



**Kaldırımlardan Sakarya'ya
Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu
02 - 05 Mart 2017
BİLDİRİ KİTABI**

◆

II. CİLT

- Necip Fazıl'ın Dil ve Üslubu
- Necip Fazıl'ın Eserlerine Tematik Yaklaşım
 - Necip Fazıl'ın Hikâyeleri
 - Necip Fazıl'ın Tiyatro Eserleri
 - Necip Fazıl'ın Poetikası
 - Necip Fazıl'ın Şiirleri
 - Necip Fazıl'ın Edebiyatımızdaki Yeri
 - Necip Fazıl'ın Sanat Dünyası
 - Necip Fazıl Şiirine 'Ben' Odaklı Bakış
 - Necip Fazıl'ın Eleştiri Dünyası

İsim İndeksi

AKA ERDEM Nilüfer, Dr.	c.II s.169	NAS Halef, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.334
AKAY Hasan, Prof. Dr.	c.II s.7	NOYAN Sema, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.221
AY Arif,	c.II s.310	OĞUZBAŞARAN Bekir,	c.II s.215
AYDOĞAN Mustafa,	c.I s.71	ORÇAN Mustafa, Prof.Dr.	c.I s.384
AYDOĞAN Osman,	c.I s.90	ÖZCAN Tarık, Prof. Dr.	c.II s.41
AYYILDIZ Mustafa, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.237	ÖZÇELİK Mustafa,	c.I s.193
BAY Sedat, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.154	ÖZTÜRK Mahmut, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.138
BAYKARA Cihad,	c.I s.283	ÖZYILMAZ Ömer, Prof. Dr.	c.I s.19
BAZ İbrahim, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.171	POLAT Adem, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.406
BIYIKLI Mahmut,	c.I s.204	SAĞLIK Şaban, Prof. Dr.	c.II s.88
CANATAK Abdülmecit, Doç. Dr.	c.II s.317	SAVAŞ Özden, Dr.	c.II s.204
ÇAĞIN Şerife, Doç. Dr.	c.I s.341	SÜMER Mehmet, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.232
ÇETİN Nuran, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.183	ŞEKER Mehmet,	c.II s.13
ÇETİN Nurullah, Prof. Dr.	c.II s.45	ŞEN Abdurrahman,	c.II s.182
ÇEVİKOĞLU Timuçin, Dr.	c.II s.239	ŞEN Cafer, Doç. Dr.	c.I s.303
ÇİĞDEM Şeyma,	c.I s.119	ŞENER Sami, Prof. Dr.	c.I s.365
DAŞÇIOĞLU Yılmaz, Prof. Dr.	c.II s.227	TAŞDELEN Vefa, Prof. Dr.	c.I s.276
DOĞAN Muzaffer,	c.I s.165	TOSUN Sevim,	c.I s.209
DUYMAZ Recep, Prof. Dr.	c.I s.262	TÖRENEK Mehmet, Prof. Dr.	c.I s.290
FİDAN Mustafa, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.62	TUNA Fahri,	c.II s.258
GARİP Recep,	c.I s.250	TÜRİNAY Necmettin, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.242
GARİPER Cafer, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.297	UÇAN M. Hilmi, Prof. Dr.	c.I s.365
GÖRKAŞ İrfan, Doç. Dr.	c.I s.389	UÇMAN Abdullah, Prof. Dr.	c.II s.220
GÜNAYDIN Selma,	c.I s.74	USLUCAN Fikret, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.158
GÜNAYDIN Yusuf Turan,	c.II s.264	YALSIUZUÇANLAR Sadık,	c.I s.200
GÜNEŞ Mehmet, Doç. Dr.	c.II s.121	YAVUZ Mehmet Ertuğ, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.144
GÜRMAN ŞAHİN Asuman, Dr.	c.II s.68	YILMAZ Ebru Burcu, Doç. Dr.	c.I s.26
HARB Muhammed, Prof. Dr.	c.I s.100	YILDIRIM Ercan,	c.I s.44
ISSI Ahmet Cüneyt, Doç. Dr.	c.II s.195	YILMAZ Ercan,	c.II s.249
İLHAN Nilüfer, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.114	YILMAZ Orhan, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.124
KAHRAMAN Mehmet, Dr.	c.II s.210	YÜCE Sefa, Doç. Dr.	c.II s.286
KANTER Beyhan, Doç. Dr.	c.II s.326		
KANTER Fatih, Doç. Dr.	c.II s.49		
KAPLAN Ramazan, Prof. Dr.	c.II s.34		
KARABULUT Ramis, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.103		
KARACA Nesrin, Prof. Dr.	c.I s.328		
KARADENİZ Abdurrahim,	c.I s.321		
KARAİSMAİLOĞLU Adnan, Prof. Dr.	c.I s.214		
KARATAŞ Turan, Prof. Dr.	c.I s.95		
KAVAZ İbrahim, Prof. Dr.	c.II s.275		
KAYA Elif, Yrd. Doç. Dr.	c.II s.130		
KOÇAK Fatma Gülşen,	c.I s.115		
KOÇAK Mesut, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.357		
KURAN Şeyma, Yrd. Doç. Dr.	c.I s.351		
KÜPÇÜK Selçuk,	c.II s.27		
LEKESİZ Ömer,	c.I s.107		

İÇİNDEKİLER

10. NECİP FAZIL'IN DİL VE ÜSLUBU

<i>Modern Türk Şiirinde “Çatlak Ses” Ve “Mutlak Ses”!</i>	7
<i>(Ahmet Hâşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl'ın Şiirlerindeki Ses İstenci ve Ötesi)</i>	
Prof. Dr. Hasan AKAY	
<i>Necip Fazıl'da Mizah ve Polemik</i>	13
Mehmet ŞEKER	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Bestelenen Şiirleri</i>	27
Selçuk KÜPÇÜK	

11. NECİP FAZIL'IN ESERLERİNE TEMATİK YAKLAŞIM

<i>Metafizik Duyarıktan ‘Mutlak Hakikat’a Necip Fazıl'ın Şiiri</i>	34
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Ölüm Şiirlerinde Tabut Kelimesinin</i>	41
<i>Metaforik Kullanımı</i>	
Prof. Dr. Tarık ÖZCAN	
<i>Necip Fazıl ve Türklük Meselesi</i>	45
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Anâsırı-Erbaa</i>	49
Doç. Dr. Fatih KANTER	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Sabır Olgusu</i>	62
Yrd. Doç. Dr. Mustafa FİDAN	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'te Gurbetin İzleri</i>	68
Dr. Asuman GÜRMAN ŞAHİN	

12. NECİP FAZIL'IN HİKÂYELERİ

<i>Necip Fazıl Fikriyatını “Hikayelerim”den Okumak</i>	88
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK	
<i>İki Dünya Arasında Eşikte Olmak: Necip Fazıl Kısakürek'in</i>	114
<i>Hikayelerinde Kumar</i>	
Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN	

13. NECİP FAZIL'IN TİYATRO ESERLERİ

<i>Hukukun Üstünlüğünden Vicdanın Üstünlüğüne: Dostoyevski'nin Suç</i>	121
<i>ve Ceza Romanıyla Necip Fazıl Kısakürek'in Reis Bey Piyesinde Hukuk</i>	
<i>ve Vicdan</i>	
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ	
<i>Necip Fazıl'ın Tiyatrolarında İdealleştirilmiş Kahramanlar</i>	130
Yrd. Doç. Dr. Elif KAYA	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak ve William Shakespeare'in</i>	144
<i>Hamlet Eserlerindeki ‘ruh çileleri’</i>	
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ertuğ YAVUZ	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in “Para” ve Howard Brenton ve David Hare'in</i>	154
<i>“Brassneck” Adlı Oyunlarında Para Hırsı ve Yozlaşma</i>	
Yrd. Doç. Dr. Sedat BAY	
<i>Bergson Felsefesi Bağlamında Reis Bey Tiyatrosu</i>	169
Dr. Nilüfer AKA ERDEM	
<i>Necip Fazıl'ın Tiyatro Eserlerinin Sahnelenmesi Önündeki Zorluklar</i>	182
Abdurrahman ŞEN	

14. NECİP FAZIL'IN POETİKASI

<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Poetikasını Benzetmeler Etrafında Yeniden Okumak</i>	195
Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Poetikasında Şiirin Tanımı</i>	204
Dr. Özden SAVAŞ	
<i>Poetika ve Çile</i>	210
Dr. Mehmet KAHRAMAN	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Poetikası</i>	215
Bekir OĞUZBAŞARAN	

15. NECİP FAZIL'IN ŞİİRLERİ

<i>Necip Fazıl'ın Şiiri ve Şiir Anlayışı Üzerine</i>	220
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN	
<i>Necip Fazıl Şiirinin Modern Türk Şiiri İçindeki Yeri ve Önemi</i>	227
Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU	
<i>Necip Fazıl'ın Şiirinde Metafizik Gerilim</i>	232
Yrd. Doç. Dr. Mehmet SÜMER	
<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Bestelenmiş Şiirleri</i>	239
Dr. Timuçin ÇEVİKOĞLU	
<i>Necip Fazıl'ın Şiirini Lirik Okuma Denemesi Ya Da Necip Fazıl'ın Şiirinde Lirik Özne</i>	249
Ercan YILMAZ	

16. NECİP FAZIL'IN EDEBİYATIMIZDAKİ YERİ

<i>Aynı Zamanda Çok Güçlü Bir Portre Yazarı: Necip Fazıl</i>	258
Fahri TUNA	
<i>Necip Fazıl'ın Matbuat Hatıralarında Vâlâ Nurettin'in, Vâlâ Nurettin'in Hikâyelerinde Necip Fazıl'ın İzini Sürmek</i>	264
Yusuf Turan GÜNAYDIN	

17. NECİP FAZIL'IN SANAT DÜNYASI

<i>Sanatçı, Şair ve Fikir Adamı Olarak Necip Fazıl Kısakürek</i>	275
Prof. Dr. İbrahim KAVAZ	
<i>Sanatın Gücüne İnanan ve Hakikati Arayan Adam: Necip Fazıl</i>	286
Doç. Dr. Sefa YÜCE	
<i>Necip Fazıl Şiirinde Ses ve Sesin Metafizigi</i>	297
Yrd. Doç. Dr. Cafer GARİPER	
<i>Bir Düşünür Ve Sanatçı Olarak Necip Fazıl'ın Kişiliği</i>	310
Arif AY	

18. NECİP FAZIL ŞİİRİNE 'BEN' ODAKLI BAKIŞ

<i>Necip Fazıl'ın Şiirine Ben Odaklı Bir Bakış</i>	317
Doç. Dr. Abdülmecit CANATAK	

19. NECİP FAZIL'IN ELEŞTİRİ DÜNYASI

<i>Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyelerinde Modernlik Eleştirisi: Betonun Galibiyeti- Ahşabın Mağlubiyeti</i>	326
Doç. Dr. Beyhan KANTER	
<i>Necip Fazıl'ın 'Çerçeve'lerinde Mizah Anlayışı</i>	334
Yrd. Doç. Dr. Halef NAS	

KAPANIŞ VE DEĞERLENDİRME OTURUMU

350

NECİP FAZIL'IN DİL VE USLÜBÜ

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE “ÇATLAK SES” VE “MUTLAK SES”!

(Hâşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl'ın Şiirlerindeki Ses İstenci ve Ötesi)

Hasan AKAY¹

1. Giriş

Konumuz açısından çok değerli bir alıntıyla başlamak istiyorum. Sezai Karakoç diyor ki: “İmrü'l-Kays'ın başkanlığını ettiği “Muaalakatü's-seb'a” şairleri, putperest de olsalar, arkadan gelecek Mutlak Sesi sezmiş olmaktan izler taşıyorlardı.”² Onlar, “büyük şair” diler; yoksa “onların kırıntılarıyla bir ömür boyu geçinen şairlerden değil” diler... “Şair mi, şair; Mutlakın, Mutlak Hakikatin, Hayber kapısı gibi muhkem geçidine yüklenen şair... Sesleriyle, âhenkleriyle, hayallerindeki tabiat ve reel üstü biçimleriyle, o mermer kapıyı omuzlayan şair...”³

“Peygamber’e Kureyş “şair” dedi. Bu, sanıldığı gibi, onu küçültmek için değildi. Peygamberlik kavramına o zamana kadar tümüyle yabancı olduklarından, Peygamberimize, kendilerince yine de en büyük ismi veriyorlardı: Şair. Ve o adı daha da yoğunlaştırmak için buna bir de sahir (büyücü) sıfatını ekliyorlardı! Peygamberin makamca yüceliğini seziyorlardı, fakat onun ne olduğunu bilmediklerinden kendilerince yine de en yüzce sayılan bir makamla adlandırıyorlardı. Bu reddi, şairliğin tüm reddi anlamına almak yanlış olur. Bu red, sadece, Peygamberin şair olmadığı anlamındadır. Etkinlikleri kabul edildiği içindir ki, inançları saptıran, mitolojiyi din haline getirmekte sanatını kullanan şairler kınanmış, ancak, buna karşılık, doğru inançlı şairler yüceltilmiştir.”⁴

Türk toplumunda benzer bir tavır hâkim olmuştur ve olmayı sürdürmesi de gayet tabiidir. Metinlerini dikkate alarak bu bağlam üzerinden kurduğumuz eleştiri ve değerlendirme skalasında hem asli özellikleri hem de oluşturdukları etkilerin kabulü açısından, aynı durumun açığa çıktığı görülmektedir. Necip Fazıl'ın eseri, bu bağlamda, bütün beslenme, etkilenme, benimseme kaynaklarıyla birlikte, hattâ onlara rağmen, etkisinin günümüze kadar sürmesinde en önemli nokta, “Mutlak Sesi” sezmesi, “Mutlak Hakikat”i benimsemesi ve ömrünün sonuna kadar bu sesin şiir ve nesir dilinde “dönmez davacısı” olmasıdır.

Burada adını anacağımız üç büyük şair de, -Türk edebiyatından Hâmid, Batı edebiyatından da Baudelaire üzerinden- gelen “Mutlak Ses”i de “Çatlak Ses”i de duymuş olmaktan izler taşımaktadırlar. Hâşim'in “çatlak ses”e meftûn olma mensubiyetine karşılık Necip Fazıl ve Yahya Kemal –nihai noktada- “mutlak ses”e kulak vermiş, o seste karar kılmış ve sebat etmişlerdir. Bu sanat ve estetik, hayat ve etik, modern Türk şiirine hâkim psikolojik ve poetik tavır açısından son derece önemlidir. Çünkü değer oluşturan bu tavır, şairlerin de modern Türk şiir tarihinin de seyrini değiştirmiş; nesilleri etkileyen bir “iman hareketi” olmuştur. (Şairlerin “Mutlak Ses”e açık, “Çatlak Ses”e sağır kalmalarında nelerin rol oynadığını biliyor ve bunları edebiyat tarihçilerine bırakıyoruz).

¹ Prof.Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, hakay@fsm.edu.tr

² Sezai Karakoç, “Şair”, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş yay., İst. 1982, s. 41.

³ M.Sezai Karakoç, *a.g.e.*, s.41-42.

⁴ Sezai Karakoç, *a.g.e.*, s. 42.

Burada, hemen ifade edelim ki, “Mutlak Ses” ile kastedilen, “Mutlak Hakikat” ve onu belirleyen “vahiy”dir. “Mutlak ses”, “Mutlak”ın doğrultusunda olan ses demektir: Hakk’ın ve hakikatin, İslâm’ın gür sesidir. (Bazı şairler, her büyük sanatçının dert edindiği meselelerden olan “ses” ve üslûp” bahsinden çok, bir ideal ve gaye olan söz konusu sesin, “hak ve hakikatin sesi ve diriltici nefesi” olma ve bu konuda şahsiyetin mührünü vurma peşinde olmuşlar; her sese ve nefese rağmen, asli sesini ve mayasını kaybetmemiş; masumiyetini, samimiyetini, namusunu ve haysiyetini yitirmemişlerdir. Bu ses, ‘trajik ben’in sesini aşan bir mahiyet arz eder). “Çatlak Ses”le kastedilen ise “şeytanın sesi, şeytanî ses, satanist ses” ve türevleri, yani kötü enerjiler yayan sestir. “Çatlak Ses”, onun adımlarından alınan izler veya çıkarsanan imgelerle üretilen eşya ve hadiselerin sübliminal mesajlar içeren sestir. Hayat bu seslerin çatışmasında tercihler sunar. Kimi “çatlak ses”e kulak vermiş ve ardından gidenlerin vebalini yüklenmiş, kimi de “mutlak ses”e (vahye) kulak vermiş ve ardından gidenlerin ecrini de hesabına geçirmiştir.

Öz kültür ve medeniyetimizde şiirin özü ile “vahy”in arası (kötü enerjiler yayan ile iyi enerjiler yayan seslerin arası) ayrılmıştır. Şiir, çok farklı biçim, boyut ve usullerle “vahiy”den istifade etse de, onu yerinden etmek ya da yerine kendini ikame etmek gibi bir anlayışa pek itibar etmemiştir. Karakoç’un ifadesiyle, *“Âyetler, şiirin özünü belirterek onu vahiyden ayırmışlardır./ Şiir ilke olarak mübalağayı benimser. Bu özelliğini belirtme, onu küçültmek için değil, öz doğrultusundan sapmamasını, büyük fonksiyonunu yerine getirmesini sağlamak içindir. Şiir şiir olarak kalmalı, dinin yerine geçmeye kalkmamalı. Buna kalkarsa kendi kendine de ihanet etmiş olur./ Unutmayalım ki şiir, alnı vahiy ve kıyamet günü ürpertisiyle aşılı hikmetten yanadır; şeytani dil sürçmesi değildir; o, özgürlüğü sever; ama bu özgürlük, iğvanın ve iğfalin özgürlüğü değildir.”*⁵

Mevlânâ’nın, İbn Arabî’nin ve İslâm şiir geleneğinde yer alan birçok şairin şiirleri aynı soydandır. Bunlar, *“şeytan nefesinin gölgesini bile üstüne düşüremediği şiirlerle, vahiy katının hemen altındaki ulvî alanda kanat çırpmışlar ve çırpılmaktadırlar.”* Bu, şiirde ‘maverai çizgi’ halinde sürüp giden metafizik hattır. Adını anacağımız üç şairin -Eflatun’un teşhisini bozguna uğratarcasına- “siteden kovulmamış” olmalarının ve kalıcı tesirlerinin bu noktada düğümlendiğini tespit etmek mecburiyetindeyiz.⁶ Bu bağlamdaki tespitimizi şöyle de ifade edebiliriz: Modern Türk Şiirinin mâcerası, -Necip Fazıl’dan öncesi ve sonrası ile- “Çatlak Ses”ten “Mutlak Ses”e geçişin macerasıdır.

2. Modern Türk Şiirindeki “Ses” İstenci!

Modern Türk şiirinin başına buyruk kurucu isimlerinden olan Ahmed Hâşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl arasında ortak bazı yönler vardır ve bunların başında, her birinde ayrı vasıf ve renklerle bir nevi “kudret iradesi” olarak tezahür eden “ses” arzusu, ses tutkusu, ses ideali gelir. Her biri bizzat muhatap oldukları bu “ses”in farkında oldukları gibi, bu “ses”in kendilerine bakan muhataplık yönünün de farkındadırlar. Bu farkındalık, kendilerine yüklenen mes’ûliyetin bir işaretidir. Tabii, bu “ses”in davetkâr bir tavrı, fiziki ve/ya metafiziki alametleri vardır. Poetik, estetik ve etik açıdan bu “ses”in şairi neye, ne şekilde ve ne için davet ettiği bellidir. Şairlerin bunun bilincinde olması gerekir. Bu “ses”i o veya bu nedenle kendine yabancılaştırma ya da kendini ona yabancılaştırma gibi bir lüksü yoktur.

⁵ Sezai Karakoç, *aynı yer*, s. 44.

⁶ Biri “çatlak ses”in kurbanı ve sevgilisi kişileri, onların karakterini, duyarlılığını ve/ya ruh hallerini, diğer ikisi de “mutlak ses”in bağlısı ve sevgilisi isimleri, onların karakterini, duyarlılığını ve/ya ruh hallerini ortaya koydukları için “siteden koğulmamış”lardır, diyebiliriz.

Bu ses, -şair dili ve bu dil içindeki dünyanın habercisi olarak- şairin kimliği yerine geçer. O “ses”i kendine nispetle duyanın, tereddüt ya da şüpheye düşme hakkı yoktur. O sesin kendisiyle alâkasını yürekte fark etmek ve gereğini belleme vazifesindedir. Aksi takdirde ‘ses’siz kalabilir. Yani “ses”i asıl rengini, karakterini ya da fitratını kaybedebilir. Hattâ bir ömür arasa bile bir daha bulamayabilir. Bir de sınav gereği, bu “ses”in mekânı ve zamanı, atmosferi veya boyutu değiştirilebilir. Demek ki şair her zaman tetikte olmak ve atak davranmak mecburiyetindedir. “Ses”i kabul ettiği andan itibaren süreç başlamış demektir. Artık “ses” mi onu, o mu sesi çağıracak ya da ardından koşacaktır belli değildir. Bu zamanla açığa çıkar. Ancak, sanat ve estetik kuramların bahsettiği “ses” ya da sanatçının kendine özgü geliştirdiği dil (“ikinci dil”), edâ, üslûp, tavır, tarz vb. karakteristik kavramlarla karşılanan “sadâ”, söz konusu ettiğimiz kavramın sadece peteği hükmündedir.⁷

Bu bağlamda diyebiliriz ki, örnek ya da model olarak adlarını anacağımız isimlerde üç hal geçerlidir: Hâşim, kendini davet eden “ses”i fark eder, onunla diyaloga girer, içinden ve dışından kendisine seslendiğini duyar, mahiyetine ulaşamaz, nihayet bir türlü yakalayamadığı ama yakalamak için çatladığı “ses”i tutmak hırsıyla ateş kesilir. (“Aks-i Sadâ” şiiri bunun delilidir).⁸ Hırsından kendini parçalamak ister. (“Ölmek” şiiri de bunun delilidir). Necip Fazıl da bu “ses”i duyar, nerden geldiğini ve nasıl bir sorumluluk getirdiğini fark eder, onunla diyaloga girer, içinden ve dışından kendisine seslendiğini şiddetle hisseder. “Ey örtünen! Kalk ve korkut” emrine atıf yapmak suretiyle kendisine gelen, “boşluğu ense kökünde gezdirmesi” emrini veren mâverâî “ses”in adresini ve kimliğini açık eder ve onu asla kaybetmemeyi gaye edinir. Ömrü, onun âfâk ve enfüste karşılığını bulmak ve bedelini ödemekle geçecektir.

Hâşim’in ‘ses’ini ufuklardan ufuklara fırlatan “bu ses”i şair, yanında görmek yerine karşısına alarak yabancılaştırmış, “gururuna rakip” olarak görmüştür; çünkü araya ruhunu sarsan “çatlak bir ses” girmiştir: *Bu ses*, araya parazit gibi karışan, büyük şairlerin kalbine ve ruhuna musallat olan, akla şüphe, kalbe yeis virüsü ve ruha zehir karıştırmadan bırakmayan şeytanın (*gurur şeytanının*) sesidir. Satanist bir sestir. Ve bu ses, trajik olanın imgesini, yani kanı bir şekilde dökmeden, hattâ “kan ile imzalanan sözleşme”ye bağlamadan işi terk etmez. Hâşim’de, mitik algı tarzının veya mitolojik imgelerin araya girmesiyle bu “ses”, çok seslilik kazanmış, ancak mahiyetini ve fitratını yitirmiştir; feryad ü figan koparması ondandır. Yoksa yoldan çıkan insanı ve hayatı yola getirmek veya bulduğu hakikate onları davet etmek için değil (Yunus’daki gibi).

Halbuki Necip Fazıl’ın duyduğu ve şiddetini yükselttiği “ses”i, tam da bunun içindir, yani mutlak hakikate davet; çünkü “ses”i bu mahiyettedir ve o bunu asla kaybetmek istememiş, metafizik gerilimine, entelektüel çilesine, sosyal alandaki eşsiz celâdetine talip olmuştur

⁷ Buradaki “ses”in nerden geldiği, nasıl elde edileceği ve nasıl dillendirileceği, Necip Fazıl’ın ilk defa, 1955’te yayınlanan *Sonsuzluk Kervanı*’na aldığı, daha sonra *Çile*’nin bütün baskılarında yer alan “Poetika”sında derinlemesine izah edilmiştir. (Bu poetikanın açıklaması için, Orhan Okay’ın 2004’te yayınlanan *Poetika Dersleri*’ne bakılabilir). “Poetika”nın İkinci Bölümünde, bizim burada “mutlak ses” veya “diriltici ses” şeklinde tanımladığımız “ses”e, hakikate davet eden çağrıya ve uğrunda ömür tükettiği davaya karşılık gelen sestir. Ona göre, “Şiir, Mutlak Hakikat’i arama işidir.” Bir söyleşiye verdiği cevapta da şöyle diyor: “Şiirin gayesi bence üstün idraktır. O, mutlak hakikati arar. Şiirde müzik, eda, nakıs, işçilik gibi kıymetler, bütün bunlardan evvel bulunması icap eden bir cevhere bağlı olmak iktiza eder.” (Osman Selim Kocahanoğlu, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek /Hayatı Sanatı Çilesi*, Ağrı Yayınları, 1983, s.476). Necip Fazıl’ın sesi, gayesine uygun düşen ve devrine hâkim olan, mahiyetini metafizik idrakten alan, her sese bir şekilde sirayet edebilecek hüviyete sahip bir sestir. Metafizik dengaya sahip âhenli bir sestir. Bir ruh gibi diğer sesler üzerine yayılmıştır az çok. “Kaldırımlar”, “Sakarya Türküsü”, “Çile”; bu ruhun üç boyutlu ifadesidir.

⁸ Bu hususta, “Bir Okuma Yöntemi Olarak Yapıbozculuk ve ‘Aks-i Sada’ Şiirini Yeniden Okumak” yazımıza bakılabilir (*Hürriyet-Gösteri*, sayı: 226, Mart 2001, s. 66-71).

(“Kaldırımlar”, “Çile” “Muhasebe” ve “Sakarya Türküsü” vb. şiirler⁹ bunun delilidir). Trajediye çözmüş, kanı temizlemiş, ‘çile’ye durmuştur.

Yahya Kemal ise, bu iki dehşetli ses arasında, bu “ses” için Allah’a “dua” makamındaki yalvarışı ile bir çeşit “güç istenci”nin peşine düşmüştür. Onun da duyarlılığına, Paris yıllarında, söz konusu “çatlak ses” karışmıştır; ona perestiş etmiştir hattâ; ama bilahare, virüs bulaşmamış belleği, kalb-i selîmi ve tarihten ibret alma yeteneği ile bu “ses”e mahrem olmuş ve onu zaman zaman fitratına uygun olarak zaman zaman da çağına uygun veya yeniden formatlanmış bir form ve algı operasyonu yükleyerek seslendirmiştir. (“Süleymaniye’de Bayram Sabahı”, “İtrî”, “Ezân-ı Muhammedî”, “Akıncı”, “Atik-Valde’den İnen Sokakta”, “İstanbul’u Fetheden Yeniçeriye Gazel”, “Söz Meydanı” vb. şiirleri¹⁰ bunun delilidir). Arada “kan” yoktur. İdeal yüzünden melâl var, ama trajik ses ya da ben yoktur. Gramerin bir unsurunu (“Biz” sesini) muhteşem bir manevrayla “anlamın sesi”, nefesi ve “ses”inin temiz yüzü haline getirmiş, şakağına bulaşan bâtil kanı temizlemiştir. İmgesi ‘açık deniz’dir. Hâşim’de “göl”, “zulmet” ve yüzlerine mitolojik masklar takılmış göksel varlıkların mekân edindiği masalsi “gök âlemi” veya muhayyel beldeler... Necip Fazıl’da ise, ‘dipsizlik gölü’, nurlu “karanlık”, şuurlu “bacalar” ve “sonsuz gökler”dir. Nihai olarak birinde mitik, diğesinde mistik yan, bir diğesinde ise “rintlik”¹¹ başından beri söz konusu ettiğimiz bağlamda “ses”in karakteri ve onca gürültüye rağmen, başka sesler içinde kaybolmamış, yitip gitmemişlerdir.

[Fakat nice ses, -stilistik anlamda- onların seslerinde yok olmuş, pek azı zor kurtulmuştur. Yaşar Nâbi’yi menfi, Dağlarca’yı müsbet bir misal olarak anabiliriz. Ama onlardan ses devşirenler, köz alanlar, dalga aşırıanlar da az değildir. Bunlar, geleneğin, geleneğe birer halka ekleyenlerin izleridir. Lâkin, kültürel birer cinayete dönüşen postmodern fırsatçılıkları ve şaklabanlıkları görmezden gelmek de mümkün değildir; (t)aşırıldıkları seslerin, imgelerin, cümlelerin, sözlerin bedelini ödemeleri gerekir. Yeni yüzyıl, böylelerinin yağmaladıkları kaynakların sahte ürünleriyle doldu. Çaldıklarını meşrûlaştıran çok maksatlı teknikler de icat ettiler. Muhtelif kumpaslar, yapısalıcı entrikalar, tarihselci tahripler, metinselci ilişkiler, görsel ve işitsel efektlerle tatbik edilen çok yönlü, çok anlamlı, çok uluslu algı operasyonları vb. kuruyor ve kurguluyorlar! Ağızlara taş dolduruyorlar! Kılavuz sesleri tuz buz etmeye kalkışıyorlar. Ama “gayıpten gelen ses”i, şiire hâkim olan “ideal ses”i susturamıyorlar.]

Her birinin bu alanda bulduğu ‘can’ başkadır. Ama “canların canı” geleneğe bellidir. Geleneği, dışarda arayan ve “cân” olmayan canları yâr olarak benimseyip ardınca gidenlerin ona erişemeyecekleri; hasret ve haraplığı âbâdlık sayarak ömür tüketecekleri âşikârdır. Oysa, bu yolda bulunacak “ses” gücü, asıl iktidar olan mutlak sese nispetle, ancak bir dereceye kadar önem arz eder. Bulunan “şahsiyet mührü ses”ten ötesi, çok daha önemlidir. Bu sesin ötesinde Hakk’ın ve hakikatin sözcülüğü, dâvâ adamlığı, Allah adamlığı söz konusudur.

2. Şairler Bu “Ses”ten Ne İstiyorlar?

Aslında şairler, her biri ayrı ayrı, “ses”ten ziyade sestekini, ses ile gelmesi gerekeni istediklerini açık etmektedirler. Bir kadın peşinden koşar gibi ses peşinde koşmaktan çok, ancak ‘o kadında olan’ı, onunla kavuşulacak olanı (o her ne ise) istemek gibi. Necip Fazıl’ın, “O bir

⁹ Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, 46. Baskı, İstanbul 2002.

¹⁰ Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbeimiz*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, Tz.

¹¹ “Rindlerin Hayatı”, “Rindlerin Akşamı”, “Rindlerin Ölümü” şiirleri (Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbeimiz*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 1974)

ince ruh bense etten bir kalıp” dediğinde açık ettiği incelikli sır budur. O halde, sesin ardındaki asıl sestir yitik olan, aranılan, vaat edilen. Bunu bazen bir kılavuz sağlar, bazen ima veya işaretler temin eder, bazen de bir tuhfe ya da ilahi takdir gereği görev olarak in’âm edilir. Kimi akla ve zekâyâ, kimi a’sâba ve kalbe kimi de ruha ve cana ilka şeklindedir. O bakımdan, ses de, sesin mekânı da, sesin mekîni de önemlidir. Modern Türk şiirinde bunca sesin nereye kadar nefesinin yettiği ve hangi noktada –neden-yittiği, bu yüzden araştırılmaya değer bir meseledir.¹²

Necip Fazıl, modern Türk şiirinin asıl “ses”ini yitirdiği yeri tespit ve teşhis ederek onu ihya eden “üstün idrak”ın ve ona bağlı bütün bir “ses”in sahibidir. O bu ilahi lüftun gereğini, bilahare geçirdiği müthiş değişimle tahakkuk ettirmiştir. Hatası, bu sesi kendi ‘ben’ine atfetmesiydi. Ancak daha sonra bunun da üstesinden gelmeyi başardı: -Rimbaud’nın tespit ettiği bağlamı biraz değiştirerek söyleyelim- “ben’in bir başkası” olduğunun farkına vardı. O, Allah’tandı çünkü. Bunu ona fark ettiren bir *kılavuzu* vardı; ona bu gaip “ses”i bağışlayan, “kılavuz”unu da bağışlamıştı.¹³ “Ses”inin şahdamarı o idi (Yoksa şahsiyet mührü dedikleri stilistik “ses” ya da “üslûp” değildi. Onu zaten nerdeyse çocuk denecek yaşta bulmuştu. O “cüce”lerin işiydi. Necip Fazıl’ın gözü ise “büyük sanatkarlık”ta idi. O yolda kılavuzunu bulması hayatıyla birlikte her şeyi değiştirdi. Onun “ses”i kılavuzunun nefesiydi). Gereğini bildi ve yaptı.

Bu tarzda kâmil bir rehber bulamayanların “ses”lerinin arza mahkûmiyetten kurtulamadıklarını, bazılarının birinci kat semada devretme yeteneği gösterdiklerini, semâ katlarında urûca nefeslerinin yetmediğini görüyordu. Çok azı, kaf dağını temâşa ile aşmış, Arş’ın sahibi”ne” yönelmiş ve mukabele okuyanlarla hususi meclislerde buluşmuşlardı. “Meclis-i zevk”te karar kılanların ise uçuşa kanatlarının yetmeyeceği ve yanacağı aşıkardı.” Kılavuzu karga olanın ya da *geleneği, dışarda arayanların varacağı yer*, -büyük bir algı operasyonu olan ama kavramsal bir kumpasla “harikuladelikler diyarı” olarak ilan edilen- *gayrı meşruluklar diyarı* oldu. O simgelerin de dahil ve müdahil olduğu “ses”, geleneğin içinden bakıldığında birer “çatlak ses”ten ibarettir.

Bu noktada eleştirmen, edebiyat tarihçisi, yazar, çizer, okur, görür, dinler olarak nedir? Ne beklemektedir? (Şairlerin de bu hususta beklentileri olmalıdır elbet! Bunun “ne” olduğuna muhakkak bakmak gerekir. Dava ve idealine kısaca). Bu “ses”i sadece tespit etmek yeterli midir? Mahiyetini, mevcuda ne eklediğini, ne getirdiğini teşhis ve takdir etmek gerekmez mi? Gerekir. Ölçüt de ona göre olacaktır. Karakoç’un teşhis ettiği üzere “Şair, bir toplum için başlı başına bir devrimdir. Şairden önceki toplulukla, şairden sonraki topluluk arasında bir fark vardır. O, sanki araya giren garip ve esrarlı bir unsur (mutlak ses!) olarak, cansız toplumu harekete geçirir, onu diriltir.”¹⁴ Necip Fazıl bu bağlamda sarsıcı bir örnektir. Yanında adı geçen isimlerin (meselâ Yahya Kemâl’in, Mehmet Âkif’in) o çapta sert ve kesin bir hat çizdiklerini söylemek zordur.

Yahya Kemal, “Balkon”la, “Yolculuk”la, “Güzellik”le mest iken”¹⁵ rûhuna “ulvî kader gibi sinmiş olduğu”nu zannettiği bu şiire ve “o diyârın hayâtına” veda edip “bütün bütün vatanın kâinatına” dönmeyi başarabilmişti. Hâşim, “ma’bûde-i şiir”in peşinde perişan idi... Baudelaire

¹² Öyle ki, asıl sesin sahibine ulaşmak için verilen işaretlerin farkına varılsın da düşüldüğü yerden kalkılsın. Kayıp cennetin işareti bazen bir “kayıp balık”tır; bazen kayıp giden, gerçekte kaybedilenin ne olduğunun bilincini tutuşturan bir “ateş parçası”dır; bazen de Hızır! Evet, sesin de ‘Hızır’ı vardır ve alınması gereken ledünni bilgiler onda saklıdır.

¹³ Necip Fazıl, kendisine bu “ses”i bağışlayan “kılavuz”unu “Büyük Doğu Marşı”nda şiir diline aktarmış, *O ve Ben* eserinde de hem açık etmiş hem de yorumlamıştır. Şaire göre bu kılavuz, Hazret-i Peygamber’dir. Sesinin ayarı, Kaşgarî dergâhının son şeyhi Abdülhakîm Arvasî’nin rehberliğinde, o’na bağlıdır. Bağlum’da bile.

¹⁴ Sezai Karakoç, “Şair”, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş yay., İst. 1982, s.41.

¹⁵ Yahya Kemal, “Büyük Şiir”, *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 1974, s. 163.

ve Rimbaud dışında hiçbir şairi adam yerine koymayan Necip Fazıl ise, “ses”inin nefesini ve ahengini bulduktan sonra, her şekli ve ruhu, mefhumuna ve makamına uygun tarzda şiirine yerleştirmiş ve yakasını “musallat fikir ve his ve hayal”lerden kurtarabilmiştir. O zaman, kendi sesi dışındaki tüm seslerin küllerini –istisnalar müstesnâ- rüzgâra savurmuştur. Cumhuriyet devrinde kaynaşan sanatçılar mahşerinin teşhir yeri olan *Bâbîâlî* eseri, bunun en açık ve keskin kanıtlarından biridir. Şair *Bâbîâlî*'de nerdeyse, erken bir yapıçözümücü gibi davranmış, üstünü çizmeden sabit bıraktığı ya da bir değer atfettiği hemen hiçbir isim bırakmamıştır.¹⁶

3. Sonuç

Modern Türk Şiirinin kurucu isimleri arasında yer alan Hâşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl gençlik dönemlerinde, Baudelaire'ye diyebileceğimiz “çatlak ses”in meftunu olmuş, ancak çok geçmeden “ses”in ahengi ve ayarı bozulmamış olanını bulmak ve onun hattında eser vermek için çırpınmışlardır. Necip Fazıl, büyük bir çile ile bu sesi çatlatarak asıl sese, “mutlak ses”e ulaşmış, ömrünü bu sesin emrine âmâde kılmış, “ona uymayan ölçüyü hayat olsa tepeceğini” ilan etmiş ve sonraki nesilleri etkilemiştir. Yahya Kemal de “çatlak ses”in bir müddet rüzgârına kapılmış, ona “perestiş” edecek duruma gelmiş, ancak kaderin cilvesi olarak, Paris'te geçirdiği tarihî şok tedavi sonucu, asıl sesini bulmuş ve onun sayesinde istikametini kaybetmemiştir. Hâşim ise, ömrünün sonuna kadar bu sesle, onun gurur okşayan, ihtirası tutuşturan ve Tanrı'dan uzaklaştıran iğvalarıyla boğuşmuş, muhayyilesinin mandası altında, garip tecellilerle müphem marifetler gösteren modern bir ilkel gibi yaşamıştır.¹⁷ Dinî duyarlılığı olsaydı, “çatlak ses”in tasallutundan kurtulabilir, bir ıstırap adamı olarak zirveye döşek atabilirdi. Yüzü, yeni yüzyılın post-modern görüntülerine taş çıkartan bir müphem şiir üssünde hâlâ yaşıyor. Uğrayanları az değil; ama kalbi mutmain eden duygu ve düşüncelerle kanlı bıçaklı. Onlara nispetle Necip Fazıl'ın hâkim sesi, Modern Türk şiirinde “diriliş”in zeminini oluşturan celâdetli “ses”inin aksettiği yeni ma'kesler, düzgün aynalar, diri sesler ile ‘çatlak ses’leri yutan bir asa işlevini sürdürmüştür. O zaferinden emin olarak “ötelere” geçti. Artık, Hazreti Peygamber'in sancaktarının sâyesinde, “çatlak ses”lerden ve “kahpe rüzgâr”dan emin bir beldede yaşıyor. Allah'ın rahmeti üzerlerine olsun.

¹⁶ Bu sesin nereye kadar gittiğini ya da karıştığını kavramak için *Haccdan Çizgiler* kitabını bu bağlamda yeniden okumak ve değerlendirmek kâfidir. Bu eserde, okurların beklentisi, her halde, haccın erkânının, faziletlerinin, maddi ve manevi kazançlarının, anlam boyutlarının tespit ve teşhis edilmesidir. Ancak, eserde, şairin hâkim sesinin öne çıktığı ve haccın manevi portresine kendi portresini de ister istemez karıştırdığı görülmektedir. Bununla birlikte, sesinde “çatlak ses”ten izler yoktur; çünkü İslâm'ın ve Kâbe'nin izzeti üzerinde, müminlerin şerefi ve mesuliyetleri, ibadetin anlam ve ruhu bağlamında -âdeta bir kılavuz edasıyla- söz etmektedir.

¹⁷ Bazı mitik imgelerin, simgesel ya da müphem görüntülerin, büyümlü gerçekliğe göz kırpan trajik öykülerin ve muhayyel örgülerin ardında kan içinde kalan yüzüyle şafağı gözlemektedir. Trajiğin çatlak duvarından sızan kan, şakaklarında bulduğu açıktan sızarak iri gözlerindeki dehşetli realiteyi ve muhayyilesini vahşetle şad eden görüntüleri karıncalandırılmış ve gözünün perdesi haline getirmiştir.

NECİP FAZIL'DA MİZAH VE POLEMİK

Mehmet ŞEKER¹

Bizim kısaca 'Üstat' bildiğimiz Necip Fazıl Kısakürek, ülkemizin en önemli şairleri, fikir adamları ve aksiyon adamları arasında yer alır.

Kısaca 'Üstat' deyişimiz, kolay olduğundan değil şüphesiz. Şayet Sokrat gibi, Diyojen gibi tek kelimelik bir adı olsaydı, buna mukabil ülkenin kaderini etkileyen, pek çok insana önderlik eden, aynı zamanda kitleler yetiştiren biri olarak 'üstat' kelimesinin anlamı uzunca olsaydı, biz bu defa o şekilde hitap eder, birkaç kelimelik uzun halini kullanırdık.

Ülkemizin pek çok büyük şairi vardır. Pek çok fikir adamı yetişmiştir. Pek çok aksiyon adamı da bulunmaktadır. Fakat bu üçünü bir arada barındıranların sayısı maalesef fazla değildir.

Burada Üstadın mizah ve polemik yönünü ele almaya çalışacağız.

Rahmetli Neşet Ertaş sahneye çıktığı zaman, "Ayaklarınızın turabı, gonullerinizin hizmetçisiyim" derdi. Aynı şeyi ben de burada söyleyecek olsam, taklit sayılır.

Geçmişten bugüne ulaşan kıymetli bir nükte, Bekri Mustafa ile ilgili. Demiş ya "Öte tarafta dünyanın hali nasıldır diye sorarlarsa; Bekri Mustafa, Ayasofya'ya imam oldu de, ötesini anlarlar."

Şimdi burada Necip Fazıl hakkında bana da konuşmak düşmüşken, ister istemez bunu hatırladım.

*

Şiir, hikâye, roman, tiyatro, deneme, biyografi, otobiyografi, fıkra, senaryo, hatırat gibi edebiyatın hemen her dalında 100 civarında eser veren Necip Fazıl, mizah alanına pek girmemiştir.

Büyük bir zekâya sahip olduğunu, onu düşman bilen ve hayat boyunca engelleyip yok etmek isteyenler bile inkâra yeltenemez.

Mizah için "zekânın zekâtı" tanımı yapılır. Üstadın zekâsından kimse şüphe etmediği halde, niçin mizah alanında eser vermediğini, edebiyat tarihçilerine bırakmak gerekir. Belki zekâsını ve birikimini diğer eserlerine vakfetmesine bağlayabiliriz.

Yine de yazdıklarında hiç mizah bulunmadığını söylemek haksızlık olur. Çay içindeki şeker misali, gözle görünmez ama içildiğinde hemen fark edilir.

Anekdot şeklinde anlatılan hatıralara bakıldığında ise bariz şekilde karşımıza çıkar.

*

Mesela...

¹ Yeni Şafak Gazetesi Yazarı

Üstat bir gün bir ağaca çıkmış. Elinde testere. Bir dalı kesiyor. Fakat bindiği dalı kesmekte. Yoldan geçen biri onu görmüş, düşeceğini söylemiş. O da az sonra düşmüş.

Bir başka zaman, elindeki yoğurt kabından kaşık kaşık göle yoğurt döktüğünü görmüşler. Ne yaptığı sorulunca, “Göle maya çalıyorum” cevabını vermiş.

Necip Fazıl başka bir gün eşeğe ters binmiş.

Bu sözlere itiraz ederseniz, şaşırımam.

Fakat biraz izah gerek. Belki izahla beraber ikna edebilirim.

Dikkatinizi toplamak yahut eğlence olsun da biraz gülelim niyetiyle anlatmadım bunları.

Elbette bu nükteler Nasreddin Hoca'dan.

Ancak unutmamak gerekir ki büyükler arasında bir ünsiyet vardır. Yakınlık, dostluk, ahbablık... Aynı iklimde dolanırlar bazen. Hatta çoğu zaman. Bazen de birbirlerine katkıda bulunur, yardımcı olurlar.

Necip Fazıl'ın kitaplarından biri de Nasreddin Hoca üzerinedir.

O da Hocamız gibi bindiği dalı kesmiştir; çünkü lâyıık görülen ve üzerinde durması beklenen dalın kesilmesi gerekiyordu. O kendine yeni dallar bulmak, kendi inancına, kendi idealine göre seçtiği dalda olmak istiyordu. Bütün hayatını buna adadı.

Hoca göle maya çalmıştır evet... O göl, bütün Türkiye hatta bütün kültür coğrafyamızdır. Onun eserleriyle, konferanslarıyla pek çok nesil yetişmiştir. Şükürler olsun ki Hoca'nın mayası gibi Üstadın mayası da tutmuştur.

Eşeğe ters binmek de aynı açıdan değerlendirilmelidir. O geriden gelenlerin yüzünü görmeyi seçmiş, onlara temas etmek, etkilemek ve yönlendirmek için birçok işi başkalarına göre ters yapmıştır. Eğer beklendiği şekilde davransaydı, kendi iradesini kullanmasaydı, bugün farklı bir yerde olurduk.

*

Üstadın bir gazetede yazdığı Nasreddin Hoca fıkraları, daha sonra kitap haline geldi.

Nasreddin Hoca bir komedyen değil şüphesiz. Ona mizahçı demek de haksızlık olur. Derdi güldürmekten ibaret değildi.

Necip Fazıl, şöyle söyler:

“Nasreddin Hoca, İslâm teknesinde yuğurulan millî ruhun, hâdiseleri espri çerçevesinde âni bir zevk çakışıyla değerlendiren, dünya çapında bir kahramanıdır ve bildiğimiz âdi mizahın ötesinde ve çok üstündedir. Onun belirttiği, derin ve her biri kıymet hükmü gerektiren mizah tablolarına, ancak komik Şarlo dediğimiz dehâ çapındaki sanatkârdır ki, biraz yaklaşabilmiştir.

Nasreddin Hoca'nın, doğrudan doğruya Türk karakteri içinde, İslâm mizacını canlandıran menkıbeleri, muhtevalarındaki ince tenkit, tahlil ve teşhir kıymetleriyle, teker teker izah ve tespiti muhtaç birer şaheseridir ve bugüne kadar onların kaba kahkaha cephelerinden

başka noktalarına görülememiş ve gösterilememiştir.

Gerçek millî kahramanlarımızın başında... Fakat onu, ne tarihî bir gerçek, ne de mâna ve şahsiyet olarak tanıdığımızı iddia edebiliriz. Keloğlan ve İbiş tuhaflıklarına bayılan halk, Hoca'yı bir güldürme örneği diye görür ve bu bakımdan yedi yaşındaki çocukla yetmişindeki ihtiyar, aynı hissi besler.

Hâlbuki o, ayağının tozu bile olamayacak meşhur Şarlo ile aynı ruh kıvamındadır. Filozof Bergson'un 'Gülmek' isimli eserine tahlil mevzuu olarak almayadek değer verdiği ve İngiltere Kralının Londra Garında karşılamaya kadar yücelttiği Şarlo, hâdiselere hikmet gözüyle bakmak, içyüzleri aramak ve onları kaba akıl dışı özleştirici mizahî bir bedahet ifadesine sahip olmak noktasından Nasreddin Hoca'nın, ağaca çıkarken boynuna aldığı pabucu bile olamaz. Ne var ki, her şey gibi o da meçhulümüz ve yeni baştan bir keşif mevzuu."

*

Bu önemli tespitlerden sonra, şu satırlara bakmamız gerekir:

"İşte bizim burada yapacağımız, ileride Hoca'yı mânalandıracak mütefekkir sanatkâra yol vermek üzere, onu hikmet cephesiyle göstermek olacaktır.

Evvela, zatıyla de evliyadan olduğu zannı beslenen Hoca hakkında, onun ilk oluş hesabını veren rivayeti kaydedelim.

Nasreddin Hoca, çocukluğunda birkaç arkadaşıyla beraber evliyadan bir zatın talebesidir. Hocalarına bir tepsi baklava hediye ediliyor ve çocuklar hocalarının bulunmadığı bir ânı fırsat bilerek baklavayı yiyorlar.

Hoca gelip de tepsinin bomboş olduğunu görünce, talebelerinden her birine neler yaptığını soruyor. Kimi 'raftan indirdim', kimi 'kestim', kimi 'dağıttım' veya 'kaşıkladım' gibi cevaplar veriyor. Sıra Nasreddin'e gelince, cevabı:

- Ben bir şeye karışmadım; sadece uzaktan güldüm!

Oluyor. O zaman, talebelerinden her birinin baklava mevzuundaki fiiline göre dua eden Hoca, Nasreddin hakkında da şu dilekte bulunuyor:

- Sana da dünya âlem gülsün.

Ve işte Nasreddin Hoca, böyle bir velî duası neticesinde yetişiyor."

*

Necip Fazıl, bilinen fıkraları tekrarlamakla yetinmemiş, onların öncesine hatta bazılarının hem başına hem sonuna birkaç cümlelik açıklamalar yazmış.

Misallere bakalım.

(Unsur unsur malik olduğumuz bir şeyin, sırrından mahrumluğumuza misal)

Hoca bakkala sorar:

- Bu yağ, bu un, bu şeker, bu yumurta senin mi?

- Evet.

- Ya niçin kaygana yapıp da yemiyorsun?

*

(Bir takım kemiyet hasislikleri içinde keyfiyeti görmemeye misal)

Hoca eşeğine verdiği arpaya bakıyor da “Bu bir yığın yemden her gün birkaç tanecik kessem, sanki ne zararı olur” diye düşünüyor ve her gün birkaç tane eksiltmeye başlıyor. Nihayet eşek ölüyor ve Hoca, hadiseyi yorumluyor:

- Tam alışacağı zaman eceli müsaade etmedi.

(Paranın değerini düşürenlerin kulakları çınlasın.)

*

(Bir ilme talip ve muhatap olmak için, insanda o ilimden bir ilk ilimcik payı bulunmak lâzımdır. Kimse, büsbütün bilmediğini öğrenmeye talip ve ona muhatap olmaya lâayık değildir. Bu, hikmetlerin hikmetini, bakın, büyük tefekkür kafası Hoca, nasıl lezzetlendiriyor.)

Hoca minberde:

- Ey cemaat, ben size bir şeyler söyleyeceğim. Ne diyeceğimi biliyor musunuz?

- Hayır. Bilmiyoruz.

- Öyleyse ne diye söyleyeyim.

İkinci defa:

- Biliyor musunuz?

- Evet, biliyoruz.

- Bildiğiniz bir şeyi niçin dile getireyim?

Üçüncü defa:

- Biliyor musunuz?

- Yarımız biliyor, yarımız bilmiyor.

- Bilenler bilmeyenlere öğretsin.

*

(Öyle hakikatler vardır ki, insan onu bildiği halde benimsemez ve hükmüne baş eğmez.)

Gafletin bu türlüünü en güzel teşhis, Hoca'nın ucuna bindiği dalı kesmesidir. Biri onu bu işi yaparken görür ve seslenir.

- Bindiğin dalı kesiyorsun, düşeceksin.

Hoca düşer ve aynı adamın arkasından koşarak sorar:

- Madem düşeceğimi bildin, öleceğim zamanı da bilmen gerek; söyle.

(Bu noktada da basit bilgilerin sahiplerindeki gurura bir tokat vardır.)

*

(Anlatışa göre fetva hikmetine misal)

Nasreddin Hoca bölge kadısı... Asıl hâkimin, içinden çıkamadığı meseleleri ona havale ediyorlar.

Adamın biri kendisine başvurup ufak bir emek karşılığında ne istediğini sormuş, o da ‘hiç’ diye cevap vermiştir. Ve işte şimdi bu ‘hiç’ denilen nesneyi istemektedir.

Nasreddin Hoca:

- Peki oğlum, haklısın. Yaklaş yanıma da şu seccadenin ucunu kaldır ve bak.

Adam seccadeyi kaldırır.

- Ne görüyorsun orada?

- Hiç.

- Hemen al da git.

*

(İnsanların hudutsuz kader sırrı önünde kendi iradesine güvenme ahmaklığını teşhir)

Hoca karısına der ki:

- Yarın hava iyi olursa tarlaya, olmazsa kahveye çıkacağım.

- İnşallah de Hoca, ne olacağı belli olmaz.

- İkiden biri. Ya öyle, ya böyle. Ötesi var mı?

- Belli olmaz dedim ya.

Ertesi sabah hava iyi olur. Hoca tarla yolunda ilerlerken karşısına sipahiler çıkar. Hocayı o türlü rahatsız ederler ki, bir kırsağın yeni doğmuş yavrusunu sırtında taşımaya kadar zorlarlar.

Hoca bitkin ve perişan, evinin kapısında. Kapıyı vurur.

- Kim o?

- Benim inşallah.

*

“Necip Fazıl'dan bir hatıra” başlığıyla bir yazı yazmıştım 2003'te.

Yıl, 1975. Hasan Aycın ve öğrenci arkadaşları Üstat Necip Fazıl'ı Bursa'da konferansa çağırırlar. Üstat Bursa'ya gitmek için İstanbul'dan vapurla Mudanya'ya hareket eder.

Üstadı külüstür bir arabayla karşılamaya giden Ali Bakkal ve arkadaşları gelecek olan misafirlerini daha önce hiç görmemişler.

Vapurdan bütün yolcular inmiş, fakat beklenen misafir ortalıkta yok. Ali Bakkal ve arkadaşları artık umudu kesip ayrılacakken bir kenarda kayanın başına çıkmış yaşlı bir adam, bulunduğu sarımsı bir çimento kâğıdına yazı yazıyor.

“Amca” demiş Ali Bakkal, “bu gelen son vapur muydu, biz bir misafir bekliyorduk fakat gelmedi.”

Üstat hiç istifini bozmadan bir yandan yazısına devam ederken “Necip Fazıl'ı mı bekliyorsunuz?” demiş.

Tabii bizimkiler mahcup bir şekilde ellerine sarılmış ve özür dilemişler.

Üstat, bir süre sonra binmesi için kapısı açılan eski arabayı görünce, “Bu ne, Mercedes yok mu?!” demiş.

Ancak arabaya ister istemez binmiş.

Üstat Bursa'da arabadan indikten sonra, o günlerde Milli Gazete'de tefrika edilen “İhtilal”in bir gün sonra yayınlanacak bölümünü, yazdığı çimento kâğıdını, beraberinde geldiği gençlerden birine vererek, “Al şunu gazeteye faksla” demiş.

*

Bu hatırayı “kalmasın nihan” diyerek aktaran değerli arkadaşımız Hüseyin Durukan, anlatanın bizzat Hasan Aycın olduğunu; cumartesi günü Yedi İklim'in iftarında Ahmet Nedim Çeker'in kendisine “Yahu kardeşim sen şu çizgilerini niçin büyük ebatlı kâğıtlara çizmiyorsun da bizi uğraştırıyorsun? Biz o dünya çapındaki çizgilerini yurtdışında sergilemeye çalışacağız fakat standartlara uymuyor” demesi üzerine, “Biz o çizgileri nerede, ne zaman, hangi şartlar altında çizdik biliyor musun?” dercesine anlattığını bildirdi.

‘Tam bir Üstatlık’ bu hatıra, Necip Fazıl'ın biyografisini ileride yazmak isteyenlere belki bir katkı sağlar. Tabii Hasan Aycın'ın da.

*

Öküzün altındaki buzağılar o kadar fazla ki (23 Ocak 2016)

Üstat Necip Fazıl'ın vefat haberini aldığımızda, nasıl bir üzüntüye kapıldık, tarife gelmez.

Ankara'da bir dergi çıkarıyorduk o zamanlar. Hazırlanmakta olan yeni sayının kapağını değiştirdik.

Üstadın fotoğrafı ve ondan bir beyit yer alacaktı.

“Surda bir gedik açtık mukaddes mi mukaddes

Ey kahpe rüzgâr artık ne yandan esersen es!”

*

Derginin içi tipo basılıyor, kapak ofset. Elimizde bilgisayar yok, Kızılay'da bir büroda iki mısra dizilecek.

Gittim dizgi bürosuna. Kızlardan biri hemen yazarım dedi, dakika içinde çıkışı verdi.

Baktım ki fecâat. “Şurda bir delik açtık...” diye yazmış.

“Öyle değil, şöyle olacak” dedim.

Sakız çiğneyen kız “Ha delik ha gedik, ne fark eder?” demesin mi?

*

Şaka yapar gibi bir haâli yoktu, gayet ciddi söylüyordu.

Necip Fazıl vefat etmiş, kız ne fark eder diyor.

Ben sanıyordum ki o mısraları herkes bilir.

En azından yazıyla çiziyle uğraşan, bütün gün dergiler kitaplar için dizgi yapan biri.

Öyle değilmiş.

Üstada yapılmış büyük saygısızlık karşısında susmak olmazdı ama benim acelem vardı, matbaa bekliyordu. Doğrusunu yazdırıp çıktım.

*

Şu işe bakın ki yıllar sonra tekrar aynı mısraları değiştiren birine rastladık.

Üstelik sakız çiğneyen topuzlu kız gibi cahillikten değil, “başka bir şey”likten.

Üstat ‘rüzgâr’ yerine ‘fırtına’ deseymiş, daha iyi olurmuş.

“Ey kahpe fırtına demek belki daha iyi olur ama bir hece fazla oluyor” diye şerh düşünüyor.

Bak sen... Demek bir hece artacağını hemen fark edilebiliyor. Bravo.

Peki, o halde ne diye sonrasını bütünüyle değiştiriyor, araya reklâm alan diziler gibi o muhteşem beyti darmadağın ediyorsun?

*

“Surda bir gedik açtık mukaddes mi mukaddes;

Ey kahpe rüzgâr Yezid’lerin, Haccac’ların, Tiran’ların estirdikleri, gelip geçici, sun’i rüzgârlar, hangi taraftan esersen es!..

Surda gedik açıldı bir kere Allah’ın izniyle: fetih yolu görüldü!”

El insaf... Kol insaf...

Bu arada bir noktaya açıklık getirelim. Bazıları o mısraları “Sakarya” şiirinden bir bölüm sanıyor.

Fena halde yanılıyorlar. Sakarya Türküsü'nden değil o mısralar.

*

Çarpıtılan o mısralarda geçen ‘sur’ ile Diyarbakır’ın ilçesi ‘Sur’ arasında bağlantı kuran Turgay Güler’e Ahmet Hakan tepki gösterdi.

Diyor ki: “Haksızlık etme, cımbızlama yapma, sallama yapma, öküzün altında buzağı arama.”

Yani, tesadüfün iğne deliği.

Her sözüne kırk tane mesaj yükleyen kişi, o mısraları öylesine söylemiş...

Tam da Sur yanıp yıkılırken...

*

Varsayalım öyle olsun... Hiçbir mesaj, hiçbir derinlik aramayalım ama...

Senin yaptığın daha büyük ayıp Ahmet Hakan.

O sözünü ciddiye alacak olsak, bizi nerelere götürür, hiç düşündün mü?

Söyler misin oradaki öküz kim oluyor?

Hem bilmez misin, o öküzün altında o kadar çok buzağı var ki, saymaya kalksak içinden çıkamayız.

Yarı yolda şaşırır, tekrar başa döneriz.

Savcılar bile saymakla başa çıkamadılar hâlâ.

Liste her gün uzadıkça uzuyor.

Bir gün içlerinden biri “Tamam” dese, bil ki ancak yarısına gelinmiştir.

*

Necip Fazıl, büyük bir polemik ustasıdır. Yazarlarla, şairlerle sık sık polemige girmiş, siyasetçilerle aynı şekilde uğraşmıştır. Ona göre bir fikrin öfkesi de olmalıdır, elzendir. Öfkesi olmayan fikri, guguklu saate benzetir. Herkese hak ettiği dilden seslenmesi o yüzden.

“Gayemiz, hiç kimseyi tahkir ve dâva mevzuu teşkil etmeden, içimizdeki büyük fikir öfkesini serbestçe dökecek bir mahreç bulmaktır” der.

Necip Fazıl’ın asıl hedefi insanlardan ziyade sistemdir.

‘Sistem’ başlığı altında kaleme aldığı satırlar, tam anlamıyla geleceğe işaret eden güçlü tahminlerle dolu.

Bizi, şahsî ahlâkımızla zerrece alâkası olmadan, sırf Allah ve Resulünün azad kabul etmez

kulu olduğumuz için lekelemek isteyen zümre, baştan başa karıları orospu, kocaları deyyus, anneleri tellâl, babaları hırsız, oğulları lûtî, kızları sun'î bakire; ve hepsinden beter olarak ruhları Allahın nurundan ve insanın kaygısından topyekûn mahrum öyle bir topluluktur ki, âlemde tenezzül etmeyeceği sefil iş ve razı olmayacağı şenî vazife yoktur.

Bir fikir ve edebiyat adamının harikulade bir buluşla ifade ettiği gibi, bunlar, beş kuruş mukabilinde, yatağında uyuyan kızlarının edep yerini magnezyumla fotoğrafa çekip pazarda satabilirler veya zamanenin sultanlarına takdim edebilirler.

Şimdi söyleyin bana; bu tıynetle insanların hile ve desiselerine karşı, bizim gibi dâva sarhoşu, gaye delisi, vecd aptalı ve aşk sersemi insanlar, nasıl karşı koyabilirler? Bunlar, bizi, bir banka veznesinden para alırken cebimize başkasına ait bir deste para atarak hırsız diye tutturabilirler!

Evrakımızın içine bir harita atıp casus diye yakalatabilirler. Kızlarımızın veya zevcelerimizin yoluna, rezalet mütehasısı (Modern) bir it çıkartıp namussuz diye ilân edebilirler! Daha neler ve neler? Ve biz bunların hilelerine, bu kalkansız gövdemiz, hulûs içinde kalbimiz ve besbelli hedefimizle asla, asla mukavemet edemeyiz!

Öyleyse Müslümanlar, bize tek bir şey düşüyor:

Bu mahlûkların olanca desise ve düzen dehalarını ana prensip halinde kavrayıp, resmî zabıtlarından mühürlü hüccetlerine kadar hiçbir şeylerine inanmamak, bizi düşürdükleri ve zayıflatmak istedikleri nispette yüksek ve kuvvetli gördüklerini bilmek, dâva etrafındaki birlik ve beraberliğimizi büsbütün kesifleştirmek ve ne kadar kafaları varsa hepsinin birden kapılarına, «Yâ Allah!» deyip, ta cepheden, erkekçe, kahramanca, Müslümanca çullanmak... Onları mahvedecek olan sistem budur; biliniz, dâvamızı bu sistemden başka muzaffer kılacak bir usûl mevcut değildir. Bu sistemle kellelerini devşireceğiz! (30 Mart 1951)

*

Şu satırlar da 1959'da değil, sanki bugün yazılmış gibi:

“Bugün, yeni (rejim) ve hükümetin medenî ve (demokratik) müsamahası karşısında, devlet ve gençlik gibi iki aziz aksülâmel kutbunu aleyhimize kışkırtmak için sinsî sinsî çalışması bakımından en namussuz bir zümrenin planlarıyla çevriliyiz.

Bu zümre; Yahudiliğin, Masonluğun, münafıklığın, içten yıkıcılığın, millî ve dinî vahdet suikastçılığının, tek kelimesiyle her türlü beşerî oluş katilliğinin kurmay heyeti olan dönmelerdir.”

Bütün zor şartlara ve ağır baskılara rağmen, Necip Fazıl her zaman gelecekte ümitlidir. Der ki:

“Her devir boyunca, Allah ve Peygamber düşmanlığı adına ne bulurlarsa o devre hülûl için kapı diye kullandıkları seciyeleriyle, bu lâğım kadrosundan âdi mahlûkların oyununa kapılmayacak devlet ve gençliği göreceğimiz günler yakındır.”

*

Adalet Partisi lideri Ragıp Gümüşpala'nın şüpheli ölümünden sonra, 30 Kasım 1964 de yapılan 'AP Genel Kongresi'nde iki aday girdi. Sadettin Bilgiç ve Süleyman Demirel.

Taraftarları, Demirel'in 1963-1969 yılları arasında ABD Başkanı Johnson ile çekilmiş resimlerini broşür olarak çoğalttı.

Bilgiç taraftarları ise Demirel'in Mason olduğunu gösteren Loca Kayıt örneğini dağıttılar. Söz konusu Loca Kayıt örneği, Büyük Doğu'da yayınlanmış ve gündeme bomba gibi düşmüştü.

Demirel'in kendine yöneltilen 'iki suçlamadan, 'O bir masondur!' ve 'Türk'ün ruh köküne (İslâmiyet) yabancı bir insandır!' suçlamalarından temizlenmesi' gerekiyordu.

Demirel kendisinin mason olmadığını belirten Türk Yükseltme Cemiyeti'nden verilmiş 14.11.1964 tarihli bir belgeyi kongrede okudu. Bu belge, masonlar arasında büyük çalkantılar meydana getirdi ve Türk Masonlarını ikiye böldü.

Demirel nasıl bir aileden geldiğini, nasıl bir terbiye aldığını ve İslam'la ilişkisini ifade etmek için "Benim ailem Kur'an'a el sürmeden sabah kahvaltısına oturmaz!" şeklinde açıklama yaptı.

Demirel'in sözlerine Üstad'ın cevabı, son derece dikkat çekicidir.

"Sizin Mason olmadığınıza dair Mason Kulübü'nden belge almanız, bir kadının randevu evinden, orayla münasebeti olmadığına dair vesika almasından farksızdır ve masonlukla münasebetiniz olmadığına değil, aksine, tam ve kurmayca bir alakanız bulunduğuna delildir!

'Benim ailem Kur'an'a el sürmeden sabah kahvaltısına oturmaz!' şeklindeki lafınız, hakikatte Müslümanlığı asla bilmediğiniz ve dinimizde Hıristiyanvâri kitaba el sürmek diye bir âdet olmadığından habersiz bulunduğunuza delildir!."

Necip Fazıl'ın çiçeği burnunda siyasetçi Demirel için yaptığı yoruma dikkatinizi çekmek isterim: "Bu zat, büyük bir ümidi kırmaya, millî hasreti inkisara uğratmaya memurdur."

*

Büyük bir açık oturum yapılacaktır. Sağdan ve soldan zirveler katılacağı duyurulmuştur. Ancak kimlerin katılacağı açıklanmaz. Afişler hazırlanır "Sağ ve solun zirveleri buluşuyor".

Salon ağzına kadar dolmuş, taşmıştır. Necip Fazıl gelir fakat öte yanda geleceği tahmin edilenlerden hiçbir isim yoktur. Ne Çetin Altan, ne Cahit Tanyol, ne Aziz Nesin.

Üstat çıkar, şahane bir nutuk çeker.

"Ben yıllardan beri sağ sol ayırmadan seviyeli bir fikir orkestrası kurmanın peşindeyim ama o zamandan da şimdi de biliyorum ki duyduğumuz sesler, sivrisineğin mikroplara bağlanma şekli gibidir. Bak kimse yok! Ey Türk gençliği. Tek ve solo ben konuşuyorum, dinle..." diyerek söze başlar.

Daha sonra niçin soldan kimsenin katılmadığı anlaşılmıştır. Meğer Necip Fazıl'dan korkmuşlar, "Orada bizi ezer" düşüncesiyle gelmemişlerdir.

Bu sebebi Mehmet Niyazi Bey, Cahit Tanyol'a sorunca öğrenir.

*

"Atatürk'ün Uşağıydım" adındaki kitabın yazarı, Necip Fazıl Bey'e gelir; "Yaşlandım,

Atatürk'ten duyduğum sırrı mezara götürmek istemiyorum.” der; ona göre sır olan bir hususu açıklar.

Necip Fazıl “Söylediğini el yazınla yazar mısın?” diye sorunca kabul eder.

Granda yazıp verir, Necip Fazıl yayımlar, mahkûm olur. Mahkemenin hükmü hukuk tarihine geçecek derecede ibretliktir: “Granda'nın niyeti başka, senin niyetin başka.”

*

Nazım Hikmet Bursa hapisanesinde yatmaktadır. Necip Fazıl ona ziyaret edeceği günü bildirir. Eski dosttular. Nazım Hikmet, Necip Fazıl'ı görünce ona doğru yürür ve kollarını açar. “Hoş geldin meleklerin hocası” der.

Necip Fazıl da aynı anda şöyle cevap verir: “Hoş bulduk Asiye'nin kocası.”

Nazım Hikmet, Necip Fazıl'a şeytan derken, onun karşılığı “Sen de firavunsun” olur.

*

Bir gün Anadolu davasına hayatını adayanlardan eski arkadaşı Nurettin Topçu'yu ziyarete gider. Topçu son günlerini yaşamaktadır. Hastalığı epeyce ilerlemiştir. Onun titremesini gören Necip Fazıl, eski dostuna takılır.

“Ne titriyorsun? Sen ve ben herkesin Allah lafzını ağzına almaktan korktuğu bir devirde, bu işin bayraktarlığını yaptık. Durma, vur kapıyı, gir içeri.”

Topçu şöyle cevap verir: “Deli oğlan, o işi ancak sen yaparsın!..”

*

Üstat hapisten çıktıktan sonra, ziyarete gidenler arasından biri sorar:

“Efendim takdir edersiniz ki ülkemizde kitap telifinden geçinmeye imkân yok, ne yapmayı düşünüyorsunuz?”

Üstat “Buna hiç kafanı takma” der, “Allah ya rızkımızı verir ya da canımızı alır. Çok bunalırsam, Beyazıt Meydanı'na bir sandık atar, ayakkabı boyarım. Yanıma da ‘Otuz üç eser sahibi Necip Fazıl’ diye bir levha koyarım. Halk ve ülkeyi yönetenler utansın, ben niçin utanayım! (Mehmet Niyazi /Dahiler ve Deliler)

*

Mahkemede yargılanan Necip Fazıl'a, Hâkim:

“Derginizde çıkan şiirlerin bilirkişi tarafından incelenmesini istiyorsunuz” demiş. “Bu bilir kişi, bir şair olmalı elbet. O halde lütfen söyler misiniz, sizce memleketimizin en büyük şairi kim?”

Necip Fazıl, hiç düşünmeden “Ben!” diye cevap vermiş.

Hâkim burun bükmüş. “Bu hükmü sizin vermeniz, kendinizi beğenmişlik olmaz mı?”

Necip Fazıl: “Olabilir” demiş. “Ama ne çare ki, mahkemeye çıkarken doğruyu

söyleyeceğime dair yemin etmiş bulunuyorum.”

*

Üstat, Benim Gözümde Menderes isimli eserinde anlatıyor:

“Sene 1946... Büyük Doğu'nun üçüncü yılı... Örfi idare tarafından kapatılmış bulunuyoruz. Sebep, kapağımıza koyduğumuz kocaman bir kulak resmi ve üstünde bir yazı: “Başımızda kulak istiyoruz!”

Bu kapak kompozisyonunun zahirdeki mânası, istediği kadar «milletin dertlerini dinleyecek bir devlet kulağına muhtacız!» demek olsun... Halk Partisi çetesinin başı «Şekavetmeâp Efendimiz» in sağır olduğu malûm... Hemen onun sağırlığını işaretlediğimiz hükmüne varıyorlar ve bizi kapatıyorlar...

İyi ki, bu kadariyle kaldılar ve beni zindana atmadılar. O güne kadar yedek subaylığımı yaparken siyasî yazı yazmış olmaktan yediğim ve Sultan Ahmet Cezaevinde ucundan gördüğüm bir günlük hapis müstesna, hapishane nedir, tanımış değilim.”

*

Zamanın başbakanı Şükrü Saraçoğlu, İstanbul CHP il başkanını Necip Fazıl'a gönderir. Der ki:

“Bizim lehimize yazmazsın biliyoruz ama aleyhimize de yazma sana yüz bin lira para ödeyelim. (O zaman İstanbul'daki en lüks dairenin fiyatı otuz bin liradır. Ortalama üç daire parası.)

Necip Fazıl der ki: “Ben hanıma çok yalan söyledim. Bugüne kadar size muhalefet ediyorum. Birden bunu kesersem ikna edemem. İnanmayabilir, bunu bana yazılı olarak verebilir misiniz?”

Onlar da yazılı olarak gönderirler. Bir sonraki Büyük Doğu dergisinin kapak fotoğrafı “SATILIK ADAM ARIYORLAR” olacaktır.

*

Denilebilir ki Necip Fazıl dürüst davranmamış. Karşısındakini aldatmış.

Doğru olmaz bu. Meselenin sadece kabuğuna bakmak anlamına gelir.

Karşısındakiler dürüst mü? Rüşvet anlamına gelecek yüklü bir meblağ karşılığında, bir dehadan, davasına hayatını adanmış bir Necip Fazıl'dan inandıklarını yazmamasını istemek, hangi akla hizmettir? Erdem bunun neresinde, dürüstlük neresinde?

Bir başka zaman da çanta dolusu para getirenler olmuş ve aynı cevabı almışlardır.

*

Sözü yine Üstada bırakalım. 1950 yılının ilk günlerinde yazmış şu satırları:

Başkasının fikrimize iştirak etmeyeceğini bildiğimiz halde, hepimizin teker teker öyle sezişlerimiz vardır ki, hafif bulmakla beraber, onlara kapılmaktan kurtulamayız ve hissederiz ki,

onlar en ziyade «biz», en ziyade «kendimiz»dir.

Nitekim yok yere kızdığımız biri için:

“Şeytan diyor ki, git şu adamın kafasını kır!” demez miyiz?

Hayır, bu sözü söyleyen şeytan değildir! İçimizin verdiği bu hükmü çok hafif ve sebepsiz bulan şuurumuz, yok yere kafa kırmak cürmünü şeytana yükletmektedir.

Yunus Emre'nin:

«Bir ben vardır bende benden içeru» mısrasında olduğu gibi, bu sözü bize söyleyen, benliğimiz içindeki benliğin daha altında yatan «ben» ve «biz» den başka birisi değildir.

İnsana sebepsiz yere ve uzaktan bu kadar (antipatik) görünen bu mahkûm doğuşların suratlarındaki gizli siyahlık, kalblerindeki imansızlık mühründen gelen akis olsa gerek...

Onlar zamanenin tipleridir!!! (13 Ocak 1950)

*

“Biz meydana çıkınca ne olur?” diye soruyor üstat ve neler olacağını şöyle sıralıyor 1959'da:

Bir şamatadır kopar. Malûm gazeteler velveleyi basar. «Vatan haini, inkılâp düşmanı, mürteci!» küfürleri ayyuka çıkar. Eğer bizi koruyan bazı devlet nüfuzları varsa kırılır. Herkes ve her şey siner. Okmeydanı'ndaki poyraz gibi ortada yalnız onların sesi kalır.

Yahut şöyle olur:

Her tarafı sükûttur kaplar. Sükût o kadar derin olur ki, sanki durgun su yüzünde bir çukur açılmış gibi sükût içinde sükût girdaplaşır. Onlara en sert tokatları, bir yankesiciyi bile haysiyet müdafaası zorunda bırakacak darbeleri havale ettiğimiz halde «Bana mı?» demezler.

Sükûtlarını, şöhret ve tirajımızı yükseltmemek gayesine yormanın imkânı yoktur. Zira ne şöhretleri şöhretimizin milyonda biri, ne de birçoğunun tirajı baldırbacak komisyonculuğu yapmalarına rağmen bizimkinin yarısıdır.

O halde?.. O halde donlarına kaçırarak kadar bizden korkarlar. Gık bile diyemezler. Ancak aralarında anlaşmak ve ellisi yüzü birleşmek şartıyla bir şeyler düşünebilirler. Ya sivrisinek vızıltısını hoparlöre bağlayıp bütün vatan kubbesini çınlatacak kadar yaygara basmak için hapse girmemizi beklerler yahut fezayı delen fikir sayhalarımızı duymamak ve duyurtmamak için Adana ovasının bütün pamuk mahsulünü kulaklarına tıkırlar.

Veya:

İşte şimdi olduğu gibi, hapis, iftira, isnad, hücum, tahrik, bütün denaet silâhlarının sökmediği hengâmede ve gık deseler kalemimizin iki bacaklarının arasından girip ağızlarından çıkacağını bildikleri bu şartlar altında, içeriden iş gördüklerimizi, dışarıdan da bayilerimizi satın alıp, kefen hırsızlarının bile tenezzül etmeyeceği bir namussuzluğa düşerler.

Efendi ve argo lügatlarındaki bütün alçaklık sıfatlarının tavsiflerinden âciz olduğu; bunlar odur; necasetin bile yanlarında misk ve amber nev'inden kaldığı mahlûklar...

*

Bir konferans sırasında Cezayirli bir öğrenci kalkar ve Fransızca olarak üstada sorar: “Neden Osmanlı yıllarca bizi sömürdü?” Üstadın cevabı sille tesirindedir: “Eğer Osmanlı sizi sömürmüş olsaydı, bugün bu soruyu bana Fransızca sormazdın...”

*

Ahmet Emin Yalman'a suikast girişimi ardından, Necip Fazıl tutuklanır. Aleyhinde sert yazılar yazdığı için azmettiricilikle suçlanmaktadır. Şöyle bir savunma yapar Üstat:

“İngiliz'in biri, kıskançlık krizi içinde karısını öldürse... Ve adamın cebinde Othello piyesinden bir sayfa bulsanız... Azmettirici diye Shakespeare'in iskeletini mezarından çıkarıp Londra köprüsünden sallandıracak mısınız?”

*

Bir gazetede köşe yazıları yazan bir kadın gazeteci İslam'la alay eder. Bunun üzerine Üstat da bir yazısında kadını ağır bir dille eleştirir. Hatta yazısının bir yerinde eşek der. İş mahkemeye kadar uzar.

Hâkim ortada yazı olduğunu belirterek özür dilemesini ister.

Üstat “Peki bu suç mu?” diye sorar.

Hâkim “Bak Necip” der, “İşi zora sokma. Elbette suç. Hanımefendi kendisinden özür dilerseniz şikâyetini geri alacak.”

Necip Fazıl bir soru daha sorar.

“Sayın hâkim, bir eşeğe hanımefendi demek suç mu?”

“Hayır, suç değil.”

“O halde bu hanımefendiden özür diliyorum.”

*

Gençlerden biri rüyasını anlatmış. “Üstadım, dün gece bir rüya gördüm, bütün bitkiler, ağaçlar Allah'a secde ediyordu. Bir tek tütün secde etmiyor karşı çıkıyordu.

Necip Fazıl şu cevabı vermiş: “Getirin o kâfiri yakalım.”

*

1954... Çıkardığı Büyük Doğu mecmuasının bir sayısında kapağa Osmanlı arması işlemeli sanat eseri bir kumaş resmini yayınlayınca, “Padişahlık propagandası yapmak”la suçlanır.

Dergi toplatılır, Necip Fazıl mahkemeye sevk edilir.

Üstat suçlamalar karşısında şöyle bir savunma yapar: “İçinde adalet işlerine bakılan bu binanın tepesinde aynı Osmanlı arması var. Siz de mi padişahlık propagandası yapıyorsunuz?”

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN BESTELENEK ŞİİRLERİ

Selçuk KÜPÇÜK¹

1. Giriş

Necip Fazıl Kısakürek'in şiir veriminin ortaya çıktığı ve devamında Büyük Doğu Dergisini yayınlamaya başlayıp şiirinin adresini bu politik dergiyle sabitlediği yılların -yani 1940'lar ile şekillenen süreç- fotoğrafına baktığımızda sadece Türkiye'nin siyasal, kültürel ve sosyolojik değil, müzikal ortamının da belirli sorunlar yaşadığını gözlemleriz. İlk sayısı 17 Eylül 1943'te yayınlanmaya başlayan ve devamındaki 30 sayıdan sonra politik bir çizginin en güçlü adresi haline gelen Büyük Doğu Dergisinin, uzantıları günümüze kadar gelen İslamcı siyasal anlayışın en önemli mevzisini inşa ettiğini söylemek mümkün. ² Tek Parti döneminin toplum ve devlet üzerindeki hegemonik pratiğinin sürdüğü bu yıllarda Klasik Türk Müziği bir dönem radyodan yasaklanmış ³ geleneksel kurumları kapatılmış, devlet aygıtları nezdinde ötekileştirilen bir form olarak algılanmaya başlanmıştır. “Müzik Devrimi” adı altında ortaya konan bu müdahaleci yaklaşımın, geleneksel birikimin modern zamanlarda sağlıklı dönüşümünü sınırlandırdığını ve geciktirdiğini iddia etmek mümkün. Hatta Durgun'un söylediği gibi bu müdahaleci yaklaşım başlı başına “bir trajik gelişme”⁴ ortaya çıkarmış ve bu siyasal müdahaleler Osmanlı'dan başlayıp Cumhuriyet ile yoğunlaşarak bugün dahi izlerini görebileceğimiz “Doğu-Batı” tartışmalarının en önemli çatışma alanlarının başında gelmiştir.

Müzik üzerinden gelişen bu çatışma alanının bir tarafında devlet ve tercih ettiği “sentez düşüncesi” var iken, bir tarafında da kendisini korumak ve kopartıldığı yaşam alanları sonucu içe kapanıp muhafazakarlaşmak eğilimi sergileyen geleneksel müziğimiz vardır. Geleneksel müziğimiz açısından bu içe kapanma halinin doğal olarak sağlıklı modernleşmeyi geciktirdiğini pekala tartışabiliriz. Dolayısı ile on yıllar boyu karşımızda adeta “donmuş” bir müzikal form söz konusudur. Toplumdaki dönüşüm, hızlanan yaşam tarzı, kırdan kent merkezlerine yönelen demografik hareketlilik, modern teknolojinin müzik türlerine kattığı imkanlar vs. bütün bu “yeni” durumlar, bahsettiğimiz geleneksel türde ciddi bir yenileşme çabasını biçimlendirememiştir maalesef.

Oysa müzik ile iç içe geçen ve hatta geleneksel müziğimizin şiirsel formu olan divan şiiri tarihsel sürecini tamamlayıp, şiirimiz toplumsal dönüşüme paralel olarak bir değişim geçirmesine rağmen, onun müzikal formu olan tür halen eski yapısını korumakta, dolayısı ile toplumsal karşılığı genişleyememektedir. Devletin bir sentez düşüncesi üzerinden tercih ettiği ve köken kazısını “Türkçülüğün Esasları” kitabına kadar götürebileceğimiz, folklorik müziğimiz (türkü) ile Batı armonik yapısının bileşimi anlayışı da halkta hiçbir karşılık bulmamıştır.⁵ Bu anlamda müzik ve toplumsal devinim ilişkisinin uzun yıllar devletin müdahaleci yaklaşımı sebebi ile görünür olamadığını tahmin etmek güç değil. Demokrat Parti dönemi ile devletin toplum ve bazı bürokratik kurumları üzerindeki hegemonik pratiği gevşeyince bu ilişkinin adeta tarihe geç kalmışçasına çok hızlı bir süreç ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Modern Türk şiirinin kurucu

¹ Rehber Öğretmen, Ordu Üniversitesi, Sinema-Televizyon Bölümü, Yüksek Lisans öğrencisi, selcuk_kupcuk@hotmail.com

² Doğan, Erdal, *Edebiyatımızda Dergiler*, Bağlam Yayınları, Ekim 1997, 1.Basım, İstanbul, s.38.

³ Ayas, Güneş, *Musiki İnkılâb'ının Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi Yayınları, 1.Basım, Mayıs 2014, İstanbul, s.127.

⁴ Durgun, Şenol, *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*, A Kitap, 2.Basım, Ekim 2010, Ankara, s.71.

⁵ Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, 6.Basım, Eylül 1966, İstanbul, s.131.

pratiği olan İkinci Yeni'nin çıkışını hazırlayan toplumsal gerekçeler nasıl 1950 sonrası değişen Türkiye sosyolojisi ile bağlantılı ise müziğimizdeki geç kalmış değişim sancuları da senkronik şekilde bu pratiği takip eden zaman dilimi ardından biçimlenerek benzer bir fotoğraf ortaya koymuştur.⁶

1950 sonrası, Türkiye siyasetinin bütünüyle Soğuk Savaş yıllarının reel-politiği içerisinde dünyada gözlemlenen gerilimin aynısını yaşamaya başladığı yıllardır. İslamcısından, Türkçüsüne, sūfî hareketlerinden, liberal eğilimlisine kadar “geniş sağ yelpaze” biçiminde tanımlayabileceğimiz bileşimi, komünizm karşıtlığı üzerinden kurulurken, bu örgütlenmelerin tam karşısında artık yavaş yavaş çeşitlenmeye başlayan sol vardır. Müzik de bu gerilimin bir parçası olmaktan kaçamaz ve özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren sol'un, dünyadaki politik müzik hareketlerinden etkilenerek yeni bir arayışın izini sürdüğünü söyleyebiliriz. Sosyalizm düşüncesi 1960'ların dünyasında yeni bir gelecek vaadi ile söylem geliştirirken, bu politik dile eklenen yeni bir müzik hareketi de ortaya çıkar. Politik protesto yoğunluğu taşıyan ve köken kazısını Pete Seeger ve oradan Bob Dylan'a kadar götürebileceğimiz bu eğilim özellikle Batı tipi modernleşme, kapitalizm, çevre katliamlarına ve zencilerin ötekileştirilmesine dair eleştiriler sunan bir külliyat üretti. Takip eden zaman dilimi içerisinde ise bütün dünyada etkilerini görebileceğimiz, Güney Amerika merkezli bir müzik hareketi doğdu. Yerel müzikal birikimden hareket ederek ve modern müziğin teknik imkanlarından yararlanarak elde edilen bu form “Yeni Türkü/Yeni Şarkı” adı ile anıldı.⁷

Türkiye'de ise dünyadaki bu politik ruha paralel biçimde köklerini Anadolu topraklarında arayan ve bu arayışa aynı zamanda politik cevaplar üreten bir müzik hareketi doğdu. “Anadolu Pop-Rock” olarak tanımlanan bu müzikal türün neredeyse tamamında “türkü” formunun yeniden yorumlanması düşüncesi hakimdir. Ancak bu yorumlama ile beraber, Nazım Hikmet başta olmak üzere modern şiirimizin sol kanadını temsil eden şairlerin şiirlerine yapılan besteler de çıkar karşımıza. Özellikle Zülfü Livaneli'nin 1970'lerin sonuna doğru yayınladığı “Nazım Türküsü” çalışması, Türkiye'de hem politik müzik hareketi hem de yerel duyarlılık ile modern müziğin imkanlarının bir araya getirilme düşüncesi açısından, onu takip edecek çoğu sanatçı ve gruba ilham vermiştir.⁸ Netice itibarıyla 1960'ların ikinci yarısından itibaren kendisini sol politik hareket içerisinde tanımlayan birçok şairin şiirinin solcu müzisyenler tarafından Türk Pop Müziği, Anadolu Pop-Rock, politik müzik ve 1980 sonrası adına “Özgün Müzik” denilen türlerde bestelenerek müzikal formlara dönüştürüldüğünü görürüz.

Bahsettiğimiz bu “sol ve müzik” ilişkisinin geniş tarihi karşısında maalesef “sağ ve müzik” ilişkisine dair 1990'ların başına kadar ciddi bir verimin şekillenemediğini söylemek mümkün. Kuşkusuz bunun farklı gerekçeleri söz konusu. Her şeyden evvel sağ politik şemsiye içerisinde yer alan toplumsal katmanın sosyolojik ve kültürel olarak “çevre”yi temsil etmesi burada en önemli gerekçedir. Oysa biraz evvel bahsettiğimiz gerek Türk popu ve gerekse Anadolu Pop-Rock denen türlerin ortaya çıkışında başat rol oynayan hemen bütün öznelere “merkez”inde Cumhuriyet elitlerinin çocukları olduğu, kolejlerde öğrenim gördükleri, enstrüman çalabilme, nota okuyabilme, Batı müziğinin geldiği seviyeyi takip ve icra edebilme imkanlarına sahip

⁶ Küpçük, Selçuk, “Müzik ve Toplumsal Senkron Arasındaki İlişkiyi Orhan Gencebay Üzerinden Okumak”, *Granada Dergisi*, Ekim-Kasım 2013, Sayı 4, s.85.

⁷ Kahyaoğlu, Orhan, *Bülent Ortaçgil*, Çiviyazıları Yayınları, 1.Basım, 2002, İstanbul, s.33.

⁸ Küpçük, Selçuk, “12 Eylül'ün Şiddeti Karşısında Bir Umut : Çağdaş Türkü ve 12 Eylül'ün Sessizliği İçerisinde Bir Nida : Tolga Çandar”, Tolga Çandar Sempozyumu Bildirisi, Milas Belediyesi Kültür Yayınları, 1.Basım, Eylül 2016, Muğla. s.190.

oldukları bir vaktidir. Bütün bu özelliklerin o yıllar için ayrıcalıklar taşıdığını söylemek mümkün.

Biraz evvel bahsettiğimiz geleneksel müziğimiz donmuş hali sebebi ile toplumun hareketliliği, karşılaştığı yeni durumlar, kültürel taleplerinden politik taleplerine kadar içerisinde bulunduğu sosyo-psikolojik durumu müzikal forma dönüştürebilecek devinimden hayli uzaktı. Ancak bütün bu ihtiyacı gideren yeni müzik türleri şekillenmeye başlayınca bu bahsettiğimiz toplumsal meseleleri şiirlere aktarmış şairlerin metinlerinin Anadolu Pop-Rock'tan, 1980 sonrasının özgün müziğine birbirinden farklı türlerde bestelendiğini gözlemleriz. Ancak geniş sağ yelpazenin bu bahsettiğimiz yeni müzik türleri ile yolu 1990'lara kadar kesişmemiştir. Yani bir Cem Karaca ve bir Timur Selçuk çık(a)mamıştır. Dolayısı ile Necip Fazıl başta olmak üzere çoğu İslamcı, Türk-İslamcı, Türkçü şairin şiirleri bestelen(e)memiştir

Kuşkusuz bu durumun bir çok sebebinden bahsetmek mümkün. Mesela Cumhuriyet ile birlikte yüzyıllardır taşınmış olduğumuz geleneksel müzikal birikimin üzerinin kapatılıp, yok sayılmasını ve hatta yasaklanmasını, müziğin yaşamsal alanlarının dayatma sonucu ortadan kaldırılıp, geçmiş/gelenek ile ses evrenimize ait estetik doku ve algılayışın fakirleştirilmesini, dolayısıyla Müslüman duyarlılığına sahip insanların müzikle yollarının sancılı bir şekilde ayrılmasını, mevcut müzik hali ve ilişkilerinin de bu duyarlılığı taşıyan insanların dünyasına yabancılaşmasını tartışılacak ilk konulardan birisi olarak buraya alabiliriz. Bu yabancılaşma sonucu dini duyarlılığı yüksek kesim, geleneksel müzikal dokusunu uzun yıllar modernleşme karşısında sağlıklı bir şekilde dönüştürememiş ve yeni arayışlara girememiştir. Oysa biraz evvel de belirttiğimiz gibi Nazım Hikmet başta olmak üzere birçok solcu şairin şiirleri Necip Fazıl'a göre çok daha evvelinden modern müzik türlerinden herhangi birisinin formatında bestelenmeye başlanmıştı. Yine mesela bir başka sebep olarak, -Necip Fazıl'ın Müslüman ve muhalif duruşunu dikkate alırsak- Kemalist nosyona sahip TRT denetimi ve belli bir döneme kadar Marksist ideolojinin kontrolündeki genel müzik piyasası karşısında çok kolay ötekileştirildiğini ve yok sayıldığını da iddia edebiliriz.

Necip Fazıl şiirlerinin yoğun şekilde bestelenmeye başlandığı dönem, Müslüman duyarlılığı taşıyan kesimlerin müzikle yollarının yeniden kesiştiği 80'lerin sonu, 90'ların başıdır. Modern hayatın verdiği bütün imkânları dini referans arayışlarıyla dönüştürmeyi deneyen bu toplumsal katman, müziği de yerleşik seküler bir mantık örgüsünden uzakta konumlandırarak kalitesi başlangıçta tartışmalı apayrı besteler ortaya koymaya başladılar. Bu, müziği yeniden keşif onları, modern günlük hayat içerisinde yaşadıkları gerilimi, yabancılaşmayı, mücadele dirençlerini, geleceğe ilişkin umutlarını dile getiren şarkı sözlerinin kapısına bıraktı. Zaten birey'in bu kentsel kuşatım karşısında yaşadığı içsel, zihinsel çatışmayı, resmi ideolojinin dayatımı karşısında dini referanslı yeni bir dünya arayışını metinlerinde yoğunluğu en yüksek şekilde anlatan bir şair olarak Necip Fazıl şiirleri, bu kapıda uzun yıllardan beri beklemekteydi.

2. Bestelenen Şiirleri

Tahmin edileceği ya da beklenti oluşturacağı gibi Necip Fazıl'ın en çok bestelenen şiirlerinden birisi üç bölüm halinde yazdığı "Kaldırımlar"dır. Şiirin taşınmış olduğu gerek iç müziğinin mükemmelliği, gerek en çok tanınan şiirlerinin başında gelmesi ve gerekse teması bakımından çağın getirdiği kaotik durum karşısında birey'in yaşadığı içsel yalnızlık duygusunu gerilimli, etkileyici bir dil ile anlatması bakımından bestelenmek amacıyla tercih edilen şiir olmuştur. "Kaldırımlar". "Sokaktayım kimsesiz bir sokak ortasında" dizesi ile başlayan ve sekiz dörtlükten oluşan "Kaldırımlar-1" şiirine şu ana kadar 3 beste yapıldı. Bu bestelerden birisi şiirin birinci, ikinci, dördüncü ve beşinci dörtlüklerini besteye alan Ergün Ekşi'ye aittir. Kunüz Ajans

prodüksiyonu ile çıkan ve “Sonsöz-Lili” adını taşıyan albümünde okudu sanatçı bu bestesini. Daha çok özgün müzik olarak tanımlanan ve sınıflandırılan formda yapılan bestenin aranjisini de Hakan Aykut gerçekleştirdi. Genel olarak neredeyse bütün özgün bestelerde ana-üst yapı sazı gibi kullanılan bağlamaya bu bestenin orkestrasyonunda da önemli partiyonlar yazılmış.

En çok Necip Fazıl şiiri besteleyen sanatçı olarak Aykut Kuşkaya da “Kaldırımlar-1”i şarkıya dönüştürerek Folk Müzik Center tarafından çıkartılan “Nereye Kadar” adlı albümünde seslendirmiştir. Bilindik pop müzik formunda besteler yapan Kuşkaya bu bestesinde “Kaldırımlar-1”in “İçimde damla damla bir korku birikiyor” dizesiyle başlayan üçüncü dörtlüğü hariç diğer bütün kıtalarını besteye dahil ederek süre bakımından bir hayli uzun şarkıya dönüştürmüştür. Bugüne kadar toplam 6 Necip Fazıl şiirini besteleyip albümlerinde okuyan sanatçının hemen bütün çalışmalarının aranjisine imza atan Fatih İhlamur, Kuşkaya'nın bu bestesinin de aranjisini yapmıştır. Bütünüyle Batı müziği kalıplarında hazırlanan alt yapı üzerine klasik ve akustik gitar çalınarak belirginleştirilen bir pop tarz ile çıkıyor bu kez “Kaldırımlar-1” karşımıza.

Yine de “Kaldırımlar-1”i en çok popüler hale getiren isim hiç kuşkusuz sanatçı Funda Arar. Özhan Eren ve Yücel Arzen ortak bestesini yorumlayan Arar'ın, bir dönem sürekli televizyon kanallarında dönen klibiyle “Kaldırımlar-1” şiirini ve bir anlamda Necip Fazıl ismini geniş halk kitlelerine taşıdığını söyleyebiliriz. Aslında şarkı haline getirilmiş bir şiiri yeniden bestelemek, iki beste arasında kıyası gündeme getireceğinden riskli bir durumdur hem besteci hem de yorumcu için. Arar'ın okuduğu “Kaldırımlar-1” bestesi, Özhan Eren ve Yücel Arzen gibi iki yetenekli besteciye, iki ayrı gelişken duyarlılığa ait ve bir anlamda bu duyarlılıkların sentezi olması bakımından da önemli bir çalışmadır. Bu önem, bestenin kalitesini olumlu anlamda etkilemiş ve karşımıza şiirin kendi gücüne denk yoğunlukta etkileyici bir beste çıkmıştır. TMC prodüksiyonu ile hazırlanan ve “Sevgilerde” ismini taşıyan bu albümdeki aranjeleri Adnan Koç gerçekleştirmiş. Doğal olarak pop aranjisi ile sunulan bestede yine de Türk insanının yerleşik müzik algısına yakın gelebilecek abartısızlık ve sadelik gözetilmiş diyebiliriz. Dolayısı ile yüksek ritm yerine şiirin dizelerindeki temayı takip eden bir armonik yapı ve gerektiği yerde romantik, gerektiği yerde gerilimli bir müzikal anlatım denenerek bütün bu bileşenler Funda Arar'ın geniş ses aralığına ait vokal gücü, yorumsal zenginliği, okuyuşundaki sağlamlık ile bütünlenince de herkesin üzerinde mutabık olduğu iyi bir “Kaldırımlar” bestesi ortaya çıkmış.

“Başını bir gayeye satmış kahraman gibi” dizesiyle başlayan ve dört kıtadan oluşan “Kaldırımlar-2” şiiri de ortak üretimin sonucu besteye taşınan bir başka Necip Fazıl şiiri. Ergün Ekşi ve Aykut Kuşkaya'nın birlikte çalıştıkları “Kaldırımlar-2”nin bütünü de besteye dahil edilmiş ve sanatçı Aykut Kuşkaya'nın “Ağlarken Gülebilmek” (Tuna Sesli ve Gör. Yay. Merkezi) adlı albümünün önemli şarkılarından birisi olmuştur. Aranjisini Fatih İhlamur'un yaptığı bu çalışma da yine tamamıyla Batı formunda hazırlanmış alt yapının üstüne kanun, ney, darbuka ve def kullanılarak yerli bir anlayışla yorumlanan esere Kuşkaya'nın romantik sesi ve okuyuşu da eklenince kalıcı bir beste meydana gelmiş.

Kuşkaya'nın ilk albümü olan ve 1994 yılında çıkardığı “Umut Sancısı” (Ahenk Ajans) adlı çalışmada ise bestelerinin hepsi Kuşkaya'ya ait toplam 3 Necip Fazıl şiiri yer alıyor. “Her taraf pırıl pırıl” dizesi ile başlayan “Ses” şiirinin tamamı, “Bu akşam o kadar dingin ki sular” dizesiyle başlayan “Yattığım Kaya” şiirinin tamamı ve “Kafesli evlerde ağlayan çocuklar” dizesiyle başlayıp “Çile” kitabında “Ağlayan Çocuklar” başlığını taşıyan şiirin yine tamamı beste olarak değerlendirilip albümde “Kafesli Evler” ismi ile anılmıştır. Aranjörülüğünü Hakan Aykut ile Aykut Kuşkaya'nın kendisinin yaptığı bu ilk Kuşkaya çalışmasında klasik gitar ağırlıklı

bir anlayış sürekli ney, ud ve yerli bir hassasiyetle çalınan violinle beslenerek muhatap alınan dinleyicinin alışkın olduğu estetik forma uzak düşülmemeye gayret edilmiş ilk farklı çalışmadır aynı zamanda. Burada bir başka önemli nokta da, Necip Fazıl şiirine ilk kez pop müzik formuna denk düşen bir bakış açısı ile yaklaşılmasıdır.

Aykut Kuşkaya tarafından bestelenen bir başka Necip Fazıl şiiri “Yeryüzünde yalnız benim serseri” dizesiyle başlayan “Serseri” şiiri. Daha evvel bahsettiğimiz ve Kuşkaya'ya ait olan “Neredeye Kadar” adlı albümde yer alan beste, şiirin tamamını kapsamış ve orkestrasyon yine pop müzik formunda düşünülmüştür. Eserin üst yapısında baskın bir rol verilen yaylılara Batı tarzı çalınmış ve partiyonlar yazılarak bu anlayış desteklenilmiş. Yine okuyuştaki derece vokaller de kimi zaman caz temlerini hatırlatmakta.

Necip Fazıl'ın “O'na” ve “Sonsuzluk Kervanı” adlı şiirlerine yapılmış besteleri de sanatçı Hasan Sağındık iki ayrı albümünde seslendirdi. Çile'de “O'na” başlığı ile yer alan ve “Benim efendim “ dizesiyle başlayan şiir Bahtiyar takma adlı bir besteci tarafından modern bir ilahi formunda bestelenmiş ve Hasan Sağındık'ın “Siyah Ağıt” (Günalp Müzik) adlı albümünde “Efendim” ismiyle okunmuştur. İlahi formunda başarılı bir beste olan “Efendim” şiirinin aranjisini Mehmet Ali Gündoğar yapmış ve orkestrasyonda klasik kemençe, ney, ud, bendir kullanılarak klasik tekke musıkisinin müzikal evrenine sadık kalınmaya çalışılmış. “Sonsuzluk kervanı, peşinizde ben” dizesiyle başlayan “Sonsuzluk Kervanı” şiirinin tamamı da Hasan Sağındık tarafından bestelenmiş ve mevcut son albümü “Bitsin Seninle” (Sera Yapım)'de yer alması amacıyla aranjisi ve sanatçı okuması tamamlanmış, ancak Kısakürek'in varisinin müsaade etmemesi üzerine albüme girememiştir. Şahsen benim dinleme imkanı bulabildiğim bu beste ve aranjisi Necip Fazıl şiirine yapılmış en farklı çalışmalardan birisiydi. İçinde deneysel açılımlar taşıyan bir aranjeyle tasarlanmış olan beste, Sağındık'ın yorumundaki gizemli ve davudi tını ile de dinlenmeye değer bir eser olmuştur.

Popüler müzik gruplarından Ayna grubu da Necip Fazıl şiirine yapılmış bir besteyi seslendirdi. İki dördlükten oluşan ve “Ne hasta bekler sabahı” dizesiyle başlayan “Beklenen” adlı şiire Cemil Özeren'in bestesini yorumlayan grup, kimi zaman rock saunduna yaklaşan anlayışları ile popüler gruplardan ilk Necip Fazıl şiirini kullanan grup olmuştur. Yine önemli pop müzik bestecisi Ali Kocatepe, “Veda” şiirini pop tarzında besteleyerek, sanata ilişkin kampçı bakış açısının artık pek geçerli olmadığını ispat etmiştir bir anlamda. Türk Pop müziğinin önemli kilometre taşlarından birisi ve TRT denetimi yıllarında birçok bestesi devlet televizyonunda yorumlanan bir besteci olarak Ali Kocatepe isminin Necip Fazıl şiirini bestelemesine, ayrı bir öneme sahip bir olgu şeklinde bakmak gerekli.

Bütün bu modern müzik çeşitleri formunda bestelenen şiirlerinin yanında Türk Sanat Müziği formunda da epey şiiri şarkıya dönüştürülmüştür Necip Fazıl'ın. Sanatçı Mehmet Güntekin, “Yattığım Kaya” şiirinin tamamını, “Melekler dolanıyor kuytu yerlerde” dizesiyle başlayan “Ninni” şiirinin birinci ve üçüncü dördlüklerini, “Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince” dizesiyle başlayan “Bu Yağmur” şiirinin birinci dördlüğünü ve “Akşamı getiren sesleri dinle” dizesiyle başlayan “Veda” şiirinin birinci ve üçüncü dördlüğünü Türk Sanat Müziği formunda besteye almıştır. Dolayısı ile “Yattığım Kaya” adlı şiir “Kaldırımlar-1” gibi ikinci kez bestelenmiş oluyor. Tanınmış bestekarlardan Sadun Aksüt ve Muzaffer Şenduran da Necip Fazıl'ın “Veda” şiirinin birinci ve üçüncü dördlüklerini besteleyerek farklı şarkılar elde etmişlerdir. Buradan Necip Fazıl'ın “Veda” adlı şiirinin 4 ayrı besteye sahip olduğunu görüyoruz. Ayrıca sanatçı Fırat Kızıltuğ “Uyan yarım söndü yıldızlar” dizesiyle başlayan “Aydınlık” şiirinin tamamını ve yine

“Zindan’dan Mehmet’e Mektup” şiirinin birinci ve sonuncu dördlüğünü aynı formda şarkıya dönüştürmüştür. “Serseri” adlı şiir de Necip Fazıl’ın ikinci kez besteye kavuşan şiirlerindedir ve bu şiirin üçüncü dördlüğünü Ahmet Hatipoğlu şarkı haline getirerek müzik evrenimize taşımıştır. Necip Fazıl Kısakürek’in Türk Sanat Müziği formunda bestelenen mevcut şiirleri İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Tic. A.Ş. Prodüksiyonu tarafından Devlet Korosu sanatçısı Mehmet Güntekin yönetiminde bir albümde toplanarak arşivlik bir çalışma haline getirilmiştir. Günümüz Türk Sanat Müziğinin önemli bestecilerinden Alaeddin Yavaşca’nın bestelemek maksadıyla tercih ettiği Necip Fazıl şiiri ise “Elimde Sukûnun Nabzımı Dinle”. Bu formun genç bestekarlarından Ertuğrul Erkişi yine Necip Fazıl’ın “Anneciğim” şiirini Sanat Müziği türünde bestelemiştir. Araştırmalarım sırasında TRT repertuarında 100’e yakın bestesi bulunan İsmail Ötenkaya’nın bu mevcut bestelerden ikisinin sözünü Necip Fazıl’ın şiirlerinden aldığı bilgisine ulaştım, ancak bunların hangi şiirler olduğunu öğrenemedim.

Türkiye’de politik gelişmelere bağlı olarak Necip Fazıl’a yönelik ilginin giderek arttığını görüyoruz. Bu bağlamda şiirleri bestelenmek amacıyla yeniden ele alınmaktadır. Sanatçı Uğur Işılak’ın 2012 yılında yayınladığı ve salt Necip Fazıl şiirlerine yapılmış bestelerden oluşan albümü bu açıdan manidardır. “Üstad” ismini taşıyan ve Simklas etiketi ile çıkartılan albümde sanatçı Necip Fazıl’ın “Sakarya Türküsü, Canım İstanbul, Geçilmez, Kaldırımlar, O Yar, Beklenen, Şarkımız, Anneciğim, Zindandan Mehmede, Yattığım Kaya, Köroğlu” adlı şiirlerini şarkılaştırdı. “Özgün Müzik” biçiminde adlandırılan tür içerisinde yapılan bestelerden meydana gelen bu albümde de görüldüğü gibi Necip Fazıl’ın daha evvelce başka sanatçılar tarafından bestelenen şiirlerinin yine burada tercih edildiğini görüyoruz.

3. Sonuç

Necip Fazıl Kısakürek’in şiirleri, barındırdıkları yapı itibariyle (hece vezniyle yazılması, kelime seçimi bakımından yüksek şiirsel kalitesi, şiirsel müziğinin mükemmelliği, insani ve varoluşsal kaygılar taşıması vs..) çok daha uzun yıllar öncesinden bestelenmesi gereken şiirlerdi. Yazıdan da anlaşılacağı üzere bu şiirler gerek pop, rock, özgün beste gibi modern müzik türlerinde ve gerekse Türk Sanat Müziği, türkü ve ilahi gibi geleneksel müzik formlarında bestelenebilecek genişlikte bir havzaya aittir ve hatta bazı şiirleri birden fazla besteye alınmıştır.

4. Kaynakça

- Ayas, Güneş, *Musiki İnkılâb’ının Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi Yayınları, 1.Basım, Mayıs 2014, İstanbul.
- Doğan, Erdal, *Edebiyatımızda Dergiler*, Bağlam Yayınları, Ekim 1997, 1.Basım, İstanbul.
- Durgun, Şenol, *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*, A Kitap, 2.Basım, Ekim 2010, Ankara.
- Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, 6.Basım, Eylül 1966, İstanbul.
- Kahyaoğlu, Orhan, *Bülent Ortaçgil*, Çhiviyazıları Yayınları, 1.Basım 2002, İstanbul.
- Küpçük, Selçuk, “Müzik ve Toplumsal Senkron Arasındaki İlişkiyi Orhan Gencebay Üzerinden Okumak”, *Granada Dergisi*, Ekim-Kasım 2013, Sayı 4.
- , -----, “12 Eylül’ün Şiddeti Karşısında Bir Umut : Çağdaş Türkü ve 12 Eylül’ün Sessizliği İçerisinde Bir Nida : Tolga Çandar”, *Tolga Çandar Sempozyumu Bildirisi*, Milas Belediyesi Kültür Yayınları, 1.Basım, Eylül 2016, Muğla.

**NECİP FAZIL'IN
ESERLERİNE TEMATİK
YAKLAŞIMLAR**

METAFİZİK DUYARLIKTAN 'MUTLAK HAKİKAT'A NECİP FAZIL'IN ŞİİRİ

Ramazan KAPLAN¹

Giriş

Necip Fazıl, "Poetika"da şiir hakkındaki görüşlerini açıklarken "*Bizce şiir; mutlak hakikati arama işidir.(...) Mutlak hakikat Allah'tır. Ve şiirin (...) O'nu aramaktan başka vazifesi yoktur*"² hükmünü verir.

Necip Fazıl'ın bu noktaya gelişinin evrelerini, 1922-1939 yılları arasında yayımlanan şiirleri kapsamında; "Kaldırımlar" ve "Çile" odaklı olarak "Necip Fazıl'ın Şiirinde 'Varlık'ın Metafizik Dünyası" adlı yazımızda ele almıştık.³ Bu dönem şiirlerinin incelenmesinden varılan sonuçları, bildirimize dayanak oluşturması için hatırlatmakta fayda vardır. "*Necip Fazıl'ın pek çok şiirinde öteden beri insan ruhunda karşılaşılan kaos hâli; yerini bir sevince, birlik fikrine, eşya, dünya ve her türlü oluşu 'mutlak hakikat'e göre algılama ve kabullenmeye bırakmış, varlık ve onunla birlikte sanat yeni bir anlam kazanmıştır. (...) 'Çile' den sonra Necip Fazıl'ın şiiri, yeni bir sanat anlayışı ve hedefine yönelmiş olarak gücünü ve etkisini devam ettirmiştir. (...) Uzun bir 'fikir çilesi' sonunda gelinen noktada ortaya çıkmış 'Çile', Necip Fazıl'ın şiirinin, düşünce ve inanç dünyasının anahtarıdır.*"⁴

Bu bildirimizin konusu, "Çile" sonrası Necip Fazıl'ın şiirini, "mutlak hakikat"e göre ele almak, "Sâbık Şair" iddialarını açıklığa kavuşturmak ve bu kapsamda Necip Fazıl'ın şiirindeki dönüşümün esaslarını ortaya koymaktır.

"Mutlak Hakikat"ın Gölgesinde

1940 yılında yayımlanan "Allah Dostu" ve "Mürşid" gibi şiirlerden itibaren Necip Fazıl'ın şiirine yeni kavramlar girmeye başlar. Bunları, Necip Fazıl'ın şiirinde, daha çok metafizik duyuş ve sezile ifade edilemiş olgulara aslı kimliğini kazandıran temel göstergeler olarak kabul etmek gerekir. Artık düşünce dünyasındaki değişime bağlı olarak Necip Fazıl'ın şiiri, yeni bir çizgide gelişmeye, metafizik duyarlıktan "mutlak hakikat"ın hâkim olduğu aydınlık bir düşünce ve sanat alanına evrilmeye başlamıştır. "Allah Dostu" şiiri, bu çerçevede; Allah'a bağlanışın, nefsinin "mutlak hakikat" karşısında değersiz görüşün ve her türlü fedakârlığı kabullenişin güzel bir örneğidir. "Mürşid" şiiri de "Allah dostu"nun, şairin ruh ve düşünce dünyasındaki dönüştürücü rolüne işaret etmesi bakımından dikkati çekicidir.

Farklı bir düşünce dokusuna sahip olmasına rağmen bu yıl yayımlanmış olan "Nakarat" şiiri, şairin sadece düşünce planında değil, eylem planında da yeni yönelişini ifade eder. Bu şiirde Necip Fazıl, geleceğe dair tasarımları olan bir eylem, kendi tabiriyle bir "aksiyon" adamıdır. "Aksiyon" adamının beklentileri büyüktür. Ona göre çoğu gitmiş, azı kalmış"tır. Bu şiirde geleceğe duyulan güven ve beklenti şöyle dile getirilir:

¹ Prof.Dr., Bartın Üniversitesi Rektörü.

² *Çile*, Büyük Doğu Yay., İst., 2010, s.473-474.

³ Ramazan Kaplan, "Necip Fazıl'ın Şiirinde 'Varlık'ın Metafizik Dünyası (1922-1939)", *Hece* (Necip Fazıl Özel Sayısı), 97 (2005) s.198-209.

⁴ *Agm.*

Vur kazmayı dağa Ferhat!

Çoğu gitti, azı kaldı.

Kışne kır at, kışne kır at!

Çoğu gitti, azı kaldı.

Doğar bir gün benim günüm,

Çoğu gitti, azı kaldı.

Kırk gün kırk gece düğünüm,

Çoğu gitti, azı kaldı.

Ektik, ektik yetişecek,

Çoğu gitti, azı kaldı.

Bütün yollar bitecek,

Çoğu gitti, azı kaldı.

Bir gün anlaşılır şiir;

Çoğu gitti, azı kaldı.

Ekmek gibi azizleşir;

Çoğu gitti, azı kaldı.

(*Çile*, s.269)

“Nakarât” şiiri, Necip Fazıl’ın sosyal muhtevalı şiirlerinin öncü örneklerinden biridir. Bu şiirden sonra Necip Fazıl’ın şiiri, toplumsal yapıdaki bozulma ve çöküntüyü “mutlak hakikat”e göre yorumlayan bir sosyal muhteva kazanmaya başlar. Necip Fazıl şiirinin bu yeni yönelişi ve toplumsal yapının çıkmazlarını İslami inanç ve değerler bağlamında ele alan tavrı, giderek onun düşünce dünyası ve sanatının karakteristik yönü hâline gelir. Şiirdeki gaye ve hedefini topluma yönelten Necip Fazıl; toplumsal yapıyı ve kurumları, İslam düşüncesi bağlamında, yer yer keskin bir mizah diliyle eleştirir. İnançsızlığın ahlak ve toplumdaki tahribatı, toplumun “dil, tarih, ahlak ve iman”dan uzaklaşarak hedefsiz bir yapıya dönüşmesi, “sözde aydınlar”ın başıboşluğu, taklitçilik, toplumsal kargaşa, toplumu kendi değerlerinden uzaklaştırma ve nesiller arası kopukluk; artık, sosyal muhtevalı şiirlerinin başlıca meseleleri olmuştur.

Necip Fazıl’ın bu kapsamdaki şiirleri arasında en tanınmış örneklerden biri olan “Kafiyeler” şiiri, sadece toplumu toplum olmaktan uzaklaştıran aşınmış değerlerin bir sosyal eleştirisi değil, aynı zamanda Necip Fazıl’ın şiirde kelime tasarrufu ve ifade gücünün de mükemmel bir örneğidir. “Muhasebe” ve “Destan” ile “Surda Açılan Gedik” ve “Sakarya Türküsü” şiirleri de benzer düşünce dokusu bağlamında yazılmış şiirlerdir. Bunlara “Ve Gelir”, “Şarkımız”, “Utansın”, “Başiboş”, “Aman”, “Müjde”, “Çırpımır”, “Gelir” ve “Feza Pilotu” gibi şiirleri de eklemek mümkündür. “Muhasebe”de;

Ben artık ne şairim, ne fıkra muharriri!

Sadece, beyni zonk zonk sızlayanlardan biri!

(...)

*Evet, kafam çatlıyor, gûya ulvî hastalık;
Bendedir, duymadığı dertlerle kalabalık.
Büyük meydana düştüm, uçtu fildişi kulem;
Milyonlarca ayağın altında kaldı kellem.
Üstün çile, dev gibi gelip çattı birden! Tos!!!
Sen, cüce sanatkârlık, sana büsbütün paydos!
Cemiyet, ah cemiyet, yok edilen ruhiyle;
Ve cemiyet, cemiyet, yok eden güruhiyle...*

(Çile, s.402-403)

diye feryat eden şair, toplumsal yapıyı neredeyse bütün kurumları ve oluşlarıyla sorgulayan yeni bir misyonla karşımıza çıkar. Ona göre, temel mesele, “iman tılsımlı kılınçla” donanmış gençliğin, “ben neyim ve bu hal neyin nesi?” biçiminde bir soruyla “varlık muhasebesi”ne girişmesidir. Bu muhasebe ile yanlış öğretilen tarih, çürümeye yüz tutmuş aile, toplumsal gerilik ve taklitçiliğin eleştirisi yapılır. Bunları ortadan kaldıracak “pörsümez yeni”ye ve “doğmakta olan güne”, kısaca beklenen inkılâba duyulan hasret ve güven dile getirilir.

Toplumsal çöküntünün, adına yaraşır bir mükemmellik anlatıldığı bir başka örnek de “Destan” şiiRIDIR. Bu şiiRde ifade edilen görüşlere göre de, ev ve aile bir yıkım içindedir. İçki ve zina “sebil üstüne sebil”dir. Çöküntü, Sodom-Gomore ile Bizans ve Roma’yı kıskandıracak boyutlardadır. Eşitsizlik;

*Allah’ın on pulunu bekleye dursun on kul;
Bir kişiye tam dokuz, dokuz kişiye bir pul.
Bu taksimi kurt yapmaz kuzulara şah olsa;
Yaşasın, kefenimin kefilî karaborsa!*

(Çile, s.407)

biçiminde gerçekten zekice bir buluş ve estetik söyleyişle ifade edilir. “Hayat, meselesiz ve gerçeksiz” bir “kubur faresi”dir. “Siyaset kavas, ilim köle, sanat ihtilâç” hâindedir. “Verem ve sıtma serbest”, “gümrükte(ki) ilaç mahpus”tur. Lisan bozulmuş, tarih gerçekleri öğretmek yerine onları gizlemek üzere görevlendirilmiş, hakikatin üstü örtülmüş, “mukaddes emanet”e sahip çıkılmamıştır. Yapılanların özü; “bir şapka, bir eldiven, bir maymun”la sembolize edilen “inkılâp”tan ibarettir.

“Surda Açılan Gedik”, bir dava adamının “mukaddes” yolculuğunda zamana ve çağa meydan okuyuşunun ve bir muştunun habercisi bir şiiRIDIR. “1000 Yıl Sonra Tarih”, “O’nun Ümmetinden Ol” ile “Davetiye” ve “Aç Kapıyı” şiiRleri de küçük farklarla benzer düşünceleri dile getiren şiiRlerdir. Bu şiiRlerde insanlığı “eceli gelmekte olan karanlıktan” İslam’ın aydınlığına çağırın, “ötenin ötesinden” haber verip insanlığı “sonsuzluk destesinde” toplanmaya davet eden gür bir ses vardır.

Şüphesiz ki bu grupta değerlendirilecek şiiRlerin en ünlüsü ve toplumun ortak sesi hâline gelmiş olan “Sakarya Türküsü”dür. “Sakarya Türküsü”, biçimsel anlamda hiç de türkü formunda olmamasına rağmen güçlü muhtevası ve estetik dokusuyla türkülerin anonim yaygınlığını

fazlasıyla hak etmiş bir şiidir. Bu şiirde Necip Fazıl, Anadolu insanı ve tarihinin ortak geleceği ile ağır tarihsel yükümlülüğünü, muhteşem tarihsel geçmişini hatırlatarak anlatır. Yaşanan süreç, “hayata pusu kurmuş” bütün zorluk ve sıkıntılara rağmen son bulacak, Allah’ın takdiri ve Son Peygamber’in kılavuzluğu ile diriliş gerçekleşecektir.

“Sakarya Türküsü”nün dokusunu oluşturan bu düşünce ve inanç; Necip Fazıl’ın “Çile” sonrası şiirlerinde hâkim bir unsur olarak hep görülür. O, sadece eleştiren biri değildir. “Mutlak hakikat”e göre ayarlanmış çok kuvvetli bir gelecek tasavvuru; Necip Fazıl’ın şiirinin bu ikinci evresinde, onun şiirinin başlıca özelliğidir. Bu bağlamdaki şiirlerinden “Şarkımız” ve “Utansın” ile “Müjde” ve “Gelir” gibi şiirleri, adeta toplumsal dirilişin habercisi gibidir. “Şarkımız” şiirinde bu inanç şöyle dile getirilir.

*Kırılır da bir gün bütün dişliler,
Döner şanlı şanlı çarkımız bizim.
Gökten bir el yaşlı gözleri siler,
Şenlenir evimiz, barkımız bizim.
Yokuşlar kaybolur, çıkarız düze,
Kavuşuruz sonu gelmez gündüze,
Sapan taşlarının yanında füze,
Başka âlemlerle farkımız bizim.
Kurtulur dil, tarih, ahlâk ve iman;
Görürler, nasılmış, neymiş kahraman!
Yer ve gök su vermem dediği zaman,
Her tarlayı sular arkımız bizim.
Gideriz nur yolu izde gideriz,
Taş bağırdı, sular dizde, gideriz,
Bir gün akşam olur, biz de gideriz,
Kalır dudaklarda şarkımız bizim...
(Çile, s.412)*

Bu dönem şiirleri arasında üzerinde durulması gereken örneklerden biri de “Zindandan Mehmed’e Mektup”tur. Muhtevası ve ifade tarzıyla geniş yığınların beğenisini kazanmış olan bu şiir; Türk şiirinde “mahpus ve mahpusluğu” konu edinen örnekler içinde benzersiz bir güzelliğe sahiptir.

“Zindandan Mehmed’e Mektup”, bireysel gibi görünen kurgusu, düşünce ve hayal dünyasına rağmen; şu mısralarda görüleceği üzere, mahpusluk duygusunu, toplumsal diriliş ve aydınlık gelecek tasavvurunun kaynağı hâline dönüştüren ve neredeyse toplum katında anonim hâle gelmiş bir şiidir.

*Ana rahmi zâhir, şu bizim koğuş;
Karanlığında nur, yeniden doğuş...
Sesler duymaktayım; Davran ve boğuş!*

Sen bir devsin, yükü ağırdır devin!
Kalk ayağa, dimdik doğrul ve sevin!
Mehmed'im, sevinin, başlar yüksekte!
Ölse de sevinin, eve dönsek de!
Sanma bu tekerlek kalır tümsekte!
Yarın, elbet bizim, elbet bizimdir!
Gün doğmuş, gün batmış, ebed bizimdir!

(Çile, s. 422)

Necip Fazıl'daki fikrî dönüşümün ulaştığı boyutu göstermesi bakımından tipik örneklerden biri de 1952 yılında kaleme alınmış olan "Sonsuzluk Kervanı"dır. "Sonsuzluk Kervanı"nın mensupları; din uluları, büyükleri, mürşid-i kâmil ya da şairin ifadesiyle "Altun Kol Silsilesi"dir. Şiirde, "Altun Kol Silsilesi"ne duyulan muhabbet, nefsin aşağılanması ve onlara köleliği azatlığa tercih eden bir hürriyet anlayışı konu edilir. 1958'de yayımlanan "Tâ Mâverâdan", "Peygamber", "Büyük Randevu", "Kıvrım Kıvrım", "Aynalar Yolumu Kesti" ve "Bayrak ve Sultan" şiirleri de bu duyarlılığın farklı boyutlardaki örnekleridir. Bu şiirlerde; sonsuzluk özlemi, Peygamber sevgisi, ölümün türlü halleri, Allah'ın kâinatı yaratılışındaki ölçü ve âhenk, günah duygusundan pişmanlık, insanın kendisiyle hesaplaşması, nefsin hizmetinde harcanmış ömre üzülme ve nefisten şikâyet, her şeye rağmen Allah'ın merhametinin kulun günahından "aşkın" olması nedeniyle Allah'a güvenme, dünyanın "bir büyük hayal" den ibaret oluşu gibi hususlar Necip Fazıl'ın "Çile" sonrası şiirlerindeki temel meselelerdir.

Bunlar arasında ölüm teması üzerinde ayrıca durmak gerekir. Necip Fazıl'ın şiirinin başlangıcından itibaren ölüm; başlıca meselelerden biri olmuş, ölüm düşüncesi, Necip Fazıl'ın şiirinde varlığını hep korumuştur. İlk örneklerde; metafizik ürperti, korku ve hafakanla iç içe girmiş bir ölüm algısı söz konusudur. Ayrıca bu dönem şiirlerinde ölüm, entelektüel kentli bireyin kimliğinde evrensel bir olgu olarak ele alınmıştır. "Çile" sonrasında ise, ruhunu İslam potasında eritip sükûnete kavuşan bir müminin diliyle ifade edilen bir mahiyet kazanmıştır. "Biter", "Karacaahmet", "Orada", "Ölmemek" "Eski Rafta", "Dövün", "Şükür", "Geçer Akçe", "Zafer Arabası" ve "Perdeler" gibi şiirleri bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Ölüm artık korkulacak bir şey değil, "korkuları bitiren" bir olgudur. "Ebedi gençlik"; "mezar, varlığa yol veren geçit"tir. "Orada" şiiri; ölüm temalı diğer şiirlerin özel dokuları göz ardı edilmemek kaydıyla, Necip Fazıl'ın ölüme yüklediği anlamın tipik ve kuşatıcı bir örneği olarak görülebilir.

*Güneş mızrak boyu yaklaştı ufka.
Camlarda renklerin vedâ cümbüşü,
Ey gönül, mâdenin ne kadar yufka!
Yeter ağlamana bir kuş ötüşü.*

*Ölüm dedikleri, ölünceye dek;
Dünya, balı zehir, yalancı petek.
Orada bulursun, biraz bekle, tek,
Burada yaşamak sandığın düşü...*

(Çile, s.115)

“Sâbık Şair”

Bu incelemeler ışığında Necip Fazıl hakkındaki “sâbık şair” iddialarına gelince; Necip Fazıl'ın, “Çile”den sonra düşünce ve sanatındaki dönüşüm dolayısıyla haksız suçlamalara uğradığı biliniyor. Bu iddia sahiplerinden Orhan Veli, ondan “bir zamanlar iyi-kötü bir şair olan Necip Fazıl” diye söz eder ve Necip Fazıl'ı “yolunu şaşırarak siyasî davalara kalkışmak”la suçlar.⁵

Mehmet Kaplan, Necip Fazıl'ın “başlangıçta güzel, yeni ve kendine has şiirler yazdığını” kabul eder. “Sonradan yolunu şaşırarak, işi mizacına asla uymayan gazeteciliğe, siyaset ve polemige döktüğünü” söyler. Oysa “patetik mizacını işlemek ve derinleştirmek suretiyle Türk edebiyatına şaheserler verebilirdi” kanaatini belirterek “Türkiye’de siyasî ve sosyal akımlar(ın) yalnız onu değil, daha pek çok yeteneği dejenere ettiği”⁶ iddiasında bulunur. Bu örnekleri artırmak mümkün. Ancak burada ilginç olan hem Orhan Veli hem de Mehmet Kaplan'ın Necip Fazıl'ı “yolunu şaşırarak” suçlamalarıdır.

“Sâbık şair” yaftası altında toplanabilecek bu suçlamaların gerisinde, Necip Fazıl'ın “Çile” sonrası düşünce ve sanatıyla bu yaftalamayı hak ettiği için değil; buna yeltenenlerin görmek istemedikleri Necip Fazıl portresi vardır.

“Çile” öncesi şair kimliği ve sanatıyla ilgili olarak Necip Fazıl; “1928 yılının şiir diyapazonunun herkesçe beğenilmek noktasında en dik irtifaları kaydettiği basamak, bütün eser mevcudunun o zaman 64 yaprak ve 128 sayfayı geçmezken, hakkında yazılıp çizilenlerin bunun on mislini aşmakta” olduğunu söyler. Yakup Kadri'nin “Alp dağlarından gönderdiği makalelerde kendisini, ilk defa kendisi tarafından keşfedilmiş bir dehâ diye belirttiği”ni, Nurullah Ataç'ın, “kendisinin gedikli meddahı geçindiği”ni, İsmail Habip'in *Edebî Yeniliğimiz*'de Necip Fazıl'daki “his ve hayal yüksekliğine hiçbir şairin çıkamamış olduğunu kaydettiği”ni, Yaşar Nabi'nin, Necip Fazıl ismini “bir mısraı bir millete şeref verecek şair” diye andığını hatırlatır ve devam eder. “Bunları niçin ortaya döküyorum, biliyor musunuz; bunları, bu teneke madalyaları?...Ben O **Tepe**'nin rüzgârını aldıktan sonra ve Müslümanlığımı bayraklaştırdıktan sonra, bu insanların bir ikisi müstesna, hemen hepsi ve daha niceleri benden yüz çevirdi ve beni, ‘sanatına kıyan geri adam’ diye yaftaladı da ondan...”⁷ Dahası, “kavgasını benimsemeyip” kendisine “Sâbık Şair” yaftasını yamamaktan zevk alanların istediği şey “ göğsündeki tahta çubuk sıkılınca ellerini çırpan ve zillerini öttüren kuklalar tarzında, yalnız “Kadın Bacakları” soyundan şiirler yazması politikadan uzaklaşması”dır.⁸

“Bunlar görmüyor ve anlamıyorlardı ki” diyor Necip Fazıl; “benim fikir ve politika yoluyla gerçekleşmesi için savaştığım şey, bizzat şiirim muhtaç olduğu insan ve cemiyet iklimidir. Ben Böyle bir iklimin inşası cehdine bağlıyım. Bizzat şiir anlayışım bunu gerektiriyor.”⁹ “Ama ne çare ki, ‘Bâbîâli katırlarına saman yerine orkide verilse, katır onu tükürmekte ve ‘Nerede benim samanım ve samanımın şiiri’ diye anırmaktadır.”¹⁰

⁵ Orhan Veli, *Edebiyat Dünyamız*, Bilgi Yayınevi, İst. 1975, s. 100. (Selma Günaydın, *Meyveli Ağaç, Necip Fazıl'a ve Sanatına Yöneltilen Eleştiriler*, Kurtuba Yayınevi, Ankara 2010, s. 146-147'den naklen).

⁶ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 241-242. (*Meyveli Ağaç*, s. 146'dan naklen).

⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, 4. baskı, İstanbul 1984, s. 68. (*Meyveli Ağaç*, s. 147-148'den naklen).

⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, 3. baskı, İstanbul 1985, s. 297. (*Meyveli Ağaç*, s. 147'den naklen).

⁹ *Çile*, s.12.

¹⁰ *Bâbîâli*, (*Meyveli Ağaç*, s. 147'den naklen).

Sonuç

Necip Fazıl'ın şiirinin “Çile”yle başlayan ikinci evresi üzerine yaptığımız değerlendirmeler bağlamında şu hususları tespit edebiliriz.

“Çile”den sonra Necip Fazıl'ın şiiri, hem muhtevası hem de söyleyiş tarzıyla yeni bir şiirdir. Necip Fazıl'ın “Çile” ile sanatını, “mutlak hakikat” ve İslam potasında eriterek çıktığı yolculuk, kendisi adına olduğu kadar Türk şiirinde de örneği bulunmayan keskin ve kararlı bir dönemeçtir.

Şiirinin bu ikinci evresinde Necip Fazıl'ın şiirinin başlıca muhtevası toplumdur. İkinci dönemle beraber şiirinin malzemesi değişmeye başlamıştır. Daha çok bireysel planda ifade edilen olguların yerini toplumsal duyarlığa ayarlı bir muhteva ve ifade tarzı almıştır.

Toplumsal yapının çıkmazları, yıkıntıları, taklitten öte geçmeyen idari ve siyasi tercihler Necip Fazıl'ın eleştiri konularının esasını oluşturur.

Necip Fazıl'dan daha önce Mehmet Akif'in şiirlerinde ele alınmış toplumsal meselelerle Necip Fazıl'ın şiirlerinde eleştiri konusu yaptığı hususlar arasında belli ölçülerde benzerlik kurulabilir. Ancak Necip Fazıl'ın eleştiri tarzının, yerelden başlayıp evrensel insana doğru genişleyen bir mahiyeti vardır. Her ikisi de eleştiriye özgü, yer yer mizahi ve kırıcı bir ifade tarzı kullanırlar. Bununla birlikte, Necip Fazıl'ın bu tür ifade biçimlerinde bile daha ilk şiirlerinden itibaren şiirinde hâkim olan metafizik bakış açısının varlığı devam eder ve Necip Fazıl bu yönüyle de Akif'ten ayrılır.

Bu dönemdeki şiirlerinde de Necip Fazıl'ın şiiri; maksatlı, güdümlü ve ideolojik kaynaklı “Sâbık Şair” iddialarının tersine edebî değerinden hiçbir şey kaybetmemiş, toplumu; tarih, kültür ve medeniyet boyutuyla kucaklayan yeni bir muhteva ve ifade gücü kazanmıştır.

Çile'de 385 parça şiir yer alıyor. Bunların 215'i beyit ölçüğünde şiirler olup kalan 170'i muhtelif biçimlerde yazılmış şiirlerdir. “Çile” öncesinde yazılanların sayısı 73'tür. Bu durumda 312 şiirin “Çile” den sonra yazıldığı anlaşılır. Bu gerçeğe rağmen bu dönem şiirleri dolayısıyla Necip Fazıl'ın “Sâbık Şair” olarak suçlanması mümkün değildir.

Nitelik açısından bakıldığında, yukarıda söz konusu edilenlerden başka; Türk şiirinde sevilmiş, toplumun düşünce ve duygu dünyasına mal olmuş “Canım İstanbul”, “O Zeybek”, “Karacaahmet”, “Ukde”, “Perdeler”, “Tabut”, “Hasret”, “Sabır”, “Visal” “Evim” ve “Çocuk” gibi, bunlara dâhil edilecek daha onlarca şiiriyle de Necip Fazıl, “Sâbık Şair” olarak suçlanamaz.

“Sâbık Şair” yaftasını dillendirenler, görmek istedikleri sınırların dışına çıkıp belli çevrelerin rahatını kaçıran tavrı, Türk kültür ve sosyal hayatının çıkmazlarını İslam düşünce ve estetiğine göre yorumlayıp, milletinin sesi hâline gelen Necip Fazıl'dan rahatsız olmuşlar ve onu bu kimliği ile kabullenmek istememişlerdir.

Bütün bunlardan sonra şu soruyu sormak gerekiyor: Düşünce, sanat ve eyleminde bir dönüm noktası olan “Çile” şiiri sonrasında Necip Fazıl'ı “Sâbık Şair” olarak yaftalayan zihniyetin temsilcilerinden şair, düşünür ve eylem adamı olarak geriye ne kaldı? Kimler hatırlanıyor? Toplumsal hafızamıza ve gelecek tasavvurumuza ne kattılar? Üzerinde ayrıca durulacak bir konu. Ama Necip Fazıl; seksen cildi bulan eserleri, toplumun ve mirası olan gençliğin duygu, düşünce, ruh ve hayal dünyası ile ortak hafızasında hâlâ büyük bir şair, mütefekkir, aksiyon adamı ve ilham kaynağı olarak yaşamaya devam ediyor.

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ÖLÜM ŞİİRLERİNDE TABUT KELİMESİNİN METAFORİK KULLANIMI

Tarık ÖZCAN¹

1. Giriş

Metafor, şiir sanatında muğlak ve çarpıcı söylemin önemli vasıtalarından birisidir. Görsel varlıkların tekdüzeleşmiş şematizmini farklılaştırarak başka varlık alanlarıyla ilişki kurar. Amacı; okuyucunun muhayyilesini zorlayarak şiiri ifade kabiliyeti ve anlam alanı itibariyle zenginleştirmektir. Türk şiirinde istiare olarak ifade edilen metaforun derin yapısında ifşa edilmemiş (söylenmemiş) bir benzeyen veya kendisine benzetilen vardır. Ancak metafordaki ana amaç sadece benzetmeden ibaret değildir. Benzetmeden daha çok ima veya hissettirmektir. Cohen'in ifadesiyle: *Eğretileme (metafor, dizisel düzlemde bir sapmacadır (bir terim yerine başka bir terimin seçilmesidir (Yalçın 1991: 113). Metafor, şiirdeki söylem düzeyini daha ilgi çekici ve çok katmanlı bir hale getirir. Bunun için şiir dilinde önemli bir işlevi üstlenmiştir. Şairler, bu nedenle metaforun bu özelliğinden istifade ederek şiir dillerini daha ilgi çekici bir hale getirmenin yollarını aramışlardır. Wundt, "masanın bacağı", "dağın eteği", gibi kelimelerin metafor olmadığını, hakiki metafor olması için kelimenin bile bile hissi bir etki yapmak amacıyla kullanılmış olması gerektiğini ileri sürmektedir (Wellek-Warren 1983: 264). Dört başı mamur bir metaforda dört ana unsur görülmektedir. Bunlar benzerlik (analogy), iki ayrı açıdan bakış, beş duyu organı ile algılanmadığı halde zihinde algılanıyormuş gibi hayaller yaratılması ve canlı olmayan şeylerin canlı gibi gösterilmesidir (Wellek-Warren 1983: 266).*

2. Gelişme

Necip Fazıl Kısakürek, Türk şiirinde mistik ve metafizik yönelimleriyle dikkat çeken önemli şairlerdendir. Ancak bütün bunların dışında Türk şiirinde kendisine özgü bir söylem biçimi yakalama başarısını göstermiştir. İlk şiirlerinden itibaren söz varlığıyla farklılığını ve başarısını gösterme imkânını elde ettiğini görmekteyiz. Bu ses düzenini kaynak itibariyle Corneille, Racine, Baudelaire, Valery gibi Fransız sanatkârlarına ve Namık Kemal, Abdülhak Hâmit Tarhan ve Süleyman Nazif gibi Türk sanatkârlarına kadar götürebiliriz. Ancak Necip Fazıl etkilendiği Türk şairlerinin tümünden daha usta bir şairdir. O, kendisine özgü sesiyle son iki yüzyıllık edebiyatımızda özgün ve güçlü bir şair olarak kalma başarısını elde etmiştir. *Kaldı ki sanat eseri ilkin bir sesler sistemi, dolayısıyla da belli bir dilin ses sisteminden yapılmış bir seçmedir (Wellek-Warren 1983: 207).*

Ölüm, temasının bütün sanatkârlarda olduğu gibi Necip Fazıl'ın şiirlerinde de önemli bir yeri vardır. Bir diğer ifadeyle ölüm, onun her iki döneminde de üzerinde en çok durduğu temaları arasındadır. Şairi basan hafakanların, huzursuzluğun ve tedirginliğinin en büyük sebebi ölümlü olmasıdır. Bunun için hayatı boyunca Gılgamış gibi ölümsüzlüğün peşinde koşmuştur.

Ölmek, ilk ve son, büyük kelime;

Çarpıldık. ölmek için ölüme!

Ver Allah'ım büyük sırrı elime;

¹ Prof.Dr., Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

Geçmez ân, solmaz renk, kopmaz bütünlük.

(Ölmek, s. 115)

Özellikle son mısra, şairin temennisini göstermesi bakımından önemlidir. O, zamanın akmadığı ve hep aynı kaldığı; daha doğrusu, ölümün hükmünün geçmediği mutlak zamanı – ebedi anı- istemektedir. Çünkü geçmişe dönmenin imkânsızlığını ve geleceğin insan üzerinde yapacağı tahribatı çok iyi bilmektedir. Bunun için sürekli şimdide yaşamayı tercih etmektedir. Solmaz renk, ibaresiyle de zamanın hükmünün kendi dışındaki varlıklarda da geçersiz olduğu bir süreyi temenni etmektedir. Çünkü ölüm, var olanların problemi olduğuna göre çürüme ve solma da var olanlar için kaçınılmaz bir sonuçtur. Bundan kaçmanın bir tek yolu vardır: *Sonsuz şimdi (ad originem) (Eliade, 2001: 113-114)*; yani, güneşin hükmünün geçmediği sürekli an'da yaşamak. Bu zaman, Tanrıyla insanoğlunun birlikte yaşadığı başlangıç (yaratılış) zamanıdır. Orada bütünlük henüz parçalanmamıştır. Seven ve sevilen aynıdır.

Dikkat edilecek olursa Necip Fazıl'ın lügatında ölüme dair kelime kadrosunun bir hayli yer tuttuğu görülecektir. *Gaybın anahtarını yoklayan çilingirin* en büyük problemi; ölüm ve ölümsüzlük problemidir. Şairin ölüm repertuarında tabut kelimesi kullanım sıklığı bakımından dikkat çekmektedir. Metaforik düzlemde ele alınan tabut kelimesinin özgün kullanım biçimleri vardır. Örneğin *Tabut* isimli müstakil şiirindeki şu mısralar ilgi çekicidir:

Ölenler yeniden doğarmış, gerçek!

Tabut değildir bu, bir tahta kundak.

Bu ağır hediye kime gidecek,

Çakılır çakılmaz üstüne kapak?

(Tabut; s. 122)

Tabutun tahta bir kundağa benzetilmesi özgün bir ifade tarzıdır. İslam'ın dünya görüşüne uygun olarak ölümün yeniden doğuş olduğunun vurgulandığı dörtlükte tabut, ana malzemesi konumundaki tahtayla birlikte ele alınmaktadır. Kundak ve tabut *dip zıtlığı* doğum ve ölüm zıtlığını ima ederek ölümün aslında yeniden bir doğum olduğu tezi ortaya konulmaktadır. Böylece tabut kavramı duygusal soğukluğundan kurtarılarak doğuma ait olumlu bir değere dönüştürülmektedir. Tahta kelimesi ile de durumun gelip geçiciliği ön plana çıkarılmaktadır. Kundak, çocukluk ve hayatı ima ederken tabut, ihtiyarlık ve ölümü ima etmektedir. Böylece *tahta kundak* tamlamasıyla şiir özgün bir imaj kazanırken anlam bakımında da kundaktan tabuta uzanan bir alan genişlemesine kavuşmaktadır. Aynı zamanda kundağın ritmiyle tabutun omuz üzerindeki ritmi arasında da bir bağdaşıklık kurulmaktadır. Üçüncü mısradaki ağır hediye tamlamasıyla da tabut, ağır bir hediye paketine benzetilerek kime gideceği sorgulanmakta ve anlamsal bir sapmayla şiirsel ifade daha çarpıcı bir hale getirilmektedir. Aynı dörtlük içerisinde tabut gibi duygusal değeri bakımından olumsuz anlamlar taşıyan bir kelime üzerinde bu kadar geniş açılımlı varyasyonlara gitmesi şairin dile hâkimiyetini ve yaratıcı muhayyilesinin genişliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Necip Fazıl Kısakürek, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde dildeki olgunluğu bakımından dikkat çeken bir şairdir. O, eksilterek yazan ender şairlerden birisidir. Şiir dilinin kristalizasyonu bakımından önem teşkil edecek örnekler vermiştir. Neredeyse acemiliği olmayan bir şair konumundadır. İlk ve son dönem şiirleri arasında kalite bakımından çok fazla bir fark yoktur. Bu yönüyle dikkatimizi çeker. Onun ustası yoktur; ustaları vardır. Yunus Emre'nin açtığı o büyük kapıya doğru gider. Ancak kelime kadrosu ve iç sıkıntısıyla da ondan ayrılır. Çünkü Yunus'tan farklı olarak batı şiiriyle yüzleşmiştir. O'nun özgünlüğünü göstermesi adına *Cansız At* şiirindeki

tabut metaforu kayda değerdir.

Bilmem, kaç kaç geçce,
Bilmem, kaç kaç kala,
Ya erkence, ya geçce,
Sıram gelir, hoppala!

Altımda gacır gucur,
Kişner durur cansız at.
İşte servili çukur;
Ve ölümsüz hakikat!

(Cansız At, s. 124)

Birinci dörtlükte ölümün rutinleşmiş ve evrensel hareket tarzı sıradan bir olay şeklinde anlatılırken *hoppala* kelimesiyle durumun acayıplığı ve akıl almazlığı ortaya konulmaktadır. Zaten Necip Fazıl'ın bütün şiirlerinde ölümü içine sindirememenin ve insanın yeryüzündeki bu konumunu yadırgamanın iç sıkıntısı ve tedirginliği vardır. Onun için birçok şiirinde ölümsüzlüğe taliptir. İkinci dörtlükte atın *dıgıdık dıgıdık* şeklindeki ayak sesiyle tahta tabutun çıkardığı *gacır gucur* sesleri arasında bir ses düzeni/benzerliği kuran şair, durumu *kişneme* kelimesiyle de ilişkilendirerek tabutu *cansız ata* dönüştürmektedir. Burada tabutu taşıyan insanların ayak seslerini de unutmamak gerekir. Böylece cansız bir varlık, canlandırılarak daha munis bir hale getiriliyor. Ölüm ve tabut gibi statik bir durum ve nesneye, muhayyilenin yardımıyla dinamik bir hüviyet kazandırılmaktadır. Bu metaforu başarılı kılan unsur cansız ve at kelimelerinin birbirlerine olan mesafe aralıklarının uzaklığıdır. Tamlamanın iki kelimesinin uzlaşmazlığı ne kadar aykırı bir durum yaratırsa okuyucunun belleğindeki boşluk o kadar fazla olacaktır ve bu boşluğu okuyucu dolduracaktır. Bunun için şiir sanatı boşlukları sever. Üçüncü mısradaki *servili çukur* ibaresi şairdeki yaratıcı muhayyilenin büyüklüğünü göstermesi adına önemlidir. Şair, servi kelimesiyle dış gerçeklikle gelenek arasında ilişki kurarken mezarın karanlığıyla servinin rengi ve ölenin boyu arasında özgün bağlantılar kurmaktadır. Servili çukur tamlamasıyla son bir hamle yaparak servi kelimesiyle ölümü yumuşatıp son mısrayla da vurucu hamlesini yapmaktadır: *Ve ölümsüz hakikat*. İma yoluyla da olsa insanın ölümlüğünü ve Allah'ın ölümsüzlüğünü vurgulaması insan ve Allah arasındaki var oluş niteliğinin (aralığının) farklılığını göstermesi bakımından kayda değerdir.

Necip Fazıl şiirinde ilgimizi çeken bir başka metafor, batı şiirinde tabut için kullanılan *tahta at* metaforudur. Ancak şairin bu metaforu batı şiirinden aldığına dair herhangi bir belgemiz mevcut değildir. Kaldı ki bu metafor Türk şiirinde o güne kadar kullanılmamıştır.

Ölüm ölene bayram, bayrama sevinmek var;
Oh ne güzel, bayramda tahta ata binmek var!..

(Bayram, s. 146)

Ölümlü bayram arasında bir ilişki kuran şair, ölümün yükünü hafifletmek maksadıyla tabutu panayırlardaki çocukların büyük bir sevinçle üzerine bindikleri oyuncak ata benzetmektedir. Olumsuz bir nesneye olumlu bir değerini özelliklerini bahşederek ölümü güzel biçimiyle karşılması şairdeki İslamî inancın bir gereğidir. Truva'daki tahta at metaforunun batı şiirinden sonra bu şekliyle edebiyatımızda görülmesi dikkat çekicidir. Tahta ve at gibi canlı ve cansız iki varlığın ölüm ve bayram kadranında bir araya getirilmelerinin tabut gibi soğuk ve yutucu bir

nesneye olumlu bir değer kattığını söyleyebiliriz. Böylece ölüm statiklikten kurtarılarak ona bayram yerine giden çocukların neşesi ve dinamizmi kazandırılmaktadır.

Metaforik düzlem içbükey ayna gibidir. Asıl görüntüyü farklılaştırarak hatta yerine farklı bir görüntüyü koyarak okuyucuyu iki ayna arasında şaşkına çevirir. Ancak asıl amaç; yerleşik olanı değiştirmek olduğu için resim ve sinema sanatındaki görüntü üzerine görüntü düşürmek gibidir. İki görüntü ne kadar çok farklılaşırsa yüzey ve derin yapı arasındaki farklılaşma da bir o kadar olacaktır. Aşağıdaki metinde tabutun metaforik düzlemde zafer arabasına dönüştürülmesi iki somut varlık arasındaki görev ve görüntü dünyasını tümüyle değiştirmektedir.

Sultan olmak dilersen, tacı, sorgucu unut!

Zafer araban senin, gıcırtilı bir tabut!

(Zafer Arabası, s. 142)

Metafor aracılığıyla gıcırtilı tabut, zafer arabasına dönüştürülmektedir. Bütün bu üretici dönüştürümün tabut üzerinden yapılması dikkat çekicidir. Nasihat niteliğindeki beyitte tabutun gerçeği, hayatın gerçeğini silerek özneyi daha mütevazî olmaya davet ederken zafer arabasıyla tabut arasındaki uzlaşmazlık büyük boşluğa düşen bir çığlık gibi o arayı doldurmaktadır.

3. Sonuç

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde mistik ve metafizik eğilimleriyle ön plana çıkan Necip Fazıl Kısakürek, bütün gücünü dili kullanma becerisinden almaktadır. Kendisine mahsus özel bir şiir dili vardır. Bu dilin en büyük özelliği, çok rahat bir söyleme biçimine sahip olmasıdır. O, dili kırıp gücendirmeden halis bir cevher haline getirerek kendisinin yapmıştır. Bunun için kendisine mahsus sesi olan önemli bir şairdir. Şiir dilinde sembol ve metafor kullanımına sıklıkla müracaat emektedir. Şiirde ve tiyatrodaki tercih ettiği spiritualist eğilimi onu böyle bir yola itmiştir. Gerek ses düzeni ve orkestrasyonu gerekse temaya dil gömleğini giydirmesi açısından son yüzyılın en güçlü şairlerinden birisidir. Tabut gibi insan üzerinde olumsuz izlenim bırakan bir kelimedenden hareketle Türkçenin sözvarlığına katkıda bulunacak özgün metaforlar yaratması onun şair kişiliğinin önemli bir göstergesidir.

4. Kaynaklar

Eliade, Mircea (2001). **Mitlerin Özellikleri**, çev.: Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınları

Kısakürek, Necip Fazıl (1974). **Çile**, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları

Wellek, Rene-Austin Warren (1983). **Edebiyat Biliminin Temelleri**, çev.: Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Yalçın, Mehmet (1991). **Şiirin Ortak Paydası: Şiirbilime Giriş**, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları

NECİP FAZIL VE TÜRK LÜK MESELESİ

Nurullah ÇETİN¹

Bugün farklı düşünce çevrelerinde Necip Fazıl, olduğundan farklı anlaşılakta ve anlatılmaktadır. Özellikle milliyetçiliği konusunda çok fazla yanlış yargılar yayılmaktadır. Onun bütün eserleri topluca okunmadığından hem iyi hem de kötü niyetli kişi ve çevreler Necip Fazıl'ı genellikle Türk düşmanı, milliyetsiz, milliyetçilik düşmanı ve sadece İslamcı, salt İslam ümmetçisi bir fikir adamı olarak lanse ediyorlar. Necip Fazıl kendi gerçek kimliği içinde sunulmuyor. Türk düşmanı güya İslamcı çevreler onu salt ümmetçi bir figür olarak sunarken, İslam düşmanı güya Türkçüler de onu Türk düşmanı bir kişi olarak takdim ediyorlar. Yani her iki kanat da kendi ideolojik amaçları doğrultusunda bir Necip Fazıl figürü üretiyorlar. Halbuki o, hayatını tamamladı ve eserleri de topluca yayınlandı. Dolayısıyla bir bütün olarak hayatı ve eserleri incelendiğinde gerçek bir Necip Fazıl ortaya çıkıyor. Tarihsel değerlerimizi siyasi çığırktanlardan bağımsız, nesnel, bilimsel araştırma ve incelemelere dayalı olarak tanımalıyız. Gelelim onun Türk milliyetçiliği ile ilgili düşünce ve yaklaşımlarına. Hemen başta vurgulayalım, Necip Fazıl Türk-İslam Sentezine inanmış bir milliyetçidir. Bunun yanında Türk milliyetçiliğine ait İslam öncesi Türklük gibi bazı hususlarda, Atatürk ve Ziya Gökalp gibi bazı Türkçüleri değerlendirmelerinde yanlış algılama ve değerlendirmeleri de vardır.

***Milletin Adı:** Bugün Necip Fazıl'ı üstat olarak gören ve izinden gittiğini söyleyen bir kısım güya!.. İslamcı grup, milletimizin adını hemen hemen hiç anmadıkları gibi unutturmaya, silmeye ve yok etmeye çalışıyor. Halbuki üstatları Necip Fazıl bunların tam tersine gururla, kıvançla, göğsünü gere gere Türk adını söylemekten ar etmiyor. Necip Fazıl hemen hemen bütün yazı ve konuşmalarında milletimizin adı olan "Türk" kelimesini mutlaka söyler. Bu millete "Anadolu milleti", "Türkiyeliler", "milletimiz" gibi uyduruk isimler bulma ve üretme derdine düşmemiş, Türk'ten başka bir ad verme gereği duymamıştır. Yani onun için milletimizin bir adı vardır; o da "Türk milleti"dir ve bu ad hiçbir zaman bir sorun haline getirilmemiştir.

Önce Necip Fazıl'dan bir cümle: "Yalnız ve yalnız Türk çocuğunun, Türk gencinin, Türk ihtiyarının, Türk kızının, Türk kadının, Türkün, Türklüğün ve Türk vatanının madde ve ruh hakkını müdafaa eden biz, yılmak, bezmek, dönmek, susmak şöyle dursun, tam şahlanmasının mevsimine arife günü kadar yaklaşmış bulunuyoruz. Sabah yakındır!" (BE 49, s.73)

Necip Fazıl'ın bu 6 satırlık tek cümlesinde tam 8 kere "Türk" kelimesini zikretmesi, bugün Türk demeyi günah ve ırkçılık zanneden güya İslamcı kesimin dudağını uçuklatacak bir durumdur. Bu cümleyi bugünkü bir yazar kursa demediklerini bırakmazlar. Ne ırkçılığı kalır, ne faşistliği.

***Millî Kimlik Tanımı:** Necip Fazıl kendisini Türkiyeli, Anadolu, demokrat, muhafazakâr demokrat, liberal, komünist gibi saçma sapan uyduruk adlarla değil, tamamen yerli ve millî bir adla tanımlar. O kendi milliyet kimliğini "Müslüman Türk" olarak algılar, sıklıkla ve yaygın biçimde bu tanımlamaya vurgu yapar. Şöyle der: "Biz pazarlıksız Müslümanız! Su katılmamış Anadolu Türküyüz!" (BE 49, s.9)

¹ Prof.Dr., Ankara Üniversitesi.

Burada su katılmamış Anadolu Türkü ifadesi başka ırklarla karışmamış saf Türk olmayı işaret eder. Necip Fazıl'ın öğrencisi olduğunu iddia eden siyaset esnafının dudaklarını uçuklatacak bir kimlik tanımı.

***Milliyetçiliğe Yüklelediği Anlam:** Necip Fazıl Türk milliyetçiliğini ırkçılık, kavmiyetçilik değil Türk-İslam milliyetçiliği olarak algılar ve bu tür bir milliyetçiliği esas alır. İslam'dan soyutlanmış, İslamsız bir milliyetçiliği kabul etmez. Şöyle der: “Milliyetçiliği, birbirini koklaşarak ayırt edici hayvanların madde alakası şeklinde değil, ruhî muhtevayı temsil ve onun en güzel kokusunu yayma biçiminde anlayan ve Afrikalı siyahiyeye kadar dağıtılması imkânsız her oluşu sakat ve kısır sayan” (BE 28, s.278)

***Türk-İslam Milliyetçiliği:** Necip Fazıl iki temel değeri bir araya getiren yani Türklük ve İslamlığı birleştiren, millî ve dinî değerlerden örülen bir milliyetçilik anlayışını benimsemişti. Bu milliyetçiliğin adı da Türk-İslam milliyetçiliğidir. O pek çok yazı ve konuşmasında buna özellikle vurgu yapar. Türklükle Müslümanlığı birbirinden ayırmaz. Bugünkülerin yaptığı gibi Müslümanlık adına Türklüğü yok saymaz. Türklük adına da İslam'ı yok saymaz. Şöyle der: “Abbasiler devrinde gölgelenen ve paslanan İslam, nihayet Orta Asya çöllerinden kasırga gibi esici, yeni insan ve kâinattan habersiz fakat saffetli ve lekesiz bir ırkın eline geçti. İsmi “Türk” olan bu ırk, ilk defa ruhunu İslam teknesinde yoğurdu, düşünebilme haysiyetine İslam'da kavuştu. Kahramanlıkla aşk ve imanı bir araya getirince de 16. asra kadar dünyanın en büyük imparatorluğunu İmperium Romanum'a taş çıkartan imparatorluğunu kurdu. Üç kıtadan ibaret medeniyet dünyasının kilit noktasına çöktü ve Seyfû'l-İslam İslam'ın kılıcı oldu.” (BE 28, s.240) Necip Fazıl iki temel değere; Türklüğe ve Müslümanlığa bilinçli bir şekilde bir kimlik değeri olarak sürekli vurgu yapar. O adeta bütün Türk milletinin kendilerini tanımlarken, yabancı sıfatlar yerine tamamen yerli ve millî bir ad olarak “Müslüman Türk” adının korunması gereği üzerinde durur. Şöyle der: “Namusundeğersiz hale getirildiği bir hengâmede ‘Müslümanım ve Türküm!’ diyen ve hedefi bu ulvî gaye toplayan bir gençliğe resmî ve hususî bir katliam yapılmakta ve yaptırılmaktadır.” (BE 66, s.59) “Ülkü Ocakları ırkçılığa ve posacı milliyetçiliğe biraz fazla kaçan renklerini henüz bir aykırılığa zemin açılmamışken madde ve zevki Türk, ruh ve ahlakı Müslüman ve maddeyi ruha tabi kılıcı bir sentez içinde kıvamlandırmalı ve takdirkârı olduğumuz aksiyon kabiliyetini böyle bir hüviyet içinde pırıldatmalıdır.” (BE 29, s.103)

“Üstelik, insan hangi dine geçmek isterse şartlarını öğrenip “ben oyum!” demesi yeterken, mahkeme duvarlarına mürtedlik afişi asmağa kalkışmak, Türk ve Müslüman doğmanın pişmanlığını haykırmak, havsala almaz küçüklük...” (BE 30, s.139)

***Posa Milliyetçiliği:** Necip Fazıl genel anlamda gerçek Türk milliyetçiliği fikrini benimsemiş bir Türk aydınıdır. Ancak zaman zaman gerçek milliyetçiliğe aykırı gördüğü bazı sapmaları eleştirmekten de geri kalmaz. Nitekim milliyetçilik görüntüsü altında çarpık bir milliyetçi tavrı o “posa milliyetçiliği” olarak nitelendirir: “Komünizmanın karşısına gerçek din, yani İslamiyet'ten başka hiçbir şeyle çıkılmaz! Ne felsefeyle, ne posa milliyetçiliğiyle ne de ona zıt iktisadi mezheplerle...” (BE 28, s.48) Necip Fazıl'a göre posa milliyetçiliği, İslamiyet'i reddeden, Batının güdümüne girmiş kişilerin milliyetçilik davasıdır. Bunu şöyle açıklığa kavuşturur: “Masonluk ve kozmopolitliğin mikropyuvalarını devlet ve cemiyet mafsallarına yerleştirdiği, ortalığı Jön Türk isimli pembe kılıcı ve tek gözlüklü Batı hayranı maymunların kapladığı, İslam vecdi yerine başka bir heyecan tedariki içinde kabuk ve posa milliyetçiliğinin tezgâhlanmaya doğru gittiği, olanca

gerilik suçunun İslamiyet'ten bilinmeye başlandığı ve bütün bunların modalaştığı, kibarlaştığı, salonlaştığı, banklaştığı, edebiyatlaştığı, politikalaştığı, mektepleştiği ilk devirlerde. “(BE28, s.119) Necip Fazıl milliyetçiliği ırkçılık olarak anlamaz ve böyle algılayanları eleştirir: “Milliyetçiliğin birbirlerini artlarından koklayarak tanıyan dört ayaklı mahluklarda olduğu gibi, bir deri, kemik ve kan meselesi olmadığı, posa, kabuk ve zarf yerine, cevher, öz ve mazruf davası olduğu doğru mu, yanlış mı?” (BE 66, s.28)

***Ülkücüler:** Son yıllarında MHP, Alparslan Türkeş ve Ülkücülere büyük bir yakınlık ve sevgi duyan, onları hem yönlendiren, hem yazılarıyla hem de eylemleriyle destekleyen Necip Fazıl, MHP'nin gençlik kolları gibi iş gören Ülkücülerle ilgili genellikle övücü sözler söyler. O ülkücülerini bu vatanın maddi ve manevi ırzına musallat olan Komünistlere karşı bir hisar olarak görür. Ülkücü gençlik, Allah'ın Türk ruh kökünün, tarihinin, namusunun savunucusudur ve sonuna kadar bu savunma yolunda gidecektir. (BE 66, s.270) Necip Fazıl bir yazısında ülkücülerin yaptıkları işin önemini bir yazısında şöyle dile getirir: “Mücerret ruh diplomalarını bağlamak zorunda oldukları aksiyon üzerinde şu andaki tavırlarına ait herhangi bir kıymet hükmü koymaktan kaçınarak ve bu kıymet hükmünü İslâm'dan başka hiçbir noktayla iliştiirmenin mümkün olmadığını kaydederek majüskül harflerle vatan semalarına şu mahyayı çekmek isterdim. EĞER ÜLKÜCÜLER OLMASAYDI, BU VATAN ÇOKTAN ELDEN GİTMİŞTİ! 1960 gece baskınının, için için kaynayıp 10 küsur yıl evvel patlak verici neticesi olarak baş kaldıran ve tepesine derhal bir devlet ve hükûmet şahmerdanının inmediğini gören ve boyuna azan komünizma, hatta Demokrat Parti devrinin sonlarında başlattığı hareketi, şu bu kanallardan geçirerek bugün Türk'e karşı umumî bir katliâm haline getirmiş ve eğer Türk devlet ve milleti hâlâ ayakta durabiliyorsa bu da, Ülkücülere ait bir şeref olarak tecelli etmiştir. Riyazi hakikat budur; fakat kimde göz var ki, görebilsin!.. Bu saf, temiz çoğu şiddetle Müslüman Anadolu gençlerinin şimdiye dek verdikleri yüzlerce kurban, komünizma tanklarına engel olmak için kendilerini çelik paletler altına atan fedailerdir; ve şu anda ruhî formasyonları ne gösterirse gösterebilirsin, sadece küfre karşı hamleleri bakımından milletçe baş tacı edilecek kıymettedir.” (BE 66, s.23-24) Necip Fazıl vatanın ve İslam'ın gerçek anlamda fedai kahramanları olarak gördüğü Ülkücülerini o kadar sevmekte ve o kadar yüceltmektedir ki onları desteklemeyecek Müslümana Müslüman demiyor hatta kâfirden daha aşağı bir din tahripçisi olarak görüyor. Şöyle diyor: “Türk'e, her şeyden önce İslam'a, tarihe, an'aneyle, maddesi ve manasiyle Türk'ün ruh köküne saldıran, manada Moskof veled-i zinalarının karşılıklarına aldığı hedef, bugün sadece Ülkücüler... Onların böylesine ulvî bir manaya ehil olup olmadıkları ayrı mesele; fakat kendilerine bu mananın yakıştırıldığı, bir laboratuvar gerçeği... Niçin, halis Türk Talebe Birliği başta olmak üzere öbür milliyetçi ve mukaddesatçı topluluklara saldırmazlar da Ülkücülere çullanırlar?.. Çünkü öbürlerini pörsük ve gevşek görüyorlar da onun için... Hançerimizde “İslâm, yalnız İslâm!” nidasının yivlerinden başka ses kaydı olmayan ve 40 yıldır bu sayhayı koparan biz, avaz avaz haykırıyoruz ki, Ülkücülerini mahrum buldukları iddia edilemeyecek olan bu gayeye büsbütün perçinlenme şartıyla desteklemeyecek müslüman, müslüman değildir; ve Moskof kâfirlerinden aşağı ve belki daha zararlı bir din tahripçisidir.

Her gün nice felâketlere uğratılan, işittiğime göre nikâhlı zevcelerine kadar tecavüz edilip öldürülen, fakat haberleri sızdırılmayan bu elmas gençleri, üzerlerindeki tozu alıp ve bazı çizgilerini düzelterip, muhtaç olduğumuz dinamik gücün bilmem kaç milyon silindirli motoru hâline getirmek, her müslüman için farz olan cihadın başlıca farzlarından biridir ve buna “hayır!” diyecek kim varsa, sade vatan haini değil, din suikastçısıdır.

Allahın, Ülkücülere lâıyk gördüğü fedakârlık nasibine tam lâıyk olmaları için elimizden geleni yapalım ve şimdilik, özlediğimiz neslin fideliğini onlardan başka hiçbir zümrenin vaadetmediğini bilelim!..

Yeter artık bu gaflet, hamakat, rehavet ve enaniyet!..”(BE 66, s.79)
Yazımızı Necip Fazıl'ın kim olduğunu bizzat kendi tanımlamasıyla bitirelim:
“Ben buyum:

1. Milliyetçi-Anadolucu (Kopya Avrupacılığına zıt, Avrupa emperyalizmasına zıt)...
 2. Ruhçu (Maddeciye zıt)...
 3. Maveracı (Hem softaya zıt, dinsize zıt) ...
 4. Şahsiyetçi- keyfiyetçi (Başıboş fert haklarına zıt, standart ölçülere zıt)...
 5. Mülkiyette tahditçi (Büyük ferdi sermayeciliğe zıt)...
 6. Sanat, fikir ve ilimde tecritci - safiyetci (Köksüz ve kabataslak teşhis sistemlerine zıt)...
 7. Kafa ve ruh mümtaziyeti bakımından sınıfçı (Anti-demokrat)...
 8. Tek görüş etrafında müdahaleci (Anti-liberal)... Bugünkü dünya rejimlerine nispetle
- öz:

Hususî bir görüş zaviyesinden anti-komünist, anti-faşist, anti-liberal.

İşte benim ana hatlarım! Bunları fikir namusu zoruyla ve serlevha ağzıyla bildiriyorum. Ta ki beni okumaya ve aramaya zahmet edenler, hücremi bu anahtarla açsınlar. Böylece ne olduğunu haber veren ölçülerin, nasıl olduğu meydana çıkacaktır. Bu nasılın mimarisi üzerinde mısradan destana ve fıkradan kitaba kadar hak sahibiyim. 1 Mayıs 1939” (BE 30, s.104-105)

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ŞİİRLERİNDE ANASIR-I ERBAA

M. Fatih KANTER¹

Giriş

Varlık, kendi oluşunu dünyalık yaşamın ötesinden sonsuzluğa doğru taşıyan sürekli bir akıştır. Bu akışı anlamlandırmak isteyen insan, kendi varlığıyla birlikte diğer varlıkları da tanımak arzusundadır. Kendi varlığını öteki varlıklarla birlikte tanımlamaya, anlamlandırmaya çalışan insan, yaradılışının özünü ulaşmayı amaçlar. Bu amaç yolunda ise kendi özünü, cevherini teşkil eden maddeler üzerine yoğunlaşır. Kendi özünü oluşturan töz ile bu noktada karşılaşan insan, bu tözlerin dünya üzerindeki diğer varlıklardaki durumunu da keşfeder.

Doğanın ve varlığın özünü belirleyen dört unsur, yani anasır-ı erbaa, hayatın anlamını, özünü ve kimi zaman da karşılığını içeren bir biçimde pek çok felsefi düşüncenin temelini oluşturur. Zira varlığın özünün ne olduğuna ilişkin sorunun cevabına bazı filozoflar su, bazıları ateş, bazıları toprak olarak karşılık vermiş ve kimi filozoflar da ateş, hava, su ve topraktan oluşan dört unsurun/ anasır-ı erbaanın varlığı oluşturduğu konusunda görüş birliği içinde bulunmuşlardır. Bu bağlamda, *“Eski Yunan filozoflarının fiziksel evrenin temel bileşenleri olarak düşündükleri dört kendilik: Hava (aer*), ateş (pyr*), su ve toprak(tır). Bu öğelerden her birinin iki niteliği bulunmaktadır: hava sıcak ve nemli, ateş sıcak ve kuru, su soğuk ve nemli, toprak soğuk ve kurudur. Ortak niteliklere sahip öğeler birbirlerine dönüşebilir; birbirleriyle bütünleşebilirler.”* (Ulaş 2002: 433)

“Anasır kelimesi sözlükte “asıl, kök, soy; şeref ve asalet” gibi manalara gelen unsur kelimesinin çoğuludur. Kur’an-ı Kerim’de unsur ve anasır kelimeleri geçmemektedir; hadislerde ise “kök, kaynak” anlamında bir iki defa unsur kelimesi kullanılmıştır (bk. Buhâri, “Tevhid”, 37; İbnü’l-Esîr, en-Nihaye, “unsur” md.). Klasik felsefede toprak, su, hava ve ateş olarak belirlenen “anasır-ı erbaa”nın İslam kaynaklarında da çeşitli karşılıkları² bulunmaktadır. Dört unsur teorisini sistematize ederek tabiat bilimleri içinde hâkim görüş haline getiren Aristo’dur. (Karlığa 1991: 149) Aristo’nun sistematize ettiği felsefi düşünce kendisinden sonra gelen filozoflar tarafından da benimsenir. İslam felsefesinde etkin rol oynayan İbnü’l-Arabî, Aristo’nun görüşüne tasavvufî bir kimlik kazandırır. “İbnü’l-Arabî, unsurların feleklerin hareketi sonunda ortaya çıktığını belirterek Tanrı’nın dört unsuru dört günde yarattığını, bunların içerisinde ateşin en üst mertebede bulunduğunu, fakat Hz. Âdem’in çamurunda yer alan suyun hepsinden daha etkili olduğunu söyler ve bu unsurlara kendi özelliklerini verenin Allah olduğunu belirtir. İbnü’l-Arabi ile paralel fikirler taşıyan İbn Seb’in ise dört unsurdan söz ederken bunların keyfiyetleriyle fiilleri arasında denklik bulunduğunu, parlak olan ateşin cisimleri kendi tabiatına çevirdiğini, şeffaf ve latif olan havanın suretleri kolayca benimseyip bıraktığını, suyun da aynı özellikleri taşıdığını, toprağın ise yoğun bir cisim olduğunu belirtir.” (Karlığa 1991: 150)

Varlığın kuruculuğunu oluşturan bu dört unsur aslında evrenin de temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda evrenin yaratılışı ve insanın yaratılışı arasında bağ kurmaya çalışan insanoglu, bu unsurları aynı zamanda kutsal öğeler olarak kabul eder. Kendi varlığı ile doğa arasında ontolojik

¹ Doç. Dr., Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fatih.kanter@hotmail.com

² İslam kaynaklarında anasır-ı erbaa yerine ustukussât-ı erbaa, erkân-ı erbaa, tabâi’-i erbaa, mevâdd-i erbaa, ümmehât-i erbaa, ümmehât-i süflîyye, usûl, mebadî ve kavâbis gibi daha başka terimler de kullanılmıştır.” (Karlığa 1991: 149)

bir bağ olduğunu da bu vesile ile sezen insan, doğayı özellikle bu dört unsurun dolayımında içselleştirir. Düşünme yetisi ile diğer varlıklardan üstün kılınan insanın kendini tanıma süreci ile anlamlandırma çabası doğa aracılığıyla bir bütüne bağlanır. “Zira “evrensel varoluş” varlığın bütünsel tezahüründen ya da, daha doğrusu, varlığın kendi birliğinde ilkesel olarak içerdiği tüm olanakların tezahür müessesesindeki tahakkukundan başka bir şey değildir. Öte yandan, varlığın birliği gibi, varoluşun bu yegâneliği de tezahür tarzlarının çoğulluğunu dışlamaz.” (Guenon 2001: 15) Varlıktaki birliği ve ayrılığı kavramak isteyen insanın dış dünyaya bakışında doğa göze çarpan ilk unsurdur. Bu bağlamda doğa, “anasır-ı erbaa” ile özdeşleştirilir.

Bir mikrokozmos olarak, makrokozmos olan evrenle tinsel anlamda aynı unsurlardan oluşan insan, kendi varlığı ile evren arasındaki bağı çözmeye çalışır. Doğa ile kendi varlığı arasındaki bağı çözmeye çalışan insanın yaşamı anlamlandırma çabası da bu minvalde sanatçının da odak noktasında yerini alır. Sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Aristo'dan itibaren sanatçının kendi dışındaki evrene bakışı bu paraleldedir. Sanatın ve sanatçının görevinin mutlak hakikati aramak işi olduğunu vurgulayan Necip Fazıl da kendi ben'inden başlayarak doğaya doğru yönelerek mutlak hakikati arar.

1. Necip Fazıl Şiirinde Anasır-ı Erbaa'nın Görünüm Düzeyleri

Doğa ile insan arasındaki ontolojik bağı duyumsayan ve metin düzlemine aktaran Necip Fazıl Kısakürek, şiirin imgeler ve simgeler düzeni içerisinde anasır-ı erbaa'yı farklı anlam ve çağrışım değerlerinde kullanır. Doğanın ve insanın temel bileşenleri olan anasır-ı erbaa'nın bu bağlamda Necip Fazıl'ın şiirinde kullanım sıklığı şu şekilde gösterilebilir.

KELİME	FREKANS	YÜZDELİK ORAN
SU	57	0,39
TOPRAK	32	0,22
ATEŞ	24	0,2
HAVA	10	0,07

Bu kullanımlar, söz konusu dört unsurun gündelik dildeki sıradan ve basit anlam alanlarından ziyade çağrışım değeri bakımından anasır-ı erbaayı sezdirici biçimdedir. Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde anasır-ı erbaa unsurları kullanım sıklığına göre aşağıda incelenmeye çalışılacaktır.

2. Ezelden Ebede Akış: Su

Yaşamın ilk ögesi olan su, varlığın geçmiş bilincini geleceğe aktaran en önemli unsurdur. Yaratılış mitolojilerinin de genelinde yeryüzünün öncelikli olarak yalnızca sudan oluştuğuna dair yaygın bir kanaat vardır. Bu kanaat, insanoğlunun su ile olan ontolojik bağının ne kadar derinden olduğunun göstergesidir. Mitolojinin yanı sıra kutsal kitaplarda da yerini alan bu öge, yaratılışın ilk maddelerinden olma özelliği taşır. Kur'an-ı Kerim'de, “(...) çünkü “Biz her şeyi sudan yarattık” (Sure 21: 30) ve “O, gökten suyu yağdırandır” (Sure 13: 17) ayetlerinde, “su”yun her şeyin özü olduğuna ve rahmet, bereket barındırdığına ilişkin bir sezdirme söz konusudur. Lings'in ifadesiyle; “Vahiy de yağmur da Rahman tarafından 'aşağı gönderilir' ve her ikisi de bütün Kur'an boyunca 'Rahmet' olarak betimlenir ve her ikisinden de 'hayat verici' olarak söz edilir. İlkelerin bağı öyle sıkıdır ki, yağmurun, sözgelimi Tanrısal Rahmet, madde dünyasının

içine işleyerek yaratışın en son sınırlarına ulaşabilsin diye süregelen Vahiy'in bütünleşmiş bir parçası olduğu bile söylenebilir; ve abdest edimini yerine getirmek, madde dünyasında kendini bu Rahmet dalgasıyla özdeşleştirmek ve onunla birlikte, tıpkı onun İlke'ye geri çekilmesi gibi geri dönmektir; çünkü arınma, kökenlerimize bir dönüştür.” (Lings 2003;78) Bu bağlamda su, sonsuzluk kavramını içeren özüyle insanın sonlu dünyadan sonsuz olana geçişini imleyen bir hüviyet de taşır.

Su, fiziksel olarak yaşamı idame ettiren bir hayatîyet kaynağı olmasının yanında rahmet sunar, arıtır ve temizler. Bu bağlamda “*su, yalnızca fiziksel olarak insanları temizlemekle kalmaz aynı zamanda –diğer dinsel geleneklerde de olduğu gibi- kalplerin arındırılmasını ifade eden uygun bir simgedir. Su sürekli dalgalanır ve hareket eder; bunun anlamı, Kisai'nin de belirttiği gibi, suyun bütün mahlûkatla birlikte hep bir ağızdan Rabbe hamd ü sena etmesidir.*” (Schimmel, 2004: 25) Varlığın başlangıçtan sona doğru akışında temel öge olarak yer alan suyun bu kutsi durumu, ezel ve ebed fikirlerini de içerisinde barındıran anlamlar içerir. Suyun yaratılışı çağrıştıran imge değeri, Necip Fazıl'ın *Çile* şiirinde şu şekilde yerini alır:

“Nizam köpürüyor, med vakti deniz;

Nizam köpürüyor, ta çenemde **su**.

Suda bir gizli yol, pırlıtlı iz;

Suda ezel fikri, ebed duygusu.” (Kısakürek 2013: 20)

Şiirde su sözcüğünün aynı dörtlük içerisinde üç kere kullanılması tesadüfi değildir. Zira dörtlüğün anlam bütünlüğü dikkate alındığında da suyun varlıktaki konumlanışına da gönderme yapıldığı görülür. Dünyaya geldiği andan itibaren yaşamın anlamını sorgulayan insanın izlemesi gereken yol, su ile özdeş bir biçimde sunulur. Suyun yaratılışın ilk anından beri var olması, bir başka deyişle materia prima (ilk madde) oluşu, onun Yaratıcı'dan iz taşıdığı düşüncesini de beraberinde getirir. Elbette tasavvufî düşüncede Allah'ın, yarattığı tüm varlıklarda tezahür ettiği düşüncesiyle örtüşen bu durum, Necip Fazıl'ın şiirlerinde de yerini alır. Sanattaki mutlak hakikatin Allah'ı aramak olduğu gerçeğinden hareketle kaleme alınan *Hasret* şiirinde yer alan;

“Allahım, eşyanın hicabındasın!

Sensin **suda**, kuşta, telde ses veren.

Nice hasret varsa gıyabındasın;

Aynalarda sensin, seni gösteren...” (Kısakürek 2013: 33)

dizelerinde tasavvufî bir çağrışımla Allah'ın yaratılan her şeyde tecelli ettiği sezdirilirken “su” unsuruna da vurgu yapılır. Zira Necip Fazıl Kısakürek, suyun kutsi öge olarak doğadaki varlığını kabul eder ve *Çile* kitabında ‘su’ya atfettiği sekiz şiirde ‘su’yun ontolojik temellerine iner. Bu bağlamda *Su 2* başlıklı şiirde ise ilksel öge olan su imgesi ön plana çıkarılır:

“Kâinatta ne varsa suda yaşadı önce;

Üstümüzden su geçer doğunca ve ölünce.” (Kısakürek 2013: 189)

Kuran-ı Kerim'de belirtildiği üzere önce “her şeyin sudan yaratıldığı” gerçeği “*Kâinatta ne varsa suda yaşadı önce;*” dizelerinde dile getirilirken kutsal olana da göndermede bulunulur. Bunun yanı sıra suyun bu kutsallığın hayatın başlangıcında ve sonunda da arınma-temizlenme vazifesi ile insanın yanında olduğuna da dikkat çekilir. “*Su, yaratılışın başat ögesi ve maddî/manevî her türlü arınmanın aracı/simgesi olması dolayısıyla Türk kültüründe mukaddes yer-su*

“ıdıkyer-sub”(Ögel, 1995: 327), *şeklinde takdis edilmiş (kutsanmış) ve her zaman bir arınmanın, ‘taze bir can’ bulmanın sembolü olarak kullanılmıştır.*” (Doğan 2013: 226) Arınma ve taze can bulma sembolleri bu bağlamda ölüm sonrasını çağırır. Ölen insanların da yıkanması, dünyanın bulaştırdığı kirlerden arınmalarını sağlamak ve öbür dünyaya temiz gitmelerini sağlamak içindir. İslam dininde Allah’ın huzurunda namaza durmak için abdest alınması da yine suyun arındırıcılık özelliği ile ilgilidir.

Necip Fazıl’ın şiirlerinde suyun bir diğer çağrışım değeri olarak dikkat çeken arınma, aslında anasır-ı erbaa’nın hepsinde görülen temel özelliktir. Ancak suyun kimyası en açık şekilde temizlenmeyi çağırır. “*Suyun ikili tabiatını en iyi ortaya çıkaran şey, hem arındırma hem de temizleme yeteneğidir. Su, kendi ağırlığını hafifçe dokunarak ya da hayat vererek bir eşyanın maddesine iletir; yüzeyindeki birikmiş pislikleri yıkayarak da onu temizler.*” (Illich 1991: 36) Doğum ve ölüm anlarında ritüel halini alan su ile temizlenme, aslında fiziksel anlamda beden ile birlikte ruhun da günahlarında arınması sembolüyle bütünlenir. Suyun hem dünyada hem Cennet’te oluşundan hareketle bu kutsal görevi Necip Fazıl’ın *Su 1* şiirinde:

“Bir hamam ki, arınma gayerinden şaheser;

Arınmışların yeri, Cennette nurlu kevser.” (Kısakürek 2013: 188)

dizeleriyle vurgulanır. Suyun arındırıcı özelliği ile fiziksel olanın yanı sıra ruhsal olanı da kapsamaması sayesinde insan aslolanı ulaşacaktır. Bu bağlamda ruhen temiz ve arı olanların yeri cennetteki nurlu Kevser olarak işaret edilir. Dünyalık yaşam ile sonsuz/ebedi yaşam arasındaki sınırları bünyesinde barındıran suyun bu özelliği zaman mefhumu ile birlikte düşünülür. Necip Fazıl suya atıfta bulunduğu şiirlerin temelinde bu çağrışım değeri özellikle öncelenir. Zira su, berraklığı ve yansıtıcı özelliğiyle birlikte akıcı olması ile de ezelden ebede doğru akan ruhsal varlığın kanıtı niteliğindedir. Bu bağlamda *Su 4* şiirinde;

“Su kesiksiz hareket, zikir, ahenk, şırıltı;

Akmayan kokar diye esrarlı bir mırıltı.” (Kısakürek 2013: 191)

dizeleriyle suyun akışı ile hareket felsefesi arasında bir bağlantı kurulur. Buradaki hareket şüphesiz Mutlak Varlığa ulaşma yolundaki hareketi içerisinde barındıran kutsal bir amaca yöneliktir. Akışkanlık ve hareket arasındaki metaforik bağlantı, insanın dünyalık hayattaki yerini ve varlığını da bilmesi gerektiği gerçeğine götürür. Su ve zaman arasındaki bağlantının oluşturduğu bu durum *Su 3* şiirinde;

“İnsanlar habersizken yolların verâsından,

Gökle toprak arası su şaşmaz mecrâsından.” (Kısakürek 2013: 190)

dizeleriyle anlam kazanır.

Suyun kimyası da varlığın kimyası ile özdeş biçimde zıtlıkları içerisinde barındırır. Bu bağlamda su genel anlamda olumlu bir biçimde rahmet imgesi ile bütünleşirken kimi zaman da boğucu ve öldürücü bir kimliğe dönüşebilir. Suyun farklı biçimlere dönüştüğü gerçeği *Su 5* şiirinde;

“Kâh susar, kâh çırpınır, kâh ürperir, kâh çağlar;

Su, eşyayı kemiren küfe ve pasa ağlar.” (Kısakürek 2013: 192)

dizeleriyle sunulurken yine aynı doğrultuda *Su 8* şiirinde

“Su duadır, yakarış, ayna, berraklık, saffet;

Onu madeni gökte altınlar gibi sarfet!” (Kısakürek 2013: 195)

şeklinde açıklanır. Suyun kimyasının olumlu ve olumsuz yönleriyle ele alındığı bu dizelerde şair, onun yön gösterici bir varlık olduğuna da göndermede bulunur. Zira su, varlığı özüne ulaştırmada aracı konumdadır. İçerisinde kötülüğü ve iyiliği bir arada barındırırken kendini arındırmanın yolunu da bilen su bu bağlamda insanın kurtuluşunun kendi elinde olduğu gerçeği ile birlikte Necip Fazıl şiirinde yerini alır. *Gitti* şiirinde yer alan;

“Gitti, su yollarını kıvrım kıvrım bilenler,

Bir ot yığını kaldı; kökünden kesilenler...” (Kısakürek 2013: 442)

dizelerde suyun anlamını kavrayan insanın kurtuluşa erdiği vurgulanırken *Su 6* şiirinde ise;

“Su bir şekil üstü ruh, kalıplarda gizlenen;

Yerde kire battı mı, bulutta temizlenen...” (Kısakürek 2013: 193)

dizeleriyle suyun şekil üstü bir ruh taşıdığına vurgu yapılır. Zira “*güçlü bir su damlası bir dünya yaratmaya ve karanlığı bozmaya yeter. Gücün hayalini kurmak için derinlemesine imgelemiş bir damladan başka şeye ihtiyaç yoktur. Böylesine devingenleşen su bir tohumdur; yaşama tükenmek bilmez bir ilerleme kazandırır.*” (Bachelard 2006: 17) İnsanın özündeki sürekli yaşama arzusu da suyun bu özelliğinden kaynaklanır.

Necip Fazıl'ın tabiata dair sözcükler içinde en çok kullandığı ibare, “su” sözcüğüdür. Şairin kendi benliğiyle özdeşim halinde sunulan ve yaşamın ilk maddesi olan su, imgesel anlamda insanın tüm tezatlıklarıyla birlikte metne taşınır. Zira o; “Su 5” şiirinde olduğu gibi “Kâh susar, kâh çırpınır, kâh ürperir, kâh çağlar;” (Kısakürek 2013:192). Durağan olmayan bu su imgesi, “Nedir zaman, nedir?/ Bir su mu, bir kuş mu?” (Kısakürek 2013: 267), “**Su** çekildi, göründü sanki zamanın dibi” (Kısakürek 2013: 218) dizelerinde de görüldüğü gibi Heraklit'in zaman/devinim kuramını da çağırıştırır. Heraklit, “Hayatın sürekli ve geri dönüşümsüz akışını, su imgesiyle bütünleştirerek kolektif bilinçaltına yerleştiren insan, zamanın görklü ve dinamik akışında süratli bir var olma mücadelesi verir.” (Korkmaz 2015: 51) Bu varoluş mücadelesi ise suyun akışkan ve devingen yapısıyla şairin kendisidir: Sakarya'dır. Nitekim “Çatlıyor, yırtınıyor yokuşu sökmek için Hey Sakarya kim demiş suya vurulmaz perçin?” (Kısakürek 2013: 398) dizelerinde yer alan “çatlamak” fiili, şairin iç dünyasındaki mücadeleyi ve hiddeti yansıtan sözcüktür. Kendi derinliklerinde yaşadığı tahrip eylemi ile “su” sözcüğünün birlikte kullanımı ile şair, ruhunu ve tabiatın hırçınlığını aynı kefeye koyar.” (Kanter- Günel s. 68)

Sakarya Türküsü şiirinde su imgesi toplumsal kimlikle özdeş bir biçimde sunulur. Suyun ilk töz olmasıyla insanla olan arketipsel bağıntısı, coğrafya ile bütünleşerek millî bir kimlik biçimine dönüşür. Sakarya Türküsü şiirindeki ırmak bir su kütlesi olmaktan öte bir milleti temsil eder. Dolayısıyla bu milletin taşıdığı değerler de su ile varlığını sürdürür. Şiirde 7 kere tekrar edilen su sözcüğü farklı çağrışım değerleriyle metin düzlemine taşınır. Şiirin henüz girişinde yer alan sekiz dizede önce insan ile benzeşim kurularak oluşturulan imge, doğa ile insanın kaçınılmaz kader birlikteliğini gösterir niteliktedir:

“İnsan bu, **su** misali, kıvrım kıvrım akar ya;

Bir yanda akan benim, öbür yanda Sakarya.

Su iner yokuşlardan, hep basamak basamak;

Benimse alın yazım yokuşlarda susamak.

Her şey akar, su, tarih, yıldız, insan ve fikir
 Oluklar çift; birinden nur akar, birinden kir.
 Akışta demetlenmiş, büyük, küçük, kâinat;
 Şu çıkan buluta bak, bu inen suya inat!” (Kısakürek 2013: 398)

Suyun insan gibi bir “akış” içerisinde dünyalık hayatta yer alışı odak noktaya konulurken, zaman kavramına göndermede bulunulur. Sürekli bir akış içerisinde olan kâinatta insan ve diğer varlıklar da bu akışın içerisinde yer alırlar. Necip Fazıl, sonsuz bir akış teorisinden hareketle, geçici olandan kalıcı olana doğru yönelimi doğadaki zıtlıklarla ifade eder.

Zamanı simgeleyen su, bununla birlikte insanın kendi yüzünü gördüğü bir ayna olarak da Necip Fazıl'ın şiirinde yer edinir. Şair, *Geçen Dakikalarım* şiirinde zamanın kendi yüzünde oluşturduğu izleri görmek isterken ayna yerine “su”yu metafor olarak kullanır:

“Siz benim yüzümsünüz,
 Eğilip suya baksam,
 Görünür mü yüzünüz?” (Kısakürek 2013: 266)

Su, aynanın yapaylığına karşı doğallığı temsil eder. Bachelard'a göre, “*Su imgemizi doğallaştırmaya, içten seyrimizin onuruna biraz masumluk ve doğallık katmaya yarar. Aynalar fazla uygarlaşmış, fazla kullanışlı, fazla geometrik nesnelere; kendiliklerinden düşsel yaşama uyum gösteremeyecek kadar fazla belirgin düş araçlarıdır.*” (Bachelard 2006: 31) İnsanın tarihsel bir bütünlük içinde zamana konumlanması, doğal bir süreçtir. Bu süreç, kendi tarihiyle tüm insanlık tarihini bütünleştiren bir doğallıkta su gibi akıp yatağını bulur.

3. Benlik İmgisinin Simgesel Değeri: Toprak

Dünyalık hayatın başlangıcı ve bitişini simgeleyen toprak, doğum ve ölümün yeryüzündeki simgesel değeridir. Nurettin Topçu'nun ifadesiyle “*toprak sanki kendi benliğimizdir. Ondan uzaklaşan insan kendi benliğini de kaybediyor. Toprağa yaklaştıkça, gerçek ve ölümsüz varlığımıza kavuştuğumuzu hissediyoruz, şüphe ile ölüm azabından kurtuluyoruz.*” (Topçu 2010: 170). Toprağın benlikle özdeşleştirilmesinde, insanın yaratılışında toprağın da payının olmasının etkisi görülür.

Anasır-ı erbaa unsurlarından toprak, Necip Fazıl'ın şiirlerinde kullanım sıklığı olarak ikinci sırada yer alır. Yaratılış'ın özünde var olan toprak da su gibi insanın oluşumunda etkin maddedir. İlk insanın yaratılışında hammadde olan toprak, bu bakımdan kutsal olarak kabul edilir. “*Toprağı, mikro-kozmos olarak algılanan insanın ve makro kozmos olarak kabul edilen dünyanın yaratılışındaki ana madde olarak görme olgusu mitik dönemlerden başlayarak devam eden süreçlerde de görülür.*” (Harmancı 2014: 24) Yaratılış mitolojilerinde de sudan hemen sonra yaratıldığına inanılan toprak, insanların dünyalık hayatlarında üzerlerinde yaşamaları için yaratılan yeryüzüdür. “*Kök salma mekânı olan toprak, dünyadaki canlı yaşamının devamını sağlayan en önemli unsurlardan birisidir.*” (Burcu Yılmaz, 2012:173) Hem insanın ilk atasının topraktan yaratılmış olması hem de kendi varlığını ikame ettiği toprak, aynı zamanda insanoğlunun dünyalık sınav mekânıdır. Bu nedenle temel varoluş kaynağı olarak görülen toprak, ezel ve ebed düşüncesinin simgesidir.

Toprağın yeryüzünde kalan kısmı bereket ve bolluk kavramları ile düşünülürken yer altında kalan kısmı ile ölümü çağrıştırır. Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde toprak unsuru

genellikle ölümü çağrıştıracak bir imge değeriyle yer alır. Ancak ölüm imgesini ve fani oluşu çağrıştıran toprak sözcüğünün anlam alanı şiir düzleminde farklı çağrışımlarda kullanılır. Necip Fazıl, dünya hayatına sınıksız bağlanarak ölüm gerçeğinden uzaklaşan insanın düştüğü trajik durumu *Sofra* şiirinde;

“Doymayan nefis, gözünü kara **toprak** doyursun!

Soframıza açlığı besleyenler buyursun!” (Kısakürek 2013: 86)

dizeleriyle eleştirel bir tavırla gözler önüne serer. Necip Fazıl'ın şiirinin ana iskeletini oluşturan benlik/nefis kavramının toprakla birlikte kullanımı, dünyalık hayatın karşısında ölümün sürekli tetikte olduğunu hatırlatan bir rol üstlenir. Zira nefis, doymak bilmeyen bir iştiha ile dünya yaşamına sınıksız sarılırken kendi gerçekliğine toprakla kavuşacaktır. İnsan nefsinin doymak bilmeyen iştiha ile dünya hayatına bağlılığı *İnanmaz* şiirinde ise;

“Minarede “ölü var!” diye bir acı salâ...

Er kişi niyetine saf saf namaz... Ne âlâ!

Böyledir de ölüme kimse inanmaz hâlâ!

Ne tabutu taşıyan, ne de **toprağı** kazan...” (Kısakürek 2013: 116)

dizelerinde dile getirilir. Bir başkasının ölümü karşısında bile kendi ölümünü düşünmeyen insanın içerisine düştüğü çelişik durum “toprağı kazan”ın bile ölümden kendisini soyutladığı şeklinde sunulur. Ölümün mutlak ve ebedi hayatın başlangıcı olduğu gerçeğinin işlendiği *Ruh* şiirinde ise toprak, “ruh yaralarına şifa getir(en); yalnızlıktan kurtar(ıp) bütüne kavuştur(an) (Topçu 2011: 170) sonsuzluk kapısının simgesi olarak kullanılır:

“Ya bin yıl sonra, ya bin asır sonra o gün gelecek.

Koklarken küllerimi mezarımda bir böcek,

O kadar yanacak ki, bir yüksüklük **toprağım**,

Yerden bir damar gibi kopup fışkıracacağım!

Ve birden bakacağım, her tarafım bitişmiş,

Başım **toprak** altında bir maden gibi pişmiş.” (Kısakürek 2013: 122-123)

Fiziksel varlığın değil ruhun ölümsüzlüğüne gönderme yapılan şiirde toprak, beden ölüm sonrası fiziksel olarak sığındığı mekân olarak yer alır. Toprak, ölüm anını çağrıştıran bir sembol olmakla birlikte aynı zamanda ölüm imgesi ile birlikte bilinmezliklerin de başlangıcı olarak görülür. Zira ölüm sonrası bireysel anlamda deneyimlenerek aktarılamaz olduğundan gizemleri de beraberinde getirir. Toprak altının bu gizemli dünyası, hayata sınıksız tutunan insanın ölüm karşısındaki çekimser tavrının sebebidir. Toprağın sonrasındaki bu bilinmezlik Necip Fazıl'ın *O Dem* şiirinde;

“O dem çocuklar gibi sevinçten zıplar mısınız?

Toprağın altındaki saklanbaçta var mısınız?” (Kısakürek 2013: 149)

dizelerinde dile getirilir. “O dem” ibareleriyle ölüm anına göndermede bulunan şair, toprağın altındaki süreci “saklanbaç” imgesiyle sunar. Bu bağlamda ölüm sonrasındaki bilinmezlik ile saklanbaç oyunu arasındaki metaforik bağ, bir çocuk oyunu olmasının yanı sıra gizemli bir durumu da içerisindedir.

Toprağın sonlu olandan sonsuz âleme geçişin kapısı olması, *Kafiyeler* şiirinde;

“İşte iz!

Geliniz!

Toprak post,

Allah dost...” (Kısakürek 2013: 264)

dizelerinde yinelenir. *Post* sıfatıyla nitelenen toprak, gerçeğe giden yol olarak nitelendirilir.

Dünyalık hayatın mekânı olarak toprak ise insanın erginlenme yolundaki sınavları içerisinde barındıran mekân olarak Necip Fazıl şiirinde yerini alır. Bu çerçevede dünyalık hayat, aslolana ve hakikate ulaşma yolundaki insanın geçici ikametgâhıdır. Bu geçici mekâna nereden geldiği ve nereye gidileceği ise metafizik unsurlarla açıklanabilir niteliktedir. Necip Fazıl, Hâlim adlı şiirinde insanın dünyaya geliş macerasındaki durumu toprak ile bütünleştirir:

“Bilmem hangi âlemden bu **toprağa** düşeli;

Yataklara serildim, cam kırığı döşeli...” (Kısakürek 2013: 308)

İnsanın yeryüzündeki macerasının başlangıcı olan toprak, aynı zamanda bir arayışın ve kendini gerçekleştirmenin mekânı olarak huzursuzlukların, kaygıların, sıkıntıların da merkezidir. Zira kendini arayan insan, toprak üzerindeki anlam arayışında birtakım zorlu engelleri aşmak durumundadır. Necip Fazıl da bu durumu “cam kırığı döşeli yataklara düşmek” ibaresiyle ortaya koyar.

4. Arınmanın Cezbeden Yakıcılığı: Ateş

Varlığın olumlu ve olumsuz niteliklerini aynı derecede bir arada taşıyan ateş, tıpkı Allah'ın Celal ve Cemal sıfatlarının tezahürü gibidir. Ateş “*Tüm olgular arasında birbirine zıt iki değeri, iyiliği ve kötülüğü, aynı açıklıkla taşıyabilen tek olgudur. Cennette ışık saçar. Cehennemde yakar.*” (Bachelard 1999: 17) Bununla birlikte insanın vücudundaki ısının da ateş imgesiyle bağlantılı olduğu düşünülür.

Anasır-ı erbaanın tüm unsurlarından oluşan varlık, onlardan birinin vücuttaki egemenliğiyle kimliği şekillendirir. Bu durumda daha aktif bir biçimde kişilik özelliği gösterenler, “ateşin karakterler” olarak nitelendirilirler. Necip Fazıl'ın şiirlerinde de bu durum ön plana çıkar. Yakıcı olmasının yanı sıra insanı aydınlatan, ısıtan ve arındıran özellikleriyle varlığını öne süren ateş, Necip Fazıl'ın kişiliğiyle bütünleşerek imge dünyasına dönüşür. Necip Fazıl'ın şiirlerindeki söylem keskinliğinin temelinde de bu durum etkindir.

Kendi giydiği ateşten gömlek ile varlık âlemindeki ateşi kıyaslayan Necip Fazıl, *Çile* şiirinde, varlık sorununu ateşin yakıcılığından üstün görür:

“Pencereye koştum: Kızıl kıyamet!

Dediklerin çıktı, ihtiyar bacı!

Sonsuzluk, elinde bir mavi tülbent

Ok çekti yukardan, üstüme avcı

Ateşten zehrini tattım bu okun,

Bir anda kül etti can elmasımı.” (Kısakürek 2013: 16)

(...)

Akrep, nokta nokta ruhumu sokmuş,

Mevsimden mevsime girdim böylece.
Gördüm ki, **ateşte**, cımbızda yokmuş,
Fikir çilesinden büyük işkence.” (Kısakürek 2013: 18)

Varlığını sorgulayan insanın içerisine düştüğü durum, huzursuzlukla birlikte insanın vücudunu saran bir ateş gibidir. Sonlu olandan sonsuz olana doğru akışta kimliğini ve ne'liğini arayan insanın “ateşten zehri” olan bir okla “can elmasından” vurulması, hayatın giriftliği karşısındaki acziyetin göstergesidir. Fiziksel acının geçiciliği karşısında ruhsal acının insanı daha derinden yaraladığı gerçeği ise, “fikir çilesinden büyük işkencenin” ateşte bile olmadığı benzetmesiyle sunulur. Düşünme eyleminin “çile” ile eşdeğer sunumu da fiziksel ateşin değil varlığı oluşturan ateşin etkisini ortaya koyar.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde frekans değeri 24 olan “ateş” sözcüğü, genel itibariyle Necip Fazıl'ın şiirlerinde “karşıdeğer”i olarak nitelenebilecek “su” ile birlikte kullanılır. “Ateş” de “deniz” gibi “su” gibi şairin tabiatına uyum sağlar. Nitekim “İçimde bir fırın var, ateşi yakan ateş, O ne alev deryası, çiçek bahçesine eş” (Kısakürek 2013: 352) dizelerinde şair, içindeki huzursuzluğu dile getirirken “alev deryası” ifadeleriyle bir çağrışım alanı oluşturur ve “derya”nın sonsuz görünümü ile “alev” arasında metaforik bir bağ kurar. Bazen har har yanan bu ateş, bazen küle meyilli mecalsiz, sönmeye yüz tutmuş bir ateştir. Fakat sönmeyen. Kimi zaman harlı yanan, kimi zaman sönmeye yüz tutup da sönmeyen bu ateş, Necip Fazıl'ın hayat boyu, fikri, zihni ve dini temayüllerini diri tutan bir unsur olarak görünür ve öfkenin sebebi, başkaldırının en büyük eylemcisi olarak yer edinir. Necip Fazıl'ın eserlerinde de ateş, öfkenin, arınmanın ve ışığın kaynağı olarak farklı şekillerde görünür. Nitekim Ahşap Konak, tiyatrosunda Recai, öz'ünden uzaklaştırılan, tahrip edilmek istenen “ahşap konak”ı yakarak öfkesini eyleme dönüştürür.

Necip Fazıl, *Çift Kanat* şiirindeki, “Biri aşk, biri nefret; bizim kanadımız çift./ Ateş saçmalı ki nur, erisin kapkara zift...” (Kısakürek 2013:104) dizelerinde de inançsız gönüllerdeki karanlığı eritmenin yolunu “nur”un kuvvetli ışık saçmasına bağlayarak “ateş”in saçtığı “ışık”a göndermede bulunur. Zira Bachelard'ın deyimiyle ateş, “*ima gücü en yüksek iyileştirici(dir).*” (Bachelard 1999: 18) Necip Fazıl da ışığın etkisini anlatmak için ateşin fiziksel görüntüsünü sezdirecek bir kullanım tercih eder. Allah'ı anlatmanın ve bildirmenin sadece yumuşak üslupla yani sadece “nur”la olmayacağı kanaatindeki Necip Fazıl; “öfke”, “hiddet” gibi duyguları çağrıştıracak bir sözcüğe/ateşe başvurur. Bu tutum, aynı zamanda şiir dilinin sert ve hiddetli bir tona bürünmesine etki eder ve şiir dilindeki tempoyu da sağlamlaştırır. Eagleton, şiir dilindeki söyleyiş ve ifade biçimi ile ilgili “*Bazı şiirler sürünerek ilerler; bazıları sakın bir biçimde yanda koşar; bazıları ise heyecanlı bir biçimde ileriye fırlarlar.*” (Eagleton, 2011: 189) hükmünü verir. Necip Fazıl şiiri de, heyecanla ilerleyen bir şiirdir. Sanatçı şiirindeki heyecan hamlelerini ise tabiatındaki “ateşin”likle yakalar. (Kanter- Günel, s. 76)

Ateş imgesi, ruhsal acının yanı sıra Allah'a yakınlaşmanın insan zihnindeki algısıyla eşdeğer olarak da kullanılır. Varlığı gereği ısıtan “ateş”in, “yakıcı” özelliği de aynı doğrultuda sunulur. Bu çerçevede bir çağrışım değeri olarak Yaratıcı'ya kavuşmayı arzulayan insan için de aynı anlam tabakasıyla karşılanır. Ateş unsurunun varlıkta arzu ve aşk ile birlikte çağrışım değerine sahip oluşu da “aşk ateşi” imgesinin doğuşuna zemin hazırlar. Beşeri aşktan ilahi aşka doğru yönelişin de simgesel görünümünü barındıran bu durum Necip Fazıl'ın *Visal* şiirinde;

“Rabbim, Rabbim, Yüce Rab, âlemlerin Rabbi, sen!
Sana yönelsin diye icad eden kalbi, sen!

Senden uzaklık **ateş**, sana yakınlık **ateş!**" (Kısakürek 2013: 233)

dizelerinde dile getirilir. Uzakta olmak ve yakınlaşmak arasındaki diyalektik tıpkı güneş metaforunda olduğu gibi Allah'a atfedilerek sunulurken kendi varlığının Yaratıcı karşısındaki aciz konumu belirlenir. Fiziksel mesafenin Allah karşısındaki geçersizliğinin ruhen aşılacağı gerçeği bilinmekle beraber, "Senden uzaklık **ateş**, sana yakınlık **ateş!**" ibareleriyle fiziksel durumun çıkmazı vurgulanır. Zira Allah'ın varlığına fiziksel anlamda yakınlaşma arzusu, Sina Dağı'ndaki "ilahi tecelli"yi hatırlatır.

Ateş, yakıcı olmanın yanı sıra pişiren/olgunlaştıran özelliğiyle insanı hakikate ulaştıran bir özelliğe de sahiptir. İslamî literatürde genel anlamda "*ateş, Cehennemi çağrıştırmasına karşın birtakım olumlu niteliklere de sahiptir. Ateş özel konumunu, Tûr Dağı'nda yanan çalı aracılığıyla gerçekleşen İlahi tecelliyle kazanmıştır. Bu olumlu bir ateşti ve sonraki şairler gerçekten de bir alev gibi gözükken kırmızı laleyi, kutsal dağdaki ateşe benzetme eğiliminde olmuşlardır.*" (Schimmel, 2004: 31) Bu bağlamda, Allah aşkının ateşi Necip Fazıl'ın *Aşk* şiirinde ise;

"Rabbim, Rabbim, bu işin, bildim neymiş Türkçesi;

Senin aşkın **ateştir**, **ateşin** gül bahçesi" (Kısakürek 2013: 51)

dizeleriyle dile getirilir. Ateş ve gül bahçesi arasındaki ilişki ile gerçek aşk ateşinin varlığı yakmayacağına göndermede bulunur. Zira aşk ateşi beşeriden ilahiye doğru yöneldikçe birey, insan-ı kâmil olma yolunda ilerler.

Ateş, anasır-ı erbaadaki diğer unsurlarla ortak olarak arındırıcı özelliğe de sahiptir. Mitolojide de bu özelliğiyle ön plana çıkan ateşin kötü ruhları yok ettiğine inanılır. "*Ateşin temizleyici, kötü ruhlardan ve hastalıklardan koruyucu bir unsur olarak kabul edildiği için ona kurban sunulduğu ve saç yapıldığı bilinmektedir.*" (Çoruhlu 2006: 50) Necip Fazıl'ın şiirlerinde ateşin arındırıcı özelliği benlikten ve dünya hayatından kurtulmak için bir sığınak olarak yer alır. *Cehennem* şiirinde;

"**Ateş** beni yıkayan, yuyan, emziren annem!

Bir arınma kurnası olsa gerek, cehennem..." (Kısakürek 2013: 353)

dizeleriyle, ateşin anne imgesiyle birlikte kullanımı dikkat çekicidir. Annenin çocuk zihnindeki arındıran ve huzur veren algısı ile cehennem ateşini aynı bağlamda bütünleştiren şair, günahlardan arınma yeri olan cehennem ateşini arzu edilen nesne biçiminde sunar. Ateşin insan benliğindeki kötülükleri eriten, yıkayan ve yok eden yönü *Çift Kanat* şiirinde ise;

"Biri aşk, biri nefret; bizim kanadımız çift..."

Ateş saçmalı ki nur, erisin kapkara zift..." (Kısakürek 2013: 104)

dizelerinde vurgulanır. İnsanın dünya hayatında kirlere bulanmış bir yanı olduğuna dikkat çeken Necip Fazıl yine aynı insanın içinde bu kirleri yok edici bir güce sahip olduğuna da göndermede bulunur. "*Temizlik çeşitli araçlarla temin edilir. Bunlardan birisi, İslam dünyasında yaygın olmamakla birlikte ateşle temizlenmektir. (...) Ateşle temizlenmek, nefsin en temel maddesinin en sonunda altına dönüşmesi amacıyla içinde acı çektiği bir pota simgesinde manevi bir değer kazanmıştır.*" (Schimmel, 2004: 131-132) Bu bağlamda nur'un ateş saçarak benliğin içindeki kapkara zifti eritmesi de tinsel anlamda insanın temizlenmesi/arınması anlamını taşır. Necip Fazıl, ateşin arındırıcı yönüne Ahşap Konak tiyatrosunda da gönderimde bulunur. Ahşap konağa bulaşan manevi kirleri yok etmek isteyen Recai, "Yan! Allah ateşi, pisliğin temizlenmesi için yarattı." ifadelerini sarf eder.

İnsanın ruhen arınmasını ve temizlenmesini sağlayan ateş aynı zamanda bir dönüştürücü ve ayrıştırıcı işlev de görür. “Ateşle arındırma ilkesinin daha çok bilgiye dayalı, bu nedenle tinsel açıdan daha az etkili ikinci bir nedeni ateşin maddeyi ayrıştırması ve katkıları yok etmesidir. Başka bir deyişle, ateşten geçen her şey türdeşleşir, böylece arılaşır.” (Bachelard 1999: 118) İnsani özü oluşturan maddeler, zıtlıklarını kendi içerisinde barındırır. Necip Fazıl bu gerçekliği *Ukde* şiirinde şu şekilde vurgular:

“Kurtuluş mu muradın,
Yol mu aradın kese?
Ateşe gir, gölgelen!
Kaynar **suda** gülümse!” (Kısakürek 2013: 257)

Varlığındaki zıtlıkla kendini yenileyen ve tazeleyen insanın durumunu ateş-gölge, su-kaynamak kavramlarıyla sunan şair, zehrin aynı zamanda panzehiri içeren yapısına da göndermede bulunur. Ateşin ve suyun arındırıcı ve dönüştürücü gücü karşısında benliğinden sıyrılan insan, kendi olma yolunda da adım atar. Fiziksel imkânsızlıkları ruhsal aşkınlıkla bütünleyen insanın dönüşümü ise *Divâne* şiirinde;

“Düşün o divâneyi “her şey içimde” diyen;
Ateş denilse yanan, su denilse eriyen...” (Kısakürek 2013: 89)

dizeleriyle dile getirilir. Ateşin ve suyun kimyasına uyum sağlayan benliğin aslında kendi olana dönüşmesine işaret eden bu dizelerde Necip Fazıl, içkin olandan aşkın olana yönelir.

5. Sonsuzluğun Nefesi: Hava

İnsan hayatının vazgeçilmezi olan nefes almak (oksijen) ile anlam kazanan hava, insanın fiziksel anlamda sonsuzluğa doğru yönelmesini sağlayan bir özelliğe de sahiptir. İnsan, yeryüzü ve gökyüzü arasında yani toprak ile hava arasında dünyalık yaşamını geçirmek zorundadır. Hava kavramının solunum anlamı dışında gökyüzü ve boşluk gibi anlamlarıyla birlikte geniş bir kullanım alanı vardır. Bu kullanım anasır-ı erbaa unsuru olan havanın hayatta ne denli önemli olduğundan kaynaklanır. Zira ikincil anlamda hava ve yaşam tarzı arasında da bağlantı kurulmaktadır. Hava da diğer unsurlar gibi hem olumlu hem de olumsuz yönleri içerisinde barındıran yapıya sahiptir.

Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde “anasır-ı erbaa” içinde en az kullanılanı “hava”dır. Şair, “hava”yı yaşamın içindeki asli unsurlardan biri olarak alır ve metaforik bir düzlemde kullanır. Şair, *Canım İstanbul* şiirinde;

“Ruhumu eritip de kalıpta dondurmuşlar;
Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar.
İçimde tüten bir şey; **hava**, renk, edâ, iklim;
O benim, zaman mekân aşır geçmiş sevgilim.” (Kısakürek 2013: 166)

dizelerinde İstanbul ile “hava” arasında metaforik bir ilgi kurar. Şairin kendi benliği ile özdeşleştirerek ayrıcalıklı kıldığı İstanbul'a, “hava” kadar elzem ve vazgeçilmez bir vasıf yüklenir.

“Hava”nın fiziksel durumu insanın ruh haline etki eder. Dönemeç şiirinde Necip Fazıl, “*Bir gündü, hava ılık/ Ve cadde kalabalık*” (Kısakürek 2013: 200) dizelerinde havanın fiziksel

durumunu vermekten ziyade “ılık” kelimesine yüklediği anlam dizgeleriyle ruhsal bir bildirimde bulunur. Şair, *Odalarım* başlıklı şiirinde ise “hava”yı tamamen metaforik bir bağlamda kullanarak yine insanın havaya kattığı anlam değerini “Öyle hisli bir duman yüzer ki, havasında/Sanki orda buluşmuş ve ayrılmış aşıklar” dizeleriyle sezdirir. “Hava”nın metaforik düzlemde bedenden ziyade ruhsal yapıya olan etkisi, *Aralık Kapı* şiirinde ise “Bu dünya bir kuyu, havasız çömlek/Daralıyorum” dizelerinde dile getirilir. Şair, huzursuzluğunu dünyanın havasız bir çömlek olması ile ilişkilendirerek ruhsal anlamda havasızlıktan/nefes alamamaktan, hayatiyetini yitirmekten yakınır. Zira “hava”ya sadece insanın doğal bir ihtiyacı olarak değinmeyen Necip Fazıl *Bekleyen* şiirinde de “Göğsümden havaya kattığım zehir/Solduracak bir gül gibi ömrünü” dizeleriyle seslendiği kadının “soluduğu havayı”, metaforik bir düzlemde, zehre gark edeceğini dile getirir.

Şiirlerinde metafizik unsurlara da yer veren Necip Fazıl, yalnızlığı ön plana çıkardığı *Cinler* şiirinde, cinleri tanımlarken “anasır-ı erbaa”nın üç unsuru olan “ateş”, “su” ve hava’ya gönderimde bulunur. “*Kur’an, çok sık bir şekilde, “cin” diye, ateşten var edilmiş yaratıklara atıfta bulunur.*” (Chittick, Murata 2003: 170) Geleneksel din anlayışında da genellikle “cin”lerin havada yaşadıklarına dair inanışlar söz konusudur. Necip Fazıl da “Cinler” başlıklı şiirinde;

“Ne derlerse desinler,
Yakın dostlarım cinler...

Havanın ve alevin

Kemiksiz çocukları;” (Kısakürek 2013: 210)

dizelerinde “havanın ve alevin kemiksiz çocukları” olarak tanımladığı cinlerin mekânının sema ile eşdeğer olarak kullandığı “hava” olduğunu duyumsatır.

Sonuç

Felsefi düşüncenin çıkış noktasını oluşturan varlık kavramı genel olarak dört unsur diye adlandırılan su, toprak, ateş ve hava kavramı ile ilişkilendirilir. Hem evrenin hem de insanın söz konusu dört unsurla olan ilişkisi, tarihin ilkçağlarından günümüze kadar farklı perspektiflerden değerlendirilir. Dolayısıyla insanın doğayı gözleme ve doğayla arasında benzerlikler bulma merakı, sanatçıların da eserlerinde bu dört unsurun imgesel düzeyde yer edinmesine yol açar. Cumhuriyet dönemi şairlerinden Necip Fazıl Kısakürek de şiirlerinde; su, ateş, toprak ve havaya yer vererek bu dört unsurun insan yaşamındaki yerini kendine özgü çağrışımlarla metaforik bir düzleme taşır.

Necip Fazıl’ın şiirlerinde “anasır-ı erbaa” genel olarak insanı dış dünyanın kirlerinden arındıran, Mutlak Varlığa yönelten aracı unsurlar olarak kullanılır. Özellikle ateş ve suyun arındırıcı özelliğine vurgu yapan şair, toprağı ölümü çağrıştıran bir imge, havayı ise sadece bedeni değil aynı zamanda ruhsal yapıyı da kucaklayan ve besleyen bir imge olarak şiirlerinde kullanır.

Kaynaklar

Bachelard, Gaston (1999) *Ateşin Tinçözümlemesi*, (çev. Nail Bezel) Öteki Yay., Ankara

-----, ----- (2006) *Su ve Düşler*, (çev. Olcay Kunal) Yapı Kredi Yay., İstanbul

Burcu Yılmaz, Ebru (2012) Cengiz Aytmatov’un Toprak Ana Romanında Toprağın Dili, *ACTA TURCICA*; S. 1, s. 172-182

- Chittick, William; Murata, Sachiko (2003) *İslam'ın Vizyonu*, (çev. Turan Koç) İnsan Yay.İst.
- Çoruhlu, Yaşar (2006), *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yay., İstanbul
- Doğan, Ahmet (2013), *Aşkın Kalbe Yolculuğu*, Değişim Yay., İstanbul
- Eagleton, Terry (2011), *Şiir Nasıl Okunur*, (Türkçesi: Kaya Genç) AgoraKitaplığı, İstanbul.
- Guenon, Rene (2001), *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, İnsan Yayınları, İstanbul
- Harmancı, Meriç (2014), Kutlu Başlangıçtan Ebedi İstiratgaha: Türk Tasavvuf Edebiyatında Toprak Algısı, *Divan Edebiyatı Araştırmaları*, S13, s. 23-38
- Illich, Ivan (1991), *H₂O*, Afa Yay., İstanbul
- Kanter, M. Fatih- Günel, Sezen (2016), Leksikoloji Analizi Yöntemi ile Necip Fazıl Şiirinde Öfke ve Başkaldırı Aktarımının İncelenmesi, *The Journal of Academic Social Science*, Yıl: 4, Sayı: 24, s. 61-83
- Karlıağa, H.Bekir (1991) *Anasır-ı Erbaa*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ans., Cilt 3, s. 149-151
- Kısakürek, Necip Fazıl (2013), *Çile*, Büyük Doğu yayınları, İstanbul
- , ----- (2015) *Ahşap Konak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul
- Korkmaz, Ramazan (2015), *Yazınsal Okumalar*, Kesit Yay., İstanbul.
- Lings, Martin (2003), *Simge ve Kökenörnek* (çev. Süleyman Sahra) Hece Yayınları, Ankara
- Shimmel, Annemarie (2004), *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri* (çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yay., İstanbul
- Topçu, Nurettin (2010) *Kültür ve Medeniyet*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ulaş, Sarp Erk (2002), *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN SABIR OLGUSU

Mustafa FİDAN¹

SABIR

*Sabrın sonu selâmet,
Sabır hayra alâmet.
Belâ sana kahretsin;
Sen belâyâ selâm et!
Felâh mı, onda felâh,
Silâh mı, onda silâh.
Sen de kim oluyorsun?
Asıl sabreden Allah.
Sabır, incecik sırat;
Murat içinde murat.
Sabır Hakka tevekkül.
Sabır hakka itimat.
Sabırla pişer koruk,
Yerle bir olur doruk.
Sabır, sabır ve sabır,
İşte Kur'anda buyruk!
Bir sır ki âşikâre,
Avcı yenik şikâre.
Yalnız, yalnız sabırda
Çaresizliğe çare...*

1982

Necip Fazıl Kısakürek, 1904'te doğmuş ve 1934 yılına kadar tabiri caizse bohem bir hayatı tercih etmiştir. Ancak 1934 tarihi, Necip Fazıl'ın hayatında bir dönüm noktası olmuştur. O yıl, bir Nakşî şeyhi olan Abdülhakîm Arvâsî ile tanışmıştır. Abdülhakim Arvasi ile Eyüp Sultan'daki Pierre Loti Mezarlığı yanındaki Kaşgarî Murtaza Efendi Cami'ndeki sohbetleri sayesinde ciddi bir fikir ve zihniyet dönüşümü yaşamıştır. Abdülhakim Arvasi ile tanışmasını kendisine milat kabul eden Necip Fazıl'ın şiirlerinde bu tanışmadan sonra tasavvufî düşüncenin izleri görülmeye başlamış ve daha sonraki eserlerinde İslami kimliğini öne çıkarmıştır.

Şair, dönemin klişeleşmiş anlayışına ve şuursuz sanatçı şahsiyetlerine kafa tutmuş ve kendi üslubunu oluşturmuştur. Döneme uygun olmayan görüşleri neticesinde yani kendi deyimi ile “*eskimez, pörsümez yeni*”nin müdafii olması nedeni ile hapishanelerde kalmış ancak hiçbir şekilde fikirleri değişmemiştir. Şairin “*sabır*” isimli şiiri hayatının bir yansımasıdır.

¹ Yrd. Doç. Dr. Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı.

Şairin olgunluk döneminde kaleme almış olduğu bu şiir, şairin İslam kültürüne ne kadar vakıf olduğunun ve gerçek aşk makamına ermiş olabileceğinin bir göstergesidir. Çünkü şiir, ipek halı gibi ilmek ilmek dokunmuştur. İnsan her satırında durup düşünmek ve tekrar okumak istiyor.

Sabrın sonu selâmet,

Sabır hayra alâmet.

Belâ sana kahretsin;

Sen belâya selâm et!

Sabır kelimesi, Arapça “s-b-r” kökünden gelmektedir. “engellemek, hapsetmek; güçlü ve dirençli olmak” anlamlarındaki sabır kelimesinin ahlâk terimi olarak “üzüntü, başa gelen sıkıntı ve belâlar karşısında direnç gösterme; olumsuzlukları olumlu kılmak için gösterilen metanet” gibi mânalara geldiği belirtilmektedir.

Kur’ân-ı Kerîm’de bu kelimeler karşıt kavramlar şeklinde geçmektedir (İbrâhîm Suresi 14/21). Sabır, akıl ve zekânın; ceza‘, âcizliğin bir ifadesi sayılmıştır. Buna göre, düşünen bir kimse, haramlardan sakınma konusunda gösterilen sabrın, Allah’ın azabına sabretmekten daha kolay olduğunu bilir.

Sabır, “nefsi telâştan, dili şikâyetten, organları çirkin davranışlardan koruma, nimet hâliyle mihnet hâli arasında fark gözetmeyip her iki durumda sükûnetini muhafaza etme, Allah’tan başkasına şikâyetle bulunmama” şeklinde de tarif edilmiştir.

Gazzâlî, sabrı “*din duygusunun nefsanî arzu ve tutkuların baskısına karşı direnç göstermesi*” diye tanımlar (İhyâ, IV, 63).

Sabır kelimesi Kur’ân-ı Kerîm’de beş âyette geçer, ayrıca 100’e yakın âyette aynı kökten çeşitli isim ve fiiller yer alır (M. F. Abdülbâkî, el-Mu‘cem, “şbr” md.). Bu âyetlerde genellikle sabrın önemi üzerinde durulmakta, sabırlı davrananlar yüceltilmekte ve onlara verilecek mükâfatlar anlatılmaktadır. Kur’an’da bildirildiğine göre Hz. Lokmân’ın oğluna verdiği öğütlerden biri de şudur: “*Namazı özenle kıl, iyi olanı emret, kötü olana karşı koy, başına gelene sabret. İşte bunlar kararlılık gerektiren işlerdir*” (Lokmân 31/17). Kur’an, hayatta insanın başına gelen musibetlerin bir imtihan olduğunu, bu imtihanı sabırlı olanların kazanacağını bildirir (el-Furkân 25/20). Bu sebeple müslümanlar Allah’tan sabır dilemeli (el-Bakara 2/250; el-A‘râf 7/126) ve kendileri sabırlı davrandığı gibi birbirlerine de sabrı tavsiye etmelidir (el-Beled 90/17; el-Asr 103/3). Kur’ân-ı Kerîm’de Allah’ın sabredenlerle beraber olduğu (el-Bakara 2/153, 249; el-Enfâl 8/46, 66), onları sevdiği (Âl-i İmrân 3/146), sabır ve takvâlarıyla güzel davranışlarda bulunanların ecirlerinin asla zayi edilmeyeceği (Hûd 11/115; Yûsuf 12/90), onlara kat kat mükâfat verileceği (en-Nahl 16/96; ayrıca bk. en-Nisâ 4/25), sırf Allah rızası için sabredenleri meleklerin tebrik edeceği (er-Ra‘d 13/20-24) ifade edilmektedir.

Sabır konusu hadislerde de geniş olarak yer almaktadır Bir hadiste Peygamber Efendimiz “*Hiç kimseye sabırdan daha hayırlı ve geniş bir nimet verilmedi*” buyurmuştur (Buhârî, “Zekât”, 50; “Rikâk”, 20; Müslim, “Zekât”, 124). Çocuğunu kaybetmenin acısıyla ağlayan bir kadına Resûlullah’ın, “*Allah’tan kork, sabırlı ol!*” sözüne karşılık, “*Benim derdimden sen ne anlarsın!*” şeklinde tepki gösteren kadın, daha sonra kendisine nasihat edenin Resûlullah olduğunu öğrenince ondan özür dilemiş, bunun üzerine Hz. Peygamber, “*Sabır ilk sarsıntı sırasında gösterilen metanettir*” buyurmuştur (Buhârî, “Cenâ’iz”, 32, 42; Müslim, “Cenâ’iz”, 14, 15).

Belâya sabretmenin mi yoksa nimete şükretmenin mi daha faziletli olduğu konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Genellikle ulemâ şükürün sabırdan daha faziletli olduğunu kabul ederken mutasavvıfların çoğunluğu sabrı daha üstün görmüştür. Hücvîrî'nin kaydettiğine göre (Keşfü'l-ma'cûb, I, 235) tasavvufun dayandığı sekiz temelden birinin sabır olduğunu söyleyen Cüneyd-i Bağdâdî, her temel için bir peygamberi örnek gösterirken sabır için Hz. Eyyûb'u zikreder.

Bazı âlimler, sabırla şükürün eşit değerinde olduğunu ileri sürmüştür. Bu hususu geniş biçimde ele alan Gazzâlî (İhyâ, IV, 135-141), “Şükür mü sabır mı daha faziletlidir?” sorusunu, “Su mu ekme mi daha değerlidir?” sorusuna benzetir ve suya ihtiyacı olan için suyun, ekmeğe ihtiyacı olan için ekmeğin daha değerli olduğunu ifade eder. Bu soruya karşılık Cüneyd-i Bağdâdî, “Zenginın övülmesi varlıktan, fakirin övülmesi yokluktan dolayı değildir; her ikisinde de övgüye lâyık olan varlığın ve yokluğun hakkını verebilmeleridir” demiştir (a.g.e., IV, 138). “*Sabır imanın yarısıdır*” meâlindeki hadisten hareketle (Hâkim, II, 446) imanın bu iki faziletten oluştuğu belirtilmiştir. Nitekim Abdullah b. Mes'ûd, imanın iki kısımdan oluştuğunu; yarısının sabır, yarısının şükür olduğunu söylemiştir (Gazzâlî, IV, 66; İbn Kayyim el-Cevziyye, s. 110). Ancak cana yahut mala gelen zarar karşısında tepkisiz kalmak doğru bir davranış değildir. Buna göre sabrın dinî hükmü, yani fazilet sayılıp sayılmaması katlanılan sıkıntının mahiyetine göre değişir. Meselâ haramlardan uzak durmada ve dinî görevlerin ifasında tahammül gösterme şeklindeki sabır farz; dinen mekruh olandan uzak durma şeklindeki sabır mendup; can, mal ve namusunun saldırıya uğraması karşısında, ayrıca gereksiz yere açlığa, susuzluğa katlanma anlamındaki sabır haram; bedenine zarar verecek derecedeki acılara katlanma şeklindeki sabır mekruh; dinen yapılmasında bir sakınca olmayan konularda sabır göstermek de mubahtır (Gazzâlî, IV, 69; İbn Kayyim el-Cevziyye, s. 30-31). Râgıb el-İsfahânî, sabrın biri cismanî, diğeri ruhanî olmak üzere iki çeşidinden söz eder; bunların her birini adlandırmada ayrı kavramlar kullanır. Cismanî sabır, bedenin mâruz kaldığı zahmetli işlere ve acılara katlanmaktır ki bu tam olarak fazilet sayılmaz. Asıl fazilet ruhî sabır olup iki şekilde tezahür eder. İffet adı verilen birincisi insana zevk veren şeylerden yararlanmada aşırılıktan sakınmak suretiyle gösterilen sabırdır. İkincisi, istenmeyen durumların başa gelmesi veya hoşça giden nimetlerden mahrum kalınması halinde sabırlı davranmaktır (eż-Zerî'a, s. 326-327).

Kaynaklarda sabırla diğer faziletler arasındaki ilişki üzerinde de durulmuştur. Allah'ın isimlerinden birinin sabûr olduğu ve sabırla hilim (temkinli ve ağır başlı olma) arasında anlam yakınlığı bulunduğu belirtilir. Ancak hilimde sabırdan daha ileri bir tahammül ve hoşgörü mânası vardır. Hilim kavramının hoşgörü, af, sabır ve akıldan oluşan dört erdemi içerdiği belirtilir. Gazzâlî'nin bildirdiğine göre Süfyân es-Sevrî, Ebû Huzeyme el-Yerbûî ve Fudayl b. İyâz, bütün amellerin en faziletlisinin öfkelenmesinde hilim göstermek ve sıkıntılar karşısında sabırlı davranmak olduğunu söylemiştir (İhyâ, III, 176). İbn Hazm'a göre hadislerde övülen “müdârâ” hilim ve sabırdan oluşur (el-Ahlâk ve's-siyer, s. 59; ayrıca bk. s. 17). Sabırla ilgisi bulunan diğer bir kavram rızâdır. Gazzâlî'ye göre meşakkatlere tahammülün farklı dereceleri vardır. Katlanmanın zor olduğu başlangıç derecesine tesabbur, katlanmanın kolaylaştığı orta derecesine sabır, nefsânî arzuların tam olarak baskı altına alındığı en yüksek derecesine rızâ denir. Sabrın fazilet bakımından en alt derecesi, içinde bulunduğu güç durumdan memnun olmasa da şikâyet etmemek, bundan daha faziletlisi içinde bulunduğu duruma razı olmak, ondan da faziletlisi belâya şükretmektir (İhyâ, IV, 68-69, 141). (TDV. İslam Ansiklopedisi, cilt:35, Sayfa:337-339, İstanbul-2008.)

Şair, şiirinin birinci mısrasında sabrın sonunun selamet olduğunu söyler. Selamet sözcüğü,

kurtuluş manasına gelir. İnsan sabrederek korktuklarından ve fenalıklardan kurtulur. Âli İmran Suresi: 200. Ayette mealen “ *Ey iman edenler; sabredin, düşmanlarınıza karşı sebat gösterin, nöbet bekleyin ve Allahtan gereği gibi korkun ki selâmete eresiniz. İşte onlar sabretmelerine karşılık, Cennetin en yüksek makamları ile mükâfaatlandırılacaklar orada hürmet ve selamla karşılanacaklardır.*” Furkan Suresi: 75. “ *İşte onlara sabretmelerinden ötürü mükâfaatları iki defa verilecektir. (dünya ve ahirette selamete ereceklerdir. Bunlar kötülüğü iyilikle savarlar,*” Kasas Suresi 54. “ *yine o rahmanın kulları yeryüzünde tevazu ile yürürler ve cahillerle muhatap oldukları zaman ‘selâm derler’*” Furkan Suresi 63. “ *yine onlar kötülüğü iyilikle defederek kendisi ile düşmanları arasında, düşmanlığı kaldırarak samimi bir dost gibi olurlar.*” Şair devam eden mısırda ise sabrın hayra alâmet olduğunu söyler. Şüphesiz hayrı ve şerri Allah’tan başkası bilemez. Allah, Yunus suresinin 11. ayetinde insanlara şöyle der: “ *Eğer Allah insanlara, hayrı çarçabuk istedikleri gibi, şerri de acele verseydi, elbette onların hepsi helak olurdu. Fakat bize kavuşmayı ummayanları biz, azgınlıkları içinde bocalar bir halde bırakırız.*” Bu ayette de görüldüğü gibi sabır her şeyden önce gelir. Sabır Allah’ın bir özelliğidir. Bu özelliğin insanlarda da olmasını isteyen Cenabı Hak, insanları bu noktada çokça uyarmıştır. Mesela Asr suresinin 1-3. ayetinde Allah tekrar sabrı öğütler: “ *Asra yemin olsun ki insan insan hüsrandır. Ancak iman edenler, salih amel (iyi işler) işleyenler, birbirlerine hakkı tavsiye eden ve sabrı tavsiye edenler bunun dışındadır.*” Kur’an’ı Kerim’de tam 84 kez sabır insanoğluna öğütlenmiştir. Allah’ın sabra bu kadar kıymet vermesinden dolayı gerçek aşka sahip insanlarda bu erdemliliğe sahip olmak için uğraşırlar.

Belanın insana kahretmesi ve insanın belaya selam vermesi ancak sabır neticesinde oluşabilecek bir durumdur. İnsanoğlu kendisine yapılan zulüm sonrası hemen Allah’a döner ve dua eder. Ona zulmü yapanlara Allah’ın hemen ceza vermesini ister. Ancak Allah sabırlıdır ve bunun bir zamanı vardır. İşte gerçek âşıklar, Allah’ın sabır özelliğini ve Allah’ın sabreden insanları sevdiğini bildiğinden susarlar. Ve ayeti kerimede Eyup aleyhisselamın nida ettiği gibi “ *Rabbim muhakkakki bana bir zarar dokundu sen ise merhamatlilerin en merhamatlisisin derler*” Sad Suresi 42. “ *Yakub aleyhisselamda sabrederek ‘ben kederimi ve hüznümü sadece Allaha arz ederim ve sizin bilmediğiniz şeyleri ben Allahtan bilirim.’*” Dedi. Âşıklar için etraftaki insanların onları alaya alması, onlara zulüm yapmasının önemi yoktur. Âşık için sadece sevgilinin, ona yan bakışının önemi vardır. Çünkü âşıklar sevgilinin tam olarak ne olduğunu kavramışlardır. Gerçek âşıklar için tek bir sevgili vardır o da Allah’tır. Gerisi onlar için masivadır ki bunu pek önemsemezler.

Bir hadis-i şerifte “ *Belanın en şiddetlisi peygamberlere, sonra velilere isabet eder.*” buyurulmuştur. Görüldüğü üzere Allah sevdiği kişileri elemle, gamla, kederle sınar. O halde Allah’tan gelen belalara sadece sabredilmeli ve tevekkül edilmelidir. Cenab-ı Hak “ *Ey Rasulüm sabret. Sabrında Ancak Allahın Yardımı iledir.*” Enam Suresi 127.

Felâh mı, onda felâh,

Silâh mı, onda silâh.

Sen de kim oluyorsun?

Asıl sabreden Allah.

Felâh sözcüğü lügatlerde selâmet, saadet, kurtuluş, hayır ve ni’metlerde refah, rahatta dâim olmak ve zafer olarak geçer. Şair, insanın kurtuluşa erebilmesinin tek reçetesini Allah’a bağlar. Çünkü işin içinde Allah’ın hesap edilmediği hiçbir şey başarıya ulaşmayacaktır. İnsanoğlu bir hal karşısında zafere ermek istiyorsa illa ki sırtını Allah’a vermek zorundadır. Allah’ın kahredici

vasfı vardır. İsterse Allah suçlunun cezasını hemen verebilir ki geçmişte yani İslam'dan önce bu böyle olmuştur. Kavimlerin helak olması bunun en büyük örneğidir. Bundan dolayı insanlığın yapmış olduğu silahların Allah'ın kahredici silahları yanında bir önemi yoktur. İnsanoğlu, Allah karşısında çok acizdir. Âl-i İmrân suresinin 125. ayetinde Allah insanlara şöyle seslenmiştir: “Evet, sabreder ve (Allah'tan) korkarsanız, onlar ansızın üzerinize gelseler, Rabbiniz size nişanlı nişanlı beş bin meleklerle yardım eder.” Görüldüğü üzere insanlar ne yaparsa yapsınlar Allah'ın karşısında son derece acizlerdir. Hz. Muhammed bir hadisinde “Allah sabırlıdır ve sabredenleri sever.” buyurmuştur. Allah büyük bir günahın cezasını hemen vermez. Çünkü zalim, zulmü ile insanları sınar. Bu duruma sabredip Allah'a yönelen insanlar kurtuluşa erer. Allah, sonra o zalimden intikamını alır ve cezasını verir. İşte her şeyin bir zamanı vardır ve bunu Allah'tan başka kimse bilemez. Bu özellik dilimizde “sabır kuşanmak” deyimini ile ifade edilmiştir.

Sabır, incecik sırat;

Murat içinde murat.

Sabır Hakka tevekkül.

Sabır hakka itimat.

Şair, burada incecik sırat diyerek sırat köprüsünü kastetmiştir. Diğer bir yönü ile ise sabrın dikkatle yürünmesi gereken incecik bir yol olduğu, dikkat edilmediği zaman her an yoldan çıkılarak tehlikelere düşülebileceği ifade edilmiştir. Cennete gidebilmek için herkesin üzerinden geçmeye mecbur olduğu ve cehennem üzerine kurulmuş olan köprü manasına gelen sırat köprüsü inananlar ve inanmayanlar için değişir bir konumdadır. Şair burada sabrı incecik bir sırat köprüsüne benzetmiştir. O incecik sırat köprüsünden geçmek zordur ve cehenneme düşme ihtimali vardır. Ancak sabredilip, dayanılırsa o köprüden geçilip murada erilir. Şair sabır sahibi olabilmenin şartlarını ise Allah'a tevekkül etme ve ona itimat etme olarak sıralar. Tevekkül etmenin manası, Allah'tan gelene razı olmak demektir. Allah'tan razı olmak demek “*Ey kurtuluşa ermiş olan nefis, Rabbin senden, sen de Ondan razı olarak Rabbine dön.*” Müjdesi ile müjdelenmektir.” Fecr Suresi 27-28 İtimat ise Allah'a güveni işaret eder. Allah'a güvenip Allah'tan gelen her şeye (hayra ve şerre) razı olan insan kurtuluşa erer. Bu ayet de buna işaret eder: “*Bugün ben onlara, sabrettiklerinin karşılığını verdim; onlar, hakikaten muradlarına erenlerdir.*” (Mü'min Suresi 23.) Ayrıca “sırat-ı müstakim” tamlaması da burada işlenmelidir. Sırat-ı müstakim, en doğru yol, İslamiyet yolu yani Hak yolu demektir. Bu yol, Allah'ın razı olduğu en doğru yoldur. Allah'ın yolundan başka yola sapmayan insan asıl mutluluğa erecektir.

Sabırla pişer koruk,

Yerle bir olur doruk.

Sabır, sabır ve sabır,

İşte Kur'anda buyruk!

Her şeyin olgunlaşması için bir zamana ihtiyacı vardır. Korukların da olgunlaşması için zamana ihtiyacı vardır. Koruk, henüz olgunlaşmamış üzüm manasına gelir. Ancak asma ağacına suyu verilir ve ona bakılırsa bahardan sonra üzüm meyvesini vermeye başlar. Her şey zamanla olgunlaşır. Şair, burada insanın da zamanla ve sabırla olgunlaştığına ve sabrında olgunlaşmanın en bariz bir göstergesi olduğuna işaret eder. İkinci mısradaki sabredemeyip doğru yoldan çıkan hatta doğru yola hiç girmeyen bazı kavimlerin (Ad, Semud, Lut, ve Nuh vs.) helak oluşuna telmihte bulunmuştur. Enbiyâ Suresinin 85. ayetinde şöyle buyrulmuştur: “*İsmail, İdris ve Zülki'l'i de (hatırla). Onların hepsi de sabredenlerdendi.*” Bu ayette de görüldüğü üzere

Kur'ân-ı Kerim'de, peygamberlerin sabırları insanlara örnek olarak verilmiştir. Allah, sabreden insanları cennetiyle ödüllendirecektir. Furkan Suresinin 75. ayeti buna kanıttır: *“İşte onlar, sabretmelerine karşılık cennetin en yüksek makamları ile mükâfatlandırılacaklar, orada hürmet ve selamla karşılanacaklardır.”*

*Bir sır ki âşikâre,
Avcı yenik şikâre.
Yalnız, yalnız sabırda
Çaresizliğe çare...*

“*Bir sır ki âşikâre*” sabır âşikar bir sırdır. Ancak sabredenler o sırı erebilir. Bilmek, o sırı ermek için yeterli değildir. Şair sır ve âşikâre sözcüklerini aynı mısırda kullanarak tezat sanatı yapmıştır. Çünkü açık olan “*bir sır*” olamaz. Necip Fazıl'a göre şiir, mutlak hakikati arama işidir. Mutlak hakikat ise Allah'tır. Burada Allah'ın bilinen özellikleri ve bilinmeyen özellikleri anlatılmak istenmiştir. Allah'ın insanlar tarafından bilinmeyen birçok özelliği vardır, işte bu bir sırdır. Ancak bu sır Allah'a güveni engellemez. Allah'a bağlılığı engellemez. Avcının, av karşısında kaybetmesi ise muhtemelen İbrahim Edhem'in ceylan avlamak için onun peşinden koşarken bir ses duyup “*Biz seni bunun için mi yarattık?*” ceylanın peşini bırakması olayına telmihtir. İbrahim Edhem, önceleri çok zengin bir halife iken bütün mücevheratını ve elbiselerini bir çobana verip mağarada inzivaya çekilmiştir. Bunun nedeni ise duyduğu sestir. İbrahim Edhem, bu sestem sonra ceylan avlamayı bırakmıştır. Yani av karşısında yenik duruma düşmüştür. İkinci anlam ise hayvanların manevi olarak temiz olmasıdır. Bazı insanlar vardır ki hayvanların temizliği karşısında onların dahi altına düşerler. Çünkü dünyada yaratılan her varlık Allah'ı zikreder. Eğer insan bunu yapmazsa hayvandan dahi aşağı bir makama düşebilir. Bu da avcının av karşısında mağlubiyetinin bir göstergesidir. Sabreden insanlar ise gerçek âşıklar olduğu için makamları yücelir ve zafere ulaşırlar.

Sonuç olarak diyebiliriz ki şiirin teması şudur. Bu dünya imtihan dünyasıdır. İnsan dünya ve ahiret mutluluğunu ancak kendisine sorulan sorulara, sabrı sayesinde elde eder. Çünkü Allah sabredenlerle beraberdir.

Kaynakça

Kuran-ı Kerim meâli, TDV. Yayınları, İstanbul-2008.

Kısakürek Necip Fazıl, Çile, *Büyük doğu yayınları, 1993*

İslam Ansiklopedisi, TDV. Yayınları, İstanbul-2008.

NECİP FAZIL KISAKÜREK'TE GURBETİN İZLERİ

Asuman GÜRMAN ŞAHİN¹

1. Giriş

Gurbet kavramına² en genel anlamda bakıldığında bir kişinin ya da topluluğun bir süreliğine mekânsal anlamda yer değiştirmesidir. Ardından doğan hüznün, hasret, daüssıla ya da ilk heyecanlardan doğabilecek merak, sevinç gibi duygular gurbetin meydana getirdiği gerilme ya da rahatlamalardır. Bu çerçeveden bakıldığında gurbet, “Doğup yaşanılmış olan yerden uzak yer”³, “yabancı memleket, yad el”⁴, “bir süre bir yerde bulunmamak veya sürgün nedeniyle memleketinden uzaklaşmak, bir yerden başka bir yere seyahate çıkmak”⁵ anlamlarına gelmektedir. Yer değiştirmenin bir sonucu olarak da “memleketinden uzakta uzak olma, vatanından ayrı yaşama halinin verdiği gariplik, yabancılık”⁶ gibi gurbetin psikoloji üzerindeki etkileri görülmektedir.

Yapılan bu açıklamalar gurbetin yalnızca maddî yönünü teşkil eder. Gurbetin bir de manevî yönünü oluşturan metafizik ve tasavvuf ile ilişkisi vardır. “Yaşanılan hayat ve dünyanın içinde mahkûmiyet düşüncesi” ve “güzel ve bilinmeyen bir ülkeyi özleme”⁷ metafizik gurbetin sınırları içerisindedir. “Bu birinci tem, güzel bir ülkeden ayrılmış olarak bu dünyada mahkûm oluş fikri çok eski bir hikâyedir. Eflatun’un ide’ler nazariyesi, Hristiyanlık ve İslâmlıktaki Âdem’in cennetten kovulması düşüncesi hep aynı şeyi anlatır. (...) Bizde tasavvuf edebiyatında Mevlâna’nın deyimi ile kamışlıktan kopmuş olmak ve ney gibi ezeli vatana dönmek için inleme temi yüzyıllardan beri terennüm etmiştir.”⁸ Bu açıdan değerlendirildiğinde dünyayı aşma, sonsuzluğa, başka beldelere, ufuklara kaçış vb. manevî gurbetin metafizik yönünü oluşturur.

Manevî gurbetin diğer bir yönünü de tasavvufî gurbet meydana getirmektedir. Tasavvuf da gurbete çeşitli manalar yüklemektedir. Birincisi, “Tasavvufta gerçek irfana vakıf olmadan evvel Allah yolunda yürüyenlerin kendi vatanlarında alıştıkları adetlerle uğraşmaları, kendi meramlarına erişmek korkusuyla vatanlarını terk ile seyahate çıkmak”⁹tır. İkincisi “Gurbete çıkma, dervişin genellikle şeyhin emriyle bağlı olduğu dergâhı bırakıp başka illere gitmesi. Dervişin zaman zaman Tanrı’dan uzaklaştığı kaygısına kapılarak günlük hayatla ilgisini kesmesi ve yalnızlık için Tanrı’yı gönülde araması”¹⁰dır. Gurbetin bir başka tanımlaması da “Asıl vatan olan ruhlar âlemine göre bu dünya ve bu dünyada bulunma durumu”¹¹dur. Gurbet kavramının bu tanımı, bizi bezm-i eleste götürür. Tasavvufî gurbette ezel ile ebed çizgisi arasında yer alan bu gerçek dünya gurbetin kendisidir. Reel zannedilen bu dünya yanılısamadan ibarettir. İnsanlar er

¹ Dr., asumangurman@hotmail.com, Manisa.

² Bu tanım Asuman GÜRMAN ŞAHİN’in *Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Şiirinde Gurbet Temi* adlı doktora tezinden alınmıştır.

³ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.589cced9c85c72.6175872.

⁴ İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2011, s. 440.

⁵ James W. Redhaouse, *Turkish and English Lexicon*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 1340.

⁶ İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2011, s. 440.

⁷ Mehmet Kaplan, “O Belde’nin Tahlili”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 478.

⁸ Mehmet Kaplan, “Yahya Kemal’in Şiirlerinde İç Sıkıntısı ve sonsuzluk”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 478.

⁹ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 207.

¹⁰ Meydan Larousse, *Büyük Lügat ve Ansiklopedi*, C.5, Meydan Yayınları, İstanbul 1971, s. 393.

¹¹ İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2011, s. 440.

ya da geç sıra-yı rahim olan Allah'a, gerçek yurtlarına geri dönecektir.

2. Necip Fazıl Kısakürek'te Gurbetin İzleri

Necip Fazıl'ın incelenen eserleri maddî ve manevî gurbet olmak üzere iki ana başlık altında toplanarak değerlendirilmiştir.

2.1. Necip Fazıl Kısakürek'te Maddî Gurbet

Savaş, sürgün, esaret, iklim şartları, evlilik vb. pek çok nedenlerden ortaya çıkan maddî gurbet ve onun sonuçları doğrultusunda Necip Fazıl'ın eserleri incelendiğinde savaş, askerlik, sürgün, evlilik ve eğitim gibi farklı sebeplerden ötürü maddî gurbetin varlığı tespit edilmiştir.

2.1.1. Savaş, Askerlik, Sürgün, Esaret, Göç

Savaş, hemen hemen dünya üzerindeki tüm milletlerin tarihi geçmişlerinde yer alan sosyal ve siyasi bir vakadır. Büyük bir geçmişe sahip Türk milleti de birçok savaş yaşamıştır. Özellikle Osmanlı'nın sonunu hazırlayan Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve ardından 1922'ye dek süren Kurtuluş savaşı Türk halkının uzun yıllar savaş halini yaşamasına sebep olmuştur. Bu savaşlar sırasında ana ocağından ayrılıp cepheden cepheye savaşa giden Mehmetçik ya da yerini yurdunu bırakmak zorunda kalan halk en derin psikolojik izler bırakan gurbeti yaşamak zorunda kalmıştır.

Necip Fazıl'ın incelenen eserlerinde de savaş, askerlik, sürgün ve esaret nedenli maddî gurbet tespit edilmiştir. Yazarın *Mukaddes Emanet* adlı tiyatro eserinde savaş nedeniyle cepheden cepheye giderek yıllarca gurbette yaşayan Abdullah karşımıza çıkmaktadır. Abdullah, Osmanlı'nın çöküş yıllarında yaşadığı için bir dizi savaş ve cephede askerlik yapar. Balkan Harbi'nde *Çatalca*'da, I. Dünya Savaşı'nda *Filistin Cephesi*'nde, İstiklâl savaşı yıllarında ise *Afyon ve Ankara*'dadır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte köyüne, sılasına döner. Yıllarca cepheden cepheye koşan Abdullah gurbet bağlamında değerlendirildiğinde mekânsal anlamda gurbettedir; ancak gurbet duygusuna rastlanmaz.

Tohum'da ise esaret nedenli maddî gurbet karşımıza çıkmaktadır. Yazarın "Yolcu" olarak isimlendirdiği şahıs ihtiyat zabitidir. Kafkas cephesinde esir düşmüştür. Esaretten kurtulan yolcu, "Sibirya'dan Türkistan'a oradan Acemistan'a, oradan Maraş'ta bir handa dinlendikten sonra Mersin'den bir gemiyle"¹² memleketi İstanbul'a dönmektedir. Burada esaretten kaynaklanan ve uzun bir süreye yayılan bir gurbet söz konusudur. Ancak yazar, gurbetin en önemli imajlarından handa okuyucunun karşısına çıkarmasına rağmen bu karakterin yaşayabileceği hasret, gurbet acısı gibi duygulardan bahsetmez. Belki de karakterin birinci dereceden bir öneme sahip olmamasındandır. Oysaki cepheye gidiş ve esaret gurbet duygularının en yoğun yaşandığı mekânlardır. Yalnızca yazar, çok kısa bir şekilde genel anlamıyla çektiği sıkıntılardan söz eder:

"HANCI- Nene lâzım oğlum. Geç git yoluna! Esirlikten döndüğünü söylüyorsun. Üç aydır yollardasın. Rusyalarda, Kafkaslarda, Anadolularda çekmediğin sıkıntı, görmediğin ana baba günü kalmadı. Tam İstanbul'a yaklaşırken (...) geç git memleketine!"¹³

Askerlik, esaret gibi sürgün de maddî gurbetin nedenleri arasında yer alır ve bu nedenli

¹² Necip Fazıl Kısakürek, *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1994, s. 23.

¹³ A.g.e., s. 18.

gurbet Necip Fazıl'ın *Künye* adlı piyesinde tespit edilmektedir. Tiyatronun başkarakteri Ali Gazanfer üst düzey askerdir. Çeşitli nedenlerden ötürü “*Yemen, Edirne, Erzurum, Sarıkamış ve Sina çöllerine*” sürgün edilir. Gazanfer yıllarca Yemen’de üst düzey bir asker olarak görevde bulunurken orada yaşanan bazı askerî düzensizlik ve ihlalleriyle rüşvet hadiselerini görmezden gelmediği için buradan alınır. Gazanfer, Edirne’de Kıyık tabyası yakınlarındayken fırka kumandanının emrine karşı gelir. Çünkü mütarekenin uzatma haberinin uydurma olduğunu iddia etmiştir. Her ne kadar haklı da olsa emre itaatsizlikten yeni gurbet yerine sürgün edilir. Bu kez sözde, askerlere siyasî telkinlerde bulunduğu gerekçesiyle Erzurum’a fırka kumandanı olarak sürülür.

Gazanfer’in diğer hareket noktası fırkasıyla beraber Sarıkamış’tır. Gazanfer burada da gelen itaat kendi mantığına uymadığı için verilen emri yerine getirmez ve Sarıkamış’tan Sina’ya sürgün edilir. Sina çölünde kolordu erkan-ı harbiye reisi olur. Çölde kum fırtınası vardır ve askerler susuzluktan bitap durumdadır. Bir yandan da askerlerin ilerlemesi emri verilir. Gazanfer bu emre karşı çıkar:

“GAZANFER- İleriye doğru üç, geriye doğru üç günlük yolda bir maşrapa su yok. Nereye gidiyoruz? (...) ‘Allahü Ekber’ dağından sonra Sina çölünü geçiyoruz. Kafkasya’nın arkasından Mısır’ı fethedeceğiz. Bir orduluk insan, hangi delinin rüyasını gerçekleştirilmeye memuruz.”¹⁴

Gazanfer, iki ana sebeple gurbetten gurbete sürgün edilmiştir: Birincisi “*mahlû padişah devrinden beri ordu cihazında bir ihtilal unsurudur. İstibdadı takip eden yeni devir onun tatmin etmedi. Ali Gazanfer eline geçen her iş vesilesi ile yeni devri ‘yalancı ve eskisinden daha az ümit verici bir gün diye vasıflandırdı. Bu ruh haleti ile iş gördü. Bu ruh haletini emri altındakilere aşıladı (...) İkincisi Ali Gazanfer harbin başından beri, bulunduğu fırka kumandanlıklarında ve kolordu erkânıharbiye reisliğinde ordu emirlerine karşı apaçık bir isyan tavrı takınmıştır.*”¹⁵

Ali Gazanfer yukarıda bahsedilen sebeplerden ötürü askerlik hayatı boyunca çeşitli gurbet yerlerine, zorunlu olarak sürgün edilmiştir. Yazar bu eserinde de çok fazla hareket döngüsü olmasına rağmen; yer değiştirmeden doğan gurbet duygusuna yer vermemiştir.

Sürgün ve muhaceret nedenleriyle yazarın, maddî gurbetin tespit edildiği bir diğer eseri *Kanlı Sarık*’tır. Necip Fazıl’ın üç perdeden oluşan bu tarihî piyesinde Alparslan devrinden 1920’lere dek geçen sürede yaşanan belli başlı önemli olaylar dile getirilmektedir. Bunlardan biri de piyesin başkarakterlerinden Mazlûm Hoca’nın damadı Hâlid’in esaret hadisesidir. Hâlid, I. Dünya Savaşı’nın devam ettiği yıllarda, 1915’te “*Hilal-i ahmere el altından para göndererek anavatanla irtibata geçmesi gerekçesiyle*”¹⁶ iki Rus askeri tarafından memleketi Kars’tan Sibir’e götürülür.

Necip Fazıl’ın incelenen eserlerinden sadece Hâlid’in evden ayrılıp, sürgün yerine çıkış anı ayrıntılı olarak verilmiştir. Kayınanne, kayınbaba ve eşiyile vedalaşıp, ailesini “*Allah’a emanet*” ederek askerlerin itişmeleri arasında uzaklaşır.

Gurbete çıkarken yaşanan zorunlu ayrılıklarda giden kadar geride kalanların psikolojisi de bu süreçte önemlidir. Özellikle de eşlerin birbirlerine bekleme sözü vermesi gidenin de kalanın da bu durum karşısında güçlü kalmasını sağlar. Necip Fazıl’ın tiyatrolarında maddî gurbet kaynaklı

¹⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Künye*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1994, s. 171.

¹⁵ A.g.e., s. 174.

¹⁶ A.g.e., s. 120.

duygulanmalar görülmesi de bu eserinde Hâlid ve karısının ayrılık anında birbirlerine bekleme sözü vermeleri gurbet duygusunu bir sonucudur:

“HALİD- (Nedime'ye) Allah'a ısmarladık anneciğim! Beni duadan unutma!... (Fatma'ya) Bekleyeceksin değil mi Fatma?

FATMA- Bekleyeceğim... Ölünceye kadar da olsa.... İnşallah tez kavuşuruz.”¹⁷

Yazar, Hâlid'in esir düştüğü yerlerdeki durumunu işlemez. Ancak Kurtuluş Savaşı sonunda Kars'ın kurtuluşu ile beraber sılasına kavuşturur:

“ (...) Elinde tabanca, Kuvayi Milliye zabiti... Gerilerden hücum geliyor. Hâlid tepeye çıkıp bir iki adım atar atmaz mihlanır.”¹⁸

Birey ya da topluluk halinde yapılan göçler de maddî gurbetin nedenleri arasında sayılır. Necip Fazıl'ın *Kanlı Sarık* ve “Hasene Bacı” adlı hikâyesinde bu nedenli gurbet görülmektedir.

Kanlı Sarık'ta 93 Harbi yıllarında Ruslar'ın Erzurum, Kars, Ardahan gibi Türkleri göç etmeye zorlamaları işlenmiştir. Kars, 93 Harbi'nden beri Rus hâkimiyetinde olduğu için Kars'ta yaşayan Müslüman halk anavatana hicret ettirilmiştir. Bu süreç zorunlu ve travmatik bir gurbettir. Yazar, üç yılda Kars ve Ardahan bölgesinden 120 bin Türk'ün Erzurum ve Sivas'a göçünü anlatır. Boşalan Türk köylerine ise “*Malakan, Duhabor ve Hahol adlı Rus muhacirleriyle şuradan buradan getirilen Ermeniler, Rumlar, Asuriler, Yezidiler yerleşmeye başladı. Onlara Moskoflar, Kars ilinden çıkmamak için temel attırıyor.*”¹⁹

Böylelikle bu piyeste zorunlu gurbetle karşılaşmakta; ancak gurbet duygusu yine yoktur. Yine “Hasene Bacı” adlı hikâyede de sadece ev işlerinde yardımcı Hasene Bacı'nın seferberlik yıllarında zorunlu gurbeti yaşayarak, Batı Anadolu bölgesine göç ettiği bilgisi vardır:

“Yirminci asırla beraber doğmuş... Aslı Van'lı... Bu Batı Anadolu bölgesinde Seferberlikte muhacir olarak gelmiş.”²⁰

Necip Fazıl'ın şiirlerinde bu nedenlerden kaynaklanan maddî gurbetin varlığı araştırılmış; fakat hiç rastlanmamıştır.

2.1.2. Eğitim, Evlilik

Maddî anlamda gurbete çıkma nedenlerinden savaş, göç, esaret daha çok zorunlu bir gurbetken, bazıları da evlilik ve eğitimde olduğu gibi tercihen meydana gelir.

Necip Fazıl'ın incelenen eserlerinde de eğitim için doğup yaşanılan yerden uzaklaşarak gurbete çıkma hadiseleri bulunmaktadır. *Tohum*, *Mukaddes Emanet* ve *Kanlı Sarık* piyesleriyle, *Aynadaki Yalan* adlı romanında ve bazı şiirlerinde eğitim nedeniyle gurbet ve gurbetten kaynaklanan duygulara rastlanmaktadır.

Tohum'un başkarakteri Ferhad Bey, eğitimi için memleketi Maraş'tan İstanbul'a oradan da Avrupa'ya gitmiştir. Yedi yıl Avrupa'da kaldıktan sonra tekrar Maraş'a dönmüştür:

¹⁷ A.g.e., s. 121.

¹⁸ A.g.e., s. 139.

¹⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Kanlı Sarık*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1970, s. 114.

²⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 113.

*“HANCI- Oğlum, elimde doğdun. On on beş yaşına kadar en çok benimle konuşmaktan haz duydun. Büyüdüün İstanbul'a gittin. Mektebini bitirdin. Avrupaları dolaştın. (...) memleketine döndün.”*²¹

Mukaddes Emanet adlı piyesinde “Baba” ve oğlu Abdullah eğitimleri için memleketlerinden ayrılır ve tıpkı Ferhad Bey gibi tekrar sıllarına döner. Yazar, eğitim için çıkılan gurbette yaşanan olası hiçbir duygudan bahsetmemiştir.

Kanlı Sarık'ta da Yetim Hoca'nın oğlu Mazlûm eğitimi için Kars'tan İstanbul'a gider. Eğitiminden sonra iki sene Babaiâli'de çalışır. Mazlûm da Ferhad Bey ve Abdullah gibi Anadolu'daki sıllarına geri döner. Çok iyi eğitim alan bu kişilerin tekrar memleketlerine dönmeleri tesadüfi değildir. Bu iki karaktere de yazar, bir misyon yükler. Onlar, memleketlerine geri dönerek Anadolu'nun derdine ortak olacak, Türk-İslâm tezini yaşayarak ideal bir nesil yetiştirecektir.

Abdullah'ın babası da eğitimi için İstanbul'a gitmiş, bir süre çalışmıştır. Ancak Abdullah ve Ferhad Bey'den farklı olarak II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle doğan huzursuz ortamda barınamayacağını ve gidişata tahammül gösteremeyeceğini anlayarak köyüne geri döner:

*“BABA- Hep aynı yerde... 93 Harbi'nden sonra şehirden, hürriyet naracılarından, alafrangalık simsarlarından öyle tiksindim ki, köye döndüm, evlendim, kendimi toprağa verdim, bir daha köyden çıkmadım.”*²²

Necip Fazıl'ın *Aynadaki Yalan* adlı romanında da aynı maddî gurbet nedeniyle gurbete çıkan ve sonrasında idrak süzgecinden geçirdikten sonra şehirden uzaklaşmayı tercih ederek köyüne, sıllasına dönen Husmen Ağa kendini şöyle anlatır:

*“Seksenindeyim. Medrese okudum. Dünya harbine, peşinden İstiklâl Savaşı'na katıldım. Okudum, hep okudum. Şehirlerde bunaldım. Nihayet dededen kalma toprağıma sığınıp bu köyde sonumu beklemekten gayri bir iş bulamadım, yol tutunamadım.”*²³

Husmen Ağa'nın sıllaya dönme isteği ve nedeni diğerlerinden farklıdır. Tasavvufî dünyaya sığındığı, hakikati ruh ve mana ile bulacağına inandığı için köyünde inzivaya çekilir.

Ferhad Bey, Abdullah, Mazlûm ve Husmen Ağa'nın yaşadıkları gurbet yolculuklarında gurbet duygusuna rastlanmaz. Ancak Necip Fazıl'ın “Gurbet” ve “Anneme Mektup” adlı şiirlerinde gurbetin yarattığı duygular açıkça görülür. Bu kez burada şairin kendi eğitimi için ailesinden uzakta yaşamak zorundadır. Aslında bundan önce ailesinden uzakta yatılı okuduğu denizcilik okulundayken maddî anlamdaki gurbetin zorluğunu hissettiğini şöyle dile getirir:

*“Benden bir yıl önce bu mektebe giren ve beni kılığının cazibesıyla aynı yere çeken yeğenim Tarık ve adada âşıkken dinlediğim boru sesleri yüzünden girdiğim bu hanede, hane, hane, hane tek hane olarak gurbethanede halim ne olacak?”*²⁴

Necip Fazıl'da yine de nedeni ne olursa olsun maddî gurbetten kaynaklanan duygulanmalar çok az görülmektedir. 1924-1925 yıllarında gittiği Paris'te çektiği gurbet acısı, hatta kendi

²¹ Necip Fazıl Kısakürek, Tohum, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1994, s. 26.

²² Necip Fazıl Kısakürek, Mukaddes Emanet, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1970, s. 271.

²³ Necip Fazıl Kısakürek, Aynadaki Yalan, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1997, s. 11.

²⁴ Necip Fazıl Kısakürek, Kafa Kâğıdı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 138.

ifadesiyle “*çilelerin en can yakıcısıyla hayat sürdüğü Paris*”²⁵ ona gurbetin en acı duygularını yaşamasına neden olur. “Gurbet” adlı şiirinde gurbette duyduğu yalnızlığı, kimsesizlik anlarında iyiden iyiye şiddetlenen hasreti, garipliği, hüznü ve dertlerini dile getirmektedir:

*Dağda dolaşırken yakma kandili
Fersiz gözlerimi dağlama gurbet!
Ne söylemez, akan suların dili,
Sessizlik içinde çağlama gurbet!*

*Titrek parmağınla tutup tığını
Alnıma işleme kırışığını
Duvarda emerek mum ışığını
Bir veremli rengi bağlama gurbet!
(...) (Çile, s. 178)*

Gurbetteyken içine girilen buhranda sığınılan yer genellikle annedir. Şair, “Gurbet” ve “Anneme Mektup” şiiriyle de annesinin şefkatli kollarına nasıl sığındığını şu mısralarıyla ifade eder:

*(...)
Gül büyütenlere mahsus hevesle,
Renk renk dertlerimi gözümde besle!
Yalnız annem gibi, o ılık sesle,
İçimde dövünüp ağlama gurbet.*

Eğitim gibi evlilik de kimi zaman maddî gurbetin nedenleri arasında kendini gösterir. Bu nedenle ortaya çıkan gurbet, yalnızca *Tohum* ve *Kanlı Sarık* piyeslerinde karşımıza çıkmaktadır. *Tohum*'da Ferhad Bey İstanbul'a eğitimi için geldiğinde kardeşi Osman onu ziyarete gider. Orada “Hanım”la evlenerek Maraş'a yerleşir.

Kanlı Sarık'ta ise İstanbul'dan Kars'a gelin giderek gurbette evlenen kişi Nedime'dir. Hanım'da da, Nedimed'e de gurbet duygusu görülmez. Sadece Nedime, İstanbul'dan onlara gelen konsolosun ziyareti sırasında gönlünü bir anlık sıla hasretinin sardığı görülmektedir. Ancak yazar bu duyguyu yaşamasına izin vermez:

“NEDİME- Konsolos gitti mi?

MAZLÛM HOCA- Gitti. Ne olacak?

NEDİME- Hiç! Buraya İstanbul kokusu getirdi de.

MAZLÛM HOCA- Altı yıllık sabırdan, tahammülden sonra gözün İstanbul'a mı kayıyor?

²⁵ Hümeýra HANCIOĞLU, Necip Fazıl'ın Şiirlerinde Temalar, (Basılmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul 2013, s. 360.

NEDİME- Hayır (...) ama memleketi sevmiş olmam günah mı?”²⁶

2.2. Necip Fazıl Kısakürek'te Maddî Gurbetin Sonuçları

Gurbette olmak bireyde pek çok duygunun ortaya çıkmasına neden olabilir. Necip Fazıl'ın eserlerinde maddî anlamda gurbetin değil, manevî anlamdaki gurbetin yarattığı duyguların daha çok yer aldığı görülmektedir.

Şairin, yukarıda da bahsedildiği üzere, Paris yıllarındayken kaleme aldığı birkaç şiirinde bu duyguların işlendiği görülmektedir. “Gurbet” şiiri tamamıyla gurbette olmanın yarattığı kasvetli bir ruhun akisleridir. “*Fersiz gözler*”, “*titrek parmak*”, “*kırışik alın*” ve “*veremli renk*” gibi betimlemeler gurbette duyduğu kederin şiddetini açıkça ortaya koymaktadır.

Yalnızlık, kimsesizlik, kalabalıklar içinde tek kalma gurbette en az hasret kadar sık görülen bir duygudur. Şair, “Gurbet”te “*sessizlik içinde çağlama gurbet!*” mısraıyla dile getirirken, “Kaldırımlar”da bomboş sokak ve kaldırım imajlarıyla derdini anlatır:

(...)

Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;

Kaldırımlar, içinde yaşamış bir insandır.

Kaldırımlar, duyulur ses kesilince sesi;

Kaldırımlar, içinde kıvrılan bir lisandır.

(...) (Çile, s. 119)

Gurbet ve düş- fiili gurbette çekilen kederli ruh halini ifade etmek için çok sık kullanılır. Necip Fazıl da “Anneme Mektup”un ilk mısraında bu yapıyı kullanarak, kederinin büyüklüğünü gözler önüne serer. Yalnızlığını, hüznünü, özlemine “soğuk”un verdiği olumsuz hissiyatlarla kuvvetlendirir:

(...)

Ben bu gurbet ile düştüm düşeli,

Her gün biraz daha süzülmekteyim

Her gece, içine mermer döşeli

Bir soğuk yatakta büzülmekteyim.

Gün batımından doğan kızılık, akşam ve gece gurbette çekilen dertleri anlatırken sıkça başvurulan zaman dilimleridir. Günün çekilmesiyle artan kasvetli duygular geceleyin daha da şiddetli bir hal alır. Necip Fazıl'ın da ruhunun üzerindeki bu sıkleti anlatabilmek için daha çok gece vaktini tercih ettiği söylenebilir.

Gurbet iki yönlü duygular bütünüdür: Gurbete giden ve geride kalanlar. Her iki cephede de insanlar hem farklı hem de ortak duygular yaşar. Bu anda ortaya çıkan ortak duygulardan biri de ‘endişe’dir. Bir daha dönüp dönmeyeceği, unutup unutmayacağı gibi. Necip Fazıl'ın “Anneme Mektup” adlı şiirinde de annesinin şefkatli kollarına tekrar kavuşup kavuşamayacağı endişesi dile getirilmektedir:

²⁶ Necip Fazıl Kısakürek, Kanlı Sarık, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1970, s. 114.

(...)

*Son günüm yaklaştı görünesiye
Kalmadı bir adım yol ileriye;
Yüzünü görmeden, ölürsem diye,
Üzülmekteyim ben, üzülmekteyim.*

Şiir, tiyatro, hikâye ve romanlarından yola çıkarak Necip Fazıl'a bakıldığında mekânsal anlamda gurbetin varlığı görülürken, maddî gurbette olmaktan kaynaklanan duygular çok fazla yoktur.

2.2. Necip Fazıl Kısakürek'te Manevî Gurbet

Necip Fazıl'ın seçilen eserlerinde manevî gurbetin daha geniş yer tuttuğu görülmektedir. Eserler, hem metafizik gurbet hem de tasavvufî gurbet bağlamında değerlendirilmiştir.

2.2.1. Necip Fazıl Kısakürek'te Metafizik Gurbet

Metafizik kavramı iki noktada gurbet kavramıyla kesişmektedir. Birincisi gerçek dünyada sürekli bir gurbet duygusunun taşınması ve sürekli gurbette olunduğunun düşünülmesi, bilinmeyen sılanın özlenmesi, aranması ve bundan duyulan ızdırıp; ikincisi ise yine bu dünyada ruhun gurbette olduğu düşüncesiyle, Mutlak'a erişme, ezelden ebede dönme bekleyişi ve arzudur. İki grupta da bu dünyada mahkûm edilmişlik hissi nedeniyle arzulanan fizikötesi yerler söz konusudur. Birincisinde bilinmeyen, tanımlanmayan yerler, ikincisinde sıla-yı rahimdir. Metafizik arayış kendisinin de belirttiği üzere Bahriye mektebi yıllarına rastlamaktadır:

“İlk metafizik arayıcılıklarım orada başladı. Madde ötesi düşünce ve bedahatler ilerisi eşyayı kurcalama (...) Sabit burgu burgu işleyici, sülük gibi yapışkan asla kovulmaz, atılmaz hayaller...”²⁷

Metafizik anlamda gurbet daha çok Necip Fazıl'ın ilk şiirlerinde karşımıza çıkar. “Takvimdeki Deniz”, “Yolculuk”, “Geceye Şiir”, “Dağlarda Şarkı Söyle” gibi şiirleri şairin ruhundaki kaçış arzusunun birer izdüşümleridir. Şairin kaçmak arzusundaki niyet, yukarıda da izah edildiği gibi bellidir:

(...)

*Başım artık onu taşımak zor!
Başım, günden güne kayıtsız bana
Dalında bir yaprak gibi dönüyor
Acı rüzgârların çektiği yana.*

(Çile, Yolculuk, s. 176)

Derdini anlatmak için kullandığı imajlar ve vasıtalar çeşitlilik göstermektedir. Kimi zaman sonu olmayan denizler, adı konulmamış uzaklar, sonsuzluklar, gökler, rüyalar, “o bahçeler”; kimi zamansa bilinmeyen yerlerdeki dağlar, şehirlerin dışındaki yerler, köyler, mağaralar, ormanlar, dağlardır. Örneğin Daüssıla başlığı altına aldığı “Takvimdeki Deniz” adlı şiirinde “azgın” ve “sonsuz” olan denizlere, tarifi olmayan derinliklere hasret duyar:

²⁷ Necip Fazıl Kısakürek, Kafa Kâğıdı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 152-153.

*Artık beni kim tutsun?
Denizler oldu tasam.
Yakar, onu bulmazsam.
Beni bu hasret dedim
Varırım elbet dedim.
Bir ömür geze geze
(...) (Çile, s. 171)*

Sonsuzluklarda duran denizlerin hasreti adeta hastalıklı bir ruh hali gibidir. Öyle ki daüssıla yurda duyulan şiddetli bir özlem anlamındadır. Geçmediği takdirde hastalıklı bir hal alır. Şairin bu şiiri bu başlık altında vermesi de dolayısıyla tesadüfi değildir. Denizlerin ardındaki yere duyduğu hasret öylesine derindir ve yaşadığı hayat ona “mahşer yeri” gibi görünmektedir ki her şeyini, tüm yaşanmışlıklarını geride bırakmaya hazırdır:

*(...)
Ve kalbi ağlayaraktan
Çekilir geri geri
Terk eder bu mahşeri
Bu mahşerin içinden
O gün ben de geçtim ben
Ne varsa, evim anam
Çocukluğum hatıram
Ve ne sevdalar serde
Bıraktım gerilerde
Kaçar gibi yangından
Baktım da süzgün süzgün
Kurşun yükünü gönlün
Tüy gibi hafıflettim
Denize hicret ettim.
(Çile, s. 172)*

Şairin “Yolculuk” şiiri de bu arzu ve baş dönmesi içerisinde “Takvimdeki Deniz”in devamı gibidir. Yüreğini kurşun gibi ağırlaştırarak dertten kurtularak denize hicret yolculuğunda yol almaya başlamıştır. Yukarıdaki şiirde rüzgârlara karışan şair, “Yolculuk”ta “uçarak, süzülerek” maddî âlemden uzaklara, kâinatın ötesine, güneşin sonuna kaçmayı, kaçıp da dönmeyi tahayyül eder:

*Yolculuk her zaman düşündüm onu;
İçimde bu azgın davet ne demek?
Oraya, neredeyse güneşin sonu
Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek.
(Çile, s. 176)*

Şairin “Bitmez”, Kesiksiz Ân”, “Geceye Şiir III”, “Kaldırımlar II” adlı şiirlerinde ise belki öte âlemde sonlanan sonsuzlukları arzuladığı görülür. “Takvimdeki Deniz”de dile getirdiği gibi “Geceye Şiir III”de de ruhunu bir mahşer yerine getiren düşüncelerden kaçmak istediği yerdir sonsuzluklar:

*Sesimi alıp da kaybetse rüzgâr
Versem gözlerimi bir sonsuz renge
İçimde bir mahşer uğultusu var
Ruhumdur çağırın, tenimi cenge*
(...) (Çile, s. 175)

Sonsuzlukları aşma arzusunun iştıyakı “Bitmez” adlı şiirinde deniz ve su imajıyla birlikte verilir. Böylelikle onun isteğinin büyüklüğü ve derinliği daha manidar anlatılmış olur:

(...)
*Bir deli kafacıktım;
Sonsuzluğa acıktım
Farz et denize çıktım
Su biter, derdim bitmez.*
(Çile, s. 229)

Şairin şiirlerinde aradığı sonsuzluk sadece fizikötesi âlemdeki bir yer değildir. O, zamanın da sonsuz olabileceği bir diyarın hayalini kurar. “Kesiksiz Ân” adlı şiirinde bu hülyanın arzusu dile getirilmektedir:

*Zamanın olmadığı diyar acaba nasıl?
Kesiksiz bir ân mıdır bundan sonraki fasıl.*
(Çile, s. 275)

Gökler, boş ufuklar şairin kaçmayı arzuladığı diğer fizikötesi yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. “Hicret” adlı şiirinde açıkça dile getirdiği gibi “*ufkun öte yanına hasret*”tir. “Üç Atlı” şiirinde ise cepkeninin koluna atarak, sağ elini göğe uzatmış üç atlıdan büyük bir övgüyle bahsedildiği görülmektedir. Atlıların göğü göstermesi ve şairin de onlarla beraber gitmeyi arzulaması dikkat çekicidir. Böylelikle şair, reel dünyada kendini ne denli mutsuz ve yalnız hissettiğini ortaya koymuş olur. Onun arzu ettiği şey, buralardan, ait olmadığı yerlerden üç atlı vasıtasıyla hasretini duyduğu o yerlere gidebilmektir:

*Cepkeni kola atmış.
Sağ elini uzatmış
Üçü de göğe doğru*
(...)
*Sürün atlılar, sürün!
Beni alıp götürün
Bu yerde pek yalnızım*
(...) (Çile, s. 254)

Göklere duyduğu arzu “Yunus Emre” adlı şiirde adeta hastalıklı bir hale bürünür. Çünkü göklerden ayrı kalmasından doğan acının ona ayrı lezzet verdiğini söylemesi, acıların zevke dönüştüğünün göstergesidir:

(...)

Veriyor, ayrılık dolu semalar

İçime bayıltan, acı bir lezzet

(...) (Çile, s. 298)

“Sayıklama” adlı şiirinde görüldüğü üzere bilinmeyen uzaklar olsa da Necip Fazıl yalnızlığını, acısını, iç hesaplaşmalarını göklerde geride bırakacağına inanır. Bu kaçış arzusunun, arayışının “Merdiven” adlı şiirinde boyutunu bir kez daha ortaya koymaktadır:

Diyorlar bana: Kalsın şiir de söz yerde

Sen araştırsın, göklere çıkan merdiven nerde?

(Çile, s. 33)

Şairin göklere, göklerin ardına kaçış ve arayış isteğini daha birçok örnekle anlatmak mümkündür. Hatta göklerden vazgeçmez. Şöyle ki bazen o yeryüzünde, göğe en yakın duran yerlere kaçmak ister. “Dağlarda Şarkı söyle” adlı şiirinde görüldüğü üzere orada yok olan varlığına çare arayacak, genişleyecektir:

(...)

Uzasan, göğe ersen,

Cücesin şehirde sen

Bir dev olmak istersen,

Dağlarda şarkı söyle.

(Çile, s. 145)

Şair bazense “kıvılcımdan, dumandan / Hasretten daha ılık” ormanlara, bazen “Şehirlerin dışına”, bazen annesinin şefkatli kucağına, bazense “gurbetin pusu kurduğu” tabiata kaçmak ister. Bütün bunların temelinde “Yalnızlık”, “Serseri” ve “Geceye Şiir II” vb. şiirlerde dile getirildiği gibi kendini ait hissetmediği gerçek dünyada yaşadığı huzursuzluklardır. “Yalnızlık” bu dünyada mahkûm kalma temine verilebilecek en net örnektir. Şair, reel dünyada kendini yalnız hisseder. Yalnızlığın içinde kavru lan bir ateş gibidir adeta. Yalnızlıktan “derbeder”, tükenmiş bir halde gezerken bulduğumuz “Serseri”de ise ölse mezar taşını dikecek kimsesi olmayacak kadar yalnızdır:

(...)

Yıllarca gezdirdim hayat başımı

Aradım bir ömür arkadaşımı.

Ölsem dikecek yok mezar taşımı;

Halime ben bile hayret ederim.

(...) (Çile, Serseri, s. 59)

Dünya denilen bu gurbet yerinde şair görüldüğü üzere kendini zaman zaman “Geceye Şiir II”de olduğu gibi soğuk, taştan odalarda köşeye sıkışmış hisseder. Burada tıpkı maddî anlamda

olduğu gibi yalnızlıktan, kimsesiz kalmaktan dert yanar. Huzuru bulacağına inandığı ve sırası olarak gördüğü fizikötesi mekânlara gitmeyi arzular. Buralara giderken şehrin ortasından geçen bir tren gibi rüzgâr eşlik eder. Bazen de sonsuzluğu, ebedî ayrılıkları çağrıştıran trenler götürür:

*Trenler götürüyor
Kendi gölgelerinden
Kaçısan insanları...
Ve rüzgâr üfürüyor
Geride dumanları...
Ve rüzgâr üfürüyor
Kaynaşan ummanları*

2.2.2. Necip Fazıl Kısakürek'te Tasavvufî Gurbet

Necip Fazıl ve gurbet denildiğinde ilk gelen düşünce tasavvuftur. Romanlarında, tiyatrolarında ve özellikle şiirlerinde tasavvufî gurbet genişçe yer tutar. Önceleri bohem bir çerçeveden baktığı hayatta, varoluşu arayış çabaları metafizik âlemde sorgular, ötelere kaçmayı arzular. Tasavvufla karşılaştığında ise çırpınış diner ve hakikate teslim olur:

“Başta ismine ‘vehim’ dediğim, sonradan ‘tasavvuf’ bahsinde ‘hatar-hatarat’ denildiğini öğrendiğim ve yıldırımvarî kalbe inişini tattığım bu zehirli hayaller, ruhumda sarmaşıklar gibi öyle dolanmaya başlar ki, ‘yoksa deli mi oluyorum?’ şüphesine düştüm.”²⁸

Necip Fazıl ve gurbet ilişkisinde gurbete bakıldığında şöyle bir süreç ortaya çıkmaktadır: Maddî anlamda gurbete çıkışa hazırlayan nedenler gibi, şairi manevî anlamda gurbete çıkmasını sağlayan hayatında bir dönüm noktası olarak görülen Abdülhâkim Arvasi ile tanışmasıdır. Daha sonra bu çerçeveden gurbet olarak gördüğü hayata bakışı gelir. Şöyle ki onun için çok farklı şekillerde isimlendirdiği gerçek hayat ezel-ebed çizgisi arasında yer alan bir gurbettir. Bu bağlamda Necip Fazıl'ın eserleri incelendiğinde kısaca hayat dediği gurbet yerini nasıl adlandırdığı, burada neler hissettiği, çırpınışları ortaya çıkmaktadır.

Necip Fazıl'ın tiyatrolarında, romanlarında ve şiirlerinde hayatı bir gurbet yeri olarak görmesini sağlayacak dönüm noktalarının çeşitlendiği görülmektedir. *İbrahim Ethem* piyesine bakıldığında onu bu yolda yürümeye iten Horasan'dan Belh şehrine gelen dervişlerin akımıdır. Bu noktada da dervişlerin Allah'a ulaşabilmek, ruhunu tekrar nefisten arındırabilmek için diyar diyar gezmesi tasavvufî gurbetin nedenleri arasında yer almaktadır. Piyes de topraklarına çok fazla akın eden dervişlerle İbrahim Ethem'in diyalogu ile başlar. Önce o, sayıca bu kadar fazla olmasından rahatsızlık duyar. Ancak İbrahim Ethem aralarında gerçekten de ermiş birilerinin olabileceğini hisseder. Bu sırada halkın arasından yazarın “Heybetli Adam” olarak adlandırdığı bir kişinin sesi yükselir. Onunla konuşmaya başlayan İbrahim Ethem onun gerçek bir Hızır ve derviş olduğuna inanır ve her şeyini geride bırakarak Allah'ı bulma yolunda onun arkasından gider:

“VEZİR- Sende bu hal yoktu, ne oldu birdenbire böyle?”

²⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Kafa Kâğıdı*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 153.

İBRAHİM ETHEM- Evet, bana birdenbire bir şey oldu. Ben tahtımın üzerinde otururken birdenbire tahtım, benim omuzlarım üstüne çıkmaya davrandı, artık bana ezmek değil, ezilmek düşüyor. Bu vaziyette devleti idare edememekten korkuyorum.

(...)

Halkın içinden bir ses ne istediğini sorar:

KALABALIKTAN BİR SES: Muradın ne, nasıl bir öğüt istiyorsun?

İBRAHİM ETHEM- Beni Hakka erdirecek bir Allah ehlini arıyorum. Onun öğüdüne muhtacım.

HEYBETLİ ADAM- Ben işsiz güçsüz, evsiz barksız biriyim. Rast geldiğim yere konarım, şimdi sana konak olmaya geldim.”²⁹

İbrahim Ethem’i yollara düşüren, yüreğindeki hislere tercüman olan bir dervişken; Yunus Emre adlı piyeste Yunus’da tasavvufî yolculuğa çıkış biraz daha farklıdır. Yunus da İbrahim Ethem gibi varlıklı bir beyin oğludur. Zamanında Moğol istilasından Horasan’a gelmişlerdir. Yine Moğolların istilasına uğramışlardır. Bu kez tüm ailesini kaybeden Yunus, “*mezarlığı olmayan köyü*” aramak için yollara düşmüştür:

“YUNUS-Şu anda, mezarda kefeni bir dilencininkinden farksız bir bireyin oğluyum. Ülkemizi bıraktık yâd ellere düştük.”³⁰

Yunus, bu ruh haliyle arayış içerisinde çıktığı bu yolda İbrahim Ethem gibi yolları dervişle kesişir. Yunus’a neyi, nasıl araması gerektiğini izah ederler. Aradığı Erenler köyüne varır. Burada kimse ölmez, vakti gelen bir sesle beraber köyü terk eder. İbrahim’e yol gösteren Heybetli Adam, Yunus’a yol gösterecek Taptuk Emre “*dünyanın sonu sahici dünyanın başlangıcı*” olan bu köyde karşısına çıkar:

“YUNUS-Fenâdan, bakaaya göç eder olduk;

Yöneldim şol yolda dönmezem ayruk.

YUNUS- Yolunu bulmak için çok çektim. Beyzade kılığında iken yalınayak, başıkabak ettiler beni...

TAPTUK BABA- Sonra ne yaptılar?

YUNUS- İçime daldırdılar. Orada Erenler köyü diye bir yere vardım. Ölümü bilmeyen Müslümanların yurdu...

TAPTUK BABA- O senin yarım Müslümanlığının hali... ölümü bilmeyen tam Müslüman olamaz.

YUNUS- Dağın arkasından ölümü bilmeyenleri çağıran bu ses, bu defa daha hitabetle. Yunus gel!, Yunus gel!

²⁹ Necip Fazıl Kısakürek, İbrahim Ethem, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 22-23.

³⁰ Necip Fazıl Kısakürek, Yunus Emre, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1976, s. 12.

TAPTUK BABA- Sese dikkat ettin mi?

*YUNUS- Senin sesin!*³¹

İbrahim Ethem, Yunus gibi varlıklı olup da asıl varlığın dünya nimetlerinde olmadığını anlayan biri de *Aynadaki Yalan* romanının başkarakteri Naci'dir. Naci'nin bu yolculukta kendini bulmasının nedeni diğerlerinden daha farklıdır. Felsefe üzerine çalışmalar yapan Naci, Belmâ adındaki sosyetik bir kadına âşık olur, ona ulaşmak ister. Ancak reddedilmek onu hüsrana uğratar. Zihnindeki Belmâ arzusuna karşı sabrı, içinde çığ gibi büyüyen bir buhrana dönmesine sebep olur. Kendini hiçbir şeyle avutamaz. Bir gece nefsinin ve zihninin çarpıştığı bir anda kendinden geçer:

*“İrade heykeli annesinden aldığı tesir, ona kendisini solcu bohemlerin hayvanî içgüdüleri deryasına atmayı itham etti. Artık ne kitap, ne fikir, ne de eseri diye düşündüğü ve yarısına geldiği doçentlik tezi üzerinde çalışma... Belmâ ve eserin sahifelerini çoktan rafa kaldırmıştır.”*³²

Naci'nin yaşadığı aşk acısı tıpkı Mecnun'un Leylâ'ya duyduğu aşk gibidir. Onu öylesine yakar ki gerçek aşkı, ilahi aşkı bulmasına vesile olur:

*“İnsan kadını o kadar sevmelidir ki, nihayet onu aşacak ve Leylâ'yı Mevlâ ile değiştirecek hale gelsin...”*³³

Naci de bu noktada Mecnun gibi zihninin kavurucu çölünde çırpınmaktadır. Aslında bu çırpınışlar ve çile karanlığın aydınlığa en yakın anıdır. Çünkü Naci artık bu “*akrebin kısıracındaki*” sancılardan sonra tasavvufî yolculuğuna çıkacaktır:

“Yine oturdu, yine yazmaya koyuldu. Aman! Şimdi her şey değişik... Sanki içinden ikinci bir Naci çıkmış, onu uzanamayacağı ufuklara çekiyor. Bu müthiş hakikati öğreten öbür kendisi sanki ayağa kalktı, eline balyoz aldı, var gücüyle ense köküne indirdi:

*- Ne arıyorsun budala? Aradığının ötesinde Allah var!...”*³⁴

Naci'yi bu arayışa iten Belmâ kadar Mine'dedir. Mine onun için bir kıyas unsurudur. Onun şahsında sevmeyi, tasvip etmediği düsturları görür: “*Zengin bir fabrikatörün dizginleri sonuna kadar boş bırakmış kızı... Amerikan kolejlerinde okumuş, peşinden tek başına Amerika'ya gitmiş, dilediği hayatı sunmuş, nihayet memleketine dönmüş, Ressam Abid'in atölyesinde solculuk tekkisi kurmuş.*”³⁵ Tasavvufun buyurduğu gibi dış dünyadan sevgi alakasını kesip, o alakayı Allah'a bağlar.

Naci'ye çıktığı bu tasavvufî gurbet yolunda yardımcı olan, denizleri aşmasına vasıta olan kişi ise köyde tanıştığı Husmen Ağa'dır. Husmen Ağa, Naci'ye verdiği kitaplarla, İslâm'ın nasıl yerine getireceğini öğretmekle mesul bir medrese tahsilli dervişdir. Naci de bu yolda öğrenmeye aç öğrenci:

“Naci; tasavvuf yoluyla bütün sırrın kendi özünde, içinde olduğunu bulan mutlak

³¹A.g.e., s. 27.

³² Necip Fazıl Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1997, s. 38.

³³ A.g.e., s. 144.

³⁴ A.g.e., s. 44.

³⁵ A.g.e., s. 61.

hakikatin dış mürtesemlerini şeriatta bulan ve içle dış arası muhteşem muvazeneyi iki halkalı bir jimnastik ipi halinde ellerinde tutan ulvî anlayış mektebinin talebesidir.”³⁶

Yunus ve İbrahim Ethem şanını, şöhretini malını mülkünü bırakıp tasavvufi gurbetin yolunu tutarlar. Naci de onlar gibi varlıklıdır. Ancak onlar gibi hayattan tamamen elini ayağını çekmeden bu yola baş koymuştur. Tıpkı Necip Fazıl gibi... Ona bu yolu gösteren, bulduran ise Abdülhâkim Arvasî'dir

Şairin şiirlerinde manevî gurbetin izleri aranırken karşımıza “çile” çıkar. Çile aslında şairin yaşadığı bu süreci tek kelime ile anlattığı bir kavramdır. Çileli hayatta, çileli yolu seçmesini sağlayan Arvasî'ye, hayatının dönüm noktasını teşkil ettiğini arz eden şiirler kaleme almıştır. “Tam Otuz Yıl”, “Allah Dostu”, Mürşid”, “Uçanlar” ve “Sonsuzluk Kervanı” bunlardan bazılarıdır:

*Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum
Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum
(Çile, Tam Otuz Yıl, s. 36)*

*Allah dostunu gördüm, bundan altı yıl evvel;
Bir akşamdır ki, zaman donacak kadar güzel
(Çile, Allah Dostu, s. 49)*

*Bana yakan gözlerle, bir kerecik baktınız,
Ruhuma, büyük temel çivisi çaktınız.
(Çile, Allah Dostu, s. 62)*

Necip Fazıl'ın şiirlerinde, İbrahim Ethem'de, Yunus'da ya da Naci'de bu yola çıkış şekilleri farklılık gösterse de, Allah'ı bulma yolunda onlara yoldaşlık eden, yol gösteren vasıta ve kişiler değişse de bu süreçte içine düştükleri sancılı ruh hali, vehim, hatar, buhran, ürperiş, “beyin törpüsü”, “akrebin tatlı kışkacı” aynıdır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde “Çile” adlı şiiri, fenafillah yolunda farkına vardığı çileyi, ezelle ebed arasında yer alan hayatın kendisini anlatması bakımından çok önemlidir:

(...)
*Bir fikir ki, sıcak yarada kezzap
Bir fikir ki, beyin zarında sülük.
Selam sana haşmetli azap;
Yandıkça gelişen tılsımlı kütük.
(...)
Nizam köpürüyor, med vakti deniz;
Nizam köpürüyor, ta çenemde su.
Suda bir gizli yol, pırıltılı iz;
Suda ezel fikri; ebed duygusu.
(...) (Çile, s. 12-18)*

³⁶ A.g.e., s. 166.

Naci'de vehimler, uykusuzluk, şüpheler vardır. Bir süre sonra önceden bildiği bu dünyanın bir yalandan ibaret olduğunun iyice farkına varır. Kafasında yaşadığı “büyük sıkıntılar, bunalmalar, daralmalar, dalmalar içinde” kendisini kovalayan düşünceler soruların hücumu ona ıstırap verir. Bütün bunlar nefsin bu yolda imana teslim olmayan son sancılı halleridir. Naci'de ve diğer bahsedilen karakterlerde görülen sıkıntılar, iç çekişler, nefsin emrinde kurtulma mücadelesi aynıdır. Şair birçok şiirinde bu gerilimli ruh hallinden bahseder. “Çile”de bu sancılanış şu şekilde dile getirilmektedir:

(...)

*Aylarca gezindim, yıkık ve şaşkın,
Benliğim bir kazan ve aklım kepçe,
Deliler köyümden bir menzil aşkım
Her fikir içimde bir çift kepçe*

(...) (Çile, s. 13)

Tasavvufî yolda ilerlemeye başlayınca, gerçek hayatın gurbet yerinden ibaret olduğunu farkına varan şair, kendi yalnızlığını, sıkıntılarını “garip” olarak tanımlamaktadır. “Bendedir”, “Nefs”, “Benim Nefsim”, “Hep O”, “Hep Nefs”, “Zifaf” adlı şiirler gibi “Allah Derim” adlı şiirinde de nefisle, bu duygularla mücadelesi anlatılmaktadır. Şair hayat, varlık, var olmanın onda ezici bir yük haline geldiğini söyler. Bu hal, ruhuna eziyet ederken bıkkınlık verir; ama “Sen” şiirinde de dediği gibi bu eziyetlerle, duygularla “nur yurdunu” bulabileceğini ve sıla-yı rahime kavuşabileceğini bilir:

*Sırtımda, taşınmaz yükü göklerin
Herkes koşar, zıplar, ben yürüyemem!
İsterseniz hayat aşını verin;
Sayılı nimetler bol olsa yemem!*

*Ey akıl, nasıl delinmez küfen;
Ebedî oluşun urbası kefen!
Kursa da boşluğa asma köprü, fen
Allah derim, başka hiçbir şey demem*

(Allah Derim, s. 21)

Necip Fazıl'ın “Olmaz mı”, “Ebedî Taze”, “Hasret”, “Haberci”, “Nimet”, “Kamış”, “Geçer”, “Ve Hasret”, “Ayrılık”, “Vatan”, “Mutlu” ve daha birçok şiirinde de ebedlerde kalan vatana duyduğu hasret, yalnızlık, acı ve keder dile getirilir. Örneklendirdiğimiz şiirlerin çoğunun daüsilâ başlığı altında toplanması da bunun en açık özetidir. Çünkü bu şiirlerde “dünyayı acı bir gurbet” bilen şair, “ölüm şerbeti” vasıtasıyla gidebilecek sılasına, ahirete, “öz vatanına” hasrettir. Nurullah Çetin bir çalışmasında Necip Fazıl'ın bu his içine düşmesini şu şekilde izah etmektedir:

“Dünyada vatan olarak ne kadar mekân varsa bunların hepsi izafedir, ahiret vatanını haber veren, oranın varlığını tebellür ettirebilmek için tebeî olarak, itibarî olarak var kılınan geçici gurbet diyarlarıdır. Gurbet hali de Yaradandan haber vermek için vardır. Yani gurbet de kalıcı değil geçicidir, bir görev ve işlev için vardır. Vazifesini yaptıktan sonra ortadan kalkacaktır.

*İlk dönem şiirlerindeki gurbet kalıcı, donsuz ve öldürücü. Bu dönemdeki gurbet ise geçici, görevli ve insanı sonsuzluğa ulaştırmakla görevli diriltici bir olgudur.*³⁷

Tasavvufî gurbeti İslâmî öğelerle açıklayacak olursak insanların dünyaya, gurbete gelmeden evvel ruhlar âleminde bezm-i eleste toplanarak Allah'ın varlığına iman ederler. Sonrasında bir süreliğine gerçek hayat olarak bilinen; ancak geçici, yalan dünyada kalarak imtihana mahkûm edilirler. “İnnemâ'l-eşyâu tu'rafu bi-ezdâdihâ: Her şey zıddıyla bilinir' fehvasınca vatan –ı aslî vatan-ı tebeî ile bilinir.”³⁸ İnsan gurbette ahirete ve Rabbine vasıl olma aşkıyla yanar, hasret duyar. Bu duygular tasavvufta biraz daha ileri aşamalara ulaşır ve fenâfillah olma, aşkıdan cezbeye düşmeye varır. Necip Fazıl'ın bu yoğun duyguları mutlu ve Haberci şiirlerinde iki mısradaki kısaca; ama öz olarak gözler önüne serer:

Mutlu adam, dünyayı bir acı gurbet bilen;

Öz vatan pınarından, ölümü şerbet bilen

(Mutlu, s. 188)

Ne kadar vatan varsa, o vatandan haberci

Gurbet dediğin senin, Yaradandan haberci

(Haberci, s. 182)

Ezelden ebede dönerken gurbet-sıla arasındaki son geçit ise mezar imajı ile vermesi de dikkat çekicidir:

Mezar, mezar zıtların kenetlediği nokta

Mezar, mezar varlığa yol veren geçit, yokta

(Karacaahmet, s. 131)

Şair, gurbet olarak gördüğü hayatı betimlerken bile olumsuz sıfatlar kullanmıştır. Böylelikle öteye duyduğu hasreti, gurbette çektiği ıstırabı da daha iyi görülür. Örneğin “Orada” adlı şiirinde “*Dünya, balı zehir, yalancı petek*”tir. “İnanmaz”da “*bitpazarı dünya*”dır. “Dövün”de “*Hey gidi gölgeler ülkesi dünya!/Boşlukta ayrılık bölgesi dünya*”dır. “Ne Arıyorum”da “*sefil dünya*”, “Hayat”ta “*püf desen kopacak iplik*”, “Biter” de “*uyku*” hali “İşaret” adlı şiirde ise “*yalan dünya*” ve “*yokluk*”tur. Gerçek hayatı tüm bu olumsuz kavram ve sıfatlarla zihnine kazıyan şair, kendini öz yurdunda bir sürgün görmesi ise son derce olağandır. Onun için hayat Allah'ı aramaktır. Gerisi sadece “*çelik-çomak*”tan ibarettir:

Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış;

Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış

(Sanat, s. 35)

Görüldüğü üzere Necip Fazıl'da metafizik gurbetten daha fazla tasavvufî gurbetin işlendiği görülmektedir. Elbette ki bunda 1934 yılından sonra bohem hayatı bırakıp, dini öğelerle süslü tasavvufî düşüncesi seçmesi etkilidir.

³⁷ Nurullah ÇETİN, Kendini ve Allah'ı Arayan Adam: Necip Fazıl, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 50.

³⁸ A.g.e., s. 50.

Sonuç

Necip Fazıl Kısakürek'in belirlenen eserleri gurbet kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, üstatta daha çok manevî anlamdaki tasavvufî gurbetin izleri görülmektedir. Maddî gurbet çok fazla olmasa da vardır. Ancak maddî anlamda gurbet duygusu yok denecek kadar azdır. Necip Fazıl ve gurbet dendiğinde bir ayağı metafizik ötede, bir ayağı tasavvufta olan gurbetin izlerinin varlığı söz konusudur. “*Genel manasıyla spiritüalist ve mistik bir şair olan Necip Fazıl'da*”³⁹ gurbetin bu yönünün fazla görülmesi şaşırtıcı değildir. Zaten öncesinde de gurbet başlığında maddî gurbeti anlatan tek şiiri olması da dikkat çekicidir. Özellikle ilk şiirlerinde görülen kâinatın uyumlu akışında kendine yer bulamaması, bütünün bir parçası olarak görmemesi, bu ahengi gurbet olarak algılamasına yol açmıştır. Uzaklar, fizikötesi yerler, şimşeklerle, fırtınalarla donanmış gökler, ufuklar, denizler onun gitmeyi, daha doğrusu kaçmayı arzuladığı yerler olmuştur. Şair, bu dönemde metafizik gurbet ve onun getirdiği duygular içine saplanmıştır. İslâmî döneminde gurbet algısının değişimi çok açık görülmektedir. Rabbini arama yolculuğunda yüreğini kaplayan iman duygusu onun kaçış ve yalnızlık gibi olumsuz duygularını dindirir. Bu kez ezel ebed arasında yer alan dünya Yaradan'ından ayrı kaldığı için gurbet olur ve “daüssıla” olarak gördüğü sılasına hasret duyar. Bohem duygularla kaplı metafizik gurbetten sıyrılan Necip Fazıl sonsuz âlem görüşüne sahip çıkarak tasavvufî gurbette huzuru bulmuştur.

Necip Fazıl Kısakürek'te düşüncelerinde olduğu gibi gurbetteki değişimin izlerini daha ayrıntılı çalışmalarla ortaya koymak mümkündür.

Kaynakça

- AYVERDİ, İlhan, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2011.
- ÇETİN, Nurullah, Kendini ve Allah'ı Arayan Adam: Necip Fazıl, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.
- GÜRMAN ŞAHİN, Asuman, Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Şiirinde Gurbet Temi (Basılmamış doktora tezi), Celal Bayar Üniversitesi, Manisa 2015.
- HAKSAL, Ali Haydar, Büyük Doğu Irmağı, İnsan Yayınları, İstanbul 2007.
- HANCIOĞLU, Hümeysra, Necip Fazıl'ın Şiirlerinde Temalar, (Basılmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul 2013.
- KAPLAN, Mehmet, “O Belde'nin Tahlili”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.
- , “Yahya Kemal'in Şiirlerinde İç Sıkıntısı ve Sonsuzluk”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl, Tohum-Künye, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1994.
- , Bir Adam Yaratmak-Sabır Taşı-Ahşap Konak-Siyah Pelerinli Adam, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1976.
- , Para-Mukaddes Emanet, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1984.

³⁹ M. Orhan Okay, Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 61.

-----, Kanlı Sarık, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1970.

-----, Kafa Kâğıdı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.

-----, İbrahim Ethem-Abdülhamîd Han-Siyah Pelerinli Adam, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.

-----, Yunus Emre-Kanlı Sarık-Para-Mukaddes Emanet, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1976.

-----, Reis Bey-Parmaksız Salih, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1984.

-----, Aynadaki Yalan, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1997.

-----, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1979.

-----, Hikâyelerim, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.

KURTOĞLU, Mehmet, Metafiziğin Trajik Şairi Necip Fazıl, Çizgi Yayınları, Konya 2015.

Meydan Larousse, Büyük Lûgat ve Ansiklopedi, C.5, Meydan Yayınları, İstanbul 1971.

MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Konak Yayınları, İstanbul 2011.

OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

PALA, İskender, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara 1995.

REDHAOUSE, James W., Turkish and English Lexicon, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001.

ŞENGÜL, Abdullah, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl, Kesit Yayınları, İstanbul 2015.

NECİP FAZIL'IN HİKAYELERİ

NECİP FAZIL'IN FİKİRİYÂTINI “HİKÂYELERİM”DEN OKUMAK

Şaban SAĞLIK¹

“Fikriyât – Medeniyet – Milletin Ruhı” Üçgeni

Fikir, hiçbir bıçağın kesemediği o ulvi mevcut...

Necip Fazıl

Sanatlarını kendi bireysel alanlarının dışına taşıyan büyük sanatçılar, mensubu oldukları milletin hemen bütün sorunlarıyla ilgilienirler ve söz konusu sorunların çözümüne yönelik fikirler üretirler. Bir anlamda kendilerini milletlerine adayan bu gibi sanatçıların bir adı da *ideolog*dur.² İdeologlar aydın olmanın ötesinde bir işlev üstlenmişlerdir. Aydın sıfatıyla anılan kişiler, sadece fikir üretip “öteye geçemezken”, ideologlar, bir anlamda “çözüm üreticisi” olurlar. İdeologların bir özelliği de, mensubu oldukları milletin sorunlarına bir bütün halinde bakmaları ve sorunları kendi içinde kategorize etmeleridir. Yani ideologlar, ülkelerinin sorunlarını “en önemli”, “ikinci derecede”, “halkın sorunu”, “şu kesimin sorunu” gibi başlıklarla önem sırasına koyarlar. Çözüm için de bu önem sırasını dikkate alarak fikir ya da proje üretirler.

Burada buna tam anlamıyla uyan bir örneği vermek faydalı olacaktır. Söz konusu örnek Finlandiyalı bir aydın olan Johan Wilhelm Snelman'dır. Snelman'ın, bataklıklar ülkesi Finlandiya'yı nasıl “beyaz zambaklar ülkesi”ne dönüştürdüğünü Grigory Petrov, “*Beyaz Zambaklar Ülkesinde*” adlı kitabında anlatır. Snelman, sorumlu ve vatansever bir aydın olarak, Finlandiya'nın kalkınma planını hazırlamış ve işe eğitimle başlamıştır. Adeta bir seferberlik olan bu kalkınma planında Snelman, özellikle aydınlara büyük bir görev yüklemiştir. Onun aydınlara ilgili şu görüşleri son derece önemlidir: “*Aydın olmak demek, modaaya uygun elbise, şapka giymek ve kolalı gömlek giyinmek demek değildir. Aydın kesim, halkın beyni konumundadır. Halkımız iyi bir eğitim aldıktan sonra yüksek bir gelir elde edesiniz, geceleri eğlenesiniz diye sizi o konuma getirmemiştir. Böyle olanlar gerçek aydın olamazlar. Onlar yozlaşmışlardır. Eğitim almış olanların tümü milli düşünceni geliştirmeye, milli ruhu uyandırmaya, milli iradeyi güçlendirmeğe mecburdur.*”³

Hemen her ülkede çoğunluğu teşkil eden köy ve köy sorunlarını en önemli problem olarak da gören Snelman, işe köyden başlamıştır. Onun aydınlardan istediği, köylülere, işçilere ve halkın alt kesimlerine nasıl daha iyi bir konuma yükselebileceklerini öğretmektir. Snelman'ın bu konudaki bazı önerileri de şöyledir: “*Çorak topraklarımızda her köylünün, her işçinin daha insanca, daha sağlıklı, daha mutlu, daha akılcı bir hayat yaşayabileceklerini anlatınız. Kendilerinin ve çocuklarının sağlıklarını nasıl koruyabileceklerini öğretiniz. Mutlu bir ailenin nasıl kurulabileceğini, kadının erkeğe, erkeğin kadına nasıl davranacağını ve çocuklarının nasıl terbiye edileceğini anlatınız.*”⁴

¹ Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi, SAMSUN (sabansaglik@hotmail.com)

² “ideologlar” konusunu, Necip Fazıl'ın fikriyâtını, idealist kimliğini ve “Öğretmen Bey” adlı hikâyeyi değerlendirirken, “Necip Fazıl ve Öğretmen”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında EĞİTİM*, Mayıs 2005, S., 63, (s. 92-95) adlı yazımdan faydalandık. (Ş.S.)

³ Grigory Petrov, *Beyaz Zambaklar Ülkesinde*, Çev. Ali Haydar Bey, Hayat Yay. İst. 1998, s. 41.

⁴ Grigory Petrov, a.g.e., s. 41-42.

Edebiyat dilinde genel olarak “ütopya” olarak da adlandırılan bu durum, “idealizm-aydınlar-ideologlar” şeklinde adlandıracağımız bir yapıyı akla getirmektedir. “İdeolog” kelimesiyle kodlayabileceğimiz bu “ideal aydın tavrını” “4 T Modeli” olarak da ifade edeceğimiz şu dört kelime ile özetlemek mümkündür: 1-*Tahlil*: Olay ve olguları sebep-sonuç ilişkisiyle masaya yatırma; 2-*Tespit*: Tahlilleri sonucunda açık ve net “bulgular” a ulaşma; 3-*Tenkrit*: Söz konusu bulguları artı ve eksi taraflarıyla değerlendirme; 4-*Teklif*: Problemlerin çözümü için hayata geçirilebilir çözüm önerileri sunma.

Bu durumun, bir başka açıdan bakılınca aynı zamanda bir “medeniyet meselesi” olduğu da görülecektir. Türkler modernleşme sürecinde bilerek ya da bilmeyerek sahip oldukları medeniyetten vazgeçmek için çabaladılar. En büyük çabayı da kurtulmaya çabaladıkları Şark medeniyetinin yerine koydukları Batı medeniyetine vasıl olmak için harcadılar. Ancak yeterince başarılı olamadılar. Bu durumda ne tam kendi medeniyet dairelerinde kaldılar ne de Batı medeniyetine intibak edebildiler. Yani ne Doğulu kalabildik ne de Batılı olabildik. Tanpınar’ın isabetli olarak adlandırdığı gibi, millet olarak (Doğulu olarak da diyebiliriz) son iki yüz yıldır sürekli bir “medeniyet krizi” içinde bocaladık.

Yukarıda bahsettiğimiz “ideolog”lar işte bu kriz sürecinde medeniyetimizin içinde bulunduğu darboğazları aşma konusunda ortaya çıkan kişilerdir. Yani, Türkiye’nin sorunları konusunda fikir üreten ve bu konuyu bir “dava” haline getiren Türk aydınları ve sanatçıları vardır. Burada Ziya Gökalp, Mehmet Akif, Mümtaz Turhan ve Nurettin Topçu gibi isimler akla ilk gelenlerdir. Bu isimlerin her biri, ömürlerini adeta Türkiye’nin sorunlarına harcamıştır. Bu isimlerden özellikle Nurettin Topçu, tıpkı Snelman gibi, Türkiye’nin sorunlarının çözümüne köyden başlamayı uygun bulmuştur. Özellikle “Anadolu davası” adını verdiği ve bu davanın özünü oluşturan köy (taşra) hayatının iyileştirilmesi konusunda bu bilim adamımızın önemli görüşleri vardır.

Hayatını ve sanatını bütünüyle ve “ideolog” kimliği ile Türk insanının hizmetine sunan aydınlardan biri de Necip Fazıl’dır. Necip Fazıl, gerek yaşadığı hayat hikâyesi gerek okudukları gerekse tanıdığı büyük şahsiyetlerin üzerindeki tesirleri sebebiyle hep kendini “Büyük Doğu” olarak görmek istediği Türkiye’nin ve İslam dünyasının sorunları içinde bulmuştur. Her ne kadar hayatının başlangıç yıllarında (30 yaşına kadar) bu sorunları dert edinmese de, hayatının ikinci devresinden sonra tam bir mücadele adamı olarak söz konusu sorunları hem dile getirmiş hem de bu sorunlar sebebiyle büyük kavgalar yaşamıştır. Necip Fazıl, “*Daha evvel cemiyetçi değildim. (...) Bu, tamamen bende değişti.*” diyerek geçirdiği değişimi itiraf eder.⁵ Şair bu manada, hayata bakışını değiştiren Es-Seyyid Abdülhakim Arvasi Hazretlerinin tesiriyle “Ondan Evvel”, “Onunla Birlikte” ve “Ondan Sonra” şeklinde hayatını üçe ayırır. Esasında şair, “O” dediği Arvasi Hazretleriyle temasından sonra “birey” (ben)den “cemiyet”e (biz’e) geçiş yapmıştır.

Necip Fazıl, bir mücadele insanı olduğu için de, başta şiir olmak üzere, edebiyatın bütün dallarında eser vermiştir. Tiyatro ve sinema ile ciddi anlamda uğraşmıştır. Eleştiri, tarih, biyografi gibi türlerde sayısız eser yazmıştır. Gazetecilik ve dergicilik yapmıştır. Dernek faaliyetleri yürütmüştür.

İçlerinde Necip Fazıl’ın da olduğu “ideolog” kimlikli bu aydınlar için “Türkiye’nin ruhunu kavrayan kişiler” tabirini de kullanabiliriz. Ünlü Rus romancısı Dostoyevski, mektuplarının

⁵Necip Fazıl, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yay. İst. 1998, s. 43.

birinde “Rus ruhu”ndan bahseder.⁶ Bir başka mektubunda da şu manada bir söz sarf eder: “*Rusya’yı incelemedimse de Rus ruhunu ezbere bilirim.*” Bizce Necip Fazıl da Türk ruhunu bilen bir aydındır. Gerçi o, “Türkiye’nin ruhu” kavramının muadili olarak “Türkün ruh kökü” tabirini tercih eder.⁷

Necip Fazıl ve Türkiye’nin Ruhı

Türkiye’nin sorunlarına çok geniş bir açıdan bakan ve çok yönlü bir sanatçı olan Necip Fazıl, özellikle şiirlerinde, hikâyelerinde, tiyatrolarında ve fikir yazılarında “Anadolu davası” adını verdiği meseleye çokça değinir. Aynı zamanda bir ideolog olan Necip Fazıl yazdığı “*İdeologya Örgüsü*” adlı kitabında ise, arzuladığı büyük Türk devletinin özelliklerini anlatır. Bu bağlamda diyebiliriz ki, “*İdeologya Örgüsü*” aynı zamanda Necip Fazıl’ın ütopyasıdır. Bu kitabında Üstad, bütünüyle Türkiye’nin nasıl büyük bir devlet olacağı sorusuna cevap verir.

Necip Fazıl, içinde hikâyelerinin de olduğu bütün eserlerinde ve faaliyetlerinde İslam uğrunda, İslamın şevket ve muzafferiyeti için çalıştığını söyler.⁸ Şair, kendi hayat hikâyesini anlattığı “Kafa Kağıdı” adlı romanında ise, Goethe’den şu sözü alır: “*İnsanlar ömürlerinde bir kere buluş azabı çekerler; fakat dehanın çocukları birçok kere... Böylece her defasında gençleşirler.*”⁹ Yaşadığı iç azapları, çatışmaları ve ruhsal buhranları “hafakan” kelimesiyle de ifade eden Necip Fazıl, bu yüzden olsa gerek şiir kitabına “Çile” adını vermiştir. Yani Üstad’a göre çile çekmeden, buhran yaşamadan düzlüğe çıkılmaz. Goethe’den alıntıladığı sözde de vurguladığı gibi şair, buhran ve çile dönemini adeta bir “ergenlik dönemi sıkıntısı”na benzetir. Ancak bu dönem atlatılınca kişi kendini gençleşmiş olarak bulur. Buradaki gençleşme ise “fikir”dir, kurtuluş iksiridir. Büyük ideologlar söz konusu buhranı hayatları boyunca yaşarlar ve bundan dolayı da hep genç kalırlar. Bu da hakiki anlamda “fikir”lerin hep “genç” olduğu anlamına gelir. Necip Fazıl “Ses” adlı hikâyesinde bu manada şunu söyler: “*...fikir, hiçbir bıçağın kesemediği o ulvi mevcut...*” (s. 226).¹⁰

Necip Fazıl, idealizmin böylesine yücelttiği ve “ulvi” bir noktaya layık gördüğü fikirler ile gerçekleştirileceğine inanır. Bu manada “Pansiyon Yolu” adlı hikâyesindeki anlatıcının ağzından şunu söyler: “*Ruhum bomboş... İçinde temizlik işçilerinin çalıştığı bir tiyatro sahnesi kadar boş... (...) Beni ta ruhumun içinden kavrayacak ve her akşam yatağıma girdikçe ertesi sabahı aşkla bekletecek idealin ismi nedir?*” (s. 234).

Yukarıda da değindiğimiz gibi, Necip Fazıl söz konusu ettiği ve yücelttiği fikirleri sadece bir “form” içinde ortaya koymaz. Bütün eserlerinde değişik form ve metaforlarla fikriyatını (ideologluğunu) yansıtır. Bu da onun “çoğul kimlik” sahibi olduğu anlamına gelir. Bu çoğul kimliği yüzünden olsa gerek, adeta yaptığı işler adının önüne geçmiştir. Yani Necip Fazıl, edebiyat dünyasında ismi dışında hep yaptığı işlerle ya da eserleriyle anılan biridir. Şu isim ve sıfatlar ona aittir: “Kaldırımlar Şairi”, “Çile Şairi”, “Büyük Doğucu”, “Üstad” (En çok bu sıfatla anılır), “Sabık Şair” (Eski şair), “Sultanu’ş-Şuara (Şairler Sultanı)”, vb.

Necip Fazıl’ın faaliyet alanı ve eserleri de büyük bir liste oluşturur: Şiirleri, hikâyeleri, denemeleri, makaleleri, tiyatro eserleri, romanları, fikir eserleri, sinema (senaryo) romanları,

⁶ Fyodor Dostoyevski, *Mektuplar*, (Çev. Salih Özer), Hece Yay. Ank. 2013, s. 160.

⁷ Necip Fazıl, *Babıali*, Büyük Doğu Yay. İst. 2011, s. 329.

⁸ Necip Fazıl, a.g.e., s. 7.

⁹ Necip Fazıl, *Kafa Kağıdı*, Büyük Doğu Yay. İst. 1995, s. 33.

¹⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yay. İst. 1989. (Metin içindeki sayfa numaraları bu baskıya aittir.)

hatıraları, gazete yazıları, dergi yazıları, kalem kavgaları, dini-tasavvufi yazıları, tarihi yazıları.... Bütün bu alanlarda Üstad'ın yazdığı kitaplar 100 (yüz) civarındadır. Üstad, bu eserler dışında dernek faaliyetleri, konferanslar, siyasilerle ilişkileri, etkilediği (yetiştirdiği) şahsiyetler vs. gibi alanlarda da adını duyurmuştur. Bütün bunlara bir de hapisane hatıralarını ve her biri “fıkra” gibi anlatılagelen çevresindeki insanlarla ilişkilerini eklersek, karşımızda tam bir “külliyat sahibi” mütefekkir (ideolog) olduğunu görürüz. Bu külliyat ve zengin birikim ise bizce Necip Fazıl'ın “Türkiye'nin ruhu”nu kavradığının delilidir.

Necip Fazıl'ın bu yazıda öne çıkaracağımız kimliği ise “hikâyeciliği”dir. Üstad'ın hikâyeciliği yönü nedense pek gündeme gelmemiştir. Kamil Eşfak Berki bunun sebebini, ona karşı konulan ideolojik ambargoya bağlar. Berki, Necip Fazıl'ın 1943'te Büyük Doğu dergisini çıkarmasından sonra yöneldiği yeni mecranın, başta Nurullah Ataç olmak üzere eski dostlarını¹¹ rahatsız etmesini ve devrin ideolojik paradigması olan materyalist/pozitivist anlayışın karşısına Necip Fazıl'ın “ruhçu” ve Allah'a inanan yeni bir anlayışı yaygınlaştırmaya çalışmasını gösterir. Hatta bu dönemde Necip Fazıl'ı unutturmak için Garip şiiri ve şairleri Nurullah Ataç gibi kişiler tarafından pohpohlanmıştır.¹² Hüseyin Su da Necip Fazıl'ın hikâyeciliğinin suikasta uğratıldığı görüşündedir. Ona göre, Necip Fazıl'ın öykü yazmaya başladığı yıllardaki Türk öykücülüğünün genel düzeyi göz önüne alındığında, yalnızca öykücü olarak bilinen çoğu yazardan da önde gelir öyküleri.¹³

Hikâye Yazarı Olarak Necip Fazıl

Necip Fazıl ilk hikâyesini Bahriye mektebinde hocası İbrahim Aşki Bey'in teşviki ile yazmıştır. Herhangi bir yerde yayınlanmayan bu hikâyesinde şair, büyükbabasının ölümünü anlatmaktadır. Onun “Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri” adlı hikâyesinde bu ilk hikâyenin izleri vardır.¹⁴ Üstad, hikâye yayınlamaya 1928'de başlamıştır. Necip Fazıl'ın ilk hikâyesi 1928'de son hikâyesi de 1971'de yayınlanmıştır. Şairin yayınlanan toplam 52 hikâyesi mevcuttur.

Necip Fazıl hikâyelerini ilk önce iki ayrı kitap olarak yayınlamıştır. İlk hikâyelerini 1933'te “Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil” adıyla kitaplaştırmıştır. Daha sonra yazdığı hikâyeleri ise “Ruh Burkuntularından Hikâyeler” (1965) adlı kitabında bir araya getirmiştir. Yazar sonunda bu iki kitabı tek kitap halinde ve “Hikâyelerim” (1970) adıyla yayınlamıştır. Ancak bu düzenlenişte bazı küçük değişiklikler de yapar. Bazı hikâyelerden cümle çıkarıp cümle ekler, bazılarında da kelime değişikliği yapar.

Necip Fazıl, ilk hikâyelerini Peyami Safa'nın yönettiği Cumhuriyet gazetesinde yayınlamıştır. Şair hikâyelerinin büyük bir kısmını da Büyük Doğu'da yayınlamıştır. Büyük Doğu'da yayınlanan hikâyelerinde şair Ahmet Abdülbaki adını kullanmıştır.

Ömer Lekesiz, Necip Fazıl'ın hikâyecilik yönünü üç döneme ayırır. Birinci dönem, “ben” merkezli hikâyelerdir ve metafizik yüklüdür. Bu ilk hikâyelerdeki “ben” sancılıdır. İkinci dönemde yazılanlar ise birinci dönemdeki “ben”in genişleme ve metafiziği içselleştirme

¹¹ Necip Fazıl eski dostlarının, ilk başlarda kendisine karşı çok sitayişkar olduklarını ve övdüklerini; hatta kendisine bolca ödülü layık gördüklerini söyler. Ancak Üstad bu ödüller için “Teneke Madalyalar” tabirini kullanır. (Bak. Necip Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yay. İst. 2011. s. 67-68)

¹² Kamil Eşfak Berki, “Türk Hikâyesinde Necip Fazıl Kısakürek'in Yeri”, *Necip Fazıl Kısakürek*, (Editörler: Mehmet Nuri Şahin-Mehmet Çetin), Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ank. 2014, s. 358.

¹³ Hüseyin Su, “Kendini Arayan Ben'in Öyküleri”, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005, S., 97, s. 440.

¹⁴ Necip Fazıl, *O ve Ben*, s. 9.

dönemidir. Yazarın üçüncü dönem hikâyeleri ise “Büyük Doğu” idealine uygun “cemiyet” (biz) hikâyeleridir.¹⁵

Necip Fazıl, edebiyatta popüler eğilime karşıdır. O, bu tür sanat için “kolay sanat” tabirini kullanır. Hatıralarında Paris'ten döndükten sonra, bazı gazeteler için oturup hikâyeler yazdığını biliyoruz.¹⁶ Bunlar isimsiz yayımlanmışlardır. Necip Fazıl bunları hikâye sanatı içinde görmediği için kitabına almamıştır.¹⁷

Yukarıda çoğul kimliğinden söz ettiğimiz Necip Fazıl'ın hikâyeleri adeta onun şiiriyle, tiyatrolarıyla, gazete ve dergi yazılarıyla, konferanslarıyla el atmak istediği konuların öyküleridir.¹⁸ Necip Fazıl, bazı hikâyelerinin birçoğunu, görev icabı bulunduğu şehirlerde yazdığını söyler. Mesela, çok tanınan “Bu Yağmur” şiirini Üstad Trabzon'da yazmıştır. Üstad, “Olabiliroğlu Olabilir” gibi hikâyelerini de Trabzon'da yazmıştır.¹⁹

Burada Necip Fazıl'ın hikâye hakkında ne düşündüğü sorusuna da cevap aramalıyız. Sanat eserlerine inanç noktasından da bakan şair, kimi sanat eserlerinin “günaha” davetiye çıkardıklarına inanır. Şair, günaha vesile olan sanat eserlerini benimsemez. Ona göre sanat eserleri, günaha teşvikte kullanılmama, konusunu yüceltme gayesi gütmeme ve toplumsal bir faydaya bağlı kalma gibi şartları taşırsa, İslam'a aykırı değildir; bu şartları taşıyan sanat eserleri tam tersine faydalıdır.²⁰ Necip Fazıl, şiirde, romanda, hikâyede, kısaca her alanda davasına hizmet etmek istemektedir. Şu sözü bu manada anlamlıdır: “*Bunlar (sanat dalları) hep sanatımın müştaklarıdır. Tıpkı petrolden çıkan müştaklar gibi... Mesela naylon çıkıyor, zift çıkıyor, o çıkıyor, bu çıkıyor vs.*”²¹

Necip Fazıl'ın roman ve hikâye görüşü aşağı yukarı aynıdır. Yani şairin roman için söyledikleri bir anlamda hikâye için de geçerlidir. Üstad, tabii ki bu iki türü aynı gözle görmez. Ancak hikâyeyi romanın küçük bir örneği olarak görür. Ona göre hikâye, romanın bir bakıma küçük oylumlusudur. Her iki tür de mesel türünün bir koludur.²² Necip Fazıl, “roman” sanatını insan meselesini işleyen önemli bir tür olarak görür. Bu manada romancı ise “meselesi olan kişi”dir. Tanzimat'tan bu yana Türk romanında “mesele” sorunu olduğunu; romancıların ise “meselesiz” kaldıklarını söyleyen yazarın²³ bu yaklaşımı aynıyla hikâyeleri için de geçerlidir.

Birbirine yakın anlatı türlerini (tiyatro, roman, hikâye) bir arada değerlendiren Necip Fazıl, “*Piyes, roman kadar çetin, belki de ondan daha üstün bir mimarlık işi; hikâye ise, roman maketleri içinde özleştirilmiş zaman ve mekan hulasaları...*”²⁴ demek suretiyle bu

¹⁵ Ömer Lekeşiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1*, Kaknüs Yay. İst. 1997, s. 382.

¹⁶ Yeni Türk Edebiyatında gazetelerin ve dergilerin büyük bir işlevi vardır. Hatta Yeni Türk Edebiyatı için “medya edebiyatı” dense yeridir. Özellikle romanlar bölüm bölüm gazetede günlük olarak yayınlanır ve buna da “tefrika” denilir. Tefrika sadece romanla sınırlı değildir. Bazı hikâyeler ve seyahat yazıları, hatta daha başka türlerde yazılar da bölüm bölüm yayınlanır. Bu da gazetelerin satışı olumlu yönde etkiler. Hatta macera içeren yabancı hikâye ve romanlar da tercüme edilerek tefrika edilirler. Pek çok yazar, halkın günlük eğlence (macera, heyecan, aşk, polisiye vs.) ihtiyacını gidermek için bu tarzda yazarlardı. Bu tür eserler pek sanat değeri taşımadığı için olsa gerek, yazarlar bu eserlerde ya isimlerini kullanmazlar ya da takma isim kullanırlardı. Mesela Peyami Safa'nın takma ismi Server Bedii'dir.

¹⁷ Kamil Eşfak Berki, *Necip Fazıl Fazıl Kısakürek*, s. 364.

¹⁸ Hüseyin Su, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005, S., 97, s. 445.

¹⁹ Necip Fazıl, *Babıali*, s. 154.

²⁰ Necip Fazıl, *İdeolojya Örgüsü*, Hilal Yay. Ank. 1959 s. 63.

²¹ Necip Fazıl, *Konuşmalar*, s.45-46, 194.

²² İbrahim Kavaz, “Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Temalar”, *Yedi İklim*, Ekim 1993, S., 43, s. 5.

²³ Necip Fazıl, *Konuşmalar*, s. 186.

²⁴ Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yay. İst. 2014, s. 214.

türler arasındaki farkı da ortaya koyar. Üstad daha sonra hikâyenin farkını şu şekilde netleştirir: *“Hikâyeye, roman maketlerinde özleştirilmiş zaman ve mekan hulasalarına gelince; onlara, bütün fezayı aydınlatabilecek özde bir şimşek de sığabilir, bir kibrit ışıkcığı da...”*²⁵

Necip Fazıl, okuyucuya bir mesaj iletmek yahut fikir vermek amacını taşıdığı için olsa gerek, okuyucuların yabancı olmadığı anlatım tekniklerini kullanır. Yani Üstad'ın hikâyelerinde siyer ve menakıb dilinin etkisi hissedilir.²⁶ Anadolu'da çoğu türkölere konu olan; yarı menkıbevi yarı destansı, yarı masalsı olaylar... Necip Fazıl hikâyelerinde bunları çokça işler. Pek çok hikâyesinde ise tiyatral bir anlatım tekniği olan “diyaloglar” yer alır.

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde, yazarın kendi hayatı, ailesi, dostları ve çevresi ile ilişkileri de bir malzeme olarak kullanılmıştır.²⁷ Sadece bunlar da değil, *“Sanatını ‘hafakan’, ‘çile’ gibi tabirlerle ifade eden Necip Fazıl'ın hikâyelerinde yine bu duygular; insan ruhunun derinliklerine bakış, hayatın manası ve varlık-yokluk meseleleri üzerindeki düşünceler hakimdir.”*²⁸ Yani Necip Fazıl'ın hikâye kahramanları genelde “hafakan” ve ruhi sıkıntı çekerler. Üstad, modern Türk insanının yaşadığı sancıları Baudelaire'den mülhem kullandığı kelimelerle ifade eder. Baudelaire'in temel kelimesi olan “spleen” (şehir bunalımı) kavramını “çile” ve “hafakan” kavramlarıyla karşılar. *“...Hafakan... Kelimeyi beğenirim. Eski tıbbi tabirlerdendir. Onu belki edebiyata, fikriyâta intikal ettirmekte rolüm olabilir. Ruhi hafakan manasındadır o... Splin...”*²⁹

“Hikâyelerim”deki Fikriyât Yahut Birey-Toplum Sorunları

Necip Fazıl'ın hikâyelerini içerdikleri “fikriyât” yönünden dört başlık altında değerlendirebiliriz. Yazı boyunca da sürekli olarak vurgulayacağımız şairin çoğul kimliği, hikâyelerinde de karşımıza çıkar. Yani Necip Fazıl'ın hikâyeleri sadece bir fikir üzerine inşa edilmiş değildir. Her bir hikâyede birden çok fikir (değini, mesele) gündeme gelmiştir. Bu hikâyelere yansıyan fikriyâtı, “Modern “Birey (Ben) Merkezli Sorunlar”³⁰, “Toplum – Medeniyet (Biz) Merkezli sorunlar”, “Felsefi – Edebi – İdeolojik Sorunlar” ve “Hikâyelerim”deki Otobiyografik Unsurlar” gibi alt başlıklar altında ele alacağız. Tabii her bir alt başlığın kendi içinde daha başka alt başlıklar da olacaktır.

“Hikâyelerim”deki Fikriyât

1-Modern “Birey (Ben)” Merkezli Sorunlar

Yalnızlık: Necip Fazıl'ın hikâyelerinde modern zamanların “yabancılaşmış birey”inin yalnızlığına çokça tanık oluruz. Bu kişi bir anlamda şairin meşhur “Kaldırımlar” şiirindeki yalnız bireyi ve o bireyin kaldırımlardan sonraki durağı olan “Otel Odaları”nı hatırlatır. Hemen her hikâyede mevcut olan bu modern insan sorunu şairin bazı hikâyelerinde açıkça karşılık bulur. Mesela *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri*'nde geçen şu cümleye bakalım: *“...kalabalığı makul hududu aşan bu aile içinde sonsuz bir yalnızlığa mahkum olmuştum.”* (s. 8). Yalnızlığın göstergelerinden biri de günlük, mektup, hatıra gibi metinler yazmaktır. *Kader Böyleymiş* hikâyesinin öğretmen karakteri yalnızlığını deftere yazdıklarıyla paylaşır. Yine yalnız insanın

²⁵ Necip Fazıl, a.g.e., s. 215.

²⁶ İbrahim Kavaz, , *Yedi İklim*, Ekim 1993, S., 43, s. 5-7.

²⁷ İbrahim Kavaz, a.g.m., s. 5.

²⁸ Sevinç Çokum, “Ruh Burkuntularından Hikâyeler”, *Türk Edebiyatı*, Temmuz 1993, S., 117, s. 20.

²⁹ Necip Fazıl, *Konuşmalar*, s. 277.

³⁰ Burada “fikir” yerine “sorun” kavramını seçmemizin sebebi, hikâyede ele alınan “fikir(ler)”in doğrudan fikir olarak değil de, belirli bir insanı “sorun” olarak ele alınmasındandır.

bulduğu yerde kendine dost araması da bir yalnızlık göstergesidir. *Gölgeler* hikâyesinde olduğu gibi.

İnsan Psikolojisi: Kendini “yalnız” hisseden modern insanın “psikolojisi” de Necip Fazıl’ın hikâyelerinden dramatize edilir. Mesela *Paradi* hikâyesinde, tiyatronun en yüksek yeri manasına gelen paradi kavramından yola çıkarak Üstad, insandaki yükselme ve kibir duygusunun doğuracağı heyecana vurgu yapar. *Eski Elbiselerin Hafızası*³¹ hikâyesinde ise, eşya (elbise) ile insan (insan vücudu) arasındaki ilişki sezdirilir. Yazara göre elbiseyle vücut arasında esrarlı bir rabita vardır. Başlangıçta hiçbir anlam taşımayan elbiseler, adeta eskiyip atılacağı güne kadar insan bedeninin her hareketini kaydeden korkunç bir hafızadır. Hikâyede vitrindeki manken şunu söyler: “*Biz ki her şeyi görür ve anlarız! Düşün, bir elbiseyle bir vücut arasındaki esrarlı rabitayı...*” (s. 25). *Şehid* hikâyesi ise insan psikolojisini derinden etkileyen hem ölümü hem de “korku” kavramını içerir. *Sihirli Değnek*’te ise her şeye (özellikle insanlara) hükmetme psikolojisi ele alınır. Dolayısıyla hikâyede insani bir problem olan “hükmetme” saplantısının psikolojik yönü dramatize edilmiş olur. *Mektup* adlı hikâyede ise insanın vicdanı sorgulanır.

Ölüm: Necip Fazıl’ın şiirleri gibi hikâyelerinde de yoğun bir “ölüm” teması vardır. Kendisinin “Nasıl” başlıklı iki mısralık şiirinde geçen “*Ne yapsam da ölümü bir saatçik unutsam*” mısrası, öykülerindeki, hatta bütün sanatındaki ölüm teması için anahtar bir soru olarak alınabilir.³² Mesela *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri* hikâyesindeki anlatıcı ölümü bütün korkularının kaynağı olarak görür: “*Korkularımın menbaında kaynaşan birçok hatıra arasında hele iki ölüm vakası bütün renkleri, sesleri ve kokularıyla canlı kalmıştı. Kız kardeşimle büyük babamın ölümü...*” (s. 9). Yine aynı hikâyede şöyle bir “ölüm” yorumu yapılır: “*Ölenlerle kalanların birbirinden farkı yoktu. Mademki biri yaşadığı halde yok olabiliyordu, öbürü de yok olduğu halde yaşayabilirdi.*” (s. 10). Hikâyedeki şu cümleler ise tam bir ölüm felsefesi içerir: “*Ölümler yaşıyor, anlar yaşıyor; bütün hisler, fikirler, heyecanlar, fezada, aklın gidemeyeceği kadar uzak ve başka bir iklimde ve muallakta dumandan buz haline geçmiş billur ve sivri kayalıklar şeklinde yaşıyor, her şey yaşıyor...*” (s. 14).

Sırtlan hikâyesinde ise Necip Fazıl, ölüm kavramının taşra-Anadolu boyutunu gündeme getirir. *Ölü Saklayan Mezarıcı*’da ise, “aşk-ölüm ilişkisi” ekseninde bir dram söz konusudur. Hikâyenin satır aralarından ölenin bir genç kız olduğunu, bu genç kızı beş gün evde saklayan mezarıcının ise o kıza aşık olduğunu seziyoruz. *Hayalet* hikâyesinde ise gittiği yere bela / ölüm götüren bir kadın anlatılır. Bu olay da köyde geçer. Hikâye, “aşk için ölmek”, “kara sevdaya tutulmak” gibi Anadolu insanının dünyasında sıkça karşımıza çıkan konuları ele alıyor. “Dillere düşmek” tabiri bir kadın bağlamında kullanılırsa, o kadın artık “bela”dır. Hiç kimse de o kadına iyi gözle bakmaz. Ancak o kadına aşık olan da sonunda ölür. Ölen kişinin ahi, laneti ve hayaleti, sebep olanı rahat bırakmaz. Dolayısıyla hikâyede halk inancı, folklorik inançlar vs ekseninde “ölüm” felsefesi yapılır.

Zamanın Mimarisi de bir ölüm hikâyesidir. Hikâye, “ölmeden evvel ölmek” anlayışını³³ akla getirir. Anlatıcının ağzından yapılan “ölüm” felsefesi ise şöyledir: “*Ölümler duyar ve anlar mı, bilmem. Fakat o ölü, üçüncü ölü bu sesi duymuştu.*” (s. 62). *Yolcu* hikâyesinde ise şöyle

³¹ Necip Fazıl’ın şiir ve hikâyeleri ile Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiir ve hikâyeleri arasında ortak noktalar vardır. Mesela Üstad’ın bu hikâyesi ile Tanpınar’ın “Geçmiş Zaman Elbiseleri” adlı hikâyesi bir arada okunabilir. Aynı şekilde Necip Fazıl’ın “Şehid” adlı hikâyesi ile Tanpınar’ın “Erzurumlu Tahsin”i de birbirine benzer. (Ş.S.)

³² Hüseyin Su, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005, S., 97, s. 441.

³³ “Ölmeden evvel ölmek”, hem Zümer suresinin 18. Ayetinde vurgulanır hem de bu sözün bir Hadis olduğu belirtilir.

bir ölüm felsefesi göze çarpar: “Siz diyar diyar, ölümün olmadığı memleketi bulmak için mi dolaşıyorsunuz?” (s.192). Ses hikâyesi ise bu hikâyenin devamı niteliğindedir. Hikâye kişisi dünyada “ölümsüzlüğü” arar. Pek çok yeri de bu sebeple gezer. Hatta diyalog yaptığı birinden duyduğu şu söz onu adeta çarpar: “Mezarlığı olmayan bir memleket tanıyor musun?” (s. 226).

Benlik / Kendini Arama: Necip Fazıl, *Yusufçuk* adlı hikâyesinde ise kendini, yani benliğini arayan bir insanı anlatır. Esasında bu insan modern çağ insanlarının hepsinin sesi gibidir. Anlatıcı, “Demek ki kuş, içimdeki kuş uyanık olduğu zaman canlı...” (s. 108) diyerek kuştan hareketle kendinden (insandan) söz ettiğini ima etmiş olur.

Kader Meselesi: Necip Fazıl, şiirlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de “kader” meselesini irdeler. Mesela *Kader Böyleymiş* hikâyesinin kahramanı şunu söyler: “Beni kader meselesi deli etti.” (s. 121). Yine aynı hikâyede şöyle bir kader tanımı yapılır: “Kader, Allah’ın senin ne yapacağını bilmesinden ibaret.” (s. 124). Necip Fazıl hikâyede, insanın her şeyi Allah’a bağlaması durumuna da açıklık getirir. Burada “insan nefsinin sorumluluğu”na dikkat çeker (s. 124).

Delilik / Aşk: Türk kültüründe patolojik bir vaka olmayan “delilik” hali hoş görülür. “Delikanlı, deli gönül vs.” kavramlarda delilik açıkça yüceltilir. Çoğu zaman da bu hal, “aşk” ile birlikte alınır. Necip Fazıl hikâyelerinde, modern zaman algısıyla işte bu yerleşik delilik olgusunu ele alır. Mesela *Kader Böyleymiş* hikâyesinde şair, insanı deli eden fikirleri çok ilginç bir metaforla ifade eder: “Gölgenin üstüne toprak atmakla onu kapatabilir misin? Son attığın toprağın üstüne çıkmaz mı gölge?..” (s. 122-123). *Deniz* adlı hikâyede ise “deniz”den bir insan gibi söz edilir ve deniz “çılgın bir aşık” olarak nitelendirilir.

2-Toplum – Medeniyet (Biz) Merkezli sorunlar

Eğitim-Öğretmen: Necip Fazıl, Türkiye’nin eğitim-öğretmen davasını 14 başlık altında toplar: “Anafikir-plan, okumayı genişletme, yetiştiriciyi yetiştirme, mektep kitapları, ahlak ve disiplin, dil ve ıstılah, üniversite, politeknik, yabancı profesör (öğretmen), Avrupa’ya gönderilecek talebe, sanat ve ilim hareketlerini doğurma ve koruma, halk terbiyesi, dünya irfanını nakil, kütüphane ve müze.”³⁴ Hemen her eserinde Anadolu davasına genişçe yer veren Üstad, Türklüğün bu en fedakâr toprak parçasının (Anadolu’nun) imar ve inşası için atılacak ilk adımın eğitim olduğunu söyler. Eğitim denilince de akla ilk gelen unsur öğretmendir. Şair, Anadolu’nun ancak *Öğretmen Bey* adlı hikâyede resmedilen idealist öğretmenlerle ayağa kalkacağına inanır. Böylece öğretmen yetiştirme meselesinin çok önemli olduğu gerçeğinin altını bir kere de Necip Fazıl çizmiş olur. Dolayısıyla şairin “Öğretmen Bey” adlı hikâyesi, içinde en geniş fikirleri barındıran bir metindir.

Öğretmen Bey, Necip Fazıl’ın “eğitim-öğretmen” konulu bir ütopyası gibidir. Hikâyede köy şöyle tasvir edilir: “Baklava biçiminde taşların örgüleştirdiği muntazam kaldırımları ve ağaçları arasında kuş kafesine benzeyen şirin evleriyle eşi bulunmaz bir bucak... Eğer içinde Türkçe konuşulmasa, kendinizi, dünya ötesi bir kemal beldesinin örneklik köyünde farz edebilirsiniz.” (s. 211) “Bu köy, renk renk ve çizgi çizgi, eliyle işlediği bir halı gibi, topyekûn onun eseridir. Köyde de ismi Öğretmen Bey(dir)...” (s. 212).

Necip Fazıl’a göre köy davasının üç hedefi vardır. Birincisi köylüyü okutmak ve terbiye

³⁴ Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, s. 133.

etmek; ikincisi köylüyü güzelleştirmek ve sağlamlaştırmak; üçüncüsü de köylüyü zenginleştirmek ve refah içinde yaşatmaktır.³⁵ Üstad, önemli hedeflerinden biri olan *köylüyü okutmak ve terbiye etmek* meselesini de “öğretmen”e bağlamaktadır. Yani bu hedefi gerçekleştirecek olan kişi öğretmendir. Şair, yetişen bir öğrencinin anne ve babadan çok öğretmenin eseri olduğu inancındadır. Öğrenci, alacağı bilgi, benimseyeceği ahlak, bürüneceği tavır ve edaya kadar her şeyi öğretmenden alacaktır.³⁶ İşte bu tipteki bir öğretmen hikâyede köyü adeta cennete çevirir: “*Öğretmen Bey, 9 yıl önce bir çöplükten farksız olan bu köyün çocuğu ve 20 yaşında döndüğü köyüne kendisini vakfetmiş bir insan... Köyün ruh doktoru (imamı ve öğretmeni) o, madde doktoru o, inzibat memuru o, iktisat nâzımı o, sandık emini o, tek kelimeyle her iş yönünden güdücüsü ve akıl hocası o... Dokuz yıl içinde bu köyü, vatan toprağında bütün benzerlerinden uzak, hatta onlara taban tabana zıt, sessiz sedasız istiklalini ilan etmiş apayrı bir vâhit haline getiren işte bu öğretmendir; ve 57 hane, 341 nüfustan ibaret köyün olanca madde ve ruh yapısı onun elinden çıkmadır. İlk işi, zirai ve sınai temellerden hangisi üzerine oturulacağı kestirilemeyen bir vatanda, kasabaların yalancı iş sahalarına göç edici köylü akınını kendi küçük kadrosu içinde durdurmak olmuş, kendi küçük kadrosunda toprakla köylüyü barıştırmıştır. Birkaç bin dönümü geçmeyen köy sahasında ekim yerleri, itina ile taranmış saçlar gibidir. Orada, meyva ağaçlarının yemyeşil ve kıpkırmızı kandillerle donatılmış neş’esi yanında akan sular ve zıplayan hayvanların şevkini görenler, sükut içinde işlerine dalmış insanlardaki huzur payını kestirebilirler. Bu insanlar arasında tek derbeder, kılıksız, ne yapacağını bilmez olanı yoktur. Her evin kadrosu bir bölük nizamıyla Öğretmen Beyin emrinde ve herkese düşen iş, yine Öğretmen Beyin plânına göre herkesçe bilinmekte... Köyde kahvehane kaldırılmış ve tek bakkal ve aktar dükkanının vitrinlerinde hiçbir kötülük maddesi bırakılmamıştır. Hemen her evin kız çocuğu ile erkek çocuğundan kimlerin kimlere ait olacağı, aşağı yukarı şimdiden belli... Genç kızlar arasında nişanlı ve sözlü olmayanı yok; ve bunlar öbür köy delikanlılarının gözünde birer hemşire... Adam öldüren değil, birbirine yumruk kaldıran, hatta öfkelenen bile yok... Hasılı, bu köyün maddi ve manevi iş nizamındaki ahengi, en ince yapılı bir saatin çarklarında bile bulamazsınız! Ve bu saatin yapıcı ve kurucusu, tek başına Öğretmen Bey... O, ideal ruh ve ahlak ile maddeyi feth ve teshir etme gayesinin, daracık bir kadro içinde köy tipini kurmak davasındadır ve bu davada muvaffaktır.” (s. 212-213).*

Öğretmen Bey köyde kimin kiminle evleneceği meselesinde dahi söz sahibidir. Köyden bir genç kızın, yine aynı köyden bir delikanlı ile evlenmesini uygun gören Öğretmen Bey, hayatındaki ilk itirazla karşılaşır. Genç kız bir gün Öğretmen Bey’in odasına gelerek, ona kendisi için uygun görülen gençle evlenemeyeceğini söyler. Öğretmen Bey, genç kıza sebebini sorduğunda, “*Bir başkasını seviyorum da ondan*” (s. 213) cevabını alır. Öğretmen Bey, ısrar ederse de genç kızın sevdiği kişinin kim olduğunu öğrenemez. Ancak genç kızın yaptığı îmalı konuşmadan söz konusu kişinin kendisi olduğunu anlar. Yani genç kız Öğretmen Bey’i sevmektedir. Gerçekte Öğretmen Bey de genç kıza karşı ilgisiz değildir. Ancak ondaki görev aşkı, genç kıza duyduğu aşktan üstündür. Bir tarafta kendini adadığı mesleği ve köyü, diğer tarafta sevdiği kız... Öğretmen Bey bu ikilemin inandığı davaya zarar vereceğini düşünür. Ona göre araya nefis, yani dünyevi aşk girmiştir. Nefsin söz konusu olduğu yerde ise dava ve ideal kalmaz. Bunun farkında olan Öğretmen Bey, kendini bu durumdan kurtaracak bir karara varır ve köylüleri toplayarak, onlara kararını şöyle açıklar: “*Hemşehrilerim! Artık köyünüzden ayrılıyorum! Köyle arama nefsim girdi. Gayeme sadık olduğumu ispat etmek için nefsimi yenmek zorundayım. Çilemi büyük şehirde tamamlayacağım! Köyde tohumlaşan bu davanın ağacını büyük şehirde yetiştirmeye*

³⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeologya Örgüsü*, s. 115.

³⁶ Necip Fazıl Kısakürek, a.g.e., s. 124.

çalışacağım! Köy, yolunda devam etsin ve kimi kime ve hangi işe seçtimse onun üzerinde kalsın! Bundan böyle ayağım buraya uğrayamasa da tabutum gelecek ve bedenim kabristanınızda yer alacak... Ruhumsa sağlığında ve ölümümde sizden hiç ayrılmayacak... bana her ay halinize ait bir rapor göndereceksiniz.” (s. 214).

Necip Fazıl diğer bazı hikâyelerinde ise “üniversite” sorununa değinir. Mesela, *Örtüdeki Sır*³⁷ hikâyesinde şöyle bir üniversite eleştirisi yapılır: “Size, üniversiteli sayın bayan, içinde yaşadığımız dünya fikre fikirle karşılık vermeyi öğretmiyor da teker kelimelik klişeler belletiyor.” (s. 207). *Pansiyon Yolu* hikâyesinde ise içinde üniversite konusu geçen bir diyalogda şu cümleler dikkat çeker: “Bugünün genç adamına, ruhunu dolduracak hangi ideali tezgahlaştırıyor üniversite? Üniversite bir ideoloji ocağı değil, mücerret ilim yatağıdır. Bir şeye inanmadan kuru ilim sahibi olmanın, yani gideceği istikamet olmadan arabaya malik bulunmanın bir faydası var mıdır?” (s. 235).

Dağılan Aile - Nesil Çatışması: Necip Fazıl’ın hikâye kişileri genellikle büyük anne ve büyük babalarıyla yaşarlar. Bu, şairin kendi aile düzenini çağırıştırır. Çünkü Necip Fazıl’ın hayatında kendi anne ve babasından çok büyük anne ve babasının etkisi söz konusudur. Hikâye kahramanlarının anne ve babasız olmaları, onlarla sadece büyük anne ve dedelerin ilgilenmek zorunda kalmaları, hikâyelerde dikkat çekecek kadar çokça geçer. Bu tür hikâyelerde en dikkat çeken şey de büyük anne ya da baba ile torun çatışmasıdır. Ancak Necip Fazıl’ın kendisi, dede ve büyük annesiyle çatışmalı biri değildir. Tabii ki bu çatışmaların satır aralarında “aile” konusu ima edilir.

“Nesil çatışması” bazen aile içi çatışma şeklinde de tecelli eder. Mesela *Şehla Raziye* adlı hikâyede Raziye’nin şahsında 20. asır kadını masaya yatırılır. Hikâye kahramanı Raziye ise, kendine bile bakmaktan aciz büyük annesiyle yaşar ve başına gelmedik kötülük yoktur. Hikâyede torununa laf dinletemeyen bu yaşlı kadının feryatları da dikkat çeker. *Sihirli Değnek* adlı hikâyede ise birey-toplum-aile üçgeninde çatışma şöyle yer alır: “Yarabbi; bu ev, bir ömür üstün nizam ve disiplin yolunda çırpınan benim ocağım mı? Yoksa ben, boğazına kadar çirkefe batmış bir cemiyette, her ferdi mutlak gayeye bağlı, evleri billurdan, kaldırımları fildişinden ve çehreleri nurdan bir insanlık hayaline kapılmış bir deli miyim? Yoksa Allah’ım, ben müzik namelerinin ahenginde bulduğu nizamı çalışma odasına bile sokabilmekten aciz bir zavallı mıyım?” (s. 206).

Mini Etek adlı hikâyede de dede – torun çatışması yer alır. Hikâyede, torununun yüzüne kezzap atan dede, olaydan birkaç ay önce yazdığı mektupta her şeyi açıkça itiraf eder. Buna göre sorun torunun isminden başlamaktadır. Çünkü torunun ismi Birsen’dir. Birsen’in annesinin adı ise Jale’dir. Anneannenin adı ise Fatma’dır (s. 220). Üstad hikâyede açıkça “isim sembolizmi” yaparak, modern ve batılı hayatı temsil edenlere “seküler-modern isimler”i, geleneksel hayatı temsil eden yaşlı nineye de Türk-Müslüman adını uygun görür. Aynı hikâyede anneanne çarşaf giyerken, torun mini etek giyer. Torun felsefe tahsili görmesine rağmen, dili 5-10 kelimededen öte geçemez: “...dili 5-10 kelimelik bir kurbağa lugatçesine indirilmiş, dimağı cihazı iptal, hazım cihazıyla tenasül cihazı ise ihya edilmiş bir kuşak...” (s. 221). Babaanne de bir “nesil çatışması” hikâyesidir. Babaanne ile torunu (Sevil) arasında yaşanan çatışma hikâyenin eksenini oluşturur. Hikâyenin satır aralarında dağılan aile ve bozulan ahlak da sezdirilir. Hikâyede eski ahlak ile yeni ahlak sık sık karşılaştırılır. *Blok Apartman* adlı hikâyede ise dağılan aile dedenin şu cümlesi

³⁷ Hikâyede geçen “genç şair” Necip Fazıl’ı çağırıştırır. Necip Fazıl “Kafa Kağıdı” adlı romanında kendisinden “genç şair” olarak söz eder.

ile sezdirilir: “Kızım, kocan ayrı, sen ayrı... Bu nasıl hayat böyle?” (s. 274).

Anadolu / Köy: Necip Fazıl, özellikle “Sakarya Türküsü” şiirinden sonra, Anadolu’ya ve köye yönelmiştir. “...taşla tıkalı kör kuyu haline gelen kabuk ve posa milliyetçiliğini, hala ele ve dile alanlara şaşıyorum. Gerçek milliyetçiliğin, ancak, Anadoluculuk ismi altında mazrufuna layık zarf, ruhuna uygun madde alakası olabileceği”ni³⁸ söyleyen şair, Anadolu kavramını en büyük ideali anlamında kullanır. Hatta Necip Fazıl, fikriyatının temel adının “Anadoluculuk” olduğunu söyler: “...biz Türk’ü Müslüman olduğu için sevecek ve Müslümanlığı nispetinde değerlendirecek bir milliyetçilik anlayışı peşindeydik ve bu anlayışa “Anadoluculuk” ismini veriyorduk.”³⁹ Anadolu’ya böylesine değer veren şair, anonim Anadolu efsanelerini, halk hikâyelerini, dini hikâyeleri, hikâyelerinde bir fikri somutlamak için adeta yeniden yazmıştır.⁴⁰ Mesela *Sırtlan* hikâyesinde anlatılanlar İç Anadolu’da geçer. Hikâyenin anlatıcısı, yaptığı bir köy gezisinde gece bir olaya şahit olur. Gece köyde kalacak yer ararken yolu mezarlıktan geçer. Karanlıkta bir mezar üstünde bir yaratığın bir şeyler yaptığını görür ve anlatıcı o yaratığa ateş eder. Ertesi günkü durum hikâyede şöyle ifade edilir: “Bugün kazdığımız mezarın başında bu sırtlan vurulmuş yatıyor. Mezarı açmış, ölüyü çıkarmış, kefeni didik didik etmiş. (...) Muhtarın genç karısını bugün gömdük.” (s. 31).

Hayalet de köyde geçer. Hikâye, “aşk için ölmek”, “kara sevdaya tutulmak” gibi Anadolu insanının dünyasında sıkça karşımıza çıkan bir konuyu ele alıyor. “Dillere düşmek” tabiri bir kadın bağlamında kullanılırsa, o kadın artık “bela”dır. Hiç kimse de o kadına iyi gözle bakmaz. Ancak o kadına aşık olan da sonunda ölür. Ölen kişinin ahı, laneti ve hayaleti gibi Anadolu’da yaygın olan halk inançları ve folklorik inançlar hikâyede bir şekilde gündeme getirilir. *Yılan Kalesindeki Hazine* de folklorik bir nitelik gösterir. Dolayısıyla köy ve Anadolu gerçekliği içerir. Hikâyede bir “yılan efsanesi” merkeze alınır. Metafizik dolayımında halk inançları ele alınır. *Şehid* ise, Anadolu’da bilhassa Erzurum taraflarında çokça anlatılan şehit, gazi ve savaş menkıbelerinden biridir. Mekan Erzurum’dur. *Olabilir oğlu Olabilir* hikâyesinin mekanı ise Karadeniz’dir. Anlatıcı denize nazır bir otelde kalır. Otelde Hasene adında cinlere ve fizik ötesi varlıklara inanan bir kadın vardır. Bu kadın akıl dışı hadiseler (batıl, hurafe, metafizik) anlatır.

Hasene Bacı ise Milli Mücadele yıllarında Anadolu’da yaşanan bir olayı anlatır. Hasene Bacı İstiklal Savaşı’nda yirmi yaşında bir kızdır. Anne babasını düşmanlar gözü önünde öldürmüştür. Vatan tehlikededir ve kurtarılmayı beklemektedir. Oysa kasabalı bunun bilincinde değildir. Hasene kadın, aslen Vanlıdır, Milli Mücadeleye bizzat katılmış ve cepheye silah taşımıştır. Hiç evlenmeyen Hasene kadın Milli Mücadele yıllarındaki İslami şuurun artık kalmadığından şikayet eder. Anlatıcı, Hasene Bacı’nın da yaşadığı köyde yedek subay olarak görev yapar ve burada sadece Hasene Bacı ile ilgilenir. Hasene Kadın ise sadece “namaz kıldığı” için anlatıcı ile ilgilenir (s. 131). Kasabalı biri Hasene Bacı için şunu söyler: “Derin kadındır o... Her gece kulübesinde sabaha kadar mum yanar. İçeride ne ettiğini, ne yaptığını kimse bilmez. Kasabalıya sorarsan, ermiştir Hasene Bacı...” (s. 132).

Deniz de bir Karadeniz hikâyesidir. Hikâyesi anlatılan Zeynep, denize aşık biridir. Evlendiği adam ve 8 yaşındaki kızı denizde ölür. Zeynep ise delirir. Zeynep, aşık olduğu denizle değil de başka biriyle evlendiği için deniz tarafından cezalandırıldığını düşünür. Sonunda deniz Zeynep’i de alır. *Şehla Raziye*’de ise Raziye’nin ölümünü haber alan babaanne içinden şu

³⁸ Necip Fazıl, *Babıali*, s. 333.

³⁹ Necip Fazıl, a.g.e., s. 340.

⁴⁰ Hüseyin Su, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005, S., 97, s. 444.

düşünceyi geçirir: “Demek bu pis kıza teneşirde temizlenmek bile nasip değilmiş! Ne olurdu; köyceğizinde kalsaydı da, teneşirde olsun, yıkanabilseydi!” (s. 190).

*Diyalog*⁴¹ ise bir hikmet hikâyesidir. İnsanların “yüz” (surat) ifadelerine getirilen ilginç yorumlar içerir. Ayrıca köylü irfanının yüceltildiği bir hikâyedir. Hikâyede tasavvuf ve derviş kavramları da karşılık bulur. Hikâye, mesleği “hakimlik” olan bir zat ile yargıladığı zat (köylü) arasında geçen ilginç diyalog üzerine kurulmuştur. Köylü hakime “yüzüme bak da öyle hüküm ver” manasında söz söyler. Bu söz hakime çok anlamlı ve hikmetli gelir. *Hacet Deresi* adlı hikâyede de Habibe adlı bir Anadolu kadını yüceltilir: “Bu kadın, korkunç macerasıyla Anadolu kadının bir sembolüdür. Başından geçenler de, Anadolu köylüsünün kaderinden işaretler veren bütün bir mana dizisi... (...) Macera tarafı basit, madde kadar basit, fakat mana cephesi son derece düğümlü...” (s. 263).

Kadın – Erkek: Necip Fazıl hikâyelerinde daha çok kadınlara yer verir. Tabii ki bazı hikâyelerinde erkekler de yer alır ama modernleşme, aile, cemiyet gibi kavramlar daha çok “kadın” göstergesi üzerinden anlaşıldığı için olsa gerek, şair daima kadınları önceler. Şair, “kadın kokusu” şeklinde bir kavram kullanır. Ona göre bu koku, “kadının dışarıdan sürüldüğü değil, içeriden gelen öz kokusu, mana kokusu, cinsiyet kokusu, mücerret kadınlık kokusu... Kadın bir fikirdir; heykelleşmiş ve erkeğin mukabili cinsiyete bürünmüş ulvi bir fikir.”⁴² Buna örnek vereceğimiz *Hayalet* hikâyesinde gittiği yere bela / ölüm götüren bir kadın anlatılır. Ölen bir gencin hayaleti ise kadını hiçbir şekilde rahat bırakmaz. Sonunda kadın adeta bu hayaletin lanetine uğrar ve evde geçirdiği kaza sonucu ölür. *Kırmızı Kordela*’da ise Perizat adlı genç kızın kötü yola düşüşü anlatılır. Perizat, iş için müracaat ettiği yerlerde karşısına çıkan yaşlı erkeklerin tavırlarından hep şikayetçidir: “Perizat’ın ilk dikkati bu insanlarda büyük babasının merhametli haline benzer hiçbir şey bulunmadığıdır.” (s. 104). *Şehla Raziye*’de ise Necip Fazıl, Raziye’nin şahsında 20. asır kadınına masaya yatırır: “Şehla Raziye daha yirmisine varmadan meşhurdur. Sinema prodüktörleri onu paylaşamıyorlar. Bir gözünün hafif yan bakışı, tavır ve edasındaki korkunç pişkinlik, vücudunun bütün bunlara refakat eden çarpıcı hatları, kalınca sesi ve bezgin, bıkkın yüz çizgileriyle o, aptallığı ve vurdumduymazlığı deha çapına çıkarmış. 20’nci asır kadın örneğinin en ileri tipi. Tipinin ilminde en aşağı 100 yılda tamamlanacak bir üniversite kültürüne sahip bulunduğu hissini veren Şehla Raziye, yeni ismiyle Selda Razi, ilk mektepten öteye geçmediği halde sokak ve salon üniversitelerinin bütün verimini almıştır.” (s. 189). Şair, *Örtüdeki Sır* adlı hikâyesinde de çokça kadın yorumu yapar. Hikâyede kadının giyinmesi ve soyunması (bir cinsel obje olması) yorumlanır: “Bütün sır örtüde... Kadın soyundukça vazıhlaşıyor, böyle olunca da mana peçesi düşmüş bir şiir gibi basitleşiyor, yavanlaşıyor, çirkinleşiyor.” (...) “Örtü, kadının manasına, aranması, bulunması, erişilmesi lazım bir derinlik veriyor.” (s. 207-208). Hikâyede kadının açık olmasını savunan bir kadına anlatıcı şunu söyler: “Erkeğin hasret ve kıymet hükmünü öldürerek mi kıymetleneceksiniz? Siz, vücudunuzun neresini açarsanız, o noktayı kesip atmış gibi kaybediyorsunuz!” (s. 209). Necip Fazıl, *Mini Etek* adlı hikâyesinde de kadın üzerinde durur. Hatta hikâyede kadın adları üzerinden yorum yapar. Hikâyedeki şu cümlede ise çarpıcı bir mini etek yorumu yapılır: “Her kadını her erkeğin malı kabul edici sosyal bir vitrin.” (s. 223). *Babaanne* hikâyesinde, babaanne ile torunu (Sevil) arasında yaşanan çatışma ve dolayısıyla kadın sorunu irdelenir. Hikâyede eski ahlak ile yeni ahlak kadın üzerinden sık sık karşılaştırılır. Necip Fazıl, *Pansiyon Yolu* adlı hikâyede de mini etek yorumu yapar: “...mini etek ve çıplaklık, kadını büsbütün kaybetmekten başka bir şeye yaramaz ve artık günün genç kıızı, eski “Leyla”

⁴¹ Bu hikâye uzaktan şairin “Reis Bey” adlı tiyatrosunu da çağırıştırır.

⁴² Necip Fazıl, *Babali*, s. 158.

olmaktan çıkmış ve onun karşısında “Mecnun” a rol kalmamıştır.” (s. 234). Necip Fazıl Esrar adlı hikâyesinde ise şöyle bir kadın yorumu yapar: “Kadın, et ve kemikten bir biçim değil, bir fikirdir. Erkekteki fatihliğin dışarıya aksetmiş ve bir heykel şeklinde donmuş abidesi...” (s. 254). Üstad, Sihirli Değnek adlı hikâyesinde ise şöyle bir erkek yorumu yapar: “Erkek şahsiyetini kadına bir manto gibi giydirmeyi bilendir.” (s. 204).

Avrupa ve Avrupalı: Necip Fazıl özellikle nesir / fikri eserlerinde çokça Avrupa ve Avrupalı yorumu yapar. Zaten şair, “Batı” kelimesiyle kodlanan Avrupa’ya alternatif olarak “Doğu”yu çıkarır ve Batı’yı küçültürcesine “Büyük Doğu” adına vurgu yapar. Hatta Büyük Doğu, Necip Fazıl fikriyatının temel kavramlarından da biri olmuştur. Üstad, söz konusu ettiğimiz Avrupa ve Avrupalı yorumlarını hikâyelerinde de yapar. Mesela *Rehinlik Maymun* adlı hikâyenin satır aralarında Avrupa ve Rusya yorumları yapar. Hikâyenin kahramanı Hasta Kumarbazın gözünden Avrupalı şöyledir: “Her vesile ile iddia ediyorum ki, Avrupalı bir aptaldır. (...) Avrupalının ruhunda, dört çizgili basit bir hendese mizanından başka bir şey bulamazsınız! Ruhun girintili çıkıntılı esrar alemi, ustura ile traşlı bir kafa gibi onda, arap sabunu ile yıkanmış ve kökünden kırılmıştır. (...) Heyecan, aşk, fedakarlık, kendi kendisiyle ihtilaf, kendi kendisine hakaret gibi ruhi cevherler, biraz büyüünce Avrupalının idrakini taşırır. (...) Onun içindir ki Avrupalı bir yerde, kendi ölçüsünü aşan bir hamle görünce, gözleri faltaşı gibi açılır, çenesi düşer ve konu komşuyu çağırıp bu mucizeyi seyretmeye davet eder. Ruhun tecellisine müsait her sahada meydana gelebilen bu mucizeler ekseriyetle kumarda görünür ona.” (s. 65-66). Aynı hikâyede yapılan Ruslar yorumu ise şöyledir: “Avrupanın şarklı karaktere en yakın milletini tanırırsınız. Ruslar! Rusların Puşkin ve Dostoyevski isimli iki sanatkarı, güya kumarda gösterdikleri müthiş cesaret yüzünden Avrupalı burjuvayı yıllarca hayranlıktan hayranlığa sürükledi.” (s. 66).

Necip Fazıl, *Ölmek İstiyorum* adlı hikâyesinde ise, “insan yaratmak”, “Tanrı’nın yerini alan insan” gibi Avrupalı anlayışları sorgular. Ünlü romancı ve roman kuramcılarını Milan Kundera ve Lukacs’ın da “roman” sanatının ortaya çıkışı bağlamında ifade ettikleri Tanrı’nın yeryüzünden çekilmesi ve yerini insana bırakması; laikleşme, sekülerleşme ve Tanrı’nın yaptığı her işi insanın yapması gibi görüşlere Necip Fazıl çokça değinir. Şair, *Ölmek İstiyorum*’da işte bu konuyu hikâyeleştirir. Necip Fazıl, Avrupa kaynaklı bazı düşüncelere de hikâyelerinde yer verir. Üstad, Baudaliare’in esrar için “suni cennet” dediğini söyler⁴³ ve “Esrar” adlı bir hikâye yazar. Hikâyede şeytandan (daemon) da söz edilir.⁴⁴ Buna göre “Fransızların “Gurur Prensi” diye isimlendirdiği şeytan da sanatkarıdır” (s. 251). Yine aynı hikâyede, esrar gibi bir uyuşturucunun ilginç savunusu da yapılır. Bu açıdan esrar insanı madde aleminden uzaklaştırınca, kişi Allah’ı bile bulabilir. Necip Fazıl, *Blok Apartman* adlı hikâyesinde ise ilginç bir Fransız yorumu yapar. Hikâye kahramanlarından Hariciyeci oğul ilginç bir Fransız tekerlemesini kullanır: “Bir kadın “hayır” derse “belki” demektir. “Belki” derse “evet” demektir. “Evet” derse artık o kadın değildir. Bir hariciyeci ise “evet” derse “belki” demektir. “Belki” derse “hayır” demektir. “Hayır” derse artık o bir Hariciyeci değildir. Karıma nasıl “hayır” diyebilirim.” (s. 275).

Modern Şehir İnsanı: Necip Fazıl diğer eserlerinde yaptığı modern şehir ve şehir insanı eleştirisini hikâyelerinde de yapar. Mesela *Yemin* adlı hikâyede, ölen bir genç kızın cenaze namazından hareketle modern kent insanı şöyle eleştirilir: “...Öyle bir kalabalık ki, bir kısmı Allah’a inanmadığı halde “namaza lüzum yok” diyemiyor, bir kısmı inanıyor, fakat “lüzum var” hükmünü veremiyor.” (s. 74). *Yusufoçuk* hikâyesinde ise kişi, taşrada bile şehir sıkıntısı yaşar.

⁴³ Necip Fazıl, a.g.e., s. 115.

⁴⁴ İbrahim Tökel, Necip Fazıl’ın bilhassa sanatsal eserlerinde Daemonik (Şeytansı) unsurların çokça yer aldığı söyler. (Bu konuda bak. İbrahim Tökel, “Necip Fazıl ve Daemon”, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005, S., 97,(s. 301-304)

Hikâyenin anlatıcısı esasında kent bunalımı (spleen) yaşayan biridir: “*Şu, bir iş için geldiğim sahil kasabasında bile, büyük şehirlerin hafakanını yaşıyorum.*” (s. 114).

Necip Fazıl, *Şehla Raziye*’de ise, şehirlinin taşra (köy) insanına nasıl baktığını gündeme getirir. Otomobille şehirden gelip köyde gezen bir şehirlinin gözünden Raziye adlı köylü kızı şöyle tanıtılır: “*Dikkat et, şu kıza! Pisliği ve çirkinliği içinde ne müthiş bir seks cazibesi taşıyor.*” (s. 188). Bu şehirli Raziye’yi kandırıp şehir hayatına kazandıran kişidir aynı zamanda. *Örtüdeki Sır* hikâyesinde ise, şehirde yaşayan ama modern / Batılı değerlere inanmayan bir anti-şehirlinin gözünden eleştiri yapılır *Mini Etek* adlı hikâyede de aynı eleştiriye bir başka anti-şehirli olan dede yapar. Dedenin gözünden mini etek yorumu şöyledir: “*Her kadını her erkeğin malı kabul edici sosyal bir vitrin.*” (s. 223). *Pansiyon Yolu* hikâyesinde ise şair, hem şehir eleştirisi yapar hem de şehrin yarattığı “değerler”i yerden yere vurur. Böyle bir şehirde, “*Şiir mide gurultusu, resim kabus çizgisi, apartman mimarisi klasik komşuluğu büsbütün öldürücü ve insanları birbirine yabancılaştırıcı bir sıkışıklık çerçevesi, ticaret hırsızlık, parti kalpazanlık, ilim dolandırıcılık ve fikir “eskiler alayım”cılık...*” (s.234) anlamına gelir. Anlatıcı böyle bir manzara karşısında şu soruyu sorar: “*Her şeyin sahte olduğu bu dünyada gerçeği nerede bulmalıyım?*” (s. 234).

Modernleşme ve Türkiye’deki Modernleşmeye Eleştiri: Necip Fazıl, Avrupa, Avrupalılık, modernleşme, şehir insanı gibi kavramların Türkiye’deki izdüşümlerine genelde cephe almıştır. Üstad, Türkiye’de modernleşmenin temelini atan İstiklal Savaşı’nı her haliyle yüceltirken, Cumhuriyet’ten sonra yapılan bazı inkılapların, İstiklal Savaşı’nda şaha kalkan “Türkün ruh kökü”ne zarar verdiğini dile getirir. Ona göre, getirdiği pek çok yeniliğe rağmen “*yeni bir ahlak telakkisi*”ni ihmal etmesi *Türk İnkılabının büyük bir eksikliğidir*.⁴⁵ Yine Necip Fazıl, Türkiye’deki inkılapların tarihi ve dini değerleri (Türkün ruh kökünü) yok sayan uygulamalarının referans aldığı Batılı inkılapları örnek göstererek der ki: “*Rus kültürü Komünizmadan, İtalyan kültürü Faşizmadan, Alman kültürü Nazizmadan, Fransız kültürü Büyük İhtilal’den başlamaz.*”⁴⁶

Necip Fazıl işte bu tür eleştirilerini hikâyelerinde de sürdürür. Mesela *Hasene Bacı* hikâyesinde, Hasene Kadın, halkı isyana teşvik etmek suçundan karakola çağrılır. Komiser sorar Hasene Kadın ilginç cevaplar verir. Mesela der ki, ben 40 yıl önce de aynı işi yaptım; o zaman memleketi kurtardık. Bugün de aynı işi yapıyorum, bu, neden memleketin zararına olsun ki? Hasene Bacı daha açık konuşarak muhataplarının esasta “şehirliler” (modernizm) olduğunu dile getirir (s. 135). Yani Türkün ruh köküne Türkiye’deki modernistler karşı çıkar; bunu da İnkılaplar adına yaparlar. Bu modernistler sıkışınca da tıpkı *Blok Apartman* hikâyesinde olduğu gibi “inkılaba” sığınır: “*Baba siz eski nesildensiniz, bizi anlayamazsınız! İnkılap kuşağındanız biz!*” (s. 275). Buradaki baba ise inkılap hakkında şunları söyler: “*İnkılap mı dedin; hangi inkılap? Batıyı, hep yanlış anlayarak bir saman kağıdı üzerinden kopya etmek mi inkılap? (...) Nerede eski zamanın yan yana, omuz omuza kafa kafaya, yahut küçük bir bahçe farkıyla göz göze evleri, köşkleri, konakları... (...) O zamanlar komşuluk diye bir şey vardı ve komşu hakkı en üstün tanınırdı. Elbette din terbiyesi... (...) Siz ne yaptınız? O çoğu ahşap, ecic bücüc evleri yıkıp, Avrupa budur diye, yerlerine aynı aptal ve donmuş kalıplardan çıkma apartmanlar, üstelik geçit resmine hazırlanan çöpçü taburları gibi blok apartmanlar diktiniz. Her zevki çiğnediğiniz bir tarafa, komşuluk mefhumunu öldürdünüz! (...) Otobüs veya dolmuştaki sıkışıklık bağluluk manasına gelir mi? (...) Ne biz, Batının şehirleri ejderhalaştırıcı iktisadi ve sinai şartlarına malikiz, ne de Batıda, belli başlı iş merkezleri dışında vaziyet böyledir. Bizimki sadece dış çizgilerin kopyası ve*

⁴⁵ Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, s. 67.

⁴⁶ Necip Fazıl, a.g.e., s. 123.

onun olmadığını olmaya özenme... (...) Apartman benim için, kendisiyle mühim değil, delaletiyle manalı... O bir remz, bir sembol... Demek istiyorum ki, bütün yaptıklarınız, Türk'ü Türk'ten alıp yerine Avrupalı olmayan vahşi bir melez getirmiş bulunmasından ibaret. (...) Oğlum, dedi, bu haşmetli blok apartmanda esen yabancılik havası, bizi birbirimizden de uzaklaştırıyor. Ben neredeyim, oğlum ve kızım nerede, sen ve karın nerelerdesiniz? Herkes sırt sırta, fakat yıldızlar kadar birbirine uzak... Bu bir apartman meselesi değil, ruh davası...” (s. 275-277). Bu yaşlı baba, hikâyenin sonunda apartmandan çıkarılan ve birkaç kişinin omuzladığı tabutu görünce de şunu söyler: “Bu tabutun içinde bütün bir milletin ruhu gidiyor, mezarlığa...” (s. 278).

Necip Fazıl, *Nokta* adlı hikâyesinde ise modern hayatın bozduğu kadın meselesine yer verir: “...Bu devirde çocuk sahibi olmak, katil olmaktan beter! Hele kız çocuk! Kız çocuğu olan gitsin, başına toprak saçsın!... (...) Bu devirde, böyle bir cemiyette bunların ırzını namusunu, istikbalini korumak kimin haddi? (...) Şimdi ortalık Tango-çarşafkların!...” (s. 281). Hikâyedeki yaşlı adam, o yıllarda Türkiye'ye akın eden “Beyaz Rus”ları göstererek, torunlarının onlar gibi olmasından endişe etmektedir. Bu yaşlı adama göre modernizm adına yapılan bütün bu değişimler şekli ve basit olanlardır: “İnsanın her yeri değişir ama, kafası nasıl değişir?... (...) İnsan her tarafını budayabilir ama kökünü nasıl koparıp atar?...” (s. 281). Ancak yaşlı adam (Hadimünnas Efendi), bu uyarısına rağmen korktuğu düşü yaşamaktan da geri kalmaz: “Hadimünnas Efendi, Tango-çarşaftan mantoya, mantodan Japon kola ve kısa eteğe kadar kızlarında seyrettiği gardrop devrimini nihayet seksenine yaklaşırken torunlarında bikini mayo ve mini etek olarak da dünya gözüyle görmek fırsatına erdi.” (s. 283).

Rüya hikâyesinde ise ismi Fatma olan bir öğretmen vardır. Bu öğretmen, modern zamanlarda çevresinde çokça yadırganır; özellikle örtülü olması eleştirilir. Fatma ise kendisi ile bir kadın evliya olan ve Hz. Fatma'nın soyundan gelen ve Mısır'da ölen Seyyide-tün Nefise hazretlerinin manevi ruhuna sığınır. Üstelik görev yeri olarak köyü seçer. Köyde kısmen rahatlar; ancak gelen müfettişler onu “gerici” olmakla itham ederler. Köydeki imanlı bir üniversite öğrencisi olan Ali ise Fatma öğretmene aşık olur ve evlenirler. Ancak yeni evliler bir otobüs kazasında ölürlür. Hikâyede modern hayat ve eğitim eleştirilir.

Ev (Ahşap ev – apartman) Sorunu⁴⁷: Necip Fazıl, şair kimliğini hikâyelerinde de devreye sokar. Bu yüzden olsa gerek tıpkı şiirlerinde yaptığı gibi hikâyelerinde de sembolik / imgesel anlatıma yer verir. Bu manada o, “mekan felsefesi” de yapar. Bunu da Ev metaforu üzerinden gerçekleştirir. Ona göre “ahşap ev” milli ve yerli olanı; “apartman” ise Batılı ve modern olanı temsil eder. Hikâyelerde “ahşap ev” yerine “Doğu insanların evi” karşılığı konulsa anlam değişmez; aynı şekilde “apartman” yerine de “batılı / modern insanların yaşadığı yer” dense, yine anlamda değişiklik olmaz. Üstad, bazı hikâyelerinde “ahşap ev” ile “apartman” kavramlarını diyalektize eder. Mesela Necip Fazıl, *Viyolonsel* adlı hikâyede Osmanlı zamanından kalma (Osmanlı zamanında 6 yaşında olan) Zehra Hanım adlı yaşlı kadının tercih ettiği “ahşap ev”i “Müslüman evi kokusu”na sahip” (s. 174) olarak nitelendirir. Şair *Babaanne* hikâyesinde ise kahramanına şu soruyu sordurur: “Kafesli ev nerede plaj kabinesi nerede?” (s. 230). Necip Fazıl, “ahşap ev – apartman” diyalektiğini en geniş *Blok Apartman* adlı hikâyesinde işler. Bu hikâyede Dış işleri bakanlığında memur bir oğul ile onun karısı merkeze alınır. Bu oğulun emekli olan ve eski nesli temsil eden bir babası vardır. Baba, evin daimi bekçisidir. Necip Fazıl, apartman

⁴⁷ Allah “bâki” (ebedi) olduğu için, onun adına yapılan binalar (cami, çeşme, vakıf gibi hayır kurumları) taştan yapılır; insan ise “fâni”dir ve o yüzden kendi evini kısa ömürlü olan “ahşap”tan yapar. Tanzimat’tan sonraki modernleşme sürecinde bu anlayış değişmeye başlamış; insanlar evlerini tuğla (kârgir bina) ve betondan yapmaya başlamıştır. Türk-İslam mimarisinde bu özelliği mimar Turgut Cansever başta olmak üzere Beşir Ayvazoğlu gibi fikir adamlarımız pek çok yerde seslendirmişlerdir. (Ş.S.)

göstergesinden yola çıkıp, hem eski ev (komşuluk) ilişkilerinin yeni hayatta yok olmasından hem de yeni ailelerin birbiriyle iletişimsizliğinden söz eder.

Din Algısına Eleştiri / Hakiki İslam: Necip Fazıl bütün düzyazılarında Türkiye'deki İslam algısına da eleştiri yöneltir. Özellikle çokça kullandığı “kaba softa ham yobaz” tabirlerini, İslamı içselleştirememiş şekil Müslümanları için eleştiri amaçlı olarak kullanır. Ona göre şekil Müslümanları “nefis muhasebesi” yapmamış olanlardır. Üstad, yazılarında çokça kullandığı “nefis muhasebesi” kavramını, İslam dininin hakiki yönünü kavrama ve içselleştirme manasında kullanır. “*Kainat Efendisinin “hesaba çekilmeden nefslerinizi hesaba çekiniz!” fermanı bütün eserlerim için anahtar...*”⁴⁸ Yine ona göre, “Batıda nefis muhasebesi, varlık murakabesi geçirmemiş, bunun buhranını yaşamamış olanlara adam diye bakmazlar.”⁴⁹ Üstad, bu bağlamdaki eleştirilerini hikâyelerinde de yapar. Mesela *Hasene Bacı*'da Hasene Bacı'nın en çok kızdığı “*Müslüman eskileridir. Daha doğrusu bugünün Müslüman geçinenleri... (...) Camileri doldurup da içine giremeyenler*” dir (s. 132). Yine Hasene Bacı, “...bir Cuma namazında camiinin kapısına dikilip içeriye avaz avaz seslenmiş: -Müslümanlar! Kaldırın başlarınızı secdeden!... Bozun, zaten bozuk namazlarınızı! Allah'a secde edebilmek için memleketinizden gavuru kovun! (s. 133). Hasene Bacı, günümüz Müslümanlarını uyarmak için de bir başka Cuma günü camiye gider ve şunları söyler: “*Müslümanlığı indirdiniz indirdiniz, gövdenizle yatıp kalkmaya, anlamadığınız şeylere “Hu” demeye! (...) Haydi kalkın dökülün sokaklara! Sorun emanete ne oldu? Nerede Müslümanlar? Nerede Müslümanların diyarı? Nedir bu köpeklerin bile sürmeyeceği hayat?*” (s. 134).⁵⁰

Şair, hikâyelerinde “hakikati arayan insan” temasına da çokça yer verir. Bu kişiler sonunda hakiki İslamı bulurlar. Mesela *Pansiyon Yolu* hikâyesindeki son cümle şöyledir: “*Genç üniversiteli camiye girdi ve pansiyonunu oraya taşımış oldu. Artık pansiyon yolu onun için cami yolu oldu.*” (s. 237). Üstad *Kur'an'ın Gücü* hikâyesinde ise Milli Mücadele yıllarında hakiki İslama bağlı insanların temel kriteri olan Kur'an-ı Kerim'e vurgu yapar. Bu durum, hikâyenin son cümlelerindeki diyalogta şöyle aktarılır: “-Demek *Kur'an silahtan üstün geldi İstiklal savaşında... -O savaş Kur'anın gücü kazandı.*” (s. 305).

Milli Mücadele – Savaş – Şehitlik: Necip Fazıl her fırsatta Milli Mücadele'yi yüceltir. Ona göre, İstiklal Savaşımız, birkaç asırlık bir hesabın yekunu halinde, mekan planından tasfiye edilmemiz için üzerimize yürüyen cellat hamlesine karşı milli bir şahlanmadır.⁵¹ Böylesine haklı ve mukaddes bir fiil olan İstiklal Savaşı'nda tabii ki ölenler “şehit” kalanlar ise “gazi”dir. Mesela Necip Fazıl *Şehid* adlı hikâyesinde “şehitlerin ölmeyeceğine dair” Kur'an ayetini⁵² hatırlatmak ister gibidir. Üstad, *Kur'an'ın Gücü*'nde *adeta* bir kadın menkıbesi anlatır. Bu, Milli Mücadele yıllarında yaşanan bir olaydır. Daha doğrusu Milli Mücadele hikâyesinin dekorudur. Hikâyede Milli Mücadele'yi zafere götüren asıl kuvvetin Kur'an olduğu vurgulanır. Dolayısıyla hikâyede 71 yaşındaki yaşlı bir kadının Milli Mücadele yıllarındaki hatırası menkıbe üslubuyla anlatılmıştır.

Çocuk Sorunu: Necip Fazıl hikâyelerinde dikkat çekecek derecede “çocuk” sorununu ele alır. Bilhassa modern zamanlarda anne babadan uzak kalıp dede ya da ninesinin yanında hayat mücadelesi veren çocuklar çokça karşımıza çıkar. Dede ya da nineler, zaten kendileri bakıma

⁴⁸ Necip Fazıl, *Babıali*, s. 10.

⁴⁹ Necip Fazıl, a.g.e., s. 189.

⁵⁰ Necip Fazıl, “Muhasebe” şiirinde “mukaddes emanet” tabirini kullanır. Hatta Üstad'ın “Mukaddes Emanet” adlı bir de tiyatro oyunu vardır.

⁵¹ Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, s. 66.

⁵² “Allah yolunda öldürülenlere “ölüler” demeyin. Bilakis onlar diridirler, fakat siz hissedemezsiniz.” (Bakara 154)

muhtaç iken, nasıl olup da torunlarına bakacaklardır?.. Sonuç, çocukların acı dolu dramları biçiminde tecelli eder. Üstad'ın bu konuda en dikkat çeken hikâyesi *Sübyan Koğuşu*'dur. "*Sübyan koğuşuna gelince, oradakilerin suçu baştan başa hırsızlık "kaptı kaçtıcılık" (s. 138). İlgiden ve ana baba şefkatinden mahrum kalan çocuklar suça bulaşıp çocuk hapisanesine, hikâyedeki ifadeyle "yılanlı kuyu"ya (s. 138) atılırlar. Hikâyede bir mahkum sübyan koğuşunu şöyle anlatır: "...Düşeceği varsa, Allah çocuğumun canını alsın, otomobil altında başını ezsin de sübyan koğuşuna düşürmesin... Bir çocuk buraya düşüp de sübyan koğuşuna atıldı mı, yamyamların eline geçmiş beyaz insana döner." (s. 138). Hikâyede sübyan koğuşlarının kilitli oluşu da eleştirilir ve kilitli olduğu için, orada ne olup bittiğinden kimsenin haberi olmadığı vurgulanır. "Haberi olan görevliler de bunu problem olarak görmezler. Dolayısıyla çocukta "namus diye bir şey kalmaz." (s. 139).*

Necip Fazıl, *Gözlerinde Merhamet Yok* hikâyesinde ise modern ve zengin ailelere evlatlık olarak verilen fakir aile çocuklarına yer verir. Hikâyede Halit böyle biridir. Halit, zengin evinde iken yolda rastladığı eski bir arkadaşıyla konuşur: "*Ben bu adamların gözlerini beğenmiyorum. (...) Gözlerinde merhamet yok.*" (s. 200).

Hapishane / Suç ve Ceza Meselesi: Necip Fazıl, tanıdığı ve sevdiği büyük yazar Dostoyevski'nin özellikle "Suç ve Ceza" romanını hatırlatan hikâyeler de yazar. Yani Üstad, hikâyelerinde hem "suç" hem de "ceza" felsefesi yapar. Mesela *Sübyan Koğuşu* hikâyesinde "baba" lakabıyla adı geçen ve bir yazar olan mahkum (ki, bu mahkum Necip Fazıl'ı çağrıştırır) şu cümlesiyle "suç" felsefesi yapar: "*Fertleri öldürenler zindana atılıyor da cemiyeti öldürenler neden ceza görmüyor?" (s. 140). Üstad, Mini Etek hikâyesinde de suç felsefesi yapar. Hikâyede işlenen en önemli konu, işlenen suçun sebebinin mahkemece "savunma" olarak kabul edilmemesidir. Hikâyedeki Dede, ahlaki-dini kaygılarını dile getirir ama, bu kaygıların hiçbirine mahkeme itibar etmez. Bir başka ifadeyle mahkemenin "suç" saydığı bir eylemi dede "fazilet" olarak nitelendirir (s. 219-220).*

Medya (Bab-ı Ali) Eleştirisi: Necip Fazıl'ın eleştirilerinin odağında olan kavramların başında "Bab-ı Ali" gelir. Yani Türkiye'deki gazete ve kitapların doğduğu merkez... O, Bab-ı Ali'yi "fesat mihrakı" olarak nitelendirir.⁵³ Üstad, Türkiye'de modernleşme sorunlarında en büyük payı Babıali'ye yükler. Ona göre, Roma'nın siyasal gücünü ortaya koyan "*Bütün yollar Roma'ya çıkar*" sözünün benzeri bizde Babıali için geçerlidir. Yani, "*Bizde de bütün yollar Babıali'den geçer.*"⁵⁴ Üstad bu konuda şu çarpıcı tespiti de yapar: "*Onların tirajı yükseldikçe halkın ruh seviyesi düşüyor, halkın ruhu düştükçe de onların kâr seviyesi yükseliyor demektir.*"⁵⁵ Necip Fazıl, Türkiye'nin kurtuluşunu Babıali'nin millileştirilmesine de bağlar: "*Türkiye'nin bir buçuk asırdır beklediği gerçek ruh ve kültür ihtilali, önce "Babıali"nin millileştirilmesi, ahlaklaştırılması ve temel görüşe oturtulmasıyla başlayacaktır.*"⁵⁶

Necip Fazıl, Bab-ı Ali eleştirilerini hikâyelerinde de yapar. Mesela *Sübyan Koğuşu* adlı hikâyede, sübyan koğuşuna getirilen ve tecavüze uğrayan bir çocuğun kendini yakarak öldürmesi anlatılır. Ancak devrin gazeteleri buna "küçük haber" olarak yer verir. Üstad, *Şehla Raziye* hikâyesinde de gazete eleştirisi yapar. Raziye'nin özellikle çıplak resimleri devrin dergi ve gazetelerinde her gün basılır. Hatta Raziye Amerika'da bir trafik kazasında ölür. "*Türkiye'de*

⁵³ Necip Fazıl, *Babıali*, s. 6.

⁵⁴ Necip Fazıl, a.g.e., s. 13.

⁵⁵ Necip Fazıl, a.g.e., s. 295.

⁵⁶ Necip Fazıl, a.g.e., s. 342.

fikri idam etmiş olmakla meşhur sansasyon gazetesi, 8 sütun üzerine bir haber veriyor: Ünlü Türk artisti Selda Razi, Amerika'da bir trafik kazasında öldü.” (s. 190).

Türkiye'deki gazeteler, ilk önce bazı suç ve cinayetlerin olması için adeta çırpınırlar. Sonra da onu haber yapıp “gazetecilik başarısı!” gösterirler. *Nokta* adlı hikâye böyledir. Necip Fazıl'ın *Zelzele* hikâyesi de bir Bab-ı Ali hikâyesidir. Hikâyede Erzincan'dan şehre gelen Esmâ Kadın, Bab-ı Ali'de kısa yoldan haram kazançla zengin olan kocasıyla çatışma yaşar. Kocasının çok parası ve serveti olur ama, bunlar Esmâ kadını mutlu etmez.

Abdülhamit ve Yahudiler: Necip Fazıl, dedesi Hilmi Bey'in yargı mensubu olması; hatta Abdülhamit'e suikast düzenleyen Ermeni teröristi yargılaması konusunu çokça anar. Hatta Üstad'ın, bütün iç ve dış problemlere rağmen Osmanlı'yı ayakta tutması sebebiyle Padişah İkinci Abdülhamit'e karşı çok büyük bir sevgisi vardır. Abdülhamit konusunda “Abdülhamit” adlı bir kitap ile “Ulu Hakan Abdülhamit Han “adlı bir de tiyatro oyunu da yazan Necip Fazıl şunu söyler: “*Türkiye'de Türk entelektüelinin, Türk tarihçisinin Abdülhamit'i anladığı gün memleket kurtulmuştur.*”⁵⁷ Necip Fazıl, Abdülhamit konulu bu eserlerinde genelde Yahudileri eleştirir.

Üstad, bazı hikâyelerinde bu konuya da temas eder. Mesela *Eski Elbiselerin Hafızası* adlı hikâyede, cansız mankenler konuşturulur; eşyalar insanlaştırılır. Bütün bunlarla adeta Yahudilerin “para” ve “eşya”ya ne kadar değer verdikleri ima edilir. Hikâyede Yahudi satıcının durumu ile ilgili hikâyeye anlatıcısının düşünceleri de dikkat çekicidir. Öyle ki anlatıcıya göre Yahudinin dükkanında yer alan cansız mankenler de ‘yahudileşmiş’ tir (s. 23). Necip Fazıl, *Nokta* adlı hikâyede ise kahramanına şunu söyletir: “*İşte Sultanım, efendimin devrilmesiyle meydana çıkan netice.*” (s. 281). Burada “Sultanım, efendim” sözüyle kastedilen de Abdülhamit'tir.

3-Felsefi – Edebi – İdeolojik Sorunlar

Metafizik: Metafizik meselesinin Necip Fazıl'da bir “düşünce” sorunu olarak da mevcut olduğunu belirtebiliriz. Üstad, hemen her eserinde bu sorunu ele alır. Üstad'a göre ruhu ihmal eden maddeci görüş bir müflis; aynı şekilde maddeyi ihmal etmeyen ruhçu görüş ise bütün yer ve gökyüzüne hakim bir düşünce biçimidir.⁵⁸ O, “mistik görüş” olarak tanımladığı metafizik hakkında şu açıklamayı yapar: “*Herhangi bir şeyi, bir maddeyi, bir hadiseyi, onu saran akli kanunlar dışında tefsir etmek, onlarda birer içyüz aramak, delaletlerinde gizli bir müessir sırrı bulmak; işte mistik görüş...*”⁵⁹ Üstad, ilk metafizik kaygılarla “...madde ötesi düşünce ve bedahatler ilerisi eşyayı kurcalama, altında ne var diye tırmıklama gayretinin başladığı yer”⁶⁰ olarak nitelendirdiği Askeri Bahriye Mektebinde okurken karşılaştığını da belirtir.

Necip Fazıl metafizik problematiğine hikâyelerinde de çokça yer verir. Mesela *Eski Elbiselerin Hafızası* adlı hikâyede cansız mankenlerin konuşturulması; eşyanın insanlaştırılması gibi durumlar bu açıdan dikkat çekicidir. Mesela eşyalar şunu söyler: “*Eskiriz fakat insanlardan evvel eskidiğimiz için onlardan daha ince ve hassas olan biz...*” (s. 25). Yine cansız bir manken şöyle konuşur: “*Düşün, düşün, biz insanlardan evvel eskidiğimiz halde kaç insan eskitiyoruz? (...) Biz vücutsuz kalan bir elbise miyiz, yoksa elbisesiz kalmış bir ıstırabın vücudu mu?*” (s. 26). Üstad, *Deniz* hikâyesinde ise bu kez “deniz”e insani özellik verir. Hikâyenin kahramanı Zeynep'in gözünden deniz şöyledir: “*Seni kızlığımdan beri, çivit gözülü, sinirli bir Karadeniz*

⁵⁷ Necip Fazıl, *Konuşmalar*, s. 219.

⁵⁸ Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, s. 38.

⁵⁹ Necip Fazıl, a.g.e., Büyük Doğu Yay. İst. 2014, s. 50.

⁶⁰ Necip Fazıl, *Kafa Kağıdı*, s. 156.

delikanlısına benzetiyorum.” (s. 85). Üstad, *Ses* hikâyesinde ise bir heykelin konuşmasından söz eder. Aynı durum “Yolcu” adlı hikâyede ise, dağın ardından gelen ses biçiminde yer alır. Şair, *Ölmek İstiyorum* adlı hikâyede ise bilim kurgu bağlamında metafiziği gündeme getirir. Hikâyede Profesör Alfa'nın cümlesi şöyledir: “*Şuurun merkezini kalpte ve guya kalbe bağlı ruhta bulan dini nazariye, bugün, kalbin bir tulumbadan başka bir şey olmadığını ispatlayan tecrübi ilim karşısında adi bir masaldır. (...) Biz, sadece madde ve fizik mezhebinin bağlıları, gözümüzle gördüğümüz ve elimizle tuttuğumuz şeyler dışında hiçbir şeye inanmayız. Biz ruhun, nerede bulunduğunu göstermeye değil, iddia edilen yerde olmadığını ispata memuruz.*” (s. 245).

Necip Fazıl diğer bazı hikâyelerinde ise bazı nesnelere üzerinden metafizik düşüncüyü irdeler. Mesela *Esrar* hikâyesinde uyuşturucu anlamındaki esrar şöyle yorumlanır: “*Esrar insanoğlunun bütün caniliklerini, samimiyezsizliklerini okuyan korkunç gözlük...*” (s. 253). Aynı hikâyede metafizik bir unsur olan “Şeytan” da yorumlanır: “*Şeytan dediğin de nedir ne?... O da Allah'ın bir esiri, kuklası.*” (s. 255). Üstad, *Sigara* adlı hikâyesinde ise bu nesnenin (sigaranın) fizik değil (kemiye) metafizik (keyfiyet) sorunu olduğuna dikkat çeker: “*Bana kemiye değil, keyfiyet harikası gösteriniz.*” (s. 258). Hatta aynı hikâyede (Sigara) şöyle bir sigara yorumu da yapılır: “*Benim bir muharrir dostum vardı ki, sigarayı, tel tel ve kıvrım kıvrım dumanlarıyla, düşünen kafanın biricik gıdası kabul eder. (...) Biricik hayreti, geceleri nasıl sigarasız uyuyabildiği, biricik kaygısı da mezarında sigarasız nasıl durabileceği idi.*” (s. 259). Şairin *Mektup* hikâyesi ise bir uyur-gezer hikâyesidir. Hikâyede metafizik bir unsur olarak “meçhul mektup”lar söz konusudur. İlk başlarda bu mektupları yazan da ne olduğunu anlamaz. Mektupların imza kısmında sadece “V” harfi vardır. Bu da “vicdan”ın “v”sidir. Hikâyede kendini (vicdanını) bilme olgusu sezdirilir. Kişinin çoğu zaman kendini bilmediği ima edilir.

Sanat Felsefesi: Öncelikle belirtelim ki Necip Fazıl, büyük sanatçılara mahsus “poetika” sahibi olma avantajına sahiptir. Bilindiği üzere “Çile” adıyla bir araya getirdiği şiir kitabının sonunda meşhur “Poetika”sı da yer alır. Dolayısıyla Üstad, edebi eser ürettiği gibi edebi eser üzerinde düşünen nadir sanatçılarımızdan da biridir. Necip Fazıl, şiir, roman, tiyatro ve hikâyelerinde ortak tema olan Allah, ölüm, sanat, sanatın çilesi, kadın, dost ve cinnet (delilik) gibi unsurların kula mahsus yaratma hududunu zorlayan şeyler olduğunu ve bunların bir sanatçıda bir araya geldiklerini söyler.⁶¹ Üstad, bazı hikâyelerinde de sanat felsefesi yapar. Mesela *Surat* adlı hikâyede duyu organlarını sorgular: “*Göz nedir, görmek nasıl oluyor, diye düşünüyorum.*” (s. 146). Yine aynı hikâyede hikâye kahramanının ağzından şu şekilde bir “görme” tanımı yapar: “*İçimizdeki fotoğrafhanede, dışımızdaki dünya şekilleniyor. Biz buna görmek diyoruz.*” (s. 146). Üstad *Sihirli Değnek* hikâyesinde ise, şiir sanatını nizam-disiplin bağlamında “asker” (ordu) ile irtibatlandırır (s. 204). Şair *El* adlı hikâyesinde ise insan karakterini sözden çok jest ve mimiklerde arama (özellikle “el”de arama) yoluyla tiyatro felsefesi yapar. Hikâyenin anlatıcısına göre, yazarlar her şeyi “dil”le anlatır, diğer sanatlar başka araçlarla... Ressam ise şunu söyler: “*Siz her şeyi dilde sananlardanmışsınız... Her şey elde..*” (s. 271).

Felsefe – Hikmet: Necip Fazıl, “felsefe” ve “hikmet” kavramları arasında fark görür. Ona göre İslamiyette felsefe diye bir şey yoktur; hikmet vardır, fikir vardır, tefekkür vardır. Bu manada “Kur’an felsefesi” tabiri doğru değildir. Ancak “Kur’an hikmetleri” denilebilir. Felsefe hakikati bulmanın değil, ancak birbirinin yanışını bulup çıkarmanın ve ebediyen hakikatten mahrum kalmanın aletidir.⁶² Üstad bu manada hikâyelerinde “felsefe”den çok “hikmet”e yer

⁶¹ Necip Fazıl, *Konuşmalar*, s. 24.

⁶² Necip Fazıl, *O ve Ben*, s. 163.

verir. Mesela *Diyalog* hikâyesinde geçen şu cümlelerde felsefi (hikmet) nitelikler göze çarpar: “*Bir, kendisini idrak etmek için “iki”leşmeğe mecburdur.*” (s. 216). Aynı hikâyedeki şu hikmetli söz de dikkat çeker: “*İnsanın bütün samimiyetiyle kendi öz suratında tecelli ettiği görülmemiş midir?*” (s. 217). Necip Fazıl, *El* adlı hikâyede ise çok ilginç bir “el” yorumu yapar: “*Okşayan, boğazlayan, masaj yapan, bıçaklayan, uyuz kaşıyan, para sayan, karanlıkta eşyayı sıvazlayan, aydınlıkta iskambil kağıtlarını karıştıran, pisliğini temizleyen, pislik atan, derken ayalarını göğe çevirip duaya kalkan, ağlayan, yalvaran, kıvranan eller...*” (s. 271).

Necip Fazıl’ın *Gölgeler*’i ise bir felsefi hikâyedir. Şehirde bunalan bir yalnız insan vardır. Bu kişi köye gidip kafa dinlendirmek ister. Köyde Hafız lakaplı meczup biriyle tanışır ve dost olur. Hafız ise “gölge” kavramı üzerinden şehirliyi adeta terapi eder. Dolayısıyla hikâyede Hafız adlı kişinin hikmetleri göze çarpar. Hafızın yalnız adama tavsiyesi şöyledir: “*Bırak şu ölüleri diyordu bana; gel seninle mezarlığa gidelim de diriler arasında oturalım.*” (s. 295). Hafız, bu dünyayı “gölge” olarak nitelendirir ve yalnız adama şunu söyler: “*Gölgelerle uğraşma, sahibine dön!*” (s. 296). Necip Fazıl *Işıklı Pencere* adlı hikâyesinde ise şu hikmetli yoruma yer verir: “*... en basit görünen şeylerde bile derin bir sır... Hiçbir şeyi kaba izahlarla örselememeli ve kendi sır halesi içinde görmeye çalışmalı.*” (s. 298).

Tasavvuf ve Derviş: Necip Fazıl bazı hikâyelerinde ise “irfan” ve “hikmet” ehli kişilere ilave olarak “Tasavvuf” ve “derviş” gibi kavramları akla getirir. Mesela *Şehid* adlı hikâyeye böyledir Bu hikâyede Yüzbaşı Enis Bey’in anlattığı alt hikâyede derviş meşrep birinden söz edilir. Yüzbaşı yanına emir eri olarak aldığı bir askerin dervişane hareketlerinden söz eder. Bilhassa yüzbaşının karısı bu askerden endişe eder. Mesela bu asker neredeyse hiç konuşmaz ve de yemek yemez. Çok da az uyur. (Az yeme, az konuşma, az uyuma: Tasavvufi nitelikler...) Sonunda Ruslarla Türkler savaşır. Yüzbaşı şunu söyler: “*Bir müddet sonra da onun şehitler arasında tespit edildiğini duydum.*” (s. 58). Üstad, *Kanaryanın Ölümü* hikâyesinde de dervişane bir tespit yapar: “*Her şeyde ilahi bir ihtar ve şifre gören mizacı, bir aynadaki hayal şeklinde ona tane tane dedi ki: Bu kuşla ruhun arasındaki münasebeti ara ve bul.*” (s. 101).

Sol İdeoloji ve Komünizm: Necip Fazıl, Türkiye’deki ideolojik gelişmelere de temas eder.⁶³ Hatta o, “sağ” ve “sol” kavramlarına çok değişik bir gözle bakar: “*Bir dünya doğmaktadır ki, ismi ne sağ ne de soldur; sadece ileri’dir.*”⁶⁴ Üstad, kişinin bir telakkiye karşı olması için o kişinin kendisinin bir başka telakkiye sahip olması gerektiğini söyler. Bu manada kendisini ruhçu ve “metafizığe” bağlı olarak görürken, “sol” ideolojiyi “materyalist” ve metafizikten uzak olarak görür. Kendi hedefinin “anti-materyalist bir sanat” olduğunu ifade eder.⁶⁵ Dolayısıyla sol ideolojiye ve bu ideolojinin başka bir boyutu olan “komünizme” neden karşı olduğunu da açıklamış olur. Üstad sol ve komünist ideolojiye bazı hikâyelerinde de yer verir. Mesela *Pansiyon Yolu* adlı hikâyede “komünizm” yorumu yapar. Ona göre Türkiye’deki Müslümanlar, “dünyanın teşhisi” konusunda komünistlerle hemen hemen aynı görüşlere sahiptir. Çünkü Türkiye’de olup bitenlerden komünistler de rahatsızdır. Mesela her iki grup da burjuvaziden şikayetçidir (s. 234-235). Aynı hikâyede şair, buna rağmen komünizmi eleştirir: “*...komünistlerin bugünkü dünyayı teşhislerinde ele geçirdikleri sahte hak, getirmeyi vaad ettikleri hayat karşısında ebedi bir yokluk kılavuzundan başka bir şey değildir ve haksızlıkların en zalimidir.*” (s. 235).

⁶³ Necip Fazıl Türkiye’de bütün hemen bütün siyasi partilerle bir şekilde ilişkisi vardır. CHP, Demokrat Parti, Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi, MHP ve Anavatan Partisi. (Bu konuda bak. Şaban Sağlık, “Bir Üst Ad (Üstad) Olarak / NECİP FAZIL VE ÜLKÜCÜ GENÇLİK”, *Edebice*, Mayıs-Haziran 2016, S., 1, s. (33-37)

⁶⁴ Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, s. 48.

⁶⁵ Necip Fazıl, *Konuşmalar*, s. 45-46.

4-“Hikâyelerim”deki Otobiyografik Unsurlar

Hikâyelerinde Necip Fazıl'ın Kendine Yaptığı Göndermeler: Necip Fazıl, hikâyelerinde kendi hayat hikâyesine çokça gönderme yapar. Bu durumun “fikri” anlamdaki önemi ise, şairin yaptığı özeleştirici mahiyetindeki sorgulamalardır; bir başka ifadeyle “nefs muhasebesi”dir. Mesela Necip Fazıl, kendisinin yine kendisinde bir hastalık olarak gördüğü “kumar” illetini “Hasta Kumarbaz” serili hikâyelerinde anlattığını bizzat itiraf eder.⁶⁶ Hüseyin Su'ya göre ise Necip Fazıl'ın bütün arayışlarını, düşünsel ve siyasal sıçrayışlarını, hayatındaki savrulmalarını ve bunlarla hem zihni hem de ameli olarak nasıl boğuştuğunu, hepsinde de insani planda nasıl köklerini aradığını şiirinden tiyatrolarına, öyküsünden romanına, tarihi eserlerinden gazete yazılarına ve anılarına kadar bulabiliriz.⁶⁷ Bu yüzdendir ki, Necip Fazıl'ın öyküleri okunduğunda, şiirlerinden, tiyatrolarından, düşünce kitaplarından dizeler, diyaloglar ve cümleler okuduğumuz duygusuna kapılabiliriz.⁶⁸ Mesela *Surat* adlı hikâyesinde Necip Fazıl'ı hatırlatan hikâye anlatıcısı (şair), hem şairdir hem de kumarbazdır: “*Benim iki isim var: ya kumar, ya bu zehirli fikirler.*” (s. 146). Aynı hikâyede ressamın ağzından şair şöyle tanıtılır: “*...Her şey onda bir düğüm... Zaman, mesafe, boşluk, renk, çizgi, hacim...*” (s. 150).⁶⁹ Üstad, *Hasta Kumarbazın Ölümü* adlı hikâyede Hasta Kumarbaz not defterine neden kumar oynadığını yazarken bir anlamda kendisinin gerçek düşüncelerini dile getirir (s. 165). Şairin *Örtüdeki Sır* hikâyesinde de otobiyografik unsurlar sezilir. Hikâyede geçen “genç şair” Necip Fazıl'ı çağırıştırır. Çünkü Necip Fazıl Kafa Kağıdı'nda kendinden “genç şair” olarak söz eder.

Masal – Menkıbe Söylemi ve Üst kurmaca: Necip Fazıl, yukarıda da değindiğimiz gibi, Anadolu'yu ve köyü çokça önemser. Anadolu denilince de akla “masal”, “menkıbe”, “kıssa” gibi dini-İslami çağrışımı olan anlatılar gelir. Üstad işte bu anlatı türlerinden neşet eden anlatım tekniklerine (masal-menkıbe söylemi) hikâyelerinde çokça yer verir. Mesela *Yılan Kalesindeki Hazine* adlı hikâyede “Yılan Kalesi” adıyla bilinen bir “yer” vardır. Burayı boz renkli bir yılan bekler. Necip Fazıl'ın *Rüya* adlı hikâyesi ise adeta modern bir menkıbe gibidir. Hikâyede ismi Fatma olan bir öğretmen vardır bu öğretmen Mısır'da ölen Seyyide-tün Nefise hazretlerinin manevi ruhuna sığınır. Fatma rüyalar görür; özellikle bu kadın evliyayı görür. Hikâye rüya-gerçek ekseninde yaşanır. Üstadın *Kur'an'ın Gücü* de bir kadın menkıbesi gibidir. Hikâyede Milli Mücadele'yi zafere götüren asıl kuvvetin Kur'an olduğu vurgulanır. Necip Fazıl'ın *Ölü Saklayan Mezarıcı* adlı hikâyesinde ise anlatıcı, hikâye sanatının “sır”, “merak”, “gizem” gibi unsurlar içerdiğini ima edercesine; bu unsurların okuyan ya da dinleyeni “zinde” tuttuğunu söyler:

Bir hikâyeci ya da romancı, eserinde söz konusu hikâye ya da romanını nasıl yazdığını anlatırsa, buna edebiyat literatüründe “üst kurmaca” denilir. Necip Fazıl, çoğu hikâyesini nasıl yazdığını bizzat hikâye içinde dile getirir. Mesela *Zamanın Mimarisi* adlı hikâyede “hikâye” sanatı (üst kurmaca) bağlamında şu cümleler yer alır: “*Hikâyem burada bitse de olur. Zaten bitti. Fakat hikâye olsun, hayat olsun, biten, her şeyin devam eden bir sonu olduğunu zannetmek fena değildir.*” (s. 63).

Kumar / Kumar Sorunu (Felsefesi): Necip Fazıl'ın hikâyelerinde yer alan en geniş otobiyografik unsur, kumar konusudur. Hayatının bir döneminde hastalık derecesinde kumar

⁶⁶ Necip Fazıl, *Babiali*, s. 69.

⁶⁷ Hüseyin Su, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005, S., 97, s. 440.

⁶⁸ Hüseyin Su, a.g.m., s. 442.

⁶⁹ Bu ifadeler Necip Fazıl'ın “Çile” adlı şiirinde de aynen geçmektedir.

tutkunu olan Üstad, bu konuyu hikâyelerinde (tam sekiz hikâye) ayrıntılı olarak işler. Bir itirafında Necip Fazıl şunu söyler: “Sen yalnız meçhulü kurcalamak şehveti yüzünden kumara yakalandın.”⁷⁰ Üstad, kumar için şunu da söyler: “Kumar... İşte felaketim!... Kendimden kaçmak ve içimdeki sabit fikirleri uyutmak için bende ilaç haline gelen gebertici zehir... Beni çürüten, şahsiyetimi lif lif yolan, dış hayata ve cücelere karşı müdafaalarımı tek tek düşüren bu zehir, şeytanın içime girmek için ruh kalemde açtığı en korkunç gedikti.”⁷¹

Daha önce de değindiğimiz gibi, Necip Fazıl'ın hikâyelerinden sekiz (8) tanesi “kumar” üzerinedir ve kahramanı da “Hasta Kumarbaz”dır. *Rehinlik Maymun*, kumar konulu ilk hikâyesidir. Hikâyede şöyle bir kumar yorumu yapılır: “Heyecan, aşk, fedakarlık, kendi kendisiyle ihtilaf, kendi kendisine hakaret gibi ruhi cevherler, biraz büyüyünce Avrupalının idrakini taşırır. (...) Onun içindir ki Avrupalı bir yerde, kendi ölçüsünü aşan bir hamle görünce, gözleri faltaşı gibi açılır, çenesi düşer ve konu komşuyu çağırıp bu mucizeyi seyretmeye davet eder. Ruhun tecellisine müsait her sahada meydana gelebilen bu mucizeler ekseriyetle kumarda görünür ona.” (s. 66). Aynı hikâyede Necip Fazıl kumardan “ejderha” olarak da söz eder (s. 68). Şair *Yemin* adlı hikâyesinde ise kumar konusunda şunu söyler: “Allah’a gönül ve kafa inandırır, yapılan iş değil... (...) Bütün istikametler Allah’a bağlı, bu arada kumar da... Ama ben diyorum ki, kumarbaz Allah’ı duymak hususunda doğramacıya veya banka memuruna nazaran biraz daha fazla şans sahibidir. Zira kumarbaz meçhule güvenir, meçhule tohum serper ve ondan mahsul ister.” (s. 73). Aynı hikâyede kumarın İslamda neden haram kılındığının açıklaması da yapılır: “Allahsa en büyük malumu, meçhul olmaktan ibaret temel varlık... Demek ki Allah’ın tecelli estetiği ile kumardaki alet dehası arasında bir yakınlık var. (...) Her batil itikat, insanı salim inanışlardan alıkoyucu, şaşkın bir iman hazırlığı değil de nedir? Öyle bir hazırlık ki, sonunda bulmak değil, kaybetmek var. Belki de onun için Allah kumarı yasak etti ve kumarbazı sevmedi.” (s. 74). *Matmazel Fofö* da kumar hikâyesidir. Hasta kumarbaz, yaşlı ve çirkin bir kadınla kumar oynar ve kazanır. Necip Fazıl'ın hikâyedeki ifadesiyle, bu kadın, “yüz yaşındaki kaldırım faresinden daha iğrenç(tir)” (s. 84). Görüldüğü gibi şair kumarı ve kumarbazı en ağır metaforlarla ifade ediyor. Necip Fazıl, *Surat* hikâyesinde de kumar yorumu yapar. Kumarı “hastalık” olarak gören kumarbaza göre, her surat, kendi arkasındakinin perdesidir (s. 148).

Necip Fazıl, *Hasta Kumarbazın Ölümü* adlı hikâyede de çokça hem kumar felsefesi yapar hem de kendi gerçek hayatına gönderme yapar. Mesela polis kayıtlarında kumarbaz hakkındaki bilgi şöyledir: “Hasta Kumarbaz lakabıyla tanınan ölünün, mantıkımızda mevcut bütün kulüplere kayıtlı ve kumarı tek iş halinde devam ettirici bir şahıs olduğu anlaşılmıştır.” (s. 164). Hasta Kumarbaz not defterine neden kumar oynadığını da yazar: “Herkes benim kumarı kumar için oynadığını sanıyor. Bir zamanlar o kadar bağlı olduğum sanat ve edebiyatı bunun için bıraktığımı sanıyorlar. Halbuki ben kumarı, düşünmemek için oynuyorum. Ruhuma üşüşen sabit fikirlerin, beyin zarımı yırtan vehimlerin biricik ilacı olarak onu buldum. Kumarı oynamayacak hale geldiğim gün intihar etmekten başka çarem kalmayacaktır. Allah’ın bu imtihanı karşısında her defa hezimetle uğrayan beni, bir de emanete kıymak günahından kim kurtaracak?” (s. 165). Şair, *Hasta Kumarbazın Not Defterinden* adlı hikâyede ise en ayrıntılı kumar itiraflarını yapar. Mesela, Hasta Kumarbaz not defterine bir Veli’den alıntılar yazmıştır. Bu alıntılardan biri kumar hakkındadır: “Ben, varlığının her zerresiyle, sağa ve sola kıpırdayamayacak şekilde bir gayeye perçinli olmanın hakikatini bir kumarbazdan öğrendim.” (s. 167). Malını, mülkünü, kısaca her şeyini “kazanma” adına ancak kumarbaz terk eder. Bir Allah dostu (derviş) da Allah’ı kazanma

⁷⁰ Necip Fazıl, *Babıali*, s. 51.

⁷¹ Necip Fazıl, *O ve Ben*, s. 73.

adına adeta dünyadaki her şeyi terk eder (s. 167). Hasta Kumarbaz şunu da söyler: “*Ben de nefsin ne demek olduğunu kumardan öğrendim. Nefsim eli yanan bir çocuk gibi irademi kavurdu. Nasıl eli yanan çocuk, acısı dinsin diye elini soğuk suya daldırır da sudan çekince onun daha fazla ağrıdığını duyarsa, ben de kumarın soğuk suyunda ruh yanığımı bir an için dindirmekten ve neticede büsbütün kıvranmaktan başka bir şey yapamadım. Bu hareketim, susuzluğunu gidermek için gaz içen bir adamın işinden farksız oldu. İçtikçe su ihtiyacım arttı, arttıkça da gazdan başka içecek bir şey bulamadım.*” (s. 168). Hasta Kumarbaz şu trajik cümleyi de kurar: “*Doktora dedim ki: Tifoza, kuduz, tetanosa aşı bulunuyor da nasıl kumara bulunamıyor? (...) Doktorun cevabı: Fakat kumar manevi bir illet... Çaresi de ancak manevi olabilir. Mesela din.*” (s. 170).

Sonuç

Edebiyatın her türünde eser veren Necip Fazıl, aynı zamanda bir ideologdur. İdeolog olarak o, bazı temel fikirleri hemen her eserinde işlemiştir. Sadece işlemekle kalmamış, satır aralarında çözümler de sunmuştur. Bu yönüyle onun bir ütopya sahibi olduğunu söyleyebiliriz. Necip Fazıl'ın temel fikirlerini ise “Büyük Doğu”, “Metafizik”, “Anadoluculuk”, “Türkün ruh kökü”, “modernleşme sürecinde Türk insanındaki buhranlar”, “felsefe-hikmet farkı” gibi kavramlarla ifade edebiliriz. Necip Fazıl, şiirlerinde, romanlarında ve tiyatrolarında bu fikirleri ayrıntılı olarak işler. Şair söz konusu fikirleri “Hikâyelerim” adıyla kitaplaştırdığı hikâyelerinde de ele alır.

Necip Fazıl, Türk modernleşmesini tersyüz etmiştir. Geleneksel Osmanlı “biz” merkezli bir insan anlayışına dayanırken, modern Türkiye “ben” merkezli bir insan anlayışını önceler. Bu da modernizmin “ben” (ferdiyet) boyutunu idealize ettiği anlamına gelir. Osmanlı'dan modern Türkiye'ye geçişi, bu bağlamda kısaca “biz'den ben'e geçiş” olarak adlandırabiliriz. Hatta bu bağlamda “biz” için hikâye, “ben “ içinde “öykü” tabirlerini tercih edebiliriz. Burada şunu da söylemek mümkündür: Osmanlı'nın hikâyesi, modern Türkiye'nin öyküsü vardır.

Bu makalede söz konusu ettiğimiz “biz”den “ben”e geçişi kendi şahsında tersinden yaşayan kişi ise Necip Fazıl'dır. Üstad, yaşadığı değişimde Türkiye'deki görüntüye inat, “ben”den “bize” geçmiştir. Ünlü şairin şiiri de bu süreci izlemiştir. Bu da, Necip Fazıl'ın hayatında iki dönem olduğu (yani “ben” dönemi, “biz dönemi) anlamına gelir. Necip Fazıl'ın hayatındaki iki farklı dönem⁷² hikâyelerinde de sezilir. Ömer Lekesiz, bizim “ben” ve “biz” olarak adlandırdığımız dönemlerden hareketle Necip Fazıl'ın hikâyelerinde iki temel eğilim olduğunu söyler. Bunlardan biri “ben” hikâyeleri, diğeri ise “sosyal” konulu hikâyelerdir.⁷³

Makalemizde biz Necip Fazıl'ın hikâyelerine bu açıdan, yani içerdikleri “fikriyat” açısından baktık ve Üstad'ın hikâyelerinde pek çok temayı (fikri) bir arada işlediğini gördük. Yani her bir hikâyede sadece bir fikir değil, az veya çok bir değini ile pek çok fikir hikâye diliyle işenmiş. Biz, Necip Fazıl'ın hikâyelerindeki fikriyatı (birbirinden ayıramayacağımız, ancak kolaylık olsun diye) dört başlık altında topladık. Birincisini, “*Modern Birey (Ben) Merkezli Sorunlar*”; ikincisini, “*Toplum – Medeniyet (Biz) Merkezli sorunlar*”; üçüncüsünü, “*Felsefi – Edebi – İdeolojik Sorunlar*” ve dördüncüsünü de “*Hikâyelerim*”deki *Otobiyografik Unsurlar*” alt başlığı ile adlandırdık. Birinci alt başlığın alt fikirlerini “*Yalnızlık*”, “*İnsan Psikolojisi*”,

⁷² Her ne kadar kendisi yaşadığı süreci, mürşidi Es-Seyid Abdülhakim Arvasi'yi kastedip, “Ondan Evvel; Onunla Birlikte; Ondan Sonra” olmak üzere üçe ayırsa da, esasında onun hayatı “Ondan önce” ve “Ondan sonra” olmak üzere iki dönemdir. “O”, adeta bir milattır. Ondan önce, “ben”; ondan sonra ise “biz”dir.

⁷³ Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1*, s. 386.

“Ölüm”, “Benlik / Kendini Arama”, “Kader Meselesi” ve “Delilik / Aşk” olarak tasnif ettik. Bu alt başlıkta Üstad’ın daha çok “yalnızlık” ve insan psikolojisi” merkezli fikirleri yer almaktadır. Mesela hikâyelerde genellikle kahramanlar olup bitenleri “not defterleri”ne yazarlar. Bu, konuşacak kimse olmaması anlamına gelir ve bir tür “yalnızlık” demektir. Ayrıca, Necip Fazıl’ın hikâyelerinde “insan tahlili”nin (psikolojik durum) geniş yer tuttuğunu da gördük.

Necip Fazıl’ın hikâyelerinde en geniş yeri “Toplum – Medeniyet (Biz) sorunları” teşkil eder. Bu alt başlık altında ise, “Eğitim-Öğretmen”, “Dağılan Aile - Nesil Çatışması”, “Anadolu / Köy”, “Kadın – Erkek”, “Avrupa ve Avrupalı”, “Modern Şehir İnsanı”, “Modernleşme ve Türkiye’deki Modernleşmeye Eleştiri”, “Ev (Ahşap ev – apartman) Sorunu”, “Din Algısına Eleştiri / Hakiki İslam”, “Milli Mücadele – Savaş – Şehitlik”, “Çocuk Sorunu”, “Hapishane / Suç ve Ceza Meselesi”, “Medya (Bab-ı Ali) Eleştirisi” ve “Abdülhamit ve Yahudiler” gibi fikirlerin işlendiğini gördük.

Necip Fazıl’ın hikâyelerinde “Felsefi – Edebi – İdeolojik Sorunlar” da “fikir” bağlamında ele işlenir. Yazar bu bağlamda “Metafizik”, “Sanat Felsefesi”, “Felsefe – Hikmet”, “Tasavvuf ve Derviş” ve “Sol İdeoloji ve Komünizm” gibi meseleleri hikâye diliyle işler. Bu alt başlık altındaki hikâyelerinde Necip Fazıl’ın odak noktası olarak ele aldığı kavram “metafizik”tir. Bir başka ifadeyle Necip Fazıl’ın hikâye kahramanları görünenin arkasındaki görünmez gerçeği (metafizik) ararlar.

“Hikâyelerim”de Üstad, “fikir “değeri taşıyan “Otobiyografik Unsurlar”a da yer verir. Mesela hikâyelerde Üstad’ın kendine yaptığı göndermeler bolca yer alır. Burada kendine derken, hem hayat hikâyesini hem de eserlerini kastediyoruz. Mesela, Necip Fazıl’ın hikâyelerindeki pek çok metafor aynıyla şiirlerinde de mevcuttur. Söz gelimi, “Çile” şiirinde geçen “akrebin kısıkağı” ifadesi yazarın “Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri” adlı hikâyesinde de geçmektedir (s. 8). Ayrıca meşhur “Kaldırımlar” şiirindeki bazı imgeler “Kanaryanın Ölümü” hikâyesinde karşımıza çıkar. Bundan dolayıdır ki Ömer lekesiz, Necip Fazıl’ın hikâyelerinin şiirlerinin anahtarı olacağına dair bir yorum yapar.⁷⁴ Yine *Hasene Bacı* adlı hikâyede geçen “emanet” kavramı, şairin hem Muhasebe adlı şiirinde geçer hem de Üstad’ın “Mukaddes Emanet” adlı bir tiyatro oyunu vardır.

Necip Fazıl, çocukluğunda başta büyük babası olmak üzere, ailesinden kuvvetli bir dini telkinat almıştır. Şairin çocukluğunda dinlediği masal ve menkıbeler, okuduğu çocuk kitapları, onun sanatı üzerinde büyük bir kaynak olmuştur. Şair, hayatının ikinci döneminde kendisine “mürşit”lik yapan Arvasi Hazretlerinden de çok büyük oranda dini-Tasavvufi bilgiler almıştır. Kendisinin biyografisine bağlayabileceğimiz bu epistemoloji, şairin şiir, tiyatro, hikâye ve romanlarına “masal-menkıbe-siyer” söylemini (İslami anlatı söylemi) hakim kılmasına sebep olmuştur.

Bir şair ya da yazar, yazdığı edebi metinde (özellikle roman ve hikâyelerde) söz konusu metni yazma sebebini açıklarsa, buna edebiyat literatüründe “üstkurmaca” denilir. Üstkurmaca, Divan şiirindeki mesnevilerdeki “sebeb-i telif” kısımlarını hatırlatır. Necip Fazıl, “masal-menkıbe-siyer” gibi bir kaynağa da dayanarak, hikâyelerinde yazdığı konuları nasıl seçtiğini ve hikâyeyi nasıl yazdığını da açıklar. Şair bazı hikâyelerinde bu tekniğe de yer verir. Hem “masal-menkıbe-siyer” söylemi hem de üstkurmaca da şairin hikâyelerine sirayet eden otobiyografik unsurlardır ve bunların da belirli bir fikir değeri vardır.

⁷⁴ Ömer Lekesiz, a.g.e., s. 384.

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde otobiyografik nitelik taşıyan en önemli unsurlardan biri de “kumar”dır. Şair kitabında tam sekiz hikâyeyi “kumar” üzerine yazmıştır. Bu hikâyelerde Üstad, ilginç kumar felsefesi de yapar. Yukarıda değindiğimiz şairin kendi metinlerine gönderme yapma tekniği kumar konulu hikâyelerde de yer alır. Mesela “Nam-ı Diğer Parmaksız Sâlih” isimli tiyatrosunun kahramanı hasta kumarbaz, yazarın neredeyse kumar konulu hikâyelerinin kahramanını hatırlatır.

Yukarıda da değinmiştik; bir yazarın bütün eserlerindeki “fikriyât”ın, o yazarın ait olduğu milletin ve medeniyetin “ruhu” ile ilişkisi vardır. “Milletin ruhu” kavramı aynı zamanda belirli bir “temsiliyet”i de zorunlu kılar. Yani, millete ait bütün “değer”ler ve milletin siyasi, kültürel, tarihi ve coğrafi bütün unsurları söz konusu eserlerde karşılık bulmalıdır. Necip Fazıl'ın bütün eserlerinde ise “Türkiye'nin ruhu” (Türkün ruh kökleri) vardır. Bu bağlamda diyebiliriz ki, Necip Fazıl hikâyelerinde de Türkiye'nin ruhunu hikâye eder. Yazar sadece belirli bir “kesim”e değil, siyasi, kültürel, tarihi ve coğrafi bağlamda bütün Türk insanına hikâyelerinde yer vermiştir. Bu da Üstad'ın Türkiye'nin ruhunu “Hikâyelerim”de de yansıttığını gösterir.

Kaynakça

BERKİ, Kamil Eşfak, “Türk Hikâyesinde Necip Fazıl Kısakürek'in Yeri”, *Necip Fazıl Fazıl Kusakürek*,

(Editörler: Mehmet Nuri Şahin-Mehmet Çetin), Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ank. 2014.

ÇOKUM, Sevinç, “Ruh Burkuntularından Hikâyeler”, *Türk Edebiyatı*, Temmuz 1993, Sayı: 117.

DOSTOYEVSKİ, Fyodor, *Mektuplar*, (Çev. Salih Özer), Hece Yay. Ank. 2013.

KAVAZ, İbrahim Kava, “Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Temalar”, *Yedi İklim*,

Ekim 1993, Sayı: 43.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yay. İst. 1998.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Babıali*, Büyük Doğu Yay. İst. 2011.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Kafa Kağıdı*, Büyük Doğu Yay. İst. 1995.

KISAKÜREK, Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yay. İst. 1989

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yay. İst. 2011.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *İdeologya Örgüsü*, Hilal Yay. Ank. 1959.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yay. İst. 2014.

LEKESİZ, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1*, Kaknüs Yay. İst. 1997.

PETROV, Grigory, *Beyaz Zambaklar Ülkesinde*, Çev. Ali Haydar Bey, Hayat Yay. İst. 1998.

SAĞLIK, Şaban, “Necip Fazıl ve Öğretmen”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında EĞİTİM*, Mayıs 2005, Sayı: 63.

SAĞLIK, Şaban, “Bir Üst Ad (Üstad) Olarak / NECİP FAZIL VE ÜLKÜCÜ GENÇLİK”,
Edebice,

Mayıs-Haziran 2016, Sayı: 1.

SU, Hüseyin, “Kendini Arayan Ben'in Öyküleri”, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005,
Sayı: 97.

TÖKEL, İbrahim, “Necip Fazıl ve Daemon”, *Hece / Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ocak 2005, Sayı:
97.

İKİ DÜNYA ARASINDA EŞİKTE OLMAK: NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HİKÂYELERİNDE KUMAR

Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN

Giriş

Cumhuriyet dönemi şair ve yazarlarından Necip Fazıl Kısakürek'in çocukluktan itibaren bilinmezi kurcalama ve görünenin ardını merak etme duygusu, onun gençlik yıllarında kumara ilgi duymasına ve bu ilginin de zamanla tüm benliğini ele geçirerek varoluşsal bir kriz yaşamasına neden olur. Onda kumar, bohem yaşantısının bir unsuru olmakla birlikte, aslında “varlık”, “hayat” ve “eşya” üzerinde zihnini yoran sorulardan kurtulmak için kaçtığı bir alan yahut söz konusu kavramlar üzerinde derinlemesine düşünmek, bir gizemi açığa çıkarmak, ben'ini bulmak ve kendilik bilinci oluşturmak için çıktığı içsel bir yolculuktur. Bu yolculuğa ilk adımını, üniversitede felsefe okurken kazandığı bir burs aracılığı ile 1924 yılında Paris'e gitmesi ile atar. Burada, cevabını bulamadığı metafizik sorular, onda zihinsel bir yorgunluğa, sıkıntıya ve bunalıma sebep olur; “meçhulü kurcalama” merakının peşini bırakmaması sonucu, kumarın dünyası ile tanışır. Necip Fazıl, kumarı salt bir alışkanlık olmaktan çıkarır; yaşamının merkezi konumuna getirmeye ve onun açtığı pencereden varlığı çözümleme, anlama ve anlamlandırmaya çalışır. Yaşamı ve benliği, kumarın içinde erimeye ve yok olmaya başlar. Bu yılların oluşturduğu buhranı, otobiyografik niteliği olan *O ve Ben* ile *Bâbiâli* adlı eserlerinde tüm gerçekliği ile gözler önüne serer. *Babâli*'de, kumarı bir “fenâ” makamı olarak gören Necip Fazıl, “mutlak hakikate/büyük kapı”ya erişmek için bu dünyevî “fenâ” makamından geçmek gerektiğine inanır: “*Paranı, pulunu, sıhhatini, haysiyetini, istikbâlini, sanatını hep kumara feda ettiren sır kapısı*” (Kısakürek, 2010:50) cümlesiyle tüm yaşamına nüfuz eden kumarın sırrını çözmek ister.

Necip Fazıl'ın bu yılları, düşünmemek ve varlığın sırrını çözmek için oynadığı kumarla şekillenir. Kaybettikçe oynar, oynadıkça kaybeder. Kumarın benliğini esir alması, onda insan doğası üzerine bir fikir geliştirmesine ve insanın kötücül bir yönünü anlamasına kapı aralamıştır. Onun için, insanın daha çok kazanma, daha çok sahip olmak hırsı, ötekine acımama duygusu ve nefsin dizginlenemeyişi kendini kumarda çarpıcı bir şekilde gösterir. İnsanı kumardan alıkoyacak ve vazgeçirecek bir güç henüz yoktur. Dolayısıyla kumarı, tedavisi mümkün olmayan bir ruh hastalığı olarak görür: “*Günahların en müthişi olan, şimal kutbundan cenup kutbuna, güneşin doğduğu her noktadan battığı her noktaya kadar bütün yeryüzünü saran, yakıcı, kavurucu, kül edici ihtiras*” (Kısakürek, 2009:6) der.

Paris'ten döndükten sonra da kumar oynamaya devam eden Necip Fazıl'ın bu ruh hastalığından kurtulması, 1934 yılında İslamî dünya görüşünü benimsemesinde etkin bir rol oynayan Abülhakim Arvasi'ye intisâp etmesi ile gerçekleşir. Benliğini esir olan ve varlıkla ilgili durmaksızın sorduğu soruları, Arvasi'nin din ve tasavvufun anlam dünyası çerçevesinde verdiği cevaplar ile sonlanır. Dünyevî bir yaşamdan, bir yaratıcıyı merkeze aldığı ve onun koyduğu emir ve yasaklar çerçevesinde varlığı anlamlandırdığı mistik bir yaşama doğru evrilir. Ancak Necip Fazıl, birçok suffî lezzetlerden farklı gördüğü ve mistik bir anlam yüklediği kumarı, birçok eserlerine de taşıyarak ben'in çektiği ıstırapı geniş kitlelere duyurmak ister. *Reis Bey* ve *Parmaksız Salih* gibi tiyatro eserlerinde, karakterlerin kumar oynamakla yaşamlarını yok edişlerine dikkat çeker. Salt kumar üzerine kurgulanan *Parmaksız Salih*, kumarın birey ve toplumu derinden etkileyen yönüne eğilen bir oyun olarak öne çıkar. Necip Fazıl, eserin yazılma amacını “[d]

ünyada (Dostoyevski)den itibaren, bu mevzuda yazılmış nice piyes ve roman okudum. Fakat hiçbirinin, kumar ejderhasını tam yakalayıp sınıksız çevreleyebilmiş olduğuna inanmadım. Aman, sakın “*işte buna ben muvaffak oldum!*” dediğimi sanmayın! Demek istediğim şu ki, bir türlü yazılamayan, dibine ulaşılamayan ve daima satırlarında dolaşılan bu cehennem ikliminin, bu âciz eserimle ben de derinliğine dalamamış bulunuyorum ama, dalınması gereken bir derinliği olduğunu ve o muntkanın bakir kaldığını haber vermek cesaretini gösterebiliyorum” (Kısakürek, 2009:8) cümlelerinde dile getirir.

Parmaksız Salih isimli tiyatro eseriyle kumar yüzünden ailelerin nasıl dağıldıkları, kumarbazların haysiyet ve onurlarını nasıl yitirdikleri, her türlü aşağılanmayı, ezilmeyi ve kaybetmeyi nasıl göze aldıklarına işaret edilir. Kumarbazın, kumardan kurtuluşu söz konusu değildir. Ancak ailesini, mesleğini ve sosyal yaşamını ihmal eden kumarbazın, çok güçlü bir yaratıcı fikrinin olduğu üzerinde durularak ve meçhulü kurcalamak isteyen zihinlerin kumarda bile Allah'ı bulabilecekleri sezdirilerek Allah ile kumar arasında bir ilişki kurulur. Bu ilişkide, kumarbazın kumarla elde ettiği “fedâ” ve “fenâ” deneyiminin, ilahi olana taşınması için onun bir eşikten geçmesi gerektiği duyumsatılır.

Necip Fazıl Kısakürek, hikâyelerinde kumarı tüm yönleri ile ele almaya devam eder. Hikâyelerde ben'ini “hasta kumarbaz” karakteri ile kurgular. Bu şekilde Necip Fazıl, hasta kumarbaz ve İslâmî dünya görüşünü benimsedikten sonra inşa ettiği “ben”i arasındaki farkı göstermek için ben'leri arasına bir mesafe koymakla bir tür ötekileştirme işine girişir. Hastalıktan kurtulan bir bilinç olarak, hastalığın benliğini nasıl ele geçirdiğini ve nasıl öldürdüğünü gözler önüne serer. Kendilik bilincine erişen ve erginleşen Necip Fazıl; bu bilinci edinmesinde, kumarın bir zemin oluşturduğunu ve onun sağladığı zihni pratikler ile yolunu bulduğunu belirtmekle, kumarı kötücül bir alışkanlığın ötesine taşıyarak ona mistik ve metafizik anlamlar yüklemeye çalışmıştır.

1. Ben'in Çile Çekme Yahut Mutlak Hakikati Bulma Biçimi Olarak Kumar

Tasavvufta, ben'in nefsi arzularından arınması ve onun bir ruh terbiyesinden geçmesinin ilk koşulu olarak çile gerekli görülür. Farsçada kırk anlamına gelen çile, ben'in tenha ve ıssız bir yerde, az uyumak, az konuşmak, az yemek gibi fiziksel faaliyetlerini en aza indirgeyerek zihnen ve bedenen ibadet etme biçimidir (Uludağ, 2005:96). Kendini dünyadan soyutlayan ben, bu teklik hâlinde mutlak hakikat olan varlığa yönelerek ve onu tefekkür ederek, kendi varoluşuna ilişkin farkındalık bilincini edinmeye başlar. Farkındalık, ben'in bedenen ve zihnen deneyimlediği kendini keşfetme yolculuğunda varlığını tanıması, onu anlama ve anlamlandırma çabasıdır. Varlığa yeni bir bakışla bakan ben, bir bunalım ve sıkıntı mekânı olarak yorumladığı dünyayı, bu anlamından kopararak ona eklemlenmeye çalışır. Dünyada tüm istek ve arzuları, Mutlak Varlık olan bir Hakikatle bütünleştirmeye ve O'nda yok olmak üzerine şekillendirmeye çalışır.

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde ben'in kumar oynarken tüm yaşam ile ilişkiyi kesmesi, yemek, içmek ve uyumak gibi fiziksel faaliyetlerini aksatması ve sadece ona odaklanması tasavvufta nefsi köreltmek için bir aşama olarak belirlenen “çile”yi hatırlatmaktadır. Derviş çilede, bedensel faaliyetlerini azaltırken, aynı zamanda Mutlak Varlığı düşünmek için yoğun zihinsel çaba sarf eder. Hikâyelerde ise ben, zihnine üşüşen ve bir gerilim oluşturan sorulardan kurtulmak için kumarı bir sığınak ve liman olarak görür. Kumar, hayatın merkezindedir ve ben, onun içinde varlık bulmaya ve varlığı buldukça da yok olmaya doğru evrilir. Ancak o, varoluşsal bir deneyim yaşadığı kumarda, Mutlak Varlığı düşünmeden ve konumunu çözülmeden de geri durmaz. Mutlak Varlık ile kumar arasında bir ilişki kurarak şimdi yaşadığı hâl ve çilenin aslında

ona doğru gitmek ve yaklaşmak için bir aşama olduğunu kavramaya başlar.

Rehinlik Maymun hikâyesinde, hasta kumarbaz olarak tanımlanan ben'in; kumar parası bulmak için kendilerine emanet edilen maymunu, rehine vermek ile her nesneyi kumarla ilişkilendirmeleri üzerinde durulur. Ben, kumarın mucize gibi akılla algılanacak bir şey olmadığını ve bu noktada pragmatist bir millet olan Batılıların, kumara mesafeli yaklaşımını dile getirerek ondaki kazanma ve kaybetme esrarının çekiciliğine kendini kaptırdığını vurgular. Sülün Bâki adlı arkadaşı ile Paris'e okumak için giden ben'in, burada gittiği tek mekân kumarhanedir. Aylarca gündüz yüzünü görmediği Paris, onun için kumar oynadığı gecelerle anlamlı olan bir şehre dönüşür. Kumar dışında hiçbir şeyle ilgilenmeyen ben; "kadın", "şehir", "kitap" ve "dost" gibi tüm varlıkları gözden çıkarır: "*Aydan aya aldığımızı ona veriyor, İstanbul'daki evlerimizden koparabildiğimizi ona veriyor, saatimizi, tabakamızı, yüzüğümüzü, cüzdanımızı, kat kat elbiselerimizi onun uğrunda satmış bulunuyorduk*" (Kısakürek, 2007:59) der. Her kaybettiğinde umutsuzluğa kapılmayan ve kumara daha çok bağlanan ben için, aslında bu kaybediş içinde bir gizemi ve esrarı taşımaktadır. Varlıkla yola çıkan ama yokluğu elinde bulunduran ben'e, kaybetmek çekici gelmektedir. Kaybetmek ile sahip olduğu birçok şeyden vazgeçerek ve nesnelere yaşamının dışına iterek bir şekilde çile çekmektedir. Ben'in kumar dışında bir şeyle ilgilenmemesi, tasavvufta dervişin mutlak hakikate ulaşmak için her şeyi terk ettiği "zühd" makamı ile de ilişkilendirilebilir. Derviş, bu makamda mutlak olan varlıkla bütünleşmek için dünyevî arzularından vazgeçerek dünya nimetine sırt çevirdiğini ve isteklerini köreltmekle mutlak varlıkta yoğunlaştığını gösterir (Kara, 1999:105). Hikâyedeki ben'in de para biriktirmek, eğitimini tamamlamak, geleceğe yönelik hayal kurmak ve sosyal çevre edinmek gibi yaşamsal edimleri gerçekleştirilmesinden söz etmek mümkün değildir.

Kumar karşısında iradenin söz konusu olmadığı *Yemin* hikâyesinde, ben'in çilesi, ettiği yeminlerin bozulması ve onun her seferinde büyük bir pişmanlık duyması ile gerçekleşir. Ben, mitolojide yenilmenin ve yeniden başlamanın karakteri Sisifos gibi güne yeni bir umut ve kararlılıkla başlamayı düşünse de Sisifos'un trajik yazgısını devralır. Kumar oynamamak için Kur'an'a el basmak, camide dua etmek ve bir ölünün başında yemin etmek gibi eylemlerde bulunmakla birlikte iradesine tümüyle hâkim olan ve onu ele geçiren oyun oynama istediğinden vazgeçemez. Oynadıkça kaybeden ben, bir teslimiyet içinde olduğu ve imanla bağlandığı kumarın, varlığa değil yokluğa kapı araladığını ve yokluğun da kendini mutlak hakikatten uzaklaştırdığını anlamaya başlar. Aslında oynadıkça ve kaybettikçe, mutlak hakikatin varlığını daha çok hissetmeye başlar. Ancak, onu nasıl arayacağını ve bulacağını bilememenin çilesini çeker. İçinde oluşan bir boşluk ve aidiyetsizlik hissi, onun bir arayışta olduğunu duyumsatır.

Kanaryanın Ölümü hikâyesinde, bankada küçük ücretle memur olarak çalışan ben'in tüm maddi kazancını tereddütsüzce kumara bağışlaması ve ölüme sürüklenişinin çilesi anlatılır. Ben, sabahlara kadar kumar oynamakta, uykusuz geceler geçirmekte ve kumarhane dışında bir yaşam sürmemektedir. Bankadaki fişler ve izlediği filmdeki karakterler, ona iskambil kâğıtlarındaki figürleri hatırlatır. Zihnini meşgul eden tek şey kumardır. Kumarı düşünmediği bir an yoktur. Öyle ki, "*Heybeliada'daki bir Rum evinde oturan hasta, kimsesiz, parasız annesini iki haftadır ne aramakta ne sormaktadır*" (Kısakürek, 2007:75). Kumar yüzünden gündelik ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanır. Onun dışında harcanan parayı gereksiz görmektedir: "*Maça kızına tahsis ettiği emek ve para mevzuunda menfi tarafından o kadar sadıktır ki, kendi öz ihtiyacına bile para sarf edemez*" (Kısakürek, 2007:80). Kumarın kalbini körleştirdiğini, katılaştırdığını, donuklaştırdığını ve insanî birçok şeyi yok ettiğinin farkındadır. Burada boğulmakta ve günden güne ölüme yaklaşmaktadır. Nitekim, kumarhanede dumandan boğulan bir kuşun ölümü ile

kalbi arasında yakınlık kurarak kumarhaneyi, bir şekilde kalbinin ve ruhunun çile çektiği bir yere dönüştürdüğünü sezdirir.

Surat adlı hikâyede, ben'in tüm engellere rağmen zihnini yoran fikirlerden kurtulmak için kumar oynamaktan vazgeçmeyişi, iskambil kâğıtlarında gördüğü yüzlerin ona riyasız ve gerçekçi bir biçimde görünerek mutlak varlığı ona düşündürmesi ele alınır: “*Düşünen özne, aynı zamanda bir varoluş içindedir. Bilen özne, aynı zamanda varolan, varoluş içinde olan ve dolayısıyla bir oluşum geçiren kişidir*” (Taşdelen, 2004:118-119). Ben, gündelik yaşamında varlıkların algılanışı ve insan yüzlerinin yorumlanması bağlamında bir felsefe geliştirir. Onun için, mutlak hakikat olan varlık ile iskambil kâğıtları, salt bir çıplaklığa işaret eder. Ancak bu çıplaklık, iki varlığa koşulsuz itimadı gerektirecek iman ile görünebilir. Dolayısıyla ben, gerek kumarı gerekse mutlak hakikati aklın değil, imanın rehberliğinde değerlendirmeye çalışır; çünkü iman, anlama ve akıl erdirmeye gibi edimlerin çok ötesinde, aklın boşluk bıraktığı bir noktada ortaya çıkan bir sıçrama ile paradoksal ve absürt bir görünüm arz eder. Bu sebeple ben'in, mutlak hakikati bulmak için aklını kaybetmesi gerekecektir (Kısakürek, 2015:99). Hikâyede ben, arkadaşının onu kumardan alıkoymak için bir kadınla tanıştırmak istemesine rağmen o, aklını ve mantığını bir kenara bırakarak iskambil kâğıtlarındaki kadına sığınmakla, mutlak olanın bulunabileceğine inanır.

Maça Kızının İntikamı adlı hikâyede, hayatından kumarı çıkarmak için kadına sığınmak isteyen ancak bunu başaramayan ben'in ıstırapı üzerinde durulur. Ben, yaşamdan kendini alıkoymak için iskambil kâğıdındaki kadına karşılık, ona yeni bir yaşam sunacak, zihnini meşgul eden sorulardan kurtaracak bir kadının peşindedir. Birkaç kez bu kadını bulmakla birlikte, kumar tutkusu kadını ilişki yaşamasına izin vermez. Bir aidiyet elde etmek ve kaybettiği benliğini bulmak için akşamın bir saatinde bir kadınla sözleşir. Bu, ben için olağanüstü bir durumdur; çünkü onun kumar dışında, kendine ayırdığı bir anı ve kumarbazlar dışında iletişim kurduğu kimseler yoktur. Adeta o, varoluşsal bir boşluğun ve hiçliğin içinde yuvarlanmakta, kendi olmanın uzağına düşmekte ve değerler dizgesini yitirmektedir. Anlam kaybı onu, yaşayan ancak tüm enerjisini ve yaşam tutamaklarını yitirmiş bir kişi konumuna getirir. Dolayısıyla hayattan beklentisi olmayan ve tüm zamanını kumar oynamakla geçiren ben'i, ayakları kumarhaneye götürür. Kumar oynarken kendini kaybeder ve zamanın nasıl geçtiğini anlayamaz. Onun buradaki hâli, bir dervişin “cezbe” hâlini çağırır. Derviş cezbe hâlinde “etrafındakilerin, zamanın, acının, rahatsızlığın, açlığın ve susuzluğun farkında değildir” (Sayar, 2013:128-129). Ben de birkaç saatliğine girdiği kumarhaneden, gece yarısı çıkar ve kadınla sözleşme saatini kaçıtır. Bu şekilde, yaşamında iskambil kâğıdındaki kadınlardan kurtuluş olmadığını ve onların dışında başka bir kadına yer veremeyeceğini anlar. Nitekim, büyüüne kapıldığı bu kadınları görmek için “bitpazarında elbiselerini satmaktan başka çare bulama[z]” (Kısakürek, 2007:143).

Hasta Kumarbazın Ölümü adlı hikâyede, ben'i kumar oynamaktan vazgeçiren, onun ıstırapını ve çilesini sonlandıran tek gerçeğin ölüm olduğu işlenir. Daha önce sevdiklerinin ölümüne tanık olan ben, oynamayacağına dair yeminler etmekle birlikte, oynama arzusuna yenik düşmüştür. Ben, hayatta olduğu müddetçe kumar oynamaya devam etmiştir. Ancak, hastalanan ve ardından da kalp krizi geçirerek hayata veda eden ben'in, bir çileye dönüştürdüğü kumar tutkusu da sona ermiştir. Dolayısıyla ben, kumarbazın kumarı bırakacak bir iradeye sahip olmadığını ve ölene kadar kumar oynayabileceğini dikkate sunar. Bu düşüncelerini ise bir not defterine dökerek, mutlak hakikati bulmak için kumarın bir eşik olduğu gerçeğine vurgu yapar.

Hasta Kumarbaz'ın Not Defteri 'ndeki bir kesitte ben, kumar ve mutlak hakikate ulaşmak

noktasında yakın bir ilişki kurar. İkisinde de varlığa odaklanma, her türlü zorluk ve yokluğa rağmen inanmaya devam etme ve kaybettikçe daha çok bağlanma gibi durumlar söz konusudur. Her ikisinde de bu bağlılığın, akılla açıklanamayacağı ve koşulsuz teslimiyetin kendini görünür kıldığına işaret edilir.

2. Nefsin Kötücül Bir Eylemi Yahut Hastalığı Olarak Kumar

Tasavvufta insanın irade sahibi bir varlık oluşu nedeniyle, onun iyilik ve kötülük gibi duyguları içinde barındıran iki boyutlu yapısına dikkat çekilerek “ruh”, “kalp” ve “nefis” olmak üzere, kişiliğin üç temel özelliği olduğu ileri sürülür (Sayar, 2013:22). Ben’in, güzellik ve iyiliği temsil eden ruha karşılık, kötücül ve çirkin yönünü ortaya çıkaran nefsi ile aşağı bir varlık konumuna düştüğü yorumlanır. Ben, bu hâlde arzu ve istekleri dizginlenemeyen, içgüdüleri bastırılmayan ve suflî lezzetleri tatmaktan bıkmayan nefs-i emmâre aşamasındadır. Sufiler; nefs-i emmâreyi, günahların ve aşağı niteliklerin kaynağı olarak düşündüklerinden, onunla mücadele ve mücadele etmenin gerekliliğine inanırlar (Schimmel, 2012:128). Nefs-i emmâre aşamasında ben, bedenen bir doyuma ulaşan ancak kalbi beslenmeyen ve kim olduğunu bilmeyen bir varlıktır. Onun kendini bilemeyişi, etrafında olan varlıklarla ilişkisine de yansiyarak sorumsuz ve bilinçsiz bir kişi hâline getirir. Oysaki “bilinçli olmak içinde bulunduğu ilişkiler nedeniyle dış dünyayı algılamak ve onu tanımak demektir” (Jung, 2012:78). Kendilik değerlerinden yoksun bir ben, mutlak hakikati de bilemeyecek, onu tanıyamayacak ve fark edemeyecektir. Sufiler, kendini bilememe hâlini, “kalbin hastalığı” olarak görürler. Onlar için kalbin hastalığının ilk belirtisi, ben’in kendinden, toplumdan, kültürel köklerinden uzaklaşması ve kendi özüne yabancılaşarak başka bir varlığa dönüşmesi ile ortaya çıkar. Ben, bu yabancılaşma hâlinde, körleşmiş ve uyuşmuş bir tavır sergiler. Kalbi, ruhunun değil, nefsinin tesiri altındadır: “Bu [hâl] sonsuz derin bir hastalık, çaresi olmayan bir ağrı, şafağı olmayan bir gecedir” (Sayar, 2013:105).

Necip Fazıl’ın hikâyelerinde, ben’in, kumar oynamamak için kendine söz geçiremediği ancak nefsin arzu ve isteklerini koşulsuz yerine getirdiği görülür. Ben, bu teslimiyet hâlini fark edince hasta olduğuna inanarak kendini “hasta kumarbaz” olarak tanımlar. Ona göre bu ruh hastalığının ne doktoru ne de ilacı vardır. Ondan kurtuluş söz konusu değildir. Dolayısıyla ben’i kumar oynamaktan ancak ölüm kurtarabilir. Kumarbaz, yaşadığı müddetçe kumar oynamaya devam edecek, aşağılanacak ve küçük düşecektir. Bu noktada *Matmazel Fofö* hikâyesinde, ben’in, kumar oynayan “çürümüş suratlı, ufacık gözlü, sivri burunlu ve ince bacaklı yaşlı kadın”a duyduğu şehvet anlatılarak düşünme melekesini yitirmesi duyumsatılır. Bu yaşlı kadın, ben için başka bir anlam değerine sahip olur. Onunla bir gece geçirmek ister. Ben’in bu isteği, sözünü dinlemediği nefsini, cezalandırmak, onu aşağılamak ve küçük düşürmek hissi ile ilişkilidir. Kumar için, “kaldırım faresi” olarak nitelediği bir kadınla bile beraber olunabileceğini, aklın ve mantığın almadığı eylemler yapabileceğini gösterir.

Hasta Kumarbazın Not Defterinde adlı hikâyede ben, nefsini kumarda tanıdığını belirtir. Doymak bilmeyen arzuları temsil eden nefis, kumarda daha çok kazanmak yahut kaybettiğini tekrar kazanmak isteyen ben’i ele geçirir. Oysaki ben, nefsinden kaçmak, onun sesini kısmak ve “ruh yanığı”nı dindirmek için kumara yönelmiştir. Ancak, insanların para kazanmak için birbirleri ile acımasız mücadele ettiklerine, kaybedene acımadıklarına ve parayı paylaşmadıklarına tanık olur: “Bir kumar masası etrafındaki insanların birbirini yemeye çalıştıkları edâlar kadar vahşi ve iğrenç tavırları, avına karşı hiçbir yırtıcı hayvanda bulamazsınız. Kumarda insan elinin aldığı kanlı pençe şeklini, acaba leş yiyen hangi kuşun pıhtılı gagasında görebilirsiniz” (Kısakürek, 2007:154). Ben’in nefsi de bu ortama uymakta vakit kaybetmez. Kendinden kaçtıkça nefsi, onu

kumara bağlayarak bütün çıkış yollarını kapatır.

Kumarı, nefis için çekici kılan ve ona tutku ile bağlanılmasını sağlayan şey ise “meçhule tahakküm hırsının” olmasıdır. Nefs, sonunun ne olacağını bilemediği bir oyunda, hırslanmaya ve sonucu kendi isteği doğrultusunda belirlemenin mücadelesini vermeye çalışır. Bu noktada, nefse elinde bulunan paranın tamamını kaybetmek zor gelmemektedir. Aksine, gündelik hayat içerisinde başka şeylere harcanan parayı gereksiz görmektedir. “*Ne kadar hasis ve denîdir nefis, bilseniz! Bunu ancak benim tarzımda bir kumarbaz anlayabilir. Öksüze vereceği o 25 kuruşu sonsuz çapta kıymetlendirir de, cebindeki binlerce lirayı bir kâğıda veya zara feda etmekten çekinmez. Ben, ayakkabımın yamasına tek lira sarf etmekten çekindiğim ve kendime tek mendil almaktan kaçındığım halde kumara, bir gecede, bir ailenin bir aylık geçim parasını verdiğimi bilirim*” (Kısakürek, 2007:152).

Sonuç

Necip Fazıl Kısakürek, ilk gençlik döneminde tüm yaşamını derinden etkileyen kumara, büyük bir tutku ile bağlanarak ona varoluşsal bir anlam yüklemiştir. Necip Fazıl'ın kumar tutkusu, eğitim için gittiği Paris'te başlamış, yurda döndükten sonra da devam etmiş, onu maddî ve manevî bir çöküşün eşğine getirmiştir. O, bu çöküşten İslamî dünya görüşünü benimsemek suretiyle kurtulmuştur. Ancak Necip Fazıl, kumarın neden olduğu bunalım yıllarını edebî eserlerine de taşıyarak iki ben'i arasındaki farkı göstermek ister. Kumarı, tiyatro ve otobiyografik niteliği olan eserlerinin yanı sıra, hikâyelerinde de ele almıştır. Hikâyelerde, kumarın salt bir alışkanlık ve şans oyunu olmadığı, kumarbaza/ben'e, mutlak ve tek olanı aramak için bir yol gösterdiği fikri üzerinde durur. Ben; zihnini meşgul eden, yoran ve sıkıntıya sokan metafizik sorulardan kaçmak için sığındığı kumarda, gerek kendi varlığını gerekse mutlak varlığı tanıma imkânına sahip olur. O, kumar oynarken nefsin dizginlenemeyişine, aklın hükmünü yitirmesine, yaşam ile ilişkiyi kesmesine, bir çile ve cezbe hâli yaşamasına ve kendini “fedâ” etmesine dikkat çeker. Tüm bu dikkatler, onu bir yaratıcı ve din olgusu fikrine götürür. Kumar-Allah-din arasında kurduğu ilişki sonucu, tasavvufun anlam dünyası ile tanışarak “fenâ”dan, “bekâ” makamına geçmeye çalışmıştır. Kumar, bu geçişte bir eşik işlevinde bulunmuş, ben'in yeniden doğuş ve erginlenme hâline aracılık etmiştir.

Kaynakça

- Jung, Carl Gustav (2012), *İnsan Ruhuna Yöneliş*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kara, Mustafa (1999), *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2015), *Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2007), *Hikâyelerim*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- , ----- (2009), *Parmaksız Salih*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- , ----- (2010), *Bâbiâli*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Sayar, Kemal (Yay. Haz. 2013), *Sufi Psikoloji*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Schimmel, Annemarie (2012), *İslamın Mistik Boyutları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Taşdelen, Vefa (2004), *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Ankara: Hece Yayınları.
- Uludağ, Süleyman (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

NECİP FAZIL'IN TİYATRO ESERLERİ

HUKUKUN ÜSTÜNLÜĞÜNDEN VİCDANIN ÜSTÜNLÜĞÜNE: DOSTOYEVSKİ'NİN SUÇ VE CEZA ROMANIYLA NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN *REİS BEY* PİYESİNDE HUKUK VE VİCDAN

Mehmet GÜNEŞ¹

“Yeryüzünde bulunan tüm insanlarda lacivert gözlü, esmer bakışlı, buğday tenli, ateş yürekli bir vicdan bulunur ve insan vicdanından vazgeçemez. Ancak an gelir, vicdan insanı terk eder, nedeni bilinmez; çünkü özgürdür. Soru sorulmaz, o öyle istemiştir. En tehlikeli insan modeli de budur: Vicdansız insan, vicdansız topluluk, vicdansız kavim!!!”

(Metin Kaçan, *Fındık Sekiz*, s. 22)

Hukuk, kişilerin ya da toplumların uymakla yükümlü oldukları kurallar/yasalar bütününden oluşur. Hukuk, kavramsal olarak çoğu zaman “[t]oplumu düzenleyen ve devletin yaptırım gücünü belirleyen yasaların bütünü”² şeklinde tanımlanır ya da bu tanıma yakın/benzer bir biçimde ifade edilir. Hukukun işlevleri de öz olarak şu şekilde belirlenmektedir: “insanlar arasında bir çatışma olduğu her yerde, adalet dağıtmak”, “insanların yurttaşlarıyla ilgili beklentilerine makul sınırlar koyarak, toplumsal çatışmaları çözmek”³. Hukukun işlevleri bu tanımda oldukça ideal biçimde belirlense de uygulamalar çoğu zaman, ne yazık ki bu maddelerden çok farklıdır. Bu durum, hukukçuların yasaları son derece öznel yargılarla ve kişisel bakış açılarıyla yorumlamalarından, kendilerine tanınan güç/yetkiyi kötüye kullanmalarından ileri gelir.

Kişilerin ailesiyle, yaşadığı çevre ve toplumla, yurduyla ilişkisinde uymak zorunda olduğu kurallar, hukukî yasalarla belirlenir. Kişilerin uymak zorunda olduğu kurallar, yurttaşı olduğu ülkenin hukuk yasalarıyla belirlenmekle birlikte, toplumun örf ve adetleri, kişinin vicdanı da onun insani ilişkilerinin belirlenmesinde/düzenlenmesinde, toplum içindeki diğer fertlere karşı eylem, tavır ve sorumluluklarında etkilidir. Bu nedenle zaman zaman ülkenin hukuk yasalarıyla, kişinin vicdanı çatışabilmektedir. Sözelimi kişinin gerçekleştirdiği olumlu bir eylem, ülkesinin yasalarına göre suç olarak nitelendirildiği gibi, olumsuz bir eylem de suç olarak görülmeyebilmektedir. Bir eylemin suç olarak nitelendirilmesi, her ne kadar ülkenin hukuk yasalarına göre belirlense de kişiler hakkında verilen kararlar, vicdani duygularla çelişebilmektedir.

Vicdan, evrensel bir duygu olup ilk çağlardan bugüne, insanın tutum ve davranışlarına farklı biçim ve boyutlarda yön verir. İlkel kabilelerin, din ekseninde şekillenen halkların, modern toplumların yurttaşlarına dayattığı ya da telkin ettiği bazı kurallar ya da ahlaki yasalar vardır. Kişiler, bu yasaları zaman zaman delmeye çalışsalar da karşıt yönde hareket ettiklerinde bazı yaptırımların uygulanacağını farkındadırlar. Vicdan kavramına bu bağlamda bakıldığında, ona karşıt yönde davranıldığında yasal hükümler olmamakla birlikte kişinin iç sesi, sessiz (kuralları belirlenmemiş) yasaları ona, nasıl davranması gerektiğini, bir insan olarak sorumluluklarını telkin edecek ya da hatırlatacaktır. Bu nedenle vicdanın, insani ve ahlaki bir yasası olduğu savı

¹ Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mgunes@marmara.edu.tr

² Şükrü Haluk Akalın vd. (2005): *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları: Ankara, s. 903.

³ Ahmet Cevizci (2005): *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık: İstanbul, s. 851.

ileri sürülebilir. Rousseau, vicdan duygusu olmayınca insanların hayvanlardan farksız olacağına, sağduyu sahibi kişilerin vicdanın “ölmez sesi” sayesinde “iyilik ve kötülük”ü ayırt edebildiğine dikkat çeker.⁴ Vicdani kurallar, nesnel/hukukî yasalardan değil içsel/sessiz yasalar bütününden oluşur; İmmanuel Kant insanların vicdanlarının sesiyle hareket edip “neyin iyi ya da kötü olduğunu”, “ahlak yasaları”yla belirlediğini⁵; “kötü ve iyi arasındaki keskin çizgiyi” belirleyen “ahlak yasası” olduğunu söyler. “Başka birisinin acı çekmesine neden olmak veya seyirci kalmak kişinin kendi seçimidir.” diyen Schopenhauer, “merhamet” olarak adlandırılan duygunun, kişiyi uygun/doğru yönlendirdiğine dikkat çeker.⁶ Vicdan gibi, merhamet duygusu da insan(lar)ı çoğu zaman kötülükten/olumsuz eylem ve tavırdan alıkoysa da, aşırı merhamet duygusuyla kişi, suçu/suçluyu göremeyebilir, bu durum da masumlara uygulanan zulüm ya da suçun cezasız kalmasına yol açabilir. Böylece adalet mekanizmasının işleyişi gecikebilir, hatta hiç gerçekleşmeyebilir.

Hukuk ve vicdan çatışması birçok eserde işlenir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanıyla Necip Fazıl'ın *Reis Bey* piyesinin ana kişilerinin vicdan ve hukuk kavramları arasında çatışma yaşadıkları görülür. *Suç ve Ceza* romanında Raskolnikov, tefeci kadın Alyona İvanovna'yla ilk görüştüğünde daha önce ona ilişkin hiçbir bilgisi olmamasına karşın ondan iğrenir. Tefeci kadının yanından ayrıldıktan sonra uğradığı meyhanede bir öğrenciyle subayın onun hakkında konuştuklarını duyar. Öğrencinin “İnan, o kocakarıyı en küçük vicdan azabı duymadan öldürür, soyardım”⁷ şeklindeki konuşmasından etkilenir. Bu öğrenciye göre Alyona İvanovna öldürülüp ona ait paralar öğrencilere, yoksullara vb. ihtiyaç sahiplerine verilerek toplumsal denge sağlanacaktır. O günlerde ruh hali oldukça karmaşık, ani karar vermeye çok müsait olan Raskolnikov, bu sözlerden hemen etkilenir; bu düşüncüyü/bakış açısını uygulamaya geçirmeye karar verir; kısa süre sonra tefeci kadını baltayla öldürür. Raskolnikov bu cinayet(ler)i, “[k]endinin de çözümlenmeyi güç bulduğu karışık dürtüler sonucunda”⁸ işler. Cinayeti niçin işlediği sorusunun ne hukuki ne de insani/vicdani olarak kesin/belirgin bir açıklaması yoktur. Cinayeti işledikten sonra bir süre odada oyalanır, eşyaları gözden geçirir. O sırada tefeci kadının üvey kız kardeşi Lizaveta'nın işlenen cinayeti görmesi üzerine onu da öldürerek tanığı ortadan kaldırır. İpucu bırakmadan oradan uzaklaşmayı başarsa da günlerce odasından çıkamaz, sürekli yakalanma korkusuyla yaşar. Bir gün, yaklaşık sekiz on tanığın cinayetin işlendiği saatte iki kat alttaki dairede boya yapan Nikolay, Duşkin ve Mitrey'in katil olma ihtimali üzerinde durduğunu öğrenir. Ancak cinayetten birkaç dakika sonra bu kişiler bahçede eğlenirken de görülmüştür. Bu çelişik durum, romanda şu şekilde aktarılır:

“Bir yanda neşeyle bağrıışmalar, kahkahalar, kapı önünde çocukça boğuşmalar, öte yanda baltalar, kan, canice bir kurnazlık, dikkat, soygun... Bu iki ruhsal durum birbiriyle bağdaşabilir mi (...). Demin, beş on dakika önce iki insanı öldürmüşler (çünkü cesetler soğumamıştır henüz) sonra cesetleri ortada, kapıyı da açık bırakıp, bir takım kimselerin de yukarı çıktıklarını bile bile, üstelik çaldıkları şeyleri de bir kenara atıp, sokakta çocuklar gibi boğuşuyorlar, herkesin dikkatini üzerlerine çekiyorlar ki, bunun böyle olduğunu söyleyen on tanık var!”⁹

Bu tutarsızlıklar, cinayetin o kişiler tarafından işlenmediğini ispat için çok belirgin delil olsa da Nikolay adlı çocuğun elinde bulunan küpelerin onun suçlu sayılması için yeterli

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Emil yahut Terbiyeye Dair*, çev. Hilmi Ziya Ülken vd., Türkiye Yayınevi, İstanbul 1966, s. 222.

⁵ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Fikri Gül, “Vicdanın Neliği Üzerine: Rousseau-Kant Örneği”, *Kaygı*, S. 11, 2008, s. 69-76.

⁶ Arthur Schopenhauer (2009): *Merhamet*, çev. Zekai Kocatürk, Dergâh Yayınları: İstanbul, s. 79.

⁷ [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 82.

⁸ Edward Hallet Carr (2007): *Dostoyevski*, çev. Ayhan Gerçeker, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 183.

⁹ [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 165.

sayılmasından endişe edilmektedir. Nitekim uzun bir süre, Nikolay tutuklu kalır.

Raskolnikov, başlangıçta her ne kadar korku belirtisi olarak şüpheleri üzerine çekiyor görünse de Alyona İvanovna'yı öldürdüğü için vicdan azabı duymaz. Çoğu okuyucu, Raskolnikov'un karakter özelliğini, insanlığa bakışını göz önünde bulundurunca onun Lizaveta'yı öldürdüğü/kendisini onu öldürmeye mecbur hissettiği için vicdan azabı duyacağını sanır ancak Raskolnikov'un vicdan azabı duyduğu söylenemez, sadece bu cinayeti hatırlamak istemez. Murat Coşkun, Raskolnikov'un cinayeti işledikten sonra “insani yasalar önünde suçlu olduğunu anla[yıp] düşünme iradesini ve bilincin tüm bağımsızlığını yitirerek kendisini sonsuz bir yalnızlık içinde bul[arak] kendine ve herkese yabancı, bambaşka bir insan ol[duğunu]”¹⁰ söyler. Ancak Raskolnikov'un cinayetten önce de sonrasında çok farklı bir kişiliğe sahip olduğu söylenemez. O, sürekli karmaşık bir ruh haliyle, sıra dışı bir insan olarak yaşamıştır.

Raskolnikov'un gerek karakolda cinayete ilişkin konuşulurken, gerekse cinayet meselesi açıldığında sinirlenmesi, öfkelenmesi, daha önce göstermediği kadar sert/ani tepkiler vermesi üzerine arkadaşı/dostu Razumihin ve Zosimov, ondan şüphelenmeye başlarlar. Raskolnikov'un cinayeti işlemeden yaklaşık iki ay önce bir dergide yazdığı “Suç Üzerine” makalesindeki bazı ifadeler ve savunduğu tez(ler) dikkatleri ve şüpheleri onun üzerine daha çok çeker. Bu yazı onun “hukuka olan derin inançsızlığını yansıtır”.¹¹ Bu makalesinde insanları “olağan insanlar” ve “olağanüstü insanlar” şeklinde ikiye ayıran Raskolnikov, olağanüstü insanların bazı eylemleri gerçekleştirme hususunda ayrıcalıklı olması gerektiğini savunur. Kendisi daha sonra aksini ileri sürse de makalesinden olağanüstü insanların “her türlü rezilliği yapabilecekleri, her türlü suçu işleyebilecekleri, dahası buna hakları olduğu, onlar için henüz bir yasanın bile yapılmadığı”¹² şeklinde iddia ileri sürdüğü yorumu yapılır. Raskolnikov ise “olağanüstü insanın, ancak (kimi zaman belki de tüm insanların kurtuluşu olabilecek) bir düşüncesini gerçekleştirmesi gerekiyorsa, vicdanının sesine kulak verip... bazı engelleri aşmaya hakkı olduğunu... ama bu hakkın elbette yasal bir hak olmadığını söyle[diğini]”¹³ iddia eder.

Raskolnikov hukuk fakültesinden mezun ol(a)masa da bir süre hukuk eğitimi alır. Aslında makalesini anlayanların çıkarımları, onun savunduğundan çok farklı değildir. O, hukukun değil de vicdanın/iç sesin üstünlüğünü savunur. Onun olağan sıfatıyla nitelendirdiği insanlar, sıradan kişiler olup kendilerine dayatılan sisteme zorunlu olarak ya da alışkanlık gereği uyarlar. Olağanüstü sıfatıyla nitelendirdiği insanlar ise, sisteme/düzene uymakta zorlanan/direnen kişiler olup çoğu zaman başına buyruk hareket ederler. Bu kişilerin başlarına buyruk ya da iç seslerine/vicdanlarına kulak vererek hareket ederken hep doğru karar verdikleri, olumlu yönde hareket ettikleri söylenemez. Raskolnikov'un cinayetten yaklaşık iki ay önce yazdığı bu makale göstermektedir ki o, bir öğrenci ile subayın tefeci kadına ilişkin konuşmalarından aniden etkilenip cinayete karar vermemiştir. O, bu tür bir eyleme zaten şartlanmıştır. Öğrenci ve subayın konuşmaları, Raskolnikov'a bakışında/yaklaşımında yalnız olmadığını düşündürür; onu eyleme hazır hâle getirir. Böylece o, tefeci kadını öldürerek toplum için zararlı bir varlığı öldürmenin olağan (üstü) bir davranış olacağına hükmeder. Tefeci kadını öldürmenin doğru bir eylem olduğunu vicdanına açıklarken, kız kardeşi “Lizaveta'yı öldürdüğünü aklına getirm[ez]”¹⁴, bu

¹⁰ Murat Coşkun (2005): *Dostoyevski Düşüncesinde İnsanın Özgürlüğü Problemi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, s. 71.

¹¹ Nurdan Gürbilek (2015): *Sessizin Payı*, Metis Yayınları: İstanbul, s. 22.

¹² [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 303.

¹³ [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 304.

¹⁴ Victor Terras (2010): *Dostoyevski'yi Okumak*, çev. Zeynep Alpar, Kırmızıkeçi Yayınları: İstanbul, s. 114.

cinayeti görmezden gelir, bastırmaya çalışır.

Raskolnikov, gerek iki ay önce yazdığı makalede savunduğu görüşler gerekse endişeli/tedirgin hal ve hareketleriyle, dikkatleri/şüpheleri üzerine çeker. En başta arkadaşı Razumihin ve Soruşturma Savcısı Porfiriy Petroviç, onun katil olma olasılığı üzerinde durur. Petroviç bir gün esnaf kılığıyla Raskolnikov'un karşısına çıkıp ona "Katil!" deyince, o da "Ne diyorsunuz siz?...?", "Nedir... kimdir katil?" diye sorar; Petroviç ise son derece sakin biçimde "Sensin" karşılığını verir.¹⁵ Petroviç, olayı son derece ustalıkla bir yöntemle soruşturur. Tutuklu bulunan Nikolay'ı, Raskolnikov'un hazır bulunduğu bir ortama getirir; Nikolay'a Raskolnikov'un karşısında kendisinin suçlu olduğunu söyletir. Böylece Raskolnikov'daki tedirginliği ve suçluluk psikolojisini test eder. Nitekim Raskolnikov'un "kendisini ele veren" eylem, söz ve tavırları Petroviç'in gözünden kaçmaz. Ancak Petroviç belirgin delillere de ulaşamaz. Raskolnikov ise son derece tedirgin olarak evine koşar.

Raskolnikov, Alyona İvanovna'yı öldürdüğü için ne vicdan azabı duyar ne de eyleminin yasal olarak suç oluşunu düşünür. Lizeveta'nın Sonya'nın arkadaşı/dostu ve "çok iyi bir insan" olduğunu öğrenince şaşırır, çatışmalar yaşar, vicdanı onu rahatsız eder. Ancak Alyona İvanovna'ya bakışı hiç değişmez. Sonya'ya gerçeği itiraf ederken "Ben yalnızca bir biti öldürdüm Sonya... kimseye bir yararı olmayan iğrenç, zararlı bir biti... (...) Ama insan olan bir biti!"¹⁶ Yine cinayete ilişkin olarak kız kardeşi Dünya'ya yaptığı açıklamalar çarpıcıdır:

*"Cinayet mi dedin? Ne cinayetinden söz ediyorsun? İğrenç, zararlı bir böceği, hiç kimseye yararı olmayan tefeci bir kocakarıyı, yoksulların kanını emen, öldürenin kırk günahının bağışlanacağı bir sülüğü öldürdüm diye cinayet mi işlemiş oluyorum? Bunu düşünmüyorum ben. Bir şeyi bağışlatmak falan istediğim de yok. Hem nedir, herkes bir 'cinayettir!' tutturmuş gidiyor. Ancak şimdi, bu gereksiz yüz karasına katlanmaya karar verdikten sonra şimdi anlıyorum yüreksizliğimin ne denli saçma olduğunu!"*¹⁷

Raskolnikov, Alyona İvanovna'yı öldürerek suç işlediğini düşünmediği gibi, aksine insanlığın yararına bir eylem gerçekleştirdiğine inanır. Bu yaklaşımı göstermektedir ki o toplumun yasalarıyla değil, kendi yasalarıyla hareket eder. Kız kardeşinin kendisini "kan dökmek"le suçlamasına da sert tepki gösterir, ona savaşlarda dökülen masum kanlarını hatırlatır. Doğru eylemi gerçekleştirdiğine inanan bir kişinin cinayeti işlediğini gizlemeye çalışması ise onun çelişkili kişilik yapısıyla ilintilidir. Gerçekle/hukukla yüzleşmekten ne kadar kaçarsa kaçsın sonunda cinayeti işlediğini itiraf eder, cezasını çeker. O, suçu işlerken de itiraf ederken de özgür iradesiyle hareket eder; "onu, Porfiriy'in daha az cezayla kurtulacağını vaat etmesinden Sonya'nın yakarışları ikna ed[er]".¹⁸ Raskolnikov'un suçunu itiraf etmesinde Nikolay'ın suçsuz yere hapiste yatması da tesirlidir. Masum bir insanın suçu üstlenmeye zorlanması onun vicdanını rahatsız eder.

Reis Bey piyesinde ise Reis Bey, insani/vicdani tüm değer ve bakış açılarından uzak olup tüm durum, olay ya da gelişmelere hep hukuk çerçevesinde baktığını sanmaktadır. Bu şekilde bir bakış açısı benimseyerek kendisini, hep doğru/hukuka uygun davrandığını inandırır; ta ki haksız yere bir genci idam ettirene kadar. Eroin bağımlısı bir genci yanlışlıkla idam ettirmesi, hayatında

¹⁵ [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 319-320.

¹⁶ [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 489.

¹⁷ [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 608-609.

¹⁸ Victor Terras (2010): *Dostoyevski'yi Okumak*, çev. Zeynep Alpar, Kırmızıkeçi Yayınları: İstanbul, s. 86.

baht dönüşünün başlangıcı olur. İdam kararı, adli hata olmaktan çok onun inatçı tutumundan, çevresindekilerin uyarılarını hiçe saymasından ileri gelir. O, zanlıları kurtarmak/aklamak için değil yargılamak/mahkûm etmek için çaba gösterir; ne kadar çok insanı ölüme mahkûm ederse hukuka o kadar uygun davranacağını sanır. Kendisini mesleğine değil adeta insanları mahkûm etmeye adar. Ne özel/kişisel bir hayatı, ne evi ne de ailesi vardır, kitapları ve bavuluyla sıradan bir otel odasında kalır, hayatı otel odası ile adliye arasında geçer. Otel Kâtibi, onu “Kanun Makinesi” olarak niteler. Ona göre “herkes yanlış düşünmekte, sadece kendisi doğru düşünmektedir”.¹⁹ Otel Kâtibi ile ilişkisi de son derece sınırlı ve resmidir, otelde kalan diğer müşterilere karşı da son derece katı bir tutum içinde olup kaba davranmaktadır, bitişindeki odada kalan hasta bir kızın inlemelerinden rahatsız olur, susmaması durumunda polise haber vermekle tehdit eder. Kızın babasının “merhamet” dilemesi üzerine merhamet kavramını “ağızların iğrenç sakızı” ve “ıdamlık suç” olarak niteler.

Reis Bey'in infazına karar verdiği eroin bağımlısı genç, aylak/serseri ruhlu bir kişiliğe sahip olup Nişantaşı'nda yaşlı, varlıklı annesiyle birlikte oturur. Londra'ya felsefe eğitimi için gönderilen genç, bu şehirde eğitime devam etmekten çok kumar, alkol, uyuşturucu vb. olumsuz alışkanlıklar edinir. O, bu yönleriyle Necip Fazıl'ın gençlik yıllarını hatırlatır. Necip Fazıl da Paris'e felsefe eğitimi için gider, orada kumar bağımlısı olur. Eroin bağımlısı olan genç, sürekli kumar da oynamaktadır. Bu nedenle vaktinin çoğunu bitirim yerlerinde/kumarhanelerde geçirir. Bir gün orada tanıştığı kendisi gibi “serseri” ruhlu bir genci evlerine davet ederek annesinin ve kendisinin trajik sonunu hazırladığının farkında olmaz. Annesinin parmağındaki yüzükten, onun çok zengin olduğunu anlayan bu kişi, onun anahtarını bitirim yerinde unutmasından yararlanıp ilk fırsatta anahtarın kopyasını alır, annesine de oğlunun “siyah kareli” ceketi istediğini söyleyerek planını yavaş yavaş uygulamaya başlar. Birkaç gün sonra saat 12.07'de, kadını öldürüp elmaslarının bir kısmını çalar. Eroin bağımlısı genç/mahkûm, cinayetin işlendiği akşam 20.00'de (sekizde) İzmit'e dadısını ziyarete gider. Posta treniyle gittiği ve kimseyle konuşmadığı için bu durumu ispatlayamaz. “Hadiseler, [onu], anne[sinin] katili görünmeğe mahkûm et[miştir]”.²⁰ Avukatın da anahtarın çektirilmiş olması ihtimaline vurgu yapması, Reis Bey'in bakış ve tavrını değiştirmez. Ona göre “düzlüklerin açık manası dururken”, “dolambaçlı” yol aramaya gerek yoktur.²¹ Reis Bey, böyle bir tutum sergileyerek hukuka/gerçeğe uygun hareket ettiğini sanırken aslında hukuka ve hakikate ne kadar aykırı davrandığını fark edemez, son derece ön yargılı davranıp ani karar vererek önce bir gencin hayatını sonlandırır, sonra da kendisi hayat karşısında kötümser bir tavır alır.

Piyeste, gerek Reis Bey'in sert tutumuna eleştirel bakış yöneltmesi, gerekse Reis Bey ve mahkûmun portresinin çizilmesi, gerekse vicdan/merhamet ve hukuk kavramlarının karşılaştırılması bakımından kısa tiratlar oldukça işlevseldir. Mahkûmun dilinden ifade edilen şu tirat, onun yaşadığı çaresizliğini ve vicdani hesaplaşmasını gösterir:

*“Ben suçluyum, Reis Bey, biliyorum! Bu yüzden nefret ediyorsunuz benden. Onu da biliyorum! Ama benim suçum anne kaatilliği değil... Bitirim yerlerine düşmüş, eroine alışmış olmak, benim suçum... En yüksekte en aşağıya düşmüş olmak... Bu yüzden nefret ediyorsunuz benden... Belki belamı da bu yüzden buluyorum! Ama ben, anne kaatili değilim!”*²²

¹⁹ Şaban Sağlık (2005): “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, *Hece Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek*, S. 97, Ocak 2005, s. 351.

²⁰ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 38.

²¹ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 35.

²² Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 31.

Mahkûm, kendisini toplumun gözünde ya da yurttaşı olduğu ülkenin hukuk yasalarına göre suçlu bulmaktadır. Bu yüzden vicdanı da rahat değildir, hatta kendi kendisine merhamet duyması da olasıdır. Düşüğü bataklıktan kurtulmak için her hangi bir çabası olduğu da söylenemez ancak anne katili olarak yargılanmayı da kabullenemez:

“Beni asacağınızı biliyorum. Böyleyken peşin kararınıza kendinizi inandırmak için habire dayanak aradığınızı biliyorum. Üstelik samimiyet ihtarını sizden alıyorum. (...) Reis Bey, beni asacaksınız! Fakat, ruhum sizi bu dünyada ve ötelede adım adım takip edecek!...

(...)

Ben nefsimden çok çektim. Reis Bey! Ben nefsimden razı değilim... Siz, nefsinizin baskısını hak sanıyorsunuz! Nefsinizle mağrursunuz!”²³

Ne mahkûmun kendisini savunmaya yönelik söz ve eylemleri ne de avukatın sunduğu ipuçları ve olasılıklar Reis Bey'in bakışını değiştirmez, buz kesilen kalbini yumuşatmaz. Ona göre ceza felsefesindeki “Bir masuma kıymaktansa, bin cürümlüyü cezasız bırakmak yeğdir.” şeklindeki görüşün aksine “cemiyette bir ferdi korumak için, bin kişiye bu [idam] gömleği[ni] giydirmekten kaçınmamalıdır. O bir kişi, bütün bir cemiyettir.” diye düşünür.²⁴ Kendi bakış açısına göre toplum için zararlı gördüğü herkesi idam etmek gerektiği düşüncesindedir. Reis Bey, mahkûmu idam etmeden önce onun durumunu “ağlanacak hâl” olarak niteleyince, mahkûm da Türk edebiyatının en özgün tiratlarından biri olan veciz konuşmayı yapar:

“Etmeyin Reis Bey, siz ağlayamazsınız! Ağlayabilseydiniz, anlayabilirdiniz!

(...)

Siz merhametten, acıma duygusundan yalnız kötülük doğacağına inanmışsınız. Yerinde haklısınız. Fakat ondan ne büyük iyilik doğacağını unuttuğunuz için, en büyük hakkı kaybediyorsunuz. Rahmet, kaldırılmış sizin kalbinizden... Buz çölünde yol alıyorsunuz!”²⁵

Mahkûmun son derece dokunaklı, veciz sözlerden oluşan bu tiradı ve “Mühürlü kalbinizin bir gün açılmasını dilerim.”²⁶ şeklindeki son sözü, o anda Reis Bey'e hiçbir biçimde tesir etmez. Ancak kısa süre sonra gerçek suçlu ortaya çıkınca “Buz çölünde yol alıyorsunuz!” ve “Mühürlü kalbinizin bir gün açılmasını dilerim.” ifadeleri, sürekli zihninde canlanacak, onu huzursuz edecek; sonunda vicdanı uyanacaktır. Mahkûmu haksız yere idam ettirdiği günden sonra, Reis Bey'in bahtı döner, gerçek katilin kimliği ortaya çıktıktan sonra ise bambaşka bir kişiliğe dönüşür. Ne yaptığı “Tarihte Adli Hatalar” konuşması ne idam ettirdiği gencin dadısının kendisini affettiğini hissettiren tavır ve eylemleri ne de mahkûmun sürekli kaldığı bitirim yerlerinde geçirilen vakitler onun vicdanını rahatlatacaktır. Reis Bey, hukuka uygun hareket ettiğini sanırken hukuka uygun hareket edemediği gibi, insaniyete zarar vermiştir.

Reis Bey'in son derece acımasız tutumu etrafındakileri de etkiler, zaman içinde onlar da merhamet kavramına yabancılaşıp vicdani duygularını neredeyse tamamen kaybetme noktasına gelirler. Hapishane Müdürü bunlardan biridir. Çevresindeki tüm olumsuzluklara rağmen vicdanlı ve merhametli hareket etmeyi başaran bir gardiyan ise basit nedenlerle bir canı almanın bu

²³ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 39.

²⁴ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 46.

²⁵ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 50.

²⁶ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 54.

kadar kolay olmaması gerektiğini savunur. Mahkûm bir gün eroin krizi geçirince göğsünü jiletle parçalayıp bayılır; saatlerce “Allah’ım, hakikati sen biliyorsun, göster diye sayıkla[r]”.²⁷ Bu sayıklamaya tanık olan doktor da insanın yalan söyleyebilmesinin mümkün olmasına karşın, yalan sayıklamasının imkânsız olduğunu iddia ederek eroin bağımlısı gencin masum olduğunu fark eder. Fakat Reis Bey’i ikna etmeleri mümkün değildir. Ancak Reis Bey, hem mahkûmun hem de kendisinin dünyasını alt üst edecek kara haberi çok geç olmadan alır. Kimseye merhamet etmezken, başkalarının merhametine muhtaç duruma düşer. Bitirim yerlerinde/kumarhanelerde gördüğü tüm insanlara “merhamet” duygusunu telkin eder. Vaktinin çoğunu idam ettirdiği gencin sürekli gittiği bitirim yerinde geçirerek vicdanını rahatlatmaya çalışsa, onun idamdan kısa süre önce söylediği veciz sözleri sürekli tekrar etse de bunlar vicdan azabından kurtulması için yeterli değildir.

Reis Bey, sadece eroin bağımlısı gence karşı katı tutum içinde değildir. Tüm zanlılara karşı acımasızdır. Bunlardan biri de Yeldirmeli Kadın’ın oğludur. Yeldirmeli Kadının, oğlunun masumiyetini kanıtlamak için yalvarıp yakarmasını “tiyatro numarası” olarak düşünür. Merhamet ve vicdan duygularına oldukça yabancı olan Reis Bey, zanlıları suçlamak için ufak ipuçları arar, bulunca hiç acımadan mahkûm eder. Yeldirmeli Kadın’ın gelinine “göz koyanlar”, oğluna iftira atıp paltosunun cebine de esrar koyarak onu polise ihbar ederler. Yaşlı kadın, esrar satıcılığı yaptığı gerekçesiyle yargılanan oğlunun esrarı tanimasının bile mümkün olmadığını söylemeye çalışsa da masum olduklarını kanıtlayamaz. Reis Bey de onun suçlu olduğuna ilişkin belirgin bir delile ulaşamamıştır. Yargıtaya yazdığı evrak da şu şekildedir:

“Bu çocuğun esrar satıcısı olduğuna dair en küçük bir delil bulamadım. Aksine, onun her tavrından, hayret, dehşet ve masumiyet tüttüğüne şahidim. Fakat, ancak en merhametsiz ceza ölçülerinin kurtarabileceği çürük bir cemiyette, paltosunun astarında esrar bulunmuş bir insanı temize çıkaramam. Bu yüzden bütün karşı delilleri reddediyor ve onu mahkûm ediyorum.

(...)

Ferde verdiğim ceza isabetsiz olabilir; Cemiyete aradığım deva, isabetlidir. Varsın, bir kötünün bürünmesi ihtimali olan masumluk maskesini kullanılmaz hâle getirmek için bin masum feda edilsin... ”²⁸

Reis Bey’in bu genç için verdiği karar da göstermektedir ki o, (çoğu zaman masum) insanları mahkûm ederek/onlara suçlu muamelesi yaparak hukuka uygun hareket ettiğini sanmıştır. *Suç ve Ceza* romanında da Alyona İvanovna öldürülerek toplumsal dengenin sağlanacağını savunan öğrenci de “binlerce hayırlı iş küçücük bir cinayeti bağışlatmaz mı? Binlerce yaşamın yok olmaktan, çürümüşlükten kurtulmasına karşılık bir yaşam...”²⁹ diye düşünerek, “bit”e, “hamam böceği”ne benzettiği tefeci kadının öldürülmesini olağan bir eylem olarak görür. Reis Bey ve öğrencinin her ikisinin tavrı da ne insani ne de hukukidir. Her ikisi de ani reflekslerle, son derece kişisel/özel bakış açısı ve yargılarla hüküm vermektedirler. Reis Bey, bu gencin hayatını son dakikada kurtarsa da başka bir gencin ölümüne neden olmuştur. *Suç ve Ceza* romanındaki öğrencinin sözlerinden etkilenen Raskolnikov, kendi yasalarına göre suçlu gördüğü Alyona İvanovna’yı ve masum Lizaveta’yı öldürür. Her iki bakış açısı da ne hukuki ne de insani/vicdanidir.

²⁷ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 43.

²⁸ Necip Fazıl [Kısakürek] (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul, s. 73.

²⁹ [Fyodor Mihayloviç] Dostoyevski (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul, s. 83.

Reis Bey, verdiği karar yüzünden birçok masumun hayatının kararmasını hiç umursamaz. Kendisini, en ufak merhamet duyması durumunda ilkelerine karşıt yönde hareket edeceğine inandırır. Keskin değişim/dönüşümden sonra ise son derece müşfik ve merhametli hareket ederek vicdan azabından kurtulmaya çalışacaktır. Eroin bağımlısı genci idam ettirdiği için yaşadığı vicdan azabının tesiriyle, emeklilik kararı alınca emeklilik ikramiyesini Yeldirmeli Kadın'ın ailesine bağışlar; oğlunun kurtulması için yardım eder. Oğlunun serbest bırakılması üzerine, yaşlı kadın ona teşekkür etmeye gider. Ancak bunlar Reis Bey'in vicdanını rahatlatmak için yeterli değildir.

Reis Bey, bir gün bitirim yerindekilere başta merhamet olmak üzere güzel duygulara sahip olma telkininde bulunurken, onların üzerindeki bıçak ve silahları alır. O anda baskın düzenlenince eroin ticareti yapan bir kişi eroini onun cebine bırakır. Üzerinde bulunan nesnelere özellikle de eroinin dolaylı tutuklanır. Baskın öncesi/esnasında bitirim yerinde bulunanlar bıçak, silah vb. nesnelere kendilerine ait olduğunu hemen kabul ederler, eroin ticareti yapan kişi/Kumarhane Garsonu da sonunda suçu kabullenir. En sonunda o beraat eder. Bir zamanlar ondan nefret eden, ona lanetler okuyup zarar vermek için fırsat kollayan Yeldirmeli Kadın, oğlunun beraatı üzerine teşekkür eder; haksız yere idam ettirdiği gencin dadısı ona İzmit'teki evinde birlikte kalmayı teklif eder. Böylece Reis Bey günahlarından arınır, vicdan azabından birazcık da olsa kurtulmaya çalışır.

Her iki esere vicdan ve hukuk kavramları etrafında bakıldığında Raskolnikov, hukuk yasalarından çok, vicdanının sessiz yasalarıyla hareket eder; tefeci kadını öldürmeyi insani bir sorumluluk olarak görür. Onun ölmesi durumunda yeryüzü zararlı bir nesneden/"bit"ten kurtulacak, sahip olduğu servet ihtiyaç sahiplerine ulaşacaktır. Raskolnikov kendince belirlediği insani yasaları önceler, onlara göre hareket ederken Reis Bey de ait olduğu ülkenin hukuk yasalarını öncelediğini sanır. Bu nedenle "merhamet" kavramını "ağızların iğrenç sakızı", bu kelimenin telaffuzunun idamı gerektirecek suç olarak nitelendirilmesi gerektiğini söyleyecek kadar katı tutum içindedir. Ancak işlediği büyük hata ona insanlığını hatırlatıp, vicdani duyguları uyandırdığında ise "merhamet" kavramını dilinden düşürmez, en büyük suçlunun kendisi olduğunu, herkesin üzerinde hakkı olduğuna hükmedecektir.

Raskolnikov fiziksel olarak çatı katındaki daracık odaya kapalı yaşarken zihin dünyası da sadece kendi bakış açısının sınırları içine hapsedilmiştir. Reis Bey de kendisini sıradan bir otelin odasına kapatıp toplumdan, insanlardan uzak, onlara duyarsız yaşadığı için başta merhamet ve vicdan duyguları olmak üzere insani duygu ve duyarlılıklara tamamen yabancılaşmıştır. İnsaniyetten habersiz olduğu için her şeyi hukuk yasalarıyla çözeceğini sanırken büyük bir yanılgıya düşer, telafisi mümkün olmayan bir eylemin faili olur. Bir genci haksız yere idam ettirmesi, Reis Bey'in hayatında keskin bir değişimin başlangıcı, hatta dönüşüm olur. Çevresindekilerin eleştirisi ve telkinleri Raskolnikov'a bakış açısını değiştirmesi gerektiğini, bakış açısının son derece bireysel olduğunu öğretirken; hayatını hukuk yasaları üzerine kuran, çevresini adliye ve otel odasıyla sınırlayan Reis Bey de insanları, insanlığı tanıması gerektiğini kişisel deneyimlerle öğrenir.

Reis Bey'de keskin bir değişim/dönüşüm söz konusu iken Raskolnikov'da büyük bir değişimden söz edilemez. O, ilkelerine ve hayat felsefesine uygun olarak Alyona İvanovna'yı öldürdüğünü düşünür, etrafındakilerin özellikle de sevgilisi Sonya'nın telkinleriyle işlediği cinayetin cezasını çeker. Ne cinayetin öncesiyle sonrası arasında ne mahpusluk öncesi ve sonrasında onun hukuka bakışında ve vicdan duygusunda keskin bir değişim ya da farklılık

yoktur. Bu nedenle Alyona İvanovna'yı öldürdüğü için asla pişman olmazken, Lizaveta'nın ölümü üzerinde çok fazla düşünmez, bu eylemini hep bastırmaya çalışır.

Ülkesinin hukuk yasalarına güvenmeyen Raskolnikov, kendine göre hukuk felsefesi kurmaya çalışırken yanılır. Reis Bey de hukuku üstün tuttuğunu sanırken hakikatin özünden/asıl hukuktan ne kadar uzaklaştığının, kendine göre hukuk yarattığının farkında değildir. Her ikisinin bu bakış açısı, toplumun/insanların dışında kalmalarından ileri gelir. Her iki eserin bir tezi olduğunu ileri sürmek gerekirse, tezin şu olduğuna varılabilir: Hukuk elbette üstündür ancak vicdan daha da üstündür.

Kaynakça

- Akalın, Şükrü Haluk vd. (2005): *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları: Ankara.
- Carr, Edward Hallet (2007): *Dostoyevski*, çev. Ayhan Gerçekler, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Cevizci, Ahmet (2005): *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık: İstanbul.
- Coşkun, Murat (2005): *Dostoyevski Düşüncesinde İnsanın Özgürlüğü Problemi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Dostoyevski, [Fyodor Mihayloviç] (2013): *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Gül, Fikri (2008): "Vicdanın Neliği Üzerine: Rousseau-Kant Örneği", *Kaygı*, S. 11, s. 69-76.
- Gürbilek, Nurdan (2015): *Sessizin Payı*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Kaçan, Metin (2003): *Fındık Sekiz*, Can Yayınları: İstanbul.
- [Kısakürek], Necip Fazıl (2011): *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları: İstanbul.
- Rousseau, Jean-Jacques (1966): *Emil yahut Terbiyeye Dair*, çev. Hilmi Ziya Ülken vd., Türkiye Yayınevi: İstanbul.
- Sağlık, Şaban (2005): "Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl", *Hece Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek*, S. 97, Ocak 2005, s. 342-381.
- Schopenhauer, Arhur (2009): *Merhamet*, çev. Zekai Kocatürk, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Terras, Victor (2010): *Dostoyevski'yi Okumak*, çev. Zeynep Alpar, Kırmızıkeci Yayınları: İstanbul.

NECİP FAZIL'IN TİYATROLARINDA İDEALLEŞTİRİLMİŞ KAHRAMANLAR

Elif KAYA¹

Giriş

Batılı anlamda ilk örneklerini bizde 19. yüzyılda veren tiyatro, yazılı bir metin olmanın ötesinde sahneye konulması, gösteri boyutunun olması onu diğer edebi türlerden ayırır. Tanzimat döneminde Ahmet Mithat, Namık Kemal gibi yazarlarla ilk örneklerini veren tiyatrodaki “sosyal fayda”² unsuru ön planda tutulmuştur. Bu durum kısa sürede tiyatronun gelişmesine, yazarların bu türe yönelmesine ve geniş halk kitlelerince benimsenmesine neden olmuştur. Sanatçının şiir veya roman/hikâyede veremediği fikrini, düşüncesini hatta ideolojisini muhatabına daha iyi yansıtacağını düşünerek tiyatro kaleme alması bu türün “mektepe” olarak algılanmasına yol açar.

Tanzimat döneminde melodram ağırlıklı başlayan tiyatro, Cumhuriyet dönemine kadar çeşitli aşamalardan geçerek komedi, trajedi gibi yeni konularla zenginleşmiştir. “Kurtuluş savaşı ve bunu izleyen inkılâplar; kişilerin ruhî durumları, aşağılık duyguları, yalnızlıkları, tutkuları, ölüm korkuları, değişen durumlara göre çevre ile uyumsuzlukları, yabancılaşmaları; değer yargularının değişiminden kaynaklanan kuşaklar arası çatışma, batılılaşmanın sindirilememiş olması, maddeciliğin önem kazanması, kadının gerçek yeri; para, ahlâk, din anlayışlarının yansımaları, sosyal düzensizlik, ekonomik güvensizlik, bunların aile üzerindeki etkileri ve yarattığı ahlâk çöküntüsü; kişilerin ve devletlerin sömürücülüğü; kırsal kesimdeki kan davaları, gelenekler, ekonomik sıkıntılar, ağa baskısı; mitoloji, masallar, eski medeniyetler ve tarihî olaylar.”³ bu dönemde işlenen başlıca konulardır.

1. Necip Fazıl'ın Tiyatro Anlayışı

Tanzimat dönemi ile başlayan batılı anlamda tiyatro süreci Cumhuriyet dönemi ile zenginleşir ve şair, romancı veya hikâyeci olarak bilinen sanatçıları bu türe karşı cezbeder. Necip Fazıl da tiyatroyu, “güzel sanatlar içinde bir zirve olarak”⁴ kabul eder. Diğer eserlerinde çizdiği “dava adamı” yönünü tiyatroya da yansıtır. “Tiyatro benim için içtimaî davada en büyük bir vaaz kürsüsüdür. Aynı şairi her yerde bulacaksınız. İdeolacya örgüsünde o şairin tefekkürü vardır. Şiir kitabında tahassüsü vardır. Tiyatro çok enteresan batılı bir keşiftir. Hayat donuyor o çerçevenin içinde. Dondurulmuş bir hayat. Orada da benim davamın şahıslara intikal etmiş, entrikaya intikal etmiş, vak'aya intikal etmiş şekli vardır. Bunlar hep sanatımın müştaklarıdır.”⁵

Tiyatroyu “Sahne, toprak üstüne tebeşirle çizilen esrarlı bir dörtköşe... Öyle bir dörtköşe ki uçsuz bucaksız hayatın en başıboş kıvrılışları onun darlığı içine sığdırılacak, dışarıdaki realitesinden hiçbir şey kaybetmeden ona sığınan hayat, dışarıdaki genişliğe sığmayacak kadar hudutsuz güzellik tecellilerine orada kavuşacaktır. O, hayatın kantite gibi değersiz ve gececi

¹ Yrd. Doç. Dr. Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Üyesi. elif@artvin.edu.tr

² Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1863–1923)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 62.

³ Metin And, “Türk Tiyatrosu” maddesi, *Türk Ansiklopedisi*, C. XXXII., Millî Eğitim Basımevi, Ankara 1983, s.303.

⁴ Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayın, İstanbul, 1998, s. 93

⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Püf Noktası*, Büyük Doğu Yayın., İstanbul, 2016, Giriş yazısından

yüzünü değil, kalite gibi derin ve sonsuz şahsiyetini zapteden ve onu molazlardan ayıklayarak taşıyan eden, tıpkısını, fakat başka türlü olduğunu gösteren bir aynadır. Sanatın kaba realiteyi şiir, roman, hikaye gibi formlar içinde ve beş duyu âleminin dışında idealize eden ruhu, rüyayı hakikate çevirir gibi zaman ve mekanın gerçek raksı içinde belirecektir.”⁶ Şeklinde anlatan Necip Fazıl, bu alanı düşüncelerini en iyi anlatabileceği sanat dalı olarak görür.

Ahşap Konak isimli tiyatrosunda ise tiyatroyu “Ön tarafı açılır- kapanır bir mikap içinde hayatı yakalamak... Kapana kıştırır gibi... Tiyatro budur.”⁷ şeklinde ifade eder.

Şiire başlaması tesadüfler sonucu olan Necip Fazıl, tiyatroya da yine tesadüf ve hıncı duygusuyla adım atar. Tiyatro oyuncusu Muhsin Ertuğrul, ondan tiyatroya yazmasını ister, Necip Fazıl da yazacağı oyunda Muhsin Ertuğrul'un oynaması şartıyla bir tiyatro kaleme alacağını söyler. Böylece *Tohum* tiyatrosu yazılır ve sahneye uyarlandığında Ferhat rolünü Muhsin Ertuğrul oynar. Bu oyunun seyirci tarafından fazla talep görmemesi, Necip Fazıl'ı hırslandırır. Daha iyi ve güzelini yazmak için bu sefer de *Bir Adam Yaratma*'yı kaleme alır. Bu tiyatro eseri hem edebiyat çevreleri hem de okuyucu/izleyici tarafından beğenilince Necip Fazıl, bu alana ağırlık vermeye başlar. Bu doğrultuda ikisi eksik 17 tiyatro kaleme alır.

Yayın yıllarına göre bu eserlerin isimleri şöyledir:

- Tohum* (1935)
- Bir Adam Yaratmak* (1938)
- Künye* (1940)
- Sabırtaş* (1940)
- Para*, (1942)
- Nâm-ı Diğer Parmaksız Salih* (1949)
- Reis Bey* (1964)
- Ahşap Konak* (1964)
- Siyah Pelerinli Adam* (1964)
- Abdülhamid Han* (1965)
- Yunus Emre* (1969)
- Kanlı Sarık* (1970)
- Mukaddes Emanet* (1976)
- İbrahim Ethem* (1978)
- Püf Noktası*
- Sır*
- Kumandan*⁸.

Bu eserlerini Hasan Cebî şairin yaşadığı fikir değişikliğine bağlı olarak iki kısma ayırır. 1935 yılında yazdığı ilk eseri *Tohum*'dan 1949 yılına kadar ki zamanı birinci devre olarak belirtir.

⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *Tohum*, Büyük Doğu Yayın., İstanbul, 2016, Giriş yazısından

⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Ahşap Konak*, Büyük Doğu Yayın., İstanbul, 2015, Giriş yazısından

⁸ Sır ve Kumandan yarım kalmıştır. Bu nedenle bu çalışmada değerlendirilmemiştir.

İkinci devre ise 1964 yılından 1978 yılına kadar yazdığı tiyatroları kapsar.⁹ Yazarın oyuncu Abdullah Kars'ın isteği üzerine yazdığı komedi türündeki eseri *Püf Noktası* da son dönem tiyatrosunun içinde değerlendirilebilir.

“*Tiyatro benim için içtimai davada en büyük vaaz kürsüsüdür*”¹⁰ diyen Necip Fazıl'ın eserlerine baktığımızda özellikle ikinci dönem eserlerinde savunduğu görüşünü/tezini herhangi bir sanat anlayışı gütmekten yalın bir şekilde yazdığı görülür. Sanat anlayışının değiştiği dönemde yazdığı tiyatrolarında daima bir tez bulduran şair, kahramanlarını bu noktada fikri yapısına uygun olarak seçer. Çizdiği tipleri de bu yapıya uygun olarak çatışma oluşturacak şekilde kurgular. Özellikle idealize ettiği tiplerde kendi şahsıyla bir yakınlık kuran Necip Fazıl, bir hatip gibi onları konuşturur ve fikrini/tezini/ideolojisini bu kahramanlar üzerinden verir. Çizdiği bu kahramanlar için kendisi şöyle der. “*Mücerret manasıyla kahramanlar, hazırta konmazlar, hazırlarlar. Hepçidirler, muvazaacı (yalandan iş görücü) değil. Cesedi, sağlığında bir dağ yavrusu gibi omuz kabartırken, alnının ta ortasında vurup yere serenlerdir. Lüpçüler gibi ceset mezara girdikten sonra üstüne üşüşen kurtçuklar gibi hazırta konan değil. Lüpçülüğün birinci vasfı çilesizlik, bedavacılık, kolayına getiricilik.*”¹¹

Necip Fazıl'ın tiyatrolarında çatışmayı oluşturan iki tip karşımıza çıkar. Şairin hayatını da şekillendiren temel meselelerden biri olan doğu-batı çatışması, tiyatrolarında iki ayrı tipi ortaya çıkarır. Doğuyu temsil eden iyi karakter ve onunla çatışma yaşayan batıyı kötüyü olumsuz temsil eden karşıt güç, manevi anlamda ortaya koyduğu eserlerde ise idealist insan karşısına nefisini çıkartır. Hasan Cebi de bu açıdan Necip Fazıl'ın tiyatrolarındaki kişileri iki grupta inceler.

“*1. Ruhçu ve manevi çileyi bilen, mistik ve idealist tipler. Bunlar aşağı yukarı her eserde vardır ve böyledir. Bir de bu esas kahramanlara yakın, ikinci derecede müspet tipler göze çarpar. Bunların dışındakiler ise ‘muvazeneci’ tiplerdir. Ancak esas kahramanlar, sipiritüalist manada mütalaa edilebilir. 2. Maddeci ve maddi kıymetlerin dışında hiçbir endişesi olmayan tipler. Bunlar birkaç eserin dışında pek fazla işlenmiş değildir. Meteryalist tipler bu bakımdan, tamamıyla belirlenmiş değildir. Ancak günibirlik yaşayan opotünist tipler, oldukça açık bir şekilde ortaya konmuştur ve onlara çokça rastlanır...*”

Kişi tiplerini de yine iki başlık altında inceler.

1- Erkek tipleri:

a. İdealist, olgun, münevver, sağlam karakterli ve manevi tipler. Bir de bunlara yakın, aydın, mes’uliyet sahibi delikanlı tipler.

b. Maddeci, fırsatçı, züppe, güvenilmeyen, zayıf karakterli erkekler. Bunlardan daha çok tesir alan delikanlılardır.

2. Kadın tipleri:

a. Her şeyden evvel fedakar, namuslu, sadık ve dindar, Müslüman Türk kadın tipi.

b. Varlıklı, bencil, züppe kadınlarla, bunlara muvazi genç kızlar görülür.”¹²

⁹ Hasan Cebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Mânada Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981, s.137.

¹⁰ Necip Fazıl Kısakürek; *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 1998, s.194

¹¹ Salih Mirzabeyoğlu; *Necip Fazıl’la Baş Başa*, Gönüldaş Yay. İstanbul, 1982, s.113

¹² Hasan Cebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Mânada Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981, s.151.

2. Necip Fazıl'ın Tiyatrolarında İdealleştirilmiş Kahramanlar

HasanÇebi'ninbusınıflandırmasınıdikkatealdığımızda birincikategoriideki kahramanların idealist/istenen/olması gereken kahramanlar olduğu görülür. Bu açıdan bakıldığında Necip Fazıl'ın ilk tiyatro eserinde idealist kahraman Ferhat Bey'dir. *“Sahnedeki iki türlü hareket vardır. Maddi ve ruhi hareket. Seyircinin kültür ve anlayış seviyesi yükseldikçe, meyli de, ruhi hareket cazibesine doğru gittikçe kayar... Sahnenin kovboy filmlerinden ve cambazhane meydanından bir farkı olmak gerektir. O fark da ruhî harekettir.”*¹³ Necip Fazıl'ın bu anlayışına uygun olarak *Tohum* tiyatrosunun başkahramanı Ferhat Bey ideal bir ruh adamıdır. Gücünü şahsiyetinin sağlamlığından alması yanında fikri kaynağını vatan sevgisi ve din oluşturur.

Tohum'u *“vatan ve millet piyesi olarak gören”* Necip Fazıl eserin biricik gayesinin de *“mahrem benliği fikirlerinde, fikirleri aksiyonlarında ve aksiyonları memleket müdafaasında gizli bir şahsiyet denemesi... tersinden söyleyeyim; eserde memleket müdafaası aksiyonun, aksiyon fikrin ve fikir sağladığı benliğin peçesi olmak niyetindedir.”*¹⁴ der. Eserde bu aksiyonu sağlayan Ferhat, diğer tiyatrolarında da ideal olan bir yönüyle karşımıza çıkacak Necip Fazıl'ın ülküsünü sağlayan, hayalinde olmak istediği insan modelidir. Bu ideal tipin din yönünün oluşmasında şüphesiz Abdülhakim Arvasi etkisi söz konusudur.¹⁵ Dinî ve millî hislerle bütünleşmiş böylesi bir kahramanı, düşmanları bile gıpta ile takip eder. *“Maraş yakınlarında bir handa gayet gergin bir atmosferde başlayan oyun, Maraş'ın kurtuluş haberiyle aynı mekânda son bulur. Realist bir portre değil idealist bir resim olan piyesin kahramanı Ferhat Bey, düşmanını bile kendisine hayran etmiş; hem okumuş ve düşünmüş adam inceliğinin son basamağına varmış, hem de saf Anadolu ruhundan bir şey kaybetmemiş insanı temsil eder.”*¹⁶ Necip Fazıl, bu kahramanına tiyatrosunun da bir kusuru olarak görebileceğimiz hitabet üslubuyla fikirlerini çevresine aşılar. Bu fikri yapının Necip Fazıl'ın kendisine ait savunduğu düşünceler olduğu aşikârdır. Ferhat, daha tiyatrosunun ilk bölümünde akıl, ruh ve mantık karşılaştırması yapar. Ferhat, eser boyunca çevresindeki herkese ruhun akıldan üstünlüğünü anlatır. *“Size bunları aklınız mı yaptırdı. Sizin akıl diye bellediğiniz şey parmak hesabı gibi birkaç sayıdan başka ne bilir?(...) Akıl ne kendi başına bir şey görebilir, ne de kendi başına bir iş yapabilir.”* (s.43)

Ferhat, Yolcu ile bir konuşmasında da madde ve ruh arasındaki bağlantıya değinir. Bütün bu maddi varlıklar karşısında ruhu yücelten Ferhat, aklı değil ruhu esas alan kişinin de içindeki tohumu keşf eden olduğunu söyler. Tiyatroda komiteciler ve Fransızlar dışında Ferhat'ın yanında yer alan Yolcu, Hancı, Şerife Teyze, Hanım gibi diğer kahramanlar da idealist tiplerdir. Fakat Ferhat'ı onlardan ayıran onu lider yapan üstün vasıf kolay vakıf olunmayan ruhun o tohumunu keşf etmiş olmasıdır. Düşmanlara karşı akıl veya aklın bulduğu savunma araçları değil Anadolu'nun ruhu/tohumu galip gelecektir. Ferhat'ın önem verdiği mücadele ruhunun tohumunu İslâm oluşturur.

“Biz bu ruhu tanımıyoruz. Çünkü bu ruh dal budak salmış bir ağaç gibi gözönünde fışkırmış hakikatler değildir. En derin ve en gizli hakikatlerdendir. Hakikat kesifleştikçe küçülür ve küçüldükçe gizlenir. Bir tohum gibi.” (s. 88)

¹³ Necip Fazıl Kısakürek; *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 1998, s.23

¹⁴ Necip Fazıl Kısakürek; *Tohum*, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 2016, Giriş Yazısı.

¹⁵ Yazarın, Abdülhakim Arvasi'den etkilerini anlattığı kitap için bkz. Necip Fazıl Kısakürek; *Babıali*, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 1999, s.120

¹⁶ Turan Karataş, “Necip Fazıl'ın Tiyatroları”, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2004, s.226

Necip Fazıl, bu tiyatrodaki Maraş'ın işgalinden çok bir insanın ruhunu dikkate alarak aklın yetemeyeceği sorunların üstesinden ruhun geleceğini gösterir. Maraş'ı, düşman işgalinden ruhun gücü kurtarmıştır. *Tohum* materyalizme karşı inanan ruhun zaferidir. “...*Madde asrı diyorlar. Madde asrında olsaydılar, makineyi mabut yerine çıkarır, önünde ayin yapar mıydılar? Hala içlerinde yaşayan bu ruhlaştırma ihtiyacı nereden geliyor? Onsuz niçin bir şey olmuyor? Görüyorsunuz ki, ruh o yerde kendisinin, oturup oturmadığına bile aldırıyor. O yer kalmalı diyor. O ye vardır diyor. O ye vardır ve onundur. Eyvah onun kime ait olduğunu bilmeyenlere, eyvah ruhlarını kaybedenlere!*” (s.88)

Ferhat ve tiyatronun diğer kahramanları da ideal tiplerdir. Ferhat'ın kardeşi Osman komitecilerin onu öldüreceğini bildiği halde onlarla korkmadan görüşmeye gider. Yine aynı şekilde yıllarca farklı cephelerde savaştıktan sonra İstanbul dönerken Maraş'ta kalıp Maraş'ın kurtuluşuna yardım eden Yolcu da idealist biridir.

Necip Fazıl'ın tiyatro alanında “*bugüne kadar vücuda getirdiğim eserler içinde en bağlı olduğum eser*”¹⁷ diye tanıttığı *Bir Adam Yaratmak*'ta ideal kahraman tiyatro yazarı Hüsrev Bey'dir.

“*Bir Adam Yaratmak* piyesi, Necip Fazıl'ın dram dünyasının odak alanı sayılsa yeridir. Bütün piyesleri bir bakıma onda derlenip toparlanabilir veya o yayıla yayıla öbür dramalarına çıkabilir, açılabilir. Yani bir açıdan, Necip Fazıl tiyatro dünyasını bu eserinde özetlemiştir.

Piyeste asıl tema insanın alınyazısıdır. İnsanın kendi kaderinin sınırlarını baştan kavrayamamasından doğan yüzeydeki mutluluk, bir takım dış şartların elverdiği patlamalarla ruhun kendisini hesaba çekmesine doğru gelişir ve sonunda insan kendi faniliğini görür. Böylece Necip Fazıl'ın her piyesi bir nevi ruhun olgunlaşması için çektiği çilenin olgunlaşması olmaktadır.”¹⁸

Ölüm Korkusu adlı bir tiyatro yazan Hüsrev, tiyatro oyununda kader biçtiği kahramanı ile aynı kaderi istemeden de olsa yaşamaya başlar. Bu durum onun hayatı sorgulamasına ve çevresindeki dostlarının gerçek yüzlerini görmeye neden olacaktır. Hüsrev bir yönüyle yazarın kendisidir. Necip Fazıl, yaşadığı ruh travmasını, çile yolculuğunu, Hüsrev'e yaşattığı azap ile göstermeye çalışmıştır. “*Bir adam yaratmak, edebiyatımızda ve mistisizmde büyük bir yer tutan yazar-eser (yaratan-yaratılmış) arasındaki ilişkiyi, insanın çaresizliğini ve toplum düzeninden sorumluların iki yüzlüklerini teşhir ederek alır.*”¹⁹

Hüsrev, yazdığı tiyatro eseriyle bir adam yaratmaya kalkmasını yani Allahlık taslamasını kendini azaba yollayan çilenin başlangıcı olarak görür. Hüsrev'in sahip olduğu ruh her şeyin iç yüzünü kurcalayan, tırmıklayan bir şekildedir. Hüsrev'in yaratma olgusunu kurcalaması onun çilesini oluşturur. Yazarın eserinde bir insan, bir hayat yaratmasının Allah'ın huzurunda günahkâr olmaya neden olur mu sorusu eser boyunca Hüsrev'in travmalarını artırır. Öyle ki aklını yitirecek duruma gelir. “*Ben ne yaptım. Bir hududu zorladım. Kendimin dışına çıkmak isterken, kendime rast geldim. Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıymışım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıymışım. Ben ne yaptım? En sağlam basamağı ayağımdan kaydırdım. Körlüğü zedeledim. Şimdi görünen şeye nasıl bakayım? İnsan kaderini bir rüya gibi uykuda bulur... Allahla kalabalık arasında kaldım. Boşlukta nasıl*

¹⁷ Necip Fazıl Kısakürek; *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 2016, Giriş Yazısı.

¹⁸ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2016, s.92

¹⁹ Turan Karataş, “Necip Fazıl'ın Tiyatroları”, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2004, s.228

durayım.”(s. 132) Hüsrev’in bu çilesi kul olmasından gelir. Ama bu azap insanın kaldırabileceği bir yük değildir. Hüsrev düştüğü bu çıkmazdan değişen fikir yapısıyla yine kendi bulur. “Biz, bu dünyada her şey, Allahın birer meczubuyuz. O, Allah, kemallerin, kemali. O noktaya tutkun, bilerek bilmeyerek O’ndan O’nu istiyoruz. Bu yolu açan, bu ateşi bizde yakan da o, biz değiliz. Biz Allahın muradı nispetinde kemale bürünebiliriz. Fakat o, Allah olabilir miyiz? (...) Allah gayedir. Her varılan şey gaye olabilir mi? Bilerek bilmeyerek Allaha doğru yol almak vardır, varmak yoktur. Varabildiğimiz hiçbir şey, hiçbir ufuk Allah değildir. Allah sonsuzluktur. Hiç sonsuzlukla boy ölçüşmek olur mu?” (s.133)

İnsan olmanın getirdiği istek ve arzulardan nefret eden Hüsrev, kendisini çevresindeki insanlardan farklı bulur. Çünkü o ruhun özünü keşfetmiştir.

Necip Fazıl’ın, maddi ve manevi gücü temsil eden bir unsurun çevresinde bir askerin idealist tavrını anlatan *Künye* tiyatrosu 1904-1922 yılları arası Türkiye’nin durumunu gözler önüne serer. Necip Fazıl’ın birçok oyununda siyasi, askeri, yakın tarih gibi konuları işlemiştir; ama bu tiyatrosunda bu konuları daha net bir şekilde yazmıştır. Osmanlı’nın yıkılış döneminde cepheden cepheye zorluklar içerisinde savaşan Gazanfer, idealist, biraz sivri eleştiriler yapan ve paşa olmak hayaliyle yaşayan biridir. Güçlü ve zeki kumandan, katıldığı cephelerde üstün başarı hikâyeleri yazar ama düşman cephesinin bundan hoşnut olmaması onun sürekli eleştirilmesine neden olur. Osmanlı’nın tekrar güçlenmesini istemeyen dış güçler, iktidara baskı yaparak bir avuç vatansever askeri bastırmaya, yıldırmaya, korkutmaya çalışmaktadır. Gazanfer bu durumda en çok baskıya maruz kalan, sürekli görev yeri değiştirilen, aldığı kararları sorgulanandır. Tiyatronun ilk bölümünde Gazanfer, Yemen cephesindedir. Arkadaşı ile konuşmalarında Yemen cephesinde yaşanan rüşvet olayının bekçisinden en yüksek rütbelisine kadar herkesi sardığını ve bu olayın Anadolu’ya kadar her yeri sardığını söyler. Sadece rüşvet değil Yemen’in insanı da tabiatı da Anadolu’dan gelen gariban askerler için birer ölüm makinesidir.

“Cinayet işleyenler sanki tabiat ile elele. Üstelik bu tabiatın insanlarını da rüşvetle, işkenceyle, kötü iradeyle şahlandırıp aynı ejderhanın emrine vermişler. Artık ejderha mükemmel. Onu doyurmağa tükenmez bir kaynak lazım. Açılınsın Anadolu! Yürü, nereye gittiğin, ne kadar gideceğin, nerede duracağın, nasıl öleceğin, belli değil, yürü! Fatih babalarınızın ateşten mirasını, en alçak bir terkiyle, dakikada bir, on misli ödeyerek muhafazaya memursunuz, yürüyünüz!...” (s.35)

Gazanfer Yemen’den döndükten sonra İstanbul’da arkadaşı ile konuşurken bir yangın olayı kahramanına Osmanlı’nın yıkılış sürecinin başladığını söylettirir. Gazanfer sağduyuludur, yıkılışı fark etmiştir. Bunun sebeplerini ve sonuçlarını arkadaşı ile sürekli tartışır. *“Ben bu yangında, İstanbul’un kav haline gelmiş ruhunu görüyorum. Camilerden, türbelerinden, mezar taşlarından başka bütün varlığı, ne büyük bir vehim olduğunu ilan etmek istiyor. Yanmak, patlamak, gaz haline gelmek, rüzgâra savrulmak istiyor. İstanbul kendi kendisine isyan ediyor. Sınırlar ona kazan kaldırmış ne çıkar, o kendi kendisine kazan kaldırıyor... Bu yangınla ta Yemen’de ölen bir şehidin kanı arasında münasebet görüyorum... Yanıyoruz! Şurada veya burada, şu veya bu şekilde yanıyoruz. Bütün cismimiz ve bütün ruhumuzla yanıyoruz... Devlet halinde, idare halinde: cemiyet halinde, fert halinde, ev halinde yanıyoruz...” (s. 26)*

Gazanfer, İstanbul’da hürriyet söylemlerine de eleştiri yapar. İsteyen herkesin istediğini söylemesini *“kıyametten bir alamet”* olarak görür. Disiplinli yaşamı kendine dikte eden Gazanfer, küçüğün büyük yanında haddini aşmamasını ister. Disiplin ona göre *“acı bir lokmadır.”* Nefsimize sorduğumuzda ise disiplin *“iğneli bir fiçidir”* der. Ama bu iğneli fiçiyi rahat bir yatak

gibi insan girmeli ve nefsini yenmelidir. Ve insanın kendi nefsini yenmesini de “büyük cihat” olarak niteler.

Asker olan Gazanfer'in ordu-siyaset arasındaki ilişkisinin derecesini anlattığı kısımda yine onun askeri disiplinine ve üstün zekâsına şahit oluruz. Orduda siyasetin olmasını iki kurumu da bozacağını düşünür. “Ağaçta kurt ne ise orduda siyaset odur. Siyaset, bizim iş görme saatimizi çalar, biz de iş görürüz. Bu işi o işe karıştırdığımız anda, ordu kaybolmuştur. Ordunun işi o kadar ulvidir ki, bu ulvilik, başka işlere karşı adeta bilgisiz, habersiz kalmaya mecburdur.” (s. 81) Gazanfer'in bu görüşü arkadaşının kafasında sorular oluşturur. Ordunun şuursuz fikirsiz bir makine mi olduğu sorusuna karşılık Gazanfer, “ordu, makineleşmiş bir mefkûre” olduğunu söyler. Gazanfer, Osmanlı'nın yıkılışının bir sebebinin de ordunun siyasete katılması ya da siyasetin orduya karışması olarak görür. Kararlı, istikrarlı yanlışlar karşısında doğruların yanında olan Gazanfer, sürekli görev değişikliğine en sonda askeri unvanının alınması eklenir. Askerî künyesini ölene dek muhafaza etmek isteyen Gazanfer, en çok da bunun için üzülür. İstanbul hükümetinin son teklifi olarak Milli Mücadele'ye karşı savaşması karşılığında eski itibarının geri verilmesini ise reddeder. Bütün hayatı boyunca doğru bildiğinden şaşmayan dürüst, fedakâr, disiplinli Gazanfer, eser boyunca künyesini aşmaya çalışır fakat bunda başarılı olamaz.

Ana hatlarını Türk masallarından alan olağanüstü motiflerle örülü *Sabır Taşı* tiyatrosunda idealist tip genç bir kızdır. Genç kız sabrın önemini çektiği sıkıntılar sonunda mükâfat alarak gösterir. Genç kız, eserde saf ve masumiyetin simgesidir. Öyle ki bir kuşun dediklerine inanıp yollara düşen genç kız, kırk gün bir ölünün başını bekleyip muradına ermek ister. Can sıkıntısından yanına aldığı cariye ise onu kandırıp kırk gün beklediği şehzade ile evlenir. Bütün bu olanlar karşısında sabrını ve sükûnetini bozmayan genç kız kendisine yapılan her kötülüğe de iyilik ile cevap verir. Genç kızın duruşu onu kader anlayışına bağlılığından da gelir. Yapılan kötülöklere “kaderde neyse o olur” ifadesiyle yazar, kaderin ötesinde insanoğlunun elinden bir şey gelmez mesajını verir. Eserde ilginç bir noktada iki cinin konuşmasında görülür. İnsandan şair olur mu sorusuna cevaben birinci cinin cevabı yazarın edebi hayatıyla bağlantılıdır.

Para tiyatrosunda idealist bir tip yoktur. Onun yerine yaptığı hatalardan ders alıp erdemli davranışlar gösteren O, vardır. Özel bir bankanın sahibi olan O, Allah'ı ve tüm ahlakî unsurları inkâr eder. Onun için en önemli unsur paradır. Para için manevi ve ruhi değerleri yok sayan, menfaatleri, kazançları için vatanını bile kolayca satan banka sahibi, kendini korumak adına bir benzerini yanında bulundurması sonunu hazırlar. Bir saldırı esnasında onun yerine benzerinin öldürüşü, ailesinin eline büyük koz verir ve aile de menfaatleri için onu, benzeri olduğunu söyleyerek kapı dışarı eder.

O tiplemesindeki değişim de bu noktada başlar. Şimdiye kadar ahlaki hiçbir değere bağlı olmayan O, düştüğü durumun tek nedeni olarak “ahlaksızlığı” görür. Ailesi onu kapı önüne koyunca O da katillerin, yankesicilerin, işsizlerin takıldığı bir kahveye takılır. O'nun buradaki arkadaşlarına verdiği öğütler düştüğü durumun trajik boyutunu gösterir. “Bana bakın, dostlarım, son nutkumu geçiyorum, kulak kesilin! Dostlarım, Allahu ve ahlaki ense kökünüzde duymuyor musunuz, burnunuzun ucunda görmüyor musunuz? Bir parça kambur taklidi yapın, duyarsınız, biraz şaşkı bakın, görürsünüz! (...) kim onları benim kadar inkâr edebilirse bir hamlede bulur ve kim onlara benim kadar iman edebilirse bir daha kaybetmez. İnkârı da, imanı da zayıf, iki ayaklı bir köpek soyu türedi.” (s.118)

Necip Fazıl'ın ahlak ve para arasındaki çatışmayı ele aldığı ve *Para* ile aynı tezi işlediği bir diğer tiyatrosu *Parmaksız Salih*'tir. Yine *Para* tiyatrosu gibi hatalarından ders alıp kişiliğini

değiştiren bir kahraman vardır. *Para*'da olduğu gibi buradaki kahraman Salih de ideal bir tip olmaktan ziyade yaşadığı acı tecrübelerden sonra değişen ve erdemli davranış gösteren bir kahramandır.

Salih, “*doktoru ve ilacı olmayan*” bir hastalığa “*kumara*” bulaşmıştır. Bu uğurda sağ elinin işaret parmağını kaybeden Salih yine de geçimini sağladığı bu işten kurtulamamıştır. Kumar saplantısından dolayı eşi verem olup ölmüş oğlunu ise evlatlık verilmesinden sonra izini kaybetmiştir. Yıllarca kumar oynayan Salih, bir yandan da oğlunu bulmak ümidiyle yaşamaktadır. Ne yazık ki oğlu da ondan “*tevariüs*” eden özelliğiyle bir kumarbaz olmuştur. Oğlunu bulduğunda oldukça kumar borcu olduğunu öğrenince kendisini feda ederek ona kalan miras parası ile oğlunun hayatını kurtarır. Necip Fazıl Salih karakteri için “*milli*” ve “*mahalli*” karakter olduğunu ifade eder. Eserinde tek ve tam davanın da “*bin bir tezat ve bin bir zıt kader cereyanı içinde hakiki fişkırışını bulamamış ve hatta kötülük baskısı altında uyuşmuş bir ruhun, en büyük saike kavuşur kavuşmaz birden şahlanması, ve tam 55 yıl bilmeden hasret çektiği ve daima istekli yaşadığı ulvi aksiyona şiddetle atılışdır.*”²⁰ diye ifade eder. Necip Fazıl, yer yer kahramanına söylettirdiği derin cümlelerle kumarın kötü yönünü vurgulamaya çalışır. “*Allaha gerçekten bağlı olanların hiçbiri kumar oynamaz da kumar oynayanların çoğu Allaha inanır*” (s. 94) çelişki gibi görünen ifadelerle de aslında Salih'in özünde iyi olan yönünü kaybetmeğini ifade eder.

Necip Fazıl'ın önemli tiyatrolarından biri de *Reis Bey*'dir. Yazıldığı dönemde birçok övgü ve eleştiri alan eserde, özellikle tiyatronun başkahramanı Reis Bey'in söylediklerinde yazarın kimliği hissedilir. Reis bey, ağır ceza hâkimidir. Tiyatronun ilk kısmında Reis Bey, acımasız, merhametsiz biri olarak çizilir. İdam ettirdiği bir gencin, suçsuz olduğunu öğrendikten sonra tamamen değişen Reis Bey, idealist olma yolunda ilerler. Reis Bey'in yaşadığı vicdan azabı onu eski halinden taban tabana zıt bir kişiliğe bürür. Reis Bey adeta astırdığı gencin günahını hafifletmek için, elinden gelen bütün iyiliği yapar, daha önce gitmediği izbe, bataklık gibi yerlere giderek orada düşmüş insanları erdemli hale getirmeye çalışır. Bu noktada *Para* tiyatrosundaki O'ya benzer. İkisi de yaptıkları hatalardan sonra, beğenmedikleri günah yerlerine giderek huzur bulmaya çalışırlar. Batakhane gibi yerlerdeki günah dolu insanları doğru yola döndürmek, onları hatalarından arındırmak için adeta bir yol gösterici gibi saatlerce nutuk verirler.

Reis Bey, sadece bu gibi yerlerde nutuk vermenin dışında yine daha önce suçsuz olduğunu bildiği halde hapis cezası verdiği gencin annesine emekli ikramiyesini vererek onlardan af diler. Merhamet duygusundan sadece kötülük doğacağını düşünen ve ona göre hareket eden Reis Bey, değiştikten sonra ağlaya ağlaya vicdanındaki merhameti ortaya çıkarır ve çevresine de bu şekilde öğüt verir. “*Gidin, akşamları, yumru yumru evlerin yılanvari sınırlandığı kuytu mahallelerde dolaşan, oralarda, sokak ortalarında ağlayan çocuklar göreceksiniz: onlardan ağlamayı öğrenin!... (...) kansızlıktan kurumuş bir insan kaynaşıyor. Seyredin ve ağlamayı öğrenin! Bit pazarına uğrayın, oralarda yerlere serilen eşyaya bakın; ölen çocuğunun minicik kazağını satmaya gelenle, bunu düşürmeye bakanın edalarına dikkat edin; ağlamayı öğrenin! Hiçbir şey yapamazsanız, kırlara çıkın, kuş yuvalarını bozmak için ağaçlara tırmanan haylazlara katılın; civil civil imdat isteyen yavru kuşları, sonra, havada kıvrımlar çizerek acı acı çığlıklar koparan anne kuşu görün; ağlamayı öğrenin. Yavrusunu ensesinden dişleyip selamete götüren uyuz ve topal kediye baksanız yeter! Ağlamayı öğrenin! Sakın öğrenemeyiz, demeyin: ben öğrendikten sonra, siz nasıl öğrenemezsiniz?”(s.88) Reis Bey sürekli çevresine bu telkinlerde bulunur.*

²⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 1997, s.52

Ağlamayı ve ağlayarak merhamete ulaşmayı hedefler. Ama masumlardan daha çok zalimlere ağlanılmasını onlara üzülmelerini ister. Kendisi de zalim ve merhametsiz bir hayat süren Reis Bey en çok merhameti ve gözyaşını kendisi gibi zalimlerin ihtiyacı olduğunu ifade eder. *“Merhamet harikulade bir şey; içinde hayat kaynayan kazan... Bana acımayınız ki, bundan böyle acıyabilesiniz!”*(s.136)

Reis Bey 65 yaşından sonra ulaştığı bu erdemli hayatta, daha önceki yaşantısını düşünerek kahrolur. Sürekli kendisine nerede hata yaptığını ve nasıl bu kadar acımasız olduğunu sorar. Hangi mukaddesi kirletip bu hatalara düştüğünü sorgulayan Reis Bey, Amerika'da işlenen cinayetin suçlusu olarak bile kendini görür. Bugüne kadar haksız yere cezalandırdığı bütün insanların vebalini üzerinde taşıdığını düşünen Reis Bey yapmadıklarının suçlusu olarak kendini görür.

Yazarın, kuşak çatışmalarına değindiği *Ahşap Konak*'ta idealist kahraman Necip Fazıl'ın istediği genç tipi Yüksel'dir. Üç neslin bir arada oturduğu konak, ev olmanın dışında eserde önemli bir simgedir. Ev, üç kuşağın yaşlarına uygun olarak ayrı oturulmuş bir mekândır. En üst katta konağın sahibi Recai Bey ve eşi; ikinci katta eşinden ayrılmış Belkıs Hanım ve en alt katta torun Aysel ve Yüksel oturmaktadır. Necip Fazıl, bu eserde bozulmuş, dejenere olmuş, yeni nesilleri eleştirirken onların karşısına yine aynı nesilde yaşamasına rağmen bozulmamış Yüksel'i koyar. Yüksel'in annesi, kardeşi ve çevresinin bozulmasını ise batıya özenmenin sonucu olarak gösterir. Yüksel'in *“cinsinin çürüğünü görebilecek”* sağlam bir öze sahip olmasında kişiliğinin yanı sıra Eyüp'te tanıştığı bir aktarın da etkisi vardır.

Necip Fazıl, Yüksel aracılığıyla yeni yetme şairlerle de dalga geçer, onları eleştirir. Aysel'in arkadaşlarından genç bir şairin okuduğu şiir karşısında Yüksel'in ifadeleri bize yine Necip Fazıl'ın düşüncelerini hissettirir. *“Bunlar, büyük şairin, helada yahut kırk derece ateş altında kalbine üşüşen hayal sineklerinin kazuratını pazara çıkarmak mesleğinde, küçük hokkabazlar... Gerçek sanatkarın, ruhunda ayıkladığı ve ter gibi, pislik gibi attığı süfli hayal maddeleri, bunların gıdası, emyesidir.”*(s.64) Yüksel sadece günümüz şairlerini değil, yeni nesil gençliği de eleştirir. Eyüp'te tanıştığı genç kız ile kendi annesini ve kız kardeşini karşılaştıran Yüksel, onların çılgın yaşamı karşısında utanır. Recai Bey de bu kızları *“kızlar, kıvılcımlı, tılsımlı gözlerinde her şey var, kalb yok!* diye eleştirir.

Necip Fazıl'ın 8. tiyatrosu olan *Siyah Pelerinli Adam* hakkında oynanmak değil okunmak için yazdığını söyler. Tiyatroyu incelediğimizde de başkahramanın nefsi ile mücadelesine şahit oluruz. Tiyatroda aslında ana karakter dışında beş kişi daha olduğu görülse de bunların aslında insanın zayıf noktalarından yaklaşan farklı şekillere bürünmüş şeytan olduğu görülür.

Tiyatronun ideal kahramanı fakir bir pansiyonda yaşayan şairdir. Gecenin bir yarısı elektrikler kesilince odasına sırayla, ses, siyah pelerinli adam, kadın, kambur ve iskelet girer. Bu kişilerin hepsi farklı şekillere bürünen şeytandır. Her girdiği şekilde şairin bir zaafını kullanan şeytan, onu kendi yoluna çağırır. Şeytan, ilk geldiğinde onu sefaletten kurtaracağını söyleyerek inandıklarından vaz geçmesini ister. *“Kadınsız, esersiz, parasız, şerefsiz sanatkâr!!!”* (s.19) diyerek şairi iyice kıskırtan şeytan bu noktada başarılı olamaz. Şair, şeytana aslında onun verdiklerine herkesten çok ihtiyacı olduğunu bilse de yok olmaktansa varlığın yarısı bile olmaya razı geldiğini söyler. Ve bu uğurda ne kadar ıstırap varsa çekmeye de hazırdır. Şair, şeytanın sunduğu varlık karşısında mahrumluğu seçer. Çünkü mahrumluğu arttıkça, derinleştikçe *“hiçi ve hepsini”* bulur. Hepi yani Allah'ı bulur. Bu noktaya gelmenin zorluğunun farkındadır şair ve onun bu aşamaya geçmesine çok az kalmıştır. Bu nedenle şeytan onu sefaletten kurtulmak adına kandıramaz.

Şeytan, ikinci defa şairin şiirlerinde anlattığı hayallerini süsleyen, arzuladığı kadın kılığında odaya gelir. Şair bu kadın karşısında daha çok azap çeker. Onun şeytan olduğunu bilse de arzularına yenik düşer. Kadın, ona inandığı vehim karşısında kendi hakikatini seçmesini söyler. Şair, “*senin vehmin... her şeyin vehmi.. Onun hakikati... Yalnız onun hakikati...*” (s. 27) diyerek inandığı gerçeklere sarılır. Kadın, bu cevaptan sonra kaybolur ve odaya kambur gelir. Kambur, ona bütün bir şehri alabilecek parayı teklif eder. Şair, artık kaç kılığa girerse girsin gelenin şeytan olduğunun farkındadır. Şeytan, ona acizliğini anlatarak ruhunu yani inancını satın almaya çalışır. Şair, tüm acizliğine karşı, tek hakikatin Allah olduğunu ve bunu asla kimsenin değiştirmeyeceğini ifade eder. Şairdeki bu bağlılık bütün istek ve arzulardan üstündür. “*Uğraşma boş yere; ne kadar, ne para, ne devlet, ne hayat iksiri, bana onun saltanatı dışında bir iklimden haber ver.*” diyerek kamburu da alt eder. Odaya son olarak İskelet girer. İskelet, zaman konusunu açıp şairin en hassas olduğu noktadan kandırmaya çalışır. Şair, artık tükenmiştir. İskeletin ona vadettiği “*hâkimiyet ve devlet*” karşısında şeytandan merhamet dilenir. “*bana merhamet et!.. ya gözlerime ölüm mendilini bağla ya üstüme cinnet yorganını çek!..*” diyerek zaman denilen o dipsiz kuyuya sarkılmaktan korkar. Şeytanın bu kadar üstüne gelmesine rağmen şair yine de duruşunu biran olsun bozamaz ve şeytanı “*ölmüş ninesinden miras kalan*” Kuran-ı Kerim’i eline alarak yok etmeyi başarır. Necip Fazıl, Şair ile nefesine karşı gelen, onu galebe çalan idealist insan tipini ortaya koymaya çalışmıştır.

Tarihî bir dönemi ele alan Abdülhamîd Han tiyatrosu, Osmanlı'nın en önemli padişahlarından II. Abdülhamîd'in hayatından bir kesittir. Tiyatronun başkahramanı ve ideal kişisi Abdülhamîd'dir. Necip Fazıl, Abdülhamid Han, *İbrahim Ethem* ve *Yunus Emre* oyunlarında tarihi kişilere değinmiştir. Bu kişilerin özellikleri, tarihteki kimlikleriyle örtüştüğü de görülür. Abdülhamîd Han hükümdar kişiliğiyle, idealist, dindar, zeki bir padişahtır. Tiyatro da bu yönleri dikkate alınarak yazılmıştır. Tiyatroda Abdülhamîd'le ilişkili olarak Yahudiler/masonluk, jurnal, suikastlar, Selanik'ten gelen ordu, 31 Mart Vak'ası meseleleri irdelenir. Bu konularda “*Abdülhamîd kusursuz bir sultan olarak takdim edilir.*”²¹

Tiyatro Abdülhamîd'den Filistin'de bir çiftlik kadar yer isteyen Osmanlı Yahudisinin konuşması ile başlar. Zeki ve ileri görüşlü Abdülhamid, istenilenin bir toprak parçası değil oraya yavaş yavaş yerleşerek masonluğu yaymak olduğunu sezer. Yahudiyi huzurundan kovan Abdülhamid, yaşanacak olumsuzluklara da neden olur.

Osmanlı Yahudisi gittikten sonra Abdülhamid, onlardan tamamen kurtulmak için zekice bir plan yapar. Şeyhülislamdan fetva çıkartarak mason çalışmalarını ve onların kitaplarını yaktırır. Bu arada ikinci Meşrutiyet de ilan edilir. Halk ile konuşmasında onları dinlemesi, tekliflerini değerlendirmesi, hatta halkın son konuşmasında desteklemese bile ayağa kalkarak dinlemesi, Abdülhamîd'in padişah olarak halka olan değerini, kibarlığını, inceliğini yansıttığının yanı sıra onun Allah'a olan inancını/bağlılığını/korkusunu da gösterir. “*Abdülhamîd Han: ... Rütbe ve makam küçüldükçe hesap verme borcu da azalır; ve nihayet her şey, Allah'a hesap verme borcundan ibaret kalır. Bense Allah'tan başka herkese, önce vicdanıma, kapımda bekleyen siyahî harem ağasına kadar herkese hesap vermekle mükellefim. Gayem, tam yıkılma ânında teslim aldığım devleti, şu zayıf belkemiğinin üstünde durdurabilmektir. Bunun için de, öz vatanımı ve bütün dünyayı bağırsaklarının içine kadar görmeliyim.*” (s. 25)

Düşman kuvvetleri tarafından gönderilen elçilere çok değerli hediyeler vererek

²¹ Turan Karataş, “Necip Fazıl'ın Tiyatroları”, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2004, s. 363, 364.

göndermesi de yine onun asaletini yansıtır.

Birinci Dünya Savaşı başladığında ise Abdülhamîd, saraya baskın yapan askerlere karşı gelmez. İçinde olan iman onun haksız yere kan akıtmaya engel olur. Padişahlıktan alınıp sarayda tek başına kaldığında canı tehlikede olduğu için Kumandan onu Anadolu'ya götürmek ister. Fakat Abdülhamîd; vatani, bayrağını ve toprağını sevdiği için bu teklifi reddeder. Necip Fazıl, Abdülhamîd'i toprak bütünlüğüne bağlı, müşfik, kan dökmeyi sevmeyen idealist bir padişah olarak çizmiştir. “*Ben milletin bütün yükünü omuzlarında taşıyan, onun en altındaki ferdim! Devletse Müslümanların devleti...*” ifadesi ile onu milleti ve devleti kendinden üstün tutan, olması gereken padişah olarak göstermiştir.

Necip Fazıl'ın yine tarihi bir kişiliği ele aldığı *Yunus Emre* tiyatrosunda, nefsi ile mücadele eden Yunus'un hikâyesinin bir kesiti verilir.

*“Gerek Yunus Emre’de gerekse İbrahim Ethem’de yazar; Bir Adam Yaratmak ve Siyah Pelerinli Adam’da ortaya koyduğu meseleleri farklı bir düzlemde söz konusu eder. Bu iki tasavvuf büyüğünün hayatlarından kesitler sunan oyunlarda amaç, kişinin benliğini aşip esas varlığa ulaşmada nasıl bir yol takip edeceğini göstermektir. Ayrıca bu tez kapsamında, sadece nasıl bir yolun takip edileceği gösterilmez, aynı zamanda bu yolla ulaşılabilecek hedefin büyüklüğü de ortaya konulur. Bu sebeple 11 yıl arayla yazılmış olmalarına rağmen her iki eser birbirine çok büyük oranda benzer.”*²²

Yunus Emre, bir beyin olarak çıktığı yolda ölümsüzlüğü arar. Bu yolda karşılaştığı Taptuk Baba ona nefsi ile mücadelesinde yol gösterici olur. Kırk gün girdiği çilehanede oruç tutarak, ibadet ederek geçiren Yunus Emre, son gün şeytanın gelmesi ile zorlanır. Önce kadın kılığında gelen şeytan, bunda başarılı olamayınca siyahlı adam olarak görünür. İftara çok az kala ona su içmesini ve ruhunu satmasını isteyen şeytan/nefis bunda başarılı olamaz. Yunus Emre, “*Lâ İlâhe İllallâh*” dediği anda Şeytan yani nefsi yok olur. Yunus, çilesini doldurmuş ve nefsinin yenmeyi başarmıştır.

Kanlı Sarık oyunu, Alparslan devrinden 1920'lere kadar geçen sürede Kars'ta yaşanan önemli olaylar üzerinde durulur. Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında önemli rol oynayan Kars'ın 1920'lere kadarki dönemi, tablolar halinde İhtiyar Timsal ve Fraklı Adamın anlatımıyla oluşur. Asıl bölüm, Birinci Dünya Savaşı'nda yaşananlarla başlar. Bu noktada düşman kuvvetleri karşısında duran her Türk idealize edilmiş, vatan savunması yanında kadınların namuslarını koruması Müslüman-Türk kadınının temsilini en güzel şekilde göstermiştir.

Eserde dinî unsur “*sarık*” ile bütünleştirmiştir. Toprak önemlidir fakat namus daha da önemlidir. Yedinci sahneden sonra Fraklı Adam ve İhtiyar Temsil aradan çekilir ve asıl oyuna başlanmış olur. Yetim Hoca ve eşi Ayşe vatan, millet ve namus savunmasında önemli isimlerdir. Düşman Kars'a geldiğinde Ayşe kuyuya saklanarak, namusunu kurtarır. İdealist Müslüman kadın tipi burada Ayşe'dir. Aradan 27 yıl geçer ve tekrar düşman Kars'ı işgal eder. Ayşe'nin Mazlum adında bir oğlu vardır. Yetim Hoca ise göç edip iç taraflarda savaştan kaçmak yerine vatan uğruna savaşarak şehit olmayı arzulamaktadır. Bu isteği gerçekleşir ve düşman askerleri onu evini ve namusunu korurken şehit eder. Yarasını sarıkla saran Yetim Hoca'nın amacı kurtulmak değil sarığını kanıyla boyamaktır.

²² Sezai Çoşkun, Necip Fazıl'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme, *Hece Dergisi Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ankara, 2005, s.382

Aradan yıllar geçer, Yetim Hoca'nın oğlu bu sefer Kars'ı düşmana karşı korumaktadır. Babası gibi şehit olmayı ve bir oğlu olursa onun da aynı hedefle yaşamasını isteyen Mazlum'un bir oğlu değil ama kızı olur. Kars halkını yönlendiren Mazlum, onların göç etmesine karşı durarak gitmelerini engeller. Boş bir toprağın kolayca düşmana zafer getireceğini bilen Mazlum, lider olduğu halka bu konuda ısrarcı olur. Düşman askeri son kez Kars'a saldırdığında ailesini kurtaramayan Mazlum, kızının namusunu kirleteceğini gördüğü zaman kızına düşmanın üzerine yürüyüp süngülere koşmasını ve namusunu kurtarmasını söyler. Eser, Kars'ın kurtuluşu, Mazlum ve kızının ölümüyle biter.

Mukaddes Emanet tiyatrosunda, nesiller arası çatışmaya değinilmiştir. Moskoflarla çatışan bir baba, öldürdüğü her Moskof için tüfeğine bir çizik atar. Sekiz çizik olan tüfeği oğluna emanet ederken dokuzuncu çizgiyi de kendisinin atmasını söyler.

Oğul Abdullah'ın, bir kızı ve oğlu olmuştur. Oğlu ve onun soyundan gelenler tiyatrodaki olumsuz kişileri temsil eder. Annesinin altınlarını çalarak Avrupa'da tahsile giden oğlunu Abdullah hiçbir zaman affetmez. Abdullah ve kızından torunu tiyatrodaki idealist tipleridir. Necip Fazıl, dönemin eleştirisini Abdullah'ın dilinden ifade eder. Abdullah, oğlu gibi satıcı/hırsızları, torunu gibi batı özentisi yozlaşmış tipleri ve oğlundan torunu gibi komünizmi Türkiye'ye getirmek isteyen tiplere karşıdır. Necip Fazıl, dönem dönem Abdullah'ın yanına gelen bu tipleri göstererek, idealist ettiği Abdullah'ın düşünceleri ile olması gerekeni gösterir.

Tiyatronun özellikle son bölümünde köye gelen komünist gençler, onlara karşı olan Abdullah'ı ve ailesini öldürmek isterler. Bunlardan biri de Abdullah'ın oğlundan torunudur. Ona zorla komünist bildirgesi yazdırmak isteyen torununu babasından kalan emanetle vurarak ailesindeki hainleri/moskofları temizlemiştir.

Tarihî/dinî bir kişiliği ele alan *İbrahim Ethem*, tiyatrosu yazarın sağlığında yayınladığı son tiyatrosudur. Necip Fazıl'ın hayatından izler taşıyan eserde, Allah'a ulaşabilmek için gidilen yolda oluşacak engellerden bahsedilir. "*Piyeste Necip Fazıl'ın tasavvuf anlayışı ve dervişliğe bakışını görürüz. Sık sık insanın ruh ve nefsi arasındaki mücadelesi, insanın kendisini tamamen Allah'a adanmasının ne kadar zor olduğu anlatılmaya çalışılır. Bu zor durumda dervişlik makamında anlatılır.*"²³

İbrahim Ethem, bir sultan iken şehrine gelen dervişlerden etkilenir. Tahtında otururken ona Allah'ı "*sırmalı elbiseler, inci düğmeli kaftanlar, altun yıldızlı taht, ipekli yastıklar üzerinde*" aranmayacağını söyler.

İbrahim Ethem, içindeki şüpheyi bitirmek için malını, mülkünü, gücünü terk eder, bir derviş gibi yollara düşer. Tiyatro, İbrahim Ethem'in derviş olmak yolunda geçirdiği merhalelerle yol alır. Geçtiği her engel, yendiği her nefis onun derecesini artırır.

Özellikle İbrahim Ethem'in Şakik'le ve balıkçıyla konuşmaları nefsi üzerine aldığı yolu gösterir. Sahip olduğu her şeyin, aslında ona değil Allah'a ait olduğunu ve eline geçeni de ihtiyacı olanlara dağıtması gerektiğini öğrenir. Necip Fazıl, özellikle bu tiyatrodaki İbrahim Ethem gibi zengin bir insanın dervişlik yolunda nelerden vazgeçeceğini ortaya koymuştur. Daha önce de *Yunus Emre* tiyatrosunda Yunus'u zengin bir beyin oğlu olarak göstermiştir. Önemli olan varlık

²³ Betül Temel, Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, 2013, s. 65.

içinde yokluğu bulmaktır. Ayrıca oldukça iyi şartlara sahip olan bu insanlardaki değişim ile kendi değişimini de benzeştirmektedir.

“Şakîk: Şükür bahsinde ne yaparsınız siz?

İbrahim Ethem: Bulunca şükrederiz, bulamayınca sabrederiz.

Şakîk: Horasan'ın köpekleri de böyle yapar!

İbrahim Ethem: Ya siz?

Şakîk: Bulunca dağıtırız, bulamayınca şükrederiz.

İbrahim Ethem: Biliyorum ben daha çığım! Bırak elini öpeyim...”(s.47)

Yazarın ölümünden sonra yayımlanan, *Püf Noktası* tiyatrosu ise bir şairin, ölümün eşliğinde hayatın püf noktasını keşf etmesini anlatır. Yazar, Recep Kafdağlı'nın ironik hikâyesini anlatırken arka planda sosyal ve siyasi hayattaki bozuklukları yine, Recep ve arkadaşları vasıtasıyla eleştirir. Recep Kafdağlı, kendini, kendi özünü arayan biridir. Bulamayınca da intihara kalkışır ve bunda da başarılı olamaz. Arkadaşları ise bir külhanbeyine kafa tutarsa onun öldüreceğini söyler ve böylelikle ölüme giden yolu gösterirler. Recep Kafdağlı, külhanbeyine kafa tutarken onu korkutur ve o da hayatın püf noktasını o anda keşf ettiğini görür. Hayatta her şeyin bir püf noktası olduğunu çözen Recep Kafdağlı'nın yükselişi de bu noktada başlar. Zengin, varlıklı biri olduğunda ise tekrar arkadaşları ile yaşadığı tavan arasına dönmesinde ise camî avlusunda karşılaştığı bir ihtiyarın sözleri ile olur. Recep Kafdağlı'na İbrahim Ethem'in hikâyesini anlatan ihtiyar adam onun gerçekleri görmesine asıl aradığının Allah sevgisi ile olacağına inandırır. O da bütün sahip olduklarını geri de bırakıp eski fakir hayatına, tavan arasında yaşamaya geri döner.

Sonuç

Necip Fazıl tiyatrolarında, doğu-batı zıtlığı içinde, tarih, sosyal, ahlaki yozlaşma, yanlış batılılaşma gibi birçok temayı işlemiştir. Tiyatrolarında bir tez güden sanatçı, doğrudan amacına giden yolu eserlerinde dile getirmiştir. Buna rağmen tiyatroları sanatlı söyleyişten uzak değildir. Necip Fazıl'ın iki döneme ayırdığımız tiyatrosunun birinci devresinden sonra yaşadığı fikri ve dinî görüşündeki değişimler sonraki eserlerinin muhtevasına da etki edecektir. Tiyatro sanatını ve estetiğini göz önünde bulundurarak yazdığı eserler yerine artık davasını ortaya koyduğu, onu yaydığı, tezli tiyatrolar ile ön plana çıkacaktır. Yazarın amacına bakıldığında da tiyatroyu bir “dava” aracı olarak gördüğü açıktır. Tiyatrosunda idealize ettiği kahramanlara ise davasını öngördüğü sözleri söylettirir. Bu noktadan bakıldığında sahnelenmekten ziyade okunmak için yazıldığı görülür.

Sanatçı kimliğini ve fikir dünyasını bir arada yansıttığı eserlerinde ön plana çıkan, yazarın sözcüsü konumunda bir kahraman hep görülür. Bazen düşmanla, kötü insanlarla, çatışmaya yaşayan bu tip manevi anlamda ise nefsiyle savaşıyor. Bu noktada yücelttiği iyi olanlar, hep üstün gelir.

Necip Fazıl'ın tiyatrolarında metinlerarasılık da görülür. Kendi şiirlerinin yansımaları eserlerinde fikir olarak yansıtılır. Şair, şiirlerinde yeterince açık yazamadığı fikrini/ideolojisini tiyatrolarında idealize ettirdiği kahramanına söylettirir.

Kaynakça

Faydalanılan Eserler

Betül Temel, Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, 2013

Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Mânada Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981

Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1863–1923)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995

Metin And, “Türk Tiyatrosu” maddesi, *Türk Ansiklopedisi*, C. XXXII., Millî Eğitim Basımevi, Ankara 1983

Necip Fazıl Kısakürek; *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 1998

Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul, 1998

Salih Mirzabeyoğlu; Necip Fazıl'la Baş Başa, Gönüldaş Yay. İstanbul, 1982

Sezai Çoşkun, Necip Fazıl'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme, *Hece Dergisi Necip Fazıl Özel Sayısı*, Ankara, 2005

Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2016

Turan Karataş, “Necip Fazıl'ın Tiyatroları”, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2004

İncelenen Tiyatrolar

Tohum, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 17. Basım 2016

Bir Adam Yaratmak, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 34. Basım 2016

Künye, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 13. Basım 2014

Sabırtaş, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 14. Basım 2016

Para, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 11. Basım 2000

Nâm-ı Diğer Parmaksız Salih, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 16. Basım 2015

Reis Bey, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 32. Basım 2015

Ahşap Konak, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 14. Basım 2015

Siyah Pelerinli Adam, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 14. Basım 2015

Abdülhamid Han, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 15. Basım 2015

Yunus Emre, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 17. Basım 2016

Kanlı Sarık, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 12. Basım 2014

Mukaddes Emanet, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 12. Basım 2015

İbrahim Ethem, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 16. Basım 2016

Püf Noktası, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 6. Basım 2016

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN *BİR ADAM YARATMAK* VE WILLİAM SHAKESPEARE'İN *HAMLET* ESERLERİNDEKİ 'RUH ÇİLELERİ'

Mehmet Ertuğ YAVUZ¹

1. Necip Fazıl Kısakürek

Üstad Ahmet Necip Fazıl Kısakürek, 26 Mayıs 1904'te İstanbul'da doğmuş ve 25 Mayıs 1983'te yine aynı şehirde vefat etmiştir. Dünyaca ünlü bir Türk şair, yazar ve düşünürdür.

Necip Fazıl, yirmi dört yaşındayken yayımladığı ikinci şiir kitabı *Kaldırımlar* ile tanınmıştır. 1934 yılına kadar sadece şair olarak tanınmış ve o devirde Türk basınının merkezi olan Bâb-ı Âli'nin (Osmanlı Devleti'nin Sadaret Makamı ve devletin yönetim merkezi, 18. yüzyıldan itibaren özellik kazanmış ve Osmanlı bürokrasisinin, sadaret mensuplarının, paşaların yaşadığı bir bölge halini almıştır). 1870'lerden sonra ise Cağaloğlu, Türk basının merkezi haline gelmeye başlamıştır, önde gelen isimleri arasında yer almıştır. 1934 yılında Seyyid Abdülhakim Arvasi (**Arvas Seyyidleri ailesine mensup, anne tarafından Abdülkadir-i Geylânî hazretlerinin soyundan, Nakşibendî-Hâlidî şeyhidir.**) Cumhuriyet döneminin önemli fikir ve sanat adamlarından Necip Fazıl Kısakürek'in kendisiyle tanışıp sohbetlerinde bulunması, aydın çevrelerde tanınmasını sağlamıştır. İslam Tarihi Ansiklopedisi ile tanıştıktan sonra büyük bir değişim yaşayan Kısakürek, 1943-1978 arasında 512 sayı yayımlanan *Büyük Doğu Dergisi* yoluyla İslami görüşlerini kamuoyuna duyuran ve Büyük Doğu Hareketi'ne önderlik eden bir şairdir. Şahsiyet, haysiyet ve manevî üstünlüğü hedef tutan bu ekolün adı BÜYÜK DOĞU'dur. Necip Fazıl'ı bu usta yazar Türk Edebiyatı'nın en kudretli kalemi, Batı'yı Batılıdan daha iyi bilen bir yazar, kurtuluşu köke bağlılıkta, Batı'dan, Batılıdan, bâtıldan uzaklaşmada, hakikat etrafında çevrenmekte ve dâvayı aksiyon gücüne kavuşturmakta bulan büyük mütefekkirimiz, tiyatro yazarımız ve gazetecimizdir. Doğu-Batı ilişkilerinde Büyük Üstad iki tarafa da bakış açısını en yalın şekilde şöyle dile getirmektedir:

Doğu der ki Batıya, güneşi fethetsen de

Ruh gerçeği bendedir, madde yalanı sende.

Necip Fazıl'ın tespitiyle; ilk Doğu-Batı kamplaşması Perslerin Yunanlılara saldırısıyla ortaya çıkmış ve zamanla değişik anlamlar kazanmıştır. Yine Necip Fazıl'a göre Doğu, bir millet anlayışına sahiptir ve özellikle İslamiyet'ten sonra bu anlayışı netleştirmiştir, böylesi bir bakışın tezahürüdür. Batı, aklı ve maddeyi temsil ederken, Doğu derinliğin ve ruhun simgesidir. Bu yönüyle Necip Fazıl Kısakürek, Batı'yı ve Doğu'yu kendi içlerinde yaşadığı buhranlarıyla, çatışmalarıyla ele alarak, bu buhran ve ucuzluktan kurtulmanın hal çareleri peşinde koşmaktadır. Elbette ki yeniden toparlanmamızın yolu ise İslamiyet'ten geçmektedir bu anlayış gereği: "Evvela şahsını, sonra bütün Doğu âlemini kurtarması, daha sonra da çepeçevre yeryüzüne ve insanlık kadrosuna sahip bir kurtuluş ifadesine varması için Türk milletine gereken yol, en girift, en mahrem ve en iç kavranışıyla O'na göre İslamiyet'tir." Çünkü ona göre; memba İslam, mansap ise her şeydir. Yani; "her şey onda ve o da her şeydedir."

¹Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ertuğ YAVUZ, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. E-mail Adresi: ertuyavuz37@gmail.com

Bu anlamda da Büyük Doğu düşüncesinin ana kaynağı İslam olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Necip Fazıl, bu ana kaynak bahsini geniş olarak ele alır Ana kaynak İslam Dini'ni; insan, cemiyet, devlet, kâinat, siyaset, adalet, mülkiyet, ordu, kadın, sanat vs. boyutlarıyla ele alırken ana kıstas olarak da dışı şeriat, içi tasavvuf olan bir Doğu mefkûresi şeklinde karşımıza çıkar.

Necip Fazıl, Kanuni Sultan Süleyman (Batılıların Muhteşem Süleyman adıyla adlandırdığı) döneminde bozulmaya başlayan topluma Büyük Doğu menşeli kurtuluş reçetelerini sürekli hazırlar. Bozulan gidişatı yeniden düzelterek, insanlığı, İslam'ın aydınlığına kavuşturacak bir inkılâp bekleyişi içerisindedir. Büyük Doğu, bu inkılâbın zuhurunda ona göre etkin rol almalıdır.

Necip Fazıl Kısakürek, ömrünün önemli bir kısmını “zamanın, bütün şekillerinden sıyrılıp, tüm çıplaklığıyla, insanın ensesine bindiği ve beynini emdiği yer” olarak algıladığı yeryüzü hapishanelerinde geçirmiştir. Çünkü o, her entelektüel gibi ne pahasına olursa olsun doğru olan şeyleri söylemekten geri durmamıştır. Tek tip düşüncenin hâkim olduğu, aykırı fikir ve düşüncelere geçit verilmeyen bir dönemeçten geçmiştir. Bu nedenle de her söylediği ya yanlış anlaşıldığından ya da mevcut düzene tehdit olarak algılandığından çoğu kere zindanla cezalandırılmıştır. Ancak bütün bu fiziki ve psikolojik baskılar onu haklı davasından vazgeçirememiştir. Çeşitli tarihlerde İstanbul, Ankara, Malatya hapishanelerinde geçirdiği günlerini günlük olarak kayda geçirmiş ve daha sonra da kitaplaştırmıştır. Zindan hayatı Ona hapishaneyi; “*içinde unutulmuş insanların hayaletleri gezen bir orta çağ kalesi*” olarak tarif etmeye zorlamıştır.

Bu hapishane günlüklerinde Necip Fazıl'ın iç dünyasına hüzünlü bir yolculuk vardır. Çünkü bu sürecin kişiliği, yazın hayatı ve aksiyonu üzerinde tesirleri olduğunu görürüz. Daha sonraki dönemlerde hapishane, Necip Fazıl'ın ruhunu daha da inceltmiştir. İç âlemine daha narin ve nazik bir sefer yapmaktadır sanki. Hapishane günlüklerinde onun dinine daha sıkı sarıldığına şahit olmaktayız. Hapishane, Necip Fazıl'ın tabiriyle; “yılanlı kuyu”dur. Öyle bir kuyudur ki; bekçileri sadece kapağına hâkimdir. O kuyuya girenlerin vay haline ki; “*kuyuya girenler ya yılanlaşacak ya da yılanlara gıda olacaktır.*”

Hapishane –özellikle de Malatya'da geçirdiği hapishane günleri- Necip Fazıl için; “gökler dolusu sustuğu ve gök gürültüleriyle dolduğu” bir yerdir. Hapishanede konuşmak da çok zordur. Ya da kelimeler bir bakıma hep bir yerlerinize takılıp kalır. Necip Fazıl da öyle Ankara hapishanesindeyken arkadaşlarının “haydi konuş bakalım şimdi ısrarlarına; “konuşmak ne zor şey oldu, o, benim için bir zamanlar ruhumun memelerinden kırballar dolusu kelam sütü sağar ve yine içimi boşaltamazken, şimdi aynı memelerden süt yerine kan geldiğini sanıyorum.” sözleriyle karşılık vermekten alamaz kendini.

Necip Fazıl Üstad'ın; şiir, tiyatro, fıkra, hikâye, makale, tarih, tenkide, biyografya türlerinde yazılar yazmış, eserler vermiş çok üretken bir insan olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Sadece eser verdiği türlere bakıp onun çok çeşitli ürünleri ustalıkla veren bir yazar ve şair olduğunu ifade edebiliriz. Sağlığında ve vefatından sonra basılan eserlerinin sayısı son haliyle yetmiş civarındadır. O, hayatını yazıyla özdeşleştirmiştir.

Necip Fazıl, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk önemli şairlerindendir. Tüm şiirleri *Çile* adlı eserinde toplanmıştır. Sağlığında dokuz defa basılan *Çile* şiir kitabı, her baskısında yeni şiirlerle zenginleştirilmiştir. Şiir alanında Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dranas, Sezai Karakoç başta olmak üzere birçok önemli şair üzerinde etkisi vardır. Necip Fazıl'ın şiir sanatı (poetika) ile ilgili geniş bir açıklama, *Çile* şiir kitabının sonunda yer almaktadır. Onun poetikası, bize daha çok

kendi şiiri üzerine bir çerçeve ve değerlendirme sunar. Yani o, kendi şiiriyle ilgili konuşur.

‘Çile’ kavramı, ‘eziyet, ıstırap ve azap’ gibi anlamları yanın da tasavvufta da önemli bir kavramdır. Tasavvufta, nefsin kötü duygulardan arınması ve mükemmelliğe ulaşılabilmesi için ‘kırk gün süren bir çile’ süreci vardır. Buna ‘Allah’a(c.c.) ulaşmak için çekilen zahmet’ anlamında ‘çile çekmek’ denir, daha sonra deyimleşerek anlam genişlemesine uğramıştır.

Bu amaçla yazdığı tiyatrolarında ise hem sanat, estetik hem de fikir ön plandadır. Genelde kahramanları bilgece konuşmalarda bulunur. İlk tiyatro eseri *TOHUM*’u daha sonra kendisi de eleştirmiştir. En önemli tiyatro eseri ise *BİR ADAM YARATMAK*’tır. *Bir Adam Yaratmak*, Necip Fazıl Kısakürek’in 1937 yılında yazdığı üç perdelik bir oyundur. Bu eser, bir tiyatro yazarının geçirdiği büyük ruh çilesini ve hezeyanlarını anlatır. Ölüm korkusu, sanatın çilesi, kader, cinnet konularına sürekli, farklı açılardan değinir. Konusu “meçhul bir tarihte, İstanbul’da” geçen oyunun karanlık, boğucu ve iç karartıcı bir atmosferi vardır. Yazar, aralıklarla iki yıl süren bir çalışma sonucunda oyunu tamamlamıştır. İlk piyesi olan *Tohum*’dan sonra ikinci tiyatro esrini yazan Necip Fazıl’ın tiyatro yazarlığı konusunda ilk ustalık eseri ve Türk tiyatrosunun bir trajedi şaheseri denebilir. Eserde oyun kahramanı olan yazar Hüsrev’in kaleme aldığı “Ölüm Korkusu” adlı oyun ile “Bir Adam Yaratmak” piyesinin kendisi iç içe ustalıkla kullanılmıştır.

Eser, ilk defa 1937-1938 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiş, başrolü Muhsin Ertuğrul oynamıştır. 1994 yılında İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından da sahnelenmiştir.

Oyun yazarı Hüsrev, yazarın da başkahramanı, iç ses karakteri, “*Ölüm Korkusu*” adı eserini tamamlamıştır. Yazdığı eserin kahramanı bir kaza kurşunu ile annesini öldürünce aklını kaybetmiş ve kendisini daha önce babasının yaptığı gibi bir incir ağacına asarak intihar etmiştir. Piyes yazarı Hüsrev de babasını oturduğu yalının bahçesindeki incir ağacına asarak gerçekleştirdiği intihar sonucu kaybetmiş biridir. Halen oturdukları yalıda annesi, halasının kızı (Selma), piyesin başrol oyuncusu (Mansur), gazete patronu (Şeref), Şeref’in Hüsrev’e âşık karısı (Zeynep) ve ruh doktoru arkadaşı (Nevzat) bir gün piyesi tartışmaktadırlar. Eserdeki kaza ile annesini vurma bölümünü, gerçekçi bulmayan misafirlerine sahneyi izah etmeye çalışırken boş olduğunu sandığı bir tabanca ile ateş eden Hüsrev, kaza ile Selma’yı vurup ölümüne neden olur.

İkinci perdede Hüsrev, kazadan beş ay kadar sonra Maçka’daki kışlık apartman dairesinde annesine babasının intiharı hakkında sorular sormaktadır. Kazadan sonra iyice bunalıma giren Hüsrev büyük yalnızlık içindedir. Arkadaşı Dr. Nevzat, onu bir reklam aracı olarak kullanmak istemekte, Şeref ise olayı yayarak gazetesinin satışlarını arttırmaya çalışmaktadır. Bu kargaşa içinde babasının niye intihar ettiğini öğrenmeye çalışan Hüsrev, “ölümü” sorgulayıp “Yaratılış Sırrını” çözmeye çalıştıkça deliliğe doğru sürüklenir.

Üçüncü perdede Hüsrev’in annesi oğlunun da babası gibi intihar etmesinden korkarak yalı bahçesindeki incir ağacını uşak Osman’a kestirir. Hüsrev, ağacı kestiren annesini, kendisine komplo hazırlayan dostları gibi düşman olarak görmeye başlar. Babasının portresi karşısında onunla konuşur, hezeyan halinde ölümden bahseder. Oyunun son tablosunda Hüsrev, kendisini bir devlet tımarhanesine götürmeye gelen hükümet doktoru, hastane gardiyanı, Nevzat ve Şeref’e teslim olur. *Bir Adam Yaratmak* eserinin karmaşık yapısının ana çatısı, ruh ve nefis kutuplarını içinde barındıran, barındırmak zorunda kalan hayat, ölüm ve içindeki sonsuzluk arzusunun bittiği noktada yaşamasına nasıl devam edebilirliği, edecekse, ne türlü bir anlayışa sahip toplum içinde etmesi gerektiği temeli üzerine kuruludur.

Bu açıdan bakıldığında *Bir Adam Yaratmak* cemiyet-fert ilişkisinin enine boyuna ele alındığı, bireyin varoluş krizi-buhranı içerisinde cemiyete sarkan tarafıyla duyduğu acılar ve cemiyetin varoluş kaygısı güden ferdi bir nevi kusmasının, kusmaya çalışmasının da –eserin sonunda Hüsrev’in deliler hastanesine kapatılıyor oluşu- hikâye edilişidir. Eserden: “*Anne! Bırak beni bu cemiyet içinde yaşamayım. Bir kolumda sen, birinde Selma, tımarhanede ölmek istiyorum.*” sözleri eserin başkarakteri Hüsrev’in yaşadığı toplumdaki hezeyanları en açık bir şekilde okuyucuya, seyirciye sunmaktadır. “Trajik İnsan tipi” diyebileceğimiz Hüsrev, varoluş kaygısının en derinini duyduğu için kendisine Sokrat gibi fikirlerinden ötürü cephe almış bir cemiyette yaşamak yerine tımarhanede ölmeyi yeğ tutar...

Bir Adam Yaratmak bir varlık kaygısının, metafizik bir ürpertinin, üstadın tabiriyle “*crise-intellectuelle bir fikir buhranını çerçevelemek gayretinde*” olan, içinde bulunduğu zamanın insan ve toplum meselelerine cevap verecek bir dünya görüşünü demetleyecek bir fikir adamının sanat bahsindeki tavrını -*Tohum* piyesi saymazsak- ilk defa toplu bir şekilde yansıttığı da bir eserdir. Eserdeki baş kişi olan Hüsrev’in yaratmağa kalkınca en büyük Yaratıcıyı keşfetmesi ve kendini bildiğince Rabbinin azameti önünde “diz çok ey zorlu nefis önümde diz çok/heybem hayat dolu deste ve yumak” demek istemesinin tiyatro-hayat sahnesi önünde hikâye edilişi... *Bir Adam Yaratmak*, Üstadın, sonradan belirecek olan bir nevi eklektik diyebileceğimiz mizacının, bırakalım kavranılmasını birçok yazar tarafından tahayyül bile edilemez hususlara el atacak olmasının yoğunlaştırılmış hâlini de barındırır. Nitekim daha eserini yazdığı yıllarda bile kendisine sual edildiğinde, eser hakkında fikirlerini teferruatla izah ederken kapalı bir tutum sergilemeyi seçerek “*ona olan zaafim, üstünde fazla konuşmamı yasak ediyor. Zaten hâdiselerin sırrını, kaba saba formüller içinde harcamağa, ulu orta dogmalar yapmağa düşmanım*” der.

Necip Fazıl Kısakürek’in bu eseri William **Shakespeare**’in *Danimarka Prensi Hamlet* ile çokça karşılaştırılmış, hatta bu konularda birçok yazılar yazılmıştır. Fakat iki eser arasındaki mukayese fikri, tavrı, sadece eserin yayımlandığı ve sahnelendiği yıllar değil-ki zamanımıza kıyasla o günkü edebiyat ve sanat camiasının nispeten daha iyi kalemlere sahip olduğu söylenmesi muhakkaktır- tarih olarak daha yakın zamanlara kadar oluşu büyük bir ilgi çekicidir. Bugünlerde de maalesef daha çok maddi bakılan para, maddi değerler için temel ve gerçek değeri olan daha çok manevî, ilmi, derin manaları ikilemlerle derin bir gölgede vermektedir

Tüm bunların yanında **Necip Fazıl** ve **Shakespeare** arasında, *Hamlet* ve *Bir Adam Yaratmak* arasında nasıl bir bağ olduğunu ve bu münasebetin nasıl değerlendirilmesi gerektiğini kısaca açıklamak istiyoruz. Necip Fazıl, “gözü açık rüya gören” birisi ve görev yüklü bir fikir adamı olarak ele aldığı her mevzuyu ulviyete dönük bir yükselişe çekmiş, sadece bununla yetinmeyip ardından bu fikirleri birleştirme gayesi gütmüştür. Aynı meseleye “Baudelaire ve Necip Fazıl” denilerek yapılan mukayeseler etrafında da rastlarız. Temelde yapılan mukayeseler değil, mukayese biçimlerinin fikrî ve edebî kudreti, ele alış biçimleri ve nereye bağlanıyor olduğu bir değer belirtir... Ayrıca yazarın, Batı ve Batı Edebiyatı’na doğu kökenli üstün yetenekli, etkileyici, dokunaklı ve çok yönlü bilgileri olan bir dünya entelektüeli olarak birçok yönden hâkim olması söylenebilir.

Bir Adam Yaratmak’taki ilginç sahnelerden birisinin, dönemin meşhur kalemşörlерinden birini ne hale düşürdüğünden bahsetmezsek, mühim bir noktayı atlamış oluruz. Eserin üslubu hakkında bir parça fikir vermesi açısından, sebep olduğu ilginç hadiseyi daha sonra anlaşılacağından aşağıdaki bir alıntı parçayı nakletmekte fayda vardır. Bu diyalog, gazete patronu olan Şeref’in Hüsrev’i elde etmek isteyen karısı Zeynep’in, Hüsrev’e karşı beslediği

hislerini apaçık dışa aşikâr ettiği bir anda, Şeref'in olay mahalline gelmesi üzerine arkadaki odaya saklanmasını takiben ortaya çıkmaktadır ve oyundaki en can alıcı hadiselerden birisidir. Zamanının üst tabakasının basit kadını tasvir eden Zeynep'in kocası Şerif, bu hadiseden önce Hüsrev'in ruh sıhhatinin bozulduğuna dair bir haber yayınlamıştır ve gazete Hüsrev'in elindedir:

İKİNCİ PERDE – YEDİNCİ SAHNE (Şeref – Mansur [Hüsrev'in arkadaşı, muharrir/Tr] – Hüsrev) (Mansur paravananın yanı başında durur. Oradan gözleriyle takip eder. Şeref hızla Hüsrev'e yaklaşır. Ellerini uzatıp bir şeyler anlatmak ister gibi durur. Hüsrev'in elindeki gazeteyi görür. Hüsrev, gazeteyi elinden bırakır. Şeref, Hüsrev'in halinden ürkmüştür. Bir şey söyleyemez.)

HÜSREV – Ne yüzle geliyorsunuz buraya Şeref Bey?

ŞEREF – Teessürünüzü söylediler. Geldim. Neden bu infial? İzah eder misiniz?

HÜSREV – Anlamıyor musunuz?

ŞEREF – Anlamıyorum. Gazetede bugün çıkan şeylerden müteessir olduğunuzu tahmin ediyorum. Fakat hakkınız var mı?

HÜSREV – Demek hakkım yok!

ŞEREF – Elbette yok. Sizin gibi, herkesin tanıdığı, herkesin sevdiği bir insan, ne kadar alâka çeker bilirsiniz. Biz de öğrendiğimizi yazdık.

HÜSREV – (Kendisine gelmeğe çalışarak) Ben hiç bir okuyucu tasavvur edemem ki, başkasının bu türlü mahremiyetine tecessüs duyacak kadar ruh iffetinden sıyrılmış olsun. İftira etmeyin müşterilerinize!

ŞEREF – Okuyucu budur.

HÜSREV – Hayır, okuyucu bu değildir. Siz busunuz. Bir kere okuyucuyu tanımıyorsunuz. Yüzünü, biçimini, isteklerini bilmiyorsunuz. Onun seciyesi üstündeki kıyasları, kendinizde arıyor ve buluyorsunuz.

ŞEREF – Farz edelim ki, böyle.

HÜSREV – Böyle olunca mesuliyeti üzerine alacak kadar benlik ve haysiyet sahibi olmanız lâzım.

ŞEREF – (İrkilerek) Hüsrev Bey, çok ileriye gidiyorsunuz. Sizi mazur görüyorum. Çünkü...

HÜSREV – Çünkü?

ŞEREF – Hastasınız.

HÜSREV – Güzel, belki hastayım. Yalnız şu anda beni hasta bilmeyin! Bu sözlerde hazmedilemeyecek bir şey buluyorsanız, onları sıhhatli bir adamdan, sıhhatli bir dakikasında çıkmış farz edin!

ŞEREF – Hüsrev Bey, rica ederim.

HÜSREV – Evet. Öyle farz edin! Mukabelenizi çok merak ediyorum. Hiç olmazsa mukabelenizde biraz şeref görmeğe muhtacım.

ŞEREF – (Bir adım geri çekilir. Mendiliyle terini siliyormuş gibi alnını ovuşturur) Hareketinize şimdi mukabele etmeyeceğim. Her şeyden evvel gösterin bana, suç bu hareketin neresinde?

HÜSREV – (Nefret dolu gözlerle, Şerefi uzun uzadıya tartar) Bir adam ki, içinin cehenneminde yanıyor; herkesin malik olduğu en basit müdafaa silâhlarını, maskelerini kaybetmiştir. Bu adamı, şunun bunun keyfini gıcıklamak için teşhir etmekte suç yok mu?

ŞEREF – Niçin olsun? Demek ki, herkes bu adamla alâkadar!

HÜSREV – Herkesin bu adamla alâkası, onda yalnız kendisine ait bir taraf, manevî bir fert hak ve mülkiyeti bırakmaz demek?

ŞEREF – Cemiyetin malı olan insanlar, şüphesiz ki biraz şahıs mülkiyetlerinden feda ederler.

HÜSREV – Bu fedakârlık belki herkesle müşterek, dış çizgilere aittir. Onların ferdiyetlerindeki en mahrem maktaları herkese göstermekten sizi alıkoyan hiçbir duygunuz yok mu?

ŞEREF – Yok!

HÜSREV – (Sol elinin parmaklarıyla yüzünü taraklar. Suratı çatlayacak gibi) Yalnız bu tarzınız beni çıldırtabilir. Ben demek kimseyle müşterek ölçüsü kalmamış bir zavallıyım. Demek ben bu toprağın üstünde yaşamıyorum. Demek ki benim beynim, kimsede olmayan bir takım vehim nebatları yetiştiren bir hastalık tarlası! Allah'ım! Ya ben bir deliyim, ya karşımdaki adam insanın bakamayacağı kadar düşkün bir yaratılış!

Bunun gibi bir hayli uzun cemiyet, kişisel, manevi değerler, maddi-manevi çatışmalara, toplumsal yozlaşma ve bireysel bunalımlara, gerçek edebiyat ve dini, insani, değerlere vurucu göndermemelerle dolu olmasına rağmen *Bir Adam Yaratmak* gibi bir eserin yanında hayli aciz kalan bu incelememize devam ederken, tekrar belirtmek gerekir ki *Bir Adam Yaratmak* bu topraklar üzerinde yazılmış en iyi tiyatro eserlerinden biri olmalıdır ve kesinlikle de dünya çapında bir belagat harikasıdır. Hem olay örgüsü hem de mükemmel diyalogları yönüyle çok mühim bir yere sahip olan bu eser, sahip olduğu derinlik ve ele aldığı mevzuları yönüyle şimdiden adını klasikler arasına yazdırmayı garantilemiş gibidir. Üstadın siyasi görüşünü tasvip etmeyen ve bu sebeple ona her daim önyargıyla yaklaşan insanlarca bile takdir edilen bu eser, bugün olduğu gibi hak ettiği ilgiyi hala göremese de bazı tiyatrolarda da marifetmiş gibi eserin metafizik yönü budanarak sergilenmiştir ve yine bugün olduğu gibi üstün bir sezîş ile şaşmaz bir hissiyatla iyiyi seçebilen mizaçların takdirlerinde kıyamete kadar yaşayacaktır. Not: Bu eser, 1977 yılında Yücel Çakmaklı tarafından filme aktarılmış ve Üstadın da beğenilerini kazanan bu yapım TRT'de yayınlanmıştır.

Sonuç olarak; Necip Fazıl, yirminci yüzyılda düşünce dünyamıza engin dehası, sanatı, aksiyonu ile insanlığı aydınlatmış ve yol göstermiş büyük bir dava, sanat ve fikir adamıdır. Onun döneminde yaşanmamışlık, belki de şimdiki kuşağımızın en büyük manevi talihsizliği olarak yorumlanabilir. Bize düşen, onun engin fikir, düşünce ve mücadelesini iyi okuyup istifade etmek

ve onun yarım bıraktığı binayı tamamlamaya çalışmaktır.

2. William Shakespeare (1564 - 1616)

Şairin babası John Shakespeare, aslı çiftçi olan bir adamdır. 1550 civarında, yakın bir kasabadan göçüp gelerek Stanford'da yerleşmiştir. Anlaşılan her çeşitten mal satan bir bakkal dükkânı işletmeye başlamış, kendisinden zaman zaman zahire tüccarı, deri tüccarı, eldivenci diye bahsedilişini böyle izah etmek belki yanlış olmaz. Stanford'da yerleştikten beş altı sene sonra varlıklı bir aileden Mary Arden adlı bir kızla evlenmiştir. İlk iki kızları küçük yaşta ölmüş; William Shakespeare üçüncü çocuklarıdır. Vaftiz kaydının tarihi 26 Nisan 1564 olduğuna göre nisan sonlarında doğmuştur. John Shakespeare'in kasabadaki itibarı gittikçe artmış. Belediye meclisine aza olmuştur; hatta bir ara reis de seçilmiştir. William'dan sonra iki kızı ile üç oğlu daha olmuş. Kardeşlerinin hepsi de şairden önce ölmüştür.

W. Shakespeare zamanla dünyanın en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilir. Hâkim fikir şudur: Dehası tabiattan geliyordu, sanatı kusurluydu, bilgisi kıtı fakat 'insan ruhunu tanımakta' ve 'çeşitli tipler canlandırmakta' bulunmaz bir kudreti, kabiliyeti vardı. Oyunlarını bir arada çıkararak ilk tefsircisi, klâsik kaideleri bilmediği için tutmadığını ileri sürerek şairi müdafaa ettikten sonra, *Hamlet* ile *Electra* arasında şu mühim mukayeseyi öne sürmektedir:

Hamlet, Sophokles'in yazdığı Electra ile hemen hemen aynı konudadır. İkisinde de genç bir hükümdar oğlu babasının intikamını almak işine girer. İkisinin de anneleri aynı derecede suçludur; kocalarının öldürülmelerinde elleri vardır, sonra da bu cinayetin katiliyle evlenmişlerdir. Yunan tragedyasının ilk kısmında Elektra'nın kederi insana çok tesir eder; fakat... oyunun son kısmında şair hükümdar kızı ile Orestes'e öyle şeyler yaptırır ki, insan tabiata ve sağduyuya aykırı bulur. Orestes'in eli annesinin kanı ile bulanır; hem bu barbarca iş sahnenin üstünde değilse bile o kadar yakınında işlenir ki seyirciler Clytemnestra'nın Aegisthos'u imdada çağırıldığını, oğlunu merhamete getirmek için yalvardığını duyuyorlar hem kızı, hem bir hükümdar evlâdı olan (ve bu vasıflarının her ikisiyle de daha asıl olması gereken) Electra ise sahnede durup annesini öldürsün diye kardeşine gayret vermektedir. Bu halin insanda uyandıracığı dehşeti düşününce Clytemnestra hain bir kadındır; ölümü hak etmiştir; zaten hikâyenin aslında da oğlunun eliyle ölmektedir. Ama bu türlü bir hareketi sahnede göstermek, sahneye yaraşan şahısların gözetmesi lâzım gelen usul ve erkâna muhakkak ki aykırıdır. Aslında William Shakespeare de aynı yolda davranır. Hamlet de babasına Orestes kadar saygı ve sevgi besler, ölümünün intikamını almak kararı onunki kadar katıdır... annesinin suçundan duyduğu nefret de onunkinden farksızdır. Fakat şair, insanı hayran eden bir sanat ve muhakeme isabetiyle Hamlet'i annesine el kaldırmaktan alıkoymaktadır: Böyle bir şeye meydan vermemek için babasının hayaletine sığınır, annesinden intikam almayı yasaklar.

“Yalnız, bu iş için hangi yola başvurursan vur, sakın annen hakkında bir fenalık düşünme; içinden, onun zararına olacak bir niyet geçirme. Onu Tanrıya havale et; bırak onu kendi göğsündeki dikenler iğnelesin.”

Dehşet ile korku denen şeyleri yerinde olarak birbirinden ayırt etmek işte budur. Bunların ikincisi tragedyalara uygun düşen bir duygudur. Hâlbuki birincisinden daima dikkatten kaçınılmalıdır. Şu muhakkak ki hiçbir dramcı seyircilerin zihninde korkuyu uyandırmakta dünyaca ünlü İngiliz yazar Shakespeare'den daha iyi muvaffak olamamıştır.

William Shakespeare'in "Hamlet'e, oyunun üçüncü perdesinde söylediği "To be,

or not to be– that is the question / Olmak ya da olmamak – işte mesele bu” tiradının Türkçe çevirisini ve içeriğini sunarsak deriz ki: Yaygın kanının aksine, Hamlet, bu tiradı elinde kuru kafa varken söylemez. O duruş, Hamlet, dostu Horatio ile birlikte bir mezarlıkta bulunduğu ve kralın eski soytarısı Yorick’in kafatasını eline aldığı başka bir sahneye aittir. İnsanın ölüme dair tereddütlerini güzelce özetleyen bu tirat, kitabın (oyunun) tamamı okunduğu zaman tam anlamına kavuşmaktadır. Aslında aşağıdaki Shakespeare’in Hamlet Oyun çeviri alıntısından da anlaşılacağı gibi Necip Fazıl doğuda; William Shakespeare de batıda aynı insani çile ve ruh bunalımlarını yaşayıp hissederek aynı mesajları evrensel olarak vermektedirler.

Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!
Düşüncemizin katlanması mı güzel,
Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,
Yoksa direktip bela denizlerine karşı
Dur, yeter! demesi mi?
Ölmek, uyumak sadece! Düşünün ki uyumakla yalnız
Bitebilir bütün acıları yüreğin,
Çektiği bütün kahırlar insanoğlunun.
Uyumak, ama düş görebilirsin uykuda, o kötü!
Çünkü o ölüm uykularında,
Sıyrıldığımız zaman yaşamak kaygısından,
Ne düşler görebilir insan, düşünmeli bunu.
Bu düşüncedir uzun yaşamayı cehennem eden.
Kim dayanabilir zamanın kırbacına?
Zorbanın kahrına, gururunun çiğnenmesine,
Sevgisinin kepaze edilmesine,
Kanunların bu kadar yavaş
Yüzsüzlüğün bu kadar çabuk yürümesine.
Kötülere kul olmasına iyi insanın
Bir bıçak saplayıp göğsüne kurtulmak varken?
Kim ister bütün bunlara katlanmak
Ağır bir hayatın altında inleyip terlemek.
Ölümden sonraki bir şeyden korkmasa,
O kimsenin gidip de dönmediği bilinmez dünya
Ürkütmese yüreğini?
Bilmediğimiz belalara atılmaktansa
Çektiklerine razı etmese insanı?
Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi:

Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor
 Yürekten gelenin doğal rengini.
 Ve nice büyük, yiğitçe atılışlar
 Yollarını değiştirip bu yüzden,
 Bir iş, bir eylem olma gücünü yitiriyorlar.

Shakespeare'in *Hamlet* oyununda, yaşamın ve ölümün, varlığın ve yokluğun anlamı sürekli olarak değişen değer yargılarıyla birlikte değişiklik gösterir. "Her bir kavram, her bir değer, toplumsal ve evrensel ölçütlere göre farklı görünüm kazanır." Oyundaki kadın erkek rollerine toplumsal cinsiyet kavramlarından, karakterlerin derinliğine de psikanalisttik yaklaşımdan yararlanarak bakıldığında, söylenen ile söylenmek istenenin farkları açığa çıkacaktır.

Hamlet, babasının ölümünün ardından, amcasının annesiyle evlenerek tahta geçmesiyle yıkıma uğrar, hem annesine hem de amcasına karşı aşırı bir kinle dolar. Üstelik amcası, babasını öldüren kişidir ve Hamlet bunu babasının hayaletinden öğrenir. İntikam almak istemektedir fakat oyun boyunca bir türlü eyleme geçemez. Bu durum, Shakespeare yorumcularının uzun süre kafasını kurcalamıştır. Hamlet'in annesine duyduğu kin, nefret ve düşmanlık, babasına yaptığı ihaneti hazmedememekten mi, yoksa bilinçaltında duyduğu derin aşk ve kıskançlıktan mı kaynaklanmaktadır? Görünürde babasının intikamını almak ister gibi bir tavır olsa da, eylemsizliği bu noktada kafa karıştırır. Freud'a göre, yasaklanmış bir şeyi yapma dürtüsü hisseden kişi, kaygı yaşar ve bunun sonuçlarını azaltmak/önlemek için savunma mekanizmalarını kullanır. Bunların en temeli de "bastırma" duygusudur. Bastırmada utanç, suçluluk ve öz değersizliğe yol açan anılar genellikle bastırılır. Bütün erkek çocukları annelerine duyduğu cinsel ilgiyi, babalarına ise duyduğu rekabet ve düşmanlık duygularını gerçekleştirmeleri halinde ortaya çıkacak acı sonuçlardan kaçınmak için bastırır. Bunun nedeni, Freud'un Oedipus kompleksi ile açıklanmaktadır. Bu karmaşık duygu adını, mitolojik bir öyküden alır. Oedipus, bilmeyerek babasını öldürüp öz annesiyle evlenir. Gerçeği öğrendiğinde ise vicdan azabından gözlerini çıkarır ve kendini sürgün eder. Freud'un ortaya attığı Oedipus kompleksine göre, erkek çocuk babasına benzerse annesinin onu da seveceğini düşünür ve bilinçaltında babasını rakip olarak görür. Hamlet, annesine olan aşkını içine bastırır, eylemsizliğinin nedeni de, zaten bilinçaltında rakip olarak gördüğü babasının ortadan kalkmış olmasıdır. Fakat yine de bu kompleksin bir sonucu olarak çocuk, bu Ödipal çatışmayı babasıyla özdeşleşerek atlatır ve sonra hissettiği duygulardan dolayı suçluluk duyar. Hamlet de suçluluk duygusuyla amcasına düşmanlık besler. Durumun iyi mi kötü mü olduğu konusunda ikilemler yaşamaktadır.

Netice olarak; Necip Fazıl Kısakürek, her ne kadar Batı'nın dünyaya tek ve en önemli bir değer olarak gösterdiği ünlü İngiliz oyuncu W. Shakespeare karşısında Doğulu, sönük bir yazarmışçasına kalmış gibi görülse de yirminci yüzyılda düşünce dünyamıza engin dehası, sanatı, aksiyonu ile insanlığı aydınlatmış ve yol göstermiş büyük bir dava, sanat ve fikir adamıdır. Onun ele aldığı ruh hezeyanları, eser ve fikirlerini, yalnızlıklarını Shakespeare karakterleriyle karşılaştırıldığında sönük görmek ve göstermek; sömürgeciliğe edebiyat ve kültür alanlarında da her alanda olduğu gibi haksız, yanlı maddi güçlerle tüm dünyaya tek yönlü yansıtan, hükmetmeye çalışan batrya büyük bir özveri vermekten, yanlı bir hayranlıktan başka bir şey değildir. Bu durumun gerçek detayları da belki de aynı hisleri farklı yönlerden yaşayan ve yansıtan bu iki edebiyatçı ve eserlerini karşılaştırmalı ve detaylı bir şekilde okuyup gerçek değerlerini yansız ele alıp eleştirel bakmaktan geçmekte ve Türk akademisyenler, okurlar olarak N. Fazıl'ı tüm dünyaya gerçek değerleriyle, yansız ve ivedi olarak her alanda tanıtılıp ele alınmasından geçmektedir.

Kaynakça:

- Atalay, D. (2004), “Aşkın Kaynağı”, *Türk Psikoloji Bülteni*, sayı 32, 108-110.
- Atkinson, R., Smith, E., Bem, D., Nolen S., (1996), *Psikolojiye Giriş*, (çev.Yavuz Alogan), Arkadaş Yayınevi.
- Bachelard, G. (2004), *Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, (çev. Olcay Kunal), YKY.
- Çalışkan, Adem, “Necip Fazıl Kısakürek’in ‘Çile’ Adlı Şiiri ve Çözümlemesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 42.
- Kazımlı, Measure, (Kasım 2010), “Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatroları ve Bir Adam Yaratmak Eserinde Zaman”, *Journal of Qafkaz University*, Cilt 1, Sayı 29.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yay. İst
- Miyasoğlu, Mustafa, *Ölümünün 18. Yılında Necip Fazıl'ın Şahsiyeti, Eserleri, Tesirleri*.
- Okay, M. Orhan (1991), *Edebiyat ve kültür dünyamızdan: Makaleler, Denemeler, Sohbetler*.
- Shakespeare, W., *Hamlet*, (1999), çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W., (2001), *HAMLET*, Çevirmen; Orhan BURİAN Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 6. Basım.
- Shakespeare, W., (2012), *Hamlet*, Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sekizinci Basım, İstanbul.
- Şahin, Mehmet Nuri, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, (2004).
- 13 Mart 2001, *Elâzığ, Ulu ova Gazetesi Sayı: 4441-1967*
- Türk Tiyatrosu Dergisi*, 15 Kasım 1937, sayfa 83.
- Tosun, Yusuf. *Haber 10-Büyük Doğu' Ufku: Necip Fazıl KISAKÜREK*
- Yaşar, K., *Shakespeare Oyunlarında Cinsellik Olgusu– Hamlet*, <http://www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=744> <http://www.radikal.com.tr>. 14 Mart 2016 tarihinde kaynağından arşivlendi.

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN “PARA” VE HOWARD BRENTON VE DAVID HARE'İN “BRASSNECK” ADLI OYUNLARINDA PARA HIRSI VE YOZLAŞMA

Sedat BAY*

Necip Fazıl Kısakürek

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında birçok edebî türde eser vermiş olsa da özellikle şiirleriyle kendine seçkin bir yer edinmiş olan Necip Fazıl Kısakürek, kaleme aldığı tiyatro eserleriyle de dikkat çeker. Necip Fazıl için tiyatro sanat dalları arasında en büyük keşiftir. Necip Fazıl tiyatroyu “Ön tarafı açılır kapanır bir mikâp içinde hayatı yakalamak... Kapana kısıtırır gibi... Tiyatro budur” şeklinde tarif eder.¹ Tiyatronun ön tarafının açılır kapanır oluşu, Necip Fazıl'ın tiyatrodaki toplumsal sorunlara kendisini daha yakın kabul ettiğini göstermektedir. Çünkü tiyatro izleyici ile doğrudan temas kurulabilen bir edebiyat türüdür. Necip Fazıl Kısakürek iki tanesi tamamlayamadığı toplam on yedi tiyatro oyunu yazmıştır:

Tohum (1935): Necip Fazıl'ın 1935 yılında yazdığı ilk tiyatro eseri olan *Tohum* Maraş çevresinde geçen olaylarıyla, *Milli Mücadele tarihimizden bir destan olarak nitelendirilebileceğimiz bu epik eserdir.*² Selami İzzet Sedes'in Akşam Gazetesi'nde yayınlanan eleştiri yazısında ifade ettiği şekliyle bu eser amatör sahneler için mükemmeldir ve halkevlerinin temsil kollarında oynanmalıdır. Büyük sahne eseri değildir. (Sedes, 1942).

Bir Adam Yaratmak (1938): 3 perdeden oluşur ve bir tiyatro yazarını ve onun içinde bulunduğu büyük manevi sıkıntıları ele alır.

Künye (1940): 3 perde, 12 tabloda meydana gelen ve Gazanfer Bey'in trajik hayatını ele alan tarihsel bir tiyatro oyunudur.

Sabırtası (1940) 3 perdeden oluşan oyun ana temasını bir Türk masalından alır ve genç bir kızın muradına ermesi için verdiği mücadeleyi karşısına çıkan kötülük ve engelleri aşmasını ele alır (Çebi, 1983).

Para (1942): Çalışmamızın ana konusunu oluşturan bu oyun 5 perdeden oluşur ve maddi kazanımları ve şahsi menfaatlerini her şeyden üstün tutan bir banka patronu aracılığıyla insanların para için bütün ahlaki değerleri yerle bir etmelerine rağmen paranın aradıkları huzuru veremediğini ve huzurun sadece manevi değerlerde olduğunu ortaya koyar.

Sır (1946): yazım aşaması tamamlanmamış tek perdelik bir eserdir.

Nâm ı Diğer Parmaksız Salih (1949): 4 perdeden oluşur ve ilacı olmayan hastalık olarak nitelenen kumar alışkanlığına yakalanmış olan Salih'in kumardan nefret etme süreci ve tüm insani değerleri yok eden bu hastalığa yakalanan oğlunu kurtarmak için verdiği mücadeleyi anlatır.

* Yrd. Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

¹ Kısakürek, N. F. (2016). *Para*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, s.5

² Özcan, M. (2007 (Sayı 18)). “Necip Fazıl Kısakürek'in Para Piyesi ve Etrafındaki Tartışmalar”. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, s.180

Kumandan (1960) yazarın yarım kalan bir diğer eseridir.

Siyah Pelerinli Adam (1964): Tek perdeli bir piyes olan *Siyah Pelerinli Adam* genç ve yoksul bir şairin para, şan, şöhret, kadın gibi maddi heveslerle simgelenen nefesine karşı verdiği sembolik bir mücadeleyi anlatılır.

Reis Bey (1964): 3 perde, 9 tablodan oluşur ve taş kalpli bir kanun tatbikçisi olan Reis Bey'in yaşadıklarının etkisiyle insanın sadece maddi boyutunun olmadığını, maneviyat olmaksızın insanın eksik olduğunu anlayarak kendini insanlara yardıma adanmasını konu alır.

Ahşap Konak (1964): 3 perdeden oluşur bir ahşap konak içinde üç neslin hayatı aracılığıyla maddi ve manevi değerler arasındaki çatışma anlatılmaktadır.

Ulu Hâkân Abdülhamid Han (1965): 5 perdeden oluşur ve Osmanlı Padişahı Abdülhamid Han'ın hayatını konu almaktadır.

Yunus Emre (1969): Piyes 3 perde, 9 tablodan oluşur. Derviş Yunus'un Mezarlığı olmayan bir köyü bulmak için çıktığı yolculukta karşılaştığı bir dervişten ölümsüzlüğü dışarıda değil, içinde araması gerektiğini öğrenmesinin hikâyesidir (Kazımlı, 2010).

Kanlı Sarık (1970): Tarihi olayları ele alan bu oyun 1064–1922 yılları arasında Kars kalesinde meydana gelen olayları Türk Rus düşmanlığı çerçevesinde inceler.

Mukaddes Emânet (1971): Ahşap Konak eserinin devamı kabul edilebilir. Toplumsal yapıdaki yozlaşma ve bu yozlaşmaya neden olan dış kaynaklı düşünce sistemleri anlatılmaktadır.

İbrahim Edhem (1978): 5 perdeden oluşan bu oyun Belh Sultanı İbrahim Edhem'in sultanlığı ve onun nimetlerini bırakarak bir derviş oluşunun hikâyesidir.

Püf Noktası: ne zaman yazıldığı tam olarak bilinmeyen bu eser şair Recep Kafdağlı'nın bohem yaşamını konu alır.

Howard Brenton (1942 -)

Howard Brenton 1942 yılında, İkinci Dünya Savaşı'nın sürmekte olduğu bir sırada, İngiltere'nin Portsmouth kasabasında doğdu. Oldukça dindar, fakat bu dindarlığı radikal bir çizgiye taşımamış anne ve babanın çocuğu olan Brenton'ın gerçek anlamdaki yazarlık hayatı Cambridge'de iken yazdığı üç eser ile başlamıştır: *Ladder of Fools*, *Winter*, *Daddykins* ve *It's My Criminal*. Bu eserler orijinal şekilleri ile sahnelenmeye uygun olmayan, kendi içlerinde bütünlükten yoksun ve okuyucuyu sıkıan eserlerdi.

Brenton'ın sonraki eserleri ise *Revenge*, *Sky Blue Life* ve hiç sahnelenmeyen *The Plague Garden* olmuştur. Yazarlık hayatına ana akım tiyatro sahnelerinden uzak radikal bir akım olan Fringe tiyatrosu ile başlayan Brenton'ın Chris Par'ın öğrenci topluluğu ile yaptığı işbirliğinin sonucunda, 1969 yılında sahneye konulan üç eser: *Gum and Goo*, *Heads* ve *The Education of Skinny Spew* ortaya çıktı. Deneysel birer çalışma niteliği taşıyan ve seyirciyi düşünmeye sevk eden bu kısa oyunlar, otistik bir çocuğun dünyayı algılayışı, bir kadının mükemmel bir sevgili arayışı ve daha ana rahmindeyken anne ve babasının hayatını cehenneme çevirmeye kararlı canı ruhlu bir çocuğun gözünden hayatın algılanışı gibi konuları ele alır.

Brenton eserlerinde İngilizlerin çok büyük bir bölümü tarafından tabu olarak kabul edilen

pek çok kişi, kurum, düşünce ve olayı ele alarak gündeme getirmiştir. Bir yanda *Romans in Britain*'da İngiltere'nin İrlanda üzerindeki baskısını ele alırken, diğer yanda *Paul* adlı eserde Hristiyanlığın en büyük mitosu olan İsa'nın göğe yükselmesini sorgulayarak okuyucu ve izleyicilerin de olaylara eleştirel bakmalarını sağlamaya çalışmıştır. *Weapons of Happiness*, *Thirteenth Night*, *Moscow Gold* ve *Berlin Bertie* Brenton'ın sosyalist devlet, sistem ya da toplulukları çok sert bir şekilde eleştirdiği eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

1973 yılı Brenton'ın kariyerinde önemli bir yer tutar. Bu yılının başlarında, Brenton, David Hare ile beraber yazdığı ve çalışmamızın bir parçası olan *Brassneck* onun tiyatro çevrelerinde tanınmaya başlamasını sağladı. Aynı yıl Royal Court Tiyatrosu'ndaki ilk görevini aldı. *Magnificence* Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelendi ve bu eser tiyatrodaki sahnelenen, bir Fringe oyun yazarı tarafından yazılmış ilk eser oldu.

Brenton'ın 1968 sonrası dönemdeki ilk eseri olan *Revenge*'in 1969 yılında Royal Court Tiyatrosu tarafından sahneye konuluşu onun hayatında dönüm noktalarından biri olmuş ve onu umut vaat eden tiyatro yazarlarının en önemli ve önde gelenlerinden biri haline getirmiştir. Bu dönemde siyasal bilinci ve eserlerindeki siyasal yaklaşım daha da belirgin hale geldi. Aynı yıl 50'li yılların ünlü seri katili olan John Reginald Christie'nin hayatını ve medyanın bu olayı nasıl kendi çıkarına kullandığını konu alan *Christie in Love* Londra'daki Oval House'ta sahnelendi. 1970 yılında, Methodist Kilisesi'nin kurucusu John Wesley'in bu kiliseyi kurma çabasını konu alan ve Bradford Topluluğu tarafından sahnelenen *Wesley* adlı eseri yazdı. Bradford grubu ile yapmış olduğu işbirliği Wesley ile sınırlı kalmamış, bu işbirliğinin sonucunda aynı yıl *Scott of the Antarctic* adlı eser de ortaya çıkmıştır.

Magnificence'in elde ettiği büyük başarı Howard Brenton'a diğer büyük tiyatroların kapısını açtı. Nottingham Playhouse Winston Churchill'in 100. doğum yılı anısına bir oyun yazmasını istemesi üzerine *The Churchill Play*'i yazdı. 1976 yılında Evening Standart tarafından yılın en iyi oyunu ödülünü alan *Weapons of Happiness*'i bu tiyatro için kaleme aldı.

1977 ve 1978 yılları Brenton'ın Fringe tiyatrosuna dönüş yaptığı yıllardır. Bu dönemde *Epsom Downs* ve Trevor Griffiths, Ken Campbell ve David Hare ile birlikte *Deeds* oyununu yazdı. Bu eserleri 1979 yılında hayalî eserlerinden ilki olan *Sore Throats* takip etti.

David Hare ile beraber yazdıkları *Pravda* (1985), 1988 yılında sahnelenen *Greenland* ve 1989 tarihli *H.I.D (Hess is Dead)* ve Tariq Ali ile beraber yazdıkları *Iranian Nights* (1989) ve *Moscow Gold* (1990) pek verimli geçmeyen seksenli ve doksanlı yılların önemli oyunları arasındadır. Diğer önemli oyunları *Kit's Play* (2000), *Paul* (2005), *In Extremis* (2006), *The Ragged Trousered Philanthropists* (2010) ve 2010 tarihli *Anne Boleyn*'dir.

İnsanların kendilerine dayatılan fikirlerin ve yaşam tarzının etkisinden kurtulmaları için her şeyden önce kendilerine sorgulanamaz olarak dayatılan olay, düşünce ve kişileri sorgulayabilmeleri gerekmektedir. Bu nedenledir ki, Brenton eserlerinde İngilizlerin çok büyük bir bölümü tarafından tabu olarak kabul edilen pek çok kişi, kurum, düşünce ve olayı ele alarak gündeme getirmiştir.

Brenton için bir eserin başarısı topluma ne kadar ulaşabildiği ile doğru orantılıdır. Tiyatro tek başına bir devrim yapmaya yeterli değildir. Brenton, tiyatro eserlerinin seyirciyi düşünmeye

ve içinde bulunduğu durumu sorgulamaya itebileceğini düşünüyordu.³ Bu amaca ulaşmanın yolu, daha fazla seyirciye ulaşabilen ve medyada daha fazla yer bulan büyük tiyatrolarda sahne alabilmektir. Brenton da 1974 yılında oyunlarını daha büyük tiyatrolarda sahnelemek istediğini çünkü bu tiyatroların çok daha fazla sayıda insana ulaşma olanağı tanıdığını ifade etmiştir. Ona göre, halka ulaşmayı başaramadığınız sürece oyun yazarı olarak bir değerinizin olması mümkün değildir.⁴

Brenton'a göre, insanların içinde yaşadıkları toplumun etkisinden kurtulamayacağı açık bir gerçektir. Yaşantımızın pek çok boyutu toplumsal değerler ve kurallar tarafından belirlenmektedir. Bu nedenle insanlar tarafından yüzlerce yıllık bir süreç içinde oluşturulan toplumsal yapının ve değerlerin değiştirilmesi kolay olmamaktadır.

David Hare (1947 -)

Günümüz İngiliz tiyatro yazarlarının en önemlilerinden biri olan Sir David Hare 5 Haziran 1947 günü İngiltere'de Bexhill, East Sussex'te doğmuştur. 1968 yılında Portable Theatre Company'nin kurucularından biri oldu. 1970 ve 1971 yılları arasında Royal Court Tiyatrosunun, 1973 yılındaysa Nottingham Playhouse'un yazarlarından biri oldu. 1975 yılında Joint Stock Tiyatro Gurubu'na katıldı. 1982 yılından başlayarak Green Point Film şirketi için senaryolar yazmaya başladı. 1984 yılından beri National Theatre'ın yönetmeni olarak çalışmaya devam etmektedir. 1998 yılında şövalye ilan edilmiştir. İki kez evlenen Hare'in şimdiki eşi önde gelen moda tasarımcılarından biri olan Nicole Farhi'dir.⁵

Hare'in önemli tiyatro eserlerinden bazıları şunlardır:

Slag (1970): Hare'in ilk önemli oyunudur ve kendisine Evening Standard Drama Ödüllerinde yılın en umut vadeden oyun yazarı ödülünü kazandırmıştır.

Fanshen (1974): Eski ve yeni Çin devrimini irdeleyen bir oyundur.

Plenty (1978): Hare'in en iyi oyunu olarak kabul edilir. İkinci Dünya Savaşında Fransız direnişçilere yardım eden bir kadının savaş sonrasında Britanya ile ilgili uğradığı hayal kırıklığını konu alır.

The Great Exhibition (1972): Çağdaş Britanya toplumunun bir şeyleri başarma ya da değiştirmedeki başarısızlığını ortaya koyan bir oyundur.

Knuckle (1974): Kız kardeşinin ortadan kaybolmasını araştıran genç bir silah kaçakçısı aracılığıyla Guildford'daki yozlaşmanın gün be gün açığa çıkışını ele alır.

Pravda (1985): Howard Brenton ile birlikte yazdıkları bu eser, basın dünyasına yönelik bir eleştirel yaklaşımı ortaya koyar.

Racing Demon (1990), *Murmuring Judges* (1991), ve *Absence of War* (1993) üçlemesi din, adli sistem ve siyasi partilerin durumunu konu alır.

³ Robinson, M. (1987, ARALIK). Bloody Poetry by Howard Brenton. *Theatre Journal*, Vol.39, No.4, *Distancing Brecht*, s. 508.

⁴ Catherine, I., & Simon, T. (1981). Petrol Bombs through the Proscenium Arch. S. T. (Ed.) içinde, *New Theatre Voice of the Seventies: Sixteen Interviews from Theatre Quarterly 1970-1980* (s. 87). London: Methuen, s.97

⁵ Boon, R. (2007). *The Cambridge Companion to David Hare*. Cambridge: Cambridge University Press., s.II

Skylight (1995): İki eski sevgilinin yıllar sonra yeniden karşılaşmasını ve aralarındaki aşkı ele alan bir oyundur.

Via Dolorosa (1997): 1997 yılında pek çok davetten sonra İsrail'i ziyaret edişini konu alır. Gerek Filistin gerek ise İsrail'de tanıştığı insanların güçlü inançları onu kendi değerlerini sorgulamaya iter.

Aynı zamanda önemli bir yönetmen olan Hare'in kendi oyunları dışında yönettiği oyunlardan bazıları şunlardır: *The Pleasure Principle* (1973) - Snoo Wilson, *The Party* (1974) - Trevor Griffiths, *Weapons of Happiness* (1976) - Howard Brenton, ve *Devil's Island* (1977) - Tony Bicât.

Pare ve Brassneck adlı eserlerde Para Hırsı ve Yozlaşma

“Para” oyunun tam olarak hangi zaman diliminde ve hangi ülkede geçtiği tam olarak belli değildir. Eserin ana karakteri gözü paradan başka hiçbir şey görmeyen bir bankerdir. Eserdeki karakterler kişisel isimlerle anılmazlar. Ya yaptıkları işler ya da ana karakter olan bankerle olan ilişkilerine göre Hususi Kâatibi, Kadın Müşterisi, Oğlu, Karısı, Katil, Hırsız gibi isimlerle anılırlar. Oysa “Brassneck” oyununun İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere’de geçtiği açıktır. Gerek karakterlerin isimleri gerek ise olayın geçtiği yer açıkça ortaya konmuştur. 1945 yılında ve savaş sonrası dönemde geçen oyunun birinci perdesinin ilk sahnesinde, 77 yaşındaki Alfred Bagley Londra’dan yıllar önce ayrıldığı memleketi Stanton’a geri dönmektedir. Yolda, içinde savaş döneminde hava kuvvetlerince kullanılmış paraşüt kumaşları ile dolu olan bir kamyoneti satın alır. Kumaşları satın alırken sürücünün umutsuzluğu ve bilgisizliğini de en iyi şekilde kullanacaktır. “İnsanlar Luftwaffe ipeğine bugünlerde iyi bakmıyorlar”⁶ ifadesiyle sürücünün elindeki malların günün koşullarında değersiz olduğu izlenimi vermektedir. Kumaşları kendisine satmadığı takdirde, müşteri bulmasının çok zor olduğuna inandırırca ürünü gerçek değerinin çok daha altına bir fiyata satın alması ve dolayısıyla çok daha fazla kar etmesi mümkün olacaktır. Bunu yaparken oldukça rahat olması, insanların zaafalarını iyi bilen ve değerlendiren bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir.

BAGLEY: Biz boşu boşuna savaşa katılmadık, genç adam. Bunları satın alacak bir perakendeci bulmak çok güç olacak. Kamyonetteki yük için 15 daha vereyim. Altmış eder. Kamyonet ve yük için.

SÜRÜCÜ: Tamam. Tamam.

BAGLEY: Anlaştık.

SÜRÜCÜ: Bir dakika önce senin yarı sağır olduğunu düşünüyordum.

BAGLEY: Oldu bu iş.

SÜRÜCÜ: İpeklere bir göz atmak istemiyor musun?

BAGLEY uzaklaşır.

BAGLEY: Hiç görmeden alacağım. Benim istediğim kamyon.⁷

⁶ Brenton, H., & Hare, D. (1974). *Brassneck*, . London 1974: Methuen, s.11

⁷ Brenton, H., & Hare, D. (1974). *Brassneck*, . London 1974: Methuen, s.11

Çok benzer bir durum “Para” oyununun ilk perdesinde de geçerlidir. Banka sahibi yaklaşmakta olan savaşı bir fırsat olarak görmekte ve bunu daha fazla para kazanmak için kullanmaya çalışmaktadır. Ezici sermayenin gücünü anlamamakla suçladığı Hususi Kâtibine “Sen bu parayla çakıl taşı toplasan, çakıl taşı pahalılaşır. Sonra onu ustalıklarla, sindire sindire satmayı bilirsen nasıl olsa kar eder”⁸ diyerek amacını ortaya koymaktadır ve bire yirmi, yüzde iki bin oranında kâr beklemektedir. Savaş esnasında olağan üstü talep görmesi muhtemel olan bütün ürünleri toplayarak savaş sırasında onları fahiş fiyata satmak tek amacıdır. Diğer insanların bu durumdan nasıl etkileneceği, kendisi kazanırken kimlerin neler kaybedeceği onun hiç bir şekilde umurunda değildir. Önemli olan mümkün olduğunca çok malzeme depolamak ve para kazanmaktır.

O – Kafana iyice mihla!.. Çiviye malum iki şehirden numara beş toplayacak. Yanına beş on emniyetli adam alacak! Hiçbirini öbürleriyle yüz yüze getirmeden, maksadı sezdirmeden, parça parça, yavaş yavaş, bucak bucak toplatacak. Telleri, saç levhaları ve çuvaları da numara üç, yedi ve dokuz... Aynı şekil, aynı tarz, aynı usul... Hiçbir faaliyet cinsinden öbürleri haber almayacak. Mallar kısım kısım sende toplanır, sende onları bildiğin yerlerde, birer bütün halinde, kafadaki gizli fikirle beraber muhafaza edersin.⁹

Brassneck oyunun hemen başında ise Alfred Bagley, eşi savaş esnasında Blitz şehrinde öldürülmüş olan bir kumaş tüccarı olarak çocukluğunun geçmiş olduğu Stanton şehrine geri dönmektedir. Bombalanan iki kumaş dükkânı için kendisine verilmiş olan tazminat ve o ana kadar biriktirdiği parayla Stanton’a gelen Bagley, şehrin önemli emlak satıcılarından biri olan Avon’a giderek, elinde bulunan bütün para ile mümkün olduğunca fazla sayıda ev, toprak ve emlak satın almak istediğini ifade eder. Savaş sonrası dönemde mevcut ev ve binaların çok büyük kısmı yıkılmış ya da zarar görmüş olduğu için ev, toprak ve emlak fiyatlarının her geçen gün artacağı ortadadır. Bu durumda hızlı davranarak mümkün olduğunca fazla alım yapmak ona daha çok para kazanma olanağı sunacaktır. Bu davranışıyla eserde adı geçen karakterler arasında gelecekle ilgili en doğru öngörülere kendinin sahip olduğunu kanıtlamıştır.

Her iki eserde de ortak olan noktalardan bir başkası ise gücü elde etmek ve korumak için başkaları hakkında özel bilgilere sahip olmaya verilen önemdir. Bir çeşit casusluk sistemi kurarak iş hayatındaki engelleri bu özel bilgileri bir şantaj aracı olarak kullanmak hem banka sahibinin hem de Bay Bagley’in sıkça kullandığı bir yöntemdir. Banka sahibi temas halinde olduğu ve olması muhtemel olan herkes hakkında özel dosyalar hazırlayan bir casusa sahiptir. Bu casus ahlakın yalan olduğunu düşünen, efendisinin çıkarı için her türlü ahlaki değeri ayaklar altına alabilecek bir kişidir. Özellikle hükümet mensupları ve önemli kişiler hakkında hazırladığı dosyalar ile efendisinin işlerini kolaylaştırmaktadır.

CASUSU - Hükümet ve Nüfuzlu şahıslar dosyası! Her şey orada. Nazırın bütün iç yüzünü, avucunuzun içi gibi okuyacaksınız. İki! Memurlarınızın dosyası! Etrafınızdakilerden her birinin ne düşündüğü ve ne yaptığı orada. Üç!. Piyasa, ticaret ve iş adamları dosyası! Bakın herkes, hangi yolu takip ediyor!. Bu da dört!. Yakın adamanıza evet Hususi Katibinize ait dosya!.. Ayrıca dosya tutmaya değdi.¹⁰

İş hayatında başarılı olmak için siyasette ve toplum hayatında etkin olan devlet görevlileri

⁸ Kısakürek, N. F. (2016). Para. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, s.17

⁹ Kısakürek, N. F. (2016). Para. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, s.17

¹⁰ Kısakürek, N. F. (2016). Para. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, s.21

ya da şehrin ileri gelenleri ile iyi ilişkiler kurmak ve onları kendi amaçlarına hizmet etmeye zorlamak Bay Bagley'in de kullandığı bir metottur. Manevi ve insani değerlerin önemini kaybettiği toplumlarda bu durum doğal olarak ortaya çıkmaktadır. Eserin üçüncü sahnesinde Bagley kentin Mason Locasına üye olarak bu topluluğunun gücünü kendi konum ve etkinliğini artırma çabasına girmiştir. Bagley'in Mason Locası'na üye olmasının sebebi, Loca'nın şehrin idaresinde çok etkin ve gelecek ile ilgili hayallerine ulaşmak için gerek duyduğu desteği kendine verebilecek bir teşkilata sahip olmasıdır.¹¹

Kurmuş olduğu bilgi ağı ve siyasi işbirlikçileri ile Bagley şehrin inşaat sektörünü ele geçirmiştir. Devlet ihalelerin kazanmak için rakiplerine siyasi baskı ve casuslarının elde ettikleri bilgilerle şantaj yapmaktadır. İnşaat sektörünün eski bir parçası ve Bagley ve ailesinin rakibi yaşlı Avon, açıktan açığa karşısına çıkan bu gibi bir yozlaşmaya alışık değildir. Yaşadıkları kentte gıpta edilen bir üne sahip olan oğlunun, bu durumu asla kabul etmeyeceğini ve ihaleden çekilmeyeceğini söyler. Bagley'in tepkisi savaş esnasında bir Alman saldırısında yaralandığını iddia eden Clive'in aslında bacağına bir avcı bıçağı ile kendisinin yaralandığını bildiğini halka söylemek ile onu tehdit etmek olur.¹² Avon'un sessizliğe gömülmesi Bagley'in söylediklerinin doğru olduğunun kanıtıdır. Oğlunun halk arasındaki itibarının zedeleneceğinin farkında olan baba Avon'un Bagley'in Şantajına boyun eğmekten başka çaresi kalmamıştır. Bagley'in hiç kimsenin bilmediği bir gerçeği nasıl ve ne amaçla elde ettiği günümüzün önemli ahlaki sorunlarından birini karşımıza çıkarmaktadır. Kendi çıkarına kullanmak için başkalarına ait özel bilgileri kanun dışı yollarla elde ederek bu bilgileri kendi çıkarları ile kullanmak, günümüz ticaret ve siyaset dünyasının önemli metotlarından biridir.¹³

Rüşvet de maddi çıkarlarını her şeyden üstün tutan ana karakterlerin kullandıkları araçlardan biridir. Para oyununda Banka sahibinin kendi amaçları için kullandığı karakterlerden biri olan Nazır'a rüşvet veriş şekli çok ilginçtir. Nazır, Banka Sahibi'nden üç bin beş yüz liraya bir arsa almış ve henüz borcunun üç bin lirasını ödemiştir. Ancak birden bir fabrika sahibinin aynı arsayı depo olarak kullanmak için kendisine otuz beş bin lira teklif etmesi Nazır'ın kendisini bile şaşırtmıştır. "Yoksa dostum, arsayı bana üç bin beş yüze satan siz olduğunuz gibi, otuz beş bine almaya kalkan da yine siz misiniz?"¹⁴ diyerek doğal bir alış veriş gibi görülen bir olayın aslında Banka Sahibinin Nazır'a verdiği bir rüşvet olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Banka sahibi bu durumu kabul etmediği gibi açıkça ret de etmez. "O – İşin içinde parmağımı aramayınız, Nazır hazretleri! Bulamazsınız"¹⁵ ifadesi işin arkasında kendisi olsa bile Nazır'ın gücünün bu gerçeğe ulaşmaya yetmeyeceğini göstermektedir. Banka Sahibinin arsa ile ilgili tavsiyesi iş hayatındaki uzmanlığının ve kurnazlığının çok güzel bir örneğidir:

O – Mademki fabrikanın arsanıza ihtiyacı var, ne isterseniz verir. Otuz beş bine razı olmayınız!.. Fabrika evvela arsaya malzeme anbarını yaptırsın. Siz bütün bu heyeti, seneliği on iki binden, on seneliği peşin, onlara kiraya veriniz!.. Yüz yirmi bin eder. Otuz bini anbarın inşa masrafı, doksan bini kâr.. Mal da sizin olur.¹⁶

Brassneck'in ana karakteri Bagley'in iş hayatına yaklaşımı da farklı değildir. İnşaat

¹¹ Bay, S. (2010, Kasım 24). Howard Brenton'ın Tiyatro Eserlerinde Şiddet ve Boyutları. *Doktora Tezi*. Erzurum: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

¹² Brenton, H., & Hare, D. (1974). *Brassneck*, . London 1974: Methuen, s.42-43

¹³ Bay, S. (2010, Kasım 24), s.196

¹⁴ Kısakürek, N. F. (2016), s.24

¹⁵ Kısakürek, N. F. (2016), s.31

¹⁶ Kısakürek, N. F. (2016), s.30-31

sektöründe faaliyet gösteren Bagley ve yeğeni Roderick özellikle kamu ihalelerine katılmakta ve istediği her ihaleyi kazanmaktadırlar. Ülke genelinde yıllık 300 bin konut inşa etmek hedefinin yakalandığı ve hatta geçildiği bir dönemde kamu ihalelerinin sonucunu önceden, tehdit, şantaj ve rüşvet ile belirleyebilen bir şirketin sahibi olan Bagley kısa süre içinde şirketini inanılmaz boyutlarda büyütüştür. Eğer bir sorun ortaya çıkar ve ihaleyi gerçek anlamda en düşük fiyatı vermek zorunda kalarak almak zorunda kalırlarsa da çözüm kolaydır.

BAGLEY: Roderick kazandığında, inşaatın yapılacağı yerlerdeki sorunlar, hava koşulları ve bunlara benzer şeylerden dolayı inşaat sırasında maliyet artacak ve biz tahmini değeri yeniden değerlendirmek zorunda kalacağız. Kârı gözden geçireceğiz. Azar azar. Sıkça. Yukarı doğru.¹⁷

İncelemekte olduğumuz eserlerde karşımıza çıkan en belirgin unsurlardan biri de aile bireyleri arasındaki ilişkilerin bile maddi çıkarılara dayalı olması, geleneksel bir aile yapısının olmayışıdır. Bagley eşini savaşta kaybetmiş ve ailesi olarak niteleyebileceği tek yeğeni Roderick ve ailesi kalmıştır. Bagley kendi çocuğu olmadığı için, en yakın akrabası olan yeğeni Roderick'i kendi hayallerini gerçekleştirebilecek tek kişi olarak görür. Bagley'in kendi çocuğu olmaması ile ilgili olarak "Kısır bir kadınla evlendim, Roderick"¹⁸ demesinin nedeni çocuk sahibi olamamasının sebebi olarak karısını görmesidir. Kendini ve maddiyata dayanan değerlerini diğer insanlardan üstün tutan bir kişinin kusuru kendisinde bulması ve hatta kusurun kendisinde olma ihtimalini düşünmesi bile, inandığı değerlere ve kendine olan inancına saygısızlık ve bir zayıflık belirtisidir. Yıllarca birlikte yaşadığı ve hayatı paylaştığı eşinden bahsederken bile herhangi bir duygu kırıntısı taşımayan bir insandan, topluma karşı sorumlulukları olduğunu düşünmesini beklemek gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır.¹⁹

Bagley, Roderick için planlarını yıllar öncesinden yapmıştır. Roderick'in bir üniversitede gece bölümüne kaydettirmiş ve okul gerekli masraflarını kendi karşılamıştır.²⁰ Fakat Bagley'in Roderick'e verdiği destek sevgi dolu bir amcanın yeğenini daha iyi bir hayat sürmesi için desteklemesinden çok uzaktır. Bagley'in verdiği desteğin geleneksel anlamdaki aile bağları ve sevgi ile ilgisi yoktur. Öte yandan Roderick'in amcasını ailece ziyarete gelmesinin de aile bağlarından çok, amcasından kendisine kalmasını beklediği servet ile ilgilidir. Çünkü Roderick amcasının ölüm döşeginde olduğunu düşünmektedir. Amcasının yaşadığı kente vardıklarında, "Önce hastaneye mi yoksa otele mi gidiyoruz?" diye eşine sorması ve sonra da "Haklısın. Hastaneye. Ve herkes böyle davranır. Yaşlı adam biz oraya ulaşmadan ölmüş olacak"²¹ diyerek ölüm döşeginde yatan amcasını ziyaret etmek ile otele gidip dinlenmek arasında tereddüt eder. Bagley de durumun farkındadır ve bu nedenle Roderick'in vakit kaybetmeden Stanton'a gelmesi için kendisine yalan söylemiştir. Roderick ve ailesinin Stanton'a geliş sebepleri ölmek üzere olan amcalarını ziyaret etmek değil ondan kalan mirasa sahip olmaktır.

Bagley Roderick'in eğitim masraflarını üstlenerek onların şu anki mevcut durumlarını onlara bizzat kendisinin sunduğunu hatırlatmaktan kaçınmaz. Bunun karşılığında Roderick'in eşi Vanessa'nın "Size inanılmaz derecede minnettarız"²² diyerek Bagley'e muhtaç olduklarını açıkça ortaya koymuştur. Bagley Roderick'in eğitimi için yapmış olduğu masrafı bir yatırım olarak görmektedir. Roderick'in başarısız olması yatırımın başarısızlığı anlamına gelmektedir.

¹⁷ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.43

¹⁸ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.38

¹⁹ Bay, S. (2010, Kasım 24), s.192

²⁰ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.38

²¹ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.36

²² Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.38

Roderick başarısız olursa, Bagley'in yaptığı bütün masrafları geri ödemek zorunda kalacaktır. Eğer ekonomik açıdan bir getirisi yok ise, insanların duygu ve düşüncelerinin bir değeri yoktur. İnsanların sanayi makineleri gibi duygu ve ruhtan arınmış varlıklar olarak nitelendirilmeleri, topluma hâkim olmuş ekonomik sömürünün kaçınılmaz bir sonucudur.

Bagley kendi istediklerini yapmaması durumunda başlarına ne geleceğini hatırlattıktan sonra Roderick'e teklifini sunar:

BAGLEY: Bir seçenek, Roderick. Tam bu çarpıcı anda. 40.000 nüfuslu Stanton kentinde birkaç emlak sahibiyim. Son üç yılda toplamış olduğum evler ve konutlar. Fakat şehir hayatına yeterince katkıda bulunabildiğimi sanmıyorum. Bir mülk sahibiyim. Basit ve saf. Fakat Bagley'ler müteahhit olmalılar. Son üç yüz yıldır kiralarda sarmal bir hareket var. Bu da daha fazla toprak elde edebileceğim anlamına geliyor. Şu an seni mimar statüsüne çıkarabilecek kadar para kazanabildiğim miktarda toprağı elde ettim. Ve şimdi arazimi senin uzmanlığın ile birleştirmeyi istiyorum. (Duraksar) Okuldaki o işi boş ver gitsin. Hızla yüksel. Kendini dünyada yükselt. Bir efsane yarat.²³

“Para” oyunun ikinci perdesi Banka Sahibinin evinde geçer. Karısı, Oğlu, Kızı ve Kızının Nişanlısı bir arada köşktedirler. Banka sahibi ailesine iş hayatına nasıl atıldığını ve başarısının sırrını açıklamaktadır: “Parayı anlamak, hesabı bilmek, zaafardan kurtulmak...”²⁴ Kendisini ailenin büyüğü ya da reisinden çok efendisi ya da kralı gibi görmektedir. Güç onun elindedir ve ormanda nasıl diğer tüm hayvanlar kralları aslana boyun eğmek, itaat etmek zorundaysa o da aile bireylerinden kendisine karşı o kadar itaatkâr olmasını beklemektedir.

O - ... Aranızda arslanın kim olduğu anlaşılınca, öbürlerine düşen vazife, hemen onun karakulağı olmak... Karakulak nedir biliyor musunuz?.. Aman bunu öğrenin!.. Fatihin peşindeki müjdeciler kalabalığı, arslanın dalkavukları, kör tavşan, uyuz çakal, dişsiz sırtlan, topal tilki, ihtiyar köstebek.. Sizden beklediğim nizam, işte bu!²⁵

Banka sahibinin aile bireylerini benzettiği hayvanları ‘kör’, ‘uyuz’, ‘dişsiz’, ‘topal’, ‘ihtiyar gibi sıfatlarla nitelemesi onları ne kadar küçük ve değersiz gördüğünün bir ifadesidir. Aile bireylerinin sadakatlerinden emindir çünkü onlara kendisine sadık olmaktan başka çare bırakmadığından şüphesi yoktur.

Bütün malını mülkünü, parasını kısaca tüm mal varlığını hayır işlerine vermeye karar verdiğini ve bu nedenle kişisel noterini de yanında getirdiğini açıklar. O ana kadar kendisine karşı çok saygılı davranan ve maddi değerlerden daha üstün değerler olduğunu ifade eden aile bireyleri birden bire Banka Sahibine karşı saldırıya geçerler. Karısı “Tabancanızı çekip bizi ve kendinizi öldürseniz daha iyi değil mi?”²⁶ şeklinde bir tepki vererek parasız bir hayatın ölümle eş olduğunu ifade ederken, oğlu babasının bir buhran geçirdiğini, ne yaptığını bilmediğini ve belki babasının aklının başına gelmesini umduğunu söyler. Banka Sahibinin oğluna verdiği cevap aralarındaki ilişkinin aile bağlarından ziyade maddi çıkarılara dayalı olduğunu ortaya koymaktadır:

O – (Oğlunu, omuzlarından kavrayarak.) Yavrum! Baban, aklını kaybedecek diye mi

²³ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.48

²⁴ Kısakürek, N. F. (2016), s.45

²⁵ Kısakürek, N. F. (2016), s.46 Kısakürek, N. F. (2016), s.46-47

²⁶ Kısakürek, N. F. (2016), s.50

korkuyorsun, parasını kaybedecek diye mi? Sana babanın akli mı lazım, parası mı?²⁷

Para ve gücü elinde tutan karakterlerin, kendilerini beğenmiş ve kibirli insanlar olması materyalist toplumların en belirgin özelliklerinden biridir. Bu insanlar diğer tüm insanları küçük görmekte hemen herkesin kendi kontrolleri altında olmaları gerektiğini düşünmektedirler. Sanki diğer herkes onlara boyun eğmek, hizmet etmek için yaratılmıştır. Bu durum kendini aile ilişkilerinde de açıkça ortaya koymaktadır. Banka sahibi casusuna kendi aile bireyleri hakkında istihbarat dosyaları hazırlatarak, onlara güvenmediğini açıkça ortaya koyar. Aile bireylerinin de Banka Sahibine sadece para kaynağı olarak baktıkları açıktır. Noterin getirdiği belgeleri imzalarken, Oğlu ve Karısı artık duruma tahammül edemeyecek bir ruh haline girmişlerdir. Karısı eşyasını ve elmaslarını bir bavula doldurup oğluyla birlikte çıkıp gitmekten başka çaresi kalmadığını²⁸ ifade ederek Banka Sahibinin parası olmadığına kendileri için değersiz olduğunu ortaya koyar.

Banka Sahibinin bu kararına destek veren ve onu her şartta sevmeye ve desteklemeye devam edeceğini söyleyen sadece kızı ve onun nişanlısıdır: “Demindenberi ölüm terleri döküyordum. Bana parası değil, babam lazım. O neyi münasip görürse, benim için güzel ve doğru olur.”²⁹ Kızı ve kızının nişanlısı her ne kadar babalarını sevdiklerini ifade etseler de Banka Sahibi buna asla inanmaz ve sürekli “Söyleyin kimden haber aldınız?”³⁰ diye sorar. Sonuçta Banka sahibi bütün anlattıklarının yalan olduğunu, attığı imzanın bir hayır kurumuna yaptığı yüklü bir miktarda yardım için atılan imza olduğunu açıklar. Amacı aile bireylerini denemek ve onların kendine karşı sadakatlerini sınamaktır. Kızı ve kızının nişanlısı da bunu daha önceden Hususi Kâtibinden öğrenmiştir. Bu fırsatı kaçırmamışlar ve babalarının aldığı karara saygı duyuyormuş gibi davranarak onun gözüne girmeyi amaçlamışlardır.

Banka sahibinin hayır kurumlarına yaptığı yardım sadece iyi bir yatırımdır. Hayır işleri onun için sadece laftır ve o yapmış olduğu yardım sayesinde belki de on mislini kazanmayı amaçlamaktadır. Onun için maneviyat ya da ahlak yoktur, onun için var olan tek şey akıldır.³¹

O - ... Ahlak yok, akıl var, üstün menfaat hesabı var. İşte bütün felsefem ve usulüm! Enselenmeyecek hırsız çalsın! Enselenecek olanda dürüst kalsın! Hırsızlık, namussuzluk olduğu için değil, enselenmek namussuzluk olduğu için.. Size tavsiye ettiğim hayat seciyesile, bana karşı seciyeiniz arasındaki tezadları barıştırdınız mı, külahlarımızı havaya atabilirsiniz: ahlak yok, masal yok, mefkûre yok; hadise var, üstün menfaat hesabı var!³²

Brassneck oyununun birinci perdesinin sonundaki uzun sekizinci sahne Lucy Bagley ve Dennis Macpherson'in siyasal ve maddi amaçlarla gerçekleşen düğününü aktarmakta ve ilk perdedeki olayların doruk noktasını oluşturmaktadır. Bu düğün, Bagley tarafından yeni oluşan Britanya yönetici sınıfının bir belirtisi olarak düzenlenmiş ve bilerek Kraliçe II. Elizabeth'in taç giyme töreni ile aynı tarihe denk getirilmiştir. Bagley'in taç giyme törenini seyretmek için Edmunds, Basset, Avonlar ve misafirlerin büyük bir bölümü ile birlikte düğünü terk etmesi Roderick'i bile rahatsız eder.³³ Sahnenin sonunda düğüne geri dönen Bagley önceden

²⁷ Kısakürek, N. F. (2016), s.51

²⁸ Kısakürek, N. F. (2016), s.53

²⁹ Kısakürek, N. F. (2016), s.54

³⁰ Kısakürek, N. F. (2016), s.55

³¹ Kısakürek, N. F. (2016), s.57

³² Kısakürek, N. F. (2016), s.58

³³ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.53

hazırlamış olduğu konuşmayı yaparken yanlışlıkla konuşmasını yazdığı kâğıtlar arasına karışmış olan notlarından dolayı, “Ben bu Şehri tepeden tırnağa kadar ele geçirdim”³⁴ diyerek gerçek yüzünü ortaya koymuştur. Çocukluğunda başlayarak sefaletten zenginliğe ve güce uzanan hayat hikâyesini anlatır. İkinci Dünya Savaşı esnasında insan eti yiyen insanlara rastladığını ve eşinin bir bombardımanda öldüğünü iddia eder. Bir zamanlar bir gazetecinin kendisine Nihilist olup olmadığını sorduğunu hatırlayan Bagley, aslında iyiliğe inanmayan bir insan olduğunu ve tüm hayatı boyunca kendini motive eden şeylerin kıskançlık ve kendi çıkarlarını korumak olduğu itirafında bulunur. Konuşma esnasında aslında karısını da İkinci Dünya Savaşı esnasındaki bir hava saldırısında siperden dışarı atarak kendisini öldürdüğü de açığa çıkar.³⁵

Modern materyalist toplumlarda para ve güç uğruna başkalarını feda etmek her iki eserde de karşımıza çıkan ortak noktalardan bir başkasıdır. “Para” oyununda Banka sahibinin Hususi Kâtibi patronunun tıpatıp benzeri olan bir esrarkeş bulmuş ve gerektiğinde onu kendi çıkarları için kullanabilmek amacıyla Bankaya getirmiştir. Banka sahibinin de izni ve talimatlarıyla Benzeri bankada bir odaya yerleştirilmiş, kalması için uygun bir yer bulunmuştur. Hükümet değişip toplumda Banka Sahibi ve diğer vurgunculara karşı bir öfke ortaya çıktığında, çok sayıda öfkeli genç bankayı basar ve önlerine gelen her şeyi yakıp yıkarlar. Hususi Kâtip öfkeli kalabalığa ateş açınca, kalabalık bir odadan çıkan Banka sahibi sandıkları Benzerini öldürürler. Banka sahibi Benzerinin bankaya getirildiğinde üstünde bulunan eski püskü giysileri giyerek kalabalığa karışarak hayatını kurtarmıştır. Kendi hayatını kurtarmak için bir başkasının hayatını gözünü kırpmadan feda eden Banka sahibi, bir kez daha olayları kendi çıkarı doğrultusunda yönlendirdiğini sanmaktadır. Ancak, yıllardır kendi kontrolü altında bulunan aile bireyleri de bu durumu kendi çıkarlarına uygun olarak kullanmış ve ölen kişinin Banka sahibinin Benzeri değil de kendisi olduğunu kabul ederek ondan tamamen kurtulmuşlardır. Benzeri olduğunu Casusu, Hususi Kâtibi ve Noterinden başka kimsenin bilmediği için herkes ölenin O olduğunu sanmıştır. Tüm para ve mülkler aralarında paylaşılmış, Banka Sahibi'nin ömrü boyunca elde ettikleri bir anda elinden uçup gitmiştir. Özellikle oğlunun ölenin babası değil de benzeri olmasından korkarak “Hakikatte ya benzeri ölmüş de babam yaşıyorsa?”³⁶ demesi korkulan şeyin babalarının yaşıyor olma ihtimali olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI – Şüpheli bırak! Bütün dünyanın inandığı şeye, sen mi kaldın inanmayacak? (Eliyle sette oturanları gösterir.) Bak, herkes ne kadar rahat!. Elinden gelse babanı hortlatmaya kadar gideceksin. Hem, ölen acaba meşhur Banker mi, Benzeri mi diye başkaları şüphe edeceğine, sen kafa patlatıyorsun. Kendi elinle kendi kuyunu kazdığının farkında mısın?

OĞLU – Bu, yalnız benim içimi kemiren, yalnız senin bildiğin kurt. Elâleme karşı tavrımda en küçük bir şüphe edası var mı? Parçalandığı gün, bütün tedbirlerimizi tam emniyet ve imanla almadık mı?³⁷

Ölen kişinin Banka Sahibi değil de Benzeri olabileceği şüphesi aile bireylerini Benzeri'ni bulmaya iter. Çünkü her birinde bir gün babalarının çıkıp gelerek koskoca serveti ellerinden geri alması korkusu vardır.³⁸

³⁴ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.53

³⁵ Peacock, D. K. (1991). *Radical Stages. Alternative History in Modern British Drama*. London: Greenwood Press, s.108

³⁶ Kısakürek, N. F. (2016), s.94

³⁷ Kısakürek, N. F. (2016), s.94-95

³⁸ Kısakürek, N. F. (2016), s.96

Casusun çalışmaları sonuç vermiş ve Benzeri olduğuna inandıkları kişi bulunmuş, köşke getirilmiştir. Benzerinin ilk kılığı içinde sahneye çıkan Banka Sahibi kendisinin geri döndüğünü ve ölenin Benzeri olduğunu söyler. Onların kendisini kabul edeceğinden, eski efendilerini, babalarını, eşlerini hemen tanıyacaklarından emindir. Ancak durum hiç de beklediği gibi olmaz: Tüm hayatı boyunca para ve maddi çıkarları uğruna eline geçen her türlü fırsatı kullanan Banka Sahibi artık resmen ölüdür ve aile bireyleri bu durumu kendi çıkarları için kullanmaktan kaçınmayacaklardır. Bu gelenin babaları, eşi ya da Banka Sahibi olduğunu kabul etmek, tüm servet ve güçten mahrum olmak, yeniden onun kontrolü altına girmek demektir. Herkes bir ağızdan Banka Sabinin öldüğünü, konuşanın ise ona benzeyen bir sahtekâr olduğunu kanıtlama çabasına girer:

O – (Oğluna) Oğlum! Bir kelime söylesene!

OĞLU – Babamın ağzından, bir kere bile, “Oğlum” sözünü duymadım.

O – Ben senin baban değil miyim?

OĞLU – Hayır! Benim babam öldü.

...

KARISI – (Ayağa kalkar, muvazenesini bulmaya çalışır.) Benim yirmi dokuz senelik kocam öldü.

O – Ya sen ne diyorsun Kızım?

KIZI – Babamı bankada parçaladılar. Benzerini arka kapıdan sıvışırken görmüşler.³⁹

Para ve gücün el değiştirdiğini gören eski çalışanları da artık paranın yeni sahiplerine hizmet etmeye başlamışlardır. Casusu, Hususi Kâtibi ve Noteri de onun gerçek banka sahibi olmadığına şahitlik ederler. Noteri durumu şu cümle ile kısa ve net olarak ortaya koymaktadır: “Bu evin efendisi, kanun nazarında ölmüş, gömülmüş, bütün serveti de varisler arasında paylaşılmıştır.”⁴⁰

Banker her biri ile ilgili gerçek Banka sahibinden başka kimsenin bilemeyeceği sırları ve yaşanmışlıkları hatırlatarak onları ikna etmeye çalışsa da tüm çabaları boşunadır. Herkes zaten onun gerçek Banker olduğunu bilmekte ancak onun ölü olarak kabul edilmesi kendi çıkarlarına uygun olduğu için böyle davranmaktadırlar. Çünkü bir işin bütün değerinin ancak getireceği para ile ölçüldüğünü onlara öğreten kendisidir.⁴¹ Bu durumu değiştiremeyeceğini anlayan Banka Sahibi kendisine teklif edilen yüklü bir miktarda parayı kabul edip oradan ayrılmak zorunda kalır; aksi takdirde hem hırsızlık hem de sahtekârlıkla suçlanarak hapse atılacağı tehdidiyle karşı karşıyadır. Tüm hayatı boyunca savunduğu ve uyguladığı materyalist dünya görüşü kendi sonunun hazırlamıştır. Bankada benzerinin kendi yerine ölmesiyle kurtulduğunu zanneden Banka Sahibi, aslında Benzeri ile birlikte her şeyini kaybettiğini fark etmiştir.

Brassneck oyununun sonu da benzer özellikler göstermektedir. Bagley’in düğünün son sahnesinde birden cansız bir şekilde yere düşmesinden sonra bütün servet ve güç yeğeni

³⁹ Kısakürek, N. F. (2016), s.103

⁴⁰ Kısakürek, N. F. (2016), s.104

⁴¹ Kısakürek, N. F. (2016), s.99

Roderick'in kontrolüne geçer. İkinci perdede yıl 1969'dur. Roderick elli sekiz yaşına girmiştir ve geçen süre içinde Avon, oğlu Clive, Edmunds ve Basset gibi Mason Locası'nın önde gelen üyelerini tamamen kendisi için çalışan sıradan insanlara dönüştürmüştür.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Sidney babasının şirketini "Bagley imparatorluğu"⁴² olarak adlandıracaktır. Roderick saldırgan bir tutum izleyerek işlerini Asya ve Afrika'ya kadar genişletmiş ve bu amacına ulaşmak için hükümet üyeleri arasındaki bağlantılarını kullanmıştır. Eski Koloni Dairesi Bakanı Finch, Edmund'un Roderick'in Asya temsilcisi olarak görevini zorla elinden almıştır. Üstelik Roderick Martin'i Dış ilişkiler temsilcisi olarak Afrika'ya yollamaya karar vermiştir.⁴³ Ancak gereğinden fazla büyümüş olmaları ve Roderick'in bilgi sahibi olmadığı alanlara girme arzusu şirketlerin ve Bagley İmparatorluğu'nun geleceği konusunda şüpheler uyandırmaya başlamıştır. Edmunds şüphe ve endişelerini şu şekilde ifade etmektedir.

EDMUNDS: Ne yaptığımızı biliyor muyuz? Bagley ne yaptığını biliyor mu? Sahip olduğu şu arazilere bak. O bir mimar, bir çiftçi değil. Hatta bir mimar bile değil. Vasıflı değil ve Hong Kong'ta bir fabrika yapıyor. Tavuk çiftliği. O halde kim o? Hong Kong'ta. Hong Kong şehir Konseyi'ni mi yönetiyor? Bu gizemli bir Bagley turu. Hepimiz aynı otobüsteyiz. Biletlere el konulmuş. Kapılar kapatılmış.⁴⁴

Gelişen ve değişen dünyada artık geleneksel sömürgecilik sistemini devam ettirmek ve başka ülkelerin kaynaklarını İngiltere'ye taşımak mümkün değildir. Bu amaca ulaşmanın günümüzdeki yolu bu ülkeleri ekonomik faaliyetler aracılığı ile İngiltere'ye bağımlı hale getirmektir. Değişmeyen tek şey bu imparatorluğun hem siyasetçiler hem de iş adamlarınca birlikte desteklenmesidir. Roderick Bagley'in temsilciliği görevine getirilen Finch hakkında Clive Avon'un söyledikleri bu ilişkilerin açık bir göstergesidir.

CLIVE: Raymond Finch. Eski Muhafazakâr Bakan.

FINCH gülümser.

Uzun süre İngiliz kolonilerinde düşük profilli idareci olarak çalıştı. Bir süre imar Bakanlığı görevini sürdürdü. Devlet görevini bıraktığında, devlet kademelerinde edindiği tecrübesini özel sektörün hizmetine sunacak. Değerli bir kişi, dünya çapında etkinliğe sahip biri. Sessiz bir şekilde Hükümete giren ve yine sessizce ayrılarak kendini herkese tanıtan, saygı duyulan, saygıdeğer bir adam... şimdi Roderick Bagley'in temsilciliği görevine atandı, her kapıyı açan biri olarak iyi ücret alacak. Bu nasıl bir adam?⁴⁵

Oyunun sonuna doğru, Roderick kendisine yöneltilen suçlamalar karşısında rüşvet verdiğini kabul eder ve hapse atılır. Ancak o yine de verdiği şeyin sadece bir hediye olduğuna inanmaya devam etmektedir çünkü iş hayatı boyunca bütün bu kanun dışı eylemleri o kadar sık ve sıradan bir şekilde gerçekleştirmiştir ki yaptıklarının suç olduğunu algılamakta zorlanmakta ve "Bir yerlerde birileri bize oyun oynuyor. Ailemizin bir düşmanı"⁴⁶ diyerek kendisine ve ailesine karşı birilerinin tuzak kurduğunu iddia etmektedir. Ancak asıl kendi sonlarını hazırlayan, küçük oğlu Martin'in tutmuş olduğu günlükte önemli bütün olayları, tarihleri ile birlikte kaydetmiş

⁴² Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.82

⁴³ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.73

⁴⁴ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.71

⁴⁵ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.75

⁴⁶ Brenton, H., & Hare, D. (1974), s.91

olmasıdır.

Bagley ailesinin eserin sonunda iflas etmesi adaletin yerine gelmesi ya da o ana kadar yapmış oldukları kötülüklerin bedeli olarak algılanmamalıdır. Aksine bu durum kapitalist toplumun ulaşmış olduğu bozulma ve yozlaşmanın esnekliğini gösteren bir örnek olarak algılanmalıdır. Roderick sistem tarafından günah keçisi olarak seçilmiş ve sistemin geleceğini teminat altına almak için feda edilmiştir. Çünkü kapitalist sistemde kişilerin önemi yoktur, önemli olan sömürü düzeninin kurulu bir makine gibi işlemesidir. Eğer makinenin parçalarından biri bozulacak olursa yapılacak şey, o parçayı yenisi ile değiştirerek yola devam etmektir.

Her iki oyunda da bütün karakterlerin ortak nitelikleri sinizm ve kendi çıkarlarını düşünmeleridir. Bagley ve diğer karakterlerin zaafı, Brenton ve Hare'e göre, savaş sonrası dönemde Britanya'yı saran manevi bozulma ve toplumsal birliktelik duygularındaki yozlaşmayı sergilemektedir. Görünüşte eserde ülkenin ekonomik ve siyasal yapısı eleştiriliyor olsa da bu durum kurumların temelini oluşturan bireylerin kendi zaaflarından kaynaklanmaktadır. Herkes adil olabilese ve kendi benliklerini başkalarınıninkilerden önde tutmamayı başarabilse, mevcut toplumun farklı bir konumda olabileceği izlenimi verilmekte, toplumdaki ve toplumsal kurumlardaki yozlaşmanın bireylerden başladığı vurgulanmaktadır. Para oyunun farkı eserin sonunda Banka sahibinin tüm yaşamını yanlış değerler üzerine kurmuş olduğunu anlamış olmasıdır. Manevi değerlere göre yaşanmamış bir hayatın insanı mutlu edemeyeceğini anlayan Banker eserin sonunda manevi değerleri tüm maddi kazanımların üstünde tutmayı başarmıştır. Her şeye rağmen hem Necip Fazıl hem de Brenton ve Hare'e göre umut devam etmektedir. Onlar için bütün bu durumu değiştirmek, ahlaki değerleri merkeze koyacak yeni bir sistem meydana getirmekle mümkündür. Ancak, bu sistemi meydana getirecek ve mevcut sömürü sistemini ortadan kaldıracak hareketin nitelikleri üzerinde düşünceleri farklıdır. Brenton ve Hare bu değerleri sosyalist düşünce yapısında ararken Necip Fazıl çözümü dini değerlerin temel alınmasında bulur.

Kaynakça:

- Bay, S. (2010, Kasım 24). Howard Brenton'ın Tiyatro Eserlerinde Şiddet ve Boyutları. *Doktora Tezi*. Erzurum: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Bicat, T. (2007). Portable Theatre: 'fine detail, rough theatre'. R. Boon (Dü.) içinde, *The Cambridge Companion to David Hare*. Cambridge University Press.
- Boon, R. (2007). *The Cambridge Companion to David Hare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brenton, H., & Hare, D. (1974). *Brassneck*, . London 1974: Methuen.
- Catherine , I., & Simon, T. (1981). Petrol Bombs through the Proscenium Arch. S. T. (Ed.) içinde, *New Theatre Voice of the Seventies: Sixteen Interviews from Theatre Quarterly 1970-1980* (s. 87). London: Methuen.
- Hay, M. v. (1979). Howard Brenton: An Introduction and Interview. *Performing Arts Journal*, 134.
- Kacıroğlu, M. (2014/5). Biyografi yazarı olarak Necip Fazıl Kısakürek. *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5,5, 31-56.

- Kazımlı, M. (2010). NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATROLARI VE “BİR ADAM YARATMAK” ESERİNDE ZAMAN. *JOURNAL OF QAFQAZ UNIVERSITY*, 25-31.
- Kısakürek, N. F. (1976). *Yunus Emre, Kanlı Sarık, Para, Mukaddes Emanet*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2016). *Para*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Okay, M. O. (2003). *Necip Fazıl Kısakürek*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özcan, M. (2007 (Sayı 18)). Necip Fazıl Kısakürek'in Para Piyesi ve Etrafındaki Tartışmalar. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 179-214.
- Peacock, D. (1991). *Radical Stages: Alternative History in Modern British Drama*. London: Greenwood Press.
- Rich, F. (1983, Şubat 3). STAGE: Hare's 'Fanshen' The Chinese Revolution. *The New York Times*. Ocak 15, 2017 tarihinde <http://www.nytimes.com/1983/02/03/theater/stage-hare-s-fanshen-the-chinese-revolution.html> adresinden alındı
- Robinson, M. (1987, ARALIK). Bloody Poetry by Howard Brenton. *Theatre Journal*, Vol.39, No.4, *Distancing Brecht*, s. 508.
- Sedes, S. İ. (1942, Şubat 28). *Para*. *Akşam*, s. 3.

BERGSON FELSEFESİ BAĞLAMINDA REİS BEY TİYATROSU

Nilüfer AKA ERDEM¹

Giriş

Tiyatroyu güzel sanatlar içine en üst noktada gören Necip Fazıl, tiyatronun hayatın peşinde, bir kesitin içinde hayatın bütünü sunan sanat şekli olduğunu ifade eder; “*Ön tarafı açılır-kapanır bir mikâp(küp) içinde hayatı yakalamak... Kapana kıştırır gibi... Tiyatro budur.*”² Tiyatro hayatı yakalar, kapana kıştırır ve sadece bir kesitiyle bütünü gösterir. Tiyatro, hayatın içindeki olayları çoğunluk içerisinden çekip çıkarır, süzer ve bir parçadan bütün özü vermeye çalışır. Fazlalıklardan arındırılmış, ayrıntıların elendiği, hayatın süzgeçten geçirildiği tiyatro metinlerinde Necip Fazıl’ın şiir anlayışında görülen estetik yön, fikri yön ile harmanlanır. Bu noktada tiyatro metinlerinde Necip Fazıl’ın aktörlerini bir filozof tavrıyla konuştuğu dikkat çeker. Maddeye aktarılmış rüya olarak tiyatroyu sanat eserlerinin en yüksek zirvesine yerleştirmektedir.³ Rüyanın maddeye aktarılmasıyla Necip Fazıl’ın kendi rüyasını tiyatro aktörlerine oynattığı söylenebilir. Nasıl ki tiyatro yazarı toplumsal olayları, kendi doğrusuna, bakış açısına göre şekillendirip aktörleri ile eyleme dönüştürüyorsa Necip Fazıl’ın tiyatrolarında davasını savunduğunu şu ifadeleri açıklar niteliktedir; “*İster derinliğine doğru insan, ister bu insanla beraber sığılığına doğru cemiyet dâvasında, gâyeli veya gâyesiz, fakat kelime hareketlerin mimarı her sanatkâra imparatorluk tacı tiyatrodadır. Hele yeni insanla beraber cemiyet yoğurucusu, fikirci ve aksiyoncu sanatkâr, o pınardan başka hiçbir kaynaktan susuzluğunu gideremez. (Tez)in laf olmaktan çıkıp büyü olduğu yer, işte o esrarlı dört köşe...*”⁴ Necip Fazıl için tiyatro sanatkârın düşüncelerini eyleme dönüştürme, organize etme alanıdır. Anlatmaya bağlı edebi bir metin olarak işlevi olması, en önemlisi seyirciyi etkileyebilecek yöntemlerin kullanılabilmesi yönüyle her an aktif halde olan bir aksiyon aracıdır. Türk tiyatrocusu –Necip Fazıl’ın tiyatroya yönelmesinde etkileri olmuştur- Muhsin Ertuğrul’un tiyatro ile ilgili şu görüşleri Necip Fazıl’ın kendi fikirlerini, kendi ruhunu tiyatro sanatında sergilemek istemesiyle uygunluk içerisindedir; “*Tiyatro ruhların şifa kaynağıdır. Ruhsuz adam bir kalıptır. Düşünmekten, duymaktan, insanlıktan, iyi ile kötüyü ayırt etmekten uzak bir kalıp.*”⁵ Bu bağlamda incelenecek tiyatrodaki insana ait değerlere göndermede bulunan bir kurgu ile karşılaşılır. Reis Bey’in insanın sahip olması gereken ruhsal yönelimleri yaşadığı dönüşüm süreciyle ortaya koyduğu dikkat çeker.

Necip Fazıl’ın yaşadığı dönemde aydınlar iki türlü düşünce sistemine yönelmişlerdir. Ülkenin Osmanlı Türk modernleşmesinin başlangıcında ve Meşrutiyet’ten sonra oluşan düşünsel yönelimlerin iki türlü olduğunu belirtir;

“İstanbul’da yıkılan imparatorluğun enkazı üzerinde ancak iki türlü fikir beslenebilirdi. Biri maddi imkânsızlıklar önünde manevi kuvvete ve yarı mistik bir ruh hamlesine dayanmak, ikincisi yenilişin doğurduğu ümitsizliğe karşı, idealist harekete tepki halinde, maddeye dayanan yeni bir hız almak. Bunlardan birincisi *manevi kuvvete dayanan Bergson metafiziği, ikincisi maddeye dayanan diyalektik materyalizmdir. İki felsefenin de ortak yönü, zihinci bir ağır verim*

¹ Araştırma Görevlisi Dr., Ardahan Üniversitesi, niluferaka@ardahan.edu.tr.

² Necip Fazıl Kısakürek, Reis Bey, İstanbul 2013, s. 5. (Metin içinden alıntılar kitabın bu baskısından yapılacaktır)

³ Kısakürek, a.g.e., s. 6.

⁴ a.g.e., s. 6.

⁵ İsmail Çetişli, Metin Tahlillerine Giriş 2-Hikâye- Roman-Tiyatro, Ankara 2009, s. 129.

görüşüne karşı vaziyet alışları, devrimci ve hamleci oluşları idi. Biri hamle gücünü maddede öteki ruhta görüyordu.”⁶

Dolayısıyla Necip Fazıl, yaşadığı dönemin dinamikleri ve hayat anlayışı düşünüldüğünde maddenin karşısına manayı konumlandırmasıyla Bergson düşüncesinden etkilenmiştir. Darülfünun'daki felsefe hocası Mustafa Şekip Tunç'tan Bergson felsefesini öğrenmiştir. Ayrıca Fransa'da Sarbonne Üniversitesi'nde aldığı felsefi eğitimin eserlerinde etkisi dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Reis Bey Tiyatrosu Bergson'un sezgi ve ahlak anlayışının argümanlarıyla birçok noktada ele alınabilmektedir.

Reis Bey tiyatrosunun başkarakteri Reis Bey, hayatı sadece kanun ve nizamlardan gören, olayların iç yüzüyle değil görünen yüzüyle hüküm veren bir ağır ceza reisidir. Reis Bey'in düzenli bir hayatı yoktur. Ömrü otel odalarında geçmiş, günlük yaşama dair sadece bavulu ve kitapları olan yalnız ve garip bir adamdır. Reis Bey, bildiği ve gördüğü üzerinden hükümler veren kuru akılcı, sezgilere veya ihtimallere hayatında, mesleğinde yer vermeyen katı bir kural, kanun uygulayıcısıdır. Tiyatro metninde dramatik aksiyonu, çatışma unsurunu Reis Bey'in katı kalpli oluşuyla merhamet, acıma, sevgi gibi değerler oluşturmaktadır. Nitekim tiyatrodaki entrik kurgu bu değerlerden uzak Reis Bey'in kararları ile şekillenir. Annesini öldürdüğü iddiasıyla huzuruna çıkan gencin inkârına rağmen bütün deliller onu hedef gösterdiği için idamına karar verir. Gencin infazından hemen sonra, gerçek suçlunun yakalanması Reis Bey'i bu merhametsizlik, katı donmuş bakış açısına sahip kendi oluşturduğu hayat kuyusundan çıkaracaktır. Reis Bey'in emekli olup tamamen farklı bir hayata başlaması, vicdan azabı çekişi ve kendi nefsiyle mücadele edip kendisini sorgulaması, gerçek huzuru merhamet sahibi olmada gözyaşı dökmede bulması, kendini insanlığa adanması ile tiyatro sona erer. Reis Bey'in yaşadığı ikircikli durum, Bergson'un insanlığın dünyadaki durumuna yönelik öne sürdüğü görüşler, felsefi düşüncesinin dinamikleri dikkate alındığında Necip Fazıl düşüncesini destekler yönde incelenme olanağına sahiptir.

1. 'Temel Ben' ve 'Kabuk Ben' Arasındaki Reis Bey'in Tutsak Oluşu

Bergson felsefesindedeki düzey mantık kuralları ile karşılaşmaz. Onun için hayatta daimi bir akış vardır. Yaratıcı tekâmül olarak ifade ettiği durum her an değişikliği barındırmaktadır. İnsanlık da bu daimi akışa basit mantık kuralları ile değil esas hakikate ulaştırıcı sezgi ile ayak uydurabilir. Felsefi düşüncesinin temelinde başat konumda olan bilinç, ruhun hayat içerisindeki şartlara uygunluğu paralelinde görünen, daha doğrusu bizim yaşam niteliğine uydurduğumuz hallerdir. İnsanın bilinç ve ruhu ile ilgili halleri sezgi, süre ve hürriyet kavramlarını merkeze alarak açıklar. Bergson düşüncesinde özellikle sezgi ve hürriyet kavramları Reis Bey'in durumu ile uygunluk göstermektedir. Bergson bilincimizi ikiye ayırmaktadır. Her insanın bu şekilde iki türlü bilince sahip olduğunu savunur;

“Bergson'a göre bilincimizin bir kabuk, bir de iç kısmı vardır. Kabuk kısmı, akıl, zekâ, mantık, bilim tabakasıdır. Bu tabaka madde ve toplum hayatlarının pratik şartlarına uymaktan meydana gelmiştir. Bu kısmın etkinliği nedensellik yasalarına tamamıyla bağlıdır. Burada özgürlük yok, determinizm vardır. Fakat iç tarafa gelince ki Bergson buna 'temel ben' demek olan 'moi fundamental' der, burası büsbütün başka mahiyette bir bilinçtir.”⁷

Temel ben sürekli devinim halinde olan, yaratıcı atılımı hareket ile gerçekleştiren bilincin

⁶ Hilmi Ziya Ülken, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, İstanbul 2013, s.551.

⁷ Levent Bayraktar, Bergson'da Ruh-Beden İlişkisi, İstanbul 2010, s. 210.

özünü, içini oluşturandır. Bergson, bu iki bilinç arasındaki bireyin özgür olmayacağını, ancak derin beniyile bütünleşince özgürlüğe kavuşabileceği görüşündedir. Ruhun özgür oluşu 'temel ben' içerisinde yaşananlar sayesinde olacaktır. 'Derin ben' ve yüzeysel ben' olarak ifade ettiği bu durum ruhun kendi gerçekliği ile dış gerçeklik arasındaki ikircikli duruma işaret etmektedir.

Reis Bey, hayatı kanun ve nizamlardan ibaret görmekte, bunların uygulanmasında hiç taviz göstermemektedir. Bilimsel bir tavra sahiptir. Geri kalan ihtimaller üzerinde kafa yormaz, onun için aynı sebepler aynı sonuçlara götürür. Eğer bir insanın suç işlediğine dair bütün deliller onu hedef gösteriyorsa diğer ihtimaller söz konusu olmaz, iftiraya uğramış dahi olsa kanun, nizam ne derse o uygulanacaktır. Akıl, onun için uyulması gereken yegâne araçtır, onun sekteye uğraması söz konusu değildir ve hislere hiçbir zaman yer yoktur. İnsana ait derin anlamda değerler mekanizması değil görünürde olan sadece katı bir sistemi temsil eden kanunlar önemlidir. Bu noktada Reis Bey'in Bergson felsefesi uyarlamasına göre derin benine ulaşamadığı dikkat çeker. Yüzeysel benin maddi ve nedensellik niteliğinde tutsak olmuş durumdadır. Yüzeysel benin akıl mantık ve bilim tabakasında hapsolünmüş durumdadır.

Tiyatronun ilk perdesinde kaldığı otelin kâtibi ile mübaşir arasında geçen diyalog bu duruma işaret eder;

MÜBAŞİR- Ne bileyim ben? Vazife dışı konuşmaz. Ne diye soruyorsun?

OTEL KÂTİBİ- öyle ama bu kadar katısından, kapalisından da insan hoşlanmıyor

MÜBAŞİR- Sen onun mahkemede gör, katılığını!⁸

Diyalogdan Reis Bey'in meslek hayatında aynı tavrı takındığı hatta daha fazla katı olduğu anlaşılır. Reis Bey'in hayata karşı durağan, sabit, değişmez, kurallı yapısı, Bergson'un derin benin ait olduğu hayatı canlı dinamik olarak görmesi ile terstir. Reis Bey, bu tavrıyla esasında henüz fark etmese de kendini ve etrafındaki insanları tutsak etmektedir. Reis Bey'in insanlarla olan diyaloglarında meslek hayatındaki gibi emir komuta zincirini takip ediyor oluşu, donmuş, topluma, insanlar arası ilişkiye, duygulara yabancılaşmış insan tipini işaret etmektedir. Etrafındaki insanların o geldiği zaman taş kesilmesi, Reis Bey'in heykel gibi insanlara cevap vermesi bu duruma örnek verilebilir. Diğer insanlar onun tavrına göre kendilerini konumlandırmaktadırlar. Onun böylesi aşırı tavrı özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Böylece Reis Bey, Bergson'un sözünü ettiği yaratıcı hamle ile hayatı oluşturma gayesini gerçekleştirememiştir. Alışkanlıkların, otomatik hareketlerin, kuru akılcılığın tek düzelik esiri olmuş robot bir insanla karşılaşırız. Eylemlerin iki yönünü oluşturan derin ve yüzeysel benin görünüşleri, ruhun hayata yönelik akışındaki kaynaklı niteliğine göre özgür olup olmama durumuyla ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla Reis Bey henüz özgür değildir; "*Yüzeysel ben, yarı otomatlaşmış veya alışkanlıklara dönüşmüş davranış ve hareketleri yönetmekte ve bunlara eşlik etmektedir. Bu davranış ve hareketlerin özgürlüğü, ahlaksallığı veya kişiyi temsil etmek özellikleri noksanıdır*"⁹ Reis Bey'in hayata bakışı, ahlaki değerleri kanun ve nizam çerçevesinde belirlenmiştir. Adalet peşinde koştuğunu iddia eden Reis Bey, yasaların verdiği adalet hükümlerine bağımlıdır. Reis Bey'in insanlara karşı tavrı, onlarla diyalogu onun insanlığa, hislere değer vermediğini sadece mekanik bir hayat tarzına sahip olduğunu gösterir. Maddeye karşı mana savunuculuğu yapan Necip Fazıl, entrik kurguda onun bu tavrını cezalandıracaktır.

⁸ Kısakürek, a.g.e., s.14-15.

⁹ Bayraktar, a.g.e., s. 128.

Reis Bey, insana bir eşya gözüyle bakan, kızı kaybolan babanın hissiyatını anlayamayacak kadar maddi düşünen, sadece aklın tek yönlü hükümlerinde göre hareket eden kanun uygulayıcısı robot bir insandır. Reis Bey'in karşısına gelen davalardaki uygulamaları onun adalet anlayışının çok kör ve yüzeysel olduğunu gösterir. Böylece kanun adalet hükmünü hakkıyla yerine getirememektedir, aksine adalet dağıtmak yerine sadece kendi iç gerçekliğini yürürlüğe koyan gerisine karışmayan mekanik bir tarza bürünmüş, insanın göz ardı edildiği bir sistemdir. Reis Bey'in sorunları için gelen davacı ve davalılara söylediği; “Balık, denizden çıktı mı balıkhanede bulunur”, “Gözyaşı suçun rengini soldurmaz”¹⁰ gibi ifadeleri onun tek yönlü, maddi, ötesini görececek gözü olmayan tavrına işaret eder. Determinist ya-ya mantığının getirisi olan bu durumda bilimselliğin aynı sebepler aynı sonuca götürür düşüncesi söz konusudur. Dünya tek düze düalist bir yapıdan ibaret değildir. Bütün zıtlıkları barındıran hem hem de kuantum mantığı ile donanmıştır. Eroin satma iddiasıyla mahkûm edilen oğlunun suçsuzluğunu ispata çalışan Yeldirmeli Kadın'ın Reis Bey için söylediği; “İşi gücü suç aramak olan insan, neden anlar”¹¹ ifadeleri Reis Bey'in sadece görevine yönelik olduğu ve sonuç odaklı hayatı algıladığına işaret etmektedir. Otel Kâtibi'nin “Makine adam. Kanun makinesi, tek yanlısız çalışır”¹² ifadeleri de kabuk bende hapsolmuş insanı imlemektedir.

Reis Bey, hayatını ruhunu tamamıyla başka bir yöne çevirecek olan çocuğun duruşmasında kimseyi dinlemeyen, dik başlı, kararlı tavrını sürdürür. Nitekim annesini öldürme suçu ile yargılanan ve idam edilen mahkûm gencin inkâr cümlelerinin karşısında çok acımasız davranır. Bütün delillerin onu gösterdiğini sürekli çeşitli argümanlarla onun gözleri önüne serer. Çünkü bütün deliller mahkûmu idama götürecektir kadar nettir;

MAHKÛM- Annemi ben öldürmedim!

*REİS BEY- Anneniz mezardan çıkmış da, beni oğlum öldürdü, diye ifade vermiş gibi bütün deliller üzerinizde birleşiyor.*¹³

Esasında kumarhane garsonunun verdiği ifadelerde bu davanın biraz daha sürdürülmesi gerekmektedir. Cinayet olayından birkaç hafta evvel, çocuğun evinin anahtarını kumar masasının dibinde bulur. Cinayet olayından sonra gece geç saatte çocuk oraya gelince anahtarı ona verir. Mahkûm bir gün önce annesinden beddualarla aldığı elması ve anahtarı gece kumarhane garsonuna verir. Anahtarı başka birinin bir hafta önce almış olabileceği ihtimalinin olduğunu avukatın belirtmesine rağmen Reis Bey görünen delillere göre çocuğun idam hükmünü verir;

REİS BEY-(Birinci Avukata)- Başka sorulacak bir nokta var mı?

BİRİNCİ AVUKAT- (Daima Ayakta) İade ettiğine göre şahidin niyeti gayet açık...Fakat acaba bu arada anahtarı biri bulup da kalıbını aldırdıktan sonra yine aynı yere bırakmış olamaz mı? Saniğin evini, vaziyetini, şartlarını bilen ve onu gizlice kollayan birisi? Bitirim yeri tiplerinden birisi... İşte bütün mesele!

*REİS BEY- Düzlüklerin açık manası dururken ille dolambaçlıyı aramak niçin? diye cevap verir. Adam yerde buldum, verdim, diyor; bunu daha nereye kadar götürebiliriz?*¹⁴

¹⁰ Kısakürek, a.g.e., s.22-23.

¹¹ Kısakürek, a.g.e., s.20.

¹² Kısakürek, a.g.e., s.26.

¹³ Kısakürek, a.g.e., s.31.

¹⁴ Kısakürek, a.g.e., s.35.

Reis Bey'in hükümleri vermekteki aceleci tavrından hakikati göremeyecek, hissedemeyecek kadar kurullarla kendini dinamikliğe kapattığı görülmektedir. Bu bağlamda Bergson'un hakikati anlama, gerçeğe ulaşma olarak felsefesinde derinlemesine incelediği sezgi kavramı akla gelir; *“Bir şeyi bilmenin iki yolu vardır: Birincisi görece, sembolik ve tamamen görünüşe ait bir bilgi olduğu halde; ikincisi bizi mutlak'a ulaştırır. Birincisi, nesnenin çevresinde dolaşarak elde edildiği halde; ikincisi, bizi nesnenin içine sokar, bundan dolayı da öze aittir. Bir kişiyi bir olayı anlamının en sağlam yolu, o kişiyle bir olma, o olayın ayrılmaz bir parçası olmadır. Bunun yolu da, ayrı bir bilme biçimi olan sezgidir. Sezgi, bir şeyi içten bilmektir.”*¹⁵ Reis Bey'in tam anlamıyla sahip olması gereken özellik de budur. Dolayısıyla Bergson'un seçtiği deneysel yöntem değil de “iç gözlem” dir. Sezgi ile cinayet olayının içine girmeyi başarmalı, bu akışla hakikate ulaşmalıdır. Yalnız Reis Bey, hep birinci yolu tercih etmiştir. Gencin tavırlarını, ağlamasını, sayıklamalarını, dadısının rüyasını dikkate alarak bir kez daha farklı ihtimali düşünerek *“içine girilen bilme tarzı”*¹⁶yla hakikate varamamıştır. Dolayısıyla nesnenin görünen yüzüne itibar ederek çoğu zaman sağlıklı ve doğru kararlar verememiştir. Birinci avukatın anahtar meselesini biraz daha derinliğine, etraflıca incelemek gerektiğini söylemesi üzerine Reis Bey'in kurduğu ifadeler onun düz mantıkla, sezginin verileriyle her an akış içerisinde olan dönüşümlü hayatın devingen yapısına karşıt tavır aldığını gösterir. Hayatın akışına zıt yönde olması, hayatın da onu içine almamasına kendi sabitliğinde mahkûm olmasına sebep olmuştur. Rıza Tefvîk Bergson felsefesini ele aldığı makalesinde maddi olan ile ruhsal olan arasında Bergson'un yaptığı ayrımı şöyle ifade eder; *“Bu iki türlü varlığın, varlık gerçeği ayrıdır. Birbirine benzemez. Birinin mekanik yasaları diğerine uygulanamaz. Çünkü o yasalara ruh tabi değildir. Tabii ve teorik bilimlerin prensiplerini, psikolojik olaylara kesinlikle uygulamaya kalkışmamalı.”*¹⁷ Nitekim Reis Bey'in gencin tavırlarına bakarak sezgi yöntemi ile onun suçsuz olduğunu anlayamamasının sebebi, gencin psikolojisini ve ruhsal durumunu algılayabilecek fikri formasyona sahip olmamasıdır.

Sadece mahkûmun annesinin ölümü ile suçlanmasında değil, bütün diğer suçlar hakkında da Reis Bey kanunların dışında bir ihtimali düşünmez. Kanunun onun nezdindeki konumunu ortaya koyan bu ifadeler açıklayıcı niteliktedir; *“Kanun, gizli eşyayı bulmaya mahsus bir fal kitabı değildir. Olana, gördüğüne, bildiğine göre hükmeder”*¹⁸ Kanunun determinist yöntemle uygulanıyor oluşunu dikkate alır. Kanunların uygulanması ile elde edilen sonucun doğru yanlış olduğunu sorgulamaz. Kanun hakikati bulmak için işletilmez sadece yeterli sonucu elde etmek için kullanılır ve sonuçlarının hakkaniyeti sorgulanmaz. Nitekim tiyatrodaki kızını isteyen Taşralı Müşteriye; *“Kızını kanundan isteyemezsin. Arada bir suçlu varsa cezalandırılmasını kanundan isteyebilirsiniz”*¹⁹ Kanunlar insanlığın refahı için değil görünen suçluların cezalandırılması ve maddi sonuçlar elde etmek için vardır. Bu noktada bir denetim mekanizmasının oluşturulmasında özneler ve iktidar ilişkilerinden söz etmek gerekebilir. Bir aygıt olarak kullanılan yasa, kanun, toplumsal ahlak kurallarının keskin belirlenimleri öznelerin homojen olarak iyi-kötü sınıflandırılmalarına sebep olmuştur. Öznelerin iktidar ilişkileri çerçevesinde homojenleştirilip, belli durumları temsil etmeleri noktasında koşulların düzenlenmesini Foucault, iktidar ilişkilerinin rasyonalite biçimleriyle çeşitli pratik alanlardaki stratejileri olarak analiz eder. Bu bağlamda Reis Bey, iktidarın söyleminin taşıyıcısı, uysal özneler oluştururken kendisi sistemin tabi bir

¹⁵ Ali Osman Gündoğan, Bergson (Fikir Mimarları Dizisi-10), İstanbul 2013, s.34

¹⁶ Henri Bergson, Metafizığe Giriş, İstanbul 2011, s.40.

¹⁷ Rıza Tefvîk, Bergson Hakkında, Konya 2005, s.119.

¹⁸ Kısakürek, a.g.e., s.22.

¹⁹ Kısakürek, a.g.e., s.22.

öznesi konumundadır.²⁰ Reis Bey kabuk beninde hapsolmuştur. Böylece Bergson'un saf görü olarak ifade ettiği içe bakış yönteminden mahrumdur. Alışkanlıkların mekânı, odağı 'yüzeysel ben'e mahkûm olmuş durumdadır.'Derin ben'ini harekete geçirmesi için sahip olması gereken meleke sezgidir. Nitekim Reis Bey mahkûmun infazından sonra gerçek suçlunun ortaya çıkması ile kendi yaratıcı tekâmülünü başlatır.

Dondurulmuş sistemin mahkûmu ve devam ettiricisi Reis Bey'in bu tutsaklığı Ali Şeriatî'nin "İnsanın Dört Zindanı" olarak ifade ettiği ve en kötü zindan olarak nitelediği "kendim" zindanını akla getirir. Şeriatî bu zindandan kurtuluş reçetesini şöyle verir; "*Bu zindandan kurtuluş, bilim yolu ile mümkün değildir. Kurtuluş ancak muktedir güç olan aşkla olur. Hesapçı ve oportünist akıldan yüce bir güç gerekir ki benim özbenliğimde, İnsan-ben'den, Fırtat'ımın derinlerinde Ben'de bir güçlü iç patlama koparsın, içimden kendime karşı bir devrim kopsun. Yoksa bu iş doğal yasalar ile olmuyor, içten bana karşı bir başkaldırma kopmalı*"²¹ Böylece Şeriatî, insanın ortaya çıkışının muştusunu verir. Ali Şeriatî'nin düşüncesinde kişinin aşması gereken ve tutsak olduğu en büyük güçtür kendisi. Dolayısıyla bunu aşabilmesi için kabuk benini kırması derinlerde saklı olan benini ortaya çıkarması gerekmektedir.

Bergson'un sezgi anlayışında tek düze akılcılığa yer yoktur. Düz olan yoldan ziyade aksine devamlı değişken olan hayatın dolambaçlı yolları tercih edilir. Yaratıcı tekâmül ile ifade ettiği bu durumla hayatın akışına dâhil olarak özgürlüğe ulaşılabileceğini ve hakikate ulaşılacağını savunur. Hakikati kavrama yöntemi sezgi; "*Genel olarak, diskürsif akıl yürütmenin veya tahlilci düşünmenin tersine, birden ve aracsız olarak bir şeyi kavrama, ilişkileri keşfetme, şeylerin veya ilişkilerin zihinde birdenbire açılması, ne ise o görünmesi ve saf görü diye de düşünülebilir.*"²² Sezgi ifadelerden anlaşılacağı üzere, sadece tek yönlü bir yöntem değildir. Reis Bey'in cinayet olayını değerlendirdiği gibi sadece akıl melekelerine bakarak davanın seyrini oluşturmak yerine, kendini çoğu zaman mahkûmun yerine koyarak ve bütün olasılıkları saf görü tekniğiyle değerlendirerek ele almaktır. Aceleci peşin hükümlülükten ziyade kendini olay akışına dâhil ederek daha derinlemesine olayları değerlendirmektir. Reis Bey bir an da olsa mahkûmla bu sempatiyi sağlayabilir, mahkûmun duygularını anlayabilirdi. Fakat Reis Bey, alışkanlıkların mekânı, odağı 'yüzeysel ben'e mahkûm olmuş durumdadır. 'Derin ben'ini harekete geçirmesi için sahip olması gereken meleke sezgidir. Bergson, akli göz ardı etmez, o sezgi veya süre kavramlarından bahsederken aklın geçerli olduğu fakat hâkim olmadığı bir anlayışı sergiler. Sezgi yönteminde her iki bilme yöntemi bir arada bulunur. Yani hem akılla görüneni bilme hem sezgiyle görünenin ötesini kavramaya çalışma birlikte işler.

Reis Bey'in mahkûmla arasında geçen diyaloglardan onun henüz bu görüye ulaşmak için daha yolun başında olduğunu anlaşılır. Mahkûma söylediği; "*bizim yüklediğimizi değil, kanunun yüklediğini çekeceksin!*" cümlesiyle onun kendi hatasını görmeyecek kadar kanuna sığındığını, hatta kanunu putlaştırdığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla hayatı anlamak için ihtiyacı olan sezgi melekelerinden mahrum kalan Reis Bey, mahkûmun infazıyla kendi yaratıcı tekâmülünü başlatır. Mahkûm, idama giderken dadısının rüyasından bahseder. Rüya metafiziğe değer veren biri için çok ehemmiyetli bir rüyadır ve esasında darağacına giden mahkûmun kurtarılması için bir kapı olarak görülebilir. Fakat Reis Bey elinde somut delil olmadığı için bütün kurtuluş yollarını vehim ve bozulan zekânın sayıklamaları olarak kabul eder. Rüyayı anlatan ve bir çaba bekleyen mahkûma Reis Bey;

²⁰ Michel Foucault, Özne ve İktidar, İstanbul 2011, s. 190.

²¹ Ali Şeriatî, İnsanın Dört Zindanı, İstanbul 2013, s. 56.

²² Gündoğan, a.g.e., s. 87.

REİS BEY- Müşahedeleriniz his bakımından alâkaya değer olabilir: Fakat bütün bunlar, akıl yönünden neyi ispat eder?

MAHKÛM- (Boynu bükük) Doğru, takdir meselesi! Fakat şu verdiğim ipucu, küçük bir hakikat şüphesine yol açmaz mı?

REİS BEY-Verdiğiniz ipucu, sizi dejenere olmaya kadar götüren zekânızın başvurduğu son tedbir olmak ihtimaline yol açar.

MAHKÛM- Teşekkür ederim Reis Bey! Mühürlü kalbinizin bir gün açılmasını dilerim.

REİS BEY-İnfazı emrediniz!²³

Eroin batağına bulaşmış, türlü zararlarla nefsini harap etmiş mahkûmun bu metaneti ve ölürken yaptığı cihad Necip Fazıl'ın ideal insan anlayışına bakışını ortaya koyar. Bergson'a göre; "İnsan hayat hamlesinin gelişiminde yolda kalmış bozuk-çatlak bir ürün değildir, bu da hayat hamlesinin insanda, madde engeline takılmadan kendisini açabilmiş olduğunu gösterir."²⁴ Dolayısıyla kötü alışkanlıklara sahip olmaması gereken ideal insan tanımına mahkûm ve Reis Bey uymaz. Fakat karakterlerin gösterdiği tavırlar ideal insanın nasıl olması gerektiğini ortaya koymaktadır. Genç, idama giderken yaratıcı tekâmülünü gerçekleştirirken, yasaların maddi baskısına maruz kalan Reis Bey ise yaptığı hata ile kendi özüne dönüş yapar ve kendini aşağıların aşağısına indirerek cemiyetteki bütün suçların müsebbibi olduğunu düşünür.

Reis Bey'in yüzeysel ben'den kurtuluşunda, yaratıcı hamleyi gerçekleştiren iç evriminde mesuliyet fikri önemlidir. Mesuliyet insanın derin beninin oluşmasında etkindir. Topçu'ya göre; "Şuurlu insanda mesuliyet fikri, çok kere hürriyetten evvel gelir ve onun hürriyetini artırır."²⁵ Dolayısıyla Reis Bey kabuk beninden sıyrılırken kendini bütün insanlığa karşı sorumlu hissetme duygusu hâkimdir. Vicdanına karşı kendini sorumlu hissedince özgür olur. Böylece kendini kurallardan bağımsız, vicdani yükümlülüğüne bağımlı olarak hür hissetmektedir. Reis Bey idam ettirdiği gencin suçsuz olduğunu öğrendikten sonra kendini suçlu hisseder ve ait olduğu topluma yabancılaşır. Kendinde eksik olarak gördüğü merhamet ve vicdan fikrine sarılarak etrafında olan suçluların yakınlarına yaklaşır. Bireysel beni toplumsal benini aynı zamanda korumaktadır.

Yüzeysel ben'inin tutsağı olan Reis Bey'in kurtuluşa yani derin benin hâkimiyetine girmesi için tiyatro metninde belli hazırlıklar yapılır. Örneğin birinci perdenin birinci tablosunda otele oğlunu kurtarması için Reis Bey'den yardım isteyen Yeldirmeli Kadın gelir. Reis Bey'in acımasız tavrına karşılık kadın bağırarak beddua eder ve bu durumdan Reis Bey etkilenir;

KORİDORDAN YELDİRMELİ KADININ ÇIĞLIĞI- Dilerim Hak'tan en ağır, en olmaz iftiraya uğra, sen! O taş kalbinin havanında zehir ez, zehir ye! Evlâdın yoksa senin başına getirsin Mevlâm!²⁶

Reis Bey'in merhamet konusundaki taviz vermez tavrı dikkat çekicidir. Mahkûma söylediği gibi merhametten zarar geleceği inancındadır. "Ağızların iğrenç sakızı"²⁷ olarak merhameti tanımlar. Merhameti idamlık suç olarak addedebilecek kadar katıdır bu konuda.

²³ Kısakürek, a.g.e., s.54.

²⁴ Subhi Edhem, Bergson ve Felsefesi, Konya 2014, s. 21.

²⁵ Nurettin Topçu, Felsefe, İstanbul 2005, s.99.

²⁶ Kısakürek, a.g.e., s.21.

²⁷ Kısakürek, a.g.e., s.26.

İnsanlık merhamet görmekten ona muhtaç yaşayanlarla doludur. Merhametin öldürdüklerine acınmamalı, bunu hak edenlere acınmalıdır. İdam sehпасına götürülürken mahkûmun Reis Bey'e söyledikleri, tekâmülünü gerçekleştirmesinde etkili olmuştur. Mahkeme salonunda mahkûmun; *“Reis Bey, beni asacaksınız! Fakat ruhum sizi bu dünyada ve ötelerde adım adım takip edecek!”*²⁸ ifadeleri gerçek olacaktır ve gerçek suçlunun ortaya çıkışıyla Reis Bey'in dönüşüm macerası başlayacaktır.

MAHKÛM- Ben nefsimden çok şey çektim. Reis Bey! Ben nefsimden razı değilim... Siz nefsinizin baskısını hak sanıyorsunuz! Nefsinizle mağrursunuz! Bu dünya dört köşeli değildir, Reis Bey!(s.39)

MAHKÛM- Siz merhametten, acıma duygusundan yalnız kötülük doğacağına inanmışsınız. Yerinde haklısınız. Fakat ondan ne büyük iyilik doğacağını unuttuğunuz için, en büyük hakkı kaybediyorsunuz. Rahmet, kaldırılmış sizin kalbinizden... Buz çölünde yol alıyorsunuz!²⁹

Mahkûm, mahkeme salonundaki madde karşıtı mana seyrindeki bu görüşlerini idam sehпасına giderken daha artıracaktır. Dünyayı dört köşeli olarak gören Reis Bey'e maddi bakış açısının onu nerelere sürükleyeceğinin ilk işaretleri verilir. Reis Bey mahkûmu idam sehпасına götürürken bile aklın pusulasındadır ve kuralların baskıcı uygulamasından vazgeçmez;

REİS BEY- Adaletin oyuna gelmemesi için, evvelâ, akli tatmin edici olması lazım...

Sonra, gözle görülür, elle tutulur bir keskinlik belirtmesi ve hükmün bütün temelini yıkan bir vesika değerinde veya vaadinde olması lâzım.³⁰

Reis Bey, mahkûmun dadısının gördüğü rüyaya ehemmiyet vermeyerek bu cümleleri söyler ve çocuğu idam ettirir. İdamdan hemen sonra gerçek suçlunun ortaya çıkmasıyla Reis Bey, zorlu bir nefis mücadelesine girer. Rıza Tevfik makalesinde; *“Bergson'a göre insan, kendini, kendi vicdanında evrime sevk eder ve bu şekilde kendi kendisini yaratır gider ki, gerçek evrim budur”* der.³¹ Böylece Reis Bey'in içsel evrimi, yaratıcı tekâmülü başlar. Bu tekâmül hareket ile gerçekleşir. Öznenin kendinden başlayan hareketi, kendini sıkıştıran yapılanmalara, kabuklaşmış kanuni düzenlemelere yönelik olacaktır. Reis Bey'in gerçek suçlunun ortaya çıkana kadar tavizsiz uyguladığı bütün fikirleri, kuralları yerle bir olmuştur. Zorlu bir hesaplaşma içerisinde olur ve hâkimliği bırakır. Kendini teselli etmek için çocuğun düştüğü kumarhane bataklığına gider, oradaki insanlara hatasını anladığını, af ve merhamet hislerinin önemli olduğunu anlatmaya başlar. Topçu *“İsyan Ahlakı”* adlı eserinde; *“Merhamet hareketi adalet olgusundan çok daha geniştir. Merhamet insanda önceden bulunan bir içgüdüdür; bu bencil şekilde hayvanlarda da bulunur. Pascal'ın ifadesiyle merhamet insanda 'tabiatüstü' hale gelir”* der.³² Dolayısıyla Reis Bey, merhamet ile derin benine ulaşır, sezgisel yöntemi kullanır. Adalet duygusunun yasalardan bağımsız bütün insanlığı kuşatan bir sevgi ile oluştuğunu keşfeder.

2. 'Yüzeysel Ben'den Kurtulan Reis Bey'in 'Açık Ahlakı'

Bergson'un ahlak anlayışı, hayatı bilme kavramada olduğu gibi ikiye ayrılır. 'açık ahlak' ve 'kapalı ahlak' olarak tanımlandığı bu iki ahlak işlev bakımından farklılık gösterir. Topluma ait

²⁸ Kısakürek, a.g.e., s.39.

²⁹ Kısakürek, a.g.e., s.50.

³⁰ Kısakürek, a.g.e., s.51-52.

³¹ Tevfik, a.g.e., s.125.

³² Nurettin Topçu, İsyan Ahlakı, İstanbul 2010, s.106.

olan toplumsal ödev ahlakı ile bireyin kendi iç dünyasında elde ettiği bireysel ve psikolojik ahlak. Kapalı ahlak anlayışında toplumsal normlar söz konusudur; “*Toplumsal ödev ahlakında önemli olan emirler, yasaklar, ödevler ve sorumluluklardır. Bu ahlakın köklerine inildiğinde karşımıza toplum çıkar.*”³³ Toplumsal ahlak, alışkanlıkların ve kuralların hâkim olduğu sistem ahlakıdır. Yani ahlak anlayışında da iki türlü anlayış yani akıl ve sezgi yer almaktadır; “*Kapalı ahlak cemiyetindir. Cemiyet bu ahlâkın kaidelerini zümrenin bütün fertlerine, bütününe kabul ettirir.*”³⁴ Kapalı ahlak anlayışında toplumsal alanda hâkim olan iktidar stratejileri etkendir. Bourdieu'nun ‘*habitus*’ olarak ifade ettiği kültürel pratikler ve alışkanlıklar³⁵ kapalı ahlakın toplumsal alandaki hegemonik eylem alanını ortaya koymaktadır. Kapalı ahlakta kurallar oluşturduğu öznelere normlarına itaat ettirir. Topçu, iyi babanın, iyi vatandaşın kapalı ahlakın insanı olduğu belirtir. Reis Bey'in durumundan yola çıkıldığında o da kuralların hâkimi olan, iyi bir kanun uygulayıcısı olmasıyla kapalı ahlakın temsilcisi konumundadır. Yaratıcı tekâmülünde kendi isteğiyle hiçbir kurala tabi olmadan içten gelen bir çabayla, derin benin etkisiyle açık ahlakın temsilcisi olma yolunda ilerler.

Kapalı ahlak anlayışında yapılması öngörülen veya sorumlu hissedilen ödevler vardır. Bu ödevler toplumun refahı ve korunması için yapılır. Fakat zoraki kurallar bütünü ve dayatma ile olduğundan gelişmeye kapalıdır. Bireyler bu sorumluluğa alıştırmıştır ve sorgulamazlar Bergson'a göre. Reis Bey de derin beninle yüzleşene kadar hiçbir sorgulamaya girmez. Toplumsal ahlak içerisinde bulunan vatan sevgisi, aile, sevgili gibi evrensel ama sınırlı anlamda dayatılan anlayışlar vardır. Bunun dışındaki her şeye nefret duyulabilir. Fakat açık ahlakta bütün insanlığa sevgi duyulur ve nefrete yer yoktur. Topçu'nun Bergson incelemesinde; “*Açık ahlak, insanlık ahlakıdır. Bergson felsefeyi ferdi vicdan bakımından inceledi*”³⁶ ifadeleri Reis Bey'in ferdi vicdan muhasebesine işaret etmektedir. Reis Bey tekâmülü öncesinde bütün suçlulara karşı acımasız ve peşin hükümlü iken, birden bütün insanlığın sevgisiyle dolu olan herkesi affeden ve herkesten af dileyen bir insan olur. Böylece vicdan ile evrimini gerçekleştirir. Bu durum kapalı ahlakın hegemonik stratejileri ile dıştan değil, Bergson'un sözünü ettiği açık ahlakın dinamik içsel devinimiyle oluşur. Kendi deyimiyle Bergson, “*ahlakı akla tapınmaya dayandırma*”³⁷'nin karşısında durarak açık ahlakın aksiyon yönünü devreye sokar. Aklın şuur ve hayata dair kuşatıcı sözünün olmaması ve yaşamın akışkan yönünü parçalayıp tasniflemeye çalışmasını eleştirir. Reis Bey suçları değerlendirirken sadece görünenleri parçalar, analiz ve sentez ederek sonuca varmaya çalışır. Bu sonuç, hayatın oluş sistemine aykırıdır. Reis Bey; “*Bir hale geldim ki, bütün mantık ve nisbet hesaplarını kaybettim.*”³⁸ sözleri ile akla dayalı kapalı ahlaktan uzaklaştığını söyler. Dolayısıyla Topçu'nun *feragat ahlakı* olarak nitelediği her türlü dış şarttan ve kurallardan bağımsız olan Bergson'un akıldan bağımsız olmayan açık ahlak anlayışını imlemektedir.

Kapalı ahlakta zorunluluk söz konusudur, açık ahlakta derin benin harekete geçirilmesiyle elde edilen özgürlük vardır. Bergson'a göre açık ahlakta “*insan dehasının katkısı*” ortaya çıkar.³⁹ Derin benin harekete geçirilmesinde gönüllülük esastır ki Reis Bey de gönüllü olarak bu yolu tercih eder. Reis Bey'in tutsaklığı bu açık ahlaka sahip oluşuyla sona erecektir. Açık ahlak insanın dünyevi olan maddi bağlardan kurtularak özgürleşmesini sağlar; “*Bergson'un*

³³ Gündoğan, a.g.e., s. 93.

³⁴ Nurettin Topçu, Bergson, İstanbul 2006, s. 126.

³⁵ David Swartz, Kültür ve İktidar, İstanbul 2015, s. 144.

³⁶ Topçu, Bergson, s.122.

³⁷ Henri Bergson, Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı, Ankara 2013, s. 79.

³⁸ Kısakürek, a.g.e., s.135.

³⁹ Bergson, Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı, s.57.

benzetmesiyle, açık ahlaki temsil edenler, bizi bir müziğin dansa davet etmesi gibi ve bizi müziğin ifade ettiği duyguların içine sokması gibi, kendileriyle birlikte bu müziğin içine sokarlar, bir heyecan dalgasına katarlar. Bunlar din kurucuları ve reformcular, mistikler ve azizlerdir. Bu kahramanlar doğanın direncini kırarlar ve insanlığı yeni heyecanlara taşırlar. Bunlar hür kişilerdir ve refah, haz, zenginlik gibi hususlar karşısında kayıtsızdırlar.”⁴⁰ Reis Bey iç huzuru bulduktan sonra onun için dünyayla ilgili maddi hiçbir huzur kaynağının önemi yoktur. Artık o azametli adamın yerine Yeldirmeli Kadın’ın deyimleriyle bir koyunun gelmesi dikkat çekicidir. Reis Bey’in değişiminde sezgisel yöntemin dünyevi bağlardan bağımsız olması etkindir; “*Bergson, sezginin hayati menfaatlerden sıyrılarak temizlenen bir içgüdü olduğunu*” belirtir.⁴¹ Katil belli olur olmaz hemen işten izin alıp uzaklaşması, Yeldirmeli Kadın’ın çocuğunu kurtarması için özel defterini ona vermesi ve emeklilik ikramiyesini kadın ve ailesine bağışlaması büyük dönüşümün göstergeleridir. Oğlunu idam ettirdiği dadıdan af dilemesi ayrıca küçümsediği merhamete esir oluşuna işaret eder. Merhamet Reis Bey için açık temel benine ve açık ahlak anlayışına varmasını sağlar; “*Bergson’a göre en özgür eylemelerimiz derin benliğimizden fışkıran merhamet, aşk, ihtiras, iman, inanç ve estetik duygularımız gibi olanlardır.*”⁴² Maddenin ve determinizmin olmadığı derin/temel benlik devamlı oluşun, değişimin ve özgür eylemlerin odağıdır. Bu eylemlerin karakterle birlikte samimi bir dayanağı olması gerekir. Bergson’a göre “*merhamet, ona sahip olan kişide, dünyada başka bir canlı olmadığı zaman bile varlığını sürdürecektir.*”⁴³ Bu hissi duyguların arzunun iktidarında veya ihtirasın maddi yönünde olmaması gerekir. Reis Bey’in merhamete sığınmasında hiçbir çıkar söz konusu değildir. “*Artık soyundum! İçimi herkes görebilir.*” ifadesinde kabuk benini kıran kendini içten inşa eden derin beniyle yüzleşen Reis Bey’le karşılaşırız. Reis Bey gayet samimi bir şekilde af dilemektedir.

REİS BEY- Geldiğine iyi ettin! Ben de seni arıyordum!

DADI- Ne yapacaktın?

REİS BEY- Beni affetmeni isteyecektim.

DADI- Eğer seni affedersem, yeryüzünde suçu bağışlanmadık insan kalmaz!

REİS BEY- Yeryüzünde suçu bağışlanmadık insan kalmaması için beni affet!

DADI-Gözlerime, kulaklarıma inanamıyorum! Sen o Reis misin?

*REİS BEY- O adamın, ama o Reis değilim!*⁴⁴

Bu cümlelerden sonra İkinci Bar Kızı’na “*Affi anlayınca, kendinizden başka her insanı mâzur göreceksiniz*”⁴⁵ Kendinden başlayan bir affla bütün insanlığın birbirini affetmesi gerektiğini düşünür. “*Dünyanın en sert ve en yumuşak madeni, kalb. Ateşini bulsun; hemen değişir*”⁴⁶ Ağlamayı öğrenen Reis Bey, büyük bir değişime uğrar ama bu değişim zoraki değil içten bir güdüyle gerçekleşen değişimdir. Açık ahlakın toplumsal alandaki temsilcileri, ideal insan tipini şu ifadeler açıklar niteliktedir; “*İdeal adamını ve fedakâr insanı yaratan*’

⁴⁰ Gündoğan, a.g.e., s. 99.

⁴¹ Topçu, Bergson, s.103.

⁴² Bayraktar, a.g.e., s.141.

⁴³ Bergson, Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı, s.34.

⁴⁴ Kısakürek, a.g.e., s.71-72.

⁴⁵ Kısakürek, a.g.e., s.75.

⁴⁶ Kısakürek, a.g.e., s.76.

ikinci ahlakı temsil edenler, hayatın evrimini sağlayan hamle ile temas eden ve bu hamleyi kendi içlerinde duyan heyecan ve sevgi insanlarıdır."⁴⁷ Reis Bey artık Bergson'un sözünü ettiği o fedakâr, ideal insan olmuştur. Samimi bir değişikliklerle merhamete mazhar olur ve bunu bütün insanlığa yaymayı vazife bilir. Ama bu vazifeyi kapalı ahlakın değil kendi içindeki açık ahlakın güdüsüyle gönüllü olarak yapar. Çünkü "*Gerçek mutluluk bir ideal uğrunda çalışmak ve deyim yerindeyse yüksek ruhları ve ahlak kahramanlarını rehber edinmektir.*"⁴⁸ Sözün sihirli gücüyle Reis Bey, nasıl kendini bulduysa inandığı uğruna diğer insanları ikna etmeye ömrünü harcar. Bu dönüşüm kapalı ahlakın ödev bilinciyle değil açık ahlakın bütün insanlığı saran sevgi ve sorumluluk bilinci ile gerçekleşir; "*Ödev emre bağlanırken; davet, heyecan uyandırır. Açık ahlak bütün insanlığa yöneliktir, insanlık sevgisinden kaynaklanır ve hiçbir zorlama olmadan insan eylemde bulunur.*"⁴⁹ Dolayısıyla Reis Bey'in çağrıda bulunduğu insanlar, kendi istekleri ile bu davete icabet ederler. Reis Bey'in gayesi, insanların birbirlerine merhamet etmesi ve birbirini affetmesini telkin etmektir. Her şekilde kapalı ahlaktan açık ahlaka, yüzeysel benden derin bene geçiş sancılı olacaktır. Kendisinin yasalara bağımlı olduğu katı kabuk benliği değişime uzun yıllar direnç göstermiştir. Nitekim "*Bergson'a göre nasıl ki madde değişmeye direniyorsa, tıpkı onun gibi toplumsal ödev ahlakı da düzeni ve birliği korumak adına değişime direniyor.*"⁵⁰ Bir zamanlar kapalı ahlak anlayışı ile değişikliğe direnen sert, akılcı gönül kavramından habersiz Reis Bey'in yerini tam zıttı ve Bergson'un yaratıcı hamlesini ortaya koyabilecek ideal insan alır.

Merhamet noktasında Bergson kapalı ruh anlayışında ruhun statik, açık ruh anlayışında ise bir yere kısırılmamış şekilde özgür olduğunu belirtir;

*"Diğer davranış açık ruhun davranışdır. Bu ruh içine neyin girmesine izin vermektedir? Eğer ruhun bütün insanlığı kucakladığı söylenirse, fazla uzağa gidilemeyecektir, çünkü sevgisi hayvanlara, bitkilere, tüm doğaya yayılacaktır. Ve buna rağmen bu şekilde onu meşgul edecek şeylerin hiçbiri aldığı tavrı tanımlamaya yetmeyecektir, çünkü gerektiğinde bunların hepsinden vazgeçebilecektir. Biçimi içeriğine bağlı değildir. Merhamet, ona sahip olan kişide, dünyada başka bir canlı olmadığı zaman bile varlığını sürdürecektir."*⁵¹

Dolayısıyla Reis Bey gibi yaratıcı tekâmülünü merhametle gerçekleştiren insanlardan bağımsız olarak rahmet, her an bütün varlıklara nüfuz etmektedir. Önemli olan merhametten bütün insanlığın payını alması ve insanın kendi inşasını tamamlamasıdır. Reis Bey'in merhametle ilgili söyledikleri açık ahlak anlayışının aktif yönüne işaret etmektedir;

*REİS BEY-Merhamet! Lûgat kitabında bir kelime! Onu öğretmek... İnsanlara acımayı belletmek. Acımanın usullerini, ana mektebi programına eş yürütmek. Bütün cemiyeti mahşer arsasına benzer, bir acıma ve bağışlama zeminin de toplamak, oradaki bir milyon bacalı, bilmem kaç milyon çarklı merhamet kombinasında çalıştırmak... İnsanda kötülük iktidarını döne döne pekiştirmek yerine, hohlaya hohlaya yumuşatmak, insanı kötülüğe iktidarsız kılmak.*⁵²

Reis Bey adını bile duymak istemediği kelime ile bütün insanlığı değiştirmek istemektedir. Bir zamanlar önemsemediği değerler şimdi onun geri kalan ömrünün tek amacı olmuştur.

⁴⁷ Gündoğan, a.g.e., s.99. (Mehmet Emin Erişirgil'in "Tercüme Ederken Düşündüklerim", Hengri Bergson, Ahlak ve Dinin İki Kaynağı Birinci Kitap, adlı yazısından alıntılanmıştır)

⁴⁸ Bayraktar, a.g.e., s. 36.

⁴⁹ Gündoğan, a.g.e., s. 97.

⁵⁰ Gündoğan, a.g.e., s. 100.

⁵¹ Bergson, Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı, s. 34.

⁵² Kısakürek, a.g.e., s.126.

Bellekle birlikte kendi bilincine sahip olan varlık insandır. Reis Bey bu nitelikleri ile gerçek benine ulaşarak açık ahlakını işlevselleştirir. “Her şey içimde olup bitecek” ifadesiyle sezgisel bir dönüşümü kendi içinde gerçekleştirir. Tiyatronun son sahnesinde görünmeyen hâkim ile arasında geçen konuşmalarda merhamet ve sevgi ile cemiyeti eğitmek, inşa etmek gerektiği ve böylece kötülüğe yer kalmayacağı belirtilir. İnsanın oluşumu devamlılık arz eder ve Reis Bey de yaşadığı süre zarfında bu oluşumunu gerçekleştirir. Sanıldığı gibi insan donmuş rafa kaldırılmış modernleşmenin yetkin öznesi değildir. İnsan her an yaşadıkları, yaptıkları ve seçimleriyle kendini var ederek gelişimini tamamlar. Maddi olan yasalara karşı gücünü kullanması ile özgür oluşunu ortaya koymaktadır.

Kapalı toplum anlayışına verilebilecek bir diğer örnek tanrılaştırılan toplumsal sistemlerdir. Tanrılaştırılan toplum, putlaştırılan yasalar ve kanunlara örnek olarak Reis Bey’in genci idama mahkûm ederken, cemiyette bir kişiyi korumak için bin kişiye idam gömleğinin giydirilmesi gerektiği düşüncesi verilebilir; “Bir cemiyette bir ferdi korumak için, bin kişiye bir gömleği giydirmekten kaçınmamalıdır. O bir kişi bütün cemiyettir.”⁵³ Gencin suçsuz olduğu anlaşıldıktan sonra gencin dadısına verdiği notlarında “Ferde verdiğim ceza isabetsiz olabilir; cemiyete aradığım deva isabetlidir.”⁵⁴ cümleleri ile cemiyet için bin masuma kıyabilmektedir. Dolayısıyla Reis Bey kapalı ahlak anlayışına sahip olduğu dönemlerde ferdi cemiyete feda eder. Bergson “Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı”nda “Hiyerarşik düzen içinde birbirine tabi oldukları ve doğal olarak bütünü büyük iyiliği için parçanın feda edilmesini gerektirecek bir disipline boyun eğdikleri bir organizma”⁵⁵ olarak tanımladığı kategorize edilmiş toplum siteminde zincirleme bir bağımlılık söz konusudur ve özerk bir işleyiş olmaz. Böyle sistemlerde nedensellik ilkelerinin hâkim olduğu dikkat çeker. Bu noktada Reis Bey’in kanunlardan bağımsız bir toplum anlayışını önerdiği anlaşılmalıdır. İnsanın özüne ait olan değerleri barındıran değişime açık dinamik oluşumların sağlanması gerektiği metnin vermek istediği mesajlardandır. Toplumsal yönetim sistemlerini elinde tutan iktidar odaklarının insanlığın refahını ve hakiki adaleti sağlamakla ferasetli olmaları gerektiği vurgulanmak istenir. Kanunlara göre cemiyetler oluşturulmalıdır ve bunların temelinde acımak, anlamak, duygudaşlık kurmak yer alırsa adalet mekanizması doğru işleyecektir.

Sonuç

Necip Fazıl’ın Reis Bey adlı tiyatrosu üzerine yapılan incelemede, Bergson’un sezgi, benlik ve ahlak anlayışından yararlanılarak başkarakterin dönüşüm süreci analiz edilmiştir. Hayatı kurallardan ibaret gören Reis Bey’in yaptığı hata ile kendine dönüşü ve vicdan azabı çekişinin konu edildiği tiyatro metninde karakterin tekâmül sürecinde Bergson’un yöntem olarak ortaya koyduğu sezginin hakikate ulaşmadaki etkinliği dikkat çekmektedir. Akıl, zekâ, mantık kuralları ile donatılmış kabuk benin hâkimiyetinden deneyim ile birden fazla ihtimalin de olduğu özgürlükçü, dinamik derin benin gerçeğine varan Reis Bey, tek düze kuralları değil dünyanın, hayatın aslında derecelerden ibaret olduğunu öğrenir. Kabuk benin maddi ve nedensellik niteliğinde tutsakken Bergson’un saf görü dediği hakikate varma yolu sezgiye varır. Reis Bey’in bu kurtuluşu, gönüllü olarak elde edilen içten gelen esinle, yaratıcı güçle hareket eden açık ahlakı sayesinde olur. Verdiği yanlış bir kararla masum çocuğun idamına sebep olmasıyla bütün hayatı değişir, o zamana kadar kurduğu düzen yıkılır. Kabuk benini kırarak, derin benini yüzleşir ve refaha erenlerden olur. Böylelikle insanlığı gözyaşı ile değiştirip gözyaşının sağaltıcılığı ve

⁵³ Kısakürek, a.g.e., s.46.

⁵⁴ Kısakürek, a.g.e., s.73.

⁵⁵ Bergson, Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı, s.8.

temizleyiciliği ile huzura kavuşturmaya çalışır. Necip Fazıl'ın en büyük cihadı kişinin nefsiyle cihadı olarak görmesi anlayışı çerçevesinde Reis Bey'in de nefis mücadelesi verdiğini ve doğru yolu bulduğunu söyleyebiliriz. Kendinden başlayarak bütün cemiyeti kötülüklerden kurtarmak ve şuurlu hale getirmek ister. İnsanı özgürleştirerek aşk ahlakı ile hakikati yakalamaya çalışır. Disiplin odaklı kapalı ahlakı değil sezgisel açık ahlak ile evrensel insanlık değerlerini ortaya koyar.

Reis Bey'in etkisinde kaldığı yasaların, kuralların kurduğu sistemin insanı fitratından uzaklaştırdığı dikkat çeker. Adalet dağıtmak yerine kendi iç gerçekliğini yürürlüğe koyan, mekanik tarza bürünmüş sistemlerde insan, özüne yabancılaşır. Reis Bey'in kabuk bende tutsak olmasında egemen sistemin söylem taşıyıcısı olmasıyla itaatkâr özne olması etkindir. Karl Popper'ın da "Açık Toplum Düşmanlarında" ele aldığı hiyerarşik düzenin oluşturduğu, değişime kapalı toplumlarda, totaliter toplum modellerinde bireyin kapana kısıtlanan pasifleştirilen, ferdin hürriyetini örseleyen sadece düzenin uygulayıcısı aktörler olduğu ortaya konulur. Bu noktada Necip Fazıl Reis Bey karakteri ile bir değişimin gerçekleştirilebileceği bunun reçetesinin de entelektüel vicdan olduğu sonucu çıkar. Özgürlüğü şuurlu bir şekilde insani değerlere sorumlu olmakla elde eder. Aydınlanma felsefesinin kökenlerine eleştiri noktasında da ele alınabilecek bu durum, ya doğru ya yanlış mantığını değil, hem doğru hem yanlış olabileceği, yani dünyanın olasılıklardan ibaret olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- BAYRAKTAR Levent, *Bergson' da Ruh-Beden İlişkisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.
- BERGSON Henri, *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*, (Çev.: M.Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2013.
- , *Metafizğe Giriş*, (Çev.: Atakan Altınörs), Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2011.
- ÇETİŞLİ İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş 2-Hikâye- Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.
- EDHEM Subhi, *Bergson ve Felsefesi*, (Haz.: Erdoğan Erbay, Ali Utku), Çizgi Kitabevi, Konya 2014.
- FOUCAULT Michel, *Özne ve İktidar*, (Çev.: Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- GÜNDOĞAN Ali Osman, *Bergson (Fikir Mimarları Dizisi-10)*, Say Yayınları, İstanbul 2013.
- KISAKÜREK Necip Fazıl, *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.
- SWARTZ David, *Kültür ve İktidar*, (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- ŞERİATİ Ali, *İnsanın Dört Zindanı*, İşaret Yayıncılık, İstanbul 2013.
- TEVFİK Rıza, *Bergson Hakkında*, (Haz.: Erdoğan Erbay, Ali Utku), Çizgi Kitabevi, Konya 2005.
- TOPÇU Nurettin, *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.
- , *İsyan Ahlakı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.
- TOPÇU Nurettin, *Felsefe*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.
- ÜLKEN Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul 2013.

NECİP FAZIL'IN TİYATRO ESERLERİNİN SAHNELENMESİ ÖNÜNDEKİ ZORLUKLAR

Abdurrahman ŞEN¹

Büyük fikir adamı ve “Şairler Sultanı” Necip Fazıl Kısakürek...

Eserleri, fikirleri, şiiri ve hayatıyla Türk düşünce ve sanatına damgasını vuran büyük şair ve fikir adamı...

Şair, hikâyeci, polemikçi, estetikçi, gazeteci, muallim, münekkit, heccav, mürşit, fıkra muharriri, biyografici, senarist, romancı, tiyatro yazarı... Ve hepsinin toplamı: Üstad!

“Bir Fransız ansiklopedisine iki Türk şairi de alınmış...” denilince, “Öbürü kim?” sorusunu soracak kadar sanatından, kendinden emin olan Necip Fazıl Kısakürek’in adıyla birlikte hemen herkesin aklına şiiri, ardından aksiyonu gelir... Ama Necip Fazıl, “Allah’ı aramak” olarak özetlediği sanat anlayışı içerisinde, neredeyse bütün edebî dallarda eser vermiştir... Şiirde, hikâyede, romanda, senaryoda, tiyatrodada... Anılar, araştırmalar, biyografiler...

Necip Fazıl, bu kadar farklı alanla ilgilenip eserler verebilmeyi başarıyla yürütebilen ender fikir adamı, düşünür ve kalem ustalarının önde gelen isimlerindedir. Üstelik daima öncü, yeni fikirler ortaya koyarak, ilgilendiği her alanda örnek oluşturabilecek kapsayıcılık ve tutarlılıkla eserler üretmiş; savunduğu fikirleri ve dünya görüşünü bir bütünlük içinde eserlerinde ifade etmiştir.

Üstad Necip Fazıl Kısakürek; dili, üslubu ve tavrı itibarıyla de yeni olan kendine mahsus yazılarıyla, azim ve örnek bir aksiyonla, cehde çevresinde hatta gelecekte geniş bir “gönültaş” çemberi meydana getirmiştir.

Hayatı boyunca, ülkesi ve inandığı değerler adına yanlış gördüğü ne varsa karşısında durmuş, hiç kimse ve hiçbir güce bu konularda taviz vermemiştir. Yaşadığı karışık ve zor dönemde yanlış, zorba ve adaletsiz her anlayışın karşısında tereddüt etmeden neredeyse tek başına diyebileceğimiz duruşu, mücadelesi ve ortaya koyduğu çözüm önerileri sayesinde bağlılarında “önder bir fikir adamlığı” kimliğini pekiştirmiştir.

Üstad’ın sanat anlayışına “Allah’ı aramak” fikrinin hâkim olduğundan bahsetmiştik. O’nun eser üretmedeki hareket noktası da tam olarak imanından beslenen bu anlayışından meydana gelmiştir.

Üstad, hayatı boyunca en üstün ve vazgeçilmez değer olarak imanını, inancını, ülkesinin her alandaki çıkarlarını, milletinin uyanmasını ve maneviyatını güçlendirmeyi görmüştür. Bu değerler üzerinde ne kendisinin ne de başka şahısların değer ve menfaatini tanımamıştır.

Yazılarıyla, şiirleriyle, konferanslarıyla bir neslin yetişmesine “üstad”lık yapmış olan Necip Fazıl’ın etkisi günümüze kadar devam etmektedir. Bütün bu sebep ve gerekçelerledir ki hâlâ sembol bir isimdir.

¹ İstanbul Büyükşehir Belediyesi-Kültür Daire Başkanı/abdurrahman.sen@ibb.gov.tr

Zor şartlar altında kurduğu ve mücadele içerisinde devam ettirdiği Büyük *Doğu Dergisi* ile birçok yazarın, şairin, politikacının, düşünürün yetişmesini sağlamış; aynı zamanda yurdun dört bir yanında verdiği konferanslarla Türk halkının bilinçlenmesi için çaba göstermiştir. Şairliğinin yanında bir “dava adamı” olması, örnek oluşturan aksiyoner bakış açısına uygun davranışlar içinde oluşu gibi nev-i şahsına münhasır tavırlar sergileyebilmesi etki alanını güçlendirmiştir.

Bu güçlü kişiliğin, konumuz olan tiyatroyla ilgisinin seyrini, tiyatroya bakışının ne olduğunu çok doğru biçimde okumak, anlamak ve uygulamak durumundayız. Çünkü sadece bu yaklaşımın sağlıklı işleyişi bile tek tek eserlerinin üzerinde tartışmaktan daha geniş çaplı araştırmaları, çalışmaları gerektirecek derinliktedir.

1. Necip Fazıl'ın Tiyatroya Verdiği Önem

Necip Fazıl'ın sinema ve televizyona uyarlanan “Reis Bey”² ve “Bir Adam Yaratmak”³ eserlerinin nasıl ilgi gördüğünü büyük bir susamışlıkla o günlerde yakından izlemiştik...

İnancının ve imanının gereklerini yerine getirmeye çalışan her insan ne yaparsa, tiyatro alanında Necip Fazıl da onu yapmıştır. Boşluğunu gördüğü her alanı doldurabilme heyecanıyla kalemini ve beynini, aksiyonuyla birlikte tiyatronun da hizmetine vermiştir...

Eserlerine göz atan hemen herkes, oyunlarındaki karakterlerde Necip Fazıl'dan izler bulur... Tohum'un⁴ Ferhat'ında, Bir Adam Yaratmak'ın Hüsrev'inde Necip Fazıl'ın kimliğini ve kişiliğini görürüz. Öteki eserlerinde de böyle kuvvetli şahsiyetlere rastlanır.

Necip Fazıl, tiyatroyu bu kadar önemli görüp, ciddiye alıp, sanat anlayışının zirvesine oturarak dünya çapında eserler verme gayretindeyken, tiyatro dünyasının, kısa süreli bir başlangıç ardından ideolojik kaygılarla kaliteli bir kalemi ademe mahkûm etmesi kabul edilebilir davranış değildir.

Tiyatro sahnelerini “emin ellerde” görmeyen Necip Fazıl, madde-mânâ kapışmasını tiyatro sahnelerine sokarken, “çok tesirli bir silah” olarak vasıflandırdığı tiyatrodan faydalanmayı amaçlar... Materyalizmin korkunç bir tahrip aleti hâline getirmiş olduğu tiyatronun boş bırakılmaması gerektiğini her fırsatta tekrarlar...

Bu noktada altı çizilmesi gereken ayrıntı ise ideolojik kaygılarla Necip Fazıl oyunlarına arkasını dönenleri aynı ideolojik ölçütlerle belki de haklı görmek bile mümkün...

Ama... Kendisini her fırsatta “Gönüldaş”lık çerçevesine dâhil edenlerin tiyatroyla hiç ilgilenmeyişlerini, ilgilenenlerin “dünya çapında olma” iddiasından çok uzak işlerle avunmalarını haklı görmek aynı derecede mümkün değil...

Genelde tiyatroya sonsuz saygı besleme iddiasındakiler tarafından hak ettiği alâkayı görmemesinin sebeplerini “ideolojik bağınazlık” olarak tanımlayıp, izah edebiliyorsak da Necip Fazıl'ın “gönüldaş” kavramına kendilerini dâhil edenlerin tiyatroyla hiç ilgilenmeyişlerinin anlaşılır bir tarafı var mıdır?

2. Necip Fazıl Ve Tiyatro

² Büyük Doğu Yay. (2008 İstanbul)

³ Büyük Doğu Yay. (2008 İstanbul)

⁴ Büyük Doğu Yay. (2008 İstanbul)

Üstad Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinin sahnelenme zorluklarının kaynağını da yakalayabilmek adına onun genelde sanata, özelde tiyatroya dâir fikirlerine eserlerinde belirttiği şekilde değinmeyi, hatırlamayı faydalı görüyorum.

Bugüne kadar Necip Fazıl oyunlarının sahnelenme öncesinde ve sonrasında yaşanılanlara dikkatlice bakınca genel sıkıntıların neler olabildiğinin ipuçlarını da zaten yakalamış oluyoruz.

Elbette, “Sanat şekillerinin en büyük keşfi de tiyatrodur.” diyen Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro üzerine yazıp çizdiklerine öncelikle kulak vererek “Tiyatro”⁵ başlıklı yazısına bir göz atalım: “*Bana sorarsanız beşerî keşiflerin en büyüğü olarak tekerleği gösteririm. Sanat şekilleri içinde bence en büyük keşif de tiyatro... Tekerlek, nasıl bitmeyen mesafeler üzerinde sonsuz bir dönüşse, tiyatro da durmayan zamanın mikâp biçimi bir kavanoz içinde, bütün madde ve hareket kadrosuyla dondurulması.*

Onu, Eski Yunanlı (Baküs) âyinlerinden keşfetmiş, Karagöz'ün arkadan ışıklı perdesi de büsbütün mücerrede ve remziliğe götürmüş olabilir. Olan şudur ki tiyatro, Eski Yunan'da bulunduğu şekil ve (Rönesans) sonrası vardığı, insan ve cemiyete üç buut üzerinde en canlı aynayı tutma haysiyetiyle; toplumu bir saate benzetecek olursanız, onun tik takları gibi bir şey.

İster derinliğine doğru insan, ister bu insanla beraber sığınağına doğru cemiyet davasında, gayeli ve gayesiz fakat kelime ve hareketlerin mimarı her sanatkâra imparatorluk tacı tiyatrodadır. Hele yeni insanla beraber cemiyet yoğurucusu fikirci ve aksiyoncu sanatkâr, o pınardan başka hiçbir kaynaktan susuzluğunu gideremez.

(Tez)in lâf olmaktan çıkıp, büyü olduğu yer, işte o esrarlı dört köşe...

Öyleyse mutlak iman hâlinde (tez)lerin (tez)ine sahip olan biz, tiyatrodan üstün ve dokunaklı alet kabul edebilir miyiz? Edemeyiz ama işte, -hamdolsun- o mutlak iman yüzünden bugünkü Türk (!) tiyatrosu bize kapılarını kapamış bulunuyor; biz de ona, yerle göğü birbirine katacak olan tiyatromuzla karşılık veremiyoruz. Dedik ya, istikbâli ve bu arada istikbâlin aktörünü bekliyoruz. Bugün dünyanın her yerinde hafakanlı bir buhran yaşayan tiyatro, bir gün bizim tiyatromuz kurulursa; belki mide gurultusu seslerinden ve o güzelim mikâp içinde, camlarda uçuşan sineklerin başıboş kıvrımları kadar serseri gidip gelişlerinden kurtulur, mânâya ve aksiyona kavuşur.”

3. Tiyatro Yazarlığının Başlaması

Necip Fazıl'ın tiyatroya adım atışı, dönemin kudretli tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'un daveti, teşviki ve yönlendirmesiyle başlar.

Bu süreci Muhsin Ertuğrul şöyle anlatır “*Önüme geleni piyes yazmaya teşvik ederdim ama yazdıklarına hiç karışmazdım. Şurasını burasını çıkar ya da değiştir demedim hiçbir yazara...⁶*

Musahipzâde Celâl'in ilk piyesleri çok ilkeldi. Sözleri duymaya tahammül edemezdim bazen. Ama çok çalışırdı, yapabileceğinin en iyisini yapar, getirirdi.

Hüseyin Rahmi tiyatroya gelirdi. Ne olur, piyes yaz derdik. Yazdı, getirdi bir gün. Neyyire çok iyi oynadı o piyeste. Hüseyin Rahmi heveslendi, yazmaya devam etti.

⁵ “Tiyatro Eserleri Cilt-2” Kültür Bakanlığı Yay. (1976 İstanbul)

⁶ “Tiyatro Eserleri Cilt-2” Kültür Bakanlığı Yay. (1976 İstanbul)

Yakup Kadri'nin de yazmasını istedim, yazdı.

Reşat Nuri'nin dili de iyiydi, tekniği de...

Yahya Kemal'in piyes yazmasını çok isterdim. Hep söz verirdi ama yazmadı.

Necip Fazıl'ın ilk piyesi (Tohum) kötüydü. Teşvik etmek için sahneye koydum ve başrolü oynadım. Ama sonra Bir Adam Yaratmak'ı yazdı. Güzel piyestir Bir Adam Yaratmak. Necip Fazıl memnun olmazdı. Her gece, perde arasında not gönderirdi bana. Birinde 'Şu sözler arasında virgül değil, noktalı virgül vardır, ona göre oynayın...' diyordu. Arkadaşlar, 'Nasıl tahammül ediyorsun bu adama?' derlerdi. 'Biz yazarların hizmetkârlarıyız, onların eserlerini oynuyoruz; bize eser vermeleri için bizim onlara istediklerini vermemiz lâzım' derdim. Aktörlerin yazara saygı göstermelerini isterdim.

Nazım Hikmet'i de teşvik ettim. Yazmaya hazırды, dolmuş, akümüle olmuştu. 'Kafatası' nı yazdı. Oyununu sahneye koymadım diye bana darılanlar oldu. Bu yüzden çok dost kaybettim. Genç bir yazarın oyununu oynadık. İkinciye getirdi. Baktım ilkinden farklı değil. Onu da oynadık, belki gelişir diye. Seyircinin düşüncesini anlayabilmek için, salon giriş kapısından seyredirdim oyunları. Acemi berberlere tıraş olmaya gelmedik diye söylenmeye başladılar. Sonra yazar üçüncü oyununu da getirdi. Onda da bir aşama yoktu, oynatmadım, bana darıldı...

Muhsin Ertuğrul'un anlattıklarında da görüldüğü gibi oyun yazmasını istediği tek kişi Necip Fazıl değildir. Nazım Hikmet, Musahipzâde Celâl, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Yahya Kemal gibi önemli yazarlarımız da Muhsin Ertuğrul tarafından oyun yazmaları için teşvik edilen isimler arasındadır.

Muhsin Ertuğrul'un kendisine oyun yazdırmasını Necip Fazıl ise şöyle anlatır: *"İsmi gerekmeyen, şimdi hayli ihtiyar bir Türk aktörünün -ki bence ilk ve son- sahnede ulaştığı derinliğine kuvvet, tiyatro yazmama bahane oldu ve ben, hep bu aktörün imkânlarına göre hazırladığım eserlerle, esrarlı dört köşeye girdim, sanat çeşitlerimin başına tiyatroyu ekledim..."*

1935 senesinde Rus Konsolosluğu'nda verilen bir davette, Sovyet Kültür Ataşesi, Muhsin Ertuğrul ve Necip Fazıl arasında bir konuşma geçer... Necip Fazıl'ın, Babîlî⁸ isimli eserinde anlattığına göre Muhsin Ertuğrul *"Niçin tiyatro eseri yazmıyorsunuz? Neden bizi yerli eserden mahrum bırakıyorsunuz?"* diyerek Necip Fazıl'ın tiyatro dünyasına bir yazar olarak adım atmasını sağlar. Necip Fazıl bu daveti ciddiye alır ve başrolü Muhsin Ertuğrul'un oynaması kaydıyla oyun yazmayı kabul ederek, ilk oyunu olan "Tohum"u yazar. Yazdığı oyunu Muhsin Ertuğrul'a bizzat kendisi okuyunca, Necip Fazıl'ın deyişiyle *"güzeli ve çarpıcıyı gördüğü her yerde kendisini teslim eden"* Muhsin Ertuğrul, gözyaşları içinde oyunu çok güzel bulduğunu söyler ve söz verdiği gibi başrolde kendisi oynayarak sahneye koyar.

Ne var ki Necip Fazıl'ın Muhsin Ertuğrul eliyle sahneye attığı bu ilk tohum tutmaz; çünkü oyun seyirciden beklenen ilgiyi bulmaz. Oysa sahneye konulmadan önce Sedat Simavi'nin "7 Gün Dergisi"nde ve birçok gazetede oyunun bazı bölümleri yayımlandığında, Peyami Safa; *"İşte, gerçek eser budur."* diye övgüler dizer. Ahmet Hamdi Tanpınar da oyunun sahnelenmesine sanat boyutuyla bakıp, yapılan işi; *"Mücerret fikri sahnede dondurabilmek sanatını"* olarak tanımlar. Sonuçta ise edebiyat mahfillerinde böylesine iltifatlara boğulan "Tohum" sahnelendiğinde farklı

⁷ Necip Fazıl, Bütün Eserleri, Cilt 17, Reis Bey, Tiyatroya Dâir

⁸ Büyük Doğu Yay. (2008 İstanbul)

bir tablo ortaya çıkar ve halk oyunu beğenmez.

Başta daha çok seçkin bir topluluğun doldurduğu ve Necip Fazıl'ı defalarca sahneye davet ettiği tiyatro birkaç gece sonra seyircisiz kalır.

Oyunu “şaheser” kabul eden Selami İzzet tiyatrodaki bu seyirci kaybını görünce, Muhsin Ertuğrul adına üzüldür ve bir gösterim sırasında Necip Fazıl'ın kulağına eğilerek “*Yaktın adamı. Yazık oldu Muhsin'e...*” der. “Tohum, Necip Fazıl'ın davasının iyi ayarlanamamış ilk verimi” olmuştur.

Özeleştirisini sağlığında yayınlamak gibi bir ayrıcalık, cesaret ve dürüstlüğü de simgesi olan Necip Fazıl'ın “Tohum” hakkındaki görüş ve duygularını Babiâli'den öğrenmeye devam edelim; “*Tohum tutmadı... Sahneye konulmadan Sedat Simavi'nin 7 Gün Dergisi'nde ve birçok gazetede bazı parçaları hararetli takdimlerle neşredilen, tiyatro münekkitliğine hevesli Selami İzzet'in evinde bir takım Babiâli esnafına okunan ve hayranlıklarını kazanan eseri halk beğenmedi... Piyes başkasının olsaydı da Mistik Şair seyirciler arasında bulunsaydı o da beğenmezdi ve derdi ki: - Bu piyes dinamik hayat akışına ters, küçük hareket bahaneleri etrafında, hep mücerret fikirlerle örülü (diyalog) manzumelerinden ibarettir ve tiyatro eseri değildir. İçindeki fikirlere gelince, onlar makalelik şeylerdir ve kıymetleri ayrı bir mevzu...*”

Sovyet Konsoloshanesi'ndeki konuşma ve talep sonrasında evine kapanıp, 7 günlük bir çalışma sonunda Tohum'u bitirdiğini söyleyen Necip Fazıl, oyuna gelen seyircilerin azlığını gördükten sonraki düşüncelerini de şöyle açıklar: “*Sırf kemiyet ölçüsüyle benzetelim ve aradaki keyfiyet farkını tenzih ederek belirtelim ki piyesin her bitişinde tiyatrodan çıkan halk, cemaati birkaç kişilik bir mescit boşaltıyormuş hissini veriyordu insana...*”

Necip Fazıl Kısakürek'in sanata, özelde de tiyatroya bakışındaki bu mistik inceliği, ne karşısında yer alanlar anlayabildi ne de Necip Fazıl Kısakürek bağılı olduğunu söyleyenler!

Eğer bugüne kadar lâyük olduğu değerinde Necip Fazıl eserleri sahnelere taşınmadıysa, karşıtlarının da Üstad'ın düşünce takipçisi iddiasında olanların da bu alanda gösterdiği ortak “anlayış” ve “bilgi” eksikliğindedir.

Oyuncululuğunu takdir ettiği Muhsin Ertuğrul'un adını da ziyan ettiğine inanan Necip Fazıl oturur; hem onun, hem de kendisinin adını kurtarmak için daha iddialı bir eser yazar: Bir Adam Yaratmak... Başrolünü yine Muhsin Ertuğrul'un oynadığı oyun 1937-1938 kışında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenir. “Bir Adam Yaratmak” o kadar başarılı olur ki oyun uzun süre kapalı gişe oynar.

Bir Adam Yaratmak ile ilgili iddiasına gelince... Necip Fazıl, “... *Bu eserimi (Bir Adam Yaratmak), bugüne kadar vücuda getirdiğim eserler içinde en bağlı olduğum eser biliyor ve öylece bildirmek istiyorum.*” dedikten sonra eseri yazmaya başlamadan evvel de bu iddiasını şu sözlerle ortaya koyuyor: “*Öyle bir eser yazıyorum ki dünya ölçüsünde olmak iddiasındadır. Muvaffak olabilirim veya olamam. Mesele orada değil, eserim kötüyse dünya makyasında kötü, iyiye yine dünya ölçüsünde iyi olmalı. Bu tehlikeli riske giren ve işi bu ölçüde alan, benim. Onun içindir ki gerek vak'a, gerek fikir bakımından kollarımın bütün kucaklaşma kabiliyetiyle davama sarılmış bulunuyorum. Dediğim gibi bize göre, Türkiye'ye göre, mevcut nisbet unsurlarına göre iyi eser diye bir mülâhaza kabul etmiyorum. Ya dünyaya göre iyi, ya kötü.*”

Evet, Necip Fazıl'ın her alanda kıstas olarak kullanmamız gereken ölçüsü bu: “Ya

dünyaya göre iyi, ya kötü.”

Bu defa da “birileri” çıkar ve çok yoğun ilgi gördüğü günlerde Bir Adam Yaratmak'ı gösterimden kaldırılar... Muhsin Ertuğrul da o günden sonra bir daha Necip Fazıl'ın oyunlarını sahnelemesini ve oynamasını... Fakat yine de Necip Fazıl'ın eserleri 1949 yılına kadar Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenir. Üstad 15 yıllık aradan sonra Ahşap Konak'la⁹ yeniden tiyatroya döner, birbirinden önemli tezleri ve mesajları olan eserlerini yazar. Fakat Şehir Tiyatroları perdelerini Necip Fazıl'a 2002-2003 tiyatro sezonuna kadar kapatır...

4. Necip Fazıl'ın Tiyatro Eserlerinin Sınıflandırılması

Necip Fazıl oyunlarının sahnelenmesindeki zorluklarla güncel sorunlara bakmadan evvel, Necip Fazıl'ın yazdığı eserlerden sahnelenenleri hatırlamamızda da fayda görüyorum:

Tohum: Üç perdelik bu oyun; Muhsin Ertuğrul tarafından 29 Ekim 1935'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konmuştur.

Bir Adam Yaratmak: Üç perdelik bu oyun da Muhsin Ertuğrul tarafından 1937, 1938 ve 1939'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konmuştur. Daha sonra 1945'te tekrar sahnelenmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda, Necip Fazıl Kısakürek'e karşı süren, 1949'dan sonraki ambargo ise 2002-2003 ve 2003-2004 sezonlarında Mahmut Gökgez yönetmenliğindeki tartışmalı sahnelenmeyle ancak kırılabilmiştir. Aynı oyun, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda da “budadık” tabiriyle 1997'de sahnelenmiştir.

Para: Beş perdelik bu oyun İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda ilk olarak 1942'de sahnelenmiştir. Daha sonra 2012-2013 ve 2013-2014 sezonlarında Engin Gürmen yönetmenliğinde tekrar sahnelenmiştir.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih¹⁰: Dört perdelik bu oyun da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda 1948 ve 1949'da H. Kemal Gürmen yönetmenliğinde sahnelenmiştir.

Sultan Abdülhamid Han¹¹: Üstün İnanç ve arkadaşları tarafından 1968'de sahnelenen bu oyun İstanbul ve Anadolu turnelerinde çok sayıda izleyiciye sahnelenmiştir.

Ahşap Konak: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Gösteri Sanatları Merkezi oyuncuları tarafından 1997'de sahnelenmiştir.

Reis Bey¹²: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından 2017 yılında sahnelenme hazırlıklarına başlanmıştır.

Senaryo Romanları¹³: Necip Fazıl'ın yazdığı senaryo romanlarına baktığımızda, “Vatan Şairi Namık Kemal” adlı senaryo romanından, yarım kalan “Battal Gazi”ye kadar on senaryo yazmış olduğunu görürüz. Necip Fazıl'ın bu daldaki eserlerinin birçoğunun sinema veya televizyona aktarılmasının da her zaman tartışmalara sahne olması ayrıca değerlendirilmeye muhtaçtır.

⁹ Büyük Doğu Yay. (2011 İstanbul)

¹⁰ Büyük Doğu Yay. (2012 İstanbul)

¹¹ Büyük Doğu Yay. (2003 İstanbul)

¹² Büyük Doğu Yay. (2008 İstanbul)

¹³ “Tiyatro Eserleri Cilt-2” Kültür Bakanlığı Yay. (1976 İstanbul)

Bugün bile diyebiliyoruz ki; Necip Fazıl Kısakürek'in mantığını, onun yaşayıp yaşatmaya çalıştığı ruhu anlayacak sanatkârlara ihtiyaç vardır. Elbette bugüne kadar bu noktada atılmış kurumsal bir yapılanmanın düşünülüp uygulamaya konulmaması üzerine özellikle düşünmek gerekir.

Dekora, kostüme ve mekâna vermek istediği mesaj kadar önem veren Necip Fazıl'ın eserlerinin bu bakımdan da gerektirdiği titizlik, maliyeti artıran unsur olarak görülmesinden dolayı birçok yapımcıyı vazgeçirmiştir. Fakat itiraf etmeliyiz ki bu eserlerin sahnelenmesindeki eksiklikte, sermaye kadar kültür eksikliği de önemlidir.

Saydığımız bazı örnekleri düşündüğümüzde görülüyor ki; Necip Fazıl oyunlarını sahneleme önünde bugüne kadar gördüğümüz en büyük zorluk hatta engel; siyasî tercihlerden kaynaklanmıştır.

Bir diğer sahneleme zorluğu, Necip Fazıl'ın mistik dünyasının anlaşılıp aynı sağlıklı metnin özüne sâdik kalacak biçimde sahnelenmesi olurken, bir başka sahneleme zorluğu da estetik bakışın yakalanıp yakalanamaması olarak önümüzde durmaktadır.

5. Necip Fazıl Tiyatrosunun Özellikleri

Necip Fazıl hakkında yayınlanan kütüphanelik çaptaki eserlerden biri de kısa süre önce yitirdiğimiz Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın kaleme aldığı "Necip Fazıl Kısakürek"tir.¹⁴ Çeşitli başlıklar altında Necip Fazıl'ı titiz bir bilim adamı gözüyle anlayıp anlatmaya gayret eden Prof. Okay, "tiyatrosu" bahsinde, eserlerinden misaller de vererek tahliller yapar. Prof. Orhan Okay'ın kitabında şu tespitleri de görebiliriz: *"Necip Fazıl'ın tiyatroları, tezli tiyatro türüne girer. Bununla beraber tezler, eserlerin güçlü ve ustalıkla tekniği içinde, olabileceği kadar eritilmiştir. Kendi ifadesiyle tiyatro 'tezin lâf olmaktan çıkıp, büyü olduğu yer'dir. Zaman zaman tesirli ve nüfuzlu bir ifade tarzıyla ve biraz mübalâğalı bir üslupla ve her zaman teatral tavırla ulvi ihtirasları, kahramanlık ve âlicenaplık, şeref, izzeti nefis duygularını dile getiren konuşmalar, klasik tiyatroların tiradlarını hatırlatır.*

Hemen bütün piyesleri tiyatro tekniği açısından aşırı teferruata boğulmuş görünür. Gerçekten bu eserlerin metinlerinde, sahneye koyucuya (rejisöre) hiçbir yorum imkânı bırakmayan bir aksesuar, dekor, kostüm, ışık, ses tonu, jest ve mimik teferruatı dikkati çeker. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda kendi oyunlarının provalarında oyuncu seçimine kadar müdahaleci, hatta Parmaksız Salih oyununda olduğu gibi istediği zaman, eserini oynanırken geri alan bir yazar olarak bilinen Necip Fazıl'da bu davranış tarzını, muhteva ve şekil bütününe gerçekleştirmesindeki titizliği ile izah etmek gerekir."

Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığını iki devrede inceleyen Hasan Çebi de "Tiyatro eserlerinde Madde ve Mânâda Necip Fazıl Kısakürek"¹⁵ isimli eseriyle, onun tiyatro eserlerine detaylı biçimde eğilir.

Çebi'ye göre bu iki devrenin ilki; Tohum'un yazıldığı 1935'den 1949'a kadar geçen devredir. Bu devrede Necip Fazıl; Tohum sonrasında Bir Adam Yaratmak, Künye¹⁶, Sabır Taşı¹⁷,

¹⁴ Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. (1987)

¹⁵ Çebi Hasan, Tiyatro Eserlerinde Madde ve Mânâda Necip Fazıl Kısakürek, Veli Yay. (1981)

¹⁶ Büyük Doğu Yay. (2011 İstanbul)

¹⁷ Büyük Doğu Yay. (2012 İstanbul)

Para, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih isimli eserlerini yazar.

İkinci devre ise 1964 yılından 1973 yılına kadar yazdığı sekiz eseri içine alır.

Necip Fazıl, 1949'dan 1964'e kadar geçen 15 yılda tiyatro eseri yazmamıştır...

Üstün İnanç ve arkadaşları tarafından 1968'de sahneye konulan Abdülhamit Han adlı tiyatro eseri, İstanbul ve Anadolu turneleriyle çok büyük yankılar uyandırmış, Necip Fazıl'ın tarih tezini gündeme getirmiştir.

Az önce, Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığının iki başlık altında toplandığını görmüştük. Konu başlıkları üzerinden tasnif ettiğimizde ise altı ana başlıkla karşılaşırız:

1) Tarihî hadiseleri konu alan eserleri: Tohum (1935), Künye (1939), Kanlı Sarık¹⁸ (1967).

2) Tarihî şahsiyetlerin hayatlarını anlatan eserleri: Ulu Hakan Abdülhamid Han (1968), Yunus Emre¹⁹(1969), İbrahim Ethem²⁰ (1978).

3) Felsefî konuları işleyen eserleri: Bir Adam Yaratmak (1937), Siyah Pelerinli Adam²¹ (1949), Reis Bey (1960).

4) Sosyal hadiseleri konu alan eserleri: Para (1941), Ahşap Konak (1960), Mukaddes Emanet²²(1971).

5) Sosyal bir tipi inceleyen eseri: Nam-ı Diğer Parmaksız Salih (1948).

6) Masaldan piyes haline çevrilmiş eseri: Sabır Taşı (1940).

Necip Fazıl'ın, Sır (1946) ve Kumandan (1960) isimli yarım kalmış iki tiyatro eseriyle Püf Noktası'nı²³ da hatırlatmakta fayda var.

Sosyal hadiseleri konu alan tiyatro eserlerine dâhil edebileceğimiz Püf Noktası'nda Necip Fazıl'ın; bazılarının “Susurluk olayı” sonrasında fark eder gibi olduğu, “olmaması gereken ilişkiler”in varlığına yıllar öncesinden komedi gözlüğüyle baktığını söyleyebiliriz.

Biraz önce Necip Fazıl'ın 15 yıl tiyatro eseri yazmadığını ifade etmiştik. Bu suskunluğun sebebi, politika ve gazetecilikle daha yakından sürdürülen ilgiyle izah edilebilir.

İlk dönemi olarak adlandırdığımız (1935-1949) yılları arasındaki altı eserinden beşini 1935-1942 yılları arasında, altıncı eserini ise yedi yıl sonra 1949'da yayınlayan Necip Fazıl; Büyük Doğu'ya 1964 yılında yazdığı bir yazıda bu dönemini şöyle değerlendirir ve özetler: “*Netice: 21 yıl maddî ve manevî çileyi, (sekiz defa) hepsi üç yıl altı ay yirmi gün hapis, on kere batış ve çıkış ve nihayet on ikincisinde (en güzel sayı) birincilik şahsiyle doğruluş ve doğuş...*”

6. Anlaşılma Meselesi – Sahnelemede Gerekçeler

¹⁸ Büyük Doğu Yay. (2010 İstanbul)

¹⁹ Büyük Doğu Yay. (2012 İstanbul)

²⁰ Büyük Doğu Yay. (2000 İstanbul)

²¹ Büyük Doğu Yay. (2011 İstanbul)

²² Büyük Doğu Yay. (2010 İstanbul)

²³ Büyük Doğu Yay. (2009 İstanbul)

Bir Adam Yaratmak'ın ayrıcalığının “iddia”sından kaynaklanmakta olduğunu söylemiştik. Bu eserin 1937'deki sahnelenmesinde de 2002'deki sahnelenmesinde de basında yer alan tartışmalara dikkatlice baktığımızda; tartışma kaynaklarının neler olabileceğinden, sahnelenmede aslında nelere dikkat edilmesi gerektiğine kadar birçok inceliğin ipuçlarını yakalamak mümkün... Tartışmalarda gündeme getirilen ayrıntılara dikkatlice bakılırsa sahneleme zorlukları da kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Türk Tiyatrosu Dergisi'nde 1937 yılında “Sanatkâr nedir?” sorusunu cevaplayarak başladığı sözlerinde Necip Fazıl; “*Evvelâ sanatkâr nedir? Sanatkâr bir mahlûktur; fakat yaratmak cehdinde bir mahlûk... Onun bir eseri bir de kendisi vardır. İşte sanatkâr, çok defa yaratmaya kalkıştığı tipin, yaratılmış olan ta kendisidir.*” diyor...

Öncelikle hatırlatmalı ki; Bir Adam Yaratmak'ın 1977 yılında merhum Yücel Çakmaklı tarafından televizyona uyarlanması da sahnelerdeki ilk oynanışı gibi büyük tartışmaları beraberinde getiren bir kültür olayı olmuştur.

Neredeyse “Bir Adam Yaratmak” her oynandığında tiyatro dünyasının dışına da taşan gürültüler kopması ya da kopartılması da başlı başına dikkat çekicidir.

İlk olarak “Dârülbedâyi”de 1937'de sahnelenen ve büyük yankı uyandıran “Bir Adam Yaratmak”, 65 yıllık ihmalden ve “yok” sayılmadan sonra sahnelenirken de tiyatro dünyasında çok ciddi tartışmalar yaşandı.

Necip Fazıl Kısakürek'in 3 perde olarak kaleme aldığı eser, Kadıköy Haldun Taner Sahnesi'nde 2 Ekim 2002 Salı akşamı seyirciyle buluşturulduğunda “anlaşılması” gerekçesiyle bazı “sadeleştirme”lere uğratıldığı, “atmosferin dağılmaması” için de tek perdeye indirildiği görüldü!

Konuyla ilgili soruları cevaplayan yönetmenin savunması şöyleydi; “*Metin dört saate yakın... 150 sayfalık metni 56 sayfaya indirdik. Sadece uyabilen cümle kalıplarında Türkçeleştirme yaptık. Metne hiçbir ilâve yapmadan budama yöntemiyle bir eksiltmeye gittik.*”

Bu açıklamayı duyanlar da yabancı dilden tercüme edilmiş bir eserle karşı karşıya olduğumuzu sanırdı! Öyle değildi elbette ama sadece bu oyun ve yönetmenle sınırlı olmayan kültürel dramımızla ilgili bir durumdu söz konusu olan!

Türkiye'de hemen her oyun için gösterilen, “yazarın düşünce dünyasına saygı”nın Necip Fazıl'a gösterilmemesinin nasıl bir izahı olabilir?

Burada müsaadenizle, bizzat muhatabı olduğumuz bir olayı hatırlatmakta fayda görüyorum...

Tiyatro ile bilfiil ilgilendiğimiz günlerde, Büyük Doğu Yayınevi'ndeki makamında merhum Üstad Necip Fazıl'ı ziyaret etmiş, yeni kurduğumuz grubumuzla Reis Bey'i oynamaya talip olduğumuzu söylemiştik... Üstad o gün bize şöyle demişti: “*Bütün eserlerim gibi o da sizindir, oynayın... Hiçbir maddî talebim de yok sizden... Ancak eğer ben, sahnenin görünmeyecek bir bölümüne bir çivi çakılmasını uygun görmüşsem, 'bu çivi'yi burada kimse görmez nasılsa' diyerek çakmamazlık etmeyin... Sahnenin görünmeyen yerine de olsa o çivi'yi çakın...*”

Sahnenin görünmeyen yerine çakılmasını söylediği çivinin takipçisi olan Necip Fazıl'ın

ruhunu yansıtan, inancının sahnedeki anlatımına nasıl bir titizlik gösterilmeli acaba?

Ve yine Muhsin Ertuğrul ile Necip Fazıl'ın tiyatro alanındaki işbirliğini de Muhsin ustanın tiyatro yazarları hakkındaki sözlerini de unutmayalım!

Böylesine metne yabancılaşmış bir yaklaşımın sebebinin ne olabileceğinin işaretini de yönetmenin oyun hakkındaki şu yorumundan yakalamak mümkün; “*Oyun, çok derinliğine psikolojik Freudyen yapıda... Psikolojik yapısı ağırlıkla Hüsrev'in üzerinden veriliyor. Hüsrev'in kişisel bir bunalımı var. Metnin gönderme yaptığı psikolojik meseleyi ciddiye almakla birlikte bunu birinci dereceden önemli varsaymadık. Bunu bir basamak olarak aldık. Hüsrev'i bu psikolojik bunalıma iten birtakım çevre faktörleri var. Çevresindeki dostları tükenmekte olan bir yazarı, çıkarları için kullanıyorlar. Hüsrev onun üzerine daha değişik bunalımlara ve değişik psikolojik çaprazlara dalıyor. Bu kişisel bunalımın hangi toplumsal koşullarda oluştuğu meselesini anlattık.*

İnsanın varoluşu, ölüm karşısındaki çıkmazı ekseninde gidip gelen oyunda ‘Tanrı’ kavramı önemli bir yer tutuyor...

Ölüm ve yaşamı insan, varolduğundan beri kendi bulunduğu sosyolojide sorgular. İnanmak ve bilmek kavramlarını ayrı ayrı metaforlarında sorgular. Hüsrev entelektüel ve birikimi olan bir karakter... O bakımdan oradaki ‘Tanrı’ kavramını boş bıraktık. Bu tek tanrılı dinde de olabilirdi, Şamanist-ateist de olabilirdi. Orası bizi birinci dereceden ilgilendiren bir şey değil. Orayı boş bıraktık. Her seyirci kendi birikimiyle algılasın istedik.”

Yönetmenin “Bir Adam Yaratmak” hakkındaki bu yorumunu düşünürken, Muhsin Ertuğrul’un, “... yazarın hizmetkârıyız...” sözlerini bir kere daha hatırlayalım...

Necip Fazıl'ın eserlerindeki ruhu yakalamış olanların “Necip Fazıl eseri” olarak sahnelenen oyunla ilgili eleştirilerindeki ana nokta; “Konu bütünlüğü kalmayacak bir şekilde kısaltılması... Eserin kahramanı Hüsrev’in zırdeli gibi gösterilmesi... Eserin ana tezinde her şeyin sonunda Allah’a dayandığı hassas noktanın oyundan tamamen çıkartılmış olması... Sahnelenme esnasında, dikkat çekecek biçimde, ‘Allah’ lâfzının cımbızla çeker gibi çıkarılması...” gibi tespitlerdi.

Tiyatro uzmanlarınca dünya çapında başarılı sayılan ve Türk Tiyatrosu’nun benzeri yazılmamış, en önemli trajedisi kabul edilen Bir Adam Yaratmak’ın, o dönemdeki rejisörünün ifadesiyle Devlet Tiyatrosu’nda da “mistik özellikleri budanarak” sahnelenmesi, bir mantığın ortak yansıması olarak büyük bir talihsizlik olmuştur.

Bir Adam Yaratmak oyununun Şehir Tiyatroları’nda 2002’deki sahnelenmesini izlerken; “...İyi ki eseri bu hâle getirip sahneliyorlar! Millet bu kadarıyla böyle etkileniyorsa, ya esere sadık kalınarak sergilenseydi neler olurdu? Bu salondan kaç tane Hüsrev çıkardı?” diye düşünmeye başlamıştım.

Oyunun budanmış hâline bile seyircinin verdiği tepki olumlu olduğu kadar çok yönlü olarak da düşündürücüydü...

Oyun sonrasında, bilhassa bazı genç izleyicilerin; “Bu eserle ilgili bazı tartışmalar olduğunu okudum. İzlediğimiz, eserin kısaltılmış hâliymiş... İlk fırsatta kitabını bulalım ve eserin tamamını okuyalım!” dediklerini kulaklarımla duydum...

Oyunu günümüzde izleyen bilhassa genç seyirciler, eserin özü alınmış hâlden bile öyle bir büyüye kapılmışlardı ki...

Her ne kadar sahnelenen eser, birebir Necip Fazıl'ın eseri olmaktan hayli uzaklaşmışsa da... O'nun eserinden ama özü çıkartılarak süzülüp alınmış konsantre bile günümüz seyircisini doyurmaya, şaşırtmaya, düşündürmeye yetmişti...

Bu seviye değişiminin başlı başına değerlendirilmesi gerektiği gerçeğini de bu arada hatırlatmış olmakla yetineyim!

7. Güncel Sahneleme Sorunları

Hemen her alanda gerçek bir “dava adamı” örneği olan Necip Fazıl, tüm eserlerinde, kürsülerde sergilediği ceht ve inancıyla, imanından kaynaklanan mesuliyet sancılarını tiyatro oyunlarında da emsalsiz bir başarı ile yansıtmıştır.

Şu itirafın üzerinde daha sık durmalı, çözümünü bulmak kaydıyla altını çizmeliyiz... Eserlerin yazıldığı dönemdeki okur ve izleyici çapıyla günümüzü kıyasladıktan sonra açıkça görüyoruz ki Necip Fazıl Kısakürek'in eserlerini sahnelemek her geçen gün daha da zorlaşmaktadır.

Necip Fazıl'ın ilk eserinin İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmesinden başlayarak, son sahnelenmeye kadar bakınca; bundan sonraki sahnelenme teşebbüslerinin önündeki engellerin değişmediğini, aksine biraz daha arttığını ve şartların daha da zorlaştığını söylemek haksızlık olmaz.

Daha önce de işaret ettiğim gibi Necip Fazıl oyunları her dönemde ideolojik takıntıların kurbanı olmuştur. Zaman zaman tavan yapan, sanatın ruhuna aykırı bu tercihlerin, dayatmaların “tiyatronun gereği” gibi sunulmasının, sanatın özlenen estetik anlayışına verdiği zararın farkında olunması da ayrı bir sorun olarak çözüm bekliyor.

Böylesi özlenen bir çözüm için tek çare; tiyatrocularımızın dillerinden düşürmedikleri ve maalesef onu da sadece slogan olarak kullandıkları “Muhsin Ertuğrul ustanın izinde” olmalarıyla mümkün olduğunu gerçekten hatırlamalarında yatıyor.

Tiyatro sahnelerindeki ideolojik tercih problemlerinin aşılmasından sonraki daha derin sorunlar taşıyan başlık olarak da sahnelerin beklediği estetik kaygıların neler olduğuna bakınca görüyoruz ki burada da iki farklı sıkıntı birden bulunmakta... Bu sıkıntılardan biri; tiyatro dünyasının eğitim biçimi kaynaklı ise bir diğeri de Necip Fazıl bağlısı iddiasında olanların estetik seviyesinin ihtiyaca cevap veremiyor oluşudur.

Tiyatro dalında eğitim veren resmî kurumlarımızın neredeyse tamamında “yabancı” tarzda oyunculuk eğitimleri geçerlidir. İngiliz, Fransız, Rus vb. tarzda eğitim alan oyuncuların, yönetmen adaylarının tiyatroya bakış açıları da kaçınılmaz olarak kendilerine ve temelde kültürlerine yabancılaştırılmış oluyor...

Bu toprakların asli kültürü olan yerli anlayışın kaynağı durumundaki “mistik düşünce”yle yakınlığı bulunmayan tiyatro eğitimi sanatçılarımızın, özel ilgisi olmaması hâlinde sadece “Hıristiyan mistizmi”yle yakınlık kurabildiği gerçeğini de bu arada hatırlatmalı...

Genel anlamda, Anadolu insanını ilgilendirmeyen konuları, yazarına –yönetmenine- oynayanlarına bakarak “yerli oyun” olarak kabul eden ve sunan bu konuda ısrarcı olanların ilgi

alanlarında, görüş açılarının içinde kesinlikle Necip Fazıl adı yer almıyor. Yer aldığı da nasıl bir bakış açısıyla yer alabildiğini de az önce birlikte hatırladık...

Necip Fazıl eserlerinin temelini pekiştiren ana unsurun, yani “Mistik dünya”nın canlandırılabilmesi için gerekli olan o dünyayı bilebilen yönetmenlere, oyunculara ihtiyaç olduğu gerçeği bugün daha net olarak önümüzde durmakta.

Estetik kaygıların neler olduğuna bakınca gördüğümüz ikinci sıkıntı ise Necip Fazıl düşüncesinin takipçisi olma iddiasındakilerin, Üstad’ın aradığı estetik beklentilerden hatta genel anlamıyla “tiyatro”nun gereklerinden uzak olmaları...

Aksiyonunu, inançtaki ruha uygun estetik anlayışını kavrayamayan veya eksik/yanlış anlayanlar tarafından sahnelenmekte olan Necip Fazıl eserleri ise ne yazık ki genelde “dünya çapında olma” iddiasının kıyısından bile geçememektedir.

Üstad’ın estetik beklentilerinin ve tiyatrodaki iddiasının yanından bile geçemeyen bu teşebbüslerin olumluya yönelebilmesi de ancak tiyatronun aradığı temel gerçeklerin, ana unsur olan estetik kaygı ve bakış açılarının yerine getirileceği yapıların programlanıp, uygulamaya başlanmasıyla mümkündür.

Üstad’ın girişte hatırlattığımız “Tiyatro” başlıklı metnini her tiyatro heveskârı yola çıkarken döne döne okumalı... Anlamalı... En azından anlama gayretinde olmalı... Yeni dönemden, yeni insandan bahsederken; Üstad nasıl bir yol haritası çiziyor gönüldeşlerine ve bu uyarılar kaç kurum hatta kişinin umurunda oldu bugüne kadar?

Hatırlayalım... Necip Fazıl, “Tiyatrodan üstün ve dokunaklı alet kabul edebilir miyiz?” diye soruyordu ama bağlıları olma iddiasındaki kimileri hâlâ tiyatroyu sadece fikhî mânâda tartışmayla oyalanmayı yeterli görmeyi sürdürüyor!

Metnin biraz iç karartıcı olduğunun farkındayım ama bizlere ümitsizlik yasak...

Üstad, “*Biz de o yerle göğü birbirine katacak olan tiyatromuzla karşılık veremiyoruz*” diye hayıflanıyor ya...

Sözlerimi toparlarken sizlerle paylaşmak istediğim bir müjdem var...

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı Kültürel Etkinlikler Müdürlüğü olarak 2 yıl evvel, Gösteri Sanatları Atölyesi adı altında bir yapılanmaya gittik. Bu alanda yaşadığımız eksikleri doğru olarak belirleyip, yeni yol haritaları tespiti öncelikli çalışmalarımız sürüyor.

Hedefimiz odur ki; göz boyamalarla veya ticarî amaçlarla sahnelenen kimi Necip Fazıl oyunlarını iyiye de kötüye de ölçü alarak, sanattaki inkılâbımızı Üstad’ın çizdiği çerçevede gerçekleştireceğiz.

Tiyatromuz da bu değişimi bekliyor!

NECİP FAZIL'IN POETİKASI

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN POETİKASINI BENZETMELER ETRAFINDA YENİDEN OKUMAK

Ahmet Cüneyt ISSI¹

1. Giriş

Türk edebiyatında poetika dendiğinde akla gelen önemli birkaç isimden biri de Necip Fazıl'dır. Orhan Okay, “şiiirin felsefesi, estetiği, teorisi mânâsındaki ‘poetikanın hiçbir yazarda, Necip Fazıl’da olduğu kadar kavram olmaktan çıkıp yazarıyla özdeş ve müşahhas hale gelmiş değildir”² derken, sadece şairle eserinin örtüşmesine değil, şahsiyet’yle poetika arasındaki sıkı benzerliğe de dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, biricik şiir kitabı *Çile*’ye koyduğu *İdeolocya Örgüsü*’nde “şiir hikmeti” diyerek adlandırdığı “poetika” Necip Fazıl’ın şiirlerinin röntgeni gibidir. Özellikle de kitaba adını veren “Çile” başlıklı ilk şiir, poetikanın ve kitaptaki diğer şiirlerin temel metni olarak okunabilir. “Çile”, *Poetika*’da şiire ve şaire dair dile getirilen görüşlerin sebeplerini ve sonuçlarını (temalar/düşünceler) gösteren önemli bir şiirdir. O nedenle, poetika ile bu şiir arasındaki ilişkiyi gövde-gölge arasındaki ilişkiye benzetebiliriz.

Necip Fazıl, *Poetika*’sında “Şair”, “Şiir”, *Şiirde Gâye*” vb., çeşitli başlıklar altında şiir ve bileşkelerine ilişkin görüşlerini anlatırken, çeşitli benzetmelerden yararlanır; bazı nesne, varlık, olgu ve olayları, düşüncelerinin iyice anlaşılmasını sağlamak için ‘somutlaştırıcı öğeler’ olarak kullanır.³ *Çile* kitabının *hülâsası* olarak düşünebileceğimiz “Çile” şiiri, poetika’daki benzetmelerin tecrübe edildiği ilk şiir olması açısından da önemlidir. Biraz sonra daha geniş şekilde üzerinde duracağımız. “Şiirde Kütük ve Nakış” başlıklı bölümdeki “şiiirin ana maddesi, his ve fikir yekûnundan ibaret muhtevâsı” (479) anlamına gelen “kütük” benzetmesi, “Çile”de “tılsımlı kütük” olarak ve insana ilişkin bir tecrübeyi ifade etmek üzere kullanılır:

“Selâm, selâm sana haşmetli azap;

Yandıkça gelişen tılsımlı kütük” (18).

Aynı başlık altında, “his ve fikir muhtevâsının (ambalaj) zerâfeti, (estetik) ve (fonetik) havası, giyim ve kuşam oyunu..” (479) olarak tarif ettiği “nakış” ise, poetikada yüklendiği anlama benzer bir anlamda, yine insanî bir tecrübeye dönüştürülmek suretiyle, şiirin şu dizelerinde görülür:

“Ne yalanlarda var, ne hakikatta

Gözümü yumdukça gördüğüm nakış.” (19).

2. Poetikadaki Benzetmeler

Necip Fazıl, şairin ‘sanatı üzerinde düşünmesi’ demek olan poetika’yı, sanatı üzerinde düşünmenin aynı zamanda “mutlak ifadesini Allah’ta bulan” sanatın “şuur ve zat bilgisi”ne ulaşma, sonunda ulaşılamasa bile, en azından onu taklit etmek anlamına geldiği için anlamlı bir

¹ Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, a.cuneytissi@gmail.com

² Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s.133.

³ Yazıda, Necip Fazıl’ın poetikası ve şiirlerinden yapılacak alıntılarda sayfa numarası alıntı sonunda ve parantez verilecektir. Alıntılar için Necip Fazıl Kısakürek’in *Çile*’sinin şu baskısı kullanılacaktır: Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011.

arama faaliyeti olarak görür. Şair, ona göre ancak sanatının *nedən*'i, *nasıl*'ı üzerinde düşündükçe, “cemâta sıfırdan başlayıp nebat ve hayvanda gittikçe kabaran şuur ve zat bilgisi'nin insandaki “ilk kâmil vâhidi” olmaya aday olur. Bu anlamda, bir Fransız şair ve bediiyyatçısına atıfla “san'atı üzerinde düşünmeyen şairin kuyruğuna basılınca inleyen hayvancıktan farksız..” (471) olduğunu söyler. Poetika'nın “Şair” başlıklı bölümünde “hayvancık” benzetmesi, “insan postu içinde hayvan” (472) denilerek daha da detaylandırılır. Görevi, “ulvi idrak memuriyeti” (472) olan şair, “memuriyetini şuurlaştıramayınca” şiirleri “hayvanda bile bulunmayan bir bölük, bir yersizlik” manzarası gösterir. Necip Fazıl'a göre böyle şairler, şairler kalabalığının “yüzde doksan dokuzu”dur. (472). O, “vezin ve kafiye ustalığı yüzü suyu hürmetine” () yazdıkları kalabalıkça şiir zannedilen şairleri “sırtına bal sürüp tavus tüylerinin üstünde yuvarlanan ve sonra tavuslar meclisine girmeye yeltenen meşhur karga”ya benzetir. (). “insan postu içinde hayvan” (472) benzetmesi veya tespiti, işte tam burada bir açıklık da kazanır.

Kimi zaman da, bu tip şairler için “davulcu” benzetmesini kullanır. Şiirlerinde çok gürültü çıkmasına rağmen varmayı hesapladığı ciddi bir anlam durağından yoksun şiirlerin şairlerini kastettiği bu tip şairler, yol açmak yerine okurunu “çıkamaz sokaklara tıkar”. “Şiir, kördüğümünün en belalıları arasından süzülerek, daima bulunduğu şeyin arkasında kalmaya mahkûm başka bir “bulunacak” şey arar. Şair, “bulunacak şey”lere yol açtığı nisbette sanatkar; onları çıkamaz sokaklara tıkadığı nisbette de basit bir davulcu olarak kalır. ()

Poetika'nın “Şair” başlıklı bölümünde, şairin görevleriyle birlikte sahip olması gereken nitelikler üzerinde de durulur. Benzetme yoluyla belirtilen niteliklerden biri, şairin duyuş ve hissediş yeteneği itibarıyla “afyon tiryakisi”ni andırmasıdır. (472). “Afyon tiryakisi” olarak ifade edilmişse de, şair önemli bir yönüyle ondan ayrılır. Onun kendini kaybedişinde *maddeye esaret* yoktur. Şair, içtiğinde onu sarhoş edecek afyonu (konu ya da fikirdir bu) en ince hesaplarla, her miligramının kendinde, okurda ve nihayet gâyesi olan Mutlak hakikat'i ulaşma çabasında ne gibi katkıları olacağını inceden inceye hesaplamıştır. Çünkü, “fikir” diyebileceğimiz afyonu içinde ezdiği, toz haline getirerek tam kıvamını yakaladığı araç, “esrarlı havanlar”dır. (472). *Esrarlı havan*'da dövülmüş afyonu kullandığı için Necip Fazıl şairi “simyacı”ya benzetir. (472).

“Şiirin Unsurları” başlıklı 5. bölümde, “ham ve cılk duygu’ olarak kalmış şiiri “kulağı çekildikçe ağlayan köpek yavrusu” (478) benzetmesiyle ifade eder. Aynı şekilde “şiire en uzak nesne bilinen sert ve kuru düşünce” de ona göre tek başına şiir olmaz. Necip Fazıl, salt düşünceyle yazılan şiirin “eşya dersleri kadrosundan birer adi ses” (478) olacağını söyler.

Şairliğin bu yönünü anlatırken kullandığı başka bir benzetme, onun “ne yaptığının yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığının ilmene muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustası” (472) olmasıdır. Görüldüğü gibi “simyacı”dan sonra, şimdi de şairin “tılsım ustası” olduğu belirtilmektedir. Necip Fazıl'a göre şair, şiir denen tılsım'da *usta* düzeyine ulaşmış olan kişidir.

N. Fazıl'ın şiir ve şaire ilişkin düşüncelerinin mistik ve metafizik dizgeyle irtibatı, akrabalığı açıktır. Ona göre şair, eşya'nın “maverası”na; yani somut olan'ın ardına gizlenmiş olanlara odaklanır. Bu esnada, bir yandan eşyanın anlamını didiklerken, diğer yandan kendini onun karşısında/aynasında hesaba çeker, sorgular. Şair, ustalığa ulaşmak için eşyayla ve onun dolayımında esasen kendisiyle yüzleşmelidir. Yüzleşme, muhtelif şiirlerinden “azap” olarak ifade edilen sancılı bir sürece işaret eder. En can yakıcı örneklerinden biri de *Bir Adam Yaratmak* (1937) eserindeki Hüsrev'dir. Necip Fazıl'ın mask'ı olduğunu da düşünebileceğimiz Hüsrev, eserin bir yerinde “Dünyamı kaybediyorum. Dünya benim için artık o dünya değil. Kırk sene içinde yaşadığım âlem, o âlem değil. İnandığım hakikatler, başımı bir yastık gibi dayadığım

emniyetler, üstüne binalar kurduğum nisbetler, avucumdan kayıp gidiyor. Hiç bir şey eskisini andırmıyor. Her şeyin içinde bir başka yüz çıkıyor. (*Titreyen parmağını eşyanın üzerinde dolaştırır:*) Şu koltuk, koltuğa; ayna, aynaya benzemiyor. Hangi dünya doğru, bu mu, evvelkisi mi?" (Kısakürek, 2004: 67) der.

Koltuğun, aynanın, hülâsa bütün eşyaların değişmesi, şairin ötelere ancak *tılsım* diye adlandırdığı sanatı kullanarak ulaşabileceği bilgilerdir. Necip Fazıl'ın şairi ötelere yönlendirmesi, onu bir tılsım ustası haline getirmek istemesi, şiirin de gayesi olan Allah'a ulaşmanın yolunun normal ve rasyonel yollardan geçmeyeceğine olan inancıdır. Şunu belirtmek gerekir ki, Necip Fazıl'ın ortaya koyduğu birçok fikir ve iddia, poetikasıyla şiirlerindeki ilişki düzleminde olduğu gibi, çift yönlü değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, şair için tılsımın ustası olmak, eşyanın sırrına ulaşmak; şair olmak, Allah'ı aramak.. tüm bunlar, birbirine çift yönlü bağlıdır. Yukarıda ifade edilen dizelerde olduğu gibi şair, fikir uğruna ıstırap çekmelidir. Bu, öyle normal bir ıstırap değildir; *beyin zarında sülük*"tür. Tıpkı Hüsrev'in, bir yönüyle Necip Fazıl'ın çile'si gibi, şairden de *fikir sancısı* çekmesi beklenir. Bu sancı ve onun ifadesi olmak isteyen şiirin tılsım'ını burada aramak gerekir.

Necip Fazıl, "Allah'ın sır hazinesi Arş'in altındadır ve anahtarı şairlerin diline verilmiştir"(477) hadisine telmih yaparak, hakikat'in kilidinin Allah'ta olduğunu kabul etmekle birlikte, şairin de o kilidi kurcalayan "çilingir" olduğunu söyler:

"Ben şairim, gâibi kurcalayan çilingir;
Canlı cenazelerin başında Münker-Nekir.."' (90).

"Böyle olunca şiir, sonu bulunmaz, dibine varılmaz, etrafı çerçeveye alınmaz iç delâletlerin, maske altında maske, maske altında maskesi olarak, gayesini, remzî ve sırrî mahiyetinde hülâsâ edici ulvî bir idrâk makamı hâlinde karşımızda âbideleşiyor" (477). Bunu, *Babîlî*'de, Avrupalı'dan örnek vererek, şöyle izah ediyor:

"Avrupalının (kriz entelektüel) veya (kriz metafizik) dediği, korkunç üstü korkunç bir buhran, madde ötesini kurcalama buhranı... Her şeyin künhünü, dibini, dayanağını, aslını, zatını arama belâsı... belâ ki, belâ..." (216)

Şair bakımından sanat, ilahi olan'ı anlatmalıdır. Bu nedenle o, şiirin "maske, altında maske, maske altında maske" olan varlığı, perdelerini açarak hakiki mahiyetinde görmeye çalışması gerektiğini söyler. Burada şairin *Perde* isminde müstakil bir şiirinin olduğunu da hatırlatmak gerekir. Bu şiirde her şeyin, her yerin üzerinin perdelerle örtülü olduğunu ifade eden şair, sıradan insanın nesneye bakışı ile eşyanın üzerindeki perdeleri görebilen insanın farkını ortaya koyar. Perdelerin kaldırılmasının 'dolaşık' bir yolculuk olduğu söylenir: *Gâye* şiirinde bu yolculuk şöyle anlatılır:

"Perdenin ardı perde, perdenin ardı perde,
Her siper aşıldıkça, gaye öbür siperde..." (351)
Yine şairin, "Ne İleri, Ne Geri" şiiri, bir bilinmeyeni çözmeye gayretini anlatır:

"Bir çözülmüş bilmece;
Hep sayı, harf ve hece...
Peçe üstüne peçe..." (341)

Hakikat perdeler, maskeler ve peçeler ardına gizlenmiştir.

“Beni zaman kuşatmış, mekân kelepçelemiş;

Ne sanattır ki, her şey, her şeyi peçelemiş...

Perde perde verâlar, ışık başka, nur başka;

Bir ânlık visal başka, kesiksiz huzur başka.” (233).

Şiirin ancak perde arkasına yöneldiği taktirde şiirleşebileceğini, şairin de bu manada “şuur ve zat bilgisi”nin peşinde olmasını söyleyen şair, “Hasret” başlıklı şiirinde, Allah’ın davranışının da böyle olduğunu ifade eder. Ona göre, şair “eşyanın hicabı”nı kaldırmak yolunda olmalıdır. Demek istediğim, Necip Fazıl’ın poetikasının Allah’ı aramak eksenini etrafında ilkelerini belirlemiş olduğudur.

“Allah’ım, eşyanın hicabındasın!

Sensin suda, kuşta, telde ses veren.

Nice hasret varsa gıyabındasın;

Aynalarda sensin, seni gösteren..” (33).

Necip Fazıl, şairin/şairliğin ve ona ait kutsal fikir sancısının bir bakıma kelepçelerden kurtulmanın sancısı olduğunu, peçelerin kaldırılması çabasının bir sonucu olduğunu düşünür. Bu bir dilemmadır: Sancıyla huzur arasındaki kıl kadar mesafedir.

Platon, sanatın idealar dünyasının bir taklidi olması gerektiğini savunurken Necip Fazıl, İlahi olanın bizatihi kendisini anlatmak gerektiğini söyler. Sanat da, sanatçı da taklit değil hakikati bizzat *temsille* mükelleftir. Bu, sanatçının en büyük sorumluluğudur.

“Ben ki, toz kanatlı bir kelebeğim,

Minicik gövdeme yüklü Kafdağı,

Bir zerreciğim ki, Arş’a gebeyim,

Dev sancılarımın budur kaynağı!” (19)

Yukarıda özellikleri belirtilen kelebeğin kanatlarına Kafdağı’nın yüklenmiş olması gibi, şaire de yüklenen görev oldukça zorludur. Böyle bir vazifeyi yüklenen şair, tıpkı çilingir gibi hakikat’i kurcalamakla mükelleftir. Şair, hakikat’e ulaşmanın uzun bir yolculuk olduğunu söyler ve şiirin “mutlak hakikati aramakta, fevkalade sarp ve dolambaçlı bir keçi yolu” (473) olduğunu belirtir. “Keçi yolu”, düz ve kolay olmayan’ı temsil eder. Dolambaçlı, sadece keçi gibi kıvrak hayvanların geçebileceği, belki de bir yönüyle, keçi kadar inatçı olanların dayanabileceği bir yol/yolculuktur. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi, Necip Fazıl için şiir “mutlak hakikati arama işidir. Eşya ve hâdiselerin, bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en nazik ve en hassas nahiyesini tutarak ve nisbetlerini bularak mutlak hakikati arama işi” (473)dir. Mutlak hakikat’e düz ve kolay, böyle olduğu için de kalabalıkların tercih ettiği yollar kullanılarak ulaşılmaz. Şiir, işte böyle yolculukta “mutlak hakikat kapısı önünde, ebedi bir fener alayı” (473) gibi, onun etrafında ve önünde dolaşıp durur.

Necip Fazıl, “Şiirde Usul” başlıklı bölümde bir “arayış” olarak düşündüğü şiirin arama yöntemlerinden söz eder. Bunun için de yine benzetmelerden yararlanır.

“İlim, mutlak hakikati polis tavrıyla arar. Beldesi, mahallesi, karakolu, nöbet kulesi, geçtiği sokaklar, çaldığı kapılar, iş bölümü, vazifesi, vakti, imkânları, hulâsa bütün zaman ve mekân ölçüleriyle tabak gibi açık ve meydandadır.” (474). Oysa şiir, mutlak hakikati “hırsız”

gibi arar: Hiçbir şeyi belli değildir; hatta ismi ve cismi bile... Karanlık gibi şeffaf camlardan sızacak; dumanların asansörüne binip bacalardan inecek, nefes alınca kapılardan sığmayacak, nefes verince de anahtar deliklerinden süzülecek..” (475). Şiirlerinde “hırsız gibi” arama faaliyeti, “baca” metaforuyla ve şairin daha önceden sözünü ettiğimiz kimi benzetmelerle (“kurcalamak”, “afyon çekmek” vs.) birlikte tekrar karşımıza çıkar.

“ ...
Her an, bir haberi kollar gibi yukardan,
Dipsiz maviliğin esrarını kurcalar,
Bacalar...
Kimi ince, kimi uzun, kimi de kısa;
Dalmışlar baş başa afyon çekerek yasa.
...
Azap kuleleri, cüceleşmiş devlerin;
Kör mazgallarında raksı var alevlerin.
Öyle evcikler ki, tepesinde evlerin,
Kopuyor içinde görünmez facialar,
Bacalar... (“Bacalar”, 162)

Eşyanın ötesini araştırma faaliyetinde müşahhas olan, ister istemez ve tabii olarak mücerrede kıvrılır. “His” ve “fikir”i şiirin temel iki unsuru kabul eden şaire göre “Şiir, düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi şeklinde, bu iki unsurdan her birinin öbürünü kendi nefesine irca etmek isteyişindeki mesud med ve cezirden doğar.” (478). Burada anlatılan durumu, “kıvrılma” kelimesiyle ifade edebiliriz. Fikirleşmemiş his, hisleşmemiş fikir, şiir olamaz. Ancak bunlar birbirlerini değiştirip dönüştürdüğünde metin, şiir olabilir. Necip Fazıl, bunu da “mesud med ve cezir” benzetmesiyle anlatır:

“Şiir, düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi şeklinde, bu iki unsurdan her birinin öbürünü kendi nefesine irca etmek isteyişindeki mesud med ve cezirden doğar.” (478). ‘Med ve cezir’ benzetmesi, “Çile” şiirinde “nizamın köpürmesi” olarak ifade edilir.

“Nizam köpürüyor, med vakti deniz;
Nizam köpürüyor, ta çenemde su.” (20).

Necip Fazıl kimya alanından; klor ve sodyum terkininin suyu oluşturması üzerinden de şiiri anlatır. “Şiir, (klor) ile (sodyum) un bir araya gelince kurduğu ve ayrı ayrı bunlardan hiç birine benzemeyen esrarlı tuz terkinindeki sırta eşitir. Her terkipte olduğu gibi, hisle fikir arasında bir “fasl-ı müşterek” ara çizgi hâdisesi...” (478). Ancak, sonraki adımda his ve fikir için oldukça farklı bir benzetme daha yapar: Daha önce başka şairde görmediğimiz ‘kütük ve nakış’tan hareketle, şiirin iç ve dış unsurlarından birini kütük, diğerini ise “nakış” olarak tanımlar. “Kütük şiirin ana maddesi, his ve fikir yekûnundan ibaret muhtevası...” iken “nakış”, şairin bu potansiyeli açığa çıkarmak için kullanacağı çeşitli imge ve semboller olarak düşünülebilir:

“(Masif) bir maun kütesinin üzerine işlenmiş (stil) bir koltuk... Kütük ve nakış davası, bu koltukta, müşahhas ifadelerin en belirlisine kavuşmuştur. Koltuk maun olduğu için bütün bu nakışlara ve şekil dalgalanışlarına imkan vermiş; bütün bu nakışlar ve şekil dalgalanışları da; nakışını üzerine kazıyabilmek için mauna muhtaç olmuş, onu bulmuştur. Adi tahta üzerine nakış yapılmaz.” (480). “Hem kütüğü var hem nakışı” (480) diyebileceğimiz şiirleri ancak

“devlerin kadrosu”ndaki şairler yazabilir. “Nakışı var, kütüğü yok” şiirlerin şairleri ise, ona göre en tehlikelileridir. Çünkü bunlar “gözbağcı”dırlar. “Bunlar, mevhum satırlar üzerinde son derece maharetli nakışlar çekerek, kendilerini bürüdükleri sahte esrar bulutları içinde, şiirin bulunmaz elmasını gagalarında gösteren yalancı Zümrüdüankalardır. Ve işleri güçleri içi saman tozu dolu pastaların dışını süslemektir.” (480, 481).

Fikrin şiirleşmesini sağlayan bir düzey olan “nakış”, “Çile” şiirinde olduğu gibi, “Madde ve Ruh” başlıklı şiirde de görünür. Eşyanın ve varlığın görünüş yahut estetik cephesi diyebileceğimiz nakış, söz konusu şiirlerde şu dizelerde kullanılır.

“Ne yalanlarda var, ne hakikatta,
Gözümü yumdukça gördüğüm nakış.” (19)
“Ne varsa nakış nakış, tabiatta madde,
Gözlerimdeki nurun aksi, beyaz perdede...” (187)

Biri “Çile”den, diğeri “Madde ve Ruh”dan alınan bu mısralarda nakış, şiirde işleme ve tezyin olarak değerlendirilebilir. Kütük, henüz sanata dönüşmemiş olan fikri, yani işlenmemişliği; nakış ise işlenmişliği, yani şiiri ifade eder. Kütük, ham his ve ham fikirken, nakış adeta his ve fikrin inceliklerle yoğrulmuş halidir. Şairin gözünü kapatıp hakikati görmesi hissi duyusu, bir yönüyle sezgi, belki de ruh; ama her halükarda manevi bir algılayışa, duyuşa karşılık gelir.

Necip Fazıl için fikrin önemi herkesçe malumdur. Poetikasında fikrin ehemmiyetine farklı benzetmelerle değinir: “Nakış da, bütün bu his ve fikir muhtevasının (ambalaj) zerafeti, (estetik) ve (fonetik) havası, giyim ve kuşam oyunu...” (479)

Yukarıda bahsettiğimiz nakış imajı, yukarıdaki alıntıda *ambalaj*’la bütünleştirilerek karşımıza çıkar. Ambalaj, içindekini güzel göstermek için ya da onu merak ettirmek için kullanılır. Dolayısıyla, şiirde ambalaj, estetik ve tematik bütünlük olarak kabul edilir. Şair, bu düşüncesini başka bir benzetmeyle daha dile getirir. Ona göre, “şiirin ana unsuru, altın yüzüğün elmas taşını çepeçevre ve dış dış kavraması gibi, en yüksek his kutbu tarafından pençelenmiş en yüksek fikir kutbu diye hülâsâ edebiliriz. Bu nisbetin aksi de doğrudur.” (478)

Bu benzetmelerde fikir altın yüzüğü, elmas taş ise “hissi” temsil etmektedir. Tek başına ne fikir, ne his güzeldir. İkisinin bir araya gelmesidir güzel olan. Altın yüzük, bu manada kalıptır; elmas ise, okuru kendine bağlayan zarif aksesuar. Yani, elmas taşını dış dış tutan, altın yüzüktür.

“Şekil ve kalıp mânânın iskeletidir. Bütün dâvâ, iskeletlerimizi sonsuz san’atiyle ve nâmütenâhi güzel giydiren Allah’ın verdiği hikmet dersine bakıp ondan alınacak paylar ve hadler içinde, mânâ iskeletine surat ve vücut geçirebilmekte...” (481)

Bir şeyin kalıbı, onun adeta izdüşümü gibi, tüm özelliklerini ihtiva eder. Kalıp benzetmesini en güzel şairin *Canım* İstanbul şiirinde buluruz. “İstanbul”, içine dökülene şekil ve anlam kazandıran, onları şiire dönüştüren güzel bir fikir, dolayısıyla güzel bir kalıptır.

“Ruhumu eritip de kalıba kondurmuşlar;
Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar.
İçimde tüten bir şey; hava, renk, edâ, iklim;
O benim zaman mekân aşmış sevgilim.” (166).

Kim İstanbul’a gelirse, İstanbul onu İstanbullaştırır. Bu bağlamda şair, şekil ve kalıbın

iskelet gibi olduğunu düşünür. Burada bir şehir üzerinden hareketle şiirde kalıba değinen şair, “Yine öyleyse şiirde şekil ve kalıp, görünen tebrik ve ziyaret kabul eden bir ev sahibi değil, ev sahibinin boyunbağından evin paspasına kadar elini değdirmediği nokta bırakmamış, sonra mutfağa çekilip kapanmış, son derece titiz ve hamarat bir hizmetçidir. Ama öylesine bir hizmetçidir ki, o giderse efendi kalmaz.” (482) ifadeleriyle, bu defa “ev” imajından hareketle şiiri irdeler. Şiirde şekil ve kalıp, evin hizmetçisine benzetilir. Hizmetçi, vazifesi gereği evin her köşesine vakıf, her köşesine eli değen kişidir. Ancak, hizmetçinin varlığı efendisi ile ilişkilendirilir. O giderse, efendinin de kalmayacağı belirtilir. Özetle, efendinin varlığı hizmetçisine bağlıdır.

“Gerçekten şekil ve kalıbı halı gibi ayağının altında çiğnemenin imkânı düşünülemez.” (482). Şekil ve kalıbın mahiyetine dair açıklamalarına devam eden Necip Fazıl, şairin şekil ve kalıbın içinden geçmesi gerektiğini, fakat onu ayağının altında paspas gibi de ezmesi gerektiğini özellikle belirtir. Burada, ne şeklin ne de kalıbın inkârı ile şiirin olgunlaşamayacağı, her ikisinin de şiirde eritilmesi gerektiği savunulur. Nitekim şair, bu iki unsuru atanların tavırlarını “çürük iskelet, dişleri sırttan bir şekil ve kalıp esaretinden daha aşağıdır” (482) diyerek eleştirir.

“Şiirde dış şekle bağlı bir de iç şekil mevcuttur... Serbest şiirin gayesi, dış şekli yıkıp bu iç şekli billûrlaştırmaksa da, mekânsız zaman gibi dış perde gergefini kurmadan iç mânâyı nakışlandırmak muhal...” (484) Necip Fazıl'ın şiirlerinde ve poetikasında en sık kullandığı benzetmelerden birisi de ‘gergef’ tir. Gergef, iki çerçeveden oluşan, nakış yapmak için kullanılan kumaşı bu iki çerçevenin arasına sıkıştırarak, işlenen nakışın güzel, kaymadan ve doğru bir şekilde kumaşa işlenmesini sağlar. Dolayısıyla, şairin özellikle gergefi kullanması, adeta dış şekli şiirin çerçevesinin biri, iç şeklini de diğeri gibi tahayyül etmesinden ileri gelir. Her ikisinin birbirinin tamamlayıcısı olduğunu savunan şair, gergef nasıl tek çerçeve ile kullanılmazsa şiirde de bunun muhal olduğunu vurgular. Ayrıca, “Şiirde İç Şekil” başlıklı 8 bölümde gergefi dış şekil anlamında, şöyle kullanır:

“Serbest şiirin gayesi, dış şekli yıkıp bu iç şekli billûrlaştırmaksa da, mekânsız zaman gibi dış perde gergefini kurmadan iç manâyı nakışlandırmak muhal...” (484).

“Canım İstanbul” şiirinde İstanbul’un İstanbul olmasının, yani şiirleşmesinin zaman’ın yedi tepe üzerine gerilmiş bu gergefin üzerinde, adeta nakış nakış kendini işlemesinden kaynaklandığını söyler:

“Yedi tepe üstünde zaman bir gergef işler” (168).

“Şiirde her kelime, kendi zâtı ve öbür kelimelerle, nisbeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billûr zerresidir. Şair bu kelimeleri göz bebeğine ve kulak zarına dayayarak seçer, dizer, kaynaştırır, bütünleştirir ve bir simyacı hüneriyle terkiibini tamamlarken, iç şekli, kendi içindeki mânâ heykeline eş olarak, kalıba döker...” (484).

Daha önce *tılsımlı kütük* gibi benzetmelerden yararlanan şair, burada ise *simyacı* hünerinden söz eder. Tüm bunlar, iyi şair için kullanılan vasıflardır. Şiirde kelime seçimi oldukça önemlidir. Şairlerin kelimelerini seçiş serüvenini sadece göz ve kulak beğenisi olarak görmeyen Necip Fazıl, sürecin ciddiyetini vurgulamak için kelime seçiminin ‘göz bebeği’ ve ‘kulak zarı’na dayanarak yapılmasının lüzumuna işaret eder. Bunu yaparken, simyacı dikkati gerekir. Simyacı ise kullandığı her maddeyi çok hassas terazilerde tartarak kullanmasıyla bilinir.

“Son yılların sadece maddesiyle taklit malı şekil ve kalıp düşmanlığını, bir zamanlar

Mısır'daki ehramlara taş taşıyan esirlerin ihtilâli diye kabul ediniz! Bu (anti-tez) köleleri sultana ne kadar yakınsa, onlar da şaire o kadar. Bunlar cüce şairlerin şekil ve esareti altında ezilmiş, bedbaht encamlarına bakıp, hürriyeti, şekli aşmak yerine, şekli atmakta bulan idraksiz paryalar..." (485).

Şekil düşmanlığını "Mısır ehramlarına taş taşıyan köleler"e benzetir. Onların ihtilali ne kadar geçersizse, onların şairliği de o kadar geçersizdir. Nasıl ki bu kişiler bu ihtilâlde başarısız ise, şairler de aynı şekilde taklit şiirler ile başarısız bir yol izlemektedirler. Bunlar için *cüce* şair benzetmesi yapılarak şairlikleri küçümsenir. İyi şairler ise "dev" sıfatıyla anılır.

"Şiir, tek kelimeyle üstün idrâktir; ve idrâk yolunda basit ve kuru fikrin koltuk değneklerini elinden alıp onu en karanlık sezîşlerin üzerine çeken ve ışık hızıyla uçuran sihirli seccadedir." (478).

Bu benzetme, insan söz konusu olduğunda namaz'la eşleştirilir ve seccade, bu anlamda namaz'ın, duanın ve anneyi temsil eden yüce bir şefkat'in metaforu olarak anlatılır.

"Somurtuş ki bıçak, nâra ki tokat;
Zift dolu gözlerde karanlık kat kat...
Yalnız seccâdem yününde şefkat;
Beni kimsecikler okşamaz mâdem;
Öp beni alnımdan, sen öp seccâdem!" (421).

Necip Fazıl, "koltuk değneği", "sihirli seccade" gibi benzetmeler yoluyla, şiir için fikrin koltuk değneği kadar ehemmiyetli olduğunu savunur. Üstün idrak ise, şiiri uçuran sihirli seccade'dir. Bu benzetme bize, 'sihirli halı'yı anımsatır. Bilindiği gibi, bu halı, üstündeki kişiyi isteği doğrultusunda, istediği yere götürebilen bir güce sahiptir. Şaire göre fikir, his, ilke gibi birçok kavram, kutsal olan'la ilişkilendiği yahut "mutlak hakikat"e göz dikmediğinde önem arz etmez. Şiiri uçuracak olanın "seccade" olarak belirtilmesi, bu yüzdendir.

"Öyle ki, şiirde kuru ve kaba fikir mâden suyunda çelik ve pancarda şeker gibi, kendi aslî maddesi ve rengiyle görünmeyecek, tâbi olduğu büyük duygu hamurunun ana rengi içinde inhilâl edecek, yoklara karışacaktır. Yâni fikir histe fâni olacaktır." (479)

Şiirde kuru ve kaba fikir tıpkı maden suyunda çelik, pancarda şeker gibi düşünülür. Maden suyunu içerken çeliğin, şeker yerken de pancarın tadının alınmaması beklenir. Bu tatların birbirlerine karışarak bambaşka bir lezzete ulaşması beklenir.

Necip Fazıl'ın poetikasında dikkat çeken bir başka benzetme, çocuk oyunlarından bir olan 'körebe' benzetmesidir. Özelde sanatçı, genelde ferdi tanımlarken "Bilinen ve bilinmeyen her ferdimizle hepimiz bu dünyaya, bizzat Allah'ın ferman ettiği gibi, Allah'ı aramaya onun sırları ve hikmetleri etrafında "körebe" oynamaya ve ona ibadet etmeye geldik." der. 'Körebe' ile insana dair bir başka husus daha vurgulanır. Bu oyunda, ebe olan kişi gözleri bağlı bir şekilde, dikkatini ses'e yoğunlaştırarak ebelikten kurtulmak için bir kişiyi yakalamaya çalışır. Buradaki gözü kapalı kişi, oyunun da bir çocuk olmasıyla bağlantılı olarak insanoğlunun ilk dönemini, yani çocukluk yıllarını çağırıştırır. Bu bağlamda çocuk, zamanla ve aldığı eğitimin de etkisiyle kimi hassasiyetlerini kaybeder. Böylece, hakikat ile arasına bir sürü bilgi ve görgü girer. "Ben" şiirinde "körebe", insanın Allah'ı ve mutlak hakikat'e ulaşmasının güçlüğüne işaret etmek için kullanılır:

Ben, usanmaz bekçisi, yolcu inmez hanların;
Allah'ın körebesi, cinlerin padişahı” (67).

2. Kaynaklar

Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011.

Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2004.

Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN POETİKASINDA ŞİİRİN TANIMI

Özden SAVAŞ¹

Şüphesiz her sanatçının kendine has bir sanat anlayışı, sanatını icra ederken dayandığı temel prensipleri vardır. Sanatçının, sanatın işlevi konusundaki fikirleri, eserlerini oluştururken adeta bir çıkış noktası görevi görmektedir. Bir anlamda sanatçı, eser üzerinden ne anlatmaya çalışıyorsa, neyi gerçekleştirmeye gayret ediyorsa o çerçeveye içerisinde bir anlayış geliştirir. O halde şairlerin şiir anlayışları, onlara göre şiirin ne olduğu sorusundan hareket edilerek açıklanabilir. Nitekim şairin, bir taraftan yaratma eyleminde bulunurken öbür taraftan bu eylemin dayandığı temel ilkeler üzerinde kafa yorması, ortaya koyduğu ürünün düşünsel ve duygusal zeminini de oluşturması gerekmektedir. Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olan Necip Fazıl Kısakürek de her şair gibi belli bir sanat anlayışına sahiptir. Fakat çağdaşı ya da kendinden önceki birçok şairin aksine, şiir görüşlerini sistematik bir biçimde izah etmesi onu, kalemindeki gücün yanı sıra bu açıdan da oldukça önemli bir isim yapmaktadır.

Şairin sonradan bazı değişikliklerle farklı kitaplarında yer alan poetika yazıları, ilk olarak *Büyük Doğu* dergisindeki “İdeolocya Örgüsü” sütunlarında ve 27 Eylül 1946 tarihinde yer almaya başlamıştır. “Poetika:- Şiir nedir?” başlığıyla verilen bu ilk yazıda şair, şiirin tanımının zorluğu üzerinde durarak konuya girmektedir. “(Şiir nedir?) suali insanoğluna, (Aristo) dan bugüne kadar, duman kıvrımlarındaki muadelenin tespiti kadar çetin göründü ve gayet âdi laflar ettirdi. (Aristo) dan (Pol Valeri) ye kadar bütün (poetika) fikircileri, ya sahilsiz bir tecrid denizinde boyuna açılmaktan, yahut (musiki ruhun gıdasıdır) der gibi aşağısının bayağısı birtakım his tekerlemelerine düşmekten başka bir şey yapmadılar.”² diyerek o güne dek yapılmış şiir tanımlarını yeterli bulmadığı için beğenmediğini ifade etmektedir. Yazının devamında Aristo'nun şiir tanımına yer veren Necip Fazıl, onun şiiri, “eşya ve hâdiseleri taklitten ibaret” gördüğünü söylemekte ve bu tespiti de eksik bulmaktadır. Aristo, “Poetika” adlı eserinde, “Epopoia, tragedya şiiri, komedya, *dithyrambos* şiiri ve büyük bölümüyle *aulos* ve *kitharis* çalma sanatı: Bütün bunların ortak özelliği, genel olarak taklit (mimesis) olmalarıdır.”³ der ve şiiri taklit üzerinden açıklamaya çalışır.

Necip Fazıl'ın bahsettiği sonunculara göre ise şiir, “kaba bir his aleti değil, girift bir idrâk metodu; fikrin hususi ifade kalıpları içinde tahassüs edasına bürünme işidir.” Şaire göre, yapılan bu tanımlar, “sanatların sanatı” olarak nitelendirdiği şiir için yeterli olmamaktadır ve “griftlerin grifti bir çizgi senfonyasından yalnız tek bir hattı heceleylebilmiş olmaktan daha verimli değil”dir.⁴ Bu açıklamalarıyla, öncelikli olarak şiirin doğru tespit ve geniş perspektifle izah edilmesi gerekliliğini hissettiren şair, onayladığı/olumladığı bir tanımlamadan bahsetmeyerek okurda şiir hakkında en açıklayıcı anlatımı yapacağına dair bir beklenti yaratmaktadır. Bu beklentiye oluşturmayı, şüphesiz bilinçli bir eylem olarak ortaya koyan şair, böylelikle sanat hakkındaki görüşlerini anlattığı yazısının temelini atmaktadır.

Şairin yazısına girişi, poetika yazısının bu ilk bölümünde dahi poetikasını yazarken

¹ Dr. Başkent Üniversitesi Dil Araştırma ve Uygulama Merkezi, oapaydin (baskent.edu.tr)

² Necip Fazıl Kısakürek, “İdeolocya Örgüsü, “Poetika:1-Şiir Nedir?”, *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:48, 27 Eylül 1946, s.2.

³ Aristoteles, Poetika, Türkçesi: Samih Rifat, K Kitaplığı, İstanbul, 2003, s.21.

⁴ Kısakürek, *a.g.y.*, s.2.

belirgin bir sistemi takip ettiğinin bir göstergesidir. Bu sistemin dayandığı temel his ise Necip Fazıl'ın, gerek genel anlamıyla şiir, gerekse kendi sanatı hakkında düşünen bir şair olduğunun altını çizmek istemesidir. Çünkü Necip Fazıl, *Çile*'nin "Takdim" bölümünde şairin aynı zamanda bir fikir adamı olması gerektiğini açıkça belirtmektedir. "*Sanat ve hayat, sanat ve hakikat üzerinde fikri olmayan, fikir tasası çekmeyen şair, bence, kuyruğu kıstırılınca ağlayan bir hayvancıktan farksız.*"⁵ diyerek yaptığı sanat üzerinde düşünmeyen, belirli bir çerçeve çizmeyen bu kişileri insandan da aşağı görmektedir. Yazısının devamında, kendi şairliği ile diğerleri arasında çektiği hat oldukça açıktır ve onlar için kullandığı ifadeler, yaptığı eleştiriler de bu anlamda dikkat çekicidir. "*Yarım metre bir cücede bu zamana kadar hangi dâhiye rastladık? El ilâni kadrosunda hiçbir hikmet tılsımı bilmiyoruz. Birkaç mısraın şairlerinden de fazla bir şey ummayalım! Keyfiyeti, kemmiyet zenginliği, hiç olmazsa yeterlik içinde aramanın bir sırrı olsa gerek...*"⁶ diyen Necip Fazıl, "şair" diye adlandırılan bu kişileri, "gerçek şair" olarak görmemekte ve bu ikisini kesin çizgilerle birbirinden ayırmaktadır. Nitekim ona göre "gerçek şair" diyebileceğimiz kişi, nebiler ve veliler dışındaki insanların en üstünüdür. Her ikisine de şair denmektedir ancak esas itibarıyla bir tarafta "hayvancık", öbür tarafta insanların en üstünü bulunmaktadır.

Bu durum Ahmet Haşım'ın, şairler için söylediği "resullerin sözü" ifadesini akla getirmektedir. Haşım'ın bu sözden dinî bir anlam kastetmediği açıktır. Bu noktada şairin poetikasında 'şair ve diğer insanlar' gibi bir ayırım yapması ve arkasından şairlerin sözünün resullerin sözü gibi olması gerektiği üzerinde durması, şairi insanüstü bir varlık olarak gördüğünü düşündürmektedir. Haşım için şairlerin belki resuller gibi tanrısal bir kimliği yoktur ancak herkes gibi bir insan olmadığı da açıktır. Necip Fazıl'da ise 'resul' sözcüğü dolaylı olarak yer alır. Çünkü "nebiler ve veliler dışında kalan insanlar" diyerek onları ayırır, ancak "resul/ler" gibi bir sözcük kullanmaz. Şairin bu ayırımında, Haşım'ın aksine, tamamen dinî bir özellik bulunmaktadır. Necip Fazıl, şiirin bir ilham işi olduğunu söylemektedir. Şair ise üstün idrak sahibidir ve "şiir, tecelli yoluyla Allah'tan gelir" diyerek şairi adeta vahiy gelen bir peygambere benzetmektedir. Bu açıdan poetikasının 'Toplam' başlıklı son bölümünü tamamlayan şu cümleler oldukça önemlidir: "*Şair, başları Arş'a değen Nebilerin semavî mucizeleri yanında, ayakları toprağa mihli, azat kabul etmez ve tâbi olarak, madde üstü sıçrayış ve mâverâyı kurcalayış cehdinden, mucize, aşk ve hasretinden en dokunaklı bir sözcü... Kâinatın Efendisi Peygamber hırkasının üzerine atıldığı kelâm perdesi...*"⁷ Bu nedenle kendisine "Ben şairim, gâibi kurcalayan çilingir/Canlı cenazelerin başında Münker-Nekir..."⁸ demektedir. Bu dizelerden anlaşıldığı gibi kendisine "üstün insan"lardan biri olma lütfu bahşedilen Necip Fazıl, yukarıda bahsettiği eksik ve şiirin büyüklüğünü tam olarak yansıtmayan tanımlardan sonra, kendisi için şiirin ne olduğunu açıklamaktadır.

Ona göre şiir, "*eşya ve hâdiselerin, büyük mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en hassas ve en mahkûm nahiyyelerini yoklayarak ve nispetlerini karıştırarak mutlak hakikati arama işidir.*"⁹ Şiirin işlevi de bu tanım etrafında dönmektedir. Mutlak hakikatin, Allah olduğunu söyleyen şair için, şiirin işlevi bellidir: "Allah'ı aramak." Böylece metafizik bir manaya bürünen hakikat, Poetika'nın diğer bahisleriyle birlikte düşünülünce, ilahi bir karakter kazanır.¹⁰ "Allah Derim!" adlı şiirinde geçen "Allah derim, başka hiçbir şey demem!" dizesinde de olduğu

⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009, s.10.

⁶ Kısakürek, *a.g.e.*, s.10.

⁷ Kısakürek, *a.g.e.*, s.496.

⁸ Kısakürek, *a.g.e.*, s.

⁹ Necip Fazıl Kısakürek, "İdeolacya Örgüsü, "Poetika:1-Şiir Nedir?", *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:48, 27 Eylül 1946, s.2.

¹⁰ Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2005, s. 187.

gibi bu özelliği, şairin birçok şiirinde destekleyici bir unsur olarak görmek de mümkündür.

Mutlak hakikati arayan şiir, aynı zamanda “*fevkâlede sarp ve dolambaçlı, fakat kestirme ve imtiyazlı bir keçi yoludur.*”¹¹. Bu nedenle şiir yazmak/şair olmak, belli insanlara mahsus bir özelliktir. Çünkü Necip Fazıl, aslında bu tanımları yaparken açıkça belirtmektedir ki “*varlık hikmetimin ta kendisi*”¹² dediği şairlik, herkesin ulaşabileceği bir merteye değildir. O, yalnızca bu fevkalade zor keçi yolundan geçmeyi göze alabilen/geçebilen kişilerin elde edebileceği ulvî bir meziyettir.

Bu ilk poetika yazısı, şiirin ne olduğu noktasında şairin birçok açıklamasını içermektedir. Necip Fazıl, yazısının sonlarına doğru yaptığı tanımlarda “Allah’ı aramak” bahsine bir kez daha vurgu yaparak şiirin dayandığı temel ilkenin altını çizmektedir. Bu tanımda öne çıkması gereken kavram ise şiirin bir “dava” oluşudur: “*Şiir, beş hassamızı kaynaştırıcı idrak mihrakında, maddi ve manevi bütün eşya ve hadiselerin maverasına sıçramak isteyen küstah ve başıboş kıvılcımlar mahreki... Ve o, bir noktaya varmanın değil, en varılmaz noktayı sonsuz ve hudutsuz aramanın davası... Maddi ve manevi eşya ve hadiselerin verâsında karargâhını kurmuş olan mutlak hakikat kapısı önünde bir fener alayı...*”¹³

“Sanat” adlı şiirinde “Anladım işi, sanat Allahı aramakmış;/ Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış”¹⁴ diyen şair, 4 Ekim 1946 tarihli “Poetika: 2- Şiirin Usulü” başlıklı yazısında da “Evet, şiir her şey gibi bütün madde cinsleri ve manevi kollarıyla birlikte, mutlak hakikatin arayıcısıdır.”¹⁵ cümlesiyle bu konunun bir kez daha altını çizmektedir. Görüldüğü üzere Necip Fazıl’a göre şiir, tamamen Allah’la ilişkilendirilmiştir. Onu bir “dava” haline getiren, hatta gerçek şairin diğer insanlardan üstün olmasını sağlayan da Allah’ı arama işini üstlenmesi, bu büyük cesareti göstermesidir. Bu noktada şiirin tanımı, şiirin amacını da belirlemektedir.

Necip Fazıl’ın şiir tanımı İdeolacya Örgüsü’ndeki diğer başlıklarında da yer alır. “*(Ne söyledi?) yerine (Nasıl söyledi) kaygısından başka gaye tanımaz ve onun ismi şiirdir.*”¹⁶ diyerek şiirin amacını da belirleyen en önemli özelliğinden başka, onu, bu kez yeni bir yönüyle açıklamaktadır. Bu oldukça hassas bir noktadır çünkü ilk ve asıl tanımda üzerinde durulan “Allah’ı aramak” şiiri bir dava haline getirirken aynı zamanda şairin ne söylediğinin değil, nasıl söylediğinin önemine dikkat çeken şairin bir çelişki içinde olduğu düşünülebilir. Ancak şiire bu amaçla yaklaşan bir şairin, sanatların en güzelini icra etmek isteği düşünüldüğünde, iki tanımın birbirini tamamladığı anlaşılmaktadır. Bu iki açıklamadan, Necip Fazıl’a göre en güzeli arayan bir sanat dalı olarak şiir, en güzel dil ile yazılmalıdır, sonucunu çıkarmak mümkündür.

Bir sonraki poetika yazısında şiiri, “tek kelimeyle üstün idraktır” diyerek açıklayan şair, sözlerinin devamında “*idrak yolunda basit ve kuru fikrin koltuk değneklerini elinden alıp onu en karanlık sezîşlerin kanadı üzerine çeken ve ışık hızıyla uçuran sihirlî bir seccade*”¹⁷ olarak nitelenmektedir. Buradaki üstün idrakin, şairin hem mutlak hakikat dediği Allah’ı aramasının hem de şiirini vücuda getirirken izlediği yolun farkındalığını yaşayan, sanatı üzerinde düşünen

¹¹ Kısakürek, a.g.y., s.2.

¹² Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009, s.9.

¹³ Necip Fazıl Kısakürek, “İdeolacya Örgüsü, “Poetika:1-Şiir Nedir?”, *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:48, 27 Eylül 1946, s.2.

¹⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009, s.39.

¹⁵ Necip Fazıl Kısakürek, “İdeolacya Örgüsü, Poetika:2- Şiirin Usulü”, *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:49, 4 Ekim 1946, s.2.

¹⁶ Necip Fazıl Kısakürek, “İdeolacya Örgüsü Poetika:3-Şiirin Gayesi”, *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:50, 11 Ekim 1946, s.2.

¹⁷ Necip Fazıl Kısakürek, “İdeolacya Örgüsü, Poetika:4-Şiirin Unsurları”, *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:51, 18 Ekim 1946, s.2.

ve dolayısıyla düşünsel bir alt yapı oluşturmak suretiyle şairliğinin idrakinde olması şeklinde yorumlanabilir. Nitekim şair, daha önce de belirtildiği üzere, bu çabayı göstermeyen kişiyi, şairden saymamaktadır. “Gerçek şair” kavramıyla bu ayrımın yapılmasına imkân veren şairin bu düşüncesi, *Çile*'de de açıkça anlatılmaktadır. Bu sebeple olmalıdır ki Necip Fazıl, şiirinin dokusunu “poetika” yazılarıyla açıkladığını ve bunun da o güne dek yapılmamış bir şey olduğunu ayrıca belirtmektedir. “*Şiirlerim yemişin içini, şiir hakkında düşündüklerim de kabuğunu gösteriyor. Demek ki, ben, sadece şiir dokumakla kalmıyorum; Frenkçeden Türkçeleştirilmiş tabiriyle (Poetika) mı, şiir sanatı üzerindeki fikirlerimi de örgüleştirmiş bulunuyorum. Yaptığım işin değerini bilmem ama, böyle bir işin şiir an'anemizde şimdiye kadar mevcut olmadığını belirtmek hakkımdır.*”¹⁸ sözleriyle de bu durumu ifade etmektedir.

Bu son tanımlamayla birlikte Necip Fazıl'ın şiir anlayışı da belirginleşmiş olmaktadır. Mutlak hakikati aramak, estetik dil ve üstün idrak; Necip Fazıl'ın şiirinin çatısını da ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu üç unsur, şiirin yanı sıra bunları gerçekleştirebilecek şairin özellikleri olarak da anlaşılmaktadır. Bunlara sahip olan kişi, gerçek bir şair olarak edebiyat sahasında yerini alacak ve kendisine şair denilmesine rağmen, bunu hakkıyla yerine getirmeyenlerden mutlak suretle ayrılacaktır.

Necip Fazıl buraya kadar şiiri, kendi cephesinde irdelemiş ve ona göre belirli niteliklerle açıklamıştır. Poetikasının bundan sonraki kısmında ise daha geniş bir açıyla ele alarak şiiri, cemiyet hayatının vazgeçilmez bir sağlamaştırıcısı, bütünleştiricisi ve düzenleştiricisi olarak açıklamakta ve buna uygun tanımlar yapmaktadır. “*Şiir, ulvî nizamdır; ve cemiyetler ruhî bunalımlarını yenip nizama kavuştukları zaman şiire de nizam gelir.*”¹⁹ cümlesi ile adeta şiirde bulunan kutsiyetin tüm toplumun üzerine yayıldığını ve bu düzenle örtüldüğünü belirtmektedir. Ancak bu açıklama aynı zamanda şiir-cemiyet ilişkisinin paralelliğini de ortaya çıkmaktadır. Şaire göre, birinden birinin yanlışlığı ya da eksikliği, diğerini de etkilemekte, bu noktada şiirin yanı sıra adeta cemiyete de vazife düşmektedir. Bu cümlelerin, cemiyetin en önemli fertlerinden biri olan şairin, yine onun bir parçası olması nedeniyle içinde bulunduğu karmaşıklıkla etkilenebileceğini ve dolayısıyla şiirin ulvî nizamının yerini bulamayabileceği noktasında şairin bir uyarısı olduğu düşünülebilir. Bu kanyı destekler nitelikteki şu tanımı da oldukça önemlidir: “*Şiir, cemiyetin mu'dil oluşları içinde, onun bütün mazarını ihtiva eden, halini gösteren ve hususiyle istikbalinden haberler getiren harikulâde dolambaçlı bir rüyadır; ve tıpkı bir rüya gibi bütün bir tâbir ve tefsir mevzuudur.*”²⁰

Şiir ve şairi, “*cemiyetin en mahrem ve en sadık, en gerçek ve en emin münadileri*”²¹ olarak niteleyen Necip Fazıl, şiirin ortaya çıkışı itibariyle bireysel olmasına rağmen, vardığı noktanın toplumsal anlamda bir kucaklayıcılığı olduğunu düşünmektedir. Aslında şair, sonraki cümlelerinden de anlaşıldığı üzere, şiirde bireysellik ve toplumsallık arasında bir denge aradığını hissettirmektedir. Bunu özetleyen en dikkat çekici açıklaması ise “*Şiir, bütün şahsî mahremiyetleri ve zatî aidiyetleriyle yüzde yüz fert perdesi üzerinde cemiyetteki tefekkür ve tahassüs hâletinin en nâdir ve mükemmel aksidir.*”²² cümlesidir. Şair, dolayısıyla bu noktadan şöyle bir sonuca varır ve böylece şiir için yeni bir tanım ortaya çıkar: “*O halde şiir, bir cemiyetin topyekûn his ve*

¹⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009, s.10.

¹⁹ Kısakürek, *a.g.e.*, s.485.

²⁰ Necip Fazıl Kısakürek, “İdeolajya Örgüsü Poetika:7-Şiir ve Cemiyet”, *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:3, Sayı:54, 15 Kasım 1946, s.2.

²¹ Kısakürek, *a.g.y.*, s.2.

²² Kısakürek, *a.g.y.*, s.2.

fikir hayatını tefahhus ve murakabe eden başlıca rasat merkezidir."²³ Bu tanımdan çıkabilecek bir başka sonuç da Necip Fazıl'ın, fert olarak okurdan ziyade şiirin cemiyetle ilgisini kurması ve şiiri cemiyete yol gösteren bir kılavuz olarak görmesidir. Ona göre cemiyet, "İç ve gizli hayatıyla uyur; ve rüyasını şair görür ve sayıklamalarını şair zapteder."²⁴ Bu noktada sanat eserinin muhatabı olarak bir bireyden değil; topyekûn cemiyetten bahseden Necip Fazıl için şiir; her ne kadar toplum için yazılmasa da etki alanının genişliği, ortak duygu ve düşünce zemininde buluşmuş bir insan topluluğu ile ilişkili olması açısından önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

Sonuç

Necip Fazıl Kısakürek, *Büyük Doğu* dergisinin "İdeolacya Örgüsü" yazıları içinde bir seri halinde yayımladığı ve ayrı ayrı başlıklarla sınıflandırarak anlattığı poetikasıyla Türk şiiri içinde farklı bir yer edindiğinin bilincinde olan ve bunu da yazılarında dile getiren bir şairdir. Ona göre, şiirini ne üzerine inşa ettiğini bilmeyen, kendi sanatı hakkında sistemli bir felsefe geliştirmeyen kişiler, şair olamazlar. Poetika yazısında bu duruma vurgu yapan Necip Fazıl, salt bu konuda dahi şair olma vasfını gerçekleştirmiş bir kişi olarak kendisinden önce yapılan şiir tanımlarını beğenmez; yeni ve oldukça kapsamlı bir şiir izahına yer verir.

Poetikasında şiirin birçok tanımını yapan şairin hem ilk hem de dikkat çekici bir sıklıkla yaptığı en önemli tanım şüphesiz, şiirin bir eylem olarak açıklandığı "Allah'ı aramak işi" olmasıdır. Şair, mutlak hakikat olarak nitelendirdiği Allah'ı, sanat anlayışının tam merkezine koyar ve sanatın işlevi ve amacı da bu merkezin etrafında şekillenir. Hatta bu noktaya poetikanın genel havası içinde sıkça vurgu yapıp adeta tekrar tekrar hatırlatılmak istenmektedir. Bu nedenle şairler, insan ve Allah arasında yer alan "en üstün insan" vasfına sahip olan kişilerdir. Onlar, diğer insanların erişemeyeceği üstün idraka sahip olmaları itibarıyla bu ulvî vazifeyi yerine getirmektedirler.

Necip Fazıl'ın poetikasında yaptığı tanımlarından anlaşılabilir ki şiir, üç ana temel üzerine inşa edilmelidir: Allah'ı aramak, üstün idrak ve estetik dil. Bu üç temel kavram, aynı zamanda iyi bir şairde bulunması gereken özelliklerdir. Bu çerçeveye oluşturulmuş bir şiir, cemiyetin de ortak his ve fikir yapısının bir aynası olması bakımından da ayrıca önemlidir.

Kaynaklar

Aristoteles, *Poetika*, Türkçesi: Samih Rifat, K Kitaplığı, İstanbul, 2003.

Kısakürek, Necip Fazıl, "İdeolacya Örgüsü, "Poetika:1-Şiir Nedir?", *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:48, 27 Eylül 1946.

....., "İdeolacya Örgüsü, Poetika:2- Şiirin Usulü", *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:49, 4 Ekim 1946.

....., "İdeolacya Örgüsü Poetika:3-Şiirin Gayesi", *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:50, 11 Ekim 1946.

....., "İdeolacya Örgüsü, Poetika:4-Şiirin Unsurları", *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:2, Sayı:51, 18 Ekim 1946.

²³ Kısakürek, a.g.y., s.2.

²⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009, s.485.

....., “İdeolacya Örgüsü Poetika:7-Şiir ve Cemiyet”, *Büyük Doğu Dergisi*, Cilt:3, Sayı:54, 15 Kasım 1946.

....., *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009.

Okay, M. Orhan, *Poetika Dersleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2005.

POETİKA VE ÇİLE

Mehmet KAHRAMAN¹

Poetika deyince aklımıza gelen ilk isim Aristo'dur. Bir filozof olarak kaleme aldığı *Poetika*'da, Aristo, şiir, destan, trajedi gibi sanat dalları üstüne düşündüklerine yer verir.

Eflatun Aristo'nun hocasıdır. Eflatun, *Devlet* adlı kitabında şiir ve trajedi üzerine oldukça olumsuz görüşler sergilemektedir. Ona göre sanat, taklitten ibarettir. Bu, devlete zarar vermektedir. Onun için Eflatun'un tahayyül edip tasarladığı devlette bunlar yer almamalıdır. Öğrencisi Aristo ise böyle düşünmemektedir ve bu konudaki düşüncelerini ortaya koyan *Poetika* adlı bir kitap yazar.

Bir kaynakta “Bu kelime eskiden Fransızcada yalnız şiirin değil, güzel sanatların teorisini, güzelliğin felsefesini, bir bakıma estetiği ifade ederken, bugün şiir sanatı anlamına gelen bir terim olmuştur.”² denmektedir. Kelime bugün için daha çok ‘şiir sanatı’ anlamına kullanılıyor.

Necip Fazıl da İdeolojya *Örgüsü* adlı özgün bir çalışmaya imza atar. İdeolojya *Örgüsü*, Eflatun'un *Devlet*'i ile Aristo'nun *Poetika*'sının birleştirilmiş şekli gibi algılanabilir. Çünkü İdeolojya *Örgüsü*'nde hem tarihi ve sosyolojik bir durum değerlendirmesi üstüne kurulu bir devlet modeli, hem de konumuzu doğrudan ilgilendiren bir şiir sanatı çerçevesi ortaya konmaktadır.

İdeolojya *Örgüsü*, *Devlet* ve *Poetika* kitapları gibi teoriktir. Neredeyse Necip Fazıl'ın bütün konularda birer çerçeve halindeki fikirleri burada toplanmıştır. Tarihten edebiyata, devletten topluma kadar bölümler halinde bütün şubeleriyle bir devlet modeli önerilmektedir. Bu arada eserde geçmişe ve geleceğe ait yorum ve teklifleri de yer almaktadır.

Bir manifesto, bir model, bir tasarı olarak değerlendirilmesi gereken bu İdeolojya *Örgüsü* kitabında şiir ve sanat üzerine ayrılan bölümün adı “Poetika”dır. Sonradan metin, Necip Fazıl'ın bütün şiirlerini topladığı Çile kitabında yerini alır. Ancak Aristo ile Necip Fazıl arasında önemli fark vardır: Necip Fazıl, Eflatun gibi bir filozof değil, bir şairdir. Bir miktar Paris'te felsefe de okumuştur, ama neticede şairdir. Şiir sanatı üstüne düşünürken, bir şair titizliği ile düşünmektedir. Dolayısıyla daha ayakları yere basan şeyler söylemektedir.

Necip Fazıl'ın “Poetika”sını yazdığı dönemlerde kaleme alınan iki yazı daha dikkati çekmektedir. Bunlardan biri, Ahmet Haşım'ın *Piyale* önsözü olarak yayımlanan “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”dır. Diğeri de Orhan Veli'nin, Oktay Rifat ve Melih Cevdet ile birlikte çıkardıkları *Garip* kitabı için kaleme aldığı “Önsöz”dür. Bu iki metin, önsözlerini oluşturdukları kitaplarda yer alan şiirlerin bir nevi müdafaası niteliğindedir. “Poetika” ise yazdığı şiirlerin savunması değil, daha genel manada şiirin nasıl olması gerektiğini çerçevelemektedir. Yani genel manada teorik bir çalışmadır. Bu bakımdan diğer metinler gibi önsöz halinde değil, Çile'nin sonunda yer almaktadır.

Biraz daha açık söylersek “Poetika”da Necip Fazıl genel bir şiir sanatı çerçevesi çizer. Çerçevenin içi de doludur. Poetika'nın sonlarına doğru şöyle bir ifade geçer: “Şair odur ki, renk,

¹ Dr., TBMM Genel Sekreter Müşaviri Avrasya Etütleri Dergisi editörü

² <https://www.turkedebiyati.org/forum/konular/734-potika-nedir>

çizgi, ses, âhenk, *hacim, pırıltı, ışıık, buud, hareket, eda, mânâ, her tecelliyi şiir, şiiri de Allah için bilir.*" Bu tanımlamada şiirde bulunabilecek çeşitli hususiyetler sıralanmaktadır. Haşım, bunlardan sadece 'ses'i ve 'âheng'i, Orhan Veli ise sadece 'eda'yı öne çıkarmaktadır. Necip Fazıl onlar da içinde olmak üzere şiirle ilgili düşünölebilecek bir yığın nitelik saymaktadır.

Bu nitelikler, edebiyat bilimi ile uğraşanların kullanmakta oldukları terimlerle çok fazla bağdaşmaz. Çünkü edebiyat bilimi şiirin daha somut taraflarını bulup onları genellemeye, onlardan yola çıkarak bir şiir teorisi oluşturmaya çalışır. Bu terimler de daha çok şekille ve söz sanatlarıyla alakalı hususları kapsarlar. Edebiyat bilimcileri bunlarla şairlerin metinlerini ölçüp biçmeye, tartmaya gayret ederler. Onların hedefi budur. Necip Fazıl ise şiiri anlamlandırmaya, konumlandırmaya, varlık sebebini netleştirmeye çalışır. Necip Fazıl, şaire yüce bir görev biçtiği için onun yaptığı işin de bu görevi yerine getirebilecek kalitede olmasının şartlarını belirlemeye çalışır. "Şiir nedir?" ve "İyi şiir nasıl olmalıdır?" sorularının cevabını arar. Bulduğu cevap, en kestirme şekliyle "Poetika"nın baş taraflarında yer almaktadır: "*Bizce şiir mutlak hakikati arama işidir. Eşya ve hadiselerin bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en nazik ve en hassas nahiyesini tutarak ve nispetlerini bularak mutlak hakikati arama işi.*"

Aslında Haşım'in ve Orhan Veli'nin kendi şiirleri için açıklamaya çalıştıkları nitelikler de bu anlamda Necip Fazıl gibi, kendilerine özgü nitelemelerdir. Ahmet Haşım adlarını anmadan Divan şiiri denilen bütün bir Türk şiiri geleneğinin kullandığı şiir tekniklerinin tümünü önemseyen bir şiir 'mülâhazası' ortaya koyar. Mânâyı değil, tedâileri; fikirleri değil, hisleri; 'anlaşılma'yı değil, 'duyulma'yı; doğrudan anlatımları değil, dolaylı ifadeleri öne çıkaran Haşım, sözkonusu şiir teknikleri sayesinde söz ile musiki arasında, ama daha çok musikiye yakın bir şiir telakkisi ortaya koyar. Bunun Haşım'deki en kestirme karşılığı 'âhenk'tir. Orhan Veli ise Haşım'in üstüne yaslandığı her şeyi elinin tersiyle iter ve 'eda' diye bir kavrama sığınır. Onun poetikasında hiçbir şiirselliğe yer yoktur. Sanki kendisi bir sanatkâr değilmiş gibi, sanatkâr eli değmemiş bir sözün peşindedir. Bunun için de en saf şiirin bir çocuk dilinde tecelli edebileceğini iddia eder. Şiiri oluşturan sözlerin tedâilerini, çağrışımlarını, yorumlamalarını, insan tecrübesinin söze yüklediği o geniş ve derin anlamların tümünü reddeder. Bunu ne kadar başarabilmiştir? Bu üzerinde durulması gereken ayrı bir araştırma konusudur.

Necip Fazıl ise *Poetika*'sında önce 'şair'i ve 'şiir'i tanımlar ve tanımları da açar. Sonra şiirin 'usûl'ünü, 'gaye'sini, unsurlarını belirler. Şiirde ondan önce kimsenin değinmediği 'kütük' ve 'nakış' kavramlarını gündeme getirir. 'Kütük'ten murat şiirin muhtevası, 'nakış'tan murat ise muhtevanın ambalajı, estetiğidir. Şiirde 'şekil' ve 'kalıp' ise şiirin görünen yanındır. Kendi ifadesiyle şiirdeki 'mânânın iskeleti'dir. "*Bütün dâvâ, iskeletlerimizi sonsuz san'atiyle ve namütenahi güzel giydiren Allah'ın verdiği hikmet dersine bakıp ondan alınacak paylar ve hadler içinde mânâ iskeletlerine surat ve vücut geçirebilmekte.*" Ona göre şiirde bir de 'iç şekil' vardır. Bu anlaşılması zor konuyu şöyle izah eder: "Şiirde her kelime, kendi zatı ve öbür kelimelerle, nisbeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billur zerresidir. Şair bu kelimeleri göz bebeğine ve kulak zarına dayayarak seçer, dizer, kaynaştırır, bütünleştirir; ve bir simyacı hüneriyle tamamlarken, iç şekli, kendi içindeki mânâ heykeline eş olarak kalıba döker." "Üstün sanatkâr, daima dışla içi muvazene halinde tutmayı bilen ve doz sırrını bozmayandır." Yani içi dışa, dışı da içe fedâ etmez. Sonra da şiirin cemiyetle, hayatla, dinle, müsbet ilimlerle ve devletle ilişkileri üzerinde durur. Bu ilişkileri de kısa kısa açıklamak gerekir:

Şiir, cemiyetin geçmişinden, yaşamakta olduğu günlerden ve gelecek günlerinden haberler

getiren harikulâde dolambaçlı bir rüyadır. Necip Fazıl'a göre “*Cemiyet, iç ve gizli hayatiyle uyur; ve rüyasını şair görür ve sayıklamalarını şair zapteder.*” “*Şair ki, Allah'ın mahrem ülkesi meçhuller âleminin derbeder seyyahıdır; Allahsız bir cemiyette, elektrik cereyanı kesilmiş bir şehrin meydan yerindeki fener gibi sönecek; ve eşya ve hadiselerin en gizli nabızlarını saymaktan ibaret memuriyet hikmetini kaybedecektir.*”

Yani şair, kendine görev bildiği ‘mutlak hakikati, yani Allah’ı arama’ işinde belli bir başarı göstermek ve sonra bulduğu ‘mutlak hakikat’i cemiyete de göstermek ve anlatmak durumundadır. “*Ver cüceye onun olsun şairlik / Benim gözüm büyük sanatkârlıkta*” mısralarının izahı ancak böyle mümkündür. Buradan, Necip Fazıl’ın şiiri bir kenara bıraktığı anlamı çıkarılmamalıdır. Şair, memur olduğu vazifeyi yerine getirdikten sonra o noktada durmayacak, bu ulaşılan bilincin gereği ne ise o yapılacaktır. Necip Fazıl bir yandan şiir yazmaya devam etmiş, bir yandan da konferanslar vermiş, Büyük Doğu dergisi ısrarla çıkarmaya devam etmiş ve yüze yaklaşan edebi, fikri, tarihi eserler kaleme almıştır. Bunların tümü, bulunduğu mutlak gerçeği cemiyete de anlatma gayretidir.

“*Anladım işi, sanat Allah’ı aramakmış / Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış.*” Necip fazıl bu beyitle, önce sanatın çerçevesini çizer. Şiiri de bu çerçeveye göre değerlendirir. Ona göre sanatların özü de şiir olmalıdır. Mutlak hakikati yani Allah’ı arama işinde ilim ile şiirin, başka bir ifadeyle de bilim adamı ile şairin karşılaştırılmasında şaşırtıcı sonuçlar vardır: “*İlim, mutlak hakikati polis tavrıyla arar. Beldesi, mahallesi, karakolu, nöbet kulübesi, geçtiği sokaklar, çaldığı kapılar, işbölümü, vazifesi, vakti, imkânları, hülâsa bütün zaman ve mekân ölçüleriyle tabak gibi açık ve meydandadır. Şiir ise “mutlak hakikati hırsız gibi arar. Hiçbir şeyi belli değildir; hatta ismi ve cismi bile... Karanlık gibi, şeffaf camlardan sızarak, dumanların asansörüne binip bacalardan inecek, nefes alınca kapılardan sığmayacak, nefes verince de anahtar deliklerinden süzülüverecektir.*”

“*Biri ağacın yemişine taş taş duvar örerek ve her taşa üstündekileri taşıtarak yükselir, öbürü iki dizi üzerinde yaylanıp zıplar.*”

Poetika’da çizilen bu çerçevede Necip Fazıl’ın kendi şiirlerine baktığımızda, bunların birçoğunun onlara da yansıdığını görürüz. Mutlak hakikatin aranmasındaki şiirle ilgili belirtilen yöntem, Çile şiirinde aynen karşımıza çıkar:

*Gece bir hendeğe düşercesine
Birden kucağına düştüm gerçeğin
Sanki erdim çetin bilmecesine
Hem geçmiş zamanın, hem geleceğin.*

Şair, gerçeğe, yani hakikate bir hendeğe düşer gibi, ansızın ulaştığını söyler. Ama ağaçtaki meyveye merdivensiz, zıplayarak ulaşabilmek için zıplama gücünün olması gerekir. Yani bu durup dururken değil, bir gayretin, bir cehdin sonucunda elde edilmektedir. Çile şiirinde bunu da açıkça görebiliyoruz:

*Aylarca gezindim yıkık ve şaşkın
Benliğim bir kazan ve aklım kepçe
Deliler köyünden bir menzil aşkın
Her fikir içimde bir çift kelepçe.*

Şiirde 'kütük' ve 'nakış' konusunu biraz daha açmak gerekiyor: Sanatkâr, işlemek istediği maddeyi, işlemeye müsait olanlardan seçmek durumundadır. Kütük, ham haldeki ağaç demektir. Nakış ustası iyi cins bir ağaç kütüğü üzerinde çalışırsa güzel bir eser ortaya çıkar. Şair de kelime dizilerinden bir eser ortaya çıkarır. Ama onun kullanacağı kütük, şiirinin üzerine kuracağı konudur, duygudur, düşüncedir, olaydır... Çile şiirinde bu, 'mutlak hakikati' arama olarak karşımıza çıkar. Bu, Necip Fazıl'a göre bütün konuların gidip toplandığı ana noktadır. Ancak her şiirin bir kütüğü olacaktır. Şiir dediğimiz sanat eserinin işlendiği, nakışlandığı bir kütük söz konusudur. Necip Fazıl'ın zaman konusunda, kaldırımlar konusunda, anne konusunda, zindan konusunda ve daha birçok konuda yazdığı şiirler vardır. Hazret-i Peygamber'in "Ya Rab, bana eşyanın hakikatini göster!" diye bir duası vardır. Şair, bu kütükler üstüne nakışlar yaparken, onların hakikatini kavramaya çalışır. Bu kavrayış, onu hakikate götürecektir. Çünkü eşyanın bir hakikati vardır. O görülebilirse mutlak hakikate ulaşmak da kolaylaşacaktır.

"Gece bir hendeğe düşercesine /Birden kucağına düştüm gerçeğin" mısralarından sonra Çile şiiri şöyle devam eder ve Necip Fazıl'ın gelecekle ilgili bütün niyet ve tasavvurlarını açığa vurur:

Açıl susam açıl, açıldı kapı;
Atlas sedirinde mavera dede.
Yandı sırça saray, ilahi yapı,
Binbir avizeyle uçsuz maddede.

Atomlarda cümbüş, donanma, şenlik
Ve çevre çevre nur, çevre çevre nur.
İçiçe mimari, içiçe şenlik
Bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur.

Nizam köpürüyor, med vakti deniz
Nizam köpürüyor, ta çenemde su.
Suda bir gizli yol, pırıltılı iz
Suda ezel fikri, ebed duygusu.

Kaçır beni âhenk, al beni birlik!
Artık barınmam gölge varlıkta.
Ver cüceye onun olsun şairlik.
Benim gözüm büyük sanatkârlıkta.

Öteler, öteler, gayemin malı.
Mesafe ekinim, zaman madenim.
Gökte saman yolu benim olmalı
Dipsizlik gölünde inciler benim.

Diz çök, ey zorlu nefis, önümde diz çok!

Heybem hayat dolu, deste ve yumak.

Sen, bütün dalların birleştiği kök;

Biricik meselem sonsuza varmak.

Bu dörtlüklerdeki seçilen kelimelerin telaffuz kolaylığı, âhengi sağlayan tekrarlar, düşünme mekanizmasını hareketlendiren tezatlar, çarpıcı nitelermeler, hep şiirin nakış düzeyini gösteren unsurlardır. Hecenin en büyük ustası payesini üzerinde taşıyan Necip Fazıl, şiirini kurarken dikkat ettiği kelime seçiciliği bakımından edebiyat dünyasının dikkatini çekmektedir. Şiirini âhengi sağlayacak kelimelerle kuran ve buradan musikiye yakın bir şiir elde eden Ahmet Haşim, henüz 17 yaşındaki Necip Fazıl'a "Çocuk, sen bu sesi nerden buldun!" sorusunu yöneltir. Ama kasdı bunu öğrenmek değil, onun şiirindeki nakış tespit etmektir. Necip Fazıl'ın şiiri baştan beri seçme kelimelerle nakış nakış işlenmiştir. Nakşını üstüne işleyeceği elverişli bir kütük de bulunca zevkle okuduğumuz şiirler ortaya çıkar. Ancak onlardan sadece zevk değil, bir bilinç, bir hayat tecrübesi, bir eşyayı ve dünyayı yorumlayış bilgisi alırız. Onlarla düşünür, duygulanır, muhasebe yapar, hız kazanır, şevkleniriz. Onun açtığı çığırda yol almaya gayret ederiz.

Mehmedim, sevinin, başlar yüksekte

Ölsek de sevinin eve dönsek de!

Sanma bu tekerlek kalır tümsekte

Yarın elbet bizim, elbet bizimdir!

Gün doğmuş, gün batmış, ebet bizimdir.

Mısraları bize umut, gelecek, güzel günler vadeder.

NECİP FAZIL'IN POETİKASI

Bekir OĞUZBAŞARAN¹

İnsanoğlu eski Yunan Filozofu Aristo'dan beri (M.Ö.384-M.Ö.322) şiir sanatı üzerinde düşünmüştür. Bilindiği gibi bu ilk poetika kitabı Aristo'ya aittir. Bu eserin günümüze ancak küçük bir bölümü ulaşmıştır. Poetika'yı dilimize felsefeci Prof. Dr. İsmail Tunalı çevirmiştir.

Batıda iki bin küsur yıldan beri birçok şair ve estetikçi tarafından poetikalar kaleme alınmıştır. Bunlardan bazıları dilimize de çevrilmiştir.

Poetik kelimesinin Türkçeleşmiş biçimi olan poetika; sanat anlayışı, edebiyat görüşü, şiir telakkisi gibi anlamlara gelmektedir. Bizde daha çok üçüncü anlamında kullanılmaktadır. Bildiğim kadarıyla Üstad Şair Necip Fazıl'ın ilk defa (1904-1983) bölüm bölüm 1952 Büyük Doğu'larında neşrettiği, oradan alıp 1955'te Osman Yüksel Serdengeçti'nin Serdengeçti Yayınları arasında çıkan Sonsuzluk Kervanı adlı şiir kitabına aldığı ve 1962'de Mehmet Şevket Eygi'nin Bedir Yayınevi'nce yayınlanan Çile'nin ilk baskısına koyduğu ve "İdeolocya Örgüsü'nün Şiir ve Sanat Bölümü" saydığı 14 bölümlük Poetika, bizde bu isimle ilk örnektir.

Adı poetika olmasa da geleneğimizde şiir sanatının çeşitli yönleri ve meseleleri üzerine yazılmış bir yığın mensur ve manzum metin bulunduğunu rahatça söyleyebiliriz. Dîvan şairlerimizin dîvan ve mesnevîlerinin başında bulunan dîbâce ve mukaddimeler (önsözler) bunun örnekleridir. Bunlar arasında Fuzûlî'nin Türkçe Dîvanı Mukaddimesi ünlüdür. Dîvan dîbâcelerini Prof. Dr. Mehmet Tahir Üzgör kitaplaşan doktora tezinde incelemiştir. Aynı şekilde Yeni Türk Edebiyatı döneminde şairlerin şiir kitaplarına yazmış oldukları önsözleri de Prof. Dr. Yaşar Şenler doktora tezi olarak çalışmıştır.

Dîvan ve mesnevîlerdeki Art Poetikler (sanat, edebiyat, şiir hakkında yazılmış şiirler) ile fahriyeler de bir açıdan dîvan poetikası sayılabilir.

Yeni Türk Edebiyatına gelince, özellikle Tanzimat'ın ikinci neslinden başlayarak (Recâizâde Mahmud Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan, Samipaşazâde Sezâi vd.) Ara Nesil, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet dönemindeki şair ve eleştirmenlerin şiir hakkındaki yazıları, eleştirileri, polemikleri, röportaj ve mülâkatları, anket cevapları edebiyatımızda şiir sanatı üzerine binlerce sayfalık bir birikim oluşturur. Fakat kanaatimce bunlar henüz yeterince inceleme ve araştırma konusu yapılmış değildir. (Bu konuda yakınlarda kaybettiğimiz hocaların hocası Prof. Dr. Mehmet Orhan Okay'ın makale, inceleme ve kitaplarını ve yaptırdığı pek çok akademik çalışmayı takdir ve saygıyla, bu vesileyle kendisini de rahmetle anmadan geçmek kadir bilmezlik olur.)

Recâizâde Ekrem'in dönemin genç şairlerinin şiir kitaplarına yazdığı takrizlerden oluşan Takrîzât adlı eseri de bu arada hatırlanmalıdır. Ekrem'in Ta'lim-i Edebiyat'ı ve Muallim Naci'nin Istılâhât-ı Edebiyye'si edebiyat ve şiir sanatı vâdisinde yazılmış eserler arasında sayılabilir.

Bu girişten sonra, son şairler sultanımız merhum Üstad Necip Fazıl'ın poetikasına geçebiliriz. Ancak bunun kitaplık çapta bir mesele olduğunu söylemeden de geçemeyeceğim.

¹ Erciyes Üniversitesi Eğitim Fakültesi emekli öğretim elemanı.

Necip Fazıl, 1934'te İslâm âlim ve mutasavvıfı Abdülhakim Arvasî Hazretleriyle ilâhî kader îcâbı yolları kesiştikten sonra topyekûn fikriyatını, sanat, edebiyat ve şiirini Allah ve Resûlü'nün emrine veren bir anlayışa ulaşmıştır.

Büyük şair, Çile'nin başında yayınladığı “Şiirlerim ve Şairliğim” başlıklı takdim yazısında yeni sanat anlayışı hakkında açıklamalarda bulunarak bunu dost, düşman herkese ilan etmektedir: ”Ben şiiri, her türlü hasis gâyenin üstünde, doğrudan doğruya kendi zat gâyesine -sanat için sanat-, fakat kendi zat gâyesinin sırrıyla de Allah'a ve Allah dâvâsının topluluğuna -cemiyet için sanat- bağlı kabul etmişim...

Biz şiiri îman için bilmişiz; ve bu mihrak bilgiyi, her bilginin geçtiği binbir yol ağzı biliyoruz.

Allah'ın kâinata Efendi olarak yarattığı, insan ehramının zirve taşı; ve şair...

Efendimiz, Kurtarıcımız, Müjdecimiz, Gâye-İnsan ve Ufuk Peygamber... O ve şair...

O, her şeyimiz, her şeyimiz, her şeyimiz; topyekûn varlık nimetinin her şubesiyle beraber (poetikamızın), şiir telâkkîmizin de kaynağıdır. Bu inceliği (Poetika) mızda gösterdik.

Ve şair demek, Gâye-İnsan ve Ufuk Peygamberi, Kâinatın Efendisi'ni, Allah'ın Sevgilisi'ni sezmeğe doğru hususî ve ileri bir istidat...

Üstün idrâk müessesesi şiir, ilk borç olarak elinde kâinat sırlarının anahtarı, O'nun hilkat sırrının ve Kâinat Efendiliği makamının eşiğinde dize gelecektir.

Şiir bu mukaddes eşiğin süpürgesi; şair de boynundaki süpürücülük borcuyla insanoğlunun en yüksek rütbelilerinden birisi...

Ben, bu rütbelerin en yükseği içinde, O'nun ümmetlik liyâkatinin en alçak ferdi olarak o mukaddes eşiğin süpürücüsüyüm!”(Onun bu sanat, edebiyat ve şiir anlayışını 1952'de yazdığı Sonsuzluk Kervanı adlı şiirinde de görmekteyiz.)

Şair, yine bu önsözde, şiirlerini ve şiir anlayışını şu sözlerle dikkatlere sunmaktadır: “Şiirlerim, yemişin içini, şiir hakkında düşündüklerim de kabuğunu gösteriyor. Demek ki, ben, sadece şiir dokumakla kalmıyorum; Frenkçe'den Türkçeleşmiş hâliyle (poetika) mı, şiir sanatı üzerindeki fikirlerimi de örgüleştirmiş bulunuyorum. Yaptığım işin değerini bilmem ama, böyle bir işin şiir an'anemizde şimdiye kadar mevcut olmadığını belirtmek hakkımdır.”

Üstad'ın, poetikası çerçevesine girmediğini düşündüğü 30 kadar şiirini toplu şiirlerinin dışında tuttuğu ve öteki şiirlerinde de bağlanmış bir şairin yapması gereken düzeltme ve değiştirme ameliyelerini vefâtına kadar devam ettirdiğini biliyoruz.

Necip Fazıl'ın Poetika'sı; Şair, Şiir, Şiirde Usul, Şiirde Gâye, Şiirin Unsurları, Şiirde Kütük ve Nakış, Şiirde Şekil ve Kalıp, Şiirde İç Şekil, Şiir ve Cemiyet, Şiir ve Hayat, Şiir ve Din, Şiir ve Müsbet İlimler, Şiir ve Devlet, ve nihâyet Toplam başlıkları altında 25 sayfada şiirin biçim ve muhteva, iç ve dış bütün meselelerini kendi özgün imlâ üslûbuyla ele almakta ve şiir, şair konusunda orijinal tespitlerde bulunmaktadır. Üstad tıpkı Çile şiir kitabında yaptığı gibi şiir sanatını da kendine özgü bir tasnîfe tâbî tutmaktadır. Poetika şu çarpıcı cümleyle başlar: “Arı bal yapar fakat balı izah edemez.” Belli ki Üstad, şiiri bala, şairi de o balı yapan arıya benzetmektedir. Fakat şairi arıdan ayıran büyük bir fark vardır. O, hem şiir yazar hem de bu işi

nasıl yaptığını açıklayabilir. Meydana gelen eseri yorumlayabilir. Çünkü şuur ve idrâk sahibidir. Nitekim poetikasının muhtelif yerlerinde bu anlayışını devam ettirdiğini görmekteyiz Şiirde şekil ve kalıp konusunda; “arı, o hârikulade verimini mumdan, altı köşeli duvarlar içinde istif ederken (...) şekil ve kalıptaki derin sırrı hissedememek, sadece ahmaklıktır.” demektedir.

Üstad'ın en güzel tanımlarından biri de bence şudur: “Şair ne yaptığının yanısıra, niçin ve nasıl yaptığının ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır.”

Ona göre: “Şiir, Mutlâk Güzellik olan Allah'ı sır güzellik yolundan arama işidir.”

Üstad'a göre: “ilmin usulünde tebliğ, şiirin usulünde telkin vardır.” Yine ona göre: “Şiirde tebliğ, kaba davulculuk; telkin ise sihirli kemancılık...”tır.

Necip Fazıl Poetika'sında Hadîs-i Şerif'lerden bir pusula gibi faydalanmıştır. İşte onlardan biri: “Allah'ın sır hazinesi Arş'n altındadır ve anahtarı şairlerin eline verilmiştir.” Bir diğeri ise kendisinin nazma çektiği biçimiyle şöyledir: “ Şiir vardır ki sihirdir/Hikmettir bazen şiir...”

Üstad'a göre şair, 1939'da yazdığı Ben şiirinde de ifade ettiği gibi, “Meçhûller caddesinin kimsesiz seyyâhi” dir. O aynı zamanda “Allah'ın körebesi” dir.

Poetika'nın Şiirin Unsurları bölümünde, şiirde his ve fikir çok önemli iki unsur olarak belirtilmekte ve şu dikkate değer görüşe yer verilmektedir: Şiir, fikirle his arasında, fikirden ziyâde hisse yakın bir sanattır. Oadaki fikir, duygu potasında erimiş olmalıdır. Şiirde kütük muhtevayı, mazrufu; nakış ise biçim, dil, üslûp yani zarfın karşılığı olarak kullanılmıştır. Buna bağlı olarak şiir ve şairler dört grup altında toplanmaktadır: 1: “Hem kütüğü var, hem nakışı...”, 2: “Kütüğü var, nakışı yok...” 3: “Nakışı var, kütüğü yok...” 4: “Ne kütüğü var ne nakışı...”

Şiirde şekil ve kalıp üzerinde önemle ve ısrarla duran Üstad, serbest şiire şiddetle karşı çıkmakta, şiirde aslolanın şekil içinde şekli aşmak olduğunu belirtmektedir. Aruzla heceyi mukayese eden Şair, heceyi aruzdan üstün tutmakta ve şiirlerinde bilindiği gibi Türkçe'nin bünyesine en uygun gördüğü hece ölçüsünün, muhtelif kalıplarını tercih etmektedir.

Şiir ve Din bahsinde: “Dinin olmadığı yerde hiçbir şey yoktur; yokluk bile yok... Şiir ve sanatsa hiç yok...” diyen Üstad Kısakürek, “san'atın ana dayanakları olan mâvera humması, fânîlik kaygısı, ıstırap, ihtilâç, vecd, aşk, şüphe, kıskançlık, ihtiras, infial, kendi kendisini aşma cehdi ve gaibi istintak hamlesi, ancak, müsbet ve menfî din kadrosunun malı olan bu kıymetlerin kaynağını elde tutmakla mümkün olur ve bu kaynağın zaafından evvelâ şiir incinir.” demektedir.

Şiir ve Devlet bölümünde devletin her türlü, imkân ve vasıtalarla san'atkârı desteklemesi, buna mukabil san'atkârdan da onun millî kitaplığını zenginleştirmekten başka hiçbir şey beklememesi gerektiğini vurgulamaktadır. Şairimiz, Toplam bölümünde önceki on üç bölümde ayrıntılı bir şekilde söylediklerini özetlemektedir.

Üstad Poetika'da teşbih ve istiârelerden de bol bol faydalanan veciz bir üslûp kullanmaktadır. Poetika boyunca Türk ve dünya edebiyatının belli başlı şu şahsiyetlerinin adları açıkça ya da üstü kapalı bir şekilde geçmektedir: (Aristo), (Pol Valeri), (Homeros), (Rembo), (İmreülkays), (Şeyh Galib), (Fuzulî), (Bâkî), (Nedim), (Şekspir), (Bodler), (Göte), (Sâdî), (Bismark), (Şarlo), (Andre Moryak),(Kâb bin Züheyr)... Bunlar arasında sayılabilir.

Onlarca şiir ve şair tanımının yapıldığı Poetika'nın her bölümü, her paragrafı, her cümlesi

ayrı ayrı açıklanmaya, yorumlanmaya muhtaçtır.

Büyük bir fikir, sanat, iman ve aksiyon adamı olan Necip Fazıl'ın şiirleri arasında doğrudan doğruya veya dolaylı olarak şiir, sanat, edebiyat anlayışını aksettiren metinler de bulunmaktadır. Bunların başında 1939'da kaleme aldığı Sanat başlıklı Noktalaması son derece önemlidir: "Anladım işi sanat Allah'ı aramakmış;/Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış..." Sanat'tan bir yıl sonra yazdığı Merdiven (1940) adlı müfred ya da musarrâsında da: "Diyorlar bana: Kalsın şiir de, söz de yerde/ Sen araştırsın, göklere çıkan merdiven nerde?" demektedir.

Büyük şairimizin Nakarat adlı şiiri de şu dörtlükle sona erer: "Bir gün anlaşılır şiir;/Çoğu gitti, azı kaldı./ Ekmek gibi azizleşir;/Çoğu gitti, azı kaldı." 1940

Son Şairler Sultanımıza âit olarak, sanatkârın üstün memuriyetini ifade eden iki beyitle manzum örneklere son vermek istiyorum:

HABERİ YOK

Şu geçeni durdursam çekip de eteğinden;

Soruversem: Haberin var mı öleceğinden? (1939)

ŞAİR

Ben şairim, gâibi kurcalayan çilingir;

Canlı cenazelerin başında Münker-Nekir (1939)

Poetika boyunca sürekli olarak Üstad Necip Fazıl'ı ve onun şiirlerini hatırlamadan edemiyoruz. O, eseriyle poetikasını tezatsız bir biçimde birleştirebilmiş üstün bir sanatkârımızdır.

Ona göre şiir, bir tebliğ işi olmaktan çok, bir telkin işi sayılmaktadır. Bununla birlikte, onun şiirleri arasında(Çile, Esselâm, Öfke ve Hiciv'de) telkin ile birlikte tebliğ gücü yüksek olan şiirlerine de rastlamak mümkündür.

Üstad Necip Fazıl, sanatının ve fikrinin dostlarına karşı dostça, düşmanlarına karşı da düşmanca tavrını ömür boyu açıkça ortaya koymuş, dâvâ ve sanatının çilesini çekmiş, çağdaşlarına ve kendisinden sonra gelen nesillere yol ve yön göstermiş öncü bir fikir ve sanat adamı, bir kahraman şairimizdir. Onun çok sevdiği sözlerden biri de ilim beldesinin kapısı Hz.Ali'ye aittir: "Bizden olmayanlar bize zıttır ve cem etmeyenler dağıtır."

Hayatı, sanatı, görüş ve düşünceleriyle yekpâre bir bütün olan bu büyük şahsiyetin poetikasıdan kültür, sanat ve edebiyat adamları kıyâmete kadar beslenmeye devam edecekleri inancıyla Üstadımıza Yüce Allah'tan rahmet diliyor, hepinizi saygıyla selamlıyorum.

NECİP FAZIL'IN ŞİİRLERİ

NECİP FAZIL'IN ŞİİRİ VE ŞİİR ANLAYIŞI ÜZERİNE

Abdullah UÇMAN¹

Ahmet Hamdi Tanpınar “Türk Edebiyatında Cereyanlar” adlı makalesinin başında “Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar.” der². Tanpınar’ın bu meşhur cümlesi, bir bakıma, Tanzimat’tan sonraki yıllarda Şinasi ile başlayıp Cumhuriyet devrine, Cumhuriyet’ten sonra da günümüze kadar uzanıp gelen Türk edebiyatının yüz elli yıllık macerasını özetler.

XIX. yüzyılda, zaman zaman manzumeler de yazan Tanzimat devri aydınlarının devrin birtakım sosyal meselelerini doğrudan doğruya edebiyatın konusu yapmalarıyla birlikte, şiir, sosyal davaların basit propaganda aracı haline gelir. Bu dönemde Şinasi, Mustafa Reşid Paşa’nın ilân ettiği Tanzimat Fermanı için, Namık Kemal hürriyet kavramı için, Sadullah Paşa içinde yaşadığı yüzyılda görülen yenilikler ve sosyal değişmeler hakkında kasideler kaleme alır. Abdülhak Hâmid’e gelinceye kadar şiir, gazete makalelerinde dile getirilen medeniyet, adalet, eşitlik, hak, hukuk, eğitim gibi çeşitli konular etrafında sosyal ve politik bir kısım fikirlerin ağır bastığı bir görünüm arz eder. Bu devir edebiyatı sosyal konularla o kadar iç içedir ki, edebî iddialı bir eserde fikir nerede başlar nerede biter, edebiyat nerede başlar ve nerede biter, bunları anlayabilmek imkânsız hale gelir.

İlk defa Abdülhak Hâmid’le büyük bir hamle yapan Türk şiiri, büyük divan şairlerinde olduğu gibi aslî kaynağını zorlamaya, panteist bir yaklaşımla da olsa, mistik ve metafizik bir havaya girmeye başlar. İşte bundan dolayı, yeni Türk şiirinde ilk büyük metafizik ürpertinin Abdülhak Hâmid’le başladığı kabul edilmektedir.³ Bunun için, meşhur “İthaf” şiirinin başında “Abdülhak Hâmid’den sonra ledeünnî şiirin menbaları kurudu!” diyen Yahya Kemal, son derece haklı görünmektedir.⁴ Abdülhak Hâmid’le birlikte Cenab Şahabeddin, Tevfik Fikret ve Rıza Tevfik gibi birkaç isim daha istisna edilirse, yenileşme dönemi Türk şiirinin, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’e kadar, büyük ölçüde politize olmuş bir şiir olduğunu söylemek pek de yanlış olmaz.

*

Cumhuriyet döneminin en dikkate değer şairlerinden biri olan Necip Fazıl 1930 yılında yayımlanan “Kop Dağında Bir Dükân” adlı yazısında, hakiki sanatın ne olduğunu şu şekilde açıklar:

“Sanat önü kalabalık bir çeşmedir. Kimi bu çeşmenin bilek kalınlığında dökülen kevseriyle avuçlarını doldurup içer, kimi dolu avuçlardan fişkırان damlacıklarla dilini ıslatır; kimi çeşmenin yalağındaki artık sulara başını gömer, kimi de suların toprak üzerinde akan ve ayaklar altında ezilen bulanık ve çamurlu yollarına yüzükoyun kapanır.”⁵

Necip Fazıl şiir yazmağa başladığında, Mehmed Âkif’i hariç tutarsak, önünde Yahya

¹ Prof.Dr., abduallahucman@yahoo.com

² *Edebiyat Üzerine Makaleler* (hez. Zeynep Kerman), İstanbul 1969, s. 102.

³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 2012, s. 509-510.

⁴ Sâmih Rifat’a ithaf edilen bu şiir önce *Şâir* (nr. 5, 9 Kânun-ı sâni 1919, s. 66) mecmuasında yayımlanmış, daha sonra şairin *Eski Şiirin Rüzgârıyla* (İstanbul 1962, s. 125-126) adlı şiir kitabına da dahil edilmiştir.

⁵ *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*, İstanbul 1933, s. 92-93.

Kemal ve Ahmet Haşım gibi, hakiki şiirin ne olduğunu çok iyi bilen, devri içinde tamamen yeni ve orijinal sayılabilecek iki büyük şair bulunuyordu. Bunlardan ayrı olarak, özellikle ilk şiirlerinde büyük ölçüde etkisi görülen Rıza Tevfik dolayısıyla halk şiiri ve tekke şiirine de az çok âşina idi. Bütün bu imkânlarla şu husus da eklenebilir: Onun şiire başladığı dönem, artık tam anlamıyla aruzdan heceye, millî edebiyat anlayışından da modern edebiyat anlayışına geçildiği bir devreye rastlıyordu. Bir süre sonra, aynı zamanda bir süre onun yakın arkadaşları da olan Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dranas'la birlikte hece şiirini, ulaşılabilecek en mükemmel şekline kavuşturan Necip Fazıl, önündeki bütün bu imkânları çok iyi kullanarak, Cumhuriyet devri Türk şiirinin adından en çok söz edilen, en dikkate değer örneklerini ortaya koymakta gecikmez. Necip Fazıl, daha ilk şiirlerinden itibaren, yukarıda sözünü ettiğimiz gerçek sanat eseriyle ilgili hassas ölçüyü çabucak yakalamış ve bunu uzun süre koruyabilmiş, devrinin gerçekten büyük sanatkârlarından biridir.

1923-1924 yıllarında *Yeni Mecmua* ve *Millî Mecmua*'da yayımladığı şiirleriyle edebiyat dünyasına ilk adımını atan, 1925 yılında ilk şiir kitabı *Örümcek Ağı*'nı çıkaran, üç yıl sonra 1928'de yayımladığı *Kaldırımlar*'la, yıllarca "Kaldırımlar" şairi diye anılan Necip Fazıl'ın şiir serüvenini, burada siyasî ve sosyal anlamda dünya görüşündeki değişimler doğrultusunda üç dönem halinde gözden geçirmek istiyorum:

1) Büyük bir kısmı koşma tarzında yazılan, "Köroğlu", "Gurbet", "Ninni", "Anneme Mektup" ve "Allah" gibi şiirleriyle edebiyat dünyasında bir anda yıldızı parlayan Necip Fazıl'ın bu döneme ait en karakteristik şiiri, 1927 yılında yazılan "Kaldırımlar"dır. Bu ilk dönem, aynı zamanda Necip Fazıl'ın arayışlar, buhranlar ve ferdi ıstıraplarının yoğun olduğu bir dönemdir. 1935-1936 yıllarına kadar, aşağı yukarı on yıldan fazla süren bu döneme ait şiirlerin özünde, onun zaman zaman toplumsal meseleleri ferdi buhranı gibi yansıtmakta olduğu da dikkati çeker;

2) 1935-1936 yıllarından sonra, Necip Fazıl'ın kişisel buhranı geri plana kayar ve şair bu dönemde kişisel ve sosyal meselelerini kısmen halletmiş gibi görünür. Bu dönemi ise, daha sonra çeşitli değişiklikler yaparak adını da "Çile"ye çevirdiği "Senfonya" adlı şiiri temsil eder;

3) 1943 yılının sonlarında *Büyük Doğu* adlı dergiyi çıkarmasıyla başlayan üçüncü dönem ise, kişisel meselelerinin büyük ölçüde halledildiği, şairin bir nevi sükûna ulaştığı olgunluk dönemidir. Bu dönemin en tipik örneği ise 1949 yılında kaleme aldığı meşhur "Sakarya Türküsü"dür.

Necip Fazıl'ın I. Dönem olarak adlandırdığımız 1935 yılından önceye ait şiirlerinde, kaynağı belirsiz birtakım korkular, vehim ve hayallerin yoğun bir biçimde yer aldığı dikkati çeker. Aynı şekilde cinler, periler, devler, ürperme ve korkular yine bu döneme ait şiirlerin hakim temalarını oluşturmaktadır. Dikkat edilirse bu temalar tesadüfen bir araya gelmiş değildir; meselâ 1924 yılında yazılan "Ölünün Odası", "Çan Sesi", "Boş Odalar" adlı şiirlerde eşyanın ürpermesi, eşyadan doğan bir ürpertiyle korku ve vehimler anlatılır. 1928 tarihini taşıyan "İhtiras", "Gel" ve "Açıklarda" başlıklı şiirlerde de durum hemen hemen aynıdır:

Deniz bu yerde ölüm korkusu kadar derin

(Açıklarda, 1928)

Korku, şehrin çelikten sesini tüketecek

(O Gün Gelecek, 1931)

Kimsesiz odalarda kış geceleri

İçin ürperdiği demler beni an

(İhtiras, 1928)

Bu şiirlerdeki “korku”nun, açıkça, belirgin bir sebebi yok gibidir; burada kaynağı belirsiz korkular ve üpermeler söz konusudur. Orhan Okay, ondaki bu meçhul korkuların, insanın kendisini trajik bir varlık olarak yeryüzünde yapayalnız hissetmesi duygusundan kaynaklandığını; aslında bunun da Batı felsefesinden kaynaklanan bir duygu olduğunu belirtir.⁶ Daha sonraki yıllarda egzistansiyalizmde gerçek anlamını bulacak olan bu duyguya göre, insan, hayatı boyunca bu tür bir terkedilmişlik ve yalnızlığın ıstırabını hissetmektedir.

Necip Fazıl'ın yine bu döneme ait şiirlerinde bir nevi doğum sancısını andıran tarzda, sıkıntılı bir hava dikkati çeker. “Dağlarda Şarkı Söyle”, “Kaldırımlar”, “Otel Odaları”, “Şehirlerin Dışından”, “Yalnızlık”, “Yolculuk”, “Yıldızlı bir Gecede” ve “Ölünün Odası” gibi şiirlerde şehirden, insanlardan ve toplumdan kaçıp uzaklaşmak isteyen biriyle karşılaşırız. Şairin daha sonra *Çile* adlı şiir kitabının “Tabiat” başlıklı bölümüne aldığı şiirleri hemen hemen hep bu mahiyettedir.

Necip Fazıl'ın bu döneme ait şiirlerinde eşyaya, maddî varlıklara bakış tarzı da farklıdır. Dış dünyadaki maddî varlıklar, idrak ettiğimiz biçimde değil de, daha farklı, daha anlamlı biçimde görünürler. Bu tarz bakış tarzı, doğrudan doğruya şairin iç dünyasıyla yakından ilgilidir. Bu tarzda eşyayı madde olmaktan çıkaran görme duygusu, doğrudan doğruya, XX. yüzyılın çehresini değiştiren Fransız filozofu Henri Bergson'dan, onun “varlık mistisizmi” de denilen sezgi felsefesinden kaynaklanmaktadır.⁷

Bu dönemde özellikle yalnızlık ve korku duygusunun hakim olduğu “Kaldırımlar” şiirinde, ilerleyen mısralarda sokaktaki kaldırımlar, sembolik bir değer kazanmaya başlar. Kaldırımlar, kıt'adan kıt'aya insan, anne ve giderek bir yoldaş ve bir arkadaş halini alır. Ve sezen bir insanın gözünde kaldırımlar yaşayan bir varlık, işitilen bir ses, konuşulan bir dil haline gelir:

Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi,

Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.

Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi;

Kaldırımlar, içimde kıvrılan bir lisandır.⁸

Aynı şekilde bu dönemde yazılan “Bendedir” ve “Takvimdeki Deniz” gibi şiirlerinde de bu tarzda bir özdeşleşme söz konusudur.

Necip Fazıl'ın bu döneme ait şiirlerindeki mistik hava, 1934 yılında Abdülhakîm Arvasî'yi tanimasından sonra yeni bir şekle bürünür.⁹ Bu tarihten itibaren sanat ve dünya görüşünde de tamamen mistik ve giderek dinî-tasavvufî bir havayı benimseyen Necip Fazıl:

⁶ *Necip Fazıl Kısakürek*, Ankara 1987, s. 32-35.

⁷ *a. g. e.*, s. 36.

⁸ Bu şiirle ilgili olarak bk. Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul 1975, s. 69-77; O. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, s. 68-70.

⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, İstanbul 1974, s. 80-130.

*Anladım işi, sanat Allah'ı aramamış;
Buymuş oyun, gerisi yalnız çelik çomakmış!*

demek suretiyle yeni bir dünyaya adım atar. Ondaki bu yeni düşünce daha sonra “Poetika”sında da şiiri: “Allah’ın sır ve güzellik yolundan aranma işidir!”¹⁰ şeklindeki tarife doğru önemli bir adım teşkil eder. Necip Fazıl’ın kendisi de bu ortamda durumunun bilincindedir ve “Yunus Emre” adlı şiirinde Yunus’tan yardım diler:

*Kaç mevsim bekleyim daha kapında,
Ayağымda zincir, boynumda kement?
Beni de, piştiğın belâ kabında
O kadar kaynat ki buhara benzet!*

*Bekletme Yunus’um, bozuldu bağlar,
Düşüyor yapraklar, geçiyor çağlar;
Veriyor, ayrılık dolu semâlar,
İçime bayıltan, acı bir lezzet.*

*Rüzgâra bir koku ver ki hırkandan;
Geleyim, izine doğru arkandan;
Bırakmam, tutmuşum artık yakandan,
Medet ey dervişim, Yunus’um medet!*

Necip Fazıl’ın bizzat kendisinin de fazla ilgi görmediğinden şikâyet ettiği “Senfonya”nın, aslında onun diğer bütün şiirleri arasında apayrı, çok özel bir yeri vardır. Ancak bu şiir okuyucunun gözünde, muhtemelen, daha önce “Kaldırımlar” kadar, daha sonra “Sakarya Türküsü” ölçüsünde şöhret bulmadığı için, bir bakıma arada kalmış, Orhan Okay’ın kapsamlı incelemesine kadar da, edebiyat çevrelerinde gereken ilgiyi görmemiştir.¹¹

İlk defa 1939 yılında *Yeni Mecmua*’da yayımlanan bu şiir, bir Batı müziği formu olan senfonilerdeki gibi dört bölümden meydana gelir: *Allegro, adagio, andante, finale*. Aynı günlerde kaleme aldığı *Bir Adam Yaratmak* (1938) piyesinin muhtevasıyla da büyük benzerlik, hattâ ayniyet gösteren bu şiir, Necip Fazıl’ın bizzat yaşamış olduğu bir fikir çilesinin, mistik veya metafizik bir buhranın hikâyesi gibidir:

*Gaiplerden bir ses geldi: Bu adam;
Gezdirdin boşluğu ense kökünde!
Ve uçtu tepemden birdenbire dam;
Gök devrildi, künde üstüne künde...*

dörtlüğüyle başlayan şiirdeki mistik yaşantı, sonraki parçalarda giderek yoğunlaşır:

¹⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, 5. b., İstanbul 1976, s. 333.

¹¹ “Senfonya’dan Çile’ye” (I-III), *Dergâh*, sayı 5, 6, 7, Temmuz, Ağustos, Eylül 1990, s. 14-15, 9-10, 10-11, 18.

*Evet, her şey bende gizli bir düğüm;
Ne ölüm terleri döktüm, nelerden!
Dibi yok göklerden yeter ürktüğüm,
Yetişir çektiğim mesafelerden!*

Ve giderek finale doğru:

*Atomlarda cümbüş, donanma, şenlik;
Ve çevre çevre nur, çevre çevre nur,
İç içe mimari, iç içe benlik;
Bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur.*

diyen şair, burada, benimsediği yeni sanat anlayışını da açıklar:

*Kaçır beni âhenk, al beni benlik;
Artık barınamam gölge varlıkta.
Ver cüceye onun olsun şairlik,
Şimdi gözüm büyük sanatkârlıkta.*

Yapı ile muhteva arasında tam bir uyum gösteren ve büyük bir fikir çilesinin mahsulü olduğu anlaşılan bu şiir, müzik parçasındaki seslere karşılık belli bazı temaların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış gibidir. Necip Fazıl'ın başka şiirlerinde de yoğun biçimde görülen bilinmezlik, ölüm duygusu, sebebi belirsiz korkular, varlık-yokluk problemi, ruhî ıstıraplar, cinnet, tılsım, kaderin cilvesi ve bir kısım dinî duygular, bu şiirin bütünüyle muhtevasını oluşturur. Ve son parçada:

*Diz çök zorlu kader, önümde diz çök!
Heybem hayat dolu, deste ve yumak,
Sen bütün dalların birleştiği kök;
Biricik meselem, sonsuza varmak...*

mısralarıyla şiir, bir nevi iradenin kader üzerindeki zaferiyle son bulur.

1936 yılında ancak 17 sayı yayımlayabildiği *Ağaç* dergisi teşebbüsünden sonra, 1943 yılı sonlarında *Büyük Doğu*'yu çıkarmaya başlayınca, Necip Fazıl'ın dünya görüşünde olduğu gibi, sanat ve edebiyat anlayışında da yeni bir oluşumla karşılaşırız.¹² Necip Fazıl'ın bu dönemde fikir hayatının esasını, doğrudan doğruya "İlâhî kudrete iman!" meydana getirmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu son dönem, artık suların tamamen durulduğu, fırtınanın dindiği, bir nevi huzur ve sükûna kavuştuğu, önceki şiirlerinde sık sık karşılaştığımız insan trajedisini anlatan karamsar duyguların yerini dinî duyguların aldığı bir devredir. "Sonsuzluk Kervanı", "Dua", "Nur", "Onun Ümmetinden Ol!" gibi şiirlerinde dinî motiflerin yoğunlaştığı; "Ormanda Söylenen Türkü", "Davetiye", "Sen", "O", "Zindandan Mehmed'e Mektup" ve "Canım İstanbul" gibi şiirlerinde ise aydınlık ve ümitli bir havanın hakim olduğu dikkati çeker. Daha önce şehirden ve insandan kaçan, yıldızlı gecede dağlarda şarkı söylemek isteyen şair, artık toplumsal bir misyon

¹² Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbü'li*, 2. b., İstanbul 1976, s. 295-303.

üstlenmiş olarak görünür. Daha önce kaçtığı şehre geri dönen şair, misyon sahibi bir cemiyet adamı olarak insanların arasına karışır ve onlara şöyle seslenir:

*Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!
Haykırsam, kollarımı makas gibi açarak;
Durun, durun, bir dünya iniyor tepemizden,
Çatırdılar geliyor karanlık kubbemizden,
Çekiyor tebeşirle yekûn hattını âlet;
Alevler içinde ev, üst katında ziyafet!*

(Destan, 1947)

“Senfoni” ile mukayese edildiğinde yapı ve muhteva itibariyle biraz zayıf olmakla beraber, bir misyonun sözcülüğünü yapması bakımından, diğer şairlerinden daha çok benimsenen “Sakarya Türküsü”, Necip Fazıl’ın şiirlerinde pek az rastlanan tarih duygusunun sosyal meselelerle kaynaştığı müstesna şiirlerinden biridir.

Şair “Sakarya Türküsü”nü, 1949 yılında, trenle bir Ankara dönüşü, bozkırlar arasından yol boyunca kıvrıla kıvrıla akışını seyrettiği Sakarya nehrinin kendisinde uyandırdığı duygularla yazdığını söyler. Necip Fazıl’ın ilk şiirlerinde önemli bir yer tutan “ben” artık zamanla toplumun ıstıraplarını nefsinde duyan, ülkü sahibi biri haline dönüşmüştür. Bizzat şair de “Poetika”nın “Şiir ve Cemiyet” bölümünde şiir ve şairin üstlenmesi gereken fonksiyon üzerinde durur ve şiiri: “Fikrî, siyasî, tarihî, hissî, bedîî, iktisadî bütün davaları, ihtirasları ve ıstıraplarıyla cemiyetin ruhunun en derin kaynaşma ve girdaplaşma zemini” olarak gösterir.¹³ İşte “Sakarya Türküsü” de, bu çizgide, Türk toplumunun manevî ıstıraplarına tercümen olan önemli bir şiir görünümündedir.

Necip Fazıl’a göre Sakarya’nın sembolize ettiği Türk milleti, şiirin yazıldığı sırada büyük bir imtihan vermektedir. Şair kendisini ve Türk milletini, yaşanan sığ ve yalanlarla dolu maddî hayatın dışında tutar. İçinde doğup büyüdüğü toplumun tezatlarını ve kültür buhranını bizzat yaşayan Necip Fazıl, Türk tarihinin bu en kritik döneminde kendi tarih ve kültüründen kopmuş, zavallı insanlar ülkesi haline gelmiş Türkiye’nin taşına, toprağına ve sularına seslenecek kadar kendisini yalnız hissetmektedir. İşte “Sakarya Türküsü”, bir bakıma bu ıstırap ve acının çığlığıdır:

*Vicdan azabına eş, kayna kayna Sakarya,
Öz yurdunda garipsin, öz vatanında parya!*

Necip Fazıl’a göre, masum Anadolu’nun tertemiz çocuğı olan Türk gençliği ve şairin kendisi, 10 asırlık tarihinden ve kültüründen koparılmış, bütün mukaddes değerleri altüst olmuş, kendi kendine yabancılaştırılmış bir toplumun ortasında “Allah yolunun iki divanesi” gibidir. Her ikisinin de hamuru “gözyaşı ile ıslanmış” ve “kader bu hamuru” âdeti bir “akrebin kısıracında yoğrulmuş”tur:

*Sakarya saf çocuğı, masum Anadolu’nun,
Divanesi ikimiz kaldık Allah yolunun!
Sen ve ben, gözyaşıyla ıslanmış hamurdanız;
Rengimize baksınlar, kandan ve çamurdanız!*

¹³ Çile, İstanbul 1976, s. 343.

Akrebın kıskacında yoğurmuş bizi kader;

Aldırma, böyle gelmiş, bu dünya böyle gider!

Fikrî yanı ağır basan, yer yer şarın hayatından da çizgiler taşıyan, zaman zaman tarihe de göndermeler yapılan şiirin tonu son kısımda birdenbire yükselir ve bir hitâbet halini alır. Aslında, gelecek için bir ümit ve müjde veren şiirin en çarpıcı kısmı da burasıdır:

Sana kefendir yatak, bana tabuttur havuz;

Sen kıvrıl, ben gideyim, son peygamber kılavuz!

Yol onun, varlık onun, gerisi hep angarya;

Yüzüstü çok süründün, ayağa kalk, Sakarya!..

Büyük bir şair olarak Necip Fazıl da, meselâ Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi, şiirde mükemmeli yakalayabilmek uğruna âdeta bir ömür boyu sürekli bir cehd, sürekli bir gayret sarfetmiştir. Orhan Okay “Kaldırımlar” ve “Çile” üz erinde yaptığı kapsamlı incelemelerinde bu cehd ve gayreti adım adım takip ederek, adı geçen şiirlerin son şekillerini alıncaya kadar ne gibi değişiklikler geçirdiğini bütün ayrıntılarıyla ortaya koymuştur.¹⁴ Her halde bunun için olacak, Necip Fazıl da, 1969’da *Şiirlerim*, 1974’te *Çile* adıyla bütün şiirlerinden yapmış olduğu derlemeye, muhtemelen estetik açıdan zayıf bulduğu ve dünya görüşüne ters düşen eski dönemlere ait şiirlerinden bir kısmını dahil etmemiş; “Çile”de olduğu gibi aldıklarından bir kısmında ise büyük ölçüde değişiklikler yapma ihtiyacını duymuştur.

Merhum hocam Prof. Dr. Mehmet Kaplan, çeşitli vesilelerle, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın: “Büyük sanatkâr zirveye çıkan ve orada kalmasını bilendir!” sözünü sık sık naklederdi. Necip Fazıl da, oldukça genç bir yaşta henüz 23 yaşında devrin sanat ve edebiyat çevrelerince sanat dehası kabul edilip zirveye çıkmış ve uzunca bir süre de zirvede kalmayı başarmış bir şairdir. Ancak Necip Fazıl, özellikle hayatının son döneminde, bir kısmı politik, bir kısmı belki ekonomik sebeplerle, manzume seviyesini pek aşamayan parçalar yazmak durumunda da kalmıştır.

Bir hadiste: “Muhakkak ki Allah’ın arşı altında, anahtarları şairlerin dilleri olan birtakım hazineler gizlidir!” denilmiştir. İşte bir sanatkâr olarak Necip Fazıl’ı da, bütün politik ve ideolojik hesaplaşmaların dışında, burada sözü edilen gizli hazineleri keşfetmeye çalışan Cumhuriyet devrinin müstesna şairlerinden biri olarak değerlendirmek gerekir kanaatindeyim.

¹⁴ *Necip Fazıl Kısakürek*, s. 66-73.

NECİP FAZIL ŞİİRİNİN MODERN TÜRK ŞİİRİ İÇİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Yılmaz DAŞCIOĞLU¹

1. Modern Türk şiirinin karakteristiğine genel bir bakış

Yeni Türk şiiri, Divan şairinin mutlaka, öze dönük dikkati dolayısıyla yücenin biçim ve içerik açısından sunulmasını amaç edinmiş ve bundan dolayı giderek incelen ve derinleşen titizliğinin tükendiği yerde başladı yahut başladığı yer klasiğin çok yoğunlaşmış espri ve görüş özelliklerinin yıprandığı nokta olmuştur. Bu durum, hem varlığa bakış yönünden hem hayal dünyası bakımından hem de şiirin sese dayanan ahengi açısından birden bire çöküşün ortaya çıkmasına sebep olmuştur.²

Bu durum, elbette daha önce görmediğimiz heyecanların eşliğinde gerçekleştiği için uzun zaman kaybedilenin ne olduğu konusu fark edilmemiştir. Yeni şiir büyük ölçüde romantizmin son serpintilerinin etkisiyle ve fakat Batıdaki romantik okulların arkasında bulunan felsefi ve eleştirel zemin bulunmaksızın, biraz da özentiyle insana ve tabiata yönelmiştir. Yeni olan budur; aktüel zamanın içerisinde kavranılmaya çalışılan insan, duyulur ve görülür bir nesnelere toplamı olarak doğa ve başlangıçtan itibaren siyasal bir dayanak noktası olarak görülen toplum. Bunlara bağlı olarak ölüm, aşk, insanın varlık içerisinde kendisini algılayışı da eskilerden farklı bir biçimde metinlere yansımıştır.

Şüphesiz bu yeni kavrayış tarzı da varlıkla kendine özgü bir iletişim yolu olan şiirin yalnızca poetik ihtiyaçlar sebebiyle değiştirilmesinden ziyade özellikle entelektüel bürokrat şairlerin zihniyet değişmesine dayanıyordu. Bunun toplumsal geniş bir zemine dayandığını söylemek güçtür. Kulaklarda eskinin ritmi, zihinlerde eski imgelerin düzeni ve hikmete dönük süzölmüş sözün ifade kudreti kolektif hafızada sürmeye devam etmiştir. Ama bu artık bir hafıza ve hatırlama sorunuydu, güncelin içinden çekilmiş olanın saygınlığı. Yeniye olan ilginin çekiciliği, önemli ölçüde buradan kaynaklanmaktadır. Yani şiirin materyali içinden geçilmekte olan zamanın ruhuna uygun bir biçimde ve toplumsal değişimle birlikte değişmiş ancak bu değişim, bir yandan görkemli bir geçmişe işaret eden geleneği tamamen tasfiye gücünden yoksun olduğu gibi öte yandan kurulmak istenilen yeni yabancılaşma duygusunun da üstüne oturur. Yabancılaşma, Türk şiirinin uzun süre iki arada kalmasını da doğuracaktır: Hem geleneğe ve yerli kültüre hem Batıya yabancılaşma.

Bu noktada yeni şiirin halk ve tekke şiiri araçları, hece vezni gibi yönelmek istediği birkaç referansın da bu yabancılaşmadan nasibini aldığını ve şehirli, aydın şairin bunları kullanma konusunda uzun zaman acemilik çektiğini söylemek gerekir. Ayrıca yeni bir metafiziğin kurulması, yeni insan algısı için de zamana ihtiyaç duyulmaktadır. Her yönüyle bozulmuş akort, kaybolmuş düzen duygusunun yeniden kurulabilmesi, hem yeni model Batı estetiğinin ve sanatının daha iyi kavranılmasına ve uygulamalarla ustalaşmaya hem de asla yok edilemeyeceği kısa süre içerisinde anlaşılmasına rağmen değersizleştirilmeye devam edilen eskinin yeninin içerisinde nasıl kıymetlendirileceği konusunda dikkat ve duyarlılık geliştirilmesine muhtaçtır.

¹ Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi, yilmazd@sakarya.edu.tr

² Bu metinde yer yer "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Metafizik İlgiler Açısından Necip Fazıl Şiiri ve Etkisi" (30 Necip Fazıl, TC Sakarya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Sakarya 2013, s.151-168) başlıklı yazımdan yararlanılmıştır.

Bu da ancak hep söylenegelen bir sentez üretebilmeyi gerekli kılar.

2. Necip Fazıl Nesli

Bugünden geriye bakıldığında ülkemizin Batı modelinde bir yapılanmaya yöneldiği sürecin üzerinden yaklaşık iki asrın geçtiği görülüyor. Bu demektir ki neredeyse on nesil bu macerayı yaşamıştır. Bu nesiller arasında hangisinin daha büyük ağırlık taşıdığı tartışmaya açık olabilir. Bununla birlikte yirminci yüzyılın başında doğanların daha travmatik bir dönemin içinden geçtikleri söylenebilir. Şiirimizde ve daha geniş açıdan bakıldığında kültür ve sanatımızda etkili adlar yetiştirmiş olan bu nesil, aynı zamanda onlu yaşlarında Trablusgarp ve Balkan savaşlarının, ardından Birinci Dünya Savaşı'nın bütün sarsıntılarını hissetmiş olmalıdır. Çok uluslu bir devlet ve toplumun kayıp gittiği ve yerine bir ulus devletin kurulduğu savaş sonu ve İstiklal harbi süreçleri de şüphesiz bu büyük değişime eklenmelidir. Aynı şekilde daha otuzuna varmadan, öğrenip kullandıkları alfabenin değişmesi başta olmak üzere bir dizi kültürel değişmeye maruz kalmış bulunuyorlardı.

Bununla birlikte edebiyatta milliyetçilik düşüncesi yerleşmiş, hece-aruz tartışmaları hece lehine bir çözüme kavuşmuş görünüyordu. Her ne kadar Necip Fazıl neslinden önce gelen ve edebiyat tarihlerinde beş hececiler, on hececiler gibi adlarla anılan neslin şiirlerinde bir yüzeysellik, ritimde bir yapaylık görülüyor ise de genç şairler için form artık aruz ve onun biçimleri olmaktan çoktan çıkmıştı. Bunlar yabancı dil bilgileri sayesinde Fransız şiirini de kendilerinden önceki nesillere göre daha yakından izliyor, daha iyi kavıyorlardı. Özellikle sembolistlerin düzen anlayışına, musiki hassasiyetine hecenin ve Türkçenin imkânlarını ekleyen mezkûr nesil şiirimiz için önemli bir dönemeç oluşturmuştur. Bu dönüşümün en önemli temsilcilerinin başında gelen Necip Fazıl'ın şiirini ve bu şiirin etkisini aşağıda ele alacağız. Burada özellikle ritim duygusunun Cumhuriyet'in ilk şair nesilleri için anonim bir değer haline gelmesini ve halk şiiri geleneğinin imkânlarının, şehirli Türkçe yazı diliyle kaynaştırılmasının bu neslin başarısı olduğuna işaret ile yetinelim.

3. Necip Fazıl'ın Şiirinin Özellikleri

Necip Fazıl'ın şiirinin uzunca bir süre ve çeşitli yönlerden Türk şiirini etkilediği biliniyor. Bu şiirin gücünün 1934 yılında Abdülhakim Arvasi hazretleriyle tanışmasından sonra hayat tarzını ve dünyaya bakışını değiştirmesi ile birlikte görmezden gelinmesi tamamıyla ideolojik güdülere dayanmaktadır ve poetik bir gerekçesi yoktur. Aşağıda şairin bu değişmeden sonraki şiirlerinin özellikleri ile öncekiler arasındaki farklara da değineceğiz ve topluma yönelişin hem Türk şiiri genelinde hem de Necip Fazıl şiirinde nasıl bir yer tuttuğuna dair değerlendirmelerimizi paylaşacağız.

Necip Fazıl şiirinin başlangıçtan itibaren en büyük gücünün metafizik duyarlılık ile özgün imajlar üretmek, vezin ve kafiye hünerinden doğan ritim ustalığıdır. Metafizik ilgiler bakımından şiirimizin en çarpıcı isimlerinin başında şüphesiz Necip Fazıl Kısakürek gelir. Orhan Okay, Necip Fazıl'ın ilk şiirlerini hazırlayan koşulları şöyle sıralar; Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'in başlattıkları saf şiir akımı, halk, tekke ve âşık tarzı geleneğinden gelen estetik ve fonetik unsurlar, muhteva olarak tasavvufi, belki daha özel bir tabirle sırrî denebilecek motifler, hikmetli düşünceler; Batıdan Hâşim'in öncülüğünü yaptığı sembolist ve empresyonist şiirin izleri, psikolojide yeni ufuklar açmış olan Freud'un hemen bütün sanat türlerine tesir eden suuraltı, libido gibi nazariyeleri, ayrıca varlığa ve zaman kavramına yeni bir mana kazandıran

Bergson felsefesi ile hayatın ve insanın yeni bir yorumunu yapan varoluşçuluk...³ Bunlara çağın birçok şairini etkisi altına alan Baudelaire ile hatıralarında geniş yer verdiği aşırı duygusal, hatta patetik çocukluk döneminin etkileri de eklenmelidir. Kısacası onun şiirini Tekke edebiyatının biçimsel özellikleri ile Fransız sembolizminin duygu tarzının kendi mizacında yoğrulmuş bir sentezi kabul etmek mümkündür.

Şair, kendi şiir çizgisini 1934 deki Arvasî ile tanışmasını dönüm noktası olarak iki döneme ayırırsa da aslında ilk şiirlerinden itibaren aynı duyarlılığın sürdürüldüğü görülür. İlk dönem şiirlerinde biçim bakımından tekke şiirinin söyleyiş tarzı ile sembolistlerde ve özellikle Baudelaire'de görülen bedbinlik; ikinci dönemde ise yine tekke tarzı söyleyişin olgunlaşan örnekleri ile tasavvufi söylem dikkati çeker. Fakat her iki dönemde de “ben”, şiirlerin ağırlık merkezini oluşturur. Ben'in varlık karşısındaki sorgulayıcı tavrı ilk dönemde din-dışı mistik nitelik taşıırken; ikinci dönemde topluma yönelme, mesaj kaygısı öne çıkar. Denilebilirse, ilk dönem şiirlerinde Necip Fazıl sonlu varlık alanı içerisindeki huzursuzluğunu, bundan doğan kaos duygusunu yansıtırken, ikinci dönemde bunun yerini düzen ve ahenk düşüncesi alır. Sanat konusundaki görüşü de belirsiz bir mistisizmden dine dayalı metafizik düşünceye dönüşür:

Anladım işi, sanat Allah'ı aramış;

Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış

(Sanat)

dizeleri bu dönüşümün açık göstergesi niteliğindedir. İlk dönemini “Kaldırımlar”, ikinci dönemini ise “Sakarya Türküsü” adlı şiirlerin temsil ettiği söylenebilir. Bu iki dönemin dönüm noktasını ise, ilk olarak “Senfonya” adıyla yayımlanan ancak kitaplarına “Çile” başlığıyla aldığı şiir oluşturur. Klasik Batı müziğinin senfoni formu ile kurulan şiir sözünü ettiğimiz kaostan düzene, bireyin varlık karşısında yaşadığı düşünce ızdıraplarından yani trajik duygusundan ruh dinginliğine yönelişinin ifadesi gibidir. Nitekim poetikasında da şair şiirin temel niteliklerinin remzilik ve sırrılık olduğunu belirtir. Böylece sembolik ve mistik anlayışları, şiir anlayışının temeline yerleştirir.

Necip Fazıl'ın şiirinin etkisinin bir başka büyük gücü vezin ve kafiye kullanımındaki ustalıktan gelmektedir. Özellikle hece veznine kazandırdığı irtifa bakımından Necip Fazıl, Türk şiirinin uzun zamandır kaybettiği ahengi bulmasında önemli bir yere sahiptir. Bu şiirlerdeki hece ile yazan şairlerin o güne kadar ulaşmadığı birtakım özellikler dikkatleri Necip Fazıl'ın üzerine yöneltmiştir. Öncelikle biçim ve öz unsurlarının yoğun bir biçimde kaynaşması dikkati çekerken, alışılmamış, beklenmedik kafiyelerin vurucu etkisi, dizelerin iç ses özelliklerinin müzikal değeri İkinci Meşrutiyet'ten sonra büyük gürültü ve tartışmalarla edebiyatımızda gündemi oluşturan ve Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda hâkimiyetini ilân etmiş bulunan hecenin bir devamı gibi değil, âdeta yepyeni bir başlangıç gibi görünür. Böylece Tanzimat'tan beri çeşitli arayışlar içerisinde geçen Türk şiiri ritim bakımından bir tür zirveye ulaşmış olur. Bunda eşya ile şiddetli bir empati kuran şair duyarlılığının bu şiddeti biçimde de yansıtmaya başarısı yatmaktadır.

Bu ritim üstünlüğün Necip Fazıl'dan sonraki okurun kulağında bir ölçüt olarak yer edinmiş olması özellikle sağ kitlelerin estetiğini olumsuz yönde etkilemiştir denilebilir. Ritim, kendisiyle birlikte değer kazandıran imaj ile birleşmeden duygu ve düşünce aktarımının kullanılmak bir aracı şekline dönüştüğünde şiirselliğin kaybolacağı açıktır. Necip Fazıl'ın şiirindeki kaynaşma

³ Okay, M. O. (1998), *Necip Fazıl Kısakürek*, İstanbul Şûle Yayınları, s. 38-39

olmaksızın sadece ritimlilik özelliğine öykünmek onun estetiğini anlamamak demektir.

Onun şiirinin üstünlüğü, kafiyenin ve veznin bir oyun olmaktan çıkmasını sağlayan çarpıcı imgelerle sesin kaynaşmasını sağlamaktır. “Otel Odaları” şiiri bunun güzel örneklerinden birisidir. Bu şiirdeki ses unsuru imgelerle bütünleşmemiş olsaydı bu kadar etki doğuramazdı:

Atılan elbiseler, boğazlanmış bir adam,

Kırık masalarında, kırık masalarında

Bir sırrı sürüklüyor terlikler, tıpır tıpır

İzbe sofalarında, izbe sofalarında

Atıyor sızılının, çıplak duvarlarda nabızı

Çivi yaralarında, çivi yaralarında

(Otel Odaları)

Onun şiirinin karakteristiği de burada yatıyor. Beklenmedik ses mimarisi ve özgün imajların kaynaşması. Bu yönüyle uzun bir süre Necip Fazıl edasının edebiyatımızda yer tuttuğunu da belirtmek gerekiyor. Denilebilir ki Necip Fazıl Kısakürek, yaklaşık yetmiş yıldan beri Türk edebiyatının aradığı ses ve imaj gücünün kendisinde toplandığı bir genç şair olarak, edebiyat dünyasına adım atmış ve dikkatleri üzerine çekmiştir.

3. Necip Fazıl Çağı (1920-1940): Necip Fazıl'ın Şiirinin Öncesine ve Sonrasına Etkileri

Türk şiirinin 1920-1940 yılları arasındaki dönemini, Necip Fazıl çağı olarak adlandırmak hiç yanlış bir isimlendirme olmaz. Şair daha ilk şiirlerinden itibaren sadece plastik bir başarı kazanmış değil; aynı zamanda benin varlıkla karşılaşmasından doğan trajik durumun, ses ve imajlardaki çarpıcılığı doğuran yeni bir duyarlılığa yol açtığı görülür. Bu yeni duyarlılık, kendi söz varlığı ve söyleyiş tarzını kısa zamanda dönemin şiir ortamına hem kabul ettirir hem de başka birçok şair tarafından izlenmesine yol açar. Vehimler, karanlık, korku, gece gibi temler kısa sürede pek çok şairin şiirinde görülen ve beraberinde bir söyleyiş tarzını da getiren söz kadrosunun yalnızca birkaç temsilcisidir. Onun şiir dili; Enis Behiç Koryürek, Kemalettin Kamu, Salih Zeki Aktay, Ömer Bedrettin Uşaklı, Halûk Nihat Pepeyi, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon gibi kendisinden önce şiir yayımlamaya başlamış şairleri de etkileyerek adeta bir akıma dönüşür. Kendi kuşağından Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairler ile *Yedi Meşale* adı altında kitap çıkaran gençler ve onlar arasında müstakil bir şair hüviyetiyle edebiyatımızda yer edinmiş olan Ziya Osman Saba şiirlerinde, açık bir şekilde Necip Fazıl duyarlılığı ve sesi görülür. 1930'ların ortalarından itibaren dergilerde ürünleri görülmeye başlanacak olan Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil gibi şairlerin ilk dönem yazdıklarında Necip Fazıl'ın açık etkilerini görmek mümkündür. Bütün bunlar da gösteriyor ki 1920-1940 yılları arasında şiir ortamını en çok etkileyen şairlerin başında Necip Fazıl gelir. Necip Fazıl şiirinin oluşturduğu bu dönem, Türk şiirinin kendine güven kazandığı, Türkçenin kendi doğasından gelen ritminin şehrli bir lirik doğmasını sağladığı, Türk dilinin imaj oluşturma potansiyelinin ortaya çıktığı bir zaman dilimi olmuştur. Bu aynı zamanda Batı edebiyatı modelinde kurulmak istenilen yeni edebiyatın önemli ve anonim bir yükselişi, dilimizin poetik imkânlarının dikkat çekici bir göstergesi durumundadır.

1940'lardan sonra Necip Fazıl'ın poetik etkinliğinin toplumsal aksiyoner kişiliğinin ardında kalmış gibi görünmesi söz konusudur. Bu durum, biraz şairin muhalif duruşunun kendisi tarafından toplumsal mücadeleye (mesela dergi, konferanslar vb. faaliyetlere) yöneltilmesinden, büyük ölçüde de dönemin edebiyat ortamının onu dünyaya bakışındaki değişmeden dolayı yok saymak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bütünüyle bu mücadelenin Anadolu insanı ve gençliği için büyük bir özgüven sağlayıcı etkisi söz konusudur. Bununla birlikte onun bir "sâbık şair" olduğunu iddia etmek iyi niyetle bağdaşmaz. Türk edebiyatının muktedirlerinin radikal imajların, toplumsal meselelerin şiire girişi konusunda ikiyüzlü tutum sergilediklerinin göstergelerinden birisidir Necip Fazıl örneği.

Tam aksine Necip Fazıl şiirinin, Türk tasavvufunun verimleriyle kaynaşan varoluşçu duyarlılığının Sezai Karakoç'tan geçerek bir akıma dönüşmesi söz konusudur. Bu yönüyle şiirin formu bakımından değilse de içeriğini oluşturan metafizik duyuş tarzı açısından Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi sonraki dönemlerin şairleri üzerindeki etkileri; Türk şiirinde varoluşçu-dindar bir estetiğin oluşması ve akım haline dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Bu noktada Karakoç'un metafizik kavramını yalnızca bireysel varoluş algısı çerçevesinde değil, aynı zamanda medeniyet kurucu temel kavram biçiminde yeniden değerlendirmesi 1960 sonrası Türk edebiyatı için bir açılım sağlayacaktır.

NECİP FAZIL ŞİİRİNDE METAFİZİK GERİLİM

Mehmet SÜMER¹

Almanca bir kelime vardır: *Weltschmerz*. Bu kelime, sözlüklere göre “dünya ağrısı” demektir. Yani fiziki gerçekliğin ruhun taleplerini karşılayamamasından kaynaklanan varoluşsal sıkıntı. Cahit Zarifoğlu, muhtemelen Alman filolojisi mezunu bir şair olarak bu felsefi kelimeyi biliyor olmalıydı ki *İşaret Çocukları* kitabında bu kelimeyi çok andıran bir dize kurar: “raskolnikov müthiş bir Allah ağrısı çekmektedir.” Bu dizeyi her ne kadar kitabın daha sonraki baskılarında, muhtemelen dinî sakıncalarını düşünerek “iman ağrısı” şeklinde değiştirse de ben bu kavramın Necip Fazıl şiiri bağlamında son derece ufuk açıcı olduğunu düşünüyorum. Aynı nedenlerle ben de bildirim başlığını “Necip Fazıl Şiirinde Allah Ağrısı” yerine “Necip Fazıl Şiirinde Metafizik Gerilim” şeklinde değiştirmek zorunluluğu hissettim. Ama siz bundan sonra anlatacaklarımı bu başlık altında düşünebilirsiniz.

Necip Fazıl, Tanpınar’ın bir yerde kullandığı ifadeyle asrın kapısında doğan ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte şiire başlayan bir şairdir. Ona gelene kadar, yani 1908 ile 1923 aralığında Türk şiirinde dilde sadeleşme, vezin meselesi gibi tartışmalı konular halledilmişti. Dolayısıyla o, ne şiire başladığında ne de sonrasında bu konularla ciddi biçimde meşgul olmadı. Fakat bu iki meselenin yanında anaakım şiirin uzlaştığı diğer bir konu da şiirin bütün edebiyatla birlikte memleketi anlatması gerektiği hususu idi. Necip Fazıl ilk iki hususta egemen şiire uyduğu halde, bu üçüncü hususta egemen anlayıştan ayrılır ve estetiği özerk bir alan olarak korumaya çalışan Yahya Kemal ve Ahmet Haşım gibi ustalara yakın durur. Zaten bunlardan birincisi Heybeli Bahriye Mektebinde hocası olmuş, ikincisi ise 1924’de “Örümcek Ağı” şiiri yayımlandığında kendisine “Çocuk, bu sesi nereden buldun sen?” diye soracak kadar yakın bir mesafededir.²

Orhan Okay, Necip Fazıl’ın üç şiirinin, şiir hayatını dört döneme ayırdığını söyler: “Kaldırımlar” (1928), “Senfonya/Çile” (1938) ve “Sakarya Destanı” (1948). Okay, şiirinin ilk dönemini belirleyen “Kaldırımlar” a kadar yazdıklarını “hazırlık ve arayış yılları” olarak niteler. “Kaldırımlar” la beraber Necip Fazıl, “büyük şehirde bir yalnız adam silüeti” gösterir. Okay’a göre ikinci dönemini başlatan “Senfonya/Çile” de “Kaldırımlar” dan izler devam eder. Aynı yalnız adam ve aynı ben, şiirin bütününe hâkimdir, ancak bu tek insan şimdi kâinatın ve âdemoğlunun bütün ıstıraplarını kendi üzerinde hissetmektedir. İlk adıyla “Senfonya” olan bu şiir, Okay’a göre “beşerî-metafizik bir karakter” taşımaktadır.³ 1948’de yayımlanan “Sakarya Destanı” ndan sonra ise şairin artık nerdeyse tamamen toplumsal karakterli, hamasî bir şiire yöneldiğini görürüz. Fakat belirtmek gerekir ki onda şiirin genel karakteri bu üç şiirin temsil ettiği dört devrede yoğunlaştığı ana konular itibarıyla bu şekilde bir değişim geçirse de şiirinin metafizik konulara ilgisi başından sonuna kadar sürer. Zaman zaman daha lirik ve ferdî düzeyde ve zaman zaman da daha toplumsal bir karakterde bu ilginin beynine kıymık batmış bir adamın ızdırabı halinde devam ettiğini görürüz.

Nitekim daha ilk kitabı *Örümcek Ağı*’nda onun birtakım metafizik sorunlarla, Allah sorunuyla uğraştığını görürüz. Toplamda 28 şiirin olduğu bu küçük kitapta, “Allah” başlıklı iki

¹ Yrd. Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi. email: sumermeh@gmail.com

² Bu şiirin altında *Çile*’de 1922 tarihi var, fakat şiirin ilk yayımlanışı 1924 yılında *Millî Mecmua*’dadır.

³ Orhan Okay, *Necip Fazıl: Sıcak Yarada Kezzap*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 71

tane şiir vardır. Birinci şiirde geçen şu dizeler bu manada anlamlıdır:

“Allahım derdime dert katan sensin!
Gizlenip kendini aratan sensin
İsyanım o kadar büyükse eğer
Onu da beni de yaratan sensin

Nazarlar önünde perdesin Allah!
Neden bir görünmez yerdesin Allah!
Bu dem ta gönülden gelirken sesin
Söylesen nerdesin, nerdesin Allah?..”⁴

Bu dizelerde, henüz yirmi-yirmi bir yaşlarında olan genç şairin ileride “korkunç üstü korkunç bir buhran, madde ötesini kurcalama buhranı”⁵ dediği bir buhranın sınırlarında olduğu açıktır. Nitekim şiirin son dizesi görünmeyen Allah’ın onda yarattığı sıkıntıyı adeta bir yakarış halinde “nerdesin, nerdesin” diye dile getirir. Aynı kitabın “Koşmalar” bölümünde yer alan ikinci “Allah” başlık şiirde ise biraz daha halk şiiri tarzı hâkimdir. Şiirin son dördüğü şairin metafizik gerilimini yansıtır:

“Beni kim anlasın, kimler dinlesin,
İçimde bir çığlık gibidir sesin,
İçimde çırpınan sen misin nesin?
Bu gönlüm o kadar taşkındır Allah!..”⁶

Orhan Okay, bu iki şiiri değerlendirirken şiirlerdeki soru işaretlerinin çokluğuna dikkat çeker ve bunu şairin Allah’ı belirli selbî ve vücubî sıfatlarıyla, yani ilmihal bilgisiyle değil, metafizik bir zorlamayla aradığının göstergesi sayar.⁷ Gerçekten de burada, dinî veya ilmî birtakım delillerle Allah’ı arama söz konusu değildir. Tam tersine bir iç acısıyla Allah fikrinin ruhunda yarattığı ağrıyı dindirme arayışı vardır.

Bu ilk kitapta yer yer Ahmet Haşım, Abdülhak Hâmid ve Rıza Tevfik etkisi görülür. Şiirin soyut meselelere yoğunlaştığı yerlerde Hâmid’in; “Akşam” şiiri gibi “Akşamı duya duya / Sular yattı uykuya, / Kızılık çöktü suya, / Sandım bir cenk akşamı...” dizelerinde belirginleşen bazı metaforlarda Haşım’in ve nihayet kitabın “Koşmalar” bölümünde ve geneline yayılan halk şiiri havasında da Rıza Tevfik’in etkilerinden söz etmek mümkündür. Fakat genel olarak bakıldığında yer yer klişeye yaslanan söyleyişler varsa da bazı çok orijinal ifadeler, büyük bir kabiliyeti haber vermektedir. Örneğin Mustafa Şekip Tunç’un oğlu Şaman için yazılmış ve ona ithaf edilmiş “Ninni” şiirinde geçen “Uykunun gölünde başın yüzyüyor” ifadesi gibi veya “Gurbet” şiirinde geçen “O titrek elinle tutup tığını / Alnıma işleme kırışığını,” dizeleri veya aynı şiirde geçen “Gülleri büyüten ince hevesle” gibi dizeler, bu yaratıcı kabiliyetin bugün için bile ışığını kaybetmemiş çarpıcı parıltılarıdır. Bazısı bugün de zevkle okunan bu kitaptaki şiirler, Necip Fazıl’ın dile hâkimiyetini göstermesi bakımından da ayrıca dikkate değerdir. Kitaptaki

⁴ Necip Fazıl, *Örümcek Ağı*, İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası, 1925, s. 16

⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1999, s. 177

⁶ *Örümcek Ağı*, s. 36

⁷ Orhan Okay, *Necip Fazıl: Sıcak Yarada Kezzap*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 64

“Gece Yarısı”, “Boş Odalar” ve “Ayak Sesleri” gibi şiirler hem tema hem de atmosfer olarak Necip Fazıl’ın ikinci şiir kitabı *Kaldırımlar*’ı haber verir. Fakat nedense şair, bu kitabındaki beş şiire, ki içlerinden ikisi yukarıdaki “Allah” başlıklı şiirlerdir, bundan sonraki hiçbir kitabında yer vermeyecektir.

İlk şiirlerini 1923 yılında *Yeni Mecmua* dergisinde yayımlayan Necip Fazıl, bu dergide yayımlanan şiirlerinden hiçbirini *Çile*’ye almamıştır.⁸ Bir iki aruz denemesi ve bir Nazım Hikmet tarzı serbest şiir denemesiyle geçirdiği bir bocalama devrinden sonra heceye geçmiş ve ömrünün sonuna kadar da bu vezne bağlı kalmıştır.⁹ Orhan Okay, Necip Fazıl’ın şiire başladığı yıllarda, ta Meşrutiyet’ten başlayarak sosyal meselelere odaklı, “materyalist ve mekanik” bir şiirin egemen olduğunu¹⁰, Necip Fazıl’ın kuşağından Ahmet Kutsi, Ahmet Hamdi, Salih Zeki gibi isimlerin de bulunduğu bazı genç şairlerin, bu sosyal ve ideolojik muhtevaya tepki özelliği gösterdiğini söyler.¹¹ Çağın birçok şairlerini tesiri altında bırakan, sirayet edici ve ortak bir metafiziğin, bir madde ötesini arayışın var olduğunu, bu arayışın içine kaba maddeciliğe, materyalizme olan tepkinin yanısıra, Doğu’dan, divan ve halk edebiyatı şiir geleneğinden gelen unsurları, Batı’dan, sembolistleri, psikolojiye yeni ufuklar açan Freud’u, varlığa yeni ve metafizik bir manâ kazandıran Bergson’u, hayatın ve insanın yeni bir izahını yapan Egzistansiyalistleri de ilave etmek gerektiğini söyler.¹² Okay’a göre özetle Cumhuriyet sonrası Türk şiirine mistik ve metafizik derinlik getiren Necip Fazıl ve onun bilhassa *Ağaç* dergisiyle birlikte arkasından sürükledikleri olmuştur.¹³ Gerçekten de Necip Fazıl, tasavvufa yöneldiği yıllardan çok önce de varlık ötesine uzanmaya çalışan bir şiir yazmış, şiiri bireyin his ve fikir hummalarına bir sağaltıcı olarak görmüştür. Fakat 1934’den sonra şiddetli bir bunalıma dönüşen bu arayışını bir sonuca bağlayarak mistik-metafizik karakterli şiirini tasavvufi-metafizik bir yola yöneltmiştir. Burayı daha anlaşılır kılmak için biyografisine dönmekte yarar var.

Necip Fazıl, 1933 yılı sonlarında Türkiye İşbankası’nın şube muhasebecisi olarak görevli bulunduğu Trabzon’dan İstanbul’a döner.¹⁴ Evvelki bohem hayatı devam etmektedir. Şair, Abdülhak Hâmid’in eşi Lüsyen Hanım vasıtasıyla kendisinden 7-8 yaş büyük, kendi ifadesiyle “(Nokta Nokta)” Hanımla tanışır. Paşa kızı ve zengin bir hanımdır.¹⁵ *Bâbîâli*’de anlattığı gibi genç şair, ilk defa kadın davasında mahkûmluğu tatmıştır. Beylerbeyi’ndeki mükellef bir yalıda kalır ve burada Bâbîâli’nin seçkin simalarıyla sabahlara kadar süren partiler yapar. Fakat çok sürmez Nokta Nokta, genç şairde dinmez bir diş ağrısı, silinmez bir sabit fikir haline gelir. İşte bu Nokta Nokta’yı kendi ifadeleriyle “kabzasına kadar ciğerine girmiş bir bıçak gibi öz eliyle sökerek çöplüğe atmış, fakat şimdi o yaranın yerinde bambaşka bir iltihap peydahlanmıştır. Avrupalının (Kriz entellektüel) veya (kriz metafizik) dediği, korkunç üstü korkunç bir buhran, madde ötesini kurcalama buhranı...”¹⁶

Günlerce uyuyamadığı, yine kendi ifadesiyle 65 kilodan 40 küsur kiloya düştüğü bu

⁸ Orhan Okay, *Necip Fazıl: Sıcak Yarada Kezzap*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 43

⁹ Okay, *age.*, s. 45

¹⁰ Bu konuda ayrıca Mehmet Kaplan da benzer şeyler söyler: Mehmet Kaplan, bir yazısında Cumhuriyet devri Türk şiirinin hâkim fikirlerinden birinin laiklik olduğunu, politik ve sosyal planda dini dünya işlerinden ayıran bu akımın edebiyat ve sanat alanında hayat ve kâinata mistik ve metafizik fikirlerden sıyrılmış, çıplak, âdeta fiziki bir gözle bakma şeklinde kendini gösterdiğini söyler. Bkz. Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004, s. 270-271

¹¹ Okay, *age.*, s. 49-51

¹² Okay, *age.*, s. 51-52

¹³ Okay, *age.*, s. 72

¹⁴ Bkz. Suat Ak, *Necip Fazıl ve Büyük Doğu: Sosyal, Siyasi Mücadele Tarihi*, İstanbul: Büyeyenay Yayınları, 2016, s. 320

¹⁵ Hasan Çebi, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 26

¹⁶ Necip Fazıl, *Bâbîâli*, s. 176-177

buhran zamanında kendisini anlayan tek kişinin Peyami Safa olduğunu söyler. Peyami Safa, ona bu yaşadığı halin Batı edebiyat ve felsefesinin Baudelaire, Maupassant ve Nietzsche gibi nice büyüklerinde görüldüğünü belirtir. Necip Fazıl ona, bu saydığı kişilerin doğrudan doğruya hasta ve illetleri içinde tek çizgili tipler olduğunu, zira onlara “madde ötesi tasa, yani (susi metafizik) diyebileceğimiz bir teşhisi” yakıştıramadığını söyler. “Asıl salim bir ruh ve bünyenin fezada hakikat arayıcılığına giriftar” Goethe, Rimbaud ve Tolstoy gibi bunalım yaşayanların daha ilgi çekici olduğunu ve kendi yaşadıklarıyla bu isimlerin yaşadıklarının daha benzer olduklarını ifade eder.¹⁷ İşte böyle bir metafizik buhran sırasında bir çıkış kapısı ararken Arvasi'yle tanışır. Bu tanışmanın hikâyesi hem anılarında hem değişik başka kaynaklarda etraflıca anlatılmaktadır. Oraya fazla girmeden bu çıkış kapısının anlamı üzerinde durmakta yarar var.

Ahmet Oktay, Necip Fazıl'ın daha *Kaldırımlar*'da geçen “Söndürün lâmbaları, uzaklara gideyim; / Nurdan bir şehir gibi ruhumu seyredeyim / Pırıl pırıl, pırıl pırıl...” dizelerinden yola çıkarak şairin aslında bir iç huzuru aradığını ve yaşamından memnun olmadığını söyler.¹⁸ Oktay'a göre Necip Fazıl'ın “madde ötesini kurcalama buhranı” diye nitelediği ve “zaman nedir, mekân nedir, aydınlık nedir, karanlık nedir, var nedir, yok nedir, ne nedir?” türünden sorulara yanıt arayan sorgulayıcı bakış açısı, giderek “metafizik bunalıma” dönüşmüştür. Oktay'a göre bunun nedeni, psikanalitik bir yoruma girmeye gereksinmeksizin şairin daha çocukluğundan tevarüs ettiği “marazî hassasiyet, acıtan hayal kuvveti ve dehşetli korku”nun zaman içinde kişilik yapısına içselleşerek varoluştan duyulan metafizik kaygıyı giderek şiddetlenen biçimde beslemesi ve kışkırtmasıdır.¹⁹

Gerçekten de Necip Fazıl'ın yetişme devresinden itibaren gizemli ve fantastik olana meyilli, bütün hadiseleri iç dünyasında şiddetle yaşayan, hatları keskin bir ruh dünyasına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla onun daima varlık ötesine meyilli tabiatı, varlıkları da varoluşlarının dışına çıkararak zaman zaman korku ve gerilim kaynağı haline dönüştürmektedir.

Nitekim “Çile” şiirinde,
 “Evet her şey bende bir gizli düğüm;
 Ne ölüm terleri döktüm, nelerden!
 Dibi yok göklerden yeter ürktüğüm,
 Yetişir çektiğim, mesafelerden!”

diyerek olmadık şeylerden korkarak ölüm terleri döktüğünü ve dibi olmayan göklerden ürktüğünü söylerken bu korku ve sıkıntıdan kurtulma arzusunu da dile getirir. Mehmet Kaplan, Necip Fazıl'ı ilk Cumhuriyet nesli şairleri arasında “en trajik veya daha uygun deyimle, en ‘patetik’” şair sayar. Fakat Kaplan'ın belirttiği üzere onun bunalım ve ızdırabı ötekiler gibi sosyal sebeplere bağlı bir bunalım değil, daha çok ferdî ve metafizik bir mahiyet taşır.²⁰ Yani şair, kendi iç dünyasıyla meşgul, metafizik âlemlerden dolayı ürperti içindedir. Fakat bu metafizik gerilim, yukarıda da ifade ettiğim gibi onda tasavvufa yönelmesinden sonra başlamış değildir. Tam tersine iç dünyasında yaşadığı bu metafizik kaygı ve endişeler, bir buhran mahiyetini alınca bir kurtuluş çaresi olarak tasavvufa yönelmiştir. Nitekim hakkında ilk tezlerden birini yazan Hasan Çebi'nin yerinde tespitiyle ilk şiirlerinden itibaren onda bir iç dünyası zenginliği vardır.

¹⁷ Bkz. *Bâbü'li*, s. 179-180

¹⁸ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 993

¹⁹ Oktay, *age.*, s. 994-996

²⁰ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1994, s. 71

Bu bakımdan fikrî inkılabından önce de şair iç âlemine dalan, metafizik ürpertilerle ses getiren bir şairdir.²¹

Necip Fazıl'ın şiirlerinde korku temi çok baskındır ve bu tem metafizik meselelerle çok ilgilidir. Burada elbette şiiri yaratan kudret, görünen sıradan şeyleri bir karanlık atmosfer içinde kendi başına hareket eden insan dışı varlıklar olarak tasvir ederken şiire de yaratıcı bir hayal dünyası katar. Bu korku temi, her ne kadar *Örümcek Ağı* kitabından başlayarak şiirlerinde görünse de en fazla, karanlık, ölüm, periler, devler, cinler gibi başka bazı unsurlarla beslenen “Kaldırımlar” şiirlerinde baskındır. Fakat şairin kendisi bu şiirin basitçe korku şiiri olarak etiketlenmesinden de rahatsızlık duyar. Nitekim Hasan Çebi'nin kendisiyle yaptığı görüşmede “Kaldırımlar'da korku, korku... Hayır. Korku birçok şiirimde vardır. Korku benim ana temalarımıdır. Kaldırımlar korku şiiri değildir. Evet, etrafı korkunç görüyor. Böyle bir his var. Ama buna kaba mânâsıyla korku denmez” der.²² Anlaşılan şair, şiirin basitçe korku kelimesiyle etiketlenmesinden ve onun ötesine ulaşamamasından rahatsızdır. Gerçekten de korku bu şiirde çok daha geniş bir çerçevenin yalnızca bir basamağıdır. Söz konusu geniş çerçeve metafiziktir. Şairin bu şiirde korkuyla, vehim ve hayalle son tahlilde dışavurduğu şey iç dünyasından şiirine yansıyan metafizik gerilimdir.

Yersiz yurtsuz bir bohemın veya Benjaminyen tabirle bir flâneur'ün ruh halini anlatmak bakımından “Kaldırımlar”ın devamı sayılabilecek “Otel Odaları”nda bu korku, sıradan eşyaya ürkütücü bir canlılık veren imajlarla devam eder. Örneğin şiirde geçen “Atılan elbiseler boğazlanmış bir adam” dizesi böyledir.²³

“Açıklarda” şiirinde okyanusun derinliği ölüm korkusunun derinliğiyle ifade edilir ve orada can verenlerin ruhlarının “kocaman bir kuş” gibi –burada Baudelaire'in Albatros'unu hatırlamamak mümkün değil– peşinden geldiğini söyler:

“deniz bu yerde ölüm korkusu kadar derin,
Kocaman bir kuş gibi geliyor peşimden
Ruhu, bu kapkaranlık suda can verenlerin”²⁴

Toplu şiirleri *Çile*'de “Korku” ve “Hafakan” başlıklı iki müstakil bölümün bulunması, korku teminin onda ne kadar güçlü bir tem olduğunu gösterir.

Necip Fazıl, 1939 tarihli “Ben” başlıklı şiirinde “Ben, sırtında taşıyan işlenmedik günahı / Allahın körebesi, cinlerin padişahı.”²⁵ derken kendisinin varlık sınırıyla gözleri kapatılmış bir körebe gibi Allah'ı aradığını ifade eder. Bu körebe benzetmesini “Poetika”da da kullanır. Burada da insanı, dünyaya Allah'ı arayıp bulmaya ve onun sırları etrafında körebe oynamaya gelmiş bir mahlûk olarak niteler. Şairliğin bu oyunun bir parçası olduğunu düşünür.²⁶ Bu körebe metaforu onun şiiri bakımından son derece açıklayıcı bir metafordur. Zira körebe elleriyle boşlukta maksudunu ararken diğer taraftan hep aynı yerde de dursa etafını göremediği için bir korku ve vehim içinde olur. Necip Fazıl, insanın bir körebe gibi olduğunu düşünür. Fakat maksudunu

²¹ Hasan Çebi, s. 256

²² Çebi, s. 258

²³ Necip Fazıl, *Kaldırımlar*, İstanbul: Nümune Matbaası, 1928, s. 15. Aynı imajın çok benzerini daha evvel *Örümcek Ağı*'ndaki “Gece Yarısı” şiirinde geçen “Elbisem çivide canlanır o an / İçinde bir başka vücudu saklar” (s. 56) dizelerinde kullanır.

²⁴ Necip Fazıl, *Kaldırımlar*, İstanbul: Nümune Matbaası, 1928, s. 33

²⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1999, s. 67

²⁶ Bkz. *Çile*, s. 488

bulmak için çabalayan, varlık sınırını adeta çitlerini aşmak için zorlayan bir at gibi zorlayan şairdir. O bakımdan bu varlık çeperini zorlayan şair, onu aşmaya mezun olmadığı için müthiş bir azap çeker. Hasan Çebi, 1980'de Erenköy'ündeki evinde kendisiyle yaptığı görüşmede şairin şunları söylediğini aktarır: “Ruhçu, maveracı, metafiziik çilesi olan bir şair olmama gelince... O benim kendi hüviyetim, mahiyetimidir.”²⁷

Necip Fazıl, şairi varlık sınırını aşarak maveraya ulaşma hususunda diğer insanlardan üstün görür. Hatta “Allah'ın sır hazinesi Arş'in altındadır ve anahtarı şairlerin diline verilmiştir” şeklindeki bir hadisi aktararak şairi, metafizik sırrı insanüstü yeteneğiyle aralamaya namzet sayar. Hatta işinin şuurunda olan için bu bir memuriyettir. Nitekim *Çile*'nin ön sözü mahiyetindeki “Şiirlerim ve Şairliğim” başlıklı bölümde, şairliği birkaç defa kullandığı ifadeyle bir “büyük memuriyet” veya “üstün memuriyet” olarak niteler. Ona göre bu üstün memuriyetin farkında olmayan ve şiiri yalnızca bir duygu işi sayan kişiler, “kör ve sığ duygu planına mihli”, “küçük ve âdi hasislikler” içinde, “kuyruğu kıstırılınca ağlayan bir hayvancık”tan farksızdırlar. Bu nedenle ona göre şiir “mutlak hakikati arama işidir. Eşya ve hâdiselerin, bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahçup, en nazik ve en hassas nahiyesini tutarak ve nisbetlerini bularak mutlak hakikati arama işi... (...) Mutlak hakikat Allah'tır. (...). Şiir, Allah'ı sır ve güzellik yolundan arama işidir.”²⁸

Necip Fazıl'ın bazı “yazı tikleri” vardır.²⁹ Tıpkı yüzünde olan o meşhur tiki gibi yazdıklarında da “hafakan”, “cinnet” gibi bazı tikler vardır. Bu tikler, aslında tıpkı psikolojik bazı gerilimlerin kendini yüzde tik suretinde dışa vurması gibi Necip Fazıl'ın şiirindeki metafizik gerilimin açığa çıktığı yarıklardır. Daha dipte ve daha derin olan gerilim, kendini bu kelimelerle dışavurur.

Necip Fazıl'da her şey, ulvî ve şiddetlidir. Onda gülünce, bayağılığa, hatta sıradanlığa yer yoktur. Onu okuyan, toplumun değil, toptan insanlığın sorunlarıyla boğuşan bir dev görür ve bu devin yanında ya susmak gerekir ya da aleladeye tahammül. Bu bakımdan onun şiiri yetiştirici değildir. Demek istediğim onu okuyan, ya onun taklidine düşer ya da susar. Okuyanı yazmaya yöneltecek kapılar açmaz. Belki üslup sahibi bütün yazarlar –Cemil Meriç, Ahmet Hamdi Tanpınar örneğin– biraz böyledir.

Onun şiirinde birkaç gerilim hattı vardır: Maddi olanla manevi olan, fizik olanla metafizik olan, tensel olanla tinsel olan ve nihayet dünyevî olanla uhrevî olan daima bir çarpışma halindedir. Bu içeriksel çarpışma hatlarına poetik düzeyde başka bir hat daha eklenebilir: Şiirde biçim ile mana. Bütün bu çarpışmalarda onun çizgisi, ikincisinin, yani manevi, metafizik, tinsel, uhrevî ve anlamsal olanın lehine ilerler. Böylece şiiri de lâdinîlikten ledünnîliğe doğru bir seyir izler.

Sezai Karakoç'a göre “[s]anat eseri, fizikten bir kurtuluş, fizikötesine bir çıkış noktası ararken, ileri atılan bir köprü ucudur. Kimi zaman, bu uç, muallakta kalır; tutunacağı yeri bekler, ya da kollar gibi. Kimi zaman da, tekrar yere düşer ve parça parça olur. Paramparça olur. Tuzla buz olur. Ama bir kere yükseldi o; yere düşse de, o ülkeden, izler, yıldızlar taşır. Yerdekinin içine bir ateş düşürür.”³⁰ İşte Necip Fazıl'ın şiiri, fizikten metafiziğe doğru çeperlerini zorlayarak

²⁷ Çebi, age., s. 256

²⁸ Kısakürek, *Çile*, s. 473-474

²⁹ “Yazı tiki” ifadesi Orhan Koçak'a ait. Koçak, Oktay Rifat'la ilgili bir yazısında şöyle bir ifade kullanır: “Üslup, modern çağda genellikle bir yazarın kişisel özelliklerine, mizacına, vazgeçemediği bazı yazı ‘tiklerine’ eşitlenmiştir.” Bkz. Orhan Koçak, *Kopuk Zincir: Modern Şiir Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 70

³⁰ Sezai Karakoç, “Fizikötesi ve Sanatçı I”, *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, İstanbul: Diriliş

yükselirken muallakta kalmaz, metafiziğe tutunur ve ömrünün sonuna kadar da bu durakta kalır. Nitekim “Rabbim, Rabbim, bu işin, bildim neymiş Türkçesi; / Senin aşkın ateştir, ateşin gül bahçesi...”³¹ derken bunu kastediyor olmalıdır. Fakat oraya tutunduktan sonra, gerilim yerini nispeten sükûn ve huzura terk eder. Büyük bir korku kaynağı olan ölüm bile arzulanır olur. Zira onu bulan, her şeyi bulmuştur.

NECİP FÂZIL KISAKÜREK'İN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİ

Timuçin ÇEVIKOĞLU¹

Giriş

Merhûm Necip Fâzıl Kısakürek'in, genel olarak müziğe yakınlık duyduğu, Avrupa klâsik müziğini çok sevdiği ve iyi bir dinleyicisi olduğu bilinmektedir. Bazı edebî eserlerinde, Avrupa klâsik müziğinin form ya da biçimlerini hattâ isimlerini kullandığı görülmektedir. Eserlerinde bu ilgi ve sevgisinin düzeyini ortaya koyan belirtiler vardır.

Merhûm Necip Fâzıl, medeniyet açısından müziğin ne derece önemli olduğunu, müziğin bireysel ve toplumsal işlevlerini şüphesiz çok iyi bilenlerdendi. *“Mûsikî rûhun gıdâsı olsaydı, dünyâ, yabânî rûhların kapladığı bir deve dikenini tarlası değil, bir orkide bahçesi olurdu.”* sözüyle *“Rûhlar, mûsikîden gereğince gıdâlanamadığı için yabânîleşti ve bu yabânî rûhlarla dolu dünyâ bir deve dikenini tarlası hâline geldi; eğer rûhlar, mûsikîden gereğince gıdâlansaydı dünyâ orkide bahçesi olurdu”* düşüncesini vurgulamıştır.

Tabii ki her mûsikî dünyâyı bir orkide bahçesi hâline getiremez. Dünyâyı, Kısakürek'in tâbiriyle bir orkide bahçesi hâline getirecek mûsikî, 1967 yılında kaleme aldığı *“Kanlı Sarık”* adlı tiyatro eserinde anlattığı büyük velî Ebû'l-Hasan Harakânî'nin *“Bir insanın mûsikî yaparak Hakk'ı talep etmesi, Hakk'ı talep etmeden Kur'ân okumasından daha iyidir.”* sözünde bahsettiği; Hz. Mevlânâ'nın *“Elest bezmî'nin âvâzesi”* diye nitelediği³; Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin *“ahlâk-ı beşeri tasfiye eden ilm-i şerîfdir”* yâni *“insân ahlâkını saflaştırır/arındırır mukaddes ilimdir”* diye ta'rif ettiği, muhâtabını yaratılıştaki hikmete yönelten mûsikîdir.

İnsanların olgunlaşması ve toplumların muvaffâkiyete ulaşması, hikmete yönelmelerine bağlıdır. Bütün âlemlerin Rabbi olan, her âlemi doğrudan doğruya rubûbiyyeti ile ta'lîm, terbiye, tedbîr ve idâre eden Cenâb-ı Rabbü'l-âlemîn, kâinâtı insana musahhar kılmış, yâni kâinâtı insanın emrine vermiş, emânet etmiştir. Bu nedenle müslümân kişi hikmete yönelmek, yaratılıştaki ma'nâyı anlamak mecbûriyetindedir.

Prof. Dr. Sadettin Ökten, *“Hikmet mü'minin yitiğidir, onu bulduğu yerde alır”*⁴ hadîs-i şerîfini işâretle, hikmetin inançlı inançsız herkeste zuhûr ettiğine ve müslümânların yabancı kültürlerle müstağnî kalmamalarının emir ve beyân buyurulduğuna dikkât çekmektedir. Necip Fâzıl Kısakürek'in severek dinlediği Avrupa klâsik müziği de hiç şüphesiz muhâtabını hikmete yönelten müziklerdendir.

¹ Dr. Kültür Bakanlığı Sanatçısı, timucin@timucincevikoglu.com

² Bezm-i Elest, Yüce Allâh'ın insanları yaratmadan önce rûhlar ile yaptığı toplantıdır. Bu toplantıda Yüce Allâh, rûhlara *“(Ben sizin) Rabb'iniz değil miyim?”* diye seslenmiş ve tüm rûhlar da *“(Evet) Rabbimizsin, buna tanıklık ederiz”* diye onaylamışlardır (Kur'ân-A'râf-7/172).

³ Hz. Mevlânâ'nın mûsikî hakkında yüceltici fikirleri vardır. O'na göre mûsikî, Allâh'ın lisânıdır. Yüce Allâh, Bezm-i Elest'de rûhlara mûsikî ile seslendiğinden, hangi ırktan, renkten, milletten, dilden veya dinden olursa olsun, tüm insânlar mûsikî aracılığıyla aynı duyguları paylaşabilirler. O'na göre, hiçbir san'at, insân rûhuna mûsikî kadar doğrudan doğruya ve içten kavrayacak şekilde nüfûz edemez. Mûsikî, son derece değerli bir mânevî temizlenme, ferahlama ve yücelme vâsıtasıdır. Rûhu kir ve paslardan temizlediği gibi, ona batmış olan dikenleri de ayıklayarak tedâvi eder. Mûsikî ile temizlenmeyen rûh yükselmez, aksine yerdeki bayağı ihtirâslara bulaşarak kirlenir ve körelir. Gerçek mûsikî insana hayvânî hisleri hatırlatmak şöyle dursun, ona *“Sonsuz Varlık”*ı hissettirir, sezdirir. Bu sezgiyle onu O'na yaklaştırır ve nihâyet ulaştırır.

⁴ İbn Mâce, “Zühd”, 15; Tirmizî, “İlim”, 19.

Ancak bizce başka bir önemli gerçek, medeniyet tasavvurunu Müslümân-Türk toplumunun kadîm medeniyetine dayandıran Necip Fâzıl'ın, İslâm medeniyetini, zamânlarına ve yaşadıkları mekânlara göre yeniden inşa' eden Karahanlı⁵, Gazneli⁶, Selçuklu⁷ ve bilhassa Osmânlıların⁸ medeniyetlerinden beslenmiş Müslümân Türklerin klâsik müziğini, Avrupa klâsik müziği kadar tanımadığı ve bu müziğin tutkunu olup fazlaca dinlemediğidir. Bunda elbette yaşadığı dönemin olağanüstü şartları büyük ölçüde etkili olmuştur.

Diğer yandan yaşadığı dönemde bu mûsikîye ilgi duyan yâni Türk klâsik müziğini seven, dinleyen, icrâ eden, bu mûsikî ile ifâde edilerek kuşaklar boyunca taşınanların tutkunu olan, gelecekte oluşturulması hedeflenen medeniyet için bu mûsikî ile ifâde edilip taşınanların son derece önemli olduğunu söyleyen çağdaşları, dost ve arkadaşları vardır.

O hâlde merhûm Necip Fâzıl, neden bu mûsikînin tutkunu değildi? Ömrünü vakfettiği değerleri ve kavramları terennüm eden bu mûsikîye neden olması gerektiği kadar yakın olamadı? Bu önemle incelenmelidir. Çünkü bu yakın olmayışın bugüne kadar süregelen etkileri vardır. Türkiye'de büyük bir kesim üzerinde etkili olmuş ve etkisi günümüzde de devâm eden Necip Fâzıl'ın, kendisini izleyen toplum ve özellikle aydınların dikkatini bu konuya çekmemiş olması belki de bu mûsikînin bugün olması gereken yerde olamamasının önemli sebeplerindendir.

Önemlidir, çünkü hayat boşluk kabûl etmemektedir ve bu mûsikînin taşıdıklarının yerine konanlar, gelecek için tasavvur edilen ve hedeflenen medeniyete ulaşmayı güçleştirmektedir. Tanpınar, *“Eski mûsikîmiz bir medeniyetin zinde tarafının mahsûlü, bugünkü mahsûller ise içinden sıyrıldığımız bir âlemin çürümüş taraflarının son filizleridir. Birisi öbürünün yerini elbette ki tutamaz.”* demektedir. Yahyâ Kemâl,

“Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden” demektedir. Bu gerçekten de sadece bir mûsikî meselesi değil, bütün bir kültür meselesidir.

Tabii, söylemek lâzım ki merhûm Necip Fâzıl'ın, bu mûsikîden bahsettiği yazıları da vardır. 1939 yılında yazdığı bir fıkrada, 15-16 yaşlarındaki gözleri görmeyen bir gencin Mes'ûd Cemîl'in yönettiği koronun icrâ ettiği Türk klâsik müziği eserlerini dinlerkenki hissiyatını çarpıcı bir şekilde anlatır. Bu kısa yazıda, XVII ve XVIII. yüzyılın büyük bestekârları Eyyûbî Bekir Ağa'nın⁹, Tanbûrî Mustafâ Çavuş'un ve Buhûrîzâde Mustafâ İtrî Efendi'nin isimlerine yer vermektedir.

Başka bir ifâdesinde de Türk klâsik müziğinin dâhî bestekârı Hammâmîzâde İsmâîl Dede'yi ve mûsikîsini anmış, *“Siz hiç bir sarrafın bağırdığını duydunuz mu? Kıymetli malı olanlar bağırır. Domatesci, biberci bağırır da kuyumcu bağırır. Eskici bağırır ama antikacı bağırır. İnsan bağırırken düşünemez. Düşünemeyenler ise hep kavga içindedir. Popçular, folkçular boğazlarını patlatana kadar bağırıp duruyor. Ama Dede Efendi'yi okuyanlar bağırıyor.”* demiştir.

⁵ IX. yüzyılın ortaları - XIII. yüzyılın başları.

⁶ X. yüzyılın ikinci yarısı - XII. yüzyılın sonları.

⁷ Büyük Selçuklu XI. yüzyılın ilk yarısı ile XII. yüzyılın sonları; Anadolu Selçuklu XI. yüzyılın ikinci yarısı ile XIV. yüzyılın başları.

⁸ XIII. yüzyılın sonları - XX. yüzyılın ilk yarısı.

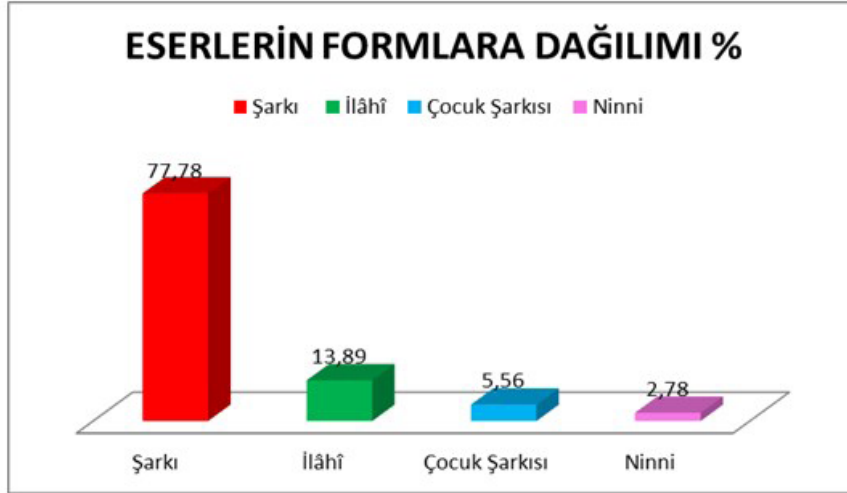
⁹ Not: Eyyûbî Bekir Ağa diye de anılan Ebûbekir Ağa, XVIII. yüzyılın (Lâle Devri'nin) büyük bestekârdır. Ebûbekir Ağa'nın 400'ü aşkın eserinden 40 kadarı elde bulunmaktadır. Ahmed Hamdî Tanpınar'ın “Mâhûr Beste” adlı romanına konu olan eser, Ebûbekir Ağa'nın “Bir âfet-i meh-peyker_îlê nüktelerim var” mısraı ile başlayan Mâhûr Darbeyn Murabba'idir.

Eserlerinde yer alan Türk klâsik müziği ile ilgili tespit edebildiğimiz bu fikirlerini aktardıktan sonra tebliğimizin asıl konusunu teşkil eden, Türk klâsik/sanât müziği tarzında bestelenmiş şiirlerine geçiyoruz.

TRT'nin yerleştirdiği terminoloji ile Türk Sanat Müziği Repertuarları incelendiğinde, Necip Fâzıl Kısakürek'in manzûm sözleri ile 36 eserin bestelenmiş olduğu görülmektedir. Bu eserleri ihtivâ eden tablo ekte sunulmaktadır.

Bu 36 eserin bestelendikleri formlara dağılımları şöyledir:

FORM	ESER SAYISI
Şarkı	28
İlâhî	5
Çocuk Şarkısı	2
Ninni	1
TOPLAM	36



Tabloda görüldüğü gibi, Necip Fâzıl'ın şiirlerinden bestelenmiş eserler içinde şarkı formunda olanların % 77,78'dir. Bu oran, doğal karşılanmalıdır zîrâ TRT Türk Sanat Müziği Repertuarı üzerine 2005 yılında yaptığımız bir çalışmanın sonuç verilerine göre tüm repertuar içinde en çok eser bestelenen şarkı formundaki eserlerin oranı % 65,84 olarak hesaplanmıştır.

İlâhîlerin toplam repertuardaki oranı % 3,77 iken, Necip Fâzıl'ın bestelenmiş şiirlerinde bu oranın % 13,89 olması ise onun tasavvufî kişiliğinin doğal bir sonucudur.

Toplam repertuarda çocuk şarkısı oranı % 0,63, ninni oranı % 0,03 iken Necip Fâzıl'ın bestelenmiş şiirlerinde bu oranların % 5,56 ve 2,78 olması ise az eser bestelenen bu formlara sağlanan katkı bakımından önemli görülmelidir.

Repertuarlarda yer alan şarkı formundaki 28 eserden 4'ünün, Necip Fâzıl'ın "Ayrılık Vakti" şiirinden bestelendiği görülmektedir. Bu şiir, Hüseyin Gökmen tarafından Nihâvend

makâmında ve Düyek usûlünde, Sadun Aksüt tarafından Acemkürdî makâmında ve yine Düyek usûlünde, Şentürk Deveci tarafından Hüzâm makâmında ve Sofyân usûlünde, Erol Ünal tarafından Nev'eser makâmında ve Nîmsofyân usûlünde bestelenmiştir.

Necip Fâzıl'ın "Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında" mısra'ı ile başlayan "Kaldırımlar I" şiiri, Fethi Karamahmudoğlu tarafından Râst, Erol Şensoy tarafından Muhayyerkürdî makâmlarında, her iki bestekâr tarafından da Sofyân usûlü ile bestelenmiştir. Salih Suphi Soner ise bu şiirin ilk dörtlüğünü bestelememiş, sonraki bölümlerinden seçtiği iki dörtlüğü Hüzâm makâmında ve Aksak/Düyek usûlleri ile değişmeli şarkı olarak bestelemiştir. Erol Şensoy ve Salih Suphi Soner'in şarkıları bestelerken sözlerde hece veznini koruyarak bâzı değişiklikler yaptıkları görülmektedir.

"Ak saçlı başını alıp eline" mısra'ı ile başlayan "Anneciğim" şiiri, Süleyman Girişit tarafından Hicâzkâr makâmında ve Türk Aksağı usûlünde şarkı olarak bestelenmiştir. Girişit'in de şiirin bâzı mısra'larında hece veznine uygun küçük değişiklikler yaptığı görülmektedir. Ayrıca İsmâil Hakkı Özkan, bu şiirin son dörtlüğünü, Hüseyinî makâmında ve Curcuna usûlündeki şarkısına almıştır.

"Yeryüzünde yalnız benim serseri" mısra'ı ile başlayan "Serseri" şiirinden üç şarkı bestelendiği görülmektedir. Bu şiir, Abidin Gerçeker tarafından Mâhûr makâmında ve Semâî usûlünde; Kerem Güney tarafından Nihâvend makâmında ve Düyek usûlünde bestelenmiştir. Aynı şiirin son dörtlüğü ise Ahmet Hatipoğlu tarafından Hicâz makâmında ve yine Düyek usûlünde bestelenmiştir. Kerem Güney de şarkıyı bestelerken sözlerde hece veznini koruyarak bâzı değişiklikler yapmıştır.

"Bu akşam o kadar durgun ki sular" mısra'ı ile başlayan "Yattığım Kaya" şiirini, Mehmet Güntekin ve Tahir Sıral Nihâvend makâmında bestelemişlerdir. Güntekin'in şarkısı Semâî, Sıral'ın şarkısı ise Düyek usûlündedir. Güntekin ayrıca, Necip Fâzıl'ın "Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince; Nefesten yumuşak yağın bu yağmur" mısra'ları ile başlayan "Bu Yağmur" şiirini de Hicâz makâmında ve Curcuna usûlünde şarkı olarak bestelemiştir. Aynı şiirin, Abidin Gerçeker tarafından da Muhayyer makâmında ve Semâî usûlünde bir şarkı olarak bestelendiği görülmektedir.

"Elimde sükûtun nabzını dinle" mısra'ı ile başlayan "Vedâ" şiiri ise son dönemin en önemli icracı ve bestekârlarından Alâeddîn Yavaşca tarafından Hicâz makâmında ve Aksak usûlünde, Muzaffer Şenduran tarafından ise Sabâ makâmında ve Düyek usûlünde şarkı olarak bestelenmiştir.

"Ne hasta bekler sabâhı" mısra'ı ile başlayan "Beklenen" şiiri ise Osman Nuri Özpekel tarafından Uşşâk makâmında ve Düyek usûlünde, İsmail Ötenkaya tarafından ise Hicâz makâmında ve Semâî usûlünde yine şarkı olarak bestelenmiştir.

"Zindan iki hece Mehmed'im lâfta!" mısra'ı ile başlayan "Zindan'dan Mehmed'e mektup" adlı Muhammes şiirinin Fırat Kızıltuğ tarafından Uşşâk makâmında ve Sofyân usûlünde şarkı olarak, aynı şiirin son bölümünün ise Cahit Atasoy tarafından Râst makâmında ve Sofyân usûlünde çocuk şarkısı olarak bestelendiği görülmektedir.

Necip Fâzıl'ın bestekârlar tarafından seçilen bir başka şiiri de "Göklerden son i'lâm; Allâh bir, bir İslâm" mısra'ları ile başlayan "Esselâm" şiiridir. Bu şiir, Yılmaz Pakalınlar tarafından Râst makâmında ve Sofyân usûlünde; Mümin Salman tarafından ise Uşşâk makâmında ve Sofyân usûlünde, ilâhî olarak bestelenmiştir.

Son dönemin en önemli icrâcılarında merhûm Üstâd Bekir Sıdkı Sezgin, Necip Fâzıl'ın “Bende sıklet, sende letâfet” mısra'ı ile başlayan “Allâh'ım, Afvet!” adlı şiirini Segâh makâmında ve Düyek usûlünde ilâhî olarak bestelemiştir.

Necip Fâzıl'ın, mürşidi Seyyid Abdül-Hakîm Arvâsî'ye ithâfen yazdığı “Benim Efendim, ben sana bendim; Bir üfledin de yıkıldı bendim” mısra'ları ile başlayan “Benim Efendim” şiiri ise Mehmet Kemiksiz tarafından Eviç makâmında ve Düyek usûlünde ilâhî olarak bestelenmiştir.

“Bir merhametdir yanan daracık odaların; İslî lâmbalarında, isli lâmbalarında” mısra'ları ile başlayan “Otel Odaları” şiirini, Abidin Gerçeker Muhayyer makâmında Nîmsofyân usûlünde şarkı olarak bestelemiştir.

“Sen kaçan bir ürkek ceylânsın dağda,; Ben, peşine düşmüş bir canavarım!” mısra'ları ile başlayan “Bekleyen” şiirinin son iki dörtlüğü ise Salih Suphi Soner tarafından Uşşâk makâmında ve Curcuna usûlünde şarkı olarak bestelenmiştir.

“İçerimde koca bir dağ gizlidir” mısra'ı ile başlayan “Rüzgâr” şiiri, Mahmut Yivli tarafından Nev'eser makâmında ve Sofyân usûlünde şarkı olarak bestelenmiştir.

“Kalbim bir çiçektir gündüzler ölgün; Gelin, gelin onu açın geceler” mısra'ları ile başlayan “Geceye Şiir I” adlı manzûmesi ise Salih Suphi Soner tarafından Hüzâm makâmında ve Curcuna usûlünde şarkı olarak bestelenmiştir.

“Kedim, ayakucumda büzülmüş, uyumakta; İplik iplik sarıyor sükûtu bir yumakta” mısra'ları ile başlayan “Sayıklama” şiirinin ise Abidin Gerçeker tarafından Bûselik makâmında ve Semâî usûlünde bir çocuk şarkısı olarak bestelendiği görülmektedir.

“Kimbilir neredesiniz” mısra'ı ile başlayan “Geçen Dakikalarım” adını verdiği Müselles şiiri, yine Salih Suphi Soner tarafından Muhayyerkürdî makâmında ve Düyek/Curcuna usûllerinde değişmeli şarkı olarak bestelenmiştir.

“Mekke'yle Medîne arası yollar; çizik çizik hasret yarası yollar” mısra'ları ile başlayan “Hicret” adlı şiiri de Dursun Çakmak tarafından Hicâz makâmında ve Sofyân usûlünde ilâhî olarak bestelenmiştir.

Mehmet Güntekin, Üstâd'ın, “Melekler dolandır bu kuytu yerde; Ey gün kadar güzel çocuğum, uyu!” mısra'ları ile başlayan “Ninni” adını verdiği şiirini ise Hicâz makâmında ve Yürüksemâî usûlünde ninni olarak bestelemiştir. Güntekin'in, son dörtlükte hece veznini bozmadan küçük bir değişiklik yaptığı görülmektedir.

“Uyan yârim, uyan, söndü yıldızlar; Gün, karşı tepeden doğmak üzredir” mısra'ları ile başlayan “Aydınlık” adını verdiği şiiri, Fırat Kızıltuğ tarafından Hüseyinî makâmında ve Sofyân usûlünde şarkı olarak bestelenmiştir.

Repertuarlarda ayrıca İsmail Ötenkaya'nın, Necip Fâzıl'ın Adnan Menderes'in i'dâmı üzerine yazdığı ve “Zeybeğin Ölümü” adını verdiği “Zeybeğimi bir kaç kızan vurdular; Çukurda üstüne taş doldurdular” mısra'ı ile başlayan şiirini, Hicâz makâmında ve Sofyân usûlünde bestelediği şarkısı yer almaktadır.

Necip Fâzıl'ın şiirleriyle bestelenen 36 eser, 26 bestekâr tarafından bestelenmiştir. Bestekârlar ve besteledikleri eser sayıları şöyledir:

BESTEKÂR	BESTELEDİĞİ ESER SAYISI
Abidin Gerçeker	4
Salih Suphi Soner	4
Mehmet Güntekin	3
Fırat Kızıltuğ	2
İsmail Ötenkaya	2
Ahmet Hatipoğlu	1
Alaeddin Yavaşca	1
Bekir Sıdkı Sezgin	1
Dursun Çakmak	1
Erol Şensoy	1
Erol Ünal	1
Fethi Karamahmudoğlu	1
Hüseyin Gökmen	1
İsmail Hakkı Özkan	1
Kerem Güney	1
M. Cahit Atasoy	1
Mahmut Yivli	1
Mehmet Kemiksiz	1
Muzaffer Şenduran	1
Mümin Salman	1
Osman Nuri Özpekel	1
Sadun Aksüt	1
Süleyman Girişit	1
Şentürk Deveci	1
Tahir Sıral	1
Yılmaz Pakalınlar	1
TOPLAM	36

Sözleri Necip Fâzıl'a ait olan 36 eser, ilk mısralarını aşağıda tablo hâlinde sunduğumuz 22 şiirinden alınan mısra'lar ile bestelenmiştir. Tabloda şiirlerin bestelenme sayıları da yer almaktadır:

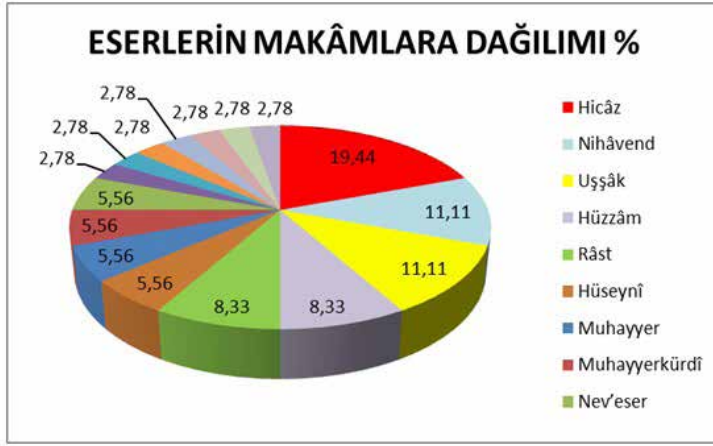
BESTELENE N ŞİİR	BESTELENE ME SAYISI
Akşamı getiren sesleri dinle; Dinle de gönlümü alıver gitsin (AYRILIK VAKTİ)	4
Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında; Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum (KALDIRIMLAR I)	3
Yeryüzünde benim yalnız/yalnız benim serseri; Yeryüzünde yalnız ben derbederim (SERSERİ)	3

Ak saçlı başını alıp eline, kara hülyâlara dal Anneciğim (ANNECİĞİM)	2
Bu akşam o kadar durgun ki sular, “Gömül benim gibi kedere” diyor (YATTIĞIM KAYA)	2
Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince; Nefesten yumuşak yağın bu yağmur (BU YAĞMUR)	2
Elimde sükûtun nabzını dinle; Dinle de gönlümü alıver gitsin (VEDÂ)	2
Göklerden son i'lâm; Allâh bir, bir İslâm (ESSELÂM)	2
Ne hasta bekler sabâhı; Ne tâze ölüyü mezar; Ne de şeytân bir günâhı; Seni beklediğim kadar (BEKLENEN)	2
Zindan iki hece Mehmed'im lâfta! Baba kâtiliyle Baban bir safta! (ZİNDANDAN MEHMED'E MEKTUP)	2
Bende sıklet, sende letâfet; Allâh'ım afvet! (ALLÂH'IM, AFVET!)	1
Benim Efendim, ben sana bendim (BENİM EFENDİM - SEYYİD ABDÜ'L-HAKÎM ARVÂSÎ'YE)	1
Bir merhametdir yanan daracık odaların; İsli lâmbalarında, isli lâmbalarında (OTEL ODALARI)	1
Göğsümden havaya kattığım zehir; Solduracak bir gül gibi ömrünü (BEKLEYEN)	1
İçerimde koca bir dağ gizlidir; Rüzgâr döne döne çıkar mı bilmem (RÜZGÂR)	1
Kalbim bir -güldür ki- (çiçekdir) gündüzler ölgün; Gelin, gelin onu açın geceler (GECEYE ŞİİR I)	1
Kedim, ayak ucumda büzülmüş, uyumakta; İplik iplik sarıyor sükûtu bir yumakta (SAYIKLAMA)	1
Kimbilir nerdesiniz; geçen dakikalarım (GEÇEN DAKİKALARIM)	1
Mekke'yle Medîne arası yollar; çizik çizik hasret yarası yollar (HİCRET)	1
Melekler dolanır bu kuytu yerde; Ey gün kadar güzel çocuğum, uyu! (NİNNİ)	1
Uyan yârim, uyan, söndü yıldızlar; Gün, karşı tepeden doğmak üzredir (AYDINLIK)	1
Zeybeğimi bir kaç kızan vurdular; Çukurda üstüne taş doldurdular (ZEYBEĞİN ÖLÜMÜ)	1
TOPLAM: 22	36

Necip Fâzıl Kısakürek'in şiirleriyle bestelenen 36 eser, 16 makâmdadır. Eserlerin makâmlara dağılımı ise şöyledir:

MAKÂM	ESER SAYISI
Hicâz	7
Nihâvend	4
Uşşâk	4
Hüzzâm	3
Râst	3
Hüseynî	2
Muhayyer	2
Muhayyerkürdî	2

Nev' eser	2
Acemkürdî	1
Bûselik	1
Eviç	1
Hicâzkâr	1
Mâhûr	1
Sabâ	1
Segâh	1
TOPLAM: 16	36



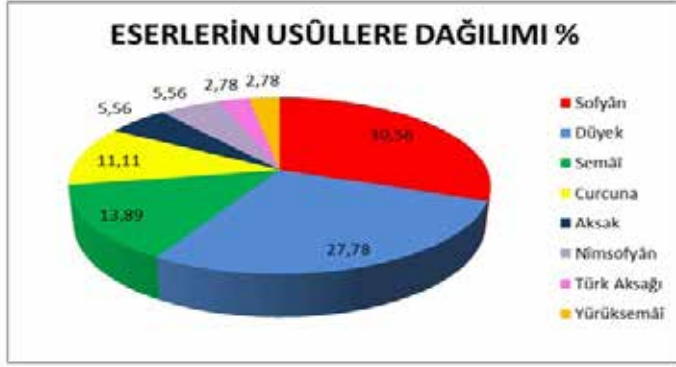
Necip Fâzıl'ın şiirlerinden bestelenen eserlerin % 19,44'ü Hicâz makâmındadır. Bu yüksek oran da doğal karşılanmalıdır zîrâ yukarıda zikrettiğimiz çalışmaya göre TRT Repertuarındaki eserler arasında % 9,99'luk oran ile en çok Hicâz makâmında eser bulunmaktadır.

Necip Fâzıl'ın şiirlerinden % 11,11 oranında eser bestelenen Nihâvend ve Uşşâk makâmalarının TRT Repertuarı içindeki yer alma oranları sırasıyla % 9,62 ve % 5,26'dır. Necip Fâzıl'ın şiirlerinden bestelenen eserler çok kullanılan makâmlardadır.

Necip Fâzıl Kısakürek'in şiirleriyle bestelenen 36 eserin bestelendikleri 8 usûle dağılımı ise şöyledir¹⁰:

¹⁰ Salih Suphi Soner'in, güftesi "Ne -ışıkta gezeyim- (sabâhı göreyim), ne göze görüneyim; Gündüzler size kalsın, verin karanlıkları" mısraları ile başlayan, "Kaldırımlar I" şiirinden bestelediği Hüzzâm Şarkı, Aksak ve Düyek; "Kimbilir neredesiniz; geçen dakikalarım" mısraı ile başlayan "Geçen Dakikalarım" şiirinden bestelediği Muhayyerkürdî Şarkı ise Düyek ve Curcuna usûlleri ile değişmeli olarak bestelenmiştir. Bu iki eser usûllerle ilgili tabloya bestelendikleri ilk usûllere göre yerleştirilmiştir.

USÛL	ESER SAYISI
Sofyân	11
Düyek	10
Semâî	5
Curcuna	4
Aksak	2
Nîmsofyân	2
Türk Aksağı	1
Yürüksemâî	1
TOPLAM: 8	36



Necip Fâzıl'ın şiirlerinden bestelenen eserlerde, % 30,56 oranı ile en çok ilâhîlerin bestelendiği Sofyân usûlünün kullanıldığı görülmektedir. Tüm repertuar içinde kullanılma oranı, % 10,79 olan bu usûlün yüksek oranda kullanılması da şâirin, şiirlerine akseden mutasavvıf kişiliği ile ilişkili olmalıdır. Nitekim % 19,72 oranı ile toplam repertuarda en çok eser bestelenen usûl olan Düyek usûlü de Necip Fâzıl'ın şiirlerinden bestelenen eserlerde, % 27,78 oranında kullanılmıştır. Bu usûl de dînî/tasavvufî eserlerde en çok kullanılan ikinci usûldür.

Tesbît edebildiğimiz eserleri sıralayarak oluşturduğumuz aşağıdaki tabloda görülebileceği gibi, Necip Fâzıl'ın şiirleriyle bestelenmiş eserler, bize göre olması gerekenden çok azdır.

Necip Fâzıl'ın şiirlerinden eser bestelenmesini teşvîk edecek yarışmaların, bu kıymetli şâirin âsârının daha çok ve lâyıkiyle tanınmasını ve böylece toplum üzerindeki etkisinin artmasını sağlayacağını düşünüyoruz.

NECİP FÂZIL KISAKÜREK'İN SÖZLERİYLE BESTELENMİŞ ESERLER (GÜFTEYE GÖRE ALFABETİK)

Eserin ilk mısraları	Makâmı	Usûlü	Formu	Bestekârı
Ak saçlı başını alıp eline, kara hülyalara dal Anneciğim (ANNECİĞİM)	Hicâzkâr	Türk Aksağı	Şarkı	Süleyman Girişit
Akşamı getiren sesleri dinle; Dinle de gönlümü aliver gitsin (AYRILIK VAKTI)	Acemkürdî	Düyek	Şarkı	Sadun Aksüt
Akşamı getiren sesleri dinle; Dinle de gönlümü aliver gitsin	Hüzzâm	Sofyân	Şarkı	Şentürk Deveci
Akşamı getiren sesleri dinle; Dinle de gönlümü aliver gitsin	Nev' eser	Nimsofyân	Şarkı	Erol Ünal
Akşamı getiren sesleri dinle; Dinle de gönlümü aliver gitsin	Nihâvend	Düyek	Şarkı	Hüseyin Gökmen
Bende sıklet, sende letâfet; Allâh'ım afvet! (ALLÂH'İM, AFVET!)	Segâh	Düyek	İlâhî	Bekir Sıdkı Sezgin
Benim Efendim, ben sana bendim; Bir üfledin de yıkıldı bendim (BENİM EFENDİM - SEYYİD ABDÜ'L-HAKİM ARVÂSİ'YE)	Eviç	Düyek	İlâhî	Mehmet Kemiksiz
Bir merhametdir yanan daracık odaların; İslî lâmbalarında, isli lâmbalarında (OTEL ODALARI)	Muhayyer	Nimsofyân	Şarkı	Abidin Gerçeker
Bu akşam o kadar durgun ki sular, "Gömül benim gibi kedere" diyor (YATTIĞIM KAYA)	Nihâvend	Düyek	Şarkı	Tahir Sıral
Bu akşam o kadar durgun ki sular; "Gömül benim gibi kedere" diyor	Nihâvend	Semâî	Şarkı	Mehmet Güntekin
Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince; Nefesten yumuşak yağın bu yağmur (BU YAĞMUR)	Hicâz	Curcuna	Şarkı	Mehmet Güntekin
Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince; Nefesten yumuşak yağın bu yağmur	Muhayyer	Semâî	Şarkı	Abidin Gerçeker
Elimde sükûtun nabzını dinle; Dinle de gönlümü aliver gitsin (VEDÂ)	Hicâz	Aksak	Şarkı	Alaeddin Yavaşca
Elimde sükûtun nabzını dinle; Dinle de gönlümü aliver gitsin	Sabâ	Düyek	Şarkı	Muzaffer Şenduran
Göğsümden havaya kattığım zehir; Solduracak bir gül gibi ömrünü (BEKLEYEN'DEN)	Uşşâk	Curcuna	Şarkı	Salih Suphi Soner
Göklerden son ilâm; Allâh bir, bir İslâm (ESSELÂM)	Uşşâk	Sofyân	İlâhî	Mümin Salman
Göklerden son ilâm; Allâh bir, bir İslâm	Râst	Sofyân	İlâhî	Yılmaz Pakalınlar
Gönlüm ne dertlidir, ne de bahtiyâr; Ne kendisine yâr, ne kimseye yâr (SERSERİ'DEN)	Hicâz	Düyek	Şarkı	Ahmet Hatipoğlu
Gözlerinde aksi derin bir Hiç'in; Kanadın yayılmış çırpınmak için (ANNECİĞİM'DEN)	Hüseyinî	Curcuna	Şarkı	İsmâil Hakkı Özkan
İçerimde koca bir dağ gizlidir; Rüzgâr döne döne çıkar mı bilmem (RÜZGÂR)	Nev' eser	Sofyân	Şarkı	Mahmut Yivli
Kalbim bir -güldür ki- (çiçekdir) gündüzler ölgün; Gelin, gelin onu açın geceler (GECEYE ŞİİR I)	Hüzzâm	Curcuna	Şarkı	Salih Suphi Soner
Kedim, ayak ucunda büzümüş, uyumakta; İplik iplik sarıyor sükûtu bir yumakta (SAYIKLAMA)	Büselik	Semâî	Çocuk Şarkısı	Abidin Gerçeker
Kimbilir nerdesiniz; geçen dakikalarım (GEÇEN DAKİKALARIM)	Muhayyerkürdî	Düyek-Curcuna	Şarkı	Salih Suphi Soner
Mehmed'im sevinin, başlar yüksekte!; Ölse de sevinin, eve dönsek de! (ZINDANDAN MEHMED'E MEKTUP'DAN)	Râst	Sofyân	Çocuk Şarkısı	M. Cahit Atasoy
Mekke'yle Medine arası yollar; çizik çizik hasret yarası yollar (HİCRET)	Hicâz	Sofyân	İlâhî	Dursun Çakmak
Melekler dolanır bu kuytu yerde; Ey gün kadar güzel çocuğum, uyu! (NİNNİ)	Hicâz	Yürüksemâî	Ninni	Mehmet Güntekin
Ne hasta bekler sabâhı; Ne taze ölüyü mezar; Ne de şeytân bir günâhı; Seni beklediğim kadar (BEKLENEN)	Hicâz	Semâî	Şarkı	İsmail Ötenkaya
Ne hasta bekler sabâhı; Ne taze ölüyü mezar; Ne de şeytân bir günâhı; Seni beklediğim kadar	Uşşâk	Düyek	Şarkı	Osman Nuri Özpökel
Ne -ışıkta gezeyim- (sabâhı göreyim), ne göze görüneyim; Gündüzler size kalsın, verin karanlıklarını (KALDIRIMLAR I'DEN)	Hüzzâm	Aksak-Düyek	Şarkı	Salih Suphi Soner
Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında; Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum (KALDIRIMLAR I)	Râst	Sofyân	Şarkı	Fethi Karamahmutoğlu
Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında; Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum	Muhayyerkürdî	Sofyân	Şarkı	Erol Şensoy
Uyan yârim, uyan, söndü yıldızlar; Gün, karşı tepeden doğmak üzredir (AYDINLIK)	Hüseyinî	Sofyân	Şarkı	Fırat Kızıltuğ
Yeryüzünde benim yalnız/yalnız benim serseri; Yeryüzünde yalnız ben derbederim (SERSERİ)	Nihâvend	Düyek	Şarkı	Kerem Güney
Yeryüzünde yalnız benim serseri; Yeryüzünde yalnız ben derbederim	Mâhûr	Semâî	Şarkı	Abidin Gerçeker
Zeybeğimi bir kaç kızan vurdular; Çukurda üstüne taş doldurdular (ZEYBEĞİN ÖLÜMÜ)	Hicâz	Sofyân	Şarkı	İsmail Ötenkaya
Zından iki hece Mehmed'im lâfta!; Baba kâtiliyle Baban bir safta! (ZINDANDAN MEHMED'E MEKTUP)	Uşşâk	Sofyân	Şarkı	Fırat Kızıltuğ

NECİP FAZIL'IN ŞİİRİNİ LİRİK OKUMA DENEMESİ YA DA NECİP FAZIL'IN ŞİİRİNDE LİRİK ÖZNE

Ercan YILMAZ¹

Giriş

Retorik/Lirik karşıtlığı şiirin en kadim meselelerinden biridir. Aristoteles *Retorik* adlı kitabında “kanıtlarla inandırma tarzları retorik sanatının özüdür”² der. Bu tanımla ‘retorik’, şiirle doğrudan ilişkilendirilmiş değildi ama *Poetika*’nın alanına giren ‘şiir’ ile ele aldığı konuya bağlı olarak bir ilişki içinde olabileceği ihtimali de göz ardı edilmiyordu. Retorik hitabet sanatının olduğu kadar şiir sanatının da önemli kavramlarından biridir hiç şüphesiz. “Dinleyenlerin coşkularını uyandırma”, “bir hakikati, ya da sözde hakikati inandırıcı kanıtlar yoluyla tanıtlama gücü”nden arındırılmışlık da ‘lirik’in kestirme tanımı olarak söylenebilir.³

Bu bildiri de, lirik şairin üslûba verdiği önemi arı, bal, petek gibi mecazlar üzerinden ve şiir-mimarî ilişkisinden hareketle Necip Fazıl şiiri dolayımında değerlendirmeye çalışacağız. Bunu yaparken büyük ölçüde, Necip Fazıl’ın poetikasının ilk fragmanı olan “Arı bal yapar, fakat balı izah edemez”⁴den hareket edeceğiz.

1. Şiir ve Mimarî: La Ruche de Paris

19. asrın sonlarına doğru Paris’te “büyük rüstik bir arı kovanından belli belirsiz bir biçimde esinlene”rek bir bina yapıldı: *La Ruche de Paris*⁵. Arı kovanı, hem mecazî hem de simgesel anlamda toplumsal imâları içerecek şekilde esin kaynağı olmuştu Montparnasse’daki bu binanın mimarına. O dönemlerde Medici Kenti olarak da adlandırılmış olan kompleksin La Ruche’deki galerisi açıldığında Alfred Boucher, “Çalışmada yeryüzünde bulabileceğimiz en güzel birlik örneğini insanoğluna sunar”⁶ dediği arılardan yola çıkarak Le Ruche’ü yarattığını söylemişti. Bu kardeşçe dayanışma, yaratıcı beyinleri “o iğrenç maddi endişelerden koruma arzusu gibi belli bir mistisizm”⁷ de içeriyordu.

Kapıcı Madam Segondet’nin “Ah, benim sanatçıları, Tanrı’nın iyi çocukları! Benim zavallı arıları! Arılar her zaman bal vermez ve verdiklerinde de sıklık acı olur. Ama ne gelir elden? Hepimizin yemesi gerek!”⁸ ifadesi bilhassa dikkat çekicidir. Juan Antonio Ramirez’in de işaret ettiği gibi madam, Alfred Boucher’in La Ruche’nin bahçesindeki bronz heykeli *Au but*’den etkilenmiş olmalıydı: İfadelerine bakılırsa pek de uzakta olmayan bir hayalin peşinde ‘uçan’ üç çıplak genç. “Sanatçı yaşamın çiçekleri arasında uçarak onların suyunu emer ve düşünülecek en tatlı şeyi de bize sunar: yaratının balını.”⁹

¹ Sakarya TESİŞ Anadolu Lisesi, ercanyilmaz.ada@gmail.com

² Aristoteles, *Retorik* (çev.: Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 19

³ a.g.e., s. 19

⁴ Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012, s. 471

⁵ Juan Antonio Ramirez, *Gaudi’den Le Corbusier’ye Arı Kovanı Metaforu* (çev.: Ayfer Teker Garcia), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 72

⁶ a.g.e., s. 76

⁷ a.g.e., s. 76

⁸ a.g.e., s. 76

⁹ a.g.e., s. 76

Maurice Maeterlinck, arıların hayatı hakkında yazdığı denemesinde şöyle söyleyecektir: “Nasıl arıların dilinde, ağzında, midesinde bal üretmeleri gerektiği yazılıysa, bizim gözlerimizde, kulaklarımızda, iliklerimizde, beynimizin çıkıntılarında, bedenimizdeki sinir sisteminde, yeryüzündeki şeylerden özüksediklerimizi, yeryüzünde eşi benzeri bulunmayan nitelikte özel bir enerjiye dönüştürmek için yaratıldığımız yazılıdır. Bildiğim kadarıyla, hiçbir yaratık, düşünce, akıl, ruh, beyin gücü, erdem, iyilik, adalet, bilmek diye adlandırdığımız bu garip akıcılığı bizim gibi üretime dönüştürmeye istekli ve hazır olmamıştır.”¹⁰ Maeterlinck'e göre arzumuzun belirli bir amaçtan yoksun olması önemli değildir ve belki de “çabalarımızın bir amacı olmadığı kuşkusuz, araştırma ateşini daha açık, daha saf, daha az bencil, daha içe işleyici ve daha asil yapar.”¹¹ Arzularımızın amaçsızlığı üzerine söylenenler ile lirik şiirin kriterleri arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır. O ‘anlaşılmaz ateş’, şiirden başka bir şey değildir.

Sanatsal üretim La Ruche ile son bulmaz. Salvador Dali'nin 1927 tarihli tablosu Bal Kandan Tatlıdır adını taşır. Lorca'yla ilişkisine dair otobiyografik öğeler taşıyan şiir İsa'nın kanı ile bal arasında kurduğu ilişki bakımından da bir hayli ilgi çekicidir. Dali, arılara saplantı derecesinde düşkündür ve onlara cinsel anlamlar yüklemekten asla çekinmez. Joseph Beuys'un en iyi yapıtlarında balı bolca kullanarak, dönemin bireysel Eros'unun toplumsal Eros'a dönüştürülmesi gerektiğini savunur. Mark Thompson, Marcel Duchamp, Aganetha Dyck, Antoni Tapies, Dan Cameron gibi sanatçılar, arılarla ilgili o eski mistisizmi deyiş yerindeyse yeniden üretirler. Artık “Birçok çiçeğin özünü alıp bize balını, yani yapıtını sunan sanatçı fikri XX. yüzyıl sona ererken bir kez daha canlanmıştır.”¹²

Bu eğilimlerin modern dünyaya zarif birer eleştiri olduğu fikrini ileri süreceğim. Doğanın simgesel ve metaforik düzlemde dile getirilişinin ve naturel hayatın imtidâdının büyük ölçüde arılar sayesinde gerçekleştiğine ilişkin bilimsel verilerin mevcut olduğunu biliyoruz. Tam bu noktada, yani modern zamanların yıkıcılığına ilişkin anlamlı bir ‘inşa’ faaliyetinin simgesel karşılığı olarak karşımıza çıkan mimarî, resim ya da müzik gibi alanlardaki üretimlerin bir benzeri şiirde de gerçekleşir. Kutsal metinlerde ve klasik dünyada arıya ve bala ilişkin atıflara sık sık rastlarız. Süleyman'ın neşidelerinden birinde bal bilgelik öğretisiyle ilişkilendirilir. Vaat edilen topraklardan sütle beraber bal da fişkırmaktadır. Klasik Yunan'da da kutsaldır bal. Rahiplere arılar manasına gelen melissa, okullarına da arı kovanı dendiğini kaynaklardan öğreniyoruz. Kur'an, Allah'ın hazırladığı yollarda çiçekleri emerek yürümesini salık verir insana. Düşünmeyi bilenler için bunun bir işaret olduğu vurgulanır. Arının işlevinin kutsallıkla ilişkilendirilmesi, sanatçının yaptığı işin kutsallık dolayımında arılara benzetilmesi sonucunu doğurmuş olmalıdır. Bu bakımdan arı ve bala ilişkin metaforların hemen yerde benzer çağrışımlara yol açması bakımından bir kök metafor olduğunu söylemek mümkündür.

2. Şair: Görünmeyenin Arısı

Lirik şiir gayesi kendinde olan sözün dile dönüşmesi vasıtasıyla var kılınır. Yani dilin kendisini gaye edinir. Kendinden başka bir şeye atıfta bulunmayan dil, lirik şiirin başat ögesidir. Yahya Kemal bunu “Şiir kalbden geçen bir hâdisenin lisan halinde tecelli edişidir; hissini birden bire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışdır.”¹³ şeklinde ifade eder. Edgar Morin *Aşk Şiir Bilgelik*

¹⁰ a.g.e., s. 79

¹¹ a.g.e., s. 79

¹² a.g.e., s. 91

¹³ Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2012, s. 48

başlıklı kitabında “Şiirin amacı, bizi şiir haline sokmasıdır”¹⁴ derken, şiirin bir dil meselesi olduğuna vurgu yapmakta, ‘saf şiir’ olarak ya da ‘halis şiir’ de diyebileceğimiz lirik şiirin tanımını yapmaktadır bir bakıma.

‘Arı’ mecazının lirik şiir dolayımında belirleyici bir yeri olduğu kanaatindeyiz. Rainer Maria Rilke, o ünlü *Duino Ağıtları*’nın Lehçe çevirmenine şunları söyler: “Biz, görünmeyenin arılarıyız. Görünenin balını, çılgınca devşiririz; onu görünmeyenin altın kovanına toplamak için.”¹⁵ Rilke’nin ‘biz’ derken kastettiği şairlerdir. Görünenden görünmeyene bir yolculuğun altını çizen şairin Gazâlî’nin *Mişkatü’l-Envâr*’daki görüşleriyle taşıdığı benzerlik bir hayli şaşırtıcıdır. Gazâlî’nin kitabında Prof. Dr. Walter Andrews’un formüle ettiği husus şöyledir: “Hayatın zâhirî ve bâtinî yönleri, iki âlemin varlığını yansıtmaktadır: Duyularla bilinen âlem, âlem-i hiss (ki) aynı zamanda dünya ve âlem-i kevn ü fesâd (oluş ve yok oluş âlemi) diye de anılır, bir de ancak keşf ve murâkabe yoluyla erişilebilen âlem-i temsil vardır. Tıpkı âlem-i hissini, ışık varken görme gücüyle algılanabilmesi gibi, gözlere görünmeyen dünyada (yani), âlem-i temsil, ilahî kitaplar (örneğin, Kur’an) aracılığıyla ve kalp gözleriyle görülür.”¹⁶ Gazâlî’den alıntılıyorum: “Tıpkı her şeyin insanın gözüne ışık aracılığıyla görünmesi gibi, insanın kalbine de her şey Allah aracılığıyla görünür.”¹⁷ Gazâlî’ye göre âlem-i hiss, öteki sebep âleminin sonuçlarından biri olmaktadır. Yani bu görünen dünya, görünmeyenin bir bakıma yansıması sayılmalıdır. Öyleyse şunu belirleyebiliriz sanırım: Âlem-i hiss’teki her şey âlem-i temsil’deki asıllarının birer metaforudur. Bu metaforlar, deyiş yerindeyse âlem-i manâ da diyebileceğimiz âlem-i temsil’in imâ edilmesi, sezdirilmesi, kavranması için birer vasıta olmaktadır. Rilke’nin dediği gibi görünenden görünmeyene doğru yapılacak bir yolculuk, yani âlem-i hiss’ten âlem-i temsil’e yapılacak yolculuk, Ferdinand de Saussure’in dilbilimsel bağlamdaki kavramsallaştırmasıyla gösteren’den gösterilen’e yapılacak yolculuğu imler. Gerek tasavvufî bağlamda hakikatin mecazlarla örtülü olma durumu, gerekse Heideggerci bağlamda varlığın hakikatinin ifşası, metaforlar vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Bu da bizi şiire götürecektir hiç şüphesiz.

Modern Türk şiirinin kurucu babalarından Ahmet Haşim de ‘arı’ mecazını kullanan şairlerdendir. *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*’ın bir yerinde şöyle der Haşim: “Kelime tahvilâtı ve ahenk endişeleri arasında “mânâ” kûsûfa uğrarsa “ruh” onu ahengin lezzetiyle telafi eder. Esasen “mânâ” ahengin telkinatından başka nedir? Şiirde mevzu şair için terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Tıpkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mânâ, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayâlât ve kelime kabilelerini, vızılıtlı arılar gibi hâricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, muhayyirülukul arıların kanat musikisini iştirmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir.

Bu tarifin hâricinde hiçbir şiir yoktur. Böyle olmadığı iddia edebilecek bir şiir varsa o şiir değildir ve ona “şiir” diyenler ancak yabancılarıdır.”¹⁸

‘Muhayyir-ül-ukul arılar’ ile Rilke’nin *görünmez arısı* arasında gizli de olsa kışkırtıcı bir ilişki söz konusu olmalıdır. ‘Mana şairin karnında’ olduğuna göre, şiir ile şairin aynîleşmesi gibi bir durum da ortaya çıkmaktadır. Denilebilir ki manâ, arıların yani şairlerin etrafında kanat

¹⁴ Edgar Morin, *Aşk Şiir Bilgelik* (çev.: Haldun Bayrı), Om Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 63

¹⁵ Eric Heller, *The Disinherited Mind* (Rilke and Nietzsche), Penguin Books, London, 1961, s. 148

¹⁶ Prof. Dr. Walter Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 86

¹⁷ a.g.e.,

¹⁸ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 72

çırptığı bal, şiirse o kanat musikisinden başka bir şey değildir. Okur, arıların kanat musikisini iştirerek haz duyar. Bu, tastamam lirik şiirin ulaşmak istediği yerdir.

Abdülhak Şinasi Hisar da Haşim'i anlatırken 'arı' mecazına başvurur: “Şairler dünya ve hayat içinde, bahar içine yayılmış arılar gibi, muttasıl ararlar ve buldukları, topladıklarıyla bir bal yaparlar ki biz ona şiir diyoruz. Ahmet Hâşim hayatta daima bir nevi uğultu duyar ve buna âşık olan arı, her şeyi icmal eden bir bal yapmak isteyerek, her çiçeğe konarak, ruhuna şiirine yarayacak bir tat, bir renk, bir ahenk toplardı ve her şeyi hulasa ettiğini duyarken, kendisine hiçbir şey ifade etmediği söylenince buna şaşar ve kızardı.”¹⁹

Şairlerin arıya teşbihi yeni değildir. Platon'un *Ion*'unda Sokrates'in şöyle söylediğini biliyoruz: “Lirik şairler Musa'ların bahçelerinde, ağaçlı vâdilerinde, arılar gibi oraya buraya uçtuklarını, bal pınarlarından bal aldıklarını, şiirler koparıp bize getirdiklerini söylerler.”²⁰ Sokrates'in sözünü ettiği şair, kendisine biçiminin tatlılığı dolayısıyla ‘Melikertes’ (‘meli’ Grekçede *bal* anlamına gelir) denilen Simonides'tir.

3. Bir Lirik Şair Olarak Necip Fazıl

Necip Fazıl *Poetika*'sının ilk cümlesi “Arı bal yapar, fakat balı izah edemez”dir²¹. Kaldırımlar şairinin ‘arı’ metaforunu kullanması ilginçtir. Bir yol Hâşim'e bir yol Rilke'ye gider ‘arı’ söz konusu olunca. Hâşim ‘Sıkı bir defne ormanında bırakılan bal dolu bir fağfur fanus gibi manâ şiirin yapraklarında gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalât ve kelime kabilelerini vızılıtlı arılar gibi haricen etrafında uçturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari bu muhayyerü'l-‘ukûl arıların kanat musikisini iştir. Kırmızı çiçekli siyah defne ormanının sırrı bu gümüş kanatların sesindedir. Bu tarifin haricinde hiçbir şiir yoktur.’ diyordu, Rilke ise “Biz, görünmeyen arılarız. Görünenin balını, çılgınca devşiririz; onu görünmeyen altın kovanına toplamak için.”²²

Necip Fazıl, bilhassa 1934 öncesi şiirleriyle lirik şiirin en önemli temsilcilerinden biridir. Gayesi kendinde olan bir şiirin peşinde olan şair, sözüne retoriğe kurban etmemiş, tezin değil duyarlığın peşinden koşmuş, ahengi şiirin başat öğelerinden biri saymış, Yahya Kemal'in ‘derûnî âhenk’, Ahmet Haşim'in de ‘sihirkâr tesir’ kavramsallaştırmasıyla müteakabiliyet içerisinde şiirler inşa etmiştir. Necip Fazıl'ın yapmak istediği, Fransız üstatları gibi, bir çeşit ‘büyü üretimi’ gerçekleştirmektir. Çünkü şairin bir ‘tılsım ustası’ olduğuna inanmaktadır.

Necip Fazıl, her şeyden önce Kaldırımlar, Takvimdeki Deniz, Bu Yağmur, Beklenen, Bekleyen, Otel Odaları, Yolculuk, Anneme Mektup, Akşam, Geçen Dakikalarım, Zaman, Anneciğim gibi şiirlerin şairidir; tezin değil duyarlığın öne çıktığı şiirlerin... Bu, onu her şeyden önce lirik bir şair yapar. Şiirin lirik imtidâdının ızdırıp halkası Necip Fazıl'dır. İstirabı retorik düzlemde lirik düzleme irca ettiren yegâne şair odur belki de... Şair, 1934 öncesi şiirleriyle neredeyse tamamen lirik bir şair olarak karşımızdadır.

Meselâ, ‘Her yandan küçülen bir oda gibi,/Duvarlar yanaşmış, tavan alçalmış./Sanki bir taş bebek kutuda gibi./Hayalim, içinde uzanmış kalmış.’²³ mısralarının bulunduğu ‘Tabut’ şiiri,

¹⁹ Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hâşim Şiiri ve Hayatı, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1963, s. 191

²⁰ Eflâatun, *Ion* (çev.: İhsan Bozkurt), Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara, 1942, s. 11-13

²¹ Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012, s. 471

²² Eric Heller, *The Disinherited Mind* (Rilke and Nietzsche), Penguin Books, London, 1961, s. 148

²³ Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012, s. 124

Necip Fazıl'ın en etkileyici şiirlerinden biridir. Ölümün bu denli lirik biçimde dile getirilişine pek az rastlanır şiirimizde. Paris'te bir süre bohem hayatını tatmış Necip Fazıl'ın Kaldırımlar'ının, sadece Türk şiirinin değil dünya şiirinin de şaheserlerinden biri olduğunu söylemek mübalâğa olmayacaktır. 'Otel Odaları' şiirinde de görüldüğü gibi Necip Fazıl'da eşyâ âdetâ can bulur. Konuşur. Bakar. Necip Fazıl'ınki bir başka 'özge temâşâ'dır. Rilke gibi nesnelere bakarak kurar şiirini.

Necip Fazıl, kâh 'Azgın Deniz' şiirinde olduğu gibi Gâlib Dede'nin ağacından 'alev salkımı' düşürür şiirine kâh 'Cûylar çün vardılar deryâyâ hâmûş oldular' mısraını 'Susan Deniz' şiirinin annesi kılar... 'Dağlarda şarkı söyle'yen bir şair olarak yapar bunu. 'Beklenen' de 'Bekleyen' de şairin kalbe 'balmumu'yla mühürlediği şiirlerdir deyiş yerindeyse. Necip Fazıl'da kadın, bir 'gölge'den ibarettir. Kelimelerin örttüğü bir gölge. O gölgede yıkanır şairin tini... 'Boş Odalar' şiirindeki "Akşam, dağılırken yerli yerinde"²⁴ mısraıyla sanki Hâşim'in "Akşam toplandı derinde" mısraına selâm verilmektedir. Akşam şairiyle 'Kaldırımlar' şairinin sandığımızdan çok daha fazla ortak noktası olmalıdır. Karanlık, Necip Fazıl şiirinin adeta tek atmosferidir. Karanlığın içindeki nûru arayan şairdir o bir bakıma. Kuyuya düşmek onun şiirindeki öznenin miracıdır sayılmalıdır. Orada binlerce yıldızla göz göze gelinir.

'Yolculuk'ta, Baudelaire'in sesine yaklaşan Necip Fazıl, kardeşi gibidir *Şer Çiçekleri* şairinin. "Yalnızlık bir fenerse,/Ben de içindeki mum,/Onu, billûr bir kâse/Gibi doldurur nurum."²⁵ diyor 'Yalnızlık' şiirinde Necip Fazıl ve lirik bir düzlemde yeniden üretir metafizik ürperişleri.

"Benim annem vesvese"²⁶ dizesi de 'Ukde' şiirinden. 'Vesvese'yi şiir'in de annesi kılıyor şair. Çile'den olma, Vesvese'den doğma bir şiir. "Gönülde asıl perde/Onu hangi göz deler/Surat maske altında/Sis altında beldeler/Perdeler, hep perdeler..."²⁷ Şiir söylemek, perdeyi yıkmak anlamına mı geliyor şairde? 'Geçen Dakikalarım' şiirinde zamanın metafizik bir tahayyülle kavranma çabasını hissetmemek mümkün değildir: "Siz benim yüzümsünüz/Eğilip suya baksam/Görünür mü yüzünüz."²⁸

"Gelemem, aynalar yolumu kesti."²⁹ diyen bir şairin yolculuğu Dil'den Söz'e doğrudur. "İki yıldız arası göğe asılı hamak"³⁰ta yazar şiirini Necip Fazıl. Varlıkla yokluk arasına kurulmuş o asma köprüde. Necip Fazıl 'Aynadaki Hayaline' seslenir: "Seni öz yurdunda bir sürgün gördüm."³¹ "Kâinatı süzen bir mercek miyim?"³² mısraını Gâlib Dede'nin 'Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/ Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen' beytiyle beraber okumak şairin lirik tahayyülünün metinlerarasılık düzleminde tezahür edişidir.

"Seni dağladılar, değil mi kalbim"³³ diyen öznenin kalbidir dağların kabul etmediği emaneti yüklenen! Şiirse bu emanetin süsüdür. Necip Fazıl'ın kanaatimce en tüyler ürperten, en 'güzel' ve lirik şiirlerinden biridir 'Bu Yağmur' şiiri. Bütünüyle alıntılıyorum: "Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince,/Nefesten yumuşak, yağın bu yağmur./Bu yağmur, bu yağmur, bir gün

²⁴ a.g.e., s. 211

²⁵ a.g.e., s. 231

²⁶ a.g.e., s. 256

²⁷ a.g.e., s. 258

²⁸ a.g.e., s. 266

²⁹ a.g.e., s. 271

³⁰ a.g.e., s. 272

³¹ a.g.e., s. 275

³² a.g.e., s. 276

³³ a.g.e., s. 294

dinince,/Aynalar yüzümü tanımaz olur.//Bu yağmur, kanımı boğan bir iplik,/Tenimde acısız yatan bir bıçak./Bu yağmur, yerde taş ve bende kemik,/Dayandıkça çisil çisil yağacak.//Bu yağmur, delilik vehminden üstün,/Karanlık, kovulmaz düşüncelerden./Cinlerin beynimde yaptığı düğün,/Sulardan, seslerden ve gecelerden...³⁴

Akşama-doğru olan şairlerin seçeresinden olan Necip Fazıl şöyle diyor: “Gün çekildi demin,/Doğdu bir renk akşamı./Bu, bütün günlerimin,/İçime denk akşamı.”³⁵ Çocukken Hâşim’in şiirlerinden yoğun akşamlar çalmış gibidir Necip Fazıl! “Uykunun gölünde başın yüzüyor,/Dalgalandırmadan o durgun suyu...”³⁶ derken ‘Ninni’ şiirinde sanki Dağlarca’nın Çocuk ve Allah’ını okuyor gibiyizdir.

‘Mansur’, şairin en etkileyici şiirlerinden biridir. Sanki ordadır Necip Fazıl, Hallac’ın dâra çekildiği meydana: “Mercan mercan, uçuk dudağında kan,/İnci inci, soluk şakağında ter./Ne baş yedi, ne kan içti bu meydan!/Bu meydan âşıktan canını ister.”³⁷ Yıldızları tesbih tesbih çeken şair, manâ âleminin kapılarını lirik tahayyülle aralamak ister gibidir.

Çürümenin Kitabı’nın bir yerinde şairler için şunlar söylüyor Cioran: “Hakiki bir şairi şundan tanırım: Onunla görüşe görüşe, eserinin mahremiyetinde uzun süre yaşayınca, içimde bir şeyler değişir: Eğilimlerim ya da zevklerim filan değil, bizzat kanım; sanki içine ince bir dert sızmış, akışını, kıvamını ve vasfını değiştirmiştir. Valéry veya Stefan George bizi onlara yanaştığımız yere koyarlar, ya da zihnin biçimsel düzleminde daha talepkâr kılarlar: İhtiyaç duymadığımız dehalardır, sadece sanatçıdır. Ama bir Shelley, bir Baudelaire, bir Rilke, organizmamızın en derinine müdahale ederler; organizmamız da bir zaaf gibi benimser onları. Onların yakınında olduğunda vücut önce kuvvetlenir, sonra yumuşar ve dağılır. Zira şair bir tahrip etkenidir, bir virüstür, kılık değiştirmiş bir hastalıktır ve harikulâde biçimde belirsiz olmasına karşın alyuvarlarımız için en vahim tehlikedir. Onun çevresinde yaşamak mı? Kanınızın inceldiğini hissetmektir bu; bir kansızlık cenneti düşlemek ve damarlarınızda gözyaşlarının aktığını iştiktir.”³⁸

Necip Fazıl’ın, Örumcek Ağı’nı, Kaldırımlar’ı, Ben ve Ötesi’ni okurken ‘organizmamızın en derinine müdahale eden’ bir şairle karşı karşıya olduğumuzu çok geçmeden anlarız. Acının dile getirilişinin narkozudur bu. Ürperten bir esrime bütün vücudunuzu teslim alır, ‘kanınız inceler’ ve ‘damarlarınızda gözyaşının aktığını iştir’siniz. Necip Fazıl’ın bilhassa 1934 öncesi şiirleri önceki kitapları göz önünde bulundurulduğunda, deyiş yerindeyse Shelley ya da Rilke’nin metafiziğinden Baudelaire’in kötülüğün cisimleştiği ya da dünyada olmanın sıkıntısını dile getirdiği bir anlam/anlamsızlık alanına yöneldiğini söyleyebiliriz. Dünyada kötülük ve acı cisimleşmiştir, insan yalnızlığının melankolik öznesidir artık.

Necip Fazıl, *Poetika*’sında “Şiir gayesine yaklaşıp yaklaşıp teşhis vesilesi diye kullandığı aynı eşya ve hâdiselerin amelî sevk ve idare kanunlarından uzak yaşar ve müşahhasan mücerrete kıvrılır.”³⁹ demişti. 1934 öncesi şiirlerinde Necip Fazıl, ‘müşahhas’ dünyanın argümanlarından yola çıkarak ‘mücerret’ olana kıvrılıyor ve ‘çürüme’, ‘anlamsızlık’, ‘kötülük’, ‘mutsuzluk’, ‘acı’ ‘umutsuzluk’ gibi kavramları lirizmin sınırları içinde dile getirmenin imkânlarını araştırmıştır.

³⁴ a.g.e., s. 300

³⁵ A.g.e., s. 328

³⁶ a.g.e., s. 331

³⁷ a.g.e., s. 387

³⁸ E. M. Cioran, *Çürümenin Kitabı* (çev.: Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 96-97

³⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012, s. 124*

Sonuç

Adorno, *Lirik Şiir ve Toplum* başlıklı o ünlü yazısında ‘temsiliyetsizlik’in lirik şiirin modern kriteri olma durumunu tartışır: “Lirik tinin maddi şeylerin üstün gücüne karşı o çok kişisel muhalefeti, dünyanın şeyleşmesine karşı, modern çağın başlangıcından sınai devrimin hayattaki baskın güç haline gelişinden beri insanların meta tahakkümü altına girişine karşı bir tepki biçimidir.”⁴⁰ Lirik şiirin yüceliği, ideolojinin gizleyip örtbas ettiklerini açığa çıkarmasındadır Adorno’ya göre. Necip Fazıl da ilk üç kitabındaki şiirlerde öznenin neredeyse hiçbir konu izi bırakmadan kendini dilde seslendirdiğini görürüz. Dilin kendi sesini iştiririz. Dil bir edebî dil olarak kendi bilincine varmış, özneye özdeşleşmenin tadını çıkarmaktadır adeta. Avrupa’daki dünya bıkkınlığı, dünya sıkıntısını en iyi dile getirenlerin başında Baudelaire geliyordu. Şiirsel dille iletişim dili arasındaki çelişki ya da karşıtlık şiddetlendikçe, lirik şiir de kişinin sadece kaybetmek için oynadığı bir oyuna dönüşmüştür. “Kolektif bir alt akıntı, her türlü bireysel lirik şiirin temelini oluşturur”⁴¹ Adorno’ya göre. Belki de modern lirik şiirinin kolektif yapısının temelinde, henüz tam olarak bireyselleşememiş bir durumun, burjuva-öncesinin dilsel ve ruhsal kalıntıları yatıyordu.⁴² Kaldırımlar kitabındaki şiirlerinde Adorno’nun bu tespitlerinin karşılıklarını bulmak zor değildir.

Necip Fazıl’ın bu meselede ikili bir yaklaşımı vardır, birbiriyle çelişir gibi görünen: Paul de Man’ın lirik şiirin objektif realite ile temsilî bir ilişkisi olmadığı görüşünü doğrulayan şiirler de bulabilirsiniz Necip Fazıl’da, Adorno’nun öne sürdüğü gibi sübjektif realite ile ilişkisi olan şiirler de. Bu bir çelişki değil öncelik meselesi olarak değerlendirilmelidir.

‘Yaratının balı’nm bulmuş bir şairdir Necip Fazıl. “Şiirde tebliğ, kaba davulculuk; telkin ise sihirli kemancılık...”⁴³ ifadesini kullanan Necip Fazıl’ın lirizmi, denilebilir ki dünyanın şeyleşmesine ve metaların insan varlığına tahakkümüne karşı kendine özgü bir muhalefetle ilgilidir. Baudelaire’in modern hayata karşı eleştirel tutumuna yakın bir duyarlılıkla çıkan Necip Fazıl, 1934 öncesi şiirleriyle, hem şiirimizin gelenekten gelen lirizmini ve metafizik tahayyülünü hem de Fransız saf şiirinin inceliklerini ve yapı sağlamlığını birlikte temellük ederek, deyiş yerindeyse dilin ballar balını bulmuş ve ilginçtir, bulduktan sonra aramaya başlamış bir şairdir.

Kaynaklar

Aristoteles, *Retorik* (çev.: Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012

Juan Antonio Ramirez, *Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu* (çev.: Ayfer Teker Garcia), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007

Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2012

Edgar Morin, *Aşk Şiir Bilgelik* (çev.: Haldun Bayrı), Om Yayınevi, İstanbul, 1999

Eric Heller, *The Disinherited Mind (Rilke and Nietzsche)*, Penguin Books, London, 1961

⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları* (çev.: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak), Metis Yayınları; İstanbul, 2004, s. 118

⁴¹ a.g.e., s. 125

⁴² a.g.e., s. 124

⁴³ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012, s. 475

Prof. Dr. Walter Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000

Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999

Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Hâşim Şiiri ve Hayatı*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1963

Eflâtun, *Ion* (çev.: İhsan Bozkurt), Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara, 1942

E. M. Cioran, *Çürümenin Kitabı* (çev.: Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul, 2016

Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları* (çev.: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak), Metis Yayınları; İstanbul, 2004.

NECİP FAZIL'IN EDEBİYATIMIZDAKİ YERİ

AYNI ZAMANDA ÇOK GÜÇLÜ BİR PORTRÉ YAZARI: NECİP FAZIL

Fahri TUNA¹

Giriş

Düşünelim şöyle bir: Necip Fazıl denilince ilk ne gelir akla? Şiir gelir evet, haklısınız. Düşünce gelir sonra. Onda da haklısınız. ‘Tiyatro oyunları gelir’ dediğinizi duyar gibiyim; çok haklısınız. ‘Hikâye gelir, roman gelir mesela. Dergi gelir, polemik gelir’ diyorsunuz değil mi? Evet evet, bunlarda da haklısınız.

İtiraf edelim: Necip Fazıl denilince hiç akla gelmeyecek şey, onun ‘Portre yazarlığı’dır, evet.

Peki işin aslı nedir?

Geliniz, hep beraber eserlerine şöyle bir göz atalım; işin aslı neymiş görelim.

...

Öncelikle belirtmeliyiz ki, şiir, hikâye ve romana kıyasla - uzunca söylemek gerekirse - biyografi, -kısacası - portre, Türk edebiyatında az gelişmiş bir yazı türüdür.

Türk edebiyatında biyografi veya portre denilince öncelikle akla gelmesi gereken iki isim; portrecilikleri pek bilinmese de, ‘Üç İstanbul’un yazarı Mithat Cemal Kuntay ile ‘Üvercinka’ şairi Cemal Süreya’dır. Bu satırların yazarına göre de, edebiyatımıza mühür vurmuş birbirinden değerli iki portrecimizdir.

Kuntay, adeta bir biyografi şaheseri sayılabilecek ‘Mehmet Akif’¹ adlı kitabında bin bir güzel tespitlerde bulunur; hele ‘Akif’in altı çeşit susuşu vardı’ der ki, şapka çıkartmak gerekir.

Keza Cemal Süreya da, ‘99 Yüz’² adlı enfes portre kitabında doksan dokuz portre denemesi yapar; örneğin Sezai Karakoç için ‘... mukaddesatçı kesimin içinde yalnız. Bir başına. Hiçbir ortaklığa girmez. Dışarıda ve yukarıdadır. İnancı hem silahı, hem çocuğudur’ demektedir.

Elbette başkaları da var iyi yazan; ama iki Cemal’lerin yerleri ayrıdır, üsttedir, başkadır.

Türk şiirinin ‘Sultan’üş-Şuarası’, Türk düşüncesinin ‘ustadı’, Büyük Doğu hareketinin ‘öncüsü’, hem Türk edebiyatını (Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Maveracılar vs.) yakından ve uzaktan etkilemiş, hem de Türk siyasetini (dizinin dibinde büyümüş iki isimden birisi dünün diğeri bugünün Cumhurbaşkanı, bir başkası meclis başkanı bazıları da eski veya yeni bakanlar) çok derinden etkilemiş Necip Fazıl Kısakürek’in, sayıları 100’ü aşan eserlerinden bir kısmına biyografik açıdan bakmak, üstadın eserlerinde portresel metinleri öne çıkartmak istiyoruz.

Prensip olarak, biyografik açıdan güçlü ögeler, unsurlar, tablolar ve tasvirler bulunan

¹ Mithat Cemal Kuntay, ‘Mehmet Akif’, İş Bankası Yayınları, yayın no: 280, Ankara, 1986, 377 s.,

² Cemal Süreya, ‘99 Yüz’, Kaynak Yayınları, Yayın no: 89, 2.baskı, İstanbul-1992, 472 s.,

altı eserini esas almak düşüncesindeyiz: ‘Çile’³, ‘Bâbüâli’⁴, ‘Hz. Ali’⁵, ‘Yunus Emre’⁶, ‘Ulu Hakan’⁷, ‘Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar’⁸, Türkçemizi - belki tarih boyunca- en iyi, en derin ve en zengin kullanan şair/yazarların başında gelen Üstad Necip Fazıl’ın altı eserinde ‘portre izi sürmeye çalışacağız.

1. Çile’deki İzler

İlk tespitimiz şu olmuştur: Necip Fazıl, enfes Türkçesiyle enfes portre cümleleri kurmaktadır mısralarında.

Üstad, o meşhur ‘Çile’ şiirinde:

‘*Ve uçtu tepemden birden bire dam; gök devrildi, künde üstünde künde...*’ demektedir.

Yine

‘*Pencereye koştum: Kızıl kıyamet*’ tam bir portre tasviridir örneğin.

‘*Can elması*’, ‘*takma gözde cam*’, ‘*aklım kepçe*’, ‘*haşmetli azap*’, ‘*fikir çilesinden büyük işkence*’, ‘*bir gizli düğüm*’, ‘*kıldan ince kılıcın*’, ‘*hayattan muhacir, eşyadan öksüz*’, ‘*toz kanatlı bir kelebek*’, ‘*boşuna gezmişim, yok tabiatta, içimdeki kadar iniş ve çıkış*’, ‘*açıl susam açıl açıldı kapı, atlas sedirinde mâvera dede*’, ‘*bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur*’, ‘*artık barınmamam gölge varlıkta*’, ‘*dipsizlik gölü*’, ‘*heybem hayat dolu*’ her ne kadar mısra, metafor, imge iseler de, diğer yandan çok güçlü birer portre cümleleridir.

‘Nur’ şiirinde ‘*elmas mahcup, zift mağrur*’,

‘Allah Derim’de ‘*kursa da boşluğa asma köprü, fen*’,

‘En Yakın’ şiirinde ‘*eşini kaybetmiş herkes eşinde*’,

‘İşâret’ şiirinde ‘*hürriyetler esaret*’,

‘Tam Otuz Yıl’ şiirinde ‘*gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum*’ mısraları da güçlü ve etkili, iz bırakıcı imgeler içermektedir...

2. Kaldırımlar

Aslında, şiir türünde olduğu kadar portre türü açısından da nefis bir metin olan ‘Kaldırımlar’ şiirine gelince; tasvir açısından da, tanımlamalar, imgelem açısından da çok zengin çağrışımlarla doludur; sizi adeta masalsi, büyülü, egzotik bir hayal dünyasına götürür;

‘*evlerin bacalarını yıldırımlar kollarken, in cin uykudadır; bir siz, bir de kaldırımlar uyanıktır sadece*’ ve ‘*serseri kaldırımlarla yoldaş*’ eder sizi, ölesiye. Üstelik ‘*sokak başlarını kesmiştir devler ve gözüne mil çekilmiş âmâ gibidir evler*’.

³ Necip Fazıl, ‘Çile’, Büyük Doğu Yayınları, Yayın no: 5, 69.baskı, İst.-2010, 511 s.,

⁴ Necip Fazıl, ‘Bâbüâli’, Büyük Doğu Yayınları, Yayın no: 11, 15.baskı, İst.-2011, 344 s.,

⁵ Necip Fazıl, ‘Hz. Ali’, Büyük Doğu Yayınları, Yayın no: 12, 21.baskı, İst.-2013, 344 s.,

⁶ Necip Fazıl, ‘Yunus Emre’, Büyük Doğu Yayınları, Yayın no: 7, 14.baskı, İst.-2012, 91 s.,

⁷ Necip Fazıl, ‘Ulu Hakan’, Büyük Doğu Yayınları, Yayın no: 51, 20.baskı, İst.-2012, 687 s.,

⁸ Necip Fazıl, ‘Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar’, Büyük Doğu Yayınları, Yayın no: 34, 10.baskı, İst.-2010, 426 s.,

'İçinizde yaşamış bir insan'a dönüşmüştür artık kaldırımlar; 'aç köpekler ayak seslerinizi işite işite yürürsünüz kaldırımlarla sokakta. Bir süre sonra 'içinizdeki lisan'a dönüşecek, hatta hatta 'ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum!' diye haykıracaksınız. 'Gündüzden vaz geçecek, üstünüze yorgan yerine 'örtün üstüme örtün, serin karanlıkları' diyeceksiniz. Artık 'kaldırımların kara sevdalı eşi' olmuşsunuzdur!

'İkinizin de ne eş, ne arkadaşınız var'dır, 'sükût gibi münzevi, çılgılık gibi hürsünüz'dür: Bir şeyi iyi biliyorsunuzdur: 'Sonunda kabre çıkar, bu yolun kıvrımları, ne kaldırımlar kadar seni anlayan olur, ne senin anladığın kadar kaldırımları...'

3. Bâbîâli'den İzler

Üstad, avucunun içi gibi bildiği ve hem Türk edebiyatının hem de Türk düşüncesinin nabzının attığı Bâbîâli için 'Bizde de bütün yollar Bâbîâli'den geçer' (Bâbîâli, s.13) der ve sorar: 'Bâbîâli'den, bu cüceler panayırından kimler geçti?' (Bâbîâli, s.15). Üstada göre 'Bâbîâli bir 'cüceler panayırı'dır; doğrusunu söylemek gerekirse bu tam bir portre cümlesidir; ne güzel tavsif, ne güzel tanımlama, ne özet bir cümledir.

Üstad Necip Fazıl'ın Bâbîâli kitabında anlattığı karakterlerin, fiziksel ve ruhî tasvirleri de hep birinci sınıftır; mesela Burunsuz Tevfik'i (Bâbîâli, s.16) şöyle resmeder bizlere: '... içeriye doğru basık burnu sanki Bâbîâli'nin tuğrası' (Bâbîâli, s.17), '... burunsuz cüce.' (Bâbîâli, s.17). Bir başkasının yüzü 'Kırım mühürlü'...'dür (Bâbîâli, s.18), bir diğeri '... sinir kumkuması bir zat...'tır (Bâbîâli, s.19)

Meşhur bazı tiplerin fiziki özelliklerini resmedişi de çok dikkat çekicidir: 'Baykuş şairi Baykuş suratlı Halit Fahri, his kumkuması tonton yanaklı kekeme Nurullah Atâ(ç)...', 'ondüle saçlı Faruk Nafiz.' (Bâbîâli, s.19). 'Yüzü bir Kızılderiliye benziyor. Tuğla rengi ve acı' (Ali Fuat Başgil). (Bâbîâli, s.28).

Kendi tâbiriyle 'Genç Şair' Necip Fazıl, devlet tarafından tahsil için gönderildiği Paris'ten İstanbul'a döndüğünde (muhtemelen 1925 sonları, 1926 başları) Şapka Kanunu çıkmış, uygulamaya geçmiştir, gördüklerine inanamaz ve şöyle tasvir eder: 'Vapur Galata rıhtımına yanaşmakta ve Genç Şair, şanlı bir yolcu gibi, Feridun Cemâl'in yanındadır. Rıhtımda, bekledikleri yolculara el, kol, mendil sallayanlar... Garip şey!.. Herkes şapkalı... O sene Türkiye'de Şapka Kanununun çıkarıldığını biliyordu ama böyle bir manzara göreceğini ummuyordu. Şapkalar başlarda, bir İngiliz'in Hindü kavuğu giymesi gibi duruyor. İçten tepeye çıkma bir şey değil de, tepeden kafaya oturma... Develere de giydirdeniz böyle olur.' (Bâbîâli, s.40, 41)

4. Hz. Peygamber: 'Senin Kardeşin Benim!'

'Hz. Ali' adıyla biyografik bir eser yazan Necip Fazıl'ın, söz konusu eserinden 'numune-i imtisal'/ örnek olması bağlamında Medine'de 'kardeş edinme' vakasını, Üstadın kaleminden okuyalım:

'Hicretin beşinci ayında, Kâinatın Efendisi, Mekkeli muhacirlerle Medineli yardımcıları arasında birçoğunu birbirine kardeş ilân ettiler. Gerçek kardeşlik. Birbirinin mirasından pay almaya kadar... fakat ilâhî ferman nâzil olacak ve kan birliği dışında mirasta ortak kardeşlik yasak edilecektir. Mâna kardeşliğine gelince o zaten ezeli ve ebedî... Peygamber ölçüsü: 'Bütün Müslümanlar kardeşler.'

Kardeş tutma işinde Ali açıkta kalmıştı. Ona hiç kimse kardeş gösterilmemişti.

Bir gün Allah Resulünün huzurlarında, Ali mahzun mahzun:

'Benim, dedi; kardeşim yok mu?'

Allah'tan gelen sevginin insan şeklinde erişilmez hedefi 'Gaye –İnsan ve Ufuk-Peygamber buyurdular:

'Senin kardeşin benim!'

Ve Hazret-i Ali, Peygamber mescidi etrafındaki hücrelerin birinde, kendisine gösterilen yeni mekânında, Peygamber Evi'nin en şanslı temsilcilerinden biri olarak yuvalandı.' (Hz. Ali. S.51)

5. 'Mezarlığı Olmayan Köyü Arıyorum!'

Bilenler bilir; Necip Fazıl'ın 'Yunus Emre', 'Tohum', 'Bir Adam Yaratmak', 'Künye', 'Sabır Taşı', 'Para', 'Parmaksız Salih', 'Siyah Pelerinli Adam', 'Ahşap Konak', 'Reis Bey', 'Kanlı Sarık', 'Abdülhamid Han', 'Mukaddes Emanet', 'İbrahim Ethem', 'Sır', 'Kumandan' adlı, son ikisi yarım kalmış, on altı tiyatro eseri mevcuttur.

Portre bağlamında 'Yunus Emre' adlı eserine bir göz atalım istedik. Zira eser biyografik temalı da olduğundan tercih edilmiş durumdadır.

Oyunun başlarında, derviş '*ne arıyorsun?*' diye sormuştur: Üstad Yunus'a cevap veririr: *Mezarlığı olmayan köyü arıyorum!*

'- Orada ne yapacaksın?'

'- Ölümsüzlüğe ereceğim!' (Yunus Emre, s.15-16)

6. Ulu Hakan'a İftira

Bilindiği gibi Devlet-i Âliyye'nin çöküş döneminde (1876-1909) otuz üç sene büyük bir başarıyla görev yapan II. Abdülhamid, Ermeni, Rum ve Batılıların yerli işbirlikçilerle birleşip ürettikleri birçok saldırıya iftiraya ve haksız ithamlara maruz kalmış bir padişahımızdır.

Üstad Necip Fazıl, Batılılarla yerli işbirlikçilerinin 'Kızıl Sultan' yaftasıyla karalamaya çalıştıkları II. Abdülhamid hakkında tam 687 sayfalık biyografik bir eser yazmış, adını da 'Ulu Hakan' olarak belirlemiştir.

Söz konusu kitapta Üstad, Sultan II. Abdülhamid'in doğup büyüdüğü mekânı, çevreyi, çocukluğunu ve onu itham ettikleri, iftiralarına zemin oluşturan bazı olumlu özelliklerini şöyle anlatır:

'Topkapı Sarayı'nın içine kapanık, boğuk, tok, azamet ve şahsiyet yuvası asil mimarîsi dururken ona garbın işporta malı, adî ve şıllık, bizzat garplının p.. diye andığı Barok ve Rokoko bir kümesçik eklemiş bulunan, ilk deri üstü Batı kopyacılarından Abdülmecit, görülüyor ki...' (Ulu Hakan, s.19).

Çocukluğu için ise: '*Sıska denilecek kadar zayıf; ve içi humma dolu, yeşil hâreli bir çift*

göze sahip... Az konuşuyor, yalnızlığı seviyor, kendi kendisine yeter gibi duruyor.' (Ulu Hakan, s. 19) '*... çocuk Abdülhamit, seri malı saray oyuncaklarının yedi kat gök tepesinden bakan, derinliğine bir iç oluş çekirdeğidir.*' (Ulu Hakan, s.21)

Sultan II. Abdülhamid'in mizacını ve güzel ahlakını ise şu mısra ile aktarır bizlere üstad Necip Fazıl: '*Sâdelik, basitlik, şatafatsızlık... En genç çağından başlayarak son ânına kadar asla ayrılmadığı şîâr. (...) Düşünün ki, onun bu sâdeliği, yani eşsiz fazileti, düşmanlarına hemen şu teşhisi koydurtuyor. Hasis Padişah, Pinti Hamîd.*' (Ulu Hakan, s.31)

7. Sokrates

'Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar' adlı eserinde birçok mazlumu anlatır Necip Fazıl; kâh hikâye okursunuz, kâh bir biyografi; kâh usta bir meddahtan dinler gibi kâh bir tiyatro seyreder gibi olayın içine sokar sizleri. Önce oyunun aktörünü tanıtır, sonra bir resim tablosunu yahut bir tiyatro dekorunu anlatır Necip Fazıl, olaya hazırlar sizi, sonra da vurucu darbeyi indirir, diyalogla final yapar:

(Sokrates) '*... boğa bakışlı, gözlerini diktiği yeri kezzap gibi oyan, çıkık geniş alınlı, süt beyaz sakallı bu yetmişlik ihtiyar, birçoklarınca Atina'nın başına belâdır.*' (Büyük Mazlumlar, s.8) '*Şair; heykeltıraş, mimar, asker, politikacı, hatip, kâhin, çiftçi, atlet, hayvan yetiştiricisi; ve nihayet ağaç altlarında bulunduğu ve konuştuğu, kafa dertlisi talebelerine karşı hep aynı yakıcı eda ve boğucu istifham:*

-Ben kimim, insan nedir, hayat neye yarar?

Ve tek emir, büyük 'usûl' kapısını açan biricik işaret:

-Kendi kendini tanımaya bak!' (Büyük Mazlumlar, s.9)

8. Her Akşam Camlarında Yangın Çıkan Üsküdar

Üstadın altı eserine - portre bağlamında- şöyle bir göz attığımızda aklımızda kalması gereken unsurlar şöyledir:

1. Necip Fazıl, çok güçlü bir şair olması hasebiyle, şahıs ve mekân portrelerinde enfes tasvirler yapmıştır. Sanki bir resim tablosu, sanki bir tiyatro sahnesi canlandırmaktadır okurların zihinlerinde.

2. Şairliğinin doğal etkisiyle çok güçlü imgeler sunmuştur bizlere.

3. Tasvirlerinde kontrast (pozitif-negatif) unsurlar çok ama çok belirginlik, netlik içerir.

4. Necip Fazıl eserlerinde portre unsurlarını 'yeri geldikçe' ve çok 'doğal' olarak kullandığından rahatsızlık vermediği gibi, okurun dimağına büyük zenginlik katmaktadır.

5. Betimlemeleri müthiş bir çarpıcılık ve canlılık içermektedir; gün batımı tasvirinde 'her akşam camlarında yangın çıkan Üsküdar' mısraı bunun tipik bir örneğidir.

Sonuç

İncelememizin neticesini en iyi özetleyecek cümle şu olmalıdır:Necip Fazıl, büyük bir şair ve büyük bir nasir olduğu kadar, eserlerinin içine serpiştirilmiş imge betimleme tasvir ve

hükümleriyle o aynı zamanda çok güçlü bir biyografi/portre yazardır!

Fahri Tuna, 1959'da Sakarya'da doğdu. Endüstri mühendisi. Kamuda yöneticilikten emekli olduktan sonra, GAP'ta ve Balkanlar'da vali danışmanlığı yaptı. *İzlenim, Yedi İklim, Türk Edebiyatı, Dergâh, Ay Vakti, Hece, Hece-Öykü, Irmak, Balkan Türküsü, Şehir ve Kültür* dergilerinde portre ve denemeleriyle görüldü. GAP için hazırladığı projeleriyle, TÜGED tarafından "2010- Yılın Kültür Adamı" seçildi. *Aynalıkavak Yazıları* kitabı, "2011- TYB Yılın Şehir Kitabı" ödülüne lâyık görüldü. Balkanlardaki dergi çalışmaları ve Akademi-Rumeli projesi, "Prizren Nuri Brina Balkanlarda Türk Kültürüne Hizmet Ödülü"ne değer bulundu.

Yayımlanmış biyografi/portre kitapları:

Gül Sancılı Adam; Faik Baysal (2006), Şarkıların Nabzındaki İsim; Halit Çelikoğlu (2008), Akşamın Aydınlığında Portreler (2010), Ülkesine Adanmış Bir Ömür; Numan Yazıcı (2011), Önden Giden Atlılar (2012), Kırkikindi (2014), Yaşayan Nasreddin Hoca; Hâfiz Hasan Çolak (2014), Yaşa'yan Portreler (2015), Bilge Hekim; Sadık Canlı (2017), Kırk Güzel İnsan (2017).

NECİP FAZIL'IN MATBUAT HATIRALARINDA VÂLÂ NURETTİN'İN, VÂLÂ NURETTİN'İN HİKÂYELERİNDE NECİP FAZIL'IN İZİNİ SÜRMEK

Yusuf Turan GÜNAYDIN*

I. Vâlâ Nurettin ve Akşam Gazetesi

1.1. Vâlâ Nureddin kimdir?

Kısa adıyla Vâ-Nû, tam adıyla Ahmed Vâlâ Nureddin (1901, Beyrut - 9 Mart 1967, İstanbul) ilgi çekici hayat hikâyesiyle daha çok gazeteci olarak tanınmış bir yazardır. Babası son Beyrut valisi Nureddin Bey'dir. Mekteb-i Sultânî'nin hazırlık sınıfında Nâzım Hikmet'le tanışmış (1911) ve onunla birlikte Rusya'ya gitmişlerdir. Şiir, roman, polisiye, hikâye, fıkra, tercüme gibi çeşitli türlerde kalem oynatmasına rağmen eserleri bugün tanınmış ve üzerlerinde çokça çalışılmış metinler değildir.¹

1.2. Vâ-Nû'nun Akşam'daki Mesaisi

Vâ-Nû, *Akşam* gazetesi yazar kadrosunda 1929-1933; 1936-1950; 1957-Mayıs 1958 yılları arasında yer alan bir gazeteci-yazardır. Öyle ki gazetenin müdürlüğünü deruhte eden ve o zamanlar deneyimli bir gazeteci olan Enis Tahsin Til (1889-1964)'den sonra *Akşam* kadrosunda ikinci sırada Vâ-Nû'nun ismi sayılmakta ve özellikle bu gazetede -bir kısmı tercüme olan- roman tefrikalarıyla adı anılmaktadır.² Şevket Rado, Vâlâ Nureddin'in Rusçadan çevirdiği hikâyeler için 5 TL telif ücreti aldığını belirtmektedir.³

1930'lu yıllarda Vâ-Nû'nun *Akşam* sayfalarında en çok ve değişik türlerde yazan velut bir yazar olduğu görülmektedir. “İsminin çok görülmesinin okuyucu üzerinde olumsuz etki yaratacağı kaygısıyla zaman zaman başka isimler kullanmayı tercih” eden Vâ-Nû'nun kullandığı müstearlar Hatice Süreyya, Akşamcı (“Akşamdan Akşama” köşesinde), Hikâyeci gibi isimlerdir.⁴ Gazetenin genellikle dokuzuncu sayfasında “Her Akşam Bir Hikâye” başlıklı iki sütunluk bir bölümün altında “Hikâyeci” veya Vâ-Nû imzalarına⁵ ve ayrıca “Hatice Süreyya” müstearına da rastlanmaktadır.⁶

1.3. Vâ-Nû'nun Akşam'daki Hikâyeleri

Vâlâ Nurettin *Akşam* gazetesinde yıllarca hikâye yazmıştır. Bu hikâyelerin tam bir listesini çıkartmak başka bir çalışmanın konusu olabilirse de bu noktada bir kıyaslama yapabilmeyi

* Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, Arşiv Birimi, yusufturangunaydin@gmail.com

¹ Vâ-Nû'nun hayatı ve eserleri müstakil bir çalışmaya konu olmuştur: Selçuk Atay, *Vâlâ Nurettin Vâ-Nû : İnsan ve Eser*, Etkin Yayınevi, Ankara 2012, 400 s. Ayrıca www.yok.gov.tr sitesinden tespit edebildiğimiz kadarıyla hakkında -biri başta zikrettiğimiz matbu eserin basılmamış hâli olmak üzere- iki ayrı yüksek lisans tez çalışması yapılmıştır: Selçuk Atay, *Vâlâ Nurettin Vâ-Nû'nun Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, Kırıkkale Üniversitesi, SBE., Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı YLT., Kırıkkale 2012, 405 s.; Mustafa Gültekin, *Bir Popüler Romancı Olarak Ahmed Vâlâ Nureddin*, Kocaeli Üniversitesi, SBE., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı YLT., İzmit 2014, 132 s.

² Nurhan Kavaklı, *Bir Gazetenin Tarihi: Akşam*, Yapı Kredi Yayınları, 1. bsk., İstanbul 2005, s. 72.

³ Kavaklı, *age.*, s. 88.

⁴ Kavaklı, *age.*, s. 85.

⁵ Kavaklı, *age.*, s. 75.

⁶ Bu sayfada hikâyeleri yayımlanan diğer imzalar ise Hikmet Feridun Es ve “Bir Yıldız” müstearıdır.

kolaylaştıracak sayıda hikâyesini görme ve okuma ihtiyacı vardır. Bu sebeple 1929 yılında ve 1935 yılı Ocak, Şubat ve Mart aylarında çıkan *Akşam* gazetesinin “Her Akşam Bir Hikâye” köşesinde yayımlanan hikâyelerini taramış ve künyelerini çıkarmış bulunuyoruz.

Mercek altına aldığımız üç aylık dönemde “Her Akşam Bir Hikâye” köşesinde “Hikâyecî” ve “Bir Yıldız” müstearları göze çarpmaktadır. *Akşam* gazetesi üzerine bir inceleme kaleme almış bulunan Nurhan Kavaklı bu iki müstearıdan “Hikâyecî”yi Vâlâ Nurettin’e ait bir müstear olarak belirlemişken “Bir Yıldız” müstearı konusunda herhangi bir kanaat belirtmemiştir. Fakat “Bir Yıldız” müstearıyla basılmış hikâyeleri muhteva olarak incelediğimizde Necip Fazıl’ın kaleminden çıkmış olma ihtimallerini daha fazla söz konusu edebileceğimizi görmüş bulunuyoruz. Necip Fazıl’ın Bu sebeple *Bâbîâli*’deki ifadeleri dolayımında “Bir Yıldız” müstearının da Vâlâ Nû’ya ait olabileceğini düşünüyoruz.

2. Necip Fazıl Bâbîâli’de Neler Söylüyor?

Bu zemin üzerinde asıl işlemek istediğimiz konuya gelecek olursak Necip Fazıl’ın *Bâbîâli* adlı hatıralarında Vâlâ Nurettin’le ilgili olarak yer alan bir pasaj üzerinde durmak istiyoruz. Necip Fazıl matbuat hatıraları hükmündeki eserinde şöyle demektedir:

“Komünist dönmesi ve fıstık-üzüm soyundan eğlencelik muharriri Vâlâ-Nû (Vâlâ Nurettin), “Akşam” gazetesinde yazdığı ve her birine 2 lira aldığı hikâyelerden bir çoğunu birer buçuk liraya Genç Şair’e yazdırmıştır. Hem de şöyle:

-Vâlâ! On param yok!

-Geç şu masanın başına ve bana tam 5 tane hikâye yaz! Ve yedibuçuk lira kazan! Ve hep devam et!”⁷

Hâtıratında net tarihler vermediği için gerçekleştiği yılı tam olarak belirleyemeyeceğimiz bu olay; hayatı çeşitli dönemlere ayrılan Necip Fazıl’ın hangi dönemine rast gelmektedir? Bunu kesinkes belirlemek zor ise de önce bu dönemlere hızlıca bir göz atabiliriz:

1916 yılında Mekteb-i Fünûn-ı Bahriye-i Şâhâne’ye giren Necip Fazıl son sınıfta bu mektepten ayrıldı. 1921 yılında Darülfünûn’un Edebiyat Medresesi Felsefe Şubesine girdi, Yakup Kadri’nin yönettiği *Yeni Mecmua*’da ilk şiirleri bu dönemde yayımlandı. 1924 yılında Maarif Vekaleti’nin açtığı sınavda gösterdiği başarı sonucu, üniversitedeki eğitimini resmen tamamlamış sayılarak Paris’e gönderildi. Burada Sorbonne Üniversitesi Felsefe bölümüne girdi (1924) fakat -kendi ifadesiyle- üniversiteye hiç uğramadan vaktini kumar oynayarak geçirmeye başladı. Bu sebeple de bir yılın sonunda bursu kesilerek talebe müfettişi tarafından Türkiye’ye gönderildi.

1934 yılına kadar sürdürdüğü bohem hayatı esnasında ilk şiir kitabı *Örümcek Ağı* yayımlandı (1925). Bankacılık dönemi de bu safhaya rastlamaktadır. Bir Hollanda bankası olan Bahr-i Sefid Bankası’nda ve peşinden Osmanlı Bankası’nda çalıştı. İkinci şiir kitabı *Kaldırımlar* da bu dönemde yayımlandı (1928). 1929 yazının sonlarına doğru gittiği Ankara’da, İş Bankası’na muhasebe şefi olarak girdi. Bu kurumda 9 yıl çalıştı ve müfettişliğe kadar yükseldi. Askerliğini 1931-1933 yılları arasında yaptı. Sonra tekrar Ankara’ya döndü. Üçüncü şiir kitabı *Ben ve Ötesi* (1932) ve ilk hikâyelerinin yer aldığı *Birkaç Hikaye Birkaç Tahlil* adlı kitabı da bu dönemde

⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, 3. bsm., İstanbul 1985, s. 101.

basıldı (1933).

1934 yılında Abdülhakîm Arvâsî (1860-1943) ile tanıştı. Bu tanışma hayatında önemli bir değişim ve dönüşüme yol açtı. Fakat bu dönüşümün belli bir süreç içinde gerçekleştiği unutulmamalıdır. İlk tiyatro eseri *Tohum* (1935); 1936'da bohem dönemi arkadaşlarının da katkılarıyla yayımlanmaya başlayan *Ağaç* mecmuası; 1937 *Bir Adam Yaratmak* (1937); 1938 yılı başlarında yeni bir milli marş yazılması için “Ulus gazetesinin CHP adına açtığı yarışma dolayısıyla yazdığı “Büyük Doğu Marşı” şiiri bu dönemin ürünleridir. Ankara Devlet Yüksek Konservatuarı'nda ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yüksek Mimari kısmında öğretim üyeliğine atandı. Robert Kolej'de edebiyat öğretmenliği yaptı. *Çile* adlı şiirini 1939'da yayımladı. 1940 yılında Türk Dil Kurumu'nun teklifiyle *Namık Kemal* isimli eserini kaleme aldı. 1941 yılında Fatma Neslihan Balaban ile evlendi. Dolayısıyla bu süreçlerden geçen Necip Fazıl'ın bugün tanıdığımız portresinin 1943-1949 yılları arasında netleştiği söylenebilir.

Biyografisine bakıldığında ana hatlarıyla bunları gördüğümüz Necip Fazıl da *Bâbîâli*'de 1943 yılına kadarki dönemini “Bohem” ve “Genç Şair” sıfatlarıyla nitelendirildiği dönemler olarak adlandırmaktadır. 39 yaşına ulaştığı 1943 sonrasını ise “Sabık Şair” dönemi olarak tırnak içinde zikretmektedir.⁸

Bu belirlemelerden sonra 1929 yılından 1958 yılına kadar bazen kesintilerle de olsa *Akşam* gazetesinde gazetecilik yapan, bu gazetenin edebiyat sayfalarında müstear isimlerle hikâyeler yayımlayan Vâlâ Nurettin'le tanışıklıklarının ve bir şekilde iletişimlerinin bu uzun dönem boyunca sürdüğünü düşünebiliriz. Dolayısıyla artık tavrının ve fikriyatının netleşmiş bulunduğu 1943 yılına kadarki dönem içinde Necip Fazıl'ın Vâlâ Nurettin'in talebi üzerine hikâyeler yazması vakiasının tam olarak hangi yıllara rastladığını belirlemek, o dönemde yayımlanmış hikâye metinleri üzerinde sağlıklı bir değerlendirebilme yapabilmek açısından önem taşımaktadır.

Kronolojik bir sıralama ihtiva eden *Bâbîâli*'ye bu açıdan baktığımızda Vâlâ Nurettin'le ilgili pasajın geçtiği “Ahlâk” başlıklı bölümde Necip Fazıl'ın yaklaşık bir tarih verdiğini görmekteyiz. Bu dönem “(...) *Genç Şair'in Bâbîâli ile tam haşrüneşirini yuğuran 1928-1929 hengâmesi* (...)”dir.⁹ Aynı bölümde Bâbîâli ortamının fikir ve ticaret ahlâkından olumsuz örnekler vererek şikâyet etmekte ve sözü Vâlâ Nurettin'e getirmektedir. Dolayısıyla Necip Fazıl'ın parasızlık çektikçe Vâlâ Nurettin'e uğraması ve tanesi bir buçuk liradan hikâyeler yazması hadisesi 1928-1929 yıllarına denk düşmektedir. Bu bakımdan ilk olarak 1929'da *Akşam*'da çalışmaya başladığını net olarak bildiğimiz Vâlâ Nurettin'in müstear adlarla yazdığı hikâyelerinde Necip Fazıl'ın izlerini görebilmek veya tespit edebilmek için öncelikle 1929 yılında yayımladığı hikâyelere bakmak gerekmektedir.

Necip Fazıl'ın 1929 yılına gelinceye kadarki süreçte -yukarıda da gösterdiğimiz gibi- ilk şiir kitabı *Örümcek Ağrı*'nı (1925) ve ikinci şiir kitabı *Kaldırımlar*'ı (1928) yayımlamış ünlü bir şairdi. Üstelik 1929 öncesinde bankacılık mesleğine de intisap etmiş ve hatta 1929 yazının sonlarına doğru gittiği Ankara'da, İş Bankası'na muhasebe şefi olarak girmiş bulunuyordu. İlk hikâye kitabı *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil* ise 1933'te yayımlanmıştı. Dolayısıyla Vâlâ Nurettin'e söz konusu hikâyeleri verdiği yıl ile ilk hikâye kitabının yayımlandığı yıl arasında ancak dört yıl kadar bir süre bulunmaktadır.

⁸ Bk. Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 297-304.

⁹ Bk. Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 98.

Bu sebeple Necip Fazıl'ın hâtıratından yola çıkarak Vâlâ Nurettin'in izini sürebilmek veya başka bir deyişle Vâlâ Nurettin'in hikâyelerinde Necip Fazıl'ın izlerini görebilmek için 1929 yılında *Akşam*'da yayınladığı ilk hikâyelere bir bakmak gerekmektedir.

Acaba para karşılığı hikâye yazma hadisesi 1940'lara kadar da sürmüş olabilir mi? *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*'i 1933'te yayınlayan bir yazarın bu tarihten sonra yine aynı eylemi sürdürmesi söz konusu olabilir mi? Bu sebeple sadece 1929'da yayınlanmış hikâyelere değil, *Akşam* gazetesi koleksiyonlarının 1940'a kadarki herhangi bir yılına da bir dalış yapmak iyi olacaktır.

Akşam gazetesi koleksiyonunun 1935 yılında "Her Akşam Bir Hikâye" başlığı altında yayınlanan ve Vâlâ Nurettin'in müstear adlarla yayımladığı hikâyelere bu amaçla daldığımızda çok net olmasa da yine Necip Fazıl'dan bazı izler bulunduğunu düşünmemizi sağlayacak verilerle karşılaştığımızı söyleyebiliriz.

1935 yılının ilk üç ayını tarama sonucu ulaştığımız künyeler şunlardır:

Hikâyeci, "İntikam", *Akşam*, Sene: 17, 1 Kânûnisânî 1935, S. 5822, s. 11.

Hikâyeci, "Güzel Sporcu", Sene: 17, 2 Kânûnisânî 1935, S. 5823, s. 9.

Bir Yıldız, "Maskeli Kadın", Sene: 17, 3 Kânûnisânî 1935, S. 5824, s. 11.

Hikâyeci, "Bir Aşk Hikâyesi", Sene: 17, 4 Kânûnisânî 1935, S. 5825, s. 9.

Bir Yıldız, "Yılbaşı Gecesi", Sene: 17, 5 Kânûnisânî 1935, S. 5826, s. 7.

Hikâyeci, "Son Hülya", Sene: 17, 8 Kânûnisânî 1935, S. 5827, s. 9.

Bir Yıldız, "Paylaşılamayan Sevgili", Sene: 17, 9 Kânûnisânî 1935, S. 5828, s. 9.

Hikâyeci, "Bir Macera", Sene: 17, 10 Kânûnisânî 1935, S. 5829, s. 9.

Hikâyeci, "Güzel Jim (Bir Fransız Hikâyesi)", Sene: 17, 11 Kânûnisânî 1935, S. 5830, s. 9.

Bir Yıldız, "Hülya Köşkü", Sene: 17, 12 Kânûnisânî 1935, S. 5831, s. 9.

Hikâyeci, "Ebediyen", Sene: 17, 13 Kânûnisânî 1935, S. 5833, s. 9.

Bir Yıldız, "Kirazlar", Sene: 17, 14 Kânûnisânî 1935, S. 5833, s. 9.¹⁰

Hikâyeci, "Bir İntikam", Sene: 17, 16 Kânûnisânî 1935, S. 5835, s. 9.

Bir Yıldız, "Vapurdaki Yolcu", Sene: 17, 17 Kânûnisânî 1935, S. 5836, s. 11.

Hikâyeci, "Çanta", Sene: 17, 18 Kânûnisânî 1935, S. 5837, s. 9.

Bir Yıldız, "Resimler", Sene: 17, 19 Kânûnisânî 1935, S. 5838, s. 9.

Hikâyeci, "Daha İyi Bir İş", Sene: 17, 20 Kânûnisânî 1935, S. 5839, s. 9.

Bir Yıldız, "Mavi Pijama", Sene: 17, 21 Kânûnisânî 1935, S. 5840, s. 9.

- Hikâyeci, “Bir Eğlence”, Sene: 17, 22 Kânûnisânî 1935, S. 5841, s. 9.
- Hikâyeci, “Resmin Sırrı”, Sene: 17, 23 Kânûnisânî 1935, S. 5842, s. 9.
- Bir Yıldız, “Boş Konak”, Sene: 17, 24 Kânûnisânî 1935, S. 5843, s. 11.
- Hikâyeci, “Vicdan Meselesi”, Sene: 17, 25 Kânûnisânî 1935, S. 5844, s. 9.
- Bir Yıldız, “Bir Gençlik Macerası”, Sene: 17, 26 Kânûnisânî 1935, S. 5845, s. 9.
- Hikâyeci, “Tayyare Meydanında -Bir Fransız Hikâyesi-”, Sene: 17, 27 Kânûnisânî 1935, S. 5846, s. 9.
- Bir Yıldız, “Kaçırılmaz Fırsat”, Sene: 17, 28 Kânûnisânî 1935, S. 5847, s. 9.
- Hikâyeci, “Aşk Mektubu”, Sene: 17, 29 Kânûnisânî 1935, S. 5848, s. 9.
- Hikâyeci, “Bulunmuş Çocuk”, Sene: 17, 30 Kânûnisânî 1935, S. 5849, s. 9.
- Bir Yıldız, “Bıyık ve Kadın”, Sene: 17, 31 Kânûnisânî 1935, S. 5850, s. 11.
- Hikâyeci, “Bir Tesadüf”, Sene: 17, 1 Şubat 1935, S. 5851, s. 9.
- Bir Yıldız, “Trende İki kadın”, Sene: 17, 2 Şubat 1935, S. 5852, s. 9.
- Hikâyeci, “Viyanalı Artist”, Sene: 17, 3 Şubat 1935, S. 5853, s. 9.
- Bir Yıldız, “Uyuyan Kadın”, Sene: 17, 4 Şubat 1935, S. 5854, s. 9.
- Hikâyeci, “Bir Oyun -Bir Fransız Hikâyesi-”, Sene: 17, 5 Şubat 1935, S. 5856, s. 7.
- Hikâyeci, “Tatilde”, Sene: 17, 6 Şubat 1935, S. 5853, s. 9.
- Bir Yıldız, “Erkekler mi?”, Sene: 17, 7 Şubat 1935, S. 5857, s. 11.
- Hikâyeci, “Müthiş Mesele”, Sene: 17, 8 Şubat 1935, S. 5858, s. 9.
- Bir Yıldız, “Bir Gece Macerası”, Sene: 17, 9 Şubat 1935, S. 5859, s. 9.
- Hikâyeci, “Dünkü Gözlerle”, Sene: 17, 10 Şubat 1935, S. 5860, s. 9.
- Bir Yıldız, “Kurtlar”, Sene: 17, 11 Şubat 1935, S. 5861, s. 9.
- Hikâyeci, “Aşk Çağı”, Sene: 17, 12 Şubat 1935, S. 5862, s. 9.
- Hikâyeci, “Uzaktaki Dost”, Sene: 17, 13 Şubat 1935, S. 5863, s. 9.
- Bir Yıldız, “Kırmızı Yalı”, Sene: 17, 14 Şubat 1935, S. 5864, s. 11.
- Hikâyeci, “Karanlıkta Sevişme (Fransız Hikâyesi)”, Sene: 17, 15 Şubat 1935, S. 5865, s. 9.
- Bir Yıldız, “Vaktile Güzel Bir Delikanlı...”, Sene: 17, 16 Şubat 1935, S. 5866, s. 9.
- Hikâyeci, “Fatmanın Şarkısı”, Sene: 17, 17 Şubat 1935, S. 5867, s. 9.
- Bir Yıldız, “Korkulu Rüya”, Sene: 17, 18 Şubat 1935, S. 5868, s. 9.
- Hikâyeci, “Kırılan Ayak”, Sene: 17, 19 Şubat 1935, S. 5869, s. 10.

- Hikâyeci, “Bir Kurban”, Dene: 17, 20 Şubat 1935, S. 5870, s. 9.
- Bir Yıldız, “Bir Yaz Gecesi”, Sene: 17, 21 Şubat 1935, S. 5871, s. 11.
- Hikâyeci, “Beni Zehra'dan Kurtar!”, Sene: 17, 22 Şubat 1935, S. 5872, s. 9.
- Bir Yıldız, “Sen misin?”, Sene: 17, 23 Şubat 1935, S. 5873, s. 9.
- Hikâyeci, “Perran Pişman Oluyor”, Sene: 17, 24 Şubat 1935, S. 5874, s. 9.
- Bir Yıldız, “Yarasalar”, Sene: 17, 25 Şubat 1935, S. 5875, s. 9.
- Hikâyeci, “Kapının Anahtarları”, Sene: 17, 26 Şubat 1935, S. 5876, s. 9.
- Hikâyeci, “Nuriye”, Sene: 17, 27 Şubat 1935, S. 5877, s. 9.
- Bir Yıldız, “Dolabın İçinde”, Sene: 17, 28 Şubat 1935, S. 5878, s. 11.
- Hikâyeci, “Yakut Yüzük”, Sene: 17, 1 Mart 1935, S. 5879, s. 9.
- Bir Yıldız, “Eski Bir Şapka”, Sene: 17, 2 Mart 1935, S. 5880, s. 9.
- Hikâyeci, “Üçüncü Sınıf Yolcusu”, Sene: 17, 3 Mart 1935, S. 5881, s. 9.
- Bir Yıldız, “Kleopatra”, Sene: 17, 4 Mart 1935, S. 5882, s. 9.
- Hikâyeci, “Bana Bir Şey Yapmayınız!”, Sene: 17, 5 Mart 1935, S. 5883, s. 9.
- Hikâyeci, “Birkaç Mektub”, Sene: 17, 6 Mart 1935, S. 5884, s. 9.
- Hikâyeci, “Bir Gençlik Macerası”, Sene: 17, 8 Mart 1935, S. 5886, s. 9.
- Bir Yıldız, “Çılgın Macera”, Sene: 17, 9 Mart 1935, S. 5887, s. 9.
- Hikâyeci, “Pansiyonda”, Sene: 17, 10 Mart 1935, S. 5888, s. 9.
- Burada anlatılanlar ise Fikret Âdil'in Âvare Gençlik'te anlattığı N. Fazıla benziyor.
- Bir Yıldız, “Saklambaç”, Sene: 17, 11 Mart 1935, S. 5889, s. 9.
- Hikâyeci, “Düğün Hediyesi”, Sene: 17, 12 Mart 1935, S. 5890, s. 9.
- Hikâyeci, “Mor Ejder Kahvesi (Bir Amerikan hikâyesi)”, Sene: 17, 13 Mart 1935, S. 5891, s. 9.
- Bir Yıldız, “Meçhul Delikanlı”, Sene: 17, 14 Mart 1935, S. 5892, s. 11.
- Bir Yıldız, “Çalınan Pantolon”, Sene: 17, 18 Mart 1935, S. 5893, s. 9.¹¹
- Hikâyeci, “Cemileye Veda”, Sene: 17, 19 Mart 1935, S. 5894, s. 9.
- Hikâyeci, “Koca Bulmak Çaresi”, Sene: 17, 20 Mart 1935, S. 5895, s. 9.
- Bir Yıldız, “Geceleyin Bir Ziyaret..”, Sene: 17, 21 Mart 1935, S. 5896, s. 11.

¹¹ Bu sayıda gazetenin sayısında bir atlama olmuyorsa da tarihler 14 Mart'tan 18 Mart'a atlamaktadır.

Hikâyecî, “Bir Tedbir”, Sene: 17, 22 Mart 1935, S. 5897, s. 7.

Bir Yıldız, “Bir Çiçek, Üç Böcek”, Sene: 17, 23 Mart 1935, S. 5898, s. 9.

Hikâyecî, “Komedi”, Sene: 17, 24 Mart 1935, S. 5899, s. 9.

Bir Yıldız, “Apartımda Bir Bekâr”, Sene: 17, 25 Mart 1935, S. 5900, s. 9.

Hikâyecî, “Handan ile Neden Evlenmedim”, Sene: 17, 26 Mart 1935, S. 5901, s. 7.

Hikâyecî, “Bir Kurtuluş”, Sene: 17, 27 Mart 1935, S. 5902, s. 9.

Bir Yıldız, “Eski Bir Hatıra”, Sene: 17, 28 Mart 1935, S. 5903, s. 11.

Hikâyecî, “Hayal Sukutu”, Sene: 17, 29 Mart 1935, S. 5904, s. 9.

Bir Yıldız, “Bir Vapur Kazası”, Sene: 17, 30 Mart 1935, S. 5904, s. 8.

Hikâyecî, “Kocasını Celbetmek İçin”, Sene: 17, 31 Mart 1935, S. 5905, s. 9.

3. Karşılaştırma

3.1. Hikâye Motifleri

“Konak” motifi: 1935 tarihli hikâyelerde yoğun bir “konak” motifine rastlanmaktadır. Konak motifi Necip Fazıl’ın gerek hâtıralarında gerekse hikâye ve şiirlerinde en çok geçen motiflerden biridir. Çocukluk yılları -esrarengiz bir havaya büründürerek anlattığı- bir konakta geçmiştir. Dolayısıyla 1935 hikâyelerinde sıkça rastladığımız konak motifi bize Necip Fazıl’ı hatırlatmaktadır.

Akşam gazetesinin 7 Mart 1935 tarihli ve 5885 sayılı nüshasında “Bir Yıldız” müstearıyla basılan “Aşk Masalı” başlıklı hikâyenin kahramanı Mecdi’nin de çocukluk yılları, Necip Fazıl’ınkine benzer bir konakta geçmiştir:

“Mecdi’nin çocukluğu sayısız odaları, uçsuz bucaksız sofalarile büyük bir eski zaman konağında geçmişti. Bir an gözlerini kapayınca bu konak bütün karmakarışıklığı ile başının içinde canlanırdı. Her dakika açılıp kapanan bir sürü kapı... Rüzgârdan zangırdayan geniş pencereler... Loş ve karışık koridorlardan bir hayal esrarengizliği, bir gölge sessizliğiyle süzülen süzgün bakışlı, güzel vücudlu Çerkez kadınları... Ve nihayet arka taraftaki çocukların odası... Konağın en meşhur siması: Gönül abla...”

Bu hikâyede bir yeşil kediden söz ediliyor ki bu motif hikâyede oldukça mistik bir hava yaratmaktadır.

Yine 13 Kânûnisânî 1935 tarihli ve 5833 sayılı *Akşam* gazetesinde “Hikâyecî” müstearıyla basılan “Ebediyen” başlıklı hikâyede de “Köşkte yaşayan küçük bir besleme kız”dan söz edilmekte ve “babasının bir buhran esnasında öldüğü” söylenmektedir. Buradaki köşk / konak ve bir buhran sonucu ölen baba motifleri de Necip Fazıl’ın hayat hikâyesinden bazı çizgileri çağrıştırmaktadır.

Bir Yıldız müstearıyla yayımlanan “Boş Konak” başlıklı (24 Kânûnisânî 1935, S. 5843) hikâyede rastladığımız “Uzun müddet şehrin sıkıntılı hayatından bıkmış olan Cemal’in Suadiye’deki yeni binaların arasında babadan kalma eski, harap bir konağa” varması da konumuz

açısından dikkat çekicidir.

b) *Mistik ögeler*: Bir Yıldız müstearıyla 19 Kânûnisânî 1935 tarihli ve 5838 sayılı *Akşam*'da yayımlanan “Resimler”, başlıklı hikâyede geçen “*Mumun ışığı titredikçe yatakta yatan rahibenin güzel vücudunun gölgesi duvarda kıvıldıyordu. Duvardaki çıplak vücutlu gölge “Çıplak kadın” tablosunun aynı idi...*” cümleleri de Necip Fazıl'ın ilk dönem şiirlerinin âdeta nesirleştirilmiş hâli gibidir.

Hikâyede söz edilen “Çıplak Kadın” tablosu Titan'ın “Urbino Venüsü” (Venus of Urbino) adlı eseri ise bir odada yatan güzel bir kadının gölgesiyle bu tablonun aynileştirilmesi, titreyen mum ışığı ve hikâyedeki tasvirin genel havasını Necip Fazıl'da sıkça rastladığımız bu tür atmosferlerle özdeşleştirebiliriz.

Yine Bir Yıldız, müstearıyla yayımlanan “Mavi Pijama” hikâyesinde (21 Kânûnisânî 1935, S. 5840) de benzer bir tasvirle karşılaşmaktayız. Kurgusu Necip Fazıl'ı hatırlatan hikâyede radyodan gelen sesi evine ilk kez gittiği bir kadının sesi sanarak dediklerini yapan ve neden sonra bu sesin radyo sesi olduğunu fark eden bir adamın hâli anlatılmaktadır. Bu kurgu da âdeta Necip Fazıl'ın muhayyilesinden tezahür etmiş gibidir.

c) *Necip Fazılvarî yüceltmeler*: “Hikâyeci” müstearıyla yayımlanan “Resmin Sırrı”, (23 Kânûnisânî 1935, S. 5842) başlıklı hikâyede şöyle bir yüceltmeye rastlamaktayız: “(...) insan dehasının canlandırdığı ve ebediyete yükselttiği eserler arasında varlığını dolduran bu aşkın ahengini ruhunda hissedecek kadar kendinden geçmiş idi.”

Bu ifade tarzı ise Necip Fazıl'ın herhangi bir eserinde kolayca rastlayabileceğimiz ifadelerden addedilebilir.

d) *Ortak nesne ve simalar*: Vâlâ Nurettin'in müstear adla yayımladığı hikâyelerde Necip Fazıl'ın edebî eserlerinde rastladığımız bazı nesnelere ve simalara da rastlamaktayız. Bunlar elbette birçok edebî eserde rastlanabilecek motiflerdir. Fakat hikâye metinleri söz konusu olduğunda Vâlâ Nurettin-Necip Fazıl ilişkisi hakkında bildiklerimiz bizi bu nesne ve simalar arasında bir bağlantı kurabileceğimiz düşüncesine sevk etmektedir.

“Hikâyeci” müstearıyla *Akşam*'ın 1 Mart 1935 tarihli 5879. sayısında yayınlanan “Yakut Yüzük” hikâyesinin konusu olan nesne bize Necip Fazıl'ın *Meş'ûm Yakut* adlı polisiye romanını hatırlatmaktadır. “Bir Yıldız” müstearıyla yayımlanan “Kleopatra”, (4 Mart 1935, S. 5882) hikâyesinde söz edilen “genç bir tiyatro muharriri” ilk tiyatro eseri ...'de yayınlanan Necip Fazıl'ın daha bu türde bir eser yayımlamadan önce zihninde tiyatro eseri yazma fikrinin bulunduğunu düşündürmektedir.

Akşam'da yayımlanan ve mercek altına aldığımız hikâyeler arasında konusu ‘genç bir tiyatro muharriri’ olan başka bir hikâye daha vardır: Hikâyeci müstearıyla 24 Mart 1935 tarihli 5899. sayılı nüshada yer alan “Komedi” başlıklı hikâyede de kahraman “Tiyatro piyesleri son zamanlarda halkın büyük rağbetini kazanan genç muharrir Hüseyin Remzi”dir.

Daha fazla hikâye metni incelendiğinde benzeri hikâye kahramanlarının artması da muhtemeldir.

Bir Yıldız müstearıyla yayımlanan “Çılgın Macera” (9 Mart 1935, S. 5887) başlıklı öyküde anlatılan Selma “(...) güzel kış gecesinin içinde (...) kendisini büsbütün yalnız hisset”mektedir ve

“Bu yalnızlık yıllardan beri böyle devam ediyor(...)” durumdadır. Bilindiği gibi Necip Fazıl'ın küçük yaşta ölen kız kardeşinin adı da Selma'dır ve Necip Fazıl onu hatıralarında hep ikinci plana atılmış, âdeta evin bir köşesinde yalnızlaştırılmış bir insan olarak anlatmaktadır. “Çılgın Macera”da anlatılan yetişkin bir kadın ise de adının Selma olması ve Selma adının da yalnızlık motifiyle bir arada anılması Necip Fazıl biyografisinin bir köşesinde duran kardeş figürünü çağrıştırmaktadır.

Bu hikâyelerde kahramanlara ad seçerken tercih edilen “Naci” ismi de Necip Fazıl'ın *Aynadaki* Yalan romanının kahramanı Naci'yi hatırlatmaktadır. Bir Yıldız müstearıyla yayımlanan “Çalınan Pantolon”, (18 Mart 1935, S. 5893) ve Hikâyeci müstearıyla yayımlanan “Hayal Sukutu” (29 Mart 1935, S. 5904) başlıklı hikâyelerde kahramanın adı Naci'dir. Bu isme de daha fazla hikâye okunduğunda sıkça rastlanacağını düşünebiliriz.

3.2. Mukayese

Motifler benzeşebilir. 1929 tarihli olanlarda aynılık ve N. F üslubu daha belirgindir. 1935'tekilerde ise daha zayıftır.

Elbette birebir belirleme yapamayız. Sonuçta bu hikâyelerin müstear adlarla yayımlanmış olan büyük yekununu artık “sahipsiz” veya “ortada öylece duran” hikâyeler olarak niteleyebiliriz.

4. Sonuç

Vâlâ Nurettin, Necip Fazıl'ın “Genç Şair” olarak anıldığı dönemden beri arkadaşıdır. Necip Fazıl'ın matbuat hâtıratı hükmündeki *Bâbüâli* adlı eserinden anlaşıldığı kadarıyla 1929 yılında *Akşam* gazetesinde hikâyeler yazan Vâlâ Nurettin'le ilgili olarak aktardığı bir anekdot oldukça ilgi çekici ve merak uyandırıcıdır.

Bu anekdota göre Necip Fazıl parasız kaldıkça Vâlâ Nurettin'in *Akşam* gazetesindeki bürosuna uğramakta ve bu gazetenin “Her Akşam Bir Hikâye” köşesine her gün bir hikâye vermek zorunda olan Vâlâ-Nurettin de ondan ücreti mukabili hikâyeler yazmasını istemekte ve Necip Fazıl da bu hikâyeleri yazmaktadır.

Akşam gazetesinin 1929 ve 1935 tarihli koleksiyonları üzerinde yaptığımız incelemede gerçekten de Vâlâ Nurettin'in bu köşede “Hikâyeci” ve “Bir Yıldız” gibi müstearlarla hikâye metinleri yayımladığını gördük. Bu müstearların Vâlâ Nurettin'e ait olduğu ise *Akşam* gazetesine üzerine kapsamlı bir çalışma yapmış bulunan Nurhan Kavaklı'nın çalışmasında net olarak ortaya konulmuştur.

Bu hikâyeler üzerinde gerçekleştirdiğimiz muhteva analizi ise bizi Necip Fazıl'a götürmektedir. Ortak konular ve benzer hikâye motifleri tespit edilmiş ve bunlar hikâyelerden örneklerle gösterilmiştir.

5. Kaynaklar

Akşam gazetesini koleksiyonu: 1 Kânûnisânî-31 Mart 1935 tarihli sayılar.

Mustafa Gültekin, *Bir Popüler Romancı Olarak Ahmed Vâlâ Nureddin*, Kocaeli Üniversitesi, SBE., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı YLT., İzmit 2014.

Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbüâli*, Büyük Doğu Yayınları, 3. bsm., İstanbul 1985.

Nurhan Kavaklı, *Bir Gazetenin Tarihi: Akşam*, Yapı Kredi Yayınları, 1. bsk., İstanbul 2005.

Selçuk Atay, *Vâlâ Nurettin Vâ-Nû : İnsan ve Eser*, Etkin Yayınevi, Ankara 2012.

Selçuk Atay, *Vâlâ Nurettin Vâ-Nû'nun Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, Kırıkkale Üniversitesi, SBE., Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı YLT., Kırıkkale 2012.

NECİP FAZIL'IN SANAT DÜNYASI

SANATÇI, ŞAİR VE FİKİR ADAMI: NECİP FAZIL KISAKÜREK¹

İbrahim KAVAZ²

1. Sanatçı Kişiliği

Edebiyatımızda arayış ve yönelişlerin yaşandığı; geçmişe özlemin, hamasî duyguların ve folklora ait malzemelerin, şiire has bir tarzda işlendiği yahut materyalist edebiyatın yaygınlık kazandığı dönemde Necip Fazıl, çağdaş şair ve yazarların aksine, farklı imajların peşindedir. Cumhuriyet'in ilanından sadece bir yıl önce, ilk şiirlerini yazan ve yayımlayan genç şair, henüz 18 yaşındadır ve ilk şiirleriyle beraber (Kitabe, Akşam, Örümcek Ağı gibi), dıştan içe yönelişin değil, içten dışa atılışın sesi olur. “Necip Fazıl şiiri diyebileceğimiz bu yeni ses, işte o sosyal-ideolojik muhtevalı şiire bir reaksiyon gibidir. Şiirde dışa çevrilmiş olan gözler, insanın iç varlığına çekiliyor; yeni ve orijinal bir tesir bırakan psikolojik derinlik kendisini fark ettiriyordu.” Materyalist dünya görüşüne reaksiyon, Necip Fazıl'ı kendinden önceki saf-şiir akımına bağlamaz. Şairi bu akıma yakınlaştıran, “şiiri kaba bir ideolojiden veya materyalist bir dünya görüşünden uzaklaştırmasından ibarettir.” (Orhan Okay (Prof. Dr.), *Necip Fazıl Kısakürek*, 1987: 24). Ondaki farklılığı, mistik ve metafizik yönelişlerinde ve temalarında arayabiliriz.

Necip Fazıl Kısakürek'in şahsiyeti ve sanatı hakkında söz söyleyenler, şu iki hususa dikkati çekerler:

1. Velûd Bir Şair
2. Nev'i şahsına münhasır bir insan

1.1. Velûd Bir Şair Oluşu

Doğurucu ve çok eser verici. Edebiyat dünyamız, 19. ve 20. yüzyılda, Ahmet Mithat Efendi'den sonra, Necip Fazıl kadar birbirinden farklı, değişik konu ve türde, bu kadar çok eser vermiş bir isim daha görmemiştir. Bu iki yazarımızı, çok eser vermiş olmanın dışında karşılaştırmak, yanlış olur. Ahmet Mithat Efendi, sadece okuma alışkanlığının bulunmadığı bir dönemde, topluma okumayı sevdirmek ve ansiklopedik bilgi kazandırmak isteyen biridir.

Necip Fazıl, “iğne ile kuyu kazan,” bu kuyuyu derin ve karmaşık kanalları ve yollarıyla işleyen; böylece “dil mimarisinin abidesini ortaya koyan hakiki bir sanatkâr...” Ahmet Mithat Efendiye mukabil Necip Fazıl, bir “üslûp sihirbazı,” bir söz üstadıdır.

1.2. Nev'i Şahsına Münhasır Bir İnsan Oluşu

Bu tabir, ferdiyetin zirve noktalarında bulunan insanlar için kullanılır. Bir bakıma dâhi dediğimiz insanlar bunlar arasındadır. Necip Fazılın *zekâsı*, *sanatkâr mizacı* ve *yorulmak bilmeyen mücadele azmi*, onu nev'i şahsına münhasır insan yapan özelliklerinden sadece bir kaçıdır. Dikkate değer üslûbu ve Türkçeye tasarrufu ile sadece şiirlerinde değil, alelâde günlük yazılarında bile kendine mahsus oluşunu hissettirir. Hatta zaman zaman kullandığı on kadar

¹ Yozgat Bozok Üniversitesi, Kaldırımlardan Sakarya'ya Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu, 02-05 Mart 2017.

² Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve sosyal Bilimler Fakültesi, TDE Bölümü Öğretim Üyesi.

takma adı, ifadelerin ona ait olduğunu gizleyemez.

Necip Fazıl, İlk şiir kitabı “Örümcek Ağı” nı 1925 yılında yayımlar. Bu tarihe kadar 37 şiiri olduğu halde şair, bunlardan 28 tanesini kitabına almıştır. İkincisi şiir kitabı, “Kaldırımlar” adıyla 1928’de basılmış. 1926-1928 arasında yazılan 27 şiirden 21’i kitaba alınmıştır. Dört yıl sonra (1932)de, şiir kitabının adı “Ben ve Ötesi” olmuştur. Bu tarihe kadar kaleme alınan şiir sayısı 84’tür. Ancak “Ben ve Ötesi” ne: 23 tanesi “Örümcek Ağı” ndan, 21’i “Kaldırımlar” dan, 25’i 1928-1931 yılları arasında yazılanlardan olmak üzere, toplam 69 tanesi alınmıştır. Dördüncü şiir kitabı “Sonsuzluk Kervanı”, 1955’de yayımlanır. Toplam 116 şiir bulunmaktadır. Daha sonra, “Çile” ve “Şiirlerim” adlarıyla yapılan baskılarda “Sonsuzluk Kervanı” adlı şiir kitabını esas alan şair, kitaplarının her baskısında ilâve, eksiltme ve değişiklikler yaparak şiir metinlerini yeniden oluşturmuştur. Şairlerimiz arasında, şiirleri üzerinde bu kadar değişiklik yapan başka biri yoktur, diyebiliriz.

60 yıllık sanat hayatı boyunca şiirleri üzerinde sürekli değişiklik yapmasının sebebi yahut sebepleri nedir?

Bütün bu değişiklikleri tek sebebe bağlamak mümkün değildir. Bir tek şiirde yapılan değişikliklerin bile, birden çok sebebi vardır. Onun şiirinin bu yönü ayrıca ele alınacak mahiyettedir.³ Necip Fazıl, şiirlerinin yeniden tanzim ve tertibinde, ilâve ve eksiltmeleriyle, daima mükemmel olanı bulma peşindedir. İşte, mükemmele ulaşmak arzusuyla, şiirin vezin, kafiye gibi dış şekilden başlayarak estetik yapıya, musikisine, diline ve imajlarına kadar, hatta kendisinin zamanla değişen fikirlerine ve varlığını sezdiği mutlak hakikati, mutlak güzeli buluncaya kadar değiştirmek, olarak değerlendirilebiliriz.

2. Şiir Sanatı Anlayışı

Edebî topluluklar, bir aksiyon yahut reaksiyon hareketi olarak ortaya çıkarlar. Cumhuriyet döneminde, “şiir sanatı” hakkında değişik yazılar kaleme alınmış, şiirin farklı tarafları üzerinde durulmuştur. Bu yazılardan çoğu deneme, bazıları ise bir edebî hareketin yahut grubun, sanat ve şiir anlayışını ortaya koyan beyanname mahiyetindedir. Devrin bu konudaki en kapsamlı metni, Necip Fazıl Kısakürek’in “Poetika”⁴ adını taşıyan uzun makalesidir.

Şiir sanatı üzerine, ilk değerlendirmelerini 1936’da “Ağaç” dergisinde, ‘manzara’ genel başlığı altında ortaya koyan Necip Fazıl, “*klasik edebiyatımızı*, Sanat ve ideolojisinin bütün ölçülerine, cemiyetin bütün nizamına ve ferdiyetin bütün şahsiliğine ermiş” kabul eder. Divan şairlerini ise (Süleyman Çelebi’den Şeyh Galip’e kadar) bir taraftan sanatta ferdiyetçiliğin örnekleri olarak değerlendirirken, diğer yandan içinde yetiştikleri cemiyeti yansıttıklarını belirtir.

Necip Fazıl, 1943 yılında yayın hayatına giren “Büyük Doğu” dergisinde, Türk şiiri ve şairleri hakkındaki görüşlerini yazmaya devam eder. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde eserler vermiş şairlerden söz eder. Burada, Mehmet Akif, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’e önem verdiğini görürüz. Mehmet Akif’i samimiliği, hayata uygunluğu ve tezatsız ideolojisiyle; Ahmet Haşim’i, sembolizm açısından ileri bir şahsiyet olmasıyla; Yahya Kemal’i ise, şiir zevkinde olgunluk noktasına ermesiyle ön plana çıkarır

³Bakınız: İbrahim Kavaz, (1985), Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerindeki Değişmelerin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), XV + 427 s. F.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

⁴Poetika: Aristo’nun şiire dair yazdığı kitabının adıdır. M.Ö.344’de yazıldığı tahmin edilmektedir. Kitabın ancak bir bölümü günümüze kadar gelebilmiştir.

Aynı şekilde, “Büyük Doğu” dergisini yayımlanmaya başladığı ilk yılda, Cumhuriyet devri şiiri ve çağdaşı şairlere dair düşüncelerini de ortaya koyan Necip Fazıl, “Bir nesil evvelkilerin bomboş bıraktıkları kalıba, bir muhteva cevherinin dökülmeye başlaması,” olarak devrin şiirine bakar. Bu, bir durum tespitinden çok, bir temenninin ifadesidir. Nitekim “kahramanlık ve methiye çıkırır içinde, saf ve hakiki şiir, birkaç işçisi arasında, son derece ağır *tekevvün çileleri* altında yoğrulmaktadır.” der. Bir kaç şiir işçisi olarak, vaktiyle “Ağaç” dergisinin kadrosunda yer alan Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar ve kendisini gösterir.

Büyük Doğu Dergisi'nde yayımlanan bu konudaki seri makalelerden iki yıl önce, Orhan Veli'nin “Garip” adlı kitabı çıkmıştır. 26 Kasım 1943 tarihli “Büyük Doğu” dergisinde Necip Fazıl, bu yeni hareketi tenkit süzgecinden geçirir. “Garip” şiirinin, serbest nazmı benimseyen Fransız şiirini taklit ile ortaya çıktığını; ancak, “Fransız şiirinde bulunan hassasiyet cevherinden mahrum; vezni, kafiyeyi, bütün dış ölçüleri attıktan sonra, ismine nesir bile denilmeyecek lafları, nesrin ufki nizamına göre dizeceği yerde, nazmın şakuli nizamına göre tertiplemeden ibaret” olduğunu belirtir.

Necip Fazıl Kısakürek, şiir sanatına dair düşüncelerini kademe kademe ilerletmek suretiyle, Türk şiirinin klasik devrinden başlamak üzere, bütün dönemler ve yenileşme sürecindeki değişiklikler ile alakalı yorumlarını ortaya koymuştur. 1936-1946 yılları arasında ifade edilen bu görüşlerin, onun şiir sanatı anlayışının zeminini hazırlayıcı mahiyette olduğunu görüyoruz.

“Şiir Sanatı” anlayışını 1946 yılında “Büyük Doğu” dergisinde parça parça, 1955'te “Sonsuzluk Kervanı” adlı şiir kitabında bütün olarak ortaya koyan Necip Fazıl, “Poetika” adıyla, 14 bölüm olarak düzenlediği makalesinde, şiir sanatının gerektirdiği ustalığı şu şekilde formüleştirir: “*Şiirde her kelime, kendi zatı ve öbür kelimelerle nispeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billûr zerresidir. Şair bu kelimeleri göz bebeğine ve kulak zarına dayayarak seçer, dizer, kaynaştırır, bütünleştirir ve bir simyacı hüneriyle terkebini tamamlarken, iç şekli, kendi içindeki mana heykeline eş olarak, kalıba döker.*” (Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika”, Çile, 1983: 482-483) Bu ifadeden anlıyoruz ki ona göre şiirin oluşumu (yani tekevvünü), duygunun, düşüncenin, şeklin, muhtevanın, parçaların ve bütünün terkebinden doğan, olağan üstü bir yapı, mükemmel bir sanat abidesidir.

Necip Fazıl'ın şiirini kuran, estetik mükemmeliyet anlayışından başka, mistik ve metafizik temayüller: *Yalnızlık, sebepsiz korku, vehimler, hafakan, daiüssıla, tecrit* ve benzeri temalardır. Nitekim sanat, “en gerçekçi olanında bile, yaşadığımız dünya ile tatmin olmayıp yeni ve farklı bir dünya kurmak” değil midir?

Burada şairin şiirlerini tematik olarak ele alıp tek tek incelemek durumunda değiliz. Sadece birkaç temaya kısaca değinmekle yetineceğiz.

Necip Fazıl'ın, ilk şiirlerinden itibaren edebiyatımıza yeni bir ses ve farklı duygular getirdiği hissedilir. Neler vardı bu şiirlerde? *Derin ve meçhul bir korku*, (“*Gece Yarısı*”, “*Boş Odalar*”, “*Ayak Sesleri*”, “*Ölünün Odasında*” vs. *şiirlerinde olduğu gibi*). Korku olarak bahsedilen bu duygunun arkasında, korkudan kaçış değil, korkuyu arayış ve onun peşinen koşuş vardır. *Daiüssıla*, Vatanından uzak kalan insanın oraya karşı duyduğu derin ve marazi bir hasret duygusu. Necip Fazıl'ın şiirlerinde bu duyguya, şehirlerden kaçıp tabiatın sonsuzluğuna sığınmaktan başlayarak, meçhul diyarlar, muhayyel varlıklarla, mücerret ve mistik duygulara kadar, tekrarlarla zenginleşen ve yenilenen, güçlü bir motif olarak rastlarız. (“*Kaldırımlar*”, “*Şehirlerin Dışından*” vs. *şiirlerinde olduğu gibi*). Hatta “Çile” kitabının, muhtevalarına göre

ayrılmış bölümlerinin adları: *Korku, Ukde, Hafakan, Tecrit* vs. Hepsi bir iç sıkıntısını, kendini aşmayı, sonsuzluğa ulaşma arzusunu düşündürmektedir.

3. Şiirleri

Edebiyata şiirle başlayan, yine şiirle zirveye çıkan ve Cumhuriyet dönemi Türk şiirini zirvelere taşıyan; hayatının altmış yılında, şiiri ulvî bir değer olarak gören, aynı zamanda onu ulvî gayeye ulaşmada araç olarak değerlendiren Necip Fazıl Kısakürek, ölmez bir davanın dönmez savunucusu, fikir ve aksiyon adamı olarak sanat ve fikir hayatımızda yerini almış bir şairimizdir. Şiirleriyle sanatın zat gayesinden ödün vermeyen sanatkâr, fikir yazılarıyla insanları uyandırmaya çalışmış; hatta uyandırmakla kalmayıp toplumu arkasına almak için Anadolu'yu adım adım dolaşmıştır.

Arayışlar döneminin üçüncü halkasında yer alan şair, fikir yapısı ve dünya görüşü henüz şekillenmediği gençlik yıllarında, kendisine büyük hedefler koymuş ve yedi asır öncesine seslenmiştir:

YUNUS EMRE'YE

Kaç mevsim bekleyim daha kapında,
Ayağımda zincir, boynumda kement?
Beni de piştiğin belâ kabında,
O kadar kaynat ki, buhara benzet!

Bekletme Yûnus'um, bozuldu bağlar,
Düşüyor yapraklar, geçiyor çağlar;
Veriyor, ayrılık dolu semalar,
İçime bayıltan, acı bir lezzet.

Rüzgâra bir koku ver ki, hırkandan;
Geleyim, izine doğru arkandan;
Bırakmam, tutmuşum artık yakandan,
Medet ey şairim, Yûnus'um medet!
(49. YUNUS EMRE'YE, 1926)⁵

mısralarıyla bağlandığı kapının ilk sinyalini verir.

Sanatı şiirden ve şiiri fikirden ayrı görmeyen Necip Fazıl, 1922'de yayımladığı üçüncü şiiri "Örümce Ağı"nda:

ÖRÜMCEK AĞI

⁵ Şiirlerin adlarının önündeki rakamlar, o şiirin Necip Fazıl Kısakürek tarafından ilk yazılış sırasını göstermektedir. (İbrahim Kavaz, (1985), Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerindeki Değişmelerin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, XV + 427 s. Elazığ.)

Duvara, bir titiz örümcek gibi,
İnce dertlerimle işledim bir ağ.
Ruhum, gün doğunca sönecek gibi,
Şimdiden ediyor hayata veda.

Kalbim, yırtılıyor her nefesinde;
Kulağım, ruhumun kanat sesinde,
Eserim duvarın bir köşesinde;
Dışarda çılgılığım geziyor dağ dağ.
(3. ÖRÜMCEK AĞI, 1922)

Böylece okuyucu, daha ilk şiirlerinden itibaren girift ve çetin bir yolculuğa çıkar; dünyaya “*ince dertleriyle ağ işlemeye*” gelmiş bir sanatkâr karşısında kendini bulur.

Hemen şunu ifade edeyim ki dünyada bütün değerlerin sarsıldığı, yıkıldığı ve yerlerinden koparıldığı hatta tarihî ve kültürel değerlerin reddedildiği bir dönemde, milli hayatın şahidi mevkiindeki şairlerden biri olan Necip Fazıl da “*kalpten geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli*”sini söze ve sese aktarmaya memur bir sanatçı kabiliyetiyle dünyaya gelmiş nadir kimselerdendir. Nitekim *Baki'nin sesini bir kaç asır sonra Yahya Kemal'de tekrar duyabiliyorsak; Yahya Kemal'in ahenk dediği şeyi Ahmet Hamdi Tanpınar'da değişik bir tarzda tespit ediyorsak yahut Yunus Emre'nin duygu yoğunluğunu ve metafizik yönelişlerini Necip Fazıl Kısakürek'te buluyorsak* bu, millî duygu tarzının zamanı aşırp şiir yoluyla nesilden nesile aktarılmasından başka bir şey değildir.

Necip Fazıl Kısakürek'in varlığını iç âleminde hissettiği mistik temayüller, sanat eserlerinde kademe kademe gelişir. İlkini henüz 18 yaşında yayımlamağa başladığı şiirlerinin birincisi “Kitâbe” (Mezar Taşı) adını taşımaktadır. Burada hayat değil ölüm anlatılır:

KİTÂBE

Benim de yerim bu il oldu yâhû!
Gençlik bahçesinde sel oldu yâhû!

Çünkü ta derinden bağrımı yaran
O başımın tacı el oldu yâhû!

Saçları boynuma dalgalandı da
Beni boğmak için tel oldu yâhû!

Alevde yaktıktan sonra, nefesi
Külümü savurdu, yel oldu yâhû!
Ben bu halden ibret almadan göçtüm;
Ondan ibret alan el oldu yâhû! (1. KİTÂBE, 1923)

Burada hayat ile ölüm arasındaki çatışma söz konusudur. Bir tarafta iç dünyasının derinlerinde varlığını hissettiği öte âlem gerçeği, karşısında ise hayat denilen ve kendisinden ders çıkarılacak nesnelere dolu bir dünya bulunmaktadır.

Yıl 1923, yine ilk yazdığı şiirlerinden birinin adı Allah'tır:

ALLAH

Bu dem ta gönülden vurgunum Allah!

Akmayan su gibi durgunum Allah!

Dağlardan ağır yük olan bu canı

Taşıyıp çekmeden yorgunum Allah!

Dertliyim işte ben, bahtiyar nerde?

Yolcuyum, gittiğim o diyar nerde?

Allah'ım, Allah'ım sesini duyur,

Aşkına yâr olan kula yâr nerde?

Sorsalar varlığın bir sır mı olur?

Kul yükü bu kadar ağır mı olur?

Yükseğe çıkınca öksüzün âhı

Şu derin göklerin sağır mı olur?

Gözümde şimdi bir damla yaş yok mu?

Bana bir duygusuz delibaş yok mu?

Yüreği yardı da hasretin oku

Kafamı hüsrarla kırar taş yok mu?

Allah'ım, derdime dert katan Sensin

Gizlenip kendini aratan Sensin!

İsyanım o kadar büyükse eğer

Onu da, beni de yaratan Sensin!

Nazarlar önünde perdesin Allah!

Neden bir görünmez yerdesin Allah!

Bu dem ta gönülden gelirken sesin

Söyle sen nerdesin, nerdesin Allah!

(6. ALLAH, 1923)

Bu şiirden yaklaşık bir yıl sonra 1924'te, Allah adlı ikinci şiirini yayımlar:

ALLAH

Böyle haykırmamı çok görme bana,
İçime işleyen aşkıdır Allah!
Çektiğim dertleri atma yabana
Dertlerim başımdan aşkıdır Allah!

Boynuna asılıp kaldı bir deli,
Adımı dolaşık gözü perdeli;
Yetmeyen gücüdür ermeyen eli,
O doğdu doğalı şaşkıdır Allah!
Beni kim anlasın, kimler dinlesin,
İçimde bir çılgılık gibidir sesin,
İçimde bir çırpınan sen misin nesen?
Bu gönlüm o kadar taşkıdır Allah!

(33. ALLAH, 1924)

Kabına sığmayan, beyin fırtınaları yaşayan ve yerinde duramayan mütefekkir bir şairin iç dünyasındaki volkanın sükûna ermesi ve akış istikametini bulması için zamana ihtiyaç vardır.

Nihayet yıl 1939, “Çile” adlı şiir bölüm bölüm yayımlanır. Bu şiir Necip Fazıl'ın düşünce istikâmetinin işaret taşlarından bir tanesidir. Şair çileyi manevi olarak yaşamakta ve sanatta mükemmeliyet yolunda ilerlemektedir.

ÇİLE

Gaiplerden bir ses geldi: Bu adam,
Gezdirdin boşluğu ense kökünde!
Ve uçtu tepemden birdenbire dam;
Gök devrildi, künde üstüne künde.

(...)

Bu nasıl bir dünya hikâyesi zor;
Mekânı bir satıh, zamanı vehim.
Bütün bir kâinat muşamba dekor,
Bütün bir insanlık yalana teslim.

(...)

Bir fikir ki, sıcak yarada kezzap,
Bir fikir ki, beyin zarında sülük.
Selâm, selâm sana haşmetli azap;
Yandıkça gelişen tılsımlı kütük.

(...)

Akrep, nokta nokta ruhumu sokmuş,

Mevsimden mevsime girdim böylece.
Gördüm ki, ateşte, cımbızda yokmuş,
Fikir çilesinden büyük işkence.

(...)

Ne yalanlarda var, ne hakikatte,
Gözümü yumdukça gördüğüm nakış.
Boşuna gezmişim, yok tabiatta,
İçimdeki kadar iniş ve çıkış.

(...)

Diz çök ey zorlu nefis, önümde diz çök!
Heybem hayat dolu, deste ve yumak.
Sen, bütün dalların birleştiği kök;
Biricik meselem, sonsuza varmak...

(97. ÇİLE, 1939)

Dünyaya bir dava ve nizam fikriyle gelmiş olduğunun işaretlerini gençlik dönemi şiirlerinden itibaren veren şair, yazdığı ilk şiirleriyle edebiyat çevrelerinde kabul görmüş, hatta döneminin önde gelen şairlerinden biri olarak nitelendirilmiştir. Gerek genç yaşında gördüğü bu ilgi, gerekse günün şartları içerisinde geniş imkânlarla sahip bir konakta yetişmesine rağmen o, dünyevi nimet ve şöhretle yetinmemiş. “*Biricik meselem sonsuza varmak*” mısraında ifadesini bulan bir anlayışla, kaybedilenleri kazanmak, sesine ses katacak muhatabını bulmak umut ve azmiyle her türlü eza ve cefayı; mahrumiyet ve mahkûmiyeti göze almak hususunda bir an bile tereddüt etmemiştir. Bu yolda hiçbir engel tanımayan davranış şekli, fikir çilesine talip büyük ve ulvî bir dava adamı olmaktan başka ne ile izah edilebilir?

Sanatının muhatabı olacak kimselerin yetişmesi gerekmektedir. Onu anlayacak nesiller, şiirinin sosyal zeminini teşkil edecektir. Topluma karşı duyarlı bir bakışla kuşaklar arasındaki çatışma ve bozulmaya dikkat çeken şair, esas itibarıyla varlığın iç hakikatine ulaşmaya çalışır. Bu arada topluma mesaj vermeyi de ihmal etmez.

Necip Fazıl Kısakürek, “Muhasebe” adını taşıyan şiirinin başlangıcında, sanatkârlığın ötesinde “üstün çile” dediği kaybolan değerleri yeniden topluma iade etmenin mücadelesine karar verecektir.

MUHASEBE

Ben artık ne şairim, ne fikra muharriri!
Sadece, beyni zonk zonk sızlayanlardan biri!
Bakmayan tozduğuma meşhur Bâbiâlîde;
Bulmuşum rahatımı ben de bir tesellide.
Fikrin ne fahişesi oldum, ne zamparası!
Bir vicdanın, bilemem, kaçtır hava parası?
Evet, kafam çatlıyor, güya ulvî hastalık;

Bendedir, duymadığı dertlerle kalabalık.
Büyük meydana düştüm, uçtu fildişi kulem;
Milyonlarca ayağın altında kaldı kellem.
Üstün çile, dev gibi gelip çattı birden: Tos!
Sen, cüce sanatkârlık, sana büsbütün paydos!
Cemiyet, ah cemiyet, yok edilen ruhiyle;
Ve cemiyet, cemiyet, yok eden güruhıyla...
Çok var ki, bu hınç bende fikirdir, fikirse hınç!
Genç adam, al silahı; iman, tılsımlı kılıç!
İşte bütün meselem, her meselenin başı,
Ben bir genç arıyorum, gençlikle köprübaşı!

(110. MUHASEBE, 1947)

(...)

diyen şair, sanatkârlığı terk etmeyecek fakat milletin kaybettiği değerlerini sanatın büyüğü ve etkili gücüyle yeniden ortaya koymak için toplumun arasına inecek ve meselelerini onlarla paylaşacaktır.

1943'ten itibaren Necip Fazıl, tıpkı Mehmed Akif Ersoy gibi yeni kararlar vermenin arifesindedir. “Kendimi milletimin huzurunda gördüğüm günden beri, şiir devri değil şuur devridir,” diyen Akif’in endişesini o, çağının neslini yok olmaktan kurtarmak için duymuştur. Sosyal yapının değişme ve bozulmasını 1947’de “Muhasebe” şiirinin devamında şu şekilde dile getirir:

MUHASEBE

(...)

Üç katlı ahşap evin her katı ayrı âlem!
Üst kat: Elinde tesbih, ağlıyor babaannem,
Orta kat: (Mavs) oynayan annem ve âşıkları,
Alt kat: Kız kardeşimin (tam tam)da çığlıkları.
Bir kurtlu peynir gibi, ortasından kestiğim;
Buyurun ve maktan seyredin, işte evim!
Bu ne hazin ağaçtır, bütün ufkumu tutmuş!
Kökü iffet, dalları taklit, meyvesi fuhuş...
Rahminde cemiyetin, ben doğum sancısıyım!
Mukaddes emanetin dönmez davacısıyım!
Zamanı kokutanlar mürteci diyor bana;
Yükseldik sanıyorlar, alçaldıkça tabana.

(110. MUHASEBE, 1947)

(...)

Burada, nesiller arasındaki çatışma dile getirilirken, kuşakların durumu tespit edildikten sonra, üçüncü kuşağın “hazin” durumuna dikkat çekilir. Daha sonra, “*Rahminde cemiyetin ben doğu sancısıyım!*” ifadeleriyle, içinde yaşanılan topluma ve gelecek nesillere yeni bir dünya görüşünden ve anlayışından söz edilir. Necip Fazıl'a göre bütün mesele “*Mukaddes emanetin dönmez davacısı*” olmaktan geçmektedir. “*Dönmez davacısı*” olduğu değerler adına, engelleri kaldırmak, yalnız başına da olsa korku duvarını aşip “ben varım” diyen bir neslin yetişmesi için “*kalemine ciğerinden mürekkep yerine kan çeken*” sanat, fikir ve düşünce adamını cemiyete yönelen tarafıyla da iyi tanımak ve anlamak gerekmektedir.

Necip Fazıl, “Muhasebe” adlı şiirini yazmadan yirmi yıl önce kaleme aldığı “Kaldırımlar” şiirinde anlaşılmasından şikâyetçidir:

KALDIRIMLAR II

Yağız atlı süvari, koştur atını, koştur!
Sonunda kabre çıkar, bu yolun kıvrımları.
Ne kaldırımlar kadar seni anlayan olur,
Ne senin anladığın kadar, kaldırımları...
(53. KALDIRIMLAR II, 1927)

“*Sen, cüce sanatkârlık, sana büsbütün paydos!*”tan sonra, “*Ben bir genç arıyorum, gençlikle köprübaşı!*” mesajı iletilip devamında, “*Mukaddes emanetin dönmez davacısı*” olma ve bu davayı gelecek kuşaklara aktarma kararı verilmiştir. Bu ideal düşüncenin ilk işaretleri “Kaldırımlar I, II, III” şiirlerinde vardır. “*Yağız atlı süvari,*” yolunun kıvrımları kabre çıkmadan önce, önemli bir görevle dünyaya geldiğinin bilinciyle hayata ve hayatı şekillendirecek olan sanata bakmaktadır.

Yapılanlar, toplumun bütün değerlerini tahrip etmektedir. Şair millete seslenir:

DESTAN

Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!
Haykırsam, kollarımı makas gibi açacak:
Durun, durun, bir dünya iniyor tepemizden,
Çatırtılar geliyor karanlık kubbemizden,
Çekiyor tebeşirle yekûn hakkını afet;
Alevler içinde ev, üst katında ziyafet!
Durum, diye bir lâf var, buyrunuz size durum:
Bu toprak çirkef oldu, bu gökyüzü bodurum!
(...)
Utandırdı burnunu göstermekten sütninem,
Kızımın gösterdiği, kefen bezine mahrem.
(...)
Bak, aslan hakikate, ispinoz kafesinde;
Tartılan vatana bak, dalkavuk kefesinde!

Mezarda kan terliyor babamın iskeleti;
Ne yaptık, ne yaptılar mukaddes emaneti?
(108. DESTAN, 1947)
(...)

demek suretiyle olayları sorgulayan fikir ve sanat adamının bütün mücadelesi, geleceğin yeniden imar ve inşası için “zaman bendedir ve mekân bana emanettir” (Gençliğe Hitabe) şuurunda bir gençliğin yetişmesi yönünde olmuştur.

4. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Etkileri

Necip Fazıl Kısakürek, mistik anlayışa bağlı olarak ortaya koyduğu şiirleri ile çağdaşlarını ve ikinci yeni hareketi içerisinde yer alan birçok şairi etkilemiştir. Kaba materyalizme olan tepki, şiir geleneğimizde var olan estetik unsurlar, batıda gelişen neoklasik, sembolist ve empresyonist şiir anlayışlarının yanı sıra, “psikoloji alanına yeni ufuklar açmış olan Freud’un, sanat sistemlerine de tesir eden şuuraltı ve libido teorileri, varlığa ve zaman kavramına yeni bir mana kazandıran Bergson felsefesi, hayatın ve insanın yeni bir yorumunu getiren egzistansiyalizm;” (Prof. Dr. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, 1987: 26) gibi çağın gelişen konuları, 1922’den 1983 yılına kadar, 60 yılı aşkın bir süre şiir yazan Necip Fazıl Kısakürek’in sanatkâr gücüyle birleşince, bu etki kaçınılmaz olmuştur.

Kaldırımlar I adlı şiir 1927’de yayımlanır ve edebiyat çevrelerinde ses getirir. Peyami Safa “Bir Tereddüdün Romanı” adlı eserini 1933’de, *Kaldırımlardan* altı sene sonra neşreder. Romanın kahramanı bir yazardır ve iç dünyasını yansıtırken, “Ben de kimsesiz ve hürüm, ben de kaldırımların çocuğuyum...” hayalini kurar. Aynı kahraman, romanın bir başka yerinde, şairin “Otel Odaları” adlı şiirini hatırlar ve aynı temayı paylaşır: “...Otel odalarında aşinası ve sessiz can verenlere ağlamayı tavsiye eden lirik bir mısra aklımdan geçti,” ifadelerine zihin dünyasında yer verir.

Mistik akımın öncüsü olan Necip Fazıl, yazdığı ilk şiirlerinden itibaren gördüğü kabul ve etkiyi artırarak devam ettirmiştir. Nurullah Ataç “Ben ve Ötesi” adlı şiir kitabının yayımlanması dolayısıyla kaleme aldığı 18 Şubat 1932 tarihinde *Milliyet*’te yayımlanan yazısında: “Necip Fazıl, gördüğü bütün rağbete rağmen, henüz bilinmeyen bir şairdir. *Ben ve Ötesi*’ni açın, en az tanınan şiirlerini tekrar tekrar okuyun; zevkine varamıyorsanız o ‘poète maudit’yi bırakıp atın; sizi hoşlandıracak nice şairler var. Fakat onları sevebilerseniz siz de bizdensiniz; artık okuyabileceğiniz şairin adedi dördü beşi geçmez. Fakat onların her damlasında alacağınız zevk bir cihana bedeldir.” değerlendirmesinde bulunur. Bu hususa bir yazısında yer veren İnci Enginün: “Şiirlerindeki mistisizm, kapalılık, trajik söyleyiş, geleneğe bağlılık, şekil bakımından kusursuzluk, Necip Fazıl’ın şiir tarihimizdeki yerini sağlamıştır.” (Prof. Dr. İnci Enginün, “*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*”, *Türk Dili Dergisi*, Ocak-Şubat 1992: 481-482/ 586-587.) kanaatini dile getirir.

Sonuç olarak, aynı dönemde eser veren çağdaşı şairler başta olmak üzere, “Cumhuriyet sonrası şiirimizin gerçek yorumunu” yapabilmek için Necip Fazıl Kısakürek’in şiirinin merkeze alınması gerektiğini” (Diriliş, *Eylül Ekim 1974: 1-2*) belirten Sezai Karakoç, mistik akımın güzel örneklerini veren Asaf Halet Çelebi, İkinci Yeni şairlerinin bir kısmı, 1980 sonrası şairlerimiz ve Türk şiirinin geleceğinde emeği olan herkes, Sultân’üş-Şuarâ Necip Fazıl Kısakürek’ten, şiir sanatı, mükemmeliyet bilinci, sır ve güzellik yolundan mutlak hakikate ulaşma anlayışı bakımından, derin ve sarsıcı bir etkiyi her zaman hissetmişler.

SANATIN GÜCÜNE İNANAN VE HAKİKATİ ARAYAN ADAM: NECİP FAZIL

Sefa YÜCE¹

Giriş

İnsan, yaşadığı toplumun değerleriyle bir kimlik kazanır. Bu kimliğin kazanımında maddi ve manevi değerlerin etkisi büyüktür. Hayat, bir tercih meselesidir. Tercih yapmada bir önceki neslin değer hükümleri ve müsterekleri, önemli rol oynar. Her insanın bir kabuller dünyası vardır. Sanatkâr mizaca sahip bir fert, “kabuller dünyası”nı üç ana unsurdan besler: “Din, sanat ve ilim”. Bu üç ana unsur, aynı zamanda ebedî olmanın da bir vasıtasıdır.

“Ferdin kabulleri, mizacına, yaşına ve kültür seviyesine göre değişir. Kabullerin bir piramit olduğu düşünülürse, bu piramidin ucu dil olur; çünkü insan ve toplum bu dilin imkânları içinde duyar, düşünür, davranır.”² Özellikle sanat, dil vasıtasıyla ferdin his dünyasına yönelir. Bu yönüyle sanat, bir nevi duyguları aktarmanın bir aracıdır. Çünkü insanda his, zevk ve güzellik anlayışı farklılıklar gösterir. “Kâinattaki her unsur kendine mahsus şekil ve muhtevalardan oluşan bir düzen taşır; güzel sanatlar bu düzenin görülen ve yorumlanan hatta görülmeyen boyutlarıyla yakalanması mutlak gerçeğin idrak edilmesiyle uğraşır.”³

Sanatkâr, yetiştiği çevrenin ruhunu ve kendi devrinin kabuller dünyasını eserlerine yansıtır. Çünkü onu besleyen ve zenginleştiren bu ortamdır. Aynı zamanda sanatkâr, mizaç olarak sıradan insanlara benzemeyen değişkenlik gösteren bir karakter örneğidir. Türk edebiyatında bu değişkenliği mizacına ve dünya görüşüne yansıtan şairlerin başında Necip Fazıl gelir. O, uzun ömrü boyunca devamlı arayışların adamı olur. Mükemmele ulaşma duygusu ve özlemi daima onu tatminsiz ve huzursuz eder.

1. Kişilik Oluşumu ve Sosyal Çevresi

Necip Fazıl'ın çocukluğu İstanbul'da geçer. O, bütün çocukluğu ve ilk gençlik dönemlerinde hastalıklarla boğuşur. Büyükbabasının yakın ilgisine mazhar olur. Kendisini diğer çocuklara oranla zeki bulan büyükbabası, ona dinitelkinlerde bulunur. Evde, aktif, dışa dönük bir çocuk olması nedeniyle onu meşgul etmenin yollarını arar. Kendisine okuma yazma öğretir. Beş yaşındayken gazete okumaya başlar. Zamanla büyük annesi tarafından roman okumaya alıştırılır.⁴ Büyük aile fertleri tarafından konakta, sürekli ilgi gören ve egosu yüceltilen bir çocuk olarak büyür. Fakat kız kardeşi ve büyükbabasının ölümleri onun kişiliğinde derin izler bırakır. Bu izler, sonraki yıllarda sanat hayatına da yansımaktır.

Necip Fazıl'ın düzenli bir okul hayatı olduğu söylenemez. “Gedikpaşa'da bir Fransız mektebinde başladığı ilköğrenimini aynı yerde bir Amerikan mektebinde, Büyükdere Emin Efendi Mahalle mektebinde, Büyük Reşid Paşa Numune Mektebinde, Vaniköyü Rehber-i İttihad Mektebi'nde aralıklı olarak düzensiz bir şekilde sürdürür. Nihayet Heybeliada Numune Mektebi'nden diploma alır. O yıl Heybeliada Bahriye Mektebi'ne yazılır (1917). Namzet

¹ Doç. Dr., Gazi Üniv. Öğretim Üyesi, sefayuce@hotmail.com

² Sadık K. Tural, Zamânın Elinden Tutmak, Ötüken Yay., İstanbul 1982, s.52.

³ Age., s.59.

⁴ Abdullah Şengül, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek, Kesit Yayınları, İst., 2015, s.33.

(subay adayı olur) ve harp sınıflarını bitirdikten sonra mezun olamadan ayrılır. Ancak burası ona edebiyatın kültürünü ve zevkini aşılır. Aynı okulda kendisinden birkaç sınıf yukarıda olan Nazım Hikmet de vardır. İlk şiirlerini ve nesirlerini burada yazmaya başlar, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi (Aksekili), Hamdullah Suphi, bu okulda hocaları arasındadır. 1925'lerde yazdığı, hikâye kitaplarına girmemiş *Lö Sid* adlı hikâyesi, bu okulda, hocası Yahya Kemal'le ilgili bir hatıratından kaynaklanır.”⁵

Necip Fazıl üzerinde asıl tesir yapan hoca İbrahim Aşkî Efendi'dir. Kendisi, Necip Fazıl'daki sanat yeteneğini keşfeder ve onun tasavvufa yönelmesini sağlar. Doğunun mistik dünyasından haberdar olmasına yardım eder. Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında okul hayatını sürdürmeğe çalışan Necip Fazıl 1921 yılında Darülfünun Felsefe Bölümü'ne girer. Fakat buradan da mezun olamadan ayrılır.

“Şairin kültürel çevresinin genişlemesi Darülfünun'da felsefe okumaya başlamasından sonra hız kazanır. Artık yazdıklarını koltuğunun altına sıkıştıran Necip Fazıl, eserlerini daha önce okuduğu edebiyatçılara gösterir, (onları) ziyarete gider. Yazdıklarını onların masasına bırakır. Yakup Kadri, Ahmet Haşım, Halide Edip, Refik Halit, Ahmet Refik, Köprülüzâde Fuat, Fevzi Lütfî, Emin Ali, Salih Zeki, Mesut Cemil, Elif Naci, Fikret Âdil, Çallı İbrahim, Eşref Şefik, Cahit Sıtkı, Faruk Nafiz bu yıllarda tanıdığı isimlerdir. Bu isimlerin büyük bir kısmı Darülfünun hocalarıdır. Ancak birçoğu şöhretli olan bu kalemler, daha 17-18'indeki Necip Fazıl'da iyi bir intiba bırakmazlar.”⁶Darülfünun'da felsefe eğitimi, onu derinleştirir ve iç dünyasının şekillenmesine büyük katkı sağlar. Necip Fazıl, bu dönemde *Dergâh Mecmuası*'nda Bergson'u ve Freud'u tanıtan Mustafa Şekip (Tunç)'la uzun yıllar sürecek dostluğun temellerini atar. Onun kolay memnun olmayan mizacı yeni arayışlara yönelmesine zemin hazırlar.

Bir türlü istikrarı yakalamayan Necip Fazıl'ı bulunduğu ortam da memnun etmez. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti yurt dışına öğrenci göndermek için teşebbüse geçer. Bu amaçla Maarif Vekâleti bilim, sanat, teknik ve siyaset alanlarında yetiştirilmek üzere yetenekli öğrencilerin seçimine karar verir. Bu amaçla Maarif Vekâleti yurt dışına gönderilecek öğrenciler için bir seçme sınavı düzenler.

Avrupa Konkuru adı verilen bu sınavlar 1924 Ekim'inde, Cumhuriyet'in birinci yıldönümü kutlama programı çerçevesinde yapılır. Sınav sonuçlarına göre yirmi iki kişiden oluşan ilk grup Almanya ve Fransa'da öğrenim görme şansını elde eder.⁷ Bu grubun içinde Necip Fazıl da vardır. Felsefe öğrenimi görmek için Paris'e gider. Atatürk, yurt dışına giden öğrencilerle bir fotoğraf çektirir ve fotoğrafa şu notu düşer: “Sizi bir kıvılcım olarak gönderiyorum. Volkan olup dönmelisiniz.”⁸ Yeni Cumhuriyetin bu parlak beyinlere ihtiyacı vardır. Onlar, millet ve vatan için birer meşale olacaktır. Bir yıl Paris'te kalan Necip Fazıl, okula düzenli devam etmez. Paris'in zevk ve eğlence dünyasında kaybolup gider. 1925 yılında yurda döner. Necip Fazıl'ın arayışları burada da devam eder. Kendisini kontrol etmede zorlanır ve iç dünyasında bir türlü istikrarı yakalayamaz.

2. Sanat Dünyasında Necip Fazıl İmajı

Fransa'dan ülkeye döndükten sonra eski anlayışını, yani bohem hayatını sürdürür. “Necip

⁵ M. Orhan Okay, Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yay., 2015, s. 16-17.

⁶ Abdullah Şengül, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek, Kesit Yayınları, 2015, s. 76.

⁷ Kansu Şarman, Türk Promethe'ler Cumhuriyetin Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945), Türkiye İş Bank. Yay., 2015, s.XV-25.

⁸ Age, s.25.

Fazıl'da bohemlik biraz her kayıttan azade olmak anlamında tam özgürlüktür. (Bir nevi) hiçbir şeyle bağlı ve sınırlı görmemek ve mülkiyete bağımlılığı reddetmek hâli. Mal, mülk, ev, iş, ülke gibi varlıkları kendine ait hissetmemek; bunun yerine kendini bütün dünyaya ait kabul etmek. Mülkiyet sahibi olmak biraz esarettir. Bu, mülkün bekçisi ve esiri olmaktır. Necip Fazıl ise kendini mülke hizmet eden bir hizmetçi değil; bütün dünyanın kendisine hizmet ettiği bir bey olarak görüyor.⁹

Necip Fazıl, 1925 yılında çalışmaya başlar. İstanbul ve Anadolu'daki millî ve yabancı bankalarda memur ve müfettiş olarak çalışır. Ayrıca Fransız mektebinde, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Robert Kolej'de, Ankara Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi'nde dersler verir.¹⁰ Necip Fazıl İstanbul ve Ankara'da arkadaşlarını ağırlamaktan ve onlarla beraber vakit geçirmekten mutlu olan biridir. Onu yakından tanıyan Mîna Urgan Necip Fazıl'ı çılgın bir genç olarak tanımlar. Ona göre, Necip Fazıl, iyi bir şair ve yetenekli bir oyun yazarıdır. Kendisine "Urgan" soyadını da o verir. Necip Fazıl, otuzlu yıllarda da şans oyunlarına tutkundur. Ayrıca gösterişi seven biridir. Mîna Urgan, onun bu özelliği ile ilgili şu anekdotu aktarır:

"Beylerbeyi tepelerinde eski bir konakta, kalabalık bir aydın grubuna verdiği şölen, bu gösteriş merakının en ilginç örneğidir. (...) Necip Fazıl bizleri o konağın zemin katına davet etti. Şatafatlı mobilyalar arasında, inanılmaz bir lüks içinde bulduk kendimizi. Hiç unutmam, büyükçe güzel bir akvaryum bile vardı salonda. Gösterişli yemek takımlarıyla süslü, pahalı ve lezzetli yiyeceklerle dolu bir büfe hazırlanmıştı. (...) O şölende yedik içtik, eğlendik. Necip Fazıl da formundaydı. Çok renkli, çok güzel konuşuyor; hepimizi güldürüyordu."¹¹ Bu eğlenceli şölen sabaha kadar sürer. Sabahleyin konağın bahçesine bir kamyon gelir ve kiralık görkemli mobilyaları alıp götürür. Buna rağmen kısa bir sessizlikten sonra eğlenceye devam edilir.

Necip Fazıl, 1930'ların şöhretli şairlerinden biridir. Sanat çevrelerinde kendisine büyük bir ilgi ve sempati vardır. Bu yıllarda, Faruk Nafiz şairlik gücüne ve şöhretine rağmen yavaş yavaş gündemden düşmeye başlar. Necip Fazıl Ankara'da *Ağaç* dergisini çıkarır. Etrafında dostları ve hayranları vardır. Baki Süha, onun Ankara yılları ile ilgili şu değerlendirmeyi yapar: "Ağaç dergisini çıkarıyor, etrafını alan dostlarını, hayranlarını lokantalara, barlara götürüyor, avuç dolusu paralar sarfediyordu. Nemelâzım, eli açık hattâ müsrif insandır. Para onun avucundan hazan yaprakları gibi uçar. Bu yüzden ona aramızda 'Prens' adını vermiştik. Bir akşam, yedi-sekiz kişilik grup halinde bizi Ankara'daki meşhur Tabarin Barı'na götürmüştü. Aramızda hasisliğiyle meşhur rahmetli Nahit Sırrı Örik de vardı. Geç saatlere kadar yeyip içip eğlendikten sonra Necip Fazıl hesap istedi. Hesabı getiren garsona da paranın para olduğu zaman tam elli lira bahşiş bıraktı. Hepimiz hayretler içinde kaldık... Hele Nahit Sırrı o incecik sesiyle bağırarak isyan etti:

-Ayol siz delirdiniz mi?.. Hiç elli lira verilir mi? Necip Fazıl bir milyarder edasiyle, fütursuz cevap verdi:

-Hani ben sizden bir zamanlar elli lira borç istemiştim de paranız olduğu halde, param yok veremem, demiştiniz. İşte şimdi o elli lirayı ben bir garsona veriyorum. Sizi birazcık olsun para kullanmaya alıştırmak istiyorum."¹² Bu durum, onun hayata bakış tarzının bir göstergesidir.

⁹ Nurullah Çetin, *Kendini ve Allah'ı Arayan Adam: Necip Fazıl*, Akçağ Yay., 2012, s.13.

¹⁰ Orhan Okay, *Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yay., 2015, s.17.

¹¹ Mîna Urgan, *Bir Dinozorun Anıları*, YKY, İstanbul 1998, s. 100-101.

¹² Baki Süha Ediboğlu, *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1968, s. 58-59.

Necip Fazıl, yarını düşünmekten ziyade günü yaşamanın peşindedir. Ona göre, para harcanması gereken bir metadır. Değer verilmesi gereken bir meta değildir.

Necip Fazıl, o yıllarda evinde partiler vermeğe devam eder. Zamanın en lüks lokantası Karpıç'ten smokinli garsonlar getirir. Hesapsız harcamalar yapar. Bu nedenle zaman zaman parasız kaldığı günler olur. Onda, aileden kalma bir at merakı vardır. Bu yüzden bir yığın masrafa girer. Bu at sevgisi Necip Fazıl'a *Ata Senfoni* adlı bir kitap yazdırır.¹³

Necip Fazıl'ın gerek İstanbul'da, gerekse Ankara'da bulunduğu dönemde sosyal çevresi pek farklı değildir. İstanbul'daki İkbâl ve Meserret kahvelerinin yerini Ankara'da İstanbul Pastanesi alır. Bazen bulunduğu çevreden sıkılan şair, kendisinin de tam olarak ifade edemediği sürekli bir kaçış isteği içindedir. "Zaman zaman 'züppeler çevresi' olarak isimlendirdiği bu sosyal çevrenin Şair'i sıkın ve rahatsız eden tarafının özellikle Fransız kültürüne karşı 'züppelik seviyesinde zaaflarının olduğu onun sonraki yıllarda kaleme alacağı yazılarda anlaşılmaktadır. Ancak yine aynı yazılarda, bu tarz davranış bozukluklarında onlardan pek geri kalmadığını itiraf eden Necip Fazıl zaman zaman bu hayatın şaşalı yaşantısına kendini kaptırır."¹⁴

Necip Fazıl için değişim ve dönüşüm süreci 1934 sonrasıdır. Bu değişim süreci zaman alır. Necip Fazıl, iç dünyasındaki fırtınayı ve krizi dindirme uğraşı içindedir. Bunun çözüm noktasında iki önemli ismin katkısı büyük olur. Kendisi, Eyüp Sultan'daki evinde Abidin Dino ile Abdülhakim Arsavî Hazretlerini ziyaret eder ve tanır. Her iki ziyaretin tesiri de şair üzerinde müthiş olur. Aklından Goethe, Rembo, Pascal gibi dâhilerin krizleri geçer. İmam Gazali'nin büyük velilerin buhranını düşünür. Artık biraz rahatlar. 1935'lerde nesirle de ilgilenmeye başlar ve bu arada Muhsin Ertuğrul'u tanır. 1934 yılı, şâir Necip Fazıl için tam bir dönüm noktası olur. Bu 'entelektüel kriz' Necip Fazıl'ı Nurullah Ataç'ın deyiimi ile 'mistik şâir' devresine sokar.¹⁵

Necip Fazıl, zihniyet değişimi ile beraber edebî muhitini de değiştirir. Birçok arkadaşı onunla görüşmediği gibi o da arkadaşlarının birçoğu ile görüşmez. Mîna Urgan anılarında, ondaki değişimle ilgili şunları söylüyor: "1930'lı yılların Necip Fazıl'ı ile 1940'lı yılların Necip Fazıl'ı arasında uzaktan yakından en küçük bir benzerlik yoktur. Bunlar iki ayrı kişidir sanki. Birincisini çocukluğumdan beri çok iyi tanırım. (...) İkincisini ise, hiç görmedim, hiç tanımıyorum. Çünkü ben de, bütün arkadaşlarım da 1940'tan sonra selâmı sabahı kesmiştik."¹⁶

Sanat dünyası içinde 1939'lardan itibaren siyasi gruplaşma ve ayrışma gözlenir. Bu kültürel ortamı ve sosyal çevreyi olumsuz etkiler. Bu durum Necip Fazıl'ın da edebî anlayışına ve sosyal çevresine yansır. Eski çevresiyle bağını koparan şair, yeni bir anlayışa yönelir. "Ağaç ve özellikle *Büyük Doğu*'da devrin siyasetiyle, diğer bir ifadeyle, sosyal hayatı dinî hayattan bağımsız şekillendirmek isteyenlerle kavgaya tutuşur. İslâm dinini şeriat ve tasavvuf bütünlüğü içinde ele alışıyla diğer yazarlardan farklı olan Necip Fazıl, özellikle dinî konulardaki çıkışlarından dolayı çok eleştirilir. Kavgası, bitmek bilmeyen mahkemeleri, zaman zaman hapishaneleri beraberinde getirir."¹⁷

Necip Fazıl bir aksiyon adamı olarak, sabırsız ve asabidir. Onu hiçbir şey tatmin etmez. O, hep sanat dünyasının zirvesinde yer almak ister. Bunun için kimseyi beğenmez. Onu genellikle

¹³ Age., s. 69.

¹⁴ Abdullah Şengül, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek, Kesit Yay., İst., 2015, s. 42.

¹⁵ Hasan Çebi, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ank., 1987, s.28

¹⁶ Mîna Urgan, Bir Dinozorun Anıları, YKY, İst., 1998, s. 97.

¹⁷ Abdullah Şengül, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl, Kesit Yay., İst., 2015, s.46.

“ben merkezli” mizaç yönetir.

3. Farklı Olma ve Mükemmeli Arama

Necip Fazıl, bir şair olarak zirveye çıkmak ister. Zirve, meşakkatli bir yoldur. O, bu yolu kısa zamanda aşmanın planlarını yapar. Aslında o, kendindeki cevherin farkındadır. Necip Fazıl, bu cevheri işlemesini bilen bir sarraf gibidir. Bunun için şiirde farklı bir ses olmanın peşindedir. Yayımladığı ilk şiiri ile beraber sanat dünyasında varlığını hissettirir.

Necip Fazıl'ın ilk şiirleri *Yeni Mecmua*'da (15 Haziran 1923 tarihli 78. Sayısında) çıkmaya başlar. Bu mecmua, tanınmış şahsiyetleri de bünyesinde barındırır. Henüz 18 yaş civarında olan bir delikanlının şiirleri mecmuada çıkınca, büyük yankı uyandırır. Şairin ilk manzumesi olan *Örümcek Ağı* bu açıdan bize bir fikir verebilir:

*Duvara bir titiz örümcek gibi
İnce dertlerimle işledim bir ağ
.....
Kalbim yırtılıyor her nefesinde
Kulağım ruhumun kanat sesinde*¹⁸

O, ilk şiirlerinden sekizini 1917-1923 yılları arasında *Yeni Mecmua*'da yayımlar. Bu şiirler, devrin pek çok şöhretinin dikkatini çeker. *Yeni Mecmua*'nın ikinci döneminde ise şöhret olur. Ahmet Haşım, herkesin içinde kendisine “Çocuk, bu sesi nereden buldun?” diye hitap eder.¹⁹

Orhan Okay, Necip Fazıl'ın bilinen en eski şiirinin (on yedi-on sekiz yaşları içinde) *Kitâbe* olduğunu belirtir. Bu şiirde ve diğer bazı şiirlerinde tekke şiirinin ve özellikle Yunus Emre'nin tesirleri görülür.²⁰ Şairin ilk şiirlerinin yayımlanışı ile ilgili farklı değerlendirmelerin olduğu görülüyor. Necip Fazıl, ilk şiiri ile ilgili şu değerlendirmeyi yapıyor: “İlk şiirim Millî Mücadele yıllarında, ben henüz 13-14 yaşlarındayken Tercüman gazetesinin edebî ilavesinde neşredildi. Gazeteyi elime alıp da sokakta yürürken herkesin durup bana baktığını ve parmakla beni gösterdiğini hayal eden bir şöhret kuruntusu içindeydim.”²¹ Bu dönem, onun şair kimliği ile edebiyat dünyasına adımını attığı yıllardır.

Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında aruz yerine hecenin tercih edilişi, şiirde “metafizik ve mistik” eğilimlerin öne çıkması, saf şiir anlayışının yaygınlaşması dikkat çekicidir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşım, saf şiir anlayışları ile genç şairler üzerinde önemli tesirler bırakırlar. Yahya Kemal'in yönlendirdiği *Dergâh Mecmuası*'nın genç şairleri: Ali Mümtaz, Ahmet Kutsi, Necmettin Halil, Ahmet Hamdi, Kemalettin Kâmi, Hasan Ali saf şiirin birer temsilcisi olurlar.

Saf şiir, diğer şiir anlayışlarından ferdiyetçi yönüyle ayrılır. Toplumcu ve ideolojik özellikler taşıyan şiir ise daha kolay anlaşılır. Çünkü bir şeyleri telkin etme ve yönlendirme peşindedir. Buna “mukabil ferdiyetçi ve saf şiirin unsurları lirizm, mistitizm, esrar, büyü, rüya ve hayâl gibi birtakım estetik, metafizik ve metapisişik kavramlardır. Başka bir deyişle, cemiyetçi şiirin kaynağı ilim, fikir ve onun arkasındaki kaba realitedir. Ferdiyetçi şiirin kaynağı

¹⁸ Hasan Çebi, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ank., 1987, s.324.

¹⁹ Abdullah Şengül, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek, Kesit Yay., İst., 2015, s.81.

²⁰ M. Orhan Okay, Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yay., İst., 2015, s. 43-44.

²¹ Abdullah Şengül, s. 81.

ise duygular ve idealizmdir. Karıştırmamak ve bilmek gerekir ki, cemiyetçi şiirde ideolojinin, saf şiirde idealizmin telkini vardır.”²²

Türk şiirinde, mistik ve metafizik yönelişler, Enis Behiç, Kemalettin Kâmi, Sabahattin Ali, Orhan Seyfi ve Faruk Nafiz'in gibi şairlerin şiirlerinde de görülür. Ahmet Kutsi, Ahmet Hamdi ve Necip Fazıl'ın “mistik ve metafizik” eğilimlere yönelmesi biraz da mizaçlarından gelen bir özelliktir. Yaşları birbirine yakın olan bu üç şairin Batı felsefesi ve estetiğine ilgi duymaları zaman zaman bohem hayatına yönelmeleri hayatlarının ortak kesişme noktaları zikredilebilir. Her üçü de önce Batı kültürünü tanır, sonra Anadolu, Osmanlı veya İslâm kültürüyle yeni bir kültüre yönelirler.²³

Necip Fazıl'ın şiir anlayışında Batı tesiri de önemli yer tutar. Erdoğan Alkan, Necip Fazıl'da Artur Rimbaud ve Baudelaire'nin tesirinden bahseder. Bu tesir onun şiir poetikasına da yansır. Ayrıca Necip Fazıl'ın şiirle ilgili tanımlarında simbolistlerin ve romantiklerin sözleri de tekrarlanır. Özellikle *Çile*'de Baudelaire'nin etkisi bariz şekilde görülür.²⁴ Ali İhsan Kolcu da, Necip Fazıl'ın Baudelaire'den en fazla etkilenen şair olduğu düşüncesindedir.

Millî Mücadele döneminde, Bergson *Dergâh Mecmuası* vasıtasıyla Türk aydınları üzerinde önemli tesirler bırakır. Mustafa Şekip'in aydınlatıcı yazıları ve Bergson'dan yaptığı çeviriler Bergson'un tanınmasına ve fikirlerinin benimsenmesine önemli katkı sağlar. Necip Fazıl da, Bergson'un “sezgi, süre” nazariyesinden yola çıkarak eşyanın şuur vasıtasıyla iç dünyasıyla bütünleşmesini sağlar. “Necip Fazıl Paris'te iken Bergson sağdı ve felsefesi de şöhretli yıllarını yaşıyordu. Yurda dönüşünde de, disiplinli bir çalışma ve araştırma olarak değil, fakat kendi çevresinde münakaşa ve sohbetle de olsa felsefeyle ilgisini devam ettiriyordu.”²⁵ Fakat bu ilgi zaman içinde azalır, şair “dava adamlığı”na soyunur.

Necip Fazıl, genel manasıyla spiritüalist (ruhçu) ve mistik bir şairdir. Burada, içe dönük ve hayalperest tiplerle spiritüalistleri birbirine karıştırmamak lazımdır. İçe dönüklük ve hayalperestlik bir mizaç meselesidir. Spiritüalizm ise bir dünya görüşüdür ki, insan hakkındaki kıymet hükümlerini insanın iç dünyasındaki değerlere göre verir. Ezeli ve ebedî olan, değişmeyen, bozulmayan ruhtur. Necip Fazıl'ın şiirlerinde iç, ruh gibi kelimeler çok sık kullanılır.²⁶ Şairin kronolojik olarak yazdığı *Sevgilim* (1923), *Allah* (1923), *Derbeder* (1923), *Allah* (1925), *Yunus Emre*'ye (1932), *Mansur* (1932) bu anlayış izlerini taşır.

Necip Fazıl, 1928 yılında yazdığı *Kaldırımlar* şiiriyle edebiyat dünyasında büyük bir yankı uyandırır. O, artık edebî mahfillerde *Kaldırımlar* şairi olarak zikredilir. Bu şiir, büyük şehirde yaşayan insanın yalnızlığını ve bu atmosferin oluşturduğu korkuyu anlatır. Mehmet Kaplan'a göre, “Necip Fazıl Cumhuriyet şairleri arasında en trajik ve en ‘patetik’ olanıdır.”²⁷ Tanpınar da benzer görüşleri dile getirir. “*Ben ve Ötesi*'nde topladığı şiirleri, vehimlerle, korkularla dolu bohem bir ferdiyetçilikten yavaş yavaş tam sesini bulamadığı bir mistisizme doğru yükselir.”²⁸

Şehirleşme olgusuyla başlayan ferdin sorunları 1930 sonrası Türk edebiyatını meşgul

²² M. Orhan Okay, s. 50.

²³ M. Orhan Okay, s.41-42.

²⁴ Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı, Yön Yayıncılık, İst., 1995, s. 443-445.*

²⁵ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yay., İst., 2015, s. 56.*

²⁶ *Age.*, s.65.

²⁷ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, Dergâh Yay., İst., 1984, s. 71.*

²⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yay., İst., 1977, s. 113.*

etmeye başlar. Köyden şehre göç dalgası yeni uyumsuzluklara neden olur. Bu durum fertte yalnızlığa ve bunalıma yol açar. Şiirde, “İkinci Yeni”i hareketi ferdin bunalımını gündeme getirir. Aynı zamanda ferdin tek başına mücadelesini ve korkularını anlatır. Edebiyatımızda, köy romanı geleneğinin kırılmasıyla birlikte ferdin büyük kentte yalnızlığı, açmazları ve korkuları yeni roman anlayışının konusu olur.

Necip Fazıl'ın korkusu “hakikatle yüz yüze gelmekten ürken, çekinen insanın korkusudur. Bu yönüyle de, ebediyet karşısında duyulan bir korku ya da ürpertidir. Necip Fazıl'ın şiirinde iyice yer etmiş gece ve buna bağlı olarak ortaya çıkan ruh hâli bu şiirde de egemendir.”²⁹ Onun *Çile*'ye kadar geçen süre içinde diğer şiirlerinde de metafizik duyarlılık devam eder. O, insanı, hayatı, varlığa ve ölümü “spritüalist” bir yaklaşımla ele alır.

Necip Fazıl'ın şiirde gelişim ve değişim çizgisi, tekrarlar, düzeltmeler ve ilavelerle devam eder. Onun ilk çıkan şiir kitabı *Örümcek Ağı*, ikincisi *Kaldırımlar*, üçüncüsü de *Ben ve Ötesi*'dir. Bu kitaplarda yer alan şiirlerinde yeniler olduğu gibi, tekrar edilmiş şiirler de vardır. Hatta bu kitaplardan çıkarılmış ve bundan sonraki hiçbir eserine girmeyen beş şiir söz konusudur.³⁰

Necip Fazıl'ın 1940 sonrası şiirlerini topladığı kitaplar, eski şiir kitaplarına göre daha geniş hacimlidir. Bunlar: 1955'te *Sonsuzluk Kervanı*, 1962'de *Çile*, 1964'te *Şiirlerim* ve 1974 yine *Çile* adını taşıyan kitaplardır. O, şiirle ilgili nazariye oluşturan nadir şairlerimizden biridir. Orhan Okay'a göre Türk edebiyatında ilk poetika kelimesini kullanan Necip Fazıl'dır. Poetika kelimesi 1970'li yıllardan sona yaygınlaşmaya başlar. “Poetika genellikle şiir bilgisi anlamına da gelmesi gerekirse de ıstılah olarak bir şairin/bir yazarın şiir hakkındaki değer yargılarının ve teorilerinin bütünü hakkında kullanılır.”³¹ İddialı bir şair olan Necip Fazıl, şiiri bir sistem olarak görür. “Ona göre poetika ve şiir arasındaki ilişki, bina ve mühendislik bilimi arasındaki ilişki gibidir. Bu tür bir benzetme bile, poetikanın, şiir yazma pratiği açısından taşıdığı değeri ortaya koymaya yeter. (...) Necip Fazıl, bu poetik yönelişi, yalnız şair kimliği ile değil, düşünür kimliği ile de yapar. Ona göre, ‘şair ne yaptığının yanı sıra nasıl ve niçin yaptığının ilmine de muhtaç’tır. (...) Bu poetik yaklaşım, Necip Fazıl'ın şiirinde, ilkinde ‘Şiir Allah’ı arama işidir’ önermesinden hareketle bir ‘fikir işçiliği’ ve ‘hikmet arayışı’, ikincisinde ise sosyal ve politik içerimleriyle kitleleri biçimlendirmeye ve yönlendirmeye yönelik bir ‘dava şiiri’ olmak üzere başlıca iki şekilde karşılık bulur. Necip Fazıl'ın şiirinin temel dokusunu oluşturan bu iki temel özellik, onun kendi şiirine bir kimlik ve yaptığı işe bir kutsiyet kazandırma düşüncesinden kaynaklanıyor olabileceği gibi şiire ideolojik işlevlerin yüklendiği bir dönemde kendi şiirini ve eylemini nitelendirme ve tanımlama çabasından da kaynaklanıyor olabilir.”³²

Necip Fazıl'ın “Poetika” adlı yazısı önce 1946 yılında *Büyük Doğu*'da yayımlanır. Daha sonra “İdeolocya Örgüsü” başlıklı yazı dizisi hâlinde çıkar, daha sonra da şiir kitaplarının son kısmına eklenir. Bu konuda Necip Fazıl şunları söylüyor: “Şiirimin sonunda bir poetik kısım vardır. Bizde poetiğini yazan şair gelmemiştir! Yoktur böyle bir şey... (Valéry)nin dediği gibi ‘sanat üzerine düşünen sanatkar...’ Evet, vakıa arı balı yaparken hiçbir hesap sahibi değil. İnsan kendi üzerinde de düşünce sahibidir. Evet, şiir benim için iki kanatlı bir büyük (huma kuşu)dur.”³³

²⁹ Ramazan Kaplan, Necip Fazıl'ın Şiirinde “Varlık”ın Metafizik Dünyası (1922-1939), Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek, Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Ank., 2005, S.9, s.205.

³⁰ M. Orhan Okay, Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yay., İst., 2015, s.85.

³¹ M. Orhan Okay, s. 72.

³² Vefa Taşdelen, Necip Fazıl'ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine, Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek, Ank., 2005, S.9, s.217-218.

³³ Abdullah Şengül, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek, Kesit Yay., İst., 2015, s.105.

Onun şiirlerini tematik olarak incelediğimizde somutlaşan başlıca konuları şöyle sıralayabiliriz:

“Metafizik ürperme (nihilizm, insan dışı figürler, gece, kent, yalnızlık ve gurbet), kadın, ölüm, pastoral duyarlılık, hayat ve dünya, nefis muhasebesi ve mücadelesi, Allah (Allah’a metafizik ve felsefi açıdan yaklaşım)”³⁴ Necip Fazıl, zaman içinde şiirlerini sürekli değiştirme yoluna gider. Bunda kendi gelişiminin payı olduğu kadar yeni arayışların da payı vardır. O, iddiası olan bir şairdir. Kendisini memnun etmeyen şiirlerini ayıklama ve değiştirme yoluna gider. Bazı şiirlerine de yeni ilaveler yapar. Hatta bazı şiirlerini kitaplarına almaz. Bunun asıl nedeni kendisini bir “dava adamı” olarak görmesi ve yolunu değiştirmesi olarak izah eder: “Kıymetli olsa da istemiyorum. Bazı şiirler tamamen benim bugünkü konsept anlayışımın dışındadır. Onları atmışım. Kadın Bacakları’ydı şuydu, buydu gibi olanları... Vaktiyle bunu yazmıştı desinler, bana ne... Çünkü benim yolumda büyük bir değişiklik olmuştur. Otuz yaşına kadar biraz fazla bir bohem hayatına dalmışım.”³⁵

Şairler, kalıcı olmak ister. Kalıcı olmanın yolu mükemmel şiir yazmaktan geçer. Mükemmel olmak zamana direnebilmek ve bir nevi çağını aşmak demektir. Necip Fazıl da, mükemmeli arayan ve mükemmelin peşinde koşan bir şairdir. “Onun her defasında, şiirlerini kendi eliyle tanzim ve tertibinde, yeni bir kompozisyon arayışında, ilâve ve eksiltmelerinde, hülâsa her yeni farklılıkta kendisine göre en mükemmeli aradığında şüphe yoktur. (...) Son şiir kitaplarının hepsinde yer alan takdim yazısından, bu mükemmellik düşüncesinin, şiirin tekniğinden, yani vezin, kafiye ve kıtaların tertibinden başlayarak iç şekil dediği estetik yapıya, şiirin musikisine, diline, imajlarına kadar, hatta kendisinin zamanla değişen dünya görüşüne, felsefesine kadar form’da ve öz’de ideal olanı yakalamak olduğu anlaşılır. O halde bu form ve bu öz bulununcaya kadar şiir de her defasında değişecektir. Yine kendi ifadesiyle, bu ideal formu ve özü bulamayan şiirleriyle bağını koparmış, ‘mal sahibi bensem, bunları istemediğim, tanımadığım ve çöplüğe attığım bilinsin’ demiştir.”³⁶

Şiir, şair için kuyumcu titizliği gerektiren uzun bir uğraştır. Şair, olgunlaştıkça ve bakış açısı değişikçe beğeni zorlaşır. Necip Fazıl da zaman içinde saf şiir anlayışından uzaklaştıkça şiirlerini yeni bir tasnife tabi tutar. Aslında onun “*poetikasının merkezini, şiiri hem kuru fikre, hem de içi boş güzelliğe teslim etmemek düşüncesi oluşturmaktadır. Bu bağlamda onun şiirinin saf şiire yaklaşan ve saf şiirden uzaklaşan gelgitlerin şiiri olduğu düşünülebilir. Çünkü şair hayatı boyunca zaman zaman saf şiire yaklaşmış, zaman zaman da ideolojik/siyasi bir dünyanın içine fazlaca girerek saf şiirden uzaklaşmıştır.*”³⁷ Bunda “*dava adamı*” olmasının payı da vardır: *Artık o, sanata bir misyon adamı niteliğe ile bakar: “Ben bir dava adamıyım! Dâvamı muvaffak kılmak için gerekirse kanalizasyon ameliliği yapmaktan bile çekinmem! Öyle bir âlemde yaşıyoruz ki, kendimi sanatımın iklimini kurmak için, hayalimdeki cemiyetin temel yapısı üzerinde sırtımda taş taşımaya mecbur görüyorum.*”³⁸

Necip Fazıl’ın şiirleri muhtelif sebeplerle de olsa değişikliğe uğrar. “Çile’nin son basımları da dâhil olmak üzere bütün şiir kitaplarına giren 179 şiirden 131’i çeşitli şekillerde değişikliklere uğrar. Başka bir deyişle sadece 48 şiir ilk şekliyle ve hiçbir değişikliğe uğramadan gelir. Değişiklikler, kıta ve mısra ilâveleriyle, çıkarmalarıyla, mısraların ve kelimelerin değiştirilmesine

³⁴ Nurullah Çetin, Kendini ve Allah’ı Arayan Adam: Necip Fazıl, Akçağ Yay., Ank., 2012, s. 25-102.

³⁵ Abdullah Şengül, s. 44.

³⁶ M. Orhan Okay, Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yay., İst., 2015, s. 85-86.

³⁷ Selçuk Çıkla, Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar, Akçağ Yay., Ank., 2010, s. 513.

³⁸ Abdullah Şengül, Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek, Kesit Yay., İst., 2015, s. 102.

kadar, bazı mısralar ve kelimeler birkaç defa olmak üzere, muhtelif seviyelerde yapılır. (...) Bütün şiirlerindeki değişmelerin incelenmesinden bunların şu sebeplerden kaynaklandığı görülür:

1. Şair hayatının bir devresinden sonra geçirdiği fikrî değişmeler sebebiyle, şiirlerinin bir kısım kıta ve mısralarını çıkarmış, reddetmiş veya değiştirmiştir.
2. Bir kısım şiirlerini, poeika açısından zayıf gördüğü için şiir kitaplarına almamıştır.
3. Manaca şiirin veya mısraın temasına uygun düşmeyen kelimeleri değiştirerek yalın ve son mısra yapısına doğru gitmiştir.
4. Temayı en çarpıcı şekilde ifade edecek, kuvvetli, plastik ve ekspresyonist tesirler bırakacak kelimeleri seçmiştir.
5. Yine temayı uygun tarzda destekleyecek seslerden, aliterasyonlardan, açık-kapalı heceler armonisinden faydalanarak fonetik bir bütünlüğe ulaşmıştır.³⁹

Türk şiirinde pek çok şair şiirlerini değiştirir. Fakat bunu ömrü boyunca yapan şair sayısı nadirdir. Çünkü şiir yayımlandıktan sonra onu tekrar değiştirmek bazen risk taşıyabilir. Necip Fazıl ise her zaman okuyucunun karşısına çıkma cesareti gösterir. Orhan Okay'a göre "Türk edebiyatında kendi şiirini, yayımlamak suretiyle bu kadar değiştiren bir şair yoktur. Belki dünya edebiyatında da yoktur veya çok ender bulunabilir."⁴⁰

Sonuç

Bir şairin en büyük ideali "Gök kubbede hoş sada" olabilme arzusudur. Bu zor ve meşakkatli bir iştir. Çünkü şiirde farklı bir ses olmak ve farklı bir eda yakalamak maharet gerektirir. Büyük şairler, sabırla, gayretle şiirlerini ilmik ilmik örerler. Onun için sözün ve sesin büyümesine ulaşmak uzun zaman ister. Şiir, zamana dayanmak ve zamanın süzgecinden geçmek zorundadır. İddialı şairler bu bilinçle şiirlerini kaleme alırlar. Necip Fazıl da bu iddialı şairlerden biridir.

Necip Fazıl'ın şiire başladığı yıllarda Türk edebiyatında zirve isimler şiir yazmağa devam ederler. "Saf şiir" in iki önemli temsilcisi Yahya Kemal ve Ahmet Haşim, etkin konumlarını muhafaza ederler. Beş Hececiler, itibarlı bir yerdedir. Özellikle okurlar Faruk Nafiz'e büyük ilgi gösterirler. Böyle bir ortamda şiirde yeni bir çıkış yakalamak kolay değildir. Bunun için yeni bir ses ve şiir dili oluşturmak gerekir. Necip Fazıl, bunu başaran şairlerden biri olur. O, yazdığı şiirlerle kısa zamanda şöhret basamaklarını tırmanır. Türk şiirinde "patetik" anlayışın önemli temsilcilerinden biri olur. O, "saf şiir" anlayışından hareketle mistik ve metafizik unsurlara yönelir.

Necip Fazıl, şehirleşme olgusunun henüz tam anlamıyla gelişemediği dönemlerde ferden korkusunu, ızdırabını, yalnızlığını, şehirde tecrit edilmesini ve kendisiyle hesaplaşmasını şiirlerinde dile getirir. Bunu kendinde yola çıkararak yapar. O, hep kendi "ben" i ile mücadele eder. Sürekli arayış içinde olan şair, iç dünyasında da tam bir huzuru bulamaz. Dile hâkim oluşu, şiir tekniğini iyi bilmesi, onu iddialı bir şair konumuna getirir. Kendisi, yeteneğinin ve gücünün farkındadır. O, şiire başladığı yıllarında halk edebiyatı ve tasavvuf geleneğinden yararlanır. Gelenek, onun

³⁹ M. Orhan Okay, s. 90-91.

⁴⁰ Age., s. 92.

şiiirine büyük katkı sağlar. Necip Fazıl, Fransız şairlerinden de istifade eder. Hem geleneği, hem de Batı'yı kendi iç dünyasında içselleştirir ve yoğurur.

Necip Fazıl'ın felsefi derinliğe sahip olması ve aynı zamanda Bergson'la ilgilenmesi onun şiir anlayışına zenginlik katar. Tatmin olmayan bir mizaca sahip olan şair, devamlı arayış içindedir. Kendi nefsiyle mücadele eden şair, iç dünyasında istikrarı sağlamakta zorlanır. 1930'ların ortasından sonra "saf şiir" anlayışından uzaklaşmağa başlar. Bu tarihten sonra "dava adamı" olmağa karar verir. Kendi davasının mücadelesini yapar. Politik tercihleri, onun yeni kararlar almasına neden olur. Pek çok arkadaşıyla bağını koparır. Kendisi, geçmişiyile hesaplaşır. Şiiriyet ve estetik açıdan önemsenen şiirlerinin bir kısmını reddeder. Bu anlayış ve tutum onun sanatına olumsuz yansır.

O, sanatı Allah'a ulaşmanın bir vasıtası olarak görür. Poetikasını, bu bakış açısından yola çıkarak oluşturur. Tiyatro eserleri de bu anlayışın izlerini taşır. Aynı zamanda bunlar, fikir örgüsü sağlam olan tezli eserlerdir.

Necip Fazıl, kendi poetikasını kaleme alan nadir şairlerden biridir. Bu poetika, onun şiir anlayışını, dünya görüşünü ve değişim çizgisini yansıtan önemli bir metindir. O, bu poetik anlayıştan yola çıkarak edebiyat mahkemeleri kurar. Bu mahkemelerde Tevfik Fikret ve Yahya Kemal başta olmak üzere birkaç önemli kişiyi yargılar. Pek çok şairi yetersiz bulur, birçoğunu da emek harcamadığı için eleştirir. Necip Fazıl, mükemmelin peşindedir. Bu nedenle şiirlerini sürekli değiştirir. O, hiçbir şairin gölgesi altına girmek istemez. Kendisine güveni tamdır, iyi bir şair olduğuna inanır. Sanat çevresi de onun önemli bir şair, aynı zamanda zeki ve farklı bir kişilik olduğunu kabul eder.

Kaynakça

Alkan, Erdoğan (1995). Şiir Sanatı, Yön Yayıncılık, İst., s. 443-445.

Çebi, Hasan (1987). Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, s.28.

Çetin, Nurullah (2012). Kendini ve Allah'ı Arayan Adam: Necip Fazıl, Akçağ Yay., Ankara, s. 13-25-102.

Çıkla, Selçuk (2010). Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar, Akçağ Yay., s. 513.

Ediboğlu, Baki Süha (1968). Bizim Kuşak ve Ötekiler, Varlık Yay., İst., s. 58-59.

Kaplan, Mehmet (1984). Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, Dergâh Yay., İst., s. 71.

Kaplan, Ramazan (2005). Necip Fazıl'ın Şiirinde "Varlık"ın Metafizik Dünyası (1922-1939), Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek, Hece, Ank.,S.9, s.205.

Okay, M. Orhan (2015). Necip Fazıl Sıcak Yarada Kezzap, Dergâh Yay., 16-92.

Şarman, Kansu (2015). Türk Promethe'ler Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945), Türkiye İş Bank. Yay., İst., s. XV-25.

Şengül, Abdullah (2015). Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek, Kesit Yay., İst., s.

33-105.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977). Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yay., İst., s.113.

Taşdelen, Vefa (2005). Necip Fazıl'ın Çilesi, Şiiri ve Poetikasi Arasındaki İlişki Üzerine; Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek, Hece Dergisi, Ank., S.9, s. 218.

Tural, Sadık K. (1982). Zamânın Elinden Tutmak, Ötüken Yay., İst., 52-59.

Urgan, Mîna (1998). Bir Dinozorun Anıları, YKY, İst., s. 97-101.

NECİP FAZIL ŞİİRİNDE SES VE SESİN METAFİZİĞİ

Cafer GARİPER¹

Giriş

20. yüzyıl Türk şiirinin öne çıkan adlarından biri olan Necip Fazıl Kısakürek, 1920'lerin ortalarına doğru şiir dünyasına yeni ve farklı bir sesle girer. Onun şiiri öncelikle kendisini ve varlık dünyasını anlamlandırmanın ve kendini bir yere yahut bir yerde konumlandırmanın krizi sonucu ortaya çıkar. Yeryüzünde kendi varlığını idrak eden özne, öncelikle kendini ve nesnelere dünyasını anlamlandırmanın ve konumlandırmanın çabasına girer. İkinci aşamada kendisiyle birlikte nesnelere dünyasını da aşarak fizik ötesi anlam arayışına girer. Bu anlam arayışı ve konumlanma çabası onun mısralarına, kelimelerine, söz varlığına yansıdığı kadar sesinde de yansıma alanı bulur. İnsanın hayata çıkışından itibaren kendi sesiyle karşılaşarak onu tanımaya başlaması, onunla bütünleşmesi, onunla varlık kazanması gibi şair de evrendeki varlığını, şiirini kuran sestene başlayarak kelimelerle, söz dağarcığıyla ve bunların toplamından ortaya çıkan anlam dünyasıyla iç âlemini bütünleme, kendisini gerçekleştirme sürecine girer. Nesnelere dünyasının yankısının yetersiz kaldığı bir ortamda şairin sesinin metafizik boyut kazanması, fizik ötesini kurcalaması ve sorgulaması kaçınılmaz olur.

Necip Fazıl'ın şiir dünyasında ses önemli bir yer tutar. O, sesle kuvvetli bağı olan şairlerden biridir. Nitekim onun Batı müziği dinlediği, kimi şiirlerine Batı klasik müziğinin eşlik ettiği bilinmektedir. Şiir kitabına adını veren ve "Çile" şeklinde adlandırılan şiirinin ilk adı, bir Batı müzik terimi olan "Senfoni" daha sonra "Senfonya"dır.²

O; sesi, şiir anlayışı olarak yakın durduğu sembolistlere yaklaşan çizgide müzikal bir ahenk ögesi olarak kullanmanın yanında kimi şiirlerinde sesi şiirinin başlığı olarak da kullanır. Nitekim "Çan Sesi", "Ses", "Ayak Sesleri" olmak üzere üç şiirinin başlığında ses yer alır. Yaklaşık altmış (elli yedi) şiirinde de ses kelimesine yer verdiği görülür. Şair, *ses* kelimesini nesne ses bağlamında fizikî anlamıyla kullandığı gibi, kimi kez metaforik bağlamda metafizik/aşkın anlamıyla da kullanır.

Sesin insan için anlamı ve yeriyle medeniyet dairesi içindeki yerine de temas etmek gerekecektir. Yüzyıllar içerisinde İslam medeniyeti dairesinde söz/logos merkez olma konumunu kaybeder. Gittikçe ses/pathos merkezleşir. Oysa merkezde olması gereken sözdür. Ses; onu kuran, destekleyen, derinleştiren, genişleten işleve sahip olmalıdır. Bu, gereğince gerçekleşmemiş ya da daha yerinde söyleyişle kaybedilmiş görünmektedir. Sesin merkezleşmesi, pathosun öne çıkması; sözün, logosun gerilemesi, ikincil olması anlamına gelir. Böyle bir yapılanma sanatkarların, özellikle de müzisyenlerin ve şairlerin etki alanını genişletir. Mitik bilincin taşıyıcısı olarak sanatkar, hep insanlığın erken çağının, eşyayla ve fizik ötesiyle ilk temas anının kapısında bekleyecek, bir kâhin gibi evrenin yaratılış sürecinin içinden konuşacaktır. Bu yönüyle sanat, yaratılış olgusuna ve sürecine katılma, onu yeniden canlandırma uğraşı olduğu için hep yeni, canlı, etkileyici olacaktır.

¹ Yrd. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
e-posta: cafergariper@fef.sdu.edu.tr

² M. Orhan Okay, *Kültür ve Edebiyatımızdan*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 163.

Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses* adlı eserinde sesin iki yaygın kullanımı olduğunu söyledikten sonra sesi üçlü bir bölümlenmeye ele alır. Bu bölümlenmeye göre “anlam vasıtası olan ses”, “estetik kaynağı olan ses” ve “psikanaliz”in alanına giren sesteki söz edilebilir.³ Söz konusu kitabında Dolar, sesin metafizik ve narsis boyutuna da yer ayırır. Bu sınıflamadan yola çıkarak Necip Fazıl, şiirinde sesi narsis ses, anlam (logos ve pathos) vasıtası olan ses, nesne/estetik kaynağı olan ses ve kaynağı belirsiz/metafizik ses şeklinde ayrıma giderek ele almak mümkün görünmektedir.

1. Narsis Nesne: Ses

Mladen Dolar, Lacan'ın *ayna evresi* kuramından hareketle sesin psikanalitik anlamda narsisleşmesi üzerinde durur. “Kendini konuşurken işitmek –daha basiti, kendini işitmek-benliğin asgari biçimini üretmek için gereken narsisizmin yalın formülü olarak görülebilir.”⁴ Öz göndermeli ve saf yansımali bu ses, insanın kendisiyle ilk karşılaşmasını sağlayan *ilk hayat belirtisi*, “kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim”⁵ olarak anlam kazanır. Ama sesin bir de öz göndermeliği yanında geri dönen şekli vardır. Ağızdan çıkan ses, nesneleşerek geri dönecektir. “Geri dönen ses, kendi sözlerini ona geri göndermekten başka bir şey yapmasa da, artık kendi sesi değildir. Kendi sesinin başkasına dönüşmüş hali”⁶, yabancılaşmış ve bedenleşmiş şeklidir. “Ben” şiirinde,

“Ben, kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin;
Ben, yankısından kaçan çocuk, kendi sesinin.”⁷

söyleyişi, narsis duyarlılığın ötekileşen sesle karşılaşması hâlini verir. Karşılaşılan bu ötekileşmiş ses, tıpkı su perisi Ekho'nun kendi sesinin yankısından kaçması gibi bir işlev görür. Şiirin devamı *benin* narsis duyarlılığının sese ve söze dönüşmesinden başka bir şey değildir:

“Ben, sırtında taşıyan işlenmedik günahı;
Allah'ın körebesi, cinlerin padişahı.

Ben, usanmaz bekçisi, yolcu inmez hanların;
Ben, tükenmez ormanı, ısınmaz külhanların.

Ben, kutup yelkenlisi, buz tutmuş kayalarda;
Öksüzün altın bahtı, yıldızdan mahyalarda.

Ben, başı ağır gelmiş, boşlukta düşen fikir;
Benliğin dolabında, kör ve çilekeş beygir.

Ben, Allah diyenlerin boynunda vebal;

³ Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*, (Çev. Barış Engin Aksoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 11.

⁴ Age, s. 43.

⁵ Age, a. y.

⁶ Age, s. 44.

⁷ Age, s. 65.

Ben, bugünküne mazi, yarinkine istikbal

Ben, ben, ben; haritada deniz görmüş, boğulmuş;
Dokuz köyün sahibi dokuz köyden kovulmuş.

Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;
Ölü ve Münker-Nekir: baş dönmesi, uçurum...”⁸

Bebeklik evresinde tıpkı ayna gibi narsis bir ögeye dönüşen ses, ileriki yıllarda şiir sanatına evrilerek narsis nesne olma durumunu sürdürür. Haz kaynağı narsis ses, şairin özellikle gençlik dönemi şiirlerinde kendisini merkezileştirmesinde ve başkasını önemsizleştirmesinde görünürlük kazanır. İde dayanan bu estetize edilmiş narsis ses etrafında şair, *egoyu* inşa eder.

2. Anlam Vasıtası Olan Ses

İnsan sesinin temel işlevi, ses birlikleri/öbekleri çevresinde anlam üretmektir. Anlamlı ses, iletişimi sağlar, mesaj taşır, bildirimde bulunur. Dilin anlamlı ses birimleriyle, kelimeleriyle kurulan şiirin anlam dünyası her zaman için söz konusudur. Bununla birlikte şiir, düz anlatımın mantık ve akıl kuralları çerçevesinde şekillenen anlam dünyasına (logos) değil, duygulandırmaya ve etkilemeye (pathos) yönelik söylemine bağlanabilir. Şiirin ses birliklerine yani kelimelere bağlı anlam dünyası, geniş bir açılıma sahiptir. Fakat anlam, seslerden oluşan kelime ve onların üst birliği cümlelerle/mısralarla sınırlı değildir. Seslerin tonlama ve vurgusundan başlayarak ses tekrarı ve içerik-ses ilişkisinin uyumuna kadar birçok teknik ifade anlamı destekler, genişletir, zenginleştirir ve kimi kez değiştirir. Necip Fazıl'ın çok sayıda şiirinde sesin anlamı destekleyen, genişleten, zenginleştiren yapıda kullanıldığı görülür. “Kaldırımlar” şiirinden aktaracağımız şu söyleyişte ses-anlam ilişkisini görmek mümkündür:

“Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi;
Kaldırımlar, içimde kıvrılan lisandır.

(...)

Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim yol gitsin;
İki yanımdan aksın, bir sel gibi fenerler.
Tak, tak ayak sesimi aç köpekler işitsin
Yolumun zafer takı, gölgeden taş kemerler.”⁹

İlk dört dize başında tekrarlanan “kaldırımlar” kelimesi vurgulanmak, öne çıkarılmak istenen *kaldırımları* belirgin kılmaya yönelik anlam taşır. İkinci dörtlüğün,

“Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim, yol gitsin”

şeklinde tekrarlanan kelimeler ve ortaya çıkan ses ahenginin yarattığı süreklilik duygusu

⁸ Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1993, s. 155.

⁹ Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1993, s. 155.

yolun uzunluğunun anlamını üretir.

“Tak, tak, ayak sesimi aç köpekler işitsin”

söyleyişinde ayak sesinin taklidi, sinema tekniğine yaklaşan tarzda yürüme sırasında ayakların yerle temasından çıkan sesi duyurmaya yönelik anlam ilgisi kurar. Kelime ve ses tekrarları öznenin içinde bulunduğu atmosferi canlandırmaya ve okuyucuyu bu atmosferin içine taşımaya yönelik bir görünüm sergiler.

Onun “Ninni” şiirinde de ses, anlamı tamamlayan, şiir atmosferini kuran bir söyleyişle karşılaşılır:

Melekler dolanır bu kuytu yerde,
Ey gün kadar güzel çocuğum, uyu!
Bir gün hasretiyle için titrer de,
Anarsın, bu derin, tatlı uykuyu.
Uyu da gündüzler su gibi dinsin,
Menekşe gözüne kirpikler insin;
Yarın, şafak vakti, içine sinsin,
Güneşle uyanan kuşların huyu.
Uyu yavrum, akşam seni üzüyor,
Artık gözlerini uyku süzüyor;
Uykunun gölünde başın yüzüyor,
Dalgalandırmadan o durgun suyu...

Görüleceği gibi şiirde, uykunun ortamının sessizlik atmosferini vermek için sert ünsüzler olabildiğince azaltılarak yumuşak bir söyleyişe yönelme yoluna gidilmiştir. Şiirde kullanılan sesler, uyku hâlini destekleyici mahiyette düzenlenmiştir.

3. Nesne Ses / Estetik Kaynağı Olan Ses

Şairin ilk kalem ürünlerinde ve gençlik dönemi şiirinde sesin, daha çok fizikî özelliğiyle ve işleviyle kullanıldığı görülür. Nesne ses, fizik yasalarına bağlı sestir. Duyu organıyla algılanan bu ses, aynı zamanda estetik bir öge olabilirliği bünyesinde taşır. Başta müzik olmak üzere, nesne sesi estetik ifadeye dönüştüren kimi sanat dallarından söz etmek mümkündür. Müzikten sonra nesne sesi, estetik bir söyleyişe kavuşturan sanat dalı edebiyat, edebiyatın da alt dalı olarak şiirdir. Yüzyıllar içinde şiir, sesin gücünden daima yararlanma yoluna gitmiş, bu yolla diğer edebiyat türleriyle arasına bir mesafe koymak istemiş görünmektedir. Bunu yaparken de ahenkten ve ritimden yararlanmış, özellikle sembolist şairlerin kaleminde müzikal bir söyleyişe yaklaştırılmıştır.

Mladen Dolar'ın ifadesiyle “(...) müzik hem ruhu tanrısallık katına çıkararak bir şey hem de bir günahdır (delectation carnis)”¹⁰ İnanç sistemlerinin kurumsallaştıkça ruhu kanatlandıran, tanrısallık katına çıkararak müziğin gücünden yararlanma yoluna gittiği söylenebilir. Diğer yandan

¹⁰ Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*, (Çev. Barış Engin Aksoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 52.

müzikte hazzı önceleyen ve özneyi *yasaya* karşı kıskırtan bir yan hep vardır.

Önemli tarafıyla sembolizmden beslenen Necip Fazıl'ın şiirinde de müzikaliteyi sağlayan sesin, buna bağlı olarak da ritim ve ahengin dikkate değer yer tuttuğu görülür. O, şiirin gücünü bir tarafıyla sestən alır. Anlamı kurmanın yanında nesne ses, tempoyu hızlandıran ve yavaşlatan, yeni ve farklı tonlara bürünen, yükselen ve alçalan, bağırın ve fısıldayan, söylemi derinleştiren, şiire güç katan niteliğe sahiptir. Bu özellikleriyle onun şiirinde ses, bir duygu hâlini, yaşanmışlığı, psikolojik açmazı canlandıran, yeniden yaşatan yapıya kavuşur. Bu ses, âdeta ölüyü diriltten nefes gibi anlamı kanatlandıran bir güce sahiptir. Onun daha ilk şiirlerinden itibaren nesne sesin büyük bir ifade kabiliyetine kavuşturulduğu görülür. 1927'te yayımlanan “Azgın Deniz” şiiri,

“Hangi hissin parmağı dokundu ki, derine,
Düştü bir gizli alev salkımı içerine?
Hangi kâbus bastı ki, seni uykularında,
Birdenbire cehennem kaynadı sularında?
Örtüldü baştan başa tenin beyaz bir terle,
Duman duman yayılan incecik köpüklerle.
Hangi dert kaldı, söyle, bağrına üşüşmeyen,
Hangi ölüm şarkısı, bu dilinden düşmeyen?
Hangi öfkeyle yüzün, böyle karıştı yer yer,
Sana yan mı baktılar, bir şey mi söylediler?
Bir şey dinleme artık, artık bir şey dinleme!
Çağır, bütün günahkâr ruhları cehennemle!
Karşına, sahil, kaya, insan kim çıkarsa vur!
Vur başına, âlemde, kör, sağır, ne varsa vur!
Sal her taraftan, dağdan, gökten, pencereden sal!
Nihayet kala kala dünyada tek kişi kal!”¹¹

bütün bir tabiat olayının etrafında fırtına atmosferinin kurulduğuna tanık oluruz. Aynı zamanda şiirde kurulan ses kompozisyonu fırtına anındaki deniz atmosferini canlandırmanın yanında estetik öge olma özelliğini taşır. Bunun gibi onun daha ilk kalem ürünlerinden itibaren birçok şiirinde fizikî sesin atmosfer yaratmada ve estetik işlevle kullanıldığı görülür. Aşağıya aktardığımız “Bekleyen” şiirinde de bunu görmek mümkündür:

“Ne hasta bekler sabahı,
Ne taze ölüyü mezar.
Ne de şeytan, bir günahı,
Seni beklediğim kadar.

Geçti istemem gelmeni,

¹¹ Necip Fazıl [Kısakürek], Çile, b.d. Yayınları, İstanbul 1993, s. 180.

Yokluğunda buldum seni
Bırak vehmimde gölgeni,
Gelme, artık neye yarar?"¹²

Bu şiire estetik değer katan öğelerden biri seslerin tekrarından doğan ahenk ve buna bağlı yakaladığı armonidir.

Fizikî sese insanlar en erken dönemlerden itibaren anlam ve işlev yükleyegelmişlerdir. Erken dönem insanların üflediği boru, gırtlaktan çıkardığı ses, modern dönemdeki fabrika sireni, araç kornası, kilise kulesinden etrafa yayılan çan sesi tek başına anlamsız görünen sese işlev yükleyerek onu anlam alanına taşır. Sesin melodisi, tınısı vurgu ve tonu, sembolik düzlemde de olsa, hep anlam üretmeye yöneliktir. Başta müzisyenler olmak üzere bunu keşfeden şairler, hemen her dönemde fizikî sesin zengin göndermelerinden yararlanma yoluna giderler.

1924'te yayımlanan "Çan Sesi" şiirinde de görüleceği üzere,

"Odamda yanan mumu üfledi bir çan sesi.
Gözlerim halka halka gördü bu uçan sesi.
Önümden bir hız geçti, aktı ateşten izler;
Açıldı kıvrım kıvrım toprak altı dehlizler.
Şimşekler yanıp söndü, şimşekler sönüp yandı;
Derindeki sarnıçta durgun sular uyandı.
Sağa sola sallanıp, dan, dan, dan, çaldı çanlar;
Durmadan çaldı çanlar, durmadan çaldı çanlar,
Sular ürperdi, eşya ürperdi, tunç ürperdi;
Çanlar, kocaman çanlar, korkunç korkunç ürperdi.
Gördüm ki, adım adım, gölge gölge keşişler,
Ebedî karanlığın mahzenine inmişler ..."¹³

şiirin bütünlüğünde tekrarlanan sert ünsüzlerle bütün bir duygu hâlinin, korku atmosferinin kurulduğuna tanık oluruz.¹⁴ Metalik tınıya bağlı olan çan sesi pathosu, buna karşılık insan sesinin sıcaklığı ve içtenliği üzerine kurulan işlevsizleşmemiş ezan, gerçekte logosu temsil eder. Onun "Çan Sesi" şiirinde ç ve n seslerinin tekrarıyla kurulan ses kompozisyonu bir taraftan çan sesini taklit yoluyla canlandırmaya, diğer taraftan korku ögesi yaratmaya yöneliktir. Bu duruma aynı zamanda yeryüzüne potansiyel kötülükle gelen insanı *dan dan dan* kafasına vurarak sindirme ve korkutma üzerine kurulu teolojik anlayışın ses düzlemindeki göstereni olarak bakılabilir.

4. Kaynağı Belirsiz / Metafizik Ses

Sesin metafizik kaynağı ve karakteri belki de insanlık tarihi kadar eskidir. İlahi kaynaklı inanç sistemlerinin öngördüğü şekliyle *aşkın varlık*ın ilk insanla kurduğu iletişim, sesin ve sözün

¹² Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1993, s. 196.

¹³ Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1993, s. 119.

¹⁴ "Çan Sesi" şiirinin bir çözümlemesi için bkz. Cafer Gariper, "Necip Fazıl'ın Çan Sesi Şiirine Hermeneutik Bir Yaklaşım", İlmî Araştırmalar, nr. 19, Bahar 2005, s. 67-78.

öncelenmesini gerektirir. *Yuhanna*'da geçen önce söz vardı¹⁵ ibaresi, önce sözle birlikte ses vardı anlamında alınabilir. Çünkü söz, sesi önceler, gerekli kılar, onun varlığıyla gerçekleşir.

İnsanlık tarihine bakıldığında birçok mitos ve inanç sisteminin metafizik alanla iletişim esprisi üzerine kurulduğu görülür. Yalnızca peygamber değil, kâhin yahut ermiş, şair ya da kimi zaman sıradan bir insan metafizik alanla hep ilgilidir; mesaj alan veya ses duyan kişidir. Bütün bunlar insan soyunun metafizik alanla, metafizik sesle olan bağının ne kadar derinlere uzandığını ve yaygınlık taşıdığını gösterir. İnsan, metafizik alanla irtibat kurmak durumundadır çünkü beş duyuyu sınırlanmış fizikî dünya ona yetmemektedir. O, aklıyla ve sezgisiyle beş duyuyu aşan bir algı evrenine sahiptir. İşte metafizik alanla temas, tam da burada başlamaktadır.

Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi* adlı kitabında müzikten hareketle sesi biri “keyfin ve dişiliğin tecavüzü olan ses”, diğeri “Tanrı’ya giden yol” olmak üzere ikiye ayırdıktan sonra üçüncü bir sese daha yer verir. Üçüncü ses yani “Baba’nın sesi, bünyesi gereği logos’un ta kendisine yapışan ses, emreden ve bağlayan ses, Tanrı’nın sesi. Kurucu bir yasa, bir mukavele olacaksa, sesin burada hayati bir rol oynaması gerekir.” Bu cümlelerde Mladen Dolar’ın Baba’nın yani Tanrı’nın sesi olarak nitelediği kurucu yasa olan ses, Necip Fazıl’ın kimi şiirleriyle, özellikle de “Çile” şiiriyle önemli ölçüde örtüşür.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Necip Fazıl’ın erken dönem şiirinde nesnelere dünyasının ve öznenin iç dünyasında yaşadığı çatışmalar ağının ifadesi olan sesle karşılaşılır. Olgunluk dönemi şiirlerinde ise ses, metafizik açılım kazanır. Beş duyunun ötesinde bir anlam ve/veya çağrışım dünyasına bağlı mesaj üretir. Şairin sese farklı işlevler ve anlamlar yüklemesi bir tarafıyla bağlı olduğu estetik anlayışın, diğer tarafıyla kolektif bilincin, bir başka tarafıyla da bilinçaltı süreçlerin sonucu olarak değer kazanır.

İnsan olarak şairin dönüm ya da dönüşüm anını, fizik dünyadan metafizik dünyaya yönelerek aşkınlaşma sürecine geçişini, 1934 tarihini taşıyan

“Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum

Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum”¹⁶

söyleyişi açığa vurur. Bu söylem, öznenin peşinden sürüklendiği dişil sestene ya da Dollar’ın ifadesiyle “keyfin ve dişiliğin tecavüzü olan ses”ten, bir başka söyleyişle *yasa* dışılıktan yasaya uyma, eril sese, babanın sesine bağlanma sürecine girişini belirginleştirir.

Yahudilerde ilkel bir ses çıkarıcı şofar, Reik’in tespitiyle, Tanrı’ buyruğu olarak algılanır. Onlara sözleşmeyi hatırlatır.¹⁷ Bir borunun üflenmesiyle çıkarılan bu ses, Yahudi inancına sahip insanlar için metafizik alanla bağ kurar. Buna benzer şekilde Hıristiyanlıkta çan sesi, İslam inanç sisteminde *ezan*, fizik ötesine gönderme yapan çağrının, *yasanın* temsilidir. Sesin fizik ötesi işlevini inanç sistemlerinden/dinlerden daha alt birimlere kadar indirmek mümkündür. Örneğin Mevlevilerdeki sembolik ve metaforik düzlemde kamışlıktan koparılışını dile getiren neyin sesi, ikinci bir göndermeyle insanın ayrıldığı varlık alanını işaret etmesi bakımından benzer işlev üstlenir. Görüldüğü gibi nesne ses, mekânı, beş duyuyu aşarak aşkınlaşabilmekte, metafizik bir tona ve dokuya ulaşabilmektedir. Bu, maddi olan fakat metafizik alana dolaylı gönderme yapan

¹⁵ *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 2003, s. 92.

¹⁶ Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, b.d. Yayınları, İstanbul 1993, s. 35.

¹⁷ Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*, (Çev. Barış Engin Aksoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 58-59.

sese karşılık, Necip Fazıl şiirinde doğrudan metafizik alandan özneye gönderme yapan sesle karşılaşılır. Onun şiir kitabının başına koyduğu ilk şiiri “Çile”,

“Gaiblerden bir ses geldi: Bu adam,
Gezdirdin boşluğu ense kökünde!
Ve uçtu tepemden birdenbire dam;
Gök devrildi, künde üstüne künde...

Pencereye koştum: Kızıl kıyamet!
Dediklerin çıktı, ihtiyar bacı!
Sonsuzluk, elinde bir mavi tülbent,
Ok çekti yukardan, üstüme avcı.

Ateşten zehrini tattım bu okun.
Bir anda kül etti can elmasımı.
Sanki burnum, değdi burnuna (yok)un.
Kustum, öz ağzımdan kafatasımı.

Bir bardak su gibi çalkandı dünya;
Söndü istikamet, yıkıldı boşluk.
Al sana hakikat, al sana rüya!
İşte akıllılık, işte sarhoşluk!

Ensemde örsünde bir demir balyoz,
Kapandım yatağa son çare diye.
Bir kanlı şafakta, bana çil horoz,
Yepyeni bir dünya etti hediye.”¹⁸

şeklinde metafizik imgeleri yahut Northop Frye’in söyleyişiyle “vahyi imgeler”i¹⁹ peşinden sürükleyen bu ruh hâli, metafizik sesin harekete geçirdiği özneyi gösterir. Özne, duyduğu bu bedenden yoksun tekinsiz sesin yarattığı korku ve ürpermeyle kaosa sürüklenir. Çünkü metafizik ses, alışılmışın dışında bir evren ve varlık algısını getirmektedir. Sesin harekete geçirdiği bilinç, yeni varlık tasarımıyla karşı karşıyadır. İnsanlığın ortak bilinçaltında metafizik alana gönderen ses hep vardır. Yahudilerde ilkel bir ses çıkaran şofar, kilisedeki çan sesi, yahut camideki ezan sesi, her ne kadar nesne ses/fizikî ses ise de fizik ötesi alana gönderme yapması dolayısıyla metafizik karakter taşır. Bu ses, göğe yükselir. Göğün gürültüsüne karışan sesteki halk korkar. Tanrı insanlara buyruğunu sesle duyurur.²⁰

¹⁸ Necip Fazıl [Kısakürek], Çile, b.d. Yayınları, İstanbul 1993, s. 16.

¹⁹ Northop Frye, *Eleştirinin Anatomisi Dört Deneme*, (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 171-177.

²⁰ Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*, (Çev. Barış Engin Aksoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 59.

Öznenin *gaiplerden* aldığı metafizik ses tasarımı, sufi anlayışta varlığını yüz yıllardır sürdürerek gelenekselleşen ses çerçevesinde anlam kazanır. Bu tür bir ses; ister vahiy, ister ilham, ister esin, isterse halüsinasyon kavramıyla karşılansın, sonuçta öznenin mistik ve metafizik deneyimini ifade eder. Öznenin öteyle ses ve söz düzleminde kurduğu bağ, teolojik epistemede Hz. Davut'un ve Hz. Musa'nın duyduğu sesle benzer karakteristik niteliğe sahiptir. Nitekim teolojik epistemeye göre babası tarafından koyunları gütmekle görevlendirilen Hz. Davut, "Ey Dâvûd! Câlût'u sen öldüreceksin, haydi sürünü rabbine emanet et ve kardeşlerine katıl" diye bir ses duyar.²¹ Bununla özdeş şekilde Hz. Mûsâ, Mısır'dan kaçtıktan sonra Medyen memleketinde kırk yıl kalışını takiben Sina dağı çölünde bir melek görür, Rab, kendisine seslenilerek peygamber seçildiğini bildirir ve kavmini kurtarmak için Mısır'a gitmekle görevlendirir.²² "Mûsâ'nın kendini bu işe ehil görmemesi üzerine ona bu işte başarılı olacağı bildirilir.²³

Peygamber anlatılarında açığa çıkan bu fizik ötesi iletişim bağı, halk hikâyelerinden, âşık geleneğine ve veli kültürüne kadar geniş bir vadiden akarak sonraki dönemlere geçiş yapar. Özellikle tasavvuf geleneği, aşkınlaşan sesi ve sözü, ilk kaynağa bağlayarak kendi varoluş alanında kutsalın ve aynı zamanda kutsala bağlı olarak kendisinin inşasını gerçekleştirmede kullanır.

Fizik dünyada sıkışmışlığı yaşayan şairin 1934'te karşılaştığı mutasavvıf (Abdülhakim Arvasi)'in şahsında, fizik ötesi yönelimin mistik deneyimi çevresinde, sufi geleneğiyle bağ kurmasıyla birlikte kolektif bilinçaltı kodlarının harekete geçmesi, onu ve şiirini, ilk çocukluk yıllarından itibaren yaşadığı hayata bağlı olarak hiç de yabancı olmadığı, geleneğin beslediği ve zenginleştirdiği metafizik alana doğru açar. Artık şair için ilk dönem şiirinde soyut belirsizlik şeklinde kimi hedefsiz işaretlerine rastlanan fizik ötesi yönelimleri, hayal dünyasının geniş manevra sahasına ve kendini gerçekleştirme alanına dönüşür.

Şair, sesin metafizik boyut kazanmasıyla benlik kuyusunda boğulmaktan kurtulur. Sesi, her seferinde yankılayarak çoğaltan kuyu, sesin metafizik genişlik kazanmasıyla şiddetinin özne üzerinden başka bir alana yönelmesini sağlar. Bu da öznenin, Nazım Hikmet'in "Kerem Gibi" şiirinde dile getirdiği,

"Sen kendi sesinle kül olursun ey!

Kerem

gibi

yana

yana..."²⁴

durumun önüne geçmesini zemin hazırlar. Çünkü hedefini bulamayan ses, fizik dünyada olduğu gibi iç dünyada da korkutucu ve yıkıcıdır. "Örümcek Ağ", "Serseri", "Nefs" ve "Kaldırımlar" gibi erken dönem şiirinde daha çok özneye dönük ses, "Çile"de metafizik boyuta evrilerik içten dışa açılır. Aksi takdirde özne, sesin kıskacında bitimsiz bir trajediye mahkûm olmaktan kurtulamayacaktır. Bu noktada sesin benlik kuyusundan çıkarak serbest akış kazanması kolay olmaz. Sesin benlik kuyusundan çıkarak ya bir nesneye yahut nesnelere ya bir kişiye veya kişilere ya da metafizik alana yönelmesi gerekir. "Çile"de benlik kuyusunda yarık bulan ses, içerideki

²¹ Ömer Faruk Harman, "Davut", İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1994, C. 9, s. 21.

²² *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 2003, s. 126.

²³ Harman, Ömer Faruk, "Musa", İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 2006, C. 31, s. 209.

²⁴ Nâzım Hikmet, *835 Satır Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul 1994, s. 188.

dışarıya yönelerek nesnelere ve insanları hızla kat eder, onlarda yankısını ve anlamını bulamayan ses, metafizik alana, bir başka söyleyişle içerideki dışarıya yönelir. O, ancak bu geniş alana çıkmakla üstüne kapanan benlik çemberini genişletebilecek ve aşkınlaşacaktır. Aşkınlaşmak öznenin kendisini başka bir düzleme taşıması, varlığını nesnelere dünyasının ötesine doğru genişletmesi ve başka imkânlarla gerçekleştirilmesi anlamına gelir.

Bu sesin,
“Geceleyin bir ses böler uykumu,
İçim ürpermeyle dolar: -Nerdesin
Arıyorum yıllar var ki ben onu,
Âşkıyım beni çağıran bu sesin”²⁵

türünden bir sesle yakınlığının bulunduğu fakat ondan daha güçlü ve derin bir yayılımının olduğu söylenebilir. Çünkü metafizik ses, özneyi sadece yalnız anında yakalayan dışsal bir süje değil, onu hiç terk etmeyen ontik/varoluşsal içsel bir ögedir.

Necip Fazıl şiirinde başlarda beliren hırçın ve tiz ses, öznenin zamanda aldığı yolculuğa bağlı olarak yumuşar, tonu ve perdesi değişir. Çünkü egonun aşkınlığına bağlı olarak savaşçı, yıkıcı ses, nesnelere dünyasından sonra aşkın varlık alanıyla karşılaşmıştır. Bu noktada iki yol vardır. Ya metafizik körlüğe düşmek, böylelikle yankısız sese dönüşmek ya da metafizik alanın aşkınlığının görkemi karşısında sesini kısmak, sessizliğe doğru yönelmek... Öznenin sesinin zamanla evrildiği vadi bu ikinci yol olur. Fakat bu, hiç de kolay olmaz. Nitekim iç çalkantılarını ve kısırılmışlığını dile getiren kendisiyle iç savaş hâlindeki insanı veren şu hırçın ses,

“Geceler toprağa benimle inmiş.
Kasırga benimle kopmuş denizde.
Sanırım vebalı elim gezinmiş,
Çürüyen ağaçta, hasta benizde.

Cinnet, şüphe, korku, benim eserim;
Sıcak kalbinizde gizlidir yerim,
Bir kurdum ki, sizi hep dış dış yerim,
Ve gezerim her gün elbisenizde...”²⁶

yaklaşık on yıl sonra yazılan “Çile” şiirinde aşkınlaşma çabasına girerek sürer. Fakat “Çile”de metafizik alanın aşkınlığı karşısında henüz kendi benini aşamayan özne, sesini yer yer yüksek tonlamayla kullanır. Çünkü egonun benlik davası, bir başka söyleyişle iç savaş sürmektedir. Merkezi kendindedir. Tasavvufi yolda henüz gerekli çabayı gösterememiş, kendini aşamamış, benliğini geride bırakamamıştır. Yüksek sesin karakteri kulağa seslenmesinde, dıştan nesne ses olarak etkileme gücüne sahip olmasında, baskılayıcılığının bulunmasında aranmalıdır. Şair, kendisiyle ve evrenle giriştiği mücadelenin kaotik alanında korkuyu, ürperişini, şaşırılmışlığı biraz da sesle baskılayacak ve düzenleyecektir.

²⁵ Ahmet Kutsi Tecer, *Bütün Şiirleri*, (Haz. Leyla Tecer), Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2009, 35.

²⁶ Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, b.d. Yayınları, İstanbul 1993, s. 67.

Bu yüksek sese metafizik alanı tecrübe ettikten sonra fiziki alana dönen şairin, “Zindandan Mehmed’e Mektup”, Muhasebe” ve “Sakarya Türküsü” gibi sosyal problemler etrafında şekillenen şiirlerinde de rastlanır. “Sakarya Türküsü”nde *cemiyet davasıyla* bu ses,

“Sakarya, sâf çocuğu, masum Anadolunun,
Divanesi ikimiz kaldık Allah yolunun!
Sen ve ben, gözyaşıyla ıslanmış hamurdanız;
Rengimize baksınlar, kandan ve çamurdanız!
Akrebin kısırcasında yoğurmuş bizi kader;
Aldırma, böyle gelmiş, bu dünya böyle gider!
Bana kefendir yatak, sana tabuttur havuz;
Sen kıvrıl, ben gideyim, Son Peygamber Kılavuz!

Yol onun, varlık onun, gerisi hep angarya;
Yüzüstü çok süründün, ayağa kalk, Sakarya!..”²⁷

şeklinde yükselerek gür bir ifade hâlini alır. Çünkü öteki, dışarıdan sesin yüksek söyleyişleriyle etki altına alınacaktır. “Şiirin ses tonu, belirli bir ruh hali veya hissi ifade eden sesin bir modülasyondur. İşaretlerle duyguların kesiştiği yerlerden biridir.”²⁸ Onda dışa dönük ses genellikle sert ve yüksek tonlamaya, içe dönük ses ise yumuşak ve düşük tonlamaya sahiptir. “Sakarya Türküsü”nde olduğu gibi sosyal bir düşünce etrafında şekillenen şiiri, gürleyen, gösterişli ses tonuyla belirir. Bu da sosyal işlev yüklenen sesin yüksek tonlamaya, aşkınlaşan içe dönük sesin ise yumuşak ve düşük tonlamaya yönelik düzlemde değer kazandığını gösterir.

Daha önce işaret ettiğimiz gibi ilerleyen zamanla ses, kısmen ve yer yer yumuşamaya, korku ögesi olmaktan çıkıp güven veren karaktere bürünmeye başlar. İç dünyası dinginleşen özne, yumuşak ve kısık bir sese doğru yönelir. Gür bir tonlamayla dıştan gelen sesin yerini içten gelen ve varlığını etkili bir biçimde duyuran ses almaya başlar. “Uyumak İstiyorum”, “Sen”, “Allah Derim” vb. şiirleri bu çerçevede anlamını bulur. “Uyumak İstiyorum” şiirinde,

“İki yıldız arası göğe asılı hamak...
Uyku, uyku... Zamansız ve mekânsız, uyumak.
Uyumak istiyorum; başım bir cenk meydanı;
Harfsiz ve kelimesiz düşünmek Yaradanı.
İlgisizlik, her şeyden kesilmiş ilgisizlik;
Bilmeyiş ki, en büyük ilme denk bilgisizlik.
Usandım boş yere hep gitmeler, gelmelerden;
Bırakın uyuyayım, yandım kelimelerden!

Göz kapaklarımda gün, kapkara bir kızılık;

²⁷ Necip Fazıl [Kısakürek], Çile, b.d. Yayınları, İstanbul 1993, s. 400.

²⁸ Terry Eagleton, Şiir Nasıl Okunur, (Çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s. 184.

Kulağımda tarihin çıkık sesi, bin yıllık.
Bir yurt ki bu, diriler ölü, ölüler diri;
Raflarda toza batmış Peygamberden bildiri.
Her gün yalnız namazdan namaza uyanayım;
Bir dilim kuru ekmek; acı suya banayım!
Ve tekrar uyuyayım ve kalkayım ezanla!
Yaşaya dursun insan, hayat dediği zanla...”²⁹

Uyumanın, aşkın varlığı *harfsiz ve kelimesiz düşünmenin* bir adım sonrası tasavvufî yolda Hayali Bey’in ifade ettiği şu dizedeki hâle geçiştir:

“Cûylar çün erdiler deryâya hâmûş oldular”³⁰

Bu alan artık sesin, sözün, düşüncenin ortadan kalktığı, nehir suyunun denize karışarak kendi varlığını aştığı, kendini geride bırakarak denizde aşkınlaştığı bir alandır. Ses, öncelikle akan nehirler gibi çağıldayacak, yumuşayacak ve sonunda susacaktır.

Sonuç

İnsanın temel eylemliliklerinden biri olan ses/seslenme, başta müzik olmak üzere şiirde önemli yer tutar. Şair sesi ahenk ögesi olarak kullanmanın yanında dile getirdiği tematik yapıya özgü atmosfer yaratmada, bir enstantaneyi yahut durumu canlandırmada kullanabilir. Şiirin temel yapı taşlarından biri olan ses, fizik dünyayı ifadede kullanıldığı gibi estetik ögeye dönüşür, kimi zaman metafizik tona kavuşur. Necip Fazıl şiirinde sesin geniş bir işleviyle karşılaşılır. Narsistik sestene estetik sese, duygu hâline göre yükselen ve düşen, sertleşen ve yumuşayan sese; fizik ötesine açılan sese rastlanır. O, şiirinin tematik yapısıyla ses arasında sıkı bağ kurmasını bilir. Sesi, atmosfer yaratmada başarıyla kullanır. Onun şiirinin patetik yapıya sahip olması bir tarafıyla ses kompozisyonunda aranmalıdır.

Kaynakça

Dolar, Mladen, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*, (Çev. Barış Engin Aksoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Eagleton, Terry, *Şiir Nasıl Okunur*, (Çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011.

Frye, Northrop, *Eleştirinin Anatomisi Dört Deneme*, (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Harman, Ömer Faruk, “Davut”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, C. 9, s. 21.

Harman, Ömer Faruk, “musa”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, C. 31, s. 21.

Hayâlî Divanı, (Haz. Ali Nihat Tarlan), Akçağ Yayınları, Ankara 1992.

[Kısakürek], Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1993.

²⁹ Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, b.d. Yayınları, İstanbul 1993, s. 67.

³⁰ *Hayâlî Divanı*, (Haz. Ali Nihat Tarlan), Akçağ Yayınları, Ankara 1992, s. 106.

Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 2003.

Nâzım Hikmet, *835 Satır Şiirler I*, Adam Yayınları, İstanbul 1994.

Orhan Okay, *Kültür ve Edebiyatımızdan*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

Tecer, Ahmet Kutsi, *Bütün Şiirleri*, (Haz. Leyla Tecer), Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2009.

Wellek, R. - Waren, A., *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Ö. Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 1994.

BİR DÜŞÜNÜR VE SANATÇI OLARAK NECİP FAZIL'IN KİŞİLİĞİ

Arif AY¹

Giriş

Necip Fazıl Kısakürek, dünyanın büyük değişimleri yaşadığı, büyük acılar içinde kıvrandığı çalkantılı bir dönemde dünyaya gelir. İmparatorlukların yıkıldığı, ulus devletlerin ortaya çıktığı, sınırların yeniden çizildiği, sanayi devriminin gerçekleştirildiği, büyük savaşların, büyük acıların yaşandığı, laikliğin, sekülerizmin, nihilizmin, pozitivizmin hayatı belirlediği, dinin ve onun değerlerinin hayattan kovulduğu, büyük bir kaos ve karmaşanın yaşandığı bir dünyadır bu. Birinci Cihan Savaşı, Balkan savaşları, Kurtuluş Savaşı, II. Dünya Savaşı ve ardından her on yılda bir tekrarlanan, Necip Fazıl'ın deyişiyle gece baskınları: 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül vs.

Bu kaosun içinde biz de varız. Binlerce kilometrekare toprağı kaybetmişiz, bin yıllık medeniyetimizden kopartılmışız, kurtuluşu Batı'nın karanlık ve vahşi dünyasında aramaya başlamışız. Buna öncülük edenleri kahraman, çağdaş, ilerici; karşı çıkanları örümcek kafalı yobaz, gerici ilan etmişiz. İşte Necip Fazıl ömrünün neredeyse yarısı diyebileceğimiz tam da bu dönemde, bu kaos ortamının belirlediği bir kişilik olarak ortaya çıkar. Sonradan kitabıma almadığı, reddettiği şiirler bu dönemin insan ruhunu, korkularını, hafakanlarını ve umutsuzluklarını yansıtır. Bu şiirler onu genç yaşta şöhretli şairlerden biri yapar. O, artık Lombrosa'nın deyişiyle "bin yaradan kanayan bir ruhun attığı o müthiş çığlığın" sahibidir. O, 1934'te Seyyit Abdülhakim Arvasi ile tanışır ve bu tanışmayla birlikte hayatının ikinci evresi başlar.

Bana yakın gözlerle bir kerecik baktınız

Ruhuma, büyük temel çivisini çaktınız

der Abdülhakim Arvasi için.

Artık onun için şiir de sanat da düşünce de "mutlak hakikat"i arama işidir. Ardında bıraktığı otuz yıla dair hissiyatını şu mısralarla ifade eder:

Otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum

Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum

Artık o, bambaşka bir şairdir:

Ben şairim gaybı kurcalayan çilingir

Canlı cenazelerin başında Münker-Nekir

O, yaşadığı dünyayı "muşamba dekor" olarak görür. Bu dekor içindeki insanlık da "yalana teslim" olmuş durumdadır.

Necip Fazıl, "üç asırlık gerileme ve garblılaştırma tarihimizin, baştanbaşa cehalet, taassup, anlayışsızlık, sahtelik, taklit, şahsiyetsizlik panayırıyla doldurulduğunu" görür. Herkesin yönünü Batı'ya döndürdüğü, Batı'ya bakmaktan Nuri Pakdil'in deyişiyle boynu tutulduğu, bugünse, boyun tutulmasının ötesinde boyunların kireçlendiği, Büyük Doğu ekolünden gelenlerin bile kurtuluşu Batılılaşmada gördüğü bir gerçek. Artık çoğunun zihninde Büyük Doğu ideali bazı

¹ arifay@hotmail.com

evlerdeki 'şark köşesi' nostaljisinden öteye geçmez. Büyük Doğu, hayatımıza müdahil olmayan, tercihlerimize karışmayan, bir köşede oturması gereken yaşlı bir aile büyüğüdür onların nazarında. Sadettin Elibol'un deyişiyle "Necip Fazıl'ın Büyük Doğu ütopyasına bağlılık (bile) bu siyasi kadro için bir 'çocukluk hastalığı'dır artık." (*Necip Fazıl Özel Sayısı*, Hece, s.556)

Necip Fazıl 1943'te yayımlamaya başladığı Büyük Doğu mecmuasıyla:

Durun kalabalıklar bu cadde çıkmaz sokak

Haykırsam kollarımı makas gibi açarak

der ve son nefesine kadar sürdürdüğü savaşının başlatır.

1. Kişiliği

Necip Fazıl, başlattığı savaşın tek başına kahramanıdır. Sezai Karakoç onun vefatı üzerine yazdığı yazıya şu başlığı atmıştır: "Göklerin Çektiği Kartal" (*Diriliş*, 26 Mayıs 1983) Evet, o, başı yükseklerde bir kahraman. Çünkü o, yüce bir davanın sahibi. Yücelerde ve yükseklerde olmak kaderin ona bir armağanıdır. Bu armağanın ondaki görünümü ne bir bencillik ne bir kendini beğenmişlik ne de bir hodkamlıktır. O, İslam'ın izzetini temsil ettiğinden dolayı zirvede olmak durumundadır. "Necip Fazıl'ın büyüklüğü, biraz da bu tehlikeyi bile bile göğüslemesinden ileri gelir. Bu bakımdan o, imanın aksiyonunu fikir planında sonuna kadar zorlayan bir kişiliktir. Kahraman ahlakının bunu gerektirdiğini bilir." diyen Mustafa Miyasoğlu önemli bir tespitte bulunur. (*Necip Fazıl Kısakürek*, Suffe Yayınları, İstanbul 1985, s.19)

O, hızını düşmanından alan bir kişiliktir:

Ey düşmanın sen benim ifadem ve hızımsın

Gündüz geceye muhtaç, bana da sen lazımsın.

Ahmet Hamdi Tanpınar: "En zalim bir rüyayı bile sonuna kadar götürmeden uyanmaz" derken onun kişiliğinin en can alıcı bir özelliğine vurgu yapar. (Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Yay., İstanbul, 1969, s.400)

Üstad, kaleminin bütün maharetiyle, sivriliğiyle Batıcılığa, yabancılaşmaya, kültürel köleliğe ve Batı aklıyla düşünmeye karşı çıkararak insanımızın medeniyetimizle bağlarını yeniden kurmanın yollarını açar ve yerli düşünce dediğimiz düşünceyi oluşturur. O, "Ben bir davanın adamıyım! Davamı muvaffak kılmak için gerekirse kanalizasyon ameleliği yapmaktan çekinmem" diyen çok yönlü bir kavganın adamıdır. Başta kendi nefsiyle, sonra da İslam'ın hiçbir inceliğini, deruniliğini taşımayan içimizdeki "kaba softa ve ham yobaz"lara, Batıcılara ve ne idüğü belirsizlere karşı mücadele verir. Öfkesi de, nefreti de, korkusu da dava adınadır. "İnsan beynini sıçan beyninden ayıran tek hassa! Ha tüfeği olmayan asker ha öfkesi olmayan fikir" der. (*Çerçeve-I*, 24 Mayıs 1939)

O, nefretini şöyle dile getirir: "Dudakla kalp arasındaki mesafeden, her akşam başına yorganı çeker çekmez uyuyuveren nefis muhasebesi yoksunu eyyam güder politikacıdan, tecrit kampı ve iman zindanı haline getirdikleri camilere hissizce girip çıkan marka Müslümanlarından öğreniyorum." (*Rapor* 8'den)

"Ben ne liberalinden, ne komünistten, ne masondan, ne Yahudi'den, ne dönmeden, ne de herhangi bir Allahsızdan korkarım! Bunlar ne yaparlarsa yapsınlar; davayı merkezinden

ve ruhundan büsbütün alevleşmiş olurlar! Ben yalnız gönüldaşlarımızın idraksizliğinden ve davaya liyakatsizliğinden korkarım! İşte -Allah vermesin- ancak böyle bir netice tahakkuk ettiği zamandır ki, bana, her şeyi tasfiye etmek ve evime çekilip yalnız ibadetle meşgul olmak ve bu topraklar üzerinde bu davanın zaferinden ümidi kesmekten başka bir şey düşmez!” (*Türk Edebiyatı*, Temmuz 1983, S.117, s.38) derken korkusuzluğunu ve korkusunu birkaç cümleyle böyle ortaya koyar.

Necip Fazıl'ın kişiliğine ilişkin çevresinin, dostlarının ve arkadaşlarının görüşlerine şöyle bir göz atmamızda yarar var.

“Erişilmeyecek bir zekâ, ihtiraslı bir benlik, engin bir mizah duygusu ve senelerin örsünde dövülüp pişerek nihayet gerçek bir İslam velisinin ana çizgilerine kavuşma noktasında hayata sessizce veda eden müstesna bir şahsiyet yapısı.” der arkadaşı ve dostu Ayhan Songar. (Necip Fazıl'ın Ruh Portresi, *Türk Edebiyatı*, 1983, s.10) Aynı yazısında Ayhan Songar Üstad'ın zekâsına dair şu tespiti yapar: “Zekâ, mücerret düşünce kabiliyeti, tecrit melekesiyle paraleldir. Ne kadar müşahhaslıktan kurtulabilirsek, ne derece çevremizi mücerret sembollerle idrak ve ifade edebilirsek o kadar zekiyiz demektir. İşte Necip Fazıl, tecrit kabiliyeti bakımından emsaline dünya durdukça pek de rastlanması mümkün olmayacak seviyede bir dahi idi” der.

Dedesi Hilmi Efendi, biricik erkek torununu “aklı evvel torunum” diye sever. Aile hekimlerinden meşhur Prof. Dr. Kadri Raşid Paşa altı yedi yaşındaki Necip Fazıl'a “yumurcak dahi” diye hitap edermiş. Mürşidi Es-seyyid Abdülhâkim Arvasî'nin bir vesileyle Üstad'a “keşke bu kadar zeki olmasaydın!” dediği bilinmektedir.

Dört beş yaşlarında okuyup yazmayı öğrenen bu ele avuca sığmayan çocuğu, babaannesi (cicianne) eline romanlar vererek yaramazlıklarını engellemeye çalışır. Eline verdiği bu kitaplar Michel Zevako, Aleksandr Dumas'nın eserleri, şövalye romanları, Gülliver vs.

1925'te Üstad'ı Paris'e uğurlamaya gelenler arasında Mustafa Şekip Tunç da var. Bu zat ona şöyle seslenir: “Tarihin malı olduğunu unutma!” (*Buzdağını Eriten Deha*, Haz. Muzaffer Doğan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay., s.21)

En ufak bir yetersizliği kendine asla yakıştırmaz. Mağlubiyeti kabul etmez. Hastalığı sırasında aile fertlerinin dışarıya çıkarılma isteklerini, mecalsiz olduğu halde, bu halini gizlemek için “canım istemiyor” diyerek geri çevirir.

Abdullah Cevdet: “Onun ruhunda bir güzellik var ki eşyayı kendine, başkalarına gösterdiği gibi göstermiyor” der. (Bekir Oğuz Başaran, *Necip Fazıl'ın Şiiri*, Kültür ve Sanat Yay., İstanbul 1983, s.35)

Şevken Rado da “Kendisinden başka kimseye benzemeyen, normalin üstünde kaşı gözü oynarken alnında zekâ şimşekleri çakan pırl pırl bir adam. Ona prens diye hitap ederdik” der. (*Mavera*, 1983, S.80-81-82, s.25)

Necip Fazıl sevgisinin ve nefretinin uçlarda olmasından hareketle Münevver Ayaşlı: “Evet, Necip Fazıl, aşkı ve muhabbeti diğer yandan nedir Necip Fazıl nefreti? Hiç kimse tarafsız kalmıyor. Bu ne kuvvetli bir şahsiyet” der. (Münevver Ayaşlı, *İşittiklerim Gördüklerim Bildiklerim*, Boğaziçi Yay., İstanbul 1990, s.42-43)

Abdülhak Hâmid evindeki toplantıya davet eder, Üstad biraz gecikince “Ah gelmedi,

gelmedi; niçin gelmedi? O gelmeyince içim sıkılıyor” diyerek bir toplantıya geç kalışından dolayı serzenişini böyle dile getirir.

“O kadar didinir, çırpınır ki sanki sürekli olarak bir kefareti ödemek borcuyla dünyaya gelmiştir. Onun hayat hikâyesi, çağımız Müslümanlarının nefisleri ve bedenleri yüzünden katlanmak zorunda kaldıkları sıkıntıların ve bu sıkıntılardan kurtulmak için çektikleri ezaların tümünü kendi bünyesinde toplamış gibidir ve onlar için bir semboldür.” (Rasim Özdenören, Necip Fazıl Kısakürek (Kişiliği Üzerine Notlar), *Mavera*, S.80-81-82, s.49)

1943'te Büyük Doğu yayımlanır. 1944'te Hasan Âli Yücel, hocalıkla Büyük Doğu'dan birini tercih etmesi gerektiğini bildiren bir yazı gönderir. Necip Fazıl da 'Elli kişilik sınıftansa, bütün vatana hitap edici kürsüyü, yani Büyük Doğu'yu seçtiğini ifade eden bir yazıyla cevap verir.' Böylece hocalığı bırakır. (Muzaffer Doğan, *Necip Fazıl Kısakürek*, s.25)

Peyami Safa, “Yazılarında evvel kendisini tanıdım. Karanlık Beylerbeyi yollarında yumruklarıyla etrafını saran boşlukları dövüyor, havada yürümesine, hatta yaşamasına mani bazı gizli varlıkları ezmeye çalışıyor. Başını omuzları arasına kıсарak bağarmamak için içine kapanıyordu” diye betimler Necip Fazıl'ı. (Bekir Oğuz Başaran, *Necip Fazıl Şiiri*, Kültür ve Sanat Yay., İstanbul 1983, s.38) Ahmet Hamdi Tanpınar ise “Her hayat davetinin önünde, yelesi taze ve keskin bir bahar kokusu ile kabarmış bir küheylan gibi, burun delikleri açılıp kapanarak şahlanan bir genç adam; kendisini şiirin dar mizanına sokmamış olsaydı acaba ne olurdu? Ya zaferini terennüm eden tunç borularının akislerini terennüm eden, tunç boruların akislerini ufkun dört köşesinden üstümüze bir altın yağmuru halinde yağdıran bir kahraman, ya köksüz bir adam ya da büyük bir ihtimalle sadece bir deli” der. (Tanpınar, *age*, s.38) Birinci ihtimal gerçek olmuştur.

“O, hayatıyla da bir şairdir” diyen Murat Belge: “Ne var ki ben, bütün bu bohem unsurlar içinde Necip Fazıl konusunda 'laik Kemalist' değerlendirmelere katılmıyorum. Onun hayatındaki çalkantıları da şairce buluyorum. O, hayatıyla da bir şairdi. Ben, düz bir karakterden iyi bir sanatkâr çıkabileceği kanaatinde değilim. Kompleks bir iç dünyanın ürünüdür sanat. Dostoyevski büyük bir kumarbazdır. Hiç kimse Dostoyevski'nin kumarbazlığından dolayı onu mahkûm etmedi. Ben Necip Fazıl'ı da böyle değerlendiriyorum. Eğer bakış açısını kaybedersek, elimizde ne şair kalır ne de sanatkâr.” der. (*Tavır*, Mayıs, Haziran 1986, s.2)

Rasim Özdenören onun kişiliğini konu alan yazısında şu bilgileri verir: “Necip Fazıl'ın kişiliğini anlamaya yaklaşırken önce onun yüzüne bakmalıdır. Yüz çizgileri oldukça karmaşıktır. Fakat bu yüz pörsümüş ve buruşuk değildir. Tersine, cevval, enerjik fakat aynı zamanda mustarip ve aristokrat bir ifadeyi barındırmaktadır. Gür, tok ve yüksek tonlu sesi, heybetli manzarasını tamamlayan bir unsurdur. Sesi, kendine güvenen ve karşısındakine güven telkin eden bir insan sesidir.” (Özdenören, *agy*, s.19-20)

Cahit Zarifoğlu ise *Yaşamak* adlı kitabında şunu der: “Necip Fazıl'ı on beş yirmi dakika dinleyen biri kendi dünyasının ne kadar küçük, değersiz olduğunu derin derin anlar.” (Akabe Yay., Ankara 1980, s.102)

Necip Fazıl'ın kişiliği daha somut bir biçimde ortaya koyabilmek için bazı yaşanmışlıklardan ve hatıralardan söz etmenin yararlı olacağını düşünüyorum. Öğrenciliğinde Üstad'ın yanında bulunmuş, Büyük Doğu'ya hizmet etmiş olanlardan biri de Ali Biraderoğlu'dur. O, Üstad'ın insani yönüne ilişkin şunları der: “O, dıştan haşin, kırıcı zannedilen bir mizaç içinde;

çok şefkatli, rakik bir yürek taşıyordu. Onda; ancak ona uzun yıllar hizmet etmiş olanların vakıf olabilecekleri, yakalayabilecekleri engin bir insan sevgisi ve merhamet hissi vardı. 1966 Büyük Doğu'larını çıkarırken yatmak için yazıhanenin içine bir bölme yaptırmıştı. Bir gün dahi Üstad'ımı bu somyada yatmaya razı edemedim. Gecenin geç saatlerinde ben bu bölmedeki somya yatarım; kendisi ise bir süre daha çalıştıktan sonra üzerine bir seccade çekerek kuru masanın üzerinde yatar, sabahleyin de erkence kalkardı.” (*Türk Edebiyatı*, 1983) Ali Biraderoğlu bir başka hatırasında şunları anlatır: “Sene 1965... Çapa Yüksek Öğretmen Okulunda Mehmet Akif'i Anma günü. Konuşmacılar arasında birkaç profesör ve Üstad. Üstad, bir Türkoloji profesörüyle yan yana oturuyor. Hemen arkasında da biz. Türkoloji profesörü kalkıyor, konuşmasını yapıyor. Akif'i, zorlayıcı ve saptırıcı bir yorumlamayla günümüzün değer yargıları muvacehesinde şirin ve sevimli gösterme çaba ve telaşı içinde bir konuşma... Türkoloji profesörü sandalyesine otururken Üstad elini sıkıyor ve biz derhal kafamızı uzatıyoruz ne dediğini duymak için. 'Cehaletinizi tebrik ederim!' Siz söyleyin, çağımızda böyle bir insan sevilir mi?" (*Kültür ve Sanat*, Temmuz-Ağustos, 1983, S.28-29, s.10-11)

“Necip Fazıl kimsenin dokunmaya cesaret edemediği tabuları yıktı” diyen Cahit Tanyol'dan bir hatıra: “Hayatının son yıllarında bir gün üniversiteye giderken beni vapur iskelesinde gördü. İlle kendisiyle yemeğe gelmemi söyledi. Yorgun bir hali vardı. Bulunduğu yerin adresini verdi. Ertesi gün Cağaloğlu'nda tarif etiği yere gittim. Şimdi arasam bulamam, merdiven altı gibi daracık bir odaydı. Hacı yağı satan, Darendeli kılıklı bir adamla çeke çeke yazmış olduğu küçük bir broşürün pazarlığını yapıyordu. Sanki bir yoksulluk gömleği giymişti. İçimde bir hüznün fırtınası eser gibi gözlerim doldu. Bu, Necip Fazıl'la domates, peynir ekmeği paylaştığımız son yemek oldu. Şimdi ne zaman onun anısına törenler düzenlendiğini duysam gözümün önünde bu fırtınalı adamın yoksul hayali beni tedirgin ediyor.” (*Kaçak Yayın*, Ağustos 2004, s.16)

“O, paranın esir aldığı değil, parayı esaretine alan kişi” diyen Ali Genç de Üstad'ın yanında uzun yıllar bulunmuş bir isim. Üstad'ın cömertliğine dair ondan da bir hatıra: “Mecmua baskıdan çıktıktan sonra her pazar günü Üstad'a mecmuadan bir numuneyi Ethem Efendi'deki evine götürürdüm. Her defasında beni yemeğe alıkoyardı. Bazen arkadaşlarla birlikte giderdik. Bu sefer hepimizi yemeğe kordu. Ben Üstad'ın kendisini ziyarete gelen bir kimseye ikramda bulunmadığını hatırlamam. Her gelen kimseye mutlaka bir şeyler ikram ederdi. Hatta kendisine ve evine harcayacak parası olmadığı zaman da yakınlarına ikramda bulunurdu. Müsrif mi? eli açık mı dersiniz? Bence başkaları paraya esir olmuştur. Üstad parayı esir almıştır.” (*Kültür ve Sanat*, Temmuz-Ağustos 1983, S.28-29, s.12-13)

Sonuç

İdeolocya Örgüsü'nün Önsözünde şunu der Necip Fazıl: “Fikirde, sanatta, anlayışta, buluşta, anlatışta, tutuşta, dağıtıfta, toplayışta ve nihayet yaşanmaya değer hayatın ölçülerini billurlaştırma içinde, dünyanın en büyük adamı olmak isterdim; nefsim için değil de sırf O'nun ümmetinden en hâkir ferde düşen liyakat payını, üstünlük derecesini göstermek için.” O, bu liyakat payını ve üstünlük derecesini kat kat göstermiş bir fikir ve sanat adamıdır. Orhan Okay *Silik Fotoğraflar* adlı kitabında şunları der: “Gerek yaşayışındaki gerekse yazılarındaki bocalayışları, sanatkârlığından, mistikliğinden ve dini endişelerinden kaynaklanıyor. Bu üçünü birbiriyle telif etmeye çalışıyordu. Bir insanın zor taşıyacağı bu üç yükü o, seksen sene, hiç yorulmamış bir zihinle taşıdı. Bütün mücadelelerine, sıkıntılılarına rağmen mes'ud olarak yaşadığına ve öldüğüne inanıyorum.” (s.121) Atasoy Müftüoğlu ise: “Necip Fazıl, hayattan kaçarak şiire, sanata

sığınanlardan değildi, hayatın tam ortasında vakur, onurlu ve özgür bir şahsiyet olarak durarak kendisini ifade etti; bilinçli bir mücadele iradesi ortaya koydu; renkli, sorunlu, hareketli, dolu bir hayat yaşadı” der. (*Necip Fazıl Özel Sayısı*, Hece, s.567)

Bildirimi Necip Fazıl'a ilişkin yazdığım kısa bir portreyle tamamlamak istiyorum: “Fikir dükkânını Kop Dağı'na değil, bulvarlara, meydanlara açan deha. Bir projektördü; aydınlığıyla, karanlığı kendine kalkan edinen sahtelik, sahtekârlık ve sahte kahramanları bir bir teşhis ve tevsik etti. Yüzündeki her çizgi bin yıllık tarihten bir yaprak. Bütün çilemize rağmen, keyfiyet bakımından bir taksiyi dolduracak sayıya ulaşamadık derdi. Oysa, tek başına bir orduydü. Devlet-i Âli'nin Anadolu sürgünü. Bu yüzden rejim, ihanetini, kinini, zulmünü ve hesaplaşmasını onda sürdürdü. Dosyası gibi alını açık gitti.”

NECİP FAZIL ŞİİRİNE “BEN” ODAKLI BAKIŞ

NECİP FAZIL'IN ŞİİRİNE 'BEN' ODAKLI BİR BAKIŞ

Abdülmecit CANATAK*

Giriş

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının şiir, tiyatro, roman, hikâye, hatıra, inceleme, deneme ve makale türlerinde eser vermiş bir sanatkârı olan Necip Fazıl, aynı zamanda çok sevilen, takdir edilen ancak bir o kadar da tartışılan sanatçılardan biridir. Özellikle şiiri, düşünce dünyasına bağlı mücadelesi ve poetik tavrıyla Türk edebiyatında yeni bir çığır açan şairlerdendir.

Necip Fazıl, Sezai Karakoç'un ifadesiyle, eseri, sözleri, davranışları ve jestiyle bir bütün olarak düşünülmesi gerekli bir şahsiyet'tir.¹ Dolayısıyla, onun gazeteciliğini şairliğinden, şairliğini gazeteciliğinden, bütün bunları yaşantısından, yaşam şeklinden ayrı düşünmek imkânsızdır. Şairin şiir serüveni içinde hayat, insan, akıl, ölüm, dünya, zaman, inanç, hakikat ve ayna gibi anlamını aradığı belli başlı kavramlar vardır. Bunlar, şairin ısrarla işlediği temel kavramlardır. Bu kavramlar etrafında seçilen kelimeler, semboller ve yaratılan imgeler şiirinin anlam evrenini belirler.²

Necip Fazıl'ın şiirinde 'ben' kavramı da geniş bir yer tutar. Bu bağlamda 'ben' kavramı hem kendini gerçekleştirme hem de kendini merkeze alma şeklinde tezahür eder. Bu sunumda şairin kendi 'ben'ini gerçekleştirme serüvenine kısaca değindikten sonra şairin şiirinde yer alan 'ben' olgusu üzerinde durulacaktır.

1. Varoluşsal 'ben'lik ve Necip Fazıl'ın 'ben'i

İnsanoğlunun varoluşunu etkileyen sorumlu olma ya da mesuliyet hâli insandaki 'ben'in temel kaynağıdır. Burada temel ölçüt kişinin kendisidir. İnsan kendi davranış tarzını kurcalar, bunların doğru olup olmadığını irdeler. Bu, bir nevi oto kontroldür. Varoluşçulara göre böyle bir otokontrol, kişinin benliğini, bunalımını maskeleyen eğilimdir. Ancak bu davranış tarzı kişiyi eylemsizliğe sürüklemeyiz. Hatta daha sağlam kararlar almasını sağlar. Kişi karşısına çıkan birçok seçeneği bunalıtı hâliyle değerlendirir. Seçeceği şeyin kendi seçimi sayesinde bir değere sahip olacağını düşünür ve bunu eyleme dönüştürür.

Sartre ve diğer varoluşçular, varlığı birey üzerinden değerlendirirler. Birey kendi özünü oluşturmakla sorumludur. Bu oluşumun insana getirdiği özgürlük ve bu özgürlüğün insana beraberinde getirdiği bazı sorumluluklar vardır. Birey bunları aşarak varoluşunu gerçekleştirir. Necip Fazıl da tam bu noktada varoluşçularda görüldüğü gibi varlığını kendinden yola çıkarak inceleme yoluna gider. Kendini oluşturma çabası içerisindedir. Bir amaca yönelik olarak kendini oluşturur. Yani insanın varoluşsal mahiyetini sorgular. Allah'ın insanı yaratmadaki amacını hedef alır.

Ancak Necip Fazıl'ın algı dünyasında varoluşçulardan farklı olarak insan, her şeyi yapabilme özgürlüğü ve yetisine sahip değildir. Şaire göre insan mutlak hakikate teslim olduğu

* Doç.Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, VAN. E-posta: acanatak@yyu.edu.tr

¹ Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1998, s.496.

² Eylem Saltık Çile'de yer alan bu kavramlar üzerinde durur. Bkz. Eylem Saltık, "Çile'den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek'in Anlam Dünyası", *Erdem*, nr.68, 2015, s.83.

sürece mutludur ve özgürdür. Dolayısıyla esas özgürlük Hakk'a esir olmaktır. Necip Fazıl, kendinden yola çıkarak insanı, insandan yola çıkarak toplumu, toplumdan yola çıkarak kâinatı ve kâinattan yola çıkarak mutlak hakikate ulaşmaya çalışır. Kendinden yola çıkarak insana ulaşır. Bireyi kendi benliğinden tanımayı amaçlar. Bu bağlamda kendisinde ikinci bir 'ben' oluşturmaya çalışır. Kurguladığı bu ben ile kendisine dışarıdan bakar. Kimi zaman insan olmanın ağırlığını taşıyamayan bir zavallı gibi seyrederek kendisini. Kendisine acır, hâline hayret eder. Bazen birey bağlamından sıyrılır. Evrendeki düzeni de hayretle gözlemler. O muazzam mekanizmayı seyrederek ve kurcalar. Poetikasında bu geniş izahını yapar:

“Bilen ve bilmeyen her ferdimizle hepimiz bu dünyaya, bizzat Allahın ferman ettiği gibi, Allah'ı aramaya, bulmaya, O'nun sırları ve hikmetleri etrafında “körebe” oynamaya ve O'na ibadet etmeye geldik. Onun içindir ki, marangoz, yonttuğu tahta da onun, politikacı güttüğü cemiyette onun, şair de yoğurduğu kelimelerde O'nun sırları ve hikmetleriyle çevrilidir. Şu kadar ki, aynı namütenahi sır ve hikmetin sardığı bir ayakkabı eskicisiyle şair arasındaki fark, şairin bizzat ve şuurlu olarak bu sır ve hikmetin ta merkezine ve doğrudan doğruya ilahî remze bağlı yaratılmış olmak haysiyetidir.” (Çile 2016:488).

Vefa Taşdelen'e göre Necip Fazıl, Türk şiirinde kendi 'ben'ini ve 'ben' olma serüvenini en ileri düzeyde kendi şiirine taşıyan kişidir.³ Onun şiirindeki “ben” algılayışı ve bu algılayışındaki değişimlerin arka planında var olan bazı dönemsel kesitler vardır. Şair, hayatının çok erken dönemlerinde ihtiyar olacağının korkusunu duyar. Henüz on yaşındayken evlerinin çok yakınındaki dükkânın sahibi ihtiyar adama bakıp “Ben de mi bir gün böyle olacağım” haykırışı ruhi helezonlarının başlaması noktasında dikkat çekicidir. Ondaki bu helezonlar ve sorgulayış, kız kardeşi Selma ve ardından dedesinin ölümüyle ölüm fikrine dönüşecektir. Özellikle ölüm fikri kendi 'ben'ini oluşturmada önemli bir etkidir.

Bahriye mektebi yılları Necip Fazıl'ın en çok varlığı sorguladığı ve kendi benini oluşturmada önemli bir kesitin olduğu yıllardır. Bu dönemde ölümün yanı sıra, yalnızlık ve gece motifleri de şiirlerinde büyük yekün tutar.

Necip Fazıl'da kendisini her şeyden sorumlu tutan 'ben'i, daha sonra topluma karşı sorumluluk duyan toplumsal bir 'ben'e dönüşecektir.

Ben, ben, ben; haritada deniz görmüş, boğulmuş;
Dokuz köyün sahibi, dokuz köyden kovulmuş.
Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;
Ölü ve Münker-Nekir; baş dönmesi, uçurum.(Çile, s.67)

Bir çile ve dava adamı olan Necip Fazıl'ın gerçek benliğini bulmasında Abdülhakim Arvasi'nin katkısı malumdur. Arvasi ile tanışmadan önce bulunduğu çevre hakkın ve batılın çok yoğun olarak iç içe olduğu bir çevredir. Bu bağlamda Paris dönüşünde yönünü bulamayan serseri mayın gibidir. Paris'ten İstanbul'a dönüş yeni bir benliğin oluşumunun başlangıcı olacaktır. Bu benliğin oluşmasında, modern aklın açıklayamadığı sorular kendisine çıkış noktası olur. Bunları nasıl varız? ve nasıl yok oluruz? şeklinde ifade edebiliriz. Diğer düşünürlerden farklı olarak o, yokluktan varlığa doğru uzanan bir 'ben' algılayışı oluşturmuştur. Şiirlerini de bu minval üzere yazmıştır denilebilir.

³ Vefa Taşdelen, “Necip Fazıl'ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine”, *Hece*, nr. 97, 2005, s.220.

Çile’de de Necip Fazıl’ın ‘ben’inin üç aşamalı sürecini ve değişimini bulmak mümkündür. Korku ve vehimlerle yüklü *Kaldırımlar*⁴ ile *Otel Odaları*⁵ şiirleri onun çilesinin birinci aşamasıdır. İsamil Çetişli’nin ifadesiyle, bu evre hayatının beş duyu vasıtasıyla bütün sıradanlığının idrak edilip yaşandığı bir dönemdir. Her şey bedensel ihtirasların elinde olduğu için, ne, neden, nasıl, niçin, niye gibi hiçbir soruya yer yoktur. İkinci aşama birtakım sorularla gerçeğin sırlarını kurcalamaya başladığı dönemdir. Bu dönemde gaipten bazı sesler duymaya başlar. Üçüncü aşama ise gerçeğin tam anlamıyla idrak edilmeye başlandığı, her şeyin berraklaştığı, bilinmezin keşfedildiği devredir.⁶

2. Şairliğin ‘Ben’i ve Necip Fazıl

‘Ben’ merkezli davranış şeklinin arka planındaki unsurlardan biri de fikir öfkesidir. Necip Fazıl’da fikir hayatın en önemli kaynağıdır. Bu fikri de etkili kılan şey öfkedir. Şair aslında aynı zamanda bir tenkit adamıdır. Çok zor beğenir ya da hiç beğenmez. Ancak kolay kolay kimseyi tam anlamıyla beğenmez. Sözelimi Mehmet Âkif’in samimiyetini takdir etse de şairliğini beğenmez. Yahya Kemal’in şiirini zevk noktasında beğense de fikir ve ruh açısından zayıf bulur. Nazım Hikmet’i fikirde beğenmezse de onun şiirini propaganda aracı olarak algılasa da sanatını kabullenir.⁷ Dolayısıyla kimseyi tam anlamıyla beğenmez. Sadece şiirlerinde değil hemen hemen bütün eserlerinde fikir çilesini öfkeli bir sesle dile getirir. Tenkit yaparken cümleleri de sıradan değildir. Bundan dolayı Necip Fazıl, Cumhuriyet Devri Türk şiirinde, gerek hayattayken gerek öldükten sonra çok konuşulan şairlerden biridir. Bu bağlamda kimi çevrelerce sevilirken, zaman zaman kendisinden nefret de edilmiştir. Ancak gençlik üzerinde büyük tesiri olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla aynı zamanda gelecekteki gençliğin de şairidir ve bunun farkındadır:

Ben, Allah diyenlerin boynunda vebal

Ben, bugünküne mazi, yarinkine İstikbal (‘ben’, Çile: 2016, 67)

Çok sevilmemesinin arka planındaki temel nedenlerden biri ünlü öfkesidir. Karmaşık ve çözümlenmesi zor kişiliği, sivri dili sevilmemesinin en büyük nedenidir. Ancak her şeye rağmen onu gerçek anlamda tanıyan rakipleri bile onu taktir etmekten geri durmamışlardır.

Necip Fazıl’ın şairliğinin önemli hususiyetlerinden biri de kendini görünür kılma, ön planda olma gayretidir. Şairin “mutlak hakikati arama” serüvenlerinden biri⁸ olan ‘ben’ şiiri kendini görünür kılmanın ifadesidir.

BEN

Ben, kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin;

Ben, yankısından kaçan çocuk, kendi sesinin.

Ben, sırtında taşıyan işlenmedik günahı;

Allah’ın körebesi, cinlerin padişahı.

⁴ Şiirin tahlili için bkz. Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2/Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992, s.69-80

⁵ M.Halil Sağlam, “Necip Fazıl Kısakürek’in *Otel Odaları* Şiirini Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Okuma Denemesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, nr.33, 30.08.2014, s.240-252.

⁶ İsmail Çetişli, “Necip Fazıl Kısakürek ve Şiiri”, *Ay Işığı*, Yaz 1998, nr.10, s.12

⁷ Murat Ertaş, *Necip Fazıl, Tenkitler, Polemikler, Kavgalar*, Birey Yayınları, İstanbul 2008, s.44-45.

⁸ Hatice Altunkaya, “Necip Fazıl Kısakürek’in ‘Ben’ Şiirinin Ontolojik Tahlil Yöntemi ile Çözümlemesi”, *Birey ve Toplum*, Bahar 2013, nr.5, s.137.

Ben, usanmaz bekçisi, yolcu inmez hanların;
Ben tükenmez ormanı, ısınmaz külhanların.

Ben, kutup yelkenlisi, buz tutmuş kayalarda;
Öksüzün altın bahtı, yıldızdan mahyalarda.

Ben, başı ağır gelmiş, boşlukta düşen fikir;
Benliğin dolabında, kor ve çilekeş beygir.

Ben, Allah diyenlerin boynunda vebal;
Ben, bugünküne mazi, yarinkine istikbal.

Ben, ben, ben; haritada deniz görmüş boğulmuş;
Dokuz koyun sahibi, dokuz köyden kovulmuş.

Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;
Ölü ve Münker-Nekir; baş dönmesi, ucurum... (Çile: 2016, 67)

Şiir ontolojik anlamda değerlendirildiğinde, şairin kendi 'ben'ini dış dünyada gördüğü nesne ve objelerle görünür kıldığı, bu bağlamda anlamı zenginleştirdiği, 'ben' tekrarlarıyla kendi şahsında bütün insanlığı kapsayan, metafizik anlamda insanı anlatan bir kavram olarak algıladığı ortaya çıkar.

Necip Fazıl'ın şiirine ontolojik bir anlam katmanının dışından bakıldığında, 'ben' merkezli bir perspektifin şairin baskın kişiliğini ön plana çıkardığı görülür. Dolayısıyla bu şiirlerde şahıs eki yerine 'ben' zamirinin kullanması sadece bir tercih ile ifade edilemez.

Leksikolojik bir analiz de şairin birçok şiirinde kullandığı 'ben' zamiri, düşünce dünyası, çevre, psikoloji gibi karakter ağlarının deşifre olmasına katkı sağlar. Yaygın kullandığı kelime türleri ve 'ben'in frekans değeri, Necip Fazıl'ın hem üslubunun hem de karakterinin analizini verir.⁹

Leksikolojik bir analizin yanı sıra Sosyolojik, tarihsel ve psikanalitik incelemeler de bizi şairin gür sesinin kaynağına ulaştırır.¹⁰ Nitekim Cumhuriyet ve inkılaplar yeni bir sosyal değişimi beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet'in ve toplumsal değişimin sancılarını yaşayan Necip Fazıl'ın sözcüklerinde bu değişim ve dönüşümün yansımalarını görmek mümkündür. Şairin yüksek tonlu ve gür sesli kelimelerinin arkasında bir mizaç yatar. Nitekim Necip Fazıl'ın

⁹ 19. Yüzyılda başlayan, 20 yüzyılda yaygın olarak kullanılan ve özellikle şiir için tercih edilen Leksikoloji metodu için bkz. Fatih Kanter-Sezen Günel, "Leksikoloji Analizi Yöntemi İle Necip Fazıl Şiirinde Öfke ve Başkaldırı Aktarımının İncelenmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Prof. Dr. İbrahim KAVAZ Özel Sayısı, Yıl: 4, Sayı: 24, Mart 2016, s. 61-83.

¹⁰ Metin tahlillerinde sanatçıya dönük tarihsel, sosyolojik ve psikanalitik eleştiri için bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.77-86 ve 131-149.

şairinin de, gür bir sesin sanatla disipline edilmiş hâli olduğu söylenebilir.¹¹ Şairin birçok şiirinde benzer şekilde 'ben' zamirinin gür sesini duyarız.

“Sonsuzluk Kervanı, “peşinizde ben” (“Sonsuzluk Kervanı”, Çile: 2016, 65)

Ne azap, ne sitem bu yalnızlıktan,

Kime ne, aşılmaz duvar bendedir.

Süslenmiş gemiler geçse açıktan,

Sanırım gittiği yer bendedir. (“Bendedir”, Çile: 2016, 66)

Yeryüzünde yalnız benim serseri,

Yeryüzünde yalnız ben derbederim.

Herkesin dünyada varsa bir yeri,

Ben de bütün dünya benimdir derim. (“Serseri”, Çile: 2016, 68)

Şeyh-i Ekber'e göre en üstün makam, hayret;

Ben de şaşkınlardanım, Rabbim sonumu hayr et (“Hayret”, Çile: 2016, 88)

Ben şairim, gaibi kurcalayan çilingir;

Canlı cenazelerin başında Münker-Nekir... (“Şair”, Çile: 2016, 90)

Sen, kaçan bir ürkek ceyslansın dağda,

Ben, peşine düşmüş bir canavarım! (“Bekleyen”, Çile: 2016, 199)

Ben gurbet rüzgârının üflediği kamışım...

Bir su başında mahzun yapayalnız kalmışım (“Kamış”, Çile: 2016, 253)

Kendi 'ben'ini ön plana taşıma ya da amiyane tabirle kendini beğenmişlik, bütün şairler için vazgeçilmez hususiyetlerden biridir. Asıl itibarıyla benlik kaygısı ya da şairlerin bu hâlinin İslami gelenekten gelen bir yapıyla ilintili olduğu söylenebilir. Birçok şiirinde kendini “miskin Yunus”, “mütevazi Yunus” olarak ifade eden Yunus Emre bile,

“İşte geldim ki manayı iyân eyleyem

Mana benden doğmuşlayın uryân eyleyem” der.

Divan şiirinde, kaside, gazel ve mesnevi gibi türlerde şairin kendisini övdüğü Fahriye bölümleri de şairlerin kendini beğenmişlik geleneğinin önemli örneklerindedir. Kişinin kendini övmesi hem İslam hem de Divan şiiri ve Tasavvuf adabına aykırı olsa da nazım türlerinde Fahriye bölümlerinin olması, şairlerin kendini övmesi dikkat çekicidir.

İslamiyet öncesinde İslamiyet'in ilk dönemlerinde Arap toplumlarında şair olmak önemli

¹¹ Geniş bilgi için bkz. Fatih Kanter- Sezen Günel, a.g.e, s.65 vd.

bir statüydü. Bu dönemde bir annenin hayali çocuklarının şair olmasıydı. Şairlik o kadar etkiliydi ki şair bir mısrayla kabileleri birbirine düşürülebilir ya da sulh temin edilebilirdi. Bu bağlamda sanatçı sosyal hadiseleri yönlendiren bir mekanizma arz ederdi.

Arap toplumlarında şiir aynı zamanda çok keskin bir propaganda aracıydı. İslam davası ortaya çıkınca Mekkeli putperest şairler Hz. Peygamberi ve İslamiyeti şiirle hicvederlerdi. Hz. Muhammet bu keskin hücumlara karşı Hassan b. Sabit'i çağırır ve ona bu hücumlara cevap vermesi için emreder. Hassan b. Sabit peygamberin huzuruna girdiğinde sözleriyle düşmanları alt eden aslanı mı çağırдыңz bağlamında bir söz söyler. Peygamberin meclisinde dahi bir şairin böyle bir üslupla içeri girmesi ancak peygamber dahil mecliste bulunan kimsenin buna müdahale etmemesi şairliğin o dönem için ne kadar önemli meslek olduğunun ifadesidir.

Necip Fazıl'ın veciz ifadeleri, şairane söylemi parlak bir zekânın ürünüdür. Bundan dolayı her ne kadar çeşitli vesilelerle kendini övse de mağrur bir tavır takınsa da mağrurluğu bundan dolayı itici değildir. Fikir hayatında muazzam bir özgüven vardır. Bu özgüven herkesi hayran bırakan bir özgüvendir.

Bütün bu mağrur görüntüsüne rağmen, Necip Fazıl haddini bilen bir şairdir. Kendisiyle yetmişli yaşlarda yapılan bir röportajda kendisine, Mevlana ve Yunus Emre'nin ölüm karşısındaki telakkileri, Mevlana'nın ölümü şeb-i arus olarak düşündüğü hatırlatıldıktan sonra kendi düşüncesi sorulur. Necip Fazıl'ın cevabı manidardır:

“Doğrudur. Fakat o perde çok kalın. Bizim gibilere o perdenin önünde tiril tiril titremek düşer.”

“Herkes cüce ben de dev” diyecek kadar mağrur olan şairin “Sonsuzluk Kervanı” şiirindeki duruşu da onun mağrur tavrına rağmen nasıl iki büklüm olduğunun ifadesidir.

Sonsuzluk Kervanı, peşinizde ben,
Üç ayakla seken köpeğim!
Bastığınızı taş taş öpeyim;
Bir kırıntı yeter, kereminizden!
Sonsuzluk Kervanı, peşinizde ben ... (Çile: 2016, 65)

Mağrur şair, mutlak varlık karşısında iki büklüm duruşunu yine “Çile” ve “Dev” adlı şiirleri başta olmak üzere bir çok şiirinde dile getirir:

Ben ki, toz kanatlı bir kelebeğim,
Minicik gövdeme yüklü Kafdağı,
Bir zerreciğim ki, Arş'a gebeyim,
Dev sancılarımın budur kaynağı (Çile: 2016, 19)

Öyle bir devim ki, ben, hakikatte pireyim,
Bir delik gösterin de utancımdan gireyim. (Çile: 2016, 105)

Şu geçek gözden kaçırılmamalıdır: Necip Fazıl sadece insanlar içerisinde bir devdir. Onun mutlak varlık karşısında nerdeyse bir zerrecik kadar küçülmesi, insanoğlunun Allah karşısındaki acziyetinin ifadesidir.

Ve son olarak “Vasiyet” şiirindeki duruşu tam bir inanan duruşudur:

Son gün olmasın dostum, çelengim, top arabam;

Alıp beni götürsün, tam dört inanmış adam... (Çile: 2016, 111)

Sonuç

Şiiri mutlak hakikati aramak olarak algılayan Necip Fazıl *Çile*'de ölüm, insan, Allah, hayat, akıl, düşünce gibi kavramları yeni kelimeler ve imgelerle yorumlama yoluna girer. Bu kavramlardan biri de hayatının her aşamasında anlamlandırmaya çalıştığı ‘ben’dir. ‘Ben’ kavramı hem kendini gerçekleştirme hem de kendini merkeze alma şeklinde ortaya çıkar.

Necip Fazıl’ın algı dünyasında insan, her şeyi yapabilme özgürlüğüne sahip değildir. Kişi mutlak hakikate teslim olduğu sürece mutludur ve özgürdür. Dolayısıyla özgürlük esası Hakka teslim olmaktır. Şair kendinden yola çıkarak insana, insandan topluma, toplumdan kâinata ve kâinattan mutlak hakikate ulaşmaya çalışır. Kendisinde ikinci bir ‘ben’ kurgular. Kurguladığı bu “ben” ile kendisine dışarıdan bakar. Zaman zaman insan olmanın ağırlığını taşıyamayan bir zavallı gibi seyreder kendisini. Kendisine acır, hâline hayret eder.

Şairin birçok şiirinde ‘ben’ zamirinin gür sesini duyarız. Şiirlerinde yaygın olarak kullandığı ‘ben’ zamiri, düşünce dünyası, çevre, psikoloji gibi karakter ağlarının deşifre olmasına katkı sağlar. Yaygın kullandığı kelime türleri ve ‘ben’in frekans değeri, Necip Fazıl’ın hem üslubunun hem de karakterinin analizini verir. Cumhuriyet’in ve toplumsal değişimin sancılarını yaşayan Necip Fazıl’ın sözcüklerinde bu değişim ve dönüşümün yansımalarını görmek mümkündür. Şairin yüksek tonlu ve gür sesli kelimelerinin arkasında bir mizaç yatar. Bu bağlamda onun şiiri gür bir sesin sanatla disipline edilmiş hâlidir denilebilir.

Necip Fazıl’da fikir hayatın en önemli kaynağıdır. Bu fikri de etkili kılan şey öfkedir. ‘Ben’ merkezli davranış şeklinin arka planındaki unsurlardan biri de fikir öfkesidir. Sadece şiirlerinde değil hemen hemen bütün eserlerinde fikir çilesini öfkeli bir sesle dile getirir. Şair aslında aynı zamanda bir münekkittir. Tenkitlerinde çoğu zaman acımadır. Karmaşık kişiliği ve sivri üslubundan dolayı Cumhuriyet Devri Türk şiirinde, gerek hayattayken gerek öldükten sonra çok konuşulan şairlerden biridir. Bu bağlamda kimi çevrelerce sevilirken, zaman zaman kendisinden nefret de edilmiştir.

Kaynakça

ALTUNKAYA Hatice, “Necip Fazıl Kısakürek’in ‘Ben’ Şiirinin Ontolojik Tahlil Yöntemi ile Çözümlemesi”, *Birey ve Toplum*, nr.5, Bahar 2013.

ÇETİŞLİ İsmail, “Necip Fazıl Kısakürek ve Şiiri”, *Ay Işığı*, nr.10, Yaz 1998.

ERTAŞ Murat, Necip Fazıl, *Tenkitlirt, Polemikler, Kavgalar*, Birey Yayınları, İstanbul 2008.

KANTER Fatih –GÜNEL Sezen, “Leksikoloji Analizi Yöntemi İle Necip Fazıl Şiirinde Öfke ve Başkaldırı Aktarımının İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Prof. Dr. İbrahim KAVAZ Özel Sayısı, Yıl: 4, nr. 24, Mart 2016.

KAPLAN Mehmet, *Şiir Tahlilleri 2/Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992.

KARATAŞ, Turan, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1998,

s.496.

KISAKÜREK Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2016.

MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

SAĞLAM M.Halil, “Necip Fazıl Kısakürek’in Otel Odaları Şiirini Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Okuma Denemesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, nr.33, 30.08.2014.

SALTIK Eylem, “Çile’den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek’in Anlam Dünyası”, *Erdem*, nr.68, 2015

TAŞDELEN, Vefa, “Necip Fazıl’ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine”, *Hece*, nr. 97, 2005.

NECİP FAZIL'IN ELEŞTİRİ DÜNYASI

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HİKÂYELERİNDE MODERNLİK ELEŞTİRİSİ: BETONUN GALİBİYETİ- AHŞABIN MAĞLUBİYETİ

Beyhan KANTER¹

“İşte bizim ahşap konak!

Eski zaman işi, üç katlı yapı...

Bir devrin renklerini, çizgilerini, ruhunu taşıyor.”

(Ahşap Konak)

Giriş

Toplumların gündelik hayat pratiklerini şekillendiren, üreten ve yapılandıran mekânları, yenileşmeden ve değişimlerden ayrı olarak düşünmek pek mümkün değildir. Mekân, bireysel ve kolektif deneyimlere, hayat tarzlarına, beden pratiklerine ve sosyal ilişkiler ağına nüfuz edebilme özelliğini haizdir. Osmanlı-Türk modernleşmesinde de mekânların “yeni hayat tarzı”nın verilerine göre inşa edildiği ve “yeni hayat tarzı”nı benimseyen bireylerin yenileşmeyi ya da bilindik bir ifadeyle asrileşmeyi temsil eden mekânlara ayrıcalık atfettikleri görülmektedir. Apartmanlar da “yeni hayat”ın “gösterge değeri”ni yansıtan yapılar olarak özellikle asrileşmiş bireylerin iltifat ettikleri mekânlardır.

Mekânların yüklendikleri sosyo-kültürel değerler pek çok edebî eserde, gelenek ve modernizm arasındaki çatışmayı yansıttığı biçimdedir. Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde de gelenek ve modernizm arasındaki sosyal farklılıklar, gündelik hayata ve mekânsal konfigürasyonlara ilişkin argümanlar üzerinden dile getirilir. Özellikle İstanbul'da yaşayan kentli bireylerin geleneksellikten kopmaya yüz tutmuş asrî hayat tarzları, Avrupaî kent karakteristiklerinin ve bu karakteristiklerin dayattığı “kültürel kodlar”ın benimsenmesine koşut olarak deşifre edilir. Zira “Türkçenin ifade imkânlarına inanan Necip Fazıl Kısakürek, bütün hayatı boyunca kuşaklar arasındaki ilişkiyi geliştirmek ve yeni nesillerde aidiyet bilincini uyandırmak için çalışmış bir sanat ve fikir adamıdır” (Kavaz 2013: 152).

Necip Fazıl, İstanbul'un gündelik hayat pratiklerinden kesitler sunduğu hikâyelerinde, modernleşmenin değerleri aşındıran ve çürüten yönlerini eleştirdiği gibi nesiller arasındaki sosyo-kültürel farklılıkları da ahşabın yerini betonun alması ile ilişkilendirerek “ahşap ev”leri metaforik bir tarzda değerlendirir. “Ahşap ev” metaforu Necip Fazıl'ın hikâyelerinde, sosyo-kültürel tarihsellik bağlamında ele alınır ve ev ile kimlik arasındaki sosyolojik bağlama işaret eder.

1. Modernlik Argümanı Olarak Beton Evler

Modernleşme ile birlikte ortaya çıkan sosyo-kültürel değişimlerin yol açtığı toplumsal kırılmalar, mekânların dönüştürülmesine, yenilenmesine ve böylelikle de mekân-hayat ilişkisine doğrudan etki eder. Dolayısıyla değişimin yeni yeni başladığı süreçlerde, eski ve yeni mekânlar arasındaki karşıtlıklar, sadece mimari ya da fiziksel olarak değil aynı zamanda duyuş tarzı olarak

¹ Doç.Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi. beyhankanter@gmail.com

da “yeniliği” ya da “eskiliği” barındırır. Ev de, “bir kültür üretim, sosyo-kültürel alışveriş” (Cansever 2010: 132) mekânı olarak hem mimari açıdan hem de kültürel özellikler bakımından her türlü değişimden ve yenileşmeden nasibini alır.

Osmanlı ev mimarisinin genel karakteristiklerinden birisini oluşturan “ahşap evler”, doğallığın ve “yumuşak doku”sunun yanı sıra geleneksel kültüre ait değerlerin ve millî kimliğin taşıyıcısı olma özelliği gösterirler. Zira “mekân ve hayat tarzı arasındaki ilişkinin en yalın, en üst seviyede temsili olan ev, mekânsal organizasyonu kültürel yapıdan ayırmanın imkânsızlığını belgeler. (...) Evin biçimi, tipi, işlevleri ile hayat tarzı arasında doğrudan ilişkiler kurmak mümkündür.” (Alver 2010: 67). Bu çerçevede, evlerin inşa biçimleri ve evlerdeki hayat tarzları, şehirlerin dokusu ile de benzerlik gösterir. Nitekim inşa edilmiş biçimleri bakımından “Osmanlı evi, Osmanlı şehir ve dünya tasavvurunun bir ürünü olarak şehri, çevredeki büyük kültür değerlerini, tabiatı, dünyayı yücelten bir niteliğe sahipti(r)” (Cansever 2010: 136).

Osmanlı-Türk modernleşmesinin yansı(tıl)dığı noktalardan birisi, hiç şüphesiz ki mekânlardır. “Geleneksel Türk ev sisteminde karşılığı olmayan ancak modernleşme süreciyle birlikte yeni bir ev stili olarak kent hayatına dâhil olan” (Alver 2010: 80) apartmanlar, bugünkü kentleşme bağlamında içine gark olduğumuz çarpıklaşma çıkmazını da imlemektedir. Turgut Cansever’in “çağdaş Babil Kuleleri” (Cansever 2012b: 134) olarak nitelendirdiği beton apartmanlar ya da bugünkü yönüyle gökdelenler, ahşabın yumuşak dokusunu ortadan kaldırdığı gibi içinde oturanların yaşam tarzlarına, kültürel aidiyetlerine de doğrudan etki eder. Oysa “Tanzimat’a kadar yapılar, ahşap ve kerpiç gibi geçici malzeme ile yapılıyordu. Ahşap, değişmeyen, kalıcı büyük değerler sistemi karşısında günlük hayatı tanzim eden çerçevelerin değişmeye açık olmasını, hayatın dinamik bir süreç oluşunu, değişmeyen ancak İlahi gerçek olduğunu temsil ediyor.” (Cansever 2012a: 215). Ancak Osmanlı-Türk modernleşmesinde ahşaptan betona geçilirken özellikle büyük şehirlerde çok katlı yapıların inşası hız kazanır ve bu yapılar, geniş aileden çekirdek aileye geçişe ve aile bağlarının zayıflamaya başlamasına da ciddi oranda hizmet eder. Bu çerçevede, evin “fizikseliği” ile “toplumsallığı”nın benzer şekillerde değişime uğraması, Necip Fazıl’ın hikâyelerinde modernlik eleştirisi olarak karşımıza çıkar.

2. Necip Fazıl’ın Hikâyelerinde Modernlik Eleştirisi Olarak Betonun Galibiyeti-Ahşap’ın Mağlubiyeti

Necip Fazıl Kısakürek, hikâyelerinde “ahşap ev” metaforu ile modernliğe karşı eleştiri getirirken kaybolan değerlerin, komşuluğun, saflığın, huzurun, güvenin, dinginliğin, vefanın ve sahil yaşama biçiminin ardından adeta ağıt yakar. Aslında mimari bir adlandırma olan “ahşap ev”, bundan daha fazla bir anlamı, daha fazla bir içeriği ifade eder; saflığı, bozulmamışlığı, geleneği temsil eder ve bir “öz”e karşılık gelir Necip Fazıl’ın eserlerinde. Bu bağlamda Necip Fazıl’ın “ahşap ev” metaforu üzerinden üretmek istediği hayat felsefesi de maziye, “kolektif hafıza”ya ve geleneğin değerlerine bağlı bir anlayışı içerir. Ahşap konak/ev, “fabrika bacalarıyla mezar taşlarının baş başa verdiği nokta, yaşadıklarını sananlarla, öldükleri sanılanların sınır çizgisi”dir (A.K. s.46) Necip Fazıl’ın dünyasında.

Sadece yangınlar yüzünden değil aynı zamanda değişen çağın etkisiyle birlikte “ahşap ev”in kullanım değerinin giderek azalmaya başladığı tezi ileri sürülse de Necip Fazıl’ın hikâyelerinde mekânsal değişimin ve apartmana geçişin ‘öz’ü tükettiğine yönelik vurgular hâkimdir. Bu tavır aynı zamanda, modern şehirlerdeki apartman kültüründeki “sentetik ilişkiler”in idrakinin bir yansımasıdır. Turgut Cansever’in ifadesiyle “modern şehirde, insan hayatını sürekli birbirine benzer duvarlar arasına hapseden, dünyaya sırtını dönen, ona karşı duyarsız olan, hatta duyarsız

olması da önemsiz sayılan bir insan telakkisi görüyoruz. (Cansever, 2010: 99)

Osmanlı'nın geleneksel mimari özelliklerini bir kimlik motifi olarak yansıtan ve “kendi kimliğine sahip” (Cansever 2010: 23) olma özelliğini asırlarca muhafaza eden ahşap evin işlevini yitirdiği gerekçesiyle değersizleştirilmesi, “yeni hayatın” nişanesi olarak öne çıkan beton evlerin giderek artması, modern yaşama biçiminin yaygınlaşmasının da ifadesidir. Ahşap evlerin yerini beton apartmanların almaya başlaması, geleneksel mahalle kültüründeki samimiyet ve içtenlik gibi değerlerin tüketilmesine, mesafeli ve sahte ilişkilerin “hâkim değer” olarak benimsenmesine sebebiyet verir.

Necip Fazıl Kısakürek de hikâyelerinde, geleneğin, dinsel ve ahlaki değerlerin “simgesel kodu” olarak ayrıcalıklı kıldığı “ahşap evler”in kültürel çağrışımlarını ve referanslarını ön plana çıkarır. Onun hikâyelerinde ahşap-beton farklılığı, gelenek-modern karşıtlığını yansıtan bir sosyo-kültürel sorunsal şeklinde sunulur. “Ahşap ev”, “Müslüman ve geleneksel çehre”nin metaforik bir göstergesi olarak İstanbul'un Müslüman Osmanlı geçmişi ile aynileşir. Yazar, ahşap evlerin gelenekselliğine vurgu yaparken bu yapılarla ilgili “aidiyet bilinci” ya da “bilinçlilik durumu” olması gerektiğini sezdirir. Bu bilinç de ahşapta cisimleşen geleneksel hayat dokularının ve “kültürel belleğin” yitirilmemesini içerir. “Modernleşen hayatın mücessem bir hali” (Alver 2010: 80) olarak ahşaba galebe çalan beton evler/apartmanlar, dinsel ve geleneksel değerlerden kopuşun, bize ait olmayan bir mazinin kimliğini taşımanın göstergeleridir. Dolayısıyla Necip Fazıl, “ahşap ev”in dokusunda geleneğin kültürel kodlarının izini sürerek modernlik karşıtlığı tezini güçlendirir.

Ahşap evlerin hafızasındaki değerlere sarılmanın modern yaşamın yozlaştırıcı etkilerine karşı güçlü bir korunak oluşturacağı fikri, “Kırmızı Kordela” başlıklı hikâyede figüratif bir karakter olan “dede” ve “dedenin ahşap ev bilinci” üzerinden verilir. Hikâyede, Kasımpaşa'da geleneksel bir hayat süren, on dört yaşına kadar takunya ile gezip, mahalledeki çeşmeden su taşıyan Perîzad'ın on beşine girer girmez takunyalarını atıp, kılık kıyafetini yenilemesi ve “emlak alım-satımı” yapan bir müessesede çalışmaya başlaması, “ahşap ev”in değerlerinden uzaklaşarak “*her şeyi birdenbire söküp götüren*” (s.89) bir rüzgâra kapılması ile ilişkilendirilir. Perîzad'ın çalışmaya başladığı müessesedeki insanlarla ilgili ilk izleniminin “*bu insanlarda büyükbabasının merhametli haline benzer hiçbir şeyin bulunmadığı*” (s. 90) şeklinde olması, modernleşmenin duyarsızlaşmayı, samimiyetsizliği de beraber getirdiğine ilişkin bir algıdır.

Modern hayatın vaatleriyle aldanan Perîzad'ın “ahşap ev”in olduğu mahallesinden ve bu mahallenin kültüründen uzaklaşması, anlatıcı tarafından “*rüzgâra kapılma*” olarak nitelendirilir. Anlatıcının tezini güçlendiren ise, “*eğer bu rüzgâr yalnız büyükbabaya dokunmuyorsa, o da, ahşap ev iskeletine sımsıkı yapıştığı, odasından hiç çıkmadığı ve yakında dosdoğru toprağın altına sığınmaya niyetli olduğu için*” (s.92) ifadelerine yüklediği “ahşap ev bilinci”dir . Necip Fazıl'ın rüzgâr olarak nitelendirdiği modernleşme yazgısından kurtulmanın yolu, “ahşap”ın mazarına, samimiyetine, zorunlu sükûta sığınmak ve ölümü beklemektir. Zira “ahşap ev”in değerlerini hiçe sayan annenin karşısında, dış dünyaya kapılarını kapatan, odasından dahi çıkmayan ihtiyar dede, sadece Kur'an okumakla vakit geçirir ve böylelikle yozlaşmış bir dünyanın çirkinliklerinden hem bedenini hem de ruhunu korumuş olur. Yazar, dedenin “*ahşap ev iskeletine sımsıkı*” sarıldığını vurgulayarak “toprağı bıraktıktan sonra göklere de meydan okuyan, demirden birer kâbus halinde göklere yükselen şehirlerde”ki (Topçu 2010: 173) demir iskeletli yapıları modernleşme rüzgârının somut göstergeleri olarak sunar. Oysa modern insanın bu meydan okuması ve ezici tahakkümleri karşısında sessizliğe mahkûm olan dede,

tıpkı Ahşap Konak'ın Recai'si ve Hacer'i gibi gökyüzünün kalmadığı, göklerin unutulduğu, yıldızların cambazhane tavanı gibi bir şey olduğu bu asırdan kurtulup “*dosdoğru toprağın altına sığınmaya*” niyetlidir. Ahşap Konak'taki Hacer Nine'nin “*toprağın altı bana gelinlik bir oda gibi görünüyor*” (s.41) şeklindeki yorumu, ahşap konaklardaki/evlerdeki yaşlıların müşterek hissiyatının dillendirilmesidir. Bu hissiyat- tersinden bir okumayla ifade edilecek olursa- içe çekilen “ahşap konak” sahiplerinin toplumdaki kaçmalarının, direniş gösterememelerinin ve geleneğin ürettiği toplumsal öz'den uzaklaşmalarının bir sonucudur.

Kırmızı Kordela başlıklı hikâyede, “*ahşap ev iskeleti ve önünde akşamları sümüklü çocukların toplandığı güngörmüş çeşme*” (s.89) geleneksel mahalle yapısını yansıtan bir dekor olarak yerini alır. Ancak “*köhne çeşmeyle körpe çocuklar*” (s.89) arasındaki mesafe, çocukların, çeşmenin tepesinde her şeyin sudan geldiğine dair kabartma kırık dökük harflerle yazılan bir ayeti okumaya çalışırken “vav”ı kılıca, “ye”yi ise bir tekneye benzetmelerinde açıkça görülür ve bu dekor, sadece sıradan bir görüntü olarak hikâyede yer almaz; aksine bir medeniyeti oluşturan düşünce ve maneviyatın mahalleye ait sıradan bir nesnede cisimleşmesi olarak da yer alır. Gelenek ve yaşanan hal arasındaki bu çelişki yine, “*her şeyi birden söküp götüren bir rüzgâr*”a bağlanır (s.89). Bu rüzgâr, geleneksel olanı silip süpüren ve giderek geleneksel olan ile hal arasında derin bir çatlak oluşturan modernleşme rüzgârıdır.

Gelenek ve modernizm arasındaki çatışmanın mekânsal göstergesini yansıtan apartmanlar, Tanzimat'tan sonraki süreçlerde Avrupai hayat tarzını temsil eden yapılar, önce seçkin tabakanın “ayrıcalıklı mekânı” olarak görülmüş, Cumhuriyet'ten sonra ise giderek yaygınlaşmıştır. Öyle ki; Servet-i Fünûn romanından itibaren pek çok romanda kendilerini modern ya da medenî gören bireylerin konaklarını ya da mahalle arasındaki evlerini bırakarak daha asrî ve daha modern bir hayat yaşamak için apartman dairelerine taşındıkları görülmektedir. Necip Fazıl Kısakürek ise hem mimari hem de sosyolojik açıdan Batı etkisinin görülmediği “ahşap evler”i, geleneğin asaletini yansıtan kültürel yapılanmalar olarak mütekebbir apartmanların karşısında yücelterek modernlik eleştirisini “ahşap ev” metaforu üzerinden yapar. Prenses başlıklı hikâyesinde ise kâgir yapıları, “ahşap evleri”n dokusunu bozan unsurlar olarak ele alır. Hikâyenin başkişisi Huriye Hanım'ın iki katlı ahşap evinin, “*Etyemez'de iki arsız ve suratsız kâgir bina arasında*” olduğunun ifade edilmesi, kâgirin karşısında da “ahşap”ın ayrıcalıklı kılınmasını sezdirir. “*Sanki bu tahta evceğizi, sağındaki ve solundaki arsız ve suratsız kâgir binalar; gülünç üniformalı bir mübaşir gibi koltuk altlarından kavramış zaman mahkemesinin huzuruna sürmektedir. Bu ışık ve madde arasında, karanlık deposu ve cin yatağı, kara ahşap evceğinizin, böyle bir suçlamaya lâyık olduğu da neredeyse onu dize getirecek mahcupluğundan belli*” (s. 103-104) ifadeleri, ahşap evlerin çağın gerisinde kaldıkları ve dışlandıkları düşüncesine yönelik ironik bir yaklaşımı barındırır. Bu bağlamda ahşap evlere hayat hakkı tanımayan “arsız ve suratsız kâgir binalar”la, geleneğin belleğini hiçe sayan apartmanlar aynı paydada buluşturulur.

Necip Fazıl'ın varoluş mücadelesi veren “ahşap”tan yana bir tutum sergilemesi, “ahşap ev” ile geleneksel insan ve ruh; beton evler ile de modern insan ve madde arasında özdeşlik ilişkisi kurmasının ve ahşap evleri aynı zamanda “metruk yapılar” olarak değerlendirmesinin bir sonucudur. Zira Huriye Hanım'ın evinin “*bu ışık ve madde asrında, karanlık deposu ve cin yatağı*”, “*cin yatağı... Evet... Geceleri derinlerden gelen bir petrol lâmbası şülesinden başka hiçbir ışığı olmayan evin*” (s.104) şeklinde betimlenmesi, bu terk edilmişliğe ve kimsesizliğe işaret eder. Necip Fazıl'ın hikâyelerindeki “ahşap ev”lerin sahipleri de yalnızlığa mahkûm edilmiş yaşlı ve münzevi insanlardır. Ahşap evler ile yaşlı insanlar arasında kurulan metaforik ilişki ve apartmanların/apartman kültürünün her yeri istila etmeye başlaması, Ahşap Konak adlı

tiyatro eserinde de Recai ve Huriye aracılığıyla sunulur:

“*Şu maskara apartmanlara bakın! Devler, gulyabaniler, canavarlar gibi dört yanımızı sarmış... Bunlar arasında beyaz boyalı ahşap konak, iki dönümlük bahçe ortasında, meydan yerindeki beyaz gömleklili idam mahkûmu gibi duruyor! (...) İddiaya, inada bakın siz! Her taraftan başımıza kiremit, tuğla, demir, beton yağıyor da hâlâ toprağın altına kaçmayı kabul edemiyoruz! Hanım, bu konağın seninle benden ne farkı var? Arsası genişmiş, kaç para eder? Meydan yeri ya sultanın ya idam mahkûmunundur. Görmüyor musun, yeni nesiller tarafından nasıl sarılıyoruz? Konağın da, bizim de tapu sınırlarımıza zahirde ses çıkarmıyorlar ama. Bak, pırıl pırıl gözleri, geber geber, diye bağıyor! Tıpkı torunlarımızın bize bakışı.*” (s.40-41)

“Viyolonsel” (1967) başlıklı hikâyede, geçmişin ve geleneğin dokusunu taşıyan “kimlikli yapılar” olarak ayrıcalıklı kılınan ahşap evin sahibi yine yaşlı bir insandır. Dolayısıyla ahşap evin zamanın mimarisinin gerisinde kalması ile evin sahibinin yaşı arasında bu hikâyede de metaforik bir ilişki kurulur. Aksaray taraflarında “iki soysuz apartman arasına sıkışmış, neredeyse yüzükoyun yere kapanacak cumbalı bir ahşap evde” (s.157) oturan Zehra Hanım, altmış beş yaşlarında bir İstanbul hanımefendisidir. Zehra Hanım da Necip Fazıl’ın diğer hikâyelerindeki “ahşap ev”lerin sahipleri gibi dış dünya ile bağlarını koparmış münzevi biridir. Onun modern dünyaya karşı tavrı, dış dünyaya pek dönük olmaması ve dışarıya az çıkmasında; dinî beden pratikleri ise namazlarını hiç aksatmamasında ve sürekli Kur’an okumasında açıkça görülür.

Kırk yılda bir dışarı çıkan Zehra Hanım, “biri karşı evde, öbürü Beylerbeyi’nde oturan iki âhret kardeşini” ziyarete gider. Zehra Hanım’ın ahiret kardeşleri de kendisi gibi “ahşap ev”de oturmaktadırlar. “Rugan bebe patikli, çarşafli, burnuna kadar örtülü, nesli tükenmeye yüz tutmuş tiplerden” ifadeleriyle betimlenen Zehra Hanım’ın İstanbul içinde ayrıksı bir beden olarak kalmasının “Newyork’un Brodvey caddesinde bir Kızılderili neyse o da doğup büyüdüğü İstanbul’da aynı şeydir” benzetmesiyle dile getirilmesi, asli yurdunda “yabancılaşmaya”, “ötekileşmeye” ilişkin bir vurgudur. Tıpkı “ahşap ev”ler gibi Zehra Hanım da ‘yalıtık bir iskelet’ haline gelmiştir.

Anlatıcı, “yer tahtalarını insana yanağını koymak arzusunu verecek kadar beyazlatıp reçineyle karışık misk kokusuna boğma(nın) (s.157) Zehra Hanım’da hastalık halinde olduğunu dile getirerek eve yayılan bu kokuyu, “Müslüman kokusu” olarak adlandırır. Bu adlandırma, dış dünyanın manevi kirlerine bulaşmamanın dolaylı bir ifadesidir. Ahşap evin, Müslüman ve geleneksel çehresine gölge düşüren ise Zehra Hanım’ın “haylaz ve asrî oğlu” Hayati’dir. Cazbandçılarla arkadaşlık etmekten başka zevk tanımayan, viyolonsel almayı, tutkuya dönüştüren ve dünyaca ünlü bir viyolonsel virtüözü olmanın hayallerini kuran Hayati’nin annesinin ölümünün ertesinde gününde bu ahşap evde, viyolonsel çalması, “ahşap ev” bilincinin de “yaşama biçimi ve inancıyla geleneği temsil eden” (Kavaz 1993: 14) Zehra Hanım’la birlikte öldüğüne işaret eder.

Beton evin simgesi durumunda olan apartman, kendi kültürü ve yaşam tarzıyla birlikte gelir. Bu çerçevede hikâyede, “soysuz apartmanlardan birinin üst katından kısık bir (ye-ye) müziği geliyor.” (s.160) şeklindeki ifade ile modern kültürün somut göstergesi olan apartmanların “mazi”yi ve “mazinin estetiğini”, “musiki kültürü”nü yansıtmamasından duyulan hoşnutsuzluk dile getirilir. Necip Fazıl, ahşap evlerin, “soysuz” olarak nitelendirdiği, mütekebbir ve mütehakkim apartmanlar arasına sıkış(tırıl)masını “Evim” (1982) başlıklı şiirinde ise “Ahşap ev; camlarından kızıl biberler sarkan!/ Arsız gökdelenlerle çevrilmiş önün arkan” (s.1982) dizeleriyle eleştirir.

Necip Fazıl, modernlik paradigmalarına yönelik eleştirel tutumunu, “Blok Apartman”

(1971) başlıklı hikâyesinde, “bir sokağın yahut mahallenin bloklarda toplanmasını çağırıştır(an)” (Alver 2010: 80) “apartmanlar”daki hayat tarzları üzerinden derinleştirir. Hikâye, iki oda bir salondan oluşan bir apartman dairesinin tefrişatının betimlenmesiyle başlar. Evin sakinleri, otuz yaşlarında bir hariciyeli ile yine kendisi gibi dışişlerinde çalışan karısı ve genç adamın yetmiş yaşındaki babasıdır. Genç karı-kocanın modern hayatın gündelik rutinlikleri ile kuşatılan hayatları; sabah birlikte evden çıkıp on beş dakika süren yol boyunca hiç konuşmadan işe gitmeleri, ekâbirden birinin sekreteri olan genç kadının eve ne zaman geleceğinin belli olmaması yüzünden genç kocanın eve yalnız dönmesi ve eve döndükten sonra giyinip kuşanarak lokale gitmesi ile şekillenir. Genç kadın da eve geldikten sonra “*süslenip püslenip*” toplantı var diyerek evden çıkar. Hikâyede karı kocanın birbirlerinden ayrı bir hayat nizam etmeleri, evdeki yaşlı babayla sınırlı sayılabilecek şekilde iletişim kurmaları ve “içtenlik değerlerinin” (Bachelard 1996: 31) yitirilmesi modernlik eleştirisi olarak sunulur. Genç kadının, kocasıyla çok fazla iletişim kurmamasını “*bağımızı sağlam tutmak için birbirimizi fazla örselememeliyiz*” (s.248) şeklinde açıklaması da modern çağın bireyleri duyarsızlaştırıcı etkisini gösterir tarzdadır. Genç çiftin hayat felsefesini sorgulayan babanın “*eski nesilden*” olmakla ve “*inkılap kuşağını*” anlamamakla itham edilmesi, yazarın sözünü emanet ettiği babanın, “betonun saltanatını” temsil eden “apartman” üzerinden modernliği ve yanlış anlaşılın Batılılaşmayı sorgulamasına yol açar:

“Bak, ben sana göstereyim, sizin inkılabınız nedir? Şu içinde oturduğumuz blok apartman var ya; işte o... Uzun bir sofraya üzerinde sıralanmış sefertasları gibi, kat kat, zevksiz, biçimsiz, ruhsuz, manasız apartmanlar ve içlerinde her aileye mahsus bir tas, bir kap; bir hücre... Nerede eski zamanın yanyana, omuz omuza, kafa kafaya, yahut küçük bir bahçe farkıyla göz göze evleri, köşkları, konakları; nerede bunlar?” (s. 249)

Hikâyede, köksüz ve mütereddî apartmanların “*bir sofraya üzerine sıralanmış sefertasları gibi kat kat*” şeklinde betimlenmesi Bachelard’ın “Paris’te ev yoktur. Büyük kentin oturanları, üst üste konmuş kutuların içinde yaşar” (Bachelard 1996: 54) ifadelerini hatırlatır. Eski yapıların yerini alan ve asrileşmiş, içtenliksiz bir kültürü besleyen apartmanların, komşuluk ilişkilerini ve zevkini öldürmesinden yakınan babaya göre, komşu hakkının gözetilmesi din terbiyesinin neticesidir ve ince bir bünyeleşme içinde derin, millî ve içtimai bir duygudur:

“O, çoğu ahşap, eciç-büçüç evleri yıkıp, Avrupa budur diye yerlerine, aynı aptal ve donmuş kalıplardan çıkma apartmanlar, üstelik geçit resmine hazırlanan çöpçü taburları gibi blok binalar diktiniz.” (s.249)

Batılılaşmanın sadece şekilde kaldığını dile getiren baba, “*apartman, benim için, kendisiyle değil delâletiyle mânalı... O bir remz, bir sembol...*” (s. 250), “*Bu bir apartman meselesi değil, ruh dâvası*” (s.250) ifadeleriyle apartmanları, mesafeli ilişkileri ve duyarsızlaşmayı göstermek için bir argüman olarak sunar. Burada “delâlet” sözcüğü de ciddi bir önem arz eder. Çünkü Necip Fazıl, ahşap evi ya da karşı değer olarak sunduğu apartmanı hiçbir zaman maddi bir yapı olarak ele almaz. Delâlet ettiği değer ve anlamla, maneviyatla birlikte ele alır. Nitekim hikâyede, geleneği temsil eden babaya göre, “*bu haşmetli blok apartmanda esen yabancılık havası*” (s.250) insanları birbirinden uzaklaştırmakta ve sosyal ilişkilerin canlılığını her geçen gün biraz daha ortadan kaldırmaktadır. Necip Fazıl, apartman metaforu üzerinden sunduğu “mesafeli ilişkileri”, 1973 yılında yazdığı “Apartman” başlıklı şiirinde ise “*Üst üste insan türü/ Bu ne hayat, götürür/ Yakınlıktan ötürü/kaçıp gitmiş yakınlık*” (s.167) dizeleriyle yineleyerek “toplumsal olarak uzak, ama fiziksel olarak yakın olanlar” (Bauman 2011: 188) üzerinden “yabancılık” kavramını duyumsatır. Bu bağlamda Necip Fazıl’ın dünyasında mekânın fiziksel yapısı, fiziksel olmayan

bir çerçevede, metafizik bir zeminde değerlendirilir.

“Işıklı Pencere” başlıklı hikâyede de İstanbul’da artık giderek kaybolmaya yüz tutan ahşap evlerden birinin oluşturduğu gizem, bir felsefe öğrencisinin dikkatiyle dillendirilir. Ahşap evin bakımsızlığının “verem” imgesi üzerinden sunulması, sadece dekoratif bir unsur olarak görünen bu evlerin içten içe tükenmeye başladıklarına ilişkin bir gönderme olarak yer alır hikâyede.

“Karşiki ev... Ahşap ev... İstanbul’un yangın veremi günlerinden kalma... Veremli bir cilde benziyor; siyah kaplama tahtaları... Aynı verem hastalığının da şimdi kireçlenmiş ve kabuk tutmuş köhne semtinde bu ev... Yedikule taraflarından gelen trenlerin püskürttüğü kıvılcımlar; tepesinde bir kar yağışı... Tren hattının deniz tarafından, köprümsü ve kaldırım taşı döşeli bir tümsekle inilir, demiryolundan geçilir ve hattın öte tarafında bu ahşap evle karşılaşılır. Karşı tarafta kendi soyundan ahşap evlerle yüzyüze ve denize bakmakta...” (s.271)

Ahşap evlerin, yalnızlığı ve metrukluğu bu hikayede de, “*geceleri kocaman ahşap evin pencereleri, taş doldurulmuş kuyular gibi kördür; ve hayat, yalnız o pencerededir. Yoksa bu pencerenin gerisinde, her gece cinlerin âyini mi var?...*” (s. 2727) ifadelerindeki “körlük” üzerinden derinleşir.

On odalı bir ahşap evin karşısındaki bir pansiyonda kalan bir felsefe öğrencisinin yaşlı bir anne ile kızının yaşadığı bu evle ilgili merakı, ahşap evlerin, kent karakteristiğinin dışında kalan “nostaljik” yapılar olmasıyla ilintilendirilebilir. Yaşlı ve yatalak annenin ölümünden sonra kızın buraya dönmemesi ve ışıklarının yanmamaya başlaması, ahşap evin anneye birlikte miadını doldurmuş olabileceği tezini sezdirir.

Sonuç

Necip Fazıl, hikâyelerinde İstanbul’un farklı semtlerinde, insicâmsız, ucube ve mütereddî beton yığınları arasında sıkışıp kalan ahşap evlere turistik bir bakışla değil, yitmeye yüz tutan değerlerin ve Osmanlı medeniyetinin taşıyıcı unsurları olarak yaklaşır. Dolayısıyla “ahşap ev”, Necip Fazıl’ın hikâyelerinde İstanbul’un modern yüzüne sessizce arkasını dönen ve geleneği/öz’ü temsil eden yaşlı ve münzevi tiplerin yegâne sığınağıdır. Ahşap evlerde genç neslin pek olmaması da kopma ve kırılmaya ilişkin bir yaklaşımdır. Değişen toplumun realitesini temsil eden gençler modern mekânlarda, beton evlerde, apartmanlarda; nostaljiyi temsil eden yaşlılar ise camlarından kırmızı biberlerin sarktığı metruk ahşap evlerde yaşarlar. Bu çerçevede, hikâyelerde, beton evlerin “soysuz”, “köksüz” olarak tanımlanması da İstanbul’da, kökleri ve mazileri olmayan “türedi yapılar” olmalarıyla ilintilidir.

Apartmanların, gökdelenlerin, “gururlu dikeyliği”ni (Lefebvre 2014: 122) eleştiren Necip Fazıl, ahşapı yani geçmişi, toplumsal idealin özü olarak öne çıkarma amacındadır. Zira modernlik eleştirisi olarak apartman metaforu, Necip Fazıl’ın hikâyelerinde doğaya ait olmayan ve yapısındaki soğukluk ve yapaylıkla, geleneksellik karşısında modernliğin ve Batılı olmanın argümanı olarak sunulur.

Necip Fazıl hikâyelerindeki “ahşap ev”i, onun söylemeyi çok sevdiği bir şekilde vurgulayacak olursak bir “fikir” olarak değerlendirmek gerekir. Bu noktada “ahşap ev” bir barınma mekânı olmaktan ziyade fikirdir, maneviyattır, kimliktir, değerdir, bir kültür felsefesidir, bir estetik anlayıştır, bir kimlik düşüncesidir, bir modernizm okumasıdır. Zira yazarın Ahşap Konak’ta Recai’ye söylediği “*Ben zamanı durduracağım! (...) Bu konağın içinde durduracağım! Konağı yok ederim, yine mayasına el sürdütmem!*” (s.77) şeklindeki ifadelerde, ahşap konağa

yüklenen değerler dizgesi anlamını bulur.

Kaynakça

Alver, Köksal (2010) Siteril Hayatlar, Hece Yayınları, Ankara.

Bauman, Zigmunt (2011) Postmodern Etik, (Çev. Alev Türker) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bachelard, Gaston (1996) Mekânın Poetikası, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.

Cansever, Turgut (2010) Osmanlı Şehri, Timaş Yayınevi, İstanbul.

-----, -----(2012a) Kubbeyi Yere Koymamak (Haz. Mustafa Armağan), Timaş Yayınları, İstanbul.

-----, ----- (2012b) İslâm'da Şehir ve Mimari, Timaş Yayınları, İstanbul.

Kavaz, İbrahim (1993) “Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Temalar” Yedi İklim Dergisi, S. 43, s. 5-14

-----, ----- (2013) “Soruşturma”, Türk Dili Dergisi, Cilt: CIV Sayı: 737, s. 15-154

Kısakürek, Necip Fazıl (2015) Hikâyelerim, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

-----, ----- (1991) Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

-----, ----- (2015) Ahşap Konak, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

Lefebvre, Henri (2014) Mekânın Üretimi,(Çev. Işık Ergüen), Sel Yayıncılık, İstanbul.

Topçu, Nurettin (2010) Kültür ve Medeniyet, Dergâh Yayınları, İstanbul.

NECİP FAZIL'IN ÇERÇEVELERİNDE MİZAH ANLAYIŞI

Halef NAS¹

Giriş

Çağdaş gülme kuramının önde gelen kuramcılarında Marcel Gutwirth neden güldüğümüz sorusuna verilen cevapların üç grupta sınıflandırılabilceğini dile getirmektedir. İlk gülmenin “sosyolojik işlev”ine yönelir ve gülmenin ne işe yaradığının, hayatımızdaki yerinin anlaşılmasının önemine dikkat çeker. İkincisi gülmenin duygusal yönüyle ilgilenirken gülmeyi insan doğasındaki bir eğilimin belirtisi olarak gören “psikolojik” gülme kuramlarını kapsar. Üçüncüsü bizi neyin güldürdüğünden yola çıkarak neden güldüğümüzü açıklamaya çalışan ve duyguyu değil zihni esas alan “entelektüel gülme” anlayışıdır.²

Gülmeyi ele alan yaklaşımlar gülmenin “rasyonel” veya “irrasyonel” olup olmadığı konusunda ikiye ayrılır. Hegel ve Bergson’un düşüncelerinden yola çıkan rasyonalistlere göre gülme, mantıklı düşüncenin zaferidir. Bu gülme yaklaşımında zihin bir yanlışlığı tespit ederek bunu gülme aracılığıyla düzeltir. Öncülüğünü Freud’un yaptığı irrasyonelistlere göre gülme rasyonalist olandan irrasyonelist olana doğru bir geçiş yapar. Burada mantıklı düşünmedeki “rasyonel meleke” gülme esnasında kısa süreli bir yenilgiye düşer. Durum geçici olduğundan bir soruna yol açmaz ve rasyonel düşüncüyü tümüyle ortadan kaldırmaz.³

Gülmenin fizyolojisi üzerindeki çalışmalarda, gerilim uyandıran durumların ortadan kalkmasıyla beliren rahatlama ve sevincin gülmeyi tetiklediği ifade edilmektedir. Konu hakkındaki fizyolojik araştırmalar gülmenin aynı zamanda doğuştan ve bulaşıcı olduğunu göstermektedir.⁴

Kültür tarihi çalışmaları arasında önemli bir yeri olan mizahın siyasi, sosyal, kültürel... vs. işlevlerinin yanı sıra keyif verme, hoşgörü ve eleştiri gibi açık işlevleri; protesto ve tahrip etme, iş organizasyonunda yarar ve zarar, gerilimi azaltma, savaşta protesto, iş organizasyonlarında başarılı savunma mekanizması, yararlılık, tıpta tedavi, sosyal tarihin kod ve mesajını taşıma, problemlerle başa çıkma ve hayata tutunma gibi gizli işlevleri vardır.⁵

Gülmeyi açıklamaya çalışan kuramlara baktığımızda elimizde mizaha dair mükemmel bir tanımın kalmadığını görürüz. Mizah kuramcısı Marcel Gutwirth, *Laughing Matter: An Essay on the Comic*’in birinci bölümünü Saul Steinberg’in şu sözüyle başlatır: “Mizahı tanımlamaya çalışmak mizahın tariflerinden biridir”.⁶ Mizah kuramlarını tasnif eden sistemlerin hiç kimseyi tatmin edemediğini ifade eden Leonard Feinberg son üç bin yılda yüzden fazla mizah kuramının ortaya çıktığını söyler. Feinberg, D. H. Monro’nun belli başlı mizah açıklamalarının şu başlıklar

¹ Yrd.Doç.Dr., Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. halefnas1@hotmail.com.

² Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler; Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yay., İstanbul, 2008., s. 17.

³ A.g.e., s. 18.

⁴ A.g.e., s. 18-19.

⁵ Gülin Öğüt Eker, *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yay., Ankara, 2014., s. 30-44. (Eker, kültür tarihi çalışmaları bağlamında mizahı şu başlıklar altında ele almaktadır: Biyolojik, içgüdüsel ve evrim kuramları, bilişsel-algisal özellik gösteren uyumsuzluk kuramları, duygu karmaşası kuramları, toplumsal değerleri ve algılamaları ön plana çıkaran aşağılama ve üstünlük kuramları, baskılama ve rahatlama gibi unsurları içeren psikoanalitik kuramlar, son dönem kuramları. (A.g.e. s. 135).)

⁶ “Trying to define humor is one of the definitions of humor”. *Laughing Matter*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993., s. 1.

altında toplandığını dile getirir: Uyuşmazlık, Kısıtlamadan kurtulma, Dengesizlik ve Üstünlük⁷. Bu bakımdan gülmeyi tek başına tarif edebilecek bir kuram yoktur. Mizahı mutlak manada düşünce dünyasına yahut sanat alanına dâhil etmemize olanak da yoktur. Çünkü birini veya ötekini doğrularken tarihsel gerçekliğinden bir şeyler kaybolacaktır⁸. Yine de kuramlar mizahı daha iyi anlamamız ve ona dair bir bakış açısı kazanmamız için faydalıdır.

1. Çerçevelerde Mizah Anlayışı

Çerçeve yazıları Büyük Doğu yayınları arasında seri olarak 6 cilt halinde yayımlanmıştır. İlki 25 Ocak 1939 sonuncusu 14 Temmuz 1982 tarihli bu metinler 6. ciltteki tekrarlarla birlikte 1301 adet yazıdan oluşmaktadır.⁹ Din, dil, edebiyat, felsefe, tarih, sanat, hukuk, siyaset, günlük hayat, ahlak, spor ve daha birçok konu hakkında hükümlerde bulunan Necip Fazıl fıkra yazılarında hadiseleri çerçevelerken 20 satırla 40 satır arası bir ölçü olarak “hızlı, koyu ve toplayıcı çizgilere mahsus bir kemiyet ölçüsü üstünde”dir¹⁰. Çerçevelerinde “kemiyet” ölçüsünü her zaman muhafaza edememişse de “eşya ve hadiselerin ruhunu vezneden bir miyar” olarak “keyfiyet”e her daim önem vermektedir. Çünkü “Aşınmış, pörsümüş, ucuz ve laubali bir kalıp olan gündelik fıkra tabutunda harcanıp gitmek” gibi müthiş bir korkusu vardır¹¹.

Bu endişe Çerçevelerdeki mizaha da hâkimdir. Necip Fazıl için mizah işporta malı ucuz bir anlayış, ibişlik ve soytarılık değildir. “Kahkaha” fıkrasında duruma şu şekilde değinir:

Geçenlerde, tuluatçıların yanlış Türkçe tabiriyle (gülünçlü) bir oyun veren bir tiyatroya gittim. (...) (Gülünçlü) oyunun temsilcilerinden biri, Çerkez taklidi yapan bir tanesi:

Pencereyi açın da hava girsin!

yerine, tam bir Çerkez ağzıyla:

Pencerelerimi açın da havalarım girsin!

diyor ve kahkahaların kestane fişekleri patlıyor. Ben üşüyorum. (...) Hayattaki hayalinin tam tersine, sahnede aptallık gayretindeki aktör, kapıyı şaşırıp pencereden çıkmaya çalışıyor ve kahkahaların yağmuru boşanıyor. Ben üşüyorum. Hayalimden filozof Bergson'un *Gülmek (Le Rire)* isimli eseri geçiyor ve düşünüyorum ki, herkes için bu kadar kolay olan kahkaha vesilesi benim için, apaçık ibişlik ve soytarılık çerçevesinde kaldıkça, hüznün ve merhamet saiki olmaktan ileriye geçemiyor. Ben kahkaha vesilesini daha ziyade, ciddi sandığımız fakat ciddiliğindeki liyakati dolduramadığımız, sözüm ona muhteşem fiillerin peçesi altında buluyorum. Bir başmuharrir gündelik tekerlemesi, bir davada acıklı müdafaa, bir resmi tebliğ, bir aşk yemini, bir dostluk temini, çok defa, aklımı kaybettirecek kadar kahkaha damarlarımı gıcıklandırmaktan vaz geçemiyor¹².

⁷ Leonard Feinberg, “Mizahın Sırrı” *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Çev. Ali Çelik - F. Gül Özyazıcıoğlu Koçsoy, Yay. Haz., M. Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır Teke, Geleneksel Yay., Ankara, 2014., s. 279. (Gülin Ögüt Eker, kültür tarihi çalışmaları bağlamında mizahı şu başlıklar altında ele almaktadır: Biyolojik, içgüdüsel ve evrim kuramları, bilişsel-algisal özellik gösteren uyumsuzluk kuramları, duygu karmaşası kuramları, toplumsal değerleri ve algılamaları ön plana çıkaran aşağılama ve üstünlük kuramları, baskılama ve rahatlama gibi unsurları içeren psikoanalitik kuramlar, son dönem kuramları., bkz. *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yay., Ankara, 2014., s. 135.)

⁸ Robert Escarpit, *Mizah*, Çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitapevi, Ankara, 2016., s. 93.

⁹ 30 Mayıs – 19 Temmuz 1979 tarihleri arasında *Ortadoğu*, 3 Aralık 1979 – 3 Ağustos 1980 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımlanan çerçeve yazıları *Raporlarda* derlendiği için Çerçeve serisine alınmamıştır.

¹⁰ “Çerçeve – Gündelik Fıkra”, *Haber*, 25 Ocak 1939.; “Çerçeve”, *Çerçeve 1*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010., s. 5.

¹¹ *Çerçeve 1, A.g.m.*, s. 6.

¹² “Kahkaha”, *Son Telgraf*, 26 Kasım 1941.; *Çerçeve 2*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010., s. 59.; (Hocası ve dostu Mustafa Şekip Tunç'un bu yazının tarihinden 20 sene önce Bergson'un da gülmeye anlayışını incelediği *Gülmek Nedir, Kime Güliyoruz*

Yazıda Necip Fazıl'ın mizah anlayışının kaynağını görüyoruz: Henri Bergson ve onun *Gülmek (Le Rire)* isimli eseri. Necip Fazıl, Bergson'u nazara vererek, mizahı “ciddi sandığımız fakat ciddiliğindeki liyakati dolduramadığımız, sözüm ona muhteşem fiillerin peçesi altında” aramaktadır. Dikkat edilirse bu meselelerin mevzusu “kalıplaşmış” durumlardır. Necip Fazıl'ın mizahı da hazır çerçeve halinde sunulan kalıplar mizahla çerçevelenince ortaya çıkar. Anlayış, Bergson'un *Gülme*'deki şu sözlerinin izahı gibidir:

Basit bir ödül dağıtım töreninden tutun, bir mahkeme oturumuna kadar, kalıplaşmış biçim sunan toplumsal eylemlerde komiğin gücünü nasıl gösterdiğini herkes bilir. Öyleyse, ne kadar biçim ve formül varsa komiğin içine gireceği bir o kadar da hazır çerçeve vardır¹³.

Vâ-nû'dan (Vâlâ Nurettin) bahsettiği bir fıkrada bunun bir örneğini görürüz. Necip Fazıl, Türkçenin yanlış kullanımı, dil ve ifade yanlışları üzerinde çok durmuş, gerekli gördüğü düzeltmeleri yapmış ve Türkçenin kullanımına ilişkin hassasiyet ve tekliflerini *Çerçeve*deki fıkralarda seri yazılar halinde dile getirmiş; mevzuyu bir maarif davası olarak telakki etmiştir. Bu kadar önemli bir meselenin yazarlarca ciddiyetle ele alınmayıp kalıplaştırılmasına mizahi bir üslupla değinir:

Mandaların keyifli keyifli çamura gömülüğü gibi, bir zamanlar dil yanlışları içinde rahat ve mesut banyo yapan muharrirlerimizde, şimdi bir dil gayretidir gidiyor. Vâlâ Nurettin (Vâ-Nû) ki, eski zarif İstanbul Çelebisinin son asrî örneğidir. *Akşam* gazetesinde, (Ne demeli, ne dememeli?) diye, her gün kibrit kutusu boyunda bir dil çerçevesini doldurmaya memur. (Vâ-Nû) nun bu dil gayreti, işlerin memleketimizdeki ele alınma basitliği sayesinde başka gazetelere de sirayet imkânını bulmuştur¹⁴.

Necip Fazıl'ın *Çerçevelerindeki* gülme anlayışı farklı kuramlara dâhil edilebilecek niteliktedir. Burada ağırlıklı olarak Uyumsuzluk ve Üstünlük kuramından bahsedilebilir.

1.1. Çerçevelerde Uyumsuzluk Kuramı Örnekleri

Uyumsuzluk kuramının temelini Aristoteles'in insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmasının gülmeyi ortaya çıkardığına dair düşüncesi oluşturmaktadır. Kuramı Kant ve Schopenhauer geliştirmiş James Battle sistemleştirmiş, Henri Bergson da savunmuştur. Karşıtlık temeline dayanan bu kuram mantığın beklentisi dışında ortaya çıkan, başlangıç ve sonuç arasındaki aykırılık, uygunsuzluğun gülme eylemini oluşturduğunu savunur. Çağdaş psikolojik araştırmalarda baskın bir konumda bulunan kuram “benzeşmeyenlerin ilişkisi”ni esas almaktadır¹⁵. Kurama göre “salt bir uyumsuzluktan ibaret” olan mizah hikâyesinin mantıklı gidişindeki ani bir sapmanın oluşturduğu uygunsuz bir durumda ortaya çıkar¹⁶.

Necip Fazıl uyumsuzluktan doğan gülmeyi genellikle karşıtlıklardan yararlanarak ortaya koyar. Bu durum *Çerçevelere* has bir keyfiyet değildir. *Babıali*'de, hükümetin lise ve üniversite

isimli çalışması yayımlanmıştır. Mustafa Şekip, *Hayat ve Cumhuriyet*'te Bergson'un gülme nazariyesini ve *Gülmek (Le Rire)* eserini ayrıntılı olarak ele almış kitabında Bergson'un gülme anlayışının yanı sıra mizah kuramlarını da tanıtmıştır. Bergson, Cumhuriyet devri yazarlarını sadece sezgicilik felsefesiyle etkilememiş onların gülme anlayışlarında da tesirli olmuştur. Mustafa Şekip'in çalışmasının ayrıntılı bir incelemesi ve günümüz harfleriyle metin aktarımı için bkz. Levent Bayraktar - Zeynep Tek, *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*, Aktif Düşünce Yay., Ankara, 2015.

¹³ Henri Bergson, *Gülme, Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2015., s. 38.

¹⁴ “Aksiyon Serisinden: Dil Buhranımız-1, Vaziyet”, *Son Telgraf*, 13 Aralık 1940.; *Çerçeve 1*, s. 300-301.

¹⁵ Gülin Öğüt Eker, *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, s. 137-140.

¹⁶ Çağatay Güler – Bilge Ufuk Güler, *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Yazıt Yay., Ankara, 2010., s. 243.

mezunları arasında Avrupa'da tahsile gönderdiği ilk öğrenci grubu içinde Cemil Sena, Suad Hayri Ürgüplü, Vildan Aşır, Namdar Rahmi, Burhan Ümit ve diğerleriyle vapur yolculuğunu anlatırken şunları söyler:

Barbaros'un büyük armadasına karşılık fındikkabuğu büyüklüğünde bir tekneyle Batıyı fethetmeye gidiyoruz! Teknemiz daha çok bir esir gemisine benziyor¹⁷.

Batıyı fethetmeye çıkmak ciddi bir iştir fakat bunu bir esir teknesiyle yahut esir olarak yapmak uyumsuzdur. Barbaros'un armadasıyla bir esir teknesini mukayese etmek de bize ancak bir karikatür verir. Uyumsuzluk Kuramı için Çerçevelerdeki şu fıkraları örnek olarak verebiliriz:

Necip Fazıl, Burhan Ümit'in Fransızcadan tercüme bir etüt serisi olarak çıkardığı *Din ve Sanat* kitabı için şunları söyler:

Tercüme kokan telifler tanırız. Fakat telif kokan tercüme var mıdır diye sorulabilse Burhan Toprak'ın tercüme derdim. Yeni kitabında bu incelik daha çok belli... Kitabın ismi kendisinin, metinler tercüme. (...) Ancak şunu söyleyeyim ki fena konuşanlar arasında sükûnun mertebesi, iyi konuşanlar arasında söz sahibi olmak derecesine basamaktır¹⁸.

Telif bir eser tercüme kokabilir ancak tercüme bir eser nasıl telif olamaz.

İhtikârın anlatıldığı şu fıkra bir uyumsuzluk örneğidir:

Büyük bir bankacıya sordum:

İhtikârı nasıl önleyebiliriz?

Büsbütün serbest bırakarak, fakat geniş mikyasta rekabete imkân vererek, birbirine rakip müesseseler kurarak, tamamiyle (liberal) bir usul takip ederek...

Bizzat ihtikâr bile kendi hakkında bu kadar iyi bir dilekte bulunamazdı!¹⁹

Bir şeyi kıymetlensin diye saklamak demek olan "ihtikâr" aynı zamanda "vurgunculuk" anlamına gelmektedir. Vurgunculuğu engellemek için serbest bırakarak tedbir almak uyumsuz bir durumdur. Burada başlangıçtaki sebeple sonuç arasında bir uyumsuzluk söz konusudur.

Türkçede "j" sesi olmadığı için yabancı kelimelerin "C" sesiyle Türkçeleştirilmesi önerisinde bulunduğu *Son Telgraf*'taki yazılarından sonra karşı görüşte eleştiriler alan Necip Fazıl şu şekilde bir mukabelede bulunur: "Refik Halit, Vâ Nû ve daha bir zat... Bunlara göre Türkçede "J" sesi taşıyan yabancı kelimeleri aynı sesle kullanmaktan başka çare yokmuş. Benim bu husustaki iddiam yanlış ve çürükmüş; falan; filan. (...) Bana dilimizde (J) sesini, öz Türkçenin kelime içinde gösterecek zatı, Haymana ovasında bir balina keşfetmiş kadar büyük bir buluş sahibi olarak ilan etmiye hazırım".²⁰

Çerçevelerdeki bazı mizahi uyumsuzluk örnekleri Jonathan Swift'in *Alçakgönüllü Bir Öneri*'sinde olduğu gibi satirikdir.²¹ Necip Fazıl bazı fıkralarında Swift'inkine benzer, tasvirî

¹⁷ *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013., s. 26.

¹⁸ "Din ve Sanat 1", *Haber*, 4 Nisan 1939.; *Çerçeve 1*, s. 44-45.

¹⁹ "Üç Ayaklı Sehpa", *Son Telgraf*, 15 Kasım 1941.; *Çerçeve 2*, s. 57.

²⁰ "Millî Hançere Meselesi", *Son Telgraf*, 6 Mart 1943.; *Çerçeve 2*, s. 185.

²¹ Kitabın tam ismi *İrlanda'daki Yoksul İnsanların Çocuklarının Ailelerine ya da Ülkelerine Yük Olmasını Engellemek ve Onları*

satir ifadeleriyle bir kaç öneride bulunur:

“Türkçeyi doğru konuşan ve yazan birkaç kişi umumî hapishaneye kapatılsa da, ortada dil diye bir hadise kalmasa”²². “Sokakta üç beş adam, bir saçakta çiftleşen iki güvercine gözlerini dikse de, belli başlı bir dava üzerinde kalabalıkların nasıl toplandığı görülsün...”²³, “İstanbul’un imar davasını kökünden halletmek için, zelzeleye kazma ve yangına süpürge ısmarlamalı”²⁴

Bir kaç *Çerçeve* yazısında Necip Fazıl Tanzimat’tan beri hakiki manada bir Türk münekkidinün yetişmediğine değinir. Hakiki Türk münekkidinün doğuşu için de şu teklif ve temennide bulunur: “Allahım; masallarda, çocuğu olmayanların yaptığı gibi, hangi tılsımlı elmanın yarısını Türk edibi ve öbür yarısını Türk okuyucusu yiyecekse yese de, hakiki Türk münekkidi doğsa... Ve kurtulsak...”²⁵ Örnekler mizahın ayrıca eleştiri işlevine dâhil edilecek niteliktedir. Bir uyumsuzluk örneği de münevverlere dairdir: “Yağı 5, pirinci 2 liraya bulamıyoruz! Çünkü münevveri, Tanzimat başından beri bir milyon liraya bulamadık!...”²⁶

1.2. Çerçevelerde Üstünlük Kuramı Örnekleri

Platon’un dile getirdiği ve Thomas Hobbes’un geliştirdiği Üstünlük Kuramı’na göre rakibi saf dışı bırakmanın keyfi, onu kötü duruma düşürmenin verdiği haz ve mutluluk, başkasının talihsizliklerinden alınan zevk, bedensel çirkinlik ve bozukluğun kendinde bulunmaması gibi durumlar gülmeye sebebiyet vermektedir²⁷.

Aşağıdaki fıkrada Necip Fazıl, Avrupalı olma gayretinin nasıl telakki edildiğini anlatırken ruha nüfuz edemeyen taklidi ve taklitçileri küçümser:

Boğaziçine uğrayın; yalısının rıhtımında kendisini elaleme teşhir eden pijamalı insanlar göreceksiniz. Bir sandala binip sahil boyunca ilerleyin sağınızdan solunuzdan geçenlerin çoğu pijamalıdır. (...) Acaba pijamayı, bâlâ üniforması ayarında resmî ve muhteşem bir giyim vasıtası sanan bu kenar dilberleri, sabık entari zariflerinin çocukları mı? Pijama ancak yatak odalarımızdaki aynanın görebileceği mahrem bir istirahat kılığıdır ve affedersiniz ama pijamayla elaleme görünmek, anadan doğma çırılçıplak görünmekten daha çirkin ve ayıp... Orta halli bir İngiliz, kendisini pijamasıyla oda hizmetçisine bile göstermekten hayâ eder. Hey gidi Avrupalı gayreti hey! Ruha nüfuz edemeden üstünkörü madde kopyacılığıyla bir medeniyetin avlanamayacağına, birçoğumuzda şu zaman ve mekânını şaşırmış olan pijama ne güzel misal!²⁸

Üstünlük kuramı çerçevesinde bir örnek de Ahmet Hamdi Tanpınar için söyledikleridir:

Topluma Yararlı Hale Getirmek İçin Alçakgönüllü Bir Öneri. Swift burada son derece ciddi bir yaklaşımla bir siyasal ekonomi profesörünün söylemini kullanır ve İrlanda’nın yaraları için bir takım teklifte bulunur. Buna göre yetersiz beslenme, halkın yoksulluğu ve nüfus artışının önüne geçilmesi için yoksul halkın çocuklarını kasaplık et olarak satmaları uygun olacaktır. Böylece yetersiz beslenmenin önüne geçilecek, yeni kaynaklar bulunurken nüfus artışı da önlenecektir. Swift uygulamalı önerilerde bulunmaya devam eder; besiciliğe dair öğütler, yemek tarifleri ve çocuk kesim merkezlerine dair tekliflerde bulunur. Durum çözüm üretemeyen yöneticilere abartılı, grotesk tonda satirik bir eleştiri örneğidir. Jonathan Swift, *Alçakgönüllü Bir Öneri*, Çev. Deniz Hakyemez, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2008., s. 115-126.

²² “Görüşler ve Çareler”, *Son Telgraf*, 6 Aralık 1941.; *Çerçeve 2*, s. 62.

²³ *A.g.e.*, s. 62.

²⁴ “Çareler”, *Büyük Doğu*, 7 Nisan 1944., c. II., nr. 26., s. 2.; *Çerçeve 3*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010., s. 21.

²⁵ “Dua”, *Son Telgraf*, 18 Nisan 1942., s. 1.; *Çerçeve 2*, s. 83.

²⁶ “Münevver Kıtlığı”, *Son Telgraf*, 22 Eylül 1942.; *Çerçeve 2*, s. 26.

²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Gülin Öğüt Eker, *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, s. 141-143.

²⁸ “Pijama”, *Haber*, 15 Temmuz 1939.; *Çerçeve 1*, s. 90-91.

Ah, unuttum.. Bakın parmağının gösterdiği noktada, soldan üçüncü masada, şıklığından ziyade şıklığa gayreti görünen kavruk saçlı, buruşuk alınlı, zoraki gülüşlü, kamburca bir zat var. Bu zat masasındaki iki kişinin on misli kadar bir zümrece tanınmış ve tanyeri ağırırken pınar başında doğmuş bir şairciktir. Şu anda ihtiyaç içindedir, çünkü şöhreti kendisine cin gibi musallat bir şairin, ağız dolusu aleyhinde bulunmaktadır. Lütfen ona, Mısır çarşısına uğrayıp kıskançlık derdine iyi gelecek bir ot aramasını tavsiye ediniz!²⁹

Şu fıkrada Necip Fazıl bir parça insaf gösterildiğinde imanın zirvesine yaklaşılabileceğini tavsiye etmektedir. Fıkranın tamamı okunduğunda Necip Fazıl'ın insaf dilenmediği, imandaki üstünlüğü anlattığı görülecektir. Fıkradaki mizah takma dişlerde kendini belli edecektir.

Sadece insaf, efendiler! Korkmayın, ne iman, ne bir şey! Bir parça insaf! İman; o, saadetlerin zirvesi. Oraya sizin gibi meflûçları nasıl çağırırım. Yalnız bir parça insaf!... İnsaf, zirvesinden bahsettiğimiz dağın etekleridir. Oraya insan sürüne sürüne de gidebilir. Siz de takma dişlerinizi biraz sıksanız, gelebilirsiniz! Ne olur bir parça insaf!³⁰

2. Çerçevelerde Mizahın İşlevi

Çerçevelerde mizah işlevsel olarak kullanılmaktadır. Burada Necip Fazıl bazen şakacı bir üslupla latife yaparken mizahın eleştiri ve hoşgörü, protesto ve tahrip, savunma ve saldırı, gerilimi azaltma, sosyal tarihin kod ve mesajını taşıma, keyif verme ve eğlendirme işlevlerinden de yararlanılmaktadır. Mizahın işlevi konusunda şiirinden farklı olarak özneye değil nesneye yönelir.

2.1. Latife işlevi

Muallim Naci, mizahı “yekdiğeriyle latife etmek”³¹ diye tarif eder. Çerçeve’lerde Yakup Kadri ile ilgili iki yazı latife işlevine örnektir. Fıkraların ikisi de Yakup Kadri’nin büyükelçilik vazifesiyle alakalıdır:

Yakup Kadri bizim Hollanda elçimiz... Yakup Kadri’yi hatırlamaktaki vesile bambaşka... Hollanda elçiliği Yakup’un üçüncü sefirliği... Birincisi Tirandaydı. Nerede Tiran? İkincisi Prag’daydı. Hani Prag? Üçüncüsü de Hollanda’da. Ne oldu Hollanda’ya? Yandı yandı kül oldu. Garip olmaktan başka hiçbir haysiyeti olmayan bir takım tesadüflerde kıymet aramıyorum. Maksadım, barut kokuları içinde biraz tebessüme yer ayırmak.(...) Yakup Kadri’nin Çekoslovakya ve Hollanda’daki memuriyetine nihayet veren Alman orduları karşısında dil ucuna gelen espri de muhakkak ki yeni bir latife mevzuu olarak şu oluyor: Yakup Kadri’yi Berlin büyükelçisi tayin edelim³².

Yakup Kadri’nin bulunduğu üç yabancı merkezin de işgali ki basit ve tabii bir tesadüf hadisesinden başka bir şey değil (...) Yakup Kadri’yi edebiyatımızda olduğu gibi politikamızda da, sahibini mesut, fakat düşmanını bedbaht eden, bir yeni ve millî silah gibi kullanabiliriz³³.

²⁹ “Küllük Akademiyası”, *Haber*, 16 Temmuz 1939.; *Çerçeve 1*, s. 92.

³⁰ “Bir Parça İnsaf”, *Büyük Doğu Gazetesi*, 18 Mart 1949.; *Çerçeve 3*, s. 107.

³¹ *Lügat-ı Naci*, Asır Matbaası, İstanbul, 1322/1905, 1906., s. 649.

³² “Latife”, *Son Telgraf*, 17 Mayıs 1940.; *Çerçeve 1*, s. 226-227.

³³ “Yakup Kadri”, *Son Telgraf*, 26 Temmuz 1940.; *Çerçeve 1*, s. 230-231.

2.2. Eleştiri ve Hoşgörü İşlevi

Eleştiri işlevinde Necip Fazıl eleştiri konusu olan bazı durumları mizah yoluyla gösterip düzeltme yoluna gider. Bazen de düzeltme yoluna gitmesine rağmen metinde öfkeli bir eleştiri de bırakır. Kimi mizahi eleştiriler bir hoşgörü barındırır.

Bir aksiyon adamı olarak Necip Fazıl, “aksiyon”u fikrin taarruz aleti olarak görmektedir. Ona göre bütün büyük davalar müdafaa ile değil taarruz ile yayılmıştır; aksiyonsuz fikir silahsız asker, kurşunu olmayan tabanca gibidir. Kendi zaviyesinden Gandi'nin aksiyonsuz fikir telakkisi eleştiriye açıktır. Necip Fazıl durumu “açlık nöbeti” etrafında bir mizahla değerlendirir:

“Çoktanberi ismi herhangi bir vesilenin direğine çekilmeyen Gandi yine karşımıza çıktı. Anlaşılan, yıllardır uslu ve akıllı, yiyip içiyordu; yine açlık nöbetine tutuldu. Bu defaki sebep bir Hind mihracesiyle arasındaki ihtilaftır. Mihrace tebaasına demokratik rejim tatbik etmiyormuş.

Çerçeve’lerdeki mizahi eleştiri örneklerinin çoğu Türkçe’nin kullanımına dairdir. Necip Fazıl, dilin kullanımına ilişkin eleştirilerini yapmakta, bazı hataları düzeltmektedir.

Ya bizim Türkçemiz! Engizisyon zulmüne uğruyor da kimse aldırış etmiyor. “Dâhiliye, İktisat ve Maarif Vekilleri izahat verdiler- verdi.” “Bu yıl sayfiyeye giden birçok aileler-aile.” “Şanlı Türkiye’nin yığın yığın askerleri- askeri”. Neredeyse bir tatlı su frengi edasıyla üç adamlar diye konuşacağız. “Üç silahşörlük, Üç ahbap çavuşlar” gibi bazı isimleri hatırlamaz mısınız? Hele film isimleri, ilan Türkçeleri, Şişli ağızları, evlere şenlik. (...) Dilimize bir ihanet, münevverler Türkçesinin üçte birini müstemlekeleştiren Fransızca kelime istilasası... Türk anneleri iki çocukta bir Fransız yavrusu mu doğuruyor? Ne rezalet! (...) Nedir o “Etrüsk, Trak, Marakaz, Suvat” filan gibi vapur isimleri? Hotanto ticaret filosunun gemileri mi bunlar?³⁴

Dilin kullanımına ilişkin aşağıdaki iki fıkrada eleştirinin yanında bir öfke sezilmektedir:

Soylu Türk gramerinin aslında, fail birden fazla olduğu zaman fiil cem ifade etmez. Mesela (askerler geldiler) cümlesi yanlıştır. (Askerler geldi!) Bazı istisnalarıyla gramerimizin müsaade ve müsamaha ettiği bu şekil, hele fail hayvan veya cemad olursa asla caiz değil. (Kazlar yürüyorlar), (Taşlar yuvarlanıyorlar) cümleleri, zevk gramerimizi bile tırmalayacak birer kazkafalılık ve taşbeyinlilik eseri!³⁵

Birçok tayyarelerin öldürdükleri birçok siviller...

Siz Türkçe bakımından, birçok züppe telkinlerin değil, telkinin; öldürdükleri değil, öldürdüğü; birçok başıbozuklar değil birçok başıbozüksunuz.

İs-tih-ba-ba-baratı... Padon, padon... istihbaratına nazaran...

Mehmet Akif’in dediği gibi (Pardon) çıktı çikalı her suç mübahtır. Hele (r) sız pardon, yani padon çıktı çikalı...

Tâtîtâtîtâtî

³⁴ “Türkçe, Zavallı Türkçe”, *Haber*, 5 Haziran 1939.; *Çerçeve 1*, s. 73-74.

³⁵ “Gramer Dersi”, *Son Telgraf*, 2 Aralık 1939.; *Çerçeve 1*, s. 143.

Bu kaval Ankara radyosunun en mantıklı ve doğru sesi..³⁶

Çerçevelerdeki 1301 adet yazıdan ikisi, gazete fikra yazısının dışında bir edebi tür olan fikra örneğidir. İlkinde Necip Fazıl bir yanlış düzelterek mizahın eleştiri işlevinden yararlanmaktadır. Diğerinde ileride göreceğimiz gibi bir savunma mekanizması işlevi vardır. Necip Fazıl, ilk fıkra Arapların Nasrettin Hocası olarak bilinen “Ciha”nın bir fıkrasını köşesine şu şekilde taşır:

Ciha'yı bir gün babası, pişmiş bir koyun kellesi satın almak üzere pazara göndermiş. Ciha kelleyi almış ve yolda gelirken dayanamayıp kellenin gözlerini, dilini ve beynini yemiş.

Baba bu dımdızlak kelleyi evirip çevirdikten sonra Ciha'ya haykırmış:

Ciha bu ne böyle?

Koyun kellesi!

Nerede bunun gözleri!

Sağlığında körmüş.

Ya dili?

Dilsizmiş.

Ya beyni nerede?

Mektep muallimi olduğu için beyinsizmiş.

Ben Ciha'nın son hükmündeki teşhisi haksız bulduğum için onu şöylece düzeltiyorum:

Siyasi muharrir olduğu için beyinsizmiş³⁷.

Aşağıdaki eleştiride bir hoşgörü örneği vardır:

Bazı dostlarım bana demiştir ki:

Yazılarını kolaylıkla anlayamıyoruz. Bazı cümleleri birkaç kere okumak lazım. Biraz daha hafif yazamaz mısın?

Bazı düşmanlarım da şöyle buyurmuştur:

Ne dediği anlaşılmıyan adam! Muvaffakiyetini anlaşılmamakta arayan, zikzaklı, dolambaçlı, çetrefil cümlelerde kıymet vehmeden yazıcı!

Demek ki, bazı dostlarımla bazı düşmanlarım arasında yalnız nezaket farkı var..³⁸

2.3. Protesto ve Tahrip İşlevi

Mizahta protesto aynı zamanda tahrip etme işleviyle birlikte ele alınmaktadır. Necip

³⁶ “Ankara Radyosundan İlhamlar”, *Son Telgraf*, 17 Kasım 1940.; *Çerçeve 1*, s. 293-294.

³⁷ “Siyasi Muharrir”, *Son Telgraf*, 22 Ekim 1939.; *Çerçeve 1*, s. 128.

³⁸ “Kolay Cümle” *Haber*, 31 Temmuz 1939.; *Çerçeve 1*, s. 104.

Fazıl'ın dönemin C.H.P'si aleyhinde yazdığı yazılar bir araya getirilse hacimli bir kitap olacak niteliktedir. Bizi ilgilendiren mizahta protesto işleviyle ilgili kısım dır. Necip Fazıl burada “tek parti dönemi”ni bir satır ifadesi olarak “Tek tip ekmek” tabiriyle protesto etmektedir. Yazı 30 Ocak 1948 tarihli dır:

“Yüz seneden beri ruh hamurumuz bozuluyor ve o kadar bozuldu ki, nihayet ekmek hamurumuzu da kendisine benzetmeye başladı. (...) nihayet, içine girmediğimiz harp bitti dediler, vesikalaları kaldırdılar; ucuz veya pahalı, fakat iyice bir ekmek yemeğe başladık. Birdenbire “Tek tip ekmek” emriyle, başımıza ne geldiğini biliyorsunuz! (...) Henüz hiç kimsenin iç yüzüyle farkında olmadığı bu hadisenin ismi, milletin ekmeğiyle oynamaktır.”³⁹

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Necip Fazıl, Türkçenin kullanımını meselesini bir maarif davası olarak telakki etmektedir. Türkçe'nin yanlış kullanımıyla ilgili eleştirileri sadece mizahi yazılarla sınırlı değildir; hatta mizahi yazılar dile dair yazılar arasında çokluğuna rağmen az bir yekûn teşkil eder. Bir kelime virtüözü olan Necip Fazıl için Türkçe hayat demektir ve Türkçe istiklalini kaybederken topraklarımızın istiklaliyle öğrenülemez⁴⁰. Türkçenin yurtiçinde ve yurtdışında yanlış ve zevksiz kullanımını bazı fıkralarında mizahi bir üslupla ele almıştır. Zevksizliği protesto ettiği bir fıkrasında şunları söyler:

“Yolunuz Beyoğlu'ndan, bilhassa Talimhane adasından geçerken lutfen apartıman isimlerine göz atarak yürüyün! Palaslı, incili, yakutlu, şıklı, asümanlı, koketli, bir demet... bunların içinde (sev beni, öp beni, al beni!) tarzında emir verenleri de var... Bana bu cinsten isim taşıyan bir apartmanda bedava daire verseler oturmayacağıma inanır mısınız?”⁴¹

Kanaatimizce öz Türkçecilik cereyanıyla ilgili eleştirisindeki mizah da bir protestodur. Çünkü dilin edebi kullanımında öz Türkçecilik de bir çeşit zevksizliktir. Abdülhak Hamid'in 25. Ölüm yılı münasebetiyle yazdığı bir fıkradaki espriden şu örneği verebiliriz:

“Abdülhak Hamid (...) Eserini bir tarafa bırakalım şimdi; şahsına, hayatına ve esprilerine bayıldım. Yeni harfler bahsinde, isminin (Hamit) diye yazılmasına müthiş kızar ve şöyle derdi:

- “Ömrümün sonunda ismimin sonuna bir (it) taktılar.” En güzel esprisi, yeni Türkçe cereyanları devrinde “şair” yerine kullanılmak istenen “kulcığır” lafına verdiği cevaptır: “Ya kulcığır şair demek değil, ya ben şair değilim.”⁴²

2.4. Savunma ve Saldırı İşlevi

Necip Fazıl'ın bir edebi tür olarak fıkrayı köşesine taşıdığı ikinci yazısı 1960 darbesinden iki sene sonra yayımlanmıştır. Necip Fazıl burada iki taraf arasında kalmamak için bir savunma mekanizması geliştirir gibidir. 27 Mayıs'la ilgili fıkra şu şekildedir:

Bir Yeniçeri ile bir Sipahi, gece mi gündüz mü, belirsiz bir vakitte silahlarını çekmiş boğaz boğaza tartışma halindedir.

³⁹ “Milletin Ekmeğiyle Oynanıyor”, *Büyük Doğu*, 30 Ocak 1948, S. 78., s. 1.; *Çerçeve 3*, s. 95-96.

⁴⁰ “Hayatım demek olan dilim istiklalini kaybederken, topraklarımızın istiklaliyle öğrenülebilir miyim ben?” *Çerçeve 1*, s. 160.

⁴¹ “İsimlerimiz”, *Haber*, 7 Haziran 1939.; *Çerçeve 1*, s. 75.

⁴² “Abdülhak Hamid”, *Son Posta*, 15 Nisan 1962.; *Çerçeve 4*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010., s. 82. (Necip Fazıl, benzer bir yaklaşımı “Halimiz” manzumesinde dile getirir: Ruhsal, parasal, soyut, boyut, yaşam, eğilim / Ya bunlar Türkçe değil ya, ben Türk değilim. *Öfke ve Hiciv*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011., s. 46.).

Biri, elini gökte bir şeye uzatmış, kükrüyor:

Bu güneştir!

Öbürü, eli aynı şeye doğru gürlüyor:

Bu aydır!

Güneş mi ay mı; gel de kestir!

Ay değil, güneş!

Güneş değil, ay!

Bir de bakmışlar ki, kıyın kıyın, bir Bektaşî babası geçmekte... hemen babanın üzerine atılıp soruyorlar:

Söyle! Şu gökte gördüğün güneş değil mi?

Bildir? Şu, gökteki şey, ay değil mi?

Baba bakmış ki, güneş dese öbürünün kaması, ay dese berikinin, topuzu... Ne yapsın?...

Çocuklar, demiş; kusura bakmayın, ben buranın garibiyim! Tanımıyorum!

Biz de buranın garibi olduk; kusura bakmayın: Güneş mi, ay mı, tanımlıyoruz!⁴³

Bu tek fıkra ile Necip Fazıl'ın durumunu izah edemeyiz. Nitekim bu fıkradan bir ay sonra yazdığı çerçeveye baktığımızda savunmanın yanında saldırıya geçecek ve İsmet İnönü'ye yüklenecektir. Bu fıkradaki ifadeler aynı zamanda uyumsuzluk kuramına da örnek teşkil eder:

Dedi:

Af çıkarsa huzur gelir mi?

Dedim:

Af çıkarsa huzur gelmez; çıkmazsa gitmekte devam eder.

Dedi:

İnönü çekilirse işler düzeler mi?

Dedim:

O çekilmedikçe hiçbir şey düzelmaz; çekilirse her şey bozulur⁴⁴.

2.5. Gerilimi Azaltma İşlevi

Gerilimi azaltmayla ilgili buraya aldığımız örnek de 1960 darbesinden iki sene sonra

⁴³ "Garip", *Son Posta*, 28 Mart 1962.; *Çerçeve 4*, s. 65. (Bergson benzer bir fıkra nakleder: "herkesin gözyaşları döktüğü bir vaaz sırasında adamın birine neden ağlamadığını sormuşlar, o da: - Ben buranın yabancıyım, demiş". *Gülmek*, s. 14.).

⁴⁴ "Dedi-Dedim", *Son Posta*, 28 Nisan 1962.; *Çerçeve 4*, s. 92.

yayımlanmıştır. Burada Necip Fazıl mizahi bir üslupla bir yandan gerilimi azaltmaya çalışırken diğer taraftan ince eleştiriler de yapmaktadır. Yazının ismi başka *Çerçevelerin* de başlığı olan “Dedi-Dedim” serisine aittir.

Dedi:

27 Mayıs ve Anayasa hakkındaki tenkit yasağından sonra ne yapacaksın?

Ben bunu demek istemiyorum. Bırak şu cinaslı ağzı! Yani yazı yazabilecek misin?

Dedim:

Evvvela ne demek istiyorsan açık söyle! Sonra cinas ve imaya o kadar muhtaç bir hengâmedeyiz ki, pırzolanızı yerken, garsona “Bana bir bıçak getir!” yerine “Pırzolayı ufalamak için bir tedbir bul!” demek zorundayız. Daha sonra, 27 Mayıs ve Anayasaya gelinceyedek, hayal ve idrakimiz, daha nice mayın tarlaları içinde yol almaya mecbur.

Dedi:

Bunu yapabilecek medeni cesarete malik misin?

Dedim:

Cesaretin medenisine, evet; fakat kanunîsine hayır!⁴⁵

Fıkra da mecazlarla ortamdaki gerilim azaltılmaya çalışılmaktadır. Ancak cesaretin medenisine sahip olunmakla birlikte kanunî bir cesaret bulunmamaktadır. Çünkü ortada cesareti teşvik eden (!) bir kanun yoktur.

2.6. Sosyal Tarihin Kod ve Mesajını Taşıma İşlevi

Dil toplum tarihini muhafaza eden ve gösteren canlı bir varlıktır. Kültür ve toplumdaki değişimler, nesiller arasındaki farklar dilin kullanımına da yansımaktadır. Bir dilin başka bir dilden etkilenmesi dil için olağan bir süreçtir. Sosyal tarihimiz içinde dilin nasıl etkilendiği araştırmaya ve eleştiriye açık bir konudur. İlk dönem romanlarımız özellikle alafrangalık bağlamında bu tür konulara yer vermiştir. Alafrangalığın eleştirildiği romanlarımızda karakterlerin Türkçe ve Fransızca karışık cümleleri kullanımından doğan komik unsur gösterilmiştir. Aşağıdaki fıkrasında Necip Fazıl, Türkçe-İngilizce karışık bir dil kullanımını mizahi bir üslupla ele alırken aslında sosyal tarihimiz için Tanzimat'tan bu yana bir vaka haline gelmiş alafranga Türkçe kullanımını alaya almaktadır. Uyumsuzluk kuramına örnek olarak aynı zamanda eleştiri işlevi gören fıkrada Türkçe konuşmalar, İngilizce charming (tatlı, çekici, cazibeli), that is (yani), because (çünkü), because it is (Çünkü o), I am very very (ben çok çok), moonlight (mehtap, ayışığı) ifadeleriyle karışık halde verilirken Necip Fazıl bu karışıklığı alaya alır:

Kadıköyü vapurunun hususî mevkiinde iki genç kız ve bir delikanlı... bu mahluklar

⁴⁵ “Dedi-Dedim”, *Son Posta*, 1 Mart 1962., *Çerçeve 4*, s. 47-48.

zahirde, en hurda teferruat ve en sağlam bütün halinde yüzde yüz Amerikalı. .. Ne nisbette, biliyor musunuz? Taklit ettikleri, eğer tavus kuşu kadar muğlak ve mufassal bir şey olsaydı, hiçbir tavus kuşu bunların mesela saksığan olduğunu karşıdan fark edemezdi.

Rahat rahat konuşuyorlar:

Amma yaptın ha, ne kadar (sili)

Sen onu affetmişsin (Çarming)

(dat iz) çok doğru, (bikoz)

(bikoz)?

(Bikoz it iz) malum...

Ne dersiniz deyin! (Ay em veri veri) mes'ut...

Kaytan bıyıklı delikanlı, Alan Led'i kıskandıracak bir bezginlik edasiyle soruyor:

Mehtap var; yarın gece gel de asfalta çıkalım!

Ve genç kız Rita Hayvort'a taş çıkartacak bir mizaç havası içinde cevap veriyor:

Bilirsin ki ben (Munlayt)ları hiç sevmem!⁴⁶

2.7. Keyif Verme ve Eğlendirme İşlevi

Hayatın sıkıntı, stres, dert, tasa ve kaygılarından uzaklaşmanın en iyi yolu mizahtır. Charlie Chaplin'in "Hayat, uzak çekimde komedi, yakın planda trajedidir" anlayışından hareketle Allen Klein mizahın keyif verme ve eğlendirme işlevini eğlence dünyası içindeki yerine göre tarif eder⁴⁷. Necip Fazıl'ın bazı fıkralarında mizah hayata uzak çekimden bakan keyifli bir üsluba sahiptir. Bu fıkralarda özel bir konu yoktur ve ince bir eleştiri de dikkatten kaçmaz. Necip Fazıl günlük hayatın daha çok alıştığımız taraflarının arkasındaki komik ögesini yakalamaya çalışır.

Kahve ve tütün sorununa mizahi bir dille yaklaşır:

Duyduğuma göre Hitler'in en müthiş tiryakiliği kahveye karşı imiş... Günde 50-60 kahve içermiş... Şimdi o da Almanya'da kahvesiz mi bilmem amma, biz burada, ilk saiki kendisinden başka kimseye yükleyemeyecek şekilde kahvesiziz. Anavatanda yetişen tütüne nazar değmese bari...⁴⁸

Çerçevelerde otobüs, araba, -sürekli trenle seyahat ettiği için- daha çok tren ve tramvaydaki kalabalığı anlatır. Tramvaydaki kalabalık bir sahne için şunları söyler:

Karaköy'de, bir mahşer kalabalığı içinde tramvay bekliyorum. Eğer tramvay gelecek olursa, ve içinde tek adamın sokulabileceği bir delik bulunursa, ben de bu deliği dolduracak yegane bahtiyar olabilirim, Beyoğlu'na çıkacağım⁴⁹.

⁴⁶ "Yeni Nesil", *Büyük Doğu*, 23 Ocak 1948., S. 77., s. 2.; *Çerçeve 3*, s. 94-95.

⁴⁷ Allen Klein, *Mizahın İyileştirici Gücü*, Epsilon Yayınevi, İstanbul, 1999.

⁴⁸ "Kahve", *Son Telgraf*, 27 Mayıs 1943.; *Çerçeve 2*, s. 238.

⁴⁹ "Halimiz Nice Olacak", *Son Telgraf*, 19 Ekim 1943.; *Çerçeve 2*, s. 287.

Şu fıkrada *Çerçeve*'lerde eleştiriden nasibini çok alan iş adamlarıyla ilgilidir:

Parayı kucak kucak kaldıran, çuval çuval kazanan ve avuç avuç harcayan iş ve teşebbüs adamına sorsam:

Vakıflar idaresinin yoksullara mahsus böyle aşevleri bulunduğunu ve buralarda bedava yemek dağıtıldığını biliyor musun?

Bilmiş veya bilmemiş, kaç para eder; gidip de orada bedava yemek yemediğine teşekkür edelim...⁵⁰

Bir fıkrada hububat sorununu ele alır:

Mahsul, devşirildikten sonra ne olmuştur? Yoksa harpten sonra, İzmit'ten Ağrı dağına kadar, toprağın altında ve Binbirdirek şeklinde muazzam bir Yerebatan sarayı mı keşfedeceğiz?⁵¹

Necip Fazıl'ın çerçevelerindeki yoğun yazı faaliyeti düşünüldüğünde bu yazıların günübürlük yazılar olduğu düşüncesi akla gelebilir. Ancak fıkralar gerçekten ilk günkü fıkrada ifade edildiği gibi "Aşınmış, pörsümüştü, ucuz ve laubali bir kalıp olan gündelik fikra tabutunda harcanıp gitmek" endişesini taşımaktadır. Bu yüzden Necip Fazıl yazdığı yazıları unutmamış gözükmektedir. Aşağıdaki iki fıkra arasında üç senelik bir fark olmasına rağmen Necip Fazıl sadece mevzusunu değil esprisini de unutmamıştır.

Türkiye'de siyasi, sosyal, edebi, kültürel manzaranın da etkisiyle oluşan kötü durumu alaya alır:

1960 başlarında "Hürriyet" diye bağırılıyordu.

1962 ortalarında Huzur" diye çırpınılıyor.

1965'te acaba ne diye dövünülecek.

1960 başlarında muharrirler mahkeme koridorlarını dolduruyordu.

1962 ortalarında yazarlar Adalet Sarayını taşıyor.

*1965'de belki de muharrir kalmayacak*⁵².

Belki de muharrir kalmamasının ardında yatan koşullar sadece yazarların adalet sarayını doldurmasıyla ilgili değildir. Mesele kendini yazar sananların yazar olarak telakki edilmesiyle de ilgilidir. Zaten mevzunun görünmeyen tarafı ve mizahın ikinci boyutu da budur. 1962'de yazdığı bu yazıdan üç sene sonra muharrirleri tekrar ele alacak kendini muharrir sananları üslup ve mana yoksunluğuyla tarif edecektir:

Muharrir sanığı dedik ya; bir şey sanılan kalemlerin şu lisan, üslup ve mana yoksunluğuna bakınız⁵³.

Necip Fazıl, bu tarz yazarlara muharrir dememekte ısrarcıdır. Bir fıkrasında onlara "yanık

⁵⁰ "Aşevleri", *Son Telgraf*, 4 Haziran 194.; *Çerçeve* 2, s. 244.

⁵¹ "Hububat Derdimiz", *Son Telgraf*, 25 Eylül 1943.; *Çerçeve* 2, s. 286.

⁵² "Kıyaslama", *Son Posta*, 12 Mayıs 1962.; *Çerçeve* 4, s. 102.

⁵³ "Muharrir Sanığı", *Yeni İstanbul*, 2 Mart 1965.; *Çerçeve* 4, s. 142.

kafalar” etiketini yapıştırmaktadır. Ancak bu kafalar işkembeci vitrinlerindeki pişmiş kellelere benzeyen “yanık”lardır:

Onlara muharrir demiyorum, yazar diyorum. Aradaki farkı anlayan anlar. Yazar, işte. Yazar, çizer, karalar. Bir jandarma eri de, küçük ve büyük harfleri birbirine karıştırarak (bÖLÜK eMrİ) diye yazar. (...) bazı gazete fıkralarının tepesindeki yazar kellelerini kastediyorum (...) Okuyucuya ne bu kellelerden? İşkembeci vitrinlerinde, ağzına bir de yeşil yaprak iliştiirdikleri pişmiş kelleleri hatırlatan bu yanık kafalar, yoksa fikrin olmadığı yerde onun yerine mi geçiyor? Bir yazının tepesinde, muharririn, ya bir (desen) yahut fotoğraf halinde sırttan resmi, bazı berber aynalarının kenarlarına sıkıştırılmış kartvizitler kadar adi⁵⁴.

Sonuç

Necip Fazıl'a göre mizah ibişlik veya soytarılık değil ciddi bir iştir ve ciddiliğindeki liyakati dolduramadığımız kalıplaşmış hadiselerin peçesi altında yatmaktadır. Bu mevzuda kaynağı Henri Bergson ve *Gülmek* isimli eseridir. Mizahı ağırlıklı olarak uyumsuzluk ve üstünlük kuramlarına dâhildir. İki kuram arasında uyumsuzluk örneklerinin baskın olduğu görülmektedir. Dolayısıyla mizah anlayışında, benzeşmeyenlerin ilişkisini dikkate alan tezatlı durum ve söyleyişin hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Üstünlük kuramı çerçevesinde değerlendireceğimiz mizahi örneklerde hiciv, satir örnekleri baskındır. Necip Fazıl için mizah işlevseldir. *Çerçeve*'lerde mizahın latife, eleştiri ve hoşgörü, protesto ve tahrip, savunma ve saldırı, gerilimi azaltma, sosyal tarihin kod ve mesajını taşıma, keyif verme ve eğlendirme işlevlerinden yararlanılmaktadır. Latifelerde genellikle şakacı ve hoşgörülü bir üslup kullanan Necip Fazıl, mizahın diğer işlevlerinde bariz olarak eleştirel bir tutum takınır. Şiirinde ağırlıklı olarak tecrit yapan Necip Fazıl'ın mizahi anlayışı genellikle tasvire dönüktür. Bu yüzden *Çerçeveler*de mizah öznenen çok nesneye yöneliktir.

Kaynakça

- Allen Klein, *Mizahın İyileştirici Gücü*, Epsilon Yayınevi, İstanbul, 1999.
- Çağatay Güler – Bilge Ufuk Güler, *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Yazıt Yay., Ankara, 2010, s. 243.
- Gülin Öğüt Eker, *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yay., Ankara, 2014.
- Henri Bergson, *Gülme, Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2015,
- Jonathan Swift, *Alçakgönüllü Bir Öneri*, Çev. Deniz Hakyemez, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2008.
- Leonard Feinberg, “Mizahın Sırrı” *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Çev. Ali Çelik - F. Gül Özyazıcıoğlu Koçsoy, Yay. Haz., M. Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır Teke, Geleneksel Yay., Ankara, 2014.
- Levent Bayraktar - Zeynep Tek, *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*, Aktif Düşünce Yay.,

⁵⁴ “Yazar Kelleleri”, *Sabah*, 3 Şubat 1967.; *Çerçeve 5*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010., s. 45.

Ankara, 2015.

Marcel Gutwirth, *Laughing Matter*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.

Muallim Naci *Lügat-ı Naci*, Asır Matbaası, İstanbul, 1322/1905, 1906.

Necip Fazıl Kısakürek, “Çerçeve – Günlük Fıkra”, *Haber*, 25 Ocak 1939.

_____ “Din ve Sanat 1”, *Haber*, 4 Nisan 1939.

_____ “Türkçe, Zavallı Türkçe”, *Haber*, 5 Haziran 1939.

_____ “İsimlerimiz”, *Haber*, 7 Haziran 1939.

_____ “Pijama”, *Haber*, 15 Temmuz 1939.

_____ “Küllük Akademiyası”, *Haber*, 16 Temmuz 1939.

_____ “Kolay Cümle” *Haber*, 31 Temmuz 1939.

_____ “Siyasi Muharrir”, *Son Telgraf*, 22 Ekim 1939.

_____ “Gramer Dersi”, *Son Telgraf*, 2 Aralık 1939.

_____ “Ankara Radyosundan İlhamlar”, *Son Telgraf*, 17 Kasım 1940.

_____ “Aksiyon Serisinden: Dil Buhranımız-1, Vaziyet”, *Son Telgraf*, 13 Aralık 1940.

_____ “Latife”, *Son Telgraf*, 17 Mayıs 1940.

_____ “Yakup Kadri”, *Son Telgraf*, 26 Temmuz 1940.

_____ “Üç Ayaklı Sehpa”, *Son Telgraf*, 15 Kasım 1941.

_____ “Kahkaha”, *Son Telgraf*, 26 Kasım 1941.

_____ “Görüşler ve Çareler”, *Son Telgraf*, 6 Aralık 1941.

_____ “Dua”, *Son Telgraf*, 18 Nisan 1942.

_____ “Münevver Kıtlığı”, *Son Telgraf*, 22 Eylül 1942.

_____ “Milli Hançere Meselesi”, *Son Telgraf*, 6 Mart 1943.

_____ “Kahve”, *Son Telgraf*, 27 Mayıs 1943.

_____ “Aşevleri”, *Son Telgraf*, 4 Haziran 1943.

_____ “Hububat Derdimiz”, *Son Telgraf*, 25 Eylül 1943.

_____ “Halimiz Nice Olacak”, *Son Telgraf*, 19 Ekim 1943.

_____ “Çareler”, *Büyük Doğu*, 7 Nisan 1944., c. II., nr. 26., s. 2.

_____ “Yeni Nesil”, *Büyük Doğu*, 23 Ocak 1948., S. 77., s. 2.

_____ “Milletin Ekmeğiyle Oynanıyor”, *Büyük Doğu*, 30 Ocak 1948, S. 78., s. 1.

_____ “Bir Parça İnsaf”, *Büyük Doğu Gazetesi*, 18 Mart 1949., S.2.

_____ “Dedi-Dedim”, *Son Posta*, 1 Mart 1962.

_____ “Garip”, *Son Posta*, 28 Mart 1962.

_____ “Abdülhak Hamid”, *Son Posta*, 15 Nisan 1962.

_____ “Dedi-Dedim”, *Son Posta*, 28 Nisan 1962.

_____ “Kıyaslama”, *Son Posta*, 12 Mayıs 1962.;

_____ “Muharrir Sanığı”, *Yeni İstanbul*, 2 Mart 1965.

_____ “Yazar Kelleleri”, *Sabah*, 3 Şubat 1967.

_____ *Çerçeve 1*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010.

_____ *Çerçeve 2*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010.

_____ *Çerçeve 3*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010.

_____ *Çerçeve 4*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010.

_____ *Çerçeve 5*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010.

_____ *Öfke ve Hiciv*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011.

_____ *Bâbiâli*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yay., İstanbul, 2008.

Robert Escarpit, *Mizah*, Çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitapevi, Ankara, 2016.

KAPANIŞ VE DEĞERLENDİRME OTURUMU

Kapanış oturumumuz başlıyor. Oturum başkanımız Sayın Prof. Dr. Sami Şener'i oturumu yönetmek üzere sahneye davetlerini arz ediyorum. Bu oturumumuz değerlendirme ve kapanış oturumu olacak. Yine Bartın Üniversitesi Rektörümüz Sayın Prof. Dr. Ramazan Kaplan, Sayın Prof. Dr. Ömer Özyılmaz, Sakarya Üniversitesi Öğretim Üyesi, sahnemize geliyorlar. Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Öğretim Üyesi Sayın Prof. Dr. Turan Karataş, Atatürk Üniversitesi Öğretim Üyesi Sayın Prof. Dr. Mehmet Törenek, AfyonKarahisar Kocatepe Öğretim Üyesi Sayın İbrahim Kavaz, Sayın Kavaz Fırat Üniversitesi Öğretim Üyesi düzeltiyoruz, özür diliyoruz, buyrun hocam. Evet sözü oturum başkanımıza bırakıyoruz. Sevgili öğrenci arkadaşlar fuaye alanında görevli dışındakileri salonumuza alalım. Oturum boyunca da lütfen giriş-çıkış yapmayalım. Sessizce dinleyelim. Teşekkür ediyoruz.

Prof. Dr. Sami Şener

Değerli hocalarım, kıymetli misafirler ve geleceğin inşasında önemli sorumluluk taşıyan genç kardeşlerim, bugün gerçekten önemli bir toplantının son oturumunu yapıyoruz. Necip Fazıl üstadımızı birçok bilim adamının, fikir adamının açıklamalarıyla veya değerlendirmeleriyle yeniden anladık ve andık. İnşallah bu faydalı ve verimli toplantının gelecekte de yeni gelişmelere ışık tutacağını ve yeni genç gönülleri, ruhları memlekete, ilme ve geleceğe hizmet noktasında kıvılcımla, kıvılcımlarla aydınlatacağına ben şahsen inanıyorum. Burada şunu gördük ki bir farklı bir eğitim ağı Necip Fazıl almış, bu eğitim bir okul eğitimi değil ama bir insan eğitimi, insan inşası ve bu insan inşası sıradan bir insan tarafından, sıradan bir kurum tarafından yapılmıyor, ilim ve gönül ehli olan bir insan tarafından gerçekleştiriliyor. Ve zamanın en önemli en nitelikli bir insanının bambaşka bir ruh haleti içerisine sokuyor. Buradan aslında eğitime ve eğitimcilere çıkarabileceğimiz çok önemli dersler var. Bugün eğitim maalesef istenilen noktada değil. Bu aslında eğitimcilerin kendilerini gereği kadar yetiştirememelerinin, heyecan duyamamalarının, insan üzerine odaklaşamamalarının bir neticesi olarak gerçekleşiyor. Yani biz Necip Fazıl'ın eğitim şartını, eğitim ortamını, eğitim şeklinden böyle bir sonuca varabiliyoruz. Bir konuşmalarda bir ifade geçti, yani "toplumu kurtarmak", ben aslında ona toplumu anlama, toplumla kaynaşma, toplumu sahiplenme ve toplum adına kendisini adama olarak ifade etmek istiyorum. Necip Fazıl'da biz bunu fazlasıyla görüyoruz. Bir pop şarkıcısı vardı bir zamanlar Cat Stevens diye. Cat Stevens bütün Amerika'da, Avrupa'da, Amerika'da beğenilen bir pop şarkıcısıydı. Şarkıları ve CD leri her tarafta dinleniyordu. Büyük bir yıldızdı. Fakat bir gün Cat Stevens müslüman olduğunu söyledi ve büyük bir şok yaşandı. Cat Stevens'ı Türkiye'ye ilk davet eden ekibin içindeydim. Cat Stevens Türkiye'de yapmış olduğu konferanslarda şöyle bir cümle kullanmıştı: "Ben sahnedeyken sanki bütün projektörler benim üzerimdeydi ama ben müslüman oldum dedikten sonra o projektörler söndü ve sanki yapayalnız bırakıldım". Necip Fazıl'da öyle bir olay yaşadı, yani demek ki mücadele adamlarının şeyi bu, eğer toplumun modalaşmış yollarıyla meşgulseniz toplum sizin etrafınızda ama nasıl bir toplum, değerlerinin farkında olmadan günü birlik yaşayan bir toplum, hemen etrafınızda ama siz gerçek meseleler, gerçek ve derin konular üzerinde durmaya başladığınızda toplum hemen sizin yanınızdan ayrılır ve sizi tek başınıza bırakır. Ama üstad ve bütün büyük kahramanlar o tek kişilik varlıklarıyla onları yüzleri binleri on binleri etraflarında toplamayı bilmişler. eğer gerçek bir dava, gerçek bir toplumsal ihtiyaç olduğu sürece. Ben Necip Fazıl'ı aynı zamanda bir medeniyet tarihçisi olarak da görüyorum. Medeniyetlerin çöküşü yükselişi medeniyetlere can veren kan veren güç veren bir takım değerleri anlayan, toplumların gidişatını ve geleceğini nasıl bir akıbetle karşı karşıya kalacağını hesap eden anlatan, araştıran, mesela bir tonybee, spencer gibi önemli

tarihçiler sırasında görüyorum. Necip Fazıl sadece bir toplumun analizini bir toplumsal çöküşün mücadelesini, bir davayı anlatma etkinliğinin yanında kalmadı aynı zamanda büyük bir ufuk perspektifi oluşturdu. Hoş geldiniz bakan bey.

(Sunucu: Adalet bakanımız sayın Bekir Bozdağ salonumuza teşrif ettiler beraberindekilerle. Hoş geldiniz diyor saygılarımızı sunuyoruz.)

Evet, Necip Fazıl demek ki sadece mahalli şartlar içerisinde değil, aynı zamanda bir medeniyet anlayışının, aynı zamanda bir medeniyet temsilcisi olarak hem kendi toplumuna hem de kendi medeniyetinin insanı olan diğer toplumlara mesajını ileten ve bir dava kahramanı olarak karşımızda bulunan önemli bir fikir, mücadele ve sanat adamıydı. Dolayısıyla onu bu haliyle de yeniden değerlendirmenin, hatta bu anlamda bir takım ilmi çalışmaların Necip Fazıl Kısakürek üzerinde yapılmasının ben doğrusu önemine ve gereğine inanıyorum. Üçüncü konu ise benim ilave edeceğim, Necip Fazıl'ı günümüzde yeniden anlar ve tahlil ederken onda bazı konuşmacıların madde ve mana bütünlüğü diye bir ifade kullandılar, ben onu biraz daha farklı bir şekilde yorumlamak istiyorum. Necip Fazıl aslında bir mana adamıydı, yani maddenin bizim hayatımızda sadece yardımcı rolü vardır. Bizi belirleyen, bizim düşüncelerimizi, bizim davranışlarımızı şekillendirebilen bir özelliği yoktur. Dolayısıyla o manasını maddeye aktarabilen maddeyi mana ile birlikte yürütmeyi becerebilen bir kafa ve bir gönül insanıydı. Dolayısıyla inşallah sanıyorum önümüzdeki günler, yıllar, aylar, seneler içerisinde Necip Fazıl'ı yeniden anlayacağız. Bugün birçok arkadaşımızın sunucu, akademisyen dostumuzun tebliğlerinde, anlatımlarında doğrusu yeniden yaşadık, Necip Fazıl'ı yeniden tanıdık, anladık. Ve bu sürekli devam etsin diye temenni ediyorum. Ve oturumumuzun ilk değerlendirme konuşmasını yapmak üzere Prof. Dr. Ömer Özyılmaz hocamıza sözü veriyorum. Buyrun hocam.

Prof. Dr. Ömer Özyılmaz

Teşekkürler sayın başkan. Önce sayın Bakan hoş geldiniz diyorum. Teşrif ettiniz efendim. Sayın başkan, değerli hazirun, çok yoğun, çok dolu dolu, hem bilimsel anlamda hem tefekkür anlamında hem maddi anlamda sofralar birbirini takip etti. Ve biz bunlardan büyük ölçüde yararlanmaya çalıştık. Böyle güzel bir üç gün geçirdik, Necip Fazıl Kısakürek üstadımızın sempozyumunda. Bu vesileyle ben her şeyden önce Yozgat valiliğine, sayın valiye, ki kendileri ben 1986 da ilk defa Tokat'a bir sempozyuma gitmişim. Orada birisi sık sık çıkıyor, kürsüde konuşuyor, sahnede konuşuyor, nerede bu insanlar, niye gelmiyorlar, bu kadar güzel konuşmalar yapıyor, neredeler bunlar, bu Tokatlılar niye gelmiyor diye, böyle kendini yırtan biri, çırpınan birini gördüm. Kim bu dedim. Dediler ki Allah rahmet etsin Recep Yazıcıoğlu vali bey. Şimdi sayın valimizi daha derli toplu, daha güzel bir şekilde, sempozyumumuza renk katan, desen katan, can katan bir şekilde sürekli oturumları izledi. Hem bu üç günlük çalışmalara valilik olarak kuşatıcı bir rol üstlenmenin yanında bizzat zat-ı alileri de sempozyumumuza ayrıca renk kattılar, ben teşekkür ediyorum. Belediye başkanımızda aynı şekilde gerçekten kendileri her türlü katkılarını sundular, ona da aynı şekilde teşekkür ediyorum. Bozok Üniversitesi hamdolsun çok iyi gelişmiş, hem madde planında, hem yapısal planda hem bilimsel anlamda çok gelişmiş. Bu gelişmenin en önündeki isim olan değerli dostum, değerli rektörümüze de ve onunla beraber çalışma arkadaşlarına da huzurlarınızda candan teşekkür ediyorum. Ümit ediyorum bu çalışma diğer üniversitelere de örnek olur. Çünkü biz yıllardan beri Necip Fazıl Kısakürek'i çeşitli derneklerde, vakıflarda ve çeşitli kuruluşlarda, özel kuruluşlarda anarız. Ama üniversite çatısı altında bu çapta bir çalışma sanıyorum ilktir. Bunu devam etmesini arzu ederim. Zira üniversiteler bir milletin geçmişini geleceğini ve bugününü bir bütünlük halinde kucaklamak

durumundadırlar. Bu çerçevede bütün boyutlarıyla geçmişini ele alıp incelemek, ve ondan dersler çıkarılmasını sağlamak, üniversitelerin en önemli işlevlerinden biri olduğu bir gerçektir. Bugün bunu yaşadık. Bu, bundan dolayı her türlü teşekkür ve takdirin üzerinde bir güzellik oldu. Az önce de ifade ettiğim gibi ümit ediyorum bu çalışma başka üniversitelere de örnek olur. Böylece Necip Fazıllar, Nurettin Topçular ve daha büyük zatlar, semamızı aydınlatan zatlar, bir bir incelenir ve yeniden insanımızın anlayışına bilgisine sunulur. Bir diğer husus, önerilerimden bir diğer husus, üniversitelerde bu zatlarla bizim ülkemizde böyle ülkemize yön veren büyük zatlarla ki biraz önce mesela Yozgatlı Akif Paşayı da konuştuk, bunun gibi hem yerel hem ulusal hem evrensel çapta büyük zatlarla ilgili olarak üniversitelerde fakültelerde anabilim dallarında dersler açılmalı, bunlarla ilgili kitaplar hazırlanmalı ve ders konusu olarak ele alınmalıdır diye düşünüyorum ve bunu da çok önemsiyorum. Bir başka açıdan gerek üstad Necip Fazıl'la ilgili olarak gerekse semamızı aydınlatan diğer zatlarla ilgili olarak üniversitelerde lisansüstü, yüksek lisans, doktora çalışmaları yapılmalı ve doktora sonrası çalışmalara ciddi anlamda konu olarak ele alınmalı diye düşünüyorum. Benim önerilerim arasında var ama önce bir yemek sohbetinde topluma yönelik şiirini okuduktan sonra Bekir Oğuz Başaran hocamız da bunu söylediler. Mesela Yozgat Bozok Üniversitesi'ne şunu önerebilirim, bir Necip Fazıl Enstitüsü kurulursa sanırım çok yararlı olur, çok verimli olur ve bu çalışmalarında burada kalıcılığını sağlamış oluruz diye düşünüyorum. Bu çerçevede bilim insanlarını bu alana çekmek önemli, ancak burada şunu görüyorum ve takdir ediyorum, imreniyorum da. Necip Fazıl'la ilgili bu sempozyumda (Sami Güçlü hocaya dönerek) hocam sosyolog, bendeniz psikoloji alanında çalışmış bir arkadaşım, eğitim bilimleri alanında çalışmış bir arkadaşım, diğerleri tamamen edebiyat dünyasından gelme değerli arkadaşlarımız, hocalarımız, aslında Necip Fazıl'la ilgili toplantılarda bana göre hukuk fakülteleri, iktisat fakülteleri, uluslararası ilişkiler, anayasacılar, ve çeşitli alanlar, ilahiyatçılar çeşitli alanlardan bilim insanları bu toplantılara gelmeli, onlarda üstadı çok değişik yönlerden ele alıp incelemelidirler. Konuyu geniş tutmak gerektiği kanaatindeyim. Evet vakit ilerledi. Ben sözlerimi tamamlıyorum. Bu çalışmanın daha kalıcı ve ülkemiz genelinde yaygınlaşması açısından bu önerilerimi arzettim. Ben tekrar sayın başkana hoşgörüsünden dolayı hem de sizlere teşekkür ediyorum. Bu misafirperverliğinizden dolayı da şükranlarımı sunuyorum. Sağolun, varolun.

Prof. Dr. Sami Şener: Prof. Dr. Aydın Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Ömer Özyılmaz hocamıza teşekkür ediyorum. Şimdi de Bartın Üniversitesi Rektörü hocamız Prof. Dr. Ramazan Kaplan hocamızı değerlendirmesini yapmak üzere -buyrun- kürsüye davet ediyorum.

Prof. Dr. Ramazan Kaplan

Sayın Bakanım, çok değerli konuklar, sevgili öğrenciler hepinizi tekrar saygıyla muhabbetle selamlıyorum. Sayın bakanım hoş geldiniz. Burada bulunan katılımcıların takip ettikleri gibi sempozyum üç gündür devam ediyor. Burada çok kıymetli bildiriler sunuldu. Bunların sayısı yüzlere zannediyorum yaklaşıyor. Bu tür düzenlemelerin yapılması çok kolay değildir. Ben de bu işin içerisinde yaşayan bir öğretim üyesi, yönetici olarak arz ediyorum. Ama görüyoruz ki sayın valimiz, belediye başkanımız, sayın rektörümüz ve onların değerli mesai arkadaşları bunu çok güzel bir şekilde yaptılar. Ve inşallah sonuçlarını görürüz. Bu toplantılarda tebliğlerin hepsini izlememiz elbette mümkün olmadı ama gördüklerimiz ve daha sonra kitap haline getirildiği zaman da göreceğiz. Hakikaten Necip Fazıl üstadımızı çok çeşitli açılardan ele alan ve bize ve yeni yetişmekte olan kuşaklara onun çeşitli yönlerini anlatan bildirilerdi, kıymetli çalışmalardı. Bu açıdan ben ilimizin yöneticilerine, üniversitemize ve emeği geçen arkadaşlarımızın hepsine kalbi teşekkürlerimi arz ediyorum. Çünkü oturumda da arzetmiştim ama bir hususu tekrar bilgilerinize

sunmak istiyorum. Necip Fazıl merhum 1974 de (95/19:56)??? sunduğu bir programda Konuklar geçiyordu programın adı, o konuklardan birisi de Necip Fazıl'dı. Ona dedi ki Üstadım siz bu kadar mücadele ettiniz, uğraştınız, didindiniz, hapislerde yattınız, zarar ziyan gördünüz ama ne kazandınız deyince, Necip Fazıl cevval zekası ve üslubuyla hiç düşünmeksizin, hiç tereddüt etmeksizin dedi ki, “Bir muhasebeciye sorarsanız çok şey kaybettim, ama bana sorarsanız bir gençlik kazandım” dedi. Dolayısıyla bugün konuşanlar Necip Fazıl üstadımızın varisleridir. Bundan sonra gelecek nesiller inşallah hep böyle devam edecek ve bu silsile milletimizin bekası noktasında da bir güvence olmaya devam edecektir. Bu vesileyle Necip Fazıl üstadımızın derdi tasası neydi sorusuna belki bir cevap olabilir. Eğitim sistemimizi yeni baştan ele almak ya da yeni baştan düşünmek durumundayız. Sistemimiz gerçekten bilgili insan yetiştiriyor. Çok çeşitli konularda uzman insanlar yetiştiriyoruz ama önceden bir ilim insanından söz edildiği sırada iki tertip halinde konuşulur ??? yan yana getirilerek ifade edilirdi. Yani o zattan ilim-irfan sahibidir diye söz edilirdi. Bir insanın ilim ve irfan sahibi olması için yüksek tahsil görmesi şart değildir. Yani ilkokul mezunu olan bir insan da irfan sahibi olabilir. Dolayısıyla zannediyorum seküler anlayışın bir sonucu olsa gerek eğitim sistemimiz uzun bir müddet bu irfan boyutunu unuttu ama son yıllarda gerçekten şükranla ve hamederek ??? bu konuda çok ciddi dikkatler var hassasiyetler var ve yeniden milletimizin evlatlarının kendi tarihsel geçmişine, inanç ve kültür değerlerine yönelik yetiştirilmesi noktasında gayretler var. Ve bunları yeniden çoğaltmak durumundayız. Yeni üniversitelerin kuruluşu şahsi kanaatim budur veya gerçekten ilmi anlamda da bunun böyle olduğuna inanıyorum. Türk eğitim sistemine hareketlilik getirmiştir. Bu belki bazılarımızca biraz garip karşılanabilir, nasıl olabilirde yeni kurulan bir üniversite Türk eğitim sistemine ya da üniversite sistemine hareketlilik getirebilir diye. Gerçekten öyledir. Bendeniz Ankara Üniversitesi'nde Öğretim Üyesiyim. Ankara Üniversitemizin tartışmıyoruz gerçekten İstanbul Üniversitemiz, köklü üniversitelerimiz var. Bunların bir kısmı Dünya sıralamalarında güzel dereceler de elde ediyorlar. Fakat yeni üniversitelerin kurulmasıyla birlikte Türk Yükseköğretim sistemi kapalı devre olmaktan çıkmıştır. Artık bölgesiyle hemhal olan, bölgesinin sorunlarına duyarlı üniversiteler olamaya başlamışlardır. Bu milletimiz adına, kültürümüz adına gerçekten kıymetli bir kazançtır. O bakımdan bu yapıyı, bu imkanı güçlendirmek, üniversitelerimizin tecrübesinden elbette ki yararlanarak yeni kurulan üniversitelerimizin de ilerde daha gelişmiş bir üniversite haline gelmesinde söz sahibi olmak, pay sahibi olmak milletçe gerekiyor. Seksenlerde yine üniversiteler kurulurken benzer şikayetler vardı, fakat kuruldu ve o üniversiteler bugün gerçekten üniversiteler sıralamasında dünyada söz sahibi olan üniversiteler haline geldiler. O bakımdan ben bugünkü toplantılarımızın gelecek tasavvurumuza dair, tarih bilincimize dair, edebiyat sanat kültür bilincimize dair bir yenilenmenin aracı olduğuna inanıyorum. Elbette biz Necip Fazıl üstadımızın tarihle alakalı kitab (95/24:04)??? bir tarih kitabı olarak okumuyoruz, ya da bir ilim kitabı olarak okumuyoruz ama onları okurken bizi gönlümüzden, ruhumuzdan yakalayan bir yanı var ki, tarih bilgisiyle o gönlümüze hitap eden yanı birleştirerek okuyoruz. Ve belki de sanat adamının, sanatkarın ayrıcalığı da buradadır. O bakımından bu eserlerin yeni nesillere okutulmasında da belki okul sistemleri olarak tekrar düşünmek durumundayız. Ben sözümü iki öneriyi dile getirerek tamamlamak istiyorum. Bunlardan birisi Allah'a çok şükür devletimizin imkanları büyüktür. Önemli işler yapılıyor. Çok büyük işler yapılıyor. Bu öneri aslında devletimizin başardığı işler yanında çok küçük bir öneridir. Necip Fazıl üstadımızı bütün yönleriyle üstün bir sanatkarlık yeteneğiyle ve bugün film endüstrisinin geldiği bütün teknik imkanları kullanarak bir Necip Fazıl filmi yapılması. Buna şiddetle ihtiyaç var, çünkü günümüzün insanı ya da gençliği üzerinde kitapların elbette ki etkisi var ama onlardan daha çok görsel ve işitsel olarak etkisi çok daha büyük. Böyle bir film yapılırsa ki son yıllarda yapılan dizilerin toplum bilinci üzerindeki etkisini hep müşahede ediyoruz. Basın-yayın aracılığıyla

bunlar dile de getiriliyor. Böyle bir filmin yapılması son derece yararlı olacaktır. İkincisi belki bu bizim kendi ilim camiamıza olan bir teklifim olabilir. O da Necip Fazıl hakkında çok şeyler biliyoruz. Biyografisi hakkında çok şeyler biliyoruz ama sağlam bir biyografi kitabı mesela yok. Elimizin altında onun biyografisini veren, hayatının evrelerini anlatan ve buna bağlı olarak eserlerinin ortaya çıkış serüvenini anlatan kitap maalesef yok. Parça parça çalışmalar var, bu da belki bir ekip aracılığıyla ve kültür bakanlığımızın mesela himayesinde ortaya koyulabilecek bir çalışma olabilir. Ben bu düşüncelerle sempozyumumuzun başarılı geçmiş olduğuna dair kanaatimi tekrarlıyorum. Sevgili öğrencilerimizi geleceğimizin teminatı olarak görüyorum. Ve tekrar bu toplantının düzenlenmesinde emeği geçen sayın valimize, belediye başkanımıza ve üniversitemize şükranlarımı arz ediyorum. Saygılar sunuyorum.

Prof. Dr. Sami Şener

Prof. Dr. Ramazan Kaplan hocamızın görüşlerini dinledik, teşekkür ediyoruz. Şimdi de değerlendirmesini almak üzere Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Öğretim Üyelerinden Prof. Dr. Turan Karataş hocamızı davet ediyorum. Buyrun.

Prof. Dr. Turan Karataş

Teşekkür ederim. Sayın Bakanım, kıymetli misafirler, üç gündür Yozgat'tayız, soğukla beraber temiz bir hava teneffüs ettik. İçtenlikle söylüyorum. Sekiz küçük not aldım bunun dördü organizasyona dış görüntüye dair, dördü de içeriğe dair. Onları hemen arz edeyim. Organizasyon ve aksamayan yürüyüşü için burada görülmeyen, adı çok zikredilmeyen bir kahraman var, Prof. Dr. Kadir Özköse. Ona teşekkür etmemiz lazım. Çünkü biz bu birazcık benim de dahilim oldu başlangıçtan itibaren. On iki - on beş kişilik bir küçük anma toplantısı olarak düşünmüştük, fakat Kadir bey bunun seksene doksana çıkabileceğini, valiliğimizin de, belediyemizin de arzusunu böyle olduğunu söyleyince, doğrusu ben yani bu küçük vilayet Yozgat'ta seksen-doksan kişi nasıl bir araya gelir diye biraz endişe etmişim. Bunların hiçbiri olmadı, katılımcıların -benim kayıtlarıma göre- yüzde sekseni geldiler programda yazan isimlerin. Bu fevkalade bir sayı. Ülkemizin farklı üniversitelerinden, sanat ve bilim dünyasından yetmişe yakın bilim insanı, edebiyatçı burada bir araya geldi. Üç gündür konuşuyoruz. Tabi şahsım için zengin bir tecrübe oldu. Sınır komşumuz Yozgat'ı -ben Sivaslıyım- bu kadar yakından görüp tanıyamamışım. Kusursuz bir ev sahipliği gördük. Bu hususta sayın valimize, sayın belediye başkanımıza, rektörümüze çok teşekkür ediyoruz. Konakladığımız otelden başlayarak, birbirinden nefis yemekler, bilhassa tandır kebabının lezzeti, heralde damaklarımızdan silinmeyecek. Şimdi bunların içeriğine gelince yani bilgi şöleninin içeriğine gelince tabi ben dinlediğim kadarıyla söyleyeceğim, çünkü üç salonda eşit aynı zamanda yapılan konuşmaları dinleyemedim. Şunu gördüm yetmişe yakın bildiri sunuldu. Benim dinlediklerim içerisinde yarısı ya da yarısına yakını evet yeni, özgün, emek mahsulü bildirilerdi. Diğer yarısının evsafını söylemiyorum. Örnek, Doç. Dr. Şerife Çağın tebliğini dinledim. Hakikaten dinlenilmeye değer emek mahsulü bir bildiriydi. Gönül arzu ediyor ki bütün bildiriler böyle olsun ama biz biliyoruz ki bu toplamın içinden özgün olanlar, iyi olanlar, emek verilmiş olanlar yine de bu toplantı için değer. Bir görüşü -bunu yıllardır söylüyorum- böyle özel başlıklı bir bilgi şöleninde bütün oturumların tek salonda yapılması gerekiyor. Çünkü üç ayrı salon, iki ayrı salon, bu konu dağılmasına neden oluyor, izleyicilerin dinlemesine mani oluyor, hocaların birbirini dinleyip eleştirmesini, yahut katkıda bulunmasına soru sormasına mani oluyor. Bu nedenle evet sayı güzel, yani seksen-doksan insanı bir araya getirmek, biz meslektaşlar için de bir buluşma fırsatı noktası oluyor, bu güzel ama verimliliği açısından bilgi şöleninin verimliliği açısından iyi bir uygulama değil birden çok salonda oturumları devam ettirmek. Bunu

tekrar düşünelim istiyorum. Bir diğer not, Bozok Üniversitesi yetmiş kadar bilim ve fikir insanını bir araya getirdi. Necip Fazıl'ın hem şahsiyetine, hem çevresine, hem eserlerine yeniden farklı yönleriyle tartışılmasına, konuşulmasına imkan sıraladı. Şimdi sıra bu sunulan bildirilerin dikkatli bir editöryal okumadan geçtikten sonra, dikkatli bir editöryal okumadan geçtikten sonra, güzel bir kitap haline getirilmesidir. Ve ben bu kitabın Necip Fazıl araştırmalarına çok ciddi bir katkı sunacağını düşünüyorum. Çünkü bu tür toplantıların en anlamlı sonucu kitaplardır. Bir diğer husus katılan öğrencilerin bir kısmında müşahede ettim. Bu toplantılar büyük şehirlerimizden ziyade Anadolu şehirlerinde yapılmalı. Ben öyle hissediyorum. Çünkü buradaki insanlar böyle etkinliklere sanki daha çok ilgi gösteriyor. İhtiyaçları var. Onlar için de bir zenginlik, bir çeşitlilik oluyor. Doğrusu büyük şehirlerde biz konuştuğumuz zaman dinleyici bulamıyoruz. O bakımdan Yozgat, Kırşehir, Sivas, Erzurum, yani Anadolu şehirleri bu anlamda teşekkürü hak ediyor. Fakat son olarak şunu gördüm, bu da biz hocalar için bir hatırlatma olsun, bu bilgi şöleni vesilesiyle bir kez daha diyorum ki, büyük şair ve dava adamı Necip Fazıl Kısakürek, edebiyat ve akademi çevrelerinde çok çok önemseniyor, okunuyor ve seviliyor. Bunu nereden çıkardım. Buraya katılanların ne kadar kendi alanlarında iyi isimler olduğunu bildiğim için bunu söylüyorum. Bir de Kadir Bey'le olan konuşmalarımızdan mesela kime teklif edildiyse bu konuda Necip Fazıl ile ilgili bir bildiri sunmak üzere Tokat, Yozgat'a gelmesi hemen hemen hiç kimse olumsuz bir şey söylemedi. Yani Necip Fazıl deyince herkes "Evet, tabi, niye olmasın, neden olmasın" dediler. Demek ki bizim Necip Fazıl ve eserleri üzerinde giderek genişleyen bu bilgi şölenlerini başka üniversitelerimizde devam ettirmemiz gerekiyor. Son cümle hemen Yozgat'ın sayın değerli bütün yöneticilerine, teşrifi için sayın bakanımıza teşekkür ediyoruz. Doğrusu Yozgat'ın yeterince de tanıtılmadığını ben buraya gelince, buradaki zenginliği görünce anladım. Bu faaliyetlerin böyle bir güzel tarafı da var. Buna da vesile olur inşallah. Saygılar sunuyorum efendim.

Prof. Dr. Sami Şener

Profesör Turan Karataş hocamız programın organizasyon ve oturumlarıyla ilgili güzel değerlendirmeler yaptılar, sağolsunlar. Şimdi de Atatürk Üniversitesi Öğretim Üyelerinden Prof. Dr. Mehmet Törenek hocamızın değerlendirmelerini alalım.

Prof. Dr. Mehmet Törenek

Teşekkür ederim sayın başkanım. Sayın bakanım, (96/04:04)??? protokol, sevgili dinleyiciler, öğrenciler hepimizi sevgiyle saygıyla selamlıyorum. Evet hocalarımız ifade ettiler, üç gündür Necip Fazıl'ı konuşuyoruz. Necip Fazıl konuşulacak konuşulmaya devam edecek. Necip Fazıl ne kadar konuşulursa o kadar anlaşılacak, kavranacak ve yeni nesillere aktarılacak. Aktarılması gerekiyor. Dolayısıyla bu çerçevede böyle bir sempozyumun düzenlenmesi şüphesiz büyük bir fırsat. Özellikle gençlerimiz için farklı üniversitelerden öğretim üyelerinin buraya gelmesi, onların konuşmaları, bu bilgi şöleninden istifade etmeleri açısından güzel bir fırsat ve bir diğer güzel tarafı da yine şüphesi rektörümüzün yine büyük emeği geçen -hocamız da söyledi- Kadir beyin koşturmaları sonrası öğrencilerimizin de ilgisini sağladı. Turan bey ifade ettiler açıkçası birçok üniversiteye gittik sempozyumlarda hele özellikle kapanışlarda bile katılımcılardan başka dinleyici bulamama söz konusu iken, burada neredeyse salonumuz dolu bir halde ve çoğunlukla böyle devam etti. Bu güzel bir şey. Bu ilgiyi gösteriyor. Tabi bu aynı zamanda Necip Fazıl'ın her konuşulduğunda dinleyici bulacağını bize göstermekte dolayısıyla Necip Fazıl konuşulmalı, konuşulmaya devam etmeli. Bu çerçevede sempozyumun düzenlenişinde fikir sahibi olan, katkısı olan, emeği geçenlere teşekkürün yanı sıra ben özellikle rektörümüzden bir şey istirham ediyorum. Evet genç katılımlı bir sempozyum oldu, şüphesiz bu tip geniş katılımlı sempozyumlar

devam ettiği müddetçe yine benzer katılımlar olacaktır ama buradaki bir diğer şeyde sürekliliği sağlamak, sanırım iki bin on iki yada on üçteydi, Kahramanmaraş bir Necip Fazıl Sempozyumu yapmıştı üniversite çapında. Bunun dışında böyle bir sempozyum ikinci yanılmıyorsam. Bunun için ben özellikle rektörümüzden böyle bir şeye öncülük ettiğine göre başlattı. Bunun bir iki üç dört her yıl düzenli daha az katılımı hatta belki tematik olabilir, farklı yönlerini ele almak suretiyle Necip Fazıl Sempozyumu noktasında bir süreklilik sağlanırsa onunda hem gençlere yeni kuşağa aktarılması noktasında büyük yararı olacağını düşünüyorum. Bu sempozyumun bir güzel tarafı Necip Fazıl'ın bizzat yakınında bulunmuş, beraber çalışmış, eserlerinde yahut da işte son dönemlerinde bir arada olmuş hocalarımızın da aramızda bulunması, onlardan birçok hatıra dinledik. Bu da güzel bir şey, hem gençler için bu hatıraların güzelliği, hem de canlı taze hatıraları bize aktarması bakımından önemli. Tabi Necip Fazıl'ın konuşulacak çok yönü var. Bildiriler noktasında Turan bey bir kısmına temas etti, örneğin şiir ve ???poetika bir hayli ağırlıktaydı, hikayeleri üzerinde epeyce duruldu. Tiyatroların üzerinde biraz daha azdı, daha çok fazla durulmadı, gazete yazıları, bu yazılarda ele aldığı fikirler düşünceler, bunlar üzerinde durulabilir. Polemikçi tarafı söz konusu, bunlar üzerinde durulabilir. Necip Fazıl'ın özellikle yetmişli yıllarda -söyledim- yanında bulunmuş hocalarımız var, onlar o dönemde gençlerdi, biz şüphesiz uzaktaydık. Gençlikle ilişkisi, örneğin MTTB çevresindeki günleri hatıraları, mesela Sami bey hocamızdan bu türden geniş ve ayrıntılı hatıralar çok fazla dinleyemedik. Güzel bir şey olurdu. Öyle bir o günleri bize hatırlatıcı olması açısından, bunlarda bir şekilde istediğimiz, beklediğimiz yönler. Ben bu noktada emeği geçenlere teşekkür ediyorum. Ve tekrar bunun sürekliliğinin sağlanırsa daha güzel olacağını temennisini belirterek hepimize teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Sami Şener

Prof. Dr. Mehmet Törenek hocamıza teşekkür ediyoruz değerlendirmelerinden dolayı. Şimdi de Fırat Üniversitesi Öğretim Üyelerinden Prof. Dr. İbrahim Kavaz hocamızı değerlendirmelerini yapmak üzere konuşmaya davet ediyorum.

Prof. Dr. İbrahim Kavaz

Teşekkür ederim. Sayın bakanım, çok kıymetli hazirun, aziz gençler. Tabi bu tür toplantılarda son konuşmacı olmak zor, konuşulacak her şeyi konuştular, ben o manada daha çok gençlere hitap etmek istiyorum, şu şekildeki, kıymetli gençler üç gündün beri devam eden bu sempozyumda gördük ki, Necip Fazıl Kısakürek bize çok zengin her türde çok zengin bir kültür hazinesi bırakmış. Ve bu zengin kültür hazinesinden burada haberdar olduk. Ama bize düşen bunları tek tek okumak ve bunlardan kendi adımıza milletimiz adına gelecek adına istifade etmek. Gerçekten bu üç gün süren sempozyumdaki bildirilerde gördük ki, çok zengin çok çeşitli alanlarda fikir sahibi olan, görüş sahibi olan ve fikirleriyle de her zaman ses getiren üstad ve bu üstad olmak sultanu'ş-şuara olmak hak etmiş bir mütefekkirimizin varlığı bizim için bir iftihar vesilesidir. Nitekim fikri, tasavvufi, tarihi eserlerden hareketle onun görüş ve düşünceleri ortaya konuldu. Aynı şekilde üstadın, üstad vesilesiyle toplumun birçok meselelerine yer verildi. Kültür-medeniyet değişimi başta olmak üzere doğu-batı çatışması çerçevesinde konular ele alındı, incelendi. Yani kendi benliğimize dair bir takım görüşler düşünceler ortaya çıktı. Ve yine üstadın hayatı boyunca sosyal hayatı manevi hayattan, anlayıştan ayrı gören ve düşünenlere karşı nasıl bir mücadele ortaya koyduğu bu tebliğlerin sonuçlarından ortaya çıktı. Evet ben şunu da ifade edeyim, üstad Necip Fazıl denince akla gelebilecek hususları, belirli maddeler halinde topladığımız zaman karşımıza şahsen tespit edebildiğimiz şu hususlar çıktı, bu tebliğlerde çıkan

konuları maddeleştirirsek. Çok yönlü bir kişilik Necip Fazıl'da. Yine benim tebliğimde ifade ettiğim velûd ve nevi şahsına münhasır bir insan. Yine şair, tiyatro yazarı, hikayeci, romancı, gazeteci ve fikir adamı. Bakın çok yönlü diyor. Ve hayatının altmış yılını sanata vakfetmiş, kırkı yılı aşkın bir süre her türlü zorluğa rağmen dergi ve gazete yayınlamış, inanç, fikir ve aksiyon sahibi bir mütefekkir. Evet kendi dönemi sonrası bütün edebiyat nesilleri üzerinde etkili olmuş bir sanatkar. Sonra mutlakiyet, meşrutiyet ve cumhuriyet rejimlerinin şartlarını hayatı içinde yaşamış biri. Sonra fikir ve sanat hareketlerinin gelişmesinde rolü olan bir aydın. Ayrıca poetika adlı makalesiyle kendi devrinin şiir sanatı anlayışını temsil eden teorisyen. Ve dokuzuncu olarak sanata dair görüşleriyle bir yol gösterici. Türk edebiyatında herkesinde ortak bildiği fakültelerimizde bakın bizim şöyle geriye doğru gittiğimizde yedi yüz yıllık sekiz yüz yıllık şiir tarihimize poetika olarak üç tane var, poetika adıyla tek üstadındır. Necip Fazıl'ındır. Ve Ahmed Haşim'in poetikasını bir devri, yani milli edebiyat öncesi devri, üstad bugün hecenin şiiri dediğimiz milli edebiyattan ve asrın başında yani yirminci yüzyılın başında günümüzü de içine alan bir şiir anlayışını teori olarak poetika olarak temsil ederken, hatta mesela bir serbest şiir denilen bir Orhan Veli'nin düşüncelerini de yine şiir saantında devri içinde bir takım sığılıklarını da tenkit ederek, ama poetikasını ortaya koyarken Cumhuriyet döneminin dışında, Milli edebiyat döneminin dışında, Tanzimat öncesi bizim divan şiirimize dair görüş ve düşünceleriyle de yine nesillerin ufkunu açan bir teorisyen, bir poetika sanat teorisi yazarı. Son olarak sosyal ve siyasi meselere daima ilgi duyan, içinde yaşadığı cemiyetin fikir dünyasının gelişmesine katkı sunan ve sanatının muhatabı olacak toplumu hazırlayan önder kişi olarak bu tebliğlerin sonuçlarından çıktı. Ve gerçekten önce bunun sunulmasında emeği geçen sayın valimiz, belediye başkanımız, rektörümüz ve rektörümüzün beraberinde çalıştığı tertip komitesinin başkan ve değerli üyelerine de ben sayın bakanımın huzurunda teşekkür ediyorum. Gerçekten çok önemli bir husus, önemli bir iş yapıldı. Acizane şunu da ifade edeyim ki bakınız bazen Yozgat hayatımda önemli. Yozgat'ın yetiştirdiği Akif Paşa benim doçentlik tezim ve kitabımdır. Ayrıca Necip Fazıl benim yüksek lisans tezimdir. Dolayısıyla ikisi de Yozgat'ta böyle bir tevafuk olarak bir araya gelmiş oldu. İnşallah üçüncü hocam hani bir Maraş'ta oldu bir de burada oldu Necip Fazıl'la ilgili böyle çaplı bir sempozyum. Gerçekten bir de Konya'da olmuştu bin dokuz yüz seksen üçte, şey iki bin on üç, otuzuncu yılı münasebetiyle. Konya'da, Maraş'ta ki o ikisi otuzuncu yıl oldu haydi, sonra sanki bir ara verildi, bunu Yozgat başlattı, inşallah bunu başka üniversitelerimize, daha değişik üniversitelerin yapacağı sempozyumlara gerçekten zengin bir malzemeye sahip olan Necip Fazıl'ın tanıtılıp anlaşılması hepimiz için güzeldir. Herkese, bu vesileyle tebliğ sahiplerine de, değerli hocalarıma da ve efendim heyete de teşekkür ediyorum. Saygılarımı sunuyorum. Sağolun.

Prof. Dr. Sami Şener

Prof. Dr. İbrahim Kavaz hocama teşekkür ederim değerlendirmelerinden dolayı. Şimdi bu güne kadar yani üç gündür bizi bir araya getiren, birçok dostu yeniden birbirleriyle buluşturan ve Necip Fazıl'ı yeniden adeta eserleriyle yanımıza çağırdığımız, kendisiyle adeta sohbet ettiğimiz bir ortama sokan değerli zevat var. Prof. Dr. Salih Karacabey hocamız, Bozok Üniversitesi Rektörü; Dr. Kazım Arslan, Yozgat Belediye Başkanı ve sayın vali Kemal Yurtnaç. Bu önemli zevat, bu günü ve bu toplantıyı, bu toplantının hazırlanmasında gerçekten kıymetli bir hizmet yapmış durumdalar. Şimdi ben Bozok Üniversitesi Rektörü hocamız Profesör Salih Karacabey'i konuşmasını yapmak üzere kürsüye davet ediyorum.

Prof. Dr. Salih Karacabey

Sayın Bakanım, Sayın Valim, Sayın Belediye Başkanım, Protokolün değerli üyeleri, ülkemizin birçok üniversitesinden davetimizi kırmayıp bize katılan çok değerli bilim insanları, yazarlar birliği mensupları, sevgili öğrenciler hepinizi saygı ve muhabbetle selamlıyorum.

Üç günden beri Necip Fazıl'ı çeşitli yönleriyle, gerçekten bilim insanının özenle hazırladığı tebliğlerle Necip Fazıl'ı dinledik. Necip Fazıl'ı daha yakından tanımaya çalıştık. Tarihimizde her biri hakkında sempozyumlar yapılacak, çalıştaylar yapılacak, eserler yazılacak çok büyük insanlar var. Bu çok büyük insanlardan, yakın tarihimizde yaşayan çok büyük insanlardan birisi de Necip Fazıl'dır. Bilhassa cumhuriyet tarihimizin, yakın tarihimizin mütefekkir, şair, bilim insanları olarak, Mehmet Akif'in, Necip Fazıl'ın, Ahmed Hamdi Akseki'nin, Elmalılı Hamdi Yazır'ın ve benzeri zevatın gerçekten gençliğimize yeniden ve özenle tanıtılması gerektiği kannatindeyim. Çünkü ülkemizde yakın tarihimizde yaşanan fikri kısırlığı kırarak gençliğimize yön veren, bize ufuk açan ve ülkemizin bu günlere, insanımızın bu günlere gelmesine katkı sağlayan çok önemli mütefekkirlerdir bunlar. Bu çerçevede Necip Fazıl için düzenlediğimiz bu sempozyuma Türkiye'mizin seçkin bilim insanları tarafından yüz bir bildiri sunuldu. Sayını tek olması da çok güzel aslında. Yüz bir bildiri sunuldu. Ve bu kabul edilen bildirimler içerisinde bazı hocalarımızın, cumhurbaşkanlığımızın himayesinde yürütülen Kültür Şurasına katılmak amacıyla gelememesi, ancak bildirimleri bize geldi kendileri gelemediler, bir de bazı hocalarımızın, profesör hocalarımızın doçentlik jürisindeki görevleri sebebiyle on beş tanesi henüz aramıza katılamamıştı ama bildirimleri bize ulaştı, dolayısıyla, bu bildirimlerin hepsi kitapçıkta yer alacaktır. Yani bu sempozyum kitap haline getirilecek ve bu kitapta bunların hepsi yerini alacaktır. Necip Fazıl niçin bizim yakın tarihimizde önemli bir şahsiyet, açılış konuşmamda ifade etmiştim, Esselam isimli eserini ithaf ederken diyor ki Necip Fazıl, "eserimi kıyamete kadar gelecek mukaddesatçı türk gençliğine ithaf ediyorum". Bu gerçekten benim için, benim kanaatime göre, bir insanın gençliğimize verdiği değeri ve gençliğimize ufuk açmak için yaptığı çalışmayı ortaya koyması bakımından çok güzel bir ibaredir. Çünkü biz en kıymetli eserlerimizi, en sevdiğimizimize, üzerinde en çok özendiğimiz eserlerimizi, en sevdiğimizimize ithaf ederiz. Necip Fazıl Türk gençliği, mukaddesatçı Türk gençliği diyor. Gerçekten de yakın tarihimizde gençliğimizin mukaddesatçı bir anlayışla gençliğimizin yeniden şekillenmesinde, fikir dünyasının olgunlaşmasında çok büyük emeği vardır. Bildiğim kadarıyla Necip Fazıl hakkında düzenlenen sempozyumların üçüncüsünü yaptık biz. Yani bizden önce iki defa sempozyum yapılmıştı. Ancak onların en kapsamlısını Bozok Üniversitesi, sayın valimizin ve belediye başkanımızın desteğiyle biz yapmayı başardık. Ve bu yıl bizim için başka bir önemi var. Üniversitemizin 1 Mart 2006'dır üniversitemizin kuruluşu. Biz bu yıl on birinci yılımızı kutluyoruz. Yani on birinci yılımıza denk gelen bir kutlama oldu ki Necip Fazıl bu manada bizim Bozok Üniversitesi gençliğine de bir ufuk açacaksa, bir çığır açacaksa bu da bizi memnun edecektir. Özellikle ilahiyat, ben de sunulan bildirimleri olabildiğince, vakit bulduğum, bulabildiğim ölçüde takip ettim. Bunlar arasında bir şeyi söylemeden geçemeyeceğim, genç kardeşlerimiz vardı, bir tanesi liseli, üç tanesi üniversiteli olan genç kardeşlerimizin tebliği vardı. Gençlerimizin, o bizim genç kardeşlerimizin Necip Fazıl'ın hayatı ve eserleri hakkında yaptığı çalışma ki ilerde daha büyüklerini yapacağını işaretidir bu beni ziyadesiyle memnun etti. Elbette sunulan her tebliğ başlı başına çok önemliydi. Bunlar kitap haline geldikten sonra okuyucuyla buluşacak, Necip Fazıl'ın daha iyi tanınmasına yardımcı olacaktır, Necip Fazıl'ın bizim neslimize, gençliğimize ufuk açması açısından önemli olacaktır. Tarihimizde önemli kırılma noktaları vardır. Bazen insan hayatında da kırılma noktaları vardır. Necip Fazıl'ın hayatında da kırılmalar olmuştur. O yüzden sempozyumun başlığı Kaldırımlardan Sakaryaya olarak konulmuştur. Kişinin kendi hayatında

kırılmalar olduğu gibi millet hayatında da bazen kırılmalar olmuştur ve bu kırılmaları suhuletle ve milletin geleceğine ışık tutarak ortaya koyan olumluya çeviren önemli şahsiyetler vardır tarihte. Necip Fazıl bu şahsiyetlerden biridir. Ve birçok yönüyle Necip Fazıl anıldı, özellikle eserlerinde dini motifle anılmış oldu. Ve özellikle günümüzde bilhassa gençlerimizin belki şu gün on beş temmuz vesilesiyle yaşadıklarımızdan da ders alarak bizim millet olarak ülke olarak gerçekten sağlam bir milli eğitim politikası ve sağlam bir din eğitimi politikasını oluşturmamıza vesile olacak olayları yaşadık. Necip Fazıl'ın hayatından bunu da görmemiz mümkün oldu. Ve peygamberimiz aleyhisselatü vesselamı doğru anlamanın, Allah'ın kitabını doğru anlamanın ve doğru yorumlamanın iki önemli ismi var yakın tarihimizde diyorum. Bunu şiirsel olarak anlatan, mütefekkirce anlatan iki önemli isim var. Bunlardan birisi Mehmet Akif, birisi de Necip Fazıl'dır. Biz bu sempozyumda inşallah bu amaca kısmen de olsa ulaşabildiğimizi düşünüyor, sözü özellikle fazla uzatmamak için bu konudaki çalışma ve katkılarından dolayı öncelikle sayın valimize, sayın belediye başkanımıza, sempozyumun her aşamasında büyük gayreti olan çok kıymetli hocam, yardımcım Kadir Özköse, Prof. Dr. Kadir Özköse'ye ve Mustafa Fidan hocaya, yazarlar birliği mensuplarına ve ülkemizin gerçekten birçok üniversitesinden aramıza katılan değerli bilim insanlarına çok teşekkür ediyorum. Hepinize saygılar sunuyorum.

Prof. Dr. Sami Şener

Rektör hocamız Prof. Dr. Salih Karacabey'e konuşmasından dolayı teşekkür ederiz. Şimdi de Yozgat Belediye Başkanı Sayın Dr. Kazım Arslan'ı konuşmak üzere davet ediyorum.

Dr. Kazım Arslan

Sayın Bakanım, Kıymetli misafirler öncelikle hepinizi hürmetle, muhabbetle selamlıyorum. Üç gündür burada üniversitelerimizin, ilim hayatımızın, fikir ve düşünce hayatımızın, edebiyat hayatımızın çok değerli mensuplarını, hocalarımızı ağırladık. Ve kendilerini ağırlamaktan da büyük bir şeref duyduk. İyinin, güzelin ve hayrın konuşulduğu her toplantıda insanların mutlaka istifade edecekleri bir şeyler vardır. Biz de bu manada çok güzel bir şekilde bunlardan istifade ettik. Benim için keşke daha fazla istifade edebilseydim ama hesapta olmayan bir rahatsızlık sebebiyle bazı oturumlara da katılamadım. Ama inşallah sempozyum kitapçığıyla birlikte bunların hepsini yeniden okuyup değerlendirme imkanımız, istifade etme imkanımız da olacak. Dünya hayatı hepimiz biliyoruz ki güzel bir yolculuk ama dünya hayatını güzel yapan bu yolculuk boyunca karşılaştığımız güzel hatıralardır, güzel dostluklardır, bırakabildiğimiz güzel eserlerdir. Bu manada çok güzel eserler bırakmış bir büyüğümüzü, üstadı, Necip Fazıl'ı Kaldırımlardan Sakaryaya sempozyumu münasebetiyle burada bir defa daha anmış olduk. Evet bugün Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde okurken ve on dört kişilik yurt odalarında kalırken siyaseten gelebileceğimiz bugünkü noktayı belki de çok hesaplayamıyorduk, hayal ediyorduk ancak. Bugün çok şükür hayallerimizin de ötesinde olan çok güçlü bir noktadayız. Ama gene biliyoruz ki fikir hayatında, düşünce hayatında, maneviyat planında da yapmamız gereken çok büyük şeyler var. Nasıl ki zor zaman da başta Necip Fazıl üstad olmak üzere az önce hocalarımız isimlerini de saydılar ben tekrar onları da saymak istemiyorum ama Nurettin Topçu gibi, Osman Yüksel gibi, Şule Yüksel gibi değerli dava insanları bugünlere davayı taşıyabilmek adına Türkiye'nin aydınlık geleceği adına zor zamanlarda bir şeyler yapmışlarsa bugün de bize düşen inşallah hep birlikte bu davayı daha ileriye, daha gelecek nesillere taşımak içerisinde gayret içerisinde olmaktır. Tabi ki bu manada da dediğim gibi fikir planında düşünce planında ve maneviyat planında yapacağımız çok şeyler var. Açılış oturumunda da söylemiştim, ne mutlu bana ki kendisini bizzat dinleme imkanım oldu. Küçük yaşlarda da olsa rahmetli babam elimden

tutup götürmüştü. Sonradan bin dokuz yüz altmıştı yıllar olduğunu öğrendim. Büyük sinema şey, belediye düğün salonunda o zaman dinlemiştik. Hafızamızda onlardan bir şeyler kaldı. Gene Erzurum Atatürk Üniversitesi'ne atıfta bulunacağım. O zaman kaldığımız yurdun giriş katında bir kitapçımız vardı. Yurdun kitapçısı vardı. Necati hocam da bilir. Mustafa hocam da bilir. Oradan bir kitap almak belki bizim için bir öğünü daha az yemektir. Sigara içen arkadaşlar için belki bir paket sigara daha az içmektir. Ama iyi ki fedakarlık etmişiz o kitapları almışız, okumuşuz. Tabi ki okuduğumuz kitapların önemli bir bölümünü de Necip Fazıl üstad'ın kitapları oluşturuyordu ki istifade ediyorduk, istifade etmemiz gerekiyordu. Bugün de bu manadan baktığımız zaman bu davayı gelecek nesillere taşıyabilmek için tabi ki okumamız lazım anlamamız lazım değerlendirmemiz lazım zor zamanlarda verilen mücadelenin kıymetini anlamak lazım. Önemli olan tabi ki zor zamanlarda konuşmak az önce ismini zikrettiğimiz başta Necip Fazıl olmak üzere zevat zor zamanlarda konuşan dava adamlarıydı. Şimdi az önce zannediyorum Mehmet hocam ifade etti. Bunun inşallah devamlı olması için bize bir gayret düşüyor, bize bir vazife düşüyor. İnşallah üniversitemizle birlikte, sayın valimizle birlikte, değişik büyüklükte belki bugün ki hacimde olmayabilir ama bunun devamlı olması gerekir kanaatindeyim ve inşallah bunun devamlı olması içinde elimizden ne geliyorsa her türlü desteği vermeye hazırız, her türlü gayreti göstermeye de hazırız. Ben sözlerimi daha fazla uzatmak istemiyorum. Sayın bakanımızı da dinleyeceğiz. Değerli hocalarımızı dinledik. Konuşmanın zor olduğu ortamlar vardır. İşte o zor ortamlardan birisi de hocaların karşısında bir şeyler konuşabilmektir. O yüzden de kusurum varsa da sürçü lisan etmişsek de affımı diliyorum. Bir şey daha söyleyerek sözlerime son vermek istiyorum. Az önce rektör hocam da ifade etti. İnsanların hayatında kırılma dönemleri var. Üstadın hayatında da kırılma dönemleri var. Ama bir şey var ki, hayatının her iki döneminde de üstad gerçekten büyük bir edebiyat adamı. Şiir ve edebiyat adamı. Onu da burada zikretmeden geçemeyeceğim. Çünkü evet bir ideolojik tarafı var, ama onun ötesinde de hayatının her iki döneminde gerçek bir edebiyat insanını karşımızda görüyoruz. Bu noktada da gençlerimizin bu yönüyle de üstadı tanımalarında bir fayda olduğu kanaatindeyim. Ezberimde kalan -hocalarım ukalalık kabul etmezse- o ilk döneme ait şiirlerden bir dördüyle son vermek istiyorum. “Yürü gölgen seni uğurlamakta, Küçülüp küçülüp kaybol ırakta, Tam yolu dönerken arkana bakta, Köşede bir lahza kaliver gitsin”. İnşallah tabi Muzaffer başkanın karşısında şiir okumak çok zor. Akşam onu dinledik. Yaşayarak okudu şiirleri. Kendisine de ayrıyeten teşekkür ediyorum renk kattı. Ben tekrar hepinizi hürmetle, muhabbetle selamlıyorum. İnşallah bu toplantının hayırlara ve güzelliklere vesile olduğuna inanıyorum. İnşallah devamının gelmesini de Cenab-ı Hak'tan temenni ediyorum.

Prof. Dr. Sami Şener

Belediye başkanımız Dr. Kazım Arslan'a konuşmasından dolayı teşekkür ediyoruz. Şimdi de Yozgat valisi Kemal Yurtnaç'ı konuşmak üzere davet ediyorum.

Kemal Yurtnaç

Sayın bakanım, sayın başkanım, değerli misafirler, değerli akademisyenler, sevgili gençler, değerli basın mensupları, üç günden bu yana bizim için vefa olan, vefa duygusunun gereği yaptığımız bu çalışmanın başarılı geçtiği düşüncesindeyim. Üçüncüsü olmuş ama bundan sonra da diğer üniversitelere diğer kurumlara bir yol gösterici bir çalışma olacağı düşüncesindeyim. Tabi bu çalışmayı başlatırken her şeyin bir namusu var, fikrin namusu var, ideallerin namusu var, insanın namusu var, fikir babası olanları da buradan ifade etmeden geçemeyeceğim. Danışmanlarımız Mustafa Çifçi ve Burak Öngel, Kadir Özköse hocam, Muzaffer

Doğan hocam telefonla bunu duyduğumda hemen bize büyük bir heyecanla aradı büyük bir enerjiyle bu yolda çalışmamızı istedi. Yine üniversitede Mustafa Fidan hocam, bizlere bunun çalışmanın yapılması gerekli gayreti ve cesareti verdiler. İnşallah bundan sonra her sene bir dava adamını, bizim yetişmemizde emekleri olan insanları anarak hem gençlerle bütünleştireceğiz, hem toplumla bütünleştireceğiz diye bize düşen bu vazifeyi de hep birlikte yapmamız gerekiyor. Biz bunu yaparken tabi ilk önce eğitimdeki kalitenin artırılmasını hedefledik. Tabi sempozyumun başlangıcında söyledim, eğitimde kalite deyince güzel binalar, öğrencilerin iyi liselere, iyi üniversitelere gitmesini filan bahsediyoruz ama kimliğin ve kişiliğin inşası bizim belki ihmal ettiğimiz, belki unuttuğumuz en önemli şeylerden bir tanesi. Biz bu çalışmalarla bunu sağlamaya gayret ediyoruz. İşte bu akademik çalışmadan sonra bu kitap haline getirecek, diğer taraftan öğrencilerimizi üstadın şiirleriyle buluşturacağız. Nasıl yapacağız. Yine ifade ettim. Bunları bir cd ortamında belli simalara okutturacağız. Taşımali eğitimde bu cdleri yıl boyu, önümüzdeki yıldan itibaren çocuklarımıza dinlettireceğiz. Belki birisinin kulağında, birisinin beyninde, birisinin kalbinde bir şiir parçası kalır ve bu kültür ve sanatla iştil eden toplumlarda nezaket ve zerafet de bunun getirisidir. Toplumumuzda buna çok ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Mimariden günlük yaşantımıza kadar bu tür zarafet mahsulü şeylerin olması, işte idarenin yapacağı bu tür çalışmaların, toplumu yönlendireceği bu tür çalışmaların çoğalarak devam etmesi kanaatindeyim. Bu toplantılarda çeşitli sinerjiler oluşuyor, çeşitli fikirler oluşuyor. Tarım bakanımız, eski tarım bakanımız Sami Güçlü'nün de başlatmış olduğu Anadolu Mektebi çalışması, inşallah onu da bu şehirde uygulayacağız. Kısaca ne, on beşer kişilik gruplarla okuma, kitap okuma seansları yapıyorlar. Ve bu yıl boyu sürüyor, düşünsenize Yozgat'ta 30 tane, tüm ilçelerinde, bir yılda ne yapar üç yüz doksan - dört yüz öğrenci yapar, dört yüz tane öğrenciye biz belli fikir adamlarının kitaplarını okuttuğumuzda, bu şehrin belki yirmi - yirmi beş sene sonraki entelektüel tabakasını, kaymak tabakasını, fikir adamlarını burada belirlemiş olacağız. Bunu tüm Türkiye'ye yaydığımızda ve bir sürü güzelliklere kapı açacağız. Aslında hep biz her şeyi devletten bekleriz yapı olarak. Aslında elimizde o kadar fırsatlar var ki, bu fırsatları Anadolu'nun çeşitli il ve ilçelerinde peş peşe getirdiğimizde bir bütünü oluşturabiliriz. İşte tamamen merkezi idareden bize emir versinler biz bunları yapalımdan ziyade biz ne yapabiliriz cevabını aramak işte böyle bir toplantıları oluşturuyor. Tabi biz burada yine eğitimin kalitesini artırmak açısından öğrenci koçluğu bu tabiri çok sevmiyorum ama yine de kullanıyorum mihmandarlık diyelim tüm öğretmenlerimizi rehber öğretmenler gibi okul saatinden on beş yirmi dakika sonrasında beraber günün meselelerini konuşmak, çeşitli sohbetler yapmak, öğrenciyle öğretmeni bir araya getirip ve bu arkadaşlıktan eğitimin kalitesine ve öğretmenin bilgi dağarcığının öğrencilere de ders saatinin dışında geçmesini sağlayan çalışmalar yapacağız. Bakın bunlar küçük çalışmalar, bedeli olmayan çalışmalar, ama bu küçük dokunuşlar, idareye toplum hayatımıza yön veren çalışmalar olacak diye düşünüyorum. Son olarak da Ramazan Kaplan hocamın beraber yaşadığımız bir olayı anlatmak istiyorum. Rektör hocamızda ifade etti. Rahmetli üstadı anlatan üç tane gencimiz vardı dört tane. Birinci üçüncü sınıf öğrencisi diğeri üniversite okuyor. Hepimiz çok etkilendik. Tabi sunumun sonunda hocam söz aldı. Dedi ki ben edebiyat profesörüyüm. Bartın üniversitesi rektörüyüm. Bu arkadaşım tarih profesörü , bu arkadaşım Bozok üniversitesi rektörü, bu arkadaşta Yozgat valisi. Bunu söyleyince tabi öğrenciler biraz daha heyecanlandılar. Ben dedi baştan söylemedim size heyecanlanmayın diye ama görüyorum ki çok güzel sunumlar yaptınız. Aklıma bir fıkra geldi onu da sizinle paylaşmak istiyorum. Biraz da gülelim. Kıyamet kopmuş. Herkese mesleği soruluyor. Birisine sormuşlar: Sen ne iş yapardın dünyada? Demiş ben iyi bir arama kurtarmacıydım. Anlat bakalım demiş bir arama kurtarma hikayesi nasıl oluyor? Ama bil ki karşında oturanlar ???nebidir. Bu özgüvene sahip gençler okumakla bu özgüveni elde ettiler. Ve biz burada orada ağızımız açık onları yarım saat dinledik. Ben tekrar Sami Güçlü beyefendiye

buradan teşekkür ediyorum. Akademik çalışmalara önem veriyorum. Akademik çalışmalar aslında topluma vizyon katar. Eğer bu vizyon icraya geçerse de bize bir yol haritası çıkarır. Ben bu yaptığımız çalışmanın, hep birlikte oluşturduğumuz bu çalışmanın bize bir vizyon olduğu kanaatindeyim. Hepinizin emeği için, geldiğiniz için teşekkür ediyorum. Son olarak da şunu ifade ediyorum. Sizleri buraya davet ettik, misafir ettik, bizim bir amacımız daha vardı. Yozgat'ı tanıtmak, Yozgat'ın algısını farklılaştırmak. Trt Avaz'da, Haber de dört - dört buçukta çıkan haberlerde Yozgat konuşuldu. Tabi biz Yozgat'a geldiğimizde, arkadaşlarımızla oturduk, yine böyle benzer vizyon toplantılarının neticesinde Yozgat'ın her şehirde vardır bu Türkiye'de işte tarımı gelişsin, sanayisi gelişsin, turizmi gelişsin, bir de bir hedef belirledik: Termal kongre ve spor turizminin yeni adresi dedik. Ve yeni adreslerinden bir tanesinde sizi konaklattık Sorgun'da beş yıldızlı otelimizde. İnaniyorum ki çevrenizdeki dostlarınıza, tanıdıklarınıza hem Yozgat'ın misafirperverliğini, hem tarihi mirasını, hem üniversitesini anlatacağınızdan eminim. Ve katıldığınız için ve desteklerinizden dolayı, Yazarlar Birliğine, Belediye Başkanlığımıza, Rektörlüğümüze ve diğer akademisyenlerimize, emeği geçen arkadaşlarımıza teşekkür ediyorum, saygılar sunuyorum.

Prof. Dr. Sami Şener

Yozgat valisi Kemal Yurtnaç'a hem konuşmasından dolayı hem de Necip Fazıl kitaplarını öğrencilere dağıtarak Necip Fazıl'la ??? ve anlamak noktasında bir imkan sağlaması açısından teşekkür ediyorum kendisine. Şimdi de on beş temmuzda Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Necip Fazıl'ın düşüncesini ve Necip Fazıl'ın davasını sahiplenen ve böylelikle ülkemize yönelik sinsi planların karşısına bir halk insanı olarak, bir halkın temsilcisi olarak çıkan Sayın Adalet Bakanımız Bekir Bozdağ'ın konuşması için kürsüye davet ediyorum. Buyrun bakanım.

Adalet Bakanı Bekir Bozdağ

Saygıdeğer valim, çok kıymetli bilim insanları, çok değerli öğrenciler, kıymetli hemşerilerim, Yozgat Valiliğimizin, Yozgat Belediye Başkanlığımızın, ve Bozok Üniversitemizin, Türkiye Yazarlar Birliğinin de katkısıyla ortak çalışma olarak yürüttükleri, Necip Fazıl Yılı Etkinlikleri çerçevesinde düzenlenen Kaldırımlardan Sakarya'ya Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu'nda sizlerle bir arada bulunmaktan onur duyduğumu ifade ediyor, hepimizi sevgi, saygı ve Yüce Allah'ın selamıyla selamlıyorum. Üç gündür devam eden toplantılar çerçevesinde eminim ki Yozgatlılar ve Bozok üniversitemizin çok değerli öğrencileri, buraya gelen ve tebliğ sunan –Turan hocamın verdiği rakama göre- yetmiş civarındaki çok değerli bilim insanının yaptığı paylaşımlardan büyük bir istifade yaptılar, bundan şüphem yok. Tabi bugün kapanış ve değerlendirme oturumu vesilesiyle beraberiz. Oturum başkanı Prof. Dr. Sami Şener hocama, yine son oturumda görev alan ve değerlendirmelerini paylaşan değerli hocalarım Ramazan Kaplan Bey'e, Ömer Özyılmaz Bey'e, Turan Karataş hocama, Mehmet Törenek hocama ve İbrahim Kavaz hocama da ayrıca şükranlarımı sunuyorum. Onların şahsında tebliğ gönderen yüz bir bilim insanına ve tebliğini bizzat Yozgatımızda sunan yetmiş bilim insanına da ayrıca şükranlarımı sunuyorum. Değerli hemşerilerim, eminim ki, üç gün içerisinde büyük bir devri tanıma, anlama imkanı bulduk. Bu tür toplantıların büyük insanları, fikir ve edebiyat insanlarını anmanın onların daha iyi anlaşılmasına çok büyük katkılar sağladığına ben de yürekten inanıyorum. Necip Fazıl bizim medeniyet pınarımızın inşallah sürekli akacak büyük bir çeşmesidir. Bu çeşmeden kana kana içmek, evlatlarımıza çocuklarımıza kana kana içirmek, hepimiz için, ülkemiz ve milletimiz için büyük bir bereket olacaktır. Necip Fazılları iyi tanıdığımızda geleceğimizi hem millet olarak hem devlet olarak daha güçlü inşa edeceğimize

yürekten inanıyorum. İstiklal Marşımızın ilk kelimesi “Korkma!” dır. Ben hep sorarım eminim ki hocalarım bunu çok daha iyi bilirler. Onların yanında söylemek haddi aşmak umarım değildir. Bu neden “Korkma!” diye başlar? Başka bir kelime ile neden başlamadı, ona baktığımızda Türk toplumunun İstiklal marşının yazıldığı yıllarda ve bu marşı yazan büyük fikir ve edebiyat insanının, dava adamının yaşadığı hayatta ve bu hayatın ona öğrettiklerinde aramak lazım. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu pek çok savaşlar yaşamış, yıkımlar olmuş ve toplum bîtap düşmüş ve korku her tarafa egemen olmuş, o ortamda korkma diyen bir sese, korku yok diyen bir sese, ölmeyi en büyük bir şeref kabul eden, şehitliği en büyük mertebe kabul eden bir imana güçlü bir şekilde ihtiyaç vardı. Onun için korkmak yok. Bu adeta o dönemin şartlarında söylenmiş bir söz ama, kıyamete kadar inşallah bu millet yaşayacak ve o zamana kadar da Türk milletine ve bu milletin doğacak bütün insanlarına hayatını yaşarken korkmadan yaşa, bayrağın için korkmadan yaşa, yanan ocaklar için korkmadan yaşa, devletin için korkmadan yaşa, milletin için korkmadan yaşa, çünkü büyük medeniyetler, çünkü büyük kahramanlıklar, büyük zaferler ancak cesur insanlarla inşa edilebilir, ayakta tutulabilir. Korkakların olduğu bir yerde hiçbir şeyi inşa edemezsiniz. Eğer Türk milleti bir gün ayyıldızlı al bayrağı için, vatani için, milleti için, devleti için, çocukları için ölmekten endişe eden nesillerle karşı karşıya kalırsa, işte o zaman ayağımızın altında basacağımız bir vatan toprağı, altında özgürce yaşayabileceğimiz bir ayyıldızlı al bayrak ve gururla ismini ifade edeceğimiz bir devleti bulamayız. Türkiye terörle ve pek çok olumsuzlukla etkin bir mücadele yapıyor. Ve bazıları bu mücadele yapılırken bu milletin dininden, imanından, medeniyetinden kaynaklanan ana dinamikleri sürekli bombalıyorlar. “Bastığın yerleri toprak diyerek geçme, tanı; Düşün altında binlerce kefensiz yatanı; Şüheda fişkırarak toprağı sıksan şüheda” neyi öğretiyor bize, bu topraklar şehitlerin kanıyla sulandığı için bizimdir, bereketlidir. Kıyamete kadar bizim olacak ve bizim kalacaksa Çanakkale de olduğu gibi, başka yerlerde olduğu gibi gerektiğinde gözünü kırpmadan şehadete koşabilmeyi en büyük şeref, en büyük izzet kabul eden bir nesle bizim ihtiyacımız var. Şehitlerimiz geliyor, terörle mücadelede, başka mücadelede, hemen birileri oradan milletin arasına fitne sunuyor, “Falan niye olmuyor da bu oluyor, filan niye olmuyor da bu oluyor”, sanki şehitler insanların istemesiyle oluyormuş gibi, yok öyle bir şey, o Rabbimin takdiridir, kime ne tür bir ölümü nerede nasip edeceğini Rabbim bilir. Bugün ona yarın bize öbür gün size, kime nasip olacağı bu belli olmaz. Ama öyle bir durumla karşı karşıya kaldığımızda cennete koşarcasına cesaretle koşan bir nesil olduğu zaman Türkiye daima güçlü olacaktır. Bizansın yıkılışına dair pek çok hikayeler anlatılır. Ama hikayelerden bir tanesinde de vurgulanan şey Bizanslıların Bizans için ölmekten vazgeçmeleridir. Biz artık yokuz bu işte demeleridir. İşte şimdi şehitlik üzerinden ve başka şeyler üzerinden bu milletin mukaddesatı uğruna ve değer verdiği şeyler uğruna mücadele azmini kırmaya çalışan çevreler var. Özellikle gençlerimizin üzerinde bunun çok büyük tesirleri var. Bunlar yoğun çalışıyorlar. Başka güçlere uşaklık yapan, başka istihbarat örgütlerinin emrinde koşan, başka başka ihanetler içerisinde olan yapıları bir takım menfaatler üzerinden inşa etmek istiyorlar. Onlara meydan vermemek için de Akif’in Korkma! diyen sesine bizim bu mantık, bu ruh, bu mana üzerine inşa edilecek bir geleceğe ihtiyacımız var. Necip Fazıl Kısakürek, Allah gani gani rahmet eylesin, mekanı cennettir inşallah, cennetin en güzel yerlerinde Rabbim ona ikramda bulunsun, sizleri de cennette hepimizi ona komşu etsin inşallah diyorum. Necip Fazıl’ın hayatına baktığımızda da ben Akif’teki anlayışın bir başka yönünü görüyorum. Çünkü Türkiye yeniden inşa ediliyor. Tarihimizin, kültürümüzün, edebiyatımızın, sanatımızın, musikimizin, maneviyatımızın üzerinden adeta buldozerler geçmiş, bize ait olan şeyleri gür sesle söyleyecek yiğitler neredeyse yok denecek kadar azalmış. Dar toplantılarda, ara yerlerde dere yerlerde konuşanlar ama meydanlarda bunları söyleme, kürsülerde bunları ifade etme bambaşka bir noktaya gelmiş. Kompleks içinde olan aydınlar, Fransıza, Almanya, Amerikalıya, başkasına

özenmeyi aydınlık sanan, aydın olmak zanneden zavallılar Türkiye'nin dört bir yanında, her yerinde söz ve güç sahibi olmuş. Milli olmak, yerli olmak, kendi imanından kendi kültüründen tarihinden beslenip bunu gür sesle söylemek utanılabacak -söyleyenler için- bir iş, söyleyenleri de ayıplayan büyük bir güruh ortaya çıkmış. İşte Necip Fazıl'ın -Allah rahmet etsin- dik duruşu, bu anlamda çok ama çok önemlidir. Ona başka ifadeler kullanıyorlar ama benim inancıma göre, benim bilgiye dayalı değil ama kalbi değerlendirmeme göre Necip Fazıl işte bu medeniyetin, kültürün, maneviyatın, edebiyatın, sanatın kim yanında nerde olursa olsun, alını ak, başı dik, cesur, yiğit savunucusu ve bunu ifade edeni, bununla iftihar edeni ve bununla gurur duyanıdır. Türk medeniyetinin, kültürümüzün, tarihimizin, herşeyimizin objektif doğru bir dilden doğru bir şekilde anlatılması konusunda onun cesareti pek çok duvarları yıkmıştır. Onun için baktığınızda Necip Fazıl, gençliğe öğütler verirken bizlere birtakım görevler yüklerken neticelere bakma konusunu hep kaldırıp atıyor. Neticeye bakmayacaksınız diyor. Hani diyor ya "Tohum saç bitmezse toprak utansın, Hedefe varmayan mızrak utansın, Hey gidi küheylan koşmana bak sen, Çatlarsan doğuran kısrak utansın". Bir sürü bu anlama gelen kıtaları var, mısraları var, ifadeleri var. Bizim işimiz üzerimize düşeni yapmaktır, neticelerle uğraşmak değil. Herkes üzerine düşeni yapacak, "Ben bunu yaptım, ya sonuç çıkmazsa", bize ne kardeşim, benim vazifem elimdeki fidanı dikmekse, ben o fidanı dikeceğim, meyve versin, vermesin. Elimdeki tohumu saçmaksa onu saçacağım toprağa, toprak o fidanı doğursun veya filiz versin o fidan çıksın çıkmasın, ona bakmayacağız. Öyle bir hesabımız olmayacak. Kafamızda hedeflerimiz, inançlarımız olacak ve herkes kendi yaptığından mesul olacak ve adımlarını ona göre atacak. Ama maalesef zaman içerisinde üzerine düşenleri yapmakla meşgul olmak yerine, hep başkalarının yaptıklarıyla uğraşan, kendini tamamlamak eksiklerini gidermek yerine başkalarında eksik kusur aramakla vakit geçiren bir noktaya doğru da savruluyoruz. Necip Fazıl dediğim zaman, ben, okuduğumda anladığımda gözünü hedefine koymuş, o hedefe kilitlenmiş, önüne arkasına bakmadan koşan, ter döken bir cesur insan, cesur genç, korkusuz bir hanımefendi, korkusuz bir beyefendi benim aklıma gelir. Bir şey oldu mu sağına bakma soluna da bakma ben varıp hesap kitap yapma. Türkiye, Necip Fazıl gibi sağına soluna bakmadan ben buradayım diye haykıran, cesur bir şekilde medeniyetinin, kültürünün, maneviyatının gereklerini her şartta ortaya koyan büyük edebiyatçılarıyla, sanatçılarıyla, şairleriyle, bilim insanlarıyla daha da büyük olacaktır. Ben buna yürekten inanıyorum. Kompleksi yenmiş bir gençlik, kompleksleri yenmiş bir aydın sınıf, kompleksleri yenmiş bir sanatkar sınıfı, özentilerden vazgeçmiş kendi gibi olmayı en büyük makam kabul eden bir medeniyet anlayışı bilim anlayışı, bizi daha ileri götürecektir. Necip Fazıl bu anlamda hesapsız, korkusuz, endişesiz yaşamasıyla ve bu noktada söyledikleri ve yaptıklarıyla hepimiz için büyük bir örnek olmuştur, büyük bir önder olmuştur, büyük bir lider olmuştur. Ben inanıyorum ki Necip Fazıl çeşmesi kıyamete kadar nur akıtmaya devam edecek, kir akıtan kirlilerle o nur mücadelesini Allah'ın izniyle sürdürecektir. Ali hocam anlattı burada ama Ramazan hocam kusura bakmasın muhasebecilere göre zarardayız ama ben bir gençlik kazandım diyor ve eminim ki muhasebe yapanlar hep zarara erdiler, ve Necip Fazıl bugün milletin gönlünde taht kurmuş, fikirleri milletin kahir ekseriyetinin onayını alan fikirlere dönüşmüş ve idealleri için bugün ter döken büyük bir nesil var, büyük bir gençlik var, büyük bir gelecek var. Ben inanıyorum ki, önümüzdeki zaman içerisinde, hem Necip Fazıl gibi büyük bir insanı, büyük bir sanatkârı, büyük bir edebiyatçıyı, büyük bir şairi, büyük bir dava adamını daha iyi anlayacağız ve yeni dava adamlarının, yeni Necip Fazılların yetişmesi için de hep beraber uğraşmamız lazım. Benim en büyük korkum o. Biz üniversitede okurken elini öpmek için koşacağımız çok insan vardı. Aman bir de şunu görelim, sohbetine gidelim. Onun kitabını veya yakın çevresiyle temasa geçelim, falan onun arkadaşı biraz ona gidelim belki ondan bir şey kaparız diye koştuğumuz çok insanlar vardı. Ama bir bakıyoruz rahmete kavuşuyor, yerine oturacak yenileri yok. Burada da hocalarıma

ve siz gençlere büyük iş düşüyor. Necip Fazıl'ın yerine, adayı bak, Necip Fazıl'ın tahtına oturacak birisi falan diye bizim parmaklarımızın onu göstermesi lazım. Sezai Karakoç'un tahtına oturacak kişileri bizim parmaklarımızın göstermesi lazım. Başkalarının tahtına oturacakları da bizim gözlerimizin işaret etmesi, ellerimizin göstermesi lazım. Yoksa çok büyük insanların peşinden koşup onlar rahmete kavuşunca yeniden sıfıra dönmek bizi yeniden eskiye dönmek anlamına taşır ve çok büyük kayba uğratar. Ben inanıyorum ki sizlerin arasından yeni Necip Fazıllar çıkacaktır. Sizlerin arasından büyük şairler, büyük edebiyatçılar, büyük sanatkarlar, büyük devlet adamları ve bilim insanları çıkacaktır. Çünkü biz dündekilerden daha büyüklerini çıkarmayı başardıkça daha büyük olacağız. Ama bunu başaramazsak yerimizde saymaya devam edeceğiz. Ben bu vesileyle ülkemizin yetiştirdiği çok büyük bir insanı, fikir ve dava adamı, şair, edebiyatçı ve sanatkârı, Yozgatımızda, doğru elden doğru dilden, işin ustaları vasıtasıyla tanıtımına imkan ve zemin hazırladıkları için Bozok Üniversitesi Rektörüne, Belediye Başkanımıza, Valimize, bu süreçte katkısı olan bütün görünür görünmez çalışanlara, Yazarlar Birliğimize ve çok değerli saygın hocalarımıza, onların şahsında da sempozyumu onurlandıran, fikirleriyle, sunumlarıyla Yozgatlıları doyuran bütün bilim insanlarına da şükranlarımı sunuyorum. İnşallah diyorum, herkes söyledi, bunu bir gelenekselleştirmek lazım dedi, fakat sizde temenni dediniz, siz temenni makamında değilsiniz anladığım kadarıyla icraat makamındasınız, icraat makamında olanlar bunu temenni ediyorum derlerse, bir daha ya yaparız ya yapmayız anlamındadır. Onun için artık bunu temenniden çıkaralım, Necip Fazıl'ın nur akan çeşmesi Yozgat'ta akmaya, akıtmaya devam etsin. Tekrar hepimizi saygıyla Allah'a emanet ediyorum.

Prof. Dr. Sami Şener

Sayın Adalet Bakanımız Bekir Bozdağ'a bu içten ve doyurucu konuşmasından dolayı teşekkür ediyorum.

Sunucu

Çok teşekkür ediyoruz değerli hocalarımıza, Sayın bakanım izninizle, sayın konuklarımız programımız, oturumumuz burada sona eriyor ancak Yozgat Nida Tüfekçi Güzel Sanatlar Lisesi resim bölümü öğrencilerimiz Necip Fazıl üstad için, onun portre ve resimlerinden oluşan çok güzel bir sergi hazırladılar. Dolayısıyla da sempozyumumuza renk kattılar. Birlikte sergimizi gezelim istiyoruz. Buyrun efendim.

Kaldırımlardan Sakarya'ya Necip Fazıl Sempozyumumuz bugün sona eriyor. Yarın merkezde tarihi konak ve tarihi camilerimizi hep birlikte değerli davetli bilim insanı konuklarımıza davetlilerimize gezdirerek sempozyumu sonlandıracağız değerli konuklarımız.

