



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ANI VE GEZİ YAZILARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SEDAT TOKSÖZ**

**Tez Danışmanı  
DOÇ. DR. BİLGİN GÜNGÖR**

**ÇANAKKALE – 2022**





T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ANI VE GEZİ YAZILARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEDAT TOKSÖZ

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. BİLGİN GÜNGÖR

ÇANAKKALE – 2022



T.C.  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Sedat TOKSÖZ tarafından Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR yönetiminde hazırlanan ve 21/01/2022 tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “Necip Fazıl Kısakürek’in Anı ve Gezi Yazıları” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

**Jüri Üyeleri**

Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR  
(Danışman)

Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ

Dr. Öğr. Üyesi Kani İrfan KARAKOÇ

**İmza**

Tez No : 10352523  
Tez Savunma Tarihi : 21/01/2022

Doç. Dr. Yener PAZARCIK  
Enstitü Müdürü

../. /20..

## ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Sedat TOKSÖZ

21/01/2022

## ÖN SÖZ

Anı ve gezi eserleri kişisel tarih olmaları ve edebî birikimin aktarılması bakımından son derece önemli olan türlerdir. Bu türler için daha detaylı çalışmalar yapıldıkça, kişisel tarihten kapsamlı edebiyat tarihine doğru atılacak adımların hızlanacağı görülecektir. Bu minvalde, Necip Fazıl Kısakürek de kendi döneminin en önemli edebî figürlerinden birisidir. Dönemindeki neredeyse bütün şahsiyetlerle dostlukları, tartışmaları ve çekişmeleri olmuştur. Bu hususları bir araya getirdiğimizde hem siyasî hem de edebî bakımdan, duygusal ve düşünsel zeminde sağlam temellerin atıldığı sezilenmektedir. Dolayısıyla kişisel tarihin toplumsal tarihe ışık tutması açısından Necip Fazıl'ın gezi ve anı hüviyetine sahip olan eserleri son derece dikkate değerdir.

Bu çalışmanın “Birinci Bölüm/Giriş” olarak adlandırılan kısmında, sanatçının çocukluk evresinden yetişkinlik çağına değin yaşamış olduğu tecrübeleri ve manevî yönden değişimi ifade edilmeye çalışılmış, gezi ve anı niteliği gösteren eserleri hakkında ise birkaç bilgi dikkatlere sunulmuştur. Çalışmanın “İkinci Bölüm” olarak adlandırılan kısmında, sanatçının aile fertleri ve etrafında bulunan diğer şahsiyetler detaylı bir şekilde gruplandırılarak incelenmiştir. Gruplandırma; edebî/sanatkâr, dinî, askerî, siyasî ve hiçbir gruba mensup olmayan şahsiyetler olarak yapılmıştır. Ayrıca yaşamış olduğu dönemdeki tarihî olaylar da diğer bir gruplandırma ölçütü olarak verilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın “Üçüncü Bölüm” olarak adlandırılan kısmında, mekân ve zamanın sanatçı üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Bu iki unsurun olumlu/olumsuz etkileri geniş bir perspektifle ele alınıp diğer araştırmacıların mekân ve zamana dair görüşleriyle pekiştirilmiştir. Çalışmanın “Dördüncü Bölüm” olarak adlandırılan son kısmında ise, sanatçının kullanmış olduğu dil ve sahip olduğu üslup hakkında çıkarımlarda bulunulup çeşitli örneklerle bu çıkarımlar desteklenmiştir.

Araştırmanın evreni, Necip Fazıl'ın edebî eserlerinin tamamıdır. Araştırmanın örneklemini ise Necip Fazıl'ın –yukarıda adı geçen- gezi ve anı hüviyeti gösteren eserleridir. Veriler, Necip Fazıl'ın anı ve gezi eserleri okunarak elde edilmiştir. Kaynak temini bakımından edebiyat tarihleri, hatıralar, süreli yayınlardaki yazılardan yararlanılmıştır. Ayrıca anı ve gezi yazıları üzerine yapılan çalışmalar (makaleler, tezler) da incelenmiştir.

Türk edebiyatının değerlerinden biri olan Necip Fazıl'ı incelemek, bu konu hakkında çalışma yapmak, bizim açımızdan kıvanç vericidir.

Bu çalışma henüz zihnî bir zeminde ve sağlam bir temel üzerinde bina edilmemişken bana güvenen, cesaret veren, bilim insanı kimliğiyle yol gösteren, yön tayin eden, pandemi sürecinin yaratmış olduğu birtakım belirsizliklerden ötürü önümü göremediğim zamanlarda pusula vazifesi gören ve her daim yanımda olan çok kıymetli danışmanım, sevgili büyüğüm, değerli hocam Doç. Dr. Bilgin Güngör'e sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince bana kattıkları ve derslerindeki ufuk açıcı sohbetlerinden ziyadesiyle müstefid olduğum; geniş bilgi, birikim ve kültürünü her söz ve davranışında görüp takdirle karşıladığım çok kıymetli Dr. Öğr. Üyesi İrfan Karakoç hocama saygı, sevgi ve teşekkürlerimi iletiyorum. Tezimin misafir jüri üyeliği için İstanbul'dan kalkıp Çanakkale'ye gelme nezaketi gösteren ve kıymetli vaktini ayıran Doç. Dr. Mehmet Güneş'e saygı, sevgi ve muhabbetlerimi sunuyorum. Çanakkale'de bulunduğum süre zarfı boyunca manevî desteğini hep hissettiğim kıymetli arkadaşım Cihat Gözetin'e sonsuz sevgilerle.

Ve her daim yanımda olan, beni hiç yalnız bırakmayan, desteklerini hiçbir zaman benden esirgemeyen; maddî anlamda çekirdek ama manevî anlamda sevgisi her daim geniş olan canım ailem... En kalbî teşekkürlerim elbette sizin için.

Sedat TOKSÖZ

Çanakkale, Aralık 2021

## ÖZET

### NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ANI VE GEZİ YAZILARI

Sedat TOKSÖZ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR

21/01/2022, 132

Bu çalışmada, Türk edebiyatının en önemli sanatçılarından biri olan Necip Fazıl Kısakürek'in anı ve gezi türüne dâhil olan eserleri incelenmiş; sanatçının yanında, yakınında, karşısında, sanatçı ile karşıt görüşlerde olan kişiler, tarihsel olaylar, zamansal ve mekânsal hususiyetlere ve bunlar üzerinden sanatçının duygusal, düşünsel, edebî, fikrî, dinî ve siyasî manada hayatının nasıl şekillendiğine temas edilmiştir. Bu kişileri detaylandırmada edebî, dinî, siyasî, askerî ve hiçbir gruba mensup olmayan şahsiyetler şeklinde bir gruplama ölçütü kullanılmıştır.

Çalışmamızda, genel itibarıyla, Necip Fazıl'ın *Cinnet Mustatili*, *O ve Ben*, *Hac ve Bâbiâli* adlı eserleri tahlil edilmiştir.

Çalışmamız dört ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, Necip Fazıl'ın çocukluk, gençlik yılları ve en nihayetinde olgunluk çağının, edebî hayatına yansımaları verilmeye çalışılmış, ardından sanatçının gezi ve anı hüviyeti gösteren eserleri üzerinde kısaca durulmuştur.

İkinci bölümde, anı ve gezi yazıları, şahsiyet temelli alt başlıklara ayrılarak incelenmiştir. Üçüncü bölümde, Necip Fazıl'ın söz konusu eserleri aracılığıyla “kurgusal düzlem”inde zamana ve mekâna bakışı incelenmiş; içinde bulunduğu zaman ve mekân ile “kendi beni”ndeki zaman ve mekân arasındaki ilişkiler üzerine çıkarımlarda bulunulmuştur. Dördüncü bölümde ise sanatçının kullandığı dil ve bu dili kullanırken ortaya koyduğu üslup, örnekler ve çeşitli saptamalarla anlatılmaya çalışılmıştır.



**Anahtar Kelimeler:** Anı, Gezi Yazısı, Şahıslar, Mekân, Zaman, Üslup.



## ABSTRACT

### NECIP FAZIL KISAKUREK'S MEMOIRS AND TRAVEL WRITINGS

Sedat TOKSÖZ

Çanakkale Onsekiz Mart University

Graduate Education Institute

Turkish Language and Literature Department Master's Thesis

(Supervisor: Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR)

21/01/2022, 132

In this article, the memories and travel writings of Necip Fazıl Kısakürek, one of the most important artist of Turkish literature, are examined; besides people who have opposite views with the artist, historical events that did happen in the time of the artist and temporal and spatial characteristics of the era are highlighted. Through these how the artist's emotional, intellectual, religious and political life was shaped is analyzed. Throughout the article, literary, religious, political, military and non-personal personalities are used as the criteria.

Necip Fazıl's masterpieces *Cinnet Mustatili*, *O ve Ben*, *Hac ve Bâbîâli* are analyzed to reach the purpose of the article.

Article consists of four main parts. In the introduction, Necip Fazıl's childhood, youth and ultimately his maturity on his literary life are given, and the works of the artist that show the identity of travel and memory are briefly emphasized.

In the second part, memoirs and travel works are analyzed by dividing them into personality-based subheadings. In the third part, Necip Fazıl's view of time and space in his "fictional plane" is examined through his works; Inferences have been made on the relationships between the time and space of his era and the time and space in which he feels belonging. In the fourth part, the language used by the artist and the style he used are explained with examples and various determinations.

**Keywords:** Memoirs, Travel Writings, Personalities, Place, Time, Wording.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
ÖN SÖZ.....	iii
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
KISALTMALAR.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>GİRİŞ</b>	
1.1. Anı ve Gezi Yazılarına Dair Birkaç Dikkat.....	3
1.2. Hayatı.....	7
1.3. Edebî Kişiliği.....	9
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>ANI VE GEZİ YAZILARINDAKİ İÇERİK UNSURLARI</b>	
2.1. Şahsiyetler.....	24
2.1.1. “Kendi Beni” ve Aile Bireyleri.....	24
2.1.2. Edebî/Sanatkâr Şahsiyetler.....	36
2.1.3. Dinî Şahsiyetler.....	65
2.1.4. Siyasî Şahsiyetler.....	73
2.1.5. Askerî Şahsiyetler.....	82
2.1.6. Herhangi Bir Gruba Mensup Olmayan Şahsiyetler.....	85
2.2. Tarihî Olaylar.....	88

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	92
MEKÂN VE ZAMANIN ANI VE GEZİ YAZILARI ÜZERİNDEKİ TESİRİ	
3.1. Mekân ve Zaman.....	92
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	116
ANI VE GEZİ YAZILARINDAKİ ŞEKİSEL HUSUSİYETLER	
4.1. Dil ve Üslup.....	116
BEŞİNCİ BÖLÜM	125
SONUÇ	
KAYNAKÇA .....	127
ÖZGEÇMİŞ .....	I
DİZİN .....	II

## KISALTMALAR

S	Sayı
s	Sayfa
ss	Sayfa Sayısı
C	Cilt
Bkz	Bakınız
Çev	Çeviren
Ed	Editör
Haz	Hazırlayan
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
DP	Demokrat Parti
CKMP	Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
MP	Millet Partisi

## ŒEKİLLER DİZİNİ

Görsel No	Görsel Adı	Sayfa No
Görsel 1	Sirkeci Ebussuud Caddesi ve Meserret Kiraathanesi.	47
Görsel 2	Necip Fazıl Halkevinde Abdülhak Hâmid için Konuşurken.	78



## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Bu çalışmaya karar vermeden önce sanatçının edebî şahsiyetinin merkeze alındığı tezleri inceledik. İncelememiz sonucunda gezi ve anı niteliği gösteren eserlerin çok fazla ele alınmadığını saptadık. Necip Fazıl'ın düzyazıları/nesirlerini ele alan ve Kemal Timur'un danışmanlığında hazırlanan Necip Fazıl Kısakürek'in "Nesir Türündeki Sanat Eserleri Üzerine Tahlilî Bir Çalışma" adlı tezdeyse (Demir, 2018) *Hac* adlı eseri gezi yazısı; *O ve Ben*, *Cinnet Mustatili* ve *Bâbîâli* adlı eserleri otobiyografi olarak kabul edilmiştir. Sanatçının düzyazıları/nesirlerini ele alan bu çalışmanın, yukarıda adını zikrettiğimiz eserlerinin, *-Hac, O ve Ben, Cinnet Mustatili, Bâbîâli-* bulunduğu bölümde; zaman ve mekân, dil ve üslup, dinî, askerî ve herhangi bir gruba mensup olmayan şahsiyetler ve tarihî olaylar gibi eserlerin içeriğinde mihenk taşlarını oluşturan unsurlara değinilmemiştir. Ayrıca çalışmanın bu bölümünde ele alınan edebî ve siyasi şahsiyetler ise genel itibarıyla; kısa kısa ve sanatçının adı geçen eserlerinden yola çıkılarak ele alınıp yorumlanmıştır. Dolayısıyla diğer kaynaklara sık başvurulmaması hasebiyle nesnellik ilkesinin yer yer silikleştiği kanısına vardık. Fakat aynı zamanda adı geçen bu çalışma; sanatçının bütün nesirlerini kapsadığı, ele aldığı için hacim ve içerik noktasında kıymetlidir. Bu minvalde sanatçının düzyazıları/nesirleri üzerine yapılacak olan diğer çalışmalara referans noktası oluşturacak bir mahiyettedir. Necip Fazıl'ın nesirleri/düzyazıları üzerine yapılmış bir diğer çalışma ise, Yasin Beyaz'ın Recep Duymaz'ın danışmanlığında hazırlanmış olduğu (Beyaz, 2012) "Nesir Yazılarına Göre Necip Fazıl'ın Düşünce Dünyası'dır". Çalışmada, Necip Fazıl'ın düşünce dünyası merkeze alınmıştır. Bu bağlamda sanatçının siyasi parti ve siyasi şahsiyetlerle ilişkisi, çıkarmış olduğu dergiler, bazı önemli sanatçılar hakkındaki düşünceleri -Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Yahya Kemal, Nurullah Ataç gibi- üzerinde durulmuştur. Din, toplum ve eğitim gibi önemli hususlar ise sanatçının düşünce ekseninde ele alınmaya çalışılmıştır. Çalışmada sanatçının zamana ve mekâna bakışı irdelenmemiş, dinî, askerî ve herhangi bir gruba dâhil olmayan şahıslar detaylı bir şekilde verilmemiştir. Necip Fazıl'ın nesirleri/düzyazıları üzerine örnek olarak vereceğimiz bir diğer çalışma ise hikâye ve romanlarını konu edinen ve Rıza Bağcı danışmanlığında hazırlanan, "Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma" adlı yüksek lisans tezidir (Aydın, 2014). Bu çalışmada

sanatçının hikâye ve romanlarının ana izleklerini belirleyen konular ele alınmıştır. Hikâye ve romanlar; şahıs kadroları, zaman, mekân, dil ve üslup olarak geniş bir perspektiften incelenmeye çalışılmıştır. Sanatçının tiyatro eserlerini ise Mustafa Karabulut danışmanlığında Erkan Aydın çalışmıştır (Aydın, 2015). Çalışmada, zıt kavramlar, –eski-yeni, iyi-kötü, hayat-ölüm vs.- kimlik problemleri, toplumsal değişimler ve diğer temalar ele alınmıştır. Betül Temel de tiyatro eserlerindeki şahıs kadrosu üzerine bir inceleme yapmıştır (Temel, 2013). Bu incelemede Necip Fazıl'ın etkilendiği akımlar belirtildikten sonra 17 tane tiyatro eseri şahıslar boyutunda detaylandırılmıştır.

Görüldüğü üzere sanatçının nesir/düzyazı türünde olan eserlerini ele alan yukarıdaki çalışmalarda anı ve gezi yazısı eserleri yeterince ele alınmamış, şahıs temelinde detaylandırılmamıştır. Çalışmamız, sanatçının gezi ve anı niteliği gösteren eserlerindeki bütün içerik unsurlarının “kendi beni”ne nasıl bir ivme kazandırdığını, edebî şahsiyetini nasıl olumlu/olumsuz bir yönde etkilediğini merkeze almaktadır.

Türk edebiyatında bazı şahsiyetler edebî ürünler vermekle birlikte kendisini takip eden insanları gerek fikrî gerekse siyasî yönden etkiler ve bu etkileşim sonucunda da büyük kitlelere ulaşma imkânı bulurlar. İşte bu imkânı elinde bulunduranlardan biri de hiç şüphesiz Necip Fazıl Kısakürek'tir. Necip Fazıl, her ne kadar edebî mahsulleriyle tanınmış olsa da takipçileri onu bir “dava adamı” ve onun gittiği yolu da “mukaddes bir dava yolu” olarak görmüşlerdir.

Necip Fazıl, Türk edebiyatında Mehmet Akif'ten sonra modern İslamî edebiyatı ve şiiri kuvvetli bir şekilde benimseyen şairlerin başında gelmektedir. Eserleri kitlelerin ilgisini çekmiş ve edebiyat sahasında rağbet görmüştür. Bununla birlikte, benimsemiş olduğu ideolojik düşüncesi takipçileri tarafından tatbik edilmeye başlanmıştır. Mütefekkir yanı ise Necip Fazıl'ı önemli kılan bir diğer unsurdur. Dönemindeki şair ve yazarlardan farklı olarak metafizik ve mistik bir tavır takınmıştır. Yaşantısının belirli bir döneminde, özellikle de manevî bağlamda yol göstericisi olan Abdülhakim Arvasi ile tanışmasından sonra, dünyevî zevklerden uzak kalmayı tercih etmiş, “bir davayı savunma” yolunu seçmiştir ve bu tutumu şiir ve düzyazı eserlerinde bariz bir şekilde görülmüştür.

Necip Fazıl, genel olarak ideolojisini düzyazı eserlerine yansıtmış, zaman zaman ise şiirleriyle bu ideolojisini adeta perçinlemiştir. Hamasi tutumu öncelemesi ve kendisini tenkit edenlerle “üst perdeden” konuşması, bir nevi modern İslamî edebiyatın Namık Kemal'i olmasına olanak sağlamıştır. “Gür sesli” ve çok yönlü bir şahsiyet olması,



sanatçıyı yaşadığı dönem içinde ve diğer dönemlerde takipçilerine karşı itibarlı kılmıştır. Vefatından sonra dahi ortaya koymuş olduğu özgün İslâmî ideolojisiyle geniş bir takipçi kitlesine ulaşmıştır. Ürettiği eserler bağlamında Necip Fazıl toplumun çok geniş bir kesimi tarafından takdir ve saygı görmüştür.

Necip Fazıl'ın amacı sadece edebiyat yapmak, duygularını tatmin etmek ve hislerini kâğıda döküp ruhunu dinginleştirmek değildir. Tam tersi istikamette; ona “intisap” eden, bağlılıklarını bildiren kalabalıklara konferanslar düzenleyerek, dergiler çıkararak, düzyazı eserlerine hayat gayesini serpiştirerek, şiirlerine manevî ilhamını tatbik ederek ve siyasal ve toplumsal mesajlar vererek bir gelecek tasavvuru tasarlamıştır. Takipçilerine bir fikrisabit olarak hayatın her alanında güçlü, diri, dirayetli ve “inanmış oldukları doğru”lardan vazgeçmemeleri gerektiği telkininde bulunmuştur.

Mütefekkir, şair, yazar hâsılı bütün bunların banisi olan Necip Fazıl, kendisiyle ve nefsiyle devamlı muhasebesi olan ve yaşadığı müddet boyunca da devamlı gideceği sona odaklanan sorgulayıcı bir bireydi.

### **1.1. Anı ve Gezi Yazılarına Dair Birkaç Dikkat**

Anı türü başlangıçta Fransa'da memoires kavramı olarak karşılık bulmuştur (Karakoç, 2008: 376). Bu türünün gelişim evresine baktığımızda ise Sezar'ın *Galya Savaşı*, Bâbüür Şah'ın *Bâbüürnâme*'si türün ilk örnekleri olmuştur. Anı türünün, Batı edebiyatında müstakil bir hüviyete 16. yüzyılda kavuştuğu görülmektedir. Türk edebiyatında ise ilk kaynaklar *Gâzâvâtı Hayreddin Paşa*, *Macuncuzade Mustafa'nın Malta Anıları*, *Sergüzeşti Zaîfi*, *Memun Bey'in Hatıraları*'dır. Türk edebiyatı, 19. yüzyılda büyük bir etkileşim içinde olduğu Batı edebiyatı vesilesiyle bu türün modern eserleriyle karşılaşır. Bu modern eserlerin ilk örneği Ziya Paşa'nın *Defteri A'mâl*'idir (Karakoç, 2008: 375-376). Fakat Tanzimat'tan sonra rağbet görse de anı türünün, verilen eser sayısı bakımından yetersiz olduğu da bilinmektedir (Karakoç, 1999: 10). Bu karşılaşmayla birlikte Batı edebiyatında farklı isimlerle anılan anı türü, Türk edebiyatında da bu belirsiz durumla karşı karşıya kalmıştır: “Hatıra için belirli sınırlar çizmek ve bu sınırlara göre çeşitli tanımlar yapmak kolay değildir” (Akar ve Karakoç, 2004: 383). Bu minvalde anı türü ile ilgili olarak Türk edebiyatında hem Arapça hem de Türkçe karşılıklar türetilmeye çalışılmıştır. Türetilen kelimelerden müzekkirât, zikrayat, hâtıra ve hâtırâtı örnek verebiliriz. Ayrıca tür

için çok yaygın bir şekilde kullanılan anı kelimesi de Öz Türkçe akımı ile beraber kullanılmaya başlanmıştır (Akar ve Karakoç, 2004: 384). Görüldüğü üzere anı türü üzerinde hem isim hem de kapsam olarak tam, net, kesin, keskin ve muayyen bir sınır belirlenememiştir. Bu kavram karmaşasının dışında olan esas mesele ise bu türün, kesin bir şekilde, insanın deneyimlerinden meydana geldiğidir.

Bu minvalde, yukarıdaki tanımlar, açıklamalar, çıkarımlar ve örnekler çerçevesinde Büyük Doğu Yayınları'na yapılan sınıflandırmanın aksine, tıpkı Okay gibi (Okay, 1997: 445-449) *O ve Ben* ve *Bâbiâli* adlı eserleri otobiyografi olarak değil; anı/hatıra türündeki eserler olarak kabul ettik. Aynı şekilde Okay'ın danışmanlığında, 1999 yılında hazırlanan, "Anılar ve Edebiyatçıların Anıları Bibliyografyası" adlı çalışmada *Bâbiâli*, *O ve Ben*, *Hac*, *Yılanlı Kuyudan* -bu eser daha sonra *Cinnet Mustatili* adını almaktadır- adlı eserler anı/hatıra türü olarak kabul edilmiştir (Karakoç, 1999: 131). *O ve Ben*, *Cinnet Mustatili*, *Bâbiâli* adlı eserler, "Edebiyat Tarihi Kaynaklarından Hatıralar ve Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat Hatıraları Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme" adlı çalışmada (Karakoç, 2008: 375) yine anı/hatıra olarak değerlendirilmiştir.

Bütün bu hususlardan ötürü, Necip Fazıl'ın 3 tane anı özelliği gösteren ve 1 tane de gezi kitabı hüviyetine sahip 4 eserini sayabiliriz. Biz bu çalışmada *Cinnet Mustatili* adlı eserin 2018; *O ve Ben*, *Bâbiâli* ve *Hac* adlı eserlerin ise 2017 baskısını esas aldık. Çalışmada: *O ve Ben* (2017a); *Bâbiâli* (2017b) ve *Hac* (2017c) olarak belirtilmiştir.

Anı özelliği gösteren kitaplarından ilkinin adı *Cinnet Mustatili*'dir. Bu eserin ilk basımı 1953 yılında yapılmıştır. Büyük Doğu Yayınları bu eseri hatıra/anı kapsamına almıştır. Bu eser de tıpkı yukarıda adını zikrettiğimiz iki eserle aynı özellikler göstermektedir. Aslında bu eserin adı ilk basımından günümüze değin birkaç kez değişiklik göstermiştir. *Cinnet Mustatili: Hapishane Notları* başlığı ile İnkılap Kitabevi tarafından 1955 yılında basılmış, 1970 yılında ise Akçağ Yayınları tarafından *Yılanlı Kuyudan* adıyla yayına hazırlanmıştır (Karakoç, 2004: 406). Eser, son olarak ise *Cinnet Mustatili* adıyla okuyucusuyla buluşmuştur (Kısakürek, 2018). Sanatçı, bu eserinde esasında hapishane günlerini ve hapishanede neler yaşadıklarını anlatmaktadır. Üsküdar Toptaşı Hapishanesi'nde yattığı günleri, Üsküdar Paşakapısı Hapishanesi, Ankara Hapishanesi, Malatya Hapishanesi gibi hapishanelerde tuttuğu günlükleri eserine tatbik etmiştir. Tıpkı *Bâbiâli* adlı eserindeki gibi çevresindeki insanlar hakkında görüşlerini dile getirmiştir. Fakat sanatçı, bu eserinde hapishane hayatını merkeze almaktadır. Hapishane arkadaşlarını,

gardiyancıları, ona eşlik eden erleri, diğere üst rütbeli askerleri, revire gelen insanları tek tek tahlil edip onlar hakkında edindiğı bilgileri ve izlenimleri çarpıcı ifadelerle eserine yansıtmaya çalışmıştır. Burada tanıştığı insanlarla mülaki olmuş, önceden hiçbir bağları olmamasına rağmen dostluklar inşa etmiştir. Hapishanelerde bulunduğu süre zarfında büyük bir nüfuz edinmiş, hayran kitlesine sahip olmuş, “Büyük Doğu” idealine kendini adanmış gençlerle bir arada bulunma olanağı elde etmiştir. Zamanın ve mekânın tesiri bu eserinde de görülmektedir. Son olarak Necip Fazıl, bu eserde de Adnan Menderes ve 27 Mayıs Darbesi hakkında görüşlerini dile getirmiştir (Kısakürek, 2018).

Necip Fazıl’ın bir diğere anı özelliğı gösteren eseri ise *O ve Ben*’dir. Eserin ilk basım tarihi 1965’tir. Bu basımda eserin adı *Büyük Kapı*’dır (Okay, 1992: 515-516). Bu eserinde hayatını ve hayatını değıştiren “efendisi” Abdülhakim Arvasi’yi merkeze almaktadır. Bu eserin diğere eserlere nazaran daha ehemmiyetli olmasının sebebi, sanatçının doğumundan başlayıp gençliğine kadar kendini anlatması ve hayatının tamamına yayılan düşüncesinin nasıl oluştuğunu işlemesidir. Bu eser de Büyük Doğu Yayınları tarafından otobiyografi kapsamında görülmektedir; fakat *O ve Ben*; Necip Fazıl’ın memuriyet hayatına dair bilgiler vermekte ve diğere sanatçılarla ilgili hatıraları da bu eserde görülmektedir. Fikret Adil (Kısakürek, 2017a: 66), Abidin Dino (Kısakürek, 2017a: 92), Burhan Ümit (Kısakürek, 2017a: 132) gibi şahsiyetler bu eserde konu edinilmiştir. Son olarak ise Necip Fazıl’ın Arvasi ile ilgili hatıralarını anlatması bakımından eser anı niteliğı kazanma hüviyetine bürünmüştür.

*O ve Ben* adlı eserinde doğduğu konağı, yaşadığı muhiti ve aile üyelerini derin bir şekilde tahlil etmektedir. Ailesinin kendisini ve edebî gelişimini nasıl etkilediğini anlatmaktadır. Eserde, sanatçının yetiştirme tarzının edebî şahsiyetine yansımaları görmekteyiz. Necip Fazıl, “1935 baharından” itibaren (Kısakürek, 2017a: 111) hastalığından kurtuluşunu ve manevî yönden nasıl değışim gösterdiğini çarpıcı cümlelerle aktarmaktadır. Tabii bu değışimin baş mimarı hiç şüphesiz Abdülhakim Arvasi’dir. Bu eserin de merkez noktası bu dinî şahsiyettir. Necip Fazıl kendisini ve “efendisi” addettiğı kişiyi *O ve Ben* adlı eserinde uzun uzun anlatmıştır. Arvasi’nin kendi fikirlerine, düşüncelerine ve yaşam tarzına bir dayanak noktası oluşturduğunu bu eserle birlikte beyan etmiştir. (Kısakürek, 2017a).

Necip Fazıl’ın son anı niteliğı gösteren eseri ise *Bâbiâli*’dir. Bu eser ilk olarak 1975 yılında basılmıştır. Sanatçı eserinde, içinde yaşadığı edebî muhiti kendine has bir bakış

açısıyla anlatmaya çalışmıştır. Eserin, Türk edebiyatı için en önemli hususları; sanatçının, eserini kaleme alırken dönemindeki diğer şahsiyetleri de anlatması, onlar hakkında bilgiler vermesi ve bu şahsiyetlere ilişkin kendi görüşlerini dile getirmesidir. *Bâbîâli* öznel bir bakış açısıyla yazılmış olsa da içeriğindeki bilgiler, siyasî ve edebî olaylar, karşılaştırmalar, muhitler ve Türk edebiyatının önde gelen simalarının devamlı gittiği mekânlar hasebiyle döneme ışık tutmaktadır. Dolayısıyla bu eser, Büyük Doğu Yayınları tarafından otobiyografi kapsamında görülse de *Bâbîâli*; içerisinde barındırdığı zengin şahıs kadrosuyla, sanat ve düşünce adamlarının gitmiş oldukları mekânları bildirmesiyle ve dönemindeki siyasî/edebî güncel olayları aktarmasıyla anı hüviyetine bürünmüştür. Bu minvalde, eser kişisel tarihten ziyade toplumsal tarihe ışık tutmuş, toplumun; geniş perspektiften sanatçının yaşadığı dönemi görmesine imkân sağlamıştır.

Necip Fazıl, bu eserde ilk olarak bulunduğu muhiti, -Bâbîâli'yi- tanıtıp ardından Paris macerasını anlatmıştır. Tekrar yurda döndüğünde etrafındaki insanlar hakkında düşüncelerini açıklamış, Anadolu'da çalışırken -Giresun, Trabzon vs.- kendini, çevresini ve gördüklerini anlatmıştır. Bu kitapta sanata ve edebiyata dair görüşlerini sıralamış, *Büyük Doğu* dergisinin ilk emarelerine değinmiştir. Ardından Demokrat Parti'nin kuruluş yıllarını ve siyasîlerle olan ilişkilerini detaylı bir şekilde izah etmiştir. Necip Fazıl bu doğrultuda kitabın sonlarına doğru 27 Mayıs 1960 darbesini ve Alparslan Türkeş'i de ele almıştır. Tüm bunları "kendine has" bir üslupla anlatmaktadır. Bununla birlikte eser; sanatçının ideolojisini, siyasî ve edebî düşüncelerini de ifade etmesi bakımından da önemlidir. Çünkü Necip Fazıl'ın dönemin siyasîleriyle sohbetleri, toplantıları, onlara önerileri ayrıca dikkat çeken hususlardır. Çıkardığı dergilerin kapatılması, sonra tekrar bu dergilere yayın izinlerinin verilmesi, *Büyük Doğu* dergisinin günlük gazete olarak çıkarılması fikri, sahnelediği tiyatrolar ve en nihayetinde Necip Fazıl'ın dünya görüşünü değiştirecek, ona bambaşka bir yön verecek Abdülhakim Arvasi ile münasebetlerinin ilk kıvılcımlarını da bu eserde anlatması diğer önemli detaylardır (Kısakürek, 2017b).

Necip Fazıl'ın bu bölümde değineceğimiz son eseri ise gezi yazısı hüviyetine sahip *Hac* adlı eseridir. Seyahat türündeki bu eseri anı eserleriyle birlikte ele almamızın en temel sebebi ise; bu iki türün de birbirine çok yakın olmasıdır: "Kişinin dikkatini kendisinden çok çevreye yoğunlaştırdığı ve gezilen yerlerin anlatıldığı gezi yazıları da bir çeşit anı olarak kabul edilebilir" (Karakoç, 1999: 11). Eserin, Büyük Doğu Yayınları'nda ilk basım yılı 1973'tür. Büyük Doğu Yayınları, eseri gezi yazısı/seyahat kategorisine dâhil etmiştir.

Sanatçı, eserde içinde barındırdığı dinî duyguları dışa aktarmıştır. Eserin ilk bölümünde; her varlıklı Müslüman birey gibi Hac vazifesini yerine getirebilmek için Suudi Arabistan'a doğru yola çıkan sanatçı, etrafında gözlemlediği olayları ve insanları anlatmıştır. Mekke, Cidde, Medine gibi şehirleri; Kâbe, Mina, Müzdelife, Arafat, Nur Dağı gibi dinî açıdan mübarek görülen mevkileri, yerleri ve yapıları arkadaşları ile birlikte ziyaret etmiş ve oraları gezmiştir. Tabii bunları yaparken bir yandan da kendisi ile muhasebe edip bazı hesaplamalar da yapmaktadır. Suudi Arabistan'ın Hac maliyetlerini (Kısakürek, 2017c: 94-95), Vahhâbî mezhebi hakkında düşündüklerini ve merkezi Mekke'de bulunan, amacı ise Müslüman bireyleri bir arada tutmak olan derneğin, -Râbıtâtü'l-Âlem-i İslâmî-, amacına ulaşamamasından ötürü duyduğu üzüntüyü dile getirmeye çalışmıştır (Kısakürek, 2017c: 108-109). Kitabının ikinci ve üçüncü bölümlerinde ise kendisi için kutsal bir şehir olarak addettiği Van'ı anlatır. Burada şu noktaya değinmek yerinde olacaktır: Necip Fazıl bu eserin ikinci ve üçüncü bölümlerin başlığını “Veliler Diyarında” ve “Vatanımı Buldum” olarak belirlemiştir. Van'a doğru yola çıkmasından itibaren yolda giderken etrafındaki manzaraları, gözleriyle fotoğraflayıp zihin süzgecinden geçirdikten sonra kendine has bir üslupla kaleme dökmüştür. Bu kendine has durum bize sanatçının mekâna karşı bakışını vermekte ve mekânın sanatçıdaki yansıması göstermektedir. Dolayısıyla eserin Anadolu tasvirleri ve bu tasvirlerin sanatçının zihnindeki yeri edebî bir iz düşüm olarak bizlere yansıtılmaktadır (Kısakürek, 2017c).

## 1.2. Hayatı

Necip Fazıl, doğduğu muhite *O ve Ben* adlı kitabında şöyle değinmektedir: “Çemberlitaş'ta, Sultanahmet'e doğru inen sokaklardan birinde, kocaman bir konakta doğmuşum...” (Kısakürek, 2017a: 9). Bu muhitte, İstanbul'da, 26 Mayıs 1904 tarihinde dünyaya gelmiştir. Anne ve babası ile birlikte İstanbul Cinayet Mahkemesi ve İstinaf Reisliği'nden emekli olan büyükbabası Hilmi Bey'in konağında ikamet etmiştir. Hilmi Bey, sanatçıya göre yaşadığı konağın ruhunu yansıtan kişisidir. Hilmi Bey, biricik ve akli evvel torununa kendi babasının ismini, Ahmet Necip'i uygun görmüştür (Kısakürek, 2017a: 12). Necip Fazıl'ın babasının adı ise Abdülbaki Fazıl'dır. Babaannesinin adı Zafer Hanım'dır. Zafer Hanım, eski Halep Valisi, Hariciye Müsteşarı ve Zaptiye Nazırı Salim Paşa'nın kızıdır. Necip Fazıl'a göre şanlı bir İstanbul hanımefendisidir. Aynı zamanda

Zafer Hanım'ın sinir ve vehim kumkuması olduğunu da belirtmektedir (Kısakürek, 2017a: 12).

Annesi Mediha Hanım, Akdeniz'den İstanbul'a göç eden bir ailenin kızıdır. Kız kardeşinin adı Selma'dır ve henüz çocukken, 6 yaşında, vefat etmiştir. Sanatçı, bu bölümde son olarak anneanesi üzerinde durmaktadır. Anneannesinin adını belirtmemekle birlikte İslam dinini tam anlamıyla yaşayan “dul”, “ümmi” ve tefekkür sahibi yüce bir kadın, “fedakâr [bir] Müslüman-Türk annesi” olduğunu ifade etmektedir (Kısakürek, 2017a: 15-16).

Necip Fazıl, aslen Maraşlı bir ailenin soyundan gelmiştir. Bu aile, Yavuz Sultan Selim döneminde Maraş'ta hüküm süren Osmanlı'dan bile daha eski olan Dulkadiroğulları'na bağlı Kısakürek kolundandır (Kısakürek, 2017a: 21). Soyadlarının nereden geldiğine dair ise birkaç tespit bulunmaktadır. Bir vakitler Maraş'ta bir kıtlık yaşanmış; bu esnada yapılan yardımda, kimilerine kısa kimilerine ise uzun kürek ile erzak dağıtıldığı için bu soyadı aldıklarını söyler. Bir diğer tespiti ise Necip Fazıl'ın kendine has üslubu ile belirtmekte fayda vardır: “Yavuz Sultan Selim, Mısır seferinde Maraş'ı zaptettikten sonra bir cami in açılış merasiminde bir kürek lâzım olmuş da, cedlerimizden kısa boylu birini omuzlarından itip: — Alın size bir kısa kürek!.. Demiş ve ondan sonra bu zatın kolu Kısakürek ismini almış...” (Kısakürek, 2017a: 22). Bu rivayetleri verdikten sonra ise onun için en önemli olan unsura, halis bir Anadolu çocuğu ve köklerine bağlı bir ailenin önemine değinir (Kısakürek, 2017a: 22).

Necip Fazıl'ın aile yaşantısı büyük bir konakta ve geniş bir insan çevresinde şekillenmiştir. İstanbul'un önde gelen ailelerinden birine mensup olması onun kişisel gelişimi açısından da etkili olmuştur. Çocuk yaşta kitaplarla haşır neşir olması, dedesinin okuma yazma öğretmesi ve üzerine titremesi Necip Fazıl için büyük bir kazanım olmuştur. Bu minvalde dört beş yaşında su gibi okuma yazma bildiğini söylemesi ise dikkat çekicidir: “Büyükbabam bana en küçük yaşlarda okuyup yazmayı öğretti. Bilmem ki, dört-beş yaşında su gibi okuyup yazıyordum dersem inanır mısınız? O zamanın ağdalı diliyle günlük gazeteleri, dört-beş yaşında okuyor, anlıyor, hatta anlatıyordum” (Kısakürek, 2017a: 20).

Necip Fazıl'ın ilk öğretmeninin, dedesi Hilmi Bey olduğu düşünülebilir. Çünkü torununa okuma ve yazmayı öğretmesi, dinî telkinlerde bulunması ve bu yaşta bir çocuğu geleceğe hazırlaması, bir öğretmenin vazifesi dâhilindedir. Nitekim Hilmi Bey de bu

vazifeyi ziyadesiyle yerine getirmiştir: “İlk dinî telkinlerimi ondan aldım. Yatakta ondan hep dinî menkıbeleri dinliyor[d]um” (Kısakürek, 2017a: 21).

Kısa bir mahalle mektebi macerasından sonra dedesinin yardımıyla, Gedikpaşa’da bulunan Fransız Mektebi’ne kayıt olunmuştur. Necip Fazıl, dedesinin Fransız hükümetinden aldığı Lejyon Donör nişanının kurdelesini sayesinde bu okula girdiğini söylemektedir. Hilmi Bey’in bu kurdeleyi almasının nedeni ise *Mecelle*’yi yazan heyetin içinde bulunmasından dolayıdır (Kısakürek, 2017a: 29). Daha sonra ise Amerikan Koleji’ne yazılır. Necip Fazıl, burada da uzun süre kalamamış ve sırasıyla; Emin Efendi’nin Mahalle Mektebi, Büyük Reşit Paşa Numune Mektebi ve Rehber-i İttihat’a yazılmıştır.

Heybeliada’da Numune Mektebi’ni bitirdikten sonra Mekteb-i Fünun-u Bahriye imtihanlarını kazanarak bu mektebin talebesi olmuştur. Necip Fazıl, bir süre sonra Erzurum’a gitmiş, daha sonra ise tekrar İstanbul’a, dayısının yanına, gelmiştir. Burada da Darülfünun Felsefe Bölümü’ne kayıt olmuştur (Kısakürek, 2017a: 51). Maarif Vekâleti’nin açmış olduğu imtihanda derece yapıp Paris’e hükümet talebesi sıfatı ile gönderilmiştir (Kısakürek, 2017a: 61). Yurda döndüğünde ise çeşitli bankalarda memurluk yapmış, -İş Bankası’nda- (2017b: 93) müfettişlik, muhasebe şefliği gibi üst kademelerde bulunmuştur (Kısakürek, 2017a: 73-74). Hasan Ali Yücel vasıtası ile tiyatro, opera ve kompozisyon gibi dallarda çeşitli dersler verip Robert Kolej’de hocalığa kadar terfi etmiştir (Kısakürek, 2017b: 249-253). 1942 yılından sonra memurluktan istifa eder ve kendini edebiyata adar. *Ağaç* (1936) ve *Büyük Doğu* (1943) gibi dergileri edebiyat dünyasına kazandırmakla birlikte kısa soluklu bir mizah dergisi olan *Borazan*’ı (1947) çıkarır. Sanatçıya, yazıları dolayısıyla çeşitli suçlamalar yapılmıştır ve bazı suçlamalardan ötürü mahkûm olup hapse atılmış, bazı suçlamalardan ise beraat etmiştir. Necip Fazıl, Erenköy’de, 25 Mayıs 1983 tarihinde vefat etmiştir. Kabri ise Eyüp Mezarlığı’nda bulunmaktadır (Okay, 2014: 17-18).

### 1.3. Edebî Kişiliği

Necip Fazıl’ın, sanatçı kimliğinin oluşmasından evvel çocukluk evresine değinmekte fayda vardır. *O ve Ben* adlı eserinde çocukluğuyla ilgili her şeyi, her ayrıntıyı hatırladığını ve bunların hiçbirini unutmadığını söylemektedir. Keskin bir zekâsının olduğuna inanmış ve bu duruma annesinin bile hayret ettiğini belirtmiştir (Kısakürek,

2017a: 18). Burada *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü* adlı eserden hareketle; büyük sanatçıların gerçekten de çocukken sık sık yeteneklerini sergilediği ve bu biyografik formülün günlük deneyimlere kök salmış olduğu varsayımını, (Kris ve Kurz, 2013: 37) Necip Fazıl'ın keskin zekâsını küçük yaşlarda bir yetenek olarak sergilemesi özelinde söyleyebiliriz. Bu doğrultuda, dedesi Hilmi Bey, bir tek onun aklını ve zekâsını övmüş ve torunları arasında bir tek ona, “akl-ı evvel torunum” sıfatını layık görmüştür (Kısakürek, 2017a: 12).

Çocuk yaşta kitap okumaya başladığına, bunun da yaramazlık yapmasını dizginleyebilmek için oyalayıcı bir unsur olduğuna dikkat çekmektedir:

“Nihayet Zafer Hanımefendi, büyükbabası sayesinde kendisini tam serbest hisseden haşarı üstü haşarı torununun ruhunu kamaştırmak, uyuşturmak için müthiş bir (narkoz) uyutucu keşfetti. Dört beş yaşında okuyup yazmayı öğrenmişim ya... Beni romana alıştırdı” (Kısakürek, 2017: 24).

Okunan eserler, hiç şüphesiz bir çocuğun muhayyilesinin ve tasavvur etme kabiliyetinin gelişiminde destekleyici unsur olmuşlardır. Necip Fazıl'ın çocukken okuduğu romanlar aklının bir köşesinde kalmış ve bunlar hayal dünyasının şekillenmesine yardımcı olmuştur. Nitekim bir süre sonra, odasında insan dışı varlıklar olduğuna, yavaş yavaş inanmaya başlamıştır:

“Birtakım değişikliklerle de olsa bütün kitaplarına giren talihli şiirlerde ‘Gece Yarısı’ (1924), yoğun olarak çocukluk korkularının, bunalımlarının izlerini taşır:

Her gece periler uyur odamda,

Derinlerden gelir uzun nefesler.

Yanan mum bir rüya seyreder camda,

Bir hastanın nabzı gibidir sesler” (Okay, 2014: 53).

Bu korku ve ürperme meselesi Necip Fazıl'da çocukken, ziyadesiyle görülmektedir. Bu husus, hem onun mizacı ile hem de çocukken okuduğu polisiye ve diğer romanlarla ilgilidir:

“Yine çocukluk hatıralarında; ‘meçhûl semtlerden gelen ve meçhûl semtlere giden meçhûl şahıslara karşı anlatılmaz bir korku’ duyduğunu zikre[tmektedir].

Akşam dağılırken yerli yerine,



Bu evin önünde ürperiyorlar ('Boş Odalar', 1925)" (Okay, 2014: 54).

Orhan Okay'a göre, Necip Fazıl'ın *Sonsuzluk Kervanı*'ndan itibaren şiir kitaplarında gruplandırıldığı şiirlerine verdiği bölüm başlıklarının birçoğu aynı veya benzer duyguları çağrıştırmaktadır: "Ölüm," "Korku," "Dâüssıla," "Ukde," "Hafakan," "Tecrit..." vs. (Okay, 2014: 55).

Aslında bu durum sadece şiir kitaplarını adlandırmada kendini göstermemektedir. Keza aynı şekilde biz bu durumu, anı hüviyetine sahip eserlerinde de görebilmekteyiz. *Cinnet Mustatili* veyahut diğer bir adıyla *Yılanlı Kuyudan* adlı eseri bu değerlendirmeyi destekler niteliktedir. Bu adlarda geçen "cinnet", "yılan", "kuyu" kelimeleri de Necip Fazıl'ın çocukken bilinçaltına yerleşmiş ve ona ürperti vermiş kelimelerden bazıları olabilir. Çünkü kendi deyişiyle "abur cubur okumalar" yaparken baykuş, kara kedi, tek dişli büyücü kadın, çuval içinde denize atılan ceset gibi ürperti verici ifadelerle henüz altı-yedi yaşlarındayken karşılaşmıştır (Kısakürek, 2017a: 24). Sanatçının zihninin odalarında yer edinen bu ifadelerle tasavvurları arasında doğal olarak bir bağlantı/benzerlik vardır. Bu ifadeler, bir süre sonra edebî birikimini de destekleyecektir:

"Düşünen, duyan, yaşayan ve yazan biri olarak fikir ve sanatta toplumun vicdanı olmuş bir şair olan Necip Fazıl Kısakürek'in hayatı, daha çocukluğundan başlayarak, dünyayı ve insanı derin teemmül ve tefekkür yoluyla kavrama girişimi şeklinde tanımlanan metafiziksel ürpertiler içinde geçmiştir" (Koç, 2005: 27).

Dolayısıyla bu birikmiş ve aklının bir köşesinde kalmış ifadeler; sanatçının kurgu dünyasında sırası geldiğinde, başköşeye oturacaklardır. Gaston Bachelard'ın "[r]uhumuz bir oturma yeridir" (1996: 28-29) ifadesi bu minvalde son derece önemli ve dikkate değerdir.

Çocukluğunda birtakım hastalıklar yaşaması, edebî açıdan ve "kendi beni"ni bulma noktasında diğer bir gelişim gösterme durumudur: "Alnımda, hâlâ, sirkeye bastırılmış soğuk bezler hissetmekteyim. Keskin bir sirke ve hasta odası kokusu... Bütün çocukluğum, ilk çocukluğum, hastalıkla geç[mişti]" (Kısakürek, 2017a: 19).

Necip Fazıl, okuduğu kitaplarla zekâsını; geçirdiği hastalıklarla da "kendi beni"ni, bir diğer ifadeyle; ruh dünyasını keskinleştirmiştir. Dedesinin anlattığı dinî-menkıbevi hikâyeler ve son olarak geniş bir aile efradı içinde yaşaması da hayal dünyasının şekillenmesine katkı sağlayan diğer unsurların başında gelmektedirler. Sanatçının hem

yaşadığı gerçek dünya hem de zihninin içinde kurguladığı manevî dünyası kalabalıktır. Bu kalabalık Necip Fazıl'ın bazen yalnızlaşmasına, bazen manevî anlamda bir buhran geçirmesine, bazen de edebî anlamda üretmeye ve yaratmaya meyilli olmasına olanak sağlamıştır.

Çocukluğunda devamlı hasta olması, kız kardeşi Selma'nın erken yaşta ölmesi ve en nihayetinde annesinin verem hastalığına yakalanması; onun yaşantısındaki olumsuzluklar silsilesinin başlangıcı mahiyetindedir. Babasının tam anlamıyla bir baba duruşu sergileyemeyişi, çok sevdiği dedesinin ölmesi ve Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması gibi siyasî ve toplumsal durumlar sanatçının; kendi başına kalmasına, yalnızlaşmasına ve hayale sığınmasına neden olmuştur. Sanatçının yalnızlaşması, içine kapanması ve içinde barındırdığı duyguyu/duyguları kimseyle paylaşamaması eşyaya duygu yüklemesini de bir nevi zorunlu kılmıştır: “Bazen kendimi o kadar mesut hissedirdim ki, önlerinden geçtiğim birtakım eşyayı, mahzun ve boynu bükük görür ve dönüp okşardım” (Kısakürek, 2017a: 23). Necip Fazıl'ın içinde bulunduğu duruma ek olarak, Okay da toplumun içinde bulunduğu durumu şu ifadelerle tanımlamıştır:

“Necip Fazıl'ın ilk şiirlerini yayınladığı yıllarda Türk şiirinin genel görünüşü, İkinci Meşrutiyet'i takip eden yıllardaki edebiyat hareketlerinin devamı gibidir. Türk toplumunun içine düştüğü siyasî bunalımların ve uzun savaş yıllarının izlerini taşıyan bu şiir bir taraftan millî felâket acılarıyla ve hamasetle yüklüdür, diğer taraftan ideolojik ve didaktik ağırlıklıdır” (Okay, 2014: 42).

Sanatçının bu bireysel ve toplumsal durumlara karşı tepkisiz kalması elbette ki beklenemez. Necip Fazıl, sanat hayatının ilk dönemlerinde ferdiyetçi şiire yönelmiş, ardından ise şiire yavaş yavaş ideolojisini yansıtarak idealize ettiği toplumsal şuurun ortaya çıkmasını arzulamıştır. Öyle ki Necip Fazıl; insanların kurtuluşuna vesile olabilecek bir fikrin mimarlığına girişme ve bunu da toplum nezdinde etkin hale getirme gayreti içinde olan bir şahsiyettir (Taşdelen, 2005: 216). Yukarıda zikredilen bireysel ve toplumsal felaketlerin sanatçı için bir yaratma vesilesi olduğu unutulmamalı ve bu doğrultuda Terry Eagleton'un şiir hakkında söyledikleri akıllara gelmelidir: “Şiir ertelenemez bir ideolojik kriz yaşayan toplumun son sığınağıdır, eleştirinin yerine teselli, analitik olanın yerine duygusalı, yıkıcının yerine idame ettiriciyi geçirir. Böylelikle, [şiir] özel bir edebi pratikten ziyade, genel olarak ideolojinin işlem tarzını ifade etmektedir” (2012: 124). Bu yorumu daha iyi tatbik etmek için şu ifadeleri de vermek son derece elzemdir:

Necip Fazıl'ın şiirlerinin ortaya çıkışı 1924-1928 olarak sınırlandırıldığında Millî Mücadele sonrası ve Cumhuriyet'in kuruluş dönemi bahis konusu olur. Bu dönem şiiri bir açıdan 1908 sonrası edebiyat hareketlerinin devamı gibidir. Türk toplumu, İkinci Meşrutiyet ve Cumhuriyet arasında büyük bir kriz dönemine girmiştir. Bu on beş yıl içinde üç farklı rejim (mutlakiyet, meşrutiyet ve cumhuriyet), arka arkaya üç büyük savaş (Balkan, Birinci Dünya ve Millî Mücadele) yaşanmış, ağır insan ve toprak kayıplarına uğranmıştır. Bütün bunların edebiyata, dolayısıyla şiire yansımaları tabiidir (Okay, 2014: 49).

Sanatının ilk evrelerinde böyle trajik, çarpıcı ve etkileyici durumlarla karşı karşıya kalmasıyla beraber duygu ve düşünce dünyasında bir dönüşümün meydana gelmesi kaçınılmazdır.

Sanatçının, eşyaya dokunması ve ruh yüklemesi ile ilgili yukarıda alıntıladığımız cümlesi aslında edebî ve ruhî yansımalarının bir portresi mahiyetindedir. Necip Fazıl; kız kardeşi Selma'nın ölümünün ardından annesinin de verem hastalığına yakalandığını belirtip tedavi olabilmesi için gitmiş olduğu Heybeliada'da yalnızlık çektiğini ve bundan dolayı çok ağladığını ifade etmiştir (Kısakürek, 2017a: 36). Bu minvalde özellikle kız kardeşinin ölümü zihninde kapanmaz bir yara açmıştır:

“Selmacık... O, evi dolduran dokuz çocuk içinde ağabeyi, ben, büyük küçük herkesin ensesinde boza pişirirken, minicik siyah önlüğüyle bir duvara yapışmış mahzun mahzun bakan ve önünden geçenleri rahatsız etmekten adeta çekinen bir gölgeciktir... Selma bende, çocukluğumun en derin ukdelerinden biri[dir]...” (Kısakürek, 2017a: 15).

Eşyanın başını okşarken “biricik” kız kardeşi Selma'nın başını okşamayışı ve onu ihmal edişi hiç şüphesiz edebî anlamda sanatçıyı derinden etkilemiştir. Çünkü Necip Fazıl, kız kardeşi hayattayken ona gerekli ilgiyi göstermemiştir. Kız kardeşi vefat ettiğinde ise içinde barındırdığı duyguların muhatabını bulamamış, dolayısıyla eşyaya duygu yükleme yolunu seçmiştir. Bu minvalde eşyaya duygu yüklemesi, eşyaların başını okşaması, onları boynu bükük ve güçsüz görmesi kardeşi Selma ile bağdaştırılabilir. Necip Fazıl, kız kardeşi Selma'yı diğer insanların içinde yalnız başına duran ve adeta hareket etmeyen, harekettten ürken bir varlığa, gölgeye, benzetmektedir. Eşya, Necip Fazıl için ürkek ve çekingen bir kız kardeş yitikliğidir. Necip Fazıl, Selma'nın ölümü üzerine kitaplara

daldığını ve bu ruh “burkuntusu”yla hassasiyetinin en son raddeye vardığını bildirmektedir:

Bu devre benim, tekrar kitaplara dalıp hassasiyetimin en had derecelere ulaştığı çığır... Hele Vaniköyü’nde, Serasker Rıza Paşa yalısındaki –Rehber-i İttihat- mektebinde, ilk defa tattığım yatılı talebe acısıyla, Rıza Tevfik’in –Selma, Sen De Unut Yavrumsıirini okuyarak Boğaziçi’ne bakan büyük pencereler önünde döktüğüm gözyaşları... (Kısakürek, 2017a: 33).

Sanatçının bu cümlelerini iyice anlayabilmek ve duygularını hissedebilmek için Rıza Tevfik Bölükbaşı’nın “Selma Sen de Unut Yavrumsı” adlı şiiirine değinmemiz yerinde olacaktır:

“SELMA! SEN DE UNUT YAVRUM!..

Bir akşamdı evimize ecel kanat germişti!

Annemi bir cellât gibi vurup yere sermişti,

Ölüm ile pençeleşen bir hayâtın güreşi

Sekiz yıldan sonra dinmiş, nihâyete ermişti.

Adaların denizinde batan akşam güneşi,

Sönük, ölgün ışığını çamlıklara dökmüştü!

Evde yoktun, sonra geldin!. Dağda, kırdada gezmiştin!

Lâkin bilmem bu yokluğu nereden?. Nasıl sezmiştin?

Güzel elâ gözlerine bir öksüzlük çökmüştü.

Göz yaşımdaya dehşetli bir sır arayan gözlerin

Issız kalan vicdânıma karanlıklar serperdi.

‘Baba! Annem nerde?’ dedin, hep tüylerim ürperdi,

Hançer gibi tâ rûhuma battı yaman sözlerin.

O gün, bugün 'Annem nerde?' diye bâzı sorarsın,  
Gülümserim! — Göz yaşlarım sâkin sâkin akarken,  
Uzaklarda bir şey arar, ufuklara bakarken,  
Benim dalgın gözlerimde –hâyalini- ararsın.

O Tâlihsiz bîçâreyi, bak ben bile unuttum!  
Gönlümdeki iniltiyi ninnilerle uyuttum!  
Unut kızım!.. Sen de unut!.. Anma artık adını  
Yabancıdır bize!.. Sorma, o zavallı kadını.

Sorma kızım! Sorma yavrum!. Ben de bilmem nerededir?  
Onu örten kara toprak, bir karanlık perdedir!  
'O ağaçlar neresidir?' diye sorma güzelim  
Gel! Seninle yapayalnız çamlıklarda gezelim.

O ağaçlar, batıp giden güneşlerin gölgesi!  
O serviler, hayâl olan varlıkların ülkesi,  
Bak bu yanda daha dilber fidanlar var.. Kuşlar var!.  
Beyaz, penbe çiçek açmış gelin gibi ağaçlar!..

Bahâr olmuş! Bak her yere hayât nûru saçılmış  
Göz yaşların döküldüğü yerde güller açılmış  
Güneş senin, bahâr senin!. Bak sen de bir çiçeksin  
Gülmek için yaratılmış bir sevimli meleksin!..

Gül ki benim küskün gönlüm o gülüşe özensin!  
Sessiz dağlar kahkahana cevap versin, bezensin!  
Ölüm şeklindeki sırrın mânâsını düşünme  
Gölge gibi bir varlığın rüyâsını düşünme.

Sabâhı yok nihâyetsiz karanlıklar içinde  
-Bir kıvılcım gibi- bir an beliririz, söneriz!  
Varlık budur benim için!. Hattâ senin için de..  
'Bir hakîkat var mı?' derken bir hayâle döneriz

Nice yüzler gördüm; geçti. –Ben unuttum- besbelli  
Her çehre bir hayâlettir bu süreksiz rüyâda!  
Unut yavrum! Sen de unut!. Bu ölümlü dünyâda,  
Her cefâyı unutmaktır bizler için teselli.

Sonbahârın mâtemini gözlerimde okuma!...” (Uçman, 1986: 72-74).

Bir başka dikkat edilecek husus ise şiirde geçen ve bir nevi anahtar vazifesi gören “Adalar” ve “gölge” kelimeleridir. Çünkü Necip Fazıl, bu şiiri Heybeliada’da bir yatılı okuldayken okumaktadır ve kız kardeşini anılarında bir “gölgecik”e benzetmektedir (Kısakürek, 2017a: 15). Şiirde geçen kelimeler ile yaşadığı anı birleştirip şiiri duygusal dünyasına yakın hissetmiştir. Sanatçı bu hissedişle bir nevi şiirin kendi duygularını ve yaşadıklarını aktardığı kanısına varmıştır.

Bu şiir; sadece Necip Fazıl’ın duygularının tercümanı olması bakımından değil, aynı zamanda Selma adının geçtiği dizelerde duyduğu vicdan azabıyla paralelliği bakımından da dikkate değerdir:

Selma'ya ait bir hatıram sonra sonra beni yakacak hale geldi. Büyükbabamdan kıpkızıl bir lira çeyreği kopardığım bir gün, onu Selma'ya göstermiştim. Yavrucağın elinde, hafifçe ısırılmış, mini mini dişlerinin izini taşıyan bir elma vardı. Lira çeyreği o kadar hoşuna gitmişti ki, o ebediyen mahzun yahut hüznün ebediyetiyle dolu gözlerini bana dikmişti de:

- Ağabey, demişti; bu elmayı sana vereyim de o parayı bana ver! Biraz ısırıldım ama, ziyarı yok, değil mi? Pırıltılı lira çeyreğini vermiş, fakat elmayı da almak gibi bir gaflete düştüm. Sonra dövündüğümü hatırlıyorum: Ah, niçin lira çeyreğini verdim de, hafifçe ısırılmış elmayı kendinde bırakmadım? Niçin –O da senin olsun!- diyemedim. Hayatımın ilk büyük vicdan azabı budur (Kısakürek, 2017a: 34).

Sanatçı, duyduğu bu vicdan azabından kurtulamamıştır: “60 küsûr yıllık [fizikî] yaranın izini, sağ kaşı[n]ın üstünde, alnı[1]ın sağ yanında taşıy[an]” (Kısakürek, 2017a: 19) Necip Fazıl, ruhî olarak da yukarıda alıntılanmış olduğumuz anıyı taşıyacaktı.

Necip Fazıl'ın eşyaya duygu yüklemesi/nesnelere özdeşleşmesi bağlamını daha da detaylandırabilmek için bir başka şair üzerinden, Edip Cansever'den örnek verebiliriz. Cansever; şiirlerinde nesnelere didik didik ettiğini söylemekte ve bunu da insanı didik didik etmesine bağlamaktadır. Ona göre nesnelere insanın doğal göstergeleridir ve nesnesiz bir insan soyut ve tamamlanmamış olarak kalacaktır (1994: 97). Bu açıdan bakıldığında Necip Fazıl, duygularını nesnelere “zorunlu” yardımıyla somut bir hale getirmekte ve iç dünyasındaki nesnelere/”gölge”ler bu sayede bir şekil almaktadır. Bu durumu Okay, Henri Bergson'un sezgi felsefesine dayandırmaktadır:

Necip Fazıl'ın şiirlerinde, eşyaya ve zamana bakışında da Bergson'un sezgi ve süre teorilerini çağrıştıran emareler vardır. Burada Bergson tesirine, yukarıda belirttiğimiz biraz müphem egzistansiyalizm etkisinden belki daha fazla yer vermek gerekecektir. Necip Fazıl'ın şiirlerinde eşyaya, maddî varlıklara, daha geniş bir ifâdeyle dış dünyaya bakış tarzı dikkat çekicidir. Onda maddî varlıklar, dış görünüşüyle idrâk ettiğimiz gibi değildir. Eşyanın, eğer sezebiliyorsak, bizim iç hayatımızla irtibatı vardır.

Bu düşünce bizi Fransız filozofu Bergson'un sezgi felsefesine götür[mektedir] (Okay, 2014: 56).

Unutulmamalıdır ki ruhçuluk sanatçının ana prensiplerindedir (Kısakürek, 2018: 18). Bu bakımdan Necip Fazıl'ın içli, mistik, ruhu önceleyen ve eşyaya anlam yükleyen bir sanatçı olmasındaki unsurlardan birinin kız kardeşi olması şaşırtıcı değildir ve sanatçının bu hali, “[s]ezginin zihnî bir sempati olduğunu, böylece içimizdeki şuurla dışımızdaki eşyanın birleştiğini, şuurla eşya arasındaki farkın ortadan kalktığını, benliğimizin bir an için eşyanın karakterine bürünerek onu olduğu gibi tanıdığını ifade eden Bergson'un düşüncesi[yle]” (Okay, 2014: 56) paralellik göstermektedir. Necip Fazıl, “böylece bir çeşit mistisizme ulaşmaktadır” (Okay, 2014: 56).

Bütün bu ifadelere ve çıkarımlara ek olarak Türk edebiyatında, daha özel bir tanımla Türk edebiyatının modernleşmesine değin nesne-eşya belirli bir kalıp içinde verilmiş ve bu kalıbın dışına çıkılmamıştır. Bu durum estetik açıdan ve eserlere derin bir perspektiften bakma noktasında bir eksikliktir. Nesne-eşya odaklı bir okuma; edebî eserin sosyoloji, psikoloji, tarih gibi disiplinlerle de iç içe olduğunu ortaya çıkarır ve bu durum günümüzde eserin ve sanatçının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Nesne ya da eşya ile edebiyatın veyahut edebî eserin arasındaki bağ, eserin ve eseri ortaya koyanın duygu ve düşüncelerini, bakış açısını, hislerini sezdirmesi hasebiyle değerlidir. Dolayısıyla Necip Fazıl'ın nesneye-eşyaya bakışı “nesnenin estetik düzlemdeki işlevleri”nden olan “psikolojik işlev” tanımına yakınlık göstermektedir (Güngör ve Bolat, 2018: 15). Burada Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eserindeki şu cümleleri vermek çok yerinde olacaktır: “Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde “barındırılmıştır” (...) Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve 'evleri' 'odaları' sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz... [İ]çimizde yoğun bir imge ve anı birikimini saklıyoruz ve bunları da büyük bir istekle açığa vurduğumuz söylenemez” (1996: 28-29).

Necip Fazıl, bu anı birikimini Bachelard'ın tam aksine, içinde saklamamakta ve bunu büyük bir istekle açığa vurmaktadır. Çünkü mizacı gereği kırılğan ve ruhî bakımdan ise olgundur. Bu olgunluk biriktirdiği anıları içinde tutamamasına, sonuç olarak dışarıya taşırmasına ve yaşamış olduğu olayları unutamayıp en ince ayrıntısına değin hatırlamasına sebep olmuştur. Bu bağlamda sanatçının, Eagleton'ın deyişiyle “bellekte soluklaş[mayan] anılar[ı]” (2012: 179) ve duygu dünyasındaki imgeleri anı türünde eserler vererek



okuyucusuna aktarması, edebiyat tarihine ve edebiyat sanatına katkıları bakımından dikkate değer bir nitelik taşımaktadır.

Necip Fazıl; nesneye/eşyaya zihnindeki kişisel tecrübeleri aktarmaktadır. Bu aktarım, T. S. Eliot'un *Edebiyat Üzerine Düşünceler* adlı eserindeki *nesnel karşılık* kavramı ile açıklanabilir. Eliot, heyecanı estetik bir biçimde sunabilmek için heyecanın kendisine nesnel bir karşılık bulması gerektiğini belirtmektedir. Nesnel, kişinin ya da bireyin iç dünyası ile soyut olmaktan çıkıp somut bir hale gelmektedir. Şüphesiz bu durum hem edebî zevki çoğaltmakta hem de bireyin söylemek istediklerini daha tesirli bir hale getirmektedir (Eliot, 2007: 73).

Yukarıda ifade edilen düşünceler, muhasebe ve kritik edildiği zaman sanatçının; anılarına nesnel karşılıklar bulduğunu, nesnenin psikolojik işlevinden yararlandığını ve sanatçının “kendi beni”ni, içinde bulunduğu psikolojiyi açığa vurmaktan hiç çekinmediğini açık bir şekilde görülmektedir.

Necip Fazıl, esasında eserlerinde kendi iç muhasebesini yapan bir sanatçıdır. Bu bakımdan anı ve gezi eserleri incelendiğinde “kendi beni” ile devamlı bir konuşma halinde olduğu görülmektedir. Bizler bu konuşmayı bazen bir şiir, bazen bir hikâye, bazen de bir anı formatında görmekteyiz. Aslında geniş bir perspektiften bakıldığında konuşmaların hep aynı olduğu görülmektedir. Anlatılmak istenen ve verilmek istenen mesaj hep aynıdır. Farklı olan ise sanatçının sadece “ifade ediş” tarzıdır.

Necip Fazıl, hem bir yazar hem bir şair hem de bir hatipken en temel anlamda psikolojiyi incelemektedir. Bu önceleme az önce ifade edilen bütün sıfatlardan üstün ve önemlidir; çünkü her yazar, her şair aslında zihin ve duygu dünyalarında biriktirdiği ve öncelik verdikleri duygu ve düşünceleri bir esere dönüştürmeye karar verirken biraz da kendilerini anlatmaktadırlar. İnşa edilen eserlerin merkezinde kendi kişisel yaşamlarını, hikâyelerini barındırırlar. Bu, çocukluk evresinden gençlik, en sonunda da yaşlılık evresine değin giden bir süreçtir. Bu süreçte yaşantılar ve tecrübe edilen duygular hikâye edilmekte ve “kendi benleri”nin süzgecinden geçirilmektedir. Bu yaşantılar, bu süzgeçten geçip ortaya koyulan eserlere “söz” olarak yansımaktadır. Gözlemlenen, analiz edilen bütün duygular ve düşünceler sanatçının zihninde canlanır ve sanatçı kendisini en çok etkileyen, kendisini en iyi ifade edeceğini düşündüğü duyguyu ve düşünceyi bilinçli bir şekilde seçerek “dışa vurma”dır. Kısacası sanatçı büyük bir “gözlem”cidir ve bu gözlem yeteneği de toplumların üzerinde derin bir etki bırakmaktadır (Taşdelen, 2015: 25-26).

Esasında bu, bir farkındalıktır. İşte Necip Fazıl, bu farkındalığı sezen, şahsiyetinin büyüklüğünü anlayan, duygu ve düşüncelerinin kendi kabına sığamayacak derecede büyük olduğunu kavrayan ve kendini topluma mal etmeyi başaran önemli sanatçılardan bir tanesidir.

Necip Fazıl'ın bir diğer önemli ve üzerinde durulması gereken noktası ise aşırı vehimli ve vesveseli olma durumudur. Vehimli ve vesveseli olması bir bakıma babaannesi Zafer Hanım'ın etkisine bağlanabilir; çünkü Zafer Hanım, onun düşünce zaviyesinden bakılınca “vehim kumkuması” ve “müthiş sınırlı” bir varlıktır:

Her şeyden önce, müthiş bir sinir, vehim kumkuması... Denizden korkar, vapura binemez; Sarıyer'deki köşküne, karadan şahin ve Mazlum'un çektiği kupa arabasıyla gider. Ölümden o kadar ürker ki, geceleri yatağına dümdüz uzanmayı bile yarı ölüm sayar ve başının altına dört beş yastık koyar... Vehme bakın ki siz, konağın üçüncü katındaki yatak odasında, yangına karşı başka çare kalmazsa pencereden inmek üzere bir ip merdiven bulundurur[du] (Kısakürek, 2017a: 13-14).

Necip Fazıl, edebî ve hissî duyguların yavaş yavaş farkına varmış; henüz 11 yaşındayken, bir kıza âşık olmuş ve ilk defa aşkı tatmıştır (Kısakürek, 2017a: 36). Sanatçının bu hülyalı hali kısa sürmüş, annesinin verem hastalığına yakalanması ve Selma'nın ölümü onu derinden sarsmıştır. Bu sarsılışın ardından ruhunun dinginleştiği ve kendi iç sesini daha rahat dinleyebildiği Heybeliada'ya gitmiş ve şiirsel farkındalığı da burada yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır:

“Heybeliada, şairane duyguları harekete getiren hazır bir mekân oluşturmuştur. Çamlar arasında, her ufka açık, güneşin doğuş ve batışına nazır, dalgaların rıhtıma vuran seslerini aksettiren adada ilk melankolik ve egzotik duyguların hatta metafizik soruların kendiliğinden gelişmesi de gecikmemiştir” (Okay, 2014: 40).

Bu noktada *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü* adlı esere yeniden değinmekte fayda vardır. Bu eserde, sanatçıların gelişiminde çocukluk evrelerindeki deneyimlerin önemli olduğu ifade edilmektedir:

Bir bakış açısına göre çocuklukta yaşanan olaylar insanın gelecekteki gelişimi üzerinde kesin bir etki bırakmaktadır; bu çerçevede

tarihteki büyük insanların yaşamlarını kaderin erkenden etkilediği ispatlanmaya çalışılır. Diğer bakış açısına göre, kahramanların yaşamları hakkında bulunabilecek en eski bilgi sebep sonuç ilişkisi açısından haberci değil, uyarıcı işaretler olarak yorumlanır; bu bakış çocuğun deneyimlerinde gelecekteki başarılarının bir belirtisini görür ve bunlara, benzersizliğin erkenden elde edilmesinin bir kanıtı olarak bakar (Kris ve Kurz, 2013: 21).

Bu hususta, Necip Fazıl'ın çocukluk evresinde yaşamış olduğu acılar, çekmiş olduğu sıkıntılar, içine düşmüş olduğu yalnızlıklar ve deneyimlediği diğer birçok olumsuz durumlar; gençlik ve olgunluk çağındaki sanatında, duygu ve düşüncelerinde önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla yukarıda belirtilen olumsuz durumlardan hareketle; kaderin erkenden, sanatçının hayatına etki ettiği görülmüş ve gelecekteki başarıları da bu minvalde sezilenmeye başlanmıştır (Kris ve Kurz, 2013: 21).

Bahriye Mektebi'ndeki hocaları vasıtasıyla edebî bir birikim elde etmiş, şiirler kaleme almış ve edebiyat dünyasında tanınmaya başlanmıştır. İsimleri zikredilmesi elzem başlıca hocaları; Ahmet Hamdi Akseki, Yahya Kemal Beyatlı, Hamdullah Suphi Tanrıöver ve İbrahim Aşkî'dir (Kısakürek, 2017a: 40-41). Burada Hamdullah Suphi ve İbrahim Aşkî için ayrı bir parantez açmak elzemdir. Hamdullah Suphi bilindiği üzere "fevkalâde hitabet kudretiyle" (Tulum, 1966: 796) tanınan bir şahsiyettir. Dolayısıyla Necip Fazıl, hocası olan bu önemli sanatçıdan üslup ve hitabet gücü noktasında muhtemelen bir etkileşim yaşamıştır. Öte yandan, sanatçının çocukken dedesinden almış olduğu dinî, tasavvufî terbiye ve dersler gençlik çağında İbrahim Aşkî tarafından pekiştirilmiştir. Y. Turan Günaydın da sanatçının, resmî olarak, eğitim ve öğretim müfredatı çerçevesinde ilk tasavvuf derslerini İbrahim Aşkî'den aldığını aktarmaktadır (2005: 150). Bu noktada İbrahim Aşkî'nin bir eğitimci olarak sanatçının düşünsel anlamda hangi yöne evrileceğini tayin etmeye memur veyahut yardımcı olması dikkate değerdir: "O yıllarda Batı dillerinden tercüme, macera ve duygusal romanları okumakta olan Necip Fazıl'ı, Doğu'nun derinliklerine ve tasavvuf metinlerini okumaya ilk defa teşvik eden de yine İbrahim Aşkî olmuştur" (Okay, 2014: 40).

Bu olumlu etkileşimlerden hareketle; çocukluktan beri almış olduğu eğitim ve entelektüel alt yapı, gençlik döneminde de aksamadan ve üstüne koyularak alaylı olan bir öğretmenden –dedesinden- mektepli olan öğretmene –İbrahim Aşkî'ye- değin devam ettiği

açıkça görülmektedir. En nihayetinde ise sanatçıda görülen bütün bu bilgi, birikim ve terbiye olgunluk çağında “efendim” dediği Abdülhakim Arvasi ile zirve yapacaktır. Kısaca konuyu toplamak gerekirse Necip Fazıl’a dinî ve tasavvufî anlamda; dedesi Hilmi Bey, öğretmeni İbrahim Aşkî ve “efendisi” Abdülhakim Arvasi yön vermiştir. Bu noktaya, *O ve Ben* adlı esere başvurarak daha farklı bir perspektiften değinmekte fayda vardır:

“İslâm tefekkürünün, kavrama, anlama manâsına ‘yakîn’ mefhumuyla belirttiği üç derece var:

İlm-el yakîn: Öğrenerek anlamak...

Ayn-el yakîn: Bizzat görerek anlamak...

Hakk-el yakîn: İçine girerek, içinde eriyerek anlamak[tır]...” (Kısakürek, 2017a: 105).

Bu terimleri sanatçının üzerinde tatbik ettiğimiz zaman; genel anlamda İslam’ı kitaplardan ve tasavvufî hikâyelerden öğrenmesini ilm-el yakîn; Abdülhakim Arvasi ile tanışıp İslam dininde derinlik kazanmasını ve İslam’ı bir büyükten tecrübe edip öğrenmesini Ayn-el yakîn; İslam dinini tam anlamıyla kavrayıp kendisini bu yola adanmasını ise Hakk-el yakîn olarak adlandırabiliriz.

Necip Fazıl, bu evreden sonra Türk edebiyatında artık önemli bir şair/yazar olarak anılacak ve edebiyat çevreleriyle devamlı bir surette dirsek teması kuracaktır (Kısakürek, 2017a: 46).

Öyle ki, bu dönemde yazmış olduğu şiirleri ve bu şiirlere yansıttığı duyguları, sanatseverler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Dönemin sosyal ve bireysel ferdiyetçi şairlerinden farklı olarak daha bireysel, içli, tefekkür ve mistisizm yüklü ferdiyetçi bir şiir anlayışı benimsemiştir. Bu durum, onu çağdaşlarından bir adım öne çıkarmıştır: “Cumhuriyet’in ilk yıllarında, dışa çevrilmiş olan gözleri, Necip Fazıl’ın şiiri birden insanın iç dünyasına çeker. Bu yeni hamle şiire mistik ve psikolojik bir derinlik kazandırmıştır. Kısa zamanda bu defa bu tarzın yayıldığı görül[müştür]” (Okay, 2014: 71). Abdülhakim Arvasi’yi tanıdıktan sonra sadece şiir anlayışı değil, dünya görüşü de yavaş yavaş evrilmiştir: “1934’te Abdülhakim Arvasi’yi tanıdıktan sonra ise giderek şiirlerine olduğu kadar sanat anlayışına, hatta poetikasına kadar daha belirli bir dinî-mistik görüş hâkim ol[muştur]” (Okay, 2014: 61).

Burada, mistik görüş hususuna değinmekte fayda vardır; çünkü mistisizm denilince akla ilk olarak din ile ilişkilendirilmiş bir durum gelmektedir. Oysa Orhan Okay’ın da ifade

ettiği gibi: “Mistisizm; insanın, kendisinden üstün tanıdığı bir varlık veya kavram içinde kendi varlığını yok etmesi, eritmesi demektir. Yani sadece dinî manada değildir” (Okay, 2014: 62). Yani mistisizm sadece dinî unsurları ihtiva etmez. Bu açıdan bakıldığında; Abdülhak Hâmid tabiat mistiği, Nâzım Hikmet madde mistiği, Necip Fazıl ise tasavvuf mistiğidir.

Yukarıdaki ifadelerden ve etkileşimlerden hareketle, Necip Fazıl’ın kendi dönemindeki “(F)erdiyetçi san’atın en kuvvetli temsilcisi” (Okay, 2014: 65) olduğu açıkça görülmektedir. Burada, sanatının şekillenmesi, dünya görüşünün evrilmesi ve sanat camiasında yavaş yavaş öne çıkması dikkat çeken hususların başında gelmektedir. Bir diğer dikkat çeken husus ise, Abdülhakim Arvasi ile tanışmasından sonra şiirlerinde patetik unsurların azalmasıdır. Sanatçının korku ve vehim duyguları yerini, yavaş yavaş dinî bir inanmışlığın vermiş olduğu tevekkül duygusuna bırakır: “[D]ikkat çekici hâdise, önceki şiirlerinde patetik dediğimiz fâcia ve felâket kokan mısralarında azalma görülmesidir” (Okay, 2014: 70).

Bütün bu kendine has tavırları ve mizacıyla sanatını icra ettiği yıllarda bir yandan rol model olmuş bir yandan da yoğun bir eleştiri sağanağına tutulmuştur. Necip Fazıl’ın bu denli önemli oluşunun belki de en temel unsuru “kendi beni”dir. Çünkü sanatçı, ne kadar kendisine, “kendi beni”ne doğru gelmişse “onu sevenler”, “rol model olarak görenler” ve “büyük bir sanatkâr/mütefekkir olarak telakki edenler” de o denli peşinden ve yolundan gitmişlerdir. Bu yol edebî yaratmalar bakımından Türk edebiyatı için bir nevi kilometre taşı olmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### ANI VE GEZİ YAZILARINDAKİ İÇERİK UNSURLARI

Bu bölümde, Necip Fazıl'ın etrafındaki şahsiyetlerden, -kendi aile bireyleri, edebî/sanatkâr, dinî, siyasî, askerî ve herhangi bir gruba mensup olmayan şahsiyetler- bahsedilecektir. Ardından sanatçının şahit olduğu tarihî olaylar ele alınacaktır.

#### 2.1. Şahsiyetler

##### 2.1.1. “Kendi Beni” ve Aile Bireyleri

Necip Fazıl, İstanbul'da oturan ve o zamana göre zengin bir hayat sürdüren bir aileye mensuptur. İhtişamlı bir konakta ve geniş bir aileye sahip olması hiç şüphesiz hem olumlu hem de olumsuz yönde etki etmiştir. Dedesi, babaannesi, annesi, babası, Fransız mürebbiyesi, dayısı ve halasının yanında hizmetçiler ve bahçıvanların da olduğu kalabalık bir insan grubu etrafında doğmuştur. Bu şahsiyetlerden en özeli ise dedesi Hilmi Bey'dir. Dedesi onun üzerine çok titremiş ve onu neredeyse diğer torunlarından ayrı tutacak derecede sevmiştir.

Necip Fazıl da aynı şekilde dedesini çok sevmiştir. Hatta neredeyse okul öncesi temel bilgilerini dedesinden almıştır. Babaannesinin ise sinirli bir birey olduğunu ifade etmektedir (Kısakürek, 2017a: 13-14); anı ve gezi eserlerinde onunla ilgili herhangi bir yakınlık kurduğuna dair veri bulamamaktayız. Fakat babaannesi, Necip Fazıl'ın yaramaz bir çocuk olmasından ötürü sanatçıyı dizginleyebilmek, sanatçının yaramazlığının önüne geçebilmek için ona romanlar almıştır (Kısakürek, 2017a: 24). Bu husus önemlidir; çünkü Necip Fazıl'a, çocukluğunun ilk başlarında dedesinin sayıları ve harfleri öğretmesi ve ardından da babaannesinin kitaplar alması sanatçının edebî gelişimini arttırmasına olumlu bir etki yapmıştır. Bu hususu çalışmamızın “Giriş” kısmında detaylı bir şekilde ifade ettik.

Necip Fazıl'ın annesi ise silik bir kişiliktir: “Annemle babam mı? Onları da birkaç satıra sığdırmaya mecburum” (Kısakürek, 2017a: 15). Belirlediğimiz eserlerinde annesinden çok az bahsetmektedir; fakat annesini çok sevdiğini, onu kendisini dövdüğünde dahi dedesine şikâyet edemediğinden anlamaktayız.

Anneannesi de tıpkı annesi gibi sessiz yaşayan bir kadındır ve inanmış olduğu dinin buyruklarını hayatı boyunca yerine getirmeye çalışan Müslüman Türk bir anne vafındadır.

Ona göre, anneanesi “günün 24 saatini ya ağlamak, ya düşünmek, ya dua etmekle geçiren mübarek [bir] kadın[dır] (Kısakürek, 2017a: 75). Kardeşi Selma ise Necip Fazıl’ın hayatı boyunca unutamadığı kişilerden bir tanesi, belki de en önemlisidir. (Kısakürek, 2017a: 34). Babası da tıpkı annesi ve anneanesi gibi silik bir kişiliğe sahiptir. Fakat burada önemli bir fark vardır. Sanatçının annesi ve anneanesi onda manevî anlamda bir itibara sahipken; babası manevî anlamdaki bu itibardan bir hayli uzaktır. Bu minvalde Necip Fazıl, anı ve gezi yazısı hüviyeti gösteren eserlerinde babası ile alakalı çok az bilgiler vermiş ve değerlendirmeler yapmıştır. Bu durum, babasının annesine kötü davranması ve Necip Fazıl’a hayatı boyunca “fazla bir alaka göstermemiş” (Kısakürek, 2017a: 59) olmasından kaynaklanabilir: “Öyle ki, babamın tavrı, anneme tahammül edemediği zamanlar ‘götürün!’ diyor; çocuk kadını, konağa yakın bir tarafta tuttıkları bir evciğe taşıyorlar[dı], çocuk kadını...” (Kısakürek, 2017a: 17). Bununla birlikte, annesi Heybeliada’da verem hastalığının tedavisi için yaşama tutunmaya çalışırken, babası Abdülbaki Fazıl Bey, başka bir kadınla evlenmiştir (Kısakürek, 2017a: 48). Abdülbaki Fazıl Bey 17 Ekim 1921’de, 32 yaşında vefat etmiştir (“Necip Fazıl’ın Pek Bilinmeyen Babası ve Kardeşleri”, 2021).

Ailesi, Necip Fazıl’ın edebî kişiliğine doğru orantıda ve direkt olarak etki etmiştir. Bu bakımdan okuma-yazma istidadını dedesi ve babaanesi; hayal kurma ve tecrübelerini edebî bir düzleme ustaca bir şekilde aktarabilme istidadını annesi ve kız kardeşi sağlamıştır diyebiliriz. Bu sayede küçük yaşlarda benlik duygusu kazanmış, ince hassasiyetler edinmiş; edebiyata, bir başka deyişle “kendi iç beni”ne yönelme imkânı bulmuştur.

Bahriye Mektebi, sanatçının edebî anlamda gelişimini adeta en üst seviyeye çıkarmıştır (Kısakürek, 2017a: 39). Bu mektepten sonra Paris’e öğrenci olarak gitmiş; fakat burada öğrenimini yarıda bırakmış, gece hayatına ve kumar oynamaya başlamıştır. Burada parasız kalmış ve akabinde çeşitli zorluklar çekmiştir: “Paris hayatım, benim de kendi kendimi arayışımın müthiş helezonları ve korkunç girinti ve çıkıntıları arasında, nefes cesareti bakımından hayâl yakıcı bir tablo çizdi” (Kısakürek, 2017a: 63). Maalesef bu durum böyle devam etmiş ve en nihayetinde eğitimini tamamlayamadan yurda dönmüştür. Döndükten sonra ise çeşitli memurluklarda bulunmuştur (Kısakürek, 2017a: 66). Bu hal böyle devam ederken, Necip Fazıl “kendi beni”ni kaybetmişçesine arayıp dururken bir rastlantı onun bu arayışına nihayet olmuştur. Aramış olduğu manevî rabıtayı, yıllar sonra bir vapurda yolculuk ederken tanımadığı biriyle tanışması ve o yabancıнын daveti üzerine Beyoğlu Ağa Cami’sine gitmesiyle bulacaktır (Kısakürek, 2017a: 81).

Necip Fazıl, çocukluğundan itibaren “kendi beni”nde sıkıntılar çektiğini belirtmektedir. Dünyaya gözlerini açtığında çok cılız ve küçük bir çocuk olduğunu söyler ve etrafındakilerin bu çocuğun yaşama tutunmasının imkânsız olduğuna dair ifadeler kullandığını aktarmaktadır (Kısakürek, 2017a: 17). Çocukluğu hastalıklarla geçmiştir. Devamlı hasta olma hâli onu, adeta melankolik ve vehimli bir insan haline getirmiştir. Necip Fazıl, okuduğu büyüleyici hikâyelerin de etkisiyle henüz çocuk yaşta odasında, evlerinin içinde, bazen de Heybeliada’da hayallere dalarak kendinden geçmiştir (Kısakürek, 2017a: 24-25). Bu durum bizlere zihin dünyasının kurgulayışlarını göstermektedir. Yaramaz ve haşarı bir çocuk olması, el üstünde tutulması, konaktaki çocuklardan farklı görülmesi ve yemek masasında henüz çocuk yaşta olmasına rağmen başköşede oturtulması hiç şüphesiz “kendi beni”ne etki etmiştir. Necip Fazıl’ın bir diğer “kendi beni”ne etki eden husus babaannesinin kuruntulu ve vesveseli olmasıdır. Necip Fazıl’ın edebî anlamda vesveseli, kuruntulu ve vehimli olması babaannesi Zafer Hanım’a bağlanabilir. Bu husus soya çekim kanunu ile bağdaştırılabilir. Nitekim: “İnsanın kendi hür iradesine bağlı sandığı eylemler gerçekte maddî ve sosyal çevre, soya çekim ve eğitim gibi etkenlerin doğal birer sonucu[dur]” (Kefeli, 2009: 50). Babaannesi tipik bir Osmanlı kadını olarak şaşaalı bir hayat yaşamıştır. Anneannesi ise küçük, kendi kabına sığan, bahtiyar ve mütevazı bir yaşam şekli sürdürmüştür. Bir yanda babasının hareketli ve deli dolu yaşamı; bir diğer yanda ise annesinin hastalıklı ve sessizce yaşayışı vardır. İşte bütün bu kati farklılıklar Necip Fazıl’a zıt kutupları görmesi için şüphesiz bir vesile unsuru olmuşlardır. Sanatçı, nasıl bir yaşam sürdürdüğüne ya da süreceğine bu şahsiyetlerin, yani en yakınlarının ve en yakınlarının hayatlarını tatbik ederek karar verecek ve kendi yaşamını bu hayatlar üzerinde değerlendirecektir. Nitekim ihtişamlı bir konakta doğması, aileden zengin olması ve ardından ömrünün son zamanlarında maddî anlamda kötüleşmesi ve en nihayetinde o ihtişamlı konağı satmak zorunda kalması Necip Fazıl için hiç kolay olmamıştır. Ailesi ile beraber yaşadığı rahat hayattan ötürü sonraki yıllarında zorluğa alışmamıştır. Bir davetteyken konağın kapısına mühür vurulur. Öncesinde ise Necip Fazıl, dostlarına bulunulan konağın kendilerinin olduğunu söylemiştir. Bu durum, sanatçının ihtişamlı aile yaşantısının izlerini hissettirmesi bakımından önemlidir:

Sonradan anlaşıldı ki, o ihtiyar, Necip Fazıl’ın büyükannesi filan değil, konağın sahibesiymiş[.] (...) Sabahın yedisinde telaşının nedeni anlaşıldı: Konağın bahçe kapısına bir kamyon dayandı. Kamyondan inen iki üç hamal, o görkemli mobilyaları, o şatafatlı



yemek takımlarını kamyonu taşımaya başladılar. Şeytanın aklına gelmeyecek şeyler Necip Fazıl'ın aklına gelebildiği için, bütün bu lüksü bir geceliğine kiralamış meğer (Urgan, 2011: 101).

Necip Fazıl, dedesinin varisi olarak yaşadığı şatafatlı ve görkemli hayattan bir zaman sonra annesinin yaşadığı gösterişsiz ve sade hayata doğru evrilmiştir. Bu hususların hepsi zihninde, belleğinde ve ruhunda kırılmalara sebep olmuş, daha içli ve daha hisli bir ruh haline bürünmüştür. Bu “içli” ve “hisli” sanatçı, bir süre sonra Abdülhakim Arvasi ile tanışmıştır. Bilindiği üzere Necip Fazıl'ın “kendi beni”ndeki baş meselesi Allah'tır (Kısakürek, 2017a: 43) ve yaratılış gayesini bu vesileyle anlamaya çalışmıştır. Necip Fazıl'ın böyle mistik düşünmesine vesile olan unsurların bazıları henüz çocukken ve öğrenciyken gözle görülmektedir. Dedesi Hilmi Bey'in dinî hikâyeler anlatması bu bakımdan önemlidir; bu hikâyeler çocuk yaştaki Necip Fazıl'ı mistik olarak etkilemiştir. Okulda ise *Semeratü-l Fuad*, *Divan-ı Nakşî* gibi kitaplar, darağacına çekilen Mansur menkıbesi, taç ve tahtını yele veren İbrahim Ethem'in hikâyesi gibi eser ve hikâyeler (Kısakürek, 2017a: 43) şairin mistik ve fizikötesi düşünceler edinmesini ve bunlar üzerine yoğunlaşmasını sağlamıştır. Bütün bunlara ek olarak kendi iç muhasebesini de devreye sokunca maddeden uzaklaşıp manevî olana, sonlu olandan sonsuz olana ve bilinenden bilinmeyene doğru bir düşünce köprüsü inşa etmiştir.

Bu duyguların asıl barındırdığı unsurlar mistik ve metafizik ötesi unsurlardır. Kendine sorular sorarak tam anlamıyla varlığını anlamlandırmaya çalışmaktadır. Necip Fazıl, bu sorgulamalardan aklını yitirmeden çıkarsa şayet inşa etmiş olduğu mistik düşünce köprüsünün karşı tarafında kurtarıcısı Abdülhakim Arvasi onu bekliyor olacaktır. Çünkü “[ç]ocukluğundan beri gördüğü renklerin, işittiği seslerin ötesinden alâmetler çaktığına şahit olduğu gizli hayatın anahtarı bu zatın ellerinde ve (pasaparola)sı dudaklarında[dır]” (Kısakürek, 2017b: 183-184). Bununla birlikte, esasında bu metafizik ve mistik ötesi duygu ve düşünceleri, sadece kendi ruh haline bağlamak çok sağlıklı olmayabilir; çünkü insanlar etrafındaki her şeyden etkilenebilirler ve bu etkileniş her insanda farklı bir biçimde dış dünyaya yansiyabilir. Necip Fazıl'a baktığımızda ise o daha çok “kendi beni”yle arasında gelgitler yaşayan bir sanatçıdır ve doğal olarak ruh hali, kırılğan bir yapıya bürünmüştür. Dış dünyadaki unsurlar, iç dünyasındaki unsurlara sirayet ettikçe genel manada bir değişime uğramıştır. Bu değişim yukarıda da belirtildiği gibi doğduğu evden, ailesinden ve en nihayetinde yakın çevresinden başlayıp “kendi beni”ne değin uzanmıştır.

Sözgelimi Necip Fazıl, Heybeliada'ya, Bahriye Mektebi'ne okumak için gittiğinde orada Rum Mezarlığı ile karşılaşmış; dış dünya sanatçının kendi iç dünyasını etkilemiştir. Bu mezarlık, Müslüman ve geleneğe bağlı olan bir gence tuhaf gelmiştir; çünkü Rum ölüleri en yeni kıyafetlerle medfun edilmiştir. Kendi geleneğinden uzak ve alışılmadık olan bu durum haliyle Necip Fazıl'ı çok şaşırtmıştır. Vefat eden Müslüman bir birey sadece beyaz bir örtü, sade bir merasim ve büyük bir teslimiyetle defnedilirken; vefat eden Rum bir birey kıyafetleri, ayakkabıları ve bu dünyada sahip olduklarıyla defnedilmiştir. Necip Fazıl, ölüm gerçeğini iki farklı açıdan değerlendirme imkânı yakalamış ve bu manzarayı her defasında görmüştür, dolayısıyla “kendi beni”nde bu manzara yer edinecektir: “Heybeliada’da sık sık yoluma çıkan Rum ölüleri... Neftiye çalmış siyah kadife eski tabutlarda, o zaman apaçık giden Rum ölüleri... Elbiseli, erkekse kolalı yakalı ve kravatlı, yeni giydirilmiş potinlerinin parlak kösesi üzerinde ayakkabı numaraları sırttan korkunç ölümler...” (Kısakürek, 2017a: 37). Burada, şu hususu belirtmekte fayda vardır. Metafizik ürperti ve mistik düşünceler Rum Mezarlığı vasıtasıyla Necip Fazıl'a etki etmiştir. Bu hususun sanatçının manevî düşüncelerinde, ruhî muhasebesinde ve yaratıcıya ulaşmasında küçük de olsa bir rol oynadığı muhtemeldir. Bu durum aynı şekilde olmasa bile en azından mezar ve ölü metaforları bakımından Abdülhak Hâmid'de de görülmektedir. Bilindiği üzere Hâmid, Türk edebiyatında metafizik ürpertiye tam manasıyla işleyen bir sanatçıdır. Metafizik ürperti bağlamında, Hâmid'in ikamet ettiği konakta, odasının tam karşısında boş bir mezar vardır. Bu boş mezarlık meselesini ve onun Hâmid'deki iz düşümünü Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle tanımlamıştır:

Bununla beraber bu ölüm fikr-i sabiti belki de bu Çamlıca köşkündeki boş mezarla başlar. Böylece ölüm onun çocukluğuna bir muziplik masalı gibi girer. Dolu bir mezar nihayet alışılan bir şeydir. Boş mezarda ise muhayyileyi daima gıdıklayan bir taraf vardır. Hâmid, bu boş mezarla bir nevi hikâye kahramanı olur. Filhakika bu boş mezar, ilk gençlik ve gençlik psikolojilerinde o kadar yer tutan sevgili için hazırlanmış evin yerine geçer (2018: 500).

Bu boş mezar, Tanpınar'ın da belirttiği üzere, şüphesiz Hâmid'in sanatçı kişiliğine etki etmiş ve metafizik düşünceleri eserlerine tatbik etmesinde pay sahibi olmuştur. Bu

minvalde yukarıda zikrettiğimiz iki sanatçının da metafizik ürperti düşüncesi olarak ölü ve mezar/mezarlık metaforları etrafında birleştikleri görülmektedir.

Necip Fazıl'ın kendi benini oluşturan ve ona bir şahsiyet kazandıran bir diğer husus ise kendisini üstün yaratılışlı olarak görmesidir. Bu durum aslında sanatçının çocukluğunda el üstünde tutulmasına ve fazla ilgi gösterilmesine dayandırılabilir. Evdeki bütün çocuklardan farklı olarak daha ön planda olmuştur. Dolayısıyla çocukluk evresini geçtikten sonra, gençlik çağında kendini rüştünü ispatlamış olarak görmesi hiç şaşırtıcı değildir: “Atlarken, zıplarken, koşarken, talim ederken, vazife görürken, cevap verirken, dinlerken, konuşurken, daima içimde bir his; birinci ve üstün yaratılmış olmak, muratlarıma yakın bulunma hissi... Başarmak için yaratıldım duygusu... Amma gurur değil...” (Kısakürek, 2017a: 42). Tabii bu durum edebiyat hakkındaki düşüncelerinde de kendini göstermektedir. Nitekim sanatçı, kendi devrinde en güzel şiirleri yazdığını varsayıp ondan daha büyük bir şair olduğunu düşünmek bile istemez ve herkesin gözünün onun üzerinde olduğuna kanaat getirir: “Belirtmiş olduğum gibi neşredilmiş ilk şiirimden başlayarak, dünyada artık beni tanımayan tek kişi kalmadığını, kahvelerde, sokaklarda, salonlarda hep beni konuştuklarını sanıyordum... Herkes cüce, bense dev[dim]...” (Kısakürek, 2017a: 57). Bir başka örnekte ise sanatçı, kendini Nâzım Hikmet ve Sırrı Bellioğlu ile kıyaslayıp isimleri mezkûr kişilerden düşünsel anlamda bir üstünlük taşıdığını açıkça beyan etmektedir:

Ne utanmaz, sıkılmaz, sabırsız ve tahammülsüz adammışsın sen!..  
Dokuz aylık bir mahkumiyet, hangi şartlar altında olursa olsun, bu hale mi getirir insanı?.. İhtiyarlığında, gık demeden, tam 10 yıl zindanda kalan Sırrı Bellioğlu, yine bir o kadar yatan maddeci Nazım Hikmet kadar da mı olamıyorsun?.. Tuh, sana!.. Bir de imandan, aşktan, cesareten, ümitten, sabırdan, tevekkülden bahsediyorsun!.. Bu sözler, nefsim numara gibi geliyordu. Zira, o vermese bile, verilmesi lazım cevap ortadaydı: —Onlar, benim hissettiğimi duysalardı, on yıl değil, on saniye dayanamazlardı! (Kısakürek, 2018c: 165).

Necip Fazıl; ilk çilesinin daire, yuvarlak üzerine olduğunu söylemektedir (Kısakürek, 2017a: 44). Etrafındaki her şeyin, Güneş'in, Ay'ın, başının hatta bileğinin bile yuvarlak, dairesel bir şekil olduğunu kavrar ve bu kavrayışla birlikte ruhunda kıvranımlar meydana gelmektedir. Bir maddeyi anlamak maddeden ötesini anlamaya vesile olabilecek mi,

minvalinden düşüncelerle Necip Fazıl, bir çile evresi geçirmiştir. Yaşamındaki manevî dayanaklardan biri olan *Kur'ân-ı Kerim*'de de bu hususlara değinilmektedir ve böylece insanların düşünmeleri sağlanmaktadır:

وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَهَا ۚ ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ ۝

Meali: ﴿38﴾ Güneş kendisine ait yerleşik bir düzene göre (yörüngesinde) akıp gider. Bu, çok güçlü ve her şeyi bilen Allah'ın takdiridir (Yasin, 38-40).

وَالْقَمَرَ قَدَّمَ نَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَا كَالْعُرْوَةِ الْقَدِيمِ

Meali: ﴿39﴾ Ay için de menziller belirledik; sonunda o, hurma salkımının (ağaçta kalan) yıllanmış sapı gibi olur (Yasin, 39).

لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَبَاقَ النَّهَارِ ۚ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ

Meali: ﴿40﴾ Ne güneşin aya yetişip çatması uygundur ne de gece gündüzü geçebilir. Her biri bir yörüngede yüzüp gider” (Yasin, 40).

Burada *Mekânın Poetikası* (Bachelard, 1996: 244) adlı esere de değinmek elzemdir; çünkü bu eserde yuvarlağın fenomenolojisi ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır. Burada dikkat çeken husus ise Van Gogh, La Fontaine, Rilke gibi sanatçıların da tıpkı Necip Fazıl gibi yaşamı ve sanatı sorgulayışlarında daima bir yuvarlağın etrafında dönmeleridir. En nihayetinde Necip Fazıl, bu sorgulamalarının cevabını da kendi vermektedir: “Maddenin madde olabilmesi için mutlaka bir dairenin hükmü altına girmesi lazım[dır]...” (Kısakürek, 2017a: 44).

Aşağıda “Çile” adlı şiirinden vermiş olduğumuz dizelerde ise arayışının sadece anı ve gezi yazılarında yankısını bulmadığını göstermektedir:

“Niçin küçülüyor eşya uzakta?

Gözsüz görüyorum rüyada, nasıl?

Zamanın raksı ne, bir yuvarlakta?

Sonum varmış, onu öğrensem asıl?” (1997: 17)

“Rüya” şiirini de bu minvalde değerlendirdiğimiz vakit Necip Fazıl'ın hem arayışını hem de varlığını sorgulayışına şahit olmaktayız. Özellikle bu dizelerde yukarıda da izahını yapmaya çalıştığımız yuvarlak/daire sözcüğünün kullanılması önemlidir. Zamanı, varlığı ve hayret etme yetisini sorgulaması sanatının gelişip evrilmesine temel bir

dayanak noktası olmuştur. Bu doğrultuda sanatçının, Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra bütün düşünsel ve duygusal yaratımlarının banisi de manevî hissiyatı olmuştur.

Bütün bunlara bir ilave olarak Eylem Saltık'ın düşüncelerine de değinmekte fayda vardır. Saltık, makalesinde yukarıda belirttiğimiz yuvarlak sözcüğünü daire olarak adlandırmış ve sanatçının hakikati arayış eylemini gerçekleştirirken zıtlıklardan da yararlandığını belirtmiştir:

Necip Fazıl şiirinin anlam kapısından girildiğinde, hakikatin 'ölüm', 'iman', 'öte dünya'; sahte olanın ise 'yaşam', 'akıl', 'maddi dünya' olduğu görülür. Zaman ise insanın gerçek ile sahte ayrımını yapmasını engelleyen kuşatıcı bir varlıktır. Şair, bu kuşatılmışlığı yaşam, insan, zaman ve akıl etrafında oluşturduğu 'daire' metaforuyla anlatmıştır. Yaşamın her insan için doğum ile ölüm arasındaki kısır döngü olması, zamanın bu hazin çarkın işleteni olması, aklın tüm çabalarına rağmen bu döngünün nedenini çözemeyecek oluşu ve insanın bu düzenin tutsağı olması, şairin başı ve sonu belli olmayan 'daire'yi metafor olarak seçmesinin gerçek nedenleridir (2015: 96).

İşte bu düşünceler ve ardından gelen yorumlar yavaş yavaş Necip Fazıl'ın "kendi beni"ni şekillendirmeye başlayacaktır:

Bu, yarı hikmetli, yarı mecnun vehim, tırnaklarını çocuk ruhumun zarına öyle bir geçirdi ve beni öyle sıkıntılı bir idrak cenderesine soktu ki, haftalarca ondan sıyrılamadım. Teki, tek olanı, mutlağı, mutlak olanı arayan ruhum, aradığının değil, kendi varlığının sıkıntısı içinde bunalıyor ve –bedahet- dediğimiz seziş zevkini kaybettiğçe anlamayı da kaybettiği hissini veren cehennemden beter bir azaba düşüyordu (Kısakürek, 2017a: 45).

Necip Fazıl'da vehim ve kuruntu bu düşüncelerden dolayı kendini göstermeye başlamıştır. Aslında bu durum sanatçının babaannesinde de vardır. Necip Fazıl'ın babaannesi vapura binmekten korkar, yangın çıktığında kullanmak için odasında bulunan pencerenin önüne ipten bir merdiven koyarmış:

Her şeyden önce, müthiş bir sinir, vehim kumkuması... Denizden korkar, vapura binemez(;)... Ölümden öyle ürker ki, geceleri yatağına dümdüz uzanmayı bile yarı ölüm sayar ve başının altına dört beş yastık koyar... Vehme bakın ki siz, konağın üçüncü katındaki yatak odasında, yangına karşı başka çare kalmazsa pencereden inmek üzere bir merdiven bulundurur[du] (Kısakürek, 2017a: 13-14).

Görüldüğü üzere Necip Fazıl'da mistik düşünceye “gidiş”, babaannesinde ise tam tersi istikamette bir “kaçış” vardır. Aralarındaki fark sadece budur ve Necip Fazıl ölümü anlamaya çalışmaktadır: “—Öldükten sonra ebedî hayat... Cennet veya Cehennemde ebediyet... Sonu olmamak? Hep var olmak, hep var olmak?..” (...) “Onu bugün düşünebiliyorum ve biliyorum ki, -yokluk-, o da bir -var-, Allah'ın var ettiği bir -var-... Kısacası bir mahlûk” (Kısakürek, 2017a: 45).

Necip Fazıl, bu ruh hali içinde genelde edebiyata, özelde ise şiire yönelmiştir. Şiirde kendini bulabilmek için bazı sanatçılardan etkilenmiş ve onların yolundan gitmek istemiştir: “İngilizce yolundan Garp edebiyatıyla da temas kurmuş (Şekspir)den (Oskar Vayld)a, (Fuzûli)den (Ahmet Haşim)e kadar, köşe bucağ, taramaktay[d]ım” (Kısakürek, 2017a: 46). Bu arayışı kendi dönemindeki bazı şairleri ve benimsedikleri sanat görüşlerini eleştirerek sürdürmüştür:

“Ziya Gökalp'ın etrafındaki hececiler ve açık Türkçeciler, gözümde, yeni âlete yeni ses katmayan basit devşirmeler... Ziya Gökalp Türkçülüğü de kekremsi bir şey... Zayıfladığı sanılan bir -eski-nin yerini almaya bakıyor ama nerede? Ne gittiği sanılanın muhasebesi var, ne geldiği sanılanın...” (Kısakürek, 2017a: 46,47).

Bu eleştirilerden sonra kendisi için en önemli ve en güzel dört yılın Bahriye Mektebi'nde geçtiği belirtmektedir. Burada ince, zarif, edebî hassasiyetler kazanmış ve “kendi beni”ni bulmaya başlamıştır. Derslerine giren hocaların alanında yetkin ve derslerde etkin olmaları Necip Fazıl'da unutulmaz bir intiba bırakmıştır: “İçinde hayatımın en güzel dört senesi geçen ve şahsiyetimin temel duyguları pişen Bahriye Mektebi'ne artık sığmıyor[d]um” (Kısakürek, 2017a: 47).

Necip Fazıl'a “şair” lakabı bu dönemde atfedilmiştir. Bu dönemi, bu mektebi, şu satırlarla anmakta, anlatmaktadır: “(...) Bahriye Mektebi; çamlarının altında, rıhtımının taşlarında, dershanelerinin sıralarında, teneffüshanelerinin, masalarında, dörder çifte

işkampavyalarında ve süt beyaz kotralarında, kendime gelişimin en rikkatli anlarını yaşadığım unutulmaz bucak...” (Kısakürek, 2017a: 48).

Bu yıllardan sonra çocukluğundan gelen “ince” ruhu “şair” ruhuna evrilmiş ve “dış”a yansımaya başlamıştır. Bu yansıma bazen zaman, bazen de mekân mefhumu ile gerçekleşmiştir:

“Ok Meydanı gezintilerimde içimi şiir rüzgâriyle şişiren demlerin bana aruz vezninde söylediği ilk denemelerden biri...”

Düğümleirken uzun yolların ufukta ucu,

Bugün de gelmedi, hasretle beklenen yolcu” (Kısakürek, 2017a: 51).

Bütün bu altyapı ile sanatçı, sonunda bir şiirini yayınlamayı düşünür ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile görüşür, ardından şiiri *Yeni Mecmua*'da yayımlanır:

Yakup Kadri, üzerimde iyi bir tesir bırakmıştı. Onda, Bahriye Mektebinden hocam ve sonraları, ahabım Yahya Kemâl'in, ya dalgın ve unutkan yahut yılışık ve lâübalî yüzünden eser yoktu. (...) -Yeni Mecmua- onun fikrî idaresindeydi. Bir iki hafta geçti, geçmedi; kafamda bir bomba!!! 17 yaşındaki çocuğun şiirleri en genci 35-40 yaşındaki üstadların yazıları arasında yayınlanmaya başlamaz mı?... (Kısakürek, 2017a: 55).

İlk şiirlerinde, ben kavramını ezmek yerine başköşeye oturtmaktan yakınmaktadır. Sanatçının yayımlamış olduğu ilk şiirlerin tasavvufî izler barındırması dikkat çekicidir. Çocukluğunda, dedesinin vermiş olduğu dinî terbiye ve anlatmış olduğu dinî hikâyeler ile Bahriye Mektebi'nde okumuş olduğu *Semeratü-l Fuad*, *Divan-ı Nakşî* gibi eserleri de göz önünde bulundurursak 17 yaşındaki bir insanın kendi ruhuna işlemiş olduğu bu manevî duyguları ve almış olduğu bu terbiyeyi şiirine, şiirlerine ve ileride yazılacak olan nesir türündeki eserlerine yansıtması pek tabiidir. Zaten sanatçının şiir, roman, hikâye gibi eserleri birbiriyle ilintili bir haldedir. Şiirindeki dinî bir imge bir başka düzyazı eserlerinde de görülmektedir. Okay'ın “Necip Fazıl'ın, başta şiiri ve tiyatrosu olmak üzere hikâye ve roman gibi edebî eserleriyle fikir yazıları arasında sadece estetik farkı vardır” (2014: 10) sözü bu bağlamda değerlendirilebilir. Ayrıca Okay'ın verdiği diğer örnekler de yine dikkat çekmektedir:

Necip Fazıl'ın son yıllarında yazdığı *Aynadaki Yalan* ve *Kafa Kâğıdı* adlarını taşıyan iki roman denemesinde ise roman tekniğine ve estetiğe tamamen uzak kaldığını belirtmek gerekir. İlki, *İdeolocya Örgüsü* ve bunun etrafında toplanabilecek diğer yazılardan, ikincisi *O ve Ben* ve *Babıâli* adlı hatıralarından, hemen hiç kurgu zahmeti çekilmeden, basit vaka ve diyaloglarla oluşturulmuştur (Okay, 2014: 10-11).

Manevî duygular, ruhî bunalımlar, propagandist marşlar, sosyal ve siyasî eleştiriler, topluma yön verme isteği, -ki bu onun aksiyoner duruşunun tezahürüdür- ferdiyetçi tutum gibi birtakım hususlar da Necip Fazıl'da iç içedir. Bu saydıklarımızdan biri olmasa diğerleri eksik kalacak gibidir. Nitekim bu görüşü de yine Okay ile destekleyebiliriz:

Değişik alanlarda ve farklı yazı türlerinde kalem oynatmış şahsiyetlerin bile ağırlıklı olan bir tarafları bulunur ve onların portrelerini o taraflarıyla zenginleştirerek iyi bir rölyef elde etmeniz her zaman mümkün olur. Bir bilginin âlimane, bir düşünürün sistematik, bir şairin hissî, hâsılı romancının, tiyatro yazarının, editörün, gazetecinin... biraz da o alanlarda kendiliğinden oluşan üslûp ve eda ile yazdıklarını bir araya getirerek 'işte o, budur!' diyebilirsiniz. O bu saydıklarımın hepsi[dir] (Okay, 2014: 7).

Keza aynı şekilde Mustafa Miyasoğlu, onun eşsiz bir sanatçı olduğu üzerinde durmaktadır: "Necip Fazıl eşine az rastlanır mükemmellikte, komple sanatçıdır. Şairliği kadar hikâyeciliği, tiyatro yazarlığı kadar hatipliği, mütefekkirliği kadar gazeteciliği böylesine güçlü olan bir sanatçı yoktur edebiyatımızda" (2009: 33).

Son olarak Bachelard'a başvurabiliriz. Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı eserinde, Rilke'den sanat yapıtını ortaya koyan insanların bir tehlikeye karşı koyduğunu, bir deneyimi en uç noktada yaşadığını ve aşması gereken en uzak noktayı aştıklarını aktarmaktadır (1996: 233). Necip Fazıl, aslında Rilke'nin tespitine uygun bir karakterdir. Bilindiği üzere, Paris'te bohem hayatı en derinine dek tecrübe etmiştir: "— Bütün bir mevsim, Paris'te gündüz ışığını görmedim. Paris'te gündüz nasıldır; haberim olmadı. Gün doğarken yatıyor, gecenin başlangıcında da hafakanlarla yatağımdan fırlayıp klübe koşuyordum" (Kısakürek, 2017b: 30).



Şatafatlı bir hayatı ise İstanbul'daki konaklarında yaşamış aynı zamanda bu şehirde parasızlığı da tatmıştır (Kısakürek, 2018: 10). Türkiye'den uzak kaldığında manevî anlamda bir yoksunluk hissetmiş; Abdülhakim Arvasi ile tanışmasından sonra ise manevî doygunluğu da yaşamıştır. Hamasi tutumundan dolayı devrin siyasî olaylarında ön safta olmuş, hatta bazı siyasî ve askerî kişilere İsmet İnönü'ye karşı bir darbe girişiminde bulunmaları yönünde öneri sunmuştur (Altun, 2005: 161). Kendi deyişiyile “bütün hayatı dalgalı bir ummanda ve kaptan köşkünde geçen” (Kısakürek, 2018: 7) Necip Fazıl, en nihayetinde inandığı doğruların sonucunda birtakım zorluklara ve tehlikelere karşı koymaktan asla geri durmamıştır. Bütün bunlar etraflıca düşünüldüğünde Rilke'nin yukarıdaki sözü Necip Fazıl'da anlam kazanmaktadır.

Necip Fazıl'ın edebî anlayışına tekrar döndüğümüzde dikkat edilecek bir başka husus ise, aruz ve hece vezni arasındaki seçimidir: “Aruzla hece arasında bocalıyorum. Fakat en temel daima hece[dir]...” (Kısakürek, 2017a: 56). Henüz şairliğinin ilk basamağında böyle bir tercihte bulunması ve kendinden emin bir şekilde hareket etmesi; ileride en güzel şekilde heceyle şiir yazan şairlerinden birisi olmasını sağlayacaktır. Bir başka değinilmesi gereken önemli nokta, şiirini ve sanatını icra ederken benimsemiş olduğu tutumdur. Necip Fazıl, *Bâbiâli* adlı eserinde bir gayesinin bulunduğunu ve bu gayenin de ilahi rıza olduğunu söylemekte, (Kısakürek, 2017b: 5) eserlerinin bu düşünce üzerine bina edildiğini belirtmektedir.

Burada şu düşünce sezilenmektedir: Necip Fazıl, sanatını bir hakikat üzerinde şekillendirmiştir. Bu hakikat kelimesi akla Recaizade Mahmut Ekrem'in *Talim-i Edebiyat* adlı eserini getirir. Bu eserde, gerçek edebiyatın (edebiyat-ı sahîha) 4 ana unsurdan meydana geldiği vurgulanır: “1. Hakikat, 2. Selamet, 3. Vuzuh, 4. İntizam” (Tuğcu, 2013: 97). Ayrıca bu dört unsurun bir fikir için çok önemli olduğu belirtilir. İşte Necip Fazıl'ın asıl gayesi bir düşünceyi, fikri, “inandığı davayı” sanata tatbik edebilmektir. Nitekim burada başarılı da olmuştur. Bununla beraber Recaizade de edebiyatın ruhunun fikir olduğu görüşündedir ve şiirin fikirle yazılması gerektiğini savunmuştur. Necip Fazıl da bu doğrultuda olup fikrini hem şiirle hem yazıyla hem de tiyatro ile edebiyata tatbik etmeye çalışmıştır.

### 2.1.2. Edebî/Sanatkâr Şahsiyetler

Necip Fazıl, sanatçı kimliğinin sağlamış olduğu tanınırlıktan ötürü dönemindeki diğer edebî/sanatkâr şahsiyetlerle devamlı bir etkileşim içinde olmuştur. Tabii bu etkileşim sonucunda diğer edebî/sanatkâr şahsiyetlerle çeşitli tartışmalar yaşamıştır. Bu tartışmalarda, bazen ortak bir paydada buluşmuş bazen de tartışmaların dozu artarak devam etmiştir. Necip Fazıl ve etkileşimde bulunduğu sanatçıların ortak paydada buluştuğu nokta, Bâbîâli muhiti üzerine temellendirilen düşüncelerdir. Bu muhitin dönemindeki edebî değeri önemlidir; çünkü Bâbîâli sanatçıların buluştuğu ve fikirlerin de tartışıldığı ana mekânlardan bir tanesidir. Bu muhit gerek eski edebiyatın sanatçılarını barındırması gerekse de dönemin edebiyatçılarına ev sahipliği yapması bakımından çok değerlidir: “ — Önceleri, Bâbîâli'nin belirttiği mâna herhalde Sahafklar çarşısında idi. İlk önceleri Şair Baki'nin, Sahafklar çarşısında 'Bezmgâh' isimli bir dükkânı olduğunu biliyoruz. Zamanın ârif ve zarif kimselerinin toplandığı bir yer... O devrin aydınlarının can attığı bir sohbet köşesi[dir]...” (Kısakürek, 2017b: 15). Bu önemli muhit, zaman zaman dönemin sanatçıları tarafından sert eleştirilere de maruz kalmıştır. Bu sert eleştirilere temel teşkil eden esas nokta ise sanatçıların taklitçi oluşları ve yaptıkları işlerde yetersiz kalışlarıdır. Bu yetersizliklerin getirdiği kalitesizlikten ötürü dönemin sanatçıları tarafından birtakım görüşler ortaya atılmıştır. Bu noktada Necip Fazıl'ın Bâbîâli muhitini ve Bâbîâli'nin bünyesindeki sanatçıları eleştirdiği düşüncelerine değinmek yerinde olacaktır.

Bâbîâli muhiti, onu göre: “eski aşk ve ahengini kaybetmiş düşkün bir cemiyette, türlü tezatların hazin ruh haletini, yaşatıcı, doktoru, güllabicisi, ilacı olmayan bir tımarhanedir” (Kısakürek, 2017b: 15). Necip Fazıl'ın böyle düşünmesinin nedeni ise bu muhitin içinde bulunan sanatçıların eserlerini taklitten öteye götürememeleridir. Alanlarında yetkin bir eser ve aynı zamanda düşüncelerinde de etkin bir rol üstlenecek temel yoktur, dolayısıyla bu kalitesiz ve taklitçi zihniyet, Necip Fazıl'ın eleştiri oklarını kendi yönlerine doğru çekmiştir. Necip Fazıl'ın asıl yakındığı noktalardan birisi de eleştirel bağlamda derin bir düşüncenin olmayışıdır. Ona göre eleştiriler hep havada kalmış, elle tutulacak ve üzerinde düşünülecek bir seviyeye gelememiştir. Bu yüzden şu soruları sormaktan kendini alamayacaktır: “— Şu Babialî'de ne gün gerçek bir tenkitçi peydahlanacak, bir fikir ve edebiyat jandarması kurulacak?..” (Kısakürek, 2017b: 19). Bu eleştirinin devamında adından söz ettiren ve edebî anlamda büyük kazanımlar elde eden

yabancı şair ve düşünürlerin fikirlerinin ülkesindeki sanatçılara ne zaman intisap edeceğini merak eder: “Bir (Lesing), bir (Rasin), bir (Fage), bir (Jül Lömetr)den ne gün göklerimizde çakıntılar görülecek?..” (Kısakürek, 2017b: 19). Bütün bu olumsuzluklardan ve içinde bulunduğu cemiyetten dolayı sanatsal anlamda bir gerileme yaşayacağından şüphe etmeye başlamıştır: “İnsan, çürümez, pörsümez, lif lif dağılmaz da ne olur bu cemiyette?..” (Kısakürek, 2017b: 19).

Necip Fazıl’ın içinde bulunduğu muhiti ve sanat çevresinin geniş bir perspektiften yansımaları verdikten sonra, etkileşimde olduğu şahsiyetler üzerine de eğilmekte fayda vardır. Necip Fazıl, bu dönemlerde Bâbîâli’den Sirkeci’ye doğru giderken İştaynburg Lokanta ve Birahanesi’nde sanatçı dostlarıyla buluşup, çeşitli sohbetlere katılmıştır. Bu sohbetlerin önde gelen isimleri ise Peyami Safa, Mesut Cemil, Mustafa Şekip, Fikret Adil, Burhan Ümit, Burunsuz Tevfik ve Şeyh Nurettin’dir (Kısakürek, 2017b: 14). Bu sohbetlerin ana teması ise Bâbîâli’nin içinde barındırdığı sanatçılardan mürekkeptir. Necip Fazıl ve arkadaşları bu muhitin kaliteden ve kalifiyeden yoksun sanatçıları üzerine derin tartışmalar yaşamış ve farklı perspektiflerle bir sonuca ulaşmaya çalışmışlardır. Öyle ki sanatçı ve arkadaşları, “Batı mektep kitaplarından aşırıldıklarını öz ismiyle yayınlamak marifetinde, esersiz ve çilesiz profesör, karton adamlar kuklacısı, hummâsız ve mesleksiz romancı, aynı kaynaktan aynı şeyi çalmış görünmemek için meslekdaşlarıyla pazarlığa girişen ve kaynakları bölüşen makas ustası gazeteci” (Kısakürek, 2017b: 13) tiplerinden epey rahatsız olmuşlardır. Bununla birlikte bir şeyler üretemeyen sanatçılarla aynı ortamda olmalarından ötürü de hicap duymuşlardır. Tam bu noktada Necip Fazıl’ın Burunsuz Tevfik’in fiziksel görünüşünden ötürü eleştirisine değinmek gerekir; çünkü sanatçı, bu fiziksel durumu içinde bulunulan muhitte bağdaştırmıştır: “Gazete muhbiri Burunsuz Tevfik, Bâbîâli’nin hepinizden üstün temsilcisi... Bu şamatasız ve iddiasız, rakı ve pilâki düşkünü adamın içeriye doğru basık burnu da Bâbîâli’nin sanki tuğrası... Kimine dilsizliğini, kimine gözsüzlüğünü, kimine de kulaksızlığını ihtar ediyor. Ve hepinize kafasızlığımızı...” (Kısakürek, 2017b: 16-17). Burada farklı bir noktaya daha değinmek gereklidir. Necip Fazıl, eleştirdiği sanatçılara karşı dilini sivrileştirmekten geri durmamıştır. Burunsuz Tevfik’in fiziksel görünüşünden ötürü eleştirilmesi ve Halit Fahri’nin de baykuş suratlı olarak telaffuz edilmesi (Kısakürek, 2017b: 19), hatta Nâzım Hikmet’in ellerine maymuna benzeyen eller (Kısakürek, 2017b: 83) yakıştırması yapılması da ayrıca düşünülecek ve eleştirilecek bir konudur. Çünkü Necip Fazıl’ın da fizikî olarak eksiklikleri, kusurları vardır ve bu hususları kendisinde görmeyip sadece başka

şahsiyetlerde görmesi olumsuz bir durumdur. Yine bu doğrultuda, Necip Fazıl'ın da “kaş göz oynatma tiki” (Kısakürek, 2017b: 20; Adil, 1993: 71) olduğu bilinmektedir. Fakat sanatçı bu tik meselesini, fiziksel ve psikolojik sebeplere değil de içinde bulunduğu ve sürekli eleştirdiği muhit ve bu muhitte beraber olduğu sanatçılara bağlamaktadır: “Genç Şair, en girift meselelerin bu çeyrek (entellektüel)ler eliyle ne acıklı bir sığılıkta süründüğünü görerek, alelusûl bunalyor, kapanıyor, kilitleniyor ve çenesi yerine boyuna gözlerini oynatıyor[du]” (Kısakürek, 2017b: 20).

Necip Fazıl ve çevresindeki edebî şahsiyetler, dönemin eser veren şahsiyetlerini eleştirirken en çok tercüme meselesi üzerinde durmuşlardır. Çünkü yapılan tercüme anlamdan ve bağlamdan kopuk, alelade, üzerinde düşünülmemiş ve iyice tatbik edilmemiştir. Bu durum hem eseri niteliksiz yapmış hem de tercüme yapan sanatçıyı komik bir duruma düşürmüştür. Dönemin eleştirmenlerinden Nurullah Ataç, bu husus hakkında birkaç örnek üzerinde durmuş ve bu konuya dair çeşitli eleştiriler yöneltmiştir:

— Frenkçe ıstılahların hançere ve dudak ifadesini bile yerine getiremiyor, dış mânalarına bile giremiyoruz. Mütercim Rüştü Paşa aynen (Reglâman dö l'enfantörü- Reglemet de l'infanterie) şeklinde seslendirecek “Piyade Talimatnamesi'ni, çocuk mânasına (anfan-enfant) dan geldiği zannıyla ‘Tıfliye Talimatnamesi’ diye tercüme etmiştir. Bir profesörümüz ‘nazik ânlar’ mânasındaki (Moments critiques- Moman kritik) tabirini ‘ezmine-i tenkidiye- tenkid devirleri’ olarak çevirmiştir. (...) — Bu kadar mı?.. Ya ‘siyasî evrak, dosya, çanta’ demek olan (serviette diplomatique) klişesini (serviyet) kelimesinin aynı zamanda peşkir mânasına gelmesinden ‘diplomatik havlu’ diye tercüm edenler?.. (Kısakürek, 2017b: 20-21).

Bu eleştirel bakış açısına ilave olarak Necip Fazıl, Nurullah Ataç'ın sanatçıların eksik yönlerini belirtirken herhangi bir isim vermemesine rağmen, kendi mizacına uygun bir şekilde “Batılıdan fazla Batılılık taraflısı [olan] Falih Rıfki”nın (Kısakürek, 2017b: 21) ismini vermekten geri durmamıştır. Bu sert eleştirilerin bir diğer odak noktasını ise Servetifünun sanatçıları oluşturmaktadır. Devrinin önde gelen sanatçıları Tevfik Fikret ve Halit Ziya Uşaklıgil'in maiyetinde olan bu edebiyat akımı Necip Fazıl ve sanatçı arkadaşları için adeta “baştan başa bir geri zekâlılar meşheridir” (Kısakürek, 2017b: 22).

Burada Hüseyin Cahit için ayrı bir bahis açmak gerekir; çünkü mezkûr sanatçı açığözlülüğünden dolayı (Kısakürek, 2017b: 22) mensup olduğu edebî akımın sanatçılarından bir nebze olsun ayrılmaktadır. Necip Fazıl, dönemindeki sanatçılara karşı eleştirel bir bakış açısı gütmeye devam etmiş ve şahsen tanıdığı, ya da konuşma fırsatı bulunduğu sanatçılar hakkındaki fikirlerini dile getirmeyi sürdürmüştür. Marsilya yolculuğu için bindiği gemide gözlemlerine devam edecektir ve içinde bulunulan durumdan sıkılacak, en nihayetinde üzülecektir: “Yarım asırdır Avrupayı bu memlekete getirmek için gönderilen talebelerin hali!.. İki sınıf: Bönlük veya züppelik fidanları...” (Kısakürek, 2017b: 27). Bu vapurda Cemil Sena, Namdar Rahmi, Naci, Suat Hayri, Vildan Aşir, Burhan Ümit gibi simalar bulunmaktadır. Sanatçı, Burhan Ümit’i eleştirirken ise arada kalır: “Aradan 16 yıl geçtikten sonra, Genç Şairin de hocası olacağı Güzel Sanatlar Akademisinde müdürlük edecek, masasının camı altına ‘ya ol, ya öl’ diye eski harflerle, etrafı pırıl pırıl tezhipli ve menevişli bir yazı yerleştirecek, daima ‘olmak’ isteyecek, fakat olamayacaktır” (Kısakürek, 2017b: 27). Necip Fazıl ve Burhan Ümit, Paris’e geldiklerinde, Türklerle dolup taşan Türketi adlı bir kahveye gitmişlerdir. Bu tıpkı Bâbîâli muhitinde sanatçıların bir araya gelmesine benzemektedir. Nitekim Türketi adlı mekânda başta Ali Fuat Başgil olmak üzere Türk aydınlar, İttihat ve Terakki mensupları politikacılar ve sanatçılar bulunmaktadır (Kısakürek, 2017b: 28). Burhan Ümit ismi *Bâbîâli* adlı eserde tespit edebildiğimiz kadarıyla tam 40 kez geçmektedir. Bu bakımdan Burhan Ümit, hem Necip Fazıl ile beraber Paris’e felsefe eğitimi almak için gitmiş olması hem de Bâbîâli muhitinde Necip Fazıl’a yakın olması hasebiyle önemli bir şahsiyettir. Esasında Burhan Ümit’e yakınlık duyan bir şahsiyet daha vardır. O da Peyami Safa’dır. Peyami Safa, dost meclislerinde Burhan Ümit’e Burhan Nevmit, yani ümitsiz yakıştırması yapmaktan çekinmemiştir (Kısakürek, 2017b: 15). Yine aynı şekilde aynı sanatçı Burhan Ümit’in adından hareketle “—Yine mi buhran, Burhan?..” (Kısakürek, 2017b: 15) yakıştırmasını yapmakta da bir beis görmeyecektir. Necip Fazıl, Burhan Ümit ile sıkı dost olduğunu söylemekte ve hatta sanatçının kendi tesiri altında kaldığını da özellikle belirtmektedir:

“Genç Şairle Burhan Ümit, birbirine kenetli iki dost... Burhan, Genç Şairin öylesine tesiri altında ki, Yunus Emre’yi ondan, onun bir şiirinden tanıdığı için idealleştiriyor[du]” (Kısakürek, 2017b: 29). Burada Burhan Ümit’in kayınvalidesinin *Yunus Emre* adlı eseri hakkında söyledikleri, Necip Fazıl ekseninde önemlidir:

“—Yahû, herkes bizim dâmadın (Yunus Emre) diye bir eserinden bahsediyor. Meğer Yunus Emre’yi ona Necip Fazıl aşlamış, tefsirini Kilisli Rıfat yapmış, kâğıdını Ârif Dino tavsiye etmiş... Meğer... Meğerse şiirlerin sahibi de Yunus Emre’ymiş!.. Ya ne kalıyor bizim dâmada bu eserden?..” (Kısakürek, 2017b: 122).

Öyle ki Burhan Ümit, Necip Fazıl ile birlikte Paris’teyken sanatçıya kendi kimlik kartını vermiş ve böylelikle Necip Fazıl’ın kumar salonlarında adı “Mösyö Burham” olmuştur (Kısakürek, 2017b: 30). Burhan Ümit, bu denli yakınlık duyduğu dostu için kumar salonlarında hiçbir alakası olmamasına rağmen durmuş, yeri geldiğinde ona metroya binecek parası olmadığı için para vermiş; Necip Fazıl otel değiştirse hemen yakınında otel tutmuş, hatta bıyık bıraksa hemen ardından o da bıyık bırakacak kadar Necip Fazıl’ı benimsemiştir (Kısakürek, 2017b: 30-31). Bu minvalde sanatçı, Burhan Ümit’in tıpkı Ahmet Kutsi, Peyami Safa, Fikret Adil ve Abidin Dino gibi yakın dostu olduğunu söylemektedir (Kısakürek, 2017b: 117). Bu sıkı dostların, Burhan Ümit, Abidin Dino ve Necip Fazıl’ın, hep birlikte Mareşal Fevzi Çakmak tarafından kızı için -Çakmak, Burhan Ümit’in kayınbabasıdır (Kısakürek, 2017b: 106)- tutulan apartmanda esrar maddesini bulundurduklarını ve burada sohbet meclisleri düzenlediklerini de belirtmekte fayda vardır (Kısakürek, 2017b: 146-147). Burhan Ümit, bu kötü alışkanlığının yanında aynı zamanda Necip Fazıl’a manevî bir iklime girebilmenin gereksinimlerini sormaktadır:

— Söyle ne yapayım, ne yapmalıyım? Bir Fransız muharririnin Hazret-i İsa hakkında söylediği gibi, bana elle tutulur, gözle görülür, kulakla işitilir, ağızla tadılır bir metod bildir!

— Bildireyim: Dinin bütün emir ve yasaklarını, doktor reçete ve tenbihlerine baş eğercesine tatbik edevек ve bir hastanın doktora sormaya nefsinde selâhiyet görmemesi gibi ‘niçin?’, ‘neden?’ ve ‘nasıl?’ları bir tarafa bırakacaksın!.. Ölçüleri, sonsuzluk kapısını açan bir şifre kâbul edecek ve şifrenin rakamları üzerinde şekil ve mantık hesapları yapmayacaksın! Sır tablosu, şeriat... Onu sır idrakiyle anlayacak ve seveceksin! Seni günde 24 saat ayağının altına alıp tepeleyen, sonra tövbeye koşturan, derken tövbeni bozduran huylarından vaz geçeceksin! Fransız şairi (Rembo)nun bile anladığı ve ‘gerçek hayat burada yok!’ dediği anlayış

noktasına, ancak, olana yok denilebileceği hikmetiyle ve İslâm yoluyla ulaşmaya bakacaksın! (Kısakürek, 2017b: 220).

Burhan Ümit, manevî arzuyu sadece istemekle kalmaz. Bu arzu daha sonraları Mardinli Feyzi adında Kadıköy’de ikamet eden velilik iddiasındaki bir zat ile görüşmesine ve hasta olan eşi için bir muska yaptırmasına, akabinde de eşinin sağlığının düzelmesinin bu manevî şifacı sayesinde olduğuna kanat getirmesine değin gidecektir (Kısakürek, 2017b: 277).

Necip Fazıl’ın yakınlık hissettiği bir başka sanatçı ise yukarıda adını zikrettiğimiz Abidin Dino’dur. *Bâbîâli* adlı eserinde Abidin Dino’ya detaylı bir şekilde yer vermiştir ve sanatçının bu edebî şahsiyet ile yakınlık kurmasının esas vesilesi de bulunduğu muhittir:

Âbidin Dino... Ev, ortanca ağabeyine ait... Büyük ağabeyi Arif Dino da beraber... Bu apartman dairesi o zamanlar Babıali sivrilmişlerinin fikir ve edebiyat mahfelidir; ve ‘esafil-i şark’ın kolay kolay sokulamayacağı bir (sosyete) çerçevesi sanki... Başlıca gelip gidenleri, Hariciyeci Sedat Zeki Örs, Eşref Şefik, Peyami Safa, Fikret Âdil, Burhan Toprak, sefaret mensubu birtakım ecnebiler ve Avrupalılardan ziyade Avrupalılık gayretinde modern hanımefendiler... (Kısakürek, 2017b: 113).

Necip Fazıl’ın Abidin Dino’yu kendisine yakın hissetmesinin nedenlerinden biri dönemin bohem yaşam tarzıdır. Bu yaşam tarzında madde ön plandadır. Sanatçı ile Abidin Dino ise maddenin içindeki ruhu bulmaya çalışmaktadırlar. İşte bu arayış da her iki sanatçıyı birbirlerine yakınlaştırmaktadır. Nitekim beraber Abdülhakim Arvasi ile görüştiklerinde de bu dediğimiz husus iyice belirlemektedir: “—Konuşurken, söylediğinden ilerisini belirten, bakarken baktığının ötesini işaret eden müthiş bir ermiş... —Sus, müthiş! Sus, izah etme!” (Kısakürek, 2017a: 94). Necip Fazıl ve Abidin Dino maddeyi önceleyen bohem hayatın ötesinin varlığından haberdar olmuşlardır. Bu vesileyle manevî bir ortama, maddenin ötesine duyulan haz, burada açık bir şekilde görülmektedir. İki sanatçının bir diğer benzerlik gösteren yanları ise bağımlılıklarıdır. Necip Fazıl kumar; Abidin Dino ise esrar bağımlısıdır (Kısakürek, 2017b: 116-117). Bu iki bağımlılığın esas nedeni ise buldukları dış dünyadan bir an olsun uzaklaşma arzularıdır. Mehmet Yılmaz, Necip Fazıl’ın “[a]ralarında yaklaşık on yaş fark olmasına rağmen yirmi yaşını yeni idrak etmiş olan Abidin Dino'nun dönemin bohem hayatı içinde kendisinin metafizik kaygılarını,

felsefî sorgulamalarını en iyi anlayan ve yorumlayan insanlardan biri olduğunu satır aralarında hissettir[diğini]” düşünmektedir (2019: 103). Abidin Dino ile Necip Fazıl bu bağımlılıklarından ötürü sık sık yan yana gelmişlerdir. Bu beraberliklere birkaç yabancı kadın ve yabancı erkek de eşlik etmişlerdir. İsimleri mezkûr olan sanatçılar, beraber esrar ve kokain çekip, şarap içmişlerdir. Necip Fazıl bu ortamdayken esrar sigarasını boş bir sigara ile değiştirdiğini de ayrıca anılarında belirtmektedir (Kısakürek, 2017b: 145-146). Abidin Dino ile Necip Fazıl, yakınlıklarından ötürü yeri geldiğinde bir davete nasıl hazırlanmaları gerektiği üzerinde birbirlerine fikir vermekten de geri durmamışlardır:

Hayâlleri güzel... Fakat ne frakları var, ne sivri yakalı kolalı gömlekleri, ne rugan papuçları... Geceye de bir buçuk gün var... Beyoğlu'nun en meşhur terzisine koşuyorlar ve tepeden inme ferman ediyorlar; — Şimdi sabahın 10'u... Size yarın akşam saat 6'ya kadar müsaade... Bize iki frak hazırlayabilir misiniz? Terzi bu iki deliye gülümseyerek bakıyor[du] (Kısakürek, 2017b: 169-170).

Necip Fazıl ile Abidin Dino arasındaki yakın ve benzer ilişki edebî eserler boyutunda da devam etmektedir. Nitekim Abidin Dino sanatçının edebî yaratımı olan “Senfoni” adlı eserini Fransızcaya çevirmiş ve bu şiir Paris'te bir radyoda okunmuştur (Kısakürek, 2017b: 242). Necip Fazıl ise Abidin Dino'nun edebî yaratımlarında ve sanatında en önemli unsurun el ve parmak uzuvları olduğu düşünmektedir. Sanatçıya göre Abidin Dino'nun sanatı “bir nevi el ve parmak senfonisi[dir]” (Kısakürek, 2017b: 114). Esasında dünya görüşü bakımından her iki sanatçı da birbirinden uzaktır. Fakat Necip Fazıl'ın bu uzaklığa rağmen Abidin Dino ile bir yakınlık kurması dönemin yaşantısıyla alakalı bir durumdur. Bu yaşam tarzı, sanatçıya göre bir nevi kendi içsel sorgulamalarından kaçması için fırsattı:

Bu hayatın, kendisi yok ama, ismi var: (Bohem) hayatı... Mide gurultusu kadar başboş insiyakların ve tabak gıcırdatılınca duyulan sinir kamçılanmaları gibi en kaba teessüriyetlerin hayatı... Bu hayat süresince bende, derin bir bunalma, ruh sıkışması, kendinden kaçma, kendini unutmaya çalışma hâli... Belki de bu hâlden kurtulmak içindir ki, kendimi cehennem çarkına büsbütün kaptırmış bulunuyorum. Ve çabaladıkça batıyor[d]um (Kısakürek, 2017a: 67).



Dolayısıyla Necip Fazıl, hem dünya görüşleri hem de yaşam tarzları farklı olmasına rağmen tıpkı Abidin Dino başta olmak üzere, diğer şahsiyetlerle belirli bir dönem hayatı tecrübe etme noktasında ortak bir paydada buluşmuştur. Burada Abidin Dino'nun ağabeyi olan Arif Dino'dan da bahsetmek konu bütünlüğü itibarıyla yerinde olacaktır. Necip Fazıl, Arif Dino'nun Abidin Dino'dan çok farklı bir kimliğe ve sanata mensup olduğunu düşünmektedir. Arif Dino'nun sanatı, iri cüssesi ve uzun boyunun tam tersi istikametinde; zarif, ince ve detaylıdır. Necip Fazıl, bu sanat anlayışını şu cümlelerle ifade etmektedir:

Küçük kardeşi Âbidin Dino gibi, seri malı dışında, eşyanın nabzını arayan bir ressamdır Ârif Dino ve biricik sanat derdi de ince, kılı kırk yarıcı incecik çizgi... Bilmem nerede yetişen bilmem ne bitkisinin dikeninden, bilmem ne kuşunun tüyünden kalemler yontmaya ve fırçalar yapmaya bayılır ve minyatür sanatının dehâsı peşinde âletler keşfetmeye çalışır (Kısakürek, 2017b: 120).

Necip Fazıl ile Arif Dino'nun en dikkat çekici hikâyesi ise geceleyin saat 23.00 sularında, Şişli'den hareket edip İncirlik'te bulunan Mustafa Şekip'in evine hiçbir yerde durmadan ve dinlenmeden varma hikâyesidir. Nitekim her iki sanatçı da bu sözlerini tutup Mustafa Şekip'in evinin terasında sabah çaylarını içmişlerdir (Kısakürek, 2017b: 124-125).

Sanatçının hayatında yer edinmiş, bohem hayatın oluşturduğu arkadaşlık çevresinde bulunan bir başka şahsiyet Fikret Adil'dir. Fikret Adil, arkadaş çevresinin aydınlara/sanatçılara karşı eleştirel tutumlarından ve devamlı düşüncüyü önceleyen sorgulayıcı zihinlerinden farklı olarak duygunun ön planda olmasını istemiştir. Peyami Safa'nın, Mustafa Şekip Tunç'un ve Necip Fazıl'ın eleştirileri yerine bir duygunun tartışılması gerektiğini savunmuştur: “—Yine acılaşıyor meclis... Bıktım bu zoraki fikirlerden... Öf be!” (Kısakürek, 2017b: 16). Burada Fikret Adil'in etrafında bulunan arkadaşlarından farklı olarak, daha duygusal bir zeminde olduğu görülmektedir: “Fikret Âdil, patlayan bir kazan: — Öf, öf!! Yeter bu tekerlemeler!.. Bana düşünce değil, duygudan bahsedin! Hayır bahsetmeyin, bir duygu verin! Duyurun! (Kısakürek, 2017b: 17). Fikret Adil'in duygu ve hissi ön plana alan dünya görüşünün arka planında hayat tarzı yer almaktadır; çünkü Adil, eğlenceye ve gece hayatına düşkün bir şahsiyettir ve Beyoğlu'nda bulunan pansiyon odası dönemin bütün şahsiyetlerine kapılarını açmıştır (Kısakürek, 2017b: 77; Anar, 2011: 346). Bu şahsiyetlerden bir tanesi de Necip Fazıl'dır. Bu pansiyon odasının altında bulunan Macar asıllı bar çalışanlarının/müşterilerinin Fikret

Adil ve arkadaşlarına kokain temin ettiği bilinmektedir. Bu suretle düşünceden ziyade pek tabii hislerin ve duyguların yoğunluğu ortaya çıkmıştır. Sanatçı genel geçer sevgi ve aşkların adamı olarak döneminde ön plana çıkmaktadır: “İnsan zevk ve gece hayatının bir defa tadını tattı mı, artık ondan güç kurtulabiliyor. Fakat ben, kurtulmak için hiçbir gayret sarfetmiyordum” (Adil, 1993: 59). Fikret Adil’i Necip Fazıl’ın cümleleriyle tanımlamak gerekirse:

[H]er şeye his ve sezi açısından bakan, şahsiyet olma değil de şahsiyetler arası münasebet kurma, vitrinleme merakında, patlak gözleriyle bir koyun kadar sâf bakışlı, gece hayatı üniversitesinden doktoralı bu adam, sahibi olduğu (bohem) karargâhının ikinci plânda figürü, fakat birinci plânda tertipçisidir. İyi seçmeyi bilen bir antikacı... O olmadı mı antikaların da kıymeti olmaz. O, olma yolunda değil, olmaya çabalayanları toplama ve aralarında görünme, fırsat buldukça da kendi oluş nazariyelerini sâf duygu yolundan serpiştirme gayretindedir; ve Bâbîâli şöhretlerinden her birini, kendinde olmayan bir şeye malik görmekte, fakat sakatlıklarını iyi sezdiği bu malikiyetleri nefsinde bütünleştirmeye doğru hiçbir cehd iktidarına geçememekte... O, bir boşluk karşısında kendisini önceden mahkûm etmiş, hâkimiyet rolündekileri ise vitrinine eşya diye yerleştirmiş mahrem bir zevk[tir]... (Kısakürek, 2017b: 80-81).

Fikret Adil, esasında Necip Fazıl ile sebepsiz bir şekilde arkadaş olduklarını (Adil, 1993: 71), şiirlerini ezbere bildiğini ve bazı zamanlar paraları olmadığında Necip Fazıl’ın para bulmak için ‘Hayat’ mecmuasına bir şiir dahi sattığını (Adil, 1993: 73) ifade etmektedir. Adil’in Necip Fazıl’a sabık şair lakabını verdiğini de belirtmek ayrıca önemlidir. Bununla birlikte Adil, hasta bir halde ölümünü beklerken bu lakaptan ötürü utanç duyduğunu ve şairden af dilediğini de ifade etmiştir (Kısakürek, 2017b: 259). Fikret Adil, Necip Fazıl’daki sanatkâr istidadını takdir etmiş onun sanatı telakki edişindeki kuvvete hayran kalmıştır. Özellikle onun şiirlerinde insanın içine “serin bir temizlik akıtan” (Adil, 1993: 83) ve insanın içinde “teselli edici bir elem” (Adil, 1993: 83) barından unsurların olduğuna dikkat kesilmiştir. Fikret Adil, bu duygularından ötürü Necip Fazıl’ın

gerçek bir bohem olduğunu düşünmektedir. Keza ona göre hakiki bohemlik çalışmak ve bir sanat eseri meydana getirebilmektir (Adil, 1993: 84).

Fikret Adil ile Necip Fazıl'ın araları *Büyük Doğu* dergisinin giderek dini öncesinin ardından yavaş yavaş açılmaya başlamış ve dostlukları sekteye uğramıştır: “Bedri Rahmi, Fikret Âdil ve kanatları yeni çırpınmaya başlamış gençler, bu defa peçe düşünce altından çıkan ‘mutlaka İslâm, en gerçek asliyet ve saffiyetle İslâm’ ifadesinden rahatsız ve uzaklaşmış vaziyetler[di]...” (Kısakürek, 2017b: 280).

Sonuç olarak Necip Fazıl ve Fikret Adil gibi şahsiyetler Bâbîâli muhitinde dostluklar kurmuş, edebî sohbetlerde bulunmuş ve düşünsel bağlamda hararetli tartışmalara girişmişlerdir. Bütün bunların hepsi edebiyat sahasının genişlemesine ve fikir dünyasının gelişmesine vesile olmuştur.

Necip Fazıl'ın en önemli dostlarından bir tanesi de Peyami Safa'dır. Sanatçı, Safa ile Paris'e gitmeden evvel tanışmıştır (Kısakürek, 2017b: 45). Safa, gerek fizikî manada – sağ kolunda kemik veremi hastalığı ortaya çıkmıştır- (Ayvazoğlu, 2008: 437-440) gerekse de ruhî manada birtakım zorluklar yaşamıştır. Bu zorluklardan ötürü de içine kapanık bir hal almıştır. Necip Fazıl da bu kendi halinde olan şahsiyete karşı bir muhabbet beslemiştir. Öyle ki Safa ile Necip Fazıl, bu muhabbetlerinden ötürü dostluklarını perçinleyip yıllara yaymayı başarmışlardır. Safa, esasında Necip Fazıl'ın çok büyük bir şair ve bir filozof olduğunu düşünmektedir. Fakat bu düşüncesinin gerçekleşmesi için sanatçının kendi temelini oluşturması ve oluşturduğu bu temel üzerine sanatını bina etmesi gerektiğini de ayrıca belirtmektedir (Kısakürek, 2017b: 64). Safa'nın böyle düşünmesinin nedeni ise Necip Fazıl'la günlük hayatta birçok şey paylaştığı içindir. Her iki sanatçı yeri geldiğinde bir dost meclisinde edebî tartışmalar yaşamış (Kısakürek, 2017b: 15) ve yeri geldiğinde de yemek yemek için ceplerindeki son parayı bölüştürmüşlerdir (Kısakürek, 2017b: 59). Necip Fazıl, kadın ve erkek ilişkileri hakkındaki düşüncelerini yalnızca Safa'ya anlatmış (Kısakürek, 2017b:169), bazı zamanlar ise Safa'yla beraber kafa kafaya verip bir kahvehanede birbirleriyle fikirlerini paylaşmışlardır (Kısakürek, 2017b: 58). En nihayetinde de Necip Fazıl, Firuzağa'da bir apartmanda, Safa ve annesiyle beraber oturmaya başlamıştır (Kısakürek, 2017b: 86). İşte bütün bu amiller Safa'nın gözünde Necip Fazıl'ın şahsiyetinin zuhur etmesine olanak sağlamıştır. Necip Fazıl'ın gözünden Peyami Safa nasıldır sorusuna yanıt ise şu cümlelerde saklıdır:

“Dostum Peyami Safa çeşitli mahsûller veren bir tarladır. Onda, sadece âdi ve beylik çiçekler yetiştiren küçük bahçelerin dar sınırları dışında bir şey var... Onda hem katırların yemesine mahsus yabancı otlar, hem de ceylânların emmesi için baharlı filizler bir arada[dır]...”(Kısakürek, 2017b: 87).

Bu arada bu iki sanatçının, diğer sanatçıların ve aydın çevrelerin gittikleri, fikir alışverişinde buldukları kıraathanelerden bahsetmek hem dönemi yansıması bakımından hem de Necip Fazıl ve Safa'nın dostluklarına daha da yakından bakma olanağı açısından değerlidir. Bu kıraathanelerden birisi yukarıda da değindiğimiz (Kısakürek, 2017b: 58) Meserret Kıraathanesi'dir. Bu kıraathane, “Sirkeci'den Babıali'ye giderken Ankara Caddesi ile Ebussuut Caddesi'nin kesiştiği köşe[de]dir” (Sökmen, 2010: 56). Bununla birlikte Meserret'in ilk adımın Yıldız olduğu düşünülmektedir. Nitekim Halit Ziya'nın *Nesl-i Ahir* adlı eserinde bu kıraathaneye yer verdiği ileri sürülmektedir (Sökmen, 2010: 56-57). Yine aynı şekilde bu kıraathanenin dönemin en önde gelen simalarına ev sahipliği yaptığını Cem Sökmen, Levon P. Dabağyan'dan şöyle aktarmaktadır:

Meserret'in yıllara göre seçtiğimiz bazı münevverlerinin kimliklerini aynen geçiriyoruz: 1912: Halit Fahri Ozansoy, Ali Naci Karacan. Ayrıca daha eski tarihlere gidilecek olursa, Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın gibi meşhur kalemlere de tesadüf edilmektedir ki, bu vaziyet, Meserret'in hayli eski olduğunu belirtir. 1930: Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Vala Nurettin, Mahmut Yesari, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer vs. 1940: Rıfat Ilgaz, Hüsamettin Bozok, Münir Süleyman Çapanoğlu vs. 1950: Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fikret Otyam (Sökmen, 2010: 58).

Sezai Karakoç da burada, Meserret'te, Necip Fazıl ile birlikte birkaç kez buluştuğunu ifade etmektedir:

Necip Fazıl'la kısa süreli oturmamız olmuştu Meserret'te. Bir yazının provasını yapmak için falan. Kahveye bir dilsizler grubu devam ederdi. Bir masaya otururlar, elleriyle kollarıyla müthiş bir sohbeta dalarlardı. Arada bir de hep birlikte gülerlerdi. Kahvedekiler de dönüp bakardı. Hatta 27 Mayıs İhtilali'nden sonra

Necip Fazıl Bey bir günlük fıkrasının başlığını ‘Meserret’in Dilsizleri’ diye koymuştu (“Babiâli’nin Meşhur Mekânları”, 2019).

Fikret Adil de *Asmalimescit 74* adlı anı-roman tarzındaki eserinde Meserret’te toplanan sanatçıların, adlarının ilk harfi ya da ilk hecesi ile meydana gelen –aralarında Necip Fazıl da bulunan- Penfamoh adlı bir gazete çıkarmayı düşündüklerini ayrıca ifade etmiştir (Adil, 1993: 68).



Görsel 1: (“Sirkeci Ebussuud Caddesi ve Meserret Kiraathanesi” t.y.).

Necip Fazıl ile Safa’nın dostlarıyla birlikte vakit geçirdiği bir diğer mekân ise Petrograd Pastanesi’dir. Bu pastane dönemindeki işletmelere yeni bir soluk getirmesi bakımından değerlidir:

“Avrupaî manada lokantacılık, Beyaz Ruslar vâsıtasıyla girdi. Lahana ve pancardan yapılmış borş çorbasını Beyazlar öğretti. Açtıkları en meşhur restoran İstanbul’da,

Muscovit, Rejans, Turkuaz; Ankara’da, Karpiç idi. Yaş pastaya da Beyazlar alıstırdı. 24 saat açık Petrograd pastanesi bohem havasıyla entellektüellerden çok rağbet görürdü” (“Beyaz Ruslar İstanbul’da”, 2017).

Bir başka kaynakta ise Petrograd Pastanesi’nin ve diğere işletmelerin buldukları muhitten dolayı çeşitli zorluklarla karşılaştığı da ayrıca belirtilmektedir:

Rusyalı mülteciler tarafından İstanbul’un eğlence hayatına katılan, bazıları bugün hâlâ hatırlanan ya da hizmet vermeye devam eden diğere mekânlara örnek olarak Le Grand Cercle Moskovite, Petrograd Pastanesi, Tepebaşı’nda açılan Petit Champs, Mikhail Mikhailoviç tarafından kurulan ünlü lokanta-pastane Turkuaz ve daha sonra yine Mikhailoviç’in de katılımıyla işletilen işgal döneminden sonraki yıllarda açılan Rejans Lokantası verilebilir. Daha ziyade Levantenlere, kentte sayıları giderek artan yabancılara ve askeri görevlilere hizmet veren bu mekânlar çoğunlukla Pera’da toplanmıştır. Galata ve özellikle limanda Galata iskelesi yakınlarında ise daha bakımsız sokaklar, kötü şöhretli mekânlar, ucuz birahaneler ve genelevler bulunmaktadır. Burada uyuşturucu ticareti de yapıldığından mekânların bir kısmına askeri yetkililer tarafından zaman zaman giriş yasaklanmaktadır (Ar, 2019: 118).

Necip Fazıl’ın, dostum dediği Safa için Ahmet Haşim’e tokat attığı bilinmektedir (Kısakürek, 2017b: 152). Sanatçı bu elim hadiseyi hatırladığında büyük bir üzüntü duymaktadır; çünkü: “İşin Bâbîâli ahlâkı bakımından en hazin tarafı şu ki, Ahmed Haşim gibi bir şaire sırf arkadaşı Peyami Safa’ya ettiği hakarettten ötürü darılan Genç Şair, kısa bir müddet sonra onu, Peyami ile kol kola Bâbîâli’den aşağı doğru inerken görmemiş miydi!!!”(Kısakürek, 2017b: 152).

Necip Fazıl ile Safa’nın araları daha sonra açılmaya başlamış ve dostlukları yavaş yavaş nihayet bulmuştur. Safa’nın *Resimli Ay* dergisinde Nâzım Hikmet ile beraber yazılar kaleme alması, akabinde Nâzım Hikmet’in başını çektiği “putları yıkıyoruz” kampanyasına destek vermesi, 1946’dan sonra Cumhuriyet Halk Partisi’ne sempati duyması gibi etmenler bu iki şahsiyetin yıllar boyunca çekişmeler yaşamasına ve dostluklarında sancılar çekmesine sebebiyet vermiştir (Ayvazoğlu, 2008: 437-440). Oysaki

Necip Fazıl, İhtiyat Zabit Mektebi'nde öğrenciyken sadece birkaç saatlik izin almasına rağmen Safa'nın annesinin hasta olduğunu duyar duymaz okulu asmayı ve cezalandırılmayı bile göze almıştır:

Genç Şair, Mehmet Ağustos Beyin kumandanlık odasına çıkıp bazı gazetelerde görülecek işi olduğu bahanesiyle, gece dönmek üzere müsaade kopardı ve doğru Bâbîâli... Cağaloğlu yokuşundan inerken Peyami Safa ile karşılaştı: — Hayrola, Peyami, neden böyle suratın karmakarışık... — Annem ölüyor; koma halinde!.. — Ne diyorsun; peki ne arıyorsun Bâbîâli'de?.. — Gazeteye uğrayıp döneceğim! — Beraber gidelim! (...) Genç Şair, akşama döneceğine söz verdiği kışlayı unut[tu] (Kısakürek, 2017b: 107).

Bu vefalı hareket maalesef Necip Fazıl'ın 3 ay hapisle cezalandırılmasına neden olacaktır (Kısakürek, 2017b: 111-112). Yukarıda değindiğimiz olumsuzluklardan en önemlisi Safa'nın, Necip Fazıl'ın “Kaldırımlar” adlı şiirinin kendisine ait bir romandan esinlenilerek yazıldığını öne sürmesidir (Kısakürek, 2017b: 91). Her iki sanatçının birbirlerine karşı ithamları ve edebiyat çevrelerinin bu iki edebî şahsiyetten birini haklı çıkarma çabasına karşın, Safa'nın şu veciz sözüne yer vermek isabetli bir tutum olacaktır: “Hakikat bildiğiniz her şey, yüzde elli doğru, yüzde elli yanlıştır” (Kısakürek, 2017b: 17). Esasında Safa, Necip Fazıl için; “dış görünüşüne, hattâ içindeki bazı celâdet ve hak asabiyeti noktalarına rağmen bu sadakatsiz adamdı ve hep bu adam [olarak] kalacaktı” (Kısakürek, 2017b: 152). Çünkü Safa, sanat bakımından olgunluk çağı süresince belirli bir safta kalamamış, devamlı farklı görüşleri benimsemiştir (Ayvazoğlu, 2008: 437-440). Bu nedenle Safa'nın bir safta duramayışı Necip Fazıl için sadakatsizlik olarak görülmüştür. Bu sadakatsizlik sadece onun özelinde değil, dönemin mizah dergilerinde de açık bir şekilde ifade edilmiştir. Ertem Eğilmez'in sahibi olduğu *Tef* dergisinde (Yavalar, 2019: 1409) bu doğrultuda Safa'ya çeşitli eleştiriler yöneltilmiştir:

Ahmed Emin Yalman'ın ardından hedef tahtasına oturtulan bir diğer isim ise edebiyat dünyasının oldukça yakından tanıdığı Peyami Safa'dır. Tek Parti iktidarı döneminde koyu bir CHP'li olan Peyami Safa, Demokrat Parti iktidarı ile birlikte DP hakkında olumlu yazılar yazmaya başlamıştır (...) Bununla birlikte tıpkı Ahmed Emin Yalman gibi, *Tef* dergisi, Safa'yı da 'döneklik' ile

itham etm[iş] ve Safa'nın 'kimin arabasına binerse onun düdüğünü çaldığını' [bildirmiştir] (Yılmaz, 2010: 98-99).

Necip Fazıl'ın etrafında olan, aynı masada beraber fikir alışverişinde bulunan bir başka sanatçı ise Mustafa Şekip Tunç'tur. Mustafa Şekip, esasında felsefe profesörüdür. Necip Fazıl'ın önceleri hocası, sonraları ise neredeyse öğrencisi olmuştur (Kısakürek, 2017b: 62). Mustafa Şekip, Necip Fazıl'ın arkadaşlarıyla (Kısakürek, 2017: 14) sohbetlerinde daima masada olmuş ve söylenenlere karşı kısa cevaplar, onaylar tarzda jest ve mimikler kullanmıştır (Kısakürek, 2017: 22). Necip Fazıl, bazı geceler akşam yemeği için Mustafa Şekip'in evine gittiğini ve kaldığı süre zarfında sözün hep kendisinde olduğunu belirtmiştir (Kısakürek, 2017b: 62). Susup konuşma sırası Mustafa Şekip'e geldiğinde ise Mustafa Şekip; babacan ve erdemli bir hoca vechiyle sanatçının kumarı bırakmasını ve bu illetten mutlaka uzak durması gerektiğini telkin etmiştir (Kısakürek: 2017b: 75). Necip Fazıl, fırsatını bulduğu her an kumar oynamak istemiş ve elinde bulunan paraları bu vesile ile kaybetmiştir. Nitekim ailesinden kalma bir konağın payına düşen hissesini -500 lira- poker oynayarak kaybetmiştir (Kısakürek, 2017b: 46). Aynı şekilde Paris'te de dönemin hükûmeti tarafından eğitim masrafları için ayrılan, içerisinde ülkeye dönüş parası da olan -2000 Frank- sanatçı tarafından kumar masasında kaybedilmiştir (Kısakürek, 2017b: 31). Bu bakımdan Mustafa Şekip'in, az ve öz söz ile Necip Fazıl'ı uyardığı, bir büyüğü olarak ona nasihatler verdiği görülmektedir. Fakat o, bu nasihatlere karşın, Mustafa Şekip'in; "Peyami Safa gibi mukaddes şeraiti hazmedememekte korkunç bir ruhî inkıbaz hastası" (Kısakürek, 2017b: 234) olduğunu düşünmektedir. Çünkü ona göre, Mustafa Şekip'in Bergson felsefesine yüzde yüz bağlı olması inanç noktasında bir noksanlık meydana getirmiştir: "(Bergson)a yüzde yüz bağlı geçinirken, aynen ustasına eş, aklın ötesinde varacağı bir yer bulamamıştır. Biri, sâde iman iddiasıyla şeraiti, kaderi, peygamberlik tavrını inkâr eder; öbürü de, ister imanda, ister inkârda, üstün kafaların aynı kıymette, eşit derecede olduğunu iddiaya kalkar ve kıymetler arası tercih yapmaz" (Kısakürek, 2017b: 234). Bu düşüncelerinin ardından, Hasan Ali Yücel ile Mustafa Şekip hakkında değerlendirmelerde bulunduğu cümleleri de vermek konunun bütünlüğü bakımından önem arz etmektedir:

Yalıda yemek yedikten sonra ellerini yıkamak üzere, eski yalılarının bugünkü banyolarından daha büyük, mermer döşeli helâsına giren



Hasan Âli Yücel, orada, musluğun üzerindeki rafta, Mustafa Şekib'in kara kalem bir portresini gördü:

— Bu da nesi?.. Hani bu adam senin yakının ve dostundu? Resmini nasıl helâya asarsın?

— Benim dostum dâvamın dostudur. Ötesi (fantezik) ve iğreti yakınlıklar... Kendisinden ilk defa gerçek fikir adamı üstün profesörü beklediğim halde bir türlü olamadığımı gördüğüm bu adama, vaitkârlığına rağmen zarını delememesi karşısında ancak helâyı lâyük görüyorum! O resmi de oraya, yalya gelsin de bizzat görsün diye koymuş bulunuyorum (Kısakürek, 2017b: 261).

Necip Fazıl'ın hatırı sayılır arkadaşlıklarına Ahmet Kutsi Tecer ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ı dâhil edebiliriz. Ahmet Kutsi, aziz bir dosttur. Öyle ki Necip Fazıl, yurtdışına okumak için gitmeye hazırlanırken Ahmet Kutsi'nin ısrarlı telkinleriyle sarraflara frank para birimini çevirtmiş (Kısakürek, 2017b: 23), devletin oluşturduğu kefalet senedini de Ahmet Kutsi imzalamıştır (Kısakürek, 2017b: 43).

Peyami Safa'ya göre Ahmet Kutsi, Necip Fazıl'ın şiirdeki üstadıdır (Kısakürek, 2017b: 92). Safa'nın böyle düşünmesinin esas nedeni ise Necip Fazıl'ın, Ahmet Kutsi'nin sanatını yüceltmesidir. Bilindiği üzere Ahmet Kutsi, Ahmet Hamdi ve Necip Fazıl kendi isimlerinin baş harflerinden oluşan “Kafhan” adlı bir şiir ve sanat dergisi çıkarmayı istemişlerdir. Bu derginin dikkat çeken yanı ise yazar kadrolarında yalnızca kendileri olmalarıdır. Diğer bütün yazar ve şairlere kapalı, sadece kendi hissettikleri estetik ve düşünceyle; muayyen, münferit ve müşahhas bir dergi tasarlamayı hayal etmişlerdir (Kısakürek, 2017b: 139). Bu bakımdan Ahmet Kutsi'nin sanat gücünün Necip Fazıl tarafından fark edildiği görülmektedir. Yine benzer bir şekilde Ahmet Kutsi, yukarıdaki bölümlerde ifade ettiğimiz bazı sanatçıların isimlerinin baş harflerinden oluşan “Penfamoh” adlı gazete çıkarılması fikrinin de hissedarlarından (Adil, 1993: 68). Adı zikredilen –Kafhan, Penfamoh- bu dergi ve gazeteler hayalden öteye geçemese de Necip Fazıl, *Ağaç Dergisi*'ni hazırlarken bu iki müstesna dostunu yanından ayırmamıştır (Kısakürek, 2017b: 205). Bu minvalde, Necip Fazıl, Bâbîâli'deki mekânlarda oturup edebiyata, sanata, siyasete ve düşünceye dair sohbetlerini Ankara'daki İstanbul Pastanesi'nde aralarında Ahmet Hamdi ve Ahmet Kutsi'nin de olduğu bir grup sanatçıyla

gerçekleştirmeye devam etmiştir (Kısakürek, 2017b: 98). *Ağaç* dergisini çıkardıktan bir müddet sonra düşünsel bağlamda yalnız kalmış ve sanatına güvendiği iki dostu da artık eskisi gibi değildir. Necip Fazıl, Ahmet Kutsi ile öğrencilik yıllarında yataklarının yan yana, şiirlerinin ise iç içe olduğunu ifade etmiş ve Ahmet Kutsi'nin artık değişmeye başladığını görmüştür:

Ahmed Kutsi artık o eski Kutsi değildir. Bir saatçi ustasının kulağını çarklara verip makinesinin nabzını dinlemesi gibi, kelimeler ve bağlantıları arasındaki iç âhenge dikkat eden ve bu noktada Mistik Şair'e muvazi yürüyen Kutsi, şimdi, Anadolu çiçeğini emerek devşireceği tahassünü yepyeni bir imal süzgecinde ham madde diye kullanacağı yerde, ham maddenin bizzat içine düşmüş, ondan ibaret kalmış, arılar gibi çiçeğiyle kendi lâboratuvarı arasında öz şahsiyetini esas tutucu sihirli terkip (fabrikasyon)unu unutmuş ve işte ince bir kalıp ve ruh nakkaşlığından yola çıkıp bu kısır noktada kala kalmıştır (Kısakürek, 2017b: 211, 212).

Aynı şekilde Ahmet Hamdi'nin de eskisi gibi olmadığını, bir türlü sanatını bir üst perdeye taşıyamadığını ve Yahya Kemal ile olan ilişkisinden ötürü de sanatının erkenden son bulacağını belirtmiştir:

Mistik Şair, Ahmed Kutsi Tecer ve Ahmed Hamdi Tanpınar mayonezinin üçüncü unsuru Ahmed Hamdi, ... Ne var ki, şiir adına nakış yerine kütük, yani muhtevâ kıymetini başa alamadığı ve hünerli bir nakışçı olan Yahya Kemâl'e bu bakımdan bağlı olduğu için tıknafeslikten kurtulamıyor ve bu hal içinde, tıpış tıpış, son durağına doğru yürüyor. Bu durak bir tükeniştir (Kısakürek, 2017b: 212).

Necip Fazıl, *İdeolocya Örüğü*'nü ilmek ilmek dokurken ve sanatını dünya görüşü ve düşüncesi ile harmanlarken, dostları olan Ahmet Kutsi ve Ahmet Hamdi çekingen bir tavır takınarak, uzakta kalmayı ve fazla görünür olmamayı tercih etmişlerdir (Kısakürek, 2017b: 268). O, bütün bunlara rağmen, dostlarının ölümünü zarif ve edebî bir dille dile getirmiştir:

“Keyfiyet iklimlerinden geçip de salladığı çiçeklerin kokusunu yutamamış bir Ahmed Kutsi, bir Ahmed Hamdi vardı, öldüler” (...) “Ben kaldım! Eşyası taşınmış bomboş bir odada, kırık bir sandalyeye ilişmiş, kare kare renkli camlardan, batan güneşin ışıklarını seyreder gibiyim.

*Keş-t-i ümit lenger aldı,*

*Ben kaldım o söz lehimde kaldı”* (Kısakürek, 2017b: 334).

Necip Fazıl’ın çevresinde henüz yeni yeni edebiyat dünyasında tanınmaya başlayan edebî şahsiyetler de olmuştur. Bu şahsiyetlerden bir tanesi Cahit Sıtkı Tarancı’dır. Cahit Sıtkı’yı henüz Galatasaray Lisesi’nde eğitim görürken tanımaya başlamıştır. Bu tanışmanın vesilesi ise Cahit Sıtkı’nın göndermiş olduğu mektuptur. Cahit Sıtkı mektubunda, Necip Fazıl’ın ne kadar büyük bir şair olduğunu dile getirmiştir. Bu mektupta Necip Fazıl’ın dikkatini çeken nokta ise Cahit Sıtkı’nın bayağı cümleleri, basit yakıştırmaları ve alelade seçtiği kelimeleridir: “— Siz bugün Türk sanat tahtında heybetle oturan bir şiir kralısınız! ‘İşkembe kralı’, ‘gazinocular kralı’, ‘şişmanlar kralı’ tarzında bu bayağı yakıştırma Genç Şaire öyle bir âdilik hissi verdi ki şiir yazmaya başladığını haber veren bu gence hiç ümit bağlayamadı” (Kısakürek, 2017b: 142). Aynı şekilde Necip Fazıl, Ahmet Muhip Dıranas ile de henüz yeni yeni edebiyat dünyasında tanınmaya başlarken karşılaşmış, Ahmet Hamdi aracılığıyla kısa bir sohbet etme imkânı bulmuştur (Kısakürek, 2017b: 139). Necip Fazıl iki genç ve tecrübesiz şair ile ilk temasında Ahmet Muhip’i ılımlı karşılamış, Cahit Sıtkı’yı ise şairlik istidadı bakımından yetersiz görmüştür. Ahmet Muhip, Necip Fazıl’da, henüz genç olmasına rağmen daha hassas ruhlu, daha hisli ve daha şairane bir intiba bırakmıştır: “Çok genç istidat çağırıldı. Muallimler odasına giren, zarif, ince ve güzel yüzlü bir genç[ti]... (...) Gerçekten 18-19 yaşının, ekşi bir genç teke kokusu saçan fırça saçlı talebe tiplerinden değil de, ince çizgiler içinde bir genç[ti]...” (Kısakürek, 2017b: 139).

Necip Fazıl daha sonra ise bu iki şairi kıyaslamakta ve Cahit Sıtkı’nın özeniş meraklısı bir şair olduğunu vurgulamaktadır. Cahit Sıtkı, akıldan öteye geçemeyen hayal dünyası ile beraber kendine has bir hissi heybesinde barındıramayan ve duygularını aktarırken bir ürperti hissedemeyen basit bir insandır. Bu düşünce ve fikirlerin tam tersi istikametinde olan şair ise Ahmet Muhip’tir. Ahmet Muhip’te kendine has bir kumaş, hissî bağlamda bir birikim ve şiirleriyle okuyucusunda, kendi ruh dünyasına yabancılik çekmesini engelleyen samimi bir dil vardır. Bu cümleleri ve karşılaştırmaları bir de Necip Fazıl’ın cümleleriyle ifade edecek olursak: “Gerisi ve şiirinde atmaya çalıştığı kuru akılcı

mücerretler perendesi bir oyun, bir özeniş, Cahit Sıtkı'da... O, hiçbir zaman hususî bir tahassüs ve büyük ürpertiye ulaşamadı. Çağdaşı Muhip ise (desen)i kendisine mahsus bir dil ve duygu kumaşı örebildi” (Kısakürek, 2017b: 142). Hilmi Yavuz'un Ahmet Muhip'in Baudelaire'den etkilendiğini dile getirmesi ve Necip Fazıl'ın Ahmet Muhip'in sanatçı kimliği için söyledikleriyle bu görüşün paralellik göstermesi dikkate değerdir (Yavuz, 2012: 4). Necip Fazıl'ın anılarında yer verdiği bir başka şahsiyet Abdülhak Şinasi Hisar'dır. Abdülhak Şinasi, Necip Fazıl'ı “[y]eni neslin en kuvvetli şairi” (Kısakürek, 2017b: 131) olarak Abdülhak Hâmid'e tanıtan ilk kişidir. Aynı zamanda sanatçıyla beraber edebî sohbet etme imkânı bulmuş, Yahya Kemal, Fikret Adil, Peyami Safa, İsmail Habip gibi şahsiyetlerle bir araya gelip güncel konular üzerine bahisler açmışlardır (Kısakürek, 2017b: 128). Necip Fazıl, Abdülhak Şinasi'nin hastalık derecesine varan titizliğinden şikâyetçi ve hatta bu hastalık derecesine varan titizliği yüzünden Birinci Dünya Savaşı'na asker olarak gitmekten bile kurtulduğunu ifade etmekten kendini alamamıştır (Kısakürek, 2017b: 126). Necip Fazıl, Abdülhak Şinasi ve onun maiyetindeki diğer şahsiyetleri sayarken adını vermek istemediği bir pastaneden bahsetmektedir. Fransızca olan bu kelimeyi Necip Fazıl, eserinde vermektense imtina eder; fakat bu pastanenin müdavimleri arasında Abdülhak Şinasi, Süleyman Nazif, Mithat Cemal, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Yahya Kemal'in olduğunu da belirtmekten geri durmaz (Kısakürek, 2017b: 126). Necip Fazıl'ın “Beyoğlu'nda, Tünel'e doğru giderken sağ taraftaki meşhur pastane” (Kısakürek, 2017b: 125) ve “Abdülhak Şinasi mahut pastanede Süleyman Nazif ile karşı karşıya” (Kısakürek, 2017b: 127) dediği mekân, bir başka kaynaktan hareketle Lebon Pastanesi olabilir. Çünkü bu kültür mekânında Yahya Kemal, Hamdullah Suphi gibi döneminin tanınan sanatçıları edebiyat, sanat ve düşünce hayatına katkılar sunmuşlardır (Tağızade Karaca, 1998: 257). Yine bu mekânda yukarıda da bahsi geçen temizlik hastalığı ve Abdülhak Şinasi ile ilgili Yahya Kemal kaynaklı bir hikâyecik de mevcuttur: “İkram sırası Süleyman Nazif Bey'deyken garsonu çağırmış: — İkimize de çay getiriniz. Çay bardaklarını güzelce, iki defa, yıkayınız. Beyefendinin çayına konulacak suyu da ayrıca yıkayınız!” (Tağızade Karaca, 1998: 257). Bu hikâyecikle Abdülhak Şinasi'nin “elle tutulan her şeyde mikrop” (Tağızade Karaca, 1998: 257) olacağı hususunu Yahya Kemal de Necip Fazıl gibi tekrarlamış olmaktadır. Necip Fazıl, Abdülhak Şinasi'nin pis birisi olduğunu ve aslında mikrobun da ta kendisi olduğunu çekinmeden söylemektedir (Kısakürek, 2017b: 127). Bu Batı özentisi “Tanzimat aydını tipinin son ve hasta modeli” (Kısakürek, 2017b: 194) hüviyetinde olan sanatçı ile Tanzimat'ın ilk modeli olan Şinasi

arasında bir paralellik kurmuştur. Abdülhak Şinasi'nin yanlış Batılılaşmasını ve hayata karşı yapmacık davranmasını kabul etmeyerek, onu bu konuda sert bir şekilde eleştirmiştir (Kısakürek, 2017b: 194). Bu kabul edemeyişin en temel dayanak noktası ise Abdülhak Şinasi'nin eserlerinde ruh ve meselelerin olmayışıdır. Necip Fazıl bu eksikliği görmüş, sanatçının eserlerini sadece geçmiş zamana, çizgilere ve renklere indirgediğini belirtmiş ve dolayısıyla tam anlamıyla eser meydana getirmede mahirleşmemiş bir sanatçı konumunda olduğuna dikkat çekmiştir (Kısakürek, 2017b: 193). Abdülhak Şinasi'nin eleştirmenken romancılığa soyunması da yine bu minvalde tenkit konusu olmuştur. Hülasa Abdülhak Şinasi, Necip Fazıl'a göre yalnızca, "Türk romanının kısırlık dünyasında bir şey sayılacak adam[ıdır]" (Kısakürek, 2017b: 193).

Bu minvalde devam edecek olursak, Necip Fazıl'ın hoşlanmadığı ve eleştirmekten kendini alamadığı bir başka şahsiyet ise Abdullah Cevdet'tir. Necip Fazıl'ın Batı dünyasını yanlış anlayan ve kendi örf, medeniyet ve özünü yok sayan bu şahsiyete karşı hem düşünceleri hem de kelimeleri son derece keskindir. Bütün bunların yanına İslam düşmanlığı ve Türk ırkının ıslahı meseleleri de eklenince Abdullah Cevdet, sanatçı için nefret edilecek bir şahsiyet olmuştur. Abdullah Cevdet için "Adüvullah Cevret, küfür kuduzu, cehennemlik bir odun, tezek kokusu, sırtı dikenli ve dişleri zehirli bir topyekûn inkâr ve batıya teslim olma örneği, küfür müçtehidî" (Kısakürek, 2017b: 54-55-56-57) ve "kök düşmanı" (Kısakürek, 2017b: 207) gibi sıfat ve yakıştırmalar yapmaktan kendini alamamıştır. Böyle yakıştırmalar yapmasının en temel nedenlerinden biri dinî, diğeri ise millî hassasiyetidir. Söz konusu olan Abdullah Cevdet, Türk neslinin ıslahı için Macaristan'dan damızlık erkek getirme girişiminde bulunmuştur (Kısakürek, 2017b: 207). Fakat Cevdet, bu iddialara çok sert bir şekilde karşı çıkmış, böyle bir meselenin olmadığını *İçtihat* mecmuasında ve *Akşam* gazetesinde tekzip etmiştir. Fakat Türkiye'ye getirilecek Alman ve İtalyan vatandaşlarının Türk vatandaşlarıyla evlenmelerini sağlamanın "müspet bir sağlık politikası" (Tunaya, 1960: 81) olabileceğine de kanaat getirmiştir. Cevdet'in, esasında dinine bağlı bir bireyken Mektebi Tıbbiye'de materyalist düşüncenin önemli isimlerini okuyup tatbik ettikten sonra yavaş yavaş dünya görüşü ve yaşam felsefesinin değişmeye başladığını belirtmekte fayda vardır (Öncel, 2017: 132).

Necip Fazıl'ın Abdülhak Şinasi ve Abdullah Cevdet'te olduğu gibi Nurullah Ataç için de düşünceleri aynı doğrultudadır. Tabii burada Ataç'ın Necip Fazıl'ı sanatının ilk dönemlerinde övmesi hususu gözden kaçmamalıdır. Ardından eserlerini ortaya koyarken

ideolojisinin büyük bir rol oynadığını gören Ataç, (Kısakürek, 2017b: 236) Necip Fazıl'a ve onun icra ettiği sanatına karşı değişmeye başlamıştır. Ne yazık ki, düşünce ve eylemlerin ideoloji ile doğan birliktelikleri sanat eserinin estetik açıdan değer kaybına uğramasına veyahut eleştirilenler tarafından sert ve subjektif bir şekilde eleştirilmesine zemin hazırlama gibi kötü bir huyu vardır. Nitekim Necip Fazıl ve Nurullah Ataç arasında yaşanan hadise de bu şekilde cereyan etmiştir. Dinine bağlılığını eserlerinde belirginleştiren ve sanatçının bu konuda “şaka yap[madığı]” (Kısakürek, 2017b: 236) anlaşılınca Ataç'ın da eleştirileri farklı bir boyuta evrilmeye başlamıştır. Fakat Necip Fazıl, Ataç'ın eleştirilerinin bir yetkinliğinin olmadığını, sadece kelime boyutunda kaldığını, cümle boyutuna geçemediğini belirtmektedir (Kısakürek, 2017b: 19). Bu bakımdan Ataç'ın eleştirilerinin bir kıymetiharbiyesi olmadığı görülmektedir. Necip Fazıl, esasında eleştirinin neden yapıldığını, eleştirinin izahını ve dayanak noktasını istemektedir. Ona göre bu hususlar, Ataç'ta yoktur, dolayısıyla Ataç, “[i]ncisi düşmüş istiridye kabukları halinde bomboş sıfatlar” (Kısakürek, 2017b: 19) türeten bir edebî şahsiyetten ve eleştirmenden öteye geçememiştir. Necip Fazıl'ın böyle düşünmesinin nedeni “Kaldırımlar” adlı şiirinin döneminde ön plana çıkması ve şiirin herkes tarafından övülmesidir. Fakat o, şiirinin arka planının yanlış anlaşıldığını, bu şiire dair edebî açıdan derin tahliller yapılamadığını ve bu şiir eleştirilirken fikir noktasında yetersiz kalındığını düşünmektedir. Maalesef bu husus sadece şahıs noktasında değil aynı zamanda içinde bulunulan edebî muhiti de kapsamaktadır. Necip Fazıl, bu olumsuz manzara karşısındaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

— Şu Bâbîâli'de ne gün gerçek bir tenkitçi peydahlanacak, bir fikir ve edebiyat jandarması kurulacak?.. Bir (Lesing), bir (Rasin), bir (Fage), bir (Jül Lömetr)den ne gün göklerimizde çakıntılar görülecek?.. Şu benim herkese parmak ısırtan şiirim ‘Kaldırımlar’ı göklere çıkarıyorlar. Bense yerin dibine indirdikleri fikrindeyim. Zannediyorlar ki, o şiir, kaldırımlarda geceleyin evsiz barksız, sefil bir sınıfın destanı... Halbuki o, belki şato sahibi, en nâdide ağaçtan yontulu karyolasında gözü uyku tutmaz, mustarip fikir prensinin, çilekeş (entellektüel)in şiiri... Yirminci asır (entelektüel)ine bağlı, ruhunu ve gayesini yitirmiş bir cemiyette bunalımlar yaşayan öncü kişiliğin şiiri... Bu kadarını bile anlayan yok... İnsan, çürümez,

pörsümez, lif lif dağılmaz da ne olur bu cemiyette? (Kısakürek, 2017b: 19).

Böylesi olumsuz ve umutsuz cemiyette zaman zaman sınırlarına hâkim olamamıştır. Bir gün, İkbâl Kıraathanesi'nde dostlarıyla otururken, bir tartışma yaşamış ve bu tartışmanın sonucunda Ataç'a tokat atmıştır (Kısakürek, 2017b: 44). Bu bahse konu olan mevzu iki edebî şahsiyetin de birbirlerine karşı takınmış oldukları tavrı net bir şekilde ifade etmektedir. Bu minvalde Necip Fazıl'ın edebiyatımızdaki yetersiz ve kalifiyesiz eleştirmen eleştirisine ilave olarak İsmail Habip Sevük ile fikir alışverişinde bulunmasını da zikredebiliriz. Necip Fazıl, yukarıda isimleri mezkûr olan Alman, İngiliz, Fransız filozof ve fikir adamlarının kendi edebiyatlarını inşa ederken nasıl bir yol ve yöntem belirlediklerini bir başka mecliste ve bir başka mevzuda İsmail Habip'e detaylı bir izahatta bulunduktan sonra onun da eleştiri noktasında eksik kaldığını söylemiştir (Kısakürek, 2017b: 128). Hemen ardından bu eleştirilerini şahıs zemininde sürdürmeye devam etmiş ve İsmail Habip'in çağdaşı olan eleştirmenin, Nurullah Ataç'ın, bir his mayonezi olduğunu ve temelsiz eleştirisinin de insanı eleştirmen yapamayacağını ifade etmiştir (Kısakürek, 2017b: 129). Oysaki Nurullah Ataç, Necip Fazıl'a 1924 yılından 1936 yılına kadar estetik ve sanat bakımından olumlu/yapıcı eleştirilerde bulunmuştur. Ardından ise Mistik Şair lakabını takmıştır. Fakat yine de Necip Fazıl, bu "Bâbîâli sahtekârlarına" karşı objektif bir bakış açısı benimseyerek edebiyat eleştirisinin ve edebiyat eleştirmenlerinin nasıl olması gerektiğini anlatmaya devam etmiştir (Kısakürek, 2017b: 192). Mistisizmden söz etmişken sanatçının saygı duyduğu ve sanatına büyük bir hayranlık gösterdiği Abdülhak Hâmid Tarhan'dan bahis açmak yerinde olacaktır. Necip Fazıl, içinde bulunduğu muhiti ve bu muhitin içindeki sanatçıları edebî anlamda yetersiz görmektedir; fakat Hâmid'de bu durum tersine dönmektedir. Sanatçının duruşunu, şahsiyetini ve edebî birikimini takdir etmiş, ona karşı bir hayranlık beslemiştir. Hatta Hâmid'in fizikî görünüşünü eşsiz benzetme ve tanımlamalarıyla uzun uzadıya anlatmıştır: "80 küsurluk yaşına rağmen dökülüp gitmemiş ve beyazları arasında siyah telleri kalmış, yatık ve taralı saçlar... Açık, ferah, saygı ve güven verici, saray cephesi gibi bir alın... Sağdaki yukarıya kalkıp ve çatık, bir çift hiddetli kaş... Göz kapaklarının ve göz altlarının kıvrımlarında şahsiyet mühürü çizgiler..." (Kısakürek, 2017b: 130-131).

Bu bakımdan Necip Fazıl'ın Hâmid'in hem dış görünüşünü hem de sanatçı kimliğini öne çıkarması dikkat çekmektedir. Çünkü genel itibarıyla etrafında bulunan

sanatçıların dış görünüşleri hakkında olumsuz ifadeler kullanmıştır. Hâmid’de ise bu ifadeler yerini, övgü dolu ifadelere bırakmıştır. Bu bahse örnek verdiğimiz zaman akla ilk olarak Burunsuz Tevfik’in “içeriye doğru basık burnu” (Kısakürek, 2017b: 17), Halit Fahri’nin baykuş görünümlü yüzü (Kısakürek, 2017b: 19), Nurullah Ataç’ın kabarık kirpi saçları (Kısakürek, 2017b: 43) gelmektedir. Ardından ise Abdullah Cevdet’in çiçek bozuğu suratı (Kısakürek, 2017b: 54), Fikret Adil’in patlak gözleri, Nâzım Hikmet’in maymuna benzeyen sarkık elleri (Kısakürek, 2017b: 83), Burhan Âsaf’ın kocaman bir balık kafasını andıran yüzü (Kısakürek, 2017b: 95) ve Abdülhak Şinasi’nin “arı sokmuş gibi şiş yanakları” (Kısakürek, 2017b: 193) gelmektedir. Dolayısıyla sanatçının fizikî manada Hâmid’i övmesi son derece önemli ve dikkate değerdir. Necip Fazıl, Hâmid’in sanatını da aynı derecede övmüş, bu husus hakkında olumlu fikirler ortaya koymuştur. Bu olumlu fikirlerin dayanak noktalarından biri hiç şüphesiz Hâmid’in eski edebiyatla barışıklığıdır. Dolayısıyla Necip Fazıl, sanatçının geçmişi yok saymadan yeni edebiyatı benimsemesini takdir etmiştir. Bu takdir de hem fizikî hem de edebî manada kendini göstermiştir. Aynı şekilde Hâmid de sanatçıya karşı bir sevgi beslemiş ve aralarında samimi bir dostluk başlamıştır. Necip Fazıl, “Abdülhak Hâmid’le artık içli dışlıdır” (Kısakürek, 2017b: 133). Öyle ki Hâmid Necip Fazıl’a, “Ey zekâ!” (Kısakürek, 2017b: 136) diye hitap etmeye başlamış, Hâmid’in eşi Lüsyen Hanım da etrafındaki kadınlara Necip Fazıl’ı “ Otuzundan eksik şairlerin en üstünü!” (Kısakürek, 2017b: 135) olarak tanıtmıştır. Kısacası, Hâmid ile sanatçı arasında görünmez bir bağ oluşmaya başlamıştır. Necip Fazıl, bazı durumlarda Hâmid’in kurtarıcısı vazifesini bile görmüştür: “Hâmid, hoşlanmadığı ve beylik nakaratlarından usandığı ziyaretçilerini savmak için eğer içeri odada veya yakınlardaysa Genç Şairi çağırır ve onu ileri geri konuşturarak, saçtığı bombaların gürültüsü ve dumanı içinde bu rahatsız edici ziyaretçilerin sıvışıp kaçmalarını sağlardı” (Kısakürek, 2017b: 136). Öyle ki Hâmid, ölüm anına kadar Necip Fazıl’dan uzak yaşayamamıştır (Kısakürek, 2017b: 137). Necip Fazıl ve Hâmid’in yakınlığı aslında ruhlarında barındırdıkları duygularla paraleldir. Necip Fazıl, gençliğinde bir arayış içinde olmuş ve ruhu, içinde bulunduğu muhitlerden sıkılmıştır. Dolayısıyla çeşitli şehirlerde belirli bir süre yaşamaya çalışmıştır. Aynı şekilde Hâmid de gençliğinde Necip Fazıl gibi bir “arayış” içinde olmuş, şehirden ve insanlardan uzaklaşmaya çalışmıştır. Fakat bir sonuca ulaşamamıştır. “[B]ulamayış”ının getireceği olumsuz sonu tahmin ettiği için de tekrar kalabalıklara karışmıştır (Kısakürek, 2017b: 189). Burada iki sanatçı arasındaki tek fark; birisinin irşad ediciye ulaşması, diğersinin ise ulaşamaması meselesidir. Hatta Necip Fazıl, Arvasi’yi



Hâmid ile tanıştırmak istemiş fakat bu emelinde muvaffak olamadan (Kısakürek, 2017a: 142) Hâmid, yılların ve arayışının vermiş olduğu yorgunlukla bu dünyadan göçüp gitmiştir. Ölüm haberi Necip Fazıl'a, Macar pansiyonunda istirahat ederken ulaşmıştır (Kısakürek, 2017b: 223). Hâmid'in ölümünden kısa bir zaman sonra, Necip Fazıl attan düşme hadisesi yaşamış ve bir süre baygınlık geçirmiştir. Bu baygınlık neticesinde de bir rüya görmüştür:

Muayede salonu biçimli büyük bir yerde, bir sedir üzerinde, yan yana, iki haşmetli koltukta, sırtlarında 'bâlâ' üniformaları, büyük babasıyla Abdülhak Hâmid oturuyorlar... Büyük babası, sol eli kılıcında, sağ elini Mistik Şair'e uzatıp 'gel, gel!' diyor. O zaman Abdülhak Hâmid ona dönüp: — Hayır efendim, diye karşılık veriyor; gelemez, cemiyette yapılacak daha birçok işi var!.. (Kısakürek, 2017b: 227).

Görüldüğü üzere sanatçı Hâmid ölse bile onu unutamamış, Hâmid ile aynı düşünce zemininde oldukları için rüyalarına dahi dâhil etmiş ve onun endişelerini, düşüncesini, sanat anlayışını, hayatı yaşayış biçimini, son anına kadar ölüme karşı göstermiş olduğu tevekkülünü devamlı surette takdir etmiştir. Bu büyük sanatçının düşünsel manada en yakınlarından olan Necip Fazıl; yaşadıklarıyla, arayışlarıyla, metafiziksel kaygısıyla ve "eski"ye duyduğu büyük saygısıyla bir nevi Abdülhak Hâmid'i taklit etmiştir. Hâmid'in büyük bir umut ve beklenti içeren "Hayır efendim (...) [Necip Fazıl'ın] cemiyette yapılacak daha birçok işi var!.." (Kısakürek, 2017b: 227) Cümlesini cemiyete karşı aksiyoner duruşuyla da bir nevi taltif etmiştir.

Hâmid ve Necip Fazıl'da görülen metafizik buhran Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda da görülmektedir. Bedri Rahmi, geçici bir süre Necip Fazıl'ın apartman dairesinde kalmış ve bu misafirlik vesilesiyle Necip Fazıl, Bedri Rahmi'deki metafizik buhrana bir anlık da olsa şahit olmuştur: "Bedri Rahmi'yi, koltuğuna gömülü, duvardaki tabloya deli gözlerle, sabit ve hareketsiz bakarken görmüştü: — Hayrola, Bedri! O ne bakış öyle, kendi eserine? (...) — Göz ve görmek... Görmek nedir diye düşünüyor[d]um!" (Kısakürek, 2017b: 218). Bu şahit oluşun ardından Necip Fazıl, bir anlığına Türk aydınlarının sahip olmadığı soylu ıstırapın evinde zorunlu bir şekilde ikamet eden sanatçı dostunda peyda olmasını sevinçle karşılamıştır. Fakat daha sonra Bedri Rahmi'ye bu düşüncelerden vazgeçmesi tavsiyesinde bulunmuştur. Çünkü sanatçının böyle manevî bir güce sahip olmadığını, dolayısıyla bu meselenin üstesinden gelemeyeceğini düşünmüştür. Bedri Rahmi'de bir anlık da olsa

beliren metafizik buhran, Necip Fazıl'a göre aslında "esinti"den başka bir şey değildir (Kısakürek, 2017b: 219).

Yukarıda detaylı şekilde belirttiğimiz ve üzerinde durduğumuz şahsiyetlerden ayrı olarak bir de Necip Fazıl'ın edebiyat ve fikir topluluklarını eleştirirken o topluluklara mensup şahıslara yönelttiği eleştirilere de değinmekte fayda vardır. Bu doğrultuda Batı edebiyatını –özellikle Fransız edebiyatını- önceleyen ve bu edebiyattan uyarlamalar yoluyla eserler meydana getiren Servetifünun edebiyatını eleştirmiştir. Bu eleştirisini yaparken de Tevfik Fikret, Halit Ziya, Hüseyin Cahit gibi şahsiyetlere de değinmiştir. Servetifünun edebiyatı için "baştan başa bir geri zekâlılar meşheri" ifadesini kullanmış ve burada bir parantez açarak Hüseyin Cahit'i sanat ve politika bakımından ayrı bir yere koymuştur (Kısakürek, 2017b: 22). Necip Fazıl'ın, Servetifünun edebiyatını eleştirmesinin başlıca nedenleri ise; bu edebiyatın yapmacık olması, eserlerin ve fikirlerin taklitten öteye geçmemesi ve bu edebiyatta verilen eserlerin içeriğinde derin bir düşünceye değinilmemesidir. "[Ş]iir ve fikir kıymeti sıfır" (Kısakürek, 2017b: 238) olan Tevfik Fikret başta olmak üzere, Batı edebiyatı mukallidi olan bu edebiyat anlayışı sanatçıya göre noksandır. Baudelaire, Rimbaud, Balzac, Zola gibi önemli ve etkili şahsiyetler varken, Servetifünun edebiyatına mensup sanatçıların sanatlarını sıradan ve etkisiz şahsiyetler üzerine –Prudhomme, Goncourt Kardeşler gibi- bina etmelerini kabul edememiştir (Kısakürek, 2017b: 22). Nitekim Necip Fazıl, Türk edebiyatının bir romanının olmadığını açıkça belirtmiş (Kısakürek, 2017b: 171), bu bağlamda da Halit Ziya üzerinden örnekler vermiş ve ortaya koyulan eserlerin özgünlükten yoksun olduğunu burada da tekraren ifade etmiştir. Ona göre, Türk romanının asıl inşa noktası Peyami Safa'dır ve Safa'dan önce roman türünün Türk edebiyatına yaraşır bir şekilde işlenmesi de ilk olarak Yakup Kadri ile başlamıştır (Kısakürek, 2017b: 172). Bu şahsiyetler roman türünün gelişiminde öncüdürler; çünkü romana derinlik ve bir şahsiyet kazandırmışlardır. Servetifünuncular ve onları takip eden diğer topluluklar gibi taklitçi olmamışlar, edebî eserlere bir mesele getirmeye ve özgünlük kazandırmaya çalışmışlardır. Necip Fazıl'ın Batı taklitçiliğine karşı eleştirel tavrının arka planında yatan aslî düşünceler arasında bunlardır.

Tıpkı Servetifünun edebiyatı üzerinden Halit Ziya ve Tevfik Fikret'e yönelttiği eleştiriler gibi Garipçiler, –kendi deyişiyle "üçlü kumpanya"- (Kısakürek, 2017b, 239) üzerinden de Orhan Veli Kanık ve Melih Cevdet Anday'ı eleştirmektedir. Bu edebiyat anlayışını eleştirmesinin nedeni de basit taklitçiliktir. Garipçiler, bu taklitçiliği "fıkri ve

edebî jandarması olmayan bir diyarda, lise çağındaki çocukları kandırıcı ve münekkit yokluğunu sömürücü bir davranışla gerçek atletleri çelmeye getirip düşürmek ve bayrağı kapıp kaçırmak şekliyle” (Kısakürek, 2017b: 239) Türk edebiyatına yerleştirmiştir. Dolayısıyla bu sanat anlayışı içi boş, altı oyuk, estetik anlamda da zayıf bir yapıya sahiptir. Necip Fazıl, Garipçiler’in şiirini “alt alta dizili mide gurultusu” (Kısakürek, 2017b: 238) olarak tanımlamıştır. Orhan Veli’yi ise “yüzü çiçek bozuğu gibi ergenlik çukurlarıyla pörtük pörtük, hiçbir iddia ve şamata tavrı takınmaksızın, gülümsemelerin en ahmağı içinde” (Kısakürek, 2017b: 238) olan bir şahsiyet olarak görmüştür. Melih Cevdet’i ise arkadaşından farklı bir konuma koymuştur. Bunun nedeni ise Melih Cevdet’in fizikî yapısının sanatçıya vermiş olduğu güven duygusudur: “Fakat arkadaşlarından Melih Cevdet öyle değil... (Melih Cevdet Von Anday) diye belirtilebilecek biçimde eski bir Prusya subayı edalı bu (2) numaralı zat, konuşkan, ‘günlük emir’ler tarzında keskin ve hendesi hükümler çıkararan [bir] şair[dir]...” (Kısakürek, 2017b: 239).

Necip Fazıl, bu taklitçilik meselesine düşünsel bağlamda ayrı bir ihtimam göstermiş ve taklitten öteye geçemeyen eserlerin edebiyatın gelişimine, büyümesine, devinimine ve şahsiyetli bir duruş kazanmasına engel olduğunu düşünmüştür. Bu noktada Necip Fazıl’ın taklit sanatını ustalıkla icra ettiğini düşündüğü Nâzım Hikmet hakkındaki görüşlerine ve tespitlerine yer vermek elzemdir. Nâzım Hikmet’in benimsemiş olduğu “taktak’lı ‘tuktuk’lu, davul sesi şiir” (Kısakürek, 2017b: 82) hoşuna gitmemiş, Bâbîâli eşrafının bu sese kulak vermesini bir türlü anlayamamıştır. Ona göre Nâzım Hikmet, “komünist şair Mayakofski’nin mukallidi[dir]” (Kısakürek, 2017b: 83) ve benimsemiş olduğu sanat anlayışı da “Moskova tertibi ezberleme bir lûgaritma[dan]” (Kısakürek, 2017b: 83) öteye geçememiştir. Nâzım’ın bu kısır ve ısmarlama şiir anlayışı Necip Fazıl’ın eleştirisi oklarını üzerine çekmiştir. Sanat görüşleri ve dünyaya bakış tarzları birbirlerine zıt olan bu iki sanatçı, aynı zamanda inandıkları doğru ve benimsemiş oldukları sanat anlayışı uğruna iddiaya girmekten çekinmeyecek kadar davalarına sadıklardır. Terazinin bir tarafında maddeci görüşü savunan; telkin edici Nâzım Hikmet, diğer tarafta ise ruhçu görüşü savunan; tebliğ edici Necip Fazıl vardır:

“İstersen bir denemeye girişelim seninle... Sen benim bir şiirimi kendi ağzınla oku; ben de senin bir şiirini kendi üslûbunla... Göreceksin ki, benim şiirim özünden bir şey kaybetmeyecek, seninkiyse ölecek, sifıra inecek...” (Kısakürek, 2017b: 85) (...) “Nâzım, Genç Şair’den, kelimelerin lâstiğini koparırcasına gererek okuyor:

Bir odaaaah,

Yerrrde bir mummm.

Perdeler indirilmişşş...

Ve Genç Şair, ondan, süklüm püklüm bir nesir diliyle birkaç mısra: ‘Ufuklardan ufuklara – ordu ordu- köpüklü mor dalgalar koşuyordu.’

.....

Havada müthiş bir boşluk... Genç Şair’in şiiri her neyse ondan ibaret kaldığı halde Nâzım’ınki sönüp gitmişti” (Kısakürek, 2017b: 86).

Yukarıdaki alıntılarda dikkat çeken en önemli hususlar; Nâzım’ın, Necip Fazıl’ın şiirini okurken, şiiri kendi şiir anlayışının biçim ve tarzına uyarlamasıdır. Yine dikkat edilirse Necip Fazıl da, Nâzım’ın şiirdeki biçim anlayışını direkt olarak kendi eserine – Nâzım’ın yazdığı gibi, hiç değiştirmeden- yansıtmıştır. Nitekim Necip Fazıl, Nâzım Hikmet’in şiirlerini yazdığı ve kelimeleri satırlara yerleştirdiği gibi kendi eserinde aynen göstermiştir. Şöyle ki, Nâzım Hikmet’in 835 *Satır* adlı eserindeki “Güneşi İçenlerin Türküsü” şiiri aşağıda verildiğinde yukarıdaki satırlara benzer bir kelime dizilişi olduğu görülecektir ve Necip Fazıl, bu örgüyü kendi eserinde tıpkı Nâzım’ın sanat anlayışına uygun bir biçimde –değiştirmeden- vermiştir:

“Düşmesin bizimle yola:

Evinde ağlayanların

Göz yaşlarını

Boynunda ağır bir

Zincir

gibi taşıyanlar!” (Ran, 2011: 10).

Esasında Necip Fazıl, Nâzım Hikmet’in bu tarzına çok uzak değildir; çünkü sanatçının henüz şairliğinin başlarında Nâzım’ın şiirine yakın mısralar kaleme aldığı bilinmektedir. Öyle ki, 1924 yılında *Millî Mecmua*’da yayımlanan “Rüzgârda Sesler” adlı şiiri, “Nazım Hikmet’in denemelerini hatırlatmaktadır” (Okay, 2015: 46). Bununla birlikte Necip Fazıl, “(Marks)’da iktisadî, (Engels)’de fikrî ve (Lenin)’de amelî şekilde örgüleşen [ve gittikçe örgütleşen] komünizma[ya]” (Kısakürek, 2017b: 96) karşıdır. Ona göre,

“komünizmanın göz diktiği yerlerde evvelâ ruh birliğini harap etmek olan usûlü, Türkiye’de, Bâbîâli tepesini ele geçirmekle zafer kazanabilir[di]” (Kısakürek, 2017b: 199). Bu yüzden genelde bu harekete, özelde ise Nâzım Hikmet’e karşı eleştiri dozunu yükseltmekten çekinmemiştir. Bu eleştiriler sanatsal ve düşünsel zeminlerden kopup şahsiyetlerin fizikî görünüşlerine kadar gitmiştir. Bu bağlamda Necip Fazıl’ın Nâzım Hikmet tasviri önemlidir:

“Nâzım Hikmet, uzun boylu, altun renkli saçları, çakır ve çiğ gözleri, çilli ve tozpembe yüzü, şapşal çehre hatları ve küçük ve yusuvarlacık kafasıyla, insana ilk bakışta yakışıklı hissi veren, bilhassa maymunvârî içeriye doğru tuttuğu sarkık elleriyle bu halini mühürleyen bir aptaldır” (Kısakürek, 2017b: 83).

İki sanatçının dünya görüşleri birbirine zıt olmakla birlikte ortak bir paydada buluştukları iki önemli kelime vardır: Umut ve Me(h)met. Şöyle ki Necip Fazıl, yarını, geleceği düşünen ve buna kafa yoran mistik bir sanatçıyken; Nâzım Hikmet bugünü, bu anı düşünen, bugünde yaşayan maddeci bir sanatçıdır. Aradaki farkı en belirginleştirici husus ise hapisane psikolojisidir. Pazar günü üzerinden verilecek olan psikoloji, iki sanatçının benimsemiş olduğu dünya görüşünü daha aşikar kılmaktadır: “Yarın Pazar!.. Herkes böyle söyleyerek neş’elenir. Yarın Pazar!.. Bense böyle düşünerek hayıflanırım...” (Kısakürek, 2018: 194). Yukarıdaki alıntıya istinaden, Necip Fazıl yarını, yarından sonrayı düşünen, devamlı bir tefekkür ve kendisi ile hesaplaşma halinde olan bir insanken; Nâzım Hikmet, yaşadığı anın ve sadece o an hissettiği duygunun insanıdır:

“Bugün Pazar.

Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.

Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak

bu kadar mavi

bu kadar geniş olduğuna şaşarak

kımıldanmadan durdum.

Sonra saygıyla toprağa oturdum,

Dayadım sırtımı duvara.

Bu anda ne düşmek dalgalara,

Bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım.

Toprak, güneş ve ben

Bahtiyarım...” (Ran, 2002: 146).

Her iki sanatçı için hapisanede geçen günlerin umutlu yarınları yakınlaştırdığı ve inandıkları zaferi kolaylaştırdığı muhakkaktır. Dünya görüşleri birbirinden farklı olan bu iki önemli şahsiyetin ortak paydası, yukarıda da değindiğimiz gibi umut ve Me(h)met kelimeleridir.

Aşağıda vereceğimiz ilk şiir Nâzım Hikmet’e aittir:

“Memet,

memleketler içinde bir şirin memlekettir

Türkiye,

bizim memleket.

İnsanı da,

su katılmamış,

çalışkandır, ağırbaşlı, yiğittir,

ama dehşetli fakir.

Çekmiş çekiyor millet.

Lâkin güzel gelecek sonu.

Sen bizim orda halkınla beraber

komünizmi kuracaksın,

gözle göreceksin, elle tutacaksın onu (Ran, 2004: 66).

Bu şiirin hemen ardından ikinci olarak Necip Fazıl’ın şiiri ele alınmaktadır.

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! (Kısakürek, 2005: 427).

Necip Fazıl'ın sanat ve edebiyat çevresini ele aldığımız bu bölümde, sanatçının hayatında ve günlük yaşayışında dirsek teması kurduğu, aynı masaya oturduğu ve aynı sohbet ortamlarında mülaki olduğu şahsiyetlere ve onların mensubu olduğu topluluklara değinmeye; bu şahsiyetlerin ve toplulukların sanatçıda nasıl izler ve intibalar bıraktığını ifade etmeye çalıştık. İsimleri yukarıda mezkûr olanlardan başka örnek verilebilecek birçok şahsiyet elbette ki vardır. Konunun bütünlüğünü ve çalışmanın kapsamını bozmaması adına bu bölümde, daha çok Necip Fazıl'ın yakın çevresini merkeze alıp ardından da sanatçının bu çalışma için belirlediğimiz eserlerinde en çok üzerinde durduğu, isimlerine birden çok sayfada değindiği ve olumlu ya da olumsuz eleştiri oklarını devamlı surette yönelttiği şahsiyetleri, toplulukları vermeye çalıştık.

### 2.1.3. Dinî Şahsiyetler

Necip Fazıl'ın edebî şahsiyetinin yanında, bir diğer önemli başlık ise dine bakış açısı ve dini yaşayış şeklidir. Bilindiği üzere topluma mal olmuş insanlar gerek sosyal gerekse de özel yaşantılarıyla ön plana çıkmaktadır. Bu bazen bir televizyon programıyla, bazen bir gazete röportajıyla, bazen de kitap, dergi vs. kitlesel araçlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu hususta çalışmamızın dayanak noktalarından biri olan anı türü de bu tip insanların yaşadıkları hayatı yansıtması bakımından önemli bir konumda bulunmaktadır. İnsanlar, kendi duygu ve düşünce dünyasına yakın hissettikleri sanatçıların yaşayışını merak edip onların davranış ve düşüncelerini kendi yaşayışlarına yansıtma eğiliminde olmaktadır. Toplumda öne çıkan insanların rol model olarak alınması da bu doğrultudadır. Öyle ki, Necip Fazıl'ın toplumdaki “anahtar rolü” de (Ceylan, 2011: 102) hiç şüphesiz edebî kişiliğidir. Necip Fazıl bu edebî kişiliği vesilesiyle manevî hazzı yaşamış, bu yaşayışı da edebî istidadıyla birleştirip birey-toplum etkileşimini gerçekleştirmiştir.

Toplumca tanınan, kabul edilen ve değer atfedilen sanatçının bu tutumu hiç şüphesiz kitleler üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Haddizatında dinî hassasiyet barındıran insanlar için farklı; edebî, millî, siyasî vs. hassasiyetler barındıran insanlar için farklı roller üstlenmiştir: “Bireyin anahtar statüsü toplumun en önemli gördüğü role bağlıdır. Bireyin hangi statüsünün anahtar statüsü olduğu kararını toplum ver[mektedir]” (Ceylan, 2011: 99). Bu doğrultuda D. Ali Tökel'in sözlerine de başvurmak yerinde olacaktır:

Alman edebiyatında Goethe; Fransız edebiyatında Hugo; Rus edebiyatında Tolstoy ve Dostoyevski; Pakistan’da Muhammed İktbal gibi dünya çapında ün kazanmış hem büyük bir edebiyatçı, hem de büyük birer fikir adamı olan insanların en büyük özelliklerinden birisi de, çok yönlü bir düşünce ve tahlil gücüne sahip olmalarıdır. Bu tür fikir ve edebiyat adamlarının üzerinde durdukları en mühim konuların başında da *medeniyet problemi* gelmektedir. (...) [B]enim zannımda bu tür insanlar arasında bizi hakıyla temsil edecek şahsiyetlerden birisi hiç şüphesiz Necip Fazıl Kısakürek’tir (2005: 56).

Bu düşüncelerden hareketle Necip Fazıl’ın etrafındaki dinî şahsiyetlerin üzerinde durup bu insanlarla olan ilişkisini ele almaya çalışacağız. Bu bölümde dinî şahsiyetlerin ekserisini değil, yaşamı boyunca sanatçıya yardımları dokunmuş, duygu dünyasını şekillendirmiş ve düşünce yapısına etki edebilmiş şahsiyetler üzerinde duracağız.

Bu dinî şahsiyetlerden ilki Faruk Argıt’tır. Faruk Argıt, Necip Fazıl’ın Hac vazifesini yerine getirmek için gideceği Suudi Arabistan’da şairi karşılayacak ve şairi yönlendirecek ilk kişidir: “Kendimi son derece acemi hissettiğim için haccamı İstanbul’da sağlayıp sonra birikisi benden önce hareket eden dostlardan Faruk Argıt’ın beni Cidde’de karşılamasını bekliyordum. Böyle konuşmuştuk. Fakat 12 saat gecikme ve sabahın bu saati acaba karşılamayı mümkün kılabilir miydi?” (Kısakürek, 2017c: 13).

Faruk Argıt, Necip Fazıl’a Hac ibadeti sırasında birtakım yardımlarda bulunmuş, manevî dayanak olmuştur. Hatta sanatçı için özel bir oda bile tahsis etmiştir: “Faruk Bey size hususi bir yer hazırladı” (Kısakürek, 2017c: 25). Faruk Argıt, Necip Fazıl’ın Hac ibadetini yapacağı süre boyunca rahat edebilmesi için gerekli bütün tedbirleri almış ve akabinde bütün detayları düşünmüştür: “İşte yeriniz burası! Son derece sevimli, gayet yüksek tavanlı, ayrı bir giriş holüne malik, helâsı duşlu ve koridoru lavabolu zeminine üç yer yatağı serilmiş, nefis bir oda...” (Kısakürek, 2017c: 25). Buna mukabil sanatçının kalabalıklar arasında ibadetlerini rahat bir şekilde yapabilmesi için ziyaret tavafı ve say gibi hac vazifelerinde desteklerini esirgememiştir: “Ben Faruk Argıt ve Enver Görgün, daldık kalabalığa... Bu defa etrafımda bir kordon yok... Buna kadromuz da müsait değil... Kendimizi Allah’ın hıfzına bıraktık ve “Hacer-i Esved’in önünden tavafa koyulduk” (Kısakürek, 2017c: 55).



Burada Necip Fazıl'ın kadrodan kastı Hac ibadetini yerine getirirken yanında bulunan insanların ona fizikî bir dayanak olmasıdır. Nitekim *Hac* adlı eserinde bu kadroyu şu şekilde ifade etmiştir: “Arkadaşlarımdan Faruk Argıt, Muhiddin Kasarcı, Seyfettin Turan, Feneryolu İmamı Hüseyin, Enver Görgün eski Roma falanjlarında olduğu gibi kol kola kenetlenerek bir daire çevirdiler ve beni bu çelikten halkanın ortasına aldılar” (Kısakürek, 2017c: 27-28).

Burada Faruk Argıt ile değerlendirilebilecek bir diğer şahsiyet ise Enver Görgün'dür. Enver Görgün'ün saygı ve sevgisi Necip Fazıl'ı mutlu eden ve manevî anlamda bir rahatlama sağlayan önemli erdemlerdir: “O genç Enver Görgün başından beri bana çay yetiştirmek, çarşı pazardan şunu bunu taşımak, içtiğim suyu bile eliyle vermek gibi hizmetleriyle gönlümü öyle okşuyor, beni öyle mahcup ediyordu ki, hakkını nasıl ödeyebilirim diye düşünüyordum” (Kısakürek, 2017c: 55).

Necip Fazıl'ın Medine denilince aklına ilk gelen isimlerden bir diğeri Ali Ulvi Kurucu'dur. Ali Ulvi, Medine'de kütüphane müdürlüğü görevinde bulunan ve *Büyük Doğu*'yu Medine'den takip eden bir şahsiyettir ve dolayısıyla sanatçı için önemli bir kişiliktir. Çünkü Necip Fazıl'ın topluma mal ettiği düşünce ve fikirleri sadece Türkiye'de değil aynı zamanda Suudi Arabistan gibi Arap ülkelerinde de yankı bulmaktadır. Ali Ulvi de bu yankının örneklerinden bir tanesidir (Kısakürek, 2017c: 80).

Hac ibadetini yerine getirirken iletişimde olduğu bir diğer şahsiyet Mehmet Aydın'dır. Necip Fazıl, *Hac* adlı eserinde Mehmet Aydın ve diğer dostları için şu ifadeleri kullanmaktadır: “Haccımı İstanbul'da sağlayanlardan dört kişi mukaddes peygamber ikliminde benimle beraber... Daha evvel isimlerini geçirdiğim, ilk karşılaştıklarımdan Faruk Argıt ve Muhiddin Kasarcı... Sonra da, Muammer Topbaş ve Mehmet Aydın...” (Kısakürek, 2017c: 37). Adını zikrettiği kişiler ile Hac ziyareti için gittiği Mekke'de birtakım sohbetler gerçekleştirir ve aynı zamanda tanınır bir şahsiyet olmasından ötürü oradaki özel sohbetlere de dâhil olur: “Başka ‘delil’lerin kadrosundan Muammer Topbaş ile Mehmet Aydın da orada karşımıza çıkıyor ve gece, sohbet halkamıza katılıyor[du]” (Kısakürek, 2017c: 42). Bu sohbetlerin birinde Şeyh Şamil'in torunu olan Said Şamil Bey ile karşılaşmıştır (Kısakürek, 2017c: 91). Necip Fazıl, ibadet için gittiği bu yerde aksiyoner duruşunu hatırlamış, etrafındaki kitleyi bir arada tutup onlara hitap etmekten geri durmamıştır. Bu hitap edişin ana izleği hiç şüphesiz İslam olmuştur. Hac ibadeti süresince

içine kapanık ve sessiz bir haldeyken birdenbire şevke gelişine kendisi de inanmadığını belirtmektedir:

Sekiz on kişi bir daire çizdik ve sohbe başladı. (...) Bahsimiz, ana hatlar çerçevesinde, ferdi ve içtimai ölçüleriyle dünyada ve Türkiye’de İslam... Konuştuk, konuştuk, konuştuk... Daha doğrusu ben konuştum, konuştum, konuştum. Gaye beni dinlemek olsa da, maalesef yenemediğim ve arada bir kabuğuma çekilip başkalarını konuşmaya terk edemediğim kötü huyumu, sanki dinleyicilerimin tabaklarına pilav dolduruyormuş gibi, cömert cömert işlettim. Hâlbuki bütün Hac boyunca içime kapanık, iç fırtınalarımla savrulma halindeydim (Kısakürek, 2017c: 91-92).

Necip Fazıl, Hac ibadetini yaparken ona manevî anlamda yardımcı olan bir diğer şahsiyet ise yukarıda da adı geçenler arasında olan Muammer Topbaş’tır. Muammer Topbaş, Necip Fazıl’a Hac ibadeti sırasında bölgedeki önemli ve manevî yerleri gezdirmekle görevlidir. Bu yerler arasında Küba Mescidi, Cennetü’l- Bakiy ve Mukaddes Ravza gibi yerler vardır (Kısakürek, 2017c: 84).

Necip Fazıl, *Hac* adlı gezi yazısının ilk bölümünde Hac ibadetini yaptığı sırada izlenimlerini kaydetmiştir. Bu kitabın ikinci bölümünde ise “Vatanımı Buldum” diye küçük bir başlık atarak Abdülhakim Arvasi’nin memleketi olan Van’a gidiş sürecini ve bu süreçte yaşadığı duygu değişimlerini kaleme almıştır. Burada dikkati çekecek asıl odak noktası, Abdülhakim Arvasi’nin soyundan gelen şahsiyetlerin hepsine büyük bir hayranlık duymasıdır. Dikkati çeken bir diğer husus ise hayranlığın sadece kişiler boyutunda değil çevre boyutuna da yansımalarıdır. Necip Fazıl’ın Van’a giderken zihninde cereyan eden manzaralara zaman ve mekân bölümünde detaylı bir şekilde değinilmiştir. Dolayısıyla bu bölümde sadece şahsiyetler üzerinde durulmaktadır.

Abdülhakim Arvasi’ye –Necip Fazıl’ın şeyhine- en yakın isimlerden ilki Muhibullah Işıklar’dır. Bu şahsiyetten Necip Fazıl, *Hac* eserinin neredeyse büyük bir bölümünde devamlı bahsetmiş, çeşitli konuların ve meselelerin arasında bu şahsiyetin adını zikretmiştir. Tespit ettiğimiz kadarıyla Necip Fazıl, 189 sayfalık *Hac* adlı eserinde yaklaşık 32 kez Muhibullah Işıklar’dan bahis açmıştır. Zaten, Hac vazifesini yerine getirirken en büyük yardımın da bu şahsiyetten geldiğini açık bir şekilde ifade edip ona karşı minnet duygusunu bildirmiştir:

Şunu da noktalayalım ki; Hac'da bana en büyük yardımcı, sırf manevî cepheden, mücerret, Allah için efendimin (Abdülhakim Arvasi Efendi Hazretlerinin) başlısı Muhibullah Işıklar oldu. Muhib, Ebubekir-üs Sıddîk caddesindeki ferah ve güzel odamıza koşu koşu gelip bana sarıldıktan, sevincini belirttikten ve tebriklerini bildirdikten sonra beni istirahata terk edip gitmiş ve “Kudum Tavafı” çemberinde yer alamamıştı. Ama ondan sonra, bütün Hac boyunca, Hac ölçüleri ve kalabalığı içinde, korkusundan dilini yutmuş çocuğun elini tutan bir anne gibi beni korudu (Kısakürek, 2017c: 37).

Muhibullah Işıklar, Necip Fazıl'ın adeta koruyucu meleği gibidir; çünkü ne vakit kendini güçsüz ve zayıf hissetse hemen yanı başında Muhibullah Işıklar'ı görmektedir. Nitekim yukarıdaki cümlelerin içinde Necip Fazıl, kendisini küçük ve her şeyden habersiz, ürkek bir çocuğa benzetmiştir ve bütün ürkekliğiyle Muhibullah Işıklar'ın himayesine sığınmıştır. Aslında sanatçı, bu benzetme ile bu şahsiyete kutsal ve karşılıksız sevgi olan anne sevgisi ve şefkati derecesinde bağlılığını bildirmektedir. Pek tabii bu manevî bağlılık Muhibullah Işıklar için de geçerlidir. Nitekim Muhibullah Işıklar, her daim Necip Fazıl'ın hemen yanı başında durmaya devam edecektir:

Ağlamak istiyorum; fakat ne mümkün, içim bomboş ve kalbim buz dağı...  
Bütün melekelerim donmuş. Belki bu hal, ağlayabilmenin de nefsanî bir huzur istediği şartlardan uzaklık hali, hallerin en makbulü; fakat ben hiçbir şey anlayamıyorum! Muhibciğim, her yerde olduğu gibi, burada da yanımda ve başucumda;

-Nasılsın, sıhhatte misin?

-Hamdolsun Muhibciğim, çok iyiyim! (Kısakürek, 2017c: 47).

Muhibullah Işıklar, Necip Fazıl'a şeytan taşlaması için yardım etmiş, Hac vazifesini yerine getirirken gidemediği yerleri büyük bir heyecan ve şevk ile anlatmıştır (Kısakürek, 2017c: 53). Ayrıca yerine getiremediği dinî vecibeleri de sanatçının yerine niyet ederek getirmiştir (Kısakürek, 2017c: 75).

Muhibullah Işıklar ve Necip Fazıl Hac ibadetinden döndükten bir süre sonra birlikte Van'a gitmişlerdir (Kısakürek, 2017c: 128). Van ziyaretinin esas nedeni Abdülhakim

Arvasi'nin doğup büyüdüğü toprakları görmektir. Bu vesile ile de sanatçı, Abdülhakim Arvasi'nin ailesini tanımış ve onun yaşadığı coğrafyayı deneyimlemiştir. Bu gezisinin duyulmamasını rica etmiş, büyük kalabalıklara lüzum olmadığını söylemiştir: “Mehmet Kasım Arvas'a daha önce bir mektup yazmış, ziyaretimizin herkesçe bilinmemesini, konferans veya şehir çapında tertipler ve karşılamalardan kaçınılmasını ve sadece Arvas ailesiyle başbaşa kalınmasını dilemişim” (Kıskakürek, 2017c: 130).

Van Havaalanı'na vardıkları vakit Necip Fazıl'ı Van Müftüsü Mehmet Kasım Arvas ve ailesi karşılamıştır (Kıskakürek, 2017c: 129). Bu durum sanatçı için büyük bir sevinç kaynağı olmuştur. Bu karşılaşmadan sonra Necip Fazıl, Abdülhakim Arvasi'nin soyundan gelen insanlarla yavaş yavaş tanış olmuştur: “Aralarında, tatlı, okşayıcı gözleriyle dikkati çeken Said Arvas ve daima gülümsemeli, dinlediklerini öğütücü haliyle Şemseddin Arvas...” (Kıskakürek, 2017c: 130). Necip Fazıl, Abdülhakim Arvasi'nin soyundan gelen şahsiyetler ile tanışmış, sohbetler etmiş ve daha sonrasında ise bu şahsiyetler ile birlikte Arvas'a doğru yola çıkmıştır. Arvas'a vardıklarında ise onları İbrahim Arvas ve çocukları karşılamış ve burada gösterdikleri misafirperverlikten ötürü de çok mutlu olmuştur (Kıskakürek, 2017c: 143). Fakat üzüldüğü tek nokta, bu misafirperver insanların cedlerinin ve Arvas'ın kurucusu olan Seyyid Muhammed Kutup'un merkadine sanatçının yorgun ve bitkin vücudunu göz önünde bulundurarak bir ziyaret gerçekleştirmeyişlerinedir (Kıskakürek, 2017: 144).

Necip Fazıl, Van ilini bir kez daha ziyaret edecek; fakat bu sefer bir konferans vermek için bu ziyaret gerçekleşecektir. Dolayısıyla bu ziyaretin herkese duyurulmasını ve M.T.T.B. Van teşkilatından bir tertibat yapılmasını rica etmiştir (Kıskakürek, 2017c: 153). Van Havaalanı'na geldiğinde onu kalabalık bir grup insan karşılamış, yüzü aşkın araba konvoyuyla Van'ın merkezine gelmiştir (Kıskakürek, 2017c: 155). Necip Fazıl daha sonra Şemdinli'ye geçmiş ve burada daha önce Türk vatandaşı olmak isteyen iki gençle, Mazhar Geylani ve Salih Geylani ile karşılaşmıştır. İki gencin Türk vatandaşı olması için Mehmet Kasım Arvas'ın telkinleri ile üzerine düşen vazifeyi yerine getirmiştir. Necip Fazıl, bu iki gencin, Abdülkadir Geylani soyundan olduklarını biliyor; fakat Seyyid Taha soyundan da geldiklerini bilmiyordu. Dolayısıyla bu durum onu hem mutlu etmiş hem de hayrete düşürmüştür (Kıskakürek, 2017c: 167). Bu samimi ve sıcak karşılaşmadan sonra hemen Abdülhakim Arvasi'ye sirayet eden ve bu ruhun banileri olan büyük zatların kabirlerini ziyaret etmek istemiştir. En nihayetinde de Necip Fazıl; Seyyid Taha'nın amcası olan

Seyyid Abdullah'ın, Seyyid Muhammed Salih'in, efendisinin şeyhi olan Seyyid Taha'nın ve onun oğlunun kabirlerini ziyaret etme imkânı bulmuştur (Kısakürek, 2017c: 177-178).

Necip Fazıl'ın bu topraklara geliş sebebi; manevî bir toparlanma ve ruhî manada bir güç elde etmek istemesidir. Şeyhi Abdülhakim Arvasi'nin doğup büyüdüğü toprakları, coğrafyayı ve onun soyundan gelen insanları görmesi hiç şüphesiz sanatçıda yeniden doğma hissi yaratmıştır. Bu his ona hem güç vermiş hem de maneviyatını perçinlemiştir. Necip Fazıl; İstanbul, Ankara gibi metropollerden kalkmış, Anadolu'nun bir diğer ucundaki Van ve Hakkâri gibi şehirlerin yolları asfalt bile olmayan en ücra köylerinde manevî iklimin yer ve zaman mefhumundan etkilenmediğini görmüştür. Gördüğü bu manzara vesilesi ile kendi manevî üçgenini çizmiştir: “Ankara’da Bağlum, Van’ın Arvas ve Şemdinli’nin Nehri noktaları arasındaki müselles içinde yoğunlaşp, denizleri ve karalarıyla bütün Türk sınırlarını çizen mânâ... Mekke ve Medine kaynaklı, Şam, Buhârâ, Serhend ve daha birçok mübarek yerle çerçevesi, bugün Türk’e kalan pay olarak da en sağlam mekânlaşmayı işte bu müselles içinde perçinleyen ruh...” (Kısakürek, 2017c: 184).

Necip Fazıl'ın bütün bu şahsiyetlerle tanışma ve bu yerleri görme arzusunun arkasında yatan asıl sebep Abdülhakim Arvasi'dir. Sanatçı, dinî-manevî bir kazanım elde etmek için Mekke-Medine gibi kutsal beldeleri ziyaret etmiş ardından ise hemen Arvasi'nin doğup büyüdüğü topraklara gelip bu topraklara da bir bakıma kutsiyet atfetmiştir. Bu bakımdan Arvasi'nin, Necip Fazıl için ne kadar önemli ve manevî bir dayanak noktası olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır. Nitekim sanatçı kendini bu topraklarda bahtiyar hissetmiş ve manevî hazzı bu topraklarda yaşamıştır. Allah'a yakın olmak ve devamlı bir rabıta halinde olmak için sırasıyla Hz. Muhammed, sahabe, velî, âlim ve hakîki Müslüman'a ihtiyaç duyulduğunu düşünmektedir (Çetin, 2014: 187). Tüm bunlara ek olarak bir de vasıta olmalıdır. İşte bu noktada Arvasi, velî olarak hem bir rabıta hem de bir vasıta görevini üstlenmektedir. Bununla birlikte Necip Fazıl üzerinde, ruhî manada bir doktorluk vazifesi de görmektedir (Kısakürek, 2018: 129). Ayrıca Arvasi, sanatçının “bütün fikirlerinin kontrol mührü” (Kısakürek, 2017a: 131) konumundadır. Bütün bu sebeplerden ötürü Necip Fazıl, Arvasi'nin doğup büyüdüğü topraklara gelerek ve şeyhi kabul ettiği Arvasi'nin şeyhlerini de ziyaret ederek bu rabıtayı kaybetmek istememiştir (Çetin, 2014: 175). Hatta *Çile* adlı eserinde, öldükten sonra bile mezarının Abdülhakim Arvasi ile yan yana olmasını dilemiştir:

“Balonunu kaçırmış, çocuk gibi ağla dur!

Rabbim böyle emretmiş, ya dize gel, ya kudur!

Hayat bir zar içinde, hayatı örten bir zar;

Bana da hayat yeri 'Bağlum' köyünde bir mezar..." (Kısakürek, 2005: 314)

"Bağlum köyünün mezarlığında, maddesiyle küçük bir kabre sığımış ve ruhaniyetiyle bütün Fezayı doldurmuş" (Kısakürek, 2018: 129) olan bu büyük şahsiyete karşı inanmışlık ve bağlılık, sanatçıda büyük değişimlere vesile olmuştur. Yaşam şekli, düşünceleri, duyguları, dünyaya bakış tarzı, ilişki içerisinde olduğu insanlar, eserlerinde ele aldığı konular artık farklı bir perspektife dayanacaktır. Arvasi'nin etkisi sanatçının çevresinde bulunan insanların da dikkatini çekmiştir. Bu değişim yüzünden bazı arkadaşlarıyla artık eskisi gibi olamamıştır:

1930'lu 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 tanırdım. Annemin bir yakın arkadaşına âşık olduğundan, bizim evden çıkmazdı. İkincisini ise, hiç görmedim, hiç tanımıyorum. Çünkü ben de, bütün arkadaşlarım da 1940'tan sonra onunla selamı sabahı kesmiştik. Süper-Mürşit olarak parlak kariyerini, hayretler içinde uzaktan izledik ancak (Urgan, 1999: 97).

Aslında Necip Fazıl ve arkadaşlarının bu denli uzaklaşmaları ve birbirlerinden kopmaları üzücüdür; çünkü ölmeden önce son şiirini (Kısakürek, 2005: 315) kaleme alırken hayat denen mefhum için zamanın giderek kısaldığını ve insanların büyük bir yanılğı içinde olduğunu vurgulamıştır:

"Çocukken haftalar bana asırdı;

Derken saat oldu, derken saniye...

İlk düşünce, beni yokluk ısırdı:

Sonum yokluk olsa bu varlık niye?" (Kısakürek, 2005: 315).

Necip Fazıl, yukarıda zikrettiğimiz hayat mefhumunun ne olduğu üzerine kafa yormuş ve aslında bu mefhuma kafa yorulmaması gerektiğine kanaat getirmiştir. Bunu da teslimiyet olarak ele alıp Arvasi'nin izinden gitmeye, düşüncesini de kalbini de ikna

etmiştir: “Allaha hakikatten yola çıkmak, meşakkat;/ Allahtan yola çıkıp varılan şey, hakikat...” (Kısakürek, 2005: 355).

Sonuç itibarıyla yukarıda zikrettiğimiz, üzerinde durduğumuz konular ve Abdülhakim Arvasi'nin izinden giden insanlar, Necip Fazıl'ın duygu dünyasında en ön sıralarda yerlerini almışlardır. Necip Fazıl, bu insanlara kendi ailesine mensup olan insanlar gibi saygı göstermiş, sevgi beslemiş ve muhabbet duymuştur. Nitekim saydığımız bu şahsiyetler de Necip Fazıl'ı sevmiş, saygı ve muhabbet duymuşlardır. Arvasi'nin ailesi ve ona intisap eden diğer insanlar Arvasi'nin manevî mirasına sahip çıkıp onun izinden gitmeye çalışmışlardır. Şüphesiz bu huzur ortamı; arayış ve kendini bulmaya çabalayış içinde olan bir sanatçı için fevkalade cazip ve sıcak gelmiştir. Bu bakımdan Necip Fazıl'ın manevî dünyası ve edebî havzasında bulunan tohumlar; Arvasi'nin doğduğu topraklarda pek tabii mümbit bir sanat iklimine kavuşmuştur.

#### **2.1.4. Siyasî Şahsiyetler**

Necip Fazıl, sanatçı kimliğinin yanında, aksiyoner bir birey olması ve icra ettiği sanatı kitlelere ulaştırma azmi göstermesi bakımından çevresindeki insanlar, dernekler, topluluklar, kurum ve kuruluşlarla kimi zaman ortak bir paydada buluşmuş kimi zaman ise zıt kutuplar oluşturmuştur. Dolayısıyla Necip Fazıl, sanatçı kimliğiyle beraber sanatında politik ve siyasî emareler taşıması bakımından Türk edebiyatında ve Türk siyaset hayatında ön planda olmuştur. Bu ön planda oluş; güçlü edebî yaratımlarıyla birlikte savunmuş olduğu görüşler, temellendirilmiş, bir dayanak noktası inşa edilmiş ve sağlam düşünsel zemine bina edilmiş fikirlerle pekiştirilmiştir.

Necip Fazıl, sanatçı kimliğiyle yetinmemiş; eserlerini benimseyen ve fikirlerini önemseyen kitlelerle bir bağ kurmak ve fikirlerini kitleler marifetiyle harekete geçirmek için aksiyoner bir kimliğe de bürünmüştür. Nitekim bu aksiyoner kimliği oluşturmada yaşadığı dönem itibarıyla başarılı da olmuştur; çünkü tek parti dönemindeki muhalif tavrı ve ardından Adalet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi ile alakalı düşünce ve yazılarıyla kitleleri etkilediği o dönemde bariz bir şekilde görülmektedir:

“Türkiye’de önemli bir dinî basın geliştirdi ve 1950’ye geldiği zaman, kendini tamamen, veya esas itibarıyla, dinî konulara ve dinî fikirlerin yayılmasına adanmış pek çok dergi bulunuyordu” (Lewis, 2007: 416). Döneminde dikkat çeken ve “düzensiz aralıklarla

ozan Necip Fazıl Kısakürek tarafından yayınlanan, ağız oldukça bozuk bir dergi olan "Büyük Doğu" (Lewis, 2007: 416) da bu minvalde değerlendirilen önemli dergilerden bir tanesidir. Necip Fazıl; tarih, medeniyet ve siyaset ile ilgili çıkarımlarını ve gelecek tasavvurlarını bu dergi aracılığıyla kitlelere tanıtma fırsatı bulmuştur. Bu arada sanatçının gençliği arkasına alıp "yepyeni bir gençlik yağurma merakı" da Arvası'yi tanıdıktan ve ondan etkilendikten sonra ortaya çıkmıştır (Kısakürek, 2017a: 237).

Görüldüğü üzere Necip Fazıl, sadece edebî şahsiyetiyle değil politik ve siyasî tutumuyla da döneminde etkilidir. Kitleleri arkasına alması, politika sahnesinde rol almasının yolunu da açmış, dolayısıyla bu ilişkiler Necip Fazıl'ın dönemindeki diğer sanatçılardan daha fazla ön plana çıkmasına vesile olduğundan dikkate değerdir. Tevfik Rüştü Aras, Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu, Necmettin Erbakan, Alparslan Türkeş, Tevfik İleri, Samet Ağaoğlu, Recep Peker, Fahri Korutürk gibi dönemin önemli ve etkili siyasîleriyle ve diğer politik kişiler ile doğrudan/dolaylı ilişkileri ve münakaşaları bu bölümün esasını teşkil edecek hususların dayanak noktasıdır.

Bu bölümde ilk olarak üzerinde duracağımız siyasî şahsiyet Alparslan Türkeş'tir. Esasında milliyetçi bir düşüncede olan Türkeş'in muhafazakâr cephenin kalesi olan Necip Fazıl ile ilişkisi politik anlamda kritik bir öneme sahiptir. Bilindiği üzere Türkeş 1960 yılında sürgüne gönderilmiş, ardından ise CKMP ve MP'nin iştirakleri; Türkeş'in büyük desteği ve güçlü liderliği ile Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) kurulmuştur (Karpas, 2010: 253). Öyle ki siyasîlerin her dönemde iktidar mücadelesi için çeşitli gruplar ile ilişkiler içinde olduğu pek tabii bilinmektedir. Bu minvalde, Necip Fazıl ile Türkeş'in ilk temasları, sanatçının İstanbul'da bulunan evinde; ardından ise ikinci temasları, Türkeş'in Ankara'daki evinde gerçekleşmiştir (Kısakürek, 2017b: 321). Bu temasların vesilesi ise "[r]uh hamurkârı ve manevî baba[ları]" (Kısakürek, 2017c: 155) olan Necip Fazıl'ın temsil ettiği muhafazakâr sağcı gruplar ile Türkeş'in lideri olduğu ve kendilerini milliyetçi olarak addeden insanların ortak bir paydada buluşabileceklerinin gözlemlenmesidir. Hatta Necip Fazıl'ın bu muhafazakâr ve milliyetçi iki farklı topluluğun özde bir olmalarına rağmen sözde de bir olup birleşmesi için maddeler halinde protokol dahi oluşturduğunu ifade etmektedir (Kısakürek, 2017b: 323). Bununla birlikte Karpas da 1960'lardan itibaren örgütsüz ve teşkilatsız bir yapıda olan milliyetçi ve sağcı toplulukların aralarında küçük gruplar oluşturmaya başladığını belirtmiştir (2010: 254). Bu arada, Türkeş'in benimsemiş olduğu milliyetçilik kavramını Karpas, "liberal demokrasiye de karşı olan aşırı



milliyetçi[lik]” (2010: 253) olarak tanımlamıştır. Tabii bu ortak protokoller, dirsek temasları, ortak bir paydada buluşma arzuları bir yandan devam ederken bir yandan da Necip Fazıl, “1960’dan sonra 300’den fazla konferansla Anadolu’da dolaşarak yepyeni bir gençliğin yetişmesine öncülük etmektedir” (Miyasoğlu, 2009: 21). Bu gruplaşmaların içinde dikkat çeken bir diğer siyasî şahsiyet ise Necmettin Erbakan’dır. Erbakan da milliyetçi-muhafazakâr bir çizgide siyasî hayatını devam ettirmiş, nitekim üniversite yıllarında solcu öğrenci gruplarına karşın milliyetçi duyguları ihtiva eden *Bozkurt* dergisinin geniş kitlelere ulaşması için arkadaşlarının sevk ve idaresini üstlenmekten de geri durmamıştır (Çalmuk, 2017: 157). Bununla birlikte Erbakan’ın yolu Necip Fazıl’la kesişmiş ve beraber hac ibadetlerini yerine getirirlerken aynı uçakta seyahat etmişlerdir (Kısakürek, 2017c: 10).

Hülasa bir sanatçının, sanatına ve düşüncelerine değer veren insanları politik anlamda harekete geçirmesi son derece dikkate değerdir. Çünkü bu, sanatçının sanat vasıtasıyla kitlelere yön verme gücünü apaçık bir şekilde göstermektedir.

Mustafa Miyasoğlu’nun ifadeleri de bu minvalde önem arz etmektedir:

Edebiyatın her türünde olduğu kadar, hitabetteki etkileyici ustalığı ile de büyük kitlelere şuur vermeyi bilmiş; kör bir hamâsetle siyaset söylemleri dışında, kendine özgü bir üslupla davasını anlatmıştır. Yabancı kültür modasının gençliği ve sanat çevrelerini çemberine aldığı bir dönemde, 1960’dan sonra 300’den fazla konferansla Anadolu’da dolaşarak yepyeni bir gençliğin yetişmesine öncülük etmiştir (2009: 21).

Necip Fazıl için bir başka değerli siyasî şahsiyet Tevfik İleri’dir. Tevfik İleri, Demokrat Parti kadrolarında yer bulmuş bir siyasetçidir. Bu şahsiyet, Necip Fazıl için Demokrat Parti’de en güvenilir olan ve en ümit veren kişidir. Bu durumun böyle olmasının sebebi ise İleri’nin Maarif Vekâleti odasında bulundurduğu *Büyük Doğu* dergisidir. Bu durum Necip Fazıl ile Tevfik İleri arasında bir ruh akrabalığı teşkil edecek kadar değerlidir (Kısakürek, 2017b: 305).

Tevfik İleri ile Samet Ağaoğlu *Büyük Doğu* dergisinin günlük gazete olarak çıkarılması için hükümet tarafından görevlendirilen siyasî şahsiyetlerdir. İleri, dönemin Maarif Vekili, Samet Ağaoğlu ise dönemin Başbakan Vekili’dir (Kısakürek, 2017b: 305).

Burada Samet Ağaoğlu için ayrı bir parantez açmak gerekir; çünkü Ağaoğlu'nun *Büyük Doğu* dergisinin günlük gazete olarak çıkarılması için görevlendirilmesine Necip Fazıl çok şaşırmıştır. Çünkü sanatçıya göre bu şahıs, kumar baskını komplosunun başkahramanıdır ve meclis kürsüsünde Büyük Doğu Cemiyeti için galiz ithamlarda bulunan kişidir (Kısakürek, 2017b: 305). Emrin başbakan tarafından verilmesi bakımından, Necip Fazıl'a göre Ağaoğlu, mecbur bir şekilde bu vazifeye memur olmuştur (Kısakürek, 2017b: 306).

Tevfik İleri, Necip Fazıl için Büyük Doğu tasavvurunun 'baş himayecisi'dir (Kısakürek, 2017b: 308). Hatta: "Demokrat Parti kadrosunda Büyük Doğu idealinin mührüne, bazı silik noktalarına rağmen malik, tek adam" (Kısakürek, 2017b: 315) olduğunu düşünür. Sanatçıya göre, İleri'nin vakarı ve temkinli duruşu ile Mükerrerrem Sarol'un heyecanı ve atılganlığı bir araya gelirse Büyük Doğu Cemiyeti'nin arzu ve tasavvur ettiği şahsiyet ortaya çıkmış olacaktır (Kısakürek, 2017b: 315). Fakat burada şuraya da değinmek gerekir. Necip Fazıl, bütün bunları söylerken İleri'nin "korkunç vesika"nın başkahramanlarından olduğunu da çekinmeden belirtmektedir (Kısakürek, 2017b: 315).

Yukarıdaki cümlelerde adı geçen Mükerrerrem Sarol ise Necip Fazıl'ın takdimiyle: "Büyük Doğu'yu ihya ettirmek için, çocuğunun kalp ameliyatından daha fazla didinen, Adnan Menderes dağının tepesinde ve eteklerinde gidip gelen, felçliler koğuşunun atılgan adamı[dır]..." (Kısakürek, 2017b: 314). Maalesef döneminde "hafif'e alınan bir siyasî şahsiyettir. Necip Fazıl, atılganlığı ve cesareti ile övündüğü bu şahsiyeti şu cümlelerle anlatmıştır: "Mükerrerrem Sarol kuzusunun Demokrat Parti kurtlarına karşı müdafaası, devlet sırtlanının hırlayışı ve hükümet arslanının hareketsizliği[...]" (Kısakürek, 2017b: 314). Burada Necip Fazıl'ın, dönemin Demokrat Partisi'ni, hükümeti ve devleti eleştirmesi de son derece dikkate değerdir. Çünkü esasında Demokrat Parti, "eski Başbakan ve Atatürk'ün arkadaşı Celal Bayar, tarihçi Fuat Köprülü, büyük toprak sahibi ve eski CHP müfettişi Adnan Menderes ve eski vali Refik Koraltan'dan oluşan" (Karpaz, 2010: 231) Cumhuriyet Halk Partisi temelli bir siyasî hareketti.

Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise Necip Fazıl'ın eleştirdiği insanlar ile içinde bulunduğu ilişkilerdir. Çünkü hem Demokrat Parti'yi eleştirmiş hem de eleştirdiği partinin tanınmış simaları ile arkadaşlık kurmuştur.

Bu duruma benzer bir diğer durum ise Cumhuriyet Halk Partisi'ni eleştirmesidir. Necip Fazıl, bu partiye de sert eleştiriler yöneltmiş; fakat partinin neredeyse yerel yayın

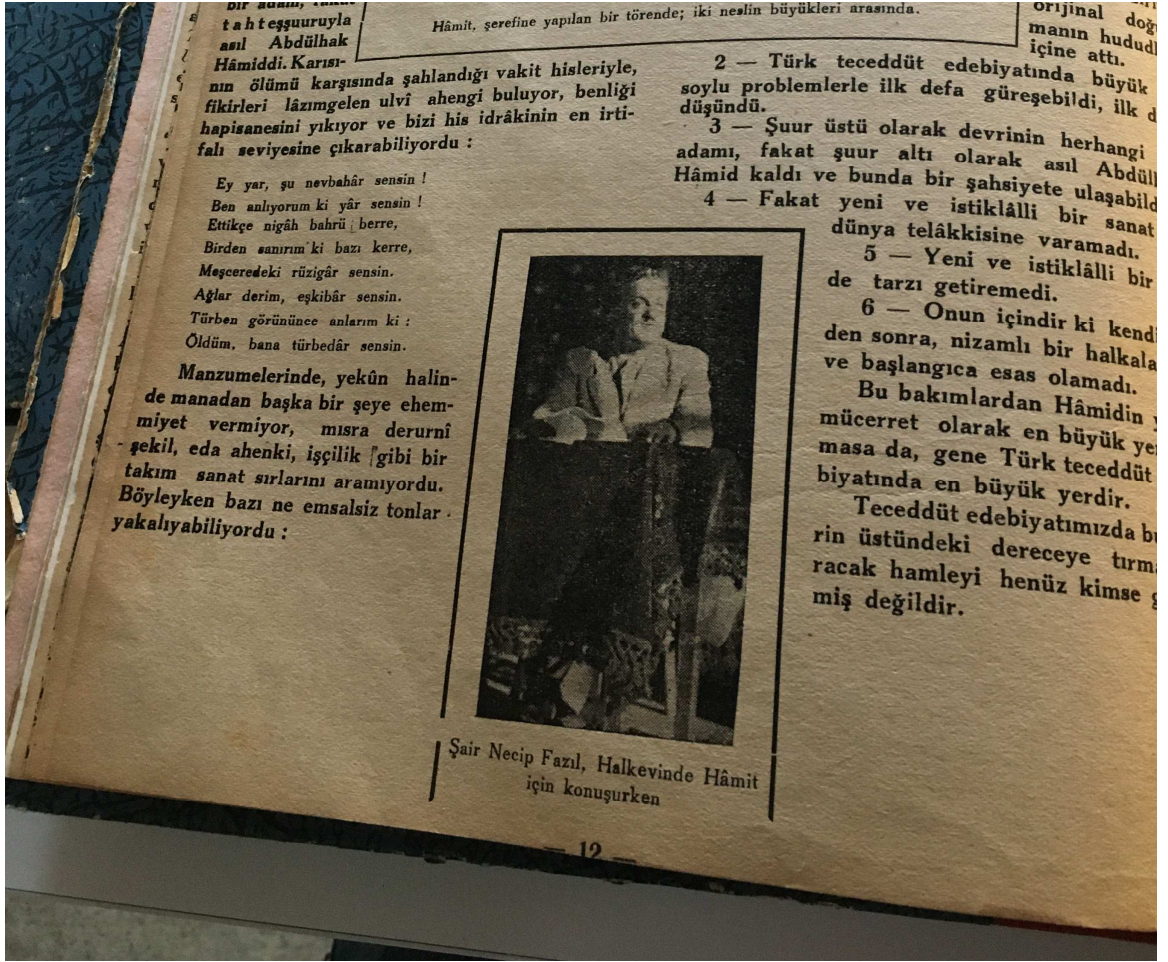
organı derecesine erişmiş *Karaelmas* dergisinde ise bir yazısı yayımlanmıştır (Karaelmas, 1938: 5).

Bu dergiye kısaca değinmekte fayda vardır:

Mensubu bulunduğumuz C.H.P. Halk Evinin; memleketin irfan ve inkişafı hareketleriyle olan sıkı bağlılık ödevi ile yüklü her sayısında daha olgun, daha şumüllü ve bilhassa bir “Dergi” olmak itibariyle daha mahallî mevzu, imzalarla bezenerek çıkmak amacını güden dergimizin sizlerin kıymetli yazı ve işaretlerinize ihtiyacı vardır” (...) Dergiyi çıkaran Halkevi Yayın Şubesi: Halkın ruhuna, hitab edilen halkın sesi olmağı gaye edinmiştir (Karaelmas, 1944: 9).

Necip Fazıl; antitez ürettiği düşüncenin yerel bir dergisi mahiyetinde olan bu dergide, Abdülhak Hâmid’in ölümü ile ilgili yazısıyla yer almıştır (Karaelmas, 1938: 5). Bu arada Alaettin Tiridoğlu’nun –Sanatçının Paris’te öğrencilik yaptığı yıllarda okul arkadaşı- Necip Fazıl’ı *Büyük Doğu*’nun göstermiş olduğu başarıdan dolayı Cumhuriyet Halk Partisi’nin genel merkezine davet etmesi de yine önemli ve dikkate değerdir (Kısakürek, 2017b: 281). Dünya görüşü, dinî hassasiyeti ve aksiyoner duruşu Cumhuriyet Halk Partisi ile bir paralellik göstermediğinden ötürü, bu parti Necip Fazıl’ın devamlı surette eleştiri oklarına hedef olmuştur. Öyle ki Cumhuriyet Halk Partisi’nin benimsemiş olduğu laiklik ilkesi sanatçının dinî görüşü ve ideolojisiyle taban tabana zıttır: “CHP laikliği kendisine ideolojik bayrak seç[miştir]” (Karpaz, 2010: 237).

Bütün bu eleştirilere farklı bir cepheden bakıldığında Necip Fazıl’ın eleştirdiği kişiler, kurumlar ve düşüncelerin muayyen kalıplar içinde olmadığını görüyoruz. Nitekim mistik bir şair, metafizik düşünceler üzerine kafa yoran bir mütefekkir ve manevî yönü ağır basan bir sanatçının “madde”yi işaret ederek kültür anıtı inşa etmeyi arzulayan bir dergide yazı yazması şaşırtıcı değildir ve sanatın birleştirici gücü bu minvalde çok değerlidir. Necip Fazıl, esasında maddî olana değil manevî olana ehemmiyet vermektedir: “Bu taşların üst üste ve tam bir ahenkle işlenmesiyle ehramlardan sağlam “kitlenin kültür” abidesinin maddeleştini görerek haz duyacaksınız” (Karaelmas, 1944: 9).



Görsel 2. Necip Fazıl Halkevinde Abdülhak Hâmid için Konuşurken.

Necip Fazıl'ın, Demokrat Parti'yi ve hükümeti hem eleştirmesi hem de dönemin devlet bakanı olan Müslîh Fer ile birlikte bakanlık odasına "onunla girip onunla çıkacak kadar sıkı-fıkı" (Kısakürek, 2017b: 313) olması da ayrıca değerlendirilmesi ve üzerinde düşünülmesi gereken bir diğer konudur. Halkevleri bahsi açılmışken Necmettin Erbakan'ın amcası Yusuf Ziya Özbakan'ın da Cumhuriyet Halk Partisi Adana vilayet reisliği ve Halkevi başkanlığı yaptığını belirtmekte fayda vardır (Çalmuk, 2017: 60).

Necip Fazıl, Demokrat Parti hakkında merak ettiklerini Fevzi Lütfi Osmanoglu ve Samet Ağaoğlu'na, hayatı boyunca hiç gitmediği Kahramanmaraş'ta bir kutlamada sormuştur (Kısakürek, 2017b: 303-304). Bu iki şahsiyet Necip Fazıl'ın eski dostlarıdır. Dolayısıyla aklındakileri teklifsiz bir şekilde söze dökmesinde bir beis görmemiştir: "Halk partisine muhalefete davranırken siz onun oynadığı satranç oyununda 'Şâh ve Vezir'e mi karşısınız, yoksa küçük piyon hareketlerindeki yanlışlıklara mı?" (Kısakürek, 2017b: 303-

304). Ardından Demokrat Parti eleştirilerine ve varsayımlarına Fuat Köprülü ve Celal Bayar üzerinden devam etmektedir. Çünkü Necip Fazıl, Fuat Köprülü ve Celal Bayar'ın Cumhuriyet Halk Partisi'nin kadrolarından gelip daha sonra onlara karşı cephe almalarını samimi bulmayacaktır. Bu iki şahsiyeti “silik kahramanlar” olarak niteler ve ekler: “Bunların, yıllar yılı eşiğini öptükleri Halk Partisi'ne karşı, elbisenin kumaş ve biçimini asla ele almaksızın, basit (desen) ihtilâflarından başka ne çıkışları olabilir?” (Kısakürek, 2017b: 289). Bu hususta Adnan Menderes'in de Serbest Fırka'nın il başkanlığını yaptığını, Atatürk'ün Menderes'in konuşmasına hayran kaldığını ve bu münasebetle milletvekili yapıldığını belirtmek yerinde olacaktır (Ortaylı, 2014: 212). Bütün bu misallerden ötürü Necip Fazıl, Demokrat Parti'yi kuran zihniyete karşı zihinsel manada tatmin olamamıştır. Necip Fazıl'ın bu sorgulamalarıyla birlikte Demokrat Parti'nin çıkış noktası ve nasıl iktidara geldiğini hatırlamakta yarar vardır:

“14 Mayıs 1950'de Türkiye yeni bir döneme girdi, Halk Partisi'nin içinden kopanlar ilk önce o partinin içindeki muhaliflerin desteği, ardından umulmadık zümrelerin geniş katılımıyla DP'yi teşkilatlandırıdılar ve iktidara yürüdüler. Aşırı sağ (mürteci) dedikleri kitleler, komünist dedikleri solcular dahi onlara rey verdi” (Ortaylı, 2010: 117).

Necip Fazıl, Adnan Menderes ile olan ilişkisini açıklarken inandığı davanın devam edebilmesi için ona ihtiyaç duyduğunu ve onun vasıtası ile kitleleri harekete geçirebileceğini düşünmüştür. Bu minvalde, “Büyük Doğu bütün Menderes düşmanlarını cephele[miş], ama hakikatte kendi öz dâvasına onda isnat noktası ara[mıştır]” (Kısakürek, 2017b: 306,-307).

Necip Fazıl'a göre Adnan Menderes'in en büyük eksikliği kendi şahsiyetini ortaya çıkaramamasıdır; çünkü Büyük Doğu'nun “apayrı bir hüviyetle zuhur e[tmesi]” (Kısakürek, 2017b: 307) önemli değildir. Asıl önemli olan mesele Menderes'in “zâhir” olması meselesidir. İşte Necip Fazıl'ın “bu mizaçtır ki, Adnan Menderes'i yakmıştır” (Kısakürek, 2017b: 307). Sözü bu bakımdan önemlidir. Keza aynı şekilde Necip Fazıl'ın “ya ol, ya öl!..” (Kısakürek, 2017b: 315) serzenişi de bu minvalde değerlendirilebilir.

Necip Fazıl'ın Menderes' e bir başka eleştirisi de yine takındığı mizaç üzerinedir. Menderes'in kendini savunurken bile savunmasız, güçsüz, kırılğan ve çekingen olduğunu düşünmektedir.

Sanatçı, “en iyi müdafaanın taarruz olduğunu” (Kısakürek, 2017b: 308) varsaymaktadır. Oysa Menderes, bu düşüncenin tam tersi istikametindedir. “1957'de

Adnan Menderes müdafaası yolunda kaleme aldığı hücum yazılarında, bilmem kaçınıc defa Toptaşı Cezaevine giren ve oradan Haydarpaşa Numune Hastanesine kaldırılıp jandarma muhafazasında aylarca yatan Sabık Şair” (Kısakürek, 2017b: 316-317) kendini ifade edemeyen, kişiliğini bir türlü otoriteye kabul ettiremeyen Menderes’i yeri geldiğinde de savunmuştur. Öte yandan Menderes’in basın affına ve bu af vesilesi ile Necip Fazıl’ın daha rahat bir şekilde düşüncelerini beyan etmesine yanaşmaması da yine üzerinde düşünülecek bir meseledir (Kısakürek, 2017b: 317).

Bununla birlikte, *Babiâli* adlı eserinde “höt!” sesi karşısında dizlerinin bağı çözülüveren Adnan Menderes bu emre boyun eğmiş ve esasen başından beri ‘ya sen, ya ben’ demesi gerekirken Celâl Bayar’a iradesini teslim etmiş” (Kısakürek, 2017b: 308) diyerek bu eleştirisini sürdürmüştür.

Necip Fazıl’ın savunma argümanlarını geniş bir yelpazede ve derin bir perspektifte ele aldığımız vakit, yukarıda vermeye çalıştığımız düşünceleriyle bir paralellik olduğu anlaşılmaktadır. Şöyle ki Necip Fazıl, Bahriye Mektebi’nde eğitimine devam ederken ayrılmak zorunda kalmış; fakat ona muhalif olanlar, sanatçının yüz kızartıcı bir meseleden dolayı okuldan kovulduğunu ileri sürmüşlerdir (Kısakürek, 2017b: 309). Bu mesele yüzünden bir iddianame hazırlanmış ve bu mesele hakkında savunması istenmiştir. İşte tam da bu noktada Necip Fazıl’ın Menderes’ten mizaç olarak ayrılan yanı gözler önüne serilmektedir.

Sanatçı, bu isnatlara ivedi bir şekilde karşı cephe almıştır. Kendisini cesaretle savunmuş ve bu savunma hakkını kullanırken de mahkeme reisinin söz vermemesine aldırış bile etmemiştir: “Duruşmada Sabık Şair bu isnadı duyunca hemen yerinden fırlamış, reisin söz vermemesine rağmen savcıcıyı göstererek:- Bu kaytan bıyıklı, muhabbet tellâlî adam bana üstü kapalı şekilde “mef’ûl”lük üsnat ediyor! Bense üstü ve her yanı açık olarak söylüyorum ki, ruhta ve maddede en şenî mef’ûl kendisidir!” (Kısakürek, 2017b: 309).

Görüldüğü üzere Necip Fazıl, bu sağlam duruşu sergileyememesi hasebiyle dönemin başbakanı, Menderes’i, eleştirmekten çekinmemiştir. Bu durum, yukarıda da sanatçının kendi cümleleriyle alıntılıdığımız en iyi müdafaanın taarruz olduğu sözünün adeta bir yansıması mahiyetindedir.

Esasında Necip Fazıl’ın “kendisini bir tutan, bir bırakan, sonra yine tutan, yine bırakan, en sonunda tekrar tutacak, tekrar bırakacak” (Kısakürek, 2017b: 312) olan

Menderes'i eleştirmesinin başlıca nedeni Menderes'in bu ikircikli tavırları ve kendi şahsiyetini tam anlamıyla yansıtamamasıdır.

Necip Fazıl, sanatçı içgüdüleriyle hareket etmiş, hükümetin gücünü kullanarak savunduğu düşünce ve fikirlerin geniş kitlelere ulaşmasını arzulamıştır; fakat Menderes'in yukarıda belirttiğimiz tavırları nedeniyle arzuladığı hususun Menderes'in şahsiyeti üzerinden aksiyon alamadığı görülmektedir. Bu aksiyon alınamayışın en açık ifadeleri ise Necip Fazıl ve arkadaşlarına karşı, “[Menderes'in] yarım, devamsız ve samimiyet derecesi belirtisiz alâka[sı]”dır. Bununla birlikte, Demokrat Parti'nin diğer simalarında sanatçının bu arzusunun aksiyon aldığı görülmektedir: “1959'da sırf Mükerrerem'in Menderes dışı çabalayışıyla bir sermayecik; ve büyük kıtada haftalık Büyük Doğu[...].” (Kısakürek, 2017b: 315). Bu minvalde Necip Fazıl'ın Menderes hükümetine göndermiş olduğu “sermaye” ve “himaye” odaklı mektuplar/yazılar da son derece dikkate değerdir. Nitekim bu mektuplarda sanatsal ve kültürel faaliyetlerin “sermaye” ve “himaye”ye göre arttığı/azaldığı görülmektedir (Kırmit, 2021: 369).

Bu kıyaslamalar ışığında sanatçının eleştirileri hakkında belirttiğimiz, örnek verdiğimiz, üzerinde durup geniş ve derin bir perspektifle ele aldığımız düşüncelerin ana eleştiri noktası, *Büyük Doğu* dergisinin aksiyon alıp alamaması hususudur. Bu husus sanatçının aksiyoner duruşunun bir tezahürü olması bakımından önem arz etmektedir. Dolayısıyla Necip Fazıl, bazı siyasî simalara önem atfetmiş, bunun karşılığını alamayınca da sert eleştiriler yöneltmekten kendini alamamıştır.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, sanatçının benimsemiş olduğu düşünce ve fikrin sabit kalmasıdır. Bu düşünce ve fikir palazlanma, desteklenme, geliştirilme, çağın gereklerine evrilme ve toplum tarafından karşılık görme noktasında şahısların şahsiyetlerini yansıtamaması, basiretsizliği ve muvaffakiyetsizliği nedeniyle bir türlü istenilen düzeyde olmamıştır. Bu nedenle Necip Fazıl, sabit olan bu düşünce ve fikre değişmeyecek, hep aynı kalacak ve bütün zorlukları üstlenecek olan bir şahıs tayin etmek istemiştir. Bu şahıs yeri geldiğinde Adnan Menderes, yeri geldiğinde ise Alparslan Türkeş olmuştur. Maalesef Menderes tam olarak şahsını yansıtamamış (Kısakürek, 2017b: 308), Türkeş ve Dündar Taşer ise Necip Fazıl ile hazırlanan protokolde geçen İslam kelimesinden ötürü devrin siyasî yapısı, siyasîleri ve önde gelenleri rahatsız olur, partileri kapanır diye (Kısakürek, 2017: 323) şahsiyetlerini ve düşüncelerini tam anlamıyla ortaya koymak istememişlerdir. Nitekim dini önceleyen bir anlayışın (Lewis, 2007: 416) o

dönemki siyasî konjonktüre ayak uydurması ve iktidarda uzun süreler kalması çok zor bir durumdu.

Sözü öze indirgemek gerekirse şayet, sanatçı; arzuladığı, gaye edindiği ve sanat hayatı boyunca çalışıp didindiği düşüncesinin tekâmülü için ifadede güçlü, iradede dişli, idamede yetkin, sevk ve ikamede ise teşkilatlı bir şahsiyet tasavvuru ortaya koymuştur. Fakat bu tasavvur şahsiyet boyutunda bir hayal kırıklığı yaşamıştır. İşte bütün bunlardan ötürü Necip Fazıl, düşünce ve fikirde sabit kalmış; şahıs ve şahsiyette ise sürekli arayışlar içinde olmuştur.

### **2.1.5. Askerî Şahsiyetler**

Necip Fazıl'ın askerî şahsiyetlerle ilişkisi diğer gruptaki şahsiyetlerle çok farkı bir nokta ihtiva etmektedir. Çünkü bu şahsiyetler, sanatçı ile fikrîsel bağlamda ayrı düşmektedirler. Dolayısıyla bu şahsiyetlere karşı daima gardını almış bir şekilde beklemektedir. Burada dikkati çeken en önemli noktalardan biri ise askerî şahsiyetlerin emir ve komuta zincirinden hareketle en düşük rütbeden en yüksek rütbeğe doğru Necip Fazıl'dan düşünsel bağlamda uzaklaşmasıdır. Yüksek rütbeli askerler sanatçının düşüncelerinden uzak, düşük rütbeli, hatta hiç rütbesi olmayan askerler ise dünya görüşüne daha yakındır.

Sanatçı kendisini cezaevine güvenli bir şekilde götürmekle mükellef olan askerlerin ona zorluk çıkarmadığını ve kelepçe takmama isteğini geri çevirmediklerini belirttikten sonra, bu er rütbesindeki askerlerin gözlerinden halis Anadolu insanının mütebessim çehresini gördüğünü ifade eder. Böylece Necip Fazıl, bu er rütbesindeki askerlerin “Büyük Doğu Gençliği” tasavvurunda hem fiziken hem de ruhen temayüz ettiğini görüp mutlu olmuştur:

Karşımda, esmer, siyah kaytan bıyıklı, Adanalı bir üniversite genci oturuyor; ve jandarma muhafazasında giden bu garip adama hayretle bakıyor. Jandarmalarım, kondüktörden bir ihtar gelince dışarı çıkmak üzere, karşılıklı, kapı tarafında oturuyorlar ve birbirlerine bakıyorlar. Ne de mahçup ve mütevazi halleri var!... Böyle de mahkûm mu götürülürmü?... Şu jandarma erlerinden, bir ‘lisan-ı hal’ şeklinde tüten mânayı kime anlatabilirsiniz?



Jandarmalarla yalnız yemek vakti nevaletimizi paylaşırken üç beş kelime konuşabildim. Bu saf Anadolu çocukları, halimi ve içimin ezginliğini öyle sezdiler ki, beni, tüfekleri, kaputları, postalları, nihayet kendileriyle rahatsız etmemek için, ellerinden gelse, bir resim haline gelip duvara yapışacaklar[dı]... (Kısakürek, 2018: 92-93).

Nitekim askerlerle cezasını çekeceği çeşitli hapisanelere nakli esnasında beraber yemek yemiş ve sigara içmiştir. Yeri geldiğinde ise askerler molalarda lokantada tek başına yemek yemesine rıza göstermişlerdir: “Gece yarısına doğru Adana... Jandarmalarım o kadar büyük bir nezaket gösterdiler ki, gar lokantasında yalnız başıma yemek yemem ve serbest bir yolcu gibi hareket etmem için âdeta bana yalvardılar” (Kısakürek, 2018: 95).

Hatta erler, sanatçıyı tutuklu halde görüp onunla sohbet etmek isteyen insanlara kanuna aykırı bir durum olmadığı müddetçe müsamaha göstermekten de geri durmamışlardır: “Tam vagonun basamaklarına ayağımı atarken yanıma birkaç kişi sokuldu. Benimle görüşmek istediklerini söylediler ve kompartımanıma girdiler. Gûya şimendüferci ve Büyük Doğucu imişler...”(Kısakürek, 2018: 95).

Rütbesi yüksek bazı askerî şahsiyetlere baktığımızda ise sanatçıya karşı takınan tutumlar, davranışlar ve düşünceler biraz daha katı ve müsamahasızdır: “Yüzbaşı bey, sudan sebepler ve özürler bahane ediyor, neticede eline düşen canavarı, şehire zincirsiz ve halkasız indirmeyi kahramanlık şanına yediremiyordu” (Kısakürek, 2018: 84). Bu sert tutumların ve karşıt düşüncelerin en belirgin noktası sanatçının dinî düşünceleridir. Asker kökenli şahsiyetlerden bazıları bu nedenden dolayı Necip Fazıl ile sürekli bir tartışma hali içinde olmuştur: “Jandarma Alay Komutanı atıldı: — Her sözünüzde ‘Allah’, ‘Allah izin verirse’ vesaire... Kuzum söyleyin bana, siz eskiden de böyle miydiniz? Hep böyle miydiniz?” (Kısakürek, 2018: 100). Fakat kimi zaman ise dinî düşüncelerinden dolayı sanatçıya karşı katı bir tavır takınmayan yüksek rütbeli askerî şahsiyetler de olmuştur:

Kapıda deminki yarbay... Beni alıp jandarma dairesine indirdi. Orada genç bir yüzbaşı... (...) Yarbay bu yüzbaşıya hitap etti. — Halk, vilâyetin önünde toplanmış... Oradan çıkmayın! Beyefendiye ciple götürün ve arka kapıdan çıkın! Sonra, kendisine izhar ettiğim kelepçe korkusuna karşı dedi ki: — Hiç merak etmeyin! Biz nasıl insanlarla karşı karşıya olduğumuzu ve herkese ne muamele etmek

gerektiğini takdir ederiz. Adliyeye gidiş gelişlerinizde kelepçeden yana emin olabilirsiniz! Başka bir arzunuz var mı?.. (Kısakürek, 2018: 101).

Burada bir başka husus dikkat çekmektedir. Necip Fazıl, eserlerinde geçen bu askerî şahsiyetlerin neredeyse ekserisinin adını söylememiş, yarbay, yüzbaşı, karakol komutanı gibi sadece kişilerin rütbe ve mevkilerini bildiren meslek adlarını kullanmıştır: “Hapishaneye bir aralık ‘Binbaşı bey!’ diye çağrılan bir tip geldi. Tip tarifine mecalim yok... Tip ki, tip!... Ne binbaşı, ne bir şey...” (Kısakürek, 2018: 231). Yine aynı şekilde “Jandarma Alay Komutanı atıldı” (Kısakürek, 2018: 100), “Zarif bir İstanbullu hali taşıyan yarbay, hayret ve ibretle başını salladı” (Kısakürek, 2018: 100), “Beni alıp jandarma dairesine indirdi. Orada genç bir yüzbaşı” (Kısakürek, 2018: 101) gibi benzer hitaplar ve ifadeler kullanarak asker kökenli şahsiyetlerin adını ve soyadını zikretmediği gözlemlenmektedir.

Necip Fazıl, askerî şahsiyetlere genel olarak *Cinnet Mustatili* adlı eserinde çok fazla yer vermiştir. Diğer üç eserinde –*O ve Ben*, *Hac*, *Bâbîâli*- ise genel olarak diğer şahsiyetlerden –sanatçı, politikacı, dinî şahsiyetler vs.- bahsettiği görülmektedir. Bunun başlıca nedeni çeşitli cezaevlerine nakli sırasında başından geçenleri *Cinnet Mustatili* adlı eserine yansıtmasıdır. Bu eserinde farklı şehirlerde bulunan cezaevlerinde –İstanbul, Malatya, Ankara- başından geçenleri anlatması nedeniyle eserinde askerî şahsiyetlerin daha fazla yer alması pek tabiidir.

Bütün bunlardan hareketle Necip Fazıl, üst rütbeli askerî şahsiyetlere, ona karşı sert bir tutumda oldukları için olabildiğince muhalif ve resmî davranmış, kendisini tevkif etmek ve cezasını çekeceği cezaevine güvenli bir şekilde sevk ve idaresini yapmakla mükellef emir altında olan, karar yetkisi olmayan erlere ise şefkatle yaklaşmıştır. Sanatçının bu tutumu anlaşılırdır; çünkü onun kanaatine göre “[b]ütün hapishane, bütün kadrosuyla, sanki beni incitmeye, kanatmaya memurdu. Ne hikmet! Allah, etrafımı yalnız ısırcılar, yirtıcılar, beni çiy çiy yemeye hazır insanlarla doldurmuştu” (Kısakürek, 2018: 253). Bu sıkıntılı durumundan o kadar şikâyetçidir ki, ruhî bakımdan bir bezginlik geçirme evresine gelmiştir:

“Ne hâller geçirdiğimi şundan anlayın ki, Hâfız Abdülkadir’in giymem için bana verdiği terliklerin çivisi, evvelâ çoraplarımı sonra da tabanlarımı delik deşik ettiği halde, hapishanenin kundura atölyesine kadar çıkıp onları vurduracak kuvveti aylarca kendimde

bulamadım. Kan içinde tabanlarla aylarca cinnet mustatilinin üzerinde, gittim, geldim” (Kısakürek, 2018: 253).

Necip Fazıl, sadece ruhî manada değil aynı zamanda fizikî manada da sıkıntılar çekmiştir. Üstelik bu sıkıntılı durumlar onu çok üzmüştür: “Saçlarımı bile kestiler. Beni ana baba katillerinin biçimine soktular” (Kısakürek, 2018: 253). Aynı zamanda kendilerine burada haksızlık yapıldığını ve adaletsiz davranıldığını da düşünmektedir: “Dışarı ile temas herkese mümkün, bize değil[dir]...” (Kısakürek, 2018: 135), (...) “Hapishanelerde ana baba katilleri bile kendilerine ayrılmış bahçelerde dolaşmak hakkına malikken, neydi bize tatbik ettikleri bu muamele?” (Kısakürek, 2018: 122).

İşte bütün bu adaletsizlikler, eşitsizlikler, insan onurunu zedeleyici kurallar, kanunların işleme noktasındaki aşırılıklar, cezaevlerinin fizikî koşulları, ruhî ve fizikî bunalımların bütünü, Necip Fazıl’ın cezaevi kurumuna ve orada görevli askerî şahsiyetlere karşı tutumunu net bir şekilde belirlemiştir.

#### **2.1.6. Herhangi Bir Gruba Mensup Olmayan Şahsiyetler**

Necip Fazıl’ın etrafında olup herhangi bir gruba dâhil olmayan insanlar bu başlığın konusu olacaktır. Bu insanlar sanatçının farklı yerlerde ve farklı zamanlarda yanında olmuşlardır. Örneğin Necip Fazıl’ın hapishanede geçirdiği süre zarflarında birkaç gardiyan ile iletişiminin olması, cezaevinde görevli memurlar ile sohbet etmesi, cezaevinde tanıştığı diğer mahkûmlar ile yakın ilişkileri bu başlık için ilk dikkat çeken unsurlardır.

Necip Fazıl yaşamı boyunca birçok sanatçı, politikacı, diplomat, memur vasıflarına haiz insanlarla karşılaşmıştır. Bununla birlikte yukarıda saydığımız ve bu saydıklarımızı çoğaltabileceğimiz gruplara dâhil olmayan tanıdıkları, arkadaşları da vardır. Bunların arasında manevî manada hayranlık duyduğu insanlar da mevcuttur. Necip Fazıl, Malatya’da hapishanedeyken beş altı gardiyandan bahsetmektedir. Bu gardiyanlar hem merhametli hem de şefkatli olmaları bakımından dikkat çekmiş, aynı zamanda da sanatçıda hayranlık uyandırmışlardır:

“Malatya zindanının gardiyanları, kelimenin gizli manasıyla gardiyan, yani zaptedici değil de muhafaza edici, koruyucu... Birbirinden güzel, ruhî manada güzel,

birbirinden merhametli, birbirinden idrâkli ve neticede her biri tam Müslüman beş altı fert...” (Kısakürek, 2018: 119).

Necip Fazıl, bu meziyetlere sahip Abdülvahap ve Ali adlı gardiyanları çok sevmiştir. Bu arada Necip Fazıl bu şahsiyetleri merhametli ve şefkatli olmaları bakımından takdir ederken Ali adlı gardiyanın aç gözlülüğünü de eleştirmekten kendini alamaz ((Kısakürek, 2018: 119). Nitekim Osman Akkuşaklı'nın kendisine hediye ettiği saati Ali'ye vermek zorunda kalmıştır. “Saati; bilmem kaç lira vererek tamir ettirdik. Fakat Ali'nin iştahlı gözleri ondan hiç ayrılmadı” (Kısakürek, 2018: 120). Necip Fazıl, Malatya'da hapis yatarken Osman Yüksel Serdengeçti ile çok samimi bir ilişkide olmuştur. Üstüne en çok titrediği ve değer verdiği şahsiyetlerin başında bu şahsiyet gelmektedir. Osman Yüksel, sanatçının gözlem ve çıkarımlarına göre umutsuz ve genç yaşına rağmen hayatı onlarca yıl tecrübe etmiş bir birey istidadına sahiptir. Necip Fazıl'ın bu minvalde takdir ettiği ve inandıkları davayı sonuna kadar savunacaklarına kanaat getirdiği iki kişi daha vardır: Hüseyin Üzmez ve Elazizli Hafız Abdülkadir Akçiçek. Bu iki şahsiyet “Büyük Doğu” davasını ve fikrini benimseyip kitlelere ulaştırması bakımından Necip Fazıl tarafından nur yüzlü gençler olarak anılacaklardır ((Kısakürek, 2018: 150, 151).

Ankara'da hapis yatarken ise Sıhhiye Arif ve Polis Muzaffer ile tanışmıştır. Bu şahsiyetler sanatçının hapisshane daha rahat edebilmesi ve işlerini daha kolay görebilmesi için yardımcı olmuşlardır. “Polis Muzaffer'in emriyle yatağımın çamaşırlarını değiştirdik” (Kısakürek, 2018: 161). (...) “Bir kere orada yıkandım ve kimbilir ne acıklı yüzle koğuşa döndüm ki, polis Muzaffer halime acıdı:

—Siz, dedi; doktor odasındaki muslukta yıkanınız!.. Oh yeni bir müsaade daha!..” (Kısakürek, 2018: 171).

Necip Fazıl için hapisshane hayatını zorlaştıran insanlar da olmuştur. Öksürük sesleriyle verem hastası Ali Köser, gece horlamalarıyla meşhur Mehmet Denizaşan, her saniye çatacak bir adam arayan Nazmi Pınarcı gibi şahsiyetler hapisshane günlerinde geceleri uyumasına dolaylı yoldan engel olmuşlar, istirahat saatlerinde de dinlenmesine ve sakin bir kafa ile düşünmesine pek müsaade etmemişlerdir (Kısakürek, 2018: 167-168).

Necip Fazıl, bu sıkıntılı ve kasvetli durumdan kurtulmak için ara ara Osman Yüksel ile birlikte diğer koğuşlardaki insanları ziyarete gitmiştir. Beşinci koğuşta bulunan Malatyalı ve yedinci koğuşta bulunan Elazığlı gençlerle sohbet etmiş; düşüncelerini, fikirlerini, davasını büyük bir şevkle ve dikkatle anlatmıştır (Kısakürek, 2018: 174). Bu

Malatyalı ve Elazığlı gençler içinden Yasin Tekayak adlı şahsiyete ayrı bir kıymet vermiş ve ehemmiyet göstermiştir:

“Elâziz’liler arasında bir Yasin Tekayak var... Onda insan tesfiye görmüş... Bulanık bir su iken buhar olmuş da sonra yine suya dönmüş denecek kadar temiz ve berrak... Gayet üzüntülü gözlerle yüzüme bakıyor; ve tek zerresini yere düşürmek istemediği bir ekmek yercesine beni dinliyor[du]” (Kısakürek, 2018: 174).

Necip Fazıl için dikkate değer bir başka şahsiyet ise Osman Dursun’dur. Bu şahsiyetin üzerine dikkat kesilmesinin nedeni büyük bir ruh buhranı yaşadığını bilmesindedir. Bu kadar dinine bağlı bir insanın isyana doğru sürüklenmesinin telafisi olmayan bir durum olduğunu bilmektedir. Osman Dursun ise “Allah’ın, onun duasını kabul etmediğini, onu bu uçuruma attığını, onu küfre zorladığını, en büyük ıstırabının küfure girmek olduğunu söyl[emektedir]” (Kısakürek, 2018: 175). Necip Fazıl, zor durumda olan ve hapisane hayatına dayanacak gücü kalmayan bu güçsüz ve hadiseler karşısında aciz kalan genç için nasihatler vermiş, en nihayetinde de vurucu birkaç cümle ile konuyu esaslıca çerçevelemiştir: “— Osman, Allahtan kaçma, Allaha kaç!.. O’ndan kaçacak yer olmayışını, O’na kaçmaktan başka çare bırakmayan bir hikmet diye anla!..Bu hikmet, seni Allaha isyan ettirmesin, teslim ettirsin!.. O’na teslim ol Osman ve kurtul!..” (Kısakürek, 2018: 176).

Necip Fazıl’ın bu genç için üzülmesi ve gencin üzerine titremesi düşünüldüğünde, sanatçının da bu ruh buhranlarını yaşadığını akla getirmektedir. Nitekim o da bu gencin içinde biriktirdiği duyguları yaşamış ve bu birikim sonucu kendi ben’ini bulmuştur. Öyle ki bu durumu da anılarında şu net ifadelerle belirtmiştir: “ Bu halin, farkındasınız, ruhî arazlarını tam anlatamıyorum; onlar bende kalacak, belki tohumlaşıp, nice esere gövde verecek, fakat aslâ oldukları gibi gösterilmeyecek ve dudaklarımın ucunda kalmış olarak benimle mezara girecektir” (Kısakürek, 2018: 126). Burada çok ince bir çizgi vardır. Necip Fazıl, kendisiyle bu iç muhasebesini verirken güçlü ve olaylar karşısında vakur tavrını elden bırakmamıştır. Ailesi, arkadaşları ve dostları sıkıntı çekerken bile manevî bir iklimin yağmurunun bu ateşi söndüreceğine ve umutları tekrar yeşerteceğine inancı ve imanı tamdır:

Elektrikleri kesilmiş evim, açlığa bırakılmış çocuklarım, (...)  
dâvamızı içeriden ve dışarıdan sürükledikleri çıkmaz,  
çamaşırlıktaki namaz takkelerine kadar didiklenen Müslümanların

hâli, artık bana ‘Mektubunu aldım, fakat ürküyorum, cevap veremem’ demekten bile korkan dostların vaziyeti... (...) Sadece ilahî hikmet, mücerred çile, yanmak için yanmak, Allah için yanmak... (...) — Allahım, diyorum; bana kendini bu kadar yakından gösterme! Kül olacağım! Ve sonra istiğfar ediyorum: — Sen hiçbir nefse takatından fazla yüklemesin (Kısakürek, 2018: 126).

Necip Fazıl, Osman Dursun gibi Musa adlı genç için de üzüldüğünü belirtir ve Musa’nın işlediği cinayetlerden azap duyduğunu düşünür. Musa’nın koğuştaki stresli, gergin ve çaresiz hali onu derinden etkilemiş, Musa’nın manevî anlamda azap çektiğini varsaymıştır (Kısakürek, 2018: 183). Necip Fazıl, hapisanede kendisinden başka tek namaz kılan insanın ise sadece Kâzım Yılmaz olduğu söylemektedir (Kısakürek, 2018: 181).

Bütün bu manevî durumlarla birlikte Necip Fazıl’ın hapisanede kurmuş olduğu diyaloglar ve manevî iletişimler şahsiyetine ve aksiyoner duruşuna etki etmiştir. Burada kaldığı süre zarfında manevî anlamda güçlenmiş, düşünsel manada ise daha da olgunlaşmıştır.

## 2.2. Tarihî Olaylar

Sanatçı, yaşamı boyunca hayata dair birçok tecrübe edinmiş ve çeşitli olaylarla karşılaşmıştır. Bu olaylar kimi zaman toplum tarafından makul görülmüş kimi zaman ise toplumu bazı zorunlu kararlar almaya mecbur kılmıştır. Söz gelimi savaşlar, siyasî çatışmalar, darbeler ve ekonomi temelli istikrarsızlıklar yukarıda izah etmeye çalıştığımız olumsuz durumlardan sadece birkaç tanesidir. Bu süreçleri bizatihi yaşamış ve zaman zaman acı tecrübeler edinmiştir. Necip Fazıl, henüz 8 yaşında bir çocukken Balkan Harbi’nin bilincinde birey olarak yaşantısını sürdürmüş ve çocuk haliyle bu acı tablo karşısında büyük bir üzüntü duymuştur. Doğal olarak bu büyük olay çocuk yaştaki bir bireyin duygu dünyasında derin yaralar açmıştır. O günleri hatırlarken hâlâ oradaymış hissine kapılması, yukarıdaki ifadelerimizi doğrular niteliktedir:

En küçük yaşlarımdan itibaren, Balkan Harbinin İstanbul’dan derinden derine duyulan boğuk top sesleri. Çatalca önlerine kadar

gelen düşmana, denizden ve karadan atılan toplar... İmparatorluğun paniği... Balkan Harbinde bozgun veren ordu döküntüleri arasında yaralı birçok Maraşlı konağı doldurmuştu. Hayâl meyal, aralarında dolaştığımı ve onlara yiyecek ve içecek taşıdığımı görür gibiyim. Tam sekiz yaşınday[d]ım (Kısakürek, 2017a: 22).

Necip Fazıl, Balkan Harbi'nin yaratmış olduğu duygusal tahribattan sonra bu sefer de 1. Dünya Savaşı ile yüzleşir. Burada sanatçı için bir diğer manevî yıkımın kız kardeşi Selma'nın ölümü olduğunu belirtmekte fayda vardır. Çünkü 1. Dünya Savaşı'nın başlaması ile kız kardeşinin ölümü, ardından da annesinin hastalanması aynı yıllar içinde olmuştur. Zikrettiğimiz bu acılar haliyle duygu dünyasında büyük bir yıkıma yol açmıştır:

“Kız kardeşim Selma öldü. Annem, ikinci kattaki salon-sofada, orta yerdeki sedirin üstünde, yüzünü tırnaklarıyla gererek çığlık çığlık ağlamakta... Yanında onu sükûnete getirmeğe çalışan, mahzun tavırlı iki erkek... Dayılarım...” (Kısakürek, 2017a: 34). Hemen ardından ise büyükbabası ölmüş ve 1. Dünya Savaşı başlamıştır. Hem toplumun hem de bireyin içinde bulunduğu bu zor ve tarifi mümkün olmayan duyguları Necip Fazıl'ın cümleleriyle belirtmek isabetli olacaktır: “Hemen arkasından Birinci Dünya Harbi, allak bullak yeryüzü, yıkılan maddî ve manevî muvâzeneler, annem İsviçre'den döndükten sonra bir müddet doktor tavsiyesiyle Heybeliada'da oturduğumuz, oradaki Nümune Mektebine girişim ve büyükbabamın ölümü...” (Kısakürek, 2017a: 34).

Çocukluk hassasiyetinin son demlerinde zihninin içinde böylesi acı duygular ve toplumsal travmalar barındıran sanatçı, Bahriye Mektebi'ne devam ettiği sırada, Millî Mücadele başlamıştır. Bu dönemde hem maddî olarak hem de manevî olarak büyük bir yokluk yaşamış ve sefalet çekmiştir (Kısakürek, 2017a: 47).

Toplumun içinde bulunduğu bu zor koşullar, ilerleyen yıllarda da devam etmiş ve Necip Fazıl, 2. Dünya Savaşı'na da tanık olmuştur. Hatta bu tanıklığı biraz daha ileri götürerek gazete yazılarında ülke olarak savaşa çok yakın olduklarını belirtmiş, Almanya ve Polonya arasındaki çatışmaları da yakından takip etmeye ehemmiyet göstermiştir (Kısakürek, 2017a: 195-196).

1960 yılına gelindiğinde Balkan, 1. Dünya ve 2. Dünya Savaşları bitmiş, ve ülkenin gündemini darbeler meşgul etmiştir. Savaşların olumsuz etkileri, Millî Mücadele için gösterilen fedakârlıklar ülkeyi ekonomik açıdan zor durumda bırakmış, siyasî çatışmalar

nedeniyle de toplumsal huzursuzluk belirmiştir. Bütün bu olumsuzlukların içinde Türk Silahlı Kuvvetleri, 27 Mayıs 1960 darbesiyle yönetime el koymuştur (Kısakürek, 2017a: 234). Necip Fazıl, darbe yapıldığı haberini saat 4 sularında kaldığı otelde almıştır:

[B]irdendire bir gürültü... Yarı uykulu, yarı uyanık, bu gürültüyü, otelin arkasındaki bahçecikte yığılı odunların yıkılmasından geliyor sandım. Henüz ‘Ne oluyor?’ diye düşünmeye vakit kalmadan odamın kapısı yumruklanmaya başlandı: — Necip Fazıl Bey, kalkın! —Ne var kuzum, ne oluyor? — Bütün otel aşağıda, radyo başında... İhtilâl var!... Oteldekiler sizi çağırıyor! Yorumunuzu bekliyorlar! (Kısakürek, 2018c: 277).

27 Mayıs 1960 askerî darbesi öncesinde Necip Fazıl, dönemin başbakanına birtakım tavsiyelerde bulunmuş, devlet yönetiminde şahsî düşüncelerini dile getirmesini ve aynı zamanda da bu düşünceleri harekete geçirip toplumsal hayatta işlerlik sağlamasını istemiştir. Buna mukabil “Ya Ol, Ya Öl!”, ‘1960 Son Vade...’ (Kısakürek, 2018c: 273) gibi iki önemli yazıyı darbeden önce kaleme alması da bu minvalde önemlidir. Sanatçı, böyle büyük bir toplumsal hadiseyi önceden sezmiş ve birtakım görüşler geliştirerek dönemin devlet büyüklerine yol göstermeye çalışmıştır. Bu durumu da şöyle açıklamaktadır: “27 Mayıs hareketinden sonra bir çokları tarafından bu yazılar kesilip saklanmış, bazılarınca da camlatılıp duvara asılmıştır. Allahın o zamanlar bana lûtfettiği his, ne kehanet, ne de kerametle alâkaldır. Sadece selîm akıl ve hâdiseleri iç plânlarından görmeye çalışmanın eseri[dir]...” (Kısakürek, 2018c: 273).

Necip Fazıl’ın hayatında savaş, darbe, siyasî çatışmalarla birlikte tecrübe ettiği bir başka tarihî olay ise bütün Türkiye’yi üzüntü ve kedere sevk eden Dumlupınar Denizaltısı’nın batmasıdır. Bu elim olayı Ankara’dayken duymuş ve bu denizaltıda bulunan Albay Hakkı Bey ile de 1945 yılında ikinci askerlik görevindeyken tanışmıştır (Kısakürek, 2018c: 205). Bu tanışıklıktan doğan yakınlık ve askerlerin çaresiz halleri sanatçıyı ziyadesiyle üzmüştür. Bu üzücü hadiseyi Necip Fazıl’ın samimi duygularını yansıtması bakımından alıntılanarak vermek isabetli olacaktır:

[B]ir gün radyoda bir haber: Dumlupınar isimli bir denizaltı, Çanakkale boğazında batmış. 35 kulaç suyun altında, küçük bir hava boşluğunda imdat bekleyen 80 kişi... Henüz kurtarma ümidi kaybolmamıştır! Her vasıtayla uğraşmaktadır! Vaziyet hakkında



'peyderpey' malûmat verilecektir! O gece yatakta ne oldum, tahmin edebilir misiniz?.. Denizin altındaki hava boşluğunda imdat bekleyen 80 kişi bendim; deniz üstündeki ve karadaki telâşi, çırpınışı da görmek, duymak şartıyla... Haberlerin gerisi malûm: Denizaltından bir imdat şamandırası atılmıştır; şamandıradaki telefonda tekbir ve dua sesleri gelmektedir; kurtarma ümidi zayıflamaktadır; dalgıçlar, ağızlarından ve burunlarından kan boşanarak geriye dönmektedir! (Kısakürek, 2018c: 205).

Yukarıda verile örnekler ve belirtilen ifadelerden hareketle, sanatçı içinde bulunduğu toplumun ayrılmaz bir parçası hüviyetindedir. Toplumsal hayatta yaşanan olumlu-olumsuz her süreç, sanatçıların zihin dünyalarında en çarpıcı haliyle fotoğraflanır, ardından sanatçıların sanatlarını icra ettikleri alanlarda en çarpıcı şekilde tasvir edilir. Necip Fazıl da toplumun içinde bulunduğu bu zor koşulları yaşamış, zihninin bir köşesine kazınan olayları unutmamıştır. Yeri geldiğinde edindiği tecrübelerden ötürü birtakım öngörülerde bulunmuş, yeri geldiğinde ise o an yaşamış olduğu duyguyu aynı şekilde eserlerine tatbik etmiştir. Son olarak, toplumsal olayların zor süreçleri ortaya çıkarmasıyla birlikte, toplumun bir parçası olan sanat insanlarını da sanatlarını icra noktasında daha da belirgin hale getirdiği aşikârdır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### MEKÂN VE ZAMANIN ANI VE GEZİ YAZILARI ÜZERİNDEKİ TESİRİ

Bu bölümde, sanatçının şahsiyeti mekân ve zaman kavramları üzerinden değerlendirilecektir. Bu kavramların sanatçının anı ve gezi yazılarına etkileri tespit edilerek örneklerle pekiştirilecektir.

#### 3.1. Mekân ve Zaman

Necip Fazıl'ın eserlerinde mekân unsuru önemli bir işlev üstlenmektedir. Sanatçı iç mekân ve dış mekân olmak üzere kendi benini mekâna yansıtır. Bu yansımanın bizce en önemli dönüm noktası sanatçının Abdülhakim Arvasi ile tanışmasıdır. Çünkü bu tanışmadan önce manevî düzlemde zaman ve mekân üzerine derin tahlillere pek girmemiş, bu tanışmadan sonra dinî hassasiyetlerinin artmasıyla birlikte zamanı ve mekânı irdelemeye başlamış, insanoğlu için bu mefhumların ne derece önemli olduğuna dikkat kesilmiştir.

Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra, çocukluğunda temel düzlemde de olsa az çok aşına olduğu tasavvuf ve felsefe üzerine daha fazla kafa yormaya başlamış, zihninde zaman ve mekân mefhumlarını sorgulama evresine geçmiştir. Bu durum, mekânın ve zamanın daha tesirli bir şekilde sirayet etmesini sağlamıştır. İşte bu sirayet ediş kendi birikimiyle özdeşleşince mekân, soyut olan düşüncelerin somut bir gerçekliğe dönüşmesine öncülük etmiştir. Bu öncülük de şahsiyetinin zaman ve mekân boyutunda daha da sivrileşerek kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Aksiyoner bir kimlik inşası noktasında bu husus önemlidir. Öyle ki “[m]ekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasî kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahip [olmuşlardır]” (Mehmet Narlı'dan aktaran Mustafa Karabulut, 2018: 39).

Narlı'nın cümlelerini dikkate aldığımız zaman Necip Fazıl'ın yukarıda sayılan mekân kimliklerinden neredeyse hepsini üstlendiği rahatlıkla söylenebilir. Nitekim edebî bir muhitte –Bâbîâli'de- sanatını icra ederken şair-yazar kimliğini, *Hac* adlı eserinde dinî mekânları gezerken mütefekkir kimliğini ve *Cinnet Mustatili* adlı eserinde hapishanede

mahkûm hayatı yaşarken, sosyal ve siyasal kimliğini kullanmaktadır. Ramazan ayları boyunca verdiği birtakım konferanslarda (Taşdelen, 2014: 104) ise bir sanatçıdan çok o an bulunduğu mekânın –konferans salonlarının- ve heyecanın vermiş olduğu güçle hatip kimliğine bürünmüştür.

Görüldüğü üzere mekânın insan üzerindeki tesiri yadsınamaz bir unsurdur. Hele ki sanatçıların, toplumun zihninde ve kalbinde oluşan düşünce ve duyguları aktarması münasebetiyle bu husus çok kıymetli ve üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdur. İçinde bulunulan mekân ile kişinin kendi içinde bulunduğu durum paraleldir. Dolayısıyla en geniş perspektiften baktığımız vakit; mekân, düşüncelerin eylem ve söylemlere dönüşmesini sağlayan somut bir yerin adıdır.

Necip Fazıl, hayatının belirli dönemlerinde tevkif edilmiş, hapis hayatıyla tanışmış ve bir süre hücrede kalmıştır: “Bir ansiklopediye geçmiş ifadeyle, ‘hapisleri üniversite yıllarından çok olan’ Necip Fazıl, 1943’ten başlayarak 1947-1950-1951-1952-1957-1959 ve 1960 senelerinde cezaevine gir[miş]. Son mahkûmiyet kararı ise vefatı sebebiyle infaz edileme[miştir]” (“Necip Fazıl Kısakürek’in Eserleri”, t.y.). Bu alıntının aksine esasında Necip Fazıl’ın cezaevinde kaldığı sürenin toplamı 3 yıl, 8 ay, 14 gündür. Bu süreler ise şu şekildedir: “16.1.1943-16.4.1943: 1 gün; 9.6.1947-5.8.1947 1 ay 27 gün; 21.4.1950-15.7.1950: 3 ay, 25 gün; 31.3.1951-18.4.1951: 19 gün; 12.12.1952-30.9.1953: 9 ay, 12 gün; 30.9.1953-2.12.1953: 64 gün; 24.6.1957-25.2.1958: 8 ay, 4 gün; 26.3.1959-29.3.1959: 3 gün; 6.6.1960-15.10.1960: 4 ay, 4 gün; 15.10.1960-18.12.1961: 1 yıl, 65 gün” (“Deligöz”, 2021). Necip Fazıl’ın, cezaevinde kaldığı süre zarfında “kendi beni” ile muhasebesi artmış; fakat bu muhasebe sanatçıda olumsuz bir etki bırakmamıştır. Nitekim Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra bohem bir hayat tarzından uzaklaşıp felsefe ve tasavvuf düşüncesine evrilmiş bir hayat tarzına yaklaşmıştır. İşte bu evrilmiş, eserlerinde umuda vurgu yapmasına dayanak olmuştur. İçinde bulunduğu mekânın kasvetine karşı gelmiş, mekânın zihninin içindeki etkisini minimize etmiş ve güçlü manevî kimliği ile mekânın olumsuz etkisinden kurtulmayı bilmiştir: “Zindanın anahtarı bizde, içinde de biz varız” (Kısakürek, 2018: 269). Bu düşüncelere istinaden, önce *Yılanlı Kuyudan* daha sonra ise *Cinnet Mustatili* olarak revize edilen kitabının başlığından bahis açmak yerinde olacaktır. Çünkü bu, mekânın sanatçının üzerindeki tesiri açısından önemlidir. Kitabın başlığı ile Necip Fazıl’ın bulunduğu mekânda bir paralellik göze çarpmaktadır. Şöyle ki, bizce daha önceki adı *Yılanlı Kuyudan* olan eserin başlığı, İstanbul’un Fatih ilçesinde

bulunan Yedikule Hisarları'ndan esinlenilmiştir. Yılanlı Kuyu Kulesi de bu yedi kuleden bir tanesidir. “Yedikule Hisarları, burada hapsedilen esirlerden dolayı ayrıca Yedikule Zindanları olarak da bilinmektedir” (Tüfekçioğlu, 2008: 78). Ayrıca bu yapının bir diğer özelliği de mahkûmların konuşTURULMASI için, içinde yılanların olmasıdır (“Yedinci Kattaki Soğukluk-Yedikule Zindanları”, 2014). Bu bakımdan Necip Fazıl'ın mezkûr yapının adından ve işlevinden -muhtemelen- etkilenip eserinin adını *Yılanlı Kuyudan* olarak belirlemesi önemlidir. Hapishanede bulunduğu süre zarfında mekânın da tesiriyle düşüncelerini ifade etmesi ise bir diğer önemli husustur.

Mekânla insan arasında sağlam bir ilişki vardır. Nitekim *Hac* adlı eserinde yukarıda değindiğimiz umut sözcüğünü *Hac* vazifesi sırasında, –dinî olarak Müslümanların kendini güçlü hissettiği mekânda- şu vurucu cümle ile aksettirir: “Yolunuzdaki bütün engeller devrilecek ve zafer yönü açılacak[tır]...” (Kısakürek, 2017c: 136). Mekânın kişi üzerindeki etkisini aynı şekilde *O ve Ben* adlı eserinde Paris'e öğrenci olarak gittiğinde de görmekteyiz. Bu nokta, hem mekânın hem de Abdülhakim Arvasi'nin tesirini ifade etmesi bakımından önemlidir; çünkü bir tarafta bohem bir hayat tarzından dolayı iç huzursuzluk ve umutsuzluk varken, bir diğer tarafta ise düşünce yapısı değişen ve hayata daha iyimser bakan Necip Fazıl'ı görmekteyiz.

Necip Fazıl, Maarif Vekâleti'nin düzenlemiş olduğu sınavı iyi bir derece ile kazanıp Paris'te öğrenci olma statüsü kazanmıştır (Kısakürek, 2017a: 60). Öğrenci olarak gittiği bu şehri tasvir etmesi “kendi beni”nin dışavurumu olarak görülmesinden dolayı önemli bir husustur. Çünkü gittiği bu şehirde kendi iç dünyasındaki karartıyı/sıkıntıyı dış dünyaya/dış mekâna aktarmaktadır. Bu durum henüz tam anlamıyla ruhî olarak olgunluk çağına erişmediği dönemi kapsamaktadır. Dolayısıyla karamsar olması bu iç çıkmaza bağlanabilir. Paris'i ruhuna iyi gelen bir şehir olarak tasvir etmekte epey zorlanacaktır. Necip Fazıl, şehri içinden geldiği gibi tasvir ettiğinde -ki bu şehri kâbus şehir olarak adlandırır- (Kısakürek, 2017a: 62) Paris'in iç açıcı bir durumda olmadığı görülmektedir. Necip Fazıl'a göre Paris:

İhtilâç, râşe, takallüs, hafakan üfleyici ve semânın bütün yıldızlarını maskeleyen ışıkları ve canavar dizisi halindeki binalarıyla, bir şeyi, büyük bir şeyi, peçeleyici kâbus şehri... Kadını, kumarı, içkisi; (bohem) hayatı, şüpheli felsefesi, sar'a nöbetleri içinde sanatı; çözmeye çalıştıkça dolaşan ve büsbütün meseleleriyle düğümlenen

Paris... Susadıkça gaz içmenin ve gaz içtikçe susamanın ve pırıltılı kadehler içinde ebedî bir su hasreti çekmenin hali... Her türlü madde âlayışı ve nefsanî saadet cümbüşü içinde, hissi iptal edilmiş ruhun ilk bakışta ağrı ve sızı göstermeyen kıvranımlarına yataklık, hüsrân beldesi[dir]... (Kısakürek, 2017a: 63-64).

Bu düşüncesine paralel olarak Fransız şair Charles Baudelaire üzerine yazılan *Albatros'un Gölgesi* adlı eserde geçen cümlelere değinmek yerinde olacaktır: “Fuhuş insanın insandan aşırıldığı besindir şaire göre. Onları dolandırıcılar, hırsızlar, fahişeler ve bilumûm suç ortakları takip eder. Akşamın alacakaranlığı bir başka hayatın yaşandığı ‘kötülükler cümbüşü’dür” (Kolcu, 2002: 59).

Görüldüğü üzere sanatçı, bu şehirde tam anlamıyla bir iç rahatlığı elde edememiştir. Tam aksine daha da kötüleşmiş ve kendini sorgulamaya başlamıştır. Aslında şehrin güzel ya da kötü bir şehir olması insanın ruh haline bağlı bir durumdur. Bu şehre “kendi beni”ndeki sıkıntıları yüklediğinden ötürü şehrin tasviri Necip Fazıl açısından iç açıcı olmamaktadır. Bu minvalde “Mekân[ın], ontolojik açıdan bireyin sosyo-kültürel değerler oluşturmasında önemli bir yere sahip olup bireyin kendi içsel bütünlüğünü de sağla[dığını]” (Şahin, 2017: 27) ayrıca belirtmek gerekir. Paris’e nasıl baktığı meselesi üzerinden devam etmek için *Hac* adlı eserine de değinmekte fayda vardır. Daha sağlıklı olması için buradaki Anadolu tasvirleri ile Paris karşılaştırması önemlidir. Dolayısıyla bu karşılaştırmalar ile zihnimizde, Necip Fazıl’ın gözündeki Paris’in belirmesi sağlanacaktır. *Hac* adlı eserde, Abdülhakim Arvasi’nin Anadolu’daki köyünün tasviri yapılmaktadır. Bu minvalde, Paris’teyken inanç noktasında gösterdiği zayıflık ile Anadolu’dayken manevî bir olgunluğa erişmiş Necip Fazıl karşılaştırılması da mümkündür: “Açık bir yaz gününün aydınlığı içinde başka bir aydınlıkla ışıldayan şehir...” (Kısakürek, 2017c: 130). Bu cümlede, genelde Anadolu özelde ise Van’ı manevî bir iklim olarak görülmektedir, gündüzün ve Güneş’in aydınlığı çağrıştırmasıyla umut mefhumunun çok net bir şekilde, sanatçıda belirlediği sezilenmektedir; fakat sanatçının Batı, yani Paris’i tasvirine bakıldığında ise bu durum değişmekte; gün geceye, aydınlık ise karanlığa dönüşmektedir:

Paris, remzleştirdiği bütün Batı mâmuresiyle beraber, perdenin önünde aldaticı nakışlar olarak öyle bir (plâstik) hârikası ki, sadece perde gerisindeki karanlık ve haraplıktan haber vermeye memur ve dertli başını taştan taşta vura vura, bunalımdan bunalıma kıyamete

kadar köşe kapmaca oynamaya mecbur... Aylarca şehrin gündüzünden habersiz bir gece yaşayışı... (Kısakürek, 2017a: 64).

Bu ifade ve tespitlere ek olarak, Baudelaire'in de Paris'e ve Doğu'ya karşı düşüncelerine başvurmak gereklidir. Nitekim Baudelaire de tıpkı Necip Fazıl gibi Batı'nın manevî iklimsizliğinden ve katılaşmış ruhsuzluğundan yakınıp Doğu'ya doğru göç etmek istediğini belirtmektedir:

Baudelaire'deki yolculuk düşüncesi coğrafi bir merak değildir. O rûhunun sükûn bulacağı, sevdikleriyle birlikte yaşayacağı bir yeryüzü cenneti aramaktadır. Modern dünyanın cehennemi Paris, rûhlara kesel veren hayat tarzıyla insanları, toplumsal şuuraltında yer etmiş geleneksel bir öngörü ile şarka doğru itmektedir. Şarkın rûhanî ve gizem kokan huzurunu yakalamak için birçok sanatçı kendisini bu uzak ve gizemli iklimlerin kucağına atmaktan çekinmemiştir (Kolcu, 2002: 81).

Tabii bu karşılaştırmalar yapılırken dikkat çeken en önemli nokta dinî inançtır. Hem Baudelaire hem de Necip Fazıl, Paris'ten kaçmak istemiş, Necip Fazıl Anadolu'ya; Baudelaire ise Doğu'ya gidip manevî iklimin hüküm sürdüğü topraklarda “kendi ben”lerini bulmaya çalışmışlardır. Fakat burada iki sanatçı birbirinden ayrılmaktadır. Biri tam anlamıyla manevî bir dayanakla ölümden sonraki dünyayı düşünüp bu dünyada çileyi çekmeye razı olan inançlı; bir diğeri ise var olan dünyada, bütün inançsızlığıyla kendi cennet ve cehennemini bina etmeye çalışan bir profil çizmiştir (Kolcu, 2002: 54).

Necip Fazıl, Paris'i, yani Batı'yı perdenin önündeki aldatıcı nakışlar olarak görmektedir ve bu durumun sadece perde gerisindeki karanlık ve haraplıktan haber vermeye yaradığını düşünmüştür. Burada ise Kâbe tasvirini yapıp şu gözlemlerde bulunmuştur: “Bütün bu gördüklerimiz, gözün gördüğü ve aklın ölçülendirmediği dış perde üzerindeki akisler... Hâlbuki her şey bu dış perdelerin ardında ve madde hesaplarının ötesinde[dir]...” (Kısakürek, 2017c: 31).

Görüldüğü üzere Paris'te manevî bir havanın olmadığını ve oradaki her şeyin maddeye dayandığını ve elle tutmaktan başka öteye gidemediğini belirtmiştir. Fakat Kâbe'de ise her şey ötenin de ötesindedir. Maddî olan şeylerin manevî bir temeli vardır. Bir yanda maddî anlamda aldatıcı; bir yanda ise maddî olan şeylerin aldatmaması için açılması beklenen bir perde vardır. Baudelaire ve “Türkiye'nin Bodler'i” (Kısakürek,

2017b: 54) Necip Fazıl'ın, somutluk-soyutluk ve maddîlik-manevîlik algılarını ortaya çıkarması bakımından, yukarıdaki cümleler ve alıntılar dikkate değerdir.

Necip Fazıl, Paris'in nefsanî bir saadet cümbüşü olduğunu ve orada ebedî bir su hasreti çektiğini belirtmektedir. Aslında su burada manevî bir hasretliktir ve bu bakımdan Anadolu, Paris'ten çok farklıdır. Çünkü Anadolu'nun içine çekilen renksiz, kokusuz, hiçbir albenisi olmayan rüzgârı bile şerbet tadındadır. Bu şerbet kıvamındaki rüzgârı ciğerleri bayram edene kadar çekmiş, manevî bir dinginlik hâlini almıştır ve Paris'te görmediği Güneş'i burada görmüştür: “Pencerelerden süzülen akşam güneşinin huzmeleri, uzaklardan, uzaklardan, ayrılıklardan ve hasretlerden bahsediyor[du]” (Kısakürek, 2017c: 130). Buradaki ayrılık ve hasret çekişi, Paris'teki manevî duygulardan yoksunluk günlerine dayandırılabilir: “Ve ıstırap, ıstırap, ıstırap... Kendi kendine gelmediği zaman zorla arayıp bulduğum, bulmak için her şeyi yaptığım, her vesileyle tökezleyip dümdüz yürümeye razı olmadığım ve daima inkisarına istekli çıktığım ıstırap...” (Kısakürek, 2017a: 64).

Paris, Necip Fazıl için o kadar olumsuz bir şehirdir ki, sanatçının bu şehirden bahsederken bile adeta zaman kaybetmemek için –ki Paris'te yaşadığı süre zarfında yaşantısında elle tutulur olumlu hiçbir şey olmamıştır. Aksine bu şehir onun için bir zaman kaybı haline gelmiştir- seçtiği kelimelere dikkat etmesi, bir veya iki heceden oluşan kısa kelimeler kullanması son derece önemlidir. Öyle ki, onun dilinde Paris adeta geçirtilmiş bir şehirdir: “Paris'i, çok kısa, çok hızlı, teker hecelerden örülü kısa ve hızlı, fakat uçurum uğultusuna benzer bir şiir üslubu içinden dile getirmek lazım[dır]...” (Kısakürek, 2017b: 27). Bu olumsuzluğun ifade ediş tarzına, yani dile de yansımış olması mekânın, insan üzerindeki güçlü etkisinin bir kanıtıdır.

Mekânın insan üzerindeki etkisinden hareketle, yukarıda verilen olumsuz örnek ve ifadelerin tam tersi istikametinde, uç bir örnek olarak Abdülhak Hâmid'in Paris hayranlığına değinilebilir. Necip Fazıl, Paris'i betimlerken bütün olumsuz duygu ve ifadeleri kullanmaktan çekinmemektedir. Bu tutumunun sebebi ise o şehre eğitim almaya gidip ardından da eğitime ve kendisine gereken ehemmiyeti verememesinden kaynaklanmaktadır. Paris'te kumar illetine alışmış, sabahları uyuyup geceleri ise zamanını kumar masalarında geçirmiştir. Dolayısıyla Paris'i kötü anılar şehri olarak hatırlamaktadır. Abdülhak Hâmid ise Paris'i, hayalî bir şehir olarak görmektedir. Gezdiği yerleri betimlemiş, tanıştığı insanları unutmamış ve Paris'in havasını soluyarak keyif alıp

belleğinde saklamıştır. Bu hatıralarını ise *Belde yahut Divaneliklerim* adlı eserine yansıtmıştır (Kanter, 2014: 92).

Paris’i mekân ve hafıza (bellek) bağlamında ele aldığımız vakit bir tarafta keyif alan bir tarafta ise nefret duyan iki sanatçı profili ortaya çıkmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise mekânın aynı, mekânı tanımlayanların farklı olmasıdır. İşte bu farklılık bir bakıma mekânın gücünden ve hafızanın/belleğin mekânı algılayış şeklinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte insanın içinde bulunduğu mekânın ya da muhitin duygu ve düşüncelerinin keskinleşmesine, içinden geçenleri daha da açık bir şekilde ifade etmesine vesile olduğu da dikkatlerden kaçmamalıdır. Nitekim Abdülhak Hâmid’in, baskıcı hükümdar tiplemesini konu alan Nesteren’i, Finten’i ve yine devlet tarafından sakıncalı bulunup basım izni verilmeyen Zeynep adlı oyun türündeki eserlerini Paris’te – kendini en özgür ve en mutlu hissettiği mekânda- kaleme alması pek tabii önemlidir (Kuntay, 2018: 16).

Paris için, Hoca Tahsin Efendi’nin şu veciz sözü Osmanlı aydınlarının Paris’e karşı sempati duymasını sağlamış olabilir: “Paris’e git hey efendi akl ü fikrin var ise/ Âleme gelmiş sayılmaz gitmeyenler Paris’e” (Karakılıç, 2014: 75).

Tabii bu veciz söz, Necip Fazıl için pek bir anlam ifade etmemiştir. Çünkü o terakki, ilim, irfan, refah ve eğitim gibi kavramları orada yaşadığı süre zarfında tatbik etmemiştir. Hâlbuki Türk aydını için Paris, hem maddî hem de manevî anlamda bir kıblegah addedilirdi:

“Paris, Türk aydını için yalnız hürriyetin, düşüncenin, edebiyatın kıblegahı değil; aynı zamanda kutsal bir şehirdi. Tanzimat’tan sonra Paris’e adeta koşan Jön Türkler, kutsal bildikleri şehrin sokaklarında düşüp kalkmayı meziyet olarak görüyorlardı. Fransız gazetesi okumak, hele hele bir Fransız okulunda tahsil görmek onlar için büyük bir üstünlüktü” (Karakılıç, 2014: 74).

Görüldüğü üzere yukarıda sözü edilen Paris, Abdülhak Hâmid’e daha yakındır. Abdülhak Şinasi’den hareketle, adeta bir mistiği olan Paris ile (Karakılıç, 2014: 78) mistik şair Necip Fazıl’ın yıldızı maalesef barışmamıştır. Türk aydınlarının hemen hemen hepsi – Yahya Kemal, Abdülhak Hamit Tarhan, Abdülhak Şinasi Hisar, Hoca Tahsin Efendi gibi- bu rüya şehir hakkında olumlu düşünceler barındırmıştır (Kanter, 2014: 90-91; Karakılıç, 2014: 75-76-78). İsimleri zikredilen bu şahsiyetlerin tam tersi istikametinde ise Necip Fazıl’ın olması üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.



Bununla birlikte Nurettin Topçu'nun da (Karakılıç, 2014: 81) Necip Fazıl ile aynı istikamette olduğunun altını çizmekte fayda vardır. Buradan hareketle, aydınlanmanın aslında göreceli bir kavram olduğu düşünülebilir; çünkü Paris'e giden, orada eğitim alan ve orada yaşayan mutlu ve müreffeh aynı zamanda da aydın bir tip olarak ülkesine dönecektir düşüncesi Türk aydını için genel bir kanıdır. Fakat Necip Fazıl için aydınlanma bu mekânda olmamıştır. İlkin Özdikmenli'nin tespitiyle: “Aydınlanma yalnızca bir düşüncedir, onu belirli bir çerçevede yeniden üreten bir taşıyıcıya muhtaçtır” (2006: 7).

Aslında burada Necip Fazıl'ı en iyi anlatan kelimeye, yani “muhasabe”ye, yer vermek gerekir. Belki de hayatı boyunca en çok bu şehirde, bu mekânda, kumar masasından eli boş döndüğünde, yalnız ve parasız olduğunda bu kelime ile baş başa kalmıştır. Nitekim Okay da bu anahtar kelimeye dikkat edilmesi gerektiğini söylemektedir: “Necip Fazıl üzerine araştırma yapacak olanlar onun sık kullandığı, binaenaleyh karakterinin anahtar kelimelerinden biri olan muhasabe üzerinde dikkatle durmalıdırlar” (Okay, 2014: 155). Bu muhasabe onu başka bir düşünsel zemine oturtmuştur. Yurda döndükten bir süre sonra ise manevî birikimiyle bu muhasabenin sonucuna yaklaşacaktır.

Necip Fazıl, “[Ç]ilelerin en can yakıcısıyla hayat sürdüğü Paris” (Kısakürek, 2017b: 27) şehrinin kasvetli manzarasından sonra yönünü yavaş yavaş Anadolu'ya doğru çevirecek. Burada, Anadolu'da, adeta kendisini bulacaktır. Anadolu'dayken bulunduğu mekânları tasvirine baktığımızda iç huzura burada kavuştuğu anlaşılmaktadır. “Yolda, Zigana dağlarının çam ağaçları ve her birinin ağzından halat kalınlığında billur sular akan pınarlarla süslü heybeti, Kop Dağı'nın da göklere doğru kabaran zıynetsiz ve içine kapanık haşmeti beni büyüledi” (Kısakürek, 2017a: 49). Burada sadece Anadolu'nun manzarası tasvir edilmez, aynı zamanda kaldığı odalar -ki bu durum iç mekân tasvirine örnektir- güzel bir etki bırakmaya yetmiştir:

Müftü Kasım Arvas, hazırlattığı, her noktasından İslâm rengi ve kokusu süzülen bir odada beni birkaç saatlik bir uyku ve istirahate terk e(tti)... Deniz seviyesinden 1700 metre yüksek Van'ın şerbet gibi havası ciğerimde, başım temizlik kokan yastığa gömülü, dalmışım. Ahmet Haşim'in mısralarıyla:

Yarı yoldan ziyade mâha yakın,

Yarı yoldan ziyade arza uzak...

Mücerret sesler, renkler ve çizgiler cümbüşü içinde uçuyorum. Ruhumda kelime üstü mânâ helezonları kaynaşıyor[du] (Kısakürek, 2017c: 132).

Anadolu, Necip Fazıl için ufuk açıcı, iç ferahlatıcıdır ve yer yer hayret vericidir:

Bir elmayı kabuğunu hiç koparmadan altından üstüne doğru soyunca elinize nasıl bir şerit geçer?.. yiv yiv, helezon helezon, açılmış bir yay şekli.. Belki en dik nokta, kayanın düştüğü yerden ilerisi koskoca bir ağ mahrutunun kenarında, etekten tepeye doğru, helezon helezon kıvrılan böyle bir şekil belirtiyor. Çünkü, dördüncü, beşinci büklümleri kat kat seyrediyor ve bazen 180 derecelik virajlardan kıvrılıyorsunuz. Bir yılan gibi hayâlinizi yutan uçurumlar... Bir şeye dikkât ettim: Bu yollarda otomobil, otobüs, minibüs şöyle dursun yolu açmaya gelen işçilerin kamyonundan başka hiçbir vasıtaya rastlanmıyor. Ne bir at, ne bir merkep, ne bir insan... İşlek yolların trafiği buraya gelsin de cinlerin kayalara verdiği trafik emrinden başka bir hareket arasın!.. Uçuruma düşmekten kurtulmak için sanki bir çareymiş gibi otomobilin minderine tutunmuş, yol alırken, dikkât ediyorum: Telgraf direkleri de yok!.. O, bütün Anadolu'yu örümcek ağı gibi saran, tepelerinde münzevi kartallar tüneyen ve tellerinden gurbet çınlamaları gelen, kimi dik, kimi eğri, ihtiyar direkler... (Kısakürek, 2017c: 137).

Artık Paris günlerindeki gibi umutsuz ve karamsar değildir. Anadolu'nun uçsuz bucaksız manzaraları ve el değmemiş tabiatı dikkatinden kaçmamaktadır:

Ot ve ağaç, en zengin cümbüşleriyle yeşil... 'Her şeyin suda hayat bulduğu' hikmeti yanında, yeşilin de bütün şekilleriyle sudan tüttüğü hakikati... Bu hakikat, o, kangrenli yara kabuğuna benzer cılk dağlardan sonra iniverdiğimiz saadet vadisine nakışlı... Ve bu yolda, yine ilk defa, hayatiyet ve faaliyet... Koyun ve keçi sürüleri, atlar, katırlar ve sürücüler... (Kısakürek, 2017c: 139).

Tabii bu durum Anadolu'yu her defasında olumlu bağlamda tasvir ettiği anlamına gelmemelidir. Burada asıl önemli olan "inanç" noktasıdır. Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra Necip Fazıl'ın iç sıkıntıları ve kendisiyle muhasebesi bir nebze olsun

dinmiştir ve kendisini manevî anlamda bir huzur iklimine teslim etmiştir. İşte bu huzur iklimi Paris şehrinde yoktur. Paris'te bir iç muhasebesi yapmış ve huzursuzluğu ziyadesiyle yaşamıştır. Bu yaşayış ise mekâna bakışına sirayet etmiştir. Paris ile Anadolu karşılaştırmasının özündeki esas mantık budur. Nitekim Paris'te yaşamış olduğu bohem hayatı Anadolu'da da, İstanbul'da da yaşayacaktır:

Bu gidiş ve gelişler, İstanbul'da daralıp Anadolu'da açılmak, sonra Anadolu'da patlayıp İstanbul'da ferahlamak isteğinin boş yere başvurmaları... (...) Beyoğlu pansiyonlarında ve Fikret Adil'in Asmalımescit sokağındaki tavanarası garsoniyerinde, ressamı, heykeltıraşı, şairli, muharrirli, profesörlü bir kalabalığa gömülü, daral, patla, dur!.. Bu hayatın, kendisi yok ama, ismi var: (Bohem) hayatı... (Kısakürek, 2017a: 66-67).

Bu ruh burkuntularını yaşarken içinde daima bir sıkıntı, daima bir arayış vardır. Aslında bu arayışın ilk sinyallerini, *O ve Ben* adlı eserinde "İlk Çile" alt başlığıyla vermiştir (Kısakürek, 2017a: 44).

Necip Fazıl, ilkin daireyi yani yuvarlak şekli bir problem, bir mesele yapmıştır. Ona göre her şey yuvarlak veyahut dairedir. Güneş, Ay, ufuk, el bilekleri vs. Bu yuvarlak, dairesel şekil dönüp dolaşıp aynı noktaya gelmektedir (Kısakürek, 2017a: 44). Henüz çocukken İstanbul'da ilk aradığı şeyi, yani içindeki huzursuzluğun reçetesini, gençliğinde yurtdışına gidip ve dönüp dolaşıp bir daire gibi yine aynı yerde yani İstanbul'da bulmuştur (Kısakürek, 2017a: 89). Bu arayış Van'ın Arvas Köyü'nde yerini şaşkınlığa, hayrete ve teslimiyete bırakmıştır. Bu bakımdan Necip Fazıl'ın gözünde Anadolu, özellikle Van vilayeti nuranî bir vaziyet almaktadır:

Nur Yatağı çevresinin üst kısmı... Dik aşağı yamaç... Yola 40-50 metre mesafede, ahşap ve kâgir karışımı, eski ve şahsiyetli bir üslûba bürülü, birbirinin omuz başında iki bina... Daha iricesi ve boylucası, Seyyid Fehim Hazretlerinin konağı... Öbürü de mescidi... Fıskiye fıskiye ağaç fişkirtan bir toprak... (...) Türlü temizlik ilâçları ve tozlarıyla uğraşsalar, mermere oradaki aydınlığı veremezler... Nur Yatağı burası, Cennetten bir pencere[dir]... (Kısakürek, 2017c: 141-142).

Bu manevî tasvirler Necip Fazıl için sadece İstanbul, Ankara Bağlum ve Van için geçerli değildir. *Hac* adlı eserindeki Mekke ve Medine için yapmış olduğu tasvirler de aynı doğrultudadır; çünkü mekâmı, manzarayı, içinde bulunduğu muhiti tasvir ederken “kendi iç beni”ne sinen, ruhunu dinginleştiren ve manevîyatını arttıran bir hissi sezdirir. Bu saydığımız yerlerde sanatçı, Paris’teki huzursuzluğundan kurtulmuş durumdadır. Çünkü bu mekânlardaki başat aktör inançtır. Mekân tasvirleri vesilesiyle bulunduğu yerler-muhitler ile ilgili samimi ve içten olan duygularına şahitlik etmekteyiz:

Mekke-Medine asfaltı bir harika... Tek pürüzü, çukuru, eğrisi, büğrüsü yok... Boz ve kahverengi karışığı kum ve kurşunî cılk kayalıklardan ibaret arazi, çepçevre ufka kadar döşeli, göz alabildiğine bir halı gibi ayağımıza serildi. Üstünde Mekke’ye doğru uçtuğumuz asfalt, bu halının ortasında bir (desen) gibi duruyor. Kenarları yıldırımla yontulmuşçasına sivri girinti ve çıkıntılar içinde dağlar, tepeler ve kayalar, bana Peygamber ikliminden mahrem mânalar fısıldıyor ve içimi haşyetle dolduruyor... (...) O’nun nazarına değmiş, O’nun iklimini şekillendirmiş olmak imtiyazı bakımından yerlere kapanasım ve kumları öpe öpe Mekke’ye uzanasım geliyor[du] (Kısakürek, 2017c: 20).

Anadolu coğrafyası, duygularını olumlu yönde harekete geçiren ve iyi yönde devam etmesini sağlayan bir unsurdur, bütün bu manzaraların ve düşüncelerin asıl kaynağı Necip Fazıl’ın eriştiği manevî olgunluktur. Beslemiş olduğu manevî duyguları Abdülhakim Arvasi’nin köyüne yaklaşınca büyütmüş, içine sığdıramamıştır. Buradaki manevî iklimle hayran kalmış ve en sonunda içinde biriktirdiği duyguları mekâna yansıtmaktan geri durmamıştır: “Vâdinin iki dağ eteği arası sıkıştığı, daraldığı ve muazzam bir yeşil nur havuzu haline geldiği bir noktaya vardık” (Kısakürek, 2017c: 140).

İşte bu duygu hali görmüş olduğu manzaraları “kendi beni”ndeki potasında eritmesine vesile olmuş ve ona göre buralar “Nur Yatağı’nı” oluşturmuştur:

“Nur Yatağı çevresinin üst kısmı... Dik aşağı yamaç... Yola 40-50 metre mesafede, ahşap ve kâgir karışımı, eski ve şahsiyetli bir üslûba bürülü, birbirinin omuz başında iki bina... Daha iricesi ve boylucası, Seyyid Fehim Hazretlerinin konağı... Öbürü de mescidi... Fıskiye fıskiye ağaç fişkirtan bir toprak...” (Kısakürek, 2017c: 141).

Bu manzara karşısında susmayı tercih etmekte ve bu anların Allah ile kendi arasında kalmasının daha iyi olacağını söylemektedir. Akabinde o anları ve o manzaraları anlatmaya kelimelerin yetmediğini de vurgulamaktadır:

Bundan ötesi Allah'la aramda... Hiçbir şey anlatamam ve ne söylesem hakikati incitmiş olurum. Şu kadarını söyleyeyim: Bütün hayatımda bu kadar temiz, adeta elenmiş toprak görmedim. Bu manzara dışarıdan bir el işi değil, içeriden bir yansıma işi... (Kısakürek, 2017c: 142).

Yukarıda izah ettiğimiz mevzular ve seçtiğimiz örneklerle, Necip Fazıl'ın iyimser bir bakış açısıyla yöneldiği Anadolu'daki mekânları ifade etmeye çalıştık. *Cinnet Mustatili* adlı eserinde ise bu iç açıcı manzaralara, dünyaya karşı iyimser bir tavra ve betimlemelerdeki yaşama duygusuna çok az rastlamaktayız. Öyle ki bu eserindeki mekân tasvirleriyle tekrar gençliğine, yani Paris günlerindeki inançsız ve umutsuz haline dönmektedir. Bu durum onun için can sıkıcıdır; fakat bu sefer manevî olarak bir birikim içinde olduğu için hapisane hücrelerinde tükendiği anda bu birikiminden faydalanmasını da bilmiştir. Bu cümleleri bir örnekle pekiştirmek için Üsküdar Toptaşı Hapishanesi'nin kapısının önünde gördüklerine dair içinden geçenleri aktarmak yerinde olacaktır: “Sabahın saat 10'u... Hapishanenin önündeyim. İçinde, unutulmuş insanların hayaletleri gezen bir ortaçağ kalesi[dir]...” (Kısakürek, 2018: 7). Henüz hapishaneye girmeden mekânın etkisinde kalmış, bu etki zihnindeki düşünceleri harekete geçirmiş ve ardından böyle bir mekân tasviri ortaya çıkmıştır. Bu mekân tasvirinin hemen ardından hapishanenin içerisine girmiştir: “Müdür ‘buyursunlar!’ demiş... Girdik. Burası evvelce tımarhaneymiş... Peşinden hapishane olmuş... Düşünün; tımarhane üstüne hapishane... Sahiden havası o kadar ağır, duvarları sünger gibi ‘ah-ü zâr’ içmiş bir kasvet ocağı[...]” (Kısakürek, 2018: 7). Necip Fazıl, bu kasvet dolu ortamdaki etkilenmiş ve dört duvarın içinde savunmasız bir haldeyken kendini avutmak için bir anne kucağı gibi çocukluğuna sığınmıştır. Çocukluk anılarını aklına getirmiştir. Bu bir nevi şu an içinde bulunulan zamandan ve mekândan geçmişe kaçma durumudur. Biz bu durumu korku, savunmasızlık, içsel burkuntu, hassasiyet, zayıflık, mekânı ve anı unutma refleksi gibi isimlendirmelerle geçiştirebiliriz. Fakat sanatçı için bu o kadar kolay değildir. Çünkü kırk küsur senelik hayatında en işkenceli gecenin hapishaneye girdiği gecenin olduğunu belirtmektedir (Kısakürek, 2018: 9).

Necip Fazıl, *Bâbîâli* adlı eserinde ise mekân tasvirlerini kendine has bir hale getirmektedir: “Onu kokmuş da olsa, asrının asırlarca gerisinde de olsa zaman ölçüsü gözlüğünden seyredabiliyor musunuz?.. O zaman görürsünüz, görülmeye değer olanı... Dedik ya, o, madde yerine ruhun çöreklenmiş bir yuva... Başka bir mekâna nakledilemez. Nereye taşınsa ve üzerine ne püskürtülse zaman kepeçsinin onda çalkaladığı mayonez tutturulamaz” (Kısakürek, 2017b: 15).

Görüldüğü üzere, kendine has diliyle bir tasvir girişiminde bulunmuştur. Bu tasvirin okuyucuda etki bırakması için “zaman ölçüsü gözlüğü”, “madde yerine ruhun çöreklenmiş”, “zaman kepeçsi” gibi tamlamalarla tasvirini derinleştirmek istediği hissedilmektedir.

Başka bir tasvirde ise aklından geçen, zihninde dolaşan düşünceleri adeta iç mekân tasvirine aktarmaktadır. Dostoyevski’yi düşünüp trende yolculuk yaptıktan sonra Marsilya şehrine varır ve burada ona bir oda tahsis edilir (Kısakürek, 2017b: 35-36). Tahsis edilen bu odayı kendine has iç mekân tasviriyle şöyle ifade etmektedir:

Genç şaire, ancak (Bodler) gibi mücerret pise âşık bir sanatkârın hoşlanabileceği bir oda gösterdiler. Ölü, ölünün son nefesi kokan bir oda... Teneşire benzer bir yatak ve bir köşede yarı açık çekmecesini şişmiş ve çarpılmış bir konsol... Bir koltuk mumyası ve kan izlerine benzeyen lekelerle benekli, sararmış, patiska yerler... Yarı açık çekmecedeki, belki 19’uncu asırdan kalma, betonlaşmış bir francalanın uç kısmı... Bağırsakları, paslı yaylar halinde dışarıya fırlamış koltuk ölüsünün dizlerine oturdu (Kısakürek, 2017b: 35-36).

Görüldüğü üzere Necip Fazıl, sıradan eski bir odayı “kendi beni”nde ve düşüncesinde harmanlayarak korkunç ve ürpertici bir oda haline getirip bu şekilde tasvir etmektedir. Bir başka şair ya da yazar bu şekilde bir tasvirde elbette bulunabilir; fakat burada önemli olan nokta sanatçının kendi zihnindeki o rahatsız edici düşünceleri ve metafizik buhranıdır. Kendisini çok yalnız ve parasız hissetmektedir. Dolayısıyla zihni bu sıkıntı ile meşguldür. Bütün parasını kumar masalarında kaybetmiştir ve bu para eğitimi için verilen bursu da kapsamaktadır. Aklına kumar için kol saatini satan Dostoyevski gelir. Ardından yolu elemenden, ızdıraptan, hüzünden, acıdan ve melankoliden geçen şair, Baudelaire gelmektedir (Kısakürek, 2017b: 35-36).

Necip Fazıl, bambaşka bir düşüncede olsaydı, bütün parasını kumar masalarında kaybetmeseydi hiç şüphesiz bu oda tasviri daha iç açıcı ve ferah olabilirdi. Bu düşüncemiz birkaç paragraf önce değindiğimiz Necip Fazıl'ın Van gezisi tasviri ile sağlamlaştırabilir. Nitekim Van'da bu melankolik ve olumsuz düşüncelerinden sıyrılmış Anadolu'yu ve Van şehrini olumlu duygularla tasvir etmiştir (Kısakürek, 2017c: 132).

Yeri gelmişken Dostoyevski'nin kumara bağımlı bir hayat yaşayışı, çocukluk dönemindeki sıkıntıları ve babasıyla sorunları üzerinde de durmak faydalı olacaktır. Çünkü Dostoyevski ve Necip Fazıl arasında bir bağlantı kurulabilmesi açısından bu önemli bir husustur. Keza bu iki sanatçı arasındaki bağlantıya edebî eserler üzerinden de değinilmiştir (Güneş, 2017: 121-129). Necip Fazıl, babası ile iletişim sorunları yaşamış gezi ve anı niteliği gösteren eserlerinde *-Bâbiâli, Cinnet Mustatili, O ve Ben, Hac-* babasından neredeyse hiç bahsetmemiştir. Bahsettiği noktalarda ise onun silik bir baba rolünde olduğu gözlemlenmiştir (Kısakürek, 2017a: 59). Annesine büyük bir sevgi duymuş, kız kardeşi Selma'nın ölümünden ise kendine pay çıkarmış ve kız kardeşinin mutsuz ve zamansız bir şekilde öldüğünü düşünmüştür. Bu bakımdan Necip Fazıl ile ilgili bu tespitlerimizle Dostoyevski'nin hayatı arasında bir benzerlik olduğu görülmektedir. Sigmund Freud bu doğrultuda birkaç çıkarımda bulunmuştur.

Freud, *Sanat ve Edebiyat* adlı eserinde Dostoyevski'nin zengin bir kişilik olduğundan bahsetmektedir ve bu zengin kişiliğin bir belirtisi de nevrotik olma durumudur. Nitekim Freud sanatçıyı nevrotik bir sanatçı olarak görmektedir: "Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğinden biri nicel, ikisi nitel üç etmen seçtik; duygusal yaşamının olağanüstü yoğunluğu, kaçınılmaz olarak onu bir sado-mazoşist ya da bir suçlu olarak belirleyen doğuştan gelen sapıklığa içgüdüsel yatkınlığı ve çözümlenemez sanatsal yeteneği. Bu bileşim nevrozsuz da var olabilirdi" (1999: 421). Bilindiği üzere Dostoyevski hastalığını epilepsi olarak görmektedir; fakat Freud, Dostoyevski ile aynı düşüncede değildir. Çünkü Freud, bir başka ifadesinde Dostoyevski'nin nevrotik durumuna tekrar vurgu yapar:

O halde kesin konuşmak gerekirse nevrozu kendisini nasıl göstermektedir? Dostoyevski, bilinç yitiminin, kas kasılmalarının ve ardından gelen depresyonun eşlik ettiği ağır nöbetlerine dayanarak kendisini bir epilepsili olarak adlandırmıştı ve başkaları tarafından da böyle kabul edildi. Epilepsi olarak adlandırdığı şeyin yalnızca nevrozunun bir belirtisi olması son derece olasıdır ve buna

göre histerik epilepsi- yani, ağır histeri- olarak sınıflandırılmalıdır (1999: 421).

Freud, bu tanımlı yaptıktan sonra Dostoyevski'ye şöyle bir teşhis koymuştur:

O halde bir organik ve bir duygusal epilepsi ayrımı yapmak oldukça doğrudur. Bunun pratik anlamı ikinci tür nedeniyle acı çeken bir insan nevrotikken ilk tür nedeniyle acı çeken bir insan bir beyin hastalığına sahip olmasıdır. Organik türde hastanın zihinsel yaşamı yabancı bir bozukluğa boyun eğmiştir. Duygusal türde ise bozukluk zihinsel yaşamın kendisinin bir anlatımıdır (1999: 423).

Bu durumda Dostoyevski, duygusal türdeki bozukluk sınıfına giren duygusal epilepsi halindedir. Freud, bu durumun kanıtlanamaz olduğunu vurgulamıştır; fakat bu vurgulayış net bir vurgulayış değildir. Dolayısıyla kanıtlanabilir durumlara da rastlanılabilir. Bu düşüncelere ek olarak Eagleton'un da görüşlerine yer vermek gereklidir. Eagleton, Freud'un sanatçıları nevroitik olarak tanımlamasına karşıdır. Nitekim *Edebiyat Kuramı* adlı eserinde: "Sanatçının nevroitik bir hasta olarak düşünülmesi, normal vatandaşın, romantik sanatçının yarı çılgın, gözü mehtaptan başka şey görmeyen biri olduğunu düşünmesi gibi çok basit bir düşüncedir" (2011: 188).

Freud, sanatçının geçirdiği nöbetlerin çocukluğuna dek gidebileceğini vurgulamıştır. Dostoyevski henüz 18 yaşındayken babasını kaybetmiş ve bu durum hiç şüphesiz onu duygusal olarak sarsmıştır. İşte Freud, bu duygusal sarsıntıyı Dostoyevski'nin nevroitik olmasında en büyük etken olarak görmektedir. Bu görüşünü Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* adlı romanında babanın öldürülme sahnesi ile destekler. Olaylara Necip Fazıl açısından baktığımız zaman ise sanatçının kız kardeşinin henüz çok küçük yaşlarda vefat ettiği görülmektedir. Necip Fazıl'ın duygusal bir sarsıntı içinde olduğunu Heybeliada'da Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın "Selma Sen De Unut Yavrum" adlı şiirini her okuduğunda ağlamasından çıkarabiliriz. Nitekim bu ağlamanın nedeni de şiirde geçen Selma ismi olduğunu söyleyebiliriz:

"Bu devre benim, tekrar kitaplara dalıp hassasiyetimin en had derecelere ulaştığı çığır... Hele Vaniköyü'nde, Serasker Rıza Paşa yalısındaki -Rehber-i İttihat- mektebinde, ilk defa tattığım yatılı talebe acısıyla, Rıza Tevfik'in -Selma sen de unut yavrum- şiirini okuyarak, Boğaziçi'ne bakan büyük pencereler önünde döktüğüm gözyaşları..." (Kısakürek, 2017a: 33).



Babanın ölümünden sonra derin bir sarsıntı ortaya çıkar. Kız kardeşin ölümü ve yine ardından derin bir sarsıntının ortaya çıkışı... Bu sarsıntıların bir benzeri aynı şekilde Harry Guntrip'te de görülmektedir. Guntrip, çocuk yaşta kız kardeşini kaybetmiştir. Bu kayıp onun zihninde derin izler bırakmasına ve duygusal anlamda büyük bir sarsıntı yaşamasına neden olmuştur. Guntrip bu sarsıntıyı, “çocukluk döneminde ardında yatan şey ne olursa olsun kardeşimin ölümü travmasının yol açtığı bellek yitimi” olarak tanımlamış ve bu travmatik duruma değinmiştir (Atakay, 2000: 32).

Hülasa, Necip Fazıl, Dostoyevski ve Guntrip'te benzer duygu ve travmalara rastlamakta; bu travmaların, acı duyma ve bu acı duymanın hayat boyunca devam etmesinden kaynaklanan karşı konulmaz yaşamak huzursuzluğunu ortaya çıkardığını görmekteyiz.

Freud, Dostoyevski'nin nevrozunun dönüm noktası olarak babasının ölümüne işaret etmiştir. Burada Dostoyevski'nin durumu Freud tarafından tek bir bakış açısı ile ele alınmamıştır. Meselenin yalnız babanın ölümü olmadığını, ölüm korkusu ve melankolinin de Dostoyevski'yi bu duruma düşürdüğünü varsaymıştır. Bu düşüncelerin ışığında Freud, Dostoyevski'nin kız kardeşinin söylediklerine vurgu yapmaktadır: “Kardeşi Andrey daha küçükken bile Fyodor'un uykuya dalmadan önce geceleyin bu ölüme benzer uykuya dalmaktan korktuğu ve bu yüzden cenazesinin beş gün ertelenmesini rica eden küçük notlar bıraktığını anlat[mıştı]” (1999: 425).

Aynı şekilde Necip Fazıl, geceleri uyurken karanlıkta odasının bir ürperti kapladığını ve bundan dolayı da çok korktuğunu şiirlerine yansıtmıştır:

“Birtakım değişikliklerle de olsa bütün kitaplarına giren talihli şiirlerde ‘Gece Yarısı’ (1924), yoğun olarak çocukluk korkularının, bunalımlarının izlerini taşır:

Her gece periler uyur odamda,

Derinlerden gelir uzun nefesler.

Yanan mum bir rüya seyreder camda,

Bir hastanın nabzı gibidir sesler” (Okay, 2014: 53).

Dostoyevski'deki bu ölüm sancıları ve korkuları aynı şekilde Necip Fazıl ve Guntrip'te de görülmektedir. Guntrip'in, yukarıda zikrettiğimiz çalışmasında kız kardeşi için “Percy'nin ölümü hâlâ beni yaşamdan çekip çöküşe ve bariz ölüme götürecek bir

bilinçdışı dürtü oluşturuyordu üzerimde” (Atakay, 2000: 38) cümlesi, ölümü hissederek bir halde yaşadığını net bir şekilde ifade etmektedir. Buna mukabil Necip Fazıl da benzer duyguları barındırdığını söylemektedir:

“Selmacık... O, evi dolduran dokuz çocuk içinde ağabeyi, ben, büyük küçük herkesin ensesinde boza pişirirken, minicik siyah önlüğüyle bir duvara yapışmış mahzun mahzun bakan ve önünden geçenleri rahatsız etmekten adeta çekinen bir gölgeciğdir... Selma bende, çocukluğumun en derin ukdelerinden biri[dir]...” (Kısakürek, 2017a: 15).

Öte yandan, Okay bu konunun daha detaylı, dikkatli ve derin bir şekilde işlenmesi gerektiğini ifade etmiştir:

Altı yaşında ölen kız kardeşi Selma ise bu konağın en silik gölgesi. Necip Fazıl'ın çocukluk hayatını dolduran büyük acılardan. O zengin konaktaki himayesiz, hastalıklı, tüy gibi ince kız bu şımarık çocuğun kaprislerinin de oyuncuğudur. Yıllar sonra Selma, Bir Adam *Yaratmak* dramına kendi adıyla Hüsrev'in halasının kızı olarak, Hüsrev'e hayranlığı ve gizli aşkıyla, aynı silik şahsiyetiyle girecek ve Hüsrev'in tabancasından kaza kurşunuyla ölecektir. Tam bir Freud vakası. Hasılı doğduğu konakla beraber çocukluğundan taşıdığı pek çok hatıra, şuuraltında yahut şuurlu olarak eserlerine yansımıştır. Bu husus bence Psikanalitik bir edebiyat araştırmasını hak e[tmektedir] (2005: 9).

Bu arada sadece bu konu özelinde değil, genel olarak Okay'ın bilimsel anlamda Necip Fazıl üzerine çeşitli çalışmaların yapılmasına öncülük ettiğini hatırlamakta fayda vardır (Karataş, 2017: 58).

Bu üç örnekte de görüldüğü üzere hayatın her anında birileri -ki bunlar bazen babadır, bazen kız kardeş, bazen de bütün aile bireyleridir- yok olunca ölümü hissetme duygusu tetiklenmekte ve bu duygu bir tür önlenemez korkuya dönüşmektedir. Bu korkuyu atlatamayanlar histerik bir hal alırlar. Nitekim Necip Fazıl, Dostoyevski ve Guntrip gibi şahsiyetler de bu korkuyu atlatamamışlar ve üstesinden gelememişlerdir. Bu dramatik, acı travmaların ve karşı koyulamaz birikmişliklerin vermiş olduğu ağırlık; yukarıda bahsettiğimiz üç şahsiyetin yaşamaya çalıştıkları hayat karşısında daha güçlü bir hal almasına, duygu ve düşünce dünyalarındaki 'şeyleri' daha fazla tartarak oluşturmalarına vesile olmuştur. Nitekim Guntrip de arkadaşlarının kendisine böyle travmaları tecrübe

etmeden iyi bir psikoterapist olamayacağını söylediklerini aktarmaktadır (Atakay, 2000: 30).

Mekânın ve zamanın insan psikolojisini etkileme konusuna tekrar döndüğümüzde ise, yukarıda verdiğimiz örneklerin –Necip Fazıl’ın Paris’i, Anadolu’yu, Van’ı tasvir etmesi- mekânsal hafıza veyahut bellek dediğimiz olguyu ortaya çıkardığını görmekteyiz. Necip Fazıl’da bu olgu çok belirgindir. Bu bağlamda Mehmet Narlı’nın “mekânlaşarak” yaşamak ifadesi son derece önemlidir. Mekânın hafızasında insanın bütün değer yargıları, umutları, hayal kırıklıkları, sevinçleri, korkuları, yapmaya cüret edemeyişleri, keşkeleri, kalabalıkları ve tek başlılıkları vardır. Kısacası zaman, kaybolmadan mekânlaşıp insanın zihnin bir köşesinde sabit bir şekilde durmaktadır (Narlı, 2014: 77-80). Bu sabit bekleyiş duyguların ani yükselişleri ile harekete geçmektedir. Geçmişte yaşanan ya da başka bir deyişle tam anlamıyla yaşanılmayan haller, bu hareketlilikten faydalanarak ortaya çıkmakta ve insanın zihnini işgal etmektedir. Necip Fazıl da bu hareketlilikten faydalanıp ortaya çıkan hallerin önünü alamamıştır ve kimi zaman aklına Giresun’da yaşadığı günler gelmiştir. Giresun günleri mekânsal belleğinde derin bir iz bırakmış, bu iz zihnini etkileyip, utanç ve pişmanlık duygusunu arttırmıştır:

“Giresun’da işleri güçleri kumar, bazı fındık tüccarlarıyla öylesine oyuna dalmıştır ki, nihayet bankaya haber vermeksizin evinde iki gün, iki gece uyuya kalmış, dehşetle ayağa kalkınca da aynaya her bakışında suratına tükürmek için saçlarını sıfır numarayla kestirmiştir” (Kısakürek, 2017b: 75).

Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise *Kanaryanın Ölümü* adlı hikâyesindeki sürekli kumar oynayan banka memuru tiplmesi ile Necip Fazıl’ın benzerliğidir (İlhan, 2018: 149). Necip Fazıl yaşadığı hayatı, tecrübe ettiği durumları hem anılarında anlatmış hem de tecrübe ettiği bu halleri diğer edebî eserlerinde kurgulamıştır. Bu vesileyle anı türündeki eserlerin kurgusal eserler üzerindeki önemi ortaya çıkmaktadır.

Kimi zaman, büyüdüğü konağın karşı koyulmaz hatıralarından sıyrılamamış: “İçinde yetiştiği, taş konak ve onu çevreleyen aile, uzun yıllar hayatta kalan anne, Necip Fazıl’ın dava adamı kişiliğinden çok ferdî varlığında, sanatkârlığında derin izler bırakmıştır. (...) Kendisi bazı hikâyelerinde bu konağı mekân olarak kullandığını hatıralarında yaz[maktadır]” (Okay, 2014: 162-163).

Kimi zaman belleğinde, Aksaray’ı barındırmıştır. Necip Fazıl’ın mekânsal belleğinde Aksaray’da oturduğu ev, ona korkuyu ve ürpermeyi hatırlatmaktadır:

Aksaray’da, eğri büğrü tahtalarla kaplı ve iki odalı bir ev tutmuştur. Yanında küçük bir bahçesi olan ve içeriye bahçe kapısından girilen bir ev... Cin yuvası... (...) Cinlerin bütün gece kuyudan iniltili çığırık sesleriyle su çektiği vehmi içinde sabahı bulur bulmaz tekinsiz evden çıkıyor, doğru Bâbiâli’ye damlıyor[du] (Kısakürek, 2017b: 59-60).

Kimi zaman da mekânsal bellek sanatçıya, umut ve hayal etmeyi hatırlatmıştır:

Ceyhan’da çiftliği olan Maraşlı, eski bir defterdar tarafından davet edilmişti. (...) Çiftlikte nefis bir de Arap atı... Doru, alını akıtmalı, üç ayağı sekili, boylu poslu bir kısrağ... Gayet uysal ve koyun kadar yavaş kısrağı o kadar beğendi ki söylemeden duramadı:

—Ah, keşke böyle bir atım olsaydı da kasabada kendime ahır olan bir ev tutup ona baksaydım! (Kısakürek, 2017b: 72).

Yeri gelmişken Necip Fazıl’ın at sevgisinin, Abdülhakim Arvasi tarafından bir hadis ile desteklenerek hoş görüldüğünü belirtmekte de fayda vardır (Kısakürek, 2017a: 126).

Mekânsal belleğin insan üzerindeki etkileri başka örneklerle daha da pekiştirilebilir. Burada önemli olan husus mekânın ve zamanın insanın duyu dünyasına nasıl bir hareket kattığı ya da duyu dünyasında nasıl bir salınım ve durağanlık yarattığıdır. İnsan, bu bellek silinmediği müddetçe kendini unutmayacaktır. Yukarıda tespit ettiğimiz unsurları temellendirme noktasında Narlı’nın şu cümleleri çok kıymetlidir:

[İ]nsanların yaşamış ve düşlemiş oldukları bütün yaşantılar ve bu yaşantıların yansımaları, mekânların hafızalarında durmakta ya da bu zaman ve mekânlar, bilinçli-bilinçsiz hafızanın arketipleri olarak yaşamaktadırlar. Edebiyat ve mekân ilişkisi bir bakıma, mekândaki bu hafızayı ve hafızalaşmış mekânı, hatıra ve düşler yoluyla çözümlenmeye, mekânın yansıtıcı niteliğini görmeye dayanır. Mekânların insanlar, insanların mekânlar üzerindeki izlerini edebiyat eserlerinde aramadan yapılan her çözümlenme eksik kalacaktır (2014: 78-79).

Bu bakımdan Necip Fazıl’ın edebî kişiliği ve eserlerinde varlığını hissettiğimiz her duyu bir mekâna tekabül etmektedir. Örneğin, Bachelard şairin mekânla ilişkisini şiirsel

mekân kavramıyla ifade etmektedir. Şair mekânı ve içindekileri keşfettiği an aslında kendi içinde olanları keşfeder ve bu keşif onun daha derinlere inmesine vesile olur. Bu derinlik de genişliği beraberinde getirmektedir (Narlı, 2014: 79).

Şair ve yazarların ya da en temel ifadeyle sanatçıların kullandıkları dil, eserlerinin derinliklerine sakladıkları imgeler ve akıllarından geçen düşüncelerin zaman ve mekân ile ilişkili olduğu aşikârdır. Şöyle ki Necip Fazıl'ın *Cinnet Mustatili* adlı eserindeki bir cümle ile *Çile* adlı şiir kitabındaki bir dize aynı ortak paydada buluşmaktadır. Anı bir bakıma şiire vesile olmuştur. Necip Fazıl o an, içinde bulunduğu mekânı kendi içinde keşfedip eserlerine yansıtmaktadır. Yansıttığı duygu aynı; farklı olan ise eserlerin türleridir:

*Cinnet Mustatili* adlı eserinde:

“[V]e nihayet çaycı Muzaffer’e seslenmek:

-Muzaffer, çaylar nasıl?” (Kısakürek, 2018: 229).

*Çile* adlı şiir türündeki eserinde ise:

“Çaycı, getir, ilâç kokulu çaydan!

Dakika düşelim, senelik paydan!” (Kısakürek, 2005: 426).

Yine aynı eserlerden hareketle bir başka örnek ise şöyledir.

*Cinnet Mustatili* adlı eserinde:

“Yatağımın başucuna baktım; duvarda bir baş lekesi... Yeni badana üzerinde, başımı duvara dayayıp düşünmekten, nemli bir leke peydahlanmaya başlamış...” (Kısakürek, 2018: 29).

*Çile* adlı şiir türündeki eserinde ise:

“Peykeler, duvara mihli peykeler;

Duvarda, başlardan, yağlı lekeler,

Gömülmüş duvara, baş baş gölgeler...” (Kısakürek, 2005: 426).

*Cinnet Mustatili* adlı eserinde:

“Gaz sobasının üstüne abanmış, düşünürken, koğuşlardan ‘sağol’ feryadı geldi. Anladım ki, saat 5... Yoklama zamanı...” (Kısakürek, 2018: 59-60).

*Çile* adlı şiir türündeki eserinde ise:

“Saat beş dedi mi, bir yırtıcı zil;  
Sayım var, maltada hizaya dizil!  
Tek yekûn içinde yazıl ve çizil!  
İnsanlar zindanda birer kemiyet;  
Urbalarla kemik, mintanlarla et” (Kısakürek, 2005: 426).

*Cinnet Mustatili* adlı eserinde:

“Hapishanelerde ana baba kaatilleri bile kendilerine ayrılmış bahçelerde dolaşma hakkına malikken, neydi bize tatbik ettikleri bu muamele?” (Kısakürek, 2018: 122).

*Çile* adlı şiir türündeki eserinde ise:

“Zindan iki hece, Mehmed’im lâfta!

Baba katiliyle baban bir safta!” (Kısakürek, 2005: 425).

Necip Fazıl’ın olumlu ya da olumsuz bir şekilde belleğinde tuttuğu, tecrübe ettiği anları, anıları ve mekânları türler arası geçişte kullandığı görülmektedir. İşte bu durum Narlı’nın yukarıda verdiğimiz cümleleriyle benzerlik göstermektedir. Yine burada Bâki Asiltürk’ün mekân için ifade ettiği cümleler de bizim için çok kıymetlidir:

“Kaçtığımız ya da koştığımız mekânların hemen hepsiyle ilgili olarak anılarımız, yaşantı deneyimlerimiz, sevgi ya da nefretlerimiz bizi yönlendirir. (...) Mekândan bağımsız düşünemediğimiz insan, ürettiği sözle mekânı anlamlandırır, mekânın kendisine sunduğu imkânları adeta tekrar mekâna döndürür” (2014: 83).

Bu ifadelere paralel olarak Necip Fazıl’ın Ankara’da, Güneş’in henüz batmaya doğru yaratmış olduğu renk cümbüşünü kelimelere dökerken haz alışı dikkate değerdir. Sanatçı, “mekânın ona sağlamış olduğu imkânı” es geçmeyip değerlendirmiştir. Burada dikkat edilecek bir diğer husus ise bu manzaraya sadece bir kereye mahsus değil, defalarca şahit oluşudur. Bu tekrarlamalar ise zihnindeki olumlu duyguların harekete geçmesini sağlamıştır. Bu durum aynı zamanda mekânın belleğe etkisine ve mekânın duyguları pekiştirmesine güzel bir örnektir:

Bayıldığı, Ankara’nın eski ahşap ve taş yapıları bir; bir de çok uzun süren gurub manzarası... Şu, Fransızcası (krepüskül) akşam fecri denilen renk ve ışık cümbüşü... Ufkun ilerisinde, nereye varsan

onun da ilerisinde görünmez bir kimya laboratuvarında sihirli inbiklerden süzülüp sarı, kırmızı, mor, erguvan şurubunu göklere döken Güneş, en cömert payını bu en hasis noktaya ayırmıştır. Dakikalarca süren ve gittikçe eriyici bir çılgılık halinde renklerle ışıkları ağlatan bir gurub [vardı]... (Kısakürek, 2017b: 137-138).

Necip Fazıl, anı ve gezi eserlerinde okuyucusuna, mekânın manevî dünyasına sirayet edişini sunmuştur. Bu sunuş da mekândan etkilenişini göstermektedir. Bu bölüme geniş bir perspektiften bakıldığı vakit; mekânın duygu ve düşünce dünyasında derin bir iz bıraktığı görülmektedir. Eserler kaleme alınırken mekân adeta kalemin gölgesinde gizlenmekte, sanatçı bu gizlenişin, eserlerini ortaya koyduktan ve eserlerini okuyucusuna ulaştırdıktan sonra farkına varmaktadır. Bu minvalde, şahsiyeti açısından “kendi beni” ve yaşadığı mekânlar çok önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü devamlı kendisi ile bir manevî muhasebe içindedir. Bu muhasebenin yapıldığı mekân ise sanatçının, genelde o anda bulunduğu yer, özelde ise kafasının içidir. Devamlı bir surette kendisiyle uğraşan, duygu ve düşüncelerini olgunlaştıkça elekten geçiren ve geçmişte yaptığı hataları, yanlışları, yanlışları, pişmanlıklarını aklına getiren bir sanatçı için anılar ve içinde bulunduğu mekânlar, şüphe götürmez bir gerçektir ki her daim önemli olacaktır.

Necip Fazıl, eserlerinde tıpkı mekân mefhumu gibi zaman mefhumunun da belirgin bir şekilde üzerinde durmuştur. Dolayısıyla yukarıdaki sayfalarda detaylı izahatı yapılan, örneklerle pekiştirilen ve çeşitli kıyaslamalarla mekân konusunun kavranmasını belirginleştiren hususların yanında zaman mefhumuna da değinmek yerinde olacaktır. Bu bakımdan zamanın sanatçı tarafından subjektif bir hale getirilişi önemli bir noktadır. Bu noktaya Ramazan Kaplan da işaret etmiştir (2005: 199). Kaplan, sanatçının şiirlerinden yola çıkarak zamanın ruh hali ile ilişkili olduğuna kanaat getirmiş ve çeşitli kavramlarla bu kanaatini detaylandırmıştır. Bu çalışmada ise Necip Fazıl’ın anı ve gezi eserlerinde zamanı nasıl subjektif bir hale getirdiği ve zamanın sanatçının ruh haliyle nasıl bir paralellik gösterdiğine değinilmektedir. Bu vesileyle Türk edebiyatı için önemli bir figür olan Necip Fazıl’ı zamanın subjektifliği ile ilişkilendirip birkaç örnekle de düşüncemizi temellendirmeyi amaç edindik. Burada ilkin Kaplan’ın tespitlerinden başlamak yerinde olacaktır; çünkü Kaplan, sanatçının şiirlerini esas aldığında –Akşam, Kaldırımlar- zaman kavramı olarak akşamın/gecenin/karanlığın hüznün ve melankolinin zaman dilimi olduğuna vurgu yapmaktadır (Kaplan, 2005: 199). Bu husus, sanatçının şiirlerinde

görüldüğü gibi anı ve gezi eserlerinde de görülmektedir. Fakat burada küçük bir farkla, akşam/gece kavramının sanatçıda farklı bir ruh haline tekabül ettiği ortaya çıkmaktadır. Necip Fazıl, *Cinnet Mustatili* adlı eserinde hapisane hayatında gecenin olumsuz duygulardan ziyade olumlu duygulara gark ettiğini ifade etmektedir. Çünkü sanatçı: “[G]eceleri, şöyle el ayak çekildikten, yani mahkûmlar koğuşlarına tıklandıktan sonra, mahud, ortası murabba şeklinde demir parmaklıkları meydanda dolaşmak müsaadesini kopar[mış]” (Kısakürek, 2018: 124) ve bu vesile ile de geceleri uyuyabilmek için gerekli olan hareket, egzersiz ve devinimi elde etme fırsatı yakalamıştır. Bir başka örnekte ise Necip Fazıl, mekânın vermiş olduğu olumsuz duygulardan ötürü yine akşamın/gecenin sabahtan/gündüzden daha evla olduğunu vurgulamıştır: “Hey gidi Malatya geceleri, hey!.. Gündüzleri katmıyorum; çünkü onun gündüzleri daha karanlık gecelerdir” (Kısakürek, 2018: 130). Sanatçı, sabahın/gündüzün çaresizliğin, hüznün ve olumsuz şekillerin zaman dilimi olduğunu düşünmeye devam edecek, gecenin karanlığına sığınmakla zaman mefhumunun gazabından korunmaya çalışacaktır. Hapishanede sabah uyanmanın vermiş olduğu sıkıntı ve kaygı sanatçının zaman dilimlerini subjektifleştirmesine sebep olmuştur:

Sabah olunca, sabah olunca; revirde sabah olunca... Evvelâ göze tavan bürünür. Beyaz kireç badanalı tavanda, aynı kirli beyazın, daha açık ve daha kapalı tonlarından bir sürü şekil... Bu şekiller ya bir arslan kafasını, ya bir kedi başını, ya bir manda kellesini andırır. (...) Tavanda ne kadar şekil varsa hepsinin ağzı açıktır; ve hepsi de sizin beyninizi çiğnemek için uzanmıştır, tavandan sarkmıştır (Kısakürek, 2018: 169).

Benzetmeler dikkate alındığında zaman mefhumunun o an hissettikleriyle paralel bir doğrultuda olduğu görülmektedir. Yukarıdaki örneklerin hepsini dikkate aldığımızda ise zaman mefhumunun genel geçer olanın dışına çıktığı ve mekânın yardımıyla da subjektif bir hal aldığı ortaya çıkmaktadır. Esasında Necip Fazıl, zaman mefhumu üzerine devamlı surette düşünmekte ve bu mevzuyu tıpkı diğer muhasebe ettiği hususlar gibi muhasebe etmektedir: “Akıl ne, kader ne, ölüm ne, zaman ne, mekân ne, insan ne, ben neyim?” (Kısakürek, 2018: 125). Elbette ki “zaman atomunun potasında kavrulmuş” (Kısakürek, 2018: 114) bir sanatçı için zaman önemli bir husustur. Çünkü ruhî manada rahatlığın tek engelleyicisi zamandır: “Zaman, öldürürken, arada bir ‘Gel!’ dediğimiz hâlde gelmeyen fikirle, zaman bizi öldürmeye başlayınca ‘Git!’ dediğimiz halde gitmeyen



fikir... İşte ruh sıhhati, bunların ikisi arasında olsa gerek[tir]...” (Kısakürek, 2018: 128). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere zaman ile devamlı surette bir çatışmada, zamana karşı bir üstünlük kurma çabasıdır; çünkü Necip Fazıl, bu rekabetten mağlup ayrılır, zamana karşı üstünlük kuramaz ise ruhunu kemiren düşüncelere esir olacağını bilmektedir. Hem fizikî hem de ruhî manada bir hapis hayatı elbette ki sanatçı için büyük ve aşılamayacak bir zorluk olacaktır. Dolayısıyla ruhî manada ikinci bir hapis hayatı yaşamaması için zaman mefhumu son derece kıymetli ve kayda değer bir mevzubahistir. Bu minvalde zaman mefhumunun geniş bir tanımını Necip Fazıl’ın kendi cümleleri ile vermek hem konunun bütünlüğü bakımından hem de zamanın onu nasıl bir düşünceye sevk ettiğini anlamak bakımından elzemdir:

Allahın en büyük nimetlerinden biri zaman... Olmak, bir şey olmak, en büyük şey olmak, geçmeyen âna ulaşmak için o merdivenlere muhtacız. Böyle iken, bu en muhtaç olduğumuz şeyden en çok nefret ederiz. (...) Ve zaten, bizim öldürdüğümüz değil de, bizi öldüren zaman, istesek de, istemesek de, minicik film kareleri gibi, ezelle ebed arası iki çark içinde akar, gider. ‘Dur!’ de, bakalım duruyor mu? (...) Ve nihayet, kâh geçtiği için hayıflanılıyor, kâh geçmesi için her şey yapılıyor, kâh geçmemesi için hiç bir şey yapılmıyor. Ve o, yalnız geçiyor (Kısakürek, 2018: 113).

Yukarıda zaman mefhumu ile ilgili verilen birkaç örnekle birlikte zamanın; mekânın etkisiyle değişmesinin yanında, sanatçının kaleme aldığı türler arasında da ruh haline göre şekil aldığı, farklılaştığı görülmektedir. Necip Fazıl’ın bazı şiirlerinde akşam olumsuz bir zaman dilimiyken bazı düzyazı eserlerinde olumlu bir zaman dilimi olarak saptanmaktadır. Burada esas teşkil eden husus; zaman mefhumunun o an hissettikleriyle doğrudan ilintili olmasıdır. Çünkü Necip Fazıl, akşam vaktini bütün şiirlerinde devamlı surette olumsuz kullanmadığı gibi; düzyazı eserlerinde de devamlı surette olumlu bir zaman dilimi olarak kullanmamaktadır. Bu türler arası kıyaslamaların yapılmasının temel argümanı; zaman kavramının sanatçıdaki işlevselliği; sanatçının duygu ve düşünce dünyasında barındırdığı edebî ve hissî unsurların zaman vesilesi ile dış dünyaya güçlü bir şekilde aktarımıdır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ANI VE GEZİ YAZILARINDAKİ ŞEKİSEL HUSUSİYETLER

Bu bölümde, sanatçının anı ve gezi yazısı hüviyeti gösteren eserlerinin dil ve üslup açısından değerlendirmeleri yapılacaktır. Ardından, sanatçının bu eserlerde kendini nasıl ifade ettiği ve nasıl bir üslup takındığı örnekler üzerinden belirtilecektir.

#### 4.1. Dil ve Üslup

Necip Fazıl'ın, anılarından ve gezip gördüğü yerlerden bahsederken bahis konusu olan unsurları çarpıcı ve kıvrak bir üslupla ifade ettiği görülmektedir. Sanatçı, vurucu betimlemeleri ve keskin ifadeleriyle okuyucusuna üslup açısından direkt olarak etki eder. Bu vesileyle okur sanatçının içinde bulunduğu durumu içselleştirme imkânına kavuşur. Söz gelimi *Cinnet Mustatili* adlı eserinde geçen: “[h]apishane, cemiyet marazlarının, mikrop saklayıcı astar nahiyesinden bir köşe[sidir]” (Kısakürek, 2018: 218) ifadesi, yukarıda izah etmeye çalıştığımız unsurları daha açıklayıcı bir hale getirmektedir.

Belki de Necip Fazıl'ı Türk edebiyatında önemli kılan başlıca unsur; “kendi beni”ndeki duygu ve düşünceleri ilginç metaforlar yaratarak, benzersiz teşbihler yaparak ve bunları da çok düzgün, çok akıcı, çok kıvrak bir Türkçe kullanarak ifade edişidir. Bu bağlamda Necip Fazıl'ın anı hüviyeti gösteren ve onu en iyi anlatan *O ve Ben* ve *Cinnet Mustatili* adlı eserlerinde yer alan birkaç benzetme örneğini daha vermemiz kendini ifade ediş tarzının ve edebî havsalasının anlaşılması bakımından faydalı görülmektedir:

“Bir gece süren esrar vecdini ertesi sabah unuttum. Ve yine daldım saksı altındaki böcek hayatıma...” (Kısakürek, 2017a: 82).

“Çıktığımız zaman akşam olmuş, karanlık, bir seccade gibi Eyüp'ün üstüne atılmıştı. Evet; akşam, Eyüp'ün üstüne bir seccade gibi bir hamlede düştü sandım” (Kısakürek, 2017a: 94).

“Ağrıyan akıl dişimdi” (Kısakürek, 2017a: 98).

“Bir iğneli fiçı ki, bu, üstünden hayal uçsa kanatları kana boyanır” (Kısakürek, 2017a: 101).

“Penceremde sabah, koyu siyahın üstüne her an biraz daha açık mavi bir renk püskürtülürcesine yavaş yavaş maya tutuyordu” (Kısakürek, 2017a: 99-100).

“Ayağımı bastığım noktada arzın kırsı çökecekmişcesine bir istinatsızlık hissine düşüyorum...” (Kısakürek, 2017a: 110).

“Zifiri karanlıkta bir akşam... İki sıra ağaç arasından evime doğru, yerden kalkmaz bir çuval gibi vücudumu sürüklerken, yol ortasında bir gölge gördüm” (Kısakürek, 2017a: 102).

“Konuşmak; o ne zor şey oldu, o, benim için... Bir zamanlar ruhumun memelerinden kırbalar dolusu kelâm sütü sağır ve yine içimi boşaltamazken, şimdi aynı memelerden süt yerine kan geldiğini sanıyorum” (Kısakürek, 2018: 174).

Bu cümleler ve bunlara benzer cümleler Necip Fazıl’ın diğer anı ve gezi yazısı eserlerinde de görülmektedir. Nitekim benzer ifadelere *Hac* adlı eserinde de rastlamaktayız:

Eğer bu bir buçuk milyonun içten yalvarışı dudaklara geçseydi gök yırtılır, sükût donar, madde erirdi. Aa, gönül fiskiyesinden semaya boşanan lavların orada ne yaptığını bilemediğimiz için her kıyasın dışında kalıyor ve hayalimizi namütenahi uzaklarda bir uğultu çağlayanına vermiş, susuyoruz... Manalar tepemizden akıyor ve biz, üzerinden kum yağmuru gibi mermiler geçen bir gaflet siperi içinde başımızı yukarıya kaldıramıyoruz (Kısakürek, 2017c: 43).

Yukarıda örnek verilen ifadelerden hareketle Necip Fazıl’ın, dili kıvrak ve etkili bir şekilde kullanarak aslında “kendi beni”nde cereyan eden karşı konulmaz duygu ve düşüncelerinin bir başkası tarafından da anlaşılmasını istediği aşikârdır. Bu bir nevi içindikileri anlatıp rahatlama şeklidir. Zaten sanatçının sanatını icra etmesindeki temel amaç da içindikileri dışa vurma isteğidir. Bu cihetle sanat, amaca ulaşmada araç olma rolünü üstlenmektedir. Bununla birlikte ahenkli, akıcı, şiirsel üslubu ve kendini ifade ediş tarzını bu denli güçlü tutması, sanatçının aksiyoner bir kişi olmasıyla da ilişkilendirilebilir.

Okay’ın görüşlerinden hareketle, Necip Fazıl’ın ortaya koymak istediği sanat anlayışı, bir nevi aksiyonun ve ruhun madde âlemine kendini kabul ettirmek istemesidir. Yani sanatçıda ruh, maddî bir hal alır. Bu hal de soyut olan ruhu somut hüviyete; bir heykele dönüştürmektedir. Bu heykel somut anlamda hareketsiz gibi görünse de aslında

soyut anlamda sürekli bir hareket ve devinim halindedir. İşte bu devinim kendi fildişi kulesinde hareketsiz bir şekilde duran ve düşüncelerini topluma tebliğ etmeyen fikir ve sanat adamlarının aksi istikametindedir (Okay, 2009: 48-49). Böylelikle sanatçı; durağanlığa karşı çıkmış, sanatın icrası ve doğrudan topluma ulaşması için devinimin gerekliliğine dikkat çekmiştir. Necip Fazıl'ın karşısında durduğu durağanlık fizikî manadan ziyade ruhî; somut manadan ziyade soyuttur.

Yine bu minvalde sürekli bir devinim halindeki şahsiyetin ve bu sürekliliğin ortaya çıkardığı üslubun karışımından meydana gelen fikir heykelinin, Necip Fazıl'ın, kendisini aksiyoner olarak tanımladığı cümlelere değinmek yerinde olacaktır: “Çık bu hesap makinesinin, seksek oyununun içinden; içtimaî memuriyetin neyse ona atıl ve ne olacaksın olmaya bak! Bâtında olamazken hiç olmazsa zâhirde bir şey olmaya çalış!.. Davanın, cemiyet planına bağlı sözcüsü, fikircisi, aksiyoncusu! [ol]” (Kısakürek, 2017a: 171). Necip Fazıl, eşinin de kendisi gibi düşündüğüne inanmış, örnekler vererek de bu inancı teyit etmiştir: “O, bütün hayatı dalgalı bir ummanda ve kaptan köprüsünde geçen kocasından, sahilde sessiz bir balıkçı kulübesine mahsus bir yaşayış istemez[di]” (Kısakürek, 2018: 7). Bu düşüncelerle birlikte aksiyon alıp diğer sanatçıları eleştirmiş, bu eleştirileri yaparken de üslubundaki –birkaç paragraf sonra üzerinde duracağımız- şiirselliğin ilk emareleri ortaya çıkmaya başlamıştır: “fakat ne bir ulvî fikir, ne bir çile, ne isteklisi olduğu yeni bir dünya, ne bir iddia, ne bir dâva; ve en hazini, ne de kafa sancısı plânında üstün bir ıstırap... Yalnız arada bir onu tutan, nereye döneceğini bilmemekten doğma ihtilâç ve hafakan...” (Kısakürek, 2017b: 209).

Necip Fazıl, savunduğu fikirleri birinci ağızdan direkt olarak okuyucuya aksettirmek için dili araç olarak kullanmaktadır. Bu doğrultuda sanatın icrası ve verilecek olan mesajın etkinliği bakımından dilin işlevi son derece önemlidir. Etkili bir üslup kelimelerin arasına gizlenmiş ve henüz filizlenmemiş fikirlerin benimsenmesini kolaylaştırabilir. Bu söylediklerimizle birlikte üslubunda yer yer aşırı eleştiriye kaçtığı, hatta argo kelimeler dahi kullanmaktan çekinmediği de görülmektedir:

“Nazım Hikmet, uzun boylu, altın renkli saçları, çakır ve çiğ gözleri, çilli ve tozpembe yüzü, şapşal çehre hatları ve küçük ve yusyuvrakçık kafasıyla, insana ilk bakışta yakışıklı hissini veren, bilhassa maymunvarî içeriye doğru tuttuğu sarkık elleriyle bu halini mühürleyen bir aptaldır” (Kısakürek, 2017b: 83).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere kendi düşünce dünyasında olmayan insanlara karşı üslubunu sertleştirmiş, argo kelimelere de çekinmeden yer vermiştir. Bu durum etkili betimlemelerin, kuvvetli ifadelerin yanında üslubunun bazı durumlarda katılaştığını, hatta kabalaştığını göstermektedir. Yine aynı şekilde bazı hararetli tartışmalar neticesinde üslubunu hodbinlik ve polemikten de ayrı tutamadığı görülmüştür:

Aynı Peyami Safa, bir zaman sonra ortaya, en yakın dostu Genç Şair hakkında da bir iddia atacak ve onun “Kaldırımlar” şiirinin, kendi romanından birinin bir (pasaj) ından aktarma olduğunu ileriye sürecektir. O zaman da Genç Şair diyecektir ki: —Ayol, Peyami’nin romanıyla benim şiirim arasındaki neşir tarihi farkını bir tarafa bırakalım; sırf keyfiyet ayrılığı bakımından öyle uçurumlar vardır ki, ondan çaldığım bile kabul edilse, iki maden arası nispet, neyin kime ait olduğunu göstermeye yeter. Onunki altın, benimki teneke ise, demek bir şey çalabilmiş değilim. Aksine, benimki altın onunki teneke ise onun da benden ilham aldığını kabul edemem; zira kendiminkini tenekeleştirmiş olurum (Kısakürek, 2017b: 91-92).

Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise Necip Fazıl’ın bir zamanlar aynı çizgi ve düşüncede olduğu insanlara karşı takınmış olduğu küçük düşürücü tavrıdır. İlk örnekte tamamen fikir ve düşünce olarak zıt bir kişilik varken ikinci örnekte ise belli bir süre arkadaşlık ilişkisi içinde olup fikir ve düşüncelerine katıldığı bir sanatçı vardır. Her iki durumda da kendinden ve üslubundan ödün vermediği açıkça görülmektedir.

Necip Fazıl, bu sert tutumu ve bazı durumlarda aşırıya kaçan üslubu nedeniyle karşıt görüşte olduğu kişilerin eleştiri oklarına hedef olmuştur. Bunun sonucunda çeşitli davalar açılmış, hakkında çeşitli hapis cezaları verilmiştir (“Necip Fazıl Kısakürek’in Eserleri”, t.y.).

Bu sert tutumu ve polemikten kaçınmayan mizacı sadece sanat çevreleri için geçerli değildir; çünkü aynı zamanda sanatçı, siyasî alanda da çeşitli tartışmalar ve çekişmeler yaşamıştır. Bu minvalde Adalet Partisi hakkındaki düşünceleri önemlidir. Çünkü bu düşüncelerini sıralarken yaklaşık olarak bir sayfayı dolduracak ifadeler yer vermektedir. Düşüncelerini belirtirken tek nefeste ve neredeyse nokta koymadan sıralaması, onun dili akıcı bir şekilde kullandığını, düşüncelerini de çarpıcı bir şekilde,

zorlanmadan ifade ettiğinin en güzel yansımasıdır. Bu anlattığımız hususu detaylandırmak için *Bâbîâli* adlı eserde geçen ifadelere değinmekte fayda vardır:

Bütün işlerinde de, karanlık sermayeye meydan açmak, mahdut şahıslar elinde büyük sermaye birikimine yol vermek, (enflasyon)u tek çare olarak modalaştırmak, öteden beri kıvam sırrı çözülemeyen yatırımları azdırmak, zirai ve sınaî temeller arasındaki muvazenesizliği büsbütün bozmak, Millî eğitime hedef ve sistem verememek, üniversiteler üzerinde millî ruh sultasını kuramamak, gençlik fesatçısı solcu gençliği kılıçtan geçirtircesine gerçek Türk gençliğine havale edememek, baş döndürücü bir hızla mesafe alan ahlak sukûtu arabasının tekerleklerine bir taş koyamamak, boyuna Demokrat Parti'nin mirasçısı geçinmek, sonra da mirasın hakiki sahiplerine sırt çevirmek, zaten mîadını doldurmuş ve tükenmiş olup da gördüğü zulüm sayesinde kıymet kazanan bu partinin üstüne çıkamamak, yepyeni bir mana ile gelememek ve asıl Demokrat Parti'nin yapmaya memur iken yapamadığını kendisinin yapması gerektiği hikmetine uzak kalmak, bu partinin şiarı olmuştur. Hesabı bu kadardır! (Kısakürek, 2017b: 325-326).

Necip Fazıl, bu sert üslubundan ve keskin ifadelerinden bambaşka bir hüviyette intibalar da bırakmıştır. Nitekim anı ve gezi yazısı eserlerinde kullandığı dilin bazı durumlarda şiirsel bir özellik kazandığı görülmektedir. “Ağustos’un yirmi yedinci Salı sabahı... Şaban ayının sekizi... Cildi, mavi ve yeşilin Binbir tonuyla ürperen Van Gölü üzerindeyiz...” (Kısakürek, 2017c: 127). Yine başka bir örnekte biraz daha kafiyeli bir anlatıma rastlamaktayız: “Dağlar: Yine o dağlar, gelişimizdeki koyu kahverengi cılk dağlar... Korkunç bir ıstırap tekallüsü halinde Anadolu ruhunu remzlendiren kel ve keleş dağlar...” (Kısakürek, 2017c: 146). Necip Fazıl’ın anlatımında şiirsellik, karşı tarafa aksettirmek istediği düşünce kadar önemlidir. Bu duruma neredeyse eserlerinin her sayfasında rastlarız. Bu hususa paralel olarak birkaç örnek ile anı ve gezi eserlerindeki şiirselliği pekiştirebiliriz: “Hapishanede, mırıltı, dırıltı, patırdı” (Kısakürek, 2018: 40), “Sabaha kadar yağmur, sabaha kadar yağmur... Uyandım yine yağmur...” (Kısakürek, 2018: 38), “Kadıncağız mahzun, kadıncağız bitik, kadıncağız ölgün” (Kısakürek, 2018:

38). Son olarak vereceğimiz örnek, Necip Fazıl'ın iç ahenge –seciye- ne kadar önem verdiği bir göstergesidir:

Ey, Allah'ın Resulü!.. Resuller Resulü!.. Yaradanın Sevgilisi!..  
Varlığın Tacı!.. Hilkatın Nuru!.. İnsanlık ehramının zirve taşı!..  
Kainâtın Efendisi!.. Gaye - İnsan ve Ufuk – Peygamber!.. Yaratılış  
sebebi!.. Seni kelimelere ısmarlamak, durgun suda mehtabı balık  
kepçesiyle yakalamaya davranmak gibidir. Evet, ey var oluşun  
Hikmeti!.. Ölümsüzlük Rehberi!.. Gerçek hayatın kurucusu!..  
Yıkılmaz çatının mimarı!.. Bastığı kum tanesine en büyük insanın  
denk olamayacağı büyüklük!.. Dışı nebîlikte, içi velîlikte Son  
Had!.. Hakikatinde kulun bitip Allah'ın başlamadığı üstün  
mahlûk!.. Âlemlere Rahmet!.. Haberci, Müjdecî, Kurtarıcı,  
Erdirici!.. (Kısakürek, 2017c: 87).

Görüldüğü üzere bu hitaplarda bulunurken ünlem ve noktalama işaretlerine sıkça yer vermiş ve bazı tamlamalarda ise tamlamaların baş harflerini büyük olarak yazmıştır. Sanatçının dinî duygularını ifade ettiği cümlelerde şiirsel tamlamaların ve ünlem işaretlerinin çokluğu dili kullanması açısından dikkat çekmektedir.

Dili etkili kullanma ve kendine has üslubunu ortaya koyma hususunda dikkat çeken bir diğer unsur ise anı ve gezi eserlerinde yer yer günlük, şiir gibi türlere yer vermesidir. Bu durum, onun birinci ağızdan net bir şekilde içinden geçenleri o an yazıya geçirmesi bakımından değerlidir. Dil, bu bağlamda işlevsellik kazanmaktadır. Hikâye edilmeden ve dolaylı bir anlatımdan uzak bir şekilde, anı ve gezi eserlerine günlük türünü ve çarpıcı, ufuk açıcı ifadelerle yazılan şiirleri iliştiirmesi, postmodernizmin izleri olarak görülebilir. Söz gelimi aşağıda günlük türüne ait bir örnek görmekteyiz:

“Islak ve loş bir sabah... Gazete gelmedi. Sebebini delikten öğrendim. Mahkûmların yüz kişiyi Edirne hapisanesine gönderiyorlarmış. Herkes bu işle meşgul... Beni kim hatırlayacak?”

Salı, 13 Ocak (Kısakürek, 2018: 70).

Sanatçının anı ve gezi eserlerinde şiir türüne de yer verdiği görülmektedir:

“Dövüle elsiz ola,

Sövüle dilsiz ola,

Derviş gönülsüz ola;

Sen derviş olamazsın!” (Kısakürek, 2017c: 97).

Sanatçı, yine aynı şekilde *Bâbîâli* eserinde de şiir türüne başvurmuştur:

“Sussun, sussun uzakta ölümüne ağlayan;

Gencim, ölmem, arzular kanımda bir çağlayan...” (Kısakürek, 2017b: 166).

Görüldüğü üzere Necip Fazıl, eserlerinin etki derecesini yükseltmesi bakımından farklı türlerden yararlanma yoluna gitmiştir. Bakhtin, *Karnavaldan Romana* adlı kitabında romanın bir bütün olarak, üslup bakımından çok biçimli; söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomen olduğunu belirtmekle birlikte romanın çeşitli türlerle desteklenmesi halinde yeterli düzeye ulaşacağını savunmaktadır. Bu türlere gazete yazısını, şiiri, mektubu ve günlüğü dâhil edebiliriz. Bunlar bir nevi romanın içinde bulunan destekleyici unsurlardır: “Bu heterojen biçimsel bütünlükler, romanın parçası oldukları andan itibaren, yapılanmış sanatsal bir sistemi biçimlendirmek üzere bileşir ve bir bütün olarak yapının daha yüksek biçimsel bütünlüğünün hâkimiyetine girer[ler]” (Bakhtin, 2001: 37). Bu cümlelerden hareketle, Necip Fazıl da türler arası etkileşimde bulunmuş ve biçimsel bütünlüğü yakalamaya çalışmıştır. Burada tek bir fark vardır, o da Necip Fazıl’ın roman türü yerine anı ve gezi eserlerini heterojen bir yapıya bürümesidir. Derrida da bu hususu “türlerin ihlali” kavramıyla açıklamaktadır: “[T]ür kavramından söz edilirken, belli kurallarla belirlenmiş, sınırlanmış ‘saf’ bir grup metin öngörülse bile, gerçeklikte böyle bir bütünün varlığı olanaksızdır” (Derrida’dan aktaran Kantar, 2004: 9).

Necip Fazıl’ın duygularını yazıya aktarırken dikkatimizi çeken birinci tekil şahıs ve üçüncü tekil şahıs anlatımı mevzusuna değinmek, konunun bütünlüğü bakımından faydalı olacaktır. Sanatçı, ekseriyetle olmamakla birlikte bir duyguyu, düşünceyi ve hissi yazıya aktarırken aktardığı husus kendisine yakışıyorsa veyahut içine siniyorsa birinci tekil şahıs anlatımından; aktardığı husus kendisine yakışmıyor veyahut içine sinmiyorsa üçüncü tekil şahıs anlatımından faydalanmaktadır. Bu tespitlerimizi örneklendirmek ve daha da açığa kavuşturabilmek için *Cinnet Mustatili* ve *Bâbîâli* eserlerinden seçtiğimiz cümlelerine değinmek isabetli olacaktır.

Necip Fazıl, *Cinnet Mustatili* adlı eserinde kendisi ile alakalı bir durumu anlatırken birinci tekil şahıs anlatım tekniğini kullanarak, duyguyu direkt olarak vermekte ve hissettiklerini doğrudan eseri okuyana aksettirme yolunu seçmektedir: “Kur’ân’a, ‘İnşirah’



Sûresine kapanmış, ağlıyorum...” (Kısakürek, 2018: 45). Bir diğer örneğe baktığımızda yine aynı yolu izlediği görülmektedir:

“Yağmur altında ipte kalmış, her noktasından şıpır şıpır damlayan siyah bir başörtüsü gibi, bu akşam da, gözyaşı hissesini benden bol bol tahsil etti. Saat 8’e 20 var... Sobamda da, hapishane kantininde gaz kalmadığı için, yakacak bir şey yok... Üşüyorum... Ve... Ve ağlıyorum...” (Kısakürek, 2018: 49). Son örneğe geldiğimizde yine birinci tekil şahsın ağzından durumun içtenlikle izah edildiği gözlemlenmektedir: “Boyuna namaz kılıyorum. Hayatta tek gâyenin, secde ede ede alnını yaralamaktan başka birşey olmadığını anlıyorum” (Kısakürek, 2018: 75).

Necip Fazıl’ın olumsuz durumları anlatırken üçüncü tekil şahıs anlatımından faydalandığı örneklerden ilki ise şöyledir:

“Arkadaşları, Genç Şair’in kumar iptilâsını ne kadar pestpaye görüyorlarsa, o da, kendilerinin içki düşkünlüğü ve gûya kadın fâtihtliğini o kadar aşağılık buluyor[du]” (Kısakürek, 2017b: 76). Değineceğimiz ikinci örnek de yine *Bâbîâli* adlı eserindedir:

“Esrarkeşler (mezar kadar derin) divanlarda sızdılar; Genç Şair ise hayatının bir iç murakabeden mahrum o demlerinde, sırf muhayyilesinin tahriş edilmesinden korktuğu için, kimse görmeden âdi bir sigarayla değiştirdiği esrar sigarasını bir tarafa bırakıp usûlca apartmandan kaçmayı başarabildi” (Kısakürek, 2017b: 146).

Burada dikkati çeken bir hususu belirtmekte fayda vardır. Necip Fazıl’ın çalışmamızda ele aldığımız eserlerinde kadınlara karşı bakış açısı son derece kesin, keskin ve sınırlayıcıdır. Çünkü Necip Fazıl, “kadını bir mesele olmak seviyesine çıkaramıyor” ve o devirde “Mecnun’a Allah’ı bulduran ve Ferhad’a dağı deldiren kadını” (Kısakürek, 2017b: 76) bulmanın zor olduğunu düşünüyordu. Fakat bununla birlikte Fikret Adil, Necip Fazıl’ın kadınları mesele yaptığını, onları etkilemeye çalıştığını belirtmektedir: “Güzelliğinden ziyade, yana atılmış beresi ile giyinişi hoşuma giden Edit, her gittiğimiz yerde dikkati çekiyordu. Yalnız Necip’le aramızda garip ve sessiz bir mücadele başlamıştı. Genç kıza karşı olan hareketimi görmesine rağmen Necip, Edit’le fazla alâkadar oluyor, ona kendi şiirlerinden bahsediyordu” (1993: 72).

Necip Fazıl, eserlerini inşa ederken, o an hissettiği duyguyu ön plana çıkarmış ve bu da duygunun insana geçmesini bir anlamda kolaylaştırmıştır. Fikret Adil, bu durumun bizzat tanığı olarak şu cümleleri ifade etmektedir:

Bir Cuma günü, Necip Fazıl ve ben, ikimiz de parasızdık. Öğle yemeği zamanı çoktan geçmiş[.] (...) Açlık ikimizi de asabileştirmişti. Necip esasen yazı yazarken hırçınlaşır, yüzündeki rakamlar –bu buluş Peyami Safa’nındır- harekete geçer ve bir kerrat cetvelini andırır, bir mekanizma kuruluşuyla tek heceli küfürler savurur, kılıfını değiştiren bir yılan kadar hassas ve titiz olurdu. Kalktı bir başka masaya gitti oturdu, hüsnühat müsveddesi yapan bir çocuk gibi abandı. Yazmaya başladı. Yavaşça ensesinden baktım. Serlevha ‘Açlık’ idi (1993: 84).

Sonuç olarak Necip Fazıl’ın anı ve gezi eserlerinde kullanmış olduğu dil ve takınmış olduğu üslup son derece işlevseldir. Dili; yeri geldiğinde şiir türüne yakın, yeri geldiğinde ise normal bir düzyazı formatında kullandığı görülmektedir. Sert ve politik bir tavır takındığında dili sert ve kelimeleri vurucu; şiirsel bir tavır takındığında ise dili yumuşak ve kelimeleri gönül okşayıcıdır. Bazı spesifik durumlarda düşüncelerini ifade ederken noktalama işaretlerine çok az dikkat etmiş, – Adalet Partisi hakkındaki düşüncelerini neredeyse nokta koymadan yaklaşık bir sayfa ifade etmiştir- aynı şekilde dinî duygularını ifade ederken de –*Hac* adlı eserinde bu bariz bir şekilde görülmektedir- hem noktalama işaretlerine – ki özellikle ünlem ve üç noktaya- hem de büyük harflere çok fazla hassasiyet göstermiştir. Eserlerini içinde bulunduğu duyguya paralel bir şekilde meydana getirmiştir. İç beninin onaylamadığı, tasvip etmediği ve kendisine yakıştıramadığı durumları; adeta bir başkası söylüyormuş gibi ekseriyetle üçüncü tekil şahıs anlatımıyla okuyucularına aktarmış; tasvip ettiği durumları ise birinci tekil şahıs anlatımıyla aktardığı görülmektedir. Bütün bu ayırt edici unsurlar dil ve üslubunun bir yansıması olarak anı ve gezi eserlerinde karşımıza çıkmaktadır.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### SONUÇ

Sonuç olarak Necip Fazıl Kısakürek'in Türk edebiyatı için önemli bir şair, bir yazar, bir mütefekkir olduğu yukarıdaki ifadelerimizden, temas ettiğimiz noktalardan ve konular hakkındaki çıkarımlarımızdan görülmektedir. Necip Fazıl'ın anı ve gezi eserlerinin içerik olarak incelendiği bu çalışma, sanatçının etrafındaki şahsiyetleri -bunlar kimi zaman sanatçılar kimi zaman siyasîler kimi zaman ise devrin önde gelen fikir adamları, dinî, askerî ve herhangi bir gruba dâhil olmayan kişiler - vermesi bakımından dikkate değerdir. Çünkü kişiler, önce şahsiyetlerini, sonra ise bir devri oluştururlar. Bu doğrultuda düşündüğümüz vakit; Necip Fazıl'ın yaşadığı ve eserlerini verdiği dönemi bir bütün olarak ele almamız sadece onun değil, aynı zamanda diğer şahsiyetlerle beraber bir devrin anatomisini de ortaya çıkarmaktadır.

Necip Fazıl'ın yaşamış olduğu çocukluk ve gençlik hayatı sanatkâr/mütefekkir kimliğinin oluşmasına vesile olmuştur. Annesinin hastalığı ve akabinde kendisi ile baş başa kaldığı Heybeliada, şairlik ruhunu dışa vurmuştur. Bahriye Mektebi yıllarında tedrisatından geçtiği İbrahim Aşki'nin telkinleri ve tavsiyeleri doğrultusunda okumuş olduğu dinî ve tasavvufî hüviyete sahip kitaplarla; dedesi Hilmi Bey'in gelenek ekseninde öğrettiği dinî bilgiler ve kaideler ruhî portresinin ilk belirgin gölgelerini yansıtmıştır. Ayrıca Bahriye Mektebi'ndeki bir diğer hocası, Hamdullah Suphi, hitabeti ve teşkilatçı kişiliğiyle bir rol model olmuştur. Çocukluktan gençliğe; sanatkârlıktan mütefekkirliğe doğru evrilmesi ise büyük bir tesadüfün başlangıcı ile olmuştur. Böylelikle, Abdülhakim Arvasi'yi tanıdıktan sonra manevî anlamda zirve noktasına ulaşmıştır. Bu evreden sonra sanat camiasının önde gelen şahsiyetlerinden olmakla birlikte aksiyoner duruşunun vermiş olduğu devinimle, devrinde adından sıkça söz ettirmeyi başarmıştır. Böylelikle, gerek çıkarmış olduğu dergiler gerekse de yazmış olduğu şiir ve düzyazılarıyla toplumun dikkatini kendi üzerine çekmiştir. Bu dikkat çekiş, belirli bir kitleye yön tayin etme noktasına değin gitmiştir. Necip Fazıl, devrin önde gelen bazı siyasîleriyle beraber hareket etmiş, bazılarıyla ise hararetle tartışmalar yaşamıştır. Bunun sonucunda çeşitli cezalar almış ve çeşitli hapisanelerde yatmak zorunda kalmıştır. Bütün bu saydıklarımızdan ötürü, sanat ve edebiyat alanında bir şahsiyet oluşturmuştur. Bu şahsiyetini de gelenek ve dini önceleyen "ideal toplum" için araçsallaştırmıştır. Şiir, düzyazı ve vermiş olduğu

konferanslarıyla bir devrin tanınan, tartışılan ve sanatkârlık derecesi daima tartılan biri olmuştur.

Necip Fazıl; çok yönlü arkadaşlık ilişkileri, karşıt görüşte olan arkadaşlarıyla münasebetleri, hayata ve öteki dünyaya dair görüşleri, pişmanlıkları, hataları, tikleri, devrin siyasîleriyle yakın temasları, onlarla çekişmeleri ve Arvasi'ye duyduğu büyük bağlılığı ile bir devrin, anı ve gezi eserleri boyutunda fotoğraflanıp kayıt altına alınmasının önünü açmıştır. Necip Fazıl'ın eşyaya duygu yüklemesi, kendisini devrinin diğer sanatkârlarından üstün görmesi, Batı edebiyatından etkilendiği sanatçıları belirtmesi, Dostoyevski ve Baudelaire gibi dünya edebiyatının tanınan sanatçılarıyla benzerlik ve farklılıklarının ortaya koyulması bu çalışmanın dikkat çeken hususlarıdır.

Necip Fazıl'ın, mekâna; hissettiği duyguyu yansıtmaya, varlığını sorgularken zaman üzerine derin tahlillere girişmesi, yaşadıklarını ve tecrübe ettiklerini edebî bir düzleme aktarırken özgün ifadelerle başvurup üslup kaygısı gütmemesi, aynı olan ve sabit kalan duygu ve düşüncelerini farklı türlerle ifade etmesi, çalışmanın ana omurgalarını oluşturan diğer konulardır. Dinî duygularını ifade ederken noktalama işaretlerine sıkça başvurması, eleştirel bir tavır takındığında ise bu işaretleri görmezden gelmesi, "kendi beni"ne sinen davranışlarını birinci tekil şahıs ile anlatırken sinmeyenleri üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatması gibi durumlar da yine bu minvalde değerlidir. Bütün bu husus ve sonuçlar, sanatçının ruhî izlenimlerini vermesi hasebiyle önem arz etmektedir.

Türk edebiyatında anı/hatıra, gezi yazısı eserlerine dair çalışmalar yeterli düzeyde değildir. Bu türlerin gerek toplumsal gerekse de edebî/sanatsal hafıza noktasında verimli ve değerli olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Bütün bunlardan ötürü bu tür çalışmaların artması, nitelikli bir hale gelmesi gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akar, Ş. K., Karakoç, K. İ. (2004). “Siyasi Tarih Kaynağı Olarak Hatırat ve Gezi Notları”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2(1), 383-421.
- Alişanzade İ. H., Yavuz, H. (2012). *Elem Çiçekleri*, Kadim Yayınları: Ankara.
- Altun, F. (2005). “Necip Fazıl Kısakürek’in Yakın Tarih Görüşü Hakkında Bazı Değerlendirmeler”. *Hece Dergisi*, 97, 153-167.
- Anar, T. (2011). Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ar, B. (2019). “İşgal İstanbul’unun Kentsel Dönüşümünü Beyaz Ruslar Üzerinden Okumak”. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies* 1, 101-122.
- Asiltürk, B. (2014). “Üçlü Sarmal: Zaman-Mekân-Söz”. *Türk Dili*, 747, 83-86.
- Aydın, E. (2015). Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Adıyaman.
- Aydın, A. (2014). Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Ayvazoğlu, B. (2008). Peyami Safa. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 35, 437-440). İstanbul.
- Babîâli’nin Meşhur Mekânları. (2019, 15 Temmuz). Erişim adresi: <https://www.yenisafak.com/hayat/babialinin-meshur-mekanlari-3498425>
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Aykut Derman (çev.). Kesit Yayıncılık: İstanbul.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana*. Cem Soydemir (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Beyaz Ruslar İstanbul’da (2017, 24 Temmuz). Erişim adresi: <https://www.ekrembugraekinci.com/article/?ID=856>

- Beyaz, Y. (2012). Nesir Yazılarına Göre Necip Fazıl'ın Düşünce Dünyası. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Cansever, E. (1994). *Gül Dönüyor Avucumda*. Adam Yayınları: İstanbul.
- Ceylan, T. (2011). "Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(1), 89-104.
- Çalmuk, F. (2017). *Das İst Erbakan*. Hoton Yayıncılık: Ankara.
- Çetin, N. (2014). "Necip Fazıl'ın Abdülhakim Arvâsî'yi Tanıması ve Tasavvufî Düşünceleri". *Turkish Studies*, 9(11), 171-192.
- Deligöz, M. (2021). Necip Fazıl Hakkında, Erişim adresi: <https://muzafferdeligozblogu.wordpress.com/2021/05/27/necip-fazil-hakkinda/>
- Demir, F. (2018). Necip Fazıl Kısakürek'in Nesir Türündeki Sanat Eserleri Üzerine Tahlilî Bir Çalışma. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (t.y). Kurân-ı Kerim. Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Yâsîn-suresi/3743/38-40-ayet-tefsiri>
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. Çev: Tuncay Birkan (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Eagleton, T. (2012). *Eleştiri ve İdeoloji*. Savaş Kılıç (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Sevim Kantarcıoğlu (çev.). Paradigma Yayınları: İstanbul.
- Fikret Adil, (1993). *Asmalımescit 74*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın (çev.). Payel Yayınevi: İstanbul.
- Günaydın, Y. T. (2005). "İbrahim Aşkî ve Necip Fazıl", *Hece Dergisi*, 97, 150-152.
- Güneş, M. (2017). "Hukukun Üstünlüğünden Vicdanın Üstünlüğüne: Dostoyevski'nin Suç ve Ceza Romanıyla Necip Fazıl Kısakürek'in Reis Bey Piyesinde Hukuk ve Vicdan". Kaldırımlar'dan Sakarya'ya Necip Fazıl Sempozyumu, 121-129.

- Güngör, B., Bolat, T. (2018). “Giriş”. A. C. Issı ve T. Bolat (ed). *Hikâye Kuran Nesnelere*, 11-19. Hece Yayınları: İstanbul.
- Guntrip, H. ( 2000). “Fairbairn ve Winnicott ile Analiz Deneyimim”. Kemal Atakay (çev.). *Defter Dergisi*. 39, 29-48.
- İlhan, N. (2018). “İki Dünya Arasında Eşikte Olmak: Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyelerinde Kumar”. *Türük Dergisi*, 14, 145-153.
- Kantar, Dilek (2004). Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi, *Dil Dergisi*, 123, 7-18.
- Kanter, B. (2014). “Abdülhak Hamid Tarhan’ın Şiirlerinde Duyusal Bir Mekân: Paris”. *Türk Dili*, 747, 90-94.
- Karabulut, M. (2018). “Mekânın Poetikası Bağlamında Necip Fazıl Kısakürek’in “Otel Odaları” Şiiri Üzerinde Bir İnceleme”. *Telmih/Kültür ve Sanat Dergisi*, 7, 39-42.
- Karaelmas Dergisi, (1944). “Sayın Üyelerimize”. 17-18-19, 9.
- Karakılıç, S. (2014). “Edebiyatımızın Sığınak Şehri: Hayalleri Nurlara Gark Eden Paris”. *Türk Dili*, 746, 73-82.
- Karakoç, K. İ. (2008). “Edebiyat Tarihi Kaynaklarından Hatıralar ve Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat Hatıraları Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme”. *Kebikeç*, 26, 375-425.
- Karakoç, K. İ. (1999). Anılar ve Edebiyatçıların Anıları Bibliyografyası. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karataş, T. (2017). “Necip Fazıl’a Akademinin Kapılarını Açan Hoca: Prof. Dr. M. Orhan Okay”. *Türkiye Yazarlar Birliği Akademisi*, 22, 55-62.
- Karpat, H. K. (2010). *Osmanlı’dan Günümüze Asker ve Siyaset*. Timaş Yayınları: İstanbul.
- Kaplan, R. (2005). “Necip Fazıl’ın Şiirinde “Varlık”ın Metafizik Dünyası”. *Hece Dergisi*, 97, 198-209.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. Akademik Kitaplar Yayınevi: İstanbul.
- Kırmit, Ö. F. (2021). “Necip Fazıl Kısakürek’in Adnan Menderes ile Olan İlişkileri”. *Mukaddime*, 12(2), 347-379.

- Kısakürek, N. F. (2018). *Cinnet Mustatili*. Büyük Doğu Yayınları: İstanbul.
- Kısakürek, N. F. (2017a). *O ve Ben*. Büyük Doğu Yayınları: İstanbul.
- Kısakürek, N. F. (2017b). *Bâbîâli*. Büyük Doğu Yayınları: İstanbul.
- Kısakürek, N. F. (2017c). *Hac*. Büyük Doğu Yayınları: İstanbul.
- Kısakürek, N. F. (2005). *Çile*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Kısakürek, N. F. (1938). “Abdülhak Hâmid ve dolayısıyla”. *Karaelmas Dergisi*, 1(1), 5-12.
- Koç, T. (2005). “Necip Fazıl’a Göre Felsefi Tefekkür ve Tasavvuf”. *Hece Dergisi*, 97, 23-28.
- Kolcu, A. İ. (2002). *Albatros’un Gölgesi*. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Kris, E., Kruz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. Sabri Gürses (çev.). İthaki Yayınları: İstanbul.
- Kuntay, M. C. (2018). *Tahkikat-Edebiye İlk Edebiyat Anketi*. Handan İnci (Haz.). Everest Yayınları: İstanbul.
- Lewis, B. (2007). *Modern Türkiye’nin Doğuşu*. Metin Kıratlı (çev.). Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara.
- Miyasoğlu, M. (2009). *Necip Fazıl Kısakürek*. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Narlı, M. (2014). “Zaman Kaybolmaz” Mekânlaşarak Yaşamak”, *Türk Dili*, 747, 77-80.
- Necip Fazıl Kısakürek (t.y.). Necip Fazıl Kısakürek’in Eserleri. Erişim adresi: <https://www.nfk.com.tr/kitap-listesi>
- Necip Fazıl’ın Pek Bilinmeyen Babası ve Kardeşleri. (2021, 20 Mayıs). Erişim adresi: <https://www.insaniyet.net/necip-fazilin-pek-bilinmeyen-babasi-ve-kardesleri/>
- Okay, M. O. (2015). *Necip Fazıl “Sıcak Yarada Kezzap”*. İstanbul: Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Okay, M. O. (2014). *Necip Fazıl “Sıcak Yarada Kezzap”*. Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Okay, M. O. (2009). *Necip Fazıl Kısakürek Kendi Sesinin Yankısı*. Etkileşim Yayınları: İstanbul.
- Okay, M. O. (2005). “İnsan, Sanatçı/Şair ve Düşünür Olarak Bir Necip Fazıl Kısakürek Portresi”. *Hece Dergisi*, 97, 8-15.



- Okay, M. O. (1997). Hâtırat, *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 16, 445-449).
- Okay, M. O. (1992). Büyük Kapı. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 6, 515-516). İstanbul.
- Ortaylı, İ. (2014). *İmparatorluğun Son Nefesi*. Timaş Yayınları: İstanbul.
- Ortaylı, İ. (2010). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. Timaş Yayınları: İstanbul.
- Öncel, S. M. (2017). "Kültürel Darbe İdeoloğu Abdullah Cevdet ve Düşünce Hayatı", *NEÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 123-138.
- Özdikmenli, İ. (2006). Jürgen Habermas'ın Modernite Savunusu Üzerine Bir Değerlendirme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ran, N. H. (2011). *835 Satır*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Ran, N. H. (2004). *Yeni Şiirler*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Ran, N. H. (2002). *Kuvâyı Milliye*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Saltık, E. (2015). "Çile'den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek'in Anlam Dünyası". *ERDEM İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 68, 81-98.
- Sirkeci Ebussuud Caddesi ve Meserret Kiraathanesi. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.eskiistanbul.net/131/sirkeci-ebussuud-caddesi-ve-meserret-kiraathanesi>
- Sökmen, C. (2010). Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şahin, V. (2017). *Halid Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" Romanında Mekân-İnsan Diyalektiği*. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Tağızade Karaca, N. (1998). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Tanpınar, A. H. (2018). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Taşdelen, V. (2015). "Edebiyat ve Psikoloji" *Bizim Külliye Dergisi*, 66, 25-30.
- Taşdelen, V. (2005). "Necip Fazıl'ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine". *Hece Dergisi*, 97, 214-222.

- Temel, B. (2013). Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Tökel, D. A. (2005). "Bir Medeniyet Eleştirmeni Olarak Necip Fazıl". *Hece Dergisi*, 97, 56-65.
- Tuğcu, E. (2013). *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Tulum, A. M. (1966). "Tanrıöver ve Türk Milliyetçiliği". *Türk Kültürü Dergisi*, 45, 796-798.
- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. Yedigün Matbaası: İstanbul.
- Tüfekçioğlu, H. K. (2008). Tarihsel Çevrede Görsel Peyzaj Kalite Değerlendirmesi İstanbul Yedikule Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Uçman, A. (1986). *Rıza Tevfik*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Urgan, M. (2011). *Bir Dinozorun Anıları*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Urgan, M. (1999). *Bir Dinozorun Anıları*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Yavalar, D. E. (2019). "İkinci Dönem Tef 'in Siyasal Duruşu". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-GİFDER)*, 7, 1402-1432.
- Yedinci Kattaki Soğukluk-Yedikule Zindanları (2014, 16 Temmuz). Erişim adresi: <http://gezgindergi.com/7-kattaki-sogukluk-yedikule-zindanlari/>
- Yılmaz, M. (2019). "Bir Geçiş Dönemi Aydını Olarak Abidin Dino'nun Sanat ve Edebiyata Bakışı". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 29(2), 99-104.
- Yılmaz, T. (2010). Demokrat Parti Döneminde Muhalif Bir Mizah Dergisi: Tef (1954-1955). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

# ÖZGEÇMİŞ

## KİŞİSEL BİLGİLER

İsim SOYİSİM :  
Doğum Yeri :  
Doğum Tarihi :

## EĞİTİM DURUMU

Lisans Öğrenimi :  
Yüksek Lisans Öğrenimi :  
Bildiği Yabancı Diller :

## İLETİŞİM

E-posta Adresi :

ORCID :

## DİZİN

### A

Abdullah Cevdet 55, 58  
Abdülbaki Fazıl 7, 25  
Abdülhak Hamid Tarhan 23, 28, 54, 57, 58, 59,  
77, 78, 97, 98  
Abdülhak Şinasi Hisar 54, 55, 58, 98  
Abdülhakim Arvası 2, 5, 6, 22, 23, 27, 31, 35, 41,  
58, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 92, 93, 94, 95, 100,  
102, 110, 125, 126  
Abdülkadir Akçiçek 86  
Abdülkadir Geylani 70  
Abidin Dino 5, 40, 41, 42, 43  
Adnan Menderes 5, 74, 76, 79, 80, 81  
Ahmet Emin Yalman 49  
Ahmet Hamdi Akseki 21  
Ahmet Hamdi Tanpınar 28, 51, 52, 53  
Ahmet Haşım 32, 48, 99  
Ahmet Tecer 40, 46, 51, 52, 53  
Ahmet Muhip Dıranas 53, 54  
Alaattin Tiritioğlu 77  
Albay Hakkı Bey 90  
Ali Fuat Başgil 39  
Ali Köser 86  
Ali Naci Karacan 46  
Ali Ulvi Kurucu 67  
Alparslan Türkeş 6, 74, 81  
Andrey 107  
Arif Dino 41, 43  
Atatürk 76, 79

### B

Bâbürrşah 3  
Bakhtin 122  
Bâki Asiltürk 112  
Balzac 60  
Baudelaire 54, 60, 95, 96, 104, 126  
Bedri Rahmi 45, 59  
Burhan Asaf 58  
Burhan Ümit 5, 37, 39, 40, 41  
Burunsuz Tefvik 37, 58

### C

Cahit Sıtkı 53, 54  
Celal Bayar 76, 79  
Cem Sökmen 46  
Cemil Sena 39

### D

Derrida 122  
Dostoyevski 66, 104, 105, 106, 107, 108, 126  
Dursun Ali Tökel 65  
Dündar Taşer 81

### E

Edip Cansever 17  
Edit 123  
Engels 62  
Enver Görgün 66, 67

Erkan Aydın 2  
Ertem Eğilmez 49  
Eşref Şefik 41  
Eylem Saltık 31

### F

Fage 37, 56  
Falih Rıfki 38  
Fahri Korutürk 74  
Faruk Argıt 66, 67  
Faruk Nafiz 54  
Fatin Rüştü Zorlu 74  
Feneryolu İmamı Hüseyin 67  
Ferhat 123  
Fevzi Lütfi Osmanoğlu 78  
Fikret Adil 5, 37, 40, 43, 44, 45, 47, 54, 58, 101,  
123

Fikret Otyam 46  
Freud 105, 106, 107, 108  
Fuat Köprülü 76, 79  
Fuzuli 32

### G

Gardiyan Abdülvahap 86  
Gardiyan Ali 86  
Gaston Bachelard 11, 18, 34, 110  
Goethe 66  
Goncourt Kardeşler 60

### H

Hafız Abdülkadir 86  
Halit Fahri 37, 46, 58  
Halit Ziya 40, 47, 61, 62  
Hamdullah Suphi 21, 54, 125  
Harry Guntrip 107, 108  
Hasan Ali Yücel 9, 50  
Hazreti İsa 40  
Henri Bergson 17, 18, 50  
Hilmi Bey 7, 8, 9, 10, 22, 24, 27, 125  
Hilmi Yavuz 54  
Hoca Tahsin 98  
Hugo 66

Hüsamettin Bozok 46  
Hüseyin Cahit 39, 46, 60  
Hüseyin Üzmez 86

### İ

İbrahim Arvas 70  
İbrahim Aşkî 21, 22, 125  
İlkin Özdikmenli 99  
İsmail Habip 54, 57  
İsmet İnönü 35

### K

Kasım Arvas 70, 99  
Kazım Yılmaz 88  
Kemal Karpat 74  
Kemal Timur 1  
Kilisli Rıfat 40

### L

La Fontaine 30

- Lenin 62  
Lessing 37, 56  
Lüsyen Hanım 58  
Levon P. Dabağyan 46
- M**  
Mahmut Yesari 46  
Mardinli Feyzi 41  
Mareşal Fevzi Çakmak 40  
Marks 62  
Mayakovski 61  
Mazhar Geylani 70  
Mecnun 123  
Mediha Hanım 8  
Mehmet Akif 1, 2  
Mehmet Ağustos Bey 49  
Mehmet Aydın 67  
Mehmet Denizaşan 86  
Mehmet Kasım Arvas 70  
Mehmet Narlı 92, 109, 110, 112  
Mehmet Yılmaz 41  
Melih Cevdet 60, 61  
Mesut Cemil 37  
Mikhail Mikhailoviç 48  
Mithat Cemal 54  
Muhammed İkbâl 66  
Muammer Topbaş 67, 68  
Muhibullah Işıklar 68, 69  
Muhittin Kasarcı 67  
Musa 88  
Mustafa Karabulut 2  
Mustafa Miyasoğlu 34, 75  
Mustafa Şekip Tunç 37, 43, 50  
Muzaffer 111  
Mükerrem Sarol 76  
Münir Süleyman Çapanoğlu 46  
Müslîh Fer 78  
Mütercim Rüştü Paşa 38
- N**  
Naci 39  
Namdar Rahmi 39  
Namık Kemal 2  
Nâzım Hikmet 23, 29, 37, 48, 58, 61, 62, 63, 64, 118  
Nazmi Pınarcı 86  
Necip Fazıl 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126  
Necmettin Erbakan 74, 75, 78  
Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu 46  
Nurettin Topçu 99
- Nurullah Ataç 1, 38, 55, 56, 57, 58
- O**  
Okay 4, 11, 12, 17, 22, 33, 34, 99, 108, 117  
Orhan Kemal 46  
Orhan Seyfi 54  
Orhan Veli 60, 61  
Oscar Wilde 32  
Osman Akkuşaklı 86  
Osman Dursun 87, 88  
Osman Yüksel 86
- P**  
Percy 107  
Peyami Safa 37, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 60, 119, 124  
Polis Muzaffer 86  
Prudhomme 60
- R**  
Ramazan Kaplan 113  
Rasin 37, 56  
Recaizade Mahmut Ekrem 35  
Recep Duymaz 1  
Recep Peker 74  
Refik Koraltan 76  
Reşat Nuri 46  
Rilke 30, 34, 35  
Rimbaud 60  
Rıza Bağcı 1  
Rıza Tevfik 14, 106  
Rıfat Ilgaz 46
- S**  
Said Arvas 70  
Said Şamil 67  
Salih Geylani 70  
Salim Paşa 7  
Samet Ağaoğlu 74, 75, 78  
Sedat Zeki Örs 41  
Selma 8, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 25, 89, 105, 106, 108  
Seyfettin Turan 67  
Seyyid Abdullah 71  
Seyyid Fehim 101, 102  
Seyyid Muhammet Kutup 70  
Seyyid Muhammet Salih 71  
Seyyid Taha 70, 71  
Sezai Karakoç 46  
Sezar 3  
Shakespeare 32  
Sıhhiye Arif 86  
Sırrı Bellioğlu 29  
Suat Hayri 39  
Süleyman Nazif 54
- Ş**  
Şemsettin Arvas 70  
Şeyh Nurettin 37  
Şeyh Şamil 67  
Şinasi 54
- T**  
T. S. Eliot 19  
Terry Eagleton 12, 18, 106

Tevfik Fikret 1, 38, 60  
Tevfik İleri 74, 75, 76  
Tevfik Rüştü Aras 74  
Tolstoy 66  
**V**  
Vala Nurettin 46  
van Gogh 30  
Vildan Aşir 39  
**Y**  
Yahya Kemal 1, 21, 52, 54, 98  
Yakup Kadri 33, 60  
Yasin Beyaz 1

Yasin Tekayak 87  
Yaşar Kemal 46  
Yavuz Sultan Selim 8  
Yunus Emre 39, 40  
Yusuf Ziya Ortaç 54  
Yusuf Ziya Özbakan 78  
Y. Turan Günaydın 21  
**Z**  
Zafer Hanım 7, 8, 10, 20, 26  
Ziya Gökalp 32  
Ziya Paşa 3  
Zola 60

