



[itobiad], 2020, 9 (3): 2923/2941

**Kurmacanın Gerçekliği: Bir Adam Yaratmak Tiyatrosu'nda Kurgu
Meselesi**

Reality of Fiction: At the " Creation of a Man " Theater Fiction Issue

İsmail SÜPHANDAĞI

**Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü**

**Asst. Prof., Muş Alparslan University, Faculty of Science and Literature,
Department of Turkish Language and Literature**

i.suphandagi@alparslan.edu.tr

Orcid ID: 0000-0002-6199-3881

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Type	: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received	: 03.04.2020
Kabul Tarihi / Accepted	: 30.09.2020
Yayın Tarihi / Published	: 30.09.2020
Yayın Sezonu	: Temmuz-Ağustos-Eylül
Pub Date Season	: July-August-September

Atıf/Cite as: Süphandağı, İ . (2020). Kurmacanın Gerçekliği: Bir Adam Yaratmak Tiyatrosu'nda Kurgu Meselesi . İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 9 (3) , 2923-2941 . Retrieved from <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/56503/713876>

İntihal /Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <http://www.itobiad.com/>

Copyright © Published by Mustafa YİĞİTOĞLU Since 2012 – Istanbul / Eyup, Turkey. All rights reserved.

Kurmacanın Gerçekliği: Bir Adam Yaratmak Tiyatrosu'nda Kurgu Meselesi

Öz

Necip Fazıl Kısakürek, Bir Adam Yaratmak tiyatrosunda esas mesele olarak kurgu ve yaratma arasındaki ilişkiyi merkeze alır. Yaratmanın Allah'a ait olduğunu savunur ve insanın kurgu yoluyla yaratmaya yeltenmesini tenkit eder. Eser savunduğu tezin aksine davranarak kurgusal düzlemde bir adam yaratır ve böylece kendi içinde bir çelişkiye düşer. Çelişki, eserin iç dinamiğini oluşturan unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Tiyatro, karakterleri ve temi itibariyle yazarın hayatından büyük ölçüde izler taşır. Bu yönüyle eser yazar merkezli eleştiri kuramları açısından tahlil edilebilir ve edilmiştir. Bununla birlikte eserin fikrî zemin itibariyle ortaya attığı kurgu sorunu da birçok bakımdan tartışma konusu olmuştur. Çalışma bu bağlamda kurgusal olarak yaratıcı gibi davranmanın, itikadî manada herhangi bir düşünceye bağlı kalmaksızın, eserde hangi gerekçelerle olumsuzlandığı üzerine yoğunlaşacaktır. Bununla birlikte kurguya ünsiyetli bir zihniyet yapısı ile "ben" in tecrübesini aradan çekerek anlatısını oluşturan bir zihniyet yapısı arasındaki fark da kurgu meselesi üzerinden irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl Kısakürek, Bir Adam Yaratmak, Kurgu, Yaratma, Gerçeklik

Reality of Fiction: At the "Creation of a Man" Theater Fiction Issue

Abstract

In the 'Bir Adam Yaratmak' (Creation of a Man, 1938) drama, as the main issue Necip Fazıl Kısakürek focuses on the relationship between fiction and creation. The writer argues that the concept of creation belongs to Allah and criticizes man's attempt to create through fiction. Unlike the thesis that drama defends, it creates a man on a fictional ground, and thus becomes a contradiction in itself. Conflict appears as one of the elements that make up the inner dynamics of the drama. The drama has a great deal of traces from the life of the writer in terms of its characters and theme. In this respect, the drama can be analyzed in terms of author-centered critical theories.



However, the problem of fiction posed by the drama on an intellectual basis has been the subject of discussion in many respects. In this context, the study will focus on the reasons for negation on acting fictitiously creative in the drama regardless of any thought in the ideological conceptual manner. Besides, the difference between a mindset with intimate knowledge adjustment on fiction structure and a mindset structure that creates its narrative by pulling the term self-experience away will also be examined through the issue of fiction/fact is examined.

Keywords: Necip Fazıl Kısakürek, Bir Adam Yaratmak, Fiction, Creation, Reality

Giriş

Gerçekliğin temsili olarak yeni bir gerçeklik düzeyi inşa eden kurgu, özü itibariyle bir tasarım olduğundan gerçekliği temsil edecek parçaları bir araya getirir ve onları okur açısından deneyimlenebilecek şekilde düzenler. Bu yönüyle kurgu, bizzat gerçekliğin denetiminde biçimlenir ve okura, bizzat tecrübe etmediği bir başka yaşantı ile ilgili sahici bir deneyim kazandırma iddiasında bulunur. Onun temel hedefi, tematik bakımdan ele aldığı meseleyi okur yaşantısına içtenlikli olarak dâhil edebilmektir. Sıradan ya da özensiz bir kurgunun okurda umulan deneyimi oluşturması zordur. Bu bakımdan her başarılı kurgunun ardında onun tabi olduğu kimi teknik dikkatlerin bulunduğu gözden kaçmaz.

Kurgunun poetik düzeyi ve niteliği ile ilgili kısım kadar önemli addedilen ve tartışmaya açık olan hususlardan biri kuşkusuz kurmaca bir metnin insan yaşamındaki yeri ve etkisidir. Bununla birlikte metinsel bir evrenin sınırları içinde yer alan kurgusal bir yapının, realiteyle herhangi bir ilgisi elbette bulunmaz. Bu itibarla da her kurgu, öyle ya da böyle geçici süreyle gerçeğin yerine atanır ve kendisi dışında esas gerçekliği duyumsatır. Gerçeğin adına hareket eder ve esas iddiası da nitekim yüklendiği vekâlet görevini aslından farksızmış gibi icra etmektir. Bu bağlamda Kavafis: "Sanat her zaman yalan söylemez mi?" diye sorar (Kavafis, 1993). Esasında yaşanan dünyayı realite olarak aldığımızda kurgusal bir metnin, yazarın ortaya koyduğu bir ürün olarak realiteye, bu üründe ifade edilen olayların ise realitenin kopyasına ya da temsiline veya Kavafis'in sorduğu şekliyle yalana denk geldiği görülür. Bu bakımdan "sanat özü itibariyle paradoksaldır: Gerçeği söylemek için yalan söylemek, yani göstermek üzere gerçeğe aracılık etmek için 'yalan söylemek' " durumundadır. (Farago, 2011; 28) Sanat eseri kurmaca tarafıyla önünde sonunda bir sanatkâr muhayyilesinde tasarımı olduğundan ötürü elbette bir hayal, uydurma, yalan ya da temsil gibi bir bakıma taklidin bulunduğu düzlemde konumlandırılır. Nitekim sanat eserinin gerçeklikle



uyuşumu da onun bizzat gerçek olmayışından ötürü zorunlu hale gelmektedir. Başka deyişle bir sanat eserinin gerçeklikle imtihanı, sanat eserinin kaçamayacağı bir mesele olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda kurmacanın gerçekliği ile ilgili önemli bir unsur olarak okur deneyimini zikretmek gerekir. Çünkü kurgusal gerçeklik kendini okurun deneyimlerinde açığa çıkarır. Bir okurun kurmaca metinde dile getirileni kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesi, kurmaca metnin gerçeklik düzeyini belirler. Çünkü *“İnsan sanatta gerçeği, öznel deneyimler sonucu sahiplenir”* (Tarkovski, 2008: 28). Bu bağlamda *“sanatsal görüntü daima birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğünü geçiren bir göstergedir. Canlıdan söz etmek isteyen sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için sınırlı olanı sunar. Bir yedek!”* (Tarkovski, 2008: 29).

Bir sanat eserinin okura dönük yüzü kadar yazarına dönük yüzü de önem arz eder. Böylece kurmaca metin sadece okur için bir değer olmaktan fazlasını ifade eder. Öyle ki bazen bir sanatkâr, sergilemeyi düşündüğü ya da açık etmeye meyilli bulunduğu davranışını, kurmaca metin üzerinden ortaya koyar ve okur, bu yolla, bizzat yaşanılmamış olan bir eylemi sahici bir şekilde deneyimlemiş gibi kavramış olur. Esasında bu durum sadece ortaya konulması umulan veya düşünülen davranışı değil deneyimlenmesi umulan bir kavramı hatta bunlardan daha fazlasını da kapsar. Örneğin *“Sonsuzluk düşüncesi sözcüklerle ifade edilemez, hatta tanımlanamaz bile. Sanat ise insanlara bu imkânı bahşeder, sonsuzu denenebilir kılar”* (Tarkovski, 2008: 29). Bu doğrultuda güzel de sanat eserinin keşfetmeye çabaladığı ve deneyimlenebilir kılma yönünde üzerinde durduğu temlerden biri olarak dikkat çeker. Çünkü güzellik, kişiye bahsettikleri üzerinden değerini ortaya koyar. O, Gazzâlî'ye göre bizzat kendinde değerlidir ve haz arayışından farklıdır:

“Güzel suretlere duyulan sevginin sebebi bizzat güzelliğin kendisidir ve bu bütün insanlarda ortak bir özelliktir: Zannetmeyesin ki güzel suretlere duyulan ilgi ve sevginin sebebi, biyolojik haz arayışını tatmin etmektir” (Işık, 2015: 147).

Platon'un diyaloglarında da güzel ile ilgili değinilerde onun dolaysız biçimde insana sirayet ettiği ve rahatsız edici içerikten arınmış haliyle insana bir tür hafiflik bahsettiği vurgulanır ve güzel olanın dost olduğu ifade edilir. Öyle ki yumuşak ve pürüzsüz yapısıyla güzel olanın sessizce insanın ruhuna aktığı belirtilir. Bu bağlamda da güzelin iyiye içkinliği yönünde düşünceler serdedilir (Platon, 2010: 198). Güzellik de böylece sanatın okur için deneyimlenebilir kılmayı umduğu konulardan biri olarak belirir. Kurmaca metin aracılığıyla sanatkârın, okur için denenebilir kılmayı umduğu meselelerden biri de kuşkusuz ölümdür. Necip Fazıl Kısakürek, Bir Adam Yaratmak tiyatrosunda, ölümü denenebilir kılmanın izini sürer. Tiyatro, ölüm temini kurgu ile ilgili öne sürülen bir tartışma etrafında merkeze alır ve kurgunun niteliğini Doğu - İslam sanat geleneği ile Batılı



sanat anlayışı ve anlayışları çerçevesinde karşılaştırır. Bu bakımdan eser iki farklı tartışmayı gündeme getirmiş olmaktadır. İlki, sanatkârın deneyimlemediği bir olguyu eserindeki karakterlerin yaşantısı haline getirmesi ve bunu onlar üzerinde uygulamasıdır. İkincisi ise Müslüman sanatçının kurguya olumsuz yaklaşmasının muhtemel sebepleridir.

Kurgu ve Realite

İlk sebep olarak zikredilen husus, birçok düşünür tarafında etraflıca tartışılan konular arasında yer alır. Zira bu durum kurmaca metnin fonksiyonu ile ilgilidir. Nitekim klasik sanat anlayışında sanata ahlâkî bir fonksiyon yüklenir. Komedyaya ya da tragedyanın bu bağlamda üstlendikleri ahlâkî görev, toplumu ve insanı daha iyiye doğru cesaretlendirmek ve bu yolda insanı duygu ve düşünce itibarıyla uyarmaktır. Bu yüzden klasik komedyaya, yıkıcı değil yapıcı bir mizah anlayışına yönelir:

“İnsanın kusurlarını onun tabiatına izafe ederek adeta insanı kusurları karşısında kayırması gibi birçok gerekçeyle klasik komedyaya, kurbanı izleyici nezdinde sevimli kılacak bir yol bulur. İzleyici ya da yapılan mizaha gülenler, kurbanın şahsında kendi tabiatlarından bir parça bulurlar fakat bu parça öyle bütünüyle tuhaf karşılanacak, garipsenecek, aşağılanacak şekilde sunulmaz. Bu parçada bir insanî zaaf daima nazara sunulur ve kurban bu yüzden de bağışlanır. Nitekim komedyanın özü ‘tümünü görmek tümüyle bağışlamaktır’ ilkesine dayanır” (Süphandağı, 2020: 4-5).

Kısaca komedyaya “daima gerçek bundan dolayı da sonsuz olan güncel” i (Sokullu, 1979: 73) konu edinir.

Tragedya ise adeta bu komedinin tersi olarak vücut bulur. Onda, bir erdem adına çekilen acıya tanık olunur ve izleyici ile kahraman arasında özdeşleşme gerçekleştirilir. Tragedya, izleyicide uyandırdığı acıma duygusuyla onu çıkarı adına davranmalardan, basit heveslerden ve başkasını hissetmeye mani olan tutkularından arındırır. Dolayısıyla sanata bu yönde ahlâkî bir görev yükleyen klasik anlayış, evrensel insan tabiatı adına konuşma hususunda iddialıdır. Bunu da kurmaca metnin insan yaşamasına olan etkisi üzerinden gerçekleştirir. Diğer taraftan insan, kurgu aracılığıyla kendini kuşatan kaygıdan arınır:

“Romanlar okuyarak gerçek dünyayla ilgili bir şeyler söylemeye çalıştığımız an bizi kuştan o kaygıdan kurtulmuş oluruz... Anlatımın tedavi edici işlevi ve insanların insanlığın başlangıcından bu yana öyküler anlatmalarının nedeni budur. Bu aynı zamanda mitlerin de işlevidir: Deneyimin düzensizliğine biçim vermek”(Eco, 2015: 116).



Gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında kurulan ilgi, çoğu zaman şaşırtıcı derecede iç içe geçer ve kimi zaman kurmaca metnin insan hafızasında gerçek dünyadan daha da kalıcı gerçeklikler oluşturduğu üzerinde durulur. Bunun aynı zamanda insanın ister kurmaca dünya isterse gerçek dünya olsun her ikisini kabul tarzının birbirine benzemesinden kaynaklandığı ifade edilir. Çünkü önünde sonunda her iki dünyanın da insan deneyimine kattığı benzer türden gerçekliktir. “Gerçek dünyanın temsilini kabul etme tarzımız, kurmaca bir kitabın temsil ettiği olası dünyanın temsilini kabul etme tarzımızdan farklı değildir” (Eco, 2015: 119). Nitekim birçok masal, destan veya roman kahramanının gerçek birer şahsiyet gibi insanlık hafızasında yer aldığı bilinmektedir. Hatta Hamlet oyununda kurmaca üzerinden bir gerçeği ortaya çıkarma eğilimine tanık olunur. Hamlet, amcasının gerçekten suçlu olup olmadığını anlamak için bir oyun sergiler. Amcasının oyunda gönderme yapılan olaylara vereceği tepki üzerinden onun suçlu olup olmadığını anlamaya çalışır. Bu doğrultuda kurmaca metnin, gerçek hayattakine benzer şekilde bir deneyim sunabilme imkânı, yaptığı göndermelerin bizzat yaşanan hayata dair olmasıyla ilgilidir. Eco’ya göre bu göndermelerin sahiciliği bir yerden sonra kurmaca olanla gerçek olanı iç içe geçirir ve okurun bunlardan hangisine yakın durduğu neredeyse belirsizleşir.

“Kurmaca anlatılarda gerçek dünyaya yapılan kesin göndermeler öylesine iç içe geçer ki romanda bir süre kaldıktan ve haklı olarak fantastik öğelerle gerçekliğe yapılan göndermeleri birbirine karıştırdıktan sonra okur artık kesin olarak nerede bulunduğunu bilemez” (Eco, 2015: 161).

Gazzâlî de kurgu ile gerçeklik arasındaki ilgiye benzer bir durumu hayatının önemli bir problemi olarak idrak eder. Uykuda iken görülenleri gerçek sanan kişi uyandığında bunların gerçek olmadığını farkına varır. Hz. Peygamber’in (as) “insanlar uykudadırlar, öldükleri zaman uyanırlar” buyruşlarını dikkate alan Gazzâlî, yaşanan bu hayatın bir uyku hâli olup olmadığı ile ilgili kuşku duyar. Nihayetinde bu kuşkuyla iki ay kadar uğraşmak zorunda kalan Gazzâlî, bundan, Allah’ın onun kalbine attığı bir nur sayesinde kurtulduğunu ve emniyete eriştiğini belirtir (Gazzâlî, 1989: 19-20). Nihayetinde kurmaca bir metnin anlam çerçevesi gerçek dünyadakine göre biçimlendiğinden onun etkileri de olumlu ya da olumsuz gerçek dünyaya doğrudur. Böylece kurgunun realite, realitenin de kurgu üzerinde karşılıklı tahakkümünden bahsedilebilir.

Bir Yaratış Serüveni: Kurgu

Necip Fazıl’ın, bahsi edilen tiyatrosunda tartışmaya açtığı önemli bir mesele de Müslüman sanatçının, kurguyu ahlâkî ilkeler bakımından olumlu karşılayıp karşılayamayacağı meselesidir. Sanat ve edebiyatın kurmaca yönüne ilişkin olarak İslam’ın kimi entelektüel ve ahlâkî duyuşları vaz ettiği



söylenbilir. En azından heykel yapımına hangi gerekçelerle karşı çıkılıyorsa aynı gerekçelerden ötürü kurguya da karşı çıkılabileceğinin altını çizmek gerekir. Bununla birlikte resim, heykel, musiki gibi daha birçok sanat alanında dinî bakımdan bir takım kayıtların olduğu açıktır. Burada hatırd tutulması gereken şey, benzer kayıtların metin için de geçerli olduğu / olabileceği hususudur. Ne var ki söz ve yazı etrafında inancın derinliklerinden referans alarak bir sınırlama getirmek pek de kolay değildir. Elbette herhangi bir metnin bir takım edep dışı, aşırı mübalağa ya da konu itibarıyla fahiş taraflarına karşı olmayı bir sınırlama saymadığımız takdirde bu böyledir. Bir metnin, tema ve konu itibarıyla gerek dini gerekse örfi manada tümüyle meşruiyeti söz konusu olduğunda bahse konu sınırlamanın, yazı ve söz disiplini bakımından poetik bir değeri ifade edeceği söylenebilir. Böyle bir kaydın ortaya çıkışı da büyük oranda tenkit ameliyesine bağlıdır. Tanzimatla birlikte Batı'dan birçok edebi tür, yazarı ya da şairiyle birlikte gelirken Tanpınar'a göre tenkit münekkitsiz gelmiştir. Batılı manada tenkit ameliyesi, sadece bir tür olarak iktibas edilecek çeşitten değildir. O Tanpınar'ın ifadeleriyle kültürün insana geniş yer ayırdığı bir ortamda gelişebilir. Ona göre tenkit, insanın fikrî ilgilerin ve tecüssüslerin konusu haline getirildiği kültürel ortamlarda ortaya çıkar (Tanpınar, 1992: 74). Kadim Şark'ta ve klasik edebiyat dilinde insan, bir öğretinin gereğini yerine getirmekle yükümlü kişidir. Hâliyle insanın bu konumu aynı zamanda tenkit ameliyesini de bu düzlemde yürüteceğini gösterir. Öyle ki edebî anlamda metin tenkidi, klasik edebiyatta çoklukla tezkirelerde olduğu gibi şahsi beğeni ile bir takım teknik dikkatler üzerinden yapılır. Çünkü tenkidin doğrudan ilgili olduğu şey eleştirel akıldır. Bu ise en azından edebî metin dolayımında insanı her defasında farklı derinlikleriyle keşfe çabalamak anlamına gelir. Şu hususu da kısaca belirtmekte fayda vardır. Cahiliye döneminde Arap şiirinin belagat noktasında hem güçlü bir dili hem de tenkidi bağlamda bir seyri söz konusudur. Lafız etrafında cereyan eden bir yığın anlamı idare eden belagat ise İslam'ın gelişimiyle bir disiplin halini alır. Bunun esas sebebi ise kutsal metinlerin tefsir ve te'vilinde mümkün olan en üst doğru anlama ulaşmadır: *"Arap edebiyatında belâgat çalışmaları önce edebî tenkit şeklinde başlamış, İslâmî dönemde ise hem Kur'ân-ı Kerîm'in i'câzı, hem de edebî tenkit sebebiyle bu faaliyet daha hızlı bir şekilde devam etmiştir"* (Kılıç, 1992: 380-383). Belağati dört dönem halinde ele alan yaklaşıma göre birinci dönemdeki belâgat çalışmalarının esas hedefi: *"Kur'ân-ı Kerîm'i lâyıkiyle anlamak olmuştur"* (Kılıç, TDVA).

Ne var ki kutsal metnin tefsir ya da te'vili başka şeydir bir edebî metnin tenkidi başka şeydir. Kutsal metnin anlaşılması ufkuna doğru seyreden belagat yönünü, haliyle daha ziyade lafız etrafında seyreden anlam olaylarına çevirir. Elbette belagatin kuralları üzerinden bir edebî metnin realiteye dayalı değerini ve iç tutarlılığını belirlemek mümkündür. (Bkz: Cürcani, 2016). Fakat belagat nadiren yüzünü ebedî metin tenkidine çevirir. Mesela metin tenkidi bilhassa klasik edebiyatta şahsi beğeni ile nazım ve nesrin bir takım teknik dikkatleri üzerinden gerçekleşir. Dolayısıyla Necip



Fazıl'ın, kurgu meselesini bir inanç ve ahlâk meselesi olarak tartışmaya açması Müslüman sanatçının Batılı nazariyeler içinde kalarak metin üretmesinin başka boyutlardaki tehlikelerine işaretleri içerir. Bunu da ferdin kibri ya da tevazuu üzerinden konumlandırır. Doğu ve Batı medeniyetleri açısından kurgunun konumu da böylece tartışmaya açılır. Zaten Bir Adam Yaratmak oyunu kurgu meselesini, bu manada ele alır ve irdeler.

Kadim Şark muhayyilesinin Batılı manada kurguyla hemhal olduğunu söylemek elbette mümkün değildir. Kurgusal metin deneyiminden uzak olmak aynı zamanda başka türlü bir metin deneyimine en azından düz tahkiyeye açık olmak anlamına gelir. Bu manada alegorik ve sembolik metinler de okur karşısına herhangi bir gerçeklik iddiası taşıyarak çıkmadığından Batılı manada bir kurguya tekabül etmezler ve bu bağlamda klasik şark muhayyilesinde kendilerine yer bulurlar. Mantıku't Tayr' dan Hüsn ü Aşk'a, mesnevilerden menkıbelere kadar çok sayıda metin ve metin türü bu durumu örnekler. Esasında Müslüman edebiyatlarında kurguya kısmen de olsa yer veren kimi eserler vardır. Hay bin Yakzan ile Salaman ve Absal hikâyeleri ve bunlar etrafında alegorik olarak yazılmış eserlerde kurguya yer verildiği görülür. Fakat bunlar, insana yönelik tecessüsü derinleştiren metinler olmaktan ziyade 'ustaca idare edilmiş muakale'ye dayanırlar. Çoğu da ruhun tekamül yolculuğunu sufi literatür içinden işleyen metinler olarak dikkat çekerler ve muayyen kılınmış bir hayat ufkunu vaz ederler. Bunlarda insanın içinde yer aldığı medeniyet ve kültür halkasından kopararak ele alınmasına tesadüf edilmez. Başka deyişle insan, kültürün nesnesi olarak ele alınır, bireysel tecrübeleri etrafında ele alınmaz. Çünkü insan, ait olduğu öğretinin öngördüğü yerde konumlanır ve hayata buradan nazar eder. Bu durum, kadim Şark muhayyilesinin roman ufkundan farkını da ortaya koyar. Nitekim "Müslüman edebiyatlarının orta çağ hikâyesinden romana geçemeyişi" ile ilgili Tanpınar, esas unsur olarak bu durumu; "insanın inanarak reel hayata sahip" olamayışını gösterir (Tanpınar, 1988:30). Kadim Şark'ın ve büyük ölçüde buna bağlı olarak Müslüman edebiyatlarının şahsi tecrübenin anlatımına ve kurgusal metinlere mesafeli duruşu, Doğu ve Batı arasındaki ontik ve epistemik kabullerin farklılığı sebebiyledir. İnsana siyasi ve içtimai düzlemde göklerin vaz ettiği bir yaşam ufkunu öneren Şark, Tanpınar'a göre:

"Çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemezdi. Müsteşrikler tarafından o kadar ehemmiyet verilen Hay bin Yakzan'ın, o çok güzel hikâyesine gelince Müslüman âleminin tek romanı olan bu zihni drama psikolojiden ziyade yahut onunla beraber çok ustaca idare edilmiş bir muakale vardır" (Tanpınar, 1988: 30).

Bu bağlamda alegorik metinler ile sembolik metinlere kısmen değinmek gerekir. Zira alegori, söz etrafında gerçekleşen anlam olaylarından ayrı



olarak bir bakıma Batılı manada metin bütünlüğü içinde dikkate alınan metin türü olarak dikkat çeker. Bu özellikleri itibariyle alegorik metinler kimi zaman kurgusal metinler olarak kabul edilirler. “Uzun ve tamamen kurgusal anlatıların alegori olarak değerlendirilebileceği” yönündeki kabule dayalı olarak “İslam milletleri tarihinde alegori sınıfında sayılabilecek pek çok eser” in yazıldığı belirtilir (Sami, 2018: 130).

“Söz gelimi İbn Sina’nın Hayy b. Yakzan’ı, Sühreverdi’nin Kıssatü’l Gurbeti’l Garbiyye, Avaz-ı Per’i Cebrail ve Akl-i Surh, adlı eserleri; İbn’un-Nefis’in er Risaletü’l – Kamiliyye fi’s Siyeri’n – Nebeviyye’si; Muhyi-i Gülşeni’nin Hüsn ü Dil adlı eseri vb. kurgusal metinler bu yöntemle yazılmış kitaplar arasında sayılabilir” (Sami, 2018: 130).

Esasında kurgusal metnin sadece bir zihinsel tasarımdan ibaret olduğunu söylemek zordur. Her ne kadar alegorik metinler yapıları itibariyle bir bütünlük içinde kurmaca olarak görünseler ya da okura bir mesajı bir takım başka varlık ya da olaylar dizgesi üzerinden sunsalar da bu metinlerin kurmaca metinlerle bir tutulması pek de kolay değildir. Yapıları itibariyle bir benzeşme, bunları kurgusal kılmaya kısmen yetebilir. Çünkü kurmaca metin, okur karşısına gerçeklik iddiasıyla çıkarak varlığına poetik bir değer yükler. Alegorik metinler ise ilkin gerçeklik iddiasından kendilerini soyutlayarak sadece aktardıkları mesajın hakikatlilik değerine olan inançlarıyla varlıklarını sürdürürler. Örneğin Binbir Gece Masalları’nın ya da Kelile ve Dimne gibi alegorik metinlerin de gerçeklik iddiasından soyutlanarak okura bir mesaj aktarımını esas aldıkları görülür. “Binbir gece masalları gibi Hint menşe’li olan Tutiname’de” de (Ayvazoğlu, 1989: 104) merak unsuru üzerinden kadının kötü yola düşmesi engellenir. Sonuç itibariyle Müslüman Şark’ın hikâyesinin çok kolay şekilde tasavvufi bir perspektife bürünmesinin ardında, panteist bir ton taşıyan Hind hikâye geleneğinin İran üzerinden yaptığı etki vardır (Ayvazoğlu, 1989: 103-104). Dolayısıyla Batılı anlamda kurmaca metinlerle alegorik metinler yapısal bakımdan birbirine benzemelerine rağmen bunlar söylem düzeyinde birbirlerinden ayrılırlar. Çünkü

“Toplumsal yapıyla zihinsel yapı iç içe geçmiş bir haldedir. Sistematik düşüncenin temelinde, zihniyet ve dünya görüşünün oluşturduğu bir mantık yatmaktadır” (Adanır, 2012: 22).

Kurgunun onaylanıp onaylanmaması, Batı ve Doğu’nun epistemik kabulleri doğrultusunda mümkün ya da değildir.

“Bir özellik yüzünden Batı Avrupa, Doğu’dan her zaman çok derin bir biçimde ayrılmıştır. Doğu’da üsluplar binlerce yıl sanki hiç değişmemecesine sürüp gidiyordu. Batı bu durağanlığa düşmemiştir” (Gombrich, 1992: 137).



Burada Şark ve İslam arasında bir ayırım yapmamız gerektiğinin üzerinde yeterince ve ısrarla durmakta fayda vardır. Üslubun Doğu'da binlerce yıl sanki hiç değişmeden sürüp gittiği ile ilgili belirlemenin İslam'ı kuşatıp kuşatmadığı önemlidir. Eğer bu yargı, İslam'ın kabulü olarak sunulursa muhtemelen yanlış olur. Fakat Müslüman sanatçıların eserlerindeki bakış açısını kuşattığı söylenirse o zaman bu mümkündür. Çünkü İslam, binlerce yıllık geçmişi olan bir Doğu tarafından emilmiş, adeta Doğululaştırılmıştır. Esasen dinin Batı'da felsefeleştirildiği, Doğu'da ise gelenekselleştirildiği yönündeki kabul de bunu gösterir (Süphandağı, 2018: 13). Bundan ötürü birçok bakımdan İslam ile Doğu'yu birbirinden ayırmak zorunluluğu vardır. Müslüman sanatçı ne denli binlerce yıllık bir Doğulu kültür ve bakış açısının etkisindeyse İslam da o denli bundan kurtuluş yolunda telkinlerde bulunur. En azından İslam'ın ontik ve epistemik kabulü ile İslam'dan birkaç bin yıl önce birçok yönüyle kurumsallaşmış kadim Şark'ın ya da Sümer kültür ve medeniyetinin ontik ve epistemik kabulünün aynı olmadığı söylenebilir. Kültürler, epistemik ve ontik yönleriyle "söz ve deyim halinde ve telkin yolu" (Ülgener, 2006: 14) hayatın teferruatına nüfuz edecek şekilde bir bakış açısı geliştirirler ve müntesiplerinde içtenlikli tepki oluştururlar. Bu bakımdan doğaları gereği değişime karşı dirençli yapılar olarak zihniyet sistemlerinin farklılaşması kolay değildir. Her zihniyet, kendi edebî türünü olduğu kadar tematik bakımdan muhatabına karşı durduğu yeri de tayin eder. Çünkü zihniyetler, dirençli yapılar olarak yeniye cesaretle açılmada engin davranmazlar. Esasen buna güç yetirmenin de kolay olmadığı açıktır.

"...Zihniyet, temelinde mantıksal bir kuruluştur. Onu oluşturan tüm fikir ve inançlar birbirlerine dayanırlar... Kısaca birbirlerini doğrularlar... Bir başka zihniyetin tümüyle benimsenmesinin diğer adı 'dönüş'tür..." (Adanur, 2012: 32).

Necip Fazıl'ın 1937'de buhranlı yıllarının bir ürünü olan ve "büyük ruh çilesinin sahne destanı" olarak telakki ettiği "Bir Adam Yaratmak'ın yazılışı, mürşidi Abdülhakim Aroâsî'yi tanıdığı yıllara rastlar" (Okay, TDVA). Bu bakımdan eser, Necip Fazıl'ın bohem yaşamdan İslamî bir duyarlılığa geçtiği yılların etkisi altında edindiği bakış açısıyla kurgu meselesine odaklanır. Bu odaklanışta bir çıkmazdan kurtulmaya çabalamanın izini bulmak mümkündür. Nihayetinde Necip Fazıl'ın hem kurguya karşı çıkması hem de karşı çıktığı kurguya yaslanarak metnini var etmesi bir çelişki olarak karşımıza çıkar. Bu hâliyle çelişki bir oranda onun buhranlarına atfedilse bile bunda mizacının etkisi ve yönlendirmesi de hesaba katılmalıdır. Bunlarla birlikte eserin muhteva itibarıyla odaklandığı kurgu meselesine İslamî bir noktadan nazar edilmesi, meseleyi İslamî bakış açısıyla değerlendirme gerekliliğini ortaya koyar. Ancak şu hususun da altını çizmekte fayda vardır. İslamî bir duyarlılık içinden karşı çıkılan kurmaca, aynı zamanda kadim Şark muhayyilesinin de dışarıda bıraktığı bir husustur. Bu yönüyle Doğu ve İslam yazınında Batılı manada kurguya yer verilmeyişinde bir ortaklık göze çarpar. Bu noktada Necip Fazıl'ın, kurguyu



İslamî duyarlılık üzerinden olumsuzlaması, meselenin bu yönüyle ele alınmasını gerektirmektedir.

Yaratışa Öykünme

Eser, başkahramanın Tanrı gibi yaratmaya öykünmesinin olumsuz sonuçları üzerine odaklanır. Burada Necip Fazıl'ın açıkça ne tür bir İslam yorumundan hareket ettiği belli değildir. Mürşidi olan Abdülhakim Arvasi'ye bağlılığı dikkate alındığında Necip Fazıl'ın dinin sünni yorumuna ve bu yorum ufkunda dinin tasavvufi algılanışına bağlı olduğu söylenebilir. Yine de eserin, herhangi bir dinî yoruma aidiyet hususunda açıkça bir gönderme içermediğini hatırd tutmak lazımdır.

Şark'ın ve Müslüman Şark'ın edebî metinlerinde kurgunun yerini soyutlama alır. Soyutlama fert ile ilahi olan arasında öyle ya da böyle bir özdeşleşmeyi gerekli kılar. Bu gereklilik fertte, benliğini aradan çıkarmayı öngörür. Diğer ifadeyle ferdin kendinden feragat etmesini talep eder (Ayvazoğlu, 1989: 142). Hâliyle kurgu ile soyutlama arasındaki temel farkın, ilkinde "ben" in araya girmesine karşın ikincisinde ben'in aradan çekilmesi hususu olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda ben'in araya girmesi perspektifin; başka deyişle gözün görüşüne uygun şekilde zaman ve mekân kaydının metinde yer alması; buna karşın ben'in aradan çekilmesi perspektifin inkârı, başka deyişle edebî metnin her tür zaman ve mekân kaydından azade oluşu anlamına gelir (Ayvazoğlu, 1989: 102-103).

Bu durum aynı zamanda sanatçının tabiatla ilahi isimlerin yardımıyla tasarrufta bulunabileceğine işaret eder. Çünkü varlık, ilahi isimlerin birer tecelli ve tezahür mekânı olduğuna göre sanatkar, esma'ül hüsna ile varlık üzerinde tasarrufta bulunabilir. Bu bakımdan Şark ve Müslüman Şark hikâyesinde sanatçının, tabiatüstünde olduğu gibi kahramanın yazgısı üzerinde de sınırsız şekilde tasarruf imkânı ortaya çıkmaktadır. Muhayyela'nın zaman ve mekân bakımından realiteden uzak seyri nihayetinde gerçeklik iddiasını hesaba katmadığındandır. Okurun hoşça vakit geçirmesini sağlamak ve ona bir hisse vermek isteyen eser, "mümkünü ve büyüğü kolayca mubahın çerçevesine kabul" eder (Tanpınar, 1988: 26). Sonuç itibarıyla Şark hikâyesinde dolayısıyla onun tesirindeki Müslüman hikâyesinde 'gerçeğe benzerlik' iddiası bulunmadığından fevkaladeye kolayca yer verilir. Bu bağlamda "kahramanın ipi daima hikâyesinin elindedir. Onun iradesi olmadan hiçbir işe kalkışamaz" (Ayvazoğlu, 1989: 103).

Şark'ın kültürel belleğinin tesirinde yoluna devam eden Müslüman sanatçının edebî anlatılarında ben'in aradan çekilmesinde Hint mistisizminden tevarüs edilen bakış açısının payı yadsınamaz. Yalnız Arap şiirinin Cahiliye dönemi ve sonrası itibarıyla Şark'ın edebî dilinden bilhassa şiir düzleminde farklılık gösterdiğinin altının çizilmesi gerekir. Leyla ile Mecnun hikâyesinde perspektif başka deyişle zaman ve mekân itibarıyla Şarklı bir edanın hâkim olduğu dil, Muallakat'ta büyük ölçüde realiteye yaklaşır. Adonis'ten özetle:



“Cahiliyye şiiri, şarkı olarak doğmuştur, yani okunmamış, işitilmiştir, yazılmamış, söylenmiştir. (s. 13); Cahiliyye şiiri yalnız ezgi değil, hakikat ve bilgi deposuydu; başka deyişle bu Cahiliyye şairinin sadece şiir okumakla yetinmeyip aynı zamanda düşündüğü anlamına gelir; ne var ki bu şiire eleştirel anlamda şarkı gözüyle bakıldı ve şarkı değerleri Cahiliyye şiirinin doğasını bastırdı ve poetikanın sözellik ilkeleri üstün geldi; böylece poetikayla düşünce kesin denecek şekilde birbirinden ayrıldı. Din de şiirde poetikayla düşünceyi kesin şekilde ayırmıştır; Çünkü herhangi bir acıyı veya başka şeyi hissettim denilirken Allah’ın bir olduğunu hissettim denilmez, çünkü Allah duyuyula değil kavramayla nitelenir. Din bu yönüyle şiiri duyuyula sınırlandırır ve onu düşünmeden ayırır. O hisse dayanması yönüyle bilgi sunamaz ve hakikati keşfedemez, dolayısıyla hakikat şiirle değil dinle kavranılır. Şiirin rolü de bu doğrultuda dinin izin verdiği ölçüde ve estetik hazla sınırlı kalır” (Adonis, 2014: 55-57).

Bunlarla birlikte kadim Şark hikâyesi ile Müslüman Şark hikâyesi büyük oranda aynı dil etrafında ve benzer muhayyileye dayalı olarak işlevseldir. Nizâmî-i Gencevî’nin Hüsrev ü Şirin’i ile Ahmet Mithat Efendi’nin Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar’ında üslup itibarıyla benzer mübalağayı; *“aynı estetik prensiplerin değişik tezahürleri”* ile görürüz.

‘Bir Adam Yaratmak’

Bir Adam Yaratmak (Kısakürek, 1972), birbirine içten eklemlenmiş iki oyunu içerir. İlki Necip Fazıl’ın yazdığı Bir Adam Yaratmak oyunu, ikincisi ise bu oyuna bir muharrir olarak katılan başkahraman Hüsrev’in yazdığı, aynı zamanda oynandığını öğrendiğimiz Ölüm Korkusu adlı oyun. Oyunun kısa özeti: Oyunun başkahramanı Hüsrev’in yalısında, Hüsrev’in yazdığı ve aynı zamanda oynanmış ve ses getirmiş olan ‘Ölüm Korkusu’ adlı oyun üzerinde kritik yapılmaktadır. Eserin içindeki ikinci bir eser olarak karşımıza çıkan Hüsrev’in oyununda, başkahraman annesini kazara öldürür. Bu olay üzerine aklî dengesini yitiren kahraman, babası gibi kendini incir ağacına asmak suretiyle intihar eder. Hüsrev’in de babası kendini bahçesindeki incir ağacına asmıştır. Hüsrev’in yalısında eser üzerine yapılan kritiklerde bir kahramanın annesini kaza kurşunu ile öldürmesi gerçekçi görülmez. Bunun üzerine Hüsrev, bunun yanlışlıkla pekâlâ mümkün bir vaka olduğunu, olabileceğini izah etmeye çabalar. Hüsrev, konuklarını böylesi bir vak’anın olabirliğine inandırmak için kaza kurşunu ile öldürme olayını adeta prova ederek göstermeye çalışır. Bu sırada yanlışlıkla kendisine ilgi duyan Selma’yı sahici bir şekilde kaza kurşunu ile öldürür. Bu olay üzerine kendini iyi hissetmeyen Hüsrev, babasının intiharı üzerine düşünmektedir ve annesi, Hüsrev’in de babasının yaptığı gibi kendisini incir ağacına asmak



suretiyle intihar etmesinden korkmaktadır. Hüsrev'in arkadaşı Doktor Nevzat, bu olayı kendi kliniği için reklam malzemesi yapmayı ister. Gazeteci Şeref ise aynı şekilde bu olayı gazetesinin baskı sayısını arttırmak için kullanır. Böylece Hüsrev, hem kazara sebep olduğu ölüm hadisesi yüzünden hem de çevresi tarafından adeta kısıpaca alınmak suretiyle yalnızlığa itilir. Bu arada Hüsrev'in annesi de Hüsrev'in arkadaşları tarafından etki altına alınır ve Hüsrev'in bir kliniğe yatırılması konusunda ikna edilir. Hüsrev, annesinin etki altında bırakıldığını ve olayların seyri nedeniyle hakikatleri annesine izah etmenin neredeyse mümkün olmadığını görmektedir. Çaresiz kalan Hüsrev, kendine hazırlanmış olan komploya teslim olur ve hastaneye götürülür.

Eser, belirgin bir çelişki ile karşımıza çıkar. Necip Fazıl, tez olarak eserinde kurguya karşı çıkarken aynı zamanda eserini kurgusal düzlemde var eder. Metnin dışında yer alan ve farklı bir tartışma alanı olan bu çelişkiyi, yazma eyleminin sanatkar açısından muhtemel sonuçları bağlamında değerlendirmek mümkündür. Farklı bir çalışma konusu olabilecek bu çelişkiyi bir kenara bırakmak durumundayız. Yine de insanın kurgusal bağlamda bir kahraman yaratması, ihtiyatlı olmak kaydıyla ilahi yaratıma sınırlı şekilde bir katılma olarak görülebilir. İktbal'in bu yöndeki değerlendirmesi "Allah İle İnsan Arasında Bir Konuşma" şiirinde ele alınır:

"Allah

Cihanı ben aynı su ve çamurdan yarattım.

Sense ortaya, İran, Tatar ve Zenci çıkardım.

Ben topraktan saf, halis demir halkeylemiştim.

Sense kılıç yarattım, ok ve tüfenk yarattım.

Çemenin fidanını yarattığın balta ile kestini ve parçaladım. Ondan şarkı söyleyen bir kuşa bir kafes yaptım.

İnsan

Sen geceyi yarattın; bense cırağ yarattım. Yarattığın topraktan ben de kadeh yarattım.

İssiz çöller, kuş uçmaz dağlar, vadiler yarattım.

Ben hıyabanlar, güllerle süslenmiş bağ, bahçeler yarattım.

Bana iyi bak, ben taştan ayna yapan varlığım.

Bana iyi bak, zehirden bal yapan bir varlığım." (İktbal, 1971: 68)

Şiir, insanın ilahi yaratıma katılış biçimini ve sınırını dile getirmesi bakımından dikkate değerdir. Şiir, "İnsanı 'yaratıcı faaliyete iştirak eden bir varlık' (co-creator) olarak görme ve tanımlama" eğilimindedir" (Aydın, 1987: 89). Sonuçta insanın sınırlı iradesiyle ve yaptıklarından sorumlu olarak gerçekleşen varlığından söz edilmektedir. İnsanın yaşamasını sürdürmek için gereksinimlerini kendisinin karşılaması zorunluluğu, onu yaratmaya bir



tür sınırlı biçimde katmaktadır. Bu doğrultuda edebî eserde bir kahraman yaratmanın da gerçek hayata nispetle sınırlı bir yaratım olarak görülmesi mümkün hâle gelebilmektedir. Necip Fazıl'ın kurguya karşı çıkmasına rağmen kurguya yaslanmasını bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Nihayetinde zikredilen çelişki, kurgusal anlamda karşı olunan fakat realitede onaylanan bir durum olarak karşımıza çıkar. Bu durum ise çelişkinin kurgunun lehine olacak şekilde anlaşılmasına kapı aralar. Nitekim oyun, eserin niçin yazıldığı sorusunu, cevabı kurgunun lehine olacak şekilde ortaya koyar:

"Hüsrev: ...Eserimi niçin yazdım? Onu öldürmek için mi? Onu niçin öldürdüm? Eserimi yazmak için mi?"(s.73).

"Hüsrev: Ben sanatı hayattan başka bir şey sanıyordum." (s.74).

Sonuçta sanatın hayatın içinde ve onun bir parçası olduğu kanaatine varılır. Burada kurgunun mu gerçekliği, gerçekliğin mi kurguyu var ettiği hususundaki tereddüt, kurgunun değerce realiteye yönelik üstünlüğüne bükülür. Bu tezin, kurmaca metinler dolayımında sıklıkla ele alındığını da hatırla tutmak lazımdır:

"...Sen ancak benim hayalimin mahsulüsün; uydurma maceralarımın, saadetinin, felaketinin bu benim yazdığımın hikâyesini okuyan okuyucularımın mahsulüsün... – İyi dikkat ediniz Don Miguel! Siz de yanılmış olmayasınız? Sizin zannınızın ve deminki izahınızın aksi varit olmasın... Ne malum, hakikatte mevcut olmayan, ne ölü ne de diri bir hayal yarattığı ben değilim de sizsiniz belki. Sizin sırf hikâyemi insanların vukufuna ulaştırmak için bir vesile olmadığımız ne malum?" (Yıldız, 2014: 242).

Oyunun sonunda Hüsrev'in, Ölüm Korkusu adlı oyunundaki karakterinin yazgısına benzer şeyi yaşıyor olması, onu sanatın hayattan ayrı bir şey olmadığı sonucuna ulaştırır. Hüsrev, yazdığı oyundaki kahramanın laflarını yazarken kahraman da adeta Hüsrev'in laflarını yazar: *"Hüsrev: Onun laflarını ben yazdım. Benim laflarımı da şimdi o yazıyor."* (s. 121)

Bu durum, sanatı hayatın içine canlı bir unsur olarak katmaktadır. Adeta İkbâl'in şiirinde yer verilen şekilde yaratıma sınırlı katılmaktan fazlasını ifade eder. Sanatın, realitede yaşanan hayatla bu denli iç içe olması, Necip Fazıl'ı, yukarıda bahsi edilen çelişkiye yer verme noktasında cesaretli kılar. Hayatının buhranlı döneminde yazılmış eser, Necip Fazıl'a realitede hayatı sürdürmesine imkân sağlayan bir araca dönüşür. Bunun yanında eserin en



azından kurgusal olarak da olsa var olmanın zorunlu bir aracına dönüştüğüne tanıklık ederiz. Çünkü Necip Fazıl, her şeyden ziyade var olmanın ardına düşmektedir. Bunu da yok olmaya karşı sergilediği tavrıda açık eder:

"Hüsrev: Allah'ım, ben yok olamam! Her şey olurum yok olamam. Parça parça doğranabilirim. Nokta nokta lekelere dönebilirim. Tütün gibi kurutulabilir, ince ince kıyılır, bir çubuğa doldurulur, içilir, havaya savrulabilirim. Fakat yok olamam..." (s. 119)

Yok oluşa karşı bu duruş, yazmayı var olmanın bir aracı olarak görmeye meyilli bir duyusu belirgin kılar.

Hüsrev'in annesine sık sık sorduğu şey, babasının neden intihar ettiği hususudur. Hüsrev, babasının yazdığı notu görür: Notta: "...Aptal muharrir! Ölüme ilaç ölümdür" (s. 136) yazmaktadır. Bu ifadeler, Hüsrev'in yaratma ile ilgili söylediklerine fazlaca benzemektedir. Bu yönüyle Hüsrev, adeta babasının söyleminde saklı olan yazgıyla karşı karşıyadır. O da Ölüm Korkusu oyununda bir adam yaratmış, ona bir hayat, yazgı sunmuştur. Hüsrev, nihayetinde bir adam yaratmış olmanın bedelini ödediğine inanmaktadır.

"Hüsrev: ...Çünkü bir adam yaratmağa kalkıştım. Bir adam yaratmak... Bir adam yaratmak... Ona bir kafa, bir çift göz, bir burun, bir ağız uydurmak. Ona göre bir beyin yapmak ve göğsünün içine bir kalp takmak. Saat gibi işlesin, kanını vücudunda döndüren bir kalb. Bir kalb, anlamıyor musun? ... Ben Allah mıyım?" (s. 139-140).

Yukarıda, İkbâl'in şiirinden mülhem insanın yaratıma sınırlı katılımını, ihtiyatlı olmak kaydıyla edebî eserde bir kahraman yaratmayı kuşatacak biçimde ele almamızın sebebi, yaratmanın nihai boyutu ile insanın ihtiyaçlarını karşılamaya dönük yaratımı arasında bir sınırdan söz etmenin mümkün hâle gelmesidir. Necip Fazıl, yaratmaya 'ben Allah mıyım?' diyerek karşı çıktığında esasında yaratmanın nihai derecesine öykünmeden bahsetmektedir. Çünkü insan, her neye öykünüyorsa önünde sonunda ona benzemeyi amaç edinmiş demektir. Oysa Allah'a öykünmenin neden mümkün olamayacağını izah eden Hüsrev, kendince hatasını da görmüş olmaktadır:

"Hüsrev: Allah gayedir. Her varılan şey gaye olabilir mi? Yollar uzun, yollar sonsuz, yollar açık... Bilerek bilmeyerek Allah'a doğru yol almak vardır, varmak yoktur. Varabildiğimiz hiçbir şey, hiçbir ufuk Allah değildir. Allah sonsuzluktur. Hiç sonsuzlukla boy ölçüşmek olur mu? Hiç adetler, milyonlar ve milyarlar sonsuzlukla yarışabilir mi?" (s. 141)



Bu ifadeler, yaratma eyleminde bulunmanın birçok farklı biçimlerde gerçekleşen bir eylem olduğunu gündeme getirir. Nihayetinde insan, İktbal'in şiirindeki tema itibariyle örneğin bir ev yaptığında ya da bahçesinde bir su arki açtığında kendini herhangi bir şekilde bir yaratıcıya öykünme içinde görmez. İnsan, orada ihtiyaçlarını karşılamının, yanı sıra kendine verilmiş yetenek ve duyuların yardımıyla varlığını idame ettirmenin telaşındadır. Bu gibi eylemlerin doğasında insanın bir yaratıcıya öykünmesini gerektirecek herhangi bir büyüklenmeye tesadüf edilmez. İnsan, bir 'maruz kalan' olarak bu durumda varlığını tedbiren korumaya alan kişidir. Tarlasını ekip biçenin yağmura, tohuma muhtaçlığıyla yol alan bir iradenin, aç bırakıp tok eden, acı çektirip mutlu eden bir iradeyle arasındaki fark, Necip Fazıl'ın dikkatleri üzerine yoğunlaştırdığı esas mesele olarak görülmektedir. Zira 'Allah gayedir' diyen yazar, gayenin uğruna yaşanan bir şey olduğunu, gayenin kendisine dönüşme eğiliminin ise onun yerine geçmek; başka deyişle Tanrı gibi olmaya kalkışmak olduğunu vurgular. Nitekim Necip Fazıl, başkahramanını kimi yetenekleriyle ilahi isimlerden herhangi birisine mazhar olan biri gibi karşımıza çıkarmaz, aksine bütün güzel isimlerin sahibine benzemeye yeltenen biri olarak karşımıza çıkarır. Hüsrev'in hayatını felakete sürükleyen maceranın satır aralarında hep bu nüans karşımıza çıkmaktadır:

"Hüsrev: Bir adam yaratmağa kalkıştım. Ona bir surat ve kader bulmak. Nerede bulayım? Kendimi buldum. Suratsız ve kadersiz adam şahlandı. Zincirini kırdı. Elimden kaçtı. Ben insanım. Beni arkamdan vurdu. Suratsız ve kadersiz adam benim suratımı takındı. Kalıbımı giyindi. Kaderimin içine yattı..."(s. 141)

Bir adam yaratmaya kalkışan Hüsrev, ona adeta kendisi dışında başka bir hayat ya da kader bulmaktaki aczini belirtir. Böylece bula bula kendi deneyimlediği hayatı ona kader diye sunmuştur. 'Bir adam yaratmağa kalkıştım. Ona bir surat ve kader bulmak. Nerede bulayım? Kendimi buldum' ifadeleriyle Hüsrev, yaratmağa kalkıştığı adama kendi yaşamını giydirmiş, kendi yaşadıklarını onun hayatına aktarmıştır. Başka deyişle Hüsrev'in yarattığı kahramanda Hüsrev'in kaderi, Necip Fazıl'ın yarattığı kahraman olan Hüsrev'in kaderinde de adeta Necip Fazıl'ın kaderi deneyimlenmiştir.

Aşağıdaki ifadelerde ise Hüsrev'in adeta haddi aşmanın hadsizliği ile ilgili deneyimlenmiş bir itirafını buluruz: "... Yaratıcı neymiş, yaratmaya kalkışarak tanıdım. Yalancı ilâh, doğrusunu tanıdı. Gölge artist öz sanatkârı tanıdı. Ben şimdi, şu anda tanıyorum Allah'ı..." (s. 142)

Hüsrev'in, varlık basamaklarını atlayarak adeta doğrudan doğruya Allah ile karşı karşıya gelmesine yol açan bir adam yaratma deneyimi, sahici yaratmanın büyüklüğünü his ve şuur düzleminde idrak etmesine vesile olmuş görünmektedir. Çünkü 'ben şimdi, şu anda tanıyorum Allah'ı' diyen



Hüsrev; Allah'ı, fikrin ufkundan ziyade muhayyilenin ufkunda bir deneyim sonucunda kavrar.

Sonuç

Çalışmanın konusunu oluşturan oyun, iç içe eklemelenmiş iki oyundan oluşmaktadır. İlki Necip Fazıl'ın yazdığı Bir Adam Yaratmak, ikincisi ise bu eserin içinde muharrir olarak karşımıza çıkan başkahraman Hüsrev'in yazdığı Ölüm Korkusu oyunudur. Hüsrev, yazdığı oyundaki kahramanın hikâyesini az farkla yaşamaya başlar. Hüsrev'in hikâyesi ise Necip Fazıl'ın müdahalesiyle intihardan arındırılır. Hüsrev'in oyununda başkahramanın intiharından nihayetinde Hüsrev; Hüsrev'in akıbetinden ise Necip Fazıl sorumludur. Hüsrev'e bir intiharı yaptıran Necip Fazıl, kendi kahramanına bunu yapmaz, böylece İslam inancıyla da çelişmemiş olur. Hüsrev'in yazdığı oyunda bir cinayete yer vermesi ve nihayetinde bu cinayetin Hüsrev'in yaşantısında gerçeğe dönüşmesi, kurgunun realite üzerindeki tahakkümünü açık eder. Necip Fazıl, kurgunun realiteye dönüşmesiyle gerçekleşen kötü akıbeti Hüsrev'i maruz bırakır. Böylece kendini adeta eserin yazarı olarak kurgunun evrenine yerleştirdiği kişi ve olayların bir adım daha gerisine çeker. Bizzat yazmak istediğini, var ettiği bir kahramana yazdıran, sonra da onu yazdığının akıbetini yaşayan birine dönüştüren Necip Fazıl, tematik bakımdan ele aldığı konuyu sahici yaşamından uzaklara itmenin başka bir yolunu ortaya sermiş olur. Necip Fazıl, hayatının bunalımlı döneminde kaleme aldığı bu oyunda adeta kendi buhranını metinsel evrende deneyimler.

Eser, yaratıcıya öykünmenin muhtemel olumsuz sonuçlarına odaklanır. Burada kurmaca metnin Müslüman sanatçı için ne ifade ettiği hususu, tartışmaya açılan konuların başında gelir. Ne var ki Necip Fazıl, kurguyla oluşturulan oyununda kurguyu hedef tahtasına oturtur. Bu durum eserin görünür bir çelişkisi olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte oyun, temelde iki tartışma konusu açar. İlki, kurmaca metnin reel hayat üzerindeki tahakkümüdür. İkincisi ise estetik düzlemde Müslüman sanatçının eserinde Tanrı gibi davranmasının muhtemel riskleridir. Görünüş itibarıyla Necip Fazıl, hayatının buhranlı dönemindeki yıkımı büyük oranda eserinde dile getirir ve adeta reel hayatta başına gelebilecek olayları metinsel evrende deneyimler ve rahata kavuşur. Böylece ilk tartışma konusunu eserinde ortaya koyduğu izlek ile olumlu karşılar. Başka deyişle kurmaca metnin reel hayat üzerindeki tahakkümünü olduğu kadar reel hayatın sürekliliğinde kurmaca metnin önemini de onaylar. İkinci tartışma konusunu ise metinsel evrende olumsuzlamasına rağmen reelde onaylayıcı bir tutum izler. Oyunda, başkahramanın Tanrı gibi davranmasını olumlu karşılamayan metin, reel yönüyle buna karşı çıkar ve nihayetinde metin kurgusal bir düzlemde var edilir. Bir Adam Yaratmak oyununun farklı okumalara uygun bir yapısının olduğunu, bu yönüyle eserin gerek simgesel gerekse tematik bakımdan zengin bir içeriğe sahip bulunduğunu belirtmekte fayda vardır.



Kaynakça / Reference

- Adanır, O. (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım, Say Yayınları, İstanbul.
- Adonis (2014). Arap Poetikası, Çev: Emrullah İşler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Aydın, M. S (1987), "İkbal'in Felsefesinde İnsan" Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 29 (1) , 83-106
- Ayvazoğlu, Beşir (1989). İslam Estetiği ve İnsan, Çağ Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2015). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.
- El-Cürcânî, A. (2016). Sözdizimi ve Anlambilim, Çev: Osman Güman, Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Farago, F. (2011). Sanat, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Gazali (1989). El-Munkizu Min-ad-Dalal, Çev: Hilmi Güngör, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H. (1992). Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Işık, A. (2015). "Gazzâlî Estetiğinde 'Arınma-Tathyr-Katharsis" Kavramı Üzerine", İslam ve Sanat, İslami İlimler Araştırma Vakfı, İstanbul, 2015.
- İkbal, M. (1971). Şarktan Haber ve Zebur-u Acem, Haz: Ali Nihat Tarlan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kavafis, K. (1993). Sanat Her zaman Yalan Söylemez mi?, Çev: Samih Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kılıç, H. (1992). "Belağât", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr> (10.03.2020).
- Kısakürek, N. F. (1972). Bir Adam Yaratmak, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Okay, M. O. (2020). "Bir Adam Yaratmak", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/> (09.03.2020)
- Platon, (2010). Toplu Diyaloglar I, Çev: Neslihan Evrim Emir, Yunus Bakıhan Çamurdan vd., Yargı Yayınları, Ankara.
- Sami, İ. (2018). İslam Hukuk Usulünde Mecaz, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Sevinç, S. (1972). "Cevat Fehmi Başkut'un Oyunlarına Komediya Açısından Bir Bakış", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 3 (3) , 41-52



- Sevinç, S. (1979). Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Süphandağı, İ. (2018). Batı ve İslam Arasında Oryantalizm, Maarif Mektepleri Yayınları, Ankara.
- Süphandağı, İ. (2020). "Mizah ve Mutlakçı Dil", Muhayyel Dergisi, sayı: 25, s. 4-8, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (1988). XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (1992). Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tarkovski, A(2008). Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsün Ant, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Ülgener, S. F. (2006). Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler, Derin Yayınları, İstanbul.
- Yıldız, M. (2014). "Edebiyatın Felsefi Temeli Üzerine", Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi, Sayı 25, s. 229-248

