

SDÜ  
İLAHİYAT FAKÜLTESİ

ULUSLAR ARASI BEKTAŞİLİK VE  
ALEVİLİK SEMPOZYUMU I

BİLDİRİLER VE MÜZAKERELER

THE 1<sup>ST</sup> INTERNATIONAL SYMPOSIUM on

BEKTASHISM and ALEVISM

28-30 EYLÜL/SEPTEMBER 2005

Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi	
Dem. No:	143394
Tas. No:	297.62 ULU.B

ISPARTA

SDÜ İLAHİYAT FAKÜLTESİ YAYINLARI NO: 20  
BİLİMSEL TOPLANTILAR SERİSİ: 7

**Yayına Hazırlayan**  
Sempozyum Düzenleme Kurulu

**Çözümleme**

Sadettin Özdemir- Yusuf Açikel- Ramazan Uçar- Nevin Karabela- Haluk Songür- Nuri Tuğlu  
Aynur Erginekin- M.Sadık Akdemir- Nejdet Durak- Sevim Özdemir- Adem Efe-  
Ali Bulut- H.Tevfik Marulcu-Kamile Ünlüsoy-Hülya Altunya-  
Ünal Yerlikaya- Mustafa İlboğa- B.Bengü Tortuk- Kevser Çelik- Hatice Mesci

**İngilizce ve Arnavutça Çeviri**

İ.Hakkı Göksoy-Adnan Koşum-Bilal Gökır-Bilal Sambur-İ.Latif Hacinebioğlu- Kamile Ünlüsoy-  
Rudina Diko-Adnan Matkaya

**Haritalar**

Kadir Temurçin

**Kapak**

Nejdet Durak

**ISBN 975-7929-87-5**

Birinci Baskı

Kasım 2005 İSPARTA

Yazılann sorumluluğu yazarlarına aittir; kaynak gösterilmek şartıyla iktibas ve atıf şeklinde kullanılabilir

İsteme Adresi: SDÜ İlahiyat Fakültesi İSPARTA

Tel: 0 246 211 38 81 Faks: 0 246 237 10 58

**Baskı:** Fakülte Kitabevi Baskı Merkezi

Fakülte Kitabevi Yayın Dağıtım Pazarlama Ltd.Şti.

Kutlubey Mah.1004 Sokak Nu:15 / B İSPARTA

Tel: 0 246 233 03 74&75 Faks: 0 246 233 03 76

e - mail : fakultekitavebi@yahoo.com.tr

Işık Ve Arayış Metaforu Çerçevesinde  
YAHYA KEMAL'İN *İTHÂF* ŞİİRİ İLE YAKUP KADRI'NİN *NUR BABA*  
ROMANINDA İNSANIN YİTİMİ VE SÜREKSİZLİK

Cafer GARİPER\*

İTHÂF

Abdülhak Hâmid'den sonra ledünnî şiirin menbâları kurudu. Sâmih Bey'in hâfif sadâsını andıran bir manzûmesi bu çorak devrin en güzel eseridir. O eserin kafiyelerinden doğan bu mısraları sahibine ithâf ediyorum.

Fer almışken tulü-ı kibriyâdan,  
Bu gün bi-vâye kalmış her ziyâdan.  
Bu mülkûn farkı yok bir tengnâdan  
Niçin nûr inmiyor artık semâdan?

Bu şek, bağrımda her gün gâh ü bi-gâh  
Dolaştım "Hâl" deyüp dergâh dergâh  
Ümid ettim ki bir pîr-i dil-âgâh  
Desün "Destûr!" mihrâb-ı hafâdan.

Abâ var, post var, meydanda er yok;  
Horasan erlerinden bir haber yok  
Uzun yollarda durdum hiç eser yok  
Diyâr-ı Rûm'a gelmiş evliyâdan!

Tecelligâh iken binlerce rinde,  
Melâmet söndü Şark'ın her yerinde,  
Bu devrin gerçi son sohbetlerinde  
Nefes'ler dinledik sâz-ı Rızâ'dan.

O yerler işte Bağdad, işte Âmid  
Bugün her şüleden mahrûm, cûmid,  
O yerlerden gelen son yolcu: Hâmid  
Haberdâr olmaz olmuş mâverâdan.

Bu manzûmenle ey üstâd-ı hoşkâm  
Alî'den doldurup iksir-i ilhâm  
Leb-i uşşâka sundun öyle bir câm  
Ki yağrulmuş tûrâb-ı Kerbelâ'dan!<sup>1</sup>

Yahya Kemal

\* Yard. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Isparta/TÜRKİYE email: gariper@fef.sdu.edu.tr  
<sup>1</sup> Yahya Kemal, *İthâf*, Şair, nr. 5, 9 Kanunusani 1919/ 9 Ocak 1919, s. 66; *Eski Şiirin Rüzgânıyla*, Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, 2. Baskı, İstanbul 1974, s. 125-126.

İmparatorluğun çöküş sürecinde, özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren yoğunluk kazanan arayışlar kendini gösterir. İçinde bulunulan güç durumdan çıkış çabalarının bir sonucu olarak beliren bu arayışlar, 20. yüzyılın başlarında II. Meşrutiyet ile birlikte daha da hız kazanır. Devlet erki ve aydınlar İmparatorluğun içine sürüklendiği zor durumdan kurtuluş için hâl çareleri bulmaya çalışırlar. Bu güç durumdan kurtulma çabası içerisinde batı medeniyeti, bilimi ve hayat tarzından; doğu medeniyeti, yaşama tarzı ve inanç sistemine kadar genişleyen çeşitli alanlarda kaynak arayışı sürer. İşte söz konusu dönemde kaynak arayışlarının uzandığı alanlardan biri de iç insanı yapan, onun manevî iklimini kuran tekke ve tarikatlar olur. Bunun dönem içinde edebî eserlere çeşitli yansımalarıyla karşılaşırız.

1903 yılında henüz on sekiz yaşındayken o neslin üzerinde hissettiği II. Abdülhamit rejiminin baskıcı ve kuşatıcı çemberinden çıkarak batının vaat ettiği hür dünyaya firar etme arayışına giren Yahya Kemal (Beyatlı), gerek dokuz yıllık Paris hayatında, gerekse 1912'de döndüğü İstanbul hayatında hep bir arayışı sürdürür. Onun bu arayışı, Türk insanını tarihî ve coğrafi bir çerçeveye yerleştirmeye, bu insana varlık kazandıran değerler bütünü bulup ortaya koymaya ve içine sürüklenen çöküş döneminden çıkarak yeni bir medeniyet hamlesi yaratacak dinamikleri keşfetmeye yöneliktir. Nitekim onun Paris yıllarından başlayarak Türk kültürü, medeniyeti, tarihi ve sanatı üzerinde dolaşan arayış ve araştırmaları bu çerçevede düşünülme müsaittir.

Yahya Kemal'in arayış ve araştırmalarının onu getirdiği temel alanlardan biri kaynak problemidir. II. Meşrutiyet yıllarında yoğun olarak sürdürülen bu kaynak arayışına batı edebiyatını ve medeniyetini okumalar yoluyla tanıyan *Fecr-i Âtî* yönelişinin genç sanatkârı Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) de katılır. Zihnî dünyaları bir süre antik Yunan medeniyeti ve sanatı üzerinde duran iki sanatkârın arayışları, hayatı kuran başka dinamiklere ve alanlara doğru genişler. Sosyal hayatın düzenlenişinde, iç insanın inşasında ve medeniyetin inkişafında rol üstlenen merkezlerden biri olan tekke ve dergâhlar bunların arasındadır. Nitekim Yahya Kemal'in Ahmet Hâşim ve Yakup Kadri'nin iştirakiyle 1919'da çıkarmaya başladığı, İstanbul Darülfünunu Edebiyat Şubesinden öğrencilerinin de yayın faaliyetine katıldığı derginin adı da *Dergâh'tır*. Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin II. Meşrutiyet yıllarında, 1913-1914'ten itibaren dergâh dergâh dolaşarak eski şarkı var eden ruhu aradıklarını, bu dergâhların başında da Bektaşî dergâhlarının yer aldığını hatırat kitapları,<sup>2</sup> biyografik ve monografik çalışmalar vermektedir.<sup>3</sup>

II. Meşrutiyet yıllarında edebiyat alanında iki genç sanatkârın birlikte arayışlarının bir süre uğrak ve durak yerlerinden biri olan Osmanlinin son dönem dergâhları etrafında ortaya koydukları iki eser ışık ve arayış metaforu ile izlediği çerçevesinde bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bunlardan biri Yahya Kemal'in Sâmih Rifat'ın bir *nefesinin*, kendi söyleyişi ile, "kafiyelerinden doğar"<sup>4</sup> *İthâf* şiiri, diğeri ise Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanıdır. *İthâf* şiirinde ışık ve arayış metaforu şeklinde karşımıza çıkan bu unsur, *Nur Baba* romanında izlek olarak şiire paralel şekilde varlığını sürdürür. Yahya Kemal'in *İthâf* şiiri 1919 yılında yayımlanır.<sup>5</sup> Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanı ise önce 1921 yılında *Akşam* gazetesinde tefrika edilir, sonra 1922 yılında kitap olarak romanın baskısı yapılır.<sup>6</sup> Bu eserlerin yayımlanış tarihleri her iki sanatkârın

<sup>2</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 1. Baskı, Bilgi Basımevi, Ankara 1969, s. 167-173.

<sup>3</sup> Kâzım Yetiş, *Yahya Kemal / Hayatı*, İstanbul Fethi Cemiyeti Yayını, İstanbul 1998, s. 148; Niyazi Akı bu tarihi "Yakup Kadri 1915 yıllarında bektâşî tekkesiyle, intisap gibi tefsir olunan sıkı bir temas halindedir." şeklinde veriyor. Bkz. Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Fikir-Eser-Üslup*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 100.

<sup>4</sup> Şair, nr. 5, 9 Kanunusani 1919/ 9 Ocak 1919, s. 66.

<sup>5</sup> Age, a.y.

<sup>6</sup> Yakup Kadri, *Nur Baba*, Akşam Matbaası, İstanbul 1338-1922, 168 S.

kaynak arayışlarının önemli bir safhasını oluşturan yıllara denk düşer. Aynı zaman dilimi içerisinde, aynı problemler çevresinde, aynı arayışa bağlı olarak biri şiir formunda, diğeri roman formunda vücut bulan iki eseri belirli bir bakış açısı ve problem çizgisinde ele almak ve inceleme konusu yapmak ilgi çekici olacaktır.

Yahya Kemal *İthâf* şiiri ile Anadolu'yu Türklere açan, mücadelelerle, fetihlerle, imarla, bilim ve sanatla bütün bir hayatı ve medeniyeti düzenleyen, yapan iç insan modelinin daha çok "ışık" kavramında ifadesini bulan ve bu kavram çerçevesinde zihin plânında varlık kazanan metaforunun peşindedir. Yakup Kadri ise *Nur Baba* adlı eseri ile hayatın akışı içerisinde gelenekle bağlarını koparan insanın yitimini romanın izleklerinden biri hâline dönüştürerek dikkatlere sunar. Yahya Kemal, kaynağını tarihî devirlerin derinliklerinde iç insanı kuran ve geliştiren parlak dönemlerinde bulan bu insan modelinden üretilen metaforu yeni hayatın merkezine yerleştirmek arzusuyla hareket eder. Eserine tarihî derinlik katmayan Yakup Kadri ise yatay düzlemde şimdiki zamanın içerisindeki insanın ve ışığın yitiminin peşindedir.

Her şeyden önce şunu belirlemede yarar var: Hayatın gerçekliği ile sanat eserinin gerçekliği birbirinden farklıdır. Sanat eseri dış dünyayı, yaşanan hayatı model olarak kullanmakla birlikte onu birebir, yani aynen yansıtmak zorunda değildir. Sanatkâr, çoğu kez dış gerçeklikten farklı, üst bir gerçeklik üretir. Sanat eserinin, edebî eserin varlığının gerçekleştirilmesinde sembolik, alegorik yahut metaforik ifadelerden yararlanır. Çünkü bir sembol "daha yüksek bir gerçekliğin yansıması ya da gölgesidir."<sup>7</sup> Dolayısıyla her iki metinde ele alınan ışık ve arayış metaforuyla izleğini bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Yahya Kemal'in "ruhunun susuzluğunu ve zekâsının macerası"<sup>8</sup> ifade alanına taşıyan *İthâf* şiirini Yakup Kadri'nin insanı anlattığı *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* kitabındaki parodileştirdiği hayat sahnelerinin dışında ele almak yerinde olacaktır.

*Işık*, insan hayatında arınmayı ve anlığı sembolize eder. Gaston Bachelard'a göre ateşte ülküleştirilen ışık, "yalnız bir anlık simgesi değildir, "aynı zamanda bir anlık etkenidir."<sup>9</sup> Bunun yanında ülküleştirilen ışık, aşkın varlıkla kurulan bağa ve onun sembolik ifadesine yahut metaforuna dönüşür. Yahya Kemal'in *İthâf* şiirinde de böyle bir metaforik ifadeyle ve anlam alanıyla karşılaşırız.

Yahya Kemal, Türk-İslâm edebiyatında yüzlerce, binlerce maktelin ve mersiyenin kaleme alındığı konuda<sup>10</sup> Sâmih Rifat (1867-1932)'in,

Hezâran per açıp reng ü ziyâdan  
Ufûl etmiş güneş sahn-ı semâdan  
Şebistân-ı elem hâli sadâdan  
Gönül pür-giryâ hâl-i inzivâdan<sup>11</sup>

bendiyle başlayan *nefesine nazire* olarak yazdığı *İthâf*'ta söz konusu ettiğimiz bu ışık ve arayış metaforunun düş kırıklığını şiirleştirir.

Yatay ve daha çok dikey boyutta şiir formu çerçevesinde insanı ve onun değerler manzumesini ifade alanına taşıyan, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, "*Bence tek otobiyografik eseri odur. Hayatının ânzalarını değil, ruhunun susuzluğunu, zekâsının macerasını naklede*"<sup>12</sup> dediği

<sup>7</sup> Martin Lings, *Simge ve Köken Ömek Oluşun Anlamı Üzerine*, (Çev. Süleyman Sâhra), Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 9.

<sup>8</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1962, s. 15.

<sup>9</sup> Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 97.

<sup>10</sup> Kara, Mustafa, "Üç Nefes", *Dergâh*, nr. 158, Nisan 2003, s. 19.

<sup>11</sup> Sadettin Nüzhet, *Sâmih Rifat Hayatı ve Eserleri*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul (tarihsiz), s. 33-34.

<sup>12</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1962, s. 15.

Yahya Kemal'in *İthâf* şiiri, zamanın büyük aynasında tarihi geçmiş ile yaşanan hayatı toplayan ve bunların karşılaşmasını veren,

Fer almışken tulû-ı kibriyâdan,  
Bu gün bî-vâye kalmış her ziyâdan.  
Bu mülkün farkı yok bir tengnâdan  
Niçin nûr inmiyor artık semâdan?

mısralanyla başlar. Bu mısralarda görüldüğü gibi yükseliş devirlerine enerji sağlayan ışığın yitimi karşısında duyulan ıstırap içerisinde "*bu mülk*" kelime grubunda ifadesini bulan ülkenin bir "*tengnâ*" yani mezardan, sıkıntı veren, ruhu boğan bir yerden ibaret kalışı dile getirilir. Nefis bir güneş imgesiyle gelen "*ziyâ*" (ışık) kelimesinin anlamı genişler. Güneş "*semâ*"dan ışıklarını dünyaya göndererek yeryüzünün ısınmasını ve aydınlanmasını sağlar. Onun ışıklarının etrafa yaydığı enerji ile hayat canlanır. Güneşin ışığını göndermemesi demek yeryüzünün enerjisinin bitmesi, karanlığa gömülmesi, soğuması ve ölümü demektir. Bu çerçevede bütün şiirin organizasyonunda önemli paya sahip olan anahtar kelimeler "*ziyâ*" ve yakın anlamli "*nûr*", yani *ışık* metaforu, içinde *hikmet*, *vahiy*, *ilham* ve *sezgi* gibi fizik ötesi alana ait kavramların yer aldığı Türk toplumunun sahip olduğu temel gücü ifade eder. Zira Tanrı mutlak "*nûr*"dur. O, "*göklerin ve yerin nûrudur*."<sup>13</sup> Tanrı varlığı ile bağıni sürdüren yeryüzündeki insan ise mutlak nurun şuası, yani ışığın yansımaları, hatta ışığın kendisidir.<sup>14</sup> Tanrı varlığı ile bağıni kopması ışığın kesilmesi anlamına gelir. Işığın kesilmesi ise var eden ve canlandıran enerjiden mahrum olmayı, ülkenin mezarlığa dönüşmesini getirir. Nitekim içinde bulunulan durum da bundan farklı bir şey değildir. Öyleyse mavera ile insan arasında ışık kesintiye uğramış, buna bağıli olarak süreksizlik ve kopukluk ortaya çıkmıştır. "*Işık, yapacak hiçbir şey, ayıracak hiçbir şey, birleştirecek hiçbir şey bulamadığı yerde durmaz geçer*."<sup>15</sup> Ülkenin mezarlıktan farkının olmaması da buna bağılidir. Bendin son mısraı olarak gelen,

Niçin nûr inmiyor artık semâdan?

sorusu, arayış metaforu çerçevesinde, maverayla kopan bağıni sorgulama alanına taşır. Mavera kaynaklı inanç sistemine dayanan bu sorgulama problemin ne olduğunu ortaya koyar, fakat problemin kaynağını vermez. Esasen sorgulama da söz konusu nokta üzerinde toplanır. Buna göre '*büyüklerin doğuşundan gücünü alan ülke*'de ışığın kesilmesiyle boşluğa düşülmüştür. Çünkü ışığın kesilmesi, onun "*arılık etkeni*" olmaktan çıkmasını getirmiştir. Soru ve sorgulama şüpheye bağıli olarak gelişme seyri takip eder. Şair bunu ikinci bendin ilk mısraında,

Bu şek, bağınimda her gün gâh ü bî-gâh

şeklinde ortaya koyar. Zihin dünyasında, iç dünyasında mensup olduğu medeniyetin hayatı yapan dinamiklerden uzaklaşmasının sebebinin zamanlı zamansız sormak ve sorgulamak durumunda kalan şüphe içindeki sanatkar, fizik ötesi âleme yönelttiği dikkat çerçevesinde artık ışığın gelmediğini fark edecek, bunun sebebinin maverada değil hayatın içinde arayacaktır. Böylece gökyüzünden yaşayan insana ve onun hayatına dönen arayış metaforu, yüzyıllardır miskinlik içerisinde kurtuluşu aşkın (transandantal) bir varlıktan bekleme yerine kendinde, yani insanda aramaya yönelen yeni ve batılı bir dikkat olarak belirir. Çünkü, maverayla insanın arasına giren süreksizlik ve kopukluk maveraya değil, insana bağıli bir problem alanıdır.

<sup>13</sup> Nûr Suresi/35, *Kur'ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli*, (Haz. Ali Özek vd.), DİA Yayınları, Ankara 1993, s. 353.

<sup>14</sup> Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Süffilik: Kalenderîler (XIV.-XVII. Yüzyıllar)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 103-105.

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 97.

Mücerret plânda başlayan arayış metaforu şiirin ikinci bendinin ikinci mısraından itibaren daha belirginlik kazanarak somut varlıklara ve kaynaklara yönelir. Işığın kesilmişliğinin verdiği ıstırap ve şüpheyle problemi hayatın içerisinde bulmaya çalışan şair,

Dolaştım "Hûl" deyüp dergâh dergâh  
Ümîd ettim ki bir pîr-i dil-âgâh  
Desün "Destûr!" mihrâb-ı hafâdan.

mısralarında ifadesini bulan söyleyişle bu otobiyografik şiirinde bir bir dergâhları dolaşma macerasını dile getirir. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi "dergâh" kelimesini "kaynak"<sup>16</sup> şeklinde aldığımızda arayışın anlamı daha belirginlik kazanır.

Dolaştım "Hûl" deyüp dergâh dergâh

mısraı bu arayışı açıkça ortaya koyarken, "Hûl" seslenişi dolaşılacak dergâhların, daha yerinde söyleyişle kaynakların kimliğini sezdirecek mahiyettedir. Şiirde "Hûl", "pîr-i dil-âgâh", "mihrâb-ı hafâ" şeklinde yer alan tasavvuf lügati "dergâh" çevresinde toplanır. Ruhunun susuzluğunu dindirmek arzusuyla hareket eden şair, gizli mihraptan ledünnî bilgiler aktaracak kalp gözü açık "pîr" aramaktadır. Bu arayışlarının nasıl bir alana çıktığını üçüncü bent verir. Söz konusu bentte,

Abâ var, post var, meydanda er yok;  
Horasan erlerinden bir haber yok  
Uzun yollarda durdum hiç eser yok  
Diyâr-ı Rûm'a gelmiş evliyâdan!

diyen şair, aktif ilkeyi temsil eden dikey boyutta<sup>17</sup> gerçekleşen bu arayıştan boş dönecektir. "Abâ'nın, "post'un ve "meydan'ın bulunmasına rağmen pasifliği temsil eden yatay boyutta<sup>18</sup> bu nesnelere değerli kılacak, meydanı dolduracak "er" yoktur. İlahî ışığın yatay yansıma plânındaki temsilcisi olan ve "er" kelimesinde ifadesini bulan *yetkin kişinin* artık bulunmayışı insanın yitimini sezdirir. Çünkü "*cezbe ve ilâhî aşk esasına dayalı Melâmefî sûfliliğinden kaynaklanan Kalenderlik akımına mensup*"<sup>19</sup> Rum abdalları ortadan çekilmiştir. Şair, tarihî gerçekliği yaşanan zamanın içerisine taşıyarak geçmişin aynasından şimdiki zamana bakma imkânını sağlar. İlk bendin üzerinde döndüğü ve bilhassa,

Niçin nûr inmiyor artık semâdan?

keskin seslenişleriyle açıklık kazanan mavera düzleminde dikey boyutta başlayan arayış,

Horasan erlerinden bir haber yok

söyleyişle yeryüzüne yönelerek tarihî düzlemde farklı bir dikey boyuta çevrilir. Böylece arayış metaforu, tarihî devir içerisinde yitik insanın kaynaklardan kopuşunu ifade alanına taşır. Bu çerçevede, bir zaman sanatı olan şiirin bir çırpıda açtığı perspektiften mavera bağlantılı parlak tarihî devirler ile çöküş sürecindeki, hayatı düzenleyen değerlerden bağlarını koparmış, şimdiki zaman karşı karşıya gelir. Arayış metaforu çerçevesinde Anadolu'nun manevî iklimini kuran kaynak durumundaki "*Horasan erlerinden hiçbir haber yok*"tur. Çünkü zamanda ve mekânda cereyan eden kopuş, senkronik ve diyakronik düzlemde insanın yitimine, bilinç yitimine yol açmıştır. Artık kaynak kesilmiş, süreksizlik başlamıştır. Süreksizliğin baş gösterdiği yerde de insanın yitimi söz konusu olması kaçınılmazdır.

<sup>16</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1962, s. 16.

<sup>17</sup> René Guénon, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, (Çev. Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yayınları, İstanbul 2001, s. 41.

<sup>18</sup> Age, a.y.

<sup>19</sup> Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûflilik: Kalenderler (XIV.-XVII. Yüzyıllar)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 88.

Şiir ilk bentten itibaren geliştirdiği arayışı, dördüncü bentte belirli bir insan tipine bağlar. Bu tip, şarkın üst değer ifade alanında anlamını bulan "rind" tipidir. Arayış metaforu çizgisinde peşinde koşulan bu insan tipinin kaybı,

Tecelligâh iken binlerce rinde,  
Melâmet söndü Şark'ın her yerinde,  
Bu devrin gerçi son sohbetlerinde  
Nefes'ler dinledik sâz-ı Rızâ'dan.

söyleyişinde ifadesini bulur. Rind, geleneksel kültürde ve klâsik edebiyatta dünyaya ait küçük bağıllıklan aşması, fizik ötesi duyarlılığı taşıması bakımından dünyevî kayıtlara, zevklere bağlı insandan ve fizik ötesi duyarlığa sahip olmayıp dinin şekil tarafında kalan zahit tipinden üstün tutulur. Tanpınar'ın ifadesiyle, "Şarkın yıkılışından, bütün ledünnî pınarların kuruyuşundan, insanın manevî çıplaklığından bahseden 'İthâf', (...) bulamadığını söylerken aradığının hepsini yaratan ve sonunda birdenbire en ideal çehresiyle bize Şark'ı veren bu şiir, bilhassa bir nefes, yani tasavvufî bir eser olduğu için 'rind' kelimesi tam yerindedir. Nitekim son kıtalardan birinde,

Tecelligâh iken binlerce rinde,  
Melâmet söndü Şark'ın her yerinde,

*feryâdiyle şiirin büyük toplanış noktalarından biri olur.*<sup>20</sup> Şair, binlerce rindin ortaya çıktığı topraklarda artık bu insanın bulunmayışını ilahî kaynaklı bilginin kaybıyla ilişkilendirir. Bu durum insanın tükenişidir. Şiirdeki *melâmetin sönmesi* kelime grubu birinci bentte geçen "ziya", yani ışık metaforuyla birlikte düşünüldüğünde metnin anlamı genişler ve derinleşir. Şarkı yapan, onun iç medeniyetini kuran melâmetin sönmesi ilk bentle anlam ilişkisi içerisinde manevî yoksulluğu ve tükenişi gösterir. Şair, teselliyi ancak,

Bu devrin gerçi son sohbetlerinde  
Nefes'ler dinledik sâz-ı Rızâ'dan.

mısralarında ifade edilen, Rıza Tevfik'in Bektaşî nefesleri yolunda yazdığı şiirlerde bulduğunun bilgisini verir.

Şiirde anahtar kelimelerden biri de "melâmet"tir. *Melâmet*, doğunun üst değer insan tipi *rind* yapan temel kavramlardan biridir. O, ledünnî plânda gelişen ve genişleyen Tanrı bağıllığı yolunda bu dünyayı aşma fikrini taşır. Melâmet sahibi kişi gayp âlemiyle iç iletişimini sürdüren, 'kınama' kavramı çerçevesinde devamlı surette manevî insanı içten denetleyen ve yeniden kuran kişi anlamına gelir. Bu anlam ilgisi içinde,

Melâmet söndü Şark'ın her yerinde,

mısraı, insanımızın maverayla olan iç insana ait iletişiminin koptuğu, kesintiye uğradığı ve süreksizliğin başladığı fikrini dile getirir. Artık, güneşin ışıklarının yeryüzünü aydınlatmaması gibi bir kopukluk ve süreksizlik ortaya çıkmıştır. Şairin bu durumu ışık imgesini veren 'söndü' kelimesiyle dile getirmesi şiirin organizasyonunu yapan *ışık* kavramı çerçevesinde anlamlandırılmaya müsaittir. Ayrıca Anadolu'da faaliyet yürüten kalenderî dervişlerinin bir zümresine XIV. yüzyılda "İşık" dendiği bilinmektedir.<sup>21</sup> Dolayısıyla söz konusu mısradaki "sönmek" fiili artık bu topraklarda Melâmetî dervîşi, Horasan erenleri, Rum abdalları yani ışık taifesi yok, anlamını da işaret eder. Kişinin kendisini kınaması, Tanrıya ulaşma yolunda zayıf taraflarını aşma çabası anlamında değerlendirebileceğimiz *melâmet* kelimesinin "sönmek" fiili ile birlikte kullanılması hep bu çerçevede, ışık metaforu çizgisinde anlam değeri kazanır.

Şiirin beşinci bendinde dikkatleri, üstün değerlerle donatılmış insanların yetiştirdiği topraklara çeviren şair, çok sayıda velinin ortaya çıktığı Bağdat ve Âmid şehirleriyle sembolize

<sup>20</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1962, s. 126-127.

<sup>21</sup> Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfîlik: Kalenderîler (XIV.-XVII. Yüzyıllar)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 103-105.



ettiği topraklarda bile artık önceki gibi velilerin, iç dünyası gelişmiş, maverayla bağı kuvvetli kişilerin çıkmadığını ifade etme yoluna gider:

O yerler işte Bağdad, işte Âmid  
Bugün her şüleden mahrûm, câmid,  
O yerlerden gelen son yolcu: Hâmid  
Haberdâr olmaz olmuş mâverâdan.

Bu belirleme, mücerretten ve genelden özele gidiş içinde insanın tükenişini müşahhas plânda ifadeye yarar. Şair, tarihî dönemlerde binlerce rindin ortaya çıktığı bu toprakları *'bugün her ışıktan mahrum cansız madde'* olarak görecektir. Çünkü, ilâhî kaynaklı ışığın yitimi bu toprakları cansız madde hâline çevirdiği gibi, üstünde yaşayan bütün canlıları, insanları da birer cansız maddeye dönüştürmüştür. Şiirin üçüncü ve dördüncü mısraında,

O yerlerden gelen son yolcu: Hâmid  
Haberdâr olmaz olmuş mâverâdan.

diyen Yahya Kemal, dikkatleri mistik düşüncenin odaklandığı merkezlerden biri durumundaki Hindistan'da elçilik yapan, dönüş sırasında İmparatorluk coğrafyasının doğu bölgelerinden geçen, son dönem şiirimizin metafizik açılımında önemli rol üstlenen şair Abdülhak Hâmit'e yönelir. Artık şarkın yetiştirdiği metafizik duyarlığa sahip bu şair bile maverâdan habersiz olmuş, maverâ ile bağını koparmıştır.

Son bent klasik edebiyatın formu çerçevesinde şiirin kendi üstüne döndüğü anlam dünyasını kurar. Klâsik formu hatırlatan övünmenin de olduğu anlam düzleminde sürdürülen arayış çerçevesinde hayatın içinde bulunamayan insan modeli sanat eseri seviyesinde gerçekleştirilir. Nitekim,

Bu manzûmenle ey üstâd-ı hoşkâm  
Ali'den doldurup iksir-i ilhâm  
Leb-î uşşâka sundun öyle bir câm  
Ki yoğrulmuş tûrâb-ı Kerbelâ'dan!

diyen şair, ortaya koyduğu eserin yerini ve değerini belirler. Buna göre, kendi üstüne dönen iyi niyetli şair, Hz. Ali'nin manevî ikliminden ve kaynağından ilhamını alan iksiri, Kerbelâ toprağından yapılmış kadehe doldurarak âşıklara sunar. Tasavvufî neşveyle yazılmış şiirde, Türk coğrafyasında gelişen birçok tarikat kolunun silsile hâlinde çıktığı tasavvufî kaynak durumundaki Hz. Ali'ye kadar gidiş gelenekle yorumlanabilecek bir anlam dünyası örgütler. Bunun yanında hâlihazırda köklerden bağını koparan tekke ve dergâhlara asıl kaynağı işaret etmesi bakımından da anlamlıdır. Aynca,

Ali'den doldurup iksir-i ilhâm  
Leb-î uşşâka sundun öyle bir câm  
Ki yoğrulmuş tûrâb-ı Kerbelâ'dan!

söyleyişi, yani *'Kerbelâ toprağından yoğrulmuş kadehe Hz. Ali'den alınmış ilham iksirini doldurup âşıklara sunma'* işi, son yüzyıllarda önemli bir kısmı dünyevî birer zevk ve eğlence merkezine dönüşen tekke ve dergâhların hangi kaynaktan doğduğunu ve beslendiğini hatırlatmaya yöneliktir. Bu kaynağın başında Hz. Ali'nin manevî iklimi gelir. Sembolik değer olarak gelen ehlibeytin şehit düştüğü topraklardan yapılarak âşıklara sunulan kadeh, Kerbelâ hâdisesiyle birlikte çekilen bütün çileleri temsil etme gücüne sahiptir. Öyleyse insanın iç yolculuğunda onu maverayla temasa getiren şey dünyevî zevk ve eğlence değil, kişinin arınmasını sağlayan bu yolda çekilen çile ve ıstıraplardır. Fakat, yazık ki, bir zamanlar kurulan ve idealize edilen bu yaşama düzeni, ışığın, yani onun sembolize ettiği iç insanın yitimiyle kaybolmuştur. Sanatkâr, geldiği bu noktada kalmaz. Hayatın yaşanan gerçekliği içinde arayış metaforu çerçevesinde insanın yitimiyle karşılaşan şair, hayatın gerçekliğinin yerine sanatın gerçekliğini koyar. Lescure'nin de söylediği gibi *"Sanatçı, yaşadığını yaratmaz, yarattığını yaşar."*<sup>22</sup> Bu, şiirin

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 24.

hayatın içinde arayıp da bulamadığı şeyi, sanat eseri olarak üretmesi anlamına gelen, konumuz gereği burada üzerinde durmayacağımız, sanat ontolojisiyle ilgili ayrı bir problem alanıdır.

*İthâf* şiirinde yer alan "abâ", "post", "Hûf", "Horasan erenleri", "diyâr-ı Rûm'a gelmiş evliyâ", "melâmet" gibi kelime ve kelime grupları "tasavvuf düşüncesi ve terminolojisi içinde 'Alevi-Bektaşî' ağırlıklı tabirlerdir."<sup>23</sup> Bu da *İthâf* şiiriyle Yahya Kemal'in arayış metaforu çerçevesinde hangi kaynakları yokladığını, şarkın tükeniş ve çözülüşünü nerelerde müşahade ettiğini göstermesi bakımından anlam taşır.

*İthâf*, şarkın ölümünün ilânıdır. Bir tarafıyla bütün çığlık olan bu mersiye, çözülen şarka ait değerler dizisini, *Orphée*'nin liri gibi, tek tek ölümün eşliğinden çağırarak canlı birer tablo hâlinde gösterir. Artık şarkta olmayan insanı ve onun değerler manzumesinin ne olduğunu, bıraktığı boşluğun daha derinden duyulmasını sağlayacak şekilde sergiler. Işığın kaynağıyla bağını koparan insan, kendisiyle birlikte bütün medeniyetin tükenişine zemin hazırlar ve sonunda hayatını bir mezarlığa çevirir. Gerçek sanat eseri hayatın ve zamanın yaşaması gereken tarafını ölümün ve inkârın arasından çekip aldığı, ona tekrar hayat hakkı tanıdığı zaman kendisi olur. Büyük sanat eseri hep o berrak hayat kaynağının başında olacak, ondan beslenecektir. Çünkü, "Kutsal maskeden komik-operaya kadar bütün sanatın, ölümün çürütmesine karşı korunmak için euphemique bir girişim olduğu" artık bilinmektedir.<sup>24</sup>

Buraya kadar söylediklerimizden anlaşılacağı üzere Alevi-Bektaşî geleneği ve dergâhları çevresinden başlayarak ışık ve arayış metaforu içerisinde insanın yitimi ve medeniyetin çözülüşünü dile getiren bu şiir, insanın kaybını aşkın (transandantal) varlık ile iç insanın iletişiminin kesilmesinde bulur. Aslında insanın yitimi Tann'nın, insandaki Tann'nın yitimidir. Maverasını kaybeden insanın yeryüzündeki varlığı maddeleşen, ruhu çekilip cesede dönüşen, mezarlık görünümü taşıyan yapıda karşımıza çıkar. Bu ise yüksek bir medeniyetin çözülüşüne paralel şekilde onu kuran insanın küçülmesi ve zavallılaşmasından başka bir şey değildir.

Yahya Kemal'in *İthaf* şiirinden sonra ışık ve arayış çerçevesinde üzerinde duracağımız ikinci eser Yakup Kadri'nin *Nur Baba*<sup>25</sup> romanıdır. Ancak, *İthaf* şiirindeki ışık ve arayış metaforu *Nur Baba* romanında ışık ve arayış izleğine dönüşür. *Nur Baba* romanını da *İthaf* şiirinde yaptığımız gibi ışık ve arayış izleği çevresinde anlamaya ve anlamlandırmaya çalışacağız. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi her iki edebî metin, biri şair diğeri roman yazar olmak üzere, ortak yöneliş ve arayış içerisinde olan sanatkarların kalemlerinden çıkmıştır. Bu da belirli bir problem ve bakış açısı çerçevesinde iki metne yaklaşmamızı ve bu metinleri inceleme konusu yapmamızı kolaylaştırmaktadır.

Şiir ile roman farklı formlara sahip edebî türlerdir. Sezdirme esasına bağlı edebî metin olan şiirin imge ve sembollerle yoğunlaştırıp derinlik kazandırdığı anlam ve ifade alanını, anlatma esasına bağlı edebî metin durumundaki roman yayar ve genişletir. Şiir, kompozisyonunu daha çok dikey boyut sembollerıyla kurarken, roman bunu yatay boyutta kurduğu sembolik düzlemde gerçekleştirir. Öyleyse her iki metne yaklaşırken bu temel prensipleri gözden kaçırmamak gereği vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, 1921 yılında *Akşam* gazetesinde tefrikasına başlanılan, sonra 1922 yılında kitap olarak yayımlanan *Nur Baba*, roman türünün getirdiği imkânlar içerisinde, bir Bektaşî tekkesi etrafında sosyal hayatı, insanı ve onun problem alanlarını *İthaf* şiirine nazaran ayrıntılı ve geniş bir çerçeveye oturtarak ele alır.

<sup>23</sup> Mehmet Demirci, *Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'te Tasavvuf*, Akademi Kitabevi, İzmir 1993, s. 40.

<sup>24</sup> Gilbert Durand, *Sembolik İmgelem*, (Çev. Ayşe Meral), İnsan Yayınları, İstanbul 1998, s. 93.

<sup>25</sup> Eser üzerindeki çalışmamızda İletişim Yayınevi tarafından 1990'da yapılan 2. baskı esas alınmıştır. Metin içerisinde gösterilen sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanının olaylar dizisi, yazarının bir süre devam ettiği Üsküdar sirtlannda Kısıklı Bektaşî tekkesi civarında geçen hayat sahnelerinden hareketle kaleme alınmıştır. Cevdet Kudret'in tespitiyle yazar, "o sıralarda okuduğu Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasının da etkisiyle, içkili, danslı, korolu *Bakhos (Dionysas)* törenlerinin benzerlerini, kaybolduğundan yakındığı 'zevk ve sefâhet sanatını, buse ve aşk ilmini' Bektaşî 'Âyin-i Cem'lerinde bulmuş, böylece, eski Yunan kültürünü Türk toplumunun özel bir köşesine uygulayarak 'Nev- Yunanîlik' akımının roman alanında ilk ve tek örneğini vermiştir.<sup>26</sup> Cevdet Kudret'in fazla iddialı görünen bu tezi belirli ölçüde haklılık payı taşır. Denebilir ki Yakup Kadri, *Nur Baba* romanıyla Bektaşî tekkeleri çevresinde gözlemlerine dayanan yaşama tarzından hareketle, antik Yunan'da görülen zevk ve eğlence sahnelerinden gelen bazı unsurların da içine karıştığı kurmaca bir dünya oluşturma yoluna gitmiştir. Bektaşî tekkelerinde sürdürülen yaşama tarzını ele alması itibarıyla yayımlandığı sırada dedikodulara ve tartışmalara sebep olan roman hakkında çok şey yazılmış ve söylenmiştir. Nitekim bu dedikodu ve tartışmaların da etkisi ile romanın 1921'de gazetede tefriki yanda kalmış, daha sonra başına yazan tarafından "*Bir İzafî*" başlığı ile açıklama yazısı konarak 1922'de kitap hâlinde tam metni yayımlanabilmiştir.

*Nur Baba*, Kısıklı Bektaşî tekkesi çevresinde sürdürülen yaşama tarzını ve günlük hassasiyetleri yatay düzlemde, içinde yaşanılan zamanın seyri içerisinde sergileme çabasında olan bir roman olarak karşımıza çıkar. Eser, bir medeniyetin çözülüşü ve bir devrin çöküşü içerisinde sosyal kurumlarda meydana gelen değişmeyi, tekke merkezli yaşama üslubu çerçevesinde realist-natüralist çizgide gözlemlere dayanarak sergileme yoluna gider. *Kiralık Konak* romanında dağılan ailenin hikâyesini dikkatlere sunan Yakup Kadri, *Nur Baba* romanında dinî hayat tezahürlerinin merkezileştiği tekke ve dergâhların çözülüşünü konu olarak seçer.<sup>27</sup> Romanda özellikle özünden uzaklaştığı takdirde, moral değerlerin nasıl ayaklar altına alındığı, şahsî hırs ve menfaatler uğruna üst değerlerin nasıl zevk aracı hâline getirildiği gözlemlere dayalı olarak ortaya konmaya çalışılır. Yakup Kadri'nin realist-natüralist çizgide 20. yüzyılın başlarındaki dergâh ve tekke merkezli sosyal hayata *Nur Babayla* tuttuğu aynada birçok olumsuzluk yansıma alanı bulur. Bunun biraz da yazanın o yıllarda kuvvetle bağlı olduğu natüralist sanat anlayışının kötümserliği ile Schopenhauer ve Nietzsche'den gelen karamsar felsefenin etkisinden kaynaklandığı söylenebilir.

Yakup Kadri, *Nur Baba* romanını yazmakta asıl gayesinin Bektaşî tekkelerinin içine düştüğü yozlaşmayı dile getirmek olduğunu ifade eder. Eserin kitap hâlindeki baskısının önüne eklediği "*Bir İzafî*" başlıklı yazıda Bektaşî dergâhlarını kastederek şunları söyler:

Birçok ulvi an'aneler burada tamamiyle yanlış telakki edilip, yanlış tatbik olunmaktadır. Roman kişilerinden birine ilk bölümde söylettiğim gibi, "meydan"ların erkan adabı altüsttür; bu halin yegane sebebi mürşitlerin en ilkel tasavvuf ilkesinden bile mahrum bulunmaları ve tarikat mensuplarının (sözde) "muhabbet"i lügat manasıyla anlayacak şekilde kör ve çiğ kalmış olmalarıdır. Bunların gözlerini açacak, bunların ruhlarına lâzım gelen özel ifanı verecek rehberlerin ise ayrıca rehber ihtiyaçları olduğunu söylemek gereksizdir. (s. 13)

Roman yazanın Bektaşî tekkelerinden hareketle 20. yüzyılın başlarındaki hemen hemen bütün tekkeleri içine alacak şekilde yaptığı bu değerlendirmeye ve cümlelere, daha başlangıçta ışığın ve insanın yitimini, arayışın belirsizleşmişliğini ortaya koyar. Bu çalışmada romanın kurmaca dünyasında söz konusu problemin izini sürmek arzusundayız.

Madrid sefiri olan eşi Eşref Paşa'nın Avrupa'da bulunması, tatmin edilmemiş kadınlık ihtiyaçları, bir gruba mensup olma, merak, birine kadınca bağlanma duygusunu taşıyan ve neyi

<sup>26</sup> Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, C. II, 5. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1987, s. 157-158.

<sup>27</sup> Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Fikir-Eser-Üslûp*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 99.

aradığını bilmeden arayış izleği çizgisinde bedenini ve hayatını şehvet düşkünü Nur Baba'nın ellerine teslim eden Nigâr Hanımı nasıl çizdiğini ise yazar, kitabın ikinci baskısının önüne koyduğu "*İkinci İzzat*"ta şöyle anlatır:

Bence aşk ve ihtirasta sukut yoktur; etinin feryadını susturmak ve nefsinin fevranını dindirmek için sabah akşam kendini kamçılayan azize 'Tezerle, Adonis âyininin şarap tortusuna bulanmış perişan saçlı rahibeleri aşkın kanunu önünde müsavidirler. Ben Nigâr'da hem azize 'Tezer'in, hem de şarap tortusuna bulanmış bu perişan saçlı 'Bakanta'ların şahsiyetlerini birleştirdim ve ruhun sıtması ile bedenin iltihabı arasında gelip gittim. Ruhun derinliklerine kadar varan cismanî ihtiras ve cisminin hudutlarına kadar dayanan ruhanî iptilâ, Frenklerin 'Amour Mystique-tasavvufî aşk' dedikleri hâlet, işte budur. (s. 28-29)

*Nur Baba*, bir Bektaşî tekkesi çevresinde toplumu yapan, onun moral değerlerini kuran dergâhlann gelenek bağlamında kopmuşluğunu, adap ve erkânının kaybolmuşluğunu, geniş insan katmanına enerji veren dinamiklerin yitmişliğini roman sanatının imkânları çerçevesinde tekke etrafında ele alır. Romanın kurmaca dünyasında geri plânda kalan tekke, konak ve yalı olmak üzere üç mekân etrafında beliren çatışma ağı da varlığını hissettirir.<sup>28</sup> Bu farklı iki mekâna, yani konak ve yalıya eklenen açık mekânlarda sürdürülen hayat tarzı tekkenin daha iyi anlamlandırılmasına zemin hazırlar. Tam bir çözülmüşlük tabiosu içinde resmedilen tekke hayatında roman kişilerinin kontrolü aklın yerine içgüdülerinin ve cinsî arzularının eline geçmiştir. Yeme, içme, eğlenme ve kadın-erkek ilişkilerinde iç denetimin bağlarının koptuğu tekke hayatı, her türlü davranışa müsait ortamı hazırlar. Bir taraflıyla da akıl ile gönlün çatışmasına sahne olan romanda<sup>29</sup> hâkim bakış açısına sahip anlatıcı, tarikat erkânını bilen ve akılı temsil eden Celîle Bacı'nın dikkatiyle tarikat adabının ve gerçek tarikat hayatının ne demek olduğunu olumsuz yöndeki değişmeye isyan eden şu sözleriyle aktarır:

Allah'ı severseniz siz bari böyle demeyin. Siz ki dergâh nedir bilirsiniz, tarikatın erkânına benden ziyade vakıfsınız. Bana söyleyin; böyle meydan, böyle muhabbet nerede gördünüz? Baba kendinden geçmiş, evlatlar her istediğini yapar. Rapt yok, zapt yok, lokma zamanı ise hiç belli değil. Bunun sonu nereye varır böyle? (s. 36)

Tekke hayatında önemli fonksiyon üstlenen meydanların mekân-portre durumu da benzer şekilde yansıma alanı bulur:

...biraz evvel son derece huşu ile postların üstünde tek tek diz çökenler yine aynı meydanda kahkahalar, şakalar ve şarkılarla birtakım yuvarlak yer sofralarının etrafında gelişigüzel, çepeçevre yığıliveriyorlar. Bu sofralar bir sarhoşluk ve coşkuntluk gecesinin beşikleri gibi duruyorlar. İnsan bunların etrafında oturanların biraz sonra yerlerinden ne halde kalkabileceklerini evvelden ilk bakışta tam bir açıklıkla tahmin edebiliyor. (s. 96-97)

Yine romanın bir başka sayfasında yer alan,

Gece yarısına doğru meydanı şeyda bir coşkuntluk istila etti. Mürşid semaa, kadınlardan birkaçı raksa kalktı. Alhotoz Afife Hanım başta olmak üzere, ona benzer bazı geçkin kadınlar ötekinin berikinin önüne diz çöküp aşıkâne mâniler söylemeğe başladı... (s. 102).

şeklindeki satırlar, tekkenin temel faaliyet alanı kimliğine sahip meydanın nasıl bir mahiyet aldığını göstermeye yarayacak cinstendir. Bütün bu anlatılanlar tekkedeki çözülmeyi gözler önünde canlandırmaya yöneliktir. Müritler arasında bazı günler sabah saatlerinde başlayan içkili eğlenceler, akşam saatlerinde hız kazanarak, çoğu kez güneşin doğuşuna kadar sürer. İşte böyle bir çerçeveyi, aklın denetiminden çıkmış tekkenin şeyhi Nur Baba'nın cinsî arzularının emrinde genç kadınları elde etme ve onları kendine bağlama çabası etrafındaki davranışları, söz konusu kadınların zenginliklerini ele geçirme gayretleri, türkü söylemeleri, şiir okumaları,

<sup>28</sup> Şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 67-70.

<sup>29</sup> Age, a. y.

nükteleri, sarkıntılıkları doldurur. Önce Ziba Hanımefendiyi elde eden Nur Baba, daha sonra hikâyesi geniş olarak aktarılan Nigâr Hanımı kendisine tâbi kılar, arkasından da genç ve güzel Süheyla ile ilişki kurar ve bu ilişkiyi sürdürür. Denebilir ki tasavvufun içi boşalmış lügatine sahip olmaktan öteye geçemeyen tekke, başta Nur Baba olmak üzere roman kişilerinin sınır tanımayan zevklerini giderme fonksiyonunu yerine getirmekten başka bir görev yüklenmez. Aklın denetimi yerine gönlün arzularının hâkimiyetini kurduğu bu yaşama biçimi tam bir çözülmüşlüğün manzarasını sergiler.

Söz konusu çözülmüşlüğün içerisinde, Yahya Kemal'in *İthâf* şiirindeki ışık metaforunda olduğu gibi, Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanında da *ışık* izleği, daha geri plânda kalmak kaydıyla, yer tutar. Her şeyden önce romana adını veren roman kişisi "*Nur*" sıfatını taşır. Nur, ışık anlamına geldiği gibi ilâhî kaynaklı ışığın bilgi ve sezgisini de verir. Bununla birlikte ışığın anlamının her iki metinde ortak düzlemde geliştiğini söylemek güçtür. *İthâf* şiirinde ışığın yitimi dile getirilirken, *Nur Baba* romanında gelenek bağlamında daha önceden ışığın mavera bağının koparak dünyevîleşmiş ve buna bağlı olarak değer erozyonuna uğramışlığı söz konusu edilir. Bu çerçevede kahramanın şahsında ışığın yitimine bağlı olarak yozlaşma dikkatlere sunulur. Romana *Nur Baba* adının verilmesi, gelişmelerin merkezinde yer alan roman kişisinin adının Nur Baba oluşu tesadüfî değildir. Hep bu kayıp ışık izleği çevresinde vücut bulan bir anlam, daha doğru söyleyişle anlamsızlık düzlemi kurar. Çünkü aşkın varlığın anlam alanına kadar genişleyen ışığın kişiye isim olarak verilmesi daha baştan onun mavera bağının çözülüp maddileştirilmesi anlamına gelir. Kişi etrafında bir fetişin, mabudun yaratılmasına zemin hazırlar. Nur Baba, Nigâr Hanımı elde etme yolunda Ziba Hanımefendiyi suçlaması sırasında "*kendî evini bir dergâha çevirip bu suretle, dergâh ehlinin چراغını söndürmek istedi*" (s. 40) derken, çoktan sönen "*çırağın*" maveradan kopuk tarafından çok, kendi kurmuş olduğu düzenin dışından bir müdahale ile aksamasını kasteder.

Nur Baba, asıl ismi henüz Nuri iken, Boğaz'ın seçkin ailelerinden birinin kızı olan Ziba Hanımefendi, onun dergâhına gelince daha ilk geceden, Nur Baba'nın âdeta bütün mevcudiyeti kamaşır. Ziba Hanımefendi, "*muhabbetin*" sonuna doğru "*birdenbire rabbanî bir ilhama mazhar olmuş gibi iki dizi üstünde*" yükselir. Tekkenin şeyhi Nuri Baba'ya yönelerek "*ellerini bir münacatta gibi semaya*" kaldırır ve "*çılgin bir sesle*:"

- *Sen nursun! Nur-ı ilâhîsin. Nur Baba, nur, nur! diyerek*" haykırır. Bunu takiben Ziba Hanımefendi, bileziklerini, küpelerini bütün zinetini çıkarır ve Nur Baba'nın önüne koyarak,

"- *Bu andan itibaren canım da, malım gibi, şu makama feda olsun!*" der ve önünde eğilerek saygı gösterisinde bulunur (s. 56-57). Buna Celile Bacı her ne kadar karşı çıkarsa da Nur Baba, ondan öğrendiği sözle karşılık verir:

"- Dergâhın selâmet ve... refahı için!" (s. 57)

Bunun üzerine hiçbir şey söyleyemeyen, akli ve adabı temsil etme çabası içinde olan Celile Bacı, böylece susturulmuş olur. Onun susturuluşu, etkisizleştirilmesi aslında dergâhta var olan son ışık kırıntısının söndürülmesi, arayış izleğinin daha yönünü bulamadan çıkmaz bir yola girmesi anlamına gelir.

Abdülaziz döneminin "*meşrebi rind, kalbi geniş, tavırları zarif saray erkanından Safa Efendi isminde hoş sohbet ve zengin bir zat*" (s. 52) olan babasının ölümünden sonra sesi ve güzelliğiyle hayran erkek grubunun içinde yüzen, aile çevresinin ilgisini üzerinden çektiği Ziba Hanımefendinin söz konusu ettiğimiz baş döndürücü zevk ve eğlence gecesinin sonuna doğru yukarıda kaydettiğimiz sözleri Nuri'yi Nur Baba'ya yükseltecektir. Ancak bu ışık izleği ile gelen isimlendirme aşkın (transandantal) bütün kaynaklardan kopuk kalmaya mahkûmdur. Çünkü o yolda bir çabanın sonunda varılan noktada kazanılmış ad ve sıfat olmak durumundan uzaktır.

Böylece kişinin şahsında içi boşalan, nesneleşen ışık (nur), asıl kaynağından ve anlam düzleminde kopmuş olur.

Nur Baba romanında ışık, genellikle fizikî dünyanın ifadesine yarayan, maddeleşen ve olumsuzluk yüklenen bir anlam alanına sahiptir. Zevk ve eğlence gecesinin sonuna doğru "*Artık kimsede içmeğe takat kalmamıştı; sabah oluyordu, biraz evvel, camlarda donmuş gibi duran fecrin ilk ziyası, şimdi, berrak ve akıcı bir beyazlık halinde yavaş yavaş bütün meydana kaplıyor; şamdanların ışığında titrek, kaşık gölgelere benzeyen eşya gittikçe müstekar, gittikçe hakiki birer şekil almağa başlıyordu.*" (s.41) cümlesi, güneşin ışıklarının etrafı aydınlatmaya başlamasının tasvirine yöneliktir. Bu cümlede ışık, bayağılaşmış eğlence ve zevk gecesinin sonunda "*camlarda donmuş gibi duran fecrin ilk ziyası'nın yavaş yavaş aydınlığını artırarak eğlence ve zevk gecesini bol aydınlığıyla kapatması, boğması anlamını yüklenir. Dergâh çevresinde, "mumlar ise lüzumsuz birer süse benziyor ve alevleri ince, gümüşten birer beyaz yaprak gibi titreyerek etraftakilerin gözlerinde donuk, madeni pınlı yanıp sönüyor, sönüp yanıyordu."* (s. 41-42), "*(...) mumlar yavaş yavaş, damla damla eriyordu*" (s. 43) cümlelerinde de görüldüğü gibi ışık cılızlığı, madeni oluşu, sönüşü ile olumsuzluk unsuru durumundadır. Ayrıca ışık, benzetme ögesi olarak da olumsuzluk yüklenir: "*Bahusus, donuk, beyaz bir alev gibi elden ele, dudaktan dudaka, dolaşan ilk kadehi müteakip bezmin ilk neşesi takarrür eder gibi göründü (...)*" (s. 38) de bunu gösterir. Bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Nur Baba romanında ışık bazen korku unsuruna dönüşür. Romanın öne çıkan kişilerinden Nigâr Hanım, buhranlı bir anında ışıktan, aydınlıktan korkar ve kaçır. Nur Baba ile ıssız ve karanlık yatak odasında aralarında geçen diyalogda Nigâr Hanım, "*Bu gece sesten, hareketten ve aydınlıktan korkuyorum. (...) Bütün bildiğim, öğrendiğim şeylerle beraber beynimin içindeki bu aydınlıkla, bu korkunç açıklık ile karşı karşıya tek başıma kalmaktar*" (s. 188-189) diyecektir. Denebilir ki, ilahî kaynağından kopan ışık artık "*kirlî ve bulanık bir aydınlığa yol verir*" (s. 180) korku unsuruna dönüşmüştür.

Roman kişileri aslında bir arayış içindedir. Ancak dergâh çevresinde beliren bu arayış, yatay boyutta gelişir, dikey boyut kazanmaz. Bunda etkili olan temel sebeplerden biri dergâha gelen kişilerin neyi aradıklarını bilmemeleri, diğeri ise onları bu arayış içerisinde bir üst basamağa yönlendirecek kişi ya da kişilerin bulunmayışdır. Şüphesiz bu fonksiyonu görmesi gereken bir mürşit olarak Nur Baba vardır. Fakat o, gelenek içerisinde kendisinden önceki halkalarda yaşanan kopukluğu görememiş, böyle bir problemi fark edememiş, maverayla bağını kuramamış, böyle bir ihtiyacı hiç duymamıştır. Tasavvufî literatürle söyleyecek olursak arayış gözünü *masivâya* çevirmiş birdir. O, tekke merkezli bir yeryüzü cennetinin peşindedir. Bu cennetin başoyuncusu kendisi, ikinci rolleri paylaşanlar ise genç ve güzel kadınlardır. Kadının peşinden koşan erkek, çeşitli yollarla onun dikkatini çekmeyi, direncini kırmayı, sonra elde etmeyi başarır. Düşürdüğü kalede hâkimiyetini kurduktan bir süre sonra, kadını kendi yalnızlığına terk ederek yeni kalelerin fethine çıkar.

Romanda Nur Baba ile hararetlî aşk yaşadktan sonra yavaş yavaş gözden düşen, Nur Baba'nın gözdesi iken yerini daha genç ve güzel Süheyla'ya bırakmak zorunda kalan Nigâr Hanımın arayışı metafizik mahiyet kazanma kabiliyeti taşıyan tek arayış olarak kalır. Ancak, onu bu arayışında engin ufuklara doğru sürükleyecek rehber yoktur. Bu sebeple uğruna evini ve çocuklarını terk ettiği adamın bir süre sonra elinden kayıp gitmesi karşısında iç dünyasına dönecek, orada derinleşmeye çalışacak, fakat hep maveranın eşiğinde bekleyecektir. Çünkü psikolojik bunalımın örgütlediği bu arayış, gerçek manasıyla ışığın değil, onun kırık prizmadaki yansımalarının iz düşümüne yöneliktir. Bu sebeple de maveraya kanatlanamayan, iç dünyada yaşanan ıstırapın susturulmasına dönük teselli bulma düzleminde bir arayış olarak kalmaya mahkûmdur. Mensur şiir yazar, kurguladığı hâkim anlatıcı tipiyle roman kişisine, "*Ah, gözleri*

*birer kor gibi için için tüten kadın, sen mutlaka Hüseyin'in hemşiresi veya Hallacı Mansur'un eşisin! Kanının aktığı yerde güller bitiyor ve külünün savrulduğu havalarda amberler kokuyor. Sen bu kokular ve bu güllerle sermest olmuşsun. Ey 'Bezm-i elest'in ezeli sarhoşu'* (s. 180) şeklinde artistik üslup içerisinde seslenir. İnsan üzerinde derinleşmeyen bu ilk romanda<sup>30</sup> kaçınlan fırsatlardan biri Nigâr Hanımın psikolojik dünyasının, karar ve tereddütlerinin iyi bir şekilde tahlil ve tasvire tâbi tutulmaması olarak kalacaktır. Oysa başta Nigâr Hanım olmak üzere diğer roman kişilerinin iç dünyasına yöneltilcek derinlikli ve tutarlı bakış, arayış ve ışık izleği çerçevesinde esere psikolojik derinlik katacak başlıca unsur durumundadır.

Tasavvuf anlayışında mutluluğun kaynağı olan mutlak hakikate varmanın yolu, o yolda çile çekmek, acıların içinde olgunlaşmak, tam bir ruh terbiyesine ulaşmaktır. Yapılması gereken insan arzu ve heveslerinin, dünyaya bağlı zevk ve isteklerinin alt edilmesi, aşılması, üst bir yaşama alanına çıkılmasıdır. Ruhun bu yolculuğunda öncelikle masivanın alt edilmesi ve aşılması gerekir. *Nur Baba* romanı geleneğe bağlı bu kodlamanın dışındaki şekillenmeyi dikkatlere sunar. O, diyonizyak zevkin romanıdır. Yakup Kadri, Yahya Kemal'e *Nev-Yunanilik* yönelişi içerisinde antik Yunan kültürünü, yaşayışını ve sanatını araştırma sürecinde kaleme almaya başladığı romana diyonizyak zevki ve neşeyi taşımış görünmektedir.

Bektaşî tekkesinde bir ritüele dönüşen ve yüceltilen içki, insanları hayatın gerçekliğinden koparan, uyuşturan fonksiyona sahiptir (s. 94-95). İşsizlik ve tembelliğin hâkim olduğu (s. 94) dergâh, miskinler tekkesine dönüşmüştür. Bazen sabah saatlerinde, çoğu kez de akşam saatlerine doğru başlayan "*derî*" âlemleri sabah güneşin doğuşuna kadar sürer. Artık aklın yerini içgüdüler almıştır. Zamanla içki meclislerini gizlice alınan "*hap*"lar, yani uyuşturucu madde takip eder (s. 172-173). Derviş Çınarî'nin bulup getirdiği hapları ne olduğunu bilmeden Nigâr Hanım gizlice kullanır. Böylece bir süre sonra uyuşturucu bağımlısı hâline gelir. Derviş Çınarî ise zaten uyuşturucu bağımlısı olmuş, zihin melekeleri uyuşmuş, ışığın yitimiyle onun için iç dünyanın derin karanlığı başlamıştır.

*Nur Baba*, mavera düzlemindeki aşkın yitiminin ve tükenişinin romanıdır. Tasavvufî hayat anlayışı çizgisinde bütün üst değerlerinden soyunarak beşerleşen, yeme, içme, eğlenme ve ten zevkine dönüşen davranışlar şeklini ele alır. Oysa tasavvuf anlayışında mavera bağlantılı aşk, üst değerdir. Aşkın yitimi aynı zamanda ışığın yitimidir. Nitekim yeğeni Nigâr Hanımı Nur Baba'ya götürmek için gelen Ziba Hanımefendi, dergâhtaki kadınların davranış şekillerini ve aşkın yitimini Nasib Hanımdan söz ederken şöyle aktaracaktır:

*"Zaten bu çılgın kadın Bektaşîliği bir çocuk eğlencesine çevirdi; yalnız çocuk eğlencesi olsa iyi... O, dergâhları âdeta birer randevu mahalli sanıyor. (...) Hele Mürşid bir kere yüzlerine baktı mı, artık zaptedebilirsen et! Halbuki bizim bildiğimiz Mürşidin nazar irşad eder, ifsad etmez"* (s. 62). Bu cümleleri takiben gelen değerlendirme daha ilgi çekicidir: "*Şimdiki hanımlar dergâhları sadece birer muaşaka yeri zannediyorlar; muaşaka... Bari bunun ne demek olduğunu bilseler. Yalnız Rauf Bey'le Nasib Hanımı sevişirken görmek insana muhabbetten, aşktan tiksinti veriyor; Allah vermesin tıpkı hayvanlar gibi... Gücenme amma, bu nesil, sizin nesliniz doğrusu her şey gibi muhabbetten de bihaber... Onu da beceremiyor, ağzına yüzüne buluşturuyor"*(s. 63). Bu değerlendirmeleri yapan orta yaşlarındaki Ziba Hanımefendinin dergâhta aynı hayat tarzını yaşaması, ileride neler olacağını bilerek genç yeğeni Nigâr Hanımı Nur Baba'nın sürekli ısrarı üzerine "*mürşide yaklaşmak isteyen genç kadınları mümkün merteye uzaklaştırmaya uğraşan*

<sup>30</sup> Yakup Kadri, kitabın 1922 tarihli ilk baskısına koyduğu '*Bir İzafta söz konusu bu romanın "bundan sekiz dokuz sene evvel yazılmış olmasına rağmen meydana ancak şimdi" çıkabildiğini belirtmektedir* (Bkz. Yakup Kadri, *Nur Baba*, Akşam Matbaası, İstanbul 1338-1922, s. 6). Bu da *Nur Baba* romanının Yakup Kadri'nin Bektaşî dergâhına gidip gelmeye başladığı 1913-1914'te kaleme alındığını yahut alınmaya başladığını gösterir.

*kıskanç, eski bir muhibbe seviyesine inmiş görünmekten bir ân evvel kurtulmak* (s. 74) isteğiyle gururuna mağlup olarak tekke ortamına doğru sürüklenmesi çürümüşlüğü ve ışığın kaybının sonucudur.

Romanda tekke çevresinde yer alan kadınlar ekonomik seviyesi yüksek, eğitilmiş, daha çok devrin sosyetesine mensup kadınlardır. Fakat, tarikat konusunda cehaletin içindedirler. Bunu kurmaca dünyada Ziba Hanımefendinin konuşmalarında, Nigâr'ın tekke ortamını merak eden arayışlarında görmek mümkündür. Kadınların dergâh ortamına girmesinde ekonomik şartlarının iyi olması, cehalet ve onun harekete geçirdiği merak unsuru rol oynar.

Nur Baba adıyla bir tarikat şeyhi olarak karşımıza çıkan bu Don Juan, kadınların üzerinde büyük bir etki gücüne sahiptir. Kendisini evlatlık olarak küçük yaşta Anadolu'dan bulup getiren ve yanında büyüten Bektaşî şeyhinin uzun hastalık devresinde kansı Celile Bacının yatağına gimenin yolunu bulur. Şeyhin ölümünden sonra orta yaşlarını yaşayan Celile Bacı ile nikâh kıyarak posta oturan bu genç adam, tekkeye gelen genç kadınlar üzerinde kısa süre içinde psikolojik ve cinsî iktidarı kurar. Onun bu iktidarı kurmasında tekkenin şeyhi olmasının yanında hareketlerinden ve özellikle sesiyle bakışlarından gelen etkileme gücü rol oynar. Nitekim Nur Baba'nın cazibesine kapılan kadınlardan Nasib Hanım ile dergâha ilk defa giden Nigâr Hanımın arasında şöyle bir konuşma geçer:

- Öyle deme, Nigâr. Vaktâ, içimizde onun yoluna hayatını fedaya hazır bir çok kişi var. Zaten müşidler sevilmeyebilir. Hele Ülker Hanım isminde bir zavallı kadın vardı ki bir gece onun fena bir muamelesi üzerine kendini tekkenin penceresinden aşağı attı. İntihar etmek istedi. Şimdi iki ayağı kötürüm evinde oturuyor.

- Ne diyorsun Nasib? Bu herif için mi?

- Bu herif deyip de geçiverme! O bütün aşk, bütün ateştir. Bir kere gözlerine dikkatle baksan eridiğini hissedersin. Gönlü pek yükseklerdedir, fakat, sevince müthiş sever.

(s. 79).

Nasib Hanımın bu sözleri onunla birlikte olmak için âdeta yanşa giren kadınların gözündeki Nur Baba'yı kendi sahte gerçekliğinde yansıtır. Nitekim, Nur Baba'ya karşı başlangıçta olumsuz bakan, iç duyularına tâbi, soğuk ve donuk görünüşüne rağmen her an değişmeye açık olan Nigâr Hanım, bir süre sonra onun ısrarlarına dayanamayacak, evini, kocasını ve çocuklarını terk ederek kollarna atılacaktır. Ancak, Nigâr Hanımla beş altı yıl geçiren Nur Baba, yeni "*muhibbe*"ler bulmakta gecikmeyecektir. Nigâr Hanımla geçirdiği yakıcı aşk maceralarından sonra onu da eskitip, fiziken ve ruhen çökmesine zemin hazırladıktan sonra artık kırk beş yaşlarına gelen Nur Baba, Nigâr Hanımın yerine genç ve güzel Süheyla'yı bulacaktır. Nigâr Hanımın bu tükenişi, ışığın yitimiyle birlikte çıplak kalan, maddeleşen kadının tükenişidir. Burada artık ışığın ve arayışın yitimi gerçekleşir. Mavera bağını kaybeden tekke mensupları için ulaşılabilecek varlık, aşkın varlıktan Nur Baba'ya dönüşür. Oysa tekke ve tarikatların asıl fonksiyonu insanın olgunlaşmasında aracı olmak, Tanrı'nın varlığını yaşarken idrak etmelerinde rehberlik yapmak ve tasavvuf yoluna girmiş kişilerin hayatını ona göre düzenlemelerini sağlamaktır. Işığın yitiminin getirdiği kaos, insanın önüne böyle bir paradoksu getirip koymuştur.

Romanda tasavvuf geleneği içerisinde olağanüstülüğün yüklenildiği anlatım ve diyaloglarla da karşılaşılır. Literatüre şeyhin kerâmeti şeklinde geçen bu olağanüstülük Nur Baba'nın şahsında belirir. Çevresindeki kadınlar ritüele bağlı olarak onda birtakım olağanüstülükler bulurlar. O da cinsî arzularına bağlı olarak Nigâr Hanımın peşinde kendinden yan geçmiş hâlde kadınların bu kanaatini destekleyici ifadelerle ve davranışlara başvurur. Gece gündüz Nigâr Hanımı takip edip karşısına çıkan Nur Baba'nın bu tutumu, başta Nigâr Hanım olmak üzere kadınların üzerinde ciddi bir etki yapar ve onun kerametıyla yorumlanır. Kendisine sorulduğunda Nur Baba, bunun ne olduğunu kendisinin de bilmediğini söyleyerek konuyu esrar



perdesi arkasında bırakır. Oysa bu çapkın adam, Nigâr Hanımı ağına düşürmek için gizlice takip etmekte, peşinde dolaşmaktadır.

*Nur Babâda* sırnın yitimi de yerini alır. Bektaşî sırnı üzerinde ısrarla duran Ziba Hanımefendi bu sırnın ne olduğunu yirmi yıldır anlayamadığını sırnın büyüklüğü ve önemi çerçevesinde ifade etmek ister. Onun bu yoldaki “*Yalnız bu hal başlı başına tarikatın esasına, ruhuna aykırıdır; niçin Bektaşî sırnı demişler? Çünkü muhiblerden zâhirlere hiçbir şey belli olmayacak; erkân esrar içinde kalacak... Zaten tarikatın bütün mânası bunda saklı değil mi? Bektaşîliği kolay zannediyorlar; ben ki yirmi senedir mürşidler önünde diz çöküyorum, boyun eğiyorum; şimdi, bana sorsan ki, Bektaşilik nedir, vallahi cevap vermekten aciz kalırım.*” (s. 62) sözleri, aslında “*sırnı*” içinin boşalmışlığını ve cehaleti göstermekten öteye geçmez.

Tekkeye bağlanan Nigâr Hanımın kişiliğinde gerçekte olmayan bu iç biliş şu şekilde yorumunu bulur. “*Eyvallah!.. Bektaşîliğin felsefesi bu değil mi? Hep bu kelimenin ifade ettiği mânadan çıkmıyor mu? Eli kalbin üzerine koymak, başı öne eğmek; tevazuun, mahviyetin ruhanî zevkine nefsinin terk etmek; hakarete, eza ve cefaya, küfre karşı: “Eyvallah, eyvallah!” demek! Tarikatın bütün sırnı, bu yüksek gayeye ermekten başka ne olabilir*” (s. 178). Romanda ender rastlanan tasavvufî düşüncenin formuna ulaşan Nigâr Hanım, bütün gurur ve gösterişlerden uzaklaşmayı düsturlaştırma konusunda fikir çalışması yapar. Ancak, onun bağlılık dediği, “*sır*” kelimesiyle ifade ettiği şey, asıl bağından kopmuş, ilahî kaynaktan uzaklaşmış, Nur Baba’nın varlığıyla sınırlanmış yapıda kendini gösterir. Sır, bütün varlığıyla açıkta olan Nur Baba’dır, teslimiyet vücudların birer şehvet nesnesi olarak ona teslimiyeti; kadınların mal varlıklarının onun önüne dökülmesidir. Nitekim tasavvuf düşüncesi çevresinde geliştirdiği felsefeye bağlı bir kadın olarak Nigâr Hanım, yalnız sevmek ve sevilmek için değil, belirli bir istikamette yürüyebilmek için de Nur Baba’ya ve tekkeye muhtaçtır. O, “*Sevmek, daima sevmek! Karşımızdakinden hiçbir şey beklemezsiniz, daima kendimizden vermek, esef etmemek, pişman olmamak, sevmek daima sevmek!*” (s. 178) diyebilecek bir noktaya gelmiştir. Uğruna evini terk ettiği, kocasını ve çocuklarını bıraktığı Nur Baba ise gözlerinin önünde daha genç ve güzel biriyle şehvî arzularını gidermenin yollarını aralamaktadır. Öyleyse sırnın ve ışığın yitimi tekkenin merkezinde yer alan ve kendisini eksen hâline getiren kişiden, Nur Baba’dan başlamaktadır. Bunun diğer tarikat mensuplarında çeşitli şekillerde sürmesi tabiidir.

Nur Baba romanı, ışığın yitiminin romanı olduğu kadar insanın yitiminin romanıdır. Tekkenin merkezinde yer alan mürşit, kadınların dikkatinin ve yönelişinin üzerinde toplandığı kişiliği temsil eder. Üst bir varlığa gidişte basamak olması gerekirken, aşkın varlığa giden yolu kesen, bütün yönelişleri sesinin güzelliği ve gözlerinin etkileme gücüyle kendinde toplayan öğeye dönüşür. Bağlanma ihtiyacı ve duygusuyla hareket eden kadınlar, inanca bağlı sembol değer durumundaki Nur Baba’ya bağlanırlar ve uzun yıllar onda kalırlar. Daha öteye geçemezler. Onlar artık “*adanmış kişilik*”lerdir. Nur Baba’nın zevk aracına dönüşmüş yitlik kimselerdir. Hüriyetsizleşen, değersizleşen, aşkın varlık yerine Nur Baba gibi bir Don Juan’ın iğreti varlığında eriyen adanmış kişilikler... Kadının geldiği bu noktada İmparatorluğun kuruluş ve yükseliş devirlerinin güçlü kadın tipinden, Anadolu’nun Türkleşmesinde rol üstlenen “*bacıyan-ı Rum*” şeklinde ifade edilen kadından söz etmek imkânı bulunmamaktadır. Bu noktada da artık sosyal zaman kesintiye uğramış, süreksizlik başlamıştır.

Kadının yitimi ve adanmışlığı konusunda ortaya attığımız tezin kurmaca dünyadaki izini sürmek mümkündür. Ziba Hanımefendinin, kadınların Nur Baba’nın cinsî arzularına kendilerini bırakmaları konusunda “*Hele Mürşid bir kere yüzlerine baktı mı, artık zaptedebilirsen et! Halbuki bizim bildiğimiz Mürşidin nazarı irşad eder, irşad etmez*” (s. 62) derken Nur Baba’yı değil de tekkeye devam eden kadınları suçlaması bunun sonucudur. Yine Nigâr Hanımın kendini Nur Baba’ya ve tekkeye adanması, eline fırsat geçmişken içine yuvarlandığı girdaptan kurtulmak iradesini gösterememesi, “*Sevmek, daima sevmek! Karşımızdakinden hiçbir şey beklemezsiniz, daima kendimizden vermek, esef etmemek, pişman olmamak, sevmek daima sevmek!*” (s. 178) deyişi, adanmış kişiliğin, daha doğru söyleyişle köleleşen kişiliksizliğin, kişilik yitiminin ifadesidir. Bunu Nigâr Hanımın gözden düşmesine, artık itibar görmemesine rağmen yaşadığı

olumsuzlukları içinde kendini çekip çıkarmak isteyen aklın temsilcisi durumundaki Macid'e "mürşidimdir, başımı ona teslim etmişim. Onun izni olmaksızın..." (s. 197) demesinde, sözün sonunu getiremeyerek tekrar tekkeye dönmesinde daha açık şekilde buluruz.

Anlaşılabacağı üzere, kadın olarak Nur Baba'nın şahsında bir başkasında yaşamaya başlayan Nigâr Hanım, hayatını da kendi dışındakiler için düzenler. Başlangıçta ödünçlenen bu hayat, bir süre sonra adanmış hayata dönüşür. Bağlandığı erkek bir başkasına yönelince, gidecek yeri olmayan adanmış varlık, hayatın içinde kendi iç dünyasına, derin benliğin hapisanesine çekilir. Artık, yenik ve ezik bir şekilde başkasını kendi içinde yaşatır ve büyütür. Çünkü merkezi kendi dışında olan kadın, arayış izleği çerçevesinde ışığa ulaşamayan kadın, hayatını başkaları için düzenlemeye, kendi varlığını başkalarına adamaya hazırdır ve mahkûmdur.

Bütün bu tahlil ve değerlendirmelerden sonra diyebiliriz ki, kaynağını tarihî devirlerin iç insanı kuran ve geliştiren parlak dönemlerinde bulan bu insan modelinden üretilen metaforu yeni hayatın merkezine yerleştirmek arzusuyla hareket eden Yahya Kemal ile ışık izleği çerçevesinde Yakup Kadri'nin pratik yaşama alanında çıktıkları nokta tam bir düş kırıklığı olur. Çünkü çöküş sürecini yaşayan İmparatorluğun mensup olduğu bağları gevşeyen medeniyet dairesinde, entelektüel plânda susayan ruhlarının macerasının arayış metaforu ve izleği çerçevesinde yaşanan hayatın içerisinde karşılığı yoktur. Öyleyse her iki sanatkarın söz konusu eserleri ışık ve arayış metaforu ile izleği çizgisinde idealize edilen insan tipiyle hayatın içerisinde var olan insan topluluğunun çaktığı alanda ortaya çıkan çatışmanın sonunda bir düş kırıklığı hâlinde vücut bulur.

İmparatorluğun çöküş ve medeniyetimizin çözülüş süreci üzerinde dikkatleri toplayan her iki edebî eser, ışık ve arayış metaforu ile izleği çerçevesinde 20. yüzyılın başlarındaki Türk insanının mavera düzleminde şekillenen problem alanlarını dikkatlere sunar. Yahya Kemal'in *İthâf* şiirinde ifade imkânına kavuşan mavera bağının süreksizliği, insanın ve Tanrı'nın yitimiyle; Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanında da benzer şekilde, insanın ve buna bağlı olarak Tanrı'nın daha önceki dönemlerde yitmişliğinin anlatımıyla karşılaşırız. Bütün üst değerlerinden soyularak ruhî enerjisini ve aksiyonunu kaybeden insanın sezgisini veren *İthâf* şiirine paralel şekilde *Nur Baba*'da iki yüzü bulan sayfada maverasını kaybeden insanın süffî zevkleri peşinde yeryüzündeki küçülmüşlüğü ve zavallılığı sergilenir. Bu noktada her iki eser de bir arayışın ürünü olarak değer kazanır. Bu arayış, olmayanın olmadığı yerde yarattığı boşluğu göstererek olması gerekeni aramayı telkin eden bir arayış şeklinde belirir. Sanat eserleri, bir taraftıyla kayıp zamanların ve ideal yaşama alanlarının peşindedir. Biz de bu düzlemde Yahya Kemal'in *İthâf* şiiriyle Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanında ışık ve arayış metaforu ile izleği çerçevesinde insanın yitiminin ve süreksizliğinin söz konusu edebî eserlerdeki izini sürmeye çalıştık. Buna göre *İthâf* şiiriyle Yahya Kemal, ideal yaşama tarzının yitimini sorgularken, *Nur Baba* romanıyla Yakup Kadri, çoktan yitmiş yaşama tarzının çeşitli olumsuz görünüş şekillerini sergileme yoluna gider. Yahya Kemal'in *İthâf* şiirini baştan sona duyulan kaybedilmiş olanın hüznü doldurur. *Nur Baba* romanında ise Yakup Kadri, kötümser ve hırçın yaratılışının beslediği psikoloji ile tekke etrafında sürdürülen hayatın çürümüşlüğüne dikkatlere sunar.

### Kaynakça

- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Fikir-Eser-Üslup*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
- Bachelard, Gaston, *Ateşin Psikanalizi*, (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1995.
- \_\_\_\_\_, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1996.
- Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, C. II, 5. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1987.
- Demirci, Mehmet, *Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'te Tasavvuf*, Akademi Kitabevi, İzmir 1993.
- Durand, Gilbert, *Sembolik İmgelem*, (Çev. Ayşe Meral), İnsan Yayınları, İstanbul 1998.

- Gu enon, R ene, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, ( ev. Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yayınları, İstanbul 2001.
- Kara, Mustafa, " u  Nefes", *Dergâh*, nr. 158, Nisan 2003, s. 19-20.
- Karaosmanoğlu, Y.Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 1. Baskı, Bilgi Basımevi, Ankara 1969.
- \_\_\_\_\_, *Nur Baba*, İstanbul 1338-1922.
- \_\_\_\_\_, *Nur Baba*, 2. Baskı, İletişim Yayınevi, İstanbul 1990.
- Lings, Martin, *Simge ve Köken  rnek Oluşun Anlamı  zerine*, ( ev. Süleyman Sahra), Hece Yayınları, Ankara 2003.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal S mlik: Kalenderiler (XIV.-XVII. Yüzyıllar)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992.
- Özek, Ali vd (Haz.), *Kur'ân-ı Ker m ve Açıklamalı Meâli*, D A Yayınları, Ankara 1993.
- Sadettin Nüzhet, *Sâmih Rifat Hayatı ve Eserleri*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1962.
- Yahya Kemal, *Eski Şiirin R zg nyle*, Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul 1974, s. 125-126.
- \_\_\_\_\_, *İthâf*, Şair, nr. 5, 9 Kanunusani 1919/ 9 Ocak 1919, s. 66.
- Yetiş, Kâzım, *Yahya Kemal I Hayatı*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, İstanbul 1998.