

FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA'NIN ŞİİRİNDE “NASİP” KAVRAMI: ÇOCUK VE ALLAH KİTABI ETRAFINDA BAZI DİKKATLER II

Ersin Özarslan

■ Fazıl Hüsni Dağlarca, şiirlerinde, özellikle *Çocuk ve Allah* adlı kitabındaki şiirlerinde nasip kavramını farklı anlamlarda ve farklı işlevlerde kullanmış zaman zaman şiirinin anahtar kavramı hâline getirmiştir. Bu yazının ilk kısmında nasip kavramının, Dağlarca'nın şiirindeki bedii (estetik) görünüşünü anlam ve işlev bakımından irdelemeye başlanmış ve devamının geleceği belirtilmişti. Bu yazı Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah* adlı kitabındaki şiirlerinde nasip kavramının bedii (estetik) görünüşünü irdeleyen yazının ikinci kısmıdır.

*Hayır, ben varım, yalnız; ben,
Ağaçlarda kuşlar neymiş?
Soruyorum ki benden sonra mevcut,
Ellerim nasibe değmiş!* (Geceye Karşı Müdafaa 1, ÇA, 175/2)

“Nasip” kavramı bu dörtlüğe diğer dörtlüklerdekinde daha farklı bir şekilde yansımış görünüyor. Nasiple özne arasındaki tahammül edilmez yakınlığın, yakınlık olmaktan çıkarak vuslat noktasına vardığı, öznenin nasibe dokunduğu anlaşılmaktadır. Dörtlükte önce bir mevcudiyat “varlık/ontoloji” sıkıntısı seziliyor. Özne, sanki inkâr edilen, yok sayılan varlığını ispat sadedinde, diğer varlıkların önüne geçirme hamlesiyle kendini kâinatın merkezine koymaktadır. Aynı zamanda mukabil bir yok sayma hamlesiyle haykırarak “ağaçlarda kuşların” varlığını anlamsızlığın zeminine sürmektedir. Olanca mevcudun kendisinden sonra olduğunu söyleyen özne, “ellerinin nasibe değmiş” olmasını iddialarına delil göstermektedir. Muhtemelen nasibin farkında olmayan özne ellerinin nasibe değiştiğini sonradan idrak etmiş ve bu yüzden taşkınlık varan sözler söylemiştir. Bu hâl, bir bakıma, diğerlerinin nasipten uzak kaldığını da ihsas etmektedir.

Öznenin, diğer varlıkları kendi varoluşundan “sonraya” konumlandırma iddiasını esastan mahrum bir kibirle değil, doğrudan ellerinin nasibe değmiş olmasıyla delillendirip meşrulaştırması, nasibin

insan kaderindeki mana ve işlevinin farklı bir tarafını gösterir. Şair, dörtlünün bünyesinde oluşturduğu bedii havayı, yalın sözle değil edebî sanatlarla ördüğü işlenmiş sözle vücuda getirmiştir. “Ben” zamirinin ilk mısradaki tekraranmasıyla, öznenin kendi varlığını ispat etme ve kendini kâinatın merkezine koyma endişesi, tekrar sanatının getirdiği ahenkle vurgulanmıştır.

İkinci mısradaki dış dünyayı, küçümseyip önemsizleştiren “Ağaçlarda kuşlar neymiş?” sorusu, öğrenme gayesinin dışında ve cevabı beklenmeyen bir soru olup sadece istifham değil inkârcı vasfıyla “tecahül-i ârifâne” ve “ta’rîz” sanatının barındırır. “Ellerim nasibe değmiş!” ibaresinde nasip mücerret bir kavram olmaktan çıkarak temsil ettiği müşahhas varlığa dönüşmüştür. Benzetme gayesi güdülmeden mantıki bir ilintiyle mücerret bir kavramla müşahhas bir varlığın ifadesi mecazımürsel sanatlarını doğurmuştur.

Bu adam ölmüştür ama.

Henüz durmadı nehir.

Ve nasibi muhteşem kuşlar gibi

Onu götürebilir. (Geceye Karşı Müdafaa 12., ÇA, 186/3)

Nasip, kader gibi sahibini alıp götürebilecek bir unsur olarak takdim edilmekle birlikte kişinin payına düşen nasibin ölüm olduğu gerçeği, sarsıcı bir fizikötesi zemine de taşınmış görünüyor. Bu dörtlükte ferden fâniliği ile varoluşun sürekliliği arasındaki ağır gerilimin dile getirildiğini söylemek yanlış olmaz. Kişi ölür ama hayat nehri akmaya devam eder. Ölümün, ebediyeti engellemesi ölümlü insanın açmazıdır. Hayatın sona ermesiyle nasibin kesilmeyeceği ihtimali vurgulanmaktadır. Ruhun da bedeninde de nasibi henüz kesilmediği ihtimali nasibin sahibini, muhteşem kuşlar gibi alıp, nasibi olan bir akıbetle, götürme ihtimali de başka bir nasip olarak ortada durmaktadır. Nasip kaderle birleşmiş gibidir. Kaderin taşıyıcı gücü olarak sahibinin amellerinin kanatlarıyla onu hiçliğe de varlık ötesi bir ebediyete de götürebilir.

Şair, ikinci mısradaki “nehir” kelimesiyle aslında zamanın akışını, hayatın devamlılığını veya kâinatın hareketliliğini kast etmiş, benzeyen hayat/zaman unsurunu anmayıp sadece kendisine benzetileni (nehir) söylemek suretiyle meramını bedii zeminde açık istiare ile dile getirmiştir. Şair, dörtlükte mücerret nasip kavramını fiilî bir hareket üzerinden muhteşem kuşlara teşbih etmiştir.

Sarı öküzüm neren ağrıyor,

Ayakların mı? Yazık...

Allahın çıplak tarlalarından,

Nasibi henüz almadık. (Bir Sabah Vakti Sarı Öküzün Başucunda., ÇA, 193/2)

Bu dörtlükte nasip ardına düşüldüğü hâlde henüz elde edilemeyen rızık gibi görünür. Özne hastalanan sarı öküzünün ayaklarının ağrıdığını anladığında ektiklerinin karşılığı olan nasibi henüz alamadıklarını söyleyip yazıklandır. Nasipsizliğin zorluktan öte bir çaresizlik olduğu anlaşılır. “Nasibi henüz

almadık” mısrasında nasip, tarlada harcanan emeğin, dökülen terin karşılığı olarak kaldırılması umulan mahsuldür. Toprakta beklenen hububat (buğday) kastedildiği hâlde bunun ilahi takdirdeki adı olan “nasip” söylenerek meram mecazı-mürsel aracılığıyla ifade edilmiştir. Öznenin öküzüne duyduğu şefkat ve merhametle canının yongası malını kendisiyle eşitleyip “Nasibi henüz almadık” demesinin sebebi, sarı öküzü ile aynı çaresizlik ve aynı çıplaklığın şekillendirdiği müşterek bir kaderin paydaşı olmasıdır. İnsan ve hayvan beklenen nasip karşısında aynıdır, eşittir.

“Allah’ın çıplak Tarlaları” varlığın sahibine işaret eder. Özne burada Yunus’un “*Mal sahibi, mülk sahibi/Hani bunun ilk sahibi*” mısralarına ince bir telmihle göz kırpar gibidir. Nasip artık nasipsizlikten ibaret gibidir. Öznenin sarı öküzü insanmış gibi soru sorması hem teşhis hem istifham hem de “tecâhül-i ârifâne” sanatlarına vücut verir.

*Nasibin hayreti içinde¹,
Belki affa hazır.
Şehvetten fazla merak,
Gençliğinde.* (Yüz., ÇA, 196/1)

Özne hiç ummadığı hatta beklemediği bir anda nasibine kavuşmakla sarsılıp şaşırılmış, şaşkınlığın ötesinde ve bütün varlığıyla hayrete gark olmuştur. Onun bu sarsılmış ruh hâli yüzünden okunmaktadır. Nasibin sadece başa gelen bir kader yönemesi, verilen bir pay yahut nimet değil, gelişle insanı bütün cepheleri ve bütün çehreleriyle sarsan bir murakabe sebebi olduğu da anlaşılıyor. Özne, nasibe kavuşmanın getirdiği, benliğini saran hayret hâli ile önünde ardında biriktirdiği bütün öfke, isyan, pişmanlık, mağduriyet sebep ve vesilelerini kim ve ne olursa olsun affetmenin eşliğinde bir kararsızlığın bıçak sırtında gibidir. Öznenin hayretini mucip olan nasip umulmadık ve beklenmedik anda geldiğine göre öznenin indinde vakt-i merhunundan önce gelmiştir. Bu bakımdan özne gençtir ve ruh eşini bulmuştur. Ama öznenin bu taze, canlı, diri gençliği yüklü olduğu gençlik ateşiyle önündeki her şeyi yakacak kudrette olduğu hâlde şehvetle değil merakla doludur. Bu merak nasibini tanıma merakı olmalıdır? Bu yüzden öznenin “genç benliği” üzerinde şehvetten çok merak toplanmakta ve büyümektedir. Öznenin bu hayretten donakalma hâlinin beyan edildiği ifadelerdeki bildirme eklerinin atılıp cümlelerin yüklemsiz bırakılmasıyla yalın ve çığ beyanlar, müphemiyete büründürülerek bedii zemine taşınmıştır. Bu dörtlükte nasip, insanı şaşırtıp hayrete düşüren bir unsur olarak işlenmiştir.

*Nasibi akar sularla sezdik,
Düşünmez kuşlar uçtu, düşünmez ağaçlardan.
Bahçelerin en güzel yerinde
Heykeller gibi durdu, gençlik.* (Yaşadıktan Sonra, ÇA, 207/3)

¹ Kelime metinde dizgi hatasıyla “içine” şeklindedir. Ancak bütün şiirleri neşrinde bu hata düzeltilmiştir. (bk. BŞ, 253).

Bu dörtlükte “nasip” aranan, beklenen, kavuşulan, şaşırtıp hayrete düşüren bir unsur değil, bunların ötesinde özne ve çevresindekilerle birlikte ortak bir idrakle sezilen bir unsur olarak işlenmiştir. Şiirde nasip kendiliğinden değil, hareket, akış, ses ve bereketin birleştiği akarsularla, onlarla birlikte veya onlar aracılığıyla özne ve içinde bulunduğu bir kalabalık -hatta kitle- tarafından sezilmiştir. Sezilme kendiliğinden olmadığı gibi, sezme de ferdî değil içtimai bir fiildir. Sezme ve sezilme bir içtimai hadise, bir kitle hareketini andırır. Bu sırada sezme ve sezilmeyle ilgisi olmayan fiil ve hareketler de söz konusu olmuştur: “Düşünmez ağaçlardan düşünmez kuşlar uçmuş” fakat bunların nasibin sezilişine bir tesiri olmamıştır. Nasibin sezildiği anda, nasibi sezen gençlik “bahçelerin en güzel yerinde, heykeller gibi” nizam, intizam, sessizlik ve kararlılık içinde, gençliğin bütün güzelliği ile durmuştur.

Akarsu, kuş, ağaç, bahçe ve heykel kelimelerinin muayyen bir anlam zemininde bir arada kullanılması bol unsurlu bir tenasüp oluşturmıştır. Bunun yanında gençliğin nasibi sezmesine karşılık ağaç ve kuşların düşünmezliği yahut tabiatın şuursuzluğu arasında bir şuur ve şuursuzluk tezadından başka bir de suların akışı ve kuşların uçuşuna karşılık gençliğin heykeller gibi duruşu arasında hareket ve sükûnet/durağanlık tezadı var. Düşünmez kelimesinin aynı mısırda iki kere kullanılması tekrar sanatını ortaya koymuştur. Nihayet “Heykeller gibi durdu, gençlik” mısrasında “gençlik” kelimesinin ömrün muayyen bir çağını ifade etmekten ziyade o çağı yaşamakta olan insanlar topluluğunu gençler kitlesini temsil edecek şekilde kullanılması mecazımürsel sanatını ortaya çıkarmıştır.

Korkunç işsizliği duyulur nasibin,

Aşk üzre.

Vücutla hülya arasında, çaresiz...

Akseder mermer beyazlığı,

Gecelerin ki temiz. (Aşk Üzere, ÇA, 209/2)

Bu dörtlükte nasip kavramının bir işsizlik -belki de işlevsizlik- zemininde işlendiği görülüyor. Nasibin aşk üzre korkunç bir işsizlikle malul olduğuna dair bir haber duyulması aşk üzeredir. Bu iki mısra aşkta nasibin belirsizliğini vurgular. Rızıkta nasip asla gecikmez. Rızkın ardına düşen nasibini bulur. Ama aşkta rızık kadar bir kesinlik söz konusu değildir. Aşkta nasibini bir ömür arayanlar olduğu gibi, nasipsiz gelip nasipsiz gidenler de vardır.

Bu haberi duyan da duyuran da belli olmadığı gibi “nasibin korkunç işsizliğinin duyulma” zamanı belli değildir. Geniş zaman çekimli fiil her zaman duyulacağına delalet eder. Ortalıkta bir tevatür hâlinde ağızdan kulağa yayılmaktadır. Kaynağı meçhul olan bu teyitsiz haber doğru da olabilir yanlış da. Habere göre nasibin aşk üzre işsizliği “Vücutla hülya arasında, çaresiz” kalmıştır. Bu çaresizliğe rağmen “gecelemin temiz, mermer beyazlığı, akseder...” Mermer beyazlığı, gözle idrak edilip zihinle tasavvur edilebilecek bir olgudur. Bu olgu geceye yüklenmekle gecenin karanlığı ile mermer beyazlığı arasında

bir tezat oluşturulmuştur. Gecenin mermer beyazlığı, iradeden mahrum olduğu için aynı zamanda çaresiz olduğu için “Vücutla hülya arasında” yansımak zorundadır. Vücut müşahhas, hülya ise mücerret bir unsurdur. Varlık yapıları itibarıyla farklı olan iki âlem arasına fiziki bir unsurun girmesi veya yansması imkânsızdır. Ancak özne, hakikatin rağmına, müşahhasla mücerret tezadına rağmen ikisi arasına karanlık gecelerin mermer beyazının yansımalarını zihninde veya gönlünde tasavvur etmiştir. Bu tasavvur, hakikatin rağmına çarpıcı bir tasavvur olup gerçeküstü özellikler taşır. Netice itibarıyla nasip kavramı bir işsizlikle hem de korkunç bir işsizlikle malulken aşk karşısında fonksiyonunu, kudretini ve olanca faaliyetini bir tarafa bırakarak işsiz, işlevsiz kalmış bir bakıma özneyi insanı bedeniyle hayalleri arasında çaresiz, mermer kadar soğuk ve saf bir yalnızlığın karanlığına terk etmiş görünüyor.

Sanatkârın tahayyülünü ibda ve inşa ederken kurduğu edebî sanatlar da dikkate değer. İlk mısradaki çarpıcı teşhis sanatı icra edilmiş. Mücerret, manevi “nasip” kavramı çalışan bir insan gibi “işsiz” kalmış olmakla tasavvur edilmiş, insana mahsus işsizlik hâli nasibe aktarılarak nasip kişilik sahibi kılınmıştır. Aynı zamanda kendisine benzetilen (insan) söylenmeyip sadece benzeyen (nasip) ve bir insan özelliği işsizlik kullanıldığı için kapalı istiare oluşmuştur. İnsanın maddi varlığı “vücut” ile madde dışı “hülyaları” arasında zıtlığın sadece kelime seviyesinde değil, aynı zamanda varoluşa dayalı bir zıtlık olması tezat sanatını işaret eder. Tabiatı icabı zaten karanlık olan “gece” kavramı ile “beyazlık” arasında da kuvvetli bir renk ve durum tezadı söz konusu olup modern şiirde rastlanan mantık ve hakikat dışı bir tasavvurdur. Yine gecenin saf, temiz, sessiz ve muhtemelen soğuk hâli, mermerin beyazlığına benzetilmiştir. Benzeyen: Gece ve kendisine benzetilen: Mermer arasında gözetilen münasebet karanlığın barındırdığı saf, çaresiz ve tekinsiz yalnızlığı resmeden bir tasavvurdur. Mana ve çağrışım bakımından birbirini tamamlayan “mermer”, “beyazlık” ve “temiz” kelimelerinin bir arada kullanılması tenasüp sanatını teşkil etmiştir.

*Aşkın sonsuz karanlığında,
Büyük ve siyah kayalar gibi;
Çocuğun nasibi,
Parlar, başka değil. (Başka değil, ÇA, 211/1)*

Bu dörtlükte nasip çocuğa mahsustur. Aşkın sonsuz karanlığında büyük ve siyah kayalar gibi parlayan bir ışık kaynağı şeklinde tasavvur olunmuştur. Aşkın sonsuz karanlığında şüphesiz çocuğun nasibinden başka nasipler de vardır ama hiçbir çocuğun nasibi gibi parlamaz. Aşk, insanın içinde yönünü ve yerini kaybettiği tekensiz ve ezici bir mekân olup sonsuz karanlığı aşkın sonsuz büyüklüğünü işaret eder. Bu sonsuz karanlık ortasında “çocuğun nasibi” parlayan ışığı ile kendini gösteren yahut idrak edilen yegâne unsurdur. Nasibin, “aşkın sonsuz karanlığında, büyük ve siyah kayalar gibi” parlaması nasibin önüne hiçbir şeyin geçemeyeceğini, nasibin engel tanımazlığını gös-

terir. Sanatkâr bu itibari âlemi ibda ederken tahayyülünü evvela mübalağa sanatına oturtmuş görünüyor. “Aşkın sonsuz karanlığı” aşkın sonsuz büyüklüğünü de ifade ettiği için mübalağanın, iğrak sınırlarını yokladığını söylemek mümkündür. Muazzam bir tahayyülle aşk duygusunun, sonsuz karanlıklar barındıran sonsuz bir mekân mahiyetinde tasavvur edilmesiyle mücerret, müşahhasa dönüştürülmüş ve dolaylı olarak teşkil edilen bir kapalı istiare havası ile aşkın vuslata dönük, güzel tarafı yanında vuslat yollarının çilesi de ima edilmiştir. “Çocuğun nasibi/Parlar” ibaresinde, mücerret “nasip” kavramı bir yıldız, değerli bir taş veya fener gibi ışık saçan, parlayan müşahhas bir nesneye benzetilerek bir kapalı istiareye oturtulmuştur. İstiarede kendisine benzetilen yıldız yahut ışık kaynağına metinde yer verilmemiş, sadece benzen (nasip) ile benzetme yönü “parlamak” kullanılarak nasip kavramı zihinde belirgin hâle getirilmiştir.

Teşbihin bütün unsurlarıyla “Çocuğun nasibi”, “gibi” edatı aracılığıyla parlama özelliği bakımından “Aşkın sonsuz karanlığındaki büyük ve siyah kayalar”a benzetilmiş ve tam teşbih inşa edilmiştir. Bu çarpıcı tahayyülde sonsuz karanlıktaki muazzam bir hacimdeki siyah bir kayanın zifîrî karanlıkta parlaması; aşk yağmurunun ıslattığı, soğuk ve sert yüzüne vuran bir ışıkla mümkündür. Çocuğun nasibi de o sonsuz karanlıkta aşk aydınlığının yansımasıyla aşkın kayalarını parlatır, güneşe çevirir. Karanlıktan nasip güneşi doğar. Bu teşbih, aynı zamanda karanlık, siyah ve parlar kelimelerinin mana ve çağrışım bakımından barındırdıkları zıtlık dolayısıyla tezat sanatını da ihtiva ettiği gibi tenasübe de can verir.

Dursun kapımda yolcular,

*Sorsun, benden **nasibini**.*

Ki içime sessizlikler vermekte,

Uzaklarda kalan ninni. (Sonrasızlık, ÇA, 216/2)

Bu dörtlükte ise nasip özneye mahsus olmayıp, akıbet veya mahiyeti öznenen sorulması istenen bir unsur hâlinedir. Özne âdeta kapısında duran yolcuların nasip kâhyası durumundadır. Nasiplerin hesabını vermeye talip ve mükellef özne uzaklarda bir ninninin içine ilham ettiği sessizliklerin tesiri altına girmektedir. Nasibini arayan, nasip peşinde taban tepen yolcular döne dolaşa nasip dağıtılan kapının önünden geçerken; özne bütün yolcuların, kapısı önünde durmasını ve nasiplerinin akıbetini sormalarını istemektedir. Öznenin burada çok yüksekten konuştuğu görülüyor ve hitabında âdeta kendini “nasip veren” müteal varlığın vekili konumundaymış edası seziliyorsa da bunun bir yanılsama olduğu, öznenin haddini aşmadığı, insanlığını unutmadığı, içine sessizlikler veren ninnileri hatırlamasından anlaşılıyor. Nasip kâhyalığının, nasibe vesile olmanın da bir nasip meselesi olduğunu ihsas ediyor. Fakat nasibin her zaman yolda olmadığını, bazan bir kapıda olduğunu, o kapıda durmak gerektiğini de söylemiş oluyor. Burada, kapının berzahı, ninninin elest bezmini çağrıştırdığını da unutmamak gerekir.

Şair, ibda ve inşa maharetini edebî sanatlarla göstermiştir. Öznenin içine sessizlikler veren ninniler kulakla idrâk edildikleri için tabiatları icabı sessizlik, sükûnet vermezler. Bu bakımdan bir anlam tezatı söz konusudur. Aynı ninnilerin öznenin kulağının dibinde olmadan, yani uzaklardan, çocukluk çağlarından özneye sessizlik vermesi imkânsızdır çünkü hem mesafe hem zaman engeli bir tezat doğurmaktadır. “Yolcular”, “kapı”, “durmak”, “sormak” kelimeleri mana bakımından birbirleriyle bir ahenk teşkil ettikleri gibi zihinde bir han, kervansaray veya dergâh kapısı hayalini canlandırmakla da tenasübü haber vermektedirler. “Kapı” sadece ahşap bir nesne, bir mimari eşya değil; bir makamı, berzahı ve geçişi temsil eden bir “remz” yahut açık istiare unsuru özelliği taşımaktadır. Ninni de sadece bir bebek beleme nağmesini değil, bir o kadar da elest bezminin ve yitirilmiş bir saflığın hatırasını barındırır. “...içime sessizlikler vermekte/Uzaklarda kalan ninni” ibarelerinde bir teşhis ve kapalı istiare gizlenmiştir. Ninni, âdeta irade sahibi olup birine bir şey veren canlı bir varlık gibi tasavvur edilerek teşhis sanatı icra edilmiş ve kendisine benzetilen (sessizlik dağıtan bir kişi/rüzgâr/ruh) metinde anılmayarak ince bir kapalı istiareyi işaret ediyor. Ayrıca mücerret sessizlik kavramı, elle tutulup götürülerek öznenin içine verilen bir müşahhas unsur gibi tasavvur olunduğu için de kapalı istiare söz konusudur.

*Bölünmez bir huzur içinde tarlalar,
Ağaçlarımızda **nasibin** selameti.
Sofraya çağrılan çocuklarınkı kadar
Garip oyunlar bitti. (Göklerden Ayrılan Beyazlık, ÇA, 226/1)*

Nasip, bu dörtlükte muallakta ve selameti dert edinilen bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Tarlalar yekpare, parçalanamaz bir huzur içindedirler. Nasibin emniyet selameti ise, özne ve öznenin “ağaçlarımız” kelimesindeki iyelik ekinin temsil ettiği “biz” zahirinde kastettiği kişilerin ağaçlarındadır. Nasip yeryüzünde olmakla birlikte ayakları toprağa basar durumda değil, yerden yukarda, ağaçlarda, ağaçların üzerindedir. Nasip henüz sahiplerinin eline geçmemiş olup ağaç dallarındadır. Bir bakıma nasip, taayyün etmiş olmakla birlikte insanın mülkiyeti ile kaderin tasarrufu arasındaki o hassas eşiktir. Ağaçlar öznenin ve biz dediklerinin temellükü altında olmakla nasip onların temellükü altında değildir. Başka bir ifadeyle nasip kendisini takdir ve tayin eden müteal irade hariç hiç kimsenin temellük ve tasarrufu altında değildir. Bu hâliyle dörtlük, nasibin hem olabilecek kadar yakın hem de ulaşılmaz derecede uzak oluşundaki ilahi hikmeti işaret ediyor. Nasip bekleyenler, nasibin dallarda olgunlaşmasını da bekleyeceklerdir. Nasibin emniyet ve selameti ağaçların emniyet ve selametine bağlı gibi görünüyor. Bununla birlikte nasibe yönelik oyunlar, “Sofraya çağrılan çocukların [oyunları] kadar garip” olsalar da bitmiş, sona ermiş, tehlike ihtimalleri ortadan kalkmıştır. Çocukların çağrıldığı sofraya, nasibin şuurunda olmadıkları için ardında dolaşmayıp garip oyunlarla meşgul çocukların nasibi paylaştıkları yerdir. Bu şuarsuzluk,

nasibin adaletsiz dağıtılmasına yahut eksik paylaşılmasına yol açmaz. Çünkü nasibin rızık kısmı sofrada belirlenir ve herkes nasibini, nasibi kadarını yer ne eksik ne fazla.

Tarlalara, insana has bir ruh hâli olan “huzur duyma” isnadıyla cansız arazilerin his sahibi bir özne şeklinde tasavvuru ifadedeki teşhis sanatını açığa çıkarıyor. Nasibin henüz dallarda olgunlaşmamış bir meyve nimeti gibi tasavvuru, benzetmenin açıkça söylenmeyip sadece ima ile geçilmesi, mücerret kader kavramı nasibin maddi bir varlık olan meyve yerine konularak ifadesi — benzetilen meyvenin hafzedilip, benzeyen nasibin söylenmesi “istiare-i mekniyye” (kapalı/örtük istiare) sanatını oluşturmuştur. “Sofraya çağrılan çocukları kadar/Garip oyunlar”, ifadelerinde, biten “garip oyunlar”, “kadar” edatı aracılığıyla sofraya çağrılan çocukların oyunlarına benzetilerek teşbih-i mürsel sanatı icra edilmiştir. “Sofra” ve “nasip” kelimeleri, İslam’da, muhtelif ayetlerle sabit olan rızıkın Allah tarafından takdir edildiği inancına ima yoluyla bir telmihi barındırmaktadır. “Ağaçlarımız” kelimesindeki iyelik eki, hem gerçek ağaçları hem de o ağaçların temsil ettiği geniş bir “pay, kısmet, aidiyet” alanını işaret ettiği için -parça-bütün münasebetiyle nasip kavramı ağaçlara indirgenerek mecazımürsel icra edilmiştir.

Ağaçların başladığı yerde kayboldu

Ümitle dolu aydınlığı şimalin.

*İştirak eder **nasibe**, dallarda rüzgâr;*

Esiri oldu halin,

Altın meyvalarla krallar. (Fatiha, ÇA, 234/1)

Nasip, bu bentte sadece “dallarda rüzgârın iştirak ettiği” bir nimet şeklinde tasavvur olunmuştur. Merkezî konumdan, kuşatıcılık ve belirleyicilikten uzak, tali derecede bir unsur gibidir. Buna rağmen uzaklardan esip gelen rüzgâr dâhil her şeye, herkese açık ve hazırdır. Etrafında olan bitene olduğu kadar üzerinde bulunduğu zemindeki hadiselerle de ilgisizdir. Bütün ilgisi kendisine gelen ve payını alan ve alacak olanlara kendini hazır tutmaktır. Nasibin durduğu yer tam olarak belirgin olmamakla birlikte herkese ve her şeye hazır ve nazır bir enginliğin ortasındadır çünkü özne şimalin “Ümitle dolu aydınlığı ağaçların başladığı yerde kaybolduğuna” şahit olmuştur. Rüzgârın nasibe iştirak zemini dallardır. Rüzgâr muhtemelen dallardaki nasipten pay almaz, aksine o nasibi iştirak etmek suretiyle çoğaltırlar. Kaybolan şimalin aydınlığının yerini muhtemelen karanlık kaplamış olmalı. Aydınlıktan karanlığa geçilen bu zeminin değişen hâli güzellik ve çekiciliği ile “altın meyvalarla kralları kendine bağlar, esir eder. Nasip bu gelişme ve değişimleri âdeta görmezden gelip kendi enginliğinde, kendi dinginliğinde nasibini arayanlar için orada kendi işine bakar. Hükmetme kaygısı gütmenden sadece sunar.

Şairin inşa ve ibda vasıtası olan sanatlara bakınca insana ait özelliklerin tabiata ve mücerret kavramlara yüklendiği görülür. Aydınlık sadece fiziki bir ışığa hâli değil, ruhi bir durumu temsil eden canlı bir varlık şeklinde tasavvur

edilirken Aydınlığa “ümit dolu” olma vasfı yüklenerek teşhis sanatı oluşturulmuştur. Rüzgârın nasibe “iştirak etmesi” kendi iradesiyle katılması da kuvvetli bir teşhistir.

“Hâl”in taşıdığı özelliklerin cezbesine, krallar ve meyvaların karşı duramayıp esir olmaları, “Hâl”i etrafında bir çekim sahası oluşturup, varlığıyla iradeleri battal edip büyüleyici sırlar veya cezbeyle sahip bir mürşide benzetilmesiyle teşhis sanatı ve kendisine benzetilen (esir alan kişi/güç) söylenmeyerek aynı zamanda kapalı istiareye yol verilmiştir. Bentte birbiriyle mana bağı olan kelime toplulukları iki farklı zıt tablo çizmek üzere bir arada kullanılmıştır: Tabiat ve nasip vadisinde: *Ağaç, şimal, dal, rüzgâr, meyva* kelimeleri, dingin ve kendi işine bakan tabii akışı gösterir. İktidar ve hâl vadisinde: *Esir, altın, kral* kelimeleri ise gerilim, kısıtlanma, silsile-i meratip ve çöküşü yansıtır. Bu iki zıt kelime topluluğunun aynı bent içinde eritilmesi, tenasüp sanatıyla tabiatın sürekliliğini iktidarın geçiciliğini vurgulama imkânı vermiştir.

*Yalnız bana çöküyor gibi şehre abanan hendese
İsmim, üstümden düşecek nerdeyse.*

**Nasibin dehşeti iner karanlıklardan her sese,
Gökleri yalvaran ellerim üstünde duran bir an.** (Rahatsız Eden Fikir, ÇA, 240/1)

Bu dörtlükte nasip dehşet özelliği ile görünür. Belirgin özelliği dehşet olan bir varlığa benzetilmiştir. Bir facia atmosferi içinde, nasibi çağırın veya “ya nasip” diye anan her sese karanlıklardan nasibin dehşeti iner. Nasibini çağırın her ses, nasibin karanlıklardan inen dehşetiyle karşı karşıya kalır. Bu dörtlükte dehşet tarafı öne çıkarılan nasibin mahiyeti müsbet gibi görünmemektedir. Özne şehirde şekle yönelik hesapların, “neredeyse ismini üzerinden düşürecek” raddede bir huşunetle yalnız kendisine yöneldiğini beyan etmektedir. Özne bu korku ve endişe hâlindeyken karanlıklardan inen nasibin dehşeti karşısında el açıp duaya sığınır. O dua öznenin kalbinde şekillenip dudaklarından döküldüğü anda göklere açılan elleriyle yılmak üzere olan gökleri elleri üstünde tutacak kuvvet, iktidar ve iradeye sahip olduğunu duyumsar. İnsanın, yeryüzünde ismini bile taşıyamayacak kadar takatten düşmüşken; duanın kazandırdığı irade ile gök kubbeyi ayakta tutabilecek bir güce ve iktidara erişmesi de nasibin lütfudur. Dehşet karşısında “isimsizleşme raddesine” savrulan özne dua ile gökleri tutabilecek bir “cesaret ve irade” nasibine mazhar olur.

Dörtlükte tasavvur olunan şiiriyet âlemi nitelikli edebî sanatlarla örülmüştür. İlk mısırda hendese kavramına abanma irade ve kuvveti izafe edilerek teşhis sanatı oluşturulmuştur. “Nasibin dehşeti iner karanlıklardan her sese” mısrasında “ses” kelimesiyle sadece haşin bir gürültü veya seda değil; yakaran, nefes alan, dua eden “insan” kastedilmiştir. Parçanın (ses), bütün (insan/özne) kastıyla kullanılması, mecazımürsele yol açmıştır. Şehrin üzerindeki hendesi nizamın ağırlığını dehşetli bir yabancılaşma içinde hisseden özne bu nizamın

olanca ağırlığı ile yalnızca kendi üzerine çöktüğünü ifade ederken mübalağa da “gülüp”vün sınırlarını zorlar. Yakaran ellerin, göklerin çöküşünü durduran sütunlara benzetilmesi mübalağa barındıran güçlü bir kapalı istiairedir. İlk iki mısırda şehrin ağırlığı altında ezilen ve kendi ismini bile üzerinde taşıyamayacak kadar takatten düşmüş, zayıf özne ile son mısırda elleriyle gökleri tutacak kuvvet ve iradeye sahip öznenin iki hâli arasında yapı bakımından tezat vardır.

*Ben belki yakında öleceğim,
Hastalıktan değil, gururdan.
Nasibime sonsuzluklar karıştı,
Ellerimdeki nurdan. (Kendi, ÇA, 257/1)*

Bu dörtlükte nasip, genişlemiş, içine karışan sonsuzluklarla sonsuz derecede zenginleşmiş, ölçü ve sınırların ötesine geçmiş görünüyor. Özne nasibine karışan sonsuzlukların duyurduğu gururun kendisini öldürebileceğini söylerken duyduğu sevinci de ifade etmiş oluyor. Çünkü nasibine karışan sonsuzluğun kaynağı ellerinde tuttuğu nurdur. Hâliyle elinde tuttuğu nur öznenin avuçlarını sonsuzlukla doldurmuştur. Bunun farkında olmayan özne şaşkınlıktan nasibine karışan sonsuzluğun verdiği gururdan ölebileceğini söylüyor. Artık yaşamak da ölmek de anlamlarını yitirmiş kavramlara dönüşmüştür. Özne nasibinde sonsuzluğu bulmuştur. Sonsuzluğa kavuşan kişinin fânîlikle örülü maddi dünyada yaşamasının bir anlamı yoktur. Ölüm özne için gururla beklenecek basit bir hadisedir. Avuçlarının doğrudan sonsuzlukla dolması ve bu nurun nasibe karışması, öznenin mevcudi zenginliğini hesaplar ötesi bir bedii tahayyüle dönüştürüyor.

Şair, dörtlükte sözünü edebî sanatlarla inşa etmiş. Belirli bir konu etrafında birleşen “ölüm”, “sonsuzluk”, “nasip” ve “nur” kelimeleri, uhrevi anlamlarıyla birbirini tamamlayarak tenasüp sanatına yol açmışlardır. “Hastalıktan değil, gururdan öleceğim” mısrasında, duygunun şiddetini vurgularken hayatı da ölümü de mübalağaya boğmuştur. “Ellerimdeki nurdan” ibaresinde şair, sanatını, ilhamını, kabiliyetini ellerindeki nura benzetmiş görünüyor. “Nur” (ışık, aydınlık, zıya) kelimesi doğrudan fiziki bir ışığı değil; inancı, yaratıcılığı, ilhamı, şiir kabiliyetini hatta ruhi aydınlanmayı temsil eden güçlü bir remiz özelliği taşır. Benzetilen kuvvetli unsur (nur) söylenmiş ancak benzeyen zayıf unsur (ilham, sanat) söylenmeyip açık istiare yapılmıştır.

*Uykular mı canlanır uzaklardan
Hayır onlardan daha sonra.
Çirkin kuşlar mı nasibî arayan
Hayır hava sallanmıyor. (Hareketsiz, ÇA, 260/2)*

Bu dörtlükte nasip aranan bir şey mahiyetiyle işlenmiş ama nasibi kimin, kimlerin aradığı pek açık değil, müphem. Özne “Uykular mı canlanır uzaklardan” mısrasında bir istifhamla cevabını pek de beklemediği bir soru soruyor.

“Uykuların canlanması” rüyalara, hatıralara hatta doğrudan uykudan uyanışa yorulabileceği gibi Hz. Ali’ye nispet edilen “insanlar uykudadır, ölünce uyanırlar” kelimakibarına telmih olarak da okunabilir. Özne nasibin arandığı bir zaman ve zeminde varlığın sükûnunda uzaklardan uyanma ve canlanma eyleminin mahiyetini anlamak üzere sorguluyor. Ancak hemen “Hayır” diye bu sorgulamayı reddediyor. Hissettiği yahut beklediği ne ise sıradan bir uyku, rüya yahut şuuraltı canlanmasının çok ötesinde, çok daha sonra gelecek olan derin bir hâli ihsas ediyor. Ama orada da durmayıp şüphesini genişleten başka bir sual soruyor: “Çirkin kuşlar mı nasibi arayan”? Bu soru da öznenin huzursuzluğunu gidermek yerine artırıyor. Özne son sorusunu da “hava sallanmıyor” diye, geri çekip sorulmamış addediyor. Öznenin zihninde oluşan, uykulara, uyanışlara, uzaklara hatta nasip arayışlarına yönelik vesvese benzeri şüphe ve istifhamın getirdiği yürek dağdağasına karşılık dış dünyada en ufak bir titreşimin bile olmaması, havanın yaprak kımıldamayan “hareketsizliği” bilmeceye dönüşüyor. Özne muhtemelen nasibin arandığını biliyor ama kimin aradığından, hatta nasibin o vesvese anında aranıp aranmadığından da pek emin değil. Zihni, etrafta neler olup bittiğini anlamakla meşgul ve berrak değil.

Şair müphemiyete oturttuğu bu dörtlüğü de edebî sanatlarla örmüştür. Dörtlüğün ilk ve üçüncü mısralarında, belli bir cevap alma endişesi gütmeyen, zihninde ve gönlündeki vesvese, şüphe, endişe ve belirsizliği ifade için sorular sorarak oluşturduğu istifham sanatı ile ruhi ve fikrî vesvese ve müphemiyeti okuyucusuna dolaysız aktarmak istemiştir. İlk mısrada, istifham sanatı yanında “uyku” kavramına “canlanma” (hayat bulma, dirilme) vasfı yükleyerek teşhis sanatı oluşturmuştur. Aynı zamanda uykular, canlanan canlı bir varlığa benzetildiği ancak cümlede kendisine benzetilen (canlı varlık) anılmayıp sadece benzeyen (uyku) söylendiği için ibarede kusursuz bir kapalı istiare oluşmuştur. “Hayır” kelimesinin iki ve dördüncü mısralarda tekrarlanması zihnindeki ihtimalleri reddederken tekrar sanatıyla ahenk hareketlendirilmiştir. “Uykular mı canlanır” ibaresi sıradan bir uyanışın yanında mutlak uyanış sayılan ölümü çağırıştırır. Bu husus, Hz. Ali’ye nispet edilen “İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar.” sözüne yönelik çok ince ve güçlü bir **telmih** örneğidir.

Terketmekte eşyaları benimle

Eşyalara ait uykular.

Nasibin münhanisini bitirdi

Kuşlar uçunca sular. (Fırar, ÇA, 266/2)

Bu dörtlükte nasip münhanisi yani eğrisi, kıvrımı, kavis bitirilmiş bir unsur olarak işlenmiştir. Hendesede, çember, beyzi, yay, dalgalı, çapraz yay şeklinde beş tür münhani (eğri) vardır.² Bunların esası düz bir çizgi takip etmemeleridir. Buradaki münhani ise sürekliliğinin, devamının yönü belirsiz oluşudur. Bu hâli nasibin nerede ne zaman ve nasıl tahakkuk edeceğinin bilinmezliğini işaret eder.

Özne bulunduğu yerden fırlarla oraları terk etme arzusundadır. Önce eşyayı terk etmekle başladığı düşünülürse öznenin terk ettiği eşyaların uykuları da özneye uyarısına ait oldukları eşyayı terk eder ve eşyayı uykusuz bırakırlar. Nasibin söz konusu eşya ile ilgisi görünmemekle birlikte, hayatta her şey nasiple olduğu için her fiil gibi terk de fırlar da birer nasip mesabesindedir. Uykuların eşyayı terk etmesi de uykunun eşyanın nasibinden çıkmış olduğunu gösterir. Özne muhtemelen nasibin de kader gibi bir çizgisi olduğunu ve bu çizginin münhani/eğri olduğunu düşünüyor. Bir zamandan beri nasip çizgisi düz seyretmeyip hep eğri, kıvrım kıvrım yahut münhani hâlde seyrederken öznenin beyanına göre “Kuşlar uçunca sular” da “Nasibin münhanisini bitirmiştir.” Muhtemelen artık nasibin çizgisi münhani değil düz bir seyir takip etmektedir. Çünkü taayyün etmiş olan nasip tahakkuk etmek üzeredir. Nasip burada bir bakıma talih çizgisi, kader çizgisi durumundadır. Kuşların uçuşması ve nasibin münhanisini suların bitirmesi ise nasibin vesileleri olarak okunabilir. Kuşlar, sularla birlikte nasibin akış çizgisini eğri de olsa sürdürürlerken uçup gitmişler, sular da bu çizgiyi kendi başlarına sürdürmek istemeyip sona erdirmişlerdir. Asıl olan nasibin kendisidir, vesile pek de önemli değildir çünkü nasip olmadan vesile söz konusu olamaz. Burada hüsn-i talil sanatının kusursuz bir mantığa oturtulduğunu görmemek mümkün değildir.

Uykunun özneyle birlikte eşyayı terk etmesi, sadece bir kopuşu değil; eşyanın kendi uykusundan, yani tabiatından yahut huzurundan mahrum bırakılması gibi çarpıcı ve tersine çevrilmiş bir hâle işaret ediyor. Öznenin nasibin seyirini, yoruculuğu öne çıkaran kıvrımlı bir kavis olarak tasavvur etmesi dikkat çekicidir. Bu kavisli seyir, kuşların uçuşması üzerine sular tarafından sona erdirilmiştir. Bu sona erdirmeye, karmaşık ve meşakkatli olan kader çizgisinin artık düzlüğe, dinginliğe kavuştuğunu düşündürdüğü kadar; nasibin kesilmesi ihtimalini de akla getirir.

² Belli başlı münhani çeşitleri: **Çember**: Merkeze eşit uzaklıktaki noktaların oluşturduğu kapalı eğri.

Beyzi: İki odak noktasına uzaklıkları toplamı sabit olan noktaların eğrisi.

Yay eğrisi (parabol): Bir noktaya ve bir doğruya eşit uzaklıktaki noktaların eğrisi.

Çapraz yay eğrisi (hiperbol): İki odağa uzaklık farkı sabit olan noktaların eğrisi.

Dalgalı eğri (sinüs eğrisi): Düz hat üzerinde aşağı yukarı dalga şeklinde, devirli bir eğri. Bunların dışında hiçbir kural ve ölçüye bağlı olmayan eğriler.

Dörtlüğün dünyası, cansız yahut mücerret varlıklara irade, hareket, karar gibi insani hususiyetler yüklenerek edebî sanatlarla oluşturulmuştur. “Eşyalara ait uykular” ifadesinde cansız eşyaya uyuma (dinlenme, sükûnet) özelliği, uyku olgusunun, insan gibi iradî kararlarla özne gibi eşyaları terk edebilme özelliği, sulara nasibin, talihin, kaderin gidişatına müdahale edebilme özelliği yüklemek teşhis sanatını doğurmuştur.

“Nasip” (soyut kavram), kıvrım kıvrım, kavisler ve yaylarla oluşturacak şekilde hareket eden yol, nehir, ip veya geometrik bir çizgiye benzetilmiştir. Ancak kendisine benzetilen bu somut nesneler doğrudan söylenmemiş, sadece onların bir özelliği olan “münhani” kelimesi kullanılarak kapalı istiare yapılmıştır. “Nasibin münhanisinin bitirilmesi”, gerçek anlamıyla, yay gibi kavisli, eğri bir çizginin (münhaninin) sona erdirilmesi, artık çizilmemesidir. Ancak kastedilen mecazi anlam; kişinin dünyadaki rızkının, payının ve nihayetinde belki de ömrünün son bulmasını düşündüren akli bir mecaz olup hem gerçek hem de mecaz anlamı kastedilerek kullanılması, ancak asıl kastedilenin mecaz olması dolayısıyla kinaye sanatıdır. Dörtlüğün ilk iki mısrasında: “eşya, uyku ve terk etmek” kelimeleri sükûnetin ihlali bakımından, diğer mısralarda “kuşlar, uçmak ve sular” tabiattaki hareketlilik bakımından uygun mana münasebetiyle tenasüp sanatı oluşmuştur.

*Ve bir gün bana baban öldü dediler,
Hissederken renkleriyle **nasibim** olan yurdu.
O el işini hatırladım, ağlayarak,
Acaba onlar da mı beyaz kalbi görmüyordu!* (Meçhul Çocukların El İş Vazifesi, ÇA, 274/4)

Bu dörtlükte nasip bir “yurt” ama “renkleriyle hissedilen bir yurt” gibi tavsif edilmiş. Fakat bu yurt öznenin nasibi olmakla birlikte bütün varlığı veya kütlesi veya hacmiyle değil, sadece renkleriyle öznenin nasibidir. Başka bir deyişle, bir yurdun renklerinden ibaret bir nasip olarak tavsif edilmiştir. Yurdun, renkleri dışında gövdesi, kütlesi, ağırlığı, gerçekliği veya değeri gibi unsurlarının hiçbirisi öznenin nasibi değildir. Özne, külli olarak sahip olmadığı nasibin herhangi bir cüzüne de sahip değildir. Varlığın bir kısmı, bir cüzü olmayan ve sadece renkten ibaret olan bu garip sahipliğin mahiyetini anlamaya, duymaya çalışırken ansızın babasının öldüğü haberi verilir. Şiirin önceki dörtlüklerinde öznenin renkli el işi kâğıtlarından farklı renklerde birbirlerinden güzel, masallar ve rüyalar gibi, parlak, güzel ve bin hülyaya doğru kalpler kesip, renklerin aralarında sevgiyi aramak suretiyle bir yürek ailesi oluşturma gayreti vardır. Babası öznenin yaptığı kalpleri görünce çok beğenir ama birinin düşmüş olduğunu söyler. Çünkü beyaz renkli kalbi görmemiştir. Özne babasının ölüm haberini aldığı anda o anı hatırlar, haberi verenlerin de babası gibi beyaz kalbi görmedikleri şüphesine kapılır. Çocuğun elişindeki her renk aileden bir ferdi temsil eder. Renklerinin nasip olduğu yurt aile olmalıdır. Çünkü aile de fertleri de nasip olmakla birlikte temellük ve tasarruf edilemezler. Aile insan

için sevgi ve emniyet zeminidir. Sevgiyi renklerde arayan özne ve muhtemelen beyaz renkte bulan özne, babasının beyaz renkli kalbi görmediğini hatırlar. Diğerlerinin de beyaz kalbi yani sevgiyi görmedikleri şüphesiyle endişeye kapılır. Beyaz kalbin özneyi temsil ettiği düşünülürse, zihnindeki aile algısı yıkılmıştır. Ölüm haberini verenlerin de babası gibi beyaz kalbi (özneyi, çaresiz sevgiyi, saf hüznü ve masumiyeti) görmedikleri endişesi, özneyi sarsar. Sadece babasını kaybetmemiş, kendisini yetişkinler dünyasında insan olarak fark edecek kimse kalmadığı için meçhule gark olan, bilinmeyen, görülmeyen, tanınmayan çocuklar zümresine karıştığı şüphesine kapılmıştır.

Dörtlükteki “yurt” tahayyülü, aileye benzetilmekle birlikte, söylenmediği için açık istiare oluşmuş, böylece benzetilen yurt söylenirken benzeyen aile söylenmeyerek öznenin sığındığı, renklendirdiği emniyet zemini yurt kelimesinde toplanmıştır. “Beyaz Kalp” tamlamasıyla bir el işi kâğıdından kesilen şeklin ötesinde; çocuğun saf varlık, çaresizlik, masumiyet ve sevgisini temsil eden kuvvetli bir açık istiare teşkil edilmiştir. “Acaba onlar da mı beyaz kalbi görmüyordu!” mısrasında, sözün hem gerçek hem de mecaz anlamını düşündürecek şekilde kullanılıp, asıl kastedilen mecazî anlam olduğu için çarpıcı kinaye bir sanatı icra olunmuştur. Gerçek anlam, baba gibi, babanın ölüm haberini verenlerin de el işi kâğıdından kalp şeklinde kesilmiş beyaz kâğıdı fark etme ihtimalidir. Mecaz (kastedilen) anlam ise ölüm haberini veren yetişkinlerin, babasını kaybeden özne çocuğun varlığını, hüznünü, yalnızlığını, yetimliğini fark edememeleri ihtimalidir. Son mısra yapısı itibarıyla bir soru cümlesi olduğu hâlde cevabı beklenen bir soru olmaktan uzaktır. Özne akıbetini gördüğü için cevabını bildiği bir soruyu bilmezden gelerek sormak suretiyle hem istifham hem de “tecâhül-i ârifâne” sanatını icra etmiştir. Anlam bakımından birbirleriyle ilgili olan “renk, el işi, beyaz, kalp, sevgi” kelimeleri; çocuğun saf, ince ve masum dünyasını inşa gayesiyle bir arada kullanılarak tenasüp sanatı oluşturulmuştur.

Selametlerle, şükürlerle uzaklarda,

Yapraklar kımıldamaz.

*Denize ve **nasibe** iştirak eder*

Sahiller daha az. (Talih Açıklığı, ÇA, 277/1)

Bu dörtlükte nasip takdir edilmiş kaderde belirlenmiş değişmez bir unsur olarak işlenmiş görünüyor. Nasip takdir edilmeden önce kul Allah’tan nasibine yönelik her türlü haceti dileyebilir. İrade ve talep hususunda had yoktur. Ama nasip takdir edildikten sonra ölçüsü değişmez. Takdir edilmiş nasibi dua, dilek, niyaz, yakarma değiştirmez. Her şey gibi nasip de takdire bağlıdır. Yapraklar nasip takdir edildiği için kımıldamaz. Yaprığın nasibine düşen o an için kımıldamamaktır. Yaprak kendisi kımıldamadığı gibi Allah’tan başkası da yaprağı kımılatamaz. İlahi irade yaprağı kımıldamazlık zırhına büründürmüştür. “Deniz ve nasip”, eşitlik ve denklik işlevindeki ve edatıyla bağlanmakla aralarında değer bakımından bir eşitlik, bir denge kurulmuş gibidir. Deniz,

Allah'ın sonsuz nimet hazinesi, nasip ise o sonsuz nimetten varlıklara ayrılan yine sonsuz pay olarak okunabilir. Takdirden önce nasibin sınırsız olma ihtimali varken takdirden sonra her nasip sahibine göre değişen ölçüde bir sınır söz konusu olur. Muhtemelen bundan dolayı “denize ve nasibe iştirak” daha az olur. Kişi takdire tabidir, nasibine müdahale edemez, onu değiştiremez; sadece kendisine takdir edilene razı olup şükreder. Allah'ın rahmet hazinesi denizden sahil, denize sadece kıyısına dokunmakla nasibini alır. Denizin derinliğinden, zenginliğinden kendi başına istifade edemez. Sahil, denizin zaman zaman kumuna kayasına vurup çekildiği bir çizgi zeminidir. Hatta denizin kendiliğinden sahile vurduklarından bir sahilin değil sahile gelenlerin nasiplendiği bir gerçektir. Sahil de insan gibi nasibinden fazlasına iştirak edemez. Bu bakımdan insanın kâinattaki anlamlı nasibi, kendi varlığının ötesinde ilahi tecellinin üzerinden akıp geçmesine vesile olup şahitlik etmesidir.

“Yapraklar kımıldamaz” ibaresi, doğrudan *Kur'an-ı Kerim*'e, “En'âm Suresi”nin 59. ayetine “*O'nun ilmi (izni/iradesi) dışında bir yaprak bile düşmez*”³ anlamındaki hakikatine çok zarif bir telmih barındırmaktadır. Aynı ibare hem gerçek hem mecaz anlamıyla kullanılarak kinaye sanatı yapılmıştır. İbarenin gerçek anlamı: uzaklarda mutlak bir rüzgârsızlık, durgunluk, sakinlik vardır. Kastedilen mecazi anlam ve asıl niyet ise ilahi takdir ve mutlak kader karşısında hiçbir varlığın kendi iradesiyle hareket edememesidir. “İştirak etmek” şuur ve irade sahibi insana mahsus bir fiil olduğu hâlde bu fiilin cansız bir tabiat parçası olan sahile yüklenerak onu denize ve nasibe iştirak eden insan gibi düşünmek teşhis sanatına yol açmıştır. Deniz, ilahi rahmet hazinesine, sahil insana benzetilmiş ama benzetilen deniz ve sahil söylendiği hâlde benzeyen Allah'ın rahmet hazinesi ve insan söylenmeyerek çok güçlü bir istiare teşkil edilmiştir. “Deniz, sahil ve yaprak Coğrafi zeminde, selamet, şükür ve nasip kelimeleri ise kelami zeminde bir arada kullanılarak tenasüp sanatı vücuda getirilmiştir.

*Yıldızlar meçhulüm olmasın,
Nasibim, nasibin, nasibi.
Ve semalar geçsin başımdan,
Allah terketmesin kalbi.* (Bir Dağ Dibinde Gece Vakti..., ÇA, 285/3)

Bu dörtlükte nasip, bir dua ve yakarış zemininde herkesin takdir edilmiş payı hâlinde işlenmiş. Şahıslara göre tekrar hâlinde benim, senin ve onun şeklindeki çekimli zamirlerin işaret ettiği herkese şamil kılınmış. Bu, öznenin de gani gönüllülüğünü gösteriyor. Özne aynı zamanda geniş bir merak hatta dikkat sahibi. Uzaktakine, ulaşılmaza, meçhule yönelik bir tecessüs var. Yıldızlardan bile haberdar olmak, onlarla ünsiyet kurmak istiyor. Nasibin sahiplerine tek tek dağılıp ulaşmasını, kimsenin nasipsiz yahut nasipten mahrum kalmasını istiyor. Bir bakıma kâinatla münasebet kurmak, gökler başının üstünden geçerken kâinatın muazzamlığını tanımak, fakat akıl almaz büyüklüğü

³ <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=6&ayet=59>

karşısında şaşırmamak, kendini kaybetmemek, Allah’a asi olmamak istiyor. Bir derviş safiyetiyle yüreklerde Allah zikrinin devamını istiyor. İkinci mısra da nasip kelimesinin çekimli hâlde art arda tekrarı, nasibin vurgulanmasıyla, tekrar sanatını verdiği gibi hatırı sayılır bir ahenk oluşturuyor. “Yıldızlar” ve “semalar” kelimeleri tenasübe yol açıyor. Son mısra da “kalp” kelimesiyle kastedilen mana vücudun hayati bir uzvundan ziyade iman, inanç, maneviyat olduğu için mecazımürsel sanatı vuku bulmuştur.

*Aşk ve aydınlık uykuda,
Sağır göllerden duyulur şarkımız.
Nasibin saadeti iner, nur gibi,
Daima ve yalınız. (Lütuf, ÇA, 287/3)*

Hakkın lütuf ve ihsanı olan nasip, bu dörtlükte aynı zamanda bir saadet, sevinç ve etrafını yahut muhatabını aydınlatan bir ışık unsuru olarak değerlendirilmiş. Gökten ilahi bir ihsan olarak inen nasibin yanında, bir de getirdiği saadet ve inşirah söz konusudur. Nasip insanın saadet kaynağı mevkisindedir. Vakit uyanık, diri ve parıltılı olması beklenen iki büyük kavramın “aşk ve aydınlığın derin uykuda” olduğu bir vakit, bir bakıma gecenin ilerlemiş saatleri, hatta sabaha yakındır.

Özne ve biz zamiriyle kuşattığı çevre yahut topluluk ise uyanık, zinde ve vect içinde, duyması imkânsız olan sağır göllerin bile işiteceği güzellikte bir şarkıyı icra etmektedirler. Çünkü böyle anlarda sadece ama sadece nasibin saadeti dünyayı aydınlatan nur gibi gökten iner. Bu şarkı, muhtemelen mümin gönüllerin dile döktükleri ve Hak katında karşılık bulup müstecap olan samimi niyaz ve yakarışlarıdır.

“Sağır göller” ile muhtemelen akıntı ayağı olmadığı için suyu dışarı taşımayan ve dışardan belli bir çay, nehir veya dere ile değil sadece kar, yağmur ve muhtemelen yeraltı suları ile beslendiği için kendi içine dönük ve dış tesirlere kapalı göller kastediliyor. Ama burada önemli olan “Sağır göller” değil, sağır göllerin olanca sağırlığına rağmen duyduğu şarkıdır. Özne ve biz zamiriyle kuşattığı çevrenin şarkısını, duyması imkânsız olan sağır göllerin bile işitebilmesi şarkının nitelik ve değerini gösterir.

“Aşk ve aydınlık uykuda” mısrası, tek bir kesin yoruma hapsolmayacak kadar anlama ve anlamlandırma imkân ve ihtimali barındırdığı için müphemiyeti korumakta, şiiriyet sır ve gerilimi taşımaya devam etmektedir. Zaten bu müphemlik çözüldüğü anda şiir de şiir olmaktan çıkar; deşilmiş alelade bir beyana, basit deşinti bir söze dönüşür. Mısranın değeri de muhtemelen üzerinde sır perdesi gibi duran bu müphemiyete ve onun ihsaslarına dayanıyor.

Dörtlüğün şiiriyet yapısını ve bedii dokusunu oluşturan edebî sanatlara bakıldığında hayallerin gücü kadar edebî sanatların da şiiriyeti tesis eden aslı unsurlar olduğu görülür. “Aşk ve aydınlık uykuda” ve “Sağır göller” ibarelerinde

mücerret kavramlara ve tabiata uyumak, sağır olmak gibi insani vasıflar verilerek teşhis sanatı icra olunmuştur. “Nasibin saadeti iner, nur gibi” mısrasında nasibin saadetine gibi edatı aracılığıyla “inme” bakımından nura, ilahi aydınlığa açıkça benzetilmesi, her unsuru yerinde olan tam yahut mufassal teşbih sanatını oluşturmuştur.

“Sağır göller” ibaresi, hem gerçek anlamı (coğrafi olarak dışa kapalı, sessiz göl) düşündürmekte hem de öznenin asıl kastettiği mecaz anlamı (ilahi sese, hakikate ve nasibe kapalı olan katı kalpler/toplumlar) taşıdığından kusursuz bir kinaye sanatıdır. “Sağır” olan göllerin şarkıyı “duyması” ve “uykuda” olan bir âleme karşı uyanık bir şekilde icra edilen şarkı bütün cepheleriyle bir tezat sanatı örneğidir. “Aşk ve aydınlık uykuda” mısrasında aşk ve aydınlık, uyuyan bir insana veya canlıya benzetilmiştir. Ancak kendisine benzetilen (insan/canlı) açıkça söylenmediği için burada teşhisle (kişileştirme) iç içe geçmiş, zarif bir kapalı istiare vardır. Dörtlüğün esrarengiz müphemiyeti gücünü biraz da bu istiarenden alır. Dörtlükte iki farklı duyu sahasına ait kelimelerin, ı ışık/görme zemininde: “aydınlık”, “nur”, “uyku” -karanlık bakımından- ve ses/işitme zemininde “sağır”, “duyulur”, “şarkı” kelimelerinin bir araya getirilmesiyle le çarpıcı bir tenasüp sanatı açığa çıkmıştır.

Almaz oldu hatıraları oda,

Kalmadı düşüncelerden fayda.

Biz uyuyoruz bu akşam da

Nasip, Allaha emanet. (Emanet, ÇA, 300/2)

Nasip, bu dörtlükte olanca belirsizliği ile beklentiye, umuda bağlı olarak takdirin sahibine havale edilmiş. Uzun bir nasip beklentisinin ardından nasibe yönelik olanca hatıra ve düşünceler nasip beklentisinde toplanmış görünüyor. Umulan nasip gelmeden, nasip etrafındaki ömürlük hatıraların yanında görüş, düşünce, kanaat ve kararların nasibe doğrudan veya dolaylı bir tesiri olmayıp zihin meşguliyeti, gönül sıkıntısı veya çene yorgunluğundan başka bir getirisi olmadığının şuuruna varıldığının anlaşılması, öznenin hayat karşısında da nasip karşısında da gerçekçi idrake vardığına yorulabilir. Gece geç vakitlere kadar uykunun sınırlarına varan bekleyişler sonunda nasibin müyesser olup olmayacağından emin olmamakla beraber Allah’tan umut kesilmemiş ve nasibin Allah’ın takdirinde olduğu düşünülecek huzur ve tevekkül içinde uykuya varış tahayyülü kendini gösteriyor. İlk mısra başlı başına bir mübalağa cümlesi olmakla abartma sanatının kendisi durumunda ama yalnız değil; yanında zihni oda olarak takdim eden mecazımürsel ve mücerret hatıraları hacimli cisimlere benzeten kapalı istiare (istiare-i mekniye) de var. “Hatıra”, hacim veya kütleden mahrum bir kelime, zihni bir kavramdır. Özne bu tek boyutlu zihni varlığa fiziki bir hacim yükleyerek onu üç boyutlu bir cisim gibi tahayyül ederek çokluğu dolayısıyla odanın alamayacağı eşyaya benzet-

miştir. Hatıraların benzetildiği maddi unsurlar açıkça söylenmediği için zarif bir kapalı istiare oluşmuştur. Aynı mısradaki “oda” kelimesiyle dikkate değer bir iç-dış ilgisi kurulmuştur. Hatıraları almayan, dolup taşan oda gerçekte dört duvardan ibaret mimari bir yapı değil; doğrudan doğruya öznenin zihni, hafızası belki de daralan göğsüdür. Şair, dış dünyadaki mekânı söyleyerek iç dünyadaki istiap haddinin zorlandığını kastetmiş mecazımürsel sanatına vücut vermiştir. “Biz uyuyoruz bu akşam da” mısrası kusursuz bir kinayedir. İfade hem gerçek anlamını, gece vakti yatağa girip uykuya dalmayı korur hem de dörtlüğün ruhunu oluşturan asıl mecaz anlama, çare aramaktan vazgeçme, zihni susturma, tevekkül etme ve sükûnete erme hâline işaret eder.

Sonuç

Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın nasip kavramına hususi bir ilgi gösterdiği anlaşıyor. Çünkü Dağlarca, *Çocuk ve Allah* adlı şiir kitabının ikinci baskısındaki yüz doksan yedi şiirinden otuzunda nasip kavramını değişik şekillerde birer kere, “Bir Dağ Dibinde Gece Vakti” başlıklı şiirinde ise bir mısra içinde arka arkaya tam üç defa “Nasibim, nasibin, nasibi.” şeklinde kullanmıştır. Bu her altı şiirden birinde nasip kavramına yer verdiğini gösterir. Şairin bu kavrama bu kadar yakınlık duymasının sebebi pek açık olmasa da şiirin ve şairliğin bir nasip meselesi olduğuna inanması yakın bir ihtimal olarak düşünülebilir. Fazıl Hüsnü, nasip kavramını şiirinde değişik görev, mana, medlul ve işlevlerde kullanmış ve farklı anlam tasavvurlarında yapı taşı olarak işlemiştir.

Dağlarca nasip kavramını, metnin inşasında yapı taşı, malzeme, cümle unsuru olarak değişik işlevlerde kullanmıştır. Cümle unsuru olmak bakımından, “nasip” mefhumu Dağlarca’nın şiirlerinde sekizi belirtili ikisi belirtisiz olmak üzere, en fazla, nesne olarak göreviyle yer almıştır (4, 5, 6, 10, 12, 15, 17, 20, 25, 26). “Nasip”, dokuz dörtlükte özne (7, 11, 14, 18, 19, 21, 23, 30, 31), yedi dörtlükte yer tamlayıcısı (2, 8, 9, 13, 22, 24, 28), üç dörtlükte yüklem (3, 27, 29) ve birer dörtlükte de zarf (16) ve cümle dışı unsur (1) olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte önemli olan kavramın kendisi değil sanatkârın şuurunda nasıl görüldüğü, ibda ve inşa dünyasına nasıl yansıdığıdır.

Dağlarca, İslam’daki “kader” kavramının bir cüzü olan “nasip” kavramını çocuk masumiyetine yakın bir metafizik hassasiyetle işleyerek, çağdaş şiirin tahayyül dünyasına taşımıştır. Nasip, onun şiirlerinde anlam bakımından, mücerret bir ilahi kavram olmanın yanında istenen beklenen, kavuşulan, duyularla algılanan, hareket eden, parlayan, inen, degen, katılan, genişleyen, beslenip zenginleşen, sitem edilen hatta taşlanması istenen canlı hareketli bir bedii tahayyül yanında “İlahi takdir, kader ve teslimiyet”, “Dünyevi pay, rızık ve bereket”, “Mevcudi (ontolojik) bir ağırlık ve ruhi baskı”, “Eşyanın ve tabiatın ilahi kismete iştiraki”, “Varlık âleminin ortak kaderi ve teslimiyet”, “Lütuf, Saadet ve Umut Işığı” manasında işlenmiştir.

Bu yüzden nasip; sadece bir “kader” kavramı olarak değil, aynı zamanda çalışmanın, beklemenin, sabretmenin, şükretmenin, umut etmenin ve teslimiyetin kesiştiği bir hayat unsuru olarak görünür. Bu yönüyle “nasip”, insanın hem dünyayla arasındaki münasebetin göstergesi hem de aşkın olana duyduğu itimadın anahtarı mahiyetindedir. Şair nasip mefhumunu insanın kâinatla, Tanrı’yla ve kendi iç dünyasıyla kurduğu köprünün tam merkezine oturtmuştur.

Şair, ibda ve inşa mahsulünü dile söze dönüştürürken kuru bir beyan dilinden bilhassa kaçınmış; zihnî bir kavram olan nasibi teşhis, kapalı istiare, mecazı-mürsel ve tenasüp gibi edebî sanatların imkânlarıyla müşahhas hâle getirmiş, ona âdeta nefes alan, hareket eden, insanı sarsan canlı bir şahsiyet kazandırmıştır. Günlük dildeki “pay, kısmet, rızık” anlamlarının ötesine geçen bir tasarrufla, nasip, öznenin kader, tabiat, zaman ve ölüm karşısındaki mevcudi (ontolojik) sancılarının aynası olmuştur.

Başlangıçta aranan, peşinden koşulan, şaşkınlık ve hatta dehşet uyandıran nasip; zamanla ilahi takdirin bir tecellisi olarak sükûnetle karşılanmış ve her türlü zihnî çırpının ötesinde, öznenin “Biz uyuyoruz bu akşam da/Nasip, Allah’a emanet” teslimiyetiyle asıl sahibine rücu etmiştir. Dağlarca’nın ibda dünyasında nasip kavramı üzerinden kurduğu bu itibari âlem, Türk şiirinde kelimelerin bedii kudretle ne kadar derinleştirilebileceğinin dikkate değer örneklerinden biri olarak durmaktadır.