T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

# NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN NESİR TÜRÜNDEKİ SANAT ESERLERİ ÜZERİNE TAHLİLÎ BİR ÇALIŞMA

Fatih DEMİR
12915021

Danışman
Prof. Dr. Kemal TİMUR

Diyarbakır 2018

T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

# NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN NESİR TÜRÜNDEKİ SANAT ESERLERİ ÜZERİNE TAHLİLÎ BİR ÇALIŞMA

Fatih DEMİR
12915021

Danışman
Prof. Dr. Kemal TİMUR

Diyarbakır 2018

# TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Necip Fazıl Kısakürek'in Nesir Türündeki Sanat Eserleri Üzerine Tahlilî Bir Çalışma" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

.

√ Tezimin 5 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

04/01/2018

Fatih DEMİR

# KABUL VE ONAY

Fatih DEMİR tarafından hazırlanan "Necip Fazıl Kısakürek'in Nesir Türündeki Sanat Eserleri Üzerine Tahlilî Bir Çalışma" adındaki çalışma 04/01/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, **DOKTORA TEZİ** olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Başkan)

---

Prof. Dr. Şahmurat ARIK

---

Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ

---

Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ

---

Yrd. Doç Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN

# ÖNSÖZ

Edebiyatın çok değişik nevilerinde ürünler serdeden Necip Fazıl Kısakürek, edebiyat tarihlerinde şairliği ön plana çıkarılmış bir sanatkâr olarak takdim edilmiştir. Müstakil olarak neşrettiği eserlerine dergi ve gazetelerindeki yazılarının kitaplaştırılarak eklenmesiyle, sayısı yüzü bulan geniş bir külliyat ortaya çıkmıştır.

Sanatkârın eserlerini tahlil için sağlam bir temel ve yeterli bir kültürel donanıma sahip olmak gerekir. Necip Fazıl'ı anlamak adına ilk iş olarak onun şahsiyetini yoğuran, sanat zevkini besleyen, fikir yönünü vücuda getiren alanlara dönük araştırmalarda bulunduk. Bu çerçevede kendi otobiyografilerinden başlayarak hakkında yazılan eserleri, tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji-medeniyet, tasavvuf okumalarını gerçekleştirdik. Kısakürek'in hayatı, düşüncesi ve dergiciliği hakkında bilgileri, birer başlık altında, tahlillere ve sanatkârın kendisine ışık tutacağı öngörüsüyle; edebiyat araştırmacıları, fikir, sanat ve edebiyat okurlarının ihtiyacını karşılayacak nitelikte, tahlillerden önce sunduk.

Eserleri içinde, bütün şiirlerini topladığı "Çile" kitabı ile hicviyelerden mürekkep "Öfke ve Hiciv" ayrı bir yerde hesaba katıldığında, geriye kalan bütün eserlerinin nesir türünde olduğu görülecektir. Böylesi geniş bir külliyatı, bir doktora çalışması kapsamında ele almanın zorluğunu göz önüne alarak, çalışmamızı, edebî nesirler üzerine sınırlandırmayı uygun gördük. Edebî nesir sınırlarına sanatkârın kurmaca eserleri, biyografi, otobiyografi ve hatıratlarını dâhil ettik. Kurmaca eserleri; piyesleri, genel roman türündeki romanları, senaryo romanları ve hikâyeleri oluşturmaktadır. Biyografi alanında bir; otobiyografi ve hatıratta ise dört eser tahlil kapsamına alınmıştır. Biyografik eseri (Namık Kemal) edebî bir şahsiyeti konu alması; otobiyografileri ise Kısakürek'in sanat ve fikir dünyasına ışık tutmaları ve

edebiyata-edebî şahsiyetlere dair yorumları (O ve Ben, Bâbıâli) cihetinden tez kapsamına almayı uygun gördük. Bu bakımdan tez alanına giren eserler kurmaca edebî ürünler ile konusu edebiyat ve edebî şahsiyetler olan müstakil nesir kitapları olarak belirlenmiştir. Daha önce, bu kapsamda düşündüğümüz konferansları, muhtevasının siyasi-fikrî odaklı olması nedeniyle ele almaktan vazgeçtik.

Beş bölümden oluşan tezin birinci bölümünde -Giriş'teki genel yapının ardından- biraz daha Necip Fazıl özeline girdik. Bu bölümde sanatkârın hayatı, düşüncesi ve dergiciliği üzerinde durduk. İkinci bölümde on beş tiyatro eserini, sahne sanatları ve dramaturgi planında değil, birer edebî metin planında eserlerin kronolojik yazılış sırasına göre tahlil ettik. Üçüncü bölümde roman ve senaryo romanlarını; dördüncü bölümde ise hikâyelerini tahlil ettik. Romandaki geniş yapı ile hikâyedeki dar yapıyı, kendi kurgusal yapısına uygun olarak tahkiye metninin özelliği açısından inceledik. Beşinci bölümde, tez kapsamına dâhil ettiğimiz otobiyografiler, Necip Fazıl'ın bir sanatkâr oluşu ve onun bu yönüne ışık tutan eserler olması; biyografi türündeki "Namık Kemal" adlı çalışması ise konusu edebî bir şahsiyet olması cihetinden incelemeye tabi tuttuk.

Çok değişik kurmaca eser tahlil planları, konunun uzmanı kişilerce oluşturulmuştur. Her metodun bütünlüklü yapısına rağmen zayıf taraflarının da olabileceğini göz önüne alarak tiyatro ve roman alanında, Batı ve Türk edebiyatından belirli araştırmacıların metodlarına ağırlık verdik. Tiyatro alanında "Egri Ekolü"nün kurucusu Lajos Egri ile Türk tiyatrosundan Özdemir Nutku ve Sevda Şener'in geliştirdiği tahlil metodlarını esas alarak şu başlıkları elde ettik: özet, şahıs kadrosu, çatışma, fikir, diğer unsurlar. Piyeslerin tahlilinde ağırlığı şahıs kadrosu, çatışma ve fikre verdik. Roman alanında ise Edward Morgan Forster ve Vladimir Nabokov ile Türk edebiyatından Mehmet Kaplan ve Berna Moran'ın metodlarını inceledik. Bunlar içerisinde Mehmet Kaplan ekolünden gelen M. Orhan Okay'ın rehberliğinde Mehmet Tekin'in hazırladığı ve geliştirdiği tahlil planını büyük ölçüde esas aldık. Bu planı, birtakım değişiklikler ve eklemelerle şu başlıklar altında topladık: özet, şahıs kadrosu, olay örgüsü, fikir, zaman, mekân, bakış açısı, anlatım teknikleri-dil ve üslup. Bu tasnifi, Necip Fazıl'ın eserlerindeki kavramsal yapının ve onu ileri sürdüğü tezlerin yorumuna uygun, ölçülebilir ve uygulanabilir olması cihetinden oluşturduk.

Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinde şahıslar, özelikle de başkahramanlar olaydan daha ön plandadır. Olay, kişilerin canlı biçimde sunumu için onun metinlerinde ayrı bir önem kazanır. Olay örgüsüyle kaynaşan ve şahıs kadrosuyla açığa çıkan fikir ise onun bu türdeki eserlerinin odak noktasıdır. Bu bağlamda konu, şahıs kadrosu, olay örgüsü ve tez "fikir" odak noktasını belirginleştirmek için var olmaktadır. Bu sebeple fikrin tortu ve kabuklarından sıyrılıp açığa çıkabilmesi için teknik de önemsenmiştir, ancak tahlil için tek ölçüt olarak alınmamıştır. Bu itibarla Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerindeki edebî değeri ve fikrî yapıyı ortaya çıkarmak için figüratif yapıyla işe başlayarak eserin omurgasını oluşturup ona canlılık katan olay örgüsünü fikir ile sentezleme yoluna gitmeyi esas aldık. Diğer teknik unsurlardan zaman, mekân, dil-anlatım-üslup da eserdeki yoğunluklarına göre tahlilde yer almıştır. Şunu da vurgulamak gerekir ki tekniğin bütün unsurları, sanatkârın fikir hamulesini izah için mühim birer fonksiyonu ifade eder.

Necip Fazıl'ın eserlerinde tematik yapıyı daha bütünlüklü gösterebilmek ve bu yönüyle tezimize zenginlik katması amcıyla hikâyelerini, yukarıda sözü geçen unsurlarla tahlil yerine tematik açıdan değerlendirdik. Biyografi türündekileri ise edebî portreler, din-tasavvuf ve tarih-medeniyet tasavvuru etrafında öbeklenen alt başlıklar çerçevesinde ele aldık.

Sonuç bölümünde ise sanatkârın tiyatro, roman, senaryo roman, hikâye, biyografi gibi değişik türdeki eserlerinin tahlil ve değerlendirmelerinden çıkardığımız toplu hükümleri sıraladık.

O hâlde bu çalışma iki ana gaye etrafında kümelenmiştir: 1) Necip Fazıl'ın kurmaca ile biyografi türündeki eserlerinin edebî değeri 2) Kısakürek'in bu eserlerinden süzülen fikir dünyası.

Böylesi ağır bir çalışmanın zorluğu ortadadır. Bu tezin eksiklik ve kusurlarının olabileceğini şimdiden söylemek durumundayız. Bununla beraber çok büyük bir emeğin, zorlu bir çalışma sürecinin ürünü olduğunu da paylaşmak isteriz.

Bu uzun ve yorucu çalışmam boyunca rehberliği ve yardımlarıyla bana istikamet kazandıran hocam Prof. Dr. Kemal Timur'a teşekkürü bir borç biliyorum.

Ayrıca böyle bir tez konusunu önerdiği için de Hocam'a minnettarım. Görüşleri ve eleştirileriyle bu çalışmaya katkıda bulunan Doç. Dr. Mehmet Emin Uludağ ve Doç. Dr. Ahmet Tanyıldız'a, öğretmen dostlarıma teşekkür ederim. Sabrın sınırlarının zorlandığı bu süreç içinde desteğini esirgemeyen eşime ve arzuladığım şekilde ilgilenemediğim çocuklarıma; maddi manevi her türlü desteği veren annem, babam ve kardeşlerime de ayrı ayrı teşekkür ederim.

Fatih DEMİR
Diyarbakır 2018

# ÖZET

Türk edebiyatına değişik türlerde eserler kazandıran Necip Fazıl Kısakürek, yaşadığı dönemde olduğu gibi günümüzde de adından söz ettirmektedir. Edebî ve fikrî nitelikte çok sayıda eseri arasından edebî nesirlerinin tahlili, tez konusu olarak belirlendi. Tez, beş bölümden oluşmaktadır. Bölümlerden önce ön söz ve giriş; sonra da sonuç ve kaynakça verilmiştir. Birinci bölümde Kısakürek'i tanımaya dönük Hayatı, Düşüncesi ve Dergiciliği başlıklarına yer verildi. İkinci bölüm yazarın on beş piyesinin tahlilini, üçüncü bölüm ise roman ve senaryo roman türündeki on eserinin tahlilini kapsamaktadır. Dördüncü bölümde hikâyeleri değerlendirilirken, beşinci bölümde sanatkârın kişiliğine ve sanat yönüne ışık tutan otobiyografileri ile edebî bir şahsiyeti konu alan bir biyografinin tahliline yer verildi. Türk tiyatrosuna özgün piyesler kazandıran Necip Fazıl Kısakürek, roman ve hikâyeciliğimize de hatırı sayılır katkılarda bulunmuştur. Otobiyografi ve biyografi alanlarında zengin bir medenî birikim ve tenkit usulüyle dikkate şayan eserler sunmuştur. Kısakürek'in edebî nitelikteki nesirlerinin tamamına yayılan fikir hamulesi, onu, edebiyatımızda özel bir konuma yerleştirmiştir.

**Anahtar Sözcükler**

Necip Fazıl Kısakürek, Tiyatro, Roman, Hikâye, Otobiyografi, Düşünce

# ABSTRACT

Necip Fazıl Kısakürek who added to Turkish Literature with different Works, still makes his mark on it as he did in the age he lived. Among his numerous literal and intellectual Works, his analysis of literal Works was picked as the thesis topic. The thesis consists of five parts. Before the chapters, preword and introduction and then, the result and bibliography are given. The first chapter is about his life, ideology and magazine publishing. The second chapter is about the analysis of his fifteen sketches. And the third chapter covers the analysis of ten Works about novel and scenario. While the forth part deals with the stories, the fifth chapter deals with the analysis that covers autobiographies about his personality and his sense of art and the analysis that reflects a person of literature. Necip Fazıl Kısakürek who contributed to the Turkish Literature with unique plays, also helped a lot with our novel and fiction. He also presented noticeable Works in terms of biography and autobiography with a rich experience and criticism. Kısakürek's act of idea that covers his all literal proses, has placed him on a special point in our literature.



**Key Words**

Necip Fazıl Kısakürek, Theatre, Novel, Story (Fiction), Outobiography, İdea

# İÇİNDEKİLER

**Sayfa No.**

**ÖNSÖZ** ..... **I**
**ÖZET** ..... **V**
**ABSTRACT** ..... **VI**
**İÇİNDEKİLER** ..... **VII**
**KISALTMALAR** ..... **X**
**GİRİŞ** ..... **1**

**BİRİNCİ BÖLÜM**

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN BİYOGRAFİSİ**

**1.1. HAYATI** ..... **9**
**1.2. DOĞU VE BATI ARASINDA NECİP FAZIL'IN DÜŞÜNCESİ** ..... **25**
**1.3. DERGİCİLİĞİ** ..... **55**

**İKİNCİ BÖLÜM**

**TİYATRO ESERLERİ**

**2.1. TOHUM** ..... **67**
**2.2. BİR ADAM YARATMAK** ..... **79**
**4.3. KÜNYE** ..... **110**
**2.4. SABIR TAŞI** ..... **122**
**2.5. PARA** ..... **136**
**2.7. SİYAH PELERİNLİ ADAM** ..... **162**
**2.8. AHŞAP KONAK** ..... **172**
**2.9. REİS BEY** ..... **192**
**2.10. KANLI SARIK** ..... **207**
**2.11. YUNUS EMRE** ..... **218**
**2.12. ABDÜLHAMÎD HAN** ..... **232**
**2.13. MUKADDES EMANET** ..... **242**

**2.14. İBRAHİM ETHEM ..... 255**
**2.15. PÜF NOKTASI ..... 268**

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

**ROMANLARI**

**3.1. GENEL ROMAN TÜRÜNDEKİLER ..... 284**
3.1.1. Aynadaki Yalan ..... 284
3.1.2. Vatan Şairi Namık Kemal ..... 314
**3.2. SENARYO ROMANLAR ..... 331**
3.2.1. Canım İstanbul ..... 331
3.2.2. Son Tövbe ..... 348
3.2.3. En Kötü Patron ..... 359
3.2.4. Sen Bana Ölümü Yendirdin ..... 375
3.2.5. Deprem ..... 383
3.2.6. Villa Semer ..... 395
3.2.7. Ufuk Çizgisi ..... 406
3.2.8. Kâtibim ..... 417

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

**HİKÂYELERİ**

**4.1. TEMATİK ÇERÇEVE ..... 432**
**4.2.ŞAHIS KADROSU ..... 447**
**4.3.OLAY ÖRGÜSÜ ..... 450**
**4.4.BAKIŞ AÇISI-ANLATICI ..... 454**
**4.5.ZAMAN ..... 455**
**4.6.MEKÂN ..... 456**
**4.7.DİL VE ÜSLUP ..... 457**

**BEŞİNCİ BÖLÜM**

**BİYOGRAFİ TÜRÜNDEKİLER**

**5.1. OTOBİYOGRAFİLERİ ..... 476**
5.1.1. O ve Ben ..... 476
5.1.1.1. Hayatından Yansımalar ..... 477
5.1.1.2. Edebiyat ..... 482
5.1.1.2.1. Edebiyata Yönelmesi ..... 482

5.1.1.2.2. Edebiyata ve Edebî Şahsiyetlere Dair Düşünceleri ..... 483
5.1.1.3. Din ve Tasavvuf ..... 486
5.1.1.4. Tarih ve Medeniyet Tasavvuru ..... 489
5.1.2. Bâbıâli ..... 490
5.1.2.1. Edebiyata ve Edebî Şahsiyetlere Dair Düşünceleri ..... 493
5.1.2.2. Tarih ve Medeniyet Tasavvuru ..... 506
5.1.2.3. Siyasi Konular Üzerine Değerlendirmeleri ..... 510
5.1.2.4. İroni ve Nükte ..... 516
5.1.3. Kafa Kâğıdı ..... 518
5.1.4. Hac ..... 523
5.1.4.1. Hac İbadeti ..... 524
5.1.4.2. Hacca Gelenlere Dair Değerlendirmeleri ..... 528
5.1.4.3. Hac Hizmetini Veren Suudi Yetkililerle İlgili Değerlendirmeleri ..... 531
5.1.5. Cinnet Mustatili ..... 535
**5.2. BİYOGRAFİ TÜRÜNDEKİ ESERİ ..... 541**
5.2.1. Namık Kemal ..... 541
5.2.1.1. Namık Kemal'in Hayatı, Siyasi-Edebî Şahsiyeti ..... 542
5.2.1.2. Namık Kemal'in Edebî Ürünleri ..... 553
5.2.1.2.1. Namık Kemal'in Şairliği ..... 553
5.2.1.2.2. Namık Kemal'in Tiyatroculuğu ..... 557
5.2.1.2.3. Namık Kemal'in Romancılığı ..... 558
**SONUÇ ..... 564**
**KAYNAKÇA ..... 583**

# KISALTMALAR

| | |
|---|---|
| **A.Ü.** | Ankara Üniverstesi |
| **Bak.** | Bakanlığı |
| **BAY** | Bir Adam Yaratmak |
| **bk.** | Bakınız |
| **bs.** | Basım |
| **C.** | Cilt |
| **çev.** | Çeviren |
| **der.** | Derleyen |
| **DTCF** | Dil Tarih Coğrafya Fakültesi |
| **ed.** | Editör |
| **Ens.** | Enstitü |
| **G.Ü** | Gazi Üniversitesi |
| **haz.** | Hazırlayan |
| **NDPS** | Nam-ı Diğer Parmaksız Salih |
| **Nu.** | Numara |
| **s.** | Sayfa |
| **S.** | Sayı |
| **Sad.** | Sadeleştiren |
| **SPA** | Siyah Pelerinli Adam |
| **Üni.** | Üniversitesi |
| **vb.** | Ve benzeri |
| **vd.** | Ve devamı ve diğerleri |
| **VŞNK** | Vatan Şairi Namık Kemal |
| **Yay.** | Yayınevi, Yayınları |
| **(…)** | İktibas edilen metnin öncesi ve sonrasında devamının olduğunu gösterir simge. |

# GİRİŞ

Bir ülkenin edebiyatı; siyasi ve toplumsal gelişmelerden, zamanın dönüştürücü etkisinden azade düşünülmez. Türk edebiyatının son bir buçuk asırda geçirdiği dönüşüm, sancılı değişim süreci içinde daha iyi anlaşılacaktır.

Osmanlı devletinin son dönemlerinde, aydınlarımızın, sürekli gerileme karşısındaki çözüm arayışları, toplumu, bir dönemecin eşiğine getirir. Çözüm olarak her alanda Batılılaşmayı savunanlara karşı, gerekenleri Batı'dan alıp kendimiz olarak kalmakta direnenlerin mücadelesinde Sultan II. Abdülhamid dönemi, bir dönemeci ifade eder. Meşrutiyetçilere otuz sene boyunca direnen Abdülhamid, direnç gücünü kaybeder ve neticede 1908'de meşrutiyeti ilan etmek zorunda kalır. İttihat Terakki'nin yönetimi devralması, derde deva olmaz ve peş peşe sökün eden Balkan Savaşları, I. Dünya savaşı, bu sefer de ülkeyi uçurumun eşiğine getirir. Fakat aydınlar ve yöneticilerce millî bir strateji hâline getirilen Batılılaşma faaliyetleri, hız kesmeden devam eder. Yeni dünyaya ayak uydurmaya dönük Batılılaşma hamlelerinin en somut ve köklü gelişmesi, 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile gerçekleşir. Bu gelişmeyle beraber hayatın her alanında engelsiz, muarızsız yenileşme hamleleri, yasal güvencelerle bir devlet politikası olarak bir bir işlemeye başlar.

Yeni devlet, Batılı yönetim felsefesi ve medeniyet algısıyla gelişmenin önünde engel gördüğü kurumları, devrimci bir usulle teker teker değiştirir. 1924'te halifeliğin kaldırılmasını, aynı sene şeriat mahkemelerinin işlevine son verilmesi izler. Hafta tatilinin cumadan pazara alınması, tekke ve zaviyelerin kapatılması, hicri takvimden miladiye geçiş yeni bir medeniyetin esaslarının kabulünün göstergesiydi. Arap alfabesinin yerine Latin harflerinin kabulüyse daha keskin bir dönüşümün işaretlerinden oldu. Değişik alanlarda devam eden devrimler, gidişatın yönünü

sabitleştirdi. Kültürel hayattan eğitime, dinî hayattan edebiyata, sanatın diğer nevilerine her şey, yeni esaslarla biçimlenen dinamiklere dönüştü.

"Bu devrimlerle birlikte geniş çapta devrim propagandası da yürütülüyor, cumhuriyetin yenileşmenin, Batı kültürünün üstünlükleri övülerek Osmanlı İmparatorluğu ve onun gelenekleri yeriliyordu."[1]

Medeniyet kriziyle şiddetlenen değişim sancısının egemen olduğu bir dönemde, hayata gözlerini açan Necip Fazıl Kısakürek, çocukluğu ve ilk gençliği ile Osmanlı devletinin en netameli döneminin şahitlerinden oldu. Doğduğu konakta, büyükbabasından kendisine tevarüs eden Doğulu gönül dünyası ile yaşadığı devir ve muhitten kendisine akseden Batılı duyuş tarzı, daha küçüklüğünden Batı-Doğu düalizminin cenderesinde sıkışan bir kişilik profilini ortaya çıkardı. Daha az dalgalı seyir izleyen Bahriye mektebi yılları ve ardından Darülfünun eğitimi, onu, Paris'teki -Sorbonne'da felsefe eğitimi- buhrana giden yolun baş kısmına ulaştırır. Darülfünun'da felsefe okuduğu senelerin gerek Kurtuluş Savaşı'na gerekse Cumhuriyet'in ilanına tekabül etmesi, onun mütemayil olduğu buhran döneminin tetikleyicisi olur. Zira o da, birçok kimsede olduğu gibi bir damar olarak var olagelen Doğulu kimliği ile oldukça genç Batılı yaşayışın çatışmasının hasarına uğrar. Bu savruluş, on seneyi aşan buhran döneminin hazırlayıcısı olur. Bu dönemdeki ürünlerine de yansıyan korku, vehim, hafakan, yalnızlık duygu dünyası, 1934 senesi ile bambaşka bir hayat felsefesine dönüşümü yaşar. Okuyan genç nesil, yeni medeniyet tasavvuruyla şekillenirken, bu şekillenişin doruk noktada olduğu bir dönemde, Kısakürek tercihini İslami hayat tasavvurundan yana koyar; fakat bu durum, onda, çevresiyle sükûn bulmaz bir çatışma hâline sebep olur. Toplumun yüksek ideallerden uzak insiyaklarıyla yaşayan fertleri, Tek Parti yönetimi, dönemin ilkeli yayın anlayışından uzak basını Kısakürek'i hırçınlaştırır.

Öte yandan, değişimine vesile olan Abdülhakim Arvasi ile tanıştığı İslam'ın tasavvuf yorumu, ondaki Batı medeniyet birikimini bünyesine katıp kendisine tâbi kılarak yeni bir sentezle bir din-devlet-medeniyet perspektifini oluşturmaya yöneltir. Kaleme aldığı siyasi, fikrî yazılar, kitaplar ve neşrettiği dergilerle davası için bir zemin oluşturur. Bu şartlar içinde bir hamurkâr misyonuyla yeni bir gençliğin

[1] Kemal H. Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, Timaş Yay., İstanbul, 2013, s.142.

yoğurulması, toplumun ideal düzene davetini uhdesine alır. Unutmamak gerekir ki Necip Fazıl Kısakürek bir sanatkârdır. Şiirle başlayan yolculuğu edebiyatın diğer türlerinde de iddialı eserler veren velut bir yazarı Türk edebiyatı sahnesine çıkarmıştır. Kaldırımlar şiiriyle edebiyat ve sanat çevrelerinde ilk şöhretini kazanır. Sonrasında diğer şiirleri; piyesleri Tohum, Bir Adam Yaratmak, Sabır Taşı; ilk dergisi Ağaç nedeniyle hakkında yazılar neşredilir. Sanat ve edebiyat çevrelerinin ilgisi, 1945'lere kadar devam eder. Ne var ki bu ilgi Kısakürek'in yönünü buluncaya ve fikrî yapısını yerine oturtuncaya kadardır.

İlk olarak hakkında neşredilen yazılar 1932'de görülür ve özellikle 1935-38 aralığında zirveye çıkar. Gerek şiiri, gerekse piyesleri üzerine yazılan yazılar ağırlıklı olarak takdir ve övgü içeriklidir. Fakat yukarıda da belirttiğimiz üzere 1945'lerden sonra, sanatkârın yeni ürünlerinin neşrine rağmen mahut çevrelerin yazılarının arkası gelmez. 1960 ve 70'li yıllarda artış gösteren yazılar, Necip Fazıl'ın vefatı ile tekrar zirveye ulaşır. Sanatkârın vefatını takip eden günlerde Türk Edebiyatı, Mavera ve Yöneliş dergileri özel sayılar hazırlarlar. Bu yayınlarda en çok dikkatli çeken nokta, Kısakürek'i kaybetmenin hüznüyle çok büyük mikyasta takdir ve beğeni ifade eden inceleme ve tahlillerdir. Tahlil ve inceleme yazılarının ağırlıklı olarak şiiri üzerine olduğunu belirtmekte fayda vardır. Düşüncesi, davası, kişiliği ikinci ağırlık noktasını oluştururken, edebî türdeki nesirlerine dair incelemeler daha geri planda kalmıştır.

Doğumunun 100. yılı münasebetiyle okurların istifadesine sunulan Hece dergisi ve Kültür ve Turizm Bakanlığı özel sayıları dikkate şayan çalışmalardır. Hece dergisinin özel sayısında ağırlık, sanatkârın düşüncesi ve şiiri üzerindedir. Piyes, roman ve hikâyesi üzerine yazılar, genel hatlarıyla bu ürünlerin tanıtımı şeklindedir. Kültür ve Turizm Bakanlığının yayını, tamamen Kısakürek'in sanatı üzerinedir. Ancak bu yayında da şiir ağırlıkta olup, edebî nesirler üzerine daha ziyade tanıtım içerikli yazılar neşredilmiştir.

2013'te Konya'da tertip edilen "Necip Fazıl'ı Anma Etkinlikleri" kapsamında şiir ağırlıkta olmak üzere farklı alanlarda Necip Fazıl üzerine akademisyen ve yazarların yazıları kitaplaştırılır. 2015'te Zeytinburnu Belediyesi'nce yayınlanan "Necip Fazıl Kitabı" başlıklı çalışmada ise "fikir ve siyaset" odak noktası olmak üzere sanatkâr, değişik yönlerden ele alınır.

Akademik alanda Necip Fazıl üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla yüksek lisans seviyesindedir. Bunun yanında doktora seviyesinde altı çalışma mevcuttur. Bunlardan Türk dili ve edebiyatı ile Alman dili ve edebiyatı alanlarında ikişer; kamu yönetimi ve felsefe alanlarında da birer tez mevcuttur. Türk dili ve edebiyatı alanındaki ilk doktora tezi Hasan Çebi'nin "Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri (1984)" çalışmasıdır. Diğeri ise Hümeyra Hancıoğlu tarafından hazırlanan "Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde temalar (2013)"[2] adlı çalışmadır. Görüldüğü üzere Türk dili ve edebiyatı alanındaki her iki doktora çalışmalarından ilki Altan Alperen'in Hermann Hesses ile Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerini karşılaştırmalı olarak incelediği Almanca tezdir (1994)[3]. Diğeri Ahmet Cuma'nın "Rainer Maria ve Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde imgesel anlatım (2002)"[4] başlıklı çalışmasıdır. Bu alandaki her iki tez de yine sanatkârın şiiri üzerindedir. Kamu Yönetimi alanındaki doktora tezi Burhanettin Duran'ın "Türkiye'de İslamcı siyasal düşüncenin dönüşümü imparatorluktan erken cumhuriyete (1908-1960): Necip Fazıl Kısakürek'in siyasal düşünceleri" çalışmasıdır. Bu çalışmada İslamcı düşüncenin Necip Fazıl özelinde dönüşümü ve onun İdeolocya Örgüsü'nde sistematize ettiği Başyücelik devlet anlayışı ele alınır.[5] Son doktora çalışması felsefe alanında Burak Sönmezer'in hazırladığı "Necip Fazıl Kısakürek'in düşünsel hayatı (1923-1950)" adlı tezdir. Bu çalışma da Kısakürek'in İdeolocya Örgüsü başlığı altında ortaya koyduğu Büyük Doğu mefkûresi ve bunun fikrî temelleri üzerinedir.[6]

Yüksek lisans seviyesinde Kısakürek üzerine, nicelik bakımından, epeyce çalışma yapılmıştır. Bunlardan ilk olarak tez konumuzla bağlantılı olanları kısaca ele almak istiyoruz. Harun Ünsal "Necip Fazıl'ın ilk dönem oyunları üzerine bir inceleme" adlı çalışmasıyla yazarın piyesleri üzerine araştırmada bulunmuştur.

[2] Hümeyra Hancıoğlu, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Temalar"**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üni., Sosyal Bilimler Ens., İstanbul, 2013).

[3] Altan Alperen, **"Eine Vergleichende Untersuchung der Mystischen züge in der Lyrik HermannHesse und Necip Fazıl Kısakürek**", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üni, Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 1993).

[4] Ahmet Cuma, **"Rainer Maria ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmgesel Anlatım Biçimleri"**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 2002).

[5] Burhanettin Duran, **"Türkiye'de İslamcı Düşüncenin Dönüşümü İmparatorluktan Erken Cumhuriyete (1908-1960) Necip Fazıl Kısakürek'in Siyasal Düşünceleri"**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üni., Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 2001).

[6] Burak Sönmezer, **"Necip Fazıl'ın Düşünsel Hayatı (1923-1950)",** (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üni., Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 2014).

Yazılış tarihlerine göre iki dönemde öbeklenen piyeslerden 1935-1949 aralığında yazılan, biri yarıda kalmış, sekiz eser incelemeye tabi tutulmuştur. Birinci dönemde tekniğin ön planda olduğunu belirten Ünsal, tezli tiyatro niteliğindeki piyeslerin başkahramanlarının Necip Fazıl'ın karakterinden izler taşıdığı sonucuna ulaşmıştır. Çalışmasında, 1960'tan sonra yazılan, biri yarıda kalmış, dokuz piyese yer vermemiştir.[7]

Tiyatro eserleri üzerine tematik çalışmalar da bulunmaktadır. Erkan Aydın, bu muhtevada hazırladığı tezinde "bireyin iç ve dış çatışmaları, kimlik problemi, ahlaki çöküntü, toplumsal sorunlar, dinî ve siyasi unsurlar, yeni devlet, yeni toplum ve yeni gençlik ideali" ile ilgili temaları tespit etmiştir.[8] Bir diğer tematik çalışma Yeşim Kaya'nın "Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatrolarında kadın kimliği" başlığını taşır. Kaya'ya göre Kısakürek, kadın kahramanlara, dünya görüşü çerçevesinde, iyi ve kötü sınıflamasıyla yer vermiş, ancak bu kahramanları merkez konuma yerleştirmemiştir. Kadın kahramanlar, oyunun kurgusuna renk katan, dekoru tamamlayan bir figür olarak yer aldıkları sonucuna ulaşmıştır.[9] Kısakürek'in tiyatroları üzerine kapsamı daraltılmış çalışmalardan biri de Betül Temel'e aittir. Temel, "Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserlerinde şahıs kadrosu" adlı tezinde, piyeslerdeki kişilerde Necip Fazıl'dan izlerin kolaylıkla görüleceğini belirterek yazar-figüratif yapı ilişkisine dikkat çekmiş; isimlendirmelerin çoğunlukla bir amaca mebni olduğu sonucuna ulaşmıştır.[10] Aslıhan Haznedaroğlu, Kısakürek'in tiyatrolarında "tarih" konusunu, yüksek lisans tezi olarak hazırlamıştır. Haznedaroğlu, konusunu tarihten alan beş piyesi yapı ve muhteva açısından inceledikten sonra mahut piyeslerden hareketle Necip Fazıl'ın tarihe dair görüşleri ve tarihi ele alış biçimini incelemiştir.[11] Tiyatro alanında değineceğimiz son çalışma Pınar İncefe'nin Kral Oidipus ile Bir Adam Yaratmak tiyatro oyunlarını karşılaştırdığı yüksek lisans tezidir. İnceefe, bu iki piyesin kültürel ve biçimsel

[7] Harun Ünsal, **"Necip Fazıl'ın İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üni, Sosyal Bilimler Ens., Van, 2007).

[8] Erkan Aydın, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme**", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üni., Sosyal Bilimler Ens., Adıyaman, 2015).

[9] Yeşim Kaya, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği",** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üni, Sosyal Bilimler Ens., Elazığ, 2009).

[10] Betül Temel**, "Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üni., Sosyal Bilimler Ens., Gaziantep, 2013).

[11] Aslıhan Haznedaroğlu, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Recep Tayyip Erdoğan Üni., Sosyal Bilimler Ens., Rize, 2012).

yönden farklılık gösterdiğine, ancak idealist felsefe kapsamında ontolojik ve epistemolojik açıdan benzerliklerin varlığına dikkat çekmiştir.[12]

Necip Fazıl'ın roman ve hikâyeleri üzerine tespit edebildiğimiz tek çalışma Ahmet Aydın tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak, sekiz senaryo romanı ile "Namık Kemal" biyografik romanı bu çalışmaya dâhil edilmemiştir. Aydın, Kısakürek'in hikâyesinin romanından daha nitelikli olduğu, ancak her iki türün de şiirinin gölgesinde kaldığı hükmüne varmıştır.[13]

Necip Fazıl'ın şahsiyetinde ve sanatında tebarüz eden yönlerden "tenkit" konusunda, Murat Ertaş tarafından hazırlanan bir yüksek lisans tezi mevcuttur.[14] Ertaş, on dört bölümden oluşan çalışmasında edebî türler, şahsiyetler, dönemler, dil, matbuat, cemiyet, kültür, Batı edebiyatı üzerine yazarın tenkit ve görüşlerine yer vermiştir. Bu çalışma, sonradan "Necip Fazıl Tenkitler, Polemikler, Kavgalar" adıyla kitaplaşmıştır. Edebiyat alanındaki bir diğer çalışma Ramazan Şanlı'nın "Necip Fazıl Kısakürek'te din duygusu ve tasavvuf"[15] konulu tezidir. Eserlerinden hareketle belirlenen dinî ve tasavvufi kavramlara Kısakürek'in yaklaşım tarzı, çalışmanın odak noktasını oluşturur.

Felsefe ve din bilimleri alanında sanatkâr hakkında dört ayrı tezden söz etmek istiyoruz. Bunlardan ilki, Nesibe Esen'in Kısakürek'in dinî yaşayışı üzerine olan araştırmasıdır. Bu çalışmada sanatkârın otobiyografi ve şiirlerinden hareketle din ve dindarlık anlayışı araştırılmış, psikolojik tahlillere yer verilmiştir.[16] Bu alandaki bir diğer çalışma, Cihan Akdemir'in "Nurettin Topçu-Necip Fazıl Kısakürek-Sezai Karakoç'ta ideal gençlik tasavvuru" başlıklı tezidir. Akdemir, her üç mütefekkirin de ideal topluma giden yolda ideal gencin mistik ahlak vasfına sahip olması gerektiği

[12] Pınar İnceefe, **"Sofokles'in Kral Oidipus Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in Bir** Adam **Yaratmak Adlı Dramatik Metnin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üni., Sosyal Bilimler Ens., Eskişehir, 2014).

[13] Ahmet Aydın, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üni, Sosyal Bilimler Ens., Manisa, 2014).

[14] Murat Ertaş, **"Necip Fazıl Kısakürek'te Tenkit",** (Yüksek Lisans, Atatürk Üni., Sosyal Bilimler Ens., Erzurum, 2001).

[15] Ramazan Şanlı, **"Necip Fazıl Kısakürek'te Din Duygusu ve Tasavvuf"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üni., Sosyal Bilimler Ens., Isparta, 2011).

[16] Nesibe Esen, **"Necip Fazıl Kısakürek'te Dinî Yaşayış"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üni., Sosyal Bilimler Ens., Adana, 2009).

düşüncesinde birleştiklerini belirtir. Bunun da kaynağı tasavvuf öğretisidir.[17] İlyas Ersoy, sanatkârın düşüncesinin felsefi yönünü felsefe, ahlak, cemiyet, tasavvuf kavramları etrafında incelemiştir.[18] Bir diğer tez de Sultan Kömürcü'nün "Necip Fazıl Kısakürek düşüncesinde insan" konulu çalışmasıdır. Bu çalışmada "İnsan"; karakter ve tipoloji bağlamında değil de "bir varlık olarak" varoluşsal, epistemolojik ve tasavvufi yönlerden ele alınmıştır.[19] Bir çalışma da sosyoloji alanında M. Ruhat Yaşar tarafından gerçekleştirilmişitir. Yaşar, Kısakürek'in düşüncelerini Batı-Doğu düalizmi çerçevesinde ele alarak, yazarın, dünyayı derinden etkileyen fikir akımlarının bir bütün ve sentez hâlinde İslam'da bulunduğu düşüncesine yer vermiştir.[20]

Siyasal bilimler alanındaki iki ayrı tezden birincisi, Hazan Güler'in "Türk muhafazakârlığında medeniyet algısı: Necip Fazıl örneği" çalışmasıdır. Çalışmada, medeniyet söyleminin Türk muhafazakârlığı için ne anlama geldiği, muhafazakâr düşüncenin medeniyet algısına hizmetinde Necip Fazıl'ın nasıl bir referans olduğu sorularına cevap bulmaya çalışılmıştır.[21] Diğer çalışma ise Mustafa Cem Özkaya'nın "Necip Fazıl Kısakürek'in muhafazakârlığının otoriter ve dinî boyutları" başlıklı tezidir. Özkaya, bu çalışmasında, muhafazakâr tabana ve devlet adamlarına kılavuzluk eden Kısakürek'in düşüncesinde "devlet, lider, otorite, itaat" kavramların izahını irdelenmiştir.[22] Son olarak iletişim bilimleri alanındaki çalışmaya yer vererek, sanatkâr üzerine yapılan akademik tezler bahsini kapatacağız. Neva Boynukalın "Argümantasyon yoluyla fikir iklimi oluşturma: Nazım Hikmet Ran ve Necip Fazıl Kısakürek Örneği" adlı çalışmasında, retorik sanatı ile diyalektik yöntemi ele alıp Stephen Toulmin'ın "Argümantasyon Kuramı"ndan hareketle Nazım Hikmet ve

[17] Cihan Akdemir, **"Nurettin Topçu-Necip Fazıl Kısakürek-Sezai Karakoç'ta İdeal Gençlik Tasavvuru"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üni., Sosyal Bilimler Ens., Sakarya, 2010).

[18] İlyas Ersoy, **"Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinin Felsefi Yönü"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Ankara Üni., Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 2007).

[19] Sultan Kömürcü, **"Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinde İnsan"**, **(**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üni., Sosyal Bilimler Ens., Denizli, 2013).

[20] M. Ruhat Yaşar, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Sosyolojik Görüşlerinin Analizi",** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üni., Sosyal Bilimler Ens., Elazığ, 1997).

[21] Hazan Güler, **"Türk Muhafazakârlığında Medeniyet Algısı: Necip Fazıl Kısakürek Örneği"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çankaya Üni., Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 2015).

[22] Mustafa Cem Özkaya, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Muhafazakârlığının Otoriter ve Dinî Boyutları"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Ekonomi Üni., Sosyal Bilimler Ens., İzmir, 2015).

Necip Fazıl'ın belirli konular üzerine oluşturdukları hükümleri, içerik analizi yöntemiyle incelemiştir.[23]

Görüldüğü üzere Necip Fazıl hakkındaki yayınlardan gerek akademik sahada gerekse özel sayı ve müstakil olanlarda ağırlık şiir ve fikre verilmiştir. Akademik sahada piyes, roman ve senaryo romanların tamamının tahlili yapılmamıştır, özel sayılarda ise dar kapsamlı ve tanıtım yazıları şeklindedir. Biyografi, otobiyografi ve hatıratı üzerine olanlar ise bir makalenin sınırların aşmamakta olup sayıca da çok yetersizdir. Bu nedenlerden ötürü, edebiyat tarihindeki Necip Fazıl ile ilgili bir boşluğu doldurmak gayesiyle bu muhtevada bir çalışmayı belirledik.

Bütün şiirleri bir kefeye, Çile (Senfonya) öteki kefeye konacak olsa Çile'nin daha ağır geleceğine inanan Kısakürek, İdeolocya Örgüsü'nü ise bütün eserlerinin özü olarak kabul eder. Çile, sanatkâr için bir oluşun ifadesiyle, İdeolocya Örgüsü ise hayalini kurduğu devlet ve dünya nizamının manifestosu değerindedir. Bu itibarla piyes, roman ve hikâyeleri ile edebî nitelikteki diğer çalışmaları yukarıda sözü geçen oluşu ve bu oluşla birlikte gelişecek yeni nizamı, estetik bir terkiple kitlelere ulaştırmak gayesindedir. Bu yüzden bu eserlerinde fikir, temel nirengi noktasıdır. Dış plandan en mahrem boyutuna kadar fert, ahlaki çöküntü içindeki toplum, ideal toplum düzeni, doğru din anlayışı, siyaset kurumları, ekonomi, güzel sanatlar, Doğu-Batı düalizmi hep bu fikir odak noktasının konuları olarak mahut kurmaca metinlerde ve biyografik eserlerde işlenmiştir. Bu sebeple tezimizin iki ayağından biri edebi değer, diğeri ise fikirdir.

[23] Neva Boynukalın, **"Argümantasyon Yoluyla Fikir İklimi Oluşturma: Nazım Hikmet Ran ve Necip Fazıl Kısakürek Örneği"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniverstesi, Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 2013).

# BİRİNCİ BÖLÜM
# NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN BİYOGRAFİSİ

## 1.1. HAYATI

Büyükbabası, İstanbul Cinayet Mahkemesi ve İstinaf Reisliği'nden emekli, Maraşlı Kısakürekzâde Hilmi Efendi'dir. Devrin önde gelen bürokratlarından olması, ona, devlet ve toplum nezdinde itibarlı bir mevki sunduğu gibi maddi noktada da himayesine aldığı aile bireyleriyle birlikte hepsine müreffeh bir hayat sağlamıştır. Büyükbabasının maddi varlığı konusunda Necip Fazıl şu bilgileri paylaşır:

"Ayda beş altına kalabalık ailelerin geçindiği o günlerde, 80 altının ve ayrıca birçok mülk ve akardan gelen iratların döndürdüğü konağı hayal etmeli…

Aşçı ve yamakları, birçok uşak, dadı, kadın hizmetçi, zenci köle, arabacı; ve birer fayton ve kupa arabasıyla Şahin ve Mazlum isimli kestane dorusu iki pırıl pırıl at."[24]

Maraş eksenli Anadolu kültürüne her daim sahip çıkan Mehmet Hilmi Efendi en yakınlarını konağa aldırtmış; tek oğlu Abdulbaki Fazıl Bey ve ailesi ile iki kızı (küçük Necib'in halaları) ve çocuklarına hamilik etmiştir.

Büyükannesi Zafer Hanım eski Halep Valisi, Hariciye Müsteşarı, Zaptiye Nazırı Salim Paşa'nın kızıdır. Büyükannesine "cici anne" diye hitap eden Necip Fazıl onu "daima sultanî edasiyle cici annem, bütün İstanbul'da dillere destan elmasları ziyafetleri, armonikli piyanosu ve çoğu Garp dillerinden tercüme sepet sepet romanları ve karmakarışık bir dekor içinde, Abdülhamid devrinden Meşrutiyet

[24] Necip Fazıl Kısakürek, **O ve Ben**, Büyük Doğu Yay., 33. bs., İstanbul, 2013, s.11.

sonrasına aktarılan, Şark Garp bulamacı."[25] bir İstanbul Hanımefendisi olarak takdim etmiştir.

Annesi Mediha Hanım, Girit'ten İstanbul'a hicret etmiş bir ailenin kızıdır. Babası, Mehmet Hilmi Efendi'nin çok genç yaşta vefat eden tek oğlu Abdulbaki Fazıl Bey'dir. Hukuk tahsili görmüş Abdulbaki Fazıl Bey en son Kadıköy hâkimliği görevinde bulunmuş ve 1920'de vefat etmiştir.[26]

Babasının annesine karşı ilgisizliği, annenin konaktaki yalnızlığı ve mazlum duruşu ve dedesinin kendisini onurlandıran sevgisi ile çocukluk yılları bu büyük konakta geçmiştir.

Babasının annesiyle izdivacından dünyaya gelen diğer çocuk ise kız kardeşi Selma'dır. Mahzun, sessiz, hasta hâliyle konağın en zavallı çocuğudur. Onun bu hâli ve altı yaşında ölümü Necip Fazıl'da bir ömür, kalp sızısına neden olmuştur.

Kısakürek, otobiyografisinde verdiği bilgiye göre 26 Mayıs 1904-1320 Rebiülevvel 1323'te İstanbul'da büyükbabasının konağında dünyaya gelmiştir. Verilen tarih, değişik kaynaklarda tartışma konusu olmuştur. Zira Orhan Okay[27], İhsan Işık[28], Ahmet Kabaklı[29], Dergâh Yayınları'ndan çıkan Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi[30] gibi kaynaklar doğum yılını 1905 olarak verirken Hasan Çebi[31]ve Kenan Akyüz[32] gibi edebiyat araştırmacıları 1904'ü esas almışlardır. Orhan Okay, Necip Fazıl'ın otobiyografisinde verdiği 1904 tarihine rağmen kendisinin 1905'i kabul etmesini şu şekilde izah etmiştir: "Biyografi kitaplarında ve edebiyat tarihlerinde Necip Fazıl'ın doğum tarihi olarak 1903'ten 1907'ye kadar çeşitli yıllar

[25] Kısakürek, **O ve Ben**, s.13.

[26] Sanatkârımız, babası Abdülbaki Fazıl Bey hakkında detaya inmediğinden bu bilgileri, Mustafa Miyasoğlu öncülüğünde hazırlanan "Necip Fazıl Armağanı" adlı eserdeki Mehmet Kısakürek ve Suat Ak imzalı kısa biyografiden öğreniyoruz. bk. Mehmet Kısakürek ve Suat Ak, **Necip Fazıl Armağanı**, (der. Mustafa Miyasoğlu), Konak Yay., İstanbul, 2005, s.72.

[27] Orhan Okay, **Necip Fazıl Kısakürek**, Şule Yay., İstanbul, 2009, s.11.

[28] İhsan Işık, **Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**, C. 5, Elvan Yay., Ankara, 2006, s.2187.

[29] Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 3, 14. bs., Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2008, s. 346.

[30] **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C.5, Dergâh Yay., İstanbul, 1982, s.329.

[31] Hasan Çebi, **Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek Şiiri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987, s.2.

[32] Kenan Akyüz, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, İnkılâp Kitabevi, 11. bs., İstanbul, 2010, s.934.

gösterilmiştir. O ve Ben adlı otobiyografisinde bizzat Necip Fazıl, kendi doğum tarihi olarak ’26 Mayıs 1320-1904/Rebiülevvel 1323’ü vermektedir. Buradaki malî ve hicrî yılların milâdî karşılığı 1904 değil 1905 olması gerektiğinden daha sağlıklı bir belge bulunana kadar 26 Mayıs 1905 tarihini tercih ettik.”[33]

Görüldüğü gibi karışıklık, Necip Fazıl’ın verdiği tarih bilgisinin hicrî ve rumîden miladîye çevrilmesinde yaşanmaktadır.

Konak, onun için acı ve hüznün yanında tatlı ve munis hatıraları da içinde barındıran bir mekândır. Yaramazlığıyla büyüklerinin sabır sınırlarını zorlayan küçük Necip, her defasında büyükbabasının maiyetine sığınır. Yaramazlıklarını ve büyükbabasına sığınışını şu şekilde anlatır: “Çamura bulanmış bir sürü cam kırığını bir kova içinde arabacının başına geçirmeler… Zafer Hanımefendinin ne kadar zaafı varsa onlara doğru hücum etmeler, onun armonikli piyanosunu avaz avaz bağırtmalar, ilaçlarını birbirine katmalar, kitaplarını altüst etmeler, kilerlerini boşaltmalar… Neler, neler? Öbür çocuklar da, Selmacığım müstesna, hep maiyetimdeler… Bir tehlike görünce can attığım liman, büyükbabamın eteği veya kürkü…”[34]

Büyükbabası, ona, kendi babasının ismini vermiştir: Ahmet Necip. “Evin veliahdı, baş gözdesi, erkek oğlun erkek oğlu”[35] olması onu diğer torunlara nazaran ayrı bir mevkie yerleştirmiştir. Bunda, dedesinin Doğulu insan tavrını aramak yerinde olacaktır.

Yaramazlıklarıyla sürekli kendisine zarar vermiş, hastalıklara da çokça maruz kalmıştır: “On beş yaşıma kadar, bir çocuğun çekmesi mümkün ne kadar hastalık varsa hemen hepsini çektim.”[36]

Sahip olduğu sağlam temel çok küçük yaşlarda atılmıştır. Küçük Necip’e okuma yazmayı büyükbabası öğretmiştir. “Bilmem ki dört-beş yaşında su gibi okuyup yazıyordum desem inanır mısınız? O zamanın ağdalı diliyle günlük

[33] Orhan Okay, **Necip Fazıl Kısakürek**, s.11.
[34] Kısakürek, **O ve Ben**, s.23.
[35] Kısakürek, **O ve Ben**, s.15.
[36] Kısakürek, **O ve Ben**, s.19.

gazeteleri, dört-beş yaşında okuyor, anlıyor, hatta anlatıyordum."[37] diyerek kendisindeki hızlı terakkiye dikkat çekmiştir. "İlk dini telkinlerimi ondan aldım. Yatakta ondan hep dini menkıbeleri dinliyorum."[38] dediği kişi yine, büyükbabası Mehmet Hilmi Efendi'dir.

Küçük Necip'in okuma alışkanlığı kazanmasında, bilmeden de olsa, büyükannesinin büyük etkisi olmuştur Zira torununun yaramazlıklarından bıkıp usanan Zafer Hanımefendi, çözüm olarak onu "romana alıştırma"yı keşfetmiştir. "Fransızların aşağı tabaka muharrirlerine ait tümen tümen tercüme"[39]ler büyükannenin torununa kütüphanesinden sunduğu kitaplar olup her biri küçük Necip tarafından büyük bir dikkatle okunmuştur.

Kitap okuma merakı sonrası tekrar nükseden yaramazlığa çare olarak, büyükannenin ısrarıyla, Büyükdere'deki Emin Efendi mahalle mektebine verilmiştir. Kısa süren bu dönemden sonra Fransız Mektebi'ne kaydedilmiştir. Büyükbabası Mehmet Hilmi Efendi, Mecelle'yi kaleme alan müelliflerden olduğundan, Fransızlarca kendisine de "millî nişan" verilmiş; o da bu nişan vesilesiyle torununu Fransız Mektebi'ne yazdırmıştır. Fakat burada yapamayan küçük Necip, Amerikan Kolejine verilmiştir (1912). Oradan da çok çabuk usanınca, önce, Rehber-i İttihat, sonra da Büyük Reşit Paşa Numûne Mektebi'ne verilmiştir.

Kız kardeşi Selma, yeni taşındıkları Büyükdere'deki yalıda hayata veda etmiştir. Selma'nın ölümüyle sarsılan annesi Mediha Hanım verem hastalığına yakalanmış, tedavi için İsviçre'ye gitmiştir.

İsviçre dönüşü doktor tavsiyesiyle Heybeliada'ya taşınmışlar; bu arada Heybeliada Numûne Mektebi'ne yazılmıştır.

Bütün ailenin hamisi Mehmet Hilmi Efendi, torunu yanındayken, vefat etmiştir."Hilmi Efendi'nin bugün hayatta olan aile mensuplarının ifadesine göre 19

[37] Kısakürek, **O ve Ben**, s.20.
[38] Kısakürek, **O ve Ben**, s.21.
[39] Kısakürek, **O ve Ben**, s.24.

Mayıs 1916'da vefat etmiştir."[40] Kız kardeşi Selma'nın ölümüyle "hissî bir işkenceyi" yaşayan küçük Necip bu defa "zihnî bir işkence" hâlini yaşamıştır.

Heybeliada'da, on bir yaşında, ilk aşkı tatmıştır. Yemenli bir ailenin kızına duyduğu bu karşılıksız aşk, ona saf ve temiz duygularla ilk bağlanışı ihsas ettirmiştir. Heybeliada Numune Mektebi'ni bitirdikten sonra,1916'da, ciddi inceleme ve elemelerden geçerek Bahriye Mektebi'ne, tam adıyla Mekteb-i Fünun-u Bahriye'ye, talebe olma hakkını elde etmiştir. "Hayatının en nazik dönemini geçirdiği Bahriye Mektebi, içindeki bütün ışık cümbüşleriyle ona, kendisini gösteren bir ayna, parlak bir zemin oldu. İlk metafizik arayıcılıkları ve subayların bile benimsediği 'Şair' lâkabı ile ilk aruz denemeleri orada başladı."[41]

Bahriye Mektebi bir saraylı zarafeti ve aristokrat duruşlu talebe yetiştiren okul konumundadır. Bu keyfiyet içinde yetişmiş Necip Fazıl, ilk nesir ve şiir tecrübesini burada tatmaya başlamıştır. Selma'nın ölümüyle hayata dair umutlarını, sevincini, yaşama heyecanını yitiren annesi bu hâl üzere hastanede tedavi görürken, oğluna, içindeki bir ukdeyi aktarmıştır. Necip Fazıl, Çile'nin önsözünde şiire başlama gerekçesini bu ukdeye bağlamıştır:

"-Senin, dedi; şair olmanı ne kadar isterdim!

Annemin dileği bana, içimde besleyip de on iki yaşıma kadar farkında olmadığım bir şey gibi göründü. Varlık hikmetimin ta kendisi… Gözlerim, hastahane odasının penceresinde, savrulan kar ve uluyan rüzgâra karşı, içimden kararımı verdim:

-Şair olacağım!

Ve oldum."[42]

Bahriye Mektebi'nde tanınmış hocalardan ders almıştır. Bunlardan Ahmet Hamdi Aksekili, Yahya Kemal, Hamdullah Suphi (Tanrıöver), İbrahim Âşkî dikkat çeken isimlerdir. Özellikle İbrahim Âşkî'nin, ilk olması bağlamında, kayda değer bir tesiri olmuştur.

---

[40] Talip Mert, "Kısakürek-Zâde Mehmet Hilmi", **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010, s.23.

[41] Kısakürek, Ak, **Necip Fazıl Armağanı** (der. Miyasoğlu), s.73.

[42] Necip Fazıl Kısakürek, **Çile** (Takdim), Büyük Doğu Yay., 40. bs., İstanbul, 1999, s.9.

"İçinde hayatımın en güzel dört senesi geçen ve şahsiyetimin temel duyguları pişen Bahriye Mektebi"[43] şeklinde takdim ettiği okuldan tam mezun olacakken ilave edilen dördüncü sınıfa tepki olarak okulu bırakmaya karara vermiştir. Zira namzet sıfatıyla okuduğu sınıf hesaba katıldığında zaten dört yıl eğitim görmüştür. Buna rağmen kaydı silinmiş; ancak bir süre sonra bir yıl namzet, üç yıl da harp sınıfı olmak üzere Bahriye Mektebi'ni tamamen bitirdiğine dair diploma kendisine verilmiştir.(1920)

Babası annesinden ayrılmış, başka bir kadınla evlenmiştir. Büyükbabanın vefatından sonra, Bahriye Mektebi'ni bitirdiği sıralarda gelen bu ayrılık ile birlikte genç Necip ve annesini sıkıntılı günler beklemiş; en büyük yardımı dayılarından görmüşlerdir.

Annesi ve anneannesi ile bir süreliğine polis müdürü olan dayısının yanına, Erzurum'a gitmişlerdir. Orada şahit olduğu insanlar hakkında "saffet ve asalet timsali" hükmünü vermiştir.[44] Necip Fazıl'ın at merakı Erzurum'da başlamıştır. Nitekim bu merak sonradan onu, "at" üzerine eser[45] yazacak noktaya götürmüştür. 1920'de babası genç yaşta vefat etmiştir.

1921'de Bahriye Mektebi diplomasıyla direkt gidebileceği Darülfünun "felsefe" bölümüne, kendisine verilen vesikadaki eksik sınıf sebebiyle, bu diplomayla değil de imtihanı kazanmak suretiyle girmiştir.

Bahriye'deyken giriştiği ilk şiir denemeleri Darülfünun evresinde daha nitelikli bir seviyeye ulaşmış; bunları Darülfünun'u yeni bitirip kütüphanede memur olarak çalışan arkadaşı Hasan Âli Yücel'e okumuştur. Bu ilk şiirleri beğeniyle karşılayan Hasan Âli'den sonra İkdam gazetesi yazarı ve dönemin şöhretli isimlerinden Yakup Kadri'ye sunmuş; ürünlerinin kendisinin (Yakup Kadri'nin) de mensubu bulunduğu Yeni Mecmua'da neşredilmesi talebinde bulunmuştur. Sonrasını Necip Fazıl'ın dilinden aktarmak istiyoruz: "Bir iki hafta geçti, geçmedi; kafamda bir bomba!!! 17 yaşındaki çocuğun şiirleri en genci 35-40 yaşındaki üstadların yazıları

[43] Kısakürek, **O ve Ben**, s.47.
[44] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **O ve Ben**, s.48-50.
[45] Necip Fazıl Kısakürek, **Ata Senfoni**, Büyük Doğu Yay., 8. bs. İstanbul, 2008.

arasında yayınlanmaya başlamaz mı?"[46]Onu üstadlar arasında anılmaya değer bulduran şiirlerinden ikisini paylaşmak istiyoruz:

"Sevgilime kul oldum,
Güzelliği seçeli,
Varlıkta yoksul oldum,
Benliğimden geçeli.

Vücut ruha ağ gibi;
Bir düğümlü bağ gibi
Muhabbet menba gibi;
Kevserinden içeli…"[47]

Darülfünun'da felsefe öğrenimi görürken diğer taraftan büyük bir iştiyakla edebiyata, şiire yönelmiş; yeni yeni serdetmeye başladığı ürünlerini edebiyat dünyasına kabul ettirmeye çalışmıştır. Bu noktada beklenenden hızlı bir muvaffakiyet elde etmiş ve devrin mühim şahsiyetleriyle, o yıllarda meşhur olmayıp sonradan tanınacaklarla, bir bir tanışmaya başlamıştır. Darülfünun'dan ruhiyat hocası Mustafa Şekip (Tunç), Hasan Âli vasıtasıyla tanıştığı Peyami Safa, üniversiteden talebe arkadaşları Ahmet Hamdi, Ahmet Kutsi bunlardan bazılarıdır.

1924'te "Avrupa talebeliği imtihanındaki başarım yüzünden sömestirlerini ikmal etmiş olduğum"[48] dediği Darülfünun'dan mezun sayılmış; aynı yıl onun için ilk yurt dışı tecrübesi olmuştur. Bu senede Maarif Vekâleti'nin açmış olduğu "Avrupa Üniversitelerinde Tahsil" imtihanını kazanmış; imtihanı İngilizceden vermesine rağmen önce dil öğrenimi (Fransızca) sonra da "felsefe" öğrenimi için Paris'e, Sorbonne Üniversitesi'ne, gönderilmiştir. "Genç şair (Necip Fazıl), Burhan Ümit (Toprak) ve Cemil Sena felsefe okumaya gidenler arasındadır."[49] Paris'te bulunduğu dönemdeki hayatı, ilgileri hiç de gidiş amacına uygun değildir. Hatta yıllar sonra "Kâbus şehrindeki hayatımı anlatmaya hicabım ve İslami edebim

[46] Kısakürek, **O ve Ben**, s.55.
[47] Necip Fazıl Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, Büyük Doğu Yay., 18. bs., İstanbul, 2013, s.188.
[48] Kısakürek, **O ve Ben**, s.66.
[49] Necip Fazıl Kısakürek, **Bâbıâli**, Büyük Doğu Yay., 11. bs., İstanbul, 2005, s.24.

manidir."[50] sözleriyle bu nahoş dönemi tavsif edecektir. Ancak yine de bazı çizgiler sunmak suretiyle "kâbus şehirde" yaşadıkları hususunda bizi haberdar etmek istemiştir:

"Aylarca şehrin gündüzünden habersiz bir gece yaşayışı… Oteldeki odamın aynası karşısında, yanaklarımı tırnaklayarak döktüğüm gözyaşları… Çok defa otelin sabah kahvaltısından ibaret günlük gıda…"[51]

Zira bu ıstırabın nedeni, anlamsızlık vehmiyle içine düştüğü kumar bataklığıdır. Parası varken bu bataklığa kapılan genç Necip, parası olmadığı zamanları da şu cümlelerle bize anlatmıştır: "Parası olmadığı zaman yine kulüpte, herhangi bir oyuncunun arkasına geçip kendisini onun yerine koyuyor, onun kazancıyla seviniyor, kaybıyla üzülüyor, yani bir yabancıda fâni oluyor. 'Fena fil kumar- kumarda fâni olmak' demeli bu hâle…"[52]

Söz konusu dönemde eğitimi için çaba göstermeyip parasız kalınca Türkiye'ye dönmüştür.

Paris dönüşü, kısa bir süre, Salih Zeki'nin aracılığıyla İstanbul Karaköy'deki "Felemenk Bahr-i Sefit Bankası"nda çalışmış, çok sürmeden oradan ayrılıp Anadolu tecrübesi isteğiyle Osmanlı Bankası'nın Ceyhan Şubesi'nde işe başlamıştır. At ile ünsiyetinin tam anlamıyla başladığı Ceyhan da derdine deva olmamış, İstanbul'a tayinini istemiştir. Zira Darülfünun yıllarıyla Özellikle de Paris dönemi ile bohem bir hayatın içine düşmüş; çözülmesi ve dinginliğe ulaşması yılları bulan bir cenderede sıkışıp kalmıştır. Çalıştığı mekânların, yaşadığı şehirlerin sık sık değişmesi, kurtulamadığı bohem girdabının eseridir.

Ceyhan'dan sonra 1927'de İstanbul'a tayinini istemiş, Umumi Muhasebe Servisi'ne görevlendirilmiştir. Tekrar bunalan Genç Şair soluğu bu sefer Giresun'da almıştır. Orada da yapamayınca tekrar İstanbul ve tekrar Bâbıâli'ye olta atmıştır.

[50] Kısakürek, **O ve Ben**, s.64.
[51] Kısakürek, **O ve Ben**, s.64.
[52] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.30.

Şiirlerinden "Örümcek Ağı"nı, 1925'te yayınladığı şiir kitabına isim olarak vermiş ve "İşte bu kitapla ve getirdiği mana, şekil ve ruhla Necip Fazıl'ın şairliğini bütün edebiyat muhitine kabul ettirmiştir.

Üç sene sonra 1928'de ona asıl şöhretini kazandıracak "Kaldırımlar" şiir kitabını yayınlamıştır.

"1929 yazının sonlarına doğru gittiği Ankara'da, içinde 9 yıl müddetle çalışacağı ve müfettişliğe kadar yükseleceği İş Bankası'na Umum Muhasebe Şefi olarak girdi."[53] Necip Fazıl'ın on yıl dediği bu dönem[54] kesintisiz Ankara yılları değildir. Arada, 1931 yılları itibarıyla, on sekiz ay süren askerliği vardır. Altı ay Taksim'de nefer, altı ay Harbiye'de talebe, altı ayda subay olarak askerlik hizmetini görmüştür. Yine bu on yıllık dönemde fasılalarla İstanbul'da, 1933'te Trabzon, 1934'te Edirne'de bankada çalışmıştır.[55] Ankara'da bulunduğu yıllarda en sık görüştüğü kişiler Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Falih Rıfkı Atay, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimlerdir. Her gece birinin evindedir ve özellikle de Falih Rıfkı'nın evinde aileden biri gibidir.

1934 yılı, hayatının en büyük miladıdır. Bir türlü kemale erdiremediği fikir çilesi, rotasını bulamadığı hayat yolculuğu o sene tanıştığı Van'dan sürgünle İstanbul'a gelen Mürşit Abdülhakim Arvasi ile bambaşka bir mecraya sürüklenmiştir. İstanbul'daki bir bankada çalışan Necip Fazıl, iş çıkışı vapurla evine dönerken yolculuk esnasında bir adamla tanışmış, bu adam onu, öteden beri beklediği rehberine, Abdülhakim Arvasî'ye, ulaştırmıştır. Bu gelişme tam da onun ümitsizliğinin en ileri anına tekabül etmiştir. Otobiyografisi O ve Ben'de vapurda karşılaştığı bu adamı ömrü boyunca bir daha hiç görmediği şeklinde enteresan bir bilgi de vermiştir.[56] Adamın vapurda söylediği söz, ömrü boyunca kulaklarında yankılanmıştır. "Orada dinleyecekleriniz halk için, nâs için söylenen sözler… Siz o sözlerin içine girmeye ve ötesindeki hikmete ulaşmaya bakın!.."[57]O sıralarda içinde bulunduğu ruhî arayış yolculuğunda karşılaştığı bu zat vasıtasıyla haberdar olduğu

[53] Kısakürek, Ak, **Necip Fazıl Armağanı**, (der. Miyasoğlu), s.74-75.
[54] Kısakürek, **O ve Ben**, s.73.
[55] Bu on yıllık süreçteki hayat dilimi için bk. Fatmagül Topsakal, **Necip Fazıl Kısakürek Biyografisi** (Bitirme Tezi, Danışman: Mehmet Önal), G. Ü., Ankara, 1995, s.17-36.
[56] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **O ve Ben**, s.79-82.
[57] Kısakürek, **O ve Ben**, s.81.

Abdülhakim Arvasi'nin yerini yurdunu öğrenmiş ve ilk tanışması Beyoğlu'ndaki Ağa Camii'nde olmuştur. Oraya sonradan dünyaları büsbütün ayrılacak Abidin Dino'yla gitmiş ve tesiri altında kaldığı Arvasi'yi daha sonra evinde, yine Dino ile ziyaret etmiştir.

Necip Fazıl'ın Arvasi'ye olan bağlılığı bir anda vuku bulmamıştır. İlk buluşmalarında manevi doygunluk hissine kapılırken, ondan ayrıldıktan sonra tekrar eski hâline dönmüş ve bu hâl yaklaşık bir sene devam etmiştir. Nihayet 1935 baharında Ankara'ya, yine bankaya girişi ile başlayan süreç içinde geçirdiği uykusuz geceler, içini yiyip bitiren vehim, yalnızlık, mana arayışı artık yerini sükûnete ve mürşide muhabbete, bağlılığa bırakmıştır.

Aynı sene 1934'te Beylerbeyi'nde yerleştikleri yeni yalıda nispeten daha farklı bir hayat tarzı içindedir. "Bohemlikten biraz sıyrılmış, şimdi de 'konfor ve dekor' merakına düşmüş vaziyetteyim. Madde estetiğine tutuluş..."[58] sözleriyle yeni hayatını anlatan Necip Fazıl, bu defa anne tarafıyla iç içedir. Yalıda annesi, anneannesi ve dayısıyla birliktedir. İbadete düşkünlüğü ve safiyeti ile anneannesi; ona eş derecede dindarlığıyla annesi ve buna ilave olarak da kendisini kardeşlerinin, Necip Fazıl'ın dayılarının, hizmetini adayan hususiyeti onun kaleminden bize yansıyanlardır.

1935'te ilk piyesi Tohum'u yazmıştır. Sahnelenen oyunda başoyuncu olarak Muhsin Ertuğrul oynamış, ancak Necip Fazıl beklediği ilgiyi göremeyince eserin tutmadığı hükmünü verip büyük bir azimle "Bir Adam Yaratmak" piyesini banka müfettişi olarak teftişe gittiği Zonguldak'ta kaleme almıştır. Muhsin Ertuğrul, bu oyunda da rol almış; eser bu defa çok beğenilmiştir. Ankara'da bulunduğu sıralarda 1936'da Ağaç dergisini çıkarmaya başlamış, yedinci sayıdan itibaren derginin merkezi İstanbul'a taşınmıştır.

Necip Fazıl yaşadığı dönüşümün ilk işaretlerini, matbuat dünyasında Ağaç dergisiyle vermiş, bu işaretler Nurullah Ataç ve daha başkalarınca şaka, özenti olarak algılanmıştır. Dergi çıkınca, hakkında söylenenler ve onun cevabı dikkate değerdir:

"Ağaç çıkınca, Mistik Şair hakkında görüşler:

[58] Kısakürek, **O ve Ben**, s.75.

Burhan Belge:

-İslâm komünisti!..

Falih Rıfkı:

-İslâm faşisti!..

Yakup Kadri:

-(Neo-müzülman)...

Mistik Şair de şu karşılığı vermişti:

-Bunlar, beni değil, İslâmî hangi şartla kabûl edebileceklerini ilân ediyorlar... Ve katıksız, pazarlıksız İslâmı anlamıyorlar..."[59]

Büyük Doğu süreciyle birlikte bunun bir heves, farklı görünme isteği olmadığı anlaşılmış, Necip Fazıl'a göre saflar belirginleşmiştir.

Mehmed Âkif'in kaleme aldığı İstiklâl Marşı, bazı çevrelerce tartışılmaya başlanmış ve yeni bir marş yazdırılmak istenmiştir. Necip Fazıl'a göre "Gaye açıktı: Akif'in manzumesindeki İslâmî hava, sonu lâisizmada karar kılan bir rejimin kaynağındaki heyecana, daha doğrusu maksada uygun sayılmıyordu."[60] Yazana on bin lira ödülün verileceği marş için Necip Fazıl'a teklifte bulunulmuştur. Bu çerçevede sonradan "Büyük Doğu Marşı" adını alacak şiiri kaleme almış; şiir, kendisine teklifi yapanlarca çok beğenilmiş, ancak onay makamındaki şahsın vefatıyla hedef, gerçekleşme imkânı bulmamıştır. Necip Fazıl, şiiri için "Âkif'te hoşa gitmeyen İslamî hava, asıl bu şiirde, gizli bir iklim dokusu hâlinde mevcuttu…."[61] yorumunu yapmıştır.

"Kapısının önünde emir bekleyen sırma elbiseli hademe, cebindeki açık hesap müfettiş çeki, onu her an yaklaştığını sezinlediği asıl hizmetinden alıkoyamazdı."[62] diyerek hesap işlerine bir tarafa bırakıp asıl hizmete koşmak gayesiyle bankadan 1939 itibariyle istifa etmiştir. Asıl hizmetten maksadı onu ötelerin ötesine çağıran sese kulak verip esas gayeye, Allah'a, yürümektir. Ancak vuslat için bu geçici konakta yapılması gerekenler vardır. Bunlardan onca en mühimi kanalizasyona benzettiği Bâbıâli'yi mefkûresi uğrunda kirinden arındırıp oradan değişmez ölçüleri,

[59] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.236-37.
[60] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.242.
[61] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.243.
[62] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.244.

hakikati halka duyurmaktır. Bu amaçla istifa sonrası zaman kaybetmeden Hakkı Tarık Us'un kardeşi Rasim Us'un idaresindeki "Haber" gazetesinde fıkra yazarlığına başlamıştır.

1939 sonrası geçimi de dâhil her şeyiyle Bâbıâli kazanının içine girmiştir. Fakat onun Bâbıâli ile olan ilişkisi 1924'e kadar uzanmaktadır. Dolayısıyla elli yılı aşan bir iç içelik söz konusudur.

1938'de kaleme aldığı "Künye" piyesi, 1939'daki "Çile" şiiri gibi ürünleriyle bu tarihlerden vefatına kadar şiir, tiyatro, senaryo romanı, hikâye gibi edebî türlerle fikirlerini örgüleştirdiği gazete, dergi yazıları ve kitaplarıyla yoğun bir yazı çalışması içine girmiştir. 1941'de Babanzâdelerden Neslihan Hanım'la evlenmiştir. Birçok konuda olduğu gibi evlilikteki tercihinde de mürşidine bağlılığı kendisini göstermiş, onun onayıyla evlilik gerçekleşmiştir. Bu evlilikten beş çocuk dünyaya gelmiştir. Sırasıyla Mehmet, Ömer, Ayşe, Osman ve Zeynep.[63]

1939-1944 aralığında Ankara ve İstanbul'da hocalık yapmıştır. "Zamanın Maarif Vekili Hasan Âli Yücel tarafından Ankara Yüksek Devlet Konservatuarına ve Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'ne Hoca olarak tayin edildi. 1940'ta bu profesörlük işinin 'trenlerde kondöktörlüğe döndüğü'nü söyleyerek Hasan Âli'den İstanbul'da bir görev istedi. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yüksek Mimarî kısmına atandı. Ayrıca Robert Kolej'in son sınıflarında Edebiyat Hocalığı yaptı."[64] 1942-1943 kışında Erzurum'a askere gönderilmiştir. 45 günlük askerliği esnasında yazmış olduğu siyasi bir yazı nedeniyle Sultanahmet Cezaevi'nde bir günlük hapis yatmıştır.

İstikametini bulan uzun arayışlarından sonra sahip olduğu birikimi mürşidinden gelen manevi destekle, cevherini sunmak, davasını kitlelere duyurmak amacıyla 17 Eylül 1943'te büyük doğu dergisi çıkarmaya başlamıştır. Derginin çıkış müjdesini vermek üzere Abdülhakim Arvasi'ye gittiğinde, onun, İzmir'e sürgün gönderildiğini öğrenmiştir. Birkaç ay sonra serbest bırakılınca yakınları tarafından

[63] Kısakürek, **O ve Ben**, s.179.
[64] Kısakürek, Ak, **Necip Fazıl Armağanı**, (der. Miyasoğlu), s.77.

Ankara'ya götürülen Arvasi, 27 Kasım 1943'te orada vefat etmiş ve Bağlum'a defnedilmiştir

Büyük Doğu dergisi, 1944 yılının ilkbaharında kapatılmış; dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in emriyle ders verdiği Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevine de son verilmiştir. Bu süreçte takibat altına alınan Necip Fazıl, yarım kaldığı gerekçesiyle ordu tarafından tekrar askerlik görevi için Eğirdir'e gönderilmiştir. Yaz boyunca orada kalan Necip Fazıl 1944-45 kışında askerlik görevini İzmit'e aldırtmış, bu tecrübeyi de orada tamamlamıştır.

Büyük doğu dergisinin yayın serüveni için sözü Akif İnan'a bırakıyoruz:

"1943'te çıkan ilk Büyük Doğu'lar 33 sayı çıkabildi. 'Henüz rengini tam belli etmek imkânı bulamayan' bu başlangıç dönem bile Bakanlar Kurulu Kararı ile kapatıldı. İçine: 'Allah'a itaat etmeyene itaat edilmez' mealindeki bir Hadis konuldu diye. Ve bu arada Üstad'ın ilk hapsi vuku buluyor.

1945-46 dönemi, son sayısının kapağına 'Başımızda kulak istiyoruz' sözü yazıldığı için, devrin Devlet Başkanı'na hakaret addedilerek kapatılıyor.

1947 dönemi daha çok maddi imkânsızlık yüzünden kapanıyor.

1949 dönemi önce günlük gazete, daha sonra haftalık dergi şeklinde çıkar. Bir de Büyük Doğu Cemiyeti kurulmuştur. Sayısız dâvalar açılır haklarında.

1950 dönemi, iktidar değişimi dolayısıyla çıkan af kanunundan istifade ile düşen eski dâvalar sebebiyle rahat bir ortam bulabilir gibi olursa da açılan yeni davalar bir kez daha Üstad'ı hapse gönderdiği için 54'üncü sayıdan sonra dergi yine kapanır. Bu arada ülke sathında yaygınlaşmış bulunan B.D. Cemiyeti de kapatılacaktır.

1951-52 dönemi, yine günlük gazete olarak başlar. Bu kez de Malatya hadisesi dolayısıyla, Üstad yine tutuklanır. Sonunda beraat eder ama, 1 yıl 3 gün tutuklu kalmıştır cezaevinde.

1954 dönemi dergi şeklindedir. Yine kapanır.

1956 dönemi günlük gazetedir. Büyük Doğu çıkarken, yine bir hapis. 8 küsur aylık.

1959 dönemi, büyük boy dergi olarak yayınlanır. 27 Mayıs 1960'ta 9'uncu kez hapse düşer.

Daha sonra 1978'e kadar 6 dönem daha Büyük Doğu'ları çıkaracaktır. Aşağı yukarı hepsi aynı engeller dolayısıyla kapanır."[65]

Dönemin Tek Parti yönetimi ile bir türlü anlaşamamıştır. Zira Büyük Doğu davası çerçevesinde neşrettiği yazılar nedeniyle dergisi sık sık kapatılmış, maddi sıkıntı içerisine girmiş, hapis cezalarına maruz kalmıştır. 1947'de maddi yokluğun dibe vurduğu bir dönemde düzenlenen tiyatro eserleri yarışmasına "Sabır Taşı" oyunuyla katılmış; "CHP Sanat Mükâfatı"nı kazanmıştır. Ancak Parti yönetimi jürinin kararını iptal etmiş ve ödül verilmemiştir. Bu yıl içerisinde mizah dergisi "Borazan"ı çıkarmıştır.

1949'da Büyük Doğu Cemiyeti'ni kurmuş, bir yıl sonra cemiyetin Kayseri Şubesi'nin açılışından sonra bir yazısına dayandırılarak Türklüğe hakaret iddiasıyla hapis cezasına çarptırılmıştır. Demokrat Parti'nin 1950'de seçimleri kazanmasının ardından çıkarılan "af kanunuyla" hapisten kurtulmuştur.[66]

1957-58 yıllar içinde birkaç ayı İstanbul Toptaşı'nda, kalan kısmı da hastalığı sebebiyle Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde olmak üzere 8 ay hapis yatmıştır. Hapisten kurtulma konusunda ümitsizliğe kapılan Necip Fazıl, ümitlerin tükendiği bir anda "tashihi karar"la hapisten çıkmış olur. Bu hapis döneminde ziyadesiyle bunalan Kısakürek, iki sene sonra 1960-61 yıllarında yine Toptaşı Cezaevi'nde bu defa bir öncekinden daha sarsıcı mahkûmiyeti tatmıştır. Burada kendi ifadesiyle kendisini hallaç pamuğu gibi atan maddi hastalıkların yanında çektiği ruh sancısı, son haddine varmıştır. Öyle ki Kısakürek'in art arda maruz kaldığı hapislerden çokça yıpranan eşi Neslihan Hanım ile pürüzler yaşamaya başlamıştır. O ve Ben'inde eşi için "Otuz yedi yıldır ki zevcemle aramda sadece Efendimin yümniyle bereketiyle benim yüzümden çektiği bin bir musibete rağmen küçük çekişmeler dışı, hainliğe kaçan hiçbir hâdise ve bağ gevşemesi olmamıştır."[67] diyerek onu vefa ve muhabbetle anmıştır. Bunca hapis ve maddi sıkıntılara karşın Neslihan Hanım'ın ufak tefek tepkiler vermesi gayet tabii karşılanacaktır. Nitekim bu son mahkûmiyetinde Necip Fazıl da böyle düşünmüş; ne eşine, ne annesine, ne de bir başkasına kızıp serzenişte

[65] Akif İnan, "Hayatından Çizgiler", **Necip Fazıl'a Rahmet-Özel Sayı- Mavera**, Yıl 7, C.7, S. 80-81-82, Temmuz-Ağustos-Eylül, 1983, s.8-9.
[66] Kısakürek ve Ak, **Necip Fazıl Armağanı**, (der. Miyasoğlu), s.80-81.
[67] Kısakürek, **O ve Ben**, s.180-81.

bulunabilmiştir. Hatta celalliği ve tartışmacı üslubuyla bilinen Necip Fazıl'ın ruhî portresi bambaşka bir hâl almış; hapis onu, hapishanedeki en alt seviyedeki insana karşı bile kıran değil kırılan, kızan değil kızılan insan hâline getirmiş; tasavvuftan aldığı terbiyeyle nefsini buna alıştırmıştır. "Allah için öfkeden başka hiçbir davranış kabul etmiyorum. Benim kalbim kırılmak içindir; başkalarının kalbiyse okşanmak için… Asıl ben, kalp kırmamaya bakayım…"[68]

Sağ ve dindar kesimin büyük sevinçle karşıladığı Demokrat Parti iktidarı, onun nezdinde böyle bir yankı bulmamış; zira bu partiyi muvazaa ile (danışıklı dövüşle) iktidara geldiği inancını taşımıştır. Nitekim Demokrat Parti döneminde yine Büyük Doğu sık sık kapatılmış; yargılanmalar, hapisler peşini bırakmamıştır.

Büyük Doğu'nun beşinci devresinde, 1951'de Necip Fazıl ve hareketini, dindar kesimin gözünden düşürmek için "kumarhane baskını" komplosu düzenlenmiştir. O tarihlerde Büyük Doğu'da, Demokrat Parti'yi tenkit yazıları nedeniyle iktidarla araları açılmış; Necip Fazıl'ın belirttiğine göre, Demokrat Parti içinden bir ekipçe kendisine komplo düzenlenmiştir. Necip Fazıl'ın kaydettiğine göre komplonun özeti şudur: Bir gece bazı kişilerce Büyük Doğu Cemiyeti merkezine gizlice girilip her şey karıştırılmış ve bazı mektuplar götürülmüştür. Olay üzerine, hapishanedeyken tanıştığı bir adamdan cemiyet merkezi için güvenlikçi bulmasını istemek üzere adamın işlettiği kumarhaneye gitmiş; adamı beklerken gerçekleşen polis baskınıyla emniyete götürülüp alıkonulmuştur. Ertesi gün Vatan Gazetesi olayı "Necip Fazıl Kumarda Basıldı" manşetiyle vermiştir. Necip Fazıl bu bilgiyi verirken Adnan Menderes'i meselenin dışında tutmuş, onun bu komployla alakasının bulunmadığını belirtmiştir. Yıllar sonra gazetedeki görevli Cahit Yamaç da bu komployu bir mektupla itiraf etmiştir.

Vatan gazetesinin sahibi gazeteci Ahmet Emin Yalman 1952'de Malatya'da kendisine karşı düzenlenen bir suikast girişiminde yaralanmış, Necip Fazıl da "azmettiricisi" olduğu iddiasıyla yargılanmıştır. Kısakürek saldırıyı gerçekleştiren lise öğrencisi Hüseyin Üzmez'i tanımadığını, olay sebebiyle hapiste tanıdığı Üzmez ve kendisine kurulan kumpas ile ilgili savunmasını yapmış ve tarihe meşhur

[68] Kısakürek, **O ve Ben**, s.244.

savunmalarından biri olarak geçmiştir. Neticede bir yıl üç gün kadar yargılanma süreci ile beraber hapis yatmış bu olay, acı bir zindan tecrübesi olarak tarihe iz düşmüştür.

Necip Fazıl 1963 itibarıyla konferanslar serisine başlamıştır. Otuz yıla yakın çırpınışı meyvelerini vermeye başlamış, Anadolu'nun dört bir yanından hamurkâr Necip Fazıl tarafından yoğrulmuş Büyük Doğu gençliğinin davetleriyle üç yüzü aşkın konferans tertiplenmiştir. 1965'te b.d. (Büyük Doğu) Fikir Kulübü'nü kurmuş, kulüp adına konferanslar vermiştir. 1960-70 aralığında ülkenin basın-yayın alanındaki kısmi özgürlüğe rağmen yazı, kitap ve konferansları nedeniyle yargılanmalara maruz kalmıştır.

Kutsal topraklara "Hac" farizası münasebetiyle 1973'te gitmiş; ibadeti ve seyahati esnasında Mekke, Medine ve Cidde üçgeninde müşahedelerini ve hissiyatını "Hac" adıyla kitaplaştırılmıştır. Daha önce altı ayrı kitap hâlinde yayınladığı şiir kitaplarını 1974'te "Çile" adıyla tek bir kitapta toplamıştır. 1925'te "Örümcek Ağı", 1928'de "Kaldırımlar", 1932'de "Ben ve Ötesi" 1955'te "Sonsuzluk Kervanı", 1962'de "Çile" ve 1969'da "Şiirlerim" adıyla yayınladığı şiir kitaplarını tek bir kitapta, Çile'de, toplayarak şu notu düşmüştür: "İşte ilk şiir kitabım bu, hepsi bu kadar ve bu kitaba gelinceye dek başka hiçbir şiir, bana, adıma ve ruhuma mal edilemez."[69]

Bir şair veya yazarın şiir hakkındaki düşüncelerinin sistematik hâli olan poetikayı Türk edebiyatında en derli toplu sunan sanatkârlardan biri olan Kısakürek'e 1980'de Türk Edebiyatı Vakfı'nca "Sultan'üş-Şuara (Şairlerin Sultanı)" unvanı verildi. "Son gün olmasın dostum, çelengim, top arabam/ Alıp beni götürsün, tam dört inanmış adam..."[70] vasiyetinde bulunan Necip Fazıl, doğduğu günden bir gün önce 25 Mayıs 1983'te maşerî bir kalabalık tarafından son yolculuğuna uğurlandı.

[69] Kısakürek, **Çile**, s.11.
[70] Kısakürek, "Vasiyet", **Çile**, s.111.

## 1.2. DOĞU VE BATI ARASINDA NECİP FAZIL'IN DÜŞÜNCESİ

Necip Fazıl'ın düşünce dünyasını iki dönem hâlinde ele almak isabetli olacaktır. Birinci dönem, küçüklüğünden Abdülhakim Arvasi ile tanıştığı 1934'e kadardır. İkincisi ise bir milat değerindeki tanışma ile başlayıp ömrünün sonuna kadar süren dönemdir.

1934 sonrasında yaşadığı dönüşüm daha ziyade ruhî boyutuyla, kulluk boyutuyla, düşüncesini sistemleştirip daha sonra aksiyona geçirmesi boyutuyla olmuştur. Yoksa 1934 öncesinde "inançtan yoksun" demek çok yanlış olur. Zira büyükbabasından aldığı ilk eğitim dinî temellidir. Aynı anda Batı klasikleri yoluyla Batı medeniyetine de açılmış, ancak bu açılım, o medeniyeti benimsemeye dönüşmemiş; tanıma, vakıf olma şekliyle kalmıştır. Bahriye Mektebi'nde İbrahim Âşkî vasıtasıyla çok güçlü olmamakla beraber tasavvufla ilk ünsiyet, onda aile köklerinden gelen Doğulu zihin dünyasını kişilik zeminine oturtmuştur. Evet, o, bu pencereden bakmakta; yalnız, gönül dünyasını bir türlü kuramayışı eğitim, askerlik, Paris, Bâbıâli ve iş hayatında onu bohem girdabına sürüklemiştir. Girdaptan kurtulmaya başlaması 1934'te Abdülhakim Arvasi ile tanışmasıyla gerçekleşmiştir. Bu başlangıç hemen kesin bir sonuca ulaşmamış; silkiniş ve kendini bulma süreci, yılları bulmuştur. Ancak şu bir hakikattir ki "kitaplık çapta eser" 1934 sonrasında gerçekleşmiştir.

Hayata gözlerini açtığı konak, ilk tesir çevresidir. Oradaki en mühim şahsiyet büyükbabasıdır. Zira duruşu asaleti ve ilgisiyle olduğu kadar bilgisiyle de küçük Necip'i çocukluk dönemi için doyuracak niteliktedir. "İlk dinî telkinlerimi ondan aldım. Yatakta ondan hep dinî menkıbeleri dinliyorum."[71] Maraşlılık ve Anadolu bilinci yine büyükbabasından tevarüs edenlerdendir. Düşünce planında konaktaki diğer kişilerin bir tesir de bulunduğunu söylemek biraz güç olsa da büyükannesinin yaramazlıklarını durdurmak amacıyla ona yolunu açtığı, Fransız edebiyatından kitap dünyası ile annesine bağlılığının şekillendirdiği ruh ve duygu dünyası, bir şekilde ilk oluşumu sağlamıştır denebilir. Maraşlı Mustafa Efendi'nin Konak'ta verdiği Kur'an dersi de yine ilk tesirlerdendir.

[71] Kısakürek, **O ve Ben**, s.21.

Darülfünun'daki felsefe öğrenimi, Batı medeniyetini ve köklerini tanımasına zemin hazırlamıştır. Bu yolla Eski Yunan'dan günümüze kadarki felsefî ekolleri ve düşünüş biçimlerini öğrenmiştir. Paris Sorbonne Üniversitesi'ndeki öğrenimi sayesinde, amacına ulaşmasa da, Batı'yı kendi vatanında yakinen tanıma imkânı bulmuştur. Darülfünun sonrası başlayan bohem hayatın sanatına katkıda bulunduğu söylenebilir. Murat Belge, babasıyla dostluğu bulunan Necip Fazıl için "Ben düz bir karakterden iyi bir sanatkâr çıkabileceği kanaatinde değilim. Kompleks bir iç dünyanın ürünüdür sanat."[72] diyerek bohem oluşun bu yönüne dikkat çekmiştir. Bununla beraber böylesi bir hayat, yeni bir hayata başlangıç için geçilmesi gereken bir eşik olmuş ve -görüntüde- yıllarını heba etmiştir. Ta ki 1934'teki tanışmaya kadar. Ancak Arvasi, tasavvuf, yeni sanat anlayışı ve İslam'la biçimlenen din ve dünya görüşüne geçmeden önce onun düşünce temellerinden Batı medeniyeti ile başlamak istiyoruz.

Necip Fazıl, ömrü boyunca, tehlikeli konumuyla bâtılın en bariz temsilcisi gördüğü Batı medeniyeti ile hakkın temsilcisi konumundaki Doğu medeniyeti arasında mukayeseler, atıflar ve analizlerde bulunmuştur. Diyebiliriz ki bu, onun düşünce dünyasının en önemli argümanı durumundadır. Batı medeniyeti, onun nazarında sadece Aydınlanma dönemiyle gelişen Batı olmayıp kökü çok daha eskilere giden bir sentez ve kombinasyonun ürünüdür. Batı medeniyeti için geliştirdiği formül: "Yunan aklı + Roma nizamı + Hristiyan ahlak ve hassasiyeti = Greko Latin medeniyeti."[73] Bu bağlamda meselenin künhüne vakıf olmak için işe, Eski Yunan'la başlamak gerektiği düşüncesindedir.

Eski Yunan'da bilinen ilk dönemi, Yunan mitolojisinin doldurduğu boşluk meydana getirmektedir. Ona göre Yunan mitolojisi, insana özgü zaafların hepsini kendilerinde barındıran sahte tanrıların birbirleriyle buluştuğu hokkabazlık panayırıdır. Gerçeğe tamamen ters bu masallara Batılı, hakikat tarafından değil, zevk ve estetik tarafından bağlanmaktadır. Bu hususu şu sözlerle belirtir: "Neticede Yunan (Mitolojisi)ni bir büyük hokkabazlık panayırı diye alabilirsiniz. İçinden, ilâh kabul

[72] Murat Belge, **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak, Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek- Hece**, Yıl 9, S. 97, Ankara, Ocak 2005, s.548.

[73] Necip Fazıl Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.17.

edilen birtakım tiplerin, insanî zaaflara batmış, birbirleriyle boğuştuğu panayır... Bu panayıra bugün Garp çok uzak olduğu hâlde, zevkinin içinde (mitoloji)yi daima taşır. Ve bu yalanın (estetik) cazibesine öyle kapılır ki onu doğru bile sayabilir. Yunan (mitolojisi) bugünkü Batı yalanının ilk kaynağıdır."[74]

Estetik ve fikir planında eski Yunan plastik zemine bağlıdır. Dış şekle verilen önem "görünmez"e olan imana engel olmuş; buna karşılık maddeyi merkeze oturtarak tabiatı ve görünürü başat hareket noktası olarak belirlemiştir. Mitolojik dönemden sonra gelen anlayışlar, ekoller hep bu esas üzerinde yol almışlardır.

En eskilerden İyonya Mektebi "anasır-ı erbaa" denilen "ateş, hava, su, toprak" gibi dört unsur öğretisinin sahibi olup her eşyayı bir şeye irca etmek anlayışındadırlar. Bu, "Görünmez"i "görünür"e bağlı kılarak ilahlaştırmaktır. Panteistler de Allah'ı bulmaya giden yolda eşyayı putlaştırarak müşahhasın sağlığında heder olmuşlardır.

Gökleri adetlere bölen, musikiyi sayı hesabıyla ele alan, göklerin dönmesinden âhenk, âhenklerden de sayılar çıkaran sayı mistisizminin sahibi Pythagoras da ötelere, görünmeze uzanamayanlardandır. Sonrasındaki fetret döneminin ürünü sofistler, ona göre akıl yobazlarıdır.[75]

Sofistlerin mantık çıkmazlığı içinde eski Yunan için yeni bir tefekkürün öncüsü bir şahsiyet belirmiştir: Sokrates. O, Batı düşüncesinde ilk defa "metot" fikrini getiren kişidir. "Niçin"den önce "nasıl"ı arayan Sokrates, Necip Fazıl'a göre düşünüşüyle tevhidî çizgiyi yakalamış bir muvahhiddir.

Sokrates'in talebesi Platon ise "idealizm" fikrinin sahibidir. Platon maddenin nedenselliğini madde içinde aramaz; fizikötesinde, idealar âleminde arar. İnsanın içi o idealar âlemine bağlıdır. Madde, fikrin sadece suret ve şekil kazanmasıdır. Kısakürek, Platon'a peygamberlerden daha aşağı, sıradan insan aklının çok üstünde bir konum atfetmiştir.[76]

---

[74] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam** Tasavvufu, s.19.

[75] Bahsi geçen ekollerle ilgili daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu,** s.17-22.

[76] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.26-27.

Aristoteles, hocası Platon kadar olmasa da müessire yarı idealist bağlı bir şekilde esere, yani tabiata gider. Ancak Aristoteles maddeci değildir. Necip Fazıl bu üç şahsiyeti Batı düşüncesinin temeli olarak görmektedir. "Bu üçü (Sokrat, Platon ve Aristo) hemen hemen maddenin üç buudu gibi derinlik, uzunluk, genişlik hâlinde bütün Garp felsefesinin temeli... Bütün Batı tefekkürünün usûlcü, idealist ve maddeci olarak bunlardan birine ircaı kabildir."[77]

Üç temel filozoftan sonra Zenon, Epikür ve nihayet Phyrrhon ile "hiç"çilikte sonlanan Yunan düşüncesinin akıbetini, on dokuzuncu yüzyılda zirveye çıkan aklın zaferinin Bergson ile yeniden çoküşüne benzemektedir. İşte bu nedenle Necip Fazıl, İslam tasavvufundan da aldığı telkinle "Bu iş ne akılla olur, ne de akılsız!.. Yani: Aklın son vazifesi, kendi hiçliğini görmek ve sınırını çizmektir."[78] diyerek Eski Yunan ile şu anki Batı medeniyetinin akıbetlerinin analizini yapmıştır.

Batı düşüncesinin sacayaklarından biri de Hristiyanlıktır. Hz. İsa sonrası dava yükünün üzerlerine kaldığı havarilerden tevhidî anlayışta kalanların yani İsevilerin inancı, yayılma istidadı göstermiştir. Necip Fazıl, Hz Peygamberin gelişine kadar İsevilerden gerçek mümin, gerçek veli çıkabileceğini belirtmiştir. Onlar sahip oldukları ruhla Roma'nın Eski Yunan'dan tevarüs eden dış çekiciliğini yerle bir etmiş, bu toplumu kendi anlayışı içinde âdeta eritmiştir. Bununla birlikte İseviliğin de teslisle tahrif oluşundan sonra Batı'nın yüzyıllar süren karanlık dönemi başlamıştır. Bu bakımdan o, İseviliği, Hz. Peygamber'den önceki dönem için olmak kaydıyla, o dönemki hak yol; Hristiyanlığı da tahrif olmuş din olarak izah etmektedir. Bu din, daha ilk asırlarda tahrif olmuştur.[79]

Rönesans ve Reform hareketleri çerçevesinde Alman Martin Luther, dinin ıslahı ve dizaynı için Alman Protestanlığını kurup hurafelere ve akla ters safsatalara savaş açmıştır. Necip Fazıl'a göre Batı'nın sarsıldığı bir anda, on altıncı asırda Osmanlı, kılıçla beraber fikri, İslam fikrini, oralara ulaştırsaydı, arayış içindeki filozoflar ve toplumlar Hristiyanlığın ıslahı yerine İslam'a kucak açacaklardı. İşte Müslümanların, gücün zirvesinde ihmal ettikleri gerçek.

---

[77] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.28.
[78] Kısakürek**, O ve Ben**, s.162.
[79] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.36-41.

Necip Fazıl, dünya ölçeğinde bir dirilişi gerçekleştiren, özellikle on yedinci asır Batılı filozofların kendilerini, toplumlarını ve esaret altındaki aklı özgürlüğüne kavuşturduklarını belirtmiştir. Hemen hepsinin ortak özelliği, gayretleriyle aklın son sınırına yaklaşmaları; kiminin bu son sınırda çıldıracak noktaya gelip soluğu tahrif olmuş Hristiyanlıkta alması, ama son ve gerçek din İslam'ı ve kâinatın Efendisi'ni bulamayıp aklın çaresizliği cenderesinde sıkışıp kalmalarıdır.

Kısakürek Batı medeniyetini; edebiyatı, felsefesi, sanatı, mimarisi, teknolojik gelişimiyle iyi tanımış; tanımayı analiz ve tenkit seviyesine çıkarmış biridir. Eski Yunan'dan Sokrates, Platon, Aristoteles; Rönesans ile birlikte on altıncı asırda Bruno, sanat alanında Michelangelo, Leonardo da Vinci; on yedinci asırda Descartes, Batı'nın en büyük kafa telâkki ettiği Pascal; on sekizinci asırda Kant; on dokuzuncu asırda Hegel, Nietsche, Boudlaire, Rimbaud; on dokuz ve yirminci asırlarda Bergson ve Blondel ile yirminci asırda Einstein çalışmalarını önemle ve takdirle bahsettiği şahsiyetlerdir.

On yedinci yüzyılın, Hristiyanlıktan kopmadan akıl denizinde yol almaya çalışan filozofları işi, bir zaman sonra kuru akılcılığa doğru götürmeye başlamışlardır. Alman düşüncesi bu gidişe "dur" demek istemiş; bu yoldaki en büyük model Kant, aklın bütün sokaklarında, içine nüfuz edip dolaştıktan sonra, akıldan idealizme geçmiş biridir. Aklın içinden aklın üstünü arama metotunu geliştiren Kant, meseleyi izahta "fenomen" ve "numen" kavramlarını kullanmıştır. "Hadisenin zaman ve mekân içinde bize görünüşü -ki buna (fenomen) diyoruz- esastır. (Nomen) ise sınırlanması imkânsız bir şey... (Fenomen) gördüğümüz şeylerin his aynalarımızdaki ilk irtisamlarıdır. Bize görünenler... (Nomen) ise kendisi neyse odur. Zâtı neyse o..."[80]

Algıladığımız dünya, algısal gerçeklerimiz olan "fenomen" çember içine alınıp somutlanabilir, oysa "numen"ler ihata edilemez. Kant, bilgiyle müşahhaslaşan fenomen ile bilgi dışı numen arasında bir vasıtadan bahsetmektedir ki o da "ruh"tur. "O (ruh) Allah'a taliptir, ahlâka taliptir."[81] Buraya kadar gelebilen Kant, benzer durumdaki Pascal ve diğerleri; Hz Peygamber'le gelen son ve hak din İslam'ı kabul

[80] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.57-58.
[81] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.58.

etmediklerinden ya acziyet içindeki beşer akılları ya da aklı Hristiyanlıkla buluşturan tavırları, onları gerçeğe ulaştıramamıştır. Pascal da benzer bir durumdadır. "Düşünceler" isimli eserinde "Her şeyi aklın eline bırakmaya kalkarsak, dinimizin gizemli ve olağanüstü hiçbir tarafı da kalmayacaktır. Öte yandan aklın prensiplerini ihlal etmeye kalkışırsak, o zaman da dinimiz saçma ve gülünç olacaktır."[82] demiş; aklı saf dışı bırakmak, akıldan başka hiçbir şeyi kabul etmemek[83] şeklinde iki aşırılığa dikkat çekerek akıl konusunda İslam tasavvufunun getirdiği ölçülerle aynı noktaya varmıştır.

On dokuzuncu asırda artık Avrupalı filozofların çoğunluğu, kendilerine önceki üç asırdan tevarüs eden akla gidiş yolunu büsbütün materyalizm ve pozitivizme dönüştürmüşlerdir. Pozitivizm artık "aklı" bile gerçeğe giden yolda yetersiz ve subjektif görmüş, temel olarak deneyi esas almıştır.

Diğer yandan Marks ve Engels, Alman filozof Hegel'in idealizme de evrilebilen materyalizmini kendi sistemlerine uydurmuşlar, Necip Fazıl'a göre insanlığa "Budanmış ve hayvanî içgüdülere indirilmiş bir insan kafası ve ablak bir dünya"[84] bırakmışlardır.

Marks ve Engels'ten önce sistemini kuran sosyalizm, daha silik ve ne vadettiği belli olmayan bir düşüncedir: "O hiçbir manevî müesseseyi inkâr etmiyor; fakat kendisi de, şu veya bu, bir inanç kutbu getirmiyor ve madde taksimindeki adalet duygusunu, o maddenin üstünde bir mâna mihrakına bağlayamıyor. Böylece ana fikir platformasından hiçbir iz vermeyen, boşlukta ve bomboş, yarım bir sistem meydana çıkıyor."[85]

Marks ve Engels, teorileriyle sosyalizmi daha ileri boyuta dönüştürmüşler, zira sosyalizm geçiş döneminin sistemi olup ideal bir düzen değildir; komünizme geçişte aracı konumundadır. Onlara göre asıl hedef komünizme varmaktır. Kısakürek bu ideolojiyi aksiyon değil, reaksiyon olarak değerlendirmektedir. Komünizmin ahlak anlayışını ise bir cümleyle özetlemiştir: "Ruhî kıymet,

[82] Blaise Pascal, **Düşünceler**, Metin Karabaşoğlu (çev.), Kaknüs Yay., İstanbul, 2003, s.76.
[83] Pascal, **Düşünceler**, s.77.
[84] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.65.
[85] Kısakürek, **Çepçevre, Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.42.

mukaddesat ve manevî hürmet zabıtasına tabi olmaksızın, dilediğini, içinden geldiğini yapabilmenin ahlâkı…”[86] Lenin, düşüncesi ve idealleri ile değil, ama yaşantısıyla Necip Fazıl’ın dikkatini çekmiş, onun nazarında Lenin “materyalizm ahlakına, idealizm metotuyla erişmek ister.”[87]

Dolasıyla o, hayat tarzıyla materyalizmden ziyade semavi bir dinin öngördüğü değerlere daha yakın durduğunu göstermiştir.

Komünizme karşı geliştirdiği sert muhalefetin benzerini, kapitalizme ve onun merkezi ABD’de yöneltmiştir. Dünyanın süper gücü konumundaki ABD’de hürriyet başıboşluk ve laubalilik anlamına gelmekte; ruha ve ruhi değerlere taalluk eden tarafının olmadığını belirtmiştir. İlme verdiği önem de sadece fayda esasına dayanmakta ve pragmatizmin neden olduğu maddeci anlayışa kaymaktadır. ABD’nin fikirde değilse de uygulamadaki maddeciliğine karşın Rusya fikirde maddeci olup uygulamada ise enternasyonal fikrî altyapısına rağmen idealist bir anlayışla işi Rus milliyetçiliğine vardırmaktadır. 1973’teki Hac ziyareti sırasında Pakistanlı bir doktorla diyaloğu ABD’ye karşı konumunu netleştirmektedir.

“Doktor:

- Evet, dedi, en iyileri Amerikan malları.. Buraya bütün devâlar (ilaçlar manasına) Amerika’dan gelir!

Ben de:

- Evet doktor, diye cevap verdim; bütün devâlar Amerika’dan gelir, ama bütün marazlar da oradan gelir!”[88]

Bergson, Batı için umut veren bir çıkış olmuştur. Sezgi felsefesinin sahibi Bergson, ampirist anlayıştan gelmesine rağmen, “ruh”a vurgu yapmıştır. Bu, Kısakürek’in Bergson’a saygısının nedenlerindendir. Yahudiyken sezgi felsefesini geliştirip muharref dinine rağmen doğruya yaklaşması takdire şayandır. Bergson, daha sonra Hristiyanlığı kabul edip Katolik olarak ölmüştür. Bergson’a saygısının sebeplerinden biri de onun akılcıları hezimete uğratmasıdır.

[86] Kısakürek, **Çepçevre, Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık**, s.71.
[87] Kısakürek, **Çepçevre, Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık**, s.72.
[88] Necip Fazıl Kısakürek, **Hac’dan Çizgiler, Renkler ve Sesler**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2009, s.87.

Bergson sezgide içgüdüye dikkat çekmiş, ancak hayati menfaat bağlarından uzaklaşmış içgüdünün sezgideki fonksiyonuna işaret etmiştir. "İçgüdü, içgüdü olarak kaldıkça bağlı olduğu hayatı muhafaza ve inkişaf etmesinden başka bir şeye bağlı değildir. Onun hayatî menfaatiyle alakasını kesmesi, kendi kendisinin farkına varması, sezgiyi meydana çıkarmıştır. İçgüdüden doğmuş olmasına bakımından sezgiyi şöyle tarif etmek lazımdır: "menfaat bağlarından sıyrılmış, kendi kendisinin farkına varmış, konusunu düşünmeye ve bu konuyu hadsiz hesapsız genişletmeye kabiliyet kazanmış olan içgüdüdür."[89]

Bergson mistisizminin sezginin oluşumuna dair izahı bütünüyle olmamak kaydıyla, İslam tasavvufunun tefekkür ve rabıtasını hatırlatmaktadır. "Zihnin en dalgın gözüktüğü anda doğuveren hiç bilinmedik keşifler, her zaman değilse de ekseriya, önceden kullanılmış uzun bir cehdin, aynı fikirleri tekrar tekrar ele almaktan yorulmak bilmez ve arası kesilmez, inatçı bir düşüncenin gayede vardığı en yüksek noktadır."[90]

Necip Fazıl'ın Bergson'dan, özellikle Mustafa Şekip Tunç ile tanıştığı ve hocası olduğu yıllarda etkilendiğini düşünüyoruz. Bu etkilenmenin bütün bir ömre ve bütün eserlerine yansıyacak derecede olduğunu söyleyemeyiz. Hele hele Bergson'u bir üstat payesinde gördüğünü söylemek çok daha güçtür. Bâbıâli'den şu satırlar Bergson'a yaklaşımını göstermektedir: "Mustafa Şekip de akıl ötesi felsefesinde (Bergson)a yüzde yüz bağlı geçinirken, aynen ustasına eş, aklın ötesinde varacağı bir yer bulamamıştır."[91] Bir başka eserinde de Bergson'un büyük hamlesine rağmen gayeye ulaşamayışına dikkat çekmiştir: "(Bergson) büyük kafadır. (Bergson) mütemadiyen bozan yahudiye mukabil bir düzeltme örneği… Ama bu düzeltme yalnız aklı tahrip işinde verimli, ilerisindeyse hiçbir şey!.."[92] Fransız şairlerden Baudelaire ve Rimbaud ideale, fizikötesine uzanmada sınırları zorlamışlardır.

Varlık felsefesinin en önemli isimlerinden Heidegger'i hakikate varmaya istidatlı görmekte, ancak Almanlara yeni bir ruh heyecanı aşılamanın dışında, kendisini ve toplumu ötelere yöneltemediğini düşünmektedir. Kaynağını

[89] Nurettin Topçu, **Bergson**, Dergâh Yay., İstanbul, 2011, s.83.
[90] Topçu, **Bergson**, s.84.
[91] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.234.
[92] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.85.

Heidegger'den alan Jean Paul Sartre'ın egzistansiyalizmini büyük bir fikir hareketi olarak görmemekte; insanı Allah'tan koparacak yeni bir akım olarak kabul etmektedir. Bununla beraber Orhan Okay, Necip Fazıl'ın egzistansiyalizmden de etkilendiğini düşünmektedir.[93]

Yakın zaman fizikçilerinden Einstein ise bir filozof olmamasına rağmen fizik ve matematikteki buluşlarıyla görünenin ardındakilere, özellikle de "vahdet-i vücuda" yaklaşan fikirleriyle Batı tefekkürüne yeni bir yön vermiştir. Fakat Batı'nın temeli Eski Yunan'dan günümüze tevarüs eden maddilik ve plastik zeminden kurtulamayış onu da Allah'a iman noktasında dahi net bir tavır koymaktan alıkoymuştur.

Bütün bu değerlendirmelerinin sonunda verilebilecek hüküm şudur: Batı, feodal dönem istisna olarak her devirde, aklı nirengi noktası belirleyerek tefekkürün sınırlarını zorlamıştır. Necip Fazıl'ın toplu değerlendirmesi de buna işaret etmektedir. "(Plâstik) plâna bağlı akıl, mücerret fikir ve dış zevk harikası Eski Yunan... Aynı tesirler altında nizam yatağı ve gurur ahlâkçısı Roma... Bu vaziyette iç dünyadan ve mutlak müessirden haber getiren İsevîlik... Yeni ahlâk ve hassasiyet... Ruh önünde eriyen madde ve (plâstisite) dünyası... İsevîliğin tahrifçi ellerde bozuluşu... Böylece daralan ve dünyasını kaybeden akıl... İskenderiye mektebi ile sunî ve zoraki akıl mistiği... Kilise skolâstiği etrafında büsbütün daralan kapkaranlık Ortaçağ tüneli... Akıl ve zevk fışkırışıyle (Rönesans)... 'Yunan + Roma + Hristiyanlık = Batı Medeniyeti' formülü... Ve aklın kiliseden intikam dâvası... 17. Asırdan itibaren millet millet yayılan (idelalist) ve (materyalist) kutuplar etrafında girift zikzaklar... Maddeye hâkimiyet başarısına mukabil, kaybı her ân meydana çıkan ruhun hamle üzerine hamle ile aranması... Daima akıl içi cehdlerle boyuna akıl tefekkürü…"[94]

Bütün bu çabaları, onları asıl hedefe, Allah'a ve O'nun gönderdiği son peygambere ulaştıramadığından boşa gitmiştir. Doğunun ilacı olan tefekkür çabasına Batı sahiptir, fakat bu çabayla bütün çırpınışları, Sisifos efsanesindeki hazin sona

[93] Orhan Okay, **Necip Fazıl Kısakürek**, Şule Yay., İstanbul, 2009, s.36.
[94] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.92.

benzemektedir: "Tepeye tırmanırken zirve noktasına sıçrayamamanın ve yuvarlanmanın hazin akıbeti…"[95]

Aklın sınırlarını son haddine kadar zorlayan Batılı filizofoların çıkmazdan kurtulamamalarındaki saiklerden biri de meselelere felsefi gözle bakmalarıdır. Ona göre felsefe daima birbirinin yanlışını ortaya çıkarmıştır. "Felsefenin bir büyük faydası vardır, muazzam bir fayda… Bizim rejimimizde, üniversitede felsefe okutulmaz değil; yalnız kapısına bir yafta konur: Dünyada kaç tane bâtıl olduğunu anlamak için okutulan ders…"[96]

Necip Fazıl, felsefe konusunda çoğunlukla karşıt bir tavır takınmıştır. Bazı durumlarda kısmen taraftardır. "Böylece hududu iyi çizmek şartıyle felsefeden istifadenin binbir şer'î ve makbul yolu vardır. Tasavvuf bazı hikmetleri bakımından felsefeye yakındır. İşte bir mihver etrafında meçhuller alemini çevrelemenin mübarek mektebi… Fakat şeriatın hiçbir alâkası yoktur felsefeyle… Şeriatteki mânalara, evet, hikmet denir."[97]

Bazı değerlendirmelerinde de Batılı bir etkiyle yaklaşmıştır. Mesela, Platon'a peygamberlerden daha aşağı, insan aklının çok üstünde bir konum atfetmiştir.[98] Aristoteles için de "'Mantık' adlı eseri İslamiyete destek getirmiştir. Bazı kelamcıların kullandığı eserler"[99] diyerek İslam felsefecilerinin onun tesiriyle felsefeyi tatbik etmeleri ve bu yolla da İslam'ı kelam ilmiyle anlatmalarına işaret etmiştir. Oysa onun desteklediği bu durum tartışılır. Nurettin Topçu Aristoteles'in mantık anlayışının İslam dünyasındaki filozoflar için handikapa dönüştüğü inancındadır: "Orta Çağlarda İslam dünyası ise geniş ölçüde Aristo mantığının tesiri altında kaldı. Aristo'yu üstad sayan Farabi ve İbni Sina gibi İslam filozofları, İslam dininin esaslarını Aristo mantığıyla isbata çalıştılar. Geçmiş devirlerde yaşayan üstadların fikirlerini manevi otorite yoluyla kabul ettirmek isteyen skolastik düşünceli insanlara İslam dünyasında da daima rastlanmıştır. Sonraki asırlarda bunlar

[95] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.79.
[96] Kısakürek, **Dünya Bir İnkılâp Bekliyor**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011, s.18.
[97] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.15.
[98] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.26-27.
[99] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.28.

ağır basarak Doğu dünyasının hakikatler âleminde ilerlemeyip yüzyıllarca yerinde saymasına sebep olmuşlardır."[100]

Batı düşüncesinin ondaki akislerini böylece özetledikten sonra onun düşüncesini besleyen en güçlü kaynak konumundaki İslam düşüncesini ele almakta yarar vardır. Bu bölümün baş kısmında, Necip Fazıl üzerindeki tesir çevresinden büyükbabasının oluşturduğu Doğu orjinli kültür dünyası ile Bahriye'den hocası İbrahim Âşkî'nin tasavvufi karakterdeki eğitiminin, ilk dinî tesirlere kapı açtığını belirtmiştik. Tesirce bunlardan çok daha önemlisi, otuz yaşındayken tanıştığı ve sonradan kendisine mürşit olarak benimseyeceği Abdülhakim Arvasi'dir.

Üniversite yıllarında başlayıp on yıldan fazla süren bohem hayattan kurtulmasında en büyük âmil Arvasi'dir. Onunla ilk görüşmesinde kayda değer bir değişim olmazken, ikinci buluşmasında yıllardır kendi "ben"ine tasallut eden manasızlık kuşatmasının yarıldığını fark etmiş, artık teslim olmaya başlamıştır.

Teslim oluşla beraber Arvasi'nin nazarı da ayrı bir anlam kazanmıştır:

> Bana, yakan gözlerle bir kerecik baktınız,
> Ruhuma, büyük temel çivisini çaktınız.[101]

Değişimi, dost çevresinden bazılarınca "Artık sanattan uzaklaştı!" türünden yorumlara yol açmıştır. Her ne kadar (bazı sanat ve edebiyat çevrelerince, dini tercihlerine yönelmeden önceki (1934 öncesi) dönemde verdiği ürünler, sanat yönünden daha nitelikli görülse de sanatkârın kendisi buna karşı çıkmaktadır. Mürşidi için "Kalemime fetih ve inkişaf onunla geldi."[102] diyerek onun, hayatında vesile olduğu dönüşüme ve bu dönüşümün meyvelerine işaret etmiştir. Kendisine sâbık şair diyenlere cevap niteliğinde şu göndermede bulunmuştur. "Muhakkak olan şudur ki, ben kendilerine tanımadan dik bir kaya üzerinde gururla dünyaya karşı dikilmiş uyuz bir keçiyken, tanıdıktan sonra; yere inen ve geçtiği yol boyunca süt koyuveren memeleri şiş, patlayasıya şiş bir koyun olmuştum. Otuz yaşına kadar tıknefes yaşayan ve bir iki şiir kitabından başka bir şey vermeyen ben, ondan sonra,

[100] Nurettin Topçu, **Felsefe**, Dergâh Yay., İstanbul, 2011, s.28.
[101] Kısakürek, "Mürşid", **Çile**, s.77.
[102] Kısakürek, **O ve Ben**, s.129.

piyes, fikir, tetkik, dâva, tez; kırk elli ciltlik bir çapa doğru yükselecektim. Varsın benim 'lâhik şair' olduğumu görmeyenler bana 'sabık şair' desin, şiir ve sanata sırt çevirdiğimi sansın ve buna hayıflansın…"[103] Onun mürşidiyle tanıştığı tarihten vefatına kadar verdiği yetmişten fazla eseri, istatiksel olarak, kendisini doğrular niteliktedir. Eserlerin tür çeşitliliğine, sayısına ve yaptığı yankıya rağmen mürşidine karşı vefa ve tevazudan ödün vermeyip başarısını ona irca etmiş; gençliği kendisinin de katılmakla bahtiyar olduğu Peygamber yolunu takip etmeye çağırmıştır:

"Benim avuçlarımdan süzülen, işte o kaynaktan aldığım sudur; ve bu suyun eğer bulanık bir tarafı varsa nefsime, nûrani özü de O'na aittir.

Bugünün, yeşillikler ve pırıltılar içinde suyu arayan ceylân gençliği o pınara koşsun!.."[104]

Kendisinin de bir zamanlar içine hapsolduğu fildişi kuleden inip toplumsal bazda bazı ideallere uzanması; bir entelektüel ve aydın sorumluluğuyla yaşadığı zamana şahitlik etmesi yine mürşidiyle olmuştur.

Tarih felsefeleri, bunalım çağlarında ortaya çıkmaktadır. Bu bir zorunluluk, kaçınılmaz bir durumdur. Zira bilgeler, sorumluluk sahibi kişiler o toplum için acı çekmektedirler. Necip Fazıl'ın çocukluk ve ilk gençlik yıllarının savaşların sebep olduğu travmalara denk gelmesi, yeni kurulan devletin esaslarının onun sonraki fikrî yönelimlerine ters düşmesi, kendisini agoraya inmek mecburiyetinde bırakmıştır.

Dünyaca tanınan sosyolog Pitirim A. Sorokin "Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri" adlı eserinde toplumların bunalım dönemlerinde halkın, aydınların ve özellikle de tarih felsefesi yapabilen aydınların durumuna şu cümlelerle yer vermiştir. "Normal zamanlarda bile, en azından birkaç düşünür ya da bilgin, insanın kaderi -belirli bir toplum nereden gelip nereye gittiği, nasılı ve niçini- üstünden kafa yorar. Ciddî bunalım anlarında ise, bu sorunlar birdenbire, teorik olduğu kadar pratik ve düşünürler için olduğu kadar sıradan halk için de olağanüstü bir önem kazanır. Nüfusun çok büyük bir bölümü, bunalımın kendilerini köklerinden söktüğünü,

[103] Kısakürek, **O ve Ben**, s.129-30.
[104] Kısakürek, **O ve Ben**, s.257.

yıktığını, yaraladığını ve yok ettiğine görürler."[105] Böyle zamanlarda çıkış yolları aranmaya çalışılır. Aydınların, önderlerin çabalarının anlamlı tarih felsefelerine zemin hazırladığını belirten Sorokin, insanlığın bilinen medeniyet tarihi boyunca toplumların yaşadıkları bunalımlara çözüm bulmaya çalışan münevverlere ve onların çalışmalarına yer vermiştir: "Theognis ya da Hesiodos, Platon ya da Aristoteles, Cicero ya da İbn Haldun, Dante ya da Florisli Joachim, Machiavelli ya da Hobbes, Rousseau ya da De Maistre, Karl Marx ve Lenin'e değin: bütün bu adamlarla ileri gelen 'tarih felsefecileri' ve toplum düşünürlerinin yüzde yetmiş sekseni ya hapse girmiş ya da sürülmüş, canını kurtarmak için kaçmak zorunda kalmış yahut başka çetin belalar geçirmişlerdir."[106]

Necip Fazıl Kısakürek de bir bilge, bir sorumlu aydın duyarlılığıyla kendisine bu misyonu yüklemek istemiştir. Kuşkusuz, onun bu bilinç düzeyine gelmesinde Arvasi'nin payı büyüktür. Bohemlikten, hırçınlıktan; inandığı değerler uğrunda mücadeleye geçişini Arvasi'ye ithafen kaleme aldığı "Ona" şiiriyle ilan etmiştir.

O'NA[107]

Benim efendim!
Ben sana bendim!
Bir üfledin de
Yıkıldı bend'im.
Ben ki, denizdim,
Dağbaşı bendim.
Şimdi sen oldun,
Âleme pendim.
Benim efendim!
Feza levendim!
Ölmemek neymiş;

[105] Pitirim Aleksandroviç Sorokin, **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, Mete Tunçay (çev.), Göçebe Yay., İstanbul, 1997, s.13.
[106] Sorokin, **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, s.16.
[107] Kısakürek, "O'na", **Çile**, s.380-81

Senden öğrendim.
Kayboldum sende,
Sende tükendim!
Sordum aynaya:
Hani ya kendim?
Benim efendim!

Benim efendim!
Emri yüklendim!
Dağlandım kalbden
Ve mühürlendim.
Askerin oldum,
Başta tülbendim;
Okum sadakta,
Elde kemendim.
Benim efendim.

Necip Fazıl'ın, Abdülhakim Arvasi vasıtasıyla hayatına kattığı en büyük anlam tasavvuf olmuştur.

Tasavvuf kelimesinin Kur'an'da geçmemiş olması nedeniyle bu kavramın İslam'daki yeri konusunda tartışmalar yaşanmış, bazı kaynaklar bunun İslam'da yerinin olmadığını savunmuştur. Mutasavvıflar tasavvufun Sevr Mağarası'nda Hz. Peygamber'in Hz. Ebubekir'e "gizli zikir"i öğretmesiyle başladığını kabul etmişlerdir. Necip Fazıl da tasavvufun kurumsallaşmış şekli olan tarikatların bir kolunun Hz. Ebubekir'le diğerinin de Hz. Ali ile başladığını belirtmiş; tasavvufun İslam'a sonradan eklendiği itirazına, bu bilgiyle cevap verip, böyle düşünenlerin cehalet içinde olduklarını ifade etmiştir.

Tasavvufun, İslam kaynaklı orijinal bir anlayış olmayıp İskenderiye ekolünden alındığı iddiasını da ele almıştır. İskenderiye ekolünün Hz. İsa'dan yirmi sene önce doğmuş Yahudi Filon'a dayandığını belirtip asıl olarak Filon'dan 193 sene sonra Plotin'in sistematize ettiği Neo-Platonizm'le yayılarak miladi dördüncü asrın sonuna kadar tutunabilmiş bir ekoldür. Filon için "'İdeler Âlemi' nazariyesini Yahudilerin tahrif edilmiş kitabı Tevrat ile karıştırır. Bir (kokteyl) yapar ve bu (kokteyl)den sahte bir (mistik) süzmeye bakar."[108] diyerek bu ekolün "hissî çıkarım"ı esas alıp "akıl"ı gerektiği gibi kullanmamak noktasında temelsizliğine vurgu yapmıştır. Oysa "Tasavvuf ise ruhtan gelip akla hisse veren, aklı hissesine asla tecavüz ettirmeyen ve gayeyi "ne akılla olur, ne de akılsız" diye tespit eden İlâhî marifet rejimi…"[109] olup İskenderiye ekolüyle hiçbir ilgisinin olmadığını belirtmiştir. İlahiyatçı Hasan Kâmil Yılmaz, "İslam'ın ruh hayatı" olarak nitelediği tasavvufun Hz. Peygamber döneminde zühd olarak yaşandığı belirtmiştir.

Yılmaz, Hz. Peygamber'in örnekliğinde üç alandan söz etmekte ve bunlardan üçüncü alanın devamının "tasavvuf" olduğuna dikkat çekmektedir. "Bilindiği üzere Hz. Peygamber (s.a.) siyasi, ilmi ve manevi otoritelerin hepsini şahsında cem'etmiş bulunuyordu. Hz. Peygamber Medîne İslâm devletinin başkanı sıfatıyla siyasi otoritenin temsilcisiydi. İbâdet, itikad ve muamelât gibi dînî konulardaki problemleri vahiyle çözen ilmî otoritenin başıydı. Halkı Hakk'a çağıran teblîğ ve irşâd hizmetini ifâ eden mânevî otoritenin mümessiliydi. İşte tasavvuf bu mânevî otoritenin devamıdır."[110]

Gerek Arvasi, gerekse diğer mutasavvıfların üzerinde ısrarla durdukları husus, tasavvufun Kur'an ve Sünnet kaynaklı olduğu ve sufilerin keramet, menkıbe gibi olağanüstülükleri kapsayan olayları değil de mürşidin ve sufilerin Kur'an ve Sünnet'e bağlılıklarını esas almaları gerektiğini belirtmişlerdir. Yılmaz, ilk dönem sufilerinden Bâyezid Bistâmî'den iktibası, bize bu konuda bir ölçü sunmaktadır: "Yine Bâyezîd: 'Suya seccade salıp üstünde oturan, gökyüzünde bağdaş kuran, ya da

[108] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.33.
[109] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.34.
[110] Hasan Kâmil Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri**, Erkam Yay., İstanbul, 1997, s.20.

uçan birini görseniz, sözlerine inanmayın; tâ ki, emir ve nehy konusunda sünnet çizgisinde olup olmadığını görmedikçe..' der."[111]

Necip Fazıl, mürşidinin de etkisiyle ehli sünnet ve cemaat anlayışının pazarlıksız bir savunucusu olmuştur. Onun tasavvuf tanımında baştan sona Hz. Peygamber'in mührü vardır: "Tasavvuf, O'nun ruh emanetidir! Tasavvuf, O'nun bâtınıdır. Tasavvuf O'nun özüdür!.. O, kâinatın varlık sebebi, Allah'ın Sevgilisi ve insan ehramının son noktasıdır!"[112]

Tasavvuftan aldığı terbiyeyle Hz. Peygamberi ve sünnetini her şeyden öncelikli görmüştür.

"Müjdecim, Kurtarıcım, Efendim, Peygamberim;
Sana uymayan ölçü, hayat olsa teperim."[113]

Bununla beraber tasavvuf ahlakı güzelleştirmektir. Eski dönem sufilerinden Ruveym "Tasavvuf edepten ibarettir." diyerek edebin tasavvufi hayat içindeki önemine dikkat çekmiştir.

Necip Fazıl, tasavvufun değerini âlimlerin daha iyi takdir ettikleri düşüncesindedir. Hanefi mezhebinin öncüsü İmam-ı Âzam Ebu Hanife'nin talebeleriyle, dersi esnasında gerçekleşen bir anekdotu, tasavvufun sahip olduğu manayı açıklamak için okuyucusuyla paylaşmıştır:

"Bir gün İmam-ı Âzam talebeleri ile otururken önlerinden İbrahim Ethem geçer. Kısaca onun hakkında şunları söyliyelim ki, İbrahim Ethem doğrudan doğruya bir İlâhî feyz ile tacını tahtını, her şeyini bırakarak kendisini dağlara atmış bir adamdır. Başı önünde İbrahim Ethem'in geçtiğini görünce İmam-ı Âzam ayağa kalkar:

Buyursunlar, seyyidimiz, efendimiz!

İbrahim Ethem tebessümle cevap verir ve durmaz, yürür. Sorarlar talebeleri İmam-ı Âzam'a:

---

[111] Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri**, s.54.
[112] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.99.
[113] Kısakürek, "Ölçü", **Çile,** s.81.

Efendim; sizin gibi büyük bir âlim böyle sıradan bir dervişe nasıl seyyidimiz, efendimiz der?

O zaman döner İmam-ı Âzam talebelerine şu cevabı verir:

O Allah'ın zatıyle meşgul… Biz ise O'na ait ilimlerin dedikodusu ile… Aramızdaki fark budur!"[114]

Necip Fazıl, İslam'da tekâmülün varlığına inanan birisidir. Bu görüşe olan inancını, Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın "Marifetname"sine dayandırarak temellendirmiştir. Buna göre türler arası dönüşüm olmadan her türün kendi içinde tekâmülünden söz ederek her bir türün bu tekâmülle bir üst türe/mertebeye yaklaştığı düşünülmektedir. Sözgelimi cansız varlıklar tekâmül ederek mercana yaklaşır. Mercan ise bitkiye en yakın varlıktır. Bitkileşmeye doğru gitmektedir, ama bitki olamamaktadır. Bitki tekâmülle hurmaya kadar varır. Hurma ise hayvana en yakın bitkidir, zira dişisiyle döllenerek peyda olur. Hayvan ise tekâmülle ata varır. Kısakürek, bazı Avrupalı kaynaklara göre atın rüya gören tek hayvan olduğunu belirtmiştir. Bu inanışa itirazların gelebileceğini belirttikten sonra "sonuç" babında şu satırları paylaşmıştır:

"İslâm Tasavvufundaki tekâmül cemattan insana kadar… Attan sonra insan geliyor. Ve onun ufku yok… Anlıyorsunuz dehşetli memuriyeti!.. O İlâhî hududa kadar hiçbir zaman kulluğunu kaybetmeksizin, kulluğu dışına çıkmak ihtimali olmaksızın hudutsuzluğa memur… Netice şurada: Cemat, nebat, hayvan, insan, bir büyük hareket içinde… -Aynştayn'da buna yakın yerler var- Bir hareket içinde dönüyor her şey… Yer, gök ve her şey… Ve her şey bu büyük hareket içinde O'na doğru akıyor… Dikkat edin inceliğe… Büyük fikir meseleleri sizi yoruyor ama mânâ çok ince…

Bu demek değildir ki, cemat mercan, mercan hurma olur. Hurma at, at da insan… Böyle şey yok… Her şey kendi (natür)ü içinde, (natür)ünü aşmaksızın hudutsuz bir tekâmüle davetlidir. Bakın nasıl bir vahdet var, dünya mimarîsi olarak…

[114] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.111-12.

İşte İslâmın hakiki tekâmül görüşü… Her zerre Allah'a doğru ebedî bir akış halindedir ve böylece gider."[115]

"Ruh" onun duygu ve düşünce dünyasının en mühim mevzularındandır. O, batıl olarak gördüğü bütün fikirlerin, ideolojilerin karşısına ruhu çıkarmıştır. Maddeye karşı ruh, kapitale karşı ruh, muharref dinlere karşı ruh…

İnsan, ruhu ile melekten üstün, nefse tutsaklığıyla "belhüm edal" yani hayvandan da aşağı bir seviyeye inebilir. İnsanın iyilik ve kötülükte; kemal ve noksanlıkta hareket alanı çok geniştir. Allah'ın kendisine bağışladığı hikmeti bilinmeyen ruhu, ilahi programlamayı, bozmadan teslim edenler Allah'a yaklaşırlar, hatta Allah'a ererler. "Ruh hastalanır mı?" sorusuna Nevzat Tarhan, psikiyatrik hastalıkları kastederek "Burada ruhun kendisinden öte, ruh programı bozulmuştur. Yazılımda hata olmadığı hâlde elektronik devrelerdeki hata, ruh hastalığı şeklinde algılanmaktadır." cevabını vermiştir. Tarhan'a göre, Allah'a inanan bir birey, ruhsal gerçeklik sayesinde bütün evrenle bağlantı kurar. Bu bağlantı onu, diğerlerine göre çok daha güçlü kılar. "Ruh karadaki radyo istasyonuyla bağlantı kuran bir telsiz gibidir. İnsan kendini yalnız hissetse de 'Benim evrende bir yaratıcım var' düşüncesi ona kâinatta yalnız olmadığını hatırlatacaktır."[116] Ruhuyla bağlantısı olmayanların hakikate ulaşmaları zordur: "Eğer bir kimse duygusal enerjisinin yardımıyla kendisini motive edebiliyor ve aynı zamanda aklını da kullanarak problemlere karşı çözüm üretebiliyorsa, ruhu da ona yardım edecek ve ondan gelen sinyallerle, hayatta olması gerektiği gibi ilerleyecektir. Kişinin duygu ve aklında bir problem olmadığı halde ruhuyla bağlantısı yoksa, hayat rotasını şaşırma ihtimali yüksektir."[117] Necip Fazıl'ın da eserlerinde uzun uzadıya belirttiği; Batılı filozofların muazzam tefekkür hamlelerine rağmen hakikate son kertede ulaşamamalarının nedeni budur.

Burada dikkati çeken bir husus da ruh-akıl ilişkisinin pozisyonudur. Tarhan, "Semavi kaynaklardan ilham almayı ancak ruh başardığı için ruhsal bağlantısı güçlü olanlar, büyük yerle alışveriş yaparlar. Akıl ise, ancak kendi kaynaklarıyla yetinir."[118] diyerek aklın ruh karşısında yetersiz kaldığını işaret etmiştir.

[115] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.113.
[116] Nevzat Tarhan, **İnanç Psikolojisi**, Timaş Yay., İstanbul, 2013, s.130.
[117] Tarhan, **İnanç Psikolojisi**, s.130-31.
[118] Tarhan, **İnanç Psikolojisi**, s.131.

Kısakürek'in de akıl konusundaki tavrı aynı yöndedir ve ısrarla bunu belirtir: "Bu iş ne akılla olur, ne akılsız."

Kalpte birbiriyle mücadele eden iki düşman vardır: Nur ve nefs. Ruhun nura dönük tarafı vardır ve ruhu nuranî bir kuvvet olarak görmektedir.

"Nefs" ise bir realitenin sonucu olarak varlığı kabul edilip terbiye edilmelidir. "…nefsi daha önce de söylediğim gibi kırmak değil eğmek lâzım… Büke büke hakikate icra etmek… Papazların, Budistlerin, Hind fakirlerinin nefs eziyetinin üstün ahlâkla hiçbir alâkası yoktur. Onların ki, yine nefsi ters tarafından nefse irca etmek dâvasıdır."[119]

"Ölüm" pek çok mütefekkir gibi onu da düşündürmüştür. Necip Fazıl'ı kimi zaman korkuya sevk eden "ölüm", aldığı manevi eğitimle önce teslimiyete, sonra da ayrıcalık duygusuna dönüşmüştür:

"Ölüm güzel şey, budur perde ardından haber…
Hiç Güzel olmasaydı, ölür müydü Peygamber?" [120]

Ölümü ruha sinen ayrıcalık duygusuyla yaşamak için tasavvufi bir yaklaşımla "ölmeden önce ölmek" düsturunu edinmek gerekmektedir. İşte o zaman, tefekküründe insanı korkutan, çıldırtan ölüm, hikmetiyle gerçek mânasını bularak sonsuzluğa yürüyüş olur.

"Her şeyde bir tükeniş, her oluşta bir bitiş.
Gökten ses: Ölümsüzler kafilesine yetiş"[121]

Kendisi de bir mürid olan Necip Fazıl, tasavvuf öğretisinden mürîdler için dış görünüş ölçüsüne yer vermiştir. Bir de müridin asıl şekli vardır. Bunlar zikir ve rabıtadır.[122] Rabıtayı Allah'a ulaşmada gereksiz görüp, hatta şirk sayanlara karşı mantıksal bir çıkarımla cevap vermiştir:

---

[119] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.136.
[120] Kısakürek, "Güzel Şey", **Çile,** s.153.
[121] Kısakürek, "Kafile", **Çile,** s.454.
[122] Rabıta: "Tasavvufî olarak, müridin zihnî planda, tefekkür ve muhayyile gücünü kullanarak mürşidiyle 'beraberlik' hâlinde olmasını ifade eder. (…)Müridin şeyhine olan rabıtası (özellikle Nakşî sülukunda) murakabeye kadardır. Ondan sonra müridin sadece Allah'a rabıta yapması gerekir." Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Rehber Yay., Ankara, 1997, s.584-85.

"- Sen, raftaki bir kitabı almak için bile araya vasıta katar, iskemleye çıkarken; sen vapurdaki yolcuyu seçmek için bile vasıtasız edemez, eline bir dürbün alırken, Allaha vasıtasız ermekten hattâ tapmaktan nasıl bahsedebilirsin? Köprüden Üsküdar'a geçmek için bile vasıtasız kalsan bütün Karadeniz'i dolanmaya mecbur olan sen!...

En büyük vasıta, O, Peygamber, Peygamberlerin Peygamberi…

Sonra sahabi…

Sonra velî…

Sonra âlim…

Sonra Müslüman, sadece, basit ve kuru Müslüman… Herkes herkese ve her şey her şeye, vasıta… Böyleyken herkes ve her şey, Allah ile dosdoğru bağlantıda…"[123]

Rabıtada amaç Allah'ı zikirde kendisinden geçme hâlinin yakalanmasıdır. Kendisinden geçme ile " büyük huzur" elde edilmiş olur. "Huzur meydana gelince de râbıta bırakılacak ve o hâl üzerinde kalınacak… Yoksa, gâye dururken vasıtaya bağlı kalmak gibi bir tehlike doğuyor ki, huzurun kaybolmasına yol açıyor. Uçakla Kafdağının tepesindeki billûr saraya konduktan sonra tayyarede kalınmaz; köşke girilir. Gördünüz mü inceliği?.. Neredeymiş o 'Allah'la kul arasında vasıta olmaz' diyenler?.. İşte, vasıtanın yeri bu noktaya kadar…"[124] Dolayısıyla rabıtada mürşid bir araçtır, amaç değildir. Mutasavvıflar bu aklî çıkarıma dayalı olarak Maide Suresinin beşinci ayetini rabıtanın sıhhatine delil olarak görmektedirler:

"Ey iman edenler, Allah'tan korkun, O'na yaklaşmaya vesile arayın! Onun yolunda cihad edin."[125]

Tarikat yolunda sıkça bahsi geçen keramet "…bir ilahi ikramdır."[126], ancak gaye değildir.

---

[123] Kısakürek, **O ve Ben,** s.150-151.
[124] Kısakürek, **O ve Ben,** s.168.
[125] **Kur'an-ı Kerim**, Maide Suresi, 5. Ayet.
[126] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.147.

Velilik, neredeyse İslam âlimlerinin tamamınca kabul görmüştür, zira "Allah da müminlerin dostudur."[127] Ayeti buna işaret etmektedir. Arvasi'nin eskilerden aktardığı veli tarifi: "Allah'ı tanıyıp bilen, taat ve ibadetlere devamla, haramlardan, yüz çeviren ve şehvet düşkünlüğünden kaçınan kimsedir."[128] (Necip Fazıl, Mürşidini Arvasi'yi) sadeliği ve tevazusu içinde bir veli olarak görmektedir.

Necip Fazıl'ın zaman zaman atıfta bulunduğu tasavvuf ilkelerinden birisi de "vahdet-i vücûd"dur. "Varlığın birliği" demek olan bu anlayışa göre asıl olan Allah'tır, O'nun vücududur. Eşya ise Allah'ın varlığına ihtiyaç duyar, O olmaksızın eşya düşünülemez, zira Allah dışındaki bütün varlıklar aslında "yok" hükmündedir. "Dolayısıyla eşyanın varlığı, gölgenin varlığı gibidir. Nasıl eşyâ olmadan gölge olmazsa, O'nun varlığı olmadan eşyânın varlığı düşünülemez. Onun vücudu yanında eşyâ, eşyâya göre gölge gibi, 'keen-lem-yekün' yani yok mesâbesindedir. Çünkü bu âlem ve eşyâ yok idi. O var idi."[129]

Kasas suresinin 88. Ayeti mutasavvıflarca vahdet-i vücuda delil kabul edilmiştir. "Allah ile birlikte başka bir ilaha tapıp yalvarma! O'ndan başka ilah yoktur. O'nun zatından başka her şey helak olacaktır. Hüküm O'nundur ve siz ancak O'na döndürüleceksiniz."[130] Bazı mutasavvıflar "…helak olacaktır" kısmını "helak olucudur" şeklinde de ifade etmiştir. Necip Fazıl, bu ayeti ilk defa okuduğunda sarsılmış âdeta her şeyde ilahi olanı görmüştür.

Hz. Peygamber'in Buhari'den nakledilen şu hadisi de vahdet-i vücuda işaret olarak yorumlanmıştır. "Benim velî kuluma düşmanlık edene ben harb ilân ederim. Kulum bana üzerine farz kıldığım şeylerden daha sevimli hiçbir şeye yaklaşamaz. Kulum farzlardan sonra nâfilelerle yaklaşmaya devam ederse ben onu severim. Ben onu sevince de onun işiten kulağı, gören gözü, tutan eli, yürüyen ayağı, düşünen aklı ve konuşan dili olurum. Böyle bir kulun istediğini hemen veririm, Bana sığınınca onu korurum."[131]

---

[127] Kur'an-ı Kerim, **Âli İmran Suresi,** 68. Ayet.

[128] Abdülhakim Arvasi, **Tasavvuf Bahçeleri**, (sad. Necip Fazıl Kısakürek), Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013, s.82.

[129] Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri,** s.192.

[130] Kur'an-ı Kerim, **Kasas Suresi,** 68. Ayet.

[131] Buhârî, Rikak, 37.

Vahdet-i Vücud-u aklen anlamak zordur; itirazlar da büyük ölçüde bu perspektiften kaynaklanmaktadır diye düşünüyoruz. Vahdet-i vücud mertebesine ulaşmak ancak riyazat ve manevi yükselişle olur. "Vahdet-i vücûd, kalbin mânevî seyri sırasında meydâna gelir. Kaynağı ibâdetin çokluğudur. Mücâhade, dünyâya rağbeti terk, zikre devâm gibi sebeplerle kalbde sevgi ve aşk meydâna gelir. Bu suretle kalb mâsivâdan arınarak Hakk'ın esmâ, sıfat ve zılâl nurlarına ayna olur. Bu esnâda şiddetli sevgi ve aşk sebebiyle, sâlik akis ve gölgeleri Hakk'ın kendisi zannederek: 'Ene'l hak' demeye başlar. Hadîs-i kudsîde: 'Kulum bana nafilelerle yaklaşır. Tâ ki Ben onu severim. Ben onu sevince de onun görmesi, işitmesi, yürümesi, tutması Ben olurum. Kul, Benimle görür, Benimle işitir, Benimle yürür, Benimle tutar.' Buyurulduğu şekilde kul, kendi fiilerinin Hakk'ın fiilleri olduğunu idrâk etmeye başlar. Aslında herkesin fiilleri Hakk'ın fiili olmakla birlikte, insan bunun farkında değildir. Fenâ, cem' ve vahdet hâli, perdeyi kaldırıp bu gerçeği görmeyi sağlar."[132]

Necip Fazıl'ın "Onun Sanatı" şiiri de vahdet-i vücudun ifadesidir:

"(Yok) bir (var)dır;
Geçit vermez,
Dar mı dardır!

(Yok) bir (yok)tur.
Akıl ermez,
Ne de çoktur!

(Var) bir (yok)tur.
Yusyuvarlak
Dönen oktur.

(Var) bir (var)dır;
O'na varmak…

[132] Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri,** s.193.

Bu kadardır."[133]

Necip Fazıl, dine bakışını temellendirdiği ana kaynak Ehl-i Sünnet ve Cemaat anlayışıdır. Bu kapsama girmeyen Hariciliği "…dış yüzler üzerinden akamet mantığı müessesesi", Mutezile'yi "İslam'da derin ve sırrî tefekkür yerine ilk ve sığ bir felsefe özentisi ve yeltenişinin eseri"; Şiiliği ise "…iç yüzlere dönük ve selim aklın her desteğinden mahrum, bir sınır bozuculuk ve insanı şeytanî çapta yüceltme ve putlaştırma kuruluşu" olarak kabul etmiştir.

İslam tarihindeki akılcı anlayışlar içinde mühim bir durak olarak düşündüğü İbn-i Teymiyye'yi büyük bir âlim ve hadis ilminde de parmakla gösterilecek biri olarak kabul etmiş, ancak onu "maveraî idraki katleden 'suret-i hak' peçeli bir imansız" olarak yaftaladıktan sonra onun İslam reformistlerinin fikir babası olduğunu kaydetmiştir: "Bugünkü Vehhâbiliğin, başıboş içtihad davranışlarının, her türlü reformcuların, her türlü ruh ve mâna zedeleyicilerinin, doğrudan doğruya, yahut dolayısiyle babası İbn-i Teymiyye'dir ve onu 'İslâm materyalisti' diye yaftalamak yerinde bir teşhistir."[134]

İbn Teymiyye'den başka, Vehhabiliğin kurucusu Muhammed bin Abdülvehhab'ı[135] modernist İslamcılar olarak bilinen ve iki palyaçoya benzettiği Mısırlı Muhammed Abduh, Cemaleddin Efgani'yi[136]; son devrin âlimlerinden Mevdudi, Seyyid Kutub, Muhammed Hamidullah gibi âlimleri Batı'nın akılcılığından etkilenip Ehl-i Sünnet eksenli İslam'ı reforma tabi tutmak istedikleri gerekçesiyle sert biçimde tenkit etmiştir.

Necip Fazıl'ın söz konusu âlimlere yaklaşımına itirazlar da gelmiştir. Onunla gönüldaşlığına vurgu yapan M. Said Çekmegil, Kısakürek'in İbn Teymiyye karşısındaki sert tutumuna ve onu küfürle itham etmesine karşı çıkmış, onun bu tutumunun kendisini küfre düşürebileceği konusunda uyarıda bulunmuştur.[137]

---

[133] Kısakürek, "O'nun Sanatı", **Çile,** s.30.

[134] Necip Fazıl Kısakürek, **Doğru Yolun Sapık Kolları,** Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.108.

[135] Necip Fazıl'ın Muhammed bin Abdülvehhab ve din anlayışı üzerine değerlendirmelerini "Hac" kitabıyla ilgili değerlendirmemizde ele almıştık. Ayrıca daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **Hac,** s.103-105.

[136] Kısakürek, **Doğru Yolun Sapık Kolları,** s.152-155.

[137] M. Said Çekmegil, **Vayhe Göre Büyük Zulüm,** Nabi Nida Yay., Ankara, 1989, s.51.

Farklı zamanlarda ortaya çıkan bu akımlara, mezheplere ve şahıslara karşı tenkidinde temel saik, mürşidi Abdülhakim Arvasi vasıtasıyla benimsediği tasavvuf eksenli Ehl-i sünnet ve cemaat anlayışıdır. Ancak tenkidindeki sertliği ve katı tutumu, Kısakürek'in kişiliğinden kaynaklı sevgisinde de yergisinde de gösterdiği aşırılığında aramak yerinde olacaktır.

Necip Fazıl'ın din anlayışı konusunda üzerinde durmak istediğimiz bir diğer husus da "ham ve kaba softalık" tır. O, ham ve kaba softa olarak nitelendirdiği kişilerin karşısındadır. Esasen bu tabir mürşidi Arvasi'ye aittir. "Bu da bende bütün bir metotun anahtarıdır."[138] diyerek eserlerinde ve konferanslarında sık sık bu gibi kişilere atıfta bulunuşunun kaynağını belirtmiş olmaktadır. Bu tabirin izahı için şunları söylemiştir. "Ham ve kaba softa, emirlere, aşk eksikliğiyle de olsa körü körüne bağlı olan değil -emirlere körü körüne bağlı olmak, ebediyen gözü ve gönlü açık olmaktır-; onları kendi havasız ruhuna indiren, içlerine giremeyince, hikmetlerine sızamıyan, sırlarını tadamıyan ve mukaddes ölçülerin aynasında kendi nefsini gösterendir. Yoksa gördükten sonra gözünü yummak ve körü körüne bağlanmak ve artık ebediyeti gören bir göz sahibi olmak, ne devlet!.. Ona aşk derler… Keşke bu mânada softa olabilsek… Tarihimiz boyunca ne çektikse, belirttiğimiz gibi aşksız, hikmetsiz ham ve kaba sofalardan çektik!"[139] Bu bakımdan Kısakürek, satıhta kalmayıp derine inebilen; nefsini ayağının altına alıp hikmet peşinde koşarak inceliği yakalamış Müslüman tipini arzulamaktadır.

Doğu ve Batı medeniyetleri ve bu medeniyetlerin sebep olduğu ikilemler, çatışmalar onu en çok düşündüren konulardandır. Kısakürek'in algıladığı dünyada iki kutup vardır: 1) Afrika'nın da içinde bulunduğu Asya ekseni Asyacılık. 2) Avusturya'nın da içinde bulunduğu Avrupa ve Amerika eksenli Batıcılık.

Doğu, insanoğlunun biricik haysiyet ve hikmeti olan din ihtiyacını, hak ve batıl boyutuyla karşılarken; Batı, Eski Yunan ve Roma tecrübesine ilave olarak yüzyıllar sonra İslamiyet aracılığıyla Eski Yunan'a dönüşü ve bilgiyi elde edişiyle beraber bütün kazanımlarını Doğu'ya taarruzla sonuçlandıran medeniyetin adıdır.[140]

---

[138] Kısakürek, **O ve Ben,** s.140.
[139] Kısakürek, **O ve Ben,** s.140-41.
[140] Necip Fazıl Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2012, s.214-15.

Bu nedenle "Büyük Doğu isminin mekân ve saha delaleti, sadece Büyük Asya'dır... Geriye kalan dünya, zıt ve düşman saha"[141]dır.

Necip Fazıl'ın "Doğu" telakkisinde başta Arap, Türk, Fars gibi Müslümanların oluşturduğu İslam medeniyetiyle Çin ve Hint medeniyetleri yer almaktadır. Fakat nihai erişini "Resuller atası İbrahim Peygamber, hatta Âdem babadan başlayıp bayrak yarışında olduğu gibi elden ele hakiki sahibine kadar getiren Müslümanlıkta buldu."[142]

Necip Fazıl'ın Doğu ve Batı değerlendirmelerinde ana fikir Doğu'nun ruhu, Batı'nın da maddeyi temsil etmesidir. Ona göre her ikisinin de açmazı Doğu'nun maddeye, Batı'nın ruha vakıf olamayışıdır. "Doğu, ruha, Batı da maddeye, dürbünün doğru tarafından bakmış; Doğu maddeye, Batı da ruha, aynı dürbünün tersini çevirmiştir."[143] Batı bugün şehirleri; fabrikaları, bireylerinin kılık kıyafeti ve davranışlarıyla maddeye bağlılığın ve aklı her şeyin üstüne çıkarıcı zihniyetiyle hakikatte bu dünyadan ibaret olmayan varlığın gerçek mahiyetini anlayamamış, metafiziğe ulaşamamıştır. Doğu, Batı'nın akılla maddeyi tahakkümü altına alan zaferini ancak "ruh" u yeniden canlandırıp maddeye esir değil maddeyi esir almakla elinden alabilir. Müslümanların davası "Doğu'nun asli rengi ve mutlak vahidi islamiyet, onun da ruhu tasavvuf ve onu (plastisite)ye çıkarmak, eşyaya nakşetmek davası"[144] olmalıdır.

Necip Fazıl, Batılı mütefekkirlerin Batı medeniyetinin temelini ifade eden formülasyonu (Eski Yunan + Roma + Hristiyanlık = Batı) kendisinin de kabullendiğini görmekteyiz. Batılıların kendilerini tarifleri için "Romalılaşmış, Hristiyanlaşmış ve Eski Yunan'ın zihnî nizamına teslim olmuş her toprak Avrupa'ya bağlıdır."[145] tespitine eş bir şekilde Necip Fazıl da Batı'nın maddeyi tahakkümü altına alıp dünya standartlarıyla harikalar vücuda getirdiğini belirtmiş, bunu da yukarıdaki formülasyonla ve daha sonra da Ortaçağ karanlığını aydınlattıkları Rönesans'la başardıklarını ifade etmiştir. Necip Fazıl Batılıların Doğu'ya bakışlarından

[141] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** s.213.
[142] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** s.47.
[143] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** s.39.
[144] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.93.
[145] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** s.25.

etkilenmemiştir, ancak onların kendilerini, Batı'yı, değerlendirmelerini kabullenmiş gözükmektedir:

"Batı, insanoğlunun, binbir iş ve fayda mevzuunda maddeyi yontarak ve fâni hayatı buut buut genişleterek, sadece kalıp dehâsına verebildiği nihaî akıl yetkinliğinin büyük zemini oldu. Bunun kabulü zarurî…

Bu idrâk bünyesini Batı dünyasına, daima (plâstik) kadroda, muhteşem bir vezin ve âhenk, hendese ve nisbet, ölçü ve muvazene, aydınlık ve açıklık kaynağı olan Eski Yunan ve (Lâtin) dehası aşıladı. Roma imparatorluk nizamı bu aşıyı perçinledi. Aynı aşı, Doğudan Batıya, İsa Peygamberin üflediği derin nefeste, binbir tahrif ve putlaştırmaya rağmen hassasiyet ve ahlâk mayasını buldu. Fakat Batı adamı, maddenin daima sığlığına geniş zeminini kurcalama seciyesine sadık kalarak, Ortaçağ dehlizini geçti; ve (Rönesans - Yeniden Doğuş) ismi altında ve bir fışkırışta Yeni Çağı açarak bünyesinin en üstün verimine kavuştu: Müspet Bilgiler… Bunun da idraki mecburî…"[146]

Alev Erkilet, Necip Fazıl'ın Doğu ve Batı medeniyetlerini ele alma biçiminde Batılı bakış açısından kendisini arındıramadığı düşüncesindedir. Şarkiyatçı temele dayanan müspet bilgi ve aklın Batı'ya; ruh ve duygunun Doğu'ya hasredilmesi, Necip Fazıl'ın da düşüncesinde bir handikapa dönüşmektedir. Erkilet'e göre hata, çözümün, Batı biliminin, Doğu'nun ahlak ve ruhuna enjekte edilmesinde aranmasıdır.[147] Oysa Batı'nın bilim anlayışı, çok tanrıcı Eski Yunan'a dayanmaktadır. "Necip Fazıl Promete'nin ateşi çalmasına benzer bir feragatle batı bilimini çalıp getirecek 'ulvi bilgi casusları' tahayyül eder. Bunu isterken, Doğu insanını sadece batılı yaşam biçimlerinin bozacağı kanısından hareket etmekte ve bizzat 'çalınacak' bilginin kendi doğasındaki dönüştürücülüğü göz ardı etmektedir. Bu hataya düşmesinin nedeni, kaynağını antik Yunan'ın çok tanrıcı dünya görüşlerinde bulan, doğaya hâkim olma temel kabulünden hareket eden ve ister istemez de Kur'an'da zikredildiği anlamda 'yaratışı değiştirme' cüretine varan batı bilimini değerden-bağımsız bir bilgi

[146] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** s.43.

[147] Alev Erkilet, "Büyük Doğu Nereden Doğar? İslamcılık, Doğu-Batı Sentezciliği ve Necip Fazıl", **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek-Hece**, S.97, Ocak 2005, s.70-71.

toplama ameliyesi olarak tanımlaması ve sorgulamaksızın sistemine katmasıdır; şarkiyatçı düşüncenin doğu ile batının özniteliklerine ilişkin temel kabullerini ve özellikle de batının üstünlüğü savını içselleştirmiş olmasıdır. Sadece Necip Fazıl'a özgü olmakla kalmayıp dönemin tüm İslamcı düşüncesine de damgasını vurmuş olan bu yanılgı, İslamcılığın son iki asır boyunca modernleşme karşısında nihai bir kazanım elde edememiş olmasının temel nedenlerindendir."[148] Erkilet'in vurguladığı temel nokta, Batı'nın biliminin dönüştürücü tarafıdır.

Işık Yanar da benzer bir yaklaşımla Necip Fazıl'ın İslam algısında Batı modernizminin izlerinden söz etmektedir.[149] Dolayısıyla modernliğin tamamen dışında bir radikallikle kendisini konumlandırmamıştır, ancak Yanar'a göre, Batı-Doğu değerlendirmelerinde bir kararsızlık yaşamaktadır: "Necip Fazıl'ın Büyük Doğu olarak isimlendirdiği doktrin aslında kimi zaman batılı bir zihnin doğuya bakışını resmeder. Kimi zaman da doğulu bir zihnin batıya olan bakışını. Bu kararsızlık Türkiye'ye özgü koşullardan kaynaklanmakta ve bir siyasi prototip olarak bütün Orta Doğu'ya yayılmaktadır. Doğunun bir mana iklimi olarak okunması Cemil Meriç tarafından daha da derinleştirilecek ama mistik tahayyülü anlamlandırmak yine modern bir öznenin meşguliyeti haline gelecektir."[150]

Dar planda Türkler, genel planda da İslam âleminin durumu ve terakkileri için önerilerine geçmeden önce, onun, "insan" ve "toplum"a bakışını ele almak istiyoruz.

Şeyh Galip "Hoşça bak zâtına kim zübede-i âlemsin sen/ Merdüm-i dide-i ehvân olan ademsin sen" diyerek fert olarak insana müstesna bir değer atfetmiş ve bu anlayış, İslam irfan ve kültür geleneğindeki "insan"ın konumunu belirlemiştir. Söz konusu kaynaktan beslenen Necip Fazıl da " İnsan, fanilik kadrosu tabiatın merkezinde ebedilik hamlesine memur, büyük varlık..."tır diyerek insan eğer sorumluluğunun farkında olur da ebedilik hamlesini icraya koyulursa, kendisine eşref-i mahlukatın yolu açılacaktır. Aksi durumda esfel-i safiline yol bulacaktır.

---

[148] Erkilet, **"Büyük Doğu Nereden"…,** s.74.

[149] Işık Yanar, "Necip Fazıl Düşüncesinde Doğu-Batı ve Modernleşme"**, Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek- Hece**, S.97, Ocak 2005, s.44.

[150] Yanar, "Necip Fazıl Düşüncesinde"…s.46.

Fert düşünce ve eylemiyle beklenen toplumun ümididir. Bu bakımdan Necip Fazıl için önce fert gelir: "Maddeci görüş temel varlığı cemiyete bağlar ve ferdi tâbi unsur sayarken, ruhçu bakış, cemiyeti bir vahim dairesine kadar getirir ve kıymeti dairenin merkezi olan fert üzerinde toplar. (…) ferdi inkâr ve iptal edici görüşler, ağacın varlığını tohumun yokluğunda bulan tepetaklak bir anlayış galatından başka bir şey değildir ve modern sosyoloji bu hakikati labaratuar katiyetiyle ispat etmiştir."[151]

Kısakürek'in ferde vurgusu hümanist bir tavır değildir ve nihayetinde tekliğin remziyken çokluğun ifadesi olarak cemiyete dönüşmüştür.[152]

Geçirdiği buhranlar, çektiği çilelerden sonra bulduğu istikametle fildişi kulelerden agoraya inmiş, ebedilik hamlesi için topluma yönelmiştir: "Çile'deki insan Necip Fazıl'ın çoğu zaman yanlış yorumlanan 'ben'i üzerinde sık sık durulduğu halde, cemiyet düşüncesi üzerinde gereği kadar durulmadığı malumdur. Oysaki o bir davanın, 'Büyük Doğu' davasının başlatıcısı ve mücadele edicisi olarak geniş planda bir cemiyet adamıdır. Büyük insan kalabalıklarına fırsat buldukça fikirlerini anlatması, konferanslar vermesi, onun cemiyeti kucaklayıcı bir mütefekkir olduğunu da gösterir. Ayrıca diğer birçok eserinin yanında 'İdeolocya Örgüsü'nü bir davaya, bir ideale hasretmesi, şiirlerinin toplandığı ÇİLE'de 'Dava ve Cemiyet' bölümü ayırması, Necip Fazıl'ın cemiyetle iç içe olan aksiyoner tavrını ortaya koymaktadır."[153]

Kendisini toplum davasına o kadar kaptırmıştır ki yanlışa sürüklendiğini düşündüğü kitleler için,

"Durun kalabalıklar, bu cadde çıkma sokak
Haykırsam kollarımı makas gibi açarak"[154]

Orhan Okay, Necip Fazıl'ın toplum meselelerinde idealist, düşünce planında da ütopik olduğunu düşünmektedir. "Necip Fazıl'ın yazılarında, özellikle de İdeolocya Örgüsü'nde kurduğu toplum düzeni de bir ütopyadır."[155]

---

[151] Kısakürek, **Çepçevre Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık,** s.26.
[152] Kısakürek, **Çepçevre Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık,** s.26.
[153] İhsan Kurt, **Çile'deki İnsan Necip Fazıl**, Akçağ Yay., Ankara, 2000, s.127.
[154] Kısakürek, "Destan", **Çile,** s.406.

Necip Fazıl düşüncesinde temel nirengi noktası İslam dininin esaslarıdır. İçinden geldiği kültürün; edebiyatı, sanatı, felsefesi ve siyasetiyle çok iyi tahlil ettiği Batı medeniyetinin de etkilerini taşımaktadır, ancak yine de baskın nokta İslam'dır. Düşüncesini sistematize ettiği İdeolocya Örgüsü'nde toplum, siyaset, yönetim, ordu, ekonomi, eğitim, adalet, güzel sanatlar, şehir, köy, kadın, gençlik ve dünyanın imarı gibi yaşanılan zamanı ve mekânı kuşatan çok değişik konularda hayalini kurduğu dünyanın esaslarını bir manifesto şeklinde ilan etmiştir. "Ruhçuluk, Keyfiyetçilik, Şahsiyetçilik, Ahlakçılık, Milliyetçilik, Sermaye ve Mülkiyette Tedbircilik, Cemiyetçilik, Nizamcılık, Müdahalecilik" şeklinde dokuz madde de belirlediği prensiplerini geçmişin ve bugünün muhasebesini yaparak dikkatlere sunmuştur. Bütün bu esasları ve prensipleri İslam'a göre dizayn etmiştir. Şunu da belirtmekte fayda vardır ki bu dizayn onun İslam telakkisi ölçüsünde olmuştur. Onun İslam anlayışı en öz biçimde Ehl-i Sünnet ve Cemaat anlayışıdır. Kur'an ve Sünnet odaklı bu anlayışa "tasavvuf" da dahildir. Denilebilir ki Kur'an, sünnet ve tasavvuf, bir başka ifadeyle şeriat ve tasavvuf sentezini ve bu sentezin meydana getirdiği din ve dünya görüşünü olduğu gibi mürşidi Abdülhakim Arvasi'den almıştır. Söz konusu görüşte elbette ki Necip Fazıl'ın eğitimi, zekâsı, tecrübesini, milliyet fikri de etkilidir, ancak meselenin kendisine dayanak kabul ettiği dini esasları Abdülhakim Arvasi'nin de kaynağından beslendiği Ehl-i Sünnet ve Cemaat anlayışının tasavvufi yorumudur.

Kâinat, dünya, insan, ahlak, cemiyet, devlet, inkılap, siyaset, adalet, mülkiyet, ordu, müspet bilgiler, güzel sanatlar, kadın... kısacası her şey İslam'a göre ele alınacak, temel hareket noktası İslam olacaktır. Necip Fazıl ideolocyasını en teferruatından en geneline İslam ile örgüleştirmiştir.

Necip Fazıl, Kanuni'den beri süregelen gerilemeyi ve çöküşü tersine çevirecek bir inkılâbı beklemektedir. Bu inkılâp reformcu modernist İslamcılarla, nefsani tefsircilerle, ham yobaz ve kaba softalarla, sahte dervişlerle değil; şeriat ve tasavvufu doğru anlayıp yaşayan ve bunların hikmetine nüfuz edebilecek ruh ve ahlaka sahip gerçek Müslümanlarla olacaktır.

[155] Orhan Okay, "İnsan, Sanatçı/Şair ve Düşünür Olarak Bir Necip Fazıl Kısakürek Portresi", **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek- Hece**, S.97, Ocak 2005, s.13.

Mensubu olduğu milletin, Türk milletinin, durumu ve akıbeti kendisini fazlasıyla düşündürmüştür. Dünya ölçeğinde, milleti için en müstesna yeri arzulamış, bu doğrultuda tefekkürün sınırlarını zorlayarak plan, program, projelerle sorumluluğunu yerine getirmeye çalışmıştır. Ona göre Türkler, İslam ile kendisini bulmuş ve gerçekleştirmiş; kemal derecesini Osmanlıda yakalamıştır. Her yönden ilerleme II. Viyana kuşatmasıyla tersine dönmüş; sürekli geri çekiliş nihayet Kurtuluş Savaşı'na kadar sürmüştür. Türk milletinin, bünyesinden Yunus Emre, Dede Efendi, Mimar sinan gibi değerleri çıkarmasına rağmen bir Muhyiddin-i Arabi, İmam-ı Gazali, İmam-i Rabbani gibi şahsiyetleri çıkaramama hususunda tefekkür yönüyle ikinci sırada kaldığını belirtmiştir: "Kendimizde İslâmiyeti ve İslâmiyette kendimizi bulduğumuz en yüksek muvâzene ânında bile, bir taraftan maddî hamle, iş ve harekette, öbür taraftan da zevk, hissi idrak, ve mizaçta, birinci; saf ve büyük tefekkürde ise ikinci kaldık."[156]

Türk milletindeki tefekkür eksikliğinin pahalıya mal olduğu kanaatindedir: "Bir zamanlar Batı ülkelerine birer eyalet göziyle bakan, karaların ve denizlerin hâkimi Türk, ezelden beri sâf ve büyük tefekkür kafaları yetiştirmemek yüzünden, ne Doğuyu, ne de Batıyı köklerine kadar müşahade edebilmiş; derken Batının birdenbire fışkırdığı müspet bilgiler umacısı karşısında küçük dilini yutmuş; o yutuş, bu yutuş, ruhu ve kolları bağlı, bugüne kadar gelmiştir."[157]

Önce Türk milletinin kendisini, sonra bütün Müslümanları, en son bütün insanlığa selamete ulaştıracak yol İslam'dır. Ona göre, yirminci yüzyılın yeryüzünü ifsad edici ve imar edici bütün reçetelerini bırakıp sağ elimize Kur'an-ı, sol elimize de insanlığın fikir ve eylem planındaki tecrübeleri ile düzlüğe çıkabiliriz.

Necip Fazıl, sadece bir millete yönelik kurtuluş gayesinin olamayacağını savunmaktadır: "Bir milletin hayrı diye bir dava olamazdı. Ancak bütün insanlığa dağıtımı kâbil, beşeriyet çapında bir dava..."[158]

Milletini sevmek ve ona sahip çıkmak davasında gerekçe, milletin Müslüman oluşudur: "Hâlbuki biz, Türk'ü Müslüman olduğu için sevecek ve Müslümanlığı

[156] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** s.71.
[157] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü,** s.73.
[158] Kısakürek, **Bâbıâli,** s. 340.

nispetinde değerlendirecek bir milliyetçilik anlayışı peşindeydik ve bu anlayışa "Anadolucuk" ismini veriyorduk."[159] diyerek takipçilerine "Anadoluculuk" ismiyle yeni bir fikri bakış açısını salık vermiştir.

Kısakürek, kendisi için yakıcı azaba dönüşen tefekkürüyle, tefekkürden eyleme geçmiş hayatıyla hep Türk milletinin ve İslam ümmetinin geri kalış nedenleri üzerinde durmuş, bunlara çözüm üretmeye çalışmıştır. Sanatsal ve fikrî eserlerinin tamamını bu gaye etrafındaki tali nitelikte daha başka gayelerle bu yola hizmet için kaleme almıştır.

Bu çerçevede geri kalışımızda iki sebebe yer vermiştir. İlki, eşya ve hadiselere tahakküm kuvvetinden mahrum hâle gelişimiz ve Kur'an'ın emri "akıl" nimetini hakkıyla kullanmayı terk ediştir. Nitekim bu da Müslümanları Batı karşısında zayıf duruma düşürmüştür. Zira Batı, bu iki noktada başarıyı elde etmiştir.

Buna ilaveten içimizdeki Batı taraftarlarının bir ajan ruhuyla halkı, meseleyi İslam odaklı çözümden uzaklaştırdığını, savunmuş, bunu, Müslümanların gerileyişinde ikinci sebep olarak düşünmüştür.[160]

İşte bu şartlar altında olumsuz gidişatı tersine çevirecek, kitleleri ağır uykularından uyandıracak mütefekkirlere ihtiyaç vardır. Necip Fazıl, sadece teoride kalmış mütefekkirleri değil, teorilerini en müşahhas planda eyleme dökmüş mütefekkirleri beklemektedir. Aslında kendisi, sözünü ettiği mütefekkir boşluğunu, fert olarak kendi adına doldurmak istemiş; eserleriyle teori alt yapısını kurmuş; aksiyon planında da Büyük Doğu düşüncesini inşa etmiştir.

### 1.3. DERGİCİLİĞİ

Süreli yayınlar, toplumların kültür hayatında tartışmasız bir öneme sahiptir. Çok yönlü bir sanatkâr olan Necip Fazıl, kültür ve düşünce hayatı için münbit bir alan olan dergiciliği ihmal etmemiştir. İlk dergisi 1936'da neşrettiği kısa soluklu Ağaç dergisidir. İkincisi, 1943'te başlayıp yayımı otuz beş sene devam eden uzun soluklu Büyük Doğu dergisidir. Üçüncüsü ise kapatılan Büyük doğu dergisinin yayın hayatı sınırlarındaki bir değişiklik türünden neşrettiği üç sayı ömürlük mizah dergisi

[159] Kısakürek, **Bâbıâli,** s. 340.
[160] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **Hac,** s.112-114.

Borazan'dır. Bununla beraber Kısakürek'in dergi serüveninde üzerinde durulması gereken Ağaç ve en çok da Büyük Doğu dergisidir. Bu dergileri kısaca tanıyalım.

### 1.3.1.Ağaç

Necip Fazıl'ın ilk dergi tecrübesi Ağaç, ilk olarak 14 Mart 1936'da yayın hayatına dâhil olmuştur. Toplamda on yedi sayı halinde neşredilen derginin son sayısı 29 Ağustos 1936'da çıkmıştır. Beş buçuk aylık yayın hayatıyla Ağaç dergisi, neşredildiği dönemde adından söz ettirmiş, sanat ve edebiyat ağırlıklı bir dergidir.

Yazarın kurmaca eserlerine de nüfuz eden "ağaç" metaforu dergiye isim olarak düşünülmüş, bunun manası "Adımız" başlıklı mukaddimede bir manifesto şeklinde ilan edilmiştir: "Adımızı Ağaç koyuyoruz. Düşünüyoruz ki güzel ve sonsuz tabiatta, büyüklüğü, olgunluğu, erginliği bir kelimeyle projeksiyonu ondan daha iyi gösterecek bir örnek bulunamaz. Ağaç, madde ve ruh gibi, her şeyin bir dış ve bir iç yüzünü, toprak üstünde ve toprak altındaki gür ve dolaşık varlığı ile çizgi ve biçime sokmuş bir semboldür."[161]

İlk sayıdaki yazar ve şair kadrosu: Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer, M. Şekip Tunç, Abdülhak Şinasi Hisar, Burhan Toprak, François Mauriac (çev. Burhan Toprak), Fikret Âdil Kamertan ve Sabahattin Ali.[162]

Dönemin diğer dergileri ile mukayese edildiğinde, fiziki özellikler bakımından üst düzey estetik bir dergi konumunda olduğu görülür. "Her sayısı kaliteli, yüksek gramajlı kâğıda basılan ve hafif grenli 'papye kartone' bir kapağı olan dergi, ağırbaşlı akademik bir görünüştedir. Hayatı boyunca kendi kıyafetlerinden tiyatrolarındaki mekân dekorlarına ve bütün yayınlarına kadar daima zengin bir formun ve şık görünüşlerin insanı olan Necip Fazıl'ın, genç yaşında ve ilk yayın tecrübesine rağmen eriştiği bu kalite, dergiciliğimiz için kıymetli bir tecrübesine rağmen eriştiği bu kalite, dergiciliğimiz için kıymetli bir tecrübe

[161] Necip Fazıl Kısakürek, **"Adımız",** Ağaç, S.1, 14 Mart 1936, s.1.

[162] Fatih Demir, **Kültür Haftası ve Ağaç Dergileri Üzerine Bir İnceleme**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üni., Sosyal Bilimler Ens., Ankara, 2007), s.20.

olmuştur."[163]Ağaç'ın her sayısı on altı sayfadan oluşmakta ve bunların dışında kapak ve dergi kadrosunu havi iki sayfa da baş kısımda bulunmaktadır. Dönemin iktisat Vekili Celal Bayar'dan peşin reklam anlaşması karşılığında aldığı yüksek bir meblağla yayına başlayan Ağaç, buna rağmen maddi sıkıntılardan kurtulamamış, daha geniş okuyucu kitlesi umuduyla yedinci sayıdan itibaren merkezini Ankara'dan İstanbul'a taşınmıştır.

Şiir, hikâye, piyes, gezi yazıları, mülakat, polemik, iktibas, mukaddime, edebî tahlil, tenkit ve tanıtma yazıları edebî muhtevalı ürünler; genel sanat, kültür, halk kültürü, sosyoloji, felsefe, eğitim, ahlak, ekonomi, resim, müzik ve haber mevzulu yazılar ise fikir muhtevalı ürünler olarak neşredilmiştir. Otuz şiirin neşredildiği dergide, şiirlerin sahibi şairler şunlardır: Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Kutsi Tecer, İsmail Safa Esgin, Fuat Ömer Keskinoğlu, Şefket Hıfzı Rado, Ziya Osman Saba ve Feridun Fazıl Tülbentçi.

Nesir türünde hikâyede; Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Âdil, Samet Ağaoğlu. Yerli piyes türünde Cevdet Kudret Solok, tercüme piyeste ise Grilparzer'in ürünlerine yer verilmiştir. Seyahat türünde Abdülhak Şinasi Hisar, Fikret Âdil; polemikte Necip Fazıl Kısakürek imzaları bulunur. Makale ve diğer yazı türlerindeki imzalar şunlardır: Necip Fazıl Kısakürek…[164]

Ağaç dergisi bir yandan Türk edebiyatının yenilenip güçlenmesi, bir yandan da düşünce hayatının zenginleşmesi için yoğun çaba sarf etmiş, bu çerçevede Batı edebiyatından şair-yazarların eserlerini uzun tercüme yazı dizileri şeklinde neşretmiştir.[165]

[163] M. Orhan Okay, **" Necip Fazıl- Ağaç Mecmuası, Yedi İklim Sanat- Kültür- Edebiyat, İstanbul**, 1994,s.3.

[164] Ağaç dergisindeki yazıların indeks ve fihristi için bk. Demir, **a.g.t**., s.276-303.

[165] Demir, **a.g.t**.,s.310.

### 1.3.2. Büyük Doğu

Büyük Doğu, Türk dergiciliğinde iz bırakıp adından hâlâ söz ettiren ender dergilerden biridir. Ağaç'la yaşadığı inkisarı, aradan geçen yedi yıl zarfında, tekrar ümit ve heyecana dönüşmüş; bu defa sanatkâr yönüne baskın gelen mütefekkir yönüyle 17 Eylül 1943 itibarıyla okuyucu karşısına çıkmıştır. Zira Ağaç dergisi, fikri de ihmal etmemek kaydıyla, sanat zevki ve hassasiyeti ön planda bir dergi anlayışıyla yola çıkmışken; Büyük Doğu gönül ve zihin dünyasını dolduran değerleri, sıkışmış lavların patlayıp fışkırması misali ülkenin her noktasına, her ferdine yaymak azmiyle rotasını belirlemiştir.

Bâbıâli "isimli eserinden öğrendiğimiz kadarıyla dönemin başvekili Refik Saydam Necip Fazıl'ı milletvekilliği için adaylar arasında göstermiş, ancak ismi " Millî Şef" dediği İsmet İnönü tarafından çizilmiştir. Başka bir zaman da bir ana CHP Genel Sekreterliği görevine kadar yükselmiş Memduh Şevket Esendal'ın girişimiyle milletvekili adayları arasına alınmış ve bir kez daha partide istenmiştir. Necip Fazıl, söz konusu engellemeleri ilahi bir lütuf ve koruma olarak değerlendirmiş, böylelikle Büyük Doğu'nun yolunun kendisine açıldığını ifade etmiştir: "Ve böylece Mistik Şair, bağlı olduğu yolun ruhaniyetiyle sırf İlahi hıfz halinde masûn ve Büyük Doğu'ya doğru yol almakta serbest kalmış oluyor."[166]

Büyük Doğu, 1943'ten 1978'e kadarki 35 yıllık ömrümde derginin maddi zayıflığı, Necip Fazıl'a verilen hapis cezaları ve türlü baskıların sebep olduğu zorunlu ara vermeler nedeniyle 16 devre hâlinde yayınlanmıştır. Dergi, sermaye bakımından yoksunluklar içinde çıkmıştır. Sonraki dönemler de çok farklı değildir, zira sadece baskı ve kapatmalar bile sermayece güçlü bir dergi veya gazeteyi akamete uğratmaya yetecektir. Dolasıyla Büyük Doğu hem sermayece zayıf hem de dönemin siyasal gücünün hedef tahtasında olması yönüyle zorluklar içinde yaşam mücadelesini vermiştir. Toplamda on altı devre hâlinde yayınlanmış derginin en uzun soluklu dönemlerinden birinde dahi karşılaştığı olumsuzluklar derginin fasıllarla birlikte 35 yıllık ömrünün iç yüzünden ipuçları taşımaktadır: "Büyük Doğu'nun ikinci ve üçüncü devresinden uzun olanıdır, kesintisiz 87 sayı çıkıyor. Öyle görünüyor.. fakat bu devrede de üç kez azamete uğruyor dergi. (...) Birinde de Rıza

[166] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.257.

Tevfik'in "Sultan Abdülhamîd'in Ruhaniyetinden İstimdad'' adlı şiiri yayımlıyor, iki sayı sonra dergi kapanıyor dergi kapatılıyor ve Üstat hapse mahkûm oluyor, Beraat ettiği halde, bir türlü mahkeme ilâmı gerekli yerlere intikal ettirilmiyor. Bu büyük Doğu'nun başına gelenlerden sadece bir kaçıdır."[167]

Ağaç'a nispetle Büyük Doğu'nun daha fikir ağırlıklı olduğunu söylemiştik. Doğru bildiğini korkmadan haykıran yayın anlayışı, ilk devrede daha temkinlidir. Bunun sebebi ise Tek Parti iktidarının dindar kesim üzerindeki baskısıdır : "…ilk devre Büyük Doğu'larında mecburî bir kekemelik, baklayı dil altında gizleme gayreti ve peçesini topyekûn atacağı güne doğru vaziyeti idare mecburiyeti vardır. Ceberut ve şekavet çığırı devamda…"[168]

Necip Fazıl, Büyük Doğu'nun kadrosunu geniş bir yelpazeden oluşturmaya çalışmıştır. Farklı seslerden ve onların ideolojilerinden rahatsız olmamış, ancak söz konusu yazarların ürünlerinin derginin genel yayın politikasına ters düşmemesi gibi bir kırmızıçizgi koymuştur. Böyle farklı isimlerle bu sayede daha geniş kitlelere yayılma imkânı bulunmuş; fakat dergiyi tam bir otoriteyle yönetiminde tutup kendisinden başka bir ele teslim etmemeye dikkat etmiştir. Onun amacı dergiyi geleceğin Büyük Doğu nesline emanet etmektir.

Dergi, zamanla İslamî rengini daha belirgin hâle getirmeye başlayınca Bedri Rahmi, Fikret Âdil ile ismini vermediği bazı gençlerin uzaklaşıp dergiden ayrıldıklarını belirtmiştir.

Büyük Doğu'nun kapakları, aktüaliteyi tam bir takiple, zamanın Türkiye'sinin ve dünyanın nabzını tutmuştur. Kapaktaki resimler, fotoğraflar, şekiller ve kısa yazılar derginin, daha doğru bir ifadeyle Necip Fazıl'ın, genel yayın politikasını en özlü ve sarih biçimde okuyuculara sunmuştur.

Zamanın devlet destekli dergileri ile destek almayıp sisteme yakın durmaya çalışan dergilere karşılık Büyük Doğu, tehlikeleri göze alarak dışlanma ve baskıya uğrama pahasına muhalif bir yayın politikasını tercih etmiştir.

---

[167] Ali Haydar Haksal, **Büyük Doğu Irmağı**, İnsan Yay., İstanbul, s.178-79.
[168] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.265

17 Eylül 1943 tarihli ilk sayının ilk yazısı "Büyük Doğu, bir mefkûrenin ismi… Büyük Doğu, kendisini mekân çerçevesinde değil, zaman çerçevesinde gerçekleştirecek dava…"[169] cümleleriyle başlamıştır. Bu, âdeta bir manifestodur. İlk sayıdaki imzalar: Prof. Dr. Salih Murat Özdilek, Hüseyin Cahit Yalçın, N. Çenelioğlu, Fikret Akdora, Hüseyin Cahit Yalçın, Rıza Çandır, Reşat Ekrem Koçu.

Derginin ilk sayısı boyunca en dikkat çekici bölüm "din ve medeniyet" bağlamındaki soruları kapsayan ankettir. Dönemin tanınan isimlerine yönetilen ilk soru "Allah'a inanıyor musunuz?"dur. Sorulara verilen cevaplar bir tabloyla açık biçimde göz önüne serilmiş ve dördüncü sayıda anketin değerlendirmesi yapılarak topluma ve yönetici zümreye şu mesajlar verilmiştir.

Büyük Doğu'nun en uzun soluklu devrelerinden olan 72 sayılık ikinci devrede, Abdurrahman Şeref Lâç, Mekkî Üçışık, Peyami Safa, Sait Faik Abasıyanık, Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç, Prof. Dr. Salih Murat Uzdilek, Prof. Dr. Şükrü Baban, Salih Zeki Aktay, Salah Birsel, Abdullah Öztemiz, Oktay Akbal, Miraç Katırcıoğlu, Kâzım Nami Duru, Fikret Akdora, Zahir Güvemli ve daha niceleri ürünleriyle yerlerini almışlardır.

Bu devrenin 13 Aralık 1946 tarihli 58. sayısında[170] kapak olarak verilen "kulak" resmi ve altında "Başımızda Kulak İstiyoruz!" yazısı nedeniyle dergi, Örfi İdare Mahkemesince kapatılmıştır. Burada kulakları iyi işitmeyen İsmet İnönü'ye kinaye ile tenkitte bunulmuştur. Üçüncü devre yine haftalık olarak sadece 15 sayı çıkabilmiştir. "Ayrıca, nisbet dâhilinde hesap edilecek olursa, eskisinden çok daha ucuza gelen ve her ferd için kolay bir tediye vâhidi teşkil eden 10 kuruşun gerisinde, bizim, ne kadar geniş bir okuyucu kitlesiyle karşılaşmak davasında olduğumuz belirir."[171]

11 Mart 1949'da, dördüncü devrede, haftalık olarak çıkan dergi, format olarak öncekilerden farklı, dört sayfalık mini bir gazete görünümündedir. Amaç, öncekilerden daha ucuza, geniş kitlelere açılmaktır. "…eskisinden çok daha ucuza… Olduğumuzu belirtir."

[169] **Büyük Doğu**, 17 Eylül 1943, s.2.
[170] **Büyük Doğu**, C.3, S.58, Kapak,13 Aralık1946.
[171] **Büyük Doğu**, Yıl:5, Sayı 1, 11Mart 1949,s.1.

Orhan Okay, iki ve üçüncü devre verdiğimiz[172] toplam 87 sayıyı ayırmayıp bir devre olarak, ikinci devre, ele almıştır. Okay, bu dönemin muhteva bakımından en zengin devre olduğu kanaatindedir: "87 sayılık bu seri bence derginin en zengin muhtevalı koleksiyonunu oluşturur. Sanat, fikir, felsefe, politika, edebiyat, güzel sanatlar alanında kaliteli bir dergi hüviyeti gösterir.[173]

Beşinci devre, 11 Mart 1949-26 Ağustos 1951 tarihleri arasında 62 sayı çıkmış iki buçuk yıllık bir dönemdir. Necip Fazıl Kısakürek, Abdülhakim Arvasi, İsmail Hami Danişmend, Bediüzzaman Said Nursi, Hilmi Ziya Ülken, Bedri Rahmi Eyünoğlu, M. Said Çekmegil, Dr. Haluk Nurbaki, Abdullah Öztemiz, Celal Sılay, Nihal Atsız ve daha birçok ismin ürünleri neşredilmiştir.

Altıncı devre, günlük gazete formatıyla 16 Kasım 1951 ile 12 Aralık 1951 tarihleri arasında 27 sayı çıkabilmiştir. Ortaklar arasındaki anlaşmazlık nedeniyle yayını kısa süren gazete, altı ay sonra tekrar yayın hayatına atılmıştır.16 Mayıs 1952 ile başlayan bu yedinci devre, yine gazete formatında günlük olarak neşredilmiştir.

17 Mayıs 1952 tarihli ikinci sayıda bir önceki devrede yaşanan anlaşmazlığı uzun bir yazıyla izah eden Necip Fazıl, kısaca, aldatıldıklarını ve Büyük Doğu'nun, arkasında CHP'nin olduğu bir ekiple ele geçirilmek istendiğini duyurmuştur. Daha kısa olması nedeniyle meselenin Bâbıâli kitabındaki izahını aktarmak istiyoruz. "Aksekili tüccar" dediği tüccar, derginin ortağı Ali Rıza Cansu'dur: "Sabık Şair'in merkeziyetinde, Profesör Ali Fuad Başgil, Raif Ogan, Abdurrahman Şeref Lâç gibi fikir dostlarının kalem yardımları, bu gerçek tüccarında sahipliğini üzerine alarak sermaye koyuşuyla çıkarılan ilk defa günlük gazete Büyük Doğu, öz babasından kaçırılıyor ve öldürülüyor. Babıâli ahlakının eşini bile görmediği bir tertiple, karar defteri, sonradan eklenecek bir maddenin yeri boş bırakılacak Sabık Şair'e imzalatıyor, kalpazanlıkların en haini biçiminde, oraya, Sabık Şair'in Büyük Doğu üzerinde hiçbir hakkı kalmadığı ve her şeyi ortaklarına devrettiği yazılıyor, hadiseyi haber alan Abdurrahman Şeref Lâç, öfkesinden çılgın, mürettiphaneye inip bir tekmede yazıları dağıtıyor Sabık Şair, Aksekili'ye, Abdurrahman Şeref Lâç öfkesinden çılgın, mürettiphaneye inip bir tekmede yazıları dağıtıyor. Sanık Şair

[172] Bu tasnifi için Ali Haydar Haksal'ın çalışmasını esas aldık.
[173] Orhan Okay, **Necip Fazıl- Sıcak Yarada Kezzap**, Dergâh Yay., İstanbul, 2014, s.29.

Aksekili'ye, Abdurrahman Şeref'in yazıhanesinde "kelp!" diye bağırıyor, Aksekili susuyor, gazete bir müddet daha Büyük Doğu ismiyle süründürülüp sonra "Hilâl"e çevriliyor. "[174]

122 sayı çıkan yedinci devrede oldukça geniş bir yazar kadrosu mevcuttur: Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç, Osman Yüksel Serdengeçti, Ziyaettin Fındıkoğlu, Bediüzzaman Said Nursî, Nahid Sırrı Örik, Ali Fuad Başgil, İbrahim Arvas, İbrahim Hakkı Konyalı bu kadronun sadece bir kısmıdır.

Sekizinci devrenin tekabül ettiği 1954'te haftalık çıkan Büyük Doğu dergisi; 1956'da, dokuzuncu devre olarak bu defa günlük gazete biçiminde çıkmış ve 94 sayı yayımlanabilmiştir.

Onuncu devreden on dördüncü devreye kadar haftalık dergi biçiminde çıkan dergi, on dördüncü devrede (1969) aylık olarak 7 sayı hâlinde neşredilmiştir.

1971'de on beşinci devre olarak haftalık 17 sayı çıkabilen dergi, en son 1978'de yine haftalık olarak 5 sayılık ömrüyle yayın hayatına veda etmiştir.[175]

Otuz beş yıllık ömre sahip Büyük Doğu'daki yazıların neredeyse tamamı, bir şekilde, Necip Fazıl'ın içinde olmakla iftihar ettiği İslam davası üzerinedir. Yazılar genel anlamda, şu konu başlıklarıyla çerçevelemek mümkündür:

İslam'ı doğru bir şekilde anlatmak.

İslam kültür ve medeniyet anlayışının tasfiye edilip yerine ikame edilmeye çalışılan Batı kaynaklı medeniyet anlayışının kurum ve kuruluşlarıyla, matbuatıyla, sanatıyla yanlışlarını gün yüzüne çıkarmak; onların iç yüzünü ifşa etmek.

Günlük siyasi gelişmeleri bir Müslüman duyarlılığıyla değerlendirmek.

Aktüaliteyi canlı bir biçimde ele almak, bu hayatın içinde "Biz de varız!" demek.

Edebiyatın değişik türlerindeki ürünlerle okuyuculara sanat zevki yaşatmak; bu minvalde genç yeteneklere ürünlerini sergilemeleri için imkân sağlamak.

---

[174] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.303.

[175] Büyük Doğu'nun yayın devreleri üzerine bilgileri büyük ölçüde Ali Haydar Haksal'ın değerli çalışması "Büyük Doğu Irmağı"ndan elde ettik. Büyük Doğu'nun söz konusu devrelerdeki yayın serüvenini daha geniş inceleme için bk. Haksal, **Büyük Doğu Irmağı**, s.171-293.

Necip Fazıl, kendi ismiyle neşrettiği yazı ve şiirlerinin dışında müstear isimlerle de epeyce ürünle karşılaşmaktayız. "Tespit edebildiğimiz kadarıyla şu takma adlar da Necip Fazıl'a aittir: Ahmet Abdülbaki, Ne-Fe-Ka, Hi-Ab- Ka, Prof. Ş:Ü., Bankacı, Be-De, Adı Değmez, Neslihan Kısakürek, Ozan, Ahmet Abdülbaki, Büyük Doğu, Hikmet Sahibinin Abdinin Kölesi."[176]

### 1.3.3. Borazan

Bir mizah gazetesi olan Borazan, Büyük Doğu'nun ikinci devre ile üçüncü devreleri arasında, yayının kesintiye uğradığı bir dönemde Necip Fazıl tarafından yayınlanmıştır. Borazan, üç sayı hâlinde 1947'nin Kasım ve Aralık aylarında yayınlanır.[177]

"Borazan'daki yazıların çoğu imzasız olmakla beraber, Necip Fazıl'a ait olduğu anlaşılmaktadır."[178] Zira bunlar Necip Fazıl'ın üslubunu yansıtır. Gazetedeki imzalar incelendiğinde, mizah yoluyla Tek Parti iktidarına ve bu iktidardan nemalanan kişilere sert bir muhalefetin varlığı müşahede edilir. "Borazan'ın hangi sebeplerden yayınını tatil ettiğini bilmiyoruz. Yalnız o yıl ve sonraki yıl boyu Üstad'ın mahkeme koridorlarında 'çile üstüne çile' çektiğini biliyoruz."[179]

[176] Okay, **Necip Fazıl- Sıcak Yarada Kezzap**, s.36.
[177] Mustafa Miyasoğlu, **Necip Fazıl Kısakürek**, Akçağ Yay., Ankara, 1999, s.108.
[178] Okay, **Necip Fazıl- Sıcak Yarada Kezzap**, s.36.
[179] Miyasoğlu, **Necip Fazıl Kısakürek**, s.115.

# İKİNCİ BÖLÜM
# TİYATRO ESERLERİ

Edebiyatın çok değişik nevilerinde yetkin ürünler veren Necip Fazıl, nesir alanında hacimce en fazla eseri tiyatro sahasında sunmuştur. Neşirlerini belli bir zaman aralığına sıkıştırmayan yazar, piyeslerini kırk yıla yakın bir zamana yayarak fasılalarla kaleme almıştır. Gerek ilk piyesleri hakkında çıkan olumlu tenkit yazıları, gerekse bazılarının sinema filmine uyarlanması ve tiyatro sahnesinde temsilleri onun tiyatroya nesir sahasında en çok emek sarf ettiği, zihni çaba gösterdiği edebî tür değerini verdiğini gösterir.

Tiyatro sahnesini esrarlı bir dört köşeye benzeten Necip Fazıl, reel hayatla açığa çıkmayan hudutsuz güzelliğin bu dar alan içinde tecellisine kavuştuğu inancındadır: "Bence sahne, bir büyücünün toprak üstüne tebeşirle çizdiği esrarlı bir dörtköşeydi… Öyle bir dörtköşe ki, uçsuz bucaksız hayatın en başıboş kıvrılışları onun darlığı içine sığdırılacaktır. Dışardaki (realite)sinden hiçbir şey kaybetmeden ona sığan hayat, dışardaki genişliğe sığmayacak kadar hudutsuz güzellik tecellilerine orada kavuşacaktır. O, hayatın (kantite) gibi değersiz ve geçici yüzünü değil, (kalite) gibi derin ve sonsuz şahsiyetini zapteden ve onu molozlarından ayıklayarak tasfiye eden, tıpkısını, fakat başka türlüsünü gösteren mistik bir aynadır"[180]

Tiyatroya mistik bir ayna özelliği izafe ederken, kendisinin neden bu alana yöneldiğinin de cevabını vermiş olur. Bu değerlendirmeyle Kısakürek, tiyatronun hayat ile kopmaz bağına işaret ederken, ferdiyetçi tavrıyla toplum meselelerine ne denli yakın olduğunu piyeslerinde göstermiştir.

[180] Necip Fazıl Kısakürek, **Konuşmalar**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2009, s.9.

Sanat gayesini elden bırakmama gayretiyle beraber, sanatını davasının emrine verdiği dönemde, tiyatro için en genel hükmünü şu cümlede özetler: "Tiyatro, içtimai telkin ve vaaz kürsülerinin en büyüğü."[181]

Paris'te (1924) tiyatro salonlarına sık sık giden Kısakürek, 1920'li, yıllarda Muhsin Ertuğrul'un oynadığı tiyatro gösterilerinden de ciddi manada etkilenmiştir. Ve nihayet, bir gün bir yemekte Muhsin Ertuğrul, kendisine sorar: Niçin bir piyes yazmıyorsun? Oyunculuğunu pek takdir ettiği Muhsin Ertuğrul'dan yazacağı piyeste oynaması şartıyla ilk tecrübesi için harekete geçer: "Muhsin Ertuğrul'la bir iki kelime konuştuktan sonra odama kapandım ve 7 günlük bir çalışma sonunda 'Tohum'u bitirdim."[182]

Her ne kadar Tohum'un tutmadığını düşünse de oyuna aydın kesimin ilgisi büyüktü, buna karşılık sıradan halkınki ise sönüktü. Tohum'un ardından büyük bir heyecan ve azimle Bir Adam Yaratmak'ı yazar ve sonra diğer piyesler onun kaleminden birer birer neşet eder. 1935-1949 aralığında yedi, 1960'tan sonra ise sekiz piyes kaleme alır. İki de yarım kalan piyesi vardır. (Sır ve Kumandan)

Sanatkârın piyeslerini tahlilde ağırlıklı olarak şu yolu takip ettik: Her tahlilin başında edebiyat araştırmacıları ve dram sanatının okuyucularına kolaylık olması için piyesin özetini verdik. Tahlil içinde üç unsura ağırlığı verdiğimizi belirtmekte yarar vardır. Bunlar; şahıs kadrosu, çatışma ve fikirdir. Şahıs kadrosu başlığı altında, başkahramanı merkeze alarak eser için öneme sahip kişilerin tahliline yer verdik.[183] Kahramanın değişim ve gelişim çizgisini, istenç ve direnç gücünü ele almaya gayret ettik. Kahramanların tip-karakter özelliklerini de özellikle Sevda Şener'in "Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan" eserini ölçü alarak belirlemeye çalıştık.

Üzerinde durduğumuz bir başka unsur, kahramanlar arasındaki "çatışma"lardır. Oyunun estetik-heyecan dengesi içinde yürüyebilmesi için patlak veren krizler ve ardından doruk nokta ile çözümleri belirlemeye çalıştık. Karşıtların birliği bağlamında kahramanları çatışmaya götüren nedenler üzerinde durduk, zira

[181] Necip Fazıl Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2016, s.26.
[182] Kısakürek, **Konuşmalar**, s.10.
[183] Peter Brook, tiyatro için en temel unsurun "insan" olduğunu belirtir: "… tiyatro yapabilmek için bir tek şey gereklidir: insan unsuru. Bu, geri kalanların önemsiz olduğu anlamına gelmez. Ama onlar asıl düşünülmesi gereken değildir." Peter Brook, **Açık Kapı- Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2004, s.17.

Lajos Egri'nin de vurguladığı gibi "Hiçbir diyalog, en ustaca yazılmış olanı bile, çatışmanın gelişimine yardımcı olmadıkça piyesi ileri götüremez. Yeni yeni çatışmalar bir ilk çatışmadan doğabilir ve ilk çatışma da piyesin önermesinin belirlediği amaca ulaşma doğrultusundaki bilinçli çabadan doğar."[184] Bunun yanında çatışmalarla kaynaşmış biçimde eserde yer alan olay örgüsünü de bu başlık altında birbiriyle bağlantılı olarak ele almaya gayret ettik.

Üzerinde durduğumuz bir başka unsur da Kısakürek'in piyesleri vasıtasıyla ele almak istediği fikrî meselelerdir. Poetika'sında targedyanın oluşumu için ilk sırada mythosa (öykü), ikinci sırada karakterlerin seçiminin önemine değinen Aristoteles, üçüncü sırada "fikir"leri gerekli görür.[185] Tekniğin gereğinden fazla abartılmaması gerektiğini savunan Özdemir Nutku "Bir oyunun tekniği açısından incelenmesinden daha önemli bir nokta, konu, belli bir biçimle ortaya çıkarılan biçim ve konu ile biçimin uyumlu bileşiminden ortaya çıkan değerlerdir." Tespitine ilave olarak dış yasaklamalara rağmen, iç yasaklaması olmayan yazarların başarıyı yakaladığına işaret eder. Fikir unsurunu ele almamızın bir başka nedeni de Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinden hangisinde olursa olsun fikre ayrıcalıklı bir yer tanımasından ileri gelir.

"Diğer Unsurlar" başlığı altında zaman, mekân, dil-üslup unsurlarından, tahlili yapılan piyes için öne çıkanlar üzerinde durduk. Tiyatro tahlillerinde, özellikle zaman ve mekân üzerinde genellikle durulmadığını hatırlatmakta yarar vardır. Bunun yanında, Necip Fazıl'ın dekor anlayışını ortaya çıkarmaya yönelik olarak dekorasyona ve dekor tasvirlerinin değerlendirilmesine birçok piyeste yer verdik.

Tahlil ettiğimiz piyeslerin sıralamasında, yazım tarihlerini esas aldık. Bu itibarla ilk eser Tohum, son eser olarak da basımı, sanatkârın sağlığında yapılamayıp ilk olarak 2000 senesinde basılan Püf Noktası'nı belirledik.

---

[184] Lajos Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.158. Ayrıca Egri'nin şu tespiti de önemlidir: "Gerilim, uzlaşmaz karakterlerin kıran kırana savaşımıyla elde edilir. Önerme, amacı göstermeli; karakterler de, Eski Yunan tiyatrosunda Yazgı'nın yaptığı gibi, bu amaca doğru itilmelidir." Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.187.

[185] Aristoteles, **Poetika (çev. İsmail Tunalı)**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012, s.22-26.

## 2.1. TOHUM

İlk piyesi Tohum'u 1935'te kaleme alan Necip Fazıl, tiyatro alanında eser verme hasretini yıllarca içinde taşımıştır. Bununla beraber bu alan üzerine bir inceleme, araştırma gibi ön hazırlık yapmış değildir. Yukarıda da değindiğimiz üzere Muhsin Ertuğrul'un teşvikiyle piyes yazmaya koyulan Kısakürek, o vakit Şehir Tiyatrolarına metin teslim etmek için yirmi günlük sürenin kaldığını belirtir. Odasına kapanır ve yedi günde piyesini bitirir. İşte Tohum'un yazılışının arka planı bu şekildedir.[186]

**Özet:** Maraş işgal altındadır. Halk; Fransızlara ve Ermeni komitecilere karşı var olma mücadelesi vermektedir. Piyesin başkahramanı Ferhad Bey bir handa kalmakta, işgale karşı mücadelesini "ağalar" şeklinde takdim edilen arkadaşlarıyla bu merkezden yürütmektedir. Oyun, hanın sahibi İhtiyar Hancı ile Yolcu'nun diyaloğuyla başlar. Yolcu, Kafkas Cephesi'nde savaşırken esir düşüp diyar diyar gezdirilen ve en son oralardan kaçarak yolu Maraş'a düşmüş bir ihtiyat zabitidir. Hancı, ona, Ferhad Bey'in kardeşi Osman'ın öldürülüş hikâyesini anlatır. Osman, komitecilerin kendisiyle hesaplaşmak üzere çağırdıkları yere korkusuzca gitmiş ve oracıkta pusuya düşürülüp öldürülmüştür. Yolcu, Osman'ın bile bile ölüme gidişine bir anlam veremezken, o esnada hanın kapısı telaşla vurulur. Gelen, Şerife Teyze'dir. Kızının, işgalcilerle hareket eden Reis'in adamlarınca kaçırıldığını Ferhad Bey'e haber vermek için gelmiştir. Kızı Hanım, öldürülen Osman'ın karısıdır. Bunu haber alan Ferhad Bey, kardeşinin namusunun kaçırılışını sineye çekmeyecektir. Hancı'ya ne yapılması lazım geldiğini sorsa da kendisi ne yapacağını kafasına koyar. Ağaları toplar, kendisinin Reis'in meyhanesine gidip namusunu kurtaracağını söyler. Bunun, kardeşi Osman gibi bile bile ölüme gitmek olduğunu söyledilerse de onları dinlemez. Bu arada Maraş'ta bir efsane kahramana dönüşen Ferhad Bey'le tanışmak arzusundaki Yolcu, bu gelişme vesilesiyle onunla tanışır ve emrinde olduğunu söyler. Hanım'ı kurtarma planı şu şekilde tertiplenir: Ferhad Bey, Yolcu'ya bir mektup yazdırır. Mektupta "Meyhaneci Reis'e... Bu gece saat on ikide meyhanene geleceğim. Ferhad." yazılıdır. Bunu, Yolcu Maraş'a gidip komitecilere, onlar da

[186] Yazarın kendi piyesine ait değerlendirmesi için bk. Necip Fazıl Kısakürek, "Necip Fazıl'ın Tiyatro Dünyası-Tohum", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek- Hayatı, Sanatı, Çilesi** (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), Ağrı Yay., İstanbul, s.222-224. Ayrıca aynı yazı için bk. Necip Fazıl Kısakürek, **Tohum**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013, s.7-10.

Reis'e teslim ederler. Reis, meyhanesindeki komitecilere teyakkuzda olmalarını ve Ferhad Bey'in geleceğini söyler. Ferhad Bey'in gelişinden önce meyhaneye getirilen Küçük Ali ismindeki on iki yaşındaki çocuk, işgale karşı mücadele verenlere yardım ettiğinden orada infaz edilir. Çok geçmeden Ferhad Bey gelir, kimse silahına davranmadan Reis'i kucaklayıp oradan dağa kaçırır. Bu şekilde Hanım'ı kurtarıp hana yerleştirir. Gelirken at arabasında Reis'in cesedini de getirir. Hanım, namusunun kirlendiği zannıyla herkesin kendisinden şüphelendiği vehmi içindedir. Namusunu kirlenmediğini, kısa süre zarfında kendisine dokunulmadığını Hancı'ya anlatır. Bunu Ferhad Bey'in de bilmesini istemektedir. Esasen, Osman'la evliliğinden önce Hanım, İstanbul'da Ferhad Bey'le tanışmıştır. Ferhad Bey, zaman zaman Hanım'ın evine gitmiş ve saatlerce hasbihal etmişlerdir. İkisi de gönüllerinde, birbirlerine ifşa etmedikleri duygusal yakınlığı hissetmişler, ne var ki Ferhad Bey bir gün velisi sıfatıyla Hanım'ı kardeşi Osman'a istemiştir. Evlilik gerçekleşmiş ve Maraş'a yerleşmişlerdir. Osman'ın ölümünden sonra, ikisinin, sakladıkları aşkını Hanım ifşa etmek ister. Ferhad Bey, garip bir biçimde bunu itiraf etmekten kaçınır. Hanım içten içe kahrolur, sonuçsuz kalan diyaloglarının ardından orayı terk etmeyi düşünür. Sabaha kadar uyuyamayan Ferhad Bey, şafak vakti patlayan silah seslerinden Maraş'ın işgalden kurtulduğu haberini alır. Hengâmeyi duyan Hanım ve Yolcu Ferhad Bey'in bulunduğu sofaya gelirler. Ferhad Bey müjdeyi verir; Yolcu'ya, artık İstanbul'a dönmesini ve yol arkadaşı niyetine Hanım'ı kendisiyle götürmesini ister, zira bu senelerdir saklı aşkı kurutmak, yeni bir sürpriz birleşmeyi hazırlamak manasına gelir. Piyes, bu melankolik hava içinde sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Necip Fazıl, Tohum'un gayesini şu sözlerle özetler: "Eserde memleket müdafaası aksiyonun, aksiyon fikrin ve fikir sakladığı benliğin peçesi olmak niyetindedir."[187] Görünürde bir memleketin, Maraş'ın, müdafaası, vakalar yoluyla fikre, fikir de benliğe giden vasıtaları ifade etmektedir. Ağacın yemişlerinden yapraklarına, oradan dallara, gövdeye, köklere ve en nihayetinde tohuma giden özün arayış cehdini görmekteyiz. Dolayısıyla yazar; fikir, aksiyon ve memleket müdafaasıyla peçelediği öze ulaşma gayretinde biri olarak bir sorunun, bir gayenin

[187] Kısakürek, **a.g.y.,** s.223; Kısakürek, **Tohum**, s.8.

sahibidir. "Sanat yapıtı bir sorunu getiriyorsa değerlidir; sorunu olduğu sürece de yaşamını sürdürebilir. Yazar da öyle... Sorunu olmayan kişi yazar olamaz."[188] Özdemir Nutku, sözün burasında yazarın günlük hayatını aşan ve hayata yeni bir anlam ve bakış getiren sorundan söz etmektedir.

Kısakürek, belirlemiş olduğu bu önerme[189] doğrultusunda kahramanlarını ve onların neden olduğu vakaları husule getirmiştir. Zira Lajos Egri "Hiçbir düşünce, hiçbir durum, kesinlikle belirlenmiş bir önerme olmadan, sizi mantıksal sonuca ulaştıracak güçte değildir."[190] tespitiyle önermenin, yazarı dönüp dolaşmadan amacına ulaştıracağı fikrindedir. Herkesin ana gündemi olan Maraş'ın işgalinin sebep olduğu vakalar, en son Maraş'ın düşmandan kurtulmasıyla ruhun maddeye üstün olduğu fikri bir hakikat olarak belirir. Aksiyonun ve beliren fikrin odağına bu defa Ferhad Bey ile Hanım yerleşir. İkisinin kavuşmasını engelleyen "benlik", bir tohum misali, eserin özü olarak son düğümde yerini alır.

Necip Fazıl'ın Tohum'daki kahramanları yukarıda sözünü ettiğimiz fikir ve özü vermeye matuf kişiler olarak belirlenmiştir. Eserde düğümlenen nokta, her ne kadar Ferhad Bey ile Hanım'ın birer sır hâline gelen aşklarının yolunu bulamaması olsa da aksiyon ve fikrin etrafında dönüp dolaştığı merkez kişi Ferhad Bey'dir.

Ferhad Bey, Maraş'ın en soylu ailelerinden birine mensup, aydın, idealize edilmiş bir başkahramandır. Büyüdüğünde İstanbul'a okumaya gitmiş, yedi sene kadar da Avrupa'da tahsil görmüş, gezip dolaşmış biridir. Ardından Maraş'a dönmüş, babasından kalma hanı, İhtiyar Hancı'ya bağışlamıştır. Maraş işgale uğrayınca, kendisini düşmanın, topraklarından uzaklaştırması mücadelesine adamıştır. O, kahramanlığıyla beraber bilgisi, görgüsüyle aranan ideal bir lider olarak direnişçilerin ve bütün Maraş halkının gönlünde taht kuran efsanevi kişiliğe dönüşmüştür. İnci Enginün, Ferhad'ın, adını meşhur bir aşk hikâyesinden aldığı

[188] Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2013, s.164.

[189] Kısakürek'in "gaye", diğer eserlerinde ise "tez" olarak belirtiği kavramlara karşılık olarak, tiyatro tahlillerinde "önerme" kavramını daha uygun bulduk. **"Piyes Yazma Sanatı"** çalışmasıyla tiyatro yazarları için bir başucu kaynağa dönüşen eserinde Lajos Egri önerme için şu notu düşmüştür: "Birtakım kimseler, özellikle tiyatro adamları, bu konuda değişik kavramlar ortaya atmaktadırlar: Tema, tez, temel düşünce, merkezsel düşünce, erek, amaç, itici güç, öz, niyet, plan, olay örüntüsü, temel coşku gibi. Biz bütün bu kavramların anlatmaya çalıştığı öğeleri kapsadığı için, bir de yanlış yoruma daha az elverişli olduğu için, 'önerme' kavramını kullanmayı doğru bulduk." Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.10.

[190] Egri**, Piyes Yazma Sanatı**, s.15.

düşüncesindedir. Çünkü "sorumluluğunu bilen, fedakârlıkta bulunan, seven Ferhad karşılaştığı ızdıraplarla, onlara tahammül etmesini öğrenen ve ruhunun gücünü gereğinde seferber edebilen çelikten iradeye sahip bir kişidir. O genç bir delikanlı iken Hanım'ı sevmiş ve sevilmiş, fakat araya Osman girince, onun saadeti için hiçbir söylemeden feragat etmesini bilmiş"[191]tir.

Yaşam tarzı itibarıyla bir münevver olarak daha ziyade şehirlidir. Bununla beraber İstanbul'da, orta okumuş insan kalabalıklarından, yarı münevverlerden rahatsızlık duymaktadır. Bu sebeple bir şehirli vasfıyla köylüler arasında yaşamayı tercih etmektedir. Özellikle romanlarında sıkça karşılaştığımız başkahramanın şehir(li)den köy(lüy)e kaçışı Tohum'un merkez kişisinde de görülmektedir. Yazarın ilk kurmaca eseri Tohum'dan 1970'lerde kaleme aldığı romanlara kadar görülen ortak tavır, bütün hayatı şehirde geçen bir entelektüelin, Necip Fazıl'ın, cemiyetten duyduğu rahatsızlıkla ilgilidir. Bir Adam Yaratmak'ta doruğa çıkan bu rahatsızlık, kahramanı Deprem, Ufuk Çizgisi, En Kötü Patron gibi (senaryo) romanlarda soluğu en son, köyde almaya sevk etmiştir. Ferhad Bey ne toprağı yoğuran bir köylü ne de münevver gözükebilmiştir. Yazarın resmetmeye çalıştığı şekliyle asıl münevver Ferhad Bey'dir. O, yarı aydın kesimden rahatsızlık duyarak bu zümrenin yarım doktor, yarım imam misali topluma büyük zarar vereceği düşüncesini ihsas ettirmektedir. "Münevver de değilim. Çünkü münevverin ne demek olduğunu galiba bilmiyorum."[192] diyerek bilinçli bir şekilde kendisini onlardan tecrit ettiği kanaatini taşıyoruz. Yolcu'nun bu söze karşılık hayranlıkla iç içe tespiti: "Hem sizin gibi, okumuş ve düşünmüş adam inceliğinin son basamağına varmak, hem de iptidaî Anadolu ruhundan bir şey kaybetmemek. Ne güzel!"[193] Burada Yolcu'nun Ferhad Bey için çizdiği portre, Necip Fazıl'ın ideal insanıdır.

İdealize edilen bir diğer kahraman Hanım, Osman'ın karısı olup yirmi dört yaşında genç bir kadındır. İstanbulludur, evlendikten sonra Maraş'a yerleşir. İstanbul kültürüyle yetişmesine karşın Anadolu taşrasına intibak edebilen biridir. Necip Fazıl'ın idealize ettiği kadın kahramanları, daha başka kurmaca eserlerde İstanbul kökenli olmalarına karşın Anadolu'yu benimseyen, onu tahkir etmeyip

[191] İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yay., İstanbul, 2007, s.226.
[192] Kısakürek, **Tohum**, s.86.
[193] Kısakürek, **Tohum**, s.86.

küçümsemeyen karaktere sahiptirler. Bu tasavvur, esasen Kısakürek'in ideal dünyasıdır. Yolcu, mülkiyeyi bitirmiş bir İstanbullu olarak Kafkas Cephesinde vatan savunması için savaşıp esir düşmüş biridir. Kurtulduğu esaret sonrası aylarca başka ülkelerde dolaştıktan sonra Anadolu'ya dönmüş, yolu Maraş'a düşmüştür. İstanbul özlemiyle dolu olmasına rağmen Ferhad Bey'in emrinde yeni bir mücadeleye şevkle girişecek kadar idealist biridir.

Görüldüğü üzere Ferhad Bey ve Yolcu mefkûreci aydın tipi, Hanım ise aydın genç kız tipinin sembolize kahramanlarıdır. 1933-1940 aralığında yazılan tiyatro oyunlarında mefkûreci aydın tipinin yoğunluk kazandığını belirten Sevda Şener, bu tipin ayırıcı niteliklerini inançlı, güçlü dinamik oluşlarında aramıştır[194].

Hancı, yetmiş sekiz yaşında bir ihtiyar adam olarak piyesin en sevimli, cana yakın kahramanıdır. Piyes, 1935'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiş; oyunda Ferhad Bey'i Muhsin Ertuğrul, Hancı'yı da İ. Galip Arcan oynamıştır. Rüşdünü ispatlamış Muhsin Ertuğrul dönemin en iyi oyuncusu olarak görülürken, İ. Galip "...harikulade süzgün ve selis oynayışıyla piyesin en kemâle ermiş adamı"[195] olarak değerlendirilmiştir. Bunda, Galip'in başarısı kadar Hancı tiplemesinin mükemmel bir seviyede çizilmesinin de payı vardır.

Şahıs kadrosundan Ferhad başta olmak üzere ölen kardeşi Osman, Hancı, Ağalar, kadınlar (Hanım ve Şerife Teyze) ve onlara en son katılan Yolcu bir davaya adanışın neferleri olarak çizilmişlerdir. Bu kahramanların ilgilerini, tavırlarını, konuşmalarını "ben" duygusundan uzak "biz"in, sefil ve mazlum "biz"in içinde erimiş kişileri olarak belirlemiştir. Ferhad Bey'in dünya hayatına bakışını aksettiren, içinde bulunan felaketi yorumlama şekli ve bu olanlar karşısında konumlanma tarzı, dikkate değerdir:

"Belalar içinde kendimizi o kadar dik tutmalıyız ki ona alışmak, onunla içli dışlı olmak için onun gelmesini beklemeliyiz. Şöyle bir düşünmeliyiz: Ne olabilir? İnsanın başına neler gelebilir? Hepsini daha olmadan olmuş gibi görmeliyiz. Benim için çoktan beri bu böyle. Benim için mesela sen yaşamıyorsun. Bu hanın tuğlaları

[194] Söz konusu tip sınıfı konusunda ayrıntılı bilgi için bk. Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, A.Ü.D.T.C.F. Yay., Ankara, 1972, s.103.

[195] Peyami Safa, "Necip Fazıl'ın Tohumu", **Tan gazetesi**, 31 Birinci Teşrin 1935, s.2.

şimdiki gibi üstüste değil. Bin senelik Maraş yerinde değil. Ve ben, mesela ben sağ mıyım?"[196]

Piyeste olumsuz tiplemelerle çizilen kahramanların hiçbiri, Ferhad Bey ve çevresindeki Millî Mücadelenin neferlerinden değildir. Bu tiplerin tamamı komiteciler ve onların içindeki Reis'ten müteşekkildir.

**Çatışma**

Üç perdeden oluşan oyunda gerilim unsurlarıyla gelişen hareketin en yoğun olduğu perde birincisidir ve hareket tonu, perdeler ilerledikçe düşer. Dolayısıyla hareketin en az olduğu perde üçüncüsüdür. Piyes, anlatma yöntemiyle Ferhad Bey'in kardeşi Osman'ın öldürülüş hikâyesiyle başlar. Yazar okuyucu/izleyiciyi bu hikâye ile oyuna hazırlar, adapte eder; zira hikâyede Osman'ın hazin sonu anlatılırken o ve ağabeyi Ferhad ile mazi-hâl çerçevesi içinde toplumdaki yiğitlerin cesareti, hayatı algılama biçimleri de izah edilmiş olur. Bu şekilde Kurtuluş Mücadelesi'nin hangi ruh iklimi ve ne tür kahramanlarla başladığının da ön işareti verilmiş olur. Birinci perde de Şerife Teyze'nin hana gelişi inceden inceye bir krizi başlatır. Susar, bekler, konuşmak ister, konuşur gibi olur, ama bekler; çünkü derdini Ferhad Bey'e açmak gayesindedir. Şerife Teyze, kızı Hanım'ın kaçırıldığı haberini umarsızca Hancı ile paylaşır. Kötü haberi alan Hancı, çökmüş bir vaziyette Ferhad Bey'i bulur, fakat söyleyecek takati kendinde bulamaz. Heyecanlanan ve sonra öfkelenen Ferhad Bey'in, Şerife Teyze'nin yanına koşması doruk noktayı hazırlar. Kriz, doruk nokta ve çözümlerin bir tiyatro oyununda peşpeşe duraksamadan ilerlemesi piyese estetik bir heyecan kazandırır. Bunun, Tohum'da zincirleme şekilde devamı yerine durumlarla[197] kesintiye uğraması, piyesi üst düzey bir tiyatro oyunu olmaktan uzaklaştırmıştır. Bununla beraber yazıldığı dönem, aydın muhitin ilgisini çekmiş, halkta ise kayda değer bir akis oluşturmamıştır. Umduğu başarıyı yakalayamayan

[196] Kısakürek, **Tohum**, s.39.

[197] " Durum, oyun kişiler ince temsil edilen güçlerce oluşan dengenin geçici bir süre durağan görünmesidir. (…) Bu tıpkı bir tahterevallinin eşitsiz ağırlıklar arasında geçici denge duraksamaları gibi bir durağanlıktır. Bu duraksamalar, hemen ardından güçlü olan değerin lehine bir değişime dönüşecektir. Bu dönüşüm, oyun kişilerinden birinin (Özellikle baş oyun kişisinin) kendi konumundan çıkarak yeni bir konuma yönelmesiyle ortaya çıkar. Oyun kişilerinden birinin böyle bir değişime girmesi, ilişkiler düzeyindeki değişim 'Düğüm' ya da 'Kriz' noktası dediğimiz aşamaları ortaya çıkarır." Önder Paker, **Tiyatro Estetiği- Oyun Metninde Estetik Denge**, Papatya Yay., İstanbul, 2008, s.28.

Necip Fazıl Kısakürek büyük bir hırsla Bir Adam Yaratmak'ı kaleme almıştır ki bu defa beklediği muvaffakiyeti fazlasıyla elde etmiştir.

Birinci perdede yazarın tecrübe eksikliği de göze çarpmaktadır. Kurmaca eserlerinde ihtiyatlı hareket eden, dedektif romanlarına has tecessüs tavrıyla iz süren Necip Fazıl, Tohum'da -ki ilk kurmaca eseridir- bunu bir parça ihmal etmiştir. Ferhad Bey gibi firaset sahibi aklı başında bir lider, daha ilk tanıştığı vakit içinde Yolcu'yu çok özel bir görevle komitecilere gönderebilmiştir. Oysa Necip Fazıl -onun alışageldiğimiz kurgulama tekniğinde- ihtiyatlı davranır ve her şeyi bir hesapla planlar.

İkinci perdede hareket tonu biraz düşer, fakat gerilim baştan sona devam eder. Perdenin başından itibaren Ferhad Bey'in ne şekilde Reis'in meyhanesine geleceği ve sonra olacaklar merak konusudur. Burada küçük Ali'nin meyhaneye getirilişi ayrı bir krizi başlatır ve sonuçta bodrumda öldürülür. Yedi sahneden oluşan ikinci perdede ilk altı sahne boyunca yükselen gerilim, yedinci sahnede Ferhad Bey'in meyhaneye gelişiyle doruk noktaya ulaşır. Kardeşi Osman'ın akıbetine uğramaz, yiğitliğinden umulduğu şekilde meyhaneyi dağıtır, yengesi Hanım'ın kaçırılışına bir gönderme niteliğinde Reis'i kucaklayıp meyhaneyi terk eder.

Üçüncü perdenin ikinci sahnesinde Hanım, Ferhad Bey'in kendisine karşı ilgisizliğini Hancı'ya söyleyerek içini döker. Bu iç döküşte bir krizin başlayacağı hissine kapılırız. İlk sahne ile üç ve dördüncü sahnelerde tamamen durumlar hâkimdir. Durumlar uzadıkça oyun sıkıcı hâle gelir, zira Egri'nin de belirttiği üzere "Hiçbir diyalog, en ustaca yazılmış olan bile, çatışmanın gelişimine yardımcı olmadıkça piyesi ileri götüremez. Yeni yeni çatışmalar bir ilk çatışmadan doğabilir ve ilk çatışmada piyesinin önermesinin belirlediği amaca ulaşma doğrultusundaki bilinçli çabadan doğar."[198] Bu itibarla durağan çatışmalar, oyundaki hareketli yapıyı temin etmek için gelişmeli çatışmalara dönüşmek zorundadır. İkinci sahnede Hanım'ın duygusal kıpırdanış hamlesini, dördüncü sahnenin sonunda bu defa Ferhad Bey cephesinden yeni bir kıpırdanış takip eder. Bir sırrı muhafaza eden Ferhad Bey, bunu aşikâr edecek midir? Çözüm altıncı sahneye kalır, zira artık iki kahraman, Ferhad ve Hanım, başbaşadır, bütün kozların paylaşılması beklenmektedir. Fakat

[198] Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.158.

yine sonuçsuzluk ve en son sahnede Maraş'ın kurtulduğu haberi gelir; Ferhad Bey, Hanım'ı Yolcu'ya emanet eder.

Gitgide heyecan tonunun yükselmesini beklenirken iki ve üçüncü perdeler gerilim unsurlarının zayıfladığı yapısal bölümlere dönüşmüş ve sonuçta birinci perde hareketin en yüksek olduğu bölüm olarak ön plana çıkmıştır. Hareketin gitgide düşmesi ve en hareketli bölümün birinci perde oluşu, Tohum'dan beklenen başarıyı engelleyen faktöre dönüşmüştür. Piyeste yüksek bir fikir, estetik kaygı mevcuttur, ancak izleyicinin beklediği tarzda heyecan; hiç olmazsa fikir-heyecan dengesi, hareketsizliğinden ötürü fikir lehine bozulmuştur. Bununla beraber Peyami Safa ve daha başka birçok entelektüelce takdir görmüştür. Sözgelimi Agâh Sırrı Levend "Şair Necip Fazıl'ın Şehir Tiyatrosunda oynanan Tohum adlı piyesi, edebiyat sahasında uzun zamandan beri süren durgunluğu bir an için giderdi."[199] kanaati ile beğenenler tarafından yerini alır. Hüseyin Cahit Yalçın ise "Muharrir bir fedakârlık daha yapıp da eserini kendisinin seçeceği dar bir seyirci zümresi karşısında temsil ettirebilseydi…"[200] diyerek piyesin hareketsizliğinden ötürü daha ziyade belirli bir münevver zümreye hitap eden bir hususiyeti olduğuna işaret eder.

**Fikir**

Necip Fazıl'ın neredeyse bütün kurmaca eserlerine yansıyan Doğu-Batı düalizmi, ilk piyesi Tohum'da da canlı bir biçimde yer bulur. Peyami Safa, bu piyeste ruhun maddeye üstünlüğünün ispat edildiğini belirtir: "…silahın silaha değil, kendi muhtevasını seferber etmiş bir kahraman ruhunun bütün bir kavga endüstrisine karşı çıkarak onu nasıl mağlup ve kepaze ettiğini göstermek suretiyle ruhun topa tüfeğe, gizlinin açığa, sırrın bedahete, merminin mermiye, kavranmayan, yakalanmayan mahiyetin tutulan ve dar bir idrakte zincire vurulan sathî realiteye galebesini ilan, telkin ve ispat etmiş oluyor."[201] Ferhad Bey, hassas bir noktayı da keşfetmiş gibidir: "Onlar akıllarıyla top yaptılar. Biz yapamadık. Şimdi, biz

[199] Ağâh Sırrı Levend, "Tohum", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek-Hayatı Sanatı, Çilesi** (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), Ağrı yay., İstanbul, 1983, s.256.

[200] Hüseyin Cahit Yalçın, "Matbuat Hayatı: Tohum", **Fikir Hareketleri**, Yıl:3, C. 5, S.107, 9 Teşrinisani 1935, s.45.

[201] Peyami Safa, "Tohum ve Anadolu", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek-Hayatı Sanatı, Çilesi** (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), Ağrı yay., İstanbul, 1983, s.260-61.

aklımızdan başka bir tarafımızla bir iş yapabilirsek yapacağız."[202] diyerek maddede epeyce gerisinde kaldığımız Batı'ya mağlubiyeti çok farklı bir yerden tattırabileceğimizi söyler. Bütün maddi mahrumluğumuz içinde onlarda olmayıp da bizde bir cevher gibi saklı duran değerden: Ruhumuzdan. Ona göre, düşmanın bütün vatan toprağını kuşattığı, Maraş'ta her yeri yakıp yıktığı bir zamanda maddi gücü sağlayacak fen ve tekniği kısa müddet içinde elde edemeyiz, ama materyalist algıyı yerle bir edecek gücü kendinizde bulabiliriz. Maraş, bunu başarır. Düşman tarafın, mukayesesi gülünç derecedeki üstünlüğü yanında Maraşlılar süngü, balta ve zayıf güçte sınırlı sayıdaki tüfekle mücadele eder, ama sonuçta düşmana galip gelir. Ferhad Bey, görünmeyen bir güçle, ruhla bunun başarıldığı inancındadır. Sadece Maraş için değil, bütün Anadolu için durum böyledir. Materyalist bir gözün Anadolu'da bulacağı şey, sefil mekânların sefil insanlarıdır. Oysa görünenin ardındakini görebilen bir göz, çok başka gizemli bir gücü görecektir: Ruh. "Biz bu ruhu tanımıyoruz. Çünkü bu ruh dal budak salmış bir ağaç gibi göz önünde fışkırmış hakikatlerden değildir. En derin ve en gizli hakikatlerdendir. Hakikat kesifleştikçe küçülür ve küçüldükçe gizlenir. Bir tohum gibi."[203]

Sözün burasında yazar "tohum" metaforuna başvurur. Madde açık seçik iken ruh gizlidir, ama hakikat ruhtadır. Ruh ise tohumların tohumudur. Açık seçik ortada duran ağaca nispetle gizli kalan kökler ve bütün bunların hepsinin mebdei konumundaki tohum, hakikatin en kesif hâlidir. Ağacın tohumu unutması gibi, insanlar da ruhu unuttular. Anadolu, işte bu sebepten unutulmuş. Kısakürek "tohuma" bu anlamı yüklemiştir.

Batılı, maddenin ve sonunda makinenin büyüsüne kapıldı. "Makine, makine. Yirminci asrın ateş kusan mabudu. (…) Makine şahlandı. İçinde insan da olduğu hâlde her şeyi ben yarattım demeye başladı."[204] Ferhad Bey'e göre yapılması gereken maddeyi ruha tabi kılmaktadır. O zaman maddeden mahrum kalınmayacağı gibi ruhun öncülüğünde inanılması güç olan başarılır. Ne yazık ki Anadolu ruhu; ağaç da tohumunu unuttu. Sözü tekrar tohum metaforuna getiren Ferhad Bey, "Bir tohum içinde bin tohum. Ağaç olmuş tohumlar. Olmayı bekleyen tohumlar. Olmayacak

[202] Kısakürek, **Tohum**, s.43.
[203] Kısakürek, **Tohum**, s.86.
[204] Kısakürek, **Tohum**, s.88.

tohumlar. Herkesin bir tohumu. Herkesin ayrı tohumu."[205] diyerek bizi, içinde dev bir ağacın gizli olduğu tohumu yani ruhu anlamaya davet eder. Piyes, ismini, bize ruhu kavratan "tohum" metaforundan almıştır.

Necip Fazıl, bu ve daha başka kurmaca eserlerinde "sır" kavramı üzerinde ehemmiyetle durmuştur. "Mistikler ne güzel söylemiş. Sırrımız içimizde kaldıkça ona biz hâkimiz. Sırrımız bizden gidince bize o hâkimdir."[206] Aşkın beşerî boyutundaki sırrından ilahi boyutuna kadar metafizikle buluşturulan duygu ve düşüncelerin sırrı peçelenmeli, gizemini kaybetmemelidir. İbrahim Ethem piyesinde kahraman, kat ettiği manevi mertebenin, balıklar ile ilgili kerametinden sonra anlaşılmasıyla artık sır ifşa olur ve artık bu Hak âşığının dünyadan göçme zamanının geldiği anlaşılır.

Ferhad Bey'in de piyesin sonuna kadar gizlediği bir sırrı vardır. Hanımın Osman'la evliliğinden önce kendisiyle İstanbul'da tanışıp görüşen Ferhad Bey'le duygusal yakınlık yaşamıştır. Fakat bunu ikisi de birbirine itiraf etmez. Aslında susan, içindeki ateşi zayıflatıp gizleyen Ferhad Bey'dir, bu huyu zamanla Hanım'a da sirayet eder. Ne var ki evlilik Hanım ile Osman arasında gerçekleşir. Daha önce üzerinde durduğumuz Osman'ın ölümünden sonra ikisinin de kalplerine gömdükleri sırrın konuşulma zamanı gelir. Hanım, sırrın ifşasından yanadır, fakat Ferhad Bey, kendi hesabına bunu ifşa etmediği gibi Hanım'a da müsaade etmez. İkisinin de sırrı, birbirlerine duydukları aşktır. Bir Adam Yaratmak'ta Hüsrev Selma münasebetinde görülen iradesine hâkim olan erdemli insan tavrı, bu piyeste daha canlı bir biçimde müşahede edilir. Kendilerinin gizledikleri, ama aşikâr olan aşka rağmen Ferhad Bey kendi eliyle Hanım'ı İstanbul'a gidecek Yolcu'ya emanet eder ki bu ikisinin izdivacına zemin hazırlamak manasına gelir. Başkahramanı, böyle davranmaya iten tavrı nasıl izah etmek gerekir? Piyesi kaleme aldığında otuz yaşında olan Necip Fazıl, bir buhrandan yeni yeni kurtulmaya başlamıştır. "Saatim tam otuz yıl işlemiş ben durmuşum/Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum."[207] mısralarıyla 1934'te Abdülhakim Arvasi ile tanışmasına ve değişen hayatına atıfta bulunan sanatkâr, buhran döneminde içinde bulunduğu cemiyetin her türlü iğrençliğine şahit olmuştur.

[205] Kısakürek, **Tohum**, s.89.
[206] Kısakürek, **Tohum**, s.90.
[207] Kısakürek, **Tam Otuz Yıl**, Çile,s.

Kirlenmişliğin onda sebep olduğu ütopik bir dünya özlemi, kendisi hata yapsa dahi, bir sistematiğe kavuşarak, fikrî ve edebî eserlerine aksetmiştir. Kahramanlarını ulvî duygular ve erdemle mücehhez kılmasının ardında söz konusu ideal insan ve toplum özlemini aramak yerinde olur.

**Diğer Unsurlar**

Piyesin başında yazarın da belirttiği üzere vakalar, Maraş'ın işgali sırasında geçmektedir. Yaklaşık bir sene boyunca önce İngilizlerin, daha sonra da Fransızların işgalinde kalan şehir, 21 Ocak 1921'de direnişe geçmiştir. Halkın büyük bir özveriyle, kahramanca mücadelesi sonucunda yirmi iki gün süren direniş 12 Şubat sabahı zaferle sonuçlanmış, Fransız askerleri Maraş'ı terk etmek zorunda kalmışlardır.[208] Tohum'daki vakalar, bu direniş günleri esnasında başlar, şehrin kurtulduğu sabah sona erer. Bu çerçevede birinci perde bir akşam vakti başlar, birkaç saatlik zaman diliminde vakalar gerçekleşir. İkinci perdedeki vakalar aşağı yukarı bir saatlik zamana tekabül eder. Üçüncü perde ise Hanım'ın kurtarılışından günler sonra bir gece yarısı başlar, şafak vakti sona erer. Bu bakımdan Tohum, baştan sona direniş günleriyle sınırlı on beş-yirmi günlük bir zaman diliminin zamanda atlayışlar ve yoğunlaşmayla sahneye aktarımını ihtiva eder.

Tohum'daki vakalar tamamen kapalı mekânlarda geçer. Birinci perdede mekân "han"dır. Millî Mücadele şuurunun aksettirilmek istendiği piyeste, yazarın mekân olarak Maraş'ı seçmesinde hem Maraş'ın o dönem destansı bir mücadeleyi sergilemiş olması, hem de bir vefa gereği memleketi üzerinden tezini ulaştırmasının yattığı kanaatindeyiz. Ayrıca Kısakürek'in "Maraşlılık" şuurunu, büyükbabası Mehmet Hilmi Efendi'den aldığını da hatırlatmak isteriz.

Son olarak eserin dil ve üslubu üzerine kısa bir değerlendirmeyle tahlile son vermek istiyoruz. Yazar, tiyatro sahasındaki ilk ürününde sade, akıcı bir dil kullanmıştır. Kurmaca olmayan nesirlerinde görülen söz sanatlarıyla yüklü, nispeten felsefî dil, Tohum'da görülmez. Vakaları Anadolu'da geçen tiyatro oyunlarının sahibi bazı yazarların tercih ettiği yöresel dil, ağız özellikleri ya da en azından o yöreye has bazı kullanımlara Necip Fazıl'ın hiçbir eserinde rastlanmaz. Hayatı

[208] Fahri Belen, **Türk Kurtuluş Savaşı**, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 1983, s.156.

çoğunlukla İstanbul'da geçen ve İstanbul Türkçesini kullanan sanatkâr, yöresel dil kullanımlarına eğilim göstermemiştir. Kısakürek'in, vakaları Anadolu'da geçen kurmaca eserleri ile İstanbul'da geçenler arasında görülebilecek tek farklı hususiyet, nispeten daha sade bir Türkçedir.

Bunun yanında ihtiyar bir köylüden- Hancı'dan- beklenmeyecek tarzda fikir yüklü edebî cümleler de sadır olabilmektedir. Hancı'nın Yolcu'ya, Osman'ın komitecilere namertçe öldürülüşünü uzun tiratlarla anlattığı konuşmasında, alçalışı sergileyebilecek insanları kastederek şu girift sözleri söyler: "Evet, bu dünyada insan vardır ki birinin ruhuyla kalıbı arasındaki incecik bağı çözebilmek için, onun ruhuna kendi ruhunu çiğnetir. Alçalışının bahşişi olarak o ruhun yüzüne fırlattığı kalıbı parça parça etmekle de kendi iğrenç kalıbını korumuş olur."[209]

Bu satırları okur/dinlerken kendimizi köylü bir insanın karşısında değil de hayatın felsefesini yapabilen bir entelektüelin huzurunda hissederiz. Bu tarz dil hususiyetleri Necip Fazıl'ın köye ve köylüye dair eserlerini doğallıktan uzaklaştırmaktadır.

Piyesteki diyaloglar incelemeye tabi tutulduğunda dikkate ilk takılacak nokta, tiratların uzunluğudur. Özdemir Nutku, Tohum'daki uzun tiratlardan oyunun muhtevasına ve gelişimine katkısı olmayan bazı cümlelerin çıkarılmasıyla konuşmanın anlamından bir şey kaybetmeyeceğini kaydeder.[210] Bazı tiratlar da okuyanı yoracak türdendir. Sözgelimi dikkatler, Hancı ve Ferhad Bey diyaloğunda Hanım'ın komitecilerce kirletilmediğini söylemek isteyen Hancı'nın çırpınışına yoğunlaşmışken, Ferhad Bey'in bir şey duymak istemeyen bir tavırla, saklı kalmasını istediği sırrın gerekçesini uzun uzun, teşbihlerle anlatması sıkıcılığa neden olmaktadır.

Tohum, Ferhad Bey ve Hanım'ın birleşmeyen yollarının bütünüyle ayrılışıyla sonlansa da destansı bir mücadelenin zaferle sonuçlanması ve kahramanın, Ferhad Bey'in, erdemini yitirmeden yoluna devam etmesi cihetinden yazarın diğer piyeslerine göre daha enerjik bir ruh iklimi içinde sona ermiştir.

---

[209] Kısakürek, **Tohum**, s.21.
[210] Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yay., Ankara, 1960, s.103.

## 2.2. BİR ADAM YARATMAK

Piyes, Batılıların "Crise-İntelectuelle" dedikleri, bir entelektüelin yaşadığı fikir buhranının dram sanatına dönüştürülmesiyle husule gelmiştir. Ferdin; yakınlarıyla, toplumla ve daha kesif bir biçimde kendi kendisiyle yaşadığı çatışmaları; trajik vakalarla, Hüsrev'in şahsında, şöhrete henüz erişmişken tükenişe gidişin ilk baştaki görünümüdür. İlk bakışta bir tükeniş gibi algılanacak bu kurgulamada, daha dikkatli tahlil edildiğinde fikir buhranından, doğum sancısından, yeni bir şahsiyetin doğuşuna tesadüf edilecektir. Yazarın birçok kurmaca eserinde çizdiği üzere, bu tiyatro oyununda da İstanbul'un denize nazır yalısında "kriz entelektüelin" kahramanı Hüsrev'in hikâyesini değerlendireceğiz.

**Özet:** Yazdığı "Ölüm korkusu" piyesiyle büyük bir muvaffakiyete mazhar olan Hüsrev, derin düşünüş tarzıyla çevresinden ve toplumdan ayrı bir âlemde bambaşka bir ruhî hayatı yaşamaktadır. Basın vasıtasıyla sanat ve fikir çevrelerinin hararetle tartıştığı piyes için gazeteciler sık sık Hüsrev'le röportajlar düzenlerler. Bunlardan biri de gazete patronu arkadaşı Şeref'in gönderdiği Turgut adındaki gazetecidir. Röportajdaki ana gündem, tıpkı diğer basın mensuplarınınki gibi, piyesteki intihar vakalarıdır. Hüsrev'in kaleme aldığı piyesteki kahramanının babası, kendisini bahçedeki incir ağacına asmış, annesini kazara öldüren bu kahraman da babasının yazgısını yaşayarak aynı yolla intihar etmiştir. Gazetelerin ticari kaygılarla sansasyonel haberler yaparak bütün dikkatleri bu intihar vakalarına çekme gayreti, Turgut'la bir ileri merhaleye geçer; piyesteki bu vakalarla yazarının özel hayatı arasında birtakım ilişkiler kurulur. Otuz sene önce Hüsrev'in babası da kendisini yalının bahçesindeki incir ağacına asmıştır. Turgut'un bu bilgiyi elde etmeye dönük çabaları Hüsrev'i rahatsız eder. Turgut bu bilgiyi Hüsrev'in annesi Ulviye'den edinir ve oradan ayrılır. Hemen ardından da Şeref ve karısı Zeynep, psikiyatrist Nevzat yalıya Hüsrev'le sohbete gelirler. Aralarında Ulviye, piyesteki başkahramanı oynayan Mansur ile Hüsrev'in halasının kızı Selma'nın da bulunduğu grup, yine piyesteki intiharları ve annenin kazara öldürülüşünü münakaşa ederler. Annenin öldürülüşünü doğal bir gerçeklik olarak görmeyenlere karşı Hüsrev, eserini müdafaa cihetinden, Doktor Nevzat'ın tabancasını ister. Tıpkı piyesteki kahraman gibi kurşunları boşaltmak için şarjörü çıkarır. "Ölüm Korkusu" piyesinin kahramanı bu şekilde yapıp tabancayla, boş olduğu zannıyla, oynarken evin işleriyle meşgul

annesini vurmuştur. Bunun olabilirliğini ispat için anlatmaya devam eden Hüsrev de tabancayı boş zanneder ve bilmeden, kazara çay fincanlarını toplamakla meşgul Selma'yı vurarak ölümüne sebep olur. Hadise sonrası Hüsrev, Ulviye ve Mansur büyük bir travma geçirirken, gazete Patronu Şeref, dostunun bu trajik durumunu gazetesine taşımaktan çekinmez. Selma yere yığılırken onun cebindeki küçük deftere rastgelen Zeynep, kimseye sezdirmeden onu yanına alır. Defterdeki günlüklerde Selma'nın Hüsrev'e âşık olduğuna dair bilgiler mevcuttur. Evli olduğu hâlde Zeynep de Hüsrev'e âşıktır ve onunla bir temele oturmamış gizli bir ilişkisi de vardır. Fakat son zamanlarda Hüsrev'in Zeynep'le böylesi bir ilişkiye girmek istemeyişine karşı bir intikam vesilesi olarak bu mahrem bilgileri kocasının gazetesinde, Selma'nın ölümünden beş ay sonra yayınlatır. Aylardır evinden çıkmayan Hüsrev, öteden beri içinde bulunduğu metafizik arayış ve ontolojik sorgulamalara bu travmanın da eklenmesiyle marazi bir hâle sürüklenir. Doktor Nevzat, annesi Ulviye'ye Hüsrev'i kendi kliniğinde tedavi teklifinde bulunur. Onun gayesi, şöhreti yakalamış dostunu kliniğinde tedavi ederek onun vasıtasıyla reklamını yapmaktır. Bütün bu gelişmeler karşısında herkese karşı bir şüphe ve nefret geliştiren Hüsrev'in tek güvendiği kişi Mansur'dur. Bir gece, otuz sene önce babasının yaptığı gibi Maçka'daki evinden yalıya gelir. Yalıda sadece Uşak Osman bulunmaktadır. Ulviye'nin verdiği talimatla bahçedeki incir ağacını dibinden testereyle keser. Bu hamleyle Hüsrev'i, intihar fikrinden uzak tutmayı amaçlamaktadırlar. Hüsrev'in yalıya gelişinden hemen sonra Turgut da oraya uğrar. Şeref'le Nevzat'ın tertipledikleri hileyi bilen Turgut, artık Hüsrev'e bir dost yakınlığıyla yardım etmek ister. Gazetenin bir çalışanıyken vakıf olduğu tezgâhı Hüsrev'e bildiren Turgut, artık Hüsrev'i yalnız bırakmaz. Mansur, Turgut ve annesi Ulviye'nin çırpınışlarına rağmen Hüsrev'in cinnet hâli sükûn bulmaz. Fakat geçen zaman, ona öz sanatkârı, Allah'ı buldurur. Bu şekilde tefekkür ve çatışma hâlleri içindeyken Doktor Nevzat ile Şeref'in tertiplediği üzere Hükûmet Doktoru Hüsrev'i akıl hastanesine götürmek üzere yalıya gelir. Yaşadığı cemiyetten nefretin neticesi olarak Hüsrev, doktora, mezkûr hastaneye geleceğini söyler; ancak Şeref ile Nevzat'ın yalıyı terk edip meseleye müdahil olmamalarını şart koşar. İyi niyetli biri olan Hükûmet Doktoru, bu konuda ona teminat verir, diğer iki şahsı oradan uzaklaştırır. Sivil memurların nezaretinde, annesinin çığlıkları eşliğinde "Ne yapayım anne! Kestiniz incir ağacını! diyerek akıl hastanesinin yolunu tutar.

**Şahıs Kadrosu**

Türk romanında olduğu gibi Türk tiyatro yazarlarının da sosyal muhtevaya ağırlık vererek "insan"ı ve "fert"i unutuşunun[211] Bir Adam Yaratmak'ta büyük ölçüde telafi edildiğini müşahede ediyoruz. Piyeste Hüsrev'in şöhreti elde edişinden sonraki hayatından bir kesit oyunlaştırılmıştır. Her ne kadar şöhret öncesi Hüsrev'in iç dünyası ve buna bağlı olarak vakalar sunulmamışsa da oyunun gelişiminden derin tefekkürü, iç sancısı ve çatışmalarla yüklü bir karakterin portresi belirmektedir. Piyesiyle ülke gündemine oturan kahramanın diğer insanlardan ayrılan ayırıcı taraflarına, bir ferdin trajedisi eklenince, ortaya bütünlüklü ve derinlikli bir dram çıkmıştır. Tohum'la beklediği başarıyı yakalayamayan Necip Fazıl'ın bu piyesle büyük ilgiyi elde etmesinin bir sebebi de budur. Hüsrev'in üç boyutlu bir karakter olarak çizimi ve diğer kahramanların da Hüsrev'i ve eserin temasını belirginleştirip kahramanı çok daha iyi anlamayı sağlamaları, bu tiyatro oyununa haklı bir başarı kazandırmıştır. Kahramanların ferdî ve toplumsal yönleriyle tahlili, eserin edebî ve fikrî değerini daha bariz kılacağından, öncelikle figüratif yapıyı ele almak istiyoruz.

Şahıs kadrosunu iki grupta incelemenin daha isabetli olacağı kanaatindeyiz. Birinci grupta başlı başına Hüsrev karakteri yer alırken, ikinci grupta diğerleri - Ulviye, Selma, Mansur, Zeynep; Şeref, Nevzat, Turgut vd.- bulunur. Diğer şahısların varlığı Hüsrev gibi kompleks kişilik yapısına sahip merkez kişiyi daha anlaşılır ve somut hâle getirmektedir. Annesi Ulviye, Hüsrev'i bir evlat, ailenin bir ferdi olarak daha anlaşılır konuma getirirken; Selma ve Zeynep kadın-erkek-aşk sarmalında onu seven-sevilen tarafıyla belirginleştirmektedir. Hüsrev'in Mansur ve Turgut ile diyaloğundan dostları karşısında bir karakter; Şeref ve Nevzat ile münasebetinden de basın karşısında hangi kanaate sahip olduğu daha sarih biçimde anlaşılabilmektedir. Bütün bu kişilerle etkileşimi topluca değerlendirildiğinde, onun; varlık, hayat, dünya, Allah gibi konulardaki tefekkür yanı daha yakından analiz edilebilmektedir.

Hüsrev, bütün meşguliyetini yazarlıkta toplayan zamanın İstanbul'unun bir entelektüelidir. Bütün çevresi içinde kendi ruh iklimini yaşayan başka birine rastlanmaz. O, kimsenin bu çapta yaşamadığı iç çatışmaların, metafizik buhranın

[211] Tezimizin "Romanları" başlığı altında Mehmet Kaplan'ın bu meyandaki tespitine yer verdiğimizden bu bölümde aynı görüşü iktibas etmek istemedik.

pençesindedir. Ondaki seziş melekesi onu huzura değil, dipsiz vehim karanlıklarına sürüklemektedir. Sezişindeki esrarlı güç onu ya sonsuzluğa, Allah'a, ulaştıracak ya da piyesindeki kahramanların yazgısına sürükleyecektir. Zeynep'le diyaloğunda kendisini "İçim vehim, zevksizlik ve hasta hesaplarla dolu." şeklinde takdim ederken, hiçbir şeyin kendisi kadar şahsına düşman olmadığının da altını çizerek söyler.

Yazdığı piyes büyük yankı uyandırmış ve bu suretle bütün dikkatleri üzerine çekmiştir. Basının röportajlarla sık sık rahatsız ettiği Hüsrev şöhreti yakalar, ancak o, bununla mutlu olacak biri değildir. Kendisinin de başta çözemediği düğümlenmiş bir ontolojik sorun sarmalının içindedir. Kaza sonucu Selma'nın ölümüne sebep olmasının ardından herkesi düşman görecek bir muvazenesizlik içine düşer. Kimse onu bu katille suçlamaz, zira hadise apaçık ortadadır. Fakat çok geçmeden Şeref, gazetesinde yaptığı haberlerle onun zaten sarsılan iç dünyasını büsbütün harap eder. Artık Hüsrev, büyük bir buhranın içindedir.

Herkesin ona deli ya da en hafif şekliyle cinnet geçiren adam gözüyle baktığını göz önüne aldığımızda, aslında yazarın bir tenakuzu ihsas ettirmek istediğini fark ederiz. Derin düşünen ve kendisine eş bir fikir çilekeşi bulunmayan Hüsrev, cemiyetin acıdığı veya istismara kalktığı trajik bir karakterdir. Acaba zihinlerin uzanamadığı yerlere uzanıp herkesten fazla hisseden, fehmeden ve bununla yakıcı azabı tadan konumuyla Hüsrev mi daha makul noktadadır, yoksa alelade yaşantıları ya da behimi insiyakları ile diğer kahramanlar mı? Evet, sınırı aşıp sonsuzluğa uzanma cehdiyle bir adam yaratmaya kalkıp Allah'ın kudreti karşısında tepetaklak oluşunu fark eden tarafı bir yana bırakılacak olursa, eşyayı ve hadiseleri kavrayışındaki harikuladeliği ile cemiyetin çok üstünde daha makul bir noktada durmaktadır. Piyesin olumlu tipleri Selma, Mansur ve sonradan pişman olup saf değiştiren Turgut'un ona hayranlıkları ile Ulviye'nin korumacı annelik duygusu bunun bir ispatıdır.

Hüsrev'in aşkı duyuşu ile bu duyguya yaklaşımı alışılagelenden çok farklı olup, bu yönüyle de çevresindekilerden ayrılmaktadır. Zeynep'le bir dönem gelişen şehvet eksenli ilişkisi içinde aşkı bulamamış, yaşayamamış biriyken, Selma'nın ölümünden sonra, kendisinin de fark etmediği, ama sonradan filizlenen aşk duygusu, hadiselerin ve zihnî çabasının çıkardığı safî bir güzellik olarak karşısına çıkar. "Bir

ölüyü sevemez miyim? Günah mı, ayıp mı? Hani çıldırasıya sevmek derler. Çıldırasıya seveyim. Görüyorsunuz, çıldırıyorum."[212] diyerek şehvetten büsbütün uzak, samimi, içli, beşerî aşk sınırlarını aşan farklı bir duyuş tarzını geliştirir.

Duyuş tarzı, hadiselere bakışı, tepkileri, kıvranışları ile Hüsrev, bir karakterdir. "Oyun yazarı ve oyuncusu, insanı sadece tipik yönü ile değil, aynı zamanda karmaşık, anlaşılması zor kişiliği ile yansıtmak istediğinde, ayrıntılı bir birey portresi sunuyor. Kişiyi oluşturan türlü ruhsal, biyolojik, toplumsal etkenleri, onu koşullayan olay ve durumlar içinde sergileyerek, türlü yönleri ile tanımamıza yardım ediyor."[213] Karmaşık ve anlaşılması zor kişiliği ile Hüsrev bir karakterdir. İyi çizilmiş bir karakterin üç boyutlu olarak tasarlanması gerekmektedir: Fizyolojik boyut, toplumsal boyut ve psikolojik boyut. Psikolojik boyutun, ilk iki boyutun ürünü olduğunu ve dolayısıyla bunların değişik huyları, davranışları, kompleksleri doğurduğunu belirten Lajos Egri, karakterin oluşturulmasında bu üç boyutun iyi belirlenmesi gerektiğini düşünmektedir. "Eğer bu üç boyutun insanın tüm davranışlarına ve eylemlerine neden olduğunu, yön verdiğini bir kez anlarsak, herhangi bir karakteri yazıya dökmemiz, o karakterin eylemlerinin ardındaki itici gücü kaynağına kadar sürüp götürmemiz kolaylaşır."[214]

Fizikî portresi çok belirgin çizilmemiş olan Hüsrev'in gerek Selma gerekse Zeynep tarafından sevilen, âşık olunan, istenen biri oluşu göz önüne alındığında, Hüsrev'in en azından ortalama çekiciliğe sahip bir erkek olduğunu kestirmek zor olmayacaktır. Otuz sekiz yaşındaki bu kahraman gençlikle orta yaş arasında bulunmaktadır. Bununla beraber yazar da Hüsrev de fizikî özelliklerini ön plana alan bir yapıda olmadıklarından ikinci ve üçüncü boyut daha büyük önem kazanmaktadır. Dışa dönük olmayış, içe dönüklüğe sebep olur. Toplumsal boyutuyla Hüsrev, mensubu olduğu toplumdan muzdarip, onunla anlaşamayan bir şahsiyete sahiptir. Bu bakımdan o, toplumla bir karşıtlığı yaşar. Bazı yakın dostları ile genel manada toplumda görüldüğü üzere maddi olana düşkünlük, onunla diğerleri arasında bir uçuruma neden olmuştur. Diğerlerinin, maddi hesapları uğruna kendisini harcamaları, onu kahreder. Dostu olarak bildiği Şeref, gazetesinin tirajını artırmak

[212] Necip Fazıl Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.137.
[213] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.28-29.
[214] Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.44.

uğruna Hüsrev'i toplum nazarında kepaze etmekten imtina etmez; bir diğer dostu Nevzat da onu kendi kliniğinde yatırarak bu yolla reklamını yapmak gibi basit maddi hesaplar içine girişir. Bu şekilde Hüsrev, yakın çevresinden başlayarak bütün bir topluma karşı şüphe ve nefret hislerini geliştirir. Onun toplumdan duyduğu rahatsızlığın bir diğer sebebi de çektiği fikir çilesinin toplumda yankı bulmaması, toplumun bu gibi ağır mesuliyetlerden uzak oluşudur. Görüldüğü üzere ilk iki boyut Hüsrev'de yalnız fikir çilekeşi, her şeyden rahatsız, vehimli bir şahsiyeti ortaya çıkarır ki bu da onun psikolojik boyutudur.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde çok sık bir biçimde rastladığımız temalardan "fikir çilesi ve ferdin yalnızlığı", Bir Adam Yaratmak'ta Hüsrev'in şahsında yoğun bir şekilde işlenmiştir. Orhan Okay'ın işaret ettiği gibi "şiirinde çok mücerred olarak hissedilen ve müphem bir karakter gösteren korku, dehşet, sıkıntı, vehim, şüphe, yalnızlık gibi duygu ve temalar, tiyatrolarında âdeta kahramanlarının şahsında müşahhaslaşmışlardır."[215] Sanatkârın "Visal" şiirinden aşağıya aldığımız mısralara hâkim olan hava, birebir Hüsrev'de somutlaşmıştır.

Senden uzaklık ateş, sana yakınlık ateş!
Azap var mı âlemde fikir çilesine eş?
Yaşamak zor, ölmek zor, erişmek se zor mu zor?
Çilesiz suratlara tüküresim geliyor! [216]

Şahıs kadrosunun diğer kahramanlarından ilk olarak kadın kahramanları bir arada ele almak istiyoruz. Yazar "kadın" mevzuunda özel bir gayret gösterip ince bir planlama arzusunda hareket etmiştir. Ulviye bir "anne", Selma "sevilecek ideal kadın", Zeynep ise "şehvet"[217] ile temayüz eden kadın olarak figüratif yapıya yerleştirilmiştir. Hüsrev'i bir "karakter " olarak çizmesine karşın kadınlar ve diğer erkekleri birer tip olarak tasarlamıştır. Kadın kahramanlardan Ulviye, bütün varlığını evladına adayan müşfik bir annedir. Olgun, oturaklı ve temiz bir İstanbul hanımefendisidir. Duygularına hâkim olabilen, aklıselim sahibi biridir, zira

[215] Okay, **Necip Fazıl Kısakürek**, s.84.
[216] Kısakürek, "Visal", **Çile**, s.233.
[217] Kadınlarla ilgili tasnif için bk. Zahir Sıtkı Güvemli, "Bir Adam Yaratmak-Tahlil", **Türk Tiyatrosu,** Yıl:9, S. 87, Mart 1938, s.5-6.

Hüsrev'in Selma'yı kazara vurma anında metanetini korur ve oğlunu soğukkanlı olmaya davet eder. Soğukkanlılığında da oğluna karşı şefkatinin izlerini buluruz. Oğlunun günden güne derinleşen buhranı konusunda, onun tedavisinin gerekliliğinin farkındadır. Fakat biricik evladının tımarhaneye yatırılacak oluşunu kabullenemez. Doktor Nevzat'ın, kendi kliniğinde ısrarla yatırma teklifine verdiği cevap, aynı şefkatin sonucudur: "İçim götürmüyor. Oğlumu nasıl hastanelere kaldırayım? (...) Olmaz Nevzat Bey, başka bir hastalık olsa ne ise, delilere bakılan bir yere oğlumu gönderemem. O deli değil. Çok ıstırap çekiyor, kuruntular getiriyor, o kadar."[218] Hüsrev'in annesini sevdiği muhakkaktır, ancak cinnet noktasına gelen huzursuzluğunun fevkinde annesine kabahat bulduğuna şahit oluruz. Babasının intiharının esrarı bilinmez, piyeste de aşikâr edilmez; fakat onun intihara gidişini kendi buhranıyla ilişkilendiren Hüsrev, herhangi bir çıkış yolunun kalmaması sebebiyle onun intihara sürüklendiğini kabul eder. Buna ilaç olmamak, intiharı engelleyememek noktasında annesini mazur görmez. Çıldırma anlarından birinde bunu çekinmeden haykırır.

"HÜSREV - Bak ne diyor Aptal muharrir! Ölüme ilâç ölümdür. (Ulviye irkilerek Husrev'den bir iki adım uzaklaşır. Hüsrev sükûnetle kitabı kapatır.)

HÜSREV - Aptal muharrir! Ölüme ilâç ölümdür. Babanım bu üç kelimesini vaktiyle bilmiş olsaydım hiç yazar mıydım eserimi? Sorar mıydım sana hiç, babam kendisini niçin astı diye?

ULVÎYE - Baban da hep ölümü düşünürdü. O yüzden öldü.

HÜSREV - O yüzden ölmedi. Söyleyemiyorsunuz. Onun bütün ilâçlarım döktüler. İlâç şişelerini boşalttılar. Ona başka ilâç bırakmadılar.

ULVİYE - (Bağırır) Ben mi bırakmadım, Hüsrev?

HÜSREV - Kimbilir, ya sen, ya başkası, farkınız ne birbirinizden?

ULVİYE - Hüsrev! Yine anneni unutuyorsun. Yine değişiyorsun. (..)

[218] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.57.

HÜSREV- Hâle bak! Bir incir dalma asılan babanın oğlu, babası niçin kendisini asmış, otuz sene sonra yakalar gibi oluyor.

ULVÎYE - (Arkadan haykırır) Husrev. Çıkar babanı hatırından, gelmedi baban, yok baban!

HÜSREV - (Ulviye'ye döner) Seni gördükçe anne, hep babamı hatırlayacağım. Bana görünme öyleyse!"[219]

Hüsrev'i herkesten, her şeyden soğutan, bu ve buna benzer kabulleridir. Annesini itham edici sözleri bir cinnet anında açığa çıkmaktadır, dolayısıyla bilinçaltına yerleşen yahut sislerin dağılmasıyla daha net görülen maziye dair hadiseler, böyle olağandışı zamanlarda sansürsüz, iç kontrol olmaksızın orta yere serilir. Bununla beraber gerek bu diyalogdan önce "Anne, sana beni niçin doğurdun dedim. Beni affet! Sen her anne kadar mübareksin."[220] sözü, gerekse tımarhaneye götürülmeden önceki "Anne! Bırak beni bu cemiyet içinde yaşamayayım. Bir kolumda sen, birinde Selma, tımarhanede ölmek istiyorum."[221] isteği, nazı annesine geçen çocuğun tepkilerini hatırlatmaktadır.

Aileden biri olarak gördüğü Selma, Hüsrev'in halasının kızıdır. Hüsrev'in ve dolayısıyla da yazarın ideal kadınıdır. Onun Selma'yı sevdiğine dair açık bir imaya rastlamıyoruz. Mansur, Selma'yı velisi olduğunu düşünerek Hüsrev'den ister; o da herhangi bir yönlendirme tavrında olmaksızın meseleyi Selma'ya açar. Teklifi kabul etmeyen Selma, aslında Hüsrev'e âşıktır. Dikkatli bir göz, şu diyalogda Selma'nın Hüsrev'e aşkını, daha başta fark eder:

(Diyalogda Mansur da bulunmaktadır.)

"HÜSREV- (...) Birtakım zaaflarla doluyum. Belki herkesten daha zayıf.

SELMA - Siz çok kuvvetlisiniz.

HÜSREV - (Yine Selma'ya döner.) Ben çok zayıfım. Onun içindir ki, mahrem tarafımın hakkını müdafaa ediyorum. Mahremin cazibesini duyuyorum. Bu

[219] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.130-31.
[220] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.127.
[221] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.147.

belki bir kuvvet iştiyakıdır. Fakat temeli zaaf. Bir insanın yalnız kendisine mahsus, böyle bir gizlisi olduğunu kabul etmez misin?

(Selma önüne bakar. Cevap vermez.)

HÜSEV- Söylesene Selma!

SELMA- Çok bağlı olduğum bir duyguya dokundunuz."[222]

Onun çok bağlı olduğu duygusu, aşktan, Hüsrev'e aşkından, başkası değildir. Selma; zarif, vakur, hisli bir İstanbul kızıdır. Bu duygusunu kimseye belli etmemiş olup, kaza kurşunuyla can verdiğinde, eliyle sımsıkı tuttuğu cebindeki küçük defterinden her şey anlaşılır. Bunu ele geçiren Zeynep'tir; hiçbir ahlaki kaygı taşımadan kocasının gazetesinde teşhir eder. Eseri dikkatlice incelediğimizde Hüsrev'in onu içten içe sevdiğini hisseder gibi oluyoruz, fakat bunu oyunun bitişine yakın, artık hiçbir şeyi bekletmeyip ortaya seren biri tavrıyla sarf ettiği sözlerinden net olarak anlıyoruz: "Müsaade edin de bundan sonra onu ben seveyim! Kırkına basan yaşımla, bu tımarhanelik hâlimle, bir baba gibi değil, bir erkek gibi seveyim Selma'yı."[223]

Gerek Hüsrev'in gerek Selma'nın dışa açılmayışlarında, kendilerine hâkim olabilen olgun şahsiyetlerini görmek mümkündür. "Bu sevginin vukuundan çok tarzı, muharririn eserde müdafaa etmek istediği büyük meselelerden birine; ferde, ferdin nefsine, kendi benliğine sahip olma hakkına temas eder."[224]

Üçüncü kadın kahraman Zeynep, gazete sahibi Şeref'in karısıdır, ancak Hüsrev'e âşıktır. Piyesin başkahramanının kendisine yönelmemesinde onun Selma'yı sevmesini bir gerekçe olarak görür. Zeynep, patlayan tabancanın hemen ardından yere yığılan Selma'ya koşmuş, onun elini elbisesinin cebinden hemen çıkarınca küçük bir defter görmüştür. Zeynep bu defteri o vakit ifşa etmez ve gizlice okur. İçinde Selma'nın Hüsrev'e aşkına dair mahrem yazılar mevcuttur. Zeynep bu yazılara dayanarak Hüsrev'in de onu sevdiğini iddia eder. Bu iddia, gazete patronu kocası için de gazetesinde kullanacağı bir malzeme olur. Bu bakımdan Zeynep, ahlakça

[222] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.23.

[223] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.137.

[224] Zahir Sıtkı Güvemli, **"Bir Adam Yaratmak Piyesini Tahlil"**, s.6. Aynı yazı için bk. Osman Selim Kocahanoğlu, **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek- Hayatı, Sanatı, Çilesi,** Ağrı Yay, İstanbul, 1983, s.288

düşük karakterde bir kadın olup Türk tiyatrosundaki varlıklı ve züppe kadın tipini[225] temsil eder. Ulviye "koruyucu anne" tipini, Selma da "aydın genç kız " tipini temsil eder. Yazar, Selma'yı "duygularını gizlemesini bilen aydın ve vakur bir genç kız olarak canlandırıyor."[226]

Erkek kahramanlarda da kadın tipolojisine benzer bir şahıs oluşturma çabasını görmekteyiz. Bunlardan Mansur ile Turgut olumlu; Şeref ile Nevzat ise olumsuz erkek tiplerini sergilemektedirler. İlk olarak olumsuz tiplerden söz açmak istiyoruz, zira Kısakürek, bunlar üzerinde özel bir çaba göstermiştir.

Şeref, gazete patronudur. Gazete patronları bir tip olarak Necip Fazıl'ın bazı kurmaca eserlerinde görülür. Yarım asırdan fazla bir zamanı Bâbıâli matbuatı çevresinde geçiren Kısakürek'in böylesi bir tipi eserlerinde işlemesi doğal ve mukadderdir. Hemen hepsinde olduğu gibi Bir Adam Yaratmak'ta da gazete patronu, olumsuz bir tip olarak çizilmiştir. Şeref, Necip Fazıl'ın birçok vesileyle üzerinde durduğu Bâbıâli matbuatının kirlenmişliğinin hazin bir örneğidir. Selma'nın kaza kurşunuyla ölmesinden hemen önce Şeref ve karısı Zeynep'in de aralarında bulunduğu grup, gayet samimi bir sohbetin içindedir. Yakın dostluklar görünümü veren diyalogların arasında mahut hadisenin patlak vermesi ile her şey bir anda tepetaklak olur. Gazete patronu Şeref, Hüsrev'in yakın arkadaşı iken, hiçbir değer tanımayan tavırla, hadiseyi dostunun piyesiyle ilişkilendirerek gazetesinden duyurur. Aylarca gazetesinde Hüsrev'le ilgili haberler yayınlar; hadiseden beş ay kadar sonra da Selma'nın defterindeki bilgileri paylaşır. Hüsrev ve Selma ile ilgili mahrem bilgilerin arasına eklenen iftira yayınlarını Mansur "Gördünüz mü Şeref'in yaptığı namussuzluğu?" sözüyle yorumlarken, yazarın ince bir planlaması da açığa çıkmış olur. Kısakürek, gazete patronuna ironik bir biçimde "Şeref" ismini vermiştir ki şereften yoksunluğunun tarizle beyanıdır.

Diğer bir olumsuz tipi temsil eden Nevzat, psikiyatristtir. Özel bir klinik açan Nevzat, ruhiyat ilmini Batı'dan öğrendiği gibi, inanç boyutuyla da pozitivist bir konumlamanın sahibidir. Kadere inanmaz, zira piyesindeki küçük vesilelerin büyük

[225] Sevda Şener'e ait olan tip sınıflamasının bu olumsuz kadını, Türk tiyatrosunun birçok örneğinde görüldüğü gibi Necip Fazıl'ın piyeslerinde de hatırı sayılır biçimde yer bulur. Söz konusu tip sınıflaması için bk. Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan,** s.66-67.

[226] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.72.

krizleri başlatmasını hayattan misallerle izah eden Hüsrev'e "Sen âdeta kadere inanıyorsun!" demekten kendisini alamaz. Bu türden kahramanların din ve dünya algısı, kabuk değiştiren Türk toplumunun son kertede geldiği noktayı da tebarüz ettiren keyfiyete sahiptir. Biri gazete patronu, diğeri psikiyatrist olan her iki olumsuz kahramanı "çıkarcı erkek tipi" şeklinde genellemenin daha doğru olacağını düşünüyoruz.

Olumlu tiplerden Mansur, Hüsrev'in kaleme aldığı "ölüm korkusu" piyesinde başrolü oynayan kişidir. Hüsrev'in yakın dostudur ve Selma'ya âşıktır. Piyesi boyunca Mansur'un hiç şaşmayan hususiyeti Hüsrev'in en yakın dostu ve destekçisi oluşudur. O, bir sanatkârdır, fakat bu yönüyle sivrilmez; fedakârlığıyla Bir Adam Yaratmak'ın yardımcı figürü olur. Başta, Şeref'in etik yayın anlayışından uzak gazetesinde, olumsuz bir istikamette seyir izleyen Turgut, tabiatındaki temiz şahsiyetin de yönlendirilmesiyle Hüsrev tarafında yerini alır. O da Şeref gibi bir gazetecidir, ancak maddiyat uğruna haberin her türlüsünü yapacak tıynette değildir. Ayrıca fakültede psikoloji üzerine akademik çalışmalar yapan istidatlı biridir. Bir gazetecide olması gerekli tecessüs tavrı ile ayrıntıları yakalayabilen, sezişi güçlü biridir. Turgut'a yüklenen iki dikkat çekici misyon ile karşı taraftaki iki olumsuz kahramana dengeleme yapılmıştır. Turgut, gazeteci kimliğiyle Şeref'in karşısında insani ve vicdani anlayışla da habercilik yapabileceğinin; psikoloji üzerine çalışmalarıyla da ilmini kötüye kullanan Nevzat'ın karşısında ahlaklı bir psikolog olunabileceğini gösteren özel bir kahramandır. Necip Fazıl, kanaatimizce çizdiği bu şahıs kalıplarıyla, ümitlerin tükenmemesi gerektiğini; kötüye karşı iyinin, maddeye karşı ruhun, menfaate karşı diğerkâmlığın yaşatılabileceğini belirtmek istemiştir. Turgut ve Mansur, gelişmeler karşısındaki tavırları ile aydın genç erkek tipinin temsilcileri görevini yüklenmişlerdir.

Necip Fazıl, bir entelektüelin beynini kemiren fikirlerin burgacında aile boyutundan, basın-medyanın kirli işlerine, aşk olgusuna hayatın değişik yönlerini tiyatroda kristalize etmiştir. Zaten -Bir Adam Yaratmak istisna- her tiyatro eserinin başında "ön söz" mahiyetindeki kısa yazısında "Ön tarafa açılır- kapanır bir mikâp

(küp) içinde hayatı yakalamak... Tiyatro budur."[227] diyerek tiyatro-hayat ilişkisine vurgu yapmıştır.

Piyesteki varlık kadrosundan "incir ağacının" mühim bir unsur olarak özenle işlendiği inancındayız. Daha geniş anlamıyla ağaç, Necip Fazıl'ın muhayyilesini süsleyen, tıkanan fikrî mevzularına yol açan sırrîliğin remzidir. İlk tiyatro eserinin -manasıyla beraber- "Tohum"; 1936'da neşrettiği ilk derginin Ağaç oluşu onun bu varlığa yüklediği özel anlamın işaretidir. Derginin ilk sayısındaki önsözü bunun, sanatkârın dilinden ifadesidir: "Ağaç bize dünyaya geldiğimiz günden bugüne kadar içimizi dolduran anlama ve arama sıkıntısının dehşetli anatomisi hâlinde görünüyor. Gözlerimiz ona daldığı zaman garip bir röntgen ışığı altında ruhumuzun binbir kollu iskeletini görmüş gibi ürküyoruz. Sanki bu fevkalade şahsiyetin hendesesindeki nizamla içinde Allah'ın sırları yaratan ruhumuzun hasret çektiği Nizam arasında gizli bir yol meydana çıkıyor."[228] Ağacın kendinde mahfuz bulundurduğu sırları ile içinde Allah'ın sırları bulunan ruhumuz arasında esrarlı bir yola işaret eden Kısakürek, çok geçmeden, bir sene sonra yayınladığı Bir Adam Yaratmak'ta ağaç türleri içinde daha özel bir mana ifade eden "incir ağacı"nı piyesteki tezleri destekleyen, esere renk katan bir motif olarak kullanır. Bu tarihten otuz sene sonra yayınladığı Aynadaki Yalan romanında da yine evin bahçesindeki ağacın kendi ruhundaki akislerini kahramanı Naci etrafında kurgulanmıştır. Tahlilimize konu olan piyesteki incir ağacı, gerek Kur'an'da yer bulması gerekse diğer dinlerde ve kültürlerde insanoğlunun ilgisini çekmiş olması cihetinden dikkate şayan bir tercih olarak belirir. Mısır, Sümer, Antik Yunan medeniyetleri ile Hindu inançları[229] için değişik manalara sahip İncir Ağacı Hüsrev'in indinde, insanoğlununkine benzer, ama biraz daha farklı bir duygulanışı ifade eder. Annesinin, kesilen incir ağacı üzerinde fazla durmamasını salık veren konuşmasına karşılık olarak şunları söyler: "Çünkü o babamdı, O bendim. O çocukluğumdu. O her şeyimdi. Küçükken onun dibinde oynardım. Ona yaslanır bulutları seyrederdim. Gölgesine sığınırdım. O benim dadımdı. O senden sonra en sevdiğim şeydi. En sevdiğim şeyden en büyük fenalığı

[227] Kısakürek, **Tohum**, s.5.
[228] Necip Fazıl Kısakürek, "Adımız", **Ağaç**, S.1, 14 Mart 1936, s.1-2.
[229] İncirin seksen milyon yıllık tarihi, yedi yüz elliden fazla çeşidi ile insanlık tarihindeki yeri ve önemi için bk. Mike Shananhan, **"İncir Ağacı İnsanlık Tarihini Nasıl Şekillendirdi**?", BBC Eart, www.bbc.com, 19 Ocak 2017.

gördüm. Babam kendisini ona astı. O benim yine en bağlı olduğum şey kaldı. Şimdi onu kestiniz. Ta dibinden, toprak hizasından kestiniz. Böylece dünyamı kesmiş olduğunuz."[230]

1936'da çıkan Ağaç dergisindeki yazar kadrosundan Zahir Sıtkı Güvemli, piyeste, bir yaşanmışlığı ve bunun tekrarının korkusunu ifade eden incir ağacına kendini asmanın manasını "… incir ağacına kendini asmak, bence isyankâr ruhumuzun, aciz irademizin, kadere mağlup varlığımızın ebediyete ve Allah'a iştiyakımızın neticesi, iki hayatın birleşmesi, birbirlerine geçmesi çırpınmalarımızın sükûnu, ağacın sırrîliğine kavuşmamız, vahdete varmak…"[231] olarak yorumlamıştır.

**Çatışma**

Şahıs ve varlık kadrosuna dair tahlillerden sonra piyesteki olay örgüsünü ve çatışmaları ele almak istiyoruz. Bir Adam Yaratmak, üç perde ve her perde içindeki sahnelerden mürekkeptir. Birinci perdenin ilk iki sahnesi Hüsrev ile Gazeteci Turgut'un mülakatıyla şekillenmiştir. Durumların hâkim olduğu bu iki sahnede düşük tonda çatışmalar mevcuttur. Durağan çatışma olarak adlandırdığımız küçük çaptaki gerilimler, gazetecinin, sınırları zorlayan bazı sorularla Hüsrev'i germesi ile açığa çıkar.

Bir Adam Yaratmak, iç içe geçmiş iki piyesi havidir. Hüsrev, bir "Ölüm Korkusu" isimli bir piyes kaleme almış ve Mansur, başkahraman olarak piyeste oynamıştır. Hüsrev'in piyesinde önce baba, sonra da oğlu kendilerini incir ağacına asarlar. Necip Fazıl'ın Bir Adam Yaratmak'ı, Hüsrev'in kendi piyesindeki yazgıyı yaşamaya başlaması ile gelişen buhranını konu almaktadır.

Piyes, anlatma yöntemiyle baba ve oğulun intiharlarını konuşan Hüsrev ve Turgut'un sohbeti ile başlar. Vaka olarak bir sürpriz ya da kriz şeklinde başlangıç söz konusu olmasa da heyecana sevk edecek tarzda bir anlatımla başlangıç söz konusudur. Anlatma yöntemi, ikinci sahnede de devam eder. Baştan sona bir gösterim sanatı olan tiyatroda hâkim olan, gösterme yöntemidir. Fakat bizim bilmemiz icap eden bazı geçmişe dönük hadiseler; verilmesi gerekli bilgiler anlatma

[230] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.125.
[231] Zahir Sıtkı Güvemli, "Bir Adam Yaratmak ve İncir Ağacı", **Türk Tiyatrosu**, Yıl 9, S. 85, 1 İkinci Kânun 1938, s.3.

yöntemiyle verilir. Dikkat edilmesi gereken husus, zorunluluk nedeniyle başvurulan bu yöntemle anlatılanların kurguya ustaca yerleştirilmesi ve bu suretle sıkıcılığa sebep olmamasıdır.[232]

Turgut, bir gazeteci sıfatıyla yaptığı mülakatta, ısrarla piyesteki incir ağacı çevresinde gelişen iki intiharı yazarın hayatı ile ilişkilendirmek ister. Hüsrev görünürde böyle bir fikri sabite sürüklenmemiş olup gayet doğal biçimde, piyesini kendi hayatından bağımsız olarak yazdığı inancındadır. Fakat belki de Turgut ve diğer basın mensuplarının ısrarlı eşya-hadise bağlamlı kurcalama cehdi, Hüsrev'de bir fikri sabitin zeminini hazırlar.

Üçüncü sahne, bir önceki sahnedeki mülakatla gerilen Hüsrev'in bir fikri sabite dönüşüyor hissini veren gergin tutumlarını yansıtır. Hüsrev'in ağaca bakıp Selma ve Mansur'a, gazetecileri kastederek, "Hakları var. Babam kendini işte bu incir ağacına astı." demesi bir krizi başlatır. Bir an korku hâlini yaşayan Selma'nın Hüsrev'den piyesi ile hayatı arasında mukayese yapmaması telkinine karşılık olarak Hüsrev'in "Ben mi yapıyorum? Yapıyorlar. Piyesimi yaşamış olmamı istiyorlar. Şimdi onları memnun etmek için ne yapmalıyım biliyor musun?"[233] sorusu doruk noktayı hazırlar. Çözüm ise "Susun, susun!" diyen Selma'nın ardından oluşan sükuttur. Ama artık bir şüphe kahramanların zihnine yerleşir: Acaba Hüsrev piyesindeki yazgıyı yaşayacak mıdır? İlk üç sahnede bunun dışında kayda değer bir çatışma yaşanmaz, ancak belirttiğimiz üzere Hüsrev'in ağzından çıkan söz, yüksek gerilimden yoksun ilk on sahne boyunca içten içe bir gerilime; derin ama görünürde olmayan bir meraka sebep olur. Bunun yanında Mansur'un Selma'ya Hüsrev kanalıyla evlilik teklifi ile Zeynep'in Hüsrev'e gizli aşkı da birer merak unsuru olarak açığa çıkar. Selma'nın teklifi reddedişi, onun ilgisinin Hüsrev'de olduğunu hissettirir. Önemsiz gibi görünen merak unsurları okuyucu/izleyiciyi piyese bağlayacak türden gerilim unsurlarıdır.

Birinci perde boyunca Hüsrev'in piyesi ve en çok da bu piyesteki ölümlerin esrarı -kazanın doğal olup olmadığı- yazarıyla ilişkisi kurcalanır. Diğer kahramanlar,

[232] Gösterme ve anlatma yöntemleri hususunda daha geniş bilgi için bk. Alemdar Yalçın ve Gıyasettin Aytaş, **Tiyatro ve Canlandırma**, Akçağ Yay. Ankara, 2002, s.75-77.

[233] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.24.

âdeta elbirliği ile Hüsrev'i sabit fikirlerin cenderesine iterler. Kaldı ki Hüsrev zaten bu psikolojik sorgulamaları fazlasıyla yaşamaktadır.

Hüsrev, bir gün yalısına sohbete gelen, Şeref, Zeynep, Nevzat, Mansur ile aileden Ulviye ve Selma'nın da bulunduğu ortamda, yazdığı piyesin kahramanının annesini kazayla öldürmesini "Piyesteki kaza bir vesiledir. Büyük krizin vesilesi. Her şey bir vesileye bağlı değil mi?"[234] şeklinde izah eder. Eserini doğru tarafından okuyamayanlara tahlilin olması gerekenini kendisi yapar:

"HÜSREV - (…) Bir gün bu adam evinden çıkarken ayağı bir taşa takılır, düşer ve ölür. Ne dersiniz?

ŞEREF - İnsan ne sefil, ne küçük sebeplere mahkûm!

HÜSREV - Ben de eserimde hayatın bu tarafını göstermek istedim. Basit bir sebep temelinin üstünde kocamın bir azap ve cinnet binası kurayım dedim. Binaya hayret edenler sebepten şüphelendiler. Sebep dediğiniz de ne? Bir hiç, bir hiç!"[235]

Kahramanın annesini kazara vurmasını bir türlü anlamayanlara daha geniş izah sadedinde, Doktor Nevzat'tan tabancasını ister. Kriz bununla başlar. Zira sahnede bir dekor parçası olarak her şeyin bir manası ve işlevi olmak durumundadır. Tabanca her ne kadar itibarî bir kazayı anlatmaya matuf olarak kullanılacaksa da tiyatroda paniğe sebep olacaktır. Hüsrev tabancayı alır, şarjörü boşaltır, içinde kurşun kalmadığından emindir, çünkü sayılıdır. Bütün bunları piyesteki kahramanın da ayniyle geçekleştirdiğini, fakat gerçekleşmesi mümkün bir hadise kabilinden içinde bir kurşunun kalabileceğini izah peşindedir. "Ölüm Korkusu" piyesinin kahramanı, tabancada kurşun kalmadığı zannıyla elindeki aleti kurcalarken o esnada odada ev işleriyle uğraşan annesini vurur. Fakat tevafuktur ki bunu anlatan ve aynı şekilde pratiğini gösteren Hüsrev, odadaki misafir kalabalığının gözü önünde Selma'yı aynı kaderle kazara vurur. Piyesteki yazgı bu defa Hüsrev'i bulur.

Hüsrev'in iki ayrı seferde dikkatleri çekmek ve heyecanı artırmak maksatlı tabancayı ani kavrayışları, birer doruk nokta olarak heyecana sebep olur. Heyecan tükenmez, zira tabanca ateş alacak mı ve alacaksa kime isabet edecektir? Elbette ki

[234] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.43.
[235] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.44.

bu sorular dikkatli bir okuyucu/izleyici için geçerlidir. Kurgunun gelişimi üzerine tahmin yürütme eylemine girişmeyen kişi tabancanın ateş almasıyla büyük bir panik yaşayacaktır. Önce İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, sonra da Ankara'da sergilenen oyunun baş oyuncusu Muhsin Ertuğrul'dur. Büyük yankı uyandıran piyesi anlatırken Kısakürek ilginç bilgiler de paylaşır: "Atlı polisler kapıları tuttu. Hiç bilet bulunmadı. Hatta bir gün uzun boylu adamların, askerî talebelerin girdiğini gördüm; iki metre boyunda… paradide, yani galeride yer olmadığı için ikisi üstüste binip bir kaputu örtünüyorlarmış, tek adam olarak geçsinler diye... Böyle bir muvaffakiyet gördüm. Bir kere, Ankara'da bir kadını sedyeyle çıkardılar. Bir adamın da bir uzunca tedavi geçirdiğini duydum. Bir akliyeci nezdinde…"[236] Öyle zannediyoruz ki Selma'nın vurulma sahnesinden sonra yukarıda bahsi geçen kadın sedyeyle çıkarılmıştır. Çünkü bu an bütün piyesteki en yüksek doruk noktadır.

Selma'nın vurulması sahnesinde beliren çatışmadan sonra -ikinci perdeyle beraber- daha başka çatışmalar sökün eder. Bu sahneden sonra hareket her ne kadar azalsa da birer sinir harbi, rûhi çöküş olarak gelişen çatışmalarda her yeni kriz, depresif etkisi olan yeni krizlere kapı aralar. Sözgelimi Hüsrev ve Selma'ya dair bütün mahrem bilgiler Gazeteci Şeref vasıtasıyla basına yansır. Üst üste gelen hadiselerin dehşetini yaşayan Hüsrev, bu son gelişme ile öfke patlaması yaşar, onu teskin için de Şeref, Hüsrev'in evine kadar gelir. Öfkesine hâkim olmaya çalışan Hüsrev'in bütün sorularına, paylamalarına hiçbir değer tanımaksızın arsızca cevaplar veren Şeref, basının hangi ahlak anlayışıyla yayın yaptığını, verdiği cevaplarla aşikâr eder. Diyalog, her defasında daha da yükselen gerilimi ve bir devrin ahlak panoramasını göstermesi bakımından dikkate değerdir:

"ŞEREF - Cemiyetin malı olan insanlar, şüphesiz ki biraz şahıs mülkiyetlerinden feda ederler.

HUSREV - Bu fedakârlık belki herkesle müşterek, dış çizgilere aittir. Onların ferdiyetlerindeki en mahrem maktaları herkese göstermekten sizi alıkoyan hiçbir duygunuz yok mu?

ŞEREF - Yok!

[236] Necip Fazıl Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri,** Büyük Doğu Yay. İstanbul, 2016, s.50-51.

HUSREV - (Sol elinin parmaklarıyla yüzünü taraklar. Suratı çatlayacak gibi) Yalnız bu tarzınız beni çıldırtabilir. Ben demek kimseyle müşterek ölçüsü kalmamış bir zavallıyım. Demek ben bu toprağın üstünde yaşamıyorum. Demek ki benim beynim, kimsede olmayan bir takım vehim nebatları yetiştiren bir hastalık tarlası! Allah'ım! Ya ben bir deliyim, ya karşımdaki adam insanın bakamayacağı kadar düşkün bir yaratılış!

ŞEREF - Hüsrev Bey, siz hakikaten delisiniz ve yavaş yavaş bana mâzur bir insan olduğunuzu unutturacaksınız!

(Paravananın yanındaki Mansur, nefretle Şeref'e bakar. Bir iki adım yaklaşır. Husrev omuzları hafifçe bükük Şerefe karşı.)

HUSREV - Ah, keşke unutturabilsem! Kuzum, bana bir kere daha söyleyin! Duygu cevherinden bu kadar nasipsiz olmayı kavrayamıyorum. Bir insan hayat ve hususiyetinde, yabancı gözlere göstermeyeceğiniz sizce hiçbir nokta yok mu? Bunu görmekten ve göstermekten sizi alıkoyan hiçbir ulvi sansür yok mu içinizde?

ŞEREF - Yok demiştim.

HUSREV - (Gittikçe hayrete gömülerek) Bir insan hakkında ne olsa yazar mısınız gazetenizde?

ŞEREF - Yazarım.

HUSREV - Bunu yaparken teşhir ettiğiniz insanla, içinizde müşterek bir merkez, bir hassasiyet ve ferdiyet merkezi kanamaz mı?

ŞEREF - Husrev Bey! Ben edebiyattan anlamam. Ben gazeteciyim. Bir ticarethanenin sahibiyim. Ticarethanenin vazifesi budur. Ben vazifemi yaptım.

HUSREV - Demek bu duygu sizce edebiyat!

ŞEREF - Ben ticarethanemin kanunlarına bağlıyım. Vazifeme engel olacak başka hiçbir gaye tanımam.

HUSREV - Başka hiçbir gaye tanımaz mısınız? Yalvarıyorum, bir daha söyleyin!

ŞEREF - Tanımam.

HUSREV - Gizlilik, örtünme ihtiyacı, kendi kendinize sahiplik gibi hiçbir manevî kıymet?

ŞEREF - Boyuna tanımam diyorum.

HUSREV - (Hayreti cinnete yakın bir hâl alır.) Ya deminki kıymetler şahsınıza bağlı olursa?

ŞEREF - İcabında onları da yazarım. Elverir ki doğru şeyler olsun!

HUSREV - Doğru ha! Benim için yazdığınız şeylerin doğru olduğunu ne biliyorsunuz?

ŞEREF - Selma'nın not defterinden. Onu karım bulmuş. Bana verdi. Ben de neşrettim.

HUSREV - (Çıldıracak gibi) Neşir fikrini de karınız mı verdi?

ŞEREF - Evet, o verdi. Hattâ ısrarla teklif etti.

HUSREV - Yalnız beni herkese değil, karınızı da bana teşhir ediyorsunuz. O kadar mesuliyet hassasından mahrumsunuz.

ŞEREF - Veren karımsa neşreden de benim.

HUSREV - (Eliyle çenesini tutmuş yere bakıyor. Yüzünün damarları kan hücumundan şişkin. Sanki kendi kendisine söyleniyor) Ve daha ne olsa neşredersiniz! Sizi bundan alıkoyacak hiçbir duygunuz yok.

(Şeref hayretle Mansur'a bakar. Mansur tiksinerek başını çevirir. Husrev daima yere bakıyor. Cinneti artıyor.)

HUSREV - Ve daha ne olsa neşredersiniz?

ŞEREF - Cevap vermemeği tercih ediyorum, Husrev Bey!

HUSREV - (Derhal başını kaldırır. Şerefi cepheler.) Hatta kendinize ait olsa da neşirde mahzur görmezsiniz!

ŞEREF - Fakat Husrev Bey!

HUSREV - Söyleyin, bu kadarcık olsun söyleyin! Kendinize ait olsa da neşirde tereddüt etmez misiniz?

ŞEREF - Ne olursa olsun!

HUSREV - Ya bir erkeğin bütün ağırlığını çeken mukaddes temeli berhava edecek kadar müthiş olursa?

ŞEREF - (Kayıtsızlıkla dudaklarını büker) Bunlar, kelimeler...

(Husrev yerinden fırlayıverir. İç odayı salondan ayıran perdenin önüne zıplar. Geçidin sağında iki taraftan da görünen kordonu yakalayıp bir hamlede çeker. Ani olarak iç oda. bütün eşyasıyle görünür. Perdenin tanı açıldığı yerde ve ortada, elinde çantası, bir heykel gibi dimdik Zeynep.)

(Şeref neye uğradığını şaşırmış, karısına bakmakta. Mansur utancından sağ eliyle gözlerini kapatmıştır.)

HUSREV - (Sağ elinde kordon. Sol elini Şerefe uzatmış) Karınız metresimdir. Bunu da yazın!"[237]

Gelişen gerilim yüklü diyalog; tiraj ve dolayısıyla para uğruna dostunu harcayarak gazetecilerin düştükleri dereceyi göstermesi bakımından önemlidir. Yukarıdaki verdiğimiz diyaloğun sonlarına doğru Hüsrev'in, sorularıyla Şeref'i çektiği tuzak da doruk noktayı en üst seviyeye taşıyan ustaca bir düzenlemedir. Mahrem bilgileri yayınlamayı bir ticari vazife olarak gördüğünü, ne olursa olsun bu tarz bir haberi yayınlayacağını söyleyen Şeref kapana kıstırılır. Hüsrev, perdeyi çekip gizlenen Zeynep'i ortaya çıkarıp metresi olduğunu, bunu da haber yapmasını ister. Şeref, her ne kadar ahlaken çok şeyi yitirmişse de böylesi bir durum ona ağır gelecektir.

Dikkat edilecek olursa bütün bu olup bitende, mantıksal gelişim söz konusudur. Lajos Egri'nin de belirttiği üzere "Bir insan bir kusur işlediğinde onu her zaman bir başka kusur izler. Genellikle ikinci kusur birincisinden, üçüncüsü de

[237] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.83-86.

ikincisinden doğar."[238] Hüsrev'in kazayla Selma'yı vurması Hüsrev'i ve diğer olumlu kahramanları büyük bir psikolojik çöküntüye sürükler. Piyesi ile gündemde olan Hüsrev'in bu durumunu Şeref ve karısı Zeynep adi bir hesaba dönüştürür; gazetede her şeyi ifşa ederler. İfşa olunan mahrumiyet Hüsrev'i büsbütün çıldırtır ve buna bağlı olarak daha başka çatışmalar körüklenmiş olur. Bu itibarla Bir Adam Yaratmak'taki mantıksal gelişim, piyesi estetik denge açısından üst düzey bir tiyatro eseri mertebesine çıkarır.

Bütün bu gelişmelerden sonra, artık gelinen noktada, Hüsrev'in vücuda getirdiği piyes kahramanı onun benliğini ele geçirmiş; kahramanı gibi düşünüp kahramanı gibi konuşmaya başlamıştır. Piyesin kurgusu bir bir gerçekleşmektedir. Babası yıllar önce kendisini incir ağacına atmış, Selma kaza sonucu vurularak can vermiş, kendisi ise hastalık derecesine varan sorgulamalarıyla intihara doğru gitmektedir. Buraya kadar gerçekleşenler, "Ölüm Korkusu" piyesindekilerle aynıdır. Zaten Mansur'a hitaben artık piyesi kendisinin oynadığını ilan eder. Bu durum, korkularının gerçekleşeceği endişesini doruğa çıkarır. Fakat tam da tükenişin en ileri aşamasında sisler dağılır, başkahraman hakikate ulaşmaya başlar. Üçüncü perdenin, daha doğru bir ifade ile Hüsrev'in buhranını kapsayan son iki perdenin doruk noktası, onun hakikati kavramakta aciz kalan aklı devre dışı bırakıp öz sanatkârı, Allah'ı tanıdığının farkına varmasıdır. Aşağıya aldığımız diyalog, Hüsrev'in yaşadığı kriz entelektüeli ve bu buhran içinde kafasını çatlatırcasına giriştiği düşünme eylemlerinin yeni bir insanı ortaya çıkarmasını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu diyalogda kahramanın cinnet derecesi ve bu hâlden durulmaya geçişini görmek mümkündür. Zira Hüsrev, "Gölge artist öz sanatkârı tanıdı. Ben şimdi, şu anda tanıyorum Allah'ı. İlminin, sanatının karşısında aklımı veriyorum. Aklım bir cephane deposu gibi patlıyor, kül oluyor. Bekle, az kaldı."[239] diyerek çözüme az kaldığının haberini verir. Çünkü o, tıpkı Necip Fazıl gibi aklı, hakikati bulmada bir perde gibi görmektedir.

Piyeste hareket zayıftır. Durağan çatışmalarla vakalar devam ederken birinci perdenin sonunda Selma'nın vurulması hadisesi, başlayan krizi çok yüksek bir doruk noktaya çıkarmış ve çözüm, onun ölümüyle husule gelmiştir. Bu hadiseden sonraki

[238] Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.75
[239] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.134.

vakaları kapsayan iki ve üçüncü perdelerde, genel olarak Necip Fazıl'ın kurmaca metinlerinde karşılaştığımız hareketli yapıyı canlı bir biçimde göremeyiz. Fakat gerek başkahramanın iç âlemindeki, gerekse diğer kahramanlarla yaşadığı psikolojik harp "psikolojik bir hareket"i piyese kazandırmış ve bu suretle sinirleri geren, merakı kamçılayan bir kurguya dönüşmüştür. "Onda bizi sürükleyen, bize hayatta olanı, olabileni yaşatan ifadeler vardır. Evet, eserin kahramanı bize söylerken, bizi kendine çekmiş oluyor. Bize tiyatroda olduğumuzu unutturuyor. Bu cihetle piyeste aranan (mouvement pscologique) onda kesafetle mevcuttur."[240]

Kısakürek'in ilk oyunları için sahnede sıkıcı olabileceği tenkidine[241] karşın, sözgelimi Bir Adam Yaratmak'ın sağlam bir çatıya sahip oluşu nedeniyle başarılı bir dramatik eser övgüsü çok daha baskın gelmektedir. Orhan Burian ve Vahdet Gültekin'in sahne oyunları üzerine, birlikte kaleme aldıkları yazılarında o dönemdeki (1930'lu yıllar) piyeslerde tek kahraman üzerine yüklenen oyun ağırlığı ile diyalogların fikir yüklü oluşundan kaynaklı bir hareketsizlikten söz etmişlerdir. Bir Adam Yaratmak'ta da aynı durumun geçerli olduğunu, buna rağmen esere yayılan bir hareketliliğin varlığı nedeniyle bu piyesin büyük övgüyü hak ettiğini inancını paylaşmışlardır. Gerekçesini şu sözlerle özetlemişlerdir:

"Bir Adam Yaratmak, bence tiyatro eserlerimizin en başarılısıdır da ondan. Strindberg'i andıran bir hava var o eserde. Sonra kuruluşu sağlam, kafaya da, gözede, kulağa da haklarını veriyor."[242]

Ahmet Hamdi Tanpınar da "Tiyatro eserlerinde (Tohum, Bir Adam Yaratmak, Parmaksız Salih) daha iyi görülen Ibsen, hatta Strindberg'den gelme bir coşkunluk ve ferdiyetçilik"[243] ten söz eder. Niyazi Akı, Kısakürek'in, tesirinde kaldığı öne sürülen bu isimlere Maeterlinck'i de ekler.[244]

---

[240] Ali Rıza Korap, "Bir Adam Yaratmak Münasebetiyle", **Varlık**, C. 5, S. 119, 15 Haziran 1938, s.742.

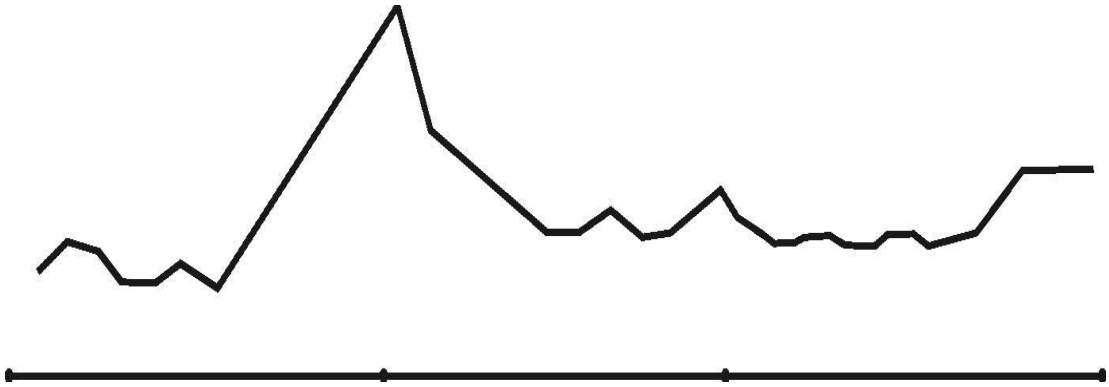
[241] Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, s.115.

[242] Orhan Burian ve Vahdet Gültekin, "Sahne Oyunlarımız Hakkında", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek - Hayatı, Sanatı, Çilesi**, (s.316-322), Ağrı Yay., İstanbul, 1983.

[243] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat üzerine Makaleler**, Dergâh Yay. İstanbul, 2007, s.115.

[244] Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)**, Bilgi Basımevi, Ankara, 1968, s.61.

Bir Adam Yaratmak'taki hareketlilik ve bunun estetik karşılığını belirttikten sonra, oyunun gerilim grafiğini aşağıdaki gibi belirleyebiliriz.



I. Perde II. Perde III. Perde

Yukarıdaki grafikten de anlaşılacağı üzere oyundaki değişim noktası birinci perdenin sonunda yaşanır. Selma'nın ölümü ile oyunun seyri değişir. Buradan hareketle Özdemir Nutku, Bir Adam Yaratmak'taki değişimin başta olması nedeniyle bu oyunun Yunan tragedyalarının oyun düzenine benzediğini belirtir.[245] Bununla beraber Necip Fazıl, piyesin bütününe yaydığı dramatik gerilimle muhtemel sıkıcılığı engellemiş, oyunun tamamını kapsayan heyecanın zeminini hazırlamıştır. Bir Adam Yaratmak'ı bir nevi modern Oidipus olarak gören Sezai Karakoç da tragedya bağlamında iki eser arasında yakınlık bulur; fakat bunları birbirinden ayıran mühim bir noktaya, bir yeniliğe dikkat çeker: "Oidipus'ta baştan sona delinmez bir akış hâlinde hayat ve kader vardır. 'Bir Adam Yaratmak' ta ise araya yeni bir faktör girmektedir. Modern Çağları antikiteden ayıran en büyük faktör. O da düşüncedir. Hüsrev, düşünerek bunalımın en yüce noktasına çıkmakta, hayatını ve kaderini aşmakta, Allah'a ulaşmaktadır." [246]

Yapısal olarak tespit edilen Yunan tregadyalarına benzerlik, muhtevada tragedyanın daha farklı bir boyutuna evrilir: Modern tragedya. On dokuzuncu yüzyılda belirmeye başlayan "modern tragedyanın kahramanları artık krallar, prensler ve tiranlar değildir. Modern tragedya kahramanları yaşamımız içinde pek

[245] "Kısakürek'in oyun düzeni modern oyunların gelişim düzeni içine giremez. Böyle değişimin ilk başta olması yalnız klasik Yunan tregedyalarında izlenir." Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, s.115.

[246] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yay., 6. bs., İstanbul, 2014, s.121.

göze çarpmayan olağan insanlardır.(…) Modern tragedyada anlamsızlığın ardındaki anlam önem kazanmıştır."[247] Yirminci yüzyılın entelektüeli Hüsrev, işte bu anlamsızlığın ardındaki anlamı trajik bir biçimde anlamayı başarmıştır. Fakat oyun, tragedyalardaki yıkımla biten senaryolarda olduğu gibi tımarhaneye gidişle sonlanmıştır.

**Fikir**

Piyesteki tezleri çerçeveleyen "fikir", eserin odak noktasını oluşturmaktadır. Bir Adam Yaratmak'ı yazarından bağımsız olarak düşündüğümüzde, seküler bir hayat tarzından gelip de tefekkürün dolambaçlı yollarında, fikir çilesinin marazi hâllere sürüklediği bir entelektüeli karşımızda buluruz. İçinden yeni bir şahsiyetin şekilleneceği doğum sancıları piyese hâkim olmaktadır. Bu itibarla tasavvufa kayan, ilhamını oradan alıp da bir türlü uzlaşamadığı bir toplumun ferdinin buhranı, piyese damgasını vurmuştur. Hüsrev, bütünüyle tasavvufa göre şekil almamıştır. İstikametini bulamamış Hüsrev-Zeynep ilişkisini hesaba kattığımızda sosyal hayatıyla da çatışmaları yaşayan bir kahraman portresi belirir. Basındaki kirlenmişliğin müessirlik noktasında bir parçası değildir, ama tesir olunandır. Yakın dostlarının ihanetleri, ondaki buhranın toplumsal faktörlerine dönüşmüştür. Duyarlılığıyla herhangi bir fertten çok üstte bulunan duyuşu, yukarıda saydığımız etkenlerle çok boyutlu bir buhranın kurbanını meydana çıkarmıştır. Kriz entelektüelin oluşma zeminini bu faktörlerde aramak gerekir.

Kısakürek'in tespitiyle eserde birbirine geçmiş tezlerden bazılarını analiz ederek hepsinin bağlandığı ana tezi, bir başka ifade ile önermeyi belirtmek istiyoruz. Piyeste hâkim olan ve iç içe geçmiş tezler:

- Eser ve eseri karşısında insan.
-Allah ve Allah karşısında insan.
-Ölüm ve ölüm karşısında insan.
-Cemiyet karşısında insan.
-Kadın karşısında insan.

[247] Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yay. 2013, s.55-56.

-Bazı dost ve aile münasebetlerimizde, gözlerimizden sanki bir perde kaldıran bir buhran gözlüğünden seyrettiğimiz gizli dünya, cinnet dünyası ve bunun doğruluk derecesi.

-Cemiyette bazı faaliyet sahalarını temsil eden cüce tipler, rolleri, ruh hâletleri, kıskançlık ve öfkeleri, hareket noktaları, tarzları.[248]

Bu arada tezlerden, piyesin fikir temelini izah etmede öncelikli gördüklerimizi analiz ederek ana tezi belirleyeceğiz.

Allah ve Allah karşısında insan. Hüsrev, piyesini kaleme aldığı zamana kadar "Allah" mevzuunda derinlemesine düşünmüş biri değildir. Ne zaman ki piyesini yazmış, yazdığını da yaşamaya başlamış, işte o zaman hududu aşıp sonsuzlukla boy ölçüşmek hatasına düştüğünü anlamıştır. Sürüklendiği içinden çıkılmaz kuyuya beşerin dahliyle değil, ilahî bir müdahaleyle düştüğünü kahramanın kendisi itiraf eder: "İşte yazdığını yaşayan adam! Beni bu gülünç kadere insan iradesi sokmadı. Tepemde başka bir irade var. Onu bir kanat gölgesi gibi, üzerimde duyuyorum. Fakat elini tutamıyorum. O böyle istiyor."[249] Evet, Hüsrev böyle söylüyor. Bu sözüyle cüz'i iradenin küllî irade içinde kayboluşuna atıfta bulunur. Nitekim Necip Fazıl, eserinin kısa bir tahlilini yaptığı yazısında, Hüsrev'in çaresizliğini itiraf ettiği sözlerinin yorumunu şu şekilde dikkatlere sunar: "Piyesteki sanatkâr tipine sorarsanız Allah sonsuzluktur. O farkına varmadan sonsuzlukla yarışa kalkmış, hududunu zorlamış, kendisinin dışına çıkmak isterken, birdenbire kendisine, hem de o zamana kadar hiç tanımadığı kendisine rastgelmiştir. Onca insan kaderi, arşın tâ üstünde, bize, onu kendimiz idare ediyormuşuz gibi, uçsuz bir rahatlık ve serbestlik hissi verecek kadar ince bir sanatla idare ediliyor."[250]

Hüsrev, dünya hayatının sınırlı yapısının farkındadır. Her şeyi sınırlı, insan cüz'i iradesiyle Allah'ın imkân verdiği ölçüde kuvvet sahibidir. Ancak, sanat, somut dünya gerçeklerinden çok başkadır. "Orası irademin bahçesiydi. Orada, oyuncaklarıyla oynayan bir çocuk gibi başıboştum. Orada kulluktan çıkıyor

[248] Necip Fazıl Kısakürek, "Bir Adam Yaratmak", **Türk Tiyatrosu**, Yıl 9, S. 83, 15 İkinci Teşrin 1937, s.4.; Kısakürek, **Bir Adam Yaratamak**, s.6. (Piyesin Önsözü)
[249] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.70.
[250] Kısakürek, **a.g.y.**, s.4; Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.5.

gibiydim."[251] diyen Hüsrev, yaratmaya kalkıştığı karakteriyle hududu aşmak cehdine girişir. Fakat düşündüğü gibi olmamış, hududu aşmanın bedelini çok ağır biçimde ödemiştir: "Kendimin dışına çıkmak isterken, kendime rast geldim. Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıymışım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıymışım!"[252] Yasak bahçeye giren Hüsrev, bunun bedelini Selma'nın ölümü, kendisinin de cinnet derecesine gelen buhranıyla öder. Sıkışıp kaldığı bu bahçeden çıkmak ister ve haykırır: "Yetişir! Gelsin artık her şey yerli yerine! Verin bana artık dünyamı! Salıverin beni kalabalıklara!"[253] onun cinnetine tanık olan Mansur'un yapabileceği hiçbir şey yoktur.

Hüsrev'in metafizik bir ürpertiyi yaşadığı ortadadır. Sınırı aşıp yasak bahçeye girdiğini fark etmesi, hüküm ve kudret sahibi olarak Allah'ı tanımasıyla gerçekleşir. İşte insan, sonsuzluğu ifade eden Allah karşısında acziyetini, kul olduğunu anlamalıdır.

İncir ağacı kesilmemiş olsaydı, büyük ihtimalle Hüsrev içinden çıkamadığı buhranını, babası gibi kendisini incir ağacına asarak sonlandıracaktı. Fakat ağaç kesildi; o hâlde piyesin beklenen sonu da değişmiş oldu. Değişen ve son şeklini alan piyesin kaderi, bize şunu ihsas ettirir gibidir: Kaderin üzerinde bir kader vardır. Nasıl ki yazar, kahramanının kaderini değiştirebiliyorsa, bütün insanların kaderi de küllî iradenin sahibi Allah tarafından değiştirilebilir. Cüz'i iradeyi ihata eden, yeniden biçimlendiren bir küllî irade vardır ki her an olmakta olanı bambaşka bir mecraya sürükleyecek bir yaratıcının hükmü altındayız. Necip Fazıl'ın tezlerden biri olarak öne sürdüğü "Allah ve Allah karşısında insan" fikrinin açılımı budur.

Ölüm ve ölüm karşısında insan. Hüsrev, piyesine almadığı notlarda ölümden bahsetmektedir. İnsanların büyük çoğunluğunun düşünmekten kaçtığı ölüm fikri, Hüsrev'in bilinçli bir şekilde içine daldığı netameli bir alandır. Necip Fazıl'a göre bu alandan selametle çıkıp yaşadığı fizik âleme hak ettiği değeri vererek, asıl olana doğru menzilini almanın yolu, İslam tasavvufunda geçer. Necip Fazıl, Bir Adam Yaratmak'ı yazdığında tasavvufu yeni yeni öğrenmekteydi, buna karşılık Hüsrev, kafa patlatıcı tefekkürüyle tasavvufa yaklaşır gibi olur, ama tam manasıyla

[251] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.70.
[252] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.70-71.
[253] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.71.

özümseyemez. Henüz vakit vardır. Bu sebeple ölüm fikri onda korkunun neden olduğu depresif hâli hazırlamıştır: "Toprak altında, milyarlarca kurdun, çıtır çıtır dut yapraklarını yiyen milyarlarca ipek böceği gibi, milyarlarca ölüyü yediğini duyuyorum. (Çılgın) ölüler!"[254] Bu duyuş tarzıyla Hüsrev, çevresindeki insanlardan çok farklı bir yerde konumlanır. Konuşmasının ilerleyen bölümünde ölümle yok olmayı bir türlü kabullenemediğini haykırır: "Allah'ım ben yok olamam! Her şey olurum, yok olamam. Parça parça doğranabilirim. Nokta nokta lekelere dönebilirim. Tütün gibi kurutulabilir, ince ince kıyılır, bir çuvala doldurulur, içilir, havaya savrulabilirim. Fakat yok olamam."[255] Hüsrev, tasavvuftaki "ölmeden evvel ölmek" prensibiyle, ölümle yok oluş yanılgısından kurtulma mertebesine yaklaşmıştır, fakat nihai hedefe ulaşamamıştır. Kısakürek'in kahramanlarının bu mertebeye ulaşmaları için sonraki piyeslerini beklemek gerekecektir. Onun şiirlerinde de bu gelişimli yapıyı görmek mümkündür. Geçmiş hayata atıfta bulunarak dizeleştirdiği;

"Köpek korkusuyla korktum ölümden,
Ölmeden ölmeyi anlayamadım."[256]

Şiiri ölüm korkusunun açık ifadesiyken, İslam tasavvufuyla şekillenen yeni hayatında ölüm, artık korkudan azade bir kabullenişin kendisi olmuştur:

"Gözlerim müebbette
Günü gelir elbette
Gelir Melek nöbette
Sefa geldi hoş geldi."[257]

Ancak, biz, Kısakürek'in daha başka birçok şiirinde rastladığımız "ölümü teslimiyet ve sürurla karşılayışını" Hüsrev'de göremiyoruz.

Cemiyet karşısında insan. Hüsrev, diğer insanlarla paylaştığı bu kâinata çok farklı anlamlar yüklemektedir. İnsanlar, yığınlar hâlinde bir ezber, bir içgüdü hâlinde olanı yaşarken, o, herkesin en tabiî hâliyle eylemlerini, içe nüfuz edemeyen, satıhta

[254] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.112.
[255] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.113.
[256] Kısakürek, "Ve Nefs", **Çile**, s.71.
[257] Kısakürek, "Boş Dünya", **Çile**, s.132.

kalan ve asıl gizli manayı keşfedemeyen kitleler olarak görmektedir. Sözgelimi bir kadınla erkeğin birlikteliğini aleladelik ve dolayısıyla kabalıktan kurtulamamak olarak addeden Hüsrev, bu birleşmeye herkesten farklı bir mana yüklemektedir. Ne var ki kimse, ona âşık olan Zeynep de dahil, onu anlamamaktadır. Dolayısıyla Hüsrev'in buhranı, onun varlığa yüklediği anlam ile diğer insanlarınkinin çok farklı bir düzlemde yer almasından kaynaklı uzlaşmazlık psikozudur. Esasen Bir Adam Yaratmak'ta arka planda kalan çatışma; karşıtların birliğinden, iki uzlaşmaz varlık tasavurundan kaynaklanmaktadır.

Hüsrev'i buhrana sokan bu karışıtlıkta o, kendisini yalnız hissetmektedir. Her şeyden kayıtsız, başıboş sürüler hâlindeki toplum, onu anlayamamaktadır. Zekâ, bilgi, donanım bakımından üst düzey bir konumda olan Hüsrev, piyesiyle de bunu edebî-fikrî perspektifle ispat eder. Buna karşın çevresinden başlayarak toplum, ondaki bu istidadın aksine düşük profiliyle onu tökezletir, köreltir, en nihayetinde bunalımlı bir ruh hastası hâline getirir. Necip Fazıl'ın bireyden topluma geçişinde bu piyesin mühim bir yeri vardır. Bu eserle onun fildişi kulesinden agoraya inecek oluşunun izleri görülür. Bir Adam Yaratmak'ta topluma inip kitlelere kendisini anlatma imkânını bulamaz; fakat birey-toplum çakışmasında sorunu çözmüş ve toplum hesabına bir içtimaî fakirliği fark etmiştir. Hüsrev'i kahreden de budur. Nitekim Hükûmet Doktoru ile Gardiyan kendisini tımarhaneye götürürken, hazin bir tonla, "Anne! Bırak beni bu cemiyet içinde yaşamayayım. Bir kolumda sen, birinde Selma, tımarhanede ölmek istiyorum."[258] diyerek cemiyetle bütün bağlarını koparmak isteyen bir aydının feryadını işitiriz. Necip Fazıl'ın "Avrupa'da şahıslar zeki değildir, cemiyet zekidir. Bizde şahıslar zekidir, cemiyet ahmaktır."[259] sözü ile onun "cemiyet karşısındaki insan" tasavvurunu çok daha iyi anlamaktayız.

Kadın karşısında insan. Ulviye'nin "annelik", Selma'nın "sevilenler ideal kadın", Zeynep'in de "süfli duyguların kadını" olarak temayüz ettiğine değinmiştik. Her üçüne karşı doğru yaklaşımı geliştirebilen erkek, hayatı yaşama sanatını icra edebileceği gibi, bir ölçüde mutluluğu da yakalar. Babasının ölümü konusunda zaman zaman annesine çıkışmış; farkında olamadığı Selma elinden kayıp gitmiş; bir vakit yasak ilişki yaşadığı Zeynep ile münasebetinin huzursuzluğunu yaşamıştır.

[258] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.147.
[259] Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, s.45.

Bazı dost ve aile muhasebetlerimiz. Hüsrev, yaşadığı buhranla insanların, özellikle de dost ve yakınlarının iç yüzünü daha iyi anlar. İnsanın böylesi nazik bir anında etrafındakilerin maskeleri düşer, hakikat bütün acılığıyla ortaya çıkar. Mansur ve Turgut zor zamanda dostluğunun hakikisini gösterirlerken, diğer dostları kendisinin zayıf durumundan istifadeye kalkışmışlardır. Talihsiz olay öncesi her şey yolunda, sıcak samimi ilişkiler geliştirilirken mahut hadise sonrası Zeynep, son kertede karşılık alamadığı aşkına karşılık intikamı; Şeref tiraj kaygısıyla dostunu rezil etmeyi; Nevzat da yeni açtığı kliniğe reklam olması gayesiyle Hüsrev'i akıl hastası olarak yaftalamayı düşünecek kadar alçalabilmişlerdir. Bu üç şahıs, "Düşenin dostu olmaz." atasözünün doğrulayıcılarıdır.

Bütün bu tezleri, hepsini şamil ve hepsine tesir eden şu ana teze bağlayabiliriz. "Allah sonsuzluktur, hiç sonsuzlukla boy ölçüşmek olur mu?" Bu cümleyi piyeste Hüsrev'e söyleten Kısakürek, çoğu defa önermeleri eserlerinde kahramanlarına söyletir. Allah'ın sonsuzluğunu kavrayamayan Hüsrev, bunun bedelini Allah, eser, ölüm, cemiyet, kadın, dost ve aile konularında bir buhran yaşayarak öder. Şunu da belirtmek gerekir ki buhran çoğu defa yeni bir insanı ortaya çıkarır. Necip Fazıl, 1934 öncesi yılları bulan buhranını tiyatro sahasında Bir Adam Yaratmak ile; şiir sahasında ise "Çile" ile sanata dönüştürmüştür. Piyes ve şiirinden seçtiğimiz birkaç bölüm dahi söz konusu muhteva ortaklığını açık biçimde göstermektedir:

"Bir el, altımdan bir şey çekiyor. Bir masanın örtüsü gibi bir şey. Onu çekiyorlar. Her şey devriliyor.(...) Yerine bir başka dünya geliyor. Nasıl bir dünya anlatamam."[260]

"Gaiblerden bir ses geldi: Bu adam,
Gezdirsin boşluğu ense kökünde!
Ve uçtu tepemden birdenbire dam;
Gök devrildi, künde üstünde künde..." [261]

"Gölge artisti öz sanatkârı tanıdı. Ben şimdi şu anda tanıyorum Allah'ı."[262]

[260] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.67.
[261] Necip Fazıl Kısakürek, "Çile"**, Çile**, s.16.

"Atomlarda cümbüş, donanma, şenlik;
Ve çevre çevre nur, çevre çevre nur.
İçiçe mimarî, içiçe benlik;
Bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur!
(…)
Kaçır beni âhenk, al beni birlik;
Artık barınamam gölge varlıkta.
Ver cüceye, onun olsun şairlik,
Şimdi gözüm, büyük sanatkârlıkta."[263]

Piyesinden iki sene sonra "Çile" şiirini yayınlayan Kısakürek, şiirinde sonuca daha çok yaklaşmış, sorunu çözmüş sayılır. Bir Adam Yaratmak'ta bunun için biraz zaman gerektiğini hissederiz.

**Diğer Unsurlar**

Üç perdeden oluşan piyesin her perdesi birkaç saatlik vakaları kapsamaktadır. Selma'nın ölümü ile sonlanan birinci perdenin kapanışından sonra geçen beş aylık süre, oyuna yansıtılmaz. Bu süre zarfında Hüsrev kendisiyle baş başa bir buhranı yaşar. İkinci perdede depresif bir uzleti yaşayan kahramanın, basında hakkında çıkan haberlerle sarsıntısının artması ve bu sebeple çevresindekilerle çatışmasına yer verilir. İki ve üçüncü perdeler arasında bir zaman boşluğu bulunmakta; bu boşluk birkaç gün ya da bir haftayı ifade eder. Bu itibarla, Bir Adam Yaratmak oyunu, beş-altı aylık bir zaman dilimini işler. Ancak bu zaman dilimi, her perdesi birkaç saati alacak vakaların daha da sıklaştırılmasıyla toplamda iki saatte sergilenecek bir tiyatro oyununa dönüşmüştür. Peter Brook, tiyatronun içindeki hayatın gerçeğinden farkını yoğunlaştırma işlemi ile izah eder: "Tiyatronun içindeki yaşam daha okunaklı ve daha şiddetlidir. Çünkü daha yoğunlaştırılmıştır. Uzamın küçültülmesi ve zamanın sıkıştırılması işlemi bir yoğunluk yaratmaktadır."[264]

[262] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.134.
[263] Necip Fazıl Kısakürek, "Çile"**, Çile**, s.20.
[264] Peter Brook, **Açık Kapı- Oyunculuk ve tiyatro Üzerine düşünceler**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2004, s.14.

Kısakürek, piyesin başında “Olay, meçhul bir tarihte İstanbul'da geçer." notunu düşmüştür. O hâlde kronolojik zaman önemsenmemiştir, zira bunun bir belirleyiciliği yoktur. Aslolan olan kronolojik zamanla mukayyet olmayan vaka ve yaşantılardır.

Zamandaki belirsizliğe karşın mekânlar daha belirgindir. Vakalar İstanbul'da bir yalı ve bir apartman dairesinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bütünüyle kapalı mekânlar sahneye taşınmıştır. Yapısal bölümlemeler anlamına gelen perdelerdeki mekânlar sırasıyla şu şekildedir.

I. perde: Yalı (Boğaziçi'nin Anadolu Yakası)
II. perde: Apartman dairesi (Maçka)
III. perde: Yalı (Boğaziçi'nin Anadolu Yakası)

Mekânlara ait dekor düzenlemesi oldukça ayrıntılı ve şatafatlıdır. Bu dekor tercihi, yönetmenleri zorlayacak cinstendir. Yazar, bu ve daha başka birçok oyunda mekânların hususi çizgilerini belirtici gerçekçi bir dekor tasarımında bulunur. Bu cihetten tiyatroda dekor hususunda realist bir tavır takınır. Romantik ve realist tiyatroda benimsenen illüzyonist sahne anlayışının büyük ölçüde Necip Fazıl tarafından da kabul gördüğünü belirtmek istiyoruz. Silah, şarjör, mermi, patlayan silah sesi; rüzgârın uğultusu, komşu yalıdan gelen müzik sesi vs. hep aynı anlayışın sahnedeki akisleridir.

Selma'nın ölümü hadisesinin ardından mekân değişir; Hüsrev ile annesi Maçka taraflarındaki apartmana geçerler. Değişikliğin sebebi belirtilmemiştir. Bununla beraber diyalogların arasında senenin bir kısmını yalıda, bir kısmın da apartman dairesinde geçirdikleri neticesini çıkarabileceğimiz işaretler vardır. Babası intihar ettiği sırada (Otuz sene önce) apartman dairesindedirler, fakat intihar yeri yalının bahçesindeki incir ağacıdır. Bu defa da Selma yalıda vurulur, bir müddetten sonra da apartmana geçilir. Bu değişiklik, hadiselere bağlı gibi gözükse de kanaatimizce mevsimlere bağlı olarak gerçekleşmektedir.

Son olarak dil ve üslup boyutuyla piyesi kısaca değerlendirmek istiyoruz. Daha ilk tiyatro eseri Tohum’da kendisine has nesir üslubunu oluşturan yazar, bundaki kıvraklığı Bir Adam Yaratmak’ta daha ileri bir aşamaya getirmiştir.

Kısakürek, anlatımıyla, Hüsrev'in yaşadığı haleti ruhiyeyi etkili bir yolla yansıtmayı başarmıştır. Yerine göre kızan, üzülen, ağlayan, yer yer aklî muvazenesini kaybeden kahramanı okurken bile heyecanla takip etmek mümkündür. Buradan hareketle Necip Fazıl'ın, piyeslerini okumak ve oynanmak üzere her iki gayeyi de gözeterek kaleme aldığını belirtmekte fayda vardır.

Yazarın birçok tiyatro oyununda rastladığımız uzun tiratlar, bu piyeste de yer bulmuştur. Bunların neredeyse tamamı Hüsrev'e aittir. Diğer kahramanlar, bu güçlü karakterler karşısında uzun tiratları söyleme kudretine malik değillerdir.

Bazı diyaloglarda zekâ dolu söz oyunları dikkatimize takılmaktadır. Hüsrev'i kendi kliniğinde yatırma konusunda Ulviye'yi ikna için gelen Nevat ile başkahraman arasındaki diyalog ilgi çekicidir. Annesini hastaneye niçin götürüldüğünü soran Hüsrev'e Nevzat, sadece görsün diye götürdüğünü söyler. Sonrasını aktaralım:

"HÜSREV - Görsün ve münasip bulursa orada yatmama razı olsun diye, değil mi?

NEVZAT - Hüsrev, kim söyledi sana bu deli saçmasını?

HÜSREV - Ben söyledim, mademki ben deliyim, deli saçmasını söyleyecek de benim. Kim olabilir?

NEVZAT - Hüsrev, aklını başına devşir!

HÜSREV - Devşiremem. O zaman senin işine gelmez. Beni kaçırmış olursun." [265]

Necip Fazıl, Fransızların "moman threatral" dediği bir tiyatro anından söz eder. "Bütün piyes 'bir ân' için yazılır; 'bir ânı' temin için, 'bir ânın' havasını temin için."[266] Sözgelimi Shakespeare'in Hamlet'inde artık sözün tükendiği bir anda Hamlet,

"Horatio bana bir şey söyle!" der.

Horatio döner:

"Ne söyleyeyim efendim?"[267]

---

[265] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.52.

[266] Necip Fazıl Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, s.20-21.

[267] William Shakespeare, **Hamlet,** Orhan Burian (çev.), Millî Eğitim Bak. Yay., Ankara, 2001, s.166; Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, s.21.

Kanaatimizce Bir Adam Yaratmak'taki moman theatral şu diyalogda bulunmaktadır:

"HÜSREV – (…) Allah sonsuzluktur. Hiç sonsuzlukla boy ölçüşmek olur mu? Hiç adetler, milyonlar ve milyarlar sonsuzlukla yarışabilir mi?

MANSUR – (Yerinden fırlar) Dikkat Hüsrev!

HÜSREV - Ben değil, sen dikkat et!"[268]

Dünyada her şey kendi mecrasında yol alırken bu âlem üzerinde asıl tasarruf kudretine malik Yaratıcının, sıradan bir insan tarafından ilk bakışta keşfedilmeyen kudretini sezen Hüsrev, önce kendisi ve sonra da çevresiyle çatışmalar yaşamıştır. Çatışmalar derin bir buhranı, kriz entellektüeli ortaya çıkartmıştır. İşte Bir Adam Yaratmak, ferdin ızdırabını Allah, eser, ölüm, cemiyet, kadın, dost ve yakınlarla munasebet çerçevesinde işleyen iç içe tezlerin piyesidir. Hak ettiği başarıyı ve övgüyü elde etmiş bir tiyatro eseri olarak Türk edebiyatındaki yerini almıştır.

### 4.3. KÜNYE

1923-1940 yılları arasında yazılan tiyatro eserlerinde Millî Mücadele ve Anadolu en sık işlenen temalardandır. 1935'te Tohum'u ve 1938'de Künye'yi kaleme alan Necip Fazıl, bu piyesleriyle tiyatro sahasındaki ilgiye ortak olmuştur.

Konusunu yakın tarihten alan bu piyes, Osmanlı devletinin son dönemine ve özellikle de askerî sistemine ışık tutmaktadır. 1904-1922 aralığının panoramasını çizen piyeste başkahraman Gazanfer'in idealleri merkezde tutulmuştur. Künye, yazarın diğer piyeslerinden farklı olarak kadınsız, sadece erkeklerden kurulu bir oyun olarak dikkat çeker.

**Özet:** Gazanfer, binbaşı rütbesiyle görev yaptığı Yemen'den alınarak İstanbul'a Harbiye Mektebi'ne hoca olarak görevlendirilir. 1905 itibarıyla göreve başladığı Harbiye'de bir gün ders verirken teftiş edilir. Teftişe bilenmiş olarak gelen Müfettiş paşa, dersi anlatış şeklini tenkit ettiği Binbaşı Gazanfer ile sert bir tartışmaya girer. Altta kalmayıp Paşa'ya cevap yetiştiren Gazanfer, iki neferin süngüleri arasında sınıftan alınıp götürülür ve sürgüne gönderilir. 31 Mart Vakası

[268] Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, s.133.

sonrası Hareket Ordusu'nun İstanbul'a geldiği günlerde o da İstanbul'da merkez kumandanlığında görevlidir. Balkan Savaşı patlak verince Edirne'ye görevlendirilir. Orada, Harbiye'den öğrencisi İkinci Talebe, Alay Emir Zabiti unvanıyla ona eşlik etmektedir. Alay kumandanı sıfatıyla ordunun başında ölüm kalım savaşı veren Gazanfer, savaşın ortasında görevini bırakıp karargâha gelmesini isteyen üst rütbelilere tepki gösterir, orduyu bırakamayacağını söyler. Savaş sonrası Gazanfer Erzurum'a görevlendirilir. Sarıkamış dolaylarında donarak şehit olan binlerce askerin arasında o ve bir grup asker Allahü Ekber dağlarını aşmayı başarır. Garip bir görevlendirme ile bu defa Sina Çölü'ne gönderilir. Sarıkamış'ta soğukla mücadele eden Gazanfer, burada ise askerleri ile susuzlukla imtihan olur. Herkesin susuzluktan perişan olduğu bir anda çölün ortasında iken, üstten gelen on kilometre daha yürümesi gibi makul olmayan emre muhalefet eder. Ardından askerî mahkemede askerlikten ihraç istemiyle yargılanır ve ordudan ihraç edilir. Zamanda atamalarla İstanbul'un işgal yıllarına gelinir. İstanbul Hükûmeti'nden Redingotlu Paşa, Anadolu'daki Millî Hareket'e karşı oluşturulacak yeni orduya, Kuvayı İnzibatiye'ye, katılması karşılığında Gazanfer'e paşalık teklif eder. Küçüklüğünden beri paşalık idealiyle yanıp tutuşan başkahraman, Anadolu hareketine karşı böyle ihanet hareketinin içinde olmayacağını söyleyerek teklifi reddeder. Ordunun dışında sağ kalmayı, diri diri toprağa gömülmekten daha beter addeden Gazanfer, askerî hayatın dışında kaldığı zaman içinde günden güne çöker. Orduda paşalık rütbesine yükselen askerî okuldan arkadaşı Necati, ona sabırlı olmasını, bir ay içinde kendisini orduya aldıracağını söyler. Ondan, bir ay sonra İnebolu'ya gelip görev yazısının akıbetini sormasını ister. Denileni yapar, ne var ki arkadaşı Necati Paşa'nın kesin gözüyle baktığı bu görevin yazısı çıkmamıştır. İzzeti nefsine son derece düşkün olan Gazanfer, bu hususu arkadaşına sormadan İstanbul'a döner. Sene 1922'dir ve düşmanı kovan ordu, İstanbul'da zafer yürüyüşüne çıkar. Ağır bir hastalığa yakalanan sabık komutan, penceresinin önünden geçen orduyu izleyemeyecek kadar takatsizdir. Çok sevdiği ordusundan ayrı kalmanın moral çöküntüsü içinde, hizmetinde bulunan Hamza Çavuş ile vefakâr talebesi Millî Kuvvetler Binbaşısı'nın (İkinci Talebe) kollarında son nefesini verir.

**Şahıs Kadrosu**

Diyaloglardan anlaşıldığına göre Binbaşı Ali Gazanfer, 1870'te bir yüzbaşının oğlu olarak dünyaya gelir. Babası Yüzbaşı Yusuf Şevket Efendi, Plevne'de savaşırken Hamza Çavuş'un kolunda şehit olmuş. Gazanfer o esnada yedi yaşındadır ve anneden öksüz iken babadan da yetim kalmıştır. Sonrasında ona kol kanat geren Hamza Çavuş'tur. Küçüklüğünde kendisine alınan paşa elbisesi, askerlik hayatı için hep bir ilham kaynağı olmuş, hayatına yön veren bir sembol değerini kazanmıştır.

Askerî okulda okuyup rütbe kazanan Gazanfer, ülkenin çok değişik yerlerinde büyük bir idealle orduda hizmette bulunur. Kendisini o derece kaptırmıştır ki, evliliği dahi düşünmemiş; askerlik, hayatının her yanını kuşatmıştır. Asker doğup, asker yaşayan, askerlikten icbari olarak ayrılınca da kahrından ölen birisidir. Bu arada toplum fikrine o kadar odaklanmıştır ki kendi ferdiyetini neredeyse unutmuş gibidir. Bu hâlini kendi dilinden dinleyelim: "Cemiyetin yaşayışı dışında bir şahsî hayata bir türlü erişemedim. Bu bir acz belki de. Annem bunun için galiba, beni doğurur doğurmaz başını aldı gitti. Babam da ancak yedinci yaşımı bekleyebildi. Galiba bunun için hayatıma tek kadın karışamadı. Şu evin hâline bak! Her taraftan yalnız ve hayatsız adam tütüyor."[269]

Ferdiyetinden uzak oluşu, kendisini askerlik hayatına tam anlamıyla vakfetmesini sağlamış, canla başla, daha doğru bir ifadeyle aşkla vazifesini yerine getirmeye çalışmıştır. Bununla beraber toplum fikriyle kuşanmış Gazanfer'in ordudan ihracıyla beraber ferdî ızdırap da başlar. Tohum'da görülen toplumdan bireye gidiş, bu piyeste de gerçekleşir. Bireye gidiş, toplumu unutmak manasına gelmemelidir, buradaki, toplum konusunda sorumluluğunu fazlasıyla yerine getiren kahramanın bir insan olarak kendisiyle de başbaşa kalmasının doğallığı ve gerekliliğidir. Askerlik sanatının yanında, bir fikrin sahibidir. Geliştirdiği fikirler, yaptığı tarih muhasebesiyle emri altındaki askerlerine diğer rütbelilerden farklı, özgün bir pespektif kazandırır. Ne var ki onun bu meziyeti, başına iş açar; orduya siyaseti karıştırdığı ve emri dinlemeyip başına buyruk hareket ettiği ithamlarına

[269] Necip Fazıl Kısakürek, **Künye**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014 , s.24-25.

maruz kalır. Yaşadığı sürgünler ve nihayet ordudan ihracı, orduya kazandırdığı ufkun, üst tabakada sebep olduğu rahatsızlığın sonucudur.

Kendisine sadakatle bağlı iki kişi vardır: Hamza Çavuş ve İkinci Talebe. Hamza Çavuş, ondan on dört yaş büyüktür. Yüzbaşı Yusuf Şevket Efendi şehit olunca bir süre sonra terhis olup kendisini Gazanfer'in hizmetine vakfetmiştir. Oyun Hamza Çavuş ve Gazanfer ile başlar, ikisi (ve onlara eklenen İkinci Talebe-Millî Kuvvetler Binbaşısı) ile sona erer.

İkinci Talebe, Gazanfer'in Harbiye Mektebi'nden talebesidir. Sultan İkinci Abdülhamid sonrası tahta çıkan yeni padişahın geçit merasiminde Hareket Ordusu Mülazımı olarak görev yapmaktadır. Gazanfer, sürgüne gönderilirken hıçkıra hıçkıra ağlayacak kadar ona bağlıdır. Görevinde sürekli ilerlemektedir. Gazanfer'in Erzurum'a miralay olarak gönderildiği esnada yüzbaşı yaveridir, bağlısı olduğu komutanıyla gitmek ister, orduya başvurur, fakat reddedilir. En son Millî Kuvvetler Binbaşısı konumuna yükselir. 1922'de Millî Mücadele zaferinin ardından İstanbul'a geldiğinde ilk gittiği yer komutanın evi olur. Gazanfer bu buluşmada hayata veda eder.

Necati, başkahramanın askerî okuldan sınıf arkadaşıdır. Üst rütbelilerle çatışmayan Necati, bir ara padişahın yaverliği, en son da paşalık derecesine yükselir. Benzer bir durum Gazanfer'in bağlısı İkinci Talebe örneğinde de görülür. Birinci ve Üçüncü Talebeler yüzbaşı rütbesine yükseldikleri esnada İkinci Talebe yüzbaşı yaveridir. İkinci Talebe'nin diğerlerinin gerisinde kalışını onu da tıpkı Gazanfer gibi ufuk sahibi ve dobra oluşuna bağlamak yanlış olmayacaktır. Rütbelerle ilgili bu kurgu inceliklerini Kısakürek'in bilinçli bir şekilde düzenlediği kanaatindeyiz. Orhan Okay, özellikle Necati-Gazanfer zıtlığının yazarca, bilinçli bir şekilde hemen her tabloda göze çarptığı tespitini paylaşır.[270]

Sayısal olarak ellinin üzerinde kişiden oluşan şahıs kadrosu içinde Dilenci, Külhanbeyi, Birinci ve İkinci Genç ve Şık Kadın(lar), Softa, Birinci ve İkinci İhtiyar Halk Adam(ları), Birinci ve İkinci İhtiyar Halk Kadın(ları), Avrupalı Kadın ve Erkek Seyyah, Birinci ve İkinci Hukuk Talebe(leri) piyese renk katan figürler olarak dikkat

[270] Okay, **Necip Fazıl Kısakürek**, s.83.

çekerler. Figüratif yapının bu unsurları piyeste iki tabloda gözükürler. Birincisi 1909'da yeni padişahın tahta çıkışı; ikincisi bu tarihten on sene sonra İstanbul'un işgali zamanında. Kanaatimizce yazarın bu figürlere piyeste yer vermesinde amaç, toplumun farklı kesimlerinden ve yaş gruplarından bu insanların siyasi-sosyal gelişmeler karşısındaki tepkilerini göstererek, son dönem Osmanlı toplumunun panoramasını dikkatlere sunmaktır. Necip Fazıl'ın piyeslerinde vaka ve mekânların yanında şahıs kadrosu da yerlidir.[271]

**Çatışma**

Üç perdeden oluşan oyunda toplam on iki tablo bulunur. Birinci perde-birinci tablo durumla başlar ve bu tablo boyunca devam eder. Bu tablo esasen şahıs kadrosu ve vaka yükü ağır piyesin karışıklığa yol açmadan okura/izleyiciye sunumu için gereklidir. Bu yolla biz, kişileri ve tarihî arka planı daha iyi anlarız. İlk kriz ikinci tabloda kendisini gösterir. Binbaşı Gazanfer, Harbiye Mektebi'nde ders verirken içeriye teftiş için giren Müfettiş Paşa, dersi anlatışına ve yorumlama biçimine tepki gösterir. Gazanfer askerî disiplin hududunu aşmadan Müfettiş'e cevap verir. Müfettiş'in onu cezalandıracağını söylemesi doruk noktadır.

Daha büyük şiddetle çatışma ikinci tablonun sonunda gerçekleşir. Müfettiş'in direktifi neticesinde Binbaşı Gazanfer sınıftan alınır, iki süngülü asker arasında götürülür.

Dördüncü tabloda, Balkan Savaşı'nın Edirne tarafındaki, Gazanfer'in "alay kumandanı kaymakam" rütbesiyle içinde bulunduğu savaş ortamı yansıtılır. Türk askerleri savaşın acımasızlığı içinde bir de açlıkla imtihan olmaktadırlar. Gazanfer, alayın başında savaşı yürütürken, tekrar görevden alındığına dair bir yazı gelir. Gerekçe, Gazanfer'in askerlere siyasi telkinlerde bulunmasıdır. Savaşın kızıştığı, düşman askerlerinin hücuma geçtiği böylesi bir anda o; alayı bırakmaz, fakat Birinci Tabur Kumandanı vurulur, emrindeki askerler de kaçışmaya başlar. Birinci perde bu Hâl üzere kapanır.

İkinci perde-yedinci tabloda Sina Çölü'nde emrindeki askerlerle hiç gereği yokken 10 km daha yürümesi emri, onu üst rütbelilerle çatıştırır. Ardından çıkarıldığı

[271] Okay, **Necip Fazıl Kısakürek**, s.85.

askerî mahkemede güç ve otorite sahiplerinin hoşuna gitmeyecek duygusal bir savunma yapar. Gazanfer'i ordudaki rütbelilerle çatıştıran, onun sorgulayıcı tavrıdır. Bir rütbeli olarak devletinin her geçen gün zayıflaması ve çöküşe doğru gidişi karşısında bir derdin sahibi olmuştur. O, askerliğini düz bir mantıkla değil, askerî usule eklemlenen ruhi düşünüş biçimiyle yerine getirmektedir. Onu diğerleriyle çatıştıran da bu noktadır. Necip Fazıl'ın neredeyse bütün eserlerine sinen maddeye karşılık ruh davası, bu piyeste de fazlasıyla görülür. Yazar, maddeyi inkâr etmemektedir, fakat ruh maddeye hâkim olur ve onu kucaklarsa maddeyi dinamit gibi uçurup kül edeceği inancındadır. Piyeste bahsi geçen, Japonların Rusları 1905'te bozguna uğratması, bilim ve teknikte Avrupa'ya yetişmeleri, fazladan olarak inanç duygusuna (ruha) sahip olmalarından kaynaklanır.

Çatışmalarda gittikçe düşen ton, en son üçüncü perde-onuncu tabloda hepsinden daha zayıf bir çatışmayla, Redingotlu Paşa ile Gazanfer'in anlaşmazlığıyla son bulur.

Gazanfer'i en çok çıldırtan şey, devletin gereksiz savaş kararları ile ordunun tepesinden gelen harp sanatına/ilmine uymayacak emirlerdir.

Ordudan ihraç edildikten sonra Gazanfer birkaç sene içinde yirmi yaş ihtiyarlar. İstanbul'un işgal yıllarında İngiliz askerlere bakıp hem kendi hâline hem de milletinin hâline ağlar. Kendisi gibi mefkûreci bir komutanın ordudan atılıp ehil olmayanlara yolun açıldığını gördükçe kahrolur. Künye'den yaklaşık 10 sene sonra kaleme alacağı Sakarya şiirini adeta bu piyesle yazmaya başlamış gibidir.

> Vicdan azabına eş, kayna kayna Sakarya,
> Öz yurdunda garipsin, öz vatanında parya!
> (…)
> Sakarya, saf çocuğu, masum Anadolu'nun,
> Divanesi ikimiz kaldık Allah yolunun![272]

Piyeste çatışmalar, hacim bakımında neredeyse Necip Fazıl Kısakürek'in en geniş kapsamlı eseri Künye'de mevcuttur, ancak bu kadar uzun bir piyesi kaldıracak,

[272] Kısakürek, "Sakarya Türküsü", **Çile**, s.399-400.

merakı belli bir seviyede tutacak yoğunlukta değildir. Necip Fazıl Kısakürek, tarihî konuları kurmaca esere dönüştürmede mahirdir, fakat uzun senelere yayılan vakaları sahneye taşımak kolay değildir. Bu sebeple Künye, Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet gibi oyunların sahneye taşınması güçlüğe neden olacaktır. Özellikle de teferruatlı dekorun yerli yerince tablo ve perdeler boyunca kullanılması çok zordur. Bu itibarla özellikle Künye'nin bir piyes formunda değil de senaryo roman formunda değerlendirilmesi çok daha isabetli olurdu diye düşünüyoruz. Yazarın tercihi ortadadır. Biz günümüz açısından değerlendirdiğimizde bu eserin filme alınmasının çok daha uygun ve işlevsel olacağı kanaatindeyiz.

**Fikir**

Piyes'in adı Gazanfer'in askerî mektepte okurken arkadaşlarına sık sık "Asker, künyesini aşmalıdır. Künyemizden ibaret kalmamalıyız." deyişiyle anlam kazanan "künye"dir.

Yazara göre, bir taraftan Anadolu insanı, harpten harbe sürüklenip mahkûm edilirken, diğer taraftan Osmanlı'nın emri altındaki -sözgelimi Yemen- yerlerde ordudan bazı kötü niyetli ve rüşvetçi komutan ve neferler ile yöneticilerden zalimane davrananlar, oralardaki Osmanlı hâkimiyetinin temeline dinamit koymaktadırlar. Bu kötü niyetli rütbeli ve yöneticiler, sonu gelmez felaketler karşısında yangına körükle giden kişiler konumuna gelmektedirler. Öte yandan ortaya çıkan tahribatı düzeltme görevinin Anadolu'nun genç ve temiz neferlerine yüklendiğini düşünen Kısakürek kurbanın, her defasında onlar olduğunu savunmaktadır. "Cinayeti işleyenler sanki tabiatla el ele... Üstelik bu tabiatın insanlarını da rüşvetle, işkenceyle kötü idareyle şahlandırıp aynı ejderhanın emrine vermişler. Artık ejderha mükemmel. Onu doyurmaya tükenmez bir kaynak lâzım. Açılsın Anadolu! Yürü, nereye gittiğin, ne kadar gideceğin, nerede duracağın, nasıl öleceğin belli değil, yürü! Fatih babalarınızın ateşten mirasını, en alçak bir tertiple, dakikada bir, on misli ödeyerek muhafazaya memursunuz, yürüyünüz! (Bir lâhza durur.) Bu da Yemen bilmecesi!"[273] Gazanfer'in uzun tiratlar hâlindeki sözleri, Necip Fazıl'ın ordu, millet, devlet, tarih vb. konulardaki bir sisteme kavuşmuş fikirlerinin dışa açılımıdır.

[273] Kısakürek, **Künye**, s.24.

Gazanfer, orduda siyaset meselesi konuştukları yüzbaşılara hitaben, beş asrı kapsayan bir tarih muhasebesiyle, kaybedilen ruhun nelere yol açtığını Yeniçeri, Nizam-ı Cedit üzerinden anlatır. Aşağıya aldığımız, Gazanfer'in uzun bir tirat halindeki sözleri, Necip Fazıl'ın "ordu" hakkında değişik eserlerinde dile getirdiği fikirlerinin toplayıcı özeti değerindedir.

"O zaman başına geleceği memleket düşünsün. Biz ordu mefkûresini kurtarmak için kötü siyaset yolunda feda olsak da kendimiz siyaset yapmaktan daha az zararlı çıkarız. (Soldaki bir yüzbaşıya dönerken, yeniçeri mankenini görür. Elini yeniçeri mankenine doğru uzatır.) Şu yeniçeriye bakın! Onu zamanın en mükemmel ordusu hâlinde bir mefkûre doğurdu. Mefkûre ateşini kaybeder etmez yeniçeri artık asker değil, bir siyaset ve menfaat zorbasıdır. (Yeniçeri mankeninin yanına gider. Mankenin palabıyıklarından çeker.) İstanbul fatihinin yolunu saman arabasıyla tıkayan bu yeniçeri değil mi? (‘Nizamı Cedit’ mankeninin yanına gider. Elini mankenin omzuna koyar.) Yeniçerinin içinden asıl yeniçeriyi süzmek için ‘Nizamı Cedit’i bulduk. (Öbür elini göğsüne dayayarak.) Biz bugün, işte bu kelebeğin son şekliyiz. (‘Nizamı Cedit’ mankeninin yanından bir adım uzaklaşır.) Yeniçerinin hastalığı nihayet nüksedeceği günü buldu. Balkan muharebesini ordu yerine bu siyasîler yığını çıkardığı için kaybettik. (Tabur imamına doğru yürür.) Öyle imam efendi, askerî mahfiller tavla oynamak, fikir posaları çiğnemek için değildir. Zabit burada arkadaşlarıyla buluşacak, ordunun vazife dışındaki mizaç ve hususiyet iklimini kurtaracaktır. (Yüzbaşılara) Efendiler, içimde karahumma ateşi hâlinde geçirdiğim bir hasret var. Bütün madde ve ruh ölçüleriyle büyük ordu ne zaman kuaracağız? Biz ki ordu cevherini işlemekle, başı ezele dayanan kuyumcuların çocuklarıyız, baba sanatını nasıl olur da kaybederiz? Nerede Altın Ordu'nun sanatkârları?"[274]

Ayrıca bu satırlarda Türk milletinin kaç asırdır sürekli savaşın içine çekildiğini, özellikle de Balkan savaşları ile 1. Dünya Savaşı'na ismini vermediği İttihat Terakki yüzünden hiçbir gereği yokken girildiğini ihsas ettirir. Tam da Gazanfer, Necati, Tabur İmamı ve Yüzbaşı Yaveri (İkinci Talebe)'nin de aralarında bulunduğu grup savaşlara girmemizin gereksizliğini ve tahribatını konuşurlarken

[274] Kısakürek, **Künye**, s.81-82.

devletin I. Dünya Savaşı'na gireceği haberi onlara ulaşır. Gazanfer hariç hepsi şoktadır. Bu satırları okurken "Neden bu savaşlara giriyoruz?" demekten kendimizi alamıyoruz.

"Yangın" metaforu Necip Fazıl'ın bazı eserlerinde başvurduğu toplumsal bir eriyişin ifadesidir. Vatan Şairi Namık Kemal romanında İstanbul'un yandığını mecazi bir manayla düşünürken, benzer bir tefekkürü Gazanfer yine İstanbul için tekrarlar. Tıpkı VŞNK'de olduğu gibi Künye'de de geceleyin bir yangın haberi gelir, pencereden Necati ve Hamza Çavuş ile manzarayı seyreden Gazanfer "Ben bu yangında, İstanbul'un kav hâline gelmiş ruhunu görüyorum. Camilerinden, türbelerinden, mezar taşlarından başka bütün varlığı, ne büyük bir vehim olduğunu ilan etmek, istiyor. Yanmak, patlamak, gaz hâline gelmek, rüzgâra savrulmak istiyor. İstanbul kendi kendisine isyan ediyor. Sınırlar ona kazan kaldırmış ne çıkar, o kendi kendisine kazan kaldırıyor."[275]

Yazar, 1. perdenin 3. tablosunda Meşrutiyet'in ardından Sultan II. Abdulhamid'in tahttan indirilip yeni padişahın tahta çıkış merasimini yansıtır. Hürriyet coşkusuyla Beyazıt Meydanı'na akın eden gencinden yaşlısına halktan renkli kareleri sunar. Yazar bu tabloyu yansıtırken ironiyi kullanarak hürriyetin manasını bilmeyen gençlere, ayrıca gelenin hürriyet olup olmadığını dahi anlamamış kitlelere üstü kapalı tenkidini yöneltir. Devrin renklerini ve yazarın mevzuyu ele alış biçimini görmek amacıyla bu tablodaki diyaloğun bir kısmını aşağıya alıyoruz.

"DİLENCİ - *(Birinci genç ve şık kadına)* Hanım kızım bana on para ver! Allah gençliğini bağışlasın.

*(Birinci genç ve şık kadın aldırış etmez. Külhanbeyi dilenciye yaklaşır.)*

KÜLHANBEYİ - (*Dilenciye)* Allah hürriyeti bağışlasın babalık! Bundan sonra dilenci duası bu. Allah hürriyeti bağışlasın!

DİLENCİ - *(Külhanbeyine)* Allah hürriyeti bağışlasın delikanlı! Bari sen on para ver!

KÜLHANBEYİ - Hürriyet bizi afallattı. İşler kesat.

[275] Kısakürek, **Künye**, s.26-27.

*(Külhanbeyi ikinci genç ve şık kadını süzer.)*

BİRİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN - *(İkinciye)* Külhanbeyi acaba yeni ismini bilerek mi konuşuyor?

İKİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN - Nasıl olur? Bu ismi daha bir hafta evvel aldım.

KÜLHANBEYİ - *(Uzaktan ikinci genç ve şık kadına doğru.)* Yaşasın hürriyet!

İKİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN - *(Birinciye)* Haydi geriye çekilelim. Herif hürriyet diye bağırdıkça beni çağırıyormuş gibi geliyor.

*(Birinci ve ikinci genç ve şık kadınlar kalabalığa sokulur. Külhanbeyi de arkalarından. Birinci ve ikinci halk adamlarıyle softa, ön plâna çıkarlar.)*

DİLENCİ - *(Softaya)* Efendi, bana on para ver!

SOFTA - Allah versin!

DİLENCİ - Ben senden istiyorum, efendi!

SOFTA - Allah versin!

BİRİNCİ İHTİYAR HALK ADAMI - **(***İkinciye)* Hele bak! Dilenci softadan kendisine göre bir iş istiyor. Softa dilenciyi kalem memuruna havale eder gibi Allah'a gönderiyor.

İKİNCİ İHTİYAR HALK ADAMI - Hürriyet diye başımıza çıkardıkları bu icadın altından da bir softalık çıkmasın?

İKİNCİ İHTİYAR HALK ADAMI - Çıkar a! Softanın hürriyeti gider, hürriyet softası gelir.

*(Birinci ve ikinci halk adamları geriye dönerler. Arkada bir şamata olmaktadır. Birinci ve ikinci genç ve şık kadınlarla birinci ve ikinci ihtiyar halk kadınları ve külhanbeyi görünür. Dilenci**,** dilene dilene kalabalığa karışır.)*

İKİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN - *(Külhabeyine)* Terbiyesiz herif, utanmıyor

musun yüz kere aynı şeyi söylemekten?

KÜLHANBEYİ - Aman hanımefendi! Ben yaşasın hürriyet diye bağırıyorum. Hürriyet lâfı şimdiden mi yasak oldu? *(Birinci ve ikinci halk ihtiyar halk kadınları öne geçer.)*

BİRİNCİ İHTİYAR HALK KADINI **-** *(İkinciye)* Şıllıkları görüyor musun? Boyları devrilsin. Hem sokağa bu kılıkla çıkmışlar, hem de külhanbeyleriyle elâlem önünde çekişiyorlar. Olmaz olsun böyle hürriyet!

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI - Hürriyet, hürriyet diyorlar. Hiçbir şey anlamıyorum. Şıllıklar hürriyet geçecek diye mi bu kılığa girmişler?

BİRİNCİ İHTİYAR HALK KADINI - Hemşire, hürriyet adam değil ki geçsin.

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI - Ya ne?

BİRİNCİ İHTİYAR HALK KADINI - Hürriyet bir lâf. Herkes dilediğini işleyecek demek.

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI - Desene ki hürriyet, kıyametten bir alâmet!

*(Sağ taraftan Avrupalı erkek ve kadın seyyahlar ilerler. Erkek seyyah elindeki fotoğraf makinesiyle ihtiyar halk kadınlarının resmini çekmek ister. Kadın seyyah elindeki saplı gözlükle erkek seyyahın arkasından bakar. İhtiyar halk kadınları onları görünce suratlarını büsbütün örterek kalabalığın içine kaçarlar.)*

AVRUPALI KADIN SEYYAH - *(Erkeğe)* Almadılar değil mi resimlerini?

AVRUPALI ERKEK SEYYAH - Kaçtılar.

AVRUPALI KADIN SEYYAH - Yazık, koleksiyonumuz eksik kaldı.

AVRUPALI ERKEK SEYYAH – Bir şey değil, yakında bu tipler büsbütün görünmez olacak. Hepsi birer son turfanda.

AVRUPALI KADIN SEYYAH - Çarşaflı ihtiyar kadından vazgeçtik ama

hürriyet, adalet, filân, bunlar bizi taklit ede ede bütün cazibelerini kaybedecekler.

AVRUPALI ERKEK SEYYAH - Çok doğru. Herhalde buraya yüzlerce sene evvelki Avrupa'yı görmeye gelmedik.

AVRUPALI KADIN SEYYAH - Artık Şark bizim için bilmece olmaktan çıkıyor.

AVRUPALI ERKEK SEYYAH - Çünkü biz onlar için bilmece olmaya başlıyoruz."[276]

Toplumun farklı yaş ve kültürlerinden insanları renkli bir tablo hâlinde dramatize eden Kısakürek, neyin peşinden niçin gittiklerini bilmeyen kitlelerin trajikomik hâllerini sunarken, Avrupalı iki turisti de bu tabloya yerleştirerek Doğu-Batı muhasebesini de yapmış olur.

**Diğer Unsurlar**

Kısakürek, Künye'yi 1938 Aralık'ında yazmıştır. Konusunu tarihten alan bu piyesteki vakalar, yazarın belirttiği şekliyle, 1904-1922 arasında gelişir.[277] Bu itibarla yazar, zamansal olarak itibarî vakaların geçtiği dönemlerin önemli bir kısmına şahit olmuştur. 1904'te başlayan vakalar sırasıyla 1905 (Gazanfer'in Harbiye Mektebi'ndeki hocalığı), 1909 (Meşrutiyet ve hürriyet coşkusu), 1912 (Balkan Savaşı), 1914-18 (I. Dünya Savaşı'nda farklı cepheler), 1919-1920 (İstanbul'un işgale uğradığı yıllar ve Millî Mücadele) ve 1922 (İstanbul'un kurtuluşu ve Gazanfer'in ölümü) yıllarındaki vakalarla son bulur.

Zamana bağlı olarak mekân çeşitliliğinde de artış gözlenir. Bunula beraber Necip Fazıl'ın diğer piyeslerine kıyasla mekân-insan bütünlüğünün daha az sağlandığı kanaatindeyiz. Yirmi seneye yakın bir dönemde gerçekleşen vakaların çeşitliliği ile bu bütünlüğün sağlanması kolay değildir. Bu kadar farklı mekânın sahnede gösteriminde güçlükle karşılaşılacağı mukadderdir.

Künye'de en dikkat çekici dil hususiyeti, Necip Fazıl'ın askerî terminolojiye

[276] Kısakürek, **Künye**, s.43-45.

[277] Piyeste, Anadolu'dan gelen Millî Mücadele ordusunun İstanbul'a girişi ve dolayısıyla işgal kuvvetlerinin İstanbul'u terk ettiği zaman sonlanır. Tarihî kaynaklara göre bu tarih Ekim 1923'tür. Oysa yazar, bu tarihi 1922 olarak vermiştir.

olan hâhimiyeti ve bunu yerli yerince kullanışıdır. Konusunu baştan sona askerî meseleler ile savaş sanatından almasının da etkisiyle yazar, diğer piyeslerine kıyasla Künye'de daha ağır bir dil kullanmıştır. Eserin günümüz koşullarında sahneye ya da filme alınması durumunda izleyici için dilin ağır geleceği kanaatindeyiz.

### 2.4. SABIR TAŞI[278]

Sabır Taşı piyesini ilk olarak 1940'ta yayınlayan Kısakürek, CHP'nin 1946'da düzenlediği sanat yarışmalarına bu piyesiyle katılmıştır. "Bu yarışmada birinci ödülü Necip Fazıl Kısakürek'in Sabır Taşı almış, ikinci ödülü ise Ahmet Muhip Dıranas'ın Gölgeler'i ve İlhan Tarsus'un Gemi'si paylaşmıştır. Ancak Kısakürek'in eserini CHP duyurmaktan çekinmiş, bu da yazarla parti arasında bir dava konusu olmuştur."[279] Metin And'ın verdiği bu bilgi, Necip Fazıl tarafından doğrulanarak meselenin iç yüzü açığa kavuşmuştur.

**Özet**: Genç bir kız, ninesiyle birlikte sakin ve mesut bir hayat yaşamaktadır. Son zamanlarda, evin penceresine yaklaşan esrarengiz bir kuş, her gelişinde "Hu, hu! Kırk gün kırk gece bir ölü bekleyeceksin! Sonra da muradına ereceksin!" diyerek Genç Kız'da paniğe yol açmaktadır. Bir akşam çok farklı bir gelişme yaşanır. Genç Kız, her zamanki gibi gergefini işlerken türkü mırıldanır ve yüklükten gelen bir ses, türküsüne eşlik eder. Korkuyla yüklüğü açıp bakan kız, bir şey göremez, o esnada aynı kuş, pencereden aynı sözleri sıralar. Şaşkınlığı devam eder ve bu defa yüklükten karmakarışık boğuk sesler, inlemeler, ağlamalar işitir. Dehşetle ninesini çağıran Genç Kız, olanları ona anlatır. Ninesi inanmaz, ancak yüklüğün içine girip oradan meseleyi takip edeceğini söyler. Nine de bu olaya şahit olunca, torunuyla evi terk edip, onun derdine çare bulmak için yollara düşerler. Yolda bir dervişe rast gelirler. Derviş'in kendinden ve dünyadan geçmiş; sakin ve meczup hâlinden bir eren olduğu kanaati uyanan Genç Kız ve Nine, dertlerinin ilacını ondan bulacakları ümidiyle sohbete başlarlar. Derviş onların her sorusuna Yunus Emre'nin şiirlerinden mısralarla cevap verir. Konuşmanın satır arasındaki "sabır taşı" sözünden başka, hiçbir bulgu elde edemezler. Derviş onlardan ayrılır. Genç Kız ve Nine tepelik bir yerde, bir çeşmenin başında dinlenirken, kuş, Genç Kız'ı kapıp dolaştırdıktan sonra bir sarayın

[278] Necip Fazıl Kısakürek, **Sabır Taşı**, Büyük Doğu Yay., 2012.

[279] Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara,1983, s.392.

balkonuna bırakır. İçeri geçen kız, odadan odaya dolaştıktan sonra bir odada mermer masaya uzanmış ölü bir genci görür. Bu genç, bir şehzadedir. Genç Kız, kuşun dediğini hatırlar ve bu gencin başından kırk gece, otuz dokuz gün bekler. Fırtına nedeniyle sahil kenarındaki saraya yaklaşan içi cariye dolu bir geminin kaptanı, elmas karşılığında bir cariyeyi Genç Kız'a satar. Bu uzun süre zarfında kimseyle konuşmayan Genç Kız, sıkıldığı için bu cariyeyi ister. Cariyeyle bir süre sohbetten sonra ona, ölünün başında beklemesini, kendisin de merakını gidermek için sarayı gezeceğini söyler. Genç Kız'ın sarayı gezdiği esnada, Şehzade dirilir, kendisini kırk gün kırk gece bekleyen kızın Cariye olduğunu zanneder. Bozuntuya vermeyen Cariye, kendisini o şekilde takdim eder, zira Şehzade kendisini bekleyen kişiyle evleneceğini söylemiştir. Genç Kız döndüğünde Şehzade'nin dirilmiş ve de Cariye'ye sarılmış olduğunu görür. Cariye, Genç Kız'ı, hileyle, kendi cariyesi olarak takdim eder. Genç Kız edebinden, hiçbir açıklama yapmaz. Şehzade gösterişli bir düğünle Cariye ile evlenir; Genç Kız da Cariyenin cariyesi sıfatıyla onlarla yaşar. Şehzade, düğünün kırkıncı günü Hacc'a gitmeyi adar. Vakit gelip de vedalaşırken karısı olan Cariye'ye Hicaz'dan ne istediğini sorar. Kendisinden bir sandık dolusu inci isteğini alan Şehzade, Genç Kız'a da sorar. Önce herhangi bir şey istemediğini söyleyen Genç Kız, ısrara dayanamayıp Hicaz'da dere diplerinden çıkarılan mercimek tanesi büyüklüğünde, ismi "sabır taşı" olan bir taş ısmarlar. Şehzade'nin bu taşı unutması durumunda, dönüşte, deniz yolculuğunda geminin arkası açık, önünün kapkara duman olması temennisinde bulunur. Aslında bu bir işarettir. Şehzade Hac farizasını yerine getirip dönüş yolculuğunda gemideyken, Genç Kız'ın bahsettiği durumla karşılaşır: Geminin önü kapkara duman, arkası açıktır. Bir inci dolusu sandığı, karısı Cariye için getirmiş, fakat Genç Kız'ın ısmarladığı taşı unutmuştur. Yaşanan bu fantastik gelişmeye ne kaptan ne de bir başkası çözüm bulabilir. Gemideki yolculardan biri, aralarında günahkâr, lanetli birinin olduğunu, onun meydana çıkarılmasını salık verir. Meselenin iyice girift bir hâle girdiğini gören Şehzade, kendisine ısmarlanan bir taşı unuttuğunu, bu sebeple bunun kendilerinin başına geldiğini söyler. Tedbir için bir çoban kıyafetiyle Hac yolculuğuna çıkan Şehzade'nin denize atılması ve bu günahkârdan kurtulunması fikri kabul görür. Şehzade kendisini denize atacağı sırada, gemide bulunan Derviş, onu durdurur, heybesinden küçük bir taş çıkarıp Şehzade'ye uzatır ve oradan usulca kaybolur.

Bunun "sabır taşı" olduğunu anlayan Şehzade sevinçle haykırır ve kısa süre içinde karaltı yok olur, yollarına devam ederler. Sarayına döndüğünde karısı Cariye ile Genç Kızı, yanlarında Zindancı ile Zebellahi olduğu hâlde zindan kulesinde bulur. Cariye daha önce Genç Kız'ı zindana arttırmıştır. Şehzade gelmeden, onu zindandan çıkarıp Zebellahi ile evlendirmeyi planlamaktadır. Tam da Genç Kız'ı çirkinlik abidesi Zebellahi'ye teslim edecekken çıkagelen Şehzade, planı bozmuş olur. Sabır taşını Şehzade'den alan Genç Kız, saraydaki bir odada bu taşı masanın üzerine koyup, ona bütün derdini, yaşadıklarını bir bir anlatır. O anlattıkça taş, fasılalarla şişmeye başlar. Bu şekilde üç defa şişen taş, büyük bir hindistan cevizi hâlini alır. Genç Kız anlattıkça nihayet sabır taşı çatlar. Dinledikçe taşın bile çatladığı bunca ızdırabın sahibi Genç Kız büyük bir sabır örneği sergilemiştir. Onun, sabır taşıyla konuşmasını ve taştaki fiziksel değişimleri kapının deliğinden müşahede eden ve işiten Şehzade, içeri girip Genç Kız'ı bağrına basarak asıl yârinin/karısının kendisinin olacağını; Cariye'nin de cezalandırılacağını, işkenceyle öldürüleceğini söyler. Genç Kız'ın ricası sonucu Câriye'nin saraydan uzak bir diyara gönderilmesine karar verilmesiyle oyun sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Eski bir Türk masalının sahneye uyarlanması ile vücuda gelen bu piyes, masalsı ögeleri bünyesinde taşımakla beraber, farklı bir sanat ve fikir duyarlılığıyla Kısakürek'in kaleminden okuyucu ve izleyiciye sunulmuştur. Oyunun bir masaldan uyarlama olması, önermenin gerekliliği gerçeğini değiştirmez. Yazar, bazı piyeslerinde önermeyi kahramanlardan birine söyletmektedir. Bu piyeste ise meselenin künhüne vakıf olan Şehzade'ye söyletmiştir: "Şimdi anlıyorum, sana ve murada ermek için neden düz yol olmadığını! Sen beni kırk gün kırk gece bekledinse, ben de gözlerinin içine baka baka öleceğim."[280] Bu sözü, şahsî olandan ayırıp genelleyerek, oyunun temel hareket noktası olarak belirleyebiliriz: Murada ermek için düz yol yoktur, sabır gerekir. Sabrın sonunun selamet oluşu, herkesçe maruf bir önermedir. Buna uygun bir tiyatro oyununun ortaya çıkabilmesi için karaktere değil tiplere ihtiyaç duyulacaktır. Necip Fazıl da öyle yapmış, piyesinin figüratif yapısını tipler üzerine bina etmiştir.

[280] Kısakürek, **Sabır Taşı**, s.90.

Genç Kız ile Nine'nin evlerini terk etmesinden sonra yolda rast geldikleri Derviş ile başta, anlaşılmaz bir diyaloğa girdikleri sanılır. Oysa Derviş'in bir ipucu olarak verdiği "sabır taşı" sözü ile bu nur yüzlü erenin hâli ve tavırları Genç Kız'a tesir eder. Derviş'in terki dünya hâli ile sabır telkin edici duruşu, Genç Kız'da sonradan aksini bulacağımız bir örnekliği ifade etmektedir. Kuşun kendisini saraya bırakmasından sonra gelişen bütün musibet tarzı olaylar karşısında hep, bir teslimiyet tavrı içinde olmuştur. Kendisi Sultan olacakken kadere teslim olup cariye konumuna düşen, hem de bir cariyeye hizmetçi olan Genç Kız, tavırlarıyla Yunus edalı Derviş'i hatırlatmaktadır. Niyazi Akı'nın da belirttiği üzere Kısakürek "ana çizgilerini eski bir Türk masalından aldığı ve Maeterlinck'in Oiseau Bleu'sünü hatırlatan Sabır Taşı'nda tamamen kadercidir."[281] Derviş'in kendisine tavsiye ettiği "sabır taşı" sözcüğündeki "sabır" telkini, Genç Kız'da karşılığını bulmuş; aşama aşama gelişen her ağır imtihanda, sabrın en güzel örneğini ortaya koymuştur.

Cariye ise hileci, şirret bir kadındır. Genç Kız'ın kendisini bir elmas karşılığında saraya aldırmasına rağmen, onun (Cariye'nin) ilk düşündüğü şey, kötülük olmuştur. Anlatma yöntemiyle cinlerin, Cariye hakkında verdikleri bilgiler, onun belirli bir zaman ve mekânda kötülük duygusuna sahip olmadığı, bir karakter hâlinde, bilinen geçmişinden bugüne değin hep kötü bir kişilik üzerinde olduğunu göstermektedir. Hile sonucu Şehzade'yle evlenip, kendisine yeni bir hayatın kapısını açan Genç Kız'a karşı garezini de anlamak mümkün değildir. Buna rağmen Genç Kız, mütevekkil hâlini bozmamaktadır. İkisi arasındaki diyalogdan bir pasaj:

"CARİYE — Ben sana acımıyorum, kızıyorum. Sırma saçlarına, badem gözlerine, hançer kaşlarına, hokka ağzına kızıyorum. Cin padşahının biricik kızı Ülker Sultan edana kızıyorum senin.

GENÇ KIZ — (Sultanın yüzüne bakmadan.) Ben size hizmet etmekten gayri ne yapıyorum sultanım?

CARİYE — İşte onun için kızıyorum. Beni iyiliğin altında ezmek istiyorsun. Hele bir şey yapsan, hele şuna buna bir kırıtsan, hele şehzadeye bir lâf etsen, kolay. Bilirim ben yapacağımı. Seni kırk katırın kuyruğuna bağlatır, kayalıklara sürerim.

[281] Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)**, s.61.

Seni burunsuz cüzzamlıların kuyusuna indirir, yedi cüzzamlıya odalık ederim. Seni çırılçıplak soyar, ipince kızılcık değnekleriyle pembeleştirir, vücuduna bal sürer, atlıkarıncalara yediririm. Ama duyduğum öfkeyi duymam.

GENÇ KIZ — (Ürpertici bir teslimiyet tavrıyle.) Ne isterseniz onu yapın bana!

CARİYE — (Elindeki makasla Gene kızın yüzünü çizecek, gözlerini çıkartacak gibi hareketler yapar.) Beni, bugüne kadar tatmadığım bir öfkeyle dolduruyorsun. İşin başında şehzadeyi şüphelendirmemek için seni fırlatıp atmadım. Beş on gün geçti, etrafımda pervaneler gibi dönmeye, bana hizmetler etmeye başladın. Bu kız, zahir ahmakların ahmağı diye düşündüm. Ne şehzadeye, ne de kimseye, hiçbir şey sezdirmek istemiyordum. Ne tuhaf, ne tuhaf, diye düşündüm. Düğün oldu, kırkıncı gün geldi, maşa gibi elimin istediği zaman açılıp kapanmaktan başka hiçbir şey yapmadın!

GENÇ KIZ — Sultanım, fena mı yaptım?

CARİYE — Fena mı, iyi mi bilmiyorum. Beni bu halin öldürüyor. İçine çekilip, dışından bana kul köle oluşun öldürüyor beni. Düzenbazlığına dayanamaz oldum artık. Bana içten saygı duymuyorsun.

GENÇ KIZ — İçten saygı duyuyorum. Ama size değil de kadere!"[282]

Oyunda bir denge vazifesi gören Şehzade olgun, oturaklı ve sözünün eri bir şahsiyet olarak temayüz etmiştir. O da tıpkı Genç Kız gibi nasibine düşeni, bütün iyi kalbiyle aramıştır. Nine, muhteva gereği, torunu olan Genç Kız'ın kuş tarafından kapılıp saraya bırakılmasından sonra, oyunda bir daha ortalıkta gözükmez. O da kendi hâlinde, geleneksel anlayıştaki yaşlı tipidir.

Sabır Taşı'nın gizemli kişisi Derviş'tir. Biri, Genç Kız-Nine'yle olan rastlaşması, diğeri ise Hac dönüşü gemi yolculuğunda çözümü sağlayan yönüyle olmak üzere iki defa oyunda gözükür. İlkinde Derviş, Nine'yle Genç Kız'ın sorduğu her soruya, Yunus'un dilinden, Yunus'un şiiriyle cevap vermiştir. Verilen her cevabın soruyla anlam bütünlüğü vardır. Bir başka ifade ile yazar, Yunus Emre'nin şiirlerine

[282] Kısakürek, **Sabır Taşı**, s.57-58.

göre Genç Kız-Nine ve Derviş'in diyaloğuna şekil vermiştir. Derviş'in, Yunus Emre'nin kendisini olup olmadığını bilmiyoruz. Zamanın belirsizliği nedeniyle cevapsız kalan bu sorunun cevabının, karineleri dikkate aldığımızda, cevabın ya Yunus'tan ya da Hızır'dan yana olduğu görülecektir. Zira Genç Kız ve Nine'nin bütün sorularına Derviş'in cevabı, her defasında Yunus Emre'nin mısralarıyla olmuştur. Fakat Şehzade'nin Hac'dan dönerken, yolculuğunun deniz kısmında gemideki Derviş'in sabır taşını Şehzade'ye verip gemide sırra kadem basması da akla Hızır'ı getirmektedir. Yazar, bunu netleştirmeyerek, okuyucu/izleyicinin dikkatini daha ziyade muhtevaya çekmek istemiştir.

Piyesin figüratif yapısında, masal âleminden yabancı olmadığımız cinlere yer ayırılmıştır. Onların, insan kadrosunda herhangi biriyle temasları olmamıştır. Gerçekte cinlerin hareketlerini, nasıl bir fiziki görünüme sahip olduklarını bilmiyoruz, ancak Necip Fazıl, onlarla ilgili imajinasyon oluşturmada güzel bir başarı yakalamıştır. Genç Kız, bir gemi kaptanından elmas karşılığında bir cariye satın alır, kurgu icabı, Cariye aşağıdan pencereye ip merdivenle çıkar ve Genç Kız'a ulaşır. Cinlerin bundan sonraki tavırlarına dikkat edelim:

"(Pencereden beyaz bir kol görünür. Genç kız bu kolu tutar ve sahibini yukarıya çeker. Pencerede görünen Cariye. Birinci cin müthiş bir çeviklik ve yumuşaklıkla parmaklıklardan atlar, yerde yaylanır, doğrulur. İkinci bir sıçrayışla da ölünün üstünden aşarak ön tarafa düşer. Öbür cinler birincinin yanına koşup el ele verirler. Birinci cin geriye dönmüş öbür cinlerin ellerinden tutmuş. Cinlerin yüzleri pencereye doğru. Cephede birbirine muvazi üç cin kuyruğu. Sağdaki ve soldaki yere çömelip kalkmaya başlar. Garip bir cin dansı! Bu arada cariye, Genç kızın yardımıyle pencereden iner, iki dizini yere dayayıp Genç Kız'ın elini öpmek ister.)

GENÇ KIZ — (Cariyeye mâni olarak.) Vazgeç bunlardan.

Sen benim cariyem değil, arkadaşım olacaksın.

CARİYE — Ah, sultanım, hayatımı kurtardınız!

GENÇ KIZ — Asıl sen beni yalnızlıktan kurtaracaksın. Benim can yoldaşım olmaya geldin. Kırk gündür burada insan kelâmı etmedim. Haydi kalk yerden!

(Cariye kalkar. Birdenbire ölüyü görür. Elleri ağzında, taşkın bir çığlık koparır.)

CARİYE — Ah, bir ölü!

GENÇ KIZ — Evet, bir ölü! Gel şöyle, mindere doğru gidelim de konuşuruz.

(Genç kız, cariyenin koluna girer, onu mindere sürükler. Kendisi mindere çöker, cariyeye de işaret edip oturmasını emreder. Cariye ayakta kalır. Cinler ölünün ön tarafında, cephelerini mindere çevirirler. Genç Kız'la Cariye konuşurken, cinler el ele, gayet yumuşak adımlarla cariye ve Genç Kız'ın burunlarına değecek gibi, ileriye doğru koşup sonra geri geri çekilirler ve bu hareketi tekrar ederler.

Cariye ve Genç Kız, cinlerden habersiz. Açık pencerede, yavaş yavaş terakki eden sabah.)

GENÇ KIZ — (Cariyeye) Niçin oturmuyorsun?

CARİYE — Oturmasam da olur, sultanım!

GENÇ KIZ — Ben böyle istiyorum. Otur!

(Cariye minderin önünde yere çömelir. Genç Kız'la Cariye, dudaklarını kıpırdata kıpırdata konuşmaya başlarlar, ikinci ve üçüncü cinler, Genç kızla cariyenin arkasına geçer, sanki omuzlarına çıkacakmış gibi bir vaziyet alır. Birinci cin bir sıçrayışta ölünün göğsüne çıkar. Ata binercesine bir ayağını ölünün sağından, öbür ayağını solundan uzatıp minderdekilere bakar. Cariye heyecanlı tavırlarla dudaklarını kıpırdatıyor, Genç kız dinliyor.)

ÜÇÜNCÜ CİN — (Cariye konuşurken onun siyah saçlarını uzun tırnaklı parmaklarıyle kaldırıp kaldırıp bırakır.) Ne yalanlar söylüyor, ne yalanlar! Fas sultanının dokuzuncu kızıymış. Hâlbuki cariyesiydi. Kayalıklarda dolaşırken onu korsanlar çalmış. Hâlbuki gemi tayfasından birine kaçtı. Korsanların kaptanı ona göz koymuşmuş. Hâlbuki tayfa, onu şirretliği yüzünden esir diye kaptana hediye etti. Kaptan onu bütün gün ucu kurşunlu kamçılarla dövüyormuş. Hâlbuki asıl, o, kaptanın kamçısı ile esirleri dövdüğü için, kaptandan yalnız bir kere keskin bir tokat yedi. A, a, a, a!!! Dünyanın en sâf kızıymış, en sâf kızı!

İKİNCİ CİN — (Genç kızın saçlarıyle oynayarak.) İşte dünyanın en sâf kızı!"[283]

Şahıs kadrosuyla, oyunun yönünü değiştirici herhangi bir teması bulunmayan cinlerin iki sebepten oyuna dâhil edildikleri kanaatindeyiz: 1-Durağan çatışmalardaki tekdüzeliğin kırılıp, seyircinin ilgisinin bir süre daha oyunda canlı tutulması. 2-Onların kendi aralarındaki konuşmalarıyla bazı bilgilerin seyirciye ulaştırılması. Yazar burada "anlatma" yöntemini kullanarak, verilmesi gerekli bazı bilgileri bu yolla vermiştir. Sözgelimi Cariye'nin nereden geldiğini, nasıl geldiğini, nasıl bir geçmişi olduğunu, gemideki tavırları, kötü şahsiyeti gibi detaylar bu yolla verilmiştir. Yazarın cinlerle ilgili çizdiği bazı detaylar, İslam'daki "cin" tasavvuruna da uygun düşmektedir. Kuran'daki "Ben cinleri ve insanları ancak bana kulluk etsinler diye yarattım."[284] ayeti cinlerin varlığına bir delil olduğu gibi, onların da tıpkı insanlar gibi iman edenleri ve etmeyenlerinin varlığına bir işarettir. Bir başka ayetteki "Cinleri de daha önce dumansız ateşten yaratmıştık."[285] bilgisi de hangi maddeden yaratıldıklarının açık bir ifadesidir. Onların hareketli yapılarına değinen Mustafa Tunçer'in, sonradan Müslüman olan ilim adamlarından Hans Airberg'ten iktibas ettiği cinlerin fizikî ve ruhî yapılarına dair bilgi dikkate değerdir: "Enerji bir hamur gibidir ve dilenen biçim verilir, sonra o bozulup yeni bir biçimde oluşturulabilir. Çünkü enerjiye zihinsel boyut egemendir. Cinlerin akıllı, hatta çok kurnaz zekâlı olmaları bu beceriyi sergiliyor."[286] Kısakürek, bu oyununda cinleri, belirtilen ilmî ölçülere göre resmetmiştir: "Ne derlerse desinler, yakın dostlarım cinler… Havanın ve alevin kemiksiz çocukları; yüzbir odalı evin haşmetli konukları… Rüzgârdan topukları… Yakın dostlarım cinler…"[287] Yazar bu niteliklere uygun olarak bir cini, ölü Şehzade'nin üzerinden süründürür, zira ağırlıkları yoktur. Ateşten yaratılmış olmaları cihetinden, Şehzade'nin ölüm sessizliğine daldığı odadaki soğuğa daha fazla dayanamayıp mahzene inerler.

[283] Kısakürek, **Sabır Taşı**, s.43-45.
[284] Zariyat Suresi, 51/56.
[285] Hicr Suresi,15/25.
[286] Mustafa Tunçer, **Kur'an'da Cin ve Şeytan**, Rağbet Yay., İstanbul, 2015, s.60.
[287] Kısakürek, **Sabır Taşı**, s.30-31.

Şahıs ve varlık kadrosuna dair tanıtım ve tahlillerden de anlaşılacağı üzere oyunun figüratif yapısı "tipler" üzerine bina edilmiştir. Oyundaki tip dağılımı, önermeyi gerçekleştirecek şekilde tasarlanmıştır.

Genç Kız → İyiliğin ve sabrın timsali
Cariye → Kötülüğün timsali
Şehzade → Sözünün eri
Nine → Geleneksel anlayıştaki yaşlı
Derviş → Veli
Zebellahi → Kötü insan
Zindancı → Zalim insan tipinin temsil etmektedir.

**Çatışma**

Figüratif yapıdan sonra oyundaki çatışmaları ve olay örgüsünü ele almak istiyoruz. Ana hatları eski bir Türk masalından alınan Sabır Taşı'nın bütününde, bir devinim ve gelişim göze çarpmaktadır.

Oyun bir gerilimle başlamıştır. Gergefini işleyen Genç Kız, ürkütücü bir sesle irkilmiş, masalsı bir korku atmosferi içine girmiştir. Gerilimli başlangıçtan sonra, oyunun sonuna kadar kriz, doruk nokta ve çözümler birbirini takip etmiştir.

Üç perde, dokuz tablodan oluşan piyesin üç tablosunda durağan çatışmaların sebep olduğu durumlar söz konusudur. Fakat durumların varlığı, Sabır Taşı için sıkıcılığa yol açmaz, çünkü oyundaki alışılagelen konuların dışında paranormal hadiselerin varlığı ve bundan da önemlisi, olasılı çatışmanın merak unsurunu tetikleyici rolü, oyuna karşı ilgiyi canlı tutmaktadır. Söz gelimi ikinci perde üçüncü tabloda Genç Kız'ın gelişine kadar durağan çatışma sahneye hâkim olmuştur. Kahramanların (cinlerin) farklılığından kaynaklı okuyucu/izleyicide bir merak ve korku oluşacaktır, fakat bu merak, gelişmeli çatışma türünden bir çatışmadan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Genç Kız'ın gelişi gecikseydi, oyundaki bu tablo tekdüzeliğe ve sıkılmaya yol açardı. Cinlerin varlığı ve enteresan hareketleri ile Genç Kız'ın geleceği beklentisi, oyundaki merak unsurunu devam ettirir.

İkinci perde-dördüncü tabloda olasılı çatışmaya giden çatışmalar birbirini izler. Bu tabloda, başta durağan çatışma devam ederken Cariye'nin Genç Kız'ın yanına gelmesi krizi başlatır. Uzun zamandır beklemekten sıkılan Genç Kız'ın sarayı gezmeye çıkmasıyla, Cariye'nin odada yalnız kalıp Şehzade'nin dirilişini görmesi, doruk noktadır. Şehzade'nin kendisini kırk gün kırk gece bekleyen genç kızın bu cariye olduğunu sanması ve Cariye'nin de hileli bir tavırla bu kişinin kendisi olduğunu söylemesiyle, Şehzade Cariye ile evleneceğini söyler. Bu esnada odaya dönen Genç Kız, onları, birbirine sarılır vaziyette görür, ama meselenin künhüne dair bir şey söylemez. Cariye, kurnaz ve hileci karakterinin de yönlendirmesiyle Genç Kız'ı kendi cariyesi olarak takdim eder. Bu da doruk noktanın çözümüdür. Aynı zamanda oyunda gelişecek kuvvetli bir krizin de başlangıcıdır. Oyunun başından beri düşük tondaki kriz ve doruk noktalar, bu defa çok daha büyük tondaki çatışmanın da habercisidir. Okuyucu/izleyici, bu olasılı çatışmanın beklentisi ve akıbetin ne yönde olacağı merakıyla, oyunun sonuna kadar canlı tutulabilmektedir. Sabır Taşı'na, daha doğru bir ifadeyle yazarı Necip Fazıl'a başarıyı, bu gelişmeli çatışmalar getirmiştir.

Piyesin vaka zamanında ileriye gidişler, oyunun kurgusundaki dengeyi etkilemiştir. Şehzade adağını, Hac farizasını, yerine getirmiş ve dönüşle birlikte iki ay kadar bir zaman geçmiştir. Bu geçen zaman atlanarak ne Genç Kız-Cariye ne de Şehzade eksenli vakalara yer verilmiştir. Bu zaman zarfında Cariye, Genç Kız'ı zindana attırmıştır. Daha önceki tablolarda Cariye, buna benzer bir kötülük yapacağının işaretlerini vermiştir. Ancak Şehzade'nin dönüşünden kısa bir zaman önce bunu öğreniyoruz; kahramanların bir hâlden başka bir hâle geçişini ve bunun izahında, insanın üç boyutlu yapısını çok da iyi çözemeden bütün bunlara vakıf oluyoruz. Konusu itibarıyla bir masaldan uyarlama olması, bunu büyük ölçüde affettirir; zira masalda fantastik ögelerin ön plana çıkarılıp kahramanların üç boyutlu tahlillerinin yapılmadığını hatırlatmak gerekir. Sabır Taşı'ndaki olağanüstü vakalar şu şekilde özetlenebilir:

- Cinlerin konuşmaları, hakaretleri

- Şehzade'nin ölüp, başında kırk gün kırk gece bekleyecek kızla evlenmesi

- Hac dönüşü sırasında denizde geminin ön tarafının karanlık duman, arkasının aydınlık olması

- Sabır taşının dinlediği dert yüklü sözlerin tesiriyle büyüyüp büyüyüp, en son çatlaması.

Klasizm sonrası Romantik akımla beraber "Çağdaş yazarlar, oyunlarında tüyler ürpertici biçimlerden, düşsel yaratıklardan, hayaletlerden, hortlaklardan korkmamakta, dinsel ve arı ruhu, hayvansal gövdeyle birlikte düşünebilmekte, tutkuları, ikiyüzlülükleri, yalancılıkları dile getirebilmektedirler."[288] Necip Fazıl'ın Sabır Taşı piyesinde de bu hususiyeti net bir şekilde görmek mümkündür.

**Fikir**

Aşk ve sabır, bu tiyatro oyununun tematik özünü ifade eden iki anahtar kelimedir. Her iki aşk türünden de uzak, alelade bir hayatın içindeyken Genç Kız, olağanüstü gelişmeler neticesinde saraya düşmüş ve ölü Şehzade'nin başında günlerce beklemiştir. Ama daha geldiği gün Şehzade'ye baka baka âşık olmuştur. Yaşadığı garip hâli, ölüye bakarak şu sözlerle açığa vurmuştur: "Kuş muradına ereceksin dedi. Tutalım ki ben kırk gün kırk gece sonra muradıma ereceğim… Sensiz murat olur mu hiç?"[289] Bu şekilde ilk gelişen aşk, beşerî aşktır. Bununla beraber Genç Kız'ın aşkı, cinsellikle kaynaşmış bir aşk değildir; Doğu tipi aşktır. Zira bu aşk, gelişimi dikkate alındığında, Doğu tipi aşkın da ötesine geçerek tasavvufi karaktere bürünür. Sabır taşına içini dökerken Genç Kız, sevgisindeki tedricî gelişimi de ifşa eder: "Kırk gün kırk gece, yüzüne baka baka genç ölüyü sevmiştim. Sevgi ne demekmiş anladım. Sevgi nefsini unutmak, dileklerini kaybetmek… Sevgi aradan çıkmak, yok olmak…"[290] Burada, Genç Kız'ın sevgisinde ortaya çıkan tasavvufî mana, Şehzade'ye karşı oluşan aşktan sonra onun bütün fiillerinde kendisini göstermiştir. Sevginin ne anlama geldiğini anlamış, nefsini unutmuştur; Cariye'nin hileyle onun yerine geçip Şehzade'yle evlenmesinde hakikati rahat bir şekilde ortaya çıkarabilecekken susup kadere rıza göstermesi, bu yolda ilk ve en önemli adımdır.

[288] Sevda Şener, bu tespiti Bernard F. Dukkore'dan iktibas etmiştir. bk. Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** Dost Yay., Ankara, 2016, s.156-157.
[289] Kısakürek, **Sabır Taşı**, s.37-38.
[290] Kısakürek, **Sabır Taşı**, s.87.

Sonrasında Cariye'nin sultan mertebesine yükselip Genç Kız'ı cariye derecesine düşürmesiyle imtihanın zorluğu katlanarak devam eder. Cariye'nin bütün hakaretlerine göğüs gerip bir derviş edasıyla başına gelenleri kabullenmesi, hep, dönüşen sevginin yansımasıdır. Beşerî aşk ilahi aşka dönüşünce, kişi, başa gelen musibetlerde bir hikmet, bir güzellik aramaya başlar. Zira o, Allah'ta fani olma mertebesinin eşiğine ulaşır. Fakat şunu da unutmamak gerekir ki Genç Kız ya da bu aşkı elde etmiş başka biri, yaşadığı müddetçe bir beşer olarak imtihanla yüz yüzedir, yerine göre çok daha zorlu engelleri aşmaya mecbur kalabilir. Genç Kız'ın da bir beşer olduğunu unutmadan, onun sabır taşına söylediklerinden bir pasaj: "Sabır Taşı, sabır taşı! Mercimek tanesi kadar taş! Sudan, yapraktan, rüzgârdan ve insandan kıskandığım sırrı al benden! Ve bana, içinde bir yanardağ, mercimek tanesi kadar küçülüp sabretmenin sırrını ver!" Artık sabır imtihanında iyiden iyiye zorlanmaya başlayan Genç Kız, daha önceki satırlarda dertlerini gökyüzüne benzetmişti. Bir sır hâlinde dertlerini içine gömmüş ve bunları sudan, yapraktan, rüzgârdan ve insandan, bugüne kadar saklanmıştır. Artık bu sırrın kendisinden alınmasını, bu dert yükünden kurtulmayı istemektedir. İçinde bir yanardağa dönüşen dert yükünün bir mercimek tanesi kadar küçülüp sabretmenin sırrını öğrenmek istemektedir. Bunları dinlerken sabır taşı, dertlerin ağırlığından şişer, şişer ve en son çatlar. Bu da bize şunu göstermektedir ki Genç Kız, herhangi bir insan takatinin çok üstünde sabır örneği sergilemiş ve bunu başarmıştır. "Sabrın imandaki yeri, ceseddeki ruh gibi demişlerdir. Ruhsuz cesedin hiçbir kıymeti olmadığı gibi, sabırdan mahrum imanın da (hiçbir kıymeti yoktur) buna benzetilmiş olması ne kadar şâyân-ı dikkattir."[291] Dikkat edilirse ruh cesede gelmiş, Şehzade dirilmiş; Genç Kız da imanın gereği olarak sabretmiş, hak ettiğine, Şehzade'sine kavuşmuştur. "De ki (Allah şöyle buyuruyor): Ey inanan kullarım! Rabbinize karşı gelmekten sakının. Bu dünyada iyilik yapanlar iyilik bulacaklardır. Allah'ın arzı geniştir. Sabredenlere mükâfatları hesapsız verilecektir."[292] ayeti, sabrın karşılığının kimsenin bilmediği hesapsız bir boyutla cennette ödeneceğini haber vermektedir.

Tasavvuf öğretisine göre, kişi Rabb'ine karşı tevekkül içinde olursa, her hâlde Rabb'iyle beraber olursa, ona korku yoktur. Olanları Allah'ın ezelî ilmiyle bilmesi,

[291] Mehmed Zahid Kotku, **Sabır**, Seha Neşriyat, Ankara,1985, s.18.
[292] **Kur'an-ı Kerim**, Zümer Suresi, 10. Ayet.

O’nun sonsuz kudret sahibi olması gibi sebeplerden Cariye’nin hilesine rağmen, Genç Kız’ın kendi istikbalini Allah'ın külli iradesine bırakması, tasavvufî bir terbiyenin ürünüdür. Piyesin temasının özünü teşkil eden “sabır” Genç Kız’da kemal derecesini bulur, zira sabır taşı adı verilen maddi bir varlık olan taş bile onun ıstırabına dayanamaz, dinlediğini dertten defalarca büyür büyür, en son çatlar. İşte Genç Kız, böylesi bir sabrın zirve noktası olmuştur. Necip Fazıl’ın aynı temadaki şiiri, piyesin muhtevasının nazma dönüşmüş şekli gibidir.

Sabrın sonu selâmet,
Sabır hayra alâmet.
Belâ sana kahretsin;
Sen belâya selâm et!

Felâh mı, onda felâh,
Silâh mı, onda silâh.
Sen de kim oluyorsun?
Asıl sabreden Allah.

Sabır, incecik sırat;
Murat içinde murat.
Sabır Hakka tevekkül.
Sabır hakka itimat.

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

Sabırla pişer koruk,
Yerle bir olur doruk.
Sabır, sabır ve sabır,
İşte Kur'an’da buyruk![293]

[294] Kısakürek, “Sabır”, **Çile**, s73.

Genç Kız iki muradından birincisine, dünyadayken kavuşmuş olur; Şehzade'yle evlenir. İkinci muradı asıl murattır ki o da Allah'tır. "Murat içinde murat" mısrası buna işaret etmektedir.

Necip Fazıl'ın kurmaca metinlerinin bazılarında karşılaşılan, kahramanların gelişim çizgilerinde ani ve keskin dönüşler, bu oyununda görülmez. Bir masaldan uyarlama olmasına rağmen, Genç Kız'ın aşk yolunda katettiği mesafe, sıçramalar şeklinde değil de aşamalı olarak gelişmiş, bu da piyese estetik bir değer katmıştır.

**Diğer Unsurlar**

Üç perde-dokuz tablodan oluşan piyesinin mekânlarına ait dekorların yoğun, şatafatlı ve uygulanması zor bir şekilde seçildiğini belirtmek gerekir. Üç, dört ve dokuzuncu tablolardaki mekân aynıdır. Diğerlerinde farklı mekânlar söz konusudur. Dolayısıyla oyun, beş ayrı mekânda gelişmektedir. Bunlardan sadece bir mekâna (üç, dört ve dokuzuncu tablo) ait dekorun incelenmesi bile ayrıntılarla dolu dekor anlayışını gösterir niteliktedir: "[Sarayda mermer oda. Cephede ve orta yerde büyük ve muhteşem pencere. Pencereye, iki yanı mermer parmaklıklı birkaç basamakla çıkılır. Solda, oymalı, kocaman kapı. İki kanatlı kapının, pırıl pırıl yanan pirinç tokmakları. Sağda, atlas örtüler ve yastıklarla döşeli minder. Tavan ve duvarlar mermerden. tam orta yerde, pencerenin üç beş adım önünde, insan boyutunda ve yerden üç karış yüksekliğinde mermer masanın sağ kenarında ve arkasında yüksek pirinç şamdan]"[294] Ayrıca sahne geçişlerinde bu mekânları gösteren dekorların da pratik bir şekilde değişimi oldukça zor görünmektedir.

Vakaların nerede geçtiği somut olarak belli değildir. Masaldan uyarlanan oyunda ülke bazında, sadece Câriye'nin memleketi Fas'tan söz edilmiştir. Elbette ki muhteva, gelenek-görenekler, kullanılan dil, ifade kalıpları dikkate alındığında oyunun ülkemiz, Türkiye, sınırlarında geçtiği kesindir; ancak bölge, şehir gibi belirgin mekânlardan söz edilmemiştir. Bununla beraber Genç Kız'ın evi, düzlük ve tepelik yer, saray ve deniz (gemi) vakaların geçtiği açık ve kapalı mekânlarıdır.

Piyesin dil ve anlatımı, muhtevaya ve oyuna hâkim olan masal havasına bağlı olarak, Necip Fazıl'ın diğer edebî nesirlerine göre daha sade ve günlük halk dilidir.

[294] Kısakürek, **Sabır Taşı**, s.29.

“Yasemin kızım, samur kızım, raks, çengi, kadeh, sırma saç, arabacı, süvari, zebellahi, elmas, şehzade, sultan, saray, zindan, badem göz, hançer, servi, endam, murat, cariye…” kelimeleri piyesteki halk ve masal dilinden bazı örneklerdir. Nine’nin “Yoksa seni cinler mi çarptı? İyi saatte olsunlar/ Kızım kalk gidelim! Yükte hafif, pahada ağır neyimiz varsa alıp gidelim! Dere tepe düz yürüyelim! O diyar senin, bu diyar benim kaçalım! Kuştan kaçalım, kuştan kaçalım!” ile kuşun Genç Kız’a hitaben söylediği “Hu, hu! Kırk gün kırk gece bir ölü bekleyeceksin! Sonra da muradına ereceksin!” sözü masalda çok sık biçimde geçen halk kültürünü yansıtan konuşma tarzı ve ifade kalıplarıdır.

Yunus Emre'nin şiirleriyle oluşturulan diyaloglar (Derviş-Nine, Genç Kız) oyuna farklı bir hava katmıştır.

Sabır Taşı, mutlu bir sonla nihayete ermiştir. Her şey, Genç Kız’ın, başına gelenleri ve içinde yanardağa dönüşen dert yükünü sabır taşına anlatmasıyla ortaya çıkmıştır. Çünkü o, konuşurken, Şehzade de onu kapı deliğinden izlemiştir. Bu son gelişme ile her şey yerli yerine oturur: Genç Kız ile Şehzade evlenir, Cariye hak ettiği cezayı alır.

Bu piyeste Doğu’nun masallarına, hikâyelerine, mesnevilerine sinen tasavvufi anlayışın izlerini görmek gerekir. Çünkü İslam’ı kabulle, Müslüman toplumlarda görülen büyük değişim, doğal olarak, edebiyatına, anlatı türlerine de tesir edecektir. Bu masalı sahneye uyarlayan Necip Fazıl, buradaki ince çizgiyi fark edip sanatsal açıdan dönüştürmeyi başarmıştır.

### 2.5. PARA

Tiyatro alanında beşinci eseri olan Para, bir bankerin trajik sonunu hırs, maddiyat, ihanet üçgeninde ele alan piyesidir. Necip Fazıl, bu piyesinde şahıs kadrosu için isimlendirmeye başvurmamıştır. Yazarın 1941 Kasım’ında kaleme aldığı oyunu, 1941-1942 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrolarında sergilenmiştir. Şahıslarla ilgili karmaşa yaşanmaması için Şehir Tiyatrosunca sergilenen oyundaki oyuncuları ve üstlendikleri rolleri özetten önce aşağıya aldık.

O ..... : Muhsin Ertuğrul- Hadi Hün

Hususi Kâtibi. ..... : Talât Artemel- Sami Ayanoğlu

Hademesi..... : Mehdi Yeşildeniz

Casusu ..... : Mahmut Moralı

Kadın Müşterisi..... : Şaziye Moral

Müşterisinin Kızı ..... : Cahide Sonku

Oğlu ..... : Suavi Tedü

Karısı ..... : Neyyire Ertuğrul- Necla Sertel

Kızı. ..... : Samiye Hün- Neval Seval

Kızının Nişanlısı ..... : Avni Dilligil

Noteri ..... : İ. Galip Arçan- Mümtaz Ener

Dayı ..... : Behzat Butak- Yaşar Özsoy

Katil. ..... : Kani Kıpçak

Hırsız ..... : Salâhattin Mogol

Yankesici. ..... : Zihni Rona

İşsiz ..... : Müfit Kiper

I. Sivil Memur ..... : Necmi Oy

II. Sivil Memur ..... : Cahit Irgat- Kadri Ögelman

Diktafonda Konuşanlar:

Müdür ..... : Neşet Berküren

Muhasebeci ..... : Salâhattin Mogol

Memur ..... : Cahide Sonku- Sacide Artemel

Kalabalıkta 1. Ses ..... : Kâni Kıpçak-Neşet Berküren[295]

**Özet:** Banka patronu "O", ticari zekâsı, fırsatçı kişiliğiyle servetini günden güne güçlendirmekte, parasına para katmaktadır. Beliren savaş ihtimaline karşı, doğacak ekonomik krizi kendi lehine çevirmek gayesiyle değişik kalemlerde mal stoklarına başlar. Halk, bankaya akın etmekte; parasını, sermayesini istemektedir. Bunlardan biri de Kadın Müşterisi ve Kadın Müşterisinin Kızı'dır. Güzelliğini, kendi vurgun ticaretinde iş yaptığı kişilere karşı kullanmak için Kadın Müşterisi'nin Kızı'nı bankasına işe alır. Banka Patronu'nun "Oğlu" işe alınan genç kıza âşık olur. Savaşın patlak vermesiyle genç ağırlıklı öfkeli halk, en büyük vurgunu O'nun yaptığı gerekçesiyle bankayı kuşatırlar. Banka patronuna tıpatıp benzeyen bir adamı, Hususi

[295] Mustafa Özcan, "Necip Fazıl Kısakürek'in Para Piyesi ve Etrafındaki Tartışmalar", **Selçuk Üni. Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi**, Yıl: 2007, S. 18, s.181-82.

Kâtibi, ilerde işe yarar düşüncesiyle bir sene önce bankaya almıştı. İşte bu isyan gününde öfkeli kalabalıkla görüşmek için önce Hususi Kâtip, sonra da "Benzeri" gider. Fakat her ikisi de halk tarafından öldürülür. Hadise sonrası O, ortalıktan tedbir amaçlı bir süre kaybolur. O'nun öldü zannedilmesi, bir başka ifadeyle öyle kabul edilmesinden sonra hiç beklemeden oğlu, Noteri vasıtasıyla babasının bütün mal varlığını üzerine alır, ileride herhangi bir sorun yaşamamak için de bu yüklü servetin bir kısmını hayır kurumlarına bağışlar. Hadiseden bir hafta sonra banka patronu O, Benzeri'nin kıyafeti içinde ailesine döner. Herkesin sevineceğini umarken, mirastan nemalanan Karısı, Oğlu, Kızı, Kızının Nişanlısı ve Noteri O'nun öldüğünü, karşılarındakilerinin, Benzeri olduğunu iddia ettikleri babalarına, servet içinde sembolik, fakat sıradan bir insan için hatırı sayılır bir miktar para verir ve onu oradan uzaklaştırırlar. Bugüne kadar her şeyi maddi değeriyle ölçen ve madde hesabıyla hareket eden O, en yakınlarının ihaneti karşısında hatasını anlar. Bu psikolojik çöküntü içinde umarsız, Benzeri'nin müdavimi olduğu esrar kahvesine gider. Oranın diğer müdavimleri, gelenin Benzeri olduğunu zannederler. Onlarla sohbet ederken kahvehanenin sahibi Dayı'nın hazırladığı esrarı çeker. Cebindeki para destesinden birer demet parayı, zamanın zenginlerinden ve vurgunculardan daha dürüst oldukları gerekçesiyle Katil, Hırsız, Yankesici ve Dayı'ya verir. O'nun esrardan iyice fenalaştığı sırada polis, mekâna baskın yapar. Polisin herkesi sıraya dizdiği esnada eski banka patronu O, esrar komasından ölür. Polis buna aldırmaz, zira diğerlerinin üzerinden çıkan paralarla meşguldür. Piyes, sivil polislerden birinin "İmanım Para!!! Seni hangi açıkgöz kapatacak???" sözüyle sona erer.

Eser, yazıldıktan kısa bir süre sonra İstanbul Şehir Tiyatrolarında sergilenmiştir. Oyunun sergilenmesiyle basın ve edebiyat çevrelerinde büyük bir tartışma başlar. Tartışmaya sebep olan iddia, Necip Fazıl'ın, "Para" piyesini, İtalyan yazar Grehardo Gherardi'nin "Oro Puro" piyesinden intihalde bulunarak yazdığı şeklindedir. Birçok kalem tarafından intihalin olamayacağı söylenmişse de Peyami Safa, iki piyesi mukayeseli olarak incelediği yazısında Kısakürek'in intihal, ilham, iktibas veya tesir aldığı hükmüne varır. İki piyes arasında on altı madde hâlinde

benzerlikleri tespit eden Peyami Safa, Necip Fazıl'ın bu piyesten habersiz olamayacağı inancındadır.[296]

Necip Fazıl, bu iddiaya karşı mahkemeye başvurup Peyami Safa hakkında dava açar. Davanın akıbetini Kısakürek'ten dinleyelim: "Uzun zaman liberal geçindikten sonra sola kayar gibi olup şimdi doğrulan ve bu defa iki büklüm Nazizmaya eğilen, gazetesinin mirasyedi küçük beyini de peşinden sürükleyen Peyami Safa, sırf İslam davasının encamı bakımından demokrasilere destek olucu eski dostu Mistik Şair'e bu politikasından ötürü düşman. İleride bir mesele çıkaracak ve Para piyesinin (Oro Puro) adlı İtalyanca bir eserden çalınma olduğunu, Şehir Tiyatrosunda hınçlı bir serseriyle el ele verip iddia edecek, arkadaşlarıyla mahkemelik olacak, ispata davet edecek ve mahkemede kemküm ettikten sonra bu iftirayı aradaki siyasi görüş farkından yaptığından itirafla ve Mistik Şair'in davasından vazgeçmesiyle kurtulacaktır."[297] Piyesin neredeyse tartışmaların gölgesinde kaldığı süreç, davacının davasından vazgeçmesiyle sona ermiştir.

**Şahıs Kadrosu**

Necip Fazıl, Para piyesiyle bir dönemin ahlak panoramasını çizmek istemiştir. Devletin imkân sağladığı fabrikatör, patron, politikacı, hükûmet yetkilisi, medya patronu gibi kişler hilelere başvurarak menfaat devşirmeye, haksız kazançla güçlerine güç katmaya çalışmaktadır. Kısakürek, bu piyesiyle para-tahakküm ilişkisini irdeleyerek kapitalizme açık bir eleştiride bulunmuştur.

Figüratif yapı oldukça kalabalıktır. İsimlerin verilmediği piyeste kişiler, ön plana çıkan yönleriyle tanıtılmışlardır. (O, Benzeri, Hususi Kâtibi, Hademesi, Casusu vs.) İsim verilmeyişinde bu insanların düşük karakterlerinin de payının olduğu kanaatindeyiz.

Oyunun merkez kişisi banka patronu "O"; bir banka, iki fabrika, dört şirket sahibidir. Bunlardan başka apartmanları, köşkleri, arsa ve dükkânları bulunmaktadır. Açıkgöz biri olup bir meseleyle ilgili her türlü tedbiri alabilen biridir. Özellikle bankasındaki yoğun iletişim trafiği ve bu hâllerindeki becerikli, iş bitiren kişiliği,

[296] Söz konusu İddia için bk. Peyami Safa, "Bir Piyes ve Bir İddia", **Tasvir-i Efkâr**, 16 Mart 1942, s.2.

[297] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.248-49.

yazar tarafından çok ustaca çizilmiştir. O kadar çok gizli planı bir arada yürütür ki kimseye bir şey belli etmeden, menfaati doğrultusunda istediklerini bir bir gerçekleştirir.

O, gayesinin vatana hizmet olduğunu söylese de bu, kamuflajdan başka bir şey değildir. Dostunu dahi çok rahat bir şekilde kandırabilen O'nun yalan konusundaki tavsiyesi: "Yalanı, insanlarla öz vicdanları arasına sıkıştırmaktan ne korkuyorsun, orta yerde, karşı karşıya, iki surat arasında bırakma, yeter. Ve küçük bir fiske at, minicik bir gayret sarf et, miskin bir sebep göster, oldu bitti."[298]

Onun terbiye anlayışı şu üç noktadan ibarettir: parayı anlamak, hesabı bilmek, zaaflardan kurtulmak. Dolayısıyla ahlaki olmak gibi bir kaygısı yoktur. O kadar ki felsefesinin özünü "Ahlak yok, akıl var, üstün menfaat hesabı var." şeklinde çerçevelemiştir. Onca, kişinin kendi hakkı dururken başkasını düşünmesi abesle iştigaldir. Kendi hakkını sağlama alırken bütün gayrı meşru yollara başvurabilir. Onun hak anlayışı ve yukarıda sıralanan diğer düşünceleri, kapitalist düşüncenin ürünüdür.

Ayakta güçlükle durmaya çalışmış bir babanın evladı oluşu, zorlu işlerde çalışırken insanları, toplumu çözmesi, ondaki bozuk seciyenin de etkisiyle ihtiraslı kapitalist bir zengini ortaya çıkarmıştır. Ancak O'nun, son perdenin son bölümünde kendisini kastederek "Allah ve ahlakı inkâr eden bir adam varmış! Amma bu adamın, masal bu ya, Allahsızlık ve ahlaksızlık, ruhunda değil de aklındaymış."[299] sözleriyle kendisinin ruhen temiz olduğunu; kendi ailesi ve elit tabakada olduğu gibi her iki cepheden bataklığa düşmediği inancındadır. Banka patronu O'ya dair bu tahlillerle onu para hırsına ve sonrasında nedamete götüren sebepleri ortaya koymak istedik.

O, halkın galeyanı sonucu ortadan kayboluncaya kadar "tip" özelikleri gösterir. Kısa süreli bir ortalıktan kayboluşun ardından dördüncü perdede yeniden ortaya çıkmasıyla tip sınıflamasının üzerine çıkarak bir "karakter" vasfını göstermeye başlar. Bu itibarla O, tip-karakter geçişkenliği içinde çizilmiştir.

[298] Necip Fazıl Kısakürek, **Para**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013, s.33.
[299] Kısakürek, **Para**, s.129.

O'nun dışında, oyunda ilginç tiplere rastlamak mümkündür. Banka patronunun casusu bunlardan biridir. İşini mükemmel bir şekilde yapan Casus'un O'ya belli aralıklarla getirdiği dosyalar oldukça ilginçtir. Dosyalarla ilgili kendi dilinden bilgiler:

"Bir!.. Hükûmet ve nüfuzlu şahıslar dosyası!.. Her şey orada. Nâzırın bütün iç yüzünü, avucunuzun içi gibi okuyacaksınız. İki!.. Memurlarımızın dosyası! Etrafınızdakilerden her birinin ne düşündüğü ve ne yaptığı orada. Üç!.. Piyasa, ticaret ve iş adamları dosyası!.. Bakın herkes, hangi yolu takip ediyor!... Bu da dört!.. Yakın adamınıza, evet, Hususi Kâtibinize ait dosya!.. Ayrıca dosya tutmaya değdi."[300] Bir de beşinci dosya vardır ki bu da onun en yakınlarını, ailesini, ilgilendirir.

Patronun emirlerini harfiyen yerine getiren Hususi Kâtibi, tıpkı patronu gibi maddiyatın esiridir. Para üzerine sarf ettiği sözler, Kâtip ve patronun para algısını göstermesi bakımından önemlidir: "(Benzeri'ne hitaben) Deli, buna para derler, para! Şeref de bu, namus da bu, akıl da bu, hikmet de bu, sıhhat de bu, hayat da bu, dünya da bu, ahret de bu; parra!!!"[301]

"Oğlu" baştan beri bir ahlaki tavır sergilemez, fakat yazar onu, başta bu potansiyeli üzerinde barındıran, umut verici kişi olarak çizer. Ancak sonradan para ihtirasının bu genç delikanlıyı babasını bile tanımaz hâle getirdiğine şahit oluruz. Banka patronunun oğluyla evlenen Kadın Müşterisinin Kızı, para aşkıyla çok daha rezil bir seviyeye iner; annesinin kendisini rahat bırakması için onu tımarhaneye kapattırır. Kocasının dönüşüne sevinmeyip hiçbir insani tavır göstermeyen "Karısı" oyunun silik kişilerindendir. Yazarın piyesiyle dikkatlere sunduğu aile ilişkileri tablosu, seküler hayat anlayışının; insanları, en yakınları nasıl birbirine güvenin kalmadığı, kof dünyanın basit insanları hâline getirdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

[300] Kısakürek, **Para**, s.21.
[301] Kısakürek, **Para**, s.39.

**Çatışma**

Birinci perde, okurun/izleyicinin çözmeye çalıştığı oyun kişilerinin diyaloglarından meydana gelmiştir. O'nun huzuruna gelen her kişi, yeni bir merakı kamçılasa da büyük çapta bir kriz görülmez. Ancak birinci perdenin sonunda banka patronunun "Benzeri"nin gelişi krizi başlatır. Bu kriz havasında perde kapanır. Fakat kriz, doruk noktaya hemen dönüşmez.

İkinci perde O'nun ailesiyle (Karısı, Oğlu, Kızı ve Kızının Nişanlısı) yaptığı sohbetle başlar. Sohbet devam ederken O'nun bütün servetini hayır kurumlarına bağışlayacağını söylemesi büyük çapta bir krizi başlatır. Aslında onun gibi maddenin esiri birinin böyle bir niyeti yoktur; onları sınamak için böyle bir yola başvurur. Karısı ve oğlu şok geçirirler ve bu karara karşı çıkarlar. Kızı ve müstakbel damadı ise babalarına saygı duyduklarını söylerler. Oysa onlar Hususi Kâtip'ten işin iç yüzünü öğrendiklerinden, O'ya destek vermek kurnazlığını gösterirler. Fakat hem Hususi Kâtibi hem de nişanlıları rapor eden kişi Casusu'dur. Böylece piyeste iç içe hile ve gerilim unsurları başarıyla yerleştirilmiş, merak unsuru bu yolla elde edilmiştir. İşin iç yüzünü O'nun açıklaması çözümdür ve meselenin bu kısmında O, Kızı ve nişanlısına güvenemeyeceğini anlamış; oğlu için ise ümidini henüz kaybetmemiştir.

Birinci perdenin krizi, ikinci perdenin sonunda doruk noktaya dönüşür. Benzeri'nin O'nun köşküne gelmesi, bütün herkesi heyecanlandırır, garip bir şaşkınlığa sürükler. Çözüm, başka bir perdeye kalır.

Üçüncü perdede gerilim, yine en sonda Banka'nın arka tarafında kalabalığın toplanmasıyla husule gelir. Vurgunculuğa karşı değişik yerlerde toplanan kalabalık, asıl adresi bulmuş gibidir. Hususi Kâtip çıkıp onlardan dağılmalarını ister. Kalabalık kaynaşır, iki el silah sesi duyulur. Bu gergin, belirsiz ortam içinde üçüncü perde kapanır.

Kalabalık şahıs kadrosu ile yoğun ve gerilimli vakaların olduğu piyeslerde atlanan zaman ve olayların mahiyetinin açıklığa kavuşması için yazar, değişik yollar geliştirmek zorundadır. Atlanan ve karanlıkta kalan hadiselerin açıklığa kavuşması için Necip Fazıl, diyalogların arasına kişilerden birine veya ikisine bilinmesi gerekenleri söyletir. Bunun doğal akış içinde verilmesi, sağlam bir kurguyu meydana

getirir. Üçüncü perdenin sonunda bankanın önünde toplanan öfkeli halkın ne yaptığı bilinmez. Dördüncü perdenin başında Oğlu, Kadın Müşterisinin Kızı ve Noteri'nin diyaloglarından, karanlıkta kalıp da bilinmesi gereken her şey ortaya çıkar. Bunun ne ölçüde doğallıkla yapıldığını görmek için dördüncü perdeden diyaloğun bir kısmını aşağıya aldık.

"OĞLU - İçimi kurt kemiriyor.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Hâlâ mı o kurt?...

OĞLU - Parçalanan babam mı, Benzeri mi?..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Deli!!!

OĞLU - Biliyorum, kanun nazarında ölen babam; fakat...

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Fakat ne?..

OĞLU - Hakikatte ya Benzeri ölmüş de babam yaşıyorsa?..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Yaşasaydı, hiç bir haftadır görünmez miydi?..

OĞLU - Görünemezdi!..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Sebep?..

OĞLU - Bütün gazeteler öldüğünü yazdı. Kıyametler koptu. Gençlik mezarının başında lanet toplantıları yaptı.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Ne çıkar, ne çıkar?..

OĞLU - Ortalık allak bullak... Her taşın altını arıyorlar. Ucu kızgın demirle delikten fare çıkarılır gibi, her köşede bir ihtikârcı enseleniyor. Meydana nasıl çıksın?..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Şüpheyi bırak!.. Bütün dünyanın inandığı şeye, sen mi kaldın inanmayacak?.. *(Eliyle sette oturanları gösterir.)* Bak, herkes ne kadar rahat!. Elinden gelse babanı hortlatmaya kadar gideceksin. Hem, ölen acaba

meşhur Banker mi, Benzeri mi diye başkaları şüphe edeceğine, sen kafa patlatıyorsun. Kendi elinle kendi kuyunu kazdığının farkında mısın?

OĞLU - Bu, yalnız benim içimi kemiren, yalnız senin bildiğin kurt... Elâleme karşı tavrımda en küçük bir şüphe edası var mı? Parçalandığı gün, bütün tedbirlerimizi tam bir emniyet ve imanla almadık mı?..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Bereket versin Notere!.. Az kaldı, az kaldı şaşalıyordun. Az kaldı, şüphe mevzuunu ortaya sen atıyordun. Bereket versin Notere, biraz da bana!.. (*Noteri tam o ânda, sette oturduğu yerden kalkar, içeriye doğru yürür. Onlar konuşmalarına devam eder.)*

OĞLU - Peki... Mademki, parçalanan babam, Benzeri nerede?..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Nerede olacak? O patırtıda sıvışmış, gitmiştir. Sırtında eski elbiseleri, Benzeri arka kapıdan çıkarken görmemişler mi?..

*(Noter gramafonu durdurur. Gramofonun yanındaki elektrik düğmesini çevirerek, ortadaki büyük avizeyi yakar. Settekiler silik. Oğlu ve Kadın Müşterisinin Kızı, Notere dönerler.)*

NOTERİ - *(Onlara doğru yürüyerek.)* Yedi saatlik evliler, şimdiden mi dünyadan el etek çekiyor?..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - *(Notere.)* Buyurun efendim!.. Tam şu dakikada büyük liyakatinizden bahsediyorduk.

NOTERİ - *(Kızın yanında durarak.)* Bizim de liyakatimiz mi olurmuş, a efendim?..

OĞLU - Liyakatiniz olmasaydı, babamın parçalandığı gün, hiç aklımız bir anda başımıza gelir miydi?..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Hususiyle bir haftanın içinde, bütün veraset muamelesi bitebilir miydi?..

NOTERİ - *(Genç adama,)* Evet bugün haftası... Bir hafta içinde bütün veraset muamelesinin bitirilmesi, öbür taraftan hâkim izniyle çabucak evlenivermiş olmanız belki adli bir muvaffakiyettir amma, basit bir hız kabiliyetinden başka bir şey değil,

OĞLU - Ben onu demek istemedim efendim?..

NOTERİ - Ya ne demek istediniz?.,

OĞLU - Hâdisenin ruhunu ve bütün delillerini tespit ettirivermekteki iş hâkimiyetiniz. Bir an bile şaşırmadan, parçalanan adamın babam olduğunu, bütün şahitlik unsurlarıyla çerçevelettiniz. Hiçbir şey sürüncemede kalmadı.

KADÎN MÜŞTEKİSİNİN KİZİ - *(Kocasına.)* Kuzum, neler söylüyorsun yine sen?..

NOTERİ - *(Şeytanca.)* Anlıyorum... Çocuğun içinde bir korku var... Ya ölen babam değil de, şu mahut Benzeriyse; ya babam bir gün çıkıverir de koskoca servet elimizden giderse?.. Bu değil mi?..

OĞLU - Ne münasebet, efendim!. Babamın öldüğünü mutlak olarak biliyoruz. Fakat ne bileyim ben, sürüncemeler, hüviyet tespitleri, filân?.. Kılı kırk yaran muamele softalığı malûm ya...

NOTERİ - *(Bir hukuk âlimi tavrıyla.)* İşin içinde bir düşmanımız olsaydı, belki şu mahut Benzer hikâyesiyle bize bir oyun oynamaya kalkabilirdi. Şükürler olsun ki herkes dost; sizin benim dostum, benim de sizin dostunuz olmam gibi herkes dost... Ayrıca şükürler olsun ki, şu Benzer hikâyesi, bütün memleketin ağzına düş-medi. Hususî Kâtibi, doğrusu bu işi bir sene, mükemmel idare etti.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI - Aldığı tedbirlere her gün ben de hayret ederdim.

NOTERİ - Hem efendim, Benzeri'ni dünya duymuş, görmüş de olsa ne çıkar?.. Kimin aklına ne gelir? Hâdise günü Hususî Kâtip avluya çıkıyor, nümayişçilere hakaret ediyor, üstüne yürüyor, iki el silâh atıp bir genci öldürüyor, onu parçalayıveriyorlar. Peşinden kapı açılıyor, sırtından her zamanki siyah iş ceketi, meşhur Banker, ihtikârcıların büyük nâzımı, boy gösteriyor. Gayet tabiî olarak, onu

da bir atılışta parça parça ediyorlar. Nümayişçilerden başka kimse, onun yüzünü bile görmemiştir. Parçalandıktan sonra da delik deşik yüzü, ölenin ancak O olduğunu ispat edebilecek kadar belli. Ceplerinde kasalarının anahtarları, cüzdanı, hususî evrakı... Artık mesele kalır mı? Zabıta hemen raporunu veriyor, aynı gün ölüyü gömme müsaadesini çıkartıyoruz ve saire... *(İkisinin ortasına girip omuzlarından tutar.)* İyi ki, o gün bankanın mahzen katında çalışıyordum. Hâdiseye hemen el atabildim, bütün bu kanunî sebepleri bir anda neticelendiriverdim.

OĞLU - Aceledeki sebep?.. Yoksa sizin de mi içinizden bir şüphe geçti?"[302]

Bu diyalogda birden çok soru işareti cevaplanmış olur. Öfkeli kalabalık önce Hususi Kâtip'i, sonra da banka patronu O'yu -aslında öldürülen Benzeri'dir- öldürür. Ceset Noter'in becerisiyle hemen tespit ettirilir ve defnedilir. Bir hafta içinde veraset işlemleri yapılarak servetin sahibi Oğlu olur. Mahut olayın üzerinden bir hafta geçmeden oğlu ve Kadın Müşterisi'nin Kızı evlenirler. Bütün bunları bu diyalogdan öğreniriz. Bilgileri peş peşe veren üçlünün diyalogları, aradaki bağlantıların sağlamlığı, yükü ağır piyesi sergilenebilir hâle getirmiştir.

Dördüncü perde heyecanın dorukta olduğu, oldukça başarılı bir bölümdür. Öldü sanılan -ya da öyle kabul edilmek istenen- baba geri dönmüş, sevinç yerine şaşkınlık ve hesapçı bir öfke, mekâna hâkim olmuştur. Bu bölüm, bir ailenin en dip dereceye düşebileceğini göstermesi bakımından mühimdir. Sevgi-vefa eğer paradan önde olsaydı, her hâlükârda sevinç çığlıkları duyulurdu. Paranın sembolize ettiği maddi değerler, aile üyelerinin hepsinin asıl kaygısı durumuna gelmiştir. Fakat bunda asıl kabahat babalarınındır. Felsefesinin özünü "Ahlak yok, akıl var, üstün menfaat hesabı var!" şeklinde belirleyen O'nun maruz kaldığı tablo, ektiğini biçmekten başka bir şey değildir.

**Fikir**

Para piyesi siyaset-ekonomi ilişkilerindeki kirliliği de gün yüzüne çıkarmaya matuftur. Devlet eliyle güçlendirilmiş ya da önü açılmış millî burjuvazi tipi yeni zenginler, özellikle de büyük savaşların yaklaştığı/gerçekleştiği buhran günlerinde vurgun ticaretiyle büyük kârlar elde ederler. Banka patronu O, bu piyeste temsil

[302] Kısakürek, **Para**, s.94-97.

ettiği ayrıcalıklı üst tabaka için iyi çizilmiş bir tiptir. Dikkati çeken bir nokta da siyasetten üst kadrolarda bulunan -sözgelimi Nazır- kişilerin, büyük sermaye sahipleri karşısındaki ezik ve düşük hâlleridir. Sol-sosyalist hareketlere karşı net bir muhalif tavır sergileyen Necip Fazıl, bu piyesinde kapitalizme karşı da aynı tavrı sergilemiştir. Piyeste ihsas ettirilmek istenen düşüncenin teorik alt yapısı İdeolocya Örgüsü'nde ifade edilmiştir:

"Yuvarlandıkça kütlesi büyüyen ve kütlesi büyüdükçe yuvarlanması şiddetlenen kardan bir küre gibi, bütün içtimaî emek ve vahidini, birike birike, adaletsiz ve ölçüsüz, basit bir mekanika zaruretine esir edici başıboş ferdî sermaye sistemi, ne bizim dünya görüşümüzle barışabilir, ne de eşiğinde bulunduğumuz yeni dünyanın şartlarıyla…

Sosyalizma ve Komünizma bu yüzden doğdu; Faşizma ve Nazizma da liberalizma faciasına, bunların bir aksülameli hâlinde, boş yere bir ruh ve cemiyet müeyyidesi aradı."[303]

Beşinci perdede, polislerin, esrar kahvesine baskınlarında müdavimlerin üzerinden çıkan paralara el koymalarına karşılık olarak O'nun "Onların soyguncu değil, soyulmuş adamlar"[304] demesi anlamlıdır. Necip Fazıl'ın, piyesi vesilesiyle tenkit ettiği çevrelerin, milletin öz malını hileli yollarla gasp etmeleri karşısında yazar, katil, hırsız, yankesici gibi tipleri mazur görür. Çünkü vurguncular, ihtiyaçları olmadığı hâlde paralarına para katmak için milletin kanını emerler; oysa adi suçların basit figürleri çok daha sınırlı bir alanda zarara yol açarlar.

**Diğer Unsurlar**

Necip Fazıl, Para'da O'nun yükünü, konuşma ve enerjik oluş gibi yönlerden oldukça ağırlaştırmıştır. Kısakürek, piyeslerini oynayacak başoyuncuyu hesaba katarak yazmaya girişirdi. Bu oyunda banka patronu "O" için düşündüğü kişi Muhsin Ertuğrul'dur. Fakat son anda bir değişiklikle piyeste başoyunculuğu Hadi Hün alır. Oynayacak kişi her ne kadar usta oyuncu da olsa, diyaloglarda ağırlığın fazlasıyla bir kişiye yüklenmesi, oyunun diğer kişilerini bir ölçüde silikleştirir.

[303] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü**, s.401.
[304] Kısakürek, **Para**, s.132.

Kısakürek, 1924'ten 1939'a kadar fasılalarla değişik bankalarda çalışmıştır. Dolasıyla banka-ekonomi-siyaset ilişkilerini, başka alanlardaki tecrübeleriyle (basın-yayın, hapis vs.) birleştirerek kurmaca eserlerinde değerlendirmeyi bilmiştir. Para piyesinde parasal işlemler ve ekonominin inceliklerini ustalıkla işlemiştir. Aşağıya aldığımız diyalog Kısakürek'in bu alandaki dili yetkinlikle kullandığını gösterir niteliktedir:

"HUSUSİ KÂTİBİ - *(Telefona.)* Buyurun efendim! *(Bir lâhza sükût.)* Ben Hususî Kâtibiyim, söyleyebilirsiniz! *(Uzunca sükût.)* Evet, evet! *(Bir lâhza sükût.)* Şimdi arz ederim efendim. Bir saniye lütfen! *(Eliyle telefonun ağız yerini örterek O'na)* Kâğıt tröstü, hesabından beş yüz top kâğıt çekmek istiyorlar. Fakat açık kredisinden istifade ederek,..

O - *(Hususî Kâtibine bakmadan.)* Peşin parayla evet! Bir metelik itibar yok. Yumuşak davran!..

HUSUSİ KÂTİBİ - *(Telefona.)* Vaziyet malûm ya efendim, müessesemiz kâğıt tröstünün itibar liyakatini, maddî ölçülerle ifade edememek mevkiindedir. Bütün alacaklılarımızın kasalar önüne yığıldığı bir devirde, her türlü itibar muamelesini kaldırmış bulunuyoruz. Evet! *(Uzunca bir lâhza, yine telefonun ağız yerini eliyle örterek O'ya.)* Kâğıt fiyatı çok yükseldi diyorlar. Anbarlarımızdaki kâğıtlarının kıymeti, emtia hesaplarının ikraz payını da yükseltmiş. Bugüne kadar doksan binlik bir kıymet farkı oldu diyorlar. Açık kredilerine bile müracaata ihtiyaç yokmuş.

O - Al telefonu eline! Söyleyeceklerimi kelimesi kelimesine tekrar et!.

*(Hususî Kâtibi. telefonu ağzına götürür.)*

O - *(Ancak duyulacak kadar yavaş bir sesle)* Kâğıt fiyatlarının yükselişi tabiî şartlara bağlı değildir.

HUSUSÎ KÂTİBİ - *(Telefona, yüksek sesle*) Kâğıt fiyatlarının yükselişi tabiî şartlara bağlı değildir.

O - *(Yavaş ve çabucak.)* Yirmi dört saat sonra ne olacağını bilmiyoruz.

HUSUSİ KÂTİBİ - *(Telefona.)* Gerçekten yirmi dört saat sonra ne olacağını bilmiyoruz.

O- Kâğıt büsbütün ortadan kalkabilir; yahut bir anda, umulmadık bir tertiple piyasayı taşırabilir.

HUSUSİ KÂTİBİ - *(Telefona.)* Evet, evet, kâğıt büsbütün ortadan kalkabilir; yahut bir anda, umulmadık bir tertiple yine piyasayı taşırabilir. Değil mi efendim? şüphesiz!..

O - Bankamız hem alır, hem verirken, tabiî şartlara göre kâğıtlara biçtiği kıymet üzerinde şimdilik hiçbir fark mülâhaza edemez.

HUSUSİ KÂTİBİ - *(Telefona.)* Şimdilik bankamız, hem alır, hem verirken, tabiî şartlara göre kâğıtlara biçtiği kıymet üzerinde hiç de bir fark mülâhaza edemeyecektir efendim! Siz de kabul edersiniz ki...

O - *(Gayet yavaş yavaş ve çabuk...)* İsterlerse eski fiyatlara göre kâğıtlarını çekip yüksek fiyatlarla satabilirler. Ne duruyorlar?

HUSUSİ KÂTİBİ - *(Telefona.)* Kâğıtlarını, eski fiyatlara göre çekip yeni fiyatlarla satmak kâğıt tröstünün elinde olduğuna göre, mesele var mı efendim? *(Bir lâhza sükût.)* Evet efendim! Ancak takdim ederim. *(Hususî Kâtibi, telefonu kapatır, yerine koyar.)*

O - *(Ayağa kalkar.)* Hemen müdüre koş! Kâğıt tröstünün bütün para kaynakları kurutulmalı. İlk iş olarak Kâğıt tröstünden alacaklı olanların yakın vadeli senetlerini, faizsiz iskonto ediyorum. Tröst kımıldadıkça bu senetleri kullanırsınız.

HUSUSİ KÂTİBİ- Mükemmel tedbir efendim!..

O - Mukavelemizde yazılı vadeyi doldurduk mu, kâğıtlar bize kalır. Yüzde beş yüz, bir kâr daha! Şimdi anladın mı, cin gibi mukavele ne demekmiş?..

HUSUSİ KÂTİBİ - Harika!..

O - Banka, banker, tefeci, dost, ortak, alıcı; tröst kimseden bir metelik bulamayacak hâle gelmelidir. Bütün delikleri tıkayın!.. Her türlü malzeme, yiyecek,

giyecek maddelerinden sonra bir de şu kâğıt işine el atayım da görsünler.! Haydi, durma!..”[305]

Piyesin başında “Vak’a meçhul bir tarihte, meçhul bir memlekete geçer…” ibaresi yer almaktadır. Bu, konunun evrenselliği ile açıklanabilir. Para piyesinin bugün de canlı bir şekilde var olması, muhtevasının eskimezliği ile ilgilidir.

## 2.6. NAM-I DİĞER PARMAKSIZ SALİH

“Nam-ı Diğer Parmaksız Salih"in yazılış tarihi 1948, basım tarihi ise 1949’dur. Piyes, 1948-49 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir.

**Özet**: Haddehaneli Salih -nam-ı diğer Parmaksız Salih- Matmazel Fofo isimli bir kadının pansiyonunda kiraladığı büyükçe bir odada kumarhane işletmektedir. Naci isminde bir başka kumarhaneci daha vardır ki o da “Akdeniz Yat Kulübü” adlı kumarhanenin müdürüdür. Naci, Parmaksız Salih’le hileli bir kumar oyunu için görüşmeye gelir. Naci ve Salih oyunda yer almayacaklar, fakat oyundaki adamlarıyla kazanacakları parayı bölüşeceklerdir. Plana göre şehrin elektrikleri çok kısa bir an için kesilecek; El çabukluğuyla daha önceden hazırlanmış düzme kâğıtlarla masadakiler yer değiştirilecektir. Plan üzerinde mutabık kalırlar ve öylece ayrılırlar. Planın konuşulduğu aynı gece, Parmaksız Salih’in triposunda (kumarhanesinde), aralarında “Hasta Kumarbaz” lakaplı Yusuf, Fabrikatör Ali, Doktor Hayrettin gibi kişilerin olduğu bir grup kumar için gelir. Oyunda, İşçi Marko adlı bir oyuncu kâğıt çalar ve bunları önce kendi ceket koluna, oradan da Yusuf’un ceket koluna el çabukluğuyla yerleştirir. Oyundakilerden biri durumdan işkillenir; kaybetmeye başlayınca da Yusuf’un kâğıt çaldığını iddia eder. Yusuf kollarını sıyırır, kâğıt meydana çıkmaz, fakat kolundaki dört yanık lekesi gözükür. Salih, sarsıntı derecesinde şok yaşar, zira anlar ki Yusuf onun yirmi iki senedir kayıp oğludur. Salih bunu kimseye belli etmez, fakat kaybettiği oğlunu kumar masasında bulduğundan, babalık dürtüsüyle Yusuf’a tokat atar. Neye uğradığını şaşıran Yusuf ve arkadaşı Fabrikatör Ali orayı terk ederler. Salih de peşlerinden gider, Yusuf’u takip edip evini öğrenir. Yusuf kumara doymamakta, son zamanlarda sık sık para kaybetmektedir.

[305] Kısakürek, **Para**, s.76-78.

Cebinde parası kalmadığından, Antikacı İhsan ile evine gidip pahalı İran halısını üç bin lira karşılığında antikacıya rehin olarak verir. Evden ayrılacağı sırada karısı Macide uyanır ve aralarında, öncekilerin devamı, bir münakaşa başlar. Yusuf evden ayrılır, onu takip eden Salih, açık unutulan kapıdan içeri girer. Macide bir yabancıyı evinde gördüğünden panikler, fakat Salih, Yusuf'un babası olduğunu söyleyerek onu sakinleştirir. Yusuf, hırsla, o güne kadar kaybettiği paraları kazanmak gayesiyle Naci'nin kumarhanesine gider. Bu geceki buluşma çok önemlidir, zira büyük paralar ortaya konacak ve Naci de Salih ile konuştuğu şekilde hileli planını işletecektir. Salih bunu hatırlar hatırlamaz Macide'den müsade isteyerek hızla Akdeniz Yat Kulübü'ne gider. Yusuf önce dört bin lira, sonra da mali müşavir sıfatıyla kendisinde emanet bulunan bir kadının otuz bin lirasını oyuna döker. Naci'nin hazırladığı tuzağa Yusuf düşer ve toplamda otuz iki bin lira kaybeder. Kazananlar ise Kelli ve Felli Göbekli Adam, Naci ve diğer tertibatçılardır. Tuzağa engel olamayan Salih, Yusuf'un kaybettiğini görünce oradakilere tehditler savurur, oyunun geçersiz olduğunu, herkesin paralarını iade etmesini ister. Kumardakiler, eski bir külhanbeyi olan Parmaksız Salih'ten çekinmektedirler, fakat Yusuf'un Salih'e tepki göstererek kendisini rahat bırakmasını isteyip oradan uzaklaşmasıyla Salih, istediğini başaramaz, çünkü oğlunun peşine düşer. Yusuf'a yetişemeyen babası, tekrar eve, gelininin evine, gider. Kötü haberi Macide'ye verir. Emanet otuz bin liranın da elden çıktığını duyan Macide büsbütün yıkılır. Yusuf'u ve oğlunun ailesini bunalımdan kurtarmak için Salih, süratle bir planı devreye koyar. Buna göre kendisinin emeklilik sigortası olarak biriktirdiği yüz bin liralık sigorta poliçesini, kumar çevresinden güvendiği kişiler olan Semra ve Sülün Ahmed'in şahitliğinde oğlu Yusuf'a vermek için ikisini bu eve davet eder. Gayesi, bu parayı oğluna miras yoluyla bırakarak Yusuf'un, kumar borçlarını ödemesi ve kalan parayla da ailesini rahat ettirmesidir. Mirasın gerçekleşmesi için de kendisinin, Salih'in, ölmesi gerekmektedir. Oğlunun evine ilk gelişinde, odalardan birinde fark ettiği üç yüz kiloya yakın büyük avizenin tavana bağlanan kordonlarını makasla zayıflatır ve altında kalıp kaza süsü vererek intiharını planlar. Salih, bu ölümün, günahlarına kefaret olacağını düşünür. Yusuf, müflis hâlde evine gelir, burada da Salih ile karşılaşınca çıldıracak gibi olur. Uzun uzun konuşurlar, ancak Salih hâlâ, onun babası olduğunu söylemez. Sonuçsuz kalan diyalogları arasında Salih evi terk edeceğini söyleyerek önce avizenin bulunduğu

odaya girer. Avize büyük bir gürültüyle yere düşer ve Salih'in üzerinde parçalanır. Kanlar içinde kalan Salih'in ölümüne ramak kalırken Macide gerçeği, onun Yusuf'un babası olduğunu, kocasına söyler. Hakikati öğrenen Yusuf, babasının ölmemesi için çırpınır. Semra ve Sülün Ahmet'in de bu mekâna gelmesiyle Salih, mirasını oğluna bıraktığını ilan eder ve son nefesini verir.

**Şahıs Kadrosu**

Yazar, özellikle gençlik çağında aşinası olduğu kumar dünyasını, piyesinde başarıyla yansıtmıştır. Dört perdeden oluşan oyunun üçüncü perdesi, kumar masasında olup bitenleri son derece gerçekçi bir surette dramatize ederken, aksiyon havasında bir heyecan da oluşturur. Sadece şahıs kadrosundaki isimler dahi bu âlemin havasını teneffüs ettirir gibidir: Haddehaneli Salih, Fabrikatör Ali, Sülün Ahmet, Naci Beyefendi, Şanjör İsmail, Antikacı İhsan, Yabancı Krupiye, Güzel Karabet, Tütüncü Emin, Tellal Niko, Matmazel Fofo vs. Nitekim Kısakürek de eserini değerlendirdiği yazısında "Namı Diğer Parmaksız Salih'te benim 'millî' ve 'mahallî' den anladığım her şeyin tam mevcut olduğuna kaniyim. Yerli renkler, muhitler, ocaklar ve elle tutulacak, hatta her akşam tiyatroda ve seyirciler arasında benzerlerine rastgelinecek kadar hakiki ve tabiî şahıslar"[306]ın varlığına işaret etmiştir.

Yazarın şahıs kadrosuna aldığı bütün kahramanlar doktoru ve ilacı olmayan hastalığı, kumarı, teşhir ederken, Macide'nin şahsında temsil edilen bütün kadınlar, çocuklar da mağdur masumların çilesini dikkatlere sunar.

Salih, bir zamanların çarkçı zabitlerini yetiştiren haddehane ocağında yetişmiştir. Külhanbeyi tavırları, haddehaneli oluşundan ileri gelir. Zabitlikten ayrıldıktan sonra kumara, batakhane ortamına düşer. Dindar bir kadınla evlenir, fakat Salih kumardan kopamadığı gibi varını yoğunu kaybeder; karısı veremden ölür. İşte bu şartlar altında o zamanlar beş yaşında olan oğlu Yusuf'u Eyüp'te ihtiyar bir kadına teslim eder. Kendisi de Mısır'a gider, orada zar tutma yoluyla kumarda çok para kazanır, fakat İstanbul'a döndüğünde ihtiyar kadın ve dolasıyla da oğlunun izine rastlayamaz. Bu şekilde on yedi sene oğlunu arar. Bu arada zar tutmaktaki mahir parmağı, bir hastalığa duçar olur. Sonrasını ve niçin kendisine "Parmaksız Salih"

[306] Necip Fazıl Kısakürek, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2012, s.6-7.

dendiğinin hikâyesini kahramanın kendisinden dinleyelim: "Bir zamanlar zar tutmayı öğrenmiştik. Binlerce, on binlerce lira kazandık. Bir gün dolama çıktı parmağımızda. Geçti amma, parmağımıza da tuhaf bir şeyler oldu. Artık bir daha zar tutamadık. Bütün paramızı kaybettik. Biz de vurduk satırı üstüne. Yara kangrene çevirdi, kestiler."[307] Bundan sonra aktif kumar hayatını bırakır, Matmazel Fofo'nun pansiyonunda yer kiralayarak her tipten insanın müşterisi olduğu bir kumarhane işletir. Gecesi gündüzü hep bu pansiyonda geçer. Hayatının çoğu alt ve orta tabaka arasında geçtiğinden bu dünyanın diliyle konuşur. Elit insanlarla da münasebeti vardır.

Salih, on yedi senedir aradığı oğlunu bulunca bir değişim geçirir. Ruhunun bir köşesinde, kumardan arınıp temiz bir hayat özlemi bulunan başkahraman, her değişimde olduğu gibi bir sebebin gerçekleşmesini bekler. Oğlunu bitirim yerlerinde görmek, bir baba olarak ona ağır gelir, nitekim kendisini tanımayan oğluna tokat atar. Ancak bundan, kendisini azade düşünmesi muhaldir ve değişime, kumardan kurtulmaya, bir yerden başlamak gerekecektir. Fakat oğlunun iflasın eşiğine gelip aile hayatı hususunda kendi yazgısını yaşayacak duruma düşmesi, onu radikal bir hamleye mecbur kılar. Bütün sermayesi olan yüz bin lirayı oğluna miras bırakacak ve ölmesi gerekecektir. Ancak bu suretle miras oğluna geçer ve daha da önemlisi elli beş yıllık ömrünün günah yükünü ölümle temizlemek imkânına kavuşur. Kumar ve ailesine haksızlık günahını, bir başka büyük günah olan intiharlarla temizlemeyeceğini bilmektedir, ama Allah'ın rahmetinden ümitsiz de değildir. Son anlarındaki sözü, buna işaret eder: "Bu benim bütün hayatımın kefareti… Kefaret değil de daha doğrusu, ödemeye mecbur olduğum ceza. Günaha günahla kefaret olmaz. Amma Allah büyük, Allah rahim."[308] Evet, "Parmaksız Salih, cemiyet labirentinden çıkmaz sokaklara girmiş, amansız kumar hastalığına yakalanmış; sonunda, canını kaybetmek bahasına, geride kalanları kurtararak günahının kefaretini ödemiştir."[309]

[307] Kısakürek, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, s.27.
[308] Kısakürek, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, s.98.
[309] Hasan Çebi, **Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl**, Veli Yay., İstanbul, 1981, s.138.

Eserdeki yerli çizgileri açık bir biçimde görmekle beraber, Salih'in netameli hayatı, kumarbaz vasfına sahip herhangi bir insanı aksettirmesi bakımından ferdî olana da dikkatleri çeker. Necip Fazıl, kahramanının millî olanı aşıp evrensel olana ışık tutuğuna dikkat çeker: "… eserimde 'millî' üstü bir 'insanî' cepheyi esas tutmak kaygısından hiç vazgeçmedim. Haddehaneli Salih, namı diğer Parmaksız Salih, bir Çinli, bir Amerikalı, bir Patagonyalı olabilir."[310]

Piyesin ikinci derecedeki kahramanlarından Yusuf ve Macide, yetim-öksüz büyüme hususunda aynı kaderi paylaşırlar. Macide'nin dilinden kendisini ve kocasını tanıtan cümleler: "Üniversiteyi bitireli altı sene geçti. (Bir an durak) Seninle orada, annesiz ve babasız, aile himayesi görmemiş, kendi kendisini yetiştirmeye mecbur, kaderleri birbirine eş iki çocuktuk. Mezun olur olmaz evlendik. Bu altı sene içinde senin kazandığın muvaffakiyet acaba kime nasip oldu? Staj devreni bitirdin, bir hamlede parladın, yükseldin; en büyük müesseselerin malî müşaviri, avukatı oldun. Evimiz Kadırga'daki kulübeden, seke seke, atlaya atlaya Moda'ya kadar geldi. (Bir an durak) Gelmez olaydı; keşke kulübemizde kalsaydık da sen el aleme istida yazıp bize her akşam yalnız bir lokma ekmek taşısaydın."[311] Macide bu sözleri, kumardan kaynaklı bir münakaşa esnasında, öfke tonuyla söyler. Kalabalık şahıs kadrosuna sahip piyeslerde kahramanların takdimi kolay olmayacaktır. Necip Fazıl bu zorluğu metin dışı açıklamalar ile kahramanın kendisine ya da birini diğerine tanıttırmak yoluyla aşmaya çalışır. Sözgelimi Naci'yi Semra, Salih'i de kahramanın kendisi tanıtır. Bu itibarla Kısakürek, kahramanların takdimini direkt, kuru bir metotla değil de canlı, diyaloglarla bir devinim içinde sağlar.

Piyesin şahıs kadrosu, baştan sona tiplerden oluşmaktadır. Macide dışında bütün şahıslar birer kumarbaz tipleridir. Kumarbaz tiplerini birbirinden ayıran Salih'in triposu ile Akdeniz Yat Kulübü müşterilerinin farklılığıdır. Naci, müdürü olduğu kulübe özellikle "tripo" demeyip, "yat kulübü" gibi daha ziyade soylu insanların geldiği bir mekân havası vermek istemektedir.

Şahısların birer tip olmalarının yanında Salih'te karaktere yaklaşan bazı tavırları görmek de mümkündür. Harbi oluşu, onu bir kumarbaz tipinden karaktere

[310] Kısakürek, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, s.7.
[311] Kısakürek**, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, s.44.

yaklaştırmaya yetmez. Zira bu vasıfta kumarbazlar bulunabilir. Fakat Salih, oğlunu fark edişinden sonra galip gelen babalık duygusuyla sorumluluğunun farkına varır, yaptıklarından utanç duyarak bir muhasebeye girişir. Özellikle en son sahnede iflasa ve yuvalarının yıkılışına doğru giden Yusuf'u ve ailesini kurtarmak maksadıyla kendi canına kıyması; bu suretle maddi varlığını oğluna bırakması, karaktere özgü bazı tavırları akla getirir. Bununla beraber bu adımlar, Salih'i bir karakter yapacak boyutta değildir. Bütün tiplerin kumarbaz oluşlarına karşın Macide, ailesine bağlı fedakâr ev hanımı tipinin tek temsilcisidir.

**Çatışma**

Parmaksız Salih tiyatro oyunu dört perdeden oluşmaktadır. Kumarı konu edinen dramatik bir eserde hareketin sağlanması kolay olmayacaktır. Necip Fazıl, hareket ve heyecanı temin için çatışmalara ve sürprizlere daha fazla ağırlık verme yoluna gitmiştir. Sözgelimi birinci perdede İşçi Marko, kumar esnasında, kâğıt çalarak hile yapar. Salih bunu fark eder. İşçi Marko'nun yaptığı bu hile sadece kumarın değil, piyesin kaderini değiştirecek çapta büyük bir krizi işaret eder. İşçi Marko kâğıdı, yanlarına sonradan oturan Yusuf'un sol ceket kolundan içeri büyük bir hünerle yerleştirir. Fişler ortaya konmuşken Yusuf "Banko!" der. Bunu fark eden rakiplerden Doktor Hayrettin, Hasta Kumarbaz'ın yani Yusuf'un kâğıtları kolundan çıkarmasını ister. (Doruk nokta) Yusuf kâğıdı gizlemeyi başarır, kolunu sıyırır, fakat kâğıtlar görünmez. Ancak sürpriz bu esnada ortaya çıkar; Yusuf'un kolunda dört çizgi hâlinde yanık lekesi vardır. Bunu fark eden Salih, bu lekelerin mahiyetini sorar. Yusuf bunların, küçükken kolunun ütüye yapışık kalması nedeniyle oluştuğunu söyler. Salih, senelerdir peşinde olduğu oğlunu, Yusuf Salih'i, bulur; zira bu izlerden haberi vardır. Ona yaşını ve mesleğini sorar. Aldığı cevaptan sonra Yusuf'un yanağında bir tokat aşk eder. Bu andan sonra bir baba hassasiyetiyle böyle bir batakhaneye düşen oğlunu cezalandırır. (Çözüm) Fakat orada hazır bulunanlardan hiç kimse, Yusuf da dâhil olmak üzere, bir şey anlamaz. Diyaloglardan bir bölüm:

"SALİH - (Yusuf'a) Söyle, kaç yaşındasın?

YUSUF - Yirmi yedi yaşındayım, tam yirmi yedi...

SALİH - Yirmi yedi mi, tam yirmi yedi, ha?...

YUSUF - (Sert) Evet! Ne oluyoruz kuzum, neler dönüyor?

SALİH - Hasta Kumarbaz, ismin nedir, ismin?

YUSUF - Yusuf... Yusuf Salih...

SALİH - Yusuf Salih... Öyleyse adaşız!...

YUSUF - Evet, adaşız!

SALİH - Mesleğin?

YUSUF - Avukatım...

(Bir an sessizlik ve hareketsizlik... Salih, Yusuf un kolunu bırakır. Bütün kuvvetiyle Yusuf a bir tokat atar. Yusuf, neye uğradığından habersiz, eli yanağında, büsbütün ezilmiş, bitmiştir. Masada ve ayakta, herkes, sinmiş, şaşırmış, donmuş...)

SALİH - (Ağlar gibi) Yusuf Salih bey, sizi tokatladığım için af dilerim. Herhalde siz, kumarhanelere düşecek bir insan değilsiniz. (Eliyle göstererek) İşçi Marko'ların, Antikacı İhsan'ların, Prens Safa'lann, Doktor Hayrettin'lerin, Sülün Ahmet'lerin (Elini göğsüne yapıştırır) Haddehaneli Salih'lerin arasında işiniz ne? Ya bu hali babanız duyarsa ne yapar? Sizi tokatlamaz, sizi öldürmez mi? Kim sizin babanız?

YUSUF — Babam, yirmi iki sene evvel, ben beş yaşındayken ölmüş...

SALİH — Ya bir gün hortlar da karşınıza çıkarsa?

YUSUF — (Birden patlar) Fakat bana anlatın, nedir bu komedi, anlatın!...

SALİH — Kâğıtlar kolunuzun içinde... Onları oraya mutlaka İşçi Marko attı. Enselenmemek için... (Marko'ya) Söyle Marko, öyle mi?

MARKO — (Gayet korkak) Patron, affet!

SALİH — Affetmek mi? Sana bu namussuzluğu yaptığın için bütün paramı, pulumu değil, canımı versem yine azdır be!..."[312]

Öfkelenen Fabrikatör Ali, Yusuf'un koluna girip onu oradan uzaklaştırır. Parmaksız Salih ise garip bir sevinç hâlini yaşar. Görüldüğü üzere statik kumar ortamı, oyuncular ve baba-oğul arası çatışmalar, sürprizlerle hareketli bir drama dönüştürülmüştür.

İkinci perde, çatışmanın gelişmeli bir şekilde devam ettiği yapısal bölümdür. Bu perdede; zengin, şık, kibar bir imaj oluşturan Yusuf'un maddi-manevi bir tükenişe doğru gidişine tanık oluruz. Bu perdede objektifler daha ayrıntılı bir biçimde Yusuf'un hanesine ve ailesine odaklanır. Ayrıca Salih'in bu eve aniden izinsiz girmesi bir krizi başlatmış, Yusuf'un babası olduğunu söylemesiyle doruk noktaya ulaşılmıştır. Macide'nin şaşkınlık-dehşet duyguları arasında Salih'in kim olduğunu öğrenmesi, onu rahatlatır; artık kimsesiz değildir. (Çözüm)

Fabrikatör Ali'nin de bu mekâna gelmesi ayrı bir çatışmaya neden olur. Ali, arkadaşı Yusuf'un borç altında olduğunu görüp onun zayıf hâlinden istifade etmeye çalışan sinsi bir düşmandır. Ali, imzaladığı on beş bin liralık çeki Macide'ye uzatıp bu çaresiz kadını ucuz, çirkin bir yolla iğfal etmenin peşindedir. İstediğini elde edemeyen Ali'nin evden ayrılmasıyla Salih, saklandığı yerden çıkar; onur ve namusunu koruyan gelinine karşı takdir duygusu içinde, o gece büyük kumarın oynanacağı yat kulübünün yolunu tutar. Bu derecede düşük karakterde insanların mekânında oğlunun heba olacağını düşünerek büyük bir hınçla oraya yönelmesi, öncekilerden daha büyük tonda bir krizi başlatır. Zira Naci'nin adamları ile Yusuf'un babası olarak daha büyük bir çapta çatışmanın içine girecektir. Bu merak içinde üçüncü perdeye geçilir.

Üzerinde durulması gerekli bir diğer nokta da Nam-ı Diğer Parmaksız Salih piyesi ile Son Tövbe senaryo romanı arasındaki kurgu benzerliğidir. Her iki eserde de çiftler (Yusuf-Macide, Cemil-Semra) iktisat fakültesinde okurlarken tanışıp evlenmişler ve her ikisinde de üçüncü bir şahıs (erkek) vardır. Son Tövbe'de üçüncü şahıs, çiftin arasına girmez, üstelik onlara yardımda bulunur; buna karşılık Nam-ı

[312] Kısakürek, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, s.34-35.

Diğer Parmaksız Salih'te bu şahıs (Ali) çiftin arasını bozup Macide'yi elde etmek ister. Her iki eserde en son çare olarak kumarbaz erkek kahraman, evin halısını rehin verir ve paralarla beraber halıyı da kaybeder. Son Tövbe'de Cemil, patronun kendisine emanet ettiği 1.586.000 lirayı alıp yurt dışına ailesiyle kaçmayı planlarken, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'te Yusuf, Semiha Hanım'ın emanet parasını kumarda kaybeder. Son Tövbe'de mutlu son yaşanırken, mahut piyeste Parmaksız Salih'in ölümü ve ailenin kurtuluşu gibi iki farklı sonla perde kapanır.

Üçüncü perdede mekân, Akdeniz Yat Kulübü'dür. Birinci perdede Naci ile Salih'in tertiplediği hilenin zamanı gelir. Naci, Salih'ten öğrendiği numarayı bu perdede gerçekleştirmek ister. Bu sefer Salih yoktur; hileyi yabancı Krupiye, Kelli ve Felli Göbekli Adam ile tertipler. Oyun oynanır, kurban yani tuzağa düşürülen Yusuf olur. Yusuf, mali müşavir sıfatıyla Saniye Hanımefendi adında bir müşterisi için düzenlediği satış sözleşmesinden kendisine emanet 30.000 lirayı kumarda banko eder. Hileyi fark etmez ve daha önce kaybettikleriyle beraber otuz iki bin lira elinden çıkmış olur; geriye sadece emanet paradan iki bin lira kalır. Salih, bu mekâna ulaştığında her şey bitmiştir, ancak yine de öfkeyle herkese meydan okur. Naci'ye yüklenir, fakat hilesini ifşa etmez. Kelli ve Felli Adam'dan da kazandığı paraları Yusuf'a iade etmesini ister. Bu iade belki de gerçekleşecekken, Salih'in kendisine musallat oluşuna anlam veremeyen Yusuf'un kulübü terk etmesiyle girişim akamete uğrar. Çünkü Yusuf hâlâ, bu adamın, kendi babası olduğundan habersizdir.

Oyunun kurgusuna yerleştiren avize motifi bir amaca mebnidir. İlk olarak ikinci perde ve sonra da dördüncü perdede Salih, çocuğun uyuduğu odadaki avizeye atıfta bulunur. Üç yüz kiloya yakın devasa avizeyi tavana tutturan kordonun yükü taşıyamayacağı kanaatindedir. Avizeyi ikinci perdede fark eden başkahraman, bunu dördüncü perdede bir çıkış yolu olarak değerlendirir. Yusuf, son kumar bozgunu sonrası eve geldiğinde kendisini görmesi için çocuğun uyuduğu odaya, makası da alarak geçer. Yusuf, Macide'yle konuşurken Salih çocuğu odadan alıp yatak odasına götürmüş, ardından elindeki makasla avizenin kordonunu kopacak dereceye getirmiştir. Bunu yapmaktan muradı, kopacak avizenin altında kalarak hayatına son vermektir. Son hadiseden sonra, Semra ve Sülün Ahmed'den -kumar âleminden en çok güvendiği isimlerdir- gün doğmadan önce oğlunun evine gelmelerini ister.

Maksadı, onların huzurunda sigorta bedelini miras olarak oğluna bıraktığını ilan etmek ve ölümünün herhangi bir kişinin eliyle değil de kazara olduğunu göstermektir. Bu şekilde Saniye Hanımefendi'nin otuz bin liralık borcu ödenecek, gerisi de çifte verilecektir. Yazar avize ve makası böyle bir kurguyla değil de nedensellik bağı olmadan öylesine yerleştirmiş olsaydı, bu defa drama, melodramik unsurlar eklenecekti ki bu durum, piyesin havasını bozardı.

**Fikir**

Öncelikle piyesin önermesini belirleyerek esredeki fikrî yapıyı belirlemek istiyoruz: (Parmaksız Salih'in ifadesiyle) Kumar, doktoru ve ilacı olmayan hastalıktır. Yine Salih'in dilinden kumarbazı tahlil eden, üzerinde düşünülmüş ve tecrübe edilmiş bir tespit: "Kumarbaz, vücudunu çeken bataklığı herkesten iyi bilir, amma yine batar. Mahkûmdur."[313] Piyesin başkahramanı Salih ile oğlu Yusuf, kumarın yol açtığı tahribatı bildikleri hâlde, Salih'in de belirttiği şekilde, bu iptilanın mahkûmudurlar. Mayaları temiz olduğu hâlde kumara sürüklenen insanlar olarak çizilen -aralarında Semra ve Sülün Ahmet'in de olduğu- bu kahramanlar dışında Naci, Antikacı İhsan, Fabrikatör Ali gibi kişiler ile kumarhaneler, toplumun önemli bir kısmının yabancı kaldığı batakhaneler olarak resmedilmiştir. Bu bataklığa sürüklenenler temiz olduklarını düşünseler de toplum, bu iptilanın niteliğini ve mekânlarını hiçbir surette onaylamaz, şirin göstermez. Zira bu oyunda iflasa giden bir ailenin ancak başka bir insanın, Salih'in, kendisini canıyla feda edişi sonucunda kurtulduğuna şahit oluruz. Dolayısıyla kumar, yıkımdan başka bir şey değildir. Necip Fazıl'ın dikkatlere sunmak istediği tezlerden biri de budur. Bununla beraber Kısakürek'in bu dünyanın insanlarını, vaka ve mekânlarını son derece realist bir gözlemle yansıttığını da vurgulamak gerekir.

Salih, her ne kadar böylesi bir batakhaneye düşüp işletmecisi noktasına gelse de haddizatında mert, içi dışı bir, cesur bir adamdır. Zengin, itibarlı insanlarla yaşadığı çatışma da onun bu tabiatından kaynaklanır. Şahısları ve vakaları incelerken, Necip Fazıl'ın yüksek tabakadan insanlara tenkidini hissederiz. Bu tabakadan insanların tercih ettiği Akdeniz Yat Kulübü, daha küçük ve varlıksız insanların uğrak yeri tripolara göre daha temiz bir çevre görünümündedir. Fakat Naci

[313] Kısakürek, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, s.27.

ve onun yüksek tabakadan müşterileri kibar, nezaket sahibi gözükseler de iç âlemlerinde hile, entrika peşinde; acımasızlık içindedirler. Parmaksız Salih, Sülün Ahmet, Semra gibi kişiler daha alt gelir seviyesinden olup batakhane hayatı içinde yine de mertlik, sözünde durmak, vicdan sahibi olmak gibi yitirilmemiş bazı değerleri muhafaza eden tiplerdir. Yüce gönüllü kişiler, üst tabakadan değil, yoksul ve itibarsız kişiler arasından çıkar. [314] Bu itibarla Necip Fazıl'ın orta ve alt tabakadan yana olduğunu söyleyebiliriz.

**Diğer Unsurlar**

Dört perdelik oyun üç farklı mekânda gelişir. Bunlardan ikisi kumarhane iken, diğeri Yusuf'un köşküdür. Kumarhanelerden birisi Salih'in işlettiği tripodur.[315] Diğeri de Naci'nin işlettiği Akdeniz Yat Kulübü'dür. Oyunun bölümlerine bağlı olarak mekânlar:

1. Perde: Parmaksız Salih'in triposu
2. Perde: Yusuf'un Kadıköy-Mühürdar kıyılarındaki modern köşkü
3. Perde: Naci'nin müdürü olduğu Akdeniz Yat Kulübü
4. Perde: Yusuf'un Köşkü

Vakalar, bu mekânlarda geçer. Bunun yanında yazarın birçok kurmaca eserinde olduğu gibi bu piyeste de maneviyatın, güvenin adresi olarak Eyüp'e atıfta bulunulmuştur. Babası Mısır'a gitmeden önce beş yaşındaki Yusuf'u Eyüp'te güvenilir bir kadına teslim etmiştir.

Piyesteki perdelere göre değişen dekor oldukça teferruatlı ve şatafatlıdır. Hiçbir ayrıntıyı atlamayan kalabalık, gösterişli dekor anlayışı oyunun sahnelenmesinde kimi güçlüklere neden olacaktır. Ayrıca metin dışı açıklamalar, dekorun tasvirinden sonra okuyucuyu yoracak cinstendir. Aşağıya aldığımız dekor tasvirinden sonraki ikinci metin dışı açıklama, diğer piyeslerde de sıklıkla görülen bu tarz bölümleri örnekler niteliktedir:

---

[314] Sevda Şener, **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1999, s.87.

[315] Tripo (Fransızca tripot) kumarhane demektir. **Büyük Fransızca- Türkçe Sözlük**, Aday Yay., İstanbul, 1994.

"Salon, boy ışığını karartan sigara dumanları içinde… Cephe kısmının gerisindeki koridorun ışıkları pek keskin… Kapının arkasından geçen, fraklı, smokinli, erkekler ye tuvaletli kadınlar... Derinlerden boğuk bir cazbant sesi çeliyor. Hisli bir tango... Salon dolu... Oyun masasının ortasında, yüzü bize doğru Yabancı Krupye… Krupyenin sağında, göbekli ve kelli felli adam, onun altında kızıl saçlı ve güler yüzlü kadın... Ondan sonra masaya dayatılmış ve böylece o yerlerin meşgul olduğu belirtilmiş iki iskemle. Krupyenin sağında, kaytan bıyıklı ve tek gözlü züppe, onun altında pis bıyık ve gözlüklü erkek, onun altında kömür saçlı ve geçkin çehreli kadın, onun altında da çıplak kafan ve purolu tip... Kılıklar, frak, smokin, koyu renkli elbise, açık saçık kadın tuvaletleri vesaire... Masada, herkesin önünde bir yığın fiş ve para... Oyun masasının sağ ve sol kavisleri, ayakta oyunu görmek ve oynamak isteyen çeşit çeşit tiplerle dolu... Bunlar, cephe kapısının görünmesine engel olmayacak şekilde masanın etrafına kümelenmişler ve daimî bir hareket içindeler. Sağ ve sol ön plânlardaki koltuklar boş... Cephenin sağ yan köşesindeki küçük masada fiş memuru, gidip gelenlere fiş vermekte... Çıkan kâğıtlarla gaynot fişleri, masanın üstündeki hususî iki delikten atıldığı için Krupyenin önünde hiçbir şey yok... Sabo, kömür saçlı ve geçkin çehreli kadının önünde... Ön plânda ve masaya dayalı iki bos iskemlenin ilerisinde, ayakta, karşı karşıya Yusuf ve Fabrikatör Ali... Aralarında Naci beyefendi... Üçü de fraklı... Onlar konuşurken salondaki devamlı kaynaşma ve hareketler durmaz ve oyun masasında, hiçbir ses çıkmaksızın, sadece işaretlerle oyun faaliyeti yürür. Sağ on planda tek başına Sülün Ahmet... Sağ yan gerisinde masaya bakan Sülün Ahmet, smokinli...)"[316]

Orhan Okay, yazarın bu tarzını, muhteva ve şekil bütününün gerçekleşmesindeki titizliği ile izah eder: "Hemen bütün piyesleri, tiyatro tekniği açısından aşırı teferruata boğulmuş görünür. Gerçekten bu eserlerin metinlerinde, sahneye koyucuya (rejisöre) hiçbir yorum imkânı bırakmayan bir aksesuar, dekor, kostüm, ışık, ses tonu, jest ve mimik teferruatı dikkati çeker."[317] Necip Fazıl Kısakürek, tıpkı Bernard Shaw gibi sahne tarifleri ile ara açıklamalara ağırlık

[316] Kısakürek, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, s.61-62.
[317] Okay, **Necip Fazıl Kısakürek**, s.85.

vermiştir. Onun bu tavrıyla bir dramaturg görevini görmek gibi bir yol seçtiğini söylemek durumundayız.[318]

Piyesin dil ve üslubunda dikkatimizi çeken en belirgin husus, kumar ve o dünyanın insanlarına dair terminolojiyi kullanmasındaki yetkinliğidir. Sözgelimi bu dünyanın insanları "gelin alıcı"yı polis, "palamut"u da "dışarıda bir gürültü çıkarıp el çabukluğuyla iskambil kutusunu, düzme kâğıtların olduğu başka bir kutuyla yer değiştirme" manasına kullanılır. Metinde geçen Krupiye, tomban, tapi, bakara adötablo, mano, banko, pas, paslâmen, sabo vb. kelimeler kumar âlemine özgü terimlerdir.

Necip Fazıl, piyesin başlangıç ve bitişini aynı cümleyle gerçekleştirir. Cümle Salih'in iki farklı hadise için söylediği " Bana Haddehaneli Salih derler, nam-ı diğer Parmaksız Salih… Bizim sözümüz sözdür!" Kahraman, bu sözü başta Naci'yle tertipledikleri hileyi gerçekleştireceğine dair söylerken; piyesin sonunda ise, hayata tutunmasını istediği Yusuf'a gün doğmadan Allah'ın, kendisini kurtaracağı inancını ifade eder. Salih gerçekten değişmiştir, zira başta kumar için, sonda kurtuluş için söz veren yepyeni bir insana dönüşmüştür.

### 2.7. SİYAH PELERİNLİ ADAM

Tahlilini yapacağımız bu piyes, kahramanları ve muhtevasıyla diğerlerinden çok farklı bir hususiyete sahiptir, zira baştan sona paranormal nitelikteki vakaları kapsamaktadır. Oyun, bir şair ile değişik suretlere giren Şeytan'ın diyaloğu üzerine bina edilmiştir. Kur'an'da belirtildiği üzere Hz. Âdem'in yaratılmasıyla, meleklere ve İblis'e gelen, Âdem'e secde emri, hem insanoğlu hem de İblis için bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü insanoğlu için imtihan başlamış; İblis de küfre girmiş, Allah'ın huzurundan kovulmuştur. Fakat İblis'in isteğiyle, kıyamete kadar, insanları saptırma imkânı kendisine verilmiştir. O tarihten beri, insan ile şeytan arasındaki amansız mücadele devam edegelmiştir. Değişik kaynaklarda rastladığımız Şeytan'ın peygamberlerle ve bazı insanlarla diyaloğu, hep, insanı asli çizgisinden saptırmaya dönüktür. Bu tiyatro oyununda da aynı mücadelenin sahneye aktarılmış şeklini bulacağız. 1949'da yazılan bu piyes, ilk olarak 1964'te basılmıştır.

[318] Bernard Shaw'ın izlediği bu yöntem için bk. Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.49.

**Özet:** Genç bir şair, köhne bir pansiyon odasında yaşamaktadır. Dağınık odasında, masasına eğilmiş, çalışırken, kapı çalınır. Kapıyı çalan, siyah pelerinli bir adamdır. İçeri girdikten sonra bu adamın kim olduğu anlaşılır: Bu adam, İblis, yani Şeytan'dır. Şeytan, Şair'in mahrumiyet içinde bulunduğunu ona söyleyerek, kendisine tâbi olması durumunda para, şöhret ve kadın konusunda varlıklı hâle geleceğini vaat eder. Şair bunu kabul etmez, zira Şeytan'ın kendisine tâbi olmasıyla kasdı, onun Allah'ı inkâr etmesidir. Buna net bir şekilde "hayır" diyen Şair'e karşı Şeytan, elindeki mumu üfler ve etrafı zifiri karanlık kaplar. Şeytan, karanlığın içinde kaybolur, fakat Şair'in ortamı tekrar aydınlatmasıyla yatakta ince bir tül elbise içinde cazibeli bir kadın belirir. Bu kadın, Şeytan'ın suret değiştirmiş şeklidir. Kadın onu, kendisine davet eder, büyülü sözler sarf eder, fakat Şair nefsine yenilmemek için büyük gayret gösterir. Kadının ayartma çabası karşısında daha fazla dayanamaz ve Şair ona yönelir. Sarmaş dolaş oldukları esnada Kadın, bir başka ifade ile Şeytan, ondan, kendisinin hakikat, Allah'ın ise bir vehim olduğunu söylemesini ister. Bir aralık bunu söyleyecek gibi olan Şair, kendisini toparlar ve Kadın ile uygunsuz hareketler içinde bulunduğu esnada her şeyin vehim, O'nun (Allah'ın) hakikat olduğunu söyler. Şair, Kadın'a karşı zafiyetine rağmen, inkâra düşmez. Bu ilk yolu başaramayan Şeytan, bu defa bir Kambur suretine bürünür. Kambur, elindeki bir çanta dolusu elmasa karşılık, Şair'den, imana bürünmüş ruhunu ister. Kambur, Şair'in içinde bulunduğu maddi sefaleti bildiğinden, onun mahrumiyetini bazı örneklerle ifşa eder. Fakat Şair, onun hileli yaklaşımına yenilmez, yine imanını haykırıp elindeki şamdanı Kambur'un suratına fırlatır. Elmaslar yere saçılır, yine her tarafa karanlık hâkim olur. Ortamın aydınlanmasıyla, başarısız kalan Kambur'dan sonra, yerine bir iskelet peyda olur. İskelet, kendisini vehim ve sabit fikir olarak takdim eder, zira Şair'in zihnî sorunsalları olan bu olgular, onun en büyük açmazlarındandır. Şeytan'ın başka bir sureti olan İskelet, Şair'in en zayıf noktası olan lisan, mekân ve zaman mefhumlarının zihninde tam manasıyla çözümünü bulamamış birer meçhul oluşlarını kurcalar. Bununla beraber Şair, insanı acziyete düşüren bu dipsiz kuyulardan, daha önce, Allah'a iman ve teslimiyet ile kurtulduğundan, Şeytan'ın bu vesvesesine ve saldırılarına karşı, yine iman ederek selamete ulaşmayı dener. İskelet, onun inkârı karşısında vaadini, "devlet ve hâkimiyet" iksiri olarak ilan eder. Şair, kendisini zorlayan bu teklife de "Hayır!" demeyi başarır ve koşarak odasındaki Kur'an-ı

Kerim'e kapanır. Bu son hamle, İskelet'in, yani Şeytan'ın ellerini kırar ve bu hâl üzere Şeytan orayı terk eder. Şair, gözyaşları içinde, elindeki Kur'an'a hitaben "Ölen ninemin yastığı altında bulduğum miras! Tükenmeyeceksin!" diyerek girdiği mücadeleden zaferle ayrılmanın huzurunu duyar.

**Şahıs Kadrosu**

Siyah Pelerinli Adam, yazarın piyesleri içinde, şahıs kadrosu bakımından en dar kadroya sahip olanıdır. Oyunun başkahramanı Şair'dir. Karşısındaki ise; Kadın, Kambur ve İskelet suretlerine girse de hepsinde aynı varlık olan Şeytan'dır. Kısakürek'in neredeyse bütün kurmaca metinlerinde karşılaştığımız düalist yapı, bu eserde de fazlasıyla oyuna hâkim olmuştur.

Şair, Bir Adam Yaratmak'ın Hüsrev'i, Aynadaki Yalan'ın Naci'si, Ahşap Konak'ın Yüksel'i, Püf Noktası'nın Recep'i ve daha başka eserlerindeki başkahramanların benzeridir. Denilebilir ki Şair, Necip Fazıl Kısakürek'in ruh ikizidir. Çünkü onun dünyası, gündemi, zihindeki sorular, ontolojik arayışlarla Kısakürek'in, mürşidi Abdülhakim Arvasi ile tanışıp hayatına yeni bir rota çizdiği ilk dönemdeki hayatını aksettirmektedir. Fakir bir pansiyon odasındaki uzlete çekilen hâli, bekârlığı ile sanatkârın 1934-1940 yıllarındaki yaşantısını andırmaktadır. Şeytan'la diyaloğunda açığa çıkan hususiyetleri arasında, her şeyden önce muhkem bir imana sahip oluşu dikkate değerdir. Yine bu diyaloğun gerek "anlatma" yöntemi, gerekse "gösterme" yöntemiyle açığa çıkan bir Şair portresi vardır ki o da onun beşerî zaaflarla donanmış hâlidir. Necip Fazıl yaşantısıyla ve eserleriyle, sık sık, bir beşerin şaşabileceğini, günahkâr olabileceğini, fakat olmazsa olmazın "sarsılmaz iman" olduğunu dile getirmiştir. Püf Noktası'ndaki Recep'in hâli de büyük ölçüde böyledir. Recep, günahkârdır, fakat inanan biridir. Günahının cezası ferdî bir meseledir; onunla Rabb'i arasındadır. Ancak kişinin cemiyete karşı durumu farklıdır. Şair de beşerî zaaflarla yüklüdür, hırsla istemektedir; maddiyatı, hükmetmeyi, ideal kadınına ulaşmayı vs. Bir aralık, güzel bir kadına dönüşen Şeytan'ın bu çekici hâline kendini kaptırıp günaha doğru gider, fakat karşılığında imanını isteyen Kadın'a teslim olmaz. Şair, kompleks yapısıyla bir karakterdir.

Siyah Pelerinli Adam piyesi, şahıs kadrosunun niteliği itibarıyla bir karakter ile tipin mücadelesinin ürünüdür. Şeytan bir tiptir. İslam inanç esaslarında geçtiği üzere, İblis olarak melekler katında ilmi ve ibadetiyle makbul bir yerde iken, yaratılan yeni bir varlığın ilkine, Âdem'e, secde emrine itaat etmeyen isyankâr mahlûk tipinin ilk ve en büyük örneğidir. Ateşten yaratılmış, kat ettiği mesafeyle melekler âleminde bir yer edinmişken, gelen ilahî emre "İblis, 'ben ondan daha hayırlıyım. Beni ateşten yarattın, onu ise çamurdan yarattın' dedi."[319] Bu itibarla İblis, Kur'an'a dayalı bir çıkarımla ilk kıskanç, ilk muhteris, ilk asi, ilk günahkâr, ilk kibirli gibi belli başlı günahların ilklerinin failidir. İsyanı sonrasında İblis'in, Allah'ın huzurundan kovulup lanetlenmesinin hemen ardından Allah'tan, insanları saptırması için mühlet isteği kabul görmüştür. "Allah şöyle dedi: 'Öyle ise çık oradan (cennetten), çünkü sen kovuldun.' 'Şüphesiz benim lanetim hesap ve ceza gününe kadar senin üzerinedir.' İblis, 'Ey Rabbim! Öyle ise bana insanların diriltilecekleri güne kadar mühlet ver' dedi. Allah şöyle dedi: 'Sen o bilinen vakte (kıyamet gününe) kadar mühlet verilenlerdensin.' İblis, 'Senin şerefine andolsun ki, içlerinden ihlâslı kulların hariç, elbette onların hepsini azdıracağım' dedi. Allah şöyle dedi: 'İşte bu gerçektir. Ben de gerçeği söylüyorum:' 'Andolsun, cehennemi seninle ve onlardan sana uyanların hepsiyle dolduracağım.'"[320] Dolayısıyla Şeytan'ın Şair'e musallat oluşunda, bütün insanlara yönelik güttüğü saptırma cehdini görmekteyiz. "Tiyatromuzda soyut bir düşünceyi evrensel bir değeri simgeleyen tipler azdır."[321] tespitinde bulunan Sevda Şener'in sözünü ettiği soyut bir düşünceyi/gerçekliği simgeleyen tipin "Şeytan tipi" ile Siyah Pelerinli Adam'da sahneye taşındığını belirtmek istiyoruz.

Şeytan sahneye siyah bir pelerinle çıkar. Şeytan'ın Hz. Muhammed'le, Hz. Musa ile ve daha başka peygamber ve sıradan kişilerle görüştüğüne dair rivayetler bulunmakta; hepsinde de insan suretinde göründüğü bildirilmektedir. Şeytan'ın Şair'le buluşturulması da aynı çerçevede olmuş; paranormal nitelikte bu olayın belirli bir gerçeklik kurgusuna sahip olabilmesi için de kötülüğün zifiri karanlığından mülhem olarak ona siyah pelerin giydirilmiştir. Piyesin adı da bu paranormal varlığın

[319] **Kur'an-ı Kerim**, Sâd Suresi, 76. Ayet.
[321] **Kur'an-ı Kerim**, Sâd Suresi, 77-85. Ayetler.
[321] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.64.

dış görünüşünden gelmektedir. Şeytan, Şair'in karşısında ilk olarak siyah pelerinli hâliyle; sonra sırasıyla kadın, kambur, iskelet suretinde çıkmıştır. Kadın, Şair'in hayalini süsleyen en güzel şekle sahiptir. Şeytan, onun kadın zafiyetini kullanabilmek için herhangi bir güzeli değil de Şair'in güzellik tasavvuruna uygun birini teşhir etmeyi deneyecektir. Sözgelimi Kadın'ın elleri, Şair'in ömründe görmediği türden bir güzelliğe sahiptir. Kadından sonra beliren Kambur ise Şair'i avlamak istediği noktaya, maddi zenginliğe, göre fiziksel bir niteliğe sahiptir. Fiziken hiçbir cazip yönü yoktur, hatta Şair'in de tavsif ettiği biçimde "Şimdi de kambur bir Yahudi biçiminde karşıma çıkıyorsun!"[322] dediği kurnaz, paracı bir tüccara benzemektedir. Kambur'dan sonraki suret, bir iskelettir. Yazarın iskelet seçimi de diğerleri gibi bir gayeye dönüktür. Vehim ve sabit fikriyle avlanmak istenen Şair'in karşısına; insanı eriten, yakıcı azaba dönüşen vehim ve fikirlerin sağlıklı bir insanı ne hâle getirebileceğini çağrıştırması bakımından bir iskelet çıkarılır. İskelet'in yerine gayet sağlıklı, eksiksiz bir insan çıkarılsaydı, kuşkusuz aynı tesiri uyandırmazdı. Bütün bu fizikî tercihler bize, Egri'nin insanın üç boyutlu oluşuna muvazi, tiyatro kahramanlarının da aynı boyutlar hesaba katılarak oluşturulması gerektiğini hatırlatmaktadır.[323] Burada özellikle de insanın üç boyutundan fizikî ve psikolojik yönünün uyumu, esere dramatik açıdan zenginlik katmıştır.

### Çatışma-Fikir[324]

Piyesin olay örgüsüne şekil veren gerilim unsurları, dört temel çatışma alanı çerçevesinde gelişmiştir. Bunlardan ilki, kendi mütevazı pansiyon odasında fikir eksenli çalışmalarıyla başbaşayken, Şeytan'ın siyah pelerinli bir adam suretinde çıkagelmesi ile başlayan ilk büyük krizdir. Gelen varlığın Şeytan olduğunun anlaşılmasından sonra İblis, kendisinden bekleneni yapar, saptırma yollarına başvurur. Şair'in inkârına karşılık iki büyük vaadde bulunur: Birincisi, Şair'i boğazına kadar altına boğmak; ikincisi, Şair'e her şeye hükmetme iktidarını vermek. Kündeye getirici etkisi zayıf bu ilk hamle, başarısızlıkla sonuçlanır. Ardından, ikinci büyük

[322] Necip Fazıl Kısakürek, **Siyah Pelerinli Adam**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011, s.28.

[323] İnsanın üç boyutlu yapısı üzerine yazarın görüşleri için bk. Egri, **Piyes Yazma Sanatı,** s.41-52.

[324] Bu piyeste, çatışma ve fikir unsurları, diğer piyeslere kıyasla çok daha fazla iç içedir. Şair ile Şeytan arasındaki mücadele, eyleme dayalı olmaktan ziyade fikrîdir. Buradaki çatışma ve fikrin iç içeliği nedeniyle, bu iki iç başlığı bir arada almayı uygun gördük.

imtihan, kadınla imtihan, ikinci krizi başlatır. Ortadan kaybolan Siyah Pelerinli Adam, Şair'in muhayyilesini süsleyen çekici bir kadın görünümüne dönüşür. Kadın, onun yatağında uzanmış vaziyettedir. Baştan çıkarıcı kadın, bir erkek için en bilindik imtihan yollarındandır, zira "Şeytan Allahu Teâla'nın gönderdiği bütün peygamberleri kadınlarla helak etmeyi denemiştir."[325] Kadın şekline girmiş Şeytan, Allah'a iman eden Şair'i inkâra düşürmek istemektedir. O, her zaman tedricilik esasıyla hareket ettiğinden, ilk aşamadaki başarısızlığının hemen ardından, somut şekliyle güzel bir kadın suretine girer. Necip Fazıl'ın, eserin kurgusunu oluşturmada Kur'an'daki bazı kıssalar ile Kur'an dışında bazı rivayetlerden yararlandığı kanaatindeyiz.

Şair, Şeytan'ın süslediği güzel kadına yönelir, meselenin ahlaki tarafında kaybeder, ama imtihanın en can alıcı noktasını, imanını, muhafaza eder. Fakat Şeytan'ın istediği inkârdır ve bunu başaramadığından üçüncü adım gelir.

Şeytan'ın üçüncü adımıyla beliren üçüncü kriz, maddenin para boyutuyla gelişir. 12. asır İslam âlimlerinden İbnu'l Cevzi, "Şeytan'ın Hileleri" isimli eserinde, farklı statülerdeki insanlara İblis'in nasıl tesir ettiğini irdelemiş, "Şeytan'ın Şairlere Oyunu" başlığı altında, bu saptırıcı varlığın şairlerin genelde yoksul olmalarını kullanarak onları kadere isyana teşvik ettiğini ve başarılı da olduğunu belirtmiştir. Piyesin kahramanı Şair de fakirdir; günahları, zafiyetleri onu manen zayıf düşürmüştür. Ancak kalbindeki imanı onu kadere küsmekten alıkoymuştur. Nitekim Şeytan'ın kadın suretinden sonra paracı bir kambur (Yahudi) suretiyle belirmesi, aynı zafiyeti kullanılmaya matuftur. Elinde bir çanta dolusu mücevherat ile Şair'i iknaya çabalar. Elmaslara karşılık, ruhunu, yani imanını istemektedir. Aralarındaki diyalog çetin bir şekilde devam ederken, kararlılığını koruyan Şair, "Sayıların gide gide ulaşamayacağı kıymet, ufukların aka aka varamayacağı manzara, kitapların yığıla yığıla bütünleştiremeyeceği hakikat, Allah'tır, Allah!!!"[326] deyip elindeki şamdanı Kambur'a fırlatır. İlk karşılaşmadan itibaren mücadele uzadıkça Şair'in imanı

[325] İbnül Cevzi, Ebü'l Ferec, **Telbis'u İblis- Şeytan'ın Hileleri**, Kahraman Yay. İstanbul, 2002, s.45.

[326] Kısakürek, **Siyah Pelerinli Adam**, s.32.

muhkemleşir: “Şeytan, uzaklaş benden!... Zaafımı mıncıkladığın her noktamda bir hisar yükseltiyorsun!”[327] diyerek Şeytan'ı meyus hâle getirmeye çalışır.

Her defasında mağlup olan Şeytan, elindeki son kozu kullanır. Dördüncü çatışma alanı, bir final niteliğindedir, en çetinidir, zira Şair'in en zayıf noktasıdır. Şeytan; vehim ve sabit fikir silahıyla Şair'i kuşatır ki o, en zayıf noktasından vurulduğunu fark eder. Şair'e karakter özelliğini veren ayrıntı işte bu doruk noktada kendisini gösterir: Şair, Şeytan'a yalvarır, gözyaşları içinde kendisindeki bu zaafa dokunmamasını ister. Zayıf nokta; lisan, mekân ve zaman ve mefhumlarının zihninde çözümünü bulamamış meçhuller oluşudur. Vehim ve şüpheler de işte bu meçhullerin ona yüklediği mücerred acılardır ki hepsini de kuşatan çile, fikir çilesidir. Şeytan bu defa bir iskelet görünümünde belirip bu üç mefhumu (lisan, mekân, zaman) kendisinin ona birer oyuncak gibi hediye ettiğini bildirir. Bunlardan ilki, lisanın oyuncağıdır. Bununla Şair, gittikçe açılan bir ufka, peçesi düşen bir sonsuzluğa, onun arkasındaki mutlak hakikat iklimlerine yol bulmak istemişti. İskelet, onun bu cehdinin sonuçsuz kalacağını, zira lisanın imkânlarıyla mutlak hakikat iklimlerine gidemeyeceği iddiasındadır. Bu sebeple de İskelet'in (Şeytan'ın) indinde minare birdenbire tersine dönüp kuyu olmuştur. Bu diyalogda Şair, ona bir itirazda bulunmaz. Burada Şeytan'a has bir özelliği yine hatırlatmak gerekir ki bu da onun insanın içine, kan yollarına kadar nüfuz edebilme özelliğinin Allah tarafından kendisine verilmiş olmasıdır. Hz. Peygamber, zevcesi Safiye ile açık bir mekânda konuşurken buna şahit olan iki sahabeye, konuştuğu kişinin kendi hanımı olduğuna dair izahta bulunmuş ve eklemiştir: “Şeytan kanın dolaştığı gibi insanda dolaşır. Kalbinize kötü bir düşüncenin gelmesinden korktuğum.”[328] Bu izahta mezkûr varlığın, insanın içine nüfuz edebilme özelliğini öğrenmiş bulunuyoruz.

İkinci oyuncak mekânınkidir. Bu oyuncağı Şair'e verişini Şeytan, tekrir sanatı ile anlatır: “Bu oyuncak, parmaklarını öyle bir dişleyişle dişledi ki ebedlerin ebedindeki basamakta açılan ebed kapısının ebedler boyunca perdesini kaldırdığı ebed yolunda, ebedlerce her ân yükselen bir çığlıkla bağırmaktan başka çaren kalmadığını sandın!"[329] Mekânın vehmini Şair'e kendisinin aşıladığını belirten

[327] Kısakürek, **Siyah Pelerinli Adam**, s.33.
[328] Müslim, Selam, 8.
[329] Kısakürek, **Siyah Pelerinli Adam**, s.35.

Şeytan, ona, mekâna dair hakikati, belki de kendisinin de bilmediği hakikati, açıklamaz. Hatta mekân ve mesafe mefhumunun korkunç akrebin terinden daha acı bir vehim olduğunu belirterek Şair'in vehminin kesafetini daha da arttırmaya çalışır. Necip Fazıl'ın "Çile" şiirinin, esasen Siyah Pelerinli Adam piyesindeki muhtevayla çok yakından ilgisi vardır. Şair'in zafiyet noktalarını iyi bilen Şeytan, onun bu tarafını kullanarak kündeye getirmeye çalışmaktadır. Şiirden seçtiğimiz aşağıdaki dörtlükler, Şeytan'ın sözünü ettiği oyuncakların Şair'de yol açtığı vehimlere işaret etmektedir:

Ensemin örsünde bir demir balyoz,
Kapandım yatağa son çare diye.
Bir kanlı şafakta, bana çil horoz,
Yepyeni bir dünya etti hediye.

Bu nasıl bir dünya hikâyesi zor;
Mekânı bir satıh, zamanı vehim.
Bütün bir kâinat muşamba dekor,
Bütün bir insanlık yalana teslim.

Nesin sen, hakikat olsan da çekil!
Yetiş körlük, yetiş, takma gözde cam!
Otursun yerine bende her şekil;
Vatanım, sevgilim, dostum ve hocam!
(…)
Aylarca gezindim, yıkık ve şaşkın,
Benliğim bir kazan ve aklım kepçe.
Deliler köyünden bir menzil aşkın,
Her fikir içimde bir çift kelepçe.

Niçin küçülüyor eşya uzakta?
Gözsüz görüyorum rüyada, nasıl?
Zamanın raksı ne, bir yuvarlakta?
Sonum varmış, onu öğrensem asıl?

Bir fikir ki, sıcak yarada kezzap,
Bir fikir ki, beyin zarında sülük.
Selâm, selâm sana haşmetli azap;
Yandıkça gelişen tılsımlı kütük.[330]

Şair'in yukarıdaki ikinci dörtlükte sorduğu "Niçin küçülüyor eşya uzakta?" sorusunu Şeytan bu piyeste, bir zamanlar Şair'in de sorduğunu ona hatırlatır. Cevabını alamadığı soruları ve bir azaba dönüşen fikir çilesiyle Şair, elbette ki Necip Fazıl'ın küçüklüğünden ve bohem yıllarındaki tecrübelerinin ortaya çıkardığı piyes kahramandır.

Buna ilave olarak Kısakürek'in "Çile" şiirinde nazma döküp "Evet, her şey bende bir gizli düğüm/ Ne ölüm terleri döktüm, nelerden/ Dibi yok göklerden yeter ürktüğüm/ Yetişir çektiğim mesafelerden!"[331] şeklinde ifade ettiği çilesi, Şair'in de ızdırabıdır. Buna karşılık Şeytan, ondan Allah'ı inkâr etmesi karşılığında mekân ve mesafe tılsımını çözeceği vaadinde bulunur. Şair'in başbaşa kaldığı bu çetin imtihan, bununla sınırlı kalmaz. Sıra "zaman" bahsine gelir. İşte bu aşamada şair acınacak bir vaziyet içine girer. Ondan, kendisine acımasını, bu konuyu açmamasını ister. Zira bu, dipsiz bir kuyudur, hepsinden en çok bu kuyu onu korkutmaktadır. İskelet suretine giren Şeytan, onu öyle sarsar ki Şair hıçkırıklarla ağlamaya başlar. Kısakürek, İskelet'in sarf ettiği zamana dair yorumları, zaten fazlasıyla birer sorunsal hâlinde zihninde ele almıştır: "Bizzat ben, çektiğim çile ile hakikaten cinnetin ilerisinde bir âlemi zaman vehmi içerisinde yaşadım."[332] Bu cinnet hâlini, varlık-yokluk mefhumlarına tasavvufun getirdiği izahlar vasıtasıyla aşabilmiştir. Nitekim bu piyeste de Şair, her şeyin yok olduğunu, yalnız Allah'ın kaldığını haykırarak, her an yok eden ve her an var eden Allah'ın, zamanı da bu şekilde bir varlık ve bir yokluğun üst üste gelmesi ve birbirini takip etme hadisesi olarak var ettiğini tebarüz ettirmek istemiştir.[333]

---

[330] Kısakürek, "Çile", **Çile**, s.17-18.
[331] Kısakürek, "Çile", **Çile**, s.18.
[332] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.164.
[333] Burada aktardığımız zaman yorumu yazarın Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu eserindenalınmadır. Siyah Pelerinli Adam'daki Şairin zaman tasavvuru da bu istikamettedir. bk. Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, s.164-65.

Şair'in kararlı duruşu karşısında Şeytan biri vaad, diğeri tehdit içerikli cebindeki iki şişeye sözü getirir. Eğer Allah'a imanı terk ederse ona vaad ettiği, devlet ve hâkimiyet iksiridir. İskelet'in teklifini kabul ederse, devlet ve hâkimiyet iksiriyle cemiyeti istediği nizama sokma salahiyetini elde edecektir. Fakat Şair, bu oyuna gelmez ve İskelet hemen "vehim ve sabit fikirleri" içeren ikinci şişeyi açma tehdidini savurur. Şair, buna karşı son ve kati hamlesini yaparak odasındaki çekmecenin içinde bulunan Kur'an mushafını çıkarır ve üzerine kapanır. Onun Kur'an'a sığınışı ile İskelet'in yani Şeytan'ın elleri kırılır ve zafer, imanında sebat eden Şair'in olur. Zira mushafı eline aldıktan sonra Şeytan'a hitaben sözleri karşısında düşmanın yapabileceği hiçbir şey kalmamıştır. Kendisine sığınılan Kur'an-ı Kerim, bu gerçeği özlü bir şekilde ifade etmektedir: "Gerçek şu ki; şeytanın, inanan ve yalnız Rablerine tevekkül eden kimseler üzerinde bir hâkimiyeti yoktur."[334]

Yazar; şahıs ve varlık kadrosunda sadece iki unsur ile oluşan oyundaki muhtemel sıkıcılığı, çatışma unsurlarını yükselen gerilimlerle örgüleyerek aşmayı başarmıştır. Her yeni gelen kriz ve doruk nokta, bir öncekinden daha büyük şiddete sahip bulunduğundan, tek perdelik ve sadece iki varlıktan mürekkep bu tiyatro oyunu, baştan sona kadar ilgi kesintisi olmaksızın yürüyebilmiştir. Şairin zihninde en girift bilmece hâlini alan "zaman" mefhumunun, Şeytan'ın elinde bir koz olarak en sona bırakılması ve gelişim esnasında Şair'in hiç olmadığı kadar zayıf düşüp hıçkırıklarla ağlaması bu türden gerilim planlaması olarak dikkat çekmektedir.

**Diğer Unsurlar**

Şeytan, Şair'le olan diyaloğunda, sırayla denediği her saptırma girişiminde başarısızlığa uğradıkça ortam karanlıklaşır -mum söner- sonra tekrar aydınlanır. Ortamın aydınlanması icap eder, çünkü mahlûklar sınıfında bir cinnî olan İblis, tıpkı diğer cinler gibi insanları görmekte, fakat insanlar bu varlıkları görememektedir. Kambur suretinden İskelet suretine geçişteki karanlık ortamda, Şair "Karanlıkta görünmek iktidarında değil misin?" diye sorarken, Şeytan da ona "Sen görünmek iktidarında değilsin! Dur, bari ben yakayım bu mumu!"[335] karşılığıyla bu iki varlığın mahiyet farklılığını aşikâr etmiş olur. Bunun yanında "Simgeci tiyatro anlayışı"nın

[334] **Kur'an-ı Kerim**, Nahl Suresi, 99. Ayet.
[335] Kısakürek, **Siyah Pelerinli Adam**, s.34.

soyut ve düşsel olanı görünen gerçeğe tercih etmesiyle sahne anlayışında da bir değişime gidilmiştir. Simgecilerin gizemli olanı yansıtmak gayesiyle başvurdukları ışıklandırma şekillerine benzer bir uygulamayı Siyah Pelerinli Adam'da da bulmaktayız. Bir insanın insan dışı bir varlıkla buluşmasını, okuyucu/izleyicide muhtevaya uygun imajinasyon oluşturabilmek için yazar, şamdandaki mumla sahneyi aydınlatma yolunu yeğlemiştir. Kuşkusuz, klasik sahne ışıklandırması, piyesin omurgasını teşkil eden paranormal hadiseyi aynı etkide aksettirmeye muvaffak olamazdı.

Şair'in mekânını "fakir bir pansiyon odası" şeklinde tavsif eden yazar, içindeki eşyaları da aynı nispette sade, basit, köhne olarak vasıflandırmıştır. Bu mekân çiziminde yazar, Şair'i maddi zenginlik ve refahtan uzak, garip bir insan şekliyle sunmak istemiştir. Bununla beraber zihin dünyasıyla fışkırmaya hazır bir insanın istikbal vaad etmesi cihetinden Şeytan, onun bu yöndeki muhtemel zaaflarını kullanmak maksadıyla bu vasıfta, böyle bir mekândaki kişiye musallat olur.

Siyah Pelerinli Adam, oyundaki zaman bakımından Klasik tiyatrodaki "üç birlik"[336] kuralıyla benzerlik gösterir. Klasik tiyatroda da kabul gördüğü üzere sahnedeki oyun süresinin yirmi dört saati geçmemesine benzer bir zaman kurgusu, Siyah Pelerinli Adam'da yaklaşık kırk dakika süren bir dramatik zaman gelişimiyle sunulmuştur.

### 2.8. AHŞAP KONAK [337]

Üç neslin bir arada yaşadığı ahşap konak, nesiller arasındaki gerilimli ve çatışmalı ilişkiler ağı içinde, trajikomik hadiselere bağrında yer veren bir mekândır. Üç kattan oluşan konağın her katı, sembolik bir anlama sahiptir. Birinci kat yirmi beşli yaşlardaki Aysel ve ağabeyi Yüksel'in, orta kat anneleri Belkıs'ın, üçüncü kat da yetmişli yaşlardaki Recai ve karısı Hacer'in mekânıdır. Birinci kat, Aysel ve ağabeyinin mazinin ruh kökünden uzak, Batılı hayat tarzının sefih arkadaşlarıyla

[336] "Üç Birlik Kuralı: Üç birlik kuralına göre bir tragedyanın kabul görebilmesinin baş koşulu, eylem, zaman ve yer birliğine uymasıdır. Burada, zaman birliği, dramatik eylemin bir günü aşmaması; yer birliği, eylemin tek yer içinde geçmesi, yer değişimi olmaması; eylem birliği yan ve ikili olay örgülerin olmaması, tek çizgili, kesintisiz trajik eylemin tek bir kahraman ekseninde dönmesi gerektiğini gösterir." Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2004, s.203.

[337] Necip Fazıl Kısakürek, **Ahşap Konak**, Büyük Doğu Yay., 12.bs. İstanbul, 2011.

buluşmasına; orta kat da Belkıs'ın orta yaştaki arkadaşlarıyla kumar, morfin gibi iptilaların tükettiği köprü nesle mekân olur. Piyes; Aysel, Yüksel ve Aysel'in nişanlısı Tekin ile onların arkadaşlarının her zamanki buluşmalarından biri ile başlar.

**Özet:** Güzel sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümünde yüksek tahsilini sürdüren Yüksel, kendisine verilen "konak maketi" çalışmasını manası ve nesil tahlilleriyle misafir arkadaş grubuna anlatır. Maket, ahşap konağın aynısıdır. Grup; şakalar, kahkahalar ve fikir eksenli münakaşalarla eğlenmektedir. Münakaşaların tetikleyicisi Yüksel'dir, çünkü yakın zaman içinde bir değişimi yaşamaya başlamıştır. Eyüp'te tanıştığı dindar bir aktar vasıtasıyla dine yönelir, ayrıca onun kızına duyduğu aşk, onu büsbütün Doğu medeniyeti tasavvuruna yaklaştırır. Gruptakiler, Yüksel'i kızdırmak için bir plan tertiplerler. Bir kız, aktarın kızını temsilen tesettüre bürünür ve bu suretle grup, kahkahaya boğulur. Ardından dansa geçerler. Bu esnada, Yüksel'in daveti üzerine aktar, konağa gelir, yaşananları ibretle izler ve orayı terk eder. Aktarı, sadece Birinci Genç Kız fark eder, narayı basar. Yüksel, aktara yetişir ve ondan özür diler. Gürültüyü duyan Recai, aşağı kata inip gençlerle bir nesil çatışmasını havi münakaşaya girer. Bu tarz çatışmalar sürekli yaşanır. Bir üst kata çıkan Recai, arkadaşlarıyla kumar oynayan kızı Belkıs'a çatar. Münakaşanın sonunda ağlamaya başlayan Belkıs'ın yanına müstakbel damadı Tekin gelir. Münakaşayla birlikte Belkıs'ın arkadaşları konağı terk eder, Recai de kendi odasına çıkar. Baş başa kalan Tekin, Belkıs'a her zaman olduğu gibi bu sefer de konağın satılması gerektiğini söyler. Tekin hem nişanlısı Aysel hem de Aysel'in annesi Belkıs'la ilişki yaşamaktadır. Tekin her ikisini de kandırmakta olup asıl gayesi konağın üzerine konmaktır. Kafasındaki gizli planı Belkıs'a bildirerek ondan, her gün annesi Hacer'e yaptığı iğneyi, öldürücü bir usulle yapmasını ister. Başta, annesinin katili olmayacağını söyleyip planı reddeden Belkıs, âşığı olduğu Tekin'e teslim olur ve bunu yapacağını söyler. Konağın tapusu, Hacer'in üzerinedir; onun ölümüyle mülkün Belkıs'a kalacağı umudu içindedirler. Bu plandan ve hatta konağın satışı meselesinden habersiz olan Aysel; annesiyle Tekin'in yakın münasebetinden, gizli konuşmalarından rahatsızdır, zira o, Tekin'in nişanlısı olup ondan hamiledir. Konağın satılması için çırpınan Belkıs'ın ısrarından bunalan Recai, bir sabah, hanımı Hacer ve torunu Yüksel'le notere giderek tapuyu Hacer'in üzerinden alır Yüksel'in üzerine geçirir. Çünkü Yüksel, tercihini, sefih Batılı yaşam tarzındaki gruptan yana değil,

büyükbabası Recai ve büyükannesi Hacer'den yana koymuştur. Noterden sonra, Eyüp'teki aktarın evine tanışmaya giderler. Gayeleri, Yüksel ile aktarın kızı Emine'yi evlendirmektir. Bu yorucu günün akşamında Recai, herkesi üçüncü kata davet eder. Günlerdir bir sır gibi saklayıp gerçekleştirdiği planını, konağın Yüksel'in üzerine geçirilişini, herkese ilan edecektir ve bu şekilde diğerlerinin bütün hamleleri boşa çıkacaktır. Recai'nin bu gelişmeyi ilan etmesiyle Hacer'e, Belkıs tarafından yapılacak öldürme maksatlı iğne, aynı akşama denk gelir. Büyükbabası Aysel'e zarfı uzatıp içindekini okumasını ister. Belkıs da iğneyi yapmak üzere iç odaya girer. Aysel, şaşkınlıkla annesine seslenerek konağın Yüksel'in üzerine geçirildiğini haykırır. Tekin, kendisini bir an kaybederek Belkıs'a ismiyle hitap eder ve iğneyi yapmamasını ihtar eder. Belkıs iğneyi durdurur, fakat bu mizansen Recai'nin gözünden kaçmaz; kızının öldürmeye kast ettiğini söyler. Kalabalık, bu gergin hava içinde dağılır. Ertesi gün Recai, Belkıs'ın boş iğneyle damara hava sıkmasının beyinde damar tıkanıklığına ve dolayısıyla ölüme sebebiyet vereceğini bir doktordan tıbben de teyit ettirir. Tekin-Belkıs-Aysel üçlüsü karşı atağa geçer, doktordan Aysel'in hamile olduğuna dair sahte rapor alırlar, zira Aysel gerçekte hamile değildir. İki tarafın hemen ertesi günkü karşılaşmasında bu rapor bir silah gibi kullanılarak konağın Aysel üzerine yapılması, hiç olmazsa yarı yarıya yapılması gerektiği söylenir. Bu manzaradaki çirkinliğe daha fazla dayanamayan Hacer, konağın onlara devrini ister. Önce Yüksel, sonra da çaresiz Recai de bu fikre destek vererek Eyüp'e aktarın evine taşınmada mutabık kalırlar. Konaktan ayrıldıktan sonra Recai tarihi eser kıymetindeki konak levhasını, Yüksel de maketini almak maksadıyla, birbirlerinden habersiz olarak, tekrar konağa dönerler. Orta kata çıkan Recai, karşılaştığı manzara karşısında dehşete düşer. Belkıs, konağın devir meselesinin şerefine ilk defa Tekin ve Aysel'e morfin enjekte etmiş, her üçü de morfinin tesiriyle sızıp kalmışlardır. İlk önce Aysel, sonra da Tekin kendinden geçer, Belkıs da başını Tekin'in göğsüne dayamış, Tekin'e asıl kendisinin hamile olduğu türünden içindeki ufuneti bir bir söyler. Bu sözleri işiten ve her üçünü dip dibe sızmış olarak gören Recai, aşağı kata iner ve bir gaz tenekesiyle yukarı yönelir. O esnada Yüksel'in de birinci katta olduğunu görür. Yukarıdaki manzaradan habersiz Yüksel, büyükbabasının konağı yakmasına engel olmak ister. Heyecanın dorukta olduğu bir diyalog içinde büyükbaba, torununu dinlemez yukarı çıkıp konağı içindekilerle

beraber ateşe verir. Recai Yüksel'i oradan uzaklaştırır ve levhayı da yukarıdan alevlere rağmen indirip aşağı bırakır. Yüksel levhayı alıp konağa girer ama alevlere mukavemet edemez. Oyun, trajik bir sonla, Yüksel dışında, hepsinin ölümüyle sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

"Diyebilirim ki, piyeslerimin içinde en sevdiğimdir; eğer ben piyesten anlıyorsam."[338] sözleriyle Ahşap Konak'ı, bütün tiyatro oyunları içinde çok özel bir yere oturtan Necip Fazıl; Tohum ve Bir Adam Yaratmak'ı oynayan Muhsin Ertuğrul'a piyesin metnini göndermiş, ondan bu piyeste de oynamasını istemiştir. Teklifi nezaketle kabul ettiğini bildiren Muhsin Ertuğrul'dan ses seda çıkmamış. Gönderdiği biriyle eseri aldıran Kısakürek'i, uzun zaman sonra Ertuğrul telefonla aramış ve görüşme talep etmiştir. Kısakürek'in aktardığı görüşmenin içeriği şu şekildedir:

"- Beni sen ne zannedersen et; benim için sen ne yapmış olursan ol, -çünkü ağır yazılar yazdım- seni tek Türk tiyatro muharriri kabul ediyorum! Niçin yazmıyorsun?..

'Evvelâ Ahşap Konak'ın hesabını ver!' Dedim.

Bana dedi ki, 'Ben ondaki binaya, çatıya, kuruluşa ve söz kıymetine ve vak'aya hiçbir eserde rastlamadım hayatımda… Fakat, açık konuşuyorum, ben bunu oynamam. Bu benim dâvama zıttır.'

Korktu; yeni nesiller indirir diye… Tiyatroda o da var. Evet… Hemen elimi uzattım, dedim ki:

- Elini sıkayım; çünkü sen halis olarak bütün mahrumluğunu, herşeyi söyleyen adamsın. Hiç olmazsa bana rol oynamıyorsun!.."[339]

Muhsin Ertuğrul'un istediği, sanat kaygısını davasının önüne koymasıydı. Fakat şunu da söylemek gerekir ki tahlilde de görüleceği üzere bir şaheser çapındaki Ahşap Konak ve genelde Necip Fazıl'ın bütün eserlerine Türk tiyatrosunun kapadığı kapılar, onun ideolojisinden kaynaklanmaktadır: "İslami tarafımız, yakında bakkala

[338] Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, s.52.
[339] Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, s.52-53

da sirayet etmeye hazır bulunan bu tarafımız tiyatro eserimizin bütün üstünlüğünün takdirine rağmen oynanılmasına manidir. Ve bununla biz iftihar ediyoruz."[340]

Necip Fazıl, Ahşap Konak'ta vakanın, yirminci asrın ikinci yarısı başlarında İstanbul'da geçtiğini, oyun metninden hemen önce kaydetmiştir. 1950'li yılların İstanbul'unu aksettiren piyes, baştan sona toplumsal meselelerin odağındaki aile içi nesil çatışmalarını ihtiva etmektedir. Yazar, dönemin Türkiye'sinde, bir kültürden diğerine geçişin sancılı vakalarını, dikkat çekici yaşantı örnekleriyle sunmuştur. Avrupalı tiyatrocu Henrich Laube'in de belirtiği üzere "Tiyatro, kendi çağında gerçekten yaşayanı göstermekle sorumludur."[341] Kısakürek'in, Ahşap Konak'la, tiyatronun bu sorumluluğunu büyük ölçüde yerine getirdiğini söylemek durumundayız. Toplumsal değişimin nesiller üzerindeki tesirini gösterirken, üç nesil ve iki karşıt taraf çizmiştir. Konak merkezli çizilen nesil ve taraflar içinde Yüksel'in pozisyonunda, oyunun en başında bir değişim göze çarpar. Yüksel, Aysel'le birlikte genç neslin birer ferdiyken, oyunun başladığı düşünülen zamanından kısa bir süre önce çok köklü bir değişim içine girer. Dolayısıyla Yüksel, bir genç olarak Aysel, Tekin ve onların diğer arkadaşlarından kopar, bu genç neslin dindar bir ferdi olarak ayrı bir yerde konumlanır. Köprü nesil, Belkıs'ın şahsında, ellili yaşları kapsar. Aile içinde bu neslin tek ferdidir, fakat biz onu kumardaki arkadaşları/ yaşıtları ile birlikte düşünüyoruz. Yaşlı nesil, yetmiş beş yaşındaki Recai ile altmış altı yaşındaki Hacer'in içinde bulunduğu yetmişliklerdir. Gelen yeni zaman ve toplumun ızdıraba sürüklediği eskinin bağlıları olan yaşlı nesildir. Bununla beraber, konakta düşünce-yaşayış tarzı ekseninde oluşan iki tarafın mücadelesine tanık oluruz. Manevi değerlerin ve dolayısıyla ruhun savunucusu yaşlı nesil ve onlara katılan Yüksel, çatışmanın bir tarafını; Batılı değerlerle desteklenen sefih yaşantının ve dolayısıyla maddenin esiri Belkıs, Tekin ve Aysel de diğer tarafını oluşturur. Piyes, bu iki tarafın mücadelesi üzerine bina edilmiştir.

Şahıs kadrosu içinde çatışmaların yönünü belirleyen itici güç konumundaki Recai, soylu bir aileden gelen emekli büyükelçidir. Oyundaki diyaloglardan anlaşıldığı üzere okumuş, güngörmüş bir aydındır. Yaşına rağmen hafızası güçlü, hazırcevap, fikir yönüyle çok çevik bir mücadele adamıdır. Oyun boyunca onu, en

[340] Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, s.53.
[341] Nutku, **Dram Sanatı**, s.22

çetin harp meydanında savaşa hazır, korkusuz bir nefer görünümüyle takip ederiz. Verdiği cevaplar, yaptığı analizlerle hasmını yere serebilen bir kudrete sahiptir. Sinsi ve zeki biri olan Tekin'e haddini bildiren de odur. Doğu'nun yılmaz savunucusu olup, Batı medeniyetini, bütün tezatları ve haktan uzak oluşuyla gayet iyi tanımaktadır. Recai'nin en büyük gayesi konağın, geçmişten tevarüs eden ruhunu yaşatmak ve emin ellere teslim etmektir, yoksa onun hesabı maddi değildir. Recai, yaşına rağmen büyük bir dikkat duyarlılığına sahiptir. Tekin'in Belkıs'a iğne yapmamasını ihtar eden seslenişi, onun gözünden kaçmaz; bu işte bir planın varlığını sezer. Ayrıca Tekin ile Belkıs'ın gizli ilişkisini de sezmiştir. Necip Fazıl'ın benimsediği kahramanlar, yüksek idrak melekesine sahip, hazırcevap, uyanık şahıslardır. Bu tarz kahramanlar, agorada muarızlarıyla hesaplaşan Necip Fazıl'a çokça benzemektedirler.

Doğulu ruh dünyasının bir diğer mühim kahramanı yirmi dört yaşındaki Yüksel'dir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin "mimari" bölümünde okumaktadır. İmtihan maksatlı, kendisine maket ödevi verilmiş, o da ahşap konağın maketini yapmıştır. Yüksel, Eyüp'te tanıştığı aktardan edindikleri, büyükbabası Recai'den kendisine tevarüs eden medeniyet tasavvuru ve bunlara ilave olarak aktarın kızına duyduğu aşk ile bir değişim yaşar. Piyesteki vakalar içinde Yüksel, bu değişimin hemen sonrasındaki istikametini bulmuş hâliyle yer almaktadır. O da büyükbabası gibi bir derdin sahibi olmaya başlamıştır. Her geçen gün biraz daha annesi Belkıs, kız kardeşi Aysel ve Tekin'den soğumakta, hatta tiksinmektedir. Zekâsının ona verdiği avantajla hazırcevaptır, fakat muarızlarını mağlup etmede Recai kadar etkili değildir. Bununla beraber bu gidişatıyla geleceğin ideal bir mukaddesatçı aydın modeli olmaya güçlü bir namzettir.

Maziden kopmuş, yeni dünya değerlerini benimseyen tarafın figürlerinden Belkıs, kırk yedi yaşında dul bir kadındır. İkinci kat kendisine tahsil edilmiş olup bu katı, yaşıtlarıyla kumar mekânına çevirmiştir. Yaşından dolayı kendisinden olgun bir kişilik beklenirken, kızının nişanlısıyla gizli bir aşk yaşayacak derecede alçalmış; etrafındakileri morfine alıştıracak derecede de iptilalarının esiri olmuştur. Yazar, Belkıs'ı, Recai'nin de ifade ettiği üzere, köprü nesilden biri olarak çizmiştir. Fakat Belkıs'ın tavırları, hayat tarzı dikkatle incelendiğinde, üçüncü nesilden olan Aysel, Tekin ve diğer gençlerden çok da farkının olmadığı görülecektir. Yaşının da verdiği

fiziki realiteyle daha az hareketli bir duruşa sahiptir, ancak bu onun ciddiyetinden değil, orta yaşlarda bulunmasından kaynaklıdır. Öz annesini para ve Tekin uğruna öldürecek kadar insani duygudan da uzaktır. Gerçi bunu kabullenmesi kolay olmaz, bunu isteyen Tekin'e direnir, fakat nihayetinde ona teslim olur. Onun başta direnmesi, Tekin tarafından romantik olduğu, realist davranamadığı şeklinde bir yoruma da sebep olur. Buna bir tespit de Aysel'den gelir. Son perdede artık konağa konan üçlüden Aysel, morfinin tesiriyle içindekileri ortaya dökerek annesine Tekin'e karşı birlik teklif eder. Teklife göre ikisi de Tekin'le ilişkisini sürdürecek, ama onunla oynayacaklardır. Belkıs "Yoo, ben senin neslinden değilim; bu kadarına gelemem!"[342] derken, Aysel tıpkı Tekin gibi "Gelemezsin ya; sen romantiksin, tango neslinden... Biz realistiz, çıplak gerçekçi... Twist kuşağı"[343] karşılığıyla iki nesil arasındaki romantik-realist farkına işaret eder. Fakat yukarıda değindiğimiz üzere iki pervasız çılgınlığı- morfine alıştırma ve anneyi katl girişimi- onun köprü nesli çok da iyi yansıtmadığını gösterir. Köprü nesil, eski kültüre bağlı mütedeyyin dede ve nine ile hiçbir değer tanımayan uçarı genç nesil arasında geçiş neslini ifade etmelidir. Bir parça eski nesilden; bir parça da yeni nesilden izler taşıyan bir bulamaç anlamına gelir. Oysa Belkıs'ın içine düştüğü durum yer yer üçüncü nesilden daha vahim bir konuma gelmeyi akla getirmektedir. Belkıs'ın dışında köprü nesil olarak tabir edilen ikinci nesilden başka bir figürün olmayışı, nesiller sıralamasında bu neslin iyi çizilemeyişine işaret eder. Bunun yanında çatışan tarafların, nesillerin gerilimli ilişkilerindeki başarı çizgisi bu noksanlığı, telafi etmektedir.

Ahlakça en alt derecede bulunan kişi Tekin'dir. İki meşgalesi vardır: Biri futbolculuk, diğeri emlakçılıktır. Oyunun başındaki bir diyalogda Yüksel'in ona hitaben "... akılsız sporcu! Allah sana bir şutunla tahta perdeleri deldirecek ayaklar verip kafanı ve dilini öyle cılızlaştırmış ki, sigara kâğıdı kadar ince bir fikir zarını delmene imkân yok."[344] türünden tahkir ifadelerini okurken aklımıza Canım İstanbul senaryo romanındaki "Bön Sporcu" ile benzerliği gelir. Fakat Tekin, sinsi biri olup ince planları tertipleyen bilen biri olarak karşımıza çıkar. Bu sebepten Bön Sporcu'dan farklıdır. Bunun yanında ana-kız iki kadınla aşk ilişkisi yaşaması, hiçbir

[342] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.108.
[343] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.108.
[344] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.15.

kültür ve medeniyet anlayışının tasvip etmeyeceği bir ilişki türüdür. Piyes sonlandığında dahi, onun Belkıs'la mı, Aysel'le mi olacağı ya da her ikisini de parayı kaptıktan sonra devre dışı bırakıp bırakmayacağını öngöremiyoruz. Dejenerasyonun tipik şahsiyetidir. Tek kaygısı paradır. Konak üzerindeki en büyük emeli, bu köklü yapıyı Belkıs vasıtasıyla Amerikalılara iki milyon lira karşılığında satmak ve paraya konmaktır. Futbolculuğuyla ilgili bir vakaya rastlanmaz. Bunda da iki ihtimal, göz önüne alınabilir. Ya önemsiz bir takımda futbolcu olup, asıl işi emlakçılık ve hile ile kazançtır. Ya da yazar sadece onun oyunundaki rolünü belirginleştirerek vakaya odaklanmak istemiştir.

Diğer figürlerden Aysel, özden kopuşta Belkıs ve Tekin'in gölgesinde kalır. Aslında Belkıs ve Tekin'in tezgâhıyla oyunun harcanan, kandırılan kişisidir. Büyükanne Hacer ise oyunun en zayıf, en zavallı kahramanıdır. Kendi köşesinde mütevekkil, ölümü beklemektedir. Recai, zamanında, bu konağa iç güveyi olarak geldiğinden konak Hacer'in üzerinedir. Bu yüzden diğer tarafın gayesi, onu ortadan kaldırmaktır. Bununla beraber Aysel'in, evin satışı meselesinde de, Hacer'in öldürülüşü meselesinde de bir dahli yoktur. Bütün ilişki ağları incelendiğinde Aysel'in bu kötülüklere "evet" evet diyecek kadar düşmediği çıkarımı yapılabilir. Hacer'in oyun içinde, kendi köşesindeki pasif kişiliği, bir yerde oyunun akışını değiştiren özne kişiliğe dönüşür. Konağı ısrarla isteyen Belkıs ve Tekin'in kötülükleri karşısında önce Yüksel'e sonra da Recai'ye bu mekânın onlara devrini ister. Bu isteği Yüksel ve akabinde de Recai onaylar; böylelikle okuyucu/izleyicinin tahmin edemeyeceği bir yön çizdirmiş olur.

Piyesin dejenere olmuş kahramanlarının ilişkileri tamamen hile, menfaat ve sahtelikler üzerine kurulmuştur. Genç neslin konak dışındaki şahısları olan Genç Şair, Birinci-İkinci-Üçüncü Genç Kızlar da bu genellemenin içine dâhil olan sefih tiplerdir.

Figüratif yapı bu şekilde incelendikten sonra oyunun "tipler" üzerine bina edildiği görülecektir. Bu itibarla Recai ile Yüksel oyunun "mefkûreci aydın tipi”ni temsil etmektedirler. Bu iki kahraman, her geçen zaman, dinden ve Anadolu kültüründen uzaklaşarak yozlaşmayı hız kesmez biçimde ileriye götüren karşı grubunu karşısına dikilen dirençli aydınlardır. Recai'de nispeten "karaktere" kayan

bazı özellikler yok değildir. Gelişen vakalar boyunca, hiçbir şekilde konağı diğerlerine kaptırmayacağını söylemesine rağmen, Hacer'in telkiniyle, beklenmedik bir kararla burayı züppe tiplere devretmeyi kabul etmesi ve sonra yine beklenmedik bir şekilde konağı kendisiyle birlikte ateşe vermesi, tipten karaktere geçiş hamlesi olarak görülebilir. Yazarın bu düzenleyişinde ağır basan Recai'nin tip özelliğidir.

Belkıs, Türk tiyatrosunda görülen "varlıklı züppe kadın tipi" ile "orta hâlli bencil kadın tipi"ni bir arada yansıtan bir tiptir. Sözgelimi orta hâlli bencil kadın "... kocasını sahte deli raporu ile akıl hastanesine kapattırmağı ve böylece tüm servetine el koymayı tasarlar."[345] iken Belkıs da Tekin'in sinsi planıyla kendi annesini öldürmeye kast eder. Aysel bu iki tipten "varlıklı züppe kadın tipi"ni yansıtır. Onun en büyük emeli, Tekin ile evlenip sefih bir hayat yaşamaktır. Tekin de Belkıs ve Aysel'e benzer şekilde "züppe erkek tipi"nin canlı bir örneğidir.

Necip Fazıl'ın, Ahşap Konak'ta devirleri ve nesil değişimlerini iyi tahlil etmiş biri olarak kahramanlarını da başarıyla çizdiğini belirtmek istiyoruz. Zira "İnsanını ve toplumunu tanımayan, olay ve durumları, insanlar arasındaki karşılıklı alışverişin ilginç yönlerini açıklayacak biçimde düzenleyemeyen tiyatro yazarı başarı sağlayamayacaktır."[346]

Daha önce de belirttiğimiz üzere oyundaki itici güç konumundaki Recai ile karşı taraftaki Tekin, savaştan kaçınmayan ve yılmayan kahramanlardır. Onlara eklemlenen diğer kahramanlar, oyunda çetin bir savaşa yol açarlar. Elde etmek istediği şeyde kararlılık gösteren güçlü kahramanlar, Egri'nin de işaret ettiği "büyük piyes"e zemin hazırlar: "Bütün büyük piyesleri gözden geçirin, o piyeslerde yer alan karakterlerin, sorunu çözümleme doğrultusunda amaçlarına ulaşıncaya ya da yenilinceye kadar savaştıklarını göreceksiniz."[347] Kısakürek'in Ahşap Konak'ta, tipleri çizmede büyük bir muvaffakiyete mazhar olduğunu söylemek gerekir.

### Çatışma

Oyun; dört perde ve dokuz tablo hâlinde teşekkül etmiştir. Birinci perde üç tablodan oluşmakta ve her tablo sırasıyla bir, iki ve üçüncü katlarda gelişen vakalarla

[345] Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.70.
[346] Şener**, Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.53.
[347] Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.92.

kurulmuştur. Birinci tabloya hâkim olan durağan çatışma, ikinci tablodan itibaren yerini gelişmeli çatışmaya bırakır. Oyunun sonuna kadar devam eden gelişmeli çatışma, çatışan tarafların her geçen vakit daha sert tonda bir çatışma içine girmeleriyle husule gelmiş; bu tarz bir çatışma oyuna büyük bir dinamizm kazandırmıştır. Bunun yanında birinci tablodan ikici tabloya geçiş, sahnedeki gösterim için neredeyse imkânsızdır. Yazarın takdir ettiği şekilde her kata ait farklı dekor düzenlemesi, ancak dönerli sahnelerde gerçekleştirilebilecek türdendir. Çünkü birinci tabloda mekân, ahşap konağın birinci katıdır. Bu kat Yüksel'in de tahlil ettiği üzere gençlerin, köklerine ve mazisine yabancı yeni neslindir. Recai gençlerin çıkardığı gürültü üzerine hiddetle birinci kata inip çatışmayı başlatmış ve akabinde Yüksel'le üst kata çıkmıştır. Birinci tablonun mekânı olan birinci kattan, ikinci tablonun mekânı olan ikinci kata geçmişlerdir. Perde kapanmadığından, bu geçiş oyunda belirtildiği şekliyle imkânsızdır. Eğer yazar, her kat için sade bir dekorla aynı sahne düzenlemesini düşünseydi, geçişlerde sorun yaşanmazdı; perde kapanmasa bile ışıkların sönmesi ile sahne, farklı katları gösterecek şekilde hazırlanmış olurdu. Ne var ki her üç katın dekoru birbirinden farklı şekilde teferruatlı bir seçimle düzenlenmiştir.

İkinci tablo, çatışmaların karşılıklı farklı taraflarca yoğun biçimde yaşandığı yapısal bölümüdür. Büyükbaba Recai'nin kızı, torunu ve misafirlerle yaşadığı çatışma, zihniyet farklığından kaynaklanır. Büyükbabanın safına katılan Yüksel de benzer bir çatışmayı kız kardeşi ve onun nişanlısı Tekin'le yaşamıştır. Diğer bir çatışma ise Belkıs-Tekin ve Tekin-Aysel arasında yaşanır. Ahlakça çok düşük bir derecede bulunan Tekin hem nişanlısı Aysel ile hem de müstakbel kayınvalidesi Belkıs ile aşk ilişkisi yaşamaktadır. Tekin'i paylaşamayan ana-kızın Tekin'le yaşadıkları çatışma hepsinin içine düştükleri ahlaki yozlaşmanın hangi boyutlara ulaştığını gösterir niteliktedir. Diğer bir çatışma alanı da maddi kaygıların açığa çıkardığı konağın satışı meselesidir. Belkıs, Tekin'in kışkırtmasıyla konağı satmak istemektedir. Çatışmanın diğer tarafı olan büyükbaba, kendisi ve hanımı Hacer yaşadığı müddetçe bu konağın satılmayacağını söylemektedir. Konak üzerinde hiçbir hakkı olmayan Tekin, bu ve benzeri tavırlarıyla şahıs kadrosunun en muhteris kişisi olarak temayüz eder. Onun bu şahsiyeti, oyundaki gerilimin yükselmesinde en büyük

âmile dönüşür. Konağın satışı meselesindeki belirsizlik ve ana-kızın Tekin'le aşk ilişkisindeki çekişmenin gölgesinde tablo sona erer.

Üçüncü tabloda, ölüme merdiven dayamış Hacer "Toprağın altı, bana gelinlik bir oda görünüyor. Uykumuz gelse artık; çekilsek yatak odamıza..."[348] sözleriyle bir önceki tabloda başlayan krizi devam ettirmiş olur. Hatırlayalım, Tekin, Belkıs'tan pervasızca annesini öldürmesini istemişti. Dolayısıyla Hacer, kendisine yönelik muhtemel bir kastın işaretini vermiş olur. Bu tabloda çatışma büyüyerek devam eder. Ayrıca Recai, gizli öldürme planını sezer gibi olur.

Necip Fazıl, gerilim unsurlarını Ahşap Konak'ta çok başarılı bir şekilde örgülemiştir. Birinci perdenin sonunda okuyucu/izleyici üç ayrı yükselerek büyüyen krizle baş başa bırakılmıştır:

1- Konağın satılıp satılmayacağı konusunda hangi taraf galip gelecek?

2- Tekin'in Belkıs ve kızı Aysel'le yaşadığı ilişki nasıl sonuçlanacak?

3- Piyesin temasını teşkil eden iki ayrı zihniyetin kavgasından kimler zaferle ayrılacak? Sadece bir ana çatışma unsuruyla birçok oyunun heyecanla yürüyüp başarı yakaladığını göz önüne aldığımızda, Ahşap Konak, üç ayrı çatışmayla bütün dikkatleri üzerine çeken bir piyes vasfını kazanarak övgüyü hak etmiştir.

Dördüncü tabloda, yürüyen çatışmaya yeni bir kriz eklenir. Recai, Hacer ve Yüksel sabahtan çıktıkları günün akşamında eve dönerler. Recai'nin elinde bir sır şeklinde sakladığı zarf dikkati çeker. Belkıs, Tekin ve Aysel'le birlikte okuyucu/ izleyici de merak içerisine girer. Bu zarfın içindeki nedir? Zarfın sırrı dört ve beşinci tablolarda ortaya çıkmaz ve bu suretle merak duygusu canlı tutulur. Sır, konağın tapusunun Yüksel'in üzerine geçirilmesidir.

Beşinci tablo, oyun boyunca birbirini kovalayan çatışmaların yüksek gerilimli olanlarından birini barındırmaktadır. (Dördüncü tabloda) uzun ve yorucu işlerini halledip konağa dönen maziye bağlı taraf ile karşı taraf arasında bir münakaşa başlar. Çözüme kavuşan küçük çaptaki kriz sonrası Tekin, bir tuhaflık gösterisinden söz eder. Kapalı anlatım niteliği taşıyan bu söz, beşinci tabloda anlamını bulur. Gençler

[348] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.41.

çılgınca dans ederken, kapı çalınır ve içeriye aktar tipinde bir adam ve kızı Emine tipinde bir kadın girer. Kurguyu fark edemeyen Belkıs ve Genç Şair, büyük bir dehşet hâlini yaşar, zira diğerleri oyundan haberdardır. Aktar tipiyle kızının gelişi krizi başlatır. Aktar tipiyle Belkıs'ın konuşması heyecanı arttırır; fakat bu oyunu dinî değerlere ve sonra da kendisine hakaret addeden Yüksel, çatışma mahalline gelip herkese bağırır. Bu da doruk noktadır. Aktar rolüne giren Genç Ressam'ın takma sakalını ve Emine rolündeki Genç Kız'ın sahte örtüsünü çekip atar. Recai'nin de hadiseye müdahil olur ve düalist tartışmaya dönüşen diyaloglar arasında fikir yüklü konuşmasının ardından herkesi üçüncü kata davet eder. Bu da çözümdür. En üst katta elindeki zarfın sırrını açıklayacaktır. Yazar tablolar boyunca devam eden bir merak unsuruyla oyuna estetik bir heyecan kazandırmıştır. Dikkat edilecek olursa, bahsini ettiğimiz kriz ve doruk noktanın ilk işaret fişeğini, Tekin, bir önceki tabloda "Onları tuhaflıklarına bırakalım da biz kendi tuhaflığımızı göstermeye bakalım."[349] sözüyle ateşlemiştir. Bu itibarla, oyunda yazarın kahramanlara söylettiği bazı sözlerin, ilerleyen sahnelerde yerini bulması, ince ve estetik bir planlamanın ürünüdür. Okuyucu/izleyicinin oyunu dikkatle takibi, bu incelikleri önceden sezip heyecanını arttırmasına da yarayacaktır.

Altıncı tabloda durağan giden vakalar, herkesin üçüncü katta toplanıp da zarftaki saklı şeyin ne olduğunu öğrendiği anda doruk noktaya ulaşır. Bununla beraber doruk noktanın daha da yükseldiği an, Belkıs'ın boş enjektörle Hacer'e iğneyi yapıp yapamayacağıdır. İç içe geçmiş İki doruk nokta ile okuyucu/izleyicide heyecan had safhaya çıkarılmıştır. Çakışan iki doruk noktada Tekin, konağın Yüksel'in üzerine yapıldığını duyar duymaz Belkıs'ı iğneyi vurmaktan alıkoymak maksadıyla, gayrı ihtiyari "Belkıs! Dur yapma!"[350] şeklinde bağırır. Bu seslenişi, onun Belkıs ile ilişkisini ele verir. Bu ve benzeri ayrıntılarla Necip Fazıl'ın, oyunlarının kurgusunda ince hesaplar yapabilen bir tiyatro yazarı olduğunu belirtmek istiyoruz. Boş bir enjektörün damara saplanıp havada sıkılmasının insan beyninde damar tıkanmasına ve dolayısıyla ölüme yol açacağı türünden tıbbi bir bilgi bu nevidendir. Bu teknik bilgiyi öğrenip Belkıs'a, annesini öldürmesi için, yaptırmaya çalışan Tekin'dir. Onun Belkıs'ı aniden durdurması ile planı sezen Recai, bu tıbbi detayı geceleyin bir

[349] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.58.
[350] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.83.

doktora teyit ettirmesiyle gerçeğin farkına varır. Dedektifliğe has iz sürüşler, Necip Fazıl'ın diğer kurmaca metinlerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Ahşap Konak tiyatro oyununun yoğunluklu çatışma hususiyeti, yedinci tabloda da devam eder. Bu yapısal bölümde çatışmanın ana merkezi konağın paylaşılamamasıdır. Bir önceki tabloda sorun, iyi düşünülmüş bir maverayla çözümlenmişti: Konağın yeni sahibi artık Yüksel idi. Fakat karşı taraf bunun peşini bırakmamaya ahdedip ellerindeki mühim bir kozu kullanmaya karar verirler. Bu çerçevede, herkesin huzurunda Aysel, büyükbabası Recai'ye Tekin'den hamile olduğunu söyleyerek konağa kendisinin de ortak edilmesi lazım geldiğinde ısrar eder. Çekilen kılıçlarda son sahne yaşanmaktadır. Tekin, Aysel'in hakkının verilmemesi durumunda kızlarının namusunun lekelendiğini bütün İstanbul'un duyacağı tehdidini savurur. Hacer, bütün bu yaşananların ruhunda açtığı yara nedeniyle, konağın onlara tamamen devredilmesini ister. Yüksel ve ardından Recai, şaşırtan bir kararla bunu kabul ederler. Düğümlenen kriz, bu şekilde çözüme kavuşur; fakat okuyucu/ izleyicinin merakı dinmez, zira bu sefer de konağın ebediyen onlarda mı kalacağı sorusu gündeme gelir.

Oyunun son tablosunda Recai, terk ettikleri konağa, levhasını almak için döndüğünde Belkıs, Tekin ve Aysel'i morfinin tesiriyle yan yana uzanmış hâlde görür. Her üçünün yadırganacak tarzda uzanma şekilleri ile Belkıs'ın sayıklamalarla Tekin'le olan ilişkisini ele vermesine şahit olan Recai'nin karşılaştığı bu manzara kriz; konağı Yüksel'in yalvarmalarına rağmen büyükbabasının yakmaya kast etmesi doruk nokta; üçlüyle beraber Recai'nin de yanarak can vermesi çözümdür. Trajik bir sonla noktalanan oyunda, dikkat edilecek olursa her sahne, bir öncekinden daha sert çatışma tonuna sahiptir. Neredeyse üç perde dokuz tabloluk oyunun her perde ve tablosu için genelleyebileceğimiz bu hüküm, Ahşap Konak'ın yazarı Necip Fazıl'ın, dramatik esere ruhunu veren gerilim unsurlarını bu piyesinde en usta biçimde kullandığı şeklindedir.

**Fikir**

Şahıs kadrosu ile olay örgüsünün gerilimli yapısının başat müessiri "fikir"dir. Fikir çilesinin mustaribi Necip Fazıl, fikri, bütün eserlerinde ana gaye hâline

getirmiştir. Fikrin, eserin dokusuna yerleştirilmesinde açık anlatımlardan sıkça yararlanıldığı gibi remzlere de yeri geldikçe başvurulmuştur. Bunlardan biri de Yüksel'in akademi tarafından kendisine verilen "maket" çalışmasıdır. Ahşap konağın maketini yapan Yüksel, kendisinden istenen dış şekil kompozisyonuna manaya taalluk eden ruhu da yerleştirerek farklı bir görüş açısı geliştirir. Bunu, konağın her zamanki misafir genç nesline şu şekilde izah eder: "Siz asıl konağın asıl manasına bakın! Üçüncü katta, elleri titreyen illetli büyükbabam ve kalp hastası büyük annem... Bu kat namaz ve niyaz katı... İkinci katta dul annem ve eksilmeyen misafirleri... Bu kat da kumar, morfin vesaire katı. (...) Bizim kat da (Aysel'i gösterir) benimle kız kardeşimin çevresi... Dans, içki, başıboşluk, rezalet katı... Düşünün siz, zaman boyunca değişen nesiller, ahşap konakta nasıl yuvalanmış?"[351] Yüksel maketi tanıtırken bir devrin anatomisini de şekil-mana bütünlüğü içinde çizmiş olur. Kısakürek, bu piyesinden yıllar önce "Muhasebe" şirinde bu konuya değinmiş, âdeta piyesin manzum ifadesi olmuştur. Bir başka ifadeyle aşağıya aldığımız mısralar, yıllar sonra dramatik bir eser hüviyetiyle sahneye aktarılmıştır.

"Üç katlı ahşap evin her katı ayrı âlem!
Üst kat: Elinde tesbih, ağlıyor babaannem,
Orta kat: (Mavs) oynayan annem ve âşıkları,
Alt kat: Kızkardeşimin (Tamtam) da çığlıkları."[352]

Değişen kartlarla beraber görülen nesil farklılaşması, kabuk değiştiren toplumun "öz"le yaşadığı çatışmanın trajik öyküsüdür. Mekâna yüklenen simgesel anlam, piyeste değişik boyutlarıyla ele alınmaya devam etmiştir. Değişen zamanın yıpratıcı etkisini bir iç dökme şeklinde Yüksel ve Hacer'le paylaşan Recai, konağın apartmanlar arasındaki konumunu şu sözlerle analiz eder: "Şu maskara apartmanlara bakın! Devler, gulyabaniler, canavarlar gibi dört yanımızı sarmış. Bunlar arasında beyaz yağlı boya ahşap konak, iki dönümlük bahçe ortasında, meydan yerindeki beyaz gömlekli idam mahkûmu gibi duruyor!"[353] Kısakürek'in "Apartman" şiiri de bu analizin manzum ifadesidir.

[351] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.14-15.
[352] Kısakürek, "Muhasebe"**, Çile**, s.403.
[353] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.40-41.

"Sır vermeye alışkan
Pencereler aydınlık.
Duvara şüphe çakan
Gölgelerde şaşkınlık.

Üst üste insan türü,
Bu ne hayat, götürü!
Yakınlıktan ötürü
Kaçıp gitmiş yakınlık..."[354]

Konak, bir dönem dünya medeniyet tarihinde zirveyi yaşamış Doğu İslam medeniyetinin şehir hayatından günümüze yadigâr yapılarıdır. Kısakürek konağın apartmanlarla ilişkisini Doğu-Batı dualizmi içerisinde ele almıştır. Recai'nin yukarıdaki sözleri de bu medeniyet perspektifinin yansımasıdır. Mensubu olduğu milleti, Doğu'nun bir unsuru, belki de en mühim unsuruyken Batı'ya geçiş çabalarından hayli müteessir olan Recai, ümidini kaybetmiş değildir. Kızı Belkıs'ın, zamanın nesiller üzerindeki değiştirici etkisini havi "Zaman bir silindir gibi geçip eski âdetleri tuzla buz ediyor. Onu durduramazsınız. Ezilirsiniz!"[355] tezine karşı, Recai de kendi tezini ortaya koyar: "Bir gün yepyeni bir nesil çıkıp da zamana bu cemiyet içinde stop deyinceye kadar... Zamanı yeniden ve şimşek hızıyla işletinceye kadar... Tam dört asır zamansız yaşadık; her şey yeni baştan!..."[356] Recai, bütün moral bozukluğu ve ihtiyar hâli içinde buna dur diyecek maneviyatçı bir neslin geleceği şeklindeki karşı tezini sunmuştur. Muhasebe şiirinin son mısraları da aynı ümidin ifadesidir:

"Buluştururlar bizi, elbet bir gün hesapta;
Lafını çok dinledik, şimdi iş inkılâpta!
Bekleyin, görecektir, duranlar yürüyeni!
Sabredin, gelecektir, solmaz, pörsümez Yeni!
Karayel, bir kıvılcım; simsiyah oldu ocak!

[354] Kısakürek, "Apartman", **Çile**, s.169.
[355] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.70.
[356] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.70.

Gün doğmakta, anneler ne zaman doğuracak? "[357]

Buradan hareketle Kısakürek, Recai'nin söz arasında belirttiği İslam toplumlarının ve özelde de Türk milletinin dört asırlık kayıp döneminin, gelecek yeni nesille telafi edileceğine inanmaktadır. Oyundaki kahramanı Recai'nin ruhî ızdırap duyduğu bu konak hayatında, bu derece ümitvar olmasındaki saik, böylesi dejenere olmuş bir ortamda torunu Yüksel'in, dedesinin dahli olmadan maddeden ruha, Batı'dan Doğu'ya geçebilmiş olmasıdır. Bu cihetten Recai, gelecek nesiller adına ümitvardır.

Recai'nin "Tam dört asır zamansız yaşadık." tespitini, Necip Fazıl'ın zaman tasavvurundan ayrı düşünmemek gerekir. Müslüman toplumlarca düşüncenin üretilmediği dört asır, kronolojik olarak bir akış içinde geçmiş olsa da yok hükmündedir. Yaşamaya değer olan, gerçek olan zaman mefhumunun sınırlarında düşünülebilir. Onun, Genç Şair'e yönelttiği "Gerçek, zaman tanır mı? Bir şey gerçek olduğu kadar gençtir. Sizin deniz kumundan apartmanlarınız mı genç, Mısır'ın som taştan ehramları mı?"[358] sorusu içindeki misal, Kısakürek'in zamana getirdiği yorumun bir başka ifadesidir. Bir şey, gerçek olduğu kadar gençtir, o halde geçen zaman, gerçeği belirten bir düzlem değildir; sadece bu dünya hayatına ait kronolojik zaman bölümlemesidir. Gerçek olan öylece kalır, eskimez, ebedidir. Soru, cevap alınmak kasdıyla sorulmamıştır, çünkü bu, Genç Şair ve diğerlerinin seviyesinin çok üstündedir. Fikrin çilesini çekmiş Recai'den başkası bu soruyu cevaplayamaz: "Bir insan, geleceği kucaklamak cehdini yaşadığı kadar gençtir. Şu pembecik yanaklarınız, zıp zıp beyinlerinizle siz mi gençsiniz, yoksa çengi gibi oynayan ellerim, urlaşmış kafamla ben mi? Ayol; ıstırap çekmeyi, çile doldurmayı bilendir genç... Zarını delmeyi, tohumunu çatlatmayı bilen... Sizin gibi üç hece içinde cık cık öten lastik bebekler değil..."[359] Zaman ve mekânın fikrin çilesiyle yeniden anlam bularak piyesin bünyesine yerleştirilmesi, esere büyük zenginlik katmıştır.

Yüksek gerilimle teşekkül ettirilen olay örgüsüne giydirilen fikir elbisesinin bir diğer parçası da modanın anlamsızlığı ve taklitçi neslin açmazları şeklinde temayüz eder. Çatışan tarafların karşılaşmalarıyla husule gelen diyaloglarda söz

[357] Kısakürek**,** "Muhasebe", **Çile**, s.403.
[358] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.71-72.
[359] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.72.

konusu anlamsızlık ve açmazlar şu şekilde ortaya serilir. Bu diyalogla Kısakürek moda, genel kültür gibi konularda gençliğin hangi ilgilere sahip olduğunu göstermek istemiştir. Yazar, tespit ettiği toplumun basit ilgilerini, bazı seviyesiz yaşam biçimlerini çatışmalı diyaloglarla piyese başarıyla yerleştirmiştir. Fikrin sanata dönüştürülmesine dair güzel bir uygulamaya şahit oluyoruz.

**Diğer Unsurlar**

Ahşap Konak'a groteski[360] katan kurgu düzenlemelerinden biri, Genç Şair'in arkadaşlarına heyecanla okuduğu yeni şiirleriyle meydana gelir. Bu şiiri, piyesi için kaleme alan, elbette ki Necip Fazıl'dır. Alışılmamış bağdaştırmalarla yüklü şiirdeki ironi, Garip şiir zevkini hatırlatsa da genel anlamda serbest şiir tarzı ile toplumcu gerçekçi şiire bir gönderme havası taşımaktadır. Bu tarz şiir sahiplerini bu yolla küçük düşüren Kısakürek, örtülü bir anlamla, kendisinin de böyle şiirleri rahatlıkla yazabileceğini, fakat maharetin bunda olmadığını ihsas ettirmektedir. Tespitimizin daha net anlaşılabilmesi için şiiri olduğu gibi vermek istiyoruz:

" POETİK

Müshil aldım: Kafiye!

Vezin mi dedin?

Kanalizasyonda ondülâsyon...

Şu var ki, mantık:

Zenci bacının gözleri gök mavi...

Sen göğü tepende ara!

Ben ayağımın dibinde buldum!

Kınalı koçun ölü gözünde!

[360] "Doğada gülünç ile acıklı yan yanadır. Groteskin güzel ile çirkini, acıklı ile gülüncü bir araya getirmesi doğaya uygundur. Grotesk karşıtlıkları içerdiği için oyuna renk ve canlılık katar." Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.156.

İdeal: Rüyada gerdek!

Şekil: İçi boş petek!

Tuttuysa kafiye, vezin,

Bana ne gerek!

Tam tata tam, tam tata tam, tam tata tam...

Müfteilün, müfteilün, müfteilün...

Bir vezin iskandili ister misiniz?

Kafiye iskandili birlikte olur.

Müfteilün, müfteilün;

Dikkat edin, dikkat edin:

Softaya keskin güneşi

Tutsan asar kandilini!

Tutsana sarkan dilini!

Bir yanda da parmak sayan cüceler,

Tatlı yârim, nazlı yârim, heceler.

Of efendim, of aman!

Sevişen sineklerde hürriyet...

Hürriyet şarkısı söyler esir papağan;

Dil döker, kurum kurum...

Yaşasın, tek heceli emirler:

Yak, yık, yırt; kap, kır, kes; çiz, boz, ez!

Düşünmeye vakit yok!

Sözlükte devrim, sözde devrim...

Ben kelime seçmem!

Onlar beni seçer.

Serbest seçim,

Millî irade...

De-mok-ra-si...

Kapatalım bu bahsi!

Telgrafın tellerinden geçtim,

Pamuk gibi ellerine...

Bir havaya girdim, tatlı yumuşak...

Ilık, ılık ılıklık...

Lıklık

Lık-lık...

Ya luk, ya lık, ya lik...

Luk-luk, lık-lık, lik-lik..."[361]

Şiiriyle Yüksel'i komik duruma düşürmek isteyen Genç Şair'dir, fakat Kısakürek bu kurgusuyla onun temsil ettiği şiir anlayışının sahiplerini komik duruma düşürmeyi amaçlamıştır. Yazar, parantez içi açıklamalarıyla hem tarafını belli etmiş hem de Genç Şair'i gülünç duruma düşürmüştür. Ayrıca Necip Fazıl'ın tek heceli sözcüklere duyduğu rahatsızlık malumdur, zira bu şiirde olduğu gibi Aynadaki Yalan'da ve fıkralarında, bu tarz kelimelerin düşünmeyi engelleyen bir sathiliğe sebep olduğuna değinmiştir. Şiiri dinleyenler arasında Yüksel de bulunmaktadır. Onun şiire cevabı, Necip Fazıl'ın bu tarz şiirlere bakışının özetinden başka bir şey değildir: "Bunlar, büyük şairin, helada yahut kırk derece ateş altında kalbine üşüşen hayal sineklerinin kazuratını pazara çıkarmak mesleğinde, küçük hokkabazlar... Gerçek sanatkârın, ruhunda ayıkladığı ve ter gibi, pislik gibi attığı süflî hayal maddeleri, bunların gıdası, sermayesidir."[362]

Ahşap Konak, çatışan tarafların amansız savaşı ve trajik son ile kahramanlarının alelade oluşları ve gündelik hayatın bilinen sorunları cihetinden modern bir tragedyadır. Dejenere olmuş insanlarla, özünü kaybetmemiş onurlu insanların savaşı komedinin de oyuna serpiştirilmesi ile bariz bir groteski ortaya çıkarmıştır. Shakespeare'in Kral Lear'inde "Oyun geliştikçe trajik ile komik birbirinin içine girer ve birbirinden ayrılmayacak biçimde kaynaşmış olarak oyunun sonuna dek sürer. Bu oyunda tragedya içinde komedya, komedya içinde tragedya vardır. Başka deyişle groteskin doruğu bu oyunda denenmiştir."[363] Bu itibarla, Ahşap Konak'ta da grotesk doruğa çıkmış, Nutku'nun belirtiği üzere tragedya içinde komedya, komedya içinde tragedya var olmuştur. Recai, Yüksel ve Hacer'in temsil ettikleri mukaddesatçı hayat tasavvuru ile Belkıs, Tekin ve Aysel ile diğer arkadaşlarının mümessili oldukları Batılı hayat tasavvuru, karşıtların birliğini

[361] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.62-64.
[362] Kısakürek, **Ahşap Konak**, s.64-65.
[363] Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.65.

gösteren tipik bir Necip Fazıl oyunudur. İyi ile kötü, yüce ile aşağılık olan şeklinde yazarın kurduğu dualist yapı, beğeni ile tiksintiyi de bünyesinde barındırdığından, grotesk olan da sergilenmiş olur.

### 2.9. REİS BEY

Necip Fazıl Kısakürek, Reis Bey'de, "merhamet" temasını, adalet sistemi üzerinden irdeleyerek oyunlaştırır. Bunun yanında toplum sorunları ile kumar-eroin iptilası, üzerinde ehemmiyetle durulan birer konu olarak eserin odak noktasını çerçeveler. Piyesin başkahramanı, "Reis Bey" adıyla nam salan Ağır Ceza Reisi'dir. Reis Bey'e eşlik eden kalabalık bir şahıs kadrosu fert ve toplumun; adalet sistemi ile insanlığın kaybettiği ve yabancısı olduğu "merhamet" kavramını sahneye taşıyarak muhtevası ve konunun ele alınış biçimiyle özgün bir tiyatro eserini edebiyatımıza kazandırmıştır. Piyes, 1964'te yazılmış ve aynı sene basılmıştır. 1988'de eser, Mesut Uçakan tarafından sinemaya uyarlanarak filme alınmıştır.[364]

**Özet:** Reis Bey, mühim davalara bakan Ağır Ceza Reisi'dir. Kamuoyunca "Nişantaşı Cinayeti" olarak bilinen, annesini boğarak öldürüp elmaslarını çalmaktan yargılanan bir gencin davasına bakmaktadır. Hiç evlenmemmiş olup hiçbir yakını yoktur; bu sebeple de senelerdir bir otelde konaklamaktadır. Otel, çeşit çeşit insana ev sahipliği yapan bir mekândır ve Otel Kâtibi gelen giden insanlarla ilgili gözlemleriyle bir insan sarrafı hâline gelmiştir. Davanın sürdüğü günlerde felçli kızını tedavi için getiren Köylü Müşteri, evden kaçan kızını aramak için Samsun'dan gelen Taşralı Müşteri, Ceza Dairesi Mübaşiri, bir gece kulübünde görevli Birinci ve İkinci Bar Kızları otelin diğer müşterileridir. Bunların dışında, Reis Bey'in baktığı başka bir davanın mağduru Yeldirmeli Kadın da otele, Reis Bey'i görüp oğlu için yardım istemek üzere gelir. Sevgi esası üzerine hiç kimseyle herhangi bir iletişim kurmamış olan Reis Bey'in kendisine düstur edindiği tek şey kanun tanımak ve merhameti, yumuşaklığı hayatından çıkarmaktır. Bu prensibinin sonucu olarak mahkemede oğluna ceza verdiği Yeldirmeli Kadın'a yardım etmediği gibi otelden de kovar. Herkesin merakla beklediği dava görülür. Annesini öldürmediğini mahkeme

[364] Mesut Uçakan, "Sinema ve Necip Fazıl", **30 Necip Fazıl** (ed. Fahri Tuna, Ercan Yılmaz ve Hüseyin Yorulmaz), Erman Ofset Matbaacılık, Konya, 2013, s.341.

heyetine inandıramayan Mahkûm suçlu bulunur ve Reis Bey tarafından kendisine idam cezası verilir. Bir şafak vakti, idamın gerçekleşmesi için Reis Bey, Savcı, Hapishane Müdürü, jandarma ve İmam infaz yerinde hazır bulunurlar. İdam öncesi Mahkûm ile Reis Bey arasında ilginç, ibretlik diyaloglar gelişir. Hâli, tavırları oldukça rahat olan Mahkûm, bu hava içinde idam edilir. Duruşmada Reis Bey'e "Beni asacaksınız! Fakat ruhum sizi bu dünyada ve ötelerde adım adım takip edecek!" diyen Mahkûm'un dediği çıkar. Çünkü idam sonrası Savcı hadisenin peşini bırakmaz, gerçek katili ortaya çıkarır. Bu gelişmeyle derin bir travma yaşayan Reis Bey bu utanca dayanmayıp emekliliğini ister. Fakat o günlerde giriştiği yoğun muhasebeler sonucunda altmış beş senelik ömründe hissetmediği bir değeri "merhameti" fark eder. Artık bütün derdi merhameti, acıyı iliklerine kadar hissedip kendisini affettirmektir. Bu çerçevede ilk yaptığı iyilik, verdiği kararla ceza alan başka bir gencin annesine, Yeldirmeli Kadın'a, emeklilik ikramiyesi olan yirmi beş bin lirayı hediye eder. Gayesi, kendisini affettirmektir. İdam edilen Mahkûm'un dadısı da otele Reis Bey'e tepki göstermeye gelir. Reis Bey, Dadı'dan da özür diler, affedilmek için her şeye hazır olduğunu söyler. Her bir dertten muzdarip İkinci Bar Kızı'na, Taşralı Müşteri'ye affetmelerini salık verir, bu konudaki samimiyeti için dil döker; nihayet Dadı yumuşar. Takip eden günler boyunca Reis Bey, idamına sebep olduğu Mahkûm'un son zamanlarında sık sık takıldığı ve aslında felaketini hazırlayan bitirim yerine, kumarhaneye, onun hatırasını yâd için gitmeye başlar. Orada hep mahzun ve mükedderdir. Orada, yaptığı maddi yardımlarla sevgisini ve hürmetini kazandığı Katil'e tesir etmeye başlar. Bir gün kumarhanedeki herkesi toplar onlara merhameti anlatır. O kadar tesirli konuşur ki bıçak ve silahlarını istediği her bir kişi denileni yapar, Reis Bey'e teslim ederler. Bunları cebine yerleştirdikten hemen sonra polis baskını gerçekleşir. Kumarhane Garsonu el çabukluğuyla üzerindeki eroini hissettirmeden Reis Bey'in cebine bırakır. Polis hepsini götürüp tutuklar. En büyük yargılamaya maruz kalan, Reis Bey'dir, zira üzerinde çıkan silah, bıçak ve eroin nedeniyle çete reisliğinden yargılanır. Hapishane tecrübesi, ona, merhametin çok daha ileri boyutunu, başkasının da suçunu üstlenebilecek, benlik kaygısından geçmiş, nefsini törpülemiş insan olgunluğunu kazandırır. Hapse birlikte düştükleri Katil, Sahte Hâkim, Yankesici, Memur, Karaborsacı birer birer tahliye olurlar. Sıra Reis Bey'in duruşmasına gelir. Bu defa kendisi sanık sandalyesinde

"çete reisliği"nden yargılanır. Ulaştığı manevi olgunluğun sonucu olarak dünyevi korku ve endişelerden beridir ve suçlamaları hararetle reddetmek, kendisini savunmak cehdine girişmez. Fakat duruşmadaki tesirli konuşması öyle bir patetik havaya neden olur ki izleyiciler arasında bulunan Katil, eroini kendisine ait olduğunu ve Reis Bey'in cebine kendisinin yerleştirdiğini söyler. Çok geçmeden asıl suçlu, Kumarhane Garsonu, suçunu itiraf eder ve Reis Bey bu suretle beraat eder. Hapishaneden çıkan Reis Bey, artık kendisini tamamen insanların dertlerine deva olmaya adar. Yukarıda bahsi geçen otel müşterilerinin her birinin derdine derman olur, onlara yol gösterir. Dadı otele gelip evini Reis Bey için hazırladığını söyler, onu evine davet eder. Daveti reddeder ve bu esnada Katil, mahkûmların ayaklanma başlattıklarını, bunu ancak kendisinin bastırabileceğini haber verir. Tam çıkacakları vakit Baro'dan bir grup kendisini "fahri baro başkanı" seçtiklerini ve adalet-merhameti simgeleyen altından bir sembolü takdim etmek istediklerini belirtirler. Reis hediyeyi alır, bunun Katil'e verilmesini gerektiğini söyleyerek ona uzatır. Dadı'dan davetini kabul edemeyeceği için affını istirham eden Reis Bey, Katil'le cezaevine, mahkûmları ikna için yola koyulurlar. Piyes, bu tablo içinde sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Reis Bey'in muhtevasını ve dramatik değerini değerlendirmek için öncelikle figüratif yapıyı ele almak gerekir. Piyeste başkahraman Reis Bey'dir, fakat diğer kahramanlar da aktif bir biçimde oyunun kurgusuna dâhil olmuşlardır. Altmış beş senelik ömründe hiç evlenmemiş olan Reis Bey akraba, eş, dosttan uzak bir otelde yalnız bir hayat sürmektedir. Kimseyle konuşmayan, derdini paylaşmayan ketum biridir. Tek bildiği kanunlardır. Merhamet, affetmek, düşeni anlamak gibi değerlerden uzaktır. Herkesin diline pelesenk ettiği "merhameti" "ağızların iğrenç sakızı" şeklinde niteler. Onun izinden giden Hapishane Müdürü, cezaevinde disiplini; zaafı, merhameti, yumuşaklığı kitaptan kazımak sayesinde[365] sağlamıştır. Her şeyi kanunlara göre tartan Reis Bey, insan şahsiyetinin kolay kolay değişmediği bu yaşta, adli yargılama hatası sonucu köklü bir değişimi yaşamaya başlar. Suçsuz yere idam edilen Mahkûm'un ruhu, onu rahat bırakmaz; hata olarak addedilebilecek her şeyi bırakır, onların zıddına yönelir. Dünyaya merhamet penceresinden bakmaya

[365] Necip Fazıl Kısakürek, **Reis Bey**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.47.

başladıktan sonra sürekli yeni fikirler geliştirir; toplum nizamı, adalet, ferdiyet bütünüyle "merhamet" temasıyla yeni biçimini bulur. Bunları birer birer geliştirmesini Mahkûm'a borçludur. Sözgelimi Mahkûm'un duruşmada ve sonrasında idam sehpasında, Reis Bey'e hitaben sözleri, o zaman değilse bile, sonradan birer şimşek hâlinde, sezgi kapılarını açmış, görünmez karanlıklar içindeki hakikat yolunu aydınlatarak sabık ağır ceza reisine yepyeni bir dünya hediye etmiştir. Bu itibarla o, yeni dünyasını Mahkûm'a borçludur. Sözgelimi Mahkûm'un duruşmada bir tenkit hâlinde serdettiği "Bu dünya dört köşe değil Reis Bey!" sözü, sonraları ona metafiziğin yolunu açan tılsıma dönüşür. Yine Mahkûm'un idam sehpasındayken "Rahmet kaldırılmış sizin kalbinizden. Buz çölünde yol alıyorsunuz!" sözü Reis Bey'in, varlığı, ideal düzlemde algılamasına vesile olan bir imaj olarak zihnindeki daimî yerini alır.

Kumar ve hapishane ortamının şahıs kadrosu ve bunlardan Katil, oyunun önermesini gerçekleştirmede mühim bir işleve sahiptir. Beş, altı ve yedinci tablolar, mahut ortamlardaki vakaları kapsar. Özellikle yedinci tablo, kumarhaneye yapılan polis baskınıyla hapse atılan kumar ve eroin müptelalarının -Reis Bey'in de içinde bulunduğu- diyalogları renkli, ilgi çekici, bu dünyaya yabancı olanlara önemli tecrübeleri yansıtır. Bunun yanında bilgi seviyesi bakımından üst düzey birikimi gerektirecek konuşma ve tahlillerin oluşu, diyalogları gerçekçilikten bir ölçüde uzaklaştırır, zira bu üst seviyeden konuşmalar, Necip Fazıl'ın tarzıdır. Bir başka ifadeyle burada konuşan yazarın kendisidir.

Bu gruptan Katil, sebebi belirtilmeyen bir öldürme eyleminde bulunmuş; Reis Bey ile daha hapse düşmeden önce kumarhanede tanışmış, ondan dinledikleriyle ciddi bir değişim içine girmiştir. Cezaevine girdikten sonra, koğuştakiler içinde Reis Bey'e en mübalağalı saygıyı kendisi gösterir. Yaptıklarından pişman olarak tövbe eder ve o derece değişir, merhamet sahibi olur ki ailesi, çoluk çocuğu olmayan Reis Bey'e bir evlattan çok daha fazlasını yapar hâle gelir. O kadar ki, hürmetten başka, her gece yorganını örten, Reis Bey'in alnındaki teri silen biri hâline gelir. Mahkemede Reis Bey'in cebinden çıkan seksen gramlık eroini kendisinin oraya yerleştirdiğini, asıl suçlunun kendisi olduğunu söyleyecek kadar diğerkâm bir şahsa dönüşür. Reis Bey, her tarafa, bütün ülke sathına yayılan merhamet davasında,

kendisini bir prototip olarak göremez, bunu Katil'e yakıştırır. Ona göre, kendisinin geliştirdiği merhamet öğretisinin pratikteki karşılığı "Katil"dir. Bu sebeple oyunun sonunda Baro başkanı Birinci Avukat'ın bir heyet eşliğinde kendisine takdim ettiği "adaletle merhametin birlikteliğini simgeleyen altından sembolü", Reis Bey, en çok Katil'e yakışacağı düşüncesiyle ona hediye eder.

Bu iki kahramanda görülen köklü değişim, üzerinde durulmaya değerdir. Değişim oyundaki estetik denge açısından kaçınılmazdır; Egri'nin ifadesiyle "…eğer her insan kendi çevresi, sağlığı, ekonomik koşullarının etkisi altında kaldığı ve de her şeyin (Çevre, sağlık, ekonomik koşullar doğal olarak bu her şeyin içinde yer almaktadır.) sürekli bir değişim süreci içinde bulunduğu doğruysa, o takdirde insan da değişecektir. Gerçekten de insan bu sürekli değişim hareketinin merkezi durumundadır."[366] Reis Bey ve Katil'de görülen değişim, çevresinden ve birtakım hadiselerden bağımsız düşünülemez. İlk değişen Reis Bey'dir; bunda tetikleyici etken, önce Mahkûm'un suçsuzluğunun anlaşılıp asıl katilin ortaya çıkmasıdır. Bu hadise Ağır Ceza Reisi'nde (Reis Bey'de) şok etkisi yapmıştır. Bu gelişmeye muvazi Mahkûm'un gerek duruşmada gerekse idam sehpasındaki sözleri, sonradan etkisini göstererek, Reis Bey'de birer dogmaya dönüşen kabullerini altüst etmiş ve açılan yeni alana merhamet yerleşmiştir. Kahramanın çevresinden etkilenerek değişimini bu şekilde izah etmek gerekir. Serapa değişen ve yepyeni bir insan hâline gelen Reis Bey, artık tesir eden konumuna geçer. O, güçlü bir şahsiyettir, elindeki malzemeyi etkili bir söylemle işleyip dikkatlere sunabilen biridir. İlk ve en büyük alıcısı Katil olur. Diğer kumar-eroin müptelaları da bu çekim merkezinin tesiri altına girer. Ancak içlerinde bütün ruhuyla değişimi arzulayan ve gerçekleştiren kişi Katil'dir. Reis Bey ve katil değişmek zorundadır, ancak bu suretle oyunun gidişatı değişecektir. "Bütün bu karakterler durup dinlenmeden bir zihin hâlinden başka bir zihin hâline geçerler; işlevleri, piyes yazarının saptadığı arı duru önermeyi kanıtlamak olduğundan, değişmeye, gelişmeye zorlanmışlardır."[367] O hâlde piyesin önermesini belirleyelim: İnsanoğlunun muhtaç olduğu biricik değer merhamettir. Piyesin başkahramanı, taşlaşmış kalbiyle daha fazla devam edemezdi; önermeyi gerçekleştirmek için değişmek zorundaydı. Reis Bey, sert mizacına rağmen değişimi başaran biri olması

[366] Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.56.
[367] Egri, **Piyes Yazma Sanatı,** s.75.

ve oyunun bazı yerlerinde ne yapacağı kestirilemeyen tavırları nedeniyle bir karakterdir.

Necip Fazıl, Reis Bey karakterinin şahsında merhamet temasını, doğal olarak kendi düşünce dünyasından hareketle kurgulaştırmıştır. Bu piyesi, tezin doğrudan sunulduğu son dönem piyeslerinden ayıran nokta, tezlerin dolaylı yollardan sanatkârın diline yerleşmesidir. Forster bu şekilde bir yoluyani din dersi verir gibi değil de genişleme duygusu uyandırarak eserin ruhuna sindirme yolunu ermişçe bir eda olarak yorumlar.[368] Reis Bey'de ermişçe bir edanın başarıyla esere aktarımı piyese estetik bir değer kazandırmıştır.

Şahıs kadrosunun diğer unsurları, toplumun değişik tabakalarından olmaları ve sorunları cihetinden dikkate değerdir. Otel Kâtibi açıkgöz, işini bilen biridir ve her gün muhatap olduğu her renkten insan sayesinde insan sarrafı vasfını kazanmıştır. Birinci Bar Kızı hayatını kazanmak; yiyip içmek, eğlenmek gibi en tabiî insiyaklarla hareket eder. İkinci Bar Kızı, başta babasına olmak üzere bütün yakınlarına, topluma nefret duyan biridir. Bu nefretin kendi dilinden ifadesi: "Öyle mıncıklandım ki erkeklerin elinde, kadınlığımı unuttum. Cinsiyet değiştirecek kadar kin ateşinde piştim."[369] İkinci bar kızı, babasının zulmünü kabullenemeyip evden kaçmış, fakat içine düştüğü acımasız hayatın erkekleri içinde yine hırpalanmıştı. Bu sebeple cinsiyet değiştirip erkekliği seçecek kadar erkeklerden nefret etmiştir. Bu konunun piyeste muğlak kaldığını göz önüne alarak İkinci Bar Kızı'nın henüz tam olarak cinsiyet değiştirmediği, o istikamette yol aldığı kanaatindeyiz. Piyesin sonunda Reis Bey, Birinci ve İkinci Bar Kızlarına hitaben "Birbirinize acımayı öğretmeniz için ikiniz de anne olmaya bakın! (Kızların hayretine bakıp coşar) Size, anne olmaya bakın diyorum, beni anlıyor musunuz?"[370] sözüyle açık bir şekilde İkinci Bar Kızı'na aldığı karardan vazgeçip fıtratına uygun biçimde davranmasını öğütler/emreder. O da buna ikna olur.

Köylü Müşteri ile Taşralı Müşteri çocuklarına, kızlarına ilgi alaka göstermemeleri ve onlara sadece cefayı layık görmeleri cihetinden olumsuz baba

[368] Edward Morgan Forster, **Roman Sanatı**, Ünal Aytür (çev.), Adam Yay., İstanbul, 1982, s.169-178.
[369] Kısakürek, **Reis Bey,** s.76**.**
[370] Kısakürek, **Reis Bey,** s.145**.**

tipleridir. Oluşan boşlukla kızları kötü yola sapabilmektedir. Yeldirmeli Kadın; oğlu, gelini, torunları için her türlü fedakârlığa katlanan, hapse düşen oğlu için kapı kapı dolaşan cefakâr anne tipidir. Dadı kendisini, manevi oğlu olarak gördüğü Mahkûm'a ve sonra da Reis Bey'e adayan fedakâr kadın tipini simgeler. Bunlardan başka Hapishane Müdürü, çıkarcı memur tipini canlandırır.

Savcı da üzerinde durulmaya değerdir. Reis Bey'in birinci döneminde, vicdandan mahrum pazarlıksız kanun tanıyıcılığı zamanında, Mahkûm'u zalimane yargılayıp darağacına gönderdiği esnada vicdanıyla temayüz edip daha sonra gerçek katili ortaya çıkaran Savcı, bir zaman sonra farklı bir şahsiyete bürünür. Reis Bey'in ikinci döneminde, merhamet sahibi olduğu zamanda, bu defa vicdandan mahrum bir tavır sergiler. Reis Bey'in yargılandığı duruşmadaki tavırları, bize, geçmişten gelen bir intikam duygusunun varlığını hatırlatır.

Kısakürek bütün bu toplumun fertlerini bilinçli bir şekilde seçip oyuna yerleştirmiş; bu suretle bir cemiyetin bütün canlılığı ve renkleriyle temaşa edileceği bir piyesi meydana getirmiştir

**Çatışma**

Piyes, üç perde ve her biri üçer tablodan olmak üzere dokuz tablodan mürekkeptir. Birinci perde, Otel Kâtibi ile Mübaşir'in diyaloğuyla başlar. Bu diyalog piyesin mukaddimesi niteliğindedir. İki kişinin diyaloğundan kalabalık şahıs kadrosuna ve onların vakalarına açılan bir dehliz gibidir. Durumla başlayan oyun, otele peş peşe gelen farklı toplum tabakalarından farklı dertlerdeki insanların yürek burkan öykülerini aksettirmeye başlar. Statik başlayan piyes, güçlü sorunlarla gelişen dinamik bir drama dönüşür.

İkinci tablo, mahkeme salonundaki duruşmayı aksettirir. Reis Bey, davanın hâkimi sıfatıyla, annesini öldürüp mücevherlerini çalmakla suçlanan zanlıyı yargılar. Tabloda hareket tonu düşüktür, ancak kriz ve doruk noktalarla belli bir gerilim seviyesinin canlı tutulduğunu söylemek gerekir. Burada, suçlamaları ilginç bir yolla; pasif bir direnişle, manidar savunmayla reddeden Mahkûm'a şahit oluruz. Bütün güçlü delillerin sunulduğu mahkemede ona göre hükmünü veren hâkim karşısında Mahkûm'un sessiz çığlığını hissederiz. O, bunu haykırmaz; fakat sonradan

duruşmaya gelip salona girmeye çalışan dadısı hakikati haykırır. Ne çare ki hâkim bunlara prim vermez, hükmünü en ağır şekilde idamdan yana verir.

Birinci perdenin üçüncü yani son tablosu, yüksek gerilimin yaşandığı özgün bir sahnedir. Bu tablodaki vaka, birebir gözümüzün önünde canlanıyormuşçasına ustalıkla, bütün doğallığı içinde kurgulanmıştır. Gardiyanlardan biri vicdan sahibi, duyarlı iken diğeri insiyaklarıyla yaşayan gününün adamıdır. Reis Bey her zamanki merhametsiz tavrıyla kendisinden bekleneni sergilerken, Hapishane Müdürü hâkimin dalkavukluğunu yapmakta; suçsuzluğuna inanmaktadır. Mahkûm ise diğerlerinden çok farklıdır, zira asılacak olmanın verdiği korku-tabiî davranma ikilemiyle garip bir psikolojik havayı teneffüs eder. Bu tablo da dikkat edilecek olursa her şeyi zıddıyla kaim kılan bir kurgu anlayışıyla karşı karşıyayız. Gardiyanlar, hâkim- savcı, ölüm-hayat, korku-cesaret arası çatışmalar ile oyun, çok daha renkli hâle gelmektedir.

Dördüncü tablo, Reis Bey'in değişim geçirdikten sonra yepyeni bir şahsiyetle meydana çıktığı bölümdür. İdam sonrası, bir süre ortalıkta gözükmez, zira idamı izleyen Savcı, meselenin peşini bırakmamış, Mahkûm'un suçsuzluğunu ispata çalışmış ve muvaffak olmuştur. Bu hadiseyle Reis Bey, bir sarsıntı geçirir, Mahkûm'un hayalini sık sık görerek vicdan azabından erir. Bu hâl onda, hep muarızı olduğu merhamete vesile olur. Reis Bey, artık acıyan, merhamet eden biridir, bütün insanlıktan af dilemektedir. Beşinci tablo, değişen Reis Bey'in agoraya indiği bölümdür. Agoraya iniş, fikriyatını sistematize eden bir kahramanın, insanları davasına davet manasından ziyade herkesi affa, acımaya, merhamete davet şeklindedir. Değişen Reis Bey, başkalarının da değişimine vesile olmaktadır.

Tiyatroda doruk noktalarının mühim bir yeri vardır. Tekdüzeliği kıran, seyirciyi oyuna bağlayan ve oyunu heyecan-estetik denge içinde yürüten gerilim unsurudur. İktibas ettiğimiz şu bölüm tiyatro tarihimizdeki en güzel kriz-doruk nokta-çözüm örneklerinden biridir. Reis Bey'in Ağır Ceza Reisliği esnasında kendisine dalkavukluk eden Hapishane Müdürü, hapse düşen Reis Bey'e bu defa çok farklı davranır. Müdür, düşen sabık hâkime hürmetkâr olması icap ederken hakaretlerde bulunur. Bu, aynı zamanda Türk tiyatrosunda sıklıkla işlenen olumsuz-menfaatperest memur tipinin bir örneğidir:

“HAPİSHANE MÜDÜRÜ - Şu koca zindanda, senden daha mürâi, daha iki yüzlü, daha kirli, daha tiksindirici bir mahkûm bulunabileceğini sanmıyorum! (Durak) Çocuğunu astırdığın kadın gelsin de, sana ne mal olduğunu söylesin...

(Kapı açılır. Dadı... Arkasından Birinci Gardiyan... Dadı, Reis Beyi görür görmez, bir kaplan gibi ona koşar.)

DADI - (Reis Beyin ellerine sarılmış) Reis Bey, Reis Bey! Canımdan sevgili evlâdımın acısından sonra seni bu halde mi görecektim? Evlâdımın acısından baskın bu hâl!

(Dadı, Reis Beyin ellerine kapanmış, hıçkıra hıçkıra ağlar. Hapishane Müdürü hayretten donmuş... Birinci Gardiyan, heykel gibi.)

REİS BEY - Ağlama Dadı; beni bu hale onun acısı düşürdü. Seninle ikimiz bir olduk. Kısmetse artık birbirimizden ayrılmayız... Halimize, karşılıklı ağlarız.

DADI - (Hıçkırıklarını boğarak doğrulur.) Sana bir yatak getirdim. Çocuğumun yatağıydı o... Yatar mısın?

REİS BEY -(Dehşet içinde) Dantelalı yastık, işlemeli yorgan, hepsi yerli yerinde mi?

DADI - (Dehşet içinde) Nereden biliyorsun?

REİS BEY - Ondan...

DADI - Yatar mısın diye sordum.

REİS BEY - Yatar mısın ne demek? Ancak onun içinde yaşayabilirim. Bana bir dünya getirdin, Dadı, havası tükenen dünyama karşılık, yeni bir dünya... Bana hayat getirdin...

DADI - Başka bir eksiğin var mı? Paran yoksa bırakayım...

REİS BEY - (Gözleri meçhul bir noktada) Her şeyim tamam... Altıma onun yastığı, dantelalı yorganı, işlemeli döşeği serildikten sonra ne eksiğim olabilir? Her şeyim tamam, Dadı!..

(Hapishane Müdürü, hayretten iki büklüm... Birinci Gardiyan bir ıstırap âbidesi... Dadı elleriyle yüzünü örter.)"[371]

Burada adı geçmeyen tasavvufi bir bakış açısının, zeminini hazırladığı bir kurgu düzenlemesi dikkat çekmektedir. Allah ve insanlar tarafından affedilmek uğruna her türlü yokluğa, zillete razı bir insan, yazara göre ancak tasavvufun dönüştürücü etkisiyle husule gelebilir. Nefsin ezilerek terbiye altına alınması, hak yemektense hakkı yenen olmak, günahlarından sürekli tövbe etmek; nimeti Allah'tan, kusuru kendinden bilmek, yani tasavvuftaki "fakr"[372] hâli bu öğretinin Reis Bey'deki akisleridir. Yazar, tasavvufun dönüştürücülüğünü ihsas ettirmek istemiştir. Reis Bey'deki bu değişimin temelinde mahkeme-i kübraya, mahşerdeki büyük mahkemeye, olan iman ve bunun doğurduğu korku yatmaktadır. Hâkim iken verdiği hükümlerle çok can yakmış, kul hakkını çiğnemiştir. Reisliği bırakıp da yeni bir dünyaya merhaba dediğinde ilk yaptığı şey, verdiği hükümlerle mağdur ettiği kişilerden-eğer hayatta değillerse yakınlarından- helallik dilemek olmuştur. Otelde Dadı'yla karşılaştıklarında helallik isteyen Reis Bey ve aralarında geçen konuşma:

" REİS BEY - Beni affetmeden mi gidiyorsun?
DADI – (Döner) Allah'a başvur!
REİS BEY –Başvurdum. Onun affı seninkiyle belli olacak…
DADI – Bende böyle bir kuvvet yok!
REİS BEY - Sende, astırdığım ve her gün beni ipe çeken masumun en yakını olmak gücü var…"[373]

Şunu da belirtmek gerekir ki yazar, kahramanının yeni istikametini tasavvufi kavramlarla izah yerine af-merhamet-acımak teması etrafında ele almıştır. Dolayısıyla BAY, Sabır Taşı, Reis Bey gibi piyeslerde tasavvuftan hareketle yapılan kurgulama, bariz bir şekilde değil de görünür kılmadan ama telkin edici bir metotla elde edilmiştir. Bu usul, tasavvufun estetik bir yolla sanata dönüştürülmesini sağlamıştır.

[371] Kısakürek, **Reis Bey,** s.106-107**.**
[372] Fakr: Kulun kendinde varlık görmemesi, her şeyi Hakk'a irca etmesi, şahsının, amelinin, hâl ve makamının Allah'ın lütfu olduğunu kabul etmesidir. Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri**, s.40.
[373] Kısakürek, **Reis Bey,** s.72**.**

Üçüncü perde-yedinci tabloda durumlar hâkimdir. Yazar, bu tabloda tiyatroda başarılması güç bir düzenlemeyi başarmıştır. Durumlar uzadığında, oyunda hareketsizlik oluşur; çatışma tonu düştükçe düşer ve bu ortamda okuyucu/izleyicinin dikkatini canlı tutabilmek güçleşir. Fakat bu tabloda, söz konusu durumlar ağırlıkta olmasına rağmen insanların çoğunlukla yabancısı oldukları bir dünyanın ustaca yansıtılması, diyaloglardaki kahramanların söz ustalıkları, çarpıcı misaller tabloyu renkli hâle getirmiş; oyunda muhtemel ilgi kopukluğunun önüne geçmiştir. Toplum meselelerinin sanata dönüştürüldüğü güzel bir yapısal bölüm olarak bunu kaydetmek gerekir.

Üçüncü perde-sekizinci tabloda Reis Bey yargılanır. İzleyiciler arasında Dadı, görevli Mübaşir, Katil, Kumarhane Garsonu, Hapishane Müdürü, Yeldirmeli Kadın, Köylü ve Taşralı Müşteri, renk renk insan kalabalığı mevcuttur. Bu tabloda, diyaloglardaki konuşma dengesinin başarıyla kurulduğuna şahit oluruz. Reis Bey, Savcı ve Birinci Avukat'ın konuşmaları, yine durumlarla, bir önceki tablodan çok daha dinamik heyecan-estetik dengenin başarıldığı bir tablo olarak tebarüz eder. Başkahraman Reis Bey'in pasif direnişli konuşmasının ardındaki kuvveti dikkatimizi çeker. O, dünyaya değer vermeyişinin sağladığı güvenle rahattır; bu rahatıyla da çok güçlüdür. Akıbeti konusunda bir korkuya kapılmaz, zira Ağır Ceza Reisliğindeki hatalarını hesaba katarak dünyanın en kötü insanı olduğunu düşünmekte, kendisine acınmamasını istemektedir. Korkmamaktadır, çünkü sistemin ya da insanların zulmü altında ezildikçe temizlenip güçleneceğine inanmaktadır. Onun dünyadan vazgeçen dervişane zühd tavrı, etrafındaki bitirim tiplerini de dize getirmiş, bir katilden merhamet ve rikkat sahibi bir genç çıkarmıştır. Duruşmanın sonunda Kumarhane Garsonu'na eroini, Reis Bey'in cebine kendisinin koyduğunu itiraf ettirecek haysiyeti kazandırmıştır.[374]

Burada sekizinci tablodaki diyalog boyunca -ki diyaloğun az bir kısmını yukarıya aldık- alçalıp yükselen gerilimin son kertede Reis Bey'in kendisine isnat edilen suçu kabul edişinin ardından Katil'in çıkışı doruk noktayı hazırlamış; Kumarhane Garsonu'nun son ve kati itirafı çözümü getirmiştir.

[374] Reis Bey'in hangi saiklerle bu noktaya geldiğini ve çevresindekilerin değişimini görmek için bk., Kısakürek, **Reis Bey**, s.135-37.

**Fikir**

Necip Fazıl, bu piyesiyle haksız yargılama, ceza verme mantığı gibi adalet sistemindeki çarpıklıklardan kumar, fert, toplum meseleleri ile af-merhamet duygularına kadar farklı konuları bir sanat eseri içinde ele almak istemiştir.

Kısakürek, bu piyes kurgusuyla dünya hayatındaki mağdurların da mağdur edenlerin de çarpık adalet sisteminin kurbanları olduğunu göstermek istemiştir. Adalet sisteminin bozukluğu, lugatlerde kalan "merhamet" kavramının bütün bir sistemin ve dolayısıyla da insanlığın gönül ve zihin dünyasından çıkarılmasından kaynaklanır. Sözgelimi ceza verme mantığı aynı çarpıklığın ortaya çıkardığı bir usuldür. Reis Bey'in değişimden önceki birinci döneminde kendi dilinden adalet anlayışı: "Ferde verdiğim ceza isabetsiz olabilir; cemiyete aradığım dava isabetlidir. Varsın, bir kötünün bürünmesi ihtimali olan masumluk maskesini kullanılmaz hale getirmek için bin masum feda edilsin."[375] Fakat Reis Bey merhametten yoksun, masumları da mağdur eden ceza yoluyla ıslah yolunun yanlışlığını acı bir tecrübeyle, bir masumu idam ettirerek, anlar. Değişim sonrası temel prensibini "acımak ve bağışlamak" olarak belirleyen Reis Bey'in suç ve kötülükleri önlemek için önerdiği yol: "İnsanda kötülük iktidarını döve döve pekiştirmek yerine, hohlaya hohlaya yumuşatmak, insanı kötülüğe iktidarsız bırakmak. (…) İçtiği suyu, olduğu gibi gözyaşına çeviren insanların cemiyeti."[376]

Hapishane hayatını realist bir biçimde teressüm ettiren tablolardan birine yer vermek istiyoruz. Reis Bey'in hapishanedeki koğuş arkadaşlarından Karaborsacı, yastığının altında bir parça balık yumurtası ile beş-on markanın çalındığını öfkeyle haykırır. Yankesici dikkatleri kendi üzerinden gariban Birinci Âdem Baba'ya yöneltir, suçu ona isnat eder:

"YANKESİCİ - (Gülümseyerek Birinci Âdem Babayı gösterir.)

Bunun işi olmasın!..

KAATİL - (Birinci Âdem Babaya, gayet sert, haykırarak)

[375] Kısakürek, **Reis Bey**, s.73.
[376] Kısakürek, **Reis Bey**, s.126-127

Söyle Berduş, sen mi aldın?

BİRİNCİ ÂDEM BABA - (Krizi tutmuş gibi hıçkırıklarla sar sılarak) Ben aldım, ben aldım!

KAATİL - Çıkar!

BİRİNCİ ÂDEM BABA - Yok, yok! (Birinci Âdem Baba sarsılarak kıvranır.)

KARABORSACI - (Kaatile) Vazgeç ağa, vazgeç! Bu deli. ne zaman kim yaptı diye sorulsa, ben yaptım, der. Bir parça balık yumurtası ile beş on markadan ne çıkar?..

KAATİL - (Birinci Âdem Babaya) Söyle diyorum sana! Karışmam!

BİRİNCİ ÂDEM BABA - Ben aldım, ben aldım.

MEMUR - Bırakın Allah aşkına... Herifin, yedıgı dayaklardan aklını bozduğunu bilmiyor musunuz?

SAHTE HÂKİM - (Reis Beye) Bakın. Reis Bey. Köyünde, tarla yüzünden bir cinayet olmuş... Sen de varsın, demişler... Yokum. demiş... O kadar dövmüşler ki, suçu üstüne almak zorunda kalmış... Şalvarının içine kedi doldurup, kedilere vura vura ayıp yerlerine saldırtarak çıldırtmışlar adamcağızı... Şimdi Amerika'da bir suç olsa da, sen mi yaptın diye sorsalar, ben yaptım, diyor. Ne dersiniz?

REİS BEY - Onu tâ içimde görüyorum; içimi görür gibi görüyorum! (Birinci Âdem Babaya) Âdem Baba! Sen yapmadın, ben yaptım! Rahat et!

(Birinci Âdem baba, katıla katıla ağlar. Herkes donuk, herkes hareketsiz... Alaca karanlıkta yüzler daha silik...)"[377]

Değişik sebeplerden buraya düşmüş insanlarda merhametin en dip noktaya düştüğü görüldüğü gibi, burada güçlü olanın ayakta kaldığı, zayıfın büsbütün ezildiği vahşi doğa kanunları geçerlidir. Üstü kapalı olarak adalet sistemine de tenkitler getiren Kısakürek, mevcut kanunlara göre karar verme telaşındaki hâkimlerin verdiği acımasız ağır kararlarla hapishane ortamındaki şiddetin körüklendiği kanaatindedir.

[377] Kısakürek, **Reis Bey**, s.120-21.

Reis Bey, koğuşta şahit olduğu bu manzaradan kendini de sorumlu tutmakta, bu sebeple hırsızlığı kendisinin işlediğini, atılacak dayağın da kendisine yapılması lazım geldiğini söyler. Bütün bunlara katlanan Reis Bey, günahlarının kefaretini ödemekte, bu suretle temizleneceğine inanmaktadır.

Reis Bey'in, beşerin çizdiği kanunlara harfiyen uyan bir Ağır Ceza Reisi iken verdiği hükümle haksız yere idam edilen Mahkûm'un ardından giriştiği vicdan muhasebesi, onu tersi istikamete çevirir. 1960'tan sonraki tiyatromuzun toplum ve bireyin değer yargılarının değişimine yer verdiğini belirten Niyazi Akı, sözü Reis Bey'e getirerek onun bir merhamet ermişine dönüştüğü sonucuna varır.[378] Dikkat edilirse Necip Fazıl'ın kurmaca birçok eserinde görülen maddeden ruha dönüş, bu piyesle ayniyle gerçekleşmiş; bu defa adalet sisteminde maddenin, görünenin, müşahhasın acımasızlığından ruhun, metafiziğin, müceredin merhametine geçilmiştir. Reis Bey bu dönüşümün kahramanıdır.

Necip Fazıl bu piyesle, ideal bir toplum düzenine kavuşmak için ideal bir fert olmak gerektiğini dikkatlere sunar. Ona göre merhameti kaybetmiş, bencilliğin tasallutundan kurtulamamış maddeci fert, yerini "Suçlu benim, herkes suçsuz!"[379] erdemini elde etmiş ferde bırakmalıdır. Böyle olursa tek tek fertten ezilen ama ezmeyen; suçlanan ama affeden bir rahmet toplumu neşet eder.

**Diğer Unsurlar**

Piyesteki vakaların tamamı İstanbul'da geçer. Tiyatroda mekân tasvirleri yer almaz, ancak Kısakürek'in, metin dışı açıklamalarda çizdiği dekor ile şahısların mekânla bütünleşen kişilik yapıları, tavırları, tepkileri romandakine benzer bir mekân vurgusunu hissettirir.

Necip Fazıl otel, mahkeme salonu, kumarhane, hapishane (müdür odası ve koğuş) ve bu mekânların sakinleriyle onların dünyasını büyük bir ustalıkla resmetmiştir. Bir edebi metin olarak Reis Bey'i okurken kendimizi sözü geçen mekânlarda hissederiz.

[378] Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış**, s. 97.
[379] Kısakürek, **Reis Bey**, s.134.

Birinci perdede Mesudiye Oteli holü, mahkeme salonu, hapishane müdürünün odası ve hapishane sınırlarındaki idam yeri; ikinci perdede aynı otelin holü, kumarhane ve hapishane müdürünün odası; üçüncü perdede ise hapishane koğuşu, mahkeme salonu ve otelin holü vakaların geçtiği mekanlardır. Dikkat edilirse piyesteki mekânların tamamı kapalı mekânlardır.

Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinde çok defa tıp, psikoloji ya da teknik bir konuda, bir bilgiden hareketle kurgunun oluşturulması, muhakeme edilmesi durumlarına şahit oluruz. Bu metot, sanatkârın eserlerine derinlik ve gerçeklik kazandırmıştır. Sözgelimi Mahkûm, infaz öncesi koğuşta bayılmış, suçsuz olduğunu sayıklamalar hâlinde dile getirmiştir. İki gardiyanın diyaloğundan: "Saatlerce, Allah'ım, hakikati sen biliyorsun, göster diye sayıkladı. Bir aralık gelip giden doktor da dedi ki: Bir adam yalan söyleyebilir; fakat yalan sayıklamaz."[380]

Reis Bey'in dil ve anlatımı hususunda da birkaç tespitimizi paylaşmak istiyoruz. Kısakürek'in birçok piyesindeki başkahramanın uzun tiratları, bu piyeste en dengeli hâline kavuşmuştur. Tiratlar uzun değil; Necip Fazıl, diyaloglardaki şahısların konuşma uzunluklarını son derece dengeli bir dağılımla oluşturmuştur. Diğer birçok piyesteki başkahramanın mütemadiyen konuşma arzusu, Reis Bey'de az ve öz konuşan, düşünen, dinleyen başkahramana dönüşmüştür. Gerçekten de diğer piyeslerde başkahraman âdeta konuşma susamıştır ve hareketle etrafındakilere, kafasındaki çözümlenmiş yahut çözümlenmemiş sorunları anlatmak arzusundadır. Fakat bu piyeste Reis Bey, pişmanlığın verdiği sükût hâliyle gerektiği kadar konuşan, gerektiği kadar da dinleyen bir insan olarak dikkat çeker. Nedametin olgunlaştırdığı Reis Bey'den hikmetli sözleri de işitmeye başlarız: "Dünyanın en sert ve en yumuşak madeni, kalp… Ateşini bulsun; hemen değişir."[381] Eroinin tahribatı üzerine tespiti: "Desenize eroin, insandan en aziz nimeti aldıktan sonra, onu yalandan iade etmenin saadeti!.. Her ân öldürüp her ân diriltmek, sonra yine öldürmek mârifeti!.."[382]

Yazarın oyundaki kumar, mahkeme-adli mesele ve hapishane terminolojisine hâkimiyeti de üzerinde durulmaya değerdir. Kumar diline daha önce Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'te değindiğimizden burada özellikle hapishane dünyasının dil ve

[380] Kısakürek, **Reis Bey,** s.43**.**
[381] Kısakürek, **Reis Bey**, s.76.
[382] Kısakürek, **Reis Bey**, s.115.

terminolojisine yer vermek istiyoruz. Buraya has bir dili meydana getirenler mahkûmlardır. Sözgelimi hapishane kültüründe mahkûmların en fakirlerine "Âdem Baba" denir. "Harman olmak" deyimi, eroin bulamayınca krize düşüp etrafa zarar vermek; "yorgansız" fakir, "malta" koğuşlar arasındaki koridor, "volta" yürüyüş, "yılanlı kuyu" hapishane manasına kullanılır. Havanın kararmasının ardından koğuşta lambaların yanmasıyla herkesin "Allah kurtarsın!" demesi âdettendir. Bütün bunları Kısakürek'e eserde yerli yerince kullanmasını sağlayan, onun hapis tecrübeleridir.

### 2.10. KANLI SARIK[383]

Üç perdelik piyeste, özelde Kars, genelde ise Türk milletinin, vatanın doğu ucundan, fetih ve savunma değişkenliği içindeki tarihini konu almaktadır. Karşı güç de özelde Ruslar, genelde ise Batı medeniyetidir. Birinci perdede tarihin somutlaşmış biçimi, doksanlık ihtiyar Timsal ile tarih profesörü Fraklı Adam'ın tarih yolculuğu şeklindeki diyaloglarından mürekkeptir. İkinci perde, bu mücadelenin kahramanlarından Yetim Hoca; üçüncü perde ise onun oğlu Mazlum Hoca ekseninde gelişen olayları konu almaktadır.

**Özet:** Sahneye İhtiyar Timsal ile Fraklı Adam çıkarlar. Bir tarih sohbeti ve muhasebesi şeklinde gelişen diyaloglarda anlatan, İhtiyar Timsal; dinleyen ve benimseyen de bir tarih profesörü olan Fraklı Adam'dır. İhtiyar Timsal ilk olarak, 1064 senesini, Alparslan ve ordusunun Anadolu'ya açılma macerasını ele alır. Akabinde, Müslüman Türklerle, yazarın Haçlı olarak takdim ettiği, Hristiyan Türklerin Kars eksenli mücadelesini anlatır. 1386'da Kars'ı alarak Ruslara, kenetlenip kuvvetlenme yolunu açan ve bu yolla İslam dünyasına büyük zarar veren Temürlenk (Timur) bahsiyle diyalog devam eder. Sözü 1579 senesine getiren İhtiyar Timsal, Lala Mustafa Paşa'nın Kars'ı imarını; 1744 senesine de İranlıların Kars'a akınlarını ele alır. 1807 senesine gelinmesiyle artık Ruslarla mücadeleye geçilmiş olur. Verdiği tarihî bilgileri tahlilî ve tenkidî biçimde yorumlayan ihtiyar Timsal, 1828 ve sonrasındaki gelişmelerin dramatizasyonu için sahneyi Yetim Hoca ve Mazlum Hoca eksenli kahramanlara bırakır. 1828'de Ruslar Kars'ı işgale yeltenirler. Yetim Hoca ile Ayşe bu saldırılardan korunmak amacıyla bir mağaraya saklanırlar.

[383] Necip Fazıl Kısakürek, **Kanlı Sarık**, Büyük Doğu Yayınları,11.bs., İstanbul, 2010.

Bu saldırıdan eli boş dönen Ruslar, 1855'te yeni bir saldırıyla şehre hücum eder. Üç buçuk ay süren kuşatmaya rağmen Ruslar bu sefer de şehri ele geçiremez. Yetim Hoca da sarığı ve cübbesiyle onlara karşı Kars'ı savunur. Rus güçlerinden bir grup, giderayak, özellikle hedefe aldıkları Yetim Hoca'nın evine saldırırlar. Kuşatma boyunca Ruslarla savaşan Yetim Hoca, bir ara evine, ailesini sormak maksadıyla, uğrar. O esnada Karısı Ayşe ve oğlu Mazlum'un gözü önünde şehit düşer. 93 Harbi'nden (1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı) sonra Kars Rusların eline geçer. Kars'ı vermek zorunda kalan Sultan Abdülhamid, halife sıfatıyla yayınladığı fermanda, Kars'taki Müslüman ahalinin bu şehri terk etmemesini ister. Bu fermana uyan Mazlum Hoca, halkı Erzurum-Sivas taraflarına kitleler hâlindeki göçten vazgeçirmeye çalışır. Başarılı da olur ve halk göçlere son verir. Bu hâl üzere tarih 1915'i gösterir. Moraller çok bozuktur, zira Birinci Dünya Savaşı'nın kopardığı fırtına içinde Ruslar, egemenlikleri altındaki Kars halkına baskılarını son haddine vardırırlar. Bu çerçevede erkek çocuğu olmayan Mazlum Hoca, yeğeni Halid ile kızının torunu Fatma'yı henüz evlendirmişken Ruslar, Halid'i genç olması hasebiyle sürgüne gönderirler. Bolşevik İhtilali'nin ardından Kars'taki ahalinin çoğunluğunu Müslümanların teşkil etmesi nedeniyle şehir, yıllar sonra tekrar Osmanlı'ya bırakılır. Halk sevinç içindedir ve Mazlum Hoca onlara hitaben Halife'nin (Sultan Abdülhamid'in) fermanının hikmetinin şimdi anlaşıldığını söyler. Bu gelişmeye rağmen Kars, tehlikeleri atlatmış değildir. Bu defa da Ermenilerin saldırılarına maruz kalır. 1920'ye gelindiğinde Ermeni saldırıları tükenmek üzeredir, zira Kuvayı Milliye ordusu son ve kati hücumuyla Ermenileri oradan püskürtecektir. Ordunun yetişmesinden bir gün önce bir grup düşman askeri, Mazlum Hoca'nın evine gelip onu ve torununu derdest eder. Namusunu korumak maksadıyla saldırganların süngülerine atılan Fatma oracıkta şehit edilirken, direğe bağlanan Mazlum Hoca da düşman askerlerin ellerindeki meşaleleri atıp kaçmaları neticesinde çıkan yangında şehit düşer. Düşman askerler kaçarlar, zira Kuvayı Millîye ordusu yetişir. Sürgünden kurtulup Kuvayı Milliye'de zabit olan Halid bu manzara karşısında yere çöker, fakat trajik durum içinde müjdeyi verir: Kars kurtulmuştur.

**Şahıs Kadrosu**

Kanlı Sarık 1967'de yazılmış, 1970'te de basılmıştır. Piyesin iki ana kahramanı, Yetim ve oğlu Mazlum Hoca, Ruslarla muharebede şehit düşmüştür. Şehit olan Yetim Hoca'nın vücudundaki kanın sarığına bulaşmasıyla kanlı sarık husule gelmiştir. Piyese ismini de veren "sarık" babadan oğula bir dava şuuruyla geçen mücadelenin sembolüdür. Sarık, Mazlum Hoca'nın dilinden, Türk'ün canının içindeki candır. Sarık, bu millete aslî değerlerini, ruhunu veren dinin, bir örtünme biçimi olarak sembolleşmiş şeklidir.

Piyesin başından sonuna kadar, bir mefkûre ve bu mefkûreye bağlılığın gereği olarak ödenen bedeller, çekilen acılar damgasını vurmuştur. Önermeyi şu cümleyle çerçeveleyebiliriz: Din ve vatan uğrunda acı çekmeyi öğrenen ve öğretenler ancak bu iki değeri savunur. İhtiyar Timsal'den Yetim ve Mazlum Hocalara, onlarla aynı yolun yolcusu kişilere kadar figüratif yapı bu önermenin çizdiği istikamete göre şekil almıştır. İhtiyar Timsal, 20. yüzyılın asırlık bilge insanıdır. Üç perdeden oluşan oyunun birinci perdesinde, bir tarih profesörü olan Fraklı Adam'la diyalogları, bu perde boyunca devam etmiştir. Bu diyaloglar, asıl olay örgüsünün bir parçası değildir; fakat buna bir hazırlık devresidir. Bilgisi, irfanı; tarih profesörünü kat kat aşan İhtiyar Timsal, profesörü dokuz yüz yıllık bir tarih yolculuğuna çıkarır. Zamanı bütünleştirip ruh metoduyla bunu yapar. Dolayısıyla bir ilim adamı hassasiyetiyle hareket eder. Aslında İhtiyar Timsal; Yetim Hoca ile Mazlum Hoca'nın teorideki fikirdaşı, dava arkadaşıdır. Fraklı Adam ise sanki bir profesör değil de vasat bir bilgi seviyesindeki herhangi bir insandır. Yazarın bu kahramanı iyi çizemediğini, mefkûre sahibi İhtiyar Timsal'in gölgesinde kalması gayesiyle oldukça zayıf bir kahraman olarak tasarladığını belirtmek durumundayız. Bunun, eserin dramatik yönüne verdiği zarara, ilerleyen satırlarda değineceğiz.

Çıkılan tarih yolculuğunda ilgili devrin ilgili şahsiyetine dair bilgi ve analizler de yer aldığından figüratif yapı alabildiğine genişlemiştir. İhtiyar Timsal ile Fraklı Adam'ın tarih sohbetlerinden sonra, Kars'ın son yüz elli senesinin dramatizasyonuna gelinmiştir. Yetim Hoca, İhtiyâr Timsal'ın işaret ettiği tarih bilincine sahip bir prototiptir. Allah uğrunda, onurlu bir hayat için canını vermek, Yetim Hoca'nın hayat düsturudur. Bunu iki kelimeyle özetler: Yetimlik ve şehitlik. Zira şehit olan,

ardında yetim bırakır. Karısı Ayşe, Yetim Hoca'ya candan bağlı tipik bir Anadolu kadınıdır. Mazlum Hoca, babasından Yadigâr kanlı sarığın bir remz hâlinde işaret ettiği davanın yılmaz bir neferidir. O da babası gibi bir dert sahibidir. İkisi de şuur ve birikimleriyle halka öncü, manevi mimarlardır.

Mukaddes Emanet ve Kanlı Sarık gibi ideolojik oyunlarda başkahramanların toplumla iç içeliği dikkatimizi çekmektedir. Necip Fazıl'ın ilk dönem oyunlarında ferdin iç hesaplaşması ve doğal olarak toplumdan tecrit oluş, burada yönünü bulmuş kahramanın halk ile iç içe, davasının öncü şahsiyetine evrilmiştir. Nesiller, devirler değişse de zamanın değiştiremediği birbirinin aynısı, dava sahibi kahramanlar vardır. Bu oyunda Yetim Hoca, Mazlum Hoca; Mukaddes Emanet'teki Abdullah ve babası, Necip Fazıl'ın güttüğü davanın birer prototipidirler. Fakat bir ideolojinin prototipi hâlinde çizilen kahramanların üç boyutlu yapısının yeterince işlenemediğini belirtmekte yarar vardır. İhmal edilen ferdin psikolojik yapısı gerektiği şekilde sunulsaydı, oyuna büyük bir derinlik katmış olurdu. Ayrıca Yetim Hoca ile Mazlum Hoca'nın hiçbir iç gelişime uğramadan baştan sona hep aynı düzlemde devam etmeleri, Egri'ye göre kötü yazarlık alanının kahramanları olduğunu gösterir: "Karakterlerin doğal yasalara karşı koyarak değişmemekte direndikleri tek alan, kötü yazarlık alanıdır. Aslında, yazarlığı kötüleştiren de, işte karakterlerin bu değişmezliğidir. Eğer bir öyküde, bir romanda ya da bir piyeste yer alan bir karakter, başlangıçtaki tutum ve davranışını hiç değiştirmeden sonuna kadar sürdürürse, o öykü, o roman ya da piyesten hayır gelmez."[384] Sevda Şener bu sert hükmü biraz daha yumuşatarak oyun kişisinin hayatın devinimiyle ilişkisinde oynadığı kilit rolü öncelemiştir: "Tepkileri, davranışları, tavırları ve konuşması ile oyun kişisi iç ve dış hareketi gerçekleştiren ögedir. Yazar için ister olayların gelişimi, ister oyun kişilerine ve insan ilişkilerine dair bir gerçek veya yazarın bir görüşü önemli olsun, bu olaylar, bu gerçekler ve bu yorumlar bir oyun kişisine canlı olarak yaşatılmadıkça, oyun kişisinin kişiliğinde yaşamın devinimini ima edilmedikçe, dramatik hareket temin edilemez."[385] Şener'in işaret ettiği olaylar, gerçekler ve yorumlar Yetim Hoca ve Mazlum Hoca'nın şahsiyetinde bir ölçüde canlı olarak yaşatıldığından, oyundaki dramatik karakterlerin oluşumu sağlana bilmiştir. Fakat Türk Şehbenderi'nin

[384] Lajos Egri, **Piyes yazma Sanatı**, s.73.
[385] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.44.

Mazlum Hoca'yı cesaretlendiren, kararlılığını pekiştiren yönlendirmesi türünden kahramanda değişim ve gelişimi sağlayan nitelikteki hareketlilikler artırılsaydı, oyunun dramatik başarısı da o nispette pekişirdi. Mazlum Hoca'nın karısı Nedime de kocasına hürmet ve itaatte, kayınvalidesi Ayşe'nin bir benzeridir. Onun bir farkı vardır ki o da Nedime'nin İstanbullu yani şehirli bir kadın olmasıdır. 1915 ve 1920 senelerinin dramatize edildiği sahnelerdeki mühim şahıslardan Fatma da aynı kadın silsilesindendir. Necip Fazıl'ın, kurmaca metinlerindeki kocasına hürmetkâr ve mutî kadınların bir tipe dönüştüğünü belirtmek gerekir.

Şahıs kadrosunda Ebu'l Hasani Harkânî'nin[386] de kayda değer bir yeri vardır. Yazar bu velinin, Kars'ın manevi hayatına ve muhafazasına çok şey kattığına inanmaktadır. Oyunun üçüncü perde-onuncu tablosunda, 1915'te, Rus cephaneliğinin infilak ettirilmesinde manevi katkısına atıfta bulunmuştur.

**Çatışma**

Kanlı Sarık, dokuz yüz yıllık uzun bir zaman diliminin Kars çevresinde, tarihî dönüm noktalarıyla verilmesinin ürünüdür. Bu uzun zamanda her şey, Kars ve halkı merkeze alınarak dizayn edilmiştir. Bu piyeste farklı bir sahneleme tarzı dikkat çekmektedir. İç perde ve dış perde olarak iki ayrı sahneleme bölmesi oluşturulmuştur. Bir sahne önü, bir tablo şeklinde sıralanan bölümlemelerin somut zamanları hep tablolar için geçerlidir. Kronolojik zamanın tablolardaki iz düşümü şu şekildedir:

Birinci Perde

- Sahne önü 1
- Birinci tablo
- Sahne önü 2
- İkinci Tablo
- Sahne önü 3

[386] Yazarın Ebu'l Hasani Hırkanî şeklinde takdim ettiği bu zat, İran'ın Bistam şehrinin Harkân kasabasında doğmuş 11. yy. mutasavvıflarındandır. Türbesi Harkân'dadır.

- Üçüncü Tablo

- Sahne önü 4

- Dördüncü tablo

- Sahne önü 5

- Beşinci tablo

- Sahne önü 6

- Altıncı Tablo

İkinci ve üçüncü perdelerin sahne bölümleri, aynı esasa göre tanzim edilmiş ve sonuçta her üç perdede on iki sahne önü, on iki tablo ortaya çıkmıştır. İhtiyar Timsal, Kars'ın tarihini Fraklı Adam'a anlatıp yorumlarken, sözü geçen tarih devrinin kahramanlarıyla canlandırılması, oyuna özgün bir sahneleme tarzını kazandırmıştır.

Sahneleme tarzındaki özgünlüğe karşın, oyundaki gerilim unsurlarının zayıfladığından kaynaklı dramatik yapının sağlam bir şekilde kurulamayışı, oyunu, tarihî fikir yığınına dönüştürmüştür. Yazarın düşünce dünyasını paylaşanlarca belli bir ilgiyle okunabilecek/izlenebilecek bu oyun, bu dünyaya yabancı olanlarca hayli cansız ve sönük karşılanacaktır. Oyunun en başında buluşturulan dinî ve millî değerlere bağlı İhtiyar Timsal ile Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin tarih profesörü Fraklı Adam'ın, fikir temelli çatışmanın tarafları olacağı hissine kapılıyoruz. Birbirine zıt, iki farklı dünyanın figürleri arasında çatışma olmaksızın İhtiyar Timsal'in baştan gelen üstünlüğü ve Fraklı Adam'ın gölgede kalan hep onaylayıcı ve şaşkın bakışları arasında çatışmasız bir zeminde yürüyen vakalar, birbirini takip etmiştir. Çatışan taraflar olmadığı müddetçe, oyunda estetik dengenin ve merak unsurlarının olması beklenemez. "Çatışmadan yoksunluk da karakterlerinizin yerli yerine oturtulmamış olduğunu açığa vurur. Sonuçta bunlar dövüşken olmayan, karşıtların birliğinden uzak karakterlerdir…"[387] İhtiyar Timsal, yerli yerine oturtulmuş bir karakterdir, fakat Fıraklı Adam için aynı hükmü veremeyiz, zira bir

[387] Egri**, Piyes Yazma Sanatı**, s.203-204.

tarih profesörü olarak ne yapacağını bilmeyen, ne yana döndürülürse o tarafa gidecek birine benzemektedir. Karşıt güç eksikliği sadece bu eksende değil, oyunun tamamı için geçerlidir. Enginün, Kısakürek'in tiyatro yazarlığındaki en büyük eksikliği, çatışmaları oluşturacak zıt güçlere yeterince yer vermemesinde aramaktadır.[388]

İkinci perdede "sahne önü" bölümleri, saz şairlerini muhtevaya uygun koşmalarından teşekkül etmişken, tablolar ise dramatik sahneler ile örülmüştür. Bu çerçevede ikinci perde-yedinci tablo bir gerilimle başlar; Yetim Hoca hızla, korkuyla karısı Ayşe'yi aramaktadır. Kendisi Rus saldırısına karşılık vermek üzere cepheye gitmiş eve döndüğünde Ayşe'yi bulamamanın verdiği endişeyle onu aramıştır. Ayşe'nin su kuyusuna saklandığını fark edince rahatlamıştır. Aynı perdenin sekizinci tablosu, yirmi yedi senelik zamansal anlatmayla 1855 yılını konu alır. Bu tabloda yine Rusların saldırısı söz konusu ve bu sefer Yetim Hoca, çok daha keskin bir savaş ortamı içindedir. Şehit olmak için cepheye koşan Yetim Hoca, bir aralık evine gelir, zira Ruslar bozgun yaşayıp geri çekilmektedir. Hoca şahadet konusunda ümidini kaybetmiş değildir. Eve gelip şehit olmak üzere tekrar savaşa koşacağını söylemesiyle kriz başlar, daha evin civarından ayrılmadan yedi Rus askeriyle karşılaşması doruk noktasını, şehit edilişi de çözümü getirir.

Üçüncü perdede, Mazlum Hoca eksenli vakalarda, aynı mefkûre doğrultusunda benzer olaylar birbirini izlemiştir. Gerek Yetim Hoca gerekse Mazlum Hoca'nın çatıştığı karşıt güçler, belirli birer figür değildir. Onlar, yüzyıllardır Kars'a rahat verdirmeyen düşman topluluklarla ve son kertede de Ruslarla savaşmaktadırlar.

**Fikir**

Yükselen ve alçalan iki kutbun, Doğu ve Batı'nın, hayat felsefesi, piyesin temel fikir kollarından birisidir. Yüzyıllar boyunca Müslüman Türklerin ilerleyişi karşısında ürken, sinen, geri çekilen Batı-Hıristiyan medeniyeti, son yüz elli yıldır, özellikle de Ruslar eliyle karşı atağa geçmiştir. Yazar, Rusların düzenlediği akınları, madde ve manaya taalluk eden yönleriyle ele almıştır. 1807'de Kars sınırlarına dayanan Ruslar, 1917'ye kadar aralıklarla hep bu milleti uğraştırmıştır. Fraklı Adam'a durmadan bir tarih muhasebesi şeklinde tarihî bilgiler veren İhtiyar Timsal,

[388] İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yay., İstanbul, 2010, s.181.

susup sözü, Kars'ın iç hayatının tercümanı niteliğinde Dâvudi Ses'e ve Koro'ya bırakır.

Yazarın, bir tarih bilinci oluşturma adına ıyuna yerleştirdiği tarihî bilgiler önemlidir. Sözgelimi Kısakürek'e göre, 1386'da Kars'ı Osmanlılardan alan Temürlenk (Timur) bu adımıyla Türk'e hizmet etmemiş; zapt ettiği yerlerde izlediği siyaset ile Müslüman Türklerin başına büyük belalar açmıştır. Yazar Temürlenk'in bunu bilerek yaptığı ısrarında değildir. Onun, buna, bilerek veya bilmeyerek, neticede sebep olduğu kanaatindedir.

Osmanlı sadrazamlarından Lala Mustafa Paşa, Kars'ı yeniden imar eden kişidir. Paşa, Kıbrıs'ın fatihi, Gürcistan ve Şirvan'ı alan orduların serdarıdır. Ebu'l Hasan Harkânî adlı velinin sandukalarının yanından çıkarılan bir taş vardır. Manevi önemine binaen bu taş kaldırılıp yeniden inşa edilen Kars Kalesi kapı kulesinin temeline konulacaktır ki bu kaleye manevi kuvvet katsın ve bir daha yıkılmasın. Lala Mustafa Paşa bu taşı yetmiş üç yaşına rağmen omzuna koyup tek başına taşımıştır. Böyle davranmasındaki saik, emri altında o kadar Yeniçeri olmasına rağmen bir öncü olarak aksiyonun içinde en ağır vazifeyi omuzlamaktır. Yazara göre Osmanlı tarihinde böyle paşaların sayısı ne yazık ki azdır. Bu da, bu davanın ideolocyasının şahıs şahıs zincirlenememesine sebep olmuştur. Nitekim yirmi beş sene sonra 1604'te İran Şahı Abbas; Tebriz, Gence, Şirvan ve Revan'ı Osmanlıdan aldıktan sonra Kars Kalesi'nin çoğunu yıkmıştır. İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam'ın ortak yorumuyla bu akıbete sebep, şu şekilde özetlenmiştir: "Serhad şehrinin manalandırılması ve canlandırılması, iç bünyesiyle beraber olmalıydı."[389] İhtiyar Timsal, İran şahı Nadir Şah'ı Temürlenk'e benzetmiştir. Temürlenk Ruslarla girdiği diyalog neticesinde onların birbirine kenetlenip büyük bir millete dönüşmelerine zemin hazırladı. Nadir Şah da tıpkı Temürlenk gibi Türk olmasına rağmen Batı Türkistan'ı istila edip Rus işgaline zemin hazırladı.

Necip Fazıl'ın "Sultan Abdülhamid sevgisi" piyesin kurgusunda yerini bulmuştur. 93 Harbi (1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı) sonucunda Kars Ruslara bırakılmıştır. Bununla beraber Sultan Abdulhamid, Halife sıfatıyla bir fetva yayınlamış; Kars'taki Müslüman ahalinin orayı boşaltmamalarını, Rus tabiyetinde

[389] Kısakürek, **Kanlı Sarık**, s.38

de olsa, orada kalmalarını emretmiştir. Başta kitleler hâlinde yapılan göçler, bu fetvayla durmuş; 1917 sonrası Bolşevik İhtilali'ni yaşayan Rusların Kars'ı bırakması gündeme gelmiştir. Kars'ın kimde kalacağının belirlenmesi, bu şehirde yaşayan halkın ekseriyetinin kimde olduğuna bakılarak belirlenecektir. Mazlum Hoca meselenin bu kısmında, Sultan Abdülhamid'in fetvasında bir hikmetin olduğunu anlamış, zira o fetvayla göçler durmuş, şehirdeki Türk nüfusunun bariz çoğunluğu muhafaza edilerek Kars'ın 1918'de tekrar Osmanlıya iltihakı gerçekleşmiştir.

Oyuna serpiştirilen fikir hamulelerinden birisi de yazarın, İhtiyar Timsal vasıtasıyla dikkatlere sunduğu milliyetçilik tasavvurudur. Kars'ı fethe gelen Alparslan ve ordusu, karşılarında kendi kavminden Hristiyan Türkleri bulmuştur. Burayı fetheden Müslüman Türkler, 143 yıl boyunca Kars'ı onlara karşı korumuştur. "Kars, 1207'de, Müslüman-Türk'ün domuz sürüsü diye baktığı Ortodoks Türklerin eline geçti."[390] ifadesiyle İhtiyar Timsal, yazarın millet anlayışındaki "din" temel faktörünü belirginleştirmiş olur.

**Diğer Unsurlar**

Bir sahne oyunu olan Kanlı Sarık'ta mekân, bütünüyle Kars'tır. Yazar, Kars'ı, bir şehrin imarı çerçevesinde değil, tarihî perspektifi içinde, tarih bilinciyle ele almıştır. Kars ve halkı, yüzyıllarca bir nasipsizlik yaşamıştır. Önce Müslüman Türklerin fetih şuuruyla çıktığı yurt arayışında, karşılarına Hristiyan Türkler çıkmış; Müslümanları 150 sene Kars çevresinde uğraştırmıştır. Kısa bir el değiştirmeden sonra, yeniden Müslüman Türklerin eline geçen Kars, bu defa da 1386'da Temürlenk'in İstilasıyla hüznü yaşamış olur. Kars'ın Osmanlı'ya katılışı, Yükselme Devri'nde Kanuni zamanında gerçekleşmiştir. Kanuni tarafından şehir yeniden imar edilmiş, fakat Osmanlı'nın fetih anlayışını hep Batı'ya doğru gerçekleştirme arzusu genel anlamda Doğu'nun, daha özelinde de Kars'ın ihmali gibi affedilmeyecek bir hataya sebep olmuştur. Yazarın "Doğunun İslam birliği davasında en azgın tezat unsuru"[391] şeklinde takdim ettiği İran, bir seferle gelip Kars Kalesi'ni yerle bir etmiştir. Şehir, III. Murat devresinde, 1579'da, yeniden imar edilmiştir. Fakat yazara göre bu, geç kalınmış bir hamledir, zira Doğu'nun ihmali, öte tarafta Rusların millî

[390] Kısakürek, **Kanlı Sarık**, s.21.
[391] Kısakürek, **Kanlı Sarık**, s.32.

birliklerini pekiştirip son yüzyıllarında düzenledikleri akınlarıyla, Osmanlıyı en çok uğraştıran, çöküşe götüren güce dönüşmüştür. Bu itibarla Kars, "İmparatorluğun Yükselme Devresi'nde arkada kalıp göze görünmemek, Alçalma Devri'nde de, olanca çileyi omuzlarında taşımak"[392] gibi bir nasipsizliği yaşamıştır. Bu analizlerle şehir; hüznü, çilesi, nasipsizliği ile mekân ötesi kişileştirmeyle sunulmuştur. Bütün bunları dikkate alarak, Kısakürek, bir şehrin tarihini, ezilmişliği ve çilesini; hakikati tüm dünyaya duyurmak endişesini taşıyarak ele aldığından, Kanlı Sarık, "belgesel oyun"[393] türünün niteliklerine sahiptir. Kısakürek, tarihe dair verdiği bilgilerde, yorumlarında taraftır; halkının vicdanını esas almıştır. Zira Aziz Çalışlar da P. Weiss'e dayandırdığı "Belgesel oyun yazarları, dünyadaki tarihsel-siyasal süreçlerin yansız 'nesnel' gözlemcileri değildirler; 'bu dünyada ezilmişlerin ve mahkûm edilmişlerin' yanında yer alırlar."[394] düşüncesiyle belgesel oyunların bu yönüne dikkat çekmiştir.

Sahne dekorları, uygulanması zor, ayrıntılı ve şatafatlı niteliklere sahiptir. Bu ayrıntılı dekoru basitleştirme adına, Kars ve Kars Kalesi ile ilgili empresyonist mekân çizimleri, bir sinevizyon şeklinde yansıtılabilir. Böylesi bir dekor düzenlemesi, piyesi sahneleyeceklere büyük kolaylık sağlayacaktır. Fakat yine de yazarın dekorla ilgili belirtiği ayrıntılar, rejisör ve oyuncuları zorlayacak cinstendir.

Kanlı Sarık'taki vakalar, dokuz asır gibi çok geniş bir zaman dilimini kapsayacak şekilde kurgulanmıştır. İhtiyar Timsal ile Fraklı Adam, 1960'lı yılların, biri yaşlı, diğeri tarih profesörü sıfatıyla, dokuz asırlık bir tarih yolculuğuna çıkarlar. Farklı sahne ve tablolarla farklı zamanlar, muhtevayla mukayyed, tarihî dönüm noktaları perspektifinden okuyucu/izleyiciye sunulur. Kronolojik zaman doğrusunda, belirli duraklar hâlinde verilen tabloların tarihleri: 1064 senesi (1.Tablo), 1207 senesi (2.Tablo), 1218 senesi (Sahne Önü:3), 1386 senesi (3.Tablo), 1579 senesi (4.Tablo), 1744 senesi (5.Tablo), 1807 senesi (6.Tablo) 1828 senesi (7.Tablo), 1855 senesi (8.Tablo), 1881 (9.Tablo), 1915 senesi (10.Tablo), 1918 senesi (11.Tablo),

[392] Kısakürek, **Kanlı Sarık**, s.32.

[393] "Belgesel oyunlar, genellikle, konusunu önemli bir tarihsel ya da siyasal olaya dayandırıp, araştırma ve soruşturma sürecini bir yöntem gibi kullanarak, bu olayların ardında yatan gerçekleri ortaya çıkarmaya, eleştirmeye, yorumlamaya, siyasal bir kanı uyandırmaya, kamuoyu vicdanını ve adaletini yansıtacak bir yorum hâline getirmeye çalışır." bk. Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2004, s.21.

[394] Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 21.

1920 senesi (12.Tablo). Çok sayıda zaman durağıyla bu kadar geniş bir zamanı sahneye yansıtmak kolay olmayacaktır. Yazar, tarihin akışında bir şehrin kaderini konu olarak belirlediğinden ve piyeste konuyu önceledığinden teknik bakımından oyunu zorlayacak zaman ayrıntısını işlemeye mecbur kalmıştır.

Muhtevaya bağlı olarak, piyesteki kahramanların üslubu, söylev diline dönüşmüştür. Bir şehrin, tarih boyunca kahramanca müdafaası, bu uğurda hareket eden şahıs kadrosunun epik bir dil kullanımına yol açacağı da aşikârdır. Rus egemenliği altına giren Kars'tan göçleri durdurmak için Mazlum Hoca'nın halka dönük konuşması, oyunun bütününe yansıyan söylev üslubunun çarpıcı örneklerindendir:

"-Kırılalım, ezilelim!.. Halife'nin fetvası var: Kars'ta kalın, esirlikte kalın, yerinizden ayrılmayın, din içinde din saklayın, acılara katlanın, acıyı öğrenin, diyor. Bugün Müslüman'a düşen borç, acıda pişmek, acıda erimektir diyor. Kars'ı boşaltmıyalım, onu yaralı Müslümanlar'ın anbarı olmaktan çıkarmıyalım!.. Evliyaların türbesini, şehidlerimizin mezarlarını bekliyelim, 'Ezan-ı Muhammedi'yi bu mübarek topraklardan beş vakitte eksik etmiyelim!.. Böyle yapalım ki, yarın Allah fırsat verirse, buraların Müslüman-Türk olduğunu ispatlayabilelim."[395]

Necip Fazıl, Kanlı Sarık'ta koro ve saz şairlerinden de geniş biçimde yararlanmıştır. Eski Yunan tragedyalarının vazgeçilmez ögesi koro, o dönemdeki işleviyle olmasa da, Kısakürek, bu oyununa renk katması, muhtevayı ezgiyle destekleyip daha çarpıcı hâle getirmesine matuf olarak kullanmıştır. Zira Eski Yunan sahne sanatında "Korobaşı, koro adına, oyun kahramanına soru yöneltir, diyalog kurarken Koro, olaylara yorum getirir, gözlemde bulunur, akıl yürütür, değerlendirme yapar, geçmişin dökümünü öne sürer, olaylara ezgisel olarak eşlik eder, öğütler verir, uyarıda bulunurdu."[396] Kanlı Sarık'ta koronun, oyun kahramanlarıyla iletişimleri yoktur, ancak yukarıda sayılan oyunun muhtevasına yönelik katkısı bu piyeste de etkin biçimde görülür. Koronun seslendirdiği marşların güftesi Necip Fazıl'a aittir. Birer şiir olarak, bütün şiirlerini topladığı Çile'de yer

[395] Kısakürek, **Kanlı Sarık**, s.79.
[396] Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, s.104.

almayan bu şiirler, oyunu muhtevasına muvazi olarak yazar tarafından yazılmıştır. Bu şiirlerden bir örnek:

> "Sen ne yaptın Temürlenk?
> Taktın Moskof'a çelenk!
> İşin yok İslam'a denk!
> Ettiğin, cenk için cenk!
> Ne renk bildin, ne âhenk!
> Dağıldı nurlu hevenk!
> İndi Tarih'e kepenk!
> Sen ne yaptın Temürlenk? "[397]

Özellikle saz şairlerince dillendirilecek şiirlerden bazıları da halk şiirinden alınmadır.[398] Kısakürek, piyes için yazdığı şiirlerinde şairliğinin avantajını kullanmıştır.

Neredeyse bin yıla yakın bir zamanı, belgesel oyun türüyle, fikir ağırlıklı muhtevası ve söylev üslubuyla sunan yazarın Kanlı Sarık piyesi, tezli bir oyun olarak Necip Fazıl külliyatındaki yerini almıştır.

### 2.11. YUNUS EMRE[399]

Türk düşünce ve edebiyatının sınırlarını aşarak dünya çapında bir ilgiye mazhar olan Yunus Emre, tasavvuf öğretisi içinde istikametini bulmuş, yetişmiş ve pişmiştir. Dünyadan ve -birçok mutasavvıfta da müşahede edildiği üzere- ahiretten de geçerek yalnızca Allah'ın rızasını ve sevgisini elde etmeye matuf gayesi ile bu yolda aşk ile yanmıştır. Yunus'un tasavvufa yönelmesi, bir devrin Müslüman toplumlarının genel temayülüyle yakından alakalıdır. İster Necip Fazıl'ın itibari bir tercihle belirlediği şekilde Yunus Horasan'dan gelmiş olsun, ister Anadolu'nun Sivrihisar yahut başka bir mekânından, her hâlükârda Moğol istilasının sebep olduğu yıkım ve bu yıkımın gönüllerdeki tahribatının onarımı, tasavvuf gibi gönlüne hitap eden bir Hakk'a ulaşma yolunu gündeme getirmiştir. "İstilanın meydana getirdiği

[397] Kısakürek, **Kanlı Sarık**, s.30.

[398] Bunlardan "Köroğlu Koçaklama havası ile verilen şiirlerden biri Çıldırlı Âşık Şenlik'e aittir. **Kanlı Sarık**'ta bk. s.57.; Ahmet Kabaklı, "Çıldırlı Âşık Şenlik", **Türk Edebiyatı**, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 1997, C. 2, s.896.

[399] Necip Fazıl Kısakürek, **Yunus Emre**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

karanlık tablo toplumun psikolojisini de etkiledi; bu etki insanlarda dünyevi hayattan kaçış şeklinde tezahür etti. Moğolların zülüm ve baskılarına maruz kalan halkın mistik eğilimleri yoğunlaştı; bu durum İslam dünyasında aklî ilimlerin gerilemesine yol açarken dini-tasavvufi hareketlerin güçlenerek gelişmesi için uygun bir zemin hazırladı."[400]

İşte böylesi bir travmanın sebep olduğu dönüşüm içinde beliren bir Hak âşığının irfan yolculuğu piyesleştirilmiştir.

**Özet:** Yunus Emre, Horasan taraflarında bir beyin oğluyken, ailesiyle Moğol istilasından kaçarak Anadolu'ya gelir. Yolculuk esnasında Moğollara yakalanır ve bu istilacı ordu, onun gözü önünde bütün ailesini kılıçtan geçirir. Bu kıyımdan kaçıp kurtulmayı başaran Yunus, bir Anadolu köyüne tesadüf eder. Orada kendisini ilahi aşkın yolculuğuna çıkarıp gayeye ulaşmasına vesile olacak bir dervişe rast gelir. Hakk'a vuslatı isteyen Yunus'a Derviş, itibari bir Erenler köyünden söz eder. Yunus bu köyü bulur, bir merhale niteliğindeki bu köyde köyün sakinleriyle konuşurken, dağlardan bir ses şeklinde yankılanan ilahi davete muhatap olur. Sesin geldiği dağa yönelen Yunus, dört ayrı engelle karşılaşarak bir imtihandan geçer. Engelleri başarıyla aşar ve bir mürşide intisap etmeyi hak eder. Bu gizemli dağdan mürşidini bulmak üzere gönderilir. Mürşidini bulur: Taptuk Baba (Taptuk Emre). Sonradan fark eder ki dağdan gelen ses, Taptuk Baba'nın sesidir. Taptuk Baba, kendisini bu yola kabul eder, ancak Yunus'un kırk günlük çile doldurması gerekmektedir. Zira aşk ile pişmenin yolu bu çileden geçmektedir. Yunus, beyzade kıyafetinden sonra giydiği Türkmen köylüsü kıyafetini de çıkarıp derviş kılığına girer. Manevi yükselişi arzulayan her dervişin yaptığı gibi kırk gün kırk gece çile doldurur. Peşini bırakmayan hataratları aşarak çileyi başarıyla doldurur. Ardından uzun yılları alacak mürşidine hizmete başlar. Taptuk Baba, kızını Yunus'la evlendirir. Otuz sene gibi uzun bir zaman boyunca Yunus, mürşidine hizmet eder. Yaptığı hizmetlerden biri de ormandan odun taşımaktır. Gerek zühdü ve takvası, gerekse yıllar yılı taşıdığı dümdüz odunlar ile iyice piştiği fark edilir. Hayli ihtiyarlayan âmâ Taptuk Baba, ölümünden evvel görmeye başlar. Mezara asasıyla gidemeyeceğini, bu sebeple onu havaya fırlattıktan sonra bu asanın vakti, zamanı gelince Yunus'u bulacağını

[400] Osman Gazi Özgüdenli, "Moğollar", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul, 2005, C.30, s.228.

hikmetle söyler. Bu suretle ebediyete intikal eden Tapduk'un ardından Yunus, derviş hayatına devam eder. Aradan yirmi yıl gibi uzun bir zaman geçer ve şer'i esaslara aykırı şiirler söylediği gerekçesiyle kadı huzuruna çıkarılır. Önce kadının takdirini, sonra gazabını üzerine çeker; en nihayetinde yirmi sene önce mürşidinin havaya fırlattığı âsânın o esnada kendisine ulaşması gibi bir keramet ile kadı da dâhil olmak üzere huzurda bulunan herkesin hayranlığını celbeder. Hayatının her anında Rabb'iyle beraber olan Derviş Yunus'un dilinden hikmetli şiirler süzülürken, kendisine gelen iyilik amaçlı dünyevi nimetlerin ikramını reddeder. Piyes, onun, Rabb'ine ve Hz. Peygamber'e duyduğu muhabbetin ve visal arzusunun gösterimiyle sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Yunus Emre, bu piyeste Horasan taraflarındaki bir beyin oğlu olarak tanıtılmıştır. Moğollar, Orta Asya'dan Anadolu'ya ve Ortadoğu'ya doğru önlerindeki bütün beldeleri, ümran merkezlerini yerle bir etmiş, bu arada Yunus'un babasının hükümdarlığındaki toprakları da talan etmiştir. Yakılıp yıkılan bu bölgeden kaçan Yunus ve ailesi, göç yolunda da Moğollardan kurtulamamış; ailesi Yunus'un gözü önünde katledilmiştir. Bu yönetici aileden kurtulan tek kişi Yunus Emre'dir. Hayatı hakkında çok az bilgiye sahip olduğumuz Yunus'un başına bu kurgusal vakaların gelip gelmediğini bilmiyoruz. Ancak onun, Moğollar hakkında olumlu bir intibaya sahip olmadığına Abdulbaki Gölpınarlı da değinmiştir:

"Aşkın çeri saldı benim gönlüm evi iklimine
Canımı esîr eyledin n'ider bana yağı Tatar

Ol budakta biter îman, iman bitse gider güman
Dün gün işim budur hemen nefsime bir Tatar oldum

beyitlerindeki 'Tatar'sa Moğol'dur ve bu beyitler Moğol akınının, Yunus'un şiirine düşen akislerdir."[401]

Yunus, piyeste, Derviş ile Çoban'a, Moğolların kıyımını trajik bir şekilde anlatır.

[401] Abdülbaki Gölpınarlı, **Yunus Emre-Hayatı ve Bütün Şiirleri**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2006, s.XXII.

Yunus Emre üzerine araştırmalarıyla temayüz eden Mustafa Tatçı, Yunus'un hayatı için iki kaynaktan söz eder. İlki Hacı Bektaş-i Velî Vilayetnâmesi, diğeri 18.asırda İstanbul'da yaşamış İbrahim Hâs tarafından yazılan Tezkiretü'l-Hâs adlı menakıpnâmedir. Yunus'la ilgili bilgiler genelde bu iki kaynağa dayandırılır.[402] Yunus'un beyzâde olduğuna dair tiyatro oyunundaki itibarî bilgi, mezkûr iki kaynakla uyuşmamaktadır. Öyle zannediyoruz ki Necip Fazıl; İbrahim Ethem, Aziz Mahmut Hüdayi örneklerinde olduğu gibi tacı, makamı bırakıp dervişliğe, fakr ile Varlık'ı bulmaya giden bir Yunus portesi sunmak istemiştir. Ayrıca piyeste verilen Yunus'un Horasan'dan geldiği bilgisi, diğer rivayetlere göre zayıf kalan bir kabuldür. Sözgelimi Sezai Karakoç, onun Horasan ile bağlantısında sembolik bir mana aramıştır. Karakoç, Yunus'un Horasan'dan geldiği rivayetlerini, bu bölgenin genel anlamda Doğu'nun bir medeniyet tasavvurunun merkezi olmasındaki sembolik değerle ele almıştır. Bu itibarla, Anadolu'nun, kendisini yenileyenleri toptan Horasan erleri olarak gördüğünü söyleyerek "Bunun içindir ki, belki Horasan'dan geliş, yalnız Yunus için değil, Mevlana, Hacı Bektaş-ı Veli, Taptuk Emre için de söylenebilir. Yine de en az Yunus için kullanılmıştır bu rivayet. Horasan Doğu'nun sembolüdür."[403] izahını getirmiştir.

Piyesin başında yirmili yaşlarda olduğu gözlenen Yunus, ilerleyen perdelerde ellili ve yetmişli yaşlarıyla sunulur. Bir sâlik sıfatıyla yolculuğunda beyzâde kıyafetini değiştirip çarıklı Türkmen köylüsü kılığına bürünür; Taptuk Emre'nin müntesibi olunca da bir aba, bir külah derviş kıyafetini giyer. Bu yolda mürşidinin kendisine göstereceği her yola girmeye hazır, tam bir teslimiyet örneğini sergiler. Gerek mürşidine bağlılığı, gerekse çektiği her çile Allah'a olan aşkından başka bir gerekçeyle izah edilemez.

Piyesin Yunus Emre'den sonraki bir diğer mühim ismi "Taptuk Baba"dır. Yazar, piyeste bu ismi tercih etmiştir. Bununla beraber, dini-tasavvufi edebiyatta isminin genel kabul gören şekli "Tapduk Emre"dir. İbrahim Has'ın tespit ettiği ilk menkıbeye göre Taptuk Emre'nin adı "Taptuk Yûnus", Yunus Emre'nin ki de

[402] Mustafa Tatçı, **İşitin Ey Yârenler-Yunus Emre Yorumları**, H Yay., İstanbul, 2008, s.17.

[403] Sezai Karakoç**, Yunus Emre**, Diriliş Yay., İstanbul, 2011, s.26.

“Emrem Yunus”tur.”[404] Tapduk Emre, tarihî kaynaklarda ve “Yunus Emre” tiyatro oyununda âmâ birisi olarak takdim edilir. Bu konuda ittifak edilmiştir. Piyeste Taptuk Baba, vefatına yakın, görmeye başlar. Bir tarikat mürşidi olarak kendisinden beklenebilecek kâmil iman sahibi, bir yol gösterici olarak oyundaki yerini alır. Yolculuğu esnasında Yunus'un çağrıldığı gizemli dağdaki “Gaipten Gelen Ses” aslında Taptuk Baba’nın sesidir. O hâlde Yunus'un, aşk yoluna girme iradesiyle şekillenen yazgısı gereği o, Taptuk Baba’nın müridi olacaktır. Her ikisi de mensubu oldukları zümreyi temsil eden birer tiptirler. Yunus, seyrüsülukunu tamamlamaya azmetmiş bir Hak âşığı; Taptuk Baba ise bu yola girenlere rehberlik eden tarikat mürşidi tipidir. Oyundaki diğer kahramanlar bunlardan farklı değildir.

Sözgelimi Derviş, tasavvuf yolunda seyre çıkmış sâliklere yolu tarif edebilen biridir. İstidat bakımından Yunus kadar kudretli değildir, fakat Yunus'tan evvel bu yola girdiğinden, dervişlikte izlenecek yol ve yöntemi bilen biridir. Bu minval üzere hareket ederek Yunus'a ilk ciddi bilgileri verir: "İçine saplan, içine saplan! Karanlığa daldıkça dal, daldıkça dal!(...) Tam dibe varacağın zaman nuru bulacaksın!"[405] Bu sözlerle gayesini bilen, fakat nasıl gideceğinden habersiz Yunus'a kalbine yönelmesini telkin eder.

Piyesteki paranormal vakalar ve ilişkiler hesaba katıldığında Meçhul Adam, Gaipten Heybetli Ses, Siyahlı Adam gibi unsurların varlığı mukadderdir. Çünkü bu unsurlar, kahramanlarla ilişkiyi sağlayan ve dramatik eserin gidişatına yön veren hususiyetlere sahiptir.

Başta Yunus Emre merceğe alındığında oyundaki şahıs kadrosunun derinliğine ele alınmadığı görülecektir. Bu sebeple oyun, tamamen tiplerden oluşmaktadır. Ancak, oyundaki tiplerin birer karakter gibi derinliğine ele alınmaları beklenmese de kahramanlar üç boyutlu yapısıyla sunulmuş olsaydı, onların ilgileri, çatışmaları, içinden geldikleri dünya görüşü çok daha sarih biçimde ortaya konmuş olurdu. Daha en başta sorulması gereken soru şudur: Yunus'u ölümsüzlük fikrine sevk eden nedir? Fenâ ve bekâ fikrine hangi bilgi birikimi, hangi ruh iklimi içinde girmiştir? Yukarıda dönemin sosyolojisine dair tespitlere yer vermiştik. O zamanın

[404] Tatçı, **İşitin Ey Yârenler-Yunus Emre Yorumları**, s.22.
[405] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.16-17.

şartları içinde tasavvuf, bir çıkış yolu olarak benimsenerek geniş kitlelere hitap eden bir harekete dönüşmüştür. Fakat piyeste bu ve benzeri tahliller yer almadığından, Yunus'u sadece şiirleriyle tarihten süzüp günümüze sunan bir tiyatro eseriyle karşı karşıya kalıyoruz. Evet, Yunus'un gelişim çizgisinde bir değişim vardır; sürekli manevi terakki içindeki bir dervişi karşımızda buluruz. Fakat Yunus'un meçhul dağdaki diyaloglarından oyunun sonuna kadarki diyaloglara kadar hep hikmet dolu şiirlerle konuşması, bu gelişim çizgisini anlamlı kılmamaktadır.

**Çatışma**

Üç perdeden oluşan oyunun her perdesi üçer tablodan müteşekkildir. Birinci perde Yunus'un mürşidi arayış yolculuğunu; ikinci perde mürşidine intisap ettikten sonraki seyrüsüluk eğitimini alıp tamamlamasını; üçüncü perde ise seyrüsülukunu tamamlamış bir derviş olarak ulaştığı manevi mertebenin yansımalarını konu almaktadır.

Birinci perdede Yunus, Moğolların elinden canını güçlükle kurtarıp Anadolu'ya gelir. Gelişiyle beraber ilk rastladığı kişilere-Derviş ve Çoban'a- istiareli bir şekilde mezarı olmayan köyü, yani ölümsüzlük diyarını sorar. Tasavvufi hayatın semboller dünyasından haberdar olan Derviş, ona, gideceği yolun ilk kılavuzluğunu yapar. Yunus, mezarı olmayan köyü bulur, fakat burası o yola giden bir duraktır. Dağlardan gelen nida, Allah'a giden aşk yolunun yolcularından vakti geleni çağırır. Yunus o köye varır varmaz, sıra ona gelir ve gelen sese icabet eder. Yolda farklı engellerle karşılaşır. Engeller bir sır şeklinde kalmış olup mahiyetleri açıklanmamış; ancak bunları nasıl aştığı ve bunların ne manaya geldiği izhar edilmiştir. Buna göre birinci engeli garipliği kabul edişiyle aşar. Bunun manası, ölümsüzlük için ölmeden evvel ölmeyi kabul etmektir. İkinci engel, davet edildiği meçhul dağda müşahede ettiği- sırasıyla- on sekiz bin âlem, beş dost, Allah'ın didarı gibi bir peygamber dışında kimsenin idrake muvaffak olamayacağı olağanüstü hâdiseleri havidir. Kendisine sır perdeleri açılır. Bütün bu olağanüstülükleri kaldırabilecek ruh genişliğiyle engeli aşar. Üçüncü engel, fenâdan bekâya geçiş iradesiyle olur. Bu da aşk demektir. Dördüncü engel, mürşide bağlanma iradesiyle aşılır. Nitekim Taptuk, Yunus'a engellerin mahiyetini sormuş ve şu cevabı almıştır: "Tam dört tane: Ölüm,

Visal-i surî, Aşk, Mürşit..." Bu dağda, engelleri aşan Yunus'a "Şimdi ölümlü dünya ya dön ve engelleri aş"[406] denmiştir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Yunus'un gelişmeli değişim çizgisindeki kopukluk, bu engellerin aşımında da göze çarpar. Dağa gelir gelmez karşılaştığı engellere verdiği cevaplar, yazar tarafından Yunus'un divanından seçilen mısralarla teşekkül etmiştir. Yunus'un aşk yolunda çektiği çilelerin, aldığı marifet ve seyrüsülük ilimlerinin sonucu husule gelen kalbî duygular, fikirler şiirle ifadesini bulmuştur. Piyeste Yunus'un daha mürşidini bulmadan, marifete ulaşmadan bu şiirleri peş peşe söylemesi, henüz çok erken ve zorlama bir kurgu düzenlemesi olarak dikkatlere takılmaktadır. Eğer Yunus'taki bu değişim piyese yansıtılabilseydi ve bu suretle okuyucu/izleyici geçilen aşamaları/engelleri yerinde müşahede edebilseydi esere büyük bir zenginlik katardı. Egri'nin de belirttiği üzere "Gerçek karakterlere kendilerini açıklama, bizlere de onlarda meydana gelen önemli değişmeleri gözlemleme fırsatı vermelidir."[407] Bu şekilde hareket edilmiş olsaydı hem kahramanın bir gelişim çizgisi üzerinde aşamalı olarak değişip güç kazanması, hem de olay örgüsünün sistematik, devingen bir sıralamayla teşekkül etmesi sonucu daha canlı, daha zengin bir dramatik eser vücuda gelirdi.

Bu tenkitlerimizin yanında şu konuda Necip Fazıl'ın hakkını teslim etmek gerekir ki o, dini duyarlılıkları sahneye aktarması yönünden ilkleri başarmış biridir. Yunus Emre, İbrahim Ethem, Siyah Pelerinli Adam ve daha başka eserlerinde kahramanın nefsiyle ve Şeytan'la mücadelesini; çağdaş tiyatronun imkânlarıyla ve büyük ölçüde estetik idrak seviyesiyle tiyatroda değerlendirebilmiştir. Hatta bu sahada "Yunus'un hayatını bir tiyatro oyununda işleyen ilk yazar Necip Fazıl'dır."[408] bilgisini veren Beşir Ayvazoğlu, resmî tiyatro müesseselerince bu oyunun repertuara alınmadığını da belirtir.

Piyesin bütününde gerilim unsurları zayıf olup daha ziyade durumlarla şekillenen bir oyun yapısı karşımıza çıkmaktadır. Piyesteki kriz ve doruk nokta, yüksek gerilimli hâliyle ilk olarak ikinci perde beşinci tabloda görülür. Buraya kadar

[406] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.38.
[407] Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.171.
[408] Beşir Ayvazoğlu**, Yunus, Ne Hoş Demişsin-Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları**, Kapı Yay., İstanbul, 2004, s.157.

bu şiddette bir çatışma unsurunun olmayışı, eserin durumlarla yürümesine neden olur. Bu tabloda kriz, çilesini doldururken, kırkıncı günde kapıya gelen meçhul kadın sesi ve sonra siyahlar içinde birinin, yani "nefs"in gelmesiyle gerçekleşir. Burada, nefsin kendisini, bir kadın sesiyle Taptuk Baba'nın kızı şeklinde takdim etmesindeki saik, Yunus için, Taptuk'un diğer müritlerinin yaydığı şaiyayla alakalıdır. Mahut müritler, Yunus'un yıllarca şeyhe edep ve sabırla hizmet etmesinin arka planında, kızıyla evlenmek muradında oluşunu ileri sürerler. Bu tablo, Siyah Pelerinli Adam tiyatro oyununun bütününü kapsayan soyut gerçekle, Şeytan'la, imtihanın bir benzerine sahne olmaktadır. Önce şuh bir kadın sesi, sonra siyahlar içinde bir adam içeri girer. Bu bölümde Siyah Pelerinli Adam'dakine benzer, hatta tekrar denebilecek sahneler mevcuttur. SPA'dan yirmi sene sonra kaleme aldığı piyesini, Yunus'un şiiriyle süslemek isteyerek bu şiirleri hayatın içinde yaşatmak ve tarihî bilgileri kurgulaştırmak gayesi güzel bir seçimdir. Ancak, dramatik esere ruhunu veren çatışmaların zayıflığı, eseri tekdüzeleştirmekte, cansızlaştırmaktadır.

Yazar, velayetnâme ve tezkirelerde geçen Yunus ile ilgili bilgileri, oyunu kurgulamada değerlendirmiş olup büyük ölçüde bu bilgilere sadık kalmıştır. Tahlil boyunca sıraladığımız vakalara ek olarak Taptuk'un kızının çok güzel Kur'an okuyuşu ve bunun piyeste değerlendirilmesi de bu nevidendir. Taptuk'un Yunus'un başına basma anekdotu yine aynı yolla eserin kurgusuna yerleştirilmiştir. Dağdaki engelleri aşıp ilk defa, mürşidi olacak Taptuk'un kapısının eşiğine gelerek "Bıraktım âr'ı/İstedim yârı/Kestim Zünnarı/Şeyh eşiğinde"[409] mısralarını mırıldanan Yunus, oraya uzanır. Âmâ olduğundan, bilmeden Yunus'un başına basan Taptuk onu tanır, bir kerametle de onu fiziken de görür.

**Fikir**

Allah'ta fâni olarak ölümsüzlüğü elde etmek, Yunus'un temel gayesidir. O hâlde piyesin önermesini şu cümleyle çerçeveleyebiliriz: Ölmeden evvel ölenler ancak ölümsüzlüğe kavuşabilir. Bir başka ifadeyle eserin özü "terki dünya"dır. Yazarın, belirlediği şahıs kadrosu, bu önermenin gerçekleştirilmesine uygun kişilerden seçilmiştir. Yunus ölümsüzlük yolcusu, Taptuk Baba Yunus adlı sâlike yol gösterici, nefs de onu yoldan döndermeye memur soyut bir güçtür. Yunus'un aradığı

[409] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.36.

yer; ölümsüzlük şerbetini içeceği irfan eğitim mekânıdır. Derviş'in tarif ettiği üzere bu yola "yalın ayak başıkabak" olarak girer. İbrahim Ethem piyesinde de aynı yaklaşım söz konusudur. Hakk'ı arayış yolculuğuna çıkan sâlike, doğru yolu tarif edecek esrarengiz bir şahıs bulunur. Bu şahıs, başkahramanı her iki piyeste de içine yani kalbine gömülüp Hakk'ı aramaya davet eder. Bu itibarla, Necip Fazıl, Hak yolcusunun dıştan bir müdahaleyle yolunu bulamayacağı, yolcunun kendi iç derinliklerinde Maksûd'a samimiyetle ulaşma gayretini öncelemektedir. Evet, bir rehbere, mürşide, ihtiyaç vardır, ama sâliki mürşitle tanıştıracak yol, yine kişinin kendi kalp âlemindeki arayışla mukayyettir.[410] Şunu da hatırlatmakta yarar vardır, Yunus'un davet edildiği "dağ" somut bir mekân olmayıp bununla maksat onun kalp âlemidir. Kalp âleminin derinliklerinde karşılaştığı Meçhul Adam ile diyaloğundan yazarın dünya tasavvurunu daha yakından anlamak mümkündür. Yunus, dünya hayatını "yalancı" olarak nitelerken, Meçhul Adam "Yalancı değil, sahicinin habercisi"[411] diyerek yanlış bir algıyı tashih etmiş olur. Kuşkusuz dünyaya dair bu tasavvuru, yazar, tasavvufla elde etmiştir. Nitekim Yunus da mürşidini bulduktan sonra çile doldururken, kendisine musallat olan nefsine, Siyahlı Adam'a, "Varlığa ölüm yolundan geçit arıyorum!"[412] diyerek dünyada gaflet içinde hareket yerine daha dünyadayken ölmeden evvel ölmek metotuyla terbiye oluşa işaret eder. Çile ile maksat da budur. Çile/ Çille "Dervişlerin tenha ve ıssız bir yere çekilip kırk gün kırk gece çetin bir perhiz ve nefs mücadelesi döneminden geçmeleri, bu süre içinde gıda, uyku ve dünya kelamını en aza indirerek hem bedenen hem de zihnen azami derecede ibadet etmeleri(dir). (...) Burada dervişler ölmeden evvel ölürler."[413]

Nefis tezkiyesi çerçevesinde gelişen vakalar içinde Kısakürek, nefs ve Şeytan'ın iki ayrı olgu olduğunu da dikkatlere sunmak ister. Çilesi esnasında Yunus'un yüz yüze geldiği Siyahlı Adam, kendisini Şeytan'dan da beter "haşmetlû nefs hazretleri" olarak takdim eder. Siyah Pelerinli Adam'da düşman Şeytan iken, burada nefs olarak belirir. Necip Fazıl'ın da müntesibi olduğu tasavvufi yolda Şeytan,

[410] Mutasavvıflar "Uyarıcılardan olasın diye onu güvenilir Ruh (Cebrail)senin kalbine apaçık, Arapça bir dil ile indirmiştir." Ayetini, kalbin aklı kuşatıcı üstünlüğü cihetinden Allah'a ulaşmada, temel hareket noktası olarak "kalp"e vurgu yapmışlardır. Ayet için bk. **Kur'an-ı Kerim**, Şuara Suresi, 193-195. Ayetler.

[411] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.23.

[412] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.47.

[413] Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2001, s.96.

mümkün olduğu her yer ve zamanda yok edilmeliyken, "nefs" itaat altına alınması, terbiye edilmesi gereken bir karşı güçtür. Taptuk Baba'nın Yunus'a tavsiyesi, tasavvuftaki nefs ölçüsünün özlü ve kuşatıcı bir izahıdır: "Hiçbir hak yeme!.. Nefsin hakkını da... Nefsin hakkı Şeriat'ta yazılı olduğu kadar... Ne bir lokma eksik, ne bir lokma fazla... Nefsi zincire vurmak böyle olur. Nefsini öldürmeye çalışma, imana getirmeye çalış! Allah onu yemek için yarattı seni!.."[414]

Nefsin, Yunus Emre'yi Allah yolunda saptırma cehdine, kategorik olarak üç ayrı "değer" ile bir arada tanık oluruz. Birincisi "kadın" faktörü, ikincisi bir tutku olarak "at", üçüncüsü de "hükmetme" hırsıdır. Siyahlı Adam'ın vaad ettiği üç dünyalık arzu, ağırlıklı olarak Siyah Pelerinli Adam, İbrahim Ethem ve diğer eserlerinde de Necip Fazıl'ın sıklıkla başvurduğu hatarat türlerindendir. İlginçtir ki Kısakürek, Yunus'u da kendisi gibi at düşkünü biri olarak kurgulamıştır. Siyahlı Adam'ın Yunus'u kandırmak için "Burunları rüzgâr körüğü, şimşek sorguçlu, güneş yeleli küheylanlara bin. (Birçok atın karmakarışık kişneme sesleri... Yunus dehşetler içinde.)" [415] sözü buna işaret eder.

Yunus'un karşı karşıya kaldığı hatarat esnasında "kadın" ile saptırma konusunda bir çelişki dikkatimizi çeker. Kendisine fısıldanan "Beyzade doğdun, dön memleketine, ipekli sedirlere kurul! Karşında, ayak bilekleri altun halkalı, vücut çizgileri en güzel şiirden daha ahenkli kızlar raks etsin."[416] vesvesesi anlamsızdır. Yunus'un memleketine (Horasan'a) dönüp dünyevi nimetleri tekrar elde etmesi zordur, zira Necip Fazıl'ın kurgusuna göre Moğollar bu memleketi tarumar etmiş, bey olan babası ve ailesinin diğer fertlerini katletmişlerdir. Dolayısıyla gidip de kurulabileceği bir taht artık yoktur.

Sekizinci tabloda medrese-ilim geleneği ile tarikat-marifet geleneğinin kişilerin şahsında beliren gerilim derecesi düşük çatışmasına şahit oluyoruz. Yunus artık yetmişli yaşlardadır. Fakat uzun yıllar önce yaşanan iftiraların başka türlüsü ortaya çıkmış ve bu suretle kadıya şikâyet edilmiştir. Bu seferki dedikoduların ekseni, şiirlerinin şeriata aykırı olduğu iddiasıdır. Kadının karşısına çıkarılan Yunus, suçlamalar karşısında kadıya şiirle cevap verir. Karşılıklı konuşmalardan birinde,

[414] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.52.
[415] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.48.
[416] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.48.

"Miskin Yunus, bu sözü,
Eğri büğrü söyleme!
Seni sigaya çeker,
Bir Molla Kasım gelir."[417]

dörtlüğünü söylerken kadı birden heyecanla "Molla Kasım benim!" der. Kadı bir an için Yunus'un keramet sahibi olduğunu düşünmeye başlar. Çünkü Yunus, oraya üç günlük mesafesi bulunan bir yerde yaşadığından Molla Kasım'dan haberdar olamaz. Yargılamanın devam eden kısmında ortam yine gerilir; Yunus'un şiirlerinde önce ilmi inkâr, sonra (medrese) hocalarına hakaret ve en son da küfre götürücü ifadeler olduğu iddiasıyla Yunus'un zindana atılması hükmünü verir. Elfaz-ı küfür olarak düşünülen dörtlükler:

"Ol Kaadiri 'kün fe yekün'
Lutfedici Rahman benem!
Kesmeden rızkını veren !
Cümlelere sultan benem!

Hem Batınem, hem Zahirem!
Hem evvelem, hem Ahirem!
Hem ben O'yum, hem ol benem!
Hem ol Kerim Sultan benem!"[418]

Bu mısralar bize "Ene-l Hak" diyen Hallacı Mansûr'u hatırlatmaktadır. Öncelikle tasavvuftaki "varlık" ve "tevhid" mefhumlarını ele almak gerekir ki Yunus'un bu sözlerden maksadını anlayabilelim. Varlık, kâinat, sonradan yaratılan her şey, ezelî ve ebedî olan tek hâkim Allah'ın tecellileridir. Bütün bu sonradan yaratılan mahlûku O'nun zatından ayrı düşünmemek, yani zatı içinde düşünmek tevhiddir. Tasavvufun öncülerinden Cüneydi Bağdadî, bunu gayet sarih biçimde izah eder: "Tevhid, kulun Allah'ın huzurunda bir karaltı, bir gölge gibi olmasıdır. (…) Kul, Allah'ın vahdaniyetinde mevcud hakikatlerle yine Allah'ın kurbunun ve O'na yakın olma hâlinin hakikati içinde his, hareket ve iradesinden soyulmuştur. Hakk'ın

[417] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.74.
[418] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.76.

kulundan irade ve talep ettiği şeyi bizzat Hak yerine getirmektedir. Bu ise kulun son hâlinin ilk hâline dönmesi, böylece olmadan evvelki gibi olmasıdır."[419] Tevhid ile aynı istikameti işaret eden "Vahdet-i Vücud", Allah'tan başka hiçbir mevcudun hakikatte olmadığını, gerçek varlığın Allah'ın varlığı olduğu düşüncesidir. Dolayısıyla Vahdet-i Vücud; şirki, parçalanmışlığı değil; varlığın birliğini, Tek'i ifade eder.[420] Yunus'un, piyesin kurgusuna da yerleştirilen şiirleri bunun ifadesidir.

Kişinin marifete ulaşması ve manevi yükselişe muvazi seyrüsülük ilmini elde etmesiyle bu yolda pişer ve neticede fena makamına ulaşır. Bu mertebeleri katettiğini düşündüğümüz Yunus'un sözlerini hakikat-marifet bağlamı içinde ele almak gerekir. Nitekim

"Yunus değil bunu diyen,
Kudret dilidir söyleyen,
Kâfir ola inanmıyan,
Evvel Âhır heman benem!"[421]

mısraları, girift gibi görünen önceki mısraların yine manzum bir usule izahıdır. Yunus bu şiirleri nedeniyle tam zindana götürülecekken Taptuk Baba'nın yirmi sene önce havaya fırlattığı âsânın gelip Yunus'u bulmasındaki keramete şahit olan kadı ve subaşı Yunus'un ellerine kapanıp öpmek isterler. Yunus'un büyüklüğü anlaşılır ve dava da düşer.

**Diğer Unsurlar**

Oyunun başında yedinci tabloya kadar geçen zaman belirsiz olup üç-beş aylık bir süre tayin edilebilir. Bu süre zarfında Yunus'un bir Anadolu köyüne gelişi, kalbine dalışı, mürşidini buluşu, çile ve mürşidinin kızı Fatma ile evlenişi gibi vakalar gerçekleşir. Bu vakaların ardından zamanda otuz senelik sıçrayış gerçekleşir. Yedinci tablodan itibaren gerçekleşen vakalar, zamandaki sıçrayıştan sonrasını kapsar. Otuz sene müddetince Yunus'un mürşidine hizmeti, bir başka ifadeyle tekkeye eğri olmayan odun metaforuyla sembolleşen müstesna hizmeti, bu zaman

[419] Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri**, s.191.
[420] Sufilerin Vahdet-i Vücud'a Kur'an ve Sünnet'ten getirdikleri deliller (ayet ve hadisler) için bk. Hasan K. Yılmaz, **300 Soruda Tasavvufî Hayat**, Erkam Yay., İstanbul, 2010, s.263-66.
[421] Kısakürek, **Yunus Emre**, s.77.

aralığında gerçekleşir. Sekizinci tabloya gelindiğinde, bu defa yirmi senelik bir sıçrayış ile Yunus'un son demleri konu edilir. Piyeste, yirmi beş yaşlarında Anadolu'ya geldiği belirtilen Yunus, artık yetmişli yaşlarındadır. Netice olarak piyesteki vakalar ortalama elli senelik bir zaman diliminde gerçekleşmiştir.

Dokuz tablodan oluşan piyesin iki ve üçüncü tablolarında vakalar metafizik mekânlarda gerçekleşirken, diğer tablolarda mekân köydür. İkinci tabloda Yunus, Derviş'in yönlendirmesiyle kalp yolculuğuna çıkar. Önce Erenler köyüne rast gelir. Metafizik bir mekân olan Erenler köyü, içindeki itibarî ideal toplum dikkate alındığında ütopik bir mekân özelliği de gösterir. Fakat şunu da söylemekte yarar vardır, Erenler köyü somut dünyadan bir mekân değildir. Bir sonraki durak olan dağ ve mağara, aslında tam manasıyla metafizik bir mekândır. Kalbin derinliklerinde tefekkür ve aşk ile ulaşılan bu mekân, Yunus'un rüşdünü ispatlayıp tasavvuf yolunda derviş olmayı elde edişine zemin sağlar. Diğer yedi tablodaki vakalar köyde gelişir. Fakat köye ait mekân hususiyetleri ön plana çıkarılmaz.

Tahlilini yaptığımız piyesin merkez kişisi Yunus Emre'nin ele alınış biçimi, yazarın Yunus tasavvurunu da dikkatlere sunmuş olmaktadır. Türk edebiyatının değişik türlerinde farklı boyutlarıyla işlenen Yunus Emre'ye dair yorumlarda, doğal olarak değişken bakış açıları türemiştir. Yüzyıllar boyu halkın dilinde ilahileşen şiirleriyle yaşayan Yunus'a, ilk ilmi dikkati Fuat Köprülü çekmiştir. Ardından peş peşe gelen yazı, konuşma ve atıflarla dil, edebiyat ve düşünce boyutuyla keşfedilmiş saklı bir hazine değeri görmüştür. Fakat her edebiyat ve fikir insanının Yunus anlayışı değişkenlik arz edecektir. Sözgelimi Ayvazoğlu, Burhan Ümit (Toprak)'ın Yunus Emre'yi Müslüman bir sûfîden çok bunalımlı bir entelektüel portresiyle sunduğunu; Abdülbaki Gölpınarlı'nın ise Yunus'u önce Bektaşî ve Batinî, yıllar sonra da Mevlevî olarak takdim ettiğini belirtmiştir. Roman alanında ise Kemal Tahir'in Yunus için "kebap yiyip şarap içen gezginci bir ozan" algısına karşın, Necati Sepetçioğlu'nun "en kötü şartlarda bile namazını ihmal etmeyen, aza kanaat eden bir

derviş" türünden, farklı Yunus Emre tasavvurlarını eserlerine aksettirdiklerine değinmiştir.[422]

Necip Fazıl ise Yunus'u tanır tanımaz gönül ve zihin dünyasında bu sûfî şaire müstesna bir yer ayırmış, genç yaşında kendisine ithafen bir de şiir kaleme almıştır.[423]

Dramatik bir eser formuyla çizdiği Yunus Emre portresini, bu tahlilimizde ayrıntılı bir şekilde ele aldık. En özlü ifadesiyle, onun kaleminden bize yansıyan Yunus, nefis tezkiyesiyle ölmeden evvel ölme sırrına kavuşup Allah'ta fani olmuş ve bize o mertebeden seslenmiştir. Dolayısıyla o, baştan sona tasavvufun biçimlendirdiği bir derviş tipidir. Bir fıkrasında, onun Anadolu'ya hediyesini şu sözlerle çerçeveler: "… Anadoluluyu, Anadolulunun gaye noktası olarak Allah, dünya, zaman, mekân, ölüm, hayat, hasret, ideal gibi temel meseleler üzerindeki en ince ve en derin görüş ve duygusuyla, renk ve ışık mahşeri bir menşur hâlinde billurlaştırır."[424]

Yunus Emre üzerine ilk şiirinden yıllar sonra kaleme aldığı bir diğer manzumesi, Kısakürek'in bu meydandaki toplayıcı hükmünü beyan eder:

> "Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş;
> Ölüm dedikleri perdeyi delmiş....
> Bizim Yunus,
> Bizim Yunus....
>
> Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş;
> Sayıları silmiş. BİR 'e yönelmiş ...
> Bizim Yunus,
> Bizim Yunus....[425]

[422] Beşir Ayvazoğlu bu çalışmasında, farklı sahalardan ve edebiyat türlerinden şahsiyetlerin Yunus Emre Yorumlarına mukayeseli olarak yer vermiştir. bk. Beşir Ayvazoğlu, **Yunus, Ne Hoş Demişsin-Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları**, s.38-59.

[423] Kısakürek, "Yunus Emre", **Çile**, s.328.

[424] Necip Fazıl Kısakürek, "Yunus Emre Hassasiyeti", **Yeni İstiklâl**, S.102, 28 Kasım 1962, s.6.

[425] Kısakürek, "Bizim Yunus" (2 ve 6.bölümler), **Çile**, s.383.

Piyesteki son, oyunun muhtevasıyla uyumlu bir kurguyla düzenlenmiştir. Sultanın gönderdiği bir subaşı, dört kölenin taşıdığı taht-ı revanla gelip Yunus'u saraya davet eder. Fakat o, taht-ı revanı tabutlukta beklediğini söyleyerek daveti kabul etmez. "Taht-ı revan" dünya ve içindeki kıymetlerin, "tabut" ise Hakk'a vuslatın sembolüdür. Her ikisini de dört nefer taşır, ancak o, dünya sultanının değil, âlemlerin sahibinin davetine icabet eder. Piyes onun vefatıyla değil de tercihini Rabb'ine kavuşma azminden yana koymuş biri sıfatıyla Hz. Peygamber'e duyduğu muhabbetin manzum ifadesiyle sona ermiştir.

### 2.12. ABDÜLHAMÎD HAN

Necip Fazıl, tarih ve edebiyat alanında çizilen olumsuz Abdülhamîd portrelerine bir cevap niteliğinde iki eser hazırlamıştır: İlk olarak" Ulu Hakan ikinci Abdülhamîd Han" adıyla tarih-araştırma kitabı; ikinci olarak da "Abdülhamîd Han" adıyla bir piyes kaleme almıştır. 1968'de yazılan piyesin ilk basım tarihi 1969'dur.

Sultan Abdülhamîd konusunda Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında lehte yazılmış tek tiyatro oyununun Necip Fazıl'ın piyesi olduğu tespitini paylaşan Enver Töre, aleyhte yazan diğer yazarların yaklaşım biçimlerini şu şekilde özetler: "Bilhassa Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde yazılmış ve amacı propagandaya dönük pek çok piyeste Sultan II. Abdülhamîd; kişiliği, eylemleri, yönetim şekli, çevresi ve uygulamalarıyla tıpkı Prof. Dr. Sema Uğurcan'ın kitabında değindiği despot tipine paralel şekilde ele alınmış ve anlatılmıştır. Cumhuriyet Döneminde ise, II. Abdülhamît'in özel hayatına hiç girilmemiş, bunun yerine onun üstün entrikalı zekâsı öne çıkarılmıştır. Akıllı ve kurnaz bir zalim tiplemesiyle dramatik edebiyatımızda yer bulan Sultan II. Abdülhamîd, Kızıl Sultan yahut Ulu Hakan yakıştırmaları içine hapsedilmek istenmiştir."[426] Necip Fazıl, elbette ki bu tartışmalarda taraftır, eserinde mahut Padişahın "Ulu Hakan" oluşuna vurgu yapmıştır.

[426] Enver Töre, **"Türk Tiyatro Eserlerinde Sultan II. Abdülhamid ve Yönetimi"**, Devr-i Hamid-Sultan II. Abdülhamid, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri, 2011, C.2, s.31.

**Özet**: Piyes, üç Osmanlı Yahudi temsilcinin Sultan Abdülhamîd ile yaptığı görüşme ile başlar. Grup adına söz alan Osmanlı Yahudisi, Hünkâr'dan Filistin'de küçük bir yurt büyüklüğünde toprak parçası ister. Buna karşılık olarak Osmanlı devletinin Duyunu Umumiye borçlarını sildirmeyi taahhüt eder. Bu borcun büyük çoğunluğunu kendi öz gelirinden sildirdiğini söyleyen Hünkâr'a, bu defa bir o kadar para daha hediye etmeyi teklif eder. Sultan Abdülhamîd, devletin mevcut topraklarına bir o kadarı daha eklenip verilse bile, kurabiye miktarı bir toprağı dahi veremeyeceğini söyleyerek grubu huzurundan gönderir. Şeyhülislam'dan "Yahudilik ve Masonluk" hakkında bütün İslam âlemine hitaben ve bu arada Hıristiyan dünyasını da uyarma amaçlı bir fetva ister. Sonraki günlerden birinde, Hamidiye Camii yakınlarında Sultan'a bombalı suikast girişimi gerçekleşir. Parçalanmış cesetlerin dehşeti içinde, yara almadan kurtulan Sultan Abdülhamîd, atlı arabasına atlayıp cesur bir şekilde dizginleri kendi elinde oradan uzaklaşır. Yabancı ülke sefirleriyle görüşmesini aksettiren tablonun ardından birinci perde kapanır ve zamansal atlamayla Meşrutiyet'in yeniden ilan edildiği 1908 yılına gelinir. Meclisi Mebusan tekrar açılır, devlet fiilen İttihat Terakki Cemiyeti'nin yönetimi altına girer. Çok geçmeden 31 Mart Vakası olarak bilinen hadise patlak verir. On beş bini bulan rütbesiz asker, Selanik ve daha başka yerlerden gelerek İstanbul'da "Şeriat isteriz!" sloganları eşliğinde bir isyanı başlatır. Sultan Abdülhamîd'in tertip ettiği süsü verilen hadise, gerçekte Batılı Devletlerin teşvikiyle ittihatçılar tarafından planlanmıştır. Bu suretle, neyi niçin istediğini bilmeyen âsilere müdahale hakkı doğarak Abdülhamîd'in hal'inin yolu açılacaktır. Plan bir bir işler, isyancı askerler derdest edilir, Padişah tahtan indirilir. Sultan Abdülhamîd hal' edildiğini bildiren dört kişilik heyet içerisinde, seneler önce Filistin'den toprak isteyen Osmanlı Yahudisi de bulunmaktadır. Sultan, Selanik'e gözetim olarak sürgün edilir. Zamansal atlayışta I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği 1915 senesine gelinir. Çanakkale'de büyük bir destan yazılmaktadır. Buna rağmen İstanbul, işgal tehdidi altındadır. Sadrazam ve Başkumandan Vekili, Selanik sonrası İstanbul'daki Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirilen sabık Sultan'a gelip, payitahtın maruz kaldığı tehdide tedbir olarak Padişah (Sultan Mehmet Reşat) ile birlikte Eskişehir'e nakledileceklerini tebliğ eder. İstanbul Fethi'nde, Bizans İmparatorluğunun kaçmayarak ölümü seçişini hatırlatan Abdülhamîd, kendisinin de şehri terk etmeyeceğini söyleyerek daveti reddeder.

Piyes, Abdülhamîd'in yakarışlarla dolu duasıyla, melankolik bir atmosfer içinde sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Üç perdelik oyun birinci perdesinde azamet sahibi, dirayetli; ikincisinde kolu kanadı kırılmış; üçüncüsünde ise hal' ve sürgün mağduru mazlum bir Padişah portresiyle karşılaşırız. Bu itibarla ikinci perdeden eserin sonuna kadar trajik bir hava, derin bir melankoli hâkimdir. Piyes, altı yüz küsur yıllık dev çınarın batışına şahit olan son devrin Padişahı ve ona sadakat gösteren bir avuç kahramanın hüznünü konu alır.

Şahsiyet belirtici olmaktan uzak, yardımcı kahramanlar konumundaki figüranlar hesaba katılmayacak olursa, dar bir şahıs kadrosuyla oyunun vücuda getirildiği görülecektir. Piyesin başkahramanı, merkez kişisi Sultan Abdülhamîd'dir. Tip-karakter geçişkenliğini göz önüne alarak başkahramanın daha ziyade bir tip olarak çizildiğini belirtmek istiyoruz. Yer yer karaktere yönelen tavırlarını görmekteyiz; ancak yazarın bilinçli bir şekilde eser boyunca kahramanını merhametli, vakur, hüzünlü, fedakâr, çilekeş bir padişah olarak çizme gayreti, büyük ölçekte bir tipin temsilini ortaya çıkarmıştır.

Diyaloglardan süzerek elde ettiğimiz şahsiyet özelliklerinden belirgin olanları sıralamak istiyoruz. İlk olarak Yahudi temsilcileri karşısındaki vakur ve heybetli duruşu dikkatimizi çeker. Yazar, kahramanını küfür, zülüm ve hileler karşısında heybet sahibi; mazlumların ve iyi niyet sahibi Müslümanların karşısında mütevazı biri olarak tebarüz ettirmiştir. Sözgelimi, ikinci perdenin sonunda Hareket Ordusu'nun Selanik'ten İstanbul'a Yıldız Sarayı'nı topa tutmaya geleceği korkusuyla saray ahalisi Yıldız'ı boşaltır, şehzade saraylarına yahut başka yerlere sığınırlar. Sarayda kahve pişirip sunacak biri kalmayınca kahveyi kızı hazırlayıp babasına, Sultan'a sunar. Sultan da tepsiye alıp Mabeyn Müşiri'ne ikram eder. Fakat Müşir, mahcubiyetle yerinden fırlar ve tepsiyi Hünkâr'ın elinden alır. Bunun yanında cömertliğine dair vurguya da şahit oluruz. Abdülhamîd'in şehzadeliği sırasında Teodor Kasap isminde biri, Moliere'in "Cimri" adlı piyesini Türkçeye "Pinti Hamîd"

ismiyle tercüme eder.[427] Teodor Kasap ve daha başka muarızlarca kullanılan bu hakarete bir nevi cevap niteliğinde Kısakürek, oyununda, Yahudi temsilcileriyle diyaloğunda koca bir devletin Duyunu Umumiye borçlarını kendi öz gelirinden ödeyişini diyaloglar vasıtasıyla duyurmak ister.

Dindarlığına sık sık atıfta bulunan yazar, Sultan'ın ulemaya büyük değer verdiğini dikkatlere sunmak istemiştir. Abdülhamîd, elini öpmeye yeltenen Şeyhülislam'a "Başınızı kaldırın, Şeyhülislam efendi! Taşıdığınız sarık eğilmez."[428] diyerek ulemanın riyaset makamı önünde eğilmemesi gerektiğini söylemiştir. Yolculukta ve daha başka ortamlarda Şeyhülislam'dan, hemen yanında, sağ tarafında oturmasını istemiştir. Abdülhamîd'in Yahudilik ve Masonluk hakkında hazırlattığı fetva da onun şahsiyetine dair mühim hususiyetleri aşikâr eder. Hünkâr "Masonluk" hakkındaki sorularıyla Masonların Osmanlı ve bütün İslam dünyası için tehlike oluşuna binaen Şeyhülislam'dan fetva ister. Ancak bu istek cebren değil, ikisinin diyaloglarından da anlaşılacağı üzere ittifakla, Şeyhülislam'ın reyi ile olacaktır. Padişah'ın herhangi bir konuda fetvayı Şeyhülislam'dan, kendi arzuladığı şekilde, cebren verdirmesi, dinî esaslara yönetilen bir devletin temel dinamiğini hiçe saymak anlamına gelecektir ki o vakit Şeyhülislamlık manasını yitirir. Sultan sorduğu sorularla devleti âliyyeye zarar vermek isteyen Yahudiler hakkında fetvaya yöneltir, ama yönlendirmede bulunmaz. Dolayısıyla fetva Şeyhülislam'dan sadır olur. Bu itibarla Sultan Abdülhamîd'in devleti istibdatla yönetmediği, ilmi siyasetini kullanarak fikir birliğiyle kararları aldırdığı söylenebilir.

Abdülhamîd'in en bariz hususiyetlerinden biri merhametli oluşudur. Merhamette aşırılığa kaçtığını söyleyen Mabeyn Müşiri'ne hitaben şu sözleri onun kendi dilinden merhametinin izahıdır: (Ermenilerin "Kızı Sultan" iddialarına da cevap mahiyetinde) "Evet ama ben bu tâbiri icat edenlere biraz olsun hak verdirmek için onları kana boyamıyorum! Büyükbabam Sultan Mahmud'un şiddet-i seciyesinden bende eser yok! Kendimi çok yokladım, tartakladım, fakat hayata kıymaya nefsimde kudret bulamadım. Ne yapayım, Paşa; böyle yaratmış beni

[427] Yazar bu bahse piyesinde yer vermemiştir. Teodor Kasap, Sultan Murat ve Şehzade Abdülhamid arasında gelişen bu hadisenin ayrıntısı için bk. Necip Fazıl Kısakürek, **Ulu Hakan Abdülhamîd Han (Tarih- Araştırma),** Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2016, s.47-50.

[428] Necip Fazıl Kısakürek, **Abdülhamîd Han (Piyes)**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.16.

Allah!.. Akrebi gömleğin dışına çıkarmak için siyaset oyunlarına çıkarmaktan gayri bir şey gelmiyor elimden."[429] Dikkat edilirse 33 senelik hükümdarlığı boyunca siyaset oyunlarına çokça başvurmasında, ağır cezalara başvurmaması gerekçe olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla Ermenilerce yapıştırılan "Kızıl Sultan" yaftası kahredici bir tenakuzdan başkası değildir. 31 Mart tertibinin yaşandığı günleri anlatan aşağıdaki diyalog da aynı şekilde Padişah'taki aşırı merhamete vurguyu havidir.

"MABEYN MÜŞÜRÜ — (Gayet azimli) Hassa birliklerinin çoğu hareketsiz... Bütün civar birlikler ne olup bittiğinden habersiz... Ordu, âsi askerlerle beraber padişahına sadık... Hemen onların başına geçip örfi idareye gitmek, Meclis ve Komiteyi kökünden kazımak, devleti kurtarmak lâzım!

ABDÜLHAMÎD — Hayır, Paşa! Bu hareket muvaffak olursa, âsi asker cezasını benden görecektir. Muvaffak olamaz da ezilirse isyanın mesulü ittihatçılara ben olacağım ve ben ezileceğim!

MABEYİN MÜŞÜRÜ — O halde, Sultanım, mutlaka başa I geçip dizginleri ele almak ve fırsattan faydalanmak icap etmez mi?

ABDÜLHAMÎD — Aslâ! Siz bu hareketin muvaffakiyetle son bulacağına inanıyor musunuz? Bunun, Abdülhamîd'i eli kolu bağlı meşrutî hükümdarlıktan, ayağı zincirli mahbus hükümdarlığa döndürmek için bir komite tertibi olduğunu düşünemiyor musunuz?

MABEYİN MÜŞÜRÜ — İyi ya, şevketli Sultanım, kendilerini kurdukları tuzak içinde yakalayıp boğalım!

ABDÜLHAMÎD — *(Mahzun)* Olabilir, düşünülebilir! Bunun için de benim, ayağımı kan dökme sınırından içeriye atmam gerekir. İş oraya geldi mi, Paşa, ben yokum![430]

Burada da Sultan Abdülhamîd'in merhameti galip geliyor. Mesele kanının akıtılması mevzuuna gelince Sultan, atılması gerekli dahi atamaz hâle gelmektedir.

[429] Kısakürek, **Abdülhamîd Han**, s.28.
[430] Kısakürek, **Abdülhamîd Han**, s.40-41.

Zaten Kısakürek'in de bu piyeste dikkatlere sunmak istediği en mühim tezlerden biri de budur.

Mabeyn Müşiri, başkahramandan sonra en dikkate değer isimdir. Diyalogdan da anlaşılacağı üzere Müşir gözü pek biridir, Hünkâr'dan sadece bir işaret beklemektedir. İzin alabilse Sultan'ın "Hassa Ordusu"nu alıp isyancı on beş bin askerin önüne katıp İttihat ve Terakki emrindeki Hareket Ordusu'nun üzerine yürüyecektir. Bu kahraman, Kısakürek'in Sultan hakkındaki tarihî muhtevadaki eserinde bahsi geçen Tahir Paşa'dır. İtibarî eserde değil de gerçek hayatta, Sultan Abdülhamîd, henüz genç biriyken Tahir'in yiğitliğini işitmiş, saraya yanına almış, bir zaman sonra onu tüfekçilerin başı yapmıştır. Hünkâr'ın vefatına kadar sadakatinden ayrılmayan Tahir Paşa, Hareket Ordusu Yıldız'ı kuşattığında Sultan'dan, bu orduyu dağıtmak için izin ister. Aralarında geçen diyalog, yukarıda, piyesten iktibas ettiğimiz ile aynı muhtevadadır. Dolayısıyla yazar, Tahir Paşa'yı, piyeste Mabeyn Müşiri şeklinde takdim etmiştir.

**Çatışma**

Üç perdeden oluşan oyununun her perdesinde ve bu perdelerdeki tablolarda Abdülhamîd'in hayatından farklı zaman kesitleri sunulur. 1896 ile başlayan piyes, sırasıyla 1905, 1908, 1909, 1915 senelerine ait yazarca mühim görülen hadiselerin dramatik kurgusuyla husule gelmiştir. Piyes her ne kadar yakın tarihten mühim bir şahsiyeti konu edinse de eserin dramatik boyutu göz ardı edilmemelidir. Bölümler arası geçişler bağlantılı ve vakalar da tıpkı şahıs kadrosunda olduğu gibi gelişimli bir yapı içinde sunulmaktadır. Aksi takdirde piyes, Sultan Abdülhamîd'in hayatından belli karelerin dramatize edilmesine dönüşür ki Necip Fazıl'ın da bu eserde yaptığı budur. Sözgelimi birinci perdede dirayetli bir Padişahı karşımızda bulurken, herhangi bir bağlantı kurulmadan ikinci perdede II. Meşrutiyet'in ilanıyla güçten düşürülmüş bir mağdur Padişaha tanık oluyoruz. Aradaki hâlden hâle geçişin ustaca kaynaştırılması piyesi estetik bir oyuna dönüştürebilirdi. İkinci perdenin ikinci tablosu (piyeste beşinci tablo) Meşrutiyet'in ilanından çok daha farklı travmatik bir hadiseyi, 31 Mart Vakası'nı, havidir. Bu iki bölüm arasında mantıksal bir gelişim göremiyoruz. Eser'in bir belgesel olmadığı, dramatik esere ruhu veren gelişimli vaka

ile gelişimli kişilik yapılarıyla değişik çatışma biçimlerinin sağlandığı estetik dengenin elde edildiği bir tiyatro oyunu olması gerektiğini unutmamak gerekir.

Abdülhamîd Han piyesinde gerilim ve heyecan dozu en yüksek vaka 31 Mart hadisedir. (2. Perde, 5 ve 6. Tablolar) "Özet" bölümünde kısaca üzerinde durduğumuz bu hadisede toplanan kalabalık ve rütbesiz askerler hep birden "Şeriat isteriz!" demektedirler, fakat neyi, niçin istediklerinden, kimin yönlendirmeleriyle hareket ettiklerinden habersizdirler. İsyan eden askerlerin ne istediklerini bilmeyen tavırlarını resmeden güzel bir diyalog oluşturma tarzı:

"ABDÜLHAMÎD- (Askerlere) Nedir bu davranışınız?.. Ne istiyorsunuz?..
ÇAVUŞ- Şeriat istiyoruz, padişahım!
ABDÜLHAMÎD- Şeriat yok mu ki, istiyorsunuz?
ÇAVUŞ- Şeriat istiyoruz padişahım!
ABDULHAMÎD- Şeriatla ne istiyorsunuz?
ÇAVUŞ- Şeriat istiyoruz padişahım!
ABDULHAMÎD- (Mabeyin Müşürüne) Ne hazin! (Askerlere) Sizi kim kışkırttı bu işe? Kışkırtıcılarınız kim?
ÇAVUŞ- Kendi kendimiz padişahım!"[431]

Asilerin isyan sebebi komutlarının kendilerine iyi davranmamalarıdır. Fakat yazara göre, onları bu noktaya getiren de İttihat Terakki kadrolarının harbiye mekteplerinde yetiştirdiği yeni subayların er, onbaşı ve çavuş gibi en alt kademedeki askerlere hakaretamiz yaklaşımlarıdır. "(Jön Türk) soyunun yetiştirdiği genç subaylar, Abdülhamîd'i devirmek için saf ve dünyadan habersiz neferlere mektepli subay nefretini telkin ediyor ve okumuş subaylarla cahil neferin arasını açıyorlar! Dünyada bundan daha alçak hiçbir metot görülmemiştir."[432]

İttihatçıların, hadisenin tertipçisi olarak Sultan Abdülhamîd'i gösterme gayreti sonradan başa çıkmıştır ki çok farklı görüşlerden araştırmacılar, bunun, Abdülhamîd ile uzaktan yakından hiçbir alakasının olmadığını beyan etmişlerdir. Sözgelimi Sultan Abdülhamîd'e ihanet eden Sait Paşa'yı güvenilir biri olarak telakki

[431] Kısakürek, **Abdülhamîd Han**, s.44.
[432] Kısakürek, **Ulu Hakan Abdülhamîd Han**, s.537.

eden Joan Haslip "Aslında büyük çapta güvene layık görülen Said ve Kâmil Paşaların Şehadetine göre, Abdulhamid bu isyan hareketine tamamen yabancıydı."[433]

Necip Fazıl, "Son devrin Din Mazlumları" adlı eserinde, mahut hadisede parmağı olan iki kişiye temas etmiştir: "Yahudi, dönme ve mason telkinleriyle hadiseyi tertipleyen ittihatçılar, bu mevzuda başlıca iki kişiyi kullanmışlardır: Malûm ve meşhur beden terbiyecisi Selim Sırrı (Tarcan) ile filozof Rıza Tevfik..."[434]

31 Mart'ı kışkırtma ve körükleme işini Selim Sırrı Tarcan ile birlikte idare ettiğini belirten Rıza Tevfik, yaşlılığında, vicdan azabından olacak "Abdülhamid'in Ruhaniyetinden İstimdat" isimli manzumeyi kaleme alır.

Nerdesin şevketlim, Sultan Hamid Han?
Feryâdım varır mı bârigâhına?
Ölüm uykusundan bir lâhza uyan,
Şu nankör..... bak günâhına.

Târihler ismini andığı zaman,
Sana hak verecek, ey koca Sultan;
Bizdik utanmadan iftira atan,
Asrın en siyâsî Padişâhına.

Dîvâne sen değil, meğer bizmişiz,
Bir çürük ipliğe hülyâ dizmişiz.
Sade deli değil, edepsizmişiz.
Tükürdük atalar kıblegâhına.

Milliyet dâvâsı fıska büründü,
Ridâ-yı diyânet yerde süründü,
Türkün ruhu zorla âsi göründü,
Hem Peygamberine, hem Allâh'ına.

[433] Joan Haslip, **Bilinmeyen Yönleriyle Abdülhamîd**, Kariyer Yay., İstanbul, 2009, s.240.
[434] Necip Fazıl Kısakürek, **Son Devrin Din Mazlumları**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013, s.15.

Sonra cinsi bozuk, ahlâkı fena,
Bir sürü türedi, girdi meydana.
Nerden çıktı bunca veled-i zinâ?
Yuh olsun bunların ham ervâhına![435]

Necip Fazıl'ın ilk hapsi, 1947'de yukarıdaki şiiri Büyük Doğu'da neşretmesi nedeniyledir.

Piyesin üçüncü perdesi bir krizle başlar. Dört kişiden oluşan heyet, Sultan Abdülhamîd'e hal' edildiğini haber vermektedir. Tarih-araştırma eserlerinde heyette tek bir Türk'ün bulunmadığını belirten Kısakürek, içlerinde bir de Yahudi'nin bulunduğuna dikkat çeker. Piyesinde de bu mevzuya yer veren yazar, eserin başında Osmanlı Yahudisi'ne "Bir gün benden hesap soracak gibi bakıyorsunuz?" diyen Abdülhamid, kurgu icabı hal' tebliğini ileten heyette aynı Yahudi'ye tesadüf eder. Yazar, Abdülhamî'i sezgisinde haklı çıkarır. Heyete karşı söz Abdülhamîd'dedir. Sakin başlayan konuşmasının tonu gitgide yükselir, en son sıra heyetteki Yahudi'yi kovmaya gelir ki bu anda doruk noktaya ulaşır. Kovulan Yahudi'nin ardından heyet orayı terkeder. Sabık Sultan'ın Selanik'e sürgüne gönderileceği haberini Musahip kendisine ulaştırır ve tablo tamamlanır.

**Fikir**

Babasının hatıralarını kitaplaştıran Ayşe Osmanoğlu'nun söz konusu tarihî ana dair paylaştığı bilgi de hüzün vericidir: "Otuz üç sene millet ve devletim için, memleketimin selameti için çalıştım. Elimden geldiği kadar hizmet ettim. Hâkimim Allah ve beni muhakeme edecek de Resulullah'tır. Bu memleketi nasıl buldumsa öylece teslim ediyorum. Hiçkimseye bir karış toprak vermedim. Hizmetimi ancak Cenab-ı Hakk'ın takdirine bırakıyorum. Ne çare ki düşmanlarım bütün hizmetlerime kara bir çarşaf çekmek istediler ve muvaffak da oldular."[436]

Sözün burasında yazarın belirlediğini düşündüğümüz önermesini tespit edebiliriz: "Başıboşluk hürriyeti, Sultan Abdülhamîd gibi dünya çapında bir lideri bile devletiyle birlikte çöküşe götürebilir." Önermeden hareketle piyeste çatışan iki

[435] Daha başka dörtlükleri de bulunan bu şiiri, Kısakürek'in eserinde yer verdiği şekliyle aktardık. bk. Kısakürek, **Son Devrin Din Mazlumları**, s.16.
[436] Ayşe Osmanoğlu, **Babam Sultan Abdülhamit**, Timaş Yay., İstanbul, 2013, s.150.

taraf: 1) Sultan Abdülhamîd 2) Başta ittihatçılar olmak üzere Masonlar, Ermeniler ve Batılı devletler. Yazar piyesi vasıtasıyla Yahudileri Endülüs'ten alıp İstanbul ve Selanik'e yerleştiren Kanuni'ye tenkitte bulunduğu gibi devletin kurucu unsuru olarak gördüğü Anadolu'dan neden en küçük bir hareketin gelmediğini sorgular. Kısakürek, ittihatçılar hakkındaki net hükmünü Mabeyn Müşiri'ne söyletir: "Ulvi merhamet ve hudutsuz müsamahamız içinde yuvarlanarak gelişmeğe ve sonra zatı şahanelerini mülkü şahaneleriyle beraber devirmeye bakan, af buyursunlar, köpek hürriyeti davranışında, yol kesicilerin en tehlikesi bir eşkıya çetesi..."[437]

**Diğer Unsurlar**

Siyasi-tarihî konulu diğer piyeslerinde olduğu gibi Abdülhamîd Han'da da yirmi sene gibi uzun bir zaman dilimi işlenir. Birinci perde- birinci tablonun Sultan ile Yahudi temsilcilerinin görüşmesiyle başladığını belirtmiştik. Görüşmenin 1896'da Theodor Herzl'in girişimiyle ama sarayın danışmanlarından Kont Nevlinski aracılığıyla gerçekleştiği bilgisini veren Mustafa Armağan, Herzl ile ilgili ilginç bir anekdotu da paylaşır: "David Ben Gurion 14 Mayıs 1948 günü İsrail devletinin kurulduğunu açıklarken, arkasına Abdülhamîd'den toprak koparmak için yıllarca ter döken ama başarılı olamayan Theodor Herzl'in fotoğrafını asmıştı. Kime meydan okuyordu dersiniz?"[438]

İkinci tabloda kronolojik zaman, Ermenilerce tertip edilen bombalı saldırının gerçekleştiği 1905 yılıdır. Hemen şunu da belirtmek gerekir ki yazar, birinci tablodaki görüşme ile ikinci tablodaki bomba hadisesini peşpeşe vakalar şeklinde aynı günlerde gerçekleşmiş gibi sunmuştur. Oysa iki hadise arasında dokuz senelik bir zaman fark mevcuttur. Kanaatimizce yazar, piyesinde, itibarî tasarruf hakkını kullanarak aradaki zaman farkını kaldırıp neden-sonuç ilişkisi içindeki vakalar olarak takdim etmek istemiştir. Zaten yazar, kronolojik zamana ait bir tarih piyeste vermemiştir. Diğer tablolardaki zaman sınırları şu şekildedir:

I.Perde – 3. Tablo: 1905

II.Perde – 4. Tablo: 1908 ( Meclis-i Mebusan'ın Açılışı)

[437] Kısakürek, **Abdülhamîd Han**, s.27
[438] Mustafa Armağan, **Abdülhamid'in Kurtlarla Dansı-2**, Timaş Yay. İstanbul,2013, s.174.

II.Perde – 5. Tablo: 1909 (31 Mart Vakası)

II.Perde – 6. Tablo: 1909

III.Perde – 7. Tablo: 1909

III.Perde – 8. Tablo: 1915

III.Perde – 9. Tablo: 1915

Yazar, zamansal sınırları belirtmemiş; okurun/izleyicinin Abdülhamîd'e dair bilgileri kronolojik sırayla bildiğini hesap ederek tabloları sıralamıştır ki bunun doğru bir seçim olmadığını düşünüyoruz. Zamana dair bilgilerin verilmeyişi birbirinin peşi sıra gelişen vakalar hissini verir ki gerçekte Abdülhamîd'in yaşadığı yükseliş ve inişin, hüznün, kederin gereği gibi aksettirilemeyişi sonucunu çıkaracaktır. Yazar, Namık Kemal mevzuunda olduğu gibi Sultan Abdülhamîd üzerine kaleme aldığı biri tarihî, diğeri kurmaca iki eseri birbiriyle bağlantılı düşünmüştür, ancak biz edebiyat incelemeleri açısından "Abdülhamid Han" piyesini müstakil bir edebî tahlil olarak ele alıyoruz.

### 2.13. MUKADDES EMANET[439]

Piyesin yazıldığı tarih 1971'dir, ancak ilk basımı 1976'da gerçekleşmiştir. Mukaddes Emanet, Kanlı Sarık ile benzer bir muhtevaya sahiptir. Kanlı Sarık 900 senelik bir zamanı hak-batıl mücadelesi çerçevesinde; Mukaddes Emanet ise yine aynı çerçevede 150 senelik bir süreci ele almaktadır. Dolayısıyla Mıkaddes Emanet, Kanlı Sarık'ın devamı ve bütünleyicisi niteliğindedir.

**Özet:** Bir asırlık uzun bir zamanı ele alan piyes, 1876'da Kanun-i Esasi'nin kabulünün ardından Meşrutiyet taraftarlarının sevinç gösterileriyle başlar. Zamanda otuz üç senelik bir sıçramayla, Sultan Abdülhamit'in tahtan indirilişi hadisesinin yol açtığı tesire geçilir. Yetmişlik baba ile yirmi yaşındaki oğlu Abdullah'ın diyaloğu bu tesir çerçevesinde gelişir. Sultan Abdülhamit taraftarı olan baba, gelişmelerden çok rahatsızdır ve oğluna bu milletin en büyük düşmanının "Moskof" şeklinde tabir ettiği Rusların olduğunu söyler. Plevne'de Ruslara karşı kullandığı tüfeğini, "mukaddes bir

[439] Necip Fazıl Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, Büyük Doğu Yay., 11. bs., İstanbul, 2010.

emanet” olarak saklamasını ve zamanı gelince bu tüfekle bir Moskof’u devirmesini vasiyet eder. Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'na katılan Abdullah, Cumhuriyet'in ilanıyla gelen rejim karşısında inkisara uğrar ve köyüne döner. Yine zamansal sıçramalarla 1940'lı yıllar sergilenir. Millî ve manevi değerlere sahip Abdullah, yeni rejimin eğitim sistemiyle bambaşka bir maceraya yönelen oğluyla ve hükümetin köydeki temsilcisi muhtarla çatışmalar yaşar. Annesinin beşibirlik altınlarını çalan oğul, çatışmanın doruk noktasında, babasını jandarmaya şikâyet eder. Sonuçsuz kalan sorgulamadan sonra oyun, zamansal sıçramayla 1950’ye, Demokrat Parti iktidarı günlerine uzanır. Önce CHP, sonra da Demokrat Parti saflarında siyasete atılan oğlu, seçimlerde milletvekili seçilmeyi başarır. Seçimden sonra milletvekili oğul, delikanlılık çağındaki oğluyla, köye, babası Abdullah’la barışmaya gelir. Abdullah, oğluna yüz vermez; bu defa Marksist düşünceyi benimseyen torunu devreye girer. Onun hatırına evin dışına çıkan Abdullah, oğluyla ve torununun fikir temelini öğrendikten sonra en çok da torunuyla şiddetli bir tartışma içerisine girer. Oğluna ve torununa manevi değerleri benimsetemeyen baba; dini inkâr boyutundaki torun ve bu meselelere kayıtsız kalan seküler oğul, sonuçsuz kalan tartışma sonrası ayrılırlar. Abdullah, bu tartışmadan sonra bir daha oğlu ve torunuyla görüşmez. Sahnede, farklı zamanlara ait anlatımlardan sonra 1971 yılına geçilir. O vakit yeni yeni yayılmaya başlayan sağ-sol çatışmasında, Marksist-Leninist düşünce taraftarları, bazı yerlerdeki Jandarma birimlerini ele geçirir. Abdullah'ın köyüne ve evine de gelen bu gruptan bazı silahlı kişilerin hedefinde, yörenin manevi büyüklerinden Abdullah vardır. Amaçları, Abdullah'ın imzalı yazısıyla, artık kendisinin de sol harekete destek verdiğini ilan etmektir. Abdullah, bu esnada kendisinin izinden giden kızının torunuyla sohbet etmektedir. Eve giren silahlı kişiler, mahut imzalı yazıyı, Abdullah'tan yazmasını isterler. İlginçtir ki onunla konuşma görevini, Abdullah'ın oğlunun torununa verirler. Zira o da bu silahlı mücadelenin içindedir. Abdullah önce, kendisinden isteneni reddeder, daha sonra kabul ettiğini söyleyip, kağıt kalem almak için içeriye geçeceğini söyler. İçeriden babasından emanet tüfekle çıkan Abdullah, oğlunun torununu vurur. Bunun üzerine diğer silahlı üyeler Abdullah'a kurşun yağdırır. Ordu birliğinin olay mahalline gelmesiyle silahlı grup kaçar. Son nefeslerini veren

Abdullah, kızının torununa, babasının vasiyetini yerine getirdiğini, emaneti yüklenme sırasının artık kendisinde olduğunu söyler ve ölür.

**Şahıs Kadrosu**

Özetten de anlaşılacağı üzere oyunun ağırlık noktasını oluşturan şahıs kadrosu sınırlıdır ve başkarakter de Abdullah'tır. Herhangi bir figürün yer almadığı oyunun birinci perde, birinci tablosunu hesaba katmazsak, oyunun tamamında Abdullah merkez şahıs olarak yer alır. Kronolojik sıraya koyarak önce Baba ile başlamak istiyoruz.

"Baba", yorumları ve analizleri ile tam bir bilge insandır. Aldığı medrese eğitiminin yanında, gözlemleri ve teşhisleriyle çağının tanığı bir aydındır. Fakat ülkenin gidişatı karşısında suyun akışını durduramadığından, bunun verdiği acıyla içi kan ağlamaktadır. Gazi Osman Paşa'nın karargâh bölüğünde çavuşluk da etmiştir. 93 Harbi olarak bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası köyüne dönmüştür. Köye dönüşün gerekçesini kendi dilinden aktaralım: "93 harbinden sonra şehirden, hürriyet naracılarından alafrangalık simsarcılarından öyle tiksindim ki, köye döndüm, evlendim, kendimi toprağa verdim, bir daha köyden çıkmadım."[440] Çocuklarından sağ kalan tek kişi Abdullah'tır.

Piyesin okuyucu ve izleyicisi Abdullah'ı yirmisinde tanır. O, yirmi yaşından, vefat ettiği seksen iki yaşına kadar hep babasının kişisel özelliklerini yansıtır. Baba ve oğlu Abdullah sanki aynı karakterlerdir. Hem Baba'nın hem de Abdullah'ın en büyük emeli, kendi soyundan gelecek bütün çocukları ve torunlarının, kendi ruh ve düşünce dünyalarıyla yoğrulmalarıdır. Fakat bir taraftan ülkede İslam nizamının ortadan kaldırılıp yerine seküler yeni bir rejimin getirilmesi ve bir yandan da vatan-millet şuurunun sürekli zayıflayıp Baba'nın da ifade ettiği üzere, sözün kafada değil de ayak tabanına geçmesi, baba-oğulu kahretmektedir. Özellikle de kendi soyundan kendi dünyasına düşman kişileri (oğlu, torunu, oğlunun torunu) gördükçe Abdullah'ın ümitsizliği, kederi ve öfkesi son haddine varır. Bu gelişmeler onu, etrafıyla sürekli polemik yaşayan bir hâline getirir.

[440] Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, s.20.

Abdullah'ın oğlu, aile içinde fikir temelli ilk çatışmayı başlatan kişidir. Abdullah'a göre bunun müsebbibi, Türk'ün kültürüne ters bir eğitim anlayışını, ülkeye hâkim kılanlardır. Oğlu, liseyi bitirmiş ve yüksek tahsili için İstanbul'a değil Avrupa'ya gitmek istemektedir. Bunun maddi yükü için de annesinin beşibirlik altınlarını çalmıştır. Abdullah'ın, altınları vermemesi nedeniyle üzerine yürümesi sonucu jandarmaya babasını şikâyet eder. Abdullah, bu noktada büyük bir ruhî acı duyar, zira oğlunu buna iten, eğitim sistemidir ve jandarma, hırsızı değil oğlunu dövme niyetindeki Abdullah'ı sorgular. Bu hadiseden sonra Abdullah'la bağlarını koparan oğlu, üniversiteyi okur, siyasete atılır ve 1950 seçimlerinde milletvekili seçilir.

Abdullah'ın oğlundan torunu, dedesinin değil babasının izinden gider. Hatta torununun fikir ve hayat tasavvuru, milletvekili babasını da geride bırakacak cinstendir. Önce CHP, sonra da DP'ye geçen babası, oğlunu köy enstitülerinde okutmuştur. Onun orada aldığı eğitimin kendisini getirdiği nokta "tarihî materyalizm"dir. Dedesi Abdullah, bunu öğrendiğinde her şeyini yitirmiş müflis bir insan hâliyle âdeta çöker. Vaktiyle Abdullah'ın babası kendisine "Güvercin yumurtasından akrep çıkmaya başlayan devir"[441] diye bahsetmişti. Torununu bu hâlde gören Abdullah, herkesin huzurunda, onu güvercin yumurtasından çıkan akrep olarak niteler. Torunu da evlidir. Aralarındaki uzun diyaloğa karışmayıp gözlerden ırak bir yerde bekleyen karısını, kayınpederi (Abdullah'ın oğlu) çağırır ve onun da tıpkı oğlu gibi Köy Enstitüsü mezunu olduğunu söyler. Abdullah'ın verdiği cevap ise yazarın okuyucu/izleyiciye vermek istediği mesajdır: "Bir sırada okumuşlar, bir tabaktan yemişler, belki de bir yatakta yatmışlar, desene…"[442]

Bunların dışında iki ayrı torun daha vardır ki İkisi, Baba'nın soyu içinde gelişen ve birbirine taban tabana zıt iki ayrı düşünce kolunun iki ayrı kutbundandır. Bunlardan, kızının torunu Baba ve Abdullah'ın izinden gitmekte; buna karşılık oğlunun torunu Marksist-Leninist çizgidedir. Soy içinde gelişen iki grubu daha da belirginleştirecek olursak: 1-Baba, Abdullah ve (Abdullah'ın) kızının torunu İslamî-millî düşünceyi; 2- (Abdullah'ın) oğul, torun ve oğlunun torunu sol-seküler

[441] Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, s.26.
[442] Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, s.67.

düşünceyi temsil etmektedir. İki fikir kutbunun gelişim çizgisinde, dikkat çekici şu iki noktayı belirtmek istiyoruz: Birinci gruptaki İslamî-millî çizginin fertleri birbirine çok benzemekte ve karakter ile fikri yapılarının gelişiminde bir farklılık göze çarpmamaktadır. İkinci gruptakilerde ise hem fert hem de baba-oğul-torun arasında değişim yaşanmıştır. Abdullah'ın oğlu, daha liseyi yeni bitirdiği çağda Allah'ı inkâr noktasına gelmiştir. Yeni eğitim anlayışıyla okumaya devam eder, siyasete önce CHP saflarında atılır, sonra da DP'de devam eder. 1950'lerden sonra ideolojik duruştan ziyade, seküler yaşantı içinde ikbal kaygısıyla yoluna devam eder. Dolayısıyla bir değişim ve gelişim içinde gidişatı söz konusudur. Onun oğlu (Abdullah'ın torunu) ideolojik seçiminin yanı sıra silahlı aksiyonun bir parçası olacak derecede ileri noktaya gitmiştir. 1971'de ülkede devam eden sağ-sol çatışmasında komünist hareketin silahlı bir ferdi olarak bir savaşın içine girer ve en son babasının dedesini öldürme planına kadar uzanır. Dolayısıyla piyeste sol-seküler hareketin fertleri, hep bir öncekinden daha aşırı bir çizgiye kayar, Egri'nin de belirttiği gibi "… eğer her insan kendi çevresi, sağlığı, ekonomik koşullarının etkisi altında kaldığı ve de her şeyin (çevre, sağlık, ekonomik koşullar doğal olarak bu her şeyin içinde yer almaktadır) sürekli bir değişim süreci içinde bulunduğu doğruysa, o takdirde insan da değişecektir. Gerçekten de insan bu sürekli değişim hareketinin merkezi durumundadır."[443] Birinci gruptakilerde böylesi bir değişimin görülmesi, yazarın düşünce dünyası ile ilgilidir diye düşünüyoruz: İslam hak dindir ve onun fertleri de İslam dışı bütün ideolojilere karşı aynı duruşu sergiler. Fakat burada fertlerin farklı karakterlerinin olacağını, değişen zamanın karakterinin kendilerine yükleyeceği farklı tepki ve duruş şekillerinin olabileceğini gözden uzak tutmamak gerekir.

Abdullah'ın oğlunun torununu vurmaya götüren saikin arka planını kısaca irdelemekte yarar görüyoruz. Meseleyi Abdullah'ın zaviyesinden ele aldığımızda ve peygamberler tarihine baktığımızda; Hz Nuh'un hanımıyla-oğluyla, Hz. Lût'un hanımıyla, Hz. Peygamber'in amcası Ebu Leheb[444] ile ve sahabeden Ebu Ubeyde b. Cerrah'ın babasıyla yaşadığı karşıtlık, yolların ayrılmasına neden olmuştur. Hz. Nuh, tufan öncesi, inkârda bulunan oğlunun durumunu Allah'a arz etmiş "Nûh Rabbine

[443] Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.56.

[444] İbrahim Sarıçam, **Hz. Muhammed (sav) ve Evrensel Mesajı**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 2007, s.89-90.

seslenip şöyle dedi: 'Rabbim! Şüphesiz oğlum da âilemdendir. Senin va'din elbette gerçektir. Sen de hükmedenlerin en iyi hükmedenisin.' ve kendisine şu cevap verilmiştir: Allah, 'Ey Nûh! O asla senin âilenden değildir. Onun yaptığı, iyi olmayan bir iştir. O hâlde hakkında hiçbir bilgin olmayan şeyi benden isteme. Ben sana cahillerden olmamanı öğütlerim' dedi."[445] Buradan hareketle, İslam'a göre Müslüman aileden bir ferdin inkâra düşmesi durumunda, artık aileden olmayacağı gerçeği, Necip Fazıl için temel hareket noktası olmuştur diyebiliriz. Aynı bakış açısı Marksizm-Leninizm'de de geçerlidir. Dolayısıyla Mukaddes Emanet oyunun kahramanları kendilerine yüklenen şahsiyet özelliklerinin gereğini yerine getirmişlerdir: Abdullah'ın oğlunun torunu, dediklerini yapmaması durumunda babasının dedesini ve yeğenini (Abdullah'ın kızının torunu) öldürmeye karar vermiştir. Bu gerçekleşmez, Abdullah torununu öldürür.

Piyesin figüratif yapısında, Abdullah'ın babasından yadigar "tüfek" de bir figür olarak madde ve mana tarafıyla bir yer işgal etmiştir. Abdullah yirmi yaşındayken, yetmişlik babası, ona üzerinde sekiz çizgi bulunan bir tüfek emanet eder. Kendisi Plevne'de Ruslara karşı savaşırken, tespit edebildiği kadarıyla, sekiz Rus askerini öldürür. Ona bu tüfeği verirken, dokuzuncu çizgiyi kendisinin atmasını ister ve çizginin, kendisinde olduğu gibi, yine Moskof'a karşı olmasını ister. O tarihten altmış iki sene sonra, 1971'de, Türkiye'de baş gösteren sağ-sol çatışmasında, komünistler Abdullah'ın evini basarlar. Abdullah onlardan birini (oğlunun torununu) vurarak emaneti gereği gibi korumuş olur, zira Abdullah, onları da Moskof olarak görmektedir. Bu hengâmede kendisi de vurulur, ama bu "mukaddes emaneti" aynı ruh ve düşünce dünyasında olan kızının torununa bırakır. Oyunun ismi, buradan gelmektedir. Fakat tüfeğin asıl önemi madde tarafında değil, mana tarafındadır. Bu bakımdan Baba'dan Abdullah'a, ondan da kızının torununa geçen emanet, millî ve manevi değerlere sahip çıkmaktır.

[445] **Kur'an-ı Kerim**, Hud Suresi, 45-46. Ayetler. Ayrıca Tahrim Suresi'nde benzer bir durum için "Allah, inkâr edenlere, Nuh'un karısı ile Lût'un karısını misal verdi. Bu ikisi, kullarımızdan iki sâlih kişinin nikâhları altında iken onlara hainlik ettiler. Kocaları Allah'tan gelen hiçbir şeyi onlardan savamadı. Onlara: Haydi, ateşe girenlerle beraber siz de girin! denildi." **Kur'an-ı Kerim**,Tahrim Suresi, 10. Ayet.

O hâlde piyesin önermesini şu şekilde belirleyebiliriz: Millî ve manevi değerleri korumak gibi bir mukaddes emaneti, bu ruh ve düşünce dünyasına sahip olanlar yüklenir.

"Villa Semer" senaryo romanında, eserin kurgusuna dâhil olup, yazarın tezini savunmada görev alan eşek figürü, Mukaddes Emanet'te de oyunun başkahramanı Abdullah'ın yardımına yetişir. ABD tarafından Türkiye'ye zorla ve işlevsiz olarak hürriyetin dayatıldığını, oğlu ve torunuyla girdiği münakaşada belirten Abdullah, sözünü bitirdiğinde köydeki eşek anırır. Bunun üzerine Abdullah bu sesi, başıboşluk hürriyetinin marşı olarak niteler.

**Çatışma**

Oyun, dört perde ve sekiz tablodan oluşmaktadır. Yazar, bölümlemeleri şu şekilde dizayn etmiştir: 1. Perde: 1 ve 2. tablo; 2. Perde: 3 ve 4. tablo; 3. perde 5 ve 6. tablo; 4. Perde 7 ve 8. Tablo. Bunun yerine dört perdelik oyunun her perdesini kendi içinde tablolaştırmış olsaydı, daha isabetli olurdu. Şöyle ki: 1. perde: 1 ve 2. Tablo; 2. Perde: 1 ve 2. tablo gibi. Bu şekilde bir yapılandırma, okuyucunun zihnindeki bölümlendirme için daha kullanışlı olurdu. Bu görüşümüz, Necip Fazıl'ın tablolarla oluşturulan bütün piyesleri için geçerlidir.

Dört perdelik oyun, tablolarıyla göz önüne alındığında şu düzenleme dikkatimize takılmaktadır: Her dört perdenin ilk tablosu, sahibi bilinmeyen bir hatip veya sesin operayı andıran müzik düzenlemesiyle oluşturulmuştur. Her perdenin bu ilk tablosunda figüratif yapının üyeleri görünmemektedir. Her perdenin ikinci tablosu ise dramatik oyunun temelini teşkil eden şahıs kadrosu, olay örgüsü (olup-biten) ve gerilim unsurlarıyla harmanlanmış yapıyla okuyucu/izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bu düzenleme biçimi, oyuna bir ahenk ve estetik denge katmıştır.

Yazar, piyesin önermesini yukarıda ifade ettiğimiz şekliyle belirledikten sonra, kaçınılmaz olarak emaneti yüklenenlerle, bu emaneti inkâr edenlerin çatışması başlayacaktır. Oyun geneline yayılan belli başlı dört çatışmadan söz etmek istiyoruz. Her perdenin ikinci tablosunda beliren bu çatışmaları şu şekilde somutlaştırabiliriz: 1- I. Perde: Baba ile Meşrutiyet yönetiminin köydeki temsilcileri, 2- II. Perde: Abdullah ile oğlu ve yeni rejimin köydeki temsilcileri, 3- III. Perde: Abdullah ile

oğlu ve torunu, 4- IV. Perde: Abdullah ile oğlunun torunu ve onun aksiyon arkadaşları.

Piyesin başında, birinci tabloda, yazarın düşünce dünyasını bilen bir okuyucu olarak, krize açılan bir kapıyla karşılaşmaktayız. Bu tabloda Meşrutiyet taraftarları 1876'da Kanun-i Esasi'nin kabulüyle büyük bir sevinç içindedirler. Buradan, ileride gelişecek bir çatışmanın ilk işaretlerini almak mümkündür. İki sene sonra Meşrutiyetçiler inkisara uğrarlar, ama ilk tablodaki vakadan otuz üç sene sonra (ikinci tablo), Sultan Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle oyunda ilk kriz baş gösterir. Hadise nedeniyle büyük üzüntü yaşayan Baba ve oğlu Abdullah'ın yanına gelen, her zamanın mevcut yönetim taraftarı muhtar, jandarma eşliğinde gelir ve gelişmeler vesilesiyle köyde şenlik düzenleneceğini, Baba'dan da köyün meydanında bir vaaz vermesini ister. Baba'nın bu isteği şiddetle reddetmesi, doruk noktayı oluşturur. İkisi arasında gelişen diyalogda, Babanın öfke yüklü cevapları muhtarı kızdırır, fakat amacına ulaşamadan oradan eli boş ayrılır. (Çözüm)

1930 yılını aksettiren dördüncü tabloda artık gündem değişmiştir. Oyunun tarih yolculuğu şeklinde aksettirdiği değişik devirlerin ayrı sorunları vardır. Bu tabloda ise Cumhuriyet'le gelen yeni yönetimin Abdullah'ta yol açtığı düş kırıklığı, ikinci perdenin krizidir. Bu perdede, en yakınından oğluyla yaşadığı nesil-fikir çatışması konu edilmiştir. Doruk noktanın en büyüğü baba-oğul arasında yaşanırken, bir diğeri de Abdullah ile rejimin temsilcisi olarak gördüğü muhtar arasında gelişir. Her iki doruk noktada da Abdullah'ın oğlunun kendisini şikâyet ile jandarmada sorguya alınmasıyla çözüm şeklini alır. Fakat bu, yarım bırakılmış bir gelişimdir, zira Abdullah'ın jandarmada nasıl bir akıbete maruz kaldığını bilmiyoruz. Bu tablodan hemen sonraki tablo (3. perdeye geçiş) ile arasında yedi-sekiz senelik zamansal sıçrama söz konusudur. Bu bakımdan yaşanan doruk noktalar tam olarak çözüme kavuşturulmamıştır.

Üçüncü perdenin ikinci tablosu, piyesteki karşıtların birliğinin başarıya ulaştığı bölümdür. Bir tarafta Abdullah, diğer tarafta şekil ve kabuk değiştiren milletvekili oğlu ile sekülerizmde ondan da ileriye giden komünist fikirdeki torunu, karşıtların birer figürüdürler. Milletvekili ile materyalist oğlunun (eşini de yanına alarak) köye, Abdullah'ın yanına gelmeleri krize neden olur. Bu, patlama etkisi

oluşturan sert tartışmanın kapısını aralar. Baba-oğlun bir olup Abdullah ile tamamen fikir eksenli tartışmaları, doruk noktadır. Herkesin fikrini ısrarla savunmasıyla safların yeniden belirginleşmesi ise çözümüdür. Bu tartışmadaki fikir yoğunluğunu ve çatışmanın dozunu göstermek için uzun diyalogdan bir bölümü aşağıya alıyoruz:

"ABDULLAH - (Ellerini yüzünden çekerek torununa) Sen nerede okudun?..

TORUNU - Yüksek Köy Enstitüsünü bitirdim.

ABDULLAH - Vay, vay, vay!.. Bunu bilip susmak dururken ben hâlâ karşımda kurtarılması mümkün bir hasta varmış gibi konuşuyorum... Ne öğrettiler sana Enstitüde?..

TORUNU – Her şeyi öğrettiler. Bütün dünyayı...

ABDULLAH - Dünyanın yuvarlak olduğunu, beş kıtaya bölündüğünü...

TORUNU - Bunlar basit şeyler...

ABDULLAH - Öyleyse basit olmayanı sorayım! İslâm'ın şartı kaç?...

TORUNU - Bu da, bilmeye ve cevaplandırmaya değmeyecek kadar basit...

ABDULLAH - Söyle şu basit gördüğün şeyi!...

TORUNU - Bilmiyorum. Bilmeye değmez dedim.

ABDULLAH - (Çatlamak üzereymiş gibi gergin) Bilmeye değmediğini biliyor musun?..

TORUNU- Çok iyi biliyorum!.

ABDULLAH- (Ayağa kalkar) Nasıl?

TORUNU - Ben gözümle görmediğim, elimle tutmadığım bir şeye inanmam!

ABDULLAH - (Çılgın) Allah'a da mı?..

TORUNU - Ben ona insanların icadı olarak inanırım. Allah'a inanmam. Allah'a inananlar bulunduğuna inanırım!... İlim böyle diyor.

ABDULLAH - Hangi ilim?..

TORUNU - Tarihî maddecilik... (Abdullah deli gibi oğluna döner.)

ABDULLAH - (Ağlamaklı bir sesle) Oğlum!.. Ben seni ceylandan doğma bir yılan farz etmiştim. Yanılmışım!... Sen modaya uyan bir taklitçiden, bir zavallıdan başka bir şey değilmişsin meğer... Sen devirlerin tezgâhladığı dayanaklarını testerelediği, içini boşalttığı, boşlukta, bıraktığı rüzgârlara uyar bir zavallı... Sen, olsan olsan, güvercin yumurtasından çıkma, felâket habercisi bir baykuş olabilirsin!... (Hızla torununa döner) Amma bu?... Senin yumurtandan çıkan bir akrep... (Uzun uzun torununu süzer) Bakalım bundan peydahlanacaklar nasıl olacak?.. (Oğluna döner.) Vaktiyle söylememiş miydim sana, senden ne peydahlanacak diye?.. (Torununu gösterir.) İşte... Senden ufuk ufuk ilerde, meydana getirdiğin!.. Bu defa küfre dayanak bulduğunu sanan yeni örneğin başlangıcı..

TORUNU - (Abdullah'a) Siz de belli başlı bir cemiyet yapısının son örneklerinden birisiniz?... Sosyal bir kanun eseri...

ABDULLAH - (Torununa) Asıl siz içtimaî bir kanun eserisiniz! Hiçbiriniz kendi kendisinin mahsulü değil... Çöp tenekesindeki nesneler gibi, aynı kutunun çemberi içindesiniz! Kökleriniz çok daha gerilerde... Birkaç asırlık, hele son yüz senelik gelişimizin şaşmaz bir çizgisi halinde, (Oğluna) sana, (Torununa) sonra sana uğrayacağı besbelliydi. (Köylülere) Bakalım, son uğrak neresi olacak?.. Bütün korkum orada... Batılının yaptığı dev aynalarında kendini beğenmeler, türlü böbürleniş, sarhoş olmalarla birlikte çizgi yürüyor.

(Durak... Herkes kaya gibi hareketsiz... Derinlerde kabaran bir uğultu...)

KORO -

«Çıktık açık alınla on yılda her savaştan

On beş milyon genç yarattık her yaştan...»

ABDULLAH - (Birden patlayıverir.) Bu çizgiyi durduracak, ona «Yeter!» diyecek, onu Anadolu'muzun ruhunda yepyeni bir hedefe bağlayacak kahramanı bekliyoruz!"[446]

Bu diyaloğun öncesi ve sonrasında da Abdullah'ın uzun tiratları dikkat çekmektedir. Bu tiratları bir öfke patlaması olarak yorumlamak mümkündür. Tartışmada milletvekili oğul, diğerlerine göre daha pasif kalmış; torun pervasız, yeni eğitim sisteminin öğrendikleriyle dedesine cevap yetiştirmeye çalışmıştır. Abdullah ilerlemiş yaşına ve köydeki meskûn hâline rağmen fikir öfkesiyle dipdiri bir görünüm sergilemiştir. Yazar, tezli bütün kurmaca metinlerinde yanlı davrandığından, bu eserinde de üstünlüğü Abdullah'a vermiştir. Fakat teze karşılık antitezleri iyi bilen Necip Fazıl, karşıtları çatıştırmada ve bunu diyaloglarla sunmada, hatırı sayılır bir başarıya sahiptir.

Dördüncü perdenin ikinci tablosunda ise kriz, muhtarın Abdullah'ın evine gelmesiyle başlar. Muhtar, ona yaklaşan tehlikeyi haber verir. Komünistler, şehirden sonra kırda da silahlı faaliyetlerine başlamıştır. Muhtar, ona güvenli bir yere gitmesini tavsiye etse de Abdullah buna yanaşmaz; kızının torunu da dedesine destek verir. Silahlı grubun eve gelmesiyle vaka, doruk noktaya ulaşır. Abdullah'ı öldürmeye niyetlenen kişi oğlunun torunudur. Buradaki doruk nokta, oyunda gerilimin en yüksek olduğu andır. Doruk nokta, Abdullah'ın oğlunun torununu vurması ve kendisinin de diğer silahlı kişilerce vurulmasıyla son haddine varır. Çözüm ise, bir jandarma birliğinin yardımına gelip, silahlı kişilerin kaçmasıyla gerçekleşir.

Dikkat edilirse yazar, her perdedeki kriz ve doruk noktalarını, bir öncekinden daha kesif, daha canlı bir biçimde oluşturmuştur. Bu da oyun ilerledikçe piyesin daha canlı bir görünüm kazanmasını sağlamıştır.

**Fikir**

Piyesin tezli karaktere sahip olmasından ötürü, fikrî birçok mesele de satır aralarından okuyucu/izleyicinin dikkatine süzülür. Birinci perdede Abdullah ve babası arasındaki diyalog, daha doğru bir ifadeyle Baba'nın, yakın tarihe dair

[446] Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, s.61-63.

analizlerini aktarmasıyla oluşan diyalog, okuyucuyu da bir tarih yolculuğuna çıkarmaktadır. Bu değerlendirmelerden de anlaşılmaktadır ki Osmanlı'nın son asrına en çok ağlayanlardan biri de hiç kuşkusuz Necip Fazıl'dır.

Baba'nın dilinden son asrın fotoğrafı şu şekildedir: "Tanzimat'tan sonrasını şöyle gör: İstanbul'da donanma, düğün dernek; Anadolu'da karanlık, cenaze, kıtlık… Sınırlarda ateş, kan, göç… Her bucakta kargaşalık, kopuş, başkaldırış… Yürü Anadolu. Rum illerinin buzlu dağlarında, Arabistan'ın korlu kumlarında ölmeye… Dönüşü olmayan bir gidiş, bir sürülüş, bir sürükleniş… işte manzara!.."[447] Gerçekten de Osmanlının son dönemi payitahtıyla, Anadolu'su ve diğer parçalarıyla bu vaziyettedir. Genel durumu kuşatan, özlü, siyasi ve sosyolojik bir tespittir. Bu analiz ve yorumların devamında Tanzimat dönemindeki, özellikle de Sultan Abdülmecid devrinin saray eksenli mimarisine tenkit vardır. II. Abdülhamid'in devleti otuz üç yıl ayakta tutması ise bir takdir ve beğeni ifadesi olarak oyunda yer alır.

"Vatan Şairi Namık Kemal" senaryo romanında "vatan" temasını özgün bir duyarlılıkla ele alan Kısakürek, bu tiyatro oyununda da aynı hassasiyeti açığa vurmuştur.

Necip Fazıl'ın birçok eserinde, kendisinin, "Moskof düşmanlığı" olarak ifade ettiği karşıtlık, bu eserinde de belirgin şekilde görülmektedir. Bunda, Osmanlıyı, son döneminde en çok uğraştıran devletin Rusya olmasının yanında, Rusya'nın şahsında (SSCB olarak) oradan dünyaya, uygulanan bir rejim olarak komünizmin Bolşevik İhtilali sonrası yayılmasının da rolü vardır. Zira onun yaşadığı dönemlerde, Türkiye'yi tehdit eden ciddi bir boyutu olmuştur.

Kısakürek'in bu eseri vasıtasıyla dikkatlere sunduğu Batı algısı ise şu şekildedir: "Batı adamı aya gitse, yıldızlara kemend atsa, ona inanma! (Durak) Onun marifetini öğren, ruhunu ondan koru!"[448]

Necip Fazıl, oyunu vasıtasıyla en sert tenkidini Cumhuriyet'le gelen yeni rejime yöneltmiştir. Sözgelimi ikinci perdenin ikinci tablosunda Abdullah, kabullenemediği yeni rejimin, günlük hayatta uygulamaya koyduğu her şeye net

[447] Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, s.18.
[448] Kısakürek, **Mukaddes Emanet,** s.26.

biçimde karşıdır. Ona göre yeni rejim toplum mühendisliğiyle yeni bir toplumun inşası ve fert bazında da Batılı insan tipini amaçlamaktadır. Fakat bunu yaparken, eğitim felsefesiyle nesilleri ecdadına yabancı hâle getirip hiçbir ahlaki kaygının olmadığı bir yapıya kapı araladığı inancındadır. Bunu en gür sesle muarızların huzurunda söyleyebilmektedir. Abdullah, yaşanan toplumsal çözülmeyi, parti sorunsalının ötesinde düşünmektedir. Çözülmenin baş müsebbibi; belli bir parti değil, partilerin tamamıdır; parti sistemini getiren rejimdir: "Evet, muhtar efendi, partiye düşmanım… Şimdi gidip bu sözümü de ters tarafından haber vermeye kalkma! Ben, şu, bu partiye değil, partiye düşmanım. Hürriyetten sonra Avrupalı kazığı diye gelen partiye…"[449] Bu düşünceye yabancı değiliz, zira Necip Fazıl daha başka eserlerinde de aynı yönde düşünceleri serdetmiştir.

Kısakürek, konusunu tarihten alan oyunlarından Mukaddes Emanet, Kanlı Sarık ve Sultan Abdülhamid'de siyasi meselelere, devlet mekanizmasındaki aksaklıklara, toplumsal sorunlara kısacası güncel sorunlara ışık tutup tenkitlerini sıralayacak bir yol açma uğraşısı içinde olmuştur. Nitekim Özdemir Nutku, tarihsel oyunları kaleme alan yazarların, buradan, kendi bakış açıları doğrultusunda psikoanaliz, politik sorunlar, günün eleştirisi ya da şiirli bir dünyaya gidiş gibi değişik yönelimler içinde olduklarına dikkat çekmiştir.[450]

**Diğer Unsurlar**

Oyun boyunca son derece sade bir dekor düzenlemesi ile karşılaşmaktayız. Bazı tablolarda sahne bomboşken, bazılarında sahnenin gerisindeki perdeye yansıtılan fonda, cami etrafında kümelenmiş evler ve bir çınar ağacı bulunmaktadır. Bu fonu da hesaba katmazsak, sahnede sadece birkaç iskemle ile çıkıntı şeklinde duran bir köy evinin açık kapısı yer almaktadır.

Piyes, 1908'de II. Meşrutiyet'in ilan edilip Kanuni Esasi'nin yeniden yürürlüğe girdiği tarihle başlar. Bir sonraki tablo, Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirildiği 1909 senesini konu alır. Kısakürek, uzun bir dönemi konu alan Mukaddes Emanet oyununda tarihsel süreci, her perdenin ilk tablosunda bir hatip veya ses aracılığıyla dikkatlere sunar. Buna göre 3. tablo, 1912-1930 arasındaki dönüm

[449] Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, s.45.
[450] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2008, C.1, s.225.

noktalarının sunumunu kapsar. 4. Tablodaki vakalar 1930'lu yılların başını, 6. tablo ise 1950 yılını aksettirir. 7. tablo 1961-71 aralığının tarihsel sunumu şeklindeyken, oyunun son tablosundaki trajik sonlu vaka 1971 senesinde gerçekleşir. Bu bakımdan bu piyesle, altmış seneyi aşkın bir dönemdeki siyasi olaylar sahneye taşınmıştır.

Oyun boyunca diyaloglardaki muhtevaya muvazi koronun söylediği türkü, ağıt ve marşlar oyuna mana kattığı gibi devirler arasındaki değişimin de bir başka ifadesi olmuştur.

### 2.14. İBRAHİM ETHEM[451]

"İbrahim Ethem", İslam'ın özel bir yorumu olan tasavvufun değiştirici/ dönüştürücü tesirinin dram sanatıyla buluşturulduğu bir piyestir. Miladi sekizinci asırda yaşamış tarihî bir şahsiyet olan Sultan'ın asıl adı İbrahim bin Ethem'dir. Söyleniş kolaylığından olsa gerek, yazarca "İbrahim Ethem" yazımı tercih edilmiştir.

**Özet:** İbrahim Ethem, Horasan-Belh diyarının sultanıdır. Saltanatının zirvesini yaşamakta olup inançlı ve halkına adaletle muamele gayretinde bir sultandır. Avcılığa olan zaafı onu çok defa devlet işlerinden alıkoymaktadır. Bir gün avlanırken göklerden "Ya İbrahim, seni bu iş için yaratmadılar!" sözünü işitir. O gün, içinde oluşan kıvılcım büyüyerek zihnini meşgul eden krize dönüşür. O günlerde halkın içinde Sultan'ı tenkit eden iki derviş sorgulanmak üzere İbrahim Ethem'in huzuruna çıkarılır. Sultan'ın gayesi onları sorgulamaktan ziyade, beynine üşüşen sorulara cevap bulmak ve avda işittiği nidanın devamını getirip kendisini Allah yoluna sevk edecek manevi tesiri bulmaktır. Mahut iki derviş kendisini tatmin etmezler, ama ruhunu pençelerler. Pasif ve tesirsiz görünen dervişlerden birinin söylediği, Allah dilerse "Uykunun içinde bile tepene tokmakla vurup seni kaldırır." sözü, o gece bir keramet gibi gerçekleşir. İbrahim Ethem tam uyuyacakken damdan gelen ürkütücü tokmak sesi ve ardından kendisini Allah'a davet eden konuşmalar onu artık yeni bir yolun eşiğine getirir. Gece vakti emrindeki herkesi ve halkı meydanda toplatır. Konu dervişlerdir, müftü ve veziri konuşturur. Onların dervişlerle ilgili menfi yaklaşımlarına katılmadığını belirtir. Halkın içinden -hakikatte Hızır olan- Heybetli Adam çıkıp İbrahim Ethem'i sarsıcı sözler söyler. Bu, aradığı kişidir.

[451] Necip Fazıl Kısakürek, **İbrahim Ethem**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2012.

Heybetli Adam, ona, hiç beklenmeksizin tacı, tahtı bırakıp Allah'a vuslat yoluna girmesini salık verir. Denileni yapar, hükümdarı olduğu memleketten uzaklara giderek sıradan, fakir, garip bir derviş hâline bürünür. İllet, kıllet, zillet hâllerinin her üçünü de iç içe yaşayan bir derviştir. Nefsi kendisini rahat bırakmaz, birer hatar hâlinde onu, sevdalısı olduğu yoldan döndermeye çalışır. Hataratı birer birer yener ve bu arada gittiği her yerde, münasebette olduğu herkeste hikmetli sözleri, ibretlik hâlleriyle mühim tesirler bırakır. En son, bir gün deniz sahilinde elbisesini dikerken bir balıkçıyla sohbet etmeye başlar. Balıkçıyı, tıpkı kendisi gibi bir derdin sahibi olmaya, kendisini Allah'a adamaya davet eder. Balıkçı onun kimliğinden habersizdir. Sohbetlerinin koyulaştığı bir anda Belh'ten bir vali çıkagelir. Onu, şimdiki Belh sultanı, İbrahim Ethem'i alıp bir zamanlar sultanı olduğu memleketine getirmesi için göndermiştir. Valinin davetini kabul etmez. Biri davetinde, diğeri reddinde ısrarcı olan iki kişinin diyaloğu gergin bir atmosfere dönüşür. Bu arada sohbet ettiği kişinin İbrahim Ethem olduğunu öğrenen balıkçı büyük bir şaşkınlık içindedir. Vali bir aralık İbrahim Ethem'in elindeki dikiş iğnesini alıp denize atar. Keramet olgusuyla alay eden valinin bu tavrına karşılık o da balıklara iğnesini getirmesi için seslenir. Mecburiyet karşısında kerameti ister ve Allah da onu bundan mahrum etmez. Bir balık, ağzında iğne ile üçünün olduğu tarafa doğru gelir. Bunu, emanete kıyıp sırrı açığa vurmak olarak değerlendiren İbrahim Ethem, artık dünyadan ayrılma vaktinin geldiğini anlar. Diktiği elbise de aslında kefenidir.

**Şahıs Kadrosu**

Başta, bir ülkenin (Horasan-Belh) sultanı iken dünya ölçeğinde sefaleti ve zilleti tercih eden kahraman, alışılagelen ölçülerde şaşılacak bir tersi oluşu gerçekleştirmiştir. Oluşun madde planındaki kemâlinin aksini; ruh planındaki kemâlini gerçekleştirmek üzere çıktığı bir yolculuktur. Feridüddin Attar'ın aktardığı şu menkıbe, onun bu yoldaki tercihinde ne denli mesrur olduğunu gösterir niteliktedir:

"Naklederler ki, İbrahim bir gün Dicle'nin kenarına oturmuş, eski ve yırtık hırkasına yama dikiyormuş. Biri gelip Belh'in padişahlığından vazgeçmekle ne kazandın ve ne buldun diye sordu. Bu sırada elindeki iğne Dicle'ye düşmüştü. Balıklara iğnemi veriniz diye işaret edince her birinin ağzında altından iğne bulunan

binlerce balık suyun yüzüne çıktı. İbrahim, onlar benimki değil, ben kendi iğnemi isterim deyince ağzında onun iğnesi bulunan zayıf bir balıkcağız su üzerine çıktı. Bunun üzerine İbrahim adama dönüp dedi ki: "Belh'in hükümdarlığını terk etmekle bulduğum şeylerin en azı işte budur, geri kalanlarını sen (nereden) bilirsin?"[452] Özette değindiğimiz balıkların, İbrahim Ethem'in iğnesini getirmesi hikâyesi ile bu menkıbe arasında farklılık olduğunu da belirtelim.

Fakr, uzlet ve adayış mefhumları çerçevesinde piyesinin önermesini şu cümle ile özleştirebiliriz: Allah'a vasıl olma, dünyadan ve hatta ahiretten de daha yücedir. Seçilen şahıs kadrosu, önermeyi ispat edecek tarzda şekillenmiştir.

İbrahim Ethem, tasavvuf tarihinde dünyadan (taç, taht, saltanat...) ve ahiretten geçişin sembol isimlerindendir. Piyesin başlangıcında inançlı bir sultan olarak çizilmiştir. Onun inanç boyutu, tasavvuf ehlince derecelendirilen şeriat, tarikat, marifet, hakikat mertebelerinden birincisi üzerinde temellendirilmiştir. Birinci perdede onun, iki dervişle diyaloğundaki sorgulayıcı tavrı, İslam'ın şeriat basamağı penceresinden bakışı aksettirmektedir. Dünya-ahiret dengesi muhtevasıyla biçimlenen diyalogda İbrahim Ethem, Hulefa-i Raşidin döneminden örnekler vererek genel anlamda dinî konulara vakıf olduğunu ihsas ettirir. Ayrıca yönelttiği sorular dervişleri zorlar, onların cevapları da Sultan'ı tatmin etmez. Bu tatmin olmayış, Sultan'ın derinliğinden ziyade dervişlerin yetersizliğiyle açıklanabilir. Sultan bir aralık, onların camideki meczup ve yönetime karşı isyankâr tavırları nedeniyle onları zindana attıracak gibi olur, ancak diyaloğun sonunda yüzeysel de olsa ruhunu pençeledikleri için serbest bırakır. Sultan, onlardan kendisini tam manasıyla Allah yoluna bağlayacak bir söz, bir telkin beklemektedir. Birinci Derviş'in "Dilerse istetir, öyle verir. Dilerse ne istetir ne de bir şey; uykunun içinde bile tepene tokmakla vurup seni kaldırır, verir."[453] sözü, onlar çıktıktan sonra bir keramet hâlinde gerçekleşir. İbrahim Ethem, uyumaya çalışırken sarayın damından sarsıcı bir tokmak sesi işitir. Bu ses ona "Seni istiyorum! Uyan, gafil, uyan; uyanıklık sandığın bu uykudan!

[452] Ferridüddin Attar, **Evliya Tezkireleri**, Süleyman Uludağ (çev.), Kabalcı Yay., İstanbul, 2002, s.145.

[453] Kısakürek, **İbrahim Ethem**, s.18.

Uyan, soyun, çırılçıplak kal! Gel!"[454] diyerek dervişlerden beklediği kerametin gerçekleştiğini fark eder.

İbrahim Ethem'in terki dünya ile kendisini Rabb'ine adaması birdenbire olmamıştır. Saltanatın doruğunda bir huzursuzluğu yaşıyor oluşu, sorgulamaları; avlanma esnasında karşılaştığı olağanüstü hâller; bir gece damdan gelen ürpertici sözler, keşfinin açılmasına zemin hazırlar. Sarayını terk edip kapısını araladığı yeni hayat; uzlet ve fakrdan başkası değildir. Geçimini kendi emeğiyle helal yoldan kazanmaya başlayan yeni derviş, halkın içinde fazla görünmez, toplum içindeyken de "halk içinde Hak ile beraber olmak" sırrını yakalar. "Nitekim İbrahim b. Edhem'e 'Nereden geliyorsun?' diye sorulduğunda 'Allah ile ünsiyetten geliyorum.' cevabını vermiştir. Ünsiyetin alameti, halk arasına karışıp onlarla konuşup gülmekten canı sıkılmaktır ve zikrin zevkine varmaktır."[455] Tasavvufta "kabz" ve "bast"ın[456] ileri derecesi olarak kabul edilen "Heybet, korku ve saygı hislerinin birden uyandıran bir hâldir. Üns ise alışmak ve yaklaşmak anlamında olup Allah'ın cemalini düşünerek kalbin ferahlamasıdır. Üns hâli galip olanın arzusu halvet ve yalnızlıktır."[457] İbrahim Ethem'de üns hâlinin bariz bir biçimde diğer hâllerden baskın olduğunu söylemek durumundayız. Tezkire ve menakıpnâmelerden öğrendiğimiz kadarıyla Ortadoğu (İran, Irak, Mekke, Medine- Arap Yarımadası) coğrafyasında gidip gelen gezginci bir derviştir. Tasavvufa yansıyan bir peygamber hasleti olarak Hz. İsa'nın seyyah kişiliğinin İbrahim Ethem'de canlı bir biçimde yer bulduğunu söylemek gerekir. Necip Fazıl, İbrahim Ethem'i, tarihî bilgiler, menkıbeler ışığında uzlete çekilmiş gezginci bir derviş portresiyle sunmuştur.

İbrahim Ethem, arayış içinde sorgulamalarıyla, tefekkürüyle neticede kendisini Allah'a ulaştıracak yolu bulan derviş tipidir. Karaktere kaçan bazı refleksleri, şahsiyet özellikleri yok değildir, ancak tezkire ve menakıpnamelerde verilen bilgileri kurgulaştırma kaygısı, bu kahramanın derinlikli bir kişilik yapısıyla

[454] Kısakürek, **İbrahim Ethem**, s.20.
[455] Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri**, s.170.
[456] "Arifte meydana gelen 'kabz-darlık' hâli, bu yola yeni giren salikte görülen 'havf-korku', 'bast-genişlik' hâli de yine başlangıçta vaki olan 'reca-ümid' menzilesindedir." Abdülhakim Arvasi, **Tasavvuf Bahçeleri** ( sad. Necip Fazıl Kısakürek), Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013, s. 36.
[457] Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri**, s.170.

sunumuna engel olmuştur. Yazarın bu tavrı, tarihî kaynaklara sadık kalma isteği ve fikri öncelik almasıyla izah edilebilir. Bu tutum, bir karakterin oluşumunun önüne geçmiştir.

Başkahraman dışındaki kahramanların tamamı ikinci, üçüncü derecede önemi haiz birer tipten öteye geçmeyen yardımcı figürleridir. Bunlardan Vezir, statükocu insan tipidir. En büyük arzusu, İbrahim Ethem'in sorgulamalarından kurtulup eskisi gibi düzenine devam etmesidir. Bu sayede her şey yerli yerinde ve düzeninde devam edecektir. Fakat düşündüğü gibi olmaz. Dervişlerden rahatsızlık duyan Müftü, İslam'ın sadece zahirî yönünü kabul edip batinî yönünü reddeden tasavvuf karşıtı biridir. Kısakürek'in "ham sofu, kaba softa" nitelemesine uygun tarzda çizilen bir tiptir. Heybetli Adam, isminin de delalet ettiği şekilde heybet sahibi, vakur ve sözünü sakınmayan biridir. Hızır tipi, fani yaşantı modellerine karşı çıkışın, hakikati eğip bükmeden haykırışın sembolüdür. Onun kararlı, kendinden emin duruşu gelgitler yaşayan İbrahim Ethem'i sarsmış, vakit kaybetmeden seçimini dünyadan yana değil de Allah'tan yana koymasını sağlamıştır.

Gaflet içindeki insanlar arasında hâlden anlayan mana dostları da vardır. Şakîk olanlardan biridir. Yazarın veliler üzerine kaleme aldığı eserinde de yer verdiği Şakîk[458], bu yola henüz giren eski Sultan'ın sebat edip tasavvufi hayatı derinlemesine yaşamaya teşvik eden kişidir. Balıkçı, iyi niyetli fakat keşften uzak bir avam insanı; Vali ise yanlış da olsa verilen emri yerine getirmeye memur ekâbirden biridir.

Görüldüğü üzere sekizinci asrın Müslüman toplumunun fertlerinin yansıtıldığı piyeste, bütün kahramanlar iman eden kişilerdir. Burada ayırıcı nokta, dünyadan yüz çevirmiş dervişler/zahidlerle dinin dış kabuğunu alıp içe nüfuz etmeyenlerin din ve dünya tasavvurlarıdır.

**Çatışma**

İbrahim Ethem tiyatro oyunu, bölümlemeler konusunda yazarın diğer oyunlarından farklılık arz eder. Bu piyes, perde perde dizayn edilmiş ve tablolamaya

[458] Şakik-i Belhi İçin bk. Necip Fazıl Kısakürek, **Veliler Ordusundan-333**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2012, s. 13-14.

başvurulmamıştır. Oysa yazarın diğer oyunları perde perde oluşturulurken, birden başlayarak sayı esasıyla tablolar da birbirini takip etmektedir.

Piyesteki vakalar, çok büyük ölçüde Ferîdüddin Attar'ın "Evliya Tezkireleri" eserindeki İbrahim bin Ethem maddesinde belirtilerle paralellik arz eder. Vakaların gelişimsel sıralaması ile içeriklerinde yer yer farklılıklar olsa da denilebilir ki Kısakürek, piyesini Attar'ın tezkiresini ölçü alarak kurgulanmıştır. Farklılık bağlamında, sözgelimi piyeste yazar, başkahramanın av esnasında başına gelen hadisenin iç yüzünü aşikâr etmez. Bunu, ikinci perdede Heybetli Adam'la diyaloğundan öğreniriz. Piyeste aşikâr edilmeyen hadisenin özü şu şekildedir: İbrahim Ethem, avda iken "Uyan!" diye bir ses işitir. Birkaç kez daha tekrar eden bu sesin ardından karşısına bir ceylan çıkar. Ceylan dile gelir ve "Seni bir bîçareye ok atıp onu avlamak için mi yarattılar? Bundan başka bir işin yok mu?" ihtarında bulunur. Attar'ın verdiği bilgiye göre İbrahim Ethem'in keşfi, bu hadiseyle açılır, art arda aynı sözleri işittikçe nihayet keşfi tamamlanır. Piyeste önce bu hadise, ardından gece, sarayın damından işittiği ürkütücü konuşmalarla husule gelen gelişmeye yer verilirken, Attar'da tersi düzenleme karşımıza çıkar. Bunu, yazarın kurgusal tercihi şeklinde yorumlamak gerekir.

İkinci perde, sürpriz bir krizle heyecan dalgasına sahne olur. Saray divanını, müftüyü ve halkı meydanda toplatan Sultan, çalışmayıp orada burada ibadetle meşgul olan dervişlerden söz açar. Sayıca hayli kabarık olan bu hâldeki dervişler, müftü ve saray erkânından daha birçok ileri gelenin eleştiri oklarının hedefi olmaktadır. Sultan İbrahim Ethem'in başta, bu dervişleri tenkit eder tarzda konuşup sonra onların içinde halis olanları kastederek müftü ve diğerleri gibi düşünmediğini ilan etmesi krizi başlatır. Bu durum, İbrahim Ethem'in kendi yakınlarıyla, yönetici zümreyle çatışması anlamına gelmektedir. Kalabalığa hitaben, yaşadığı iç çatışmanın sebep olduğu sarsıntı nedeniyle öğüt isteğinde bulunur. Kalabalıktan bir sesin, Heybetli Adam'ın; "Sen öğüt kabul etmezsin. Tahtından şikâyetin senin, tahtına bağlı oluşundan geliyor!"[459] şeklinde Sultan'a karşı cesur çıkışı doruk noktayı hazırlar. Heybetli Adam, Hızır'ın kendisidir. İbrahim Ethem, önceki dervişlerde bulamadığı

[459] Kısakürek, **İbrahim Ethem**, s.28.

derinliği, bu meçhul kişide bulur. Diyaloğun ilerleyen kısmında kriz ve doruk noktalar birbirini takip eder.

Üçüncü perde, İbrahim Ethem'in hükümranlık hayatına son verip derviş hayatına başladığı yapısal bölümdür. Derviş kılığıyla sıradan bir insan olarak, kucağında çalı çırpı, gündelik hayatı içinde resmedilir. Tasavvufi irşad içindeki her sâlikin yaşadığı hatarât hali onda da sökün eder.

Hatarlar, Necip Fazıl'ın kurmaca metinlerinde manevi eğitimden geçen ya da köklü bir değişimi yaşayan birçok başkahramanın önünde aşılması gerekli badireler olarak oyunun kurgusuna yerleştirilmiştir. İbrahim Ethem piyesinin dışında Yunus Emre, Siyah Pelerinli Adam gibi daha başka dramatik eserler ile Aynadaki Yalan romanında aynı düzenleniş göze çarpar. Bu perdede İbrahim Ethem'in nefisle mücadelesinde Allah'tan şüphe, tekrar tâcına sahip olup dünyevi nimetlere kavuşmak gibi hatarların onu sarstığına şahit oluyoruz. Yaşanılan zaman (8.yy) itibarıyla kişinin saltanat, hükmetme, kadına-cariyeye sahip olmak gibi dünyevi imkânlar ve nimetlerle imtihan olması son derece olağan görülür. Mahut dönemin Hristiyan dünyasının kilisenin hegemonyasında feodal bir süreci yaşadığı, Müslümanların blok hâlinde Kur'an ve Sünnet hükümlerinin egemen olduğu devlet nizamı altında olduğu ve Uzakdoğu halklarının da Budizm, Taoizm, Hinduizm vs. dinlerin mensupları olduğunu dikkate aldığımızda o dönemin pozitivist ya da seküler bir hayat anlayışının geçerli olamayacağı ve bu itibarla dinsizlik temayüllerinin mümkün olmadığı realitesi karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla İbrahim Ethem'in Allah'ı inkâr psikozu, gerçeklikten uzaktır, bir hatarat olarak belirme ihtimali son derece zayıftır. Yazarın bir diğer hatar olarak kullandığı tahtına dönüş ve eski güzel nimetlere ulaşma arzusu yerinde bir seçim olup dönemin şartlarına çok daha uygun düşmektedir.

Dördüncü perdede, tasavvufi hayatın sahneye ve dolayısıyla sanata dönüştürüldüğü bir vaka karşımıza çıkar. Nereye, ne amaçla gittiği belli olmayan İbrahim Ethem bir deniz yolculuğundadır. Tehlike arz eden bir fırtınanın dinmesinden sonra herkesi rahatlatan bu durum üzerine gemidekiler eğlenmeye,

raksa başlarlar. Onları güldürmeye çalışan bir maskara İbrahim Ethem'in yanına gelip onunla mizahını temaşa ettirmek ister. Bu gelişle başlayan kriz, İbrahim Ethem'in küçük düşürülüşüyle devam eder. Onun maruz kaldığı bu muameleden bir tablo:

"MASKARA – Gül bakayım!

*(İbrahim Ethem gülümser…)*

MASKARA – Gülümsemek yetmez! Kahkahayla gül!

İBRAHİM ETHEM – *(Saçları Maskaranın elinde, başı kalkık)* Elimden geldiği kadar gülüyorum! Sen onu kahkaha say.

MASKARA – Havla öyleyse köpekler gibi!..

İBRAHİM ETHEM – *(Hep o vaziyette)* Zaten havlıyorum ya; her lâfım bir havlama… Daha ne istiyorsun?..

YOLCULARDAN SESLER – Yuuu! Yuhaaaa!..

MASKARA – *(Elini İbrahim Ethem'in saçlarından çekmiş)* Yere yat, dört ayak üzerine yürü!..

İBRAHİM ETHEM – Mecalim olsaydı yere de yatar, dört ayak üstünde de yürürdüm. Ama affet. Nerde bende o kuvvet?..

MASKARA – *(Elindeki defi İbrahim Ethem'in karnına çarpar)* Göbek at öyleyse!

İBRAHİM ETHEM – (Ağlamaklı) Bilmiyorum ki… Göbek nasıl atılır, bilmiyorum ki…"[460]

Bütün bu hakaretlere müsade ettiren eski Sultan'ın kendisidir. Hatta Maskara'nın o kadar kişi içinde kendisini küçük düşürmesi karşısında Allah'a şükreder, zira nefsi ezildikçe ezilmiş ve bu yolla nefsi terbiyede mesafe katetmiş olur. Ancak bütün bunlara tahammül edemeyen mert bir yolcu (Meçhul Şahıs) Maskara'ya müdahale eder, İbrahim Ethem'e de bin dinar uzatır. Meçhul şahsın müdahalesi doruk noktayı hazırlar. İbrahim Ethem, parayı Maskara'ya hediye eder, zira dünyada ondan daha az maskara olanın bulunamayacağı kanaatindedir. Herkeste bir dehşet hâli gözlenirken İbrahim Ethem'in sarf ettiği hikmetli sözler, hâlindeki

[460] Kısakürek, **İbrahim Ethem**, s.57.

manevi tesir ve tevazusu herkesi etkiler; Maskara, hâlinden pişmanlık duyup tövbe eder. Bu da devam eden krizin çözümüdür.

Kuşkusuz etkileyici olan bu vaka, tiyatro sahnesinde sanat zevkiyle buluştuğundan, bu dramatik esere estetik bir güzellik de katmış olur. Bununla beraber, olay örgüsündeki vakalar arasında sebep-sonuç ilişkisinde bir kopukluk da yaşanır. Öncesi ve sonrası itibarıyla dördüncü perde, yapısal bölümler arasında alakasız bir konuma yerleşir. Böyle olmasındaki sebep, tezkirelerde geçen İbrahim Ethem ile ilgili menkıbelerin doğal olarak birbirinden kopuk biçimde peş peşe sıralanması ve Necip Fazıl'ın da bunları kurguda değerlendirmek istemesidir.

**Fikir**

Olay örgüsüne yerleştirilmiş fikir hamulesi ya da kırıntıları, piyesi tezli bir oyun hâline getirmiştir. Bu tespitimizden, sanatın ihmal edildiği türünden bir hüküm çıkarılmamalıdır. Bu eserde sanat ile fikrin buluşturulduğu bir tiyatro anlayışıyla karşılaşmaktayız. Sözgelimi değindiği fikrî meselelerden biri "ferdi kurtuluş"tur. Kısakürek, birçok kurmaca metninde ferdî kurtuluşa, dıştan bir müdahale yerine kişinin kendine, kendi iç âlemine yönelmesi düşüncesi üzerinde durur. Bu itibarla, bir oluşu gerçekleştirememiş ham hâliyle İbrahim Ethem'in bir mürşit rehberliğinde zorlanmadan, çile çekmeden Hakk'a vuslatı muhaldir. Onun önce kendi kalbî muhasebesiyle bir yolculuğa çıkıp çıkamayacağı noktasında iradesi zorunludur. İbrahim Ethem'in, dermanının nerede olduğunu sorduğu Heybetli Adam, ona, "Sende… Senin içinde… Kalbinin inemediğin derinliklerinde…"[461] diyerek yolunu bulmada kalbin belirleyiciliğine dikkat çeker. Yunus Emre piyesinde de aynı tavsiye, Derviş tarafından dinlendirilir. Buna ilave olarak, kahramanın arayış yolculuğunda ilk kılavuzların hatırı sayılı bir yeri vardır. İbrahim Ethem oyunundaki Heybetli Adam, Yunus Emre'deki Derviş, Aynadaki Yalan romanındaki Hafız bu ilk kılavuzlardandır. Necip Fazıl'ın O ve Ben'de haber verdiği, kendisini Abdülhakim Arvasi'ye ulaştıran vapurda tanıştığı meçhul bir adam, aynı gayenin vazifelisidir. Bütün bu kılavuzların müşterek özelliği, kahramanı belirli bir durağa kadar götürdükten sonra ortadan kaybolmalarıdır.

[461] Kısakürek, **İbrahim Ethem**, s.31.

İlk kılavuzlar dışında, sâlikin girdiği yoldaki sebatını muhkem hâle getirecek Şakîk gibi kahramanlara da ihtiyaç duyulacaktır. Şakîk'in, İİbrahim'e tavsiyeleri bütünüyle tasavvufi ölçüdedir: "Elâleme belli edersen kendini, sırra ihanet etmiş olursun! Örtün, peçelen! Şunu bil sen: Büyük huzura çıkacak yol, büyük huzursuzluk... Velînin biri 'Afiyet Allah'ım, ruh âfiyeti' diye dua etmiş… Ses gelmiş: 'Sen biliyor musun ki bu yola düşenlerin âfiyet yoktur."[462]

İkisi arasındaki bir diğer diyalog da montaj yöntemiyle eserin kurgusuna yerleştirilmiştir:

"ŞAKÎK - Şükür bahsinde ne yaparsınız siz?
İBRAHİM ETHEM - Bulunca şükrederiz, bulamayınca sabrederiz.
ŞAKÎK - Horasan'ın köpekleri de böyle yapar!
İBRAHİM ETHEM- Ya siz?
ŞAKÎK - (Tane tane) Bulunca dağıtırız, bulamayınca şükrederiz."[463]

Necip Fazıl'ın daha başka eserlerinde de yer verdiği bu diyalog, tasavvuf klasiklerinde yer bulmuş, dilden dile aktarılan bir anekdota dönüşmüştür.[464]

Necip Fazıl, bir sultan/hükümdarın gönül dünyasını zenginleştirip Allah'a ulaşmasının zorluğuna dikkat çekmiştir. Sultanlıktan vazgeçmeye niyetlenen İbrahim Ethem, Heybetli Adam'ı bulması için Vezir'i görevlendirir, fakat Vezir bu emre itaat etmez. Buna sinirlenen İbrahim Ethem "O zaman sultanlıkta son emrim, vereceğim son zalim emir, seni, beni yetiştiren ihtiyarı zincire vurdurmak olur."[465] tehdidiyle yazar, sultanların yanlış kararlardan, zalimane uygulamalarından berî olamayacağını ihsas ettirmektedir. Kısakürek'in Abdülhakim Avrasi'ye yönelttiği "Sultandan velî olur mu?" sorusuna, mürşidinin "Hayır, olmaz!" cevabı İbrahim Ethem'in takip ettiği yolu gündeme getirmektedir. Onun gibi bir hükümdarın tâcı, tahtı bırakıp alelade bir insandan daha da fakr hâli içinde manevi yükselişi istemesi, tasavvuf öğretisinin tavsiye ettiği ruhî bir terbiye yoludur. Necip Fazıl'ın, otobiyografilerinde de yer

[462] Kısakürek, **İbrahim Ethem**, s.46.
[463] Kısakürek, **İbrahim Ethem**, s.47.
[464] Aynı diyalog için bk. Kısakürek, **Veliler Ordusundan-333**, s.24.
[465] Kısakürek, **O ve Ben**, s.198.

verdiği üzere, bu meyanda hayatındaki tercihlere dair attığı adımlar, hep bu metodik yaklaşımın ürünüdür.[466]

Diyebiliriz ki tasavvuf, Necip Fazıl gibi siyasi, toplumsal meselelerden beynelmilel alanlara kadar uzanan mağrur bir öfkeyi[467], aklıselim sularında dizginleyebilmiştir

Tasavvufun irşad edici, değiştirici etkisi, onun bu yolun başında ve sonundaki hâlleri arasındaki fark ile de ölçülebilir. Yolun başlangıcında denebilecek bir zamanda, İbrahim Ethem'in Çoban'la diyaloğu, bu yoldaki ham dervişi teressüm ettirir. Diyalogdan bir bölüm:

" İBRAHİM ETHEM — Merhaba, çoban!..

ÇOBAN — Merhaba!

İBRAHİM ETHEM — Sen Allah'a bağlı mısın?

ÇOBAN — Hamdolsun!

İBRAHİM ETHEM — İçinde bir Allah düşmanı taşıdığını, onun da nefsin olduğunu biliyor musun?

ÇOBAN — Bu ismi duyuyorum hocalardan!

İBRAHİM ETHEM — İçinde duymuyor musun?

ÇOBAN — Benim aklım ermez böyle şeylere!..

İBRAHİM ETHEM — Ne mes'udsun sen!.. Allah senin yolundan uçurumları kaldırmış...

ÇOBAN — Kimsin sen, bir derviş misin?

İBRAHİM ETHEM — Dervişliğe özenen biri...

ÇOBAN — Neymiş bu dervişlik?..

İBRAHİM ETHEM — Bir şey işte, bir şey, bir hal! Senin haline hasret çeken, bir hal!

ÇOBAN — Ben senin ismini de biliyorum.

İBRAHİM ETHEM — Neymiş benim ismim?

---

[466] Sanat dünyasında zamanın otoritelerince alkışlanacak şöhretli bir isim olabilecekken, bu güç odaklarını karşısına alacak türden bir davayı, İslami davayı, benimsemesi; 1940'lı yılların Başbakanı Recep Peker'in kendisine yaptığı teklifleri reddetmesi mahut öğretinin biçimlendirdiği yeni bir Necip Fazıl Kısakürek oluşuyla gerçekleşebilmiştir.

[467] Metin Önal Mengüşoğlu, **Mağrur Öfke: Necip Fazıl**, Metamorfoz Yay., İstanbul, 2013.

ÇOBAN — İbrahim Ethem!

İBRAHİM ETHEM — Eski bir Sultan olduğumu da biliyor musun?

ÇOBAN — Ne bileyim?..

(İbrahim Ethem ayağa kalkar; sağ eliyle omuzundan beline doğru bir işaret yapar.)

İBRAHİM ETHEM — Eski Belh Sultanı İbrahim Ethem!.. Nasıl beğendin mi?

(Çoban, oturduğu yerden aval aval bakmakta... Uzun durak...)

İBRAHİM ETHEM — Ama senin derecenden çok aşağıda bir yaratık...

ÇOBAN — Şaştım, kaldım!

İBRAHİM ETHEM — Nereden öğrendin benim adımı?..

ÇOBAN — (Eliyle sol tarafı gösterip) Şurada, biraz ileride toplanan Âşıklardan?"[468]

Bu diyalogda hâlâ sultanlığına atıf yapan yahut bu makamı bırakıp kendisini Allah yoluna verdiğini dikkatlere sunmak isteyen bir insan gayretini görüyoruz. Oysa zaman geçip de tasavvuf öğretisinin öngördüğü şekilde irşad olan İbrahim Ethem, zamanla bunu söylemekten imtina ettiği gibi bir başkasının da bunu bilmesini istemez. Piyesin sonunda, sahilde oturup elbisesini dikerken, Balıkçı ile girdiği uzun bir diyalogla, onu bir derdin, çilenin sahibi yapmak ister. Bunu yaparken kendi kimliğini asla açığa çıkarmaz. Konuşmasının ilerleyen sayfasında şimdiki Belh sultanı (ki tezkirelerdeki bilgilerden çıkarımda bulunarak oğlu) bir vali aracılığıyla eski Sultan'ı Belh'e davet eder. Daveti reddeden İbrahim Ethem'e Vali çıkışır ve kendisini zorla götüreceğini söyler. Bu arada, daha önce elbisesini diken İbrahim Ethem'in elindeki iğneyi alan Vali bunu denize atar. Sonrasını olduğu gibi aktaralım:

" İBRAHİM ETHEM – (…) Ver bana iğnemi!

VALİ - Vermeyeceğim! Yoksa keramet iğnede mi?

İBRAHİM ETHEM - Olabilir! Allah isterse o iğnenin ucuyla bana üzüm taneleri gibi yıldızlan toplatır.

VALİ - Yaaaa?.. Demek keramet bu iğnede...

[468] Kısakürek**, İbrahim Ethem**, s.43-44.

(Vali hızla yürüyüp siyah fonun önüne gelir. İğneyi denize fırlatır. Su sesleri...)

(Balıkçı dehşetle atılıp İbrahim Ethem'in omuz başına geçer. İbrahim Ethem, sol yanını denize vermiş, dimdik bir kaya...)

İBRAHİM ETHEM — (Sağ elini denize uzatmış, en yüksek sesiyle) Balıklar!.. Getirin iğnemi bana!..

(Uzun durak... Vali, kaşları çatık, dehşetler içinde denize bakıyor. Balıkçı bir atılışta İbrahim Ethem'in önüne geçer, iki büklüm, gözlerini sulara saplar. İbrahim Ethem, nereye baktığı belirsiz, kaskatı...)

BALIKÇI — (Aynı iki büklüm vaziyette, elini uzatmış, var kuvvetiyle) Bakın, bakın! Bir balık, kafası su yüzünde, ağzında iğne, bize doğru geliyor!..

(Balıkçı koşar, siyah fonun önünde diz çöker, elini uzatarak iğneyi alır, kalkar döner, delilikten aşırı bir hayret tavrıyle iğneyi İbrahim Ethem e uzatır. İbrahim Ethem son derece sakin, vekarlı...)

İBRAHİM ETHEM — (İğneyi alırken) Emanete kıydım. Sırrı açığa vurdum. Demek bu dünyada nöbetim sona erdi artık."[469]

İbrahim Ethem, her şeyini bırakıp sadece Allah'ta fani olmayı ve bu şekilde tevhid sırrına ermeyi amaçlamış; bu uğurda asla gösterişe kaçmamak gerektiğini de öğrenmiştir. Ona bu inceliği veren tasavvuftur; buna karşılık denize düşen iğnesini balıklara getirten de Allah'tır. Maşuk'un âşığa hediyesidir.[470] Dikkat etmemiz gereken bir diğer husus da kahramandaki gelişmeli değişimdir. O, bu noktaya birdenbire gelmemiş, uzun yıllar aldığı manevi eğitimin, çektiği çilelerin sonunda bu mertebeye ulaşmıştır.

[469] Kısakürek**, İbrahim Ethem**, s.72-73.

[470] Denize düşen iğnesini balıkların getirmesi ile ilgili olarak anlatılan menkıbe, hem Feridüddin Attar'da hem de Necip Fazıl'ın veliler üzerine kaleme aldığı eserindeki İbrahim Ethem maddesinde aynı muhtevayla geçmektedir. Burada farklı olan, Kısakürek'in piyesindeki kurgulama yoludur. Bu da yazarın itibari tercihidir. Mezkûr menkıbe için bk. Feridüddin Attar, **Evliya Tezkireleri**, s.145; Kısakürek, **Veliler Ordusundan**-333, s.22-23.

## 2.15. PÜF NOKTASI[471]

Yazarın sağlığında basımı yapılamayan bu piyes, ilk olarak 2000 senesinde yayınlanır. Püf Noktası, gücün ve şöhretin zirvesindeki aksiyoner bir kahramanın maddi olandan maverai değerlere dönüşünü konu alır.

**Özet:** Sîret Mesail, Ressam ve Müzisyen olarak takdim edilen üç arkadaşıyla bohem bir hayat yaşayan Recep Kafdağlı, Sîret'in kaldığı pansiyon odasında tek başınayken intihar girişimde bulunur. Recep, havada, asılı vaziyetteyken eve gelen Müzisyen ve Ressam, önce onu ölmüş zannederler, fakat onu indirmeye çalışırlarken onun ölmediğini fark ederler. Tavandaki kancadan gelen ipin ucundaki çengelin başka yere geçmesi sonucu o, havada sallanır, fakat öldürücü bir bağlama şekli olmaz. Daha önceki intihar girişimleriyle de ölümünü hazırlayamayan Recep, bu defa da arzusunu gerçekleştiremez. Hayatın manasına dair tılsımı çözemediğinden, bir oluşu da gerçekleştiremez. Bu nedenle de dünyaya küsüp intihar etmek ister. Sîret'in de eve gelip meseleyi öğrenmesinin ardından aralarında uzun bir diyalog başlar. Recep, ısrarla onlara ölmek istediğini söyler. Sîret, ona kurtuluşunun olmayacağı bir ölüm yolunu önerir. Recep'in çok beğendiği plan şu şekildedir: Recep, İstanbul'un meşhur külhanbeylerinden Tophane'deki Efe'nin kahvesine gidip ona sataşacaktır. Bunu affetmeyecek olan Efe, doğal olarak Recep'i öldürecektir. Olacakları seyretmek için önce Sîret, Ressam ve Müzisyen kahveye gidip otururlar. Ardından Recep kahveye dalar, Efe'yi tahrik için hakaretlerini bir bir sıralar. İlginçtir ki o, hakaretlerini sıraladıkça Efe siner, Recep'in kendisinden üstün olduğu vehmine kapılır. Recep, o anda, dünyada asıl olanın, madde hesabı değil de "ruh" olduğunu anlar. Zira fiziken Efe'den çok daha zayıf olduğu hâlde, kendisini ölüme götürme maksatlı cesur çıkışı, Efe'ye diz çöktürür. Üstüne üstlük Efe'nin üzerindeki elli adet beşibirlik altını da ondan alır. Bu hadiseyle, bohem hâlinden kurtulur, diğer üç arkadaşını ve Efe'yi de yanına alarak "Çözüm İş Bürosu" adında bir ofis açar. Derdi olan herkese çözüm bulma iddiasıyla yola çıkan ve başını Recep'in çektiği bu grubun ilk büyük hamlesi, Anadolu Partisi'ni iktidara getirmek olur. Yakın zamanda gerçekleşecek genel seçimlerde, bu partinin zaferi için herkes kendi becerisine göre bir çalışma yürütür. Her şeyin planlayıcısı konumundaki Recep, ara ara parti genel

[471] Kısakürek, **Püf Noktası**, Büyük Doğu Yayınları, 5.bs., İstanbul, 2013.

başkanıyla görüşmeler yapar. Partinin en çok ihtiyaç duyduğu maddi gücü, Recep harikulade zekâsıyla çözer. Daha önce refiki olduğu bir gazeteye gösterdiği yolla gazetenin tirajını on binden üç yüz bine çıkarır. Bu gazetenin genel yayın politikasını yönlendirir ve bir bankayla, bütün kamuoyunu meşgul edecek bir polemik başlatır. Bankayı zora sokan yayınlardan sonra Recep, bu yayınlara son verilmesi şartıyla bu bankadan, Anadolu Partisi için rüşvet alır. Yüklü miktardaki bu parayla ve yine Recep'in dâhiyane fikirleriyle Anadolu Partisi seçimleri kazanıp iktidara gelir. Hükûmet programına da yön veren Recep, bu iktidara eşi görülmemiş başarılar kazandırır. Zamanla gelen bu maddi başarılar ve hayranlıklarını kazandığı arkadaşları, çevresi içinde önce mutludur; zafer üstüne zafer onun başını döndürür. Fakat ruh âlemindeki çatışmalar, iç muhasebeler onu sarsar, bir sabah ezanı vakti, ezanın çağrısıyla camiye gider. Cami avlusunda, musalla taşının yanında, meçhul bir ihtiyar ona İbrahim Ethem'in hikâyesini anlattıktan sonra ona "Oğlum! Allah seni bu iş için yaratmadı. Uyarısında bulunur. Bu uyarıyla hayatın asıl püf noktasını fark eden Recep, İbrahim Ethem misali, ülke yönetimindeki bütün nüfuzunu, şöhreti bir tarafa bırakıp, Başbakan'a bütün işlerden el etek çektiğine dair bir mektup gönderir. Ardından Sîret'in pansiyon odasına döner. Orada hazır bulunan Sîret, Ressam, Müzisyen ve Efe'ye aldığı kararı ve sebebini anlatır. Oyun, arkadaşlarının şaşkın bakışları, Efe'nin gözyaşları ve Recep'in haykırışlarıyla donuklaşan bir tablo görünümüyle sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Tezli piyes türündeki bu oyun önermesini, yazar başkahramana söyletmiştir: Bu dünyanın püf olmayan biricik noktası, işte asıl püf olmayan büyük hayatı ihtar etmesinden ibarettir. Recep son kertede dünyaya ait her şeyi eften püften görmeye başlamıştır. Bir şeyin en ince, hassas ve önemli noktası anlamına gelen "püf noktası" asıl manasını, önermede belirttiğimiz yargıda bulmuştur. Esere de adını veren "püf noktası" Recep'in hayatında, ilk olarak Efe'yle karşılaşmasında tebarüz eder. Recep'in, Efe'nin kahvesine hiçbir şeyden korkmaksızın, ölmek için gidişi, neticede Efe'yi korkutmuştur. Recep o anda anlamıştır ki başarı madde hesabında değil, ruhun gücündedir. Buradaki püf noktayı kavradıktan sonra, hayatın geneline hitap edecek hakikati görmüştür. Bu dünyada başarı, her şeyin püf noktasını yakalamaktan

ibarettir. Recep buradan hareketle artık her şeyin püf noktasını yakalayıp başarı üstüne başarı kazanır. Gücünün zirvesindeyken, herkesin ve her şeyin püf noktasını ararken, cami avlusundaki meçhul ihtiyarla sohbetinin ardından bir püf noktası avcısı olarak püf noktasından vurulur: Dünya, ebedi hayatın, ahiretin, uyarıcısıdır. Bunu anladıktan sonra Recep "…ne kadar sanatkârca olursa olsun, her türlü hokkabazlığa ebediyen veda. Kadını sahte, politikacısı sahte, âlimi sahte, şairi sahte, dili sahte, eseri sahte, heyecanı sahte, inancı sahte, devrimleri sahte, kahramanları sahte bir dünyada yalnız bunlarla uğraşarak, bunların üzerine yürüyerek elde edilecek oluş da sahte olmaz mı? Ben artık kendi öz oluşuma bakmalıyım."[472] diyerek bu oluşu gerçekleştirecek hayati değerdeki adımı atmış olur. Başkarakter, bu sözleriyle; hileyle, hokkabazlıkla doğruyu ikame etme metotuna son vermiş olur.

Piyesin önermesiyle, yazar şahıs kadrosunu şekillendirir. Oyunun başkahramanı Recep'tir. Şairdir; şiirinin kudretini herkes kabul etmektedir. Zeki ve kurnaz biridir. En yakın arkadaşlarına karşı kibirli bir tavır içindedir. Bu tavrı takınmasında, onların üstün fikre ulaşamamaları, özgün bir sanat tarzını yakalayamayıp taklit seviyesinde kalmalarını, diyaloglarında birer gerekçe olarak göstermiştir. Kendisini bir deha sahibi olarak gören Recep, herkesin, kendisini dâhi, filozof zannedenlerin bile bir gaflet uykusunda olduğunu düşünmektedir. Kendisi ise ontolojik sorgulamalarla içinden çıkamadığı dipsiz bir kuyudadır. O, fikrin çilesini çekmekte kendisine bir dost bulamadığından hep yalnızlık vehmi içindedir. Recep'in bütün bu tavırları, Necip Fazıl'ın 1924-1934 aralığındaki bohem hayatını hatırlatmaktadır.

Recep'in dünya görüşü konusunda safı bellidir. Fırtınalı hayatını içinde, inançlarına bağlı, amelî planda zayıf kalan bir bohemdir. Recep, Anadolu Partisi taraftarıdır ve seçimlerde bu partinin iktidara gelmesi için şantaj, hile gibi yolları da kullanarak canla başla çalışmaktadır. Kullandığı yanlış metotların izahını şu şekilde yapmıştır: "Kumarda kâğıt çalan adam, tesadüflere hırsız rolünü oynattıktan sonra, onu kendisi yapmaya çalışandır. Yani kâğıt çalmasa da hırsız… Bense hırsızların foyasını meydana çıkartmak için kâğıt çalıyorum. Evet ben de bir hırsızım!..."[473]

[472] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.83
[473] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.76,

Onun muarızı olduğu parti ise (Cumhuriyet) Halk Partisi'nden kinaye ile "Kalk Partisi"dir. Recep, Necip Fazıl'ın "Anadoluculuk" idealinin izinde, Anadolu Partisi'nin iktidarını arzulamaktadır.

Recep'in soyadı "Kafdağlı"dır. Yazarın bu soyadı seçiminin onun şahsiyetine ve giriştiği maceralara dönük olduğu kanaatindeyiz, zira masallardaki "Kafdağı"nın gerçek âlemden uzaklığına eş, Recep'in masalvari maceraları, yazara böyle bir soyadını seçtirmiştir.

Bir karakter olarak çizilen Recep'e karşı, onun dışındaki herkes, oyunda birer tiptir. Pansiyon odasının sahibi Sîret, sorumlu insan tipini; Ressam, toplumdan uzak modern ressam tipini; Müzisyen, yine toplumdan uzak müzisyen tipini; Efe ise külhanbeyi tipini temsil etmektedir.

Yazar, Püf Noktası oyununda ferdî temalardan sosyal temalara, ekonomiden siyasete birçok alana uzanmıştır. Hacim bakımından dar, muhteva bakımından geniş bir karakter gösteren bu oyunda başkahraman Recep bu fikir yükünü omuzlayabilecek biridir, ancak çatışma hâlini yaşadığı Sîret, Ressam, Müzisyen, Efe, Banka Temsilcisi vs. onun karşısında oldukça silik durmaktadır. Şener'in de belirttiği "Çatışan taraflar arasında denge okuyucunun ve seyircinin ilgisini çeker, başarıyı getirir."[474] gerçeği, bu oyunda olması gerektiği biçimde yer bulamamıştır. Her bir kahraman, Recep'in karşısında ezilmektedir.

**Çatışma**

Piyesin vaka gelişimini ve gerilim unsurlarını ele almak istiyoruz. Oyun, izleyiciyi dehşete düşürecek nitelikte bir gösterimle başlamıştır. Piyesin başkahramanı Recep, tavandaki kancaya kendisini asıp intihar etmek istemiştir. İntihar teşebbüsü bir sorundur ve oyun bu sorunla başlamıştır. Doruk noktayla başlayan oyun, Recep'in intihar teşebbüsündeki başarısızlığı ile çözüme ulaşmıştır. Bundan sonra birinci perdenin sonuna kadar durumla yürüyen diyaloglar bulunmaktadır. Fakat perdenin sonunda, intiharda kararlı olan Recep'e, Sîret'in önerdiği intihar yolu onun aklına yatmıştır ve izleyici bu merak unsuruyla ikinci perdedeki gelişime odaklandırılır.

[474] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s.45

İkinci perde, alçalıp yükselen gerilim unsurlarıyla teşekkül etmiştir. Bu perde, Sîret'in verdiği fikirle, meşhur külhanbeyi Tophaneli Efe'nin kahvesindeki vakaları kapsamaktadır. Plana göre önce Sîret, Ressam ve Müzisyen kahveye gidip müşteri gibi oturacaklar, ardından da Recep oraya gelip Efe'nin yanpiri kasketini yere atacaktır. Bunu affetmeyecek olan Efe'de Recep'in istediği ölümü hazırlayacaktır. İlk gelen üç arkadaş, kahvede Efe'yle sohbete başlarlar, fakat aralıklarla diyaloğun tonu, Sîret'in bütün alttan almalarına rağmen Efe'nin tehditlerine dönüşür. Güldürü ögeleriyle de desteklenen diyalog, işin ucunun nereye varacağı konusunda izleyiciyi meraka düşürecek cinstendir. Bu perdede doruk nokta Recep'in kahveye girip de Efe'ye meydan okuduğu andır. Çözüm, okuyucuyu/izleyiciyi şoke eder, zira bütün İstanbulca maruf meşhur kabadayı Efe, Recep'in pervasız tavrı karşısında yelkenleri suya indir, Recep'in üstünlüğünü kabul eder. Yazar, şaşkınlığı daha da ileriye götürecek bir hamleyi başkahramana yaptırarak, Efe'nin elindeki (beline sarılı) elli adet beşi birlik altını Recep'e verdirir. Bu sürpriz vakayla dikkatlere sunulan fikir/ mesaj; cesaretin, en muhkem kapıları dahi açabileceğidir. Oraya ölmek kasdıyla giden Recep, meşhur Efe'yi tahrik edip kendisini öldürmesi için ağır sözleri söyler. Bunca harekete Efe'nin verdiği cevap "Kıyma ağabey!"dir. Bir mübalağa gösterisi olarak addedilebilecek bu ve benzeri sahneler, bu kadar ileri boyutta olmasa da yaşanabilecek tarzda psikolojik temelli vakalardır. Cesaretin, karşısındaki kişide çok defa bir güç kırılmasına neden olduğu bir gerçektir. Fikir ızdırabından beslenen Recep'in bohem hayatı ölüme evrilecekken, dinamik bir hayat heyecanına dönüşmesinin altında şu psikolojik temel yatmaktadır: Ölümü arzulayan bir kişinin, bir kabadayının eliyle bu maksada ulaşma amaçlı mahut kişiye sıraladığı hareketler, herkesçe bilinen cesur Efe'yi korkutmuş, onu dize getirmiştir. Recep zaten ölümü istemektedir. Bu isteği onu haddinden fazla cesur yapmış; ondaki coşkun cesaret gösterisi, bu sefer de başka birinde korkuya neden olmuştur. Karşılıklı iki kişide tahterevalli misali yükselip alçalan cesaret-korku ikilemi, böylesi bir tabloyu ortaya çıkarmıştır. Abartılı görünse de dünya tarihi buna benzer hadiselerle doludur. Az bir orduyla nice ordulara galip gelinen savaşlara, insanlık şahit olmuştur.

Üçüncü perde ise durağan çatışmaların ağırlıkta olduğu durumla oluşturulmuştur. Recep Kafdağlı'nın iş bürosunda yakın arkadaşları, parti genel başkanı ve banka temsilcileriyle yaptığı görüşmeler, gerilim unsurlarıyla verilmek

yerine, durağan çatışmalarla Türkiye'nin siyaset ve basın panoramasını çizmeye matuf diyaloglar şeklindedir.

Eser, fikrî yoğunluğu itibarıyla başarılı olup, bu piyesin, mukaddesatçı fikirleri arayacaklarca takdir göreceği kanaatindeyiz. Fakat oyunda, kişiler arası çatışmaların canlı ve sistematik bir zemine oturtulamayışı, durumlarla yüklü oyunun okuyucu/izleyici heyecana sevk edecek gerilim unsurlarının yeterince bulunmayışı, masalsı kahramanlıklarla propagandist fikir sunumları gibi âmillerin, piyesin edebî değerlerini düşürdüğünü söylemek durumundayız. Kısakürek'in diğer oyunlarındaki sanat ve fikir uyumunun bu oyunda biraz göz ardı edildiğini görüyoruz. Metin And, Reis Bey ve sonraki piyeslerinde yazarın, kişilerin yerine konuşması, onlara söyleşme yerine söylevi yakıştırması nedeniyle kişileri cansız kuklalar hâline getirdiği düşüncesindedir.[475]

**Fikir**

Piyeste bir leitmotive dönüşen "Ya ol! Ya öl!" sözü, eserin fikir yoğunluğunun ve Recep'in varoluş mücadelesinin sloganı niteliğindedir. Recep ya oluşu gerçekleştirecek ya da bu dünyadaki varlığının anlamını yitirecektir. Başta, olamadığı için, oluşu gerçekleştiremediği için günahını da bilip Allah'tan affını dileyerek intihara girişmiştir. Daha önceki bütün intihar girişimlerinden başarısızlıkla çıkmıştır. Son defaki girişimi, Efe'nin kahvesinde giriştiği intihar eylemi, onu hayata döndürmüş ve şu sonuca ulaşmıştır: Bu dünyada hiçbir madde hesabı yok, her şey ruhtadır. Bütün kilitler ruhumuzdadır. Piyesin sonunda dünyadan vazgeçip asıl vatan olan ahirete tercih ederek oluşu gerçekleştirmiş olur. Piyes boyunca birkaç defa tekrarlanan "Hayat mı, eser mi?" sorusunun cevabını Recep artık verebilmektedir: "Yalnız eser… Yaşamak, benim fert hayatım… Hepsi fâni; eserse herkesin, cemiyetin… Cömert ve ebedî…"[476] Bu soruya yabancı değiliz. Necip Fazıl, gençlik

[475] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s.457-58. And, her ne kadar bu gruplama içerisine Reis Bey'i alsa da Muhin Ertuğrul'un Reis Bey'i çok beğendiği bilgisini de paylaşır. Reis Bey'deki daramatik başarıya, bu piyesin tahlilinde değinmiştik. Bu bakımdan, Reis Bey'i, son dönem söylevci oyunlar sınıfına dâhil etmeden, söz konusu niteliğin bu piyesten sonraki oyunlar için geçerli olduğunu söylemek durumundayız.

[476] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.83.

yıllarındaki yakın dostu Burhan Ümit (Toprak)'ın "Hayat mı, eser mi?" sorusunu kendisine sık sık sorduğuna otobiyografilerinde yer vermiştir.[477]

Püf Noktası; ekonomiden siyasete, basından yurt dışı politikasına kadar çok çeşitli konulardaki-yazarın-görüşlerinin tenkidî biçimde yer bulduğu bir piyestir. "Çözüm İş Bürosu" tabelası altında Recep, her türlü sorunun, derdin çözüleceği iddiasıyla yola çıkmıştır. Bu tavrıyla Recep Kafdağlı'nın halkçı bir duruş sergilediğinin altını çizmek gerekir. Evet, o halkçıdır, fakat halka giderken ve onu kollarken, birlikte olduğu kişilere buyurgan bir usulle muamele etmiş; halkı da, başıboşluğu ve tefekkür eksikliği nedeniyle yol gösterilmesi ve gerektiğinde güdülmesi gereken bir topluluk olarak görmektedir. Düşüncesini sistemleştirdiği İdeolocya Örgüsü'nde de aynı yaklaşıma şahit oluyoruz. Kudretli bir şair olan Recep'in poetik bir görüş olarak ileri sürdüğü "Sanat kaba bir duygu değil üstün bir idraktir. Gerçek cemiyet güdücüsü sanatkâr olmalıdır."[478] fikri, hem sanatkârın cemiyet güdücülüğüne hem de Necip Fazıl'ın poetik yaklaşımına denk düşmektedir. Ayrıca bu düşünce Romantik sanat akımıyla da muvazidir. "İdealist felsefeye temellendirilmiş olan romantik sanat anlayışı sanatçıyı olağanüstü bir varlık sayar. Gerçeğin büyük yapısını şair kavramaktadır. Sanatçı dâhidir. Şiirsel deha ile peygamberlik ruhu arasında özdeşlik bulunur."[479] Buna gönülden inanan Kısakürek'in, üst perdeden konuşma alışkanlığının temelinde, bu sanatsal yaklaşımı aramak yerinde olur.

Recep, bankaların ülke ekonomisine katkısının olmadığına inandığı gibi; fakirin, garip gurabanın küçük birikimine dahi göz koyabilecek kadar acımasız olduğunu düşünmektedir. Almanya'daki Türk işçileri meselesi ise En Kötü Patron senaryo romanında olduğu gibi bu piyeste de söz konusu olmuştur. Kısakürek, kilometre karesine 40 küsur kişi düşen bir memleketin, 300 küsur kişi düşen bir ülkeye (Almanya) işçi göndermesini iflasa gitmek olarak değerlendirmiş; iktidara

---

[477] Çok sık geçen bu bahisten bir örnek:
"Oscar Vayld'ın bir sözü vardır:
-Ben dehamı hayatıma sarf ettim; eserime ise yalnız istidadımı…
Burhan bu söze bayılıyor ve ömrünün sonuna kadar devam edeceği bir tekerlemedir tutturmuş, gidiyor:
-Hayat mı eser mi; işte bütün mesele!" Kısakürek, **Bâbıâli**, s.29.

[478] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.73.

[479] Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.140.

gelen Anadolu Partisi, onun yönlendirmesiyle, Almanya'daki işçilerimizi oradan çekerek, Türkiye'de değerlendirebilmeyi başarmıştır. Necip Fazıl Kısakürek, bu ve buna benzer fikirlerini, en başta İdeolocya Örgüsü olmak üzere fikrî ve otobiyografik birçok eserinde dile getirmiştir; yönetimleri olmasa da kendi takipçisi olan kitleyi tesiri altına almayı başarmıştır. Bu oyunda ise, ukdesinde kalan birçok projeyi, başkahramanı Recep vasıtasıyla iktidar partisine yaptırmıştır. Dolayısıyla Püf Noktası piyesi ütopik bir karaktere sahiptir. Recep'in "hayal" kavramı üzerine yaptığı yorum bunun ispatıdır: "Hayal, şairden temizlik amelesine, ordu kumandanından apartman kapıcısına kadar herkesin muhtaç olduğu biricik hayat cevheri."[480]

**Diğer Unsurlar**

Yazarın, günün politikacılarına yönelik ironik göndermeleri dikkate değerdir. Politikacıların girift, ağdalı bir dil kullanarak halkın gözünü boyayıp esrarlı görünmeye çalıştıklarını anlatmak istemiştir. Recep'in Anadolu Partisi Genel Başkanı'na tavsiyesinden bazı satırlar: "Mesela, 'güneş doğdu' yerine söyle demek: 'Gecenin sona erdiği, ufuklara yığılı karanlıkların erimeye başladığı gerçeği önünde en küçük tereddüdü abes kabul etmeye imkân bulunmadığını takdir etmek için çocuk aklının bile kâfi geleceği bir ortamda ayrıca bir izaha lüzum hissetmeksizin…"[481] Buna ilave olarak da sık sık "Frenkçe" dediği Batı dillerinden kelimeleri diline pelesenk etmenin de yine kişiyi söz cambazlığına, bilge insan konumuna getireceğini belirtmiştir. Bu kelimelerden bazıları: "Alternatif, kolektif, sosyal, kontinental, teknoloji, ideoloji, emisyon, devalüasyon, rasyonel, paralel, faktör, sektör, filan, falan."[482] o zaman için Türkçede yabancı, iğreti duran bu kelimeler bütünüyle bugün dilimizde yer bulmuştur. Necip Fazıl, Recep'in basından gazete patronuna, siyasetten de bir partinin genel başkanına yaptığı bu tavsiyeler tamamen ironi yüklüdür, zira başkahramanı Recep, Kısakürek ile aynı yolun yolcusudur. Yazar, Recep üzerinden basın ve siyasetteki kurnazlıkları ifşa etmek istemiştir.

Basın için de aynı kurgulama yoluna başvuran Kısakürek, ses benzerliği ve tezat sanatıyla Bâbıâli'yi "Bâb-ı Âdi" olarak oyuna yerleştirmiştir. Recep'in bir gazete patronuyla yaptığı telefon konuşmasında gazetenin tirajını artırmaya dönük

[480] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.54.
[481] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.67.
[482] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.68.

sözlerinden bir pasaj: "Formülü biliyorsunuz ya: Fikir yok, ukalalık yok, sadece resim, resim altı meraklı hadise, Habeşistan İmparatorluğu'nun oturağı ve kadın bacağı o kadar. Okuyucunun püf noktası."[483] Tirajı artırmaya matuf püf noktaları anlatan bu satırları okurken, Necip Fazıl'ın, Hürriyet gazetesinin kurucusu Sedat Simavi ile konuşmasını hatırlıyoruz. 1948'de yayına başlayan gazetenin sahibi Simavi, yayına başlamadan önce Kısakürek'e "Göreceksin, diyor; fikri idam edeceğim! Sadece resim ve göze hitap! Yazıya göre resim değil, resme göre yazı…"[484] Ve dediği gibi yapıp Hürriyet gazetesi ve aynı yayın kolunun diğer gazeteleriyle beraber basının yüzde doksanını ele geçirmesini Necip Fazıl, teessürle okuyucusuyla paylaşmıştır. Püf Noktası oyununda ise bu fikri Recep, bir gazete patronuna vermiş ve gazete, tirajını, on binden üç yüz bine çıkartmıştır. Tabi yazar, Recep'in buradaki rolünü ironiyle kurgulanmıştır.

Piyesteki dekor düzenlemesi gerçekçi ve oldukça sadedir. Diğer oyunlarındaki ayrıntılı dekora, bu oyunda rastlanmaz. Özellikle Recep'in Sîretle paylaştığı pansiyon odası atmosferi, Kısakürek'in gençlik yıllarındaki bohem arkadaşlarıyla teneffüs ettiği kapalı mekânların aynısıdır. Buradaki tecrübelerini başarıyla piyesine aktaran yazar, özlediği devlet ve dünya modeli olarak bir kılavuz formatında hazırladığı İdeolocya Örgüsü'ndeki ideallerini kısmi olarak Püf Noktası'nda somutlaştırılmıştır. Kısacası Püf Noktası ferdî oluş ve bir ölçüde de sosyal oluş denemesinin seyirlik gösterimidir.

[483] Kısakürek, **Püf Noktası**, s.64.
[484] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.294.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
# ROMANLARI

Edebiyatın her türünde eser vermek, bir sanatkârın girişebileceği en büyük zorluklarındandır. Türk edebiyatı incelendiğinde unutulmaz eserler veren şair ve yazarların genel olarak en fazla birkaç türde eser verdikleri görülecektir. Necip Fazıl Kısakürek şiir, tiyatro, roman, senaryo roman, hikâye, hatırat, seyahat, biyografi, otobiyografi gibi edebî türlerin yanında fikir yoğunluklu nesirleri de hesaba katıldığında geniş bir külliyatı Türk düşünce ve sanatına sunmuştur. Böylesi bir sanatkârın eserlerinin tür bağlamında mukayesesi mukadderdir. Mukayese sonucunda sanatkârın bazı türdeki eserlerinin başarılı, bazılarının da başarısız hükmüne maruz kalması ihtimaline rağmen Kısakürek, hemen her türde eser vermiştir.

Necip Fazıl'ın aldığı çok daha büyük bir risk, söz konusu türler içinde roman ve Türk romanı konusundaki hayli iddialı kanaatidir. Kısakürek'in roman ve senaryo romanlarının, dile getirdiği ölçüler çerçevesinde ele alınıp değerlendirileceği de yine mukadderdir.

Necip Fazıl, ara ara şiir üzerine fikirlerini serdettiği Bâbıâli'de roman konusuna da değinmiştir. Net bir tavırla Türk romanının olmadığı kanaatindedir. Batı romanı karşısında Türk romanını "ilkokul yazı emeklemelerinden daha iptidai" bulmaktadır. Tanzimat romanını bahse değer görmemiş; Edebiyat-ı Cedide romanının, birbirinin tekrarı "adi sokak zamparası" tiplerinin, romanı derinlikten yoksun hâle getirdiğini ileri sürmüştür. Bizdeki romancıların en büyük hatalarından birinin, Batı'nın, özellikle de Fransız ve Rusların, birinci sınıf romancılarını değil de Goncourt Kardeşler gibi ikinci, üçüncü sınıf romancılarını model almalarıdır. Romancılarımız Zola, Maupassant, Proust, Dostoyevski, Tolstoy, Gorki, Goethe,

Oscar Wilde gibi birinci sınıf sanatkârları tanımadıkları gibi, Batı fikir ve hareketlerini de takip edememişlerdir.

Oysa geçmişi son derece zengin bir milletin halk hikâyelerinden, yaşanmış aşklarından, yaşantı çeşitliliklerinden roman için çokça malzeme çıkarılabilmektedir. Roman yazarlarımızın, "Mazisi dev millet"in, Türk milletinin, birer ferdi olmalarına rağmen romanımızın yerlerde süründüğüne dikkati çekmiş; iki menfi hasleti buna sebep olarak göstermiştir. Birincisi Tanzimat sonrasında "büyük fikir"in kaybedilip her şeyin taklit seviyesinde kalması, ikincisi ise "büyük tefekkür" adamı yetiştirmekteki ırki istidatsızlıtır.[485] Cumhuriyet dönemine kadarki Türk romanı için toplayıcı nitelikteki hükmü şu şekildedir:

"Bizde roman Tanzimattan bu yana, temel dâvası olan hayat taklitçiliği şöyle dursun, âlet ve inşa mimarisi olarak dahi taklidin taklidi seviyesini aşamamış ve önce bön ve sersem; sonra züppe ve şımarık, en sonra da yobaz ve küstah kalemler elinde korkunç bir özenti ve yeltenme sığlığını geçememiştir.

Bu arada, 'Edebiyat-ı Cedide' züppe ahmaklığın, 'Fecr-i Ati' bu ahmaklığı hafifletmeye çalışmanın, Türkçülük cereyanı içinde gelişenler de, işi 'mazruf' yerine «zarf» meselesi sanmanın hazin misâlleri..."[486]

Tanzimat sonrasında da Batı standartlarında bir roman seviyesinin yakalanamama sebebini, sahte aydınların bozuk fikir mayasına bağlar: "Bu tereddiye sebep, doğrudan doğruya Türk Cemiyetinin sahte aydınlar elinde 'inkılâp' dedikleri ve kök tahripçiliğinden ileriye geçemeyen, öz kökü yeşerteceği yerde kurutmaya yarayan bozuk fikir mayasıdır. Roman ki, insan ve cemiyet hayatının püsküllü ve fısıltılarını yansıtan aynadır; bizde içtimaî buhranımızla birlikte korkunç bir kısırlığa çatmış ve en acemi taklit ve özenti plânında ilk mektebin ilk heceleme seviyesini aşamamıştır."[487] Dikkat edilecek olursa Kısakürek, romanımızın geriliğine sebep olarak fikir eksikliğini merkeze almıştır.

---

[485] Özetleyerek verdiğimiz sanatkârın roman hakkındaki görüşleri için bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.171-174.

[486] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.10.

[487] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.11.

Yazarımızın, kendi tasnifiyle -dokuzu senaryo roman olmak üzere- on bir romanı bulunmaktadır. Senaryo dışındaki romanlardan Kafa Kâğıdı, niteliği itibariyle daha ziyade "otobiyografi" karakteri taşıdığından bu eseri "roman" bahsinde ele almadık. Ayrıca senaryo romanı başlığı altında değerlendirilen "Vatan Şairi Namık Kemal"i sadece diyaloglardan oluşmayıp anlatıcının varlığı nedeniyle genel roman türü içinde değerlendirdik. Bu bakımdan genel roman türü içinde iki, senaryo romanı olarak da sekiz olmak üzere toplamda on romanı değerlendirmeye aldık.

"Senaryo roman" türünde neşrettiği sekiz eser, senaryo romancılığını ne kadar önemsediğinin göstergesidir. Bu tarz eserleri; öncelikle okunmak, sonra da beyaz perdeye aktarmak için kaleme almıştır.

Sinemayı "Davânın en dokunaklı telkin kürsülerinden biri" olarak gören Necip Fazıl, hayalini kurduğu Büyük Doğu inkılâbıyla yerli filmleri teşvik ve himaye etmek gayesindedir: "Büyük Doğu inkılâbı, en büyük mikyasta kıymet ve ehemmiyet verdiği, sinema şubesinde, bizzat himaye ve teşvik edeceği ve her biri yepyeni bir buluş ifade edecek olan yerli filmlerle canlandırmak davasındadır."[488]

Ahlaka, fikre, bedii olana ters; ister yerli, ister yabancı filmler Kısakürek'e göre yasaklanmalı; bunun kararını da "memleketin en anlayışlı ve alakalı şahıslardan seçilecek olan murakabe heyeti" vermelidir: "Batı dünyasının, hain bir ticaret gayesi ile bütün tefessüh mikroplarını, en kesif mikyasta, çerçeve çevre bir film kordelasının içine yerleştirilmiş olarak cihana yayan ve tek çerçevesi atom bombasından daha tehlikeli olan cinayet, hırsızlık, rezalet, fuhuş, macera ve başı boşluk filmleri kati olarak yasaktır. (…) ister yerli, ister yabancı filmlerde, ahlaki ruhi, hissi, fikri, siyasi, hatta bedii ve zevki en küçük zaaf sakamet ve dalalet ifadesi, böyle bir filmin yasak edilmesi için kafi sebeptir; ve bu hususta tek selahiyet, memleketin en anlayışlı ve alakalı şahıslarından seçilecek olan murakabe heyetindedir."[489]

Yasakçı bir görünüm arz eden bu düşüncelerle o, ideal bir fert ve toplum düzenini amaçlamaktadır. Necip Fazıl'ı tiyatro ve sinema alanlarında değerlendiren Abdurrahman Şen, bugünkü Türk toplumu ve Türk sinemasının ideal düzeye

[488] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü**, s.337.
[489] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü**, s.337.

gelememesini, Kısakürek'in İdeolocya Örgüsü'nde çizdiği sınırlara riayet edilmemesinde aramıştır:

"… Fikre, fikir adamına, sanatçıya her türlü baskı ve kovuşturmanın yapıldığı o günlerde, eğer ki denetimler Necip Fazıl'ın sinema için çizdiği çerçevede yapılmış olsaydı, hem Türk sineması, hem de Türk toplumu acaba bugünkü duruma gelir miydi?"[490]

Ferdiyetçilik, Necip Fazıl'ın fikir ve sanat anlayışının temel ayaklarından biridir. Fakat onun ferdiyetçiliği, toplumdan ve toplumun sorunlarından uzak kalıp fildişi kuleye çekilmek şeklinde algılanmamalıdır. O, tekâmülünü tamamlayıp kendisiyle barışık biçimde agoraya inmekten yanadır. Senaryo romanlarında fert-toplum ilişkisi bu şekilde tebarüz eder. Kısakürek, modern toplumun modern bireyini yalnızlığı; modernitenin yol açtığı kriz içindeki insanı iyi-kötü çatışması içinde hissî biçimde ele alır.

İhsan Kabil, senaryo ve kahramanlarıyla modernleşme kıskacındaki toplumun panoramasını çizdiği düşüncesidir: "Burada en en önemli payı modernleşme ile hesaplaşmanın aldığını, Batılılaşmanın meydana getirdiği kültürel ve ahlaki erozyonun gitgide insanın biricik hayat dairesinde nasıl dönülmez bir noktaya sebebiyet verdiğini, onulmaz acılara yol açtığını, ancak Allah'ın hikmetiyle bir selamete erişebileceğini müşahede ederiz."[491] Sadık Yalsızuçanlar'ın Necip Fazıl'ı "sinema" yönüyle değerlendirdiği yazısında, sinemayı "teknolojik bir sanat" tanımının dışında farklı bir duyuş tarzıyla yorumlayan yönetmenleri Tarkovski'yle aynı zeminde buluşturmuştur. Onlar ve nihayetinde bir yazar olarak Necip Fazıl için şu tespitte bulunmuştur: "…sinemayı, Tarkovski'ye yakın biçimde, insanın öznel dünyasını yansıtan ve şiir gibi 'kişisel bir dil' olduğunu kabul ederler, yargısı sanırım yanlış olmaz. Yeşilçam'ın geleneksel dünyasının dışına taşan bu yönetmenlerin ürettiği filmler, genel bir ilkeden çok, özel bir kaygıya dayanır ve bir acıdan beslenir.

[490] Abdurrahman Şen, **Necip Fazıl Armağanı**, Konak Yay., İstanbul, 2005, s.39.

[491] İhsan Kabil, "Tez Sinemasının İzinde Bir Söylem", **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2010, s.273.

Bu yazının konusu olan Necip Fazıl Kısakürek de aslında şair olarak böylesi bir yerde durur."[492]

Sinema alanındaki bu farklı duyuş tarzının yanında Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında, kurgu ve klişe diyaloglar bağlamında, Yeşilçam sinemasıyla benzerlikler göze çarpar. Böyle olmasında onun, küçüklüğünden gelen romantik bakış açısıyla, yaşadığı dönemin duyarlılıklarından etkilenmenin payı vardır. Bir başka etken de senaryo romanlarını kaleme aldığı yıllardaki Türk sinemasına hâkim Yeşilçam sinema anlayışıdır.

Sinema tekniği üzerine kafa yormuş ve bu türde eserler vermiş yazarlardan biri olan Orhan Kemal, sanattan ödün vermeden toplumun sorunlarını konu edinen sinema anlayışından yanadır: "Toplum ve sanatçı, tıpkı tıpkısına doktorla hastası gibidirler. Bir bilim adamı bir düşünürden başka bir şey olmayan sanatçı, içinde yaşadığı toplum üzerine kafa patlatmış insandır. Toplumun daha iyi olabilmesi için söyleyecek sözü vardır. Romancı, hikâyeci, sözle yapıyor bu işi, ressam boyalarla, müzisyen seslerle, heykelci yontuyla. Sinemacı neden bir çok sanat kollarının yardımını sağlayan daha geniş imkânlarla yapmasın?"[493]

Dünyaya iki farklı ideolojik pencereden bakan Kısakürek ve Kemal, sinema ve onun imkânlarından faydalanma konusunda aynı çizgidedirler. Fakat Orhan Kemal, senaryoyu bir "roman" olarak değil de filme çekilmeyle hazır bir metin olarak düşünmüştür: "Bir senaryo, senaryo hâline gelinceye kadar şu yollardan geçer: 1.Suje, 2. Snopsis, 3. Eşel, 4. Treatment, 5.Senaryo."[494] Orhan Kemal'in sıraladığı bu özellikler Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında yoktur. Kısakürek, daha farklı bir tarzda, bir sahne oyunu olan tiyatro metnini bu defa senaryo roman metni olarak sahne dışında, gerçek hayat mekânlarında filme uyarlanacak şekilde kaleme almıştır.

Film şirketlerine verilmek ve filme alınmak üzere yazılan senaryo romanlarında, yukarıdan aşağıya bir çizgi çekilerek ikiye ayrılan sayfanın soluna oyuncuların sergileyecekleri tavırlar ve psikolojik durumları yazılır. Sağına ise

[492] Sadık Yalsızuçanlar, "Bir Film Yaratmak-Necip Fazıl ve Sinema", **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2010, s.259.

[493] Orhan Kemal, **Senaryo Tekniği ve Senaryolar**, Everest Yay., İstanbul, 2008, s.10.

[494] Kemal, **Senaryo Tekniği ve Senaryolar**, s.11.

oyuncuların konuşmaları yazılır. Mekân ve zaman ise numaralandırılmış sahne başlarında belirtilir. Eğer kapalı mekân ise "iç"; açık mekân ise "dış" ve gündüz/gece biçiminde ilave bilgi olarak sunulur.

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarının üçünden faydalanılarak sinema filmleri çekilmiştir. Yönetmen Yücel Çakmaklı "Deprem"den faydalanarak "Çile"yi; Sen Bana Ölümü Yedirdin'den faydalanarak da "Zehra" filmini hazırlamıştır. Ancak bu filmin senaryosu Bülent Oran tarafından yazılmıştır. Yine Yücel Çakmaklı tarafından yönetilen "Diriliş" adlı film, büyük ölçüde Necip Fazıl'ın "Son Tövbe" senaryo romanından esinlenilerek hazırlanmıştır. Bu filmin senaryosu da Bülent Oran tarafından yazılmıştır.

Bir kısmı filme alınan Kısakürek'in senaryo romanlarını okuyucu ve seyirci kitlesi, ilgiyle karşılamıştır. Yücel Çakmaklı, aynı ilgiyi yönetmen ve film yapımcılarının göstermediğini düşünmektedir. "…(Necip Fazıl'ın) yazdığı orijinal senaryolar ve senaryo romanları ne yazık ki Türk sinemasını yönetenlerce gereğince değerlendirilmemiştir."[495] Kısakürek'in roman ve hikâyelerini değerlendiren A. Vahap Akbaş, yazısında, okuyucu ve seyirci kitlesinin gösterdiği ilgiye karşılık, edebiyat çevrelerinin suskun kaldığını belirtmiştir. Yazının devamında Akbaş, bu senaryolara, yazarın "roman" demesinin gerekçesini de ortaya koyar: "Abdülhak Hamid'in tiyatrolarını oynansın diye değil, okunsun diye yazması gibi, üstad da senaryo romanlarını adeta okusun diye kaleme almış. Onlara yalnızca 'senaryo' demekle yetinmemesi, 'roman' olarak sunması bundandır."[496] Sonuç olarak, Necip Fazıl, senaryo romanlarını okunmak ve talep doğrultusunda filme alınmak üzere kaleme alınmıştır.

Roman ve senaryo romanlar üzerine bu girişten sonra eserlerin tahlil metoduna değinmek istiyoruz. Romanların tahliline, öncelikle eserin özetiyle giriş yaptık. Romanı genel hatlarıyla tanımaya ya da -eğer okur, bu eseri okuduysa- hatırlamaya dönük bu girişten sonra "şahıs kadrosu" üzerinde durduk. Başkahramanın sosyolojik ve psikolojik boyutu ile tip-karakter ayrımı ve

[495] Yücel Çakmaklı, "Sinema ve TV'de Necip Fazıl", **Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına - Türk Edebiyatı**, Temmuz, 1983, s.51.

[496] A. Vahap Akbaş, "Necip Fazıl'ın Hikâye ve Romanları", **Necip Fazıl Armağanı,** Konak Yay., İstanbul, 2005, s.33.

kahramanların değişim/gelişim çizgisini ele aldık. "Olay örgüsü" başlığı altında romanda yapı, karşıtların mücadelesi ve gelişen çatışmalar ile roman ve gerçeklik bağlamı üzerinde durduk. Bunun yanında Necip Fazıl'ın kurgusal tercihlerine yer verdik. "Fikir" başlığı altında yazarın eserine sindirdiği açık veya örtülü tezler ile kahramanları vasıtasıyla dikkatlere sunduğu fikrî tahlilleri ele aldık.[497] Bu unsurun da önemli olduğunu düşünüyoruz, zira daha önce değindiğimiz üzere, Kısakürek, Türk romanının geri kalışına en büyük neden olarak "fikir yoksunluğunu" ileri sürmüştür.

Zaman ve mekâna ait özellikleri belirlemeye çalıştık. Tahlil ettiğimiz romanlar arasında ikisinin (Aynadaki Yalan ve VŞNK) genel roman türü olması cihetinden anlatma ve vaka zamanına değindik. Senaryo romanlarınnda ise sadece vaka zamanı üzerinde durduk. Mekân için de benzer bir durum söz konusudur. İki romanda mekân tasvirleri yer alırken; senaryo romanlarda sahnelere ait tablolar, empresyonist mekân çizimleriyle sunulmuştur. Bütün romanları "dil ve üslup" yönüyle değerlendirirken; sadece genel roman türündeki iki romanı "bakış açısı" açısından ele aldık.[498] Bu girişten sonra romanların tahliline geçmek istiyoruz.

[497] Norman Feridman, romanlarda üç çeşit yapının (olaylar dizisi, karakter, fikir unsuru) bulunduğu belirterek R. S. Crane'den şu düşünceyi paylaşır: "Bir eserde yapı, roman kişilerinin ruh yapılarından ve düşünüş biçimlerinden soyutlanmış bir olaylar dizisi olmaktan ziyade, olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurlarının oluşturduğu bir sentez olarak değerlendirilmelidir." Norman Feridman, "Romanda Yapı Şekilleri", **Roman Teorisi** (ed. Philip Stevick), Gazi Üni. Yay., Ankara, 1988, s.141. Feridman'ın "fikir" unsuruna dair yaklaşımı şu şekildedir: "Düşünce unsuru ise, başkişinin ruh durumlarını, davranışlarını, muhakeme şeklini, duygularını, inançlarını, kavramlarını ve bilgisini ihtiva eder. Başkişinin iç dünyasını yaratan duygu ve düşünceleri, birçok romanda olduğu gibi, ya her şeyi bilen hikâyeci tarafından ifade edilir ya da karakter herhangi bir konuda hüküm verirken, bir meseleyi tartışırken, bir durumda kendi bakış açısını ifade ederken ortaya çıkar." Freidman, "Romanda Yapı Şekilleri", **Roman Teorisi**, s.146.

[498] İsmail Çetişli, anlatı türlerini tahlil ederken "bakış açısı ve anlatıcı"nın roman hikâyedeki varlığını inceler, fakat tiyatroda anlatıcının olmaması nedeniyle bu unsurlara söz konusu türde yer vermez. Bk. İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş-2**, Akçağ Yay., Ankara, 2004, s.78-79. Daha önce de belrttiğimiz gibi senaryo romanları diyaloglar hâlinde oluşturularak sahne dışında, yaşanan mekânlarda; okunmak ve filme alınmak üzere kaleme alındığından, tıpkı tiyatrodaki gibi anlatıcı yoktur. Bu nedenle senaryo roman tahlilllerinde bakış açısı ve anlatıcıya yer vermedik.

## 3.1. GENEL ROMAN TÜRÜNDEKİLER

### 3.1.1. Aynadaki Yalan

Necip Fazıl'ın, 1944'te yayınladığı roman sahasındaki ilk eseri Vatan Şairi Namık Kemal biyografik romanından sonra, kaleme aldığı ikinci romanı Aynadaki Yalan'dır. Uzun yıllar roman sahasından uzak kalan Kısakürek, ikinci romanını 1968'de yayınlar. Durali Yılmaz, Aynadaki Yalan'ın yazılış arka planı konusunda şu bilgiyi paylaşır: "Bir gün kendisine roman yazmasını söyledim. (…) 'O ayrı iş' dedi Üstad, 'piyes binasıyla roman binası farklı. Bunu senden bekliyorum.' Fakat sonunda roman yazmaya karar verdi ve Aynadaki Yalan'ı yazdı. Kitap çıktığında ziyaretine gittim. Aynadaki Yalan'ı hemen imzaladı ve uzattı: 'Al sana roman. Oku. Bayılacaksın.' dedi. Sanki romanın nasıl olması gerektiğini bizzat göstermek ister gibiydi."[499] Şiir ve tiyatro alanına gösterdiği ihtimamın aynısını roman için de gösterdiği söylenemez, fakat Kısakürek'in Aynadaki Yalan'ın yazımını bitirdikten sonraki heyecanı, bu tür için de iddialı bir eser hazırlamak istediğini göstermektedir.

**Özet:** Üniversitede felsefe asistanı olan Naci, doçentlik tezini hazırlamaktadır. Fikrî planda safını belirlemiş olsa da ruhî planda arayış içindedir ve hiçbir şey ruhunda yaşadığı fırtınayı dindirememektedir. Kendisinden on-on iki yaş büyük aristokrat dul bir kadına, Belma'ya âşıktır. Çoğu zaman vaktini, fikri çatışma içinde olduğu, Ressam Âbid'in atölyesinde, Mine ve Abid'le geçirmektedir. Belma'dan karşılık alamayan Naci, yaşadığı buhran içinde çaresizce ondan uzaklaşmak mecburiyetinde kalır. Arayış yolculuğunda tanıştığı Husmen Ağa ve imam, tasavvufi dünyaya bir pencere açarlar. Daha önce, asker iken, gittiği köyde tanıştığı Husmen Ağa'nın torunu Hatçe hastalanır ve dedesiyle, Naci'nin annesiyle beraber yaşadığı köşke gelirler. Kan kanserine yakalanan Hatçe, hastaneye yatırılır. Dermansız bir hastalığın pençesindeki Hatçe Naci'ye âşıktır; Naci de safiyet timsali Hatçe'ye içten içe bağlanmaktadır. Annesinin de isteğiyle Naci, günden güne eriyen Hatçe ile ölüm döşeğinde evlenir. Kısa bir süre sonra Hatçe ölür. Naci, hazırladığı "Ruhçu ve Maddeci Yönlerden Batı Felsefesi" adlı tezi sobada yakar. Yerine, geçirdiği zihnî ve ruhî değişimin de tesiriyle "İslam Tasavvufu ve İnsanlığın

[499] Durali Yılmaz, "Çölde Bir Çığlık", **Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına**, Türk Edebiyatı, S. 117, Temmuz 1983, s.23.

Beklediği Nizam" adlı yeni bir tez hazırlar. Reddedilen tezini kitap olarak bastırır ve kitap, büyük yankı uyandırır. Bu arada üniversitedeki görevinden istifa eder. Bir kitapçıdaki söyleşisi sırasında karşılaştığı Mine, söyleşi sonrasında araba yolculuğunda, aşkına karşılık alamadığı için, kendisi ile birlikte Naci'yi de öldürmek niyetiyle arabayı denize uçurur. Kazada Mine ölür, kendisi de yaralanır. Ve bu süreçle birlikte nefsiyle daha esaslı bir mücadeleyi, tasavvufa daha derinden bağlanmak suretiyle gerçekleştirir. Milletlerarası Felsefe Cemiyeti'nin davetiyle bir Avrupa şehrinde konferans veren Naci, kendisini dinlemeye gelen Belma ile otelinin odasında karşılaşır. Bu defa Naci'yi ihtirasla isteyen Belma'dır. Ancak o da yüz üstü terkedilmiş vaziyette kalır. Tasavvuf okumalarından sonra kendisine rehberlik edecek bir mürşidi kâmili bulmak ümidiyle cami cami, türbe türbe gezer. Dostu imamla otururken camiye gelen bir meczubun yönlendirmesiyle aradığı mürşidi bulur. Aslında bulduğu varlık Allah'tır, mürşit ise sadece vasıtadır.

**Şahıs Kadrosu**

Denilebilir ki bu roman, dünyaları farklı, şehirli bir grup insanın romanıdır. Romanın şahıs kadrosunu, kültürel dokuları içinde üç grupta kategorize etmek mümkündür. Romanın başkahramanı Naci, annesi, Husmen Ağa ve torunu Hatçe, imam, kahveci, Hızır hissini veren meczup ile roman boyunca Naci'nin ulaşmaya çalıştığı mürşit Doğu Kültürünün birer ferdi olarak yerini alırken; Belma ve çevresindeki zengin ve şöhretli kişiler burjuvaziyi; Mine ve Ressam Âbid de Marksist-Leninist çevreyi temsil etmektedirler. Bununla beraber Kısakürek'in nazarında son iki grup birbirinden çok da farklı olmayan seküler anlayışın insanlarıdır.

Roman, figüratif yapı bakımından ortalama bir yoğunluğa sahiptir. Şahıs kadrosu içinde başkahraman Naci, her şeyin bir şekilde kendisiyle ilintili olduğu merkez kişi konumundadır. Mine, Belma ve Hatçe aşk boyutunun birer kadın figürü iken ismi verilmeyen Naci'nin annesi, diğer kadın figürü olarak yerini almaktadır.

Naci Necip ile; Ressam Âbid de Ressam Abidin Dino ile fonetik açıdan çağrışıma neden olmaktadır. Yazarın, bilinçli olarak tercih ettiği bu isimler; Naci'nin Necip Fazıl'ın, Ressam Âbid'in de Abidin Dino'nun hayatını sergilediğinin açıkça

ilanıdır. Roman dikkatle incelendiğinde bakış açısı, ilgisi, sevgisi, nefretiyle o, Necip Fazıl'ın kendisidir. Yazar elbette kurgu icabı bir dönem Avrupa'da felsefe eğitimi görmüştür bazı değişiklikler yapmıştır. Sözgelimi, Naci, üniversitede asistandır ve doçentlik tezi hazırlamaktadır. Necip Fazıl da Darülfünun'da felsefe okumuş, Paris'te (Sorbonne Üniversitesi'nde) felsefe eğitimi görmüş, ancak bu eğitim, sonrasında akademik bir ilerleme şeklinde değildir. Necip Fazıl'ın fasılalı askerlik hayatı romana da aksetmiş, küçük yaşta babasının kaybedip annesiyle yalnız kaldığı köşk romanda bir mekân olarak annesiyle birlikte belirmiştir. Romandaki Belma, otobiyografisinde bizi haberdar ettiği, yakıcı aşkı iliklerine kadar hissettiği "Nokta Nokta" şeklinde adlandırdığı kadındır. Belma'nın tavırları, dul oluşu, eski eşinin de babasının da sefir oluşu ve boğazındaki yalısında tertiplediği partilerle Nokta Nokta'nın kendisidir. Necip Fazıl'ı Abdulhakim Arvasi'ye ulaştıran sır dolu adam ile romandaki meczup; romanın sonundaki mürşit ile Abdulhakim Arvasi aynı şahsiyetlerdir. Bunun gibi daha pek çok misal, Aynadaki Yalan'ın, Kısakürek'in hayatından çıkarılmış bir kurguyu tebarüz ettirmektedir.

Naci, fikir çilesini çeken biridir. İçinde yaşadığı toplumun fertleri ile kendisi arasında fikir ve sancı bağlamında bir uçurum vardır. Onlar, ölü doğanlar, yaşamadan ölenlerdir. Hissizliğin, bedavacılığın, kolaycılığın toplum fertlerinin en temel hususiyetleri hâline gelmesine âdeta isyan eden Naci, hayatın akışı için sürekli ontolojik bir arayış içindedir. O, arayış serüveninde birtakım işaretlerle karşılaşmaktadır. Özellikle ayet ve hadislerle, velilerden vecizelerle oluşturulan işaretler, fikir sancısının ve varlık felsefesinin doruğa çıktığı zamanlarda kendisini rahatlatan, yerine göre sarsan ve gaflet uykusundan uyandıran niteliklere sahiptir.

Ressam Âbid'in atölyesinde sık sık aynı ortamda buluştuğu Mine, maddi hayatın, anlatıcı-yazara göre, sol ideolojinin bir prototipidir. Gerçekçi biçimde yansıtabildiği sahnelerle birlikte yer yer subjektif tutumla da sunduğu sol düşüncenin fertlerinin değersizliği -Kısakürek'e göre- iğrençlikleri, İslam'ın değeriyle daha vazıh hâle gelmektedir. Kısakürek'in fikir sahnesinde "sol"la amansız mücadelesi, roman kahramanlarıyla da kendisini göstermektedir.

Mine, Naci'ye âşıktır. Naci'ye göre o, güzelliği ve kadınlık yönüyle değil, canlılığı, aktivist kişiliğiyle belirgindir. Çirkin denemez, ancak Belma'ya da bu

konuda yaklaşamaz. Naci'yle hep ağız dalaşışı içinde, bir mücadeleyle karşımıza çıkmaktadır, ancak vakaların gelişimiyle birlikte, Mine'nin çılgınca bir aşk histerisiyle Naci'ye bağladığı görülür. Mine'nin hayat felsefesini özetleyen "İçimden ne geliyorsa onu yapmalıyım!" sözü Epikürist anlayışı hatırlatmaktadır.

Buna karşılık Naci, arayış döneminde bile Mine'nin içinden geldiği kültür kodlarına çok yabancıdır. Daha o zamanlarda maddenin ötesine geçip kendisini bunaltan fizik dünyanın dar kalıplarından kurtulmak ve maveraya ulaşmak gayesindedir.

Romanın, güzelliği ve cazibesiyle idealize edilen kadını Belma'dır. Babası da boşandığı kocası da sefirdir; yazları İstanbul'daki yalısında, diğer vakitler Avrupa'dadır. Etrafı sürekli aristokrat tabakadan insanlarla çevrili olup ışıltılı bir hayatın gözde kadınıdır. Naci'den on-on iki yaş büyük, henüz kırkına varmamıştır. Belma'yı elde etmek için her yolu deneyen Naci, sonunda mağlubiyeti kabullenip kendi köşesine çekilir. Bu mağlubiyet, aslında onu hakiki zafere götürecek yolun başlangıcıdır. Naci'nin kendini buluşu gerçekleştirmeye başladığı demde bu defa Belma onu ısrarla ister, ama artık o, bu eşiği geçmiştir.

Romandaki kadın şahıslar içinde Hatçe'nin dikkate değer bir yeri vardır. Soylu ve güzel Belma ile hareketli ve erkeksi Mine'ye karşılık Hatçe, güzelliği ve köylü safiyetiyle romandaki yerini almıştır. Kusur denebilecek hiçbir hususiyeti üzerinde barındırmaz. Ölümcül hastalık döneminde sadece birkaç günlük birliktelikle Naci'nin gönül dünyasına giren Hatçe, Naci'nin keşmekeşlerle dolu hayatına tatlı ama acıklı bir hatıra olarak girmiştir. Bu yönüyle kurguda, romana sokulan bir masal parçasına benzemektedir.

Naci'nin, kendi tasavvurunda sıraladığı vasıflar kolayca bulunacak cinsten değildir. O da zoru istemektedir. Romanda yer verilen kadın kahramanlardan Belma, estetik tarafıyla cazibe ve zekâya sahiptir. Ancak Naci'nin arzuladığı şekilde kendisine tâbi olacak biri değildir. Dolayısıyla Mevla'ya ulaştırmada "Leyla" yani "vasıta" olamayacak türdendir. Zaten Naci'ye de başta yâr olmamıştır. Mine ise romandaki dualizmin karşı kutbunun sembolüdür. Naci'ye göre "sol düşünce dünyasının" erkeksi kadın tipidir. Mine, Naci için olabilir tarafıyla değil, neden

olamayacağı tarafıyla önemlidir. Bu bakımdan Mine, olamayacak kadın tipini temsil eder.

Belma ve Mine'den sonra üçüncü kişi Hatçe'dir. Güzelliği ve kalp safiyeti ile Naci'nin büyük ölçüde aradığı kişidir. Hatçe, cazibe ve zekâ yönüyle Belma'ya yetişemese de muti şahsiyetiyle Naci'nin aradığı vasıflara daha çok yaklaşmaktadır. Hatçe ve Belma'nın bileşimi, ama en çok da Hatçe'nin varlığı, Mine'nin olamazlığı ile Naci'nin kadın konusundaki tasavvur tablosu tamamlanmış olmaktadır. Kadını anlama yolunda ulaştığı son noktada, ideal kadın tipini Hatçe'de bulur. Ama o, Naci'nin keşfettiği hakikatten önce, bu diyardan göçüp gitmiştir. Necip Fazıl'ın bu üç kadın tipini, romana yerleştirmekle Naci'nin kadın tasavvurunu okuyucuya göstermek konusunda isabetli bir seçim yaptığını belirtmek, yerinde olacaktır.

Bununla beraber yazarın, romanın başkahramanını, Naci'yi, her üç kadının ilgisi cihetiyle, fazlaca idealize ettiğini söylemek gerekir. Sürekli kapıştığı Mine'nin, uzlaşmaz ideolojilerinden kaynaklı çatışmalı ilişki seyri içinde bir gün Naci'nin köşküne gidip ona aşkını ilan etmesi, hatta buna karşılık vermesi için yalvarması, gerçeğe uygunluk bağlamında tartışılabilecek bir kesittir.

Belma ve Naci ilişkisi için de durum aynıdır. Kendisinden on-on iki yaş büyük olan ve aristokrat bir aileden gelen Belma, eşraftan insanlarla ışıltılı bir hayat sürmektedir. Boğaz'daki yalısında diplomat, politikacı, işadamı, şair, romancı gibi devrin tanınmış simaları için partiler tertip eden herkesin gözdesi Belma, başta Naci'nin aşkına karşılık vermez. Artık hiç görüşmeyen Belma ve Naci, bir Avrupa şehrinde karşılaşırlar. Bu şehirde "İslam tasavvufu ile Batı düşüncesinin mukayesesi" üzerine verdiği konferansta Belma da bulunmaktadır. Konferanstan sonra Naci'nin kaldığı otelde ona aşkını ilan eder. Naci'ye "Artık sen benim gözümde yeni moda softalığına rağmen bir kahramansın!" demesindeki saik nedir? Bir ayağı Avrupa'da bir ayağı İstanbul'da olan aristokrat kesimin gözde kadını Belma'nın, yaşadığı seküler hayat içinde, son kertede Naci'yi hararetle istemesini anlamakta zorlanıyoruz. Mine'de olduğu gibi burada da zorlama bir aşk kurgusu ile karşılaşmaktayız.

Hatçe'nin Naciye olan aşkı ise diğer iki kadına göre anlaşılır bir konuma sahiptir. Hatçe de Naci gibi Doğu kültür anlayışıyla büyümüştür. İkisi arasındaki

şehirli-köylü, entelektüel-az okumuş farkına rağmen, böylesi bir aşkın olabilirliği söz konusudur. Zira Doğu kültüründe erkeğin donanım bakımından kadından önde oluşu, çok sık karşılaşılan bir realitedir. Dolayısıyla Hatçe'nin Naci'ye aşkını, hatta hayranlığını anlayabilmekteyiz. Hatçe'nin kısa ömrü, çok kısa bir aşk öyküsüyle romandaki yerini almıştır.

Naci'nin diğer iki kadın kahramanı, en çok da Belma'yı, yüzüstü bırakmasındaki temel saikin, manevi terakki yolundaki mücadelesiyle ilgili olduğunu düşünüyoruz.

Belma ile yaşadığı son rastlaşma, aslında Naci'nin yarım kalan ukdesini tamama erdirmesine zemin hazırlamıştır. Evet, o, bir dönem Belma'yı çılgınca istemişti, ancak hakikati bulma yolunda bir durak olarak gördüğü Belma, bilmeden de olsa, Naci'yi beşerden uzaklaştırıp Hakk'a yaklaştırmıştır. İşte o vakit Belma misyonunu tamamlamıştır. Burada dikkati çeken nokta, Naci'nin son kertede Belma'yı yüzüstü bırakıp kendisine icabet edilmeyen, terk edilmiş kadın profiliyle kurgudaki son görünüşünü tebarüz ettirmesidir. Buradan iki mana çıkarmak mümkündür: Birincisi, gurur âbidesi denebilecek bir karakteri içinde barındıran Naci'nin son ve kesin yenilgiyi Belma'ya, bir dönem çok istediği kadına tattırmasıdır. İkincisi, Rabb'ini bulma ve mücâhede-riyazatla O'na yaklaşma gayretindeki bir derviş edasıyla kendisine gelen bu son nefs tuzağına düşmeden, başarıyla yoluna devam etmesidir. Geceyi Avrupa şehrinin en lüks otelinde, alımlı bir kadınla geçirebilecekken; dünya planında yoksunluğu seçip geceyi köhne ve sefil bir otel odasında geçirmeyi tercih etmesi bunu göstermektedir.

Bu üç kadın figürün yanında anne, sadece annelik vazifesiyle romanda yerini alan biridir. Sevgi ve hürmetle bağlandığı annesi, sınırlı gücüyle hep Naci'yi düştüğü yerden kaldırmaya çalışan bir figür olarak zihinlerde yer eder.

Askerlik görevini yürütürken görev icabı gittiği köyde tanıdığı Husmen Ağa, Naci için büyük öneme sahiptir. Bilgisi, görgüsü ve irfanıyla temayüz eden Husmen Ağa, varlıklı oluşuyla da köyde imtiyazlı bir konumda hayatını sürdürmektedir. Torunu Hatçe'den başka yakınlarından kimsesi olmayıp sükûnet içinde manevi bir hayat sürmektedir. Eski harflerle okuyabilen Husmen Ağa romanda Naci'ye yol

gösteren bilge insan rolünü üstlenir. Aradığı huzuru ve metafizik bilgileri nereden, kimden alacağını bilemezken Husmen Ağa'yla tanışması, arayış yolculuğunda ona mühim bir mesafe kazandırır.

"Dostum, sevimli imam" dediği kişi ise Naci'nin getirdiği tasavvufî türde kitapları kendisine şerh ederek, onu açılmak istediği ummana götürüp sahilden uğurlayan kılavuz konumundadır.

Ressam Âbid, her şeyiyle kendisini sanata vermiş ve bir taraftan da neferi olmaya çalıştığı sol ideolojinin silik bir şahsiyetidir, zira o, Mine'nin gölgesindedir. Nazım Hikmet Polat'a göre Âbid, sol ideolojiyi daha güçlü bir söylemle temsil edebilseydi, bu ideoloji okuyucu açısından daha anlaşılır hâle gelebilirdi: "Romanda Marksist fikirler Mine tarafından serdediliyor. Onun oyuncağı Ressam Âbid tali dereceye düşürülmüştür ki bizce bu eser için kusur teşkil eder. Âbid daha aktif olsaydı, sol fikirlerin tahlilinde belki çok işe yarayacaktı."[500]

E. M. Forster, romancının, şahıslarını oluştururken onları konumlarının gereklerine uydurmak ve özgürlüklerini sınırlamak arasında dengeli bir yol izlemesinden yanadır. Ona göre kişilere "tam bir özgürlük verilecek olursa, tekmeyi basıp romanı parça parça ederler; çok sıkı bir denetim altında tutulacak olurlarsa, ölüp giderek öç alır, kitabı içten içe çürüterek yok ederler."[501] Sorunun çözümü için iki yol vardır: Biri, değişik türden kişiler çizmek, diğeri bakış açısından faydalanarak fiktif yapıyı okuyuculara benimsetmektir. Sakürek, genel anlamda, kurmaca eserlerindeki kişiler konusunda müdahalecidir. Aydaki Yalan'da değişik türden karakterlerin çizimi, romana estetik bir denge kazandırsa da bakış açısındaki sübjektif ve yönlendirici tutumu, bu dengede sarsılmaya neden olmuştur.

Figürler arasında Hatçe'nin bebeğini de hesaba katmak gerekir. Hatçe'nin ölümünden sonra kendisini hatırlatan bebeği, Naci için bir maskottan öte yârini hatırlatan ve telepati yoluyla buluşturan bir remz değerindedir. Romanın birçok yerinde bu taştan bebeğin Naci'ye verdiği tepkiler dikkat çekicidir: Sevinir, üzülür,

---

[500] Nazım Hikmet Polat, "Aynadaki Yalana'a Dair", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek- Hayatı, Sanatı, Çilesi**, (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), Ağrı Yay., İstanbul, 1983, s.410.

[501] E. M. Forster (Çevirenin Ön Sözü-Ünal Aytür), **Roman Sanatı**, Ünal Aytür (çev.), Milenyum Yay., İstanbul, 2016, s.24.

gülümser, elleri duaya kalkar... Bebek âdeta ötelerden, Hatçe'nin ruhundan bir parça gibi Hatçe ile Naci arasındaki bağı temsil etmektedir.

**Olay Örgüsü**

Aynadaki Yalan, yazarın tertibiyle yirmi altı bölümden oluşmaktadır. Her bölüm kendi içinde de metin halkalarıyla birbirine bağlanmaktadır. Bununla birlikte yapı bakımından romanı iki ana bölümde değerlendirmek mümkündür: 1) Olay ve izlenimlerin ağır bastığı on beş alt bölümden oluşan birinci bölüm. 2) Hatçe'nin ölümü sonrası tasavvufla daha derinden bağ kurmaya çalışan Naci'nin kendisiyle mücadelesini ve bunun yansımalarını muhtevi ikinci bölüm. İkinci bölümde bilgiler, yorumlar, tartışma kurguları, iç çatışmalar ağır basar.

Olay örgüsü iki ya da daha fazla unsur arasındaki mücadeleye dayanır. "...olay örgüsü insanın insanla, insanın toplumla, insanın tabiatla, insanın kendisiyle olan mücadelesinden doğar. Mücadele, çoğu zaman gizli veya açık bir çatışmaya dönüşür. Bu sebepledir ki roman, tiyatro ve hikâyenin olay örgüsü, çok büyük ölçüde böyle bir çatışmadan doğar; gücünü de bu çatışmadan alır. Mücadele veya çatışma zıt güçler (işçi-patron, fakir-zengin, köylü-ağa vb.) veya zıt kutuplar (iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik, doğruluk-yanlışlık) arasında yaşanır. Zıt güç veya kutuplar, çoğunlukla somut varlıklarla (insan-tabiat, hayvan) temsil edilmekle birlikte zaman zaman soyut kavramlarla (gelenek, töre, iyilik) da temsil edilebilirler."[502] Romandaki çatışma unsurları çeşitlilik arz etmektedir. Kadın figürlerden Mine ve Belma; ideoloji ve aşk sarmalında çatışmanın taraflarındandır. Mine Naci'ye tutkundur, ancak Naci onu dişi bir kaplan gibi görmekte; onunla aşkın duygusal ikliminde buluşamayacağını düşünmektedir. Daha da önemlisi, aralarındaki materyalist ve mistik dünya farklılığıdır. Diyaloglarının neredeyse tamamı, bu iki mihver farklılığının sebep olduğu çatışmaya dayanır. Romanın en başında Naci'nin Mine'ye hitaben sözleri: "-Şapşal bir biçim, boşveren bir eda... Gûya kendinden habersiz ve yapmacıktan uzak... Ama sahte; sahte üstü sahte... Her çizgisi her hareketi, ortada görünmez bir rejisör elinden çıkma... Hani şu (blûcin) dedikleri balıkçı pantolonu vâri Moskof ve Amerikan melezi sıkı kılıf var ya?.. Şu dizden yukarı ön tarafının rengi kasten uçurulmuş ihtilalci pantolon!.. Darlığı ve bazı noktalarda uçukluğu

[502] İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş-2**, Akçağ Yay., Ankara, 2004, s.61.

yüzünden vücudu kapanmaya değil de hayal ötesi açmaya, çıplaklıktan daha ileri yorumlamaya yarayan kılıf!.. Öyle uygun ki solcu kızın mizacına!.. Ve… Ve mahsus bakımsız saçlardan, boyasız dudaklara, en basit mimiklerden en hurda muaşeret tavırlarına kadar her hareketin ölçüsünü kaydeden bir lûgaritma tatbikçiliği... Şunu demek ister: 'Ben kendimle ferdiyetimle ile meşgul değilim! Nefsimden habersizim ve olduğum gibiyim!'… Yahut: 'Güneş altında toprağa uzanmış, kıçını yalayan bir köpek kadar tabiîyim!'"[503] Mine'nin karşı atağı da Naci'ninkinden aşağı değildir; önündeki tabağı Naciye fırlatır ve: "Sus be, filozof taslağı ukala, laf hokkabazı gerici!"[504]der.

Mine ile aynı dünyayı paylaşan ressam Âbid, Belma'nın yalısı için "Ne muhteşem yalı, ... biz iktidara gelirsek bu yalıyı çocuk sarayı yaparız."[505] sözlerine karşılık Naci "Yani piçhâne!.. Şimdiden piçhâne yahu!.."[506] şeklinde Âbid ve onun sol düşünce dünyasına sert bir göndermede bulunur.

Belma ile yaşadığı çatışma, karşılık bulamadığı aşkından ziyade tipik Necip Fazıl ego hipertrofisine[507] benzeyen Naci'deki hâkimiyet kurma mücadelesidir. Naci aşkında bile hâkimiyetin, ilan edeceği zaferin peşindedir. Belma, müstesna değere sahip kadınlık cazibesiyle "bir ufuk gibi kaçmayı, yaklaşıldıkça uzaklaşmayı, ama adım başında vaadetmeyi, derken vaadini geri almayı, peşinden tekrar caymış görünmeyi bilen"[508] biridir. Geliştirilen bu strateji karşısında Naci, fiziğiyle değilse de birikiminin kendisine sağladığı düşünce gücüne eklemlenmiş santimantal yapısıyla onu tavlamak azmindedir. Muharebenin ilk kısmını Naci kaybetmiştir. Bu mağlubiyetle birlikte gelen beşerî olandan sıyrılıp ilahî olana yönelme sürecinde geçirdiği ruhî dönüşüm sonrası kendisine dönen Belma'ya, bu defa Naci yüz vermeyerek ikinci ve son raundu kazanır. Artık harbi kazanma kaygısında değildir, ama bu zafer, ona, yolcusu olduğu yolun bir hediyesidir.

---

[503] Necip Fazıl Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.7.
[504] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.8
[505] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.31.
[506] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.31.
[507] Bu teşhis Ayhan Songar'a aittir. "Bizzat kendisi büyüklüğünün o derece farkında idi ki bu onda bir çeşit 'ego hipertrofisi-benlik dehamesi'ne sebep olmuş, neticede kimseyi beğenemez hâle gelmiş, pek çok tanınmış, şöhret olmuş kişiye adeta düşman kesilmişti." Ayhan Songar, "Necip Fazıl'ın Ruh Portresi", **Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına-Türk Edebiyatı**, S. 117, Temmuz 1983, s.10.
[508] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.24.

Geçirdiği ruhî dönüşüm elbetteki kolay olmaz. İşte Mine ve Belma eksenli çatışma ortamından sonra asıl mücadele "nefsi" ile yürüttüğüdür. Aslında romanın asıl çatışma kısmı buradadır: madde ile ruhun mücadelesi. Batı felsefesi ile İslam tasavvufu; daha geniş çerçevede Batı tefekkürü ile Doğu tefekkürü; en geniş çerçevede de bütün bâtıl ideolojiler ile İslam arasındaki ezelî mücadele söz konusudur. Bu iki mihver arasındaki çatışma, Naci'nin fikir çilesi ve nefis mücadelesi denklemi ile sunulur.

Bütün bu çatışmalarla yazarın vermek istediği mesaj, bir başka ifadeyle romanın ana fikri şudur: Ayna metaforu ile ifade edilen bu geçici âlemin bütün güzellikleri, özellikle de beşerî aşkı, aynadan akseden görüntüler gibi "gerçek"ten uzak olup asıl gerçek Allah'tır. Roman da ismini bu muhasebeden alır.

Yirmi altı bölümden müteşekkil romanda bölümler arası geçişlerin ritmik bağlantılarındaki âhenk kuşkusuz esere ayrı bir güzellik ve akıcılık sağlayacaktır. Ancak Aynadaki Yalan'da bazı bölümler arasındaki ani ve keskin geçişler, ritmik bağlantıyı zayıflatmaktadır. Bu durum, bir ve ikinci bölüm[509] ile on bir ve on ikinci bölüm[510] arasında net bir biçimde görülür. Yirmi beşinci bölümün yedi ve sekizinci metin halkaları arasındaki geçişte bir kopukluk göze çarpmaktadır. Naci'nin Avrupa'da bulunduğu sırada Belma'dan uzaklaşmak gayesiyle geceyi geçirdiği köhne otel odasının ardından diğer metin halkasında, bir grup Türk işçinin kendisini lüks otelde ziyaret etmesini, kurgudaki kopukluk olarak kaydetmek gerekir.[511] Bazı bölümler arasındaki geçişler tiyatro sahne veya bölümleri arasındaki geçişlere benzemektedir.[512]

Ayrıca romanın ikinci bölümünde bahsi geçen askerliği, sonraki bölümlerde söz konusu edilmemiştir. Kuşkusuz bu, her okuyucunun dikkatini çekecek bir ayrıntıdır. Yazarın, Naci'nin askerlikle bağının nerede kesildiğini belirtmesi gerekirdi. Necip Fazıl'ın kurguyu ihmal etmesinde en makul gerekçe fikri öncelik almasıdır. Zira o, Türk romanını fukara hâlde, renksiz ve soluk görmektedir. Buna, iki sebep göstermektedir: "Tanzimat'tan sonra büyük fikri kaybetmiş ve her şeyi

[509] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.9-10.
[510] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.67-68.
[511] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.204-205.
[512] 13, 14, 17 ve 18. bölümlerde bu hususiyeti görmek mümkündür.

taklit planında aramaya kalkmış olmak. İkincisi de ıstırapla kaydedeyim, büyük tefekkür adamı yetiştirmekteki ırkî istidatsızlığımız."[513] Teşhis ettiği hastalığa tedavi olarak fikri öncelik alan Kısakürek, romanında gereğini yapmıştır. Bu tarz romanlarda asıl mesele, şahısları ideoloji ve doktrinleri ile beraber yansıtabilmekte, fikri, estetik bir yaşantıya dönüştürebilmektedir. "...bir edebiyat yapıtında açıklanan hakikat, bir bilim kitabında olduğu gibi açıklanırsa, ele alınan tez sanat planına geçmiş olamaz. Mesele böyle bir dünya görüşünün ne olduğunu anlatmak değil, böyle bir inanca sahip olmanın ne demek olduğunu, nasıl bir yaşantı olduğunu verebilmektir. Kısacası yapıttaki doktrin yaşantıya dönüşmelidir."[514] Kısakürek, Naci'nin dönüşümünü, tasavvufla biçimlenmeye, manasını kazanmaya başlamış yaşantısını, okuyucuya büyük ölçüde hissettirebilmektedir. İç konuşmalarla, "akrebin kıskacı" şeklinde nitelendirdiği şüphe sağanağına karşı geliştirdiği düşünme eylemleriyle dönüşümünün macerasını estetik ölçüler içinde verebilmiştir. Kısakürek'te, solun mümessilleri Mine ve Ressam Âbid, burjuva Belma ile din karşıtı bakış açılarıyla sunulmuş üniversite hocalarının fikirlerini estetik bir formda, objektif ölçülerle verme gayretini görmekteyiz. Ancak bu konuda Naci'ye bir imtiyaz tanıdığını kaydetmek gerekir. Çünkü Necip Fazıl taraftır.

Aynadaki Yalan'ın olay örgüsünde gizemli vaka unsurlarına da rastlarız. Gizemi, olay örgüsünün temel taşı olarak gören Forster, bunun anlaşılabilmesi için merak, zekâ ve belleğin bir arada olması gerektiğini belirtir.[515] Dinî konulardaki tıkanıklıklarında zaman zaman bilgisine başvurduğu imam ile camide otururken oraya gelen Hafız isimli meczup ile sohbet ederler. Yalnızca Naci'den para kabul eden Hafız, kendisine uzatılan yüz liradan başka Naci'nin cebindeki üç buçuk lirayı da ister. Anlatıcı, bu olayı, açık bir keramet olarak sunar, zira Naci cebindeki bozuk paradan habersizdir ve Hafız paranın miktarında isabet eder. Okuyucu tam da bir başkasından para dilenilmesini yadırgayacakken, namaz sonrası Naci ile birlikte yürüyen Hafız, yüz lirayı hasta annesiyle tek başına yaşayan fakir bir kıza, evin kapısından uzatır. Naci anlar ki yüz lira hasta anne ile kızın; üç buçuk lira da

[513] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.174.
[514] Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bakış 1**, İletişim Yay., İstanbul, s.254-255.
[515] Forster, **Roman Sanatı**, s.129-130.

Hafız'ındır. Bunun dışında, roman boyunca Naci'nin arayış yolculuğunun sonunda mürşidini buluş hikâyesi de gizemin bir başka örneğidir.

**Fikir**

Nesir türündeki eserlerinin neredeyse tamamında eserin fikir ayaklarından biri düalizmdir. Doğu ve Batı medeniyetlerinin mukayesesi ile oluşan düalist yaklaşımında Kısakürek, Doğu medeniyetinin savunucusu, yılmaz neferidir. Aynadaki Yalan'a da serpiştirilen düalizm; İslam âlimleri-velileri ile Avrupalı filozoflar mukayesesinden kadın konusuna, felsefe ile tasavvuftan varlık meselesine değişik konu alanlarını kapsamaktadır. İslam velileri ile Batılı filozoflara dair bir mukayese: "Batı'nın büyük mustaripleri, hakikat dağına tırmanış yolunda İslam velilerine nisbetle çıkmaz sokağın cüce piyonlarıdır. Istırap felsefesine, hafakan hikmetine kadar ulaşırlar da yine yolda kalırlar ve büyük oluşu bulmaya yakın, büsbütün kaybederler. Dönüp dolaşıp yine akılda kalırlar ve aklı akılla yenecek seviyeye tırmanamazlar. Tırnakları kan içinde, tutundukları kayalardan, aklın bütün cicili, bicili oyuncaklarıyla beraber düşerler."[516]

İslam'ın iki temel direği şeriat ve tasavvuftur. Tasavvuf, zahirden ziyade bâtına taalluk ederek şeriatın ruhunu tamamlamaktadır. Batı'nın bir ölçü getiremediği akla hak ettiği konumu, İslam tasavvufu tespit etmiştir. Uzun zaman felsefe ile meşgul olan İmam Gazali'nin "Gördüm ki akılla hiçbir yere varılmaz ve her şey aklın ötesindeki peygamberlik tavrına teslim olmaktan ibaret; böyle yaptım, Resul'ün ruh feyzine büründüm ve kurtuldum."[517] sözlerini akılla ilgili düşüncelerinin temel dayanak noktası olarak belirlemiştir. Romanda çok defa İslam'ın, aklın dizginlerini ele alıp ona hak ettiği değeri veren anlayışıyla, Batı'nın aklı önce mahkum edip sonra da ona olağanüstü değer izafe eden tutumunun mukayesesine şahit oluruz. Doğu'daki tefekkür kıtlığı ve tembel oluşa karşılık Batı'nın bilgiye ve tefekküre verdiği kıymet de dikkatlere sunduğu bir tespittir. Naci'nin Doğu-Batı konusundaki netice hükmü şudur: Batı karbon olmaya mahkûm bir dünya[518] iken, Doğu ruhun vatanıdır ve onun

[516] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.72.
[517] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.72-73; Kısakürek, **O ve Ben**, s.162, 163.
[518] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.88.

son asli rengi bütün eksikliklerin tamamlayıcısı İslam'dır. İslam, insanlığın beklediği yeni nizamdır.[519]

Naci İslam'a "zarif insanların dini" olarak bakmaktadır. Her fırsatta "ham yobaz ve kaba softa"nın dine indirdiği darbe ile birlikte etkin oluştan yoksun, miskin ama samimi Müslümanların da çizdiği sefil Müslüman portresi, onun yüreğini burkmaktadır. Hz. Peygamber, âlimler ve velilerden örneklerle hep Müslüman'ın zarafet, temizlik, görgü ve medeniyet timsali olduğunu ispatın derdindedir.

Romanının başkahramanı, "inanmak" ve onun gereği olan amellerin, fedakârlıkların hakiki Müslüman'da bulunması gerektiğine inanmaktadır. Oysa bu hasletler, onun yaşadığı dönemin Müslümanlarında bulunmayıp aksi yolu temsil eden sol/komünist çizginin neferlerinde bulunduğunu, iç konuşmayla belirtmiştir.[520] Bunu kabullenemeyen Naci, söz konusu tenakuzun izahını da kendi kendisine yapar. Sonra da Türk toplumu için açık bir tehlike olarak gördüğü komünizme, onu durdurup darbeyi vuracak bir nesli beklediğini söyler. Bu neslin alametifarikası "gerçek iman ve onun ayrılmaz ruh vasıflarını taşıyıcı" olmasıdır: "Bu tecelli de İslamiyet'in şanına ayrı bir delildir. İslamiyet evvelâ inanmayı, sonra da bu inanç etrafında ebediyen yeni ve sağlam bir ruh ve ahlak yapısına malik olmayı emreder. Bu yapı pörsüyüp çökmeye başlayınca da iman gıdasını alamaz ve ölü bir markadan ibaret kalır. Asırlardan beri süren nice tesirler altında, somakî mermerden mantarlaşmış çürük tahtaya döndürülen eski yapı, bütün ruhî kıymetlerin düğüm noktası ve aşk kaybedilince, işte böyle bedava tarafından komüniste geçiyor ve karşısına gerçek vecd ve aşkın onu bir hamlede ezip külünü havada savuracak yığını çıkaramıyor. Çünkü bu İslamî yığın açık konuşalım, ismini devrim dedikleri belli başlı bir devreden beri köküne kibrit suyu dökülmüş olarak yekpareliğinden uzaklaştırılmış, onun yerine 'devrimci, uygarcı, ilerici' diye bir nesil türetilmek istenmiş, o da doğmadan ölmüş, 'devrim' dediklerinin 'devrilme' olduğunu laboratuvar kesinliğiyle göstermiş ve ortalık, biri tam teşkilatlı ve radarlarla dışarıdan idareli, öbürü de tüm başsız ve disiplinsiz, ama iyi niyetli ve istidatlı, Türk ruh kökünün davacısı gerçek bir topluluğa kalmıştır. Netice hükmü şudur ki, komünist, inandığı bâtılın mücerret inanma kuvvetiyle akın ve baskınlarını yürütürken,

[519] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.115-116.
[520] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.109.

karşısında hiçbir şeye inanmayanların seddini daima kolaylıkla yıkacak ve bu dava gerçek iman ve onun ayrılmaz ruh vasıflarını taşıyıcı yepyeni bir nesil tarafından kelepçelenmedikçe durdurulamayacaktır."[521]

Kendini buluş sürecinde kaleme aldığı doçentlik tezi, ideal bir toplum ve varlık anlayışını konu almaktadır. Evvelâ Batı düşüncesini ve onun açmazlarını ele alıp daha sonra sözü, doğruluğundan ve insanlığa deva oluşundan zerre miktarı şüphe etmediği İslam'a getirir. Son birkaç yüzyılın koflaşmış ve pörsümüş İslam idrakinin, Müslümanları medeniyet yarışında her bakımdan geride bıraktığı; fert ve toplum saadetinin ancak İslam şeriatı ve tasavvufuyla mümkün olacağı önermesi, tezin odak noktasını oluşturmaktadır. "Bir saray düşünün... Bulutların üstünde, duvarları zümrütten ve çatısı yakuttan bir saray... Pencerelerinde, içeride binbir avizeli bir ziyafet salonunu ihtar eden ışıklar... İşte onun ruhaniyet âbidesi olan bu sarayın dış mimarîsi şeriat, içi de tasavvuf; ve ne dış içten ayrılabilir ve ne iç dıştan..."[522] Anlatıcı-yazarın serdettiği bu düşünceler Necip Fazıl Kısakürek'in fikrî eserlerinde ve konferanslarında dile getirdiğinin aynısıdır. Bu bakımdan Kısakürek, düşüncesinin temelini oluşturan bu yargıları birçok edebî eserinde de işlemiştir.

Romanın başkarakteri, toplum içinde ve kendisiyle başbaşayken hep bir ontolojik arayış içindedir. Varlığın materyalist yorumuna kapıları sıkıca kapatırken romanın en başından, varlığı metafizik yaklaşımla ele almak gerektiği düşüncesindedir. Husmen Ağa ve "dostum, sevimli imam" dediği kişi ile açıldığı tasavvuf, ona varlığın sırlarını açar; müphemi belirgin hâle getirir, zihninde sarmala dönüşen fikirleri çözüme kavuşmuş hâle dönüştürür. Buna göre materyalizmin "madde"sine karşılık "ruhu" esas alır. Maddeyi inkâr etmez, ama ruhun da önüne geçirmez. Dolayısıyla o, ruhçudur.

Bütün varlıklar "Tek"in yani Allah'ın yansıması ve yaratığıdır. Varlık âlemindeki bütün unsurların oluşturduğu çokluk aslında ilahî olanın, çokluktaki görüntüsüdür. Tasavvufta varlığın mahiyetini bu şekilde anlayan Naci, dil için de aynı mantığı yürütür:

[521] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.109-110.
[522] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.98.

"... bütün mevcutlarla beraber, bütün cümlelerin, içinde eridiği ve yok olduğu tek bir kelime biliyorum. Her an söyleyip de hiçbir an hakikatine yaklaşamadığımız ve yaklaşamayacağımız tek kelime: 'Allah'...
Ve:
-Gerisi boş, bomboş konuşmaktan, bir hastalıklı dırdırdan başka nedir ki?.. Keşke ben 'Allah' kelimesinden başka, ağzından tek söz çıkmayan bir dilsiz olsaydım. Mesela şu ağaç..."[523]

Anlatıcı, ağacı konuşturarak imanda kalbin söze üstünlüğüne vurgu yapar: "Ey büyüklüğün yaratıcısı Allah'ım!.. Sana 'Yok!' diyenleri bir tarafa bırak; 'Var!' diyenler bile beni incitiyor. Zira varlık zatiyle ve her şeyiyle senin kulun ve oyuncağın... Sen o kadar varsın ki sana 'Var!' demek, seni kuluna ve oyuncağına tasdik ettirmek gibi geliyor bana... Ah, imanın öyle bir derecesini seziyorum ki, o derecede, konuşmak yok mu, konuşmak, o bile küfür... İşte ben bu yüzden dilsizim."[524] Necip Fazıl'ın anlatıcı ve Naci vasıtasıyla aksettirdiği bu düşünceler, tasavvuftaki "tevhid" anlayışından ilhamla serdedilmiştir. Tasavvuf büyüklerinden Ebubekir Şiblî'nin bu meyandaki yorumu dikkat çekicidir. "Tevhidin yaşanan fakat anlaşılamayan bir hâl olduğunu en güzel anlatan Ebubekir Şiblî'dir. Bakınız ne diyor: 'Tevhidi ibare ve lafızlarla anlatmaya kalkışan mülhid olur. Onu işaretle anlatmaya çalışan bir hayır ve bir şer olmak üzere iki tanrıcı olur. Bu konuda söz söylemekten kaçınıp susan cahildir. O'na erdiğini sanan hiçbir şeye ermemiştir. O'na îmâ ile işaret eden, O'na cihet ve mekân izafe edeceğinden putperest olur. O'na yakın olduğunu sanan aslında uzaktır. O'nu bulduğunu sanıp vecd gösterisine kalkışan kaybeder. O'nu düşüncelerinizle kavrayıp akıllarınıza tam bir şekilde anladığınızı sandığınızda bu düşünceleriniz size iade edilir. Çünkü bu tür düşünceler, sizin uydurduğunuz ve sizin gibi sonradan olma, masnû ve muhdes şeylerdir."[525]

Sözün, hakikati açıklamada düştüğü âciz durum ancak fiziğin ötesine geçmekle anlaşılabilir. Naci hakikatin bu boyutuna "bedahet" kelimesi ile ifade ettiği "sezgi" ile ulaşılabileceği inancındadır. Bedahet duygusudur ki aklı peşine takıp kişiyi hakikatin doyumsuz güzelliğine ulaştırır. Dönüşüm geçiren ve karar kıldığı

[523] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.159.
[524] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.160..
[525] Yılmaz, **Tasavvuf Meseleleri**, s.199.

İslam yolunda emin adımlarla yürümekte olan Naci, anlatıcının leitmotiv olarak sunduğu "akrebin kıskacı fikirler"le zaman zaman şüphe bataklığına sürüklenir:

> "-Yoksa ötelere ait her şey benim hayalimde, dışarıda vücudu olmayan birtakım vehim çakıntılarından mı ibaret?.. Nefretle bağırdı:
> -Hayır, asla, hâşâ!.."[526]

Tasavvuf terminolojisinde hatarat (havâtır)[527] olarak anılan hâlin içine zaman zaman düşmektedir. Onu zor duruma sokan bu hücumlara karşı reaksiyon metodunu, takip ettiği tasavvuf kitaplarından öğrenir: "-Aldırmayacaksın, boş vereceksin, güleceksin!.. Fakat bir taraftan da kalbe yerleşmesine engel olmak için onları nefyetmeyi, def etmeyi de ihmal etmeyeceksin!.. Ve bileceksin ki, 'hatar'lar def edildikçe ricat eder gibi yapıp daha kuvvetli hücum eder. Aldırmamak ve kovmak arası, onlara karşılık vereceksin!.."[528]

Naci'nin kendisini bulmasında ilk etapta Husmen Ağa ve tanıştığı imamın bariz katkıları olmuştur. Onlarla yaptığı hasbihaller, onlardan aldığı dinî-tasavvufi içerikli kitaplar, yolcusu olduğu tasavvuf yolunda ilerlemesine zemin hazırlamıştır. Husmen Ağa'dan aldığı kitaplardan birindeki "Hatarat Murakabesi" başlıklı yazı, tarikata girmiş müritlerin nefisle mücadelelerinde karşılarına çıkan hataratı kontrol altına alıp şeytanı uzaklaştırmalarını konu almaktadır. Okuduğu bu bahsin ardından hatarat murakabesini gerçekleştirmesini sağlayacağı psikoloji biliminde "halüsünasyon" olarak adlandırılan olağandışı bir anı yaşar. Helezonlar çizen siyah bir duman Naci'yle konuşmaya başlar. Duman görünümlü bu enteresan varlık, Naci'yi kötülüğe, Allah'tan uzaklaşmaya davet eder. Karşılık bulamayınca iyilik görünümüyle yine kötülüğe davet eder. Naci her defasında, nefs ya da şeytan, bu kötü varlıktan gelen her kandırmacayı Allah'a havale eder. Ürkütücü ve tiksindirici suretlere bürünürken bir aralık "kol boyu uzun tırnaklı, damar damar, kara kuru ele

---

[526]Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.162.

[527]Hatarat (Havâtır): Havâtır, kalbe gelen bir hitap yani çağrı ve düşüncedir. Bu havâtır, bazen meleğin kalbe bir düşünceyi atması, bazan da şeytanın vesvesesi ile olur. Havâtır, bazan nefsin gizli fısıltı ve vesveseleri ile oluşurken bazan da Hak Teâlâ tarafından kalbe atılır. (...) Kalbe gelen düşünce şeytandan olduğu zaman, çoğunlukla haramlara çağırır. Gelen düşünce nefisten olduğu zaman, çoğunlukla bir şehvete tâbi olmaya, kibrini ortaya koymaya veya nefse ait bir sıfatı yansıtmaya çağırır." İmam Kuşeyri, **Kuşeyri Risalesi**, Dilaver Selvi (çev.), Yeni Şafak Kültür Armağanı-Semerkand Bas. Yay., İstanbul, 2009, s.138.

[528] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.163.

dönüşür, en son da zarif bir el hâlini alır. Bu son görünüm ona Belma'nın elini hatırlatır. İşte o vakit anlar ki Belma, dünyevi güzelliğe taalluk eden tarafıyla nefisle mücadele yolunda büyük badirelerden biriydi. Aştığı bu badire, kötülüğün simgesi varlık yoluyla yeniden karşısına çıkar ama Naci artık eşiği geçmiştir. Tasavvuftan öğrendiği "mücahede"[529] yoluyla Belma'nın sembolize ettiği kötülüğü def etmeyi bilmiştir.

Fert, cemiyet, metafizik varlık konularındaki tefekkür ve muhasebelerinin yanında "kadın" konusu da zihnini meşgul eden meselelerdendir. Kadının anlamı ve gizemi, üzerinde durduğu sorunsallardan biridir.

Naci her şeyden önce erkeğine tâbi bir kadın tasavvur etmektedir. Kadın, cazibesini estetik bir idrak ile muhafaza ederek erkeğinin şahsiyetine bürünmelidir. İçgüdüsel olarak erkeğini kat kat aşan zekâsıyla, estetizmden ödün vermeyen yenilenmeyle Mevla'ya götüren vasıta olmalıdır. O, "kadın"ı kavgalısı olduğu Marksist ideolojinin kadın anlayışının aksine fizik tarafıyla değil, ruh tarafıyla ele almaktadır. Fizik tarafından kadın gelip geçiciliğinin deveranı içinde zail olmaya mahkûmdur. Tıpkı erkekler gibi, tıpkı bütün insanlar gibi. Kadın; fikriyle ve ruhuyla anlam kazanmaktadır. Kadına hak ettiği manayı veren erkek, hakikate emin adımlarla yürüyor demektir. Kadını her şey görmek, aşk tutkusuyla varlığı ve varoluşun hakikatini ona denk görmek, kişiyi tepetaklak edip buhran içine sürükler. Fakat bu buhran da esasında, süreci doğru okuması hâlinde kişiyi asıl menzile, Allah'a götürür. “Kadın bir fikir… Her şey bir fikir; ama kadın, üstün fikrin kalıba döktüğü heykel… Onu o zannedip, kendisinde başlıyor ve bitiyor sandın mı, bu heykel çöküveriyor; tepesine bir yumruk inmiş balçığa dönüyor ve ortada yalnız ötelerin ötesini gösteren, onun işaret parmağı kalıyor.”[530] Naci, içine girdiği fikir teatilerinin devamında Adem-Havva arketipini kullanarak Hz. Havva'nın, Hz. Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılmasından hareketle şu sonuca ulaşır: Kadın erkektendir, erkeğin kendisidir; kişiye kendisi, kadın, derman olamaz. O ancak vasıta olabilir: “Tevekkeli değil, Havva'nın Âdem’in kaburga kemiklerinden yaratılmış

[529] Mücâhede: İnsanın nefsinin arzularına, kötü isteklerine ve şeytanın isteklerine karşı direnip savaşması demektir. Bu savaşın silahı ibadetler, zikir, tesbîh ve duadır. Nefs düşmanına bu silahlarla saldırıp onun ikmal kaynağının etrafını riyazatmayınlarıile döşemek gerekir. Hasan K. Yılmaz, **300 Soruda Tasavvufî Hayat**, Erkam Yay., İstanbul, 2010, s.163.

[530] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.52.

olması… O kendisidir, kendinden kendisini isteyen bir şeydir; istediği nasıl verilebilir? Kadın ancak muazzam bir ruh rejimi içinde vasıta rolü oynayabilir; gaye olunca da gökleri erkeğin üzerine yıkar. Onu, gayelerin gayesi yolunda bir işaretçi olmanın ve büyük visalden gizli bir tad getirmenin sınırında nasıl tutabilmeli?.."[531]

Naci, Batı medeniyeti ile Doğu medeniyetinin aşk-kadın konusuna yaklaşımlarını karşılaştırmalı olarak irdelerken çağrışımsal olarak Batı edebiyatındaki Don Juan ve Doğu edebiyatındaki Leyla ile Mecnun tiplerine göndermede bulunur: "İster Batılı, ister Doğulu okur-yazar dedikleri yarım yamalak insanlar (Don Juan) tipini kadın toprağında bir fâtih, mutlu bir kolleksiyoncu zannederler. Ne yanlış!.. (Don Juan), kemiyet zenginliği içinde kadından yana fakirliğin, bulamayışın, eremeyişin ve elleri boş kalışın (melânkolik) örneğidir. Ve Batı edebiyatının, asıl müessiri görmeksizin varabildiği son hassasiyet ufkunu çizer. Bu ufuk, şair Fuzûlî'nin'Leyla ile Mecnun'unda,'Leyla'yı ararken Mevla'yı bulma' şeklinde asırlarca önce aşılmıştır."[532] Konuyu aşkın felsefesine getirdikten sonra, Naci için beslenilmesi gerekli İslam düşüncesinin spesifik yorumu İslam tasavvufu, çözümü bulmuştur. Kadın, bir başka ifade ile "sevgili" sevilmeye değerdir, ama o da bir vasıtadır. Batı'nın bir türlü idrak edemediği, hesaba katmadığı müessir, yani Yaratıcı, asıl ve son menzildir.

**Zaman**

Romanda "zaman" Necip Fazılca "fikir" kadar önemsenmemiştir. Naci'nin kaleme aldığı ilk tezini, sobada yakışından sonra geçen süredeki belirsizlik, bizi böyle düşünmeye sevk etti. Bununla beraber bazı göstergeler ve tahminler doğrultusunda, Aynadaki Yalan'da geçen vakaların, yaklaşık iki buçuk yıllık bir sürede geçtiğini düşünmekteyiz. Romanda vakalar kışın başlamaktadır. Belma ile tanışması da yine bu mevsime denk gelmektedir. Belma'yı elde edemeyişin sebep olduğu duygusal buhranın da eklenmesiyle yaşadığı zihnî buhran, sonbaharda doruğa çıkar. Bu dönemden sonra realiteye teslim olup Belma'dan sıyrılır, kendisini köylü kızı Hatçe ile kısa soluklu bir sergüzeştin içinde bulur. Hatçe'nin vefatı ve tezini sobada yakması bir sonraki kış mevsimine tekabül eder. Romanın başından bu yana

[531] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.52.
[532] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.141.

geçen bir senenin ardından, İslami dava perspektifi ile kaleme aldığı yeni tezini, kanaatimizce bir senelik sürede tamamlar. Tezdeki dinî ton nedeniyle akademik jüri tarafından eserinin reddedilmesini, üniversiteden ayrılıp Babıali'de kitap yayını için büro tutması, kaza sonrası Mine'nin ölümü, Naci'nin hastanede yatması izler. İyileştikten sonra Naci'nin Husmen Ağa'nın rehberliğinde hakikati ve mürşidi arayış yolculuğu, Avrupa'ya gidişi ve dönüşte mürşidini bulmasıyla roman nihayete erer. Bütün bunların da altı aylık bir sürede vuku bulduğu düşünüldüğünde romanın iki buçuk senelik bir zaman dilimini kapsadığı görülür. Bütünüyle kronolojik zamanın yaşandığı, geriye dönüşlerin yer almadığı romanda, başlanan yeni tezin ardından geçen süredeki belirsizlik, Kısakürek'in zamanı bir parça ihmal ettiği yorumunu akla getirmekle birlikte, onun, zamanın varlık üzerindeki etkileri konusundaki düşünceleri ile de ilgilidir. Roman her ne kadar kronolojik zaman ölçülerinde iki buçuk senelik bir zamana tekabül etse de Kısakürek'e göre kronolojik zaman esas olan değildir, çünkü bir an bir ana ekli değildir, bir ana her şey sığdırılabilir: "Zaman, bir varlık ve bir yokluğun üst üste gelmesi ve birbirini takip etmesi hadisesidir. Müthiş bir ân… Bütün dünya yoktur. Kâinat… Bir an, ama bir an her şey vardır. İşte Allah'ın muazzam sanatı!.. Her şey bir an var… Bakın kazâ ve kadere şimdi… Kazâ; Allah'ın her an izhar ettiğidir. Kader ise ezeldeki ilim… Allah, her an yok eder, her an var eder. Ama yağmur damlalarındaki birbirini takip gibi bir ânın bir âna ekli olduğunu göremeyiz. Tıpkı filimlerde olduğu gibi."[533]

İlginçtir ki benzeri düşünceleri ilk mektepten başka okul okumayan köylü kızı Hatçe de serdetmiştir:

"-Naci Bey?..

-Söyle Hatçe...

-Zaman nedir?.

-Bunları düşünme; zaman sırrını çözebilen kimse gelmedi dünyaya...

-Duyduğuma göre milyarlarca ışık senesi boyutunda mesafeler varmış boşlukta...

-Bunları sana kim öğretti?

-Dergilerde okudum. Okumayı severim.

[533] Kısakürek, **Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu**, s.165.

-Ne olmuş peki?..

-Milyarlarca ışık senesinin ulaştıramadığı noktayı insan bazan bir anda da tutabiliyor, değil mi?

-Anlamıyorum Hatçe, yorma bu meselelerle kafanı?.

Hatçe, başını saçlarının dalgası üzerinde Naci'ye çevirdi:

-Anlamayacak ne var?.. Sizi ilk görüşümle bugün arası karşılaşmalarımız belki 24 saati doldurmaz. Bir ân demek değil mi? Bakın siz, bir ân içinde neler olabiliyor?"[534]

"Zaman" üzerine ortaya konan bu görüş, aslında Necip Fazıl'a aittir. Ondan menkul bu yorumlama gücü, elbette ki Hatçe'nin birikiminin çok üstündedir, ancak Kısakürek, zaman konusundaki görüşlerini güzellik ve safiyet cihetiyle idealize ettiği sevimli köylü kızına söyletmektedir.

Destan ve masallarda "zaman" önemsenmez; amaç, anlatılan olayın belirli bir zaman doğrusunda belrginleştirilmesidir. Asıl olan olaydır. Klasik romanda zaman vurgusu belirginlik kazanır; Rasim Özdenören'in ifadesiyle mekanik bir düzeyde gelişir: "Roman örgüsü daha baştan zamanın üç hâli ile kayıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak beliren hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır. Entrikanın gelişmesi veya roaman örgüsünün çok gerekli biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahale edilmez."[535] Fakat modern romanda "zaman" yorumu büsbütün değişir. Gelişen fikir akımları ve filozofların yorumlarıyla yeniden ele alınan insan, kurmaca dünyadaki "zaman" algısının değişmesine yol açar: "O, aynı anda üç hâli idrak edebilecek bir yetenektedir: İnsan, hatırlama yeteneğiyle geçmişe, mevcudiyetiyle şimdiye (hâl'e), sezgi gücüyle geleceğe bağlıdır."[536] Necip Fazıl bu gelişmeler içinde nerede konumlanır? Onun kurmaca eserleri incelendiğinde klasik roman anlayışındaki kronolojik zamanın esas alındığı görülecektir. Ancak bu zaman anlayışında zamanın dakika, saat, gün, ay, yıl cinsinden bölümlenmesinden ziyade kozmik zamanda olduğu gibi günün belirli bir vakti (sabah, öğle, akşam vb.) ve yılın belli zamanları

[534] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.81-82.
[535] Rasim Özdenören, **Ruhun Malzemeleri**, İz Yay., İstanbul, 2016, s.106.
[536] Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, Ötüken Yay., İstanbul, 2001, s.127.

(yaz, güz, kış, bahar) çerçevesinde belirlenen zaman ölçüsünün değerlere bağlı zaman anlayışıyla anlam kazandığı görülecektir. Bu zaman anlayışı Bergson'un getirdiği açılımla, bölümlenen zaman değil de kesintiye uğramayan süre anlayışına uygundur.

Romanın ilk basım tarihi 1968'dir. Buna göre vaka zamanını 1965-68 olarak düşünmek mümkündür. Naci'nin Husmen Ağa'ya eski harfler konusunda "Günümüzde 60 yaşından küçük olanlar da bilmez." sözü bu tarihi büyük ölçüde anlamlı kılmaktadır. Ancak 1932-34 yılları arası zaman dilimini Necip Fazıl'ın vaka zamanı olarak gösterdiği de aşikârdır. Zira romandaki vakalar dikkate alındığında Necip Fazıl'ın hayatının Naci'ye aktarıldığı çok net biçimde görülecektir. O ve Ben ile Babıâli'deki hatıraların izinde, Necip Fazıl'ın 28-30 yaşlarındaki tecrübelerinin romanlaştırıldığını anlıyoruz. Sonuç olarak Necip Fazıl, 1932-34 yıllarındaki[537] müşahedelerini, hatıralarını 1965-68 yıllarında yaşanmış gibi göstermiştir.

**Mekân**

Aynadaki Yalan'ın vakaları, İstanbul'a yetmiş-seksen kilometre uzaklıktaki köy ile bir Avrupa şehri romanda geniş yer almamaları cihetinden bir tarafta tutulacak olursa, çok büyük ölçüde İstanbul'da geçmektedir.

Mekân, Necip Fazıl Kısakürek'te somut, yaşanılan dünya içinde geçen vakaları vermek ve figüratif yapının birbiriyle ilişkilerinin zemini görevini görmek içindir. Mekân tasvirleri de yine aynı doğrultuda vaka ve şahıs kadrosunun daha iyi anlaşılması içindir. Buradan hareketle mekân tasvirlerinin yazarca önemsendiği söylenemez. Romanın genelinde kapalı mekânların bolluğu dikkat çeker: Ressam Âbid'in solcu bohemlerle dolu atölyesi, köy ve Hüsmen Ağa'nın konağı, Belma'nın yalısı, zaman zaman kaldığı annesinin köşkü, hastane, üniversite, cami, kitabevi, çay ocağı, bir Avrupa şehrindeki konferans salonu ve otel. Dikkat edilirse bu mekânlar çoğunlukla kapalı mekânlardır. Bu mekânlardan ilk üçünde, her şeyiyle, elde etmek istediği Belma iledir. Bu dönemde hayatı Belma ile anlam bulmaktadır. Sonraki mekânlarda Belma'yı elde edemeyişle gelen ontolojik arayış ve tasavvufa yönelme

[537] Romandaki Belma, Bâbıâli'de "Nokta Nokta" diye takdim ettiği kadındır. Buna göre bu tarih daha anlamlıdır. "Nokta Nokta" adlı kadınla ilgili hatırası için bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.161-179.

ile birlikte Rabb'i ile buluşmaya, O'nda eriyip fani olmaya çalışan Naci portresi belirmektedir. Bu bakımdan bu mekânlarda o, hep zihnî meselelerle meşgul olduğundan, mekân, simgesel değerinin dışında, bir "zemin" fonksiyonunu üstlenmektedir. Kısakürek'in romanlarında, mekânda genişlik duygusunu hissedemeyiz, çünkü o kapalı mekânlardaki huzursuz bireyin hayatını yansıtır. Forster, bunu, çok az sayıda romancının başardığını söyler.[538]

Simgesel değer kazanan mekânlar, medeniyet farklılıklarının sebep olduğu semboller niteliğindedir: Ressam Abid'in atölyesi sol düşüncenin mümessillerinin buluşma noktasıdır. Belma'nın yalısı, seküler yaşamın burjuvazi kesimine mekân olmuştur. Annesiyle yaşadığı köşk ise Osmanlı medeniyetinin İstanbul hayatını temsil eder. Annesi, Batı'ya açılan kadın tipinin aksine Osmanlı medeniyetinin anne tipidir. Üniversite, bilimsellik kaygısını gerekçe göstererek dini değerlere sırt çeviren seküler aydınların mekânı olarak sunulmuştur. Cami, bunaldığı modern hayat keşmekeşinden uzlete çekildiği mekânın adresidir. Konferans salonları genel olarak Necip Fazıl'ın eserlerinde ve gerçek hayatında aksiyoner ve dava adamı olarak birikimini halka ulaştırdığı mekânlardır. Otel odaları ise halkın içinde yalnızlığın tirajik mekânına dönüşür. Konferans için gittiği Avrupa şehrinde ayrı ayrı kaldığı lüks ve köhne otel odalarında hep aynı duyguyu yaşar. Gerçek hayatta parasızlıktan, daha çok köhne otel odalarına misafir olan Kısakürek'in gözüne ilişen "küflü bir ayna", şiirine de dekor olmuştur:

"Gelip geçen her yüzden gizli bir akis kalmış,
Küflü aynalarında, küflü aynalarında."[539]

Yukarıda sıraladığımız mekânlarla yirminci asrın ortalarındaki İstanbul eksenli toplumun niteliği hakkında belirli bir bilgiye sahip olmak mümkündür. Mekânlarıyla romanın, o zamanki toplumun aynası olduğuna değinen Mehmet Tekin, mekân-sosyoloji ilişkisini şu sözlerle açıklar: "Mekânlarıyla roman, o zamanki toplumun aynası olur. Romanın öteden beri topluma açık, toplumu yansıtan bir tür olduğu söylenir. Bu bağlamda mekân, romanın topluma açılmasında, daha doğrusu romanın toplumsal bir nitelik kazanmasında önemli bir rol oynar. (…) Eserin

[538] "Mekân duygusu yaratmakta usta birçok romancı vardır. (…) Ancak, genişlik duygusu uyandırabilen romancıların sayısı pek azdır." Forster, **Roman Sanatı**, s.77.

[539] Kısakürek, "Otel Odaları", **Çile**, s.161.

bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar… yer alır ve bunlar, kuşkusuz, toplumu toplum yapan temel dinamiklerdir. Yazar, bunları ağırlık ve önem sırasına göre işleyerek romanını, o günkü toplumun aynası yapar."[540]

Necip Fazıl için "ağaç" motifiyle anlam kazanan mekân anlayışı, birçok eserinde karşımıza çıkmaktadır. "Ağaç", Necip Fazıl'ın, eserlerinde sıkça başvurduğu bir motiftir. Bu isimle (Ağaç) dergi çıkarmış[541]; Bir Adam Yaratmak'ta da eser boyunca kurgunun odak noktasını oluşturmuş, bazı yazılarında da ana fikri destekleyen motif olarak kullanılmıştır.

Mine'yle birlikte geçirdiği trafik kazasında ölümden dönen Naci, hastaneden taburcu edildikten sonra evinde istirahate çekilir. Kısakürek'in düşünce remizlerinden "ağaç", Naci'nin köşkünün bahçesinde belirir. Yaralı hâli içinde, ağaca karşı oturup onun kendisinde uyandırdığı imgelerin kapı araladığı düşünce sağanağına tutulur: "Şekillerin dili, bu ağaçta olduğu kadar hiçbir lisanda çarpıcı olamaz. İri bir gövde üzerinde yamru yumru bükülüşlerle kalın dallara, derken daha az kalın, sonra ince, oradan da ipince ve nihayet inceden ince yaprak dallarına ayrılan esrarlı mimari ağaç... Son incelik de yaprakların üstünde aynı dağılış ve toplanışı haritalaştıran, "tek" etrafındaki sonsuz dağılış ve toplanışı planlaştıran kıl gibi çizgilerde... Ağaç, vahdet musikisinin ne muazzam şekil senfonisi..."[542]

Bütün bu bakış açılarının temel dayanak noktası İslam ve tasavvuftur. Tasavvuftaki vahdet anlayışı -kesrette vahdet ve vahdette kesret (çoklukta birlik ve birlik içinde çokluk)[543]- Kısakürek'in düşüncesindeki temel hareket noktalarından biridir. Kâinattaki zerre zerre her parça, her fani varlık, gerçek Var'ın, Bir'in, Allah'ın varlığının bir yansımasıdır: "Son incelik de yaprakların üstünde aynı dağılış ve toplanışı haritalaştıran, 'tek' etrafındaki sonsuz dağılış ve toplanışı planlaştıran kıl gibi çizgilerde..."[544]

---

[540] Tekin, **Roman Sanatı**, s.144-45.
[541] Adımız, **Ağaç**, S.1, Ankara, 1936, s.1.
[542] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.158.
[543] Mehmet Ali Aynî, **Tasavvuf Tarihi** (sad. Hüseyin Rahmi Yananlı), Kitabevi Yay., İstanbul, 2000, s.278.
[544] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.158.

Buradan hareketle Necip Fazıl'ın edebi nesirlerindeki mekâna ait unsurlar konusunda seçici davranıp kendi duygu ve düşünce dünyası için gerekli olanlar üzerine yoğunlaştığını belirtmek istiyoruz. Kısakürek realistlerde olduğu gibi dış dünyayı birebir yansıtmak kaygısında değildir. Bununla beraber tasviri büsbütün bir yana bırakmış da denemez. O, fiktif yapıyı oluştururken kahramanlarının ruhî ve düşünce yapısı için gerekli olan, dış dünyaya ait unsurları bu yapıya yerleştirmek ve kişileri, olayları, mefkûresini izahta bu unsurları kullanmak kaygısındadır. Yukarıda değindiğimiz ağaç motifi, tefekkürünü daha büyük performansla gerçekleştirdiği koltuk, köşk, konak vb. dış dünyaya ait unsurlardan yalnızca biridir.

Söz konusu unsurlarda başka bir gözün göremeyeceği, başka bir ruhun hissedemeyeceği ayrıntıları keşfetmede Kısakürek'in önemli bir başarı gösterdiğini ifade etmek gerekir. İnsanların çoğu için ağacın durgun ve rüzgârdaki hareketli hâli sıradan bir oluş iken romandaki başkahraman Naci için arayış içindeki bir ruhu andırmaktadır: "Evet, ağaç, durgun havalarda dallarının sabit ve mahzun kıvrımlarıyla istikametler âleminin sonsuzluğunu için için mırıldanırken, rüzgâr esince bu kıvrılışlardaki hareketi, bütün âletleriyle haykıran bir orkestra gibi. Saçlarını yolar, çığlık basarcasına bir şeyler arıyor."[545] Kuşkusuz bu düşünme eylemleri, Kısakürek'in yaşam tarzının sonucudur.

**Bakış Açısı-Anlatıcı**

Roman, hâkim bakış açılı-üçüncü kişili anlatıma sahiptir. Aynadaki Yalan'da, anlatıcının ilahi olduğu belirtilen karakterinin yoğunlaştırılmış hâlini buluruz. Anlatıcı-yazar, Naci'nin ruh dünyasını, huzursuzluğunu, ikilemlerini, roman boyunca anlatmıştır. Anlatıcı, anlatımı esnasında en çok da Necip Fazıl'ın kendisine ait bakış açılarını, hayatının kendini bulma sürecindeki iç çatışmalarından elde ettiği tecrübeleri tahliller ve yorumlarla Naci'nin sergüzeşti boyunca sık sık işlemiştir. Bu noktada anlatıcı-yazar, anlatımını daha ziyade Naci etrafında şekillendirmiştir. Romandaki diğer şahıslar için yapılan tahlil ve yorumlar çok daha az olup bunlar da yine Naci'nin zaviyesinden sunulmuştur.

[545] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.159.

Aynadaki Yalan, içindeki mistik yoğunluk ve anlatıcının bazı bilgileri açık tebliğ yoluyla vermesinden neşet eden hâkim bakış açısı ve sübjektif anlatım tutumuna sahiptir. Anlatıcı, romanın birçok yerinde Naci yerine heyecanlanır, kızar, sorular sorar:

"Eyvah, eyvah!.. Akrebin kıskacı fikirler yine mi üzerine üşüşüyor? Belma'dan koptuğu ve Hatçe'yle halleştiği günlerde başka duyguların peçelediği bu fikirler, şimdi, deniz çekilişinden sonra gelen kabarışlar gibi baskına mı kalkıyor? Artık kendisine, bir köşeye çekilip bu fikirlerin pöstekisini saymak mı düşecek?..

Ya sobaya attığı doçentlik tezi ne olacak? Öylece kalacak mı, yoksa yerini bir başkası mı alacak?

Mesela:

'İslam tasavvufu ve insanlığın beklediği nizam...'

Evet, evet... Gecesini gündüzüne katıp bunu yazacak..."[546]

Yaşadığı iç çatışmalarda, sevincinde, öfkesinde, davasında romanının başkahramanı yalnız değildir; ona anlatıcı da eşlik etmektedir: "Mine'nin tahliye ediliş şekli basında müthiş yankılar doğurdu. Hususiyle (sansasyon)cu gazeteler Mine'nin davranışını sadece merak gıcıklayıcı bir hadise diye gösterirken, sözde solcular, işe kahramanlık rengi vermeye kadar gittiler. Hem başta suçu üzerine alanı, hem de sonra gerçeği söyleyeniyle iki kahraman..."[547] Gazetelerin sansasyonculuğu, solcuların sözde oluşları anlatıcının da Naci ile paylaştığı düşünce dünyasının öznel yaklaşımıdır. Tenkit yöneltici anlatım tutumu Mine ve Âbid vasıtasıyla sol düşünceye; Belma ve etrafındakilerle de burjuvaziye tenkitlerde baskın bir biçimde görülür.

Anlatıcının subjektifliği anlaşılabilir bir tutumdur ve bununla daha başka romanlarda da karşılaşılmaktadır. Ancak Aynadaki Yalan'da anlatıcı ile başkahraman Naci'nin bakış açısı, yorumları birbirine karışmaktadır. Anlatıcı ile -subjektif tutuma sahip olsa bile- Naci'nin sınırları birbirinden ayrılsaydı kuşkusuz romanın anlatım

[546] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.95-96.
[547] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.132-33.

değeri açısından çok daha isabetli olurdu. Bunu bir anlatım kusuru olarak kaydetmek gerekir.[548]

Mehmet Tekin'e göre anlatıcı, yazarın, anlatının kurmaca dünyasındaki sanatçı kişiliğini simgeler. Buna rağmen o (anlatıcı), yazardan daha akıllı, daha duyarlı, bazen de daha yetkin ve seçkin biridir. Tekin, burada önemli olanın, okuyucunun yazarı aşan kişiliğiyle var olan anlatıcıya inanmasının gereklilliği olduğunu belirtir. Bu inanç, romana başarı kazandırır.[549] Wayne C. Booth, yazarın sanatçı kişiliğinin, eseri vücuda getirirken kendisinde aslından daha üstün bir kopyasını meydana getirdiğini ifade ederek sözlerine devamla şunu söyler: "Herhangi başarılı bir roman, yazarın bu kendisini aşan kişiliğine bizi inandıran bir eserdir. Yazarın sanatçı kişiliği, ekseriya, aslından çok duygulu, akıllı, seçkin, arınmış ve algılama gücü daha fazla bir kişiliktir."[550] Bu bilgiler ışığında, Aynadaki Yalan'da yazarın kendisini aşan kişiliğini bulmanın güç olduğunu söylemek istiyoruz. Bu romanda anlatıcı ile yazar aynı düzlemde yürümektedir.

Anlatıcı-yazarın dikkat çeken bir diğer yönü de anlatımını okuyucuyla sohbet eder tarzda oluşturmasıdır: "Bakınız; kılığı kıyafeti yerinde, ense kulak dimdik, tavır ve edası her şeye hâkim olduğunu haykıran bir insan, içinde mesut göründüğü sığlığa karşı derinliklerden öylesine yoksundur ki, kesesinde kaç para bulunduğundan habersiz bir köylünün bir kaya parçası üzerine oturup yüreğinden geçirdiği 'Allah' nidası önünde katmerli gafilin ta kendisidir."[551]

Bazen de Naci ile konuşur: "Evet, Naci Bey, uykunu gaflet ormanında nadir bir gemi gibi ararken bil ki, zaten günahsızlık insan için muhaldir."[552] Kısakürek'in nadir de olsa, başvurduğu bu yöntem, meddah tarzı anlatımı hatırlatmaktadır.

**Anlatım Teknikleri-Dil ve Üslup**

Necip Fazıl, roman tekniğini oluştururken tiyatro yazarlığından geniş ölçüde yararlanmıştır. Roman boyunca anlatma ve gösterme yöntemlerini başarıyla

[548] Romanın 140. sayfasının tamamı, söz konusu karmaşanın tipik bir örneğidir.
[549] Tekin, **Roman Sanatı**, s.29-30.
[550] Wayne C. Booth, "Bakış açısı ve Kinaye Mesafesi", **Roman Teorisi** (ed. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üni. Yay., Ankara, 1988, s.87.
[551] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.177.
[552] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.184.

uygulamıştır. Maveraî arayış yolculuğunda Naci'nin zihinde beliren fikrî meseleler ile tasavvuf dünyasından romana yansıyan menkıbelerin anlatıldığı bölümlerde anlatma; diğer bölümlerde ise anlatma ve gösterme yöntemlerini iç içe kullanmıştır. Gösterme yöntemini kullandığı yerlerde görülen tiyatro tecrübesi, bazı yerlerde boşluklarını okuyucunun dolduracağı sahne akışına dönüşmüştür. Hatçe ve Naci'nin ömrü kısa gönül ilişkilerinin serencamında Hatçe'nin vefatı ve defnedilmesi bu nevidendir.

Kısakürek, gösterme tarzını diyaloglarla oluşturmuştur. Gösterme; betimlemelerin olduğu ve anlatıcı-yazarın neredeyse kaybolduğu, silindiği bir forma dönüşseydi, Aynadaki Yalan'ın anlatım değerini daha da yükseltirdi. Çetişli de göstermenin iki şeklinden ilkinin -diyaloglarla oluşturulanın- klasik yöntem olduğunu belirterek asıl başarının ikincisi, yani olayların betimlenmesi/göz önünde canlandırılması olduğunu düşünmektedir.

Berna Moran'ın tespit ettiği Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanında anlatıcının kaybolduğu ya da en az görünümde okuyucu karşısına çıkmadaki yeniliğinin Türk edebiyatında bir ilk oluşuna karşılık, Kısakürek'in böylesi bir anlatım tekniğiyle yabancı kaldığını söylemek gerekir. Peyami Safa'nın çağdaşı ve bir dönem yakın arkadaşı olan Necip Fazıl, roman tekniklerinden habersiz değildir, ancak fikri öncelik aldığından, sözkonusu tekniklerden bir kısmını önemsememektedir.

Anlatımında en çok kullandığı tekniklerden biri "montaj"dır. Montaj; ayet[553] ve hadisler ile âlim ve velilere ait sözlerle bu romanda fazlasıyla kullanılmıştır. Âlim ve velilere ait sözler kurgusal değil; din ve tasavvuf kitaplarında yer alan sözlerdir. Zira bu sözlerin çoğunu Kısakürek diğer eserlerinde de kullanmıştır.

Aynadaki Yalan ile diğer eserlerinde montaj trekniğini sık sık kullanan Kısakürek, Cervantes'in Don Quijote (Don Kişot) romanındaki Don Kişot ve Dulcinea (Dülsine) figürlerine hem Aynadaki Yalan'da hem de otobiyografilerinden Bâbıâli'de, çağrışımsal metotla yer vermiştir. Bu ve buna benzer birçok söz, hadise, kurgu dizaynını eserlerinde kullanması, Kısakürek'i tekrara düşürmüştür. Aynadaki

[553] Sözgelimi Kur'an'daki İnşirah Suresi'nin bütün ayetlerinin meali verilmiştir, bk. Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.209.

Yalan'ın, üzerinde durulmayan, hakkında çok az şey yazılmış, kısa sürede unutulmuş, cazibesiz bir roman olarak görüldüğünü belirten Afşin Can, buna gerekçe olarak şu tespitini paylaşır: Bunların başlıca sebebi, Necip Fazıl'ın bu romanda öne çıkardığı hususları, diğer kitaplarında bolca işlemiş olmasıdır denilebilir rahatlıkla. Tekrara düşmüştür, okuyucularının yabancısı olmayan düşüncelerini aynen aktarmıştır neredeyse. Bu yüzden roman üslubu kurtaramıyor Aynadaki Yalan'ı."[554]

Şiir alanında da montaj tekniğine başvurmuştur. Fuzuli'nin,

"Öyle zaif kıl tenimi firkatinde kim

Vaslına mümkün ola götürmek sabâ ister."

ile Yahya Kemal'in

"Bûseden pabuç giydirdim o nermin pâyına" mısraları, romana edebî çağrışım yönüyle zenginlik katmaktadır.

Aynadaki Yalan'da leitmotiv değeri kazanmış sözlerin başarıyla kullanıldığını söylemek yerinde olur. Romanda yer verilen iki leitmotivden biri cümle hâlindedir: "Beni sevmiyor musun?" Önce Hatçe'den sonra Hatçe'nin taş bebeğinden işitilen bu söz, romanın duygu yüklü leitmotivi konumundadır. Diğer leitmotiv "akrebin kıskacı fikirler" kelime grubu ise Naci'nin fikrî tarafına taalluk etmekte olup esasen Necip Fazıl'ın birçok eserinde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Sadece bir defa kullanıldığı için leitmotiv değeri yükleyemeyeceğimiz "ham yobaz kaba softa" yakıştırması Necip Fazıl'ın fikrî eserlerinin neredeyse tamamında kullanılan, kendisinin dinî bakış açısını simgeleyen bir leitmotiv değerini taşımaktadır.

Kişilerin sunumunda ağırlık, "iç konuşma"ya verilmekle beraber "iç çözümleme"ye de başvurulmuştur. Sürekli tefekkür eylemleri ile yanlıştan doğruya, istikamete yönelmek isteyen Naci'nin geçirdiği fikir bunalımını ve çatışmalarını, anlatıcı iç konuşmayla, okuyucunun dikkatine sunmuştur: "Bir zamanlar Ali Kemal'in 'lahana yaprakları' diye isimlendirdiği, şu, soyları malûm gazeteler ne acaip şeyler!.. Hakka bağlı halk vicdanının erkek, kendilerinin de dişi olmaları ve o

[554] Afşin Can, "Unutulmuş Bir Roman-Aynadaki Yalan İçin Notlar", **Yeni Taşova Gazetesi/Kültür Edebiyat (Sanat Eki)**, Yıl 1, S. 12, Ocak 1990, s.1. Ayrıca Can'ın düşünceleri için bk. Selma Günaydın, **Meyveli Ağaç**, Kurtuba Yay., Ankara, 2010, s.172.

vicdanın aşısiyle çocuk doğurmaları gerekirken… Evet, böyleyken, kendilerini koç ve halkı dişi koyun rolünde görmelerine ve cins değiştirerek nikâh kaçkını Avrupalılaşma veledleri sıfatiyle piç çocuklar yetiştirmelerine ne buyurulur? (…) Bunları düşünen Naci hükmünü şöyle bağladı: İşte mor, kızıl ve pembe basının Mine hadisesine verdiği kıymet!.. Hâlbuki ellerinde benim (tez) meselem var…Üniversitece reddedilen 'İslam tasavvufu ve İnsanlığın Beklediği Nizam'…"[555]

İç çözümlemeye bir örnek: "Aman! Şimdi her şey değişik… Sanki içinden ikinci bir Naci çıkmış, onu uzanamayacağı ufuklara çekiyor. O yazmıyor, öbürü yazıyor. Fikirleri istiklâl ilan ediyor ve dönüp onu korkunç bir gerçeğe sürüklüyor. Ruhun atom çekirdeği gibi çatladığı öyle bir nokta ki, kıl payı ilerisinde cinnet vardır. Evet; ikinci hüviyetinin ona anlattığı mefkûreleştirilmiş kadın o noktada tükenmiştir ve verebileceği hiçbir şey kalmamıştır. Bu müthiş hakikati kendisine öğreten öbür kendisi sanki ayağa kalktı, eline bir balyoz aldı, var kuvvetiyle ense köküne indirdi."[556]

Necip Fazıl, anlatım tekniklerinden iç konuşma ve iç çözümlemeye yer vermiş, fakat bunları yalnızca Naci'yi yansıtmada kullanmıştır. Eğre, Belma, Mine Hatçe, Âbid gibi şahıslardan birkaçında kullansaydı, romandaki farklı kutupların sergilenmesinde gerçekçiliği artırmış olurdu. "Nasıl ki roman kahramanlarının biri, diğerine benzemez; öyleyse, onların mizaç ve kültürleri de birbirine benzememelidir. Aradaki farkı, anlatım düzeyinde de göstermek gerekir. Bir romancı için zor, fakat aynı zamanda zorunlu olan budur. Bu zorluk, genellikle 'iç monolog', 'bilinç akımı' ve kısmen de 'iç çözümleme' tekniklerinin uygulandığı pasajlarda kendini göstermektedir."[557]

Anlatım tutumu olarak Necip Fazıl'ın hiciv üslubuna da değinmek gerekir. Fikrî eserleri ile hatıratlarında neredeyse bir anlatım hususiyetine dönüşen Necip Fazıl'ın "hiciv üslubu" ile bu romanda da yer yer karşılaşılmaktadır. Anlatıcı yazarla birlikte Kısakürek'ten başkahramana da yansıyan bu üslup ve hicvindeki ton, dikkate değerdir: "Size bir tablo takdim edeyim... Ruhlarının dışlarına aksi hâlinde iki tip... Dünün 'şeriat hilesi' faturacısı, öncü ve umacı tülûatçısı, Mevlid ve cenaze tüccarı;

[555] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.133-34.
[556] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.45.
[557] Tekin, **Roman Sanatı**, s.45.

elifi görse direk sanır, nefesi marsık kokar, gözleri kuru, dili şapırtılı, alnı dar, dişleri kazma, din yobazını bir tarafa koyun; öbür tarafa da bugünün, şımarık giyimli, küstah yeleli, boş alınlı, gözleri hakaretle bakar, nefesi ispirto kokar, onbaşı kültürlü, çanak yalamakta usta, beyni beton, kalbi pıhtı, devrim softasını oturtun!.. Birbirlerinden farkları moda icabından başka bir şey değildir."[558]

Hiciv üslubunun çok defa kesiştiği ironi de bu romanda başvurulan anlatım hususiyetlerinden biridir. Belma'nın klasikleşen partilerinden birinde, orada bulunan siyasetçi, romancı, şair, diplomat gibi zamanın tanınan simalarından bazıları için Naci'nin yaptığı yorumlardan bir pasaj: "Ya elindeki viski bardağını hususî bir zerafet edasıyla tutmaya çalışan meşhur romancı?.. Romanın nereden başlayıp nereye gittiğine dair bir fikri, içinde mesele, beyin sancısı, ruh hafakanı çöreklenen tek satır var mıdır? Genç kızları ve kenar mahalleli Pembe hanımları ağlatsın, yeter!.. Büyük şairi görüyor musunuz?.. Bakın, pastasını nasıl şapırdata şapırdata yutuyor! O gerçekten usta bir kartpostalcıdır. Yediği pastadaki gibi krema, has buğdaylı gıda yerine krema imal eder. Bağlı olduğu maziyi de yalnız bu tarafiyle anlar. Devam edeyim mi?"[559] Kuşkusuz bu değerlendirmelerin asıl sahibi Necip Fazıl'dır. Zira bu ve daha pek çok kişi hakkındaki değerlendirmelerine "Babıâli" ile "O ve Ben" adlı otobiyografilerinde rastlamaktayız.[560]

Üslupta bir Necip Fazıl klasiği hâline gelen eksiltili cümleler, bu romanda da bir hayli kullanılmıştır: "Eller… Türlü bükülüşler, süzülüşler, açılışlar, uzanışlarla insan ruhunun en zengin ifadecisi eller… Okşayan, tırmalayan, kavrayan, koyuveren, yalvaran, yumruklayan, dilenen, sadaka veren, bıçağa sarılan, duaya açılan eller…"[561]

Düşünce ve hayal dünyasını Naci vasıtasıyla romana aksettiren Necip Fazıl, "dil" konusundaki yaklaşımını, yine romanın başkahramanı ile sunmuştur. Kısakürek'in edebî ve fikrî eserlerinde kullandığı dil; geçmişiyle ve bağlı bulunduğu medeniyet dairesi (İslam) ile bağlarını sımsıkı muhafaza eden bir Türkçedir. Bununla

[558] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.124-25.
[559] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.29.
[560] Romanın 29. sayfasında bahsi geçen şair Yahya Kemal'dir. Yazarın benzer değerlendirmeleri için bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.129-30.
[561] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.41.

beraber ihtiyaç duyulması hâlinde, Batı dillerinden de kolaylıkla alınabilecek kelimeler ile zenginleştirilmiş yaşayan Türkçe taraftarıdır. Kapılarını Batı dillerine kapayan muhafazakâr dil anlayışından uzaktır. Ancak, özellikle Arapça ve Farsça kökenli kelimelere net bir kota koyan öztürkçeciliğin de karşısındadır. Naci'nin sık sık uğradığı ressam Âbid'in atölyesinde Mine'nin de içinde bulunduğu sol tandanslı grup içinde onlara bakıp iç konuşmayla yaptığı ironik tahlil, öztürkçeciliğe karşı bakış açısını ortaya koymaktadır: "Bunlar nece konuşuyor? Mart kedileri bile dişilerine karşı bunlardan daha mânalı sesler çıkarır. Vazgeçtik şu yeni dil denilen hırıltılar zurnasından, bu insan karalamalarının bu zurnayla çıkarabildikleri en basit düşünce âhenginden bile eser yok!.. Fikir adına (do) ve (re) seslerinden bile bir nisbet kuramıyorlar…"[562]

Kendisini sohbete davet eden bir kıza "Sizin, ye, yut, sık, iç, at, tut, kır, dök gibi tek heceli yalçın kavramlarınız karşısında fikir arka üstü düşüp bayılmaz da ne yapar?"[563]cevabını verir.

Romanda, dil ve anlatım konusundaki tespitlerimiz dışında, sanatkârın kıvrak ve etkili bir üslupla nesir alanında da çok başarılı olduğunu söylemek durumundayız. Değişik kalemlerce kendisine yöneltilen eleştiriler, bu gerçeğe gölge düşürmeyecektir.

### 3.1.2. Vatan Şairi Namık Kemal

"Vatan Şairi Namık Kemal" senaryo romanı, Namık Kemal'in son yirmi üç senesini konu almaktadır. Bu itibarla eser, biyografik roman türüne girmektedir. Bu romandaki olay örgüsünün düzenlenişi ve düzenlenişe yön veren tarihî/biyografik ayrıntılar, Necip Fazıl'ın Namık Kemal üzerine kaleme aldığı biyografiyle tam anlamıyla uygunluk göstermektedir. Hemen şunun da altını çizmek gerekir ki bilgiler ve kurgulaştırma yine Necip Fazıl'ın gerçekliğini kabul ettiği şekliyle olmuştur. Kemal'in çocukluğunda yaşadığı hadiseleri Ali Ekrem'in verdiği bilgilere göre, diğer birçok ayrıntıyı Ebuzziya Tevfik ve Sadettin Nüzhet gibi yazarlara istinad ederek vermiş; dolayısıyla çoğunlukla tarihî belgelere ve en yakınlarının müşahedelerine

[562] Kısakürek, **Aynadaki Yalan,** s.43.
[563] Kısakürek, **Aynadaki Yalan**, s.43.

sadık kalarak kurgulamıştır. Prens Mustafa Fazıl gibi bazı kişi ve meseleler hakkında ise genel geçer bilgi ve kabullerden ayrı düşerek bir kurgulaştırma yoluna gitmiştir.

Türk edebiyatında biyografik romanlar, bütün romanlar içinde çok az bir niceliğe sahiptir. İlk örnekler bağlamında Ahmet Midhat Efendi (Volter Yirmi Yaşında), Hasan Âli Yücel (Goethe Bir Dehanın Romanı); Mehmet Emin Erişirgil (Bir Fikir Adamının Romanı: Ziya Gökalp) gibi yazarların romanları sayılabilir. 1944'te basılan "Vatan Şairi Namık Kemal" de bir bu sınıfa dâhil olmuştur. Biyografik karaktere sahip bu roman, Namık Kemal'in terakkisinin tamamlayıp yolunu bulduğu bir dönemi, yirmi beş yaşından sonraki hayatını, konu alır.

**Özet:** Osmanlı devletinin uğradığı felaketlerin acısını yüreğinde ve zihninde hissettiği bir akşam vakti, evine, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularından Mehmet ve Nuri Beyler gelirler. Kendisine yapılan cemiyete üyelik davetini kabul eden Kemal, artık, cemiyetin beşinci azası ve fikrî lideri olur. İki sene sonra Prens Mustafa Fazıl'ın davetiyle, gizli bir planla Paris'e gider. Orada üç sene kalıp Batı medeniyetini tanıma fırsatı bulan Namık Kemal, beraberindeki Türklerin sorumsuzluk ve eğlence düşkünlüklerinden bıkmış ve orada umduğunu bulamamış bir vaziyette iken Âli Paşa'nın sadaret makamına getirilmesinin ardından umumi affın ilan edilmesiyle İstanbul'a döner. Dönüşünden sonraki üç senelik zaman diliminde gazetelerdeki yazılarıyla, dinamik hayatıyla vatanın selameti ve hürriyetin tesisi yolundaki çalışmalarına devam eder. Kaleme aldığı Vatan yahut Silistre tiyatrosunun sahnelenmesiyle halkta büyük bir heyecan dalgası oluşur, bundan rahatsız olan Babıâli, bir gece, oyunun gösterimi sonrası Namık Kemal'i tevkif ederek Magosa'ya sürgüne gönderir. 1873'ten 1876'ya kadar üç senelik sürgünü, Magosa Kalesi'nde asker hapsine mahsus daracık bir odada geçer. Türlü zorluklarla geçen bu dönem, Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesiyle son bulur, zira onu Magosa'ya sürgüne gönderen bu padişahtır. Zamanda atlamalarla, Sultan Murad dönemine temas edilmeden, Sultan Abdülhamid dönemine geçilir. Başlangıçta, Namık Kemal açısından, her şeyin sükûnetle yürüdüğü bir zamanda, hayata geçen hafiyelik sistemini suistimal eden bazı kişiler Namık Kemal'e iftiralarda bulunur. Yazdığı Arapça bir mısra ile, tahttan indirilen Sultan Abdülaziz ve Sultan Murat gibi Sultan Abdülhamid'in de aynı akıbete uğrayacağını kastettiği iddiasıyla saray

mahkemesinde yargılanır. Vicdan sahibi biri olan hâkim, Namık Kemal için beraat kararı verir, ancak Midilli'den çıkmamak şartıyla oraya memur olarak atanır. Midilli'de iki buçuk sene memur olarak çalıştıktan sonra, üç sene de mutasarrıf olarak çalışır. Mutasarrıf olarak çalıştığı Midilli'de Rumlarla anlaşamaz. Nihayet bir Rum'un Kemal'i yönetime şikâyet etmesi üzerine Rodos'a mutasarrıf olarak tayin edilir. İklimi, doğası çok güzel bir yer olan Rodos, Namık Kemal'e iyi gelir; daha öncesinden yakalandığı zatürreden ve hatta bronşitten kurtulur; ruhen olmasa da bedenen iyidir ve ailesi de mutludur. Fakat, bir gün, Rodos Kalesi zabitlerinden sarhoş bir teğmenin, adadaki İngiliz konsolosluğundaki hizmetçi kıza sarkıntılık etmesiyle durum tersine döner. Konsolosluk meselenin peşini bırakmaz, Sultan II. Abdülhamid de Sakız adasındaki vilayet merkezini Rodos'a naklettirerek, Rodos'u vilayete, Sakız'ı da mutasarrıflığa çevirtir. Bu sebeple de Namık Kemal Sakız mutasarrıflığına tayin edilir. Rutubetli iklim koşullarıyla Rodos ve Midilli'den çok daha kötü bir yer olan Sakız, ona iyi gelmez, müzmin bronşiti nükseder ve en son tekrar zatürreye çevirir. Ruhen ve bedenen iyiden iyiye çöken Namık Kemal, eşini ve çocuklarını İstanbul'a gönderir. Hastalığa karşı mukavemeti hepten tükenen Kemal, iyi bir doktor olan Rum Orniştayn'ın tüm müdahalelerine rağmen hastalığını yenemez ve 1888'de Sakız adasında vefat eder.

**Şahıs Kadrosu**

Romanın biyografik karaktere sahip olması nedeniyle figüratif yapı tamamen Namık Kemal üzerine kurulmuştur. Diğer kahramanlar, Namık Kemal ile ilişkileri cihetinden önem ve anlam kazanmaktadırlar. Necip Fazıl'ın beğendiği az sayıdaki Türk ediplerinden biri olan Namık Kemal'i bu denli önemsemesindeki faktörlerden biri Namık Kemal'in de fikir çilesini çekenlerden oluşudur. Paris'te bir otel odasında, iç monologla Kemal'in dilinden dökülen "Bütün bir cemiyetin yükünü omuzlarımdan silkemiyorum. Bitişik odadakiler gibi kendimden geçemiyorum."[564] cümleleri onun bu hâlinin özetidir.

Fikir çilesini çektiği en hassas taraf, cemiyet yükünü omuzlamasıdır. Namık Kemal, bir aydın sorumluluğunu da aşan hassasiyetiyle vatana ve cemiyete karşı müşfik; Osmanlı'nın yaşadığı travma nedeniyle de mükedder duruşuyla romanda yer

[564] Kısakürek**, Vatan Şairi Namık Kemal**, s.33.

almıştır. Paris'te cemiyet çalışmaları için konakladığı otelde geceyi birlikte geçireceği Parisli şuh kadına, cemiyet fikri ve onun dert yüküyle bunaldığı bir anda ters davranarak odasından gitmesini sağlar. Bu bunalmışlığın en üst noktasında, yan odalarda aynı gayeyle Paris'e gelen cemiyet üyesi arkadaşlarının odasına hışımla girer. Odasından ayrılan Parisli kadınla beraber cemiyet üyeleri iskambil oynamakta; her biri kendi keyif âleminde eğlenmektedir. Namık Kemal, kâğıt oynadıkları masayı dağıtır ve onlara şu ibretlik konuşmayı yapar:

"– Başınız üstünde cehennem gibi bir şehir yükseliyor… Hepiniz burada, temel taşlarının altındaki böcekler gibi kendi âlemindesiniz… Ne çıktığınız ne de girdiğiniz dünyaların farkındasınız!... Nereye gitseniz, kendinizden başka bir şey getirip getirmeyeceğinizi ispat etmek için mi geldiniz buralara?...

(…) Hâlâ yerinizde nasıl oturabildiğinize, şu iskambil kağıtlarını nasıl elinizde tutabildiğinize şaşıyorum… Siz Fransız mısınız, Türk müsünüz?... Fransızsanız, Almanlar Paris üzerine yürüyor; davransanıza, şahlansanıza!... Türkseniz, memleketinizi kurtarmanız için sizi buraya çağıran adam, Prens hazretleri, (Bâbıâli) ile anlaştı, size yardımını kesti; düşünsenize, ürpersenize!... Mukaddes yaftalar altında bu dünyada şahsi hırslarından başka bir şey dönmediğini anlasanıza, hapı yuttuğunuzu çaksanıza, hayal sukutuna uğrasanıza!.. "[565]

Namık Kemal'in "kadın" meselesindeki duruşu, bize bir parça Necip Fazıl'ı hatırlatmaktadır. Romandan anladığımız kadarıyla, içtimaî gaye Kemal'in bütün ruhunu kapladığından kadın, cinsellik yönüyle anlamını yitirmekte ve üzerinde durulacak bir değer olmaktan uzaklaşmaktadır. Osmanlı yanarken, bu türden yönelişler onun nazarında bir gaflet görünümü vermektedir. Fakat Kısakürek, Namık Kemal üzerine kaleme aldığı biyografide, onun ferdî hayatında kadına ehemmiyet vermeyişini; tamamen içtimaî gayeye odaklanmasına değil; ferdî hayatındaki fakirliğe ve basitliğe bağlamaktadır.[566]

Namık Kemal'in fizikî portresine dair verilen en dikkat çekici ayrıntı gözleridir. Parisli kokotun otel odasında, ilgisini çekmeyi bir türlü başaramadığı

[565] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.34-35.
[566] Kısakürek, **Namık Kemal (Biyografi)**, s.49-50.

Kemal'e "Cicim dönsene bana, bal rengi gözlerine bayılıyorum."[567] demesi, yazarın rastgele bir buluşu değildir. Kemal'in fiziki ve ruhi portresine dair bilgileri, Kısakürek'in Ali Ekrem'den iktibaslarla verdiğini hatırlatarak başkahramanın gözlerinin tasvirini aktaralım:"… hele gözleri, mükemmel bir insan fıtratının en güzel maskesiydi: şimdi şimşekler fırlatır, şimdi tebessümlerle dolar, derken hazin hazin ruha işler, bir dakika sonra hayatın mahiyeti kadar derinleşir, her dakika, her saniye ulvî, mustarip, ümitperver, emin, mahzun mütefekkir, hâkim, ilahî bir maal arzeden cevval birer nur!"[568] Görüldüğü gerçek hayattan bilgiler, sanata dönüştürülerek romana yerleştirmeye çalışılmıştır.

Roman kişilerinin iyi bir bütünlük oluşturmaları; romandaki olay örgüsünün daha ağır görevler üstlenmelerini gerektirdiği durumlarda bunun altından kalkabilen işlevleri çok yönlü kahramanlar romana başarı getirir.[569] Bu romanda Namık Kemal'in yoğun mücadelesini yansıtan bölümlerde, diğer kişiler belirginlik kazanırlar, ancak bunun çok sürmeden Kemal'in biyografik hayat akışına dönüşmesi, söz konusu kişilerin silinmesine neden olur ki bu da şahıs kadrosunun bütünlüklü ilişki ağını ortadan kaldırır.

Romandaki diğer şahıslar, gerekli oldukları yerde görünüp hemen kaybolurlar. Yazarın diğer senaryo romanlarının tamamında, olay örgüsünün belkemiğini teşkil eden kadın ve erkek başkarakterlerin ilişki yumağı, bu romanda Namık Kemal-vatan ekseninde yol almıştır. Burada bir beşerin, mefkûreleştirilen bir mefhuma aşkı dikkati çekmektedir. "Vatan", her geçen gün savaşlarla biraz daha eriyen Osmanlı topraklarıdır. O vakte değin, vatan, bu denli idealize edilmediğinden, Namık Kemal, bir bunalım devrinin yeni âşık tipidir. Böyle olunca, yazarın, biyografisinde son derece silik ve mütevekkil biçimde takdim edilen karısı Nesime Hanım, romanda da aynı hususiyetlerle sunulmuştur. Nesime; vatanın, milletin ve kocası Namık Kemal'in selametinden başka bir şey düşünmeyen cefakâr bir kadındır. Kocasının netameli hayatına rağmen ona derin bir teslimiyet ile bağlıdır.

Yeni Osmanlılar Cemiyeti reisi Mehmet Bey ile kurucularından Nuri Bey, örgütlenmeyi sağlayıp ve Namık Kemal'i beşinci âzâ-fikrî lider olarak cemiyete

[567] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.28.
[568] Ali Ekrem**, Namık Kemal**, Devlet Matbaası, İstanbul, 1930, s.58.
[569] Forster, **Roman Sanatı**, s.115.

katılmasına razı ederlerken romanda görünürler. Bir de romanda görünmediği hâlde bahsi geçen ve cemiyet için hayatî önem arz eden Prens Mustafa Fazıl Paşa'yı zikretmek gerekir. Kısakürek, biyografisinde olduğu gibi romanda da Prens'in, kendi şahsi davası uğruna idealist nice genci perişan ettiğini kaydetmiştir. Prens Mustafa Fazıl'ın Bâbıâli'yle yani Sultan ile anlaşıp Cemiyet üyesi gençlere yaptığı yardımı kesmesi, her iki eserinde de Necip Fazıl'ın tenkidine sebep olmuştur. Fakat cemiyet üyelerinden ve Namık Kemal'in eli, ayağı mesabesindeki yardımcılarından Ebuzziya Tevfik, Prens'ten sadakatle, söz etmiştir: "… halkın sevgisine layık bir kimse olan, Fazıl Mustafa Paşa, Mısır'ı terk edip de gerçek anlamıyla Osmanlı devletinin hizmetinde bulunmak üzere, İstanbul'a geldiği günden itibaren, hangi önemli göreve geçti ise, sonraları oradan ayrılışı, kendisi için bir gerileme değil, bir ilerleme ve yükselme olmuştur. Bu ilerleme ve yükselme ise, hiç şüphe yoktur ki, yurtsever ve ülkücü kimselerin kalplerinde meydana gelen ve yok edilmesi imkânsız bulunan sevgiden ibarettir."[570]

Bunlardan başka Parisli kokot, "şuh kadın" tipiyle, diğer figürler de Kemal'in hayat çizgisinin sunulması için birer araç olarak romanda yer almışlardır.

Gürsel Aytaç'a göre, roman sanatının başarı göstergelerinden bir de şahıs ve düşüncelerin karşıtlarını oluşturmadaki beceridir: "Zaten roman sanatının esası, yazarın kendi görüşlerinin tersini savunan kişilerle bile özdeşleşebilmesi, teke tek tartışmaları, karşılıklı sohbetleri eşit ağırlıklı canlandırabilmesidir."[571] Bu romandaki en büyük eksikliklerden biri de karşıtların oluşturulmasındaki zayıflık ile teke tek tartışmaların, karşılıklı sohbetlerin eşit ağırlıklı verilemeyişidir.

**Olay Örgüsü**

Roman yapı bakımından iki bölümden oluşmaktadır. Cemiyete katılıp Paris'e kaçması ve İstanbul'a dönüşü sonrası tiyatro eksenli mücadele hayatı birinci bölümü; infial uyandıran Vatan yahut Silistre tiyatro oyunu sonrası, Magosa'ya sürgüne gönderildiği tarihten, hayatının sonuna kadar sürgündeki memuriyetlerle geçen dönem ise ikinci bölümü meydana getirmiştir. Namık Kemal, birinci bölümde

[570] Ebuzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hürriyet Yay., İstanbul,1973, s.15.

[571] Gürsel Aytaç, **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara, 1990, s.125.

dinamik mücadele hayatının ateşli bir neferidir. İkincisinde ise dünyaya meydan okuyan bu kahramanın susturulduğu ve bu suretle önce ruhî ve sonra da uzvî çöküşe, en sonunda da ölüme giden kişinin kendisidir.

İkinci yapısal bölüm korku ve ümitsizliğin hâkim olduğu bölümdür. Buradaki korku, Namık Kemal'den ziyade halk için geçerlidir. Korkunun kaynağı II. Abdülhamid devrindeki hafiyelik sistemidir ki bu da Kemal'de tedirginliğe yol açmıştır. Abdulhamid tahta çıktıktan bir buçuk sene sonra Meclis'i kapattırmış, meşrutiyet taraftarlarını birer birer sürgüne gönderip tam anlamıyla ipleri eline almıştır. O vakte kadar istihbarat işlerini yürütecek herhangi bir kurum ya da yapılanmanın olmayışının verdiği ihtiyaçla, Padişah, ülkenin ve yönetimin güvenliğini sağlamak amacıyla, hafiye sistemini kurmuştur. O dönem için çok yeni olan bu yapılanma, halkta doğal olarak tedirginliğe yol açmıştır. 61'den 78. sahne bölümüne kadar hep bu jurnalcilerin sebep olduğu korku atmosferi canlandırılmak istenmiştir. Sahne bölümlerindeki diyaloglardan anladığımız kadarıyla yazar, hafiyelerin arasına katılan kötü niyetli dalkavuk kişilere de dikkat çekmek istemiştir.

Bu bölümün asıl odak noktası, Kemal'in dinamik mücadele azmini ağır ağır çökerten sürgün yıllarıdır. Önce Mogosa zindanı, ardından İstanbul'daki geçici sükûnet yılları ve en son sırasıyla, Midilli, Rodos ve Sakız adalarındaki acıklı sürgün yılları, ümidin sembolü Namık Kemal'in, ümitsizlik çukuruna düşüşünün hazin hikâyesidir. Siyasi suçlar nedeniyle sürgünler, Sultan II. Abdülhamid döneminde yoğun bir biçimde görülmüştür. Jurnaller nedeniyle yaşanan sürgünler, Sultan II. Abdülhamid dönemini konu alan birçok Türk romanında yer bulmuştur.[572] Kısakürek de bu romanında Namık Kemal'in sürgün edilişini ve sürgünle adım adım tükenişini hikâye eder. Hayatını, vatanın tehditlerden arınarak eski parlak günlere dönmesine ve bu arada fert ve toplum hürriyetinin güvence altına alınmasına adayan Namık Kemal, bir aydın sorumluluğuyla mücadele yolunu seçmiştir. Bulunduğu görevler, hareket alanını kısıtlamakta, kendisine ikbal yolu açıkken yönetime egemen olan zihniyetle mücadeleyi tercih etmiştir. Bu çerçevede şahsi hayatını ve insani dürtülerini bir tarafa bırakmış, eylemleriyle makam ve mevkice yükselişinin önünü tıkamış, saf şiir alanında eski şiirin üstadları arasına girmek fırsatını tepmiştir. Bütün bunları bilinçli

[572] Söz konusu dönemdeki sürgünleri ele alan roman değerlendirmeleri için bk. Kemal Timur, **Meçhule Yolculuk-Türk Romanında Sürgün**, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2012, s.50-72.

bir şekilde yaparken, romanın 103-108. sahne bölümlerinde de geçtiği üzere, hasta yatağında önce kadın eksenli, şahsî hayatı tahayyül eder; sonra sırasıyla kendini padişahın huzurunda vezir unvanıyla bulur; bir gazete patronu olarak çalışanlarına emir verir; bir kadı olarak mahkemede hükümlerini hassasiyetle vermeye çalışır; Şair Nedim kılığında şiirlerini okur. Bütün bunları sırasıyla tahayyül ederken her birinin ardından "Ben bu değilim!" dedikten sonra en son hiçliğini kabul eder.

Namık Kemal'in hayatından bilinen, belgelere geçmiş izler, bazı sahnelerde çok ustaca dönüştürülüp kurulaştırılmışken, bazı sahne bölümlerinde sanatsal açıdan dönüştürülemeyip âdeta, sanatkârın hayatını kronolojik sıraya uygun olarak vermek gibi bir gayeyi akla getirmiştir. Hafiyecilik sistemiyle jurnalcilerin işlevleri ve bunun halkta sebep olduğu fobi ve vehimler çok başarılı bir kurgu düzenlemesiyle sunulmuştur. Fakat 88. sahne bölümünde, biyografi ve tarih kitaplarından öğrendiğimiz, Kemal'in zatürreye yakalandığı bilgisi, sanatsal açıdan dönüştürülmeden kuru bir şekilde aktarılmıştır:

"Namık Kemal, başını karısına çevirerek:

- Adaya geleli tam beş buçuk sene oldu.

Namık Kemal, birdenbire elindeki kalemtıraşla kalmış kalemini masaya bırakarak, uzun uzun, acı acı öksürür.

- Geçirdiğim zatürre, bende geçmez bir öksürük bıraktı."[573]

Bu pasaj oldukça kuru ve geçiştirmeli bir anlatım tarzıyla verilmiştir.

Midilli'den Rodos'a tayin edilen Kemal'e Rodos çok iyi gelir ve bir süre sonra öksürüklerinden eser kalmaz. Bu biyografik bilgi, yine sanatsal açıdan dönüştürülmeden çok kısa bir diyalogla verilmiştir.

Duygu ve olay aktarımının sözle değil de yaşantının içinde sunulmasıyla daha özgün, daha estetik bir metin elde edilebilirdi. Yeşilçam filmlerinde rastladığımız, bir oyuncunun, mutluluğunu; hareketleri, paylaşımları ya da jest-mimikleri ile teressüm ettirmesi yoluyla değil de lafızla "çok mutluyum" demesi doğallıktan ne kadar uzaksa, bu ve benzeri sahneler de bu nevidendir. Geçen zamanı ve Kemal'in hayat öyküsünde yaşananları, yazar eğer acele etmeden daha uzun bir

[573] Necip Fazıl Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.76.

zaman formatında verseydi, kuskusuz bu, çok daha isabetli olurdu. Zira Namık Kemal'in hayatının son yirmi üç senesini elimizdeki roman hacmiyle vermek, hacim yetersizlikleri nedeniyle romanda ister istemez bazı yavanlıklara sebep olacaktır.

Necip Fazıl, romanın kurgusunu oluştururken tarihî belgelere büyük ölçüde sâdık kalmıştır. Şahsiyeti ve fizikî portresine ait ayrıntıları daha ziyade oğul Ali Ekrem'in Namık Kemal'e dair biyografisinden; Yeni Osmanlılar'ın Namık Kemal odaklı faaliyetlerini de Ebuzziya Tevfik'in "Yeni Osmanlılar Tarihi"nden faydalanarak kurgulamıştır. Sözgelimi yazar, Kemal'in 1867'de Paris'e gidişine yer verdiği 15-17. sahne bölümlerinde lokantada kendisini bekleyecek biri vardır. Garsonlara dahi belli etmeksizin önce diğer adam, sonra Namık Kemal lokantadan çıkıp Fransız Sefareti'ne doğru gideceklerdir. Geceyi Sefarethanede geçirip Fransa sefiriyle yemek yiyecekler ve şafak vakti vapurla önce İtalya'ya oradan Fransa'ya geçeceklerdir. Lokantada kendisini bekleyip önden çıkarak sefarete giden kişi Ziya Paşa'dır. Ebuzziya bu sahneyi şu şekilde resmetmiştir:

"Perşembe akşamı saat beş-altı sıralarında, o zamanlar Fransız elçiliğinin karşısında, şimdiki Karlman mağazaların bulunduğu yerde çalışan Valöri lokantasında birleşilmek kararlaştırılmıştı.

Ziya Bey, lokantanın cadde üzerindeki sokağa çıkık yerinde oturarak bekleyecek, Kemal'in geleceği yönü gözetleyecekti. Kemal de daha uzakta iken, Ziya Bey'in oturduğu yeri görecekti.

Böylece güneşin batışına kadar orada kalacaklar; önce Ziya Bey birkaç basamaklı yukarı yerden inecek, Kemal'e katiyen bakmadan kapıdan çıkacak, karşı tarafta Fransız elçiliğinde son bulan yokuştan aşağı inecek, lokantaya girip başka bir köşede oturmakta bulunan Kemal de kendisini önce gözleriyle, sonra da adımlarıyla takip edecekti."[574]

Necip Fazıl, romanında, Kemal'e rehberlik edip elçilikte buluşacağı kişinin Ziya Paşa olduğunu söylememiş, ayrıca elçilikte birbirleriyle ilk defa karşılaşan aynı davanın iki yolcunun muhabbetle kucaklaşmalarına da yer vermiştir. Kısakürek, dikkatleri tamamen Kemal üzerine çekmiş olmaktadır. Böyle davranmasındaki bir başka saik,

[574] Ebuzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, s.67.

"Çün müdâra vü hulûs etmiş idik;
Yâ niçin Avrupa'ya gitmiş idik;
Gitmeyi ben sana evvelce dedim;
Hem düşün sen kim idin ben kim idim?"[575]

diyen Ziya Paşa'nın Kemal'i Fransa'ya sürüklediğini düşünmenin yanlış olacağını düşünmesidir. Necip Fazıl, yukarıdaki mısralardan "Ziya Paşa'nın Namık Kemal'den daha hafif, şahsi ihtiras ve kibir yatağı seciyesi bu mısralardan bellidir."[576] çıkarımında bulunmuştur. Bu itibarla biyografide yer verdiği bu bilgilere, senaryo romanında yer vermeyerek, lokantadaki kişinin Ziya Paşa olduğuna da hiç temas etmemiştir.

**Fikir**

Roman içinde Necip Fazıl'ın hayatından bazı yansımalar gözümüze çarpmaktadır. Birinci yapısal bölümde (9. Sahne bölümü) İstanbul'un bir köşesinde (Azapkapısı, Somuncu çıkmazı) sıralı evleri saran bir yangın çıkar. Yangını haber veren münadilerin nidaları ile anlatıcı-yazarın yangını tasviri, bize yabancı gelmez. Kısakürek, kendi çocukluğunda vehim ve korkularının kaynaklarından olan sokak satıcıları ile yangını haber veren bekçilerin dramatizasyonuna otobiyografilerinde yer vermiştir. Aynı kurguyu bu defa Vatan Şairi Namık Kemal senaryo romanında kullanır. Romanın fiktif dünyasında gerçeğe dayalı olarak örülen bu yangın vakası, roman kahramanı Namık Kemal'de bir korkuya sebebiyet vermez. O, asıl yangının, mecazen, bir baştan öbür başa bütün Osmanlı topraklarını esir aldığını düşünmektedir. İtfaiye erlerinin/tulumbacılarının koşuşturmalarını izlerken mecazî bir göndermeyle "Kalkın, kalkın! Atın yorganlarınızı! Yangın var; yangın var!!!" diyerek gaflet içinde uyuyan bütün topluma seslenir. Ayrıca "Kalkın, kalkın, yangın var!"[577] sözü, romanda bir leitmotive dönüşmüştür. Bunun yanında otobiyografilerinde yer verdiği, çocukluğundaki yangınların kendisinde oluşturduğu tahayyüllerden, beşikteki kundaklı bir bebeğin yangında alevlerin arasında kalması imgesine, bu romanda da yer vermiştir.

[575] Süleyman Nazif, **İki Dost, Kanâat Kütüphanesi Sahibi**, (Yayınevi adı yok), İstanbul, 1920, s.6
[576] Kısakürek, **Namık Kemal (Biyografi)**, s.102.
[577] Kısakürek**, Vatan Şairi Namık Kemal**, s.21.

Vatan topraklarını yangın yerine benzeten Kemal, cemiyet faaliyetlerini daha rahat yürütmek için gittiği Paris'teki bazı yol arkadaşlarının kayıtsızlıklarına, bir süre sonra isyan etmiştir. Osmanlının yüz elli seneden fazladır yaşadığı gerileme ve dağılmaya götüren gelişmeler yanında Almanya da Fransa'yı (Paris'i) işgale hazırlanmaktadır. Namık Kemal'in Paris'te cemiyet çalışmaları için konakladığı otelde iki garson, Fransa'yı ve gelişmeleri münakaşa modunda konuşurlar:

"-Arkadaş, Fransa, tehlikede, sarhoş musun sen?
- Şarabı ben içmiyorum ki… Hasta adam içiyor.
- O da kim?
Tepsili garson eliyle tavana gösterir:
- Yukarı kattaki Türk."[578]

Bu konuşmada dikkati çeken nokta, anlatıcı-yazarın garsonlardan birine söylettiği kinayeli tespittir. Tehlike altında Fransa'da fabrikalar işletmekte, muhtemeldir ki çare arayışları var; fakat "hasta adam" olarak tabir edilen Osmanlının aydın neslinin sefih hayatı ve gelişmeleri okuyamayan tavrı, sıradan bir garsona bile bu tespiti yaptırmıştır.

Cemiyetin bütün üyeleri bu umursamazlık içinde değildir. Kurucu-öncü üyelerin gizli ve titiz örgütlenme çalışmaları dikkate değer değerdir. Kısakürek, romanda da figüratif yapı içinde yer alan Mehmet ve Nuri Beylere biyografide daha geniş yer ayırmıştır. Buna göre hareketin lideri Mahmut Nedim Paşa'nın yeğeni Mehmet Bey'dir. Diğer üyeler ise Nuri Bey, Ayetullah Bey ve Reşat Bey olmak üzere dört kişiden oluşmaktadır. Yeni Osmanlılar Cemiyetinin gizli yapılanması, İtalyan Carbonaria (Karbonari) örgütünün teşkilatlanma modeli esas alınarak meydana getirilmiştir. Dört kişiyle başlayan cemiyetin beşinci azası Namık Kemal'dir. Sayı artınca her altı kişinin başına tayin edilen bir başkanla yedişer kişiden oluşan gruplar oluşturulmuştur. Bu şekilde 35 grup ve 245 kişiye ulaşılmıştır. Bu örgütlenmede sadece grup başkanları birbirini tanıyacak, diğer üyelerin, otuz beş grup başkanını tanımalarının önü kapatılacaktı. Bunun yanında, hareketin, o dönem için hedeflendiği noktaya varamadığını kaydetmek gerekir.

[578] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.27.

**Zaman**

"Vatan Şairi Namık Kemal", 1944'te yayınlanmıştır. Aynı sanatkâr hakkındaki biyografiyi 1940'ta yayınlayan Necip Fazıl'ın, romanındaki anlatma zamanı, 1940-44 aralığındaki, inceleme ve tefekkürlerle sonuçlanan zamandır. Vaka zamanı ise Namık Kemal'in hayatının son yirmi üç senesindeki vakaları kapsayan 1865-1888 yıllarıdır. Bu çerçevede, Namık Kemal'in hayatının ilk yirmi beş yılı, romanda konu edilmemiştir, ancak geriye dönüşlerle bu yirmi beş yıldan bazı hatıralara, Namık Kemal üzerine kaleme alınan değişik biyografilerde temas edildiği şekliyle yer verilmiştir. Hatıralara dair geriye dönüşlerin sayısı beştir ve yazar bunlara yer verirken sistematik bir yol takip etmiştir. Buna göre, ilki bebekliğini, yani doğumuyla kendisi için yapılan isim verme merasimini havidir. İkincisi, Namık Kemal'in talebelik yıllarında, ruhî tarafına taalluk eden özgüvenin ortaya çıkışının hikâyesidir. Üçüncüsü ise yine delikanlılık çağlarında bu defa onun fizikî tarafını gösteren bir avcı hikâyesidir: Onun, doğa rehberi Kara Veli Ağa'nın gözetiminde bir karacayı vurma anı ve bu hayvanı öldürmekle duyduğu pişmanlıktır. Son iki hikâyecik ise onun sanat ve fikir yolundaki yürüyüşünü ve değişimini aksettirmektedir. Buna göre ilki, eski şiir anlayışına sahip biri olarak Encümen-i Şuara'da okuduğu şiiri; diğeri de Şinasi'nin, Fransızca öğrenmesi ve amelî memleket davalarını kucaklaması için Kemal'e yaptığı daveti havidir. Dikkat edilirse, Kısakürek, Namık Kemal'in hayatındaki değişim ve kemal noktalarını gösteren hikâyeleri geriye dönüşlerle çok kısa olarak okuyucunun dikkatine sunmuştur. Bunlardan başka, onun son yirmi üç yılını konu alan olay örgüsü içinde, meselenin daha iyi anlaşılmasına matuf bir geriye dönüşe daha rastlamaktayız. Kemal'in Rodos mutasarrıflığı esnasında İngiliz konsolosluğunda yaşanan bir sarkıntılık vakasına bu şekilde yer verilmiştir. Kemal, bundan önceki beş hatırayı, Magosa hapsinde ümitsiz maziye döndüğü bir esnada hatırlamış ve yazar, geriye dönüşlerde bu hatıraları, vaka zamanına taşımıştır.

Namık Kemal gibi hayatı aktif ve yoğun yaşamış bir şahsiyetin son yirmi üç yılını romanlaştırmak kolay olmayacaktır. Nicelik yönünden Necip Fazıl'ın kaleme aldığı şekliyle bu uzun zaman kesitinin sunulmasının, aceleciliğin eseri olarak yavanlığa sebep olduğuna değinmiştik. Nitekim yazar da bu uzun zaman dilimini,

biyografik bir tarzda sunabilmek için zamanda atlamalara başvurmuştur. 1865'te başlayan vakalar, önce iki sene, sonra da üçer senelik üç atlamayla birbirini takip eder. En son yine iki senelik bir atlama söz konusudur. (1878-Midilli'ye tayin) 1878'den, vefat ettiği 1888'e kadar devam eden vakalarda somut zaman sınırı çizilmez. Dikkati çeken bir nokta da zamanda atlayışlarla belirtilen yıllarda yoğunlaşan vakalardır. Sözgelimi 1867 Mayısın'ındaki Kemal'in Avrupa'ya gidiş öyküsünün sunulmasından sonra, üç senelik atlayışla 1870'e gelinmiştir. Bu üç sene zarfında Paris'te ikamet eden Kemal'le ilgili herhangi bir vakaya yer verilmemiş; son yılı olan 1870'te bir otelde yol arkadaşları ile Parisli bir kokotun içinde olduğu vakalara yer verilmiştir. Zamanda atlamaların olduğu her yapısal bölümde aynı durumla karşılaşılmaktadır.

E. M. Forster, günlük yaşamı; kronolojik zaman içinde sürdürülen yaşam ve değerlere göre sürdürülen yaşam olmak üzere iki kategoride değerlendirmiştir. Kronolojik zaman düz bir çizgi gibidir, "değer" adını verdiği zaman yorumu ise saatle, dakikayla değil de yoğunlukla ölçülen bir şeydir; bir edebî eserde estetik zevki veren de budur. Bu sebeple olayların yalın anlatımı olarak "öykünün yaptığı şey, zaman içinde geçen yaşamı anlatmaktır. Romanın bütününün yaptığı ise, eğer iyi bir romansa, değerlere göre sürülen yaşamı da kapsamına almaktır."[579] Buradan hareketle Necip Fazıl'ın, romanlarında kronolojik zamanı önemsemediği, üzerinde durulmaya değer gördüğü âna kıymet verdiğini söylemek durumundayız. Kısakürek zamanı romantik/öznel bir biçimde yorumlar, ancak büsbtütün ortadan kaldırmaz., zira "yalnızca değerlere dayalı yaşamı dile getirmeyi amaçlayan roman, anlaşılmaz bir duruma gelir ve bu yüzden değerini yitirir."[580] Kemal'in yirmi üç senelik hayat serüvenini dar bir roman hacminde veren Kısakürek, yer verdiği vakaları, değerlere göre sürdürülen yaşam çerçevesinde bir zaman içerisine yerleştirmiştir.

**Mekân**

Vatan Şairi Namık Kemal senaryo romanı, yazarın diğer senaryo romanlarından ve hatta genel roman tarzındaki Aynadaki Yalan'dan farklı olarak, başlangıçta geniş bir mekân tasviriyle başlar. Süleymaniye Camii'nden yükselen

[579] Forster, **Roman Sanatı**, s.66-67.
[580] Forster, **Roman Sanatı**, s.80.

ezan sesi eşliğinde Topkapı ve Dolmabahçe Saraylarının ayrı ayrı zaviyelerinden objektifler, geniş bir İstanbul panoraması çizer. Diğer romanlarda hemen başlayan diyaloglar yerine, geniş mekân tasvirleriyle romana giriş yapılmıştır. Yazarın bütün kurumaca metinlerinde rastladığımız empresyonist mekân tasvirleri, bu romanda da fazlasıyla yer bulmuştur. Aşağıya aldığımız pasaj, bu romanda dikkatlere sunulan mekân tasvirlerinin diğer eserlerine kıyasla çok daha yoğun olduğunu gösterir niteliktedir.

"Sarayda mahkeme... Eşyaları kaldırılmış ve sağa sola çekilmiş azametli bir saray odası...

Cephede, yaldızlı lâke kocaman bir ayna; aynanın beş adım önünde, aynaya muvazi, üstüne yeşil onu örtülmüş büyük bir masada mahkeme heyeti; Reis paşa; sağında ve solunda, biri sivil, öbürü asker, iki âza... Mahkeme heyetinin arkaları aynaya, yüzleri cepheye doğru...

Solda, güzel bir koruyu çerçeveliyen muhteşem pencere önünde, pencereye beş adım mesafede ve muvazi yeşil örtülü masada, arkaları pencereye gelmek üzere oturmuş iki zabıt kâtibi...

Soldaki zabıt kâtiplerinin masasına karşı, sağ duvarın iki adım önünde, üç kanatlı büyük bir paravana; paravananın orta kanadı sağ duvara muvazi, öbür kanatları da duvarla paravan arasındaki geçidi kesiyor... Mahkeme heyetinin oturduğu masayla yüz yüze, sağ ilerisinde paravana, sol ilerisinde zabit kâtiplerinin masası, cephe ilerisindeki büyük ayna, arkasından Namık Kemal; Namık Kemal'in önünde iskemleli bir küçük masa; Namık Kemal ayakta..."[581]

Anlatmaya dayalı metinlerin temel unsurlarından "zaman" ve "mekân"daki Necip Fazl'ın romantik bakış açısına bu romanda da rastlıyoruz. Sultan Abdulhamid zamanında yargılandığı davadan beraat etmesine rağmen, İstanbul'dan ayrılmaya mecbur bırakılıp Midilli'ye, oradan çıkmamak şartıyla, memur olarak gönderilen Kemal, mutlu değildir; onun mutsuzluğuna tabiat da eşlik etmektedir. Puslu ve rüzgârlı bir akşamda ailesiyle adaya gelirler. Sonraki günler de yağmurlu ve fırtınalıdır. İlk iki buçuk sene memur olarak çalıştığı Midilli'de son üç senesini de mutasarrıf olarak geçirir. İlginçtir ki mutasarrıflığa terfi ettirildiği haberini

[581] Necip Fazıl Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal (Piyes)**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011, s.61-62.

zeytinlikler içinde, güneşli bir havada, oğluyla birlikteyken alır. Güzel haber. Ürküten, fırtınalı bir yağmurda değil; güneşli, berrak bir havada gelir. 99. bölümde, Kemal'in en son Sakız adasına tayinine yer verilir ki bu gelişme, artık onun müzmin hastalığının daha şiddetli bir hâle dönüşmesine neden olur. Bu son yeri sevmeyen Namık Kemal'e, Kısakürek de mekân düzenlemesiyle eşlik eder: "… pencerelerden seyrek yeşillikli, cılk bir sahra görünüyor; toz hâlinde ince ince yağan yağmur! Bulanık bir gündüz…"[582] Bu sahneler, başkahramanın psikolojisine göre şekil alan mekânı ve boyut kazanan zamanı bu romanda da tebarüz ettirmiştir.

**Bakış Açısı-Anlatıcı**

Bir diğer fark da romanın teknik yazımında ortaya çıkmaktadır. Yazarın, yay ayraç içindeki açıklayıcı bilgilerinden ve diyaloglardan mürekkep senaryo romanlarına karşın, bu romanda genel roman yazım şekliyle karşılaşmaktayız. Tasvirlerin bol, konuşmaların da kalın puntoyla verildiği romanda, sahne bölümleri yine mevcuttur. Dolayısıyla "Vatan Şairi Namık Kemal" genel roman tarzı, ama senaryo romanı kasdıyla kaleme alınmıştır.

Anlatıcının varlığı nedeniyle diğer senaryo romanlardan ayrılan "Vatan Şairi Namık Kemal" senaryo romanı, anlatım tutumu ve üslup bakımından Aynadaki Yalan'dan da ayrılır. Aynadaki Yalan'ın anlatımında görülen öznel tuttum ve eleştirel üsluba karşın, VŞNK'de nesnel tutum ve nispeten daha nesnel tasvir mevcuttur. Bu romanda anlatıcı, yazarın baskısı altında değildir. Bir başka ifadeyle Necip Fazıl, VŞNK'de ortalıkta gözükmeyerek sözü, itibarî âlemin anlatıcısına bırakmıştır. Aynı yazar, çeyrek asır sonra ikinci romanında (Aynadaki Yalan) müşahitlikten çıkarak müdahil konumuna geçmiştir. Kısakürek, biyografik romanın kahramanını, hayatını davasına adayıp sanatını da aynı mefkûrenin emrine vermesi cihetinden takdire değer bulduğundan, romanda benimseyici ve onaylayıcı bir tutuma da sahiptir. Fakat bu, onu öznelliğe düşürmemiş; düz bir aktarımla, yer yer rastlanan mekânın romantik yorumuna rağmen, çok büyük ölçüde nesnel tasvirlerle romanını vücuda getirmiştir.

[582] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.83.

**Anlatım Teknikleri-Dil ve Üslup**

Kurgulama tekniklerinden metinler arasılık bağlamında montaj tekniğine birçok yerde başvurulmuştur. Halka ulaşma maksatlı, bir temaşa sanatı olan tiyatrodan faydalanan Namık Kemal'in o dönem için çok ses getiren "Vatan yahut Silistre" piyesinin gösterimine romanda da yer verilmiştir. İçinden bir pasaj, montaj tekniğiyle sunulmuştur.

Bu biyografik roman, Namık Kemal üzerine olunca, kaçınılmaz olarak onun şiirleri de bir montaj usulüyle romanda yer alacaktır. Bu itibarla Necip Fazıl'ın, montajı, yerli yerince kullandığını söylemek istiyoruz. Yazar, romanın sonunda (109. Bölümde) Kemal'in "Vaveyla" şiirinin iki ve üçüncü bölümlerini, ölümünden çok kısa bir süre önce başkahraman Namık Kemal'e söyletmiştir. Ancak bu şiirde iki kelimenin yazımında hata yapılmıştır. Necip Fazıl'ın, romanında yer verdiği şiirlerden:

"Şüpheden oldu mevt ile handan,
Sağ kalanlar durur mu hiç giryan?
Metinde yaştan ziyadedir kan!"[583]

Doğrusu:

" Şühedan oldu mevt ile handan,
Sağ kalanlar durur mu hiç giryan?
Tende yaştan ziyadedir al kan!"

Fakat yazar, biyografide şiirin doğru şeklini vermiş, bu bakımdan bunu, Vatan Şairi Namık Kemal senaryo romanındaki bir dizgi hatası olarak kabul etmek gerekir.

Namık Kemal, romanda yalnızlığıyla dikkati çekmektedir. Bütün toplumu, "Vatan" idrakine sahip olmaya davet etmiş; sağlığında yeteri kadar yankı oluşturamayıp, aynı dertle dertlenmiş yoldaşlar da bulamamıştır. Son on yılını,

[583] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.91.

İstanbul'dan uzak, değişik adalarda geçiren Kemal, kendi dünyasına yabancı olan eşi Nesime'ye de istediği gibi açılamamaktadır. İşte bu sebeple romanın başından sonuna kadar birçok yerde yazarın, iç monologla kahramanını konuşturduğunu müşahede ediyoruz.

Son olarak, romanın dil ve üslubuna değineceğiz. Necip Fazıl, romanında, iki farklı zamanın Türkçesini, dönemlerin hususiyetlerine göre başarıyla kullanmıştır. Romanın yazıldığı dönemin, bir başka ifadeyle 1944'teki yazarın diliyle, Namık Kemal'in mektuplarındaki nesri ve şiirsel ifadeleri/vecizelerindeki Türkçeyi gerçeğe uygun biçimde tanzim etmiştir. Namık Kemal'in mahut yerlerdeki Türkçesi, yaşadığı dönemin nesir ve şiir diline nispetle daha sade olmakla beraber, eski Türkçedir. Ancak romanın kurgusu içinde arkadaşlarıyla, çevresiyle konuşmaları, Necip Fazıl'ın tercih ettiği Türkçedir.

Diğer bir hususiyet de Kısakürek'in, Arapça ve Farsça kelimelerden örülü terkipleri, kendi takdiriyle, klasik yazımından farklı biçimde yazmasıdır. Sözgelimi Namık Kemal'in "Ey hâbidegâhı gaflet, ey melülâni sefalet, ey tekayyütperestân-i esâret! Ey tezellülperveranı cebanet! Ey mertekibânı her mezellet! Gözlerinizi sabahı mahşerde mi açacaksınız?"[584] şeklinde dilinden dökülen cümlelerdeki terkipleri, alışılagelen "Ey hâbidegâh-ı gaflet, ey melülân-i sefâlet, ey tekayyütperestân-i esâret! Ey tezellülperverân-ı cebânet! Ey mertekibânı her mezellet! Gözlerinizi sabâh-ı mahşerde mi açacaksınız?" şekliyle vermemiştir. Necip Fazıl, terkiplerdeki kısa çizgilere yer vermeyip, bunları bitişik yazma usulünü, daha 1930'lardan itibaren eserlerinde tatbik etmiş, ancak onun bu kullanımı 2000'li yıllara kadar ilgi görmemiştir. Fakat neticede 2000'li yıllardan itibaren Türk Dili Kurumunca bu usul benimsenmiştir.

Roman, acıklı bir sonla sonlanmıştır. Üzerinde herkesten fazla titrediği vatanın bütün fertlerinden, hatta eşi ve çocuklarından da uzak ve yapayalnız bir şekilde vefat eder. Bu durumu, roman kahramanı Namık Kemal, hastalığının ağırlaştığı sırada, kendisini tedavi eden Rum doktor Orniştayn'ın tedavi sonrası evden ayrılmasıyla eşine çok daha çarpıcı cümlelerle analiz eder: "Almanya'da okumuş bir Rum doktor, ayak ucumdan ayrılmıyor; bana memleketin bir kıymeti

[584] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.14.

diye bakıyor, ilminin bütün varlığıyla üstüme titriyor; bense bütün varlığımla üstüne titrediğim memleketimin ayak ucunda bile bir yer bulamıyorum."[585] Romanda açık bir tez olarak verilmeyen, ama romanın bütününe ve en çok da bu analize gizlenmiş tez de budur: Fedailer, sağlıklarında hak ettikleri değeri görmezler.

## 3.2. SENARYO ROMANLAR

### 3.2.1. Canım İstanbul

Necip Fazıl Kısakürek'in bütün senaryo romanlarında olduğu gibi Canım İstanbul'un da basım tarihi 1972'dir. Bunula beraber bu eserin yazılış hikâyesi 1963'lere kadar gitmektedir. Ksakürek, bu meseleye dair izahını 1964'te Aydınlar Ocağı'ndaki konferansında çok kısa bir şekilde paylaşır. Buna göre, Türk sinemasından Orhan Günşiray, İstanbul üzerine tasarladığı bir film için Kısakürek'ten aynı muhtevada (İstanbul) bir şiir yazmasını ister. Her ne kadar ısmarlama sanat anlayışına karşı olduğunu söylese de şiiri yazar. Ardından Günşiray, filmin senaryosunu da yazmasını ister. Canım İstanbul senaryo romanı, böylesi bir talebin ürünüdür.[586]

**Özet:** Romanın iki önemli kahramanı Selma ve Orhan, aristokrat hayat tarzının iki bireyidir. Orhan, Boğaz'da ahşap yalısında dadısı ile birlikte yaşayan ve konservatuarda hocalık yapan bir piyanisttir. Eğitimli ve güngörmüş bir İstanbullu olan Orhan'ın en büyük tutkusu müzik, daha dar şekliyle piyano çalmaktır. Babası zengin bir milyoner olan Selma ise, birden fazla yalı ve köşkün sahibi olarak Boğaziçi'ndeki, Orhan'a komşu, yeni taşındığı yalısında yaşamaktadır. Günlerini çoğunlukla; aralarında şair, gazete patronu, hariciyeci, sporcu ve iki kız arkadaşı ile sırdaşı Tonton Şeref adında bir dekorasyoncunun da olduğu bohem bir arkadaş gurubuyla geçirmektedir. Yaşadığı iç huzursuzluğun tesiriyle uyuyamayan Selma, yine bir sabah yatağında uykuyu ararken, komşu yalıdaki Orhan'ın piyano sesinden rahatsız olur. Uykusu büsbütün kaçan Selma, uşağı Veysel Efendi vasıtasıyla Orhan'a, duyduğu rahatsızlığı iletir. Aynı sabah, kesilen piyano sesine rağmen uyuyamayan Selma, arabasıyla evinden çıkarken, durakta dolmuş bekleyen Orhan'ı arabasına alır. Bu şekilde tanışan Selma ile Orhan'ın diyaloğu başlamış olur. Selma

[585] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal**, s.84.
[586] Romanın yazılış hikâyesi için bk. Kısakürek, **Tiyatro ve Tesiri**, s.59-60.

ile arkadaşları, kâgir yalının bahçesinde, davetli kalabalık için "İstanbul" temalı bir gece tertip ederler. Gecede, sahneye konan perdeye yansıtılan değişik İstanbul kareleri, seyircilerce meçhul biri tarafından okunan şiirin mısralarıyla bütünleşir. Okunan şiir, aslında Necip Fazıl'ın "Canım İstanbul" şiiridir. Davetlilerce büyük beğeni toplayan şiir dinletisi ve İstanbul sunumundan sonra sıra, değişen kadın kıyafetleri ve dolayısıyla kültürü ekseninde İstanbul'un farklı zamanlarındaki sevgililerin dramatizasyonuna gelir. Sırasıyla Osmanlı döneminin 1854, 1894, 1914 ile Türkiye'nin 1924 ve 1964-65 yıllarının giyimiyle genç kadını ve peşindeki sevgilisi canlandırılır. 1964-65 dönemi için sahneye Selma, bikinisi ile çıkar. Partner olarak sürpriz bir şekilde düşünülen Orhan, beklenen rolü değil, kendi rolünü oynar ve bir örtüyle Selma'yı sahneden uzaklaştırır. Böylelikle tasarlanan sürpriz, tersine döner. Selma'nın dost ve hayranlarından Tonton Şeref, onu avundurmak için eski bir tekneyi modernize ederek, hep birlikte eğlenecekleri bir şekle dönüştürür. Hiçbir şeyle bir türlü avunamayan Selma, gölgesi Tonton Şeref'in eşliğinde yeni maceralara atılır. Bir gece kulübünde yüzünü maskeleyerek bir striptiz sergiler. Onu takip eden Orhan, gizlice piyanonun başına geçip gösterinin ahengini bozar. Orhan'ı fark eden Selma, bir utanç çığlığıyla sahneden uzaklaşır. Aynı gece gittikleri tekin olmayan başka bir mekânda, yapılan polis baskını sonucu üzerlerinde silah bulundurdukları gerekçesiyle Selma ile Tonton Şeref, ayrı nezaretlere atılırlar. Çok geçmeden nezarete gelen Orhan, onu oradan çıkarır. Bu son gelişme sonrası Orhan ile Selma birbirlerine iyice yaklaşırlar ve günlerini herkesten uzak, birlikte geçirirler. Bu birliktelik Selma'daki değişimin de başlangıcı olur. Selma'nın tutturduğu yeni yol, aylardır uzak kaldığı bohem arkadaş grubunu tedirgin eder. Onu Orhan'dan uzaklaştırmak ve tekrar Selma'larına kavuşmak için bir plan hazırlığına girişirler. Orhan'ı küçük düşürme esasına dayanan bu planı nasıl kurgulayacaklarını bilemeden Kleopatra adını verdikleri tekneyle "yaza veda" yolculuğu düzenlerler. Orhan'ın da davetli olduğu yolculukta Selma, ortamın tesiriyle içer, sarhoş olur ve kendisini kamaradaki yatağa bırakır. Diğerleri ise yarı sarhoş yarı uyuklama hâlleriyle sohbet etmektedirler. Ortamdan ayrı bir köşede, dalgaları seyirle tefekküre dalan Orhan da bir süre sonra uykuya dalar. Bu esnada bilinmeyen bir nedenle teknenin motor kısmında çıkan yangın, etrafı sarmaya başlar. Kör kütük sarhoş olan bohem grubun acziyetine karşın, Orhan, teknedeki sandalı denize indirir ve kaptanla birlikte herkesi

oraya bindirir. Tam ipi kesecekken Selma'nın teknede kaldığını fark edip tekrar oraya çıkar. Orhan'a direnen gruptaki hemen herkes Selma'yı artık kurtaramayacaklarını, ipi kesmesini söylerler. Israrlara aldırmayan Orhan, yüzü bir ölçüde yanan Selma'yı yedek ayrı bir salla kurtarır. Hadiseden herkes sağ salim kurtulur, ancak yüzü ve saçı yanan Selma hastanede tedavi altına alınır. Kendisini ölüme terk eden arkadaşlarının bencil tavırlarını affetmeyen Selma, onlarla bütün ilişkisini keser, artık tam anlamıyla Orhan'a teslim olur. Fakat bir süre sonra, eski güzelliğini kaybedip Orhan'ın kendisini terk edeceğini düşünen Selma, onun aşkındaki samimiyeti fark ettikten sonra ani bir kararla Amerika'ya tedaviye gider. Gidişinin sebebini Orhan'a söylemez. Artık onun bir daha dönmeyeceği korkusuna kapılan Orhan'ın hicran ateşi ile sarsıldığı bir anda Selma Türkiye'ye, Orhan'ın yalısına, döner. Birkaç önemsiz iz dışında yüzü düzelen ve eski güzelliğine kavuşan Selma, yine de yüzünü Amerika öncesinde olduğu gibi örter. Bu tavrıyla son defa Orhan'ı imtihan etmek isterken, onun bağlılığındaki samimiyeti karşısında daha fazla dayanamayarak yüzünü açar ve ebediyen birbirlerinin olduğunu ilan eder. Selma ile Orhan evlenirler. Selma, bir sürprizle, yeni aldığı ve bu defa "Belkıs" ismini verdiği yeni kotrasına eski arkadaşlarını affedip davet eder ve onları Orhan'la birlikte ağırlar. Roman iki âşığın aşklarını İstanbul'la birleştirdikleri bir havada sona erer.

### Şahıs Kadrosu

Canım İstanbul'da ortalama yoğunluğa sahip bir figüratif yapı söz konusudur. Diğer senaryo romanlarda olduğu gibi bunda da merkez konumda iki kişi mevcuttur: Selma ve Orhan. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki romanda değişimi yaşayan ve bu değişimle roman kurgusunu şekillendiren kişi Selma'dır. Bu sebeple de başkahraman odur.[587]

Selma, milyoner zengini bir adamın kızıdır. Babası, Amerika'da olan Selma'nın annesi, kendisi iki yaşındayken vefat etmiş; başka da bir yakından söz edilmemiştir. Boğaz'daki muhteşem yalısından başka Yeşilköy, Büyükada ve Fenerbahçe'de de birer köşkü vardır. Bilgisi, zenginliği, en çok da güzelliğiyle her

[587] Norman Freidman "Bir roman ve oyunda başkişi, eserdeki değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan kişidir." değerlendirmesinde bulunur. bk. Norman Freidman, "Romanda Yapı Şekilleri", **Roman Teorisi (ed. Philip Stevick-çev. Sevim Kantarcıoğlu)**, G. Ü. Yay., Ankara, 1988, s.144.

biri birer bohem olan arkadaşlarının ilgi odağı, çekim merkezidir. Onun yalısı ya da bulunduğu başka bir mekân, hep bu arkadaşlarının toplanma yeridir. Gruptaki erkeklerin hepsi de ona âşıktır. Fakat o, hiçbirine prim vermediği gibi maddiyatın her türlüsünü elde etmiş biri olarak başka bir arayışın içindedir. Bir dönem kendisi de bunalımı yaşamış Necip Fazıl'ın, karşı cinsteki ruh ortağıdır. Senaryo romanlarda anlatıcı bulunmaz, ancak buna rağmen bu eserlerde Kısakürek'in kişiliğini hissederiz. "Hiçbir hikâyecinin şahıslandırılmadığı romanlarda bile, sahnelerin arkasında gizlenen yazarın kişiliği mevcuttur."[588] Orhan ve en çok da Selma'da, bu kişiliğin yansımalarını görmek mümkündür. Selma da felsefe bölümünü bitirmiştir. Tonton Şeref'in "Sen bu dünyada eşi gelmemiş bir benlikçisin!" hitabı, bu ruh ortaklığının işaretlerindendir. Bu ruh ortaklığıyla karaktere yaklaşan bir kişi çizimine şahit oluruz. Bunula beraber Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinde bir tipe dönüşen erkeğine bağlı ideal kadın tasavvuru, bu romanın sonlarına doğru Selma'ya da sirayet etmiş ve dolayısıyla da karmaşık, özgün bir kadın karakterin oluşumunun önüne geçmiştir. Bir karater olmaya müsait Orhan ise roman boyunca Selma'nın bira gerisinde kalması nedeniyle kişisel özellikleri yeterince işlenememiştir. Bu bakımdan Canım İstanbul'da karaktere yaklaşan iki kahraman, her iki kişilik yapısını yeterince dolduramamaktan kaynaklı karakter-tip geçişkenliği sınırlarında kalırlar.

Orhan; zarif, sanatkâr ruhlu, hikmet derecesine ulaşmış hissini veren entelektüel bir şahsiyettir. Hayatını, bir düzen çerçevesinde yaşar. En büyük zevklerinden biri, günün belli saatlerinde piyano çalmaktır. Müzik, ona kendisini bulduran, huzur kaynağı bir meşgaledir.[589] İnce, zarif şahsiyetiyle birlikte, nezaket sınırlarını taşırmadan tenkitte bulunan, muhatabının kusurlarını söyleyen biridir. İlk tanışmalarında bilge piyanistin şahsiyetindeki çizgileri keşfeden Selma, ondan piyano dersleri almak istediğini, ilave olarak da hiç kimseye vermediği -hayat ölçüleri noktasında- kendisine karışma ve tenkit hakkını ona (Orhan'a) verdiğini söyler. Selma'nın buna başvurmasındaki temel saik, Orhan'da gördüğü istikrarlı,

[588] Booth, "Bakış açısı ve Kinaye Mesafesi", **Roman Teorisi,** s.87.
[589] Necip Fazıl Kısakürek, **Canım İstanbul**, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 2015, s.27.

olgun şahsiyet örneğidir. Bunun gereğini yerine getiren Orhan, bazen sertleşir, hatta Necip Fazıl'ın nevi şahsına münhasır sözleri bile söyler.[590]

Selma'nın arkadaş grubundaki kahramanlar, yeni Türkiye'nin istikametini bulamamış bohem insanlardır. Toplumun aristokrat tabakasından değişik mesleklerdeki kişilerden müteşekkil bir grupta, değişik ilgilere rastlamaktayız. Burjuva tarzı yaşantı sahibi Genç Patron'dan materyalist Yeni Şair'e, baloların adamı Züppe Hariciyeci'den Bön Sporcu'ya, nihilist Zeynep ve Sema'dan gözde Selma'ya çok farklı ve renkli şahsiyetler, "Canım İstanbul"un birer figürüdür. Hepsinin ortak özelliği nihilist ve bohem yaşam tarzıdır.

Romanda bazı kişilerin isimleri verilmemiş, yukarıda geçtiği şekliyle onları bariz kılan sıfatlarıyla takdim edilmiştir. Bunlardan Yeni Şair, her şeye maddeci gözle bakan, yazara göre ruhtan yoksun, bir şairdir. Bununla beraber Batı medeniyetine, bu medeniyetin kökleri (Antik Yunan) ve soluklaştırılmış dini (Hıristiyanlık) nedeniyle karşıdır. O, birçok ülkede yayılma istidadı gösteren materyalist düşünce (Komünizm) taraftarıdır. Sanatı, bu düşüncenin biçimlendirdiği hususiyetlere sahiptir. Ahlaken de hiçbir ölçütü olmayan Yeni Şair, arkadaşlarını uyuşturucuya alıştıran kişidir. Züppe Hariciyeci, tam bir Batı medeniyeti mukallididir. Klişeleşmiş tavırların Batılı bir prototipidir. Genç Patron, maddi zenginlik ile basın alanında elde ettiği gücü birleştirmiş kapitalist yaşantının bir prototipidir. Tonton Şeref, Selma'nın Orhan'la ünsiyeti öncesi en yakın arkadaşıdır. Dekorasyon işiyle uğraşan bu sevimli şahsiyetin romanda kendisine biçilen rolü, Selma'nın eli, ayağı cinsinden yol arkadaşlığıdır. Selma'nın hayranı olmasına karşın onun Orhan'la gelişen dostluğuna başta kayıtsız kalır; bir süre sonra da makul bir kabullenişle Selma ve eski arkadaşları arasında bir köprü vazifesi görür. Bön Sporcu, romanın, üzerinde durulmaya değer görülmeyen; Sema ve Zeynep de ortamda, kadınlık yönleriyle yer işgal eden birer şahsiyetidir.

Ne Yeni Şair'in materyalist fikirleri ve sanatı, ne nüfuz sahibi gazete patronu (Genç Patron), ne de Züppe Hariciyeci ile Tonton Şeref'in şirinliği Selma'yı cezbetmektedir. Onlardan da kopamayan Selma, Orhan'ı tanıdıktan sonra bir

[590] Bir gece kulübünde açık saçık çılgınca bir dans sergileyen Selma'ya sürpriz bir şekilde çalgıcılar arasında sert bir piyano çalarak tepki gösteren Orhan, gösteri sonrası Tonton Şeref'e de "Sen sus sevda müşaviri!" şekliyle ağzının payını verir. Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.60.

muhasebeye girişir. Ruhunu büyük ölçüde doyuran Orhan'a ilk etapta teslim olmayan Selma, gemi faciasında açığa çıkan bohem arkadaşlarının bencil tavırları ile Orhan'ın takdire şayan kahramanlığı arasındaki hayatî farkı müşahade etmiş; son ve kat'î tavrını Orhan'dan yani "ruh"tan yana koymuştur.

Orhan ve Selma ikilisine dadı ve uşak vazifesi gören, cinsiyetleri dışında neredeyse bütün hususiyetleri ve insiyakları birbirine benzer iki şahsiyete, Dadı ve Veysel Efendi'ye, de değinmek gerekir. Yazar, Orhan'ın dilinden Dadı'yı "…geçmiş, geçen bir neslin bütün renklerini üzerinde toplayan mübarek anne tipi"[591] şeklinde takdim eder. Meraklı ve tecessüs hâliyle de okuyucuya akseden Dadı, firaset sahibi bir kadındır. Uykusuzluğuna çare bulamayan Selma'nın bir ümitle Boğaz'daki yalısından Fenerbahçe'deki köşküne gitmesiyle hüzünlenen Orhan'ın melankolik hâlini, piyanoyu çalışından fark edecek kadar dikkatli bir gözlemcidir.[592] Müşfik, fedakâr ve dindar şahsiyetiyle birlikte dedikodudan da hazzeder. Mahallenin havadislerini heyecanla anlatırken, bunu bir "kocakarı ajansı" şeklinde takdimden de geri durmaz. Selma ve annesinin emektar uşağı Veysel Efendi de fedakârlığın ve sadakatin müstesna bir örneğidir. Torunu yaşındaki Selma'nın hırçınlığına tahammül gösterip ona toz kondurmayacak derecede sevip saymaktadır.

Figüratif yapı içinde "piyano" da tıpkı bir roman kişisi gibi vakalara, melodisinin tonlarıyla eşlik etmektedir. Orhan'ın haleti ruhiyesine göre şekillenen melodiler; hüzün atmosferinde melankolik,[593] sabah saatlerinde coşkun,[594] muziplik demlerinde alaycı bir ninni,[595] öfke anında savaş musikisini[596] andıran bir hâl alır.

Orhan'ın ahşap köşkünde, odalardan birinin duvarındaki resim, bir dönem sefirlik yapmış ve "Canım İstanbul" şiirinde "Yeni dünyadan mahzun, resimde eski sefir." mısraında bahsi geçen büyükbabasına aittir. "Yeni dünyadan mahzun" ifadesi, büyükbabanın kültür dünyasını ve romandaki vaka zamanının hâkim kültür atmosferini gözler önüne sermektedir.

---

[591] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.37.
[592] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.54.
[593] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.54,84.
[594] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.21.
[595] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.23.
[596] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.58.

Ahşap köşk ile kâgir yalı zıtlıklarıyla tasvir edilirken, dikkatimize iki kültürün gece hayatının farklılıkları da takılır. Gece yarısı ahşap köşkle, sıralı diğer köşkler karanlığa gömülmüşken, Selma'nın yalısı ışıklı ve canlıdır. "Geceleri", dinlenme aracı olarak bilen Doğu'ya karşılık, söz konusu zaman dilimini uyanık ve sefih biçimde geçiren Batı özentisi bohem grup, romandaki düalizmin birer ayağıdır.

Necip Fazıl'ın bütün romanlarında şahit olduğumuz başkahramanların idealize edilişinin "Canım İstanbul" için de geçerli olduğunu belirtmek istiyoruz. Selma'nın güzelliği muhteşem, yalısı muhteşem, yatak odası muhteşem;[597] ancak bu ihtişamın içinde mükedder ve muzdarip bir ruh ile karşılaşırız. Öte yandan ahşap yalıda robdöşambrıyla zarif bir insan: Orhan.[598] Kısakürek'in fiziksel portreleri çizerken sergilediği idealist tavır, bazen müstehcen tasvire de kaçar.[599] Sanatkârımız, bu hususiyetle, Müslüman dünya görüşüne sahip diğer yazarlarından ayrılmaktadır.

**Olay Örgüsü**

Canım İstanbul, yapısal açıdan üç kategoriye ayrılır. Yapısal öbekleşmede temel etken; Selma'nın arayış yolculuğu ve değişim sürecidir. Birinci bölüm Selma'nın iç huzursuzluktan kurtuluş mücadelesini kapsamakta olup çatışmalarla asıl yoğunluğun yaşandığı kısımdır. İkinci bölüm, hayatına kimlerle devam edeceği sorusuna büyük ölçüde cevap verebildiği kısımdır. Tonton Şeref'le birlikte nezarete düşüp, Orhan vesilesiyle o ürpertici mekândan kurtulması ona yeni bir istikamet kazandırır. Günlerini artık Orhan'la her bakımdan sağlıklı ve dingin ortamda geçirmektedir. İlk olarak Orhan'da husule gelen aşkın kuşatıcı iklimi, artık Selma'yı da sarmıştır. Gemi faciası sonrasını kapsayan üçüncü bölümde artık Selma, dünya görüşü ve yaşam tarzı ekseninde nihai kararını Orhan'dan ve Doğu'dan yana verir.

Selma'nın maddeci arkadaş grubunun 9. sahne bölümünde sahneleştirilen bohem yaşantılarından ibretlik bir an, bu dünyanın insanlarını tahlilde önemli ipuçları vermektedir. Yeni Şair'in yenilik merakındaki Selma'nın dürtmesiyle

[597] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.14,20,24,81.

[598] Orhan da kendisi ve sahip oldukları içinde muhteşem taraflarıyla sunulur. bk. Kısakürek, **Canım İstanbul** s.7, 8, 20.

[599] Bir gece kulübünde striptiz sergileyen Selma'nın duruş ve hareketlerinden empresyonist tasvirler: "Bir kraliçe edâsı içinde harikulâde mevzun vücut (…) Düşen elbisenin altından, harika üstü bir göğüs belirmeye başlıyor." Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.58.

dostlarına tanıttığı esrar, hepsini kendinden geçirmiş; geriye anlamsız konuşmalardan mürekkep perişan bir grup panoraması kalmıştır. Erkeklerden her biri bir yere sızmışken, Selma ile Zeynep Tonton Şeref'in dizlerine başlarını koyup uzanmış vaziyettedirler. Aşağıda aldığımız diyalog bu panoramayı somutlaştırmaktadır:

"YENİ ŞAİR - (El hareketini bozmadan ve başını kaldırmadan) Esrar güldürür.

(Kimse aldırmaz. Kahkahalar hafifleye hafifleye devamda...)

ZEYNEP - (Yattığı yerden, eli Züppe Hariciyeciye doğru) A, a, a! Yeleğe de bak! Nereden bulmuş bu renklerle çizgileri?.. Çok komik!.. (Kahkahadan, boğulup açılma) Burnu da var, burnu... Ay, burnuna bakın çocuklar, diplomatın burnuna bakın! Haberi yok burnundan!...

(Can çekişircesine gülüş... Aldıran yok...)

TONTON ŞEREF - (Tavrını bozmadan) Kendini tut, Zeynep!

ZEYNEP - Nasıl tutayım, efendim! Çok komik efendim, bu dünyada her şey çok komik!..

(Deli kahkahaları... Sükût... Yeni Şair hep aynı iş üzerinde...)

YENİ ŞAİR - (İki parmağı arasında beyaz bir çiçeği uğuşturarak, sayıklarcasına) Evet, bir çiçekle bir erkeğin gerdeğe girmesi... işte!.. Şu iki parmağımın arasında, hiçbir kadın cildine benzemez, sonsuz ince, sınırsız nazik bir deri, ipekten bir gışâ var... Onu iki parmağınız arasında uğuşturun, buruşturun da, temasın erişilmez sırrına ulaşın!... Ne duruyorsunuz, mukavvadan adamlar?.. Bu çiçeğin verdiğini hiçbir kadın veremez! Bayıltan, eriten, çıldırtan, öldüren bir şey... Onun, iki parmağın arasında büküldüğünü, kıvrıldığını, çığlık çığlık haykırdığını, su kesildiğini, topyekûn teslim olduğunu hissediyorum! Bir çiçekle bir erkeğin visali... Bakalım, çocukları nasıl olur?

TONTON ŞEREF - (Gözler hep tavanda) Çıldırdı!!!

BÖN SPORCU - (Biçimini değiştirmeden sağ elini uzatır) Ben, elimde

yapışkan bir ıslaklıktan başka bir şey duymuyorum.

YENİ ŞAİR - (Elif koltukta oturanlara doğru) Siz, kafaları antensiz yaratıklar; neden anlarsınız ki?

(Züppe Hariciyeci kendisini zorla toparlayarak ayağa kalkar:)"[600]

Hatıralarında (Bâbıâli) yer verdiği bu tarz ortamlara yabancı olmayan Necip Fazıl, genç ve okumuş kesimlerin içinde düştüğü trajik durumu gözler önüne sererek bir dönemin nihilist İstanbul gençliğine ışık tutmak istemiştir.

Aynı bohem grubun kâgir yalıda davetli kalabalık için, Selma'yla birlikte tertip ettikleri gece, sanatla iç içeliklerine bir referans mahiyetindedir. 36. sahne bölümünde yer verilen programda "Canım İstanbul" temasıyla İstanbul'un her biri ayrı bir değere ve manaya sahip mekânları bir silüet şeklinde beyaz perdeye yansıtılmıştır. Perdenin gerisinde bir gölge de Necip Fazıl Kısakürek'in "Canım İstanbul" şiirini mısra mısra, silüetlere muvazi okur. Esasen roman ruhunu, 1963'te kaleme aldığı bu şiirden almıştır. Esere ismini veren şiirini, Necip Fazıl bu romanında işleyerek istisna bir uygulamayı okuyucusuna sunmuştur. Zira başka bir eserinde böylesine bir kurgu düzenlenişine rastlamamaktayız.

Fakat "Canım İstanbul" şiirinin mana derinliğine bakıldığında, şiirin kurgu icabı Selma ve arkadaşları gibi bohem ve kadim İstanbul kültürüne yabancı kişilerce, böyle bir gece formatında işlenmesi okuyucuya garip gelecektir.

Necip Fazıl; Aynadaki Yalan, Kâtibim, Canım İstanbul, Deprem gibi birçok eserinde, yaşanan zamanın tefessüh etmiş tipleri vasıtasıyla, davetliler karşısında programlar tertip ettirir. Bu programlarla, davetlilere dikkat çekici mesajlar vermek amaçlanır. Bu programların kurgusunu oluşturmada ve merak unsuru en üst düzeye çıkarıcı mahiyette olay örgüsünü dizayn etmekte Kısakürek oldukça başarılıdır.

Striptiz sonrası Selma, Tonton Şeref'e "Haydi tontonum, yeni ufuklara…" dedikten sonra yazarca belirtilmeyen, ama tekin olmayan bir yere giderler. Meçhul mekâna, polis baskın düzenler, üzerlerinde silah olduğu gerekçesiyle de her ikisini

[600] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.15-16.

nezarete atarlar. Ürkütücü ortamın ürkütücü kadınları arasında endişeyle bekleyen Selma'nın bulunduğu nezarethaneye birden Orhan geliverir. Görevli memurun kapıyı açmasıyla içeriye giren Orhan, Selma'ya sarılır ve onu oradan çıkarır. Bu gelişme, olay örgüsündeki gerçeklik hissini de zedelemektedir, zira günlük hayatta herhangi bir kişinin serbestçe nezarete girip birisini kurtarması, rastlanması zor bir olaydır.

Fiktif yapıdaki gerçeklikten uzak bu ve benzeri tercihlerin yanında Kısakürek'in okuyucudaki merak hissini ustaca oluşturduğunu belirtmek gerekir. Selma'nın, kâgir yalısının bahçesindeki "İstanbul" temalı gecede sahnede bikinisiyle belirmesinin ardından, partneri olarak Orhan üzerinde karar kılınır. Okuyucuyu, bekleneni yapıp sahneye çıkan Orhan'ın ne yapacağı konusunda merakta bırakan yazar, son kertede kendi kültür kodlarından roman kahramanına aktarımıyla ona şu sözü söyletir:

"Her güzel gizlenmek borcundadır. Öyle bir sır ki, bu, 2064'te belki de Selma'nın torununun torunu anlayacak!"[601] Bu söz sonrası Orhan, Genç Patronun masasındaki beyaz örtüyü ani bir hareketle çekip bir pelerin gibi Selma'yı sarar. Yazar, değişen Türkiye'nin son derece sunî bir kültür ve zihin dünyasıyla yol aldığını, ama bunun son bulmasının mukadder olduğunu; kelamı kibarda geçtiği üzere "her şeyin aslına rücu edeceği"ni Orhan vasıtasıyla deklare etmek istemiştir.

Aynı doğrultuda Orhan, kendisinden hiçbir rejisörün canlandıramayacağı bir numara beklediğini söyleyen Genç Patron'a "Yoksa her rejisörün biricik zanaatini mi? (…) Dudak dudağa on iki saniye öyle mi?"[602] cevabı verir. Bu cevapla Orhan, daha doğru bir ifadeyle yazar, dönemin Yeşilçam filim anlayışının doğal sonucu olan öpüşme sahnelerine de o rejisörler üzerinden tenkit getirir. Tenkitler bu kadarıyla sınırlı kalmaz. Bu defa da Tonton Şeref'in "Plastik Sanatta, hele dekorasyonda bütün çekicilik eskiye yeni bir hava vermekten doğar."[603] tespitinden hareketle güzel sanatların akımlar gergefinde hâli pür melalini bu şekilde özetler.

Bir tenkit de oluşan yeni zengin tabakaya yönelik olarak serdedilir. Selma, babasının milyoner oluşu ve çok sayıda köşk cihetinden aristokrat kesimden olsa da

[601] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.51.
[602] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.51.
[603] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.53.

Orhan'ın dadısının, kendisi hakkında "sonradan görme" hükmünün yazarca bilinçli bir şekilde kullanıldığını düşünüyoruz. Yıkılan Osmanlı sonrası kurulan yeni devletin ve ona yön veren Tek Parti iktidarının yol açtığı yeni zengin tabaka, rejim/iktidar değişikliği yaşayan her toplumda rastlanan bir olgudur.[604]

**Fikir**

Yazarca romana sindirilmiş tenkitlerin ardından, Necip Fazıl'ın hemen her eserinde görülen, romanın başkahramanındaki değişime ve onun işaretlerine yer vermek istiyoruz. Selma, en son nezaretle sonlanıp Orhan'ın yardımıyla kurtulduğu an itibarıyla ona yaklaşır ve bir daha hiç ayrılmamacasına onunla olur. Bu birliktelikte bir ayı geride bırakan iki âşık, eylül ayının sezdirmeden, hızla, bir hırsız gibi geçişinden bahsederken Orhan'ın "Üstüne başına dikkat ettin mi? Çalınan bir şeyin var mı?" yollu mecaz yüklü sorusuna Selma'nın da aynı yoldan "Her şeyim çalındı!"[605] cevabı, değişimin habercisidir. Bu şekilde dört ayı beraber geçiren ikiliden Selma, çıkmaza giren huzursuzluğunu aşıp sekinete ulaşır; uyuyabilen bir insan hâline gelir. Onun bu noktaya gelmesinde, beşeri planda, tek âmil Orhan'dır. Ancak bunun sarih biçimde nasıl meydana geldiği, Orhan'la hikmet yolculuğunun iç yüzü belirtilmemiştir. Arayış içindeki alımlı, aristokrat bir kadının ideal erkek tipiyle maksadına ulaşması ve erkeğinin neredeyse kendisinin yaşam sebebine dönüşmesini anlamakta zorlanıyoruz. Bu da yine erkeğine hayran, her şeyiyle ona teslim olmuş kadın tasavvurunun Necip Fazıl'a yaptırdığı bir kurgu düzenlemesi olarak bu romanda yerini alır.[606] Selma'daki bu bağlılık, romanın 65. sahne bölümünde, yerini adayışa bırakır. Gemi faciası sonrası, ahşap yalıda piyano başındaki Orhan'ın parmaklarına zarar gelmemesine yönelik şükür ifadesinden sonra, "Yanabilirdi. Beni ateşten kurtarırken… Bin yüzüm olsaydı da hepsinin yanması gerekseydi, senin

[604] "Tek Parti Döneminde Devletçilik" adlı çalışmasında, devlet eliyle bir millî burjuvazinin oluşturulmaya çalıştığını belirten Hamit Emrah Beriş, buna, birbiriyle bağlantılı iki gerçekçeyi dayanak olarak göstermiştir: "Öncelikle ülkenin ekonomik kalkınmasında başrölü oynayacak bir sınıfa ihtiyaç duyulmaktadır ki bu sınıf da tıpkı Batı'daki gibi burjuvazi olacaktır. (…) yaratılmaya çalışılan 'milli burjuvazi', 'millî çıkarlara hizmet eden', rejimin değerlerini içselleştirmiş, yani laik ve Batılı' bir görünüm sergileyecektir." bk. Hamit Emrah Beriş, **Tek Parti Döneminde Devletçilik-Türkiye'de Otoritarizmin Siyasal ve Ekonımik Temelleri**, Tezkire Yay., İstanbul, 2015, s.171.

[605] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.63.

[606] İkisi arasında sökün eden aşkın daha ilk ayında Selma'nın "Sen de ölecek misin Orhan?" sorusuna "Elbette" cevabını veren Orhan'a karşılık Selma "Sahi mi söylüyorsun. (…) İşte beni yalnız bu düşünce çıldırtıyor, Orhan!" sözü bizi böyle düşünmeye sevk etti. Söz konusu diyalog için. bk. Kısakürek, **Canım İstanbul** s.65.

parmaklarına feda ederdim."[607] sözü, Selma'daki bu adayış ruhunun en somut ifadesine dönüşür. Okuyucu bu adayışın nedenini soracaktır.

Selma'daki net ve kesin değişimde gemi faciasının tartışmasız bir rolünün olduğunu hatırlamakta yarar vardır. Geminin yanma hadisesi, kararını, yeni hayat tarzı konusunda net bir biçimde veremeyen Selma için bir milat olur. Materyalist arkadaş çevresinin, gemide kendisini yalnız bırakıp bencilce kaçması, Selma'nın hayatını bundan sonra hangi ideal uğrunda, kimlerle geçireceği konusunda ona kesin kararını verdirir. Romanın, her yönüyle idealize edilen kahramanı Orhan'ın diğerkâm tavrıyla Selma'yı kahramanca kurtarması, silinen benciller grubu yerine emin bir yol arkadaşı vasfını ona kazandırır.

Necip Fazıl'ın birçok kurmaca metninde dikkatlere sunulan aşkın maddeye değil de manaya/ruha taalluk eden boyutu, Canım İstanbul'da da işlenmiştir. Gemideki yangın öncesinde peyda olan Selma ile Orhan'ın aşkı, yangın sonrası yüzü bozulacak derecede yanan Selma'nın durumuyla bir imtihanı yaşar. Eğer bu aşkın belirleyiciliği, içtepisi maddi güzellik ise, bu hadise sonrası aşkın zail olması icap eder. Eğer maddeyle başlayıp ruhla boyut değiştiren bir keyfiyete sahipse, o vakit bu aşkın ebediliği söz konusu olur ki bu da ne Orhan'da ne de Selma'da bir şüpheye yer bırakır. Orhan, Selma'nın yüzünün yanması sonrası üzgündür, ama devam eden aşkı konusunda kendinden emindir. Doğu tipi aşkı tatmamış ve daha önce bu tarz aşka vakıf olmamış Selma, neticenin, Orhan hesabına, maddi olandan yana olacağını tahmin edip umarsızca tedavi maksadıyla Amerika'nın yolunu tutar. Tedaviyle birkaç önemsiz iz dışında eski güzelliğine kavuşan Selma İstanbul'a döner ve tedavi öncesi olduğu gibi yine yüzünü örter ve Orhan'ı imtihan eder. Gelişmeden habersiz Orhan, Selma'ya "Yüzünü kaybettikten sonra öyle bir şahane edaya çıktın ki… Bir avuç elmas olsaydın da, kömür hâline gelseydin, ben o kömürde yine seni bulurdum."[608] diyerek kabuğa değil öze kıymet verdiğini, dolayısıyla suretin yanmış hâlinin bir önemi olmadığında ısrar eder. Doğu medeniyetinin aşk tasavvurunun bir özeti niteliğindeki Orhan'ın "Sen benim için, zedelenmez bir ruhsun. Maddenin ne değeri var?"[609] sözüne karşılık Selma, mantık penceresinden şu karşılığı verir:

[607] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.81.
[608] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.89.
[609] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.89.

“Unutma ki insan, en üstün ruhu, maddeye aksetmiş görmeden anlayamaz. Maddenin değeri yoksa niçin beni yanında istiyorsun? Uzaktan birbirimizin olalım. Hiç olmazsa bu ruhu bu madde çirkinliğinde boğmayalım.”[610] Selma, yüzünün düzelmiş hâliyle bu cevabı verse de o, emin olmak istemektedir. Orhan’ın samimiyetinde sebat edişi karşısında Selma, daha fazla dayanamaz ve yüzündeki örtüyü kaldırıp hakikati açığa vurur. Esasen Orhan’ın aşkındaki samimiyeti, Selma’ya çifte mutluluğun en güzelini, en anlamlısını yaşatır.

**Zaman**

Canım İstanbul’da vakalar, kronolojik bakımdan, tam bir senelik zaman diliminde vuku bulur. Eserin vaka zamanı 1964-65 yıllarıdır. Yazar, netleştirdiği bu tarihsel zamanı, Selma ve arkadaşların tertip ettikleri “Canım İstanbul” gecesinde dikkatlere sunar. Selma’nın annesi, anneannesi vs. üzerinden nesil nesil panoraması çizilen –âşıklarıyla- İstanbul, 1854, 1894, 1914, 1924 ve 1964 dönemleriyle davetlilerin huzurunda tecessüm ettirilir. Bu dönemlerin tecessümünü, geriye dönüş tekniğiyle karıştırmamak gerekir, zira o dönemde yaşayanların yansıtılmasından ziyade, devrin zihniyeti; genç kadın ve peşindeki aşığının dramatizasyonundan ibarettir. Bu dönemlerin her birinin ayrı ayrı gösteriminden sonra sıra yaşanan çağın, vaka zamanın, yansıtılmasına gelir. Zoraki de olsa Selma, 1964-65 yıllarının (yazarın tespitiyle) kadını olarak bikinisiyle davetlilerin huzuruna çıkar. Bilindiği üzere Necip Fazıl'ın kaleme aldığı “Canım İstanbul”[611] şiirinde muhitler, nesiller ve değişik toplum katmanları zaman mekân ölçeğinde mukayese edilmiştir. Şiir dinletisi sonrasındaki, nesillerin âşıklar çerçevesinde dramatizasyonunda, kadınların tavır ve kıyafetlerindeki değişim de aynı zaviyeden dikkatlere sunulur. Yazarın 1854, 1894, 1914, 1964 yıllarında yaptığı tarihî ve kültürel yolculuk, tarihî gerçeklerle de uyuşmaktadır. Buna göre bahsi geçen devirleri sıralayalım:

- 1854 İstanbul’u. Selma'nın anneannesinin anneannesi. Feraceli kadın devri.

[610] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.89.
[611] Kısakürek, “Canım İstanbul (şiiri)”, **Çile**, s.166-68.

- 1894 İstanbul'u. Selma'nın anneannesinin annesi.[612] Çarşaf devri. Bu devrin II. Abdülhamid zamanına tekabül ettiği düşünüldüğünde, giyim şekli o döneme uygun düşmektedir.
- 1914 İstanbul'u. Selma'nın anneannesi. Tango çarşaf devri. Yıkılışa giden Osmanlının Avrupa etkisindeki gençlerinin durumu.
- 1924[613] İstanbul'u. Selma'nın annesi. Kısa etekli mantolu kadın devri. Yeni Türkiye'nin "Cumhuriyet Kadını" modeline uygun düşmektedir.
- 1964-65 İstanbul'u. Selma'nın kendisi. Bikinili kadın devri. Yazar, vaka zamanını da içinde barındıran bu devri, artık bütün değerlerden azade bir çöküş dönemi olarak görmektedir.

Yazar, esasen ferace ve çarşaf devirlerinin (1854, 1894) de daha eski dönemlere kıyasla kadınlar ve âşıkları üzerinden bir değişim geçirdiğini göstermek istemiştir. Tarihsel olarak İstanbul kadınlarını kültür hayatıyla ele alan Fatma Şensoy, daha 18. yüzyılda ferace ve yaşmaklarda değişimin başladığını ve oluşan toplumsal tepki nedeniyle yönetimin birtakım yasaklar getirmesine rağmen bunun önüne geçemediğini belirtmiştir. Şensoy'a göre, 19. yüzyılın ikinci yarısında durum daha da ileri boyuta geçmiştir. Necip Fazıl'ın kurgusuyla bütünleşen bu tespit, halkın tepkisine rağmen gençlerdeki değişime işaret etmektedir. Roman boyunca bütün vakalar, bu programdan sonraki bir sene içinde vuku bulur. Yazar, bu bir seneyi netleştirmek adına, bütün düğümlerin çözülüp izdivaçları gerçekleşen Selma ve Orhan'ın ilk tanışma anını tekrar canlandırmalarını sağlar. İşte bu esnada Selma "Tam bir yıl evvel bugündü."[614] diyerek âdeta romana tarih düşürür. "Tam bir yıl… Sanki bir saniye…" karşılığıyla Orhan, Necip Fazıl'ın zaman tasavvurunun sözcüsü olur.

[612] Romanda "anneannesinin anneannesi" yazılmaktadır ki bunun sehven bu şekilde yazıldığını söylemek gerekir. bk. Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.45.

[613] Bu tarihin sehven değil, bilinçli olarak verildiğini düşünüyoruz. Fakat bu bir hatadır, zira 1934 tarihi, Selma'nın annesi için bir önceki ve bir sonraki kuşak bağlamında daha uygun bir dönem olmaktadır.

[614] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.92.

**Mekân**

Zaman ve mekânın romantik yorumu, diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da kendisini gösterir. Gemi yangınında yüzü yanan Selma'nın Amerika'ya gidişi sonrası, onun artık bir daha geri dönmeyeceği hissine kapılan Orhan'ın içinde bulunduğu melankolik atmosfer, olay örgüsündeki değişimin zaman ve mekâna aksine somut bir gösterge olur: "Kuşluk vakti, ahşap yalının bahçesi… Hava puslu ve rüzgârlı… Bahçede kış başlangıcının bütün alametleri… Orhan, sırtında pardesü, yakası kalkık, ağaca dayanmış, bitişikteki modern ve kâgir binaya bakıyor. Binanın bütün perdeleri inik… Dadı gelir." Dikkat edilirse Orhan'ın mahzun hâli, tam da kozmik zaman olarak kışa tekabül etmiştir. Mekân da bu melankolik havaya eşlik etmektedir: Hava puslu, rüzgârlı; modern kâgir binanın perdeleri inik ve ihtişamından eser yoktur. Selma'nın tedavisi sonrası eski güzelliğiyle Orhan'a dönüşünden sonra iki kahraman, hatta tüm varlık yeniden canlanır; mevsim ilkbahar olur, bindikleri araba da nefis bir peyzaj içinde yürür.[615]

Zaman ve mekâna bu romantik bakış açısının yanında, roman boyunca özellikle de mekâna ayrı bir değerin atfedildiğini belirtmek gerekir. Tamamen İstanbul eksenli bu mekânlar içinde yalılar, Boğaz, gemi, deniz, Eyüp, Haliç, Çamlıca, Üsküdar, Fenerbahçe, Adalar, gece kulübü en belirgin olanlarıdır.

Yukarıda bahsi geçen mekânlar içinde ahşap konak/yalı[616] ile kâgir yalı ikiliği, düalist bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Necip Fazıl'ın idealize ettiği Doğu kültürünün temsilcisi kahramanlar, ahşap konaklarda ikamet etmektedirler. Bu tarz konaklar eskinin, eskinin medeni insanlarının mekânlarıdır. Bu mekânlar tarih kokar ve mütevazıdırlar. Buradaki mütevazılık, süsün abartısız oluşu ve Doğu orijinli oluşu manasınadır. Zira bu köşk, şahane avizesi, aristokrat koltuklarıyla maddi kıymet bakımından hiç de Selma'nın modern yalısından aşağı değildir.

Buna karşılık kâgir yalılar, Batılı değerlerle yetişmiş, bazen de Batı-Doğu ikileminde bir bulamaç görüntüsü veren kahramanlara mekân olmuştur. Doğal olarak Orhan, bir Doğulu olarak ahşap konakta, Selma da huzur ve sükunu bulamamış bir Batılı olarak kâgir yalıda konaklamaktadır. Romanın en başında Selman'ın yalısı,

[615] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.92.
[616] Kısakürek, romanın bazı yerlerinde ahşap yalı, bazında ahşap konak ifadesini kullanmıştır.

yazar tarafından subjektif bir yorumla "züppe ve kibirli"[617] şeklinde tavsif edilmiştir. Yazarın tasvirindeki ayırıcı nokta her iki mekânın sahip olduğu ruhla alakalıdır.

Kadim kültürünün mübarek kadını Dadı, modern yalı için "maskara ev"[618] nitelemesinde bulunur. Buna karşın, Selma'nın, ahşap yalının sahibi Orhan için ilk tanışma sonrası Tonton Şeref'e söylediği "İşte o eski zaman kafesinin sahibi genç ispinoz"[619] tanımlaması, onun, değişim öncesi, bu kadim mimari tarzına nasıl yaklaştığını net biçimde göstermektedir.

Kapalı mekânlar kadar açık mekânlar da romanda geniş yer tutmaktadır. "Canım İstanbul" şiirinin görsel sunumuyla kapsamlı bir İstanbul panoraması çizilmiştir. Yazar, bu program kurgusuyla romanda ve vakaların geçtiği Boğaz, Beyoğlu (İstiklal Caddesi), Haliç, Fenerbahçe (Kalamış Koyu) Çamlıca, Eyüp, Adalar gibi mekânların dışındaki sembolik değere sahip mekânları bir silüet şeklinde canlandırtmış, bu yolla, renkli mekân bolluğunu elde etmiştir. Bu zengin mekân tablosu içinde, Necip Fazıl'ın derin bir İstanbul sevgisini görmek mümkündür. Selma ve Orhan'ın diyaloglarına da yansıyan bu sevgi, romanın tamamına sinen ikinci bir aşkın hazırlayıcısı olmuştur: Orhan-Selma aşkı ve her ikisinin İstanbul aşkı.

İstanbul; tarihi, mimarisi, medeni birikimi ve iki kıtanın kesişim noktasındaki müstesna coğrafyasıyla herkesin sevgilisi olduğu kadar âşıkların da mekânı olmuştur. Selma ile Orhan'ın diyaloğunda İstanbul'a yüklenen mana dikkat çekicidir:

"SELMA – Amerika'da öyle özledim ki, İstanbul'u…

ORHAN – Beni değil de İstanbul'u?..

SELMA – Onu vaktiyle sana ben sormuştum.

ORHAN – Ben de İstanbul senin zarfın, içinde sen varsın, demiştim.

SELMA – İstanbul senin zarfın; onu nasıl doldurduğunu, gelince anladım.

[617] Necip Fazıl Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.7.
[618] Necip Fazıl Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.8.
[619] Necip Fazıl Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.29.

ORHAN – Ben de onu nasıl boşalttığını, sen uzaklara gidince anladım. ”[620]

Zarf-mazruf ilişkisi içinde sunulan duygu yüklü bir diyalog, esasında İstanbul'un Necip Fazıl için bir şehir, bir mekân sınırlarını aşarak bir fikre, üstün bir ideale dönüştüğünü göstermektedir. İstanbul sevgisiyle temayüz etmiş bir başka şair Yahya Kemal, İstanbul'a olan bağlılığı hatıraların yoğunluğuyla izah etmiştir: "İstanbul'da çok zaman yaşamış, yaşadıkça birçok semtleri sevmiş, sevdikçe onları, zamanın derinliğine doğru, enine boyuna öğrenmiş bir insan, yaşı ilerledikçe, öğrendikleriyle o kadar dolar ki, bu şehrin, sonu gelmez güzellikleri olduğuna inanır."[621] Fasılalı Ankara yılları ile çok kısa süren Paris yılları istisna tutulacak olursa, Necip Fazıl'ın yetmiş sekiz yıllık ömrünün çok büyük çoğunluğunun İstanbul'da geçtiği düşünüldüğünde, Beyatlı'nın işaret ettiği hâli, Kısakürek'in fazlasıyla tecrübe ettiği görülecektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar da çağdaşı ve bir dönem arkadaşı Necip Fazıl'la, İstanbul'a aynı ruh potasından bakmaktadır. "İstanbul işte budur. Nereye bakarsak bakalım, hangi ufuklara hasret çekersek çekelim, biz İstanbul'da ve İstanbul'la göreceğiz. Bütün tarih boyunca bu hep böyle oldu. Son beş yüz yılın hikâyesi, bir şehrin terbiyesi ve tebcilinden başka nedir? Şiirden, sanattan, muaşeretten dine kadar her şeyde İstanbul'un payı vardır. Bu bizim hakikî ruh mimarımızdır."[622]

**Dil ve Üslup**

Selma'nın ilk gemisine verilen "Kleopatra" ismi, yazarca, bilinçli olarak seçilmiştir. Batılı bakış açısıyla dünyaya bakan bohem arkadaş grubunun bir ferdi olarak Selma bu tekneye, "Kleopatra" ismini verir. Birçok esere ve uyarlamaya konu olan Mısır Kraliçesi Kleopatra ile Roma hükümdarlarından Antuan (Antonius)'ın aşkına, çağrışım ve simgeleme yoluyla romanda yer verilmiştir. İsimler, ses benzerliği yönüyle de bilinçli bir tercihle seçilmiştir: Kleopatra-Selma, Antuan-Orhan. Yunan ve Roma mitolojilerinde de geçtiği üzere Kleopatra'nın Antuan (Antoius)'a ihaneti ve yine aynı kraliçenin esir düştüğü Antuan'ın rakibi Kral

[620] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.1.
[621] Yahya Kemal Beyatlı, **Aziz İstanbul**, Millî Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1995, s.76.
[622] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Dergâh Yay. ( Haz. Birol Emin), İstanbul, 2000, S.157.

Octavius'un elinde rencide olmamak için kendisini zehirli yılana sokturması gibi mitolojik olaylara gönderme yapılması, romana çağrışımsal zenginlik katmıştır… Fakat bu kullanım, çağrışımsal zenginliğin de ötesinde, Selma'nın değişim öncesi hayat anlayışı için sembolik değer taşımaktadır. Onun Orhan vasıtasıyla yaşadığı köklü değişim, Kleopatra'dan Belkıs'a, bir başka ifadeyle Batı'dan Doğu tefekkür dünyasına geçişin gerekçesi olur. Gemi faciası ile gün yüzüne çıkan eski dostlarının bencil ve acımasız tavırlarını bir süre sonra yine de affeden Selma, onları, yeni aldığı kotra tipi yelkenliye davet eder. Bu yelkenlinin adını da "Belkıs" koymuştur. Bir peygamber ve hükümdar olan Hz. Süleyman'ın devrinde Saba melikesi olan Belkıs, taşıdığı mana değeri itibarıyla Selma tarafından tercih edilmiştir. Gerekçesini kendi dilinden aktaralım: "Beni doğuran annenin de ismi… O, Kleopatra gibi hain değildir."[623]

Necip Fazıl'ın bütün romanlarında görülen beşeri aşk, bu romanda da yer almış (Orhan-Selma), buna ilave olarak mekân (İstanbul) aşkına da yer verilmiş; romanın bütünü düşünüldüğünde beşerî aşkı gölgede bırakan "İstanbul aşkı" tebarüz etmiştir.

### 3.2.2. Son Tövbe

Nâm-ı Diğer Parmaksız Salih ve sekiz hikâyeden sonra, kumar sorunsalını ele aldığı son kurmaca eseri, bir senaryo roman formunda, basımı 1972'de gerçekleştirilen Son Tövbe'dir.

**Özet:** Bir fabrikada muhasebeci olan Cemil, iktisat fakültesinde öğrenciyken tanıştığı Semra ile evlidir. Birbirlerini severek evlenen çiftin hayat arkadaşlığı, Cemil'in kumar iptilası nedeniyle çıkmaza girer. Kumara sürekli tövbe eden Cemil, her defasında tövbesini bozar ve istisnasız her gece bu bataklığın mekânına gider. Bir gece, evinden çıkmayıp fabrikanın hesap işleriyle uğraşır. Evden çıkamama nedeni parasızlıktır. Karısının kendisine gösterdiği bin lirayı gizlice alıp yatıyormuş gibi yaparak, pencereden, yine kumara kaçar. Giderken beraberinde evin pahalı bir halısını da rehin vermek için götürür. Sabahın yedisinde doğru, çoğu zaman uğradığı akıbetle, yenilmiş olarak, evine döner. Bu defa Semra'nın tepkisi çok sert olur.

[623] Kısakürek, **Canım İstanbul**, s.93.

Suçluluk psikolojisi hâliyle Semra ile yaşadığı polemikler hemen her gün devam eder. Zira kumar nedeniyle eşyaları haczedilmiş; Cemil, üzerine kalan borçlarla tefecilerin eline düşmüştür. Küçük çocuklarının hasta, kalbi delik olması, yaşadıkları bunalımı çok daha derinleştirmektedir. Çocuğun ameliyatı için gerekli olan on bin lirayı tedarik etmek bir yana, hemen her şeyi kumarda tüketen kocasından ümidini kesen Semra, parayı bir film prodüktöründen temin eder. Bu kişi, Cemil'le Semra'nın fakültedeki öğrencilik yıllarından arkadaşıdır ve o zamanlar Semra'da gözü vardır. O vakit onu değil, tercih ettiği Cemil'le hayatını birleştiren Semra, bu parayı karşılıksız olarak alır. Ameliyatın pazartesi yapılması planlanmakta olup, bu tarihten üç gün önce, cuma günü Cemil'in kumarhaneden tanıdığı Şanzör İsmail adında biri onu fabrikaya ziyarete gelir. Halıyı rehin verdiği kişi olan kumar görevlisi İsmail, ona hem halısını kurtaracağı hem de bugüne kadarki zararını telafi edip yüklüce bir para kazanma fırsatı doğduğunu haber verir. Buna göre cumartesi akşamı planlanan kumar oyununda karşı gruba hile yapılacak, Cemil de bu hilede rol alacaktır. Yalnız, bu geceye sadece varlıklı kişiler gelebilsin diye, herkesi en aşağı on bin liralık fiş almaya mecbur tutarlar. Beş parasız olan Cemil, çocuğunun ameliyatı için ayrılan parayı hastane veznesine yatırmayıp, gece kumara götürerek değerlendirir. Cemil'in amacı, geçmişte kaybettiği bütün paraları kazanıp Semra'yı memnun etmektir. Gecede, başta düşündükleri gibi işleyen plan, bu işte hile olduğunu sezen karşı grubun silahlarına davranması ve hileye vakıf olan bir şahidin gerçeği söylemesiyle bozulur. Ameliyat parasını da kaptıran Cemil, yıkıma uğrar ve bu psikoloji içinde eve döner. Çocuğunun ameliyatını beklerken paranın yatırılmaması nedeniyle çocuğuyla hastaneden eve dönmek zorunda kalan Semra, bütün ümidini kaybeder. Cemil'in son bir planı kalır. O da fabrika patronunun bir fabrika ödemesi için kendisine emanet edeceği 1.586.000 lira gibi muazzam bir parayı alıp ailesiyle yurt dışına kaçmaktır. Cumartesi gecesi, son kumar bozgunundan iki gün sonra, pazartesi, Cemil, yanında iki görevliyle bankaya gidip paraları alır ve çantaya yerleştirir. Arabaya üçü beraber binip yolda giderlerken arabanın içine gizlenmiş iki maskeli ve silahlı adam her üçünü de yaralayıp paraları kaçırırlar. Cemil'in tertip ettiği bu planda şoför ve kasadar başlarına tabanca vurularak; Cemil ise daha önceden hesaplanmış bir şekilde bıçaklanarak yaralanır. Bıçağı saplayan, arkadaşı Ismail'dir ve öldürücü olmayan bir yere saplayarak Cemil'i öldürmeden, suçsuz pozisyonuna getirmek

gayesindedir. Olay sonrası, hastanede tedavi altına alınan Cemil, savcının sorgusunda şüpheli bulunur. Sorguya alınan Semra, bu işin Cemil'in tertibi olduğunu, bu yüzden olayı aydınlatabilmek için yirmi dört saatliğine Cemil'i serbest bırakmalarını savcıdan istirham eder. Savcının kabul etmesiyle Semra dediği gibi yapar; parayı Cemil ve İsmail'den kurtarıp fabrikanın patronuna iade eder. Semra'nın iknasıyla patron şikâyetten vazgeçtiği gibi, bu işi, hırsızlıklara karşı tecrübe için kendilerinin tertibi olduğu ve Cemil'in affedilmesi talebiyle savcılığa başvurur. Mesele bu şekilde kapanır. Bu son olayla Semra çocuğunu alıp başka bir eve yerleşir. Semra, ameliyat için para istediği film prodüktörü arkadaşına bir senaryo sunar ve kendisi de filmde oynar. Büyük ilgi gören film sonrası Semra meşhur olur ve çocuğuyla müreffeh bir hayat yaşamaya başlar. Fabrikadaki işinden olan Cemil, perişan bir şekilde sokaklarda gezinmekle vaktini geçirir. Kumarın ve yaptığı kötülüklerin pişmanlığını iliklerine kadar hissedip samimi bir tövbeyle eski yaşantısından vazgeçer. Vaktini sık sık camilerde geçirirken, bazı vakitler de Semra'yı yakıcı bir özlemle takip eder. Cemil'e yüz vermeyen Semra, kalbindeki sevginin vefa ile buluşması sonucu bir adam tutup Cemil'i takip ettirir. Onun samimiyetle kumardan tamamen uzaklaşıp arınmış bir insan olduğunu anlayınca onun kendisine dönmesini bekler. İkisinin vuslatına, film prodüktörü, Antalya'daki Film Festivalinde hazırladığı mizansenle vesile olur; onları birbirine kavuşturur. Roman, kıyıya doğru yol alan bir sandalda Cemil ve Semra'nın paylaştıkları patetik hava ile sona erer.

Görüldüğü gibi roman adını, her defasında tövbe edip tövbesini bozan Cemil'in son ve kati tövbesi sonucu ayrılan iki kalbin tekrar birleşmesiyle sonlanan serüvenden almıştır.

**Şahıs Kadrosu**

Her ikisi de iktisat fakültesinde öğrenciyken tanışıp, sonrasında hayatlarını birleştiren Semra ve Cemil, belli bir kültür seviyesine sahiptirler. Cemil, bir fabrikada muhasebecidir. Gündüzünü işte, akşamını da kumar masalarında geçirmektedir. Kumarbaz başkahraman, hatasının farkındadır ancak kumarı bırakamamaktadır. Onu tüketen içki, kadın ya da başka bir zehir değil, sadece kumardır. Çalıştığı fabrikadaki patronunun mübalağa derecesinde açık giyinen şuh

edalı sekreterinin akıl çelici tavırlarına rağmen Cemil, ona yüz vermez. Böyle bir kadın karşısında değilmiş gibi umursamaz hareketiyle Cemil, âdeta kendisini esaret zincirlerine vuran tek zehrin kumar olduğunu vurgulamak istemektedir.

Ev hanımı olan Semra, kendisini hasta çocuğuna ve kocasına adamış çilekeş bir kadındır. Bu romanda da her zamanki gibi seven, sevdiği uğruna cefaya katlanan kadın tipolojisiyle karşılaşmaktayız. Senaryo romanlarının çoğunluğunda başkahramanın âşık olduğu ya da hayatını birleştirdiği kadın; hep kemal derecesini yakalamış, kendisini erkeğine adamış kadın konumundadır. Cemil'le bir konuşmasında "Bu dünyada herkes anlaşılmadığından şikâyetçidir… Hâlbuki kimse kendi kendisini anlamaya çalışmaz…" türünden filozofça bu yorumla, yazar, aydınların zaman zaman anlaşılmama serzenişine vakıf insan edasıyla Semra'ya bu sözleri söyletmiştir. Vefa ve merhametinden sonra düşünüş tarzıyla da idealize edilen bir kadın kahramanın varlığı söz konusudur.

Yazarın üzerinde durmadığı Semra-Cemil çiftinin küçük çocuğunun kalbi delik olup para bulunursa bir an önce ameliyat edilecektir. Çocuk, " Anne… Karnım aç…"[624] sözü dışında başka hiçbir konuşmada yer almaz. Bu çocuğun erkek mi kız mı olduğunu dahi belli değildir. Semra ve Cemil'in bunalımlı ilişkisi romanın ana omurgasını teşkil etmekte olup, figüratif yapının diğer unsurları, bu çiftin münasebetinin berraklaşmasındaki yardımcı konumlarından başka, herhangi bir öneme sahip değillerdir. Bu tabloda en silik rol çocuğundur. Cemil ve Semra, bir fotoğrafın odaklanan karesiyse; çocukları ve diğer figürler bulanık arka fondan başka bir şey değildir.

Kurgu icabı, romanın şahıs kadrosu zengindir. Kumar masasının oyuncuları ve organizatörleri olarak Şanzör İsmail, Çolak Panani, Krupye, Tütüncü Ahmet, Yağlıkçı Şakir ve fedaileri ile saralı görünümlü adam ile müşahit, kumar esnasındaki uzun ve stresli diyaloğun figürleridir. Şanzör İsmail, tefessüh etmiş bir toplumun vicdanını da yitirmiş prototipidir. "Ben vücudumda vicdan diye bir yer tanımıyorum… Kasaptan vicdan diye bir şey satın alabiliyor musun?"[625] sözü, her şeyi maddeye irca eden biri olduğunun kanıtıdır. Onun maddeci yaşantısı, fikir-teori

[624] Necip Fazıl Kısakürek, **Son Tövbe**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013, s.81.
[625] Kısakürek**, Son Tövbe**, s.66.

tabanlı değil, dünyevi menfaatler bağlamında ele alınmalıdır. Fakat Cemil'in, romanın sonlarında tövbe etmiş biri sıfatıyla gittiği kumarhanede "Şanzör İsmail, kalbinin iyi tarafları da olan dostumuz"[626] şeklinde kendisini tavsif eder. Bu şekilde yazar; tefessüh etmiş toplumun, sorunu fikrî değil de ahlaki olan insanlarından bazılarının, vicdanlarını büsbütün yitirmediklerini de göstermek istemiştir.

Necip Fazıl, kumar dünyasının insanlarını başarıyla çizmiştir. Geceyi kumarda geçiren Cemil'in, her şeyini yitirmiş bir ruh hâliyle sabahın altısında evine dönerken, yolda karşılaştığı manzaraları bir ressam hassasiyetiyle dikkatlere sunar: " Kapıların önünde çöp tenekeleri… Çöpleri karıştıran kedi ve köpekler… Sokak bomboş… Kuledibi tarafından, sarhoşluktan yığıla yığıla gelen bir fahişe ve iki zanpara tipi… Cemil'e bakıp gülerek geçerler.(…) ilk vapuru zamanı, bütün hususî renkleri ve çizgileriyle Kadıköy vapur iskelesi ve vapurun içi… Cemil yürüyüp birbirinin kucağında sızmış iki sarhoşun yanına oturur… İşçiler ve serseriler…"[627] Geceyi eğlence, kumar vb. tutkularla geçirenlerin sabaha doğru görünümleri genelde bir vaziyettedir. Sarhoşluktan sızıp kalanlar, sefahat sonrası devam eden laubali hareketler, kumarda yenilip bozgunu yaşayan beş parasızlar tablodaki bütünün parçalardır.

**Olay Örgüsü**

Roman, yapısı cihetiyle iki bölümde çerçevelenebilir: Birincisi, Cemil'in kumar iptilasıyla, müsebbibi olduğu bohem hayatı ve Semra ile bunalımlı ilişkilerini kapsar. İkinci bölüm ise Cemil ile Semra'nın hayat grafiğinde, yaşadıkları köklü değişimi muhtevidir. Cemil, soygun planı sonrası içine düştüğü zavallı konumu içinde iç muhasebeye girişir; Semra'dan ayrı kalmanın acısını duyar. İlk bölümdeki pasif konumdan sıyrılıp, bir film senaristi ve artisti olarak etkin ve mutlu hayatı yakalar; ancak aklı, yine de kocasındadır. Cemil'in muhasebe sonucu kumardan kurtulması ile Semra'nın vefası, ikisini tekrar birleştirir.

Necip Fazıl'ın nevi şahsına münhasır bazı kurgusal düzenlemeler de dikkati çekmektedir. Romanın altıncı sahne bölümünde, gece pencereden atlayarak gizlice kumara gidip yenilerek sabah saatlerinde dönen Cemile'nin "Sen de biliyorsun ki,

[626] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.105.
[627] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.59-60.

benim mayam temiz. Ama ne yapayım; sırtıma binmiş bir kere şu kumar ejderhası. Beni dilediği yere sürüklüyor, bana benden olmayan şeyleri yaptırıyor."[628] şeklindeki savunmasına karşılık Semra "Biliyorum. Onu da biliyorum. Bir an içinde dünyanın en temiz insanından en kirli adamına gidip geldiğini de biliyorum. Ama o temiz insanın kirli adamı yenebilecek mi sonunda? Bu gidişle hiç sanmıyorum."[629] cevabını verir. Semra, bu sözü unutmadığı gibi, yazdığı film senaryosunda, kendisinin oynayacağı kadın oyuncuya harfi harfine söyletir. Başka bir kurgu düzenlemesi de yine Semra'nın zengin, kudrete malik insan sıfatıyla bir adam tutup Cemil'i takip etmesi için para karşılığı görevlendirmesiyle gerçekleşir. Ondan günü günü gününe rapor ister: "(Telefona) Adım adım takip edeceksiniz. Her sabah bir gün öncesinin raporunu istiyorum. Ne yapıyor, ne ediyor, nerede çalışıyor, nerede yiyor, nerede yatıyor, nerelere çıkıyor, kimlerle düşüp kalkıyor, hep, hep, hep…. En küçük teferruatına kadar bütün hayatı… Arada, bildirmeğe değer bir yere giderse, hemen o anda bana telefonla haber… Evet… Tamam…"[630] Semra, bu raporu, geçici ayrılık sürecinde Cemil'in kumarı bırakıp bırakmadığını öğrenmek için istemiştir. Benzer bir rapor isteme vakasına Deprem'de de rastlamaktayız.

Üzerinde iyi düşünülmemiş kurgusal bir düzenlemeye de yer vermek istiyoruz. 44. sahne bölümünde Antalya Film Festivali'nin jüri heyet reisi, konuşmasına başlar başlamaz, festivalin birincisini ilan eder. Öncesine dair hiçbir hazırlığını olmayışı, yazarın konu odaklı düşünüp heyecanla meseleye doğru koşmasıyla izah edilebilir. Bu da senaryoyu hayatın bütünü ve doğallığı içinde aktarmaktan bir ölçüde uzaklaştırmaktadır.

**Fikir**

Kumar gibi insanları tüketen, aileleri dağılma noktasına getiren bir olgunun sanatsal açıdan dönüştürülüp okuyucuya sunulması bizce bir başarıdır. Nabokov çok daha farklı, hatta iğrenç konuların bile bu şekilde sanata malzeme olabileceği kanaatindedir: "…Konu, kaba-saba ve tiksinç olabilir. Ama romanda dile getirilirken

[628] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.62.
[629] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.62-63 ile s.96.
[630] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.102.

sanatsal açıdan dönüştürülmüş, dengelenmiştir. Biçem budur işte. Sanat budur. Edebiyatta gerçekten önemli olan tek şey budur."[631]

Cemil, kumarla içine düştüğü dipsiz kuyudaki çaresizliğine rağmen mayasının temiz olduğuna inanmaktadır: "Sen de biliyorsun ki, benim mayam temiz… Ama ne yapayım; sırtıma binmiş bir kere şu kumar ejderhası… Beni dilediği yere sürüklüyor, bana benden olmayan şeyleri yaptırıyor…"[632] Necip Fazıl, bu psikolojiyi -otobiyografilerinden öğrendiğimiz kadarıyla- tam manasıyla yaşamıştır. "Mayam temiz" ifadesi de buna işaret etmektedir. Ayrıca bu ifade, bu iptiladan kurtulma ümidini de beyan etmektedir. Necip Fazıl'ın, felsefe öğrenimi için gittiği Paris'te zirveye çıkan kumar bağımlılığı, dönüşünden sonra İstanbul'da da devam etmiş ve ruhunu uzun yıllar lif lif yolmuştur. Kendi itirafıyla kumar, yıllar geçtikçe azalmakla birlikte, olgunluk ve hatta yaşlılık dönemine kadar uzanmıştır.[633] Kadın, içki yahut başka bir zafiyet noktası onu mağlup edememiştir, ancak kumar, Aşil'in topuğundaki zayıf nokta olmuştur. "Kumar: İşte felaketim!.. Kendimden kaçmak ve içimdeki sabit fikirleri uyutmak için bende ilaç hâline gelen gebertici zehir…"[634] tespitiyle kendisinde, akrebin kıskacı hâline gelen fikirlere çare arayışı ve kimsenin kendisindeki bunalıma derman olmayışına çözüm getirmesi ümidiyle kumara yönelmesine izah getirmiştir. "Denebilir ki yarasını sargılamakta hiçbir şey yürek kızının yerini tutamıyor."[635] Zira "… yürek veya ispatı kızları, boyuna ezen, ezdiren ve hep başka kucaklara kaçan fettan ve hain mizaçları ve açlığı afyon yutturarak giderircesine, Genç Şair'e kendisini unutturmakla gösterdikleri büyücülükleriyle galip çıkıyor."[636] diyerek o zamanlar, kadın ve uyuşturucunun teskinde yetersiz; kumarınsa geçici bir derman olduğuna inandığını ifade etmiştir. Cemil'in kumara yönelmesindeki saiklerin ne olduğuna dair bir izaha, romanda rastlayamamaktayız. Ama Cemil için neyin, geçici de olsa, çözüm, neyin çözüm olmadığı, Kısakürek'in durumuyla benzerlik gösterir.

---

[631] Nabokov, **Edebiyat Dersleri**, s.201-217
[632] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.62.
[633] Kısakürek, **O ve Ben**, s.73.
[634] Kısakürek, **O ve Ben**, s.73.
[635] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.73.
[636] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.76.

Yukarıdaki satırlarda O ve Ben ile Babıâli'den iktibas ettiğimiz Necip Fazıl'ın kendi dilinden itiraflarda; günahı kabullenme ve pişmanlık bariz şekilde görülmektedir. Romanın kahramanı Cemil'de de aynı hissiyat göze çarpmaktadır. O da hatasının farkında ve yaptığından pişmanlık duymaktadır. Başarısız soygun girişiminin ardından Semra'nın, çocuğunu alarak kendisini sefaletiyle başbaşa bırakmasıyla birlikte Cemil'in iç muhasebe süreci başlar. Günahının ezikliğinden hep bir tövbe hâliyle cami cami dolaşır. Bu arada kumardan ve o dünyanın bütün kirli insanlarından kopar. Senelerce bu hâl üzere yaşayan Cemil, nasuh tövbesindeki[637] samimiyetle günahlarından arınmış insan payesine yükselir. Bir duasında "Allah'ım… 'Rahmetim gazabımı aştı' diyen Allah'ım. Bir kedide, bir güvercinde bile yavrusuna aşk ve şefkati, tutkunluk ve merhamet yaratan Allah'ım… Günahımdan, şu ulu kubbenin her an başıma düşeceğini hayal ede ede kavrulan, yanan, eriyen, biten bu kulunu affet…"[638] şeklindeki iç yakarışında, bahsi geçen hadis-i şerifi nereden ve nasıl öğrendiğini bilmiyoruz. Cemil'in daha önceki yaşantısında dinî bir kaygıya rastlamadığımız gibi, dinî bir yönlendirme altında olduğunu da romanda müşahade edememekteyiz. Bu tarz bir dua da esnasında dini bir altyapıyı gerektirir. Dolayısıyla yazar kendi dinî tecrübesiyle romanda âdeta araya girip roman kahramanına, birikiminin üzerinde rol biçmiştir.

Cemil'de görülen baştaki sefil durumdan arınmış insan pozisyonuna geçişe karşın, Semra baştan sona izzet ve onurun mihenk taşı olmuştur. Cemil'in kumarda kaybettiği paralardan sonra parasız kalıp oğlunu ameliyat edemeyişinin verdiği ızdırapla giriştiği soygun hilesine karşın Semra'nın bulduğu çözüm, dikkate şayandır. Savcıya verdiği teminat sonrası öyle bir planı yürürlüğe koyar ki sonuçta Cemil hapisten kurtulur, paralar asıl sahibine, patrona, iade edilir, dava kapanır. Başrol oyuncusu olduğu filmin senaryosunu da yazarak elde ettiği gelirle, malikken mahrumiyeti yaşayan makus talihini değiştirip oğluna müreffeh bir hayat yaşatır. Ahlakçı ve sonuçta iyi olanın kazandığı bir kurgu anlayışının sonucu olarak Semra, dürüstlüğünün mükâfatını görür. Soygunla ele geçen para, Semra'nın iyi niyetli

[637] Dinî literatürde nasuh tevbe: "Samimi, ciddi ve günaha bir daha dönmemek üzere yapılan tevbedir. (…) Tevbenin bir kısım şartları vardır. Günaha pişmanlık duymak, günahı drehal terk etmek ve bir daha eski hâle dönmemeye azmetmek. bk. Fikret Karaman, İsmail Karagöz, İbrahim Paçacı, Mehmet Canbulat, Ahmet Gelişgen ve İbrahim Ural, **Dinî Kavramlar Sözlüğü**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 2006, s.658.

[638] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.103.

müdahalesiyle tekrar patrona iade edilir. Bunun karşılığında patron "Bir teklifim var size. Kocanızı artık yanımda çalıştırmam. Fakat size, en dolgun aylıkla fabrikanın müdürlüğünü takdire hazırım." diyerek bu onurlu kadını mükâfatlandırmak ister. Dürüstlüğe, beklenmedik güzel kapıların açıldığını, zaman zaman hepimiz müşahahede ederiz. Semra bu işe uygunudur, zira İktisat fakültesi mezunudur.

Sinemaya sonradan atılan Semra'nın bir aktris ve senarist sıfatıyla gazetecilere verdiği röportajda, Necip Fazıl'ın sinema ve ahlak anlayışı pratiğe dökülmüş gibidir:

"KIZ GAZETECİ - (Semra'ya) Filmlerde öpüşme, kucaklaşma, soyunma, dans, mini etek gibi şeylerin olmayışı sizin şartınız ve prensibini herhalde. Aynı prodüktörün öbür filmleri hep açık saçık.

SEMRA- Evet, tamamiyle benim şartım ve prensibim. Görülüyor ki, bir sinema eserinin tutulması için bunlar ille geçer akçe değil. İş kalitede. Halk kaliteden de anlıyor. (Gazeteciler not alıyor.)"[639]

Bu sözler, Necip Fazıl'ın "…tek çerçevesi atom bombasından daha tehlikeli olan cinayet, hırsızlık, rezalet, fuhuş, macera ve başıboşluk filmleri kat'î olarak yasaktır."[640] şeklinde İdeolocya Örgüsü'nde belirttiği ve sonradan Yücel Çakmaklı'nın öncülük ettiği Millî Sinema akımına uygun bir replik olarak dikkat çekmektedir. Onurlu ve fedakâr Semra, bu defa bir film aktristi olarak şahsiyetinin ona bahşettiği temiz duygularla sinemaya atılır. Kocasının sefil yaşantısına daha fazla dayanamayan Semra bu yolla, mecbur kaldığı için başvurmuş; film prodüktörü üniversiteden arkadaşına bazı şartlar ileri sürerek bu işe koyulmuştur. Açık saçık giyinmemek, öpüşmemek gibi prensip kararları, yine Necip Fazıl'ın ahlakçılığına delalet eden kurgu anlayışları olarak dikkat çeker.

## Zaman

Kırk altı sahne bölümünden oluşan romanın ilk yirmi altı bölümü, yaklaşık bir haftalık zaman diliminde vukubulmuştur. Cemil ile Semra'nın çatışmalı ve dertli hayatını konu alan romanın asıl yoğunluğu, bu bir haftanın sınırlarında gelişir. Bahsi

[639] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.97.
[640] Kısakürek, **İdeolocya Örgüsü**, s.336.

geçen bir haftanın öncesindeki hayat çizgileri de esasen aynı şekilde sorunludur; fakat romanda sunulan bu zaman dilimi, genel hayat yolculuklarının özeti hükmündedir. Ayrılmaları mukadder olan Semra-Cemil çifti, Semra'nın kesin kararıyla, özet hükmündeki bir haftanın sonunda yollarını ayırırlar. Yirmi yedinci sahne bölümü yazarın ifadesiyle zamanındaki ilerlemeyi belirten kozmik zamanlı mevsim panoramalarından müteşekkildir. Bu şekilde okuyucu, zamanda bir senelik atlamanın farkına varır. Geçen bir sene zarfında Semra bir film senaryosu kaleme alıp filmin başkadın kahramanı olarak rol alır. Elde ettiği gelirle varlıklı bir insan hâline geldiği gibi, basının da takip ettiği bir aktris vasfını kazanır. Sonrasındaki gelişmelere bakıldığında, kronolojik zamanda son derece belirsiz bir ilerleme olduğu görülecektir. Semra'nın, kumarı bırakıp bırakmadığı cihetinden Cemil'i sınadığı kırkıncı sahne bölümünde, o vakte kadar senelerin geçtiğini anlıyoruz. Romanın başında küçük bir çocuk olan Semra ve Cemil'in çocukları romanın sonunda da yine çocukluk sınırlarındadır. Bu sebeple, romanda vakaların dört- beş senelik bir zaman dilimine yayıldığı çıkarımı yapılabilir.

Roman, başından sonuna kadar (son birkaç sahne bölümü istisna) hep gam ve keder yüklü kahramanların dünyasını yansıttığından, hava da çocuklukla yağmur ve fırtınalıdır; " gam ve kasvet"[641] doludur. Ufuk çizgisi'nden sonra Son Tövbe'de de zaman ve mekânın insanların dramına göre şekil alması hususiyetiyle karşılaşmaktayız. Birinci sahne bölümünde de aynı hava Semra ve Cemil'in diyaloglarına sirayet etmiştir.[642]

## Mekân

Son Tövbe'de mekânlar, diğer senaryo romanlarından farklı değildir. Düğümlenen vakalarının mekânları ve okuyucunun merakla takip ettiği gelişim çizgisindeki mekânlar İstanbul'dadır. Son bölümde Cemil ve Semra'nın vuslatında mekân Antalya kıyılarıdır. Bir sorunla, Cemil'in kumarbazlığının sebep olduğu kriz ile başlayan romanda ikisinin çatışmalı diyaloglarının adresi, Maltepe'deki iki katlı villalarıdır. Evin dekoru, haciz nedeniyle gayet sadedir. Ev, çalıştığı fabrika ve kumarhane üçgeninde yaşayıp giden Cemil'in zihin dünyası kumarla meşgul

[641] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.95.
[642] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.55-58.

olduğundan bir tecrid hayatı yaşamaktadır. Yalnızlığında, kabahat tamamıyla kendisinindir. İstanbul'un Anadolu yakasındaki ev ve iş hayatına karşın, kumarın adresi Avrupa yakasıdır. Semra'nın sinema hayatının da mekânları Avrupa yakasındadır. Sinemayla gelen zenginliğin içinde çocuğuyla yaşamaya başladığı ev de Taksim'de, dolayısıyla Avrupa yakasındadır. Bu bakımdan yazar, arka planda, Anadolu ile Avrupa yakalarına simgesel anlam yüklemiştir. Anadolu yakası sakin hayatın adresiyken; kumarın karanlık, sinemanın ışıltılı dünyasıyla Avrupa tarafı debdebenin adresidir. Semra'nın Taksim'e taşınması ve sinema faaliyetlerini Beyoğlu'nda sürdürmesinin ardından Cemil de hep Avrupa taraflarında görülmeye başlar. Fakat düzensiz hayatıyla semt semt bir Semra'yı takip ile bir camilerde tövbe ve ibadetle fiziken de zihnen de yalnız olarak Avrupa yakasını kendisine mesken tutar. Necip Fazıl'ın romanlarının çoğundaki Akdeniz taraflarına kaçış, Son Tövbe'de de görülür. Bu romanların başkahramanları bu kaçışlarla huzuru amaçlamaktadır. Kimi zaman "ölüm" (Deprem), kimi zaman "yalnızlık" (Ufuk Çizgisi), kimi zaman da "mutluluk"la (Son Tövbe) sonlanan kaçış temasıyla karşılaşmaktayız. Son Tövbe'de, Cemil ile Semra'nın vuslatı ve bir daha hiç ayrılmayacakları hayatın buluşma noktaları olarak Antalya kıyıları seçilmiştir. 43. bölümden 46. bölüme kadar devam eden dört sahne bölümünde mekân Antalya'dır.

### Dil ve Üslup

Kumarhanedeki oyuncuların kullandığı dil, tam anlamıyla kumar dilidir. Yazar, kumar terminolojisine net bir biçimde hâkimdir.

Kuşkusuz, yazarın bu dile hâkimiyeti, uzun yıllar pençesinden kurtulamadığı kumar iptilasının sonucudur. Kısakürek'in Paris yıllarında, bir kumar bozgunu sonrası, " Kaldırımlar "şiirine de akseden Paris sokaklarındaki tükeniş psikolojisini Cemil, İstanbul Beyoğlu'nda tecrübe eder. Yazar; "sokak" ve "kaldırımlar" gibi mekânın sembol değeri kazanmış unsurlarıyla bu hâli anlatır: "Sabaha karşı Beyoğlu sokakları… Cemil, başı eğik ve gözleri yerde, yürüyor. Tünel taraflarında… Yüksek kaldırıma sapar…"[643] Kazancı iyi olmasına rağmen elindekileri kumarda kaybetmesi; kaybın, evdeki eşyaların haczine kadar varması, hatta Semra'nın rahmetli annesinin

[643] Kısakürek, **Son Tövbe**, s.59.

kızına düğün hediyesi olarak verdiği kürkü rehin olarak vermesi[644] kendisiyle beraber ailesini de adım adım tükenişe doğru götürür.

Roman boyunca devam eden, kumarbaz ve karısının dramı, mutlulukla son bulur.

### 3.2.3. En Kötü Patron

En Kötü Patron'un konusu, 1930-40'lı yıllarda dönemin Tek Parti iktidarının hayata geçirdiği Devletçilik ilkesiyle trajikomik otoriter uygulamalardır. Dönemin şartlarının bir sonucu olarak kitapları ve matbuat alanındaki yazıları nedeniyle defalarca hâkim karşısına çıkan ve hapis yatan Necip Fazıl Kısakürek, böylesi netameli bir konuyu işlediği romanında, mekân ile şahıs kadrosunda hayalî isimleri kullanmayı tercih etmiştir. Bu çerçevede, romanındaki ülke, Tarkistan (Türkiye); cumhurbaşkanı, Aytark (İsmet İnönü); romanın başkahramanı da Tarkün'dür.

**Özet:** İktidardaki Devletçi Parti'nin mebusları, içinde bulunan seçim süreci nedeniyle, yurdun değişik yerlerine, propaganda amacıyla geziler düzenlemektedirler. Duraklarından bir tanesi de genç, zeki ve uyanık biri olan Tarkün'ün köyüdür. Jandarma zoruyla köylünün toplandığı meydanda, aynı zamanda kabinede bakan olan başmebus, bir konuşma yapar. Devletçi anlayışla serdedilen her görüşe Tarkün, meydandan karşı cevap verir. Sonraki günlerde Tarkün iş bulmak maksadıyla Tarkistan'ın bir şehrine gider. Orada umduğunu bulamayan başkahraman, başkentin yolunu tutar. Seçim havasının çok daha yoğun hissedildiği başkentte, farklı ideolojik anlayışlara sahip üç partinin (Devletçi Parti, Milliyetçi Parti, Emekçi Parti) miting alanlarını tek tek gezer. Devletçi Parti'nin miting meydanında kürsüde, köyde atıştığı başmebusu konuşurken görür. Başmebus yakınına kadar gelen Tarkün'ü fark eder ve uyanıklığına atıfta bulunarak kendisini, başkentte göstermesini salık verir. Bu söz üzerine Tarkün, ani bir hareketle kürsüye çıkıp mikrofonu kapar ve kalabalığın huzurunda başmebus ve Devletçi Parti'yi yerden yere vurur. Kalabalığın takdirine mazhar olan Tarkün, gelişmeyi dehşetle izleyen Parti yetkililerinin müdahalesiyle, polislerce karga tulumba götürülüp hapse

[644] Necip Fazıl, Büyük Doğu dergisini neşretmek amacıyla maddi imkânsızlık nedeniyle borç karşılığında bir Maraşlı pirinç tüccarına eşinin kürk mantosu rehin olarak vermek ister. Fakat bu tüccar kürkü geri çevirip kendisine gerekli maddi yardımda bulunur. Kürkün rehine olarak verilmesi, Kısakürek'in hayatından mülhemdir. Bilgi için bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.264.

konur. Basının da ilgisiyle bir anda ülke gündemine oturan bu köylü gence, değişik yerlerden film artistliği, gazete başyazarlığı, Milliyetçi Parti'nin liderliği gibi teklifler gelir. Bu şekilde toplum nazarında Tarkün'ün elde ettiği müstesna imajı gören Cumhurbaşkanı Aytark'ın direktifiyle affedilip hapisten çıkarılır. Aytark, bununla kalmayıp onu sarayına aldırarak halk müşavirliği teklifinde bulunur. Her işte, fikrini açıkça söyleme özgürlüğü şartıyla Tarkün, teklifi kabul eder. Seçimler yapılır. Seçimi, Milliyetçi Parti kazanmasına rağmen, hile yapılarak, Devletçi Parti tek başına iktidara getirilir. Devletçi ekonomi anlayışıyla ülke ekonomisine yön veren Devletçi iktidar, Tarkistan halkının iyice yoksullaşmasına neden olmaktadır. Saraya yerleşen Tarkün, iktidar partisinin toplantılarına; alınan kararlarla sebep olunan trajikomik uygulamalara şahit olur. Aytark'ın çirkin kızı Tarkina, Tarkün'e âşık olur. Tarkün ise bu aşka karşı, hissî bir alaka duymaz; ancak çok defa birlikte vakit geçirirler. Birlikte çıktıkları gezileri esnasında, halkın içine düştüğü ekonomik ve toplumsal boyutlu sefil durumu, daha yakından müşahede eder. Ülkedeki kötü gidişata çareler bulmak için sürekli kafa yoran Tarkün, Yamanya denilen ülkeye, Tarkina'yla gitme kararı alır. Bu gidişle iki şeyi almaçlar. Birincisi Tarkina'yı estetik ameliyatla güzelleştirmektir. İkincisi ise Yamanya'daki "Tark" işçileri ile iletişime geçmektir. Orada, dizanteriden hastaneye kaldırılan birkaç Tark işçisinin yapılan tahlillerinde, kazuratlarında altın çıkar. Bunu sağlayan Tarkün'dür, Zira tahlil öncesi onlara içinde altın tozu bulunan şekerler vererek bu sonucu sağlar. Durumdan haberdar olan Yamanya devlet yetkilileri, aynı tahlilin diğer Tark işçileri üzerinde uygulanmasında da aynı sonucu elde eder. Bunun üzerine Yamanya, Tarkistan'a bir heyet gönderip benzer araştırmayı bu ülkedeki Tarklar üzerinde de dener. Hepsinin kazuratında da altın çıkar. Yapılan tahliller öncesi Yamanya heyetiyle bağlantıyı sağlayan Tarkün'dür ve herkese içinde altın tozu bulunan şekerleri yediren de odur. Bu sonuçlar sonrası Yamanya Tarkistan'ın günlük otuz bin tonluk kazuratına karşı, üç yüz bin Lark para teklif eder. Karşılıklı anlaşma yapılır. Fakat Yamanya, kazuratı alma sebebini söylemez; bu sırrı Tarkün ifşa eder. Anlaşma başlamadan bozulur. Sonuçta bütün Takistan halkı, kazuratlarında altın bulunduğu fikrine inanır ve bu hususiyet de halkın yiyip içtiği ürünlere hamledilir. Herkes büyük bir heyecanla köyünü, tarlasını ekmeye, ürünleri arttırmaya ve bu suretle insanıyla, hayvanıyla daha çok kazuratla, daha çok altın elde etmeye yönelir. Neticede ülkeye bolluk,

bereket gelir. Altın meselesinin bir uydurma olduğu anlaşılır, ama neticede tembel ve aciz bırakılmış bir toplumdan çalışkan bir toplum çıkar. Bu işin planlayıcısı, maksadın hâsıl olduğunu görerek hakikati Cumhurbaşkanı Aytark'ın huzurunda açıklar. Tarkün ile Tarkina, Yamanya heyetiyle görüşmelerin yapıldığı demlerde evlenirler; Tarkistan'a bereketin geldiği zamanda da çocukları dünyaya gelir. Tarkün, Tarkistan'ın kurtarıcısı olarak görülmeye başladığı günlerde, eşi Tarkina ile çocuğunu da alarak tercihini ikbalden yana değil de mütevazı yaşamdan yana koyarak köyüne yerleşir.

En Kötü Patron senaryo romanı, bazı kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla filme alınması düşünülmüş, ancak sansür ve daha başka gerekçelerle beyaz perdeye aktarılmamıştır.[645]

Necip Fazıl, romanındaki başkahraman köylü Tarkün'ü idealize ederek ütopik bir dünya kurgusuyla okuyucuyu başbaşa bırakmıştır. Otoriteryan yönetim politikalarının tenkit edildiği romanda mekânlar, sansür baskısı nedeniyle Türkiye'den değil de, Türk-Tark ve Türkiye-Tarkistan çağrışımıyla, Tarkistan adını verdiği hayalî bir ülkeden seçilmiştir. Bu itibarla, Tarkistan ütopik bir ülke değil, Türkiye'dir; ancak romanın olay örgüsü, ütopik bir dünya kurgusunu akla getirmektedir. Dolayısıyla vakaların gelişimi ve sonuçları itibarıyla özlenen bir toplum ve özlenen bir ülke, romanın sonunda okuyucunun karşısına çıkar.

### Şahıs Kadrosu

Şahıs kadrosu yönünden roman, son derece sınırlıdır. Romanla çok kısa ilgileri bulunan şahıslar bir tarafa ayrılacak olursa, geriye Tarkün, Cumhurbaşkanı

---

[645] Öner Çubukçu, bu senaryonun Kısakürek'in "Tarkistan isimli hikâyesinin sinemaya aktarımı olarak düşündüğünü, ancak sansürden geçemediğini belirtmiştir. Şunu da söylemek gerekir ki Necip Fazıl'ın "Takistan" adlı bir hikâyesi bulunmamaktadır. Söz konusu eser, bir senaryo roman olan " En Kötü Patron"dur. İlgili bilgi için bk. Öner Çubukçu, "Bir Ütopya Sineması Yahut Necip Fazıl'ın Beyaz Perdeye Aksi", **Necip Fazıl Kitabı-Sempozyum Tebliğleri (ed. Asım Öz, İsmail Kara ve Aykut Ertuğrul)**, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yay., İstanbul, 2015, s.245.

Diğer bir bilgi de yönetmen Mesut Uçakan'dan gelmiştir. Uçakan, Elif Film'in Necip Fazıl'a para verip bu senaryoyu yazdırdığını, ancak çekme fırsatı oluşturmadığını ifade etmiştir. "Bunun (Tarkistan isimli senaryonun) bulunup hiç olmazsa kitap olarak yayınlanması büyük bir kazanım olacaktır." derken, Uçakan da bu eserin, esasen En Kötü Patron isimli senaryo romanı olduğunu gözden kaçırmıştır. Zira bu senaryo romanının basım tarihi 1972'dir. Söz konusu bilgi için bk. Mesut Uçakan, "Sinema ve Necip Fazıl", **30 Necip Fazıl-Necip Fazıl Kısakürek'i Anma etkinlikleri (ed. Fahri Tuna,** Ercan Yılmaz ve Hüseyin Yorulmaz**)**, Erman Ofset Matbaacılık, Konya, 2013, s. 341-42.

Aytark ve Tarkina üçlüsü kalır. Tarkün, sıradan bir Tark köylüsüdür. Onu bahse değer kılan; aklı, zekâsı ve ülkesinin terakkisine kendisini adayan şahsiyetidir. Toplumun kültürüne, örfüne ve inancına yabancı olan Devletçi Parti'ye karşılık olarak Tarkün, Tarkistan halkının fikri hür vicdanıdır. Zira doğduğu köyün ihtiyarları kendisine kurtarıcı gözüyle bakmaktadır. Tarkün, bilgisiyle olmasa da zekâsı ve hazırcevaplılığıyla Necip Fazıl'a çok benzemektedir. Okul okumadığı için ilmin herhangi bir şubesine vakıf değildir, fakat zekâsı bu eksiğini kapatmaktadır. Sonradan sonraya alınmasıyla kütüphane ve çalışma ortamına sahip olmuş; gelişen sorunlara karşı araştırmaları ve yoğun düşünme eylemleriyle çare arayışına girişmiştir. Devlet yetkilileri karşısında cesurca çıkışları bize, Kısakürek'in Babıâli'deki basın faaliyetleri ile eserlerindeki, kavgalı olduğu yönetimlerle girdiği polemikleri hatırlatmaktadır.

Yazarın idealizasyonu, kahramanların fizikî portrelerine de yansımıştır. Buna göre Tarkün son derece yakışıklıdır. Her konuda ideal hususiyetleri sahip olduğu gibi yakışıklılıkta da bir nümune-i imtisaldir. Cumhurbaşkanının kızı Tarkina da bir o kadar çirkindir. Bunun resmedilşi de son derece ilginçtir: "Tarkina, gözlüklü, şaşı, sivri burunlu, aksak ve sağır."[646] Kahramanların fizikî yapılarının, içinden geldikleri ideolojik taraf nedeniyle şekil olması, esere subjektif bir karakter yüklemektedir. Ona abayı yakan Tarkina, başkentte Tarkün'den daha yakışıklısının bulunmayacağı inancındadır. Köyden gelen Tarkün'ün giyim zevkinin Avrupai tarzda İngiliz usulü olması çok daha garipsenecek bir durumdur. Zira soyluluğa ve estetizme büyük önem veren Necip Fazıl'ın kendi fiktif dünyasından seçtiği köylü gence, böylesi bir giyim tarzını benimsetmesi, akla uygun düşmemektedir.

Tarkün de Necip Fazıl'ın diğer roman kahramanları gibi kimsesizdir. Ya da onun akrabalarına değinilmemiştir. Önce babası, sonra da annesi vefat etmiştir. Köyden şehre, oradan da başkente sıçrayarak kısa süre içinde en tepedeki devlet yönetimi mekanizmasına dâhil olmuştur. Onun, Cumhurbaşkanı Aytark'ın saraydaki görevi danışmanlıktır. Bu göreve, Aytark'ın taraftarı olduğu için değil, seçim meydanındaki sürpriz hadise sonrası onu ülke gündemine taşıyan uyanıklığı ve zekâsıyla gelmiştir. Hatta ideolojik bakımdan dahil olduğu yönetici zümreye taban

[646] Necip Fazıl Kısakürek, **En Kötü Patron**, Büyük Doğu Yayınları, 6.bs. , İstanbul, 2014, s.25.

tabana zıttır. Zira o, Milliyetçi Parti taraftarı olup, bu göreve gelirken, fikirlerini hür biçimde sunabilmesi şartını koşmuştur.

Cumhurbaşkanı Aytark, daha önce de belirttiğimiz gibi İsmet İnönü'yü temsil etmektedir. Bunu, iki ayrı delille izah etmek istiyoruz. İlk olarak, yazar, Aytark'ın büyük heykeline değinmiş; Devletçi Parti'nin bayrağındaki at başına dikkat çekmiştir. Necip Fazıl, bu konuya Babıali'de daha geniş yer ayırmış, dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in, Kısakürek ve bir grup akademisyenle yaptığı icraatlar toplantısında sözün, İnönü'nün heykeline geldiğini aktarmıştır. Necip Fazıl'ın bu meseleyle ilgili Bâbıâli'ye yansıyan yorumu şu şekildedir: "İnönü heykeli… At üstünde Millî Şef… Akademinin bir pavyonunda yapılmaya başlamış ve yüksekliği damı aştığı için çatıyı delmek zorun doğmuştur. Akademiye girerken sol taraftaki hangar biçimli binanın tepesinde garip manzara… İnönü'nün denizden başını çıkarması ve 'ce!' demesi gibi, çatının içinden fırlama kafası… Gövdesi ve atı içeride kalıyor."[647] İnönü'nün heykeline karşı bu ironik yaklaşımı, ona, aynı zamanda arkadaşı olan Hasan Ali Yücel'e şu teklifi yaptırır: " Avrupa'ya, ayakta, at sırtında, şu veya bu biçimde şanlı gövdeler ısmarlasak; boyun yerlerini de burgulu yapıp, ölen ölünce kafasını çıkarırsak ve yenisinin başını oraya burgulayıversek nasıl olur?"[648] Tekliften rahatsız olan Yücel, kıpkırmızı kesilmiş, ama bir şey dememiştir. Dikkat edilecek olursa, Kısakürek aynı teklifi, En Kötü Patron'da Tarkün'e yaptırmıştır. Roman kahramanı, Cumhurbaşkanı Aytark'a heykelinin burgulu yapılmasını, halkın seçtiği her kişinin başının bu heykele takılmasını önermiştir. Aytark bu fikre sıcak bakmış ve seçimden zaferle çıktıktan sonra halkın huzurunda, heykelin burgulu yapıldığını, kendisinden sonra halefinin başının takılacağını ilan etmiştir. Necip Fazıl, gerçek hayatında başaramadığını, bu defa kurmaca dünyasında gerçekleştirmiş olur.

Romanın siyasi karakteri Aytark'ın İsmet İnönü'yü temsil ettiğine bir diğer delil ise "Millî Şef-Külli Şef" yakıştırmasıdır. O dönemin Cumhuriyet Halk Partisi

[647] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.255.
[648] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.256.

taraftarlarınca kendisine "Millî Şef" unvanı verilen İnönü'nün romandaki özdeşi Aytark'a, mahut unvandan kinaye ile "Küllî Şef" şeklinde hitap edilmiştir.[649]

Aytark'ı, izlediği politikalar nedeniyle, Tarkün vasıtasıyla tenkit eden yazar, onu bir ölçüde okuyucuya da sevdirir. Ona "Ben, saçma da olsa, inançlarımda samimiyim. Sizse, hem benim peşimden gelirken, hem de bana karşı dururken riyakârsınız."[650] dedirterek kabinenin diğer üyelerine kıyasla Aytark'ı daha iyi niyetli göstermek suretiyle daha makul bir noktada konumlandırır.

**Olay Örgüsü**

Figüratif yapıdan sonra, romanın yapısı ve fikrî muhtevası üzerinde durmak istiyoruz. En Kötü Patron, klasik roman vakalarıyla yapılandırılmıştır: giriş, gelişme ve sonuç. Devletçi Parti'den bir grup yetkilinin seçim çalışmaları çerçevesinde Tarkün'ün köyüne yaptıkları ziyaret ve Tarkün'le polemikleri ile roman başlar. Köylülerin Tarkün'den beklentilerini havi diyaloglar, romanın giriş bölümünü meydana getirmektedir. Okuyucu, Tarkün'le ilgili bu beklentilerle, daha ileride gelişecek olayları hazırlanmış olur. Tarkün'ün köyden çıkışı ve en son başkente girişiyle Tarkistan'dan sunulan manzaralar, devletin içler acısı hâli, otoriteryan iktidar partisi uygulamaları ve Tarkün'le Parti arasındaki çatışma ve ilişkiler, gelişme bölümünün vakaları olarak sıralanır. Ülkenin ekonomik ve toplumsal bunalımdan kurtuluşu için çare arayışı ve hamleleri de bu bölüm sınırlarında verilmiştir. Tarkün'ün ince planlamasıyla kazurattaki altın muammasının ortaya çıkması ve ülkeye gelen bolluk- bereket ile romandaki olay örgüsü bir sonuca bağlanmış olur.

Canım İstanbul romanıyla benzer bir kurgu, bu romanda da görülmektedir. Canım İstanbul'daki kadın başkahraman Selma'nın yüzü bir tekne faciasında yanmış; eski güzelliğine kavuşmak gayesiyle Amerika'ya gidip tıbbi bir müdahale ile maksadın ulaşmıştı. Bu defa şaşı, sağır ve aksak olan Tarkina Tarkün'le Yamanya (Almanya)'ya gidip estetik ameliyat olur. Yazar, romanda, ameliyat sonrası Tarkina'nın sağlığına ve aksaklığına değinmez ama güzelleşmiş olarak Tarkistan'a döner.

[649] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.63.
[650] Kısakürek**, En Kötü Patron**, s.44.

**Fikir**

En Kötü Patron, tam manasıyla sosyal ve siyasi hiciv niteliğine sahiptir. Esere damgasını vuran ana fikrî karakter "devletçilik" anlayışının ironilerle yüklü tenkididir. Daha romanın en başında Tarkün'ün köyüne gelen Devletçi Parti yetkilileri ve onlara eşlik eden jandarmalara yazar, işgalci asker görüntüsü verdirtmiştir. Seçim çalışmaları için köyde bulunan mebuslar, bir jandarma erinden su isterler. Jandarma eri, iki saatlik yoldan evine su getiren küçük bir kızın elindeki destiyi zorla alıp mebuslara uzatır. Ağlayan küçük kızın yürek parçalayan hâline karşın mebusların su içme anı, düşman askerlerini andırmaktadır: "Mebuslar şoförün uzattığı bardaklarla çenelerinden akıtarak iştahla su içiyorlar…"[651] Bu manzara karşısında okuyucunun Devletçi Parti'ye karşı daha baştan menfi bir tutum içine girmesi mukadderdir. Tarkün'ün iş bulma umuduyla gittiği bir Tarkistan şehri ile ülkenin başkentindeki manzaralar da yine bu yönetim anlayışının sebep olduğu atalet ve fakirliğin göstergelerindendir. Herhangi bir diyaloğun yer almadığı 11-13. sahne bölümlerinde, Anadolu'nun değişik köşelerinden, empresyonist bakış açısıyla tablolar sunulmuştur. Bu tablolarda halkın acınası hâli, çalışmayan makineler; buna karşılık kalabalık eğlence ve oyalanma mekânları tecessüm ettirilmiştir:

"-11-

(Büyük bir Anadolu Kasabası tipinde vilayet merkezi… Giriş yerinde köylü akını…)

- 12-

( Ölü yatırım ve sanayi bölgeleri… Yarım kalmış İnşaat… Her köşesinde makineler makine leşleri…)

- 13-

(Sinema önlerinde kuyruk …' Üç kocalı bâkire'… Meyhane dolu… Arsada futbol… Kahvede kumar…)"[652]

[651] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.10.
[652] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.14.

Dönemin iktidar partisi fütürist bir anlayışla makineleşmeyi, yani sanayileşmeyi arzulamakta, ancak yazara göre bu, sadece laftan ibarettir. Hemen akabinde sahne bölümlerinde trajikomik tablolara yer verilmiştir. Bir devlet fabrikasının kapısında tavla oynayan kapıcı, fabrika müdürünün yün ören sekreteri, toto oynayan fabrika müdürü… Bu ve benzeri birçok sahne, tamamen Devlet eliyle, bir başka ifadeyle, Devletçi ekonomi anlayışı sonucu oluşturulmuş sanayi, ticaret kollarıyla; kamu iktisadi teşekkülleri ve kamu kurumlarındaki gülünç karelerdir. O hâlde "Devletçilik" nedir? Bu konuyu irdelemekte yarar görüyoruz, zira ancak o zaman eserdeki fikrî muhteva ve pejoratif yaklaşım daha iyi anlaşılacaktır.

Romandaki vakaların geçtiği ülke olan Tarkistan ile Türkiye'nin kastedildiğine yer vermiştik. Dolayısıyla meseleyi Türkiye ile izah, daha doğru olacaktır. Devlet, 1929'da dünya genelinde yaşanan büyük ekonomik buhran sonucu, korumacı ve devletçi ekonomik tedbir yoluna gitmiştir. 1930-1950 yılları arasında tam anlamıyla; 1950'den sonra kesafeti azaltılmış bir tonda uygulamaya devam etmiştir. Devlet yetkililerinin bu yola başvurmasındaki ana etken, buhran döneminde gelişmiş, sanayileşmiş ülkelerin; az gelişmiş, tarıma dayalı Türkiye gibi ülkelerin kendilerine bağımlı kılmak yolu ile daha da zayıflatmak istemeleridir. Batılı ülkeleri sanayideki gücü, Türkiye gibi zayıf ülkelerin sadece hammadde kaynağı oluşu ve karşılıklı bu ilişkinin Türkiye'yi hepten çökertme tehlikesine tedbir olarak önce korumacı, daha sonra devletçi ekonomi anlayışı benimsendi. Dönemin iktidar partisi CHP ve Cumhurbaşkanı Atatürk, söz konusu uygulamada mutabık kalarak gerekli kanun düzenlemelerini gerçekleştirmişlerdir. Devletçiliğin ekonomi alanında yürürlüğe konulabilmesi için Millî Koruma Kanunu çıkarılmıştır. Kamu iktisadi teşekkülleri, benimsenen yeni anlayışının ekonomideki tezahürlerindendir. Devletin dışa kapanarak gerçekleştirdiği bu adımlar, buhran döneminde birçok ülke tarafından benimsenen J.M. Keynes'in geliştirdiği ekonomi anlayışla, bir ölçüde paralellik gösterir. [653]

[653] "J. M. Keynes, krizin nedeninin müdahale edilmeyen 'piyasa mekanizması' olduğunu belirterek, 1936 yılında yayınlanan 'İstihdam, Faiz ve Paranın Genel Teorisi' adlı eserinde, liberal kapitalist iktisadi görüşün zaaflarını ortaya koymuştur." Zeynel Dinler, **İktisada Giriş**, Ekin Yay., 18. bs., Bursa, 2013, s.510.

Sırasıyla CHP Genel Sekreteri, iç işleri bakanı ve başbakan olarak görev almış Recep Peker, Devletçilik ile hedeflediklerini çok daha net ifade etmiştir: " Liberal devlet tipinin dağınık partileri yerine ulusun bütün isteklerine omuz vermiş, bütün tehlikeleri göğüslemiş, yapanı ile, satanı ile, alanı ile, toprakta, fabrikada, laboratuvarda çalışanı ile, köyde ve kentte yaşayanı ile, bütün halk yığınlarının ihtiyaçlarını duyup anlayarak çalışma sinesinde bunlara yer ve değer vermiş, ulusal bir partili idarenin muvaffak olacağı devirdeyiz."[654]

Devletçilik ile yerli sermaye korunmaya çalışılmış, var olan sermaye sahiplerinin faaliyetlerinin devlet kontrolünde yapılması, devletin bizzat üreten, pazarlayan, satan hâline gelmesi amaçlanmıştır. Döneminin iktidarının, izlediği politikalarla Devlet'i güçlendirmek gayesiyle "millî burjuvazi" adı verilen yeni biri zengin sınıfı ortaya çıkarmaya başladığı da ayrı bir gerçektir.[655] Devletçiliğin o dönem için iyi bir çıkış yolu olduğunu savunan Korkut Boratav "…sonraki dönemlerde sivrilecek büyük sermaye gruplarından pek çoğunun kökeninde 1930'lu yıllarda devlet ihaleleriyle elde edilen kazançlar yatmaktadır."[656] diyerek, Devletçilikle millî burjuvazi oluşturma gayretinin kapitalist gelişme modelinin tetikleyicisi olduğuna işaret etmiştir.

Hamit Emrah Beriş, devletin iktisadi bir aktör hâline gelmesinin, belirli kimselere ayrıcalık sağlamasının yanısıra, tersi bir duruma da sebep olabileceğine dikkat çekmiştir: "İktisadi zenginlik dağıtımının başlıca taşıyıcısı olarak devlet belirince piyasa mekanizması devre dışı bırakılır. Belirli kesimlere avantajlar tanıyarak bunları ayrıcalıklı bir konuma getirmek ya da tam tersine diğer bazılarının servetlerine dolaylı yollardan el koymak, devletin iktisadî bir aktör görünümü almasına yol açar."[657]

Piyasa mekanizmasının devre dışı bırakılmasıyla devletin her şeyi üreten, alan, satan konumuna getirilmesi, Necip Fazıl'a göre çözüm olmadığı gibi sefalete ve

---

[654] Recep Peker, **İnkılâp Dersleri**, İletişim Yay., İstanbul, 1984, s.68.

[655] Hamit Emrah Beriş'e göre Koç ailesi burjuvazi modelin prototipidir. bk. Hamit Emrah Beriş, **Tek Parti Döneminde Devletçilik-Türkiye'de otoritarizmin Siyasal ve Ekonomik Temelleri**, Tezkire Yay., İstanbul, 2015, s.176.

[656] Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi (1908-2002)**, İmge Kitabevi Yay., 9.bs., Ankara, 2005, s.65.

[657] Beriş, **Tek Parti Döneminde Devletçilik-Türkiye'de otoritarizmin Siyasal ve Ekonomik Temelleri**, s.201.

kıtlığa da sebep olmuştur. 46. sahne bölümünde verilen toplumdan bir manzara bunu gayet sarih biçimde anlatmaktadır:

"(Otomobil 'Devlet Bakkaliyesi' No. 10101 önünde durur. Çok uzun kuyruk… Vitrinde ve dükkânın içinde bütün raflar, kutular ve kavanozlar bomboş… Vitrinde bir afiş: ' Öztark Kalite Makarnası'… Tezgâhlar, bir gazete açmış bulmaca çözmekle meşgul…)

HALKTAN BİRİ- Ne zaman gelecekmiş gıda kamyonu? Evde çocuklar aç! Bu mu devletçilik? (Otomobilde Tarkün)

TARKÜN- Siz 'Yeni Duman' sigarasını bakkalda değil, ancak fabrikasının bacasında bulabilirsiniz." [658]

1940'larda, özellikle de II. Dünya Savaşı yıllarında savaşa girmediği hâlde ekonomik bakımdan fazlasıyla etkilenen Türkiye, hakikaten de bu manzaraları yaşamıştır.

Devletçilik üzerinde tartışmalarda eleştiriler, ekonomideki devletçilikten ziyade, siyasetteki devletçiliğedir. Bununla beraber, devletin ekonomi üzerinde denetim kurması, diğer alanlarda da devletin otoriteryanizmini pekiştirecektir. "…otoritesini kuran ve muhalefet odaklarını büyük ölçüde tasfiye eden rejim, demokratikleşme ve özgürleşme yönünde değil, kurulan bu otoritenin daha da sağlamlaştırılması yönünde bir tercih kullanmıştır. Böylece devletçiliğin siyasal ve ekonomik yüzleri birleşmiş; gittikçe gücünü arttıran bir devlet modeli yönünde çaba harcanmıştır."[659] Kemal Karpat'ın da kanaati aynı yöndedir: "Hükûmete ekonomi üzerinde olağanüstü bir manevra kabiliyeti kazandıran bu ilke, CHP'ye kültürel reform politikasını pekiştirmesi için güçlü bir araç sundu."[660] Dolayısıyla dönemin iktidarı, Devletçiliği, sadece ekonomik bir tez olarak değil; siyasal, kültürel yönü de olan kapsamlı bir ilke anlayışıyla uygulama alanlarına geçirmek istemiştir. 51. sahne bölümünde Cumhurbaşkanı Aytark ile Planlama Bakanı'nın diyaloğunda yazar,

[658] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.33.
[659] Beriş**, Tek Parti Döneminde Devletçilik-Türkiye'de otoritarizmin Siyasal ve Ekonomik Temelleri**, s.203-204.
[660] Kemal H. Karpat, **Türk Siyasi Tarihi**, Timş Yay., İstanbul, 2014, 62.

Devletçiliğin ekonomi karakterli boyutunu aşıp siyasi, toplumsal ve kültürel alanlara da müdahale ettiğini göstermek istemiştir:

"PLANLAMA BAKANI - Efendimiz, hakikat zat-ı devletlerine malûm ama muharrir, kafasındaki sayıların toplamını yapmakta serbest olmalı değil midir?

AYTARK - Muharrir, kafasındaki sayılara göre yekûn yapmaz! Hazır yekûna göre sayı arar. Devletin ona verdiği yekûn mutlaka doğrudur.

PLANLAMA BAKANI - Başüstüne efendim, hakikat yine zat-ı devletlerine malûm ama, şiirinden, romanından, tiyatrosundan, filminden resme, müziğe ve heykeltıraşlığa kadar bir güzel sanatlar çiftliği kurmak, sanatkâr beslerken sanatı öldürmeğe varmaz mı?

AYTARK - Her çeşit sanatçı, devletin gösterdiği folluğa göre yumurta veren bir çiftlik elemanı olmadıkça… (Elini şakağına dayayıp düşünce işareti yapar.) İçtimaî, yani millî, yani hakikî yani devletçi sanat kurulamaz.(Gülümseyerek) Ne dersiniz?

PLANLAMA BAKANI - Hikmetin ta kendisi efendim!"[661]

Bu diyaloglarla Kısakürek, iktidarın demokrasiye inanmayıp, halkın menfaatine olmayan baskıcı bir yönetim anlayışını getirdiğini göstermek istemiştir. Zira başka bir yerde de Aytark, Devletçi Parti'nin demokrasiye inanmadığını, onu dünyanın süper gücü Alerika (Amerika)'nın baskısıyla kabul edip söylem bazında kullandığını itiraf etmektedir:

"AYTARK: bütün bu rezaletler, şu Alerika dedikleri zıpırlar diyarının bize zorla kabul ettirdiği demokrasi belasından doğdu. Zorla kabul ettirilen hürriyetten hayır gelir mi?"[662]

Devletçilikle ilgili bu tahlillerden sonra Aytark'ın bu tartışmadaki konumunu daha da belirginleştirmek istiyoruz. Kazurattaki altın muammasının çözülmesinin ardından bu planlamanın mimarı Tarkün, ülkede kahraman ilan edilir. Başkentin bir meydanında sevgi gösterisi için toplanan kalabalığa Aytark'tan sonra Tarkün hitap eder. Konuşmada "Ben bir şey yapmadım. Küçük bir vesileyle milleti kaybettiği

[661] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.36.
[662] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.43.

yola döndürmeye çalıştım. Aslında saf ve samimi bir insan olan Aytark'a da kurtarmaya çalıştığı devletin en kötü patron olduğunu sezdirmek istedim. O bunu sezdi ve şahsını halkalayan riyakârların halkasından sıyrılmayı bildi. Diktatörlerin çoğu böyledir; muhitleri içinde en az suçlu çok defa kendileridir."[663] der. Bu bakış açısıyla yazar, Aytark'ı yani İnönü'yü masum, etrafındakileri de Cumhurbaşkanını yanlış yönlendiren riyakârlar olarak değerlendirmektedir. Fakat Aytark'ı masumiyeti içinde diktatör olarak nitelemekten de geri durmaz. Kazurat meselesiyle herkesin toprağını ekip biçmesinin ardından ülkeye gelen bolluk sonrası yukarıda bahsi geçen mitingde tenkitlere devam eder ve en son, Aytark'ı, "Küllî Şef" yaftasından kurtulmaya davet eder. Burada asıl odak İsmet İnönü'dür. Bu suretle yazar, ona, etrafındaki yanlış yönlendiricilerin tesirinden sıyrılarak kendisine ithaf edilen "Millî Şef" yaftasından kurtulmasını teklif etmektedir.

Bu tespitlerden sonra romanın tezine ve isminin çıkış noktasına geçebiliriz. Necip Fazıl, en iyi ve en kötü yöneticinin olması gerekli en temel hususiyetlerini Tarkün vasıtasıyla şu şekilde özetler: "En kötü patron, nefsini fikir ve hakikatin üstünde görendir. En iyisi de kafasını vicdanının koluna sıkıştırıp murakabe edebilen…"[664] Bu temel düsturun gölgesinde romanın tezi iki esasa bağlanmıştır:

1- Devletçilik anlayışındaki devlet ve onun başındaki Cumhurbaşkanı en kötü patrondur. Romanın adı da bu düşünceden mülhemdir.

2- Toplum olarak buhrandan kurtulmanın yolu atalarımızın toprakla bağını örnek alıp onların ruh ve ahlak değerlerini elde etmekten geçer. Bu davanın adı " Allah ve peygamber" davasıdır.

Daha da özlü bir biçimde söyleyecek olursak devleti, devletçi politikalar değil; çalışmak, üretmek ve manevi değerlere sarılmak kurtarır. Manevi değer vurgusu ile Tarkün'ün bu davayı "Allah ve peygamber" davası olarak takdimi, Necip Fazıl'ın diğer birçok senaryo romanında da rastladığımız, yine aceleci ve ani bir tez sunma kaygısına dönüşmüştür. Tarkün'ün Tarkina ve onun arkadaşlarıyla içki ve kumar ortamlarına gitmesi; hatta bu ortamlardan birinde önce Tarkina'nın arkadaşı sonra da Tarkina ile dudak dudağa öpüşmesini dikkate aldığımızda, roman

[663] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.63.
[664] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.64.

kahramanının davasını "Allah ve peygamber" davası olarak sunması, bize tuhaf gelmektedir. Bu türden çelişkilerin yer almayıp, daha geniş kurgusal düzenlemelerle Tarkün'ün davasını ve manevi değerleri devlet yetkilileri ile topluma izahı, daha makul vesilelerle sunulmuş olsaydı, okuyucu için daha tutarlı bir tezli romana dönüşürdü.

Birçok kurmaca metininde "kadın" konusuna özel bir yer ayıran Kısakürek, bu romanda da çok kısa olarak buna değinmiştir. Tarkistan'ın devletçi politikalardan kurtulup bolluk-berekete kavuşmasının ardından, misyonunu tamamladığını düşünen Tarkün, evlendiği Tarkina'yla köyüne döner ve Tarkina'nın "Köyde ebediyyen mi kalacağız?" sorusuna "Belli olmaz! Ben kadın işinde devletçiyim. En kötü patron."[665] cevabını vererek bu suretle yazar, erkeğine tabi kadın" tasavvurunu dikkatlere sunmuş olur.

**Zaman**

Vakaların gelişiminden, romanın ilkbahar ya da yazın başladığı hissine kapılmaktayız. Seçimler yazın yapılmış, hileli seçim sonrası tekrar iş başına gelen Devletçi Parti'nin yanlış ekonomi uygulamaları, bir başka ifadeyle Devletçi ekonomi anlayışı nedeniyle fakirleşen toplum ve devlet kurumlarından manzaralar peşpeşe sunulmuştur. İlerleyen aylarda, kışın, parasızlıktan devlet kurumlarında, hatta Cumhurbaşkanlığı Sarayı'nda dahi kaloriferler yanmaz. Ardından hızla geçen yaz mevsimi ve sonbahar… Sonbaharda Tarkina, Tarkün'le Yamanya'ya gider ve orada estetik ameliyat olur. Aynı süreçte Yamanya heyetiyle anlaşmalar ve hakikati keşfeden Tarkistan hükümetinin çalışmaları vuku bulur. Kışın, Tarkün ile Tarkina evlenirler, yazın bebekleri doğar. Tarkün-Tarkina çiftinin sonbahara doğru köye yerleşmeleriyle roman sonlanır. Böylece iki seneyi biraz aşan bir zaman diliminde vakalar gelişimini tamamlar.

Bu romanda yazar, şahit olduğu bir devrin panoramasını, kendi perspektifinden algıladıklarıyla romanlaştırmıştır. He romancı, ister kendi zamanının

[665] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.66.

meselelerini ele alışı, isterse bu meselelerden fildişi kuleye kaçışıyla, açık veya dolaylı, zamanın soyal olaylarının bir yorumunu ortaya koyar.[666]

**Mekân**

En Kötü Patron dışında bütün senaryo romanlarında mekân İstanbul iken, bu romanda mekân ağırlıklı olarak başkent (Ankara) ve kısmen de Tarkün'ün köyüdür. Romanın en başında, köyün tasvirinde, açık bir subjektif tutum göze çarpmaktadır. Köyün insanlarından hayvanlarına, tarlalarından evlerine her şey olumsuz taraflarıyla yansıtılmıştır:

"(Toprak duvarları ve damlarıyla toprak rengi köy… Ne ekim, ne bakım. Hayvanlar bir deri, bir kemik… İskelet hâlinde sığır, at, eşek, köpek…

…

Cami avlusunda, palaspareler içinde, sıska, pis ve çirkin çocuklar oynuyor.)"[667]

Köy çocuklarının bile bu denli olumsuz yansıtılması, yazarın köye ve köylüye bakışındaki olumsuzluktan ziyade, eserin fikrî muhtevası yönüyle muarız olduğu kişi ve kesimlerden duyduğu rahatsızlıkla ilgilidir. Muarızı olduğu yönetim, bütün olumsuzlukların baş müsebbidir.

Necip Fazıl'ın bu romanda bazı mekân unsurlarına simgesel anlam yüklediğini görmekteyiz. Yazarın kurmaca metinlerinin çoğunluğunda şehir bağlamında mekân İstanbul'dur. Fakat En Kötü Patron'da geniş mekân Tarkistan'ın başkentidir (Ankara). İstanbul'un tarih, ticaret turizm vb. alanlardaki simgesel anlamına karşın başkent Ankara, siyasi yönüyle simgesel anlam kazanmıştır.

Bir başka mekâna ait simgesel boyut, köye gelen Devletçi Parti heyetinin seçim çalışmaları için seçtiği cami meydanında görülür: "Köyün cami meydanında mebuslar ve köylüler… Önde Tarkün ve ihtiyarlar… Mebusların başı, musalla taşı üzerinde…"[668] Burada, mebusun durduğu yerle, bir mesaj verilmek istenmiştir.

---

[666] A. A. Mendilow, "Romanda Şimdiki Zaman-Okuyucunun İçinde Yaşadığı Zaman", **Roman Teorisi** (ed. Philip Stevick-çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üni, Ankara, 1988, s.234.

[667] Kısakürek**, En Kötü Patron**, s.7.

[668] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.11.

Musalla taşına konan cenaze, nasıl ki hayata veda etmişse, yazar, " mebusların başı" ile temsil ettiği ideolojinin Türkiye'nin siyaset sahnesine veda edeceği mesajını vermektedir. Bu nedenle durulan yer, musalla taşı, bilinçli bir seçim olup simgesel boyut kazanmıştır.

**Dil ve Üslup**

En Kötü Patron'da baştan sona pejoratif bir dil hâkimdir. Konu, yazarın hiçbir surette uzlaşamadığı Tek Parti iktidarı ve onun uygulamaları ile ilgili olunca, bu tarz bir dil, kaçınılmaz olarak eserin bütününe hâkim olmuştur. Çoğu defa pejoratif dil, ironik yaklaşım ve bunun biçimlendirdiği dil de eklemlenir. Aşağıya aldığımız pasaj, bunu açık biçimde gösterir niteliktedir:

"TARKÜN – (Müvezziye…) Hey gazeteci. Bana bir Zürriyet ver!

(Müvezzi gazeteyi uzatır… Tarkün gazeteyi alıp açar. 8 sütun üzerinde başlık:

'Devletçilikte Yeni Bir Hamle'

İkinci başlı:

'Gazetelerin Fikir Yazıları, Basın-Yayın Başkanlığı, Başmakale, Makale ve Fıkra büroları tarafından yazılacak'

Üçüncü Başlık:

'Devlet Güzel Sanatlar Çiftliği Kuruyor!')"[669]

Fikir bile devlet tarafından üretilecek; muhalif, özgür düşünenlere fırsat verilmeyecektir. Bu şekilde basın ve medyaya doğrudan müdahale ve sansür uygulanacaktır.

Metin dışı açıklamalarda da yazarın muarızlarına karşı tutumu açıkça görülür. Emekçi Parti ile ilgili iki ayrı metin dışı açıklamadan iktibas:

"Emekçi Parti afişi: Arkasını dönmüş, sırtında 'patron' yazılı kocaman kıçlı ve kalın enseli adam ve altında bir yazı. 'Gerici avında Emekçi Partiyle birleş' (…)

[669] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.35.

Emekçi Parti meydanı… Cansız hazırlık ve seyrek insanlar… Dövizler: İşçim, köylüm, tosunum, anam-babm! Ekmeğini ve emeğini çalanlara oy verme!"[670]

Tarkün'ün Ankara'ya gidiş yolculuğunu, metin dışı açıklamayla tasvir eden yazar, ironik yaklaşımını sürdürür: "İçinde insan, tavuk, kuzu, karma-karışık ve balık istifi otobüste Tarkün, Başkent yolunda… Pikapta gülünç havalar…"[671]

Seçim sonuçlarının hoparlörle ilan edildiği şehir meydanında akan trafik bir anda durur. Zira gerçekte seçimi kaybeden Devşletçi Parti'nin %97 oyla kazandığı ilan edilmektedir. Yazarın yine metin dışı açıklamada duran tarafiği ve insasn kalabalığını tasviri hayli mizahidir: "Bir anda tarfik durur ve donar… Tarmvay, otomobil, kamyon, her vasıta donar… Tramvayın arşesi düşer. İki tekerlekli meyva arabası arkaya yıkılır. Sebze taşıyan eşek yere çöker. Yayalar olduğu yerde kalır, her şey taş kesilir…"[672]

Tarkün'ün Necip Fazıl'a daha önce değinmiştik. Onun devlet yetkililleri karşısında cesur çıkışları, bize, Kısakürek'in Bâbıâli'deki basın faaliyetleri ile eserlerindeki kavgalı olduğu yönetimle girdiği cesur polemikleri hatırlatmaktadır. Yedinci sahne bölümündeki polemik, bunun tipik örneklerindendir.

Romandaki isimler hem ses hem de anlam yönüyle hayalî bir ülkeden hareketle gerçeği, Türkiye'yi, yansıtmak kaygısıyla oluşturulmuştur. Buna göre:

Tarkistan: Türkiye
Tarkün: Bir Türk
Aytark: İsmet İnönü
Tarkina: İsmet İnönü'nün kızı
Dumanistan: Bir Ülke
Yamanya: Almanya
Kadana: Kanada
Alerika: Amerika
Lark: Mark
Zürriyet: Hürriyet (gazetesi)

[670] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.19-20.
[671] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.18.
[672] Kısakürek, **En Kötü Patron**, s.28.

Millî Kumar: Millî Piyango

İsimlerin sahici şeliyle değl de ses benzerliklerinin ironik şekliyle oluşturulması, dönemin sansürcü anlayışıyla ilgili olduğunu düşünüyoruz. Zira Necip Fazıl; yazıları ve yayınları nedeniyle onlarca defa hâkim karşısına çıkarılmış; toplamda yılları bulan sürelerle hapis yatmıştır.[673]

### 3.2.4. Sen Bana Ölümü Yendirdin[674]

Yeşilçam sinema anlayışının yoğun biçimde görüldüğü bu senaryo roman, 1972'de basılmış, aynı sene Bülent Oran tarafından "Zehra" adıyla bu eserin senaryosu, filme alınacak şekilde yeniden yazılmıştır. Film, Yücel Çakmaklı yönetmenliğinde 1972'de vizyona girmiştir.[675]

**Özet:** Romanın başkahramanı, Edebiyat Fakültesi'nde doçenttir. "Dünü, Bugünü ve Yarınıyla Türk Edebiyatı" adıyla çok ses getirecek bir eser hazırlayan Murat, meslek hayatının dışında, ata karşı ilgili ve iyi bir at binicisidir. İstanbul'da bir antrenman esnasında kafa üstü düşerek at kazası geçirir. Doktorun verdiği rapora göre kör olacaktır ve birkaç aylık görme ömrü kalmıştır. Bu nedenle kaleme aldığı eserini görme yetisini kaybetmeden bitirmek maksadıyla Toroslardaki bir köyde, münzevi bir şekilde, çalışma içerisine girer. Aslen bu köyden olan Zehra'nın babası İstanbul'da zengin bir iş adamıdır. İşleri ters gidince ailesini köydeki çiftliğe gönderir. Bu şartlar çerçevesinde köyde Murat'la karşılaşan Zehra, Murat'a âşık olur. Başta bu aşka kayıtsız kalan Murat, Zehra'nın aşkındaki samimiyeti ve ısrarı karşısında gönlünü ona kaptırır. İşleri ters giden Zehra'nın babası, zarardan kurtulmak için kızını zengin bir gençle evlendirmek ister. Murat'a iyice tutulan Zehra, bu isteğe karşı çıkar, kendisini isteyen namzetini, Murat'la yapamaması durumunda kendisine dönmek şartıyla o vakit için ikna eder. İstanbul'da birincilik kulübünden at satın alan Zehra orada Murat'ın ünlü bir binici ve edebiyat doçenti olduğunu öğrenir. Bu heyecanla köye giden Zehra, orada, Murat'ın yakında kör olacağını kendisinden öğrenir. Bu arada Murat da ona âşık olduğunu itiraf eder.

[673] Basın-yayın alanındaki sansürün Necip Fazıl'a etkileri konusunda bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.257-320.

[674] Necip Fazıl Kısakürek, **Kâtibim/Sen Bana Ölümü Yendirdin**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2009.

[675] İbrahim Türk, **Senaryo Bülent Oran**, Dergâh Yay., İstanbul, 2004, s.399.

Eserini tamamlayıp yayınlayan Murat, basında manşet konusu olur. Millî Türk Talebe Birliğince tertip edilen bir konferansta konuşurken Murat, beynindeki sarsıntıyla yere yığılır ve konferans yarıda kalır. Murat'ın görme yetisini kaybedeceğini bilen Zehra'nın babası, ikisinin evlilik kararına karşı çıksa da engel olamaz. Düğün, köyde geleneksel usullere göre yapılır. Düğünün ertesi günü Murat, bir karaltı sonrası gözlerini büsbütün kaybeder. Bu vaziyette İstanbul'daki evlerine dönerler ve üniversitedeki hocalığını Zehra'nın yardımıyla yürütmeye başlar. Zehra'nın peşini bırakmayan "namzet", Zehra'nın babasıyla bir olup Murat'ın haysiyet duygusuna dokunmak suretiyle onu Zehra'dan ayrılmaya ikna eder. Bu doğrultuda Murat, Zehra'ya körlüğüne ve yardıma muhtaç hâline bir ömür tahammül edemeyeceğini, bu sebepten -içi kan ağlayarak- ayrılmak ve emekliye ayrılıp köye yerleşmek istediğini söyler. Bu zor zamanda sadakatini gösteren Zehra, bu düşünceye net biçimde karşı çıkar. Murat'ın ısrarı karşısında onu köye götüreceğini ve kendisinden bir süreliğine ayrılacağını, ancak hizmetini görmesini için bir hizmetçi bulacağını söyler. Bulduğunu söylediği hizmetçi dilsiz olduğundan anlaşmaları için şu formül bulunur: Murat kör, hizmetçi dilsizdir ve her ikisi de işitebilmektedir. Buna göre Murat, hizmetçiyle bastonlarıyla yere vurarak anlaşacaklardır. Gerçekte hizmetçi diye birisi yoktur, o kişi Zehra'dır. Bu şekilde Zehra, kendisini hizmetçi kadın (Fatma nine) gibi hissettirerek bir-iki ay kadar Murat'ın yanında -ona fark ettirmeden- kalır. Murat'ın psikolojik bakımdan tam tükendiği ve Zehra'yı istediği esnada Zehra meseleyi aşikâr edip Murat'a sarılır ve roman biter.

**Şahıs Kadrosu**

Türk edebiyatında Anadolu'ya ve Anadolu insanına yöneliş Millî Edebiyat dönemi ile olmuş; bu yöneliş 1940'lardan sonra ideolojik bir boyut kazanarak köy romanı çığırını başlatmıştır. Her iki yöneliş anlayışından azade olan Necip Fazıl, tefekkürü ve ruhuyla tam bir şehir insanıdır. Mekân olarak seçtiği taşrada bile o, şehirliyi merkez konuma getirir.

Sen Bana Ölümü Yendirdin romanın vakaları, ağırlıklı olarak Toroslardaki bir köyde geçmesine karşın, merkez konumundaki kahramanlar şehirden seçilmiştir.

“Bir entelektüel ile zengin şehir kızının romantik aşkı” romanın konusunu teşkil eder. İkinci derecedeki kahramanlardan Zehra’nın babası her ne kadar köyün ağası olsa da köyle irtibatı çok zayıf bir şehir insanıdır. Zehra’ya talip olan “Namzet” de zenginliğiyle ön plana çıkan şehirli bir figürdür. Romanda yer verilen köylüler ise en az öneme sahip figüranlar konumundadır. Bu bakımdan mekân olarak köyün seçilmesi, romanın başkahramanının şehirden kaçış psikolojisi içinde olmasıyla ilgilidir. Hayata dair hiçbir ümidinin kalmadığı anda köy, kendisine sığınılan emin bir mekân değeri kazanmıştır.

Roman ismini, eserin en sonunda romanın başkahramanı Murat’ın Zehra’ya söylediği sözden almaktadır. Yaşadığı toplumdan sıkılan ve görme yetisini kaybeden Murat’ın hayata Zehra ile yeniden tutunması neticesinde ona söylediği bu söz, romanın adı olmuştur.

Murat, idealize edilmiş başkahramandır. Akademide, sporda, tefekkürde hep alanının en iyisi durumundadır. Dünya Murat'ın nazarında sefil bir yerdir. İnsanlardan, yaşadığı toplumdan sıkılan bir hâli vardır. Hem eserini tamamlamak hem de kendisini dinlemek amacıyla uzleti tercih ederek Toroslardaki köye bir süreliğine yerleşir.

Buna karşı diğer kahramanlar tek düzelikleri, noksanlıkları ve zaaflarıyla dikkat çekmektedirler. Zehra iyi niyetli ve vefakâr bir yol arkadaşıdır. Haddizatında dejenere sıradan ve güzel bir şehirli kızıyken, Murat ile birlikte yüreğinin bir köşesinde saklı bulunan fedakâr ve vefakâr kişiliği belirir. Zehra kararlı ve otorite kabul etmez biridir. Dikkat edilirse romanda sadece Murat karşısında yelkenleri suya indirir. O, her şeyiyle bağlanacağı erkeği aramakta ve bu hususiyeti de ancak Murat'ta görmektedir. Bu romanda da Necip Fazıl'ın "kadın"anlayışının akislerini görmekteyiz. O, kadının kayıtsız nşartsız teslimiyetini istemektedir. Onca, teslimiyet, sonsuza uzanan bir sadakate dönüşmelidir.

Zehrayla evlenmek isteyen İstanbullu zengin "Namzet"in bütün sermayesi, maddi birikimidir. Yazarın "ahmak suratlı" şeklinde tavsif ettiği bu genç, insanların sonradan elde ettiği hiçbir yeteneğe ve bilgiye malik değilidir. Yüceltilmiş "Murat" karakterine karşın, Namzet ise bir o kadar olumlu özellik noksanlığı içindedir.

Zehra'nın babasının durumu da iç açıcı değildir. Bozulan, ters giden şirket işlerini yoluna koymak için kendisinden daha zengin durumdaki bir gence kızını vermek istemesi, onun nasıl bir dünyanın insanı oldğunu yeterince izah etmektedir. Eserlerinde tenkidin en sert tonuyla yüklendiği sol değerler dünyası ve onun mümessillerine koşut biçiminde kapitalist anlayışa ve onun mümessillerine de yüklenmiştir.

Romanda Murat'ın anne ve babasından, akrabalarından, dostlarından hiç söz edilmemiştir. Murat, âdeta bu dünyada kimsesiz, tek başına yaşayan biri gibidir. Zehra'nın da sadece babasına yer verilmiştir Buradan anlıyoruz ki yazar, konu ve tez odaklı düşünmekte ve figüratif yapıyı da ona göre belirlemektedir. Yazar burada seçme ve ayıklama yapıp kendisine en asgari düzeyde lazım olan kişileri belirlemektedir.

Eserin yazıldığı tarih göz önüne alındığında dönemin sinema anlayışından izler taşıdığı daha belirgin olarak görülecektir. Haysiyet duygusunun çok işlendiği, "fakir ama gururlu" jönleri ve kahramanlarıyla Yeşilçam Sinema anlayışı bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Murat'ın haysiyet dugusuna dokunularak onun Zehra'dan vazgeçmesini sağlamak üzere Zehra'nın babası ve namzetininin kurgusu sonucu Murat, Zehra'dan ayrılmak ister. Murat'ın amacı Zehra'nın gençliğini, istikbalini kendisinin körlüğüne kurban etmemektir. Fakat Zehra'nın, vefasında sebat edişi bu kurguyu boşa çıkarır.

Necip Fazıl Kısakürek kendi fikirlerini; varlığa, dünyaya; Doğu-Batı medeniyetlerine bakış açılarını başkahramanı vasıtasıyla eserlerinde yansıtmaktadır. Başkahraman, Batı'yı çok iyi tanıyıp İslam dışı ideolijlere vakıftır fakat o, ontolojik arayışını İslam'la nihayete erdirir. Bununla bereber başkahraman, "ham yobaz, kaba softa" tipinin din anlayışından çok uzak, entelektüel zarif Müslüman niteliğine sahiptir. İşte bu sebeple Necip Fazıl Kısakürek, Batı anlayışının güzel kadınlarını romandaki Doğu'nun temsilcisi kahramanına âşık ettirmektedir. Aynadaki Yalan'da Naci üniversitede felsefe alanında doçentliğe aday asistandır. Bu senaryo romanda Murat edebiyat doçentidir.

**Olay Örgüsü**

Romandaki olay örgüsü, kronolojik zamana uygun biçimde tanzim edilmiştir. Murat'ın hayatından bir yıllık bir kesit alınarak kurgu oluşturulmuştur. Bu romanda iç içe geçmiş olaylar yerine, tek bir ana olayın Murat, Zehra ve diğerleri üçgeninde gelişimine tanık oluruz. Otuz yaşlarında olduğunu tahmin ettiğimiz Murat'ın daha önceki hayatından hiç bahsedilmemiştir. Sadece geçirdiği at kazasına değinilmiştir. Bunu Zehra'ya anlatan Murat'tır. Dolayısıyla kurgulaştırılmış geriye dönüşten ziyade, anlatmaya dayalı bilgi söz konusudur.

Bir senaryo roman olarak düşündüğümüzde eserin olay ve konu odaklı olması makul karşılanacaktır. Ancak olayların sıralanışında, hayatı daha gerçekçi yansıtmak cihetinden eser biraz zayıf kalmaktadır. Sözgelimi Zehra ve Murat'ın düğünlerini çok hızlı bir şekilde geçiştirmek yerine düğün hazırlıkları ve bunun, ikisiyle birlikte çevrelerindeki insanlarda oluşturduğu akisler, heyecanlar yansıtılabilseydi, kurgu, okuyucu nazarında daha gerçekçi bir zemine otururdu. Necip Fazıl, âdeta kendisine lazım olan vakaları, kişileri ve mekânı en ketum biçiminde kullanıp neticeye varmak gayesindedir. Bu aceleciliğinin ona pahalıya mal olduğunu, edebîliği çoraklaştırdığını söylemek gerekir.

Ata binmeyi çok seven Necip Fazl'ın roman kahramanında da aynı ilgi görülür. Hayat tecrübelerini kurgusal eserlerine ziyadesiyle aktaran Kısakürek, bu konuda da aynı tavrı gösterir. Murat, üniversitedeki hocalığı ve entelektüel kişiliğine ek olarak fırsat buldukça ama profesyonel biçimde ata binmektedir. Binicilik kulubünde bir engeli aşarken çekilmiş fotoğrafı bulunan Murat, girdiği bütün yarışmalarda şampiyon olmuştur. Bir antrenman esnasında at kazası geçirir. Bir engeli aşarken kafa üstü düşen Murat aldığı darbeyle kendisini körlüğe götürecek talihsizliği yaşar. Romanda kurgulaştırılan bu hadise, Necip Fazıl'ın Zonguldak'ta geçirdiği bir at kazasından mülhemdir. Bankada çalışırken onu, Zonguldak'taki 63 numaralı kömür ocağı idaresinin teftiş heyetine katarlar. Oradayken "Bir Adam Yaratmak" piyesini yazar. O sıralarda at kazası geçirir. Hadiseyi kendi dilinden aktaralım: “Yıllardır üstüste boşaltılan ve (şist) denilen kömür yığınından bir tepe üzerinde bazı sporlar yapılan bir düzlük... Bu düzlükte atına mâni atlatırken hayvan düştü ve Mistik Şair altında kaldı. Şimşek gibi gelen kapkara bir âlem... Başka hiçbir

şey bilmiyor. (...) Saatlerce baygın yattı; ayıldığı zaman Zonguldak vâlisini ve daha birçok hatırı sayılır kimseyi başucunda buldu. Kendisini meçhûl bir işçinin, sun'î teneffüs yaparak ve sırtlayıp köşke getirerek kurtardığını söylediler."[676] Ölümden döndüğü bu hadise basında da yer bulur. Görüldüğü gibi Murat'ın başına gelenler, Kısakürek'in hayatından yansımalardır.

**Fikir**

Necip Fazıl, Sen Bana Ölümü Yendirdin'de romantik bir tavır sergilemiştir. Hemen şunu da belirtmek gerekir ki Kısakürek'in bu tavrı romantik sanatçılarda olduğu kadar kalın çizgiler hâlinde değildir; ondaki, bir sanatkâr olarak aldığı tavır ile ilgilidir. Bilindiği gibi sanatı anlamada sanatçıya yönelme romantiklerle başlamıştır. Romantizmde sanatkâr, merkez konumundadır, üstün adamdır.[677] Esasen Kısakürek'in ferdiyetçi anlayışı da romantizmle uygunluk gösterir. Toplumcu gerçekçiliğin ferdi ihmal edip onu toplum içinde eriterek işçi sınıfının güçlenmesine araç sayan anlayışına karşın o, koyu bir ferdiyetçidir. Fakat bu senaryo romanındaki romantiklerden farklı yanı, fikre verdiği önemdir.

Romantikler, okuyucuda duygu uyandırmak gibi bir çaba içerisine girmez; onlar için asıl olan kendi iç âlemlerine hapsolmuş duygularını, sanat yoluyla ifşa etmektir. Nispeten Kısakürek'te de gördüğümüz bu sanatçı tavrı, onda daha ziyade ideal dünyasını, idealize ettiği kendi kahramanlarıyla göstermektir. Romantizmde sanatçı, hissettiği duyguları eserinde verir. Bir başka deyişle gerçek hayatta hissettiği duyguları, kahramanları vasıtasıyla eserinde işler. Kısakürek'te ise fikrin gölgesinde kalan duygu, neredeyse tüm eserlerinde benzerlik gösterdiğinden, hem fikir hem de duygu boyutuyla onun gerçek hayatında yer almıştır. İşte Necip Fazıl, sanatçı ve mütefekkir yönüyle fikir ve duygularını nesir türündeki edebî eserlerinde başkahraman vasıtasıyla yaşantıya dönüştürmüştür. Fikri yaşantıya dönüştürmede, duyguları yansıtmada başkahraman dışındaki diğer şahıslar için aynı başarıyı gösterdiğini söyleyemeyiz. Bu bakımdan Kısakürek, her şeyiyle başkahramanın yanındadır.

[676] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.227.

[677] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yay., 21. bs., İstanbul, 2011, s.102-103.

Necip Fazıl Kısakürek, başkahramanın eserlerinin Türkiye'de hep büyük bir alaka ile karşılandığını belirtir. Bu bir özlemdir. Ağaç dergisiyle bu özlemi gerçekleştiremez ve inkisara uğrar. Büyük Doğu'da bunu büyük ölçüde başarır. Eserlerinin asıl meyvelerini yani kitlelerce ilgiyi, ömrünün son 20 senesinde görmeye başlamıştır. Kitaplara ek olarak kurguda başkahramana, hep konferans da verdirir. Konferanslar da tıpkı kitapları gibi Necip Fazıl Kısakürek'in hayatından yansımalardır. Netice itibarıyla, Necip Fazıl Kısakürek Türkiye'de ileri bir ilim-kültür atmosferini hayal etmektedir. Bu atmosfere tabi olacak geniş halk kitleleri; bilge insanları, filozofları ilgiyle takip edeceklerdir. İdeolocya Örgüsü'nde hedeflediği ideal toplum düzeninde "Münevverler Aristokrasyası" ve "tabakaya tanınmasını istediği imtiyaz, onun bu anlayışının sonucudur.

Romanda karşımıza çıkan aşk ilişkilerinde başkahramanın aşk konusundaki yaklaşımları kendiliğinden tebarüz eder. Fakat Kısakürek, bunu başkahramana değil de ona âşık olan Zehra'ya söyletir. Zehra, Murat'ın o kadar etkisinde kalmıştır ki onun aşk anlayışını, içselleştirerek kendisine talip olan Namzet'le diyaloğunda ifade eder. Bu diyalogda Zehra'nın Murat'a hayranlığı ve benzeyişi o derece varmıştır ki sofistçe sözleri de söyler hâle gelmiştir.

**Zaman**

Necip Fazıl Kısakürek, zamana farklı bir bakış açısı getirse de (bir âna geniş bir zamanın sığdırılması, bir ânın bir âna ekli olmaması vs.) kronolojik zaman uygun biçimde kozmik zaman esasıyla (mevsimler, günün belli vakitleri gibi) düzenlemiştir.

Roman vakaları yazın başında (hasattan önce) başlar. Hasat zamanına - haziranın sonu, temmuzun başına- kadarki kısa zamanda Murat ile Zehra'nın köyde tanışmaları, gelişen diyalogları ve Zehra'nın Murat'a aâşık olması gerçekleşir. Yazar, zamanda atlamalar yapar, hasattan sonbahara kadar geçen zamana temas etmez. Sonbaharla birlikte vakalar devam eder. Murat'ın eserini yayınlayıp gündeme oturması, Millî Türk Talebe Birliğinde tertiplenen konferans ve ikisinin evlenmesi sonbahar-kış aralığında meydana gelen vakalardır. Evlilikle birlikte gelen körlük ve bu hâl üzere süren birkaç aylık İstanbul'daki evlilik hayatından sonra köye geçiş gerçekleşir. Mayıs ayı ile başlayan roman, yine mayıs ayında sona erer. Dolayısıyla

romanda vaka zamanı bir yıllık süredir.

**Mekân**

Ele aldığımız romanın, bir "senaryo roman" olması cihetinden, "mekân" yönünden daha sınırlı bir çerçevede değerlendirilebileceği mukadderdir. Necip Fazıl, tıpkı tiyatrolarda olduğu gibi, senaryo romanda da mekân-dekor çizmede hassastır. Metnin beyaz perdeye aktarılacağını düşündüğümüzde, yönetmen ve oyunculara kolaylık sağlayacak bir mekân ve dekor çizme gayretini görmekteyiz. Sanatkârın titizliği ve müdahaleciliğiyle izah edebileceğimiz bu tutum, mekâna ayrı bir mana yüklemek olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz kapalı mekânların Necip Fazıl'ın olaya dayalı metinlerini kapsayan eserlerinde mühim bir yeri vardır, ancak açık mekânların ve mekân tasvirlerinin onca, yeteri kadar önemsenmediği de bir gerçektir.

"Sen Bana Ölümü Yendirdin" romanının ilk bölümlerinde daha çok köydeki açık mekânlar göze çarpmaktadır. Kır, Murat'ın köyün dışında kalan evi, evinin çevresi, çeşme, dışa açık köy kahvesi bu açık mekânları oluşturmaktadır. Masal, halk hikâyeleri ve bazı klasik romanlardan köyü konu edilenlerde "çeşme", bir karşılaşma ve buluşma yeri olarak sıkça kullanılmıştır. Aynadaki Yalan'dan sonra bu romanda da çeşme ile karşılaşmaktayız.

Zehra'nın Murat'la tanışmasıyla ve ona ilgi duymasıyla başlayan gönül ilişkisiyle beraber açık mekândan kapalı mekâna geçiş göze çarpmaktadır. Sekizinci bölümden romanın sonuna -kırk sekizinci bölüme- kadar kapalı mekânların romana hâkim olduğunu görmekteyiz. Kısakürek'in başkahramanlarının tefekkürü, iç çatışmaları; ikili veya çoklu çatışmaları hep bu kapalı mekânlarda gerçekleşir. Onun kahramanları bunalmışlıkların sonunda soluğu taşrada vaya köyde fakat yine buranın kapalı mekânlarında alır. Kısakürek, açık veya kapalı mekânlarda devingen olmayan, durağan, âdeta fotoğrafı çekilmiş görünümü okuyucusuna sunar. Bu yönüyle çevreye empresyonist bir bakış açısı hâkimdir. Zehra'nın kulübeye ilk gelişinde bu mekânın görünümünü sunan bölüm başı açıklama kısmın:

"Kulübenin içi… Bir köşede üstü cicim örtülü bir divan…. Divanda yine cicim kılıflı yastıklar… Açılır kapanır bir kır masası üzerinde kocaman, proje tezgahına benzer, tatlı bir zemin: Üzerinde, yan yana ve üst üste yığılı bir sürü

kitap… Hol tarafında, abajurlu, büyük bir petrol lambası… Ortasında siyah bir sümen ve üst üste kalın bir defterler… Defterlerden biri sümenin üstünde ve ortasından açık… Biri divanın, öbürü masanın önünde, aralıklı iki hazır iskemle… Masanın yaslı olduğu duvarda ve öbür duvarlarda küçüklü, büyüklü resimleri… Divanın yaslı olduğu duvarda da Murat'ı yüksek bir mânia aşarken gösteren bir metre genişliğinde bir resim… Sağ köşede, gerisinde küçük bir kapıyı perdeleyen tahta bir paravana… Tahta kepenkli, iki büyük pencere… Yer hasır kaplı…"[678] Kısakürek için mekân çoğu defa donmuştur. Onu çözen, kahramanların ruhî ve karşılıklı çatışmalarıdır.

**Dil ve Üslup**

Romandaki vakalar daha çok Toroslardaki köyde geçmektedir. İki şehirlinin, Murat ve Zehra'nın, İstanbul Türkçesine karşılık köylülerin Türkçesinin daha farklı bir ağızla verilmiş olması beklenirdi. Farklı bir ağızla olmasa bile kelime dağarcığı bağlamında bir Akdeniz köyü ile İstanbul farkının ortaya konması gerekirdi. Bu bakımdan anlatımda gerçekçilik sağlanamamıştır.

### 3.2.5. Deprem

Deprem senaryo romanının diğer adı "Çile"dir. Selma'nın çileli hayatının, böylesi ikinci bir ismin, Deprem'in yanına eklenmesinde tesiri olmuştur. "Çile, özgün senaryo çalışmasından farklı bir yapıda gelişip, hayatın hüzne ve acıya bakan yüzünde, bir deprem fonunda inanç unsurunun vurgulanması, geliştirilmesi ve kadere rıza gösterişle aşk ekseninde sonu ölümle biten, hayatın belki de filmin başlığından gayrı bir şey olmadığını ortaya koyan bir film olarak yerini alır."[679] Daha önce de belirttiğimiz gibi Yücel Çakmaklı, Necip Fazıl'ın Deprem (Çile) isimli senaryo romanından faydalanarak "Çile" filmini vizyona hazırlamıştır.[680]

**Özet:** Büyük bir kumaş fabrikasının sahibi mühendis Nihad, ümitsiz bir hastalığa, kan kanserine, yakalanır. Bir hastanede kendisine, on sekiz günlük tedavi uygulanır. Bu süre zarfında Selma adında bir hemşireye âşık olur. Selma, çok küçük

[678] Kısakürek, **Sen Bana Ölümü Yendirdin**, s.67-68.

[679] İhsan Kabil, **Tez Sinemasının İzinde Bir Söylem**, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Özel Sayı, s.274.

[680] Yücel Çakmaklı, "Sinema ve TV'de Necip Fazıl", **Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına - Türk Edebiyatı**, Temmuz, 1983, s.51.

yaşta ailesini kaybettiği depremden sağ kurtularak zorluklar içinde büyümüş ve hemşire olmuştur. Nihad'ın tedavisini yürüten Profesör, onun en fazla bir yıl yaşayabileceği öngörüsünde bulunarak durumu, Nihad'dan ve kötürüm annesinden gizlemek kaydıyla, Nihad'ın ablası Füsun'a, Hemşire Selma'nın da olduğu bir ortamda anlatır. Nihad'ın ölüme gidişinden müteessir olan Selma'ya karşılık Füsun, kardeşinin bu durumuna üzülmez. Zira Füsun ile Nihad arasında ekonomik çıkar çatışması vardır. Füsun, babalarından kalan mirasın Nihad'ın eline geçmesinden rahatsızken; Nihad da onun dul kalışından sonra evlenmeyişine ve paraları hesapsızca harcamasına öfkelenmektedir. İkisinin çatışmasında Füsun'un destekçilerinden biri de Reyhan'dır. Reyhan, Nihad'ın Selma Hemşire'yi tanıyışından önce bir dönem birlikte olduğu kadındır. Bu ilişki ağı içinde Nihad, sefih ve samimiyetten uzak bulduğu Reyhan'a yüz vermeyerek bütün ruhuyla Selma'ya bağlanır. Adım adım ölüme giden, ama bu hakikatten habersiz olan Nihad'ın tedavisine gerek kalmadığından taburcu edilir. Profesörün verdiği bilgiye göre Nihad bir süre sağlıklı bir insan gibi kendisini çok iyi hissedecektir; ta ki ölümüne yakın kanser belirtilerinin nüksetmesine kadar. Taburcu edildikten sonra Nihad, evinde bir parti verir. Partiye Füsun ve Reyhan'ın yanı sıra Selma da davetlidir. Nihad, bir sürprizle kalabalığa hitaben Selma'yla evlenmek istediğini söyler ve cebinden çıkardığı iki yüzükle nişanı zoraki bir merasime dönüştürür. Selma da onu sevdiğinden itiraz etmeyip mahcup bir edayla müstakbel kayınvalidesinin elini öper. Yaşananlar karşısında donup kalan ve Nihad'a âşık Reyhan'la, ablası Füsun, oradan ayrılıp soluğu bir gece kulübünde alırlar. Reyhan, Nihad'a, kendisinden gebe kaldığını, dolayısıyla Selma'yla evlenemeyeceğini söylese de, Nihad aldırmaz. Çünkü o dönemde başka erkeklerle de ilişki içinde olan Reyhan'ın bunu ispatlayamayacağını ona söyler. Nihad'ın köşkünde kalmaya başlayan Selma, Nihad ve annesinin ısrarlarına rağmen evlenmeye bir türlü yanaşmaz. Böyle düşünmesindeki temel saik, ölümü beklenen Nihad'ın mirasına konacağı ile alakalı muhtemel töhmetlerin önüne geçmektir. Ancak Selma'nın korktuğu, başına gelir; Füsun ve Reyhan, Selma'yı Nihad'ın ölümü sonrası mirasını ele geçirmek gibi gizli bir planın peşinde olmakla suçlarlar. Selma, suçlamalar karşısında hayret ve dehşet duygularıyla karışık suskunluğu tercih eder. Nihad ise onun evliliğe razı olmamasına çare olarak, görev verdiği adamlarına İstanbul'u aratıp taratarak, Selma'ya en çok

benzeyen kadını bulup Selma'nın yerine oturtarak nikâhı kıydırır. Bu adımla artık Nihad ve Selma resmen evlidirler. Nihad, köşkünün bahçesinde kendisinin doğum günü münasebetiyle bir parti tertip eder. Asıl gaye, bu geceyi düğüne çevirmektir. Gelinliği, Selma'ya değil de ona benzeyen ve resmî nikâhta imzayı atan kadına giydirir. İkisi sahneye çıkıp tam da Selma'ya sürpriz yapacakken Füsun yanında savcılıktan vazifeli iki adamla bu nikâhın kıyılmayacağını haykırır. Gerekçe olarak da Nihad'ın ölüme mahkûm oluşundan mütevellid akli dengesini yitirmesini gösterir. Oysa nikâh zaten daha önce kıyılmıştır. Planı başarısızlığa uğrayan Füsun son bozgunu yaşar. Kendisiyle Nihad'ın nikâhlarının daha önce kıyıldığını da Selma o akşam öğrenir. Ümitsiz bir hastalığa, kan kanserine, yakalandığını öğrenen Nihad, Selma ve annesini de yanına alarak Akdeniz taraflarında bir dağ köyüne yerleşmeye karar verir. Dağ köyünde şatovari bir eve yerleşirler. Her üçü de ölümü istemektedirler. Anne kötürüm ve yaşlı olması; Nihad kanser olması, Selma da Nihadsız bir hayatın anlamını yitirmesi cihetinden bu dağ köyünde ölümü beklemektedirler. Nihad, yaptığı yardımlarla köylüyle haşır neşir olur. Kış ve bahar aylarını geçirdikleri köyde hastalık kendisini gösterir; ateşi yükselir ve kanamalar sıklaşır. Nihayet bir gece vakti, Aktepe köyünü yerle bir eden bir depremde her üçü de can verir.

**Şahıs Kadrosu**

Nihad romanın başından sonuna hep ölümcül hastalığıyla özdeşleşmiş bir kahraman olarak okuyucunun karşısına çıkar. Zengin bir mühendistir. Babasından miras kalan büyük bir kumaş fabrikasının sahibidir. Genç yaşta, yirmi sekiz yaşında, olmasına rağmen her şeye hâkim, başarılı bir işadamıdır. Maddi gücün belirlediği lüks hayatın, değerlerden yoksun içgüdüsel anlayışı içinde yaşayıp giderken tedavi için gittiği hastanede tanıştığı Selma Hemşire vesilesiyle hayata bakışı da değişir. Selma'ya "Seni gördükten sonra yaşamak saadeti diye bir şeye inanır gibiyim." diyen Nihad, aşkın insanı hayata bağlayan tarif edilmez kuvvetini kendinde hissetmeye başlar. Flört edip başka aşkları da yaşayan biridir, fakat bu defa karşısındaki şehvetten, maddi ihtiraslardan uzak, okumuş bir köylü kızıdır. Nihad'daki hayranlığın bir sebebi de Selma'nın bu tarafıdır. Selma'yı tanıdıktan sonra hayatının

ideal kadınını bulmuş olur. Hayatına kattığı mana nedeniyle de onu hiçbir surette bırakmak istemez.

"Akut lösemi" teşhisinin konduğu kanser hastalığına yakalandığını öğrenmeden önce gayet dirençli olan Nihad, hastalığının mahiyetini öğrendikten sonra da direncinden bir şey kaybetmez; bu defa da ölüme, mütevekkil bir derviş edasıyla bakmaya başlar. Her iki durumda da enerjisinin kaynağı Selma'dır. Selma'ya ek olarak yakalandığı hastalığı öğrendikten sonra Allah'a imanında ve teslimiyetindeki değişimin de onda sökün edecek mütevekkil hâle katkısı olmuştur.

Romanın diğer kahramanı Selma, daha çok küçük yaşlardayken bir depremde bütün ailesini kaybetmiştir. Kimsesiz büyümenin verdiği duygusallıkla son derece içli ve merhametli bir karaktere sahiptir. Romanın en başında, hastanede yaşam umudu kalmamış bir hastanın yanı başında profesör ve asistanlar arasında geçen diyalog, Selma'nın karakterine dair ilk işaretleri vermek içindir.

Selma, safiyet cihetinden fazlaca idealize edilmiş bir kahramandır. Taburcu edildikten sonra Nihad'ın, köşkünde kalabalık bir davetli grubu için verdiği partide Selma ile birkaç genç erkek arasındaki diyalog, genç kızın nasıl bir kültür koduna sahip olduğunu göstermesi açısından ilgi çekicidir.

"1.GENÇ- Demek hiç boyanmadınız…
(Selma tebessümle…)
SELMA- Hiç!....
2.GENÇ- Dans da etmiyorsunuz!...
SELMA- Bilmem ki…
1.GENÇ- Sigara, içki?
SELMA- Sevmem…
2.GENÇ- Siz hangi asrın kızısınız?
SELMA- Ben bir köy kızıyım…
1.GENÇ- Ama hiçbir şehirlide sizdeki kişilik olamaz…
(Selma'nın gözleri Nihad'da)"[681]

[681] Necip Fazıl Kısakürek, **Deprem**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.20.

Bu diyalog, Yeşilçam filmlerinde çokça rastladığımız saf ve temiz taşralı ile sefahatin her türlüsüne batmış şehirlinin karşılaşmasını hatırlatmaktadır. Anadolu insanını safiyet cihetiyle karakterize etmek için kurgulanan bu diyalog; akla kara arasındaki uçurumun, romantik bir tavırla ifadesidir. Selma'nın sahip olduğu kültürel kodların oluşma zemininde dini duyarlılığın çok açık bir belirleyiciliği gözükmemektedir. Selma da her Anadolu insanı gibi belli bir tonda dinî duyarlılığa sahiptir ve bu duyarlılık ahiret inancına da yön vermektedir. Ancak Selma ve Nihad, hayatın her alanını kuşatan dindarlıktan ziyade, kendilerine şahsiyet kazandırıp ölüme vakur biçimde yürüyebilecek sınırlı bir dindarlığa sahiptirler.

Selma'yı Nihad'ın indinde harikulade bir kadın yapan safiyet ve temiz karakteri yanında, kuşkusuz sadakatinin de payı vardır. "Ben seninle olduğum kadar yaşıyorum. Gerisi yokluk..."[682] diyerek Nihad'sız bir dünyayı "yokluk" olarak gören Selma, sadakatin eşsiz örneğini sunmuştur. Davetlilere verdiği partiyi bir sürprizle nişan merasimine dönüştüren Nihad, davetli kalabalığa kadın tasavvurunu anlatır: "... hayatıma girecek, kadını erkek yönünden belirtecek birine muhtacım."[683] Erkeğine tâbi, ama erkeğini tamamlayan, yerine göre yücelten bir kadın tasavvuruna sahiptir. Kadınla ilgili bu yaklaşımlara yabancı değiliz. Zira bütün bunlar Necip Fazıl'ın değişik vesilelerle dile getirdiği düşüncelerdir.

Buradan hareketle Necip Fazıl'ın kurmaca metinlerinde birkaç ortaklığa değinmek istiyoruz. Başkahraman, dünyanın kire bulanmış insanlarından uzak, temiz köy kökenli bir kıza âşıktır. Kendisi şehirlidir ama şehir insanından bıkmış; onlara karşı bir güven sorunu yaşamaktadır. Aynadaki Yalan'da idealize ettiği Hatçe'nin yanında bu defa yine köyden gelme, şehirde çalışan Selma Hemşire, başkahramanın erişilmez yere oturttuğu kadındır. Kısakürek bu kurgu hususiyetinin yanında hep bir kadın arayışını, felsefesini gündeme getirir.

Bunun yanında Kısakürek'in kahramanları; toplumun içinden, ancak çoğunlukla refah seviyesi yüksek insanlar olup, bazı istisnalar dışında, hep şehirlidirler.

---

[682] Kısakürek, **Deprem**, s. 68.
[683] Kısakürek, **Deprem**, s.22.

Abla Füsun, özellikle romanın olay örgüsü içinde şahit olduğumuz zaman sınırlarında kardeşi Nihad'dan farklı bir karakter temsil eder. Hayatın merkezine parayı koyarak sefih bir hayatı seçen Füsun, dul bir kadındır. Nihad'la aralarındaki farkta, Nihad'ın Selma'yı tanıyışı, bir milat olur. Bu bakımdan Nihad'ın Selma'dan önceki hayatı da Füsun'unkine benzemektedir. Reyhan'la ilişkisi ve Reyhan'ı gebe bıraktığı iddiası bunun ipuçlarından birisidir.

**Olay Örgüsü**

Deprem (Çile) senaryo romanı, yapısal olarak üç bölümden oluşmaktadır. Altmış bir sahne bölümünden oluşan eserin ilk bölümü 9 sahne bölümünden; ikinci bölüm 10-39. sahne bölümerinden; üçüncü bölüm de 40-61. Sahne bölümlerinden müteşekkildir. üç ayrı mekânda meydana gelen bu yapılaşmalar, mekânların vakalar üzerindeki etkisine de işaret etmektedir. Buna göre birinci bölüm Nihad'ın Selma'yla tanıştığı ve ona gönlünü kaptırdığı hastanedeki on sekiz günlük vakaları kapsar.

İkinci bölüm, Nihad'ın taburcu olup köşkünde davetlilerine verdiği ziyafetle başlayıp yanına Selma ve annesini de alarak dağ köyüne gidişine kadarkivakalardan oluşur. Bu bölümde, ağırlıklı olarak, davetlilere Selma'yla nişanlandığını ilan edip evliliği Selma'ya kabul ettirmesi ve bu çerçevede Füsun ve Reyhan'la gelişen çatışmalar yer alır. Üçüncü bölümde ise Akdeniz taraflarında yerleştikleri köydeki ölüme yürüyüşlerinin öyküsü yer alır. Bu bölümde daha dingin bir hayata kavuşurlar ve Nihad ileSelma'nın temenni ettikleri bir sonla roman noktalanır.

Dikkat edilirse, Deprem, yapısal gelişim bakımından kalasik roman özelliği gösterir. Yukarıda sınırlarını çizdiğimiz birinci bölüm serim, ikinci bölüm düğüm, üçüncüsü de çözüm olarakbirbirinden ayrılır. Fikir, her eserinde olduğu gibi bu eserin de ruhuna işlenmiş olsa da Deprem, daha ziyade olay ağırlıklıdır. Olay ağırlıklı olması, romanın sinemaya uyarlanmasının düşünülmesi, Deprem'de merak unsurunu daha bir gerekli kılmaktadır. 20, 22, 23, 24. Sahne bölümleri, okuyucu veya sinema izlecisi için merak unsurunun doruğa çıktığı, dikkatli bir göz dışında ilk okunuşta anlaşılması zor sahne türündendir. Mesela 20. sahne bölümünde Nihad, Selma'nın fotoğraflarını, her birinde üç kişi olacak şekilde dört ayrı gruba vererek İstanbul'u taramalarını ve Selma'ya en çok benzeyen kişiyi bulup getirmelerini

istemektedir. Ona da verilecek parayla nikâh dairesinde Selam'nın yerine ama Selma sıfatıyla imzayı atıp Nihad'la evlenecektir. Amaç, bir türlü resmî nikâha razı edemediği Selma'yı böyle bir yolla mecbur bırakmaktır. Gelişim olarak bu şekilde sıralanan vakalar, daha sonraki bölümlerde daha iyi anlaşılmaktadır.

Ustaca oluşturulmuş merak unsurunun yanında kurguda inandırıcılığı zayıf bulunabilecek vakalar da yok değildir. Nihad ve Selma'nın evliliğini engelleyemeyen Füsun'un, annesiyle beraber her üçünü ölüme sürükleyecek bir planı yürürlüğe koyması bu nevidendir. Nihad'ın sabah erkenden annesiyle Selma'yı yanına alarak dağ köyüne gideceğini bilen Füsun, gece yarısı eline aldığı malzemelerle garaja girip arabanın bazı parçalarıyla oynayarak, arabanın çalıştıktan sonrakaza yapması için kurmaya çalıştığı düzenek, bize pek inandırıcı gelmemektedir. Füsun gibi eğlence düşkünü bir kadının bir arabayı ustaca bozacak derecede teknik bir donanıma sahip olması imkânsızdır. Elimizdeki senaryo romanının yazıldığı dönemde Yeşilçam filmlerinin ve anlayışının revaçta olmasının böylesi bir kurgu düzenlemesinde payı vardır.

**Fikir**

Maddeci hayat tarzından beşerî (Selma) aşk ile kopmaya başlayan Nihad, son demlerinde dinî duyarlılığın etkisiyle ölümde ebediyet huzurunu duymaya başlar. Gidecekleri köyün mezarlığını hayranlıkla anlatıp "İnsanın öleceği geliyor." sözüne hüzün ve korkuyla tepki veren annesi ve Selma'ya tez hükmünde "Ne tuhafsınız? Perdenin arkasını gördünüz mü ki, bu kadar korkuyorsunuz?"[684] cevabını verir. Bu kurgusal sözlere, Necip Fazıl'ın şiirinden'de aşinayız:

"Ölüm... O geldi mi ne var korkacak?
Korkular biter.
Kabir suali ile kapanır kepenk,
Sorgular biter"[685]

Ölüme karşı teslimiyet ve ardından şeb-i arus anlayışıyla gelen ölüm duyarlılığı, mezarlık metaforuyla hayranlığa dönüşür. Yerleştiği dağ köyünde Nihad,

[684] Kısakürek, **Deprem**, s.67.
[685] Necip Fazıl Kısakürek, "Biter", **Çile,** s.128.

kendisi için bir mezar kazdırır. Mezarını kazanlara hitaben "Sahici bir mülk mü istiyorsunuz? İşte burası... Ne ev sahibi kira ister, ne tahsildar uğrar, ne icra memuru... Ne kapı dışarı edilmek korkusu var, ne de seninki çok, benimki az kavgası! Herkes bu kadar yere sahip... Ne müthiş adalet..." sözleriyle hayranlığını, işçilerin şaşkın bakışları altında aşikâr eder.

Elbette ki hastalığı ve ölüme doğru gidişi ona bu tefekkür imkânını sağlamaktadır. Ölüme giden yolculuğu, Nihad'ı, tasavvufi bakış açısıyla aynı noktada buluşturur. Ölüm psikolojisinin gölgesinde, düşünce sağanağı içinde, zaman zaman Selma ve annesiyle diyalogları, katlettiği mesafeyi göstermektedir:

"NİHAD- Anne! Milyon, bir milyon tane birin toplamı değil midir?

ANNE- Evet oğlum.

NİHAD- Öyleyse hakikat milyonda değil, birde… Ötesi sayı…

ANNE- Anlamadım oğlum…

NİHAD- O şey ki bulunabiliyor, bulunabildiği şey kadardır. Tabiî yine anlamadın…

(Selma ve anne Nihad'a tevahhuşla bakarlar…)

NİHAD- Bir saniye yaşıyoruz. Anne; 10 yıl, 30 yıl, 70 yıl, hepsi laf!

(Sükût… Uzun durak…)

NİHAD- Ne tuhaf! Ben ölüleri değil dirileri ölü görmeğe başladım. Ölüyken ölüyoruz… "[686]

Annesince anlaşılmayan bu düşünceleriyle Nihad, her şeyde O'nu, Allah'ı, görmekte; her şeyi O'ndan bilip O'nun tecellisi içinde fehmetmektedir.

Hayatı ve ölümü tefekkür ve tasavvufla anlamlandırma yönelimi, daha ziyade romanın sonlarına doğru gerçekleşirken, roman boyunca Nihad'ın zihni ve gönlü, aşkın yakıcı tesiriyle meşgul olur. Nihad, Selma'yı bulduktan sonra, o güne

[686] Kısakürek, **Deprem**, s.72.

değin, sahtelikler dünyasında yaşadığının farkına varır. Yirmi sekiz yıllık ömrünün son on senesini, hayatının ideal kadınını aramakla geçirir. Bir kör ebe gibi ararken, neticede tedavi olduğu hastanede ideal kadını bulur. Selma'yı bulduktan sonra dinçleşen Nihad, artık hayata daha bir neşeyle ve cesaretle bakmaya başlar. Kendisi için konulan "akut lösemi" teşhisinden habersizken, Selma'yla yapacağı nikâh akdinin geçersiz sayılması için Füsun'un bu gerçeği ifşa etmesiyle benliğini saran ölüm düşüncesi, aşkının seyrinde başka hassasiyeti ortaya çıkarır: Ölümü sonrası Selma'dan ayrı kalmak. Bu durumda kendisinin de yaşayamayacağını, birlikte öleceklerini söyleyen Selma'ya kesafet dolu aşk cümlelerini söyler: "Kemiklerimizi birbirine kenetleseler, sarmaş dolaş etseler, hatta bir havada döğseler, toz hâline getirseler. Karıştırsalar, bir arada olabilir miyiz?"[687] Beraber olamayınca beraber ölmek düşüncesi iki âşığın da kabulü olur. Oluşan patetik havanın ağırlığı altında Selma dayanamayıp uzunca ağlar. Buna karşılık Nihad, aşkın kesif ifadelerini sıralamaya devam eder.

Dağ köyüne gidişlerinden birkaç ay sonra Nihad'da kanamalar artar, ateş yükselir. Bu şekilde zamanla yatağa büsbütün mahkûm kalınca Nihad, kendisini Selma'dan ayırmayacak bir mucize beklentisi içine girer. Selma ise daha büyük bir iştiyakla, gelecek mucizenin beklentisi içindedir. Ümidin son haddinde, bir gece vakti gelen korkunç uğultu ve sarsıntı mucizenin müjdesi olur. Bu yaşadıkları depremdir; beraber yaşamayınca beraber ölme yolunu açmıştır. Selma, küçükken ailesi içinde bir tek kendisinin kurtulduğu depreme, bu defa hayatının baharında rast gelir. İlginçtir ki bu defa depremi, saçlarını yolarcasına bir sevinçle karşılar. Çünkü bu vesileyle Nihad'dan ayrılmayacaktır.

**Zaman**

Deprem'deki vakalar, bir senelik zaman diliminde vuku bulmuştur. Vakaları itibarıyla net bir tarihin belirtilmediği romanın, diğer senaryo romanlar gibi 1972'de yayınlandığı göz önüne alındığında, vakaların 1960'ların sonu, 70'lerin başında gerçekleştiği düşünülebilir. Romandaki teknolojik araçların kullanımından da böyle bir çıkarımda bulunmaktayız. Vakalar, bazı göstergelere bakılarak, mayıs ayında başlar. On sekiz gün hastanede tedavi gören Nihad, taburcu olduktan sonra hayatına

[687] Kısakürek, **Deprem**, s.76.

kaldığı yerden devam eder. Birkaç ay sonra bir yaz gecesi köşkün bahçesinde nişan merasimi düzenler. Yine birkaç ay sonra, köşkün bahçesinde toplanan daveti kalabalığa düğün sürprizini yapan Nihad'a, ablası Füsun, herkesin huzurunda itiraz ederek bu evliliğin geçerli olmayacağını söyler. Romandaki zamana dair mühim işaretler vermesi cihetinden Füsun'un konuşmasını aktarmak istiyoruz: "Kardeşim hastaneden (Akut lösemi) dedikleri hâd kan kanseri teşhisiyle çıktı. Ömrü en fazla bir sene... 7-8 ayı kaldı. Genç yaşında bu felaketi kura kura nihayet aklî muvazenesini kaybetti. Siz bakmayın onun normal görüşüne. İç hayatını biz biliyoruz. Bu vaziyette evlenemez."[688]

Füsun'un sözlerinden Nihad'ın dört beş ay önce (Mayıs) hastalığının kesinleştiği, eylül-ekim aylarında düğünün yapıldığı ve en geç yedi-sekiz ay sonra (mayıs ayında) ölümünün beklendiği açığa çıkmaktadır. Kışın köye yerleşen Nihad ve ailesini, çiçeklerin açıp etrafın yeşillendiği dağ köyünde, bir gece vakti deprem yakalar. Nisan ayına tekabül ettiğini düşündüğümüz bu doğa olayıyla her üçü de vefat eder. Enkazı toplanan ve normalleşmeye başlayan köy hayatı manzarasıyla, mayıs ayında başlayan roman, yine mayıs ayında son bulur. Bu bakımdan, romandaki vakalar, tam bir sene içinde vuku bulur. Diğer bütün romanlarında olduğu gibi Deprem'de de başkahramanın hayatından, anlatılmaya değer bir kesit alınarak romanlaştırılır. Kronolojik zamana ait olaylar dizisinin yer bulduğu romanda, geriye dönüşlere rastlanmaz.

Aynadaki Yalan'da olduğu gibi eserde de yazar, roman kahramanına "zaman" konusunda yorum yaptırır. Bu eserde Nihad, tefekkürün verdiği heyecanla "varlık" ve "zaman" üzerine çıkarımlarını annesiyle paylaşır. Annesine "Bir saniye yaşıyoruz, anne; 10 yıl, 30 yıl, 70 yıl, hepsi laf!"[689] diyerek kronolojik zamanın geçici ve değersiz olduğuna dikkat çeker. Burada da Necip Fazıl'ın değişik vesilelerle zamanla ilgili gündeme getirdiği düşüncelerine rastlıyoruz. O da tıpkı Bergson gibi zamanın parçalara bölünmesine karşıdır. Bergson, zamanın, modernleşme sonrası salise, saniye, dakika, saat, gün, hafta vb. biçimde parçalara ayrıldığını, dolayısıyla bunun

[688] Kısakürek, **Deprem**, s.56.
[689] Kısakürek, **Deprem**, s.72.

bir göreceklik olduğu kanısındadır.[690] Bu düşünceden hareketle Necip Fazıl, parçalanan zaman dilimleri arasında bir farkın olmadığını, esasen hepsinin "hiç"i ifade ettiğini düşünmektedir. "Mümin- Kâfir" adlı eserinde daha açık biçimde bu konuya değinilmiştir:

"Bize 10 dakika sonra öleceğimizi söyleseler ne yaparız?.. Dünya ile en küçük alakamız kalabilir mi?.. Susuzluktan dilimiz kurumuş olsa böyle bir ihtiyacı düşünebilir miyiz?.. Dünya o anda bütün nimetleriyle başımıza yağsa dönüp bakabilir miyiz?..

Peki; 10 dakika yerine 10 veya 100 yıl olmuş, farkı ne?.. Hiç'in milyon veya milyara darbı, hiç'i büyütmeye çalışmaktan başka neye yarar?.."[691]

Romanın başkahramanı Nihad'ın zaman üzerine daha öz biçimde yorumu, bu doğrultudadır.

**Mekân**

Daha önceki satırlarda belirttiğimiz gibi Deprem (Çile) senaryo romanında vakalar üç ayrı mekân ağında cereyan eder. İlk mekân Nihad'ın Selma'yla tanıştığı hastanedir. Metin dışı açıklamalarda hastane, çok büyük oranda hakiki tarafıyla tecessüm etmektedir. İkinci mekân ağı, merkezinde Nihad'ın köşkü olmak üzere gece kulübü, fabrika, Eyüp Sultan'da ahşap bir ev ile belediyenin nikâh dairesinden müteşekkildir. Hastane, bir fani ve beşer olan insanın acziyetinin; köşk ve fabrika elit tabakanın; gece kulübü sefih insanların; Eyüp Sultan'daki ahşap ev ise yoksulluğun simgeleri konumundadır. Üçüncü mekân ağı ise dağ köyü ve bu köydeki üçünün yerleştiği şatovari ev, köy okulu ve mezarlıktan müteşekkildir. Burada köy, sakin, dingin ve entrikalardan uzak huzurlu hayatın simgesi konumundadır. Bu sebepten de Nihad ailesiyle bu köye yerleşir. Daha önce sıraladığımız mekân-toplum ilişkisini başarıyla yansıtan Necip Fazıl'ın köyler konusunda biraz yabancı bir tavır sergilediği kanaatindeyiz. Onca köy, saffettin ve huzurun adresidir. Belki şehir insanı için kaçış yeri olabilir, ki nitekim Nihad için de bu manaya sahiptir, ancak köyün mutlak huzur yeri olduğu yaklaşımı doğru değildir. Orada da çok farklı çatışma biçimleriyle-şehir

[690] Bergson ve diğer filozofların zaman konusundaki düşünceleri için bk., Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I**, s.120-121.

[691] Necip Fazıl Kısakürek, **Mümin-Kâfir**, Büyük Doğu Yay., 14. bs., İstanbul, 2014, s.93.

kadar olmasa da- devingen bir toplum ile karşılaşacaktır. Bunu, Necip Fazıl'ın köye ve köylüye yabancı kalması olarak izah etmek gerekir.

Dikkat çekmek istediğimiz bir diğer husus da yazarın yer isimlerinde son derece gerçekçi davrandığıdır. Füsun'un kullandığı arabanın Karaca Ahmet Mezarlığından sonra Ankara asfaltına sapmasında olduğu gibi, kullanılan gerçekçi isimler, eserin filme alınması ihtimaline karşı yönetmene kolaylık kabilinden değerlendirilebilir. Köşkün bulunduğu Çiftehavuzlar semti, bugün Kadıköy sınırlarında bulunan bir muhitin adıdır.

**Dil ve Üslup**

Diyologlarda da Yeşilçam'dan izlere rastlıyoruz. Daha önceki satırlarda yer verdiğimiz Selma ve birkaç genç erkek arasında şehirli-taşralı kültür farkı üzerine gelişen diyalog, bu nevidendir. Başka bir bölümde evliliğe yanaşmayan Selma'yla müstakbel kayınvalidesinin diyaloğunda ise klasik ajitasyon ifadesine rastlamaktayız

Bu ve benzeri diyaloglar, dönemin Yeşilçam filmlerinde olduğu kadar, Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında yer bulunmaz. Ancak belli bir düzeyde benzer diyaloglar, Necip Fazıl'ın eserlerinde de mevcuttur.

Necip Fazıl'ın böylesi bir duyum anlayışına sahip olmasını, küçüklüğündeki çok yoğun roman okumalarında aramak yerinde olacaktır. Beş-altı yaşlarında başlayıp Bahriye Mektebi yıllarına kadar süren dönemdeki okumaları, daha ziyade Romantik okulun romancılarına ait eserleri üzerinedir. Bu akımla "duygusal roman" türünün de belirmeye başladığını belirten İsmail Çetişli; Marivaux, Madam De Fayette gibi yazarların aşk, kıskançlık, hayal kırıklığı gibi duygu tahlilinin ağır bastığı eserleriyle bu türü beslediklerine dikkat çeker. Bu türde eser veren J.J. Rousseau'ya dikkat çeken Çetişli, sözlerini şu şekilde sürdürür: "Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie adlı romanıyla, tabiat duygusunu ve temasını güçlendirir; egzotizmi edebiyata sokar. 1800'lerden itibaren de Chateaubriand ve Madame de Steal, gerek sanat eserleri, gerekse yeni fikirleri ile romantizmi hazırlayan sanatkârlar olurlar."[692]

[692] İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Akçağ Yay., Ankara, 2001, s.59.

Adı geçen yazarların neredeyse tamamını küçük yaşlarda okuyan Kısakürek'in, romantizmin bütün esaslarını kabul noktasında olmasa da duygusal roman anlayışı, ferdiyetçilik, kaçış, santimantalizm, mistik duyuş tarzında bu akımla ciddi benzerlikler taşıdığını söylemek gerekir. senaryo romanlarında bariz bir ferdiyetçi tavır sergileyen Kısakürek'in bu duruşu, Sevim Kantarcıoğlu'nun söz konusu akımla ilgili tespitiyle de uyuşmaktadır. "Batı edebiyatlarında romantisizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve köktenci bireyciliktir. XIX. yüzyılda romantik akımla insan, evrenin merkezi olmuş, Tanrı-merkezli evren fikri yıkılmış, insan ahlaki değerlerin hem kaynağı, hem de ölçüsü olmuştur. XIX. yüzyıl romantisizmi, kültür ve medeniyette Hristiyanlık sentezini yetersiz bulup Neoplatonik felesefeyi kendisine mit olarak seçmiş mistik bir akımdır."[693]

Romantiklerin, Hristiyanlığı yetersiz bulan dine ve mistisizme yakınlaşma çabalarına karşın; Necip Fazıl, İslam ve onun batinî yönü tasavvufun fert ve toplumun bütün ihtiyaçlarına cevap vereceğine inancı tamdır. Roman başkahramanlarında Nihad, her ne kadar dinî bilgi ve yaşantıdan uzak olsa da kendisini ölüme doğru götüren hastalığıyla bazı sorgulamalar içerisine girer. Bir süre sonra sorgulamalar yerini ölüm gerçeğiyle barışık yaşamaya ve Rabb'ine karşı teslimiyete dönüşür. Yedi ayrı Profesörle görüşüp yedisinden de bu hastalığa tutulanların bir yıldan fazla yaşamayacağını işleten Nihad, eve gelip bunu neşeyle Selma ve annesiyle paylaşır.

### 3.2.6. Villa Semer

**Özet:** Seneler önce Niğde'deki köyünden İstanbul'a yerleşen Hasan Somer, burada yıllarca hamallık yaptıktan sonra zaman içinde zenginleşir. İlerleyen zamanda müteahhit ve sonra da emlak zengini olur. Amcası Hasan köyden ayrıldığında doğan Ahmet, liseyi bitirip yirmi yaşına geldiğinde, okumak ya da iş bulmak umuduyla İstanbul'a amcasının yanına gider. Amcasının en yakınında sürekli, sekreteri Belka Hanım ile gazete yazarı Nazım Bey ve onun diplomat oğlu Nejat'ı bulur. Nazım ve oğlunun Hasan'ın çevresinde bu denli yer almalarındaki saik, geçmişte kaybettikleri paraları tekrar elde etme ümididir. Sekreter Belka ise yine maddi hesaplarla Hasan'la

[693] Sevim Kantarcıoğlu, **Edebiyat Akımları-Platon'dan Derrida'ya**, Paradigma Yay., İstanbul, 2009, s.95.

evlenmek gayesindedir. Hasan Somer'in en yakınları 13-14 yaşlarındaki kızı Yonca ile annesi Huriye'dir. Yonca'nın çılgınlığa varan yaramazlığı, babasını kara kara düşündürmektedir. Maddi hesaplarını gerçekleştirme konusunda aynı gayeye bağlanan Nazım ve oğlu ile Belka Hanım, aralarında anlaşarak Yonca'nın İngiltere'ye soylu bir ailenin gözetiminde bir süre eğitim görmesi konusunda Hasan Bey'i ikna ederler. Bu şekilde Yonca, kabalığından kurtularak medenî ve görgülü bir düzeye gelecek, ardından da Nejat ile evlendirilmesinin zemini hazırlanacaktır. Prostat hastalığı bulunan Hasan'ın Avrupa'da tedavisi gündeme gelince Avrupa'ya gidiş kaçınılmaz olur. Hasan, Belka ve Yonca mahut sebeplerden Londra'ya giderler. Tedavisini bitiren Hasan, Belka ile iki ay kadar sonra döner. Bu süre zarfında Ahmet, hukuk fakültesini kazanır. Her sınıfı birincilikle bitirirken, dört senenin sonunda mezun olur; aynı dönemde Yonca da Londra'dan döner. Dört sene zarfında İngiliz usulü terbiye anlayışıyla eğitim gören Yonca, keskin bir değişimle evine dönmüş olur. Ondaki bu değişimi en çok yadırgayan Ahmet ile babaanne Huriye'dir. Diğerleri, bunu yadırgamadıkları gibi olumlu da bulurlar, fakat Yonca'daki ciddiyet ve disipline uyum sağlamakta güçlük çekerler. Günlük yaşantıdan yemekli buluşmalara, villadaki her merasim İngiliz kültürüne göre şekil alır. On sekiz yaşına gelen Yonca, güzelliği ve zarafetiyle cazibeli bir hâle gelir. Ahmet onun Batı özentisi tavırlarından rahatsızdır, buna karşılık Nejat daha büyük bir iştiyakla Yonca'ya bağlanır. Yonca'nın ilgisini bir türlü çekemeyen Nejat, babası ile Belka'nın da yardımıyla bir plan tertipler. Buna göre Hasan Bey'in talip olduğu bir korunun satış muamelesi için tapu müdürü, Nazım, Nejat, Belka ve Yonca da eşlik edeceklerdir. Emirgan taraflarındaki bu koruya ulaştıklarında, maskeli ve silahlı üç adam Hasan Somer'in elindeki para dolu çantayı gasbedecektir. Silahlı adamlarla anlaşmalı olan Nejat, bir kahramanlık gösterisi ile onlara saldırıp paraları kurtaracak ve onları da kaçırtacaktır. Plan, düşünüldüğü gibi işler. Bir anda herkesin takdirini kazanan Nejat'ın düzmece başarısı basına da yansır ve Nejat kahraman ilan edilir. Bu yolla onun Yonca ile nişanlandırılmasına karar verilir. Nejat'la evliliği gönül rahatlığıyla istemeyen Yonca'nın aklı, Ahmet'tedir. Fakat ani gelişmeler karşısında bir direnç de göstermez. Nejat'ın üç silahlı adamın hakkından gelemeyeceğini düşünen Ahmet, işin aslını ortaya çıkarmak için iz sürer, külhanbeylerine danışır ve söz konusu üç adama ulaşır. Ahmet, bu işin para karşılığında kurgulandığını itiraf eden adamları

nişan merasimine çağırır. Külhanbeylerin meselenin künhünü ifşa etmeleriyle nişan bozulur, Nejat ve babası Nazım, oradan uzaklaşmak zorunda kalırlar. Merasim, Yonca ile Ahmet'in nişanına dönüşür. İlerleyen zamanda hayatlarını birleştiren Yonca ile Ahmet, Hasan Bey'in villasındaki "Villa Somer" yazısını değiştirerek "Villa Semer" şeklini verirler. Bir zamanlar semeriyle hamallık yapıp geçimini sağlayan Hasan Somer, " Hasan Semer"e dönüşerek taklitçi ve özenti yaşantıdan yüz çevirir. Roman, öze dönüşün sağlanması ile sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Özetten de anlaşılacağı üzere roman, adını, son değişiklikle, villanın "Villa Semer"e dönüşmesinden almıştır. Yıllar önce Niğde'nin bir köyünden İstanbul'a gelip, semeriyle hamallık yaparak hayata tutunmaya çalışan Hasan Bey'in, kişisel gayreti ve azmi sayesinde zenginliği yakalamasıyla başlayan Batılı yaşayış tarzı, romanın sonunda nihayete ermiştir. Son derece iğreti duran kibarlık gayreti onu komik hâllere düşürmüş; fakat köyden gelen yeğeni Ahmet ile bu ölçüsüz gidişata bir son verilmiş olur. Yeni kültüre bir türlü adapte olamayan babaanne Huriye, eskinin tavizsiz taraftarıdır. Onun umudu, torunu Ahmet olup bunu, aralarında Yonca'nın da olduğu bir sohbet esnasında gayet sarih bir biçimde ifade etmiştir: "Öğret buna Ahmet; hem dilini öğret, hem dünyasını!"[694] Romanın tematik özünü daha iyi algılayabilmek için figüratif yapının fertlerinin tahlilini yapmak gerekir.

Ahmet, tipik bir Anadolu gencidir. Köyde kimsesi kalmadığından, liseyi bitirdikten sonra yirmi yaşında İstanbul'a amcasının yanına gelir. Amcasının yardımıyla hukuk fakültesini bitirir. En bariz hususiyeti doğal oluşudur. Diğerlerinin kibarlık gayretlerine karşın o, fikren de yaşam tarzı olarak da sadeliği ve tevazusuyla Doğulu ruh dünyasına sahiptir. Yapmacıklıktan uzak oluşu ona; sakin, kendinden emin bir şahsiyeti kazandırmıştır. Onun, romanda heyecan ve gerilimin içine düştüğü tek an, Yonca'nın Nejat ile nişan hazırlıklarının yapıldığı kısa süreli dönemdir. Ahmet'in Hasan amcasının kızı Yonca ise romanın, kabına sığmayan renkli kişisidir. Onun hareketlerindeki ölçüsüzlük ve sınır tanımayan canlılığında, anne terbiyesinden yoksun büyümesinin de payı kuşkusuz vardır. Ölçüsüzlük, esnasında Yonca'da bir karaktere dönüşmüştür. Londra'da yüksek ailelerin gözetimindeki bir pansiyonda

[694] Necip Fazıl Kısakürek, **Villa Semer**, Büyük Doğu Yayınları, 6.bs., İstanbul, 2014, s.44.

aldığı İngiliz terbiye anlayışıyla keskin bir değişim yaşamıştır, ancak bu defa da ciddiyet ve nezaket kuralları konusunda ölçüsüz bir aşırılığın içine düşmüştür. Ahmet'in ruhundaki dinginliğe karşın Yonca hep uçlarda yaşayan biri olarak temayüz etmiştir. İkisinin izdivacını, zıtların buluşması olarak görmek gerekir, zira Canım İstanbul, Son Tövbe, Ufuk Çizgisi, Aynadaki Yalan gibi romanların çoğunluğunda, aşk temasının figürleri, karakter ve statüleri itibarıyla birbirinin zıddı şahıslardır. Necip Fazıl, zıt karakterlerin birleşebilecekleri inancındadır, zira mürşidi Abdülhakim Arvasi'nin "Zıtlar bir defa birleşti mi bir daha ayrılamazlar" sözüne, kendisi de onaylayarak, otobiyografisinde yer vermiştir.

Hasan Bey; kültür, entelektüel birikim gibi hususiyetlere yabancıdır. Onun bütün vasıfları tek bir potada toplanmıştır: Tuttuğunu koparıp bileğinin hakkıyla zengin olmak. Zira o, hamal olarak çalıştığı İstanbul'da zenginliği yakalamış; "Semer"i bırakıp "Somer" soyadını almıştır. Dostu Nazım Bey'e çok şey borçludur. Başta Nazım'ın sırtından zengin olduğu gibi, sonrasında da, maddi servette gölgesinde kalan Nazım vasıtasıyla, evinde düzenlediği yemekli sohbet meclislerine sosyeteden tanınmış simaları çekmeye muvaffak olur. Eskinin hamalcısı, şimdinin milyoneri Hasan Bey'i en iyi annesi tavsif etmiştir: Kibarlık budalası.[695] Hasan'ın kibarlık gayretinde olduğu seferlerden birinde kendisini gülünç duruma düşüren kültürsüzlüğüne misal:

" BİRİNCİ HANIMEFENDİ- (Elindeki küçük büst) Ne güzel! Eflâtun, değil mi?

HASAN- Ne eflâtunu, hanfendi, altun, altun!!!

BİRİNCİ HANIMEFENDİ- (Kıvrak bir kahkaha atar) Ah, cidden çok zarifsiniz!"[696]

Nejat genç, Avrupaî giyimli, nezaket kurallarına yüzde yüz riayet eden bir diplomattır. Romanda, Nejat'ın sürekli değiştirdiği fantezi yeleklerine hep bir atıf vardır. Nejat'ın her gün giydiği farklı desenlerdeki fantezi yelekleri, farklılık kaygısının yanında, onun ruhundaki farklı karakterleri de ele vermektedir. Yonca, tedirgin olduğu bu durumu açığa vurmaktan kendisini alamaz: "Şovalyeğinizle iç içe zarafetinizi anlıyorum ama anlayamadığım bir şey var… Ruhunuzun gardrobu

[695] Kısakürek, **Villa Semer**, s.19.
[696] Kısakürek, **Villa Semer**, s.28.

(Nejat'ın yeleğini gösterir) fantezi yelekleriniz gibi, değişik karakterle dolu görünüyor bana… Bir uyuyor bir uyumuyor!"[697] Ruhundaki karakter değişikliğinin yanında çok defa bir öfke ve küçümseme hâli içinde olduğunu belirtmekte yarar vardır. Karşıdakini küçümseyen kibirli duruşunu, en çok da Hasan Bey'in gafları esnasında belli eder. Metin dışı açıklamalardaki izahlar dışında anlatıcının ortalıkta görünmediği bu senaryo romanda Nejat'a biçilen rolün yansımaları ile okuyucunun onu benimsemesi mümkün değildir. Oğluna göre daha yapıcı ve olgun bir tavır sergileyen Nazım Vezirsoylu, bir gazete yazarı olup boynuna batıp çıkan gazeteler piyasaya sürer. Hasan Bey'in akıl hocası olmasının yanında onunla elit çevreler arasında bir köprü vazifesi görür. En büyük emeli, Yonca'yı oğluyla evlendirerek Hasan Somer'in servetine ortak olmaktır. Bu yolda oğlu Nejat'tan da daha fazla gayret gösteren Nazım Bey, romanın en talihsiz kahramanıdır.

Hasan Bey'in annesi Huriye, oğlunun iğreti duran modernleşme arzusuna karşı, köylü kalmayı tercih etmiştir. Ahmet ve Yonca'nın babaannesi, Hasan'ın da annesi olan Huriye, kocasını kaybedince, oğlunun İstanbul'daki villasında ikamete mecbur kalır. Şehir hayatına, özellikle de sosyetik ortamlara alışamayan Huriye, villadaki odasını, geleneksel köy usulüne göre tefriş etmiştir. Avrupaî mutfağın yemeklerini yiyemez ve kendi odasında soğanlı-pastırmalı yumurtasını yapıp yer; kaloriferlerle ısınamaz, odada sürekli canlı tuttuğu mangalıyla ısınır. Tecrit hayatı yaşadığı bu lüks villayı, barhaneye benzetmektedir. Ona göre oğlu ne oldum delisi, torunuysa zamane çılgınıdır. Huriye; Hasan ve kızı Yonca'nın Müslüman Türk kültüründen uzak, Batı özentisi yaşayışlarına isyanın adıdır.

Fügüratif yapıyı incelerken dikkatlere takılan bir şair tiplemesi vardır. Fütürist anlayıştaki şair tiplemesi, yazarın diğer bazı romanlarında olduğu gibi Villa Semer'de de yer bulmuştur. Belka Hanım; aralarında bir parti lideri, profesör, Nazım, Nejat ve bazı hanımefendilerin de bulunduğu yemekli bir buluşmada, geceye edebî bir hava katmak gayesiyle zamanın gözde şairlerinden birini, şiirini okumak üzere sahneye davet eder. "Füze asrında, zaman üstü füze şiiri" şeklinde takdim ettiği şiir, tam okunacakken Yonca sıpasıyla salona girer ve sıpa anırır. Yazar, bizce bu rastlaşmayı bilinçli olarak kurgulamıştır. Gülünç duruma düşürmek istediği şair

[697] Kısakürek, **Villa Semer**, s.68.

tiplemesine Canım İstanbul ile Aynadaki Yalan'da da karşılaşmaktayız. En Kötü Patron'da ise "şair" yoksa da onun Marksist anlayışın etkisindeki fütürist büyüme modeline şahit oluruz. Bu şair tiplemesi, Kısakürek'in otobiyografileri ile bütünleştirildiğinde, bize Nazım Hikmet'i hatırlatmaktadır.

Romanın idealize edilen kahramanı Ahmet'tir. Yazar, oturaklı duruşuyla olay örgüsü içinde açık vermeyecek tek kişi olarak onu düşünmüştür. Ancak, Ahmet'in, hukuk okurken her sınıfı birincilikle bitirip, her defasında bu müjdeli haberi koşarak büyüklerine vermesini yadırgamamak elde değildir. Bu manzaralar onu bir ilkokul öğrencisi görünümüne sokmakta ve idealize edilen bu kahramanı gülünç hâle getirmektedir.

Villa Semer'deki şahıslar, Yonca istisna edilecek olursa, tiplerden oluşmaktadır. Hasan Bey bir kibarlık budalası; Ahmet başarılı, mert bir Anadolu, erkeği; Nejat züppe, Batılı bir genç; Nazım Bey maddi zenginlik peşi,ndekibir entelektüel; Huriye geleneksel anlayıştaki yaşlı Anadolu kadını tipini temsil etmektedir. Kısakürek bu tiplerle, özüne yabancılaşmanın sebep olduğu komik hâlleri somutlaştırmıştır. Tipleri "yalınkat" terimiyle ifade eden Forster, onları yazar ve dolayısıyla roman için bir kolaylık vesilesi olarak değerlendirir: "… bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmaları gerekmez; hiçbir zaman yazarın denetiminden çıkmazlar, gelişmeleri için çabada bulunmayı gerektirmez. Kendi havalarını kendileri yaratırlar."[698] Forster'ın da işaret ettği üzere Villa Semer'deki tipler, yazarın tezini bir roman formuyla sunmasına katkıda bulunmuşlardır. Bir karaterizasyon çabası içinde sunulan Yonca, Villa Semer'deki hacmin sınırlılığı nedeniyle derinlikli ve karmaşık kişiliği ile yer bulamadığından tip-karakter arasında bir yerde durur.

Yazar, insan dışı varlık konusundan "eşeğe" de bahse değer bir yer ayırmıştır. Eşek, romanda, yazarın benimsemediği karşı kutbun, Batı medeniyetinin, kahramanlarının en canlı konuşmaları esnasında anırması ile olay örgüsüne dahil olmuştur. İlk olarak parti liderinin sesi teybe kaydedilmiş hâliyle, Hasan Somer'in villasında dinletilirken, aynı kayda karışan eşek anırmasından sonra, aynı gece fütürist şâirin şiir dinletisinden hemen önce, bu defa salonda canlı hâliyle bu ses

[698] Forster, **Roman Sanatı**, s.109.

yankılanır. En son da Nazım Bey'in yıllar sonra benzer bir ortamda fikir yüklü konuşmasında aynı figürünün anırması gerçekleşir. Yazar, bu suretle karşı kutbun kahramanlarını komik duruma düşürür. Yazar, aynı akıbete uğrayan parti liderine şu sözü söyletir: " Hilkat nizamında bu ne adalet!"[699]

Necip Fazıl'ın bütün kurmaca eserlerinde rastladığımız figüratif yapıdaki seçmeci anlayış Villa Semer'de de devam etmiştir. Yazar, konu ve tezin sunumunda kendisi için gerekli olan şahıs kadrosunu oluşturmuştur; hayatın gerçekliği içinde yer alan diğer şahıslara hiç yer vermemiştir. Sözgelimi Ahmet'in amcası ve babaannesi dışında kimsesi yoktur. Hasan'ın da kızı, annesi ve yeğeninden başka kimsesi yoktur. Olay örgüsünün düzenlenmesinde bu şahıslar yeterli olduğu için başka kişilere yer vermemiştir. Kısakürek, bu tavrıyla âdeta başka şahıslarla vakit kaybedemeyeceğini ilan etmiştir.

**Olay Örgüsü**

Yazar, romanını iki yapısal bölümle yapılandırılmıştır. Ahmet'in Niğde'deki köyünden İstanbul'a gelişiyle başlayıp Yonca'nın Londra'ya gidişine kadar sıralanan vakalar birinci bölümü meydana getirir. Yonca'nın Londra'dan dönüşüyle başlayan vakalar ise ikinci yapısal bölümü oluşturur. Birinci bölüm, fikir ve yaşam tarzı eksenli çatışmalarla yüklü iken, romanın ikinci bölümünde, Yonca da aldığı eğitimin ardından Batı özentisindeki insanların sınıfına dahil olur. Bu yöneliş, Yonca'yı Ahmet'ten uzaklaştırır, Nejat'a da nispeten yakınlaştırır. Yonca ile Nejat'ın nişanına zemin hazırlayan gelişme, Nejat'ın babasıyla tertiplediği planla gerçekleşir. Ahmet'in tecessüs tavrıyla ile baba-oğulun kurdukları tezgâhı deşifre edip romanın sonunda nişan merasiminde ifşa etmesiyle her şey yerli yerine oturur: Yonca Ahmet'in olur. Anadolu kültürüyle yoğrulan Ahmet, aslından uzaklaşan Yonca'yı da kendi hayatı felsefesine tabi kılıp roman boyunca dışlanan babaanne Huriye'yi memnun eder.

Romana damgasını vuran gerilim unsuru, kişiler arası çatışmalardır. Esasen bu çatışmanın ardında, iki farklı medeniyet tasavvurunun çatışması yatmaktadır. Necip Fazıl Kısakürek'in eserlerinde sıkça rastladığımız düalizm, bu romanda da açık bir biçimde yer alır. Romanın başından sonuna kadar devam eden çatışmanın şahıslar

[699] Kısakürek, **Villa Semer**, s.25.

bazında asıl odak noktası Ahmet ile Nejat arasındaki çatışmalardır. Nejat'ın tavırları, Ahmet'e oldukça sunî gelmekte ve onu "çıtkırıldım" olarak nitelenmesine sebep olmaktadır. Ahmet ise Nejat'ın indinde Batı ruhunu, zarafeti yakalayamamış bir köylüdür.

Huriye'nin villadaki herkesle, yaşam tarzı ekseninde yaşadığı çatışmada kayda değerdir. Kendi neslinden oğlu ve torunu ile çatışması, onda öfkeye de dönüşmüştür. Hasan, zarif ve modern şahsiyeti bir türlü elde edememesi cihetinden Nazım, Nejat ve sosyetenin diğer şahıslarıyla bir çatışma hâlini yaşamıştır. Nazım ve Nejat'ı, Hasan Bey'le buluşturan tek saik, onu maddi gücüdür. Hasan Bey'i onlarla bir araya getiren faktör de Hasan'ın bu kişiler vasıtasıyla İstanbul'un elit-Batılı çevrelerine dahil olma arzusudur. Yonca'yı başta, herkesle çatıştıran hususiyeti, sınır tanımayan çılgın kişiliğidir. İngiltere dönüşü sonrasındaki çatışma sebebi ise onun, hangi düşünceden olursa olsun, herhangi bir Türk'e garip gelecek İngiliz yaşam tarzını benimsemesidir. Dolayısıyla roman, şahıslarla somutlaşan, ama esasında iki ayrı medeniyet tasavvurunun düalist mantıkla çatışmaları ile yüklüdür.

**Fikir**

Söz konusu çatışmalardaki fikrî temalar; Batılı olmak kültürlü olmak, zarafet, kadın gibi başlıklarda toplanmaktadır. Kültürel birikimi, şahsiyetine bir türlü oturtamayan Hasan'a Nazım'ın tavsiyesini aktaralım: "Şu üç formülü bildiğiniz mi, siz kültürlü bir adamsınız. Bir: Musiki ruhun gıdasıdır. İki: Demokrasi hür insanların rejimidir. Üç: Batıdan almak yok, Batılı olmak var."[700] Kendi dilinden kendi dünyasını yansıtan Nazım, "kadın" konusunda Hasan'a tavsiye için oğlu Nejat'ı adres gösterir. Nejat'ın kadın formülü: "Yüzde yetmiş beş, para… Yüzde yirmi zarafet… Yüzde beş…"[701]

Baba-oğulun bu tespitleri, Hasan'ı değiştirip Batılı hayat tarzına alıştırmaya matuftur. Esasında, Necip Fazıl, gazeteci Nazım ve diplomat oğlu Nejat üzerinden Batılı değerleri benimsemiş aydın tabaka ile özenti yaşam anlayışındaki insanları tenkit etmektedir. Ona göre bu üç formül, derinliği olmayan, klişe ve taklitçi

[700] Kısakürek, **Villa Semer**, s.23.
[701] Kısakürek, **Villa Semer**, s.23.

düşüncenin ürünüdür. Eserin bütününe sirayet eden ironi yüklü tenkitler bununla sınırlı değildir. Lüks villa ve konaklarda kadınlı-erkekli elit tabakadan insanların, yemekli buluşmalardaki tavırları da gülünç yönleriyle Necip Fazıl'ın kalemine takılmıştır. Bu buluşmalarda erkekler koyu elbiseli, kadınlar gece ropludur; yemek masasında bir erkek, bir kadın sıralanarak oturur ve yemekten kalkılırken her erkek sağındaki kadının iskemlesini çeker. Kahramanların şahsiyetlerine dair analizlerimiz ve bu kahramanların konumlarından kaynaklı kaçınılmaz çatışmalarla yazarın okuyucuyu/ izleyiciye hissettirdiği tezi şu şekilde çerçeveleyebiliriz: Bir topluma; özenti değil; özüne dönüş mutluluk getirir. Düğümlenen çatışmaların çözüme kavuşmasıyla tez, kendiliğinden ortaya çıkar.

**Zaman**

Villa Semer'de vaka zamanının başlangıcı yaz mevsimidir. Bir yaz günü, köyünden çıkıp amcasının çalışma ofisine gitmesi ile başlayan vakalar, Ahmet'in Hasan'ın çevresiyle tanışması ve kişilerarası çatışmalarla birkaç ay müddetince devam eder. Sonbaharda Hasan, Yonca ve Belka'yla İngiltere'ye giderler. Hasan, iki aylık tedavisinin ardından Belka'yla İstanbul'a döner. Birkaç önemsiz vakanın ardından dört senelik zamansal bir sıçrama gerçekleşir. Yonca İngiltere'de dört yıl boyunca İngiliz terbiyesi ekseninde eğitim görürken, aynı süre zarfında Ahmet de hukuk fakültesini bitirir. Zamanlama olarak (Yonca ve Ahmet'in) birbiri için hazırlanan bir roman kurgusuyla okuyucu başbaşa bırakılmıştır.

Dört senenin ardından, yazın, Yonca'nın dönüşüyle başlayan yoğun vakalar, yine yaz sınırlarında, birkaç aylık zaman diliminde gelişip nihayete ermiştir.

**Mekân**

Romanda mekânlar, eserin bütününe yayılan çatışmalara göre şekil almıştır. Şatafatlı villa, aristokrat kesimden insanların yemekli buluşmaları, bu buluşmalar için hazırlanan dekorasyon dejenere olmuş bir kitlenin yaşam biçimini yansıtırken, Doğulu yaşam tarzından ödün vermeyen Huriye'nin mekân seçimi ise dikkate değerdir: "Evin lüksüne tam bir tezat hâlinde bir köy odası… Pencerelerde Amerikan bezinden perdeler… Cicili, bicili demirden bir köy gelini karyolası… Karyolanın yanında, duvara asılı bir köy işlemesi… İşlemenin üstünde, sağ elinde semerini tutan,

âbânî sarıklı, büyütülmüş bir hamal resmi… Boydan boya alçak sedir ve önünde kara saçtan bir mangal…"[702] Bahsi geçen oda, oğlu Hasan'ın villasında tefriş edilmiştir. Ahmet de aynı ruh iklimini paylaştığı babaannesinin odasına dertleşmek, rahatlamak için sık sık gitmektedir.

**Dil ve Üslup**

En Kötü Patron senaryo romanında bütününe hâkim olan pejoratif dile karşın Villa Semer'de ise ironi ve gülünç sahnelerle dolu bir anlatım ile karşılaşmaktayız. Bu anlatımın en yoğun olduğu sahneler, özenti hayatın kıskacındaki Hasan'ın içinde bulunduğu diyaloglarla gelişmiştir. İkinci yapısal bölümde, Yonca'nın İngiliz yaşam biçimini benimsediği dönemde, bir yemek esnasında Yonca ile babası arasında gelişen bir diyalog:

"HASAN – (İngiliz uşağını farkederek Yonca'ya) Ne bekliyor bu adam, kalas gibi, arkamda?

YONCA – Çorbayı solunuzdan vermek için yol açmanızı…

HASAN - Neye sağımdan vermiyor?

YONCA – Sağınızdan alır, solunuzdan verir.

HASAN – Ben hep böyle dursam o da bekler mi?

YONCA – Bekler!

HASAN - Demek Şato âdeti bu… "[703]

Etrafındaki insanların bütün yönlendirme ve yardımlarına rağmen Hasan, bir türlü Avrupaî nezaket kurallarını yaşantıya dönüştürememektedir. Yine aynı yemekte onun çorba içme şekli de kızıyla küçük bir münakaşaya sebep olur:

"YONCA – (Elinde kaşık, hareketsiz) Babacığım!

HASAN – Söyle bakalım!

[702] Kısakürek, **Villa Semer**, s.18.
[703] Kısakürek, **Villa Semer**, s.47.

YONCA – Hiç!

HASAN – Ne hiçi?

YONCA – Çorba içerken hiç...

HASAN – Hiç ne; Çorba mı hiç?

YONCA – Çorba içerken hiç ses çıkarmamak lazım…

HASAN - Ne sesi?

YONCA – Ağız şapırdatmamak…

HASAN – Yooo! Bak ben bu kadarına dayanamam! Çıtkırıldımlığa neyse ama, kütvurdumluğa gelemem! Çorbamı bile rahat içmedikten sonra nerede hürriyet?...

YONCA – (Yanındaki Nejat'a) Evet, Nejat bey, ne diyordum? Benim anladığım erkek, gözükara gankster sertliği içinde kolları dantelâlı bir kadril dansörünün zarafetini belirtendir.

HASAN – (Konuşulanlara) Neymiş o?

NEJAT – (Hasan'a gayet şımarık) Hiç efendim! Kuş dili konuşuyoruz! "[704]

Hasan ve Nazım arasında gelişen bir diyalog, bu defa onun genel kültür eksiğini âşikâr eder. Yonca piyanoda, dünyaca ünlü Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın bir bestesini çalmaktadır:

"HASAN – (Nazım'a) Nedir bu?

NÂZIM - Bah…

HASAN – Ne Bah'ı…

NÂZIM – Bestecisi Bah…

HASAN – Bizden mi bu Bah?

NÂZIM – Ne münasebet? Niçin sordunuz?

[704] Kısakürek, **Villa Semer**, s.48.

HASAN – İsmi bana çıtkırıldım geldi de…"[705]

Romanda, yer yer, Batı ve Doğu'nun edebî-kültürel zenginlikleri atıflar, çağrışımlar ve montaj yoluyla sunulmuştur. Shakespeare'in oyunlarından replikler, Karagöz oyunundan "Rezâki Bey" tiplemesi bunlardan bazılarıdır. Villa Semer'in ilk basım tarihi 1972'dir. Roman, 1960'lı yılları anlatmaktadır. Dolayısıyla romanındaki vakalar Tanzimat ya da Osmanlının son dönemini konu almamasına rağmen romanındaki aristokrat insanlarda Fransız tesiri ve Fransızca özentisi açık biçimde hissedilmektedir.

Romanın muhtevasına muvazi olarak, eser boyunca sık sık geçen "Çıtkırıldım" ifadesi bir leitmotiv şeklini almıştır. İçinde ironiyi barındıran bu leitmotiv, tezin aktarılmasına yardımcı bir görev üstlenmiştir.

Villa Semer senaryo romanı, dejenere insanların inkisarı ve talihsizliği; özüne dönen insanların da mutluluğuyla sona ermiştir.

### 3.2.7. Ufuk Çizgisi

**Özet:** Akdeniz'in kıyısındaki şirin bir köyün muz ve portakal bahçeleri arasında hayatını sürdüren bir halkın panoramasıyla roman başlar. Yirmi yaşındaki güzel köylü kızı Hacer, hasta ve yaşlı babasıyla aynı evde yaşamaktadır. Günün belli vakitlerinde, köydeki arkadaş gurubuyla, bahçelerinden muz ve portakal toplarlar. Babasının hastalığı istisna edilirse, köydeki hayatı, arkadaşlarının da renk katmasıyla neşeyle geçmektedir. Kendi hâlinde akan debdebesiz hayatına, Bülent adında bir doktor, bir kara bulut gibi aniden giriverir. Köye sarışın ve âşüfte edalı sevgilisiyle tatil için gelen Bülent, köyde rastladığı Hacer'in güzelliğine hayran kalır. Ona temiz bir aşkla ulaşmaktan ziyade süfli duygularla onu elde etme gayesindedir. Kâh portakal bahçesinde kâh muz bahçesinde yahut başka bir mekânda onunla rastlaşır ve bakışlarıyla Hacer'i rahatsız eder. İlk diyalogları, kumsalda kilim yıkama esnasında olur. Kendisine yüz vermeyen ve onu azarlayan tonuna rağmen Bülent kendisini tanıtır, adresini verir ve kızların kilim yıkayan hâllerini izin almaksızın fotoğraflar. Bir gece vakti kalp krizi geçiren yatalak babası, âdeta ölümle pençeleşir. Umarsız, ne yapacağını bilmezken Hacer'in birden aklına adresini veren doktor

[705] Kısakürek, **Villa Semer**, s.46.-47.

gelir. Doktor Bülent'in kaldığı motele koşarak gider ve ondan yardım ister. Bülent, avını yakalamış bir ruh haletiyle Hacer ile yola koyulur. Hacer, kendisinin de bir şikâyetinin olup olmadığını soran Bülent'e baş ağrılarından söz eder. Babasına hazırladığı ilacı verirken, narkoz etkisi veren bir iğne de, baş ağrısı için, Hacer'e vurur. Her şeyden habersiz sekerat hâliyle baba, yatağında yatarken, Hacer de kendinden geçer ve Bülent başka bir odada genç kızın ırzına tasallut eder. Amacına ulaşan Bülent, hızla sevgilisini de alarak köyden çıkıp yaşadığı şehre, İstanbul'a, döner. Uyandığında uğradığı felaketin farkına varan Hacer, ertesi sabah hemen motele, doktoru bulmaya gider. Doktoru bulamayan Hacer, depresyon hâlini yaşar ve bir süre sonra babasını kaybeder. Babasının vefatından bir ay kadar sonra, doktoru bulup cezasını vermek ümidiyle İstanbul'a gider. İstanbul'da, ortaokuldan öğretmeni ve emekli olup Kadıköy'e yerleşen Nazmiye öğretmenin yanında kalır. Kendisine kucak açan öğretmeni, Hacer'in derdine derman olmak gayesiyle Hacer'e kederinin nedenini ne kadar sorduysa da cevap alamaz. Hacer bütün büyük hastaneleri dolaşır; doktorun sevgilisi sarışın kadının şarkıcı olabileceği ihtimaline karşın gece kulüplerine kadar arayıp tarar fakat doktordan hiçbir iz elde edemez. Bülent'ten hamile kalan Hacer, bahar aylarından birinde çocuğunu doğurur. Hacer'in iyileştiği ileriki günlerden birinde Millî Türk Talebe Birliğince tertip edilen "Anadolu Folklor Gecesi"ne Nazmiye öğretmenle birlikte Hacer de katılır. Gecede bir de Anadolu'nun değişik yörelerinden kültürel çizgiler yansıtan fotoğraf yarışması düzenlenir. Fotoğraflardan biri de Bülent'in çektiği, sahilde kilim yıkayan Hacer ve arkadaşlarına aittir. Hacer, fotoğrafı görür görmez gayrı ihtiyari bir çığlık koparır. Salondaki izleyicilerin soruşturan gözlerle baktığı Hacer, o esnada Doktor Bülent ile göz göze gelir. Aradığı kişiyi beklemediği bir anda bulan Hacer, zoraki biçimde Doktor Bülent'i konuşmaya davet eder. Konuşmada Bülent'e kendisiyle evlenmek zorunda olduğunu, aksi takdirde kendisinden bir çocuğu olan kadın sıfatıyla durumu herkese ilan edeceği tehdidinde bulunur. Evlenmeyi kabul eden Bülent'e, bir ömür kendisine dokunmayacağı şartını koşar. Hacer bu yolla, sahipsiz kalacak çocuğunu öz babasının himayesine almak ve uğradığı menfur saldırının acısını dindirmek gayesindedir. Nikâhları kıyılır, Doktor Bülent'in Erenköy'deki köşkünde birlikte yaşamaya başlarlar. Bülent evlilikle birlikte hayat tarzını bütünüyle değiştirir; günahlarından tövbe edip kendisini ilme verir, tıp doçenti olur. Hacer'e, tam bir

bağlanışla âşık olmasına rağmen Hacer, ona parmağına dahi dokunmasına müsaade etmez. Bu hâl yaklaşık dört yıllık birliktelikleri süresince devam eder. Ta ki Bülent trafik kazası geçirinceye kadar. İşlediği günahın ve Hacer'e dokunamamanın çilesini çeken Bülent, bu kafa karışıklığı içindeyken trafik kazası geçirir. Hacer, hastanede ölümün pençesindeki Bülent'e sevgisini itiraf eder. Bu şekilde erişmenin, kavuşmanın ufuk çizgisi yakalanmış olur. Tam da bu noktada ayrılık başlar ve Bülent vefat eder. Ölüm döşeğinde Bülent, Hacer'in köyündeki sattığı evi tekrar satın aldığını söyler. Roman, Hacer'in köy evindeki manzarasıyla sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

Özetini verdiğimiz romanda Hacer'in, Bülent'i sevdiğini itiraf etmesi, erişilmez gibi görünen aşkın ufuk çizgisine her ikisinin de ulaştığı anlamına gelmektedir. Bülent'e göre bu çizgiyi yakalayan için artık ayrılık vardır. "Ufuk Çizgisi" önce vuslatı, sonra hicranı simgeleyen bir metafordur. Roman, adını bu metafordan almıştır. Son derece sınırlı bir şahıs kadrosuyla figüratif yapı oluşturulmuştur. Önemsiz konumlarıyla çok sayıda insan yer bulmuştur bu romanda, ancak her birinin konuşması birkaç cümleden ibarettir. Olay örgüsü içinde konumlarıyla romana mana katan, entrik unsurların figürleri olarak ancak üç şahıstan söz edebiliriz: Hacer, Bülent ve Nazmiye öğretmen. Nazmiye öğretmenin yapıcı ve kendisine sığınılan liman konumunun da romanda çok geniş yer bulmamasıyla geriye Hacer ve Bülent kalmaktadır. Bu nedenle Ufuk Çizgisi; Hacer ve Bülent'in münasebeti üzerine bina edilmiştir.

Hacer, Akdeniz'in bir sahil köyünün munis yaşantısı içinde alelade bir insandır. Akdeniz kültürü içinde, muz ve portakal bahçeleri arasında zirai uğraşılarla hayatı; tekdüzeliği ve sıcaklığıyla akıp gider. Yirmi yaşındayken yaşadığı talihsiz olay, onu şehre göçe icbar eder. Ortaokuldan sonra okul okumamasına rağmen kitap okuyan, zeki ve istidatlı biridir. Romandaki diyaloglarda verdiği cevaplar ve analizleri bunu göstermektedir. Buna ilave olarak onurlu duruşu da bahse değerdir. Sert ve kararlı tabiatı da dikkatimizi çekmektedir. Evlilikleri müddetince Hacer, Bülent'in kendisine dokunmasına izin vermez. O, bu manada iradesine sıkı sıkıya sahip bir kadın olarak romandaki yerini alır.

Hacer, ancak Bülent'in ölmesi durumunda onun kendi ruhuna sahip olabileceğini ve kendisinin de onun sevebileceğini söylemektedir. Romanın başkahramanlarından Bülent, bir doktor olarak maddi zenginliği elde etmiş biridir. Yaşadığı hayat bir din ve dünya görüşüyle çerçevelenecek nitelikte değildir. Bu nedenle tatil için gittiği sahil köyünde güzelliğine hayran kaldığı Hacer'e cinsel saldırıda bulunacak derecede ahlaki düşüklük içindedir. Fakat Hacer'le evlendikten sonra eski hayatı bir tarafa bırakıp hisseden ve akleden biri hâline gelir. Bir Doçent olarak, tıp fakültesinin amfisinde öğrencilerine, mistik bir duyarlılıkla "kalp" üzerine verdiği ders bu değişimin en somut örneklerindendir.[706] Bu dönüşüm, Hacer'i tanımasıyla değil, onunla evlenmesiyle husule gelmiştir. Bu gerçeği ikisinin diyaloglarından öğreniyoruz:

"BÜLENT - Ben mektepte kalbin yalnız tulumba tarafını öğrendim. Hayata da onu bir makine sayarcasına davrandım. Hiçbir manevi kıymet tanımadım. Bunun hepsini bana sen tattırdın!..

HACER – Ben bilgisiz bir insanım… Bunları nasıl öğretmiş, tanıtmış olabilirim?..

BÜLENT – Ağzınla bilginle değil; hâlinle, tavrınla… Sade beni değil, mesleğimi de arkandan sürükledin!"[707]

Bu diyalog, Necip Fazıl'ın kurmaca metinlerinin büyük çoğunluğunda entelektüel erkeğe karşılık saf, temiz ama bilgice zayıf kadın tipolojisini gösteren güzel bir örnektir. Bu manzara genel anlamda, Necip Fazıl'ın kadın tasavvurunun da bir neticesidir. O; bilgili, ukala, kurnaz kadını istememekte; donanımlı erkeği hâliyle, tavrıyla, manevi tarafıyla doyurup tamamlayan kadını tasarlamaktadır.

Romandaki verilerden hareketle Bülent'in 28-30 yaşlarında olduğunu anlıyoruz. Burada dikkati çeken nokta, Necip Fazıl'ın romanlarından Aynadaki Yalan, Sen Bana Ölümü Yendirdin ve Deprem'de de başkahramanların hep bu yaşlarda olmasıdır. 28-30 yaşlarının yazarın indinde bir anlamı olduğu kanaatindeyiz. Zira kendisi de bu yaşlarda "Nokta Nokta" şeklinde takdim ettiği dul ve soylu bir kadına âşık olmuş; bu aşkın tesirini uzun yıllar hissetmiştir.

[706] Derste verdiği bilgiler ve yaptığı yorumlar için bk. Necip Fazıl Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013, s.42-44.

[707] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.44.

İkinci derecede öneme sahip ve romandaki şahıs kadrosu içinde üzerinde durulabilecek tek şahıs Nazmiye öğretmendir. En son Hacer'in köyünde öğretmenlik vazifesini yerine getirdikten sonra, otuz üç yıllık meslek hayatını sonlandırarak emekli olur ve İstanbul Kadıköy'de satın aldığı bir daireye yerleşir. Nazmiye Hanım, Hacer'in de öğretmenidir ve bu ünsiyetleri hoca-talebe münasebetini aşarak sonraki yıllara da uzanır. Romanda en çok da kimsesiz Hacer'e gösterdiği anne şefkati ve Bülent-Hacer çiftinin düğümlenen ilişkilerinde yol gösterici bilge kadın konumuyla temayüz etmiştir.

Romanda, şahıs kadrosunun diğer fertlerinden Hacer'in babası etkisiz ve zavallı hâliyle; köydeki arkadaşları köyün günlük işleri arasında şen şakrak hareketleriyle; Bülent'in yanındaki sarışın kadın, aşüfte duruşuyla; Hacer'in Bülent'i bulmak umuduyla hastanelerde muhatap olduğu görevli kişiler de konumlarının kendilerine sindirdiği soğuk halleriyle romandaki yerlerini almışlardır. Hepsi de çok kısa ve birkaç cümleyle romana dâhil olmuşlardır.

Romandaki vakaların kişileri, yaşanan hayatın gerçekliği içinde kuşkusuz değerlendirmeye tâbi tutulacaktır. Bu hassasiyetle eseri okuyan okuyucu haklı olarak şu soruları soracaktır: Hacer'in annesi ya da başka bir yakını yok mudur? Bülent'in anne-babasına, bir yakınına neden temas edilmemiş? Nazmiye öğretmen yaşlı olmakla birlikte dul mudur yahut hiç evlenmemiş midir? Eğer bunların hiçbiri yoksa, dünya sahnesinden ayrılışları ne şekilde ve ne zaman olmuştur? Bunlar, okuyucunun modernist bir romanı ele alır gibi boşlukları kendisinin dolduracağı türden boşluklar değildir. Bunlar, Necip Fazıl'ın, üzerinde durmak istediğine odaklanıp, figüratif yapıyı yaşanan hayatın gerçekliğiyle irtibatlandırmadaki ihmalinin sonucudur. Kâtibim romanında Dilara Hanım'ın geçmişi ve bugünü ile ilgili okuyucuya sezdirilen bilgiler bu romanındaki kişiler için düşünülmemiştir. Dilara Hanım ve daha başka bazı kahramanlarda görülen dikkat, maalesef ki Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinin çoğunda görülememektedir.

**Olay Örgüsü**

Kırk bir sahne bölümünden oluşan Ufuk Çizgisi'nin olay örgüsü, yapı bakımından dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm Hacer'in tekdüze ama mutlu hayatını kapsayan dört sahne bölümünden müteşekkildir. İkinci bölüm; heyecanının

yükseldiği, Hacer'in tahayyül dahi etmediği olayların içine sürüklendiği bölümdür. Vakaları beşinci sahne bölümü ile başlayıp on üçüncü sahne bölümüne kadar devam eden bu bölümde Hacer'in babası kalp krizi geçirir, Hacer aynı gece Doktor Bülent'in cinsel saldırısına uğrar ve sonraki günlerde babası vefat eder. 13-30. sahne bölümlerini kapsayan üçüncü bölüm Hacer'in depresif hâliyle, namusunu çalan adamı, Bülent'i aradığı ve sonunda bulduğu yapısal bölümdür. Dördüncü bölüm ise otuz birinci sahne bölümünden romanın sonuna kadarki vakaları kapsar. Bu bölümde Hacer ile Bülent evlenir. Dört yıla yakın birliktelikleri, Bülent'in trafik kazası sonucu vefatıyla sona erer. Roman da bu acı sonla biter.

Üçüncü bölümde (bu bölümün sınırları arasında bulunan on sekiz sahne bölümü boyunca) Hacer, mütemadiyen Bülent'i aramıştır. Dört ipucu doğrultusunda aramalarını gerçekleştirir. İlk olarak Bülent'in, sahil köyündeki motele gelen kişi kaydında "tekstil fabrikatörü Seha Mutluçay" ismini yazdırması nedeniyle İstanbul'daki tekstil fabrikalarını gezerek onu bulmaya çalışır. Bulamayınca onun doktor kimliğini dikkate alarak şehirdeki bütün büyük hastaneleri arayıp tarar. Bu da sonuç vermeyince, motelde, Bülent'in yanında gördüğü sarışın kadını, şarkıcı olması ihtimalini göz önüne alarak gece kulüplerinde aramaya karar verir. Daha ilk gidişinde bu seçenekten vazgeçer. Son olarak Bülent'in kırmızı spor arabasını yollarda bulmaya çalışır. Hacer'in bu şekilde iz sürmesi, dedektif romanlarını akla getirmektedir. "Mişel Zevako" okumalarıyla Necip Fazıl, bir dönem, dedektif romanlarının hayli etkisinde kalmıştır. Roman kahramanındaki bu mütecessis hâl, yazarın tecrübelerinin bir sonucudur.

Ufuk Çizgisi'nin kurgusunda bazı teknik ve mantık hataları da göze çarpmaktadır. 29 ve 30. sahne bölümleri arasındaki geçişte bir belirsizlik söz konusudur. Millî Türk Talebe Birliğince tertip edilen folklor gecesinde, sürpriz bir biçimde karşılaşan Hacer ve Bülent, bir sonraki sahne bölümünde, bir hesaplaşma kabilinden Çamlıca taraflarında görüşürler. İkisinin programdan hemen sonra mı, yoksa ertesi gün mü buluşup konuştukları meçhuldür.

Yine başka bir sahne bölümünde (32. bölüm) bir kurgu hatasıyla karşılaşmaktayız. Necip Fazıl, etkisinde kaldığı Yeşilçam senaryo anlayışına entellektüel kişiliğiyle farklı bir bakış açısı getirmektedir. Fakat burada realiteye

aykırı bir durum söz konusudur. Henüz yürümeye başlayan çocuğun 1-1,5 yaşında olacağını düşündüğümüzde, evliliğin en fazla bir senelik ömründen söz edilebilir. İşte böylesi bir zaman noktasında, Bülent'in Hacer'e hitaben "seninle evlendikten sonra bütün günahlarımın üzerine bir sünger çektim. Kendimi ilme verdim. Doçent oldum. Ama hâlâ parmağının ucunu tuta bilmiş değilim." serzenişindeki arka plan bilgisini anlamakta zorlanıyoruz. Bir sene zarfında Doktor Bülent'in kendisini ilme verip doçent olması, zorlama bir kurgu olarak kendisini göstermektedir. "Doçent oldum" ibaresinin çıkarılarak "Kendimi ilme verdim." bilgisi, bizce yeterli olurdu. Benzeri bir zorlama kurguyla beşinci sahne bölümünde de karşılaşmaktayız. Hacer'in babasının kalp krizi geçirdiği esnada, köyde doktor olmamasına rağmen "Dayanamıyorum! Bir doktor! (..) yok mu cankurtaran?.. Beni kurtaracak bir insan… Yok mu?..."[708] nidaları bu nevidendir. Bülent'in üçüncü sahne bölümünde "Köyünüzde de doktor yok" sözüyle köyde doktorun olmadığını anlamaktayız. Bilinen bu gerçeğe karşın, Hacer'in babasının "Doktor!" haykırışlarıyla inlemesi, yazarın zorlamasıyla Hacer'i Bülent'e yönlendirdiği izlenimini uyandırmaktadır.

Yeşilçam'ın klasik vakaları da roman da yok değildir. Hacer, dolaylı yoldan Bülent'e ulaşma metotuyla modeldeki sarışın kadının şarkıcı olabileceği ihtimalini hesaba katarak bir gece kulübünün önünde durur. Şarkıcı afiş ve resimlerine bakarken meçhul bir adamın ona yanaşıp "Siz de mi bu şarkıcılardan olmak istiyorsunuz, küçük hanım?.. İsterseniz size kılavuzluk edebilirim." yollu tacizci yaklaşımına karşın, yakası kalkık paltolu bu meçhul adama nefret püskürtücü gözlerle bakıp oradan uzaklaşması, bilindik Yeşilçam film manzaralarını akla getirmektedir. Ufuk Çizgisi senaryo romanı için "Film hazırlığı yapılmış, ancak tamamlanamadan yarıda kalmıştır."[709]

**Fikir**

Ufuk Çizgisi konusu itibarıyla "sosyal" bir karaktere sahiptir. Cinsel saldırıya maruz kalan namuslu bir kızın dramı, romanın konusunu teşkil eder. Hacer kanunlara da yansımış olan töresel anlayış gereği iğrenç saldırısına maruz kaldığı adamla

[708] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.12.

[709] İhsan, Kabil, "Tez Sinemasının İzinde Bir Söylem", **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010, s.410.

evliliği ister. Fıtrî bir tavırla da ömür boyu kendisine dokunmama şartını ileri sürer. Hacer'in öncelikli olarak korumaya çalıştığı şey namusudur; ardından da çocuğunun babasız olarak karanlık bir geleceğe terk edilmesinin önüne geçmektir. Diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da temiz ve dürüst köylü kızı, ahlakiliği önceleyerek dejenere olmuş kof hayatın şehirli insanına ders vermektedir. Romanın kurgusunun ana omurgasını teşkil eden Hacer'in cinsel saldırıya maruz kalıp hamile kalması ile yazar, modernleşmeyle daha sık görülmeye başlayan bir soruna dikkat çekmiştir. Saldırı kaynaklı veya isteğe bağlı gayrı meşru cinsel ilişkilerle meydana gelen çocuk doğumları kuşkusuz tüm zamanların sorunudur; ancak bunun, modernleşmeye başlayan toplumlarda daha fazla görülmeye başladığı da bir gerçektir. Kısakürek'in toplumsal bir yaraya, eserindeki olay örgüsüyle ve Hacer'in tercihiyle bulduğu çözüm, derinlemesine düşünülmüş esaslı bir çözüm değildir. Yazarın, törenin açık etkisinde olduğunu söylemek durumundayız. Eğer, Hacer'in dramı, daha etraflıca sunulup arayacağı çözüm ufuk açıcı daha orijinal bir niteliğe dönüşseydi, Türk edebiyatına ve sosyolojisine yeni bir açılım getirmeye muvaffak olurdu. Yazarın çözüme giderken aceleci davrandığını söylemek durumundayız.

Romanda, vakalara ara verip fikrî konularının ele alındığı tek bölüm 35. bölümdür. Bu sahne bölümünde, Bülent, tıp fakültesindeki amfide talebelerine ders vermekte, Hacer de derse iştirak etmektedir. Dersin konusu madde ve mana tarafıyla "kalp"tir. Doçent Bülent, Kalbe mistik bir yorum getirerek onu his, fikir ve her şeyin merkezi kabul ederek öğrencilere anlatmaktadır. Ona göre "Kalp yalnız bir tulumba değildir, her faaliyeti içine toplayan bir santral, bir nur mahfazasıdır. Dünyayı dört köşe görenlerin anlayacağı bir mevzu olmaktan da uzak…"[710] Kalp konusuna getirdiği bu izahı, Hacer de dikkatle dinlemektedir. Yazarın bu sahneyi, böylesi bir muhteva ile vücuda getirmesindeki saik, Bülent'in Hacer'le kalbî bağları yönünden hesaplaşmasıdır. Hacer'in ırzına tasallutunun ardından mecburî evlilikle Bülent, bambaşka bir mecrada hayatını sürdürmeye başlar. Günahlarından, kirlerinden arınıp temizlenmeye çalışırken, öte yandan beşerin en aziz duygusunu da atmaya başlar: Hacer'e âşık olur. Madde hesaplarıyla izah edilemeyecek Doğu tipi bir âşık örneğini sunar. Bu bakımdan Necip Fazıl'ın idealize ettiği kahramanlarının aşk tasavvuru Doğu medeniyeti kaynaklıdır. Cinsel ilişkinin öncelenmediği, saf, kalbî duygularla

[710] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.43.

husule gelen aşk, bu medeniyetin yücelttiği değerlerdendir. Derste, Hacer'e dönük, söylediği "Yazık o ateşi görmeden sadece üç köşe kömürü ele alanlara!.."[711] sözü, aşk yolunda katettiği merhaleyi göstermeye değerdir.

Bülent'in yaşadığı dönüşümde en büyük ve kati payın Hacer'in olduğunu belirtmiştik. Hacer'in inat derecesiyle evlilikleri süresince geceleri çocuğuyla, kapısını kilitleyerek uyuması ve eline dahi dokunmasına izin vermemesi, onuruna düşkün oluşuna delalet ettiği gibi, Bülent'in işlediği çirkin fiilin vehamet derecesine de işaret eder. Yazar, bu kurguyla, tecavüzün her türlüsünün iğrençliğini ve sebep olduğu yıkımı göz önüne sermek istemiştir. Bu nedenle Bülent'i Hacer'e tam mânâsıyla affettirmemiştir. Hacer, bu tavrıyla aslında Bülent'i, yeni bir şahsiyet hamuruyla yoğurmuş olur. Nazmiye öğretmen de Hacer'e hitaben "Günahını nasıl gördüğünü onun altında nasıl eridiğini, nasıl yepyeni bir adam olduğunu takdir edeceksin!" sözüyle bu gerçeğe dikkat çekmiştir. Dolayısıyla Deprem romanında Profesör ve Selma'nın ahlakilikteki ısrarlarıyla yazar, ahlakçılığını bu eserde de göstermiştir.

**Zaman**

Ufuk Çzgisi'nin ilk basım tarihi 1972'dir. Romanın itibarî yapısını oluşturan vakalar, aşağı yukarı dört-beş yıllık bir zaman diliminde meydana gelmiştir. Roman, bir yaz mevsiminde muz ve portakal bahçelerindeki zirai çalışmalarla başlar. Aynı mevsimde Hacer, cinsel saldırıya uğrar ve hamile kalır. Güz dönemi, babasının vefat ettiği; kış mevsimi de onun İstanbul'da, kendisine bu kötülüğü yapan Bülent'i aradığı zaman dilimleridir. Yazarın gerçekçi hesabıyla bebek, bahar aylarında dünyaya gelir. Birkaç ay sonra, yazın, Hacer'le Bülent'in evlilikleri gerçekleşir. Nikâh merasimini konu alan 31. sahne bölümü ile 32. sahne bölümü arasında zamanda bir senelik atlama söz konusudur. Zamandaki bu atlayışla beraber 32. bölüme kadar iki senelik bir zaman dilimi söz konusudur. Bu andan romanın sonuna kadar, yaklaşık olarak iki ya da üç sene daha geçer. Ancak bu iki-üç senelik süreç oldukça muğlaktır. Sahne bölümleri, birbirini takip eden günler görünümündedir. Bülent'in trafik kazası sonucu ölümünden hemen önce, oğlu Deniz'le konuşmasıyla ancak geçen zamanı

[711] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.44.

anlamaktayız. Romanın sonuna gelindiğinde dört-beş senelik vakalar zincirinin nihayete erdiğini müşahede ederiz.

Romanın 21 ve 22. sahne bölümleri geriye dönüş tekniğile kurgulanmıştır. Hacer, maruz kaldığı saldırıdan hemen sonraki günü, Nazmiye öğretmene anlatırken, yazar da olanların dramatizasyonunu okuyucuya tecessüm ettirir. Geriye dönüşler, Necip Fazıl'ın romanlarında nadiren karşılaşılan teknik bir kullanımdır.

**Mekân**

Necip Fazıl'ın yer yer olay örgüsü, zaman, mekân gibi roman unsurlarına romantik yaklaşımı Ufuk Çizgisi'nde de görülür. Kısakürek, bu romanda, mekânları idealize etmiştir. Hacer'in köyü, Akdeniz kıyısında, muz ve portakal ağaçları arasında yeşil doğa ile mavi denizin buluştuğu yerde şirin bir köydür. Hacer'in sevimli evi de bu güzel dekoru tamamlar: "Yazın, Akdeniz kıyılarında güneşin batışı… Muhteşem grup levhası… Kıyıda şirin bir köy… Muz ve portakal bahçeleri… İlerde, sahil yolunun kıvrıldığı burun noktasında bir motel… Köyde, Hacer'in sahil yolu üzerinde muz ve portakal bahçesi; ve tek katlı, yeşil panjurlu sevimli evi…"[712] Köydeki bu sevimli eve muvazi şehirli Bülent'in evi de şehir şartlarında lüks ve aristokratlara mahsustur: "Erenköy taraflarında bir köşkün bahçesi… Önü teraslı güzel bir villa… Terasta iki şezlong üzerine yan yana Hacer ve Bülent..."[713]

İnsanı kendine çeken bu iki manzaradan Hacer'in sevimli ve şirin köyü ile evi, yaşadığı travmaya bağlı olarak nitelik değiştirerek acı ve hüznün yayıldığı mekânlara dönüşür. Hacer'in babası sonbaharın son demlerinde vefat eder. Bu gelişme daha öncesinde Hacer'in uğradığı iğrenç saldırıyla bütünleşince, Hacer'in dünyaya dair bütün umutları söner, geriye sadece hüzün ve karamsarlık kalır. 12. sahne bölümünde köyün havası da bu gelişmelere bağlı olarak değişir. Daha önceki bölümlerde açık hava, berrak deniz, meyve yüklü bahçeler yerini bulanık hava ve acı bir rüzgâra bırakır: "Sonbaharın son günlerinde sahil köyü… Bulanık hava ve acı bir rüzgâr… Soyunmuş ağaçlar ve uçuşan yapraklar… Kızlar bahçelerde portakal devşiriyor. Küfelere yerleştirilen ve dallarda sarkan ışık renkli portakallar… Hüzünlü

[712] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.7.
[713] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.36.

bir türkü… Hacer'in evi kimsesiz ve panjurları kapalı… Acı rüzgâr sesi… Hacer'in evinde açık kalmış bir panjur kanadı pencereye çarpmakta…"[714] Dikkat edilirse zaman -ışıltılı yaz ayları sona ermiş, sonbaharın son demlerine gelinmiş- ve mekân haleti ruhiyeye göre farklı bir şekil almıştır. Romantik tasvirde de aynı yaklaşım esastır. "Romantik tasvirin amacı belirli bir ruh ve hava yaratmak ve onu devam ettirmektir. Bu metotta olay örgüsünün kuruluşu ve karakterlerin yaratılışı tamamen bu ruh ve havanın etkisi altındadır. (…) Romantikler insanla tabiat arasında pek açık bazı bağların varlığını kuvvetle duymuşlardır. Öfkeli ve kızgın bir kahraman fırtınalı bir havada dışarı fırlar. Şen mizaçlı bir insan ise güneşli havadan hoşlanır."[715] Hacer'in yaşadığı iki farklı hayat tablosunun zaman ve mekânla da bütünleşmesi bu türdendir.

**Dil ve Üslup**

Ufuk Çizgisi'nin dili de Necip Fazıl'ın romantik duyuş tarzından etkilenmiştir. Birer nesir türü olan bütün senaryo romanları şiir diline yaklaşan diyaloglarla doludur. Bülent'in ölümüne ramak kala Hacer ile diyaloğundan bir pasaj:

"HACER - (Tutulmuş bir çığlık) Gitme!..

BÜLENT – Gidiyorum, gemi kalktı. Rıhtımda sallanan mendiller görüyorum.

HACER – Deniz babasını bırakmaz!

BÜLENT – Bırakır Hacer, her şeyi her şeyi bırakır. Sen beni bıraktıktan sonra!..

HACER – Seni bırakmak mı?.. Tutamadığım, sarılamadığım için öyle görünüyor. Alamadığım için veriyorum!.. Seni bırakmak varlığımı, dünyamı her şeyimi bırakmak.

BÜLENT – (Gözleri hep tavanda) Ne güzel!.. Ufuk çizgisi!..

HACER – Ufuk çizgisi mi dedin?..

BÜLENT – Evet kalbin ufuk çizgisi… Bu dünyada erişmenin ufuk çizgisine gelenler orada ayrılığı bulur.

HACER – (Heyecanla) Uyandım Bülent!..

[714] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.19.

[715] Rene Wellek ve Auistin Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri** (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 1983, s.304.

BÜLENT – Şimdi ben öldüm…”[716]

Bununla beraber Necip Fazıl'ın şiir ve nesirlerinde sıklıkla rastladığımız kelime ve ifade tarzları da Ufuk Çizgisi’nde yer bulmuştur. “Gülmeyi, gülümsemeyi unutmuş çizgilerin…” “…orta malı bir yüz…” “…hiç kayıp etmemenin, eskimemenin her an yeni kalmanın sanatı…” “Sen bana sağlığında mâlik olamadın.” “Büyük caddeye kıvrılırlar.”

Ufuk Çizgisi, acıklı bir sonla nihayet erer. Romanın seyri içinde önce mutlu, sonra çilekeş Hacer’e karşılık; önce zalim ve umursamaz, sonra nedametin yepyeni bir insana dönüştürdüğü Bülent portresiyle karşılaşmaktayız. Bu şekilde dalgalı seyir izleyen roman, melankolik bir atmosfer içinde sona erer.

### 3.2.8. Kâtibim[717]

Kâtibim senaryo romanı, yazıldığı tarihten yaklaşık yüz-yüz yirmi yıl öncesini konu almaktadır. Daha romanın en başında 1854’te meydana gelen Kırım Savaşı öncesi İstanbul’daki iki yabancı askerin diyalogları ile dönemin siyasi atmosferine ışık tutulmuştur.

**Özet:** Devir, Sultan Abdülmecid devridir. Kırım Savaşı’nın gölgesinde Üsküdar’da eski bir saraylı (Dilara) hanımefendi ve beslemesi (Perizad) ile şık ve zarif bir kâtibin ilişki ağı söz konusu edilir. Genç Kâtip, mütedeyyin ve örfî yaşantıya bağlı Kadı Faiz Efendi’nin oğludur. Katip, hemen her gün sevdalısı olduğu Perizad’ı görmek umuduyla saraylı hanımefendi Dilara’nın yalısının önüne kayığıyla gider. Yalının penceresinden atılan karanfili aldıktan sonra koklayıp oradan ayrılır. Perizad ile Kâtip’in karşılıklı aşkının yanında Dilara da Kâtip’e âşıktır. Öte yandan Kâtip’in iki kız kardeşi ile iki kardeş süvari zabiti birbirlerini sevmektedirler. Başta Kâtip’in tavrını anlayamayan Dilara, zamanla onun ilgisinin Perizad’a dönük olduğunun farkına varır. Önce bu realiteyi kabullenemeyişinin verdiği hınçla Perizad’a yüklenir, sonradan aklına gayrı ahlaki bir plan gelir. Buna göre Kâtip’in evine yakın bir ev tutar ve Perizad’ı bu eve yerleştirir. Ancak Kâtip’e hissettirmeden Perizad’ın da haberi olmak kaydıyla kendisi de ara sıra bu eve gelir. Dilara’nın gayesi, Kâtip’in

[716] Kısakürek, **Ufuk Çizgisi**, s.49.
[717] Necip Fazıl Kısakürek, **Kâtibim**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

haberi olmaksızın onunla ilişkiye girmektir. Bu şekilde Kâtip onu, âşığı olduğu Perizad zannedecektir. Buna makul bir zemin hazırlamak için de hizmetkâr Sümbül Ağa Kâtip'i eve alırken, Kâtip kibriti olmaksızın, karanlıkta hiç konuşmadan kendisinin Perizad zannettiği, ama gerçekte, Dilara'ya yönelecektir. Bu şekilde bazen Perizad'la ama cinsel bir ilişki olmaksızın; bazen de Dilara ile bu iki katlı evde buluşur. Bu buluşmalardan birinde sır bozulur; merakına engel olamayan Kâtip, karanlıkta çaktığı kibritle o esnada birlikte olduğu kişinin Perizad değil de Dilara olduğunu öğrenir. Sonraki günlerden birinde, bir akşam vakti Kâtip, Perizad ile birlikteyken, aralarında mahalle imamı, muhtar, bekçi, Sümbül Ağa ve daha başka insanlardan müteşekkil bir grup tarafından basılırlar. Utanç verici bu durum karşısında Kâtip'in babası Faiz Efendi kadılıktan istifa eder. Mahkemeye sevk edilen Kâtip, "kadı"nın huzurunda ifade verir ve Perizad'ın bakire olduğu ispatlanır. Mesele de bu şekilde kapanır. Bütün İstanbul Kâtip, Perizad ve Dilara meselesiyle çalkalanırken "Kâtibim" şarkısı da dillere pelesenk olur. Perizad, bu olaydan sonra Dilara tarafından yalıda loş bir kilere hapsedilir. Günden güne eriyen Perizad'ın hâline acıyan Sümbül Ağa vicdan azabına dayanamaz ve Kâtip'e Perizad konusunda her türlü yardıma hazır olduğunu bildirir. Bu içten teklif sonrası Kâtip de Perizad'ı iki süvari zabitinin yardımıyla kaçırmaya karar verir. Kız kardeşlerine âşık iki süvari zabiti Sedat ve Vedat'a kız kardeşlerini kendileriyle evlendirme sözü de verir. Hem Kâtip ile Perizad'ın hem de diğer iki âşık çiftlerin durumu ve Dilara'nın entrikaları Sultan Abdülmecid'e kadar akseder. Perizad'ı kaçırma planı, Dilara'nın yalıda fakir çocuklar için tertip edeceği sünnet düğünü gecesi devreye sokulacaktır. Kâtip'e, enişteleri olacak Vedat ve Sedat ile Sümbül Ağa yardım edeceklerdir. Düğün için meddah, Karagöz oyunu, orta oyunu çağırılır. Orta oyunundaki oyuncular oyunun kurgusu içinde Perizad'ı alıp sahneye götüreceklerdir. Görünürdeki bu gayeyle onu kadınlar arasından alıp oyundaki oyunculardan Vedat ve Sedat ile gizlenen Kâtip oradan kaçıracaklardır. Öyle de yaparlar, ancak karşılarına on kişilik silahlı bir grup çıkar. Tam vuruşacaklarken Sultan Abdülmecid, kalabalık bir grupla mezkûr yere gelir. Beraberinde Faiz Efendi ile kızlar ağası da vardır. Padişahın gelişiyle herkes donakalır. Padişah kalabalığa hitaben Kâtip ile Perizad; Vedat ile Huriye; Sedat ile Nuriye'nin nikâhlanarak sünnet düğününün izdivaç düğününe çevrilmesini ferman buyurur. Kalabalığın "Padişahım çok yaşa!" naralarıyla roman sona erer.

**Şahıs Kadrosu**

"Kâtibim" senaryo romanı, yakın tarihin, Tanzimat'ın, İstanbul'unda biri merkezde olmak üzere üç aşkı anlatan bir kurguya sahiptir. Kâtip'in iki kız kardeşi ve onlara âşık iki kardeş süvari zabitini gölgede bırakıp eserin ana omurgasını teşkil eden Kâtip-Perizad aşkını daha doğru tahlil edebilmek için figüratif yapıyı ele almakta yarar vardır.

Kâtip, Kadı Faiz Efendi'nin oğludur. Babasıyla apayrı dünyaların insanlarıdırlar. Dönemin yeni moda memur kıyafetini, setre ve pantolonu, en şık şekliyle giyer. Yakışıklı oluşunun da verdiği cazibeyle kızların gözdesi, zamanın çok konuşulan kâtibidir. Necip Fazıl'ın diğer roman başkahramanlarından farklıdır; zira fikri yönüne neredeyse hiç temas edilmez. En belirgin yönü giyimi, yakışıklılığı ve bir peri kadar güzel kıza aşkıdır. Aşkında samimidir ve bu uğurda her tehlikeyi göze alacak kadar gözü karadır.

Perizad, yazarın ifadesiyle "bir peri kadar güzel" besleme bir genç kızdır. Hanımefendisi Dilara'ya karşı tam bir bağlılık içindedir. Güzelliğiyle dikkatini çektirdiği Kâtip'e, o da âşık olur. Ancak, bu aşk, kendisinin hiç de istemediği bir çatışma ortamına sebep olur. O da tıpkı âşığı Kâtip gibi aşkında samimidir. Samimiyeti ile beraber Perizad, dönemin dejenere olmaya başlamış toplumu içinde Kâtip ve Dilara'ya nazaran, "namus ve iffet" kavramına daha fazla dikkat eden kişi konumundadır. Kâtibin ısrarına rağmen bekâretini kararlı biçimde korumaktadır.

Romanın entrikacı zengin dulu Dilara da Perizad gibi küçüklüğünde besleme olarak saraya alınır. Daha sonra "üç tuğlu Vezir Rüstem Paşa'nın" haremi olur. Paşanın vefatıyla dul kalan Dilara, yüklü bir mirasın da sahibi olur. Kendisinden yaşça küçük Kâtip'e âşıktır. Başta Kâtip'in yalının önüne kayıkla gelişlerini kendisi için sanan Dilara; gerçeği, gelişlerin Perizad uğruna olduğunu öğrenince kurnazca planları devreye sokar. O da Kâtip gibi toplumun ahlak ve namus anlayışına bigânedir.

Dilara, Aynadaki Yalan'ın Belma'sı ve Bâbıâli'de gerçek hayat öyküsündeki "Nokta Nokta" denilen kadın ile benzer hususiyetlerde biridir. "Nokta Nokta" diye

takdim ettiği kadının Necip Fazıl'ın hayatında ve kurgusal eserlerinde fazlasıyla yer ettiğini söyleyebiliriz.

Dilara'nın hizmetindeki Sümbül Ağa, Kâtip'in kızgınlık anında "Habeşi" olarak seslendiği kişidir. Temel vazifesi Dilara'ya hizmet etmektir. Verilen görevleri harfiyen yerine getirir. Dilara'nın Kâtip'in koynuna girmesine aracılık yaparken, yine Dilara'nın emriyle Kâtip ve Perizad'ın baş başa oldukları bir anda, mahalle sakinlerince basılmasını da organize eder. Perizad'ın yalıdaki kilere hapsedilmesiyle birbirlerinden koparılan iki âşığın hicranı, neticede Sümbül Ağa'da vicdan azabına dönüşür. Dolayısıyla Sümbül Ağa, yazarın kaleminden olumsuz bir tip olarak yansımaz. O, emir eridir, fakat son kertede vicdanının sesine kulak veren ve bu uğurda tehlikeyi de göze alan biridir.

Kâtip'in babası Faiz Efendi kadıdır; Frenk taklitçiliğinin karşısında Doğu kültürünün sadık bir taraftarıdır. Faiz Efendi "Ah şu Frenklik merakı! Ne terbiye bıraktı ne bir şey…"[718] sözüyle o dönemin panoramasında duruşunu net biçimde ortaya koymaktadır.

Kâtip'in kız kardeşleri Huriye ve Nuriye ile her ikisinin sevgilileri olan iki süvari zabiti Vedat ve Sedat kardeşler, şahsiyetleriyle olmasa da örfi anlayışın sıradan hayatı içinde birbirlerini seven figürler olarak romanda yerlerini alırlar. Bunlardan başka saraydaki kızlar ağası, sünnet düğünü için çağrılan meddah, Karagöz ve ortaoyunundaki oyuncular ile bir köşede bekleyen pehlivan yapılı on kişi geniş şahıs kadrosunun diğer figürleridir.

Sultan Abdülmecid'in roman boyunca en çok temayüz eden tarafı asil ve zarif duruşudur. Giyim kuşamından tavırlarına tam bir asalet timsalidir. Kırım Savaşı'nın gündemi belirlediği bu dönemde, bunca yoğunluğun arasında padişahın, bütün İstanbul'ca konuşulan iki âşığın ve onların gölgesinde kalan dört âşığın meseleleriyle yakından ilgilenmesiyle, idealize edilmiş bir devlet başkanı portresini dikkatlere sunmaktan ziyade, devlet büyük tehlikelerle karşı karşıyayken onun basit meselelere mesai harcayışına ustaca bir tenkit olarak bakmak, yerinde olacaktır.

[718] Necip Fazıl Kısakürek, **Kâtibim,** Büyük Doğu Yay., 5. Bs., 2009, s.11.

**Olay Örgüsü**

Dönemin siyasi ve kültürel atmosferini gözden geçirip "Kâtibim" şarkısının ortaya çıkışındaki arka planı anlamak, elimizdeki eseri daha iyi tahlil imkânını verecektir.

Roman vakalarının geçtiği dönemde padişah, Sultan Abdülmecid'dir. 1839-1861 yılları arasında hüküm süren padişah zamanında gündem; neredeyse yirmi iki yıllık saltanat boyunca imparatorluğa komşu ülkelerle sorunlar ve bu sorunların doğurduğu iç karışıklıklar ile Batı medeniyeti model alınarak girişilen yenileşme çabalarıdır.

Sultan Abdülmecid'in Ruslarla uzun süre uğraşmak zorunda kalması; Fransa ve İngiltere gibi ülkelerle yoğun diplomatik ilişkiler, padişahı fazlasıyla yorar. Bunların yanında devleti, Avrupaî ölçülerle tanzim etme çalışmaları çerçevesinde 1839'da Tanzimat Fermanı, 1856'da Islahat Fermanı'nın ilanları ile bu fermanlar doğrultusunda eğitim, ekonomi, yönetim, azınlıklar vb. konularda yapılan yenilikler o devrin şartlarında "çok cesurca" addedilecek türdendi.

Bu şekilde padişahın yetkilerinin sınırlandırılması, adalet sisteminde halk lehine adımların atılması, askerlik süresinin kısaltılması, azınlıklara geniş hakların verilmesi, eski usul mekteplerin yanında Batı usulü okulların açılması, basın alanında ilk kıpırdanmalar, Avrupa'ya öğrencilerin gönderilmesi, modern tarzda ilk tiyatrolar Sultan Abdülmecid döneminin ilkler bağlamındaki gelişmeleridir.

Babası II. Mahmut'a göre -Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın da yardımıyla- Sultan Abdülmecid çok daha fazla Batılılaşma eksenli yeniliklere imza atar. Kenan Akyüz'ün ifadesiyle: "1839-1860 tarihleri, Türkiye'nin kapılarını Batı medeniyetine ardına kadar açtığı ve bu hususta hiçbir kontrol ve gümrük işleminin yapılmadığı bir dönemin sınırlarıdır."[719] Halk ise saraydaki sefahat ve harcamalardan rahatsızlık duymaya; peş peşe gelen yeniliklerin de kendilerini dinden uzaklaştıracağı korkusunu dillendirmeye başlar.

[719] Kenan Akyüz**, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s.21.

Osmanlının ıslahat çalışmalarının Rusya'ya da sıçrayıp Rus halkınca da benzeri taleplerin gelebileceğinden korkan Rus devleti, çareyi Osmanlı Devleti ile savaşmakta bulur. Kuşkusuz tek sebep bu değildir, ancak gerekçe olarak Fransızların Kudüs'teki Katolikleri hamiliğine karşın koruyucusuz kaldığını düşündüğü Kudüs Ortodokslarına iyi davranılmamasını ileri sürer. Bu çerçevede Ortodoksları koruyuculuk haklarının kendisine verilmesini ister. Osmanlı'nın bunu kabul etmemesi üzerine Eflak ve Boğdan'ı işgal eder. Bu gelişmelerle savaş, artık kaçınılmaz olur. İki cephedeki savaşlardan özellikle Tuna'da Osmanlı büyük başarı kazanır; Kafkasya'da ise Ruslar lehine devam eder. Sinop'ta ise Ruslar, ani baskınla Osmanlıya ciddi bir kayıp yaşatır. İki yıl kadar peş peşe süren savaşlarda Osmanlı, Ruslara karşı üstünlük sağlar. İşte Kırım Savaşı da bu süreçte, 1854'te meydana gelir; bu savaşı Fransa, Birleşik Krallık ve Piyemonte'nin (Sardunya Krallığı) yardımıyla Osmanlı kazanır.

Roman, bu zafer öncesi iki Avrupalının diyaloğuyla başlar. Tarihi kaynaklara göre Osmanlıya yardım maksadıyla binlerce Fransız ve İngiliz askeri Gelibolu ve İstanbul'a gelir.[720] Üsküdar'a gelen 15.000 İngiliz askerleri ve onların İstanbul halkıyla münasebetleri için tarihçi Hammer şu bilgiyi verir: "Bunların çoğu, mütecessis Türklere kırmızı ceketlerini göstermekle, hayrete kapılmış hatunlara serenatlar çalmak ve çiçek buketleri takdim etmekle meşgul idiler."[721]

Birleşik Krallık o dönemde büyük bir imparatorluğa dönüşmüştü. İstanbul'a gelen askerler içinde İskoçlar da vardı. Rivayete göre Kâtibim şarkısının müziği bir İskoç bestekârın bestesidir. Oradan (İskoçya'dan) Kırım Harbi için uğurladıkları İskoç alayına ithafen bestelenmiş bir şarkıdır. Gerisini TRT arşivindeki bir hikâyeden aktaralım: "Kırım harbinde müttefikimiz olan İngilizlere Selimiye Kışlası hastane olarak tahsis edilmişti. İngiliz ordusundaki İskoç alayını kısa eteklerle gören halk bu askerlere 'donsuz asker' lakabını takmıştı. Bu alay şarka hareket ederken, bir İskoçyalı bestekâr bu birlik için bir marş besteledi. Bir İstanbul külhanisi de Selimiye Kışlası'nın Üsküdar yolu üzerinde olmasından esinlenerek ve 'donsuz askerler' için

[720] Savaş öncesi 27.000 Fransız ve 5000 İngiliz askeri Gelibolu'ya çıkar. 15.000 İngiliz askeri de Üsküdar'a gelir. Daha geniş bilgi için bk. Joseph von Hammer Purgstall, **Büyük Osmanlı Tarihi**, Üçdal Neşriyat, C.9, İstanbul, 1989, s.477-79.

[721] Hammer, **Büyük Osmanlı Tarihi**, 478-79

yazılan marşın müziğini kullanarak kâtiplerle dalga geçmek için ‘Üsküdar’a giderken…’ türküsünü yazdı.”[722]

Sultan Abdülmecid zamanında memurlara setre ve pantolon giyme zorunluluğu getirilmiştir. Memurların bu yeni hâli, halk tarafından iğreti bulunup tenkit edilmiş ve bazılarınca da alay konusu olmuştur. Kâtiplerin dile düşmesi ve İskoç şarkısının müziğinin kâtiplere uyarlanmasıyla bu şarkı ortaya çıkmıştır. Şarkının güftesi:

Üsküdar’a gider iken aldı da bir yağmur

Kâtibimin setresi uzun eteği çamur

Kâtip uykudan uyanmış gözleri mahmur

Kâtip benim ben kâtibin el ne karışır

Kâtibime kolalı da gömlek ne güzel yaraşır

Üsküdar’a gider iken bir mendil buldum

Mendilimin içine de lokum doldurdum

Kâtibimi arar iken yanımda buldum.

Kâtip benim ben kâtibin el ne karışır

Kâtibime kolalı da gömlek ne güzel yaraşır

[722] **turkudostları.net** adlı siteden ilgili not: 08.11.1945 tarihinde Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiştir. Rept. No. 1140. TRT Arşivinde kaynak olarak ”Yöre Ekibi” veriliyor. Hikâyesi Veli Işık tarafından gönderilen bu türkü…” Nuri Halil Poyraz

Necip Fazıl'ın senaryo romanı Kâtibim'de, başkahraman Kâtip'in Perizad'la aşkı, bütün İstanbul'ca duyulmuş; Sultan Abdülmecid'e kadar ulaşan bu aşkın öyküsü, dilden dile söylenen bir şarkıya dönüşmüştür. Bir başka ifadeyle Necip Fazıl, anonim bir şarkının hikâyesini, yeni bir kurgu ve estetik bakış açısıyla senaryo roman biçimine dönüştürmüştür. Bu seçimiyle sanatkâr, değişik vesilelerle dillendirdiği iddialı düşüncelerden mürekkep roman anlayışını -halk kültürüne ait bir ürünü değerlendirerek- Kâtibim eseriyle hayata geçirmiş bulunmaktadır.

Şahıs kadrosu bakımından geniş bir yoğunluğa sahip olan Kâtibim senaryo romanı, olay örgüsünün hacmi konusunda sınırlı bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle "epizot romanı"[723] kapsamında değerlendirilebilir. Bu manada, olay örgüsü tek bir noktada düğümlenir. Kâtip ile Perizad'ın aşkı ve bu aşka engel olup Kâtip'i elde etmek isteyen Dilara üçgeninde gelişen hadiseler düğüme neden olur. Merak unsurunu kamçılayan bu düğüm, romanın sonunda Sultan Abdülmecid'in araya girip Kâtip ve Perizad ile diğer iki çifti evlendirmesiyle çözüme kavuşur.

Romanda teknik bakımdan bazı kopukluklar da yok değildir. Sözgelimi, Kâtip ve yardımcılarının Perizad'ı kaçıracağı sünnet düğünü akşamı, bahçenin uzak bir köşesinde ve bir ağacın dibinde bekleyen pehlivan yapılı on kişi orada ne amaçla beklemektedirler? Onları oraya yerleştiren kim? Bu soruların cevapları alınamamaktadır. Silahşör tipinde on kişiden "1. Silahşör" olarak takdim edilen kişinin arkadaşlarına hitaben sözü: "Islık sesi gelir gelmez, koşup etraflarını alıvereceğiz, kuşatıvereceğiz!"[724] Bu konuşma, kafaları iyice karıştırmaktadır. Net olarak anlaşılan şudur: On kişilik grup Kâtip ve arkadaşlarını engellemeye dönük hareket etmişlerdir. Fakat onları organize edenin kim olduğu meçhuldür. Islık sesini kimin çıkaracağı ve planın ayrıntıları, gerekçesi ile ilgili akla gelebilecek sorular cevapsız kalmaktadır.

**Fikir**

Necip Fazıl'ın "Kâtibim" senaryo romanını kaleme almasındaki arka planı, Mukaddes Emanet piyesinden alıntıladığımız şu paragrafın gözler önüne serdiği

[723] Epizot Romanı: Sınırlı sayıda, neredeyse bir oyuna yer veren romandır. Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Edebiyat Otağı Yay., 4. bs., Ankara, 2006, s.192.
[724] Kısakürek, **Kâtibim,** s.50.

kanaatindeyiz: "Tanzimattan sonrasını şöyle gör: İstanbul'da donanma, düğün, dernek; Anadolu'da karanlık, cenaze, kıtlık… Sınırlarda ateş, kan, göç… her bucakta kargaşalık, kopuş, başkaldırış… Yürü Anadolulu Rum illerinin Buzlu dağlarında, Arabistan'ın korlu kumlarında ölmeye. Dönüşü olmayan bir gidiş, bir sürülüş, bir sürükleniş… İşte manzara!"[725] Kâtibim'de bir tez gözükmemektedir, ancak yazar, romanda İstanbul'da dilden dile dolaşan "Kâtibim" hikâyesinin bir türküye dönüşmesini ve bu arada Kâtip ile Perizad aşkını konu edindiği gibi, Tanzimatla beraber İstanbul'daki devlet yönetiminin (Sultan Abdulmecid) ve halkın esasen bütün bir vatan toprağındaki gelişmelerden ne kadar uzakta, sefahat âleminde olduğunu da göstermek istemiştir. Burada bir eseri, yazarın başka bir eseriyle (Mukaddes Emanet) açıklama yolunu tercih ediyoruz.[726]

Diğer taraftan bir gerilim unsuru olarak nesil çatışması da üzerinde durulmaya değerdir. Bu da dikkat unsurunu kamçılayan niteliğe sahiptir. Devletin en üst kademesinde ve bazı aydınlarca taraftar bulan Batı'ya açılma, Batı'yı bilim ve teknik yönüyle takip etme ve nihayetinde Batılılaşma düşüncesi, halkta aynı yönelimi açığa çıkarmaz. Tanzimat ve Islahat Fermanı ile gelen yenilikler, Müslüman tebaayı hoşnut etmez. Avrupa karşısında uzunca bir süredir devam eden yenilgi ve geri çekiliş, dinin de elden gideceği korkusunu halkta uyandırmaya başlar. Roman vakalarının tam da bu iki fermanın ilanı arasında geçtiğini düşündüğümüzde Kadı Faiz Efendi'nin kaygısını daha iyi anlarız. Ulema, devlet yöneticilerinin çoğu ve geniş halk yığınları gidişattan rahatsızdır. Öte yandan Batılılaşmaya devlet düzeyinde karar verilmesi; bilim ve teknik bakımından Osmanlı'ya hemen mesafe kazandıramasa da genç kesimde Batı tarzı yaşayış kendisini göstermeye başlar. Kadı Faiz Efendi'yi oğlu Kâtip ile iki kızını karşı karşıya getiren de bu sosyolojik realitedir. Memurlara getirilen yeni Avrupaî giyim tarzını çabucak benimseyip, işi, şıklığın en üst seviyesine getiren Kâtip'in, dedikodulara aldırmadan Perizad ve Dilara sarmalında girdiği ilişki biçimi, babası bir yana kayınbiraderi olacak Vedat'ın

[725] Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, s.18.

[726] "Olay Örgüsü" başlığı altında sözünü ettiğimiz Kırım Harbi'nin de özellikle İstanbul'da toplumun değişimine sebep olduğu dile getirilmiştir. Bu konuda sözü Mustafa Armağan'a bırakalım: "Kırım Harbi (1853-1856), hem askerî hem de sosyal tarihimiz açısından ciddi bir kırılma noktası olarak görülmelidir. Üstelik Müslüman İstanbul'un sosyal ve ahlakî hayatındaki ilk kitlesel bozulmaların bu dönemde gerçekleştiğini biliyoruz." Mustafa Armağan, **Osmanlıyı İmparatorluk Yapan Şehir: İstanbul**, Timaş Yay., 3. bs., İstanbul, 2011, s.180.

bile tuhafına gitmektedir. Kâtip'e hitaben: "Üsküdar kadısının oğlu alafrangalık merakında… Ne tuhaf!"[727] sözüne karşılık Kâtip'in: "Her şeyimiz tuhaf! Altı kaval, üstü şişhane."[728] cevabı umursamazlığını göstermektedir.

Toplumsal değişimin ve çatışmaların yansıdığı romanda yazar da kendisini gösterir. Ancak bu defa çok belirgin değildir. Necip Fazıl'ın bu eserdeki yaklaşım tarzı ve olay örgüsünü oluşturma biçimi, bize, "eleştirel gerçekçi" bakış açısını hatırlatmaktadır. Kuşkusuz bu bakış açısı Marksist eleştiri terminolojisindeki eleştiri mantığıyla değil; tarafsız kalmaya çalışarak topluma ve yönetim mekanizmasına eleştiriyi, fiktif yapının olay örgüsüne ustaca yerleştirmek suretiyle olmuştur. Kısakürek de eleştirel gerçekçiler gibi ama kendi dünya görüşü penceresinden eleştirilerini adeta bu eserinin ruhuna nakşetmiştir. Romanın en başında iki Avrupalının diyaloğu ile yazar, eleştirisini ve tezini ortaya koyar:

"1. AVRUPALI - (*Eliyle ayrı ayrı sarayları işaret ederek*) Bir şundaki şahsiyete bak, bir de bundaki şahsiyetsizliğe! İşte eski ve işte Yeni Türkiye.

2. AVRUPALI - Artık Şark bir daha belini doğrultamaz. Onu korkmadan Moskoflara karşı destekleyebiliriz. Yaşasın Kırım Harbi!"[729]

Bunun dışında, bu kadar bariz tarafgir bakış açısına romanda rastlanmaz.

**Zaman**

Yazar, Kâtibim'i 1972'de yayınlamıştır. Roman vakalarının Kırım Savaşı'nın patlak verdiği 1854'te meydana geldiği düşünüldüğünde yazar, eseri kaleme aldığı tarihten yaklaşık yüz on beş sene öncesini anlatmıştır denebilir. Zaten yazar da romanın başında iki Avrupalıyı "1850 kılıklı" olarak tavsif etmiştir. Roman vakalarının geçtiği senenin kesin bir şekilde aşikâr oluşuna karşın vakaların kozmik zaman ölçeğinde ne kadar sürdüğüne dair bir fikrimiz oluşmamaktadır. Geriye dönüş ve ileriye atlamaların olmadığı, tamamen kronolojik zamana ait olaylar dizisine sahip roman, Necip Fazıl'ın diğer kurmaca eserlerine benzemektedir. Fakat bu romanda, vakaların, en başından en sonuna ne kadar bir sürede cereyan ettiğine dair net bir

[727] Kısakürek, **Kâtibim,** s.13.
[728] Kısakürek, **Kâtibim,** s.14.
[729] Kısakürek, **Kâtibim,** s.8.

işaret bulunmaması yönüyle belirsizlik çok daha fazladır. Kâtibim'de sadece akşam, sabah, gündüz, gece gibi kozmik zaman dilimleri yer almaktadır.

Ayrıca burada dönemin arka planını bilmek gibi bir zorunluluk da ortaya çıkar ki bunu "olay örgüsü" başlığı altında ele aldık. Mendilow, tarihî roman niteliğindeki eserlerin anlaşılabilmesi için okuyucunun büyük gayret sarf etmesi gerektiğini savunur. Çünkü perspektif değişmiş ve okuyucu o döneme karşı kültürel atmosfer yabancılığı içinde kalmıştır.[730] Buradan hareketle Sultan Abdülmecid devrini, Kırım Savaşı'nı, bu sebeple bir süreliğine İngiliz askerlerinin İstanbul'a yerleştiğini ve bu vesileyle Kâtibim şarkısının ortaya çıktığını bilen okuyucu, Batılı giyim ve yaşam tarzının yayılmaya başladığı çıkarımında da bulunarak dönemi tahlil ederse, bu romandan zevk alma olasılığı da artacaktır.

**Mekân**

Olay örgüsündeki tek bir olaya karşın romandaki mekânların fazlalığı dikkat çekmektedir. Romandaki bütün mekânlar İstanbul sınırlarındadır. Ağırlıklı olarak da Anadolu yakasındaki mekânların vakalar için seçildiği romanda açık mekânlar, Necip Fazıl'ın diğer eserlerine oranla çok daha fazla tercih edilmiştir. Karacaahmet mezarlığı, Selimiye Kışlası, (dıştan) Topkapı Sarayı ve Mecidiye Kasrı, Dilara'nın yalısı, yalının bahçesi, yalının yer aldığı kıyı, Üsküdar sokakları, Çamlıca tarafı, Eyüp Sultan türbesi ve civarı romandaki açık mekânlardır.

Kapalı mekânlar da Kısakürek'in bütün kurmaca eserlerinde olduğu gibi bu eserde vakalar için vazgeçilmez olmuştur. Ancak açık mekânların fazlalığı Kâtibim'i diğer eserlerden mekân cihetiyle ayırmıştır. Böyle olmasında yazar romanın kurgusuyla, iki sevgilinin aşkının toplumdaki akislerini sunmak istemesinin rolü büyük olmuştur. Dolayısıyla Kâtibim romanı, modern romanlardaki bireylerin aşkı ve onları eksen alan anlayışlarının aksine, aşkı toplum içinde konumlandıran niteliğe sahiptir. Toplum, bu aşka verdiği tepkileriyle mercek altına alınmıştır. Ayrıca diğer kurmaca eserlerdeki başkahramanın yoğun tefekkürü bu romanda yer almadığından, kapalı mekânlarda azalma, buna karşılık açık mekânlarda da çoğalma göze çarpar. Dilara'nın yalısı, yalıdaki kiler, Kadı Faiz Efendi'nin ahşap konağı, Perizad'ın bir

[730] Mendilow, "Romanda Şimdiki Zaman-Okuyucunun İçinde Yaşadığı Zaman", **Roman Teorisi** (ed. Philip Stevick-çev. Sevim Kantarcıoğlu), s.232-33.

süreliğine yerleştirildiği iki katlı küçük ev, müçtemilatıyla Mecidiye Kasrı, meyhane, kadınlar hamamı da kapalı mekânlardır.

Yazar, romanın başındaki iki Avrupalının diyaloğunu, mekânların mukayesesinden hareketle oluşturmuştur. 1. Avrupalı Topkapı Sarayı ve Sultan Abdülmecid zamanında yapılan Mecidiye Kasrı'na bakarak, aslında yazarın tez hükmünde esere fikir yoğunluğunu veren bakış açısını yansıtmıştır:

"1. AVRUPALI - (*Eliyle ayrı ayrı sarayları işaret ederek*) Bir şundaki şahsiyete bak, bir de bundaki şahsiyetsizliğe! İşte eski ve işte Yeni Türkiye.

2. AVRUPALI - Artık Şark bir daha belini doğrultamaz. Onu korkmadan Moskoflara karşı destekleyebiliriz. Yaşasın Kırım Harbi!"[731]

Burada mekânlar, içinden geldikleri medeniyet dairesinin simgeleri durumundadır. Fatih döneminde inşa edilen Topkapı Sarayı, yükselen Osmanlı ruhunu temsil ederken, Mecidiye Kasrı ise gerileyen ve taklit planında kalan Osmanlıyı simgelemektedir. Ancak burada bir bilgi karışıklığını açıklığa kavuşturmakta yarar vardır. Topkapı Sarayı ve Mecidiye Kasrı, romanda birbirine çok yakın ve karşı cepheden çok kolay gözüken iki saray olarak takdim edilmiştir. Oysa Mecidiye Kasrı Beykoz'da yer almakta olup dönemin Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa tarafından yaptırılıp Sultan Abdülmecid'e hediye edilmiştir. Bu sarayın Üsküdar'ın karşısında Topkapı Sarayı'nın yanında olması mümkün değildir. Kanaatimizce yazar Mecidiye Kasrı ile Dolmabahçe Sarayı'nı kastetmiş, sehven bu ismi kullanmıştır. Zira Dolmabahçe Sarayı Üsküdar'ın karşısında Topkapı Sarayı ile yakın muhitte yer almaktadır. Dolmabahçe Sarayı Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılmıştır.

Yalı ve ahşap konak arasında da benzeri bir farklılaşmayı görmekteyiz. Yalılar İstanbul'un zengin, gösterişli hayatının simgesidir. Cumhuriyet'e kadar da bu vasfını korumuştur. Necip Fazıl da bu yapılara hayranlığını gizlememektedir.[732] Ahşap konaklar ise yalı sahiplerine göre daha alt gelir gruplarının haneleri olarak temayüz eder. Bununla beraber eski İstanbul yaşayışını da temsil etmektedir. Bu

[731] Kısakürek, **Kâtibim,** s.8.

[732] Romanda Dilara'nın yalısı için "…Dilara hanımefendinin rıhtım üzerindeki beyaz, yağlıboya, büyük ve muhteşem yalısı…" tasvirinde bulunmuştur. Kısakürek, **Kâtibim,** s.8.

bakımdan Necip Fazıl'ın indinde yalı, lüks ve gösterişi; ahşap konak ise geleneği temsil etmektedir.

Bütün İstanbul'u saran Kâtip ile Perizad'ın öyküsü kısa zaman içinde anonim bir şekilde "Kâtibim" şarkısına dönüşür. Dilden dile yayılan bu şarkı, dokuz ayrı mekândan nağmelerle eserde yerini alır. Kayıklarla Kâğıthane sefası, bir sokakta şarkı söyleyen çocuk, bir meyhane, Göksu'da sandallar, bir kameriye, bir nalbantçı dükkânı v.d. ile mekân-toplum ilişkisi canlı biçimde sunulur. Bu şekilde, dokuz ayrı sahnede bu şarkının halkın değişik katmanlarından şahsiyetlerce söylenişine yer veren yazar, dramatizasyonu başarıyla sağlayıp yönetmene kolaylık sağlamak gayesindedir.

**Dil ve Üslup**

Necip Fazıl, diyalog oluşturmada büyük başarı sahibidir. Diyaloglar vasıtasıyla birçok sorunun cevabı okuyucunun zihninde yerini bulur. Dilara hakkında, geçmişiyle ilgili bazı bilgileri parantez içi açıklamalarla verebilecekken bunu diyalog içinde eritip sunması, diyalog oluşturmadaki hünerinin ona sağladığı kolaylıklardan biri olmuştur:

"DİLÂRA - Sümbül! Bana adıyle sanıyle saraylı Dilâra hanımefendi derler mi, demezler mi?

SÜMBÜL AĞA - Elbette sultanım!

DİLÂRA - Paşa merhum olduktan sonra bütün malı mülkü bana kaldı mı, kalmadı mı?

SÜMBÜL - Elbette sultanım!

DİLÂRA - (*Doğrulur; gerinir*) Söyle Sümbül! Ben ne desem, para ile yahut saraydaki nüfuzumla yaptırabilir miyim, yaptıramaz mıyım?"[733]

Sümbül Ağa'ya Dilara'nın deklare ettiği bu bilgiler, parantez içinde verilseydi edebîliği azaltıp kurguda kuruluğa neden olurdu.

[733] Kısakürek, **Kâtibim,** s.27.

Kâtibim; konusunu yakın tarihten alan bir aşk öyküsü olup zengin ve renkli şahıs kadrosu, üzerinde durulmaya değer mekânlarıyla Türk edebiyatındaki yerini almıştır.

# DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
# HİKÂYELERİ

Tiyatro ve romanlarındaki sayısal çokluğa karşılık hikâye alanında daha sınırlı hareket eden bir Necip Fazıl'la karşılarız. Ancak şunu da hemen belirtmek gerekir ki ilk piyesini 1935'te kaleme alan, ilk (biyografik) romanını 1944'te bastıran Necip Fazıl, hikâyedeki ilk verimlerini bu tarihlerden daha önce, 1928'de, neşretmiştir. Yazarın neredeyse en erken başlayıp en geç yazımına son verdiği tür de hikâyedir.

1928'den 1971'e kırk yılı aşan hikâyecilik hayatına elli üç hikâye sığdırmıştır. İlk hikâyelerini 1933'te "Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil" adlı kitapta toplayan Kısakürek, daha sonrakileri de 1965'te "Ruh Burkuntularından Hikâyeler" kitabında yayınlar. Daha sonra kırk hikâyesini 1970'te "Hikâyelerim" başlığı altında tek kitapta toplar. 1983'teki baskısında ise Hikâyelerim'e alınan hikâyelerin sayısı elli ikidir.[734] Yukarıda zikrettiğimiz elli üçüncü hikâye Büyük Doğu dergisinde neşredilmiş, ancak hikâye kitapları arasına alınmamıştır.[735] Kitaplaştırdığı eserlerine aldığı ürünler üzerinde yaptığı seçme-elemeler konusunda hayli titiz olduğunu bildiğimiz Necip Fazıl, öyle zannediyoruz ki bu hikâyesini, hikâyelerini topluca aldığı eserine almak istememiştir.

Hikâyelerim'de, uzun hikâye yazarlığının bütün renklerini, çizgilerini görmek mümkündür. Bu çeşitlilik doğal olarak hikâyeler arasındaki tematik bütünlüğü zedelemiştir.[736] Ancak ilk hikâye kitaplarında tematik bütünlüğün -özellikle de

[734] Yazarın hikâye kitaplarının basım tarihi için bk. Hüseyin Su, **"Kendini Arayan Ben'in Öyküleri", Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek (Hece- Özel Sayı),** Ocak 2005, S.97, s.440.

[735] Söz konusu hikâye için bk. Lö Sid., Büyük Doğu, 26 Aralık 1947, S.73, s.16.

[736] "Tematik bütünlük" yaklaşımı için bk. Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, Hece Yay., Ankara, 2011, s.212.

Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil'de- sağlandığını görürüz. İlk kitabında vehim, korku, yalnızlık, ölüm gibi marazi duyguları hikâyeleştirmiştir. İkinci kitabı Ruh Burkuntularından Hikâyeler ise insan ve toplumun, değişik temalar etrafında ele alındığı hikâyelerden müteşekkildir. Kısakürek'in, edebiyatın diğer türlerinde hacim ve sayısal yönden daha fazla ürün ortaya koyduğu bir gerçektir, ancak hikâyeleri de geçiştirilemeyecek derecede bir öneme sahiptir. Bu noktada Kamil Eşfak Berki'nin itirazına yer verelim: "Hikâyede Cevdet Kudret, 'Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman' başlıklı üç ciltlik antolojisinde Necip Fazıl Kısakürek'e yer vermemiştir. Kısakürek'in ideolojik itirazı olması onun edebiyatını yok saymaya yetkili kılmaz. Prof. Mehmet Kaplan ise Şiir Tahlilleri'nin Cumhuriyet cildine Necip Fazıl'ı aldığı hâlde, çok faydalı bir çalışma olan Hikâye Tahlilleri'nde Necip Fazıl'ın hikâyesine yer vermemiştir. Bu ise Necip Fazıl'ın şiiri yanında hikâyelerine bir önem atfetmemiş olmakla açıklanabilir."[737] Kısakürek'in ideolojik yöneliminin henüz tam olgunlaşmadığı bir zamanda Yaşar Nabi'nin "Genç Neslin En Güzel Hikâyeleri" adlı antolojisinde sanatkârın hikâyesine yer verip de sonrakilerinin yer vermemesi, Berki'yi haklı çıkarmaktadır.

### 4.1. TEMATİK ÇERÇEVE

Necip Fazıl'ın 1928'den 1971'e uzanan hikâyeciliğinde tematik çerçeve çok geniş bir alana yayılır. 1928'de seri hâlinde kaleme aldığı ilk hikâyeleri ile 1934'teki tek hikâyesi marazi hassasiyet etrafında kümelenirken; 1939-1965 arasındakiler, konu çeşitliliğinin arttığı ve büyük ölçüde estetik düzeyde sunulduğu hikâyelere dönüşür. 1965 ve sonrakilerde tez belirginleşir, ahlakilik öncelenir.

Marazi hassasiyeti ele alan hikâyeleri, Necip Fazıl'ın hikâye türündeki ilk ürünleridir. İlk sekiz hikâyesinin yazım tarihi için 1928 tarihi gösterilir. Bu tema çerçevesinde ele aldığımız dokuz hikâye, Kısakürek'in o demlerdeki zihin dünyasını aksettirmesi bakımından dikkate şayandır. İlk şiir kitabı Örümcek Ağı'ndaki şiirlerle tema bakımından benzerlik gösteren bu hikâyelerdeki temalar; korku, vehim, yalnızlık ve ölümdür. 1927'de kaleme aldığı "Kaldırımlar" şiiriyle edebiyat çevrelerinde henüz çok yeni bir şöhreti yakalayan Kısakürek, bu yıllarda ontolojik

[737] Kamil Eşfak Berki, "Türk Hikâyesinde Necip Fazıl Kısakürek'in Yeri", **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010.

sorgulamalarını bir çözüme bağlayabilmiş değildir. Kriz entelektüeli senelerce aşamayan sanatkâr, bu hâlini sanata yavaş fakat emin adımlarla yansıtır. Ancak hem zihnen hem de ruhen kendisini bulup yoluna, sistematize edilmiş poetik ve fikrî esaslarla devam etmesi için "Büyük Kapı"ya ulaşması gerekecektir. Abdülhakim Arvasi ile tanışması onun sanat kudretini artırmıştır diyemeyiz, ancak sanatkârın daralan, tıkanan ruh dünyasının sekinete kavuşması ve Batı-Doğu çakışmasının inanç esasları çerçevesinde doğru bir düzlemde değerlendirilmesinin önünün açılması bu buluşma sonrası gerçekleşmiştir. İşte Necip Fazıl'ın ilk dönem hikâyeleri, yolunu henüz bulamamış sancılı, gergin, ürkek bir sanatkârın dünyasını yansıtmaktadır.

Bu hikâyelerde en fazla işlenen tema "korku"dur. Beş hikâyesinde odak nokta korkudur. Ölü saklayan Mezarcı, hikâyesini yazmak için bir kahvehaneye giden yazarın bir hadiseye yüklediği manayı konu alır. Bir mezarcı, ölü bir genç kızı evinde beş gün alıkoyar. Mahallede top oynayan çocuklar, kaçan toplarını alırken pencereden ölüyü götürürler. Bu şekilde fark edilen hadise, basın yoluyla ifşa olur. Hikâyesini bir türlü yazmayan kahraman anlatıcı, bunu kahvedeki diyaloglardan öğrenir. Kimse hadisenin dehşetini yahut gizemini düşünmez. Oysa sanatkâr böyle olamaz. O, duyulamayanı duyar, görülemeyeni görür, zira Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle "Dikkatini kendi 'ben'inden çok başkalarına yönelten hikâyeci, insanı anlamağa çalışan psikolog, sosyolog ve filozofa yaklaşır."[738] Kahraman, mezarcının neden bir ölüyü, bir genç kızın ölüsünü, evinde beş gün sakladığını merak eder, sormaya yeltenir, fakat vazgeçer. Vazgeçer çünkü kahvenin müdavimleri olayları nedensellik bağıyla araştıracak tipte insanlar değildir. Kahraman bu soruyu sormadan, meselenin gizemini kendisine saklayarak, ondan ayrılır.

Korku temasının işlendiği hikâyelerden biri de Şehid'dir. Kahraman anlatıcı küçüklüğünde, Erzurum'da dayısında kaldığı dönemdeki tecrübelerini anlatır. Aslında hatırasını paylaşan Necip Fazıl'dır, zira Bahriye Mektebi'ni bitirdikten sonra bir ara annesiyle Erzurum'da polis memuru olan dayısına gider. Bu vesileyle, köy hayatını değilse de, Anadolu'da bir şehri tanıma fırsatını yakalar. Hikâyede her akşam toplanılan bir evde hikâye anlatma geleneğine yer verir. Bunlardan birinde bir yüzbaşı başından geçen bir macerayı korku atmosferi içinde anlatır. Hikâye şu

[738] Mehmet Kaplan, **Hikâye Tahlilleri**, s.10.

şekildedir: Yüzbaşı, bölükten bir askeri emirber olarak evine alır. Aşırı yemek yiyen bu asker gönderilir, yerine yenisi getirilir. Yeni gelen ise hiç yemek yemediği gibi kendisine verilen yemeğin miktarında artış da olur. Boş vaktinde odasında sadece çay içip tefekkür eden ve alnı secdeye giden bu nefer de gönderilir. Sarıkamış Muharebelerinde yaralanan Yüzbaşı hastaneye getirilir. Anlatıldığına göre kendisini omuzlayıp hastaneye getiren bu gizemli adamdır. Hastaneden çıkıp giden neferi merak edenler, arkasından koşmuşlarsa da hiçbir şey görememişler.

Şehid'de tarihî bir mevzu, Ömer Seyfeddin'in konusunu tarihten alan hikâyelerine benzer şekilde, ele alınmıştır. Hikâyedeki kişiler ve vakalar cihetinden Kısakürek'in marazi duyguları işleyen hikâyelerinden uzaklaşır gibi olan Şehid, korkunun kahraman anlatıcının (çocuk) muhayyilesindeki akisleri nedeniyle yine bu hikâyelerle bütünleşir, aynı nispette de Ömer Seyfeddin'in hikâyelerinden uzaklaşır.

Zamanın Mimarisi'nde, yazar zaman üzerine henüz temelli bir fikir geliştirmemiştir. "Zaman"ı, tesadüfler ve planlamalar dâhilinde ele alan kısa bir girişten sonra, öldü sanılıp teşrih odasına alınan birini hikâye eder. Fakat yine korku havası oluşturarak kurgular. O hâlde Necip Fazıl'ın bohem hayatını da içine alan ilk yirmi beş-otuz senesi vehim, korku, hafakan, yalnızlık duygularının oluşturduğu marazi ruh iklimi içinde geçmiştir. Korkularının kaynağını Bir Yalnızlık Gecesi'nin Vehimleri hikâyesinde kurgulamıştır. Kanaatimizce yazar bu hikayeyi kitabın en başına alarak, ilk dönem hikâyelerinin oluşumundaki arka planı bir takdim şeklinde okuyuculara ihsas ettirmek istemiştir.

Doğrudan ve dolaylı "ölüm" teması da en sık biçimde çıkan temalardan biridir. Bu hikâyelerden sadece Eski Elbiselerin Hafızası'nda ölüm vakası bulunmaz, bunun dışında her hikâyede ya kahramanların ölümüne ya da anlatıcı tarafından hikâye edilen maziden bir ölüme değinilir. Hayalet'teki iki ölüm hadisesi de son derece tirajiktir. Zamanın Mimarisi'nde ölüm, yalnızlıkla bütünleşerek daha acı tabloyu teressüm eder. Bu hikâyeleri okurken Peyami Safa'nın da belirttiği gibi reel hayattan uzaklaşan bir havayı sezinleriz. Safa, Yaşar Nabi'nin "Genç Neslin En Güzel Hikâyeleri"adlı antolojisi vesilesiyle şu tespitini paylaşır: "Yaşar Nabi'nin önsözde yazdığı gibi 'Bugünkü hikâye sanatımıza realizm' değil, bilakis çok açık bir fantezi ve romantizm temayülünün hâkim olduğunu söylemeliyiz: Said Faik, Fikret

Âdil, Bedri Rahmi, Necip Fazıl ve Yaşar Nabi, bu kitaptaki hikâyeleriyle, yaşanmış, müşahede ve tahlil edilmiş olmaktan ziyade, sadece hülyası kurulmuş vakaların fantezist birer hikâyecisidirler."[739]

Necip Fazıl'ın ilk şiirleriyle de paralellik gösteren bu hikâyelerden Zamanın Mimarisi'nde daha fazla olmak üzere, Ölü Saklayan Mezarcı ve Hayalet'te "Ölünün Odası" şiirinin duygusu atmosferi hissedilir.

ÖLÜNÜN ODASI

Bir oda, yerde bir mum, perdeler indirilmiş;
Yerde çıplak bir gömlek; korkusundan dirilmiş.
Sütbeyaz duvarlarda çivilerin gölgesi
Artık ne bir çıtırtı ne de bir ayak sesi…
Yatıyor yatağında dimdik, upuzun, ölü;
Üstü, boynuna kadar bir çarşafla örtülü.
Bezin üstünde ayak parmaklarının izi;
Mum alevinden sarı, baygın ve donuk benzi.
Son nefesle göğsü boş, eli uzanmış yana;
Gözleri renkli bir cam; mıhlı ahşap tavana.
Sarkık dudaklarının ucunda bir çizgi var;
Küçük bir çizgi, küçük, titreyen bir an kadar.
Sarkık dudaklarında asılı titrek bir an;
Belli ki, birdenbire gitmiş çırpınamadan.
Bu benim kendi ölüm, bu benim kendi ölüm;
Bana geldiği zaman, böyle gelecek ölüm…[740]

"Vehimler" de tıpkı korku gibi sanatkârın his lügatinden çıkmayan bir temadır. Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri ile Eski Elbiselerin Hafızası'nda açık biçimde görülen vehimler, diğer hikâyelere de serpiştirilmiştir. Temalar bütününde Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri, yazarın, tipik bir hikâyesidir. Vehimlerde korku ve yalnızlık da eşlik eder. Bir Yalnızlık Gecesi'nin Vehimleri, somut olarak yalnızca kahraman anlatıcının yer aldığı ve ona eşlik eden hayali/ölü varlıkların mekânla

[739] Peyami Safa, **Sanat Edebiyat Tenkit, Ötüken Yay**., 5.bs., İstanbul, 1990, s.122-23.
[740] Kısakürek, "Ölünün Odası", **Çile**, s.120.

bütünleşerek anlatıcıda meydana getirdiği marazi duyguları konu alır. Doğup büyüdüğü konağa seneler sonra bir gece vakti giden kahraman, maziye döner, onun kendisinde bıraktığı intibaları hatırlar.

İçine vehimlerin sindiği bir diğer hikâye olan Eski Elbiselerin Hafızası, dükkânlarda satışa sunulan ikinci el elbiseler üzerinden satıcı, müşteri yani insanların psikolojilerini konu alır. Sahibi bir Yahudi olan dükkânın yola doğru uzanan peykesinde, üzerine elbise giydirilmiş üç manken bulunmaktadır. Gün bitip de Kapalıçarşı kapandıktan sonra üç manken/elbise konuşmaya başlar. Mesai bitmeden önce ihtiyaç nedeniyle kalite kumaştan yapılmış takım elbisesini getirip Yahudi'ye satan gencin bıraktığı elbise de aralarına katılır, fakat hiç konuşmaz. Sahipleriyle bütünleşen elbiselerin, üzerlerine sinen hatıraları konuşurlar. Son gelen elbisenin omuzlarının başında gencin hayalî başı belirir.

Otobiyografik karakter arz eden Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri, Kısakürek'in sadece ilk dönem hikâyeleri değil, bütün sanat hayatındaki, hatta komple şahsiyetindeki korku ve vehimlerin kaynağını gösteren anahtar mevkiindedir. Yirmi odalı evin büyüklüğü, merdivenlerden gelen -cinlerin- ayak sesleri, bekçilerin geceleyin "Yangın var!" nidaları ve zihninde oluşan ürkütücü imge, evin her köşesinde tahayyül ettiği gölge ve hayaletler ondaki korku ve vehimlerin kaynaklarıdır: Bunlardan daha da tesirli olanı, iki ölüm hadisesidir: Büyükbaba ve kız kardeşinin ölümü. İki ölümün hikâyedeki akisleri:

"Kızkardeşimin öldüğü gece, salondaki büyük sedirde nasıl üstüme kalın bir battaniye örttükleri, kalın örtünün altında dişlerim zıngırdayarak titreyişim, hep gözümün önündedir. Yanı başında, ellerinde ilâç şişeleri, ayakta duran küskün tavırlı iki akraba erkek arasında, annemin tırnaklarıyle çizdiği mecnun yüzü... Sonra tabut... Küçücük tabutun sokak kapısından dışarı çıkışı... Kapının iki kanadı açılıyor ve tabut, arkasında bir sürü insan, sokakta birer ikişer sıralananlara doğru ağır ağır ilerliyor... İkinci katın sofasında bilmem kaç gece yanan idâre lâmbası...

Büyükbabam gözümün önünde öldü...

Yorganın altından fırlamış, yeşile çalan san renkte kupkuru bir ayak... Buruşuk bir yorgan... Arkasına yastıklar doldurulan hasta, yatağa yan oturmuş vaziyette, baygın gözleriyle uzak, göz alabildiğine uzak bir âleme dalmış...

Tam bu vaziyette, enseye incecik bir iplikle bağlı gibi duran kafanın göğse düşüşü...”[741]

İki ölümle gelen korku ve vehimlerin küçük çocuğun ruh dünyasında sebep olduğu travmanın hikâyeye akisleri bu şekildedir. İçine vehimlerin sindiği bir diğer hikâye olan Eski Elbiselerin Hafızası, dükkânlarda satışa sunulan ikinci el elbiseler üzerinden satıcı, müşteri yani farklı insan psikolojilerini konu alır.

Başkahraman bütün hikâyelerde, biriyle konuşurken dahi, yalnızdır. Kısakürek’in vefatından bir sene önce kaleme aldığı noktalamasında değindiği üzere;

> Yalnızız, beşikten, tut, tabuta kadar yalnız;
> Ülfet, kara yalnızlık madeninde bir yaldız…[742]

Vehim, korku, yalnızlık, ölüm temalarında öbekleşen ilk hikâyeleri; dönemin gerçekliği, düşünce tarihi yahut sosyal hayatla ilişkisi zayıftır. Bunlar, Peyami Safa’nın ifade ettiği şekilde fantezist hikâye niteliğine yakındırlar.

1939-1965 yılları arasında kaleme aldığı hikâyeler, Kısakürek’in hikâyeciliğinin ikinci evresidir. Bu evredeki ürünlerden dördü kumar üzerineyken, diğerleri daha öncekilerden farklı olarak moderniteye ve onun savurduğu, bozguna uğrattığı insanı ele alır.

Yazarların kendi hayat tecrübelerinden faydalanarak kurmaca ürünlerine vücut vermesinden daha doğal bir şey olamaz. Necip Fazıl’ın tasavvufi bilgi ve yaşam tecrübesi, Bâbıâli, Paris, konak, yalı, otel-pansiyon odaları nasıl eserlerine fazlasıyla yansımışsa, bir realite olarak kumar olgusu da eserlerinde yer bulmuştur.

Kumarı konu alan sekiz hikâyede yazar, kuşkusuz, bunun zararını bir nasihat biçiminde değil de sanatsal metin anlayışıyla dikkatlere sunmuştur. Bu hikâyeleri okuyan birinin kumara sempati duyması mümkün değildir. Matmazel Fofo’da kumarın bir insanı manen nasıl bir iflasın içine sürükleyebileceğine şahit oluruz. Hikâye, maddi tükenişle beraber şahsiyetin iflasına kadar uzanan manevi tükenişi konu alır. Serinin bu defaki Hasta Kumarbaz’ı, kendisini bekleyen kumar masasına

[741] Necip Fazıl Kısakürek, “Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri”, **Hikâyelerim**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014, s.9.
[742] Kısakürek, “Yalnız”, **Çile**, s.252.

geldiğinde altmışlık bir acuzeyi orada bulur. Yazarın, kadına dair fizikî porteyi resmedişi o derece varır ki okuyucu, bu kişinin, dünyanın en çirkin kadını olduğu vehmine kapılır. Oyun başlar, Hasta Kumarbaz yenilir ve 395 lirasını kaybeder. Oyunculardan biri olan Matmazel Fofo, bitimin ardından evinin yolunu tutar. Hasta Kumarbaz, tuhaf bir dürtüyle kadının peşinden gider ve ona bu gece kendisini, cebindeki son parası elli lira karşılığında koynuna almasını ister. Kadın her defasında aynı kati tonda "Hayır efendim, hayır efendim!" diyerek Kumarbaz'ı reddeder.

Hasta Kumarbaz'ı bu türden bir iptilaya sürükleyen nedir? Pençesinden kurtulmak istediği kumara yönelmesinin nedenini, kahramanın kendi ağzından dinleyelim: (Hasta Kumarbaz'ın Ölümü hikâyesinde kahramanın not defterinden yansıyan satırlar) "Herkes benim kumarı, kumar için oynadığımı sanıyor. Bir zamanlar o kadar bağlı olduğum sanat ve edebiyatı bunun için bıraktığımı sanıyorlar. Hâlbuki ben kumarı, düşünmemek için oynuyorum. Ruhuma üşüşen sabit fikirlerin, beyin zarımı yırtan vehimlerin biricik ilacı olarak onu buldum. Kumarı oynayamayacak hâle geldiğim gün intihar etmekten başka çarem kalmayacaktır."[743] Sadece bu satırlar değil, daha başka hikâyeler ile otobiyografilerinde de yazar, kendi hayatından itibarî âleme yansıyan bu hastalığın sebeplerini âdeta herkese ilan etmek istemektedir.

Kumarın Necip Fazıl'a bedel ödetip ondan çok şey götürdüğü bir gerçektir. Fakat bu olgunun, onun elinde sanata dönüştüğünü kabul etmek gerekir. Özellikle mütedeyyin kesimlerce, bu zaafına tenkitler yöneltilmesine, Rasim Özdenören farklı bir bakış açısı getirir: "Kumar bir kusursa, ona peki diyelim; bir günahsa ona da evet diyelim, hem de büyük günahlardan. Fakat biz şu anda onun kusur veya günah olma yanıyla ilgilenmiyoruz, bir mizacın anlaşılmasında bu motifin aydınlatıcı işlevinden yararlanma çabasını gösteriyoruz. Necip Fazıl'ın bu yanını görmezlikten gelmek, örtbas etmeye çalışmak, onun mizacının en ilgi çekici ve açıklayıcı yanını karanlığa gömmek olur ve bu bir saygı değil saygısızlıktır."[744]

Bununla beraber Kısakürek'in hikâye kahramanı Hasta Kumarbaz da huzursuzdur, her defasında kumarı bırakacağına yemin eder, yeminini bozar, tekrar

[743] Kısakürek, "Hasta Kumarbazın Ölümü", **Hikâyelerim**, s.148.

[744] Rasim Özdenören, "Necip Fazıl Kısakürek-Kişiliği Üzerine Notlar", **Necip Fazıl'a Rahmet-Özel Sayı Mavera**, Yıl 7, C.7, S. 80-81-82, Temmuz-Ağustos-Eylül, 1983, s.35.

yemin eder. Acziyet içine düşen kahramanın bu hâlinin kurgulaştırıldığı "Yemin" hikâyesi bu noktada önemlidir. Yemin, Hasta Kumarbaz'ın her defasında bozduğu kumarı bırakacağına dair yeminlerini konu alır. Halasının kızı ölüm döşeğindedir. Bundan haberi olmayan Hasta kumarbaz, hasta akrabasının kocasından elli lira borç almak için onlara gittiğinde durumu öğrenir. Hasta Kumarbaz'ın kumar iptilasını, halasının kızının nereden öğrendiği bilinmez, ama ölümüne ramak kala dayısının oğluna kumarı bırakmasını tenbihler. Kumarı bırakacağı sözünü veren Kumarbaz, buna rağmen pişkince, enişte sinden elli lirayı alır, kumarda oynar ve kaybeder. Halasının kızı ölür, cenazesinde büyük bir yemin eder, fakat yine bozar ve sonraki yeminleri de aynı akıbete uğrar. Yemin'deki yazar anlatıcının şu tespiti oldukça daikkat çekicidir: "… kumarbaz meçhule güvenir, meçhule tohum serper ve ondan mahsul ister; akıl, mantık, hesap, bilgi, üstünde bir meleke arar, ancak bu melekenin görebileceği bir âlem bulunduğuna inanır ve bütün bunları bilmeden yapar. Allahsa en büyük malumu, meçhul olmaktan ibaret temel varlık… Demek ki, Allah'ın tecelli estetiğiyle kumardaki alet dehası arasında bir yakınlık var."[745] Bu yorum ya Kısakürek'in, kendi hayatındaki kumar iptilası için hakiki bir gerekçedir ya da kendi durumunu izah için yapılmış bir kumar felsefesidir. Fakat her hâlükârda bir entelektüelin kumara müptela oluşunu izah noktasında dikkat çekici yorumları barındırır.

Genel anlamda bütün kurmaca eserlerine hâkim olan Batı-Doğu düalizmi, kumar dışındaki ikinci dönem hikâyelerinin odak noktasıdır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki düalizm odak noktası, son dönem hikâyelerindeki kadar belirgin değildir. Fikir sunulurken, yazar, estetik kaygıyı ihmal etmemiştir. Bu hikâyelerin tamamında başkahraman, bir gözlemci konumunda olup olayların seyrini değiştiren, müdahaleci, propagandist bir tutum içinde değildir. Prenses hikâyesi, mekânlar üzerinden değişen nesilleri ve bu değişim karşısında maziye bağlı insanların hüznünü konu alır. Hikâyedeki kahraman, doksan yaşındaki ihtiyar bir kadındır. Eski bir saraylı olan Huriye Hanım, efendisi Şehzade tarafından altmış beş sene önce evlendirilip azat edilir. Birinci Dünya Savaşı'nda kocasını kaybeden yaşlı kadın hep biri ölüp nesli devam eden kedisiyle yaşar. Herkes kendisine "prenses" derken o, "sultan" ismini daha uygun bulur. Hikâyede zaman geçer; zamana bağlı olarak kadim kültürünün

[745] Kısakürek, "Yemin", **Hikâyelerim**, s.63.

sembol yapısı ahşap yapılar, kâgir yapılara dönüşür. Doğu'dan Batı'ya dönüşümün ibretlik sonu, kedi ve yaşlı kadının trajik sonuyla bütünleşir. Esasen sonların bu tarz bir bütünleşmeyle kurgulanması, Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinde sık sık rastladığımız bir hususiyettir. Batı kültürünün Doğu'ya baskın çıkması, modernitenin savurduğu Doğu insanı, bu değişim karşısında öykülerinin sonunda çoğunlukla gülen taraf olmazlar.

Kırmızı Kordela, bir genç kızın safha safha iffetini kaybedişini konu alır. İstanbul Kasımpaşa'nın varoşlarında annesi ve büyükbabasıyla yaşayan Perizad, on beşine gelince bir emlak bürosunda işe başlar. Zor da olsa ifettini on dokuz yaşına kadar muhafaza eder. Annesi de bu muhafazadan yanadır, fakat onun için eline geçecek para, her şeyin üstündedir. Kızını otellere yönlendiren anne, onu, maddi hırs uğruna yabancı adamların eline teslim edecek dereceye düşer. Hikâyede değişimin/ düşüşün sembolü olan "rüzgâr" Perizad'ın saçlarını uçuşturur; onun iffetini alıp götürür. Bu evde rüzgâra direnen tek kişi, ahşap evin bağlısı olduğu mazinin biçimlendirdiği büyükbabadır.

Hasene Bacı, yedek subaylığı için bir Batı Anadolu kasabasına giden kahramanın tanıdığı farklı bir kadın portesini konu alır. Kahramana hizmet için eve sabah gelip akşam giden Hasane Bacı, Müslümanların, mensubu oldukları dinin ruhunu kaybettikleri düşüncesindedir. Bu sebeble de içinde yaşadığı toplumla çatışır. Bu çatışmalardan birinde, Cuma namazında imam hutbedeyken "İmam efendi! Sen ne söylüyorsun, kimlere söylüyorsun? Müslümanlığı indirdiniz indirdiniz, gövdenizle yatıp kalkmaya, anlamadığınız şeylere 'Hû' demeye! Haydi kalkın dökülün sokaklara! Sorun 'emanete ' ne oldu? Nerede Müslümanlar? Nerede Müslümanların diyarı? Nedir bu köpeklerin bile sürmeyeceği hayat?" diyerek imamın şahsında cemaate ve bütün Müslümanlara ağır eleştiri oklarını yöneltir. Bu çıkışı üzerine karakola alınan Hasene Bacı, orada bir gece alıkonulur ve komiserin tavsiyesiyle tekrar eski münzevi hayatına döner. Zaman zaman bu çıkışları sergileyen ihtiyar kadın her defasında da halkta tesir uyandırır. Fakat o, bu toplumun eski saf, temiz Müslüman toplum olmadığı kanaatindedir.

Sübyan Koğuşu, toplumun habersiz/kayıtsız kaldığı cezaevlerindeki çocuk mahkûmların dramını konu alır. Merkezdeki kahraman, hapishanenin büyükler

koğuşunda, herkesin "Baba" diye hitap ettiği koğuşun fikir babasıdır. Çocuk koğuşuna getirilen çocuk mahkûm, o gece koğuştaki diğer çocukların tecavüzüne maruz kalır. Aynı çocuk bir tahliye olacağı günün öncesindeki gece aynı iğrenç saldırıya maruz kalır. Yine böyle bir karşılamada çocuk, saldırılardan korunmak için cebindeki kibriti çakıp kendisini yakar, camları kırar. Gardiyanlar çocuğu oradan çıkarıp hastaneye yollarlar. Fakat ağır yanıklar nedeniyle çocuk hayata veda eder.

Çocuğun ölüm hadisesi gazetelerde küçük haber başlığı altında önemsenmeden verilir. Yazar bu hikâyesinde adalet sistemindeki vahim ihmallerin körpe çocuklar üzerindeki trajik sonuçlarına yer verirken, bu ve benzeri hadiselerde bütün toplumun vebal altında olduğunu ihsas ettirir. Yazarın benimsediği kahraman susmaktadır, fakat bu sükûtun ardında açıkça söylenmeyip hissettirilen çok boyutlu tenkit vardır. Kısakürek, çocukların bu kabul edilemez duruma düşmelerine, toplumun bu hâle gelmesine -hikâyenin yazıldığı tarihi esas alarak- son yarım asrın önce kabuk değiştiren, sonra da özünü de yitiren medeniyet algısının sebep olduğunu hissettirir. Annesi evde aç oturan 13-14 yaşındaki çocuğun bakkaldan para çalmak zorunda kalması ve enselenip cezaevine konulması, üzerinde düşünülmesi gereken bir sonuçtur. Sonra bu çocuğun sübyan koğuşunda kırk kişinin tecavüz girişimine, kendisini yakarak karşı koyması ve iffeti için canını feda etmek zorunda kalışı, ancak kendisini koruyacak hiçbir otoritenin olmayışı, çöken bir adalet sisteminin sonuçlarıdır. Gazetelerin bu haberi önemsiz bir dizaynla geçiştirerek verip "Nokta" hikâyesinde olduğu gibi mankenler üzerinden moda-magazin haberlerini öne çıkartması da ayrıca kahredici bir basın anlayışıdır. Her vesileyle basın-medyanın ahlakiliğini sorgulayan Kısakürek, Sübyan Koğuşu hikâyesinde bu hususu son derece estetik bir kurgu anlayışıyla dikkatlere sunmuştur.

Fikri sabitler, Necip Fazıl'ın kendisinden kaçamadığı fikir-vehim bulamacı biçimindeki ruh ızdıraplarıdır. Bohem hayatında zirveye çıkan fikri sabitler, yoğunluğu azalsa da kendisini bulduktan sonra (1934) de peşini bırakmaz. Birçok eserine de sinen fikri sabit gerçeğinin en güzel işlendiği ürünlerden biri de "Kader Böyleymiş" hikâyesidir. Kader Böyleymiş, yazar anlatıcının "akıllı divane" şeklinde nitelendirdiği, kendisine deli gözüyle bakılan bir gencin hikâyesidir. Deli Şerif, köyden İstanbul'a okumaya gider, sağlık memuru olarak hastanede staj görürken kan

kanserinden yatan bir kızı sever. Deli Şerif kıza sürekli kan verdiği gibi başucundan da ayrılmaz. Kız, çok sürmeden vefat eder, ölürken de "Kader Böyleymiş!" der. Bu hadiseden sonra Şerif köyüne döner, deli hüviyetine bürünür. Saplandığı nokta, cüz'i irade ile küllî irade arasında kader meselesidir. Bu meseledeki tefekkürüyle hikmet derecesini yakalayan Deli Şefik, fikirleriyle köyün öğretmeninin dikkatini çeker. Öğretmen, ondan dinlediği hikmet kıvılcımlarını defterine not eder. Deli Şerif, bir gün ortalıktan kaybolur. İstanbul'a gidip onu köşe bucak arayan öğretmen, onu Haliç'e bakan bir mezarlıkta mezar kazıcılarının yanlışlıkla açtıkları mezarda, ceset hâlinde bulur. Deli Şerif, kaderin bir tecellisi olarak sevdiği kızın yanına defnedilir.

Ayrıca birçok kurmaca eseri ile otobiyografilerinde yer verdiği gölge imgesi, bu hikâyede de yer bulur: "Bu fikirleri nasıl kovayım? Gölgenin üstüne toprak atmakla onu kapatabilir misin? Son attığın toprağın üstüne çıkmaz mı gölge?"[746]

"Eşyaya, daima pençesinin altındaki iç çehreyi görmek zevki"[747]ni tadarak bakan Necip Fazıl Kısakürek'in bu özelliği, onun fikir dünyasının ve sanatının anahtarı konumundadır. Bu tavrı, hikâyelerinin kurgusuna yön veren bir keyfiyete sahiptir.

Son dönem hikâyeleri, yazarın 1967-1971 aralığında kaleme aldığı ürünlerdir. Önceki hikâyelerine kıyasla düşüncenin daha ağır bastığı bu ürünlerde sanatsal kaygıların bir ölçüde geri plana atıldığını görüyoruz. Düşüncenin öncelendiği bir diğer dönem olan 1959-1965 aralığındaki hikâyelerde, fikir-sanat uyumunun güzel bir terkiple sağlanmasına karşılık, son dönemde bu uyumun fikir lehine bozulduğu kanaatindeyiz.

Nesil çatışmaları, dinden uzaklaşma, dine-öze dönüş, yabancılaşma, her şeyde ilahi kurgulamanın sırlarını görme bu hikâyelerin konuları arasındadır.

Viyolonsel, birbirini anlamayan anne ve oğlun, bir başka ifadeyle iki neslin çatışmasını konu alır. Zehra Hanım, oğluyla yalnız yaşayan fedakâr bir mütedeyyin annedir. Onun tek derdi oğlunun mutluluğu ve Müslümanca bir hayata sahip olmak; buna karşılık oğlununki ise bir viyolonsel alıp müzik grubundaki arkadaşları arasında

[746] Kısakürek, "Kader Böyleymiş", **Hikâyelerim,** s.108
[747] Kısakürek, "Olabilir Oğlu Olabilir, **Hikâyelerim**, s.99.

parlamaktır. Anne oğlunun üzerine titredikçe, oğlu ondan uzaklaşıp kadim kültürün ruhundan çok uzakta nihilist bir hayat sürer. Annesinden viyolonsel almasını isteyen oğul, istediğini elde edemeyince annesinin beşibirlik altınlarına göz diker. Fakat Zehra Hanım erken davranıp onları ahiret kardeşine, kendi kefen ve defin işlerine harcamak üzere, emanet eder. Zehra Hanım bir gün Kur'an okurken son nefesini verir. İki ayrı ahiret kardeşi onun cenazesini kaldırırken ahşap evden -Zehra Hanım'ın evinden- viyolonsel sesi gelir. Annesinin cenazesiyle ilgilenmeyen oğul, vicdanını da yitirmiş nihilist bir tip olarak müzik faaliyetlerine devam eder.

Nokta hikâyesi ise daha uzun bir zamana yayılan nesil çatışmalarını konu alır. Hadimünnas Efendi, Sultan II. Abdülhamid zamanında genç bir mabeyn kâtibidir. Meşrutiyet ile beraber gözden düşer, düşük bir maaşla Reji'de çalışır. Peş peşe gelen Balkan Harbi, Cihan Harbi ile özlemle Sultan Abdülhamid'i anar. İki kız sahibidir ve bu kızlar, Cumhuriyet'in ilanından sonra her geçen zaman içinde Batılı yaşam tarzını bir ileri aşamaya götürürler. Evlenen kızlardan torunları büyüdüklerinde ise dedelerini evlerinden kovarlar. İki torunundan biri film yıldızı, diğeri ses sanatçısı olur. Gazetelerde torunlarının uygunsuz resimlerini gören Hadimünnas Efendi, bu rezalete daha fazla dayanamaz ve kalp krizinden ölür. Yazarın ironik bir biçimde "Hadimünnas Efendi, Tango-çarşaftan mantoya, montodan (japone) kola ve kısa eteğe kadar kızlarında seyrettiği gardrop devrimini, nihayet seksenine yaklaşırken torunlarında bikini mayo ve mini etek olarak da dünya gözüyle görmek fırsatına erdi."[748] türünden geniş bir zamanın tahlilini, bir cümleyle özetler. Ahşap Konak piyesinde daha teferruatlı bir şekilde işlenen nesil çatışmaları, burada hikâye formu nedeniyle daha dar planda ele alınmıştır.

Nesil çatışmasının işlendiği bir diğer hikâye ise Blok Apartman'dır. Bay Falan ile Bayan Filan evlidir ve Bay Falan'ın babasıyla birlikte yaşamaktadırlar. Karı-koca Hariciye'de memurdurlar. Batı özentisi apartmanlarda yaşayan aile, hayat tarzlarıyla da Doğu'nun sıcak insan ilişkilerinden uzak dejenere hayatın esiridirler. Baba ise Doğulu insan ruhuyla onlardan fersah fersah uzaktadır. Hikâyedeki çatışma Doğu-Batı; eski-yeni; yerli-yabancı karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Çatışma diyalogla oluşturulmuştur. Bir gün Baba'nın oğlu ve geliniyle tartışması:

[748] Kısakürek, "Nokta", **Hikâyelerim**, s.256.

"- Baba, siz eski nesildensiniz, bizi anlayamazsınız! İnkılâp kuşağındanız biz!

Baba ayağa kalktı ve yıllardır çektiği bir ruh inkıbazı içinde içini döktü:

İnkılâp mı dedin; hangi inkılâp? Batı'yı, hem yanlış anlayarak bir saman kâğıdı üzerinden kopya etmek mi inkılâp …"[749]

Bir kısmını aktardığımız diyaloğun devamında Baba, aralarındaki yabancılığa dikkat çekmiş ve sonra da susmuştur. İki gün sonra Baba'nın dedikleri bir keramet gibi gerçekleşmiştir. Kapıyı çalan komşu kadın, kocasının kalp krizi geçirdiğini söyleyerek yardım istemiş; Hariciyeci Bay falan, soğuk bir karşılıkla yardım edemeyeceğini söylemiştir. Ertesi gün adam ölmüş ve trajik bir yalnızlıkla apartmandan çıkan tabutu izleyen Baba "Bu tabutun içinde bütün bir milletin ruhu gidiyor mezarlığa" diyerek bir çaresizliği dillendirmiştir. Yazar, Bay Falan ile Bayan Filan'ın ruhsuzluğunu o kadar belirginleştirmek istemiştir ki onlara isim vermeyerek falan, filan şeklinde takdim etmiştir.

Nesil çatışmasıyla beraber birçok hikâyeye nüfuz eden özden kopuş ve dejenere yaşam tarzı, yazarın bu dönem hikâyelerinin temel argümanlarındandır. Sihirli Değnek'te hükmetme duygusundan kaynaklı hırsın, bir insanı aile bazında nasıl bir çöküşe götürdüğüne şahit oluruz. Başkahraman önce ordu komutanlığı, sonra devlet başkanlığı en son da flarmonik orkestranın şefliğinde karar kılar. Bu ideallerinin güdücüsü, hükmetme hırsıdır. Başkahraman bu hâl üzere evlenir, çocukları büyür; fakat hepsi de dünyevi gayelerin ve sefahatin esiri olurlar. Başkahraman bu gidişata seneler sonra "dur" der ve aile olarak özüne dönüp yeni bir sayfa açarlar. Bu dönüş, bütün toplum için yazarın özlemidir.

Gözlerinde Merhamet Yok hikâyesi de benzer şekilde geceli gündüzlü kumar, içki gibi sefahatin en kötüsüne müptela olan bir aile ile oraya besleme olarak alınan fakir bir çocuğun onlara intibak edemeyişini konu alır. Halid ismindeki bu çocuk bir gün bu varlıklı aileyi bırakıp babaannesinin evine, fakir hayata dönüş yapar.

Bu ve benzeri birçok hikâye öze dönenlerle dönmeyenlerin çatışmalarını konu alır. Öze dönenler huzuru yakalarken, dönmeyenler tatminsizliğin girdabında dönüp durur ve en son batmaya mahkûm olurlar. Tezin çok daha ağır bastığı son dönem

[749] Kısakürek, "Blok Apartman", **Hikâyelerim,** s. 249 .

hikâyelerinin çoğunda çatışmalar, estetizmden uzaktır. Bu hikâyeler kuru fikir metinleri şeklinde kurgulanmıştır. Sözgelimi Halid'in, babaannesine dönüşünü sanatsal neden-sonuç bağıntısı içinde göremiyoruz. Sihirli Değnek'te babanın hanımı ve çocuklarının ahlak zaaflarına set çekip hep birlikte yeni bir hayata geçişleri son derece ani ve temelsiz gözükmektedir. Mühendis hikâyesinde yazarın tezi vermeye matuf aceleci kurgu düzenlemesi, önceki hikâyelerde görülen tezin estetik sunumuna ve insanın aksettirildiği izlenimci metoda engel olmuştur.

Doğrudan dinî değerlerin işlendiği hikâyeler de mevcuttur. Röportaj niteliğindeki Kur'an'ın Gücü hikâyesi bir kadının Millî Mücadele yıllarında Yunan ordusunu bir köyden çıkarışını konu alır. Kocası şehit edilen kadın, kocasının hesabını sormak üzere Yunan komutanının karargâhına gider. Göğsünde sakladığı Kur'an mushafını bomba diye takdim eden kadın, başta komutan olmak üzere askerlerde büyük paniğe yol açar. Etraftan gelen Türk gönüllülerin silahlı tacizleri de eklenince, Yunan ordusu korkuyla orayı terk eder ve bu hadise Kur'an-ı Kerim'in gücüne hamledilir.

Çoğunda tezin doğrudan verildiği son dönem hikâyelerinden Öğretmen Bey, Kısakürek'in ideal toplumunu yansıtan ütopik bir hikâyedir. Hikâyedeki Öğretmen, bir çöplükten farksız olan bir köyü dokuz senede mamure bir yer hâline getirir. Köydeki tarım faaliyetleri en ileri teknikle yürütülmekte; hiçbir kötü alışkanlığı olmayan halk, huzur içinde yaşamaktadır. Kahvehanesi bulunmayan bu köyün insanları adam öldürmek bir yana, kavga dahi etmezler. Kimin kimle evleneceği bir nizama bağlanmıştır. Hemen her konuda köylü, Öğretmen Bey'in emrindedir.

Örtüdeki Sır hikâyesi de dini bir değeri konu alır. Dindar Genç Şair ile materyalist arkadaşları "kadın" konusundan hareketle örtüyü tartışırlar. Genç Şair'in hayat yolu, karşı gruptan ikna ettiği mini etekli bir kızla kesişir; evlenirler. Genç Şair'in tezi şudur: "Dinin kadın vücudunda mahrem nokta olarak görülmesini yasakladığı yerler, kadında büyük mananın sınır çizgilerinden başlar. Erkeğin hayali bu çizgilerin ötesindedir ve onlar muhafazalı olduğu nisbette çekicidir." Bu sırra erişen mini etekli kız, örtünür. Rüya hikâyesi de tesettürü seçen genç bir bayan öğretmenin Hakk'a yürüyüşünü konu alır. Fatma adındaki öğretmen, çalışmak için seçtiği mekân, evlilik için seçtiği erkek ile hep Allah'ın rızasını öncelik almış, bunun

sonucu olarak da kocasıyla genç yaşında can vererek aslında kötü ortamdan kurtarılıp ebedî huzura, Allah'a, kavuşmuştur.

Bu hikâyede Necip Fazıl, otobiyografi ve fikrî ederlerinde sık sık dile getirdiği Bâbıâli üzerinden basın, toplum ve şehir kültüründeki yozlaşmaları temalaştırdığını görmekteyiz. "Şehla Raziye" hikâyesinde olduğu gibi, yazar bazen öfkesine hâkim olamaz, rahatsızlık duyduğu çevrelere tenkitlerini yazar anlatıcının dilinden sıralar.

Necip Fazıl'ın hikâye serüvenini genel olarak toparlayacak olursak, özellikle muhtevada farklılıklar göze çarpar. İlk hikâyelerinde marazi duyguları ele alan yazarın, sonrakilerde Doğu-Batı çatışması, modernitenin insan ve toplum üzerinde hasarı ve kumar olgusunu başarıyla işlediğinin altını çizmek istiyoruz. Son dönem hikâyelerinin bazılarındaki açık tez, estetik alanda bir kuruluğa neden olmuştur.

İlk hikâyelerinden sona doğru içten dışa yönelimin, bir başka ifadeyle fertten çevreye -ama ferdi ihmal etmeden- açılmanın olduğu görülür. Hüseyin Su, Kısakürek'in bütün hikâyeleri içinde ilkten sona doğru bir özet şeklinde şu tespitte bulunur: "Necip Fazıl'ın ilk öyküsü ile son öyküsü arasındaki fark, öykü kişilerinin ve onların yaşadıkları hikâyelerin, yazarlarının ve anlatıcılarının hayatları ile birlikte bir çizgi izledikleri, onunla birlikte yoruldukları, bunaldıkları ve gittikçe soluklarının genişlediği, ufuklarının aydınlandığı, inşirah bulduğu, hep hayatın doğrularını gördükleri ve gösterdikleri yönündedir."[750]

Kısakürek'in hikâyeleri, edebiyat araştırmacılarınca uzun yıllar görmezden gelinse de genel anlamda bir başarı çizgisini yakaladığı kanaatindeyiz. Hüseyin K. Ece'nin bu yöndeki düşüncesi şu şekildedir: "Hikâyelerim, teknik ve kurgu yönünden çok başarılı öyküleri içeriyor denilemez. İfade, betimleme, fikir sağlamlığı yönünden her hikâyede ustalık hâkim. Ancak günümüzde hikâye adına verilen ödüllere bakılacak olursa, Hikâyelerim, usta öykülerden meydana geliyor

[750] Hüseyin Su, **"Kendini Arayan Ben'in Öyküleri,** Hece-Özel Sayı, s.442.

diyebiliriz."[751] Bu itibarla Necip Fazıl, hikâyeciliği yönüyle de dikkate alınması gereken bir isimdir.

### 4.2.ŞAHIS KADROSU

Marazi duyguları işleyen hikâyelerde oldukça sınırlı bir figüratif yapıyla karşılaşırız. Hemen hepsinde birkaç kişiyle kurulmuş vakalar söz konusuyken Paradi'de toplumun bir kesiminin ilgileri ve değerler dünyası göz önüne serilir. Paradi, tiyatro oyunlarının sergilendiği mekânın bir parçası olan "paradi" kitlesinin uçuk, ölçüsüz, ilginç hayatını aksettirir. Sahnenin önündeki alt kat, varlıklı tiyatro izleyicisinin oturdukları yer iken, paradi, balkon biçimindeki üst katın fakir ve çılgın genç kitlesinin mekânıdır. Bu bölümün bilet fiyatları çok ucuzdur. Yine gösterilerden birinde bir kadın şarkıcı paradiyi coşturur. Coşan kalabalık içinde bir genç, yukarıdan sahneye, şarkıcının ayaklarının dibine atlar. Ve can verir. Zaman zaman yaşanan bu hadiselerde amaç, taşkın heyecan sahibi bu gençlerin bu heyecan uğruna gerektiğinde canlarını feda etmek ve bununla onur duymaktır. Kahraman anlatıcının içinde yaşamadığı fakat aşinası olduğu fakir, çılgın tavırları hikâyeleştirilmiştir:

"Bir kıvılcım kadar ufak ve parlak gözleri ateşböcekleri gibi havada, bir oraya bir buraya, ateşten kavisler çizer. Kulakları, en hafif çıtırtıyla sesin geldiği tarafa dönüveren cins arap atlarının kulaklar gibi, başın her kımıldanışında istikametini bulan hassas bir mikrofondur. Burunları (vis)ten büyümüş, esrarlı bir hortum gibi uzun ve iştihalıdır. Ağızları her ân, durmaz dinlenmez bir değirmen faaliyeti içindedir. Bu ağızların çiğnediği de nedir? Sakız leblebisi ve fıstık gibi şeyler… İçtikleri de bir bardak su…"[752] Yazar, bu kitleye dair ilginç, bir o kadar da özgün gözlemlerini paylaşmıştır.

İnsan tahlillerinin yapıldığı bir diğer hikâye de Eski Elbiselerin Hafızası'dır. Eski Elbiselerin Hafızası, dükkânlarda satışa sunulan ikinci el elbiseler üzerinden satıcı, müşteri yani insanların psikolojilerini konu alır. Sahibi bir Yahudi olan dükkânın yola doğru uzanan peykesinde, üzerine elbise giydirilmiş üç manken bulunmaktadır. Gün bitip de Kapalıçarşı kapandıktan sonra üç manken/elbise

[751] Hüseyin K. Ece, **"Hikâyelerim Üzerine"**, Mavera – Necip Fazıl'a Rahmet – Özel Sayı, Temmuz - Ağustos- Eylül 1983, C.7, s. 80-81-82, s.132.

[752] Kısakürek, "Paradi", **Hikâyelerim**, s.16.

konuşmaya başlar. Mesai bitmeden önce ihtiyaç nedeniyle kalite kumaştan yapılmış takım elbisesini getirip Yahudi'ye satan gencin bıraktığı elbise de aralarına katılır, fakat hiç konuşmaz. Sahipleriyle bütünleşen elbiselerin üzerlerine sinen hatıraları konuşur. Son gelen elbisenin omuzlarının başında gencin hayalî başı belirir. Dükkânın önündeki mankenler, birer figür olarak şu tahlilleri yapar. "İnsanlar sanırlar ki, bizim üstümüzde her çizgi, her intiba, bir diğer çizgi veya intiba ile silinir, hepsi birbirine karışır, manasız bir halita olur ve sonunda biz eskimiş bulunuruz. Eskiriz, fakat insanlardan evvel eskidiğimiz için onlardan daha ince ve hassas olan biz, bütünü çizgiler ve intibalarımızı hep birbirinin içinde saklarız. Bu öyle bir halitadır ki, bunun düğümünü ele geçirebilen bir göz, onu çözdükçe, doğumumuzdan ölümümüze kadar bütün hayatımızı, zamanın atomları içine sıkıştırır ve bu korkunç, ah, bu korkunç hafıza küpü içinde, mazinin, birbirinin üstünden akan küçük yılanlar hâlinde nasıl kaynaştığını görür. "[753]

Hikâyelerde şahıs kadrosunun sınırlılığına muvazi bir şekilde tip çeşitliliğinin zayıf olduğu görülür. Başkahraman, yazarın, farklı yaş dönemlerindeki hayatını aksettirirken, ona yardımcı konumundaki figürler olay örgüsüne mana ve renklilik katarlar. Paradi'deki külhanbeyi, kadın şarkıcı, Eski Elbiselerin Hafızası'ndaki Yahudi, Sırtlan'daki Muhtar, Ölü saklayan Mezarcıdaki kahvehane ahalisi ve çaycı bunlardan bazılarıdır. Tip çeşitliliğinin sınırlı olmasının yanı sıra, var olan tipler de âdeta hikâyede görünüp kaybolurlar.

Bütün hikâyeleri içinde sekiz tanesi doğrudan kumar konusunu ele alır. Bu hikâyelerde başkahraman hep bir kumarbazdır; hikâyelerdeki isimlendirme ise -Kanaryanın Ölümü istisna- "Hasta Kumarbaz" şeklindedir. Sözgelimi Kanaryanın Ölümü'ndeki kumarbaz, bir bankada memurdur. Annesi hasta, kimsesiz ve parasızdır. Heybeliada'da bir Rum'un kiralık evinde kalmaktadır. İki haftadır da annesini sormamıştır. Rehinlik Maymun'da kahraman, Paris'teki tecrübesi yer verirken, aslında yazarın Paris'teki hayatını aksettirir. Hikâyedeki "Paris'te üç ay üst üste gündüz yüzü görmedim." sözüne yabancı değiliz, zira benzer sözler O ve Ben'de kayıtlıdır.[754] Bu hikâyelerdeki "Hasta Kumarbaz" isimlendirmesi, Necip

[753] Kısakürek, "**Eski Elbiselerin Hafızası", Hikâyelerim,** s.25.
[754] Kısakürek, **O ve Ben**, s.64.

Fazıl'ın kahramanlarının iptila derecesini gösteren özgün bir buluştur. Bu hikâyelerin tamamı otobiyografik karakter gösterir.

Ayrıca kumar olgusu Nam-ı Diğer Parmaksız Salih piyesi ile Son Tövbe senaryo romanın da temel konusudur. Hasta Kumarbaz tiplemesi kumarı konu edinen bütün hikâyelerin başkahramanı iken NDPS'de Parmaksız Salih'ten sonra, piyesin ikinci öneme sahip kişisidir. Son Tövbe senaryo romanında ise bu tiplemeye yer verilmezse de başkahraman Cemil, aslında Hasta Kumarbaz'dan başkası değildir. Piyes ve senaryo romanda, kumarbaz tiplemesine tahammül gösteren çilekeş kadın (ev hanımı) çatışmanın bir diğer ayağını oluştururken, hikâyelerde Hasta Kumarbaz, kendi iç dünyasıyla baş başa ve çatışma hâlindedir.

Hikâyeleri okurken kumarın kendine has dünyasını, dilini, insanlarını tanırız. Çok farklı mesleklerden insanlar, Rumlar -kahramanın tabiriyle- bu batakhanenin müdavimleridir. Kahraman, kendisini bu dünyaya o derece kaptırmıştır ki en gerekli ihtiyacından bile feragat eder. "Kumarbaz, maça kızına tahsis ettiği emek ve para mevzuunda menfi tarafından o kadar sadıktır ki, kendi öz ihtiyacına bile para sarf edemez. Aşağılık yemekler yedi ve tatlı teklif eden garsona içinin istemediğini söyledi. Bir buçuk lirayla kurtuldu."[755] Oysa aynı kahraman bu ucuz yediği yemeği günün akşamında üç yüz lirasını bir gecede kumara feda edebilmiştir. Kumarı o kadar içselleştirmiştir ki kadın-kumar seçiminde tercihini kumardan yana koymuştur. Bir gün sinemadayken içinde bulunduğu ruh hâli: "Film başlar başlamaz uykuya daldığı için, kendisinde, gördüğü filmden kalan tek intiba, maça kızının büyüsü önünde hayattaki kadının ne kadar zayıf kaldığını anlamaktan ibaret oldu."[756]

Bazen de Hasta Kumarbaz, hayata karşı son derece kayıtsız, mizahi bir yaklaşım içindedir. Rehinlik Maymun'da bunu açık bir şekilde buluruz. Rehinlik Maymun, Hasta Kumarbaz'ın Paris'te kaldığı dönemdeki kumar maceralarından birini anlattığı hikâyedir. Macerasını anlattığı arkadaşlarıyla nerede oturduğu belli değildir. Paris'te geceleri kumarda, gündüzleri de uykuda geçiren Hasta Kumarbaz, arkadaşı Sülün Baki'yle kumar oynayamayacak kadar beş parasız kalır. Sülün Baki, gezip tozduğu jorjet isimli bir kadından beslemesi için bir maymun alır. Kendisini

[755] Kısakürek, "Kanaryanın Ölümü", **Hikâyelerim**, s.80.
[756] Kısakürek, "Kanaryanın Ölümü", **Hikâyelerim**, s.80.

besleyemeyecek durumda olan Baki, Hasta Kumarbaz'ı da yanına alarak maymunu rehin alarak bir garsona bırakıp ondan beş yüz Frank alır. Neticede, ismini Adonis koydukları Rehinlik Maymun ile beş yüz Frank'ı kaybederler.

Yazar, Hasta Kumarbaz'ı kumara mistik bir anlam yükleyen biri olarak çizmiştir. O, dünyaya karşı kayıtsızdır. Bu kayıtsızlık onu, her şeye rahat bir tavırla bakan şen şakrak biri hâline getirmiştir. Hasta Kumarbaz serisindeki diğer hikâyelerde aynı şen tavırlar görülmez. Diğerlerinde, çaresizliğin bataklığa sapladığı kahraman dikkatlere takılır, fakat yine kumarın mistiğini duyan biri olarak.

Necip Fazıl, hikâyelerinde genel olarak iki tür figürasyona başvurmuştur: 1- Yazarı hatırlatan başkahraman. Bu hikâye kişisi bazen etkin bazen de pasif bir gözlemcidir. 2- Üzerinde durulmaya değer kişi. Bu tarz kahramanlar; ya yazarı hatırlatan başkahramanın olmadığı ya da başkahramanın bir gözlemci sıfatıyla oldukça silik durduğu hikâyelerde sivrilen kişilerdir. Yazar farklı bir insan portesi sunmak istediği zamanlarda işte bu üzerinde durulmaya değer kişiyi figüratif yapının merkezine oturtur. Hasene Bacı (aynı adlı hikâye) ve Huriye'de (Prenses) olduğu gibi.

### 4.3.OLAY ÖRGÜSÜ

Marazi duyguları işleyen hikâyelerde olay ve durum hikâye geleneklerinin her ikisinden de izler görülür. Bununla beraber dört hikâyesi durum, üçü de olay hikâyesi tarzındadır. İki hikâyesi ise olay ve durum hikâyesinin özelliklerini bir arada yansıtan niteliğe sahiptir. Durum hikâyesi tarzındaki Paradi'de şaşırmamak elde değildir. Gencin atlayarak ölüme gitmesi, heyecanın doruk noktaya çıktığı mühim bir olaydır, ancak hikâyenin bütünü neden-sonuç bağıntısıyla olay hikâyelerinin hususiyetlerini yansıtmaz. Gözlem ve yorumlarıyla farklı bir dünyanın insanlarını resmeder, bu resmediş içinde tirajik bir sonu hikâyeye yerleştirir. Esasen tirajik sonlar ya da çarpıcı bir olayla bitiş, Necip Fazıl'ın birçok kurmaca eserinde görülür.

Eski Elbiselerin Hazfızası'nda somut yaşayan dünyanın birebir yansıtılması yerine, elbiseler vasıtasıyla insanların iç âlemlerinin tahlili, paranormal vaka tertibatı içinde verilmiştir. Somut, yaşanan dünyanın birebir yansıtılması, diğer hikâyelerde

de görülmez. Dış dünyanın kahramanlar üzerinde bıraktığı intibalar çoğunlukla hikâyeleştirilmiştir.

Necip Fazıl'ın ilk dönem hikâyelerinde çatışma zayıftır. Kahraman başkası ya da başkalarıyla çatışma içinde olmayıp kendi kendisiyle baş başadır. Onun metafizik bir problemi vardır, fakat bu problem, ötelere uzanamayışın, o vadideki kıvranışın ifadesidir. Bu yönüyle de Kısakürek, aynı temaları hikâyelerinde işleyen yazarlardan ayrılır. Sözgelimi Eski Elbiselerin Hafızası'nda "elbise", üzerine giydirdiği içinde koca bir âlemi barındıran hususiyetleriyle "vücut" ve bu ikisi arasındaki "hatıralar" mistik bir duyuş tarzıyla ele alınır. Benzer temayı Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde[757] ele alan Ahmet Hamdi Tanpınar, maddi hazların açığa çıkardığı aşk duygusu çerçevesinde ele alır. Tanpınar'ın, plastik bakış açısının sonucu olarak Kısakürek'in ulaştığı mistik yoğunluğu yakalayamadığını belirten İsmail Kıllıoğlu, buna "Tanpınar'ın, soyut planda kuşkucu bir aklın verileriyle mistik olanı duyumsamaya çalışması"nı gerekçe gösterir.[758]

Bu dönem hikâyeleri de tıpkı öncekiler gibi olay-durum hikâyeleri bağlamında kesin bir sınıflama biçiminde bir türe bağlanamamaktadır. Bazı hikâyeler olay hikâyesi özelliği taşırken, bazıları durum hikâyesinin hususiyetlerini aksettirir. "Olabilir Oğlu Olabilir", durum hikâyelerinin tipik bir örneğidir. Bir iş vesilesiyle yolu Karadeniz'in bir sahil şehrine düşen kahraman, bu bölgenin iklim koşullarının ruhundaki akislerinin etkisi altındadır. Hastalandığı için kaldığı otelin hizmetçi kadınından yardım ister. Kadın, her sorunu, görünmez varlıkların zararlarına bağlar. Zaten vehimli bir karakter yapısında olan başkahraman, fark etmeden bu anlayışın etkisi altına girer. Ertesi günü iyileşip dışarı çıkan kahraman, sahile vurmuş bir genç erkek cesedi görür. Bu ölümün, hizmetçi kadının bahsettiği tarzda görünmez bir varlık tarafından öldürülmüş olabileceğini mizahi bir yaklaşımla "olabilir oğlu olabilir." sözüyle ifade eder.

Olay ve durum hikâyelerinden birinin sınırlarına net bir şekilde alamadığımız hikâyelerde genellikle olay hikâyesinde görülen çarpıcı bir sona rastlanırken, aynı hikâyedeki kişilerin alelade, her yerde karşılaşılabilen nitelikte oluşları ve anlatıcının

[757] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Hikâyeler,** Dergâh Yay., 3.bs., İstanbul, 1996, s.209-236
[758] İsmail Kıllıoğlu, "**Hikâyede Sembol",** Yönelişler, Temmuz 1983, s.25, s.33.

etkinliğinin azalışı, bunları durum hikâyesine yaklaştırır. Be sebeple Necip Fazıl'ın hikâyeleri, için "olay-durum" bağlamında kesin bir hüküm vermek zordur. Bu konuda farklı değerlendirmeler bulunmaktadır. Önce Âlim Kahraman'ın görüşüne yer vermek istiyoruz. "Memduh Şevket Esendal- Sait Faik Abasıyanık olarak devam eden hikâye çizgisi yanında, klasik yol alarak kabul ettiğimiz Ömer Seyfettin hikâyesine yakındır, Necip Fazıl'ın hikâyesi yapı olarak. Fakat bütün bunların yanında başka bir açıdan bakıldığı zaman, içinde taşıdığı metafizik endişelerle, Türk edebiyatında kendisinden önce örneği bulamayan bir başka damarın ilk denemeleri durumundadır."[759] Kahraman bu değerlendirmesinde "Kısakürek'in hikâyelerini yapı bakımından Ömer Seyfettin çizgisine yakın olduğunu; muhteva bakımından ise yeni bir anlayışın ilk denemeleri olarak tespit eder. Bir başka değerlendirme ise şu şekildedir: "Necip Fazıl'ın hikâyeciliği; kaba hatlarıyla, ama yanlış bir tasnifle yapılagelen Ömer Seyfettin/ Sait Faik hikâyeciliğinden farklı bir damarın kolbaşıdır."[760] Ömer Lekesiz de Necip Fazıl'ın eski ve yeniden farklı nev-i şahsına münhasır bir hikâyeci olduğuna değinir : "Türk öykücülüğünde Memduh Şevket, Sabahattin Ali ve Sait Faik yeninin temsilcileridir. Necip Fazıl'sa öyküde ne yeninin ne de eskinin temsilcisi değildir; o, sadece kendi öyküsünün temsilcisidir. Bu konuda ne taklit edendir, ne de taklit edilendir, nev-i şahsına münhasır bir öykücüdür."[761] Kısakürek'in hikâyeleri yakından incelediği zaman bunların bir kısmının gücünü olaydan aldığı, bir kısmının ise gerilimden uzak küçük olaylarla kurulduğu görülür. Kimi hikâyelerinde klasik yapı (giriş, gelişme, sonuç) hâkim iken, kimilerinde bu yapıdan uzak, alelade insanların konu edildiği hikâye anlayışı görülür. Bazıları Çehov tarzı hikâyede görülen "insanın daha küçük, ama çarpıcı özelliklerinin"[762] vurgulandığı hikâyelerdir. Bazı hikâyelerinde yazarın takındığı ahlakçı tavır göze çarparken, bazılarında ise bir gözlemci vasfıyla insanın psikolojik hâllerine açtığı pencereler görülür. Bu itibarla Necip Fazıl, Maupassant ve Çehov tarzlarından farklı bir yerde kendine has hikâye anlayışıyla Türk hikâyeciliğindeki yerini almıştır.

---

[759] Âlim Kahraman, **Bir Duyarlılığın Çağdaş Biçimleri**, Akabe Yay., İstanbul, 1985, s.49-50.

[760] İsmail Kıllıoğlu, **Hikâyede Sembol**, s.31.

[761] Ömer Lekesiz, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, Kaknüs Yay., C.1., İstanbul, 1997,s.381 .

[762] İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerinine Giriş 2**, s. 29 .

Kısakürek, hikâyelerini kurgulamada hayalî/olabilecek türden vakalara yer verdiği gibi, otbiyografik vakalara da başvurmuştur. 1928'deki ürünlerinden ilk sekiz hikâye ile kumarı konu edinen diğer sekiz hikâyede bariz biçimde görülen otobiyografik vakaların hikâyeleştirilmesi, bunların dışındaki diğer hikâyelerde de yer yer görülür. "Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri"ndeki konak, bu konaktaki hatıralar, kızkardeşi ile büyükbabasının ölümleri, vehim-korkularının kaynağı durumundaki marazi hassasiyetler birebir Necip Fazıl'ın hayatından yansımalardır. "Kanaryanın Ölüm'ünde "Çocuk" şeklinde takdim edilen kahramanın bankada çalışması, hasta annesinin Heybeliada'da bir Rum'un evinde oturuyor oluşu, geceleri kumarda, sabahları uykuda geçirmesi Kıskürek'in buhran dönemindeki bohem yaşantısının itibarî âlemde değerlendirilmesi olarak görmek gerekir. "Sübyan Koğuşu" da yine Necip Fazıl'ın fasılalı, trajik cezaevi yıllarındaki izlenimleriyle vücut bulan hikâyelerindendir. Bunlardan başka, Kısakürek, gençliğindeki mütareke yılları, Paris'teki eğitim süreci, uzun Bâbıâli yıllarındaki yüksek sosyeteden insanlarla kadınlı-erkekli toplantılardaki tecrübe ve izlenimlerini de hikâyeleştirmiştir.

Genel anlamda Kısakürek'in hikâyelerinde olay örgüsü karmaşıklıktan uzaktır. Olay örgüsünü canlı bir organizmaya benzeten Forster'ın da belirttiği şekilde bu hikâyeler yalın ve özlüdürler. Bu hussusiyet, yalnızca 1967-1971 yılları arasında yazılan kısa hikâyelerde değil, daha önceki dönemlerde neşredilen hacimce daha uzun olanlarında da görülür. Hikâyelerinin çoğunluğu çarpıcı bir sonla biter.

Necip Fazıl'ın hikâyeleri insan özgü gerçeklik bağlamında ele alındığında, birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmamakla birlikte, iki kategorik hikâye öbekleşmesiyle karşılaşılır. Bunlardan ilk dönem marazi hassasiyeti işleyen hikâyeleri ile büyük ölçüde açık tezli hikâyeye dönüşen son dönem hikâyeleri yer yer insana özgü gerçekliğin zayıfladığı ürünlerdir. Özellikle 1939-1965 yılları arasında yazılanlarda ise insan yaşamındaki gerçeklik daha belirgindir. Sözgelimi ilk hikâyelerinde Haylet ve Yılan Kalesindeki Hazine, korkulaın tetiklemesiyle gerçeğin dışına çıkışı ifade eder. Buna karşılık didaktik bir hüviyet kazanan son hikâyelerinden Öğretmen Bey, marazi hassasiyetten çok uzakta, ruh inkılâbını gerçekleştirmiş adeal insanın, bir hamurkâr misyonuyla işlediği ideal toplumu ele

almaktadır. Köyün yediden yetmişe , yirmi dokuz yaşındaki Öğretmen Bey'in emri altında hem dünyevi hem de uhrevi planda başarılı bir medenî toplum hâline gelmesi, Kısakürek'in İdeolocya Örgüsü'nde sistematize ettiği ideal fert ve toplum özleminden başka bir şey değildir.

Kısakürek'in aradaki (1939-1965) hikâyeleri ise geçek ya da gerçeğimsi âlemden alınan vakaların gerçeklikten çok da uzaklaşmadan, fakat çoğu defa çarpıcı sonla biten keyfiyete sahiptir.

İçinde hatıraları barındıran defter kurgusu, sanatkârın bazı kurmaca eserlerinde görülür. Püf Noktası piyesinde Recep; hikâyelerde Hasta kumarbaz ile Kader Böyleymiş'teki öğretmenin tuttuğu defter bunlardandır. Defter, bu eserlerde kahramanı vasıtasıyla Necip Fazıl'ın değişik konularda hikemi tarzdaki sözlerini yansıtan bir araçtır. Yazar, öğreticilikten uzak durmak kaygısıyla kurguya defteri yerleştirerek doğal bir olay örgüsü vücuda getirmek istemiştir.

### 4.4.BAKIŞ AÇISI-ANLATICI

Necip Fazıl, ilk hikâyelerinde dünyaya marazi ruh hâline sahip kişilerin gözüyle bakarken, en uzun süreli ikinci dönemde hayatın farklı cephelerini görebilen, yerine göre, bir gözlemci, mütefekkir, öğretmen gözüyle değerlendirir. Son dönemde ise nasihatçı misyonuyla insana seslenir, zira Hausser'in de belirttiği gibi "bir yazarın dünya görüşü, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığına bağlıdır."[763] Dokuz hikâyeden üçünde üçüncü kişili; altısında birinci kişili anlatım söz konusudur. Birinci kişili anlatıcının olduğu üç hikâyeden Zamanın Mimarisi'nde anlatıcı, kahramanlardan biri değildir. Hikâyeler çoğunlukla subjektif muhtevalarla vücuda getirilmiştir. Bununla beraber anlatıcı oldukça tarafsız kalmıştır. Çünkü yazar, bu hikâyelerinde kahramanın marazi dünyasına âdeta bir projektör tutar.

Yazarın ilk ve orta dönem hikâyelerinde yazar, sanat kaygısıyla daha dengeli bir görünümle kendisini hissettirirken; son dönem hikâyelerinde açıkça görünmekten çekinmez, birey ve toplum temelli fikirlerini okuyucuya duyurmak ister. "Sanat anlayışlarını ve dünya görüşlerini 'birey' temeli üzerine bina eden yazarlar, anlatıcının gizlenmesi konusunda daha duyarlı davranmakta; buna karşılık 'toplum'u

[763] Tekin, **Roman Sanatı**, s.68.

ön planda tutan yazarlar anlatıcının gizlenmesine pek önem vermemekte, hatta bu durumu, felsefe ve ideolojilerine daha uygun bulmaktadırlar."[764] Tekin'in son cümlede işaret ettiği toplumun ön planda alınışı ve bunun yol açtığı anlatıcıdaki belirginlik, Kısakürek'in son dönem bazı hikâyelerinde bariz bir biçimde görülür. Sözgelimi Şehla Raziye'de yazar anlatıcı, yirminci asrın "çağdaş insan" idrakine ve dolayısıyla üniversite, sanat, basın gibi değişik toplum çevrelerine tenkitlerini açıkça sıralar. Basın konusundaki şu ifade -ki bahsi geçen gazetenin Hürriyet olduğunu Kısakürek'in otobiyografilerinden biliyoruz- aynı tenkit anlatım tutumunun bir başka örneğidir: "Nihayet, Türkiye'de fikri idam etmiş olmakla meşhur (sansasyon) gazetesi, 8 sütun üzerine bir haber veriyor…"[765]

1939-1965 yılları arasında yazdığı, birinci ve üçüncü kişili anlatımların her ikisinin de görüldüğü hikâyelerinde, vakların içindeki kahraman, büyük ölçüde yazarın kendisidir. Kahraman, hadiselere pek müdahil değildir. İzlenimci bir bakış açısıyla insanı ve toplumu süzen kahraman vasıtasıyla yazar, yargılayıcı değildir. Doğal olarak her yazarın kendi perspektifinden çizilecek figüratif yapı ve olay örgüsü yine de belirgin bir sübjektif bir tutumla ele alınmamaıştır. Romanlarda daha fazla ve bir ölçüde de piyeslerdeki sübjektif tutum, hikâyelerde en alt seviyeye inmiştir. Yazarın benimsediği başkahraman çoğunlukla toplumu ve insanı çözmeye çalışan bir gözlemci konumundadır. Bu sebeple roman ve piyeslerdeki çatışmalara daha az rastlanır. Sözgelimi Sübyan Koğuşu hikâyesinde Baba, çocuk koğuşunda olup bitenlerden büyük üzüntü duyar, fakat yapabileceği bir şey yoktur, susar.

### 4.5.ZAMAN

Hikâyelerin çoğunda vakalar, bir günün bir kesiti gibi dar bir zaman aralığında gelişir. "Romanın hacim sıkıntısı yoktur ve neredeyse istediği her şeyi değerlendirir. (...) Öykü ise bütün bir hayatı temsil eden, simgeleyen, işaret eden bir ânı, bir görüntüyü bulur ve onu anlatır."[766] Evet, vakalar çoğunlukla bir sahne biçimindedir, fakat bazıları geriye dönüş ve maziye atıflarla zamanda genişlemeye yol açar. Sözgelimi Yılan Kalesindeki Hazine 'de bir efsaneden hareketle maziye, bilinmeyen bir zamana dönülerek üç gencin macerasına yer verilir.

[764] Tekin, **Roman Sanatı**, s.38-39.
[765] Kısakürek, "Şehla Raziye", **Hikâyelerim**, s.173.
[766] Tosun**, Modern Öykü Kuramı**, s.213.

Necip Fazıl'ın hikâyeleri zaman boyutuyla incelendiğinde, kroolojik yaşama kıyasla Forster'ın çok daha nitelikli gördüğü "değerlere göre sürdürülen yaşam"ın daha belirgin olduğu görülür. Bunun en tipik örneklerinden biri "Yusufçuk" hikâyesidir. Bu hikâyede kronolojik zaman neredeyse bütünüyle kaybolur, yazar anlatıcının iç âleminin inişli çıkışlı yapısı belirginleşir.

Her eserin yazıldığı zamanın okuyucusu ile sonraki dönem okuyucusu üzerindeki etkisi arasında farkın olması kaçınılmazdır. Bununla beraber Kısakürek'in hikâyelerinin -özellikle toplum sorunları eksenli olanlarının- farklı ama canlı kalan etkilerle günümüze uzandıklarını görmek mümkündür. Değişim rüzgârının Doğu'dan Batı'ya doğru esmesi, her yeni neslin maziye yabancı kalışı, zaralı iptilaların insanları getirdiği nokta her dönemde görülebilen gerçeklerdir.

Kumar olgusunun işlendiği hikâyelerde zaman birkaç saat ile birkaç günlük zaman dilimleri arasında değişiklik gösterir. Bu hikâyelerde kumarın insanlar üzerinde yıkıcı etkisi; gece oynanan kumar, öncesindeki hazırlık süreci ve sonrasında kahramanın yaşadığı bozgun hâliyle göz önüne serilir.

### 4.6.MEKÂN

Vakaların geliştiği mekânlar, Necip Fazıl'ın hayatından aşinası olduğumuz olay ve yaşam tecrübeleriyle sıkı bir ilişki içindedir. Hikâyelerdeki vakalar daha çok İstanbul'da gelişirken üç hikâyedeki vakalar Anadolu'nun köylerinde geçer. İstanbul'da geçen vakalar konak, tiyatro salonu, kapalıçarşı, kahvehane, morg, hapishane, mahkeme salonları gibi kapalı mekânlarda gelişir. Köyde gelişen vakalarda açık-kapalı mekân dengesi kurulursa da hikâyelerin bütünü göz önüne alındığında kapalı mekânlar baskın gelir. Yazarın bu tercihi, esasen kahramanların psikolojik dünyalarına da uygun düşmektedir. Her ne kadar vakaları köyde geçen hikâyeler yer verse de esasen, Necip Fazıl hayatının kısa bir kesitinde de olsa köyde yaşamamıştır. Bir şehir insanı olan Kısakürek doğal olarak köyün havasına ve köydeki insanların çatışmalarına, sevinçlerine, münasebetlerine yabancıdır. Bu sebeple de vakaları köyde geçen bu hikâyelerin kişileri kişileri, mekânla iyi bir bütünlük oluşturamamışlardır. Ayrıca mekâna dair ayrıntıların gereği gibi işlenememesinden ötürü mekânda sunilik hissi de uyandırılmıştır.

Marazi duyguları işleyen ilk hikâyeleri ile kumarı konu edinenlerde nesnel tasvir dikkati çeker. Kişi-mekân uyumunun daha belirgin olduğu bu hikâyelerde kahrmanların içinde bulundukları mekânla bütünleştüiklerine de şahit oluruz. Sözgelimi kumarhanede yeşil masanın etrafında kümelenen insanların çizilişi, okuyucuya o mekânın havasını teneffüs ettirir. 1959-1965 dönemindeki hikâyelerde de kişi-mekân uyumunun varlığı yanında, muhtevaya bağlı olarak yer yer öznel tasvirler görülmeye başlar. "Etyemez'de iki arsız ve suratsız kârgir bina arasında, kara ahşap bir evceğiz…"[767] tasviri, yazarın dejenerasyonun sembolü olarak gördüğü kârgir bina ile apartmanlara karşı gelştşrdşği subkjektif tutumun sonucudur.

Zaman konusunda olduğu gibi tasavvufi duyarlılıktan hareketle manevi terakkiyi ele alan hikâyelerde mekân da önemini büyük oranda yitirir. Yolcu, Ses, Yusufçuk hikâyelerinde belirgin olarak görülen bu hususiyet, fikrî yoğunluğun olduğu diyaloglara dayalı hikâyeler için de geçerlidir. Sözgelimi Yusufçuk'taki tek somut mekân çocukların oynadığı mahalledir. Burada alegorik anlatıma muvazi metafizik mekân ön plana çıkar. Kahramanın içi âlemi ve oradan, kuşun sembolize ettiği iyiliğe çağıran ses, metafizik mekânın unsurlarıdır.

### 4.7.DİL VE ÜSLUP

Ele aldığımız ilk hikâyeler 1928 tarihli olsa da henüz yirmi üç yaşında olan Kısakürek'in bilinen klasik üslubunun daha o zamanlarda yerine oturduğu görülecektir. Bununla beraber piyes ve romanlarına kıyasla hikâyelerinde şiirsel dil daha yoğun olarak görülür.

Kısakürek'in diğer kurmaca eserlerinde sıkça rastladığımız sembol ve metaforların hikâyelerde de yer bulduğunu belirtmek gerekir. İsmail Kıllıoğlu, Necip Fazıl'ın hikâyede çift yönlü anlamı yakalama üslubunu elde ettiğini ve bu üslubu hikâyeciliğimize ilk onun getirdiğini ifade eder. Çift yönlü anlam, semboller yardımıyla sağlanır. Birçok hikâyesinde görülen sembolün Kanarya'nın Ölümü hikâyesinde daha belirgin olduğuna değinir. Önce kısaca hikâyeye değinelim. Kanaryanın Ölümü, bankada çalışan yirmi iki yaşındaki bir gencin, sermayesini, bir mirasyedi ruhuyla birbir tüketmesini konu alır. Kumar uğruna para harcamaktaki

[767] Kısakürek, "Prenses", **Hikâyelerim**, s.103.

ününü işiten Şanjör Hayati isimli karanlık işler içindeki bir kumarhane işletmecisi, Hasta Kumarbaz'ı kendi yerlerine davet eder. Davete icabet eden Hasta Kumarbaz, kumar dilindeki, "palamuta düşürülmek" ile ifade edilen bir hilenin kurbanı olur. Elindeki üç yüz lira ile önce üç bin lira kazanan başkahraman, hilenin sonucu olarak önce üç bin lirası, sonra da kendi parası olan üç yüz lirayı kaptırır. Kumar salonunda bir kafeste bulunan kanarya, yoğun sigara dumanı altında can verir. Kuşun çırpınmalarını gören Kumarbaz, kalkacak gibi olursa da kuşun imdadına koşmaz; kuş da çırpınarak ölür, tıpkı Hasta Kumarbaz'ın önce kararan, sonra da ölen kalbi gibi.

"Kanarya nasıl kafeste mahkûm ve aynı zamanda mazlum durumdaysa, ruh da insanda, kumarbazda öyle, ten kafesinde ruhu mahkûmdur, tutsaktır, yabancısıdır üstelik ne kadar oynamış ve zevk alır görünse bile buranın. Aslında ruh zorla girmiş gibidir bu kafese. Kanarya da öyle. Her ikisi kurtulmak ister bu kumar salonundan, bu duman altı olunmuş kâbus âleminden, manevi iflasa anbean sürüklenilmekte olan ortamdan ve insanlardan. Ama biri kafese mahkûmdur, öteki kumara, içindeki iblise. İşte bu durumdayken kanaryanın ölümü ona bir kurtuluş kapısının varlığını çağrıştırır, zayıf da olsa"[768] Kahramanın mizacı ona "Bu kuşla ruhun arasındaki münasebeti ara ve bul!" der. Kumar sonrası gecenin karanlığında, kaldırımlarda müflis bir şekilde yürürken kalbini parçalamak üzere tırnaklarını göğsüne götürür, fakat orada kanarya ölüsünden başka bir şey bulamaz. Kalbi sembolize eden kuş ölür, oysa aıl ölen kahramanın kalbidir.

Semboller vasıtasıyla anlatımda çarpıcılığı ve çok anlamlılığı yakalama metodu, daha başka hikâyelerinde de görülür. Sözgelimi "rüzgâr", Kırmızı Kordela'da değişim/dejenerasyonun sembolü olarak hikâyenin bütününde kurguya yerleştirilir. "Konak" ise Prenses başta olmak üzere birçok hikâyede mazi/Doğu kültürüne bağlılığın; "apartman" ise soysuzluğum/ Batı kültürünün sembolü olarak düşünülmüştür.

Yusufçuk hikâyesinde ise "kuş" bir figür olarak iyiliğe çağıran sesin sembolüdür. Yusufçuk, bir iç muhasebenin hikâyesidir. Kahraman, bir otokontrol biçiminde iç âleminden kendisine seslenen kurşun, sağduyunun sesine "Yusufçuk" adını verir. Bu itibarî kuş, kahramanın manen kendisini kaybetmediği, günaha

[768] İsmail Kıllıoğlu, "Hikâyede Sembol", **Yönelişler**, Temmuz1983, S.25, s.32.

sürüklense dahi büsbütün batmadıkça, ona seslenir. Ne zaman bir yanlışa kendi iradesiyle gidecek olsa maveradan bu kuşun sesini işitir : "Sakın ha, sakın ha!" ya da "Gel etme, gel etme!" Kahraman günahından ağlayacak olsa "Hep ağla, hep ağla!" teşvikini işitir. Fakat kendisini kaybedecek olsa, günah kirine bulanacak olsa kuştan eser yoktur. Bir vakit kahraman artık tamamen nefsinin esiri olur; iç âlemindeki kararmış hâl, dış yüzüne de yansımış hâlde dışarıda yürürken çocukların elinde bir kuş ölüsü görür. Onlara bunun ne kuşu olduğu sorar; "Yusufçuk" cevabını alır. O zaman anlar ki eşzamanlı olarak ölen/öldürülen içindeki iyiliğe çağıran sestir. Buna sebep olan da kendisidir.

Sembollere yer verilen hikâyelerde yazarın dili, yer yer alegorik özellikler gösterir. Bazı hikâyelerde yazarın asıl vermek istediği mesajı yakalayabilmek için dikkatli bir okuma gerçekleştirmek ve Kısakürek'in duygu ve düşünce dünyasını bilmek gerekir. (Kırmızı Kordela'da olduğu gibi.)

Hikâyelerin dil ve anlatımında dikkati çeken bir diğer nokta da benzetmelerdeki orijinallik ve canlılıktır. Çarpıcı benzetmeler oluşturmada başarılı olan Kısakürek'in bazı hikâyelerinden örnekler: " Sanki bu tahta evceğizi, sağında ve solundaki arsız ve suratsız kârgir binalar, gülünç üniformalı birer mübaşir gibi koltuk altlarından kavramış zaman mahkemesinin huzuruna sürmektedir."[769] Kader Böylemiş'te Deli Şerif'in tasviri: "Kendi hâline bırakılmış olmasından başka bir şuur ve dikkat belirtmeyen kıvırcık bir sakal, suları berrak deniz gibi yosunlu gözler, dudaklarında kendisinden başka kimseye karşı olmayan zehirli bir istihza çizgisi. "[770] Bu yolla, Necip Fazıl'ın imge olşturmada şairlik avantajını kullanabildiğini belirtmek gerekir.

İlk dönem hikâyelerini en derli toplu yansıtan Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri hikâyesinin tam metnini aşağıya aldık.

**Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri**

Ben, yirmi odalı eski bir konakta doğdum. Bu konağın hâtırası, üzerimde, tesirlerin en deriniyle hüküm sürer. Yirmi odalı koskoca bir konak... İçinde,

[769] Kısakürek, "Prenses", **Hikâyelerim**, s. 103-104.
[770] Kısakürek, "Kader Böyleymiş", **Hikâyelerim**, s.107- 108.

kalabalığı mâkul hududu aşmış uğultulu bir aile... Anne ve babadan tutunuz, hala ve enişteye kadar bir sürü akraba isimleri, herkesle başkası arasındaki şüpheli alâkada ısrar etmekte... Bacalardan, pencerelerden giren sert bir rüzgârın eseri gibi, her saniye konaktaki yirmi odanın birden kapılan susmak bilmeyen gıcırtılarla açılıp kapanıyor... Sofalardan, merdivenlerden, sonu gelmez bir sel hâlinde gidip gelen, çıkıp inenler var... Yavaş yavaş adım atan ihtiyarların terlikleriyle, hızlı hızlı yürüyen gençlerin ökçelerinden çıkan sesler, etek hışırtıları, odalardaki mırıltılar, kahkahalar, konağa hayatiyeti taşkın bir âlem manzarası vermişti.

Bir an kovanı gibi her ferdinin kör bir insiyakla iştirâk ettiği bu hareket kaynaşması içinde, bütün bu gidiş gelişlerin bağlı olduğu muadeleyi bir ân bile düşünmeye gelmez. C zaman şaşırır ve adımlarınızı sürünün adımlarına dolaştırarak müşterek âhenge uymak rahatlığım ebediyen kaybedersiniz.

Ben, bu harekeden idare eden sâikleri düşünmeden, Lahut düşündüğümü bilmeden ondan ürkmüş ve kalabalığı mâkul hududu aşan bu uğultulu aile içinde sonsuz bir yalnızlığa mahkûm olmuştum. Zaten kalabalığın bu kadarı, herkesi birbiriyle meşgûl olmak ihtiyacından uzaklaştırmıştı. Bu evde herkesin müthiş bir yalnızlığa düşmesi için, bu kadar çokluk olması kâfi gelmişti.

İşte bu konaktadır ki, beni bir akrebin kıskacı hâlinde marazî bir hassasiyet dişledi. İlk merhale olarak korkuya girdim. Kaç gece, ortasında, pirinç bir şamdanda bedbaht bir mum ağlayan odamdaki yatağımda, hedefsiz korkularla titreyip, yandaki odada yatan anneme seslendiğimi bilirim. Bu anlarda bana öyle gelirdi ki, gecenin bir hisar kadar kalın ve heybetli sessizliği içinde, konaktaki taşlan hayatın uğultusu, kapkaranlık bir ormanda duyulan çağlayan sedâsı gibi hâlâ işitilmektedir. Hâlâ esrarlı ellerin açıp kapadığı kapılar gıcırdamakta, merdivenlerden, sofalardan, cinlerin ayak sesleri gelmektedir.

Sokak bekçileri, -ki şahıs ve biçimlerini çok merak ederdim gecenin beklenmeyen bir saatinde sopalarını taşlara vurarak «yangın var!» diye bağırdıktan zaman, yatağından zıplayıp bir daha uyumak imkânını bulamayan bir ben vardım.

İçimde tedâiler birbirini kovalardı. Yangından, kundak sokmak tâbirine geçer ve «kundak sokmak» tâbirinin tedaisiyle gözümün önüne alev alev yanan bir evin

tavan arasında unutulmuş, kundaktaki bir çocuk gelirdi. O çocuğun yalnız çehre-sini görürdüm. El ayası kadar küçük ve ağlayan çehresini... İnik göz kapaklarının altında birer nohut tanesi gibi şişmiş gözlerini ve keskin çığlıkların sert çizgilerle buruşturduğu kıp kırmızı yüzünü görürdüm. Bu çehre benim için korkunun remzi olurdu.

Herkes uyuduktan sonra odamdan dışarıya çıkmak, hele taşlığa inmek, benim için «imkânsız» mefhumunun yegâne misâliydi. Yeryüzünde hiçbir ev tasavvur edemezdim ki, bizimki kadar korkunç olsun. Evin hanen her odasında, her köşesinde, korktuğum bir gölge, bir hayâlet tahayyül ederdim.

Korkularımın menbaında kaynaşan birçok hâtıra arasında, hele iki ölüm vak'ası, bütün renkleri, sesleri ve kokularıyle canlı kalmıştı. Kızkardeşimle, büyükbabamın ölümü... Kızkardeşimin öldüğü gece, salondaki büyük sedirde nasıl üstüme kalın bir battaniye örttükleri, kalın örtünün altında dişlerim zıngırdayarak titreyişim, hep gözümün önündedir. Yanı başında, ellerinde ilâç şişeleri, ayakta duran küskün tavırlı iki akraba erkek arasında, annemin tırnaklarıyle çizdiği mecnun yüzü... Sonra tabut... Küçücük tabutun sokak kapısından dışarı çıkışı... Kapının iki kanadı açılıyor ve tabut, arkasında bir sürü insan, sokakta birer ikişer sıralananlara doğru ağır ağır ilerliyor... İkinci katın sofasında bilmem kaç gece yanan idâre lâmbası...

•

Büyükbabam gözümün önünde öldü...

Yorganın altından fırlamış, yeşile çalan san renkte kupkuru bir ayak... Buruşuk bir yorgan... Arkasına yastıklar doldurulan hasta, yatağa yan oturmuş vaziyette, baygın gözleriyle uzak, göz alabildiğine uzak bir âleme dalmış...

Tam bu vaziyette, enseye incecik bir iplikle bağlı gibi duran kafanın göğse düşüşü...

Ne o? Gayet ufak bir hâdise!.. Bir baş göğüse düştü... Bu adam öldü mü? Bu adam yok mu artık?

Nasıl olur? Ömrü buna göre ne hâdiselerle dolu olan bu adamın bu kadar ufak bir hareketle içimizden büsbütün gittiğine, yok olduğuna nasıl inanırız?

Mümkün değil; çıldırırız, yine inanmayız. Hâlbuki çıldırmayız. O hâlde inanır mıyız? İnanmayız da... Hattâ öyle anlarımız olur ki, «bak bak, deriz; şimdi, şimdi kapı açılacak ve büyükbabam içeriye girecek sanıyorum!»...

İnanmayız da, onsuz yaşamaya nasıl razı oluruz? Razı da olmayız. Her şeye rağmen onsuz yaşamaya alışmamak elimizde değildir. Ah, alışmak!.. Hislerimizin şimşeğini bir saniyenin ummânında bir katre kadar yaşatıp yutan dipsiz uçurum...

•

Bu şeylerin üstünden yıllar geçtikten sonra o kadar kork-tuğum bu evde, yapayalnız, bir gece geçirdim. Yapayalnız bir gece, o kadar korktuğum bu evde... Eski uğultulu âlem sanki bacalardan ve pencerelerden süzülüp gitmişti. Ölenlerle kalanların birbirinden farkı yoktu. Mâdemki biri yaşadığı hâlde yok olabiliyordu, öbürü de yok olduğu hâlde yaşayabilirdi.

O gece hayâlimde sağlarla ölülerin, birindeki varlık, öte-kindeki yokluk esasları öyle bir birleşmişti ki, ateşi kırk dereceyi geçen bir hastanın vehim dediğimiz ölçüsüz hassasiyetiyle, ölüleri dirilerden daha mükemmel ve tam bir fiilin şartlan içinde yaşıyor farz ettim.

Odamın kapısını, küçüklüğümden kalma tabiî bir şevkle sımsıkı kapamış ve eski bir konsol üzerinde duran altı mumlu iki şamdanın bütün mumlarını yakmıştım. Odanın bir köşesinde bir koltuğa gömülmüş, düşünüyordum. Derin bir suda yüzerken bir anda altında kaç kulaç su bulunduğunu düşünüp bütün kuvvet ve cesaretini kaybeden bir yüzücü gibi, o anda benden başka içinde kimse bulunmayan yirmi odalı evi düşünüyor ve korkup korkmadığımı kendime soramıyordum. Ta karşımdaki duvarda, kızkardeşimin ufak bir fotoğrafiyle, büyükbabamın adam boyu, yağlı boya bir resmi vardı. İki ölünün resimleri...

Gözlerim resimlerden maziye aktı. Kızkardeşim elinde hafifçe ısırılmış bir elmayla yanıma geldi ve bir ayağını arkaya, bir elini omuzuma atarak yalvarmaya başladı:

- Kuzum ağabeyciğim, büyükbabamın sana verdiği bir lirayı ver de, sana bu elmayı vereyim. Biraz ısırdım amma ziyânı yok..

•

Büyükbabamın ölüsünü hamama koymuşlardı. İşte halamın oğluyla beraber ölüyü görmek için bahçeye çıktık ve hamamın yüksek penceresine bir merdiven dayayarak içeriye göz attık. Çocuk merakı... Büyükbabam, teneşirde upuzun yatıyordu. Göz açıp kapayıncaya kadar baktığım ölüden bana çarpan şey, yalnız sakallan; sapsan derisinin üstünde tane tane yapıştırılmış gibi duran seyrek ve beyaz sakalı oldu. Ölü bir tenden fışkıran, kurumuş oflar gibi ölü ve kıvırcık teller... Yıllar önce ölmüş bir insanın toprak altında çürümüş eczasını birleştiren muhayyilem, onu diriltti de... Birden sezdim ki, oturduğum oda büyükbabamın sağlığında hiç çıkmadığı, işte tam şu karşıki kanepede Fuzulî Divanı'nı okuduğu oda... Büyükbabam köşesinde, Fuzulî Divanı'nı okuyor... Aman Allah'ım, o sakal, o sakal... Seyrek, beyaz, kıvırcık... Gözlerinde gözlüğü... Kitabın, kenarları yenmiş siyah kabında tırnaklarının çizgisine kadar tanıdığım uzun, ince, fildişi gibi solgun parmaklan duruyor. Elbisesi, ayakkabıları, o, o, Büyükbabam... Bir anda tam ve katı bir hakikat elbisesine bürünmüş zehirli bir duygu, tıpkı çukuruna giren bir bilye gibi beynime oturdu ve kulağıma şöyle fısıldadı:

- Kim demiş sanki, ölüler yaşamıyor? Şu anda sen Büyükbabanı ta karşında görmüyor musun? Yaşasaydı nasıl görecektin? Yine böyle, değil mi? O zaman belki biraz daha açık, daha tabiî, varlığına daha inanmış olarak görecektin! Mademki şimdi onu müphem de, bulanık da olsa yine görebiliyorsun, bu görüşün biraz daha tekâmül ettiğini farzet!

Biraz daha tekamül, biraz daha tekamül... Tekamülün hududu var mıdır? Boyuna tekâmül... Ne oldu? Büyükbaban bütün varlığıyle karşında, değil mi? Karşındaki vücuda inanı-yorsun! şimdi kalk ayağa, yürü Büyükbabana doğru! Yaklaş, uzat parmağını! Gözlerin öyle ayan görüyor ki, parmağım uzattığın zaman bir cisme değeceğinden eminsin! Dur şimdi, sakın bu emniyet hissini kaybetme; bu hissin üzerinde dur! Tekâmül, biraz daha tekâmül... Tekâmülün hududu yoktur, İşte elin bir maddeye değdi. Büyükbabanın ellerini tuttun! Sesini duymaya gelince, onun

sesi çoktan beri kulağında... Dinle, sana ismini söylüyor! Kulak ver, buldun mu o sesin ahengini? Hiç kaçırma! Bu duygunun üzerinde ısrar et! Tekâmül... Ve işte konuşmaya başladın. Onunla konuşuyorsun! Görüyor, dokunuyor ve işitiyorsun! Demek ki, Büyükbaban yaşıyor. Bu kadar açık gördüğün, ellerini avucunda tuttuğun ve sesini beyninde dinlediğin bir vücut var değilse, o hâlde hiçbir şey var değil..

Bana var olan bir şey göster! Meselâ şu masa.,. Ben diyorum ki, masa yoktur! Gözünle görüyorsun, değil mi? Gözünle gördüğün şeyin o olduğunu ne biliyorsun? Çünkü elinle de dokunuyor, vurduğun zaman sesini kulağınla da duyuyorsun! Beş duyunla birden onun varlığını kaydediyorsun. Hâlbuki tutmak ayrı, görmek ayrı... Tuttuğun şeyi nasıl görebilirsin? Duymak ayrı, tutmak ayrı... Duyduğun şeyi nasıl tutabilirsin?

Bütün bu anlayış vâsıtaları, birbirini kontrol etmek hakkına mâlik değil... Hepsi kendi cinslerinden bir vâsıtayla ayrı ayrı kontrole muhtaç... Beş duygumuzun müşterek ve tek bir duygu hâlinde, bir varlığın künhüne yalnızca varabilen bir altıncısı nerede?

Farz et ki, gözün kör, kulağın sağır, uzviyetin de, donmuş bir parmak gibi dokunduğu yerin temasını hissetmeyecek kadar uyuşuk... şimdi senin için dünya boşluk gibi bir şeydir. Fezanın ta kendisidir. Yere basmıyorsun, çünkü ayakların duymuyor. Gözün görmüyor ve kulağın işitmiyor. Havada yürür gibi yürü! Önüne bir duvar geldi. Çarp!.. Ne malûm çarptığın? Çarptığım duymayacaksın ki, duvar yoluna engel olabilsin. Sen kendini yürür farz ettikten sonra yürümediğini sana kim ispat edecek? Yere düştün! Ne malûm? Sen kendini, yerde yattığın hâlde bile göğe doğru bir yol istikâmetinde yürüyor bildikten sonra... Hissediyor musun?

Bak, birkaç duygunun iptaliyle kainat ne hale giriyor? Fizik varlıklar nasıl hacimsiz bir satha ve sonra satıhsız bir fezâya doğru gidiyor? Hani bunların hepsi vardı? Birkaç hissimiz iptal edilir edilmez nereye gittiler? O hâlde yok, değil mi, hiçbir şey yok... ister öyle diyelim, ister her şey var diyelim. Her hâlde her şey var diyelim. Gözümüzün görmeyeceği ve kulağımızın duymayacağı şekilsiz vücutlar ve vücutsuz şekiller var... Bilhassa ölüler ve mazi var... Hassasiyetimiz bir kere tabiinin üstüne çıkınca bizim için yepyeni bir âlem başlayacaktır. Girelim o âleme! Orada

kaçırılmış bütün ânlarımızı, mâzimizi ve ölülerimizi bulacağız. Sağır bir odaya kapandığımız zaman dışarıda uğuldayan şehirden ne kadar eminsek, ölülerimize de o kadar inanalım! İçinden bir kere geçip, bir daha görmediğimiz bir sokakla, bir ölünün farkı ne? O sokağı görmediğimiz ve bir daha görmeyeceğimiz hâlde yerinde sanıyoruz da, ölülerimizi, belki göreceğimiz hâlde yok biliyoruz. Bir inanış farkı...

Ölüler yaşıyor, ânlar yaşıyor; bütün hisler, fikirler, heyecanlar fezada, aklın gidemeyeceği kadar uzak ve başka bir iklimde ve muallakta, dumandan buz hâline geçmiş billur ve sivri kayalıklar şeklinde yaşıyor, her şey yaşıyor…

1928

Orta dönem hikâyelerinden bir örnek:

**Kader Böyleymiş**

Deli Şerif akıllı divânelerden... Hem deli olduğunu bilir, hem de ne yüzden delirdiğini. Bu iki noktayı da, bazı delilerde görüldüğü gibi, tâkat getirilmez bir mantık gücüyle izah eder.

Suları berrak deniz gibi yosunlu gözlerini yüzünüze dikerken hemen yere düşürür ve mırıldanır:

- Beni kader meselesi deli etti!

Köyün biraz ilerisindeki yamaçta hiçbir işe yaramaz, taş ocağı gibi mağaramsı bir yer vardır. O, buraya çekilir ve saatlerce, günlerce, kalır. Diz kapaklarından aşağıya ve göbeğinden yukarıya yarı çıplak hâliyle, taş gibi donmuş, bu kovukta bekler. Ne yapar, ne düşünür, ne yer, ne içer, kimse bilmez. Konuşmasıyle beraber yiyeceğini ve giyeceğini onun kadar «asgarî»ye indirmiş bir insan, bu dünyada var mıdır, yine bilinmez.

Kendi hâline bırakılmış olmasından başka bir şuur ve dikkat belirtmeyen kıvırcık bir sakal, suları berrak bir deniz gibi yosunlu gözler, dudaklarında kendisinden başka kimseyeşı olmayan zehirli bir istihzâ çizgisi... Deli Şerif, renkte ve çizgide bundan ibarettir.

Arada bir, köyün biricik kahvehanesinde, köy mescidinin avlusunda, köy mezarlığında göründüğü olur, kahvehanede önüne sürdükleri çayı dakikalarca karıştırır, sanki çayın rengini eritmek ister, sonra yudum yudum bir saatte içer. Mescidin avlusunda çeşmeden aldığı abdest, sırayla 10 kişiyi savacak kadar yavaştır. Mezarlıkta, bir taşın karşısında, dokunaklı bir vaaz dinleyen bir mümin gibi hareketsizdir. O hangi işte olursa olsun besbellidir ki, bir şey düşünmekte, hep onu düşünmekte, derinliğine bir fikre batmış ve ondan bir daha çıkamayacak hâle gelmiş bulunmakta...

Ona ait bilgileri, ne köy kahvehanesinin sahibi, sert ve asabî babasından, ne hayâli fener gibi kendisini oda oda sürükleyen annesinden, ne de başka bir kimseden alabilmek mümkün... Bereket ki, köy öğretmeni beyin cebindeki not defteri Deli Şerife ait kayıtlarla dolu... Deli Şerifin aziz dostu Öğretmen Bey, sevdiği muharririn hikmetlerini ve hususî hayatını kaydeden saffetli bir okuyucu gibi defterini Deli Şerif'e bağlamıştır.

Defterin küçük yapraklarını çevirelim:

«- Bu fikirleri nasıl kovayım? Gölgenin üstüne toprak atmakla onu kapatabilir misin? Son attığın toprağın üstüne çıkmaz mı gölge?»

Bir başka yaprak:

«- Deli Şerif, köyün ilkokulunu bitirdikten sonra İstanbul'a gitmiş... Orada bir hastahaneye girmiş, bir taraftan da sağlık memuru olmak için kurs görmüş ve staj yapmış... Bu hastahanede kan kanserinden yatan bir kızı sevmiş... Sık sık kan verilen bu kıza, kendi kanım, birkaç hafta içinde yarısından fazlasıyla aktarmış... Hastanın yatağı başında sabaha kadar geçen günler... Kız ölmüş... Ölürken ona söylediği bir söz: Kader böyleymiş!.. O da, köyüne, babasının yanma dönmüş... Tez zamanda şehirli kılık ve edâsından bugünkü hâline giren Deli Şerif… Kahvehanenin arkasındaki merdiven altında yatıyor, sert ve asabî babasının evine giremiyor, perişan oğlunu yer almadığı için ağlaya ağlaya kuruyan ve hayalî fenere dönen annesinden uzak yaşıyor, gündüzlerini taş ocağında geçiriyor. Ben bu köye öğretmen geldim geleli Deli Şerifi tanımakla ayrı bir dünyaya girmiş gibiyim. Kafası en girift

büyük şehir insanında bile ondaki ince anlayışı bulabileceğimi sanmıyorum.»

Öğretmen Beyle Deli Şerif, taş ocağında karşı karşıyalar.

- Merhaba, Şerif!

- Merhaba Öğretmen Bey!

- Sen bu taş ocağına kaderden kaçmak için mi kapanıyorsun?

- Kaderimde olduğu için...

- İnsan hiç kaderini, trenin üstünde gittiği yol gibi görebilir mi?

- Göremedikleri için rahat ya, insanlar...

- Sen, gördüğün için mi rahatsızsın?

- Benim rahatsızlığım, hem tren gibi bir çift ray üzerinde gittiğimi bilmek, hem de hiçbir şey görememek...

Öğretmen Bey cebinden not defterini çıkarıp bir şeyler kaydetti, sonra başım kaldırdı, bir heykelden farksız Şerife baktı:

- Din bu meseleyi en güzel çözümüyle bildirmiştir. Kader, Allah'ın, senin ne yapacağını bilmesinden ibaret...

Deli Şerif kıpırdadı:

- Benim ne yapacağımı bilmesi mi? Bilir elbette... Allah, yapılmasını irâde ettiği şeyi bilmez mi?

- Hişt Şerif, yine sınırı aşıyorsun!.. Onun, seni irâde sahibi yarattığım unutuyorsun!..

- Kaç para eder benim irâdem onunkinin yanında... O diletmeden ben nasıl dileyebilirim? O yaptırmadan ben ne yapabilirim ki?.. Haddime mi düşmüş?..

Öğretmen Bey, sesindeki acılığı tatlılaştırmaya çalışarak karşılık verdi:

- Şerif sen gâyet dindar bir insansın! Herkesin sana deli demesine de aldırmıyorsun! Aksine çok akıllısın! Allah'ın rahmetini herkesten daha derin anlıyorsun! Güzel ama, bu görüş, seni, Allah'ı tenzihten alıkoyacak kadar ileriye gidiyor. Allah'ı yüceltir ve kendini küçültürken ölçüyü kaçırıyorsun! Nefsini sorumluluktan dışarıya çıkarıyorsun! Düzelt bu tarafını, Şerif!

Şerif, suları berrak deniz gibi yosunlu gözleri karanlıklarda, tane tane heceledi:

- Biz yokuz! Olan o... Bizim bir toz parçasını bile kıpırdatmaya gücümüz yok; kuvvet O'nda, yaptıran O... Bunları söyleten de O... Kaderi düşündüre düşündüre beni çıldırtan da O... Olan O, Öğretmen Bey, biz yokuz!

- Şerif, yine bozdun teraziyi!

- Aklımı bozdum Öğretmen Bey!

- Şerif, bir şey yap, öyle bir şey yap ki, Allah'ın sana verdiği irâde meydana çıksın!..

Şerifin dudağındaki zehirli istihzâ çizgisi aydınlandı:

- Ne yapayım, Öğretmen Bey, ne yapsam yapacak ben olmadıktan sonra?

- Sen artık mıhlanmışsın bir noktaya... Hiçbir şey seni oradan sökemez. Davran, ayağa kalk, eski hâlini bul!.. Hayata çık!.. Kimse Allah'ın irâdesini kurcalayamaz. Bunu düşünme!.. Allah'ın sana verdiği hayat nimetini kendine mâl et ve yaşamaya bak!..

Şerif, parmağını Öğretmen Beyin dudaklarına doğru uzattı:

-Sen bu lâfları kendinden mi söylediğini sanıyorsun? Düşünürken, konuşurken de kaderin içinde değil miyiz?

Öğretmen Bey, başı önünde, mağaramsı yerden çıkıp köye döndü.

O akşam, Şerifin merdiven altındaki hücresine yemek götüren annesi, orada kimsecikleri bulamadı. Ertesi gün, daha ertesi gün, Şerif yok...

Her ân:

- Geberse de kurtulsak...

Diyen baba, oğlunun taş ocağında da bulunmadığı haberine omuz silkeledi:

- Keşke hiç bulunmasa!..

Günler geçti.

Öğretmen Bey, yaz tatilini geçirmek için geldiği İstanbul'da hastahane hastahane dolaşıyor. Şerifin vaktiyle bulunduğu hastahaneyi arıyor ve oradan bir ipucu bulacağını umu-yor.

Buldu.

Bir doktor ona, Şerifin bulunduğu zaman ölen kan kanserine tutulmuş kız üzerinde bilgi verdi:

- Melek yüzlü kimsesiz bir kız... Şerif'ten başka alâkalananı yoktu.

- Acaba nereye gömüldü?

- Sahipsiz ölüleri hükümet kaldırır. Kayıtlardan öğrenebiliriz.

Öğretmen Bey, sahipsiz ölülerin yattığı mezarlıkta... Kıza ait ne iz, ne işaret... Birtakım künbetler arasından geçip bir servinin dibine çömeldi. Haliç'te gidip gelen teknecikler kaderlerinin yolunu çiziyor, şehir uzaktan uğulduyor, taşlarsa susmanın mahkûmiyetini haykırıyor.

Öğretmen Bey, kendisine Deli Şeriften sıçrayan kader hikmetleri içinde beyninin kamaştığım duyarken, mezarlığa, ellerinde kazma kürekler, birkaç kişi geldi. İki toprak kabartısının yanındaki düzlüğü kazmaya başladılar.

Öğretmen Bey hep düşünüyor, kader cilvelerini düşünüyor. Haliç'te tekneler gidip geliyor ve yanı başında kazmalar işliyor.

Kazmacılardan biri bağırdı:

-Burada yeni bir ölü var!

Öbürü cevap verdi: Ört, ört! Başka yere bakalım!

-Allah, Allah!... Sanki gülüyor, be!

Öğretmen Bey şöyle bir doğrulup baktı:

-Deli Şerif...

Sulan berrak deniz gibi yosunlu gözleri apaçık, dudaklarında hep o zehirli tebessüm, gülüyor!

Hiçbir şey söylemedi Öğretmen Bey.

Şerifin gülen yüzüne, sulan berrak deniz gibi yosunlu gözlerine ve hafif açık dudaklarına toprak dökülürken, bir ân, kazmacılara:

-Durun!

Diye bağırdı ve sanki Şeriften, not defterine kaydedilmek üzere şu sözleri dinledi:

- Gördün mü, Öğretmen Bey; beni nerede ve nasıl bulacakmışsın?.. Halâ insan irâdesinden bahsediyorsun!.. Kızın yanı başını nasıl buldum, buraya nasıl girdim, toprağı üzerime nasıl çekebildim, altında boğuluncaya kadar nasıl kalabildim, hiç merak etmeye değmez! Bunlar küçük hesaplar!.. Büyüğüne bakalım!.. Kader böyleymiş Öğretmen Bey!...

1965

Son dönem hikâyelerine örneklik teşkil etmesi bakımından "Nokta" hikâyesini aşağıya aldık.

**Nokta**

Hâdimünnas efendi bugün 83 yaşında... Abdülhamîd devrinde genç bir mabeyn kâtibi... Derken Meşrutiyet ve Hâdimünnas efendi dışarda... 1500 kuruş aylıkla (Reji)ye girer ve evlenir. Beşiktaş'ta, büyük ıhlamur ağaçlarının gölgelediği ve kokuladığı bir sokakta, ahşap bir evcikte oturmaktadır. Hiç kimsesi yok... Hâmisi ve sarayda kayırıcısı olan nüfûzlu Paşa da Avrupa'da... Arada bir, son derece ağdalı ve kafiyeli bir Osmanlıca ile mektuplaşırlar:

«Dest-i mübareğiniz bûs ve bu devr-i menhus içinde meyus ve libas-ı mâtemle melbus olarak bir tecelli-yi makûs niyaz eylerim.»

Onca, kâtip dediğiniz, lisanı işte böyle kıvırabilendir.

Hâdimünnas efendide, devrinin Doğu ile Batı arası bütün şaşkınlarında olduğu gibi, büyük fikirden eser yoktur. O sadece bir duygu ve seziş adamı... Sevip sevmediği şeyleri, yemeğin çeşnisine bakan usta bir ahçı gibi dilini şapırdatarak tayin eder. Aynı zevk dehâsiyle de, Türk cemiyetinin koparıldığı eski ve itildiği yeni istikâmete karşı dehşet ve nefret hissini belirtir:

- 1000 yıllık «Devlet-i ebed müddet» uçurumu

Beşiktaş'taki evinin beyaz keten kaplı kerevet sedirinde karısına ait (singer) markalı dikiş makinesinde duran küçük çalar saat Abdülhamîd marşını çalarken sık sık ağladığı görülmüştür. O zaman, sırtında kar gibi beyaz gecelik entarili, pencereye geçip, iki sıra ıhlamur ağacının el pençe divan durduğu sokaktan, astragan kalpaklı ve kırmızı ceketli hassa süvarileri geçiyormuş gibi bir hâl alır ve kendi kendisine söylenir:

- Senin anlayacağın, oğul, iyi insanlar iyi atlara bindiler gittiler!

Ağzından düşürmediği bu söz, bir köy ağasının, dm atlarıyla meşhur köye gelen bir alıcıya verdiği cevaptır:

- Filân ağa nerede?
- Öldü!
- Ya falan?
- Göçtü!
- Filân at?
- Nesli kurudu!
- Ya falan?

- Bastı, gitti!

Ve hayretine dikkat ettiği yolcuya şu son sözü söylüyor:

- Senin anlayacağın, oğul, iyi insanlar iyi atlara bindileeer, gittiler!

Balkan Harbinde Çatalca'ya kadar gelen Bulgar ordusunun top seslerini, evinde, ayaklarının dibinde emeklemekteki çocuğuna bakarak dinliyor ve içli içli:

- Ah, diyor; Trablus'tan sonra şimdi de düşman payitahtın önünde... İşte Sultanım, efendimin devrilmesiyle meydana çıkan netice!..

Bir hayalet kadar hafif ve sessiz karısının bu fikirlerle hiçbir ilgisi olamaz. Onun 24 saatte söylediği cümleler 24'ün içinde... O, yalnız kavanoz kavanoz turşu kurmayı ve sessiz sedâsız, çocuk doğurmayı bilir. Hâdimünnas efendiyle evleneli 3 sene geçtiği hâlde 2 çocuk doğurmuş ve 3 çocuk düşürmüştür.

Bu hâle hayıflanan Hâdimünnas efendiye bir hayâlet kadar hafif ve sessiz kadının yaptığı çıkış şu cevabı aldı:

- Sus, hanım, sus! Bu devirde çocuk sahibi olmak, katil olmaktan beter! Hele kız çocuk! Kız çocuğu olan gitsin, başına toprak saçsın!...

Kadın mahzun... Çünkü çocuklarının ikisi de kız...

- Senin neslin gürültüye gidiyor, hanım! şimdi ortalık Tango-çarşafların!..

Mütârekede biri 9, öbürü 10 yaşına basan kızlarının istikbâlini, İstanbul sokaklarını ve eğlence yerlerini hoplatıcı Beyaz Ruslara bakarak heceliyor

- Bunlardan ikisi de pek yakında Beyaz Rus olacak... Geçen gün büyüğüne baktım; aynalı dolabın karşısında, başını, Beyaz Rus usûlü sarıyordu.

Cumhuriyet... Kızlar 14 ve 15 yaşında...

Bir hayâlet kadar hafif ve sessiz kadın, fırtınalı havada bir pamuk lifi gibi uçup gidince, Hâdimünnas efendi, tasfiye edilen (Reji)den almış olduğu emeklilik tazminatı cebinde, kızlarıyle yalnız kaldı.

İnkılâplar birbirini tâkip ededursun; kızlar 25 ve 24 yaşında...

Hâdimünnas efendinin, (Reji) tazminatından elinde kalan bütün parayı koparıp, kendi buldukları iki adamla evlendiler...

Şu oldu, bu oldu; Hâdimünnas efendi kızlarının Suadiye taraflarında iki kat hâlindeki kira villâsında bir sığıntı gibi oturdu ve gün geçtikçe, bir hayalet gibi hafif ve sessiz karısına benzedi.

İkinci Dünya Harbi...

İki kızından birer kız torun... Kızlar 5, kızlar 10, kızlar 15, kızlar 20

yaşında...

Hâdimünnas efendi, Tango-çarşaftan mantoya, mantodan (japone) kola ve kısa eteğe kadar kızlarında seyrettiği gardrop devrimini, nihayet seksenine yaklaşırken torunlarında bikini mayo ve mini etek olarak da dünya gözüyle görmek fırsatına erdi.

Nihayet bir gün, biri sinema artisti, öbürü film yıldızı olmaya namzet torunlarına sabaha karşı kapıyı açarken bağırdı:

- Sizi şırfıntılar, sizi; utanmıyor musunuz, sarhoş gelip evi indirir gibi zil çalmaya?..

Torun kızlar kahkahayla içeri girip büyük babalarını öptüler, sonra onu arkasından ittiler, kapının önüne attılar ve arkasından kapıyı küt diye kapadılar.

Hâdimünnas efendi, yukarı kattan atılan elbiselerini aldı, sessiz sedasız yolu tuttu ve arkasından, kızlarına esir kızlarının, gülerek kendisini seyrettiklerinden habersiz, alaca karanlıkta süzülüp gitti.

Hazır yiyici damatları kanlarından çoktan ayrılmış ve birkaç yıldır evin geçimi, annelerinden devr alınmış olarak torunlarına kalmıştır.

Hâdimünnas efendi, 3 seneden beri, Yeni cami karşısındaki arzuhâlcilerin arasında, şuna buna iki buçuk lira karşılığında istidâ yazmakla geçiniyor. Bütün sermayesi bir çayhane masası, bir tahta iskemle ve bir daktilo makinesi... Onu ihtiyar ve iki büklüm görenler, acıdıklarından mıdır, nedir, işlerini kendisine havale etmeyi tercih ediyorlar...

Torunlarından ikisi de birer yıldız ve (ofsed) baskısı bir rezalet gazetesinin baş sermayesi...

Gerisini bu gazeteden takip edelim:

Üç renkli resim...

Hâdimünnas efendi, daktilo masasının yanı başında yere serilmiş, elinde haberi veren gazete, gözleri fal taşı gibi açık, ölü...

Başlık:

«İhtiyar arzuhâlcinin ölümü...»

Ve yazı:

«Dünkü sayımızda biri film yıldızı ve öbürü ses sanatkârı iki meşhur kızkardeşin büyük babası olduğunu haber verdiğimiz, eski Mabeyn kâtiplerinden 83

yaşında Bay Hâdimünnas, elinde haberi veren gazetemiz, âni bir kalp sektesinden düşüp ölmüştür. Daktilo makinesinde savcılığa hitaben yazılmaya başlanmış istidada şu yarım satır vardın Bağlı gazeteden anlaşılacağı üzere aile şerefimin...

Kalbinin durduğu bu noktaya, nokta koymuyoruz.»

(1971)

# BEŞİNCİ BÖLÜM
# BİYOGRAFİ TÜRÜNDEKİLER

Bu bölümde kendi hayat hikâyesi ile konusu edebî bir şahsiyet olan Namık Kemal'in biyografisini ele aldık.

Ağırlık kısmı oluşturan otoboiyografileri, birbirlerini bütünleyen ve hayatının değişik boyutlarını ele alan nitelikte hazırlamıştır. O ve Ben'de yazar, eserini, kendisi ile mürşidi üzerine bina ederken, bunun, hayatına yansımalarına yer verir. Bâbıâli, Necip Fazıl'ın ömrünün yarım asırdan fazlasını geçirdiği Bâbıâli merkezli fırtınalı basın-yayın, edebiyat ve siyaset dünyası ile olan tecrübelerini konu alır. Yarım kalan Kafa Kâğıdı, hayatının düz bir çizgi üzerindeki, diğerlerine göre daha sakin biyografik karakteri yansıtır. Cinnet Mustatili ağırlıklı olarak Malatya davasıyla mahkûm edildiği hapis günlerini; Hac ise hayatının ibadet boyutu ile Arabistan'daki gözlemlerini kapsar. Şunu da belirtmekte yarar vardır, Kafa Kâğıdı'nın değerlendirmesinde de belirttiğimiz üzere, bu eser bir roman formunda değil, otobiyografik nitelikte bir eserdir. Bu nedenle bunu, bu bölümde ele almayı uygun gördük.

Necip Fazıl'ın otobiyografileri, kronolojik bir hayata ait hadiselerin birebir aktarımından ziyade, kronolojik olarak yaşanan hayatın gelgitlerini, buhranlarını, nefs muhasebelerini, görünenin ardındakileri, psikolojik tahlilleri bütün canlılığıyla gözler önüne serer niteliktedir. Biz bu otobiyografilerde kuru, düz bir anlatım yerine, yazarın kendine has üslubuyla renkli, nükte ve ironilerle iç içe edebî bir dil ile karşılaşmaktayız.

Otobiyografilerden O ve Ben, Bâbıâli ve Hac'daki konu çeşitliliği nedeniyle edebiyat, din-tasvvuf, tarih-medeniyet merkezli iç başlıklar kullandık. Tez kapsamına

aldığımız biyografik eser “Namık Kemal”i ise, edibin edebiyat dünyası ve mücadelesini merkeze alan hayat hikâyesi şeklinde değerlendirdik.

## 5.1. OTOBİYOGRAFİLERİ

### 5.1.1. O ve Ben

Sanatkârın hayatının tüm çizgilerini en derli toplu bulduğumuz eserlerinden biri de otobiyografi türündeki O ve Ben'dir. Eserin ilk basım tarihi 1965'tir. Yazarın eserine verdiği son değişiklik ise 1972'de olmuş; o günden sonra bu hâliyle neşredilmeye devam etmiştir. Zira bunu, mürşidine hitaben "Yirmi dokuz yıl değil, iki bin dokuz yüz yıl değil, sayılar boyunca devirler gelip geçse, üzerinden zaman geçmeyecek velîlerden sen..."[771] sözlerinden anlıyoruz.

Üç ana başlıkta vücut bulan eser, Kısakürek'in intizamını, şekil-muhteva dengesine verdiği önemi gösteren ürünlerinden biridir. "Tanıyıncaya Kadar" adını verdiği birinci bölüm, doğumundan 1934'e kadarki yaşantısını, otobiyografik bir anlayışla ele aldığı bölümdür. Doğduğu konak, çocukluğu, konakta birlikte yaşadığı insanlar, giderek müptelâ derecesine varan okumaları, en yakınlarının ölümleri, ilk eğitimi, Bahriye Mektebi yılları ile Darülfünun'daki felsefe öğrenimi -tahlil ve tenkitlerle- birinci bölümde ele aldığı konu başlıklarıdır.

Abdülhakim Arvasi ile tanışmasıyla bir miladın başlangıcı olan 1934'ten mürşidinin vefatına -1943'e- kadarki zaman aralığında vuku bulan olayları ve bunun yansımalarını "Tanıdıktan Sonra" başlığıyla ikinci bölümde ele almıştır. Fikir ve yorum ağırlıklı bu bölümde, mürşidiyle münasebetleri ve bu tanışmanın hayatında yol açtığı dönüşüme yer vermiştir. Otobiyografik metotun zayıfladığı ikinci bölümde ağırlıklı olarak açıklama, tahlil, tenkid metotlarını kullanmıştır. "O Günden Beri" başlığıyla verilen üçüncü bölüm, mürşidinin vefat ettiği 1943'ten vefatına kadarki dönemden birtakım seçmeler ve ayıklamalarla hayatından çizgileri kapsamaktadır. 1943-1983 arası dönem aslında Necip Fazıl'ın en yoğun ve yorucu dönemidir. Ama o, bu dönemde gerçekleşen hadiseleri birebir otobiyografik bir metotla vermek

[771] Kısakürek, **O ve Ben**, s.253. Abdülhakim Arvasi 1943’te vefat etmiştir. 29 yıl sonrası 1972’ye tekabül etmektedir.

yerine, mürşidini merkeze alarak onun, kendi hayatına yansımalarını sunmak suretiyle üçüncü bölümü kaleme almıştır.

Özet hâlinde sunduğumuz üç bölümün içeriklerinden ve kitabın adından da anlaşılacağı üzere eser, Necip Fazıl'ın kendisi ve mürşidi Abdülhakim Arvasi üzerine kurgulanmıştır. Hayatını; kronolojik biçimde birtakım değerlendirmeler, tespitler, tenkitler çerçevesinde ele alırken, bütün bunları bir şekilde mürşidine hasretmesi; hayatı ve eserleri için başat müessirin mürşidi olduğunu vurgulamak istemesiyle açıklanabilir. "… Üstad hayatını şeyhine nisbetle değerlendiriyor. Her şeyi ona bağlayarak anlatırken, kendi hayatı hakkında da ilk kez mahrem noktalara kadar iniyor."[772] Bu konuda "Bendeki her kıymet onun, her suç nefsimin..."[773] diyecek kadar mübalağaya kaçtığını kaydetmek durumundayız.

Necip Fazıl, mürşidiyle tanıştığı dönemden onun vefatına kadarki süreçte yaptığı görüşmeler boyunca, kendisine yönelttiği sorular ve aldığı cevaplara da bu eserinde yer vermiştir. Bu sorular, fıkha ait konularda olduğu gibi hayata ve hatta siyasete dair de olmuştur. Kısakürek, mürşidinin, hayatın ve dinin en ince ayrıntılarına bıkmadan, usanmadan açıklamalar getirdiğini belirtirken, beynelmilel aktüel gelişmelerdeki isabet ettiğini sürdüğü değerlendirmelerini de okuyucularıyla paylaşmıştır. Arvasi, İkinci Dünya Savaşı öncesi bir sohbette, Türkiye'nin savaşa girmeyeceği, ancak, bir korku ifadesiyle, pahalılığın, vesika usulünün geleceği tahmininde bulunmuş ve bunda isabet ettiğini söylemiştir.[774] Kısakürek, bu isabeti bir keramet olarak kabul etmiş; yıllar sonra da bunu değişik vesilelerle paylaşmıştır.

Eser üzerine bu genel değerlendirmelerden sonra, belirlediğimiz başlıklar çerçevesinde eserin değerlendirmesine devam etmek istiyoruz.

#### 5.1.1.1. Hayatından Yansımalar

Yirminci yüzyılın başındaki İstanbul'un büyük ve gösterişli bir konağında dünyaya gelen Necip Fazıl, eserin birinci bölümü "Tanıyıncaya Kadar"da bu konuya özel bir yer ayırmıştır. Asalete merakıyla maruf Kısakürek, büyükbabasının konağını, ilk etapta asaleti dikkatlere sunan tarafıyla; sonra da şahsiyetinin

[772] Mustafa Miyasoğlu, **Necip Fazıl Kısakürek**, Akçağ Yay., 4. bs., Ankara, 1999, s.107.
[773] Kısakürek, **O ve Ben**, s.130.
[774] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **O ve Ben**, s.195-96.

şekillenmesinde mühim bir faktör oluşuyla önemsemiştir. İstanbul Cinayet Mahkemesi İstinaf Reisliğinden emekli büyükbabası Hilmi Efendi, bu konağın her şeyidir. Zira seksen altın emekli maaşı, birçok mülk ve akardan gelen gelirlerle Hilmi Efendi, himayesindeki çocuklarına ve torunlarına müreffeh bir hayat yaşatmış; maiyetindeki aşçı, yamak, uşak, dadı, kadın hizmetçi zenci köle ve arabacılarla da dönemin İstanbul'unun ileri gelenlerinden biri olma vasfını elde etmiştir. Büyükbabasının sahip olduğu bu konumla bütün torunları içinde küçük Necip'e gösterdiği alaka ve muhabbet, ziyadesiyle özgüven sahibi bir Necip Fazıl'a zemin hazırlamıştır.

Yaramazlıklarıyla çocukluğu vukuatlı geçen küçük Necip, hep büyükbabasından destek görür. Büyükbabasının nezdinde bu kadar imtiyazlı bir konum elde etmesinde, onun zeki oluşu ve tek oğlunun tek oğlu olması yatmaktadır. Babaannesi Zafer Hanımefendi giyim kuşamı, Batı kültürüne vukufiyeti ile dönemin hafakanlı İstanbul hanımefendisidir. Babaannesinin küçük Necip üzerindeki en mühim tesiri, onu, roman okumaya alıştırmış olmasıdır. Babaannesinin asıl gayesi, torunun yaramazlıklarını bir nebze de olsa azaltmaktır.

Annesi "uğultulu konakta en hatırlı hizmetçiden bir derece daha üstün, aslî kadronun en küçüğünden de bir derece aşağı ve herkesin gel-git emrine memur acı bir mahzunluk hayatı"[775] sürmektedir. Kabına sığmayan babası, annesinden ayrılıp başka bir kadınla evlenir, ama genç yaşta vefat eder. Ortak anıların yetersizliği, kendisine hiç ilgi göstermeyişi yahut da annesine huzur vermeyişinden olacak ki babasından çok az söz eder. Küçücük yaşta hayata veda eden kız kardeşi Selma da tıpkı annesi gibi mazlum duruşuyla Necip Fazıl'da acıma duygusundan kaynaklı hüzne sebep olur. Çok geçmeden büyükbabasının vefatı, ona, hâmisini kaybetmenin trajik duygusunu yaşatır.

İlk mektep döneminde çokça okul değiştiren küçük Necip'in Bahriye Mektebi yılları, onun unutamadığı, iz bırakan bir eğitim dönemi olarak otobiyografisine akseder. Bu okulun tanınan hocaları arasında Ahmet Hamdi (Aksekili), Yahya Kemal, Hamdullah Suphi ve İbrahim Aşkî Bey dikkat çeken isimlerdir. Genç Necip'in, sonradan bağlısı ve sevdalısı olacağı tasavvuf yolunun ilk kılavuzu olması

[775] Kısakürek, **O ve Ben**, s.17.

hasebiyle İbrahim Aşkî'nin, bütün hocaları içinde ayrı bir yeri vardır. İlk şiir denemelerine bu okulda girişmesi de ayrıca üzerinde durulması gereken bir husustur.

Bahriye'den sonraki durağı, Darülfünun'un felsefe şubesidir. Daha sonraki süreçte muarızı olacağı "felsefe"yi bu dönemde öğrenip tetkik etmiş; ilk şiirlerini de yine bu eğitim sürecinde dergilerde neşretme imkânı bulmuştur. Dönemin tanınmış bazı edebi şahsiyetleriyle tanışması; Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, üniversiteden hocası Mustafa Şekip Tunç'la kurduğu dostluklar Darülfünun yıllarına tekabül eder.

1924'te girdiği yurtdışı imtihanında, kazandığı bursla Paris'e felsefe öğrenimi için gider. Oradayken içine düştüğü bohem hayatı, eğitimini sürdürememesi nedeniyle döndüğü Türkiye'de de devam eder. Paris'teki ve dönüş sonrası Türkiye'de yılları bulan bohem hayatını kendi dilinden aktaralım: "Üstün nizam ve topluluk derken başıboşluk serserilik... Üniversite talebeliğinden Paris dönüşüne kadar geçen yılların özü. Ondan sonra bu hâl bende büsbütün azdı."[776] Şunu da belirtmekte yarar vardır ki Necip Fazıl, O ve Ben'de, mürşidine hürmeti ve edebi nedeniyle anlatmaktan hicap duyacağı Paris hatıralarına, fazla yer vermez. Bu hatıralara ağırlıklı olarak Bâbıâli'de yer verir.

İçine yuvarlandığı bataklık hayattan kurtulmasında en büyük yardımcılarından biri, annesidir. Bir gün bir vapur yolculuğunda Hızır tavırlı bir adama rast gelir. Bir daha hiç görmeyeceği bu gizemli adam, ona oluşun sırrını çözmede, diriliş yolunu bulmada en büyük vesile olarak gördüğü Abdülhakim Arvasi'yi buldurur. Beyoğlu Ağa Camii'nde tanıştığı Arvasi, bir anda olmasa da zaman içinde kilidi çözülüp ferahlayan bir modern zaman dervişine, Necip Fazıl Kısakürek'e, yol gösterici olur.

> "Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum;
> Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum..."[777]

şiiri bu değişimin en veciz ifadesidir.

---

[776] Kısakürek, **O ve Ben**, s.65.
[777] Kısakürek, **Tam Otuz Yıl**, Çile, s.35.

Bu arada, otobiyografisinde en çok üzerinde durduğu kadın meselesine, daha açık ifadeyle Bâbıâli'de "Nokta Nokta" diye takdim ettiği kadının bahsine girer gibi olur. Yine aynı gerekçeden -eserini tamamen mürşidine ithaf etmesinden- kaynaklı, ayrıntıya girmeden sözü mürşidine getirir.

Abdülhakim Arvasi'nin bulunduğu camiye ressam arkadaşı Abidin Dino ile gider. İlk karşılaşma bir tanışma özelliğine sahiptir. İkinci görüşme haftalar sonra yine Dino'yla, bu sefer Arvasi'nin evinde beş saat sürer; görüşme sonrası Necip Fazıl'daki ölü denizi andıran ruh, coşkun bir denize dönüşür. Sonra tekrar eski hâline döner, fakat günler sonra bir gece sabaha karşı, içeriğini belirtmediği bir konuda yazı yazarken fizik ölçüleriyle anlatılamayacak bir hâli yaşar. Gerisini kendisinden dinleyelim:

"Karşıma 'Rakib' ismiyle Allah çıkıyor ve artık o murat bana bir şey ifade etmez oluyor. Gökte, tam bir mesafe emniyetiyle uçarken birden bire bir duvara çarpmak gibi bir hâl... İnandığım dünya bir anda elimden çıkıveriyor ve ben kalemimi bırakıp dehşetler içinde başımı tutuyorum.

Edebiyat ve sanat yapmıyorum, azametli bir vâkıa, sert bir oluş hendesesi üzerindeyim.

Tam o anda ensemde, balyozla vurulmuş gibi bir ses duyuyorum. O an, kül olmak üzere olduğumu, yahut beynimin bir atom gibi çatlamak üzere bulunduğunu sezercesine yerimden fırlıyorum; elektriği açık bırakarak kendimi dışarıya atıyorum, merdivenleri beyninden kurşun almış bir yaralıdan beter bir yıkılışla çıkıyor ve kendimi yatağa atıyorum. Ve kendime, mevcut bütün enerjimle emir veriyorum:

-Uyu!.."[778]

Öyle de yapar ve uyur. Rüyasında kendisine saldırmak üzere olan bir canavarı görür. Sonrası bilinmez, ama o sabah uyandığında yepyeni bir dünyada bulur kendisini: Ruhî inkılâp başlamıştır. Bu yaşadıklarını üç dört sene sonra şiire döker:

“Ensemin örsünde bir demir balyoz,
Kapandım yatağa son çare diye.
Bir kanlı şafakta, bana çil horoz,

[778] Kısakürek, **O ve Ben**, s.96.

Yepyeni bir dünya etti hediye."[779]

Çile şiirine de yansıyan eşya ve hadiselerin aslını, özünü arama cehdi ona öyle bir sırrı âşikâr ettirdi ki "...bu sır şahlandı, şahlandı... Allah'ı kazandım."[780] diyerek bu çetin mücadeleden zaferle ayrıldığını ilan eder. Erken ilan ettiği bu zaferin, daha nice vehim ve şüphe badirelerinden sonra, mürşidinin yardımı ve Allah'ın lütfuyla kesinlik kazandığını belirtir.

1934'te tanıştığı mürşidiyle dokuz yıllık münasebetin vesilesiyle ulaştığı ruhî arınma; kendisine sağlıklı bir ruhî hayatı sağladığı gibi maddi tarafıyla düzenli bir hayatı da kazandırır. Bütün bu gelişmelerin, onun en mühim meşgalesi olan yazarlığına da büyük katkı sağladığını düşünmektedir. "Kalemime fetih ve inkişaf onunla geldi."[781] diyerek peşpeşe gelen eserlerinden bir kısmına örnek de verir: "1935'te (Tohum), 1936'da (Ağaç Mecmuası), 1937'de (Bir Adam Yaratmak) vesâire... bilhassa (Çile) şiiri... Derken (İdeolocya Örgüsü) ve bugüne dek dava yolunda tip tip ve çap çap yüz cildi geçen eser..."[782]

1939'da çalıştığı bankadan istifa eder, geçimini ömrünü adadığı Bâbıâli'den elde etmeye başlar. 1941'de Neslihan Hanım'la hayatını birleştirir.

Büyük bir heyecanla Büyük Doğu dergisini neşir hazırlıklarıyla uğraştığı 1943 yılında, mürşidinin, evinden alınıp sürgün niyetiyle İzmir'e götürüleceğini haber alır, ancak kendisiyle görüştürmezler. İzmir'e götürülen Arvasi'yi, yakınları girişimlerde bulunarak Ankara'ya yeğeninin evine getirirler. Kısa bir müddet sonra orada vefat eder, o zamanlar Ankara'ya bağlı bir köy olan Bağlum'a defnedilir.

Mürşidinin vefatından, eserini, O ve Ben'i, yazdığı tarihe kadar geçen hadiseleri -birçoğunda elemeler yapmak suretiyle- özet biçimde verir. Büyük Doğu'nun kapatılması, Eğirdir'de eksik kalan askerlik vazifesini tamamlaması, tekrar Büyük Doğuların neşri, yargılanmalar, hapisler, kapatılan ve tekrar yayına atılan Büyük Doğular ve konferanslar, kısaca değindiği gelişmelerdir.

---

[779] Kısakürek, **Çile**, s.17.
[780] Kısakürek, **O ve Ben**, s.99.
[781] Kısakürek, **O ve Ben**, s.129.
[782] Kısakürek, **O ve Ben**, s.130.

O ve Ben'in üç bölümünde de bütün anlatılanlar; yolunun mürşidiyle buluşması ve onunla hayatına gelen değişimi anlatmak içindir.

#### 5.1.1.2. Edebiyat

##### 5.1.1.2.1. Edebiyata Yönelmesi

Tezin başında "Hayatı" bölümünde etraflıca aktardığımız üzere küçük Necip'in yaramazlıklarından usanan babaanne Zafer Hanımefendi, torununu daha beş altı yaşlarındayken Fransız romanlarıyla tanıştırmıştır. Fransızların aşağı tabaka romanları, onda, bir yandan romantik duyguları depreştirirken; bir yandan da vehim, korku ve kahramanlık duygularını tattıran bir tesir bırakmıştır.

Tezin baş kısmında "Hayatı" bölümünde şiire başlama hikâyesine değinmiştik. İlk şiir denemelerine Bahriye'deyken girişir. Bir ara büyükbabasının vefatına dair nesri için edebiyat hocasından büyük takdir alır, aynı heyecanla yazdığı şiir için hocasının "Yooo! Artık çizmeyi aşıyorsun! Bu yaştaki çocuk, şairliğe kalkamaz! Bekle, sabret!"[783] ihtarı karşısında şaşırıp kalır. Ama altı yedi sene sonra hocası, ismi edebiyat mecmualarında çıkmaya başlayan talebesi Genç Necip'ten özür dilemek zorunda kalır.[784]

Bahriye Mektebi yıllarında Divan edebiyatı ve halk şairlerini ilgiyle okur, otobiyografisini kaleme aldığı demde de takdir eder. Edebiyat-ı Cedide'nin parnasyen şiirine başta takılan şiir zevki, kendi yolunu buldukça başka yöne evrilir; Tanzimat ve Tanzimat sonrası şiir ile Edebiyat-ı Cedide ve Millî Edebiyat'ın hececi şiir anlayışını kuklalaşmış, zevkten mahrum şiir olarak telâkki eder.

Edebiyat-ı Cedide romanı, şiiri kadar da onda yer bulmaz. O vakit, sistemleşen bir edebiyat ve tefekkür penceresinden, bu edebiyatın romanına tenkit getiremese de iptidaî seviyede beğenisizliğini ortaya koyar. Batı edebiyatının Shakespeare'inden Oscar Wilde'ına çok sayıda yazarı zevkle okur.

Hocası İbrahim Aşkî'nin, genç Necip'in tasavvufu tanımasında, yönlendirmeleriyle mühim rolü olur. Bahariye'deki bu kültürel ve edebî atmosfer içinde bir de "Talebe Yazıları" ve "Nihal" adlı el yazması mecmualar çıkarır.

[783] Kısakürek, **O ve Ben**, s.40.
[784] Kısakürek, **O ve Ben,** s.40.

Çile'de topladığı bütün şiirlerini hece vezniyle yazan Kısakürek, bu veznin en kararlı kullanıcılarından olmuştur. Aruz vezniyle ilk denemesini ise Bahriye'yi bitirip Darülfünun'a başlamadan az bir süre önce, Ok Meydanı gezintilerinden birinde yapar:

"Düğümlenirken uzun yolların ufukta ucu,
Bugün de gelmedi, hasretle beklenen yolcu."[785]

Hece ve aruz arasında kısa süren bir bocalamadan sonra çok net biçimde hece vezninde karar kılar. Darülfünun'a girdikten sonra da İkdam gazetesine gidip Yakup Kadri'ye şiirlerini sunar. Bir iki hafta sonra şiirleri, o dönemin üstatları arasında yayınlanır. Ahmet Haşim'in takdirine mazhar olur. Şiire başlama serüveni ile ilgili bu bilgiler dışında şiirde ilerlemesi ve edebiyatın diğer türlerine yönelmesiyle ilgili bilgiler neredeyse yok gibidir. Dolayısıyla şiire başlaması dışında edebiyatla ünsiyetinin hikâyesi ile ilgili tafsilî bilgiler oldukça zayıftır.

#### 5.1.1.2.2. Edebiyata ve Edebî Şahsiyetlere Dair Düşünceleri

Fransız romanlarıyla tanışması ve şiire başlama kararı Bahriye yıllarından önce olsa da edebiyat dünyasına açılması, bu mektep döneminde olur. Bu açılma, Osmanlı'nın son yıllarına tekabül eder. Türk milletinin öz ve kabukta yaşadığı değişimin sebep olduğu karmaşa ortamında, Divan edebiyatı, Batı edebiyatı, halk edebiyatı ve gelişen yeni Türk edebiyatını bir arada tanımanın avantajını yaşar. Hece vezniyle "ben"liğin Batılı ve beşeri tasavvuru içinde yazdıkları, zamanla benliği farklı bir tasavvurla ele aldığı "fert ve cemiyet" planına dönüşür.

Poetikasında daha etraflı, yoğunluklu içimde belirttiği sanat anlayışını, klasik otobiyografi kitaplarından öte bir ruhla kaleme aldığı O ve Ben'de yeri geldikçe dikkatlerimize sunmuştur. Üniversite yılları ve Paris macerası dönemindeki poetik anlayışını "hasis gayelere bağlı aşağılık telkin şiirleri" şeklinde tavsif eden sanatkâr, "öz muradına ancak Allah gayesiyle varabileceğini ve ancak bu şekilde telkin şiiri olabileceğini" belirterek ilk dönemki -kendi ifadesiyle- "ham ve yarım bir poetik anlayışı" yerine sonraları sahibini menziline ulaştıracak gerçek poetik duruşu yakalayabileceğini ifade etmiştir. Necip Fazıl, işte yolculuğunun bu durağında "Şiir

[785] Kısakürek, **O ve Ben**, s.51.

ve sanat, kendisini mutlak hakikate memur ederek ve müessese hikmetini mutlak hakikate doğru ebedî bir arayış diye çerçeveleyerek, bir yandan sonsuz meçhuller iklimine fener tutan ve eşyanın nabzını sayan bir telkinci, öbür yandan da aynı davaya bağlı içtimaî heyecanın bestekârı ve dış ölçülerin mimarı bir tebliğci sıfatiyle, iç ve dış gayesini birleştirmiş olur."[786] düşüncesine ulaşmıştır.

Kısakürek, kitap boyunca yeri geldikçe şair, yazar ve felsefecilere dair düşüncelerini serdetmiştir. Bunlardan ilki, Bahriye'den tarih hocası Yahya Kemal'dir. Sonradan ahbabı olduğu hocasını dört kelimeyle özetler: dalgın, unutkan, yılışık, lâubali. Kısakürek, Yahya Kemal'in hiçbir zaman kendisine tesir etmediğini ifade eder: "Boyuna burnunu karıştıran kontrolsüz hâli, dalgın ve eşyadan habersiz tavrı, efsane kahramanları etrafında boyuna köpürttüğü satıhcı heyecanıyla, Yahya Kemal, beni o zamandan çekmedi."[787]

"Her şeyi aşka bağlayacak kadar ârif olan İbrahim Aşkî Bey"[788] hocaları arasında hürmetle andığı ve tesiri altında kaldığı bir şahsiyet olarak temayüz eder.

İlk gençlik döneminde Yakup Kadri, Kısakürek'in ruhunu çekenler arasındadır. Yakup Kadri, başta ona; zengin dünyası, kalem ve fikir haysiyeti ile iç murakabeye sahip oluşu cihetinden tesir eder. "Erenlerin Bağından" adlı eseri için "Erenlerin bağına girmiş ama üzümünü yiyememiş" diyen hocası İbrahim Aşkî'den çok sonra "Bugün, üzümünü yiyememek şöyle dursun, erenlerin bağına girmiş olmasını da kabul edemeyeceğim... Yakup Kadri, benim gözümde, boyaları dökülmüş bir ahşap maddedir."[789] hükmünü verir.

Darülfünun'dan hocası Mustafa Şekip Tunç'u, inanç ve gayesini bulamaması yönüyle tenkit eder. Hoca-talebe ilişkisi de Kısakürek'e göre tersine döner: "Gitgide hocalık ve talebelik tersine döndü ama, onun, ileride bir hayli yumuşattığım ruhunu bir türlü pazarlıksız imana çekemedim."[790]

[786] Kısakürek, **O ve Ben**, s.65-66.
[787] Kısakürek, **O ve Ben**, s.41.
[788] Kısakürek, **O ve Ben**, s.42.
[789] Kısakürek, **O ve Ben**, s.54.
[790] Kısakürek, **O ve Ben**, s.58.

Ahmet Kutsi Tecer ve Ahmet Hamdi Tanpınar üniversiteden arkadaşlarıdır. Ahmet Kutsi'yi, kendisine tâbi olması ve yumuşak kişiliği nedeniyle sevmektedir. Kısakürek, Tecer'in şiirini, dış şekil yönünden beğenir; ama metafizik ürpertiye yaklaşamaması cihetinden de eksik bulur. Ahmet Hamdi'yi ise gözü hiç tutmaz.[791] Ancak yazar, Ahmet Hamdi'yi, Bâbıâli eserinde daha farklı, olumlu, bir yerde konumlandırır.

Hasan Âli Yücel'in kendisiyle tanıştırdığı Peyami Safa ile inişli çıkışlı bir dostluk seyrini yaşar. Böyle olmasında kabahati Peyami Safa'da bulur. Zira Kısakürek'e göre, düşünce ve gidişatlarındaki farklılaşma, Safa'nın kendisinden uzaklaşmasına ve zaman zaman da yakınlaşmasına sebep olur. Necip Fazıl, yaşadığı ruh buhranı esnasında en çok temas ettiği kişilerin Mustafa Şekip Tunç ve Peyami Safa olduğunu bildirmektedir. Safa'nın, buhran döneminde kendisini dikkatle dinlediğini, buna rağmen aralarında yakınlığın değil uzaklığın peyda olduğunu ifade eder. Bir vakit, Kısakürek'in Peyami Safa'ya, Ahmet Kutsi'den şiiri için övgü ile bahsetmesi, çok sonraları Safa'nın bir yazısında Tecer'i, Kısakürek'in "şiirde üstadı" şeklinde göstermesine imkân sağlar. Necip Fazıl, Safa'nın bu değerlendirmesini reddettiği gibi kurnazca ve haksızca bulur. Ayrıca yine Safa'nın, Kaldırımlar şiirinin kendisinin bir romanından intihalde bulunularak yazıldığını iddia etmesi dostluklarında ipleri koparma noktasına getirir.

Bahriye'de kendisinden sınıfça ileri Nazım Hikmet'le ilgili değerlendirmesi şiir anlayışları çerçevesinde olmuştur. Kendisini ruhçu ve telkin şiirlerinin sahibi; Nazım Hikmet'i ise maddeci ve tebliğ şiirlerinin sahibi olarak takdim eder. Necip Fazıl; Nazım Hikmet ve takipçilerinin sadece şaşırtma ve apıştırmaya dayandığını ileri sürdüğü kaba tebliğ cambazlıklarını ve cemiyetimizin şiire yüklediği manayı tenkit etmiş; halkın değer verdiği; mana, şekil ve ruh yoksunu mide gurultularını alt alta dizme ve kolayların en sefiline yapışma hünerine karşı idraki ve fezayı titretici telkin fısıltılarını sunduğunu ancak, hak ettiği müşteriyi bulamadığını ifade etmiştir.[792]

[791] Bu iki şahsiyet hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. Kısakürek, **O ve Ben**, s.58-59.

[792] Kendi şiiri ve Nazım Hikmet'in şiiriyle ilgili değerlendirmesi için bk. Kısakürek, **O ve Ben**, s.67-69.

Fransa eğitimindeki arkadaşlarından Burhan Toprak, Kısakürek'in söz konusu etmeye değer bulduğu isimlerden biridir. O ve Ben'de bir leitmotive dönüşen "Hayat mı eser mi?" sorusunun sahibi olup Necip Fazıl'a yıllar boyu sık sık bu soruyu sorar. Zira kendisi yaşanmaya değer hayatı arayan dert ve fikir sahibi biridir. Toprak'ı, kendisi gibi değişir, feyz alır umuduyla mürşidine götürmüş, onun mürşidiyle hasbihaline ve sorularına yer vermiş ancak sanatkâr, sonuç itibarıyla "Sen de anlıyorsun ki nasibin yokmuş…" sözüyle onun fırsatı değerlendiremediğini belirtmiştir.

Necip Fazıl'ın beğenip takdir ettiği edebî şahısların sayısı oldukça azdır. Daha çok küçük yaşlarda Batı ve Doğu klasiklerini okuyan sanatkâr, kendisinden önceki edipler ya da çağdaşları arasında kendisini doyuran sanat zevkini okşayan çok az kişiye rastlamıştır. Yunus Emre, Fuzûlî ve Abdülhak Hamit bu sınırlı dünyadan bazı isimlerdir. Onun beğeni listesinde saygın bir yer elde etmesinde Abdülhak Hamit'le ortak yönlerinin varlığıyla beraber Hamid'in ona ve düşüncelerine verdiği önemin de payı büyüktür. "Seksenaltılık Hâmid, hemen her an, benimle, otuzluk genç dostuyla buluşmak ister, bana ve düşüncelerime garip bir tiryakilik gösterirdi."[793] sözleriyle bu beğeniye işaret eder.

Ömrünün son demlerinde Hamid, bir mürşide ihtiyacı olduğunu belirtmiş; onu mürşidiyle buluşturmak isteyen Kısakürek, bunu başaramamanın burukluğuna otobiyografisinde yer vermiştir.

#### 5.1.1.3. Din ve Tasavvuf

Daha çok küçük yaşlarda büyükbabasından ilk dinî telkinleri almaya başlayan Necip Fazıl, buhran döneminin en kesif noktasında dahi dini inkâr boyutuna gelmemiştir. Vehim ve şüphe sağanağına, akrebin kıskacı şeklinde nitelediği fikirleriyle o, tefekkürün ağırlığı altında epeyce ezilmiştir, ama hep inanan bir insan olarak hayatını sürdürmüştür. Bahriye'deki hocası İbrahim Aşkî'yle yol açıcı ilk şifreleri aldığı tasavvuf eksenli İslam anlayışını, kesin ve nihai şekliyle Abdülhakim Arvasi rehberliğinde, hayatının temel düsturu olarak belirlemiştir. Bu yüzden de hem

[793] Kısakürek, **O ve Ben**, s.142.

bir vefa hem de hakikatin ifadesi manasında bu eseri, Abdülhakim Arvasi'yi merkeze alarak kurgulamıştır.

Arvasi'nin dış tafsilatını "Başbuğ Velilerden 33" adlı eserinde verirken, iç tafsilatı da O ve Ben'de vermiştir. Aslen Vanlı olan Arvasi, Rusların 1916'larda Van'a yaklaşmasıyla birçok şehre hicret ettikten sonra en son 1921'de İstanbul'a yerleşir.

Abdülhakim Arvasi'yi okuyucularına anlatırken İmam-ı Rabbani'nin "daire metaforu"na başvurur.

"Veli, dairenin en aşağı noktasından yola çıkarken bir hiçtir; çıka çıka en yukarı noktasına erişir. Ondan sonra gerçek kemâli, daireyi tamamlar; ve iniş gibi görünen, halbuki çıkışın çıkışı olan noktalardan geçip işi başlangıç noktasında bitirir. Bu noktada, kaba mantık gözü için, olduğu yerde kalanla, daireyi devretmiş bulunan arasında fark yoktur. Oysa, asıl fark, farkların farkı o noktada... İmam-ı Rabbanî üst üste iki noktanın birine "muhik" ve öbürüne "mubtil" diyor. Biri hak, ve bâtıl... Yani, olduğu yerde kalanın hiçliği hakikat; kemâli bir devir sonra aynı yerde bulanın "hep" olarak "hiç" görünmesi de bâtıl... İşte o "muhik"i, o "mubtil"den ayırabilen gözdür ki, gözdür.

Ve Allah Resulü'nün:

'-Müminin görüşünden korkunuz; zira o Allah'ın nuriyle nazar eder.' ölçülerindeki sırdan en küçük nasip, bu farkı hemen kestirir."[794]

Dolayısıyla tasavvufî eğitimle manevi terakkiyi elde etmiş bir kişinin halk arasında alelade biri gibi gözükmesinin onun ulaştığı kemal derecesine halel getirmeyeceğini belirtmiş ve mürşidini, bu mertebeye ulaşıp da tevazusundan, belli etmeyen biri olarak göstermiştir.

Mürşidini, "velilik" meselesi üzerinden değerlendirmeye devam eder. Velilik meselesi de genel perspektifte İslam'da, özelde tasavvufta yer verilen bir mertebedir. Velilik konusunda edindiği ölçüyü, Nakşibendî tarikatının kurucusu Şah-ı Nakşibend'den alırken, mahrem bir örnekle bu mevzuya açıklık getirir: "Ve bir velînin velîliği üzerinde en küçük iddia, gösteriş, yelteniş sahibi olması, 'bir kadının

[794] Kısakürek, **O ve Ben**, s.114-15.

hayz anında kendisini kanlı donuyla damda teşhir etmesinden beter'dir. Şah-ı Nakşibend'e ait bu aziz ölçüye göre, içine alındığı 'mahrem'ler ikliminin sırları önünde veliye düşen haya derecesi tasarlanabilir."[795] dedikten sonra mürşidini, "her hâliyle som ve halis" şeklinde tavsif eder.

Arvasi'den tasavvufa dair ilk öğrendiği bilgi; mânâ âlemine, ötelere kitapla, akılla varılamayacağıdır: "Bu iş kitapla olmaz. Akılla da varılmaz... Hiç yemeğin lezzeti çatal bıçakla aranıp bulunabilir mi?"[796] Arvasi'nin bildirdiğine göre, riyaziye ilmi de dâhil olmak üzere bütün ilimler semavidir, kök bakımından peygamberlerden kalmadır. Bu bakımdan bütün ilimleri ilahî olana bağlayıp aklı da bu ilimleri öğrenmede ve hakikati bulmada önemserken, aklın putlaştırılmasına karşı çıkar. Akıl kontrol altına alınmalıdır. "Felsefe" konusunda Necip Fazıl'ın yaklaşımı, ölçüyü mürşidinden birebir almaktan ziyade ondan aldığı dinî ölçülerle Darülfünun ve Sorbonne Üniversitesi yıllarındaki eğitimiyle öğrendiklerini değerlendirmesi şeklindedir. Buna göre "Felsefe, hakikati başıboş bir merkezden yola çıkarak, sayılar boyunca 'bir çok'da aramanın; din ise, onu, tam bağlı olarak 'Tek'i de bulduktan sonra 'birçok'da tefekkür etmenin müessesesi..."[797]dir.

Necip Fazıl'ın, eserlerinde, sığ düşünen ve beş duyunun ötesine gidemeyen dindarlar için sık sık kullandığı bir ifade vardır: Ham yobaz ve kaba softa. Otobiyografisinden öğreniyoruz ki bu tabir orijinalinde mürşidine aittir. Bu tabiri o kadar benimsemiştir ki bunun kendisi için "bütün bir metotun anahtarı" mesabesinde kabul etmiştir.

Kısakürek, bu bakış açısını mürşidinden, mürşidi de (Miladi) 800'lerde sistemleşmeye başlayıp günümüze kadar önemli bir etki sahasıyla ulaşan "tasavvuf"tan almaktadır. Tasavvuf İslam'ın zahiri yönü şeriata destek mahiyetinde ama onu mana tarafıyla, inancı aşka dönüştürme hamlesiyle kemale erdirmeyi gaye edinmiş yorumudur.

[795] Kısakürek, **O ve Ben**, s.115-16.
[796] Kısakürek, **O ve Ben**, s.93.
[797] Kısakürek, **O ve Ben**, s.163.

#### 5.1.1.4. Tarih ve Medeniyet Tasavvuru

Söz konusu tesirlerin ruhlarda açtığı yara, Necip Fazıl'a davasında zor günler yaşatmıştır. Fakat diğer taraftan, bir dönem çekildiği fildişi kuleleri terkedip meydana inmiş, dönemin zor şartları içinde âdeta azgın dalgalarla mücadele eder gibi inandığı değerler adına savaşmıştır. Sanat ve toplum bahislerinin çakıştığı noktada tavrını peygamberî bir mesuliyet duygusundan yana koymayı tercih etmiştir. O ve Ben'de, avam ya da havas zümresine hitabın büsbütün dışında peygamberî bir tavırla sanatta yepyeni bir usûlü, özlediği topluma tatbik etmek istediğini belirtir: "Halbuki Peygamberler, seçilmişler ve süzülmüşlerden, 'havas'dan hiçbir ferdin ulaşamayacağı mucizelerini meydan yerine ve 'avam' perdesine dökmüşlerdi. Dava ise, mutlak eşsiz ve münezzeh Peygamber tecellisinden sadece bir hikmet payı alıp, kendi oluş çapı içinde, en üst ve en alt tabakayı birleştirebilmekte...

Yani, Peygamber, her şeyde olduğu gibi, şiirin usûlünde de rehber..."

Şair ve sanatkâr, en yüce hakikatleri hiçbir insan takatinin güç yetiremeyeceği mucizelerle sunan peygamberlerin tecellilerinden sadece bir hikmet payı alıp bütün cemiyete sunmak gayesinde olmalıdır. Böyle olursa ortada sanatkârın çekileceği ne bir fildişi kule, ne de işporta malı his ve fikirler kalır. Necip Fazıl şaire/sanatkâra biçtiği bu misyonu Poetika'sında başka türlü ifade etmiştir. "Böylece şairde, ister memuriyetinden haberi olsun, ister olmasın, cemiyetinin gelecek günlere doğru felaket ve saadetlerini besteleyen ve daima gaibi istintak eden üstün bir (medyum) seciyesi beliriyor; ve şair, Allah'ın kendisine bahşettiği nurla, cemiyetinin gerilere ve ilerilere doğru mânâsını temsil edebildiği nisbette mertebeleniyor."

Bohem hayatın en dip karanlığında o zamanki varlık tasavvuruyla seçtiği fildişi kuleden toplumun bizatihi kendisine dönmesi birçok konuda olduğu gibi Abdülhakim Arvasi ile olur: "'Fildişi Kule'yi yıkıp büyük içtimaî plana, cemiyet meydanına çıkmak; orta yere bir tarih, nefs, Şark ve Garp muhasebesi çıkarmak, asrın nabzını bulmak ve her şeyi kendi vâhidine ve oradan mutlak vâhide irca etmek ihtiyacı, bende onunla doğdu."

Birikimi, zekâsı ve bir rehber vazifesi gören mürşidiyle ulaştığı tarih, Doğu ve Batı muhasebesi; fikirlerini edebiyatın ve tefekkürün değişik formlarıyla sunmasında hep bir usûl şekli olarak karşımıza çıkar.

### 5.1.2. Bâbıâli

Necip Fazıl, Bâbıâli ile bir devrin aydın muhitinin panoramasını çizmek istemiştir. Yayınevleri, gazete-mecmua merkezleri; toplanma yerleri olarak çay ocakları, kahvehaneleri, birahaneleri, restoranlarıyla fotoğrafları çekilen bu muhitleri, en mahrem taraflarıyla gözler önüne sermiştir. Toplumda en saygın mertebede kabul edilen yazarlar, aydınlar onun kaleminden bize aleladelikleri, seviyesizlikleri, bozuk seciyeleri ve kof hayatlarıyla yansımıştır. "Okuyucuyu hayrette bırakan, bildiği şahıslar konusunda düş kırıklığına uğratan değerlendirmelerinde Necip Fazıl haklı mıdır? Onu böyle görmeye sevk eden âmiller neler olabilir?" sorularını sormak durumundayız. Sanatkârımız üzerine yaptığımız incelemelerden hareketle bir cevap arayışı niteliğinde kalemimizden şu satırlar dökülmektedir: Necip Fazıl, zor beğenen; kolay, çabuk tatmin olamayan bir karaktere sahiptir. Nitekim bazı şiirleri üzerinde aradan uzun yıllar geçmesine rağmen değişiklikler yapması, bu konuda bir gösterge olarak karsımıza çıkmaktadır.

Mürşidi Abdülhakim Arvasi'nin zekâsıyla ilgili tespitini O ve Ben'de bizimle paylaşmıştır: "Sende iki şey ifrat hâlinde: Zekâ ve muhabbet… Muhabbet inip çıkar. Fakat zekâ sabittir. Ona çare yok. Bir gün dediler: Keşke bu kadar zeki olmasaydın!.."[798] Mürşidini onaylayan Necip Fazıl, zeki oluşunun kendisinde yol açtığı tahribatın altını çizmiştir: "Başkalarına garip gelecek olan bu dileğin sırrını bana sorun; akıldan ne çekildiğini 'iğneli fıçı'da tatmış ve kafasını, ayva kırar gibi, duvardan duvara çarpacak kadar acı çekmiş olan bana…"[799] Bu özellikte olan bir insanın, keyfiyeti daha çabuk çözeceği; bir simyacı hasletiyle kıymetliyle kıymetsizi ayırt edeceği muhakkaktır. Bununla beraber değerlendirmelerinde zaman zaman subjektif tavır takındığını da söylemek durumundayız. Zira mürşidinin kendisi için söylediği zekâdaki aşırılığın yanında "muhabbetindeki aşırılık" da dikkat çekicidir. Muhabbetindeki aşırılık; yergisinde ve öfkesinde tersi istikamette yine aşırılığa

[798] Kısakürek, **O ve Ben**, s.181-82.
[799] Kısakürek, **O ve Ben**, s.182.

neden olmuştur. Sevdiklerinin azınlıkta, yerdiklerinin çoğunlukta olması okuyucu nezdinde, "subjektif değerlendirmeleri fazlaca olan bir aydın" intibaını uyandırabilmektedir.

Bâbıâli'nin ilk basım tarihi 1975'tir. Sanatkârımızın ömrünün son sekiz yıllık döneminde okuyucu karşısına çıkan eser, değişik çevrelerce ilgiyle karşılanmış; bazı kesimlerce tenkide uğramıştır. Müslüman dünya görüşüne sahip kesimden bazılarınca eserde, "günahlarını açığa vurduğu" ve "bunda da ayrıca bir günah bulunduğu" gerekçesiyle tenkit edilmiştir.

Temizliğin kıymeti için pisliği bilmek/tanımak; İslam ahlakının kıymeti için günahı bilmek/tanımak gerektiği teziyle hareket eden Necip Fazıl, izlediği yöntemin doğruluğunu bir misalle savunmuştur: "…vücudumuzda bazı mahrem malûmları örterken hayatımızda yine bazı mahrem meçhûlleri malûm hale getirmek, ancak o malûmun neye hizmet edeceği ve ne gibi bir kıyasa temel olabileceğine göre, hükme bağlanabilir. İşte o zamandır ki, pislik, temizliğin tersinden ifadecisi olarak değer kazanır. Yoksa kendi başına istiklâl belirtir de temizliğin yerine geçmek isterse, felâket!.."[800]

Bâbıâli'nin, Batı edebiyatındaki aynı türde eserlerden ayrılması gerektiğini; zira onların Batı'da yazar için de okuyucu için de günahlardan, çirkinliklerden zevk alma aracına dönüştüğünü; kendisinin ise hakikati, bedii/güzel olanı gözler önüne sermek pahasına çirkini, yanlışı bir vasıta olarak kullandığını belirtmiştir. Özellikle Müslüman dünya görüşünden olanların tenkitleri karşısında kırılan, bunalan sanatkâr, onları "kaba softa" olarak takdim etmiş; günahlarını izhar (açığa vurma) konusunda referans noktalarını şu satırlarla izah etmiştir: "Velilerin 'günaha hor bakmaktan büyük günah olamaz!' ve 'hakkı hak için iptal caizdir!' hikmetleriyle, Kâinat Efendisinin 'hesaba çekilmeden nefslerinizi hesaba çekiniz!' fermanları, bu esere anahtar..."[801]

Eseri yazmadaki yöntemini "önsöz"de belirtmiştir. Buna göre vakıaların yüzde yüz doğru olduğunu; muhatap olduğu şahısların sözleri ve tavırlarının ya aynen ya da onlardan beklenebilecek tarzda oluşturulduğunu ifade etmiştir. "…tam

[800] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.9.
[801] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.10.

bir Avrupalı (estetik) ölçüsüyle kaleme aldığım bu eserin…"[802] dediği Bâbıâli, İslami düşünce perspektifinin yanında, sanat bağlamında, Batı edebiyatlarının edebî formlarına da uygunluk arz etmektedir. Tarafsızlığının sorgulanması ihtimaline karşı izahını da peşinen yapmıştır: "Tarafsızlık ancak hak adına olandır."[803]

Bâbıâli adlı eserin temel nirengi noktasını "tenkit" oluşturmaktadır. Söz konusu semtin edebî muhitleri; gazete, dergi, yayınevi yönetim merkezleri mercek altına alınmış, bu muhitlerin her bir ferdi Necip Fazıl'ın zihin ve his dünyasından yansıdığı şekliyle karşımıza çıkmıştır. Tenkit edilen kişiler ve onların bağlı oldukları ideolojiler, beslendikleri doktrinler onun eleştirel ve sorgulayıcı yaklaşım tarzıyla elekten geçirilmiştir. Tenkit edilenler bazen gülünç yönleriyle, bazen şaşılacak hâlleriyle, bazen de onların yerin dibine geçirildiği intibaıyla bize yansımaktadır.

Bâbıâli'de bir statü veya prestij elde etmiş ve elde etmek isteyen herkesin, Necip Fazıl'ın tenkidine maruz kalmasının yanında, o, bütün kirlenmişliğine rağmen yine de Bâbıâli'den kopamamış; "…bütün kötülükleri içinde ve çapında iyiyi ve güzeli yine Bâbıâli'den beklemeli"[804] demiştir.

Bâbıâli'nin kirlenmişliğini eseri boyunca değişik örnekler ve anekdotlarla gözler önüne sermeye çalışan Necip Fazıl Kısakürek, Bâbıâli'nin son çeyrek asırdaki hâlini şu şekilde somutlaştırmıştır: "Halk Partisi iktidarının sonuna kadar yalınız kalp para işletmeciliği halinde ve hep nefesi kesile kesile gelen Bâbıâli, son çeyrek asır içinde deri ve kemik değiştirmiş ve işi kalpazanlıktan fuhuş simsarlığına, kaba heyecan esnaflığına ve renk bohçacılığına dökmüştür''[805]

Bâbıâli'de kendisini 1920'lerden 1934'e kadarki lakabının "Genç Şair"; 1934 sonrası Nurullah Ataç'ın buluşuyla "Mistik Şair"; 1943 itibariyle de Fikret Adil'in, Necip Fazıl'a göre gözden düşürmek amacıyla, yakıştırmasıyla "Sâbık Şair" olarak çevrede anıldığını bildirmiştir. 1939 sonrası gazetelerde İslamcı düşüncesinin eseri olarak giriştiği mücadele, onu, sanat çevrelerinde "şiiri ve sanatı ihmal ettiği" yorumlarına neden olmuş ve 1943 sonrasında Fikret Âdil'in taktığı isimle Sâbık Şair

[802] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.335.
[803] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.11.
[804] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.58.
[805] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.290.

olarak anılmaya başlamıştır. Necip Fazıl, böyle düşünenlerin kendisi için "Sabık şair yalnız 'Kadın Bacakları' soyundan şiirler yazsın ve politikadan uzaklaşsın."[806] demek istediklerini belirtmiştir. Şiiri hiçbir zaman rafa kaldırmadığını, her zaman ve zeminde şiirin kendisi için hep merkez olduğunu ifade ederek, sanatla beraber fikri bu kadar önemsemesinde kabahatin, vazifesini yapmayan cemiyette olduğunu ilan etmiştir: "Eğer Sabık Şair'e dâvanın yalnız tahassüs cephesi düşmüyor da fikir ameleliği de yükleniyor, zira işin bu cephesinde kimsecikler görünmüyorsa, bundan cemiyet utansın; veya mutlak kudret sahibinin bu hususta da Sabık Şair'e verdiği fikir payına dikkât edilsin!.. Böyle düşünen yoktur!"[807]

#### 5.1.2.1. Edebiyata ve Edebî Şahsiyetlere Dair Düşünceleri

Bu bölümde, sanatkârın genel anlamda edebiyat ve edebî türler hakkındaki düşünceleri ile edebî şahsiyetlere dair değerlendirmelerine yer vereceğiz. Ama ağırlık noktası edebî şahsiyetler üzerinde yoğunlaşmıştır. Eserin baş kısmına Paris yıllarını ve Kaldırımlar şiirinin hikâyesini aldığından, biz de bu şiirin arka planıyla konuya giriş yapmak istiyoruz. 1928'de ilk defa yayınlanan "Kaldırımlar" şiiri, dönemin edebiyat çevrelerinde büyük yankı uyandırmıştır. Aydınlar, yazarlar bu yeni şiiri göklere çıkarmakta; Genç Şair'i (Necip Fazıl'ı) kahramanlaştırmaktadırlar. "Bunlar Genç Şairin hoşuna gitmiyor. O izah istiyor; taşları fikir gücüyle yükseğe kalkan ve yerine oturan bir fikir ve tenkid binası…"[808] Kendisi için yapılan olumlu tenkitlerin, övgülerin derinliksizliği yanında, onu rahatsız eden bir diğer konu da "Kaldırımlar" şiirinin mahiyetinin ve bu şiiri kaleme alan şairin anlaşılmayışıdır. "Zannediyorlar ki, o şiir, kaldırımlarda geceleyen evsiz barksız, sefil bir sınıfın destanı... Hâlbuki o, belki şato sahibi, en nâdide ağaçtan yontulu karyolasında gözü uyku tutmaz, mustarip fikir prensinin, çilekeş (entellektüel)in şiiri... Yirminci asır (entellektüel)ine bağlı, ruhunu ve gayesini yitirmiş bir cemiyette bunalımlar yaşayan öncü kişiliğin şiiri... Bu kadarını bile anlayan yok."[809] Yaşadığı bunalımların ve bohem hayatının zirve yaptığı Paris dönemi; Kaldırımlar şiirinin ilham kaynağı olmuştur. Orada bir Türk vasıtasıyla öğrendiği poker, onu kumar hastalığına müptela etmiştir. Kumar onu ve maddi varlığını bir bir tüketmiştir. Eline her geçen parayı

[806] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.257-58.
[807] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.258.
[808] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.19.
[809] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.19.

kumar masalarında tüketen Genç Şair, en son büyükannesinin vefatıyla miras olarak eline geçen iki bin frankı alıp yine doğruca kumar oynanan kulübe gitmiş, çok geçmeden bu paradan da olmuş ve beş parasız, çöküşünü acıyla hissettiği ruh dünyasıyla kendisini Paris caddelerine bırakmıştır. Gerisini kendisinden dinleyelim:

"Pırıl pırıl cadde... Paris kaynıyor... O, Genç Şair, şehrin kapkara çatıları, esrarlı bacaları ve her ân göz kırpan ışıklan ortasında, kaybolmuş bir çocuk gibi kimsesiz ve on parasız... Ve "Işık Beldesi" diye anılan Paris'te, hiçbir yerden hiçbir ümit kıvılcımı göstermez bir karanlıkta...

Gözleri kaldırımlarda, "Kaldırımlar" şiirini içinde biriktire biriktire saatlerce, yayan, oteline gitti. Odasına çıktı, aynanın karşısına geçti, uçlan simsiyah tırnaklariyle yanaklarını kanatırcasına tarayarak ağlamaya başladı:

-Allahım beni kendi kendimden kurtar!"[810] Beş parasız kaldığı kumarın ve o gece Paris sokaklarındaki derbeder hâlinin ardından, birkaç sene sonra bu yaşadıklarını "Kaldırımlar" şiiriyle ölümsüzleştirir.

Bâbıâli, Necip Fazıl'ın İfadesiyle "bir oluşu gerçekleştirmeye çalışanların" yahut, gerçekleştiremeyenlerin mekânıdır. Altmış yılı aşan sanat ve fikir hayatının verdiği tecrübeyle, Bâbıâli'yi en iyi tanıyanlardan biri olarak çok farklı portreleri tenkit süzgecinden geçirerek okuyucuları için çizmiştir. Bunlar içinde yer vereceğimiz ilk portre, bir tarih hocası olan, "Bâbıâli'nin şeref konuğu" Emin Âli'dir. "Emin Ali, hiçbir yerde hiçbir yazı yazmadığı hâlde ve hiçbir Bâbıâli tezgâhından olmadığı hâlde, bu tezgâhtan en renklilerin en nadide tonu…"[811] dediği Emin Âli'nin en bariz vasfı alaycı olmasıdır. Bâbıâli'nin gazete idarehaneleri ile kahvehanelerini mesken tutmuştur. En büyük zevki "Esafil-i Şark" dediği bu muhittin müdavimlerine senet karşılığı borç vermektir. Bunların bir kısmı henüz nam sahibi olamamış kişilerken; bir kısmının da ismini sıralamıştır: Nurullah Ata (Ataç), Mustafa Nihat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi (Tecer), Hilmi Ziya (Ülken), Mükrimin Halil. Sonraları eserleriyle tanınacak ve önemlerini günümüzde de koruyacak bu isimlerin Bâbıâli'deki mekânları, İkbal kahvehanesidir. İkbal, Necip Fazılın deyimiyle, "kahramanlaşmaya bakan, deha hasretlisi mustarip cücelerin yatağı"dır. İkbal,

[810] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.33.
[811] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.47.

Meserret ve Şehzadebaşı kahvehaneleri yukarıda ismi geçenlerle birlikte tanınan, tanınmayan; ikbal meraklısı ya da yaşadığı zamanı ve toplumu kendisine dert edinmiş şahsiyetlerin buluşma yeridir. Burada edebî, fikrî ve sanata dair münakaşalar yapılır, matbuattaki son gelişmeler değerlendirilir, intelijensiya olmanın ya da olabilmenin gerekleri yerine getirilmeye çalışılır. Ancak Necip Fazıl, bize oranın bilinmeyen çok farklı fotoğraflarını çekmiş; bir başkasının kolay kolay cesaret edemeyeceği mevzulara girerek söz konusu kişilerin basitliklerini zafiyetleriyle beraber okuyucularına sunmuştur.

Hakkı Tarık Us, İstanbul Lisesi'nde edebiyat hocalığı yapmış; hocalığından ziyade Vakit gazetesi ile anılmış bir Bâbıâli portresidir. Vakit gazetesini başarıyla idare eden Hakkı Tarık, Necip Fazıl'ın ifadesiyle "hiçbir şey olmadığı halde her şey"[812] ve yine onun ifadesiyle "Bâbıâli'nin o vakitler en çarpıcı ve en düşündürücü renklerinden biri"[813] olarak hafızasında yer etmiştir. Bu otobiyografiden öğrendiğimiz kadarıyla Emin Âli, Hakkı Tarık vasıtasıyla Bâbıâli çevresine dâhil olmuştur.

Paris sonrası Bâbıâli muhitindeki kendini bulma devresinde gelgitleri içinde en çok birlikte vakit geçirdiği arkadaşları Peyami Safa, Ahmet Kutsi, Mustafa Şekip gibi isimlerdir. Bunlar içinde Peyami Safa'ya bu eserinde özel bir yer ayırmıştır. Onunla uzun zaman teşriki mesaide bulunmuş, hatta Peyami Safa'nın Firuzağa'da annesiyle yaşadığı evde bir süre onlarla kalmıştır. Fikir, sanat ve yaşantıda onunla çokça paylaşımda bulunan Necip Fazıl, bu samimi dostluk neticesinde -1930'a kadarki süre içinde olmasa da sonrası için- Peyami'yi edebî bir hamleyi gerçekleştirecek seviyede görmüştür.

Necip Fazıl Türkiye'de intihal şeklinde nice edebî hırsızlıkların yaşandığını; bu hırsızlıkların dosyasının Peyami Safa'da bulunduğunu belirtmiş; iddialardan bazılarına yer vermiştir. Peyami'nin, dostu Necip Fazıl için de intihal iddiasında bulunup "Kaldırımlar " şiirinin kendi romanlarından birinin bir pasajından alınma olduğunu ileri sürmesi, Necip Fazıl'ın indinde Bâbıâli'nin kirlenmişliğine bir

[812] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.40-41.
[813] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.41.

gösterge olarak tebarüz etmiştir. Peyami'nin bu iddiasını onun kıskançlığına bağlamıştır. Bu iddiaya ayrıca O ve Ben'de zekice bir nükteyle cevap vermiştir.[814]

Yusuf Ziya (Ortaç), en sert tarafıyla Necip Fazıl'ın eleştiri oklarından nasibini alanlardandır. Onun, Yusuf Ziya'ya atfettiği değere bakalım: "Hani Genç Şairin 'bazı ahmaklarla konuştuğum zaman elimde olmadan ahmaklaşıyorum, onların iradesine kapılır gibi oluyorum, dilimi yutuyorum!' dediği tipler var ya; işte Yusuf Ziya böyleleri arasında en parlak örnek…"[815] Böyle düşünmesindeki amillerden biri, Yusuf Ziya'nın, Ziya Gökalp'in öncülerinden olduğu sade Türkçeciliğin -Necip Fazıl'a göre eski kültürlerden kopma cereyanının- Orhan Seyfi ve diğer Beş Hececilerle beraber ilk örneklerinden olmasıdır. Sözün burasında Ziya Gökalp'i eski kültürden kopma cereyanında baş aktörlerden biri olarak görürken, onun takipçileri konumundaki Beş Hececileri de sığlıktan kurtulamayıp halka nitelikli şiirler sunamadıkları gerekçesiyle tenkit etmiştir. Hakkı sahibine teslim etmek kaygısıyla Faruk Nafiz'i diğerlerinden ayırıp "onları bir milimetre aşan şair" notunu düşmüştür. Yusuf Ziya'nın mizah dergisi Akbaba'yı çıkarmasını, onun bir şair olarak bir şiir alanında yapamadıklarından hareketle izah etmiştir: "Şiirde kalamamış, saf şiire geçememiş, onu hasis menfaatler uğrunda bir alet diye kullanmaktan ileriye atılamamış ve sonunda çıkar yol olarak Orhan Seyfi ile beraber, işi fikirsiz güldürücülüğe dökmüş, Akbaba'yı çıkarmıştır."[816]

Değerlendirme alanına aldığı bir diğer sanatkar Salih Zeki (Aktay)'dır. Bir dönem bazı yazar ve şairlerin etrafında buluştuğu Nev-Yunanîlik anlayışının bağlılarından olmuştur. Necip Fazıl, dostu Salih Zeki'ye Yunan Mitolojisine estetik bir anlayışla mı bağlı olduğunu, yoksa gerçekten mi inandığını sormuş, karşılığında "Elbette inanıyorum!" cevabını almıştır. Böyle düşünmesine "... kuvvetli gördüğü insanlara sırf hatırları için inanmakta o kadar cömertti ki, eğer inanılacak yerin neresi olduğu kendisine bildirilse hemen kabul eder ve Isparta'daki şatosunun harabesinden hâlâ yankıları tüten tekbir seslerine bağlılılığını ortaya atardı."[817] İzahını getirmiştir. Mehmet Kaplan'ın Salih zeki ile ilgili tespiti de Necip Fazıl'ı destekler mahiyettedir.

[814] Bu nükteye O ve Ben'in değerlendirmesinde yer verdiğimizden, tekrar değinmek istemiyoruz.
[815] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.48.
[816] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.49.
[817] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.54.

Kaplan, onun şarklı ruh ve zevkinin eski Yunan'la bütünleşmesine engel olduğunu söylemiştir. "Salih Zeki Aktay eski Yunan'a giderken şarklı ruh ve zevkten sıyrılamamış, bundan dolayı da onu anlayamamıştır. Bu durum onun neden başarı kazanamadığını izah eder sanırım."[818] Bu durum onu zamanla İslam düşüncesi sınırlarında bir arayışa itmiştir: "Salih Zeki Aktay ilhamını eski Yunan mitolojisinde aradıktan sonra, belki onunla kaynaşamadığı için İslam mistisizmine dönmüş ve Hallac-ı Mansûr adında beş perdelik bir piyes yazmıştır."[819]

Elif Naci ve Mesut Cemil Bâbıali'den arkadaşlarıdır. Onları, bahse değer gördüğü nokta, her ikisinin de Batılı yaşam tarzı tercihlerine karşın zaman zaman nükseden Doğulu tepki ve tavırlarıdır. Doğulu hayat tarzından kopma çabalarında içine düştükleri gülünç durumu bir gece eğlencesiyle misalleştirir. Elif Naci, Mesut Cemil, Peyami Safa ve Necip Fazıl'dan müteşekkil dört arkadaş, bir gece kulübünde sahne alan Avrupalı kadın sanatçıyı izlemeye giderler; kendisini eğlence iyice kaptıran Peyami Safa, kadın sanatçının dizlerine kapanmak suretiyle ona sarkıntılık eder. Sanatçının verdiği "Yoksa siz kadını, tabakta elinizin uzanmasını bekleyen bir söğüş mü zannediyorsunuz? Yalnız istemek mi sizin bildiğiniz, kendinizi istetmek sanatından hiç mi haberiniz yok?"[820] cevabının ardından mahcup bir şekilde oradan ayrılırlar.

Edebiyat-ı Cedide sanatkârları da onun tenkidinden, en ağır şekliyle, nasiplerini almışlardır. Paris'e gitmeden önce Hayat mecmuası idarehanesinde Halit Fahri, Nurullah Atâ (Ataç), Mustafa Şekip Tunç ve mecmua müdürü Tatar Osman'ın bulunduğu sohbet ortamında, gülünç tercüme hatalarıyla açılan sohbet, Nurullah Ataç'ın Tevfik Fikret'e dair değerlendirmesiyle devam eder. Ataç, Fikret'in Amerikalıların yaptırdığı ayrı bir hisara çekilip Araplara ve İranlı ya parmaklı ısırtacak kelimelerle davulculuk edip adının büyük şaire çıktığı şeklindeki yorumuyla devam etmiştir. Sözün burasında Genç şair konuşmuştur: "Bir ses: (Fenelon) 'budalaların sayısı namütenahidir' diyor. Bunu söylerken de ilhamını herhalde kendi dünyasının sefil kafalarından alıyor. Eğer başta Tevfik Fikret ve Halit Ziya olarak 'Edebiyat-ı Cedide' maskaralarını görseydi, şiirde (Bodler) ve (Rembo), romanda da

[818] Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 2**, Dergâh Yay., 9. bs., İstanbul, 2000, s.52.
[819] Kaplan, **Şiir Tahlilleri 2**, s.51.
[820] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.67.

(Balzak) ve (Zola) gelip geçmişken (Sülli Prüdom) ve (Gonkur Biraderler)den ileriye geçemeyen muhteşem budalalığın ne demek olduğunu anlardı. 'Edebiyat-ı Cedide' baştan başa bir geri zekâlılar meşheridir."[821] Burada konuşan Genç Şair'dir. Faruk Nafiz'in" Aralarında hiç mi akıllısı yok?" sorusuna " Var!.. Hüseyin Cahit... O da akıllı değil de açık gözce... Nitekim edebiyatta barınamayıp işi politikaya döküyor ya... Bir de 'Eylül'den 'Zambak' ve 'Kaymak tabağı'na atlayan Mehmet Rauf'u hatırlamak lâzım."[822] cevabını vermiştir.

Bâbıâli adlı eserinin Bir başka yerinde Edebiyat-ı Cedide sanatkârlarının kadın temini işledikleri eserlerinde, kadına ve aşka, hak ettiği manayı veremediklerini ileri sürmüştür: "Hele 'Edebiyat-ı Cedide' ve takipçilerinin eserlerindeki âdi zamparalık dışı kadın problemi eksikliğinden tiksiniyor. Bu adamların eserleri karşısında bir 'Leylâ ile Mecnun', 'Ferhad ile Şirin' ne kadar mânalı ve muammâlı!.. Mecnun'a Allah'ı bulduran ve Ferhad'a, dağı deldiren kadını nerede bulmalı?.."[823]

Necip Fazıl'ın bohem devrinde tanıştığı Fikret Âdil, onun kaleminden silik bir şahsiyet olarak yansımıştır. Fikret Adil'in Beyoğlu'ndaki pansiyon odası, neredeyse bütün Bâbıâli çevresinin uğrak yeri olmuştur. Onun en iyi özelliğinin seçici tarafı; bir antikacı titizliğiyle insanları seçip karargâh yeri hâline getirdiği pansiyon odasına toplamaktır. Buna rağmen Necip Fazıl'a göre bir oluşu gerçekleştirememekte, diğerlerinde gördüğü kemal ve noksan tarafları kendi şahsiyetinde bir bütünlüğe dönüştürememektedir. Necip Fazılın tenkidine en vurucu tarafıyla şu ifadelerle maruz kalmıştır: "…âdeta Bâbıâli cücelerinin 'sen bizim kadromuzdan değilsin!' demelerinden korkar bir tip… En doğrusu, sonradan görme efendilerinin köşkünde onların âdiliklerini göre göre hizmette kusur etmeyen bir uşak…"[824] Ağaç ve Büyük Doğu dergilerinde yazılarını neşreden Fikret Âdil, 1943'lerde ona "sabık şair" lakabını takmıştır.

Söz konusu karargâhta (pansiyonda) toplananlardan Fikret Adil, Eşref Şefik, Peyami Safa, Mesut Cemil ve Elif Naci hakkında özel bir bilgi vermiştir: "Beş kara

[821] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.20-21.
[822] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.22.
[823] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.76.
[824] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.81.

sevdalı" dediği kişiler buraya sık sık gelip beyazlığından kinaye ile "Beyza Hanımefendi" dedikleri kokaini çekmektedirler. Bu beşliden Eşref Şefik, dikkat çeken bir portre olarak çizilmiştir. Kadınların cazibesine kapılmak yerine onları kendi cazibesine kaptıran bir yeteneğe sahiptir. Zira zevk sahibi, şık, iyi bir hatiptir. İngiliz hayranı Eşref Şefik, kendisine benzettiği Oscar Wilde gibi, konuştuğunda herkesin sustuğu bir tiptir. O da tılsımı çözemeyen, kemal noktasına ulaşamayanlardandır.

Bâbıâli'nin tenkit meydanında Necip Fazıl'ın en sert biçimde hücumuna maruz kalan kişi Nazım Hikmet'tir. Dünyaları bambaşka olan bu iki şahsiyetin anlaşmaları beklenemez. Ancak Bu kadar keskin bir polemiğin temellerini Nazım Hikmet'in 1921'de Moskova'ya gitmesi sonucu Bolşevik Devriminin çiçeği burnunda idaresini şekillendiren Komünist ideolojiyi benimsemesinde ve bu ideolojinin edebiyat alanındaki şairlerden Mayakovsky'den etkilenmesinde aramak yerinde olacaktır. Buna karşılık Necip Fazıl'ın bohem döneminde dahi sahip olduğu Doğulu ruh dünyası bu polemiğin bir diğer ayağını oluşturmuştur. "Putları deviriyoruz!" sloganıyla hem muhteva hem de şekil bakımından yeni tarz şiirlerini Bâbıâli matbuatında neşreden Nazım Hikmet, epey beğeni toplamıştır. Necip Fazıl bu durumu anlatırken söz konusu şiirler konusunda şu hükmü vermiştir:"… 'taktak'lı 'tuktuk'lu, davul sesi şiir... Keman sesini ayaklar altında çiğneyen davulun zaferi…"[825] Bir gün Gülhane Parkı'nın Alay Köşkü binasında toplanan Bâbıâli'nin edebiyatçı, siyasetçi ve gazete-dergi yazarları arasında bir köşede Necip Fazıl ve Nazım Hikmet atışması yaşanmıştır. Necip Fazıl'dan Nazım Hikmet'e:

"-Senin tebliğci olmana karşılık ben telkinci olmaya çalışıyorum. Şiirimi kırbaçla kafalara çarpmak değil, nefes edercesine içeriye sindirmek metotu... Yani muhtevasına güvenen bir ifade tarzı... İstersen bir denemeye girişelim seninle... Sen benim bir şiirimi kendi ağzınla oku; ben de senin bir şiirini kendi üslûbumla... Göreceksin ki, benim şiirim özünden bir şey kaybetmeyecek, seninkiyse ölecek, sıfıra inecek...

-Haydi...

Boş bir odaya geçtiler ve arkalarında aynı meraklılar, denemelerini yaptılar.

[825] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.82.

Nâzım, Genç Şair'den, kelimelerin lâstiğini koparırcasına gererek okuyor:

Bir odaaah,

yerrrde bir mummm.

Perrdeler indirilmişşş...

Ve Genç Şair, ondan, süklüm püklüm bir nesir diliyle birkaç mısra:

"Ufuklardan ufuklara -ordu ordu- köpüklü mor dalgalar koşuyordu."[826]

Bu renkli atışmayı aktaran Kısakürek, eserinin sonraki bölümlerinde, Nazım Hikmet'i, düşüncesindeki samimiyeti ve davasına bağlılığı konusunda takdir etmiştir: "Nazım şuydu, buydu; hususiyle Mistik Şair'in gözünde kurgulu bir (robot), muhteşem bir ahmaktan başka bir şey değildi, ama inanmış bir adamdı. Bu bakımdan bir dinsize düşebilecek kadarıyla samimiydi, Bâbıâli ahlâkından uzaktı; ve kendisine 'sen komünist misin?' diye soran hâkime 'topuğumdan saçıma kadar!' diyebilecek derecede inancının kahramanıydı."[827]

Necip Fazıl, 1929'da Ankara'da İş Bankası'nda işe başlamıştır. Orada bulunduğu yıllarda sık sık gittiği iki ev vardır: Biri Yakup Kadri'nin, diğeri Falih Rıfkı'nın evidir. Özellikle Falih Rıfkı'nın evine o kadar sık gitmektedir evin sahibi, bir gün eşine şu espriyi yapacaktır: "Bir gün gelecek, ben eve döndüğüm zaman bu delikanlıyı benim pijamamı ve terliklerimi giymiş, 'bana bir kahve yapar mısınız?' derken göreceğim!"[828]

Bâbıâli kökenli olup sonradan mebusluğu seçen Yakup Kadri'ye hürmeti olmakla beraber, onun ciddiyetine değindikten sonra, alelade olmaktan kurtulamadığını belirtmiştir. Ankara'da bulunduğu yıllarda onu tanıdıkça şu hükmü vermiştir: "Yakınına sokulunca, nice sanatkâr ve fikir adamında görüldüğü gibi, inkisar içinde hissedilmektedir ki, onda da her şey özenti planında, çile ve ıstıraptan ve doğum sancılarından uzak…"[829]

Kendisinden yedi sekiz yaş küçük Abidin Dino, Necip Fazıl'a göre önceleri estetizm tutkunu, saf sanat taraftarıdır. Tıpkı Nazım Hikmet gibi Moskova'ya giden

[826] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.85-86.
[827] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.246.
[828] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.94.
[829] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.97.

Dino, döndüğünde komünist düşünce dünyasını benimsemiş başka bir insandır. Arif Dino (Abidin Dino'nun ağabeyi) iki metreye yakın boy, yüz otuz kilo ağırlıkta; kılık kırk yaran ince sanat anlayışı ve aşırı hissî şeffaf kişiliği ile Necip Fazıl'a göre Abidin Dino'nun tersi istikametindedir. Ancak o da kardeşi Abidin gibi inançsızlık çizgisi üzerindedir.

Sanatkârları ve fikir adamlarını değerlendirmede hayli keskin iken söz Abdülhak Hamid'e geldiğinde saygıda kusur etmemiş, muhabbetini de göstermiştir. Abdülhak Şinasi vasıtasıyla tanıştığı Hamid, seksen, kendisi de yirmi sekiz yaşlarındadır. Dede torun gibi duran iki şair arasında sıcak bir dostluk başlamış; Necip Fazıl sık sık Abdülhak Hamit-Lüsyen Hanım çiftinin ziyaretçilerinden biri olmuştur. Abdülhak Hamit'in asil duruşundan ziyadesiyle etkilenen Necip Fazıl Tanzimat sanatkârları arasında ona ayrı bir değer atfetmiş, ondan da iltifat görmüştür. Hamid'in sanatını beğenmekle beraber bir şeyleri eksik bıraktığı kanaatindedir. Eşi Lüsyen Hanım'ın da ilgisine mazhar olmuş, ondan dinlediği Hamid'in "Makber" şiiri ilgili, sonraları edebiyat dünyasında tartışma konusu olmuş bir iddiayı da dillendirmiştir. Buna göre Hamid "Makber" adlı şiirini, ilk hanımı daha ölmeden, onu ölmüş farz ederek kaleme almıştır.

Ahmet Hamdi'nin Necip Fazıl'la tanıştırdığı Ankara'daki liseden talebesi Ahmet Muhip'in istikbal vaat ettiğini düşünmüş, sonradan bu düşüncesinde haklı olduğunu görerek onu şiirde özgün bir söyleyişi yakaladığını belirtmiştir. Buna karşılık Cahit Sıtkı için aynı hükmü vermemiş, onun ilk dönem şiirleri için de sonrakiler için de şiiri şiir yapan his ve ürpertiye yeteri kadar sahip olmadığına dikkat çekmiştir.

Bâbıâli kadrosunun uğrak yerlerinden, Necip Fazıl'ın "züppeler çerçevesi" diye isimlendirdiği Beyoğlu'ndaki bir pastanede, yine bir edebî sohbet ortamı kurulmuş; eski ve yeni harfler meselesi ele alınmıştır. Bahriye Mektebi'nden hocası Yahya Kemal de mecliste bulunanlardandır ve bu sefer hocasını hedef tahtasına oturtmuştur: "Siz de üstad, Divan edebiyatının onlardan daha zarif bir (pastiş-benzetme)cisi olmanıza ve sade Türkçeyi de harikalaştırmış bulunmanıza rağmen

(plastik-dış manzara) sınırını delemiyor ve hakkını savunduğunuz kandilleri sönmüş kubbenin ruhunu dile getiremiyorsunuz."[830]

Zor beğenen Necip Fazıl'ın, oyunculuğunu takdirle karşıladığı bir isim: Muhsin Ertuğrul. Rus Konsolosluğunda Bâbıâli kalemlerinde verilen bir çay toplantısında onu tanımıştır. Giresun'da bulunduğu sırada "Cehennem"; İstanbul'da ise "Hamlet" oyununda Muhsin Ertuğrul'u izlemiş ve onun için "büyük aktör" hükmünü vermiştir. İlerleyen diyalogları neticesinde önce "Tohum", daha sonra "Bir Adam Yaratmak" piyeslerinde oynamış; başarısıyla büyük takdir görmüştür. Oyunlar oynandıktan yıllar sonra hakkında "komünist" olduğuna dair belgeler dolaşmış, Necip Fazıl da bu belgeleri Büyük Doğu'da yayınlaşmıştır. Ancak Bâbıâli'yi kaleme aldığı sırada yaptığı hatayı kabul etmiştir. Muhsin Ertuğrul hakkındaki son ve kesin hükmü şu şekildedir: "Komünist olduğu söylenen, hatta birtakım vesikalarla tespit edilmeye kadar gidilen Ertuğrul Muhsin, hiç de zannedildiği gibi değildir. Onun ideolojik planda komünizma ile hiçbir alakası yoktur. O, 'güzel'i 'çarpıcı'yı gördüğü her yerde kendisini teslim eder.[831]

Edebi şahsiyetlere dair düşüncelerini aktardığımız bu bölümde, 1936'da kısa soluklu bir dergi olarak yayın hayatında yer almış Ağaç kadrosuna da göz atmak istiyoruz. Bunlardan hikâye yazarı Samet Ağaoğlu, ona göre dar ruhu nedeniyle sanatkârlığa pek de uygun değildir. Ağaoğlu'nun sonradan siyasete ve bu mecrada Başbakan yardımcılığına kadar yükselmesi cihetiyle onu günlük siyasete daha uygun görmüştür.

Sait Faik, Ağaç'ta yazanlardan biri olarak Necip Fazıl'a taşkın bir ilgi göstermiş, Kısakürek'in verdiği bilgiye göre, ona gönderdiği bir mektupta ''Sen bir peygambersin!'' diyecek kadar mübalağada bulunmuştur. Böyle bir ifadeyi kullanıp kullanmadığını bilmiyoruz ancak, bir ara yaşadığı bunalımda kendisine yardımcı olduğu, yol gösterdiği gerekçesiyle Necip Fazıl'a müteşekkirdir.

Sait Faik'i alelade bir hikâyeci olarak dahi görmemiş, onu "…tek tonlu dünyadan, hususi renkler, çizgiler, sesler ve kokular devşirici bir şiir meraklısı"[832]

[830] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.130.
[831] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.201.
[832] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.208.

biri olarak takdim etmiştir. Fikir çilesinden, ızdıraptan, bir dava sahibi olmaktan yoksun olduğu gerekçesiyle onu bir sanatkâr mertebesinde görmemektedir. Ona göre Bâbıâli keşmekeşinde heder olanlardan biridir.

Ahmet Hamdi, Ağaç kadrosunda, diğerlerinin aksine beğendikleri arasındadır. 1920'lerde, Emin Ali'nin yakıştırmasıyla, Bâbıâli'nin Esafil-i Şark'ı arasında zikrettiği Tanpınar, zamanla Necip Fazıl'ın indinde oluşan imajı değiştirmiştir. Zira Necip Fazıl, onun istikrarlı ve temkinli ilerleyişiyle ağır da olsa başarıya yürüyüşünü takdir etmiştir. Bu beğenisi, onun roman hikâye türlerindeki başarısı içindir. Aynı beğeni, şiiri için geçerli değildir.

Eserinde, yer yer bahsettiği Hasan Âli Yücel'le hukuku vardır ve ondan, kendisinin de bağlısı ve sürdürücüsü olduğu İslam davasının kültür kodlarına sahip olması noktasında ümitvardır. Ancak bürokrasi ve siyaset sarmalında bulunuşu, çevre cihetinden bunu zorlaştırmıştır. Hatta Büyük Doğu'nun ilk devresinde Başbakan Şükrü Saraçoğlu'nun basına gönderdiği "Allah ve ahlaktan bahsetmek yasaktır!" emrinin ardından Hasan Âli Yücel kendisinden, Akademi ile Büyük Doğu arasında seçim yapmasını istemiştir: Necip Fazıl'ın cevabı da aynı tondadır: "… elli kişilik bir sınıftansa bütün vatana hitap edici kürsüyü, yani Büyük Doğu'yu seçtiğimi ihtarınıza karşı ihtar ederim."[833]

Hasan Âli'nin sol zemine kaymasında en büyük tesiri Sabahattin Rahmi Eyüboğlu'ndan bilmektedir. Bu manada Sabahattin R. Eyüboğlu'nun Ağaç'ta çıkan ve çok beğendiği ''Bilmecelerin Cennetinden'' yazısını yıllar sonra Büyük Doğu'da da yayınlayınca, Eyüboğlu, bir protesto yazısı kaleme alır. Gerekçesi, yazısının eski hâlinin değiştirilmiş şekliyle Büyük Doğu'da yayınlanmış olmasıdır. Onun bu tavrı, Necip Fazılca "yazısını kaçırmak" şeklinde değerlendirilmiştir.

Eserinin ilk baskısında yer vermediği üç isme, ikinci baskıda yer vermiştir: Arif Nihat Asya, Nurettin Topçu ve Nihal Atsız. Üniversiteden tanıdığı Arif Nihat Asya uzaktan arkadaşıdır. Ondan, derinlere inecek çile sahibi mütefekkir bir şahsiyet

[833] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.268.

beklememektedir. Fetih Marşı'nı beğenmekle beraber onun şiirini küçük bir meşguliyet olarak görmektedir.[834]

1950'lerde tanıştığı Nurettin Topçu, bir yazısını Büyük Doğu'ya vermiş; titizliği ve hemen her yazıya müdahaleciliğiyle bilinen Necip Fazıl tarafından pek beğenilmiş, yazıya dokunulmadan yayınlanmıştır. Daha sonra Topçu'yu, "Buram buram Müslümanlık kokuyor." dediği evinde ziyaret etmiş; onu Büyük Doğu saflarına davet etmiş, fakat "red" cevabını almıştır. Yazılarından hareketle fikrî yönü için bir ümit içerisine giren Kısakürek, kısa süre içinde düş kırıklığına uğradığını belirtmiştir. Karmaşık bir ruh hâline sahip olduğunu düşündüğü Topçu'nun fikren de yönünü tam olarak bulamadığını, "İslam ve Sosyalizm"i buluşturma hamlesinde olduğu iddiasıyla onu, şiddetle tenkit etmiştir. Kısakürek hakikatin her türlüsünün ancak İslam'da bulunacağı düşüncesinden hareketle bu yorumu yapmıştır. Necip Fazıl'ın bu tenkidine tepkiler de gecikmemiştir. Abdullah Uçman'ın tespitine kulak verelim: "Aksiyon yanı ağır basan Necip Fazıl ile insan ruhunu kendine mesele edinen büyük ahlakçı Nurettin Topçu arasında öteden beri bir ayrılık olduğunu, bir uzlaşmaya varılamadığını bilirdik; fakat Necip Fazıl'ın bu ayrılığı ve uzlaşmazlığı sonuna kadar sürdürüp, Nurettin Topçu'yu artık dünyadan ayrılırken bir tabiatçı olarak görmesi, en basitinden realitelere ters düşer. Necip Fazıl dışında, Nurettin Topçu'nun dini bütün bir Müslüman olduğuna onu tanıyan yüzlerce kişi şehadet eder."[835]

Kitabın ikinci baskısında ele aldığı son portre Nihal Atsız'dır. Kısakürek ve Atsız, komünizme karşıtlık dışında hiçbir ortak yönleri olmayan apayrı dünyaların insanlarıdır. "Koyu ırkçı" olarak vasıflandırdığı Atsız'ın milliyetçilik anlayışını, kendisininkine tamamen ters görmektedir. Zira Kısakürek, davanın sadece bir millete değil bütün insanlığa hasredilmesi gerektiği düşüncesindedir. Bu ayrılık en son bir telefon görüşmesiyle doruğa çıkmış ve bir daha da görüşmemişleridir. 27 Mayıs ihtilalinin ikinci gününde Necip Fazıl, Atsız'la telefon görüşmesindeki polemiği şu şekilde aktarmıştır:

"- Atsız, ne dersin bu hâllere?

[834] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.336.
[835] Abdullah Uçman, "Necip Fazıl ve Bâbıâli", **Hisar**, 1976 (154), s.22.

- Ne dieceğim, pekâlâ derim. Seni hâlâ tevkif etmediler mi?

- Niçin tevkif etsinler beni?

- Şeriatçiliğinden ve Etnan Bey'e bağlılığından ötürü…

- Ya seni niçin tevkif etmiyorlar?

- BEN DİNDAR DEĞİLİM Kİ!..

Telefonu nefretle yüzüne kapattım eve ölünceye kadar yüzünü bir kere bile görmedim."[836]

Necip Fazıl'ın ısrarla üzerinde durduğu konulardan biri "tenkit" meselesidir. Münekkitliği/eleştirmenliği "münhal mareşallik makamı"na benzeten sanatkârımız, Tanzimat'tan bu sözleri sarf ettiği 1930'lu yıllara kadar, bir tek eleştirmenin yetişmediğini ileri sürmüştür. Divan edebiyatı döneminde her şairin aşağı yukarı bir eleştirmen olduğunu; fazladan, bir eleştirmene ihtiyaç olmadığını, ancak Avrupai tarzda gelişen yeni edebiyatın ayrıca bir eleştiri alanına ihtiyacı olduğunu ileri sürmüştür. Tenkit meydanında adı geçen Nurullah Ataç için "… sadece medih vasıflarını 'iyi, güzel, derin, parlak, kıyak, yaman' şeklinde donanma fenerleri gibi övdüğünün kafasına asar, 'niçin?'den , 'neden?'den, 'nasıl?'dan habersiz bir his mayonezidir çalkalar, sonra da adı münekkide çıkar..."[837] değerlendirmesinde bulunmuştur. Ataç'ın Sebahattin Rahmi Eyüboğlu ile çift yönlü fikrî etkileşimi onun dikkatinden kaçmamıştır. Dilinin sivrildiğini, kişileri resmediş tarzındaki sertliğini tenkit edeceklere peşinen cevap vermek istemiş, bu cevapla aynı zamanda Bâbıâli'yi yazmadaki gayesini de açığa vurmuştur. Buna göre, kişileri tenkidindeki takındığı sert tutumla, ürünlerini neşretmek isteyen her kalem sahibinin referansını Bâbıâli matbuatından almak istemesi nedeniyle onları yine kalemiyle, hak ettiklerini düşünerek sert bir dille tenkit etmiş ve bu arada bir sembol olarak gördüğü Bâbıâli'yi ve şahıslarını, şahıs üstü bir gayeyle bir medeniyet sorunsalı içinde ele almak istemiştir.

[836] Necip Fazıl Kısakürek, **Bâbıâli**, s.341.
[837] Necip Fazıl Kısakürek, **Bâbıâli**, s.129.

Bâbıâli'deki ahlak yoksunluğu, Necip Fazıl'ı en çok rahatsız eden hususlardan biridir. Hem özel hayatlarıyla hem de yayınlarıyla Bâbıâli'nin şair, yazar ve daha başka portreleri, Necip Fazıl'a göre, kötü bir bakiye bırakmışlardır. Ahlaki, zafiyetlerin tamamını bu muhitin insanlarında görmektedir.

"Bâbıâli'nin (1) numaralı dedikodu ve gizli dosya ustası" dediği Salih Zeki Aktay'dan çok ağır bir iddiaya yer vermiştir. Salih Zeki, isim vermeden, bir mizah yazarının homoseksüel ilişkilerine değinmiş, onun Ömer Seyfettin ile de bu tarzda bir münasebeti akla getiren anekdotunu aktarmıştır.[838]

Dedikodu ve tahkir, Bâbıâli'nin süfli tarafına ait başka bir ahlak yoksunluğudur. Ahmet Haşim'le Yahya Kemal'in ve birbirine rakip konumundaki daha nicelerinin çekişmeleri, dedikoduları hatırat kitaplarında yerini almıştır.

İntihal iddiaları da Bâbıâli'nin başka bir yüzüne ait fotoğraf olarak karşımıza çıkmaktadır. Necip Fazıl, edebî hırsızlıkların dosyasının Peyami Safa'da; sanat tarihi, estetik ve felsefe alanındakilerin ise Burhan Ümit (Toprak)'te olduğunu belirtmektedir. Bu defa Necip Fazıl, Yahya Kemal'in "Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin…" mısraını, Homeros'un "Odiesus" destanından alınma olduğunu iddia etmiştir.

#### 5.1.2.2. Tarih ve Medeniyet Tasavvuru

Necip Fazıl, Bâbıâli'yi bir muhit olarak basınıyla, şahsiyetleriyle ülkenin yönetim merkezine eş, kalbi olarak görmektedir. Toplum yok oluşa sürüklenecekse de bir silkinişi gerçekleştirip terakki edecekse de, bu, Bâbıâli'yle olacaktır.

Necip Fazıl, önce Ağaç, sonra Büyük Doğu'yla, Bâbıâli'den halka sorumluluk sahibi bir yayıncılık örneği sunmak istemiştir. Onun amacı fikrî yönü ağır basan, hakkı hâkim kılacak haysiyetli bir basının neşvünema bulmasıdır. Hürriyet gazetesini kuran Sedat Simavi'yle diyaloğuna Bâbıâli adlı eserinde yer vermiş, bu diyalogdan hareketle Türk basınının nasıl bir kulvara evrildiğini anlatmak istemiştir. Necip Fazıl'ın aktardığı bu diyaloğa göre Sedat Simavi ona, yeni bir gazete (Hürriyet) hazırlığında olduğunu, bu gazeteyle fikri değil, göze hitap edici

[838] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.88-89.

resmi/fotoğrafı ön plana çıkaracağını haber vermiştir: "Göreceksin, diyor; fikri idam edeceğim! Sadece resim ve göze hitap! Yazıya göre resim değil resme göre yazı…"[839] Hürriyet'in yayın hayatına atılmasıyla yaptığı etkiyi gören Necip Fazıl söz konusu gazetenin, gidişatından zaten muzdarip olduğu Bâbıâli'nin çok daha olumsuz bir mecraya sürüklendiğini hayıflanarak paylaşmıştır.

Bâbıâli'nin II. Abdülhamid sonrası, ulvî olandan çok süfli olana kucak açtığını belirtirken İslam ve Abdülhamid düşmanlığının bir arada yürüdüğü süfli ortam içinde bir "prototip"ten söz etmiştir: Abdullah Cevdet. Necip Fazıl'a göre Abdullah Cevdet'in sureti kadar sireti de çirkin olup cimriliğiyle tanınmıştır. O, bunlardan ziyade, Cevdet'in Batı'yı taklit edişindeki ölçüsüzlüğe ve ortaya attığı aykırı fikirlere dikkatini yoğunlaştırmış; onu sert bir tonda tenkit etmiştir.

Fransa'ya giden gemide Genç Şair ile birlikte Cemil Sena, Suad Hayri (Ürgüplü) Vildan Âşir, enerjetizm ekolünün sahibi Namdar Rahmi, Burhan Ümit gibi talebeler de vardır. Onun gemideki talebe arkadaşlarına en büyük tenkidi, taşralı zihniyetten kurtulamayıp şehirli olamamalarıdır. Zira, devrin bilinen ve önde gelen ailelerinden olan büyükannesi ve büyükbabası, kendisine ve diğer aile bireylerine aristokrat düzeyde bir yaşam biçimi sunmuş; bu durum ona her şartta ve her surette şehirli bir karakter yapısı zemini hazırlamıştır. Bununla birlikte "şehir"e büyük bir mana yüklemiş, zira tarihin seyri içinde medeni birikim sonucu şehir ve insan şekillenmiştir. Medeniyet tarihi ve şehir gergefinde en müstesna yeri İstanbul'a ayırmıştır. Paris dönüşü Avrupa şehirlerinin büyüsünü hemen üzerinden atmış, tekrar, meftun olduğu İstanbul'un "şehir" atmosferine kendisini bırakmıştır. İstanbul'la birlikte bazı Avrupa şiirlerini de kastettiği mana kodlarını üzerinde barındıran şehirler olarak görmektedir. Ankara'yı bunların dışında tutmaktadır. Zira onca, Ankara ruhtan yoksun, kemiyetin ve zorlamanın mahsulüdür. Gemideki arkadaşlarından Cemil Sena "yolculukta yemek ikramı olmaz" düşüncesiyle yanına yolluk niyetiyle bir haftalık börek, çörek, köfte gibi yiyecekleri almış; bütün yolculara yemek verildiğini görünce, bir gece vakti gizlice, getirdiği bütün yiyecekleri kamarasının açık lombozundan denize fırlatmıştır. Buna şahit olan Necip Fazıl, çok sonraları Bâbıâli'de bunu istihzayla dile getirmiştir.

[839] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.294.

Gemideki bu hâllerden sonra Paris'teki Türklerin yaşam tarzını, kahvehanelerde pinekleyen hâllerini görünce onları tenkit bulunmuş, fakat çok geçmeden kendisi çok daha acınacak vaziyete düşmüştür. İçine düştüğü durumu açık yüreklilikle anlatabilen Necip Fazıl, gözlemleri ile Tanzimat'tan beri süregelen Batılılaşma çabalarının ve bu çerçevede Avrupa'ya talebelerin gönderilmesinin büyük oluşu gerçekleştiremediğini; Osmanlı sonrası yeni bir medeniyet inşasının satıhta kalıp esaslı bir zemine oturtulamadığını "Kabuk üstü seyircileriyiz biz, Batının…" sözüyle özetlemiştir.

Peyami Safa ile ilk tanıştığı sıralarda kendisine, Necip Fazıl'a, Latin harflerine taraftar olup olmadığını sormuş, cevabı beklemeden buna "evet" diyenin ahmak olduğu şeklinde espri yapmıştır. Necip Fazıl bu soruya yıllar sonra başka bir sohbet meclisinde[840] cevap vermiştir. O, Peyami'nin hükmünden daha sert bir hükümde bulunmuş, yeni harfleri "uyuşturucu bir zehir"e benzetmiştir. Bu şekliyle o, Harf Devrimi meselesini medeniyet perspektifiyle ele almış, yeni harflerin millî bilinci çöküşe uğratacak özelliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Zira kelime harften, fikir de kelimeden üretilir. Yeni harflerin eskilere oranla daha kolay olduğu görüşüne de itibar etmeyerek, kolaylığının onun zararlı taraflarından biri olduğunu, "zor"un insanı ulvileştireceği fikriyle meseleyi kapatmıştır.

Harf Devrimi konusuna yaklaşımlarındaki müşterekliğe karşın Peyami Safa ile "şeriat" konusunda ayrılığa düşmüşlerdir. Peyami Safa ve Mustafa Şekip Tunç'un İslam şeriatını anlayamayıp softalığı şeriata hasretmeleri tenkit etmiştir. Şeriatı ölçü alıp softalığı ve softaları yargılamaları gerekirken şeriata cephe almalarının yanlışlığını belirtmiştir. Ona göre bu yanlışlık, son dört yüz yılın birbirinin tekrarı hâlinde ya da farklı kulvarlarda gerçekleşegelmiştir. Kanuni döneminden Tanzimat'a, softalığın açtığı tahribat ve İslam'ın yanlış yorumlanışı, İslam medeniyetine zarar vermiş; din adına hareket eden kaba softalarla İslam'a karşıt konumdakiler aynı çizgide buluşmuşlardır.

Necip Fazıl, Aydınlanma dönemiyle birlikte yükselen yeni Batı'yı doğru bir şekilde analiz etmiştir. Fakat o, Türk'ün de içinde şekillendiği Doğu medeniyetiyle

[840] Bu meclisin bu seferki adresi Beyoğlu'nda Necip Fazıl'ın "Züppeler Çevresi" şeklinde adlandırdığı bir pastanedir.

kendisini bulmuş, dünyaya bu pencereden bakmıştır. Robert Koleji'nde kısa süren hocalığı esnasında zengin ve şımarık bulduğu talebelerine verdiği tepki, içinden geldiği kültürün yansımasıdır: "Ayaklarınızı indiriniz ve mum gibi dimdik, terbiyeli terbiyeli oturunuz. Burası Amerika değil, Türkiye. Türk terbiyesi içinde yetişmek zorundasınız."[841] Yabancı kaynaklı kolejlerden başka bir eğitim kurumu olarak Köy Enstitüleri de onun medeniyet tasavvurunda asla yer almayacak okullardır.

Fikrî ve kurmaca eserlerinde, sözün bir şekilde gelip dayandığı konulardan biri de "kadın" konusudur. Zihninin çokça meşgul eden bu mevzudaki temel bakış açısını, Doğu medeniyetinin köklerinden almıştır. Bâbıâli'de meseleyi, mukayeseli olarak Doğu ve Batı medeniyetleri, bir başka ifadeyle İslam medeniyeti ve Hristiyan medeniyet perspektifiyle ele almıştır. Bu çerçevede Hz. İsa'dan bağımsız gelişen Hristiyanlık ya kadını hayat sahnesinden silmiştir ya da kadın, bedeniyle teşhir sahnesine çıkarılmıştır. Kadını cinsel obje olarak gören Batı'ya karşı Necip Fazıl "Kadın bir fikirdir; heykelleşmiş ve erkeğin mukabili cinsiyete bürünmüş ulvi bir fikirdir."[842] görüşüyle karşı bir duruş sergilemiştir.

Batı'nın "kadın" konusundaki en bariz vasfının teşhircilik olduğunu düşünmektedir. Oysa İslam, kadına ayrı bir önem atfetmiş; onu korunması, sakınılması gereken bir değer olarak ele almıştır: "… kadın gerçek manası ve mahiyetiyle yalnız İslamiyet'tedir ve yine onun içindir ki kadın, İslamiyet'te, üzerine titrenilen bir hicap mevzuu. Örtünmesi de bu sır yüzünden. Fakat ahmak Batı adamı bu sırrı anlayamaz ve kadının hakikatini omu çırılçıplak soymakta ve meydan yerine çıkartmakta bulur."[843]

"Kadın" üzerine yorumlardan sonra ''aşk'' konusuna geçmiş; asıl olana yani ilahi aşka ulaşmada birinci mertebe olan "ilk mahkûmluk"tan söz etmiştir. İşte bu ilk mahkûmluğu; samimi, temiz beşerî aşkı otuz yaşına kadar tatmadığını[844] tam da bu yaşın arefesinde buna malik olduğunu anlatmıştır. Abdülhak Hamid'in eşi Lüsyen Hanım, onu Osmanlı paşalarından birinin dul ve alımlı bir kızıyla tanıştırmıştır.

[841] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.253.
[842] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.158.
[843] Necip Fazıl Kısakürek, **Bâbıâli**, s.158.
[844] İlk aşkı 11 yaşında Heybeliada'dayken Yemenli bir kızla tatmış, ancak zayıf şiddette ve kendi ifadesiyle ilk mahkûmluğa götürecek cinsten değildir.

Fransız ve Türk edebiyatına vakıf entelektüel birikime de sahip bu kadına kendisini tam anlamıyla kaptırmış ve bu aşk onda kasırga etkisi uyandırmıştır. İsmini vermediği, "Nokta Nokta" şeklinde takdim ettiği kadını elde edememiştir. Elde edemeyişin verdiği çaresizlikle işi mektuplarla ifadeye dökmüş, yine netice alamamıştır. Fakat bütün bu mücadele, esir oluş, başarısızlık onda, Doğu medeniyetinin âşık tipinde görülen dönüşüme yol açmış; sevgili vazifesini yerine getirmiş, âşığını Hakk'a ulaştıracak yolun baş kısmına vardırmıştır. Son mektubunda kaleminden dökülen bu satırlar ondaki dönüşümün müjdecilerinden biridir. Mektubu kaleme aldığı gece "ensesinde balyoz darbesi" hissetmiş; ertesi gün yeni bir dünyaya ayak basmıştır.

"Nokta Nokta" dediği kadını, hayatından silmeyi başarınca bu defa "kriz entelektüel" veya "kriz metafizik" dedikleri madde ötesini kurcalama buhranına yakalanmıştır. Her şeyin aslını kurcalama işi bir hastalığa dönüşmüş ama bu, Mutlak Varlık'ı aratan bir hastalıktır. İşte bu ruh hâli ona "Çile" şiirini ve "Bir Adam Yaratmak" piyesini yazdırmıştır. Dolayısıyla bu ürünlerinin arka planını, yaşadığı metafizik buhranda aramak yerinde olacaktır.

Eserini, Bâbıâli'yi, kaleme aldığı yılları göz önünde aldığımızda Büyük Doğu davasının kişiler planında filizlenmeye başladığını görmüş ve bu isimlerin bazılarına da kısa kısa yer vermiştir. Yine bu hareketin maya tuttuğunu söylediği başat şehirlerden Erzurum, Kayseri, Van, Elazığ, Konya gibi şehirleri zikretmiş, bunların "Himalaya"sı olarak vasıflandırdığı Kayseri'ye ayrıcalıklı bir yer tanımıştır: "… divanesi olduğum davanın en sağlıklı anlayış, vecd ve aşkını, en gür çapta Kayseri'de buldum. (…) Sultan fikir, hassa ordusunu Kayseriliden kursa yeridir."[845] sözleriyle bu ayrıcalığın sebebini belirtmiştir.

#### 5.1.2.3. Siyasi Konular Üzerine Değerlendirmeleri

Bâbıâli otobiyografisi, sanatkârın mücadelesinin matbuat, edebiyat, siyaset gibi alanlarını yansıttığından politikaya ve siyasi partilere dair hatıra ve görüşlerine de yer vermiştir. Direkt olarak siyasete girmediği bazı konularda, çıkarım olarak

[845] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.330-31.

birtakım yargılara varmak mümkündür. Sözgelimi Paris'e doğru gemi yol alırken Genç Şair beklenmedik bir harekette bulunmuş, fesini denize fırlatmıştır. II. Mahmud ile birlikte modernleşme çabalarının kültürel ayağındaki yeniliklerden fes, bu defa Cumhuriyet'le birlikte geriliğin bir göstergesi olarak görülmüş, yerine Avrupai nitelikteki şapkaya geçilmiştir. Şapka Kanunundan Paris'teyken haberdar olan Necip Fazıl, İstanbul'a döndüğünde karşılaştığı manzara karşısında şaşkınlık yaşamıştır. Zira bütün erkekler iğreti duran tarafıyla şapka takmıştır.

Necip Fazıl, Türk inkılâbıyla komünizm arasına net bir sınır koymakta; Marksist-Leninist kaynaktan beslenip de Türk İnkılâbı taraftarı gözükenleri yerden yere vurmaktadır. Ona göre bu iki ideoloji farklıdır. Bu bağlamda Burhan Asaf'ın (Belge) fikren tarihî materyalizmin sacayağını oluşturan diyalektisyen ve ideologlarından Marks, Engels ve Lenin'in çizgisinde olmakla birlikte Türk İnkılâbı taraftarı olduğunu belirtmiş ve ona ağır tenkitte bulunmuştur. O yıllarda Yakup Kadri; (Yakup Kadri'nin kayınbiraderi) Burhan Asaf ve Şevket Süreyya Kadro dergisinde buluşmuşlardır.

II. Dünya Savaşı'nın öncesinde başlayan, Haber, Son Telgraf gibi gazetelerde, yazarlığı ile siyasi yazılara da başlamış, o dönemin basınının aksine bir dünya savaşının patlak vereceği öngörüsünde bulunmuştur. Bâbıâli'nin diğer bütün başyazarlarının, savaşın çıkmayacağı iddialarına karşın onun, bu öngörüsünde isabet etmesi sonucu yazılarını neşrettiği Son Telgraf'ın tirajında patlama gerçekleşmiştir. Savaş sırasında Bâbıâli üç gruba bölünmüştür. Birinci grup demokrasi taraftarları dediği ABD-Fransa-İngiltere blokunu destekleyenler; ikinci grup Nazi Almanya'sını destekleyenler; üçüncü grup da, fikrî sempatiden kaynaklı, Sovyetlerin zaferini arzulayanlardır. O, yazılarında demokrasi blokunu yani birinci gruptakilerle aynı tarafı desteklemiştir. Böyle düşünmesinde sebep, maslahat gereği, Batı'nın içinde barındığı zafiyetlerinin zamanla İslam'a ve Müslümanlara yarayacak durumunun olmasıdır. Hatta bu çerçevede mürşidi Abdülhakim Arvasi'nin İngilizler hakkında tespitini O ve Ben'de vermiştir: "İslam düşmanı olduğu hâlde, bilmeksizin İslam ahlakına en yakın Avrupalı millet…"[846] Yine, onun, mürşidine dayanarak daha başka değerlendirmeleri gösteriyor ki İngiliz ve Fransızlar gibi bazı Avrupa halklarını,

[846] Kısakürek, **O ve Ben**, s.196.

İslam dışı toplumlar içinde ehven-i şer olarak kabul etmiş; bu kabul savaş sürecinde onu, söz konusu bloku desteklemeye sevk etmiştir.

İsmet İnönü ve dönemin CHP'siyle ilgili siyasi yorumlarını, yer yer atıflarla ya da kısa değerlendirmelerle ortaya koymuştur. Hiçbir surette anlaşamadığı İnönü ve CHP'yle ilgili değerlendirmelerindeki tenkidin tonu ağırdır. İnönü'nün, halefi olduğu Atatürk'ün mevcut heykellerinin aynı önem ve değerde kendisi için de yapılmasını istediğini belirtmiştir. Benzeri bir uygulamanın banknotlar üzerinde Atatürk'ün fotoğrafının kaldırılarak yerine İnönü'nünkilerin konulduğu bilgisini de vermiştir.

Necip Fazıl'ın Demokrat Parti'ye karşı tavrı nettir. O, Demokrat Parti'nin muvazaayla yani danışıklı döğüş çerçevesinde iktidara geldiğini, zorla doğurtulan bu partiyi benimseyemeyeceğini ifade etmiştir. Ona göre gelen Demokrat Parti değil, giden CHP'dir. Demokrat Parti'yi benimseyemeyişini Cumhuriyet Halk Partisi için değil, kendi ilkeleriyle uyuşmamasıyla izah etmiştir. Tek Parti'den sonra çok partili hayata geçişi, iyi niyet ve hürriyet adına görmemektedir. Adnan Menderes'le 1952-1959 arasında kurduğu münasebetin iç yüzünü okuyucularıyla paylaşmıştır:

"Menderes hiçbir defa ve hiçbir vesileyle Sabık Şair'e yön göstermemiş, daima zarif bir tebessümle susmuş, her fikrini dinleyip hiçbir fikrine ameliyede yer vermemiş; Sabık Şair de onu kullanabildiği kadar kullanmış ve kullanılamaz olduğunu kaç defa gördüyse o kadar defa tarafından terkedildiğine ve sırt çevrildiğine şahit olmuştur. Ve bütün bunları Sabık Şair, dava ve gayesinin izzeti adına yapmış, maşa kullanmayı bilmiş, fakat maşa olmamıştır."[847]

Kısakürek'e göre Adnan Menderes, iktidarı boyunca renk vermeyen, ortaya baskın, net bir kişilik koyamamış biridir. Onda gördüğü en büyük kusur, onun cesur ve irade sahibi olmayışıdır. Sürekli üzerinde durduğu "oluş"u gerçekleştirmeyi, ülke yönetiminin en üst makamında bulunması hasebiyle Adnan Menderes'ten de beklemiş ve kendisine ihtilalin hemen öncesinde "Ya ol, ya öl!" diyerek vaktin kalmadığını haber vermiştir.

[847] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.305.

Demokrat Parti iktidarının Bayındırlık Bakanı Tevfik İleri'yi kabineden, bazı eksikleriyle beraber, Büyük Doğu mefkûresine sahip olabilecek tek kişi olarak görmektedir. Oluşmasını hayal ettiği Büyük Doğu gençliğinin Demokrat Parti iktidarının desteğinden yoksun oluşunu ve bunun doğurduğu sonuçları ileri ile Celal Bayar'ın diyaloğundan hareketle gözler önüne sermek istemiştir. Aralarında geçen bu diyaloğu Tevfik İleri, Necip Fazıl'a ihtilalin habercisi gece baskınından on iki saat önce anlatmıştır. Tevfik İleri: "İşte o vekiller heyeti toplantısında Celal Bayar'a, 'Biz kendi gençliğimizi boğmasaydık bunlar başımıza gelmezdi!' dediğim zaman sordu: 'Boğmasaydık ne olurdu?' Dedim: 'Halk Partisine karşı ayakta bulunmaları yeterdi!' Dedi: 'Ben onların Halk Partisine karşı oldukları her noktada Halk Partisiyle beraberim!' Korkunç değil mi?"[848] diyerek şaşkınlığını onunla paylaşmış, Kısakürek'ten iktidarın hüsranla sonuçlanan akıbetinin gerekçesini dinlemiştir: "Korkunç değil, bütün sırları çözen tarihî bir vesika… İşte Demokrat Parti'yi yıkacak olan şey, onun, aslî kumaşıyla baş yaması arasındaki tezadıdır."[849]

Ancak Netice itibariyle Adnan Menderes'in inançlı bir insan oluşu; dindar kesimin Tek Parti döneminde gördüğü baskıya karşılık Demokrat Parti iktidarının Başbakanı olarak bu baskıyı büyük ölçüde kaldırması, Necip Fazıl'da, Menderes'e minnettarlık duyulması gerektiği kanaatini uyandırmış; şahit sıfatıyla gittiği Yassıada (27 Mayıs) yargılamasında hâkimin huzurunda ona teşekkür etmiştir.

Necip Fazıl'a göre "parti" bizim iç dinamiklerimizden gelmeyip Batı'dan ithal, bizi kendi öz kültürümüzden koparıcı mahiyette "veled-i zina" dediği bir siyaset kurumudur. Batı, beş asırda yapamadığını, bu yolla bir asırda en yıkıcı tarafıyla gerçekleştirmiştir. Necip Fazıl, Genç Osmanlıları bu alanda bir arketip olarak görmektedir. Genç Osmanlılardan sonra devam niteliğindeki İttihat Terakki ve Cumhuriyet'le birlikte sökün etmiş Cumhuriyet Halk Partisi'ni hep bu menfi parti kurumunun örnekleri olarak görmektedir. Söz konusu her üç oluşumu yüzyıllarca süren bir emeğin ürünü medeniyetin madde ve ruh planında çöküşünü gerçekleştiren birer âmil olarak görmektedir.

[848] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.315.
[849] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.315.

Derginin 58. sayısında kapakta yer alan büyük bir kulak resmi ve üzerinde "Başımızda Kulak İstiyoruz!" yazısı üzerine dergi, Örfi İdare Mahkemesi'nce kapatılmıştır. Maddi sıkıntısının da üzerine eklenmesiyle iyice zor duruma düşmüştür. Hiç beklemediği bir anda postaneye kendi adına o zaman büyük bir meblağ denebilecek 400 lira yatırılmıştır. Sonradan öğrenmektedir ki bu emri veren, Başvekil Recep Peker'dir ve kendisiyle görüşmek istemiş; bu defa 100.000 lira gibi o zamanın şartlarında daha büyük bir meblağ hazırlanmıştır. Bir müddet sonra gerçekleşen görüşmede kendisine, böylesine nitelikli bir sanatkâr iken nasıl şeriatçı olabildiği sorusunu yöneltmiştir. Bu görüşmeyle meramlarının ne olduğu konusunda sözü Necip Fazıl'a bırakmak istiyoruz: "Sadece Demokrat Partinin aleyhinde cephe almak ve İslam davasını haddinden fazla açığa vurmamak şartıyla, üstünde Merkez Bankası'nın bandı, bir paket binlik banknotu (o günün yüz bin, bugünün on milyonu) ihsas eden bir teklif… Olamadığı takdirde, bütün devlet kuvvetleriyle kuşatılma tehdidi… Evet, ya saray, ya zindan!.."[850] Teklif karşısında onun seçimi zindandan yana olmuştur.

Bu ve bunun gibi birçok konuda ilkeli davranan ve bunu önemseyen Necip Fazıl, netameli Bâbıâli hayatında hata da yapmıştır. Bâbıâli'yi en mahrem çirkinlikleriyle resmederken kendi hatasını da ifşa etmekten çekinmemiştir. Büyük Doğu'da çıkan, Roma Büyükelçisi Cemal Hüsnü'nün sarkıntılık yaptığı haberi ve bu haberle ilgili tekzip yazısı bunlardandır. Habere göre Cemal Hüsnü, İtalyan opera artistinin eşine sarkıntılık etmiş, kadının artist kocası tarafından tokatlanmıştır. Haber, Türkiye'de büyük yankı uyandırmış; buna karşılık Cemal Hüsnü, Necip Fazıl'ı mahkemeye vermiş, bir aracıyla da arka planda tehdit etmiş, bir yandan da kendisini acındırmıştır. Israr karşısında Necip Fazıl, tekzibi yayınlamış, ancak okuyucular buna tepki göstermiş, derginin tirajı ciddi oranda düşüş göstermiştir. Bâbıâli çukurunun başında gezinip içindekilerden iğrenirken, bu defa kendisi bu çukura düşmüş, bunu da toyluğuna vermiştir.

27 Mayıs ihtilalinin ilanı görevini üstlenene Albay Alparslan Türkeş de Necip Fazıl'ın kalemine takılanlardandır. İhtilal esnasında bulunduğu konuma rağmen sonrasında tasfiye edilip bir süre de sınır dışı edilmiştir. Sözünü ettiğimiz

[850] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.285.

gelişmelerden sonraki süreçte önce Necip Fazıl'ın, sonra Türkeş'in evinde buluşmalar gerçekleşmiş,, bunları daha başka buluşmalar da takip etmiştir. İhtilal ve siyasi gelişmelerin değerlendirildiği bu buluşmalarda, sonradan gençlik, gençliğin yoğurulması, onlara bir istikamet kazandırılması konusuna odaklanılmıştır. Hatta Necip Fazıl'dan Türkeş'e ve ona eşlik eden (Türkeş'in) dostu Dündar Taşer'e bir teklif de gitmiştir: Buna göre Büyük Doğucularla milliyetçi oluşum arasında ittifak ve ortak hareketi gündeme getirmiş ve bir de protokol hazırlamıştır. Gerisini Necip Fazıl'dan dinleyelim.

"Protokolün mihrakında, yerden en uzak yıldıza kadar varan harflerle 'İslam' kelimesi ışıldadığı için cevap, Taşer tarafından gayet kestirme oldu:

-Biz bu protokolü imzalarsak partimizi kapatırlar.

-Öyleyse kapatılmayacak partiyi sürdürmekte devam edebilirsiniz."[851]

Demokrat parti iktidarına yönelttiği "muktedir olamama" tenkidini 1961'de kurulup 1965'te tek başına iktidara gelen Adalet Partisi'ne de yöneltmiştir. Ona göre Adalet Partisi 27 Mayıs ihtilaliyle oluşan askeri vesayetin gölgesinde; milletin emrinde değil, ordunun emrinde bir hükûmet olarak kendisinden beklenen hizmetleri verememiş; kurum ve kuruluşlarıyla devletin bünyesine şekil verememiştir. Bütün bu tenkitler gösteriyor ki o, sahibi olduğu dünya görüşü ve ruhu gereği, CHP'yi ve diğer sol orjinli hareketleri hiçbir surette benimsememiş, üstelik Türk toplumunu maddi manevi tahrip eden yapılar olarak görmüş; buna karşılık sağ ve İslami oluşumları; devleti ve toplumu imar edecekleri ümidiyle desteklemiş, gereken yerde de tenkitlerini esirgememiş, önerilerini de her zaman sunmuştur. Bazen de Adalet Partisi'nin başındaki Süleyman Demirel örneğinde olduğu gibi sükûtu hayale uğradığı da olmuştur:

"Ben size bir şey söyleyeyim, bir sır haber vereyim mi? Demirel'in, ortada hiçbir lüzum ve tazyik mevcut değilken şuraya, buraya gidip de 'bu memlekette teokratik idareye kimsede özlem yoktur!' tarzında konuşması beni ürpertiyor. Bu kelime Allah'a bağlı, dinî manasına geldiğine göre, kast, elbette ki, Papa cenaplarının teokrasi ölçüsü değil, aziz ve mukaddes İslam şeriatıdır. Durup durduğu yerde, insan,

[851] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.323.

hem de milliyetçi ve maneviyatçı olmak iddiasında bir insan, bu sözü nasıl söyler ve ondan sonra kendisinden millî ruh hayrına ne umulabilir?"[852]

Siyasi hareketler içinde en büyük teveccühü; kısa bir değerlendirmeyle de olsa, Millî Nizam Partisi ve devamı Milli Selamet Partisi'ne, bir başka ifadeyle Necmettin Erbakan'ın öncülüğündeki Millî Görüş hareketine göstermiştir. Bu hareketin başlangıcını "aceleci ve murakabesiz bir doğuş" şeklinde nitelerken, onların Türkiye siyaset sahnesinde hakikat yolunun arketipi olmaları hasebiyle desteklenmelerinin boynunun borcu olduğunu dile getirmiştir: "Samimilik ve halisliği, gazetesinde bizim en acı tenkitlerimizi neşretmesiyle sabit bulunan bu partiyi, ruhumuzu tercüme ve maddeye nakşetmekte iflasa düşmüş görmedikçe, var kuvvetimizle desteklemek boynumuza borçtur."[853]

Bununla beraber eserinin sonraki sayfalarında partilerin hiçbirinin ruhuna tercüman olamadıkları, istediği şekli alamayacakların gerekçesiyle kendisine uzak olduklarını da sözlerine eklemiştir. Dolayısıyla beklentisini karşılayamadıkları için partiler kendisine uzak; ancak içlerinde Millî Nizam ve Millî Selamet Partisi, özdeki yakınlık nedeniyle desteğe en yakın oluşum olarak kayda geçmiştir.

#### 5.1.2.4. İroni ve Nükte

Necip Fazıl, dünyasını kuşatan fikrî meselelerin ağırlığı altında mizaha da sık sık yer vermiştir. Denilebilir ki ironik dil ve nüktedanlık onun belirgin vasıflarındandır. Çıkardığı mizah içerikli dergisi "Borazan" bunun göstergelerinden biridir. Bu dergideki yazıların çoğunluğu kendisine aittir. Meselelere mizahi yaklaşım her türdeki eserlerinde görülür. Otobiyografileri içinde Bâbıâli, onun sanat, siyaset, matbuat hayatını yansıttığından ironi ve nüktelere bu eserinde daha yoğun biçimde rast gelinir.

Sözgelimi Süleyman Nazif'in de sert biçimde tenkit ettiği Abdullah Cevdet'le anekdotu, Necip Fazıl'ın dilinden, şu şekilde cereyan etmiştir:

[852] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.326.
[853] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.328.

"Bir gün Bâbıâli'den aşağı doğru iniyormuş. Aşağıdan da yukarıya doğru Süleyman Nazif çıkıyor. Karşılaşmışlar…

- Sorma, sorma, demiş, Abdullah Cevdet; bugün çok üzgünüm!
- Neden?
- Ben vatanın bir öksüzüyüm!' şeklindeki bir mısraım, mürettip hatası yüzünden 'Ben vatanın bir öküzüyüm!' diye çıktı.
- Ayol, ona mürettip hatası değil, sevabı demek lazım!"[854]

Hatipliği ve cazibesiyle bize tanıttığı Eşref Şefik'in Necip Fazıl hakkındaki teşhisini çekinmeden bizimle paylaşmıştır. Necip Fazıl'ın bu teşhise cevabı da ilgi çekicidir:

"Genç Şair hakkındaki teşhisi şudur:

- Bir piç kadar zeki!..

Yoksa meşru yoldan gelenin zeki olamayacağı kanaatinde midir?"[855]

Nazım Hikmet'in şiiri için "Bir de 'taktak'lı 'tuktuk'lu, davul sesi şiir" değerlendirmesini yapmış, ardından onun "Bahri Hazer" şiirinden bir pasajı, ironik biçimde değiştirerek okuyucularıyla paylaşmıştır:

İniyor kayık
Çıkıyor kayık…
İniyor ka…
İn!
Çık!
Tık!
Pık![856]

Nazım Hikmet'le ilgili bir diğer anekdot; okuyanı, dinleyeni utandıracak mahiyettedir. Oldukça müsthehcen nitelikte olan bu anekdotun gerekçesini "fikir ve davaya hizmet" şeklinde açıklamıştır.[857]

[854] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.55.
[855] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.78.
[856] Kısakürek, **Bâbıâli**, s.82.

### 5.1.3. Kafa Kâğıdı

Necip Fazıl'ın tamamlama imkânı bulamadığı eserlerinden Kafa Kâğıdı, yazarca her ne kadar roman sınıfına alınsa da nitelik itibarıyla daha ziyade otobiyografik özellikler gösterir. Eserin başında, iki ayrı kısa bölüm halinde "roman" üzerine düşünceleri kapsayan yazı mevcuttur. Birincisi, yazarın genel roman türü ve Türk romanı üzerine görüşlerini; ikincisi ise Kafa Kâğıdını merkeze aldığı düşüncelerini kapsamaktadır.

Vefatına az bir zaman kala, tamamlayamadığı Kafa Kâğıdı'nın müsveddelerini oğlu Mehmed'e veren sanatkâr yazımını hedeflediği yetmiş sekiz senelik ömrünün ancak yirmi yaşına kadarki kısmını kitaplaştırabilmiştir. Bununla beraber oğul Mehmet Kısakürek, babasının bu eseri bir defa bile okuyamayıp tashihten geçiremeden kendisine teslim ettiği, bu itibarla içerik bakımından bazı tekrar bölümlerinin varlığı konusunda not düşmüştür.[858]

Kısakürek, otobiyografisini kuru bilgiler yığını olmaktan ziyade içinde manayı barındıran, kaba teşhis planından uzakta, vakıaları doğuran manalar olarak ele almıştır. "Vakıaları doğuran manalar… Bunlar üzerindeyim. Onun içindir ki, bu eserde gaye edindiğim hareket tamamiyle ruhîdir ve içinde vak'aya göre ruh yerine, ruha göre vak'a vardır. Gerçek roman da bu olsa gerek."[859] Sözleriyle ruhu esas aldığını dikkatlere sunmuştur. Doğumu hakkında verdiği bilgilerde dahi bunu görmek mümkündür. Ahmet Necip (Necip Fazıl'ın çocukluğundaki ismi) doğar, henüz on yedi-on sekiz yaşlarındaki babası Abdülbaki Fazıl Bey, müjdeyi babası Mehmet Hilmi Efendi'ye vermek için Çemberlitaş'tan Sarıyer'deki köşke tek atlı "brek" arabasıyla gider. Burada yazar, doğum hadisesini düz bir aktarımla iletmek yerine "torunun başı" metaforuyla, bir ömrü daha beliğ bir şekilde özetleyen mustarip insan imgesiyle anlatmayı yeğlemiştir.[860] Meselenin ruhî tarafı, bu şekliyle daha belirgin hâle gelir.

---

[857] Söz konusu anekdot için bk. Kısakürek, **Bâbıâli**, s.84.

[858] Sözgelimi yazar çocukluğundaki hastalıklarını ve sirkeli bezle tedavisini anlatırken tekrara düşmüştür. Tashih imkânını bulamayan eserin sahibine sadakat sebebiyle Mehmet Kısakürek, tekrar bölümleri olduğu gibi esere yerleştirmiştir. İlgili bölümler için bk. Necip Fazıl Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2012, s.69-71.

[859] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.18.

[860] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.38.

Necip Fazıl, kendisini ve maziye uzanarak sülalesini anlatırken soyluluk vurgusuna özen gösterir. Büyükbabasının babası Necip Efendi'yi "haysiyetli bir aristokrat ruhlu" insan olarak takdim eder. Büyükbabası Mehmet Hilmi Efendi'yi ise resmi yoldan "İstinaf Mahkemesi Reisi, Abdülhamid devri adalet ricalinden "Bâla rütbeli" bir aristokrat biçiminde takdim eder. Mana yönüyle de büyükbabasını "Mevcut olmayan adalet tarihimizde şanlı bir isme malik olması gereken adam"[861] şeklinde yüceltir.

Babaannesi Zafer Hanımefendi için de büyüklüğe vurgu yaparak onu "Abdülhamid devri en ekâbir sosyetesinin (tipik) çehrelerinden biri ve azamete kaçan bir vekârın heykeli"[862] olarak değerlendirir. Bütün bu değerlendirmeleriyle onlardan kendisine tevarüs eden soyluluğu dikkatlere sunmak istediği açıkça anlaşılır. Ayrıca babaannesi ile büyükbabası arasında biri alafrangalığa, diğeri alaturkalığa varan kültür farklılığını, Türk evine düşen tezat manzarası olarak kaybeder. Anne ve babası için aynı değerlendirme bulunmaz; babasını dindirilemeyen uçarı kişiliği ve ölçüsüzlüğüyle anar. Babasının yola gelmesi için evlendirilmesi düşünülür; dengi ailelerin olumlu yanıt vermemeleri neticesinde mütevazı bir hayatın sahibi Girit muhacirlerinden bir ailenin kızı çocuk yaştaki Mediha Hanım, konağa gelin olarak getirilir. Annesinin konakta dikkate alınmayan ve hatta ezilen yönüne temas eden Kısakürek "Ne aldımsa, annemden, daha düne kadar yaşayan ve seksenini hayli aşkın olarak ölen, hayatı boyunca masum ve mazlum bu kadından aldığıma inanıyorum. Baba koolları ikinci planda…"[863] diyerek ona karşı vefasını gösterir.

Annesinin itibarsız konumu, küçük Necip'in kız kardeşi Selma için de geçerlidir. "O, annesine eş, konağın mazlum tipini beş sene yaşattı ve ağabeyinin bulduğu ve hatta bazen zalimliğe kadar götürdüğü itibara eremedi."[864] Bunun böyle olmasında, büyükbaba Mehmet Hilmi Efendi'nin soyun erkek çocuk ve erkek torunla devamından hareketle tek oğlunun tek oğlu Necip'i fazlasıyla kollamasının; buna karşılık kız çocuklarından erkek veya kız torunları ile tek oğlundan kızı Selma'yı yeteri kadar önemsememesinin rolü vardır. Her ay yüz altın emekli maaşını konağa

[861] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.62.
[862] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.44.
[863] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.46.
[864] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.81.

getiren mutemedin elinden, altın dolu torbayı kapan küçük Necip'in ayrıcalıklı konumunu yazarın dilinden aktaralım: "Büyükbabam torbayı açar, içinden pırıl pırıl bir altın çıkarır ve bana uzatır. Kızlarından olma öbür torunlaraysa 1 lira çeyreğinden başka bir şey düşmez. 1 lira çeyreğiyle o devirde, bir çocuk için satın alınamaz bir şey bulunmadığı için herkes mesut …"[865] Hesapsızca kendisine sunulan bahşişler, yaramazlıklarına karşılık olarak cezalandırma ihtimalinde büyükbabasının kanatlarına sığınıp kendini güvende hissedişi ona kendinden emin, özgüven sahibi bir şahsiyeti kazandırır. Otobiyografileri, Kısakürek'in küçüklüğüne dair mahrem ve aydınlatıcı bilgileri barındırması cihetinden büyük öneme sahiptirler.

Şiirlerine ve kurmaca eserlerine de yansıyan vehim ve korkularının kaynakları da Kafa Kâğıdı'nda yer bulur. Müştemilatı bol konak ile sokak sanatçılarının, yangın münadilerinin haykırışları ondaki tarifsiz korkuların kaynakları arasındadır. Babaannesinin vehimli şahsiyeti, küçüklüğünde okuduğu aşağı tabaka Fransız romanları ile polis dayısından dinlediği hırsızlık, cinayet ve yangın vakaları ondaki korku-vehim atmosferini canlandıran, büyüten faktörlerdendir. Okuduğu yazarlar ve kitapları arasında Michel Zevaco, Alexandre Dumas, Pol ve Virjini, Anna Karenina en çok zikrettikleridir. Michel Zevaco'dan okuduklarının ondaki tesirlerini aktarmak istiyoruz:

"Onun, içinde sihirbazları gezdirdiği bir kitabında, Mısır ehramlarının sırrını arayan birine ait macera beni sarsıyor, delirtircesine sarsıyor.

Adam girdiği ehramın içinde bir kapı görür. Açar, iki uzun dehliz... Yürür. Dehliz, o yürüdükçe hunî gibi daralmaya başlar. Ay, tavan tepesinde!.. İpucunu yakaladığı sırrı çözecek... Eğilerek yürür. Bir ân gelir ki, çömelmeye ve öyle yol almaya mecbur kalır. Aldırmaz... Dört ayak üstünde ilerleme, peşinden yüzükoyun sürünme, nihayet, başı huninin artık yol vermediği son noktada... Kafasıyla dürter, ama geçebilmek ne mümkün!

Bir ses:

- Arkanı da kapattık! Geriye doğru sürünmek de yok!.. Bak, bakabilirsen çarene!

[865] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.62.

Bütün gücüyle ileri atılır. Başı geçmeye ve huni açılmaya başlar. Ve derken bir ışık...

Bu hikâyeyi okurken o kadar fenalaştım ki, bir ân nefes alamaz oldum. Boğuluyordum."[866]

Kız kardeşi Selma ile büyükbabası Mehmet Hilmi Efendi'nin ölümleri, ondaki en unutulmaz buruk hatıralar olarak otobiyografide yer bulur. Selma'yı, 78 yaşında ihtiyar bir ağabey olarak şefkatle anarken; büyükbabasının vefatını hâlâ şaşkınlığı yaşarcasına haber verir.

Bahriye Mektebine kadarki yılları oldukça düzensiz bir seyir izler. Sık sık okul değiştiren Necip, disipline edilmeye gelmemekte, sınırsız bir özgürlüğü istemektedir. Bahriye Mektebi ise bütün hayatına iz düşüren, tesir eden çok renkli bir dört sene olarak değer bulur. Askerî bir okul olan tam adı "Mekteb-i Fünun-u Bahriye-i Şahane" Avrupai usulde nezaket timsali subaylar yetiştirmek gayesindedir. Sadece yemekhane ortamını aksettiren şu satırlar dahi bu okulun atmosferini hissettirmeye yeterdir:

"Oraya tabur nizamiyle girilir. Sınıflar, her biri 10'ar kişilik masalara geçer, beyaz servis ceketli asker garsonlar ellerinde kocaman servis tabakları, İngiliz yemek dağıtma usulüyle sol yanlardan tabağı uzatarak dağıtma işini bitirir. Ve bütün masalar servisin sona ermesini bekler.

Orta boşluktaki tek kişilik masasında, yemeğini almış beklemekte bulunan zabit, ilk iş, önündeki çanı çalar ve yüksek sesle Besmele çeker. Herkes, sesler kısık, Besmeleyi tekrar eder ve yemek başlar.

Ortada (Jakomi) isimli, patlıcan burunlu, muşmula suratlı, çökük ağızlı, resmî - sivil kılıklı bir ihtiyar dolaşmaktadır. O, gûya hem (metrdotel), hem de talebeye muallimlik vazifesinde bir İtalyan... Onu bu vazifeye getiren, ceket kollarında kaç sırmalı şerit taşıdığını hatırlayamadığım, Avrupa terbiye ve kültürünün deli - dîvanesi, mektep müdürü olmalı...

(Jakomi) ihtiyarlığına rağmen cin mi cin!.. Bıçak tabak sesi çıkaranlara, bıçak sağ ve çatal sol elde yemek yenirken çatalı sağ ele aktaranlara, su içerken başta ve sonda ağzını silmeyenlere, ağzı dolu konuşanlara, dudak kenarlarını yağlı

[866] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.115-116.

bırakanlara, sümkürmek için masa altına kaçanlara, geğiren ve sert sert öksürenlere ayıplarını ihtar eder, garsonların da en küçük yanlışına müsamaha göstermez.

Bir de piyano ve en âdi soyundan bir yemek müziği...

Yemek biter, çıngırak çalınır, herkes susar.

Ve nöbetçi zabitin sesi:

- Elhamdülillah..."[867]

İttihat Terakki'nin kontrolü altındaki Bahriye Mektebi "ileride kraliçe ve prenseslerin ellerini öpecek, her bakımdan teçhizatlı, yepyeni bir nesil"[868] yetiştirmeyi gaye edinmiştir. Hesap şudur: Birinci Dünya Savaşında Almanlar kazanırsa, Fransızların donanması Osmanlı'ya verilecek ve bu donanmayı, Bahriye'nin genç subayları devralacaktır. Ordunun diğer neferlerinden çok daha konforlu bir ortamda yetişen Bahriyelilere gösterilen ihtimam bu yüzdendir. Necip Fazıl'ın bütün hayatına yansıyan soyluluk duygusunun köklerini Bahriye Mektebi eğitiminde aramak yerinde olacaktır.

Necip Fazıl'ın ilk metafizik arayışları bu mektepte başlar. Başta kendisinin vehim dediği; sonradan tasavvufla ünsiyetiyle hatarât olduğunu öğrendiği zehirli hayaller yine burada ortaya çıkar. Tasavvufta ilk temasını sağlayan kişi Bahriye'den hocası İbrahim Âşki'dir. Tatar asıllı, bir dönem Batı'da da eğitim görmüş derin irfan sahibi Âşki'yi "şöhret afettir" sırrına eren biri olarak takdim eder. Ondan aldığı "Semerat-ül Fuad" ve "Divan-ı Nakşi" isimli iki tasavvufi eserden bir şey anlamamış olsa da bunlar, üzerinde tatlı bir tesir bırakır. Hamdullah Suphi, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Aksekili diğer hocaları arasındadır; fakat ilk ikisini derinlikten yoksun oluşları yönüyle eleştirel yönüyle ele alırken, geleceğin Diyanet İşleri Başkanı Aksekili hakkında menfi bir şey söylemez. Aksekili'nin kendisine "Sende istikbalin beklediği İslam düşünce adamından ışıklar görüyorum"[869] öngörüsüne de yer verir.

"Bahriye Mektebi, bana göre, içindeki bütün ışık cümbüşleriyle bir ayna; bana beni gösteren çerçeve mahiyetinde mücella bir zemin… Bu bakımdan üzerinde durulmaya layık" gören Kısakürek bu mektebin Doğu-Batı arasındaki manasını şu şekilde izah eder:

[867] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.139-140.
[868] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.141.
[869] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.163.

"(İdeoloji) ve sâf fikir adına, niyet kuşlarının çektiği puslacıklar çapında ve hepsi muhasebesiz ve muhakemesiz, sığ ve sefil tekerlemeler...

Hülâsa:

Doğru, iyi, yeni ve güzel, ne varsa Batıda; yanlış, kötü, köhne ve çirkin ne varsa da Doğuda...

Ve bu ana mizan üssüne ve nirengi noktasına göre, her sahada bataklık ve bu bataklıklarda çırpınan bir millet ve devlet...

Köke inememenin ve kurumuş yapraklar üzerinde kalıp, kök feyzinden yoksun kalmanın neticesi bu hayret tablosu da, küçük bir el aynasından küçük bir akis halinde, kendisini o zamanki Bahriye Mektebinde göstermekte...

Bağları kemiklere kadar geçmiş olduğu için atılması zor bir yük olan İslâm, bu vasatta misafirliği uzun sürmüş bir yabancı muamelesine uğratılmakta, henüz resmen kovulmamış olsa da bodurum veya tavan arasında muhafaza edilmekte..."[870]

Kısakürek, daha bu küçük yaşında Doğu-Batı muhasebesini yapabilen bir olgunluğa sahip olup, bir ömür bu muhasebeyi devam ettirmiştir.

Cumhuriyet ilan edildiğinde on sekiz yaşındadır. Bu yıllar Darülfünun'daki üniversite dönemidir. Ancak, gerek bu eserinde gerekse diğer otobiyografilerinde Darülfünun'daki felsefe tahsiline pek değinmediğini görüyoruz. Bu döneme ait üzerinde durduğu konu daha çok ilk şiirlerinin neşri üzerinedir. Kısakürek âdeta sabırsızlıkla sözü, cenderesinden çıkamadığı Bâbıâli'ye getirir. Tam da bu arefede Kafa Kâğıdı yarım kalır.

### 5.1.4. Hac

Değerlendirmeye aldığımız "Hac" kitabı, seyahat türünde tek eseridir. 1973'te Hac farizasını ifa için gittiği hicaz topraklarındaki izlenim, düşünce, hissiyat ve tenkitlerini ihtiva eden bir seyahat kitabıdır.

Yorumları ve hissiyatından yansıyan taraflarıyla Hacc'a dair bilgiler vermiş; tenkit meydanında da Hac ibadeti için gelenleri ve hizmet veren konumundaki Suudi yetkilileri değerlendirme kapsamına almıştır. Bunların yanında Suudi Arabistan'daki toplum sosyolojisi, şehirleşme, dini anlayışlar, eğitim ve yönetim gibi konularda

[870] Kısakürek, **Kafa Kâğıdı**, s.143.

izlenimlerini tenkidî bir anlayışla aktarmıştır. Sıraladığımız içerik çerçevesinde eseri değerlendirmek istiyoruz.

#### 5.1.4.1. Hac İbadeti

İstanbul'dan son uçakla gidecekken yolcu azlığı nedeniyle İzmir'e yönlendirilmiş; oradan kutsal topraklara gitmiştir. Birlikte yola çıktıkları kafilede kamuoyunca tanınan üç kişiden biridir. Diğer iki kişi ise siyaset dünyasındandır. Hac ibadetinde oraya aynı amaçla gitmiş sıradan biri gibi olmak istemiştir. Eza ve cefasıyla, şevk ve heyecanıyla herkesin içinde olduğu bir durumu arzulamıştır. İzmir'den havalanan uçakla vardıkları Cidde'de bir süre bekletilmişlerdir. Suudi yetkililerinin yorucu, uğraştırıcı prosedürlerine kızmakla birlikte, diğer iki siyasetçinin ilgi alaka beklentisine karşılık, imtiyaz anlamına gelecek bir muamele beklememiştir. Bu sebepten diğer iki kişiye "- Siz burada hükûmet alâka ve sahabetini bekleyin durun! Ben, her türlü resmî yardımdan uzak, doğru Mekke'ye, beni bekleyen zaif ve acîz Müslümanların yanına gidiyorum!"[871] dedikten sonra kendi imkânıyla Mekke'ye doğru yola çıkmıştır.

İlk defa gittiği Hicaz topraklarında Cidde'den Mekke'ye giderken yol boyunca gözlemlediği doğa şekilleri dahi onu Hacc'ın manevi çekim alanına almıştır. Somut unsurlara kutsiyet izafe etmeye net bir şekilde karşıdır. Ancak Hicaz'daki maddi âlemin Hz. Peygamber'le temasını düşünerek, peygamber hürmetine, ona beslediği muhabbet adına, söz konusu maddi unsurlara rikkat içinde farklı bir yaklaşım içinde olmuştur.

İslam'ın bütün dünyaya yayılmaya başladığı kaynak konumundaki mukaddes topraklar, maddi tarafıyla her şeyini ruha irca etmiştir. Bu topraklar, güzellik denebilecek bütün maddi tabiat şekillerini âdeta yakıp kavurmuş; yerine görebilecek göz, duyabilecek kalp için ruhî güzelliği bırakmıştır:

"Burada olanca nakış ve ziynet ruhtadır; ve tabiat bu ruh ziynetleri önünde kendi madde süsünü silmek, yakmak ve savurmak emrini almıştır. Verdiği emir de şöyle:

[871] Necip Fazıl Kısakürek, **Hac'dan Çizgiler, Renkler ve Sesler**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2009, s.18.

- Şu yanıklar dünyasına bak, gözlerini yum ve iç âlemine dal!.. Her şey orada!..

İşte, Peygamber iklimi mukaddes toprakların ruhuma üflediği ilk sır: Mukaddes topraklarda yanık tabiat, insanı iç dünyasına davet edici kızgın bir anahtar…"[872]

Necip Fazıl, yaşadığı devir itibariyle, Müslümanların her alanda gerilediğini, medeniyet yarışından koptuklarını müşahede etmiştir. Hac yolunda gözlemlediği Müslümanların tavırlarıyla, inkisarı bir derece daha artmıştır. Ona göre, her ibadet gibi Hac da şekli tarafıyla beraber anlamayı ve içten yaşamayı gerektirir. Anlayamamalarını ve hissedememelerini liyakatsizliklerine bağlamış, zira o, "liyakat" ile dini öğrenip samimiyette yaşayarak çağı doğru okumayı kastetmiştir.

İlah olarak Allah'ı, Peygamber olarak da Hz. Muhammed'i her türlü eksiklik ve kusurdan tenzih ederek, Hacc'ın, Allah'a kul, Hz. Peygamber'e ümmet olma iddiasındaki Müslümanların, "münezzeh"e karşılık temizlik ve incelik ölçüsünde bir imtihan yeri olduğu tezini ileri sürmüştür. Bu düşüncesini serdederken, yüklendiği misyonun gerçekleşmesi için Allah'a yakarışta bulunmuştur: "Görüyorum ki, Hac, bir 'münezzeh' ile ona nispet iddia edici nezahat ve letafet dışı insan arasındaki tezadı belirtmekte, kimya kâğıdı gibi bir ibadet şekli… Yârabbi; beni bu nokta da imtihan ediyor ve ruhuma gölge düşüp düşmeyeceğine bakıyorsun! Lûtfunla Yârabbi, fazlınla, kereminle, benim ruhum gölgelenemez; ve her uzvum ayrı ayrı ve atom atom doğransa, son zerrem tzodan bir nokta gibi Sevgilinin bastığı kumlara konar ve izinden gider. Bana, bütün sınırları ayırd etmeyi ve İslâma liyakatsizliklerle liyakat yolunda olan arasındakifarkı ortaya dökmeyi, Müslümanlara nefs murakabesi aşılamayı, O'nun aşkına nasip eyle!..."[873]

Yorucu bir yolculuktan sonra kavuştuğu Kâbe'yi önce maddi tarafıyla anlatmıştır. Bu çerçevede Kâbe'nin ilk inşasının melekler tarafından; insan boyutuyla da sırasıyla Hz. Âdem, ikinci olarak Hz. İbrahim ve İsmail; son olarak da Hz. Muhammed tarafından gerçekleştirildiği bilgisini vermiştir. Kâbe'nin her bir köşesini ifade eden Rükn-ü Hacer-ül Esved, Rükn-ü Yemani, Rükn-ü Irakî, Rükn-ü Şâmi ve Hacer-ül Esved ile Kâbe kapısı arasındaki mültezem; Makam-ı İbrahim, Safa ve

[872] Kısakürek, **Hac**, s.22.
[873] Kısakürek, **Hac**, s.21.

Merve tepeleri ile zemzem kuyusu Kâbe'nin maddi plandaki ibadete ait sembolleri olarak tanıtılmıştır.

Kâbe'yi bir de mana tarafıyla ele almıştır ki Necip Fazıl için asıl üzerinde durulması gereken de budur. Kâbe, masiva dediğimiz dış dünyadan sıyrılıp maveraya, ötelere, açılmanın kapısıdır.

Kısakürek'in ifadesiyle, Allah, arşın altında dört mücevher sütun üzerindeki Beyt-i Mamur (Mamur Ev)'un hizasında yeryüzüne bir tavaf merkezi, Kâbe'yi, çizmelerini meleklere emretti. Melekler emri yerine getirmiş, hatası nedeniyle dünyaya indirilen Hz. Âdem, semadaki meleklerin Allah'ı zikirlerini işitemeyince affını dileyip yakarmaya başlamıştır. Bunun üzerine Allah ona Mekke'yi ve oradaki mabedin (Kâbe'nin) temelini bulmasını, ardından da temelin üzerine Kâbe'yi inşa edip orayı tavaf etmesini emretmiştir. Bir menkıbeden hareketle Kâbe'nin arşa doğru sonsuza giden bir uzanışla yükseldiği bilgisini vermiştir.[874]

Cennetten indirildiği rivayet edilen "Hacer-ül Esved" siyah renkte bir taş olmasına karşın hakikatte bembeyazdır, ancak insanların kötülükleri nedeniyle kararmıştır. Zemzem içinse Necip Fazıl'ın yorumu şu şekildedir: "…o susuz sahada dünyanın en gür kaynayışıyle nimetini saçıcı, sabahları bir nevi kaymak bağlayıcı ve renk değiştirici, konulduğu her kaptaki suyun üstüne çıkıcı ve asla başka bir mâyie katılmayıcı, ebediyet kadar berrak ve ruh kadar lâtif Zemzem, aynı mâna etrafında öbür mukaddes unsurlardan…"[875]

Kısa olarak Hacc'a ait bazı kavramlar üzerinde durmuştur. Hacc'ın farzlarından ihram, iki büyük beyaz havludan oluşan, erkekler için örtü biçimidir. Öyle bir örtüdür ki kefene eş, en üst makamdakiyle en alt rütbedekini eşit kılan; hırsı, öfkeyi öldüren bir manaya sahiptir. Arafat için de "Bütün insanlığı toplanmaya, ellerini semalara kaldırmaya ve aziz ve rahîm Allah'tan af istemeye çağıran, her rengiyle, her çizgisiyle bu mânadan haber evren bir meydan…"[876] yorumunu yapmıştır.

[874] Daha geniş bilgi için bk. Kısakürek, **Hac**, s.34-36.
[875] Kısakürek, **Hac**, s.36.
[876] Kısakürek, **Hac**, s.43.

Yine Hacc'a ait ritüellerden "tavaf", sabır gömleğini giyerek karşılaşılan hiçbir zorluk karşısında isyan etmemek, sızlanmamaktır. Bu hâl üzere bir nuraniyet içinde Kâbe etrafında "şavt" denilen yedi dönüşü gerçekleştirmektir. Eseri boyunca üzerinde durduğu Hacc'ı mânâsıyla ifa etmek hususunda bir model sunmak gayesiyle "Mir'at-ül Haremeyn" adlı eserin sahibi Eyüp Sabri Paşa'nın tecrübesine de yer vermiştir.[877]

Hacc'ın farzlarından vakfe, Arafat'ta yapılmaktadır. Tarihi bir değer olarak da Arafat, Hz. Peygamber'in Veda Hutbesini okuduğu yerdir. "Hac esnasında Arafat'ta vakfe, bütün dünyada Müslümanlarını temsilen gelen heyetlerin oluşturduğu, dünyada eşi benzeri görülmeyen bir zirvedir. (…) dilleri, ırkları, renkleri, kültürleri ve coğrafyaları farklı olmasına rağmen, inançları, duyguları, dertleri, dilekleri ve duaları aynı olan milyonların yürekleri ve yanık yakarışları vardır Arafat vakfesinde."[878] Necip Fazıl ise Arafat'ı "Mahşer meydanından bir remz..."[879] olarak takdim etmiştir.

"Müzdelife, Hazret-i Âdem ile Havvâ'nın buluştukları yer olan Arafata karşılık, durakladıkları ve kavuşmalarını tamamladıkları nokta..."[880]

Bütün bu ibadet mekânlarıyla ilgili gözlemlerini paylaşırken her fırsatta içtenliği, samimiyeti dile getirmiş; bunun azlığının Müslümanları zelil duruma düşürdüğünün altını çizmiştir: "Eğer bu bir buçuk milyonun içten yalvarışı dudaklara geçseydi gök yırtılır, sükut donar, madde erirdi."[881]

Bâbıâli'ye girişiyle başlayıp neredeyse elli yıl süren, bataklığın içinde kötülükle mücadele yürüttüğü "nefis" mücadelesine O ve Ben ile Bâbıâli adlı eserlerinde değinmiştir. Bu defa Hac'da şeytana karşı elli yılın birikmiş hıncını alma zamanıdır. Hacc'ın mana yüklü şartlarından "şeytan taşlama" sırasındaki iç konuşmasını aktarmak istiyoruz: "Sanki yarım asırdır kafasını ezmek üzere arayıp da

[877] Kısakürek, **Hac**, s.99-100.
[878] Ekrem Keleş, **Umre Rehberi**, Diyanet İşleri Başk. Yay., Ankara, 2008, s.44.
[879] Kısakürek, **Hac**, s.43.
[880] Kısakürek, **Hac**, s.45.
[881] Kısakürek, **Hac**, s.43.

karşıma dikemediğim şeytanı, bana: - İşte hıncını alacağın yer ve hedef! Demişler gibi, yıkıldığını, yere yığıldığını göresiye patlatmak ihtiyacındayım."[882]

Hac ve umre ibadeti için Hicaz'a giden Müslümanların ziyaretlerinin iki ayağından biri olan Medine, Hz. Peygamber ve onun mübarek kabri ile özdeşleşmiştir. Yetmişe yakın eseri içinde müstesna bir yer ayırdığı siyer kitabı "Çöle İnen Nur' un yazarı Necip Fazıl, Medine'de hissiyatının en üst kertesine ulaşmıştır. Zira Hz. Peygamber, onun için "aşk sermayesinin topyekûn sahibidir."

Sevgisi ve bağlılığı o raddeye varmıştır ki mürşidi Abdülhakim Arvasi'den aldığı ölçüyle Hz. Peygamber'i ismiyle anmamış; O'nu "O, kainatın efendisi, Allah'ın Resulü, Resuller Resulü, Sevgili Peygamberim" gibi ifadelerle anmıştır.

Dünyanın ve bütün insanlığın, Hz. Peygamber'in yüzü suyu hürmetine yaratıldığı inancından hareketle Peygamberimizin dualarının kabulü için Allah'tan istekte bulunmasını dilemiştir. Necip Fazıl'ın bizimle paylaştığı duası daha çok sosyal içeriklidir. Zira o, mutluluğu bireycilikte değil, toplumun bir bütün olarak hakikate kanalize olmasında aramaktadır. Hac münasebetiyle geldiği Medine'de, Hz. Peygamber'e en yakın noktada, hayatının en önemli gününde olduğunu düşünmüş; hatta yaratılış sırrını bu ziyarete bağlamıştır: "Necip Fazıl!.. Meğer bu günü görmek için dünyaya gelmişsin!.. Secdeye kapan ve hamdet!.."

Hz. Peygamber'e beslediği haklı sevgisini üslubun en bedii tarafıyla ifade ederken, istisna olarak, İslam inancı açısından mahzurlu olabileceğini düşündüğümüz bir ifadeye de yer vermiştir: "hakikatinde kulun bitip Allah'ın başlamadığı üstün mahlûk! …" Sözün İslam'a aykırı olup olmadığıyla ilgili kararı İslam âlimlerine bırakıp kaydı düşmekle yetiniyoruz.

#### 5.1.4.2. Hacca Gelenlere Dair Değerlendirmeleri

Meseleleri muhakkak surette eleştiri süzgecinden geçirerek ele alan Necip Fazıl, Hac ibadetinde de aynı yolu takip etmiş; ilahi olan karşısında boynu bükük haline karşılık, aynı yolu paylaştığı Hac'daki Müslümanlara yerine göre kucaklayıcı yerine göre tenkidî bir tavır takınmıştır.

[882] Kısakürek, **Hac**, s.53.

Genel olarak, ibadet için yola çıkmış mütedeyyin insanların, yaptıkları ibadetlerin ruhunu anlayamayıp şekli kaldıklarını; nefse ağır gelen dine ait rükünleri, farzları yerine getirmede gayretli olmadıklarını düşünmektedir.

Tartışan, kavga eden, İslam ahlakına aykırı davranışlar sergileyen, uygun olmayan kıyafetlerle gezen insanları gördükçe bunalmış; gücü nispetinde yanlışı doğruya çevirme gayreti içinde olmuştur. Türkiye'deki dostlarının sabır telkinine karşılık dini bir ölçü ile "Sabır ve tahammülle mükellefim ama, rıza ve göz yumma ile değil… İşte şeriat terazisinin en ince ayar noktalarından biri!.."[883] diyerek eleştirel tavrının arka planını açığa vurmuştur.

Necip Fazıl; her kavimden gelen bin bir çeşit insan içinde, haccın ruhunu anlayabilmek bakımından en olumsuz hanede "bizimkiler" dediği Türkleri, muntazam hallerine rağmen İranlıları ve en çok da Yemenlileri saymıştır.

Objektif yaklaşım gayreti içinde olan Necip Fazıl'ın Türklere tenkidi, mensubu olduğu milletin her alanda en iyiye ulaşmasını istemesinden kaynaklanmaktadır. Kendisine Hac'da eşlik eden Abdulhakim Arvasi'nin yakınlarından Muhib Işıkların şahit olduğu manzara, Necip Fazıl'ı mutlu etmeye yetmiştir.

Ehl-i sünnet çizgisine bağlılığının verdiği hissiyatla İranlıları, meselenin ruhundan çok uzakta olduklarını belirtmiştir: "45 binlik kalabalığıyle, Hac ruhuna ve Sünnet Ehli itikadına uzak millet, İranlılar… İntizamları yerindeymiş, kaç para eder?"[884]

Pakistanlılar, Hintli Müslümanlar ve Nijeryalıları hac kafileleri arasında Hac ruhunu en iyi anlayanlar olarak zikretmiş; Nijeryalı Müslümanlara daha özel bir yer ayırarak "Nijeryalıları, Hac kafilesinin en güzel, vecd ve aşk dolu örnekleri olarak bir kere daha kaydetmek isterim"[885] demiştir.

Eserindeki değerlendirmelerden, Araplara karşı bir muhabbetin olduğunu anlamaktayız. Bunda temel amil, onların, Hz. Peygamberlerle aynı kavimden

[883] Kısakürek, **Hac**, s.15.
[884] Kısakürek, **Hac**, s.94.
[885] Kısakürek, **Hac**, s.95.

olmalarıdır: “Benim, öteden beri, ‘Arap’ ismine hürmetim büyük… Bu hürmet duygusu, Arap kavminin aslındaki misilsiz saffet ve necabetten gelir. Düşünmelidir ki, Arabın, O’ndan, Kâinatın Efendisinden bir payı vardır; ve O’nun tek zerre halinde içinde bulunduğu kavim külçesi, Himalâya dağı kadar cüsseli olsa ve her ne halde bulunsa yine sâf, temiz ve azizdir.”[886] Son cümlesiyle, Arapların aslında bulunan necabetten uzaklaşmaları durumunda öz cevherlerindeki niteliği bozmuş olacaklarından, vebal altına gireceklerini belirtmiş olmaktadır. Nitekim günümüzde Arap âlemi, öz cevherini büyük ölçüde kaybetmiş, aslını muhafaza etmiş gerçek Araplar, olumsuz gidişatı durduramayıp gereken revizyonu gerçekleştirememişlerdir.

İstatistiki bilgilerle ülkelerden gelen hacı sayılarını değerlendirmiş, bir buçuk milyon hacı arasında hac ruhu ve şuuruna sahip olanların azın azı olduğunu belirtmiştir.[887]

Kutsal topraklardaki Arapları, ülke dışından gelmiş olanlardan ayırmakta; “…Yemen, Necid ve daha uzaklardan mukaddes sahaya gelmiş yanaşmaların, “Haremeyn” muhiti içindeki, öz hakikatiyle muazzez ve münezzeh Arabı yanlış göstermekte çok feci rolleri var…” demektedir.

Her meseleye tenkidî biçimde yaklaşan Necip Fazıl, kendisine karşı yapılması muhtemel tenkit için peşinen cevabını vermiştir: “Adım başında bu tenkitleri yaptığım için beni yermeyiniz! Bahis bu mes’elenin kıymet hükmüne gelince takdir edeceksiniz ki, kurtuluşumuzun tek sırrı, kendimizi delik deşik edercesine muhasebe edebilmekte…”[888]

Hırsızlıklar da gidilen mekânlar, oralarda yapılan ibadetler düşünüldüğünde son derece talihsiz vakalardır. Hırsızlığa karışanları sosyolojik yönleriyle incelendiğinde üzüntüsü bir kat daha artmaktadır: “Ne acıdır ki, bu şenî yankesicilik hareketinin failleri, ekseriyetle Yemenliler, Suriye ve Filistin tarafından gelenler ve -yazarken kızarıyorum- Türkler…”[889]

[886] Kısakürek, **Hac**, s.64.
[887] Kısakürek, **Hac**, s.95.
[888] Kısakürek, **Hac**, s.45.
[889] Kısakürek, **Hac**, s.69.

### 5.1.4.3. Hac Hizmetini Veren Suudi Yetkililerle İlgili Değerlendirmeleri

Hz. Muhammed'in peygamber olarak gelişinden önce de Mekke'nin yönetimini elinde bulunduranlarca Kâbe'ye gelen ziyaretçilere hizmet verilmiştir. Dolayısıyla çok eski çağlardan günümüze değin bu hizmet bir şeref sayılmış; günümüzde, Hicaz'a da hâkim bulunan Suudi yönetimince yerine getirilmektedir.

Necip Fazıl'ın Hacca gittiği 1973 yılını da içine alan dönemde devletin başında Melik Faysal bulunmaktadır. Siyasi zekâsıyla ülkenin kontrolünü her yönüyle elinde tutmaktadır. Kurduğu nizam gereği ülke içinden bir başkaldırı ihtimali neredeyse sıfırdır. Ordu, ülke içindeki her türlü düzeni sağlamada kabiliyetli gözükürken aynı konumu ülke dışına karşı düşünmemektedir. Hac işlerini yürütmedeki maharetini beğendiği yönetim-ordu ikilisinden hacılara karşı biraz daha anlayış ve incelik beklemektedir.

Necip Fazıl, değişik vesilelerle karşılaştığı temiz, berrak, onurlu Arapların bütün ülkeye hâkim olmasını istemekte; yönetim boyutuyla bunun gerçekleşebileceği inancındadır: "Suudî Arabistan'ın devlet ve cemiyet binasını bu soydan araplar üzerine kurmasını ve bütün islâm dünyasına en güzel örneği vermesini istemek her Müslümanın hakkıdır. Ve bu istidat, Suudî Arabistan idaresinde mevcuttur."[890]

Bir buçuk milyonluk hacı adayına (günümüzde bu sayı üç milyonu bulmuştur.) hac hizmetini sunmanın zorluğunu kabul ederken, dünyanın en uzman kadrosundan daha iyi hizmet vereceğini düşündüğü Suudi yönetiminin hem Hacca gelen geniş kitleleri hem de vatandaşlarını yönlendirebilecek nitelikte görmektedir. Söz konusu yığınları "içtimaî bir güdümle" özlemini çektiği şuurlu bir topluma dönüştürmenin mümkün olduğu inancındadır. İçtimaî güdüm niteliğine sahip Suudi yönetimini meselenin bu kısmında yetersiz görmektedir.

[890] Kısakürek, **Hac**, s.66.

#### 5.1.4.4. Suudi Arabistan'ın Kültür Ve Medeniyetine Dair Değerlendirmeleri

Eseri boyunca Batı'yı taklit pozisyonunda kalan Araplara karşılık "hakiki Arap" dediği saf ve onurlu olanları her fırsatta dile getirmiş ve takdir etmiştir. Fakat üzüntüyle belirtmektedir ki genel olarak Arap âlemi "halislik" vasfını kaybetmiş, Batı taklidi toplumlar olmaya yol almıştır. Bu noktada Suudi Arabistan'ı dışarıda tutmuş, diğer Arap ülkelerinin ise din ve dünya görüşlerindeki sapma nedeniyle 1967'deki Arap-İsrail Savaşı'nda birkaç milyonluk İsrail karşısında perişan duruma düştüğüne dikkat çekmiştir.

Batı kültürünün Arabistan'da sirayet edip sokulabildiği tek yer Cidde'dir. Cidde, Suudi Arabistan'ın dünyaya açılan penceresidir. Fakat bu etkilenmenin sınırlı düzeyde olduğunu belirtmek durumundayız. Zira Suudi yönetimi Batı ihracı kültüre kota koymuş, özellikle Arapçada bulunmayan Batı dillerinden gelme kelimelere ya Arapça karşılık bulmuş ya da bunları Arap dilinin ses yapısına uydurarak kendi söyleyiş biçimini vermişlerdir. Batı'nın ilk bakışta farkedilmeyen kültür istilasının daha derinlerde olduğunu belirtmiş, ancak bu durumun diğer İslam ülkelerinde daha vahim düzeylerde olduğunu hesaba katarak Suudi Arabistan'ın öze bağlılığındaki çabasını takdir etmiştir. Bunda, mübarek toprakların payına da dikkat çekmiştir.

"İktisadi Manzara" başlığıyla Suudi Arabistan'ın ekonomik durumunu ele aldığı bölümde devlet gelirlerinin sadece petrole dayandığını; buna karşılık sanıldığı gibi Hac'dan kayda değer bir gelir sağlanmadığını ve üretime dair hemen hiçbir faaliyetin olmadığını belirtmiştir. Petrol gelirleriyle her şeyin dışarıdan ithal edilmesi Necip Fazıl açısından acı bir gerçeği de ortaya çıkarmıştır: İthal ürünlerin büyük çoğunluğu Müslüman olmayan devletlerden sağlanmaktadır. Takkenin dahi Komünist Çin devletinden; işlemeleri içinde "haç" işareti gizlenmiş seccadelerin de İtalya'dan geliyor oluşu meselenin trajikomik tarafını ortaya koymaktadır. Listesini çıkardığı bazı gıda ve ürünlerin hangi ülkelerden geldiğini de tespit etmiştir.[891]

[891] Listenin ayrıntısı için bkz., Kısakürek, **Hac**, s.70.

Mekke sokaklarında dolaşırken toplum psikolojisini analiz etme adına gözlemlerinden ilki Haremeyn denilen Mekke ve Medine'de kurulu "yasak" anlayışıdır. Şekli olup ruhunu kaybetmiş yasaklarla beraber, konulan yasağı çiğneyici gözden kaçan bazı serbestiyetler dikkatini çekmiştir. Sinema, eğlence yerleri gibi unsurların yasaklılığına karşı kontrol edilmeyen televizyonların (1973 itibariyle), evlerde serbest dolaşım alanı kazanması bunlardandır. "Dâva, acaba sinemayı çarşı-pazarda yasaklayıp evlerde oynatılmasına göz yummakta ve kötü tesirin baş kumkuması televizyonu serbest bırakmakta, yahut her ikisini de gerek umumî gerekse hususî planlarda ortadan kaldırmakta mıdır; yoksa bu sihirli âletleri yüzde yüz İslam emrine almakta mı?.."[892]

Çelişkileri ortadan kaldırıp İslam'ı hem gönüllerde hem de uzuvlara taalluk eden yönüyle yaşamanın reçetesi: "Hiçber şey tek taraflı yürütülemez. Cemiyetin zahirî yasak ölçüsüyle ferdin bâtınî yasak itikadı el ele verecektir ki, muvazene kurulsun…"[893]

Suudi Arabistan'da hırsızlık suçluları şeriat kuralları gereği, eğer kişinin şartları elveriyorsa, eli kesilerek cezalandırılmaktadır. Necip Fazıl, oradaki hırsızlık hastalığının bu şekilde tedavi edildiğini belirtmiş; Hac ziyaretinden yıllar önce "dönme" dediği bir şahısla bu meyanda girdiği tartışmayı aktarmıştır:

"-Senin yayınların nereye gidiyor yani?.. Özlediğin dünya görüşüne uyulursa hırsızın elini kesmek gerekeceğini unutuyor musun? Bu asırda, elsiz ve kolsuzlardan mürekkep bir cemiyet nasıl hayâl edilebilir?..

Dönmeye verdiğim cevap:

-Senin gibi çeyrek aydınlar papağanvâri ezberlemeciler, hadiselerin ruhunda yatan sır ve hikmetleri nasıl görsün?.. Biz, elleri ve kolları kesik insanlardan mürekkep bir cemiyet inşası yolunda değiliz! Asıl cemiyetin elleri ve kolları kesilmesin diye tek tek fertleri hedef tutucu, içten yetiştirici ve dıştan engelleyici sağlam ve sıhhatli bir cemiyete talibiz. Onun içindir ki, hırsızlık yapılsın ve mukabilinde el ve kol kesilsin, fikri ile değil, hırsızlık yapılmasın ve el kesilmesin

[892] Kısakürek, **Hac**, s.59.
[893] Kısakürek, **Hac**, s.59.

gayesiyle bu cezayı benimsiyoruz. Sizin cemiyetinizde herkes hırsız ve kolları yerindedir; bizimkindeyse kimse hırsız değil ve kolları yine yerinde… Hangisi üstün?..

Dönme apışıp kalmıştı."[894]

Suudi Arabistan'ın diğer Arap ülkeleri gibi Batıyı taklit pozisyonuna düşmeyip, buna direnç gösterdiğini belirtmiştik. Ancak Suudi Yönetiminin itikadi tercihi, Vehhabiliği seçmeleri, onların örnek bir Müslüman toplum olma yolunda bir handikapa dönüşmüştür.

Ülkeye hemen her alandaki hâkim dini anlayış konumundaki Vehhabiliği, tarihi arka planı ve dini görüşleriyle süzgeçten geçirmiştir. Necip Fazıl, Muhammed ibni Abülvehhab'ın bugünkü Suudi Arabistan'ın yönetici zümresinin soyundan geldiği Muhammed ibni Suud ile kurup sistematize ettiği Vehhabiliği "İslam'ın içinde materyalist görüş" olarak takdim etmiştir: "…gözüyle görmediği, eliyle dokunmadığı halde Allahı nasıl kabullendiği hayrete şâyan olan bu maddeci yalçın görüş, Allahın bütün esrar tecellilerini inkâr makamındadır."[895] Bağlısı olduğu tasavvufa taban tabana zıt bu anlayışı sert bir tonda tenkit etmiştir. 1973'teki Hac ibadeti sırasında 7 yıldır krallığı yöneten Melik Faysal'ın, ülkeye tam anlamıyla hâkimiyet kurmuş Vehhabiliği olabildiğince yumuşattığı ve Ehl-i Sünnet Ve'l-Cemaat çizgisiyle daha barışık hale getirdiği gerçeğini de ortaya koyup Melik'i takdir etmiştir. Melik Faysal intizama önem verip, ülkeyi ilerleme yoluna koyan ve halkın teveccühünü de kazanmış yönlerini de bizimle paylaşmıştır.

Mekke ve Medine'de halkın namaz vakti dükkânı, işini gücünü bırakıp namaza koşmasını olumlamakta; ancak yüzbinlerin gözyaşı akıtmadan vecd hâlinden uzak namaza akmasını, eksiklik olarak görmektedir.

İki mukaddes belde Mekke ve Medine üzerine sıkça yapılan bir mukayeseye seyahat notları arasında yer vermiştir. Buna göre Mekke halkı tarihi perspektife de uygun olarak sert tabiatlı, Medine halkı ise halim selim bir tabiata sahiptir. Böyle olmasında Hz. Peygamber'in vefatına yakın yıllara kadar dahi İslam'a karşı

[894] Kısakürek, **Hac**, s.66-67.
[895] Kısakürek, **Hac**, s.105.

Mekke'deki direnç; Medine'de ise tam tersi olarak muhacirlere kucak açışın tevarüs eden payı olduğunu düşünmektedir.[896]

Bütün yönleriyle ele aldığı "Hac" ibadetini, bu ibadetin mekân boyutunu edebi şahsiyetinin verdiği sanat duygusuyla, tasvir ve benzetmelerle çok sayıda sıfat kullanarak resmetmiştir. Dile ait sanatsal kullanımları ana gayeye, ibadetin ruhunu anlatmaya hizmet içindir: "Bütün bu gördüklerimiz, gözün gördüğü ve aklın ölçülendirdiği dış perde üzerindeki akisler… Halbuki her şey bu dış perdelerin ardında ve madde hesaplarının ötesinde…"[897]

Bunun yanında gaye; derme çatma, rastgele, özentisiz bir üslupla değil, gayenin ulviliğine yakışır estetik ölçülerle olmalıdır.

### 5.1.5. Cinnet Mustatili

Eser, baştan sona Necip Fazıl'ın hapishane hatıralarından meydana gelmektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere cinnet noktasına gelen hapishane günleri, onun hayatında derin izler bırakmıştır. Mücadelesini yürütüp davasını kitlelere yaymaya çalışırken karşılaştığı engeller, soruşturmalar, yargılanmalar ve giydiği hükümler her ne kadar onu yıldırmamışsa da hapishane notlarından bize yansıyanlar, onun özellikle mahkûmiyet günlerinin kendisi için büyük bir azaba dönüştüğü yönündedir.

Cinnet Mustatili'nde yer verilen ilk hapishane tecrübesi, önce Üsküdar, ardından da Malatya'da tattığı mahkûmiyettir. Ancak bundan önce iki mahkûmiyeti daha vardır. Bunlardan ilki 1947'de Türklüğe hakaretten yargılandığı ve 1 ay 3 gün tutuklu kaldığı davadır. Bu tutukluluk hâlinden sonra beraat eder.[898] İkincisi ise Kayseri Büyük Doğu Cemiyeti Şubesi'nin açılışı sonrası İstanbul'a dönüşünde bir yazısı gerekçe gösterilerek giydiği hükümdür. "Açılışı yaptıktan sonra İstanbul'a dönüşünde bir yazı bahanesiyle tutuklandı, Türklüğe hakaret davasında verilmiş beraat kararı Temyize 'tekrar ve topyekûn' bozdurulur bozdurulmaz da (21 Nisan)

[896] Kısakürek, **Hac**, s.82.
[897] Kısakürek, **Hac**, s.31.
[898] Kısakürek ve Ak, **Necip Fazıl Armağanı**, s.79.

hapse atıldı."[899] Necip Fazıl, bu iki hapis dönemine dair hatıralarına bu eserinde yer vermemiştir.[900]

Üsküdar ve Malatya cezaevlerindeki mahkûmiyeti, tarihe "Malatya davası" olarak geçen Ahmet Emin Yalman'a suikast girişimi nedeniyledir. Bu suikast girişiminde kendisine yöneltilen suçlama "azmettiricilik"tir. Bu sebeple ilk olarak Üsküdar'a alınır. Burada kırk gün hapis yattıktan sonra, cezasının geri kalan kısmını çekmek üzere Malatya Cezaevi'ne nakledilir. Bu hapisteki toplam hüküm süresi 9 ay 12 gündür (yargılanma süreci ile beraber 1 sene 3 gündür.)

Mahkûmiyetinin ilk kırk gününde Üsküdar'da iki ayrı cezaevinde kalır. İlki 12 Aralık 1952'de içeri alındığı Üsküdar Toptaşı Cezaevi'dir. Dört gün kaldığı bu cezaevinde onu teselli eden şey, cezaevi yetkililerinin iyi niyetli ve insani yaklaşımlarıdır.

Bu ülkede çok az sayıdaki imtiyazlı kişinin iki dudağından çıkan söz uğruna hapse atılanlar hakarete, her türlü meşakkate uğratılanların ne hazin bir hâli yaşadığını düşünmektedir. "Tamamen kanunî haklarımız önünde nefes almak kadar tabii bir hareketciği bile bize cinayet saydırıyorlar. Ortalığa hâkim sürüye galip, birkaç yaygaracı şirret yüzünden bir (katakomp) hayatı yaşıyoruz. İster istemez boşlukta mekân işgal etme hassasına malik olduğumuz için, biz 25 milyon Türk bu 2,5 kişiden âdeta af dilemek mevkiindeyiz. Bu halimizi görmüyorlar da, bizi irticaı ayaklandırmakla suçlandırıyorlar. Hayır efendim; asıl siz küfrü ayaklandırmak ve Müslümanları büsbütün ezdirmek için bahane arıyor ve buluyorsunuz! İsâ Peygamberin hak yolu zamanında Romalı (Tiranlar) neyse şimdi bizim karımızda da bazı gazetelerin açtığı hava o… Şu farkla ki, Romalılar, İsâ dininde kendi batıl inanışlarına karşı bir tecavüz görüyorlardı. O, kendilerine karşı ânî ve semavî bir zuhurdu. Bizimkilerse, hiçbir inanışa başlı olmayan ve kendi öz kaynağını yımak isteyen Müslüman isimli şahıslar…"[901]

---

[899] Kısakürek ve Ak, **Necip Fazıl Armağanı**, s.80.

[900] Yazarın bir de bir günlük hapsi vardır. 19473'te subayken yazdığı siyasi yazı nedeniyle kendisine bir günlük hapis cezası verilir. bk. Kısakürek, **O ve Ben**, s.233.

[901] Necip Fazıl Kısakürek, **Cinnet Mustaili**, Büyük Doğu Yay. , 6. Bs. , İstanbul, 1986, s. 14-15.

Bu talihsiz durum karşısında mazlumlara hiçbir yardım eli gelmemektedir. Bu noktada Hz. Peygamber'in "Bu din garip geldi, garip gidecektir. Ne mutlu gurabalara…" hadisini hatırlar. Bir insanın illet, kıllet, zillet, denilen üç hâlden birini mutlaka yaşayacağını belirten Kısakürek, bütün bu muhasebeleri, kendi trajik hâli için bir teselli, hatta şükür vesilesi kılma adına yamaktadır.

Necip Fazıl'ın sanatının, mefkûresinin, mücadelesinin, kısacası komple hayatının en büyük sermayesi fikir, bu eser de başköşeye oturduğu gibi, hapishane günleri boyunca hissiyatını da kalemiyle paylaşır. Sözgelimi bir mahkûm için en acıklı ânın sabah vakti olduğunu düşünür. Çünkü uyandığında kendisine bir sesin "Uyandın ve daha şu kadar ay ve günün var der. Unutmak istiyorsan tekrar uyu" dediğini işitir. Fakat uyumak da kolay değildir. Bir gün ısrarla uyuyamamasının nedenlerini araştırınca hapishane berberinden şu tavsiye beynine kazınır: Berber, uyuyamamasını hareketsizliğe bağlamakta ve ona her gün odasında bile olsa bir saat volta atmasını tavsiye eder. Uyku bahsinde Mevlana'nın şu beyitlerini hatırlar:

"Sarayda gece… Herkes uykuda. Kimsenin nimetten haberi yok.
Zindanda gece… Herkes uykuda. Kimsenin mihnetten haberi yok."[902]

Bu hapishanede kendisine bir oda tahsis edilmesine, başkalarıyla aynı mekânda kalmayışına sevinmektedir. Fakat vehimleri peşini bırakmaz, yalnızlığın zaman zaman acısın yüreğinde hissetmeye başlar. Başına gelen yalnızlık hâlinin, bir vakit yalnızlığı Allah'tan cesurca istemesinin sonucu olduğunu düşünür.

Zorlu geçen hapis günlerini Rabb'iyle baş başa kalma ve dinî yaşantısını düzene sokma fırsatına dönüştürmeyi arzular. Bu çerçevede kaza borcu olan namazlarını düzenli olarak kılmak, vakit namazlarını zamanında eda etmek ve bu hâli hapis sonrası hayatında da uygulamak azmindedir. Dinden uzak hasımlarının kendisi için etrafa yaydıkları "ibadetlerinde samimi olmadığı, dini kullandığı" türünden iftiraları din için değil, bilakis dini lekelemek uğruna yaptıklarına kanidir. Müslümanları bu haberlere itimat etmemeye davet eder. Zira İslam karşıtları bu tarz haberleriyle dini zayıf düşürmek; Müslümanları başsız, hedefsiz bırakmak amacındadırlar. "Küfür, varlık ve ruh hisarımızı baştanbaşa; taş taş yokladıktan

[902] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s.20.

sonra, bizi en zayıf bulduğu noktadan vurmak istiyor. O da, kendisini Müslüman sanan ve şuursuz bir Şahadet kelimesi ve kalbin refakat etmediği beş vakit namazın sesi altında uyuyan insanları uyandırmak kabiliyetinde bir adam çıkınca, onu lekelemek, bu oyuna kolayca inandırmak; ve asırlar boyunca aldatılmış ve apıştırılmış olan bu kitleyi yine aldatıldığı vehmiyle dağıtmak, teker teker nefs deliğine kaçırmak, başsız ve rehbersiz bırakmak… Bu memlekette din serbesttir! dedikleri şey, her ferdin, ikinci bir fertle irtibatı olmaksızın, kendisine benimsemekte güya hür olduğu o şuursuz Şahadet Kelimesiyle, kalbin ve idrakin refakat etmediği o beş vakit namazdan ibarettir. Böyle insanların ikisi, yirmi ikisi, yirmi iki bini ya da yirmi iki milyonu da iç halini bir yüz karası gibi gezdiren ve gizleyen bir tek fertten, tek fertcikten ibarettir."[903]

Vehimlerin beynine üşüştüğü en nazik anlarda Kısakürek inancını, varlık muhasebesini devreye sokarak bu saldırılardan korunmaya çalışır. Herkesi, her şeyi durdurup sarsarak "Allah var; daha ne istiyorsunuz? İşte size her ân yeni, her derde deva, her gayrete mesned edebî haber! Allah var; fakat bizim ondan, yalnız sorulduğu zaman haberimiz var! O da yok! (…) Anne, vatan, evlat, dost, kadın, renk, tabiat, fikir, ruh kimi ve neyi seversen sev! Fakat söyle bunlar mı sevilmeye en fazla layık, bunları yaratan Allah mı? Aşk, Allah'ı bulmak için. Onu deli gibi sevmeye çalışsana!"

Bu tefekkür âleminde yol alırken esaret-hürriyet, hapishane-serbest âlem ikiliklerini düşünerek asıl esirin kim, hürün kim olduğunu; gerçek hapishanenin ne demek olduğu noktasına gelir. Meselenin burasında İmam-ı Rabbani'yi göz önüne alır. "Onun bütün cihanı bir hapishane farz eden ve ruha yalnız bu hapishaneden kurtulmak ce aslî vatanına layık olmak vazifesini biçen muazzam ölçüsünü"[904] hatırlar.

Kendisine karşı düşmanca saldırılar içinde olan din karşıtlarının vicdandan mahrum tavırlarını anlayabilmektedir. Fakat kendisi gibi mütedeyyin yaşantıda olup da İslam davasını omuzlamadığını iddia edenlerin ilgisizliğini kabullenememektedir.

[903] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s.39-40.
[904] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s.39-40.

Üsküdar'daki cezaevinden kırk günün sonunda Malatya'ya nakledilir. Otuz sekiz günü burada geçiren Kısakürek ardından Ankara'ya nakledilir. Ancak 28 günlük Malatya hapsi için "Korkmadan diyebilirim ki bir insan bu müddeti, serbest hayatta, gün başına asır alarak yaşasa ve 38 asır boyunca başını bir yastığa koyup hayal etse, yine benim vardığım ıstırap kuyularına eremez."[905] Diyerek bu sürecin zorluğunu dikkatlere sunmuştur.

Cinnet Mustatili'nde yazar, 1947'deki hapishane günlerinde toplamda 41 fasıl hâlinde topladığı hatıralarını da paylaşır. Bu fasıllardan hapishane dili ve eroin üzerine olanlar dikkatimize takıldı. Özellikle uzun seneler cezaya çarptırılmış mahkûmlar, zamanla o mekâna özgü bir iletişim dili oluşturmuşlardır. Bunlardan bazıları şu şekildedir:

öküz koşturmak = kumar oynamak
mal = esrar
zula = yasak eşyaların gizlendiği yer
malta = koğuşların koridoru
volta = bu koridorlarda ileri geri yürümek
harman olmak = Eroincilerin eroin bulamamaktan kaynaklı krizleri

Kendisini eroin krizi tutan kişi bu zehri almadıkça sükûna ermez. Eroini alınca da sahte, geçici bir rahatlama içine girer. İşte bu krize kapılan kişinin yapmayacağı şey yoktur. Gerisini Necip Fazıl'dan dinleyelim.

"(Kriz) ânında bir ercinciye, melun zehirın tek zerresine karşılık yaptırılmayacak iş yoktur. Adam öldürmek, vatanını satmak, namusunu mezada çıkarmak; bütün şeref ve haysiyetini ve bütün mânâ ve maddesiyle feda etmek, işten bile değil… Biraz okumuş yazmış bir eroinci, ayıkça bir zamanında bana dedi ki:

-Allah bu âfete düşmanımı alıştırmasın!.. Dünyanın en şerefli adamı, bir kere alıştıktan sonra, bir gram eroine ailesini, yuvasını, vatanını satabilir. "[906]

Yirminci fasılda, çocuk mahkûmların alında "Sübyan Koğuşu"ndan söz eder. "Sübyan koğuşu hâilesi anlatılabilir gibi değildir. Bunların hepsi, doktorun tâbiriyle

[905] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s.111.
[906] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s.79.

"önlerinden ve arkalarından belsoğukluğuna müptelâ"dır. Cemiyetimizin halini göstermek için tereddütsüzce kaydediyorum; hapishane çocukların işi, gece gündüz, birbirlerinin iffet ve istemini didik didik etmektedir. Buraya bir gün için düşecek çocuk ebediyen mahvolmuştur. Şu hikâyeciği dinleyin: Tahliyesi gelen her çocuk; bir gün evvel müdüriyete gidip ağlar, tepinir, yalvarırmış: "Aman çıkacağımı arkadaşlarım duymasın!" yahut; "Yarın çıkacağımı arkadaşlarım biliyor; aman bu gece müdüriyette yatayım!"

Neden mi? Aralarından birinin ertesi günü çıkacağını duyan çocuklar, onu bir daha göremeyeceklerini, son fırsatın o akşam olduğunu düşünerek hep birden zavallının üstünden geçiyorlarmış!.. "[907]

Kısakürek, kahredici bu yaşanmışlıkları sonradan "Sübyan Koğuşu" adıyla hikâyeleştirir.[908]

Malatya Cezaevi'nde Osman Yüksek Serdengeçti ve Cevat Rıfat Bey ile araları iyi değildir, zira hakkında gazetelere beyanat vermiştir. On iki metre karelik bu koğuşa sonradan Samsun'dan gelen başka bir mahkûmun eklenmesiyle sayıları dörde çıkar. 38 günün ardından Necip Fazıl, Ankara'ya nakledilir.

Bazı anlarda yazar, oldukça hissîleşir; yalnızlığın ve çaresizliğin de verdiği boğucu hava içinde rikkatin kesif hâlini yaşar. Cezaevine yakın okul bahçesinden gelen çocuk cıvıltıların işitince aklına kendi çocukları gelir. "Gözlerimin önüne Moda ilk mektebine giden, biri 9, öbürü 7 yaşındaki iki oğlum geliyor. Mehmed'le Ömer… Onların çenelerini buruş buruş ve ağlamaklı görüyorum. 'Baba! Baba!' diye sesleniyorlar. Karnınız aç mı evlatlarım? Üşüyor musunuz, paltonuz yok mu?"[909] Bu satırları okurken tesir altına girmemek mümkün değildir.

Kısakürek, çok güçlü bir şekilde şahsiyetinden eserlerine de yansıyan mizaha, genel anlamda kasvetin hâkim olduğu Cinnet Müstatili'nde de yer verdiği görülür. Daha önce Sultanahmet tevkifhanesinden tanıdığı bir eroin tüccarı ile Üsküdar

[907] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s. 72.
[908] Kısakürek, "Sübyan Koğuşu", **Hikâyelerim**, s.119-125.
[909] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s.22.

Paşakapısı Hapishanesi'ndeki karşılaşmasında aralarında geçen diyalog ilgi çekicidir.[910]

## 5.2. BİYOGRAFİ TÜRÜNDEKİ ESERİ

### 5.2.1. Namık Kemal

Günümüz itibarıyla, hakkında en çok biyografi yazılan sanatkârlardan biri olan Necip Fazıl Kısakürek'in kaleme aldığı "Namık Kemâl" adlı çalışması, edebi bir şahsiyete dair tek biyografisidir.

1840'ta doğan Namık Kemal'in yüzüncü doğum yılı münasebetiyle, 1940'larda, hakkında biyografi ve yazılar neşredilir.[911] Dönemin Milli Eğitim bakanı, Necip Fazıl'a da sanatkâr hakkında bir biyografi hazırlamasını teklif eder. O da yazacağını söyler, fakat bu eserin ne kurulu düzenin ideolojik ölçülerine göre, ne de orta malı anlayışlara göre olacağını, bir şart olarak ileri sürer. Olduğu gibi yayınlayacakları sözünü veren Bakan, dediği gibi de yapar. O vakit, Necip Fazıl'ın ideolojik duruşu net olarak bilinmediğinden kendisine peşin hükümle yaklaşılmamış; o da eserini bazı kamuflajlarla yazıp sunmuştur. Tanzimat ve II. Abdülhamid konularında o zamana kadar bilinenlerden farklı hükümler ortaya koymasına karşın eser yayınlanmış; yıllar sonra mahut kamuflajları da kaldırıp eseri bugünkü şekliyle yayınlamıştır.

Eser, "Şahsı, Eseri, Tesiri" olmak üzere üç ana başlıkta ve her birinin alt başlıklarıyla vücuda getirilmiştir. Yazarın, "Şahsı" bölümünde daha ziyade ilmî, "Eseri"nde tenkit yüklü, "Tesiri"nde ise daha orta bir yol izlediğini görmekteyiz. Namık Kemâl'e, diğer araştırmacılara ve en çok da oğul Ali Ekrem'e yer yer şiddet tonu yükselen polemikvari tenkitlere rağmen eserin bütününde ilmî bir esasın olduğunu söylemek gerekir. Özellikle kendisinin de ziyadesiyle önemsediği ve asıl Namık Kemâl dediği, bir başka ifadeyle çok başarılı bulduğu "Gazeteciliği"

---

[910] Kısakürek, **Cinnet Mustatili**, s.54.

[911] Mithat Cemal Kuntay'in "Namık Kemal", Fevziye Abdullah Tansel'in "Namık Kemal'in Hususi Mektupları" bunlardan bazılarıdır. Sadettin Nüzhet, **Namık Kemal- Hayatı ve Şiirleri**, Yeni Şafak Kitaphanesi, İstanbul, 1933.
Fevziye Abdullah Tansel, **N.K.H. Mektupları(4 Cilt)**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1973.

bölümündeki metotu dikkate değerdir. Bu bölümde muhteva kıymetini değerlendirdiği üç başlıktan birincisi olan "Fikir" kısmında on iki madde belirleyip bunları Namık Kemâl odak noktasından yorumlamış ve her birine delil ve somutlaştırıcı olacak Kemal'in yazılarından örnekler sunmuştur.

Akıcı bir dil ve edebî değer ifade eden üslubuyla Kısakürek, nitelikli bir biyografiyi edebiyatımıza kazandırmıştır. Biz de belirlediğimiz başlıklar çerçevesinde, eseri tahlil etmek istiyoruz.

#### 5.2.1.1. Namık Kemal'in Hayatı, Siyasi-Edebî Şahsiyeti

"Hayatı" bölümünde Kısakürek, işe, Namık Kemâl'in baba ve annesinin soy tespitiyle başlamıştır. Namık Kemal'in baba tarafından –tespit edilebildiği kadarıyla –büyük babasının büyük babasına kadar soy kökü belirlenebilmiştir. Buna göre sıralama şu şekildedir:

Topal Osman Paşa
Katip Ahmet Paşa
Şemsettin Bey
Mustafa Asım Bey
Namık Kemâl

Topal Osman Paşa'nın Mora'dan çıkıp İstanbul'a yerleştiğini dikkate alarak yazar, Kemal'in Moralı olduğu tespitini paylaşmıştır. İstanbul'da yönetim kademesinde sürekli yükselen Topal Osman Paşa, nihayet "Sadrazamlık" makamına kadar yükselir. Bu itibarla Namık Kemal, asil bir nesepten geldiğine inanmıştır. Annesi Zehra Hanım, Arnavut'tur. Mora'da Arnavutların meskun olması, Kemâl'in annesinin de Arnavut olması cihetinden kimi araştırmacılarca[912] Namık Kemâl'in Türk olmadığı şeklindeki iddialara tepki gösteren Kısakürek, onun I. Mahmud zamanında sadrazamlığa kadar yükselen birinin soyundan gelmesi, Mora'nın eşraf ve

[912] Necip Fazıl'ın en çok atıfta bulunduğu araştırmacılardan Sadettin Nüzhet, Namık Kemal'in Türk olmadığını söylemektedir, ancak onun milli bir mefkûreye sahip olmadığını düşünmektedir.:" Kemal, milliyetperver bir adam olarak gösterilemez. Onun telaki ettiği milliyet, Türk milleti değil, ümmet siyaseti ve Osmanlılık cemiyeti dir. O, Osmanlılıkta kendisini bir Arnavut olarak takdim etmekten de çekinmemiştir." Necip Fazıl Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), Büyük Doğu Yay. İstanbul, 2011, s.8.

yönetici zümresinin ağırlıklı olarak Türk olması ve şahsı, eseri, tesiriyle herkesten fazla Türk olduğunu ispat etmesi gibi sebeplerden Kemal'in halis Türk olduğunu kabul etmiştir.

Necip Fazıl'ın, Namık Kemâl'in nesebine dair verdiği bilgiler, onun nasıl bir soydan geldiği, hangi ruh ve kültür hamuruyla yoğrulduğunu göstermek bakımından dikkate değerdir. Topal Osman Paşa'nın siyasetteki maharetine ve Ratip Ahmet Paşa'nın sanatkâr ruhuna ayrıntılı biçimde yer veren yazar, Kemâl'in dedesi Şemsettin Bey için aynı müspet değerlendirmelerde bulunmaz. Kısakürek, kendisi gibi fikir çilesi çekmiş bir şahsiyet olan Namık Kemâl'in biyografisini kaleme alırken, duygusal davranmamıştır; ilmî usuller çerçevesinde var olanı kaydetmiştir. Dedesi Şemsettin Bey'in Kemâl 'in diğer dedelerine kıyasla menfi bir noktada bulunduğunu; menfaati uğruna haksızlık edebildiğini ve haksız kazanç sağladığını belirtmiştir. İddiasını Cevdet Paşa, Şanizade, Mustafa Necib gibi tarihçilere dayandıran Kısakürek, Şemsettin Bey'in haksız yolla, dönemin devlet adamlarından İbrahim Efendi'nin Bebek'teki konağına sahip olduğunu belirtmiştir. Sonuçta tahta çıkan II. Mahmut bu konağı, tekrar İbrahim Efendi'nin varislerine iade etmiştir. Dedesi Şemsettin Bey'den Namık Kemâl'in kendisine, bazı yazarlar ve araştırmacılara hep bir mazlum yakıştırmasının yapılması, Necip Fazıl'ı oldukça rahatsız etmiştir. Böylesi bir yaklaşım tarzını geliştirenler arasında oğul Ali Ekrem de bulunmakta ve bu kişilerin tamamı Necip Fazıl'ın tenkidine uğraşmışlardır: "Namık Kemal'e her ferdiyle mazlum bir aile nesebini yakıştıran bazı muharrirlere, başta oğlu bulunmak üzere, mevzularının ciddiliğini kavrayamamış küçük politikacı kalemler diye bakmak lazımdır."[913] Kısakürek, tarihe iz düşürmüş büyük şahsiyetlerin çoğunlukla önemsiz kişilerin çocukları olduğunu belirterek, büyük şahsiyetlerin soyağacında mazlum ya da mütefekkirlerin yer alma zorunluluğunun olmadığını vurgulamıştır.

[913] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.22.

Babası Mustafa Asım Bey'in ise oğlunun zekâsına[914] atıfta bulunmasına rağmen ilmi, irfanıyla orta seviyede ama sanatkâr ruhlu, zarif bir insan olarak takdim etmiştir. Kemâl'in anne tarafı, baba tarafına kıyasla oldukça silik durmaktadır. Tarihte büyük şahsiyetleri yetiştiren anneye sahip olmayan Kemâl, iki yaşındayken annesini kaybetmiş; ona bir süre anneannesi annelik ve mürebbilik etmiştir.

1840'ta Tekirdağ'da doğan Namık Kemâl, eğitim hayatına dokuz yaşındayken başlamıştır. Necip Fazıl, onun eğitim hayatına dair önemli bir bilgi ve çıkarımı okuyucularıyla paylaşmıştır. Buna göre Namık Kemâl dokuz yaşında kaydolduğu Beyazıt Rüştiyesinde beş ay, Valide Rüştiyesi'nde ise üç sene eğitim aldıktan sonra büyükbabası Abdüllatif Paşa'yla Kars'a gitmek zorunda kalmış; bir daha okuma şansı bulamamıştır. Toplamda sadece üç-dört seneyi bulan eğitim hayatı söz konusudur, ancak Namık Kemâl, bu kadar kısa eğitim hayatına rağmen, yazarın tabiriyle " autodidacte- kendi kendisini yetiştirmiş" adam vasfını kazanmış biridir. Siyaset, edebiyat, tarih gibi alanlardaki yetkinliği düşünülünce, entelektüel birikimi elde etmede müthiş bir dinamizme sahip olduğu görülür.

Necip Fazıl'ın Bahriye'den hocası İbrahim Âşkî'nin ondaki ilim-irfan rehberliğine eş, Valide Rüştiyesi'ndeki muallimi Şakir Efendi de Namık Kemâl için aynı pozisyonda bir hoca vasfını haizdir. Şakir Efendi'nin mana hocalığını, Kars'ta onun madde zevkini tatmasını sağlayan Kara Veli Ağa, madde tarafıyla tamamlar. Kara Veli Ağa'dan binicilik, avcılık ve doğa şartlarına uyum derslerini almıştır.

Ali Ekrem'in aktardığı Kemâl'in Şakir Efendi'yle hatırası, şahsiyetinin oluşumuna tesiri bakımından dikkate değerdir. Valide Rüşdiyesi'nde mükâfat dağıtım merasimi yapılacak, Sultan Abdülmecid'in de katılacağı bu merasimde Namık Kemâl de hocası Şakir Efendi'nin hazırladığı yetmiş beyitlik bir kasideyi okuyacaktır. Bir okuyuşta yetmiş kasideyi ezberleyen talebesinin hafızasına hayran kalan Şakir Efendi, Padişah'ın karşısında bu şiiri okuyamayacağını söyleyen

[914] Namık Kemâl, babasının zekâsı konusunda şu tespitte bulunmuştur. : "Bana zeki diyenler vardır, lakin babam benden çok zekidir. Hatta dünyada tanıdığım insanların en zekisidir." Ali Ekrem; **Namık Kemal**, Maarif Vekâleti- Devlet Matbaası, İstanbul,1930, s.5.

Kemal'e "Ne? Utanır mısın? Onların hepsi mezar daşı oğlum, hepsi mezar daşı!"[915] cevabını vermiştir. Hocasının dediğini yapıp şiiri okuyan Kemâl, yıllar sonra şu sözü söyler: "Hocamın bu sözü bana o kadar tesir etti ki merasim günü kasideyi karşımda mezar taşları görür gibi hiç telaş etmeden, en gür sesimle mükemmel surette inşat ettim, sonra da bütün ömrümde gördüğüm padişahlarla, vezirlere filan bir mezar taşından fazla ehemmiyet vermedim."[916] Namık Kemâl'in şahsiyetinin oluşumunda bu hikâyenin mühim bir tesiri olmuştur. Doğru bildiğini Padişah, sadrazam, nazır vb. devrin büyükleri yanında korkmadan açıkça söyleyen biri oluşunda küçüklüğünden edindiği bu bakış açısının mühim tesiri olmuştur.

Necip Fazıl, Kemâl'in, Kars yıllarından tesiri altında kaldığı bir şeyhten söz etmiştir. Kemâl, bu şeyhten İslami duygu ve düşünce odağında ilk hikmet pırıltılarını almış; bu vesileyle İslam tasavvufunun sembol isimlerinden Muhyiddin-i Arabî ile Mevlana'yı tanımıştır. Fakat Kısakürek'e göre şeyh, eğer İstanbul'daki Şakir Efendi kadar tesir kabiliyeti kuvvetli gelseydi, bu takdirde şeyhe, Kemâl için en büyük mürşid olma yolu açılacaktı.

Büyükbabasının Kars'taki görevinden azledilişinden sonra bu defa onlara babası Mustafa Asım Bey de katılarak Sofya'ya geçmişlerdir. Namık Kemal'in Sofya yıllarının, onun gelecekteki mücadele hayatının başlangıç devresi olduğu; bu şehirde saz şairleriyle düşüp kalktığı şeklinde Ali Ekrem'in verdiği bilgilere Kısakürek Şerh koymuştur. Necip Fazıl, bu devrenin Namık Kemâl 'in İstanbul ve Kars'tan sonra bir ileri aşama olduğunu, ama buna gereğinden fazla bir anlam yüklenemeyeceği inancındadır. Ona göre saz şairleriyle de teması kısa sürmüş, o, asıl ilgiyi Divan şiirinin klasikleşen şairlerine göstermiştir. Ancak, Ali Ekrem'in babası hakkındaki biyografisini incelediğimizde saz şairleriyle düşüp kalktığı şeklinde bir bilgiye rastlamamaktayız. Kısakürek'in Ali Ekrem'den iktibasla biyografisinde yer verdiği anekdot şu şekildedir: Namık Kemal, Sofya'dayken ilk olarak saz şairleriyle görüşmüştür. Onların uğrak yeri olan bir kahvenin duvarındaki beyit şeklinde bir bilmeceyi Kemal ilk okuyuşta çözmüş ve bunu bir türlü çözemeyen saz şairleri

[915] Ekrem, **Namık Kemâl**, s.10. Şahir Efendi, Kerküklü olduğundan "taş" kelimesindeki "t" harfini "d" şeklinde telaffuz edermiş. ( Yazarın Notu)

[916] Ekrem, **Namık Kemâl,** s.10.

"…yüzünden asalet akan Kemal'e derhal inandılar ve kendisini reisleri ilan ettiler. Lakin o saz şairleriyle musahabetten zevk almıyor, hususiyle şimdi eline geçirmiş olduğu divanları kendisiyle beraber tetkik edecek malûmatlı arkadaşlar, hocalar arıyordu."[917] Kısakürek, bu anekdottaki, saz şairlerinin Kemal'e hayranlıkları ve onu kendilerine reis seçmeleri bahsini masalsı ve mucizemsi fiil isnadı olarak düşünmekte bizce de haklıdır. Fakat yukarıda da belirtiğimiz gibi Ali Ekrem'in, babasının saz şairleriyle düşüp kalktığı bilgisini vermediği, Sofya'da ilk olarak onlarla görüştüğünü, çok sürmeden asıl ilgisini Divan edebiyatına yönelttiği bilgisini kendi eserinde açıkça görmekteyiz. 14-17 yaşlarını kapsayan Sofya yılları, kendi imkânlarıyla Doğu düşünce ve edebiyatına yöneldiği dönemdir. Babası Mustafa Asım Bey vasıtasıyla şiir ikliminden tarih ve siyaset alanlarına da uzanır.

Oğlu Ali Ekrem'den öğrendiğimiz Sofya'daki bir hatırası, onun istikbaldeki hayat çizgisine tesir edecektir. Kars'tan beraberinde getirdikleri Kara Veli Ağa ile gittiği bir av esnasında ilk tecrübeyle bir karacayı vurur. Yavrularının koşup yere düşen annelerinin memesine sarılması anını unutamayan Kemâl, bir daha ava çıkmamaya yemin eder ve şairliği seçer.[918]

Namık Kemâl, büyükbabası Âbdüllatif Paşa ile büyükannesi Mahdume hanım tarafından mürüvveti görülmek gayesiyle henüz 16-17 yaşlarındayken evlendirilir. Birkaç ay sonra da Sofya 'dan İstanbul'a taşınırlar. Bu, İstanbul'a üçüncü kez gidişidir.

Necip Fazıl, Kemal'in evliliği bahsinde, onu; kadın, hayat, buhran kavramları etrafında değerlendirmiştir. Ona göre, Namık Kemâl, fert ve toplum hayatını bir anda yaşayacak çaptan mahrumdur.

Toplum içinde ve o toplum uğruna idealleriyle aynı anda ferdi hayatı da yaşayacak başka sanatkârlar vardır. Kısakürek'in, ferdî hayat ile kasdı; ruhî dertler içinde fikir çilesini çeken; korkunç his ukdeleri ve düğümlerine saplanmış içine

[917] Ekrem, **Namık Kemal**, s.28.

[918] İlgili hatıra için bk., Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.43-44; Ekrem, **Namık Kemal**, s.16-17.

kapanık fertlerdir. En başta kendisi bu vasfa sahip olduğu gibi eserlerinde sık sık yer verdiği İmam Gazali ve Balise Pascal biri Doğu, diğeri Batı'dan iki bariz örnektir. Fakat Namık Kemal, onlardan değildir. Her iki hayatı başarıyla yaşayabilecek donanımdan, mahrum olduğu için onu ferdî hayatıyla değil de topluma adanmış bir hayatın sahibi profiliyle görüyoruz. Yine Kısakürek'e göre "Kemâl ve kadın" meselesine de aynı cepheden bakmak gerekir. Kısakürek, Kemâl'î fert hayatında basit ve fakir[919] görmektedir. Onun kadınsızlığı, bir başka ifadesiyle "kadın"a, alaka göstermeyişini, hedefini içtimaî olana yöneltmeye bağlayabileceği ihtimaline rağmen Necip Fazıl, bundan ziyade onun ferdî hayattaki basitliğine bağlar. Kendisi de özel hayatında kadına düşkünlükten uzak duran Necip Fazıl, ferdî hayatındaki basitlik ve fakirlik ile Kemal'in beceriksizliğini kastetmekte, belki fıtraten bir yönelime sahip olmamaya işaret etmektedir.

İlk tanıştığı Divan şairleri[920] içinde en ziyade tesirinde kaldığı ve hürmetle yad ettiği kişi Leskofçalı Galip Bey'dir. Harabat'ta Galip Bey'e yer veren Ziya Paşa'ya gereği gibi değer vermeyişi; şairin doğduğu ve defnolduğu yerleri yanlış söylemesi gibi sebeplerle yüklenir. Leskofçalı Galib'in,

"Olup mecruh-u peykân-ı havâdis tâir-i devlet
Demâdem hûn akar çeşmim gibi Şehbal-i milletten"

beytine tesadüf eden Namık Kemal, "Dünyada ne kadar âlâm ve efkâr var ise cümlesi başıma üşüşüp bî ihtiyar sokağa fırladım. Tavr-ü hareketimi gören mutlaka divane zannederdi." [921]diyerek kendisine Galip Bey'e çeken tarafın yalnızca şiir zevki değil, cemiyet meselelerine karşı hassasiyetin de olduğunu ifade etmek istemiştir.

[919] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.50.
[920] Eşref Paşa, Leskofçalı Galip Bey, Hersekli Arif Hikmet Bey, Şeyh Osman Şems, Ziya Paşa, Kâzım Paşa, Lebip Efendi, Manastırlı Hoca Nailî Efendi, Halet Bey, Recaizâde Celâl Bey.
[921] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.62.

Nitekim Namık Kemal üzerine biyografisi bulunan Süleyman Nazif de "Namık Kemal" Leskofçalı Galip, yalnız şiirinin elfazıyla değil, manasıyla da teshir etmişti."[922]

Namık Kemal, yirmi yaşlarındayken Encümen-i Şuarâ meclisine dahil olur. Bu Meclis'in öncüsü, yine onun tesirinde kaldığı, şairlerden Hersekli Arif Hikmet Bey'dir. Necip Fazıl'ın Encümen-i Şuara üyelerine yer vermesindeki asıl gaye, Kemal'in olgunluğa geçiş yaptığı dönemde tesiri altında kaldığı şahsiyetleri göstermektir. Saf şiirin zevki bakımından başta Leskofçalı Galip ve sonra da Hersekli Arif Hikmet Bey'in tesirindeki Kemal, tasavvufi noktada da, encümen üyelerinden Şeyh Osman Şems Efendi'nin tesiri altında kalmış, sanat ve din konusunda gelecekteki hayatına da akisler bırakmıştır.

Namık Kemal'in Şinasi ile tanışması, hayatındaki asıl dönüm noktasıdır. Şinasi, onun bir oluşu gerçekleştirmesine vesile olmuştur; fakat Kısakürek'e göre, Namık Kemal'in değerine, Şinasi, ayrıca bir değer katmamıştır. Kısakürek," Namık Kemal'in kıymeti, kendi oluşu; Şinasi'ninki de gene kendi oluşu kadardır."[923] diyerek büyük adamlara oluş vesilesi verirken aynı zamanda o tekevvünün de sahibi olmanın, vesile olan kişiye bir şeref ve kıymet katacağını belirtmiştir. Şinasi bu tekevvünün sahibi midir? Necip Fazıl, bu soruya "Hayır" cevabını vererek onu, zekâsını sathî fayda hedeflerine bağlamış, Batı tesiri altında bir ilk ve küçük münevver örneği olarak takdim etmiştir.[924]

Şinasi'nin kendisine devrettiği Tasvir-i Efkâr'da neşrettiği ilk iki makalesi Bâbıâli'de büyük yankı uyandırmıştır. Bu yazılar, sonraları ibret gazetesinde neşrolunacak yazılarına nispetle daha zayıftır, ancak bu ilk yazılarının yankısının esas sebebi o zamanın sanat ve siyaset havasına getirdiği yeniliktir. Kuşkusuz, onun getirdiği bu yenilik başka gelişmelere de kapı aralamış; ilk olarak dört kişiden oluşan Yeni Osmanlılar Cemiyeti "beşinci âzâ" olarak Namık Kemal'i iltihak ederek gelecekte değişimin önünü açacak ilk ciddi hamleyi başlatmış olurlar. Bir süre sonra sayıları 245'e ulaşan yedişer kişiden müteşekkil 35 grup çalışmalarını şu ana hedefe

[922] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.62.
[923] Şinasi hakkındaki daha geniş değerlendirmesi için bk. Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi) s.72-75.
[924] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.72.

yöneltmişti: Ülkeyi padişahın mutlak idaresinden kurtarıp yine Padişah'la beraber, ama meşruti bir düzenle yola devam etmekti. Bu arada, ülkede siyasi ortamı iyice gerginleştiren bazı gelişmeler yaşanmaktadır. Mesela Belgrat Kalesi Sırplara bırakılmış, Girit'te isyan hazırlıkları yapılmakta ve üçüncü Napolyon, Girit'in Yunanlılara verilmesini istemektedir. Bu gelişmelere kayıtsız kalamayan Yeni Osmanlılar, hadiselere tepki göstermiş; Ziya Paşa, Namık Kemal ve Filip Efendi gibi bazı kalemler Muhbir gazetesinde halkı galeyana getirecek yazılar neşretmişlerdir. Neticede hükümet, başta Namık Kemal olmak üzere sivrilen her bir cemiyet üyesini, farklı şehirlere sürgüne göndermiştir. Ancak Kemal, yeni görev yerine gitmeyerek Avrupa'nın yolunu tutmuştur.

Namık Kemal ve Yeni Osmanlıların diğer üyeleriyle ilgili en geniş bilgiler Ebuzziya Tevfik Bey'den edinilmiştir. İlk elden bilgi kaynağı konumundaki Ebuzziya Tevfik, bu kişilerin de yakın arkadaşıdır. Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın Paris'e gidişlerini aktaran Ebuzziya Tevfik'ten öğrendiğimiz kadarıyla önceden büyük bir dikkat, ince bir planlamayla bu iki yoldaşın gidişleri planlanmıştır. Şüphe uyandıracak, planı bozabilecek her şeyin tedbiri alınmış; onlar, Fransız sefaretinin de yardımıyla Paris 'e ulaştırılmıştır. Bu gidişi anlatan Kısakürek, Yeni Osmanlıların ve en çok da Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın Paris'e gidişleriyle ihtiyaç duydukları maddi yardımı sağlayan kişi olan Mısırlı Prens Fazıl'ı "hilekâr ve muhteris" olarak takdim etmiştir. Necip Fazıl'ın biyografisini, doğumunun 100. yılı münasebetiyle yazılan diğer "Namık Kemal" biyografilerinden ayıran da bu ve benzeri yorumlardır.

Kısakürek'e göre Mısırlı Prens Mustafa Fazıl Paşa'nın asıl niyeti sadrazam olmaktır; onun bütün adımları kendi ikbali uğrunadır: "Sadece Mısır vârisliğinden mahrum edildiği için devlete karşı gelen ve sırf bu maksatla hükûmete muhalif gençleri ve hürriyet idealini istismara kalkışan Mustafa Fazıl Paşa, hakikatte sadrâzam olmak ve böylelikle rakibi Hidiv İsmail Paşa'nın üstüne çıkmaktan başka gaye beslemiyordu."[925] Onun bu niyetini iyi analiz ettiğini söylediği Âli Paşa, Prens'i, kısa süreliğine Padişah'a yaklaştırmış; bu suretle Prens, Avrupa'daki idealist gençlere yardımını keserek onları yalnız bırakmıştır. Bu da Yeni Osmanlıcı gençlerin dağılmasına zemin hazırlamış, Namık Kemal de 1870'te ilan edilen Aff-ı Umumî ile

[925] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.105.

İstanbul'a dönmüştür. Kısakürek, Namık Kemal'in üç buçuk sene süren Avrupa tecrübesini "gayesiz ve temelsiz"[926] olarak nitelendirmiştir. Avrupa'ya gidişinin ona en büyük getirilerinden biri Batı medeniyetini, anavatanında tanıma fırsatını bulması olmuştur.

Avrupa dönüşü sonrası gazetecilik faaliyetlerini yoğunlaştıran Kemal, halka ulaşma yollarından tiyatroyu keşfeder. Kısakürek, onun bu buluşuna büyük önem atfetmiştir. "… Olgun bir nazire değil, keskin bir ameliye hâlinde, okutmak için değil, Oynatmak için ve sahne eseri göstermek için değil, sahnede içtimaî vaaz kürsüsü kurmak için tiyatro planına dökülüvermesi, bizce azamî mikyasta emniyetli…"[927] Vatan yahut Silistre tiyatrosuna gösterilen ilgi ve içindeki mesajlar, Babıali'yi ürkütür ve ona sürgün yolu gözükür. Necip Fazıl, Magosa'da 38 ay süren zindan hayatının çok zor şartlar altında geçtiğini, özellikle de Süleyman Nazif'e dayandırarak aktarmaktadır. Kemal'in bu yıllarda büyük çile çektiğini dile getirmiş; bundan da Sultan Abdülaziz ile beraber daha çok Bâbıâli'nin sorumlu olduğunu belirtmiştir. Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesiyle Namık Kemal, sürgünden kurtulup İstanbul'a döner. Tahta çıkan V. Murat'ın padişahlığı da kısa sürmüş, II. Abdülhamid, otuz üç sene sürecek padişahlığa adımını atmıştır. Tahta çıktıktan bir süre sonra II. Abdülhamid meşrutiyet taraftarlarını birer birer sürgüne göndermiş, Ziya Paşa'yı da Suriye Valiliğine atamıştır. Başta Namık Kemal'e dokunmayıp onu değişik görevlerde âzâ olarak değerlendiren Sultan, kendisine gelen bir jurnalle Kemal'i muhakeme ettirmiştir. Beraatle sonuçlanan davanın ardında iki buçuk senesi memur, üç senesi de mutasarrıf olarak beş buçuk sene Midilli'de, dışarı çıkmamak kaydıyla, ikamete memur olunur.

Midilli'de her alanda baskın olan Rumlar, mutasarrıf Namık Kemal'in Türk egemenliğini esas tutan siyasetinden rahatsız olmuşlar ve ardı arkası kesilmeyen şikâyetlerle Cezair-i Bahr-i Sefit valisi, Arap Hakkı Paşa'ya Namık Kemal'in adadan gitmesi hususunda şikâyetlerini iletmişler. Bunun üzerine Paşa, Bâbıâli'yi, Midilli mutasarrıfının Rodos mutasarrıfı ile yer değiştirmesi konusunda ikna etmiştir. Böylelikle iklim bakımından harika bir yer olan Rodos dönemi başlar. Bu arada zatürreden ve en çok da müzmin hastalığı bronşitten kurtulur, bu zindelikle ilmî

[926] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.106.
[927] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.110.

çalışmalarına devam eder. Fakat Necip Fazıl, artık bu süreci, onun dinamik, hayattan statik olana geçtiği dönem olarak değerlendirmiştir.

Cezayir-i Bahr-i Sefit valiliği Sakız Adası'ndan Rodos'a nakledilince, Sakız mutasarrıflığa çevrilir ve Namık Kemal de bu adanın mutasarrıflığına atanır. Ancak yazı pek sıcak, kışı da rutubetli Sakız Adası, Kemal'e iyi gelmez, eski hastalıkları nükseder. Kendisini ölüme götüren bu süreci ve ölümünün ardındaki asıl sebebi, Kısakürek yeni bir şahlanışı gerçekleştirmeyen ruhunun, ümitsizlik hâliyle uzvi hastalıklarına mağlup olması şeklinde yorumlamıştır: "Namık Kemâl'in uzviyeti Sakız'da tükenirken, ruhu da bu tükenişe ve hadiselerin kendi emeline râmolamayan akışına âdeta razı oldu; yeni bir şahlanma hareketine girişemeden durgun bir iş sahasında âdeta pinekledi. Belki de bunun içindir ki, Namık Kemal'in ruhu, genç yaşta kalıbını ölüme teslim olmaktan kurtaramadı."[928]

Oğlu Ali Ekrem, nükseden hastalığa rağmen kendisini toplayıp İslam Tarihi'ni yazmaya devam eden Namik Kemal'in, en son gelen bir telgrafla âdeta yıkıldığını, bütün mukavemet gücünü kaybettiğini belirtmiştir. Bu telgrafta, yazdığı tarihin birinci cildinin basımı sonrası kapışılan eserin birtakım yanlış yorumlamalara sebebiyet vereceği gerekçesiyle yasaklanıp toplatılması kararına yer verilmiştir. Oğlu, ümitsizlik nedir bilmeyen babasının, bu haberle ilk defa bu kadar net yeis içine düştüğünü; yeisin de onun için ölüm demek olduğunu ve nitekim vefatın da gerçekleştiğini ifade etmiştir. Ancak Ali Ekrem'in "hadiseleri daima bir melodram, heyecan ve mübalâğasıyla tatsızlaştırdığını"[929]düşünen Necip Fazıl, onun, Kemal'i ölüme götüren gelişme olarak nitelediği telgraf hadisesine katılmaz ve netice hükmünü şu cümlelerle kesinleştirir: "Namık Kemal'i genç ve dinç olması iktiza eden bir yaşta, herhangi bir zatürre hastalığına mukavemet etmeyecek hâle getiren ve bütün maddi ve manevi dayanaklarını kıran müessir, eserinin neşredilmesi için saraydan gelen ihtar değil; Onun artık mücadele iradesini kaybetmiş ruhuyla, bu ruhu taşımak iktidarından düşmüş kalıbıdır."[930]

Namık Kemal 2 Ocak 1888'de vefat etmiş ve ilk olarak Sakız'a defnedilmiştir. Bolayır'a gömülme vasiyeti II. Abdülhamid'in emriyle yerine

[928] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.138.
[929] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.140.
[930] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.142.

getirilmiş; naşı Sakız'dan alınıp Bolayır'a defnedilmiştir. Bâbıâli, ölümü üzerine akis uyandırılmasını istemese de " gazetelerin maskeli ve ruhsuz ifadelerine rağmen o zamanın münevverler ve gençlik muhitinde gene o zamanın şartlarına göre epey uğultulu olmuştur."[931]

Necip Fazıl, Kemal'in ahlakını ve şahsiyetine dair çizgileri kendi tespitleriyle uzun uzadıya vermek yerine Ali Ekrem'in değerlendirmeleri üzerinden tenkit ve tasdiklerini sunmak yolunu tercih etmiştir. Ali Ekrem'e katılmadığı hususları incelememizin "Tenkidî Yaklaşım" bölümünde belirttiğimizden, bu başlık altında, Kısakürek'in de hak verdiği taraflarıyla şahsiyetini kısaca aktarmak istiyoruz. Namık Kemal'in baş hususiyeti; vatan kavramını zihninden, vatan kelimesini dilinden düşürmemektir. Diğer bütün hususiyetleri bu yönünün tezahürleridir. Günde en az altı, bazen de sekiz-on saat kitap okuyan ve yazı yazmayı dünyada en çok sevdiği uğraşı olarak gören Kemal, tam bir entelektüel aydın profilini sergilemiştir. İnce zarif, nüktedan bir sanatkâr olarak mağrurun karşısında heybetli ve çetin durmayı da bilmiştir. Hafıza, muhakeme ve azmindeki üst düzey kuvvete karşılık büyük sanatkârı eksilten hayal zaafı, onu Tanzimat sonrası edebiyatında bir kurtarıcı konumuna getirmekten alıkoymuştur. Paraya kıymet vermeyen cömert biridir.

Kemal'in içkiye, rakıya düşkünlüğüne de yer veren Kısakürek, yanında rakı şişesi ve göğsünde kitabını okurken, Hz. Peygamber'in isminin zikredilmesi icap ettiği durumlarda, rakı şişesini odadan çıkarttırıp başında fesiyle edibâne bir oturuşla Hz. Peygamber'in ismini zikredermiş, demektedir. Ahlak ve şahsiyeti üzerine daha önceki değerlendirmeleriyle bu son anekdotu aktarmış ve onun şahıs hayatı için toplu hükmünü vermiştir: Namık Kemal "bir sanatkârın girift, dolambaçlı derin ruh uçurumlarıyla dolu şahıs hayatı yerine, kafasının, cemiyet planına kolayca tatbiki mümkün sert, çıplak ve yalçın hayatını yaşayan"[932] bir şahsiyettir. Bu ifadeyle Kemal'in şahsiyetine dair özelliklerin vatan ve millet fedailiğinde temerküz ettiği, görülmektedir.

[931] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.154.
[932] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.164.

### 5.2.1.2. Namık Kemal'in Edebî Ürünleri

#### 5.2.1.2.1. Namık Kemal'in Şairliği

Elimizdeki biyografik eser dikkatle incelendiğinde, Kemâl'in hayatına ve edebî-siyasi şahsiyetine dair uzunca bilgi ve değerlendirmelerden sonra, asıl ağırlık noktasının "şiiri" ve "gazeteciliği" alanlarına verildiği görülecektir. Fakat Kısakürek, şiirini iki dönem hâlinde ele aldığı Namık Kemal'in neden birinci derecede bir şair olmadığını; siyasi, içtimaî alanlardaki amelî dehasını göstererek asıl başarısının gazetecilik alanında olduğunu göstermek için ağırlık noktasını bu iki alana vermiştir.

Yazar, biyografisinin yayınlandığı 1940 yılına kadar Namık Kemal'in şiirlerinin eksiksiz toplu neşrinin yapılmamasını, Türk edebiyatı adına ihmal abidelerinin merkezine oturtulacak bir hadise olarak görmektedir. Bu alanda takdire layık en kapsamlı çalışmanın Sadettin Nüzhet tarafından yapıldığını belirtmiş, ancak bu çalışmayı da bütün şiirlerini havi olmaması cihetinden eksik bulmuştur.

Kısakürek, Kemal'in şiirlerini iki devre halinde incelemiştir. Birinci devre, onun bütünüyle Divan şiiri tarzında saf şiir anlayışıyla yazdığı şiirlerini, divanını, kapsamaktadır. Bu devre, kemiyet ölçüsüyle yoğun bir dönem olup iki kaside hâlinde 1 nât-ı Nebi, 1 sâkinâme; 270 parça gazel ve 1 takriz olmak üzere 273 manzumeden ibarettir.

İkincisi ise, Kemal'in sanatını fikrinin emrine verdiği; şiirini cemiyet, vatan mefkûresi için bir vasıta olarak kullandığı devredir. Kemiyet ölçüsüyle bir önceki döneme göre daha az sayıdaki şiirleri 80 parçadan ibarettir. Bu sayısal bilgileri Sadettin Nüzhet'in derlediği eserden alan yazar, her iki devredeki şiirlerden toplam 2535 beyit ve 353 parça manzumenin gün ışığına çıkarıldığı bilgisini vermiştir.

Divan nazmıyla şiirlerini yazdığı ilk devrede Kemal, Kısakürek'e göre orta istidatlı ve becerikli bir taklitçidir. Taklit iddiasını, Namık Kemal'in bizzat kendisinin beyanına dayandırmıştır. Kemal, kendisinin Nef'i'nin isrine tâbi olduğunu Tahrib-i Harabâtı'nda[933] ifade etmiştir. Taklit, Kemal'de özgün bir ses, ayrı bir şahsiyeti temsil edemeyişin göstergesi olmuştur. Kısakürek, bu değerlendirmeleri

[933] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.172.

poetik bakış açısını da sunarak yapmıştır. Bu çerçevede Necip Fazıl'a göre bir şairin, mısralarına öz bünyesinden katacağı esrarlı şahsiyet Cevheri şiirdeki kıymet tartısına mahsus biricik ölçüdür.[934]

Divan edebiyatının Fuzulî, Bâkî, Nef'i, Nedim ve Şeyh Galip gibi sembol şairlerinin dünya görüşleri, tefekkür kutupları, kullandıkları nazım şekilleri, vezin ve mazmunlar dünyası aynı olduğu hâlde, her birinin ayrı bir şahsiyeti temsil etmesi, aynı kalıp içinde özgünlüğün yakılabileceğinin delilidir: "Fuzulî'dekî büyük ıstırap erginliği ve meraret, Bakî'deki büyük ruh nizamı ve haşmet, Nefi' deki büyük söz cambazlığı ve şiddet, Nedim'deki büyük aşk melankolisi ve hassasiyet, Şeyh Galip'teki büyük sembolizma mizacı ve zarafet; aynı dünya görüşüne, aynı tahassüs ve tefekkür kutuplarına, aynı söz ve ıstılah çerçevelerine, aynı nazım alet şekillerine malik oldukları hâlde, birbirine nispetle üstün sanatkârlar arasındaki şahsiyet istiklaline farikadır.[935]

İlk dönem şiir anlayışı, tıpkı o dönemin diğer şairleri gibi Divan edebiyatının klasik şiiri Necip Fazıl'ın ifadesiyle saf şiir şeklinde olmuştur. Fakat Kısakürek Kemâl'in divanını ölçü alarak onun ilk devre şiirlerinin, yukarıda ismi geçen Divan şairlerinin ulaştığı noktaya hiç bir surette ulaşılamayacağını, zira onun bu ruh ve kafa ukdesinden uzakta olduğunu belirtmiştir: " Namık Kemal'in divanını başından sonuna kadar ve en iyi niyetle okuduğumuz zaman görürüz ki onda hiç bir mizaç ve meşrep fabrikası, duygu ve düşünce şahsiyeti, inşa ve mimarî hususiyeti; hâsılı onun öz şiir mayasını gösterecek, mücerret planda hiçbir ruh ve kafa ukdesi yoktur."[936] Necip Fazıl'a göre, Kemal'in şiirlerinde ne özel bir üslup ve eda, ne de samimi ve hakiki bir tahassüs ve tefekkür kıymeti vardır. O, bunlardan yoksun olduğu gibi ilk şiir devresinde temel bakış açısı olarak ele aldığı tasavvuf da yaşanan ve duyulan bir tasavvuftan ziyade yüzeysel bir yönelim ve yine taklitçi yaklaşım şeklindedir: " Namık Kemal'in, ilk şiir devresinde baş tema olarak el attığı tasavvuf dünyası, onda, çilesi çekilmemiş ve hususî bir fikir ve his meşrebi hâlinde temsil edilmemiş ârızî ve sathî bir unsur taklitçiliğinin müthiş sırıtışına örnek(…) 'Allah ismini bilmek Allah'ı duymak olmadığı gibi, sadece herhangi bir 'mavera' veya 'masiva' klişesi arkasında,

[934] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.172.
[935] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.172-73.
[936] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.173.

bu iki girift âleme karşı hususi bir meşrep ve zevk temsil etmek de kolay ve olağan işlerden değildir.[937]

Kısakürek'in bu çalışmasının biyografi türünde olduğunu dikkate aldığımızda, Kemal'in ilk devre şiirlerine yönelik sert tenkidî yaklaşımına ayrı bir tenkit getirmek istiyoruz.

Yaptığı tenkitlerde haklı olsa da eserin " tenkit" türünde olmadığı, biyografi türünde olduğunu unutmamak gerekir. Kemal'in bu devre şiirlerinin genel manada özellikleri ile kayda değer olanlarını da paylaşmak gerekirdi.

İlk dönem şiirlerine yönelik olumsuz tutumuna karşın, Kemal'in ikinci devre vatanî ve Umumî şiirleri için daha olumlu bir tutum takındığını görüyoruz. Buradaki olumlu bakış açısı, çok büyük ölçüde, Kemal'in kalemini siyaset ve cemiyet hayatına hasretmesi gibi o zaman çok yeni addedilecek bir yol tutturmasıyla izah edilebilir. Burada övülen, ikinci devir şiirlerinin, şiir kıymeti değil; şiiri vasıta olarak davasının hizmetine sunmak suretiyle daha verimli olması hâlidir. Fakat bu verim, saf şiiri yakalamak manasına değildir. Onun başarı sağladığı asıl alan nesirdir. Vatan ve cemiyet hayatına ait geliştirdiği fikirlerin aktarımı, nesirle daha uygun bir zemin bulduğundan, ilave olarak da şiir türünde özgürlükten mahrum oluşu nedeniyle Necip Fazılca "Namık Kemal, daima ikinci derecede şair, ama birinci derecede bir siyaset, cemiyet, mâşerî hayat ve amelî fikir kahramanıdır."[938] değerlendirmesine neden olacaktır.

Fiilî mücadelesi ile fikrini eserlerine başarıyla tatbik etmesi, şiirde de telkin yerine tebliğinin bariz biçimde ön plana çıkmasına sebep olur. Şiirinde vezin, kafiye ve nazım şekli bakımından başarılı olması bu sonucu değiştirmemiştir. Kısakürek'in indinde şiirin telkin hususiyetine sahip olması çok kıymetlidir; zira o, telkin cevherinden mahrum tebliğcinin, tebliği cevherinden mahrum telkinciden daha aşağı seviyede olduğu kanaatindedir. Yine poetik bir yaklaşımla " telkin büyük ve

[937] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.175-76.
[938] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.179.

mücerret tefekkür ve tahassüse çıkmak kıymetine, tebliğ de, onu basit fayda planına indirmek kudretine işaret…"[939] demektedir.

İkinci devre şiirlerinde vatan şuurunu dillendirdiği, cemiyet hayatına ait son derece yeni açılımlarıyla muhtevada bir yeniliği getirmiş olan Kemal, bu yeniliği sunarken eski alışkanlığını terk edememiş; Divan Şiirinin şekil özellikleriyle yoluna devam etmiştir. Az sayıdaki ikinci devre şiirleri içinde, ismini vermediği, yalnız bir şiirini Batılı formla yazdığını kaydetmiştir. Bununla beraber, Kısakürek'in ifadesiyle, basit bir karalama türünden hece vezninde şiir denemesine girişmiştir. Fuad Köprülü'nün üç-dört, Sadettin Nüzhet'in ise sadece bir taneyle sınırlandırdığı hece vezinli şiiri:

"Suavî dedikleri o küçük adam
Biz onu adam sandık o da mı cüdam
Paris'te oturmuş yanında madam
Aman yalnız kaldı Mustafa Paşa[940]

Kemal'in eserlerini verdiği dönemde, diğer şairlere nazaran muhtevada onun fiili tatbik sahalarında, bu kadar ileri noktaya gitmesine rağmen, mücerret tefekkürde ve tahassüste nasipsiz olduğunu belirtmiştir. Divan nazmıyla yetişip heceyle denemeye girişecek kadar yeni şekil çilesine yaklaşmış, ama çilenin içine girememiştir.

Kısakürek, Kemal'in " vatan" kavramını ele alış biçimini de irdelemiştir. Sadettin Nüzhet'in Leskofçalı Galip, Hersekli Ârif Hikmet gibi şairlerin de vatan muhtevalı şiirlerinin bulunduğu, ancak hiçbirinin Namık Kemal'inki gibi samimi ve canlı şiirler vermediği şeklindeki tespitine katıldığı gibi yine Nüzhet tarafından serdedilen Kemal'in vatan anlayışının, ilerlemiş toplumların vatan telakkisinden ayrıldığı, onun "vatan" diye Osmanlı topraklarını kastettiği ve bu alandaki mefkûresinin bu toprakları savunma esasına dayandığı tespitine de hak vermiştir. Bununla beraber Nüzhet de Kısakürek de bugün için basit gözüken bu bakış açısının O dönem için hayli yeni ve değerli olduğu ve Kemal'in kıymetinin de

[939] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.181.
[940] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.186., Sadettin Nüzhet, Namık Kemal- Hayatı ve Şiirleri,s.132.

burada aranması gerektiği kanaatindedirler. Necip Fazıl, meselenin bu kısmında Namık Kemal için şunları söylemiştir: "Namık Kemal, ifade kalıplarını vatan muhtevası içinde işe ve halka bağlanmanın ve en haysiyetli inkilâp hareketi tarafından bile başlangıç kabul edilecek ilk cereyanı açmış olmanın dev cüsseli kahramanıdır. Namık Kemal ne şu ne bu, fakat ifade aletleriyle içtimaî fayda çerçevesinde ilk büyük iş iklimini kurmuş insan olarak edebiyatta büyük bir aksiyon dehasıdır. Bunun içindir ki onu, mücerret manasıyla şiirden alıp bu noktaya getirirsek küçük şair; fakat bu noktadan alıp şiire ve binbir ifade tarzına götürürsek, büyük edip tanımak borcundayız."[941]

#### 5.2.1.2.2. Namık Kemal'in Tiyatroculuğu

Birer nesir türü olarak tiyatrosu, romanı ve tarihi eserleri gazeteci aksiyoncu Namık Kemal'in gölgesinde kalan, büyük edip merkezinin birer şubesi hükmündedir. Kısakürek, onun tiyatro, roman gibi türleri, bağımsız bir edebî tür olarak ihya edemediği; ancak aksiyoncu büyük edip olarak bunları birer vasıta ve alet olarak kullandığı kanaatindedir. Şunun da altını çizmektedir ki Kemal'in tiyatrolarını, yazıldığı tür bağlamında bağımsız bir şahsiyet ifade etmesi yönüyle romancılığı ve tarihçiliğinden daha kuvvetli bulmaktadır. Zira o, tiyatroda kendisini dinamik hayat ifadesine ulaştıracak en canlı avantajı bulmuştur.

Tiyatronun bu avantajlı yönünü kullanma biçimine Kısakürek bazı tenkitler getirmiştir. Sözgelimi, Namık Kemal'in beynindeki meseleler meclisinin belli başlı bazı tipler tiplerle tiyatrolaştırılmasını, küçük ve bayağı sanat serpintilerinin sahnedeki temsiliyle özdeş kabul etmiştir: " Namık Kemal, tiyatroyu, beynindeki meseleler meclisine, gözle görülür, kulakla işitilir basit bir alet diye kullanmıştır."[942]

Bununla beraber Namık Kemal'in Türk tiyatrosunda, Kısakürek'in ifadesiyle, "amelî fayda" planında, iki mühim katkısı olmuştur. Bunlardan birincisi; kendisinden önce Güllü Agop ve birkaç tiyatro yazarının teşebbüslerine kıyasla kalemini sahneye tahsis eden ilk ciddi yazar olmak hamlesidir. Sophokles'ten binlerle, Shakespeare'den de yüzlerle ifade edilebilecek kadar sene sonra Türk edebiyatında yerli drama ilk defa Namık Kemal'le teşekkül etmiştir.

---

[941] Kısakürek**, Namık Kemal** (Biyografi), s.189-90.
[942] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.297.

İkinci katkısı, onun sahne dilimizi tartışmasız bir biçimde bir temele bağlaması olmuştur, zira Kemal'in dil inkılapçılığı, en keskin şekliyle onun tiyatrolarında görülür.

Kemal'in tiyatro eserlerini sadece bir ders ve fayda fikrine bağlı donuk ve ölü kartpostal tablolara benzeterek bunların ruhî ve maddi hareketten yoksun oluşlarına değinen Kısakürek, oyunlardaki tipler için de iç açıcı değerlendirmelerde bulunmaz: "Namık Kemal'in tiyatro eserlerindeki tipler, onun mücerret sanatkâr zâfını fena hâlde ifşa edecek surette sathî, silik, derin insan psikolocyasına yabancı; sahnede pek sunî kalmaya mahkûm, tek içtimaî plana mıhlı ve ferdî planda nâmevcut birtakım kağıttan adımlardır."[943]

Onun Vatan yahut Silistre gibi eserlerinde olduğu gibi konunun sarsıcı yönü; bir başarı olarak addedilemez, çünkü bunun işleniş şekli, edebî ve fikrî derinliğe sahip olmaktan uzaktır. Ayrıca bu eserde ferdî hayat temasını bulmak çok zordur. Yine Kısakürek'e göre, Celaleddin Harzemşah'ta Kemal, şahıslarına makale yazdırmaktan kurtulamamış, onları bir fert psikolojisine ulaştıramamıştır. Gülnihal, beceriksiz bir Hamlet; Zavallı Çocuk da Romeo ve Juliet kopyacılığı gayreti altına yazılmıştır. Âkif Bey'de basit ve sudan diyalogları; Kara Bela'da ise aksiyon sonları ile sahne kapatılışlarının ilkelliğini, kabalığını yermiştir.

#### 5.2.1.2.3. Namık Kemal'in Romancılığı

Necip Fazıl, Namık Kemal'in romancılığı bahsinde, her şeyden önce onun genel "roman" kavramı üzerine hiçbir görüş sunmamasını büyük bir eksiklik olarak görmektedir. Bir tür olarak romanın yükseldiği bir dönemde, Fransa'ya gidip bu türü yakından tanıması icap eden Kemal'in, romana bir yabancı gibi girip türün gerektirdiği esasları kavrayamadığı düşüncesindedir. Bu çerçevede Kemal'in romanlarını masal ve hikâye üslubuyla herhangi bir nakle benzetmektedir : " Onun romanları, vücuda getirilme, kaleme alma, biçimlendirme ve isimlendirme şartlarını yakından inceleyecek olursak, masal ve hikâye üslubuyla herhangi nakilden başka bir şey değildir."[944]

[943] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.299.
[944] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.305.

Kısakürek, Kemal'in romanlarını, onun " büyük aksiyoncu ve edip, gazeteci Namık Kemal" vasfına mana katan bir alan olarak görmekte; tek başına "romancı Namık Kemal"in son derece fakir kalacağını belirtmektedir. Romandaki başarısızlığı onu küçültmez, onun ait olduğu yerin manasını belirten bir katkıyı ifade eder. Kısakürek, meselenin bu cephesini meydan-saray metaforuyla izah etmiştir: " Büyük bir meydan ortasında büyük bir saray düşünelim! Her girift ve derin hakikati saraya ve o hakikat etrafındaki içtimaî cümbüş sahasını meydana benzetecek olursak, Namık Kemal her yönden meydanın adamıdır. Namık Kemal (Agora) kahramanı!"[945]

Derin seziş ve büyük fikre ulaşamadığını düşündüğü Kemal'in şiir, tiyatro ve roman alanlarında da yetersiz kalmasından hareketle, onun Saray'da kalamadığı kanaatini taşıyarak yine onu asıl yeriyle belirginleştirmek gayesiyle "meydana ait büyük hüviyetini gerçekleştirmek için onu saraydaki yokluğu ile tespite mecbur oluyoruz."[946] demektedir.

Bu çerçevede İntibah "mazbata üslubu içinde yazılmış beşerî hiç bir seciye ve dava resmetmeyen, başıboş bir vakıa safsatasıdır."[947] Cezmi ise hayal ve tahassüsten yoksun, tarihî bir vakıanın müşahhas meseleleri üzerinde fikir yazıcısı olmaktan öteye gidemeyen bir niteliğe sahiptir. "Rüya" isimli eseri de roman kapsamına alan Kısakürek, buna gerekçe olarak Mahut eserin Kemal'in vatan ve hürriyet davasındaki fikir ve hayallerini bir aksiyon kurgusuyla masal tarzında bir hikâyecik olarak, yine onun aksiyoncu büyük edip-gazeteci kimliğine yaptığı katkıyı gösterir. Romanlardaki tipler için genel değerlendirmesi pejoratif bir edaya sahiptir: "Bütün tipler, mahrem ruh çizgileriyle nâmevcut, kaba akıl, çizgileriyle ortada; duygular sığ, aksülameller kaba, sâikler manasız, neticeler saçma; bütün hayat zemini sun'i, kof ve havasız; yalnız bir hikâye anlatmaya muktedir olmaktan başka marifet yok…"[948]

Son olarak yazar, İbrahim Necmi Dilmen'e dayandırdığı bir iddiayla, intibah'taki bir entrika buluşunun Victor Hugo'nun "Le roi S'amuse" piyesindeki vaka tertibini, bir iktibas olarak değil de nazirecilik tarzında andırdığına yer vermiştir.

---

[945] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.307.
[946] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.309.
[947] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.309.
[948] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.309.

#### 5.2.1.2.4. Namık Kemal'in Gazeteciliği

Necip Fazıl, büyük eserin peşinde bir sanatkâr ve mütefekkirdir. Onca, büyük eser kitapla olur; gazeteyle üstün fikri ve büyük eseri vermek mümkün değildir. Gazete yine onun nazarında, satıh üzerinde adi bir müşahhas ve basit bir uygulamayı temsil etmektedir. Fakat tefekkürün soyut boyutu, gazeteciliğin, amelî dünyanın inşasındaki rolünden istifade eder. Necip Fazıl, uzun yıllar kendisinin de büyük iştiyakla koyulduğu gazeteciliğe bu yüzden önem vermiştir. Namık Kemal'i gazeteyi, Kısakürek'in ideal dünyasındaki yere oturtmadaki başarısından dolayı önemsemekte, takdir etmektedir. Kısakürek, bu konuda, hüküm niteliğinde şunu söyler: "Namık Kemal'in gazeteciliği bir zanaat değil, bir sanattır ve ilmî, edebî, hakiki manada gazetecilik."[949]

Her ne kadar Kemal'i gazeteyle tanıştıran Şinasi olmuşsa da başarı "onun çilesini ilk defa doldurabilene; kendi ruhî teşekklüyle aletin madde teşekkülünü ilk defa birleştirebilene; renk ve hacim gibi, ruh ve aleti ilk defa kaynaştırabilene"[950] yani Namık Kemal'e aittir. Hatta büyük gazetecilik zemininin ifade aletleri içindeki düşünce ve duygu imkânını Türk cemiyetine ilk defa yayan, Namık Kemal'dir. Kısakürek, bu tespiti, kendisinden önceki hiçbir araştırmacı ve eleştirmenin yapamadığına da dikkat çekmişrtir.

Necip Fazıl, Kemal'in gazetecilik alanındaki muhteva kıymetini fikir, üslup ve dil açılarından olmak üzere üç başlıkta ele almıştır. "Fikir" cihetinden muhteva kıymetini ortaya çıkarıcı mahiyette on iki madde belirlemiştir. Belirlediği bu on iki maddeyi yorumladıktan sonra bu maddelerin her birine vesika olacak örnekleri de eser ve yazılarından seçerek paylaşmıştır.

Söz konusu maddelerden birincisi, "Allah ve din" planıdır. Bu davada özgün ve bağımsız bir tefekkür ve yoruma ulaşamadığını söylediği Kemal; koyu, halis, ateşli bir Müslüman'dır. Ancak şeriat basamağını aşamayan, Yunus'un dillendirdiği tarikat, hakikat ve marifet gibi idrak basamaklarına nüfuz edemeyen biridir. Taklidi iman seviyesinde kalan Allah ve Peygamber inancına, Allah kavramı üzerinde çile

[949] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.237.
[950] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.244.

doldurmamış bir insan vasfı eklenince bu sahada mantıkçı olmaktan öte bir şey geliştiremeyen bir insan profili ortaya çıkmaktadır.

İkinci madde olan "insan ve cemiyet" planında çok daha canlı bir Namık Kemal karşımıza çıkar. Allah'ı mefkûreleştirmeyen Kemal, insanı; dünya ve tabiatı kendi idealleri uğruna iplik iplik çözmeye, en mahir biçimde kullnamaya muktedir görerek bu düşünüşle Doğu düşüncesinden koparak "Garp insanının uazaktan uzağa hayranı, ressamı ve mefkûreleştiricisi" konumuna yerleşir.

Belirtilen on iki maddeden uygulamalı alanlara dönük olanlar ortaya çıktıkça Namık Kemal'de daha büyük bir heybetle karşılaşılmaktadır. Bunlardan "ahlak ve terbiye" planında Kemal, daha hassas, daha etkindir. Ahlak anlayışı bakımından etkilendiği Arap ve eski Roma ahlak mektebi, Stoacılık, ile karışık hakiki İslam ahlakını teklif ettiği makaleleri, piyesleri ona içtimai bir mürşit vasfını kazandırmaktadır. Kısakürek onu, amelî planda büyük bir ahlakçı olarak görmekte olup, büyük bir ahlak mübeşşiri olduğu addiasına katılmadığını belirtmiştir.[951]

"Vatan ve hürriyet" planı, Kemal'in en ileri aksiyona vardırdığı fikir planıdır. "Vatan" kavramıyla cemiyetin ana gayesini, "hürriyet" kavramıyla da ferdin en temel ihtiyacını tespit etmiştir. "Vatan" davası, onu, gündelik fikir yazısından şiir, tiyatro, roman ve tarihe kadar asıl Namık Kemal yapan davadır; dünyaya hükmetmiş bir cihan devletini kuran cemiyetin her alanda derin bir uykuya daldığı ve kurtulmak için elinden gelen her şeyi yaptığı bir zamanda ve mekânda, küçük çapına rağmen kimsenin vakıf olamadığı derecede büyük bir hadisedir. Onun "vatan" idraki, bir nevi alevlerin sardığı bir mekânda gaflet içinde uyuyan kalabalığa yükselen ve Namık Kemal'in başkahramanı olduğu senaryo romanına da yansıyan bir naradır; KJalkın, kalkın! Atın yorganlarınızı! Yangın var, yangın var!"[952]

Bunlardan başka "maarif ve müspet bilgiler", "idare ve politika", "Garp ve Şark medeniyeti", "edebiyat ve estetika", "iktisat ve iş", "tarih ve geçmiş zaman", "mücadele ve polemik", mücerret tefekkür ve tahassüs" gibi diğer planlar bulunmaktadır.

---

[951] Kısakürek, **Namık Kemal** (Biyografi), s.254-55.
[952] Kısakürek, **Vatan Şairi Namık Kemal** (Senaryo Roman), s.21.

Gazetecilik alanındaki muhteva kıymetini belirten ikinci başlık "üslup"tur. Necip Fazıl, üslubu, fikirlerimizin iklimi, havası, ruh çehremizden aldığı alametifarika, nüfus kâğıdı olarak telakki etmektedir. Bu itibarla Namık Kemal, büyük bir üslupçudur. Ona göre Kemal'in üslubu; şiddetin, öfkenin, kasırganın, yıldırımın üslubudur.

Muhteva kıymetini belirten üçüncü başlık üslubun baş unsuru "dil"dir. Namık Kemal, kendi dilini hatta kendisinden sonraki Türk toplumunun dilini yeniden vücuda getirecek kadar müthiş bir deha gösterip bu dehayı, üslubuna şahsiyet veren bir muhteva kıymeti olarak kullanması nedeniyle, Kısakürek, dil gibi bir madde meselesini, muhteva kıymeti içine almıştır. O günden bugüne sanat ve düşünce hayatımızın bütün büyük kalemleri, Namık Kemal'e dil bakımından daima borçlu kalacaktır. Zira o, eğitimli üst zümreyle halk arasındaki dil uçurumunu ortadan kaldırmaya dönük hamleleriyle bir öncü şahsiyet vasfını kazanmıştır.

Namık Kemal gazetecilik alanında gerek Kısakürek'in belirlediği in iki maddede ister kemal derecesiyle ister zayıf noktalarıyla kendisinden önce benzeri görülmemiş büyük bir hamlenin sahibidir. Ayrıca dil ve üslup konusundaki yenileştirici ve özgün uygulamaları, onun gazetecilikteki başarısını tamamlayan diğer iki önemli alandır. Bu sebepledir ki Necip Fazıl, Namık Kemal'i, incelemeye tabi tuttuğu verimler içinde en çok "gazetecilik" alanında takdirle anmıştır.

# SONUÇ

Türk edebiyatının velut nasirlerinden Necip Fazıl Kısakürek'in tezimize konu olan eserleri hakkında, aşağıda sıraladığımız kapsamlı sonuçlara ulaştık.

Kurmaca eserlerinde temalar, farklı nesir türleri için büyük ölçekte benzerlik göstermektedir. Bunun yanında her türün kendi içinde, farklı temaları işleyerek, sahip olduğu donanımını, anlatı türleri vasıtasıyla kitlelerle paylaşmak istemiştir. Piyeslerinde temalar, en genel hatlarıyla Allah, toplum, fert ve tarih başlıklarında öbekleşir. Daha somut şekliyle konuları şu şekilde kategorize ettik: Fertten topluma yahut toplumdan ferdin benliğine gidiş (Bir Adam Yaratmak, Tohum, Püf Noktası); nefis terbiyesi ve tasavvufla Allah'a ulaşma (Yunus Emre, İbrahim Ethem, Siyah Pelerinli Adam, Sabır Taşı); tarihî konuları ve kişileri ele alanlar (Künye, Abdülhamîd Han, Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet); toplum meseleleri ve ahlakî çöküntü (Ahşap Konak, Reis Bey, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Para).

Sayıca tiyatro eserlerinden daha az olan romanlarda konu çeşitliliği daha zengindir. Buna göre: Seküler hayattan manevi hayata, Allah'a dönüş (Aynadaki Yalan, Canım İstanbul, Sen Bana Ölümü Yedirdin, Deprem); bir dava adamının kendini topluma adayışı (Vatan Şairi Namık Kemal, En Kötü Patron); memleket meselelerinden uzak sefahat âlemi (Kâtibim), yerli olana, öze dönüş (Villa Semer), cinsel istismara uğramış genç kızın onur mücadelesi (Ufuk Çizgisi), kumarın sebep olduğu yıkım (Son Tövbe).

Yarım asra yakın hikâye yazarlığı boyunca neşrettiği ürünler, baştan sona aynı muhtevaya sahip değildir. İlk dönem hikâyelerinde yazarın "ben"ine açılan pencerelere karşın, 1939-1965 aralığında yazılanlarda "ben" vurgusuna, çevredeki insana ve topluma açılma da eklenir. Yazarın en başarılı hikâyelerini barındıran bu

dönem ürünlerinin bir kısmı, kumar olgusunu konu alırken, bir kısmı modernitenin savurduğu, bozguna uğrattığı insanı ele alır. Kumar ortamlarını ve kumarın ferdin hayatında sebep olduğu yıkımı yansıtmada oldukça başarılıdır. İnsan ve toplum sorunlarına daha ağırlıklı olarak eğilen son dönem hikâyelerinde fikir ve tez, daha da belirginleşir.

Bununla beraber konularda iç içelik söz konusudur. Söz gelimi Tohum ve Künye piyesleri konusunu tarihten alırken, eserlerde ağırlıklı olarak toplumdan ferde gidiş ele alınmıştır. Eserleri konu bakımından bu şekilde kategorize etmekle beraber "maddeden ruha, süfliden ulviye, kısacası faniden Allah'a ulaşma mücadelesi" genel anlamda bütün kurmaca eserlerin ana konusunu teşkil etmektedir. Bir başka ifadeyle "İslam", sanatkârın diyalektiğinin ve bu diyalektiğinin sanata dönüştürüldüğü kurmaca eserlerinin ana omurgasıdır. Kısakürek, İslam'ın prensiplerini, mesajını kendi tasavvuruyla birer teori hâlinde eserleri vasıtasıyla, fikir ve sanat çevrelerine, daha büyük ölçekte de toplumun tamamının dikkatine sunmuştur. İdeolocya Örgüsü bütün tezlerini en derli toplu biçimde çerçevelediği fikrî nitelikteki eseriyken; tiyatro, roman, hikâye ve otobiyografileri temelini İslam'dan aldığı diyalektiğine birer zemin vasıtası görevini gören edebi türlerdir. Şiirlerindeki temalar ile İdeolocya Örgüsü'ndeki tezleri, kurmaca edebiyat alanında ete, kemiğe bürünerek şahıs, varlık ve hadiseler çerçevesinde müşahhasa kavuşur.

Necip Fazıl'ın kurmaca eserinde "insan" olay örgüsünden daha fazla önemsenerek işlenmiştir. Onun kahramanları, toplumun orta tabakası ile daha çok belirli bir üst yaşam tarzının entelektüel kişileridir. Bu eserlerin odak noktasında köylü ve onun sorunları yer almaz. Büyük şehirlerin gettolarında hayatın zorlu koşullarına ayak uydurmaya çalışan göçmen kitleye de bu eserlerde rastlayamıyoruz. Eserlerin çoğunda bir başkahraman, diğer bir kısmında ise iki başkahraman mevcuttur. Çoğunlukla erkek kahraman, birikimi ve tefekkür dünyasıyla ön plana çıkar. Kısakürek'in başkahramanları aklın sınırlarını zorlayan fikir çilekeşleridir. Tefekkürün yoğurduğu bu şahsiyetler, Osmanlı sonrası yeni Türkiye'nin yönetici ve intelijensiyasının benimsediği yani medeniyet yolculuğundan muzdaripdirler. Aynı zamanda Necip Fazıl'ın zihin dünyasını da yansıtan bu kahramanlar, Batı medeniyeti ya da dünyanın birçok yerinde yayılan materyalist düşünce akımlarının

benimseyicileri ve burjuvazinin bireyleri ile bir aradadır, onlarla dostluk düzeyinde ilişkileri vardır. Fakat hep bir çatışma hâli ile Kısakürek'in kahramanları, toplumun yolunu bulamamış bunalımlı insanlarından/ortamlarından sıyrılıp maveraya doğru bir iç yolculukla çıkış yolu bulma cehdine girişirler. Bu çerçevede başkahraman, materyalist duyuş tarzından mistik duyuş tarzına, bir başka ifadeyle maddeden ruha yönelir. Söz konusu değişim aynı zamanda Batı medeniyetinden Doğu medeniyetine dönüşü de ifade etmektedir. Zira Kısakürek'e göre Batı maddeyi, Doğu ruhu temsil eder.

Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinin büyük çoğunluğunda idealize ettiği başkahramanları vasıtasıyla Batı medeniyeti takipçisi aydınlara ve yine aynı medeniyet tesirindeki şehir insanına karşı olumsuz bir tavır takınmıştır. Hayatı hep bu çerçevede geçen Kısakürek, bahsi geçen zümrelerin bireylerinden sıkılmış ve onların; kendisinin hayalini kurduğu toplumun inşasında rol alamayacakları kanaatindedir. Anadolu'nun Müslüman kültürü ve zihin dünyasıyla bezenmiş fertleri, modern-seküler hayatın kıskacındaki toplum için birer ümittir. Necip Fazıl, meselenin bu kısmında taşranın temiz insanlarını idealize eder, ancak onun fikrî ve kurmaca eserleri iyi incelendiğinde köyün ve köylünün de bir model ve çıkış yolu olamayacağının bilincinde olduğu görülür. Bu tıkanıklığı aşmak için eserleriyle ileriye sürdüğü tez şudur: Bütün büyük ferdî-toplumsal hamleler, medenî hayatın şehirli fertleriyle gerçekleşir. Birer safiyet örneği olarak telakki ettiği Anadolu köylüsü ise bilgi birikimini elde edip kendisindeki eksiklikleri tamamlayarak mahut hamlenin neferleri olabilirler. Bu suretle toplumun bu iki unsuru, Kısakürek'in ideal toplumuna giden yolda bütünlüğü sağlamış olurlar. Bununla beraber eserlerindeki kahramanlarından bazıları, şehrin karmaşasından; şehirlinin samimiyetten uzak, münevver olmanın ne demek olduğunu kavrayamamış insanlarından kaçarak soluğu köyde/Anadolu'da aldıklarına şahit oluruz. Kısakürek'in yabancısı olduğu köy, kendisine sığınılan emin bir belde değerindedir.

Sanatkâr, çoğunlukla dünyalığı ifade eden para, kadın, makam, mevki gibi geçici güzellikleri terk eyleyip ebedî olanı, Allah'ı; mekân cihetinden ahireti/cenneti isteyen kahramanlar çizmiştir. Kendi hayatında da aynı gayeyi önüne koymuş olan Kısakürek, denilebilir ki modern bir derviştir. Bütün eserlerinde oluşturduğu fiktif

dünyanın başkahramanları, Doğu'nun -iç çatışmalarından başarıyla çıkarak- dünyadan geçmiş zahit insanları olup uhrevî olanı tercihleriyle Batının dünyalığı elde eden ve mutlu sonun sahibi kahramanlarına benzemezler. Din ve medeniyet eksenli düalizm, kahramanların dünya algısında da açığa çıkmaktadır.

Necip Fazıl'a göre ilk olarak ele alınması, işlenmesi, çözüme kavuşturulması gereken "fert"tir. Ferdî oluşumu gerçekleştiremeyen kişi toplumun sırtında bir yüktür. Başka bir ifadeyle, beklenen toplumun ümidi olan fert; çile sahibi olmayan günün insanının yüklenmekten kaçındığı fikir yükünü de omuzlayabilmelidir. Onun kahramanlarının kafa patlatan düşünme eylemlerine girişmesi bu yüzdendir. İnsiyaklarıyla hareket eden genel insan yığınlarıyla çatışmanın bir sebebi de budur. Yazar, birçok kurmaca metninde, ferdî kurtuluşa, dıştan bir müdahale yerine, kişinin kendine, kendi iç âlemine yönelmesi gerektiğini esas alarak kurgusunu oluşturur. Ferdî tekâmülünü tamamlayan, bir oluşu gerçekleştirme aşamasına gelen kişi, artık topluma açılabilir. Bu tercih, tasavvuftaki "çile" dönemiyle, manevi hazırlık devresini tamamlayan dervişin halka açılması, fakat halk içinde Hak ile beraberliğini esas alır. Bunun yanında bazı kahramanları hırçın, çatışmacı tavır sergileyebilen kişiler olup "derviş"ten ayrılırlar. Manevi oluşu gerçekleştiren fertleri agoraya inip mücadele eder. Bunula beraber Kısakürek Türk toplumunda fertlerin zeki, toplumun içtimai zekâdan mahrum olduğu inancındadır. Ona göre, Avrupa'da bunun tersi söz konusudur. Dolayısıyla içtimai zekânın da elde edilmesiyle çok mühim bir eşiğin geçileceğini, ideal toplumun yolunun açılacağını düşünmektedir.

Genel anlamda Mehmet Kaplan'ın dediği gibi Türk romanı ve tiyatrosunda "fert" derinlikli bir şekilde ele alınmamıştır. Ferdin ihmal edilişini, Kısakürek, piyeslerinde belli bir ölçüde telafi eder. Özellikle Bir Adam Yaratmak, Reis Bey ve Siyah Pelerinli Adam'da fert derinlikli bir şekilde başarıyla ele alınmış; Ahşap Konak, Para, Tohum ve İbrahim Ethem'de vasatın üstünde belirli bir seviyeyi yakalamıştır. Roman sahasında Aynadaki Yalan ve Vatan Şairi Namık Kemal'de de ferdi derinlemesine ele almak istemiş, bunu belli bir ölçüde başarmıştır. Fakat senaryo romanlarında insan, özellikle de başkahraman, gereği kadar ele alınmamıştır. Yüzeysel kalan fert tahlilleri tezin gölgesinde kalmıştır. Hikâyede ise romanlarına kıyasla daha gerçekçi ve estetik bir biçimde ele almıştır.

Birçok eserinde başkahramanlar idealize edilmiştir. İlk dönem tiyatro oyunlarındaki realist izlere rağmen genel olarak piyes ve romanlarında başkahramanın yüceltilişine şahit oluruz. Ruhî boyutlarıyla idealize edilen kahramanlar fizikî boyutlarıyla da aynı hususiyette çizilmiştir. Özellikle romanlarda idealize edilişte müstehcenliğe kaçan tasvir anlayışı, onu, diğer İslamcı yazarlardan farklı bir yerde konumlandırır. Ancak netice itibariyle diğer romancılara kıyasla çok daha muhafazakâr bir tavır takındığını da belirtmek durumundayız.

Türk tiyatrosunun figüratif yapısı büyük ölçüde tiplerle husule gelmiştir. Her ne kadar Necip Fazıl'ın piyeslerinde de tipler ağırlıkta gözükse de yazarın karakter oluşturma girişiminde bulunması dikkate değerdir. Tip ve karakterin her zaman kesin sınırlarla ayrılamayacağı, bu iki sınıflamanın iç içe geçebileceği kabulünden hareketle Kısakürek'in piyeslerindeki karakter-tip belirlemesi hususunda şu tespitlerimizi paylaşmak istiyoruz: Bir Adam Yaratmak, Reis Bey ve Siyah Pelerinli Adam piyeslerindeki başkahramanlar birer karakterdir. Püf Noktası'ndaki Recep Kafdağlı bir karakter olarak düşünülmüş olmasının yanında, yeterince ayrıntılı ve karmaşık yapısıyla sunulmayıp deha özelliğiyle sivriltilmiş olması cihetinden iyi işlenmemiş bir karakter olarak kaydedilmelidir. Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Tohum, Ahşap Konak, Para, Künye piyeslerindeki başkahramanlar, karakter-tip geçişkenliği içinde çizilmiştir. Diğer piyeslerdeki başkahramanlar ile bütün piyeslerin iki ve üçüncü derecedeki şahısları birer tip olarak çizilmiştir. Karakter özelliği de gösteren Ahşap Konak'taki Recai, Tohum'daki Ferhat Bey ve Künye'deki Gazanfer ile birer tip olarak düşünülmüş Kanlı Sarık ve Mukaddes Emanet'teki farklı nesillerden başkahramanlar mefkûreci aydın tipini; Abdülhamîd Han'daki aynı isimli başkahraman mefkûreci devlet adamı; Yunus Emre ve İbrahim Ethem'deki başkahramanlar zahit derviş tipini simgelerler. Tamamen tiplerden oluşan kadın kahramanlardan aydın genç kız tipi (BAY, Tohum, Kanlı Sarık); müşfik, fedakâr anne tipi (BAY, Ahşap Konak, Reis Bey, Sabır Taşı), züppe ve sorumsuz kadın tipi (Ahşap Konak, BAY, NDPS, Sabır Taşı, Reis Bey); kahraman Anadolu kadın tipi (Künye, Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet). Züppe erkek tipleri (Ahşap Konak, NDPS, Para, Tohum). Bunların yanından memur tipleri genelde olumsuz niteliktedir. Basındaki kahramanlar çoğunlukla menfidir; aralarında az da olsa insani değerleri yitirmemiş, güvenilir, olanları bulunmaktadır. Yeni devletle ortaya çıkan millî

burjuvazi tipleri de bazı kurmaca eserlerde yer bulur. Yazar, bu kesimi tenkit ederek onların emek harcayarak değil de kendilerine sunulan imtiyazlarla zengin olduklarını yansıtmak ister.

Bu değerlendirmelerden hareketle Necip Fazıl'ın karakter oluşturmada ve tipleri karakterize etmede başarılı olduğunu belirtmek istiyoruz. Bunla beraber oluşturduğu karakterlerle ilgili gözlem eksiğinin de bulunduğunu belirtmekte fayda vardır.

Karakter oluşturmakta tiyatroda yakaladığı başarıyı, roman alanında gösteremediğini belirtmek gerekir. Aynadaki Yalan'da Naci bir karakterdir, ancak Vatan Şairi Namık Kemal'deki başkahraman karaktere doğru giderken bu kişinin kompleks yapısıyla, beklenmeyen tavırlarıyla sunulmamış olması bunun önüne geçmiş, ortaya mefkûreci aydın tipini çıkarmıştır. Senaryo romanlarında da karakter olarak düşünülen kahramanların ayrıntılı kompleks yapısıyla sunulmaması, Namık Kemal kişisinde olduğu gibi tipleri ortaya çıkarmıştır. Senaryo romanlarındaki tipoloji, piyeslerle benzer niteliklere sahiptir. Bütün kurmaca eserlerde sözgelimi züppe kadın-erkek tiplerine karşı mefkûreci aydın tipleri, karşıtların birliği bağlamında bir denge unsuru olarak fiktif yapıda yerlerini almıştır. Kurmaca eserlerindeki başkahraman; metafizik arayışları, yakıcı azaba dönüşen fikir çilesi, ontolojik sorgulamaları ile sonunda Allah'ı bulan ve bu suretle fani olandan baki olana geçişin birer prototipidirler.

"Piyes Yazma Sanatı" adlı eserinin, bütün kurmaca metinlere teşmil edilebileceğini vurgulayan Lojos Egri, bir roman, hikâye ya da piyesteki bir kahramanın, başlangıçtaki tutum ve davranışını hiç değiştirmeden sonuna kadar sürdürmesi durumunda, o kurmaca metinden hayır gelmeyeceğinin altını çizer. Bu itibarla, Necip Fazıl'ın, tahlillerimize konu olan her üç türdeki kahramanlarının neredeyse tamamı bir değişim geçirir, dolayısıyla gelişim gösterirler. Bu ölçütteki başarıya karşın senaryo romanlarının neredeyse tamamındaki kahramanlarda görülen değişimin ani ve okuyucunun zihninde yeterince izahının bulunmamış olduğunun da altını çizmek gerekir. Kahramanların geçirdiği değişimin gerekçeleri konumundaki dinî-tasavvufî esaslar, olay örgüsündeki iz bırakan çarpıcı vakalar, derin tefekkür

eylemleri daha etraflıca ve nedensellik bağıntısı içerisinde verilseydi, okuyucu için kuşkusuz daha anlamlı hâle gelirdi.

Tiyatro kahramanlarına ve hayata daha içten ve gerçekçi bakış hakîmdir. Başkahramanlar, sıraladığımız bu hususiyetleri taşıması cihetinden Necip Fazıl'a benzerler; onun dünyası kahramanlarda somutlaşmıştır. Burada serdettiğimiz tespitler, Aynadaki Yalan ve Naci için de geçerlidir. Buna karşın senaryo romanlarında kahramanlara ve hayata dıştan bakış söz konusudur. Kahramanların tavır ve yaklaşımlarında Yeşilçam sinema anlayışının izleri oldukça belirgindir.

Kurmaca eserlerinin tamamında olay örgüsü; hareketli, dinamik bir yapı içinde dedektifvari iz sürüşler, gizemli vaka gelişimiyle şekillenmiştir. Olay örgüsündeki dinamik yapının oluşumunda Necip Fazıl'ın küçüklüğünde büyük bir merakla takip ettiği Michel Zevaco, Sherlock Holmes, Alexandre Dumas Fills gibi askiyoner yazarların tesirinin olduğu kanaatindeyiz.

Piyesler çoğunlukla üç, bazılarında tek veya dört perdeden oluşmaktadır. Birinci dönem tiyatro oyunlarının bir kısmı sadece perdelerle art arda sıralanırken, bazıları da her perdenin kendi içinde numaralandırılan sahneleriyle teşekkül eder. İkinci dönem oyunlarında ise ağırlıklı olarak perde-tablo uygulaması dikkati çeker. Bu usulde tablolar perdelerle mukayyet olmaksızın oyunun başından sonuna kadar numara sistemiyle sıralanır. (Söz gelimi üç perdelik oyunun her birinde üçer tablo bulunmakta ve tablolar sayı esasıyla birden dokuza kadar numaralandırılmaktadır. Oysa ilk dönem oyunlarındaki sahne numaralaması, her perdenin kendi içinde gerçekleşmektedir.)

Bazı piyeslerde oyundaki gerilim, birinci perdede doruğa ulaşıp sonraki perdelerde mütemadiyen düşerken; bazılarında ise gerilimin en sert tonu son perdede görülür.

Romanlarda çoğunlukla üç ve dört yapısal bölümlemeler söz konusudur. Bir romanda bölümler arası ritmik bağlantılardaki ahenk, esere estetizm ve akıcılık kazandırır. Yazarın bazı romanlarında görülen bölümler arası ani ve keskin geçişler, özellikle de vakalardaki gelişim çizgisinin tutarlı olmayışı, ritmik bağlantıda kopukluklara neden olmuştur.

İnsana ve topluma kendi duyuş tarzıyla ışık tutan Kısakürek, hikâyede belli bir akıma bağlı kalmamıştır. Necip Fazıl'ın hikâyeleri olay ve durum hikâyesi kalıplarından birine sığdırılamayacak niteliktedir. Kimi hikâyeleri olay, kimileri de durum hikâyeleri özelliği gösterirken her iki türün arasında, her ikisinden özellikler taşıyan hikâyeleri de mevcuttur. Olay hikâyesi kapsamına alabileceğimiz hikâyelerinde hayattan bir kesit ve izlenimler de sunulmuşken, durum hikâyesine alabileceğimiz hikâyelerinde olayın da belli bir ağırlıkta yer aldığı görülmüştür.

Necip Fazıl'ın kurmaca eserlerinde dinamik yapıdan daha da önemlisi, kahramanlardan ve onların zihin ve gönül dünyalarından neşet eden çatışmalardır. Piyeslerinde, tiyatro diliyle söyleyecek olursak, kriz doruk nokta-çözüm şeklinde gelişen çatışmaların birbirinin peşi sıra ilerlemesi genel anlamda bu eserlere estetik bir denge kazandırmıştır. Gelişmeli çatışmaların bolluğu, durağan çatışmaların oyunun bütününe yayılması, sıçrama yoluyla çatışmaların fazlaca yer bulmaması cihetinden bu piyesler Kısakürek'e bir başarı çizgisini kazandırmıştır. Çatışmalar benzer şekilde romanlarda da yer bulur, ancak bu çatışmalarda gelişmeli yapının zaafa uğraması ve sıçrama yoluyla çatışmalarda artış görülmesi, estetik denge açısından romanları kusurlu hâle getirmiştir.

Ferdin, kendisiyle ve toplumla yaşadığı çatışmalar ile iki farklı dünya görüşüne sahip fertlerin iki cephe hâlinde çatışmaları ile gelişen gerçekçi vakalar çoğunluktadır. Gerçekçi vakaların yazarın romantik duyuş tarzı ve kendisine has bakış açısıyla şekillendiğini de unutmamak gerekir. Bunun yanında paranormal karakterde vakalar da Kısakürek'in eserlerinde yer bulur. İdealist düşünce sisteminin kapı araladığı paranormal vakalar, bazı piyesleri (Sabır Taşı, SPA, Yunus Emre, İbrahim Ethem) ile Aynadaki Yalan romanında görülür.

Modern dramda romantik duyuş tarzıyla beraber "groteks" de önem kazanır. Farklı medeniyet tasavvurlarının çatışması ile insan hayatının karmaşıklığı trajik ile komik olanı, groteski ortaya çıkarır. Shakespeare ile daha çok görülmeye başlayan groteske, Necip Fazıl da bazı dramatik eserlerinde yer verir. Bunun en güzel örneklerinden biri olan Ahşap Konak'ın yanında Sabır Taşı, Mukaddes Emanet, Siyah Pelerinli Adam ve NDP Salih'te de groteskten serpintiler yer alır.

Necip Fazıl diyalog oluşturmada büyük bir kabiliyete sahiptir. Tiyatro alanında velut bir yazar oluşunda, bu kabiliyetinin büyük payı vardır. Bir başka ifadeyle şiirlerinde çok karmaşık biçimde ele aldığı ontolojik sorunları şiirinde metaforlar; tiyatro ve senaryo romanlarında ise diyaloglar ve tiratlarla yansıtmayı bilen biridir. Tiyatrolarında gösterme ve anlatma yöntemlerini başarıyla bir arada kullanır. Bir şeyi gösterirken anlatma yöntemini de kullanarak felsefî zeminini hazırlar. Diyaloglar vasıtasıyla gösterme yöntemini romanlarına da yansıtması, bu türdeki eserlerine imgesel zenginlik katmıştır.

Anlatım tekniklerinden "montaj" onun, özellikle de fikri/mesajı iletmesinde sıklıkla kullandığı bir teknik olmuştur. Bunun yanında Doğu ve Batı medeniyetinden sanatkâr ve mütefekkirlere çağrışım yoluyla sık sık atıfta bulunmuş, bu yolla eserlerine renklilik kazandırmıştır.

Poetikasında "remz"e vurguda bulunup buna şiirlerinde büyük bir itina ile yer veren sanatkâr; motif ve metaforlar yoluyla kurmaca eserlerinde zengin bir çağrışım ve mana yükünü elde etmeye gayret göstermiştir. Farklı türdeki eserlerinde yer bulan ağaç, tohum, ayna, para, yangın, emanet, sarık, taş, konak, yalı, pansiyon odası bunlardan bazılarıdır.

Aynı duyuş tarzının açığa çıkardığı sırrîlik, bazı kurmaca eserlerinde, olay örgüsü içinde kahramanın davranışlarına yön veren değere dönüşür. Sözgelimi Tohum'da Ferhad'ın beşerî aşk sırrı; Yunus Emre ve İbrahim Ethem'de dervişin Rabb'iyle olan ülfetinin sırrı olarak işlenir ki, hepsinde de kahraman, sırrın ortaya çıkmasını istemez; zira o zaman her şey manasını yitirir.

Necip Fazıl'ın bütün kurmaca eserleri tezlidir. Örtülü ve açık tezli eserler olarak tasnif edilebilecek bu eserlerden; masaldan uyarlama Sabır Taşı, tarihî senaryo roman niteliğindeki Kâtibim ile VŞNK romanı tezsiz roman hüviyetinde gözükse de bu eserlerde örtülü bir tezin varlığı mevcuttur.

Necip Fazıl'ın tiyatroları iki dönemde öbekleşir. 1935-1949 aralığında kaleme aldığı yedi eseri birinci; 1959-1971 sınırlarındaki sekiz piyesi ikinci dönemin mahsulüdür. Yazarın birinci, dönem oyunlarında tezler oyunun kurgusu içinde eritilip estetize edilerek verilmiştir. Bu oyunlarda başkahramanın yaşadığı çatışmalar

ve zamanla gelişen sancılı değişim konu edilmiştir. İkinci dönem oyunlarında yazar, tezlerini kamuflasyona başvurmadan, doğrudan vermeyi tercih etmiştir. İki dönem arasındaki piyeslerde fikirlerin sunuluş tarzındaki farklılık, birinci dönem oyunlarının edebî değere sahip; ikinci dönemdekilerin ise bundan mahrum olduğu yorumlarına neden olmuştur. Kimi eleştirmenlerce ikinci dönem oyunlarının tahlili/tenkidi dahi yapılmamıştır. İkinci dönem oyunları içinde siyasi- ideolojik karakter olanlarında (Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet) bir kuruluğun, estetik dengenin göz ardı edildiği bir hakikattir. Ancak Ahşap Konak, Reis Bey, İbrahim Ethem gibi bazı piyeslerde dramatik eserin vazgeçilmez teatral unsurlarının yerli yerince kullanıldığını ve tezin doğrudan sunumuna rağmen nitelikli eserlerin vücuda getirildiği kanaatindeyiz.

İlk dönem sınırlarında kaleme aldığı VŞNK biyografik romanı da yazarın içinde bulunduğu sanat ve edebiyat ortamının tesiriyle edebîlik kaygısını gösteren roman alanındaki dar hacimli eserlerindendir. Geniş hacimli romanı Aynadaki Yalan romanını, Türk romanında tespit ettiği eksikliği gidermek ve bir örneklik teşkil etmesi gayesiyle kaleme almıştır. Senaryo romanlarının yazım tarihleri yazarca belirtilmemiştir, hepsinin basım tarihi 1972 yılı olarak verilmiştir. Senaryo romanlarını dar bir zaman kesitinde acelece kaleme alması, Türk sinemasında millî-manevi hassasiyetlerin zayıflığı ve fikrin olmayışını bir gerçek olarak görüp bu alanda ideal örnekler sunmak istemesiyle açıklanabilir. Ayrıca bu türdeki romanları, İdeolocya Örgüsü'nde "sinema" alanındaki tezlerine uygun tarzda vücuda getirme gayretinde hareket etmiştir. Bu eserler, Yücel Çakmaklı'nın geliştirdiği "Millî Sinema" akımına uygunluk arz eder. Ancak senaryo romanlar konusunda yazarın aceleci davranıp hazırlıksız yakalandığı inancındayız.

Necip Fazıl'ın edebi nitelikteki nesirlerinde temel nirengi noktası "fikir"dir. Tiyatro, roman ve hikâyelerinde başkahramanın ruh ve düşünce dünyasından süzülüp yansıyanlar ile muarızlarıyla çatışmaları, yazarın çilesini çektiği fikri savunmak içindir. Figüratif yapı ve bu yapının her bir ferdinin sahip olduğu mana, mekânlardaki tasarrufu, zamana getirdiği açılım, olay örgüleriyle okuyucuya sunduğu yaşantılar ile üslubundaki hiciv bir nefer misyonuyla okuyucuya dönük savunma, ikna, mücadele dili "fikir"in estetize edilmeye çalışılan formlarıdır. Kısakürek, Türk romanın renksiz, soluksuz, fukara hâlde olduğunu savunmakta;

buna gerekçe olarak da fikirden yoksunluğu, "büyük fikri"n kaybedilişini ileri sürer. Romanın yanında tiyatro ve hikâyelerinde fikrin bu denli yer bulmasının nedeni budur. Onun sanat, fikir ve aksiyonunda zemin İslam, gaye Allah'tır. Bu bakımdan, toplumcu gerçekçilerin Marksist bir anlayışla edebiyatta yapmak istediklerini Kısakürek, bu ideolojinin tam aksine, mensubu olduğu İslam dini ve tasavvufunun çizdiği rota ve argümanlarla gerçekleştirmek istemiştir.

Kendisi için yakıcı azaba dönüşen tefekkürüyle, tefekkürden eyleme geçen hayatıyla mütemadiyen Türk milletinin ve İslam ümmetinin geri kalış nedenleri üzerinde durmuş, bunlara çözüm üretmeye çalışmıştır. Kanuni'den beri süregeldiğini düşündüğü gerilemeyi ve çöküşü tersine çevirecek bir inkılâbı beklemektedir. Bu inkılâp, ona göre, reformcu modernist İslamcılar, nefsani tefsirciler, ham yobaz ve kaba softalar ve sahte dervişlerle değil; şeriat ve tasavvufu doğru anlayıp yaşantıya döken ve bunların hikmetine nüfuz edebilecek ruh ve ahlaka sahip gerçek Müslümanlarla olacaktır. Bu itibarla Kısakürek, Ehli sünnet ve cemaat anlayışının sadık bir müdafii; ham ve kaba softanın hasmıdır. Bu iki ölçü, onun düşünce sisteminin anahtarları mevkiindedir.

İslam'ın özel bir yorumu olan tasavvuf, yazarın birçok kurmaca eseri için ilham kaynağı; kahramanlarının bir oluşu gerçekleştirmesini sağlayan bir metot değerindedir. Kahramanları, sürekli bir iç muhasebe içindedir; nefs arındırma yolunda değişimi/gelişimi yaşarken hep bir nefs engeline takılır. Hataratlarla desteklenen bu engelleri aşmalarında, tasavvuf öğretisinin riyazet, mücahede, tezkiye gibi yol ve yöntemleriyle bir otokontrol biçiminde menzile ulaşma gayretine karşılık diğer dram yazarlarının kahramanlarının bütünüyle dünya ölçeğinde somut ve soyut güçlerle mücadelesi söz konusudur. Diğer yazarların çizdiği dünya ile sınırlı çatışma ortamına karşın Kısakürek, somut dünyadan metafiziğe geçişle genişleyen bir çatışma ortamını dikkatlere sunar. Bu itibarla, Necip Fazıl dinî-tasavvufi mevzuları sanata dönüştürüp dinî terminolojiyi kurmaca edebiyata aktararak farklı bir duyuş ve görüş tarzını geliştirmiştir.

Necip Fazıl'ın bir aydın sıfatıyla Türk düşünce hayatına yaptığı en büyük katkılardan biri de kriz entelektüeli (cris-intelectuel) Müslüman duyarlılığıyla dikkatlere sunması, bunun gündeme alınmasına önayak olmasıdır. Onu, modern bir

derviş yapan da çağın şartlarıyla tasavvufu bir aydın profilinde buluşturmasıdır. Romanları içinde tasavvuf öğretisinin en bariz işlendiği eseri Aynadaki Yalan'da bu öğreti gereği kadar yaşantıya dönüştürülememiştir. Sözgelimi anlatıcı, bir vaaz kürsüsünden seslenir gibi menkabe ve tezkirelerden aldığı tasavvufi bilgileri-hikâyeleri kuru bilgiler şeklinde serdetmiştir. Bunun yanında Necip Fazıl, tasavvufu, piyeslerinde daha ustaca, bir doğallık içinde yaşantıya dönüştürmeyi başarmıştır. Tasavvufun açık bir biçimde işlendiği piyeslerin (İbrahim Ethem, Yunus Emre) yanında, örtülü biçimde işlendiği piyeslerinde (Sabır Taşı, Reis Bey, SPA) bunu, estetik bir biçimde kurgunun odak noktası yapmayı başarmıştır. Senaryo romanlarında ise bu öğretinin sadece akislerini müşahede ederiz.

Kurmaca eserlerinde bir mevzu olarak işlenen yahut atıfta bulunan tasavvufi konular şunlardır: Vahdet-i Vücut, tevhid, fena-beka, kabz- bast, heybet-üns, veli, mürşit, keramet, hatarat, mücahede, riyazat.

Tasavvuf, Necip Fazıl gibi siyasi, edebî, toplumsal meselelerden beynelmilel alanlara kadar uzanan sert bir mizacı, tavizsiz bir öfkeyi aklıselim sularında dizginleyebilmiştir.

Necip Fazıl'ın düşüncesindeki en mühim ayaklardan biri de "düalizm"dir. En fazla Doğu-Batı medeniyetleri çerçevesinde geliştirdiği düalist yaklaşımında, Doğu "İslam, Çin, Hind"i; Batı "Hristiyan ve materyalist"leri temsil eder. Bunun yanında Doğu, sahip olduğu manayı, kemal noktasını İslam'da bulmuş; Çin ve Hind gibi unsurlar ise ruhu keşfetmiş, fakat hak dinin sınırlarına girmemek cihetinden hakikate erememişlerdir. Onun eserlerinde değindiği üzere Doğu ruha, Batı da maddeye dürbünün doğru tarafından bakmıştır. Fakat Doğu maddeye, Batı da ruha yanlış tarafından bakmaktadır ki Doğu ruh realitesine maddenin gerekliliğini de ekleyebilseydi bizim için mesele çözümlenmiş olurdu. Onun eserlerindeki olumlu kahramanlar maddenin esiri, sefih insanlardır. Vakalar hep bu iki kutbun mücadelesine dayanır.

Düalizm sadece Doğu-Batı mevzuunda değil, madde-ruh, Batı taklitçiliği-Anadoluculuk, beşerî aşk-ilahi aşk, asi kadın-teslimiyet sahibi kadın, aristokrat- garip guraba, batıl-Hak, nefs ve şeytan-iman karşıtlığında da sıkça karşımıza çıkar.

"Ölüm" düşüncesi, Necip Fazıl'ın ilk şiirleri ile ilk kurmaca eserlerinde çıldırtıcı bir korku sebebi iken, diyalektiğini oluşturup topluma döndükten sonra bir dava bilinciyle bu korkudan sıyrılır, ona hakikatin kendisi olarak bakar. Ölüme karşı teslimiyet, kademeli gelişim çizgisi içinde Allah'a kavuşma arzusuna dönüşür. Kurmaca eserlerinde kahramanlarının ölüme gidişleri, sonu yıkımla biten eser görüntüsü vermiş olsa da onlar bir oluşu gerçekleştirerek, ruhî inkılâpla fani dünyadan asıl vatana gidişin yolcusu olmayı başarmışlardır. Bunun yolu, ölmeden evvel ölmek sırrından geçer.

"Kadın" bir fikir, gaye, vasıta, değer vb. yönlerden Kısakürek'in sıklıkla üzerinde durduğu konulardan biridir. Eserlerinin figüratif yapısında çoğunlukla üç kadın tipi ile karşılaşılır: Sevilecek olan ideal kadın; şehvetle temayüz etmiş olumsuz kadın; müşfik ve koruyucu anne. İncelememize konu olan eserlerin başkahramanları iki sınıf kadın tipine âşık olurlar. Birincisi şehirli olmayan, Anadolu'nun safiyeti bozulmamış temiz genç kızı. İkincisi, üst tabakanın şehirli, güzel genç kızı/kadını. Kurmaca eserlerde çoğunluğunu ikinci sınıftakilerin oluşturduğu üst tabakanın şehirli kadını, Batılı değerler içinde dejenere olmuşsa bile, dindar aydın erkeğe tâbi olup onunla ideale uzanan bir değişim geçirir.

Otobiyografileri, fikrî ve kurmaca eserleri vasıtasıyla "kadın" tasavvurunu özgün bir bakış açısıyla ortaya koymuştur. Onca, kadın, cazibesini estetik bir idrak ile muhafaza ederek erkeğinin şahsiyetine bürünmelidir. İçgüdüsel olarak erkeğini kat kat aşan zekâsıyla, estetizmden ödün vermeyen yenilenmeyle Mevla'ya götüren vasıta olmalıdır. O, kadını Batı'nın kadın anlayışınnın aksine fizik tarafıyla değil, ruh tarafıyla ele almaktadır.

Kadını ya hayat sahnesinden silen ya da bedeniyle teşhir sahnesine çıkaran Batı'nın aksine Kısakürek, İslam'dan aldığı ölçüyle onu (kadını) üzerine titrenilen bir hicap mevzuu olarak alır. Kadının tesettürü de bu sır yüzündendir. Bu itibarla kadın, heykelleşmiş bir fikir olarak erkeğinin karşı cinsiyetine bürünüp onu tamamlayan ulvi bir fikirdir. Fizik yönüyle kadın, erkeklerde de olduğu gibi gelip geçiciliğin deveranı içinde zail olmaya mahkûmdur. Kadına hak ettiği manayı veren erkek, hakikate emin adımlarla yürüyor demektir. Kadını her şey görmek, kişiyi tepetaklak

edip buhran içine sürükler. Fakat bu buhran esasında, süreci doğru okuması hâlinde kişiyi asıl menzile, Allah'a götürür.

Tahlilini yaptığımız eserlerdeki şehvetlerinin esiri erkek tipleri, Batı edebiyatlarındaki "Don Juan" tipinin bir benzeridir. Yazar asıl menzile, Allah'a, varma hususunda Leyla ile Mecnun âşık prototiplerini bir çıkış yolu olarak görür. Dolayısıyla cinsellikten arındırılmış Doğu tipi aşkı vurgular. Aşkın maddeye değil de ruha taalluk eden boyutunu dikkatlere sunar. İdealize edilen kahramanlarının aşkları da idealize edilir. Piyeslerinde daha gerçekçi bir zemine oturan aşk olgusu, senaryo romanlarında daha santimantal ögelerle idealize edilmiş bir bakış açısıyla sunulur. Bu santimantal ögeler, onun senaryo romanlarını Yeşilçam sinemasına yaklaştırır.

Lisans eğitimini ve yarım kalan akademik çalışmasını "felsefe" üzerine yapan Kısakürek, felsefenin karşısındadır. Bu alandaki ekollerin sürekli birbirinin yanlışını ortaya çıkardığını, dolasıyla bu ilmin dünyada kaç batıl olduğunu anlamak için okutulduğunu düşünmektedir. Felsefeye gerek yoktur; din-vahiy hakikati insanlık için gerekli tek alandır. Akılcılığa karşı oluşu, aynı perspektifle bakmasından ileri gelir. Asıl olan kalptir; kalp aklı çerçeveler. Dizginler aklın kontrolüne bırakılırsa, hangi cins kafa olursa olsun sonu hüsran olur; buna mukabil akıl dizginlenirse, bu meleke bir nimete dönüşür.

Bâbıâli matbuatı çevresinde geçen yarım asırlık hayatı içinde Necip Fazıl, siyaset ve parti münakaşalarının bilfiil içinde yer almış; edebî nesirlerinde bu mevzulara girmekten kendisini alamamıştır. Tiyatro eserlerinde (Püf Noktası, Abdülhamîd Han, Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet) ve romanlarında (VŞNK, En Kötü Patron, Villa Semer) siyaset-yönetim anlayışıyla devlet bilincine sahip olmaktan yanadır. Fakat "Siyasi Partiler" bizim iç dinamiklerimizden gelmeyip Batı'dan ithal birer siyaset kurumudur. Ona göre, Batı, beş asırda bize yapamadığını bir asırda bu dinamikler (Genç Osmanlılar, İttihat ve Terakki Cemiyeti, Cumhuriyet Halk Partisi, Demokrat Parti vb.) vasıtasıyla en yıkıcı tarafıyla gerçekleştirmiştir.

"Tenkit" konusu Kısakürek'e göre Türk edebiyatında münhal bir alan olarak var olagelmiştir. Nitelikli münekkitlerin olmayışının Türk edebiyatını çorak hâlde bıraktığını düşünen yazarın hedefinde her zaman, övgü ve yergisini niçini, nasılıyla

bir temele bağlayamadığını düşündüğü Nurullah Ataç olmuştur. Necip Fazıl, bir yandan ürün neşrederken öte yandan tenkidi, muhakkak surette eserlerine yerleştirmiştir. Kurmaca olsun olmasın, her eserinde açık ve örtülü tenkide rastlanır. Fikrî eserlerinde yazar sıfatıyla tenkidi kendisi yöneltirken, kurmaca eserlerinde çoğunlukla başkahraman, bazen de olumlu veya olumsuz diğer kahramanlar vasıtasıyla tenkitlerini sıralar. Otobiyografi ve hatıratları ile tez kapsamına aldığımız biyografisinde (Namık Kemal) "tenkidi" eserini vücuda getirmede mühim bir metot olarak değerlendirir. Tenkidin örtülü biçimde sunulduğu kurmaca eserlerinde estetik bir seviye yakalanırken, açık biçimde olanlarında ise estetizm ihmale uğramıştır.

"Tarih muhasebesi" yapmanın gerekliliğine inanan Necip Fazıl, bir bilge, bir sorumlu aydın duyarlılığıyla mensubu olduğu milletinin bunalım, kargaşa ve sekülerizmden kurtulması için tarihe ve bunun günümüz açısından doğru yorumuna büyük ehemmiyet vermiştir. Tarihî türde kaleme aldığı eserlerinin yanında, konusunu tarihten ve tarihî şahsiyetlerden alan piyes ve romanları da neşretmesi bunun birer göstergesidir.

"Zaman" mefhumu Necip Fazıl'ı düşündürmüş, buna getirdiği yorumu, kurmaca eserlerinin teknik yapısına yansıtma gayretinde olmuştur. Yazar, bu eserlerinde kronolojik zamanı esas almış; geriye dönüş, ileriye atlayışlara çok sınırlı biçimde yer vermiştir. Kronolojik zamana bağlı kalsa da özellikle romanlarındaki vakaların gelişiminde ortaya çıkan zamana ait belirsizlikler, onun zamanı ihmal ettiği kanısını uyandırmıştır. Esasen burada yazarın zamana dair yerleşik fikrinin tezahürlerini görmekteyiz. Kısakürek'e göre kozmik zaman, esas olan değildir; bir anâ zaman ölçüsüyle çok şey sığdırılabilir. Yazarın ifadesiyle, zaman bir varlık ve bir yokluğun üst üste gelmesi ve birbirini takip etmesi hadisesidir. Allah her ân yok eder, her an var eder, ancak yağmur damlalarındaki birbirini takip gibi bir ânın bir âna ekli olduğunu göremeyiz. Romanlarda bir ila dört senelik zaman kesiti, piyeslerde çok daha farklı aralıklarda seyreder. Piyeslerde Yunan tragedyalarındaki zamanda birlik kuralına benzer kısa süreli zaman kesitinden bir asırlık, hatta bin senelik zaman kesitlerine kadar geniş bir yelpaze ile karşılaşırız.

Genel roman türü ile hikâyelerindeki mekâna ait unsurlar konusunda seçici davranıp kendi duygu ve düşünce dünyası için gerekli olanlar üzerine yoğunlaşmıştır.

Kısakürek, realistlerde olduğu gibi dış dünyayı birebir yansıtmak kaygısında değildir. Bununla beraber tasviri büsbütün bir yana bırakmış da denemez. Mekân tasvirlerinde empresyonisttir. Mekân tasviri hikâyelerinde daha yoğundur. Hikâyelerinde dış dünyayı ve insanı tasvir ederken çarpıcı benzetmelere de başvuru. Piyeslerindeki dekor tasvirleri oldukça ayrıntılı, bazılarında da şatafatlıdır. Dekor tasvirlerini havi metin dışı açıklamalara, bazı yerlerde ikinci bir metin dışı açıklama eklenir. Bu tutumu, onun titiz oluşuna ve müdahaleciliğine hamledilmiştir. Senaryo romanlarındaki metin dışı sahne tasvirleri, piyeslerinkine göre daha sadedir. Necip Fazıl, dekor anlayışında daha ziyade realist akıma yaklaşır. Çünkü o, sahnede sergilenecek oyunun gerçek hayatı teressüm ettirmesine yarayacak dekor düzenlemesinden yanadır. Bazı piyeslerinde illüzyonist vakaların tertiplendiği görülür. Senaryo romanlarında da aynı yaklaşımı buluruz, ancak çizilen panoramanın dışında, vakalar ilerledikçe değişen ruh atmosferine bağlı olarak değişen mekân tasvirleri, onu romantiklere yaklaştırır. Romantik bakış açısıyla başkahramanın psikolojisine göre şekil alan mekân tasviri anlayışı, "zaman" konusunda da geçerlidir. Sözgelimi- romanlarda- başkahraman dinamik bir hayat içinde mutlu ise hava güneşli, parlak ve mevsim yazdır. Aynı kişinin yazgısı, kurgu içinde olumsuza doğru everilmişse mevsim güz veya kış; hava yağmurlu ve acı bir rüzgâr esmektedir.

Vakalar çoğunlukla İstanbul'da geçer. Bazı eserlerinde mekân, Anadolu'da bir köydür; bazılarında da İstanbul odak noktası olmak üzere kısa süreli bir Avrupa ya da Amerika şehrindeki vakalara da yer verilir. Bütün kurmaca eserlerinde çoğunlukla kapalı mekânlar hâkimdir. Konak, yalı, otel-pansiyon-han odaları, cami, hastane, konferans salonları, kumarhane, saray, ofis tercih edilen kapalı mekânlardır. Boğaz, konak ve yalıların bahçesi, Eyüp, İstanbul'a yakın korular, köy meydanı, köy kahvesi, kır göze çarpan açık mekânlardır. Piyeslerde kapalı mekânların yoğunluğu daha fazlayken; roman ve hikâyelerde açık-kapalı mekân dengesi kurulur, ancak bu türde de kapalı mekân daha baskın çıkar. Zira kahramanların ruh ve fikir çilesi için bu mekânlar daha uygundur.

Necip Fazıl, kurmaca eserlerinin vazgeçilmez kapalı mekânlarından yalı, konak ve villalara büyük bir önem atfetmiştir. Sanatkâr, bu mekânların fiziki hususiyetlerine ve aile yaşantısı üzerindeki akislerine küçüklüğünden aşinadır.

Gençlik ve olgunluk devrinde basın, siyaset ve edebiyat ortamları vesilesiyle buralarda çokça bulunmuştur. Aşina olduğu bu mekânlar ile bohem insanların daha farklı kapalı mekânlardaki yaşantılarını tasvirde oldukça başarılıdır. Köyü ve köylüyü yansıtmada ise aynı başarıyı yakalayamamıştır. Konak ve yalılardaki düalist bakış açısı dikkati çeker. Konaklar, yazarın idealize ettiği Doğu kültürünün; kâgir yalılar ise Batı kültürünün kahramanlarının mekânı olarak tebarüz eder. Ahşap konaklar köklü bir medeniyetten hatıralar aksettirir, tarih kokar, maddi zenginliği içinde mütevazıdırlar. Yalı ve son dönem sarayları Batı'nın kopyası ve dejenere olmuş insanların mekânıdır. Pansiyon ve otel odaları ise bohem yaşayışın ya da uzletin mekânlarıdır.

Genel roman türündeki romanlar, hâkim bakış açılı-üçüncü kişili anlatıma sahiptir. Aynadaki Yalan'da anlatıcı romana tam anlamıyla hâkimdir; bazı yerlerde kahramanları yargılar, tasvir ve tahlillerinde sübjektif tutum takınır. Hikâyelerde ise birinci ve üçüncü kişili anlatımın her ikisi de görülür. Birçok hikâyesinde yazar yorum yapar; hayata, topluma, benlik meselelerine, içinden çıkılmaz gibi görünen sorunlara dair açılımlar getirir, izahlar yapar. Hikâye onun için şiir, piyes, roman ve fikrî eserlerinin ağırlığı altında, zihin ve gönül dünyasını daha rahat bir psikolojiyle aksettirdiği formdur. Bazı hikâyelerinde ise ister anlatıcı-yazar isterse kahraman-anlatıcı olsun, anlatıcı bir gözlemci olarak hayatın içinden bir kareyi dikkatlere sunar. İlk romanı VŞNK'de daha objektif bir tutum takınmıştır. Tıpkı piyeslerde olduğu gibi senaryo romanlarda da anlatıcı yer almaz. Buna rağmen, daha ziyade senaryo romanların metin dışı açıklamalarında, yazarın romantik tavrından kaynaklı subjektif, yönlendirici yorumlarına şahit oluruz.

Şiirlerindeki edebî sanat ilgisi, nesrinde de devam etmiştir. Nesri, mecaz, teşbih ve istiarelerle benzetmiştir. Alışılmamış bağdaştırmalar ile kelime ve cümle kuruluşlarında nevi şahsına münhasır bir nesir üslubunun sahibi olmayı başarmıştır. Diğer nesir türlerine kıyasla hikâyelerinde şiirselliğin kesafeti artar.

Eserlerinin konusuna bağlı olarak zengin bir terminoloji altyapısıyla, ilgili konularda bu terimleri yerli yerince kullanmıştır. Savaş, din ve tasavvuf, hukuk Batı edebiyatı ve felsefesi, kumar, ekonomi, folklorik unsurlar gibi değişik alanlarda zengin bir terminolojiyi eserlerinde yerli yerince kullanmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek, piyesleri ile senaryo romanlarını hem okunmak hem de sahnelenmek/filme alınmak üzere kaleme almıştır. Bütün kurmaca eserlerinde şehirli aydın sınıfına hitap eden bir dil geçerlidir. Bunun yanında muhtevaya bağlı olarak kumarhane ortamlarındaki halk ve argo dili de dikkate değerdir. Ortalama tiyatro ve sinema izleyicisi için ağır gelebilecek bir dilin varlığı, ilgili türlerin metinlerinde söz konusudur. Bunda, başta sanatkârane üslup olmak üzere, konuşma içeriği, cümle yapısı ve kelime seçimi ile sembol ve metaforlarla zenginleştirilen dil anlayışının tesirlerinin olduğu kanaatindeyiz. Kısa cümlelerin yanında uzun cümleler ve bir Necip Fazıl klasiği hâline gelen eksiltili cümleler nesirlerde geniş yer tutar. İroni yüklü diyaloglar ile groteskin kurmaca eserlere taşınması, mizahi yönden güçlü metinleri ortaya çıkarmıştır. Pejoratif dil ile yerleşik bir hiciv üslubu meydana getirmiştir. Uzun tiratlar başkahramanın fazlasıyla baskın geldiği, diğer kahramanların da onun gölgesinde kaldığı piyeslerde geçerlidir. Söylevciliğe yaklaşan bir tarafının olduğunu söylemek durumundayız, ancak bu türdeki eserlerinin çatısının sağlamlığı, hareketin ihmal edilmeyişi, çatışmaların verdiği canlılık ve fikrî derinlik söylevci görünümü telafi ettiren hususiyetlerdir. Onun piyeslerindeki başarıyı biraz da bu hususiyetlerde aramak gerekir.

Kısakürek, yüzyıllarca işlenerek bir imparatorluk dili hâline gelen Türkçenin muhafazasından yanadır. Arapça ve Farsça kelimelerin atılıp öztürkçecilik anlayışıyla kelime türetimine, oldukça suni olduğu gerekçesiyle karşıdır. Yabancı dillerden Türkçeye geçmiş kelimelerin millî hançereye uydurularak söylenmesinden yanadır. Millî hançere metotundan hareketle Arapça ve Farsça terkiplerin Türkçe tamlama mantığına göre söylenmesi gerektiğini savunmuş; bu dil anlayışını çelişkiye düşmeden eserlerinde uygulamıştır.

Otobiyografi ve hatıratını kuru bir bilgi aktarımı yerine, zengin bir medeniyet birikimi ve renkli hadiseler çerçevesinde kaleme almıştır. O ve Ben'de merkeze mürşidini ve kendisini koyarken; Bâbıâli'de yarım asırlık bir dönemin sanat, siyaset ve matbuatını değişik cephelerden ele almıştır. Birbirini bütünleyen bu kapsam farklılığı O ve Ben'de edep, nezaket diline; Bâbıâli'de tenkit, ifşa, ironi diline zemin hazırlamıştır. Özellikle Bâbıâli'deki günahını ifşa eden sanatkâr tavrı, onun Batılı duruşuyla yakından alakalıdır. O ve Ben ile Bâbıâli otobiyografileri, Necip Fazıl'ı bir

bütün olarak tanıtan; içerikleri ve estetik yapıları itibarıyla son derece özgün, nitelikli eserlerdir. Bütün biyografi ve hatırat türlerinde "tenkit" vazgeçilmez bir usuldür. Sanatkârın, "hac ibadeti" ile igili hatıra ve gözlemlerini havi Hac kitabında dahi tenkide çok sık bir biçimde rastlanır. Hapishane hatıralarında çileli hayata sahip bir Necip Fazıl'ın varlığına şahit oluruz. Bu hatıralarda, aleyhinde yapılan yayınlar sonucu soruşturma, kovuşturma ve hapislere maruz kalması nedeniyle söz konusu yayınların sahiplerine ve genel anlamda sisteme karşı bir öfkeyi görmek mümkündür. Aynı yolun yolcusu olduğu dindar kesime karşı kendisine yeteri kadar sahip çıkmadıkları gerekçesiyle sitemkârdır. Hapis dönemi, Kısakürek için bir muhasebe vesilesi olmuştur. "Namık Kemal" biyografisi, genelde benimseyici tavrın yer alması nedeniyle alışılagelen biyografi türlerinden, içindeki tenkit yükü ve dozu yönüyle farklılık gösterir. Bununla beraber biyografiyi yazmada geliştirdiği sistem dikkate değerdir.

# KAYNAKÇA


ADSIZ, **Büyük Doğu**, 17 Eylül 1943.

AKBAŞ, A. Vahap, "Necip Fazıl'ın Hikâye ve Romanları", **Necip Fazıl Armağanı** (der. Mustafa Miyasoğlu), Konak Yay., İstanbul, 2005, s.29-37.

AKDEMİR, Cihan, **"Nurettin Topçu-Necip Fazıl Kısakürek-Sezai Karakoç'ta İdeal Gençlik Tasavvuru"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Sakarya, 2010.

AKYÜZ, Kenan, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, İnkılâp Kitabevi, 11. bs., İstanbul, 2010.

AKYÜZ**,** Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

ALPEREN, Altan, **"Eine Vergleichende Untersuchung der Mystischen züge in der Lyrik Hermann Hesse und Necip Fazıl Kısakürek**", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, A. Ü., Sosyal Bilimler Ens.) Ankara, 1993.

ARVASİ, Abdülhakim, **Tasavvuf Bahçeleri**, (sad. Necip Fazıl Kısakürek), Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

AND, Metin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara, 1983.

ARİSTOTELES, **Poetika (çev. İsmail Tunalı)**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.

ARMAĞAN, Mustafa, **Abdülhamid'in Kurtlarla Dansı-2**, Timaş Yay. 9.bs., İstanbul, 2013.

ARMAĞAN, Mustafa, **Osmanlıyı İmparatorluk Yapan Şehir: İstanbul**, Timaş Yay., 3. bs., İstanbul, 2011.

ATTAR, Ferridüddin, **Evliya Tezkireleri** (çev. Süleyman Uludağ), Kabalcı Yay., İstanbul, 2002.

AYDIN, Ahmet, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üni, Sosyal Bilimler Ens.), Manisa, 2014.

AYDIN, Erkan, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Adıyaman, 2015.

AYNÎ, Mehmet Ali, **Tasavvuf Tarihi** (sad. Hüseyin Rahmi Yananlı), Kitabevi Yay., İstanbul, 2000.

AYTAÇ, Gürsel, **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara, 1990.

AYVAZOĞLU**,** Beşir, **Yunus, Ne Hoş Demişsin-Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları**, Kapı Yay., İstanbul, 2004.

BELEN, Fahri, **Türk Kurtuluş Savaşı**, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 1983.

Belge, Murat, **Hece - Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak, Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı**, Yıl 9, S. 97, Ankara, Ocak 2005.

BERİŞ, Hamit Emrah, **Tek Parti Döneminde Devletçilik**, Tezkire Yay., İstanbul, 2015.

BERKİ, Kamil Eşfak, "Türk Hikâyesinde Necip Fazıl Kısakürek'in Yeri", **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**,

(ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010.

BEYATLI, Yahya Kemal, **Aziz İstanbul**, Millî Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1995.

BLAİSE, Pascal, **Düşünceler** (çev. Metin Karabaşoğlu), Kaknüs Yay., 4. bs., İstanbul, 2003.

BOOTH, Wayne C., "Bakış açısı ve Kinaye Mesafesi", **Roman Teorisi (ed. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu)**, Gazi Üni. Yay., Ankara, 1988.

BORATAV, Korkut, **Türkiye İktisat Tarihi (1908-2002)**, İmge Kitabevi Yay., 9.bs., Ankara, 2005.

BOYNUKALIN, Neva, **"Argümantasyon Yoluyla Fikir İklimi Oluşturma: Nazım Hikmet Ran ve Necip Fazıl Kısakürek Örneği"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Ankara, 2013.

BROOK, Peter, **Açık Kapı- Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2004.

BUHARÎ, Rikak, 37.

BURİAN, Orhan ve Gültekin, Vahdet, "Sahne Oyunlarımız Hakkında", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek - Hayatı, Sanatı, Çilesi**, Ağrı Yay., İstanbul, 1983, s.316-322.

BÜYÜK DOĞU**- Siyasi- Edebi Haftalık Gazete,**, C.3, S.58, Kapak, 13 Aralık1946.

BÜYÜK DOĞU**- Siyasi- Edebi Haftalık Gazete**, 5.Yıl, Sayı 1, 11Mart 1949.

**Büyük Fransızca- Türkçe Sözlük**, Aday Yay., İstanbul, 1994.

CAN, Afşin, "Unutulmuş Bir Roman- Aynadaki Yalan İçin Notlar", **Kültür Edebiyat/Yeni Taşova Gazetesi Sanat Eki**, Yıl 1, S. 12, Ocak 1990.

CEBECİOĞLU, Ethem, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Rehber Yay., Ankara, 1997.

CUMA, Ahmet, **"Rainer Maria ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmgesel Anlatım Biçimleri"**, (Yayınlanmamış Doktara Tezi, Ankara Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Ankara, 2002.

ÇAKMAKLI, Yücel, "Sinema ve TV'de Necip Fazıl", **Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına - Türk Edebiyatı**, Temmuz, 1983, s.51.

ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos-Boyut Yay., 3. bs., İstanbul, 2004.

ÇEBİ, Hasan, **Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri**, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 1987.

ÇEBİ, Hasan, **Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl**, Veli Yay., İstanbul, 1981.

ÇEKMEGİL, M. Said, **Vahye Göre Büyük Zulüm**, Nabi Nida Yay., Malatya (Baskı yeri Ankara), 1989.

ÇETİN, Mehmet ve Şahin, M. Nuri, **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2010.

ÇETİN, Nurullah, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Edebiyat Otağı Yay., 4. bs., Ankara, 2006.

ÇETİŞLİ, İsmail, **Metin Tahlillerine Giriş-2**, Akçağ Yay., Ankara, 2004.

ÇUBUKÇU, Öner, "Bir Ütopya Sineması Yahut Necip Fazıl'ın Beyaz Perdeye Aksi", **Necip Fazıl Kitabı-Sempozyum Tebliğleri** (ed. Asım Öz, İsmail Kara ve Aykut Ertuğrul) Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yay., İstanbul, 2015.

DAĞCI, Şaban, **Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak Adlı Eserinin İncelenmesi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Balıkesir, 2002.

DEMİR, Fatih, "**Kültür Haftası ve Ağaç Dergileri Üzerine Bir İnceleme"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, G. Ü., Sosyal Bilimler Ens.), Ankara, 2007.

DİNLER, Zeynel, **İktisada Giriş**, Ekin Yay., 18. bs., Bursa, 2013.

DURAN, Burhanettin, **"Türkiye'de İslamcı Düşüncenin Dönüşümü İmparatorluktan Erken Cumhuriyete (1908-1960) Necip Fazıl Kısakürek'in Siyasal Düşünceleri"**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üni, Sosyal Bilimler Ens.), Ankara, 2001.

HECE- **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek**, S.97, Ocak 2005.

ECE, Hüseyin K., "Hikâyelerim Üzerine", **Necip Fazıl'a Rahmet- Mavera**, Temmuz - Ağustos- Eylül 1983, C.7, S. 80-81-82.

EDİBOĞLU, Baki Süha, **Bizim Kuşak ve Ötekiler**, Varlık Yay., İstanbul, 1968.

EGRİ, Lajos, **Piyes Yazma Sanatı**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.

EKREM**,** Ali, **Namık Kemal**, Devlet Matbaası, İstanbul, 1930.

ENGİNÜN, İnci, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yay., İstanbul, 2007.

ENGİNÜN, İnci, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yay., İstanbul, 2010.

ERKİLET, Alev, "Büyük Doğu Nereden Doğar? İslamcılık, Doğu-Batı Sentezciliği ve Necip Fazıl, **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek**, Hece, S.97, Ocak 2005.

ERSOY, İlyas, **"Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinin Felsefi Yönü"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Ankara Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Ankara, 2007.

ERTAŞ, Murat, **"Necip Fazıl Kısakürek'te Tenkit"**, (Yüksek Lisans, Atatürk Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Erzurum, 2001.

ESEN, Nesibe, **"Necip Fazıl Kısakürek'te Dinî Yaşayış"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Adana, 2009.

FORSTER, E. M., **Roman Sanatı (çev. Ünal Aytür)**, Adam Yay., İstanbul, 1982.

FREİDMAN, Norman, "Romanda Yapı Şekilleri", **Roman Teorisi** (ed. Philip Stevick-çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üni. Yay., Ankara, 1988.

GEZGİN, Hakkı Süha, **Edebî Portreler**, Ötüken Yay., 2. bs., İstanbul, 2005.

GÖLPINARLI, Abdülbaki, **Yunus Emre-Hayatı ve Bütün Şiirleri**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2006.

GÖZE, Ergun, **Üç Büyük Mustarip: Cemil Meriç, Peyami Safa, Necip Fazıl Kısakürek**, Boğaziçi Yay., İstanbul, 1995.

GÜLER, Hazan, **"Türk Muhafazakârlığında Medeniyet Algısı: Necip Fazıl Kısakürek Örneği"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çankaya Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Ankara, 2015.

GÜNAYDIN, Selma, **Meyveli Ağaç**, Kurtuba Yay., Ankara, 2010.

GÜVEMLİ, Zahir Sıtkı, "Bir Adam Yaratmak-Tahlil", **Türk Tiyatrosu,** Yıl:9, S. 87, Mart 1938.

GÜVEMLİ, Zahir Sıtkı, "Bir Adam Yaratmak ve İncir Ağacı", **Türk Tiyatrosu**, Yıl 9, S. 85, 1 İkinci Kânun 1938.

HAKSAL, Ali Haydar, **Necip Fazıl Büyük Doğu Irmağı**, İnsan Yay., 2. bs., İstanbul, 2012.

HANCIOĞLU, Hümeyra, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Temalar",** (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü), İstanbul, 2013.

HASLİP, Joan, **Bilinmeyen Yönleriyle Abdülhamîd**, Kariyer Yay., İstanbul, 2009.

HAZNEDAROĞLU, Aslıhan, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Recep Tayyip Erdoğan Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Rize, 2012.

IŞIK, İhsan, **Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**, C. 5, Elvan Yay., Ankara, 2006.

İBNÜL CEVZÎ, Ebü'l Ferec, **Telbis'u İblis- Şeytan'ın Hileleri**, Kahraman Yay. İstanbul, 2002.

İNAN, Akif, **Necip Fazıl'a Rahmet- Mavera**, Yıl 7, C.7, S. 80-81-82, Temmuz-Ağustos-Eylül, 1983.

İNCEEFE, Pınar, **"Sofokles'in Kral Oidipus Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak Adlı Dramatik Metnin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Eskişehir, 2014.

KABAKLI, Ahmet, "Çıldırlı Âşık Şenlik" maddesi, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 2, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., 9. bs., İstanbul, 1997.

KABAKLI, Ahmet, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 3, 14. bs., Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2008.

KABİL, İhsan, **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010.

KAHRAMAN, Âlim, **Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri/İncelemeler**, Akabe Yay., İstanbul, 1985.

KANTARCIOĞLU, Sevim, **Edebiyat Akımları-Platon'dan Derrida'ya**, Paradigma Yay., İstanbul, 2009.

KAPLAN, Mehmet, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul, 2010.

KAPLAN, Mehmet, **Şiir Tahlilleri 2**, Dergâh Yay., 9. bs., İstanbul, 2000.

KARAKOÇ**,** Sezai, **Yunus Emre**, Diriliş yay. 13. bs. , İstanbul, 2011.

KARAKOÇ, Sezai, **Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı**, Diriliş Yay.6. bs., İstanbul, 2014.

KARAMAN, Fikret, Karagöz, İsmail, Paçacı, İbrahim, Canbulat, Mehmet, Gelişgen, Ahmet ve Ural, İbrahim, **Dinî Kavramlar Sözlüğü**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 2006.

KARPAT, Kemal H., **Türk Demokrasi Tarihi**, Timaş Yay., İstanbul, 2013.

KARPAT, Kemal H., **Türk Siyasi Tarihi**, Timş Yay., İstanbul, 2014.

KAYA, Yeşim, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üni, Sosyal Bilimler Ens.), Elazığ, 2009.

KELEŞ, Ekrem, **Umre Rehberi**, Diyanet İşleri Başk. Yay., Ankara, 2008.

KEMAL, Orhan, **Senaryo Tekniği ve Senaryolar,** Everest Yay., İstanbul, 2008.

KILLIOĞLU, İsmail, **Edebiyat ve Suç**, Akabe Yay., İstanbul, 1988.

KILLIOĞLU, İsmail, "Hikâyede Sembol", **Yönelişler**, Temmuz 1983, Yıl:3, S.25.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **"Adımız",** Ağaç, S.1, 14 Mart 1936.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, "Necip Fazıl'ın Tiyatro Dünyası-Tohum", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek** (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), Ağrı Yay., İstanbul, 1983.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, "Bir Adam Yaratmak", **Türk Tiyatrosu**, Yıl 9, S. 83, 15 İkinci Teşrin 1937.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, "Yunus Emre Hassasiyeti", **Yeni İstiklâl**, nr.102, 28 Kasım 1962.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu**, Büyük Doğu Yay., 21. bs., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Çepçevre, Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık,** Büyük Doğu Yay., 13. bs., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Çerçeve 3**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2010.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Ulu Hakan Abdülhamîd Han (Tarih- Araştırma),** Büyük Doğu Yay., 24.bs., İstanbul, 2016.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Dünya Bir İnkılap Bekliyor**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Son Devrin Din Mazlumları,** Büyük Doğu Yay., 31.bs., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **İdeolocya Örgüsü,** Büyük Doğu Yay., 19. bs., İstanbul, 2012.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Doğru Yolun Sapık Kolları,** Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Tanrı Kulundan Dinlediklerim**, 10. bs., Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2004.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Çile**, Büyük Doğu Yay., 40. bs., İstanbul, 1999.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Ata Senfoni**, Büyük Doğu Yay., 8. bs. İstanbul, 2008.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Mümin-Kâfir**, Büyük Doğu Yay., 14. bs., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl **Konuşmalar**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2009.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Tiyatro ve Tesiri**, Büyük Doğu Yay., İstanbul,2016.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Veliler Ordusundan-333**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2012.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Tohum**, Büyük Doğu Yay., 15.bs. İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Bir Adam Yaratmak**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Künye**, Büyük Doğu Yay., 13. bs., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Sabır Taşı**, Büyük Doğu Yay., 2012.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Para**, Büyük Doğu Yay., 16. bs., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih**, Büyük Doğu Yay., 15.bs. İstanbul, 2012.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Siyah Pelerinli Adam,** Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Ahşap Konak**, Büyük Doğu Yay., 12.bs. İstanbul, 2011.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Reis Bey**, Büyük Doğu Yay., 28. Bs., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Kanlı Sarık**, Büyük Doğu Yayınları,11.bs., İstanbul, 2010.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Yunus Emre**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Mukaddes Emanet**, Büyük Doğu Yay., 11. bs., İstanbul, 2010.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **İbrahim Ethem**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2012.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Abdülhamîd Han**, Büyük Doğu Yay., 14.bs. İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Püf Noktası**, Büyük Doğu Yayınları, 5.bs., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Aynadaki Yalan**, Büyük Doğu Yay., 26. bs., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Vatan Şairi Namık Kemal**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2011.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Canım İstanbul**, Büyük Doğu Yay. İstanbul, 2015.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Son Tövbe**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **En Kötü Patron**, Büyük Doğu Yayınları, 6.bs. , İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Sen Bana Ölümü Yendirdin**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2009.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Deprem**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Villa Semer**, Büyük Doğu Yayınları, 6.bs. , İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Ufuk Çizgisi**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Kâtibim**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Hikâyelerim**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **O ve Ben**, Büyük Doğu Yay., 33. bs., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Bâbıâli**, Büyük Doğu Yay., 11. bs., İstanbul, 2005.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Kafa Kâğıdı**, Büyük Doğu Yay., 18. bs., İstanbul, 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Hac'dan Çizgiler, Renkler ve Sesler**, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2009.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Cinnet Mustatili**, Büyük Doğu Yay., 6. bs., İstanbul, 1986.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Namık Kemal** (Biyografi), Büyük Doğu Yay. İstanbul, 2011.

KISAKÜREK, Mehmet ve Ak, Suat, **Necip Fazıl Armağanı** (der. Mustafa Miyasoğlu), Konak Yay., İstanbul, 2005.

KOCAHANOĞLU, Osman Selim, **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek/Hayatı, Sanatı, Çilesi**, Ağrı Yay., İstanbul, 1983.

KORAP, Ali Rıza, "Bir Adam Yaratmak Münasebetiyle", **Varlık**, C. 5, S. 119, 15 Haziran 1938.

KOTKU, Mehmed Zahid, **Sabır**, Seha Neşr., Ankara,1985.

KÖMÜRCÜ, Sultan, **"Necip Fazıl Kısakürek Düşüncesinde İnsan"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Denizli, 2013.

KUNDERA, Milan, **Roman Sanatı (çev. İ. Yerguz)**, Afa Yay., İstanbul, 1989.

KUR'AN-I KERİM

KURT, İhsan, **Çiledeki İnsan Necip Fazıl**, Akçağ Yay., Ankara, 2000.

KUŞEYRÎ, İmam, **Kuşeyri Risalesi (çev. Dilaver Selvi)**, Yeni Şafak Kültür Armağanı-Semerkand Bas. Yay., İstanbul, 2009.

LEKESİZ, Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, Kaknüs Yay., C.1., İstanbul, 1997.

LEVEND, Ağâh Sırrı, **"**Tohum"**, Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek - Hayatı Sanatı, Çilesi**, Ağrı yay., İstanbul, 1983.

MAVERA**- Necip Fazıl'a Rahmet**, Ankara, Temmuz-Eylül 1983.

MENDİLLOW, A. A., "Romanda Şimdiki Zaman-Okuyucunun İçinde Yaşadığı Zaman", **Roman Teorisi (ed. Philip Stevick-çev. Sevim Kantarcıoğlu)**, Gazi Üni, Ankara, 1988.

MENGÜŞOĞLU, Metin Önal, **Mağrur Öfke: Necip Fazıl**, Metamorfoz Yay., İstanbul, 2013.

MERT, Talip, "Kısakürek-Zâde Mehmet Hilmi", **Necip Fazıl Kısakürek (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010.

MISIROĞLU, Kadir, **Üstad Necip Fazıl'a Dâir**, Sebil Yay., İstanbul, 1993.

MİYASOĞLU, Mustafa, **Necip Fazıl Kısakürek**, Akçağ Yay., Ankara, 1999.

MİYASOĞLU, Mustafa, **Necip Fazıl Armağanı, (der. Mustafa Miyasoğlu)**, Konak Yay., İstanbul, 2005.

MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bakış-1**, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yay., 21. bs., İstanbul, 2011.

MÜSLİM, Selam, 8.

NABOKOV, Vladimir, **Edebiyat Dersleri** (çev. Ayşe Lucie Batur-Fatih Özgüven), İletişim Yay., İstanbul, 2014.

NAZİF, Süleyman, **İki Dost, Kanâat Kütüphanesi Sahibi**, (Yayınevi adı yok), İstanbul, 1920.

NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2013.

NUTKU, Özdemir, **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yay., Ankara, 1960.

NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, C.1, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2008.

NÜZHET, Sadettin, **Namık Kemal- Hayatı ve Şiirleri**, Yeni Şafak Kitaphanesi, İstanbul, 1933.

OĞUZBAŞARAN, Bekir, **Necip Fazıl'ın Şiiri**, Kültür ve Sanat Yay., İstanbul, 1983.

OKAY, M. Orhan, **Necip Fazıl Kısakürek**, Şule Yay., İstanbul, 2009.

OKAY, M. Orhan, **Necip Fazıl- Sıcak Yarada Kezzap**, Dergâh Yay., İstanbul, 2014.

OKAY, M. Orhan, "Necip Fazıl- Ağaç Mecmuası", **Yedi İklim Sanat- Kültür-Edebiyat**, İstanbul, 1994.

OKAY, Orhan, "İnsan, Sanatçı/Şair ve Düşünür Olarak Bir Necip Fazıl Kısakürek Portresi", **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek- Hece**, S.97, Ocak 2005.

OSMANOĞLU, Ayşe, **Babam Sultan Abdülhamit**, Timaş Yay., 6. bs., İstanbul, 2013.

ÖZ, Asım, Kara, İsmail ve Ertuğrul, Aykut, **Necip Fazıl Kitabı-Sempozyum Tebliğleri**, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yay., İstanbul, 2015.

ÖZCAN, Mustafa, "Necip Fazıl Kısakürek'in Para Piyesi ve Etrafındaki Tartışmalar", **Selçuk Üni. Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi**, Yıl: 2007, S. 18.

ÖZDAMAR, Mustafa, **Üstâd Necip Fazıl**, Kırk Kandil Yay., İstanbul, 1997.

ÖZDENÖREN, Rasim, **Ruhun Malzemeleri**, İz Yay., İstanbul, 2016.

ÖZDENÖREN, Rasim, "Necip Fazıl Kısakürek-Kişiliği Üzerine Notlar", **Necip Fazıl'a Rahmet- Mavera**, Yıl 7, C.7, S. 80-81-82, Temmuz-Ağustos-Eylül, 1983.

ÖZER, Mustafa, **Sanat ve Aksiyon İçinde Bir Portre Denemesi**, Birlik Vakfı Yayını, Kayseri, 1997.

ÖZGÜDENLİ, Osman Gazi, "Moğollar", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.30, Türkiye Diyanet Vakfı Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul, 2005.

ÖZKAYA, Mustafa Cem, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Muhafazakârlığının Otoriter ve Dinî Boyutları"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Ekonomi Üni., Sosyal Bilimler Ens.), İzmir, 2015.

PAKER, Önder, **Tiyatro Estetiği- Oyun Metninde Estetik Denge**, C.1, Papatya yay., İstanbul, 2008.

PEKER, Recep, **İnkılap Dersleri**, İletişim Yay., İstanbul, 1984.

POLAT, Nazım Hikmet, "Aynadaki Yalan'a Dair", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek** (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), Ağrı Yay., İstanbul, 1983, s.401-422.

PURGSTALL, Joseph von Hammer, **Büyük Osmanlı Tarihi**, Üçdal Neşriyat, C.9, İstanbul, 1989.

SAFA, Peyami, **Sanat Edebiyat Tenkit, Ötüken Yay**., 5.bs., İstanbul, 1990.

SAFA, Peyami, "Necip Fazıl'ın Tohumu", **Tan gazetesi**, 31 Birinci Teşrin 1935.

SAFA, Peyami, "Tohum ve Anadolu", **Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek-Hayatı Sanatı, Çilesi** (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), Ağrı Yay., İstanbul, 1983, s.260-61.

SAFA, Peyami, "Bir Piyes ve Bir İddia", **Tasvir-i Efkâr**, 16 Mart 1942.

SAĞLAM, Nuri, **Necip Fazıl Kısakürek/Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Eserlerinden Seçmeler**, Hikmet Neşriyat, İstanbul, 2002.

SARIÇAM, İbrahim **Hz. Muhammed (sav) ve Evrensel Mesajı**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 2007.

SAYAR, Kemal, Mehmet Dinç, **Psikolojiye Giriş**, Dem Yay., İstanbul, 2008.

SHAKESPEARE, William, **Hamlet (çev. Orhan Burian)**, Millî Eğitim Bak. Yay., Ankara, 2001.

SHANANHAN, Mike **"İncir Ağacı İnsanlık Tarihini Nasıl Şekillendirdi**?", BBC Eart, www.bbc.com, 19 Ocak 2017.

SONGAR, Ayhan, "Necip Fazıl'ın Ruh Portresi", **Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına-Türk Edebiyatı**, S. 117, Temmuz 1983, s.10-11.

SOROKİN, Pitirim Aleksandroviç, **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, (çev. Mete Tunçay), Göçebe Yay., 2. bs., İstanbul, 1997.

SÖNMEZER, Burak, **"Necip Fazıl'ın Düşünsel Hayatı (1923-1950)"**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üni, Sosyal Bilimler Ens.), Ankara,2014.

STEVİCK, Philip, **Roman Teorisi** (çev. Sevim Kantarcıoğlu), G.Ü. Yay., Ankara, 1988.

SU, Hüseyin, "Kendini Arayan Ben'in Öyküleri", **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek- Hece**, Ocak 2005, S.97, s.440-45.

ŞANLI, Ramazan, **"Necip Fazıl Kısakürek'te Din Duygusu ve Tasavvuf"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Isparta, 2011.

ŞEHSUVAROĞLU, Lütfü, **Necip Fazıl Kısakürek**, Alternatif Yay., Ankara, 2003.

ŞEKER, Mehmet, **Necip Fazıl Kısakürek (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010.

ŞEN, Abdurrahman, "Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl Kısakürek", **Necip Fazıl Armağanı**, Konak Yay., İstanbul, 2005., s.38-47.

ŞENER, Sevda **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, A.Ü.D.T.C.F. Yay., Ankara, 1972.

ŞENER, Sevda, **Dünden bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Dost Yay., Ankara, 2016.

ŞENER, Sevda, **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1999.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul, 1977.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Yaşadığım Gibi**, Dergâh Yay. (haz. Birol Emin), İstanbul, 3.bs., 2000.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Hikâyeler,** Dergâh Yay., 3.bs., İstanbul, 1996.

TANSEL, Fevziye Abdullah, **N.K.H. Mektupları(4 Cilt)**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1973.

TARHAN, Nevzat, **İnanç Psikolojisi**, Timaş Yay., 10. bs. İstanbul, 2013.

TATÇI, Mustafa, **İşitin Ey Yârenler-Yunus Emre Yorumları**, H Yay., İstanbul,2008.

TEKİN, Mehmet, **Roman Sanatı**, Ötüken Yay., İstanbul, 2001.

TEMEL**,** Betül, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üni, Sosyal Bilimler Ens.), Gaziantep, 2013.

TOPSAKAL, Fatmagül, "**Necip Fazıl Kısakürek Biyografisi**", (Bitirme Tezi, G. Ü., Fen Edebiyat Fakültesi) Ankara, 1995.

TEVFİK, Ebuzziya, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hürriyet Yay., İstanbul,1973.

TİMUR, Kemal, **Meçhule Yolculuk-Türk Romanında Sürgün**, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2012.

TOPBAŞ, Osman Nuri, **İmandan İhsana Tasavvuf**, Erkam Yay., İstanbul, 2009.

TOPÇU, Nurettin, **Bergson,** Dergâh Yay., İstanbul, 2011.

TOPÇU, Nurettin, **Felsefe**, Dergâh Yay., 4. bs., İstanbul, 2011.

TOSUN, Necip, **Modern Öykü Kuramı**, Hece Yay., Ankara, 2011.

TÖRE, Enver, **"Türk Tiyatro Eserlerinde Sultan II. Abdülhamid ve Yönetimi"**, Devr-i Hamid-Sultan II. Abdülhamid, C.2, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri, 2011.

TUNA, Fahri, Yılmaz, Ercan ve Yorulmaz, Hüseyin, **30 Necip Fazıl**, Erman Ofset Matbaacılık, Konya, 2013.

TUNÇER, Mustafa, **Kur'an'da Cin ve Şeytan**, Rağbet Yay. , 2.bs., İstanbul, 2015.

TÜRK, İbrahim, **Senaryo Bülent Oran**, Dergâh Yay., İstanbul, 2004.

**Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C.5, Dergâh Yay., İstanbul, 1982.

TÜRK EDEBİYATI-**Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına**, S. 117, Temmuz 1983.

UÇAKAN, Mesut, "Sinema ve Necip Fazıl", **30 Necip Fazıl** (ed. Fahri Tuna, Ercan Yılmaz ve Hüseyin Yorulmaz), Erman Ofset Matbaacılık, Konya, 2013.

UÇMAN, Abdullah, "Necip Fazıl ve Bâbıâli, **Hisar**, 1976 (154), s.22.

ULUDAĞ, Süleyman, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2001.

UYGUNER, Muzaffer, **Necip Fazıl Kısakürek/Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler**, Bilgi Yay., Ankara, 1994.

ÜNSAL, Harun, **"Necip Fazıl'ın İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üni, Sosyal Bilimler Ens.), Van, 2007.

WELLEK, Rene ve Warren, Auistin, **Edebiyat Biliminin Temelleri** (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 1983.

YALÇIN, Alemdar ve Aytaş, Gıyasettin, **Tiyatro ve Canlandırma**, Akçağ Yay. Ankara, 2002.

YALÇIN, Hüseyin Cahit, "Matbuat Hayatı: Tohum", **Fikir Hareketleri**, Yıl:3, C. 5, S.107, 9 Teşrinisani 1935.

YALSIZUÇANLAR**,** Sadık, "Bir Film Yaratmak-Necip Fazıl ve Sinema", **Necip Fazıl Kısakürek Doğumunun 100. Yılında (Anma ve Armağan Kitabı)**, (ed. Mehmet Nuri Şahin ve Mehmet Çetin) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 3. bs., Ankara, 2010.

YANAR, Işık, **"Necip Fazıl Düşüncesinde Doğu-Batı ve Modernleşme", Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek- Hece**, S.97, Ocak 2005, s.37-47.

YAŞAR, M. Ruhat, **"Necip Fazıl Kısakürek'in Sosyolojik Görüşlerinin Analizi"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üni., Sosyal Bilimler Ens.), Elazığ, 1997.

YILMAZ, Durali, "Çölde Bir Çığlık", **Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına-Türk Edebiyatı**, S. 117, Temmuz 1983, s.23.

YILMAZ, Hasan Kâmil, **Tasavvuf Meseleleri**, Erkam Yay., İstanbul, 1997.

YILMAZ, Hasan Kâmil, **300 Soruda Tasavvufî Hayat**, Erkam Yay., İstanbul, 2010.

YÖNELİŞLER**-Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı**, Temmuz 1983, Yıl:3, S.25.