

**T.C.  
BARTIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN SENARYO ROMANLARI ÜZERİNE BİR  
İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN  
CEMİLE ÇETİN**

**DANIŞMAN  
DR. ÖĞR. ÜYESİ HALUK ÖNER**

**BARTIN – 2019**



T.C.  
BARTIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN SENARYO ROMANLARI ÜZERİNE BİR  
İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ


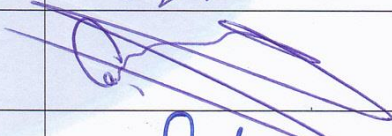

HAZIRLAYAN

Cemile ÇETİN

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER

“Bu tez 11/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER	
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞEN	
Prof. Dr. Şahmurat ARIK	

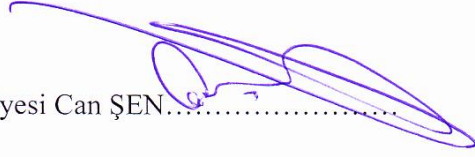
## KABUL VE ONAY

Cemile Çetintarafından hazırlanan *Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanları Üzerine Bir İnceleme* başlıklı bu çalışma, 11/07/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda **oybirliği / oyçokluğu** ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

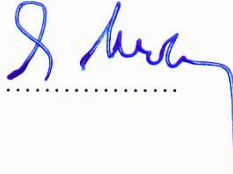
Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER (Danışman)



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Can ŞEN



Üye : Prof. Dr. Şahmurat ARIK



Bu tezin kabulü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ...../...../..... tarih ve .....sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Metin SABAN  
Enstitü Müdürü

## BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER danışmanlığında hazırlamış olduğum *Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanları Üzerine Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

  
Cemile ÇETİN  
11/07/2019

## ÖNSÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Necip Fazıl Kısakürek edebiyata şiirle başlamakla birlikte hikâye, roman, tiyatro, eleştiri, hatıra gibi pek çok türde eser vermiştir. Edebî hayatının farklı türler yönüyle zengin olmasına karşın Necip Fazıl daha çok şair kimliği ile tanınmış ve bu bağlamda onun hakkında yapılan çalışmalar çoğunlukla şiirlerine odaklanmıştır.

Bu sebeple Necip Fazıl üzerine yapılan akademik çalışmalar daha çok şiirleri üzerinedir. Son yıllarda piyesleri üzerine yapılan çalışmalar da artmıştır. Tezimizin konusunu oluşturan, Necip Fazıl'ın sinemaya aktarılması için yazdığı ve “senaryo roman” adını verdiği eserleri üzerine yapılan müstakil bir akademik çalışma yoktur. Akademik dünyamızda bir eksiklik olarak nitelendirebileceğimiz bu durumun sebebi olarak Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde yapılan çalışmaların ve hazırlanan tezlerin şiir ve roman ağırlıklı olması da büyük ölçüde etkilidir.

Çalışmamız Necip Fazıl'ın senaryo romanları üzerine hazırlanan ilk müstakil akademik çalışmadır. Sadece Fatih Demir, Necip Fazıl'ın nesir türündeki eserlerini incelediği ve iki kitap hâlinde yayımladığı doktora tezinde hikâye, roman ve piyesleriyle beraber senaryolarını da incelemiştir.\* Konu sınırlaması yönüyle geniş bir çalışma olan bu doktora tezinde, senaryo romanlar bütüncül bir yaklaşımla ele alınmış değildir. Ayrıca Fatih Demir'in çalışmasında yazarın yarım kalmış senaryo romanı *Battal Gazi* incelemeye alınmamıştır. Biz tezimizde Necip Fazıl'ın senaryo romanlarını tematik ve yapısal tüm yönleriyle inceleyerek bu alandaki bu eserleri daha kapsamlı bir şekilde değerlendirmek amacındayız.

Çalışmamızı hazırlarken Necip Fazıl'ın hayatı ve sanatı hakkında yazılan kitap ve makalelerden ve bunların yanı sıra sinema kuramı, Türk sinema tarihi ve Yeşilçam sinemasıyla ilgili çeşitli eserlerden yararlanarak araştırmamızın teorik arka planını güçlendirmeye çalıştık. Çalışmamızın yöntemini belirlerken yazarın senaryo romanlarının teknik açıdan piyeslerine yakın olması dolayısıyla Can Şen'in Necip Fazıl'ın piyesleri üzerine hazırladığı doktora tezinden model olarak yararlandık.\*\*

---

\* Bakınız: Fatih Demir, *Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018; Fatih Demir, *Tiyatro Oyunlarıyla Necip Fazıl Kısakürek*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018.

\*\* Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017.

Tezimizde Necip Fazıl'ın biri yarım kalmış on senaryo romanı iki bölümde incelenmiştir. “Necip Fazıl Kısakürek ve Sinema” başlıklı birinci bölümün de kendi içerisinde iki alt başlığı vardır. Alt başlıkların birincisi olan “Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Yazarlığı ve Sinema Hakkındaki Düşünceleri” başlığında Necip Fazıl'ın senaryo yazmaya başlama sebebi ve bu senaryoların yazılış tarihleri yer alırken sanatçımızın sinema hakkındaki görüşlerine de yer verilmiştir. İkinci alt başlık ise “Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanlarının Kaynakları”dır. Bu başlık altında yazarın senaryo romanlarına hangi bireysel, tarihî ve edebî unsurların kaynaklık ettiği irdelenmiştir. “Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanlarının İncelenmesi” başlıklı ikinci bölümde yazarın senaryo romanları tematik ve yapısal olarak incelenmiştir. Böylece Necip Fazıl'ın senaryo romanlarının karakteristik özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. “Sonuç” kısmında ise çalışma boyunca elde ettiğimiz bulgular bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Yüksek lisans eğitimimin başlangıcından itibaren hoşgörülü yaklaşımıyla desteklerini esirgemeyen ve bilgi birikiminden faydalanmamı sağlayan kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER'e ve bu süreçte sağladığı kaynaklarla, bilgi birikimiyle, tecrübesiyle, en önemlisi de sabrıyla desteğini esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Can ŞEN'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Lisans eğitimim boyunca hoşgörülü yaklaşımı ve bilgi birikimiyle Yeni Türk Edebiyatı alanında gelişmemi sağlayan ve tez savunmamda da bu desteğini esirgemeyen saygıdeğer hocam Prof. Dr. Şahmurat ARIK'a da sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez yazma sürecinde bilgileri ve psikolojik destekleriyle yanımda olan sevgili arkadaşlarım Sakine AYTAÇ'a, Sevda ÇAVDAR'a, Serap VURAL'a ve MEB'deki değerli hocalarım Sündüs İNCİR ve Mehmet SÖYEK'e sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Başarılarımın arkasındaki en önemli güç kaynağım sevgili anneme de bütün kalbimle teşekkür ederim.

Cemile ÇETİN

## ÖZET

### Yüksek Lisans Tezi

#### Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanları Üzerine Bir İnceleme Cemile ÇETİN

Bartın Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER  
Bartın-2019, XIII + 205 sayfa

Türk Dili ve Edebiyatı alanında hazırlanan tezlerin büyük çoğunluğu roman ve şiir üzerinedir. Yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın edebiyatla ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar oldukça azdır. Bununla birlikte sinemanın, yazılı boyutu olan senaryoların diyalog, tasvir, dili kullanabilme özellikleri yönüyle edebiyat sanatıyla arasında çok güçlü bir etkileşim vardır. Bu yönüyle hem film senaryosu olarak yazılan hem de hikâye ve romanlardan yapılan uyarlamalar edebî bir metin değeri taşır. Senaryolar üzerine yapılan çalışmaların edebî açıdan incelenmesi sinemanın gelişimine de katkı sağlayacaktır.

Türk edebiyatı tarihinde bazı yazar ve şairlerin edebî üretimlerinin yanı sıra fikirleriyle topluma yön verdikleri de görülmektedir. Necip Fazıl Kısakürek de bu yazarlarımızdan biridir. O, Cumhuriyet döneminde edebî eserlerinin yanı sıra fikrî mücadelesiyle kitleleri arkasından sürükleyen bir düşünür olarak da karşımıza çıkmaktadır. Necip Fazıl düşünce eserlerinin yanında tiyatro, şiir, hikâye, senaryo türlerindeki eserleriyle fikirlerini halka ulaştırmaya çalışan çok yönlü bir şahsiyettir. Necip Fazıl'ın şiirleri, tiyatroları, hikâyeleri hakkında pek çok akademik çalışma yapılmıştır. Ama "Senaryo Romanlarım" dediği senaryo çalışmaları gölgede kalmıştır. Yazar sinema için yazdığı senaryolara daha sonra "senaryo roman" adını veren bu eserlerinin roman gibi okunabileceğini ifade etmiş ve aynı zamanda bu eserlerin edebî boyutunu da ön plana çıkarmaya çalışmıştır.



Tezimizde Necip Fazıl'ın sinema hakkındaki düşünceleri ortaya konulmuş, senaryo romanlarının kaynakları araştırılmış ve birisi yarım kalmış on senaryo romanı içerik ve yapı yönüyle incelenmiştir. Çalışmamız ile Necip Fazıl'ın senaryo romanlarının kendine özgü nitelikleri tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Necip Fazıl Kısakürek; sinema; senaryo; Türk sineması; Yeşilçam sineması.



## **ABSTRACT**

**M. Sc. Thesis**

**An Analysis on Necip Fazıl Kısakürek's Scenario Novels**

**Cemile ÇETİN**

**Bartın University**

**Institute of Social Sciences**

**Department of Turkish Language and Literature**

**Thesis Advisor: Asst. Prof. Dr. Haluk ÖNER**

**Bartın-2019, XIII + 205 pages**

The majority of theses in the field of Turkish Language and Literature are about novel and poetry. The studies about the relationship between cinema which is called seventh art and literature are quite few. However, there is a very strong interaction between the literary art and scenarios which are written dimensions of cinema from the aspect of dialogue, description and the features of using language. In this respect, adaptations made both in film script and in stories and novels carry a literary text value. The literary study of studies on the scenarios will also provide a contribution to the development of the cinema.

In the history of Turkish Literature, it is seen that some writers and poets direct the society with their ideas as well as their literary production. Necip Fazıl Kısakürek is one of these writers, too. In the Republican era, along with his literary works, he appears as a thinker who drags the masses behind him with his intellectual struggle. In addition to his works of thoughts, Necip Fazıl is a versatile personality who tries to convey his ideas to the public with his works in the genres of theatre, poetry, story and script. Many academic studies have been done about Necip Fazıl's poems, theatres, stories. But the scenario studies that he called "My Scenario Novels" were in the shade. The author stated that these works he wrote for the cinema which are called "scenario novel" can be read like a novel and at the same time he tried to emphasize in the literary dimension of these works.

In our thesis, the thought of Necip Fazıl's about cinema are revealed, the sources of script novels were searched and ten novels one of which is seminal were examined in

terms of content and structure. In our study, the specific characteristics of scenario novels of Necip Fazıl were determined.

**Keywords:** Necip Fazıl Kısakürek; cinema; scenario; Turkish cinema; Yeşilçam cinema.



## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	II
<b>BEYANNAME</b> .....	III
<b>ÖNSÖZ</b> .....	IV
<b>ÖZET</b> .....	VI
<b>ABSTRACT</b> .....	VIII
<b>KISALTMALAR</b> .....	XII
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>NECİP FAZIL KISAKÜREK VE SİNEMA</b> .....	6
1.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Yazarlığı ve Sinema Hakkındaki Düşünceleri .....	6
1.2. Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanlarının Kaynakları .....	14
1.2.1. Hayatının ve Diğer Edebî Eserlerinin Tiyatrolarına Yansımaları .....	14
1.2.1.1. Hayatının Yansımaları .....	14
1.2.1.2. Diğer Edebî Eserlerinin Yansımaları .....	21
1.2.2. Yeşilçam Sinemasının Etkisi .....	37
1.2.3. Türk Tarihinin Etkisi .....	61
1.2.4. Türk Halk Kültürünün Yansımaları .....	66
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN SENARYO ROMANLARININ İNCELENMESİ</b> .....	70
2.1. Kurgu .....	70
2.1.1. Başlangıç .....	71
2.1.2. Kırılma Noktası .....	78
2.1.3. Bitiş .....	96
2.2. Temalar .....	103
2.2.1. Toplumsal Temalar .....	103
2.2.1.1. Ahlâk Sorunları .....	103
2.2.1.1.1. Dolandırıcılık ve Vurgunculuk .....	104
2.2.1.1.2. Kumar ve Uyuşturucu .....	106
2.2.1.1.3. Toplumsal Yozlaşma .....	109

2.2.1.1.4. Basın Eleştirisi .....	113
2.2.1.2. Devlet Yönetimine Eleştiri .....	113
2.2.1.3. Batılılaşma .....	119
2.2.1.4. Anadoluculuk, Gelenekçilik ve Millîlik .....	122
2.2.2. Bireysel Temalar .....	123
2.2.2.1. Ruh ve Madde .....	123
2.2.2.2. Din Olgusu .....	125
2.2.2.2.1. Din ve İnanç Algısı .....	126
2.2.2.2.2. Kader .....	128
2.2.2.3. Ölüm .....	130
2.2.2.4. İntikam .....	131
2.2.2.5. Aşk .....	133
2.2.2.6. Yalnızlık .....	133
2.2.2.7. Sabır .....	134
2.2.2.8. Namus, İffet ve Haysiyet .....	135
2.2.2.9. Sanat ve Edebî Üretim Süreci .....	138
2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı .....	139
2.4. Şahıs Kadrosu .....	146
2.4.1. Merkezî Kişiler .....	146
2.4.1.1. İdealize Edilmiş Merkezî Kişiler .....	146
2.4.1.2. Dönüşüm Yaşayan Merkezî Kişiler .....	150
2.4.2. Karşıt Güç Konumundaki Kişiler .....	155
2.4.3. Yardımcı Kişiler .....	158
2.4.3.1. Olumlu Özelliklere Sahip Olanlar .....	159
2.4.3.1. Olumsuz Özelliklere Sahip Olanlar .....	162
2.4.4. Figüranlar .....	164
2.5. Mekân .....	166
2.5.1. Kapalı Mekânlar .....	166
2.5.2. Açık Mekânlar .....	170
2.5.3. Mekânın Simgesel Değeri .....	172
2.6. Zaman .....	174
2.7. Anlatım Teknikleri .....	184
2.7.1. Diyalog ve Monolog .....	185

2.7.2. Leitmotiv .....	187
2.7.3. Montaj .....	191
2.7.4. Geriye Dönüş Tekniği .....	192
2.7.5. Özetleme .....	194
<b>SONUÇ</b> .....	196
<b>KAYNAKLAR</b> .....	200
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	205



## KISALTMALAR

a.g.e.	adı geçen eser
a.g.y.	adı geçen yazı
BG	<i>Battal Gazi</i>
Cİ	<i>Canım İstanbul</i>
	<i>ile</i>
EKP	<i>En Kötü Patron</i>
e.t.	erişim tarihi
D	<i>Deprem</i>
H	<i>Hikâyelerim</i>
K	<i>Kâtibim</i>
SBÖY	<i>Sen Bana Ölümlü Yendirdin</i>
ST	<i>Son Tövbe</i>
Uç	<i>Ufuk izgisi</i>
VS	<i>Villa Semer</i>
VŞKN	<i>Vatan Şairi Namık Kemâl</i>

## GİRİŞ

Sinema, sinematografi (cinématographie) kelimesinden kısaltılarak oluşturulmuştur. Sinemanın kâşiflerinden olan Lumiére Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdi. Yunanca “kinêma -atos (devinim, hareket)” ile “graphein (yazmak)” kelimelerinden türetilen sinematograf, “devinimi yazan, devinimi saptayan”; sinematografi de “devinimi yazma, saptama” anlamına geliyordu. Böylece sinema sanatı ilk olarak hareketlerin görsel olarak kaydedilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Sinema kelimesi, zamanla içerisinde filmlerin gösterildiği mekânlar, sanatsal sinema çalışmalarının tümü ve sinema endüstrisi kavramlarını kapsayacak biçimde anlam genişlemesine uğramışsa da bu kelimenin esas kullanımı bir sanat dalı olan şeklidir.<sup>1</sup>

1800'lü yılların sonlarında bu şekilde ortaya çıkan ve “Yedinci Sanat” olarak adlandırılan sinema yapısı itibariyle farklı sanatlarla etkileşim içindedir. Sinemanın felsefe, tarih, politika, mantık, astronomi, etnoloji, sosyoloji, kültür bilimi, din bilimi, mitoloji, teknoloji gibi alanların yanında müzik, dans, grafik, resim, heykel, tiyatro ve özellikle edebiyatla ilişki içerisinde olduğu genel olarak kabul edilmektedir.<sup>2</sup>

*“Yedinci sanat; resimden, müzikten, tiyatrodan etkilenir. Daha doğrusu, etkilenmenin ötesinde onları, kendi oluşumunun birer parçası yapar. Yani; resimden ışığı, gölgeyi, kompozisyon bilgisini; tiyatrodan oyuncuyu, oyuncu yönetimini, mizanseni alır. Sinemanın edebiyatla olan ilişkisi, bir bilgi alışverişi değildir. Edebiyatın kendisini alır. Çünkü; ortada, bir bilgi ürününden öte, edebiyatın, yani romanın, öykünün kendisi vardır. En sofistike bir edebiyat metninde bile diyalog söz konusudur. Gizli bile olsa satır aralarından sızar bu diyalog. Mizansen üç aşağı beş yukarı hazırdır. Yani, sinema adına, neredeyse olması gerekenlerin tümü hazırdır. Mekân duygusu, atmosfer... Roman, öykü gibi hazır bir malzemeye yönelme, sinemanın vazgeçilmezidir.”<sup>3</sup>*

Sinema, farklı sanatlardan yukarıda belirtildiği gibi bazı yönleriyle etkilenir. Özellikle sinemanın yazılı boyutunu oluşturan senaryo, sinemanın edebiyatla en yakın ilişki kurduğu alandır:

*“Sidney Field senaryoyu şöyle tanımlar: ‘Dramatik bir sonuca giden, birbirine bağlı olayların çizgisel gelişimidir.’ Yine kuramcılar, senaryonun öğelerini ise şöyle sıralar: ‘Öykü ve öyküleme, karakter, aksesuar, zaman, mekân, birlik, temel vurgusu, yan konular,*

<sup>1</sup> Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 3-4.

<sup>2</sup> Nebi Özdemir, *Medya Kültür ve Edebiyat*, Grafiker Yayınları, Ankara 2012, s. 217.

<sup>3</sup> Siddık Akbayır, *Edebiyat ve Disiplinlerarası Etkileşim*, Pegem Akademi, Ankara 2014, s. 7.



*diyalog, merak ögesi, sonuç. ' İyi bir senaryo hiç kuşkusuz öncelikle sinema sanatının temel özelliklerini bünyesinde barındırmalıdır. O da anlatılan hikâyenin, olayın, durumun görüntüsel karşılığının bulunmasından geçer. Çünkü sinema görüntüye yaslı bir sanat ve hikâyesini görüntünün diliyle aktarır. Edebiyatın malzemesi nasıl dilse onun malzemesi de görüntüdür (...)'”<sup>4</sup>*

Roman, hikâye ya da gerçek hayattan esinlenen bir olayın sinemaya aktarılması için senaryo hâlinde yazılması gerekmektedir.<sup>5</sup> Bu noktada karşımıza iki çeşit senaryo üretim yolu çıkar: Bunlardan birincisi senaristlerin bilhassa filme çekilmesi için yazdıkları senaryolardır. Diğeri ise hikâye, roman gibi edebî türlerden yapılan “uyarlama”lardır. Tabii ki bir hikâye ya da roman doğrudan senaryo olmaya yapısı gereği müsait değildir ve yönetmen ya da senarist edebî metin üzerinde oynayarak uyarlama senaryoyu meydana getirir:

*“Sinema; romanın, öykünün sözcüklerle sağladığı üst dili görüntü ile karşılamakta zorlanırken, simge ve eğretileme (istiare) gibi görsel tekniklerden yararlanır. Bu nedenle, doğrudan roman değil, romandan oluşturulan senaryodan film çekilir.”*<sup>6</sup>

Edebî metinlerden yapılan uyarlamalar ise iki şekilde karşımıza çıkar: Birincisinde özgün eser, tema ve konusunun ana çizgileri korunarak, yeni kişi ve olaylar eklenmeden uyarlanır. Serbest uyarlama denilen ikinci tür ise özgün eserin içerdiği malzemedan yararlanarak, az-çok yeni bir eser yazmak demektir. Konuda bazı değişiklikler yapılabilir, yeni kişiler ve sahneler eklenebilir.<sup>7</sup>

Sinemanın bu şekilde doğrudan uyarlama yoluyla edebiyattan yararlanmasının yanı sıra senaryolar; diyalog kurma, görüntü tasvirleri gibi anlatım teknikleri ve konu yönünden de edebiyattan yararlanır.<sup>8</sup>

*“Yazın, sinemadan eski bir sanat dalı. Sinema yaratıldığında, nasıl ki özellikle tiyatrodan neredeyse tüm oyunculuk malzemesini aldıysa, özellikle diyaloglarda, neredeyse tüm malzemesini yazından aldı.”*<sup>9</sup>

Edebiyat, eski çağlardan beri insanlar arasında sözlü veya yazılı bir şekilde iletişimi saylayan araçlardan biriyken sinemanın da bir kitle iletişim aracı olması iki sanat dalı arasındaki ortak noktalardan biridir. Bu iki iletişim aracı da kültürün gelişmesine ve gelecek

<sup>4</sup> Necip Tosun, “Senaryo Romanlarım”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sayı: 97, Ocak 2005, s. 422.

<sup>5</sup> Akbayır, a.g.e., s. 1.

<sup>6</sup> Akbayır, a.g.e., s. 1.

<sup>7</sup> Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 286.

<sup>8</sup> Reha Ülkü, *Sinema ve Kuram*, Orient Yayınları, Ankara 2004, s. 139.

<sup>9</sup> Ülkü, a.g.e., s. 139.

nesillere aktarılmasına katkıda bulunurken aynı zamanda insanları bilgilendirir, eğlendirir, hayata karşı bakış açılarını ve zaman zaman da onları tartışmaya sevk ederek dili kullanabilme yeteneğini geliştirir.<sup>10</sup>

Ayrıca sinema ve edebiyat yönelimleri bakımından da ortaklık gösterirler. Her ikisi de konusunu insan ve insanın çevresiyle ilişkisinden almaktadırlar.<sup>11</sup> Dolayısıyla hem edebiyat hem sinema insanı temele alan sanat dallarıdır. Sinema, bu özelliğinin yanında insanın duyularına seslenmesi ve özel bir ortamda izlenmesiyle insanları etkisi altına almaktadır: “(...) Doğrudan insanın duyularına seslenmesi, Aristocu dram anlayışına değin uzanabilmesi, özel bir mekânda tıpkı düş görülür gibi, özel bir gösterim ortamında alıcıyla karşılaşması, sinemayı, insan hayatında oldukça etkin bir yere sahip kılar. Sinema yoluyla aktarılan içeriğin, insani ve toplumsal hemen her temaya imkân verebilmesi de bu büyüsel etkiye katkıda bulunur (...)”<sup>12</sup>

Sinemanın edebiyattan geniş ölçüde etkilenmesine ve bu şekilde ortak yönleri olmasının yanında bu iki sanat dalı arasında bazı farklılıklar da vardır. Edebî bir eserde etkili araç sözcüklerdir. Sinemada söz ve sözcükler, görüntüden sonra gelir<sup>13</sup> ve bir duygu, düşünce veya olay gerektiğinde sesle de desteklenen devinimli resimlerle (görüntülerle) anlatılır.<sup>14</sup> Her ne kadar iki sanat dalı farklı araçları kullansalar da insanı ve çevreyi anlatma noktasında ortak amaç içerisindedirler: “Hikâyesini, biri görüntülerle, diğeri sözcüklerle anlatan iki farklı sanat, tabii ki muhatabında farklı zihinsel eylemler yaratma yolundadır. Temel farklılık olarak görülen sözcük ve görüntü ayrılığı, yine de edebiyat ve sinemanın insan ve insanla çevresinin ilişkisini anlatma çabasını değiştirmez. İki sanat farklı araçlarla yollarına devam ederken, amaç birlikteliği taşırlar.”<sup>15</sup>

Edebiyat alanında verilen eserleri tek bir kişi oluştururken sinema kolektif yapıya sahip bir sanat dalıdır: “Edebiyatta, yapıtı oluşturan bir kişidir, yazarın kendisidir. Ürününü sadece kalemiyle kâğıdıyla günlerce ya da yıllarca çalışarak ortaya koyar. Sinema, kolektif bir sanattır. Bir filmde, yüzlerce insanın emeği söz konusudur; ancak bir film de bir roman, bir öykü gibi yönetmenin adıyla anılır.”<sup>16</sup> Yine sinemanın kullandığı malzeme sayısı edebiyata göre fazladır: “Her şeyden önce sinema, yazılı betimleme, hareketli görüntü, söz,

<sup>10</sup> Özlem Kale, “Edebiyat Sinema İlişkisi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt:3 sayı: 14, Sonbahar 2010, s. 266.

<sup>11</sup> Seçil Toprak, *Selim İleri’de Sinema ve Edebiyat*, MVT Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 20.

<sup>12</sup> Sadık Yalsızuçanlar, “‘Bir Film Yaratmak’ Necip Fazıl ve Sinema”, *Necip Fazıl Kısakürek*, Editörler: Mehmet Nuri Şahin, Mehmet Çetin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2010, s. 381.

<sup>13</sup> Sıddık Akbayır, *Edebiyat ve Disiplinlerarası Etkileşim*, Pegem Akademi, Ankara 2014, s. 2.

<sup>14</sup> Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990, s. 9.

<sup>15</sup> Seçil Toprak, *Selim İleri’de Sinema ve Edebiyat*, MVT Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 12.

<sup>16</sup> Akbayır, a.g.e., s. 5.

efekt ve müzik gibi beş ayrı anlam boyutunu içerir. Edebiyat ise, sadece kâğıt üzerinde yazı vardır.”<sup>17</sup> Kullandıkları malzeme bakımından farklılık gösterebilirler de her iki sanat dalı da belirli bir metne dayanır. “Her ikisinin de temel bir metne dayanması, bu iki sanat dalının birbirini etkileme konusunda belirleyici bir unsurdur.”<sup>18</sup> Bunun yanında sinema ve edebiyat aynı şeyden bahsetseler bile; izleyicinin anladığı gördükleriyle sınırlıyken, okuyucu edebî bir eserde bahsedilenleri hayal dünyasında istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir.<sup>19</sup>

20. yüzyılda dünya çapında gelişerek günümüzde de önemli bir yere sahip olan sinema köylerden kentlere etkisini sürdürmektedir: “(...) öbür birçok sanatın tersine, sinema kentlerden kasabalara, köylere dek uzanan, milyarlarca izleyicisi olan, yüzyılımızın en yaygın sanatı, halk sanatıdır. Eski Yunan’da tiyatro halkın günlük yaşamına ne denli karışmışsa, yirminci yüzyıl insanının yaşamında da sinema buna benzer bir yer tutmaktadır.”<sup>20</sup> Sinema bu özelliğiyle aynı zamanda belirli bir düşünceyi insanlara aktarma amacını bünyesinde barındıran bir propaganda aracı da olabilir. “Sinemayı bir propaganda aracı olarak da kullanabiliriz. Üstelik görüntülerinin inandırıcılığı, kandırıcılığı ve etkililiği yüzünden propaganda araçlarının en güçlüsüdür.”<sup>21</sup> Dilinin evrenselliği ve izleyiciye ulaşma açısından sinema çağımızda etkili bir sanat dalıdır.<sup>22</sup> “(...) Çünkü sinema resmi, fotoğrafı, müziği, edebiyatı, plastik sanatları, operayı, kısaca sanatın her dalını kullanır. Endüstriden yararlanır. Çağımızdaki bütün kültürleri, insanlar arasındaki farklılıkları bir ekranda bir beyaz perdede gözümüzün önüne getirir. Dünya insanını birbirine yaklaştırır.”<sup>23</sup>

Geniş kitlelere ulaşma imkânı oluşturan sinema sanatının edebiyatla ilişkisi başlangıcından bugüne devam etmektedir. Kimi zaman yönetmenler eserlerinde edebiyattan yararlanmaya, kimi zaman ise yazarlar/şairler senaryo yazmaya, hatta film çekmeye yönelmektedirler.<sup>24</sup>

Bu şekilde senaryo yazan edebiyatçılardan birisi olan Necip Fazıl Kısakürek de özellikle dünya görüşünü geniş kitlelere aktarabilmek için sinemayı bir araç olarak görmüştür. Yazmış olduğu senaryo romanları, düşünce anlamında Necip Fazıl’a yakın yönetmenlerin isteği üzerine beyaz perdeye aktarılmıştır. Özellikle Necip Fazıl’ın da fikir

---

<sup>17</sup> Akbayır, a.g.e., s.1.

<sup>18</sup> Toprak, a.g.e., s. 20.

<sup>19</sup> Kale, a.g.e., s. 274.

<sup>20</sup> Özön, a.g.e., s. 15.

<sup>21</sup> Özön, a.g.e., s. 8.

<sup>22</sup> Özön, a.g.e., s. 8.

<sup>23</sup> Akbayır, a.g.e., s.3.

<sup>24</sup> Toprak, a.g.e., s. 11.

babalarından olduğu “Millî Sinema” hareketine<sup>25</sup> bağlı yönetmenlerin Necip Fazıl’ın eserlerine yönelmeleri oldukça doğaldır. Necip Fazıl, “*Sinema üzerine sistematik bir düşünceye ve ilgiye sahip olmasa da hem yaşadığı dönemde hem sonraki dönemde özellikle yönetmenler üzerinde dikkat çekici bir etki oluşturmuştur. Bu etki Millî Sinema akımında mücessem halini almıştır. Necip Fazıl; bu kavramı ilk defa kullanan, birçok araştırmacı ve yönetmen tarafından Millî Sinemanın teorisyeni ve en önemli yönetmeni olarak gösterilen Yücel Çakmaklı’nın filmlerine senaryo katkısı yapmıştır. Çakmaklı ayrıca Necip Fazıl Kısakürek’in bazı eserlerini sinemaya uyarlamıştır.*”<sup>26</sup>

Biz bu bağlamda tezimizde Necip Fazıl Kısakürek’in senaryo ve sinema hakkındaki düşüncelerine değineceğiz ve yazmış olduğu senaryo romanlarını tematik ve yapısal olarak çözümlenerek irdeleneceğiz.

---

<sup>25</sup> Millî Sinema hareketi fikrî manada aşağıdaki temel noktalara dayanmaktadır. Necip Fazıl’ın senaryolarında da bu özellikler görülmektedir:

“(...) Millî Sinema üç temel noktaya vurgu yapılarak özetlenebilir:

1. İslâm Türk toplumunun en önemli gerçeğidir.

2. Türk Tarihi, özellikle Osmanlı dönemi Millî Sinema anlatısının kurulmasında merkezî bir yerdedir. Tarih dinle birleşerek Millî Sinemanın aktardığı nesneyi yani Millî Kültürü oluşturur.

3. Türk toplumu batılı değildir. Batılı olan gayrî millîdir, doğulu ve yerli bir toplumu yansıtan sinema Millî Sinemadır.

Millî Sinema kendisini mihverine İslâm’ı yerleştirmiş olmaklığıyla diğer akımlardan ya da sinema çevrelerinden ayırt etmiştir.” Öner Buçukcu, “Bir Ütopya Sineması Yahut Necip Fazıl’ın Beyaz Perdedeki Aksisi”, *Necip Fazıl Kitabı*, Editörler: Asım Öz- İsmail Kara- Aykut Ertuğrul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 243.

<sup>26</sup> Buçukcu, a.g.e., s. 252.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## NECİP FAZIL KISAKÜREK VE SİNEMA

### 1.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Yazarlığı ve Sinema Hakkındaki Düşünceleri

Necip Fazıl Kısakürek, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına düşünceleri ve sanat anlayışıyla yön veren önemli simalardan biridir. Hayatının ilk dönemlerinde bir arayış<sup>27</sup> içinde olan ve bohem bir yaşam tarzını benimseyen sanatçı 1934'te Abdülhakim Arvâsi ile tanıştıktan sonra bu arayışının arka planında Yüce Yaraticının olduğunu fark eder. Sanatını da bu arayışlar etrafında oluşturur. “Anladım işi, sanat, Allahı aramakmış; / Marifet bu, gerisi yalnız çelik - çomakmış...”<sup>28</sup> dizeleriyle Necip Fazıl, “Allah’ı aramak” olarak özetlediği sanat anlayışı içerisinde, neredeyse bütün edebî türlerde eser vermiştir.<sup>29</sup> Buna rağmen Türk edebiyatında daha çok şair kimliği ile ön plana çıkan Necip Fazıl, benimsemiş olduğu düşüncelerini ve sanat anlayışını senaryo romanlarıyla da ortaya koymuştur. Senaryo romanları, bu yönüyle fikirlerini anlatması yolunda bir vasıta görevini üstlenmiştir.

*“Geçenlerde Televizyonda bir Rus filmi seyrettim. Tek kelimeyle bir harika!... Mevzuu, ruh tahlilleri, sanat anlayışı, sadeliği ve her türlü özentiden uzaklığı, fotoğrafları ve çürümüş Batı cemiyetinin kıymet hükümlerine aykırılığı noktasından ibret dersi alınacak bir film... İnsan bu filmi seyrettikten sonra sinema denilen âletin, güdümlü olmak şartıyla bir dâva ve ideal emrinde ne müthiş bir tesir sahibi olduğunu anlıyor; ve o, göbekten yukarı, kafa ve kalb merkezlerine bağlanması gerekli vasıtanın, bugünkü Batı dünyasında, nasıl, göbekten aşağı, hayvânî noktalara ilişik kaldığını acı acı takdir ediyor.”*<sup>30</sup>

<sup>27</sup> *O ve Ben* isimli eserinde çocuklukta başlayan arayışını şu cümlelerle aktarır:

*“Başımda ne sabit fikirler, kurcalayışlar, tırmalayışlar. Evvelâ, daire, yuvarlak vehmine, kışkacına düştüm.*

*Dünya yuvarlak, güneş yuvarlak, ufuk çepçevre yuvarlak, başım yuvarlak, bileğim yuvarlak, yuvarlak yuvarlak... Her şey, her madde, bir dairenin sınırı içinde... Hattâ üç köşe, dört köşe şekiller bile nihayet, dairenin bükülmüş, zedelenmiş ve zorlanmış istihâlelerinden başka bir şey değil... Maddenin madde olabilmesi için mutlaka bir dairenin hükmü altına girmesi lâzım...*

*Bu, yarı hikmetli, yarı mecnun vehim, tırnaklarını çocuk ruhumun zarına öyle geçirdi ve beni öyle sıkıntı bir idrak cenderesine soktu ki, haftalarca ondan sıyrılamadım. Teki, tek olanı, mutlakı, mutlak olanı arayan ruhum, aradığının değil, kendi varlığının sıkıntısı içinde bunalıyor; ve <<bedahet>> dediğimiz sezîş zevkini kaybettikçe anlamayı da kaybettiği hissini veren cehennemden beter bir azaba düşüyordu.”* Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 44-45.

<sup>28</sup> Necip Fazıl Kısakürek, “Sanat”, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 39. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra Ç kısaltması ile gösterilecektir.

<sup>29</sup> Abdurrahman Şen, “Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl Kısakürek”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015, s. 38.

<sup>30</sup> Necip Fazıl Kısakürek, “Bir İbret Dersi” *Çerçeve-5*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 311.

Yukarda görüldüğü gibi Kısakürek, sinemanın görüntü dilinin toplumun üzerindeki etkinliğini hissederek düşüncelerini daha geniş kitlelere ulaştırabilmesi için bu sanatı kullanması gerektiğini fark eder. “*Bu senaryo romanları, Üstad’ın fikirlerini sinemanın görsel imkânlarından yararlanarak sunma isteğinin bir neticesidir, denebilir. Nitekim sinema dilinin bir icabı olarak hızla gelişen, gerilimli bir dizi olayın içine Üstad’ın yabancılaşma, ahlak erozyonu, edebiyat, kadın, kültür ve medeniyet, Yunus Emre ve tasavvuf gibi birçok konularla ilgili görüşlerinin sindirildiği görülmektedir.*”<sup>31</sup> Necip Fazıl, bu konularla ilgili görüşlerini senaryo romanlarında sindirirken kullandığı dilde de öğretici bir kimliğe bürünmektedir.

“(…) Necip Fazıl’ın özellikle ilk dönem şiirlerinde modern bireyin ontolojik sorunları dile gelirken ‘mistik’ ve sonradan ‘sabık’ diye anılacağı sonraki dönemlerinde yazdıklarında ise daha çok, bireyin toplumsal yaşam içerisinde yüz yüze kaldığı kültürel kriz ve bunun bireyde yol açtığı yarılmalar öncelenir. Şair, senaryo ve piyeslerinde, bu zihniyet krizini özellikle zemin olarak alır ve insanları, bunu anlatmada birer ‘araç’ olarak kullanır. Bu yönüyle de kendi tasnifiyle, ‘telkin’den çok, tebliğ’ci bir dile sahiptir (...)”<sup>32</sup>

Necip Fazıl, *İman ve İslâm Atlası* isimli eserinde de radyo, televizyon, sinema gibi teknolojik aletlerin keşifleri karşısında tutumunu şu şekilde ifade eder: “*Bazı keşifler ve aletler karşısında direne direne onların hükmü altına girmektense onları İslam’ın hükmüne tâbi kılıp seve seve tatbik etmekten daha mükemmel bir usul düşünülebilir mi? Bu aletlere nefretle katlanmakta zebunluk, anlayarak kucak açmakta sultanlık vardır ve İslâm sultan dindir. Hakikat sultanı Allah’ın ‘Allah indinde din, İslâmdır’, dediği din... Onun içindir ki, bir yerde keşif görüp muhasebe ve murakabesini yerine getirdikten sonra, sıhhat muayenesinden geçirilmiş neferler gibi hizmete çağrılmasından mani bulunmadığı şöyle dursun, emir vardır.*

*Bu aletlerin başında radyo, televizyon, sinema... Bunların İslâm tefekkür ve tahassüsünün emri altına almak, zamanı verimlendiren, mesafeyi kısaltan ve insanları demetleştiren bu aletleri, Allah aşkı yolunda kullanmak vazifedir.*”<sup>33</sup> Ayrıca Necip Fazıl, kendisi ile yapılan bir mülakatta sinemayla ilgili soruya “*Sinema kafamdaki rejimin en büyük telkin kürsüsü olabilir!*”<sup>34</sup> cevabını vererek sinemanın, sanatçının gözünde önemli bir

<sup>31</sup> A. Vahap Akbaş, “Necip Fazıl’ın Hikâye ve Romanları”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015, s. 34.

<sup>32</sup> Sadık Yalsızuçanlar, “‘Bir Film Yaratmak’ Necip Fazıl ve Sinema”, *Necip Fazıl Kısakürek*, Editörler: Mehmet Nuri Şahin, Mehmet Çetin, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2010, s. 386.

<sup>33</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *İman ve İslâm Atlası*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1994, s.319.

<sup>34</sup> Oğuz Özdeş, “Bizim Caddeden Portreler - Necip Fazıl Kısakürek”, *Hafta*, 28 Nisan 1950, s. 13.

yere sahip olduđu ve amaçlarını gerçekleřtirebileceđi bir vasıta olarak da dűřündűđű gűrűlmektedir.

Necip Fazıl, bu tűrdeki eserlerine “senaryo roman” adını vermiřtir: “*Abdűlhak Hamid’in tiyatrolarını oynansın diye deđil, okunsun diye yazması gibi, Őstad da senaryo romanlarını adeta okunsun diye kaleme almıř. Onlara yalnızca ‘senaryo’ demekle yetinmemesi, ‘roman’ olarak sunması bundandır. Őslubundaki titizlik, açıklama ve tasvirlerde ayrıntıya inmesi ve nihayet onları, hayattayken bir bűtűn halinde yayımlaması bunu gűstermektedir.*”<sup>35</sup>

Necip Fazıl’ın “senaryo roman” dediđi ve bazı arařtırmacıların romanlarına, bazılarının tiyatrolarına ilave ederek bahsettiđi senaryo eserleri yarım kalan ve ۆlűműnden sonra *En Kűtű Patron*’la birlikte yayımlanan *Battal Gazi*’yi de sayarsak toplam on adettir. Bunlar; *Vatan řairi Namık Kemāl, Deprem (ile), Villa Semer, Canım İstanbul, Kātibim, Sen Bana ۆlűmű Yendirdin, En Kűtű Patron, Battal Gazi, Ufuk izgisi, Son Tűvbe*’dir. Bu eserlerden *Vatan řairi Namık Kemāl* 1944’te yayımlanır; *Battal Gazi* hariç diđerleri 1972’de kaleme alınır. Őnce *Senaryo – Romanları-I* ismiyle *Sen Bana ۆlűmű Yendirdin, Deprem (ile), Kātibim, Canım İstanbul* senaryoları yayımlanır. Diđerleri ise bu kitabın devamı olarak yine 1972’de neřredilir. *Senaryo Romanları* 1986’da ۆnce tek kitap olarak, 2009’dan sonra da Bűyűk Dođu yayınları tarafından yedi kitap halinde yayımlanır.<sup>36</sup> Őzellikle 2000’li yıllardan itibaren bazı film ve belgesel senaryolarının kitap olarak yayımlandıđı ve bunların bir edebű eser olup olmadıđının tartıřıldıđı<sup>37</sup> gűz ۆnűnde bulundurulursa Necip Fazıl’ın bu açıdan Tűrk edebiyatında ۆncű bir isim olduđunu ama bu yűnű ۆzerinde yeteri kadar durulmadıđını sűyleyebiliriz.

Necip Fazıl, senaryolarını kaleme alırken edebi bir endişe duyması, dili titiz bir şekilde kullanması ve roman gibi ayrıntıya, tasvirlerle yer vermesiyle birlikte *Vatan şairi Namık Kemal* adlı eserine “(...) *Bu senaryo romanı filme çekilmek ۆzere yazılmıştır (...)*”<sup>38</sup> şeklinde not dűřmesi aslında senaryolarının sinemaya aktarılması için yazdığını gűstermektedir. Bu doğrultuda Yűcel akmaklı’nın yűnetmenliđini ۆstlendiđi *ile* (1973) ve *Zehra* (1972) adlı filmler, Necip Fazıl’ın *Deprem* ve *Sen Bana ۆlűmű Yendirdin* adlı senaryo romanlarından yararlanılarak çekilmiştir.

<sup>35</sup>Akbaş, a.g.e., s. 33.

<sup>36</sup> Abdullah řengűl, *Gaibi Kurcalayan ilingir Necip Fazıl Kısakűrek*, Kesit Yayınları, İstanbul 2015, s. 123.

<sup>37</sup> Nebi Őzdemir, *Medya Kűltűr ve Edebiyat*, Grafiker Yayınları, Ankara 2012, s. 262.

<sup>38</sup> Mustafa Miyasođlu, *Necip Fazıl Kısakűrek*, Akçađ Yayınları, Ankara 2009, s. 87.

“1963 yılında yeni İstanbul Gazetesinde sinema yazıları yazarı olarak ve rejisör asistanlığı yaparak girdiğim sinema alanında; fikirleri ve eserleri ile Üstad’ın üzerimde büyük emeği ve hakkı vardır. Diyebilirim ki Üstad’ın eserlerini filme almak gayesiyle bu alana girdim. Yönetmenliğini yaptığım bütün filmlerde onun eserlerinden faydalanmaya çalıştım. Bunlar arasında “Deprem” ve “Sen bana ölümü yendirdin” senaryolarından faydalanarak hazırladığım “Çile” ve “Zehra” filmleri başta gelir. İtiraf etmeliyim ki; Türk sinemasının maddi ve teknik imkânlarının darlığı ve sansür problemi yüzünden hiçbiri, Üstad’a lâyük çalışmalar olmadı. Bunun acısın hâlâ çekerim. Halen elimde bulunan orijinal iki senaryosunu, lâyük olduğu çalışmayla film çekmek en büyük arzumdur.”<sup>39</sup>

Ayrıca, *Diriliş* (1974) adlı film de Necip Fazıl’ın, *Son Tövbe*<sup>40</sup> adındaki, bir kumarbazın ilginç öyküsünü anlatan senaryo romanından yola çıkılarak çekilmiştir. *Diriliş*’in senaryosunu, Bülent Oran yazmış, görüntü yönetmenliğini ise Çetin Tunca üstlenmiştir.<sup>41</sup>

Necip Fazıl’ı bu şekilde sinema senaryoları yazmaya yönlendiren sebeplerin başında tiyatroya büyük önem veren yazarın 1960’tan sonra kaleme aldığı *Kumandan*, *Ahşap Konak*, *Reis Bey* gibi piyeslerinin ideolojisi yüzünden İstanbul Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmemesi gelir.<sup>42</sup> Düşüncelerini topluma yaymak için tiyatroyu önemli bir araç olarak gören<sup>43</sup> yazar, tiyatro sahasında ideolojik engellemelere maruz kalınca sinemaya yönelmiştir. Bu noktada Necip Fazıl’ın senaryo romanlarına içerik açısından baktığımızda onun tiyatro eserlerinde olduğu gibi millî-manevî değerlere uygun bir anlayışla bu eserlerini yazdığını görürüz. O, “Allah’ı aramak” şeklinde nitelediği sanat anlayışını bu eserlerine de yansıtmıştır:

“(…) O senaryolarında Türk halkının geleneklerine, kültürel birikimine ağırlık veren bir anlayışın örneklerini vermiştir. Doğu ile Batı arasına sıkışmış ne Batılı olabilmiş ne Doğulu kalabilmiş, âdeta iki arada bir derede kimlik bunalımı içerisindeki ülke insanına yeni yollar önermiştir. Halkın kültürel birikimi ve öz değerlerine sahip çıkarken, yıllardır yok sayılan, atlanılan manevî değerleri, moral unsurları gündeme getirmiştir. O Türk toplumunun bünyesine uymayan ithal beğeni ve ilkelerin, özden kopuşun, insanları, toplumu

<sup>39</sup> Yücel Çakmaklı, “Sinema ve TV’de Necip Fazıl”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015, s. 246.

<sup>40</sup> Sadık Yalsızuçanlar’a ait yararlandığımız makalede “*Diriliş*” filminin Necip Fazıl’ın *Ufuk Çizgisi* isimli senaryo romandan uyarlandığı yazmaktadır fakat bu film *Son Tövbe* isimli senaryo romandan uyarlanmıştır. Yalsızuçanlar, a.g.e., s. 390.

<sup>41</sup> Yalsızuçanlar, a.g.e., s. 390.

<sup>42</sup> Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s. 193.

<sup>43</sup> Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 44.



*kişiliksizleştirip savunurken, çıkış yolu olarak yerli, İslâmî düşünceyi göstermiştir. Bu anlamda NFK sinemada kendine bir misyon biçmiş, sinema için senaryo üreten değil, davası için senaryo üreten bir sanatçıdır.”<sup>44</sup>*

Necip Fazıl’ın özellikle kendi hayatını anlattığı ve düşüncelerini ortaya koyduğu önemli eserlerine baktığımızda hatıralarında senaryo yazarlığına hiç değinmediğini, sinema hakkındaki görüşlerini ise çok az eserinde ortaya koyduğunu görürüz. *Bâbîâli* ile *O ve Ben* adlı hatıralarında tiyatro yaşamından bahsederken sinemaya hiç değinmemiştir. Onun sinema hakkındaki görüşlerini daha ziyade *İdeolocya Örgüsü* adlı eserinde ifade ettiğini görmekteyiz.

Necip Fazıl, senaryo romanlarını tıpkı tiyatroları gibi<sup>45</sup> hayatının İslâmî evresinde yazmıştır. Bu noktada onun senaryolarında ve sinema hakkındaki görüşlerinde İslâmî bir yaklaşım ön plana çıkar:

*“İslâm -başta edebiyat- gerçek zeminini bulmuş bütüün güzel sanatların en kuvvetli himayecisi... Musikî, tiyatro, sinema bizzat ve binnefs sanat müessesesi olarak Şeriatın hiçbir suretle itiraz etmediği, yalnız içine Şeriatçe yasak unsurlar girdiği nisbette yasaklanmasını gerektirdiği, mücerret asılları ve mahiyetleriyle kabahatsiz, fakat müşahhas halleri ve fiilleriyle müthiş suçlu vasıtalar. Bu, boşaltıp yeni baştan doldurduğu taktirde hiçbir pislığe yataklık etmiyecek vasıtalar şimdiye kadar öyle levslere depo vazifesini görmüş ve görmektedir ki, isimlerini duyan kendilerini o levslerin aynı zannetmekle mazurdur. (...)”<sup>46</sup>*

Kısakürek, İslâmiyet’in şeriatça yasak unsurlar taşımadığı müddetçe sinemaya izin verdiğini belirtmektedir ve tiyatro, sinema eserlerinin İslâmî kurallara uygun olması gerekliliğini vurgulamaktadır. Böylece Necip Fazıl bu sanatlara İslâmî bir sınır çizmiştir. Çünkü o, *“(...) İslâmî kurallara uygun olmayan sanat eserlerinin bireysel ve toplumsal ahlâka zararlı olduğunu ve toplum üzerinde yıpratıcı etkileri olabileceğini düşünmektedir. (...)”<sup>47</sup>*

Bu noktada Necip Fazıl, İslâmî öze uygun bir sinema sanatının hayâl ettiği İslâm inkılabında vasıta olarak kullanılabileceğini düşünmektedir. *İdeolocya Örgüsü*’nde sinemayı bu vasıtalarından biri olarak sayar:

*“Dış vasıtaların başında, bütüün şubeleriyle güzel sanatlar (bilhassa edebiyat, tiyatro, sinema), yayın yolları (gazete, mecmua, kitap), telkin kürsüleri (konferans, vaaz,*

<sup>44</sup> Necip Tosun, “Senaryo Romanlarım”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sayı: 97, Ocak 2005, s. 417.

<sup>45</sup> Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, s. 39.

<sup>46</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009, s. 107.

<sup>47</sup> Şen, a.g.e., s. 47-48.

*sohbet), kültür teşekkülleri (her köşede bir kulüp) ve İslâm sermayesine yön ve hareket verici mihraklar... ”<sup>48</sup>*

Necip Fazıl’ın bu eserinde sinema hakkındaki fikirlerini geniş bir açıyla görebilmekteyiz. Necip Fazıl, İslâmî bir devlet ütopyası çizdiği bu eserinin “Başyücelik Emirleri- Sinema” kısmında sinema sanatına kendi dünya görüşü bağlamında bir çerçeve çizmiştir. Bu noktada o, en başta sinemanın devlet kontrolü altında varlığını sürdürmesi görüşündedir: “*Bundan böyle sinema, yerli ve ecnebi bütün nevileriyle, kat’î devlet murakabesi altına geçecektir.*”<sup>49</sup> Böyle bir denetim mekanizmasını gerekli görmesinin sebebi Batı ülkelerinden gelen filmlerin İslâmiyet’e ve ahlâka aykırı unsurlar içermesidir:

*“Batı dünyasının, hain bir ticaret gayesiyle bütün tefessüh mikroplarını, en kesif mikyasta, çerçeve çerçeve bir film kordelâsının içine yerleştirilmiş olarak cihana yayan ve tek çerçevesi atom bombasından daha tehlikeli olan cinayet, hırsızlık, rezalet, fuhuş, macera ve başıboşluk filmleri kat’î olarak yasaktır.*

*Amerika ve Avrupa’dan ithal edilen filmler, ancak ictimâî, ruhî, ahlâkî, terbiyevî, talimî, bedîî bir fayda temsil ve bir hikmet ve ibret telkinine mevzu teşkil ettiği nisbette kabul olunmak talihine maliktir. En küçük menfî tesirin (ki Garp ve dünya sinemacılığının binde dokuz yüz doksan dokuzu böyledir) yayıcısı olan filmlere hiçbir suretle müsaade edilemez.”<sup>50</sup>*

Necip Fazıl, Batı dünyasından gelen filmlerin cinayet, fuhuş, hırsızlık gibi toplumun ahlâkını bozan içerikleri yüzünden yasaklanması gerektiğini düşünür. Amerika ve Avrupa’dan ithal edilen filmler ancak toplumun ilmini ve ahlâkını geliştirecek içerikteyse o zaman bunların izlenmesi meşrudur. O, bu noktada devletin bir film denetleme kurulu oluşturmasını ister. Bu kurul, ithal edilen filmlerin millî ve manevî kimliğimize uygunluğunu kontrol edecektir. Bu kurulun yapacağı işlemler bir yasayla düzenlenecektir:

*“Film murakabesi ve bunların memleket içine sokulup sokulmuyacağı kararının alınması işi, hususî ve mesul bir heyete verilecektir. Bu heyetin vaziyet ve salâhiyeti ayrı bir emirle çerçeveselenecektir.”<sup>51</sup>*

Necip Fazıl, oluşturulacak bu kurulun ithal filmlerin yanında yerli filmleri de denetleyeceğini belirtir. Yerli filmlerin senaryolarından oyuncularına kadar tüm unsurları bu kurulun kontrolünden geçmelidir:

<sup>48</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocyâ Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 201.

<sup>49</sup> Kısakürek, *İdeolocyâ Örgüsü*, s. 336.

<sup>50</sup> Kısakürek, *İdeolocyâ Örgüsü*, s. 336.

<sup>51</sup> Kısakürek, *İdeolocyâ Örgüsü*, s. 336.

*“Yerli filmler de aynı prensip ve kaideye bağlıdır. Şu kadar ki, onlar, filmleştirecekleri (senaryo)ları, bütün (rejisör) ilâve ve (kompozisyon)larıyla beraber bu heyetin tasdikinden geçirtmek mükellefiyeti altındadırlar. Film yapıldıktan sonra yine aynı heyete gösterilir ve onun son tasvip ve izniyle halka gösterilmek imkânına erer.”*<sup>52</sup>

Çekilen filmlerin gösterime girmesi kararı da bu kurul tarafından verilecektir. Kurulun hangi hâllerde filmleri yasaklayabileceği şöyle belirtilmiştir:

*“İster yerli, ister yabancı filmlerde, ahlâkî, ruhî, hissî, fikrî, siyasî, hattâ bedî ve zevkî en küçük zaaf, sakamet ve dalâlet ifadesi, böyle bir filmin yasak edilmesi için kâfi sebeptir; ve bu hususta tek salâhiyet, memleketin en anlayışlı ve alâkalı şahıslarından seçilecek olan murakabe heyetindedir.”*<sup>53</sup>

Necip Fazıl’a göre yerli ve yabancı filmlerde yer alan milletin ahlâkına, ruhuna, fikirlerine, siyasî yapısına aykırı herhangi bir unsuru içermesi bu filmlerin yasak edilmesi için geçerli nedendir. Bu noktada Necip Fazıl yaşadığı dönemdeki sinema ürünlerine baktığında bu denetimden geçebilecek ölçüde eserlerin hemen hemen yok derecesinde olduğunu belirtir:

*“Cihanın, ister yerli, ister yabancı, bugünkü örneklerine ve bu örneklerin belirttiği kıymet ifadesine göre, gösterilmesi iznini alabilecek film, hemen hemen yok gibidir. Bütün Amerikan, Avrupa, Arap, Türk filmciliği bugünkü örnekleriyle her bakımdan mahkûmdur.”*<sup>54</sup>

1940 yılında yazdığı “Film Murakabesi” adlı yazısında Türk halkının millî-manevî değerleri yeni nesillere aşılamağa başarısız olduğunu belirten Necip Fazıl, yabancı sinema eserlerinin bunun aksi yönde bir başarı göstererek gençlerin ahlâkını bozacak unsurlara sahip olduğunu belirtir. Bu unsurları şöyle sıralar:

*“Cematlaşma, nebatlaşma ve hayvanlaşma misali (Tarzan)lar; bütün kanun ve nizam müeyyidelerinin aksülâmelleri (Gangster) tipleri; insan zekâsını sadece desise ve hıyanet örsünde pekleştiren casusluk ve dolandırıcılık örnekleri; en kaba mânada behîmilik arması, çıplak bacak, geniş kalça ve baygın göz; her biri yüzlerce müride malik asrî tekkelerden.”*<sup>55</sup>

Necip Fazıl, böyle bir içeriğe sahip olan Batı sinemasının tek amacının para olduğunu ve bunun için insanların ruhlarını ve ahlâkî değerlerini zedelemekten geri durmadığını vurgular:

<sup>52</sup> Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s. 336-337.

<sup>53</sup> Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s. 337.

<sup>54</sup> Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s. 337.

<sup>55</sup> Necip Fazıl Kısakürek, “Film Murakabesi”, *Çerçeve-1*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 292.

“Avrupa, hususuyla Amerikan filmciliğinin gayesi tekdir: Parrrrrra!. Bu parrrrrrayı kazanmak için de, insan ruhunu en kolay gıdıklanan nahiyelerinden kavramakta tereddüt çekmezler, insan ruhunun en usta gıdıklayıcısı, onu her bakımdan yoldan çıkararak tesirler...”<sup>56</sup>

Necip Fazıl, bu noktada 1977’de tiyatro ve sinemanın gidişatıyla ilgili kendisine sorulan bir soruya buna benzer bir şekilde şöyle cevap verir: “Sefaletin son mertebesinde buluyorum! İşte bu noktada hakkiyle karamsarım! Ne eser, ne yazar, ne tenkitçi, ne zevk, ne çile, ne estetik anlayış... Umumi fikir (dekadans)ımıza, ruh inhitatımıza ne kadar da denk!...”<sup>57</sup>

Bu şekilde yaşadığı dönemdeki sinema eserlerini beğenmeyen Necip Fazıl, “Büyük Doğu İnkılâbı”nın gerçekleşmesiyle birlikte sinemaya yeni bir soluk geleceğini iddia etmektedir:

“Bu nisbette titiz ölçülerde anlaşılması gereken nokta şudur ki, Büyük Doğu inkılâbı, en büyük mikyasta kıymet ve ehemmiyet verdiği sinema şubesini de bizzat himaye ve teşvik edeceği ve herbiri yepyeni bir buluş ifade edecek olan yerli filmlerle canlandırmak dâvasındadır.

Dâvanın en dokunaklı telkin kürsülerinden biri olan sinemayı, devletimiz, bugünkü örneklerin yüzde yüzüne birden şâmil bir ölçüyle bütün kötülüklerden ayıklayıcı ve bütün iyiliklerle yeni baştan kurucu bir anlayış emrinde imha ve ihya edecektir.”<sup>58</sup>

Bu satırlar Necip Fazıl’ın dünya görüşü bağlamında sinemaya ne derece önem verdiğini göstermektedir. O, Büyük Doğu İnkılâbı’nın “en büyük mikyasta kıymet ve ehemmiyet verdiği sinema şubesini de bizzat himaye ve teşvik edeceği”ni belirterek bunu ortaya koymuştur. Onun bu görüşünün gerçek hayata yansımaları senaryo romanları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu türde yazdığı eserler onun sinemaya verdiği önemin somut bir örneğidir. Sinemaya verdiği önemin bir başka örneği bu sanatı komünizme karşı bir mücadele aracı olarak görmesidir: “Cinas, hayal, mecaz, remz yoluyla komünizmaya vasat hazırlayan bütün faaliyetleri (filtre) etmeyi başarmak ve bu arada tiyatro ve sinemayı başa almak...”<sup>59</sup> O, böylece fikrî mücadelesinde sinemadan bir araç olarak yararlanmak istemektedir.

<sup>56</sup> Kısakürek, “Film Murakabesi”, s. 292.

<sup>57</sup> Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 120.

<sup>58</sup> Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s. 337.

<sup>59</sup> Necip Fazıl Kısakürek, “Komünizma Geliyor! 1962”, *Hitâbeler*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 214.

Necip Fazıl'ın yukarıda da belirttiğimiz üzere sinema hakkındaki düşüncelerini anlatan müstakil bir eseri yoktur. Onun sinema hakkındaki alıntılardığımız bu görüşleri özellikle *Ideolocya Örgüsü* eserinde yer almaktadır. Bu noktada yazarın tiyatro hakkındaki görüşleriyle sinema hakkındaki görüşlerini yoğunluk açısından karşılaştırdığımızda onun hayatı boyunca tiyatroya daha geniş bir şekilde değindiğini, bu konuda daha çok görüş beyan ettiğini<sup>60</sup> fakat sinema hakkında bu yoğunlukta bir yazı faaliyeti olmadığı görülmektedir. Sinema hakkındaki görüşlerini az bir şekilde dile getirmiş olmasına rağmen on adet senaryo roman kaleme almış olması onun bu konuda teoriden ziyade uygulamaya önem verdiğini düşündürmektedir.

## **1.2. Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanlarının Kaynakları**

### **1.2.1. Hayatının ve Diğer Edebî Eserlerinin Senaryo Romanlarına Yansımaları**

Necip Fazıl Kısakürek, eserlerinde otobiyografik izlere geniş yer veren bir şair/yazardır. Bunun yanında, başta şiirleri olmak üzere, hayatının farklı dönemlerinde yazdığı kimi eserlerinden daha sonraki eserlerinde yararlanmıştır. Burada yazarın hayatının ve diğer edebî eserlerinin senaryo romanlarına yansımalarını iki başlık altında inceleyeceğiz.

#### **1.2.1.1. Hayatının Yansımaları**

Necip Fazıl'ın piyes, roman ve hikâyelerinde olduğu gibi senaryo romanlarında da hayatının etkileri görülmektedir. Onun dünyaya bakış açısı, fikirleri, manevî olgunlaşma süreci senaryolarının temelini oluşturmaktadır. Bu yönüyle sanatçının hatıralarından da yola çıkılarak senaryo romanlarındaki yaşamının etkilerini ortaya koymaya çalışacağız.

Kısakürek, maddeden ziyade manaya, ruha ve fikirlere önem veren bir sanatkârdır. Fikirlerini topluma anlatmayı bir gaye olarak görmüştür. Özellikle bu noktada gençler üzerinde etkili olmaya çalışmıştır. "*Necip Fazıl Kısakürek, 1930'lardan bu yana, önceleri Türk san'at ve edebiyat alanında, daha sonra da fikir ve politika hayatımızda derin tesirleri olmuş, giderek müesseseleşmiş bir isimdir. Kısakürek, yüzbinlerce Türk genci üzerinde yıllardır üniversite çapında yararlı olmuş, küfre, bâtila ve saçmaya karşı mücadelesinin yanında bu gençlere İslâmî inanç yolunda yeni atılımlar hazırlamıştır.*"<sup>61</sup> Senaryolarında bazı karakterler Necip Fazıl'ın fikrî ve ruhî düşüncelerinin sözcülüğünü üstlenmiştir. *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında edebiyat profesörü ve genç mütefekkir Murat, Milli Talebe Birliğinin düzenlemiş olduğu programda görüşlerini şu şekilde ifade eder:

<sup>60</sup> Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, s. 39-53.

<sup>61</sup> Ahmet Güner'den aktaran Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015, s. 166.

“MURAT- (Mikroфона) Sevgili gençler!... Sadece mahcubum!... Ben, topluluğa karşı borç bildiğim millî tefekkürü yerine getirmeye çalışmanın mükâfatını bu kadar ağır ve pahalı tasavvur edemezdim. Benim yaptığım; Tanzimat’tan beri gelen fikir ve san’at boşluğumuzu kalın çizgilerle çerçevelemekten ve asıl ince çizgileri benden sonra geleceklere havale etmekten başka bir şey değildir. Benim ki bir girişten ibaret... Taklitçi, kişiliğe ermek için evvelâ taklit ettiğini, kendinden uzaklara düştüğünü, mutlaka kendisini bulması gerektiğini anlamak borcundadır (...)”<sup>62</sup>

Yukarıda Murat’ın edebiyatımızın Tanzimat’tan beri taklitçi kişiliğe büründüğünü, kendinden uzaklaştığını ve mutlaka kendi özünü bulması gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca Murat, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde doçenttir. Bu yönüyle de Necip Fazıl’ın hayatıyla benzerliği bulunmaktadır. Necip Fazıl da bir dönem Güzel Sanatlar Akademisi’nde hocalık yapmıştır. Ama döneminin siyasi baskılarından dolayı bu akademideki görevini bırakma zorunda kalmıştır.

*Ufuk Çizgisi* isimli senaryo romanında karakterlerden Bülent’in maddeden manaya geçiş sürecini “kalp” metaforuyla ortaya koymuştur.

“BÜLENT’İN SESİ- Kalp bir tulumba değildir.

(Anfide kızlı erkekli talebeler. En önde boş bir sırada Hacer... Bülent geride... Arkasında harita biçiminde koskocaman ve kıpkırmızı bir kalp resmi...)

BÜLENT- Evet kalp bir tulumba değildir. Nasıl ki insan, yetmiş kilo kemikli et değildir. Biz her şeyi dış görünüşünden ibaret sayan maddeci mektebe aykırıyız. Eğer işi mutlaka maddî bir kıyasa dökmek lâzımsa, bildirelim ki, vazifelerin belki en küçüğü damarlara kan basma olan kalpten binlerce on binlerce sinir geçiyor. O yerini bir başkasına verince yabancı bir kalp veya makine ile değiştirilince ne olacak? Bu sınırlar hangi faaliyete memur edilecek ve manevî hayatımızda ne gibi bir inkılâba, ihtilâle yol açacak?... Yoksa çürük bir diş siniri gibi vazifeden düştüğü mü kabul edilecek?.. Girift insan yapısındaki kalpte toplanan merkezî nizam inkâr mı edilecek?.. Nitekim maddemiz bile ruhumuza ait esrar hazinesinin yerine bir yabancının gelmesini kabul etmiyor, onu reddediyor, kusuyor, atıyor. Gerisi şarlatanlık!... Her şey gösteriyor ki, kalp yalnız bir tulumba değildir, her faaliyeti içine toplayan bir santral, bir nur mahfazasıdır. Dünyayı dört köşe görenlerin anlayacağı bir mevzu olmaktan da uzak...

(Bir kız talebe ayağa kalkar.)

<sup>62</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Kâtibim- Sen Bana Ölümü Yendirdin*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 91-92. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra SBÖY kısaltması ile gösterilecektir.

*KIZ TALEBE- Af edersiniz hocam; yani sizce duygu merkezlerimiz kalpte midir?.. Beyinde değil mi?.. Bu görüş tıp kanunlarına aykırı değil mi?..*

*BÜLENT- Bence her şey kalpte... Beyin belki de ondan gelen ışıkların projeksiyon perdesi... Ama bunu tespite bugünkü ilmimiz yeterli değil... Hoş bizim ustalığımız da yine onun maddesi üzerine... Yine madde yolu ile sezer gibi olduğumuz o büyük manâya yabancıyız.*

*KIZ TALEBE- Ya manânın ustaları?..*

*BÜLENT- Onlar ayrı... Mevzumuzun dışında...*

*KIZ TALEBE- Öyle ise halkın “kalpsiz” sözünde her şeyi kalbe bağlayışında bir hikmet var... Sadece bir sembol değil bu...*

*BÜLENT- Bence de değil... Halk yine kalbi ile ilmin uzanamadığı ufukları aşabilir. İnsan sevdiği zaman kalbinde ne hisseder?..*

*KIZ TALEBE- Kalbinde bir ateş, ayrı bir çarpış...*

*BÜLENT- (Gözleri Hacer’de) Yazık o ateşi görmeden sadece üç köşe kömürü ele alanlara!..*

*(Hacer yere bakar) ”<sup>63</sup>*

Burada Bülent her şeyi maddeden ibaret gören pozitivist düşünceye karşı maneviyatı ön plana çıkarmak istemiş ve insanın ruhî yönünü ortaya koymaya çalışmıştır. Bir anlamda Bülent, Necip Fazıl’ın mana anlamında düşüncelerini yansıtmıştır. Yine *Canım İstanbul* senaryo romanında Orhan’ın gözünde Selma maddi varlığından ziyade ruhî anlamda kıymetlidir.

*“SELMA- (Ayağa kalkar) Böyle, Orhan!... Sana ya gerçek Selma’yı, yaratılıştan kendimi göstermeliydim yahut bir daha görünmemeliydim.*

*ORHAN- (Öfkeli) Bu bahis çok uzadı, Selma!.. Sen benim için, zedelenmez bir ruhsun!.. Maddenin ne değeri var?..*

*SELMA- (Aynı şahane vakar içinde) 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. (...)”<sup>64</sup>*

<sup>63</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Ufuk Çizgisi- Son Tövbe*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015, s. 42-44. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra UÇ kısaltması ile gösterilecektir.

<sup>64</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Canım İstanbul*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015, s. 88-89. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra Cİ kısaltması ile gösterilecektir.

Necip Fazıl, çocukluğundan beri manevî bir arayış içerisinde olmuştur.<sup>65</sup> Bu noktada arayış serüvenini senaryo romanlarında farklı şekilde ortaya koymuştur. *Deprem* isimli senaryo romanının merkezî kişisi Nihad'ın yirmi sekiz yıllık ömründe arayış içinde olması Necip Fazıl'ın "Tam Otuz Yıl" şiirindeki mısralarını "*Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum; / Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum...*"<sup>66</sup> hatırlatmaktadır. Necip Fazıl bu uzun süreli arayışın sonunda "Allah"ı bulmuş, Nihad ise arayışının sonunda hayatını tamamlayacak, onun sadece parası için etrafında olan insanlardan farklı, doğallığı ile etkileyen "Selma"yı bulmuştur.

*"NİHAD- Yirmi sekiz yıllık ömrümün son on senesinde kör ebe gibi bir şey aradım. Bulduğumu sanıp da gözlerimi açtığım her zaman aldanişların en acısıyla yanıldığımı gördüm... Bulduklarımı yahut bulduğumu sandıklarım bonmarşe malı kuklalardı...*

*NİHAD- Anlıyorsunuz! Aradığım kadındı... Allah bana kadını, anne olarak en güzel örneğiyle verdi. Şefkati, sevgiyi, fedakârlığı annemde gördüm... O da babamın ölümünden sonra kötürüm oldu... Ziyanı yok, yaşıyor ya, nefes alıp veriyor ya...*

*NİHAD- (Devam) Başım dizindeyken eli alnımda geziniyor ya, yeter... Onun yanında, hayatıma girecek, kadını erkek yönünden belirtecek birine muhtacım."*<sup>67</sup>

*Canım İstanbul* isimli senaryo romanında Selma da kendi içinde bir arayıştadır. Etrafındaki insanlar onu mutlu etmek için uğraşırlar ama o maddi şeylerle mutluluğu yakalayamaz. Çünkü aradığı başka bir şeydir. Eserde Selma'nın aradığı şeyin tam olarak ne olduğu veya aradığını bulup bulamadığı net değildir ama fikrimizce mana ve ruh adamı Orhan'ın aşkı Selma'yı mutlu etmiştir. Bu noktada arayışlarının sonunda bulduğu şeyin manevî, fikrî duygular olduğunu söyleyebiliriz.

Bu senaryo romanında Selma felsefe ile yakından ilgilenmektedir. Arkadaşı Tonton Şeref'le olan konuşmasında Selma'nın üniversitede felsefe bölümü okuduğu anlaşılmaktadır:

*"TONTON ŞEREF- Merhaba, Selma! Çok erken geldik. Uykunu alabildin mi bari?*

*SELMA- Ne gezer!...*

*TONTON ŞEREF- (Bir pufa çökerek) Hoppala!.. Hani birkaç gün başını dinleyeceğine, karanlık basar basmaz yatağına gireceğini söylemiştin?*

*SELMA- Öyle yapıyorum ama nerede uyku?*

<sup>65</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 39.

<sup>66</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2018, s. 35.

<sup>67</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Deprem*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 22. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra D kısaltması ile gösterilecektir.



TONTON ŞEREF- *Bütün gün neyle uğraşıyorsun?*

SELMA- *Felsefe kitabı okumakla...*

TONTON ŞEREF- *Üniversitede felsefeye doymadın mı?*

SELMA- *Öyle doydum ki, hazımsızlığa bile uğradım. Şimdi de yiyor, yiyor, hiçbir şey anlamıyorum. Akşama kadar böyle... Akşam saat altı dedi mi, bizim komşunun piyona sesleri başlıyor.” (Cİ, s. 31)*

Necip Fazıl da felsefe eğitimi almıştır. “*Genç şair, 1924’deki adıyla ‘Darülfünun’un Felsefe şubesi talebelerindedir ve hükümetin lise ve Darülfünun mezunları arasında Avrupa’da tahsile gönderdiği ilk öğrenci grubu içinde...*”<sup>68</sup>

*Canım İstanbul* ve *Deprem* isimli senaryo romanlarında Necip Fazıl’ın hayatıyla benzerliği noktasında dikkat çekici bir detay da Selma ismidir. *Canım İstanbul* senaryo romanında fikir ve mana adamı olan Orhan’ın, *Deprem*’de ise yine arayışları sonucunda kendini bulmasını sağlayan Nihad’ın, sevdikleri yani merkezî kadın karakterlerinin ismi Selma’dır. Gerçek hayatta ise Selma, Necip Fazıl’ın küçükken ölen kız kardeşidir. Necip Fazıl, hatıralarında kız kardeşinden şu şekilde bahsetmiştir:

“*Ya ben?... Evin veliahdı, baş gözdesi, erkek oğlun erkek oğlu...*

*Ve benden bir-iki yaş ufak ve hep boynu bükük kız kardeşim Selma... Kız olduğu için itibarda değildir ve konağın, sadece ezilmeye memur gelini annemden başka kimseden himaye görmemektedir. Öbür torunlar, ev sahibi büyük babalarından himaye görmeseler de Zafer Hanımefendinin kızları annelerinden gelen bir şımarıklık imkânı içindedirler. Fakat Selmacık ne büyükbabasından alâka görür ne cici annesinden ne de zaten hiçbir kimseyle hiçbir alâkası olmayan babasından, babamdan... O, evi dolduran dokuz çocuk içinde ağabeyi, ben, büyük küçük herkesin ensesinde boza pişirirken, minicik siyah önlüğüyle bir duvara yapışmış mahzun mahzun bakan ve önünden geçenleri rahatsız etmekten âdeta çekinen bir gölgeciştir. Altı yaşında ölen Selma, bebekliğinden beri, daima duvarlara yapışmış ve ortalarda şuna buna engel olmaktan ürkmüş, beyazı damar damar görünen elâ gözleriyle hep öleceği günü bekledi.*

*Selma bende, çocukluğumun en derin ukdelerinden biri...*”<sup>69</sup>

Burada Necip Fazıl, geçmişte kız kardeşini sahiplenip onu başkalarına karşı koruyamadığı için vicdanen kendisini rahatsız hissetmektedir. Kanaatimize göre kardeşinin ölünden dolayı hissettiği bu rahatsızlık neticesinde “Selma” isminin yer aldığı senaryo romanlarında sanatçı kardeşine zamanında veremediği değeri göstermek istemiştir.

<sup>68</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbiâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015, s. 23.

<sup>69</sup> Kısakürek, *O ve Ben*, s. 15.

Necip Fazıl, *Son Tövbe* isimli senaryo romanında kendi hayatını da derinden etkileyen kumar konusunu ele almıştır. Yazar, üniversite eğitimi için gönderildiği Paris’te kumara alıştığını ve hayatının sonuna kadar bu illetten kurtulamadığını anılarında bahseder.

*“İşte felâketim!.. Kendimden kaçmak ve içimdeki sabit fikirleri uyutmak için bende ilâç haline gelen gebertici zehir... Beni çürüten, şahsiyetimi lif lif yolan, dış hayata ve cücelere karşı müdafaalarımı tek tek düşüren bu zehir, şeytanın içime girmek için ruh kalemde açtığı en korkunç gedikti. Paris’ten getirdiğim ve ilk gençlik, gençlik, olgunluk, hattâ ihtiyarlık çağına kadar kendimi su ve ekmek ihtiyacından fazla kaptırdığım, arada bir büyük davranışlar ve dövünmelerle arka çevirip tekrar ağına tutulduğum bu zehir, (Aşil)in topuğundaki zayıf nokta hayâline taş çıkartacak çapta, üstüne şeytanın eli değer değmez teslim oluverdiğim bir ukde yaşattıyordu ruhumda...”<sup>70</sup>*

*Son Tövbe* isimli eserin merkezî kişisi Cemil; kumar bağımlısı olmuş, bu bağımlılık o kadar ileri düzeye gitmiş ki çocuğunun ameliyat parasını kumar masasında kaybetmiş ayrıca bu parayı tedarik edebilmek için muhasebecisi olduğu şirketin parasını gasp etmeye çalışmıştır. Cemil’in eşi Semra kocasını sever fakat Cemil’in kumar tutkusunu yüzünden çocuğunu ve evini ihmal etmesi onu zor durumda bırakır. Senaryo romanın ilerleyen kısmında Semra arkadaşının teklifi üzerine “Kumarbazın Karısı” isimli bir senaryo yazar ayrıca yazdığı senaryoda başrol oyuncusu olarak görev alır. Semra bu sinema filminden sonra bir röportajda gazetecilerin sorularına vermiş olduğu cevaplarda sinema hakkındaki görüşleri aslında Necip Fazıl’ın sinema hakkındaki düşüncelerini yansıtmaktadır.

*“KIZ GAZETECİ- (Semra’ya) Filmlerde öpüşme, kucaklaşma, soyunma, dans, mini etek gibi şeylerin olmayışı sizin şartınız ve prensibiniz herhalde... Aynı prodüktörün öbür filmleri hep açık saçık...”*

*SEMRA- Evet, tamamıyla 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)”<sup>71</sup>*

Sinemada açık saçıklıktan ziyade önemli olan kalitedir. Kaliteli olan bir film her şekilde tutulur ve izlenir. Aslında bu düşünce yazarın sinema hakkındaki görüşleriyle örtüşmektedir. Ayrıca *“Sinema sanatının çağımızdaki algılanış biçimi özellikle cinsellik sömürüsü senaryoda ağır bir biçimde eleştirilmektedir.”<sup>72</sup>*

<sup>70</sup> Kısakürek, *O ve Ben*, s. 73.

<sup>71</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Ufuk Çizgisi- Son Tövbe*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015. s. 97. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra ST kısaltması ile gösterilecektir.

<sup>72</sup> Necip Tosun, “Senaryo Romanlarım”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sayı: 97, Ocak 2005, s. 420.

Necip Fazıl'da müthiş bir at tutkusu vardır. Ata karşı duyduğu bu sevgiden hatıralarında sık sık bahsetmektedir. “Arabacımız, daha doğrusu birçok arabanın sahibi, aynı zamanda bir eşkiya çetesine kumanda ettiği söylenen Tevfik, rahvan bir atla yanımızdan gidiyor ve arada sırada araba sürücüsünün yanına geçip beni atına bindiriyor... İşte, bende at merakını uyandıran ilk vesilelerden biri... Bu at ilgisi, Erzurum'da, konağımızın ahırına bağlı bir ata boyuna binmek, ondan sonra süvari zabiti üniformasını taşıyacağım günlerde büsbütün azmak ve oturduğum bahçelik ve kırlık semtlerde daima ahırında bir, hatta iki soylu at bulundurmaya suretiyle 60 yaşına kadar benden ayrılmadı.”<sup>73</sup> Sanatçıdaki bu at sevgisi *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de Murat'ta görülür. Murat, İstanbul'da Edebiyat Fakültesi'ndeki doçentliğinin yanında aynı zamanda kulüpteki at yarışlarında iyi bir binicidir. Yarışmalarda hep birinci ve devamlı şampiyon olur. Eserini yazmak için gittiği köye İngiliz cinsi atını da yanında götürür (SBÖY, s. 86). Senaryo romanda Murat, ata binerken düşmüş ve gözündeki billuri cisim zedelendiği için kısa bir süre sonra kör olacağı gerçeği ile karşı karşıya kalmıştır. Eserde kurguya dahil olan bu hadisede Necip Fazıl, yaşadığı at kazasından esinlenmiştir. Necip Fazıl'ı bankada çalışırken Zonguldak'taki 63 numaralı ocak idaresinin teftiş heyetine katarlar. Oradayken bir taraftan “*Bir Adam Yaratmak*” isimli piyesini yazarken diğer taraftan da binicilik sporuyla ilgilenmiştir. Bir gün burada geçirdiği at kazasını Necip Fazıl hatıralarında bahsetmiştir: “*Bir de at kazası... Yillardır üst üste boşaltılan ve (şist) denilen kömür yığınının bir tepede 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 valisini ve daha birçok hatırı sayılır kimseyi başucunda buldu. Kendisini meçhul bir işçinin, sun'î teneffüs yaparak ve sırtlayıp köşke getirerek kurtardığını söylediler. (...)*”<sup>74</sup>

Necip Fazıl'ın soyu Maraş'ta Dulkadir (Zülkadir) oğullarına bağlı Kısakürek'ler koluna dayanmaktadır: “*En küçük yaşta aldığım telkinler arasında, bir de Maraşlılık, Anadoluluk şuuru... Büyükbabam, oğlunun ve torununun İstanbul'da doğmuş olmalarına rağmen, beni kökümlerle, kök nispetimle alâkalanmaya dâvet ederdi.*”<sup>75</sup> Necip Fazıl'da Anadoluluk şuuru düşüncesi *Villa Semer* senaryo romanında Ahmet'te görülür. Bir Anadolu şehri olan Niğde'den İstanbul'a amcasının yanına gelen Ahmet, dedesinin hamallık mesleğinde dolayı aldığı “Semer” soyadına sahip çıkarak bu soy ismiyle gurur duyar.

<sup>73</sup> Kısakürek, *O ve Ben*, s. 49.

<sup>74</sup> Kısakürek, *Bâbüâli*, s. 227.

<sup>75</sup> Kısakürek, *O ve Ben*, s. 21.

Amcası ise “Semer” le geldiği İstanbul’da “Somer” olur. Yaşantısını da soyadını değiştirdiği gibi değiştirir. Amcasının parası için etrafındaki yapmacık insanlara karşı her zaman dik duran Ahmet, yurt dışına eğitim için giden ve oradan geldiğinde Batılılar gibi düşünen Yonca’nın da özüne dönmesi için babaannesi Huriye ile birlikte gayret sarf eder.

Necip Fazıl, senaryo romanlarında kendi hayatını, hatıralarında olduğu gibi doğrudan anlatmak yerine bu eserlerindeki Murat, Orhan, Bülend, Cemil, Nihad gibi bazı karakterlerle özdeşim kurarak fikrî düşüncelerini aktarmıştır. Ayrıca senaryo romanlarda sadece merkezî kişiler değil bazen de eserin içindeki diğer kişiler de sanatçının düşüncelerinin sözcüsü olmuştur.

### 1.2.1.2. Diğer Edebî Eserlerinin Yansımaları

Necip Fazıl’ın senaryo romanlarında hayatının yansımalarının yanı sıra diğer edebî eserlerinin de etkileri vardır. Sanatçının hayata ve topluma bakışını, sanat anlayışını ortaya koymuş olduğu farklı türlerdeki eserlerini incelendiğinde daha iyi görülmektedir: “*Şahsiyet bir bütün olduğuna göre, onun elinden çıkan her eserde onun damgasını bulmak mümkündür. (...) Edebî eser bir bütündür. O, bir müellifin davranış tarzının ifadesidir. Teferruat, bütünüün emrindedir ve sanatkârın şahsiyeti ile yakından ilgilidir. (...) Edibin kâinat, hayat, cemiyet, tabiat ve insan karşısında almış olduğu hususi tavırdan hareket etmek ve teferruattan daima ona varmak lazım gelir.*”<sup>76</sup>

Necip Fazıl’ın eserlerinde bu bütünlük görülmektedir. O, aynı zamanda şiir, hikâye ve piyeslerinde işlediği konu ve düşünceleri çeşitli dönüştürmelerle<sup>77</sup> bazı senaryo romanlarına taşımıştır. Yazarın bu yönüyle senaryo romanları ile diğer edebî eserleri arasında kurduğu bağlantıları “türlerarası ilişkiler” bağlamında ele alacağız.

Türlerarası ilişkilerden yararlanan yazarların eserlerinde önce yazılan eserler sonra yazılan eserlerin kaynağı durumundadır. Bu noktada sanatçının ortaya koymuş olduğu farklı türdeki eserlerinde ortak bir anlayış oluşur.<sup>78</sup> Oluşan bu ortak anlayışın iki farklı görünümü vardır. Bunlardan birincisi yazarın bir türde işlediği konu veya olayları diğer bir türde verdiği eserinde bazı değişiklikler yaparak tekrar ele almasıdır.<sup>79</sup> Necip Fazıl *Son Tövbe*, *Villa Semer* senaryo romanlarında daha önce şiir, hikâye ve tiyatrolarında işlediği konu ve olayları

<sup>76</sup> Mehmet Kaplan’dan aktaran Sezgin Gök, *Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal’ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2010, s. 1.

<sup>77</sup> Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 71.

<sup>78</sup> Selda Uygur, *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiir ve Öyküleri*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2005, s. 90.

<sup>79</sup> Gök, a.g.e., s. 4.

dönüştürerek tekrar ele almıştır. Türlerarası ilişkilerde ikici görünüm ise yazarın aynı temaları şiir, hikâye ve piyeslerinde işlemedir.<sup>80</sup>

Necip Fazıl'ın şiirlerindeki ölüm temasını hikâye, tiyatro türünde verdiği eserlere taşıması ve özellikle *Ufuk Çizgisi*, *Deprem*, *Sen Bana Ölümü Yendirdin*, *Canım İstanbul* senaryo romanlarında da tekrar ele alması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. *Ufuk Çizgisi*'nde Bülend, Hacer'e şuuru yerinde değilken sahip olmuştur. Nefsindeki dönüşüm sürecinden sonra Hacer'e kendini affettirmek için elinden geleni yapar, sevgisini ifade eder. Hacer'in bu süreçte Bülent'e karşı düşüncesi şu şekildedir:

*"HACER- Sen bana sağlığımda malik olmadın. Malik olabilmek için beni öldürdün!.. Şimdi tekrar malik olabilmek için bir şey lâzım..."*

*BÜLENT- Nasıl şey?..*

*HACER- Ölüm gibi bir şey...*

*BÜLENT- Ben ölürsem sana nasıl malik olabilirim?*

*HACER- (Bir an çarpılır) O zaman belki seni sevmeye başlarım. Ruhuma malik olursun o zaman..."* (UÇ, s. 40)

Hacer, bedenini kirleten adamın ancak ölümün onu af edeceğini bu cümleleriyle dile getirir. Senaryo romanın sonunda Bülend, trafik kazası sonucunda ağır yaralanarak Hacer'in kollarında ölür. *Deprem*'de ise Nihad, hastalığından dolayı ömrünün son günlerinde annesini ve Selma'yı yanına alarak Aktepe köyüne yerleşir. Nihad'ın burada annesiyle arasında geçen bir konuşmada ölüm hakkındaki gerçeğin "bir de yani Allah'ta" olduğunu ne kadar yıl yaşarsak yaşayalım dönüş Allah'adır diyerek bu konudaki düşüncesini ifade eder. "*Ne tuhaf! Ben ölüleri değil dirileri ölü görmeye başladım. Ölüyken ölüyoruz.*" (D, s. 29)

Yukarıda adı geçen bu iki senaryo romanda somut bir ölüm gerçeği görülürken *Sen Bana Ölümü Yendirdin* ve *Canım İstanbul* senaryo romanlarında "ölüm" temasını düşünsel bir sorgulayış anlamında işlenmiştir. *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de merkezî kişi Murat üniversitede öğrencilerine ders anlatırken "*Ölüm teması dünya edebiyatının bütün cins kafalarına hâkimdir.*" (SBÖY, s. 98) diyerek Yunus Emre'yi en haşmetli örnek gösterir ve sözlerine devam eder. "*Doğrusunu söylemek gerekirse ölüm karşısında hususî bir tavrı olmayan sanatkârın, büyük bir mimara nisbetle âdi bir badanacıdan farkı yoktur. Bütün dünya nimetlerinin boşluğu, aldatıcılığı, fâniliği ve boş olmayı, aldatmayı ebedî olanı ihtar edişi!... İşte cins kafaların biricik akidesi!... Ve işte topyekûn fikir ve edebiyatın gerçek zemini... Bu zemine çıkmamış insanlara inanmıyoruz.*" (SBÖY, s. 99) Necip Fazıl, bir

---

<sup>80</sup> Gök, a.g.e., s. 4.

anlamda Murat karakterine sanatçının ölüm karşısında nasıl tavır alması gerektiğini söylemiştir.

*Canım İstanbul* senaryo romanında da Orhan, Selma'nın ölüm düşüncesine karşı verdiği tepkide “*Düşünme. Akıl kovasının, suyuna ulaşamadığı kuyu, o...*” (Cİ, s. 65) diyerek kendi fikrini sunmuştur.

Bahsettiğimiz bu senaryo romanlarda “ölüm” temasına farklı boyutlarıyla yer verilmiştir. Necip Fazıl'ın *Çile* isimli şiir kitabında bölümlerden biri “Ölüm” dür. Şair bu bölümdeki “Nasıl” şiirinde “*Başım çığlıklı çocuk, onu nasıl avutsam? / Ne yapsam da ölümü bir saatçik unutsam?..*” (Ç, s. 141) diyerek ölüm gerçeğinin sürekli aklında olduğunu vurgulamıştır. Kısakürek'in zihnindeki çıkmaz sokağı olan “ölüm” düşüncesi *Bir Adam Yaratmak* piyesinde Hüsrev'in ruhî anlamda temel sorunsalıdır. Piyeste Mansur'un arkadaşı Hüsrev'e “*Kafan bir arı kovanı gibi hep ölüm ihtizazlarıyla dolu. Hep ölümle meşgulün.*”<sup>81</sup> Yine *Hikâyelerim* kitabında “Yolcu” ve “Ses” isimli hikâyelerde de ölüm temasını ele alması sanatçının bu konunun üzerinde ne kadar derinlemesine durduğunu göstermektedir.<sup>82</sup>

Necip Fazıl, hatıralarından da yola çıkarak kumar temasını işleyen eserler yazmıştır. *Son Tövbe* senaryo romanından önce yazılan *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* (1948) piyesinde yine Rehinlik Maymun (1939), Yemin (1939), Matmazel Fofu (1946), Kanaryanın Ölümü (1950), Surat (1967), Maça Kızının İntikamı (1967), Hasta Kumarbazın Ölümü (1967) gibi hikâyelerinde “kumar” güçlü bir unsur olarak hikâyelerin ana teması olmuştur.

Necip Fazıl'ın hatıraları, hikâyeleri ve *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* tiyatro eseri ile *Son Tövbe* senaryo romanındaki ilişkileri şöyle belirtebiliriz: Piyeste Salih kumar yüzünden işini ve ailesini kaybetmiştir. Bunun yanında kumar düşkünlüğü irsî bir hastalık gibi oğlu Yusuf'a da geçmiştir.<sup>83</sup> *Son Tövbe* 'de ise Cemil kumar düşkünüdür. Eşi ile bu durumundan dolayı sürekli araları bozulmaktadır. Cemil üzülmesine rağmen kumara olan bağlılığından kurtulamaz. Evindeki bazı eşyaları ve eşinin kürkünü kumar uğrunda kaybeder. Hatta kalp hastası olan oğlunun da ameliyat parasını kumara yatırmıştır. Fakat bu durum eşiyile ayrılması için son nokta olur. Cemil ameliyat parasını yerine koymak için muhasebeciliğini yaptığı şirketin parasını gasp ederken yakalanır. Savcı olayı aydınlatmaya çalışırken Cemil'in şirketten on bin lira avans istediği ama verilmediği çocuğunun ise iki gün önce hastaneye yattığını ve bu parayı nereden bulduğunu sorar. Cemil, savcıya parayı eşinin bulduğunu söyler (ST, s. 87). Eserin bu kısmında *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* ile benzer

---

<sup>81</sup> Şen, a.g.e., s. 72.

<sup>82</sup> Şen, a.g.e., s. 72.

<sup>83</sup> Şen, a.g.e., s. 144.

noktalar vardır: “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 Diğer Parmaksız Salih’te bu şahıs (Ali) çiftin arasını bozup Macide’yi elde etmek ister. Her iki eserde de 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 yurtdışına kaçmayı planlarken, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih’te Yusuf, Semiha Hanım’ın emanet parasını kumarda kaybeder. (...)*”<sup>84</sup>

Yusuf’un Macide isminde eşi ve bir oğlu vardır. Salih ile Macide konuşurken Yusuf’un kumar arkadaşı Fabrikatör Ali Bey gelir. “*Ali Bey, eskiden Macide’ye âşıktır fakat Macide Yusuf’la evlenmiştir. Ali, Yusuf’un içinde bulunduğu kötü durumdan istifade ederek Macide’yi elde etmeye çalışır, onlara borçlarını ödemek için yardım etmek istediğini söyler, fakat Macide onu tersler. Bunun üzerine Fabrikatör Ali, Yusuf’a tuzak kurulduğunu ve onun artık tamamen batacağını ima ederek gider.*”<sup>85</sup>

Senaryo romanda ise Savcı, Cemil’in eşi Semra’ya ameliyat parasını nereden bulduğunu sorunca Semra başlangıçta söylemek istemez ama sonra parayı bir film prodüktöründen borç aldığını söyler (ST, s. 89). “*O da Cemil gibi İktisat Fakültesi’nden arkadaşımıdır. Bir milyonerin oğlu... Benimle evlenmek istiyordu. Ben onu beğenmiyordum... Gözüm Cemil’deydi... Sonra çocuk işi prodüktörlüğe döktü... Birkaç kere beni aradı, ama yüz vermedim... Artistlik teklif etti... Kabul etmedim...*” (ST, s. 90) Semra, çocuğunun ameliyat parasını anlattığı bu prodüktör arkadaşından almıştır. Macide ve Semra’nın kaderleri yönüyle de ortak noktaları vardır. Macide, Fabrikatör Ali Bey’in yardımını kabul etmemiştir ama Semra çocuğunun hastalığından dolayı zamanında beğenmeyip evlenmediği adamdan para almıştır. Ama senaryo romanın sonlarında Semra aldığı borç parayı yazdığı ve başrollerinde kendisinin oynadığı “Kumarbazın Karısı” senaryosuyla fazlasıyla ödemiştir.

*Son Tövbe* senaryo romanının ilk sayfalarında Cemil, eşi Semra’ya çocuğunun durumunu sorduğunda şu cevabı alır: “*Nasıl olacak? Hasta Kumarbazın kalbi delik çocuğu... Tabii bir tarafında bir sakatlık olmalı.*” (ST, s. 57). Semra kocasının kumar

<sup>84</sup> Fatih Demir, *Tiyatro Oyunlarıyla Necip Fazıl Kısakürek*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018, s. 142-143.

<sup>85</sup> Şen, a.g.e., s. 144.

düşkünlüğünden dolayı onu “Hasta Kumarbaz” olarak nitelendirir. Necip Fazıl’ın kumar temasını ele aldığı hikâyelerde “Hasta Kumarbaz” lakabıyla hikâyelerin ortak karakteri olmuştur. Hikâyelerden sonra yazılan *Son Tövbe* isimli senaryo romanında bu durum önemli bir benzerliktir.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında ise cemiyetin içinde bulunduğu durumdan dolayı fikir sancısı çeken merkezî kişi Namık Kemal, Paris’teyken bir akşam arkadaşlarını kumar masasında gördüğünde masa örtüsünü çektiği gibi her şeyi yere atarak “-Başınız üstünde cehennem gibi bir şehir yükseliyor... Hepiniz burada, temel taşlarının altındaki böcekler gibi kendi âleminizdesiniz... Ne çıktığınız ne de girdiğiniz dünyaların farkındasınız!... Nereye gitseniz, kendinizden başka bir şey getirip getirmeyeceğinizi ispat etmek için mi geldiniz buralara?..”<sup>86</sup> sözlerini söyler ve onların Paris’e gelişi amacını eleştirir.

Kısakürek, toplumun ahlâkını etkileyen kumar müptelâlığı yanında eserlerinde esrar temasını da ele almıştır. *Bâbiâli* isimindeki hatıra kitabında Necip Fazıl’ın arkadaşıyla arasında geçen bir konuşmada arkadaşı, esrarın vermiş olduğu hazzı ve insanın ruhunda oluşturduğu etkisini “bir çiçekle yaşanan visale” benzetir. Necip Fazıl’ın esrarla ilgili arkadaşıyla arasında geçen konuşmaları ve arkadaşının esrar konusundaki benzetmesini eserlerinde dönüştürerek kullanmıştır. *Esrar* isimli hikâyesinden “(...) Elimde, yanımdaki masada, küçük bir saksı içindeki yaseminden koparılmış bir yaprak vardı. Gözlerim daima yumulu, bu yaprağı iki parmağım arasında ovuşturmaya başladım. Yasemin usâresi parmaklarımı nemlendiriyordu. Gittikçe öyle temas zevki almaya başladım ki (...)”<sup>87</sup> *Canım İstanbul* senaryo romanında da Yeni Şair’in arkadaşlarını esrarla tanıştırtırken kullandığı cümleler bu hikâyede geçen cümlelerle benzerdir. “(İki parmağı arasında beyaz bir çiçeği ovuşturarak, sayıklarcasına) Evet, bir çiçekle bir erkeğin gerdeğe girmesi... İşte!.. 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! (...)” (Cİ, s. 16) Ayrıca *Canım İstanbul* senaryo romanında Yeni Şair’in arkadaşlarına esrarı tanıttığı ve ardından kullanarak kendilerinden geçme sahnesi bu eserden önce yazılan *Ahşap Konak* piyesinde Belkıs, Aysel ve Tekin’in konağı ele geçirmelerini kutlamak için morfin alıp kendilerinden geçme anıyla benzerlik gösterir.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Vatan Şairi Namık Kemal*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011. s. 34. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra VŞNK kısaltması ile gösterilecektir.

<sup>87</sup> Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 231-232.

<sup>88</sup> Şen, a.g.e., s. 157.



Necip Fazıl'ın hatıralarında yoğun bir şekilde bahsettiği küçük yaşlarda başlayan ruhundaki arayış serüveni şiirlerine, hikâyelerine ve *Aynadaki Yalan* isimli romanına yansıdığı gibi bu eserlerindeki “arayış” temasının izleri senaryo romanlarında da görülmektedir.

*Aynadaki Yalan* romanında Naci'nin arayışı bazı senaryo romanlara yansımıştır. Naci, toplum içinde ve kendisiyle baş başa kaldığı zamanlarda hep ontolojik bir arayış içerisinde. <sup>89</sup> *Canım İstanbul* senaryo romanında da Selma sürekli hayata karşı tatminsizdir ve ruh dünyasında bir arayıştadır. Onu hiçbir şey tam anlamıyla mutlu etmez.

*Deprem* isimli senaryo romanda ise Nihad'ın “*Yirmi sekiz yıllık ömrümün son on senesinde kör ebe gibi bir şey aradım. Bulduğumu sanıp da gözlerimi açtığım her zaman aldanişların en acısıyla yanıldığımı gördüm... Bulduklarımı yahut bulduğumu sandıklarım bonmarşe malı kuklaları...*” (D, s. 22) sözleri Necip Fazıl'ın şiir kitabındaki “Allah” bölümündeki arayış ve fikir çilesi çektiği şiirlerin mısralarını hatırlatır. “Tam Otuz Yıl” şiirinde de “*Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum;/ Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum...*” (Ç, s. 35) mısraları bu arayışı göstermektedir. Her ne kadar Nihad arayışları sonucunda kendini içinde bulunduğu bohem hayattan kurtaran Selma'yı bulsa da buradaki arayış ve içinde bulunulan olumsuz yaşantıdan bir vasıtanın sayesinde çıkması Kısakürek'in yaşantısını çağrıştırmaktadır.

“Gölgeler” isimli hikâyede merkezî kişi fikir çilesi çekmektedir. “*Büyük şehirde beni sâbit fikirler ısırdı. Canavar sürüsü hâlinde üzerime çullanan sâbit fikirler...Biri bırakır, biri ısırır. Bir türlü ruhumun etlerini bu sâbit fikir canavarlarının sivri dişlerinden kurtaramam. Çalıştığım dairenin yazı masasında kendimi işe vermeye çalışmamın da faydası yok...*”<sup>90</sup> Kahraman çekmiş olduğu ruhsal sıkıntı yorgunluğundan doktora gider. Doktor çok çalışmaktan yorulduğunu söyleyerek sakin bir köye çekilip dinlenmesini ister. Merkezî kişi gitmiş olduğu köyde Hâfiz isimli biriyle tanışır ve onun sayesinde aradığı şeyin yönünü bulur. Büyük şehrin sıkıntısından köye kaçış tiyatrolarında da görülür: “(...) Özellikle romanlarında sıkça karşılaştığımız başkahramanın şehir(li)den köy(lüye) 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

<sup>89</sup> Demir, a.g.e., s. 56.

<sup>90</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 267.

*Yaratmak'ta doruğa çıkan bu rahatsızlık, kahramanı Deprem, Ufuk Çizgisi, En Kötü Patron gibi (senaryo) romanlarda soluğu en son, köyde almaya sevk etmiştir. (...)*<sup>91</sup>

Köyün sakinlik ve huzur vermesi düşüncesi *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Murat karakterinde görülür. Murat, geçirdiği kaza sonucunda bir süreden sonra kör olacağı gerçeği ile baş başa kalır. Murat, görme yetisini kaybetmeden edebiyat dünyasına kazandırmak istediği büyük eserini tamamlamak için Toroslardaki köye çekilir. Hayatının kadını Zehra'yla da burada tanışır. *Deprem*'de Nihad son günlerini daha huzurlu geçirmek için annesi ve Selma'yı da yanına alarak Aktepe köyüne yerleşirler.

*En Kötü Patron* senaryo romanında da Tarkün, köyünden başkente gelir. Burada zekasıyla Aytark'ın hoşuna giden Tarkün saraya alınır. Tarkün, hükümete ve Cumhurbaşkanı Aytark'a sunduğu fikirleriyle devletin kötü yönetim politikalarından kurtulmasını sağlar. Eserin sonunda Tarkistan'ın yeniden doğuşunu sağlayan Tarkün'e, Tark halkı başbakan olması için ısrar eder. Fakat Aytark'ın kızı Tarkina ile evlenen Tarkün, halkının sunduğu bu teklifi kabul etmez ve eşyle birlikte köyüne geri döner. “*TARKÜN-İşte şimdi sana ‘Yüce Tark Ulusu!’ diye hitap etmenin zamanı geldi. Sen yücesin, bense cüce bir köyün az okumuş, ne öğrendiyse Aytark'ın kütüphanesinde bellemiş, belki açığözce bir çocuğuyum. Bu şeref de benim değil köylümün... Tersine akan sular beni köyümden şehire getirdi ve bütün bunlar oldu. Şimdi sular düzenli akmaya başlarken, kolumda Aytark'ın kızı ve bavulumda altın tozu şekerlemeleri, bırakın köyüme döneyim! Bundan ötesi benim için çıkmak değil düşmek olur! Bırakın düşmeyeyim.*” (EKP, s. 65)

Necip Fazıl'ın mana, ruh ve fikir adamlığı yönü hayatının bütününe oluşturduğu gibi aynı zamanda eserlerine de yansımıştır. Senaryo romanlarından *Canım İstanbul*'da Orhan, maddenin cezbedici varlığından ziyade fikrî yönünü ön plana çıkarır. Hatta sevdiği kadın Selma'yı da maddi güzelliğinden değil fikrî anlamda kıymetli bulmaktadır. *Canım İstanbul*'dan önce yazılan *Aynadaki Yalan* romanında Naci'nin kadına bakışı ve hikâyelerin içerisinde şahısların kadına bakışı *Canım İstanbul* senaryo romanında da Orhan'da aynı şekilde görülmektedir. Naci'nin kadın hakkındaki düşünceleri “*Kadın bir fikir... Her şey bir fikir; ama kadın, üstün fikrin kalıba döktüğü heykel... Onu o zannedip, kendisinden başlıyor ve bitiyor sandın mı, bu heykel çöküyor; tepesine bir yumruk inmiş bir balçığa dönüyor ve ortada yalnız ötelere ötesini gösteren, onu işaret parmağı kalıyor.*”<sup>92</sup>

*Canım İstanbul*'da Orhan'ın Selma ile konuşması sırasında kadın hakkındaki düşüncelerini öğrenebiliyoruz:

<sup>91</sup> Demir, a.g.e., s. 62.

<sup>92</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1968, s. 52.

“SELMA- (Ayağa kalkar) Böyle, Orhan!... Sana ya gerçek Selma'yı, yaratılıştan kendimi göstermeliydim yahut bir daha görünmemeliydim.

ORHAN- (Öfkeli) Bu bahis çok uzadı, Selma!.. Sen benim için, zedelenmez bir ruhsun!.. Maddenin ne değeri var?..

SELMA- (Aynı şahane vakar içinde) 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. (...)" (Cİ, s. 89)

Sen Bana Ölümü Yendirdin senaryo romanında da Zehra'nın Murat'a sorduğu kadın nedir sizin gözünüzde sorusuna karşılık Murat “Sadece bir fikir... Şekillenmiş, çizgileşmiş bir fikir... Varılmaz bir fikir...” (SBÖY, s. 75) cevabını vererek kadının maddî varlığını değil fikrî kıymetini vurgulamıştır.

Fatih Demir, Necip Fazıl'ın gözündeki kadın algısını şu cümleleri ile açıklar: “O, ‘kadın’ı kavgalı olduğu Marksist ideolojinin kadın anlayışının aksine fizik tarafıyla değil, ruh tarafıyla ele almaktadır. Fizik tarafından kadın gelip geçiciliğin deveranı içinde zail olmaya mahkûmdur. Tıpkı erkekler gibi, tıpkı bütün insanlar gibi. Kadın; fikriyle ve ruhuyla anlam kazanmaktadır.”<sup>93</sup> Sanatçının gözündeki kadın algısı diğer eserlerinde olduğu gibi senaryo romanlarında da bu çerçevede karşımıza çıkmaktadır.

1969'da yazılan “Ölmek İstiyorum” hikâyesinde Batı medeniyetinin merkez şehri olan İpsilon'da<sup>94</sup> yapılan bir konferansta maddeci bir ilim anlayışına sahip olan Profesör Alfa “kalbi bir tulumba olarak gören” anlayışı savunurken “Şuurun merkezini kalpte ve gûya kalbe bağlı ruhta bulan dinî nazariye, bugün, kalbin bir tulumbadan başka bir şey olmadığını ispatlayan tecrübi ilim karşısında âdi bir masaldır. Öbür masalların yanında âdi bir masal... şuur ve duygunun merkezi ister beyin, ister tapuk olsun; bizim bu türlü metafizik hülyalarla uğraşmaya vaktimiz ve usûlümüz müsâit değildir. Biz, sadece madde ve fizik mezhebinin bağlıları, gözümüzle gördüğümüz ve elimizle tuttuğumuz şeyler dışında hiçbir şeye inanmayız! Biz ruhun, nerede bulunduğunu göstermeye değil, iddia edilen yerde olmadığını ispata memuruz! (...)”<sup>95</sup> Bu tezi 1972 yılında yazılan *Ufuk Çizgisi* isimli senaryo romanda merkezî kişi Bülent “kalp bir tulumba değildir.” diyerek kalbin yalnızca insanın madde yönüyle değil manevî anlamda da insanı tamamlayan bir organ olduğunu

<sup>93</sup> Demir, a.g.e., s. 59.

<sup>94</sup> Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 221.

<sup>95</sup> Kısakürek, a.g.e., s. 223.

vurgulamıştır. Eserler arasında bağ kurulan “kalp metaforu”yla da Necip Fazıl’ın ruhçu özelliğini görmekteyiz:

*“Evet kalp bir tulumba değildir. Nasıl ki insan, yetmiş kilo kemikli et değildir. Biz her şeyi dış görünüşünden ibaret sayan maddeci mektebe aykırıyız. Eğer işi mutlaka maddî bir kıyasa dökmek lâzımsa, bildirelim ki, vazifelerin belki en küçüğü damarlara kan basma olan kalpten binlerce on binlerce sinir geçiyor. O yerini bir başkasına verince yabancı bir kalp veya makine ile değiştirilince ne olacak? Bu sinirler hangi faaliyete memur edilecek ve manevî hayatımızda ne gibi bir inkılâba, ihtilâle yol açacak?... Yoksa çürük bir dış siniri gibi vazifeden düştüğü mü kabul edilecek?.. Girift insan yapısındaki kalpte toplanan merkezî nizam inkâr mı edilecek?.. Nitekim maddemiz bile ruhumuza ait esrar hazinesinin yerine bir yabancının gelmesini kabul etmiyor, onu reddediyor, kusuyor, atıyor. Gerisi şarlatanlık!... Her şey gösteriyor ki, kalp yalnız bir tulumba değildir, her faaliyeti içine toplayan bir santral, bir nur mahfazasıdır. Dünyayı dört köşe görenlerin anlayacağı bir mevzu olmaktan da uzak...” (UÇ, s. 42-43)*

Nesil dejenerasyonu ve yanlış Batılılaşma temasını işleyen *Villa Semer* senaryo romanında *Ahşap Konak* piyesinin etkileri görülmektedir. Recai ile yaşıt üç katlı Ahşap Konak’ta üç nesil arasında çatışma işlenmiştir. Recai’nin konaktaki olumsuz ortam içerisinde tek umudu, ahlâkî yönüyle örnek bir şahsiyet olan erkek torunu Yüksel’dir.<sup>96</sup> *Villa Semer* senaryo romanında Huriye, bir zamanlar baba mesleği olarak hamallık yapan oğlu Hasan’la birlikte villada yaşamaktadır. Hasan önceleri semer sırtında hamallık yaparken kâğıt karaborsacılığı yaparak zengin olur. “Hamallık” ve “kâğıt karaborsacılığından zengin olma” kavramı *Villa Semer*’den önce yazılan “Zelzele” hikâyesinde de geçer. Erzincanlı Esmâ kadın geçim sıkıntısından dolayı 5 çocuğu ve eşiyle İstanbul’a gelir. “*Duyduğuna göre İstanbul’da açığöz hamallara büyük iş vardır. ‘Bâbiâli’ dedikleri basın muhitinde hamallık edenler, biraz para biriktirip işi okkalık îade toplamaya ve ondan sonra beyaz kâğıt ticaretine döktüler mi, zengin oldular, gitti.*

*Esmâ Kadının kocası bütün bunları yaptı ve hele kâğıt karaborsacılığından dünyayı kazandı. Tez zamanda altında hususî bir otomobil ve boynunda, çaylakların ciğer sanabileceği kıpkırmızı bir kravat...”<sup>97</sup>*

Bu zenginliğin ardından Hasan, Semer soy ismini beğenmeyerek Somer yaptırmıştır. Aynı soy ismi gibi hayatı da değişmiş, etrafında parası için onun yanında olan arkadaşları olmuştur. Bu arkadaşlar Hasan’ın yaşam tarzını, düşünce anlayışına da etki etmiştir. Villa’da

<sup>96</sup> Şen, a.g.e., s. 129.

<sup>97</sup> Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 261.

geleneksel yaşamı sürdüren Hasan'ın annesi Huriye'dir. Huriye oğlunun kendi özünden uzaklaşmasından dolayı üzülmemektedir. Torunu Yonca, on dört yaşına girdiğinde Hasan'ın arkadaşları Belka ve Nâzım'ın teşvikiyle Avrupa'ya onların değimiyle "çıtırdıldım" olması için gönderilir. Niğde'den gelen Ahmet, Hasan'ın yeğenidir. Eğitim amacıyla amcasının yanına gelmiştir. Hasan, Ahmet'in de giyiniş tarzını değiştirip kendileri gibi davranmalarını ister ama Ahmet, babaannesi gibi özünden vazgeçmez. Ahmet, amcasının desteğiyle üniversite okur ve hukuk fakültesini bitirir. Villada Ahmet ve babaanne gelenekselliği yansıtırken Hasan ve arkadaşları dejenere kimliği temsil etmektedir. Arada kalan Hasan'ın kızı Yonca ise Avrupa'dan geldiğinde Batılı gibi düşünse de Ahmet'in çabalalarıyla gerçeği görüp o da özüne döner. Yonca'nın nişan gecesinde Huriye, oğlu Hasan'a kimliğini hatırlatmak için semerini fırlatır. Yonca da babasının fraklı resmini indirdiği çiviye onun büyütölmüş, semerli, sırtında iade kâğıtları, iki büküm duran fotoğrafını asmıştır.<sup>98</sup>

*Ahşap Konak*'ta Recai, *Villa Semer* de ise Huriye eski neslin geleneklerine bağlılığını yansıtırken Recai'nin torunu Yüksel ve Huriye'nin torunu Ahmet nesil dejenerasyonuna karşı kendi özünden vazgeçmeyen gençleri temsil etmektedir. Ayrıca *Ahşap Konak* piyesindeki Tekin ile *Canım İstanbul* senaryo romanında Bön Sporcu'nun bazı özellikleri yönüyle birbiriyle benzer noktaları görülür. "*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.' türünden tahkir ifadelerini okurken aklımıza Canım İstanbul senaryo romanındaki 'Bön Sporcu' ile benzerliği gelir. Fakat Tekin, sinsi biri olup ince planları tertipleyen biri olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple Bön Sporcu'dan farklıdır. (...)*"<sup>99</sup>

*Kâtibim* senaryo romanından bir sene önce yazılan "Nokta" isimli hikâyede Hâdimünnas Efendi'nin, kızları ve daha sonra torunlarıyla *Kâtibim*'de ise Faiz Efendi'nin çocuklarıyla özellikle de oğlu Kâtip ile yaşadıkları anlaşmazlıklar her ikisinde de nesil çatışmasının olduğunu göstermektedir. Faiz Efendi oğlu Kâtip'in yaşayış tarzı ve giyim kuşamıyla alafrangalığa özenmesini eleştirir. "*Kes sesini! Kadın kısmı cevap vermez! Ah şu Frenklik merakı! Ne terbiye bıraktı ne bir şey... (Kâtibe) Herkesin ismini unutup, sıfatını dillendirdiği Kâtip bey, bu evdeki fesadın merkezi sensin!*"<sup>100</sup> Hâdimünnas Efendi ise

<sup>98</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Villa Semer*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 77. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra VS kısaltması ile gösterilecektir.

<sup>99</sup> Demir, a.g.e., s. 162.

<sup>100</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Kâtibim- Sen Bana Ölümü Yendirdin*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 11. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra K kısaltması ile gösterilecektir.

kızlarının giyinişinin değişmesini ve bundan dolayı duyduğu endişeyi eşine söyler. “*Senin neslin güürültüye gidiyor, hanım! Şimdi ortalık Tango-çarşafkların!..*”<sup>101</sup>

Necip Fazıl, “Muhasebe” şiirindeki “*İşte bütün meselem, her meselenin başı, / Ben bir genç arıyorum, gençlikle köprübaşı!*” (Ç, s. 403) mısralarında aradığı genci Yüksel ve Ahmet karakterleriyle somutlaştırmıştır. Bu gençler, ahlâken yozlaşmış genç nesle karşı olumlu özellikleriyle sanatçı tarafından örnek teşkil etmektedir. Necip Fazıl, hatıralarında da aradığı genç nesil için şu sözleri söyler: “(*...*) *Ceplerde kaybedilen ve asırlardır dışarıda arılan güneşi bulup çıkaracak, yerine oturtacak, her şeyi ilk saffet ve asliyet vâhidine irca’ edecek, hasis ferd kadrolarında eskitilmiş ve pörsütülmüş mânalarla hiçbir alâka kabul etmeyecek, mutlak hakikat ölçüsüyle aklın hakkını akla ve kalbin hakkını kalbe verecek, tarih boyunca bütün hesaplaşmaları yerine getirecek bir gençlik... Vecdiyle, estetiğiyle, ahlâkıyla, ideolojisiyle sımsıkı merkeze bağlı, solmayan renk ve geçmeyen ânın, ezel kadar eski olduğu için, ebed kadar yeni dâvanın gençliği...*”<sup>102</sup>

Nesil dejenerasyonu içerisinde “kadının örtüsü” düşüncesi hikâyelerinde yer verildiği gibi senaryo romanlarında da değinilmiştir. “Örtüdeki Sır” isimli hikâyede Necip Fazıl’ın örtü hakkındaki düşünceleri hissedilmektedir. “*Bütün sır örtüde... Kadın soyundukça vazıhlaşıyor, böyle olunca da mâna peçesi düşmüş bir şiir gibi basitleşiyor, yavanlaşıyor çirkinleşiyor...*”<sup>103</sup>

Necip Fazıl, kadının örtüsündeki sırrın İslâm’da olduğunu Batılı insanın da bu sırrı anlayamadığı için kadının gerçek mevcudiyetini onu çırılçıplak soymakta gördüğünü ifade eder. “*Kadın bir fikirdir; heykelleşmiş ve erkeğin mukabili cinsiyete bürünmüş ulvî bir fikir... Ulvîyetine mukabil de istidadını yaşattığı süfliyet, meydanda...*

*Onun içindir ki, kadın, gerçek manası ve mahiyetiyle yalnız İslâmiyet’tedir ve yine onun içindir ki kadın, İslâmiyet’te üzerine titrenilen bir hicap mevzuu... Örtünmesi de bu sır yüzünden... Fakat ahmak Batı adamı bu sırrı anlayamaz ve kadının hakikatini onu çırılçıplak soymakta ve meydan yerine çıkarmakta bulur.*”<sup>104</sup>

Kadının örtüsüyle değerli olduğu algısı *Canım İstanbul* senaryo romanında Selma karakterinde *Son Tövbe*’de ise Semra’nın düşünceleriyle verilmeye çalışılmıştır. Kadının yıllara göre kıyafetini temsil eden bir sanat gecesinde Selma’nın da 1964’lerdeki kadının

<sup>101</sup> Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 255.

<sup>102</sup> Kısakürek, *O ve Ben*, s. 237.

<sup>103</sup> Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 187.

<sup>104</sup> Kısakürek, *Bâbiâli*, s. 158.

giyinişini temsil etmesi için soyunup bikiniyle sahneye çıkması istenir. Selma, ben bu devrin kızı değilim diyerek soyunmak istemez ama bütün ısrarlara dayanamayarak soyunur:

*“SELMA- (Orhan’a) Rejisör karşısındaymış gibi, o ne ismarlama duruş! Madem ki devir devir kadınlarla erkekler birbirine daha fazla yaklaşıyormuş; gösterin bakalım marifetinizi!...*

*ORHAN- (Selma’ya) Hani bu devrin kızı değildiniz?*

*SELMA- Bu kadar olayım!... İzin vermez misiniz?*

*GENÇ PATRON- Benden numara mı bekliyorsunuz?*

*GENÇ PATRON- (Ayakta, haykırır) Hiçbir rejisörün canlandıramayacağı bir numara bekliyoruz!*

*ORHAN- (Genç Patrona) Yoksa her rejisörün biricik zanaatini mi?.. (Selma’ya doğru) Dudak dudağa on iki saniye öyle mi?*

*SELMA- Buluş size ait...*

*ORHAN- Başüstüne!*

*(Orhan atılır. Selma’yı iki omuzundan kavrar, kendisine doğru çekip sonra uzaklaştırır, tepeden tırnağa süzer. Derken, bir hamlede sahneden zıplar, Genç Patronun masasındaki beyaz örtüyü tek çekişte alır, tekrar sahneye zıplar, örtüyü pelerin gibi Selma’nın arkasından geçirerek onu sımsıkı sarar. Peşinden iki koluna alıp bebek tutarcasına kaldırır, davetlilere döner.)*

*ORHAN- Her güzel gizlenmek borcundadır. Öyle bir sır ki, bu, 2064’de belki de Selma’nın torunun torunu anlayacak!..” (Cİ, s. 51)*

1964’te yazılan “Babaanne” isimli hikâyede torunu için endişelenen babaannenin durumu ve Sevil’in dejenere kimliği anlatıcı yani Necip Fazıl’ın gelecek nesil için kaygılarını da yansıtmaktadır: “(...) Şu torunu için çıldıran kadının delice şefkat duygusundan Sevil’de en küçük pay var mıdır? Bu son nesil uçup gittikten sonra geride kalanlarda eski Türk annesinden ne kalacaktır? Hasta çocuğunun başında sabahı eden, onun ateşli alnına sirkeli bezler koyan ve dakikada bir, örtüsünü düzelten, evine bağlı eski Türk annesinden ne kalacaktır? Bu sokaklara vurmuş ve topyekûn mâna dünyasını kaybetmiş, ihtilâç içindeki son nesil nasıl kurtarılacak, onun ruhuna yivlerini kazıdıkları eski mânalar nasıl yeniden nakşedilecek?”<sup>105</sup>

Son Tövbe’de Semra’yla yapılan sinema hakkındaki röportajda gazeteciler rol aldığı filmde mini etek, soyunma, öpüşme gibi sahnelerin olmayışının kendi tercihi olup

<sup>105</sup> Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 210.

olmadığını sorduklarında “Evet, *tamamıyla benim şartım ve prensibim... Görülüyor ki, bir sinema eserinin tutulması için bunlar ille geçer akçe değil... İş kalitede... Halk kaliteden de anlıyor...*” (ST, s. 97) diyerek burada kadının cinsel bir obje olamadığının bu tür sahneler olmadan da kaliteli filmler çekilebileceğini ifade etmiştir.

“Yangın” Necip Fazıl’ın kimi eserlerinde toplumsal eriyişi ifade etmek için başvurduğu bir metafordur: “(...) *Vatan Şairi Namık Kemâl romanında İstanbul’un yandığını mecazi bir manayla düşünürken, benzer bir tefekkürü Gazanfer, yine İstanbul için tekrarlar. Tıpkı VŞNK’de olduğu gibi Künye’de de gece bir yangın haberi gelir (...)*”<sup>106</sup> *Vatan Şairi Namık Kemâl* eserinin girişinde ve sonunda merkezî kişi Namık Kemal, pencereden İstanbul’a seslenir: “-Kalkın, kalkın!.. Atın yorganlarınızı!.. Yangın var; yangın var!!!” (VŞNK, s. 21) Bu sesleniş, merkezî kişi Namık Kemal’in vatanın içinde bulunduğu durumdan dolayı toplumdaki ve kendi ruhundaki eriyişi de yansıtır.

Necip Fazıl’ın *Mukaddes Emanet* ve *Püf Noktası* piyeslerinde işlediği devlet nizamı ve parti eleştirisi temaları *En Kötü Patron* senaryo romanında da görülmektedir. *Mukaddes Emanet*’te, İnönü yönetimini eleştiren Necip Fazıl, Demokrat Parti’nin icraatlarını da beğenmez. Onların getirdiğine inanılan demokrasi ve hürriyetin göstermelik bir süs olduğunu iddia eder.<sup>107</sup> *En Kötü Patron*’da devletçilik fikrinin yanında Devletçi Parti’nin yapmış olduğu icraatlar eleştirilmiştir:

“(…) *BİRİNCİ İHTİYAR- Bas, git, oğlum... Tarkistan köylerinde köpeklerle ihtiyarlardan başka kimse kalmadı...*

*TARKÜN- Bu gidişle köy de, tarla da kalmayacak...*

*İKİNCİ İHTİYAR- Ya ne kalacak?*

*TARKÜN- Aç şehirlerde, aç devlet!*

*BİRİNCİ İHTİYAR- Devlet köyü ezdi. Herkes başını kurtarmaya bakıyor.*

*TARKÜN- İşte anlayın, bu devletin devletçiliği neymiş?*

*İKİNCİ İHTİYAR- (Tarkün’e) Bu lâfi hep duyuyoruz, anlatsana bize devletçilik ne demek?*

*TARKÜN- Bunların anladığına değil de, yaptığına göre devletçilik, insanların haklarını devlette toplayıp onları eli boş bırakmak demek... İnsansız devlet...*

*BİRİNCİ İHTİYAR- Ya insansız devlet nasıl olur?*

<sup>106</sup> Demir, *Tiyatro Oyunlarıyla Necip Fazıl Kısakürek*, s. 106.

<sup>107</sup> Şen, a.g.e, s. 204.



*TARKÜN- Devletin insanları ona yeter. Gerisi de onlar kulluk eder. (...)*<sup>108</sup>

Yazar, Devletçi Parti'nin seçimlerde adaletsizlik yapmasını, bu şekilde ülke yönetimine geçmesini ve aynı zamanda partinin uyguladığı devlet politikalarını eleştirilmiştir:

*“MEBUSLARIN BAŞI- Bir saatlik konuşmamızın özü nedir?”*

*TARKÜN- Seçimler yakın... Bize oy veriniz! Devletçi partiye...*

*MEBUSLARIN BAŞI- Soylu Tark ulusunu yalnız devletçilik kurtarır!*

*TARKÜN- Bahtsız Tark ulusunu, yalnız devletçiliğin böylesi batırır!..*

*MEBUSLARIN BAŞI- Köylüye “Efendi” ismini biz verdik!..*

*TARKÜN- Biz isim değil, hakikat istiyoruz!..*

*MEBUSLARIN BAŞI- Toprak reformunu getiriyoruz!..*

*TARKÜN- Ekilmeyen toprağın reformu... Gömleği parçalayıp herkesin eline bir parça vermek, sonra da onu bütünleyecek ağa yerine devleti koymak.*

*MEBUSLARIN BAŞI- Makineleşiyoruz. Kara sabana, çakırğa, yel değirmenine paydos.*

*TARKÜN- Makinenin beyni, yüreği ve ciğeri Batılıda kaldıkça karasaban yeğdir!*

*MEBUSLARIN BAŞI- Dışarıya işçi çıkarıyoruz. Memlekete iş bilgisi ve döviz sağlıyoruz!*

*TARKÜN- Bizim işsiz bıraktığımız insanları, dışarıya, ham beygir kuvveti diye alıp çalıştırıyor! Onlar arabacı, biz beygir...*

*MEBUSLARIN BAŞI- Köylüye açtığımız krediler, dağıttığımız basmalar?...*

*TARKÜN- Krediler bizi yedi, basmaları da keçiler!..*

*MEBUSLARIN BAŞI- Avrupai usullerimiz, modern aletlerimiz?*

*TARKÜN- Hepsi Avrupalının oyuncakları... Kullanmasını bilmiyoruz!.. Vidası düşünce apışıyoruz!*

*MEBUSLARIN BAŞI- (Tarkün'e dikkatle bakarak...) Sen şehre git. Köy adamı değilsin!*

*TARKÜN- Niçin?*

*MEBUSLARIN BAŞI- Çok uyanıksın da onun için...*

*TARKÜN- Demek köy sizce uykudakilerin yurdu. (...)* (EKP, s. 11-12)

---

<sup>108</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *En Kötü Patron- Battal Gazi*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014. s. 8-9. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra EKP kısaltması ile gösterilecektir.

Yukarıdaki metinde geçen yurt dışına işçi gönderilmesi meselesi *Püf Noktası* piyesinde Recep Kafdağlı tarafından eleştirilmiştir. Necip Fazıl, Recep Kafdağlı ve Tarkün'ün yurt dışına işçi gönderilmesi hakkındaki düşünceleriyle devleti eleştirmiştir. Almanya, çalışabilecek işçi nüfusuna sahipken Türkiye'den ağır işler için iş gücü istemiştir. Devletin kendi gelişimi için bu iş gücünü kullanması gerekirken dışarıdaki devletlere bu hakkı tanınması ülkedeki kalkınma hızını yavaşlatmıştır.

*Püf Noktası* piyesinde Kafdağlı'nın desteklediği Anadolu Partisi iktidara gelmiştir. Kafdağlı doğrudan partinin mensubu olmasa da Genel Başkan'a verdiği direktiflerle partiyi kendisi yönlendirmektedir ve fikirleri ile ülkenin pek çok sorununun çözülmesini sağlamıştır.<sup>109</sup> *En Kötü Patron* senaryo romanında da Tarkün; Devletçi Parti'nin yaptığı yenilikleri eleştirse de Devletçi Parti, Tarkün'ün seçim hakkındaki düşünceleriyle yönetimi tekrar ele almıştır. Parti başkanının önerisiyle saraya alınan Tarkün, fikirleriyle ülkenin kötü yönetim politikalarından kurtulmasını sağlamıştır.

*En Kötü Patron*'da devlet yönetimi eleştirisi yapılırken *Villa Semer*'de ise *Mukaddes Emanet* piyesinde olduğu gibi eşek figürü ile "hürriyet" eleştirisi yapılmıştır: "*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 dağıtıldığını, oğlu ve torunuyla girdiği münakaşada belirten Abdullah, sözünü bitirdiğinde köydeki eşek anırır. Bunun üzerine Abdullah bu sesi, başıboşluk hürriyetinin marşı olarak niteler.*"<sup>110</sup>

Yunus Emre, Necip Fazıl'ın değer verdiği bir mutasavvıftır. Sanatçı, verdiği bu değeri ve sevgisini eserlerine yansımıştır. *Çile* isimli şiir kitabında yer alan 1926 yılında yazdığı Yunus Emre şiirinde "*Rüzgâra bir koku ver ki, hırkandan;/ Geleyim, izine doğru arkandan;/ Bırakmam, tutmuşum artık yakandan,/ Medet ey dervişim, Yunus'um medet!..*" (Ç, s. 383) diyerek Yunus Emre'ye gönülden bağlılığını yansıtırken 1969 yılında ise üç perdeden oluşan *Yunus Emre* piyesini yazmıştır.<sup>111</sup> Senaryo romanlarında ise *Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinde Murat Üçtuğ, üniversitede öğrencilerine ölümden bahsederken bu kavramın dünya edebiyatının bütün cins kafalarına hâkim olduğunu söyler. Bizim edebiyatımızdaki en haşmetli örnek olarak da Yunus Emre'yi gösterir ve şiirlerinden ölümle ilgili bazı dörtlüler okur.

"*Yunus der ki, gör takdirin işleri,*

<sup>109</sup> Şen, a.g.e. s. 161-162.

<sup>110</sup> Demir, a.g.e., s. 227.

<sup>111</sup> Şen, a.g.e, s. 37.

*Dökülmüştür kirpikleri, kaşları,  
Başları ucunda hece taşları,  
Ne söylerler, ne bir haber verirler.”*

*“Bir garip öldü diyeler...  
Üç gün sonra duyalar...  
Soğuk su ile yuyalar...  
Şöyle garip bencileyin...” (SBÖY, s. 98-99)*

At, Necip Fazıl'ın hatıralarında ve eserlerinde bir sevgili gibi hayranlık seviyesinde yer almaktadır. Türklerin ana yurdu Orta Asya'dan beri süregelen kültürümüzde at önemli bir yere sahiptir. Hüseyin Yorulmaz, Necip Fazıl ile yapılan bir konuşmada sanatçının at hakkındaki düşüncelerini aktarmıştır: *“Peygamberimizin atlarından birinin “Necip” olduğunu söyleyerek, at'a olan merakını anlatırken şöyle der: ‘Allah’ın insana bir fatihlik sembolü olarak hediye ettiği at, benim nazarımda, ‘dünya saadeti atların sırtındadır’ hadisinden gelen bir mâna içinde aramak gerekir. Allah resulünün atlarının birinin ismi Necip’tir. Aynı ismi taşımakla, Peygamberden mâna hâlesi içinde ata olan sevgimin saadetini taşıyorum.”*<sup>112</sup> sözlerini söyleyerek ata karşı olan sevgisinin kaynağını ve mutluluğunu ifade etmektedir.

Necip Fazıl, *“Karşı yoldan üç atlı, / Bir kuş gibi kanatlı, / Geliyor köye doğru. / Cepkeni kola atmış, / Sağ elini uzatmış, / Üçü de göğe doğru.”* (Ç, s. 329) şeklinde başlayan “Üç Atlı” şiirinde atların ihtişamlı gelişinde doğadaki varlıkların ona hayran kaldığını ifade etmektedir. “Sırtlan” isimli hikâyesinde atı öyle bir betimlemiştir ki adeta bir insan portresi ortaya koymuştur: *“Atım başını yere eğmiş, sert toprağa alışkın ayaklarının her adım atışında gömüldüğü bu beyaz ve yumuşak tabaka üzerinde kocaman bir kedi gibi sessiz ve temkinli adımlarla yürüyor, arada bir duruyor, yarı beline kadar kara gömülü, yetişeceği menzille arasındaki mesâfeyi hesaplarcasına uzaklara bakıyor, sonra tekrar eski tevekkül, eski teslimiyet içinde yoluna devam ediyordu.”*<sup>113</sup> Şiirlerde ve hikâyesinde görülen at sevgisi *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Murat'ta görülmektedir. Murat, eserini tamamlamak ve şehrin yoğunluğundan sıkıldığı için Toroslarda bir köye yerleşir. Burada Murat'a arkadaşlık eden safkan bir İngiliz atı vardır.

<sup>112</sup> Hüseyin Yorulmaz, “Üstad’ın At Tutkusu”, *30 Necip Fazıl*, Hazırlayan: Fahri Tuna, Ercan Yılmaz, Hüseyin Yorulmaz, Konya 2013, s. 169.

<sup>113</sup> Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 27.

Bütün bu bilgilerden hareketle Necip Fazıl'ın diğer edebî eserlerinin, türlerarası ilişkiler bağlamında, hayatından sonra onun senaryo romanlarını besleyen önemli bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı senaryo romanlarını yazarken konu ve tema yönünden daha önce kaleme aldığı şiir, hikâye, roman ve piyeslerinden yararlanmıştı.

### 1.2.2. Yeşilçam Sinemasının Etkisi

Türkiye'ye sinema sanatı ilk olarak 1897 yılının başlarına doğru Yıldız Sarayı'nın hokkabazlarından Bertrand sayesinde girmiştir.<sup>114</sup> Bu tarihten sonra halka ilk sinema gösterileri yapılmaya başlanmıştır.<sup>115</sup> Ercüment Ekrem Talu sinemanın yurdumuza girişini ve halka ilk gösterimini şu satırlarla anlatmıştır: *“Karşımızda bir, bir buçuk kare metrelik bir beyazperde duruyordu. Biz de buna, bir mana vermeden bakıyorduk. Yan duvardaki ilânlardan bir şey anlayamıyorduk: Canlı fotoğraf... Asrın harikası... Andlozya'da boğa güreşi... Şimendüferle seyahat... Bu ibareler içimizde merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu.*

*Derken ortalık birdenbire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık; korktuk. Elim gayrı ihtiyarî ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım. (...)*<sup>116</sup>

Halk, sinema gösterilerini ilk başlarda şaşkınlıkla izlese de âdeta büyüleniyordu. Çünkü sinemanın gazete, roman, dergi ve radyodan farklı olarak hareketli görüntüler sunması, seyircinin perdedekiler kendisini duyacakmış gibi hissetmesi ve kendi varlığını perdedekilere fark ettirmek arzusu sinemayı onların gözünde değerli kılmaktaydı.<sup>117</sup>

İlk sinema filmleri çeviri yoluyla gelirken bu filmleri izleten kişiler de yabancı sinemacılarıdır. Halka sunulan ilk sinema gösterisini gerçekleştiren *“Rumen uyruklu bir Polonya Musevisi olan Sigmund Weinberg'ti. Türkiye'de “Pathê Frêres” (Pathê Kardeşler)in temsilcisi olan Weinberg, Pathê'nin “phonographe” (gramofon)unu ve daha*

<sup>114</sup> Nijat Özön, ilk sinema denemelerinin bu tarihten daha önce olduğunu da belirtmiştir: *“Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895'teki ilk genel gösterimi üzerine, İstanbul'un tanınmış fotoğrafçılarından Vafiadis bir mektupla kendilerine baş vurmuş, bilgi istemiş, ama bundan bir sonuç çıkmamıştı. 1896 yılının başlarında Lumière Kardeşleri'nin dünyanın dört bucağına gönderdikleri alıcı yönetmenlerinden biri olan Alexandre Promio Türkiye'ye gelip bazı sahneler çevirmişti. Hatta Promio, Venedik'teki ilk denemesinden sonra, sinema dilinde önemli bir yeri olan kaydırmayı ikinci olarak Haliç'te bir kayıkta denemişti. Lumière'in öbür alıcı yönetmenlerinden Felix Mesguich, Francis Doublie, Perrigot gibi bazıları da Rusya'ya giderlerken İstanbul'a uğramışlardır.”* Nijat Özön, “Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış”, *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, cilt XVII, sayı:196, Ocak 1968.

<sup>115</sup> Özön, a.g.e. s. 267.

<sup>116</sup> Özön, a.g.e., s. 266-267.

<sup>117</sup> Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul 2005, s. 160.

*başka yapımlarını satıyordu. Pathê'nin filmlerini ilk kez Galatasaray'daki tramvay yolu döneminde bulunan, o zamanın en ünlü birahanesi "Sponeck"te gösterdi."*<sup>118</sup>

Yurdumuzda ilk Türk filmi Fuat Uzkınay tarafından çekilmiştir. I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı'nın, Almanya yanında Rusya'ya savaş açması üzerine İstanbul'da bir topluluk Ayastefanos'a (Yeşilköy) giderek 1876-1877 yıllarında Rusların buraya kadar ilerleyişini temsilen yapılan anıtı yıkmışlardır. Anıt yıkılırken, yedek subaylığını yapmakta olan Fuat Uzkınay bu olaydan etkilenmiş, böylelikle 14 Kasım 1914'te *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adında 150 metrelik ilk Türk filmi çekilmiştir.<sup>119</sup>

İlk sinema filminden sonra bu tarihlerde Almanya'ya giden Enver Paşa sinemanın okuma yazma bilmeyen halk üzerinde ne kadar etkili olduğunu görmüş ve İstanbul'a döndüğünde Osmanlı ordusunda da bir sinema kolu kurulmasını emretmiştir.<sup>120</sup> Bunun üzerine Uzkınay'ın yardımcı olarak atandığı ve başında Weinberg'in bulunduğu "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulmuştur. Bu merkez, Alman ve Avusturyalı yönetmenlerinin de iş birliği ile savaşla ilgili belgesel filmler ve haber filmleri çevirmeye başlamıştır.<sup>121</sup> Daha sonra yarı askerî bir kuruluş olan "Müdafaa-i Millîye Cemiyeti" gelir kaynaklarını arttırmak için film yapımına başlamıştır.<sup>122</sup> "1918'de Osmanlı İmparatorluğu savaştan yenik çıkınca, gerek "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin gerekse 'Müdafaa-i Millîye Cemiyeti'nin sinema araçları, işgal kuvvetlerince el konulmaması için, "Malûlîn-i Guzât-i Askerîye Muavenet Cemiyeti'ne (bugünkü 'Malûl Gaziler Cemiyeti) aktarıldı."<sup>123</sup> Düzenli olarak film çeviren ilk kurul, ordunun sinemacılık koluydu, her şeyden önce ordunun ihtiyacını karşılamak üzere meydana getirilmişti. Bunu izleyen iki kurumun ise sinemayla doğrudan doğruya hiçbir ilişkileri yoktu. Yardımseverlerin kurumuydu bunlar; sinema da bu kurumların gelir sağlayıcı öbür çalışmalarından başka bir şey sayılmıyordu. (...)"<sup>124</sup> Nijat Özön'e göre sinema acemi ellerde başlamış ve acemi ellerde sürdürülmüştür. Sinemacı yetiştirmek diye bir şey düşünülmemiştir.<sup>125</sup> Bundan dolayı da Türkiye'de sinema sektörü uzun yıllar geri kalmıştır.

İlerleyen zamanlarda ilk film şirketi kurulmuş, bu şirketin başında 1922'den 1953 yılına kadar Muhsin Ertuğrul görev almıştır. Bu yıllar arasında Ertuğrul yirmi dokuz film

---

<sup>118</sup> Özön, a.g.e., s. 268.

<sup>119</sup> Özön, a.g.e., s. 268.

<sup>120</sup> Özön, a.g.e., s. 268.

<sup>121</sup> Özön, a.g.e., s. 268.

<sup>122</sup> Özön, a.g.e., s. 268.

<sup>123</sup> Özön, a.g.e., s. 269.

<sup>124</sup> Özön, a.g.e., s. 270.

<sup>125</sup> Özön, a.g.e., s. 270.

çekmiştir. Yirmi dokuz filmin on biri sahne yapıtlarından uyarılma, üçü yeniden çevirimdi. Özgün senaryolara dayanılarak çevrilmiş filmler sekizi aşmıyordu.<sup>126</sup> Bu filmler sinemamızın ilerlemesi için güçlü bir etki oluşturmamıştır. Çünkü Muhsin Ertuğrul tiyatro sanatçısıdır. Bunun dolayısı yaptığı filmlerde tiyatro sanatının havası hâkimdir. Dolayısıyla sinema dilinin gelişmesini sağlayamamıştır. Yine bu dönemde kurulan “Dar-ül-bedayi Okulu” nun üyelerinin hepsi de tiyatrodan gelmişler ve tiyatro ile sinema sanatlarının birbiri arasındaki farklılığı bir türlü anlayamamışlardır.<sup>127</sup>

Nijat Özön, *Türk Dili* dergisindeki makalesinde Türkiye’de sinemanın 1960’lı yıllara kadar yukarıdaki bahsedilen aşamalardan geçtiğini belirtmiştir. Serpil Kirel de *Yeşilçam Öykü Sineması* isimli kitabında Engin Ayça’nın Türk sinemasının dönemlendirilmesini şu şekilde aktarmıştır: “(...) Yönetmen ve araştırmacı Engin Ayça ise, Türk sinema tarihini bölümlendirmesini üretim ilişkilerine, tarihsel ve toplumsal dinamiklere dayandırır. Ona göre, ilk evre Türk sinemasının başlangıcından İkinci Dünya Savaşı’nın bitişine kadar sürer. İkinci evre savaş sonrasına rastlayan 1950’den 1970’lerin sonuna kadar olan yılları kapsar. Bu dönem, Tiyatrocular döneminde olduğu gibi film yapımını üretenlerin değil, tüketenlerin belirlediği Yeşilçam dönemidir. Bu yıllarda Anadolu’nun İstanbul’a sözünü geçirdiği kırsal kültür kökenli anonim bir sinema ağırlıktadır. Üçüncü evre ise, 1970’lerin sonlarında başlayan ve özellikle 1980’lerde gelişen Türk sinemasının yönetmenler dönemidir. Engin Ayça’ya göre Türk sinemasının bu son döneminde tekrar kentsel sinema dönemine geçilir. (...)”<sup>128</sup>

Yukarıdaki iki farklı araştırmacının Türk sinemasının gelişim çizgisini belirleyen dönemlendirmeler içerisinde yerini alan ve 1960’larda gelişmeye başlayan 1980’lere kadar etkisini sürdüren, sinemanın popüler kanadı olarak görülen Yeşilçam sinemasını ele alacağız. Çünkü Necip Fazıl senaryo romanlarını bu tarihlerde yazmıştır. Yine onun senaryolarının fikir çatısını oluşturdukları yönetmen Yücel Çakmaklı da bir Yeşilçam sinemacısıdır. Bu dönemin sinema anlayışını iyi özümsersek dönemi, senaryo romanlarını etkileyen yönlerini detaylı bir şekilde inceleyebiliriz.

“Yeşilçam, Türk sinemasının halk ile bağının en yoğun olduğu, halkın istediği filmleri üreten ve aydınlar tarafından hafifsenen ve eleştirilen Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlatmakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam adı aslında Beyoğlu’nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokağın kavramlaştırılmış

---

<sup>126</sup> Özön, a.g.e., s. 271.

<sup>127</sup> Özön, a.g.e., s. 273.

<sup>128</sup> Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul 2005, s. 42.

halidir. Aslında bir anlamda bu kavram bir dönem film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışına işaret eder. Yeşilçam adının Hollywood (kutsal ağaç) gibi benzetmeden yola çıkarak Hollywood'u meydana getiren holly-kutsal (yeşil) ve wood-ağaç (çam) gibi iki kelimenin birleştirilmesinden ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Sinema üretim ve dağıtım ortamının Beyoğlu'ndaki sinema salonlarının en yoğun olduğu bu bölgede mekânsal olarak yoğunlaşması 1940'lı yıllarla birlikte başlar. (...) Bu bölgede yerleşen Türk film dağıtımçıları ve film yapım şirketleri altmışlı yıllarda Türk sinemasının nabzını ellerinde tutmaktadırlar. Sokakta gözle görülür bir hareket söz konusudur. Yoğun rekabet yüzünden diğer şirketlerin ne yaptığını ancak bu sokakta yer alarak takip etmek mümkün olabilmektedir. Yeşilçam'ın birbirine benzeyen filmler üreten yapısal özelliğine bakıldığında fiziksel olarak şirketlerin de yan yana konuşlandıkları görülür."<sup>129</sup>

Bu noktada Yeşilçam dar anlamıyla Beyoğlu'ndaki yapımcılar sokağının adyken geniş anlamda ise bir döneme damgasını vurmuş, kendine ait anlatı kalıpları olan sinema anlayışının adıdır.

Yeşilçam sineması yapısal olarak geleneksel kültüre ait öğeler ile Batılı özellikleri bir araya getirmiş sentez bir sinemadır: "(...) Altmışlarda halk, popüler sinema örneklerinden yana seçimini yapar. Geleneksel kültüre ait öğeler kısmen Batılı özelliklerle bir araya getirilerek filmlerin anlatı yapısını oluşturur. Aslında bu üretimde filmleri üretenler kadar seyircilerin beğenisi ve kültürel yapısı da etkindir. Çünkü filmler, seyirciler bu türdeki filmlere ilgi gösterdiği için o şekilde üretilmektedirler. Ancak, eleştirilmesi gereken nokta seyircinin beğenisini geliştirecek ve çemberi kıracak filmlerin azınlıkta kalmasıdır. Sinemanın ekonomik altyapısının güçsüzlüğü bu kısır döngünün en önemli nedenidir. Altmışların sinemasının yapısını anlamak için dönemin seyircisinin kültürel altyapısını ve dönemin ekonomik ve toplumsal koşullarını göz önünden ayırmamak gerekir. (...) Yeşilçam, altmışlardaki üretim dinamiğinin bir sonucu ve eseridir."<sup>130</sup>

Dönem sinemasını ve senaryocuları ekonomik sıkıntılar, seyircinin istekleri, yapımcı, sansür, bölge işletmecileri gibi unsurlar etkilemektedir.<sup>131</sup> Adeta filmlerin yapısı bu unsurlara göre şekillenmektedir.<sup>132</sup> Yücel Çakmaklı 1964'te *Tohum* dergisinde "Milli

<sup>129</sup> Kirel, a.g.e., s. 179-180.

<sup>130</sup> Kirel, a.g.e., s. 299.

<sup>131</sup> Kirel, a.g.e., s. 129.

<sup>132</sup> Ayşe Şasa Yeşilçam'ın bu dönemini, Türk sinemasının "ümme" dönemi olarak nitelendirir. Bu dönemde sinemacıların ticari amaçlı film üretim anlayışını da eleştirir: "Yeşilçam'ın 'sinemacılar' dönemi (50-60 arası) için, Türk sinemasının ümmi dönemi de denebilir. Küçük burjuva kökenli bir avuç okumuş sinemacının, geneli hiç belirlemeyen, sıra dışı sayılabilecek kişiselleşme çabaları hesaba katılmazsa, Yeşilçam bu dönemde

Sinema İhtiyacı” yazısında şöyle bir açıklamada bulunmuştur: *“Filmciliğimize, sinemanın imkânları ve dünya filmciliği içinde Türk sinemasının yerini tayin etmek gayesiyle, dikkatle bakarsak görürüz ki, sinemamız ‘milli sinema’ hüviyetinden çok uzaktadır: Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece ticari bir kazanç vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları, uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır.*

*Bunların yanımda bir de sinemadan propaganda aracı olarak faydalanan ve köşebaşlarını tutan hilekâr, politikacı prodüktör ve rejisörlerin ‘toplumcu sinema’, ‘olumlu sanat’ parolasıyla meydana getirdikleri filmler vardır.*

*Birinci grup filmcilerin yapımcılarından zaten milli sinema çabası beklenemez. Fakat ‘Türk toplumunun sosyal gerçeklerini, küçük görünen büyük derterini, sosyal yapının çürük temellerini açığa çıkaracağız; Anadolu köylerinin ve insanların yaşantılarını, davranışlarını, mücadelelerini yansıtarak, Türk sinemasına yön vereceğiz.’ diye ortaya çıkan ikinci grup film yapımcılarının yönleri de ‘milli sinema’ ya doğru değildir. İşte eserleri meydanda... Bu eserler, her türlü ahlaki kayıtları ve manevi bağları lüzumsuz addeden materyalist felsefeden ve Marksist edebiyatın prensiplerinden mülhem, ‘sosyal realizm’ cereyanının Türk sinemasındaki örnekleri olma çabasından öteye geçememişlerdir.”<sup>133</sup>*

Yücel Çakmaklı, bu yazısında dönemin sinema anlayışını eleştirmiş ve Türk sinemasında millî bir sinema anlayışını ihtiyaç olarak görmüştür. Yine Elif Uslu ile yaptığı söyleşide bu ihtiyacı dile getirmiştir: *“1960’tan sonra yeni anayasa gereği Türkiye’de sosyalizm bir fikir akımı olarak yaygınlaştı. Kültür sanat dünyasının da etkilendiği sosyalizm akımı sinemada da kendini gösterdi. Bunlara toplumsal gerçekçi sinema diyorlardı. Fakat bunlar da, öz itibarıyla baktığımız zaman yine Batı kültürünün bir ürünü olan ve Marksist sanat anlayışıyla üretilen filmlerin batılı adaptasyonlarıydı. Taklit mahiyetindeki filmler olduğu için Batı toplumunun geçirdiği tarih-insan ilişkileri sanki Türkiye’de de varmış gibi anlatılıyordu. Halk da bunu biliyordu. Bu tarz ilişkiler büyük reaksiyonlar, tepkiler görüyordu. O zamanlar bilhassa bu tepkiler milli sinema ihtiyacını belirtti. O zaman, bizim tarihimiz nedir, toplumsal gelişimimiz nedir, kendi kültür kaynaklarımızdan hareket ederek nasıl bir sinema olmalıdır soruları gündeme geldi. Ben milli sinema anlayışını anlatırken bu*

---

*bütünüyle anonim karakteristikler taşıyor; hiçbir fikri ve sanatsal iddiada bulunmuyor, Yeşilçam sinemasını belirleyen köylü ve lumpen kökenli zenaatçılar tamamen ticari amaçlarla, sürümden kazanma prensibi ile yaptıkları filmlerden toplum karşısında en ufak bir kompleks duymuyorlardı. (...)*” Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, Gelenek Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 39.

<sup>133</sup> Yücel Çakmaklı, “Milli Sinema İhtiyacı”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 16.



sorularla beslendim. Ama bu kolay kolay kabul görmedi. İşte, küçük desteklerle, küçük maddi imkânlarla Elif Film'i kurduk. (...)”<sup>134</sup>

Yücel Çakmaklı, Milli Sinema anlayışıyla filmler üretmek için edebiyatçı-sinemacı iş birliğini önemsemiştir: “(...) Daha sonraki senaryo çalışmalarımızı da rahmetli Necip Fazıl'la yaptık. Ben başından beri senaryo yazarına ve edebiyatçıya çok büyük ihtiyaç olduğunu düşünüyordum. Milli sinema örneklerinin edebiyatçı-sinemacı iş birliğiyle iyi örnekler verebileceğine inandığım için Necip Fazıl'a gittim. Onun mevcut senaryo yazıları vardı. Bunlar gerçekleşmedi ama yeni ve orijinal senaryolar yazmaya başladı. Çile, Zehra, Kızım Ayşe, Diriliş filmleri Necip Fazıl'ın Elif Film için yazdığı senaryolardan oluştu.”<sup>135</sup>

Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi'nin yaptığı bir toplantıda Çakmaklı eserlerinin kaynağını şöyle izah etmiştir: “Hiçbir edebiyat eserine dayanmayan, tamamen orijinal, benim kafamdan çıkmış tek bir film vardır: Memleketim. Diğerleri kaynak olarak iyi kötü bir esere dayanmıştır. Birleşen Yollar, Çile, Zehra, Diriliş... Bunlar Necip Fazıl üstadımızın, bizim verdiğimiz temel üzerine yazdığı hikâyelerdi. Hatta senaryo romanı diye bir tarz icat etti. (...) Kızım Ayşe, Necip Fazıl'ın yazdığı bir eserdir. Filmi o eser üzerine biz bina ettik. Ana karakterler, çatışmalar vs. Örgüyü o kurmuştur. İçinde çok önemli anahtar diyaloglar vardır. Onlar orijinal olarak kalmıştır. Filmin ruhunu, mesajını veren, ideolojik özelliğini koyan şeyler hep Üstad'dan gelmiştir.”<sup>136</sup>

Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı filmlerin kaynağı hakkındaki yorumları bizi Necip Fazıl'ın senaryo romanlarını yazma amacına götürmektedir. *Deprem* isimli senaryo romanından beyaz perdeye aktarılan *Çile*, *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanından aktarılan *Zehra* isimli filmler senaryo romanlarının içeriği ile hemen hemen örtüşmektedir. *Diriliş* filmi ise Necip Fazıl'ın *Son Tövbe* isimli senaryo romanından konusu itibarıyla uyarlanmıştır. Yücel Çakmaklı, Necip Fazıl'ın bu senaryoları Milli Sinema temeli üzerine oluşturduğunu ve “senaryo romanı” diye bir tarz icat ettiğini söylemektedir. Bu ifadelerden Necip Fazıl'ın “senaryo roman” olarak adlandırdığı senaryo romanlarını aslında film senaryosu şeklinde yazdığı anlaşılmaktadır.

Filme aktarılan bu senaryo romanlardan Ayşegül Yaraman, şöyle bahseder: “(...) 1972 yılında Necip Fazıl'ın *Deprem*'inden yola çıkarak çektiği *Çile* filmindeki birliktelik

<sup>134</sup> Elif Uslu, “Yolun Başladığı Film: Birleşen Yollar”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 262-263.

<sup>135</sup> Abdurrahman Şen, “Yücel Çakmaklı ile Söyleşi”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 175-176.

<sup>136</sup> İhsan Kabil, “Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 234-235.

“*Sen Bana Ölümü Yendirdin*” isimli senaryodan çekilen Zehra’yla devam eder. Çakmaklı’nın verdiği sinopsislerden yola çıkarak, Necip Fazıl “senaryo romanı” şeklinde senaryoyu yazar ve daha sonradan Çakmaklı, Safa Önal ve Bülent Oran bunları tretman haline getirirlerdi. Ayrıca Çakmaklı, bu senaryolar hakkında Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü’nden Mesut Uçakan, Salih Diriklik gibi isimlerin görüşlerini aldığını belirtiyor. (...)”

“Çakmaklı’nın 1970’li yıllarda çektiği konulu filmlerde bu kültür ikiliği teması hâkimdir. İkinci konulu filmi olan *Çile’de de Türkan Şoray’ın oynadığı hemşirenin arayışı* onu geleneksel hayat tarzına götürmektedir. 1972 tarihli Zehra’da büyük şehrin kozmopolit yaşamından bıkan Zehra (Hülya Koçyiğit- *Diriliş*’te de oynar.) özlediği, esas hayat tarzını köyde bularak buna geri döner. Yani maddeci Batı hayat tarzı ona aradığı manayı veremez ve bunu geleneksel Türk-İslam hayat tarzının sürdüğü köyde bulur: “Zehra benim adım, Zeloş değil!” Fakat köyde de, tam olarak köy yaşamı içinde değil, bir çiftlikte bulur kendisini; sınıfsal bir değişim yoktur. Yani, Çakmaklı karşıtlığı zengin-fakir ikiliğinde görmez ve bunu kültürel olarak, hayat tarzı açısından ele alır. Aynı tema diğer filmlerde de sürer. (...)”<sup>137</sup>

Yücel Çakmaklı, Atilla Dorsay ile yaptığı söyleşide çekmiş olduğu *Çile, Zehra, Diriliş* filmleri hakkındaki yorumlarını dile getirmiştir: “(...) Bir buçuk yıl kadar sonra *Çile* filmi yaptım. O çok büyük ilgi görmedi. Romantik bir aşk hikâyesiydi bu. Anadolu halk hikâyelerinden yola çıkarak modern bir Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin filmi yapmak istemiştim. Sonunda kahramanlar beraberce ölür. Milli sinemaya aykırı düşmeyen bir filmdi, yani halk hikâyelerinin kaynak olarak araştırılması bakımından. Sonra Zehra’yı yaptım. Konusu *Birleşen Yollar*’ın bir devamı, Zehra da Feyza’nın bir tamamlayıcısıdır. Anadolu’dan gelmiş bir adam kendi geleneklerini devam ettirmeye çalışır. Karısı ve kolejli kızı Zehra ise sosyete hayatına kendilerini kaptırmışlardır. *Partiler vs. Baba*, Anadolu’ya bir ziyaret düzenleyerek çevre değiştirmek ister. Bu seyahatte kız gerçek kişiliğini bulacaktır. (...)”<sup>138</sup>

Çakmaklı *Diriliş* filmi hakkında da “*Bir karı-kocanın hikâyesi bu. Kadın kötü alışkanlıklarını olduğunu bilmeyerek evlenmiştir adamla. Sonra kumar ve esrar iptilası olduğu meydana çıkıyor erkeğin. Kadın bir Anadolu kadınıdır. Sabrederek kocasını*

<sup>137</sup> Savaş Arslan, “Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 145-146.

<sup>138</sup> Atilla Dorsay, “Yücel Çakmaklı ile Konuşma”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 192.

*kurtarmaya savaşıır. Hem maddi hem manevi yönden. Filmin sonunda 20 dakikalık bir klinik tedavi bölümü vardır. Soğuk şok tedavisi. Ama bunun başarılması için önceden bir iman gücüne başvuruluyor, Allah'ın yardımı dleniyor. (...)*"<sup>139</sup> demiştir.

Çakmaklı, Burçak Evren'le yapmış olduğu söyleşide ise "ilk filminizi Necip Fazıl Kısakürek'in Tarkistan yapıtından yola çıkarak yapacaktınız, neden gerçekleşmedi?" sorusuna bu yapımın sansürden geçemediği cevabını verir.<sup>140</sup> Dönem sinemasını etkileyen sansür, Tarkistan yapıtının da filme aktarılmasına engel olmuştur. Necip Fazıl da sansür kurumundan geçemediği için filmleştirilemeyen bu eserdeki eleştirilen durumların ütöpk gibi görülse de devlet yönetimindeki bu aksaklıkların aslında sanatçının yaşadığı dönemde gerçekleştiğini söyler: "*Benim bir senaryomda şöyle bir tablo vardır: Tarkistan Devleti gelirini arttırmak için, caddelere, meydan yerlerine kumar masaları yerleştirir ve bunların başına birer devlet memuru olarak (krupye) dedikleri kumar idare edicisi tipler koyar. Bir yandan da, öpüşmeye, kahkahayla gülmeye kadar vergi... Dışarıya ihraç edilebilecek hiçbir metaı olmayan Tarkistan, nihayet, yabancı ülkelere ham beygir kuvveti olarak gönderdiği işçilerinin kazuratında altın bulunması üzerine (bu bir hile tertibidir) Batı dünyasından bütün vatan kazuratına müşteri bulur. Bu işin kaynağı araştırılır ve bağırsaklara altın yerleştirdiği sanılan bazı toprak mahsullerinin üretilmesine kuvvet verilince, sırf ziraî temele dayanan Tarkistan'ın vaziyeti düzelir.*

*7-8 yıl önce yazıp bir film müessesesine sattığım, fakat Ankara'daki film (sansür)ü tarafından müsaadesi verilmeyen ve filme çekilemeyen eserdeki bu hayâl üstü hayâl, bugün Türkiye'de, altın yumurtlama ve ziraî temelin kıymetini anlama saadeti müstesna, aynen gerçekleşmiştir. Kumarın kanunla yasak olduğu ve hiçbir kumarhaneden vergi alınmadığı bir memlekette, hükümet, Millî piyangosu, totosu, resmî bankalarıyla harıl harıl kumar oynatır ve halk ahlâkını her gün biraz daha fesada uğraturken, başlıca icraatı bilfiil kumar demektir.*"<sup>141</sup>

Dâvanın en dokunaklı telkin kürsülerinden biri olarak sinemayı gören Necip Fazıl'ın<sup>142</sup> bu idealini beyaz perdede gerçekleştiren kişi olan Yücel Çakmaklı'nın sinema hakkında görüşleri de Necip Fazıl'la aynı doğrultudadır. Bir anlamda Çakmaklı'nın sinema anlayışı ile ilgili yapılan çeşitli eleştirilere verdiği cevaplarda Necip Fazıl'ın sinema

<sup>139</sup> Dorsay, a.g.e., s. 193-194.

<sup>140</sup> Burçak Evren, "Milli Sinema'nın İsim Babası: Yücel Çakmaklı 'Yaşamda Varolanı İslami Duyarlılıkla Anlatım', *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 221.

<sup>141</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Türkiye'nin Manzarası/Fikir*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 64.

<sup>142</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 337.

görüşlerinin sözcülüğünü üstlenmiş gibidir. “(...) Çakmaklı, “Benim filmlerim Türkiye sinemacılığında bir millilik arayışı, Türk insanını tarihsel ve toplumsal şartlar içinde kendi kılan özelliklerini tespit çalışmasıdır. Eğer biz bir Türk aydını olarak namus ölçülerinin sınırını zorlamadan ülkemizin hayati problemlerini anlamak niyetinde ve bunların hal yollarını bulmak arzusunda isek her şeyden önce problemlerin kaynağına inmek zorundayız. Böyle bir niyetle yola çıktığımızda varacağımız yer, Türkiye'nin iki asırlık değişim kültürüdür, yabancılaşmasıdır. Daha da özel bir tabirle batılılaşmasıdır. Krizlerimizin sebebi de, aydın-halk ikilemimizin sebebi de buradadır. Türkiye aydınları Tanzimat fermanından günümüze kadar her dönem ülkemizde gözü kapalı, ülke gerçeklerinden habersiz Batı'nın sözcülüğünü yaptılar.” diyerek temel meselesinin batılılaşma uğruna terk edilen ‘yerlilik’ anlayışına geri dönmek olduğunun altını çizdi.”<sup>143</sup> Tanzimat’tan beri süre gelen kültürümüzden uzaklaşma ve kendi değerlerimize yabancılaşma Çakmaklı’nın da sinema anlayışının temel sorunsalıdır.

Mesut Uçakan, Necip Fazıl’ın eserlerini sinemaya aktarabilmek için ruh ve düşünce anlamında onun gibi fikir sancısı çekebilecek sinemacıların, verilmek istenen mesajları doğru yansıtabileceğini düşünür. “Şüphesiz, Üstad sinema için büyük bir kaynak. Eserleri sinemanın ayrılmaz dayanakları olan çatışma unsurları, olaylar ve paradokslar konusunda çok zengin. Keza karakter oluşumu, dramatik yapı, çarpıcı diyaloglar dikkate alındığında görsel uyarlamalar konusunda hâlâ keşfedilmediğini düşünüyorum. ‘Aynadaki Yalan’dan tutun da ‘Tohum’a varıncaya kadar daha uyarlanacak pek çok eseri olduğu gibi uyarlanmış olanlar bile defalarca uyarlanabilecek zenginliklere sahip.

Tabii işin en önemli tarafı bunları uyarlayacak olanların seviyeleri ve ruh yapıları... Ne kadar Üstad olabildikleri!.. Üstad’ın hamuruyla yoğrulmamış, içinde ve dışında onun verdiği mücahadenin yankısını bulamamış, varoluş sancısı içine düşmemiş birinin nasıl bir uyarlama ortaya çıkaracağı meçhul. Bunun kötü örnekleri ortada duruyor. Üstad önce sancularıyla var. O önce bir ruh meselesidir, sonra teknik bir mesele. Bu yüzden onu birebir uyarlama cehdi içine girenlerin karikatürize olmamak için durup düşünmeleri gerekiyor.”<sup>144</sup>

Mesut Uçakan ayrıca, Necip Fazıl’ın eserinden çekmiş olduğu film hakkında yorumda bulunmuştur: “‘Reis Bey’ filmi için söylediğim bir şey vardı: ‘Eğer filmde bir başarı varsa bu bizim değil, Üstad’ın başarısıdır. Bizim başarımız ancak onu seviyesini

<sup>143</sup> Gülcan Tezcan, “Yeşilçam’da ‘Milli Bakış’ın Mimarı: Yücel Çakmaklı”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 168.

<sup>144</sup> Mesut Uçakan, “Sinema ve Necip Fazıl”, *30 Necip Fazıl*, Hazırlayan: Fahri Tuna, Ercan Yılmaz, Hüseyin Yorulmaz, Konya 2013, s. 342.

*doğru yansıtabilmek olabilir.”*<sup>145</sup> Bir filmin başarıyı yakalayabilmesi için senaryo metnindeki hikâyenin iyi tasarlanmış olması gerekir. Çünkü görüntü ve oyuncu yönetimi tecrübenin yanında eleman meselesiyken bunlar zamanla oluşabilir veya ücreti ödenerek yurtdışından temin edilebilir. Ancak senaryo metnini oluşturan hikâye seçiminde dikkatli olunmazsa ya da senaryo çalışmaları yeterli düzeye ulaşmazsa film ne anlatacağı kestirilemeyen görüntülere dönüşür.<sup>146</sup> Bundan dolayı da senaryo, filmin ortaya konulabilmesi ve sunulduktan sonra da izleyici nezdinde başarıyı yakalayabilmesi için önemlidir. Mesut Uçakan’ın da filme çektiğı *Reis Bey* piyesinden tespit ettiği gibi Milli Sinemada başarının yönetmenlerin değil Necip Fazıl gibi senaristlerin yazmış olduğu senaryoların başarısıdır. Gerekçe olarak da Yücel Çakmaklı’nın ve Mesut Uçakan’ın yönetmenliğini yapmış olduğu başarılı filmlerin çoğı Necip Fazıl’ın piyes ve senaryolarından hareketle yaptıkları filmler gösterilebilir.<sup>147</sup>

Necip Fazıl, yönetmenlerin isteğı üzerine senaryo yazıyordu ama ısmarlama sanattan yana değildi. Konferanslarında bir sinema artistinin kendisinden senaryo isteğıne karşı tutumunu şu şekilde izah etmiştir: *“Bir sinema artisti, bana, bir vasıtayla haber gönderdi. İstanbul’a ait bir film yapacak, bir şiir istiyor; şiire hiçbir senaryoya verilmemiş parayı verecek... İşte, binbir dereden su getirerek filmi anlattılar. Evvelâ kızdım; sonra anlattılar, mevzu bana yabancı değil. İsmarlama sanat diye de bir şey kabul etmem! Rönesans’ın ‘Sen Piyer’ bazilikası, Papalar tarafından ısmarlanmıştır Mikelanj’a... Elverir ki, onu ben duyayım... Ve gördüm çocuğı, ismi lâzım değil; çok terbiyeli, akıllıca bir adam...*

*O kadar bayağılaştı ki bütün müesseseler, halk bu bayağılığı sezer hâle geldi. Biz şimdi sanata doğru yönelmek mecburiyetindeyiz. Ve o şiirden<sup>148</sup> sonra senaryosunu da bana ısmarladı. Döndüm, dedim ki, ‘gericinin eserini nasıl alacaksın’ ... ‘Eğer siz gericiyseniz, ben sizden de gericiyim’<sup>149</sup> filan gibi birtakım lâflar etti.”<sup>150</sup>*

Necip Fazıl’ın yazmış olduğu on senaryo romanından Milli Sinema anlayışını benimseyen yönetmenlerin ve sanatçımızın farklı yazılarından elde ettiğimiz bilgilere göre *Sen Bana Ölümü Yendirdin, Deprem, Son Tövbe* senaryo romanları *Zehra, Çile, Diriliş* isimleriyle film senaryosuna dönüştürülerek beyaz perdeye aktarılmıştır. Tarkistan ismiyle

<sup>145</sup> Uçakan, a.g.e., s. 342.

<sup>146</sup> Mustafa Miyasoğılu, *Kültür Hayatımız*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 75.

<sup>147</sup> Miyasoğılu, a.g.e., s. 75-76.

<sup>148</sup> Necip Fazıl’ın o şiir dediğı şiiri “Canım İstanbul” dur. Sanatçı daha sonra *Canım İstanbul* senaryo romanını yazmıştır ama araştırmalarımızda bu senaryo romanın beyaz perdeye aktarılıp aktarılmadığı noktasında bir bilgiye ulaşamadık.

<sup>149</sup> Necip Fazıl’a “Canım İstanbul” şiirini ve senaryo romanını yazmasını isteyen Yeşilçam sinemasının aktörü Orhan Günşiray’dır.

<sup>150</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, Büyük Doğı Yayınları, İstanbul 2016, s. 59-60.

de bilinen *En Kötü Patron* senaryo romanı, Necip Fazıl'ın da bahsettiği gibi sansür kurumundan geçememiş ve bundan dolayı filme aktarılamamıştır. *Canım İstanbul, Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanlarının da filme aktarılması için yazıldığını, *Ufuk Çizgisi* senaryo romanı ise film hazırlığı yapıldığı ancak tamamlanamadan yarıda kaldığı<sup>151</sup> bilgilerine ulaşılırken *Villa Semer, Kâtibim* ve yarım kalan bir eser olan *Battal Gazi* senaryo romanlarının filme aktarılma noktasında herhangi bir girişimde bulunulup bulunulmadığı bilgisine ulaşılmamıştır. Sinemada izlensin diye yazılan bu senaryo romanların neden hepsinin filme aktarılmadığı konusunda; senaryo romanların yoğun fikir örgüsü, mesajlar, felsefi derinliği olan bir içeriğinin olması ve Necip Fazıl'ın dekora, kostüme, mekâna vermek istediği mesaj kadar önem vermesinin maliyeti arttırması, senaryoların bir çok yönetmen ve yapımcının 'Necip Fazıl'ın eserini filme çekmek çok yönlü cesaret ister' görüşüne inandırmış bu sebeplerden dolayı da ancak üç senaryo romanı filme aktarılmıştır.<sup>152</sup> Tabii bir de bu senaryoları filme aktaracak olan yönetmenin başarıyı yakalayabilmesi için Necip Fazıl'ın çektiği sanat çilesini, duyduğu fikir sancısını hissetmesi yani kültürel bir alt yapısının olması gerekir.<sup>153</sup>

Necip Fazıl, "*sinema için senaryo değil davası için senaryo üreten bir sanatçidir.*"<sup>154</sup> Bu bağlamda fikir adamı olarak birinci amacı mesaj kaygısıyken, ikinci olarak da Yeşilçam'ın kendine özgü kalıpları onun senaryolarının temel yapısını oluşturur.<sup>155</sup> Yeşilçam'ın kendine has anlatı yapılarının temelini oluşturan ve senaryo romanlarının da üzerinde etkili bir hava oluşturan melodram türünün kaynağını ve Türk sinemasının üzerinde etkilerine bakmak Necip Fazıl'ın senaryo anlayışını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır:

Avrupa'da, Aydınlanma döneminde tiyatronun bir türü olarak ortaya çıkan melodram, "*Melodram, Antik Yunanca'da şarkı anlamına gelen "melos" sözcüğü ile hareket anlamına gelen "drama" sözcüğünün birleşiminden oluşmuş, 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyılın başlarında da müzikli oyunları ifade etmek için kullanılmıştır. Fransız devrimi ile birlikte, Avrupa'daki gelişmelere bağlı olarak değişime uğrayan melodram, 18. yüzyılda ilk kez bir kavram olarak, Jean Jacques Rousseau tarafından kullanılmıştır.*"<sup>156</sup> Melodram,

<sup>151</sup> İhsan Kabil'den aktaran Fatih Demir, *Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018, s. 164.

<sup>152</sup> Abdurrahman Şen, "Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl Kısakürek", *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015, s. 40.

<sup>153</sup> Şen, a.g.y., s. 40.

<sup>154</sup> Necip Tosun, "Senaryo Romanlarım", *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sayı: 97, Ocak 2005, s. 417.

<sup>155</sup> Tosun, a.g.y., s. 417.

<sup>156</sup> Pelin Agocuk, "Türk Sineması'nda Melodram: 'Seven Ne Yapmaz' Filmi üzerinden Yeşilçam Sineması'nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt 8, sayı 40, Ekim 2015. s. 563.

zamanla sanatın bütün alanlarında etkili olmuş, sinemanın keşfi ile bu alana da etki etmiştir.<sup>157</sup>

Melodramlar, modernizm ile gelenek çatışmasında arada kalan bireyin yeni dünyaya duyduğu kaygıları yansıtmada bir aracı görevini üstlenmiştir.<sup>158</sup> Bu bağlamda “(...) *Melodram, roman ve sinema gibi, modern bir çağ olgusudur. Dünyevileşme, bireyselleşme ve bunlara ek olarak bir de bizdeki Batılılaşma ve modernleşmenin belirlediği bir dizi pozitivist reformun yarattığı değişimlerin sonucu olarak toplumsal yaşamda ortaya çıkan ahlaki kırılmaları doldurmak ve onları bu yeni dünyevilik içinde yeni bir ahlak ve değerler sistemine eklemek melodramın hizmet ettiği bir görevdir. (...)*”<sup>159</sup>

Melodramlara insanların yoğun ilgi görmesinin bir nedeni de sıradan bireyin bir yandan modernleşme sürecine girmeye çalışması, diğer yandan masumiyetin ve saflığın yitirilen değerler olarak melodramlarda yer almasıdır. 19. yüzyılda melodramlar kapitalizmin bir sonucu olarak yabancılaşan sıradan insanı bu yabancılaşma ve yalnızlaşma duygusundan uzaklaştırmıştır.<sup>160</sup>

Melodram Türk sinemasına ilk kez 1922’de Muhsin Ertuğrul’un çektiği “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk” filmi ile giriş yapmıştır. Tiyatrocular döneminden sinemacılar dönemine geçiş ile birlikte, sinemamız şekillenmeye başlamış ve melodramatik öğelerin ağırlıklı olduğu filmler çekilmeye başlanmıştır. 1960’larda Yeşilçam sinemasının belirleyici bir özelliği olarak yerleşen melodram, Türk Sineması’nda uzun yıllar hâkimiyetini sürdürmüştür. Aynı yıllarda sinema salonlarının ve seyircinin artmasıyla popülerleşen Yeşilçam melodramları, yıldız oyuncuların devreye girmesiyle halkın yoğun ilgisini kazanmıştır.<sup>161</sup> 1960-1975 yılları arasında Yeşilçam sinemasının popülaritesinin yüksek olduğu dönemlerde toplumdaki değişim ve dönüşümler melodram filmlerinin temalarını oluşturmuştur:

*“Bu dönemde yaşanan toplumsal, sosyal, ekonomik ve siyasi gelişmeler de sinemayı etkilemiş, özellikle köyden kente göçün yoğun olarak yaşanması da filmlerde işlenecek konuları belirlemiştir. Dönüşüm öyküleri anlatan melodramlarda anlatı; yoksul, kimsesiz, cahil kadının, hayatına zorla giren bir erkeğe duyduğu aşkın, onu dönüştürmesi biçiminde yapılanmıştır. Bu dönüşümü sağlayan şey ise çoğunlukla; kadının tanrı vergisi güzel sesi sayesinde bir gazino patronu tarafından ‘keşfedilip’ şarkıcı olmasıdır. Kadın, artık esas*

---

<sup>157</sup> Agocuk, a.g.e., s. 562.

<sup>158</sup> Agocuk, a.g.e., s. 562.

<sup>159</sup> Savaş Arslan, *Melodram*, L&M Yayınları, İstanbul 2005, s. 65.

<sup>160</sup> Agocuk, a.g.e., s. 564.

<sup>161</sup> Agocuk, a.g.e., s. 569.

erkeğin arzu nesnesi olmayı başarmıştır”<sup>162</sup>. Bunun yanında “Yeşilçam Sineması’nda şarkılı filmlerin dışında genellikle, modernleşme eğiliminin başladığı döneme denk geldiği için, ‘geleneksel- modern çatışmasının yaşandığı melodramlar da oldukça sık işlenmiştir. İç ve dış göçün başladığı hızlı kentleşme ve modernleşme olgusu, sinemayı etkilemiş ve filmlerin içeriğini de belirlemiştir.”<sup>163</sup> Halkın çoğunluğunu etkileyen bu konuların yanında bireyin varoluş duygusunun kaynağı olan “aşk” teması da yine Yeşilçam melodramlarının vazgeçilmezidir. Özellikle şarkılı aşk melodramlarında zengin / fakir karşıtlığı oluşturularak, çatışmalara dayalı aşk hikayelerinin yanında, köylü veya fakir kadının dönüşümünün anlatıldığı melodramlar ile bir burjuva sınıfı oluşturulmaya çalışılmıştır.<sup>164</sup> Kısacası, melodram hem anlatı yapısı hem teknik özellikleriyle, Yeşilçam’ın işleyişine en uygun tür olarak, Türk sinemasının uzun yıllar vazgeçilmezi olmuştur.<sup>165</sup>

Melodramın toplumsal işlevinin yanında kendine ait anlatım kalıpları vardır ve melodram türünde çekilen filmler bu anlatı kalıpları çerçevesinde oluşturulur. Sinemanın bir türü olan melodramın, Yeşilçam’ın anlatı kalıplarının yapısını oluşturduğu gibi Necip Fazıl’ın senaryo romanlarında da kurgunun temelini oluşturan unsurlardan biridir. “Melodramın anlatı yapısına baktığımızda; karakterler, ‘iyi-kötü, fakir-zengin, köylü-şehirli...’ gibi keskin hatlarla belirlenmiştir. Melodramda, karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, izleyiciyi fazla düşündürmeden, kolay anlaşılır bir olay örgüsüyle aktarılmıştır.”<sup>166</sup> Bu açıdan bu yapımlarda her şey belirgin bir şekilde çizilir. Senaryo içindeki çatışmalar da bu çizgi üzerinde ilerler.<sup>167</sup> *Deprem* senaryo romanında Nihad’ın annesi, Nihad ve Selma iyiliği ve doğruluğu yansıtırken kültürlerine yabancılaşmış, kötü kalpli, çıkarları doğrultusunda her şeyi yapabilecek tipler olan Reyhan, Füsun ve bu ikisinin flörtleri kötülüğü ve yanlışlığı temsil ederler. İçlerinden Füsun, abisinin çaresiz hastalığından dolayı hiçbir üzüntü duymamasının yanı sıra servetinin peşindedir. Senaryonun sonunda melodramların vazgeçilmezi olan iyilerin ödüllendirilmesi, kötülerin cezalandırılması durumu bu senaryoda Nihad ve Selma ölüm vuslatıyla ayrılmazken Reyhan ve Füsun beş parasız kalır.

*Villa Semer* ise geleneksellik ve modernlik üzerine kurgulanmıştır. Kültüründen uzaklaşan Hasan ve onun kimliksiz arkadaşları Belma, Nâzım, Nejat, Birinci Hanımefendi

<sup>162</sup> Hasan Akbulut’tan aktaran Pelin Agocuk, a.g.e., s. 570.

<sup>163</sup> Agocuk, a.g.e., s. 570.

<sup>164</sup> Agocuk, a.g.e., s. 570.

<sup>165</sup> Agocuk, a.g.e., s. 571.

<sup>166</sup> Agocuk, a.g.e., s. 563.

<sup>167</sup> Tosun, a.g.y., s. 417.



kültürel düşüncelerinde yanlışlığa düşerken, Hasan'ın annesi Huriye ile Hasan'ın yeğeni Ahmet senaryonun başından itibaren özlerini koruyan, Hasan ve arkadaşlarına daima direnen kişilerdir. Hasan'ın kızı Yonca başlarda babası ve arkadaşlarına uyar gibi görünse de aslında ait olduğu kültürün bağları onu sınırsız kuşatmış, Ahmet'in vesilesiyle gerçekleri görmüş ve babasına da bu gerçekleri göstermek için babasının duvardan fraklı resmini indirerek semerli resmini asmıştır. Yine villanın adını "Somer" den "Semer" olarak değiştirmiştir. (VS, s. 76-77) *Son Tövbe*, senaryo romanında ise kumar tutkusunun insana vermiş olduğu kötülüklerden bahsedilirken sonunda merkezî kişi Cemil kumar illetinden kurtularak ailesine tekrar sahip olur. Burada iyi-kötü çatışmasını kötü alışkanlığın insana neler yaptırabileceği kendisine ve etrafındakilere zararı konu edinilmiştir.

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında, yukarıda görüldüğü gibi iyiler sadece doğruluk, dürüstlük gibi evrensel anlamda değil ideolojik bağlamda da örnek bir tip olarak gösterilir.<sup>168</sup> Necip Tosun, senaryo romanlardaki bu tipler için şu yorumlarda bulunur: "*Bu tipler evrensel insanî değerler yanında bir de inancı sergilerler. Necip Fazıl mesajını bu yolla verir. Necip Fazıl'ın o çok sevdiği, vurucu, sarsıcı, Şekspirvari felsefi sözler bile bu melodramik ortam içinde verilir. Bazen o kadar olayın coşkısına kapılır ki, sıradan bir tip bile varoluşsal kaygılar üzerine nutuklar çekebilir. Bu tipler hiç kuşkusuz hayatın içinden seçilmiş tipler değildir. Bir misyonları olan, idealize edilmiş karton tiplerdir. Hiçbiri senaryoda rastgele yer almazlar. Bir görüşü, bir inancı takdim için oradadırlar. Senaryo başından sonuna kadar, bir doğrunun ifadesi için yazılmış kurgusal bir metin olduğu okura sürekli hissettirilir.*"<sup>169</sup>

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinde, Milli Türk Talebe Birliğinin düzenlediği konferansta, talebe sahneye genç mütefekkir ve Profesör Murat Üçtuğ'u çağırırken "*Edebiyatımızı, dünü, bugünü ve yarınıyla; yani olmuşu, olmakta bulunduğu ve olması gerektiğiyle; ilk defa bir temel ölçüye kavuşturan bu genç profesör, bir fatih gibi karşılanmaya lâyıktır. Birçok madde fatihimiz bulunabilir; fakat mânâ fatihliği yönünden hâlimiz malûm... Eski ve yeni nesillere ibret dersi olarak bu genç profesörün meydana getirdiği, en muhtaç olduğumuz işte bu mânâ fatihliğidir.*" (SBÖY, s. 91) diyerek merkezî kişiye "mânâ fatihi" olarak seslenmesi Murat'ın toplumdaki idealist kişiliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca Murat'ın ölüm karşısındaki tavrı da Necip Fazıl'ın bu konudaki düşüncelerinin yansıtır: "*Doğrusunu söylemek gerekirse ölüm karşısında hususî bir tavır olmayan sanatkârın, büyük bir mimara nisbetle âdi bir badanacıdan farkı yoktur. Bütün*

<sup>168</sup> Tosun, a.g.y., s.418.

<sup>169</sup> Tosun, a.g.y., s. 418.

dünya nimetlerinin boşluğu, aldaticılığı, fâniliği ve boş olmayı, aldatmayı ebedî olanı ihtar edişi!... İşte cins kafaların biricik akidesi!... Ve işte topyekûn fikir ve edebiyatın gerçek zemini... Bu zemine çıkmamış insanlara inanmıyoruz.” (SBÖY, s. 99)

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanının merkezî kişisi Bülent’in “*Kalp bir tulumba değildir.*” görüşü kalbin sadece maddi bir organımız olmadığının manevi anlamda da insanın varlığının devam ettirmesini sağladığını vurgular. Burada görülen pozitivist bilim anlayışına karşı çıkış Bülent’in idealist bir tip olduğunu ortaya koyar (UÇ, s. 42). *Canım İstanbul*’da idealize edilen bir tip olan Orhan’ın maddeden ziyade manaya ve ruha önem vermesi yine karakterin bir misyonun temsilcisi olduğunu gösterir: “*Bu bahis çok uzadı, Selma!.. Sen benim için, zedelenmez bir ruhsun!.. Maddenin ne değeri var?..*” (Cİ, s. 89). *Villa Semer*’deki Anadolu genci duruşuyla dikkat çeken Ahmet ise “*Necip Fazıl’ın tüm senaryolarında yaptığı kişilik yüceltmesine en tipik örneklerinden biridir.*”<sup>170</sup>

Yeşilçam’ın kalıplarından olan aile, kavuşma/kavuşamama, aşk gibi temalar Necip Fazıl’ın senaryo romanlarında da kurgunun temelini oluşturmaktadır.

“*Yeşilçam filmlerinde, öykü, aile ve benzeri küçük gruplar etrafında, daha çok “ev içi” atmosferlerde yer alır. Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır. Dolayısıyla, bu evrensel ‘doğal’ kurum, popüler anlatıların vazgeçilmez ögesidir. Aile kurumu öylesine doğallaştırılmıştır ki, neredeyse toplumsal bağlamından sıyrılmış olarak algılanır. Popüler anlatıların aileye ve ona giden yolu açan romantik aşka bu denli ağırlık vermesi kaçınılmazdır. Çünkü egemen olan sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin, kendilerini gizleyerek en rahat işleyebileceği ortam ailedir. Bunun yanı sıra aşk, doğrudan kişisel ilişki biçimi olarak görüldüğünden, toplumsal formasyonun neden olduğu çatışmaların duygusal düzeye aktarılması açısından çok elverişlidir. Böylece popüler filmler de hep kavuşma-kavuşamama zıtlaşması üzerine kurulmuş, kavuşmanın göstergesi evlilik ve aile kurumu olmuştur. (...)*”<sup>171</sup>

Aşk, hemen hemen senaryoların genelinde hâkim olan bir duygudur. *Deprem*, *Sen Bana Ölümü Yendirdin*, *Ufuk Çizgisi*, *Canım İstanbul* senaryo romanlarında şahıslar birbirine aşk duygusuyla bağlanırlar fakat Yeşilçam melodramlarının tipik özelliği olan hastalık, körlük, kaza gibi etkenlerin âşıkların kavuşmalarını zorlaştırdığı görülür. Hastalıklar, Yeşilçam melodramlarında çok yaygındır. Bülent Oran, 1950’lerde veremin yaygın olarak filmlerde kullanıldığını vurgulamaktadır. Bunun yanında körlük de Türk

<sup>170</sup> Tosun, a.g.e., s. 419

<sup>171</sup> Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul 2005, s. 292.

sinemasında çok kullanılmıştır. Hatta bazı filmlerde başrolü paylaşan kadın ve erkek şahısların ikisinin de kör olduğu görülmektedir. Ayrıca bu dönemde senaristlerin en sık kullandığı kalıplardan biri, ölmek üzerinde olan hastanın ilahi bir güçle beklenmedik bir anda iyileşmesidir.<sup>172</sup>

*Deprem*'de Nihad kan kanseridir. Bundan dolayı hastanede tedavi görmektedir. Doktor, Nihad'ın bir senelik ömrünün kaldığını söyler. Nihad kendisiyle ilgilenen Selma hemşirenin saf güzelliğinden etkilenmiş ve ona âşık olmuştur. Nihad'ın Selma'ya âşık olmadan önce hastalığından haberi yoktur. Hastalığını Selma'ya evlenme teklifi ettikten sonra öğrenmiştir. Selma da Nihad'a âşıktır. Reyhan ve Füsün'un bütün entrikalarına rağmen Nihad'la Selma evlenir. Nihad son günlerini daha huzurlu geçirmek için Selma ve annesini de yanında götürerek Aktepe köyüne yerleşir. Burada ölümünü bekleyen Nihad, bir gece Selma ile konuşurken ondan ayrılmayacak bir mucize ister.

*“NİHAD- Beni senden ayırmayacak bir mucize...*

*SELMA- Ben de aynı istiyorum. Beni senden ayırmayacak bir mucize...*

*NİHAD- Ben seninle yaşamak istiyorum.*

*SELMA- Ben de seninle ölmek istiyorum...*

*(Sükût... Uzun durak... Birden korkunç bir uğultu... bütün dünyayı içine çeken bir ejderha hortumundan geliyormuşçasına sesler... Birbirine karışık, acı kişnemeler, böğürmeler, havlamalar, tepinmeler, hayvan çığlıkları... Masada tahtaya dikili iki mumdan başka bütün şamdan devrilir ve söner. Tam o anda Nihad'ın somyası geriye doğru fırlar. Duvarlar çatlıyor ve aşağıya yağıyor... Selma, ayakta, saçlarını yolan bir deli.)*

*Selma- İşte mucize...”* (D, s. 79.)

Senaryo beklenmedik bir sonla bitmektedir. Nihad ve Selma depremde birlikte hayata veda etmiş ve başka bir deyişle deprem onların aşkını ebedileştirmiştir.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de ünlü bir edebiyat profesörü ve jokey olan Murat bir at kazası sonucu, gözlerinin bir süre sonra kör olacağını öğrenir. Bu duruma üzülen Murat, büyük şehrin yorucu hayatından uzaklaşıp Toroslarda bir köye yerleşir. Murat bu köyde gözlerini kaybetmeden yarım kalan eserini tamamlamak ister. İstanbul'da iş hayatına atılıp zengin olan bir köy ağasının kızı Zehra, babasının köyüne ilk defa gelir. Zehra, İstanbul'da yetişmiş hoppa bir kızdır. Köyde Murat'ı görür ve ilerleyen zamanlarda ona âşık olur. Murat başlarda Zehra'dan hoşlanmasına rağmen gözlerinin durumundan dolayı ondan uzak durur. Zehra, İstanbul'a geri döndüğünde Murat'ın etkisiyle at hayranlığı devam eder ve

<sup>172</sup> Kirel, a.g.e., s. 287.

babasından at almasını ister. Zehra, babasıyla at bakmaya gittiği kulüpte Murat'ın at üstünde fotoğrafını görür. Kulüp müdürü o resmin sahibinin yarışmalarda birinci olduğunu ve edebiyat fakültesinde doçent olduğunu söyler. Bunun üzerine Zehra fakülteye giderek Murat'ı araştırır. Sonra köye giden Zehra, Murat'ın kör olacağını öğrenir. Senaryo romanın kurgusunda, yazarın körlük unsuru açısından Yeşilçam filmlerinin etkisinde kaldığı açıkça görülmektedir.<sup>173</sup>

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanındaysa âşıkları trafik kazası ayırır. Köyde babasıyla sakin bir hayat süren Hacer, köyüne gelen Doktor Bülent'in tecavüzüne uğrar. Bunu üzerine Hacer, İstanbul'a Bülent'i aramaya gelir. Mucizevi bir şekilde onu bulur ve evliliğe ikna eder. Hacer, Bülent'le evlenmiştir ama onu affetmediğinden dolayı birlikte olmaz. Bülent de Hacer'e âşık olmuştur. Hacer'e kendisini affettirmek ister ama Hacer onu ancak ölümün affedeceğini söyler:

*"HACER- Sen bana sağlığında malik olmadın. Malik olabilmek için beni öldürdün!.. Şimdi tekrar malik olabilmek için bir şey lâzım..."*

*BÜLENT- Nasıl şey?..*

*HACER- Ölüm gibi bir şey..."* (UÇ, s. 40)

Senaryo romanın sonunda Bülent kaza geçirir. Ağır yaralıdır. Hastanede Hacer ve çocuğu Deniz yanındadır. Hacer'in de Bülent'i ne kadar çok sevdiğini burada anlarız. Ama Bülent ölür.

*Canım İstanbul* senaryo romanında ise yangın sonucunda Selma'nın yüzünde ağır yanıklar oluşur. Orhan, Selma'yı ahşap yalısına götürmek isteyince Selma onunla gelir ama bedenen ondan uzak durur: *"Hayır Orhan! Doğru senin evine geleceğim ve hiç çıkmayacağım! Fakat bundan sonra birbirimiz için sadece birer fikirden ibaretiz. Öyle dememiş miydin?.."* (Cİ, s. 80)

Orhan, Selma'yı ne kadar sevdiğini söylese de Selma maddî güzelliğini geri getirebilmek için Amerika'ya gider, tedavi olur ama bu tedavi sürecini Orhan'dan gizler. Orhan'ın kendisini sadece maddi güzelliğinden ibaret görmediğini anlayan Selma artık yüzünü gizlemez ve Orhan'a eski güzelliğini hediye eder. Senaryo romanın sonunda da Orhan ve Selma âşık oldukları İstanbul ile birlikte mutluluğa tam anlamıyla kavuşurlar.

*Kâtibim* senaryo romanında, masalarda ve halk hikayelerinde rastlanan âşıkların arasına engelleyici unsurun girmesi görülür. Perizad ve Kâtip'in arasına Dilâra Hanımefendi

---

<sup>173</sup> Sadık Yalsızuçanlar, "'Bir Film Yaratmak' Necip Fazıl ve Sinema" *Necip Fazıl Kitabı*, Editörler: Mehmet Nuri Şahin, Mehmet Çetin, Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 395.

girer. Bu olay Abdülhamid Han'ın kulağına kadar gider. Eserin sonunda ise Perizad ve Kâtip muradına ererler. *Villa Semer*'de de bir aşk üçgeni vardır. Yonca, kimliksiz Nejat ile Anadolu erkeği, kültürüne sonuna kadar sahip çıkan Ahmet arasında seçimini Ahmet'ten yana kullanır. *Son Tövbe* senaryo romanında fakülteden birbirlerine âşık olan Cemil ve Semra evlenirler. Evliklerine zarar veren ve en sonunda ayrılmalarına neden olan bir kumar belası sorunu vardır. Bu sorunu aşmaları kolay olmamıştır. Ama Cemil ve Semra'nın birbirlerine olan sevgisi, Cemil'i bu illetten kurtarıırken, aile kurumunun da tekrar geri kazanmalarını sağlamıştır. Ütopik bir eser olan *En Kötü Patron* senaryo romanında ise Tarkina, Tarkün'ün istediği kadın duyarlılığının kazandıktan sonra gönlüne girmeyi başarır. “*Seni ne kadar sevdiğimi anlamışsın! Ama korkma, üzülmem! Henüz senin ruhuna inecek şartlara malik değilim! Bu plânı da ben tertitledim! Ruhundaki kadını anlamak için...*” (EKP, s. 39)

Hasan Akbulut, *Yeşilçam*'da âşıkların birleşmesiyle kurulan ailenin yüceltilen bir durum olduğunu söyler. Bu tip yapımlarda “*(...) Erkeksiz olmak, kadın karakter için bir 'eksiklik' olarak ifade edilir ve kadınlar, zorla yaşamlarına giren erkeklere âşık olarak kadın olmayı öğrenirler*”<sup>174</sup>

Yukarıda senaryo romanlarında bahsettiğimiz aşkların aile olmaya doğru yönelişi ve hâlihazırdaki aile kurumlarının da korunmasını görmekteyiz. “Ailenin kutsallığı” teması yanında *Yeşilçam* sinemasında cinselliğin yaşanma biçimi de muhafazakâr kodlarla ilerler: “*(...) Cinselliğin göstergesi olan sevişme çoğunlukla evlilik ile meşrulaştırılır. Evlilik öncesi sevişme namuslu kadınların yapacağı bir şey değildir. Özellikle melodram filmlerinde kadınların çoğu zaman namuslu oldukları, iftiraya uğradıkları ve “masum” olduklarını kanıtlamak için bir ömür boyu aklanmayı bekledikleri görülür. Melodram filmleri bu tür cinsel kalıpların en çok işlendiği filmler arasındadır. (...)*”<sup>175</sup>

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında da cinsellik gayrimeşru bir şekilde değildir. Çoğu senaryo romanda ruhî heyecandan beden hazzına geçişine evlilikle meşrulaştırılmıştır. “*(...) Kadın için ataerkil bir toplumda "erdemli" olmak, "namuslu" olmaktır. Namuslu olmaksa bir kadının evlenmeden bir erkekle cinsel ilişkiye girmemesi, bekâretini koruması demektir. (...)*”<sup>176</sup> Bu tür kadınlar Türk toplumunda ve *Yeşilçam* sinemasında da farklı algılanır: *Deprem* isimli senaryo romanında Nihad'ın eski sevgili olan Reyhan hamile

<sup>174</sup> Hasan Akbulut, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, s. 16.

<sup>175</sup> Kırel, a.g.e., s. 179.

<sup>176</sup> Akbulut, a.g.e., s. 23.

kalmıştır. Nihad'a hamile olduğunu söylediğinde çocuğun kendisine ait olmadığını “*Nasıl kabul edebilirim ki, o devirde münasebette bulunduğunuz insanlardan tam sekizinin listesi cebimde...*” (D, s. 50) bu şekilde adeta iğrenerek ifade eder. Bu yaklaşım erkeklere göre biraz farklıdır. Çünkü Yeşilçam sineması erkek egemen bir sinemadır. Yapımcısıyla, yönetmeniyle, senaryo yazarıyla çoğunluğunun erkek kadrosunun oluşturduğu sinema olduğu için filmlerde erkek bakış açısı egemendir.<sup>177</sup>

Bu noktada yazarın senaryo romanlarında erkeklerin yapmış olduğu büyük hatalar basit olarak gösterilmekte, onların pişmanlıkları veya gerçeği görmeleri yapmış oldukları büyük hataları örtbas etmektedir. *Ufuk Çizgisi* senaryo romanında Bülent, Hacer’i iğneyle uyuşturmuş, şuuru yerinde değilken ona sahip olmuştur. Bülent, Hacer’le tanışmadan önce de başka kadınlarla birlikte olmuştur. Yine *Deprem* senaryo romanında Nihad her ne kadar Reyhan’a iğrenerek baksa da kendisi Selma’yla tanışmadan önce o kötü hayatın içindeydi. Yaşantıları yönüyle birbirine benzeyen bu iki merkezî kişinin hayatına giren kadınlar gerçeği göstermiştir.

Yeşilçam sinemasında toplumdaki değişimler ve dönüşümler filmlere yansımıştır. “(...) Köyden kente göç, Doğu ve Batı arasında sıkışıp kalmışlık, özenti bir Batı hayranlığı, sınıfsal yapılarıdaki değişimler, kentte çalışma hayatının başlamasının getirdiği toplumsal etkiler geleneksel-modern kısılcına sıkışan ve değişen toplumsal hayatın etkilerinin ele alındığı film öyküleriyle altmışlı yılların siyah-beyaz film estetiği ile bu anlamda örtüştüğü iddia edilebilir.”<sup>178</sup>

Necip Fazıl’ın senaryo romanlarında da toplumsal dönüşümlerin yansımaları görülür. *Villa Semer* senaryo romanında Hasan, Niğde’den İstanbul’a göç ettiklerinde semerini sırtına yüklenip hamallık yapıyordu. Sonra şehrin vermiş olduğu nimetlerden yararlanarak zengin olur. Bu zengin hayat içerisinde geçmiş yaşantısını unutup sosyeteden arkadaşlarıyla kültüründen uzak bir yaşam tarzını benimser. *Kâtibim*’de ise Üsküdar Kadısı olan Faiz Efendi’nin çocuklarının Frenklik merakı ve onlar gibi yaşama isteği aralarında çatışmaya neden olur. “*Kes sesini! Kadın kısmı cevap vermez! Ah şu Frenklik merakı! Ne terbiye bıraktı ne bir şey... (Kâtibe) Herkesin ismini unutup, sıfatını dillendirdiği Kâtip bey, bu evdeki fesadın merkezi sensin!*” (K, s. 11)

Yeşilçam filmlerinde burjuva/elit olmanın göstergeleri güzel evlerde, köşklere oturmak, partiler düzenleyip dans etmek, şık giyinmek, çatal-kaşık kullanmayı bilmektir.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Kırel, a.g.e., s. 169.

<sup>178</sup> Kırel, a.g.e., s. 215.

<sup>179</sup> Kırel, a.g.e., s. 235.

Bunlar hem yaşam tarzı hem de davranış olarak senaryo romanlarda görülür. *Deprem*'de Nihad kentli, zengin bir kişidir. Selma'yla tanışmadan önce eğlence ağırlıklı bir hayatı vardı. Aynı zamanda Nihad, fabrika sahibidir ve ihtişamlı bir evi vardır. Yine bu ihtişamlı evinde büyük doğum günü partisi düzenleyip, Selma'yı da bu partide arkadaşlarına nişanlısı olarak tanıtmıştır (D, s. 23). *Canım İstanbul* senaryo romanında Selma ve Orhan'ın yaşadığı konaklar ihtişamlıdır. Selma'nın lüks bir otomobili vardır. Arkadaşlarıyla partiler düzenleyip eğlenmektedir. Ama bu ihtişam içerisinde ruhu sürekli arayıştadır. *Villa Semer*'de de Yonca'nın sözde nişan gecesinde ihtişamlı bir parti düzenlenir. *Kâtibim* eserinde de Kâtip giyim kuşamına önem verir.

“*SEDAT- (Kâtibe) Şıklığınız, giyiminiz, kuşamınız da dillere destan!...*

*KÂTİP- Haydi canım, biraz alafrangalığı severim, işte o kadar!..*” (K, s. 14)

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında da Zehra şehirde büyümüş zengin bir ağanın kızıdır. Köye geldiğinde, teyp eşliğinde dans ederek köylü kızlarına da şehrin ruhunu aşılacaktır.

“*ZEHRA- (Ayakta, kızlara karşı) Öööff! Ben bu köyde patlıyorum! Sizin 'hey hey'leriniz, 'guy guy'larınız beni avutmuyor! Gözümde şehir tütüyor, şehir!.. Size de şehrin ruhunu aşılmalıyım! (Birinci köylü kıza) Kaçınıcı derse geldik?*

*1.KÖYLÜ KIZI- Beşinci...*

*ZEHRA- Eeehh, artık kavradınız demektir. (Kızlara) Haydi ayağa!..*

*(Zehra koşup teybi durdurur. Onu geriye işleterek bir dans havası bulur. Hızlı ve çılgın bir dans şamatası...)*

*ZEHRA- (Haykırarak) Yaşasın dans, yaşasın mini etek!.. Haydi bakalım!.. Önce kılık...*

*(Kızlar şalvarlarını sıyırıp dizleri üstünde toplar. Sonra aralarında kavalyelerini bulup zıplamaya başlarlar. Pantolonlu Zehra, Birinci köylü kıza... Hep beraber curcuna...)*” (SBÖY, s. 65-66)

Engin Ayça, Yeşilçam sinemasını oluşturan dramatik bileşenlerde kültürel mirasın etkisi olduğu görüşündedir.<sup>180</sup> “*Gölge oyunu, orta-oyunu, meddah daha çok kentsel özellikler taşırlar. Osmanlı ve İstanbulludurlar, metropol ürünüdürler. Yeşilçam da İstanbulludur, ama Anadolu'nun hizmetine girmiştir. Var olması için o kitleye gereksinimi vardır. İstanbul'daki meddah geleneğiyle Anadolu'nun masalcı, destancı geleneğini kendi içinde birleştirmiştir. Yeşilçam sineması anlatımcı bir sinemadır. Yeşilçam sinemacısı*

<sup>180</sup> Engin Ayça'dan aktaran Serpil Kirel, a.g.e, s. 279.

(senaryocu, yönetmen ve oyuncu) anlatıcıdır, meddah- masalcıdır.”<sup>181</sup> Bu anlatım özellikleri filmlerin ve senaryo eserlerinin diyalog kısımlarının yoğun olmasını sağlamıştır. Film karakterleri birbirlerine duygu ve düşüncelerini süslü, abartılı ve edebî yazılmış diyaloglarla dile getirmiştir.<sup>182</sup>

“Yeşilçam filmlerinin anlatısını oluşturan özellikler bu filmlerin seyircisinden bağımsız düşünüldüğünde tam olarak anlaşılabilir. Bu yüzden, Türk seyircisinin kültürel altyapısını oluşturan öğeler bu çözümlemeye elimizdeki ipuçları olacaktır. Anlatının özellikleri sorgulandığında görülür ki, filmlerin daha çok diyalog ağırlıklı olarak ilerlemesinin ardında radyo dinleme alışkanlığının günlük yaşam içinde önemli yeri olması yatar. Altmışlı yıllarda hareketli görüntüyü taşıyan araç sadece sinemadır. Televizyon henüz bir kitle iletişim aracı olarak yaygınlaşmamıştır. Kısaca, ana hatlarıyla görüntüden çok sözün egemen olduğu bir dönem yaşanır. Diğer yanda, ortaoyunu, meddah ve Karagöz gibi eğlence kültürüne ait diğer sözlü kültür ürünlerinin eylemden çok söze dayalı bir yapıda olmaları da anlatıyı etkiler. Ayrıca, sinemayı besleyen popüler edebiyat ürünlerinin bu açıdan etkisi de unutulmamalıdır. Her şeyden önce, döneme ait filmlerin tipik özellikleri bu etkenler göz önüne alınarak değerlendirilmelidir.”<sup>183</sup>

Necip Fazıl’ın senaryo romanlarında da bu etki büyük ölçüde görülmektedir. Bu eserlerde, şahısların arasında geçen konuşmalarda süslü, edebî bir dil kullanılmıştır. Yapısal olarak bu özelliklerin görünmesinin arka planında Türk kültürü ve Yeşilçam sinemasının etkisi olmakla birlikte Necip Fazıl’ın şairliği de bu diyalogların daha etkileyici olmasını sağlamıştır.

“SELMA- İstanbul’u mu daha çok seviyorsun, beni mi?

ORHAN- İçinde sen varsın diye İstanbul’u...

SELMA- Öyleyse onu benden çok seviyorsun!

ORHAN- Öyle mi dersin?

SELMA- Öyleyse niçin bana <<canım!>> diyorsun; ona da!

ORHAN- (Gözleri, üzerinde güneş batan İstanbul’da) Canım İstanbul!..” (Cİ, s. 64)

Yeşilçam anlatılarında tekrarlar önemlidir. Anlatılar belli kalıplar ve klişeler tekrarlanarak oluşturulmaktadır.<sup>184</sup> Engin Ayça, bu anlatılardaki kalıplaşmış tekrarları yine sözlü kültür geleneğine dayandırmaktadır.<sup>185</sup> Yeşilçam’da aşkın yaşanış şekli ya da kör

<sup>181</sup> Kirel, a.g.e. s. 279.

<sup>182</sup> Kirel, a.g.e., 148.

<sup>183</sup> Kirel, a.g.e., s. 176.

<sup>184</sup> Kirel, a.g.e, s. 279.

<sup>185</sup> Engin Ayça’dan aktaran Serpil Kirel, a.g.e., s. 279.



olma, kaza, hastalık gibi sebeplerden dolayı kavuşmanın zorlaşması tarzında kalıplaşmış anlatı kalıpları senaryo romanlarına da aks etmiştir.

Mehmet Arslantepe, Karagöz ve ortaoyunun mekân kullanımı ve kişileştirme daha doğrusu tiplleştirme özelliğine vurgu yapar. Yeşilçam filmlerinde mekânların belirli olmasının ve her olay için kalıp mekânların kullanılmasının ardında bu geleneksel mirasın etkili olduğunu savunur.<sup>186</sup> Yeşilçam sinemasındaki değişmeyen mekânlar âşıkların bulunduğu Boğaz tepeleri, köşkler, balıkçı barakaları, şömineli ve içki konsolunun görüldüğü kötü zengin adamların evleri, gazinolar ve pavyonlardır.<sup>187</sup> Bu anlatılardaki birbirini tekrarlayan kalıp mekânların simgesel kullanımları da vardır:

*“(…) Mekân gerçek bir mekândır ama filmler gerçekçi olmaktan fersah fersah uzaktaki masallar olarak düzenlenmişlerdir. Belli kalıp tipler, belli eylemler içinde (yani yine kalıp eylemler) bulunmakta ve öyküler aynı mantık içinde ilerlemektedir. Aslında simgesel anlatıma ait taşlar yerine oturmakta, öykü modelleri buna dayandırılarak işletilmektedir. Belki de hiçbir zaman içine girme olanağı bulunmayan yaluların, köşkerlerin içine Yeşilçam kameraları girmekte ve bu “gerçekmiş-gibiliğin” içinde masallar anlatılmaktadır. Bu masallar çoğu zaman yüksek yalı duvarlarının, köşk bahçelerinin dışında kalan sıradan insana her şeyin mümkün olduğunu salık verirken yanlısamanın büyüğü seyirciye yaşatılmaktadır. Tanınmış, bildik oyuncular köşkerlerdeki yerlerini filmsel dünya içinde almaktadır. Çekimlerden sonra da bu mekânlar gerçek sahiplerine terk edilmektedir.”<sup>188</sup>*

Masalları okurken içerisinde geçen olağanüstü mekânlar hepimizin ilgisini çeker ama bu mekânların ulaşılmazlığını masalın sonunda anlarız. Tıpkı masallardaki gibi bu şatafatlı ve ekonomik anlamda çoğu insanın sahip olamayacağı mekânlar Yeşilçam filmlerinin temel mekânları olmuşlardır.

Yeşilçam sinemasının şehir olarak vazgeçilmez mekânı ise İstanbul’dur: *“(…) İstanbul ve Yeşilçam ayrılmaz ikilidirler ve yaşanan büyük bir ortaklıktır. Bu konu ile ilgili olarak Şükran Esen, “Türk sineması, dünyaya gözlerini İstanbul’da açmış; gençliğini ve neredeyse tüm ömrünü İstanbul’da geçirmiş olduğu için ‘İstanbullu’ sayılır. Bakacağı her şeye İstanbul yönünden bakar. Göstereceği her şeyi İstanbul’dan gösterir. Anadolu’yu, taşrayı, köyü; Avrupa’yı, Amerika’yı, dünyayı, evreni, insanı, geçmişi, geleceği, düşlerini, düşüncelerini hep İstanbul’dan bakışla aktarır diyerek bu ilişkinin çok boyutluluğuna ve*

<sup>186</sup> Mehmet Arslantepe’den aktaran Kirel, a.g.e., s. 279.

<sup>187</sup> İbrahim Türk’ten aktaran Kirel, a.g.e., s. 285.

<sup>188</sup> Kirel, a.g.e., s. 287.

*belirleyiciliğine dikkat çeker.*"<sup>189</sup> İstanbul dışında köy yaşamını konu alan filmleri aktarmak içinse mekân olarak Anadolu'nun değişik bölgeleri kullanılmıştır.<sup>190</sup>

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarının çoğunda mekân İstanbul'dur. *Ufuk Çizgisi*'nde başlangıçta mekân Akdeniz kıyılarında bir köydür. Hacer buralıdır. Başına gelen talihsiz olaydan sonra Bülent'i bulmak için İstanbul'a gider. *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında da Murat İstanbul'da üniversitede öğretim üyesidir. Gözlerini kaybedeceğini öğrendikten sonra eserini tamamlamak için Toroslarda bir köye yerleşir. *Deprem* eserinde mekân yine İstanbul'dur. Fakat senaryo romanda ümitsiz bir hastalığa yakalanan Nihad, son günlerini daha huzurlu geçirmek için annesini ve Selma'yı alıp Akdeniz taraflarında bir dağ köyüne yerleşir. *Villa Semer*, *Kâtibim*, *Son Tövbe*, *Canım İstanbul* senaryo romanlarında bütünüyle mekân İstanbul'dur. *En Kötü Patron* eserinde Tarkün, Tarkistan'ın köylerinden birinde yaşamaktadır. Gördüğü adaletsizlikleri, devlet yönetimindeki haksızlıkları düzeltip Tarkistan'ın içinde bulunduğu durumdan kurtarmak amacıyla yönetim merkezi olan başkentte gider.

Yeşilçam'da müzik ile sinema iç içedir. Filmlerde müzik, karakterlerin duygularını ve davranışlarını tamamlayan önemli bir unsurdur: "*(...) Dönem sinemasında müziğin etkisi de çok önemlidir. Yeşilçam anlatısında müziğin ve müzisyenlerin kullanılması adeta bir zorunluluk gibidir. Görsel olandan çok sese karşı duyarlı olan seyirci, sevdiği sanatçının kendisini ya da sesini filmlerde duymaktan çok hoşlanır. Filmlerin çoğu müzikal olmamalarına rağmen, müziği öykülerinde bir vesileyle barındıran filmlerdir. (...) Müzik parçaları kimi zaman seyircinin film öyküsüne dahil olduğunu bildiği film kişileri tarafından canlandırılırken, kimi zaman film müziği olarak anlama katkıda bulunurlar. Yıldız oyuncuların dönemin sevilen seslerinin performanslarıyla şarkılar söylemesi bundandır. Müzik, filmlerde olmazsa olmaz unsur olarak yer alır. (...) Sinema ve müzik birbirlerinin popülerliklerini besler.*"<sup>191</sup>

Müzik, Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında da yapısal anlamda önemli bir etkiye sahiptir. Yeşilçam filmlerinde görüntü, daha hareketli olması için müzikle destelenir. *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Zehra'nın köye girişindeki o manzara uyumlu bir şarkı ile desteklenip daha etkili olması sağlanmıştır: "*(Torosların dik bir tepesinde aşağı doğru manzara... Dümdüz ovada ve derinlerde bir köy... Tepe, çam ağaçları içinde... kenarında geniş ve topraklı bir yol kıvrılıyor. Çingirak sesleri... İki atın çektiği tenteli bir*

<sup>189</sup> Şükran Esen'den aktaran Kirel, a.g.e., s. 289.

<sup>190</sup> Kirel, a.g.e., s. 290.

<sup>191</sup> Kirel, a.g.e., s. 285-286.

araba, karşılıklı üçer üçer oturmuş altı kız... Arkada ve ortada, yazlık şehirli kıyafetiyle Zehra... Arabayı yaşlı bir çiftlik yanaşması sürüyor. Kahkahalar atarak geçiyorlar... Şarkı... Kıvrak hareketler, fısıltılar, gülüşler... Araba, hafif bir meyille inen yolda bir dönemeç daha kıvrılıp kaybolur.)” (SBÖY, s. 57)

Ufuk Çizgisi’nde ise Hacer’in talihsizlik yaşadığı gecenin sabahında hüznü bir türkü ile olayın dramatik boyutu sezdirilmeye çalışılır. “(Sonbaharın son günlerinde sahil köyü... Bulanık hava ve acı bir rüzgâr... Soyunmuş ağaçlar ve uçuşan yapraklar... Kızlar bahçelerde portakal devşiriyor. Küfelere yerleştirilen ve dallardan sarkan ışık renkli portakallar... Hüznü bir türkü... Hacer’in evi kimsesiz ve panjurları kapalı... Acı rüzgâr sesi... Hacer’in evinde açık kalmış bir panjur kanadı pencereye çarpmakta...)” (UÇ, s. 19)

Kimi zaman da müzik melodramlarda olduğu gibi hislerin tercümanıdır. *Canım İstanbul* senaryo romanında Selma’nın yüzünün bir kısmı yangında yanarak zarar görmüştür. Orhan’ın bu duruma üzülmeye rağmen kendisi için çok kıymetli olan sevgilisine acısını belli edemez ama piyanoda çaldığı melodiler ikisinin de üzüntüsünü dile getirir. “(Büyük ve ahşap yalıda, Orhan’ın odası... Orhan piyano başında... Piyanonun üstünde ve gümüş bir çerçeve içinde Selma’nın, eski haliyle, kocaman portresi... Sol tarafta bir koltukta, yüzü hep o biçimde, Selma... Orhan’ın kıvrak parmakları tuşlar üzerinde gidip geliyor. Son vuruşlar... Bitiş...)” (Cİ, s. 80)

*Villa Semer*’de ise Ahmet ve Yonca’nın diyaloglarında birbirinden etkilenme anları müzikle renklendirilir: “Villânın büyük terasında Ahmet... Mehtaplı gece... Moda kıyılarına doğru pırıltılı manzara... Uzaklarda gitar sesleri ve boğuk, ılık şarkılar... Ahmet ellerini terasın parmaklarına dayamış, düşünüyor. Arkadan, elinde uzun çubuğu, Yonca gelir. Arkadan görülen Ahmet’in sol yanına sokulur.)” (VS, s. 66)

*Kâtibim* senaryo romanında, “Kâtibim” şarkısı eserde yer almıştır. O zamanlar İstanbul’da moda olan bu şarkı, Kâtip karakteri çevresinde onun davranışlarını ve duygularını aktarmak için kullanılmıştır: “(Üsküdar’daki sokak... Cepheden Kâtip geliyor. Her zamanki gibi fevkâlade şık ve ihtimamlı... Kâtibin evine uzakça bir yerdeyiz. Kâtip iki katlı küçük bir eve yaklaşıyor. Müzik... Kâtip evin önüne gelince durur. Yukarıdan dalgalana dalgalana düşen bir ipek mendil... Mendil Kâtibin ayakları dibine düşer. Kâtip eğilir mendili yerden alır.)

MÜZİK VE KORO- Üsküdar’a gider iken bir mendil buldum...

(Koro kesilir, müzik noktalamaları... Kâtip başını kaldırır, mendilin atıldığı yere bakar. Pencerede şuh ve fattan Perizad. Perizad hemen kafesi indirir. Kâtip başını eğer. Evin kapısı aralanır. Sünbül ağa...)” (K, s. 18.)

Türk sinemasının bir dönemine damgasını vuran Yeşilçam, halka istekleri doğrultusunda büyüyle, farklı dünyalar sunmuştur. Bu filmlerin içeriklerinin sunduğu sinemasal üretimler; yönetmenlerin, senaryo yazarlarının düşüncelerinden ya da dönemin siyasi ve sosyal oluşumlarından etkilenmiştir. 1960'lı yıllarda toplumdaki çözümler, gençlerin kendi kültürlerine yabancılaşması ve İslâm'dan uzaklaşması "Milli Sinema" hareketini ortaya çıkarmıştır:

*"1960 Dönemi'nden sonraki, Türk Sineması, ülkenin siyasi yapısına bağlı olarak iki genel görünüm arz ediyordu: Bir yanda, Türk insanının toplumsal gerçeklerinden, her türlü siyasi, iktisadi ve ahlaki boyutlardan uzak, ağdalı melodram ve sulu komedilerle ferdi konuları tekrar tekrar çeviren Batı taklitçisi, kozmopolit bir sinema; öte yandan ise, yine Türk insanına kasıtlı bir ideolojik amaçla yaklaşan, suni ve yapmacık bir toplumcu sinema arayışları..."*

*Bundan şu sonuç çıkacaktır: Türk toplumunun gerçek duygu ve düşünceleri, inanç ve alışkanlıkları ve bütün bunların ilk çıkış noktası, bilinçli ve bilimsel bir yorumla ele alınamamaktadır. Ticari ve emperyalist gayelerle yapma bir Türk insanı, dolayısıyla yapma bir Türk kültürü oluşturulmakta ve ülkenin %99'unun Müslüman oluşu görülmezlikten gelmektedir. Emperyalist tavrın gayesi, Türk toplumunu her yönüyle bozguna uğratmak, düşünce kabiliyetlerini felç etmek olduğuna göre, kozmopolit zihniyetin de farkında olmadan bu gayeye hizmet ettiği ortadadır. Elbette bu durumda yapılacak olan bu bozuluşun frengili bir noktaya ulaşmasını engellemektir."*<sup>192</sup>

O yıllarda, yukarıdaki düşünceler doğrultusunda Türkiye'de sinema anlayışının oluşunu belirten Mesut Uçakan, Türk insanının duygu ve düşüncelerinin, tarihinin, yaşama biçiminin ortaya çıkarılması gerektiğini bu gerekliliğin de "Milli Sinema" anlayışı ile karşılanacağını ortaya koyar. Uçakan, bu düşüncesini dönemindeki sinema anlayışına karşı tepki oluşturmak için değil savunduğu sinema görüşünün insanlığın geçmişini ve bütün bir geleceğini içine alan evrensel bir fikri, yaşama ölçüsünü ele aldığından benimsemektedir.<sup>193</sup>

Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı gibi Milli Sinema anlayışını benimseyen yönetmenler fikir öncüleri olarak gördükleri Necip Fazıl'ın sinema görüşlerini kendileri de sahiplenmiş sanatçının eserlerini de sinemaya aktarmayı borç bilmişlerdir.

### **1.2.3. Türk Tarihinin Etkisi**

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında, Türk tarihinin de etkileri görülmektedir. Sanatçının tarihe olan ilgisi onu tarihî araştırmalara yöneltmiş "(...) Necip Fazıl, kendi

<sup>192</sup> Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Sepya Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 171.

<sup>193</sup> Uçakan, a.g.e., s. 172.

ideolojisiyle alâkalı olan tarihî konularla ilgilenmiş, bunlar üzerine araştırmalar yapmış ve elde ettiği bilgileri yazdığı tarih incelemelerinin yanı sıra tiyatrolarına (...)”<sup>194</sup> ve diğer eserlerine de taşımıştır. Tarih alanındaki çalışmaları senaryo romanlarını da beslemiştir.

*Vatan Şairi Namık Kemâl ve Battal Gazi* senaryo romanlarında, tarihte düşünceleri ve kimlikleriyle dönemlerinde etkin olan Namık Kemal ve Battal Gazi’nin hayatları ele alınmıştır. Necip Fazıl’a, 1940’lı yıllarda zamanın Maarif vekili tarafından Namık Kemal’in 100. doğum yılı münasebetiyle biyografisini yazmasını istenmiştir.<sup>195</sup> Bunun üzerine Kısakürek, *Namık Kemâl* isimli eserinin önsözünde teklife karşı verdiği cevabı şu sözleriyle dile getirir: “- Yazarım cevabını verdim; fakat ne sizin rejim ölçünüze ne de bu zamana kadar Namık Kemâl hakkındaki orta malı anlayışlara göre... Hele bazı parti ve hiziplerin istismar ölçülerine göre, hiç değil... Yalnız kendi anlayışıma ve gerçekleri tespit ölçüme göre... İster misiniz?

-İsteriz, dediler; yaz! Olduğu gibi yayınlanacağına söz veriyoruz!”<sup>196</sup>

Bunun üzerine Necip Fazıl, Namık Kemal’in doğumundan ölümüne kadar ailesini, yaşadığı olayları, edebî ve siyasî kimliğini eserinde detaylı bir şekilde işlemiştir. Sanatçımız yazmış olduğu eserdeki bilgilerde biraz değişiklik yaparak ve sanatsal metin havası vererek 1944 yılında *Vatan Şairi Namık Kemâl* isimli senaryo romanını kaleme almıştır. Bu eserde kurgunun sıralanışı biyografi ile aynı düzeyde olmasa da Namık Kemal’in hayatına dair bilgilerin çoğuna yer verilmiştir. Eserin ilk sayfaları, İstanbul’un bir mahallesinde bekçi babanın “yangın var!” bağırlarıyla başlar. Namık Kemal, masasında otururken sesleri duyar. İlerleyen sayfalarda sanatçı, yangını söndürmeye giden itfaiye gürültülerini duyunca birden pencereyi açarak karanlıklara doğru “-Kalkın, kalkın!.. Atın yorganlarınızı!.. Yangın var; yangın var!!!” (VŞNK, s. 21) diye bağıırır. Eserin sonunda ise yine Namık Kemal ölüm döşeginden kalkarak pencereyi açar, puslu havaya doğru “-Kalkın kalkın!! Yangın var!” diye haykırır (VŞNK, s. 92).

Senaryo romanının girişinin bu şekilde başlaması ve sonunda aynı şekilde bitmesi sanatçının fikir sancısı çektiğinin ve bu sancının geçmediğini gösterir. Namık Kemal vatanını çok seven bir cemiyet adamıdır: “- Kendime ait bir dert sahibi olmuyorum... bütün bir cemiyetin yükünü omuzlarımdan silkemiyorum... bitişik odadakiler gibi kendimden geçemiyorum...” (VŞNK, s. 33). Bundan dolayı bazen siyasete ters düşmüş, farklı yerlere

<sup>194</sup> Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 81.

<sup>195</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 5.

<sup>196</sup> Kısakürek, a.g.e., s. 5.

sürgün edilmiştir. Ama o hiçbir zaman yılmamış, çok sevdiği vatanına hizmet etmekten geri durmamıştır. Kısakürek, Türk tarihinde aksiyon adamı ve cemiyet ruhuyla hareket eden Namık Kemal'i daha geniş kitlelere tanıtmak için senaryo romanını yazmış olabileceği kanaatindeyiz. Düşüncemizi *Vatan Şairi Namık Kemâl* eserinin “*Bu senaryo romanı filme çekilmek üzere yazılmıştır*”<sup>197</sup> notuyla yayımlanması desteklemektedir.

Necip Fazıl'ın yarım kalan *Battal Gazi* senaryo romanıyla İslâmî dönem Türk destanlarından olan *Battal Gazi Destanı* konu olarak olayların başlangıcı ve gelişimi birbirine benzerdir fakat eser yarım kaldığı için destanın son kısımlarındaki yaşanan olaylar senaryo romanda yoktur. Yine destanda görülen kahramanların bazıları senaryo romanda da görülür ama isimleri değiştirilmiştir. *Battal Gazi Destanı*'nda “*(...) Hikâye M.S. 8. yüzyıllardaki Malatya'da başlar. Daha Battal Gazi doğmamıştır. Dönemin Malatya emiri Numan'dır. Ömer adlı bir oğlu olur. Bu sıralarda Battal Gazi'nin babası Hüseyin Gazi dağlarda avlanmaktadır. Şam dağlarında avlanırken bir geyiğin peşine takılır. Geyik Hüseyin Gazi'yi bir mağaraya götürür ve gözden kaybolur. Mağarada Cafer'e yani Battal Gazi'ye verilmek üzere Allah tarafından yerleştirilen çok iyi bir at, süngü, Âdem peygamberin iki bölük saçı, Davud peygamberin zırhı, İshak peygamberin zırhlı örtüsü, Hz. Hamza'nın bütün silahları vardır. Atın ismi Aşkar'dır ve bu isim de Allah tarafından verilmiştir. İlk önce Hüseyin Gazi ata sahip olmak istemiş ancak gaipten gelen sesi duyana kadar Aşkar, Hüseyin Gazi'ye teslim olmamıştır. Hüseyin Gazi, bu atın ve silahların kendisi için değil, Cafer için saklandığını anlar ve emanetleri alıp geri döner.*”<sup>198</sup> Senaryo roman ise ölen babasının intikam hayaliyle büyüyen Battal Gazi'nin kendisini yetiştiren Tavabil'le konuşmasıyla başlar.

Senaryo romanda Battal Gazi'nin babası olan Hüseyin Gazi'yi ormanda karaca avına çıktığında Amuryon Beyi Şamas ve Serdarı Mihail pusuya düşürerek öldürmüşlerdir. Destanda ise bu olay “*Hüseyin Gazi avlanmaya meraklıdır. Bir gün yine avlanmak için Mamuriyye tarafına gider ve o sıralar şehrin başında Rum kayserinin eşinin kardeşi Mihriyayil vardır. Mihriyayil, Hüseyin Gazi'yi yakalar ve şehit eder. Bir gün yarenler Abdüsselam, Ali bin Haşim, Yahya bin Mansur, Emir Ömer ve Abdülvehhâb oturlarken Hüseyin Gazi'nin kızıl kana bulanmış atını görürler. Müminlerin habercisi Yahya bin*

---

<sup>197</sup> Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s. 87.

<sup>198</sup> Necati Demir - Mehmet Dursun Erdem, “Türk Kültüründe Destan ve Battal Gazi Destanı”, *Turkish Studies*, sayı: 1, 2006, s. 105.

*Münzir, Hüseyin Gazi'nin şehit edildiğini haber verir. Müminler ve dönemin halifesi Tavamık bin Mad yasa boğulurlar.*"<sup>199</sup>

Senaryo romanda asıl adı Cafer olan Battal Gazi babasını öldürenlerin intikamıyla büyümüş ve savaştacak olgunluğa eriştiğinde Amuryon Kalesi'ne gelir. Burada Amuryon Beyi'nin şanlı serdarı ve babasının da katili olan Mihail'i kendisi gibi güçlü bir pehlivan olmak istediğini söyleyerek onu kandırır. Yine Battal Gazi, Mihail'e söz verdirerek baş koyduğu vuruşmalarında şövalyelerini göndermesini ister. Mihail, gücünü göstermek için şövalyeleri gönderir sonra vuruşmaya başlarlar. Battal Gazi için artık babasının intikamını alma vakti gelmiştir. Mihail, üstüne atlayıp onu yere yatırdığında bir hışımla kalkan Battal Gazi onu toprağa serer ve kendini tanıtır. Mihail'in canını bağışlaması için vaat ettiklerine karşı yaptığı hatanın bedelinin başı olduğunu söyler:

*"BATTAL GAZİ- (Eli hançerinde) Hüseyin Gazi 'yi yendiğini söyleyen yalancı kâfir! İşte ben onun oğluyum! Kahpece öldürdüğün babamın intikamını almaya geldim ve seni öz kalende kıstırdım. Şimdi teslim et başını mertsen!*

*MİHAİL- (Gözleri dehşetle açılmış) Etme, güzel delikanlı... Bana acı!.. Babanın diyetini vereyim! Amuryon'un atları, kızları, bahçeleri senin olsun!*

*BATTAL GAZİ- (Hançerini çeker) Babasının diyeti, gâvurun başıdır!"*<sup>200</sup>

Cafer yıllarca içinde büyüttüğü intikam ateşinin yarısını söndürmüş diğer yarısını da söndürmek için Amuryon şövalyelerine, Mihail'in başını göstererek "sıra Amuryon Beyi'nde" (BG, s. 84) diyerek atı Aşkar'ın sırtında Malatya'ya geri döner.

Battal Gazi'nin Amuryon Kalesi'ne gidişinin yedinci gününde, annesi Saide Hatun Tavabil'e oğlu için endişelendiğini söyler. Bu sırada oğlu Cafer gelir, annesine heybesinde babamı şehit eden Amuryonlu gâvurun başı var der (BG, 85-86). Saide Hatun oğlu için endişelenerek bu durumun Amuryonlular ile cenk sebebi olacağını düşünür ve Saide Hatun'un endişesi gerçek olmuş, Amuryonlular Malatya askerlerine cenk açmıştır: "ŞAMAS- (Askerlerine) Amuryonlular, cenk saati geldi! Müslümanların hakkından gelecek misiniz?" (BG, s. 87). Bizans İmparatoru'na bağlı gâvur Amuryonlular ile Malatya'daki Müslüman askerleri arasında cenk başlamıştır. Yapılan savaşta Battal Gazi'nin vermiş olduğu büyük mücadele ruhuyla Amuryonlu askerlerin çoğu kılıçtan geçmiş, Şamas da Müslümanların bu savaşı kazanacağını anlayınca kalan askerleriyle geri çekilmiştir:

<sup>199</sup> Demir - Erdem, a.g.y., s. 105.

<sup>200</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *En Kötü Patron- Battal Gazi*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 83-84. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra BG kısaltması ile gösterilecektir.

“*BATTAL GAZİ- (Malatya Beyine) İşte Battal yüzünden açılan cengi kazandınız! Şimdi takip boruları çalın!..*”

*(Takip boruları çalınırken, hep birden düşmana hücum... Malatya süvarileri gayet tatlı bir dört nalla saf halinde hücumla geçerler. Arkalarında Malatya Beyinin karargâhı... Battal, Malatya Beyinin sağında ve oynaya oynaya dört nal yapan Aşkar'ın üstünde...)*

*MALATYA BEYİ- (Koşan atın üstünde Battal'a) Bize cengi kazandırdın ve yüzümüzü ak ettin! Artık meydan senindir! Yürü, Battal Gazi!..*” (BG, 94-95)

Bu savaşta Battal Gazi aynı zamanda babası gibi ne kadar yiğit bir asker olduğunu göstererek Malatya Beyi'nin Hüseyin Gazi yerine Malatya serdarının Battal Gazi'nin olması gerektiğini düşündürmüştü ve “*Artık meydan senindir!*” sözünü dile getirmişti.

1972 yılında kaleme alınan *Kâtibim* senaryo romanındaki olayların vaka zamanı Abdülmecid dönemidir. Eserde dönemin içerisinde sosyal ve siyasi değişimler yansıtılırken bu değişimlerin insanlar üzerindeki etkileri de yazar tarafından eleştirel bir gözle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Abdülmecid, 1839-1861 yılları arasında hüküm sürmüş bir Osmanlı padişahıdır. Babası II. Mahmut gibi ıslahatçı bir kişiliği vardır ve bu özelliğinden dolayı her alanda Avrupa tarzında yenilikler yapmaya çalışmıştır. Ayrıca dış siyasette Mısır Meselesi'nde ve Kırım Harbi'nde Ruslara karşı İngiltere ve Fransa gibi devletleri müttefik olarak benimsemiş ve bunlarla diplomatik ilişkiler yoğunlaşmıştır. Bu ilişkilerde müttefiklerimizi yanımızda tutabilmek amacıyla azınlıkların haklarını genişleten Tanzimat ve Islahat Fermanları da bu dönemde ilan edilmiştir.

Senaryo romanının başında Osmanlıdaki kültürel değişimler, mekânlar üzerinden verilirken iki Avrupalının kendi aralarında konuşmaları da Kırım Harbi'nin yaşandığı yıllar olduğunu öğreniriz. Bu harp sırasında tarihi kaynaklara göre müttefikimiz olan Fransız ve İngiliz askerleri Osmanlıya yardım amacıyla Gelibolu ve İstanbul'a gelirler.<sup>201</sup> İstanbul'a gelen askerler arasında İskoçlar da vardır. Rivâyetlere göre *Kâtibim* şarkısı İskoç bir bestekâra aittir.<sup>202</sup>

TRT arşivinden edindiğimiz bilgilere göre “*Kırım harbinde müttefikimiz olan İngilizler'e 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 bestekar bu birlik için bir marş besteledi.*

<sup>201</sup> Tarihçi Joseph von Hammer Purgstall'den aktaran Fatih Demir, *Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018, s. 173.

<sup>202</sup> Demir, a.g.e., s. 173.



*Bir İstanbul külhanisi de Selimiye Kışlası'nın Üsküdar yolu üzerinde olmasından esinlenerek ve "donsuz asker" ler için yazılan marşın müziğini kullanarak katiplerle dalga geçmek için "Üsküdar'a giderken..." türküsünü yazdı.*"<sup>203</sup>

II. Mahmut döneminde askerlere Avrupaî kıyafetler giydirilmiş ancak sivil memurlar serbest bırakılmıştır. Sultan Abdülmecit ise sadece askerlerin değil aynı zamanda İstanbul'daki bütün memurlara setre ve pantolon giyilmesi şartı getirdi. Bu durum bazı mutaassıp kesimlerce Avrupa taklitçiliği olarak görüldü. Kâtiplerin dile düşmesi ve İskoç şarkısının müziğinin Kâtiplere uyarlanmasıyla "Kâtibim" şarkısı ortaya çıkmıştır.<sup>204</sup>

Necip Fazıl, bu eserin kurgusunu Kâtibim şarkısından yola çıkarak eserdeki aşıkların kavuşmasındaki zorluklar, dönem içerisindeki Avrupaîleşmenin yeni nesil üzerindeki etkileri gibi unsurlarla birleştirerek oluşturmuştur.

#### **1.2.4. Türk Halk Kültürünün Yansımaları**

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında Türk tarihinin yanı sıra Türk halk kültürünün de etkileri görülmektedir. Özellikle sanatçı senaryo romanlarında Türk halk şiiri ve geleneksel Türk halk tiyatrosu türlerinden yararlanmışır.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında köylü kızları

*"Ak koyun, kara koyun..."*

*Sen ettin bana oyun...*

*Ben bu dertten ölürsem,*

*Mezarım derin oyun!*

*Ak koyun meler gelir,*

*Dağları deler gelir,*

*Hakikatli yar olsa*

*Geceyi böler gelir."* (SBÖY, s. 65) şeklindeki türküyü söylerler.

*Kâtibim* senaryo romanında dönemin padişahı Abdülmecit'in de katıldığı fakir çocuklarının sünnet düğününde Karagöz, meddah ve orta oyunu oynatılır: *"(Yahıda sünnet düğünü hazırlıkları... Bir ucu denize, bir ucu bahçeye bağlı büyük salonda, ak ve kara hizmetçiler, uşaklar gidip geliyor. Eşya getiriyor, eşya götürüyorlar. Bir kenarda Karagöz perdesi. Salona bağlı bir iç odada meddah koltuğu ve etrafına serpilmiş iskemleler, hazırlanan sedirler... Bahçe... Kadınlar kısmı için çekilen boydan boya kafes... Tahta kafesler hattının önünde, yol şeklinde, boydan boya bir geçit... Geçit, salonun kapısıyla*

<sup>203</sup> <https://www.turkudostlari.net/hikaye.asp?turku=995> (e.t. 28/07/2019)

<sup>204</sup> Demir, a.g.e., s. 174.

*bahçe kapısı arasında. Yolun öbür kenarında, tahta kafeslere karşı, açıkta, hat hat iskemleler. Geçidin ortasında, orta oyunu paravanası ve takımları... Hummalı faaliyet... Gidip gelenler arasında, sağa sola tâlimat veren, işaretler çakan Sümbül Ağa)” (K, s. 43-44)*

*Villa Semer* senaryo romanında ise bazı durum benzetmeleriyle yine halk edebiyatındaki unsurlara gönderme yapılmıştır. Taksi şoförünün Nejat’ı Karagöz oyunundaki Rezaki Bey’e benzetir.

*“TAKSİ ŞOFÖRÜ- (Sağ elinde demir, sol eliyle parayı kaparak) Deminki halin neydi, şimdiki ne, Rezâki Bey?*

*NEJAT- Affedersiniz!*

*(Şoför bir kahkaha koparır. Nâzım, oğlunu kolundan çeker. Camları zifiri karanlık, ahşap bir konağın önündeler. Taksi hızla önlerinden kayıp gider.)*

*NEJAT- Rezâki Bey nedir, baba?*

*NÂZİM- Karagöz oyununun çitkırıldımı...*

*NEJAT- Ben ona benziyor muyum?*

*NÂZİM- Her halde erkeğe benzemiyorsun! Ne yaparsan yap, bir şeye benze! (VS, s. 50)*

Yine buna benzer bir şekilde *Vatan Şairi Namık Kemâl* eserinin merkezî kişisi Namık Kemal, Magosa’daki hapisaneyeye getirilişini hatıralarında anlatırken kendini orta oyununda Bekri Mustafa’ya benzetmiştir: “-Cezireye geldik, iskeleye çıktık. Bizi, oraya sekiz saat bâdi olan menfamıza göndermek için bir katıra bindirdiler... yanımıza zaptiye yüzbaşıyla, dört süvari, iki topçu neferi tayin ettiler... Yedi tane müsellâh ortasına girince, kendimi orta oyununda (Bekri Mustafa)ya çıkmış zannettim...” (VŞNK, s. 49)

Bu senaryo romanda İstanbul’da bir kahvehanede oynatılan Karagöz oyunu da geçer:

*“Dışından, içi yarı karanlık bir kahvehane...*

*Kahvehanenin içindeyiz; kahvehanede Karagöz oyunu var...*

*Uzakta küçücük ve apaydınlık Karagöz perdesi; perdenin etrafında silik ve gölge dolu çehreler... Perdede, hareketsiz, Hacivat... Perdeye doğru yaklaşan göz...*

*Hacivat, iki eliyle sakalına yapışmış, zarif ve ince belini kıvrarak perdenin sağ üst köşesine doğru:*

*-Karagöz hû, gelsene artık, teşrif buyursana!..*

*Perdenin sağ üst köşesinde Karagözün yüzü; Karagöz bir kolunu sallayarak:*

*-Gelemem Hacivat, gelemem!.. Arkanda bir gölge var... Bakışını beğenmiyorum...*

*Perdenin sol tarafında, tam teressüm etmeyen esrarlı ve titrek bir gölge...*

*-Ayol ne gölgesi?.. Vehim buyuruyorsunuz!..*

*-İbiş Çelebi!.. Pare keseni çıkar da içine dilini sok, gözlüğüni de çıkar, ensene tak!.. Halk arasından sert ve gevrek bir kahkaha; homurtular, söylenmeler... ” (VŞNK, s.*

55)

Necip Fazıl, bazı senaryo romanlarının kurgusunda Türk halkının geleneklerine de yer vermiştir. Türkler, temizliğe önem veren bir millet olduğu için İslamiyet’in kabulünden sonra bu önem daha da artmış ve mimari alanımızda da hamam yapıları artmıştır. Hamamlar, temizliğin yanında kadınların bir araya geldiği, onların birbirini tanınmasını sağlayan sosyalleşme alanları da olmuştur. *Kâtibim* eserinde Kâtip’in kız kardeşleri Huriye ve Nuriye hamama gittiklerinde hoşlandıkları erkekler Sedat ve Vedat’ın anneleri onları hamamda görür.

*“Kadınlar hamamı... Hamamdan hususiyetler... Göbek taşı... Göbek taşında Huriye ve Nuriye... Ayaklarında serefli, süslü takunyalar ve peştamallar... Uzun saçları dökük ve dizlerini aşıyor. Kızlar, sıkılgan, fis kos etmekte... Önlerinden geçen tip tip kadın... Zayıf, şişman, genç, ihtiyar, güzel, çirkin... Kızlar birer heykel gibi zarif ve edalı... Ta karşılıklarına geçince bir hanım gelir, kızları hayran hayran süzmeye başlar ve gülümser. Kızlar büsbütün sıkılgan...” (K, s. 43)*

Bu eserde Faiz Efendi’nin evine gelen bohçacı kadının Huriye ve Nuriye’ye uçları yanık iki mendil vermesi de eski bir göreneğe gönderme yapılmıştır.

*“(Bohçacı kadın ve Faiz Efendi çıkarlar. Kızlar yan yana, mendilleri açarlar. Uçları yanık iki mendil... Huriye’nin elindekinde bir (V) harfi, Nuriye’nin elindekinde ise bir (S) harfi... Bir an mendillere dalarlar.)*

*NURİYE- Kardeş, ucu yanık mendil senin için yanıyorum demekmiş, öyle mi?” (K, s. 42)*

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Toroslardaki köyde bir düğüne katılan Zehra ile Murat birbirlerini böyle bir ortamda görmeleri arasındaki etkileşimi arttırmıştır.

*“(Açık havada bütün renkleri ve hususiyetleri ile bir köy düğünü... Gece... Her tarafta meş’aleler... Kadınlar ve erkekler, sık ağaçların sınırladığı ayrı bölümlerde... Şarkı, tef, zil, darbuka, kemençe sesleri birbirine karışmış... Oyun raks... Havadan uçuşan sesler...)*

*KADIN KOROSU- Fincan fincana,*

*Gerdan gerdana,*

*Mumlar şamdana,*

*Odaları yan yana...”*

*(Erkekler tarafında Murat ve kadınlar tarafında Zehra uzaktan gözleriyle birbirini içmekte... (SBÖY, s. 70) Eserde Murat da Zehra ile düğün törenini Toroslardaki köyün adetlerine uygun olarak yapar.*

*“(Çifliğin köşkünde düğün... Köşkün ikinci katındaki büyük sofada ve sofaya bağlı dört odanın, kapıları ardına kadar açık. Üç odasında, çocuklu, ihtiyarlı, kadınlı erkekli renk renk köylü davetliler kalabalığı... Kadınlar ve erkekler ayrı yerlerde... Saz, cümbüş, kaynaşma... Ağır bir zeybek raksı ve peşinden beş köylü kızının el ele, hareketli oyunu... dakikalarca süren raks ve şarkılardan birer demet... Birinci köylü kızı kapalı kapının kanatlarını açar. İçerde yan yana ve kol kola Zehra ile Murat... Kapıya doğru yürürler. Zehra, köy kızlarına mahsus cicili bicili, fesli ve fesin üstünde beşi birlikli bir gelinlik içinde... Yanında Murat, sırmalı cepkeni, siyah şalvarı ve kırmızı kuşağıyla tam bir köy güveysi...” (SBÖY, s. 95-96)*

## İKİNCİ BÖLÜM

### NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN SENARYO ROMANLARININ İNCELENMESİ

#### 2.1. Kurgu

Sanatçının gerçek hayattan esinlendiği olayları veya durumları kendi hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüştürmesi, estetik bir görünüm kazandırıp edebî bir tür olarak ortaya koyabilmesi için oluşturduğu eserin tüm öğelerini belirli bir düzen içerisinde bir araya getirmesi gerekir.<sup>205</sup> Edebî türlerin bir düzen içerisinde oluşmasını “yapı” ve “kurgu” kavramları sağlar. “*Ramazan Kaplan, yapıyı “(...) eserin bütün öğeleri arasında kurulan uyum, denge, iç düzen ve organik bütünlükten ortaya çıkan kompozisyon (...)” şeklinde tanımlarken kurgunun ise bu yapının oluşturulmasında kullanılan teknikler olduğunu belirtir ve bunun sanatçıdan sanatçıya değiştiğini vurgular.*<sup>206</sup>

Norman Freidman, kurmaca eserlerde yapıyı belirleyen üç unsurdan biri olduğunu belirtir: Olay dizisinin, karakterin ve düşünce unsurunun sentezleyici unsur oldukları yapılar olarak da kendi içerisinde gruplandırır.<sup>207</sup> Senaryo romanlarda da görülen karakter unsurunun sentezleyici olduğu yapılarda; eserdeki merkezî kişinin başlarda kararsızlıkları, arayışları ve içinde bulunduğu olumsuz durumlardan kurtulmaları bunun sonucunda yaşamlarında meydana gelen olgunlaşma ve değişim süreci ön plandadır. Necip Fazıl da senaryo romanlarında okuyucuya diğer bir anlamıyla bu eserlerini filme aktarılsın diye yazdığı için izleyiciye vermek istediği mesajları merkezî kişilerin hayatlarındaki karşılaştıkları durumlar sonucunda olgunlaşma süreçlerini ele almış yine yardımcı karakterlerin bazı olumsuz özellikleriyle merkezî kişinin davranışlarını ve düşünsel hayatını öne çıkarmak istemiştir.

Senaryo romanlarının yapısal anlamda anlatım özelliklerine bakıldığında Necip Fazıl'ın tiyatro yazarı olmasının büyük etkisi görülmektedir. Bu eserleri okurken ne film senaryosu gibi yazılmıştır ne de romanın anlatım özelliklerine uyulmuştur. Dokuz senaryo romanında tiyatro metinlerinde olduğu gibi diyaloglu anlatım ağır basarken mekân ve dekor tasvirlerinin yoğunluğu, kişilerin psikolojik tahlilleri yönüyle tiyatrolarından farklılık

<sup>205</sup> Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2009, s. 185.

<sup>206</sup> Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 119.

<sup>207</sup> Norman Freidman, “Romanda Yapı Şekilleri”, Philip Stevick, *Roman Teorisi*, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Yayını, Ankara 1988, s. 141.

gösterir; *Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanı ise diğerlerinden farklı olarak roman türünün anlatım özelliklerini yansıtır.

### 2.1.1. Başlangıç

Senaryo romanların, giriş kısımları kısa tutulmakla birlikte heyecanın ve çatışmanın yoğun olarak yaşandığı kırılma ve bitiş bölümleri daha uzundur.

1944 yılında yayınlanan *Vatan Şairi Namık Kemâl* eseri diğer senaryo romanlardan şekil ve kurgu yönüyle farklıdır. Yazar, 1940 yılında kaleme aldığı *Namık Kemâl* biyografisindeki bilgiler doğrultusunda sanatsal bir anlatımla senaryo romanını oluşturmuştur. Eserin girişi biyografiden farklı olarak İstanbul’da sosyal hayattaki değişimlerin panoramik manzaralarıyla başlamış daha sonra eski ve ahşap bir evin içerisinde fikir çilesi çeken genç muharrir Namık Kemal’in, masa başında içindeki yangınına kağıdına aktardığı görüntü yansıtılır. Bu sırada dışarıda bekçinin sesi duyulur. “*Yangun vaaarr!.. Yangun vaaarr!..*” (VŞNK, s. 14) Yazar eserine bu şekilde başlaması kanaatimize göre Namık Kemal’in ülkenin içinde bulunduğu durumdan dolayı ruhunda yaşadığı yangını, somut bir yangın gerçeği ile vurgulamak istemiştir. Eserin ilerleyen kısımları Namık Kemal’in Yeni Osmanlılar Cemiyetine katılıp Paris’e gitmesi, tekrar İstanbul’a gelmesi, buradaki yazarlık faaliyetleri ve *Vatan yahut Silistre* tiyatrosunun gösterime girmesi üzerine yönetim tarafından sürgün hayatının başlaması biyografideki kronolojik sırayla aynı doğrultuda ilerler.

Yeşilçam sinemasının etkilerinin ve Necip Fazıl’ın da hayatından yansımalar görülen *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında başlangıç itibariyle okuyucuda merak duygularının en fazla hissettirildiği yerlerden biridir. Başlarda şehirli, hoppa bir kız olan Zehra, Toroslardaki babasının köyüne geldiğinde burada Murat isiminde bir yabancıyla tanışır. Murat’ın kim olduğunu ve nereden geldiğini köylüler de bilmez. Sadece onların gözünde kimseye zararı olmayan, efendiliği ile köylülerin beğenisini kazanmış biridir.

Zehra ilk başta köy hayatından çok sıkılır ama ilerleyen zamanlarda Murat’a âşık olur. Zehra’nın babasının işleri kötü gitmektedir ve bu durumun düzelmesi için zengin bir iş adamının oğlu olan Namzet’le kızını evlendirmek ister. Zehra; kendisinin bir eşya olmadığını, sevmediği bir kişiyle evlenemeyeceğini izah etse de onu dinlemezler ve babası kızının aklını Murat’ın çeldiğini düşünerek Murat’la konuşur (SBÖY, s. 78). Murat da Zehra’yı sevmektedir ama gözünün bir süre sonra kör olacağı gerçeği ile baş başadır. Bunun için Murat, aşkını belli etmez ve Zehra’ya da duygularını açıklamaz. Zehra, Murat’ın kendisine meyletmemesinden dolayı İstanbul’a gitmek zorunda kalır. İstanbul’da Murat’ın hasretiyle yanan Zehra’nın, köyde at’a olan ilgisi artmış ve babasının kendisine at almasını

istemmiştir. Zehra, babasıyla binicilik kulübüne gelir, burada kulüp müdürü Zehra ve babasına şeref salonunda şampiyonların resimlerini gösterir. Zehra'nın duvardaki resimlere bakarken Murat'ın at üstündeki resminin gözüne çarpması hem Zehra'nın hem de okuyucunun/izleyicinin merak duygularını giderecektir (SBÖY, s. 86).

*Kâtibim* senaryo romanında olayların geçtiği zaman Abdülmecid dönemidir. Eser Topkapı Sarayı ve Mecidiye Kasrı mekânlarının karşılaştırılmalı tasvirleriyle başlar ve iki Avrupalı bu yapılara bakarak Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasi değişimleri üzerinde düşüncelerini dile getirir.

*“(Açık havada en yakın mesafeden ve beraberce Topkapı Sarayı ve Mecidiye Kasrı... Bir şu, bir bu, sonra ikisi birden... Önümüzde, silindir şapkalı ve 1850 kılıklı iki Avrupalı... arkalarından baktığımız ve yüzlerini hiç görmediğimiz Avrupalılar, birbirlerinin koluna girmiş ve gözlerini saraylara dikmiş... Manzarayı kaybetmeden Avrupalılara yaklaşıyoruz. Omuz başlarındayız.)*

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 belini doğrultamaz. Onu korkmadan Moskoflara karşı destekleyebiliriz. Yaşasın Kırım harbi!” (K, s. 8)

Senaryo romanda da toplumda yaşanan bu çözümler, bir aşk hikâyesi üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Alafrangalığa özenen Kâtip, Üsküdar Kadısı Faiz Efendinin oğludur. Kâtip; giyimi, şıklığı ve çapkınlığıyla dillere destan olmuş bir tiptir. Faiz Efendi, toplumdaki konumundan dolayı Kâtip'in içinde bulunduğu durumu beğenmez ve onun Frenklik merakını eleştirir. Ayrıca kızları Huriye ve Nuriye'nin de abisi gibi olmaması için onları tembihler. Fakat Kâtip, kardeşlerine göz koyan Sedat ve Vedat isimindeki zabitlerin evlerinin önünden geçerken aşağıya karanfil atması onların kardeşlerine karşı ilgisinin artmasına neden olmuştur (K, s. 11-12).

Kâtip; çapkınlık serüvenini, 40 yaşlarında olgun ve pişkin bir tip olan, Saraylı Dilâra Hanımefendinin yetiştirmesi Perizad'a âşık olmasıyla sonlandırır. Perizad da Kâtip'i sever ama Dilâra Hanımefendi bu aşkın engelleyici unsurudur. Çünkü o da Kâtip'ten hoşlanmış ve Kâtip'le Perizad'ın kavuşmalarını engellemek için onlara tuzak hazırlamıştır. Bu aşk üçgeni, senaryo romanın on ikinci sahnesinden sonra aksiyonu arttırır.

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanının giriş kısmı aksiyonun yüksek olduğu bir bölümdür. Şirin bir tatil köyünde hasta babasıyla yaşayan Hacer'in başına talihsiz bir olay gelir. Şehirli bir sarışın kadınla Hacer'in köyüne tatile gelen Bülent, bir gün Hacer'i görür ve onun güzelliğine vurulur. Hacer'i elde etmek için elinden gelen çabayı sarf eder. Bülent, Hacer'le

karşılaştığında kendisinin doktor olduğunu, babasının hasta olduğunu bildiğini ve gerektiğinde babasına yardımcı olabileceğini söyler. Bir gece Hacer'in babası kalp krizi geçirir. Hacer, çaresiz kaldığı için otele gider, babasının hastalandığını Bülent'e söyler. Bülent, Hacer'in evine gelerek babasına müdahale eder ve sonra Hacer'e de bir rahatsızlığının olup olmadığını sorar. Hacer, baş ağrılarının olduğunu söyler. Bülent, bu durumu fırsat bilir ve baş ağrılarının geçmesi için Hacer'e enjektörle ilaç verir. İlacın etkisiyle bayılan Hacer'e, Bülent sahip olur (UÇ, s. 17-18).

Ertesi gün Hacer'in ne yaptığı eserin sonraki sayfalarında geriye dönüş yapılarak anlatılır. Fakat biz, geriye dönüş yapılarak anlatılan bu sahneyi okuyucunun/izleyicinin zihninde tamamlamak için başlangıç bölümünde aktarmayı tercih ettik. Hacer, sabah olunca kendine gelir, en aziz malını çalan hırsızı bulmak için motele gider. Kâtip, aradığı kişinin yanındaki kadınla gece apar topar gittiğini söyler. Bülent'in kimliği noktasına motele verdiği bilgiler sahtedir. “*Tekstil fabrikatörü Seha Mutluçay*” (UÇ, s. 27) Hacer, Bülent'in bir sahtekâr olduğunu anlar fakat doktor olduğundan emindir. Sadece bu bilgidен hareketle İstanbul'a, Bülent'i aramaya gider.

Hacer'in ortaokuldan öğretmeni olan Nazmiye öğretmen, otuz üç yıllık meslek hayatı sonunda emekli olmuştur. Nazmiye öğretmen, köyden ayrılmadan önce Hacer'in yanına uğramış, onunla vedalaşmış ve bir gün yolu İstanbul'a düşerse diye ona Kadıköy'deki evinin adresini vermiştir (UÇ, s. 10-11). Hacer, babasını kaybettikten sonra evini satıp İstanbul'a, namusunu çalan adamı bulmaya gider. Hacer'in İstanbul'da sığınacağı tek adres Nazmiye öğretmendir.

İstanbul'a ilk geldiğinde olan biteni öğretmenine anlatmayan Hacer, Bülent'i bulmak için Hükümet Tabipliğinde doktorların listelerini inceler. Yine her gün İstanbul'un farklı semtlerinde namusunu çalan adamı bulma ümidiyle gezer. Nazmiye öğretmen, Hacer'in bu arayışlarının sebebini anlamak ister (UÇ, s. 25). Ayrıca onun hamile olduğunun da farkındadır; bu farkındalığını söylediğinde Hacer, Nazmiye öğretmene başından geçen her şeyi anlatır (UÇ, s. 26).

Hacer, çocuğunu doğurmuştur. Yirmi sekizinci sahnede Nazmiye öğretmeni, Milli Türk Talebe Birliği'nin “Anadolu folklor gecesi ve memleket resimleri fotoğraf sergisi” münasebetiyle düzenlediği geceye eski talebelerinden biri davet eder. Bu davete Nazmiye öğretmen, Hacer'i de götürür. Beyaz perdeye aktarılan Anadolu fotoğraflarını izlerken Bülent'in, Hacer'in de içinde olduğu “Akdeniz kıyılarında kilim yıkayan kızlar” fotoğrafı gösterilince Hacer şok olmuş ve çılgık atarak yüzünü kapatmıştır (UÇ, s. 33). Merak ve heyecan açısından bu sahne senaryo romanın kilit noktasıdır.



Kumar bağımlılığının aileye ve topluma verdiği zararı anlatan *Son Tövbe* isimli eserde Cemil ve Semra üniversite yıllarında başlayan aşklarını evlilikle meşrulaştırmışlardır. İlerleyen zamanlarda Cemil'in kumar olan zaafi bu evliliğe gölge düşürmüştür. Senaryo romanın daha ilk sayfasında Cemil'in kumara olan düşkünlüğü Semra tarafından eleştirilir. Her akşam kumar oynamaya giden Cemil, bir akşam kumar oynamaya gitmez; eşi bunun sebebini anlar. "*SEMRA- Bilmiyor muydum sanki... seni ne fırtına ne şimşek koruyabilir kumardan... Ceketini saklasalar gömlekle gidersin... Ancak on parasız kalmalısın ki, evinde böyle pinekleyebilesin...*" (ST, s. 56)

Cemil defalarca tövbe etmiştir ama bu illetten kurtulamamıştır. Semra ve Cemil'in kalbi delik bir çocuğu vardır. Bu çocuk eğer on bin lira bulunabilirse ameliyat olacaktır. Semra çocuğunun ameliyat parasını bulmuştur fakat Cemil'e nereden bulduğunu söylemez. Semra'nın parayı kimden aldığı bu bölümün merak unsurudur. Cemil; parası olmadığı zaman kumara gitmek için evindeki bazı eşyaları satmış, bazılarını da rehin vermiştir. Cemil, bir gece yine dayanamaz ve kumarhaneye gitmek için evdeki halıyı götürür. Eve geri geldiğinde Semra evinin hırsız diyerek onu karşılar. Semra, Cemil'den halının yanında daha öncesindeki eşyaları ve annesinin düğün hediyesi olan kürkünü de geri getirmesini ister. Cemil üzüntüsünü belirterek her şeyi düzelteceğini söyler ama Semra batakhaneyle bağlı olan bir ümidi gerçekçi bulmaz (ST, 62). Semra; kocasına her ne kadar kızsada aslında Cemil'i çok sevmektedir, onun dünyanın en temiz insanlarından biri olduğunu, kumar illeti yüzünden kirlendiğini düşünür (ST, s. 63).

Cemil, büroda muhasebeci olarak çalışmaktadır. Kumarhaneden arkadaşı olan Şanzör İsmail, büroya uğrayarak Cemil'e rehin verdiği halıyı geri almazsa müşterisinin hazır olduğunu aksi takdirde halıyı satması gerektiğini söyler. Aslında Şanzör'ün büroya geliş amacı farklıdır. Şanzör, Cemil'e halının parasını ödeyeceğini hatta üstüne para kazanacağını bu işi de nasıl gerçekleştireceklerini anlatır. Ertesi gece kumarhaneye gelecek olan Çolak Panani, Yağlıkçı Şakir Ağa ve Tütüncü Ahmet Bey'in hileyle yeneceklerini söylerken Cemil'e de bu geceye katılabilmesi için on bin liralık fiş alması gerektiğini belirtir (ST, s. 66-67).

Cemil'in çocuğu, kalp kapağı ameliyatı için hastaneye yatmıştır. Semra, ameliyat parasını hastaneye yatırması için Cemil'e verir. Cemil, Şanzör'ün söylediklerini kafasında kurmuş, daha önce kaybettiklerini geri alabilmek umuduyla da çocuğunun ameliyat parasını hastaneye yatırmamış doğru kumarhanenin yolunu tutmuştur. Cemil'in kumara karşı zaafını üst noktaya taşıdığı bu olaydan sonra aksiyon iyice artmaktadır.

*Deprem* isimli senaryo romanda, babasından kalan fabrikayı işleten ve aynı zamanda mühendis olan Nihad, yakalandığı amansız hastalıktan dolayı hastanede yatmaktadır. Senaryo roman, hastane içi tasvirlerle başlar. Doktor, Nihad'a kan kanseri tanısını koymuş ve en fazla bir sene ömrünün olduğunu düşünür. Bu düşüncesini de Selma hemşire ve Nihad'ın ablası Füsun'un bir ortamda olduğu zaman söylemiştir. Selma hemşire, Nihad'la yakından ilgilenir. Nihad, hastanede yattığı on sekiz günlük süre zarfında Selma'dan etkilenir ve ona âşık olduğunu itiraf eder (D, s. 18). Çünkü Nihad, yirmi sekiz yıllık ömrü boyunca yaşamış olduğu bohem hayatının manasızlığını Selma'nın mana yüklü saf ve temiz kişiliğinde görmüştür. Selma da Nihad'dan etkilenmiştir ama onun hakkındaki ölüm gerçeğini bilir. Bundan dolayı Selma, Nihad'ı çok sevmesine rağmen ondan uzak durur. Aslında bu uzaklığın sebebi Nihad'ın zenginliğidir. Selma, Nihad'la sevdiğinden değil parası için evleniyor algısını gururuna yediremez. Kardeşinin bir senelik ömrünün kaldığını öğrenen Füsun, mirası düşündüğünden bu aşka engel olmak ister. Füsun, Nihad'ın bohem hayatında birlikte olduğu Reyhan'la Selma ve Nihad'ın kavuşmalarını engellemek için plan yapar (D, s. 25). Bu bölümde Nihad'ın hastalığını sadece Selma ve Füsun'un bilmesi ve Nihad'ın bu gerçeği öğrendikten sonra nasıl bir davranışta bulunacağı noktasındaki merak unsuru ilgiyi arttırır.

Kişilerin kendi kültüründen uzaklaşmaması gerektiğini vurgulayan *Villa Semer* senaryo romanında kurgu, geleneklerine bağlı yaşayan Ahmet, Huriye; kültüründen uzaklaşan Hasan ve arkadaşları Belka, Nâzım, Nejat bir de arada kalıp tekrar özüne dönen Hasan'ın kızı Yonca karakterlerinin davranışları ve düşünceleri etrafında şekillenmektedir.

Ahmet, liseyi bitirdikten sonra Niğde'den amcasının yanına İstanbul'a gelir. Amcası, baba mesleği olan hamallık yaparken daha sonraları karaborsacılıktan işleri ilerletmiştir. Hasan'ın hayatındaki bu değişim kimliğine de yansımış "Semer" soy ismini değiştirerek "Somer" yaptırmıştır. Ahmet, amcasının "Somer Han" ına geldiğinde bu değişimi fark eder. Handaki Belka, Nâzım, Nejat ve Yonca Ahmet'e sorular sorarak onu tanımaya çalışır. Ahmet, bu sorulara karşı soyadının Semer olduğu, amcasının yardımıyla liseyi bitirdiğini söyler. Burada da amcası kendisini nasıl yönlendirirse okumayı veya çalışmayı seçeceğini eğer amcası geldiğine sevinmezse taşıdığı soyadını sırtına geçirip hamallık yapacağı gibi cevaplar verir (VS, s. 9-10). Hasan, Ahmet'i görünce mutlu olur ve yeğeninin dış görünüşünün iyi ama tellenip pullanıp sosyeteler gibi değişmesini ister. Burada Hasan'ın giyimle ilgili düşünceleri onun iç güzellikten ziyade dışa önem verdiğini gösterir (VS, s. 17).

Ahmet, amcasının villasına geldiğinde babaannesi Huriye ile hasret giderir. Huriye, Ahmet'e bu evin kendine zindan olduğunu, Hasan'ın ne oldum delisi Yonca'nın ise zamane

çılığını olduğunu söyler (VS, s. 19). Huriye, geleneklerine sıkı bir şekilde bağlıdır. Villanın üst katındaki odasını kendi yaşam tarzına göre düzenlemiştir, adeta villa ve Huriye'nin odası iki ayrı dünya anlayışını temsil etmektedir.

Hasan'ın dost görünümlü sözde arkadaşları Belka ve Nâzım, çocuk ruhlu ve hoppa bir kız olan Yonca'yı yola getirmek, bir anlamda senaryo romanda bu durum leitmotiv özelliği kazanmış "çıtkırıldım" olmasını sağlamak amacıyla Avrupa'ya gönderilmesini konusunda Hasan'ı ikna ederler. Onların gözünde Yonca, çıtkırıldım bir kız olunca daha sakin bir kişiliğe bürünecek Belka'nın babası ile evlenmesine engel olmazken kendisi de Nâzım'ın oğlu Nejat'a hayır diyemeyecektir.

Yonca'nın Avrupa'ya gidip eğitim alır, dört sene sonra çıtkırıldım olarak geri döner. Ahmet de kendini var eden kültüründen uzaklaşmadan hukuk fakültesini bitirir. Merkezî kişilerin aldıkları eğitimler ve benimsedikleri hayat felsefeleri eserin ilerleyen sahnelerinde aksiyonu daha da arttıracaktır.

*Canım İstanbul'* da, hayatında sürekli huzursuz ve bir anlamda ontolojik arayışta olan Selma, aşka inanır ama yaşadığı toplumda şahsiyet sahibi, dış görünüşüyle değil de fikirleriyle var olabilen bir erkeğin olduğu gerçeğine inanmaz. Selma; çevresindeki erkeklerin Bön Sporcu, Züppe Hariciyeci, Genç Patron, Yeni Şair'in, kendine yakınlaşmak istemesine karşılık onların ilgisine tepkisiz kalır. Selma'ya göre baş ağrılarını, içindeki sıkıntılarını geçirecek hiçbir ilaç ve eğlence yoktur (Cİ, s. 20).

Selma'nın düşündüğü tarzda erkeğin var olduğunu taşıdıkları yalının karşısındaki evde yaşayan Orhan'la tanışmaları, müziği ve İstanbul'u seven Orhan'ın düşünceleri ve yaşayış şekliyle Selma'yı etkilemesi yani Selma'daki dönüşüm süreci bunun kanıtıdır.

*En Kötü Patron* senaryo romanında Devletçi Parti'nin kötü yönetim politikaları eleştirilir. Tarkün, bu olumsuz düzene dur demek için köyünden devletin yönetim merkezi başkente gelir. Burada ortaya koyduğu düşüncelerle Tarkün'ün zekasını fark eden Cumhurbaşkanı Aytark, onu sarayına aldırır. Tarkün, sarayda vermiş olduğu direktiflerle Aytark'ın kendini fark etmesini, kötü yönetiminde uzaklaşarak Tarkistan'ın refaha ermesini sağlamıştır.

Tarkistan'ın içinde bulunduğu durumu betimleyen bakımsız ve her yönüyle çaresiz olan köylerinden birinde yaşayan Tarkün, köydeki ihtiyarlarla arasında geçen konuşmalarda Tarkün'ün ve ihtiyarların yönetime karşı düşüncelerini öğreniriz. İhtiyarlara göre Tarkistan köylerinde ihtiyarlarla köpeklerden başka kimse kalmamıştır. Tarkün, köyündeki ihtiyarlarla konuşurken Devletçi Parti'nin yönetim anlayışı ve ülkesindeki insanlara bakış açısıyla ilgili

fikirlerini de sunar. Bu düşünceleriyle ihtiyarlar, Tarkün'ün aklının çalıştığını ve kendisini hatta Tarkistan'ı kurtarması için şehre gitmesi gerektiğini söylerler (EKP, s. 9).

Seçimler yaklaşmaktadır; Devletçi Parti mebusları, Tarkün'ün köyüne oy istemek için konuşmaya gelmiştir. Mebusların başı, köylülerle konuşurken Tark ulusunu sadece devletçiliğin kurtaracağını söyler ve şimdiye kadar yaptıkları icraatlardan; köylüye “efendi” ismini verdikleri, toprak reformunu getirdiklerini, makineleştirme çabalarından, dışarıya işçi gönderdiklerinden bahseder (EKP, s. 11). Tarkün, Devletçi Partinin övündüğü bu çalışmaların her birini eleştirir: Köylünün “efendi” adını değil “hakikat” istediğini, toprak reformunda toprağı parçalayıp halka dağıtmaları sonunda onu bütünleyecek ağa yerine devleti koyduklarını, makineleşme konusunda da makinenin beyni Batılı'da oldukça bu aletlerin bozulduğunda elimizde kalmasını yine dışarıya gönderdiğimiz işçilerin de kendi kalkınmamız yerine dışarıdaki devletlerin bu gücü kullandığını söyler. Tarkün'ün eleştirdiği bu noktaların her biri eserin sonuna kadar bahis konusu olmaktadır. Devletçi Parti mebusları, Tarkün'ün bu eleştirileri karşısında onun uyanık biri olduğunu düşünür ve köy yerine şehirde yaşamasını tavsiye eder (EKP, s. 12). Tarkün'ün onların bu sözüne karşı vermiş olduğu “Demek köy sizce uykudakilerin yurdu.” (EKP, s.12) cevap da ülkeyi yönetenlerin köye ve köylülere bakış açısını yansıtmaktadır. Tarkün'ün dudaklarındaki “Atıl, saldır, davran, başar. / Yaşayanlar böyle yaşar.” bu anlamlı şarkı sözleriyle yollara düşer, ülkenin yönetim merkezine gelir. Eserin on ikinci sahnesinden sonra Tarkün'ün merkeze gelmesi, buradaki insanların tavırları ve yanlış yönetim politikalarına karşı duruşu aksiyonu daha da arttıracaktır.

*Battal Gazi* senaryo romanında asıl ismi Cafer olan Battal Gazi, babası Malatya Serdarı Hüseyin Gazi'nin kâfir Amuryonluların Beyi Şamas ve Serdarı Mihail tarafından tuzağa düşürülerek öldürülmesini hazmedemez. İçindeki intikam ateşiyle yanan Battal Gazi, babasının öcünü almak için gün sayar. Tavabil; Battal Gazi'ye babasının ölümünden sonra ata binmenin ve silah kullanmanın bütün sırlarını öğrettiğini fakat henüz öğ alabilecek çağda olmadığını söyler (BG, s. 76). Oğlunun intikam ateşiyle yandığını gören Saide Hatun tıpkı eşi gibi oğlunu da kaybetmekten korkar ve Battal Gazi'yi bu hayalinden vazgeçirmeye çalışır. Cafer kararlıdır ve Malatya Beyinin serdarlığa zayıf ruhlu birini getirmesine de üzülür. Bundan dolayı Cafer hem babasının intikamını hem de ekmeğini geri alacaktır. (BG, 77) Bir gece Cafer; babasının atı Dev'in yavrusu olan Aşkar'ın sırtında, Amuryon Kalesine intikam hayalini gerçekleştirmek amacıyla gider (BG, s. 78). On altıncı sahneden sonra aksiyon unsurları artmakta okuyucunun merakı üst düzeye çıkmaktadır.

### 2.1.2. Kırılma Noktası

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında merkezî kişilerin, maddî ve manevî hayatlarındaki değişim/dönüşüm süreçleri bu eserlerde kırılma noktası oluştururken olaylardaki aksiyon ve çatışma unsurlarını arttırmış aynı zamanda sonucun oluşmasında da belirleyici rol oynamıştır.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularından Mehmet ve Nuri Beyler, Namık Kemal'in evine gelerek bu birlikteliğin oluşma amacından bahsederler ve onun da bu cemiyetin fikir başı olmasını isterler. Necip Fazıl, 1940 yılında yazdığı *Namık Kemâl* biyografisinde bu süreçte yaşanan olayları senaryo romanda olduğu gibi anlatmıştır. Biyografide, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kuruluş mantalitesinin oluşumu hakkında bilgiler şu şekilde aktarılmıştır: III. Selim'den itibaren Garp ile Şark arasındaki ilişkiler artarken oradaki her türlü gelişme Osmanlı aydınını etkilemiştir. Bu aydınlar, zamanla ruh ve kafa (fikir) hürriyetini ele geçirmek istediler. Sözü edilen hürriyet için de içtimaî hedef Osmanlı İmparatorluk rejimini, fertlerin de iradesini hür bir şekilde ifade edebilecekleri bir anlayışa kavuşturma gayreti içinde bulundular. Devlet idare şeklinin hürriyet esası üzerine bina etmek için Mahmut Nedim Paşa, Reşat Bey, Ayetullah Bey, Mehmet Bey, Nuri Bey bir araya gelerek ilk gizli siyasi cemiyet olan Yeni Osmanlıların çekirdeğini oluşturdular.<sup>208</sup> Cemiyetin kurucuları bu dâvanın ruhunu güçlendirecek rehberlere ihtiyaç duymuş, Namık Kemal'i de aradıkları rehberlerin başında kabul etmişlerdir.

Namık Kemal'i, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne alma işini Nuri Bey üstlenmiştir. Biyografide görüldüğü gibi senaryo romanda da olaylar bu şekilde, kronolojik bir sırayla ilerler. Namık Kemal'in evine gelen Nuri ve Mehmet Beyler, cemiyeti kurma amaçlarından bahsedip ardından Namık Kemal'e bu cemiyete katılmalarını kabul edip etmediklerini sorarlar. Namık Kemal'e Yeni Osmanlıların sunduğu fikirler uzun zamandır ruhunda ve aklında oluşan düşüncelere aykırı değildir, bundan dolayı cemiyete girmeye kabul eder (VŞNK, 18-19).

Yeni Osmanlıların mutlakiyet rejimi karşısında hürriyet elde etme çalışmaları Bâbiâli'nin hoşuna gitmemiş, aydınlara karşı cephe almıştır. Bu siyasi münakaşalar içerisinde bir de Mısırlı Prens Mustafa Fazıl Paşa, menfaatine yönelik isteklerinden dolayı görevinden azledilip memleketten uzaklaştırılır. Paris'e giden Mustafa Fazıl Paşa, Yeni Osmanlılarla ilişkisi olmamasına rağmen güya vatanseverlik, hürriyet gibi düşünceleriyle

---

<sup>208</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 82.

onların sempatisini kazanmış ve kendi çıkarları doğrultusunda onları kullanmıştır.<sup>209</sup> İlerleyen zamanlarda Bâbîâli baskısından çekinen başta Namık Kemal ve Ziya Paşa olmak üzere diğer Yeni Osmanlı Cemiyeti mensupları, Prens Mustafa Fazıl Paşanın daveti ve yabancı güçlerin yardımlarıyla Paris'e kaçmışlardır. Biyografide bahsi geçen bu olayları Necip Fazıl eleştirmiştir: “Gerçekten uykudaydılar. Türk devlet ve hükümetine karşı bir harekete girişirken, bu harekettten şahsı hesabına faydalanmaya bakan hilekâr ve muhteris bir prensle, Türk'e kastedici bir yabancı devlete hizmet ettiklerinin farkında değildiler!..”<sup>210</sup>

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında ise merkezî kişi Namık Kemal, Prens Fâzıl Hazretlerinin Fransa'ya daveti üzerine ilk önce Fransa sefarethanesine gider. Burada üç ecnebiden biri Namık Kemal'i halkın dediği gibi “Fedai Kemal!” diye karşılar. İçlerinden Napolyon tipli ecnebi; hürriyet yolunda Fransa bir köprüdür, oradan geçmeden olmaz diyerek Fransız sefarethanenin de köprüünün gözcü kulesi olduğunu söyler ve Namık Kemal'e Prens Fâzıl hazretlerinin davetine icabet ettiği için teşekkür eder (VŞNK, s. 25). Ertesi sabah sefarethaneden Namık Kemal, kalem ve fikir arkadaşlarıyla birlikte Paris'e kaçar.

Senaryo romanın kırılma noktası Namık Kemal'in hürriyete kavuşmak için geldiği Paris'te fikir çilesinin devam etmesi, Bâbîâli içerisindeyken cezbedici görünen Garb'ın aslında doğudan pek de farklı bir yanının olmadığını görmesidir. “*Garbın, bizde olmayan tek mağrifeti!... Akılla madde arasına kurdukları köprü!.. Başka hiçbir şeyleri yok...*” (VŞNK, s. 32) Hürriyete kavuşmak için vatanından ayrılmanın acısını ve anlamsızlığını yüreğinde hisseden Namık Kemal, arkadaşlarının Garb'ın cazibeli hayatına dalıp geliş amaçlarını unutmasına kızar ve onlara haykırır:

“- *Başınız üstünde cehennem gibi bir şehir yükseliyor... Hepiniz burada, temel taşlarının altındaki böcekler gibi kendi âleminizdesiniz... Ne çıktığınız, ne de girdiğiniz dünyaların farkındasınız!... Nereye gitseniz, kendinizden başka bir şey getirip getirmeyeceğinizi ispat etmek için mi geldiniz buralara?..*

*Takkeli adam:*

*-Kemal Bey, ne var?.. Durup dururken ne oldun birdenbire?..*

*-Durup dururken mi?... Hâlâ yerinizde nasıl oturabildiğinize, şu iskambil kağıtlarını nasıl tutabildiğine şaşıyorum... Siz Fransız mısınız, Türk müsünüz?... Fransızsanız, Almanlar Paris üzerine yürüyor; davransanıza, şahlansanıza!.. Türkseniz, memleketinizi kurtarmanız için sizi buraya çağıran adam, Prens hazretleri, (Bâbîâli) ile anlaştı, size*

<sup>209</sup> Kısakürek, a.g.e., s. 87-88.

<sup>210</sup> Kısakürek, a.g.e., s. 101.

*yardımını kesti; düşünsenize, ürpersenize!... Mukaddes yaftalar altında bu dünyada şahsi hırslarından başka bir şey dönmediğini anlarsanız, hapı yuttuğunuzu çaksanız, hayal sukuta uğrasanız!... Memlekete, memleket içinden başka bir yerde hizmet edilemeyeceğini görersenize, hemen pılı pırtıyı toplayıp vatana dönmenin çaresine baksanız!..” (VŞNK, s. 34-35)*

Namık Kemal’in Paris’teki yaşadıklarından sonra gözleri açılmış, asıl hürriyetin kendi vatanında olduğunun farkına varmıştır. Bu farkındalığının ardından da son nefesine kadar ağzından düşürmediği vatanına geri dönmüştür. Her karış toprağı atalarının kanıyla sulanan vatan, Namık Kemal için çok önemlidir. Bundan dolayı vatan toprakları düşmanlara bırakılmamalıdır. Namık Kemal, vatana döndükten sonra Yeni Osmanlı Cemiyeti’nden uzaklaşmış, kalemini vatanının istikbâli uğrunda kullanmıştır. Bu minvalde tiyatroyu, gazeteyi ve ortaya koyduğu diğer eserleri milletini bilgilendirmede vasıta olarak görmüştür. Bu icraatlarından dolayı da bazen yönetimle ters düşen Namık Kemal’in ilk olarak *Vatan yahut Silistre* tiyatrosunun gösterime girmesinden sonra başlayan sürgün hayatı son nefesine kadar devam etmiştir (VŞNK, s. 46).

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Murat’ın, Zehra’yı aşkını itiraf edememesinin sebebini eserin yirmi üçüncü sahnesinden sonra öğreniriz. Zehra’yla babasına binicilik kulübündeki müdürün, daha önceki yarışmalarda dereceye giren yarışmacıların duvardaki resimlerinin gösterirken Murat’ın da o resimlerde olması Zehra’yı şok eder (SBÖY, s. 86). Eserin bu bölümünden sonra okuyucunun/izleyicinin merak duygularının giderildiği aynı zamanda aksiyonun da arttığı bölümdür. Kulüp müdürü; Murat’ın resmini göstererek hakkında, binicilerin en başarılısı olduğunu, Edebiyat Fakültesi’nde doçent ve yazdığı eseri tamamlamak amacıyla bir köye çekildiği gibi bilgiler verir (SBÖY, s. 86). Zehra, Murat hakkında öğrendiği bu bilgilerden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ne gelir. Bir kız talebe Zehra’ya, Murat Bey’in fakültenin en ileri öğretim üyesi olduğunu, şimdilerde ise bir köyde eserini tamamlamaya çalıştığını söyler (SBÖY, s. 87).

Zehra artık Murat’ın kim olduğunu öğrenmiş, Toroslardaki köye Murat’ın yanına gelmiştir. Murat, yakında gözlerini kaybedeceği için masasında, madeni harflerden oluşan levhada alıştırma yapmaktadır. Pencereden Murat’ı gören bir nevi onun açığını yakalayan Zehra, Murat’a ebediyen yanında kalmak için geldiğini söyler. Zehra, masadaki madeni levhayı göstererek neden körler gibi madenî harfler üzerinde çalışıyorsun sorusuna karşılık Murat artık sırrını gizleyemeyeceğini anlar ve Zehra’ya her şeyi anlatır: Bir at kazası sonucunda hastaneye kaldırıldığını, doktorların gözündeki billûrî cismin zedelendiği için bir

süre sonra kör olacağını söylediği bundan dolayı da gözleri kapanmadan yazdığı eseri bitirmek için köye geldiğini söyler (SBÖY, s. 88-89).

Murat, kör olduktan sonra Zehra'yı kaybedeceği duygusuna kapıldığı için aşkını gizlemiştir. Eserin kırılma noktası, Murat'ın durumunu Zehra'ya itiraf etmesinin ardından Zehra'nın Murat'a karşı olan tavrıdır. Başlarda şımarık bir kız olan Zehra, fikir adamı Murat'ın olgun tavırları sayesinde ruhundaki şahsiyetine kavuşmuş ve bu şahsi kadın ruhuyla Murat'ın kendisini kaybetmeyeceğini, dünyadaki eli, ayağı, kalemi olacağını söylemiştir (SBÖY, s. 89). Daha sonra İstanbul'a gelen Zehra ve Murat, Milli Türk Talebe Birliğinin Murat Üçtuğ adına düzenlediği konferansa katılırlar. Bu konferansta konuşan Murat, yazdığı eseriyle Türk edebiyatında Tanzimat'tan itibaren süregelen fikir ve sa'nat boşluğumuzu doldurmak, taklitçi edebiyattan uzaklaşarak kendi edebiyatımızı, kişiliğimizi oluşturulması gerekliliğinden bahsetmiştir (SBÖY, s. 92).

Zehra'nın babası, kızının kör bir adamla evlenmesini istemez. Zehra ise Murat'a gözlerinin kapanmadan önce evlenmek istediğini söyler. Bunun üzerine Murat ve Zehra Toroslara geri dönerek, burada göreneklere göre bir köy düğünü yapıp, evlenirler (SBÖY, s. 95). Evlenmelerine rağmen Zehra'nın babasının içi rahat etmez, kızını bırakması için üniversiteye Murat'ı görmeye gider. Murat, artık kör olma gerçeği ile baş başadır, kaderine razı olmuştur. Ama razı olduğu bu kaderin içine Zehra'nın genç yaşta kendi bacaklılığını yapmasını istemez ve Murat onun adına karar vererek Zehra'ya kendisini Toroslardaki kulübesine götürmesini ister. Ayrıca Zehra'nın da kendine uygun birini bulduğunda boşanmak istediğini belirtir. Zehra, Murat'ı köye götürür. Orada Murat'a Fatma Nine adında kimsesiz ve dilsiz bir kadın bulduğunu, elinde bastonu olacağını ve arasındaki iletişimi bu baston vasıtasıyla gerçekleşeceğini söyler (SBÖY, s. 104). Murat, Zehra'nın kendisini bırakıp İstanbul'a gittiğini düşünür ama Fatma Nine aslında Zehra'dır.

*Kâtibim* senaryo romanında Kâtip ile Perizad'ın arasına girmek isteyen Dilâra Hanımefendi, Sümbül Ağa ile birlikte plan yapar. Plan doğrultusunda Dilâra Hanımefendi, Kâtip'in oturduğu sokakta ev tutup Perizad'ı ve Sümbül Ağa'yı oraya yerleştirmesi aksiyonu daha da arttırmaktadır. Bir gün Kâtip, Perizad'ın evinin önünden geçerken yukarıdan mendil atan Perizad'ı görür. Bu sırada Sümbül Ağa da Kâtip'e yatsıdan sonra kapılarını dört defa vurmasını ister. Kâtip, teklifi kabul eder. O akşam Perizad'ın evine gelen Kâtip, sevdiği kadınla birlikte olduğunu düşünürken aslında karanlıkta halvet ettiği kişi Dilâra Hanımefendidir (K, s. 20). Sonraki günlerde Kâtip, Perizad'la âşıkane bir vaziyette muhabbet ederken Perizad'ın bakire olduğunu söylemesine Kâtip inanmaz ve ona geçen



akşam yaşadıkları geceyi hatırlatır. Perizad utanarak yüzünü kapatsa da Kâtip olayın iç yüzünü fark edemez (K, s. 25).

Sümbül Ağa yine Kâtip'i yatsıdan sonra eve davet eder. Kâtip eve geldiğinde ilk akşam geldiği gibi Sümbül Ağa onu karanlıkta karşılar, kibrit çaktığında esrarın bozulacağına ve geçen akşamki işaret ettiği odaya gitmesini ister. Kâtip, odaya girdiğinde Perizad diye seslenir ama cevap yerine "tısssssss!" sesini duyar (K, s. 28). Kâtip, daha fazla dayanamaz ve kibritini çakar. Odanın aydınlığa kavuşmasının ardından Kâtip, gördüğü manzara karşısında şaşırır çünkü karşısında Perizad yerine Dilâra Hanımefendi vardır. Kâtip; ona bunu neden yaptığını sorduğunda Dilâra Hanımefendi, Kâtip'e kendisini görmek için yaptığını söyler. Kâtip sır bozursa da gözüyle gören daha iyi sever sözünü söyler. Dilâra Hanımefendi, Kâtip'in bu sözü karşısında yetiştirdiği kızın yani Perizad'ı eve mi aldığını sorduğunda Kâtip böyle bir şeyin olmadığını ifade eder. Kâtip bu geceden sonra her şeyi anlamış, Perizad'ın bakire olduğuna inanmıştır (K, 28-29). Perizad'ın saf ve masum hâli Kâtip'in çapkın kişiliğini eriterek tek bir kadına bağlılığını gerçekleştirmiş bu durum da eserde kırılma etkisi oluşturmuştur.

Kâtip, ertesi gün Perizad'ın evine gelir. Yine âşıkane bir tavırla birbirlerini severlerken tam bu sırada Sümbül Ağa başta olmak üzere mahalle imamı, muhtar, bekçi, zaptiyeler, birtakım mahalleli Perizad'ın evini basarlar. Bu olay kadıya taşınır. (K, 30-31) Kâtip aklanıp evine gelmiştir. Üsküdar Kadısı olan Faiz Efendi oğlunun bu son çapkınlık macerasından sonra toplumdaki söylentilere dayanamaz ve görevinden istifa eder. Kâtip babasına bu kız mevzusunda günahı olmadığını, kızın bakire olduğunun sabitlendiğini söyler. Kâtip, hem kadının huzurunda hem de babasının sorusu karşısında Dilâra Hanımefendiyi ele vermemesi de senaryo romanda dikkat çekici bir ayrıntıdır. Faiz Efendi üzgündür, namus ve haysiyetinin kaybolduğunu düşünür. (K, s. 33-34) Bu arada Perizad da Dilâra Hanımefendi tarafından sarayın kilerine hapsedilmiştir.

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanında Milli Türk Talebe Birliği'nin düzenlediği gecede, Bülent'in çektiği, Hacer'in de içinde bulunduğu halı yıkayan kızlar fotoğrafı da gösterilir. Bu fotoğrafı gördüğünde şok olan Hacer, içinde bulunduğu durumu salondakilere de hissettirmiştir. O esnada Hacer, Bülent'le göz göze gelir ve artık namusunu kirleten adamı bulmuştur (UÇ, s. 33). Bu sahneden itibaren aksiyon artarken Bülent'in Hacer'e karşı nasıl bir tavır sergileyeceği okuyucu/izleyici zihninde merak uyandıracaktır.

Hacer, Bülent'le konuşmak için buluştuğunda yaptığı bu hareketini sıfatlandıramadığını ve namusunu çaldığını söyler. Hacer, daha fazla alçalmamak ve çocuğunu da alçaltmamak için Bülent'e karısı olacağını, çocuğuna da ismini vermesi

gerektiğini söyler (UÇ, s. 34). Hacer, Bülent’le evlenecektir ama karı koca hayatı yaşamayacaklarını, eğer Bülent kendisiyle evlenmezse de yapmış olduğu bu hatasını herkese anlatacağını belirtir (UÇ, 34-35).

Hacer, evliliğinin ardından çocuğu ile birlikte Bülent’in Erenköy taraflarındaki köşküne yerleşir. Hacer’le Bülent evleneli bir seneyi geçmiştir. Çünkü Anadolu folklor gecesinden önce doğan Hacer’in çocuğu Deniz, yürümeye başlamıştır. Bülent, Hacer’e evlendikten sonra bütün günahlarına tövbe ettiğini buna rağmen halen kendisini af etmediğini söyler (UÇ, s. 37). Senaryo romanda, Bülent’teki bu değişim süreci kırılma noktasıdır. Yine Bülent, bu süre zarfında Hacer’e karşı sevgisinin arttığını söyler ve bu artan sevgisine Hacer’den de karşılık ister. Hacer ise iradesini yok ederek kendisine sahip olan Bülent’in, tekrar sahip olabilmesi için ölüm gibi bir şey ister. Bülent ise eğer ölürse kendisine nasıl sahip olabileceğini sorduğunda bu durumda Hacer, o zaman belki kendisini sevmeye başlayacağını, ruhuna malik olabileceğini söyler (UÇ, s. 40). Yani Hacer, Bülent’in aşkına ancak öldüğü zaman inanacaktır.

Bülent kalp doktorudur. Hacer, Bülent’in kişiliğinin yanında mesleki yönüyle de dönüşümünü sağlamıştır. Okulda aldığı eğitimlerde kalbi sadece tulumba gibi çalışan maddi bir organ olarak gören Bülent, Hacer’in hali ve tavırlarıyla “kalp” organı konusunda fikri değişmiştir. Bülent artık “kalp” organının manevî yönünün de olduğunu keşfetmiştir (UÇ, s. 44). Bülent’in, Hacer’e duyduğu sevgiye karşılık bulamadığını gören Nazmiye öğretmen, Hacer’le konuşur. Hacer’e, Bülent’in yaptığı hatayı af etmesi gerektiğini çünkü onun günahlarına tövbe edip yeni bir kişiliğe büründüğünü söyler. Hacer ise Bülent’i sevmektedir ama Bülent’in yaptığı hata Hacer’de saplantı haline gelmiştir. Ayrıca Hacer, Nazmiye öğretmenin söylediklerine karşılık saadetten korktuğunu, felaketi sevdiğini ifade eder. Tam bu sırada bahçe kapısından giren polis ve bekçi, Doçent Doktor Bülent Bey’in trafik kazası geçirdiğini, hastanede ağır yaralı olduğunu söyler (UÇ, s. 47). Hacer’in istediği felaket durumu âdeta vuku bulmuştur.

Necip Fazıl’ın da hayatını derinden etkileyen kumar tutkusu, *Son Tövbe* isimli senaryo romanda Cemil merkezî kişinin temel sorunsalıdır ve birçok kez tövbe etmesine karşın bu müptelalığını bırakamamıştır. Giriş bölümünün sonlarına doğru Cemil, çocuğunun ameliyat parası olan on bin lirayı hastanenin muhasebesine yatırmaz, Şanzör İsmail’in sunmuş olduğu teklife karşılık büyüklerin oynayacağı geceye gitmek için bilet alır. O gece Kurupye, Çolak Panani, Şanzör İsmail, Cemil; Tütüncü Ahmet ve Yağlıkçı Şakir’i yenmek için hilelere başvurmuştur. Gecenin sonunda kaybetmelerinin arkasında hile olduğunu fark eden Tütüncü Ahmet, işin iç yüzünü öğrenmek için Krupye’den kutunun içindeki kâğıtları

çıkarmasını ister. Krupye itiraz edince Tütüncü Ahmet tabancasını çıkarıp bir taraftan Şanzör İsmail ve Krupye'ye diğer taraftan Cemil ve Çolak Panani'ye doğrultur. Ardından bütün paraları ve fişleri ortaya dökülmesini ister çünkü bunların hepsinin kendilerinin olduğunu iddia eder. Tütüncü Ahmet'in fedaileri de ellerinde silahlarıyla Krupye'ye doğru yürüyerek, istediklerini alıp kumarhaneyi terk ederler (ST, s. 78-79).

Cemil ve Şanzör İsmail geceyi kahvehanede geçirir. Cemil çaresizdir, çocuğunun ameliyat parasını da kaybetmiştir. Cemil'in, bu çaresizlikten kurtulmak için aklına bir fikir gelir. Muhasebeciliğini yaptığı büronun, ödemesinin yapılacağı bir buçuk milyon lirayı gaps etmek için arkadaşı Şanzör'le plan yapar. Bu arada hastaneye on bin lira yatırılmadığı için ameliyat yapılamamıştır. Semra da çocuğunu alıp evine gelmiştir (ST, s. 80). Gaspın olacağı gün Cemil, büroya gelerek sekreterden çeki alır. Büronun arabasıyla bankaya gidip bir buçuk milyon lirayı alan Cemil ve kasadar ödemeyi yapmak üzere hareket ederler. Aynı güzergahta yanlarından geçen kamyonetten maskeli iki kişiden biri, Cemil'in de içinde olduğu arabaya muşamba camı yırtarak girer. İkinci maskeli adam da yine muşamba perdenin sağ tarafını yırtarak içeri girer, silahını kasadaların ensesine dayar. Maskeli adamlar şoför ve kasadaların ensesine vurarak bayıltırken, Cemil'in de ilk önce boynunun tehlike getirmeyecek yerine bıçak saplarlar sonra onun da ensesine vurarak, parayı alıp kaçarlar (ST, s. 83-85).

Olayı araştıran Savcı, bu işin planlı yapıldığını anlar. Çünkü kasadarı ve şoförü başlarına vurarak bayılan gangsterler aynı şeyi Cemil'e de yapmak varken, boynunun en tehlikesiz yerinden bıçak saplamalarını kasıtlı bir davranış olarak görür. Ayrıca Savcı, Cemil'e olan şüphesini gidermek için sorularına devam eder. Cemil'e çocuğunun ameliyatı için bürodan avans istemesine rağmen verilmediğini ama çocuğunu iki gün önce hastaneye yatmış olduğunu ve bu hastane parasını nereden bulduğunu sorar. Cemil, parayı eşinin verdiğini ama nereden bulduğunu bilmediğini söyler. Bu sırada Semra, eşini görmek için hastaneye gelmiştir. Savcı, Semra'yı Cemil ile görüşürmeden baştabibin odasında sorguya çeker. Savcı, Semra'ya ameliyat parası olan on bin lirayı nereden bulduğunu sorar (ST, s. 89). Bu sorunun cevabı giriş bölümünde merak unsuru olarak geçerken burada aydınlığa kavuşur. Semra, başta parayı nereden aldığını söylemeye çekinse de bir film prodüktöründen borç aldığını itiraf eder. Prodüktörün, iktisat fakültesinden arkadaşı olduğunu aynı zamanda zengin biri ve kendisiyle o zamanlar evlenmek istediğini ama Cemil'i sevdiği için onunla evlenmediğini söyler. Savcı, bu paranın akıbetine ne olduğunu Semra'ya sorar. Semra, parayı Cemil'in kumarda kaybettiğini söyleyince Savcı gasp olayının gerçekleşme sebebini anlamaya başlar (ST, s. 90).

Semra, hırsızlığın Cemil'in tertibi olduğunu anlar. Bunun üzerine Savcı'dan olayı aydınlatmak için yirmi dört saat ister. Bu zaman dilimi içinde Cemil'in bırakılması ve olayın basına sızmaması için Savcı'ya rica eder. Savcı, Semra'ya istediği şeylerin yasal olmadığını belirtse de ona inandığı için bu isteğini kabul etmiştir. Semra, evine gelmiş ağlamaktan bitkin düşmüştür. Tam bu sırada Şanzör İsmail, Cemil'in birkaç eşyasını almak için evine geldiğinde Semra ile karşılaşır. Şanzör, Semra'ya Cemil'in ilerideki otomobilin içinde kendisini beklediğini söyler. Semra, oyununa başlayarak hemen sevecen bir hâl alır. Şanzör'e, Cemil'i çağırmasını ister. Eve gelen Cemil'i kucaklayan Semra, kocasına kurtulduğunu söyler. Semra, Cemil'e paranın nerde olduğunu sorunca Cemil, paranın arabada olduğunu ve oğlunu da yanlarına alarak kaçacaklarını söyler. Semra cebinden silah çıkarıp Cemil ve Şanzör İsmail'e uzatmış, çaldıkları parayı istemiştir (ST, s. 90- 93).

Bir buçuk milyon lirayı alan Semra, fabrika patronuna gider. Patrona; Savcı'ya giderek parayı meçhul bir şahsın getirdiğini, Cemil'in bu işle bir alakasının olmadığını söylemesi için rica etmiştir. Patron, Semra'nın dediğini kabul etmiş ayrıca onun göstermiş olduğu bu cesur davranışa karşılık fabrikasında iş teklif etmiştir. Semra, ihtiyacı olmasına rağmen bu teklifi kabul etmez; Patrona, artık ne sizin ne fabrikanızın ne de Cemil'in yüzüne bakabilirim der. Semra, bu şekilde davranarak Cemil'in namusunun kurtulmasını sağlamıştır. Semra, bu olaydan sonra Cemil'e karşı güveninin iyice yitirmiş ve çocuğunu da yanına alarak Cemil'i terk eder (ST, s. 93-95).

Semra, çocuğunu alıp kocasını terk ettikten sonra kendi hayatını konu alan "Kumarbazın Karısı" isimli senaryo yazar. Daha sonra yazdığı senaryonun da sinemada başrol oyuncusu olarak oynamıştır. Beyoğlu'nda bir sinema salonunun yanından geçerken karısının resmini gören Cemil, salonun içine girer. Selma'nın Cemil için söylediği sözleri şimdi de beyaz perdeden tekrar aktarır. "*Biliyorum... Onu da biliyorum... Bir an içinde dünyanın en temiz insanından, en kirli adamına gidip geldiğini biliyorum... Ama o en temiz insan, kirli adamı yenebilecek mi sonunda? Bu gidişle hiç sanmıyorum...*" (ST, s. 96) Cemil, Semra'nın bu sözlerini dinledikten sonra büyük bir ızdırıp içerisinde sinema salonundan çıkar.

Taksim'de apartman katında oturan Semra, burada gazetecilerle yapmış olduğu röportajda yazdığı senaryo ve sinema anlayışı ile ilgili bilgiler verir. Semra; sinema filmlerinde öpüşme, kucaklaşma, soyunma gibi sahnelerin olması bir filmin tutulması için önemli olmadığını asıl önemin kalitede olduğunu izah eder. Aynı zamanda beyaz perde yoluyla halka en üstün dersler verilebileceği düşüncesindedir. Bu röportajda sorulan bir soruda film karşılığında ne kadar aldığı sorusunda Semra, prodüktörün üniversiteden

arkadaşı olduğunu, para almadan başladığını daha sonra da ne kazanırsa yarısına ortak olduğunu ifade eder (ST, s. 97-98). Burada Semra'nın daha önceden çocuğunu ameliyat ettirmek için on bin lira borç aldığı ama Cemil'in kumarda kaybettiği bu parayı prodüktör arkadaşından alan Semra, çekmiş olduğu filmle arkadaşına borcunu fazlasıyla ödemiştir.

Semra, yurt dışına gidip çocuğunu ameliyat ettirmiştir. Geri döndüğünde Cemil, onu gizlice takip etmektedir. Semra, bir gün Eyüp Camisinin avlusunda, Cemil'in camiden çıktığını görür. Semra, Cemil'i görünce şaşırır ve ona burada neden bulunduğu dair sorular sorar. Cemil'in, bu sorulara verdiği cevaplarda namaza başlayıp Allah'a dua ettiğini ve kumara tövbe ettiğini görürüz (ST, s. 101). Semra, Cemil'in bu tövbesinde samimi olup olmadığını öğrenmek için bir adam görevlendirir ve Cemil'i gece gündüz takip etmesini ister. Cemil'in cami de namaz kılıp tövbe ettiğini öğrenen Semra, bu anlara bizzat gidip şahit olur (ST, s. 103). Fakat Semra'nın bu konuda içi tam anlamıyla rahatlamamıştır. Şanzör İsmail'e yirmi beş bin liralık bir çek vererek Cemil'i kumarhaneye çekmesini ister. Şanzör İsmail, kumarhanedekilere Cemil'i göstererek nihayet aylar, senelerden sonra yüzünü görebildik der. Cemil, Şanzör İsmail'in kendisini "*Kulüp sana kaybettiğin paraları ödeyecek, bu akşam mutlaka gel, paranı al, istersen oynamadan git*" (ST, s. 105) diye çağırdığını, neler döndüğünü öğrenmek için geldiğini söyler. Şanzör İsmail, Cemil kumarhaneye geldiğinde cebine yirmi beş bin liralık fiş doldurmuştur; hatır için 1-2 bin lirasıyla oyna sonra git demiştir. Cemil, cebindeki 25.000 liralık fişleri çıkarmış masanın üstüne dökmüştür. Onlara kumarı bıraktığını, kulübün hediyesini de kabul etmediğini söyleyerek paraları etrafa savurur ve kumarhaneyi terk eder (ST, s. 106). Senaryo romanın bu sahnesinde Cemil'in kumara olan zaafını yendiğini görürüz. Eserin başından itibaren kumar tutkusu Cemil'in içerisinde bir düşman gibi sürekli savaş halindedir. Bu savaşta her şeyini kaybeden Cemil sonunda tövbesini tutmuş ve içindeki düşmanı yenmiştir. Senaryo romanda bu sahne kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Deprem* senaryo romanında merkezî kişi Nihad'ın; temiz kişiliği ile bohem hayatında kurtulmasını sağlayan Selma'nın bu etkisi, eserde kırılma noktasını oluşturmaktadır. Çünkü Nihad'daki bu dönüşüm süreci uzun süredir ruhundaki kadın arayışının vuku bulması sonucunda yaşam algısında değişimi sağlamıştır. Nihad, hastaneden taburcu olduktan sonra Selma'yı da yalısına götürür. Yalıda yapılan eğlence gecesinde Nihad'ın arkadaş çevresinin yanında ablası Füsün ve bohem yaşamındaki sevgilisi Reyhan da vardır. Nihad, herkesin içinde Selma'yı işaret ederek aradığı kadını bulduğunu ve onunla yakında evleneceğini ilan eder. Selma, bu ilan karşısında utanır. Nihad, Selma'dan af dileyerek hiçbir şeyden haberi

olmadan bu oyunu oynadığını, onu ilanına karşı reddedemez hale getirmek istediğini söyler. Salondaki davetliler de Nihad'ın kararı karşısında şaşırıp kalmıştır (D, s. 23).

Fusun gece kulübünde Reyhan'la otururken ona Nihad'ın hasta olduğunu ve yakında öleceğini söyler. Kardeşinin mirasına sahip olabilmek için Selma ile Nihad'ın evlenmesine engel olmak ister. Ayrıca Fusun, Reyhan'dan bu evliliğe engel olmak için yanında olmasını söylerken bu sırrı sadece kendisi ve Selma'nın bildiğini hatta kardeşinin öleceğini bildiğinden dolayı servetini ele geçirmek için onun gönlüne girdiğini iddia eder.

Nihad'ın annesi Selma'yı çok sevmiş ve ömrünün son günlerinde özlediği kız evladı sevgisini yaşattığını itiraf etmiştir. Ayrıca kendisine bakmasındaki fedakârlığı hemşire olarak değil gelini ve kızı sıfatıyla görmek istediğini bunun için de Nihad'la evlenmesini ister. Selma, bu istek karşısında kendisinde ne istenirse yapacağına ama evlenmek istemediğini, nişanlılık meselesini de iradesi dışında geliştiğini söylemiştir. Nihad da bu konuda Selma'yı karşısına alır nişanlılığı kabul ettiğini ama neden evliliği istemediğini sorduğunda Selma sırrını dile getiremezken elini bile esirgediği Nihad'tan kadını olarak ne isterse vermeye hazır olduğunu ama evlenemeyeceğini izah eder. Nihad, Selma'nın bu dediklerine karşı çıkararak senin gibi ulvi bir insanın bütün kıymetlerini ancak zevcesi olursa kabul edeceğini söyler.

Fusun; Reyhan'la evliliği engellemede ilk planını devreye sokmuş Selma'ya, abisinin öleceğini bildiği için yanında olduğunu, peşini bırakması için yüz bin lira teklif etmelerine karşılık Selma bu iğrenç teklifi reddetmiştir. Nihad da Selma'yı evliliğe ikna edemeyince ona bir oyun yaparak imzasını attırır ve bu imzayla Selma'ya benzeyen birini bularak, nikah memuruna nikahlarını kıydırır. Bu arada Nihad'la Selma'yı ayırmada ilk plan tutmayınca Reyhan da ikinci planı devreye sokarak Nihad'ın fabrikasına gelir, ona kendisinden hamile olduğunu söyler. Nihad mirasında gözü olduğunu anladığı Reyhan'a o dönemde başka adamlarla da münasebeti olduğunu ve mahkemeye de verse bir şey çıkmayacağını öne sürmüştür.

Nihad, doğum günü akşamında Selma'ya benzeyen kıza gelinlik giydirerek davetlilerin içine çıkarır ve nikah masasına oturtur. Fusun, bu nikaha karşı çıkararak kardeşine ölüm korkusundan dolayı hastaneden çıkınca aklî dengesini yitirdiği bunun için de nikahın geçersiz olduğunu söyler. Nikah memuru, olayı algılayamayınca Fusun kardeşinin kan kanseri olduğunu, bir senelik ömrünün kaldığını da sözlerine ekler. Nikah memuru, nikah akdini mâni olmanın bir anlamı yoktur diyerek nikahın bugün kıyıldığını kendisinin davetli olarak geldiğini izah eder. Nihad'ın hastalığını bu şekilde öğrenmesi aksiyonu arttırmaktadır. Selma da olanları bir ağacın arkasından izlemiş ve Nihad'ın yanına gelerek

şu ana kadar içinde tuttuğu sırrı yüzünüze çarpanlarla sizi yalnız bırakıp gideceğini söylerken Nihad ise gelinliğin içindeki kızın bir figüran olduğunu bugün nikahlarının kıyıldığını söyler ve evlilik cüzdanının eline verir.

Nihad, ablasını evden gönderirken kendisi de Selma ve Profesörle oturup hastalığının ayrıntılarını öğrenir. Bu arada Füsun gitmeden annesine de kardeşinin hastalığını anlatmıştır, zavallı kadın da bu üzüntüye dayanamayarak fenalaşmıştır. Nihad öleceğini bilmesine karşı metanetini bırakmaz annesine Allah'tan ümit kesilmeyeceğini, Profesörün de tıpta kesin bir şeyin olmadığını söyleyerek onu yatıştırmaya çalışır. Nihad'ın annesi, Selma'nın Nihad'la neden evlenmediğini anlar. Selma, Nihad'ı çok sevmesine rağmen evlenmeyi reddetmesinin arkasında bu sevgisinin servet için olabileceğini düşündürmesini nefesine yediremediği içindir çünkü onun sevgisi masum ve dünyalık her şeyin üstündedir.

*Villa Semer*'de Yonca'nın Avrupa'ya eğitim amacıyla gidip çıtkırıldım olarak geri dönmesi senaryo romanda kırılma etkisi oluşturmuştur. Deli dolu bir kız olan Yonca, Avrupa'dan geldiğinde giyimi ve tavırlarıyla tam bir Avrupalı gibi olmuş, eskiden sevdiği şeylerden uzaklaşmıştır. Çocukken babasına aldıracağı sıpayı aşçıbaşı gösterdiğinde Yonca, onu çekin bir tarafa diyerek o günlerin geçtiğini söylemiştir. Ayrıca Yonca, babaannesinin odasına geldiğinde büyüğüne karşı davranışı, onun ne kadar kültüründen uzaklaştığının göstergelerinden biridir.

*(Huriye'nin odası... Huriye sedirde... Önünde Yonca, eğilmiş, başı açık, üstünde seyahatte giydiği tayyör ve elinde uzun bir çubuğa takılı bir sigara, babaannesinin elini tırnaklarının ucuyla öpüyor. Huriye'de hayret mimikleri... Ahmet ayakta ve bir kenarda...)*

*HURİYE- (Yonca'ya) Sen el öpmeyi bile unuttuğsun! Babaanne eli tırnaklarının ucundan mı öpülürmüş?... Sonra nedir elindeki duman bacası? Büyüklerin karşısına böyle mi çıkılır?*

*AHMET- Bunlar kibarlık usulleri?*

*HURİYE- Yere batsın böyle kibarlık!*

*YONCA- (Huriye'ye) Yakında bu villâ bir İngiliz şatosu olacak... Siz de onun büyük hanımefendisi!...*

*HURİYE- Ne?... Ben hamal karısıyım, sen de hamal kızıydın!*

*YONCA- (Üzgün) Kuzum babaanneciğim; sizden rica ederim ...*

*HURİYE- (Ayağa kalkar) Sana "sen" demeyi bile unutturmuş gâvurun çıtkırıldımı!*

*AHMET- İngilizcede "sen" yoktur.*

*HURİYE- Öğret buna Ahmet; hem dilini öğret, hem dünyasını!*

*YONCA- (Elinde edalı edalı tuttuğu çubuğu) Lütfen evvelâ ikiniz öğrenin! İyi akşamlar babaanne!*

*HURİYE- (Elleri belinde) Seni tüttürü Leylâ, seni! Deli gider, çıtkırıldım dönersin, hâ? Dur, seni semer ipiyle bağliyorum da, bakalım bir daha kırılabilir misin?*

*YONCA- Çok müteessirim babaanneciğim! (VS, s. 43-44)*

Huriye, bir taraftan oğlu Hasan'ın kendi değerlerinden uzaklaşmasına karşı gelirken diğer taraftan artık bu direnci torunu Yonca için de gösterir. Yonca'daki bu değişim sonucunda onun Avrupa'ya gitmesinde payı olan ve planlarını gerçekleştirebilme noktasında Belkâ, Hasan'la evlenebilmesinin mümkün olacağını fakat Yonca'nın Nâzım'ın oğlu Nejat'a meyil etmemesinden dolayı ikisinin birleşmesinin zor olduğunu belirtir. Yonca, her ne kadar çıtkırıldım olsa da aradığı erkekte gözü kara bir gangster sertliğinin olmasını ister. Babaannesini Huriye Hanım, Yonca'nın aradığı erkeği şimdiki çıtkırıldım halinden eski haline dönmeden bulamayacağını söylerken bunun sırrını da karşısına çıkan erkeğin onu özüne döndüreğine inandırır.

Bu arada Nejat da Yonca'nın gözüne girmek için sahte gangsterlik gösterisini düşünür. Bir gün Hasan, Emirgân taraflarından yatalak bir Mısırlı prensesin korusunu satın almak için Belkâ, Nâzım, Yonca, Nejat ve tapu memuruyla birlikte giderler. Hasan'ın çantası parayla doludur. Tapu memuru, koru ile ilgili satış muamelesini hazırladıktan sonra iş yatalak prensesin rızasını almaya kalır. Hasan uyanıktır, kim parayı sunarsa malı kapar diyerek elini çabuk tutar.

Hep birlikte arabayla ilerlerken kır yolundan toprak yola sapan şoför; Hasan, Belkâ, Nâzım, Nejat ve Yonca'yı arabadan inmelerine yardım eder, sonra koruya doğru incekleri sırada maskeli üç adam etraflarını sarar. Ellerini kaldırmalarını söylerken üçü birden Hasan'ın elindeki çantayı almak için üzerini atılır, Nejat ok gibi fırlayarak cebinden silahını çıkarıp, üç maskeli adamı da döver. Bu esnada maskelilerin silahları, ellerinden yere düşmüştür. Nejat, Hasan'a siper olarak maskelilere silah çeker. Maskeliler korkudan ormanın içine kaçarak uzaklaşmışlardır. Hasan, paralarının kurtulmasına sevinir. Yonca da Nejat'ı tebrik etmiş ve kendisini bugün tanıdığını, görünüşlerin aldatıcı olduğunu söyleyerek yaptığı davranışın hoşuna gittiğini Nejat'a ve etrafındakilere hissettirir. Bu olay gazetelerde de yerini alarak, Nejat'tan Emirgan kahramanı diye bahsedilir. Huriye, Nejat'ın kahramanlığına inanmaz, Ahmet'ten bu işin aslını öğrenmesini ister. Ahmet; olayın gazetelerde bile yer aldığını söyler, bunun için de olayı araştırmak istemez. Huriye ise kararludur ve Ahmet'e gül gibi kızı kaçırdığını, gerekirse kendisinin bu işin peşinde olacağını söyler.



Ahmet, olayın iç yüzünü öğrenmek için külhanbeyi kahvesine gider. Burada ihtiyar kabadayı, üç küheylana nasıl bir züppeye kurban olduklarına, ocağın namusunu kirlettiklerini söyleyerek yüklenir. Ahmet de külhanbeylerin yanına giderek olayın aslını öğrenir. Külhanbeyleri, Nejat'ın kızı kandırmaya çalıştığını bilseydik onun oyununa gelmezdik derler ve Yonca'nın nişan gecesini villaya gelerek Nejat'ın maskesini düşüreceklerdir. Villanın terasında Ahmet; yanına gelen Yonca'ya, Nejat'la nişanı ilan edildiği için resmî davranır. Yonca, Ahmet'e asaletin ruhunda olduğunu ve o şövalyeliğin kendisine yakışacağını söyler. Aslında Ahmet'i seven Yonca, Nejat'ın karakterindeki değişkenliği fark ederek kendine uygun bir erkek olmadığını anlar. Ayrıca nişan gecesinde Nejat'ın iç yüzünü gören Yonca, Ahmet'e iyice bağlanmış ve onu sevdiğini açıklamıştır.

Necip Fazıl'ın gerçek hayatındaki bohem yaşamından sıkılması ve ruhindaki arayışları sonucu kendini bulma serüveni, *Canım İstanbul* senaryo romanında Selma merkezî kişinin temel problemidir. Selma, zengin bir ailenin kızıdır. Annesini iki yaşındayken kaybetmiş, küçük yaştan beri dadıların elinde büyümüştür. Selma, sürekli huzursuzdur ve bu halini geçirecek bir şey de yoktur. Etrafındaki sözde arkadaşları; Tonton Şeref, Zeynep, Sema, Bön Sporcu, Yeni Şair, Züppe Hariciyeci onun yanındaymış gibi görünseler de aslında Selma'nın zenginliğinden faydalanmak için arkadaşlık yaparlar. Bu arkadaşları arada Selma'da kalıp esrar çeker, içki içer. Yine Bön Sporcu, Yeni Şair ve Züppe Hariciye Selma'ya karşı ilgi göstermesine rağmen Selma ise onların ilgisine duyarsız kalarak gerçek hayatta istediği, şahsiyet sahibi bir erkeğin varlığına inanmak istemez.

Selma, yazın Boğaz'daki yalısına geldiğinde burada, ruhindaki huzursuzluğunu ve arayışını giderecek şahsiyet sahibi Orhan'la tanıştıktan sonra kendisini fark etmiş ve Selma'daki bu değişim eserde kırılma noktası olmuştur. Selmaların yalısının karşısındaki köşkte dadısıyla kalan Orhan, konservatuvarda piyano öğretmenidir. Sabahları piyona çalan Orhan, Selma'nın ancak ilaçlarla gelen uykusunu iyice kaçırmıştır. Selma, Veysel Efendi'den haber gönderir; Veysel Efendi, Orhan'a sabah vakitlerinde çaldığı piyona sesinin hanımını rahatsız ettiğini söyler. Selma, bir sabah dolmuş bekleyen Orhan'ı arabasıyla konservatuvara kadar bırakmış hem de bu sayede Orhan'la tanışmıştır. Selma, giderek piyona sesini sevmeye başlamış ayrıca Orhan'dan da hoşlanmıştır. Selma ve arkadaşları "Canım İstanbul" gecesini hazırlamak için yalının etrafını düzeltirler. Bu arada Selma da Orhan'ı geceye davet etmek için bizzat konağına gider.

"Canım İstanbul" gecesinde, projeksiyondan yansıtılan İstanbul'un çeşitli mekânlarına ait tasvirler gösterilirken bir taraftan da "Canım İstanbul" şiiri okunur. Bu sahneden sonra 1854'ten başlayarak 1965'e kadar kadın ve erkek kıyafetlerinin değişimini

yansıtan kostümler giyilerek sahneye çıkarlar. Bu devirlerdeki kıyafetlerle sahneye çıkan Selma'nın arkadaşları, 1965 yılını kadının bikini devri olarak kabul ederler ve Selma'yı bu devrin kızı olarak bikinisiyle sahneye çıkması için zorlarlar. Selma, bu devrin kızı olmadığını kendini eski dönemlerde yaşayanlar gibi hissettiğini söylese de kalabalığın baskısına daha fazla dayanamayarak bikinisiyle sahneye çıkar. Genç Patron, Selma sahneden inmeden kendisine kalabalığın içinden bu devirde erkek kıyafetini temsil edecek birini çıkarmasını ister. Selma, Orhan'ı görür ve onu sahneye çağırır. Selma, Orhan'a devir devir kadınlarla erkekler birbirine daha fazla yakınlaşıyormuş diyerek kendisinin bir marifet göstermesini ister. Orhan, Genç Patron'un masasındaki örtüyü çekerek Selma'nın vücuduna sarar, "her güzel gizlenmek borcundadır" der ve bu algının şimdi kabul görmese de 2064'te Selma'nın torununun torunu anlayacağını söyler (Cİ, s. 51).

Bir gün Beyazıt Camisinden çıkarken Selma'yı gören Orhan "*(Selma'ya) aradığınız vecdi, turistler gibi kabukta gezerek bulamazsınız. Mabet, böyle maceralara alet edilemez.*" (Cİ, s. 57) diyerek aradığı şeyin ilk olarak dış yani maddiyatta değil ruhunda bulması gerektiğini vurgular. İçindeki buhranı geçirmek için her şeye başvuran Selma, heyecanını daha da arttıracığını düşündüğünden Orhan'ın sahne aldığı gecede kimliğini gizleyerek striptiz numarası yaparken, farklı bir gün cebine tabanca sokup polisin bile korkup girmediği mekânlarda heyecan züppeliği yaparak kendini mutlu etmeye çalışır. En son içine girdiği macerada nezarete atılan Selma, burada yaşadıkları karşısında dehşete düşmüştür. Orhan, kendisini çıkarmaya geldiğinden ona sarılarak yaptıklarından pişman olduğunu söyler. Orhan'ın hayatında iki önemli sevgisi olan müzik ve İstanbul'un yanında artık Selma da vardır. Selma da Orhan'ın sevgisiyle birlikte içindeki buhranlardan kurtulmuştur.

Selma'daki değişim arkadaşlarından uzaklaşmasını sağlarken bu durum onlar da korku oluşturmuştur. Çünkü Selma'nın serveti sayesinde istedikleri gibi yaşıyorlardı. Arkadaşları, kendi çıkarlarını devam ettirmek için son çare olarak Selma'nın Kleopatra teknesinde yaza veda gecesi düzenleyerek onu Orhan'dan uzaklaştırmayı planlarlar. Bu geceye Orhan'da katılır. Selma, o gece çok içtiğinden dolayı kamaraya uzanmaya gitmiştir. Gecenin ilerleyen saatlerinde Selma'nın arkadaşları da sızmıştır. Tam bu sırada teknenin motoru alev almış ve tekne yanmaya başlamıştır. Senaryo romanın elli altıncı sahnesinde aksiyon yeniden artarak teknedekilerin "kurtulabilecekler mi?" algısı okuyucuda/izleyicide merak uyandırmıştır.

Teknenin alev aldığını gören Orhan sandalı yanaştırır, Selma'nın arkadaşları kendilerini kurtarmak için sandala atlarlar. Orhan, sandala kimin indiğini fark etmez en son kendisi de sandala atlar. Bu arada Zeynep, sandalın tekneye bağlı ipinin tutuşmaması için

Orhan'a ipi kesmesi için bağıırır. Orhan, sandalda Selma'nın olmadığını fark edince tekneye geri döner, yüzü alevler içerisinde kıpkırmızı olan sevdiğini kurtarır (Cİ, s. 73-74). Sözde arkadaşlar ise canlarını düşündüğü için sandalın ipini çözerek kaçmışlardır. Bu olay Selma'nın çevresindeki sahte arkadaşlarını fark etmesini sağlarken Orhan'ın kendisine olan sevgisinin büyüklüğünü göstermiş ve aralarındaki sevgi bağını iyice kuvvetlendirmiştir.

Devletin yönetim politikalarını eleştiren *En Kötü Patron* senaryo romanında, Anadolu'nun ücra bir köyünden şehir vilayetine daha sonra da ülkenin yönetim merkezine gelen Tarkün'ün burada gördüğü toplumsal ve siyasal çözümlere karşı duruşu aksiyonu arttırmıştır. Tarkün; şehir vilayetine geldiğinde yarım kalmış inşaatlar, devletin fabrikalarının durması ve boş kalan kapıcının tavlada, müdürün ise toto oynaması ayrıca bu fabrikada iş bulamayan Tarkün'ün inşaata girmek istediğinde oradaki işçilerin, işlerini bitirme noktasında yavaş davranmaları gibi manzaralarla karşılaşır. Ayrıca burada işsiz olan halk; gün içerisinde sinema salonlarını, kumarhane ve meyhane gibi yerleri doldurarak ekonomik gelişmeye katkıda bulunmamaktadır. Tarkün'ü, şehrin bu kötü gidişatına karşı halkın duyarsız kalmasına üzülmür ve çareyi başkente gitmekte görür.

Tarkün, başkente geldiğinde buranın da durumu aslında şehir vilayetinden farklı değildir. Başkentte seçim hazırlıkları vardır. Tarkün, seçim toplantılarının yapıldığı meydanlarda Devletçi, Milletçi ve Emekçi Parti toplantılarına katılır. Milletçi Parti'nin seçim propagandası Tarkün'ün görüşlerine çok yakındır ve halkın büyük çoğunluğunun sempatisi bu parti üzerinedir. Ülkenin kötü gidişatında başrol oyuncusu olan Devletçi Parti'nin düzenlemiş olduğu mitingde söz alan Tarkün, Yüce Tark ulusuna seslenerek bir nevi halkın gözünü açmaya çalışır ama halka karşı Devletçi Parti'yi kötölemesi onun hapse götürülmesine sebep olmuştur.

Ülkenin kötü yönetimini bu şekilde haykıran birinin düşünceleri, ilgili çevrelerce dikkat çekmiştir. Tarkün; hapisshaneden çıktığında basın, sinema prodüktörleri, Milletçi Parti mensupları ona kendileriyle çalışması için teklifte bulunmuş en ilginç de devletin yöneticisi Aytark onu bizzat yanına çağırttırmıştır. Aytark, Tarkün'e Plânlama Bakanının isteğiyle kendisini hapisshaneden çıkarttığını söyler. Tarkün'e sorduğu sorulara karşı anlamlı cevaplar alan Aytark, onun zekasından faydalanmak için sarayına alır.

Aytark'ın seçimi nasıl kazabilirim sorusuna "*TARKÜN- Bu meseleyi çözümlmek, artık yalnız marangoza kalmıştır. Oy sandıklarını yapan marangoza.*" (EKP, s. 25) cevabını vererek sandıklardan kendi emekleriyle galip gelemeyeceklerine vurgu yapar. Başkentte seçimler yapılır, Tarkün de oyunu Milletçi Partiye vermiştir. Her yerde yüzde doksan Milletçi Parti kazanır söylentileri yayılır. Sonuçlar açıklandığında spikerin ulusa müjdelere

olsun anonsuyla Devletçi Parti'nin seçimi kazandığını ilan eder. Bu haber ülkenin kötü giden düzenine karşı duyarsızlaşan Tark ulusu için şimdilik müjdeli gibi görünmüyordu. Aytark, devlet yönetimi konusunda eskisi gibi sadece kendisi gibi düşünenlerin fikirlerini dinlemiyor, Tarkün'ün yönlendirmelerine kulak kesiliyordu.

Devletçi Parti'nin toplantılarına katılan Tarkün, onların yönetimdeki düşüncelerine katılmazken yapmış oldukları toplumsal, siyasi ve ekonomik uygulamalarını da ironik bir tavırla eleştiriyordu. Devlet sadece ülkeyi bu alanlarda istediği gibi yönlendirmiyor aynı zamanda kültürel üretimlerin de kendi anlayışları doğrultusunda oluşmasını istiyorlardı.

*“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- Baş üstüne efendim, hakikat yine zat-ı devletlerine malûm ama, şiirinden, romanından, tiyatrosundan, filminden resme, müziğe ve heykeltıraşlığa kadar güzel sanatlar çiftliği kurmak, sanatkâr beslerken sanatı öldürmeğe varmaz mı?*

*AYTARK- Her çeşit sanatçı, devletin gösterdiği folluğa göre yumurta veren 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!” (EKP, s. 36)*

Aytark'ın kızı olan Tarkina; gözlüklü, şaşı, aksak yani dış güzelliği bakımından çekici bir kız değildir. Takina, Tarkün'e âşık olur ve kendinden hoşlanması için onunla vakit geçirir. Tarkün, Tarkistan'ın içinde bulunduğu kötü durumu düzeltmek için bütün benliği ile çalıştığından dolayı kızın bu ilgisine karşılık vermemektedir. Bu arada Tarkina ile Yamanya'ya giden Tarkün, burada Tarkina estetik ameliyatı olup güzelliğine kavuşurken Tarkün de Yamanya devletinin dikkatini Tarkistan'a toplamaktı. Tarkün, Tarkistan'ın içindeki cevheri fark etmesini sağlamak amacıyla Yamanya'yı Türklerin kazuratında altın olduğuna inandıran bir plan yapar. Yamanya'yı çabuk inanan ve inandığı şeye bağlanan devlet olarak niteleyen Tarkün, o devletin bu özelliğini kendi planını uygulamak için fırsat bilir. Tarkün, Yamanya'daki Türk işçilerinden birkaçı hastalandığında onlara altın tozu bulunan şeker yedirir. Bu işçilerin kazuratlarını inceleyenlerin kazuratında altının bulunduğunu anlayınca Tarkün'ün yardımıyla başka numuneleri de incelemişler ve aynı sonuçlara ulaşmışlardır. Yamanya Devleti, ulaşacakları hazinenin arkasını bırakmak istemezler. Bir heyet oluşturarak Tarkistan'a gelirler, burada Aytark ile anlaşmaya varmak isteyerek

kazuratlarının ton başına on lark vermek istediklerini ama nedeninin sır olduğu için anlaşmadan önce söyleyemeyeceklerini belirtir.

Aytark'ın içindeki dönüşüm, seçimlerden sonra başa geçtiğinde “Devletçilik”i anlayışını sorgulamaya, ülkedeki var olan kaynaklarımızı neden değerlendiremediğimizi düşünmeye başladığında itibaren gerçekleşmeye başlar. Yine Yamanya'nın kazurat teklifi karşısında da Aytark'ın “*Olmaz! Kazuratımdaki sırrı ben bilmeliyim ki, faydası bana kalsın... Bugüne kadar hep böyle oldu. Bende, benim bilmediğim kıymeti Avrupalı elimden aldı ve ben eli boş kaldım.*” (EKP, s. 50) diyerek bu işin sırrını merak eder ve elindeki hazineyi artık Avrupalılara kaptırmak istemez. Tarkün, Aytark'daki bu gelişimi fark eder ama Tarkistan topraklarının ve halkının kendini bulmasını sağlamak için onu yönlendirir. Yamanya'nın teklifini geri çevirmeyerek kazurata arttırmak için neler yapılabileceği konusunda görüşlerini ortaya koyar. Tarkün, bu haberin sırrını da ortaya koyarak Züriyet'e ilan ettirmiş, haberi duyan Tarkistan halkı kazuratlarını toplamak için birbiriyle yarışır hale gelmiştir. Aytark ise Tarkün'ün önerisiyle halka kazuratlarındaki bu kıymetin bazı bölgelerin toprak mahsullerinden kaynaklandığını daha sonra da bu mahsullerin mısır, pirinç, patates, şeker pancarı, bütün bostan mahsullerinin olduğu ortaya konulmuştur. Aytark, halkın kazuratının artması için ziraî seferberlik ilan etmiştir ve Tarkistan'ın ekilmeyen toprağı kalmamıştır. Bu arada Tarkün ile Tarkina evlenmiştir. Tarkün planının sonuca ulaşması için çalışmalarına devam ederken çocuğu dünyaya gelmiştir. Bu süre zarfında Aytark'ın kızına “*Çocuğunla beraber Tarkistan yeniden dünyaya geldi.*” (EKP, s. 60) demesi ülkedeki değişimi gösterir.

Hasat mevsiminde ülkede bolluk artmış, işsizlik en alt düzeye düşmüştür. Amacını gerçekleştiren Tarkün artık yapmış olduğu oyunu Aytark'a anlatır. Aytark ise Yüce Tark ulusuna hakikati açıklayarak kazuratındaki altını ararken ruhundaki cevheri bulduğunu söyler. Devletçilik anlayışını halkın gözünde yeniden şekillendirir: “ferdî teşebbüs, millî hamle, ziraî temele dönüş” bu şekilde üç unsurun davranışını ve düzenlemesini devletin gerçekleştireceğini ifade ederek yeniden belirlemiş olur.

Senaryo romandaki kırılmayı sağlayan etken de Tarkün'ün, Aytark'a devlet yönetimi hakkında vermiş olduğu direktiflerle onun kurtarmaya çalıştığı devletin, En Kötü Patronu olduğunu hissettirerek şahsını yönlendirmeye çalışan etrafındaki riyakâr insanların etkisinden kurtulmasını sağlamıştır. Ayrıca iyi bir yönetici olması noktasında da demokrasiye bağlı, millî ruh köküne dayalı bir devlet ve hükümet sistemi düşüncesini benimsemesi gerektiğini anlamıştır. Milletini kaybettiği yola geri döndürmeye başaran Tarkün'ün bu başarısı, devletin yöneticisi Küllî Şef'in ve Tarkistan halkının fikirlerinde bir

dönüşüm oluşturmuş artık kendi emekleri ve olanaklarıyla güçlenmeye başlayan Tarkistan, gaflet uykusundan uyanmıştır.

*Battal Gazi* senaryo romanında Cafer, babasının öcünü almak için Amuryon Kalesi'ne gelmesiyle eserde aksiyon artmaktadır. Amuryonlu askerlere selâm veren Cafer, kendisinin bir yolcu olduğunu ve bir gece kalelerinde misafir olarak kalacağını söyler. Battal Gazi, misafir avlusuna alındığı sırada Amuryonluların Serdarı Mihail askerleriyle kaleye gelir. Mihail, Battal Gazi'yi gördüğünde ona kim olduğunu sorar. Battal Gazi, uzaklardan geldiğini, tek amacının meşhur bir pehlivan olmak istediğini söyler. Ayrıca bu konuda kendini geliştirmek için Amuryonu övdüklerini özellikle de güçlü bir pehlivan olarak Mihail ismini söylediklerini belirtir (BG, s.79). Mihail, kendinin dillere destan bir pehlivan övgüsünü duyduğu için havaya girerek “*Malatya beyinin eski serdarı meşhur Hüseyin Gazi bile benim önümden kaçmıştır.*” (BG, 80) sözünü söyleyince Battal Gazi'nin içi yansa da pek bozuntuya vermemiş, intikamını almak için harekete geçmiştir.

Battal Gazi'nin övgülerine dayanamayan Mihail; atından inerek Battal'la kapışmaya razı olur, ona pehlivanlığını göstermek ister. Kısa bir süre güreş tuttuktan sonra Battal, Mihail'in sırtını yere devirir. Sırtını yerden kaldırmak isteyen Mihail'e ancak askerlerini göndermesi şartıyla kendisini kaldıracağını söyler. Mihail, yerden kalkınca sözünü tutar ve askerlerini gönderir.

“*MİHAİL- (Şövalyelere evvelâ Battal'ı, sonra uzakta bir tepeyi işaret ederek) Bu ana kuzusu delikanlıya söz verdim. Şu tepeye kadar silahlı pusatlı bir koşu yapacaksınız! Döndüğünüz zaman da delikanlının kesik başını elimde göreceksiniz! Aranızdan kim bu başı benden ilk olarak teslim alırsa, kendisine ağır hediyeler var... (Battal'a) Yenen, yendiğinin başını hak edecektir, razı mısın?*” (BG, s. 82-83) der. Battal zaten Amuryon'a baş almaya gelmiştir ve Mihail'e Hüseyin Gazi'nin oğlu olduğunu söyler. Mihail, canını bağışlaması karşılığında yapmış olduğu tekliflere kulak asmayan Battal, babamın diyeti gâvurun başı diyerek onun kellesini koparır. Battal Gazi, atına binerek elinde Mihail'in kellesini gördüğü Amuryonlu askerlere gösterir, sıranın Beyleri Şamas'a geleceğini söyleyerek Malatya'nın yolunu tutar (BG, s. 84).

Yedi gündür oğlundan haber alamayan Saide Hatun, Tavabil ile konuşurken oğlunun nerede olduğu noktasında telaşını dile getirir. Tam bu sırada Battal Gazi gelir. Annesi ve Tavabil ile sarılır. Onlara Mihail'in kellesini göstererek intikamını aldığını söyler. Saide Hatun'un tedirginliği iyice artmış çünkü bu Müslümanlarla Amuryonlular arasında bir savaş sebebi olabilirdi ve öyle de oldu (BG, s. 86). Olayı duyan Amuryon Beyi Şamas, Müslümanlara savaş ilan etti. Müslüman askerleri ve Amuryonlular arasındaki savaş Battal

Gazi'nin cengaverliği ile Müslümanlar kazanmıştır. Babası gibi güçlü ve yiğit özelliğini gören Malatya Beyi artık meydanı Battal Gazi'ye bırakmıştır (BG, s.95). Battal Gazi hem babasının öcünü hem de Malatya Serdari olarak babasının ekmeğini geri almıştır.

### 2.1.3. Bitiş

Senaryo romanların, bitişi de gelişimi kadar okuyucu/izleyici gözünde önemli bir etkiye sahiptir. Necip Fazıl; bu türdeki eserlerini sinemaya aktarılması amacıyla kaleme aldığından, yaşadığı dönemdeki sinemasal faaliyetler özellikle de sanatçımızın etkilendiği Yeşilçam sinemasının anlatı kalıpları, senaryo romanlarının içeriğine ve bölümsel akışına tesir etmiştir. Yeşilçam'da; körlük, çaresi bulunmayan hastalık durumu, kaza, beklenmedik bir sonla bitiş gibi filmlerin gelişimini ve sonunu etkileyen bu türden anlatı unsurları bazı senaryo romanların da bitiş bölümünde görülür.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında merkezî kişi Namık Kemal, fikirleri yönüyle döneminin hükümetleri ile ters düşmüş bu yüzden de ömrünün sonuna kadar İstanbul'dan uzaklaştırılarak sürgün hayatı yaşamıştır. Namık Kemal, Midilli Adası'nda zatürreye hastalığına yakalanmış bu hastalık, sürgünün son limanı Sakız Adası'ndaki nemli havadan dolayı daha da ilerlemiştir. Burada aldığı bir telgrafta yazmış olduğu tarih kitabının neşredilmesine izin verilmemesi onu iyice yıkmış, zatürre hastalığı da senaryo romanda ruhen yıkılmış adamın bedenini bitiren bir hastalık olarak görülmüştür.

*“-Son tokadı da yedim... Artık puf diye uçabilirim havada...”*

*-Ne oldu efendim?*

*-Sesimi kâğıt üzerinden de kazıyorlar... Yazdığım tarihin neşredilmesine Mabeyin razı olmuyor... Matbaayı durdurt, çıkan nüshaları da elinle topla diyorlar...”* (VŞNK, s. 85) Bu durum *Namık Kemâl* biyografisinde Ali Ekrem Bey tarafından şöyle izah edilmiştir:

*“Bu mel'un telgraf, Türk tarihinin büyük evlâdını vurup öldüren hain silahlar arasında suyu en katil zehirden verilmiş, ağzı en sefil taş üzerinde bilenmiş, sapı en rezil içinde tutulmuş bir hançerdi ki, vatanın en büyük oğlunu, Namık Kemâl'i öldürmüştür. Ben telgrafi okuyunca babamın mahvolduğuna kanaat getirdim. O, ömründe ilk defa olarak meyus olmuştu ve fırtınanın ulviyetine nazaran yeis, Kemâl için ölüm demekti.*

*Ali Ekrem, tarihinin neşredilmemesi hususunda saraydan gelen emrin Namık Kemâl'in üzerinde yaptığı maddî ve manevî tesiri, nihayet şöyle hulâsa ediyor: ‘Artık Kemâl ölmüş, yalnız vücudu kalmış; merhamete şâyan, ölüme muntazır bir zavallı vücut...’<sup>211</sup>*

<sup>211</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 141-142.

Ali Ekrem'in *Namık Kemâl* biyografisindeki düşüncelerini Necip Fazıl da kendine göre yorumlamıştır: “Bizce netice şudur ki, *Namık Kemâl*'i genç ve dinamik olması iktiza eden bir yaşta, herhangi bir zatürre hastalığına mukavemet edemeyecek hale getiren ve bütün maddî ve manevî dayanaklarını kıran müessir, eserinin neşredilmemesi için saraydan gelen ihtar değil; onun artık mücadele iradesini kaybetmiş ruhiyle, bu ruhu taşımak iktidarından düşmüş kalıbıdır.”<sup>212</sup>

*Namık Kemâl* biyografisinde adı geçen Doktor Ornştayn, senaryo romanda da merkezî kişi *Namık Kemal*'in hastalığı ile ilgilenmiş hatta döneminde pek mümkün olmayan ciğer ameliyatını yapmak istemiştir. Ama o zamanki şartların uygun olmamasından dolayı bu ameliyatı gerçekleştirememiştir (VŞNK, s. 88). Ömrünün son demlerine yaklaştığını anlayan *Namık Kemal*, eşi ve çocuğunu İstanbul'a gönderir. Burada hayatının sonuna kadar cemiyetin içinde olan fakat düşünceleriyle kendini toplumda yapayalnız hissettiğinden ölümünü de yalnız karşılamak ister. Ölüm döşeğinde sayıklayan *Namık Kemal*, gördüğü farklı kâbuslarda karşısında kendisini; şahsi hayatının olmadığı, kadına uzak olduğunu ne şair ne de farklı mevkilerde gözü olan biri olarak değil de bir hiç olarak tarif eder (VŞNK, s. 88-89).

Necip Fazıl, merkezî kişinin vatan aşkının derinliğini göstermek için gördüğü rüya halinde, vatan ve cemiyet fedaisi *Namık Kemal*'e cehennemî tavırla vaveyla şiirini okutur.

*“Bu güzellikte, hiç bu çağında  
Yakışır mıydı boynuna o kefen?  
Cisminin her mesamı yare iken  
Tuttun evlâdını kucağında...  
Sen gidersen bizi kalır sanma;  
Şüpheden oldu mevt ile handan,  
Sağ kalanlar durur mu hiç giryan?..  
Metinde yaştan ziyadedir al kan!..  
Söyleyen söylesin sen aldanma!..  
Sen gidersen bütün helâk olan,  
Koynuna can atar da hâk oluruz...  
Git vatan, Kâbe'de siyaha bürün!  
Bir kolunu ravza-i nebiye uzat!..  
Birini Kerbelâ'da meşhede at,*

---

<sup>212</sup> Kısakürek, a.g.e., s. 142.



*Kâinata o hey'etinle görün!..*” (VŞNK, s. 90-91)

Bu halden sonra yatağında terler içerisinde gözleri kapalı “*Sen misin, sen misin, garip vatan?..*” (VŞNK, s. 91) diyerek sonra da gözlerini dehşetle açan cemiyet adamı ölüm döşeginden müthiş bir tavırla kalkarak pencereyi açar “*Kalkın, kalkın! Yangın var!*” (VŞNK, s.92) diye seslenerek tekrar yerine yatar ve ölüme içindeki sönmeyen yangınıyla gider. Necip Fazıl, *Namık Kemâl* biyografisinden hareketle kaleme aldığı bu senaryo romanda merkezî kişinin ömrü boyunca yaşadığı vatan ve cemiyetin içinde bulunduğu durumdan dolayı ruhundaki sancının geçmediğini eserin başında ve sonunda “*Kalkın, kalkın!!Yangın var!*” leitmotiv halini almış sözlerle vermeye çalışmıştır.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Murat’ı Toroslardaki kulübesine getiren Zehra, ona yardımcı olmak amacıyla köyden dilsiz, kimsesiz biri olan Fatma Nine adında yaşlı bir kadını bulduğunu söyler. Ayrıca Zehra, Murat’a Fatma Nine ile iletişimi baston vasıtasıyla gerçekleştireceğini belirtir. Üzerine düşen görevi yapan Zehra; Murat’a İstanbul’a gideceğini, kendisine ne zaman gel derse o zaman geleceğini söyler. Murat ise kararlıdır, Zehra’ya bu haberi bekleme seni derdime ortak etmektense ölmeyi canıma minnet bilirim der (SBÖY, s. 104). Eserin bu sahnesinden sonra aksiyon tekrar artmaktadır.

Murat, Zehra’nın İstanbul’a gittiğini düşünür ama Zehra kalbinin yarısını burada bırakmaz. Zehra’nın Fatma Nine diye Murat’a tanıttığı kişi kendisidir. Murat, içinde bulunduğu durumdan ötelere inanıp, sabır göstererek kurtulmaya çalışır. Bir gün Murat, Fatma Nineye Zehra’yı sonunda kendisine katlanamayıp gittiğini görmemek için gönderdiğini söyler (SBÖY, s.109). İki aydır sevdiğinden ayrı olduğunu düşünen Murat, artık dayanamaz ve Allah’a ya canını almasını ya da Zehra’yı geri göndermesi için dua eder. Gönlündeki özlem acısıyla Zehra gel diye haykıran Murat’ın bu çağırışına Zehra geldim diye cevap verir. Murat aylardır yanında Fatma Nine diye duran kişinin Zehra olduğunu anlar ona sarılarak “*SEN BANA ÖLÜMÜ YENDİRDİN*” (SBÖY, s. 112) der.

Necip Fazıl’ın *Kâtibim* senaryo romanında haysiyetini ve toplumdaki saygınlığını düşünen Faiz Efendinin korktuğu başına gelmiştir. İstanbul’un her yerinde oğlu Kâtibin yaptığı çapkınlık macerası sonunda basılması konuşulurken üstelik bu dillere destan olan aşk hikâyesi üzerine “*Kâtibim Şarkısı*”nın oluşmasını sağlamış ve her yere yayılmıştır. Tabii her yere yayılan bu şarkı dönemin padişahı Abdülmecit Han’ın da ilgisini çekmiştir. Bu aşkın hikâyesini öğrenen, işin içinde de saraylı Dilâra kadının bulunduğu, Perizad’ı da yalısına hapsettiğini duyan padişah bu olayın araştırılmasını emretmiştir (K, s. 36-37).

Dilâra Hanımefendi, Perizad’ı yalısının kilerine hapsetmiştir. Sümbül Ağa, Perizad’a yemeğini kilere götürür. Fakat Perizad, aşk acısı çektiği için hiçbir şey yemez. Sümbül Ağa,

aşıkların arasına girdiği için vicdan azabı duymakta bunun için Perizad'a artık Dilâra Hanım için değil kendisi için çalıştığını söyler (K, s. 38). Meyhanede aşk acısından içen Kâtip, yanına gelen Sedat ve Vedat'la birlikte Perizad'ı yalından kaçırmak için plan yaparlar. Kâtip, Sümbül Ağa'dan bir hafta sonra yalıda fakir çocuklar için yapılacak sünnet düğününde, Perizad'a kaçıracaklarına dair haber gönderir. Kâtip ile Perizad'ın haline üzülen Sümbül Ağa üzüntüsünü Kızlar Ağası ile paylaşır. Kızlar Ağası ise Şevketli Padişahın bu hikâyeye ile yakından ilgilendiğini, durumu ona anlatırsa yardım edebileceğini söyler (K, s. 45).

Sünnet düğünü gecesinde Dilâra Hanımefendi, Perizad'ı bir geceliğine özgür bırakır. Bu gecede meddah, Karagöz, orta oyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu oynatılması için hazırlıklar yapılır. Gece başladığında yaptıkları planı gerçekleştirmek için orta oyuncularından Sedat Arnavut, Vedat Lâz, Kâtip ise Zenne kılığına girer (K, s. 47). Tam oyun oynanırken Zenne, Kavuklu 'ya câriye bulmak için Perizad'ın elinden çektiği gibi kaldırıp bahçe kapısına koşmaya başlar. Arkalarından giden on silahşör onları yakalamak için durdurur. Bu sırada Devletlü Hünkâr Abdülmecit Han, arkasında Kızlar Ağası ve Faiz Efendi ile saraya gelir. Dilâra Hanımefendi, baygın halde koltuğundadır. Abdülmecit, yaşanan olaylardan haberdardır ve sünnet düğününü izdivaç düğününe çevirdiğini ferman eder. Kâtip'in Perizad'ı, Vedat Huriye'yi, Sedat da Nuriye'yi alacağını söyleyerek düğün merasiminin hemen başlamasını emreder (K, s. 53). Senaryo romanımız aşıkların kavuşmasıyla yani mutlu sonla bitmiştir.

*Ufuk Çizgisi*'nde, kaybettiği namusunu ancak ölüm gibi bir sonla geri kazanabileceğini düşünen Hacer'in bu isteği yerine gelmiştir. Bülent trafik kazası geçirmiştir. Hacer, çocuğu Deniz'le birlikte hastaneye Bülent'in yanına gelir. Bülent, Hacer'e istediğinin olduğunu, bari öldükten sonra kendisini sevmesini söyler. Hacer, Bülent'i hiçbir faninin hiçbir faniyi sevmeyeceği kadar onu sevdiğini itiraf eder. Bülent, ölümün eşiğinde Hacer'in kendisini sevdiğini duyduğu için mutlu olur (ST, s. 48). Bu sevgiyi görse bile artık çok geçtir. Bülent, çocuğu Deniz'le vedalaştıktan sonra son nefesini vermiştir. Hacer, Bülent'in ölmeden önce kendisine sattığı kişilerden geri aldığını söylediği Akdeniz kıyılarındaki portakal bahçeli evindedir. Masanın üstündeki çerçevede Bülent'in resmine bakarken kucağındaki defterin kapağında bir yazı gözüne çarpar. "*Bu dünyada erişmenin ufuk çizgisine gelenler, orada ayrılığı bulur.*" (UÇ, s. 51) Bu sözler aynı zamanda Bülent ölürken ağzından çıkan son sözlerinden biridir.

*Son Tövbe* isimli eserde Semra, Şanzör İsmail'e verdiği yirmi beş bin liralık çekle Cemil'i kumarhaneye getirtmiştir ve Cemil'in kumarhanedeki tavrı sonucunda kumarı bıraktığından emin olmuştur. Bu arada anılarına değer veren Semra, Cemil ile birlikteyken

oturduğu Maltepe'deki evi satın almış ve tamir ettirmiştir. Semra, yazmış olduğu "Kumarbazın Karısı" filmi için Antalya'ya film festivaline katılır. Bu arada akıllı Cemil'dedir. Festivalde jüri heyeti başkanı, yılın en iyi artisti ve senaristi mükafatıyla Semra'nın adını ve arkasından en iyi erkek oyuncunun da aynı filmde olduğunu söyleyerek ödülleri vermesi için filmin prodüktörünü sahneye davet eder (ST, s. 109). Prodüktör, övgülerle sahneye çağırdığı Semra'dan sonra erkek artisti davet eder ve sahneye Cemil gelir. Semra, Cemil'i görünce şaşırır ve birbirlerine sarılırlar (ST, s. 110). Bu filmi de Prodüktör tertiplemiştir, onların tekrar kavuşmalarını sağlamıştır.

Mucizevi bir sonla biten *Deprem* senaryo romanında Nihad, hakkındaki ölüm gerçeğini öğrenir. Bu gerçeğin ardından Nihad, hayatının son günlerini geçirmek için şehrin hareketli yaşantısından kaçarak köyün sakinliğini tercih eder. Kaderine razı olan Nihad, vasiyetini noterlikte hazırlatır; Selma'ya bu konuda gereğini yapmasını söyler (D, s. 68). Selma ise sonsuz yolculuğa Nihad'la çıkmak için Allah'a dua eder. Nihad, annesini ve Selma'yı alarak Aktepe köyüne yerleşir. Burada köy okulunun yeniden yaptıracağını, okula gelir bağlayacağını ve vilayet merkezine de hastane yaptıracağını söyleyerek çocukların mutlu olmasını sağlamıştır. Nihad, köyün muhtarına kendine ve ailesine yetecek kadar mezar yeri gösterir, artık vatanının Aktepe köyü olduğunu söyler (D, s. 70). Ayrıca Nihad son günlerine yakın mezarını kazdırır, insanın asıl mülkünün burası olduğunu ifade eder. Beklenen an gelir. Nihad'ın öleceği gece ateşi yükselir. Bu belirti hastalığının son aşaması olduğunun da göstergesidir. Selma ve Nihad ayrılık vaktinin geldiğinin farkındadır. Birbirlerinden ayrılmamak için Allah'tan bir mucize isterler. İçten bir duayla istedikleri bu mucize depremin yaşanmasıyla gerçekleşmiştir. O gece Nihad'ın annesi, Nihad, Selma ve karnındaki altı aylık çocuğu deprem sonucunda hep birlikte ölümü karşılamışlardır (D, s. 79). Selma'nın hayatında ilk yaşadığı depremde ailesini kaybederken, ikinci yaşadığı depremde ise sevdiği ile aynı anda ölüme giderek ayrılığı değil vuslatı yaşamıştır.

*Villa Semer* senaryo romanında Yonca'nın nişan gecesini akşamı eserin önceki sahnelerinde düşen aksiyon tekrar yükselir. Nişan gecesinde senaryo romanın başından beri özünü koruyan ve ailesi içindeki fertlerin geleneklerinden uzaklaşmasına direnen Huriye, artık dayanamaz; oğlu Hasan'ın önüne semerini atar, onun geldiği yeri hatırlatarak özüne dönmesini sağlar. "HURİYE- (Eli kalabalığın üstünde) Nedir bu hamal peştemallı karılar?.. Bu, çiftte kuyruklu, beyaz mintanlı maymunlar?.. Hasan; baban Tevfik ağadan bunları mı öğrendin? Kibarlık kim sen kimsin?.. Meşe, gelincik açar mı?... (Duraklar, fenalık geçiren Yonca'yı görür) Vah, benim sırma torunum!.. Seni de kendilerine benzettiler ha?.. Ayol, böyle sahte ârif, yalancı zarif olacağına, tımarhaneye gir de tezek oyna, daha iyi!...

(Yonca'nın yanında kendisine hışımla bakan Nejat'ı gösterir) Koca diye aldığı tarla faresi bu mu?" (VS, s. 73) Bu sırada Nejat'ın tuttuğu üç Külhanbeyi villaya gelerek onun kendilerine para verdiğini eğer kızı kandırmak için böyle bir hileye başvurduğunu anlasaydık oyununa alet olmazdık diyerek Nejat'ın asıl yüzünü ortaya çıkarmışlardır.

Nişanlanacağı adamın asıl yüzünü gören Yonca, uzun zamandır içindeki kültürel çatışma durumunu sonlandırarak özüne geri döner ve Ahmet'le bir olup Huriye'nin bu gece arkasında dururlar. Yonca; Ahmet'in omzuna çıkararak babasının duvardaki franklı resmini indirip semerli, fotoğrafını asmıştır. Yonca, davetlilere babasının semerli fotoğrafını gösterir, Hasan Semer'in asıl kimliğini tanıtarak bu serveti semerden yaptığını söyler. Kendisinin de Hasan Semer'in kızı olduğu için gurur duyduğunu ifade eder. Bunun yanında Yonca; davetlilere Ahmet'i yeğeni, kurtarıcısı olduğunu ve şimdi de bilmem neyim diyerek aslında sevdiği adam olduğunu ima etmiştir. Son olarak da bir işçi villanın duvarındaki "Sommer" kelimesinin "o" harfini çıkarıp "e" harfini yerleştirir. Yine Hasan, hamal kılığına girmiş ve sırtına semerini geçirmiştir. Huriye'nin artık içi rahatlamış derin bir saadetle tebessümlüdür (VS, s. 78-79). Yonca ve Ahmet birbirlerini sevdiğini söyleyerek eser mutlu sona ermiştir.

*Canım İstanbul'* da teknedeki yangında yüzü yanan Selma, hastaneye ziyarete gelip onun alevlerin içine terk eden sözde arkadaşlarıyla görüşmek istemez. Orhan, Selma'yı hastaneden çıkardıktan sonra yalısına götürür. Selma, herkesle bağını koparmış sadece çocukluğundan beri onun yanında olan ve samimiyetine inandığı emektar uşak Veysel Efendiyi yanından ayırmaz (Cİ, s. 79). Selma, Orhan'ın evindedir fakat ona duygusal yakınlaşma anlamında bir davranış sergilemez. Bu duruma üzülen Orhan, Selma'yı her haliyle sevdiğini söylese de Selma bu konuda ısrarcıdır ve maddi güzelliğini tekrar kazanmadan Orhan'a karşı mesafesini korur. Selma, Amerika'dan gelen bir telgraf üzerine babasının yanına gitmesi gerektiğini Orhan'a söyler. Orhan, Selma'yla gitmek istese de Selma buna izin vermez çünkü ebediyen kavuşmak için oraya kendisinin gitmek istediğini söyler. Orhan, Selma'nın gidişine dayanamaz. Selma ise gönderdiği telgraflarda Orhan'ın, hemen dön demesine karşın harap olmuş yüzüyle kendisini görünmek istemediğini, Allah'ın takdirini beklediğini ve hayatı kendisinde bulduğunu yazar (Cİ, s. 85).

Yüzünün iyileşmesiyle maddi güzelliğine kavuştuğuna inanan Selma, bir sabah Amerika'dan İstanbul'a döner. Selma, yalıya geldiğinde Orhan'la sarılır ama ona karşı mesafeli haline devam eder. Orhan, Selma'ya bu durumun uzadığını, kendini maddi güzelliği için değil ruhî güzelliğini sevdiğini söyler. Ayrıca Orhan, Selma'ya yüzünün yandıktan sonra olgunlaşıp eski hayatını terk etmesiyle daha çok bağladığını belirtir.

Selma'ya göre “(...) 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...” (Cİ, s. 89) diyerek aslından Orhan'ın kendine olan bağlılığını da test etmek istemiştir. Çünkü yüzü iyileşmiş olmasına rağmen bu durumu Orhan'a hemen söylememiştir. Orhan, odasında Selma'nın yüzünün yanmadan önceki portresine bakarken içeriye giren Selma, Orhan'a bütün meselenin o portrenin Selma'sında olduğunu ifade edip, bunca imtihandan sonra Allah onu sana iade ettiğini söyleyerek iyileşmiş olan yüzünü Orhan'a gösterir (Cİ, s. 90-91).

Selma, Tonton Şeref vasıtasıyla eski arkadaşlarını yanına çağırır. Aralarında hiçbir gölge kalmadığını bundan sonra birbirlerini olduğu gibi görmesini ister. Ayrıca can korkusundan dolayı sandalın ipini kesmelerine mazur gördüğünü söyleyip onları af eder. Çünkü Selma, bu asırda İstanbul'da eski zaman masallarındaki tipler gibi cesaret gösterilerinde bulunacak insanların olduğunu düşünmenin fazla duygusal olacağını söylerken Yeni Şair ise İstanbul'da bu asırda Selma ve Orhan'ın bu masal tiplerini gerçekleştirdiklerini kendilerinin ise onlara katılmadıklarını ifade eder (Cİ, s. 92-93). Selma, arkadaşlarını davet ettiği “Belkıs” isimli tekne denizde ilerlerken Orhan ve Selma birbirlerinin içinde olduğu için çok sevdikleri “Canım İstanbul” u izler.

*En Kötü Patron* senaryo romanında fikirleriyle ülkenin yöneticisi Aytark'ın kötü yönetimini fark etmesini sağlayan ve Tarkistan Devletinin ilerlemesine katkıda bulunan Tarkün'ü, halk başbakan olarak görmek ister. Halka “*TARKÜN- İşte şimdi sana 'Yüce Tark ulusu!' diye hitap etmenin zamanı geldi. Sen yücesin, bense cüce bir köyün az okumuş, ne öğrendiyse Aytark'ın kütüphanesinde bellemiş, belki açığözce bir çocuğum. Bu şeref de benim değil köylümün... Tersine akan sular beni köyümden şehre getirdi ve bütün bunlar oldu. Şimdi sular düzenli akmaya başlarken, kolumda Aytark'ın kızı ve bavulumda altın tozu şekerlemeleri, bırakın köyüme döneyim! Bundan ötesi benim için çıkmak değil düşmek olur! Bırakın düşmeyeyim.*” (EKP, s. 65) bu şekilde düşüncelerini söyleyen Tarkün, elindeki altın tozu şekerlemeleri göstererek kazurattaki altın hikâyesinin sırrını anlatır. Bu hikâyede toprağın kıymetini anlayan milletin, atalarımızın toprağa verdiği değeri tekrar bulduğumuzu izah ederek toprağın bir devleti her yönüyle tamamlayan önemli bir unsur olduğunu söyler. Tarkün, dedelerimizin toprağa verdiği muvazeneyi bulduktan sonra ikinci olarak da milletin ruh ve ahlâk dengelerinin sağlanması gerektiğini vurgularken de bu dengenin nasıl sağlanabileceğinin de şifresinin “Allah ve Peygamber” olduğunu belirtir (EKP, s. 65). Devleti ve milleti adına üstüne düşen görevi yerine getiren Tarkün, eşi Tarkina ile birlikte köyünün yolunu tutar.

Necip Fazıl'ın yarım kalan senaryo romanı *Battal Gazi*'de, Cafer babasını öldürenlerden intikamını alması, Müslümanlar Amuryonluların arasında savaş sebebi olmuştur. Battal Gazi'nin savaşta göstermiş olduğu engin başarısı ile Müslümanlar Amuryonluları yenmiştir. Savaşın sonunda Battal Gazi'deki cengaverliği gören Malatya Bey'i serdarlığı Battal Gazi'ye vermiştir. Eser her ne kadar yarım kalsa da Battal Gazi'nin intikamını ve babasının ekmeği olan Malatya Serdarlığını geri alması okuyucunun zihninde hikâyenin tamamlanmasını sağlamıştır.

## **2.2. Temalar**

Sinemanın büyüdü dünyasının insanların üzerinde oluşturduğu etkiyi gören Necip Fazıl, bu aleti yönlendirilmesi noktasında dikkatli şekilde yaklaşılırsa fikirlerin ve ideallerin anlatımında müthiş bir tesir sahibi olabileceğini düşünür.<sup>213</sup> Bu düşüncesini de pratiğe aktarmak için senaryo romanlarını yazmıştır. Toplum bilgilendirmede sinemayı araç olarak gören Necip Fazıl'ın, senaryo romanlarında okuyucuya/izleyiciye verilmek istenen mesajlarda temaların seçimi kadar bu temaların etkili bir şekilde işlenmesi de önemlidir.

### **2.2.1. Toplumsal Temalar**

Necip Fazıl, Türk toplumunda Tanzimat'tan itibaren süregeldiğine inandığı kültürel kriz, ahlak erozyonu, kendi değerlerine yabancılaşma gibi kavramların toplumun dokusunu derinden etkilediğine inanır ve senaryo romanlarında da bu gibi toplumsal temaları yoğun bir şekilde işler. Ayrıca sanatçı dönemindeki mevcut yönetim anlayışlarını da eleştirmekle kalmayıp kendi sunduğu öneriler çerçevesinde toplumu ve devlet yönetimini yeniden şekillendirmeye çalışır.

#### **2.2.1.1. Ahlâk Sorunları**

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında işlediği toplumsal temaların başında ahlâk sorunları gelir. Sinemayı fikirlerini halka ulaştırmada etkili bir araç olarak gören sanatçımız; bu bağlamda senaryo romanlarında, toplumdaki dönüşümü sağlamak için ahlâkî meseleler üzerinde durmuştur.

*“Necip Fazıl, gençlik idealini ve beklenen nesli, tiyatrolarına İslam davasının emanetçisi, savunucusu ve varisi olarak yansıtır. Bu nesli, donanımlı, gerçek İslam anlayışıyla ve kendi kültürüne sahip çıkma düsturuyla ortaya çıkarmaya çalışır. Birey ve toplumun kanayan yarası haline gelmiş para, ihtiras, fuhuş, madde bağımlılığı gibi konuları eserlerinde bu çerçevede işler ve bu sorunların nedenleri üzerinde durur.”*<sup>214</sup> Kısakürek,

<sup>213</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *“Bir İbret Dersi” Çerçeve-5*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 311.

<sup>214</sup> Erkan Aydın'dan aktaran Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 170.

tiyatrolarında olduğu gibi beyaz perdeye aktarılması için yazdığı senaryo romanlarında da aynı amacı gütmüştür. Döneminde para için kontrolsüz bir şekilde ithal edilen filmlerin gençlerin ahlâkını olumsuz etkilediğini düşünen Necip Fazıl, bu alanda vermiş olduğu eserlerde, toplumdaki ahlâkî çözümlerin olumsuz etkilerinin giderilmesi noktasında önemlidir.

#### **2.2.1.1.1. Dolandırıcılık ve Vurgunculuk**

*Son Tövbe* senaryo romanında kumar bağımlılığının aile kurumuna ve topluma verdiği zararlarından biri de dolandırıcılıktır. Cemil'in bürosuna gelen Şanzör İsmail, Cemil'e kumarda rehin verdiği halıyı geri almazsa satacağını söyler. Cemil, Şanzör İsmail'in bin lira verip bir gecede bin beş yüz lira istediği, üç bin liralık halıyı satmasına gönlü razı olmaz. Fakat bu halıyı geri alacak parası da yoktur. Şanzör İsmail, Cemil de para olmadığını bilir ama onu çaresiz bırakmak için büyüklerin oynayacağı gecede yapacakları hileye yardım ederse halıyı ve daha önce kaybettiklerini geri alabileceğini söyler (ST, s.66). Burada dolandırıcılığın bir çeşidi olarak kumar hilesi karşımıza çıkar. Cemil, Şanzör İsmail'in teklifini karakterine yediremezse de kafasındaki geçmişte kaybettiklerini geri alabilme düşüncesiyle o geceye katılacaktır. Yalnız Cemil'in o geceye katılabilmesi için on bin liralık bilet alması gerekmektedir. Cemil bu sırada hastaneye yatan oğlunun on bin lira olan ameliyat masrafını hastanenin muhasebesine yatırmak yerine doğru kumarhanenin yolunu tutar (ST, s. 70).

Tütüncü Ahmet, Yağlıkçı Şakir Ağa gibi büyük oynayan kişilerin o gece kumarhanedeki oyunlarında; Cemil, Şanzör İsmail, Çolak Panani ve Krupye'nin de hilesiyle her seferinde kaybederler. Cemil kumar masasında Çolak Panani'yi kollarken Krupye de elindeki kutudan çıkardığı kağıtları değiştirmektedir.

*“KRUPYE- (Etrafına bakınarak) Şeytan nerede?*

*PANANI- Sepetin içinde...*

*(Krupye önündeki sepetten dört ucu kesilmiş bir kâğıt alıp solundaki adama uzatır...)*

*KRUPYE- (Solundaki adama) Kesiniz, el Panani ustada.*

*(Adam keser... Krupye kâğıtları kesilmiş yerinden ayırıp öndekini arkaya geçirir, sonra ihtimamla kutuya yerleştirir... Kutunun üst sürgüsünü de sürer... kutuyu önüne alır...)*” (ST, s. 72) Bu sırada kumarhanede bulunan soluk ve hasta yüzlü adam sara nöbeti geçirir. Tütüncü Ahmet ve Yağlıkçı Şakir hasta adama bakarlarlarken kâğıt kutusunun kaçırılır, yerine başka bir kutu sürülmüştür.

Gecenin sonunda kaybettikleri o kadar paranın arkasında hile olduğunu sezen Tütüncü Ahmet, tabancasını çekerek Krupye'ye siz bizi kestiniz, düzölmüş kâğıtları önümüze sürdünüz diyerek kutudaki kâğıtların çıkarılmasını ister. Çolak Panani, Tütüncü Ahmet'te kaybetmeye dayanamıyorsa kaybını geri verelim demesine karşılık Tütüncü Ahmet işin iç yüzünü öğrenmek için Krupye'den kutudaki kâğıtları çıkarmasını ister. Krupye, Çolak Panani ve diğerlerinin direnmesi üzerine Tütüncü Ahmet, tabancasını tekrar Krupye ve Şanzör İsmail'e çevirerek fişleri ve paraların dökölmesini ister, amacı kaybettiklerini geri almak geri kalanları da fakirlere dağıtmaktır. Tütüncü Ahmet ve fedaileri istediklerini aldıktan sonra kumarhaneyi terk ederler (ST, s. 77-78).

Cemil, bu durumda geçmişte kaybettiği paraları geri alamazken üstelik çocuğunun ameliyat parası olan on bin lirayı da kumar masasında kaybetmiştir. Bitmiş vaziyette olan Cemil, eşini ve çocuğunu kurtarabilmek için son çare olarak dolandırıcılığın diğer bir çeşidi olan gaspa başvuracaktır. Cemil, muhasebeciliğini yaptığı şirketin bir buçuk milyonluk ödemesinin olduğu gün kasadar ve şoförle parayı yatırmaya giderlerken arkadaşı Şanzör İsmail'in yaptıkları plan doğrultusunda parayı çalmasını sağlar (ST, s. 85). Olayı araştıran Savcı, Cemil'in boynunun tehlikesiz yanına yara açmalarını anlamlandıramaz ve Cemil'den şüphelenir. Savcı, Semra ile görüştüğünde Semra, bu olayın Cemil'in başının altından çıktığını söyler, bunu da ispatlamıştır (ST, s. 93). Semra, hırsızlık olayından sonra Cemil'e karşı olan sabrı iyice tükenmiş, çocuğunu da yanına alarak onu terk etmiştir.

*Villa Semer* senaryo romanında Hasan, Niğde'den İstanbul'a geldiklerinde baba mesleği olan hamallık yaparken daha sonraları işlerini ilerletmiş ve zenginleşmiştir. Hasan gazeteciliğin hammaddesi kâğıdı piyasadan toplamış ve daha sonra piyasada ihtiyaç artınca karaborsada yüksek fiyata satarak vurgun yapmıştır. Bu şekilde semerle geldiği Bâbüâli'de zenginleyerek Somer olmuştur.

*"HASAN- (Ahmet'e) Buna İstanbul derler! Buranın kaldırımlarını çiğnemiş olan, öküz bile güdemez! Burada ekmek aslanın ağzındadır! (Sağ elinin yumruğunu sıkır) Ama yumruğunu aslanın ağzıma sokup ciğerine kadar ulaştırmayı bildin mi, fırın fırın ekmek sana!*

*NÂZİM- (Başını hürmetle eğip) Harika görüş!*

*HASAN- (Ahmet'e Nâzım'ı gösterir) Beyefendi meşhur muharrirlerden... Boyuna batıp çıkan gazeteler sürer piyasaya ...*

*NÂZİM- Sayenizde efendim!*

*HASAN- Artık sâyesi mâyesi kalmadı. Bu iş bir zamanlar çok menfaatliydi. Çek kâğıdı, sür karaborsaya! Şimdi zamanlar değişti. Neydi o günler, değil mi Nâzım Bey?*



*NÂZİM- Sormayın efendim!*

*HASAN- Az mı para kazandık ha?*

*NÂZİM- Para, sahibini tanır efendim!” (VS, s. 11-12)*

Hasan’ın karaborsacılıktan sonra zenginliğini arttırmak için başvurduğu yöntemlerden biri “*HASAN- Geçti o günler beyim! Kâğdın karaborsası ak borsasından ucuz... Yıllardır bıraktım o işleri... Satacak arsanız varsa haber verin!*” (VS, s. 37) değerinin altında arsa alıp bu arsalarla bina yaptırarak yüzde on bir kâr yapmaktır (VS, s. 38). Hasan, Emirgan taraflarında paraya ihtiyacı olan Mısırlı prensesin arsasını değerinin altında para ödeyeceğini böbürlenerek ifade ederken yapmış olduğu bu yolsuzluk karşısında duyarsızlığı da ahlâkî tavrını ortaya koymaktadır.

*En Kötü Patron*’da ise ülkedeki kötü yönetim sonucu halkın temel ihtiyaç maddeleri karaborsacıların elindedir. “*PLANLAMA BAKANI- (Devam) Büyük bir kıtlık başlamak üzere... Tarlasını ekmeyen köylünün bu yıl ektiği kadarı da yetişmedi. Kadana’dan, denize döktüğü fazla buğdayı dilendik. Gelin alın dediler, alamıyoruz... Nakil vasıtalarımız eksik. Ve bütün yatırımlar yüzüstü... Götürdüğünü götürdü, getireceği bir şey yok... İhtiyaç maddesi adına ortada bir toplu iğne bile mevcut değil, her şey karaborsa saltanatının emrinde... Ferdî teşebbüs, yatalak, kötürüm...*” (EKP, s. 42-43)

#### **2.2.1.1.2. Kumar ve Uyuşturucu**

Necip Fazıl’ın otobiyografilerinde de bahsettiği kumara karşı zaafî Paris’te başlamış ve ömrünün sonuna kadar devam etmiştir. Sanatçımız, kumar zehrini şeytanın içime girmek için ruhuna açtığı en büyük gedik<sup>215</sup> olduğunu söylediği bu müptelâlığın insana ve topluma verdiği zararı göstermek için *Son Tövbe* isimli senaryo romanında da tema olarak işlemiştir.

*Son Tövbe*’nin merkezî kişisi Cemil, kalbi temiz bir insan olmasına rağmen kumara olan düşkünlüğünden kaç defa tövbe ettiyse de kurtulamamıştır. Semra da eşinin kumarı bırakabileceği inancını Cemil’in yaptığı pek çok hatadan dolayı kaybetmiştir.

*“CEMİL- (Başını kaldırır yaşlı gözlerini Semra’ya diker) 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...*

*SEMRA- Biliyorum... Onu da biliyorum... Bir an içinde dünyanın en temiz insanından en kirli adamına gidip geldiğini de biliyorum... Ama o temiz insan kirli adamı yenebilecek mi sonunda? Bu gidişle hiç sanmıyorum...*

*CEMİL- Izdırıp beni bir sevgili gibi çekiyor, Semra... Kanıma susamış bir sevgili...*

<sup>215</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 73.

*SEMRA- (Müthiş bir dikkat edası) Başka bir sevgili bulamıyor musun seni ondan kurtaracak? Kim olursa olsun razıyım... Tek sen kurtul... (Durak... Dikkat) Sen ruhunu ızdırıp fahişesi yaptın... Artık kurtulamazsın...*” (ST, s. 62-63)

Cemil, kumarhaneye gitmek için evindeki bazı eşyaları rehin vermiş daha sonraları bu eşyaları geri almak amacıyla çocuğunun ameliyat parası olan on bin lirayı da yine kumarda kaybetmiştir. Kumar belası yüzünden günahı günahla kapatmaya çalışan Cemil, kumarda kaybettiklerinden dolayı kurtuluşunu muhasebeciliğini yaptığı büronun parasını gasp etmekte bulur. Namuslu bir kadın olan Semra, eşine hırsız damgasına vurulmasına gönlü razı olmaz. Bunun için Cemil’e oyun yaparak parayı elinden alır, büronun patronuna teslim eder (ST, s. 94). Son vukuatından sonra eşine güveni ve sabrı kalmayan Semra, çocuğunu da yanına alıp Cemil’i terk eder. Eserin sonlarına doğru Cemil, kumara son tövbesini ederek yola gelir ama bu bağımlılık çiftleri maddî ve manevî yıpranmasına neden olmuştur. Yazar, burada kumarın sadece oynayan kişiye değil, ailesine ve topluma da zarar verdiğini göstermek istemiştir.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında ise merkezî kişi Namık Kemal, Paris’e birlikte geldiği arkadaşlarının gayelerini unutup, oranın cezbedici hayatına dalarak kumar oynadıklarını görür. Bunun üzerine masanın örtüsünü çekip atan Namık Kemal, arkadaşlarına haykırarak içinde buldukları memleketin ve vatanından ayrı kalma sebebini hatırlatır (VŞNK, s. 34). Ayrıca bu sahnede Namık Kemal, sözlerini kendi içinde yaşadığı kırılmayı da yansıttığı “(...) Memlekete, memleket içinden başka bir yerde hizmet edilmeyeceğini görsenize, hemen pılı pırtıyı toplayıp vatana dönmenin çaresine baksanıza!..” (VŞNK, s. 35) cümlesiyle tamamlar. Burada da cemiyetin bir derdi varken iskambil kâğıtlarına vakit ayırmak, duyarsızlık olarak verilmeye çalışılmıştır.

*En Kötü Patron*’da, devletin bütçe açığını kapatmak için kumarhaneler açmasını eleştiren Tarkün, halkın temel ihtiyaçlarında kullanacağı paraları bile buralardan beklemesine anlam veremez.

“(Mağaza gibi bir yerin önünde dururlar. İnerler... Kocaman bir levha: “Devlet Kumarhanesi No. 9999” ... Levhaya bakıp gülerek içeriye dalarlar...)”

*(Garaj büyüklüğünde bir saha... Bakara, rulet, barbut, kolon, v.s. masaları ve her türlü kumar makinaları... Potin boyacısından mektep çocuğuna, kelli felli insanlardan genç ve ihtiyar kadınlara kadar bütün bir insanlık kumara dalmış... Sesler, homurtular, kumar tâbirleri, korkunç faaliyetler...)*

*TARKÜN- (Hayretle seyreden kızlara...) Herkes, ev kirası, bir tencere pilâv, bir çift naylon çorap, ödenecek senet, kaldırılacak cenaze parasını buradan bekliyor!*

TARKİNA- (Tarkün'e) Bütçe açığını kapatmak için bu fikri babama siz vermediniz mi?

TARKÜN- Alay için söyledik, sahi zannettiler!

BİRİNCİ GENÇ KIZ- Bırakın bu ukalâlıkları! Haydi biz de oynayalım...

(Rulet masasına koşarlar...)

BİRİNCİ GENÇ KIZ- (Tarkün'e...) Hangi numara kazanır?

TARKÜN- Kumarhanenin yani devletin kazandığı numara. Sıfır...

BİRİNCİ GENÇ KIZ- (Çantasından elli lira çıkarıp...) Sıfır numaraya!

(Diyerek krupyeye atar...)

KRUPYE- (Krupye yüksek sesle...) Tamam! Oyun başlıyor! Para atılamaz!

(İşleyen çark ve dönen bilya... Bilya durur.)

KRUPYE- (Krupye bağırır...) Sıfır... Parayı devletle, ona güvenen bir elli liracık kazandı! Buyurun hanımefendi, size 1800 lira..." (EKP, s. 31-32)

Canım İstanbul senaryo romanında, uyuşturucunun bireye ve topluma verdiği zararlardan ziyade esrarın içilme sırasındaki alınan haz ve sonrasında insan bünyesinde bıraktığı etki anlatılır. Selma'nın maddeci arkadaş grubunun bohem yaşantısından bir kesit sunulan bu sahnede Yeni Şair'in yenilik meraklısı Selma'nın ısrarıyla cebinden çıkarttığı ve dostlarına tanıttığı esrarı içtikleri anı gösterir. Bu sahnede Necip Fazıl'ın bohem hayatından kalma bir anın tasviri de vardır. *Bâbîâli* otobiyografisinde Necip Fazıl, arkadaşı Abidin Dino'nun esrar çekme sırasındaki yaşadığı duygularını anlattığı sahneyi, senaryo romanda Yeni Şair'in ağzından aktarmıştır:

"YENİ ŞAİR- (İki parmağı arasında beyaz bir çiçeği uğuşturarak, sayıklarcasına) Evet, bir çiçekle bir erkeğin gerdeğe girmesi... İşte!.. 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?" (Cİ, s. 16) Akşam esrar çeken Selma'nın bu bohem arkadaşları, sabahında hepsi bir tarafta baygın halde gözlerini zor açmakta, Zeynep'te kahkaha atmasının ardından Yeni Şair, bu kahkahalar karşısında esrarın güldürdüğünü söyler (Cİ, s. 15). Yazar, hatıralarından da yola çıkarak ortaya koymuş olduğu

bu sahneyle genç ve okumuş kesimin içinde düştüğü trajik durumu gözler önüne sererek bir dönemin nihilist İstanbul gençliğinin yaşantısına ışık tutmuştur.<sup>216</sup>

### 2.2.1.1.3. Toplumsal Yozlaşma

Necip Fazıl, toplumsal yozlaşmayı neredeyse bütün senaryo romanlarında bir tema olarak işlemiştir. İlk olarak insanlar arasındaki ilişkilerde çok önemli olan arkadaşlık ve dostluk kavramlarının kişisel çıkarlar uğruna hiçe sayılması gibi yozlaşmanın bu tür insanî ilişkilerde nasıl gerçekleştiğini ortaya koymuştur.

*Canım İstanbul* senaryo romanında, Selma'nın yanında olan ve onun samimi arkadaşları gibi görünen; Bön Sporcu, Genç Patron, Yeni Şair, Züppe Hariciyeci, Zeynep, Tonton Şeref, Sema'nın asıl amaçlarının bohem hayatlarını yaşamasını kolaylaştıran Selma'nın zenginliğinden istifade etmektir. Sözde arkadaşların bu amaçlarının senaryo romanda geçen iki olayda görebiliriz. İlk Selma'nın Orhan'a âşık olduğunu gören sözde arkadaşlar, Selma'ya ait olan Kleopatra isimli teknede sonbahar eğlencesi düzenleyerek kendilerini garanti altına almak istedikleri için Selma'yı Orhan'dan uzaklaştırmak isterler.

*“YENİ ŞAİR- Yuvarlak masa konferansı bitti mi? Haydi Fenerbahçe'ye!...*

*TONTON ŞEREF- Tasarınız gülünç!.. Müzisyen beyefendiyi küçültemezsiniz! Asıl kendinizi batırırsınız!*

*GENÇ PATRON- (Tonton Şeref'e) Sana; dakika ayrılmadığı dostuna bile arka çevirdiğine göre, var, hayâl et, tutulma derecesini!..*

*ZEYNEP- Dört aydır gemisini bize bırakıp bütün kapılarını suratımıza kapatıyor da hâlâ hareketsiz kalıyoruz!*

*ZÜPPE HARİCİYE- Bence, Zeynep Hanımefendinin, küçük düşürme, gözden düşürme fikirleri, harika!*

*SEMA- Bence de...*

*TONTON ŞEREF- Tebrik ederim Sema... Nihayet bir kelime çıkabildi ağzından... Pantomim artistliğinden kurtuldun! Ama saçma!.. Orhan'a karşı hiçbir tertip sökmez.*

*YENİ ŞAİR- Ben piyanisti kelimelerle siler süpürürüm ama, neyse!*

*BÖN SPORCU- Ben de pazılarımla...*

*(Sema güler.)*

*ZEYNEP- (Sema'ya) Sen de ağzını açmayışınla mı?*

*TONTON ŞEREF- Budalalar! Kendinizi kuvvetli sandığınız yerlerde mi harap olmak istiyorsunuz? Başka bir yol bilen varsa, göstereyin!*

<sup>216</sup> Fatih Demir, *Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018, s. 96.

*GENÇ PATRON- Kleopatradâ bir sonbahar gecesi, yaza veda cümbüşü tertiplersiniz. Selma'yı da Orhan'la beraber, kendi öz geminize dâvet edersiniz. Gerisi...*

*ZEYNEP- Gerisi?..*

*TONTON ŞEREF- Gerisi, elinizdeyse Selma'yı kafesleyebilmek... Hayâl! Kuş uştu uçacağı yere... Kendimize yeni tüneler arayalım!..” (Cİ, s. 67-68)*

Selma'nın sadece kendi menfaatlerini düşünen arkadaşları planlarını gerçekleştirmek için Selma'nın gemisinde eğlence gecesi düzenlerler. Bu geceye Orhan'da gelmiştir. Gecenin ilerleyen saatlerinde herkes içtikleri içkiden sızmış bir vaziyette geminin farklı yerlerinde yatmaktadır. Selma da sarhoşluğuna dayanamaz ve kamaraya geçer. Sızan arkadaşlar kendi aralarında onları ayırmak için yaptıkları maskaralıkların hiçbirinin tutmadığını konuşur (Cİ, s. 70). Bu konuda başarılı olamadıklarını görmekteyiz. İkinci olarak da Selma'nın arkadaşlarının sahteliği gemideki yangında sadece kendilerini düşünüp sandalın ipini kesmeleri olacaktır. Gecenin ortasında motordan çıkan alevle gemi yanmaya başlamıştır. Orhan, o gece içmediği için kendindedir ve uyku halinden alevlerin çıtırdamasıyla hemen uyanır. Koşarak gemideki sandalı denize bırakır. Yerde kör kütük yatanlara koşun diye haykırarak sandala inmelerini sağlar. En son kedisi de sandala atlayan Orhan, Selma'nın sandalda olmadığı fark eder. Arkadaşlarına sorduğunda Selma'nın kamarada uyduğunu söylerler. Orhan, telaşlanır ve gemiye tekrar çıkmak için harekete geçer bu arada sözde arkadaşlar, yanacaklarından korkup Orhan'a ipi keselim derler. Orhan, onlara kulak asmaz gemiye çıkar. Selma'nın arkadaşları hemen ipi kesip bindikleri sandalla kaçarlar. Orhan, Selma'yı alevlerin içinden kurtarır. (Cİ, s. 72-73) Selma, bu olaydan sonra hayat ipini kesen arkadaşlarıyla muhabbetini kesmiştir.

*Villa Semer* senaryo romanında da Hasan'ın zenginliğinden istifade etmek isteyen Belka ve Nâzım onu istedikleri gibi yönlendirmeye çalışır. Hatta Yonca'nın Avrupa'ya “çıtırdıldım” olması amacıyla Hasan'ı ikna eden bu ikisidir (VS, s. 21). Amaçları Yonca'nın eğitim aldıktan sonra daha yumuşak huylu bir kız olmasını düşünerek babasının Belka ile evlenmesine engel olmayacak kendisi de Nâzım'ın oğlu Nejat'a hayır diyemeyecektir. Huriye, bu iki sözde arkadaşın oğlunun zenginliği için yanında olduklarını bilir ve senaryo romanın sonunda da Hasan'a gerçek kimliğini hatırlatarak bu arkadaşlarını villadan kovar.

*Son Tövbe* isimli eserde ise merkezî kişi Cemil, kumarhaneden arkadaşı Şanzör İsmail'e birçok iyilik yapmasına karşın o Cemil'i kendi çıkarı için kullanmıştır. Şanzör İsmail, Cemil'in bürosuna gelir. Kumarhanede büyüklerin oynayacağı gecede, hileyle onları yeneceklerini söyler ve kendisine yardım etmesi için Cemil'in kanına girer.

“İSMAIL- Ben sana acıyorum... Bu zamana kadar kaybettiğin yeter. Beni eroin kaçakçılığından poliste falakaya çektikleri zaman yetişip kurtardın... Sınıfta kalan çocuğumun hocasına tesir ederek geçirttin... Bunları unutamam... Benimde bir gün sana yardımım olur demiyor muydum? İşte o gün geldi...

CEMİL- Yani yağlıkçı ile tütüncüyü mü boğacaksınız? Bana katilliğinizden pay mı ayıracaksınız? (Masaya bakarak) Kulakların çınlasın Semra!..

İSMAIL- Sana ayrılacak bir pay yok... Payını kendin ayıracaksın... El tam Panani' ye gelip de satmaya başlayınca sen de dışardan yükleneceksin... Hayır, mayır derlerse dayatacağın... Bir şey sezdiğini sanacaklar, susacaklar... Böylece Panani' yle yarı yarıya kazanacaksın.

CEMİL- Korkunç...

İSMAIL- Senin katillik dediğin işi yapanlar asıl onlar... Böyle bir fırsat bulsalar ayağındaki donu bile bırakırlar mı sana?

CEMİL- Korkunç...

İSMAIL- Bana da kazancından payımı verirsin...

CEMİL- Sen bana değil kendine çalışıyorsun... Beni alet diye kullanmak istiyorsun...” (ST, s. 67)

Aile içindeki bireylerin maddî çıkarılara bağlanan ilişkileri de yozlaşmanın farklı bir boyutudur. *Deprem*'de kardeşi Nihad'ın hastalığını öğrenen Füsun, kardeşinin mirasını kaybetmemek için birçok kötülük yapmıştır. Eserde Nihad'ın kan kanseri olduğunu ve kısa bir ömrünün kaldığını sadece Selma ve Füsun bilmektedir. Nihad'ın bir şeyden haberi yoktur. Hastanedeyken âşık olduğu Selma hemşireyle evlenmek ister. Selma da Nihad'ı çok sevmekte ama öleceğini bildiği için kendisine kalacak olan mirası gururuna yedirememektedir. Füsun, Nihad'ın bohem hayatındaki sevgilisi Reyhan'la birlikte Selma ile Nihad'ı ayırmak amacıyla plan yapar. Yaptıkları plan doğrultusunda Füsun, Selma'nın kardeşi ile evlenmemesi için ona para teklif ederek gitmesini ister (D, s. 39). Nihad, doğum günü gecesinde Selma ile nikahlarının kıyılacağı zaman Füsun karşı çıkar, kardeşinin ölüm korkusuyla aklî dengesini yitirdiği için evlenemeyeceğini söyler (D, s. 56). Nihad, hastalığını o akşam ablası Füsun yüzünden öğrenmiştir. Füsun, evden ayrılmadan yaşlı annesine de Nihad'ın öleceğini söyleyince kadın fenalaşır. Füsun'un kötülüklerinde zirveye ulaştığı en son icraatı ise annesi, Nihad ve Selma'nın çıkacakları yolculuktan önce arabanın motorunu bozarak, hep birlikte ölmelerini sağlayacaktır. Bu amacı gerçekleşirse de mirasa tek başına sahip olacaktır. Nihad, Füsun'u suçüstü yakalayınca Füsun kardeşinin polisi aramaması için bütün miras haklarından vazgeçer (D, s. 64).

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında iflas etmek üzere olan Zehra'nın babası, kurtuluşunu kızını zengin bir iş adamının oğlu olan Namzet'le evlendirmekte bulur.

*"BABA- (Sert) Bak kızım; seni şimdiye kadar bu mevzuda serbest bıraktım. Namzetlerini hep dehleyip durdun! Fakat artık serbest değilsin! Sana, her bakımdan meziyetli, faziletli bu gençten daha uygununu göremiyorum! Biraz da benim saadetimi hesaba kat!*

*ZEHRA- Sizin saadetinizi hesaba katmak milyonları alt alta yazıp toplamakla olur. (Namzet' e döner) bu işi namzedim daha iyi bilir. Babasının hesaplarını tuttuğuna göre..."* (SBÖY, s. 72)

Zehra, sevmediği bir adamla sırf babasının işleri düzelecek diye evlenmek istemez. Zaten o Murat'ı sevmektedir.

Nesiller arası ahlâkî yozlaşmayı da işleyen *Kâtibim* senaryo romanında Üsküdar Kadısı olan Faiz Efendi, kılık kıyafeti ve yaşantısıyla alafrangalığa özenen oğlu Kâtip ile anlaşamamaktadır. Kâtip, gerçek aşkı Perizad'ı buluncaya kadar pek çok çapkınlık serüveni olmuştur. Bu senaryo romanda başka bir nokta ise yazar, Kâtip'in gözünden toplumdaki bazı kesimlerin hadsizce insanların özel hayatına karışmasını eleştirir. Kâtip, Perizad'ın evindeyken Sünbül Ağa'nın planıyla mahalle imamı, muhtar, bekçi, zaptiyeler ve mahallelilerden bazıları Perizad'ın evine baskın yapmıştır.

*"KÂTİP- (Kalabalığa) Nedir bu rezalet? Sizde hak korkusu yok mu?*

*İMAM- Sen de hak korkusu olsaydı bu rezaleti yapar mıydın?*

*KÂTİP- Benim günahım, bir ise sizinki bin..."* (K, s. 31-32)

Senaryo romanlarda kadın erkek arasında görülen uygunsuz hareketlerde, karşı cinse yönelik mahrem olmayan davranışların sergilenmesi toplumun ahlâkî yapısını etkilediği için yozlaşma unsuru sayılır. *Villa Semer*'de gece kulübünden sıkılan Hasan, Hasan'ın sözde arkadaşları, Ahmet ve Yonca Yedikule'ye çingene dansı izlemeye gelirler. Burada Hasan ve arkadaşlarını birbirini alakasız bir şekilde tahrik etmesi ahlâken ucuz davranışlardır.

*"(Kırda, birbirine çapraz duran iki hususi arabanın kuvvetli farları altında, darbuka ve zurna sesiyle oynayan çingene kadını... Etraf zifiri karanlık ve çingene karısından başka hiçbir şey görünmüyor. Birer karaltı halindeki seyircilerin bir kısmı otomobilde, bir kısmı yerde... Elle tempo tutanlar da var... Uzakça bir ağacın altında, çaktığı çakmaktan seçtiğimiz Belka... Bir gölge ona doğru ilerleyip dudaklarını ensesine dokundurur.)*

*BELKA'NIN SICAK SESİ- Yapmayın, Ahmet Bey!*

*BİR FISILTI- Ahmet değil, Nejat!*

(*Oyun... Kıvrılan çingene... Başka bir köşede, bir el fenerinin çabucak yüzünden geçmesiyle tanıdığımız Birinci Hanımefendi... Bir gölge, yanına yaklaşır vücudunu kavrar.*)

*BİRİNCİ HANIMEFENDİNİN TUTKUN SESİ- Rica ederim, Ahmet Bey!*

*BİR HOMURTU- Ne Ahmet'i, Hasan, Hasan Somer!"* (VS, s. 54-55)

#### **2.2.1.1.4. Basın Eleştirisi**

Basın eleştirisi, Necip Fazıl'ın sadece *En Kötü Patron* senaryo romanında görülür. Bu ütopyik eserde yazarın sözcüsü olan merkezî kişi Tarkün, ülkenin kötü yönetilmesine sebep olan Cumhurbaşkanı Aytark ve Devletçi Parti mensuplarının yaptıkları olumsuz politikaları basın yoluyla olumlu gibi gösterilmesini eleştirilir. "(...) *Para, memur, makine, işçi, hayat, siyaset, eser, insan, hiçbir verim sahibi değil... Yalnız Basın- Yayın Bakanlığının Başmakale bürosu ortalığı güllük gülistanlık göstermeye bakıyor. (...)*" (EKP, s. 43)

Tarkün, Tark ülusunun kazuratında altın olduğuna Yamanya'ya ve Aytark'a inandırdıktan sonra bu durumu Tark halkına da izah etmek için gazete binasına giderek bu haberin yazılmasını sağlar. Tarkün, binaya girdiğinde gördüğü gazete levhasındaki gazetenin tarafsız yazısı aslında ironi yapılarak taraflı olduğu vurgulanmak istenmiştir. "(*Rotatifin çalıştığı matbaa ve gazete binasının dışı... Üstünde kocaman bir levha "Zürriyet: Günlük Tarafsız Gazete" ...*

*Tarkün gelir. Tarkün, gayet vakur, kapıdan girer, merdivenlerden çıkar, kaybolur... Kapının ilerisinde, serseri kılıklı birkaç müvezzi, zar atarak kumar oynuyor...)*" (EKP, s. 53)

#### **2.2.1.2. Devlet Yönetimi Eleştirisi**

Necip Fazıl, ilk senaryo romanı olan *Vatan Şairi Namık Kemâl*'de merkezî kişi Namık Kemal'in cemiyet içinde ve siyasal yaşamdaki serüveni *Namık Kemâl* biyografisindeki bilgilerden yola çıkılarak anlatılsa da eserin bazı yerlerinde yazarın da düşüncelerini sezmekteyiz.

Senaryo romanda Namık Kemal'in evine gelen Mehmet ve Nuri Beyler, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kuruluş amacını belirterek kendisinin de bu cemiyetin fikir başı olmasını isterler. Namık Kemal'in bu teklife karşı vermiş olduğu cevap da "- *Tepeden inme bir davranışın, bir hareketin, bir ihtilâlin, ha kumandanı olmuşum, ha neferi!.. Ha önünde yer almışım, ha arkasında! ...*" (VŞNK, s. 17) demesi biyografide bu cemiyetin şahsi menfaatlerini düşünen bir prensle ve Türk devlet ve hükümetine karşı yabancı devletle iş birliği yaptıkları için onların uykuda olduklarını<sup>217</sup> söyleyen Necip Fazıl'ın, senaryo

<sup>217</sup> Kısakürek, *Namık Kemâl*, s. 101.



romanda da Yeni Osmanlıların kuruluşundaki köksüzlüğü tepeden inme bir davranış olarak nitelendirmiştir.

Osmanlının içinde bulunduğu durumdan dolayı gönlündeki yangını hürriyet aşkıyla gidermek için Paris'e kaçan Namık Kemal, burada arkadaşlarının amaçlarından uzaklaşarak oranın cezbedici hayatına dalması onu huzursuz etmiştir ve onlara vatanlarını bırakarak oraya geliş nedenlerini hatırlatma gereğinde bulunmuştur. Namık Kemal'in; Paris'te kaldıkları otelde iki garsonun arasında geçen bir diyalogda, Fransa'nın Almanya ile savaşa girme durumu ve devletin içindeki gelişmelerden bahsederlerken "hasta adam" olarak nitelendirdikleri Osmanlının Paris'e kaçmış bu aydın kesiminin, yaşadıkları hayat ve ülkelerinin içinde bulunduğu durumu görememelerinden ötürü aydınlık bir gelecek de vaat etmemelerini eleştirir. Burada da yazar, eleştirisini garsonların ağzından yapmıştır.

*"- Yeni mi çıkardınız bu hiçbir şeye inanmayan kafayı?.. Eyvah istikbâldeki yeni kafalardan!..*

*-İstikbâl mi; ay sen inaniyor musun öyle bir şeye?..*

*-Arkadaş, Fransa tehlikede, sarhoş musun sen?..*

*-Şarabı ben içmiyorum ki... Hasta adam içiyor...*

*- O da kim?..*

*Tepsili garson eliyle tavanı gösterir:*

*-Yukarı kattaki Türk..." (VŞNK, s. 27)*

Senaryo romanın devamında Namık Kemal'in söylediği bir sözün "(Eşşey-ü, lâyüsennâ illâ vehad yüselles) ... Bir şey iki olmaz, ancak üç olur..." (VŞNK, s. 62) eserdeki dönem padişahlarından Abdülaziz ve Sultan Murat'ın tahtan indirmesinin ardından yerine geçen II. Abdülhamid'in de üçüncüsü olabileceği vehmine telkin ettirdiği düşüncesiyle Namık Kemal, mahkemeye çıkarılır. Mahkemede bu düşüncesini ispatlamaya çalıştıran reis; şahitlerden Ermeni kitapçı Asador Bedros, Kemal Bey'in bir gün kütüphanesine gelerek kendisinden Osmanlıca lügat kitabı istediğini, içerisinde (C) harfine baktığını ve içinde (Cumhuriyet) kelimesinin olmadığı üçüncü lügat kitabı olduğunu söylediğini belirtir. Mahkeme reisi, Namık Kemal'e bu düşüncesindeki maksadını sorduğunda, o dillerde ve bilgilerde olan bir kelimeyi lügat kitabına konulmamasını fikir esareti olarak nitelendirir (VŞNK, s. 65-66). Reis, "cumhuriyet" kelimesinin Osmanlının o dönemdeki yönetim şekline zıt bir anlayış olduğunu ve Namık Kemal'e bu tavrının cumhuriyetin ilanına çalıştığının göstergesi olduğunu söylerken o ise bir şeyi bilmekle istemek başka diyerek II. Abdülhamid'in ülkesine sunmuş olduğu saadet günlerinde böyle bir harekete cüret edemeyeceğini ifade eder, sonra gözlerini aynadaki hayaline dikerek "- O Kemal ben

*değilim! ...*” (VŞNK, s. 66) der. Bu cümlede de anlatıcı yazar cumhuriyet yönetim şeklinin Mustafa Kemal’in öncülüğünde Türk halkının kabul ettiğine gönderme yapmıştır.

Yazarımız, *O ve Ben* isimli hatırasında milli mücadele döneminden sonra İstanbul’a gelen Rafet Paşa’nın elindeki Alman mecmuasına topluluğa göstererek yazılanlara karşı “-*Bakin şu mecmua ne yazıyor? Zaferin peşinden, Anadolu hükümeti, kısa zamanda Cumhuriyeti ilân edecekmiş!.. Bu gidişin varacağı nokta burasıymış. Asla, asla efendiler, millî hükümet ve Türkiye Büyük Millet Meclisinin asla böyle bir niyeti yoktur!..*”<sup>218</sup> vermiş olduğu bu tepkiye yönelik Necip Fazıl, işler daima böyle başlar ve bilindiği gibi gider diyerek Cumhuriyet yönetim şeklinin halkın isteğiyle değil de yöneticilerin tepki toplamadan getirdikleri bir inkılap olduğunu düşünür. Diğer taraftan da Necip Fazıl, *Villa Semer*’de demokrasinin hür milletlerin yönetim anlayışı olduğunu eserde de Hasan’a vasıtasıyla iletmiştir.

*YONCA- Demokrasiyi İngiltere’de görmek lâzım... Orada insan, bir gerçek, bir saygı, bir terbiye ölçüsüne bağlı olarak hür...*

*HASAN- (Parmağını bir hikmet tavrıyla kaldırır) Demokrâsi, hür milletlerin rejimidir.*

*YONCA- (Gayet vekarlı) Bırakınız, babacığım bu niyet kâğıdı vecizelerini de gerçeğe bakalım! Hürriyet, insanda kendi kendisini bağlamak hakkıdır.”* (VS, s. 45)

Necip Fazıl, *En Kötü Patron* senaryo romanı içerisinde “Küllî Şef” dönemi olarak geçen, İsmet İnönü’nün iktidarı dönemindeki devletin yönetim anlayışını ve bu dönemde toplumun içinde bulunduğu maddî ve manevî durumu ironik bir dille eleştirmiştir. Cumhuriyet tarihimizde, Mustafa Kemal’in ölümünde sonra Cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü “Millî Şef” ilan edilmiştir. “*Ebedi Şef’ten sonra bütün iktidar gücünün Millî Şef’e bağlanması, şüphesiz ki Cumhuriyet ilke ve inkılaplarını geniş halk kitleleri üzerinde tatbik etmek gayesine bağlıydı. Ve bu gâyeyi teminde, yegâne model olarak ‘Şef’liğin bütün kurumlar üstü kayıtsız-şartsız hâkimiyeti uygun görülmüştü. Böylece şahıs ve kurum kültürleri çerçevesinde kutsallaştırılan ve eleştirilmesi gayri mümkün bir resmî ideoloji tahkim edilebilecekti. (...)*”<sup>219</sup>

Senaryo romanda “Küllî Şef” döneminde uygulanan “Devletçilik” politikalarının sonucunda ülkenin içinde bulunduğu durumunu, Tarkün’ün seçimlerden önce köye oy

<sup>218</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 53.

<sup>219</sup> Suat Ak, *Necip Fazıl ve Büyük Doğu “Sosyal- Siyasi Mücadele Tarihi”*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2016, s. 27.

istemeye gelen Devletçi Parti mebusları ile konuşmalarında trajikomik bir şekilde ortaya konulur:

“(Köyün cami meydanında mebuslar ve köylüler... Önde Tarkün ve ihtiyarlar... Mebusların başı, musalla taşı üzerinde... Öbürleri taşın yanında ve yerde... Jandarma da yanlarında.)

MEBUSLARIN BAŞI- Bir saatlik konuşmamızın özü nedir?

TARKÜN- Seçimler yakın... Bize oy veriniz! Devletçi partiye...

MEBUSLARIN BAŞI- Soylu Tark ulusunu yalnız devletçilik kurtarır!

TARKÜN- Bahtsız Tark ulusunu, yalnız devletçiliğin böylesi batırır!..

MEBUSLARIN BAŞI- Köylüye “Efendi” ismini biz verdik!..

TARKÜN- Biz isim değil, hakikat istiyoruz!..

MEBUSLARIN BAŞI- Toprak reformunu getiriyoruz!..

TARKÜN- Ekilmeyen toprağın reformu... Gömleği parçalayıp herkesin eline bir parça vermek, sonra da onu bütünleyecek ağa yerine devleti koymak.

MEBUSLARIN BAŞI- Makineleşiyoruz. Kara sabana, çıkırığa, yel değirmenine paydos.

TARKÜN- Makinenin beyni, yüreği ve ciğeri Batılıda kaldıkça karasaban yeğdir!

MEBUSLARIN BAŞI- Dışarıya işçi çıkarıyoruz. Memlekete iş bilgisi ve döviz sağlıyoruz!

TARKÜN- Bizim işsiz bıraktığımız insanları, dışarıya, ham beygir kuvveti diye alıp çalıştırıyor! Onlar arabacı, biz beygir...

MEBUSLARIN BAŞI- Köylüye açtığımız krediler, dağıttığımız basmalar?...

TARKÜN- Krediler bizi yedi, basmaları da keçiler!..

MEBUSLARIN BAŞI- Avrupai usullerimiz, modern aletlerimiz?

TARKÜN- Hepsi Avrupalının oyuncakları... Kullanmasını bilmiyoruz!.. Vidası düşünce apışıyoruz!” (EKP, s. 11-12)

Tarkün merkezî kişinin bu sözleriyle Necip Fazıl, halka indirgenemeyen ve alt yapısı olmayan yeniliklerin ülkenin ilerlemesine fayda sağlayamayacağını belirtir. Ayrıca Almanya’ya işçi gönderimini de eleştiren yazar, bizim işçilerimizi Almanya’nın ağır işlerinde kullandıklarını buraya gönderdiğimiz işçilerimizin gücünü kendi ülkemizin ilerlemesinde kullanılması gerektiği düşüncesindedir.

Devletin her türlü kurum ve kuruluşu elinde bulundurması ve kendi düşüncelerine göre yapılandırması, sanatçıların fikirlerini özgürce ifade etmelerine müdahale etmeye kadar varmıştır.

“*PLANLAMA BAKANI- Efendimiz, hakikat zat-ı devletlerine mâlum 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 mâlum ama, şiirinden, romanından, tiyatrosundan, filminden resme, müziğe ve heykeltıraşlığa kadar bir güzel sanat 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!” (EKP, s. 35-36)*

Necip Fazıl, dönemindeki sanatçılar üzerindeki bu baskıcı anlayışı eleştirmiştir. Kendisinin de bu dönemde iktidarın işine gelmeyen pek çok yazısı sansüre uğramıştır. Sansürün etkisine maruz kalan eserlerden biri de *En Kötü Patron*’dur. Sanatçımız, bu eseri hakkında sinemaya aktarılсын diye film şirketine sattığını söylerken Ankara’daki film sansürü tarafından izin verilmemesi senaryo romanın filme çekilmesine engel olmuştur.<sup>220</sup> Bunun yanında bazı gazetelerdeki fikir yazılarına da yayımlama yasağı getirilmiştir.<sup>221</sup> Kısakürek, *En Kötü Patron*’da sadece devletin kötü yönetimini değil Tarkistan halkının içinde bulunduğu bu kötü gidişata karşı duyarsız tavrını da eleştirir. Başkente gelen Tarkün, Devletçi Parti mitinginde halka seslenmiş: “*TARKÜN- Yüce Tark ulusu! Sana böyle derler, değil mi?... Halbuki sen... (Kürsünün yanındaki Baş mebusu gösterir.) Tek lâfları yüreğe ve kulağa girmez, bu sahte çobanların güttüğü bir koyun sürüsünden başka nesen ki?*” (EKP, s. 21) söylediği bu sözler parti ve yönetimin aleyhinde olunca polisler Tarkün’ü alıp kalabalığın içinden götürmüşlerdir. Tarkün, götürülürken halkın çılgınca alkışlamasının nedeni de algılayamamıştır. “*TARKÜN- Acaip! Bu halk beni mi alkışlıyor, beni götürenleri mi?*” (EKP, s. 21-22)

Necip Fazıl, İkinci Dünya Savaşı dönemlerinde ülkenin savaşa girmemesine rağmen içte ve dış siyasette uygulanan politikaların ruhta ve maddede büyük bir çöküntüye sebep olduğunu Planlama Bakanının sözleriyle ifade eder. “*PLANLAMA BAKANI- (Devam) Büyük bir kıtlık başlamak üzere... Tarlasını ekmeyen köylünün bu yıl ektiği kadarı da yetişmedi. Kadana’dan, denize döktüğü fazla buğdayı dilendik. Gelin alın dediler, alamıyoruz... Nakil vasıtalarımız eksik. Ve bütün yatırımlar yüzüstü... Götürdüğünü götürdü, getireceği bir şey*

<sup>220</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Türkiye’nin Manzarası/Fikir*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 64.

<sup>221</sup> Ak, a.g.e., s. 34.

yok... İhtiyaç maddesi adına ortada bir toplu iğne bir mevcut değil, her şey karaborsa saltanatının emrinde... Ferdî teşebbüs, yatalak, kötürüm... Alerika krediyi kesti. Yamanya bizden boyuna işçi çekiyor ve hazine bundan bir şey alamıyor. Olanca ihracat maddelerimiz devlet ofisleri elinde her gün kalitelerinden düşe düşe pinekliyor. Para, memur, makine, işçi, hayat, siyaset, eser, insan, hiçbir verim sahibi değil... Yalnız Basın- Yayın Bakanlığının Başmakale bürosu ortalığı günlük gülistanlık göstermeye bakıyor. Hâsılı ruhta ve maddede müthiş bir çöküntü yaşıyoruz.” (EKP, s. 42-43)

Necip Fazıl, eserde Cumhurbaşkanı Aytark’ın ağızından demokrasi anlayışını dış devletlerinin dayatmasıyla kabul ettirildiğini söyler:

“AYTARK- Bütün bu rezaletler, Şu Alerika dedikleri zıyırlar diyarının bize zorla kabul ettirdiği demokrasi belâsından doğdu. Zorla kabul ettirilen hürriyetten hayır gelir mi?

PLANLAMA BAKANI- Biz demokrat mıyız efendim, köküne dek devletçi değil miyiz?

AYTARK- Köküne dek devletçiyiz de dallarımızı takma demokrasi yemişleriyle donatmaya bakıyoruz. Zaafımız da bundan doğuyor. Şimdi her şeyden evvel hazineyi kurtarmak için ne yapalım?” (EKP, s. 43)

Senaryo romanın sonunda Yamanya’ya, Tark ulusunun kazuratında altın olduğuna dair bir oyun oynayan Tarkün, bu sayede devletin yöneticisi Aytark’ın ve Tark halkının kendi topraklarını ekmesi, üretimini arttırmasını sağlayıp ülkenin ekonomik yönden içinde bulunduğu çaresizlikten kurtarmıştır. Aytark, Tarkün’ün sunduğu fikirlerle kötü yönetici özelliğini fark ederek iyi patron olma yolunda ilerleyeceğini halkına kabul ettirmiştir. Burada Necip Fazıl’ın, kötü yönetimi eleştirirken aynı zamanda iyi bir devlet yönetiminin olabilmesi için iki farklı tez ortaya koymuştur: Birinci olarak ülke kalkınmasında ferdî teşebbüs, millî hamle, ziraî temele dönüşü öngörürken bu kalkınmanın başrol oyuncusu olan devlet yöneticilerinin de demokrasi nizamı içinde, millî ruha dayalı bir anlayışa sahip olmaları gerektiğini vurgulamaktadır (EKP, s. 62-63). “Necip Fazıl’a göre, Cumhuriyet ilke ve inkılapları, bir şeyleri yıkar ve bir şeyleri getirirken yeni yetişen nesillere verebilecek (bir ruh, mâna ve ahlâk) ölçüsüne ve bir dünya görüşüne sahip değildir. (...) Halbuki her dünya görüşünün hususi bir ahlâk telakkisine varmak mecburiyeti, bir ilim mütearifesidir.”<sup>222</sup> “Millî Şef” dönemini de içine alan CHP iktidarı döneminde yapılan inkılapların ahlâk kökünden mahrum olduğu, zamanın ortaya çıkardığı sorunlar karşısında uyguladıkları yöntemlerle yeterince başarılı olamamalarını eleştiren Necip Fazıl’ın bu görüşü

---

<sup>222</sup> Ak, a.g.e., s. 31.

dönemindeki sosyal-siyasi mücadelesinin ve muhalefetvari tavrının omurgasını oluşturmaktadır.<sup>223</sup>

### 2.2.1.3. Batılılaşma

Necip Fazıl, Osmanlı'nın Tanzimat'la meşrulaştırdığı sonraları Cumhuriyet'le devam eden Batı mukalliyetçiliğine karşıdır. Çünkü Batı'nın pozitivist düşünce anlayışı, Doğulu insanının yaşam tarzına ve benimsedikleri İslâm'a aykırıydı. Buna rağmen Batı'dan olduğu gibi alınıp halka tepeden indirilen inkılapların özümsememesi ülkenin ilerlemesinden ziyade maddî ve manevî yönlerde çöküşe neden olmuştur. Sanatçımız, Doğulu insanın ruh kökünü çürüten taklitçi Batıcılıktan ancak İslâmî duyarlılığa tekrardan kavuşmasıyla kurtulabileceğini öngörür.<sup>224</sup>

*“(...) Ben, Tanzimat'tan beri sökün edici oluşların köksüz olduğunu, hiçbir zaman Doğu ve Batı arası bir nefis muhasebesine yanaşılmadığını ve mahsup sırrına varılmadığını, her kıymetin ruh kökünde, yani İslâm'da bulunduğunu, aklımızı Batı'dan devşirirken ruhumuzu Doğu'da tutmamız gerektiği üzerinde bütün bir dünya görüşü ve ideal savunucusuyum.”*<sup>225</sup>

Necip Fazıl'ın ilk senaryo romanı olan *Vatan Şairi Namık Kemâl*'de Paris'e kaçan Osmanlı münevverlerinde Namık Kemal'in, kaldığı otel odasının penceresinden dışarıdaki fabrikaları izlerken *“-Garbın, bizde olmayan tek marifeti!.. Akılla madde arasında kurdukları köprü!.. Başka hiçbir şeyleri yok...”* (VŞNK, s. 32) söylediği bu eleştiri sözleri aslında anlatıcı yazarın Batı'yı algılama şeklini yansıtmaktadır.

*Canım İstanbul* senaryo romanında Yeni Şair karakterinin, Selma'nın evinde arkadaşlarıyla arasında geçen Batılı erkek tipi hakkındaki yorumlarda her konuda Batı'nın taklit edildiği gibi erkek tipinin tarifinde de Batı'nın örnek verilmesine tepki gösterir. Çünkü yazarımız senaryo romanlarında, sürekli dile getirdiği sadece yaşayış ve düşünüş tarzlarıyla Batılı olduklarını düşünen erkeklere “mukavvadan erkek” tipi benzetmesiyle eleştirisini ortaya koymuş, Selma'nın istediği tarzda şahsiyet sahibi olabilecek erkeklerin ancak Doğulunun yaşam felsefesini benimsemiş olanların başarabileceğini inanır.

*“SELMA- (Genç Patrona doğru) Benim için erkek, gemicilerin su dolu, lâstikten kadınları gibi bir şey olmalı... Dilsiz, dileksiz, çalısız, iddiasız bir âlet... Hattâ ismi, künyesi bile yok... Nefsinden habersiz...”*

<sup>223</sup> Ak, a.g.e., s. 33.

<sup>224</sup> Hatice Mumyakmaz, “Necip Fazıl'ın Fikir Dünyasında Yakın Dönem Türk Tarihi: Kavram, Olay ve Kişiler”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 14, sayı 38, 2017, s. 180.

<sup>225</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Cinnet Mustatili*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2016, s. 288.

*YENİ ŞAİR- (Genç Patrona) Senin anlayacağın, markası kazanmış bir elektrik süpürgesi...*

*SELMA- Öyle!..*

*ZÜPPE HARİCİYE- (Selma'ya) Ya şahsiyet?.. Batılı olgun kadın, erkekte evvelâ şahsiyet arar.*

*YENİ ŞAİR- (Dudaklarını nefretle büzerek) Yine mi Batı?*

*GENÇ PATRON- (Selma'ya) Doğru! Erkekte kişilik, kadında dişilik!..*

*SELMA- (Züppe Hariciye ve Genç Patrona) Siz, erkekte şahsiyet deyince, horozların telli pullu kavas üniformalarını, mağrur ibiklerini, iğrenç gaggak'larını mı anlarsınız? Ben de bunlardan tiksiniyorum!*

*YENİ ŞAİR- (Parmağını Selma'ya doğru dikerek) Sen, hayâlindeki üstün erkek şahsiyetini bulamadığın için gördüklerinden tiksiniyorsun!*

*SELMA- (Ortaya) Şairin hikmeti!.. Ayol, ben inanmadığımı, beklemediğimi söylüyorum; o, en fazla inandığıma, daha çok beklediğime hüküm çıkarıyor! (Sesi yükselir) İnanmıyorum, beklemiyorum! Anladınız mı?" (Cİ, s. 10-11)*

*Villa Semer'* de kızını Avrupa'ya "çitkırıldım" olması amacıyla gönderen Hasan, kızı Yonca'nın Avrupa'dan geleceği gün o kadar uzun yolu arabayla gelmesini anlamlandıramazken "*BİRİNCİ HANIMEFENDİ- Orası Avrupa... Adım başında kolaylık, medeniyet... Artık alışalım!*" (VS, s. 40) sözlerine karşılık yine Necip Fazıl, Hasan'a "*-Hâ, şu: Batıdan almak yok, batılı olmak var...*" (VS, s. 40) sözlerini söylettirerek Batı'nın ilmini, bilgilerini örnek almak yerine sadece yaşayış şekliyle Batılı gibi görülmeye çalışıldığını üstü kapalı eleştirir. Ayrıca Batı ve Doğu'nun yön itibariyle zıtlığı kadar bu iki kültürün de birbirinden çok farklı tarafları olduğu için Batı'dan doğrudan alınan yaşantı, Türk toplumunu ahlâkî yönden olumsuz etkilemektedir.

*Kâtibim* senaryo romanında da yukarıda bahsettiğimiz Batı'nın yanlış algılanması sonucunda toplumdaki ahlâkî çözülmeyi eserde Doğulu bir tip olan Üsküdar Kadısı Faiz Efendinin çocuklarındaki değişimine karşı gösterdiği tavırla ortaya koymaktadır. "*FAİZ EFENDİ- (Öfkeli) Kes sesini! Kadın kısmı cevap vermez! Ah şu Frenklik merakı! Ne terbiye bıraktı ne bir şey... (Kâtibe) Herkesin ismini unutup, sıfatını dillendirdiği Kâtip Bey, bu evdeki fesadın merkezi sensin!*" (K, s. 11) Faiz Efendi, çocuklarının bu değişimleri karşısında kaygılanır. Kâtip ise kız kardeşine ilgi duyan Vedat'la konuşmasında kendindeki bu alakasız yaşantısına duyarsız kalırken yazar da Kâtip'in üzerinden toplumdaki taklitçi değişimlerin kendi değerlerimizle uyumsuzluğuna dikkat çekmektedir.

*"VEDAT- (Kâtibe) Doğrusu çapkınlığınıza pes!*

*KÂTİP- (Gülümser) Yok canım, sadece masal...*

*SEDAT- (Kâtibe) Şıklığınız, giyiminiz, kuşamınız da dillere destan!...*

*KÂTİP- Haydi canım, biraz alafrangalığı severim, işte o kadar!..*

*VEDAT- Üsküdar kadısının oğlu alafrangalık merakında... Ne tuhaf!*

*KÂTİP- Her şeyimiz tuhaf! Altı kaval, üstü şişhane.” (K, s. 13-14)*

*Sen Bana Ölümü Yendirdin’de Zehra, dönüşüm geçirmeden önce Batılı yaşayış şeklini benimseyip kendi kültürüne yabancılaşmış bir tiptir. Toroslardaki babasının köyüne gelen Zehra, burada köylü kızların söylediği türküden sıkılarak onlara kendi yaşam algısını aşılama çabasıyla çalışır. “ZEHRA- (Ayakta, kızlara karşı) Öööff! Ben bu köyde patlıyorum! Sizin “hey hey” leriniz, “guy guy” larınız beni avutmuyor! Gözümde şehir tütüyor, şehir!.. Size de şehrin ruhunu aşılmalıyım! (Birinci köylü kıza) Kaçınıcı derse geldik?*

*1.KÖYLÜ KIZA- Beşinci...*

*ZEHRA- Eeehh, artık kavradınız demektir. (Kızlara) Haydi ayağa!..*

*(Zehra koşup teybi durdurur. Onu geriye işleterek bir dans havası bulur. Hızlı ve çulgın bir dans şamatası...)*

*ZEHRA- (Haykırarak) Yaşasın dans, yaşasın mini etek!.. Haydi bakalım!.. Önce kılık...*

*(Kızlar şalvarlarını sıyırıp dizleri üstünde toplar. Sonra aralarında kavalyelerini bulup zıplamaya başlarlar. Pantolonlu Zehra, Birinci köylü kıza... Hep beraber curcuna...)*” (SBÖY, s. 65-66)

Bu senaryo romanda ayrıca Batılılaşmanın edebiyatımızdaki etkisi merkezî kişi Murat’ın kaleme aldığı “*Dünü, Bugünü ve Yarınıyla TÜRK EDEBİYATI*” eserinin yazış amacıyla verilmeye çalışılmıştır. Milli Türk Talebe Birliği’nin düzenlemiş olduğu konferansa katılan ve burada yapmış olduğu konuşmada Necip Fazıl’ın sözcülüğünü üstlenen Murat, Tanzimat’tan beri süregelen taklitçi kişiliğimizi bırakarak kendi özümüze dönmemiz gerekliliğini vurgular. “(...) Ben, topluluğa karşı borç bildiğim millî tefekkürü yerine getirmeye çalışmanın mükâfatını bu kadar ağır ve pahalı tasavvur edemedim. Benim yaptığım; Tanzimat’tan beri gelen fikir ve san’at boşluğumuzu kalın çizgilerle çerçevelemekten ve asıl ince çizgileri benden sonra geleceklere havale etmekten başka bir şey değildir. Benimki bir girişten ibaret... Taklitçi, kişiliğe ermek için evvelâ taklit ettiğini, kendinden uzaklara düştüğünü, mutlaka kendisini bulması gerektiğini anlamak borcundadır. (...)” (SBÖY, s. 91-92)



#### 2.2.1.4. Anadoluçuluk, Gelenekçilik ve Millîlik

“Anadoluculuk” düşüncesi Osmanlı’nın son dönemlerinde Osmanlıcılık, İslamcılık, Turancılık gibi fikir hareketlerine tepki olarak doğan bir akımdır.<sup>226</sup> Bu akım Anadolu toprağının Türk ulusunun gerçek aynı zamanda tek vatani olduğu tezini işlediği için yerli ve milliyetçidir.<sup>227</sup> Anadolu, Türklere millet olabilme bilinci kazandıran en önemli unsurlarından biridir.<sup>228</sup> Milli Mücadele’de, Mondros’un maddeleri doğrultusunda Anadolu’nun çeşitli yerlerinin işgaline karşı Kuva-yı Millîye hareketinin başarılı olması Anadoluçuluk fikrini daha da güçlendirmiştir. Cumhuriyet’le birlikte farklılaşma yaşayan<sup>229</sup> Anadoluçuluk akımına, farklı dönemlerde ve düşüncelerde yaklaşım biçimleri ortaya çıkmıştır. Değişik ideolojilere sahip olan bazı sanatçılar da Anadoluçuluk fikrini farklı bakış açılarıyla işlemiştir. Necip Fazıl da 1939’da yazdığı “Ben Buyum!” başlıklı yazısında dünya görüşünü oluşturan unsurları sıralarken Anadoluçuluk fikrini de benimsediğini söyler.<sup>230</sup>

Necip Fazıl’ın, *Villa Semer* isimli senaryo romanında Anadolu şehri olan Niğde’den İstanbul’a gelen Ahmet, duruşuyla bir Anadolu erkeğidir. İstanbul’da amcası Hasan’ın sözde arkadaşlarını uyup kültürüne yabancılaşmasına karşın Ahmet, onların yaşayış biçimini tercih etmemiş babaannesi Huriye’yle birlikte Hasan ve kızı Yonca’nın özüne geri dönmesini sağlamıştır. Nejat’ın sahte jönlüğünü karakteri ile özdeşleştiremeyen Yonca, Ahmet’in ruhundaki asalete yakıştırdığı bu davranışı ifade ederken yazar Ahmet’e Anadolu erkeği olduğunu söylettirir. Bu şekilde Anadolu insanının ruhundaki asaleti ortaya koymaya çalışır.

“YONCA- Ahmet!

AHMET- Dinliyorum!

YONCA- O şövalyelik size yakıştırdı.

AHMET- Mal, sahibinindir.

YONCA- Asalet dokusu sizin kumaşınızda...

AHMET- Benimki Anadolu dokuması...” (VS, s. 67)

Senaryo romanda Hasan’ın annesi olan Huriye de geleneklerine bağlı bir Anadolu kadınıdır. Oğlunu yaşadığı değişimi sürekli eleştirirken o bu değişim karşısında dirençlidir.

<sup>226</sup> Köksal Alver, “Anadoluculuk ve Hilmi Ziya Ülken”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/1 (Haziran 2001), s. 133.

<sup>227</sup> Alver, a.g.e., s. 133.

<sup>228</sup> Alver, a.g.e., s. 133.

<sup>229</sup> Köksal Alver, *Sosyolojik Açıdan Anadoluçuluk*, Yüksek Lisans Tezi, İÜ SBE, İstanbul, 1996.

<sup>230</sup> Orhan Okay’dan aktaran Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 195.

Huriye; Batılı tarzda dekore edilen oğlunun villasındaki odasını kendi hayat tarzına göre şekillendirir.

“(Villânın üst katında, Ahmet’in demin girdiği, babaannesine ait oda... Evin lüksüne tam bir tezat halinde bir köy odası... Pencereelerde 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... Sedirde Huriye ve Ahmet yanyana... Huriye’nin başında yemeni ve üstünde entari... Huriye, iki elini dizlerine dayamış, hayran hayran torununa bakıyor.)” (VS, s. 18)

Necip Fazıl’ın, Anadoluçuluk fikrinin doğrultusunda toprağa bağlı milliyetçilik anlayışını<sup>231</sup> *En Kötü Patron* senaryo romanında net bir şekilde ortaya koymuştur. Devletin kötü yönetim politikalarının ardından topraksız kalan köylünün üretimi de azalmıştır. Tarkün’ün, Tark ulusunun kazuratında altın bulunduğu bir oyunla Yamanya’ yı ve devlet yöneticilerini inandırmıştır (EKP, s. 48). Bunun üzerine devlet, politikasını değiştirmiş daha fazla kazurat elde etmek için Anadolu halkının toprağını ekmesi ve daha fazla verim alınabilmesi için çalışmalar yapılmıştır (EKP, s. 56). Tarkün, bu şekilde Tark ulusuna varlığını devam ettirebilmesi için toprağın değerini göstermek istemiştir. Ayrıca burada yazar bir millet için toprağın önemini ortaya koyarken Tark ulusunun millî ruh köküne dayalı bir devlet anlayışı önerisini de dile getirmiştir. “*Tarkün- (Devam) İşte kazurattaki altın hikâyesinin bütün sırrı! Her birinde 10 miligram altın bulunan bu şekerlemeleri, Yamanya’daki işçilerle, Tarkistan kazurat numunesini verenlere yutturan benim! Fakat bu yüzden gübrelediğim toprak bize altın verdi. Atalarımızın toprağa bağlı madde muvazenesini bulduk. Toprak, omuzlarının üstünde birçok cambaz taşıyan baş cambazdır. O yıkıldı mı hepsi devrildi demektir...*” (EKP, s. 65)

### **2.2.2. Bireysel Temalar**

Batı kültürünün Tanzimat’tan itibaren taklit edilmeye başlanması, Türk toplumunda kültürel ve ahlâkî krizin oluşmasının temel nedenlerinden biridir. Toplumdaki bu çözülmenin düzelebilmesi için İslâmî duyarlılığı arttırmaya çalışan Necip Fazıl, senaryo romanlarında toplumsal temaların yanında bireysel temalara da yer vermiştir.

#### **2.2.2.1. Ruh ve Madde**

Avrupa’da 19. Asrın ikinci yarısında başlayarak tüm dünyayı etkisi altına alan “makine ve madde”<sup>232</sup> anlayışı yani insanların iradelerini, düşüncelerini ve ortaya koydukları

<sup>231</sup> Alver, a.g.e., s. 134.

<sup>232</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 37.

bütün çalışmaları sadece madde (görünen) boyutuyla algılamaları insanın varoluşunu sağlayan temel unsuru (ruhçuluğu) göz ardı etmelerine sebep olmuştur. Batılının her şeyi maddeden ibaret gören bu düşüncesi, Doğulunun İslâm düşüncesi bir nevi ruhçu yapısıyla çelişmekteydi. Cemiyetin şekillenmesi için uğraşan Necip Fazıl, maddeci telakkiye karşı bir hayat görüşü olduğundan senaryo romanlarında da bu görüşünü ortaya koymaya çalışmıştır.

Senaryo romanlarda merkezî kişilerin bazı olaylara mana boyutu yönüyle ortaya koyduğu görüşleri sanatçının ruhçu özelliğini yansıtmaktadırlar. *Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında, bir zamanlar Osmanlı münevverlerinin ülkedeki hürriyete Paris'te ulaşabilmek hayaliyle gittikleri bu yerde merkezî kişi Namık Kemal'in, Garpla Doğu arasındaki farkı ortaya koyduğu “-*Garbın, bizde olmayan tek marifeti!.. Akılla madde arasındaki kurdukları köprü!.. Başka hiçbir şeyleri yok...*” (VŞNK, s. 32) cümlesi Batı medeniyetinin maddeci kimliğini ortaya koymaktadır.

*Ufuk Çizgisi*'nde maddeci bir yaşam felsefesine sahip olan Bülent, Hacer'in ruh hali ve tavırları sayesinde dönüşüm yaşayarak manaya önem vermeye başlamıştır. “*BÜLENT- Ben mektepte kalbin yalnız tulumba tarafını öğrendim. Hayatta da onu bir makine sayarcasına davrandım. Hiçbir manevî kıymet tanımadım. Bunun hepsini bana sen tattırdın!*” (UÇ, s. 44) Kalp doktoru olan Bülent, ilmi yönden de ruhçuluğu benimsediğini fakültede anlattığı derste kalp metaforu örneği ile ortaya koymuştur.

“*BÜLENT- Evet kalp bir tulumba değildir. Nasıl ki insan, yetmiş kilo kemikli et değildir. Biz her şeyi dış görünüşünden ibaret sayan maddeci mektebe aykırıyız. Eğer işi mutlaka maddî bir kıyasa dökmek lâzımsa, bildirelim ki, vazifelerin belki en küçüğü damarlara kan basma olan kalpten binlerce on binlerce sinir geçiyor. O yerini bir başkasına verince yabancı bir kalp veya makine ile değiştirilince ne olacak? Bu sinirler hangi faaliyete memur edilecek ve manevî hayatımızda ne gibi bir inkılâba, ihtilâle yol açacak?... Yoksa çürük bir diş siniri gibi vazifeden düştüğü mü kabul edilecek?.. Girift insan yapısındaki kalpte toplanan merkezî nizam inkâr mı edilecek?.. Nitekim maddemiz bile ruhumuza ait esrar hazinesinin yerine bir yabancının gelmesini kabul etmiyor, onu reddediyor, kusuyor, atıyor. Gerisi şarlatanlık!... Her şey gösteriyor ki, kalp yalnız bir tulumba değildir, her faaliyeti içine toplayan bir santral, bir nur mahfazasıdır. Dünyayı dört köşe görenlerin anlayacağı bir mevzu olmaktan da uzak...*

(Bir kız talebe ayağa kalkar.)

*KIZ TALEBE- Af edersiniz hocam; yani sizce duygu merkezlerimiz kalpte midir?.. Beyinde değil mi?.. Bu görüş tıp kanunlarına aykırı değil mi?..*

*BÜLENT- Bence her şey kalpte... Beyin belki de ondan gelen ışıkların projeksiyon perdesi... Ama bunu tespite bugünkü ilmimiz yeterli değil... Hoş bizim ustalığımız da yine onun maddesi üzerine... Yine madde yolu ile sezer gibi olduğumuz o büyük manâya yabancıyız.*

*KIZ TALEBE- Ya manânın ustaları?..*

*BÜLENT- Onlar ayrı... Mevzumuzun dışında...*

*KIZ TALEBE- Öyle ise halkın “kalpsiz” sözünde her şeyi kalbe bağlayışında bir hikmet var... Sadece bir sembol değil bu...*

*BÜLENT- Bence de değil... Halk yine kalbi ile ilmin uzanamadığı ufukları aşabilir. İnsan sevdiği zaman kalbinde ne hisseder?..*

*KIZ TALEBE- Kalbinde bir ateş, ayrı bir çarpış...*

*BÜLENT- (Gözleri Hacer’de) Yazık o ateşi görmeden sadece üç köşe kömürü ele alanlara!..” (UÇ, s. 42,43-44)*

*Canım İstanbul* senaryo romanın da yine yüceltilmiş bir kişi olan Orhan, yüzünün yanmasından sonra maddî güzelliğini kaybettiğini düşünen Selma’ya “(...) *Sen benim için zedelenmez bir ruhsun!.. Maddenin ne değeri var?..”* (UÇ, s. 89) diyerek sevdiği kadına sadece maddî güzelliği için bağlanmadığını ifade eder.

*Deprem’de* Nihad, amansız hastalığından dolayı son günlerini huzurlu geçirmek için annesi ve Selma’yı da yanında götürerek Aktepe köyüne yerleşir. Burada, Nihad’dan ayrılacağı için ağlayan Selma’nın bu üzüntüsüne karşılık ölünceye kadar yas tutamayacağını izah eden Nihad arkasından “*NİHAD- Ağlayamazsın Selma... Mahkûmsun, buna vücudun müsaade etmez. Ah, şu pis, şu hasis vücudumuz!*” Selma’yı telkin etmek için bu sözleri söylemesi beden kıyafeti (maddî varlığımız) altındaki ruhun acı çekmesine üzüldür.

Ütopik bir eser olan *En Kötü Patron* senaryo romanında devletin her alanda Batı’yı taklit etmesi ve kendi değerlerinin farkına varamaması, Tarkistan halkının ruhta ve maddede müthiş bir çöküntü yaşamasına neden olmuştur. Yazar’ın sözcülüğünü üstlenmiş olan merkezî kişi Tarkün’e göre ülkenin bu çöküntüden kurtulabilmesi için millî kaynaklarının farkına varması ve sonra da ruh ve ahlâk dengelerini tekrar elde etmesine bağlıdır.

#### **2.2.2.2. Din Olgusu**

Senaryo romanlarda, İslâm dininin kabul gördüğü bazı kuralların ve inanç algısının olaylar içerisinde ya da şahısların davranışlarıyla verilmeye çalışılmıştır. Necip Fazıl gibi cemiyetin içinde ve bu cemiyete İslâm dininin ruhunu hissettirmeye çalışan bir düşünürün eserlerinde dini meseleleri işlemesi kaçınılmaz bir olgudur.

### 2.2.2.2.1. Din ve İnanç Algısı

İslâm dininde Allah; bütün ilimlerin, hikmetlerin sahibi olduğu için kullarının emir ve yasaklarına teslim olmasını ister. Bu teslimiyet, müminlerin yüce yaratıcısına karşı olan bağlılığını da ortaya koyar. Senaryo romanlarda merkezî kişilerin, hayatlarında karşıladıkları bazı zor durumlarda Allah'a olan bağlılıklarının arttığı görülür. *Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinde Murat, kör olduktan sonra Zehra'ya kendisini köydeki kulübesine götürmesini ister. Toroslardaki kulübesine gelen Murat'ın amacı kahrının çekmemesi için Zehra'yı İstanbul'a geri göndermek, kendisini de bütün olarak Allah'a vermektir (SBÖY, s. 101).

Murat'tan ayrılamayan Zehra, Fatma Nine diye uydurduğu dilsiz bakıcı rolünde Murat'ın yanında kalır. Bir gün Murat, Fatma Nine' ye içini dökerken Allah'a bağlılığını ve ötelere yani ahirete inandığını belirtir.

*“MURAT- Allah'a bağlısın, değil mi Fatma nine?..*

*(Gayet sert iki baston darbesi...)*

*MURAT- Ötelere de inanıyorsun...*

*(İki baston darbesi...)*

*MURAT- Orada senin dilin açılacak, benim gözlerim... Ne diye gam çekiyoruz?..*

*(İki baston darbesi)”* (SBÖY, s. 107)

*Deprem* senaryo romanında, Nihad'la Selma arasında gelişen bir diyalogda Nihad'ın birkaç ay kalan ömründe Selma, Nihad'ın Allah'a yönelmesini ister. *“NİHAD- Bu kadar kısa ömrü kalan, ne yapar Selma?..*

*SELMA- Allah'a yönelir...*

*NİHAD- Malını mülkünü muhtaçlara dağıtır ve Allah'a yönelir... Vasiyetim noterlikte... Kopyası da bavulumda. Onun madde madde yerine getirilmesine sen memursun...”* (D, s. 68)

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında merkezî kişi Namık Kemal'in; 12 yaşında hocasının talimatıyla padişaha okumak için ezberlediği kasideyi, topluluk önünde okurken utanabileceğini söylediğinde hocası Şakir Efendi'nin Namık Kemal'e vermiş olduğu cevap manidardır:

*“-Hiç utanılır mı?.. Onlar mezar taşı oğlum, mezar taşı... Hiç mezar taşlarından utanılır mı?.. Ömrün oldukça böyle bileceksin... Mezar taşı!..”* (VŞNK, s. 50)

*Namık Kemâl* biyografisinde de yer alan bu anıyı, yazarın senaryo romanında yer vermesiyle kimsenin birbirinden üstün olmadığını ve insanların faniliğini ortaya koymaya çalışmıştır. Bu eserde vatanının geleceği için mücadele eden merkezî kişi Namık Kemal'in eşi Nesime Hanım; namazlarının arkasından eşine, millete ve devlete zeval gelmemesi için

Allah'a dua eder (VŞNK, s. 19). *Battal Gazi* senaryo romanında da merkezî kişi Battal Gazi'nin annesi, oğlunun babasının intikamını almaktan başka bir şey düşünmemesinden dolayı oğlunun da kocası gibi hileyle şehit edilmesinden korkar. “*SAİDE HATUN- Allah'ım; sen oğlum Cafer'i koru! Babasının intikamını almak için neredeyse aklını kaybedecek...*” (BG, s. 71) diyerek dua eder. Ayrıca Battal Gazi'nin intikamını alması sonucunda gavur Amuryonlularla Müslümanlar arasında yaşanan cihatta, Müslümanların savaşa başlamadan müezzinlerin ezan okuması, bütün askerlerin şehadet getirmeleri yine imamın arkasında toplu sabah namazı kılmaları senaryo romanda görülen diğer dinî unsurlardır.

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde işlediği temalardan biri olan kadının örtüsüyle ilgili düşüncesini şöyle ifade eder: “- *Bütün sır örtüde... Kadın soyundukça vazıhlaşıyor, böyle olunca da mâna pençesi düşmüş bir şiir gibi basitleşiyor, yavanlaşıyor, çirkinleşiyor...*”<sup>233</sup>

“*Bütün sır örtüde... Örtü, kadının mânasına, aranması, bulunması, erişilmesi lâzım bir derinlik veriyor. O mânayı zorlaştırıyor, giriftleştiriyor, kıymetlendiriyor. İdeal... İdeal işte budur: Aranması, bulunması, erişilmesi gereken gâye... Kadın, vücuduyla idealden bir çizgidir ve mutlaka perde arkasında, göz ufkunun gerisinde el uzanır uzanmaz tutulamayacak bir noktada olmalıdır.*”<sup>234</sup>

*Canım İstanbul* senaryo romanında Selma'nın yalısında düzenlenen “Canım İstanbul” gecesinde, Tanzimat'tan 1964'te kadar İstanbul'daki kadın ve erkeklerin kılık kıyafetlerindeki değişimi göstermek için o dönemlerdeki kıyafetleri giyerek sahneye çıkarlar. Selma'nın kız arkadaşlarının 1854 senesindeki ferace devrindeki, 1894'te çarşaf devri, 1914'te tango çarşaf devri, 1924'te manto devri diye dönemlendirdikleri devirlerin kıyafetlerini giyip sahnede gösterirler (Cİ, s. 44-45). Sene 1964-65 kadınının giyimine geldiğinde bu dönemi bikini devri olarak adlandırır ve bu döneme ait kadın kıyafeti olan bikiniyi Selma'nın giyerek sahneye çıkmasını isterler. Selma bikinili bir şekilde sahneye çıkmak istememesine karşın arkadaşlarının ve davetlilerin ısrarına dayanamaz ve istedikleri şekilde sahneye çıkar (Cİ, s. 49). Arkadaşları, Selma sahnedeysen bu devirde erkek kıyafetini de gösterecek bir partneri sahneye davet etmesini ister. Selma, Orhan'ı sahneye çağırır ve Orhan'a devir devir kadınlarla erkeklerin kıyafetleri birbirine daha fazla yakınlaşıyor o halde kendisinin de bu konuda bir marifet göstermesini ister. Orhan; Genç Patronun masasındaki örtüyü hızlıca çekerek, Selma'nın arkasından geçirip bedenini sarar. “*ORHAN- Her güzel gizlenmek borcundadır. Öyle bir sır ki, bu, 2064'te belki de Selma'nın torununun torunu anlayacak!..*” (Cİ, s. 51) Senaryo romanda Necip Fazıl, Orhan'a söyletmiş

<sup>233</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Hikayelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 187.

<sup>234</sup> Kısakürek, a.g.e., s. 188.

olduğu 2064’te gençliğinin kıyafeti noktasındaki algısıyla hayal ettiği ve efendisinden aldığı nurla ahlâkını yoğurduğu<sup>235</sup> Türk gençliğinden ümit var olduğunun göstergesidir.

Senaryo romanda bohem hayatı içerisinde, sürekli huzursuz olan Selma’nın ruhunu mutlu etmek için arayışlarından biri de dua etmek için camiye gitmesidir. Yarı örtülü bir eşarpla Beyazıt Camisini ziyareti çıkışında Selma’yı gören Orhan “(*Selma’ya*) *Aradığınız vecdi, turistler gibi kabukta gezerek bulamazsınız. Mabet, böyle maceralara alet edilemez. (...)*” (Cİ, s. 57) der. Orhan, Selma’nın aradığı ruhî huzuru kabukta değil yani İslâm’ın içinde, dinin kuralları çerçevesi içerisinde yaşamasında görmektedir. *Son Tövbe*, senaryo romanında da merkezî kişi Cemil, kumar müptelalığını bırakmak için son tövbesini camide yaparak bütün pişmanlığı ve içtenliği ile Allah’a yalvarmıştır. “*CEMİL- Allah’ım... Hep son diye ettiğim yalancı tövbelerden, bu, ilki, sahici ve sonuncusu olsun. ‘İsteyin, vereyim’ buyuran Allah’ım. Verdiklerini istemesini bilmeyenler... İstemeyi de bana öğret, Allah’ım... (Gözyaşları içinde boğuk boğuk) ver Allah’ım... İstiyorum Allah’ım... (Kubbeden müthiş bir uğultu çalkantısı)*” (ST, s. 103) *Kâtibim* senaryo romanında ise Kâtip, sevdiği kadın Perizad’dan ayrı düştükten sonra içindeki acısını dindirmek için gözü yaşlı bir şekilde Eyüp Sultan türbesinde dua etmiştir (K, s. 42). Son olarak *En Kötü Patron* eserinde Tarkün’ün ülkeyi huzura kavuşturacak ruh ve ahlâk dengesine ancak “Allah ve Peygamber” yani İslâm dininin özüne geri dönüşle mümkün olacağını ifade etmiştir.

#### 2.2.2.2.2. Kader

Allah (C.C), yüce kitabımız Kurân-ı Kerîm’in bazı ayetlerinde insanların yazgısının kendi bilgisi dahilinde olduğunu söyler: “*Allah, sizi (önce) topraktan, sonra da nutfeden yarattı, daha sonra sizi çiftler yaptı. O’nun bilgisi olmaksızın, bir dişi ne hamile kalabilir ne de doğum yapabilir. Bir yaşatılana çok ömür verilmek de ömründen eksiltmek de mutlaka bir kitapta yazılıdır. Şüphe yok ki bu, Allah’a göre kolaydır. (Fâtır Suresi, 11. Ayet)*”<sup>236</sup>

Necip Fazıl ise bir şiirinde “*Kader, beyaz kâğıda sütle yazılmış yazı;/ Elindeyse beyazdan, gel de sıyr beyazı!..*” (Ç, s. 349) şeklinde tasvir ettiği kaderi, değişmezliği noktasında ele alır. Yazar, senaryo romanlarında da merkezî kişilerin başına gelen olumsuz durumlara karşı kendilerini çaresiz hissettikleri zaman bu durumların Allah’tan geldiğine inanarak kaderlerine razı olurlar.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında merkezî kişi Murat, ata binerken bir kaza geçirmiştir. Bu kazada beyin üstü düşen Murat’ın gözlerindeki billuri cisim zedelenmiş; doktor, Murat’a gözündeki hasarın büyük olduğunu, kısa bir süre sonra kör olacağını

<sup>235</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 237.

<sup>236</sup> *Kurân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Hazırlayan: Fatih Araz, Yolcu Yayınevi, İstanbul 1942, s. 436.

söylemiştir. Bir süre sonra Zehra ile doktor muayenesine giden Murat, mukadderatıyla tekrar yüzleşir. “DOKTOR- (Arkası dönük) Billürî cisim hem fazla miktarda zedelenmiş hem de derinlere kaçmış... Yapabileceğimiz hiçbir şey yok...

MURAT- (Yattığı yerden) Körlük mukadder, değil mi doktor?...

DOKTOR- Hayır diyemem!

MURAT- Ne kadar zamanım olabilir?

DOKTOR- Ağrıların başladığına göre pek az bir zaman...

(Zehra yüzünü mendile gömmüş ağlıyor.)

MURAT- Ağlama Zehra!... Tek kurtuluş yolu kadere razı olmak... İstersen razı olma!..” (SBÖY, s. 93)

Murat, her ne kadar kaderini kabullenmiş gibi görünse de Zehra’yla evlendiği gecenin sabahında, yaşayacağı dipsiz karanlığın kendisi için ölümden beter bir hal olduğunu ifade eder. Yaşadığı bu olumsuzluğun canını acıtsa da Allah’tan geldiğine inanarak metanetini korur.

“ZEHRA- Ağrı çok mu şiddetli?..

MURAT- (Hep aynı vaziyette) sanki göz bebeklerimden içeriye bir çıban girmiş, beynime doğru gidiyor! Galiba bu son ağrı... Ötesi dipsiz karanlık...

ZEHRA- Bunu söyleme Murat!... Kendimi çoktan hazırlamış olsam da bilsem de inanamıyorum!

MURAT- (Elini gözünden çeker, başını kaldırır) Bu gecenin saadetinden sonra her şey, muşambadan bir dekor gibi gözümün önünden kaldırılıyor. Artık mutluluk benim için gözlerimin iştiraki dışında kalıyor. Ölümden beter değil mi bu hal?..

ZEHRA- (Olgun bir ızdırıp içinde) Mutlaka tam kenetlenmeliyiz Murat!... Ya ben de gözlerimi oyayım yahut Allah bir mucize yaratıp senin gözlerini açsın...

MURAT- Ne o ne öteki!.. Kimse kimse için gözlerini oyamaz. Allah da açılmamak üzere kapattığı göze bir daha ışık göstermez. Eğer seni tanımasaydım o sefil dünyayı görmeyeceğim için belki kendimi mutlu sayabilirdim. Zaten bu teselli ile yaşıyordum. Fakat seni gördükten sonra? (...)” (SBÖY, s. 96-97)

Deprem’de, kan kanseri olduğunu ve bu hastalıktan dolayı da kısa bir ömrünün kaldığını öğrenen Nihad, annesi ile arasında geçen bir konuşma sırasında, bu çaresiz durum karşısında kaderlerine teslim olduklarını görürüz. “NİHAD- Ne oluyorsunuz? Şu an hiçbir şeyim yokken birkaç ay sonra başıma inecek balyozu beklemek fevkalâde bir nasip! Her kula göre değil... Ya çıldırmam lazım yahut neşeden uçmam... Anlıyor musunuz?

“ANNE- Hiçbir şey anlamıyorum oğlum. Bu yeni halini de beğenmiyorum...



*NİHAD- Niçin? Bana, Füsun'un iddia ettiği gibi bir hal olduğunu mu sanıyorsun? Aklımı kaybettiğimi, öyle mi?*

*ANNE- Kaderimize teslim olalım, bitsin, gitsin...*

*NİHAD- İster teslim ol ister olma... Emrimdesin... (Selma'ya...) Selma, geçenki seyahatımızda bayıldığıın dağ evi var ya... İşte onu satın aldım..." (D, s. 66)*

### **2.2.2.3. Ölüm**

Ölüm, dinî bir kavram olmakla birlikte bu dünyadaki yaşamın bitişini de sembolize etmektedir. Necip Fazıl'ın senaryo romanlarındaki kişilerin ölüm karşısındaki duruşları ve ölümü algılama şekilleri kişiliklerini etkileyen unsurlardan biridir. Ayrıca bu kişilerin ölümden sonra da bir hayatın var oluşu inancı, ölüm konusundaki düşüncelerini belirler.

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında ölüm düşüncesi ve gerçeği merkezî kişiler vasıtasıyla aktarılmaktadır. *Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinde Murat'ın "(...) Ölüm karşısında hususî bir tavrı olmayan sanatkârın, büyük bir mimara nisbetle âdi bir badanacıdan farkı yoktur. Bütün dünya nimetlerinin boşluğu, aldatıcılığı, fâniliği ve boş olmayanı, aldatmayı ebedî olanı ihtar edişi!... İşte cins kafaların biricik akidesi!... Ve işte topyekûn fikir ve edebiyatın gerçek zemini... Bu zemine çıkmamış insanlara inanmıyoruz." (SBÖY, s. 99) sözleri sanatkârın ölüm karşısındaki duruşunda ahiret inancının varlığını kabullenip hayatını ve kalemini ona göre şekillendirmesi gerektiğini düşünür. *Canım İstanbul* senaryo romanında ise şiirlerinde ölümü bir saatçik unutamayan (Ç, s. 141) sanatçımızın aklını kemiren ölümü Selma'nın düşünceleri ile yansıtır.

*"(Eyüp tepelerinde bir nokta... Yüksekten, Haliç ve serviler... Selma ile Orhan bir masada... Selma'nın gözleri serviliklerde...)*

*ORHAN- Ne düşünüyorsun?*

*SELMA- Ölümü!..*

*ORHAN- Düşünme. Akıl kovasının, suyuna ulaşamadığı kuyu, o...*

*SELMA- (Gözleri hep uzaklarda) Sen de ölecek misin, Orhan?..*

*ORHAN- Elbette!*

*SELMA- Sahi mi söylüyorsun? (Susan Orhan'a döner) İşte beni yalnız bu düşünce çıldırıyor, Orhan!.." (Cİ, s. 65)*

*Deprem*'de ise Nihad'a ölüm düşüncesi vahdeti hatırlatmaktadır. Aslında insan dünya hayatında ne kadar uzun yaşarsa yaşasın dönüş Allah'a olacağı için çok ömürde biri yani Allah'ı bulamadığımız zaman bu uzun ömrün insan için kıymetinin olmadığı vurgulanmaktadır. "(...) 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. Tabii yine anlamadın...*

*(Selma ve anne Nihad'a tevahhuşla bakarlar...)*

*NİHAD- Bir saniye yaşıyoruz, anne; 10 yıl, 30 yıl, 70 yıl, hepsi lâf!*

*(Sükut... Uzun durak...)*

*NİHAD- Ne tuhaf! Ben ölüleri değil dirileri ölü görmeye başladım. Ölüyken ölüyoruz.” (D, s. 72)*

Bu eserin sonunda Yeşilçam sinemasının etkisiyle de mucizevi bir son gerçekleşir. *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de Zehra'nın, Murat'ın kör olmaması için istediği mucize gerçekleşmezken *Deprem* senaryo romanında kan kanseri olan Nihad'ın, Aktepe köyünde ölümünü beklerken Selma'nın Nihad'la ölüm vuslatına birlikte kavuşmaları için istediği mucize gerçekleşmiştir. Nihad'ı çok seven Selma, ondan ayrılacağı için üzülmemektedir. Bundan dolayı Allah'a bütün içtenliği ile Nihad'la birlikte ölmek için dua eder. Eserin sonunda bir deprem olur. O akşam Nihad'ın annesi, Nihad, Selma ve Selma'nın karnındaki bebeği depremde ölürlür (D, s. 79). Bir mucizenin gerçekleştiği senaryo romanda bu dünyada birbirini çok seven âşıkların, ölüm vuslatına da birlikte ulaştıkları görülür.

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanında Hacer, namusunu kirleten Bülent'e Allah'tan ölümü istemesini ancak böyle bir durum gerçekleştiği takdirde onu affedebileceğini söyler. Hacer, Bülent'i çok sevmekte, onun değiştiğini görmekte ama içindeki zincirleri kıramadığı için sevgisini ifade edememektedir. Bir gün Bülent, trafik kazası geçirir. Hacer, hastaneye geldiğinde Bülent'in son nefesini vermeden onu sevdiğini söylemiştir. Ama bu itirafı Bülent'i geri getirmeye yetmemiş “*HACER- (Avaz avaz) Ölüm! Alamazsın onu elimden!.. (Hacer yatağa kapanır.)*” (UÇ, s. 50) ölüm, Hacer'in sevdiğini elinden almıştır. *Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında da vatan aşkıyla ömrünün sonuna kadar yanan merkezî kişi Namık Kemal'in, ölüm sırasında yaşadığı ruhsal buhranı ve son nefesinde de vatanın içinde bulunduğu kötü durumundan dolayı içindeki yangınının geçmediği anlatılır (VŞNK, s. 92).

#### **2.2.2.4. İntikam**

İntikam, haksızlığa uğrayan bir kişinin yaşadığı bu durumdan kurtulmak için karşısındakine ceza verme isteği şeklinde düşünülmektedir.<sup>237</sup> İntikam kavramının farklı algılanış şekilleri de bulunmaktadır. “*İntikamın, algılanan adaletsizliği düzeltme, intikam*

<sup>237</sup> Naim Çınar - Ferruh Uztuğ, “Tüketicilerin Olumsuz Satın Alma Deneyimlerine Tepkileri: İntikam mı, Misilleme mi?”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, cilt 3, sayı 2, 2015, s. 41.

peşinde olan bireyin öz saygısını yeniden kazanma, gelecekteki adaletsizlikleri engelleme gibi çeşitli amaçları olabilir. İntikam kavramının temelinde algılanılan haksızlıkla ilişkili olarak kişisel zarar görme, adaletsizlik, haksızlık ve 'öfke, kızgınlık, kin ve nefret' algıları bulunmaktadır."<sup>238</sup>

*Battal Gazi* senaryo romanının kurgusunu belirleyen noktası "intikam" temasıdır. Merkezî kişi Battal Gazi'nin babası Hüseyin Gazi, Amuryonluların Beyi Şamas ve Serdarı Mihail tarafından pusuya düşürülerek şehit edilmiştir. Malatya Beylerbeyinin Serdarı olan Hüseyin Gazi, şehit olduktan sonra Malatya Beyi serdarlığa zayıf birini getirmiştir. Kalbinde babasının intikam ateşi yanan Battal Gazi, büyüdükçe bu ateş daha da alevlenir ve babasının intikamını almak için harekete geçer. "*BATTAL GAZİ- Anne! Malatya Beyi, babamın yerine zayıf ruhlu birini getirdi. Babamın hem öcünü hem de ekmeğini geri almalıyım!*

*SAİDE HATUN- Oğlum, benim güzel oğlum; geçtim olsun serdarlığın ekmeğinden!.. Bana sen kal yeter!*

*BATTAL GAZİ- Bize dinimizin buyruğu ve babamın şanı kalsın!..*" (BG, s. 77)

Battal Gazi, ilk önce babasını öldürenlerin canını almak için atı Aşkar'la birlikte Amuryonluların kalesine gelir. Burada Mihail ve askerlerini gören Battal Gazi onlara meşhur bir pehlivan olmak istediğini, bu konuda Amuryonu tavsiye ettiklerini söyler. Ayrıca Battal Gazi, Mihail'e de pehlivanlığı konusunda kendisine öneride bulduklarını söyleyince Mihail bu övgü karşısında kasılarak Malatya Beyinin eski Serdarı Hüseyin Gazi'nin bile önünden kaçtığını ifade eder. Battal Gazi, bu durum karşısında içinde hissettiği acısını belli etmemeğe çalışmıştır. Mihail, Battal Gazi ile güreşmek ister. Battal Gazi, Mihail'in askerlerinin uzaklaşması için kendine söz veririr. Askerler yanlarından gidince vuruşmaya başlayan Battal Gazi için artık intikam vakti gelmiştir.

*"BATTAL GAZİ- (Eli hançerinde) Hüseyin Gazi'yi yendiğini söyleyen yalancı kâfir! İşte ben onun oğluyum! Kahpece öldürdüğün babamın intikamını almaya geldim ve seni öz kalende kıstırdım. Şimdi teslim et başını mertsen!*

*MİHAİL- (Gözleri dehşetle açılmış) Etme, güzel delikanlı... Bana acı!.. Babanın diyetini vereyim! Amuryon'un atları, kızları, bahçeleri senin olsun!*

*BATTAL GAZİ- (Hançerini çeker) Babamın diyeti, gâvurun başıdır!"* (BG, s. 83-84)

Mihail'in başını kopararak intikamını alan Battal Gazi'nin bu davranışına yönelik Amuryonlular, Müslüman Malatya Beylerbeyine savaş ilan ederler. Battal Gazi, yüzünden açılan çengi Malatyalılar yine Battal Gazi sayesinde kazanırlar. Bu savaşta cengaverliği

---

<sup>238</sup> a.g.e., s. 42-43.

sayesinde savaşı kazanmalarını sağlayan Battal Gazi'ye, Malatya Beyi artık meydan senindir diyerek serdarlığı vermiştir. Battal Gazi, babasının intikamını ve şanını geri alarak vicdani yönden kendini rahatlatmıştır.

#### 2.2.2.5. Aşk

Senaryo romanlarda merkezî kişiler arasındaki bağı kuvvetlendiren aşk duygusu; genellikle kişilik özellikleriyle yüceltilmiş merkezî kişiler, ahlâkî anlamda kötü özelliklere sahip olan merkezî kişilerin dönüşümünü sağlayan önemli bir etkidir. Dönüşüm yaşayan merkezî kişiler, bazı senaryo romanlarda erkek şahıslarken bazılarında ise kadınlardır.

Sekiz senaryo romanda aşk teması vardır. *Canım İstanbul* senaryo romanında merkezî kişilerden olumlu kişilik özelliklerine sahip olan Orhan, aralarında oluşan aşk duygusuyla Selma'nın kendi içinde dönüşüm yaşamasını ve bohem hayatını terk etmesini sağlar. *Deprem*'de Selma ile Nihad arasındaki aşka Nihad'ın, *Kâtibim*'de Perizad ile Kâtip arasındaki aşka Kâtip'in, *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de Murat ile Zehra arasındaki aşka Zehra'nın, *Ufuk Çizgisi*'nde Hacer ile Bülent arasındaki aşka Bülent'in, *Villa Semer*'de Ahmet'le Yonca arasındaki aşka Yonca'nın, *En Kötü Patron*'da Tarkün ile Tarkina arasındaki yakınlaşmada Tarkina'nın ve son olarak da *Son Tövbe* isimli eserde de Semra'nın Cemil'e olan aşkı ve sabrı Cemil'in dönüşüm yaşamalarını sağlamıştır.

#### 2.2.2.6. Yalnızlık

Necip Fazıl'ın bazı senaryo romanlarında merkezî kişiler düşünceleri ve yaşama biçimleriyle etrafındaki insanlardan uzaklaşmış, yalnızlığı tercih etmiştir. Bu tercih, sanatçının kendi yaşamında olduğu gibi senaryo romanlardaki şahısların yaşadığı toplum, yönetim, insanların kültürel ve dünya görüşü algılarının farklılığından da kaynaklanmaktadır.

“(...) Ah, Mistik Şair, ah; büyüğü ve küçüğüyle şu Bâbîâli ikliminde, her bakımdan ne de yalnızdı!.. Kendisini büyük bir (akvaryum) içinde, ayrı bir camlı bölmede mahpus bir balığa benzetiyordu. Bütün tanıdıkları, bildikleriyle teması, bir cam duvarın iki yanında burun buruna vermiş balıklar şeklinde... Derinden derine anlıyordu ki, o, bunların dünyasından değildir; ve türlü makyajları, düzgünleri, hokkabazlık edevatı, sahtelik (prosed- tertip) leri ve yalancı ra'ş, hafakan veya iğreti vekar ve temkinleriyle bu adamlar, üst üste eklenecek olurlarsa bir yekûn kıymeti vermeyen piyonlar...”<sup>239</sup> Sanatçımız, hatıralarında İstanbul'daki sanat camiasındaki arkadaşlarıyla yaşadığı görüş farklılıklarından dolayı yalnızlığını ortaya koymaya çalışmıştır.

<sup>239</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015, s. 213-214.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında merkezî kişi Namık Kemal, cemiyet adamı ve vatan sevgisi misyonunu yüklenmiş bir fikir adamı olarak kimi düşünceleri dönemindeki devlet nizamına aykırı görülmüş bundan dolayı devleti yöneten kişiler ile arası açılmıştır. Sahip olduğu bu özelliğinden dolayı Namık Kemal, ömrü boyunca sürgün hayatı yaşamış; sesini istediği şekilde duyuramamıştır. Senaryo romanda yazar, Paris'e geldiğinde otelde odasına aldığı Parisli kokot kadının ağzından merkezî kişi Namık Kemal'in yalnızlığını dile getirmiştir. “- *Sarhoşum; sarhoşum ama bal rengi gözlerin ve acı tavırların hoşuma gidiyor diye söylüyorum... Ömrümde bu kadar insan gördüm, senin kadar vahşi bir yalnızlık içinde olanı görmedim. (...)*” (VŞNK, s. 30) Kadına, nefsinin istediği yaşama hatta ailesine karşı bile uzak duran yalnız adam son nefesini de yalnız verir. “*Aynı oda ve aynı hal; aynı beş lamba ve on dört mum; perdeler kapalı... Namık Kemâl yapayalnız...*

*Yatağının yanında bir iskemlede, ilk kitap sahifesinden cildi açılmış, (Victor Hugo) nun (Les misérables) kitabı, Fransızca nüsha; kitabın yanı başında bir mum...*

*Namık Kemâl'in alnında iri ter damlaları; gözleri kapalı, dudakları pıtırıyor.”* (VŞNK, s. 88)

Senaryo romanlardaki merkezî kişilerin ruhundaki arayış süreçleri de onları zaman zaman etrafından uzaklaştırmıştır. *Canım İstanbul* senaryo romanında dönüşüm geçirecek olan merkezî kişi Selma, ilk başlarda bohem hayatın sunduğu bütün zevklerde mutluluğu yakalayamaz bunun için de sürekli huzursuzdur (Cİ, s. 20). Selma, kendisinin zenginliğinden faydalanarak istedikleri gibi yaşamaya çalışan sözde arkadaşlarıyla birlikte eğlenir ancak bu arkadaşların kişiliksizliği Selma'nın içindeki boşluğu dolduramaz ve kendisini yalnız hissetmesine neden olur.

#### **2.2.2.7. Sabır**

Senaryo romanlarda merkezî kişilerin karşılaştıkları zor durumlarda göstermiş oldukları sabırları, onları yücelten önemli bir davranıştır. *Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinin merkezî kişisi Murat, kör olduktan sonra Fatma Nine ile aralarında geçen bir konuşmada Allah'a bağlılığını ve ötelere inancını dile getirirken bu sözlerinin arkasından dertlere karşı sabır göstererek sonunda mükâfata erilebileceğini ifade eder. “*Murat- Orada senin dilin açılacak, benim de gözlerim... Ne diye gam çekiyoruz?..*

*(İki baston darbesi...)*

*MURAT- Nasıl doymamanın ilacı kanaatse, derdin de sabır, Fatma Nine!..*

*(İki baston darbesi)”* (SBÖY, s. 107)

*Son Tövbe* isimli senaryo romanda yüceltilmiş bir kişiliğe sahip olan Semra merkezî kişisi, eşi Cemil'in kumar müptelalığı yüzünden yapmış olduğu birçok hatalı davranışına

sabretmiştir. Fakat Cemil, çocuğunun ameliyat parasını kumarda kaybetmiş bu hatasını telafi edebilmek için de muhasebeciliğini yaptığı şirketin parasını gasp etmek istemiştir. Bardağı taşıran son damla olan Cemil'in bu olumsuz davranışları, Semra'nın haysiyetine dokunduğu için çocuğunu da yanına alıp Cemil'i terk etmiştir (ST, s. 95). Semra, prodüktör arkadaşının teklifini kabul ederek "Kumarbaz'ın Karısı" isimli senaryo yazar; yazdığı bu senaryoda kendisi de başrollerde oynar. Maddî anlamda ayaklarının üstünde durur ve çocuğunu da ameliyat ettirerek sağlığına kavuşmasını sağlamıştır. Cemil ise yaptığı hataların farkına varır, son tövbesini ederek Allah'a yönelir. Semra, Cemil'in tövbesinin samimiliğini anlamak için Şanzör İsmail ile yaptığı bir anlaşmayla Cemil'in kumar bağımlılığından kurtulup kurtulmadığını teyit ederler (ST, s. 106). Kocasının kumarı bıraktığına inanan Semra, Cemil'i affetmiş ve yeniden birleşmişlerdir. Bu senaryo romanda, Semra'nın kocasının kumar bağımlılığına karşı sabırlı ve haysiyetli duruşu Cemil'in dönüşümünü sağlamıştır.

#### 2.2.2.8. Namus, İffet ve Haysiyet

Necip Fazıl'ın şekillendirmeye çalıştığı toplumda, İslâm'a uygun olarak kadınların iffetlerini korumaları önemlidir. Senaryo romanlarda yüceltilmiş merkezî ve olumlu özelliklere sahip yardımcı kadın kişiler ancak meşru bir şekilde bir erkekle birlikteliği olur. Gayrimeşru ilişkiler kuran kadınlar, bu eserlerde kötü, yozlaşmış bir insan modeli gibi gösterilmeye çalışılmıştır.

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanının ana teması olan namus kavramı, merkezî kişi Hacer'in değer verdiği bir unsurdur. Hacer, kendisini bayıltarak en aziz malını çalan (tecavüz eden) Bülent'i kendisiyle evlenmesine ve ileride dönüşüm geçirerek manevî anlamda olgunlaşmasına rağmen affetmez. "BÜLENT- *Seninle evlendikten sonra bütün günahlarımın üzerine bir sünger çektim. Kendimi ilme verdim. Doçent oldum. Ama hâlâ parmağının ucunu tutabilmiş değilim...*

*HACER- (Dalgın) Kader...*

*BÜLENT- İnsan kendi suçlarını kadere yüklememeli. Sorumlusu sensin!..*

*HACER- Şimdi de yavaş yavaş sorumlu mevkiine mi geçiyorum?" (UÇ, s. 37)*

Bir gece Hacer'in odasına gelen Bülent, Hacer'den sevgisine karşılık ister. Bülent'in sevgisine ancak kendisini bayılıp bir ölü gibi sahip olduğu için kendisinin de ölüm gibi bir şey isterse öyle sevebileceğini söyler:

*"HACER- İrademi yok ederek sahip olduğun kadının iradesi ile sana gelmesini... O şarta ermesini.*

*BÜLENT- (Heyecanla) O şarta nasıl erilir Hacer?..*

*HACER- Çok zor!.. Bu dünyanın hesapları dışında...*

*BÜLENT- Bırak o çetrefil duyguları!... (Doğrulur) Benim olacaksın Hacer...*

*HACER- (Yay gibi gergin) Olmayacağım!.. İğnen yanında ise o başka...*

*BÜLENT- Beni kahrediyorsun!..*

*HACER- Sen bana sağlığımda malik olmadın. Malik olabilmek için beni öldürdün!..*

*Şimdi tekrar malik olabilmek için bir şey lâzım...*

*BÜLENT- Nasıl şey?..*

*HACER- Ölüm gibi bir şey...*

*BÜLENT- Ben ölürsem sana nasıl malik olabilirim?*

*HACER- (Bir an çarpılır) O zaman belki seni sevmeye başlarım. Ruhuma malik olursun o zaman...*

*BÜLENT- (Hacer'in kucığına kapanır.) Hacer, sen de beni seviyorsun biliyorum. Sevginin taşkınlığından böyle düşünüyorsun! Ruhun vücudumu hapsediyor. Hacer beni sev! (...)" (UÇ, s. 40)*

Hacer, Bülent'i çok sevmesine rağmen kaybettiği iffetini gururuna yediremediği için onu affedemez. Eserin sonunda Hacer'in dillendirdiği ölüm vuku bularak Bülent, trafik kazası sonucu hayata veda eder.

*Deprem* senaryo romanında da Selma, Nihad'ı çok sevmektedir. Ama Nihad'ın hastalığından dolayı kısa bir ömrü kalmıştır. Selma, Nihad hakkında bu gerçeği bildiği için onunla evlenmeyi kabul etmez çünkü mirası için evlendiği gibi bir düşüncenin ortaya çıkması gururunu incitmektedir. Nihad'ın evlilik konusundaki ısrarı noktasında Selma, onunla evlenemeyeceğini ama kendisine bedenen sahip olabileceğini söylediğinde Nihad buna karşı çıkar. "*NIHAD- Ben senin gibi bir insandan, bütün bu kıymetleri ancak zevcelik mahfazası içinde kabul edebilirim...*" (D, s. 33)

*Kâtibim*'de ise çapkınlıklarıyla türkülere konu olan Kâtip, Perizad'a âşık olduktan sonra bu huyunu bırakır. Perizad, küçük yaşlarda Dilâra Hanımefendi isminde ahlâkî yönüyle pişkin bir tip olan kadının yanına verilir. Onun yanında büyüyerek hizmetini yapar. Dilâra Hanımefendi, Perizad'la Kâtip'in aşkını öğrendiğinde onların kavuşmasına engel olmak ister çünkü kendisi de Kâtip'ten hoşlanır. Dilâra Hanımefendi, Kâtip'i tuzağa düşürerek onunla birlikte olur. Kâtip, o gece Perizad'ın kendisini eve aldığı düşünse de halvete girdiği kadın Dilâra Hanımefendidir. Kâtip, Perizad'la birlikte olduğunu düşünerek onunla görüştüğü bir gün muhabbetlerinde bakire olduğunu söyleyen Perizad'a inanmaz. Kâtip, Sümbül Ağa vasıtasıyla Perizad'ın evine gittiği bir başka gece yine karanlık bir odaya gönderildiğinde daha fazla dayanamaz ve kibritini yakar. Kâtip, gözlerine inanamaz çünkü

karşısında Dilâra Hanımefendi vardır (K, s. 29). Bu geceden sonra Perizad'ın bakireliğine inanmıştır.

*“PERİZAD- (Kâtibe bakmadan) Kadın senin için nedir?*

*KÂTİP- Sana gelinceye kadar bir hiç...*

*PERİZAD- Nasıl bir hiç?*

*KÂTİP- Uçup giden bir koku, çakıp sönen bir akis, bir gölge, bir buğu, bir hiç!*

*PERİZAD- Ya bende Kâtibim?*

*KÂTİB- (Heyecanlı) Ciğerlerime saplanan bir şey, beni gönlümden kavrayan bir şey!... (Sükût...Müzik)*

*PERİZAD- (Kâtibe döner, eliyle onun saçlarını okşar) Ben senden evvel hiçbir erkek tanımadım. Ama seni görünce, işte böyle, anlattığın gibi oldum.”* (K, s. 30-31)

Senaryo romanlarda kişilerin itibarını korumak da onların toplumdaki saygınlığını zedelememesi için önemli bir husustur. *Kâtibim* eserinde Üsküdar Kadısı Faiz Efendi, mesleğinin vermiş olduğu bir ağırlıktan dolayı toplumun gözünde değerli bir konumu vardır. Ancak oğlu Kâtip'in çapkınlık serüveni bütün İstanbul'a yayılmıştır. Bu durum Faiz Efendi'de saygınlığını kaybetme korkusu oluşturmuştur. *“FAİZ EFENDİ- (Kâtibe) Çapkınlıkların artık kulağımı delecek hâle geldi. Üsküdar Kadısının oğlu hakkında ne yakışıklı rivayet, ha?”* (K, s. 11) Kâtip, Perizad'ın evinde mahalleli tarafından basılınca bu olay Faiz Efendi'nin artık mesleğini icra edecek hal bırakmaz ve istifa eder. *“FAİZ EFENDİ- Korkarım ki yakında hakkımızda şarkılar çıkmasın... Namus ve haysiyetimiz bir para oldu!”* (K, s. 34)

*Son Tövbe* isimli senaryo romanda Semra, Cemil'in kumar düşkünlüğünden yapmış olduğu ve Semra'nın sabrını taşıran bir olay da muhasebeciliğini yaptığı şirketin parasını gasp etmesidir. Semra, olayı öğrendikten sonra hırsızlığı Cemil'in yaptığını anlar. Savcı ile anlaşarak Cemil'in hırsızlığı yaptığını ortaya çıkaracağına dair söz verir. Bir hileyle Cemil'i eve çağırarak Selma, cebinden bir tabanca çıkarıp Cemil'in çaldığı paraları ondan alır ve ertesi gün fabrikaya giderek patrona paraları teslim eder. Kocasının toplum içindeki itibarını düşündüğü için Cemil'in patronu ile anlaşma yapar.

*“SEMRA- Her şey tamam mı?*

*PATRON- Tamam...*

*SEMRA- Şimdi Savcıya gidecek ve parayı size meçhul bir şahsın getirdiğini söyleyeceksiniz... ‘Cemil Bey masumdur, biz bu işi şehir eşkıyalığı tecrübesi için kendimiz yaptık. Patronumuz parayı iade etmemizi emretti.’ dediğini söyleyeceksiniz. Tipinin de yeni türedilerden solcu bir genci andırıldığını ilave edeceksiniz... Anlaşıldı mı efendim?*



*PATRON- (Hayret içinde) Anlaşıldı. Fakat Savcı inanır mı bana?*

*SEMRA- İnanır yahut inanmaz... Para geri geldikten, sizin de ayrı bir şikâyetiniz olmadıktan sonra inanmaya razı olur...*

*PATRON- Arzunuzu harfi harfine yerine getireceğim...*

*SEMRA- Teşekkür ederiz... Sizden bir buçuk milyon liraya karşılık istediğim mükâfat bu kadar... Ve eğer namuslu bir insansanız dilinizi tutacaksınız...*

*PATRON- Bana güvenebilirsiniz... Bir teklifim var size... Kocanızı artık yanımda çalıştıramam... Fakat size, en dolgun aylıkla fabrikanın müdürlüğüne takdime hazırım... Kabul eder misiniz?*

*SEMRA- Hayır... Artık ne sizin ne de fabrikanızın ne de Cemil'in yüzüne bakabilirim... Namusu kurtulsun tek yeter..." (ST, s. 93-94)*

### **2.2.2.9. Sanat ve Edebî Üretim Süreci**

Necip Fazıl, farklı edebî türlerde eser ortaya koymuştur. Bunun yanında sanat ve edebiyat üzerine düşünen bir sanatkârdır. Yazarımızın bu yönü senaryo romanlarına da merkezî kişilerin üretim faaliyetlerine etki etmiştir.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinde merkezî kişi Murat, üniversitede edebiyat bölümünde akademisyendir. Edebiyatın, Tanzimat'tan bu yana değişimini özellikle de taklitçiliği üzerinde düşünerek bu konuda eserini yazar. Bu eserin, Türk edebiyatı için çok önemli olduğunu düşünerek kör olmadan eserini bitirmek ister. "*SPIKERİN SESİ- 'Dünü, bugünü ve yarınıyla Türk edebiyatı' isimli eserin yazarı, Türkiye'de san'at ve edebiyat tefekkürünün ilk temelini atmış sayılıyor. Profesörlüğe yükseltilen genç doçent şerefine Milli Türk Talebe Birliğinde bir tören tertipleniyor.*" (SBÖY, s. 90) Bu törende söz alan Murat yazmış olduğu eserle edebiyatın tarihsel süreç içerisindeki değişimini de ortaya koymaya çalışmıştır. "(...) Benim yaptığım; Tanzimat'tan beri gelen fikir ve san'at boşluğumuzu kalın çizgilerle çerçevelemekten ve asıl ince çizgileri benden sonra geleceklere havale etmekten başka bir şey değildir. Benimki bir girişten ibaret... Taklitçi, kişiliğe ermek için evvelâ taklit ettiğini, kendinden uzaklara düşüğünü, mutlaka kendisini bulması gerektiğini anlamak borcundadır." (SBÖY, s. 92)

*Son Tövbe* isimli eserde de Semra'nın yazmış olduğu "*Kumarbazın Karısı*" isimli senaryoyla ilgili gazetecilerle yaptığı röportajda, Semra'nın sözlerinden Necip Fazıl'ın, sinema ve senaryo yazma sürecindeki fikirlerini de öğrenmiş olmaktadır.

*"KIZ GAZETECİ- (Semra'ya) Filmlerde öpüşme, kucaklaşma, soyunma, dans, mini etek gibi şeylerin olmayışı sizin şartınız ve prensibiniz herhalde... Aynı prodüktörün öbür filmleri hep açık saçık...*

*SEMRA- Evet, tamamıyla 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)” (ST, s. 97)*

Necip Fazıl da sinema hakkındaki düşünceleri başlığında bahsettiğimiz gibi sinemada açıklık saçıklıktan ziyade toplumun ahlâkî yapısını geliştirecek kaliteli filmlerin olabileceğini ortaya koymuştur. Ayrıca röportajın devamında “*SEMRA- Beyaz perde yoluyla halka en üstün dersler verilebileceğini göstermek istedim...*” (ST, s. 98) sözleri sanatçımız düşüncelerini aktarmada telkin kürsüsü olarak gördüğü sinemanın da burada halka ulaşmak için bir vasıta olarak görüldüğü aktarılmaya çalışılır.

### **2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı**

Anlatıcı, hikâye ve roman gibi vak’aya dayalı edebî eserlerde olay ve durumları okuyucuya aktaran bir ara kişidir.<sup>240</sup> Anlatıcı, eserin içindeki kişilerden biri olabileceği gibi eserde rol almayan olayların dışında kalmış birisi de olabilir.<sup>241</sup> Film senaryoları kitap olarak yayımlandığında edebî bir değer taşır. Bundan dolayı bu metinleri roman ve hikâye gibi okuyabiliriz. Necip Fazıl, senaryolarını beyaz perdeye aktarmak için yazmıştır fakat bu eserlerinin okunmasını da istediğinden senaryolarını kitaplaştırarak “senaryo roman” ismini vermiştir. Biz senaryo romanlarında anlatıcıyı ele alırken Can Şen’in, tiyatrodan anlatıcı meselesi üzerine yazdığı makaleden yararlanacağız. Daha önce sahne sanatlarının edebî olarak incelenmesinde bakış açısı ve anlatıcı üzerinde durulmazken Şen, bu çalışması ile bu eserlerde “karakter anlatıcı” ve “yazar anlatıcı” şeklinde iki tip anlatıcının varlığını ortaya koymuştur. Sahne sanatı olarak Necip Fazıl’ın tiyatrolarında bakış açısı ve anlatıcıyı bu şekilde ele alan Can Şen’in ortaya koymuş olduğu bu düşünceden hareketle sanatçımızın şekil ve amaç itibarıyla aynı tarzda yazdığı senaryo romanlarındaki anlatıcı kavramını irdedeceğiz.

Can Şen, yazar anlatıcıyı şöyle tanımlamaktadır:

*“(…) diyalog ve monologlardan oluşan piyeslerde anlatıcı unsuru olmayabilir. Çünkü bu tarz bir eserde her şey konuşmalarla şekillenir. Fakat piyeslerde yazarın araya girdiği parantez içi açıklamalar bulunmaktadır. Piyeleri incelerken bunları nasıl değerlendirmek gerekir?*

*Biz, piyeslerdeki yazara ait parantez içi açıklamaların anlatıcı meselesi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Karşılıklı konuşmalarla devam eden bir metinde*

<sup>240</sup> Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2009, s. 103.

<sup>241</sup> Çetin, a.g.e., s. 103.

*okur kişilerin hareketlerini bilemez. Yazarlar diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan bunun gibi bilgileri parantez içindeki açıklamalarla okura aktarır.”<sup>242</sup>*

Piyeslerinde olduğu gibi Necip Fazıl’ın senaryo romanlarında da diyalog ve monolog kısımları dışında parantez içlerinde sanatçımızın araya girip okuyucu bilgilendirdiği görülmektedir. Bu bilgiden hareketle Necip Fazıl’ın senaryo romanlarının hepsinde yazar anlatıcının yoğunluğu hissedilmekle birlikte bazı senaryo romanlarında yazar anlatıcının yanında karakter anlatıcı unsurunun da örneği görülmektedir. Biz bütün eserleri ayrı ayrı incelemekten ziyade senaryo romanlardan örnek aldığımız metinlerle bu eserlerin yazar anlatıcıya sahip olma durumunu ortaya koyacağız.

*“(Fenerbahçe taraflarında, Hasan Somer’in lüks villası... Üzerinde gayet büyük madenî harflerle ‘Villa Somer’ yazılı... Bahçe kapısından giren kadillak... Otomobil bir kavis çizerek giriş merdivenleri önünde durur. Şoför fırlayıp kapıyı açar, iner, Hasan ve yanındakiler... Yonca kendi kapısını açıp bir sıçrayışta iner ve kucagında sıpa, köşkün arka tarafına doğru koşar. Köşkün kapısı açılır. Rayye ceketli uşak... Önde Hasan, en arkada Ahmet, girerler. Ahmet, tutmaya çalıştığı bir hayret içinde... Geçit ve sağında büyük salon... Geçidin ilerisinde, mermer döşeli büyük ve muhteşem bir avlu görünüyor. Gayet pahalı eşya ile döşeli salonun sağ dip köşesinde, tek basamakla çıkılan, çarpık bir girinti şeklinde, küçük bir hücre... Hücrede kuyruklu kocaman bir piyano, renkli şekillerle süslü bir vitray pencere ve sola düşen bir kapı... Salonun dibinden ve hücrenin yanından büyük yemek salonuna geçiliyor. Giriş sırasıyla en arkada uşak, salondan geçip yemek odasına girerler.) (VS, s. 16)*

Sinemanın hareketli görüntülerle bu sahneyi anlatması izleyicinin gözünde gerçeklik hissi uyandırırken, metne aktarılmış senaryo romanda ise yazar anlatıcı parantez içerisinde görüntüyü tasvir ederek okuyucunun gözünde canlanmasını sağlamıştır. Yazar anlatıcı, parantez içi anlatımıyla sadece görüntüyü canlandırmakla da kalmaz aynı zamanda karakterlerin karşılıklı konuşmalarında duygu durumlarını ve davranışlarını da parantez içlerinde vererek okura yansıtma durumunu sağlar:

*“SEMRA- (Başını kaldırır) Nasıl oldu da bu akşam hesapları kontrol ettirmek için patronun evine gitmedin?*

*CEMİL- (Başını kaldırmaz) Yarın kontrol eder.*

*SEMRA- Ama bu zamana kadar öyle demiyordun... İlle akşamdan görmesi lâzım diye diretiyorum.*

---

<sup>242</sup> Can Şen, “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 2, sayı 2, Aralık 2017, s. 27.

*CEMİL- Bu akşam öyle...*

*SEMRA- Sebebini söyleyeyim mi ben?*

*CEMİL- (Başını kaldırır) Söyle bakalım?*

*SEMRA- (Örgüyü masaya bırakır) Paran yok da ondan... Kumara gidemiyorsun...*

*CEMİL- (Zoraki gülümseme) Amma yaptın...*

*SEMRA- (Ciddi ve sert) Bana yüz lira göster, sana hemen bin lira vereyim!..*

*CEMİL- Nereden bulup da vereceksin?*

*SEMRA- Onu bana bırak... ” (ST, s. 55-56)*

Bu diyalogda parantez içindeki “başını kaldırır”, “zoraki gülümseme” gibi ifadeler hem oyuncuların konuşurken nasıl hareket etmesi gerektiğini belirtir hem de metni okuyacak okurun da bu hareketlerden haberdar olmasını sağlar:

*“HURİYE- (Avaz avaz) Oğlum Hasan. Semerlioğlu Hasan! Ne çabuk unuttun velinimetini!*

*(Herkes meflûç... Çıt yok... Huriye birkaç basamak iner.)*

*HURİYE- (Eli kalabalığın üstünde) Nedir bu hamam peştemalli karılar?.. Bu, çifte kuyruklu, beyaz mintanlı maymunlar?... Hasan; babam Tevfik ağadan bunları mı öğrendin? Kibarlık kim, sen kimsin?.. Meşe, gelincik açar mı?... (Duraklar, fenalık geçiren Yonca’yı görür) Vah, benim sırma torunum!.. Seni de kendilerine benzettiler ha?.. Ayol, böyle sahte ârif, yalancı zarif olacağına, tımarhaneye gir de tezek oyna, daha iyi!... (Yonca’nın yanında kendisine hışımla bakan Nejat’ı gösterir) Koca diye aldığı tarla faresi bu mu?*

*(Nejat, ortadaki boşluğa doğru ilerler. Neye uğradığını bilmeyen ve hafif hafif sallanan Hasan’ın karşısına dikilir.)*

*NEJAT- Hasan beyefendi; bu sahneye daha ne kadar tahammül buyuracaksınız? Emir buyurunuz adamlarınıza, valide hanımefendiyi dairelerine çıkarsınlar, kapatsınlar!*

*HURİYE- (Elleri belinde) Vay yüzünüz, hayâsız, vay! Bir de beni kendi evimde deliğe tıkmaktan dem vuruyor! And içerim; sen, haydutları değil, köpek yavrularını bile kaçıramazsın!*

*NEJAT- Görenler söylesin!*

*GERİDEN BİR SES- Biz gördük! Söyleyelim!*

*(Fraklar ve tuvaletler kordonunu yararak meydana çıkan üç külhanbeyi... Nejat çarpılmıştır.)*

*BİRİNCİ KÜLHANBEYİ- (Elindeki paraları uzatarak) Al bize verdiği beş yüz liraları!... Bilsedik, işin kızı ökseye bastırmak olduğunu, kancıkça oyununa girmezdik!*

*NEJAT- (Dehşetler içinde) Ben sizi tanıyorum!” (VS, s. 73-74)*

Karakter anlatıcı ise eserdeki şahıslardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır ve yazarla okuyucu/izleyici arasında doğrudan iletişim kuran bir üst kişiliktir.<sup>243</sup> *Ufuk Çizgisi, Son Tövbe, Sen Bana Ölümü Yendirdin, Canım İstanbul, En Kötü Patron, Battal Gazi* senaryo romanlarında karakter anlatıcı eserlerin sadece küçük bir bölümünde vardır. *Ufuk Çizgisi* eserinde genç bir talebe, Milli Türk Talebe Birliğinin düzenlediği folklor gecesinde Anadolu'nun çeşitli yerlerinden çekilmiş fotoğrafları davetlilere gösterir:

*“MİKROFONDA SES- Kop dağında deve kervanı... Kılavuz merkep...*

*(Alkış... Resim beş-on saniye kalıp birden çekilir. Başka bir resim...)*

*MİKROFONDA SES- Yağmur duası... Eller göklerde... Gökler ağlamak üzere...*

*(Alkış... Resim beş-on saniye kalıp birden çekilir. Başka bir resim...)*

*MİKROFONDA SES- Dadaşlar ve cirit... Şahlanan ata bakın... (Alkış... Resim beş-on saniye kalıp birden çekilir. Başka bir resim...)*

*MİKROFONDA SES- Kubbede leylek... Tek ayak üstünde vecd duruşu.*

*(Alkış... Resim beş-on saniye kalıp birden çekilir.)*

*MİKROFONDA SES- Ve nihayet Akdeniz kıyılarında kilim yıkayan kızlar...*

*(Müthiş!... Beyaz perdede Bülent'in köyde çektiği resim.)*

*MİKROFONDA SES- Şu kızın “resmimi çekme!” gibilerden elini uzatışı ne manalı...” (UÇ, s. 32-33)*

*Son Tövbe* senaryo romanında Semra'nın yazmış olduğu senaryo üzerine Antalya'da düzenlenen ödül töreninde konuşan prodüktörün direkt izleyicilere seslenmesi karakter anlatıcının varlığını ortaya koymaktadır:

*“PRODÜKTÖR- (Kalabalığa) Bu gece memleketimizde misilsiz bir başarı kazanan filmin yeni bir tarafını göreceksiniz... Evvela artistlerini takdim edeyim... (Sağına, çadırın sol dip köşesine dönerek) Bütün yurdun göğsüne nakışlı, en güzel kadın, en üstün aktrist ve en kuvvetli senarist Semra Hanımefendi... (Solda, dip köşeden, tavrı mahcup Semra gelir... Prodüktör onu sağ eliyle, sol elinden tutarak setin ön kısmına çeker... Semra davetlileri gayet mahcup ve tatlı selamlar... Alkış son haddinde... Prodüktör, sol eliyle alkışın kesilmesine ihtar eder... Bir anda ses, seda kesilir... Uzun durak) Erkek artistimizi rica ediyoruz. Buyursunlar...*

*(Birden herkesi yıldırımla vuran bir manzara... Sol dip köşeden Cemil çıkar... Herkes nefes bile almaksızın, çarpılmış, kendinden geçmiş... Semra neye uğradığını*

---

<sup>243</sup> Şen, a.g.y., s. 22.

şasırmış... Prodüktör, gülümseyerek gelen Cemil'i sol elinden tutup çekerken Semra'da bir atılış...)

(...)

PRODÜKTÖR- (Bir anda Semra ile Cemil'in ellerini bırakıp kenara çekilerek) Filim icabı öpüşünüz...

(...)

PRODÜKTÖRÜN SESİ- Beni dinleyiniz sevgili davetliler... Bu filmi de ek olarak ben tertitledim. Aşıkları birbirine kavuşturdum... Ben de bir ödüle layık değil miyim?" (ST, s. 109, 110-111)

Sen Bana Ölümü Yendirdin senaryo romanında yazmış olduğu eserle ilgili Milli Türk Talebe Birliğinin yapmış olduğu konferansta talebenin Murat'ı çağırmadan önce izleyicilere vermiş olduğu bilgilerde karakter anlatıcının görevini üstlenmektedir:

TALEBE- (Mikrofona) Burada, kalabalığımızın yüzde doksanını teşkil eden gençlik, ilk gerçek yerli eseri vermiş, kendisi gibi genç bir profesörle karşılaşacaktır. Edebiyatımızı, dünü, bugünü ve yarınıyla; yani olmuşu, olmakta bulunduğu ve olması gerektiğiyle; ilk defa bir temel ölçüye kavuşturan bu genç profesör, bir fatih gibi karşılanmaya lâyıktır. Birçok madde fatihimiz bulunabilir; fakat mânâ fatihliği yönünden hâlimiz malûm... Eski ve yeni nesillere ibret dersi olarak bu genç profesörün meydana getirdiği, en muhtaç olduğumuz işte bu mânâ fatihliğidir. (Sağ tarafına dönüp aralanan perdeyi işaret eder) Size genç mütefekkir ve Profesör Murat Üçtuğ'u takdim ederim!" (SBÖY, s. 91)

Canım İstanbul eserinde Selma ve arkadaşlarının düzenlemiş olduğu "Canım İstanbul" gecesinde seyircilere karşı gecenin akışını yönlendiren "Gölgenin Sesi" ve "Hoparlörde Ses" in vermiş oldukları bilgiler karakter anlatıcının özelliklerini yansıtır:

"GÖLGENİN SESİ- 'Canım İstanbul'

(Boyuna yön değiştiren ve kararıp keskinleşen ışık altında, gölge her an mana belirtiyor.)

GÖLGENİN SESİ- 'Ruhumu eritip de kalıpta dondurmuşlar; / Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar.'

(Büyük bir alkış sesi... Gölge titreyerek silinir. Beyaz perdede bir baştan öbür başa, İstanbul silueti...)

GÖLGENİN SESİ- 'İçimde tüten bir şey; hava, renk, eda, iklim. / O benim, zaman, mekân, aşır geçmiş sevgilim...'

(Durak...)

GÖLGENİN SESİ- 'Çiçeği altın yaldız, suyu telli pulludur;'

*(Perdede kararırma... Hilâl silueti... Peşinden aydınlanma ve doğan güneşe ait silueti...)*

*GÖLGENİN SESİ- ‘Ay ve güneş, ezelden iki İstanbulludur.’*

*(Alkış... Perdede Boğaz silueti...)*” (Cİ, s. 38-39)

Bu gecede hoparlördeki ses de 1854, 1894, 1914 ve 1924 kadın ve erkekleri, adım adım birbirine yaklaştıran kıyafetlerin gösterisini ilan etmesi ve bu gösteri sonucunda yorumlarda bulunması karakter anlatıcının varlığını gösterir:

*“HOPARLÖRDE SES- 1854... Selma’nın anneannesinin anneanesi!...*

*(Feraceli kadın birkaç adım atıp durur, yana döner.)*

*HOPARLÖRDE SES- Ferace devri...*

*(...)*

*HOPARLÖRDE SES- Şimdi sıra, anneannesinin anneanesinde... Sene 1894... Çarşaf devri...*

*(...)*

*HOPARLÖRDE SES- Görülüyor ki, 1854, 1894, 1914, ve 1924 kadın ve erkekleri, adım adım, her an birbirlerine biraz daha yaklaşıyorlar.*

*HOPARLÖRDE SES- Şimdi bütün mesele Selma’da, 1964-65 kadınında... Bikini devrinde!”* (Cİ, s. 44, 45- 47)

*En Kötü Patron* senaryo romanında Aytark’ın radyo aracılığıyla halkına seslenerek karakter anlatıcının rolünü üstlenir:

*“AYTARK’IN SESİ- Mutlu yurttaşlarım! Yamanya’ ya ihraç ettiğimiz işçilerden birkaçının dizanteriden hastaneye düşmesi üzerine, yapılan tahlil sonunda, büyük ifrazlarında altın bulunmuştur. Başta bu hadiseye inanmayan fen adamları, aynı araştırmayı yüzlerce Tark işçisi üzerinde tekrarlamışlar ve her defasında aynı şeyi bulmuşlardır. Altın miktarı ortalama olarak kilo başında 1 gramın yüzde biridir. Fakat bu miktar Yamanya’daki işçimizde gittikçe azalmaktadır. Bu müşahade üzerine fen adamları, hadiseyi Tarkistan’ın tabii kıymetlerine bağlamışlar ve işçilerin vatandan uzaklaşmaları yüzünden gittikçe altın kaybına uğradıkları hükmüne varmışlardır. Nitekim memleketimize gelen bir heyet, buradaki incelemelerinde, el attığı her şahısta ve azalmayan şekilde aynı cevheri bulmuştur. İlk numuneyi ben verdim ve ilk altın bende bulundu. Sudan mı, buğdaydan mı, meçhul bir...*

*AYTARK’IN SESİ- Maddeden mi, nereden geldiği belirsiz olan bu kıymet son tahminime göre bazı bölgelerin toprak mahsullerindedir. Fakat bu bölgeler ve mahsullerin cinsi belli değildir. Bu semavî nimet karşısında hiçbir heyecan ve mübalağa hareket göstermeden faydasız şahsî teşebbüslere girişmeden bütün veriminizle devlet emrine*

*girmenizi, bol bol yiyip bol bol mahsül vermenizi ve gösterilecek sistem çerçevesinde emanetlerinizi devlete teslim etmenizi milli bir vazife olarak emrederim. Pek yakında, bu iş için, Hususî Verim Bakanlığı kurulacaktır... Kazurat Toplama Bakanlığı...”* (EKP, s. 56)

*“RADYO- Burası, Yamanya devlet radyoları Don merkezi... Tark ulusunun ifrazlarındaki altın hikayesi bütün dünya basın ve radyolarını uğraştırmakta devam ediyor. Bazı tefsircilere göre bu iş, tarihte misli görülmemiş bir palavra, bazılarına göre de Tarkistan toprağına bağlı bir imkân belirtiyor. Bütün Tarkistan’ı köy köy gezmek ve incelemeler yapmak isteyen heyetimize ait son teklifin reddedilmesi ve işin ayağı düşürülmesi üzerine murahhaslarımız Yamanya’ya dönmüşlerdir. Tarkistan hükümetinin 50 milyon Lârk avans ve işi milletler arası rekabete sürüklemek istemesi, belki de anlaşmanın feshine yol açacaktır...”* (EKP, s. 57) Bu eserin sonunda karakter anlatıcı rolünü üstlenen Tarkün’ün, Tark ulusunun yüceleşmesi için kazurattaki altın fikrini kendisinin ortaya attığını ve bunun sonucunda da ataları için değerli olan toprağın kıymetini anladıklarını Tark halkına seslenerek ifade eder (EKP, s. 65).

*Battal Gazi* senaryo romanının giriş kısmında “ses” in okuyucuya olayın geçtiği mekânlar hakkında da bilgi vermesi karakter anlatıcının örnektir:

*“(Uzaklarda, tarihî bir heybet belirten bir kale...)”*

*SES- On birinci asırda, Doğu Anadolu’nun ortasında, Şam Halifesine bağlı, Türk ve Müslüman Malatya Kalesi!*

*(Kaleye yaklaşıyoruz. Burçlarından kocaman bir kartal havalanır. Havada kartalı takip... Kartalın gözüyle gördüğümüz yollar... Yolların üzerinden akıp gitmekteyiz.)*

*(Akıp gitmekte olduğumuz yolların nihayetinde başka bir kale... Kaleye iyice yaklaştık.)*

*SES- Malatya’ya beş konak yolda, Bizans İmparatoruna bağlı, Gâvur Amuryon Kalesi!”* (BG, s. 69)

Necip Fazıl, senaryo romanlarında yazar anlatıcıya yer vermekle birlikte yukarıda alıntıladığımız farklı eserlerindeki örnek metinlerde karakter anlatıcıyı da kullanmıştır.

Bakış açısı ise anlatıcının vak’ayla ilgili olay ya da bilgileri görme ve aktarma biçimidir.<sup>244</sup> Karakter anlatıcının yer aldığı senaryo romanlarda bu karakterlerin bakış açıları sadece yaşadıkları ile sınırlıdır.<sup>245</sup> Necip Fazıl’ın tüm senaryo romanlarında gördüğümüz parantez içi açıklamalarla karşımıza çıkan yazar anlatıcı ise anlattığı olay veya durumların hepsini görüp bildiği için hâkim bakış açısına sahiptir.

<sup>244</sup> Şen, a.g.y., s. 21.

<sup>245</sup> Şen, a.g.y., s. 27.



## 2.4. Şahıs Kadrosu

### 2.4.1. Merkezî Kişiler

Bu kişiler, eserin genellikle başından sonuna kadar yer alan özne durumundayken diğer kişiler de merkezî kişilere göre nesne konumundadır. Bazen de edilgen bir konumda olan kişilerin de eserde merkezî bir yere sahip olduğu görülür. Diğer kişiler eserde merkezî kişiye göre tavır alırlar ya da onunla mutlaka bir ilişkileri vardır.<sup>246</sup> Necip Fazıl'ın senaryo romanlarının kurgu yönüyle “karakter unsurunun sentezleyici olduğu yapı” özelliğine sahip olduğundan bu eserlerinde olayları bir merkezî kişinin yaşadıkları oluşturur. Sinemayı tebliğ aracı olarak gören sanatçımız, mesajlarını okuyucuya/izleyiciye ulaştırmak için merkezî kişileri kendine sözcü tayin etmiştir.

Senaryo romanlarda, erkeklerin yanında kadınlar da merkezî kişi konumundadır. Eser boyunca bu kişilerin çeşitli sorunlarla karşılaştıkları ve bunları yenmek için mücadele ettikleri görülür. Bu kişilerin bazıları karşılaştıkları sorunları başarıyla yenerken bazıları da yaşadığı zor durumlar sonucunda hayatlarında değişimler gerçekleşerek olgunlaşırlar. Aslına bakılırsa merkezî kişilerde görülen bu olgunlaşma sürecinde Necip Fazıl'ın kendi hayatında yaşadığı dönüşümün büyük etkisi görülür. Bu bakımdan merkezî kişileri “idealize edilmiş merkezi kişiler” ve “dönüşüm geçirmiş merkezî kişiler” olarak ikiye ayırabiliriz.

#### 2.4.1.1. İdealize Edilmiş Merkezî Kişiler

Senaryo romanlarda yer alan idealize edilmiş merkezî kişiler; sanatçımızın şekillendirmeye çalıştığı toplumda bulunmasını istediği, olumlu düşünceleri olan, güzel ahlâklı ve iyimser özelliklere sahip örnek insanlardır.<sup>247</sup> İdealize edilmiş merkezî kişiler, eserin başından sonuna kadar sahip olduğu bu kişilik özelliklerinden taviz vermeden hareket ederler.

Senaryo romanlardaki idealize edilmiş kadın ve erkek merkezî kişilerin özellikleri yönüyle gruplandırıp, yazarın genel olarak toplumda ortaya koymaya çalıştığı örnek kadın ve erkek tiplerinin kişilik özelliklerini ele alacağız. *Ufuk Çizgisi*'nde Hacer'in namusu, şuuru yerinde değilken Bülent tarafından çalınmıştır. Doğulu kadın için hayatındaki en büyük kayıplardan biri olan “namus” Hacer için de önemlidir ve eserde en büyük kaybıdır. Hacer, Bülent'le evlendikten sonra da namusunu gayrimeşru bir şekilde elinden çalan adamı affetmez (UÇ, s. 40). Aslında Bülent'i ne kadar sevse de yaptığı hatanın büyüklüğünü gururuna yediremediği için sevgisine karşılık vermez. Bülent'e son nefesinde sevdiğini söyleyen Hacer, artık çok geç kalmıştır.

<sup>246</sup> Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2009, s. 146.

<sup>247</sup> Çetin, a.g.e., s. 143.

*Kâtibim* senaryo romanında Perizad, bekaretini korumuş namuslu bir kadındır. Çapkınlıklarıyla ün salmış Kâtip'in yaşayışındaki dönüşümü Perizad; iyi niyetli, iffetli oluşuyla sağlamıştır (K, s. 30).

*Deprem*'de ideal bir kadın özelliklerine sahip olan Selma, fedakârlığı ve koşulsuz sevgisiyle ön plana çıkmaktadır. Nihad'ın yirmi sekiz senelik ömrünün son on senesinde aradığı kadını bulduğu ve bohem hayatını bırakmasını sağladığı ulvi kadın Selma'dır.

*"NİHAT- Hem de köy kızı... Bütün ailesini şu bildiğin depremde kaybetmiş... Tek başına kalmış... Hemşire okuluna girip bitirmiş... Şimdi 20 yaşında, koca hastanenin göz bebeği... Hem de çok kültürlü... İşi gücü okumak..."* (D, s. 10)

Nihad, Selma'yı hastanede kendisine hemşirelik yaparken tanımış ve ona saf güzelliği, iyi niyetinden dolayı âşık olmuştur. Nihad, hastaneden çıktıktan sonra Selma'yı da yanında yalısına götürür. Yalıda düzenlenen bir parti gecesinde Nihad'ın bohem hayatındaki arkadaşlarının Selma ile aralarında geçen konuşmaları da Selma'nın yaşam tarzı hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar.

*"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 kızıyorsunuz?*

*SELMA- Ben bir köy kızıyım...*

*1.GENÇ- Ama hiçbir şehirlide sizdeki kişilik olamaz... (Selma'nın gözleri Nihad'da...)*

*SELMA- Yapmacık sevmemek kişilikse diyeceğim yok..."* (D, s. 20)

Bu gecede Nihad, davetlilere aradığı kadını bulduğunu ve nişanlısı olarak tanıttığı Selma'yla kısa zamanda evleneceğini söyler. Selma, Nihad'ı sever fakat onun hastalığını bildiği için Nihad'ın evlenme teklifine karşı çekimser kalır. Çünkü etrafındaki insanların Nihad'ın mirası için evlendiği düşüncesini gururuna yediremez. Nihad'ın ablası ve bohem hayatındaki sevgilisi Reyhan, Selma'ya Nihad'ı bırakması için para teklifinde bulunur ama Selma gibi asil ruhlu bir kadın bu iğrenç teklifi kabul etmez (D, s. 39). Selma merkezî kişinin eser içerisindeki davranışlarında tek bir hatası vardır. Nihad'ın evlenme noktasında ısrarcı tutumuna karşın Selma, elini bile esirgediği bir adamdan karısı olarak ne isterse

verebileceğini söyler. Fakat Nihad, Selma'nın bu sözüne karşılık onun bütün kıymetlerine ancak zevcesi olursa sahip olabileceğini söyler (D, s. 33). Yazar, burada Nihad'daki dönüşümü okuyucuya fark ettirmek için Selma'yı bu sözleri söylettirmiş olsa da senaryo romanlarındaki merkezî kadın karakterlerin kişilik özelliklerine aykırı bir yaklaşım sunmuştur.

Nihad, hastalığını öğrendikten sonra Selma'nın evlenmeme sebebini anlamış ve yaptığı bir planla Selma'yla evlenmiştir. Son günlerini huzur içinde geçirmek isteyen Nihad, annesini ve Selma'yı yanında götürerek Aktepe köyüne yerleşir. Selma, Nihad'ı sevgisiyle her şekilde yanında olur hatta onunla birlikte ölmek için Allah'a dua eder. Eserin sonunda birbirlerini bu kadar çok seven âşıklar bir deprem sonucunda birlikte ölürlür.

*Son Tövbe* eserinin merkezî kişisi Semra, kumar müptelası olan eşi Cemil'in yapmış olduğu bütün hatalarına rağmen sabırlı tavrını sürdürür. Ama Cemil'in çocuğunun ameliyat parasını kumarda kaybetmesi ve bu hatasını telafi etmek için de muhasebeciliğini yaptığı şirketin parasını çalması Semra için sabrının sonu olur. Semra, bu olayda eşinin hırsız damgasını almaması yani onun haysiyetini korumak amacıyla Cemil'den paraları alır ve patrona konuyu kapatması şartıyla geri verir. Patron, Semra'nın bu erdemli davranışından dolayı ona iş teklifinde bulunur. Semra, patronun sunduğu iş teklifini ihtiyacı olmasına rağmen eşinin gururu incinmesin diye geri çevirir (ST, s. 94). Semra, Cemil'in yapmış olduğu bu kötü davranışlarına karşı çocuğunu da yanına alarak onu terk eder. Eserin bu noktasından sonra Semra'nın önceleri borç aldığı prodüktör arkadaşının şartlarını kabul ederek "Kumarbazın Karısı" isimli senaryo yazması ve bu senaryonun filmde başrol oyuncusu olması bir kadının ayakları üzerinde durabilmesi için büyük atılımdır. Semra, kazandığı paralarla çocuğunu yurt dışında ameliyat ettirir. Yine Cemil ile birlikte oturduğu Maltepe taraflarındaki köşkü satın alır ve tamir ettirir. Cemil'in son tövbesindeki samimiyetini Şanzör İsmail'e yaptırdığı bir oyunla anlayan Semra, kocasını affeder. Semra'nın buradaki eş, anne ve toplumdaki kadın rolü örnek bir modeldir.

Bu senaryo romanlardaki idealize edilmiş merkezî kadın kişiler; özellikleri yönüyle namusunu koruyan, eşine sonsuz sevgisiyle bağlı, ihanet etmeyen ve gayrimeşru ilişkiler kurmayan, kültürlü yazarın da Türk toplumundaki kadının nasıl bir kişiliğe sahip olması gerektiğini vurguladığı insan modelleridir.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında idealize edilmiş merkezî kişi Murat, üniversitede akademisyendir. Alanında başarılı bir hoca olan Murat, Türk edebiyatına da katkı sağlamak için "Dünü, Bugünü ve Yarınıyla Türk Edebiyatı" isimli eserini kaleme alır. Karakteri yönüyle de örnek bir tip olan Murat; kültürüne yabancılaşmış, hoppa bir kız olan

Zehra'nın olumsuz özelliklerinden kurtulup olgunlaşmasını sağlamıştır. Ayrıca Murat, kısa bir süre sonra kör olacağını bildiğinden eserini bitirmek için köye çekilmiştir. Bunun yanında Zehra'yla evlendikten sonra kör bir adamın ömür boyu kahrını çekmesin diye kendisi için ölümden beter olan ayrılık acısını katlanmaya razı kalır (SBÖY, s. 101). Murat'ın yazmış olduğu eserini tamamlayarak Türk toplumuna karşı sorumluluğunu yerine getirmesi ve sevdiği kadına yük olmak istememesi gibi erdemli duygular onun fedakârlığının göstergesidir.

*Canım İstanbul* eserinde de yukarıda Murat'ın özellikleri Orhan'da görülür. Orhan, konservatuvarda piyona öğretmenidir. Orhan, müziği ve İstanbul'u çok sevmektedir. Büyükbabasından kalan bir yalıda dadısı ile yaşar. Selma, yaşadığı toplumda şahsiyet sahibi bir erkeğin olduğuna inanmadığı ama Orhan'ı tanıdıktan sonra bu inançsızlığının kırıldığını görürüz. Orhan; işini ve çalışmayı seven, kötü alışkanlıklara sahip olmayan biridir. Orhan da *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'deki Murat gibi Selma'yla evlendikten sonra birlikte olur. Gayrimeşru ilişkiler kurmazlar.

*Villa Semer* senaryo romanında, Anadolu şehri olan Niğde'den İstanbul'a gelen Ahmet, eserin sonuna kadar Anadolu erkeği ruhundan vazgeçmez ve özünü korur. İstanbul'da amcasının yanında kalan Ahmet, amcasının ve daha sonraları amcasının kızı Yonca'nın kültürlerine karşı yabancılaşmasına babaannesi Huriye ile birlikte direnç gösterir. Eserin sonunda da Ahmet ve babaanne Huriye, Hasan ve Yonca'nın kendilerini fark ederek özlerini dönmelerini sağlar (VS, s. 79). Ahmet, Hukuk Fakültesini derece ile bitirmiş çalışkan biridir. Ayrıca ahlâkî yönden de eserdeki bazı olumsuz kişilik özelliklerine sahip kadınların Ahmet'e meyil etmesine karşın o bu ilgilere kayıtsız kalır. Çünkü bu tarz kadınlar Ahmet'in benimsediği hayat görüşüne sahip değillerdir.

Devlet yönetiminin eleştirildiği *En Kötü Patron* eserinde; idealize edilmiş merkezî kişi Tarkün, kötü yönetimin iyileştirilmesi ve ülkenin kalkınması noktasında devlet yöneticilerine vermiş olduğu direktiflerle devletin içinde bulunduğu durumdan kurtulmasını sağlamıştır. Senaryo romanın başından sonuna kadar Tarkün'ün duruşu, karakter yapısı ve düşünceleriyle örnek bir tiptir. Fakat Tarkün merkezî kişinin eserinde tek bir olumsuz davranışını ifade edecek olursak Tarkina'nın kendisine olan ilgisini ölçmek için Tarkün'e oynadığı oyunda, Tarkün'ün kızların öpücüklerine karşı ilgisiz kalmaması yazarın karakter yüceltmesinde bu sahne uygun düşmemiştir.

*“(Karanlık bara sapan koridorun çıktığı loş ışıklı, dört köşe açıklıkta bir Amerikan barı... Barın önündeki iskemlelerde Tarkina ve üç genç kız. Karşılarında barmen... Gayet*

*açık saçık edalarla cilveleşiyorlar... Kahkahalar ve birbirini dürtmeler, okşamalar... Barın sağ tarafında şark, sol tarafında modern garp sitilinde iki kapı... Şark kapısı yarı açık...*

*Yine gayet loş ve penceresiz şark hücresi... İki duvar arası çapraz sedire yarı uzanmışçasına yaslanmış, arkasını ipek yastıklara vermiş Tarkün...*

*Gözleri tavanda, düşünüyor... Yarı açık kapıdan bir kadın eli uzanır ve oracıktaki elektrik düğmesini çevirir... Karanlık... Karanlıkta hayal- meyal, Tarkün' ün ayağa kalktığı görülür... Ona yaklaşan, simsiyah bir kadın silueti... Kadın silueti Tarkün'e sarılıp onu öper)*

*TARKÜN (Sesi)- Tarkina, sen misin?*

*(Bir kadın kahkahası... Siluet elektrik düğmesini çevirir. Birinci genç kız, hayretle bakar Tarkün'e.)*

*BİRİNCİ GENÇ KIZ- Öyle mi Tarkün Bey? Öpüş sanatınız fena değil? Ama beni tanıyamadınız!*

*(Birinci genç kız süzülüp kaybolur... Kapı yine hafif açık... Tarkün, orta yerde, bir kat daha şaşkın... Yine aralık kapıdan uzanan kadın eli... Lamba söner... Aynı şekilde iki siluetin karanlıkta öpüşmesi.)*

*TARKÜN (Sesi)- Üst üste ne yapıyorsunuz? Tarkina görebilir!*

*SİLÛETİN SESİ- Sesiniz çok tatlı! Bir daha kulağıma fısıldayın!*

*TARKÜN SESİ- Tarkina görebilir diyorum?*

*SİLÛETİN SESİ- Görürse ne olur?*

*TARKÜN (Sesi)- Üzülür! Üzülmesini istemem.” (EKP, s. 37, 38-39)*

*Battal Gazi senaryo romanının idealize edilmiş merkezî kişisi Battal Gazi, babasının hem öcünü hem de şanını geri almıştır. Ayrıca Battal Gazi, cesaretli ve Müslümanların da geleceğini düşünen yiğit bir kişiliğe sahiptir.*

*Bahsettiğimiz senaryo romanlardaki idealize edilmiş erkek merkezî kişiler: Necip Fazıl'ın; hayal ettiği gençlikte de ön gördüğü, toplumdaki değişimi ve gelişimi sağlayabilecek, çalışkan, şahsiyetleri ile ağırlığı olan, kötü alışkanlıkları ve yaşam tarzını benimsemeyen, Anadolu ve Doğulu erkek tipini yansıtır.*

#### **2.4.1.2. Dönüşüm Yaşayan Merkezî Kişiler**

*Senaryo romanların başında olumsuz yaşam ve davranış özellikleri olan merkezî kişiler, ilerleyen zamanlarda yaşadıkları değişimlerle olgunlaşıp olumlu yaşam tarzını benimsemeye başlamıştır. Necip Fazıl'ın bohem yaşantısını Abdülhâkim Arvasî ile tanıştıktan sonra bırakması ve İslâmî yaşam ve düşünce anlayışını benimsemesi bu tarzda yazdığı eserlerdeki merkezî kişilerin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Senaryo romanların*

sekiz tanesinde merkezî kişilerin dönüşümünü idealize edilmiş kişiler sağlamıştır. *Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında ise merkezî kişi Namık Kemal'in içinde bulunduğu durumu fark edip, yaşadığı ruhsal çatışmadan sonra düşünce felsefesini değiştirmiş ve dönüşümünü gerçekleştirmiştir.

*Ufuk Çizgisi*'nde merkezî kişi Bülent, maddeci dünya görüşünün yanında yaşayış itibariyle de bohem bir hayatı vardır. Akdeniz kıyılarındaki Hacer'in kasabasında bulunan tatil köyüne, yanında sarışın bir kadın gelmiştir. Burada içkili, müzikli alemlerde sarışın kadınla vakit geçiren Bülent, bir gün Hacer'i görür ve onun güzelliğine vurulur. Bülent'in Hacer'e karşı olan hissiyatı aşktan ziyade Hacer'in bedenine sahip olma arzudur. Bu arzusunu gerçekleştirmek için de Hacer'e yakınlaşmaya çalışır. Onunla ilgili araştırma yaparak babasının hasta olduğunu öğrenir. Bülent, Hacer'i gördüğünde kendisinin kalp doktoru olduğunu, babasının hasta olduğunu bildiğini ve bir sıkıntısı olursa yardımcı olabileceğini söyler.

*BÜLENT- (Hacer'e) Merhaba küçük hanım!...*

*HACER- (Elindeki kilimi suya bırakıp öfke ile) Ne istiyorsunuz? İlk defa benimle laf etmeye kalkışıyorsunuz! Beni nereden tanıyorsunuz ki?..*

*BÜLENT- (Gülümser) Güzelliğinizden...*

*HACER- Beni rahatsız etmeyin!.. Kendinize başka güzeller arayın!..*

*BÜLENT- Her yeri dolaştım sizin gibisini bulamadım.*

*HACER- Beni bulup da ne yapacaksınız?.. Ben sizi tanımıyorum! İsminizden bile haberim yok...*

*BÜLENT- İsimlerden ne çıkar? İş cisimlerde...*

*HACER- Bana ne sizin cisminizden?..*

*BÜLENT- Olur da lazım olurum, ben doktorum! (Eliyle gösterir) Şu ilerdeki motelde tatilimi geçiriyorum. Duyduğuma göre hastalıklı bir babanız varmış... Köyünüzde de doktor yok... Belki lazım olurum." (UÇ, s. 8-9)*

Hacer'in babası bir gece rahatsızlanır. Hacer, o telaşla babasını kurtarabilmek için motele Bülent'i çağırmaya gider. Bülent, çantasını alıp Hacer'le birlikte babasının yanına gelir. Bülent, Hacer'in babasına müdahale eder. Bu sırada Hacer'e de bir rahatsızlığının olup olmadığını sorar. Hacer, geçmeyen baş ağrıları olduğunu söyleyince Bülent, ağrıların geçmesi için Hacer'e enjektörle ilaç verir. Bülent, avına ulaşması için elindeki fırsatı kaçırmaz ve verdiği ilacın ardından bayılan Hacer'i tecavüz ederek onun en aziz malını çalar (UÇ, s. 18). Hacer'in başına gelen bu olayın üzerinden kısa bir süre sonra babası vefat eder. Hacer, babasını kaybettikten sonra bütün mülkünü satıp İstanbul'a namusunu çalan adamı

bulmaya gider. Burada Nazmiye öğretmeninin yanında kalan Hacer, bir süre sonra tesadüfi bir şekilde Bülent'i bulur (UÇ, s. 33). Kendisi ile evlenmesini şart koşar çünkü doğmuş olan çocuğuna soyadını vermesini ister. Evlendikten sonra Hacer ile aynı evde yaşayan Bülent'in Hacer'e olan sevgisi artmıştır. Ayrıca Hacer'in hali ve tavrından etkilenen Bülent, bohem yaşantısından da uzaklaşmıştır. Bu değişim Bülent'in maddeci bilim anlayışına da etki etmiştir. Eskiden kalbi, tulumba gibi işleyişi olan bir organ olarak gören Bülent, aslında bu organımızın manevî bir yönünün de olduğunu keşfetmiştir (UÇ, s. 44).

*Kâtibim* eserinde giyimi ve yaşam tarzıyla alafrangalığa özenen Kâtip, İstanbul'da yaptığı çapkınlıklarla ün salmıştır. Üsküdar Kadısı Faiz Efendi'nin oğlu olan Kâtip'i, babası sosyal statüsünden dolayı davranışlarını beğenmez ve onu eleştirir (K, s. 11). Kâtip, babasının bu eleştirilerine kulak asmaz; istediği gibi yaşamaya devam eder. Kâtip'i bu olumsuz yaşayışından kurtaracak olan âşık olduğu kadın Perizad'ın masumluğu ve güzelliğidir. Âşıkların arasına giren Dilâra Hanımefendi, Perizad'ı kilere hapseder. Saraydaki kimsesiz çocukların sünnet düğünü akşamında Kâtip, Sedat ve Vedat'la birlikte Perizad'ı kaçırmak için plan yaparlar. Planı gerçekleştirecekleri vakit durumdan haberdar alan Padişah Abdülmecit gelir, sünnet düğününün izdivaç düğününe çevrilmesini sağlayarak Kâtip ve Perizad'ı evlendirir (K, s. 53). Hayatında büyük bir dönüşüm geçiren Kâtip, sevdiği kadını alabilmek için mücadele etmiştir. Ayrıca eskiden birlikte olduğu kadınlar gibi Perizad'la evlenmeden birlikte olmamıştır.

*Deprem* senaryo romanında dönüşüm geçiren merkezî kişi Nihad'ın bohem hayatındaki yaşayışından çok bahsedilmez. Biz eserde Nihad'ın bu hayatını eski yaşamındaki münasebet kurduğu kişilerden ve kendisinin geçmiş hayatını değerlendirmesinden öğreniriz.

*“(Kenardan, mübalağayla açık yazlık kıyafetiyle Reyhan... Selma'ya bakan Nihad'ı kolundan kavrar... Nihad kolunu çeker...)”*

*NİHAD- Ne yapıyorsun?*

*REYHAN- Selma hanımdan mı çekiniyorsun? İlbahardan yaza bu ne terakki... Nihayet evine kadar soktun, öyle mi?*

*NİHAD- Sus...*

*REYHAN- Şimdi beni avaz avaz bağırtma! Aylardır yüzüme bakmıyorsun... Ne oldu evlenmemiz? Bunun için mi çekip aldın beni sahneden?*

*NİHAD- Kaybını mı düşünüyorsun?*

*REYHAN- Evet kaybımı düşünüyorum...*

*NİHAD- Benden bir çekle dört aylık kazancının birkaç mislini alırsın!...*

*REYHAN- Sana para kaybından bahsetmiyorum! Seni kaybetmek korkunç...*

*(Nihayet)*

*NIHAD- Ne diyorsun? Demek senin para diye bir şey düşündüğün yok!..*

*REYHAN- Demek senin münasebetimizi kesmek diye fikrin var!*

*NIHAD- Nasıl mânâlandırırırsan mânâlandır...*

*(Reyhan çılgın...)*

*REYHAN- Öyle mi?.. Şimdi fırlayıp herkesi başıma toplayayım mı? Meşhur iş adamı*

*Nihad Bey beni bir çek karşılığı, karnumdaki çocuğuyla sokağa atıyor diye ilan edeyim mi?"*

(D, s. 20-21)

Nihad, Reyhan'la birlikte olmuştur ama bu kızın o zamanlar birkaç kişiyle daha görüştüğünü bildiği için çocuğun kendisinden olduğunu kabullenmez. Yalıdaki bu gecede Nihad, son on yıldan beri bir arayış içerisinde olduğunu ve bu arayışları sonucunda aradığı kadını bulduğunu davetlilere Selma'yı göstererek itiraf eder (D, s. 22). Nihad, Selma'yı tanıdıktan sonra eski yaşamını bırakır. Hastalığını öğrendikten sonra da Nihad, son günlerini Allah'a yönelir ve ölümü düşünerek geçirir (D, s. 68).

Necip Fazıl'ın, hatıralarında en büyük felaketim dediği ve Paris'te başlayıp ömrünün sonuna kadar bırakamadığı kumar iptilasını *Son Tövbe* senaryo romanında dönüşüm yaşayan merkezî kişi Cemil'in yaşantısıyla ortaya koymuştur. Cemil, üniversitede âşık olduğu Semra ile evlenmiş ve çocukları olmuştur. Bu huzur dolu evliliğe eserde Cemil'in nasıl başladığı verilmeyen kumar düşkünlüğü gölge düşürmüştür. Cemil, evindeki bütün değerli eşyaları kumarhaneye rehin bırakmakla birlikte çocuğunun ameliyat parası olan on bin lirayı da kumar masasında kaybetmiştir. Cemil'in bu zaafı ona hırsızlık bile yaptırmıştır. Semra, kocasının kumar uğruna bu kadar düşmesini kaldıramaz, çocuğunu yanında götürüp Cemil'i terk eder. Özünde iyi biri olan Cemil yaptığı bunca hatadan sonra sevdiği kadını kaybetmesini sindiremez ve içinde bir kırılma yaşar. Bu kırılma Cemil'in kendine gelmesini sağlayarak Rabbine son tövbesini yapmasını ve kumarı bırakmasını sağlar (ST, s. 103). Hayatındaki değişimi gerçekleştiren Cemil, eşine ve çocuğuna tekrar kavuşmuştur.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin, Canım İstanbul, Villa Semer* senaryo romanlarında diğer senaryo romanlardan farklı olarak dönüşüm yaşayan merkezî kişiler kadınlardır. *Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinde şehrili ve hoppa bir kız olan Zehra, idealize edilen Murat merkezî kişinin etkisiyle dönüşüm geçirerek eski yaşayışını bırakır, olgun bir kadın olur. Bu olgun kadın, eserin başlarında beğenmediği köy yaşamını, Murat'la evliliklerinin ardından köydeki kulübede bir ömür boyu kalacak kadar değişmiştir.



“MURAT- Size, şehirli ve zengin, bir o kadar da şımarık kız tipinin her hali sinmiş... İçinizdeki, boyaları akmış tiyatro dekorlarından daha çürük ve sahte dünyayı silip süpürmedikçe...

ZEHRA- Evet?... Silip süpürmedikçe anlaşılamaz mıyız demek istiyorsunuz?

MURAT-Mesele anlaşılabilir anlaşamamakta değil... Sizin, şahsiyetinizi kazanmanızda...” (SBÖY, s. 69-70)

*Canım İstanbul* senaryo romanında Necip Fazıl’ın bohem yaşantısındaki kadın versiyonu olan Selma, eserin başlarında bir arayış içerisinde. Selma’nın ne aradığını bilmemesi onu huzursuzluğa itmekte yaptığı ve yaşadığı hiçbir şeyden haz alamamaktadır. “SELMA- Bana, büyük ve gerçek bir heyecan lazım... Yakıcı, kavurucu, inandırıcı, sürükleyici bir şey, Tonton!” (Cİ, s. 30) Hayatındaki anlamı şahsiyet sahibi Orhan’da bulan Selma, bohem yaşantısı ve zenginliği için yanında olan sözde arkadaşlarını bırakıp Orhan’ın temiz dünyasında aradığı huzura kavuşmuştur.

*Villa Semer* eserinde ise Yonca, Avrupa’dan çıtkırıldım olarak geri dönmüştür. Yonca, oranın kültürünü benimseyerek kendi değerlerine yabancılaşmıştır. Yonca’daki bu değişimi, villada geleneksel yaşamı benimseyen babaannesi Huriye’nin hoşuna gitmez. Huriye, Yonca’nın özüne dönmesini ancak bir erkeğin sağlayacağını bu erkeğin de kültürüne bağlı, çalışkan bir Anadolu erkeği olan torunu Ahmet’in gerçekleştirebileceğini düşünür (VS, s. 64). Yonca, her ne kadar Avrupa kültürünü benimsese de âşık olacağı erkekte kahramanca bir duruşun olmasını ister. Aradığı erkek tipini Nejat gibi şahsiyetsiz bir tip de bulamayacağını düşünen Yonca, aralarında yakınlaşmanın olduğu ve şahsiyet sahibi Ahmet’te kendini bulur. Yonca’nın Ahmet’i seçmesi kimliğini tekrar bulmasını sağlamıştır.

*En Kötü Patron* senaryo romanında devlet yönetimindeki başarısızlığından dolayı ülkenin ilerlemesini sağlayamayan Aytark’ın, idealize edilmiş Tarkün merkezî kişinin yönlendirmeleriyle kendini fark etmiş, kötü yöneticiden iyi bir yönetici olacağına dair halkına söz vermiştir (EKP, s. 63). Yazara göre Aytark aslında iyi niyetlidir ama etrafındaki riyakâr insanlardan dolayı yanlış yönetim politikaları uygulamıştır. “AYTARK- Ben, saçma da olsa, inançlarımda samimiyim... Sizse hem benim peşimden gelirken hem de bana karşı dururken riyakârsınız!” (EKP, s. 44) Bu eserde Necip Fazıl’ın, kurgu dünyasında oluşturduğu bir ülke yönetiminin nasıl başarılı olabileceğini ortaya koyarken gerçek dünyada ise Türkiye’nin içinde bulunduğu durumu yansıtmış ve bu durumdan kurtulması için çözüm önerilerinde bulunmuştur. Senaryo romanda dönüşüm geçiren Aytark merkezî kişisi, sanatçımızın hatıralarında bahsettiği dönemdeki siyasi yönetimlerle ilgisi ve eserin

içerisinde “Küllî Şef” tarihte ise “Millî Şef” unvanıyla anılan bir isim olması bu şahsın dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü olduğunun kanıtıdır.

Senaryo romanın içinde dönüşüm geçiren bir diğer kişi ise Aytark’ın kızı Tarkina’dır. Tarkina, Tarkün’e âşık olmuş fakat kendisinin mevcut durumunda Tarkün’ün ruhunu keşfedebilecek kişilik özelliklerine sahip olmadığını bilir. “*TARKİNA- Seni ne kadar çok sevdiğimi anlamışsın! Ama korkma, üzülmem! Henüz senin ruhuna inecek şartlara malik değilim! Bu planı da ben tertiplerdim! Ruhundaki kadını anlamak için...*” (EKP, s. 39) Tarkina, eserin başlarında Tarkistan ile özdeşleştirilerek, fiziki özellikleri yönüyle çirkin bir kız olarak tasvir edilmiştir. Tarkina, Tarkün ile Yamanya’ya gittiğinde burada estetik ameliyatı olmuş ve maddî güzelliğine kavuşmuştur. Aslında Tarkistan güzelleşip ilerledikçe Tarkina da güzelleşmiş ve olgunlaşmış bu şekilde Tarkün hem memleketin hem de evleneceği kadının dönüşümünü gerçekleştirmiştir.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanın da ise merkezî kişi Namık Kemal’in dönüşümü kendi düşünce dünyasındadır. Osmanlının son dönemlerinde hükümetin yanında kendi fikirlerini de savunmak isteyen “Yeni Osmanlılar” cemiyeti oluşur. Bu cemiyetin kurucuları, kendileri gibi hürriyet fikrine önem veren Namık Kemal’in cemiyetin başkanı olmasını isterler. Bu isteklerini kabul ettirmek için de Namık Kemal’in evine giderler. Namık Kemal, teklifi düşüncelerine aykırı olmadığı için kabul eder (VŞNK, s. 19). Cemiyet başta bu amaçla kurulsun da sonraları yabancı devletlerin ve Prens Fâzıl Hazretleri gibi kendi çıkarları uğrunda cemiyeti yönlendirmeye çalışan şahısların kötü niyetlerini fark eden Namık Kemal düşüncelerinde bir kırılma yaşar (VŞNK, s. 35). Bu kırılmadan sonra artık tek başına hareket eden Namık Kemal, vatanının içinde bulunduğu durumdan dolayı ruhindaki yangını yazdıklarına inkişaf ettirerek kalemini mücadelesi için kullanır.

#### **2.4.2. Karşıt Güç Konumundaki Kişiler**

Vak’aya dayalı edebî eserlerde çatışmanın gerçekleşebilmesi yani olay örgüsünün şekillenebilmesi için merkezî kişinin karşısında duran ve karşı güç olarak isimlendirilen bir hasma ihtiyaç vardır.<sup>248</sup> Senaryo romanlarda da şahsiyetleri yönüyle merkezî kişilere karşıt olan bu kişiler, davranışları ve düşünce yapılarıyla eserdeki çatışma durumunu arttırmıştır. Necip Fazıl’ın senaryo romanlarında, karşıt güç konumundaki kişilerin zayıf kaldığı görülmektedir. Sanatçımızın bu kişileri özellikleri yönüyle zayıf kılmasının sebebi ise kişilik özellikleriyle yücelttiği merkezî kişilerin değerini okuyucuya/izleyiciye daha kuvvetli bir şekilde hissettirmektir.

---

<sup>248</sup> Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 153-154.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında merkezî kişi Namık Kemal'in karşıt gücü, eserin içerisindeki tek bir şahıs değildir. Ömrünün sonuna kadar vatanının ve düşüncelerinin hürriyeti için çabalayan, kalemini de bu uğurda kullanan Namık Kemal'in, benimsediği hayat felsefesi devrin yöneticilerinin anlayışlarına ters düşer. Bundan dolayı çeşitli sebeplerle yönetim merkezinden uzaklaştırmak için sürgün edilen Namık Kemal'in fikirleri ile karşılarındaki insanların özellikle de ülkeyi yönetenlerin uyumsuzluğu eserde çatışmayı sağlayan temel unsurdur.

*"Acı acı, uzun uzun öksüren Namık Kemal..."*

*Namık Kemal, hükümet konağının kemer şeklindeki avlu methalinden çıkıyor; arkasından jandarma çavuşu...*

*Yan tarafta bir memur, elinde bir kâğıt, seğirtir:*

*-Efendim, Bâbüâli'den şifreli telgraf geldi!..*

*-Şifreyi çözdünüz mü?...*

*-Evet efendim!..*

*-Neymiş?..*

*Rodos mutasarrıflığına tayin buyurulmuşsunuz... Hemen hareketimizi emrediyorlar...*

*-Ya!.. Demek Rumlar beni şikâyet etmiş!.. Rumların sahiden büyükleri varmış İstanbul'da..." (VŞNK, s. 78)*

*Kâtibim*'de karşıt güç Dilâra Hanımefendidir. Merkezî kişi Kâtip, ilk başlarda giyimiyle ve çapkınlıklarıyla İstanbul'da ün salmış alafranga bir tiptir. Kâtip'in çapkınlık serüveni iffetli ve güzel bir kız olan Perizad'a âşık olmasıyla sona erer fakat âşıkların kavuşmasında engelleyici bir unsur olarak araya Dilâra Hanımefendi girer. Kırk yaşlarında olgun ve pişkin bir tip olarak tasvir edilen Dilâra Hanımefendi, küçük yaşlarda saraya çıkar edilmiş daha sonra Vezir Rüstem Paşa'nın zevcesi olmuştur. Rüstem Paşa öldükten sonra da parası ve nüfuzu Dilâra Hanımefendiye kalmıştır (K, s. 27). Perizad, Dilâra Hanımefendinin üç yaşından beri yetiştirdiği beslemesidir. Dilâra Hanımefendinin kendisi de Kâtip'ten hoşlandığı için Perizad'la Kâtip'in kavuşmasını istemez. Bundan dolayı da eserin sonuna kadar Kâtip'i elde etmek için entrikalar planlar. Senaryo romanda ahlâkî yönüyle olumsuz özelliklere sahip olan Dilâra Hanımefendi, iffetli bir kız olan Perizad'ın kişilik özelliklerini daha da değerli gösterilmesini sağlayan zıt bir kişiliktir.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Namzet, Zehra'nın babasının işlerini yoluna koymak için seçtiği bir damat adayıdır. Namzet; fikri yönüyle zayıf, herhangi bir yeteneği olmayan, babasının zenginliği ile var olabilen biridir. Kadını maddî varlığından

ibaret olarak gören Namzet, Zehra'nın kendisine ilgisi olmamasına rağmen onunla evlenmek ister (SBÖY, s. 73). Bütün bu özellikleri yönüyle Namzet, Necip Fazıl'ın idealize ettiği bir kişi olan Murat'ın tam tersi özelliklere sahiptir.

*Son Tövbe*'de karşıt güç bir insandan ziyade Cemil'in kumara olan iptilasıdır. Senaryo romanda, Cemil'in kumara olan düşkünlüğü eşi Semra'nın ve çocuğunun hayatını zorlaştırır. Kaç kez tövbe etmesine rağmen kumarı bırakamayan Cemil, birçok hata yapmıştır ve yapmış olduğu bu hatalar sonunda eşi Semra, çocuğunu da yanına alarak onu terk etmiştir (ST, s. 95).

*Villa Semer* senaryo romanında karşıt güç konumunda olan Nejat; kültürüne yabancılaşmış, mesleği diplomat olarak geçse de eser boyunca çalıştığını göremediğimiz, sahte gangster gösterisiyle Yonca'yı elde etmeye çalışan biridir. İdealize edilmiş bir kişi olan Ahmet ise Nejat'ın olumsuz özelliklerinin tam tersine sahiptir. Kültürel değerlerine bağlı, Hukuk Fakültesini birincilikle bitirmiş, ahlâksal olarak da kötü alışkanlığı olmayan tıpkı Necip Fazıl'ın hayal ettiği genç nesle uygun bir kişiliğe sahiptir. Eserde dönüşüm geçiren Yonca ise Nejat'taki şahsiyetsiz davranışlar onu Ahmet'e daha da yakınlaştırmış ve kendi özünü bulmasını sağlamıştır.

*Deprem*'de Nihad'ın hayatında dönüşüm geçirmesini sağlayan idealize edilmiş merkezî kişi Selma'nın senaryo roman içerisinde yaşam tarzları ve ahlâkî tutumlarıyla ters olan karşıt güç konumundaki kişiler Füsün ve Reyhan'dır. Füsün, kardeşi Nihad'ın kısa bir süre sonra hayatını kaybedeceğine üzülmezken mirasına tek başına sahip olabilmek için planlar yapar. Reyhan ise Nihad'ın bohem yaşantısında birlikte olduğu kadındır. Nihad'ı parası için seven Reyhan, onu kaybetmemek için Füsün'la birlikte hareket ederek Nihad ve Selma'nın kavuşmasına engel olmaya çalışır.

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanında Hacer, namusunu kirleten adam Bülent'le çocuğuna soyadını vermesi için evlenir. Bülent, Hacer'le evlendikten sonra eski bohem yaşamını bırakır, manevî ve fikrî anlamda bir dönüşüm yaşar. Bülent, Hacer'e hayat anlayışı yönüyle değiştiğini ve kendisini çok sevdiğini söyler (UÇ, s. 34). Hacer'in eserin sonuna kadar namusunu çalan adam Bülent'i sevmesine rağmen bu acının kalbinde kabuklaşması ve gururunu yenemeyip Bülent'i sevdiğini söyleyememe durumu senaryo romanda karşıt güç oluşturmuştur.

*Canım İstanbul*'da dönüşüm geçiren merkezî kişi Selma, Orhan'la tanışmadan önce ruhunda geçmeyen bir huzursuzluk ve arayış vardır. Selma'nın içindeki bu sıkıntıya bohem yaşantısındaki arkadaşlarıyla eğlenmek için geçirdiği vakitler de fayda etmez.

*“TONTON ŞEREF- Seni avutabilecek hiçbir insan, hiçbir eğlence yok mu, Selma?”*

*SELMA- Yok, Şeref! Beynimi iğneli fiçıda muncıklayan ağırlardan başka hiçbir şey yok, devamlı... Her şey başlamadan bitiyor.” (Cİ, s. 20)*

Senaryo romanda tekne faciasına kadar Selma, arkadaş grubunun içerisinde bohem yaşantısına devam ederken bu gecede Orhan'ın canı pahasına Selma'yı tekneden kurtarması onu Orhan'a daha da yakınlaştırmıştır. Yangın gecesinde Selma'nın sözde arkadaşları ise kendi canlarını kurtarmak için sandala atladıklarında, Selma ve Orhan tekneden inmeden sandalın ipini keserek kaçmışlardır (Cİ, s. 74). Selma, bu olaydan sonra fedakârlık, arkadaşlık gibi ruhî duyguların kıymetini anlayarak, Orhan'ın manevî dünyasına teslim olurken sadece kendilerini düşünen sözde arkadaşlarıyla da irtibatını kesmiştir. Selma'nın ruhunda teknedeki yangın bir kırılma oluşturmuştur. O zamana kadar ruhundaki huzursuzluğu geçiremeyen Selma da Orhan'ın ruhçu kişiliğiyle kendini bulmuş ve arayışının bu manevî duygular olduğunun farkına varmıştır. Eserde Selma'nın ruhunda yaşadığı değişime kadar içindeki huzursuzluk durumu, karşıt güç oluşturmuş kurgudaki çatışmayı da arttırmıştır.

Necip Fazıl'ın, devletin uyguladığı bazı politikaları eleştirdiği ve ideal yönetimin nasıl olması gerektiği konusunda öneriler sunduğu *En Kötü Patron* senaryo romanında Tarkün merkezî kişisine, Devletçi Parti'nin uyguladığı kötü yönetim politikaları ve bu politikaları uygulayanlar eserde karşı güç oluşturmuştur ve çatışmayı da arttırmıştır. Tarkün, millî ve manevî değerlerine sahip çıkan ve üreten bir toplumun oluşabilmesi için ülkenin mevcut durumuyla savaşmış, fikirleriyle Tarkistan'ın yeniden doğuşunu sağlamıştır (EKP, s. 65).

*Battal Gazi* senaryo romanında merkezî kişi Battal Gazi'nin babasını öldüren Amuryonlu Ermeniler ve Hüseyin Gazi öldükten sonra Malatya Serdarlığına zayıf ruhlu birini geçiren Malatya Beyi eserdeki karşıt güç konumundaki kişilerdir. Battal Gazi, ruhundaki intikam ateşiyle ilk önce Amuryon Kalesi'ne giderek babasını kurdukları bir tuzak sonucu öldüren Amuryonluların Serdarı Mihail'i öldürür (BG, s. 84). Bu olay, Amuryonlular ve Müslüman Malatyalılar arasında savaş sebebi olur. Savaşı Battal Gazi sayesinde Müslümanlar kazanır. Malatya Beyi, Battal Gazi'deki cengâverliği gördükten sonra Malatya Serdarlığını ona verir (BG, s. 95). Battal Gazi'nin bu kişilere karşı intikamını alması ve babasının şanını geri kazanması süreci, eserdeki çatışmayı arttıran unsurlardır.

### **2.4.3. Yardımcı Kişiler**

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında, merkezî kişilerin ve karşıt güç konumunda olan kişilerin yanında bulunan ve onlara destek olan kişiler vardır. Biz, bu şahısları sahip oldukları kişilik özellikleri yönüyle iki gruba ayırıyoruz.

#### 2.4.3.1. Olumlu Özelliklere Sahip Olanlar

*Vatan Şairi Namık Kemâl* isimli senaryo romanda merkezî kişi Namık Kemal'in eşi Nesime Hanım ve Doktor Orniştayn olumlu özelliklere sahip yardımcı kişilerdir. Bu kişiler senaryo romanda bulunmakla birlikte aynı zamanda *Namık Kemâl* biyografisinde de yer alan gerçek kişilerdir. Biyografide büyük babası Abdüllâtif Paşa ve anneannesi Mahdume Hanım dünyaya gözlerini yummadan torununun mürüvvetini görmek isterler. Bunun için de Namık Kemal'i 16-17 yaşlarında evlendirirler. Namık Kemal'in izdivacını gerçekleştirdiği Vesîme Hanım, bütün yönleriyle biyografide silik ve belirsizdir. Bu kadının kim, nereli olduğu, hâli, ahlâkı ve Namık Kemal'in hayatında ne gibi rol oynadığı konularında bilgi yoktur.<sup>249</sup> Senaryo romanda da Namık Kemal'in eşi olan Nesime Hanım, biyografideki kadının özellikleri ile aynıdır. Yazarın, "hareketsiz ve hayalet kadın" olarak nitelendirdiği Nesime Hanımın, eşiyile arasındaki diyalogunda pasif kalırken kendi düşüncelerini de ifade ettiği pek görülmez. Namazını kılıp devleti, milleti ve kocası için dua eder. "*Namık Kemal'in karısını dua ederken gördüğümüz eski yatak odası ve köşe... Yine seccadede, namazını bitirmiş, dua eden kadını; yeni tanıdığımız zaman 23-24 yaşlarındaki kadını, 12 senelik yaş farkıyla buluyoruz...*

*Birdenbire kadının yanında bir çift erkek ayağı; ayağından başına doğru Namık Kemal, Namık Kemal bir an karısını seyreder... Kocasını gören kadın ayakta; hayalet gibi sessiz, hareketsiz, telaşsız, heyecansız...*

*Namık Kemal, karısını kollarının arasına alır, göğsüne çeker:*

*- Benim gibi bir adamın karısı olacağına, tek başına bir kayada yaşayan bir fener bekçisinin karısı olsaydın bu kadar yalnız olmazdın... Ama bundan sonra ayrılmayacağız... Aynı kaya üzerinde beraber yaşayacağız...*

*Aynı hayalet kadını, aynı hayalet edasıyla:*

*- Söyler misiniz?..*

*- Mahkeme reisi vicdanlıymış: Beraat ettim; fakat şimdi, Padişahın kesesinden elli altın aylıkla Midilli adasına ikamete memurum... Buyurunuz hanımefendi, fener bekçiliğine!...*

*Uzun uzun birbirine bakan Namık Kemal ve karısı... ” (VŞNK, s. 67-68)*

Senaryo romanda bir diğer yardımcı kişi olan Doktor Orniştayn, Almanya'da okumuş bir Rum doktorudur. Namık Kemal'in Sakız Adası'nın nemli havasından zatürresi daha da artmış ve hastalanmıştır. Doktor Orniştayn, memleketin kıymetlisi olarak gördüğü

<sup>249</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 48-49.

Namık Kemal ile yakından ilgilenir. O dönemde tıp alanında görülmeyen ciğer ameliyatı fikrini Namık Kemal'i kurtarmak için diğer doktorlara sunar (VŞNK, s. 88). Orniştayn senaryo romandaki rolü ile biyografideki görevi aynıdır.

*Ufuk Çizgisi*'nde Nazmiye öğretmen merkezî kişilere yol gösteren ulvî bir kadındır. Hacer'in ilkokul öğretmeni olan bu kadın, emekli olduğunda köyden ayrılmadan Hacer'le vedalaşır ve İstanbul'a yola düşerse diye ona Kadıköy'de ikamet edeceği evin adresini verir. Hacer, başına talihsiz olay geldikten sonra İstanbul'a Nazmiye öğretmenin yanına gider (UÇ, s. 19). Burada Nazmiye öğretmen, Hacer'i anne şefkatiyle sahiplenir ve Bülent ile olan ilişkilerinde fikirleriyle her ikisine de yardımcı olur.

*Villa Semer* senaryo romanında olumlu özelliklere sahip olan kişi Huriye'dir. Huriye, elli yıl önce ailesiyle birlikte Niğde'den İstanbul'a göç etmiştir. Eşi; semerini sırtına takıp hamallık yapmış, kazandığı parayla ailesini geçindirmeye çalışmıştır. Fakat İstanbul'da geçim mücadelesine daha fazla dayanamayan Huriye ve ailesi Niğde'ye geri dönmüştür (VS, s. 19). Huriye'nin oğlu Hasan tıpkı babası gibi yıllar sonra çalışmak amacıyla İstanbul'a gelir. İlk başlarda babasının mesleğini icra etse de daha sonraları kâğıt karaborsacılığından işleri ilerletip zengin olur. Hasan, zengin olduktan sonra baba mesleğinden dolayı ailesinin taşıdığı "Semer" soy ismini "Somer" olarak değiştirir. Hasan'ın soy ismi gibi yaşam tarzı da değişmiştir. Niğde'den oğlunun yanına gelen Huriye, Hasan'ın lüks villasında geleneksel anlayışına göre düzenlediği odasında yaşamaktadır (VS, s. 18). Senaryo romanın sonuna kadar Huriye, kültürüne yabancılaşan oğlu Hasan'a daha sonra da torunu Yonca'ya karşı direnç göstermiş ve idealize edilmiş bir kişi olan diğer torunu Ahmet'e destek olmuştur. Bu desteği sonucunda Hasan ve Yonca'nın kendilerine fark ederek özüne dönmelerini sağlamıştır.

*Deprem*'de Nihad, yirmi sekiz yıllık ömrünün son on senesinde aradığı şeyin kadın olduğunu ifade ederken Allah'ın kadını ilk olarak kendine anne örneği ile verdiğini söyler. Nihad; şefkati, fedakârlığı, sevgiyi annesinde görmüştür (D, s. 22). Nihad'ın annesi eşi öldükten sonra kötürüm kalsa da her zaman Selma ve Nihad'ın yanında durmuş böylece onlara sevgisiyle destek olmuştur. Kızı Füsün'un, kardeşinin mirası için yaptığı kötülöklere karşı onu affedecek bir davranışta bulunmamıştır. Ayrıca eserin sonunda dünyada yanında olduğu Nihad ve Selma ile ölüme de birlikte gitmiştir.

*Canım İstanbul* senaryo romanında Orhan'ın dadısı, Selma ve annesinin emektar uşağı Veysel Efendi olumlu özelliklere sahip yardımcı kişilerdir. Eserde Orhan'ın tek yakını olarak birlikte kaldığı ve ona küçük yaşından beri annelik yapan dadısını Selma'ya "(...) Dadım, geçmiş, geçen bir neslin bütün renklerini üstünde toplayan mübarek bir anne

*tipidir.*” (Cİ, s. 37) şeklinde tanıtarak dadısının kendi gözündeki algısını ortaya koyar. Dadı, Orhan’ın değişen ruh halini anladığı gibi “*Kocakarı ajansı*” (Cİ, s. 9) olarak nitelendirdiği özelliğiyle de mahalle dedikodularını Orhan’a aktaran kişidir. Fedakârlık timsali olan Veysel Efendi ise Selma’yı çocukluğundan beri koruyup kollar ve onun isteklerini yerine getirir. Selma’nın yüzü yandıktan sonra Orhan’ın ahşap yalısına yerleşen Selma’nın yanında Veysel Efendi de kalır. Burada Veysel Efendi ve Dadı, Orhan ve Selma’nın en büyük destekçileridir.

*Kâtibim* senaryo romanında Huriye, Nuriye, Vedat, Sedat, Sümbül Ağa olumlu özelliklere sahip yardımcı kişiler olarak karşımıza çıkar. Kâtip’in kız kardeşleri olan Huriye ve Nuriye, Vedat ve Sedat adındaki iki süvari zabite âşık olur. Huriye, Vedat’ı sever Nuriye ise Sedat’ı sevmektedir. Faiz Efendi, kızlarını abileri gibi frenkliğe özenmemeleri için tembihler. Eserde, kızların ahlâkî yönüyle abileri gibi olumsuzluk teşkil edecek bir davranışları görülmez.

Vedat ve Sedat; Kâtip’le bir araya geldiğinde onun giyimi, çapkınlığı, alafrangalığa düşkünlüğü karşısında Üsküdar Kadısının oğlunun bu düşüncelere sahip olmasından dolayı onu tuhaf karşılarlar (K, s. 14). Ayrıca bu iki zabıt, Kâtip’e sünnet düğünü gecesinde Perizad’ı kaçırmaları için yardım eder. Sünnet düğünü gecesinde orta oyunun oyuncuları kılığına giren Kâtip, Sedat ve Vedat saraya gelir. Oyun sergilenirken zenne kılığında olan Kâtip, Perizad’ın elinden tutup kaçırmak ister. Bu sırada sarayın kapısından Abdülmecit Han girer. Olaylardan haberi olan padişah, Kâtip ve iki süvariye sevdiği kızlarla evlendirmek için sünnet düğünü izdivaç düğününe çevirtir (K, s. 52).

Dilâra Hanımefendinin hizmetinde olan Sümbül Ağa, hanımı ne isterse yapar. Dilâra, Perizad için tuttuğu eve Sümbül Ağa’yı da yerleştirir. Sümbül Ağa, bu evde Kâtip’i tuzağa düşürüp Dilâra’yla birlikte olmasını sağlamıştır. Yine Kâtip’le Perizad bir araya geldiğinde mahallelinin onları basmasını için organize etmiştir. Fakat Sümbül Ağa yapmış olduğu bu kötülükleri kendi isteği ile yapmadığı için yazar onu eleştirmez. Eserin ilerleyen sahnelerinde vicdan azabı duyan Sümbül Ağa artık Dilâra Hanım için değil Kâtip ile Perizad’ın kavuşması için gayret sarf eder (K, s. 38). Bu eserde âşıkların kavuşmasını sağlayan Abdülmecit Han ve Kızlar Ağası’nı da olumlu özelliklere sahip kişiler arasında sayabiliriz. Yine kendi şahsiyetini ve toplumdaki saygınlığını düşünen Faiz Efendi, çocuklarına baskı kuran bir baba gibi görünse de o bu baskıyı kültürel yozlaşmayı engellemek için yapar. Ayrıca Faiz Efendi, mesleğine de kara çalınmasını istemediği için Kâtip’in baskın olayından sonra istifa etmiştir.

*Son Tövbe* eserinde prodüktör, olumlu özelliklere sahiptir. Senaryo romanda belirgin özelliklere sahip olmasa da Semra’nın zorda kaldığı zamanlarda ona yardım etmesi



prodüktörün önemini artırır. Semra, çocuğunu ameliyat ettirebilmek için on bin lirayı bu prodüktör arkadaşından almıştır. Semra'nın üniversiteden arkadaşı olan prodüktör, zengin bir ailenin çocuğudur. Zamanında Semra'ya âşık olmuş fakat Semra, Cemil'i sevdiği için bu arkadaşının aşkına karşılık vermemiştir (ST, s. 90). Prodüktörün, Semra'ya ikinci yardımı ise Semra'nın Cemil'i terk ettikten sonra "Kumarbazın Karısı" isimli senaryosunu yazmasını ve bu senaryoda başrol oyuncusu olmasını sağlamıştır (ST, s. 97). Son olarak da Semra'nın yazdığı ve rol aldığı filmin ödül töreni için gittikleri Antalya Film Festivaline prodüktör Cemil'i de davet eder. Prodüktör, sahneye çıktığında yılın en iyi aktrisi olarak Semra'yı sahneye davet eder arkasında en iyi erkek oyuncu olarak da Cemil'i çağırır. İki âşığı kavuşturduğu için mutlu olan prodüktör, bu filmi de kendisinin tertiplemediğini davetlilere açıklar (ST, s. 111).

*Battal Gazi* senaryo romanında Tavabil ve Saide Hatun olumlu özelliklere sahip yardımcı kişilerdir. Tavabil, Hüseyin Gazi'nin şehitliği üzerinden geçen bir yıl içinde Battal Gazi'yi silahşörlük ve süvarilikte yetiştirmiştir. Battal Gazi'nin cengâverliği noktasında eşinin olmadığını düşünen Tavabil, Battal'a babasının intikamını almak için henüz yaşının küçük olduğunu, sabır etmesi gerektiğini söyler (BG, s. 76). Fakat Battal Gazi'nin, bu sözlerine aldırmaıışı Tavabil'i endişelendirir. Battal Gazi'nin annesi olan Saide Hatun da Tavabil gibi oğlu için endişelenir. Kocasının acısı yüreğinde taze olan Saide Hatun, bu acını üzerine Battal Gazi'nin de eklenmesini istemez. Bundan dolayı Saide Hatun, Battal Gazi'yi alacağı intikamdan vazgeçirmeye çalışır (BG, s. 77).

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* ve *En Kötü Patron* senaryo romanlarında olumlu özellikler sahip yardımcı kişiler yoktur.

#### **2.4.3.2. Olumsuz Özelliklere Sahip Olanlar**

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında Zehra'nın babası, olumsuz özelliklere sahiptir. Toroslardaki köyde çiftlik sahibi bir köy ağası olan baba, sonraları İstanbul'a yerleşerek orada fabrikalar kurmuştur. İşleri kötü gittiği zaman maddî yönden kendini tekrar toparlamak isteyen Zehra'nın babası, kızını bir iş adamının oğlu olan Namzet'le evlendirmek ister (SBÖY, s. 71). Zehra, Murat'ı sevdiği için babasının bu düşüncesine karşı çıkar. Zehra'nın babası, iki defa Murat'la Zehra'nın ayrılmasına neden olmuştur: İlki Namzet'le Toroslardaki köye Zehra'nın yanına geldiğinde kızının Murat'tan hoşlandığını anlayan baba, Murat'a gidip kızıyla bir alakasının olmadığını söylemesi istemiştir (SBÖY, s. 78). İkincisi ise babasını dinlemeyerek Murat'la evlenen Zehra'nın bu evliliğini kabullenemeyen baba, kızının ömür boyu kör bir adama bakmasını istemez ve Murat'la kızından ayrılması için

konuşur (SBÖY, s. 98). Zehra'nın babası senaryo romanda kızının iyiliğini düşünüyormuş gibi görünse de aslında kendi menfaatini düşünür ve âşıkların arasına girmeye çalışır.

*Villa Semer* eserinde Belka ve Nâzım, olumsuz özelliklere sahip yardımcı kişilerdir. Belka, Hasan Somer'in sekreteridir. Nâzım ise gazete muharriridir ve zamanında Hasan, Nâzım'ın gazetesine yaptığı kâğıt karaborsasıyla para kazanmıştır (VS, s. 13). Senaryo romanda birlikte hareket eden Hasan'ın sözde arkadaşları Belka ve Nâzım kendi çıkarları için Hasan'ı yönlendirir. Bu yönlendirmeler arasında Yonca'nın İngiltere'ye "çıtıktırıldım" olması için gönderilmesi de vardır. Amaçları Yonca orada eğitim aldıktan sonra daha yumuşak bir mizaca sahip olacak böylece Belka'nın babası ile evlenmesine karşı çıkmazken kendisi de Nâzım'ın oğlu Nejat'a hayır diyemeyecektir (VS, s. 21). Belka ve Nâzım, amaçlarını gerçekleştirmiş olsaydı Hasan Somer'in zenginliğinden faydalanacaklardı.

*Son Tövbe* senaryo romanında Cemil'in kumarhaneden arkadaşı olan Şanzör İsmail, olumsuz özelliklere sahiptir. Şanzör İsmail, kumarhanede yapacakları hile için büroya Cemil'in yanına gelir. Burada Cemil'e bahane olarak daha önce rehin verdiği eşyaları geri almazsa satacağını söyleyen Şanzör İsmail'in asıl amacı Cemil'in çaresizliğinden faydalanmaktır (ST, s. 66). Kumar gibi kötü alışkanlığının yanında Şanzör İsmail'in vicdani olarak da acımasız bir yapısı vardır. "İSMAIL- Bana vicdandan, micdandan bahsetme, Cemil bey... Ben vücudumda vicdan diye bir yer tanımiyorum... Kasaptan vicdan diye bir şey satın alabiliyor musun... Sen ona bak..."

CEMİL- Vay vicdansız vay...

İSMAIL- Ne yapalım Cemil Bey, bizim sanatımız bu... Kumarhanede yalnız şanzörlükle geçinilmiyor... Eve ekmek, mektepteki çocuklara taksit parası lâzım." (ST, s. 66)

Cemil'in aklını çelen Şanzör İsmail, kumarhanede büyüklerin oynayacağı gecede Cemil'i hilesine ortak eder. Yine büronun parasını gasp ederken Cemil'in en büyük yardımcısı Şanzör İsmail'dir (ST, s. 85). Senaryo romanın sonunda Cemil'in tövbesindeki samimiyete inanmak isteyen Semra, Şanzör İsmail'e yirmi beş bin lira vererek Cemil'i kumarhaneye çağırmasını ister. Kumarhaneye gelen Cemil, Şanzör İsmail'in kalbinin iyi tarafı da olduğunu belirtir (ST, s. 104). Ayrıca Cemil, kumarı bıraktığını söyleyip, paraları yere savurunca Şanzör İsmail paralar emanet olduğu için kimsenin dokunmasına izin vermemiştir. Burada Şanzör İsmail vasıtasıyla toplumda ahlâkî yönden bozulabilen insanların aslında içlerinde iyi yönlerin de olabileceği vurgulanmıştır.

*Canım İstanbul* senaryo romanında Selma'nın bohem yaşamındaki sözde arkadaşları Yeni Şair, Züppe Hariciyeci, Bön Sporcu, Genç Patron, Tonton Şeref, Zeynep, Sema

olumsuz özelliklere sahiptirler. Bunlar, Selma ile arkadaşlığını zenginliğinden faydalanmak için sürdürür. Senaryo romanda bu sözde arkadaş grubu, Orhan'dan etkilenen Selma'yı kaybetmemek için eğlence gecesi düzenleyip bu iki âşığın arasına girmeye çalışırlar. Değişik meslek gruplarına sahip olan bu kişilerin ortak özelliği bohem yaşantıları ve toplumsal değerlere karşı duyarsızlıklarıdır.

*Vatan Şairi Namık Kemâl, Ufuk Çizgisi, Kâtibim, Battal Gazi, En Kötü Patron, Deprem* senaryo romanlarında olumsuz özelliklere sahip yardımcı kişiler bulunmamaktadır.

#### 2.4.4. Figüranlar

Figüran; konuşmaya katılmayan belki birkaç söz söyleyen, kalabalığı oluşturan, dekoratif kişilerdir.<sup>250</sup> Bütün senaryo romanlarda figüranlara rastlanır. Bu eserler filme aktarılacak amacıyla yazıldığından sahnelerdeki dekoru tamamlamak için figüran sayısı fazladır.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında merkezî kişi Namık Kemal'in hayatının yirmi üç yılı ele alınmıştır. Bu yirmi üç yıl içerisinde *Namık Kemâl* biyografisinde de geçen birçok olayın içerisinde figüratif kişiler mevcuttur. Senaryo romanda Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucuları Mehmet ve Nuri Beyler yine bu cemiyetin temsilcileri, Fransız Sefarethanesinde Namık Kemal'in Paris'e kaçmadan önce görüştüğü kişiler gibi eserin sonuna kadar her sahnede merkezî kişi Namık Kemal ile ilişkileri doğrultusunda anlam kazanan kişiler figüran konumundadır.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* eserinde Zehra'nın Toroslardaki köye geldiğinde kahvede Zehra'nın babasının geçmişi hakkında bilgi veren iki kişi yine bu köyde Zehra'ya arkadaşlık eden köy kızları ayrıca Zehra ve Murat'ın etrafında onlarla bu köyde iletişimi olup kurguya dahil olanların hepsi figüran konumundadır. Senaryo romanda Zehra'nın binicilik kulübüne geldiğinde buradaki kulüp müdürün Murat'ın kim olduğuna dair bilgi vermesi bu bilgiler doğrultusunda üniversiteye giden Zehra'nın sorusuna cevap veren kız talebede de figürandır.

*Kâtibim*'deki figüranlar 1950 kılıklı iki Avrupalı (K, s. 8), Perizad'ın evine baskın yapan mahalle imamı, muhtar, bekçi, zaptiyeler ve mahalleli (K, s. 31), Huriye ve Nuriye'ye sevdiklerinden haber getiren bohçacı kadın (K, s. 41), sünnet düğünü için saraya gelen Karagöz, orta oyunu ve meddah oyuncularındır (K, s. 44).

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanında Hacer'in köyündeki kızlar (UÇ, s. 7), Hacer'in babası, Bülent'in tatil köyüne yanında getirdiği sarışın kadın (UÇ, s. 12-13), Hacer'in

<sup>250</sup> Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 114.

Bülent'i sormak için geldiği motelin kâtibi (UÇ, s. 27) yine Hacer, İstanbul'a geldiğinde Bülent'i aramak için Tabipler Odasına gider, burada ona yardımcı olan memur (UÇ, s. 21), yakası kalkık paltolu adam (UÇ, s. 29), Milli Türk Talebe Birliğinin düzenlemiş olduğu fotoğraf sergisi gecesinde görev alan talebeler (UÇ, s. 30), Hacer'in çocuğu Deniz (UÇ, s. 37), Bülent'in fakültede ders anlattığı öğrencileri ve soru soran bir kız talebe (UÇ, s. 44), Bülent'in kaza geçirdiğini söylemeye gelen polis ve bekçi (UÇ, s. 47) bu kişiler eserde figüran görevini üstlenmiştir.

*Son Tövbe* senaryo romanında Semra ve Cemil'in çocuğu (ST, s. 57), geceleyin Cemil kumarhaneden gelirken önünü kesen Külhan (ST, s. 60), Cemil'in bürosundaki sekreter ve patron (ST, s. 64-65), Semra ve Cemil'in çocuğunu ameliyat yapacak operatör (ST, s. 69), kumarhanedekiler: Krupye, Çolak Panani, Tütüncü Ahmet, Yağlıkçı Şakir, Tütüncü Ahmet'in fedaileri (ST, 77-78), Cemil'in büronun parasını ödemeye gittiğinde yanındaki kasadar ve şoför (ST, s. 84), Savcı (ST, s. 87), Semra ile röportaj yapan gazeteciler (ST, s. 97), Semra'nın Cemil'i takip ettirmek için tuttuğu adam (ST, s. 102), jüri heyeti reisi (ST, s. 109) adı geçen bu kişiler figüran konumundadır.

*Deprem* eserinde hastane çalışanlarından; hademe, asistan, profesör (D, 7-8), eğlence gecesinde Selma ile konuşan Nihad'ın arkadaşı (D, s. 19), Nihad'ın Selma'ya benzeyen kızını bulmaları için görevlendirdiği adamlar (D, s. 40), nikah memuru (D, s. 47), Nihad'ın formaliteden evlendiği Selma'ya benzeyen kız (D, s. 47), Aktepe köyü sakinleri, bu köyde bulunan öğrenciler, muhtar (D, s. 70) senaryo romanda dekoratif yapıyı tamamlayan kişilerdir.

*Canım İstanbul* senaryo romanında “Canım İstanbul” gecesine katılan davetliler, Orhan'ın gece kulübünde piyanistlik yaptığı gecedeki izleyiciler (Cİ, s. 58), Selma'nın kadın nezaretinde atıldığı zaman nezaretteki değişik tipler (Cİ, s. 61), nezaretteki memur (Cİ, s. 61), Kleopatra gemisinin kaptanı (Cİ, s. 71), tekne faciasında Selma'nın yüzü yandıktan sonra onu hastanede tedavi eden doktor (Cİ, s. 76), Selma'nın Amerika'daki babası (Cİ, s. 82) eserdeki figüranlardır.

*Villa Semer*'de; Somer Han'ındaki asansörcü (VS, s. 7), Yonca'ya küçük yaşlarda sıpa aldıkları çingene kadın (VS, s. 14), villadaki aşçıbaşı (VS, s. 18), parti lideri, birinci hanımefendi (VS, s. 27), profesör (VS, s. 31), İngiliz uşağı (VS, s. 44), taksi şoförü (VS, s. 49), birinci gazeteci (VS, s. 62), ihtiyar kabadayı ve iki külhanbeyi (VS, s. 65), külhanbeyi kahvehanesindeki garson (VS, s. 66), Yonca'nın nişan gecesine katılan davetliler (VS, s. 77), villanın adını değiştiren işçi (VS, s. 78) senaryo romandaki figüranlardır.

*En Kötü Patron* senaryo romanında Tarkün'ün köyündeki ihtiyarlar (EKP, s. 8-9), köydeki su taşıyan kız (EKP, s. 10), mebusların başı (EKP, s. 10), jandarma eri (EKP, s. 10), Tarkün'ün vilayet merkezine geldiğinde buradaki mekânlarda gördüğü kişiler; müdür, sekreter, kapıcı, memur, müteahhit, amele çavuşu (EKP, s. 16-17), Tarkün başkente geldiğinde miting meydanlarında Devletçi Parti, Milletçi Parti, Emekçi Parti mensupları ve meydanlara toplanan halk (EKP, s. 20-21), Tarkün hapisshaneden çıktıktan sonra ona teklifte bulunan sinema prodüktörü, gazete patronu, parti mensupları, üniformalı (EKP, s. 23-24), Tarkina'nın arkadaşları olan genç kızlar (EKP, s. 25), Devlet Kumarhanesindeki krupye, planlama bakanı (EKP, s. 42), Yamanya heyet reisi (EKP, s. 49), Tarkistan halkı (EKP, s. 63) eserdeki figüratif kişilerdir.

*Battal Gazi* senaryo romanında Battal Gazi'nin atı Aşkar (BG, s. 70), Amuryonlu askerler (BG, s. 79), Amuryon ve Malatya arasındaki savaşta görev alan Malatyalı ve Amuryonlu süvariler (BG, s. 88-89), intikamı alınmak için adı geçen Hüseyin Gazi (BG, s. 74), mükâleme zabiti (BG, s. 72) eserde adı geçen figüranlardır.

## 2.5. Mekân

*"Mekân, romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir."*<sup>251</sup> Senaryo romanlarda; şahısların kişilik ve kimliklerinin, sosyal, kültürel ve ekonomik konumlarının sunulduğunda mekânın işlevsel bir görevi vardır.<sup>252</sup>

Dekor, sanatçımızın hayatında önem verdiği unsurlardan biridir ve hatıralarında da dekora olan düşkünlüğünden şu sözleriyle bahseder: *"-Dış dekor kaygısı bende o kadar köklü ve derindir ki, tek kuruşum olmasa ve imzaladığım maddî ve manevî senetler yüz bini aşsa, derdimin çaresini ipekli bir halı veya şahane bir koltuk üzerinde düşünmek isterim. Çareyi ancak böyle bulacağımı sanırım. İlle de dış dekor, ille de konfor..."*<sup>253</sup> Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında vermek istediği mesaj kadar dekor, kostüm ve mekâna önem vermesi maliyeti arttırmış bundan dolayı da birçok yapımcının bu eserleri beyaz perdeye aktarılması noktasında vazgeçme sebeplerinde biri olmuştur.<sup>254</sup>

### 2.5.1. Kapalı Mekânlar

Senaryo romanlarda kapalı mekânlar açık mekânlara göre daha yoğundur. Bu mekânlara bazı senaryo romanlarda simgesel anlamlar yüklenmesinin yanında Necip

<sup>251</sup> Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2009, s. 133.

<sup>252</sup> Çetin, a.g.e., s. 133.

<sup>253</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015, s. 163.

<sup>254</sup> Abdurrahman Şen, "Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl Kısakürek", *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015, s. 41.

Fazıl'ın dekordaki tasvir ustalığı da yoğun bir şekilde görülmektedir. *En Kötü Patron, Battal Gazi* eserleri dışında diğer senaryo romanlarda mekân yoğun olarak İstanbul'dur. Fakat mekânı İstanbul olan senaryo romanlarda kurgu gereği, İstanbul dışındaki yerlerin de mekân olarak geçtiği görülür.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında ilk kapalı mekân, merkezî kişi Namık Kemal'in İstanbul'da bulunan eski ve ahşap evidir. Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucuları, Namık Kemal'e cemiyete girmesini teklif etmek için bu eve gelir. Cemiyete girmeyi kabul eden Namık Kemal, kendisi gibi düşünen cemiyet mensupları ile Paris'e kaçmak için Fransız Sefarethanesine gider (VŞNK, s. 21). Sefarethane temsilcileri bu mekânı "Fransa'ya giden köprünün gözcü kulesi" olarak nitelendirirler (VŞNK, s. 25). Paris'e gelen Namık Kemal, yazarın "sefalet ve sefahat yatağı" dediği bir otelde kalır (VŞNK, s. 26). Bu sefalet yatağı aslında Fransa'nın umduğu gibi bir yer olmadığını, merkezî kişi Namık Kemal'in anlamasını sağlar ve vatanına tekrar geri döner. İbret gazetesinde artık vatani için kalemini kullanan Namık Kemal, Gedikpaşa tiyatrosunda *Vatan yahut Silistre* piyesinin gösteriminde sonra sürgün hayatı başlar. İlk sürgün yeri Kıbrıs'ın Magosa Limanı'ndaki zindandır (VŞNK, s. 46). Padişah değiştikten sonra İstanbul'a gelen Namık Kemal iftiraya uğramıştır. Çıkarıldığı mahkemede fikirleri hükümete ters düştüğü için yönetim merkezinden uzaklaştırılmak istenmiştir. Bundan sonra Midilli, Rodos ve son nefesini verdiği Sakız Adalarında çalıştığı yerleri ve ikamet ettiği evleri de kapalı mekân olarak sayabiliriz.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de, Toroslardaki köyde Murat'ın kaldığı dağ kulübesi ile Zehra'nın kaldığı çiftlikteki köşk birbirine zıt iki kapalı mekândır. "(Kulübenin içi... Bir köşede üstü cicim örtülü bir divan... Divanda yine cicim kılıflı yastıklar... Açılır kapanır bir kır masası üzerinde kocaman, proje tezgâhına benzer, tahta bir zemin... Üzerinde, yan yana ve üst üste yığılı bir sürü kitap... Hol tarafında, abajurlu, büyük bir petrol lâmbası... Ortasında siyah bir sümen ve üst üste kalın defterler (...) Masanın yaşlı olduğu duvarda ve öbür duvarlarda küçük, büyüklü at resimleri (...)" (SBÖY, s. 67) Eserin ilerleyen sahnelerinde görülen binicilik kulübü (SBÖY, s. 86), Türk Talebe Birliğinin Murat Üçtuğ için düzenledikleri konferans salonu (SBÖY, s. 90), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinin dersliği (SBÖY, s. 98), Murat'ın evlendikten sonra Zehra ile Bakırköy'de oturdukları köşk (SBÖY, s. 100), Zehra'nın babasının Boğaz'daki yalısının içi (SBÖY, s. 83) olayların geçtiği kapalı mekânlarıdır.

*Son Tövbe* senaryo romanında Semra ve Cemil'in ikamet ettiği Maltepe taraflarındaki iki katlı villanın alt katı, Cemil'in muhasebeciliğini yaptığı büro (ST, s. 64),

kumarhane (ST, s. 70) Cemil'in çocuğunun ameliyat için yattığı hastane (ST, s. 69), Semra'nın Taksim taraflarındaki lüks apartmanı (ST, s. 96), Eyüp Camisinin içi (ST, s. 103) eserden geçen kapalı mekânlardır.

*Villa Semer* senaryo romanında isminden de anlaşılacağı üzere olayların geçtiği en dikkat çekici kapalı mekân Hasan'a ait olan "Villa Somer" dir. "*(Fenerbahçe taraflarında, Hasan Somer'in lüks villası... Üzerinde gayet büyük ve mâdenî harflerle 'Villâ Somer' yazılı (...) Gayet pahalı eşya ile döşeli salonun sağ dip köşesinde, tek basamaklı çıkılan, çarpık bir girinti şeklinde küçük bir hücre... Hücrede kuyruklu kocaman bir piyona, renkli şekillerle süslü bir vitray pencere ve sola düşen yemek salonuna geçiliyor (...)*" (VS, s. 16) Modern villada yaşayan Hasan, sözde arkadaşları Belkâ, Nâzım ve Nejat'ı da burada ağırlar. Villa'nın modern iç dekoruna tezat bir oda vardır, o da Hasan'ın annesi Huriye'nin odasıdır (VS, s. 18). Hasan Somer'in Karaköy'de bulunan "Somer Hanı" ve bu handa bulunan yazıhanesi Ahmet'in İstanbul'a geldiğinde ilk uğradığı kapalı mekândır (VS, s. 7). Diğer kapalı mekânlar Nejat'ın sahte gangsterlik haberinin gazetede çıkma anını gösteren gazete basım yeri (VS, s. 61), Ahmet'in külhanbeylerini bulmak için gittiği külhanbeyi kahvehanesidir (VS, s. 65)

*Katibim* eserinde Dilâra Hanımefendinin yalısı ve Dilâra'nın Perizad'ı Kâtip'ten ayırmak için tuttuğu iki katlı ev kurgunun merkezî olan kapalı mekânlardır. Kâtibin babası ve kardeşleriyle birlikte kaldığı ahşap konak (K, s. 10), Perizad'la Kâtip'in basılmasının üzerinden Dilâra'nın Perizad'ı sarayda hapsedtiği kiler (K, s. 37), Kâtip'in Perizad ile olan ayrılığın ardından aşk acısını giderdiği meyhane köşesi (K, s. 39), sarayda bulunan çinili oda (K, s. 44) eserdeki diğer kapalı mekânlardır.

Deprem senaryo romanı hastane içi tasvirlerle başlar. Hastane, Nihad ve Selma'nın birbirini tanıdığı kapalı mekândır. "*(Hastahanedeki, Nihad'ın kapısı ardına kadar açık odası... Nihad yatağında... Başucunda Selma, sol eliyle Nihad'ın sol bileğini tutmuş, nabzına bakıyor... Gözleri, sağ elindeki kol saatinde... Durak... Sükût... Nihad'ın gözleri pencerede, batan güneşi süzmekte, sağ eli hareket eder ve Selma'nın sol bileğini kavrar...*" (D, s. 13) Nihad, hastaneden çıktıktan sonra Selma'yı da yanında köşküne götürür (D, s. 19). Füsün ve Reyhan'ın, Selma ve Nihad'ı ayırmak için plan yaptıkları gece kulübü (D, s. 27), Nihad'ın fabrikadaki bürosu (D, s. 45), Nihad'ın Eyüp Sultan'da bulunduğu Selma'ya benzeyen kızın evi (D, s. 46), nikah salonu (D, s. 47) ve Nihad'ın Aktepe köyündeki şatovari ev kapalı mekânlardır.

“(…) *Fevkalâde manzara. İleride, dik bir tepenin eteğinde küçük bir köy ve tepesinde, şatovari taştan bir ev... Uzakta, köyün yakınında bir kamyon görünüyor... Nihad, eliyle kamyonu gösterir...*” (D, s. 67)

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanında Akdeniz kıyılarındaki şirin bir köyde bulunan ve talihsiz olayın yaşandığı Hacer’in evi “(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... Hüznü bir türkü... Hacer’in evi kimsesiz ve pancurları kapalı... Acı rüzgâr sesi Hacer’in evinde açık kalmış bir pancur kanadı pencereyi çarpmakta...)” (UÇ, s. 19) bu şekilde tasvir edilerek hüznü mekâna da yansıtılmıştır. Bülent’in tatil köyünde kaldığı motel (UÇ, s. 10), Hacer’in İstanbul’a geldiğinde trenden indiği Haydarpaşa Garı yine Kadıköy’de Mühürdar Caddesinde bulunan Nazmiye öğretmenin evi (UÇ, s. 19), Hacer’in doğun yaptığı Üsküdar Zeynep Kâmil Hastanesi (UÇ, s. 30), Milli Türk Talebe Birliğinin düzenlediği gecede fotoğrafların sergilendiği salon (UÇ, s. 31) Bülent’in son nefesini verdiği hastane odası (UÇ, s. 50) kurgudaki kapalı mekânlardır.

*Canım İstanbul*’da Orhan’ın ahşap yalısı ve Selma’nın modern yalısının içi kapalı mekândır (Cİ, s. 7). Bu mekânlar, ayrıntılı olarak mekânın simgesel değeri başlığında ele alınacaktır. Selma, arabasıyla giderken yolda Orhan’ı alır; onu konservatuvara bırakır. Arabanın içinde geçen zamanda Selma, Orhan ile tanışır ve bu tanışma anını hatırlamak için bir sene sonra tekrar canlandıracaklardır (Cİ, s. 94). Bunun için arabanın içi de insanların duygularına şahitlik yaptığı için kapalı mekân olarak kabul edebiliriz (Cİ, s. 26). Şeref’in dekorasyon dükkanının içi (Cİ, s. 28), gece kulübü (Cİ, s. 57), kadın nezareti (Cİ, s. 60), Kleopatra gemisinin kamarası (Cİ, s. 73), tekne faciasından sonra Selma’nın tedavi gördüğü hastane (Cİ, s. 75) bu mekânlar da senaryo romanın içindeki diğer kapalı mekânlardır.

*En Kötü Patron* senaryo romanında Tarkün, ülke yönetiminde uygulanan kötü politikaları ortadan kaldırmak için ilk önce köyünden şehir vilayetine gelir. Şehir vilayetinde kapalı mekânlar: İçleri insanlarla dolu meyhaneler ve kumarhaneler (EKP, s. 14), çalışmayı durdurmuş devlet fabrikasının içi (EKP, s. 16) dir. Tarkün, şehir vilayetinde gördüğü bu olumsuz tablolar karşısında dayanamaz ve devletin yönetim merkezi başkente gelir. Başkentte parti mitinglerine katılan Tarkün, Devletçi Parti mitinginde konuşma yapmış, söyledikleri bu partinin hoşuna gitmeyince de hapishaneye atılmıştır (EKP, s. 23). Aytark, Tarkün’ün zekasını keşfetmek için hapishaneden çıkartmış ve sarayına aldırılmıştır (EKP, s. 26). Başkentteki hapishane ve sarayın yanında, Devlet Kumarhanesini içi (EKP, s. 33), Züriyet gazetesi binasının içi (EKP, s. 53) de kapalı mekânlardır.



*Battal Gazi*'de Battal Gazi'nin kaldığı bağ evinin içi (BG, s. 70), çayırılığın içinde kulübe (BG, s. 78), Malatyalıların ordugâhı (BG, s. 88), Malatya ve Amuryon Kalelerin içi bu eserde bulunan kapalı mekânlardır.

### 2.5.2. Açık Mekânlar

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında olayların gerçekleştiği ülke, şehir, köy, kasaba, bahçe, ova gibi açık mekânlar da görülür.<sup>255</sup> Bu eserlerin hepsinde açık mekânların olması senaryo romanların, sinemaya aktarılması amacıyla yazılmasının da etkisi vardır. Sinemacıların, açık mekânlarda kendine has araçlarıyla hareketli görüntüler çekebilmesi bu alanda yazılan eserleri, açık mekânların kullanımı yönüyle tiyatro türüne göre daha avantajlı kılmıştır. Senaryo romanlarda Necip Fazıl; İstanbul'daki semtleri, Boğaz'ı, yalıları ve konakları (açık mekâna dahil olan yerleri avlu, teras vb.), adaları, koylara yine Akdeniz kıyılarındaki açık mekânlara yer vererek bu türde yazdığı eserlerini açık mekân çeşitliliği yönüyle renklendirmiştir.

*Kâtibim* senaryo romanında merkezî kişi Kâtip, sandalıyla Boğaziçi'ne doğru salınarak Dilâra Hanım'ın yalısının önünden Perizad'ı görmek için geçer. “*Üsküdar yakınlarında saraylı Dilâra hanımefendinin rıhtım üzerindeki beyaz yağlıboya, büyük ve muhteşem yalısı... Yalının önünde, minicik dalgaların raksı... Kafesi kaldırılmış büyük bir pencereden ihtişamlı bir salon seziliyor. (...)*” (K, s. 8) “*(Yalıya 10-15 metre mesafede iki çifte nârin bir sandalda Kâtip... Kâtip çutkırıldım bir edâ ile sandala kurulmuş, âşikâne süzdüğü gözleri, açık pencereye saplı geliyor. Kâtip, ellerinde dümenin ipleri, sol elini çekerek sandalı yalıya yapışık bir kavis üzerinde yaklaştırır... Salondan ve Dilâra'nın arkasından denizi ve Kâtip'i görüyoruz.)*” (K, s. 9) Üsküdar, Çamlıca, Karacaahmet Mezarlığı, Kâğıthane, Göksu, Boğaziçi tepeleri, Eyüp Sultan türbesi, Dilâra'nın yalısının bahçesi, Topkapı Saray ve Mecidiye Kasrı (dıştan görünümü), Selimiye Kışlası (dıştan görünümü) eserde görülen diğer açık mekânlardır.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin, Deprem, Ufuk Çizgisi, Son Tövbe* senaryo romanlarında İstanbul'daki mekânların yanında Akdeniz kıyılarındaki açık mekânlara da yer verilmiştir. *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de Murat, eserini tamamlamak için Toroslardaki köye gider. Zehra'nın da geldiği bu köy, onun hem Murat'ı tanimasını hem de özünü bulmasını sağlamıştır. “*(Torosların dik bir tepesinden aşağı doğru manzara... Dümdüz ovada ve derinlerde bir köy... Tepe, çam ağaçları içinde... Kenarından geniş ve topraklı bir yol kıvrılıyor. Çingirak sesleri (...)*” (SBÖY, s. 57)

<sup>255</sup> Çetin, a.g.e., s. 134.

*Deprem* senaryo romanında Nihad, son günlerini huzurlu geçirmek için annesi ve Selma ile birlikte Akdeniz'deki Aktepe köyüne yerleşir (D, s. 67). *Ufuk Çizgisi*'nde ise aynı zamanda bir tatil köyü olan Hacer'in köyü, onun için çocukluğunun geçtiği şirin bir mekândır. Fakat şehirden gelen Bülent'in, namusunu çalması bu şirin köyü Hacer için yaşanılmaz kılmıştır. “(Yazın, Akdeniz kıyılarında güneşin batışı... *Muhteşem grup levhası... Kıyıda şirin bir köy... Muz ve portakal bahçeleri... İleride, sahil yolunun kıvrıldığı burun noktasında bir motel... Köyde, Hacer'in sahil yolu üzerinde muz ve portakal bahçesi; ve tek katlı, yeşil pancurlu, sevimli evi...*)” (UÇ, s. 7) *Son Tövbe* senaryo romanı da İstanbul'un Maltepe, Beyoğlu, Taksim gibi semtlerinde geçer. Semra yazdığı ve başrolünde oynadığı “Kumarbazın Karısı” isimli eseriyle Antalya'daki film festivaline katılır. “*Gece... Mehtabın on dördü... Antalya kıyılarında, açıklarda demirli, eski zaman yelkenlisi hissini veren büyük bir tekne... Uzaktan görünen tekne çepçevre ve renk renk fenerlerle donatılmış (...)* Bir sandalda tek başına gemiye doğru yol alan Semra... Sandalcı ağır ağır kürek çekerken, Semra sandalla beraber yürüyen ayın pırlıltısını takip ediyor (...)” (ST, s. 108)

*Canım İstanbul* senaryo romanında Necip Fazıl'ın İstanbul sevgisini ortaya koyabilmek için açık mekân olarak çoğu semtin adı geçmektedir. Özellikle de Selma ve arkadaşlarının düzenledikleri “Canım İstanbul” gecesinde, sanatçının “Canım İstanbul” şiiri okunarak bu şiirde geçen mekânların resimleri yansıtılmıştır (Cİ, s. 39). İstanbul'u Orhan ve Selma da çok sevmekte âdeta onların aşkını üçüncü bir şahıs gibi İstanbul tamamlamaktadır.

“SELMA- İstanbul'u mu daha çok seviyorsun, beni mi?

ORHAN- İçinde sen varsın diye İstanbul'u...

SELMA- Öyleyse onu benden çok seviyorsun!

ORHAN- Öyle mi dersin?

SELMA- Öyleyse niçin bana <<canım!>> diyorsun; ona da!

ORHAN- (Gözleri, üzerinde güneş batan İstanbul'da) *Canım İstanbul!..*” (Cİ, s. 64)

*Villa Semer*'de Yonca İngiltere'ye (VS, s. 34), *Canım İstanbul*'da Selma Amerika'ya (Cİ, s. 82), *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de Namzet Almanya'ya (SBÖY, s. 82), *En Kötü Patron*'da ise Tarkün ve Tarkine Yamanya'ya (Almanya'ya) (EKP, s. 46) gider. Senaryo romanlarda bu ülkelerin ismi geçmesine rağmen ülkelerin özellikleri hakkında pek bilgi verilmemiştir.

*Villa Semer* eserinde, Hasan yeğeni Ahmet yanına geldiğinde onu villaya götürmeden Üsküdar'a yanaştıklarında eliyle şehri göstererek “HASAN- (Ahmet'e) *Buna İstanbul derler! Burada kaldırımlarını çiğnemiş olan, öküz bile güdemez! Burada ekmek aslanın ağzındadır! (Sağ elinin yumruğunu sıkar) Ama yumruğunu aslanın ağzına sokup*

*çiğlerine kadar ulaştırmayı bildin mi, fırın fırın ekmek sana!*" (VS, s. 11) sözleriyle İstanbul'un kültürüne yabancılaşan Hasan'ın gözünden algısı bu şekildedir. Bu eserde villanın bahçesi ve terası, hava alanı, Sulukule, Emirgân taraflarındaki koru açık mekânlardır.

*En Kötü Patron* senaryo romanında Tarkün, köyünü bırakarak ilk önce şehir vilayetine daha sonra da devletin yönetim merkezi başkent'e gelir. Bu eserde Tarkün'ün köyü, şehir vilayeti, başkentteki partilerin miting meydanları, Tarkistan'ın diğer köyleri ve Tarkistan ülkesi açık mekândır.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* eseri Namık Kemal'in biyografisinden hareketle yazıldığı için biyografide geçen yer isimleri senaryo romanda da geçer. Eserin giriş bölümünde geçen İstanbul'un Galata, Üsküdar ve Sarayburnu semtleri üzerinden panoraması, Midilli, Rodos, Sakız Adaları açık mekânlardır.

*Battal Gazi* senaryo romanında ise Battal Gazi'nin babasının şehit edildiği Karaca Ormanı (BG, s. 74), Amuryon ve Malatya Kaleleri (dıştan görünümü) (BG, s. 69), Amuryon Kalesi'nin avlusu, bağ evi ve önündeki çayırılık (BG, s. 85), dağ yolu ve tepe (BG, s. 78) Malatyalılar ile Amuryonluların cihat ettiği Murat suyunu yakınlarındaki ova (BG, s. 86) eserde geçen açık mekânlardır.

### 2.5.3. Mekânın Simgesel Değeri

Senaryo romanlarda bazı mekânların temsilî bir değeri vardır.<sup>256</sup> Necip Fazıl, mekânlara yüklediği bu temsilî değerle eserlerde vermek istediği mesajları, mekânlar üzerinden de aktarmaya çalışmıştır.

*Vatan Şairi Namık Kemâl* ve *Kâtibim* senaryo romanları Topkapı Sarayı ve Mecidiye Kasrı gibi Osmanlının iki farklı dönemine ait olan mekânların mukayesesi ile başlaması, eserin daha başlarında okuyucu/izleyici kültürel bir değişimin yaşandığını hissedir.

*"Askerî müzede balmumundan bir Yeniçeri heykeli... Ve hemen Topkapı Sarayı... Askerî müzede başsız bir (Nizam-ı Cedit) mankeni... Ve hemen Mecidiye Kasrı... Başka görüş zaviyelerinden Topkapı Sarayı ve Mecidiye Kasrı... Topkapı Sarayına baka baka Beşiktaş istikâmetinden uzaklaşan göz..."* (VŞNK, s. 9)

*Kâtibim* senaryo romanının ilk sayfasında 1950 kılıklı iki Avrupalı, Topkapı Sarayı'nı ve Mecidiye Kasrı'nı işaret ederek kendi aralarında konuşurlar:

*"1.AVRUPALI- (Eliyle ayrı ayrı sarayları işaret ederek) Bir şundaki şahsiyete bak, bir de bundaki şahsiyetsizliğe! İşte eski ve işte yeni Türkiye.*

<sup>256</sup> Çetin, a.g.e., s. 141.

2. AVRUPALI- Artık Şark belini doğrultamaz. Onu korkmadan Moskoflara karşı destekleyebiliriz. Yaşasın Kırım harbi!” (K, s. 8)

Necip Fazıl'ın *Bâbîâli* isimli hatırasında, Yüksek Mimarî bölümünde girdiği derste de öğrencilere bu mekânlar üzerinden yola çıkarak döneminde Avrupa'dan esinlenen yapılara karşı tavrını ortaya koyar: “-Siz mimar olacaksınız; yani fikri taş a nakşetme, şekil ve hacim nispetleri içinde yoğurma sanatı... Bence (plâstik) sanatların en güzeli... O halde bu sahada fikir sahibi olmanız için, derinliğine, içtimaî, ruhî ve daha nice şubeleri kaplayıcı bir irfanınız olmak lâzım... İşte bu gözle sizi, Tanzimat'tan beri gelen sahte inkılaplarımızın doğrudan doğruya mimarî plânında çizgileşen mânasını okumaya davet ediyorum. Eski şahsiyetli, içine kapanık Topkapı Sarayına bitiştiirdikleri (Barok) ve (Rokoko), kantocu donu gibi dantelâlı Mecidiye Kasrı arasındaki fark...”<sup>257</sup> Necip Fazıl, Topkapı Sarayı'nı Mecidiye Kasrı'na göre daha şahsiyetli görür ve tarafının da eski mimariden yana olduğunu bu sözlerinden anlamaktayız.

Villa ve modern yalılara da mimarî yönüyle senaryo romanlarda anlam yüklenmiş, yaşam tarzı yönüyle Batı'ya özenen onlar gibi yaşamaya çalışan kişiler bu mekânlarda otururken Doğulu, kültürüne bağlı kişiler ise mekân olarak ahşap konakları/yalıları tercih eder. Bu tarz ahşap konaklar, tarih kokar ve alçak gönüllü insanların mekânlarıdır.<sup>258</sup> *Canım İstanbul* senaryo romanında Doğulu erkek tipinin özelliklerini taşıyan Orhan, Boğaz'da eski ve ahşap bir yalıda otururken zengin, Batılı gibi yaşayan Selma ise modern bir yalıda oturur. Eserin ilk sayfasında bu iki mekânın görüntüsü yansıtılırken yazar, Orhan'ın ahşap yalısının iç dekorasyonunu muhteşem bir şekilde çizerken, Selma'nın modern ve kâgir yalısına “züppe ve kibirli” diyerek mekâna karşı bakış açısıyla kişilerin özellikleri arasında bağlantı kurmuştur.

“(Boğazda, su üstünde, eski ve ahşap, büyük bir yalı... Perdeler inik ve yalı, içine kapanık... Yalının derinlerinden bir piyano sesi geliyor. Tuşları ezen sert ve senfonik bir müzik... Yalının sağ yanına geçiş... Bitişikteki bahçede, önu geniş rıhtımlı, teraslı, züppe ve kibirli, modern ve kâgir bir bina...)” (Cİ, s. 7)

“(Ahşap yalının gür ağaçlı ve bakımsız bahçesi... Piyona sesi yakın... Çakıl döşeli yol... Büyük giriş kapısı... Kapıdan taşlığa... Taşlıktan geçilerek içerisi... Eski ve ağır eşya döşeli, büyük bir salon-sofa... Müzik yükseliyor. Duvar da, eski zaman resimleri ve bâlâ üniformalı, fesli, büyükbaba... Çift kollu merdiven... Oymalı tavan, şahane avize, aristokrat

<sup>257</sup>Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015, s. 252-253.

<sup>258</sup>Fatih Demir, *Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018, s. 102.

*koltuklar... Sağda deniz tarafına yakın, yarı açık, kenarı yaldızlı, muhteşem kapı...)*” (Cİ, s. 7-8)

*Villa Semer* eserinde ise kültürüne yabancılaşmış olan Hasan’ın villasında geleneklerine göre yaşamayı tercih eden Huriye’nin bu lüks villa içerisinde kendi odasını yaşam tarzına göre şekillendirmesi de dikkat çekicidir. “*(Villânın üst katında, Ahmet’in demin girdiği, babaannesine ait oda... Evin lüksüne tam bir tezat halinde 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... Sedirde Huriye ve Ahmet yanyana... Huriye’nin başında yemeni ve üstünde entari... Huriye, iki elini dizlerine dayamış, hayran hayran torununa bakıyor.)*” (VS, s. 16)

Senaryo romanlarda şehir, kültürel değişimin daha hızlı yaşandığı yer olarak gösterilmiştir. Yazara göre Anadolu’nun her yeri özellikle de köyler kültürüne sahip çıkan geleneklerine göre yaşayan, samimi insanların mekânlarıdır. *Sen Bana Ölümü Yendirdin*’de daha sonra dönüşüm geçirecek merkezî kişi Zehra, Toroslardaki köye geldiğinde vakit geçirmek için köy kızları ile bir araya gelir. Kızların söylediği türkülerden sıkılan Zehra, kendi deyimiyle onlara şehrin ruhunu aşılama çabasıdır. Teyp çalıp kızlara dans etmeye öğretir. “*ZEHRA- (Haykırarak) yaşasın dans, yaşasın mini etek!.. Haydi bakalım!.. Önce kılık...*” (SBÖY, s. 66) Ayrıca bu eserde Murat’ın kulübesine misafir olan Zehra’nın tavırlarına karşı Murat onun kişiliği hakkında yorum yapar. “*Size, şehirli ve zengin, bir o kadar da şımarık kız tipinin her hali sinmiş... İçinizdeki, boyaları akmış tiyatro dekorlarından daha çürük ve sahte dünyayı silip süpürmedikçe...*” (SBÖY, s. 69)

Köyün huzur ve sakinlik vermesi de yine simgesel bir anlam üstlenmesini sağlamıştır. Senaryo romanlarda merkezî kişilerin şehrin gürültülü ve yoğun hayatından köyün sakinliğine kaçtıkları görülür. *Sen Bana Ölümü Yendirdin*’de Murat, eserini bitirmek için Toroslardaki köye gelir (SBÖY, s. 59). *Deprem*’de Nihad, son günlerini huzur içerisinde geçirmek için annesi ve Selma’yı da yanına alarak Aktepe köyüne yerleşir (D, s. 61). *En Kötü Patron* senaryo romanının sonunda Tarkün, Tarkistan’ın refaha kavuşmasıyla artık başkentte daha fazla durmak istemez eşi Tarkina ile birlikte köyüne geri döner (EKP, s. 66).

## **2.6. Zaman**

Necip Fazıl’ın *Vatan Şairi Namık Kemâl, Ufuk Çizgisi, Battal Gazi* eserleri dışındaki diğer senaryo romanlarında kronolojik zaman görülür. Bu üç eserde, geriye dönüş tekniği ile zaman akışı sekteye uğrarken diğer senaryo romanlarında ise zaman ileriye doğru gider.

Senaryo romanlar, filme aktarılmak amacıyla kaleme alındığından sahneler halinde yazılmıştır. Her sahnedeki zamanın gerçek zamanla aynı olması gerekir. Fakat konu uzun bir zamanı kapsıyorsa sahnelere arasında zaman sıçramaları görülebilir.<sup>259</sup>

Necip Fazıl, 1944 yılında yayınlanan *Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanını 1940 yılında yazdığı *Namık Kemâl* isimli biyografi eserinden hareketle kaleme almış bu noktada eserin kurgusunda anlatma zamanı 1944 yılı iken vak'a zamanı Namık Kemal'in 1865-1888 yılları arasında yaşadıkları yani son yirmi üç yıldır. Tarihi bir şahsiyet olan Namık Kemal'in, hayatının yirmi üç yıllık kesitinde birçok yaşanmışlık olduğu için yazarımız eserin içerisinde zaman sıçramaları yapmıştır. Ayrıca geriye dönüş tekniğini de uygulayarak Namık Kemal'in yirmi beş yaşından önceki hayatını da kronolojik bir sıra ile okuyucuya/izleyiciye aktarılmıştır.

Senaryo roman, 1865 yılında bir yaz mevsiminin akşamında başlar. Merkezî kişi Namık Kemal, biyografik bilgisinden hareketle yirmi beş yaşındadır. Yazar, o dönemdeki çizdiği İstanbul panoramasından sonra evinde fikir çilesi çeken Namık Kemal'in hal durumunu tasvir eder. Bu durumunu dışarıdan gelen “-*Yangun vaaarr!! Yangun vaaarr!..*” (VŞNK, s. 14) haberi merkezî kişinin ruhundaki yangınla özdeşleştirilir. Eserin zamanının başladığı bu akşamın ilerleyen saatlerinde Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucuları Namık Kemal'in evine gelir. Ona cemiyeti kurma amaçlarını anlatıp kendisinin de bu cemiyetin reis başı olmasını isterler. Namık Kemal, cemiyetin düşüncelerini kendi fikirlerine aykırı bulmaz ve evine gelenlerin teklifini kabul eder (VŞNK, s. 19). Cemiyetin kurucuları merkezî kişinin evinden ayrıldıktan sonra itfaiye sesleri duyulur. Bütün bu bilgilerden hareketle bahsettiğimiz olayların aynı akşam içerisinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Senaryo romanın on dördüncü sahnesinden sonra zaman sıçramasıyla 1867 yılının Mayıs ayında merkezî kişi Namık Kemal, Fransız Sefarethanesine gider ve burada kendisi gibi düşünen fikir adamları ile ertesi gün Paris'e kaçar. On sekizinci sahnede sıçrama yaşanarak 1870 yılında Namık Kemal'in Paris'te yaşadığı hayat hakkında bilgiler verilirken bu hayatın aslında kendi felsefesine ters olduğunu anlayan ve içinde kırılma yaşayan Namık Kemal vatanına geri döner. Yirmi beşinci sahnede 1873 yılının Nisan ayının gündüz vaktinde Namık Kemal'in İbret gazetesinde çalıştığını o akşam *Vatan yahut Silistre* tiyatrosunun sahneleneceğini gazete binasındaki bir çalışandan öğreniriz. Tiyatro sahnelendikten sonra içeriğinin devlet yönetimine karşı olumsuz mesajlar vermesi Namık Kemal'in zaptiyeler tarafından tutuklanmasına neden olur.

---

<sup>259</sup> Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 201.

Kırk sekizinci sahne de yine bir zaman sıçraması yaşanarak 1876 yılında merkezî kişi Namık Kemal'in, Kıbrıs'ın Magosa kalesindeki zindan hayatından sahneler sunulur. Namık Kemal'in “-Üç sene bu, üç sene... Ömrümün şimdilik on ikide biri... Ömrüm...” (VŞNK, s. 49) Magosa'ya gelişini anlattığı hatırasından sonra bu cümleyi kurması zaman olarak üç yıldır zindanda olduğunu gösterir. Yazar, eserin bu noktasında geriye dönüş tekniğini kullanarak Namık Kemal'in bir rüya halinde söyledikleriyle doğumu, eğitim hayatı, avcılık serüveni ve en sonunda da Şinasi ile tanışması hakkında bilgi verilir. Altmış birinci sahnede Abdülaziz'in tahtan indirilmesi ile yerine V. Murat geçmiş fakat bu padişahın hastalığından dolayı üç ay sonra yerine II. Abdülhamit geçmiştir. II. Abdülhamit'in tahta geçiş tarihi 1876'dır.

Namık Kemal'in, II. Abdülhamit'in tahta geçmesiyle zindan hayatı biter ve İstanbul'a geri döner. Burada Namık Kemal'e farklı görevler verilmiştir. Fakat uğradığı bir iftira sonunda saray mahkemesine çıkmıştır. Namık Kemal, mahkemeden beraat etmesine karşın hükümet, onu fikirlerinden dolayı kendine aykırı görür. Bu sebepten de Midilli ile başlayan sürgün dönemi ölümüne kadar devam etmiştir. Yazar, yetmiş dokuzuncu sahnede eserin başından bu sahneye kadar geçen zamanı verir. “*Namık Kemal'in karısını dua ederken gördüğümüz eski yatak odası ve köşe... Yine seccadede, namazını bitirmiş, dua eden kadını; yeni tanıdığımız zaman 23-24 yaşlarındaki kadını, 12 senelik yaş farkıyla buluyoruz...*” (VŞNK, s. 67)

Sekseninci sahnede, 1878 yılının kış mevsiminde Midilli'ye gönderilen Namık Kemal burada beş buçuk yıl kalır. “-*Adaya geleli tam beş buçuk sene oldu...*” (VŞNK, s. 76) Burada Rumların, Namık Kemal'i İstanbul'a şikâyet etmesi üzerine Rodos Mutasarrıflığı görevi verilerek Namık Kemal Rodos'a sürülür. Midillide zatürre hastalığına yakalanan merkezî kişi Namık Kemal'e Rodos havası iyi gelmiştir. Dört yıl da Rodos'ta kalan Namık Kemal'de köklerinden kesilmiş yani vatanından ayrı düşmüşlüğü hüzünü vardır. “-*Rodos'ta dört yıldır sana her gün İstanbul'a git diye yalvarıyorum... Gitmiyorsun... On senedir köklerinden kesilmiş bir nebat hayatı yaşayan adam sana ne verebilir?..*” (VŞNK, s. 80) Namık Kemal, Rodos'tan sonra son nefesini verdiği Sakız Mutasarrıflığına tayin olur. Sakız'ın nemli havası merkezî kişi Namık Kemal'in zatürresini iyice ilerletmiştir. Burada son nefesini vereceğini anlayan Namık Kemal, eşini ve çocuğunu İstanbul'a gönderir. “-*On bir senedir dört bir tarafımı kaplayan su, başımı döndürmeye başladı... Denizler beni artık karada tutuyor... Sakız adasında penceremi, kabir azabı renginde topraklara çevirdim...*” (VŞNK, s. 86)

*Kâtibim* senaryo romanının yazılış yılı yani kurgudaki olayların anlatma zamanı 1972 yılıdır. Ancak eserde geçen vak'a zamanı Kırım Savaşı yıllarıdır. İlk sayfada adı geçen "1850 kılıklı iki Avrupalı" Kırım Harbi'nin Şark üzerindeki etkilerini konuşmaları, eserin vak'a zamanının 1850 yılında yani Kırım Harbi'ne yakın bir zamanda geçtiğini göstermektedir (K, s. 7). Çünkü bu yıllarda Rusya'nın karşı safında olan yabancı askerlerin İstanbul'a getirilişi de eserde yer alır. "*Boru ve trampet sesleri yakından ve sert... Selimiye kışlası önünde yan yana 4 sancak direğine çekilen ve ağır ağır yükselen Türk, İngiliz, Fransız, ve İtalyan 'Piyemonte Krallığı' bayrakları...*" (K, s. 8) Ayrıca bu yıllarda padişah olan Abdülmecit, kurguda yerini alarak Kâtip ile Perizad'ın kavuşmalarını sağlamıştır. Eserde, sosyal yaşantı ve halkın giyim şekli de vak'a zamanının dönem özelliklerini yansıtır. Ancak bu senaryo romanda vak'aların ne zaman başladığı bilinmekle birlikte ne kadar sürdüğü hakkında bilgi verilmez. Geriye dönüş ve zaman sıçramaları da görülmediği için vak'a zamanında belirsizlik vardır.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de vak'a zamanı Zehra'nın Toroslardaki köye gelmesiyle başlar. Zehra'nın köye geldiğinde üzerinde yazlık kıyafetlerin olması zaman olarak hava sıcaklıklarının artması sonucunda bu tür yazlık kıyafetlerin giyilmesi ilkbahar veya yaz mevsiminin yaşandığının kanıtıdır. On altıncı sahneye kadar anlatılanlar yaz mevsimi içerisinde gerçekleşir. Zehra, İstanbul'a gittiğinde köyde hasat mevsimidir. "*Köyde hasat... Döven arabalarında kızlar... Şarkı... Bir köşede devrik bir biçer- döver...*" (SBÖY, s. 80) Yazar, on altıncı sahnede hasat, on yedinci sahnede tarlaların ekiminden bahsetmiş ve bu sahnelerde sıçramalar yaparak on sekizinci sahnede sonbahara kadar olan zamanda geçen olaylardan bahsetmez. İstanbul'da sonbahar tasviri yapılırken Zehra'nın Namzet'le arasında geçen diyalogda onların köyden İstanbul'a gelişlerinin üzerinden iki ay geçtiğini öğreniriz (SBÖY, s. 81). Zehra, babasıyla binicilik kulübüne gitmesi üzerine burada Murat'ın kimliği hakkında bilgiye sahip olur. Bu bilgileri daha detaylı öğrenmek için üniversiteye giden Zehra, bir kız talebenin kendisine Murat'ın fakültenin en ileri öğretim üyesi olduğunu şimdilerde belirsiz bir yerde eserini tamamlamaya çalıştığını söyler (SBÖY, s. 87).

Zehra, Murat hakkında bu bilgilere sahip olunca onun köye çekilmesini merak eder. Tabii bir taraftan da kalbinde ona karşı duyduğu büyük sevginin acısıyla Toroslardaki köye gider. Zehra, köye geldiğinde kış başlangıcıdır. "*Akşam üstü... Köyde, dışından Murat'ın kulübesi... Kış başlangıcının acı rüzgârı... Uzakta bir otomobil durur. Otomobilin kapısı açılır. Zehra...*" (SBÖY, s. 87) Zehra, burada Murat'ın kör olacağı gerçeğini öğrendikten sonra Murat'ın kendisinden neden uzak durduğunu anlar. Zehra, gerçeği öğrenmiş olsa da Murat'a olan aşkı büyüktür ve ona kendisini kaybetmeyeceğini söyler (SBÖY, s.89).



Birbirlerine sevgisini itiraf eden Murat ve Zehra İstanbul'a döner. Murat, eserini bitirmiştir ve eserinin tanıtımı için Milli Türk Talebe Birliğinin düzenlemiş olduğu konferansa katılır. Zehra ile Murat doktor kontrolüne gittiklerinde Murat'ın kör olma gerçeğinin değişmeyeceğini öğrenirler. Zehra, Murat'ın gözleri kapanmadan evlenmek ister. Düğünlerini yapmak için Toroslardaki köye geri dönerler. Düğün gecesinin şafağında Murat'ın gözleri kör olur. Çift İstanbul'a geri döner. Zehra'nın babası kızının kör bir adama ömrünün sonuna kadar hizmet etmesini istemez ve Namzet'i Murat'ın yanına göndererek Zehra'yı bırakmasını istettirir. Babasının bu isteğine karşı duyarsız kalmayan Murat bir kış gecesinde Zehra'ya gençliğinin en taşkın mevsiminde kendisine bakma zorunluluğunun olmadığını bunun içinde ayrılmaları gerektiğini söyler. Ayrıca Murat'ın Zehra'dan bir isteği daha vardır. Kendisini Toroslardaki kulübesine bırakıp Zehra'ya da geri dönmesini ister. Zehra, Murat'ın bu isteklerini kabul etmiş gibi görünür ve onu köye götürür. Zehra ile Murat köye geldiklerinde mevsim ilkbahardır (SBÖY, s. 103).

Zehra, Murat'ı kulübesine bıraktığında onun yanında Fatma Nine diye uydurduğu yaşlı ve dilsiz bir kadının yerini alarak Murat'ın yanından ayrılmaz ve onun bakımını üstlenir. Murat, Zehra'nın İstanbul'a gittiğini düşünür fakat Zehra onun her anında yanındadır. "*MURAT- Kimseden, Fatma Nine, gücünden fazlası istenemez! Bak, sen iki aydır yanımdasın, işlerimi görüyorsun, belki de sen artık gücünün sonuna geldin!..*" (SBÖY, s. 110) Kırk beşinci sahnede Murat, köye geleli zamansal olarak iki ay olduğunu belirtirken ayrıca bu sahnede Zehra ile tanışalı bir yıl olduğunu da söylemiştir. "*MURAT- Fatma Nine!... Mayıs güneşi artık sıcaklığını hissettirmeye başladı. Işığını tenimle görüyorum. Zehra ile tanışalı bir yıl oluyor.*" (SBÖY, s. 109) Senaryo romanda vak'a zamanı ilkbaharda başlar, kronolojik bir sıra ile zaman ileriye doğru gider ve yine ilkbaharda biterek bir yıl içerisinde gelişen olaylar anlatılır.

*Ufuk Çizgisi* isimli eserin vak'a zamanı yaz mevsiminde başlamaktadır. "*(Yazın, Akdeniz kıyılarında güneşin batışı... Muhteşem grup levhası... Kıyıda şirin bir köy...)*" (UÇ, s. 7) Hacer'in başına gelen talihsiz olay yaz mevsiminde yaşanmıştır. Çünkü Bülent, yaz tatilini geçirmek için tatil köyü olan Hacerlerin köyüne gelmiştir. Bülent, bu köyde Hacer'i görmüş ve onun çarpıcı güzelliğine vurulmuştur. Bu güzelliği ele geçirmeye çalışan Bülent, yakaladığı ilk fırsatı kaçırmamış ve ona tecavüz etmiştir (UÇ, s. 18). Senaryo romanın onuncu sahnesinde yaşanan bu talihsiz gecenin arkasından on birinci sahnede Bülent, yanında getirdiği sarışın kadınla İstanbul'a kaçar. Hacer'in o gecenin sabahında neler yaşadığından hemen bahsedilmez. On ikinci sahnede zaman sıçraması yaşanarak sonbahar mevsiminin sonlarına gelindiği ile ilgili bir kesitten bahsedilirken sonbahar mevsiminin

hüznü çağrıştırmısıyla Hacer'in terk edilmiş evi arasında bağlantı kurulmuştur. *“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 ışıık renkli portakallar... Hüznünlü bir türkü... Hacer'in evi kimsesiz ve panjurları kapalı... Acı rüzgâr sesi... Hacer'in evinde açık kalmış bir panjur kanadı pencereye çarpmakta...”* (UÇ, s. 19)

Hacer, namusunu çalan adamı bulmak için İstanbul'a, Nazmiye öğretmenin yanına gelir. Bülent'in doktor olduğu bilgisinden hareketle Tabipler Odasına ve hastanelere giden Hacer'in on altıncı sahnede kışlık kıyafetler giymesi kış mevsiminin olduğunun göstergesidir (UÇ, s. 23). Nazmiye öğretmen, Hacer'in hamile olduğunun farkındadır ve bunun için arayışlarının sebebini ve halini merak eder, onunla konuşur. Hacer, Nazmiye öğretmene namusunun çalındığını söyler ve o gecenin sabahında neler olduğu Hacer'in ağızından yirmi bir ve yirmi ikinci sahnelerde geriye dönüş yapılarak aktarılır. Yirmi altıncı sahnede İstanbul'a bahar geldiğini ve Hacer'in çocuğunu doğurduğunu görürüz. *“(İstanbul'da bahar... Çiçeklenmiş ağaçlar... Çamlıca'dan İstanbul... Bahar levhaları, kedilerin cümbüşü... Uzaklardan yeni doğmuş bir çocuk ağlaması...”* (UÇ, s. 30)

Milli Türk Talebe Birliğinin düzenlediği gecede Hacer, Bülent'i görür. Otuzuncu sahnede Hacer, Bülent'e daha fazla alçalmaması ve çocuğuna soy ismini vermesi için evlenmeleri gerektiğini söyler. Otuz ikinci sahnede zaman sıçraması görülür ve Hacer'in çocuğu yürümeye başlamıştır. *“(Erenköy taraflarında bir köşkün bahçesi... Önü teraslı güzel bir villa... Terasta iki şezlong üzerine yan yana Hacer ve Bülent... Kıyafetleri yazlık... Terasın hemen ilerisinde henüz yürümeye başlamış bir çocuk. Elinde küçük bir kova... Ve kürek... Toprağı eşeliyor.)”* (UÇ, s. 36) Bu sahneye kadar Hacer'in çocuğunu doğurması ve çocuğun yürümeye başlaması iki seneye yakın bir zamanın geçtiğini gösterir. Bülent, Hacer'le evlendikten sonra bohem hayatını terk etmiş, düşüncelerinde ve bilim anlayışında dönüşüm geçirmiştir. Hacer'e, sevgisinin arttığını ve değiştığını söyleyen Bülent kendisini artık sevmesi gerektiğini söyler (ST, s. 37). Hacer, Bülent'i sever fakat içindeki kabuklaşmış namus acısında dolayı onu bir türlü affedemez. Eserin otuz dokuzuncu sahnesinde Bülent, trafik kazası geçirmiş, hastanede yatmaktadır. Hacer, çocuğu Deniz ile birlikte hastaneye gelir. Deniz'in burada babası ile konuşması ve onunla vedalaşması zaman hakkında bilgi verir (UÇ, s. 50). Senaryo romanın sonuna geldiğimizde kurgudaki vak'a zamanının 3-4 yıl gibi bir süre içerisinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

*Deprem* senaryo romanında vak'a zamanı olarak merkezî kişi Nihad'ın hayatındaki son bir senesi ele alınmıştır. Nihad'ın annesi, Nihad ve Selma eserin sonunda yaşanan bir

deprem vak'asında birlikte ölür. Deprem, ilkbahar ayında gerçekleşmiştir. Depremden bir sene önceki ilkbaharda Nihad hastaneye yatmış. Doktorlar, Nihad'ın kan kanseri olduğu için en fazla bir sene yaşayabileceğine kanaat getirirler. On sekiz gün hastaneden yatan Nihad, burada kendisi ile ilgilenen Selma hemşireye âşık olur. Hastaneden çıktıktan sonra da Selma hemşireyi yanında yalısına götüren Nihad, burada düzenlenen bir eğlence gecesinde Selma'yı davetlilere nişanlısı olarak ilan eder (D, s. 23). Bu gecede kurgunun ilkbaharda başladığına gösteren bir diğer husus da Nihad'ın bohem hayatındaki sevgilisi Reyhan'ın Nihad'la arasında geçen münakaşadır. *“(Kenardan, mübalağayla açık yazlık kıyafetleriyle Reyhan... Selma'ya bakan Nihad'ı kolundan kavrar... Nihad kolunu çeker...)”*

*NİHAD- Ne yapıyorsun?*

*REYHAN- Selma hanımdan mı çekiniyorsun? İlkbahardan yaza bu ne terakki... Nihayet evine kadar soktun, öyle mi?*

*NİHAD- Sus...*

*REYHAN- Şimdi beni avaz avaz bağırtma! Aylardır yüzüme bakmıyorsun... Ne oldu evlenmemiz? Bunun için mi çekip aldın beni sahneden?”* (D, s. 20)

Nihad'ın annesi, Selma'ya evlerine geleli bir ay olduğunu ve kendisini evin gelini olarak görmek istediğini söyler. On altıncı sahnede, Nihad da Selma'ya evlenmek için ısrar eder. Selma Nihad'ı çok sevdiğini fakat evlenemeyeceğini söyler. Bu sahnede ayrıca mevsimin sonbahar olduğunu Nihad'ın şu sözünden anlamaktayız. *“Şimdi yaprak dökümü ... Sonra kış...”* (D, s. 34) On dokuzuncu sahnede Füsün, Selma'ya Nihad'ı bırakması için para teklifinde bulunur ve Nihad'ın yaza varmadan öleceğini ikisinin de bildiğini söyler. Füsün, otuz birinci sahnede ise Nihad'la Selma'nın düğün merasimine engel olmak için kardeşinin hastalığından dolayı aklî dengesini kaybettiğinden nikâh akdinin geçersiz olacağını savunur. *“FÜSÜN- Kardeşim hastaneden (Akut lösemi) dedikleri hâd kan kanseri teşhisiyle çıktı... Ömrü en fazla 1 sene... 7-8 ayı kaldı... Genç yaşında bu felâketi kura kura nihayet aklî muvazenesini kaybetti... Siz bakmayın onun normal görünüşüne... İç hayatını biz biliyoruz... Bu vaziyette evlenemez.”* (D, s. 56) Az bir ömrünün kaldığını öğrenen Nihad, şehrin gürültülü hayatından Selma ve annesini de alarak Aktepe köyüne yerleşir. Aktepe köyüne giderken karla yüklü çam ağaçlarının arasından geçmeleri kış mevsiminin yaşandığını gösterir. Kırk beşinci sahnede olaylar anlatılmadan önce ilkbaharın başlangıcı olduğu söylenir. Nihad'ın kaderinin vuku bularak ölüm anı yaklaşmaktadır. Elli dokuzuncu sahnede de deprem meydana gelerek eser mucizevi bir sonla biter.

Senaryo romanda Nihad'ın ilkbaharda hastaneye yatması ve kan kanseri teşhisi konulması vak'a zamanının başlangıcıdır. Eserin çeşitli yerlerinde bu hastalığa yakalanan

kişilerin en fazla bir sene yaşayacağı vurgulanır. Bir senelik zamanın sonuna kronolojik bir sıra ile sonbahar, kış ve tekrar ilkbahar mevsimi yaşanır böylece bir senelik zaman dilimi dolar. Bu senaryo romanda geriye dönüşlere yer verilmemiştir.

*Canım İstanbul*'da, ilkbaharda başlayarak bir sene sonra tekrar ilkbahar mevsiminde sona eren vak'aların zamanı 1964-1965 yıllarıdır. Dördüncü sahnede bahar gecesi olduğundan bahsedilir otuz ikinci sahnede de mevsimin bahar olduğuna dair kanıtı ise Selma'nın komşusu Orhan'ın haziran sıcakları gelmeden denize girdiğini söylemesidir. Otuz altıncı sahnede Selma'nın yalısında Selma ve arkadaşları "Canım İstanbul" gecesi düzenlerler. Bu gecede Selma'nın arkadaşları 1854, 1894, 1914, 1924 senelerinde kadın ve erkek giyimlerinin değişimini göstermek için o dönemin kıyafetlerini giyerek sahneye çıkarlar. Gecenin sonunda ise 1964-65 bikini devri olarak adlandırılan vak'a zamanına gelindiğinde Selma'nın bu devrin kızı olarak bikinisiyle sahneye çıkması istenilir (Cİ, s. 47).

Kırk beşinci sahneye kadar yaşanan vak'alar yaz mevsimi içerisinde ve bu sahnede ise Orhan'ın eylül ayının geldiğinden bahsetmesi zaman hakkında bilgi verir (Cİ, s. 63). Sonbaharın sonlarına yaklaşıp ağaçların yapraklarını döktüğü bilgisi verilen altmış sekizinci sahneye kadar Orhan ve Selma'nın birbirlerine olan sevgisini itiraf etmesi, Selma'nın sözde arkadaşlarının Selma'yı Orhan'dan uzaklaştırmak için Kleopatra isimli gemide yaza veda gecesi düzenlemeleri, bu gecede gemide yangın çıkması ve Selma'nın yüzünün yanması daha sonra Selma'nın yüzünü tedavi ettirmek için Amerika'ya gitmek istemesi yer alır. Selma'nın Amerika'ya gidip tedavi olması ve İstanbul'a tekrar geri dönmesi kış mevsimini geride bırakır. Yetmiş altıncı sahnede ilkbaharın gelişinden bahsedilirken Selma ve Orhan'ın bir yıl önce tanışma anını tekrar canlandırırlar. Bu sırada Selma'nın "*-Tam bir yıl evvel bugündü.*" (Cİ, s. 92) demesi senaryo romanında geçen vak'aların anlatma zamanının bir yıl olduğunu göstermektedir. Eserde zamansal olarak kronolojik bir sıra izlenmiştir.

*Villa Semer* senaryo romanında vak'a zamanı yaz mevsiminde başlar. Niğde'de liseyi bitiren Ahmet, İstanbul'a amcasının yanına gelir. Amcası, Ahmet daha altı aylıkken Niğde'den ayrılmış ve o zamandan beri Ahmet'i ilk defa görmüştür (VS, s. 10). Altıncı sahneye kadar Ahmet'in Somer Hanına gelmesi burada Belka, Yonca, Nejat ve Nâzım'la tanışmaları anlatılır. Altıncı sahnede villaya gelen Ahmet, on yaşından beri görmediği babaannesi Huriye ile hasret giderir. Huriye'nin bu sahnede Ahmet'le olan diyalogunda İstanbul'a daha önce ne zaman geldikleri ve niye geri döndükleri hakkında bilgi verir. "*HURİYE- (...) (Duvardaki hamal fotoğrafını gösterir) Nerede ağamın günleri?... Bundan elli yıl evvel İstanbul'a gelmiştik. Aksaray'da bir mecdiyeye iki odalı bir evcik... Altın para*

*zamanı... Ağam, sabahları semerini kaptığı gibi namaza çıkar, akşama cebinde üç beş kuruşla dönerdi. Geçerdik sininin başına... Kırdık mı soğanımızı, kopardık mı has ekmeğimizi, oh!... Yine fazla dayanamadık, köyümüze döndük!”* (VS, s. 19) Ahmet’in Hasan’ın çevresiyle tanışması ve kişilerin farklı yaşam algılarının sunulması, Yonca’nın on dört yaşındaki davranışlarının çıtkırıldımliktan uzak olması gibi durumlar on dördüncü sahneye kadar aktarılır. On dördüncü sahnede sonbahar mevsiminin yaşandığına dair tasvirler sunulur. Bu mevsimde Hasan, Belka ve kızı Yonca’yı da yanında götürerek İngiltere’ye tedavi amacıyla gider. İki ay İngiltere’de prostat tedavisi gören Hasan, Belka ile İstanbul’a geri döner. Yonca’yı İngiltere’de eğitim alması için bir okula yerleştirmişlerdir. Ahmet’in de bu sahnede Hukuk Fakültesini birincilikle kazandığını öğreniriz (VS, s. 35-36).

Yirmi birinci sahneye kadar zaman sıçraması yaşanarak Ahmet dört yıllık Hukuk Fakültesini bitirmiştir. Yonca ise İngiltere’de eğitimini almış ve on sekiz yaşında İstanbul’a geri dönmüştür (VS, s. 39). Ahmet’in kendi kültürüne sahip çıkması ve Yonca’nın da İngiltere’de aldığı eğitim sonucunda kültüründen uzaklaşarak sergilediği davranışlar, kurgudaki kişiler arası çatışmayı arttırır. Yaz mevsiminde Yonca’nın dönüşüyle başlayan vak’a halkaları yine yaz mevsimi içerisinde Yonca’nın nişan geçesinde, Hasan ve Yonca’nın özüne geri dönmesiyle sona erer.

*Son Tövbe*’de yirmi yedinci sahneye kadar vak’alar yaklaşık bir haftalık zaman dilimi içerisinde gerçekleşir. Cemil’in kumar müptelalığı, severek evlendiği Semra ile arasındaki mutluluğa gölge düşürmüştür. İlk sahneden itibaren Cemil’in kumara gitmek için evindeki bazı eşyaları rehin vermesi, Semra’nın hasta çocuğu için prodüktör arkadaşından borç aldığı on bin lirayı Cemil’in hastanenin muhasebesine yatırmayıp kumarhaneye gitmesi ve bu parayı kumarhanede kaybetmesinden bahsedilir (ST, s. 78). Ayrıca Cemil, kaybettiklerinin ardından hatalarını yine başka bir hatayla telafi etmek isteyerek muhasebeciliğini yaptığı büronun parasını gasp eder. Gururlu ve şahsiyet sahibi bir kadın olan Semra, Cemil’in son yaptıklarından sonra dayanamaz ve çocuğunu da alarak Cemil’i terk eder (ST, s. 95).

Yirmi yedinci sahnede dört mevsimin sırasıyla verilmesi okuyucunun/izleyicinin gözünde bir senelik zaman geçişinin olduğunu sezdirir. “*(Villanın bahçesinde, bir ağaçtan takip ettiğimiz ilkbahar, Yaz, Sonbahar ve Kış levhaları... Kış levhası içinde villa... Alt kat pencereleri perdesiz ve camdan bir yafta... ‘Kiralık Kat’ ... Gamlı ve kasvetli hava...)*” (ST, s. 95)

Semra, geçen bu bir sene de “Kumarbazın Karısı” isimli bir senaryo yazmış ve yazdığı senaryoda da başrol oyuncusu olarak yer alır, elde ettiği ün ve gelire de basının ilgisini çeken bir aktris olmuştur (ST, s. 97). Eserin bu noktasından sonra zamansal olarak

kronolojik bir belirsizlik görülür. Otuz birinci sahnede eserin başında küçük bir çocuk olan Semra ve Cemil'in çocuğu 7-8 yaşlarında olduğu belirtilir. Yine kırkinci sahnede Şanzör İsmail'in Cemil'in senelerdir kumarhaneye uğramadığını söylemesi de senelerin geçtiğini göstermekte ve çocuğun yaşını da baz alırsak senaryo romandaki vak'aların yaklaşık 4-5 senelik bir zamanı içine aldığı söylenebilir.

*En Kötü Patron* senaryo romanında vak'a zamanı yaz mevsiminde başlamaktadır. Eserin başından kırkinci sahneye kadar altı aylık bir süre geçmiştir ve bu süre sonunda Tarkün'ün, Tarkina'ya Cumhurbaşkanlığı sarayında kömürsüzlükten Eskimolar gibi oturduklarını söylemesi mevsimin kış olduğunun göstergesidir. Bu bilgiden de yola çıkılarak vak'a zamanının yaz mevsiminde başladığına kesinlik kazandırılabilir.

*“TARKİNA- Altı aydır bu köşede, okumanızdan, yazmanızdan, fikir savurmanızdan bıktık, usandık. Haydi, bu güzel havada bizi şehirde gezdirin!*

*(Tarkün, ayağa kalkar...)*

*TARKÜN- Kömürsüzlükten Cumhurbaşkanlığı sarayında Eskimolar gibi oturuyoruz. Bir de sokağa mı çıkacağız?”* (EKP, s. 30)

Bu altı aylık süre içerisinde Tarkün, köyünden başkente gelmiştir. Bu sırada başkentte seçim mitingleri vardır. Devletçi Parti mitinginde söz alan Tarkün, devletin içinde bulunduğu durum hakkında halka seslenmiş fakat Tarkün'ün söyledikleri Devletçi Parti aleyhinde olunca hapisaneye atılmıştır. Cumhurbaşkanı Aytark, Tarkün'ün hapisaneden çıkınca sarayına çağırır. Tarkün'ün sunduğu farklı fikirler Aytark'ın hoşuna gider ve Aytark Tarkün'ü saraya aldırır (EKP, s. 26). Devletçi Parti'nin hile ile seçimleri kazanması, devletin yanlış ekonomi politikaları ve ülkenin içinde bulunduğu maddî ve manevî çöküntü de bu sahnelerde ortaya konulur. Elli sekizinci sahnede ilkbahar mevsiminin yaşandığı ardından elli dokuzuncu sahnede ise sıçrama yaşanarak yaz mevsiminin başladığı belirtilir. Devletin içinde bulunduğu mevcut ekonomik duruma ait birkaç bilgiden sonra altmış birinci sahnede sonbahar mevsiminin yaşandığı görülür. Sonbahar mevsiminde Tarkün, Tarkina ile birlikte Yamanya'ya gitmiş ve Tarkina burada estetik ameliyatı olmuştur. Ayrıca Tarkün, Yamanya ziyaretinde Türk kazuratındaki altın fikrinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu fikir doğrultusunda Anadolu toprakları ekilmiştir.

Tarkina ve Tarkün kışın evlenir. Seksen yedinci sahnede yaz mevsimi ardından hasat mevsiminin gelmesiyle ülkede görülmemiş bolluk yaşanır. Bu arada Tarkina doğum yapmış bir anlamda çocuğun dünyaya gelmesiyle Tarkistan'nın da güçlü bir şekilde doğuşu arasında bağlantı kurulmuştur. Tarkün, iki ay sonra ortaya attığı kazurat fikrinin sırrını halkına açıklar

(EKP, s. 65). Bu şekilde senaryo romanda vak'alar iki seneyi aşkın bir zaman dilimi içerisinde oluşmuştur.

*Battal Gazi* senaryo romanında vak'a zamanı tarihte önemli bir şahsiyet olan Battal Gazi'nin yaşadığı dönemdir. Bu dönemin işareti olarak eserdeki olayların on birinci asırda geçtiği belirtilir. “*SES- On birinci asırda, Doğu Anadolu'nun ortasında, Şam Halifesine bağlı, Türk ve Müslüman Malatya Kalesi!*” (BG, s. 69) Dördüncü sahnede Battal Gazi, babasının intikamını almak için gün sayar. Saide Hatun, oğlunun intikam alma uğruna babası gibi şehit olmasından korkar ve Allah'a dua eder. Duanın arkasından altıncı sahneden on birinci sahneye kadar geriye dönüş yapılarak Saide Hatun, eşi Hüseyin Gazi'nin Amuryonlular tarafından nasıl şehit edildiğini anlatır. On birinci sahneden Battal Gazi'nin babası şehit olalı bir yıl olmuştur. “*TAVABİL- (Battal'a yalvarır gibi) Benim aslan beyimin oğlu aslan beyim! Baban şehit olalı bir yıl geçti. Sana bu bir yıl içinde ata binmenin ve silah kullanmanın bütün sırlarını öğrettim. Şimdi süvarilikte olsun, silahşörlükte olsun, mislin, menendin yok! Ama henüz babanın öcünü alabilecek çağda değilsin! Sabır!*” (BG, s. 76)

Battal Gazi, mehtaplı bir gecede atı Aşkar'ı yanına alarak Amuryon kalesine doğru intikamını almak için yola çıkar. Battal Gazi'nin Amuryona gidip intikamını alması yedi gün sürmüştür. “*SAİDE HATUN- (Yaşlı gözlerini ufukta bir karaltıya dikmiş, başını çevirmeden Tavabil'e) Bu yedinci gün... Hala Cafer'imden bir haber gelmedi!*” (BG, s. 85) Battal Gazi, Mihail'in başını kesmiş ve yanında getirerek Malatya Kalesi'ne gelir. Bu durum Malatya ile Amuryonlular arasında savaş sebebi olmuştur. Sabah namazının kılınmasıyla başlanan savaşın bitiş zamanı verilmez. Battal Gazi'nin sayesinde Müslümanların kazanmış olduğu bu zafer sonucunda Malatya Beylerbeyinin ve Battal Gazi'nin akıbeti hakkındaki bilgilere eser yarım kaldığı için ulaşamayız. *Battal Gazi* senaryo romanı, Necip Fazıl'ın ölümünden sonra yayınlandığı için eserin vak'a zamanı on birinci yüzyılken yazarın yazma zamanı hakkında net bir bilgiye sahip değiliz. Yine vak'a zamanı içerisinde kronolojik bir zaman akışı görülürken önceki zamanlarda yaşanan olaylarla ilgili okuyucuya bilgi vermek için geriye dönüş tekniğinden faydalanılmıştır.

## **2.7. Anlatım Teknikleri**

Edebî eserlerde yazarın ne anlattığı kadar nasıl anlattığı da önemlidir. Yazar duygularını, düşüncelerini ve olayları metne aktarıp eserini oluştururken anlatım tekniklerinden yararlanmaktadır. Necip Fazıl da senaryo romanlarında üslubunu etkili kılmak için bazı anlatım tekniklerinden faydalanmıştır.

### 2.7.1. Diyalog ve Monolog

Edebî türlerde kullanılan diyalog tekniğinde, şahıslar karşılıklı konuşurken anlatıcı aradan çekilir. Bu şekilde yazar, eser içerisinde okuyucuya vermek istediği duygu ve düşünceyi şahısların ağzından aktarır. Tiyatro türünde egemen bir teknik olan diyalog<sup>260</sup>, Necip Fazıl'ın piyes yazarlığıyla da bağlantılı olarak senaryo romanlarında da bu tekniği yoğun bir şekilde kullanmasını sağlamıştır. Yazar, bu eserlerinde parantez içi anlatımlar dışında kalan yerlerde diyalog tekniğini kullanmıştır. Bu teknik aracılığıyla senaryo romanların içinde geçen bütün bilgileri, duygu durumlarını şahısların aralarında geçen konuşmalardan öğrenmekteyiz.

*“ABDÜLMECİT- Ağa, nedir bütün İstanbul’u saran, fıkrırdatan bu Kâtibim şarkısı?  
KIZLAR AĞASI- Devletli Hünkârım! Üsküdar Kadısı Faiz Efendi kulunuzun oğluna çıkarılan şarkı...*

*ABDÜLMECİT- Hani şu hikâyesini dinlediğim yakışıklı genç değil mi?*

*KIZLAR AĞASI- Evet devletlim!*

*ABDÜLMECİT- Hani şu ucunda, bizim saraylı Dilâra kadının bulunduğu hikâye değil mi?*

*KIZLAR AĞASI- Evet devletlim!*

*ABDÜLMECİT- Ne yapmış kızcağızı bizim saraylı?*

*KIZLAR AĞASI- Galiba yalısında hapsedmiş efendimiz?*

*ABDÜLMECİT- Şunu bir öğrenin de bana haber verin!*

*KIZLAR AĞASI- (İki büklüm) Ferman efendimizindir.” (K, s. 36-37)*

*Villa Semer* senaryo romanında Ahmet ile Yonca'nın birbirlerine olan sevgi itiraflarını aralarında geçen diyalogdan öğreniriz.

*“YONCA- (Ahmet’e) Dünyanın en âdi sözü nedir?*

*AHMET- “Seni seviyorum!” sözü...*

*YONCA- Ya dünyanın en soylu lâfi...*

*AHMET- “Seni seviyorum” lâfi...*

*YONCA- Ne fark var aralarında?...*

*AHMET- Somer, semer farkı...*

*YONCA- Beni, seviyor musun?*

*AHMET- Bütün lisanı aramahtım ki, cevap verebileyim...” (VS, s. 79)*

<sup>260</sup> Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017, s. 435.



Senaryo romanları; filme aktarılsın diye yazan sanatçımız şahısları günlük konuşma dili ile konuşturmuş böylelikle okuyucuya/izleyiciye vermek istediği mesajları anlaşılır bir şekilde diyaloglarla ortaya koymaya çalışmıştır.

*“MEBUSLARIN BAŞI- Köyliye “Efendi” ismini biz verdik!..*

*TARKÜN- Biz isim değil, hakikat istiyoruz!..*

*MEBUSLARIN BAŞI- Toprak reformunu getiriyoruz!..*

*TARKÜN- Ekilmeyen toprağın reformu... Gömleği parçalayıp herkesin eline bir parça vermek, sonra da onu bütünleyecek ağa yerine devleti koymak.*

*MEBUSLARIN BAŞI- Makineleşiyoruz. Kara sabana, çakrığa, yel değirmenine paydos.*

*TARKÜN- Makinenin beyni, yüreği ve ciğeri Batılıda kaldıkça karasaban yeğdir!*

*MEBUSLARIN BAŞI- Dışarıya işçi çıkarıyoruz. Memlekete iş bilgisi ve döviz sağlıyoruz!*

*TARKÜN- Bizim işsiz bıraktığımız insanları, dışarıya, ham beygir kuvveti diye alıp çalıştırıyor! Onlar arabacı, biz beygir... ” (EKP, s. 11-12)*

Necip Fazıl’ın, tiyatrocu ve şair kimliğinin vermiş olduğu yeteneğiyle üslubundaki teatral konuşmalar, senaryo romanlardaki kişilerin konuşmalarına da yansımıştır: *“Kişiler zaman zaman teatral konuşturuluyor. Klasik tiyatro eserlerindeki andıran, üstün bir lisanla konuşuyor kişiler. “Artık siliniyorum ufkunuzdan” gibi Hamletvari ifadeler var. Yine “muşambadan dekor...” ya da “Kıskacından beynimi doğrayan fikir akrebinden beni kurtar...” gibi başka eserlerden aşına olduğumuz ifadeler... Bazen en sade kişiler gibi parlak cümlelerle konuşturuluyor: “Deprem” deki hemşire Selma gibi...Bu da Üstad’ın hem tiyatro yazarlığından hem de birikiminden ve yerleşmiş üslubundan buraya yansıyan bir durum olsa gerek.”<sup>261</sup>*

Necip Fazıl, senaryo romanlarının bazılarında olayların mekân olarak köyde geçmesine rağmen yazar köyde yaşayan şahıslara ağız kullandırtmamış, eserlerin tümünde İstanbul Türkçesine yer vermiştir.

*“(Köy kahvesi... Kahvenin arkasındaki bahçecikte, çardak altındaki üç beş kıranta tip... Aralarında biri nargile içiyor, bir başkası da tabakasını açmış, tütün sarıyor.)*

*NARGİLELİ TİP- Zehra mıdır, nedir? Bu kız köyü baştan çıkaracak!..*

*TABAKALI TİP- Açık saçık filmler, dergiler yetmiyormuş gibi bir de bu çıktı başımıza!..*

---

<sup>261</sup> A. Vahap Akbaş, “Necip Fazıl’ın Hikâye ve Romanları”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015, s. 34.

*NARGİLELİ TİP- Ne yapacaksın, babası köyümüzün ağası!..*

*TABAKALI TİP- Köyde kaldı mı ilgisi? Gitti, İstanbul'da fabrikalar kurdu, buradaki çifliğini unuttu, bir kere bile hatırlamadı. Şimdi, yirmi yıl sonra çoluğunu çocuğunu köye gönderiyor, toprağını ektirmeyi düşünüyor.*

*NARGİLELİ TİP- İşi bozulmuş diyorlar. Belki de ailesinin İstanbul'daki şatafatlı hayatını sürdüremediği için göndermiştir onları buraya... ” (SBÖY, s. 57-58)*

Monolog tekniğini ise tek kişinin kendisiyle olan konuşması şeklinde de ifade edebiliriz. *Vatan Şairi Namık Kemâl* eserinde merkezî kişi Namık Kemal, Paris'teyken otel odasından fabrikaya bakar ve Garp ile Şark arasında mukayese yapar: “*Namık Kemal, tüten bacayı süzerek homurdanıyor: -Garbın, bizde olmayan tek marifeti!.. Akılla madde arasına kurdukları köprü!.. Başka hiçbir şeyleri yok... ” (VŞNK, s. 32)* Yine aynı fabrikayı izlemeye devam eden Namık Kemal, konuşmaya devam eder:

*“-Boğuluyorum, tıkanıyorum!.. Sarhoşluk bu mu?.. Hep aynı kâbus altında kıvraniyorum... ”*

*Başını açık bir pencerenin bir kenarına dayar; gözlerinde iri bir damla yaş:*

*-Kendime ait bir dert sahibi olmuyorum... Bütün bir cemiyetin yükünü omuzlarımdan silkemiyorum... Bitişik odadakiler gibi kendimden geçemiyorum... ” (VŞNK, s. 33)*

*En Kötü Patron* senaryo romanında da merkezî kişi Tarkün, başkente geldiği zaman Devletçi Parti mitinginde halka seslenir: “*TARKÜN- Beni götürüyorlar! İşte son sözüm. Ben köyden geldim. Köy ölmüştür! Şehirler felâket... Yüce Tark ulusu! Seni küçeleştirdiler. Küce Tark ulusu! Yüceleşmeye bak!... ” (EKP, s. 21)* Tarkün'ün bu sözleri Devletçi Parti'nin hoşuna gitmez ve polisler Tarkün'ü götürürken halk çılgınca alkışlar. Bu alkışlara mana veremeyen Tarkün kendi kendine “*-Acaip! Bu halk beni mi alkışlıyor, beni götürülenleri mi? ” (EKP, s. 22)* sözlerini söyler. Bu kısa örnek de monolog olarak değerlendirilebilir. Necip Fazıl, piyeslerinde olduğu gibi<sup>262</sup> monolog tekniğinden senaryo romanlarında da oldukça az yararlanmıştı.

### **2.7.2. Leitmotiv**

Leitmotiv “*(...) sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler (...)*” şeklinde tanımlanan bir anlatım tekniğidir.<sup>263</sup> Böylece eserin birkaç yerinde tekrarlanan ifade veya cümlelerle okurun dikkatini yoğunlaştırmış ve verilmek istenen mesajın daha belirgin bir şekilde aktarılması

<sup>262</sup> Şen, a.g.e., s. 448.

<sup>263</sup> Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2017, s. 274.

sağlanmıştır.<sup>264</sup> *Vatan Şairi Namık Kemâl*'de eserin başında ve sonunda tekrarlanan “-*Yangun vaaarrr!.. Yangun vaaarrr!..*” (VŞNK, s. 14) ifade kalıbında merkezî kişi Namık Kemal'in, vatanın içinde bulunduğu duruma karşı ruhunda yaşadığı acı buhranı gösterilmeye çalışılmıştır. Yine senaryo romanda bu kasvetli havayı belirginleştiren ifadelerden biri de “*Azapkapısı*” (VŞNK, s. 15) dır. Dışarıdan yangının Azapkapısı'nda olduğunu söyleyen bekçinin bu haberine merkezî kişi Namık Kemal, ruhuna göre bir anlam yükler ve cemiyetin derdini sırtında taşıdığı için ona göre her yer azap kapısıdır.

*“Namık Kemal:*

*-Neredeymiş yangın?..*

*Karısı:*

*- Bekçi, Azapkapısı diye bağırdı.*

*-Her kapı azap kapısı...*

*Kadın hiçbir şey anlamamış gibi bir heykel duruşu içinde...*

*Namık Kemal:*

*-Bana bir kahve pişirebilir misin?.. Başım ağrıyor... Azapkapısı başımda...”*

(VŞNK, s. 15-16)

*Villa Semer* senaryo romanın da tekrarlanan “çitkırıldım” ifadesi de davranış yönüyle Batılı gibi yaşamaya çalışan insanları sembolize etmektedir. Yonca, on dört yaşındayken İngiltere'ye eğitim alması için senaryo romandaki kişilere göre ise “çitkırıldım” olması amacıyla gönderilmiştir (VS, s. 34). Avrupa'dan gelen Yonca'nın kendi kültürel değerlerini unutması da babaannesini Huriye tarafından bu davranışı çitkırıldımliğin verdiği bir durum olarak eleştirilmiştir. “*HURİYE- (Yonca'ya) Sen el öpmeyi bile unutmuşsun! Babaanne eli, tırnaklarının ucundan mı öpülürmü?... Sonra nedir elindeki duman bacası? Büyüklerin karşısına böyle mi çıkılır?*

*AHMET- Bunlar kibarlık usulleri?*

*HURİYE- Yere batsın böyle kibarlık!*

*YONCA- (Huriye'ye) Yakında bu villâ bir İngiliz şatosu olacak... Siz de onun büyük hanımefendisi!...*

*HURİYE- Ne?... Ben hamal karısıyım, sen de hamal kızısın!*

*YONCA- (Üzgün) Kuzum babaanneciğim; sizden rica ederim...*

*HURİYE- (Ayağa kalkar) Sana “sen” demeyi bile unutturmuş gâvurun çitkırıldımı!*

*AHMET- İngilizce 'de “sen” yoktur.*

---

<sup>264</sup> Şen, a.g.e., s. 453.

*HURİYE- Öğret buna Ahmet hem dilini öğret hem dünyasını!*” (VS, s. 43-44)

Senaryo romanda Hasan Somer’in villası olan “Villa Somer” adı Hasan’ın soyadının asıldığı bir mekândır. Fakat Hasan’ın babasından aldığı “Semer” soyadını beğenmeyen Hasan, soyadını “Somer” yaptırmıştır. Hasan’ın soy ismi gibi yaşam tarzının da değiştiğini gösteren villanın ismi, Hasan’ın eski soyadını ve değişen hayatını çağrıştırmaktadır.

*En Kötü Patron* eserinde devletin kötü yönetimini iyileştirmek amacıyla köyünden başkente giden Tarkün’ün dilinde “*Atıl, saldır, davran, başar. /Yaşayanlar böyle yaşar*” (EKP, s. 14) mısraları tekrarlanır. Bu mısralardaki her bir kelime Tarkün’e güç vermiş ve Tarkistan’ın kötü yönetimden kurtulup refaha ermesini sağlamıştır. Eserin ismi de senaryo romanında anlatıların simgesi gibi kötü yönetici olan Aytark, Tarkün’ün etkisiyle dönüşümünü sağlamış ve halkını “En Kötü Patron” un “En İyi Patron” olacağına dair inandırmıştır (EKP, s. 63-64)

*Son Tövbe* eserinde Semra’nın kocasının kumar müptelalığını çağrıştıran “kumarbaz’ın mutfağı” (ST, s. 81), “hasta kumarbazın kalbi delik çocuğu” (ST, s. 57), “Kumarbazın Karısı” (ST, s. 96) ifadeler kullanması senaryo romanın temasını da vurgular. Yine Semra, Cemil’in kumara olan bağımlılığı ile içinde bulunduğu durumu değerlendiren cümlesini yazmış olduğu senaryoda da kullanmıştır. “*SEMRA- Biliyorum... Onu da biliyorum... Bir an içinde dünyanın en temiz insanından en kirli adamına gidip geldiğini de biliyorum... Ama o temiz insan kirli adamı yenebilecek mi sonunda? Bu gidişle hiç sanmıyorum...*” (ST, s. 96) Semra’nın bu durum değerlendirmesindeki ümitsizliği eserin isminin “Son Tövbe” olması Cemil’in bağımlılığını yeneceğine işaret etmektedir.

*SEMRA- (Gözleri Cemil’de oturarak) Bana halinden bahsetme... Ben senin halini, doktorun kolerayı bildiği gibi biliyorum... Sen bana, bu hal nereye varacak, ondan bahset...*

*CEMİL- (Utangaç) İyiye varacak Semra... Kumarı bırakacağım... Son tövbemi göreceksin...*

*SEMRA- Kaçıcı son tövbe? Son nefes der gibi bir şey... Ama yaşıyorsun... Yaşayınca da nefes almakta devam ediyorsun. Senin havan kumar... Onu bırakırsan ölürsün. (Cemil’in masadaki paraya baktığına dikkat ederek) Şimdi ben çocuğa bakmaya gitsem bu parayı alır, sıvırsın değil mi?”* (ST, s. 57)

*Canım İstanbul* senaryo romanının ismi eserin çeşitli yerlerinde tekrarlanarak leitmotiv özelliği kazanmıştır. Necip Fazıl, İstanbul’un güzelliğini, değerini ve sevgisini vurgulamak için eser içerisinde düzenlenen “Canım İstanbul” gecesinde de “Canım İstanbul” şiiri okunur. Bu şiirin her mısrasından sonra İstanbul’un mekânları davetlilere gösterilirken okuyucu/izleyicinin de dünyanın göz bebeği olan bu yere ilgisi arttırılmıştır.

*“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.*

*ORHAN- Ben de onu nasıl boşalttığını, sen uzaklara gidince anladım.*

*(Birbirlerine daha çok gömülürler. Kotranın burnu, İstanbul peyzajıyla beraber inip çıkıyor.)*

*SELMA- Canım İstanbul!..*

*ORHAN- Canım İstanbul!...*

*SELMA- Evet!..” (Cİ, s. 94)*

*Ufuk Çizgisi* olan eserin ismi, senaryo romanın sonunda Bülent’in ağzından çıkan son sözlerinden olur, Hacer’in Bülent’i sevdiğini söylemesi imkânsız gibi görülen aşkın ufuk çizgisine her ikisinin de ulaştığı anlamına gelir. “Ufuk Çizgisi” önce vuslatı, sonra hicranı simgeleyen bir metafor olduğundan Bülent’e göre bu çizgiyi yakalayan için artık ayrılık vardır.<sup>265</sup>

*“HACER- Seni bırakmak mı?.. Tutamadığım, sarılamadığım için öyle görünüyor. Alamadığım için veriyorum!.. Seni bırakmak varlığını, 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.” (UÇ, s. 49)*

Bu metaforu, *Deprem* senaryo romanında Nihad, Selma’ya mezarda onsuz ne yapacağından bahsederken aslında mezarın insanların kavuşmasında ufuk çizgisi olduğunu belirtmiştir. “*NİHAD- İnsan gücünün yettiği ufuk çizgisi mezar. Beraber olmayınca beraber ölmek geliyor hatıra... İsterse bütün insanlık hep birden, aynı anda ölsün... Herkes ayrı ayrı, herkes tek tek yalnız... Ama biz?” (UÇ, s. 77)*

*Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryo romanında da Murat, kör olduktan sonra Zehra’yı yanından gönderir. Toroslardaki kulübesinde duran Murat, yanında Fatma Nine adında ona yardımcı olan bir kadın vardır. Bu kadın aslında Zehra’dır. İki ay Zehra’dan ayrı kaldığını düşünen Murat artık dayanamaz Allah’a ya canını alması ya da eşi Zehra’yı geri

<sup>265</sup> Fatih Demir, *Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâye ve Romanları*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018, s. 160.

göndermesi için yalvarır. Bu sırada Zehra kimliğini belli ederek Murat'a sarılır. Murat da Zehra'ya kendisini ölümün eşiğinden döndürdüğünü belirtir. “SEN BANA ÖLÜMÜ YENDİRDİN” (SBÖY, s. 112) Burada eserin adının da tekrarlandığı ve senaryo romanın sonunda âşıkların arasındaki bağın okuyucu/izleyici gözündeki etkisinin artması için tekrara başvurulmuştur.

### 2.7.3. Montaj

Montaj tekniğinde, bir metnin olduğu gibi kurgunun içine alınması söz konusudur.<sup>266</sup> Necip Fazıl da senaryo romanlarında bu teknikten faydalanmıştır. *Vatan Şairi Namık Kemâl* eserinde yazar, merkezî kişi Namık Kemal'in vatan sevgisinin büyüklüğünü göstermek ve monotonluğu düşürmek için esere tiyatro sahnesi dahil etmiştir. Merkezî kişi Namık Kemal'in, Gedikpaşa Tiyatrosunda *Vatan yahut Silistre* oyunu sahnelenir. Eserin bu bölümünde oyunun metninden bazı sahneler yer alır.

“ZEKİYE- (Hiddetle gezinerek sesi işitilecek suretle kendi kendine) Ah! İnanmıyor... Kendisi için öleceğime inanmıyor... Belki öldüğüm vakit de inanmaz... (Hiddetle, İslâm Bey'e dönerek) Gideceksin, gideceksin, niçin gideceksin?...

İSLÂM BEY- (Metanetle) Kandil geceleri kabristan ziyaretine gidersin a!...

ZEKİYE- (Hiddetle) Giderim... Sonra?...

İSLÂM BEY- Hiç benim ocağımdan oralarda yatar adam gördün mü?... Ecdadımdan kırk iki şehit adı biliyorum; rahat döşeğinde bir adam ölmüş işitmedim... Devlet harp açmış... Düşman serhatte şehitlerimizin kemiklerini topuklarıyla çiğnemeye çalışıyor... Hiç nasıl olur ki, hasımın silâhı vatana çevrilsin de karşısında iptidai benim göğsümü bulmasın?... Hiç nasıl olur ki, vatan muhatırada bulunsun da ben evimde rahat oturayım?” (VŞNK, s. 40-41)

Bu senaryo romanın sonunda kurgunun başından itibaren fikir çilesi çeken ve vatanın içinde bulunduğu durumdan dolayı kalbindeki yangını sönmeyen Namık Kemal son nefesinde de vaveyla şiirinden mısralar okur (VŞNK, s. 90-91).

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de Zehra ile birlikte oturan köy kızları türkü söyler. (SBÖY, s. 65) Bu türkü metnini “Halk Kültürünün Etkisi” başlığında alıntılanmıştı. Senaryo romanda Murat, üniversite kürsüsünde ölüm konusundaki fikirlerinden bahsederken bizim edebiyatımızdaki ölüm temasını işleyen en haşmetli örnek olarak Yunus Emre'yi gösterir. Ayrıca Murat'ın bu düşüncesini desteklemek için yazar, Yunus Emre'nin ölüm temasını işleyen bir şiir metnine yer verir (SBÖY, s. 98-99).

<sup>266</sup> Macit Balık, *Latife Tekin'in Romancılığı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2013, s. 389.

*Kâtibim* senaryo romanında ise toplumsal bir yaptırım sonucu ortaya çıktığı söylenen Kâtibim şarkısı<sup>267</sup> bu eserde merkezî kişi Kâtip'in yaşadığı aşk serüvenleri sonunda İstanbul'da onun hakkında yazılan şarkı gibi gösterilir ve kurguda aksiyonun yükseldiği yerlerde koro eşliğinde söylenmiştir.

“(Bir kameriyenin içinde saz heyeti ve hanendeler.)

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 yakışır...” (K, s. 35)

*Canım İstanbul* eserinde Selma ve arkadaşlarının düzenledikleri “Canım İstanbul” gecesinde gösteri başlamadan önce beyaz perdede İstanbul'un tarihi ve doğal güzelliklerini yansıtırken aralarda Necip Fazıl'ın *Canım İstanbul* şiiri de okunur. Zaten “Yeşilçam Sinemasının Etkisi” bölümünde bu senaryo romanın *Canım İstanbul* şiirinden esinlenilerek yazdırıldığını söylemiştik. “GÖLGENİN SESİ- Ruhumu eritip de kalıpta dondurmuşlar; / Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar. (...)” (Cİ, s. 39)

#### 2.7.4. Geriye Dönüş Tekniği

Senaryo romanlarda yazar anlatıcı, geriye dönüşlerle geçmişte yaşananlar hakkında okuyucuya bilgi verir. *Vatan Şairi Namık Kemâl*'de, zamansal olarak Namık Kemal'in yirmi beş yaşından itibaren başlayan ve ölümüne kadar devam eden fikrî mücadelesi ve yaşadığı olaylar anlatılır. Eserin ilerleyen yerlerinde *Namık Kemâl* biyografisindeki bilgiler doğrultusunda yazar, geriye dönüş yaparak merkezî kişi Namık Kemal'i Magosa'daki zindanda bir rüya haliyle hatırladığı; doğumu, eğitim hayatı, Encümen-i Şuara tecrübesi ve Şinasi'yle tanışması sonucunda yeni edebiyat anlayışını benimsemesi hakkındaki bilgiler kronolojik bir zaman sıralamasıyla okuyucuya aktarılır:

“Namık Kemal bir kat daha dalgın; gözleri meçhul bir rüya ufkunda:

-Tekirdağ'ında doğmuşum. Annemi hiç görmedim... Bir derviş bana isim takmış...

*Esrarlı bir derviş...*

*Namık Kemal'in gözleri önünde kararar dünya...*

-51-

<sup>267</sup> <https://www.turkudostlari.net/hikaye.asp?turku=995> (e.t. 28/07/2019)

*Ahşap bir konağın kapısını çalan bir derviş... Konağın sofasında halayıklar koşuyor; bir halayığın kollarında, yeni doğmuş ve yarı çıplak bir çocuk...*

*Selamlık dairesinde derviş bir mindere oturuyor; kucığında, yeni doğmuş ve yarı çıplak bir çocuk; dervişin etrafında, arkalarından görülen birkaç fesli adam; derviş ağır ağır söylüyor:*

*-İsmi Mehmet Kemal!... İslâm'ın Kemali olsun!..”*

*(...)*

-59-

*Bir sokak Şinasi ve Namık Kemal, kol kola ilerliyor; Şinasi, Namık Kemal'i durdurur ve tane tane söyler:*

*-Bırak şu eski şiiri!... Fransızca öğren!... Yarından tezi yok, gazeteme yazılar yazmaya başla!.. Amelî memleket dâvalarını kucakla!.. Gerisi pula değmez...” (VŞNK, s. 49)*

*Ufuk Çizgisi* senaryo romanında, Hacer'in talihsiz gecenin sabahında neler yaşadığı hemen anlatılmaz. Hacer, babasının ölümünün arkasından İstanbul'a Nazmiye öğretmenin yanına gelir. Burada Bülent'in doktor olmasının ip ucundan hareketle Hacer, İstanbul sokaklarında Bülent'i arar. Nazmiye öğretmen, Hacer'deki huzursuzluğun karnındaki çocuktan kaynaklandığını anlar. Bu çocuğa nasıl sahip olduğunu sormayan Nazmiye öğretmen, mademki oldu bundan sonrasına bakılması gerektiğini söyler. Hacer, Nazmiye öğretmene işin sandığı gibi olmadığını namusunu çalındığını söyler ve o günün sabahında neler olduğunu anlatır.

*“(Geçen yaz günlerinin bir sabahında, sahil köyünde perişan bir kılıkla evinden çıkıp motele doğru yürüyen Hacer...)*

*HACER'İN SESİ- Ertesi gün motele gittim. Beni öldürüp en aziz malımı çalan hırsız orada bulacak, hesaba çekecektim. Beynim bir buz parçası... Ne yaptığımı ne ettiğimi, ne yapabileceğimi, ne edeceğimi, hiçbir şey, hiçbir şey bilmiyordum.” (UÇ, s. 27)*

*(Hacer bir hayalet gibi motele doğru yürüyor)*

-22-

*(Hacer motelin girişinde... Gişenin arkasında motel sahibi kâtibin önündeki deftere bakıyor.)*

*HACER'İN SESİ- Kâtip ‘Gece yarısı hesap görüp gittiler’ dedi. İsim yerinde ‘Tekstil fabrikatörü Seha Mutluçay’*

*(Hacer başını ümitsizlikle kaldırıp döner, kâtibin şaşkın bakışları önünde terasa doğru ilerler...)*



*HACER'İN SESİ- Hüviyetin sahte oluşu, bu adamın da hiçbir tedbiri ihmal etmeyişi... Bir sahtekâr olduğunu hemen anladım. Fakat doktor olduğundan emindim. Yanındaki kadının kim olduğunu bilmiyorlar, fakat bir şarkıcı olduğunu zannediyorlardı.*

*(Hacer yola çıkar yürür.)*

*HACER'İN SESİ- Uzun boylu, ince zayıf bacaklarını gösteren dar pantolonlu, kuzgunî siyah top saçlı bir adam, isimsiz bir doktor... Kırmızı bir otomobil ve sarışın bir kadın... İşte elimdeki bütün bilgileri!..” (UÇ, s. 27-28)*

*Battal Gazi* eserinde ise merkezî kişi Battal Gazi, babası Hüseyin Gazi'nin intikamını alma ateşiyle yanar. İçindeki bu ateşi Tavabil ile konuşurken öğreniriz. Oğlunun intikam almak için aklını kaybedecek derecede düşünmesi Saide Hatun'u korkutur ve oğlu için Allah'a dua eder. Bu duanın arkasından yazar, Saide Hatun'a kocasının nasıl öldürüldüğünü anlatır. Amuryonluların Beyi Şamas ve Serdarı Mihail'in, Hüseyin Gazi'yi kurdukları tuzak sonucunda öldürdüklerini okuyucu geriye dönüş tekniği ile öğrenmektedir. (BG, s. 71-72-73-74-75)

### **2.7.5. Özetleme**

Roman ve hikâye gibi vak'aya dayalı edebî eserlerde bütün olayların okuyucuya aktarılması zordur. Yazar, uzun bir zamanı kapsayan olayları, karakter tanıtırken ve onlar hakkında bilgi verirken bu teknikten faydalanır.<sup>268</sup> Sinema gösteri sanatıdır. Gösterilecek sahnelerin belli bir süresi olduğu için yazar; özetleme tekniğinden yararlanır, sahnelerin içerisindeki uzun süren bazı olayların, kişilerin tanıtımını ana hatlarıyla ele verir. Senaryo romanlarda da sinema sanatının bu özelliği göz önünde bulundurularak yazıldığından özetleme tekniği kullanılmıştır.

*Son Tövbe* isimli senaryo romanda Savcı, Semra'ya çocuğunun ameliyat parası olan on bin lirayı nereden bulduğunu sorduğunda Semra parayı prodüktör arkadaşından aldığını söyler ve prodüktörün kim olduğunu kısaca anlatır.

*“SEMRA- O da Cemil gibi İktisat Fakültesi'nden arkadaşımdır. Bir milyonerin oğlu... Benimle evlenmek istiyordu... Ben onu beğenmiyordum... Gözüm Cemil'deydi... Sonra çocuk işi prodüktörlüğe döktü... Birkaç kere beni aradı, ama yüz vermedim... Artistlik teklif etti... Kabul etmedim...” (ST, s. 90)*

*Villa Semer* senaryo romanında Huriye; torunu Ahmet Niğde'den İstanbul'a geldiği zaman onunla konuşarak villadaki hayatını, Hasan'ın değiştiğini ve geçmişte de eşiyle İstanbul'a geldiğinden kısaca bahseder.

---

<sup>268</sup> Tekin, a.g.e., s. 250-251.

*“HURİYE- Seni yaradan gönderdi bana, Ahmet! Kurban olduğum yaradan!*

*AHMET- Bir şey mi var, babaanne?*

*HURİYE- Bu barhane bana zindan... İçinde iki deli... Babası, kızı... Biri ne oldum delisi, öbürü zamane çılgını... Tek başıma kaldım.*

*AHMET- Sana bakmıyorlar mı?*

*HURİYE- Ne anlarım ben böyle bakmaktan! (Mangalı gösterir) Şu mangal olmasa kışın dondum gitti. Acımdan da ölürüm! Kalifer mi nedir; beni ısıtır mı o?.. Yaptıkları yemekleri de köpek yemez. Ben buracıkta, soğanlı pastırmalı yumurtamı yapıp yiyorum! Kimsem yok dedim ya!*

*AHMET- Evin içi hizmetçi dolu, babaanne!*

*HURİYE- Onlar çifte delilerin güllâbicileri... (Duvardaki hamal fotoğrafını gösterir) Nerede ağamın günleri?... Bundan elli yıl evvel İstanbul'a gelmiştik. Aksaray'da bir meciydiye iki odalı evcik... Altın para zamanı... Ağam, sabahları semerini kaptığı gibi namaza çıkar, akşama cebinde üç beş kuruşla dönerdi. Geçerdik sininin başına... Kırdık mi soğanımızı, kopardık mı has ekmeğimizi, oh!... Yine fazla dayanamadık, köyümüze döndük!*

*AHMET- Ama amcam sizin gibi yapmadı.*

*HURİYE- O da semerle geldi.*

*AHMET- Somer oldu!*

*HURİYE- Ne olduysa oldu, olanlar bana oldu! Beli yüz okka çeken Hasan, para babası olduktan sonra oldu mu bir kibarlık budalası!... Artık bir miskal yük bile kaldıramaz. Her tarafı gevşedi; dakikada bir, helâ...” (VS, s. 18-19)*

*Deprem senaryo romanında da Nihad'ın annesi Selma'nın nişanlılık döneminde evlerinde ne kadar kaldığını “ANNE- Bir aydır evimizdesin... Yanımdan ayrılmıyorsun! Hastabakıcıma iş bırakmadın... Ömrümün son günlerinde bana özlediğim kız evladı hediye ettin” (D, s. 29) belirtirken bu süreyi söylemesi ve Selma'nın yaptıklarından da bahsetmesi özetleme yapıldığının gösterir.*

## SONUÇ

Necip Fazıl Kısakürek, edebiyata şiirle başlamıştır. 1934'te Abdülhakîm Arvasî ile tanışması yazarın hayatında bir dönüm noktası olmuş bu tarihten itibaren İslâmî bir yaşam tarzı benimseyen Necip Fazıl'ın hem edebî üretkenliğinde bir artış meydana gelmiş hem de eserlerinde içerik açısından değişim olmuştur. Yazar, Allah'ı arama işi olarak gördüğü sanat anlayışıyla birçok alanda eser vermiştir. Bu anlayış aynı zamanda onun yaşam felsefesi olmuştur.

Necip Fazıl sanatlardan tiyatro ve sinemayı da fikirlerini anlatabilmek için bir vasıta olarak görmüştür. Sinema hakkındaki farklı eserlerinden derlediğimiz görüşlerine genel olarak bakıldığında onun İslâmî düşünce ve yaşam tarzını yaymak için sinemadan yararlanmak istediğini görürüz. Bu bağlamda kendisi de İslâmî anlayışa uygun, millî-manevî değerleri içerisinde barındıran senaryolar yazmıştır. Necip Fazıl, ilk senaryo romanını 1944 yılında *Vatan Şairi Namık Kemâl* eseriyle ortaya koymuştur. Diğer senaryo romanlarının yazılış tarihi ise 1972'dir. Sanatçımız, düşüncelerini aktarmak ve toplumu yeniden şekillendirmek için çağın büyümlü bir aracı olarak gördüğü sinemayı kullanarak daha geniş kitlelere ulaşabileceğini düşünür. Bu amacını gerçekleştirmek için fikir babası olduğu Milli Sinema Hareketi'nin kurucusu olan Yücel Çakmaklı'nın, İslâmî sinema anlayışının temeline uygun olarak vermiş olduğu çerçevede senaryolar yazmıştır. Sonraları filme aktarılsın diye kaleme alan senaryolara "Senaryo Roman" ismini veren Necip Fazıl bu eserlerin içeriğine önem verdiği için roman gibi okuyucuya sunmuştur.

Necip Fazıl, yazdığı senaryo romanlarında ele aldığı temalarla toplumu ve bireyin dönüşümünü sağlamaya çalıştığı görülür. Bunun bir göstergesi de senaryo romanlarını sinemaya aktarılması için yazarken böylece toplumun en uzak noktalarına kadar ulaşmak istemiştir. Bu yaklaşımın içerikteki karşılığı ise toplumsal temaların senaryo romanlarında daha fazla yer almasıdır. Bireysel temalarda da doğrudan veya dolaylı yollarla dini meseleleri ve insanların benlik algısını ele alarak İslâmî bir bakış açısı belirgin olarak görülür. Senaryo romanlarındaki temaları ele alış şekli Necip Fazıl'ın sinema hakkındaki düşünceleriyle de uyum içerisinde.

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarının kaynaklarına bakacak olursak yazarın kendi hayatının etkileri oldukça fazladır. Anılarını, deneyimlerini senaryo romanlarına yansıtan Necip Fazıl bunun yanında türlerarası ilişkiler bağlamında hikâye, roman, tiyatrolarından da kaynak olarak yararlanmıştır. Burada yazarın amacı farklı türlerde önem verdiği mesajları

senaryo romanlarında da kullanarak düşüncelerini sinema vasıtasıyla daha geniş kitlelere iletme amacını gütmeye etkili olmuştur.

Kendi hayatının ve diğer edebî eserlerinin yanında Necip Fazıl, Türk tarihi ve Türk halk kültüründen de kaynak olarak faydalanmıştır. Türk tarihindeki önemli şahsiyetlerin hayat hikâyesini ve fikrî mücadelelerini senaryo romanlarında işlenen konu olarak karşımıza çıkarken bazı senaryo romanlarını da halk tiyatrosu, halk şiiri gibi halk edebiyatı ürünleriyle beslemiştir. Ayrıca Necip Fazıl'ın senaryo romanlarını kaleme aldığı dönemlerde Türk sinemasında, Yeşilçam sinemasının yıldızı parladığından ve bu eserlerin sinemaya aktarılmasını sağlayan Yücel Çakmaklı'nın da Yeşilçam sinema yönetmeni olması sebebiyle senaryo romanlarında Yeşilçam sinemasının kalıpları büyük ölçüde yer almıştır.

Senaryo romanlarında kurgu açısından aksiyon ve merak unsurlarını giriş bölümünde yüksek tutan yazar böylece okuyucunun/izleyicinin ilgisini eserin ilerleyen kısımlarında da devam etmesini sağlamıştır. Onun senaryo romanlarında genellikle giriş bölümünün sonunda merkezî kişinin hayatını etkileyecek bir olay ya da karşısına çıkan bir kişinin varlığı bu kişinin ruhunda bir dönüşüm etkisi oluşturarak kırılma noktasını oluşturur.

Kısakürek, senaryo romanlarında hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcıyı kullanmıştır. Geniş bir şahıs kadrosunun görüldüğü senaryo romanlarında Necip Fazıl'ın merkezî kişilerini, piyeslerine olduğu gibi, “idealize edilmiş merkezî kişiler” ve “dönüşüm yaşayan merkezî kişiler” olmak üzere farklı özelliklere sahip olup iki gruba ayırabiliriz. *Deprem, Sen Bana Ölümü Yendirdin, Kâtibim, Ufuk Çizgisi, Son Tövbe, En Kötü Patron, Canım İstanbul, Villa Semer* senaryo romanlarında dönüşüm yaşayan merkezî kişilerin ruhlarındaki bu dönüşümü sağlayan ana etken idealize edilmiş merkezî kişilerdir. *Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında merkezî kişi Namık Kemâl dönüşümünü fikri yönde bağlı olduğu bir grubun “Yeni Osmanlılar” cemiyetinin aslında vatani için değil kendi çıkarları için çalıştıklarını görünce bu gruptan ayrılır. Kendi ruhunda bir dönüşüm yaşayan merkezî kişi artık kalemini vatanının uğrunda, cemiyeti ayakta tutmak için kullanır. Necip Fazıl'ın yarım kalan eseri *Battal Gazi* senaryo romanının merkezî kişisi Battal Gazi babasının intikamını alması ve gâvur Amuryonlulara karşı yapılan savaşta Müslümanların galip gelmesini sağlayarak idealize edilmiş bir tip olmasıyla dönüşüm yaşayan merkezî kişilerden değildir. Necip Fazıl'ın senaryo romanlarındaki idealize edilmiş merkezî kişiler sahip oldukları kişilik özellikleriyle sanatçının toplumda görmek istediği örnek insan modelleridir. Dönüşüm yaşayan merkezî kişiler ise başlangıçta olumsuz özellikleri sahipken daha sonra yaşadıkları kırılmanın etkisiyle manevî bir dönüşüm yaşarlar ve olumlu

özelliklere sahip insanlar olurlar. Necip Fazıl, kendi hayatındaki yaşadığı dönüşümü bu şahıslar üzerinden yansıtmıştır.

Necip Fazıl'ın senaryo romanlarında yer verdiği karşıt güç durumundaki kişilerin merkezî kişilere göre zayıf kaldıkları görülmektedir. Bununla birlikte senaryo romanlarında yardımcı kişilere ve figüranlara yer veren yazarın yardımcı kişileri de olumlu ve olumsuz özelliklere sahip olanlar şeklinde iki gruba ayrılmaktadır.

Sanatçımız, senaryo romanlarında bazen kendi düşüncelerini okuyucuya/izleyiciye aktarmak için o kadar aceleci davranır ki bu düşüncelerini senaryo romanlarda sadece merkezi kişiler değil yardımcı karakterler bile dile getirebilmektedir.

Necip Fazıl, senaryolarını sinemaya aktarılması amacıyla yazdığından bu eserlerde görselin iyi aktarılması için dekora önem verirken, mekân seçiminde de kapalı mekânlara açık mekânlardan daha çok yer vermiştir. Ayrıca senaryo romanlarda bazı mekânlara sembolik anlamlarda yüklenmiştir.

Senaryo romanlarda zaman kullanımına baktığımızda *Vatan Şairi Namık Kemâl*, *Kâtibim*, *Battal Gazi* eserlerinde vaka zamanı ile olayların anlatma zamanı farklıdır. *Vatan Şairi Namık Kemâl* ve *Battal Gazi* senaryo romanlarında tarihteki gerçek kişiler olan Namık Kemâl ve Battal Gazi'nin kendi yaşadığı dönemdeki olaylar senaryo romana konu olmuştur. *Kâtibim* senaryo romanında ise vaka zamanı Abdülmecit devri iken olayların senaryo romanın kaleme alındığı tarih 1972'dir. Ayrıca *Vatan Şairi Namık Kemâl*, *Battal Gazi*, *Ufuk Çizgisi* senaryo romanlarında geriye dönüş tekniği kullanılırken zaman sekteye uğramış diğer senaryo romanlar da kronolojik bir zaman sırası izlenilmiştir.

Necip Fazıl'ın *Vatan Şairi Namık Kemâl* senaryo romanında daha az olmakla birlikte diğer bütün senaryo romanlarında, diyalog anlatım tekniğine yoğun bir şekilde başvurduğu görülmektedir. Necip Fazıl'ın senaryo romanlarını film senaryosu gibi değil de okunması amacıyla da gütmesi bu eserlerin dil ve anlatım özelliklerini ve kullanılan teknikleri de etkilemiştir. Ayrıca bu tarz diyaloglu anlatım sanatçının piyes yazarı olmasının da etkisi vardır. Bunun yanında Necip Fazıl, senaryo romanlarında monolog, montaj, leitmotiv, geriye dönüş, özetleme gibi anlatım tekniklerinden de faydalanmıştır.

1944 yılında senaryo roman yazmaya başlayan Necip Fazıl; Türk edebiyatında şair, tiyatrocü, hikâyeci ve düşünür kimliğinin yanında biri yarım kalmış toplam on senaryo romanı kaleme almıştır. Bu senaryo romanların bazıları yazılış amacına da uygun olarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Sadece senaryo romanlarıyla değil yazdıkları bütün eserlerinde düşüncelerini topluma yaymaya çalışan yazar tezimizde de ortaya koymaya çalıştığımız

üzere temaları, kurgusu, şahıs kadrosu, zaman ve mekân kullanımı, anlatım teknikleriyle bu amacına uygun bir yapı oluşturmaya çalışmıştır.

Sonuç olarak Necip Fazıl'ın, Türk edebiyatında senaryo yazarlığı ve senaryo romanları gölgede kalmış olsa da sanatçının bu eserlerinde dili kullanmadaki ustalığı ve yapısal sağlamlığıyla Türk sinema tarihine katkı sağlamış bir yazarımız olduğunu belirtebiliriz.



## KAYNAKLAR

### A- Necip Fazıl Kısakürek'in İncelenen Senaryo Romanları

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Vatan Şairi Nâmık Kemal*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Deprem*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Kâtibim- Sen Bana Ölümü Yendirdin*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *En Kötü Patron- Battal Gazi*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Villa Serner*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Ufuk Çizgisi- Son Tövbe*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Canım İstanbul*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015.

### B- Faydalanılan Kaynaklar

#### *Kitap ve Tezler*

AK, Suat, *Necip Fazıl ve Büyük Doğu "Sosyal- Siyasi Mücadele Tarihi"*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2016.

AKBAYIR, Sıddık, *Edebiyat ve Disiplinlerarası Etkileşim*, Pegem Akademi, Ankara 2014.

AKBULUT, Hasan, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.

AKTAŞ, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

ALVER, Köksal, *Sosyolojik Açıdan Anadoluçuluk*, Yüksek Lisans Tezi, İÜ SBE, İstanbul, 1996.

ARSLAN, Savaş, *Melodram*, L&M Yayınları, İstanbul 2005.

BALIK, Macit, *Latife Tekin'in Romancılığı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2013.

ÇETİN, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2009.

DEMİR, Fatih, *Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâye ve Romanları*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018.

DEMİR, Fatih, *Tiyatro Oyunlarıyla Necip Fazıl Kısakürek*, Semih Eğitim Kültür Yayınları, Ankara 2018.

GÖK, Sezgin, *Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal'ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010.

KIREL, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul 2005.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1968.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *İman ve İslâm Atlası*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1994.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Türkiye'nin Manzarası/Fikir*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *İdeolojya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Tiyatro ve Tesiri*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2016.

KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *Cinnet Mustatili*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2016.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017.

*Kurân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Hazırlayan: Fatih Araz, Yolcu Yayınevi, İstanbul 1942.

MİYASOĞLU, Mustafa, *Kültür Hayatımız*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999.

MİYASOĞLU, Mustafa, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.

ÖZAKMAN, Turgut, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014.

ÖZDEMİR, Nebi, *Medya Kültür ve Edebiyat*, Grafiker Yayınları, Ankara 2012.

ÖZÖN, Nijat, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990.

ÖZÖN, Nijat, *Sinema Sanatına Giriş*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.

ŞASA, Ayşe, *Yeşilçam Günlüğü*, Gelenek Yayıncılık, İstanbul 2002.

ŞEN, Can, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2017.

ŞENGÜL, Abdullah, *Gaibi Kurcalayan Çilingir Necip Fazıl Kısakürek*, Kesit Yayınları, İstanbul 2015.



TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2017.

TOPRAK, Seçil, *Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat*, MTV Yayıncılık, İstanbul 2011.

UÇAKAN, Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Sepya Yayıncılık, İstanbul 2010.

UYGUR, Selda, *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

ÜLKÜ, Reha, *Sinema ve Kuram*, Orient Yayınları, Ankara 2004.

### ***Makale, Bildiri ve İncelemeler***

AGOCUK, Pelin, “Türk Sineması’nda Melodram: ‘Seven Ne Yapmaz’ Filmi üzerinden Yeşilçam Sineması’nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt 8, sayı 40, Ekim 2015.

AKBAŞ, A. Vahap, “Necip Fazıl’ın Hikâye ve Romaları”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015.

ALVER, Köksal, “Anadoluculuk ve Hilmi Ziya Ülken”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/1 (Haziran 2001).

ARSLAN, Savaş, “Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

BUÇUKCU, Öner, “Bir Ütopya Sineması Yahut Necip Fazıl’ın Beyaz Perdedeki Aksisi”, *Necip Fazıl Kitabı*, Editörler: Asım Öz- İsmail Kara- Aykut Ertuğrul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2015.

ÇAKMAKLI, Yücel, “Milli Sinema İhtiyacı”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

ÇAKMAKLI, Yücel, “Sinema ve TV’de Necip Fazıl”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015.

ÇINAR, Naim - UZTUĞ, Ferruh, “Tüketicilerin Olumsuz Satın Alma Deneyimlerine Tepkileri: İntikam Mı, Misilleme Mi?”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, cilt: 3, sayı: 2, 2015.

DEMİR, Necati - ERDEM, Mehmet Dursun, “Türk Kültüründe Destan ve Battal Gazi Destanı”, *Turkish Studies*, sayı: 1, 2006.

DORSAY, Atilla, “Yücel Çakmaklı İle Konuşma”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

EVREN, Burçak, “Milli Sinema’nın İsim Babası: Yücel Çakmaklı ‘Yaşamda Varolanı İslami Duyarlılıkla Anlatım’”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

FREIDMAN, Norman, “*Romanda Yapı Şekilleri*”, *Philip Stevick, Roman Teorisi*, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Yayını, Ankara 1988.

KABİL, İhsan, “Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

KALE, Özlem, “Edebiyat Sinema İlişkisi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt:3 sayı: 14, Sonbahar 2010.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, “Film Murakabesi”, *Çerçeve-1*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, “Bir İbret Dersi”, *Çerçeve-5*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, “Komünizma Geliyor! 1962”, *Hitâbeler*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.

MİYASOĞLU, Mustafa, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2015.

MUMYAKMAZ, Hatice, “Necip Fazıl’ın Fikir Dünyasında Yakın Dönem Türk Tarihi: Kavram, Olay ve Kişiler”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 14, sayı 38, 2017.

ÖZDEŞ, Oğuz, “Bizim Caddeden Portreler - Necip Fazıl Kısakürek”, *Hafta*, 28 Nisan 1950.

ÖZÖN, Nijat, “Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış”, *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, cilt XVII, sayı:196, Ocak 1968.

ŞEN, Abdurrahman, “Yücel Çakmaklı ile Söyleşi”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

ŞEN, Abdurrahman, “Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl Kısakürek”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu. Konak Yayınları, İstanbul 2015.

ŞEN, Can, “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 2, sayı 2, Aralık 2017.

TEZCAN, Gülcan, “Yeşilçam’da ‘Milli Bakış’ın Mimarı: Yücel Çakmaklı”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

TOSUN, Necip, “Senaryo Romanlarım”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sayı: 97, Ocak 2005.

UÇAKAN, Mesut, “Sinema ve Necip Fazıl”, *30 Necip Fazıl*, Hazırlayan: Fahri Tuna, Ercan Yılmaz, Hüseyin Yorulmaz, Konya 2013.

USLU, Elif, “Yolun Başladığı Film: Birleşen Yollar”, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Derleyen: Burçak Evren, Küre Yayınları, İstanbul 2014.

YALSIZUÇANLAR, Sadık, “‘Bir Fim Yaratmak’ Necip Fazıl Kısakürek”, *Necip Fazıl Kısakürek*, Editörler: Mehmet Nuri Şahin, Mehmet Çetin, Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010.

YORULMAZ, Hüseyin, “Üstad’ın At Tutkusu”, *30 Necip Fazıl*, Hazırlayan: Fahri Tuna, Ercan Yılmaz, Hüseyin Yorulmaz, Konya 2013.

### ***İnternet Kaynakları***

<https://www.turkudostlari.net/hikaye.asp?turku=995> (e.t. 28/07/2019)

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Cemile ÇETİN  
Doğum Yeri ve Tarihi : Bartın 12/12/1990

### Eğitim Durumu

Lisans : Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2013)

Yüksek Lisans : Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (2019)

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : Kastamonu/Araç Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi (MEB, Öğretmen, 2016- devam ediyor)

Tarih : 11/07/2019