

**T. C.
CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HİKÂYE ve ROMANLARI
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

**Hazırlayan
Ahmet AYDIN**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Rıza BAĞCI**

**Manisa
2014**

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN HİKÂYE VE ROMANLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilen eserlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / 2014

Ahmet AYDIN

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 31.01.2014 tarih ve 3/11 sayılı toplantısında oluşturulan jürimiz tarafından Lisans Üstü öğretim Yönetmeliği'nin 24. Maddesi gereğince Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Ahmet AYDIN'ın "Necip Fazıl KISAKÜREK'in Hikâyeleri ve Romanları Üzerine Bir Araştırma" konulu tezi incelenmiş ve aday 05.02.2014 tarihinde saat 10:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 150 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,

BAŞARILI olduğuna



OY BİRLİĞİ



DÜZELTME yapılmasına *



OY ÇOKLUĞU



RED edilmesine **



ile karar verilmiştir.

* Bu halde adaya 3 ay süre verilir.

** Bu halde adayın kaydı silinir.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Rıza BAĞCI
(Danışman)

Doç. Dr. Ümit KOÇ

(Tarih Bölümü)

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Selim ALTINTOP

Evet Hayır

*** Tez, burs, ödül veya Teşvik prog. (Tüba, Fullbright vb.) aday olabilir

Tez, mutlaka basılmalıdır

Tez, mevcut haliyle basılmalıdır

Tez, gözden geçirildikten sonra basılmalıdır.

Tez, başını gereksizdir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10028917
Yazar Adı / Soyadı	AHMET AYDIN
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 14494342584
Telefon	5438812247
E-Posta	ahmetaydin2727@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HİKÂYE VE ROMANLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA
Tezin Tercümesi	A STUDY ON THE STORY AND NOVELS OF NECİP FAZIL KISAKÜREK
Konu	Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Celal Bayar Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2014
Sayfa	197
Tez Danışmanları	YRD. DOÇ. DR. RIZA BAĞCI 29569948462
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	12 ay süre ile kısıtlı

Tezimin, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 25.02.2015 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

25.02.2014

İmza:.....

ÖZET

Şair olduğu kadar hikâye ve roman yazarı da olan Necip Fazıl, 20. yüzyılın edebî hayatı içerisinde hem sanat hem de düşünce eserleriyle önemli katkıları olmuş bir şahsiyettir.

Necip Fazıl, bu özelliklerinin yanına tiyatro yazarlığı, hatiplik ve gazetecilik vasıflarını da eklemiş, üstelik bütün bunları birbirini çelmelemeden yürütmüştür. Ayrıca yazar ve eserinin birbirinden ayrılmaz bütünlüğü içerisinde dünya görüşünü de ifade etmeye çalışmıştır.

Şiirindeki yerli ve kendine özgü olma endişesi, dünya görüşüne de yansımıştır. Bu durum ona şair ve düşünür olma vasıflarının yanında, çağdaş bir yazar vasfı da kazandırmıştır.

Necip Fazıl kendisinin şiir diline benzer bir dil ile hikâye-roman dilini buluşturmuş ve kendine özgü bir nesir dili meydana getirmiştir. Bu dille ayrıca edebî, dinî ve biyografik eserler yazmıştır. Gerek “*O ve Ben*” ve “*Kafa Kâğıdı*” gibi otobiyografik kitapları, gerekse “*Çöle İnen Nur*” gibi geleneksel nesir türünün modernize edilmiş örnekleri ile Necip Fazıl, etkili ve taklit edilerek benzerleri üretilen bir nesir yazarlığı ortaya koymuştur.

Bu çalışmada Necip Fazıl’ın, hikâye ve roman yazarlığı üzerinde durulmuş, bu çerçevede Türk Edebiyatı’na kazandırdığı *Hikâyelerim*, *Aynadaki Yalan*, *Kafa Kâğıdı* ve *Meş’um Yakut* eserleri, edinilen bilgiler ışığında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl, şair, mistik, hikâye, roman, sanatçı.

ABSTRACT

Being both a poet and a writer of short stories and novels, Necip Fazıl is a figure who significantly contributed to the literary life in 20th century both with his thoughts and works.

Apart from these characteristics, he was also a playwright, an orator, and a journalist who managed to do all these different kinds of jobs successfully. Besides, he tried to express his worldview through his works which cannot be separated from writer's character.

His concern about being local and original in his poetry is reflected in his worldview. This case provided him with the features of being a poet and a thinker as well as a contemporary writer.

Necip Fazıl combined a language similar to his poetic language with that of his short stories and novels, and formed a prose language special to him. He employed this language in his literary, religious, and autobiographic works. Both in his autobiographic works like "*O ve Ben*", "*Kafa Kâğıdı*" and in his prose works like "*Çöle İnen Nur*" which exemplify the traditional prose type, Necip Fazıl presents an affective and imitated authorship.

This study focuses on Necip Fazıl's authorship in his short stories and novels. In this context, his works *Hikâyelerim*, *Aynadaki Yalan*, *Kafa Kâğıdı*, and *Meş'um Yakut* are analyzed.

Key Words: Necip Fazıl, poet, mystique, story, novel, artist.

KISALTMALAR CETVELİ

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
Ank.	: Ankara
A.Ü.	: Ankara Üniversitesi
Bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
DTCF	: Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi
Haz.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
KTBY	: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
NFK	: Necip Fazıl Kısakürek
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu
TYB	: Türkiye Yazarlar Birliği
vb.	: Ve benzeri
vs.	: Ve saire
Yay.	: Yayınları

ÖNSÖZ

Necip Fazıl Kısakürek, Türk Edebiyatı'nda topluma mâl olmuş önemli bir şahsiyettir. Şiirden hikâyeye, romandan hatırate edebiyatın birçok dalında eser vermiş, aksiyoner kimliğiyle düşüncelerini insanlara aktarmaya çalışmış bir sanatçdır.

Necip Fazıl sanat hayatına ilk olarak şiirle başlamıştır. Nesir türünden ilk yazdıklarını ise hikâyeleri teşkil etmektedir. 1925'de ilk şiir kitabını yayımlayan yazar, ilk hikâye kitabını ise 1928 yılında yayımlar. Her iki tür ile de alakasını hayatının sonuna kadar kesmemiştir.

Bu çalışmamızda Necip Fazıl'ın düzyazı türünden eserleri olan hikâye ve romanları üzerinde duracağız. Çalışma yaptığımız eserlerde öncelikle konu-vaka, kişiler ve karakterizasyon, zaman, mekân, dil-üslup ve anlatıcı bakış açısının nasıl ele alındığı incelenmiş, yazarın roman ve hikâye tarzı hakkında bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Yazarın inceleme yaptığımız eserleri şunlardır:

1. Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil
2. Ruh Burkuntularından Hikâyeler
3. Hikâyelerim
4. Aynadaki Yalan
5. Kafa Kâğıdı
6. Meş'um Yakut

Necip Fazıl'ın 1933 ve 1965 yıllarında yayımlanan yukarıdaki ilk iki hikâye kitabı daha sonra kendisi tarafından *Hikâyelerim* adı altında 1970 yılında bir araya getirilmiştir. *Aynadaki Yalan*, yazarın tek romanıdır. *Kafa Kâğıdı*, roman türünden olmayan hatırat tarzı yazılmış bir eserdir. *Meş'um Yakut* ise Osmanlı harfli baskısı yapılan ancak Latin harflerine aktarılıp basımı yapılmamış polisiye tarzda bir romandır.

Çalışmamızın ana kaynaklarını Necip Fazıl'ın yazdığı kitaplar oluşturmaktadır. İkincil kaynak diyebileceğimiz kaynakların birçoğu da yine yazara aittir. Bunun sebebi yazarın hayatı ve eserlerinin birbiriyle örtüşmesidir.

Çalışmamızın ilk bölümünde Necip Fazıl'ın hayatı evrelere ayrılarak incelenmiş, ayrıca yazarın sanat anlayışı üzerinde durulmuş ve bugüne değin yazdığı bütün eserler belirtilmiştir.

İkinci bölümde Necip Fazıl'a kadar olan Türk hikâye ve romanı hakkında bilgiler verilmiştir. Roman ve hikâye türlerinin Tanzimat'tan Cumhuriyet sonrasına kadar geçirdiği değişim ve gelişimler anlatılmış, son olarak ise Necip Fazıl'ın Türk hikâye ve romanındaki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde tezimizin ana konusunu oluşturan, Necip Fazıl'ın hikâye ve romanları, ayrıntısıyla incelenmiştir. Öncelikle *Hikâyelerim* kitabındaki elli üç hikâye konularına göre tasnif edilmiş, hikâyelerdeki şahıs kadrosu, zaman, mekân, dil ve üslup çeşitli başlıklar altında irdelenmiştir. Aynı inceleme *Aynadaki Yalan* kitabı için de yapılmıştır. Yazarın diğer eserleri *Kafa Kâğıdı ve Meş'um Yakut* ise eldeki veriler çerçevesinde incelenmiştir.

Çalışmamızın sonuç bölümünde ise elde edilen bilgiler ışığında veriler değerlendirilmiş, Necip Fazıl'ın hikâye ve romanları hakkında çeşitli sonuçlara varılmıştır.

Bu çalışma esnasında fikirleri ve özellikle tez yazımı hususundaki bilgileri ile çalışmama yön veren saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Rıza BAĞCI'ya, teze başladığımdan beri maddi-manevi desteğini eksik etmeyen hayat arkadaşım Nalân AYDIN'a, meslektaşım Mustafa AKBEL'e ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Ahmet AYDIN

Manisa - 2014

ÖZET	II
ABSTRACT	III
KISALTMALAR CETVELİ	IV
YEMİN METNİ	V
ÖNSÖZ	VI
İÇİNDEKİLER	VIII

I. BÖLÜM

A. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HAYATI, SANATI ve ESERLERİ

1. Necip Fazıl'ın Hayatı	1
1.1. Onu Tanıyıncaya Kadar (Genç Şair) (1904-1934).....	1
1.2. Onu Tanıdıktan Sonra (Mistik Şair) (1934-194).....	4
1.3. O Günden Beri (Sabık Şair) (1943-1983).....	5
2. Sanatı ve Sanat Anlayışı	7
3. Bütün Eserleri	13

B. NECİP FAZIL'A KADAR HİKÂYE VE ROMAN

1. Hikâye	18
1.1. II. Meşrutiyet Dönemi.....	20
1.2. Cumhuriyet Dönemi.....	23
2. Roman	26
2.1. II. Meşrutiyet Dönemi.....	28
2.2. Cumhuriyet Dönemi.....	31
3. Necip Fazıl Kısakürek'in Türk Hikâye ve Romanındaki Yeri	35

II. BÖLÜM

A. NECİP FAZIL'IN HİKÂYE ve ROMANLARININ İNCELENMESİ

1. Hikâye İncelenmesi.....	40
1.1. HİKÂYELERİM.....	40
1.1.1. Vak'a ve Konu.....	48
1.1.1.1. Yazarın Hayatını Yansıtan Hikâyeler.....	49
1.1.1.2. Toplum Hayatını ve Toplumsal Aksaklıkları Anlatan Hikâyeler.....	59
1.1.1.3. Diğer Hikâyeler.....	71
1.1.2. Şahıs Kadrosu.....	78
1.1.2.1. Varlığına Mutlak İhtiyaç Duyulan Kişiler.....	80
1.1.1.1.1. Erkek Karakterler.....	81
1.1.1.1.2. Kadın Karakterler.....	83
1.1.1.1.3. Dekoratif Unsur Olarak Kullanılan Kişiler.....	85
1.1.3. Zaman.....	89
1.1.3.1. Kısa Vak'a Zamanlı Hikâyeler.....	93
1.1.3.2. Uzun Vak'a Zamanlı Hikâyeler.....	96
1.1.3.3. Zamanın Simgesel Olarak Kullanıldığı Hikâyeler.....	101
1.1.4. Mekân.....	104
1.1.4.1. Açık ve Geniş Mekânlar.....	107
1.1.4.1.1. İstanbul.....	108
1.1.4.1.2. Köy (Kasaba).....	109
1.1.4.1.3. Mezarlık.....	110
1.1.4.1.4. Dar ve Kapalı Mekânlar.....	110
1.1.4.1.4.1. Ahşap Konak.....	111
1.1.4.1.4.2. Kumarhane (Kulüp).....	111
1.1.4.1.4.3. Ev (Daire).....	112
1.1.5. Dil ve Üslup.....	114
1.1.6. Anlatıcı Bakış Açısı.....	125
1.2. Necip Fazıl'ın Bilinmeyen Bir Hikâyesi: Lö Sid.....	129
2. Roman İncelenmesi.....	131
2.1. AYNADAKİ YALAN.....	133
2.1.1. Vak'a ve Konu.....	136

2.1.2. Şahıs Kadrosu.....	139
2.1.2.1. Varlığına Mutlak İhtiyaç Duyulan Kişiler.....	140
2.1.2.1.1. Naci.....	140
2.1.2.1.1.1. Hatçe.....	142
2.1.2.1.1.2. (E)Mine.....	143
2.1.2.1.1.3. Belma Hanım.....	144
2.1.2.1.1.4. Husmen Ağa.....	144
2.1.2.1.1.5. Âbid.....	145
2.1.2.2. Dekoratif Unsur Olarak Kullanılan Kişiler.....	147
2.1.3. Zaman.....	148
2.1.4. Mekân.....	149
2.1.4.1. Açık ve Geniş Mekânlar.....	149
2.1.4.1.1. Köy (Nahiye).....	150
2.1.4.1.2. Gemi (Tekne, Vapur) Güvertesi.....	150
2.1.4.1.3. Dar ve Kapalı Mekânlar.....	151
2.1.4.1.3.1. Ahşap Konak ve ya Yalı.....	151
2.1.4.1.3.2. Atölye.....	152
2.1.4.1.3.3. Hastane.....	153
2.1.4.1.3.4. Cami.....	154
2.1.5. Dil ve Üslup.....	155
2.1.6. Anlatıcı Bakış Açısı.....	158
3. DİĞER ROMANLAR.....	159
3.1. KAFA KÂĞIDI.....	159
3.2. MEŞ'UM YAKUT.....	163

III. BÖLÜM

A. SONUÇ.....	172
B. KAYNAKLAR.....	175

I. BÖLÜM

A. NECİP FAZIL'IN HAYATI, SANATI ve ESERLERİ

1. Necip Fazıl'ın Hayatı

Necip Fazıl, kendi hayatını kaleme aldığı “*O ve Ben*” adlı eserinde yaşantısını üç devreye ayırmış ve bu devrelere “*Onu Tanıyınca Kadar*”, “*Onu Tanıdıktan Sonra*” ve “*O Günden Beri*” isimlerini vermiştir. Hayatı hakkında kalem oynatan çoğu seveni buna katılmakla birlikte, muhalifleri ise onun hayatındaki devreleri “*Genç Şair*”, “*Mistik Şair*” ve “*Sabık Şair*” diye adlandırmışlardır.¹ Biz de bu bilgiler ışığında, Necip Fazıl'ın hayatındaki devreleri üç bölümde ele alacağız:

1.1. Onu Tanıyınca Kadar (Genç Şair) (1904-1934)

Necip Fazıl, 26 Mayıs 1905'te² İstanbul'un Çemberlitaş semtindeki büyük bir konakta doğmuştur. Asıl adı Ahmet Necip olan şair, Abdûlbaki Fazıl Bey³-Mediha Hanım ailesinin ilk çocuğudur. Çocukluğu, aslen Maraşlı Kısakürek-zâdelerden olan büyük babası Mehmet Hilmi Efendi'ye ait dört katlı koca bir konağın kalabalık

¹ Rıza Bağcı, “*Necip Fazıl'ın Hayatındaki ve Şiirindeki Devreler*”, Akademik Bakış, Bahar 1997, S. 1, s. 13.

² N. Fazıl'ın 1903 ile 1907 arasında değişen doğum seneleri kayıtlara geçmiştir. Ancak bizzat kendisi doğum tarihini Rumi-Mali olarak ve açık bir şekilde 26 Mayıs 1320, Perşembe günü olarak vermektedir. Bu tarih Miladi 8 Mayıs 1904 olarak yanlış bir şekilde çevrilince doğru doğum tarihine ulaşamamıştır. Bu tarih esas alındığı zaman yine N.Fazıl tarafından verilen Hicri Rebiyülevvel 1323 tarihinin yanlış olduğu ve bunun Rebiyülevvel 1322 olması gerektiği ortaya çıkıyor. Çünkü kendisinin verdiği esas doğum tarihi Rumi 26 Mayıs 1320 Perşembe günüdür. Zaten bu tarih Hicri 25 Rebiyülevvel 1322 tarihine rastlamaktadır. Hicri 1323 senesi doğru kabul edildiğinde 26 Mayıs günü Rebiyülevvel değil Rebiyülâhır ayına tesadüf etmektedir ki Hicri 1323 senesinin bir yanlışlık olduğu açıktır. Esasen N. Fazıl da zaman zaman 1904 senesini doğum senesi olarak hatırlatmaktadır. Netice itibarıyla bu tarih 8 Haziran 1904 tarihine, ancak Perşembe günü ise 9 Haziran'a tekabül etmektedir. Netice olarak N. Fazıl tarafından verilen Rumi 26 Mayıs 1320 Perşembe günü tarihi miladi olarak 9 Haziran 1904 Perşembe gününe tesadüf etmektedir ve bu gerçek doğum tarihidir. Ali Birinci, “*N. Fazıl Hakkında Yeni Tespitler ve Tashihler*”, Türk Edebiyatı Dergisi, İst., Mayıs 2013, ss. 12-13.

³ N. Fazıl'ın babası şimdiye kadar daima meçhul bir şahıs olarak kalmış ve hakkında hiç bilgi verilmemiştir. Hâlbuki sicil kayıtlarında kâfi derecede bilgi bulunmaktadır. N. Fazıl'ın doğum tarihine bakılırsa 14 yaşında evlendirilmiş olmalıdır. N. Fazıl'ın doğduğu esnada babasının 17- 18 yaşlarında olduğunu ifade etmesi doğru değildir. Diğer taraftan, Çile'nin 2004 baskısında (s.502) bilinenlere hiçbir yeni bilgi katmadığı gibi yanlışlarla dolu olan hal tercümesinde, Abdülbaki Fazıl Bey için “çok enteresan ve alakaya değer bir insan” tavsifinin hangi bilgilere dayandırıldığını ve kastedilenin ne olduğunu anlamak da mümkün değildir. Bu arada (s.502) dede Mehmet Hilmi'nin de Mecelle Cemiyeti mensubu ve Mecelle'yi kaleme alan heyette olduğunun da bir delili bulunmamaktadır. Mecelle Cemiyeti'nde bulunan başka bir Hilmi, Ahmet Hilmi Efendi'dir. Birinci, a.g.m, s. 12.

ortamında (aşçılar, yamakları, uşaklar, dadı, kadın hizmetçi, zenci köle, arabacı ve bir de Fransızca öğretmeni ve mürebbiye gibi kalabalık bir hizmetliler kadrosu içinde) geçmiştir.

Babası ile yakın bir diyalog kuramayan Necip Fazıl'ın yetişmesinde dedesi Mehmet Hilmi Efendi'nin büyük tesiri vardır. “*Rütbe-i Bâlâ ricalinden Mahkeme-i Cinayet ve İstinaf Reisi Maraşlı Mehmet Hilmi Efendi*”⁴ Ahmet Necip Bey'in oğludur. Hilmi Efendi'nin eşi Zafer Hanım ise acayip vehimleri olan ölüm korkusu içinde bunalan, çocuklardan hazzetmeyen, israfa düşkün, kendini beğenmiş, ilaç kullanma meraklısı sinirli bir kişiliktir. O, konağında ziyafet vermeyi seven, dillere destan elmasları, armonik piyanosu ve çoğu batı dillerinden çevrilmiş sepet sepet romanları olan bir hanımdır.⁵

Necip Fazıl'ın büyük ve kalabalık bir konakta büyüdüğünü söylemiştik. Bu konakta ayrıca, Tevfik Fikret düşkünü küçük hala ve 5 çocuğu, içli ve ağırbaşlı büyük hala ve 2 çocuğu vardır. Ve hatıralarında en canlı olan yani unutamadığı, kişi ise kendisinden “*1-2 yaş ufak ve hep boynu bükük küçük kız kardeşi*”⁶ Selma'dır.

Çocukluk yıllarında bir hayli zayıf ve hastalıklı olan Ahmet Necip, konaktaki dokuz torun içinde en çok sevilen ve haşarılık yapmaya en fazla hakkı olandır. Aynı zamanda en zeki torundur. Okuyup yazmayı henüz dört-beş yaşlarında iken konakta öğrenmiştir. Yine bu yaşlarda dedesinden kuran dersleri alır. Öte yandan da hayal gücünü geliştiren bazı kitaplar okumaya başlamıştır. Bunun en büyük sebebi ise onun yaramaz ve haşarılıklarından bıkan cici annesidir. On bir yaşına geldiğinde ise Pol ve Virjini, Graziella, La dome aux Camelias, Zavallı Necdet, Michel Zevaco serisi gibi santimantal ve macera romanları okumuştur. Pol ve Virjini, Graziella, La dam o Kamelya ile yerli Zavallı Necdet gibi romanlar onu aşırı duygusallığa, Michel

⁴ Sonradan Hariciye Müsteşarı ve Zaptiye Nazırı olan Halep Valisi Salim Paşa, vali bulunduğu Halep'in, bir mutasarrıflığı olan Maraş'a uğradığında misafir indiği Ahmet Necip Bey'in konağında gördüğü, zekâsını çok beğendiği genç Hilmi'yi alıp İstanbul'a götürecektir. Mehmet Hilmi, İstanbul'da Salim Paşa'nın denetiminde eğitim ve öğretim görür. Paşa onu kendi kızı Zafer Hanım ile evlendirir. Hilmi Efendi zekâsı, yeteneği ve devlete sadık hizmetleri ile sevilen, sayılan bir kişi olur. Birçok önemli görevlerde bulunur. Ermeni komitacılarının Sultan Abdülhamit Han'a karşı düzenledikleri bombalı suikast olayını yargılayan mahkemeye başkanlık etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Çetin, *Türk Edebiyatında Fırtınalı Bir Zirve (Ölümünün 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek)*, KTBY, Ank. 2008, ss. 12-19.

⁵ Bkz. Necip Fazıl Kısakürek, O ve Ben, BDY., İst. 2012, ss.13-14.

⁶ a.g.e., s. 15.

Zevaco'lar ise şövalyelik heveslerine iter.⁷ Vaktinden önce gelişmeye başlayan hayal dünyası ile dehşetli korkuların da etkisinde kalan küçük Necip, ailesinin kendinde gördüğü bu normal üstülükler dolayısıyla bir ara kitap okumaktan alıkonulur. Bundan sonra Necip Fazıl için mektep yılları gelir.

Onun ilköğrenim hayatı, çeşitli okullarda ve düzensiz bir şekilde geçmiştir. Bu süre zarfında okuduğu okulları şu şekilde sıralayabiliriz: Gedikpaşa'daki Fransız Mektebi, aynı semtteki Amerikan Mektebi, Büyükdere'deki yalıya taşınmaları üzerine (1913) Emin Efendi Mahalle Mektebi, yatılı olarak Büyük Reşit Paşa Numune Mektebi, Vaniköy'deki Rehber-i İttihat Mektebi ve Heybeliada'ya taşınmaları üzerine de (1915) Numune Mektebi. Necip Fazıl bu yıllarda kendini derinden sarsan bazı acı olaylar yaşar. Kız kardeşi Selma ölmüş; onun acısına dayanamayan annesi verem olmuş; ardından da büyükbabası vefat etmiştir.

Çocukluktan delikanlılık çağına geçen Ahmet Necip, döneminin en önemli okullarından olan Heybeliada'daki Bahriye Mektebi'ne girer. *Memleketin en namli hocalarının bulunduğu bu okulda*⁸; Yahya Kemal, Hamdullah Suphi, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hamdi Akseki gibi önemli şahsiyetler bulunmaktadır. Bu okul onun şiir ve edebiyata yönelmesi; hatta ilk denemelerini kaleme alması bakımından son derece önemlidir. Okulda lakabı “şair”dir. Kendinden iki sınıf önde bulunan Nazım Hikmet'le burada tanışmıştır. Yine aynı okulun edebiyat hocalarından olan İbrahim Aşkî, Necip Fazıl üzerinde tesiri olan şahsiyetlerden birisidir. Zira İbrahim Aşkî'nin verdiği iki kitap, onun tasavvuf ve mistisizme yönelmesinde önemli bir yere sahiptir.⁹

Necip Fazıl, 1921 yılında (17 yaşında) o zaman ki adı Darülfünun olan İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümünü kazanır. Burada da şiirlerini yazmaya devam eder ve şiirleri ilk olarak İkdâm Gazetesi'nde(1922) yayımlanmaya başlar. Fakülteyi bitireceği yıl Maarif Vekâleti'nin açtığı imtihanı kazanır. Sorbon'da Felsefe tahsili yapması için Fransa'ya gönderilecek ilk talebelerden olması (1924), Necip Fazıl'ın önünde yeni bir kapı aralar. Ancak o, Paris'te bulunduğu süre boyunca, Felsefe tahsili yerine tam bir bohem hayatı yaşamıştır. Onun ömrü boyunca kurtulamayacağı

⁷ Kaynak: <http://www.ismailcetisli.com/ismailcetisli/makaleler/olumunun-15-yilinda/> 07.11.2008.

⁸ Kısakürek, O ve Ben, s. 39.

⁹ Bu kitaplar: Sarı Abdullah Efendi'nin yazdığı Semerât-ül Fuad (Gönül Verimleri) ve Divân-ı Nakşî'dir. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., ss. 41-42.

kumar tutkusu yine Paris'te başlamıştır. “*Bütün bir mevsim, Paris'te gündüz ışığını görmedim. Paris'te gündüz nasıldır, haberim olmadı. Gün doğarken yatıyor, gecenin başlangıcında da hafakanlarla yatağımdan fırlayıp kulübe koşuyordum.*”¹⁰

Tahsili ile doğru dürüst ilgilenmediği için hükümet tarafından para tahsisi kesilen Necip Fazıl, bir süre daha dayısının yardımlarıyla Paris hayatını sürdürür. Daha sonra İstanbul'a dönmek zorunda kalmış ve babasının ölüm haberini de bugünlerde almıştır.

Necip Fazıl yurda dönüşünden sonra geçimini temin edebilmek için bazı bankalarda (Osmanlı Bankası, Hollanda Bankası, İş Bankası) memur ve müfettiş olarak çalışmış; Fransız Mektebi, Ankara Devlet Konservatuarı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Robert Koleji'nde değişik tarihlerde ve farklı sürelerde öğretmenlik yapmıştır. 1931'de vatanî görevine başlayan şair, 6 ay erlik, 6 ay Harbiye'de öğrencilik ve sonra da 6 ay yedek subaylık yapar. Askerlik dönüşü zengin bir paşa kızına âşık olur ve uzun süre bunun bunalımından kurtulamaz.

Necip Fazıl'ın 1934'lere kadar olan hayatı çok büyük ölçüde düzensiz, disiplinsiz ve derbederdir. Paris'te alıştığı bohem hayatını, Türkiye'ye dönüşünden sonraki on yıl içinde de devam ettirmiştir.

1.2. Onu Tanıdıktan Sonra (Mistik Şair) (1934-1943)

Necip Fazıl, 1934 yılının sonlarında *Efendim ve can kurtarıcım* dediği Nakşî şeyhi Abdülhakîm Arvasi'yi tanır. Kısakürek, bu tarihten sonra bir sanat adamı olmanın yanında, bir fikir adamı olarak da görülmeye başlar. Arvasi'yi tanımadan önceki hayatını ve onun üzerinde bıraktığı etkiyi şu mısra ile bize anlatmaya çalışır:

“Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum;

Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum...”

¹⁰ Kısakürek, Babîâli, BDY, İst. 2011, s. 30.

1935’lerde Muhsin Ertuğrul’un tesir ve teşvikleriyle tiyatroya yönelen Necip Fazıl’ın hemen tümünde üstün bir ahlâk felsefesinin savunulduğu tiyatro eserlerini birbiri ardına edebiyatımıza kazandırması bu döneme rastlar. “*Tohum, Para, Bir Adam Yaratmak*” gibi piyesleri büyük ilgi görür. Bu eserlerden *Bir Adam Yaratmak*, Türk tiyatrosunun en güçlü oyunlarından. 1936’da da *Ağaç Dergisi*’ni (17 Sayı) çıkararak yayıncılığa adım atar. Dergi dönemin ünlü edebiyatçıların toplandığı bir okul olmuştur. Estetizm ve spirtüalizmi esas alan dergide Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Burhan Toprak, Fikret Adil, Mustafa Şekip Tunç, Sabahattin Ali, Ahmet Muhip Dıranas, Sait Faik, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi imzalar bulunmaktadır. 1942’de memuriyetten ayrılan Necip Fazıl, bundan sonraki hayatını kalemiyle kazanmaya karar verir.

1943 yılında Sabık Şair “*gazetelerde giriştiği İslami mücadele yüzünden*”¹¹ çevresinin ona karşı tavrı yavaş yavaş değişmektedir. O da fikirlerini daha iyi anlatacağı, cemiyet planında İslam’a daha iyi hizmet edeceğini düşündüğü 1 Eylül 1943’ten, 1978 Haziran’ına kadar 16 devre çıkan, pek çok defa kapatılan, siyasî, fikrî ve edebî bir kimliğe sahip Büyük Doğu mecmuasını çıkarır. Artık hayatında ve şiirinde kendisinin “*Ondan Sonra*” veya “*O Günden Beri*” diye adlandıracağı, muarızlarının ise “*Sabık Şair*” diyecekleri üçüncü devre başlayacaktır.¹²

1.3. O Günden Beri (Sabık Şair) (1943-1983)

Necip Fazıl, kendisine artık çilelerin, hapishanelerin yolunu açacak olan Büyük Doğu adını verdiği dergi ve ülküsünün ilk neşir dönemine ayak atmıştır ki, bağlı olduğu zat, önce sürgüne uğrar ve bir süre sonra da dünyasını değiştirir. Bu tarihten yani 1943’ten; kendisinin öldüğü 1983 yılına kadarki kırk yıllık zaman dilimi içerisinde, yayınladığı eserlerin sayısı yüzü bulan Necip Fazıl, bir yandan da eyleminin en keskin temsilcisi olan Büyük Doğu’yu çıkaracaktır.

¹¹ Bağcı, a.g.m., s. 17.

¹² a.g.m., s. 18.

1980 yılında Türk Edebiyatı Vakfı, doğumunun 75. yıldönümü münasebetiyle bir gece tertip eder ve onu Sultanü'ş-Şuara ilan ederler. O yıl Kültür Bakanlığı da Büyük Kültür Armağanı'nı ona vermeyi uygun görür.

Necip Fazıl, yazılarını yazmaya devam ederken uzun süren bir hastalık dönemi geçirir ve 25 Mayıs 1983'te Erenköy'deki evinde ölür. Fatih'te düzenlenen cenaze merasiminden sonra Eyüp sırtlarındaki (Piyer Loti'deki) kabristana defnedilmiştir.

2. Sanatı Ve Sanat Anlayışı

“ Arı bal yapar, fakat balı izah edemez.”¹³

N. Fazıl'ın Poetika'sından aldığımız yukarıdaki söz, aslında onun şiir, şair ve sanat hakkındaki görüşlerinin nüvesini oluşturur. Bu sözle şair, sanatı icra edecek olan figürün portresini de gözler önüne serer. Şimdi onun sanatını ve sanatkâr algısını genel çerçeveler içerisinde vermeye çalışalım.

Sanatkâr, büyük hakikati arayan, bunu içinde bulunduğu topluma hizmet gayesi yapan kimsedir. Necip Fazıl da Cumhuriyet Dönemi'nin, hakikati arayan onun uğrunda ve yolunda hizmet edebilmek gayesiyle eser meydana getiren bir sanat adamıdır. *Cumhuriyet döneminin şairlerinden biri olan Necip Fazıl, Türk edebiyatının hemen her dalında büyük eserler meydana getirmesine rağmen edebiyat tarihine damgasını zirve teşkil ettiği şairliği ile vurmuştur.*¹⁴

Sanat eseri, sanatkâr, her gün gözümüzün önünde, hayatımızda gördüğümüz, duyduğumuz, hissettiğimiz, ama dikkat etmediğimiz bazı nüansları ele alır, bize tasvir eder. Bu bakımdan sanatkâr diğer insanlardan oldukça farklıdır. Kimsenin görmediğini gören, hissetmediğini hisseden hassas insandır. Sanatkârın bir gayesi olur ve o gaye uğruna daima arayış içindedir. Sanatçı ilahi ateşle tutuşarak büyük hakikati aradığı takdirde gerçek sanatkârdır.¹⁵

Necip Fazıl Kısakürek, şairliği kadar hikâyeciliği, tiyatro yazarlığı kadar hatipliği, mütefekkirliği kadar gazeteciliği gibi çeşitli yönleri olan bir sanatçıdır. Üstelik bunlar birbirini çelmelemeden yürümüş, sanatçı ve eser birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içerisinde dünya görüşünü ifade etmiştir. Hayat mı eser mi sorusunu anlamsız kılacak bakış açısıyla, dünyamıza olağanüstü sesler ve renkler kazandırmıştır.¹⁶

Divan, Halk, Tanzimat ve Batı Edebiyatı'nı iyi bilir; ihtiyaç duyduğu zaman en güzel şekilde kullanır. Serbest şiire karşı çıkar. Manayı ortaya koyan vücut olmalıdır der. Kafiye sığınmayı sahtekârlık sayar. Duygu ve düşünce harmanlanıp şiir kalıbında, sanatkâranece dillendirilmelidir der. Onun için şiirde 'ne söyledi yok, nasıl

¹³ Kısakürek, Çile, s. 471.

¹⁴ Toker Yayınları Edebi Heyeti, "Necip Fazıl Kısakürek", Toker Yayınları, 2002, İst., s. 23

¹⁵ a.g.e, s.25.

¹⁶ Mavera Dergisi, "N. Fazıl'a Rahmet Özel Sayısı", Temmuz/Ağustos/Eylül 1983, S. 80.81.82. , s. 53

söyledi' vardır. Şiirin içyapısı ile dış yapısının uyumuna dikkat çeker. Onu ancak onun yardımı ile anlayabiliriz.

Şiirindeki sesin yankısına ancak Yunus ve Fuzuli'de, Şeyh Galip ve Abdülhak Hamid'de rastlanabilir. Hikâyesindeki belirsiz korkunun benzerine E. A. Poe'da ve Maupassant'da bile rastlamak mümkün değildir. Tiyatrolarındaki derinliğe ve yüceliğe ancak Shakspeare'de rastlamak mümkündür. Bakış tarzlarının benzerliğinden söz edebilecek İbsen ve Strinberg, E. Oneil ve Arthur Miller, N. Fazıl'ın yanında ne kadar da sığdırlar. Bu kadar çok ve çeşitli türlerde yazdığı halde yine de kendi seviyesini koruyabilen sanatçı, yalnız bizde değil bütün dünyada azdır. Son şiirlerine kadar, şiirlerinin tekniğinde zaaf sayılabilecek hiçbir hataya rastlayamayız. Gençlik döneminde Kaldırımlar'ı, orta yaşlılık döneminde Çile'si ve yaşlılık döneminde Canım İstanbul'u bu tekniğin belli başlı özelliklerini bünyelerinde taşırlar.¹⁷

Hikâye ve anlatı dilinde geliştirdiği kendine özgü dil, menâkıb türüyle romanın buluşmasına benzer, bize özgü bir nesir diline imkân vermiştir. Bu dille edebî, tarihî ve dinî portreler, biyografiler yazmıştır. Gerek “O ve Ben” ve “Kafa Kağıdı” gibi otobiyografik kitapları, gerekse “Çöle İnen Nur” gibi geleneksel siyer türünün modernize edilmiş örnekleri ile Necip Fazıl, çok etkili ve taklit edilerek benzerleri üretilen bir nesir yazarlığı ortaya koymuştur. Dinî, tasavvufî ve tarihî eserleriyle kendine özgü görüşleri, resmi ideoloji ile desteklenen pozitivist düşüncenin temellerini sarsmıştır. Necip Fazıl, batılılaşma dönemini eleştiren ve şahsiyetli bir politika savunan siyaset adamlarını etkilemiş, makale ve eserleriyle dünya görüşünü bütün boyutlarıyla ortaya koymuş, ama yeterince anlaşılammıştır.¹⁸

Şair olmasının yanında önemli bir aksiyoner de olan Necip Fazıl, hem sanat eserleri ve hem de düşünce eserleriyle 20. yüzyılın kültür hayatında önemli ve vazgeçilmez etkileri olmuş bir şahsiyettir. Cumhuriyet dönemini onun eserlerini ve tesirlerini dikkate almadan değerlendirmek eksik olur. Bu tesir sadece estetik ve fikrî değil, aynı zamanda sosyal ve siyasî bir nitelik taşır. Hak ve hakikat duygusunu yüceltme, eserlerinin olduğu kadar fikirleri savunurken hayatının da manası olmuştur.

1934'de kadar ruh çalkantılarını, korkularını, iç hesaplaşmalarını, çocukluk yıllarına has hatıralarını, dış dünyadaki varlığı ve kendisiyle didişmelerini, arayışlarını anlatır. Bunları anlatırken karanlık ifadeler kullanır. Anlaşılmayan ayak sesleri, periler,

¹⁷ Mustafa Miyasoğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Akçağ Yay., Ank., 2009, s.34

¹⁸ Miyasoğlu, “Üstad Necip Fazıl”, Ayvakti Dergisi, İnceleme, 117. Sayı, Haziran 2010, s. 28.

cinler, hayaletler, kâbuslar, siyah kediler, geceleri insanın etrafında dönen kambur cüceler gibi ürpertici motiflerle, bir takım gerçekdışı varlıklarla beraber gelir. Bunlardan bir kısmının, *Sabır Taşı* tiyatrosunda olduğu gibi halk masalları arasından çıktığı düşünülse bile, genellikle ferdî bir iç sıkıntısının, ruhî bir boğuluşun ifadesi olarak görülmektedirler. Kendi cümlesiyle, eski – yeni benimsediği bütün şiirlerini ihtiva eden Çile’de, bazı başlıklar altında gruplandığı şiirlerinden bir kısmı şu adlar altında toplanmıştır: “*Ölüm, Korku, Ukde, Tecrit.*” Bütün bu kavramlar daima trajik olan duyguları düşündürmektir. Bunlar aynı zamanda yeni, orijinal, sanatkârane ve insan tat veren ifadelerdir. Necip Fazıl’ın 1934 sonrası toplumunu da sanatına aksettirdiğini görüyoruz. Necip Fazıl toplumun kandırıldığını, gençliğin yozlaştığını iddia eder. Ona göre cemiyet uyarılmalı, Türk Milleti aslına dönmelidir.

Necip Fazıl şiir, piyes ve hikâyeciliğinin yanında 1939 yılında fıkra yazarlığına da başlayınca onu tenkit etmeye başladılar. Şiirlerine ve diğer eserlerine dil uzatmayanlar, fıkracılığın veryansın ediyorlardı. Fıkracılığın sanatkârı damla damla tükettiğinden, onun sanatçı ruhunun da fıkracılık sebebiyle sönüp kuruyacağından dem vuruyorlardı. Hatta Necip Fazıl bitiyor dediler. Ama Necip Fazıl tenkitlere peş peşe sıraladığı eserleriyle cevap vermiştir.

N. Fazıl şiir dışındaki edebi türlere yönelmesini bir yazısında şöyle izah etmiştir:

“... Hele bizimki gibi bir cemiyette, eğer şiir Kaf dağındaki billur köşkün ziyafeti demekse, zavallı şair, ziyafet sarayına giden yolu açmakta, saraydaki servisi nizamlamakta, aşçı ve uşağa kadar iş öğretmekte ve ondan sonra giyininip misafirleri karşılamakta, bir de onlara yemek yeme usulünü öğretmekte, öz nefsinden başka hiçbir yardımcı sahibi değildir. Perikles’in olgun cemiyetinde bile “ lirik ” şiir kahramanı Pindaros gibi bir sanatkâr: “ Ömrüm boyunca katırlara saman yerine en nadide çiçekleri yedirmeye kalkışmışım!.” dediğine göre bu memleketteki gerçek şiir ve şairin hüznünlü hâlini tasarlayabilirsiniz. Öyleyse benim şiirden uzaklaşmış görünmem onun müştakâtı üzerinden çalışıp, cemiyete büyük şiir iklimini inşa etmek içindir ve gazete fıkracılığında, tiyatrodaki fikirde ve ideolocya sahasındaki hamlelerim, bütün özünü şiirimden almaktadır. Allah Resulü’nün: “ İlahi esrar hazinesi arşın altındadır ve anahtarları şairlerin diline verilmiştir.” mealindeki hadisini bilenler, aynı anahtarla açılacak daha nice kapılar bulunduğunu takdir ederler. Ben şiirden uzaklaşmış

değil yalnız ondan ibaret kalmak için, şiir iklimini korumak gayesiyle cemiyet meydanında çarpışmaya mecbur kalmış bir insanım...”¹⁹

Necip Fazıl, fikrî ve edebî alanlardaki üstünlüklerine rağmen, benimsediği dünya görüşünden ötürü, resmî ideoloji taraftarlarınca ya suçlu bulunup hapsedilmeye veyahut da yok sayılıp unutturulmaya çalışılmıştır. Fakat Necip Fazıl bu tür engellemelerden yılmamış, bütün bir aydın ve yönetici kadroyu karşısına almaktan çekinmemiştir. Büyük Doğu Dergisi bu mücadelenin ve okuyucunun ortasında eserini tamamlamanın çok ilgi çekici yayın organı olmuştur.²⁰

Bu kadar eser ortaya koymuş bir insan elbette ki eleştirilmiştir de. Şimdi N. Fazıl’ın sanatına yapılan eleştirileri vermeye çalışacağız.

Şiiriyle ilgili eleştiriler:

Necip Fazıl, şiiriyle ilgili genelde olumlu eleştiriler almıştır. Fakat onun şiir anlayışı ideolojisinden geldiği için “*tutucu bir şair*”²¹, “*kısır ve eski biri*”²², “*Giriştiği İslami mücadele yüzünden sanatı ve şiiri ihmal etmiştir.*” gibi eleştiriler de almıştır. Ancak bu söylenenlere eserlerinde cevap vermiştir.²³

Tanpınar ve F. Abdullah Tansel’de de N. Fazıl’ın şiire koşma şekliyle başladığı, dolayısıyla şiirdeki halk şiirinin etkisi vurgulanır.²⁴

Bir diğer tartışma ise Rasim Özdenören’in, N.F.K’nın şiirinin “*din dışı*” bir şiir sayılması tartışmasıdır.²⁵ Akif İnan da onu şiirinin din dışı olduğunu savunur ve şöyle der: “*N. Fazıl’ın metafiziği daha çok kendine mahsustur.*”²⁶

¹⁹ Kısakürek, 1001 Çerçeve, BDY., İst., 2012, s. 78.

²⁰ Miyasoğlu, a.g.m., s. 30.

²¹ Tuncer Gönen, “*Dünden Bugüne Necip Fazıl Kısakürek*”, Yordam, 1968, s.18.

²² Yalçın Küçük, *Kemalizmin Stepne Şairi: Necip Fazıl*, Tekin Yay., İst., 1988, s.195.

²³ Bkz. Kısakürek, “*O ve Ben*”, s.68

²⁴ Ahmet H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İst., 1969, s.115; F. Abdullah Tansel, *Milli Edebiyat Devri Şiir Sahasında Aşık Tarzı Tesirler*”, İst., s.21.

²⁵ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, Risale Yay., İst., 1986, s.168.

²⁶ Akif İnan, “*Cumhuriyetten Sonra Türk Şiiri*”, (Basılmamış Lisans Tezi), AÜ. DTCE, Ank., 1971, ss. 46-48.

Hikâyeciliğine yönelik eleştiriler:

Necip Fazıl'ın hikâyeciliğine yönelik ilk eleştiri, hikâyenin sanatında onun öncelikli bir yerinin olmamasıdır. Ayrıca hikâyeyi “*sanat gücünü deneme, örnek verme, farklı ifade formlarına ihtiyaç duyma*” gibi sebeplerle seçtiği söylenmiştir.²⁷ N. Fazıl'ın hikâye konularının, özellikle tiyatro konuları ile benzerlik gösterdiğinin de üzerinde durulmuştur.²⁸

Türk hikâyeciliği ve Türk edebiyatında bu alanda yaşanan dönüşümleri izlemeyen bir sanatçı olarak da eleştirilmiştir. Oysa 1970'li yıllara kadar hikâyemizde olağanüstü gelişmeler olmuştur. O, bu dönüşümlere kapalı kalmıştır. Onun hikâyeciliği yapı olarak Memduh Ş. Esenal- Sait F. Abasıyanık hikâye çizgisinden çok, klasik çizgi kabul edilen Ömer Seyfettin hikâyesine yakındır.²⁹

Romancılığına yönelik eleştiriler:

Romancı olarak Necip Fazıl, Türk edebiyatında kendine önemli bir yer edinmemiş olarak görünmektedir. *Aynadaki Yalan* eserini başarısız bulan eleştirmenler, burada işlenen konunun diğer eserlerinin çoğunda da aynı şekilde geçtiğini ve tekrara düştüğünü söylemişlerdir. Buna karşılık eserin “*İslami roman arayışı*” olarak da lanse eden düşünürler de bulunmaktadır.³⁰

Otobiyografik bir roman olan *Kafa Kâğıdı* ise yapı olarak diğer romanından oldukça farklıdır ve yarım kalmıştır. Orhan Okay, bu esere roman diyebilmemiz için roman kavramına yeni tanımlamalar getirmemiz gerektiğini söyler.³¹

Bir diğer eseri ise *Meş'um Yakut* adlı eserdir. Bu eser hakkında pek fazla bilgi yoktur elimizde fakat Peyami Safa'dan etkilenip polisiye bir tür denemiş olabileceği

²⁷ Bkz. Yeni Türk Ansiklopedisi, c. V, Ötüken Neşriyat, İst., 1989, s. 1844.

²⁸ Okay, Necip Fazıl Kısakürek, 1. bsk, Ank., 1987, s. 81.

²⁹ Alim Kahraman, Bir Duyarlılığın Çağdaş Biçimleri, Akabe Yay., 1. Baskı, İst., 1985, s. 50

³⁰ Miyasoğlu, Necip Fazıl Kısakürek, s. 77.

³¹ Okay, a.g.e., ss. 81-82.

üzerinde durulmaktadır. Eserin Osmanlı Türkçesinde basılmış olması unutulmasına sebep olmuştur.³²

Tiyatro eserleriyle ilgili eleştiriler:

Necip Fazıl'ın şiirinden sonra en çok emek verdiği saha tiyatro sahasıdır. Sanatçı kişiliği ve duruşu tiyatro eserlerinde daha belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle şunu söylemek gerekir ki daha önceki eleştirilerin aynısı tiyatro sahasında da devam etmiştir.

Örneğin; Reşat Nuri, Onu “*ara sıra bir iki piyes yazmış*” bir yazar olarak görür ve “*Tiyatrodan başka yerde gözü olmayan bir profesyonel olmadığını*”³³ vurgulayarak şiir dışındaki edebi türlerde aldığı eleştirileri tiyatro eserleri için de söz konusu etmiştir.

Ayrıca diğer eserlerindeki gibi tiyatrodaki da düşünceye ağırlık vermesi teknik bir kusur olarak görülmüştür. Onun karakterleri idealize tiplerdir. Ya çok iyi ya da çok kötüdür. Başka bir deyişle bunlar insan değil yazarın özlemleridir. Bu sebeple oyunları sahnede sıkıcı olabilmektedir.³⁴

Sanat hayatına şiir ile başlayan Necip Fazıl, 1934 sonrasında edindiği yeni kimlikle, edebi türlerin neredeyse tamamında eser vermiştir. Bu bilgiler ışığında onun şiir ve tiyatro türlerinde edebiyatımıza kuvvetli eserler bıraktığını söyleyebiliriz. Ancak bu durum hikâye ve roman türleri için geçerli değildir. Çünkü bu türlerde verdiği eserler hem nitelik hem de nicelik olarak yetersiz kalmıştır.

³² Bkz. Zöhre Bilgegil, “*N. Fazıl'ın Bilinmeyen bir Romanı*”, Dergâh Mecmuası, 1991, S. 20, s.10.

³³ Kemal Yavuz, Reşat Nuri'nin Tiyatro İle İlgili Makaleleri, Kültür Bak. Yay., İst., 1976, s.388.

³⁴ Özdemir Nutku, Söylevci bir yazar, s. 324.

3. BÜTÜN ESERLERİ

Şiirleri

Örümcek Ağı, Halk Kitabhanesi, İstanbul, 1925.

Kaldırımlar, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1928.

Ben ve Ötesi, Semih Lütfü-Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1932.

Sonsuzluk Kervanı, Serdengeçti Neşriyatı, Ankara, 1955.

Çile, Bedir Yayinevi, İstanbul, 1962.

Şiirlerim, Fatih Yayinevi, İstanbul, 1969.

Esselam/ Mukaddes Hayattan Levhalar, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1973.

Çile (Toplu Şiirler), Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1974.

Hikâyeleri

Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil, Semih Lütfü-Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1933.

Ruh Burkuntularından Hikâyeler, Ötüken Yay., İstanbul, 1965.

Hikâyelerim, Toker Yay., İstanbul 1970.

Romanları

Meşum Yakut, Amedî Matbaası, İstanbul, 1928.

Aynadaki Yalan, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1980.

Kafa Kağıdı, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1984.

Tiyatro Oyunları

Tohum, Semih Lütfü Matbaa ve Kitabevi, İstanbul, 1935.

Bir Adam Yaratmak, Semih Lütfü-Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1939.

Künye, Semih Lütfü-Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1940.

Sabırtaş, Semih Lütfü-Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1940.

Para, Semih Lütfü-Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1942.
Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Türk Neşriyat Yurdu, İstanbul, 1948.
Reis Bey, Ötüken Yay., İstanbul, 1964.
Ahşap Konak, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1964.
Siyah Pelerinli Adam, Çınar Matbaası, İstanbul, 1964.
Piyeslerim, Toker Yay., İstanbul, 1969.
Kumandan, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1971. (Büyük Doğu'da iki perdelik kısmı tefrika edildi, tamamlanmadı).
Tiyatro Eserleri-Cilt 1-2-3, Kültür Bakanlığı, İstanbul, 1976.
İbrahim Edhem, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1978.

Senaryoları

Vatan Şairi Namık Kemal, Semih Lütfü-Suhulet Kitabevi, İstanbul, 1944, 64 s.
Senaryo Romanlar, Toker Yay., İstanbul, 1972.
Yangın Var, Senaryosu yayımlanmadı.

Monografi Eserleri

Doğumunun 100. Yıldönümü Münasebetiyle Eseri ve Tesiriyle Namık Kemal, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1940.
Ulu Hakan Aldülhamid Han, Ötüken Yay., İstanbul, 1965.
Vatan Haini Değil Büyük Vatan Dostu Vahidüddin, Toker Yay., İstanbul, 1968.
Benim Gözümde Menderes, Ötüken Yay., İstanbul, 1970.

Düşünce ve İnceleme Eserleri

Çerçeve, Semih Lütfü-Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1940.
At'a Senfoni, Türkiye Jokey Kulübü Yay., İstanbul, 1958.
İdeolocya Örgüsü (Büyük Doğu'ya Doğru), Hilal Yay., Ankara, 1959.

Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar I-II, Sebil Yay., İstanbul, 1966.
Türkiye'nin Manzarası, Toker Yay., İstanbul, 1968.
1001 Çerçeve I-V, Toker Yay., İstanbul, 1968-69.
Çepeçevre Anadolu ve Gençlik, 1969.
Çepeçevre Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık, Ak Yay., İstanbul, 1969.
Son Devrin Din Mazlumları, Toker Yay., İstanbul, 1969.
Yeniçeri, Özbahar Yay., İstanbul, 1970.
Tarihimizde Moskof, Toker Yay., İstanbul, 1973.
Cumhuriyetin 50. Yılında Türkiye'nin Manzarası, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1973.
İhtilal, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1976.
Rapor 1-2, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1976.
Rapor 3, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1977.
Rapor 4-5, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1979.
Rapor 6-13, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1980.

Hitabe ve Konferanslar

Abdülhak Hamid ve Dolayısıyla, Zonguldak Halk Evi Yay., Zonguldak, 1937.
Bayrak, Zonguldak Halk Evi Yay., Zonguldak, 1937.
Her Cephesiyle Komünizma, Doğan Güneş Yay., İstanbul, 1962.
Türkiye'de Komünizma ve Köy Enstitüleri, Doğan Güneş Yay., İstanbul, 1962.
İman ve Aksiyon, Bedir Yay., İstanbul, 1964.
İki Hitabe, Büyük Doğu Fikir Kulübü Yay., İstanbul, 1966.
Hitabeler, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1975.
Sahte Kahramanlar, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1976.
Yolumuz Halimiz Çaremiz, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1977.

Dini ve Tasavvufi Eserleri

Halkadan Pırıltılar, Türk Neşriyat Yurdu Yay., İstanbul, 1948.

Altun Halka, Türk Neşriyat yurdu Yay., İstanbul, 1959.
Hulefa-i Raşidin Menkıbelerine Ait Bir Pırıltı Binbir Işık, Uğur Yay., İstanbul 1965.
Büyük Kapı, Oku Mecmuası Yay., İstanbul, 1966.
Peygamber Halkası, Toker Yay., İstanbul, 1968.
Nur Harmanı, Çile Yay., İstanbul, 1970.
101 Hadis, Büyük Doğu Dergisi Eki, İstanbul, 1972.
O ki O Yüzden Varız, Burhaneddin Erenler Matbaası, İstanbul, 1961.
Çöle İnen Nur, Toker Yay., İstanbul, 1969.
İlim Beldesinin Kapısı Hz. Ali, Akçağ Yay., Ankara, 1964.
Peygamber Halkası, Toker Yay., İstanbul, 1968.
Tanrı Kulundan Dinlediklerim, Toker Yay., 1968.
Başbuğ Velilerden 33, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1974.
Veliler Ordusundan 333, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1976.
Doğru Yolun Sapık Kolları, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1978.
İman ve İslam Atlası, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1981.
Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1982.

Savunmaları

Müdafaa, İktisadi Yürüyüş Basımevi, İstanbul, 1946.
Müdafaalarım, Toker Yay., İstanbul, 1969.
Maskenizi Yırtıyorum, Alp Matbaası, İstanbul, 1953.

Anı-Hatırat

Cinnet Müstatili, İnkılap ve Aka Yay., İstanbul, 1955.
Yılanlı Kuyudan, Akçağ Yay., Ankara, 1970.
Büyük Kapı, Şark Maarif Kütüphanesi, İstanbul, 1965.
O ve Ben, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1974.
Hac, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1973.

Babiali, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1975.

Çeviri ve Sadeleştirme

Mektubat, Türk Neşriyat Yurdu, İstanbul, 1956. (İmam-i Rabbani'den).

El Mevahibül-Ledüniyye, Babıalide Sabah Neşriyatı, İstanbul, 1967. (İmam Kastalani'den).

Reşahat Ayn el-Hayat, Eser Kitabevi, İstanbul, 1971. (Safi Mevlana Ali Bin Hüseyin'den).

Rabıta-i Şerife, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1974. (Esseyid Abdülhakim Arvasi'den).

Tasavvuf Bahçeleri, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 1983. (Esseyid Abdülhakim Arvasi'den).

B. NECİP FAZIL'A KADAR HİKÂYE VE ROMAN

1. HİKÂYE

Batı dillerinde “*historie, history, story ve geschichte*” kelimeleri olmuş olduğuna inanılmış veya olmakta devam eden hadiselerin anlatılması manasını taşıyan edebiyat türünü karşılayan kelimelerdir. Dilimizdeki hikâye kelimesi için de durum pek farklı değildir.

Hikâye, Arapça ha-ke-ye kökünden türemiş bir kelimedir. Hikâye kelimesinin Arapça’da bir sürü haberi nakil ve rivayet eylemek, bir nesneye benzemek, fiilen yahut kavlen bir nesneyi taklit etmek, bir kimseden bir sözü nakleylemek, eğlendirmek maksadıyla taklit, bir fiilin taklidi, bir metnin kopyasını çıkartmak gibi anlamlar yüklendiği görülür.

“*Hikâye nedir?*” sorusunu kaynaklardan araştırmaya çalıştığımızda da, terminolojik olarak birçok tanım karşımıza çıkmaktadır. Bu tanımlamalardan bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Hikâye: *1. Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması 2. Gerçek ya da tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, hikâye 3. Aslı olmayan söz, olay*”³⁵

Hikâye: “*Bir kelâmı nakl edip haber vermek*”³⁶

Hikâye: “*1. Anlatma 2. roman 3. masal 4. olmuş bir hadise*”³⁷

Hikâye: “*Nakl, beyân, bir vak’ayı hikâye, bir hususun hikâyesi, bazı vukûatın hey’et-i mecmuası*”³⁸

Hikâye: “*Nakl etmek, bir vak’a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet; hakikî veya uydurma ve ekseriya hisse yapmaya mahsus sergüzeşt ve vukûat, kıssa, mesel;*

³⁵ Türkçe Sözlük, Hikâye maddesi, T.D.K. Yay., s.645 (Türk Dil Kurumu’nun hazırladığı Türkçe Sözlük’te hikâye ve hikâye maddesinin birbiriyle örtüşmediği görülmektedir.

³⁶ *Lûgat-ı Vankulu*, Hikâye maddesi, C.2, İst., 1218, s.621

³⁷ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yay., 13.bsk., Ank., 1996, s.369.

³⁸ Muallim Naci, *Lûgat-ı Nâci*, Hikâye maddesi, İst., 1322, s.358

*Fransızcada roman denilen uzun sergüzeşt ki esasen ahlâka hizmet etmek şartıyla envâi vardır.*³⁹

Hikâye: “1. Olmuş veya olması mümkün olayları yazılı veya sözlü olarak anlatma 2. Bu şekilde anlatılan olay, mesel, kıssa 3. Anlatma, nakletme 4. Olmuş veya olması mümkün olayların anlatılması esasına dayanan edebî tür.”⁴⁰

Hikâye: “Bir hadisenin sûret-i vukû’unu etrafiyla anlatmak ve söylemek, nakl ve rivâyet etmek, (...) bir hadise hakkında söylenen sözler, nakl, rivâyet, hakikî veya hayâlî bir vak’aya dair söylenen gülünç veya şâyân-ı i’tibâr sözler, kıssa, masal roman.”⁴¹

Hikâye: “Arapça olan kelimenin lügât mânâsı, bir sözü veya bir haberi nakl ve rivayet eylemek, bir kimseden bir söz nakletmektir. Kelime ayrıca, anlatı, benzetme, tarih, destan, kıssa, masal, latife, fıkra, roman, siyer, menkabe, maktel vb. gibi birbirinden farklı muhtevalara sahip ve fakat umumiyetle olaya dayalı anlatım unsurlarını da karşılamaktadır.”⁴²

Hikâye: “ar. (Fr. nouvelle, conte; İng. story) Gözlem ya da tasarlama ürünü bir olayı anlatan yazı.”⁴³

Son olarak da M. Kayahan Özgül, hikâye kavramını şöyle tanımlamıştır:

“Hikâye kelimesi edebiyâtımızın en girift adlandırmalarından biri için kullanılır. Girifttir; zirâ, bir kavramın karşılaması gerektiğinden çok daha geniş ve çeşitli mânâları içerir. Bu kavram genişliğinin aslî sebebi Arapça’da hikâye kelimesinin üretildiği fiil kökü “Hakeve”nin “taklit etmek”, “bir metnin kopyasını çıkarmak”; aynı kökten “hekâ”nın “benzetmek”, “aynen nakletmek” mânâlarına gelmesidir. Demek ki, kelimenin temelinde “bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletmenin genişliği vardır.”⁴⁴

³⁹ Şemseddin Sami, Kamûs-ı Türkî, Hikâye maddesi, Dersaadet, 1317, s.554.

⁴⁰ D. Mehmet Doğan, Büyük Türkçe Sözlük, Hikâye maddesi, Rehber Yay., 8.bs., Ankara, 1990, s.476.

⁴¹ Hüseyin Kâzım Kadri, Türk Lügati, Hikâye maddesi, C.2, İst., 1928, s.552.

⁴² Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Hikâye maddesi, Dergâh Yay., C.4, İst., 1981, s.225.

⁴³ Atilla Özkırımlı, Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü, Hikâye maddesi, Altın Kitaplar Yay., İst., 1991, s.84.

⁴⁴ M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı”, Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S.46–47, Ekim-Kasım 2000, s.31.

Görüldüğü üzere birçok farklı kaynakta bazen aynı, bazen de farklı anlamları olan “*hikâye*” kelimesinin, kişilere göre bile manası değişmektedir. Bazı tanımlamalarda ise hikâyenin, “*roman*” kavramı yerine de kullanıldığı saptanmıştır.⁴⁵ Anlamının bu kadar esnek olması, ona sınırsız bir hareket ortamı sağlamıştır. Bu sebepten dolayı gelişimini günden güne devam ettirmektedir.

1.1. II. Meşrutiyet Dönemi

XIX. yüzyılın ikinci yarısında diğer edebi türler gibi hikâye alanında da ilk denemelerin başladığı görülür. Batı tarzı hikâyeciliğe geçişte bazı ara dönem eserleri diyebileceğimiz roman türünü müjdeleyen eserlerle karşılaşırız ki bunlar, nesir türünü geliştirmeleri ve az da olsa zenginleştirmeleri bakımından Tanzimat sonrası Türk edebiyatı açısından çok önemlidir. Bunlar arasında *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*, *Müsameretname* ve Ermeni harfleriyle basılmış birkaç hikâyeyi sayabiliriz.⁴⁶

Bu dönemde hikâye ile roman arasında bir ayırım yapılmamıştır. Gerek roman, gerekse hikâye konu ve üslup bakımından birbirinin aynıydı. Hatta hikâye terimi, romanı da içine alacak gibi düşünülüyor ve onun bir üst kavramı olarak kullanılıyordu.

Tanpınar, bizde hikâye türünün başlamasını tercümeyle bağlar.⁴⁷ Gerçekten de Türk edebiyatında batı tarzında ilk hikâye örnekleri, ilk tercümelemlerden ancak on yıl kadar sonra görülür.

⁴⁵ “Hikâye” kelimesi destandan masala, fıkradan menkıbeye, romandan tiyatroya kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklamaktadır. Bu yüzden de bütün anlatı türlerini kapsayacak şekilde kullanılan hikâye sözcüğü kendine özgü bir türün adı olan hikâye özel adı ile karıştırılmaktadır. Bu sebeple her iki kavram, uzun bir süre yazarlarımız tarafından hikâye sözcüğü ile karşılanmıştır. Bkz. Özgül, a.g.e, s.33 Halit Ziya Uşaklıgil, hikâye ve romanın özelliklerini, Batı’daki ve bizdeki tarihi gelişimini ele aldığı, Hikâye isimli eserinde hikâye kelimesiyle bugün anladığımız manada hikâyeyi değil, hikâye ve roman türlerini birlikte ele almakta, her iki türü de hikâye başlığı altında değerlendirmektedir. Bkz. Uşaklıgil, Hikâye, (Haz. Nur Gürani ARSLAN), Yapı Kredi Yayınları, İst. 1998.

⁴⁶ Son araştırmalarda biri Ermeni harfleriyle 1851’de (Vartan Paşa, Akabi Hikâyesi, Hzl. A. Tietze, Eren Yay. İst. 1991), öteki Yunan harfleriyle 1871/1872’de [(Evangelios Misialidis, Seyreyle Dünyayı), Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş, hzl. Robert Anhegger ve Vedat Günyol, Cem yay. İst. 1983) yazılmış iki Türkçe roman daha tespit edilmiştir. Ramazan Korkmaz, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), 6. Baskı, Grafiker Yay., Ank., 2011, ss. 61-62.

⁴⁷ Ahmet H. Tanpınar, “19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, Ank., s. 285.

*Tanzimat'tan sonraki Türk hikâye ve romanının temelinde Batı'daki örneklerinin olduğu bir gerçektir. Buna karşılık Batı tesiri söz konusu olmaksızın türün gelişmesinde katkısı olduğu düşünülen Aziz Efendi'nin Muhayyelat'ını da hatırlamak yerinde olacaktır. Geleneksel hikâye ile Batılı anlamdaki hikâye arasında bir geçiş eseri olarak görülen Muhayyelat gerçekçi anlatıma olan yakınlığı noktasında modern hikâyenin başlangıcında durmaktadır.*⁴⁸

19. asrın son çeyreğinde sözü edilen geçişin ilk edebî mahsulünü Emin Nihat verir. Bu açıdan bakıldığında Emin Nihat'ın *Müsameretname*'si (1875) de Şark ve İslam geleneğinden kopmamasına rağmen, ferde yansıdığı haliyle cemiyet meselelerini hissettiren ilk hikâyeleri içine alır.⁴⁹

Bunca çeviri ve denemelerden sonra telif eserler de yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Bunlardan ilki "*hace-i evvel*" sıfatı atfedilen ve günümüzde dahi birçok eseri zevkle okunan Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınmıştır. "*Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rivâyat*"(1870- 1893) adını verdiği ve seri hikâyeler şeklinde kaleme aldığı bu eserler yer yer eski meddah geleneğini devam ettirmiştir.⁵⁰ Bu aynı zamanda eski gelenekten kopmadığının da bir göstergesidir. Tanpınar'ın ilk eserlerle ilgili görüşleri şöyledir: "*Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vak'anın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında*

⁴⁸ Bu konuda bkz. Recep Duymaz, *Muhayyelat Üzerinde Bir İnceleme*, Arma Yayınları, İst. 1999. Aziz Efendi'nin 1796/97'de yazdığı Muhayyelât, eski hikâyemizin tüm özelliklerini az çok içermektedir. "Binbir Gece" ya da "Binbir Gündüz" türünden masalları benimsemiş bir anlayış benzeş yönsemelerle yapıtta yansır. Cinler, periler, doğaüstü güçler Muhayyelât'ı çağımıza etkileyemeyecek kerte eskitmiştir... Aziz Efendi'nin tek ilginç yanı, yeni bir hikâyeye, evrensel anlamıyla bir hikâyeye kaynak olabilecek tek özelliği olayları tarih ötesi bir zamanda geçirmesine karşın, yer'i İst.'un 18. yüzyıl yaşamından seçmiş olmasıdır. Şark hikâyeciliğinin genel geçerlerinden böylelikle ayrılır yazar. "Hayal"lerini "esar keyfi ile nakletmesi" Aziz Efendi'yi 18. yüzyıl İstanbul'undan uzaklaştıramamış. Sokak, mahalle adlarına; giyim kuşam tanımlarına, gelenek ve görenek açıklamalarına rastlıyoruz bu yapıtta... Selim İleri, *Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri*, Türk Dili Dergisi-Hikâye Özel Sayısı, 2. Baskı, Ank. 1998, S. 286, s. 2.

⁴⁹ Sadık Tural, "*Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üzerine*", *Hikâyeciliğimizin 100 Yılında Yüz Örnek*,(Sadık K. Tural, Zeynep Kerman, M. Kayahan Özgül), KTBY, Ank. 1987, s. 138. Muhayyelât'ın birçok açıdan Ahmet Mithat'a, Emin Nihat'a yol açtığını söyleyebiliriz: Cinlerden, perilerden biraz arınmış; ama çağına tanık olmaktan hayli uzak bir hikâye anlayışı. Ahmet Mithat'ın *Letâif-i Rivâyât*'ı, Emin Nihat'ın *Müsâmeretnâme*'si Osmanlı toplumunun bireysel ya da toplumsal sorunlarına eğilmekten uzak ürünler. Hele 1872-1875 yılları arasında yayımlanan *Müsâmeretnâme*, okunduğunda, gerçek bir düş kırıklığı yaratıyor. Emin Nihat, Aziz Efendi'yle çeviri romanların, ilk Batı ürünü yapıtların, özellikle uyarlanmış çevirilerin içinden çıkılmaz bir karışımı bence. Ahmet Mithat'la Emin Nihat'ın ürünlerine topluca bakarsak, Tanzimat Edebiyatı'nın ilk hikâyecilerinin Şark hikâyesi geleneğinden kopmamış oldukları sonucunu çıkarabiliriz. İleri, a.g.e, ss. 3-4.

⁵⁰ Ahmet Mithat'ın hikâyeciliğimiz içindeki yeri ise, iki cephelidir. İlk cephede *Kıssadan Hisse* ile ahlâki ve hikemi sahada devam eden İslam tahkiyesinin etkisi; ikinci cephede *Letaif-i Rivayet* ile Batı'yı figür konu ve teknik bakımından tanımaya çalışan gayretlerinin derin izleri görülür. Tural, a.g.e, s. 140. Ayrıca bkz. Korkmaz, a.g.e, ss. 63-65.

kurulmak istenen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar.”⁵¹

Sami Paşazâde Sezai'nin “*Küçük Şeyler*” (1308/1891) ve “*Rumuz-u'l-Edeb*” (1316/1898) isimli kitaplarında yer alan hikâyeler, modern hikâyeye geçiş noktasında küçük hikâye türünün ilk örnekleri olarak ortaya çıkar.⁵² Bu eserler aynı zamanda romanla olan farkın da belirginleşmesini sağlamıştır. Yazar, eserin giriş kısmına yazdığı “*Mukaddime*” adlı bölüm, bu türe yeni bir yaklaşım getirdiğinin en önemli göstergesidir.

Nâbizâde Nazım ise kısa hikâyeden çok uzun hikâye veya sadece hikâye kavramına girebilen *Karabibik*'i⁵³ ile modern tahkiye dünyamızda taşrayı bir fon değil, yer kişi ve âdetleri ile mesele olarak alan ve işleyen ilk yazardır. Nâbizâde Nazım, *Hasba*'nın önsözünde de roman ve hikâye arasındaki farklara değinir, hikâyeyi romanın hülasası olarak değerlendirir.

Selim İleri, Tanzimat Dönemi'ndeki yazarları iki gruba ayırır:

1-) Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzeyde yenileşme hareketlerini, toplumun genel kalabalığının kavradığı gibi yansıtan, dolayısıyla yarı-aydın niteliklerinden kurtulamayan hikâyeciler (Ahmet Mithat, Emin Nihat).

2-) Tarihin genel akışını kavramış, toplumunu bu akış içinde değerlendirmeye çalışan, politik seçimlerini yapmış, hikâyeyi çağcıl kılma çabasıyla yüklü yazarlar

⁵¹ Tanpınar, a.g.e., s.289.

⁵² Tahkiyenin konusunun ve dolayısıyla mesajının edepli olma özelliğini yok ederek modern hikâyeye vücut veren ilk kişi Sami Paşazade Sezai'dir. Sezai hikâye denen romandan ve diğer tahkiyeli ifade çeşitlerinden müstakil bir türün varlığını da kabul eden ilk yazardır. Bu sebeple, hikâyenin dar hacmi içinde az veya tek kişilik bir şahıs kadrosu ile insanı tahlil ve şahsi macerasını gözlemeye çalışmıştır. Sezai'nin reel hayat içinde ve varlığını sürdürmeğe çalışan romantik ruhları aksettirmesindeki ustalığı *Küçük Şeyleri*'nde görmek mümkündür. Bkz. Tural, a.g.e, s. 145.

⁵³ Yılmaz Daşçioğlu “*Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu Ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar*” adlı makalesinde şöyle söyler: Karabibik'in hikâye olarak mı yoksa roman olarak mı değerlendirilmesi gerektiği hususu edebiyat araştırmacıları açısından tartışmalı bir durumdur. Örneğin Kenan Akyüz eseri “*büyük hikâye*” olarak adlandırırken (Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, s. 80), Mehmet Kaplan ise “*roman*” olarak (Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1, s. 335) değerlendirmektedir. Sadık K. Tural “*...kısa hikâyeden çok uzun hikâye veya sadece hikâye*” (Hikâyeciliğimizin Yüz Yılında Yüz Örnek, s. XI), şeklinde tanımlama getirirken, İnci Enginün, eser hakkında “*köy romanı -uzun hikâye-*” şeklinde tereddütlü bir ifade kullanmıştır. (Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923), Dergâh Yayınları, İst., Ekim 2007 s. 296) Adlandırma noktasında yaşanan farklılıklara rağmen eserin Türk edebiyatındaki önemi de göz önüne alınarak bu makalede değerlendirilmesinde fayda görüldü.

(Nabizade Nâzım). Sami Paşazade Sezai ise, belki de, bu iki öbeğin bir geçiş yazarıydı. Hikâyelerinde gözleme yer vermişti en azından... Tanzimat Edebiyatı'nda hikâyecilik, "Karabibik" yazarına karşın hayli cılız, hayli tutarsız, çağının hayli gerisinde.⁵⁴

Servet-i Fünûn döneminde hikâye türünün (romanda da olduğu gibi) Avrupâi anlamda örnekleri Halit Ziya ile verilmeye başlanır. Halit Ziya, yazmış olduğu kısa ve uzun hikâyeler ile türün romandan ayrılarak müstakil hale gelmesinde önemli katkılarda bulunmuştur. Onun hikâye ve romanda başarılı olmasının asıl sebeplerinden birisi ise *Hikâye*⁵⁵ isimli çalışmasından da anlaşılacağı üzere, türün Batı'daki örneklerini iyi tanımış olmasıdır.

Yenileşme dönemine başlangıç olarak tabir edilen eserlerde, batılılardan alınan (ya da etkilenilen) hikâye ve romanların önemi büyüktür. Türk edebiyatı bu dönemde batı ölçülerinde hikâye ve roman örnekleri verememiştir. Ayrıca Tanpınar'ın deyimiyile *hikâye ve roman yazmaya hevesli bu yazarların içerisinde, romancı muhayyilesiyle dünyaya gelen de yoktur.*⁵⁶

1.2. Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Türkiye'nin gerçeklerine gittikçe genişleyen ölçüde eğilmiştir. Yurdun bütün bölgelerinde kentlerdeki, köylerdeki yaşamı ve insan ilişkilerini, yurtdışına göçen işçileri vb. konuları ele aldı. Her sınıftan, her hayat tarzından gelen kahramanları canlandırıp, onları kuşatan toplumsal bozuklukların giderilmesi için öneriler getirildi. Dil devrimi, edebiyatı yakından etkiledi. Türetilen ya da canlandırılan kelimelerin yanında bölge ağızlarından alınan sözcükler ve anlatım biçimleri de edebiyata girdi. Halk söyleyişleri, anlatımı kadar dünya edebiyatlarından türlü eğilimlerden, deneylerden izlenimler görüldü. Cumhuriyet'in kuruluşunu ele alan

⁵⁴ İleri, a.g.m, ss. 5-6.

⁵⁵ Halit Ziya, 14 Kasım 1887-21 Mart 1888 tarihleri arasında roman sanatı üzerine, poetik metin olarak adlandırabileceğimiz makaleler kaleme almıştır. Hizmet gazetesinde yayımlanan bu metinlerde yazar, roman türünün Batı Edebiyatı'nda nasıl ortaya çıktığını ve ilk çağdan itibaren nasıl bir gelişim seyri izlediğini incelemeye çalışmış; hakikiyyun adını verdiği realistler ile hayaliyyun olarak adlandırdığı romantikleri mukayese ederek bu edebî oluşumların özelliklerine dikkat çekmiştir. Halit Ziya sözü edilen makaleleri, 1307/1891 tarihinde "Hikâye" adını verdiği 152 sayfalık kitapta bir araya getirmiştir.

⁵⁶ Tanpınar, a.g.e, s.289.

yapıtlar oluşturuldu. Birçok hikâye, şiir, roman vb. edebî eser yazıldı. Bu dönem kaynaklara *Milli Mücadele Dönemi* olarak da kaydolundu.

*Cumhuriyet dönemi ilk yıllarının roman yazarları olarak üzerlerinde durulan Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri Güntekin öykü de yazmışlardır.*⁵⁷ Ancak aralarında hikâye kitaplarını dönemin ilk yıllarında yayımlayan Reşat Nuri Güntekin'dir. 1919-1932 yılları arasında yayımladığı hikâye kitaplarından “*Tanrı Misafiri, Sönmüş Yıldızlar, Leyla ile Mecnun, Olağan İşler*” adlarını taşıyan dördü Cumhuriyet döneminde yayımlanmıştır. Romanlarında Anadolu ile ilgili sorunlara genişçe yer veren yazar, hikâyelerinde daha çok evlilikle ilgili konuları ele almış, bunun yanı sıra, meslek sahibi kadınların durumu, modern yaşayışın yanlış anlaşılması, dinin kötüye kullanılması, çocukların ve gençlerin eğitimi, geçim sıkıntısı vb. gibi konulara değinmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1889'da “*uzun hikâye*” niteliğini taşıyan ilk romanı *Şık*'ı yayımlar. Yazar, romanlarıyla ünlenmesine karşın, çok sayıda hikâye de yazmıştır. Hikâyelerinde romanlarının özelliklerine rastlanır: İstanbul'un kıyı-köşe semtleri, ne dediğini bilmez koca karılar, Karagöz söyleyişinden yararlanan konuşmalar, yoksul sınıfın sorunlarına bireyci bir ahlâkla yaklaşım, vb... *Toplumsal çıkmazları sergileyişinde gerçekçilikten çok, abartmacılığa kayıyor; abartmacılığını kişisel tat almalara dönüştürüyor... Hüseyin Rahmi'nin dünya görüşü bir yana, ustalıkla hikâye ortamı kurduğunu, türettiğini, yaşattığını söyleyebiliriz. Bu soy hikâyeleri, romanlarına oranla, daha derli topludur.*⁵⁸

1908 yılında Meşrutiyet'in ilanından sonra Türkçülük fikri bir hareket haline gelir. Bir dil şuuru, tarih hassasiyeti şeklinde ortaya çıkan ve Gökalp'in sistematize ettiği bu akımın kuvvetli nesir yazarı Ömer Seyfettin'dir. Yazdığı hikâyelerde fikrî tekâmül ve hissî yaklaşımlarını ortaya koyar. Ömer Seyfettin, bir uyanış edebiyatının öncüsüdür. Maupassant tarzı olarak bilinen vurucu sonlu klasik vaka hikâyesinin bizdeki en büyük isimlerinden biri olarak Ömer Seyfettin, *ele aldığı konuların*

⁵⁷ İleri, a.g.m, s. 10.

⁵⁸ a.g.m, ss. 12-15. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Tanzimat devrinde başlayan yazarlığını neredeyse çok partili döneme kadar devam ettirmesine rağmen, yazdıklarındaki gelişme çizgisi pek az değişiklik gösterir. Genellikle belli bir gelir veya kültür seviyesinin altındaki insanlar, diyalogları yoluyla ve ironik bir anlatımla tanıtılır. Ayrıca bkz. Korkmaz, a.g.e, s.344.

*çeşitliliği, figürlerinin hayatiyeti ve dilinin tabii akıcılığıyla kendisinden sonra gelen hikâyecileri etkilemiştir.*⁵⁹

Halide Edip Adivar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu, daha önceden eserler verip şöhret kazanmış olmalarına rağmen, yeni bir teknik, ifade ve hatta dil değişikliğiyle Millî Mücadele’yi anlatan hikâyeler yazarlar. Her ikisi de yazdıkları hikâyeleri sıkça gerçek olay ve kişilerle süsleyerek hatıra ve gezi türüyle iç içe bir yapı oluştururlar. Anadolu insanına yönelmiş olumlu ve şuurlu bakışı bu hikâyelerde bulmak mümkündür. Halide Edip ve Yakup Kadri’nin Anadolu’yu anlatan hikâyeleri, “*harp, Yunan, ölüm, hürriyet, vahşet, vatan*” gibi konularda milli sevgi ve nefreti mesaj olarak seçerler. Hâlbuki Refik Halit Karay, *Memleket Hikâyeleri ve Gurbet Hikâyeleri* ile fertteki Anadolu’yu değil Anadolu’daki ferdi ele aldığı için, ayrıntılı ruh kombinezonlarına ve karakter yapılarına girmeyi başarmıştır bu özelliğiyle büyük gözlem kabiliyeti birleşince Refik Halit, Türk hikâyeciliğinin kilometre taşlarından biri olmuştur.⁶⁰

Bu yazarlarımızdan başka Cumhuriyet Devri Türk edebiyatında kendisine yer bulmuş; Fahri Celalettin Göktulga,ERCÜMENT EKREM TALU, Selahattin Enis, Kenan Hulusi Koray, Nahit Sırrı Örik, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Bekir Sıtkı Kunt, Sait Faik Abasıyanık, Memduh Şevket Esendal, Halikarnas Balıkcısı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Cevdet Kudret, Yaşar Kemal, Haldun Taner, Ziya Osman Saba, Sabahattin Kudret Aksal, Muzaffer Buyrukçu, Vüsat Bener, Onat Kutlar, Necati Cumalı, Fakir Baykurt, Tahsin Yücel, Tarık Dursun K., Oktay Akbal, Tarık Buğra v.s gibi daha birçok yazarı sıralayabiliriz. Ancak tezimizin asıl konusu bu bölüm olmadığından bu kişileri ismen vermeyi uygun gördük.

Son olarak tezimizin de konusunu oluşturan ve daha sonra tafsilatlı olarak inceleyeceğimiz Necip Fazıl’ın da hikâye yazdığı bilinmektedir. Ancak kendi devrinde hikâye yazarlığına dair neredeyse hiç bilgiye rastlanamaz.⁶¹ Bunun sebebi onun şairliğinin, hikâyeci yönünün önüne geçmesidir diyebiliriz.

⁵⁹ Tural, a.g.m, s. 142.

⁶⁰ a.g.m, s. 145.

⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 13 Temmuz 1933 yılında Varlık Dergisi’nde yazdığı “*Necip Fazıl ve Kop Dağındaki Dükkânı*” yazısı müstesnadır.

2. ROMAN

Roman kısaca, olmuş ya da olması mümkün bir olayla birbirlerine bağlanmış, çeşitli insanların, ailelerin, cemiyetlerin başlarından geçen çeşitli hadiseleri tafsilatıyla hikâye eden edebi eserlere verilen addır. Kelime, “*gerçek veya hayali bir olayın mensur hikâyesi*” manasına gelen “*ramonus*” kelimesinden çıkmıştır. Ahmet Mithat’a göre “*romanlara roman adının verilmesine asıl sebep bunların lisan-ı halkla yazılması kazıyesi olmuş idi.*”⁶² Ortaçağ Avrupa’sında bilim dili *Latince*, halk dili ise Roma dili yani *Romanca* idi. Ahmet Mithat, halkın konuştuğu dilin Romanca olması sebebiyle ismin bu dilden geldiğini söylemiştir.

Ahmet Mithat, bugünkü manada romanın tanımını ise şöyle yapar: “*Bir roman koca bir âlemdir. Onun ahalisi ve her ahalinin etvar-ı mahsusası bulunup bu alemde saha-i zuhura çıkarılacak vakanın her taallukuna, her ahengine halel getirmeksizin netice-pezir etmek bir sanat-i mühimmedir.*”⁶³

Efsaneleri ve destanları da roman olarak kabul eden Ahmet Mithat, romanın bu aşamasının her millette aynı olmadığına dikkatimizi çeker. Ona göre eski Yunanlıların akıllara durgunluk veren halleri, tanrılarda, yarı-tanrılarda veya onlarla ilişkisi olan insanüstü kahramanlarda görülebilir olarak inandıklarından, romancılar bu tür şeyleri onlara dayandırmışlardır. Doğuda ise bu kahramanların yerini cinler, periler ve tılsımlar almıştır. İlyada ve Odysse ile Binbir Gece Masalları’nın farkı da buradadır.⁶⁴

Namık Kemal’e göre ise; “*Romandan maksat güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dahilinde olan vak’ayı, ahlâk ve âdât ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmektir.*”⁶⁵ Yani geçmişte yaşanmamış olsa bile yaşanması mümkün olan bir olayı; ahlâk, âdetler (gelenek-görenekler), hisleri ve olması mümkün olan her şeyi ayrıntılı olarak anlatmaktır.

Mehmet Celal de romanın tanımını ve amacını şu şekilde açıklar: “*Romanların ekseri, tehzib-i ahlâk ve tasvir-i hakayık mesele-i mühimmesi üzerine yazılır. Bu halde romancılar, cemiyet-i beşeriyeye karşı bir musavvir-i ahlâk olmak üzere telakki edilmek*

⁶² Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, İst. 1307/1886, s. 76.

⁶³ Durali Yılmaz, *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Kesit Yay., İst. 2011, s. 88.

⁶⁴ a.g.e, s. 89.

⁶⁵ Namık Kemal, “*Mukaddime-i Celal*”, Mısır, 1314/1897, b. 2.

lazım gelir. Roman yazmak mutlaka, hüsn-i ahlâkı talim etmeğe münhasır olmak iktiza eder.”⁶⁶

Namık Kemal romanı “*tabiat-ı beşerin tahliline çalışmaktır.*” diye tanımlarken, Beşir Fuat ise romanı “*sosyolojinin bir şubesi*” olarak görür. Sosyoloji nasıl insanların toplumla olan ilişkilerini inceliyorsa roman da bunu anlatmalıdır.⁶⁷ Mizancı Murat da bu görüşe katılmakla beraber, romanda milli değerlerin ön planda olması gerektiğini söyler.⁶⁸

Avrupa’da ilk başarılı roman örneği 17. Yüzyılda Miguel de Cervantes’in *Don Quijote* (1615) adlı yapıtıdır.

18. yüzyılda, Cervantes’in açtığı gerçekçi yolda, roman sanatının gelişmesinin ilk öncüleri İngiliz romancılar Samuel Richardson ve Henry Fielding’in ürünlerine rastlarız. Gerçeğe, tarihe bağlılıkları romanı olaylar dizisi anlatan, kahramana bu bakımdan anlamlar yükleyen bir tür olarak, diğer türlerden ayrıcalıklı bir yere getirir. Bu dönemde ayrıca romanın etkinlik alanı genişlerken; yaşanmışlık duygusunun ağır bastığı olayların hikâye edilmesiyle de yeni bir dönem başlamış olur. Daniel Defoe’nün *Robinson Crusoe*’de (1719) *ıssız adaya sığınan insanın serüvenini anlatmasını* roman sanatının gelişimine katkı olarak alabiliriz. Roman sanatının anıların ötesinde bir edebiyat türü olduğunun, belki de altını en iyi çizen, bir romandır. Ayrıca bu tür bir romanın ortaya çıkış koşullarını da ayrıca değerlendirmek gerekecektir.

19. yüzyıl bilimde, teknoloji ve toplumsal gelişmelerde birçok şeyin önünü açacak olan bir dönemin başlangıcıdır. Goethe’nin *Faust*’unun (1831) bu süreçte çıkmış olması da önemlidir. Aydınlanma düşüncesi, kuşkusuz, romanın gelişimini de etkilemiştir. Bu anlamda *Faust* yeniçağın simgesi durumundadır. Romantizmin etkin olduğu bu süreçte aydınlanma romanının ilk nüveleri verilmektedir. Puşkin, *Yüzbaşının Kızı*, *Lermontov* ve *Zamanımızın Bir Kahramanı* romanlarıyla; Victor Hugo roman külliyyatıyla sonraki dönemlerin hazırlayıcı yazarlarındandır.

Roman ve hikâye kavramlarının edebiyatımıza girdiği ilk dönemlerde bir ayrıma tabi tutulmadığını daha önce söylemiştik. Ancak şunu da tekrar söylemek gerekirse, ilk hikâye ve roman denemeleri tercüme yoluyla olmuş ve pek başarılı eserler oldukları

⁶⁶ Mehmet Celal, Osmanlı Edebiyatı Numuneleri, İst. 1312/1894, s.171.

⁶⁷ Yılmaz, a.g.e, s. 45.

⁶⁸ a.g.e, s. 46.

düşünülmemektedir. Bu bakımdan Avrupa'dan alınan bu türlerle adaptasyon sürecimiz hayli uzun sürmüştür.

2.1. II. Meşrutiyet Dönemi

Türk edebiyatında ilk roman ve hikâye örnekleri Divan edebiyatındaki mesneviler ile Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri ve dinî-destanî hikâyelerdir. Tanzimat döneminde ise roman ve hikâyenin ilk olarak tercüme yoluyla edebiyatımıza girdiği görülmektedir. 1860-1880 yılları arasında Batılı klasik yazarlardan ilk çeviriler yapılmıştır. Bunlardan birkaçı; Fenelon'dan *Terceme-i Telemek* (1859)⁶⁹, Victor Hugo'dan *Mağdurin Hikâyesi* (1862)⁷⁰, *Atala* (Chateaubriand)⁷¹, *Robenson Hikâye-i Garibesi* (Daniel de Foe), *Paul ve Virginie* (Bernardin de Saint Pierre), *Monte-Cristo* (A. Dumas Pere), *Gulliver'in Seyahatleri*'dir. Bu ilk tercümelemler, konuları bakımından Türk okuyucusuna yabancı değildir.

Tanzimat romanı veya Tanzimat dönemi romancıları, Türk toplumu meselelerini (her sahada olduğu gibi) Batılı Türk aydını gözüyle ve Avrupa kültürü anlayışıyla gördükleri için, yerli hayatı anlatırken Batılı yazarların tesirinde kaldılar. Bu yüzden de işledikleri temalar (düşünüş, konu), Batılı yazarlarda görüldüğü gibi aile hayatı, esaret, alafrangalık gibi mevzulardır.⁷² Şemseddin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı (1873)⁷³ bunlara örnektir.

⁶⁹ Yusuf Kamil Paşa tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir. İlk bakışta hikâye gibi görünen eserin aslı hikmet olan bir ahlâk kitabı gibi algılanması gerektiği belirtilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz, a.g.e, s.63.

⁷⁰ Kitabın orijinal adı "*Les Miserables*"dir. *Ceride-i Havadis*'te 1862 yılında tefrika edilmiştir ve çevirmenin kim olduğu bilinmemektedir. Bu eserin romanımızı etkilediğini düşünüyoruz. Daha sonraki çevirilerde "Sefiller" adını alacak ve çeşitli kişilerce birçok kez çevirisi yapılarak basılacaktır. Bkz. Yılmaz, a.g.e, ss. 29-80.

⁷¹ "Atala" romanının Türkçeye ilk çevirisi Recâizâde Mahmut Ekrem tarafından yapılmıştır. Yazar, şair, çevirmen olan Recâizâde Mahmut Ekrem eseri Chateaubriand'dan Türkçe'ye 1872 yılında çevirmiştir. Daha sonra yazar 1874 yılında romanı «Atala yahûd Amerikan Vahşileri» ismiyle piyes hâlinde uyarlar. Bu eserde modern tiyatronun hemen bütün özellikleri görülür. Rezaizade çevirinin önsözünde "mevzuu Amerikalı Saktas ve Atala namlarında bir vahşi ile bir vahşiyenin macera-yı aşk ve muhabetlerinden ibaret ise de mecmuu bir bağ-ı tabii-yi pür-ibrettir." diyerek eserin konusunu vermiştir. Bkz. Yılmaz, a.g.e, s.33.

⁷² Daha detaylı bilgi için bkz. Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, ss. 266-271.

⁷³ A. Mithat Efendi'nin hikâyelerinin çıkmaya başladığı yıllarda, 1872 sonuyla 1873 başlarında, üç cüz halinde yayımlanmıştır. Hikâyeden romana yaklaşan karakteriyle bir yenilik getirdiği söylenebilir. Batılı tarzda kaleme alınan ilk Türk romanı olarak kabul gören eser, teknik açıdan bazı acemilikler gösterir. İsminden başlayarak (*Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*) vaka ve romanın üslubuna kadar birçok motifi eski hikâyeleri (Leyla ve Mecnun) hatırlatmaktadır. Bkz. Korkmaz, a.g.e, s. 63.

Romanda işlenen esaret konusuna örnek teşkil eden romanlar ise Namık Kemal'in *İntibah*⁷⁴, Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*⁷⁵ ve Nabizade Nazım'ın *Zehra*⁷⁶'sıdır.

Diğer bir tema da alafrangalık meselesidir. Batı medeniyetini bir din gibi gören bazı Tanzimat aydınları, romanlarında, sözde tenkit eder göründükleri alafranga tiplere yer verirler: Ahmed Midhat'ın *Felatun Beyle Rakım Efendi*⁷⁷'si, Rezaizade Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası*⁷⁸ gibi. Bunları daha sonraki dönemlerde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık*'ı, *Şipsevdi*'si, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*'ı, *Sodom ve Gomore*'si, Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ı, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanları takip eder.

Servet-i Fünun(1896-1901)⁷⁹, Türk romanının teknik olgunluğa ulaştığı dönemdir. İkinci Abdülhamid Han'ın Avrupai manada okullar açtırması ve siyasi aşırılıklara fırsat vermemesi bu dönem romancılarını (sanatkârlarını) geniş imkânlarla kavuşturmuş; siyasi tenkitten uzaklaştırmış, ferdî sahada (hissîlik, içe kapanma, aile gibi) eserler vermeye yöneltmiştir. “*Sanat sanat içindir*” görüşü benimsenmiş, Tanzimatçıların aksine aydın ve seçkin kesime seslenilmiştir.

Tanzimatçıların “*Batılı kültür*” anlayışları Servet-i Fünun'da “*Batılı sanat*” anlayışına dönmüş; bunda, yetiştikleri dönemde Batı anlayışına göre öğrenim görmeleri de tesirli olmuştur.

⁷⁴ Konusunu sade tuttuğunu söylediği bu eserle, roman türüne bir örnek vermeyi istemiştir. Eserin adı Son Pişmanlık iken sansür tarafından İntibah'a çevrilerek 1876'da yayımlanmasına izin verilmiştir. Batı roman tekniğiyle yazılması, realist tasvirlerle ve mekânlara yer vermesi, psikolojik tahlillere yer verilmesi açısından Türk edebiyatının ilk edebî romanı olarak değerlendirilmiştir. Romantik ekole bağlı olarak kaleme alınan eserde klasik edebiyat geleneğinden gelen unsurlara da rastlarız... Daha detaylı bilgi için bkz. Korkmaz, a.g.e, s.66.

⁷⁵ Realist eğilimin ilk örneklerinden biri sayılan, aslında romantizmle realizm arasında bir köprü olan bu roman 1888'de yayımlanmıştır. Devrin konak hayatını ve çok popüler bir tema olan esareti ele alan eserde, hissî ve sanatkârane bir üslup ve romantik bir atmosfer görülmekle birlikte tasvir ve tahliller realist özellik taşırlar. Realizmin tesiri onun başarılı küçük hikâyelerinde daha çok bellidir. Bkz. Ö. Faruk Huyugüzel, “H. Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebi Eserleri Üzerinde bir Araştırma”, İzmir, 1984, ss. 50-51.

⁷⁶ Yazar bu eserinde büyük bir gözlem ve araştırma gücü sergilemiştir. Ayrıca tamamen realist karakter ve çevre tasvirleri ile sosyal hayata, başarılı psikolojik tahlilleri ve irsiyet fikriyle insana verdiği önem bakımından da çağdaşlarından bir adım öndedir. Huyugüzel, a.g.e, s. 51.

⁷⁷ 1875 yılında yazılan roman Türk edebiyatı açısından çok önemlidir. Çift kutupluluk üzerine kurulan roman, konu olarak kendinden sonraki Ekrem ve H. Rahmi gibi yazarları etkilemiştir. Bkz. Korkmaz, a.g.e, ss.65-67.

⁷⁸ Psikolojik tahlilleri ve iç monologları işleyiş tarzıyla ilk realist roman olma özelliğini kazanan bu eser, yazıldıktan on yıl sonra yayımlandığı için (1896) realizmin yerleşmesinde yapabileceği etkiyi gösterememiştir. Detaylı bilgi için bkz. Huyugüzel, a.g.e, s.51.

⁷⁹ Detaylı bilgi için şu kaynaklara başvurunuz: Huyugüzel, a.g.e, ss. 53-61. Korkmaz, a.g.e, ss. 156-178. Yılmaz, a.g.e, 160 s.

Bu dönemin romanlarında olay örgüsünün, konuların, konuşmaların başarılı bir biçimde yer aldığı görülür. Bu nedenle Servet-i Fünun romanı Tanzimat romanından daha sağlam bir tekniğe sahiptir. Servet-i Fünun romancıları dönemin başlarında hem romantizmin etkisindedirler, hem de baskıcı bir siyasal ortam içinde yaşamışlardır. Bu yüzden önceleri daha çok bireysel konuları işlemişlerdir. Sonraları gerçekçiliğe (realizm) yönelmiş, eserlerinde toplum yaşayışını vermeye başlamışlardır. Toplumun nasıl batılılaştığını; batılaşmanın yanlış anlaşıldığını anlatmış; batılı aile ve toplum yaşantısının doğru örneklerini göstermeye çalışmışlardır.

Servet-i Fünun döneminin en başarılı romancısı Halit Ziya Uşaklıgil (1867-1945)'dir. Uşaklıgil, ünlü romanı *Aşk-ı Memnu* (1900)'da varlıklı bir ailedeki batılı yaşam biçimini anlatır. *Mai ve Siyah* (1897) adlı romanında ise o dönemin basını, bir Türk ailesinin yaşayış biçimi ve bir şairin dünyası verilmiştir. Bu dönem romancıları batılaşmadan sonra aşk konusunu işlemişlerdir. Özellikle Mehmet Rauf (1875-1931) romanlarında bireylerin iç dünyasını ve romantik aşkları konu edinmiştir. Onda toplumsal öğeler çok az yer alır; ağırlık psikolojik içeriklidir. Mehmet Rauf'un Eylül (1901) adlı eseri Türk edebiyatının en başarılı psikolojik romanıdır.

Dil ve anlatım, Servet-i Fünun roman ve hikâyesinin en zayıf yönüdür. Yazarlar sözlüklerden, unutulmuş Arapça, Farsça kelimeleri bulup kullanmışlardır. Tanzimat'ta Namık Kemal'le başlayan sanatlı anlatımı daha da ağırlaştırmışlardır. Bu yüzden yer yer dil anlaşılmaz duruma gelmiştir.

Tanzimat'la edebiyatımıza giren, Servet-i Fünun döneminde teknik kusurlardan arınan romanı Millî Edebiyat sanatçıları, sanat görüşleri doğrultusunda değerlendirmişlerdir. Kendilerinden önceki Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti topluluklarının sosyal hayata ve onun sorunlarına ilgisiz roman anlayışının aksine, daha çok hayata ve sosyal meselelere yönelen, önceki dönemlerin yapma dilini ve üslubunu bir kenara bırakmış ve konuşma dilini kullanarak toplumu ve sorunlarını anlatmışlardır. Konu, tema ve üslup değişmiştir.

Bu dönem yazarları romanda sosyal konulara eğilmiş ve vatan, millet, Anadolu, bağımsızlık gibi milli konulu eserler verilmiştir. Millî Mücadele ve Kuruluş Savaşı yıllarında yaşananlar bu dönem romanlarının en önemli konularını oluşturmuştur. Sanatçılar özellikle gözleme önem vermişler ve eserlerinde gözlemlerini kullanmışlardır. Yazarlar eserlerinde İstanbul dışına da açılmış, özellikle Anadolu

hakkında birçok eser yazmışlardır. Dil, hikâyede olduğu gibi sade ve konuşma diline yakındır. Sanatçılar, özellikle de tasvirlerde sanatlı söyleyişlere, benzetmelere başvursalar da bunu konuşma dilinin imkânları çerçevesinde yapmışlardır.

2.2. Cumhuriyet Dönemi

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra, 1923'te Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, her alanda olduğu gibi edebiyat ve sanatta da yeni bir dönem başlamıştır.

Cumhuriyet döneminde dilin yalınlaşması, özleşmesi çalışmaları hızlanmış; sürüp gelen dil tartışmaları, Türk Dil Kurumu'nun kurulmasıyla bilimsel bir zemine oturtulmuştur. Dil devrimiyle birlikte Türkçe sadeleşirken Türk edebiyatı da gerçek mecrasına girmiş; milliyetçi, halkçı, yenilikçi, modern sanat ve edebiyat görüşlerinin benimsendiği bir edebiyat haline dönüşmüştür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yazarlar, genellikle topluma eğilmişler, birtakım gerçekleri topluma aktarmak istemişlerdir. Aralarında, sorunlara çözüm getirmeye çalışanlar ya da eleştirenler olmakla birlikte, gerçekçilik, daha çok gördüklerini, gözlemediklerini yansıtmak, sergilemek çizgisinde kalmıştır. Bu yılların üç önemli yazarı Reşat Nuri Güntekin⁸⁰, Halide Edip Adıvar⁸¹ ve Yakup Kadri

⁸⁰ Anadolu'yu çocukluğundan başlayarak tanıyan Reşat Nuri (1883-1957), en çok Anadolu'nun bilinmezlik içinde oluşundan etkilenmiştir. *Çalikuşu*, *Kan Davası*, *Yeşil Gece*, *Acımak*, *Kavak Yelleri* onun Anadolu'ya ilgili romanlarıdır. Anadolu'yu ve toplumu ilgilendiren çeşitli sorunlara da değinen yazar, *Kızılıcak Dallar*, *Miskinler Tekkesi* ile *Son Sığınak*'ta bu konuları ele almıştır. *Gizli El*, *Eski Hastalık*, *Yaprak Dökümü*, *Acımak* ise eğitimle birlikte toplumdan aileye yöneldiği zamanlarda yazdığı romanlardır. Birçok yazar gibi istibdat yıllarından etkilenen Reşat Nuri, *Damga*, *Harabelerin Çiçeği*, *Gökyüzü* zamanlarında da bu konuya değinmiştir. *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi* ile *Bir Kadın Düşmanı*'nda ise bireysel konular ele alınmıştır. Genelde topluma yönelik bir yazar olan Reşat Nuri, Türkçe'yi özen göstererek kullanmıştır. Ayrıca bkz. Korkmaz, a.g.e, ss. 403-407.

⁸¹ Yazarın ilk dikkati çeken romanı Ziya Gökalp'in etkisiyle yazdığı *Yeni Turan'dır*. *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* adlı romanlarıyla da Anadolu'ya açılmıştır. Millî Mücadele yıllarında Anadolu'nun çeşitli sorunlarını yansıtan bu iki romandan sonra, *Zeynonun Oğlu*'yla Doğu Anadolu'ya Diyarbakır'a değin uzanır. *Dönen Ayna*'da ise Anadolu'yu, köylü ve İstanbullu karşılaştırmasını buluruz. Halide Edip'le bütünleşmiş olan *Sinekli Bakkal* ve *Tatarcık* da töre romanları olarak dikkati çekerler. Romanlarının başkışilerini genellikle, güçlü, sırasında erkeklere egemen olan kadınlardan seçen Halide Edip'in değişik konulu romanları; *Handan*, *Seviye Talip*, *Kalp Ağrısı*, *Zeynonun Oğlu*, *Yolpalas Cinayeti*, *Sonsuz Panayır*, *Dönen Ayna*, *Hayat Parçaları*, *Çaresiz*, *Kerim Usta'nın Oğlu*, *Son Eseri* ve *Akile Hanım Sokağı*'dır. Ayrıca bkz. Korkmaz, a.g.e, ss. 411-415.

Karaosmanoğlu⁸²dur. Bu üç yazar, Tanzimat döneminde başlayan köye ve Anadolu'ya yönelmeyi, açılmayı bilinçli olarak geliştirmişlerdir.

Bu dönemde edebiyat, millileşme akımının devamı olarak hızlı bir gelişme göstermiştir. Edebiyatımız Batı taklitçiliğinden kurtulmuş, yeni bir atılımla kendi kişiliğini bulmuş, özgün eserler verilmeye başlanmış, halk ve aydın arasındaki mesafe büyük ölçüde kapatılmıştır. Ayrıca sanatçılar, yeni kurulan Cumhuriyet'in, Atatürk ilke ve devrimlerinin yaygınlaşıp benimsenmesinde önemli işlev görmüşlerdir.

Fatih Andı'ya göre Cumhuriyet romanının özellikleri şöyledir:

“Cumhuriyet dönemi romanının önemli özelliklerinden biri, ta baştan beri olduğu gibi, zihniyetlerin, ideolojilerin, dünya görüşlerinin, hatta toplumsal ütopyaların bir ma'kesi oluşudur. Türkçülük, İslamcılık, Marksizm, liberal düşünce, kozmopolitizm, dini düşünce ve inançlar, bu dönemin romanında belirgin olarak kendisini gösterir. Milliyetçilik ideolojisi ile ivme kazanan milli-tarihi romancılar, İslamcılık düşüncesinin şemsiyesi altında gelişen dini içerikli, çoğu popüler düzeyde “hidayete erme” romanları, Marksist-Sosyalist düşüncenin yansıması olarak değerlendirilen ve toplumcu gerçekçilik diye isimlendirilen edebiyat çizgisindeki romancıların kaleminde kendisini ortaya koyan cumhuriyet öncesindeki roman-köy ilgi ve ilişkisinden epey farklı nitelikteki köy romanları mevcudu, Cumhuriyet dönemi romanının önemli mecralarıdır.

Her dönemde olduğu üzere, Cumhuriyet dönemi romanının da önemli konu damarlarından birisi bireyin anlatılması, toplum içinde ve hayat karşısında sorunlarına eğilme konusudur. Bu, zihniyet-insan ilişkisi, toplum-birey çatışması, iç çatışma vs. biçimlerinde kendisini gösterir. Ayrıca insan ruhunun psikolojik dalgalanmalarını aşk, cinsellik konularını da bu roman sürecinin önemli ilgileri içinde görmemiz gerekir. Bilhassa cinsellik olgusu, Cumhuriyet öncesi dönemlerle kıyaslandığında, birçok örneğiyle ve çok daha serbest biçimleriyle, günümüz romanının öne çıkan bir görünümüdür.

⁸² Yakup Kadri'nin, Anadolu'ya açılışının ürünü *Yaban*'dır. Olaylarının, Eskişehir, Kütahya, Simav dolaylarında geçtiği romanda Milli Mücadele yıllarının Anadolu'su verilirken, köyün ve köylünün durumu yansıtılır. *Yaban*'ı izleyerek *Ankara*'da da Milli Mücadele yılları ile Cumhuriyet'in ilk yıllarının Ankara'sı verilerek bir kalkınışın hikâyesi anlatılır. Yakup Kadri'nin romanlarında genellikle toplumun geçirdiği tarihsel evreleri buluruz. En son yayımlanan roman olmakla birlikte *Hep O Şarkı*, Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat dönemleriyle Abdülhamit döneminin yirmi yılını vererek, *Kiralık Konak* romanının temelini oluşturur. *Kiralık Konak* romanında yazar, Tanzimat döneminden başlayarak, kuşaklar arasındaki çatışmayı veriyor ve çöküşü sergiliyor. İzleyen romanlarda Cumhuriyet dönemine geldiğini görüyoruz. *Bir Sürgün* ve *Hüküm Gecesi*'nde II. Abdülhamit dönemini, *Sodom ve Gomora*'de İstanbul'un işgal yıllarının, *Panaromalar* (Panaroma I, Panaroma II)'da Cumhuriyet'in ilanından 1952'ye değin geçen yılların değerlendirilmesi yapılmıştır. *Nur Baba* ise tekkelerin yozlaşmasını yansıtır. Ayrıca bkz. Korkmaz, a.g.e, ss. 407-411.

Sosyal hayatın birtakım sıkıntıları, kimisi toplumsal bir problem halini almış olan ilgi, tepki, beklenti yahut özelemler, birtakım toplumsal açmazlar, “sosyal roman” diye kodlayacağımız bir roman mevcudu içinde, binbir versiyonu ve tezahürü çerçevesinde bu dönem romanını yapan harcin içinde önemli bir unsur olarak vardır. Sözelimi geçim sıkıntısı, yoksulluk sorunu, büyük kentlerdeki yaşa(yama)ma biçimleri, gecekondulu semtlerdeki hayatlar, büyük kentlere taşınan umutlar, köyden kente ve memleketten yurt dışına göç olgusu, modern kentlerin insanı yutan gayriinsani ortamları, modern kentten tabiata kaçma ve sığınma arzusu, bu unsurlar romandan romana işlenen konulardır.”⁸³

1930-1940 yılları arasında yazarlar toplum gerçeklerini, II. Abdülhamit döneminden başlayıp, Birinci Dünya Savaşı yıllarını konu olarak işlerler.⁸⁴ Ankara'nın yüceltilmesi, fakirlik, Osmanlıya karşı daha müsamahalı bakış, işçi-işveren ilişkisi (Sadri Ertem ile birlikte), psikolojik eserlerle ferde dönüş temleri bu yıllarda romanlarda işlenen diğer konulardır.⁸⁵ 1940'lı yıllarda romanlarda İkinci Dünya Savaşı yıllarında konularda toplumsal kaygı ağırlık kazanır, toplumsal konular çeşitlenir. Edebiyatımızda *köy edebiyatı* başlar, köy ve köylünün sorunları dile getirilir.

1950'li yıllarda İkinci Dünya Savaşı yıllarında yetişen köy çıkışlı, Köy Enstitülü yazarların köy ve kasaba romanlarını yayımlamaya başlarlar. Ayrıca dönem romancıları çoğunlukla toplumcu gerçekçiliğe bağlı kalarak eserlerini sosyal endişelerle yazmışlar, romanın sanat yönüyle fazlaca ilgilenmemişlerdir. Toplumun sarsıntı dönemlerini romanlaştırmaya, ideolojik bölünmelere, politik görüşlere geniş yer vermişlerdir. Yani topluma ayna tutmaya çalışmışlardır.⁸⁶

⁸³ M. Fatih Andi, “*Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri*”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 2006, C. 4, S. 8, ss. 167-168.

⁸⁴ Bu yıllarda romanımıza değişik konuların girdiğini görüyoruz. Değişik konuları ele alan yazarlardan biri olan Memduh Şevket Esendal (1883-1952), ilk romanı olan *Miras'ta* II. Abdülhamit döneminde İstanbul'da yaşayan bir paşa ailesinin yaşamını ele alırken *Ayaşlı ile Kiracıları'nda* ve tamamlanmamış romanı olan *Vassaf Bey'de* Cumhuriyet'in ilânından sonra, 1930'lu yılların Ankara'sında yeni bir yaşamın başlayışını yansıtır; Mithat Cemal Kuntay (1885-1956) tek romanı olan *Üç İstanbul'da* Abdülhamit'in istibdat yönetiminin son yıllarından başlayarak, II. Meşrutiyet, İttihat ve Terakki ile Mütareke yıllarının İstanbul'unu verir. Bkz. Osman Gündüz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı)*, s. 437.

⁸⁵ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İst., 2012, s. 269.

⁸⁶ Ayrıca bkz. İbrahim Demirci, “*Romanımızın 27 yılına Bakış (1923-1950)*”, *Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65-66-67, ss. 65-73.

1960'lı yıllarda toplumcu genç yazarlar romanda ele aldıkları konuları çeşitlendirmişlerdir. Geçirilen siyasi, toplumsal ve ekonomik değişmeler ve bu değişimlerin sonuçları ele romanlarda çoğunlukla ele alınan konular arasındadır.

1970-1980 yılları arasında roman yazarları sayısında büyük bir artış görülüyor. Konu türlerinde artış görülür, yazarların sıkıntısını çektikleri 27 Mayıs ve 12 Mart olayları ele alınır. Belgelere dayanarak yazılan tarihsel romanlarla birlikte Almanya'ya göçün değişik bir yanıyla girdiği romanlar görülüyor. Türkiye'den Almanya'ya getirilen çocukların dil sorunları, anne babalarının iş yaşamlarında karşılaştıkları sorunları, sıra özlemi, Alman topluluğuna uyum sağlamada çekilen sıkıntılar anlatılır.

1980-90 yılları arasında aileden hareket ederek, 1900'lerden başlayan geniş bir zaman dilimi içinde, Türkiye'nin toplumsal yaşamından kesitler verilir. Öz yaşam hikâyesü romanı özelliği taşıyan romanlar yazılır. 12 Eylül 1980 öncesi olaylarından kesitler verilir. Cinselliğin her türü ve eşcinsellik bol miktarda işlenmeye başlanmıştır.

Günümüzde Türk romanlarının değişik Batı dillerine çevrilmesi Türk romanındaki gelişmenin ölçüsünü gösterir. “*Ashnda Cumhuriyet sonrası Türk romanı her okuyucuyu tatmin edecek, büyük bir çeşitlilik göstermektedir.*”⁸⁷

⁸⁷ İnci Enginün, a.g.e, s. 270.

3. NECİP FAZIL'IN TÜRK HİKÂYE VE ROMANINDAKİ YERİ

Necip Fazıl'ın Türk hikâye ve romanındaki yeri ile ilgili bir sonuca gitmeden önce, kendisinin roman ve hikâye hakkındaki görüşlerine kısaca temas edelim. Yazar roman için şunları söyler : “*Roman, hiçbir sahtekârlık ve şarlatanlığa gelmez. Bir iş ki, amelelik tarafından zorluğu, sultanlık cephesinin taklidine ve palyaçolaşmasına mani oluyor. Ehramlar gibi çatı kurmak, maden ameleleri gibi tünel açmak işi...*” Yazar, hikâyeye de roman yapısı içinde yer verir ve şu değerlendirmede bulunur: “*Hikâye ise roman maketleri içinde özleştirilmiş zaman ve mekân hülasaları...*” Necip Fazıl şekil ve muhteva münasebetini daima göz önünde bulundurur. Hikâyeyi şekil itibariyle, “*roman maketleri içinde özleştirilmiş*” yapı olarak nitelerken, muhtevasını da bu yapıya bağlar ve şu şekilde açıklar : “*hikâyeye roman maketleri içinde özleştirilmiş zaman ve mekân hülasalarına gelince; onlara bütün fezayı aydınlatabilecek özde bir şimşek de sığabilir, bir kibrit ışığı da...*”⁸⁸

Necip Fazıl'ın yakın dönem Türk siyasî ve sosyal tarihinde, toplum hareketlerinde olduğu kadar basın-yayın hayatında ve edebiyatında da önemli bir yeri vardır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında başlayan köşe yazarlığına hayatının değişik dönemlerinde ve değişik gazetelerde devam etmiştir. *Çerçeve* başlığını taşıyan bu yazılarının bir kısmı kitaplaşmıştır. *Ağaç* ve *Borazan* (1936-1947) adlarını taşıyan kısa süreli iki dergisinin dışında, *Büyük Doğu dergisini* 1943-1978 yılları arasında haftalık, aylık dergi ve günlük gazete olarak, aralıklarla otuz beş yıl çıkarmış ve bu uğurda çetin mücadeleler vermiştir. Bu dergide kendisinin pek çok yazısı dışında zaman zaman döneminin meşhur yazarlarının da yazıları, romanları, hikâyeleri ve şiirleri de yer almıştır.

“Edebiyatçılığına gelince... Türk şiirinin Tanzimat'tan günümüze gelen Batılılaşma sürecinde bana göre birkaç büyük ve usta şairi arasındadır. İyi bir hikâye yazarıdır, ondan daha usta bir tiyatro yazarıdır. Fikir ve ideoloji yazılarıyla da yirminci yüzyıl Türk düşünce tarihinin önemli ve etkili bir şahsiyettir.” diyor Orhan Okay bir röportajında.

⁸⁸ Kısakürek, Kafa Kâğıdı, ss. 5-15.

Necip Tosun ise: “Necip Fazıl Kısakürek, şiirden hikâyeye, romandan tiyatro oyununa, düşünce yazılarından tarih ve tasavvuf yazılarına kadar pek çok tür ve alanda eserler vermiş bir sanatçı, düşünce adamıdır. Bu yazarlık serüveninde kendine bir dava adamı pozisyonu çizmiş, bu yüzden de eksik gördüğü her alana koşmuş, ürünler vermiş, düşünceler üretmiştir. “Hadiseleri fikirleştirme, fikirleri hadiseleştirme”, sanat yaklaşımı her zaman başat anlayışı olmuştur. Şiire, tiyatroya, romana tümüyle bu perspektiften bakmıştır.”⁸⁹ diye anlatır.

Necip Fazıl, *beklenen sanatkâridir*⁹⁰. Eserlerinin neredeyse tamamı birbiriyle tutarlıdır. O sadece bu eserleri yazmakla kalmamış, aynı zamanda bu eserleri yaşamış, yaşatmış ve aksiyoner kişiliğiyle söylediklerini insanlara ulaştırmıştır. Sonra da bunların *hikâyesini* yazmıştır. *Babiâli*, sadece basın ve edebiyat hatıraları değildir, aynı zamanda sanatı oluşturan iklimi teneffüs etmektir. *Bir Adam Yaratmak*, çeşitli engellemelere maruz kalan kendi *ben*’inin yansımasıdır. Çile ise kendi *ben*’ini tanımaya başladıktan sonra ortaya çıkardığı bir *Senfonya*’sıdır.⁹¹

Şüphesiz herkesin ortak görüşü onun şairliğinin iyi oluşudur. Bunun sebebi ise şiirlerinde eksik ya da hatalı gördüğü tarafları çıkarmakta tereddüt etmemesindedir.⁹²

Necip Fazıl, *Efendisini* tanıdıktan sonra kendi ifadesiyle sanatın asıl sırrına ulaşır ve bunu şu beyiti ile dile getirir:

“Anladım işi, sanat Allah’ı aramış;

Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış...”

⁸⁹ Necip Tosun, Türk Dili Dergisi, “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyeleri”, C. CIV, S. 737, Mayıs 2013, s. 85.

⁹⁰ Miyasoğlu burada “Beklenen” şiirine atıfta bulunmuştur. Miyasoğlu, a.g.e, s. 38.

BEKLENEN

Ne hasta bekler sabahı,
Ne taze ölüyü mezar.
Ne de şeytan, bir günahı,
Seni beklediğim kadar.

Geçti istemem gelmeni
Yokluğunda buldum seni
Bırak vehmimde gölgeni
Gelme artık neye yarar... (1937)

⁹¹ a.g.e, s. 42

⁹² Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet N. Şahin-Mehmet Çetin, Necip Fazıl Kısakürek, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2008, s. 67.

Necip Fazıl'ın Türk hikâye ve romanındaki yerine bakacak olursak, onun bu yönünden bahseden çok fazla kaynak ile karşılaşmayız. Kamil E. Berki bu konu ile ilgili şunları söylemiştir: “1933'ten 1970'e kadar Necip Fazıl'ın hikâyelerindeki anlatım merak dahi edilmemiştir. Bu çok uzun bir zaman dilimidir. Bu ihmal edilişin sebebi ona uygulanan boykotaj yüzündendir.”⁹³ 1943 yılında “ruhçu ve Allahçı” Büyük Doğu dergisini çıkararak Necip Fazıl'a, ateistliği ile bilinen Nurullah Ataç, cephe alır. Bu sebepten dolayı onu her platformda eleştirmeye başlar. Oysa onu yeni Türk şiirinin merkezinde gördüğünü söylemiş ve birçok defa övmüştür.⁹⁴

37 yıl Necip Fazıl'ın herhangi bir hikâyesi için tek bir yazı yazılmamıştır.⁹⁵ Hikâye antolojilerine de hiç alınmamıştır. Hikâyede Cevdet Kudret, *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman* başlıklı üç ciltlik antolojisinde Necip Fazıl'a yer vermemiştir. Prof. Mehmet Kaplan ise, *Şiir Tahlilleri*'nin Cumhuriyet cildine Necip Fazıl'ı aldığı halde, çok faydalı bir çalışma olan *Hikâye Tahlilleri*'nde ve aynı ekolden gelen Bilge Ercilasun'da *Türk Roman ve Hikâyesi Üzerine* adlı roman ve hikâye incelemeleri kitabında Necip Fazıl'ın hikâyesine yer vermemiştir.

Hüseyin Su ise değerlendirmelerinde, Necip Fazıl'ın hikâye yazdığı yılları baz almış ve şu çıkarımda bulunmuştur: “Hikâye yazmaya başladığı yıllardaki Türk öykücülüğünün genel düzeyi göz önüne alındığında, yalnızca hikâyeci diye olarak bilinen çoğu yazardan da önde gelir Onun hikâyeleri. Onun hikâyeleri hakkındaki bu yargımızı, kendi döneminden sonraki çoğu hikâyeciler hakkında da söyleyebiliriz. Necip Fazıl Kısakürek, özellikle son dönemlerde yazdığı hikâyelerdeki kimi teknik, anlatım ve düşünce abanmalarının da beraberinde getirdiği zaafllara rağmen, bugün de Türk öykücülüğünde anılmadan geçilmeyecek bir addır ve bu hikâyeler toplumu, kendisinin bundan sonra da öykücü olarak anılmasını sağlayacaktır.”⁹⁶

⁹³ Mehmet N. Şahin-Mehmet Çetin, a.g.e, s. 188.

⁹⁴ Bkz. Bağcı, a.g.m., s. 3.

⁹⁵ Ayrıca Berki şu görüşlerini dile getirir: “Necip Fazıl'ın hikâyeciler arasında bir yer edinmek fikri taşıdığı düşünmemize gerek yok. O şiirindeki kadar titizdir. Peyami Safa arkadaşı N. Fazıl'dan yöneteceği edebiyat bölümü için hikâyeler istemiştir. N. Fazıl bu hikâyeleri kaleme alırken o dönemin Türk hikâyesini göz önünde mi tutuyordu? Belki, kendi, orijinal ve denenmemiş yanına bakıyordu diye düşünmemiz gerekebilir. İlk hikâyedeki “yüzücü imgesine bağlanarak diyebilirim ki; N. Fazıl, 24 yaşını sürdüğü o zamanda, yeteneğinin ilk açılımlarını yaşamaktadır. Şiirleri; en zor beğenenlerde hayret uyandıran (Ahmet Haşim), “beklediğimiz şiir” coşkularıyla karşılanan (Ziya Osman Saba) N. Fazıl, şiiriyle beliren otoportrel sürprizleri, bu hikâye deneyişlerinde karşılamaya yönelmiş gibidir. Böyle bir gereklilik içinde, bir denizde sukûnet içinde kulaçlar atıyor sanki.” a.g.e, s. 188.

⁹⁶ Hüseyin Su, “Kendini Arayan Ben'in Hikâyeleri”, Hece Dergisi NFK Özel Sayısı, Ankara, 2005, S. 97, s.440.

Yukarıda kendilerinden bahsettiğimiz yazarlara katılmakla birlikte Necip Fazıl'ın hikâyelerine kemmiyeten bir bakıştan ziyade keyfiyete bakılmasının daha uygun olacağı kanaatindeyiz. 53 hikâye bizce kemmiyet olarak gayet fazladır. Hatta yazar, kendi devrinde ve kendisinden sonra gelen birçok hikâyeciyi etkilemiştir. Bu bize onun ne kadar iyi bir hikâye yazarı olduğunu gösterir niteliktedir.⁹⁷

Necip Fazıl, Türk edebiyatına üç adet de roman kazandırmıştır. Bunlar; *Aynadaki Yalan*, *Kafa Kâğıdı* ve *Meş'um Yakut*'tur. Yazarın hikâyelerinin tersine bu eserlerle ilgili birçok yorum, tenkit v.s kaleme alınmıştır. Ancak bu romanları çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde teker teker ele alacağımız için burada romanların isimlerini anmakla yetiniyoruz.

Necip Fazıl, inişli çıkışlı hayatına yüzden fazla eser sığdıran Türk Edebiyatı'nın önemli şahsiyetlerinden bir tanesidir. Yazarlığının ilk evrelerinde popülaritesi üst düzeydedir. Tüm edebiyat çevreleri kendisini tanımakta ve şiiirlerinden övgüyle bahsedilmektedir. O, Lüsyen Hanım'ın tabiriyle *30 yaşından aşağı şairlerin en üstünüdür*.⁹⁸

Hakeza tiyatro eserleri de herkes tarafından beğenilmekte ve izlenmektedir. Muhsin Ertuğrul, onun oyunlarını defalarca sahneye koymuştur. Çeşitli gazetelerde köşe yazarlığı yapmış, Ağaç ve Büyük Doğu gibi dergilerin çıkmasında başrol oynamıştır.

Necip Fazıl'ın hikâye ve romanları Türk Edebiyatı içinde yer alan ve incelenmeyi fazlasıyla hak eden eserlerdir. Ölümünün ardından hikaye ve romanları hakkında bir çok yazı yazılmış ve değerlendirmelerde bulunulmuştur. aynı durum şiiirleri ve tiyatroları için de geçerlidir. Hakkında yazılanlar bile onun edebiyatımızdaki yerini kanıtlar niteliktedir.

⁹⁷ <http://www.dunyabizim.com/?aType=haber&ArticleID=1728>

⁹⁸ Kısakürek, O ve Ben, s. 78.

II. BÖLÜM

A. NECİP FAZIL'IN HİKÂYE ve ROMANLARININ İNCELENMESİ

1. Hikâye İncelenmesi

Bu bölümde Necip Fazıl'ın, 1933'te çıkardığı *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*, 1965'te çıkardığı *Ruh Burkuntularından Hikâyeler* ve son olarak 1970'de bütün hikâyelerini topladığı *Hikâyelerim* kitaplarındaki 53 adet hikâyesi incelenecek ve değerlendirilecektir.

1.1. HİKÂYELERİM

Hikâye türü, Necip Fazıl'ın eser verdiği ilk türlerden biridir. İlk hikâyeleri 1928'de⁹⁹ arkadaşı Peyami Safa'nın edebi sayfasını yönettiği Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanır. Yayımlanan bu ilk hikâyeleriyle birlikte daha sonraki hikâyelerini Büyük Doğu Dergisi'nde tekrar yayımlamıştır. Bazı hikâyelerini Büyük Doğu'da iki kez yayımlamıştır. Haksal'ın tespitlerine göre toplam 16 devre yayın faaliyeti sürdürmüş olan Büyük Doğu dergisinde, Necip Fazıl, bütün çalışmalarını yayımlamıştır.¹⁰⁰

Büyük Doğu'da yayımladığı bütün hikâyelerine *Ahmet Abdülbaki* imzasını atar. Bilindiği üzere Necip Fazıl, yazılarında birçok müstear isim kullanmıştır. Bunlardan biri de hikâyeleri için kullandığı *Ahmet Abdülbaki*'dir. Necip Fazıl'ın baba adı *Abdülbaki Fazıl Bey*, kendi asıl adı da *Ahmet Necip*'tir. Buna göre soyadı kanunundan önceki adlandırmaya göre gerçek adı *Ahmet Abdülbaki* oluyor. İşte Necip Fazıl bu ismi müstear olarak kullanmıştır. Necip Fazıl, bir tek hikâyesinde (*Robdöşambr*) kendi ismini kullanmıştır.¹⁰¹

İlk hikâyelerinin yayınlandığı yıl olan 1928'den son hikâyesinin yayınlandığı 1971 yılına kadar geçen 43 yıllık sürede 53 hikâye¹⁰² yazmıştır. Bu 43 yıl içinde bazen

⁹⁹ Necip Fazıl ilk hikâyesini her ne kadar 1928 tarihinde neşretse de hikâye yazmaya bizce şiirlerini yazdığı yıllarda başlamıştır. Bazı kaynaklar onun 1925 yılında değişik gazetelerde hikâye neşrettiğini yazmaktadır. Bu hikâyeleri kitabına almayışının sebebini ise yeni dönemindeki sanatına uygun düşmeyecek olmasına bağlıyoruz. Çünkü aynı tepkisini şiirine karşı da kullanmış ve sanatına uygun olmayan eserlerini "Çile" kitabına almamıştır.

¹⁰⁰ Bkz. Ali Haydar Haksal, Necip Fazıl Kısakürek Büyük Doğu Irmağı, İnsan Yay., İst., 2007, 256 s.

¹⁰¹ İsmail Demirel, "Metafizik Derinlikten Toplumsal Eleştiriye: Necip Fazıl Hikâyesi", Yediiklim Dergisi, Ağustos 2009, s. 56.

¹⁰² Biz bu tezimize kaynak olarak 2012'de 20. Basımı yapılan Hikâyelerim kitabını kullandık. Bu kitapta 53 hikâye yer almaktadır. Orhan Okay ve Mustafa Miyasoğlu başta olmak üzere birçok kaynakta 52 hikâye

uzun yıllar hiç hikâye yazmazken, bazı yıllarda ise hikâye toplamının neredeyse yarısı kadar hikâye yazmıştır. Örneğin; 1928’de 8, 1967’de 17, 1971’de 10 hikâye yazdığı halde, 6 yıl, hatta 9-10 yıl hiç hikâye yazmadığı olmuştur. Hüseyin Su, Necip Fazıl’ın bu yoğunlaşma ve kopmalarının sebebini hikâyesinin, dinî, tasavvufî ve siyasal değişmelerden etkilenmiştir, diyerek açıklamıştır.¹⁰³

Yazar, 1933 yılına kadar yazdığı hikâyeleri “*Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*”¹⁰⁴ ismini verdiği kitabında toplamıştır. Kitapta yazarın sekiz hikâyesi yer alır ve bu hikâyelere şu isimleri vermiştir:

1. Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri
2. Paradi
3. Eski Elbiselerin Hafızası
4. Sırtlan
5. Ölü Saklayan İmam
6. Hayalet
7. Yılan Kalesindeki Hazine
8. Yemek Yemeyen Adam

Necip Fazıl, 1936 yılında Ağaç dergisini çıkarmıştır. O güne kadar yazdığı 9 hikâyelerinin hiçbirini bu gazetede çıkarmamıştır. Bunun sebebini Yasin Beyaz bize şu şekilde açıklar:

“Kanaatimize göre bu sorunun cevabı, Büyük Doğu ile Ağaç dergisinin muhataplarının farklılığında yatmaktadır. Ağaç dergisinin yayımlandığı dönem ve hitap ettiği kişiler, devrin edebî duyuş ve anlayışı açısından en ileri seviyede olan kişilerdir. Zaten Necip Fazıl da, bu dergiyi çıkarırken sanatsal ve edebi yetkinliklerinden asla taviz vermeyeceklerinin altını çizer. Okuyucuyu dikkate alarak yazı yayımlamak yerine, okuyucunun

bulduğundan bahsetmektedir. Bunun sebebi “*Robdöşambr*” hikâyesinin sonradan “*Hikâyelerim*” kitabına eklenmesidir.

¹⁰³ Su, a.g.m., s. 440.

¹⁰⁴ Kısakürek, *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*, İst.: Semih Lütfü – Sühulet Kütüphanesi, 94 s.

kendilerini dikkate alması gerektiğini belirtir, Hâlbuki Büyük Doğu, onun halkın ayağına gittiği bir dergidir. O, Büyük Doğu'yla agoraya çıkar."¹⁰⁵

1965 yılında ise o yıla kadar yazdığı on yedi hikâyeyi "*Ruh Burkuntularından Hikâyeler*"¹⁰⁶ adlı ikinci kitabında toplamıştır.

Yazdığı tüm eserlerine yayınladıktan sonra da tekrar dönen Necip Fazıl, hikâyelerini de aynı işleme tabi tutmuştur.¹⁰⁷ Necip Fazıl'ın 1965 yılında çıkardığı ve bu ikinci kitabına da aldığı sekiz hikâyesinden; "*Ölü Saklayan İmam*" hikâyesinin ismini "*Ölü Saklayan Mezarıcı*" ve "*Yemek Yemeyen Adam*" hikâyesinin ismini de "*Şehid*" olarak değiştirmiştir. Her iki hikâyede de isme bağlı olarak küçük değişiklikler söz konusudur. İlkinde "*imam*" yerine "*mezarıcı*" getirilmiş, ayrıca aynı hikâyenin 1933 baskısında "*Ne saklıyorsun?*"; "*Ne duruyorsun?*" olarak değiştirilmiş, yine aynı hikâyede: "*Düşündüm ki sormak neye yarar?*" ve "*Ey meçhul! Ben senin aşıkım...*"¹⁰⁸ ifadeleri kaldırılmıştır. Aynı şekilde, "*Yemek Yemeyen Adam*", "*Şehid*" adıyla yeniden yayımlanırken şahıs değişikliğine bile gidilmemiş, 1933 baskısındaki "*Zaten yüzünü fazla göstermek merakında bir insan değildi*"¹⁰⁹ cümlesindeki "*insan*" kaldırılmış, yerine "*adam*" kelimesi konulmuştur. Bundan başka, 1933'te "*Bir saat aynı hal devam etti*"¹¹⁰ ile biten paragrafa 1965'te: "*Hayretten dondum*" cümleciği ilave edilmiştir. Yine 1933 baskısındaki, "*Nasıl ve ne zaman kaçtığını bilen yok*" cümlesi kaldırılmış; 1965'te: "*Bir müddet sonra da onun şehitler arasında tespit edildiğini duydum*"¹¹¹ ifadesi konulmuştur.¹¹²

Diğer değişimleri ise şöyle sıralayabiliriz: "*Gece Bekçisi ve Asma Saat*" adlı hikâye "*Zamanın Mimarisi*", "*Bütün Sır Örtüde*" isimli hikâye "*Örtüdeki Sır*", olarak değiştirilmiştir. Hikâyelerim kitabında yer alan "*Yolcu*" ve "*Ses*" adlı hikâyeler konu olarak birbirinin aynıdır. İkinci hikâyede sadece birkaç değişiklik vardır. "*Sigara*" adlı

¹⁰⁵ Yasin Beyaz, "*Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*", Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, İst., 2013, S.7, s.163.

¹⁰⁶ Kısakürek, *Ruh Burkuntularından Hikâyeler*, Ötüken Yay., İst. 1965, 112 s.

¹⁰⁷ Âlim Kahraman, "*Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyesi-1*", *Mavera Dergisi Özel Sayısı*, S. 81-82-83, s. 121.

¹⁰⁸ Kısakürek, *Hikâyelerim*, ss. 30-31.

¹⁰⁹ a.g.e., s. 44.

¹¹⁰ a.g.e., s. 46.

¹¹¹ a.g.e., s. 45.

¹¹² İbrahim Kavaz, "*Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyeciliği Ve Hikâyelerinde Temalar*", *Yediklim Dergisi*, C. 5, S. 43, s. 7.

hikâye ise bir Fransız hikâyecinin aynı isimli eserinden alıntı yapılmıştır. Necip Fazıl'ın alıntı yapmış olduğu hikâyeci Pierre Louis'dir. Söz konusu hikâye, “*Yeni Bir Zevk*” ismiyle Yeni Mecmua’da neşredilmiştir. Ayrıca “*En Kötü Patron*” adlı hikâye Büyük Doğu’da “*senaryo hikâye*” olarak gösterilmiş, daha sonra ise “*Senaryo Romanlarım*” adlı esere dâhil edilmiştir.¹¹³

Bunların dışında hikâyelerin 1965’teki basımı ile 1970’deki basımını karşılaştığımızda benzer şekilde ekleme ve çıkarmalara rastlarız. Bunların da yazarın anlatım tekniğiyle alakalı olmadıklarını anlıyoruz. Detay sayılabilecek ve metnin bütünlüğü açısından önemli olmayan bu değişiklikler, yazarın aralıklarla da olsa, muhtelif zamanlarda yayımladığı hikâyelerinin temelde aynı yapıyı muhafaza ettiklerini göstermektedir. Daha sonraki yıllarda yazdıklarıyla toplam elli ikiye ulaşan hikâyelerinde Necip Fazıl'ın başka bir değişikliğe gitmediğini görüyoruz. 1965’te yayımlananlara daha sonra kaleme alınanlar eklenmek suretiyle yeni baskılar yapılmıştır.

Son olarak kitaplaşmış bütün hikâyeleri 1970’de yeniden “*Hikâyelerim / Şaheserlerden Kırk Seçme*”¹¹⁴ adıyla yayınlanmıştır. Bu kitapta yazarın kırk hikâyesi neşredilmiştir. Ayrıca kitaba Necip Fazıl'ın ölümünden sonra yani 1983 yılında yeni ilaveler yapılmış ve kitap yazarın hikâyelerinin hepsini kapsayacak şekilde *Necip Fazıl Kısakürek Külliyyatı*’nın ilk kitabı olarak yeniden yayımlanmıştır. Bu kitapta 53 hikâye mevcuttur.

Necip Fazıl'ın hikâyelerini yayımlanışını yıllara göre¹¹⁵ şöyle sıralayabiliriz:

1928

“*Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri*”, “*Paradi*”, “*Eski Elbiselerin Hafızaları*”, “*Sırtlan*”, “*Ölü Saklayan Mezarıcı*”, “*Hayalet*”, “*Şehid*”, “*Yılan Kalesindeki Hazine*”

1934

“*Zamanın Mimarisi*”

¹¹³ Beyaz, a.g.m., s. 164.

¹¹⁴ Kısakürek, *Hikâyelerim/Şaheserlerden Kırk Seçme*, İst., 1970, Toker Yayınları, 270 s.

¹¹⁵ Bkz. Kısakürek, *Hikâyelerim*, 286 s.

1939

“Yemin ve Rehinlik Maymun” ve “Matmazel Fofo”

1950

“Kanaryanın Ölümü”

1959

“Kırmızı Kordela”, “Yusuşçuk” ve “Olabilir Oğlu Olabilir”

1964

“Prenses”

1965

“Kader Böyleymiş”, “Hasene Bacı” ve “Sübyan Koğuşu”

1967

“Robdöşambr”, “Surat”, “Maça Kızının İntikamı”, “Hasta Kumarbazın Ölümü”, “Hasta Kumarbazın Not Defterinden”, “Viyolonsel”, “Mühendis”, “Deniz”, “Şehla Raziye”, “Yolcu”, “Gözlerinde Merhamet Yok”, “Sihirli Değnek”, “Örtüdeki Sır”, “Öğretmen Bey”, “Diyalog”, “Mini Etek”, “Ses”, “Babaanne”

1968

“Pansiyon Yolu” ve “Kör”

1969

“Ölmek İstiyorum”, “Esrar” ve “Sigara”

1971

“Hacet Deresi”, “El”, “Blok Apartman”, “Nokta”, “Zelzele”, “Rüya”, “Gölgeler”, “Işıklı Pencere”, “Kuran’ın Gücü”, “Mektup”

Hikâye incelemesine geçmeden önce hikâyelerin yazılış süreci ile ilgili de birkaç şeye değinmekte fayda var. Necip Fazıl'ın hikâyelerini ya da eserlerini nasıl yazdığını bilmek istiyorsak yine onun eserlerini incelememiz gerekir. Çünkü eserlerinin çoğunda, bunları nasıl oluşturduğu ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Hikâyeleri için “*Babîâlî*”, “*O ve Ben*”, “*Tanrı Kulundan Dinlediklerim*”, “*Cinnet Mustatili*”, “*Kafa Kağıdı*”, “*Hac*” ve ayrıca hikâyelerin kendisine bakmamız az da olsa faydalı olacaktır. Örneğin; “*Ölü Saklayan Mezarıcı*” hikâyesinde bakalım. Bu hikâyede bir iki saate kadar hikâyesini yazıp gazeteye teslim etmek durumunda olan yazar, her zaman gittiği kahvehaneye gider. Cebinden kâğıt kalem çıkarır ve düşünmeye başlar. Bu iki eylem arasında yazarın gözünden kahvehaneyi ile ilgili her şeyi görürüz. Necip Fazıl, burada kahvehaneyi bize kanlı-canlı bir varlık gibi anlatır. Sonra kahvehanenin içindeki kişileri mükemmel tasvir yeteneğiyle gözler önüne serer:

*“Cebimden kâğıtlarımı, kalemimi çıkardım. Masanın üstüne yaydım. Kalemimi hemen yazmaya başlayacakmışım gibi kâğıdın üst başına götürerek düşünmeye koyuldum. Ne yazacağım? Hikâyem bir iki saate kadar bitmelidir. Hâlbuki içimde herhangi bir buluş etrafında en ufak bir toplanma, bir kıvılcık yok... Bomboşum. Kurşun kalem, neye yaradığı meçhûl, mânasız bir âlet halinde elimden sarkmış, kafam bir felç içinde, sersem etrafıma bakıyorum. Yanı başımdaki bu insanlardan, neredeyse, mühim, fevkalâde bir şey doğacak gibi dikkatimi üzerlerinden sıyrıyorum.”*¹¹⁶

Bu cümleler dış-âlemin, dış-âlemde görülenlerin zihinde karşılığını bulması ve bu karşılığın tedailer yoluyla yazarı bir ipucuna ulaştırmasını ifade eder. Sonra çağrışımlar yoluyla varılan remizleri kendi beninin süzgecinden geçirerek yazıya döker. Bu bazen ‘ben’ diliyle bazen ‘o’ diliyle olur. Fakat şu bir gerçektir ki, ben diliyle yazdığı hikâyelerde daha başarılıdır.¹¹⁷

“Hikâyelerim’deki ilk hikâyeler 1928 öncesine aittir ve yazarın hafakan, korku, biraz da dağınık ruh halinin yanında metafizik arayışlarının yansıtıcısı gibidirler. Metafizik gerilim daha yoğundur. Bir arayış vardır. Sonsuzluk özlemi ağır basar. Görülen fizik dünyanın ötesinde görülmeyen alemler mevcuttur. Veya onu hatırlatan işaretler vardır. “o halde yok değil mi? Hiçbir şey yok... ister şöyle diyelim, ister her şey var diyelim...”

¹¹⁶ Kısakürek, Hikâyelerim, ss. 32-33.

¹¹⁷ Demirel, a.g.m., s. 57.

herhalde her şey var diyelim. Gözümüzün görmeyeceği ve kulağımızın duymayacağı şekilsiz vücutlar ve vücutsuz şekiller var. Bilhassa ölümler ve mazi var. Hassasiyetimiz bir kere tabiinin üstüne çıkınca bizim için yepyeni bir âlem başlayacaktır. Girelim o âleme. Orada kaçırılmış bütün anlarımızı, mazimizi ve ölümlerimizi bulacağız...” Bütün sorun o âleme girebilmekte. O âlemin varlığını duyabilmekte veya bu halde iken o âlemin halini yaşamakta. Burada madde üstü olaylardan söz edilerek maddenin sahibine ve öte dünya inancına işaretler gönderilmekte.”¹¹⁸

Hikâyelerin tamamı okunduğunda insanda *korku, ürperti, ölüm* vs. gibi duyguların oluşmasına sebep olmaktadır. Nitekim Yasin Beyaz da hikâyelerin genel özelliklerine şu şekilde değinir:

“Necip Fazıl’ın hikâyelerinde korku, vehim, hatıralar, pişmanlıklar, gelgitler ve hayatın acı gerçekleri sıkça karşımıza çıkar. Hikâyelerin omurgasını, uzun tasvirler teşkil eder.. Hikâyelerinde, çoğu kez olaya yer vermez. Necip Fazıl, karşılıklı konuşmalarla “olay” eksikliğini okura hissettirmemeye gayret eder. Bunu diyaloglarla aşma çabasına girer. Ayrıca bu diyaloglar sayesinde mantık oyunlarına başvurarak okurlara, mesajını ulaştırmaya ve bu mesajlarla okuru belirli bir yöne kanalize etmeye çalışır. Hikâyelerde okuyucuyu kendi başına bırakmaz. Sürekli olarak hikâyeyi de okuyucuyu da kontrol altında tutar okuyucu bu hikâyelerde sezgi gücünü kullanma fırsatını dahi bulamaz.”¹¹⁹

Necip Fazıl’ın hikâyelerinin tamamı incelendiğinde, okuyucuya ya bir mesaj iletmek ya da bir fikir aşlamak için hikâye yazdığı görülür. Hikâye türünün tüm imkânlarını kullanmak suretiyle kendi düşüncelerine uygun konular seçen yazar, bir vakayı dikkatlere sunarken olayların arkasındaki gerçeğe yönelir. Hariçteki davranış şekilleri insanın varlığını izaha yetmez. Onların açıklanması için davranışların arkasındaki gerçek sebebe yönelmek lazımdır. İşte bu gerçek sebebi bulma arzusu onu olayların arkasındaki sırlara götürür. Nitekim Berki bir yazısında Onun “*remzilik ve sırrilik sanatının tamamını teşmil eder.*”¹²⁰ diyerek bu yönünü de ortaya koyar. Onun için sır olan şeylerin anlaşılması söz konusu bile değildir. Önemli olan dikkat çekmektir. Onun hikâyelerindeki bütün yapılar buna hizmet etmek için vardır.

¹¹⁸ Hüseyin K. Ece, “*Hikâyelerim Üzerine*”, Mavera Dergisi NFK Özel Sayısı, ss. 129-130.

¹¹⁹ Beyaz, a.g.m., s. 164.

¹²⁰ Berki, a.g.m., s. 188.

Hikâyelerdeki ferdi psikolojinin yansıtılması ve kahramanlar hakkında İbrahim Kavaz şu görüşleri savunur:

“Hikâyelerin diğer bir önemli tarafı da, doğrudan doğruya ferdi psikolojiyi yansıtma şeklindedir. Necip Fazıl’ın hemen ilk hikâyelerinden itibaren ferdi iç dünyası metnin ağırlığını teşkil etmiştir. Olay örgüsü içindeki yeri ne olursa olsun şahıs kadrosu arasında bulunan kahraman öncelikle psikolojisiyle ortaya konur. Harici sebepler ve dış görünüş ferdi iç dünyasını izah ettiği ölçüde yer alır. Burada üzerinde durulması gerekli hususlardan biri de değişme sürecini yaşamakta olan ferdi hür iradesinin dışında başka etkenlere bağlı kalmasıdır. Hikâyeye kahramanın iç dünyası olayların vücut bulmasına zemin hazırlayan dış sebeplere kıyasla, daha güçlüdür. Dolayısıyla olaylar dış sebeplere bağlı olarak değil, kahramanların iç dünyalarına göre şekillenir. Anlatıcı durumunda bulunan kahraman, geçmişi düşünür, çocukluğunda yaşadığı yahut şahit olduğu olayları hatırlar ve nakleder. Hatırlama yöntemine göre metnin bütünü içinde yer alan bu bölümler tek halkadan ibaret bir vak’a için yeterli olabilir. Ancak kahraman bunu asıl vak’ayı hazırlayıcı çekirdek vaka olarak nakleder. Çünkü hikâyenin mesajı bu bölümden sonra anlatılan olayların içerisinde yer almaktadır. Psikolojik tahlil ve felsefi mahiyetteki yorumlar okuyucuyu olay örgüsüne bağlamak ve hayal ile gerçek arasındaki ilişkiyi açıklamak için kullanılır. Anlatıcı olarak okuyucunun karşısına çıkan kahraman felsefi imajlar geliştirmek suretiyle olay örgüsünü kurar. Beş duyunun fonksiyonları üzerinde durulurken duyularla kavranmayan şeylerin varlığına dikkat çekilir. Böylece ölüm, korku, vehim, sır, varlık, yokluk, hayal ve benzeri olgular ile bunların varlığına dair çağrışım unsurlarına yer verilir.”¹²¹

Necip Fazıl hikâyelerinde de hem yaşadığı çağdaki insan ve toplumun içinde bulunduğu sıkıntıları, çatışmaları, psikolojik hâlleri, bunalımlarını eşya ve tabiatın künhüne vâkıf olmak için yaşanan hafakanları, ölüm gerçeği karşısında kulun acziyetini, mustarip “ben”in yalnızlığını, “ben” içinde yaşanan çatışmaları, hesaplaşmalarını ifade etmiş ve hem de çağın bunalımına karşı çıkış yollarını, çözüm yollarını sorgulayarak bir kez daha mütefekkir yönünü ortaya koymuştur.

Necip Fazıl’a göre “tomurcuk derdinde olmayan ağaç odundur.” O tüm eserlerinde tomurcukla özdeşleştirdiği fikrinin, mefkûresinin derdinde olmuştur. O yüzden felsefi ve psikolojik içerikli eserler vermiştir. Onun hikâyelerinde psikolojik derinlik hemen fark edilir. Hikâyeleri bu türün gerektirdiği olay örgüsünün yanında ona

¹²¹ Kavaz, a.g.m., ss. 7-8.

yüklediği derin ve her yönüyle insanı sorgulayan mesajlarla doludur. Son dönemlerinde yazarın kaleme aldığı bazı hikâye metinlerinde (özellikle 1967 ve 1971) tezli bir anlatım, belli bir mesajı açık bir biçimde ortaya koyma, olay örgüsünün tabii neticesi olan mesajın yerine, mesajın şekillendirdiği vak’alar icat etme, yazardaki değişme çizgisi olarak dikkati çekmektedir. Buna mukabil, Necip Fazıl’ın hikâyeler yayımladığı yıllardan itibaren günümüze doğru geldikçe Türk hikâyeciliği, önemli değişiklikler geçirmesine rağmen, o, bu yeniliklere yönelmemiştir. Bu yönüyle Necip Fazıl hikâyeciliğimizde yeni bir akımın mimarı olmuştur. Bu akıma “*Psikolojik Hikâyecilik*” veya “*Mesaj Hikâyeciliği*” ismini vermemiz işten bile değildir.¹²²

Sonuç olarak Orhan Okay’ın da dediği gibi Necip Fazıl iyi bir hikâyeye yazarıdır. Hikâyelerinde tıpkı şiirlerinde olduğu gibi mistik ve metafizik bir derinlik vardır. Necip Fazıl, şiir olsun, hikâyeye olsun bütün sanat dallarında “*toplumla ilişkiye, estetiğe ve ferdi oluşa*” önem vermiştir. Bu da O’nu çağının dışına çıkararak, Türk Klasikleri arasına girmesine yardımcı olmuştur.

1.1.1. Vak’a ve Konu

Hikâyeler konu bakımından mercek altına alındığında, ferdi ve sosyal konuların, bazı çerçeveler dâhilinde, öne çıktığı görülür. Ancak fert, toplum içindeki alelade yaşama biçimiyle veya belli bir sınıfın temsilcisi olarak hikâyede yer almaz. Ferdin iç dünyasındaki çelişkiler içle dış arasındaki çatışma, psikolojik problemler hikâyelerin temalarını oluşturmuştur. Korku, yalnızlık, ölüm, vehim gibi konulara değinen Necip Fazıl, bir bakıma insan hayatında manevî unsurların maddeden daha önemli olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Kendi ben’inden yansıyan düşüncelerini, hayatının içinden kesitlerle bize sunan yazar, bu hikâyeleriyle birinci başlığımızı teşkil eder. *Yazarın Hayatını Yansıtan Hikâyeler* adlı bölümün altında Kumar ile ilgili hikâyelerin olduğu başka bir bölüm açtık. Bunun sebebi ise herkesçe malum olan kumar tutkusudur. Hayatında ve ruhunda tamiri mümkün olmayan gedikler açan bu illetle ilgili, sekiz hikâyeye yazan Necip Fazıl, bu hikâyelerinde “*Hasta Kumarbaz*” karakterine can verir.

¹²² <http://edebiyatdefteri.com/yazioku.asp?id=80564>

Necip Fazıl'ın özellikle kumar ihtirası üzerine kalem oynatan Rasim Özdenören şöyle söyler: “(...) Necip Fazıl, hikâyesinde anlattığı ukdelere yabancı bir kişilik taşımamaktadır; ikincisi de, onun hemen hemen bütün sanat verimlerinin otobiyografik bir nitelik taşıması özelliğidir. Hasta Kumarbaz serisinden hikâyelerin bu özelliğini Babiâli’de kendisi de söylemektedir.”¹²³

Yazarımızın elli üç hikâyesinde ferdi ve sosyal olmak üzere iki tip konunun bulunduğunu söyledik. Sosyal konulu hikâyelerde, fertten başlayarak cemiyette devam eden kuşaklararası çatışma ve bozulma ağırlıklı olduğunu görmekteyiz. Ferdi olanlarda ise insanın iç dünyasında kurduğu ve geliştirdiği hayalleri, korkuları ve vehimleri yer almaktadır.

1.1.1.1. Yazarın Hayatını Yansıtan Hikâyeler

Necip Fazıl, kendi hayatını kendisi yazan ender yazarlardandır. Bununla ilgili eserleri ise birden fazladır. Kendi ben’iyle bu iyi kadar özdeşleşen yazar, elbette diğer eserlerinde de hayatından yansımalar sunar. Bunu birazdan inceleyeceğimiz hikâyelerinde de göreceğiz. İlk önce doğrudan kendi hayatından parçalar sunduğu hikâyeleri, daha sonra da “*Hasta Kumarbaz*” karakteriyle can verdiği ve yine “*kendini*” yazdığı hikâyeleri inceleyeceğiz:

Bunlardan ilki, “*Bir Yalnızlık Gecesini Vehimleri*” adlı hikâyedir. Hikâye büyükbabasının 20 odalı konağında geçer. Necip Fazıl, bu hikâyede konaktaki hatıralarına, onların kendisinde bıraktığı izlere yer verir. Oldukça kalabalık olan bu konakta herkes kendi işinin peşinde olduğundan, her fert müthiş bir yalnızlığa mahkum olmuştur. Gece vakti, açılıp kapanan kapı sesleri, merdiven tahtalarının gıcırtiları, cinlerin ayak tıkırtiları hikâyenin kahramanını korkutur. Sanki her odanın başı bir gölge tarafından tutulmuştur. Sonra kahramanın hayatında önemli bir yer edinen iki ölüm vakası anlatılır. Bunlardan birincisi kız kardeşinin, ikincisi büyükbabasının cenazesidir. Cenazeyle alakalı yapılan işlemlerin detayları verilir. Yıllar sonra, o korkunç evde tek başına bir gece geçirmek zorunda kalan kahraman, orada tekrardan geçmişiyile yüzleşir.

¹²³ Özdenören, a.g.m., s. 39.

Bu hikâye “*Ben yirmi odalı eski bir konakta doğdum.*”¹²⁴, cümlesiyle başlar. Konak, Necip Fazıl’ın hayatında önemli bir yer işgal eden, büyük babasının konağıdır. “*Çocuk denecek kadar gençken yazdığım <Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri> isimli hikâyemdeki mekân, işte bu konak...*”¹²⁵ diyerek yaşantısıyla hikâyelerinin örtüştüğünü gözler önüne serer. Yine hikâyenin devamında bahsedilen ve kendisini çok etkileyen, Büyükbabasının ve kardeşi Selma’nın ölümleri de hayatıyla paralellik göstermektedir.¹²⁶

“*Ölü Saklayan Mezarıcı*” hikâyesi yazarın gazeteye yetiştirilmek üzere bir hikâyeyi nasıl yazdığını konu almaktadır. Bunun için bir kahvehaneye giden yazar, ilk önce oranın bize bir tasvirini yapar. Bu arada ne yazacağını bilmemektedir. Fakat birazdan bir şeyler olacağını da sezmiyor değildir. İçerideki insanların da tasvirlerini ve ruh hallerini yansıttıktan sonra beklenen olur ve bir mezarcının ölü bir kızı evinde günlerce sakladığı haberi yayılır. Bu olayla ilgili kahvedekiler üstü kapalı yorumlar yaparlar. Yazar meraklanır. Kahveciye kafasındaki soruları sormak ister, fakat olay esrarını yitirmesin diye bundan vazgeçer. Daha sonra kahveden çıkar ve gider.

Bu hikâyeyi o sıralar (1928), Peyami Safa’nın edebi köşesini yönettiği Cumhuriyet gazetesi için yazmıştır.

“*Şehid*” hikâyesinde eski bir asker olan Enis Bey’in askerdeyken başından geçen bir olay anlatılmıştır. Askerde yüzbaşı olduğu için kendisinin ve ailesinin işlerini yapsın diye kendisine bir er verilir. Fakat bu er çok yemek yemektedir. Bundan rahatsız olan Enis Bey, çavuştan başka birisini göndermesini ister. Yeni gelen er ise ne yemek yer ne de konuşur. Sadece bir demlik çay içermiş. Karısı bu durumdan korkmaya başlar. Birkaç gün sonra asker kaybolur. Şehit olduğu haberi kendisine ulaşır. Birkaç gün sonra Sarıkamış Muharebesi’ne giden yüzbaşının bölüğündeki herkes ölür. Kendisini kurtaranın o yemek yemeyen er olduğunu anlar doktorun tarifinden. Onu getireni ararlar fakat bulamazlar.

¹²⁴ Kısakürek, Hikâyelerim, s.7.

¹²⁵ Kısakürek, O ve Ben, s.9.

¹²⁶ Ayrıca bkz. Bahtiyar Aslan, “*Necip Fazıl’ın Hikayelerinde Otobiyografinin Terapi(k) Fonksiyonu*”, Türk Edebiyatı Dergisi, Mayıs 2013, S. 475, ss. 38-39.

Çocukken evde toplanan büyüklerin anlattığı hikâyelerden olduğunu baştan söyleyen yazar, bu hikâyede hafızasında kalan vakaların izleri olduğunu dile getirir.¹²⁷

“*Sübyan Koğuşu*” hikâyesinde kahraman fikir adamı hapisanededir. Sübyan koğuşuna düşenlerin durumu anlatılır ona. Çocukların namuslarının nasıl kirletildiği ayrıntısıyla konuşulur. Çocukların olduğu koğuşta yangın çıkar. Bunun sebebi ise koğuştaki çocukların Hasan isimli bir çocuğu kirletmek istemeleridir. Hasan hem kendini hem de yatakhaneyi yakar. Hastanede götürülür. Kurtarılamaz ve ölür.

Bu hikâye Necip Fazıl’ın hapisane yıllarında yazılmış bir hikâyedir. *Cinnet Mustatili* kitabında bu olayın paraleli şu şekilde anlatılır:

“Sübyan koğuşu hâlesi anlatılabilir gibi değildir. Bunların hepsi, doktorun tâbiriyle “ önlerinden ve arkalarından bel soğukluğuna müptelâ”dır. Cemiyetimizin hâlini göstermek için tereddütsüzce kaydediyorum; hapisanede çocukların işi, gece gündür, birbirlerinin iffet ve ismetini didik didik etmektir. Buraya bir gün için düşecek çocuk ebediyen mahvolmuştur.

Şu hikâyeciği dinleyin:

Tahliyesi gelen her çocuk; bir gün evvel müdüriyete gidip ağlar, tepinir, yalvarırmış: “ Aman çıkacağımla arkadaşlarım duymasın! “ yahut “Yarın çıkacağımla arkadaşlarım biliyor; aman bu gece müdüriyette yatayım! “

Neden mi ? Aralarından birinin ertesi gün çıkacağını duyan çocuklar, onu bir daha göremeyecekleri, son fırsatın o akşam olduğunu düşünerek hep birden zavallının üstünden geçiyorlarmış !..”¹²⁸

“*Mühendis*” hikâyesinde ise kömür madeninde yeni çalışmaya başlayan bir mühendisin başından geçen olay anlatılmaktadır. Madende hemen her gün olduğu söylenen toprak çöküntüsü, yeni mühendisin geldiği gün de olur. Diğer mühendisler bir tepki göstermezken, kendisi kalkıp olay yerine gider. Bu sırada üstüne toprak parçası düşer. Uyandığında kendini büroda bulur. Kendisini, orada çalışmayan biri kurtarmıştır. Onu aramaya başlar. Fakat bulamaz.

¹²⁷ Uyguner, a.g.e., s.213.

¹²⁸ Kısakürek, *Cinnet Mustatili* (Yılanlı Kuyudan), BDY, İst. 2010 (16. Basım), ss. 65-66.

Bu hikâyede, Zonguldak'taki kömür ocaklarından birinde meydana gelen bir çöküntü olayı anlatılır. Benzer bir olay Zonguldak'ta yazarın başından geçmiştir. Başından geçen bir attan düşme olayını Necip Fazıl şu şekilde anlatır:

“Saatlerce baygın yattı; ayıldığı zaman Zonguldak valisini ve daha birçok hatırı sayılır kimseyi başucunda buldu. Kendisini meçhul Pir işçinin, sun’i teneffüs yaparak ve sırtlayıp köşke getirerek kurtardığını, söylediler. Aradı, taradı, bağırttı, çağırttı, fakat Hızır’ı andırır bu adamı bulamadı. Hadise İstanbul’a ve gazetelere aksetmiş ve çilekeş annesi bir taksi tutup Zonguldak’a kadar gelmeye bile kalkmıştı. Gelen telgraflar arasında, onun Zonguldak’ta eserini yazmakta olduğunu bilen Ertuğrul Muhsin’inki... Hâlâ, sol gözünün kenarında, dikiş yeri halinde kazanın izi...”¹²⁹

Gerçekte başından geçen bu olay, hikâyede değiştirilerek kömür ocağı çöküntüsü olmuş. Hızır denen ve hiç kimsenin tanımadığı kurtarıcı kişi, olay örgüsünün başkahramanı mühendisi çöküntü altından çıkardıktan sonra bulunamamıştır. Böylece, Zonguldak ilinin kömür ocağını çağrıştırma fonksiyonundan yararlanmış ve olay örgüsü buna göre yeniden düzenlenmiştir.¹³⁰

“EP” hikâyesinde, yazar, bir gün akıl hastanesine arkadaşını ziyarete gider. Orada çeşitli hastaları görür. Onların hikâyelerini dinler. Orada kendisi gibi el okuma hastalığına tutulan bir ressam ile karşılaşır. Ressamın iki aylık çocuğu ölmüş ve kendisi çocuğunun elini unutmamaktadır. Bunun üzerine el resimleri yapar ve sonunda tımarhaneye kadar düşer.

Necip Fazıl, o dönem Babiâli’de fikir ve edebiyat mekânı olarak benimsenen Ahmet ve Abidin Dino kardeşlerin evine sık sık gitmeye başlamıştır. Bu hikâyenin alt yapısını da (bir sonraki hikâyede olduğu gibi) bu evde yaşananların oluşturduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Dino ailesinden bir kadın çocuğunu düşürmüş ve Abidin Dino’nun el merakı herkesçe bilinmektedir.¹³¹

¹²⁹ Kısakürek, Babiâli, ss. 224-225.

¹³⁰ Kavaz, a.g.m., s. 10.

¹³¹ İçlerinde meraka değer tek tip, Âbidin Dino’nun, aynı familyadan çocuk düşürmüş bir kadın hakkında (espri)si:

- Çocuğun elleri çok güzelmiş!..

“*Esrar*” hikâyesinde ise bir esrar içen kişi ile bir tasavvuf ehli arasında geçer. Esrar ehli bu işi bir riyazet için vasıta olarak görür ve bu yöndeki fikirlerini hikâye boyunca anlatır. İstedığı her şeyi bu yolla elde edeceğini söyler. Tasavvuf ehli kişi ise ilahi hakikatlerin kapısına kadar geldiğini fakat farklı bir yola girildiğini söyler.

Bu hikâye ressam Abidin Dino ile kendisi arasında geçen konuşmalardan etkilenecek oluşturulmuştur. Ayrıca hikâyenin içerisinde anlatılan bir başka hikâyenin aynısı Abidin Dino tarafından Genç Şair’e anlatılmıştır.¹³²

Herkesin bildiği üzere kumar bir dönem Necip Fazıl’ın vazgeçilmez bir tutkusu olmuştur. Bu tutku O’nda hastalık derecesine ulaşmıştır. Hikâyelerinde *Hasta Kumarbaz* karakterine can vermiş ve onun üzerinden kendi maceralarını, tövbelerini, yeminlerini vs. anlatmaya çalışmıştır. İsmail Demirel, Onun kumar ile ilgili hikâyeleri hakkında şunları söyler:

“Her kumar oynayışında kendinden geçer ve her kaybedişinde ise kendine gelir. Elinden oyuncağı alınmış çocuk gibi kalır. Kaybedip kendine gelen ve benlikle yüzleşmeye cesareti olmayan hasta kumarbaz tekrar oturur kumar masasına. Yine kaybeder. Benlikten, kendinden, gerçek yüzleşmekten kaçış yoktur. Sadece ölüm kurtarır adamı. “Ölmenden başka çare göremiyorum” der. Kumarla ilgili hikâyelere baktığımızda hasta kumarbazın ya kendisinin öldüğü yâda bir şeylerin öldüğü görülür.”¹³³

Âbidin bu alaylı (espri)yi savurmuştur ama, narin parmaklı ince ve uzun ellerinin güzelliğinden pek emindir ve böyle bir dikkâte sahip değilmiş gibi görünerek hep ellerini konuşturur. Zaten yaptığı (desen)leri bir nevi el ve parmak senfonisi saymak yerinde olur. Yahudi filozof (Froyd)ün (libido)su ve her ukdeyi insan uzviyetinde bel-libaslı bir noktaya bağlayışı, Âbidin’in resimlerine bakarsanız parmakta tecelli eder. Parmak... Esrarlı uzuv... Kalbin iradesine göre, iyi ve kötü her şeyin yapıcılık memuriyeti onda... Sadakayı veren o, parayı çalan o, Allah isini yazan o, kumar kâğıtlarını dizen o; okşayan, tokatlayan, diken, söken, cerrah, cellât, yol gösterici, yön kaybettirici, o, o... Bkz. Kısakürek, Babiâli, s. 113.

¹³² Âbidin Dino da, (Bodler)in “Sun’î Cennet” adını verdiği cehennem yemişlerinden birine tutkundur: Esrar... Bir gün, Şişli’deki evde, salona bitişik küçük bir odadaki sedir üzerine uzanmış, göz kapakları yarı açık, yarı baygın, yatıyor. Karsısında da bir tabureye ilişmiş, onu hayretle seyreden Genç Sair. Odada kesif bir sigara dumanı ve keskin bir esrar kokusu...

- Âbidin?
- Efendim!
- Nedir o, parmaklarının arasındaki?
- Yasemin yaprağı...
- Ne yapıyorsun onunla?..
- Gerdeğe giriyorum! -O da nesi?..

Buradaki diyalogların aynısı yada benzeri *Esrar* adlı hikâyede de geçmektedir. Detaylı bilgi için bkz. a.g.e., ss. 114-118 ve 145-146.

¹³³ Demirel, a.g.m., ss. 59-60.

Kumar temalı bu hikâyelerinde anlattığı ve canlandırdığı tüm kişiler ve yerlerin gerçekte de var olduğunu anlamak için, yine kendisinin yazdığı eserlere bakmak yeterli olacaktır. Babîali kitabında bu kişiler ve yerler hakkında şunları yazmıştır:

“Genç Sair onlardan¹³⁴ ayrıldı ve içinde helezonlu, yankılarla yiv yiv dolasan “hep öyle!” sesinin arkasından, biraz ileride, Asmalı Mescid tarafından daracık bir sokağa saptı. Burada, bir sed üzerinde, erenlerden birine ait olduğu söylenen, tası yeşil sarıklı bir de mezar... Ürpererek mezarın önünden geçti, dört-beş katlı eski bir binanın açık kapısından girdi ve ahşap, gıcirtılı merdivenlerden çıkmaya başladı. Birtakım Macar pansiyonlarının bulunduğu katların giriş kapularından, başlıca hususiyetleri, iğrenç bir koku geliyor: Sidik kokusuna karışık adi parfüm rayihaları... Mutfak kokusuyla sıfır numara ve orospu saçı kokusunu birleştiren karanlık koridorlar... Son kata çıktı ve kapıyı hususî bir işaretle çaldı. Gizli gözden bakış ve hürmetle açılan kapı... Burası Terlikçi Rahmi isimli bir İstanbul kabadayısının, rakibi, kendi cinsinden Çerkes Kâmil’e karşı daha lüks bir donatımla açtığı, (tripo) dedikleri kumarhanedir ve büyük salonundaki uzun masa etrafında bir düzine insan, şeytanî bir vecd halkası kurmuş, ters tarafından emsalsiz bir is sadakatiyle belli başlı bir faaliyet mihrakında birleşik, habire çalışmakta... Masada, demirbaş müşterilerden Çolak Panayot, Çingene Ekrem, Saatçi Artin, Tütüncü Mehmed, Yüzbası Hasan ve meşhur çirkinlik kraliçesi Matmazel Fofo ve gerçeklikleri içinde mücerret birer renk ifadesiyle saydığımız bu isimlerden başka daha neler ve kimler...”¹³⁵

Bu kişiler *Kanaryanın Ölümü* adlı hikâyenin nasıl oluştuğu hakkında bize bilgi verirken, diğer kumar temalı hikâyelerin çözümlenmesinde bize yol göstermektedir.

Şimdi bu sekiz hikâye hakkında bilgi vermeye çalışalım:

“*Rehinlik Maymun*” hikâyesinin kahramanı Hasta Kumarbaz, üniversite eğitimi için Paris’e gider. Ancak kahraman her şeyle alakasını kesip bütün ilgisini kumara yöneltir. Öyle ki kumarhanelerde dolaşmaktan üç ay boyunca gün yüzü görmez olur.¹³⁶ Kahraman bir de arkadaşı vardır: Sülün Baki. Sülün Baki, kumar ve kadın müptelası birisidir. Bu iki ahbap her zaman kumar parası bulmak zorundadır. Bir gün Sülün Baki, kendisine emanet olarak bırakılan bir maymunu (Adonis) kumar için sermaye yapmaya karar verir. Onu ilk önce belediyenin rehin alma bölümüne bırakmak isterler. Orası

¹³⁴ Necip Fazıl’ın onlar dediği kişiler; yazar Peyami Safa ve ressam Elif Naci’dir. Onlarla bir eğlence mekânına gitmiş ve oradan dönmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., s. 66.

¹³⁵ Kısakürek, Babîali, s. 67.

¹³⁶ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 60

almayınca Sülün Baki maymunu bir garsona rehin bırakır ve karşılığında aldığı parayla gidip kumar masasına otururlar. Sonunda yine kaybederler.

Necip Fazıl da hikâyenin kahramanı gibi Paris’e, Sorbonne Üniversitesi’ne eğitim almak için gider; ancak okula adımını dahi atmaz. Bu yönüyle hikâyenin kahramanıyla benzerlik gösterir.

“*Yemin*” hikâyesinin başında ise Hasta Kumarbaz, Allah’ı bulma yolunda kumarbazın diğer mesleklerden üstün olduğunu açıklar. Bunu sebebini ise meçhule inanmaktır ona göre. Sonra kendisini bir akraba kızının cenazesinde bulur. Burada yine kumar oynamak için eniştesinden borç almaya gittiğini ve bu arada bu hasta kızı da ziyaret ettiğini hayal eder. Aklına bir türlü tutamadığı yeminleri gelir. Her seferinde pişman olmuş fakat her seferinde de yeminini bozmuştur. Sonra kızın ölmeden önce söyledikleri aklına gelir. O kızın, yeminlerini bozduğu için öldüğünü düşünür. Cenaze çıkarken tekrar yemin eder. Hem kendinden hem de yemininden kaçarak uzaklaşır. Sözünde durup durmadığı ise meçhuldür.

Hikâye, yazarın gerçekten bir cenaze törenine katılmasıyla oluşturulmuştur. Bunu kendisinin şu ifadelerinden anlamaktayız: “... *Bu genç kız cenazesi, Hasta Kumarbazın yakın akrabası... Hem sütkardeşi, hem de halasının kızı...*”¹³⁷ Bu kız kendisinin de söylediği gibi akrabasıdır ve yazar gerçekten de onun cenazesine katılmıştır.¹³⁸

“*Matmazel Fofu*” da Hasta Kumarbaz her zaman yaptığı gibi yine kumarhaneye gider. Ancak bu defa kumar masasında bir de kadın vardır. Çok şaşırır. İsminin Matmazel Fofu olduğunu öğrenir. Bir masaya oturur ve oyuna başlar. Oyun bittiğinde Hasta Kumarbaz yine bir sürü para kaybetmiştir. Matmazel Fofu ile birlikte çıkıp onu evine bırakan Hasta Kumarbaz, eve girmek isteyince red cevabı alır. Reddedilen kumarbaz gece boyunca sokakları arşınlayıp durur.

Daha önce de söylediğimiz gibi kumar bir dönem Onun hayatının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Ancak “*İşte felaketim*” dediği kumar hakkında tarafımızca daha fazla bahsedilmek yerine Necip Fazıl’ın “*O ve Ben*” adlı kitabına havale ediyoruz.

¹³⁷ a.g.e., s. 64

¹³⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aslan, a.g.m., ss. 40-43.

“*Kanaryanın Ölümü*” adlı hikâyesinde ise yazarın “*Çocuk*” diye hitap ettiği kahraman, bir bankada memur olarak çalışan, kumar müptelası ve nerede yatıp kalktığı belli olmayan, bohem bir tiptir. Her şeyini kumara yatırıp tüketmiştir. Şimdi ise bir bankada çalışmaktadır. Kahramanın annesi ise, bir köşede parasız pulsuz, oğlundan umutsuz bir halde hayatını devam ettirmektedir. Bir gün “*Şanjör Hayati*” isminde birisi bankaya gelir. Onu kendilerinin çalıştırdığı kumar kulübüne davet eder. Genç bankacı akşam olunca kulübün yolunu tutar ve Şanjör’ün tarif ettiği yere varır. İçeriye alındığı yerde dumandan göz gözü görmez. Öyle ki içerinin dumanından tavandaki kafeste asılı duran kanaryanın öldüğü bile anlaşılmamıştır. Hikâyenin kahramanı, yine kumarda bütün parasını kaybeder ve kendini sokağa atar. Vicdanını yokladığında tek üzüntüsü o küçük kanaryanın ölmesi olmuştur.

Necip Fazıl, geçimi sağlamak için çeşitli bankalarda çalışmıştır. Felemenk Bahri Sefid Bankası’nda çalıştığı sıralarda tanıştığı Şanjör İsmail (bu hikâyede Hayati olmuş) O’nu Terlikçi Rahmi’nin kumarhanesinde kumar oynamaya alıştıırır. O geceki kumar parasını ise bankadan istifa ederek çıkarır. Bankada sadece 29 gün çalışmıştır. Ayrıca bu hikâyede, yazarın kumara 21 yaşlarında başladığını görüyoruz. Hikâyeye konu olanlar ise gerçekte şu şekilde gerçekleşmiştir:

(Genç Şair kumarhaneye gelir.) “*Şanjör Selanikli İsmail, önünde, sağlı sollu cepleri fiş dolu siyah gömleği, Genç Sair’i görünce fişlerini sakırdatmaya koyuldu. Bu, aç kediye ciğer kokusunu veren ses...*

Patron Rahmi Bey Genç Sair’in yanında:

- *Bir yer açalım da otur!*

- *Hayır, bu akşam oynamayacağım! Söyle bir bakayım dedim.*

- *Yoksa paran mı yok! Öyle ya, ayın 28’i...*

- *O değil canım; zaten oyun da cansız...*

- *Sen asıl yarın para bulmaya bak!.. Bizim Çolak Panayot’un (benefis)i var burada yarın... Büyük oyun, büyük muamele, büyük şans, büyük ümit...*

- *Ayın son günü yapamaz mıydınız? Müşteriler maaşlarını almış olurdu.*

- *Bizde maaş bekleyen müşteriler pek azdır. Böyle-denk geldi. Hem öbür gün tatil... Ne yap, yap gel!..*

Ertesi günü bankada Genç Sair’in ne yaptığı “Hasta Kumarbaz” serisinden bir hikâyede yazılı...

Avans istedi, vermediler, “banka nizamında böyle şeyler olmaz, her memur bütçesini denk tutmakla mükelleftir!” dediler; o da “çaresi ne?” diye sorunca, sırf alay olsun diye “istifa edersen 29 günlük hakkını alırsın!” cevabını verdiler ve 3 - 5 dakika sonra istifa mektubunu alır almaz, Avrupalı kafası icabı dehşetler içinde kaldılar.

Daha ertesi günün sabahı, Genç Sair, Terlikçi Rahminin (tripo)sunda son meteliğine kadar yutulmuş, Yüksek Kaldırımdan inerek yaya geldiği Karaköy’de bankanın önünden geçerken ne parası kalmıştır, ne de mesleği..”¹³⁹

“*Surat*” adlı hikâyede, hasta kumarbaz bir ressam arkadaşının evindedir. Ressam arkadaşı, kumar batağından kurtarmak için onu eve hapseder. Elbiselerini saklar. Hatta kumarbazı bu illetten kurtarmak için bir kız bulur. Ancak kumarbaz bir yolunu bularak evden kaçmayı başarır. Çıkarken kapıya bıraktığı notta şunlar yazılıdır: “*Suratında kendisinden başka bir şey olmayan Maça kızına gidiyorum! Düşünmemek için ondan ayrılmamaya mecburum!*”¹⁴⁰

Hasta kumarbazın hayatta iki işi vardır: Kumar ve zehirli fikirler. Kendisini kumardan engelleyen ressam arkadaşı, O’nu fikirleriyle baş başa bırakır. Bu onun için daha kötü bir durumdur. Daha sonra çareyi kadında bulan arkadaşının tüm engellemelerine rağmen evden kaçarak tekrar kumar oynamaya gider.

Ressamın gerçek hayatta Bedri Rahmi olduğunu Babiâli’de geçen şu diyaloglardan anlıyoruz:

“Bir sabah salona girdiği vakit, Bedri Rahmi’yi koltuğuna gömülü, duvardaki tabloya deli gözlerle, sabit ve hareketsiz bakarken görmüştü:

- Hayrola, Bedri! O ne bakış öyle, kendi eserine?

- Düşündüğüm bir şey var?

- Neymiş o düşündüğün?

- Göz ve görmek... Görmek nedir diye düşünüyorum!..”¹⁴¹

Son diyalog konuşması ise hikâyede “*Göz nedir, görmek nasıl oluyor, diye düşünüyorum!*” diye geçmektedir.

¹³⁹ Kısakürek, Babiâli, s. 67.

¹⁴⁰ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 136.

¹⁴¹ Kısakürek, Babiâli, ss. 215-216.

“*Maça Kızının İntikamı*” hikâyesinin kahramanı Hasta Kumarbaz, kumarı hayatından kovmak için çok uğraş verir. Onun müptelası olduğu diğer bir şey de kadındır. Yıllardır ayrı kaldığı kadına kavuşmak hasretiyle yanıp tutuşmaktadır. İşte bu kadın ona ertesi gün buluşmak üzere bir randevu vermiştir. Bundan dolayı Hasta Kumarbaz hiç âdeti olmadığı halde kaldığı pansiyondaki odasına çeki düzen verir. Biraz vakti kalmıştır. Vakit geçirmek için kulübe gider. Kulüptekiler onu oyuna davet ederler. O da vakit var diyerek düşüncesiyle masaya oturur. Oyun boyunca eline hiç Maça kızı gelmez. Oyundan kalktığında gece olmuştur. Pansiyona varıp odasına girince bir kart görür. “*Sizi kara sevdalısı olduğunuz maça kızının kolları arasına bırakıp yolunuzdan çekiliyorum. Hakkınızdan ancak o gelebilir.*” Kumarbaz yine yenilmiş ve maça kızı intikamını almıştır.

“*Hasta Kumarbazın Ölümü*” adlı hikâyede kumarbaz pansiyondadır. Her gün akşama kadar burada uyur, akşamüzeri çıkıp gider. Pansiyonun sahibesi, bir gün temizlik yapmak için onun odasının kapsını açıp içeri girmeye çalışınca, kapının içeriden kilitli olduğunu fark eder. İçerden radyonun sesi gelir. Kadın hemen olağanüstü bir şey olduğunu anlayıp kapıcıyı çağırır ve kapıyı zorla açtırır. Kumarbaz yatağında uzanmış cansız bir halde yatıyordu, ölmüştür. Polis çağırırlar ve her yeri ararlar. Eşyaları arasında bir not defteri bulunur. Şöyle yazılıdır: “*Herkes beni kumarı kumar için oynadığımı sanıyor. Bir zamanlar o kadar bağlı olduğum sanat ve edebiyatı bunun içi bıraktığımı sanıyorlar. Hâlbuki ben kumarı düşünmemek için oynuyorum. Ruhuma üşüşen sabit fikirlerin, beyin zarımı yırtan vehimlerin biricik ilacı olarak onu buldum, Kumarı oynamayacak hale geldiğim gün intihar etmekten başka çarem kalmayacaktır.*”¹⁴² Pansiyon sahibesi, onun ölüm sebebini masanın üzerinde duran kartlar olduğunu söyler.

“*Hasta Kumarbazın Not Defterinden*” hikâyesinde ise, savcı Hasta Kumarbaz’ın odasından çıkan defteri okumaktadır. Bu defterde kumar ile ilgili görüşler yer almakta ve kumarbazın, kumar tutkusunun boyutları daha net bir şekilde görülmektedir. Öyle ki o, kumara gösterdiği bağlılığı Allah’a gösterse “*gayelerin gayesini gerçekleştirmiş*” olur. Sonunda ise savcı okuduklarından, ölüm sebebine dair hiçbir şey bulamadığını söyler.

¹⁴² Kısakürek, Hikâyelerim, s. 148.

1.1.1.2. Toplum Hayatını ve Toplumsal Aksaklıkları Anlatan Hikâyeler

Necip Fazıl, hikâyelerini kendi ben'inden yola çıkarak yazdığını daha önce söylemiştik. Toplum hayatını kendinden yola çıkarak yazmıştır. Onun hikâyelerinde Anadolu'nun ayrı bir yeri vardır. Çeşitli vesilelerle Anadolu'da bulunması O'nu derinden etkilemiş, bazı hikâyelerine konu dahi olmuştur. Köylüyü ve köy hayatını, hikâyelerinde çok ayrı bir şekilde irdemiştir. Halk anlatıları, efsaneler, toplumda meydana gelen maddi-manevi yozlaşma ve kuşaklar arası çatışma hikâyelerinde işlediği bir diğer konulardandır.

İlk olarak Anadolu insanını, köylüyü ele aldığı, efsane ve halk hikâyeleri gibi anlatılardan yararlandığı hikâyelere değineceğiz. Çünkü Anadolu kendi deyimiyle “*ruh ve mana olarak görülmeyen, gösterilmeyen*”dir.¹⁴³

“*Sırtlan*” adlı hikâyede kahraman, İç Anadolu'da seyahati sırasında aşırı kar yağışı sonucu varacağı konağa varmadan gece yarısı olmuştur. Bu sebeple varacağı yerin, yolu üzerindeki bir köyde konaklamaya karar verir. Yolda at ile devam ederken köyün mezarlığının yanına gelir. Daha sonra dizlerine kadar kara batmış at, mezarlıkta bir şey görür ve oradan öteye gitmek istemez. Kendi kulağını mezarlığa verdiği bir inilti duyar. Yanındaki silah ile iki el ateş eder ve yoluna devam eder. O gece konaklayacağı muhtarın konağına gelir. Muhtar hüznülüdür. Kendisine mezarlık tarafından silah sesini duyup duymadığını sorarlar. O hayır cevabını verir. Daha sonra kapı çalınır ve içeri bir adam elinde bir sırtlan ölüsüyle girer. Hayvanı, yeni kazılmış bir mezarın başında bulduğunu anlatır. Daha sonra bu mezarın, muhtarın genç karısının olduğu anlaşılır.

“*Yılan Kalesindeki Hazine*” isimli hikâyenin girişinde halk arasında efsane olmuş bir olay anlatılmaktadır. Hikâyenin kendisi şu şekildedir: Üç genç, Yılan Kalesi'nde bulunan hazineyi almak için kaleye giderler ve bir daha geri gelmezler. Köylüler tarafından, kalede bir derebeyi yaşadığına ve hazineyi onun koruduğuna inanılır.

Bu hikâyede halk anlatılarına konu olabilecek bir durum söz konusudur. Necip Fazıl, ilk kitabında yer alan bu hikâyeyi kendine özgü bir şekilde anlatmayı başarmıştır.

¹⁴³ Kısakürek, Babiâli, s. 71.

Hikâye aynı zamanda bir köyde geçtiği için bu burada vermeyi uygun gördük. Ayrıca bu hikâyede ruhun kötülüğü vurgulanmıştır. Çukurova’da meşhur olan bir kale efsanesinin aynısıdır.¹⁴⁴

“*Olabilir Oğlu Olabilir*” adlı hikâye Karadeniz kıyılarındaki bir otelde geçmektedir. Hikâyenin kahramanı deniz kenarındaki bu otelde kalmaktadır ve hastalanmıştır. Otelin hizmetçisini çağırır. Kadın kahramanın odasına lamba getirir ve ona iyi saatte olsunlardan bahseder. Dişi ve erkekleri olduğundan, kadınlarının fettan olduğundan da bahsetmeyi unutmaz. Ertesi gün kahraman sahilde dolaşırken bir yerde kalabalığın toplandığını fark eder. Merak edip yaklaşınca bir erkek cesedi görür. Etraftaki insanlar onun ölümüyle alakalı birçok şey söylerler. Kahraman bunlara bir de ecinnilerin fettan kadınlarından birisinin bu gence âşık olmasını ekler. Dillerde tek bir şey dolaşır: Olabilir oğlu olabilir.

Necip Fazıl’ın, bankada çalıştığı sıralarda Adana’ya oradan da Trabzon’a tayininin çıkmıştır. Trabzon’da bulunduğu sıralarda bu hikâyeyi yazdığını düşünüyoruz. Çünkü orada bulunduğu zamanlarda bir hastalık düşüncesi yüzünden 15 gün boyunca endişe duyduğunu yine kendisi bize anlatıyor.¹⁴⁵ Hikâye Anadolu’da geçmektedir.

“*Kader Böyleymiş*” hikâyesinde ise Deli Şerif, köyün kahvecisinin oğlu olup, akıllı delilerindedir. İstanbul’da bir hastaneye staj için gitmiş, orada hasta bir kıza âşık olmuştur. Kızın ölmesi üzerine aklını yitirmiş ve köyüne dönmüştür. Kendisine soranlara kader yüzünden böyle olduğunu söyler. Köyün öğretmeni ile çeşitli sohbetlerde bulunurlar. Öğretmen onun aslında ne kadar inançlı biri olduğunu konuşmalarından anlar. Şerif, bir gün ortadan kaybolur ve günlerce bulunamaz. Öğretmen tatil için gittiği İstanbul’da her yeri arar. Son olarak staj yaptığı hastaneyi bulur. Kızın mezarının olduğu yere bakmak ister ve ölen kızın nerede gömülü olduğunu öğrenir. Mezarlığa gelen öğretmen kızın mezarının yanına gelir ve oturur. Biraz zaman sonra iki kişi gelir ve yan tarafı kazmaya başlarlar. Oradan taze bir ölü çıkar. Bu kişinin Deli Şerif olduğunu görür.

¹⁴⁴ Ömer Lekesiz, Türk Edebiyatında Hikâye-Necip Fazıl Kısakürek, C. 1, s. 389.

¹⁴⁵ Yaşar Nabi “*Varlık*” dergisini çıkardığı sıralarda Trabzon’da bulunan N. Fazıl’dan dergi için yazı istemiştir. Necip Fazıl’ın bu hikâyeyi Trabzon’da hasta haldeyken yazdığını yine kendisinin hatıralarından öğrenmekteyiz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kısakürek, Babîli, ss. 153-158.

Bu hikâyede yazar, yine köy kavramı üzerinde durmuştur. Ayrıca hikâyelerinde çokça gördüğümüz deli olmuş kişilerde “*Mecnun*” karakteri oturtulmaya çalışılmıştır. Yani kişiler doğuştan deli olmayıp, sonradan (bazı sebeplerden dolayı) akli melekelerini yitirmişlerdir.

“*Deniz*” hikâyesinde Karadeniz’in sahil köylerinden birinde, kocasını ve kızını denize kaptırmış Zeynep Kadın hikâye edilmiştir. Bu sebepten dolayı aklını yitiren Zeynep, her gün sahilde bir taşın üzerinde onların gelmesini bekler. Daha sonra Zeynep’i de aynı kader beklemektedir.

Bu hikâye de yazarın yaşadığı yerlerden, Karadeniz’de bir köyde geçmektedir. M. Narlı bu hikâye için “*Sonu intihar olan bir akıl dağılması üzerine kurulmuştur*” dese de yazar hikâyenin sonunu “*Zeynep’in tam o anda kayada parlayan bir dalganın içindeki iki kol tarafından mı çekildiği, yoksa kendi isteğiyle mi bu kollara atıldığı meçhul kaldı.*” diye bitirmiştir. Bu da sonunun nasıl bittiğinin bilinmediğini açıklar.

“*Şehla Raziye*”, köyün en pis ve en çirkin kızıdır. Kurşunculuk yapan babaannesiyile yaşar. Bu kız pis olduğu gibi suyu ve yıkanmayı da sevmez. Bir gün köyün yakınından geçen asfaltta durup bir arabayı seyrederken, onu şehre götürürlür. O artık şehrin meşhur fettan kızlarından biri olmuş, ün yapmıştır. Bir müddet sonra sinema artisti olur. Yeni ismi Selda Razi’dir. Şöhretin kapılarının ardına kadar açılır, fakat hala yıkanmaya alışmamıştır. Bir film çekimi sırasında Amerikalı bir yönetmen onu keşfedip Amerika’ya götürür. Oradaki işi ise striptizdir. Şehla Raziye, geçirdiği bir trafik kazası sonucu ölür.

Hikâye, bir köyden başlayıp Amerika’ya kadar uzanır. Ancak çocukken yıkanmayı sevmeyen Raziye, şöhrete ulaşip iyi imkanlara kavuştuğu zaman da yıkanmayı sevmez, kolonya ve pudra ile temizlenmeye çalışır. Değişen şartlar kadına iyi yönde katkı sağlamadığı gibi, olumsuz taraflarıyla da onu daha kötü durumlara mahkum etmiştir. Bu hikâyelerde yazar, değişimin olumsuz yanlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

“*Öğretmen Bey*” hikâyesindeki öğretmen, imam-hatip mezunu, bu köyde doğup-büyümüş birisidir. Okulu bittikten sonra tekrar köye dönen genç, bundan sonraki hayatını köyü düzenlemeye vakfetmiştir. İlk önce köye dair her şeyi düzenli bir şekilde

not eder. Köyün nüfusunu belirledikten sonra hemen işe koyulur. Toprakla köylüyü barıştırarak kente göçün önüne geçirmiştir. Herkese belli bir görev vermiş ve iş bölümü yapmıştır. Köyün kahvehanesini kapatmış, dükkânlarda kötülük namına satılacak hiçbir şey bırakılmamıştır. Köyden bir kızın kendisine âşık olması üzerine, köyden ayrılır. Köylü, Onun kurduğu düzeni devam ettirir. Kız bir süre sonra anlaşılmaz bir hastalıktan ölür. Bunun sebebini Öğretmen Bey’den başkası bilmeyecektir.

“*Köyün ruh doktoru (imamı ve öğretmeni) o, madde doktoru o, inzibat memuru o, iktisat nazırı o, sandık emini o, tek kelimeyle her iş yönünden güdücüsü ve akıl hocası o...*”dur. Öyle ki öğretmen Bey, “*Ruh ve ahlâk ile maddeyi feth ve teshir etme gayesinin, daracık bir kadro içinde köy tipini kurmak davasındadır ve bu davada muvaffaktır.*”¹⁴⁶ Yazar bu hikâyede idealindeki köyü, köylüyü gerçek olarak ortaya çıkarmıştır.

“*Kör*” adlı hikâye, kurşun döküp, bu kurşunda beliren esrarlı şekilleri okumak gibi batıl bir inancı konu edinir. Hikâyenin kahramanı Zehra Teyze’nin küçükken, kendisine kuşun döken kadının kepeçesinden sıçrayan, erimiş kurşun zerresiyle sol gözü kör olur. İşin tuhafı ise kendisinin de 40 yıldır köyün kurşuncusudur. O, 23 yaşından beri erimiş kurşunun suda aldığı şekilleri yorumlar. Şöhreti gün geçtikçe artar ve derdine derman bulamayanlar kapısını çalar. Bir gün Zehra Teyze, bir rüya görür. Rüyada gördüğü aksakallı adam “*Allah’ın esrarını acayip çizgilerden okumaya kalkışma! Gözüne fena şeyler görünebilir.*”der. Rüyadan sonra bu işten vazgeçmeyip, daha çok ilgilenmeye başlar. O yaşına kadar evlenememiştir. Bir gün kurşun atma işlevini kendisi için yapar. Köylüler ertesi gün kapısını çalıp içeri girdiklerinde, üzerinde gelinlik olduğu halde onu ölü olarak bulurlar.

Bu hikâyede halkın batıl itikat ve inançları ele alınmıştır. Ayrıca gaybı sadece Allah’ın bileceğini vurgulanmış ve Maide Suresi’nde bulunan “*Ey iman edenler; içki, kumar, dikili taşlar ve fal okları; ancak şeytan işi pisliklerdir. Bunlardan kaçının ki, felaha eresiniz.*”(İbn-i Kesir) ayetine telmihte bulunulmuştur.

“*Hacet Deresi*” hikâyesinde Necip Fazıl, Anadolu geçen bir başka efsaneye yer verir. Hikâye, Anadolu’nun bir köyünde geçer. Köyün Ali ismindeki genç bir delikanlısı

¹⁴⁶ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 193.

Habibe isminde bir kıza âşık olur. Kız da Ali'ye âşıktır. Ancak kızın ailesi fakir, Ali'ninki ise zengindir. Bu sebeple Ali'nin babası buna müsaade etmez. Ali'yi askere göndererek köyden uzaklaştırır. Habibe'ye sarkıntılık eden muhtarın oğlu bunu fırsat bilip kızını dağa kaçıtır ve tecavüz eder. Bu olay herkes tarafından duyulur. Ali de bunu duyunca askerden kaçıp gelir, muhtarın oğlunu öldürür ve ortadan kaybolur. Bu arada Ali'nin yerini öğrenmek için Habibe'ye türlü işkenceler yaparlar. Habibe sonunda aklını kaybeder. Hacet Deresi'nde oturup Ali'nin dönmesini bekler.

Hikâye iki kişi arasında, konuşma şeklinde cereyan etmektedir. Kişilerden biri büyükşehirden gelen bir yolcu, diğeri (yani Habibe'nin hayat hikâyesini anlatan) ise üniversite öğrencisi bir köylüdür. Köylü-şehirli zıtlığı verilmeye çalışılmış, Anadolu luk savunulmuştur. Bu hikâyede tam olarak Anadolu kadını hikâyeleştirilmiştir. Yazar, yine bu hikâyede belirttiği üzere meseleyi fert çerçevesinde değil, sosyal planda ele almaya çalışmıştır. “*Bu hal, eksik ve ya fazlasıyla, söğüt ve ısırgan kadar Anadoluludur ve işin madde çizgileri üzerinde durmaya değmez.*”¹⁴⁷ Yine *delilik* metaforunu, bu hikâyede de görmekteyiz. Ayrıca Hacet Deresi, Necip Fazıl'ın hayatında gerçekten var olan mekânlar arasındadır. I. Dünya Harbi nedeniyle ailesinin İstanbul'a bağlı Aydınlı Köyü'ne gittiğini bilmekteyiz. İşte Hacet Deresi, bu köyde bulunmaktadır.¹⁴⁸

“*Gölgeler*” hikâyesinde aklına çeşitli fikirler üşüşen ve bu fikirlerden bir türlü kurtulamayan yazar, doktora gider. Doktor ona sakın bir köye çekilip dinlenmesini tavsiye eder. Gittiği yerde Hafız lakaplı bir meczup ile tanışır. Hafız ona fikirlerin birer gölgeden ibaret olduğunu söyler ve gölgelerin sahibine dönmesini tavsiye eder. Daha sonra yazar işine döner, fikirlerden kurtulamaz fakat kurtuluş yolunu bulmuştur.

Yukarıdaki hikâyede kullanılan bütün metaforlar bu hikâye için de geçerlidir. Burada Hafız rolünü üstlenen karakter, yine aklını sonradan yitirmiş bir meczuptur. Ama bu olayın sebebi *Kader Böyleymiş*'teki gibi aşk ya da yukarıdaki hikâyede geçen işkence değil, çocuk yaşta ezberletilen Kuran'ın, muvazenesini bozmasıdır. Hafız'ın hikâyedeki idrak yeteneği şaşırtıcıdır. Onun sayesinde dertlerinden kurtuluş yolu bulunmuştur. Ayrıca hikâyede yine bir şehir-köy zıtlığı verilmiş ve köy tüm sorunlara çözüm yolu sunmuştur.

¹⁴⁷ a.g.e., s. 240.

¹⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kısakürek, Kafa Kâğıdı, ss. 126-129.

Kısakürek, hikâyelerinin bir kısmında kişiyi, toplumun içindeki durumuyla ele almıştır. Bu hikâyelerde konular genellikle kuşaklar arasındaki değişim ve sosyal yozlaşma, metinlerin içeriğini teşkil etmektedir. Belirttiğimiz yozlaşma “*nesil çatışması*” ile en iyi şekilde yansıtılıp işlenir. Bu çatışma dede/nine-torun veya baba/anne-çocuk çatışması olarak karşımıza çıkar. Ayrıca dini değerleri, hassasiyetleri ve düşünceleri ele alıp işlediği, ona dair bazı remizler kullandığı hikâyeleri de vardır. Bu hikâyelerinde imge olarak *namaz, giyim-kuşam, faiz, ezan, cami, dua* gibi kelimeler ön plana çıkarılır.

İlk olarak “*Kırmızı Kordela*” hikâyesini ele alalım. Hikâyenin kahramanı Perizad, Kasımpaşa’nın varoşlarında yaşamaktadır. Daha 15 yaşında bir gazete ilanında gördüğü emlakçının yanına işe girer. Daha sonra sinemada bilet satar. 19 yaşına kadar iffetine sahip olur. Ancak 20 yaşında tanımadığı otel tavanı yok gibidir. Bu arada saçına hem beyaz hem de kırmızı kordela takar. Bu değişim 7-8 defa sürer. Perizad’ın büyükbabası odasından çıkmayan, gece gündüz Kur’an okuyan, anne de paradan başka şey düşünmeyen asalak bir tiptir.

Cemiyeti meydana getiren insanlar, geçmişe kıyasla değişmişlerdir. Bu değişmeyi, on beş yaşına girer girmez mahallesini dar bulup şehri tanımaya çalışan Perizad fark eder. Gazetenin “*küçük ilanlar*” sütunundaki adrese gittiğinde, “*Perizad’ın ilk dikkatini, bu insanlarda büyükbabasının merhametli haline benzer hiçbir şey bulamadığı...*”(s. 90) hususudur. Ancak bu duyarsız cemiyet, çevresini henüz tanımayan Perizad’ın zaman içinde bozulmasına sebep olacaktır. Ondan yararlanmak isteyenlerin yanısıra ailesinin, özellikle annesinin tutumu Perizad’ın düşkün bir kadın olmasını hazırlamıştır.¹⁴⁹

Necip Fazıl, hikâyelerinin bazılarında devrin Müslüman toplumuna yönelik eleştiriler de görülmektedir. “*Hasene Bacı*” adlı hikâyesi buna iyi bir örnektir. Bu kadın, seferberlikte tüm aile fertlerini kaybetmiş, hikâyenin kahramanı olan yedek subaya hizmet etmesi için tutulan bir köylüdür. Hayatında hiç evlenmemiştir. O, kahramanı namazında niyazında bir asker olduğu için takdir eder. Hasene Bacı en çok “*Müslüman eskileri*”ne kızmaktadır. Yani onları “*camileri doldurup da içine giremeyenler*” olarak görür. Dinin sadece birkaç rekat namaz kılıp, birkaç “hu” çekmekten ibaret olmadığını,

¹⁴⁹ Kavaz, a.g.m., s. 11.

bu tavırların Müslüman'a yakışmadığını ifade eder. Bu kadın, sabahlara kadar namaz kılar, Kur'an okur ve Allah'ı zikreder. Bir Cuma, namazı basar ve oradakileri Müslüman olmamakla suçlar. Şikâyet edip, karakola götürürler. Daha sonra camiye girmesi yasaklanır. Kahraman O'nu bir daha göremez.

Görüldüğü gibi bu hikâyede namaz ve bazı ibadetler dini unsur olarak karşımıza çıkar. Burada aslında, Müslümanların bir iki ibadetle sınırlı din anlayışı Necip Fazıl tarafından da eleştirilir. Onun için aksiyonsuz, hareketsiz, sinmiş bir din düşüncesinin, bir ibadetin anlamı yoktur. Yedek subay da ayrı şekilde gördüğü Müslüman tiplerin davranışlarından rahatsızdır. Onların camideki tavırlarından rahatsız olduğu için camiye girmez ve namazını evde eda eder. Ayrıca burada kötülüğün şehirden geldiği ima edilmiştir. Necip Fazıl'a göre köy, Müslümanlığa dair tüm kuvvetini korumalıdır. Şehirden gelecek tehlikeye karşı da açık olmalıdır.

“*Viyolonsel*” adlı hikâyede, Zehra Hanım isminde eski bir İstanbul kadınıyla karşılaşırız. Evden dışarı çıkmaz. Kırk yılda bir iki ahretliğini ziyarete gider. Temizlik hastasıdır. Evinin kokusu Müslüman evi kokusudur. Zehra Hanım, ezan sesi duyulur duyulmaz namazını kılar, Kuran'ını okur. Allah inancı olmasına rağmen oğlu için bakla falı atmayı ihmal etmez. Oğlu Hayati annesinin tam zıddıdır. Tek derdi bir viyolonsel sahibi olmaktır. Annesine ve eve bir kuruş faydası olmaz. Zehra Hanım, bir gün ölür. Ertesi gün evin içinden viyolonsel sesleri gelir.

Bu hikâyedeki dini unsurlar; namaz, örtü, dua ve Kur'an okuma gibi geleneksel dini niteliklerle sınırlıdır. İki farklı dünyadan olan anne ve oğul, hep çatışma içindedirler. Necip Fazıl, diğer hikâyelerinin çoğunda olduğu gibi bir şeyleri anlatmak için zıtlıklara başvurmuştur.

“*Zelzele*” hikâyesinde yazar, güvenilirmez bir adamla evli olan bir kadının Allah korkusunu anlatır. Esmâ Kadın namazında, niyazında bir kadındır. Birbiri ardına doğan 5 çocuk ve babanın kıt geliri ile geçinmek çok zordur. İstanbul'a göçerler. 4 çocukları daha olur. Kocasını, çocuklarını beslemek için çareyi, adil olmayan bir para kazanma yolunda bulur. Esmâ Kadın, kocasını gayrimeşru yollardan para kazanmayla çocuklarını yetiştirmemek gerektiği hususunda ikaz etse de adam ona kulak asmaz. Çocukları da alıp memlekete döner. Ve sonra çok şiddetli bir deprem ailesinin ikamet ettiği evin,

umulmadık bir şekilde zarar görmesine yol açar. Ne yazık ki, bütün çocukları depremin kurbanı olur ve enkaz altında ölür. Masum çocuklarının ölümüne ağıt yakarken, anneleri onların zamansız ölümüne yol açan durumları, durmadan kocasının onun ikazlarını göz ardı edip onları bir çöküşe sürüklediğine ve diğer şüpheli şeylere dayandırır.

Bu hikâyede yine abdest ve namaz gibi iki dini simge ile karşılaşırız. Ancak diğerlerinden farklı olarak faiz eleştirildiği gibi haram paranın yol açtığı kötü sonuçlar da göz önüne serilir. Konusu gerçek bir deprem olan 1939 Erzincan depreminden alınmadır.

Dini unsurların ön plana çıkarıldığı diğer bir hikâye “*Rüya*”dır. Hikâyenin kahramanı Fatma, ismini aldığı Hz. Fatıma’ya âşık bir kızdır. Sürekli kadın evliyaların menkıbelerini okur. Fatma, öğretmen olarak bir köy okuluna tayin olur. Mektepte okurken çeşitli nedenlerle belli zamanlarda örtünürken, köye tayin olduktan sonra sınıksız örtünür, kendini masum çocuklara ve Allah’a adar. Bir gece rüyasında kadın bir evliyai görür. Onun yanına gitmesi söylenir. Kendisine Ali’yi unutmaması söylenir. Bunun anlamını başlarda idrak edemez fakat daha sonra köye Ali isminde bir gen gelir ve onu ister. Evlenirler. Evliliklerinin ikinci ayında bir trafik kazasında ölürler.

Bu hikâyede de dini hassasiyetler görülmektedir. Bunların yanında evlilik makamına saygı ve sevgi, başörtüsü ve kaderi bilmek ama buna rağmen olacıklara Allah’ın takdirine bırakmak gibi imge, sembol ve manalar da bu hikâyenin içerisinde mevcuttur.

“*Pansiyon Yolu*” hikâyesinde kahraman olarak genç bir üniversite öğrencisi ile karşılaşırız. Bu öğrenci sürekli nefis muhasebesi yapmak gibi bir hastalığa muttalidir. Bu acıdan kurtulmak için içkiye ve kadına tutunmaya çalışır; fakat bir türlü başarılı olamaz. Çünkü artık kadın eski kadın değil, zaman eski zaman değildir. Dünyada var olan her şey anlamını yitirmiş, o da bir boşluğa düşmüştür. Komünistliği tanımaya çalıştı, onda da tatmin olmadı. Bir sabah ezan sesiyle kendine geldi. Sanki ilk defa duyuyordu bu sesi. Genç öğrenci artık nasıl kurtulacağını farkındadır. O kendisine lazım olan şeyin “din” olduğunu anlar. Gidip bir cami avlusunda abdest alır ve namaz kılmak için camiye girer.

“Örtüdeki Sır” hikâyesinde ise kahraman Genç Şair, bir ortamda örtünmenin değerlerinden bahsetmektedir. Ona açık bir kızı kapatmak suretiyle bir oyun oynarlar. Kız, genç şairdeki samimiyeti görünce iş gerçek evliliğe kadar gidecektir.

“Kuran’ın Gücü” isimli hikâye dini unsurları içinde barındıran son hikâyedir. İhtiyar bir kadının köyünü işgal eden Yunanları nasıl köyden kaçırttığını konu edinir. Bu kadın Yunanları, Kuran sayesinde köyden çıkardığını ve Kur’an’dan uzaklaşmadığı takdirde Allah’ın her daim kullarına yardım ettiğini söyler. “O savaşı Kuran’ın gücü kazandı.” der.

Kuşaklar arasındaki fark, hayat anlayışına sıkı sıkıya bağlıdır. Yeni kuşak, geçmişin değerlerinden uzaklaştığı için anlayış ve yaşama biçimleriyle geleneği temsil eden yaşlı insanlara ters düşerler. Geleneğe bağlı olanlar ise gençlikteki bu gelişmeye tepki göstermenin ötesinde başka bir etkinlikte bulunamamaktadırlar. Yazar, kuşaklar arasındaki bu değişimi, esas itibarıyla sosyal bozulma ve yozlaşma açısından dikkatlere sunmuştur. Dede/nine ve torun/çocuk arasındaki temel fark giyim ve isimlerde belirir. Ona göre “ferace” “kapalı çarşaf”, “tango çarşaf” ile başlayan macera “manto”, “Avrupalı robu”, “kısalan etek” ile devam eder ve nihayet “mayo”, “bikini-mayo” ve “mini etek”le sona erer. Necip Fazıl, medenileşmeyi, ilerlemeyi etek boyunun kısalması ile özdeşleştirenleri yerden yere vurur.¹⁵⁰

Bu hikâyelerinde evlat-torunların değişiminden dolayı ihtiyarların yaşadığı ıstırapı hissettirmeyi ihmal etmez. “Mini Etek” adlı hikâyede dede Miralay Mütakaiddi 87’lik Sabri Efendi, mini etek giyen torunu 25’lik Birsen’in yüzüne kezzap döker. Kezzap yüzünden suratı mahvolup, gözleri kör olduğundan dede Ağır Ceza Mahkemesi’nde yargılanır. Kendisini savunmaz, fakat torununa yazdığı mektubu bulan avukatı mektubu mahkemeye sunar. Ancak mahkeme dedeyi suçlu bulduğunda, onun verdiği cevap, Necip Fazıl’ın savunmalarını hatırlatacak türdendir. Son olarak mektup okunup bittiğinde torununu eve mahkûm ettiğini gururla söyler. Kendisinin de zindana atılmasını söyler.

Bozulmanın ilk önce isimlerden başladığını söylenmektedir. Kızıyla başlayıp torunuyla devam eden bu edepsizliğe tahammül edemeyen büyükbaba, bu ıstırapı

¹⁵⁰ Beyaz, a.g.m, s. 173.

görmektense canını alması için Allah'a yalvarır. Ayrıca büyükbaba, torunu ile konuşsa bile onunla ortak bir paydada buluşamayacağını farkındadır. Onun bilgisiz ve kapasitesiz, kof bir insan olmasına da kızar. Mini etek Birsen'e göre ise "*utancı atmanın, gizliliği kaldırmanın sembolüdür*". Büyükbaba bu durumu görmektense soyunu kurutmayı tercih eder. Necip Fazıl, kız çocuğu sahibi olmanın, ateşle oynamak gibi olduğunu söyler.¹⁵¹ Yazar, bu hikâyede bize kültürel yozlaşmayı nesil nesil anlatmaya çalışmıştır.

Bu bağlamda değerlendirilebilecek bir başka hikâye ise "*Nokta*"dır. Bu hikâyede Abdülhamid devrini görmüş bir dede olan 83 yaşındaki Hadimünnas Efendi, kızı ve torunları ile karşılaşırız. Burada da o zamandan başlayarak günümüze kadar gelen giyim kuşamdaki değişim, açılıp saçılma, ahlâksızlık eleştirilir. Kızları Cumhuriyet devrinde yetişen babanın torunları, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki hayatın bütün ahlâki bozukluklarını üzerlerinde taşırlar. "*Hadimünnas Efendi, tango-çarşaftan mantoya, mantodan japone kola ve kısa eteğe kadar kızlarında seyrettiği gardırop devrimini, nihayet seksenine yaklaşırken torunlarında bikini-mayo ve mini etek olarak da dünya gözüyle görmek fırsatına erdi.*"¹⁵² Hadimünnas Efendi, artık torunlarının ahlâksızlıklarına daha fazla tahammül edemediğinden evi terk eder. Arzuhalçılık yaparak geçinimi sağlamaya çalışır. Torunları ise, birer yıldız olmuş ve bir gazetenin baş sermayeliğini yapmaktadırlar. İhtiyarın kalbi bu rezilliliklere dayanamaz ve haberi okuduktan sonra hayata gözlerini yumar.

"*Blok Apartman*"da ise bir apartmanda birbirinde habersiz insanların hikâyesi anlatılır. Hatta aynı evde yaşayan Bay Falan ile Bayan Filan evli oldukları halde birbirinden ayrı hayatlara sahiptirler. Onları bir arada tutan fikir birliği denen bir şey yoktur. Bu duruma daha fazla dayanamayan 75'lik babaları olaya el koymak ister, onlarla konuşur, fakat faydası olmaz. İki gün sonra kapı çalınır ve bir komşuları kalp krizi geçiren babaları için yardım ister. Fakat Bay Falan onları tanımadığını söyleyerek kapıyı kapatır.

Her üç hikâyede de aile çevresinde yaşanmış olaylar söz konusudur. "*Mini-Etek*" ve "*Nokta*" adlı hikâyelerde, dede-torun arasındaki çatışma; "*Blok Apartman*" da, baba-

¹⁵¹ a.g.m., s.174.

¹⁵² Kısakürek, Hikâyelerim, s. 256.

oğul-gelin üçlüsünün birbirine uymayan hayat anlayışları olay örgüsündeki gerilimi oluşturmaktadır. Değerlerin korunmasından yana tavır alanların yaşlı ve erkek olmalarına mukabil, yenilikçi ve değişimi temsil edenler genç kızlardır. Genç kızlar, geçmişin değer yargılarını umursamayan, toplumu ve aileyi hiçe sayan serbest davranışlarıyla dikkat çekerler.

Bir diğer hikâye olan “*Babaanne*” hikâyesinde ise yazar, babaanne ve torun figürlerini karşılaştırır. Babaanne, vapurda kaybettiği torununu ararken, onu favorili, top sakallı bir delikanlı ile konuşurken bulur. Torun onu aşağılar bir tarzda, ondan utanıyormuşçasına “*gidip kendisini yukarıda beklemesini*” söyler. Arkadaşı ile ilgilenmeye devam eder.

Sadece ahlâki değerlerin korunmasını isteyen ve eskiyi temsil edenlerin yerini bu hikâyede *babaanne* almıştır. Babaane, torunu Sevil’i topluma karşı korumak için çaba harcar, onu bir an bile yalnız bırakmak istemez. Babaanneye göre eskinin güzelliğine mukabil, yeni ve değişmekte olan toplum korkunçtur.¹⁵³

Kısakürek’in bir diğer kısa hikâyesi “*Gözlerinde Merhamet Yok*” adlı hikâyedir. Hikâye, dünyada büyükannesinden başka hiçbir akrabası olmayan bir yetim çocukla ilgilidir. Çocuk bütün gün kendisine ve büyükannesine bakmak için çalışır didinir. Bu çocuk gazete ve dergi satarken zengin bir çift, bu çocukla kendi ölmüş oğlu arasında inanılmaz şekilde benzerlik olduğunu fark ederler. Onlar bu çocuğu ölmüş oğlunun yerine evlatlık almaya, ona iyi bir eğitim sağlayıp konforlu bir hayat sunmaya karar verirler. Çocuğun büyükannesi kendisine verilecek bir miktar geçimlik para karşılığında ve çocuğu haftada bir görmek için kendisine göndermeleri sözünü alması koşuluyla bu durumu kabul eder. Çocuk yeni evini iyi bir hayat yaşamak için çok aşırı uygun bulur ama o sürekli neden bu hayatı tercih ettiğini sorgular. O, gizem yerine bu çiftin -daha önce olduğu gibi-, günün yirmi dört saati misafir trafiği, bitmek tükenmek bilmeyen içki ve kumar toplantılarını içeren günlük yaşamın rutinini ile karşılaşır. Çok konforlu bir hayata rağmen, çocuk mutlu değildir. O bilinmeyen bir amaç için yeni ailesi tarafından istismar edildiğini hisseder. Bir çocuk ve ailesi arasında var olan normal bir şefkati bulmakta başarısız olur. “Sahipleri”nin gözlerinde hiçbir merhamet belirtisi görmez. Bu yüzden, sevginin ve şefkatin eksikliğinin olmadığı o eski hayatına geri dönmeye karar

¹⁵³ Kavaz, a.g.m., s. 14.

verir. Bir gün, yatağının altına gizlice yığmış olduğu eski paçavralarını giyer ve sessizce -sözüm ona yeni ailesi tarafından ona verilen- yeni evinin lkslerinden, yatağından, giysilerinden ve diğer kıymetli Őeylerinden ayrılır. Çocukların problemlerine odaklı bir hikâye olmasının yanında, ailevi yapının çürümesinin emarelerini yine bu hikâyede de görmekteyiz.

“*Robdşambır*” hikâyesinde ise yazar, bir çay salonundaki iki gencin konuşmalarına tanık olur. İki saat onları dinler. Konuştukları Şeylerin incir çekirdeğini doldurmayan Şeyler olduğunu, kedilerin bile daha manalı konuştuklarını anlatır.

Necip Fazıl, diğer edebi eserlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de düşüncesini okuyucularına ulaştırmaya çalışır. Hikâyelerinde; *nesil çatışması*, *yozlaşma*, *Anadolu*, *köy* gibi unsurlar ön plana çıkar. Onun için sanatın asıl amacı “*Allah’ı aramak*” olduğundan, sanat eserlerini bu yolda kullanılabilecek bir araca dönüştürmüştür.

1.1.1.3. Diğer Hikâyeler

Necip Fazıl'ın çok çeşitli konularda hikâye yazdığını daha önce söylemiştik. Bu bölümde, bir başlık altına alamadığımız hikâyeleri değerlendirmeye çalışacağız. Bu hikâyelerin konusu ve içeriği diğer hikâyelerinden tamamen farklıdır. Çünkü bu hikâyeler, o güne değin değinilmemiş konuları içermektedir. Bu konuların çoğu kendi beninden süzülen konulardır. Şimdi bu hikâyeleri inceleyelim.

“*Eski Elbiselerin Hafızası*” adlı hikâye ilk önce Kapalıçarşı tasviriyle başlar. Daha sonra eşya kişileştirilir ve hikâyenin sonuna kadar bu kişileştirme devam eder. Temel olay, genç bir adamın, ‘Yahudi’ olan eskiciye, hiç pazarlık yapmadan elbiseyi vererek parasını nefretle alması ve hızla dükkândan uzaklaşmasıdır. 4 cansız manken bu olayı görüşü ve genç adamın bu davranışı ile ilgili yorumlar yaparlar. Yorum yaparken de başlarından geçen olayları ve insanların yaşamları hakkındaki düşüncelerini dile getirirler.

O zaman kadar bu tarz bir hikâye örneği hiçbir yazar tarafından verilmemiştir. Fantastik öğelerin birçoğu bu hikâyede sökün etmiştir. Konu olarak bağımsız ve özgündür. Soyut anlatımın ilk örneğidir de diyebiliriz. Çünkü çarşı kapandıktan sonra elbiselerin birbiriyle konuşmaları yani cansız varlıklara düşünce ve ifade gücü vermek o güne kadar görülmemiştir. Hatta kendisinden sonra gelen büyük yazarların hikâye anlayışlarına da etki etmiştir.¹⁵⁴ Eşyaya ait özellikler kullanılarak insanların ruh halleri çözümlenir. Anlatıcı sezgiyi kullanır. Sezgi, gizli yanların açığa çıkarılması için bir

¹⁵⁴ “*Eski Elbiselerin Hafızası*” Tanpınar’ın şiirin yanı sıra hikâyeye de yönelmesinde ilham kaynağı olmuş olabilir. Çünkü Necip Fazıl ile Tanpınar’ın hikâyelerinde benzer bir bakış mantığından söz edebiliriz. Kronolojik olarak baktığımızda Kısakürek hikâyesi Tanpınar’ın “*Abdullah Efendi’nin Rüyalari*”ndan 10 yıl önce yazılmıştır (1933-1943). Aynı dönem yazarı olmalarının yanında, aynı okul mezunu ve arkadaşlardır. Birbirinden etkilenmemeleri için hiçbir sebep yoktur yani. Somut örnek verecek olursak “*Abdullah Efendi’nin Rüyalari*”nda Abdullah Efendi için o çok zorlu “kış gecesine” gidelim: “*Evet odasında yapayalnız, bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken birden bire tepesinde apartmanın çatısının uçtuğu ve odasına yıldızların dolduğu o büyük geceden beri Abdullah, Mavera ile arasında hiç de temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebet başladığını hissetmişti.*”(s.9) Bu cümleler Necip Fazıl’ın 1938-39 da yayımlanan Senfoni(Çile) şiiri ile bağlantı kurulmayacak gibi değildir:

Gaiblerden bir ses geldi. Bu adam:
Gezdirdin boşluğu ense kökünde.
Ve uçtu tepemden birdenbire dam
Gök devrildi, künde üstüne künde

Daha detaylı bilgi için bkz. Kamil E. Berki, “*Necip Fazıl Kısakürek*”, Kültür Bak. Yay., Ank. 2008, ss. 188-193

vasita olur. Hikâye giderek fânîlik, ölüm, hayatın geçiciliği vurgularını öne çıkaran felsefi bir metne dönüşür.¹⁵⁵

“*Paradi*” hikâyesinde ise paradinin ne demek olduğunu bize anlatan yazar, daha sonra kendi gözünden, paradi tiyatrosunda olan bitenleri bize tasvir etmeye başlar. Oyun başladıktan kısa bir süre sonra sahneye yukarıdan bir kişi düşer. Adam, kadın oyuncunun gözlerinin içine bakarak can verir. Herkes tiyatrodan kaçmaya çalışır, ortalık karışır. Bu esnada yazar, yanındaki iki kişinin konuşmasına kulak misafiri olur ve bu olayın sebebinin bir iddia olduğunu bize söyler.

Kendisini paradiden atıp sahnede rolünü oynayan kadının yüzüne bakarak can veren kişiyi bu harekete yönelten sebep, onun duyguları ve iç dünyasıdır. Ölümle sonuçlanan hareketin arkasında, kaynağı gizli olan duygular bulunmaktadır. Anlatıcının bütün gayreti, ferdin iç dünyasını dramatik bir vak’aya bağlı olarak dikkatlere sunmaktır.¹⁵⁶ Paradi, tiyatronun en ucuz yeridir. Hikâyenin başında burada toplanan seyircilerin bir tahlili yapılır. Paradi ucuzdur ama tiyatronun madde ve manasıyla en yüksek yeridir. Paradiye gelenler, kendilerinden emindirler; tiyatroyu onlar yönetirler, eserin tutunması ve tutunmaması onların duygularına, heyecanlarına, davranışlarına bağlıdır. Paradide oturanlar, diğer seyircilerden daha hürdürler. Necip Fazıl, paradi seyircisini şöyle tasvir eder:

*“Bir kıvılcım kadar ufak ve parlak gözleri ateş böcekleri gibi havada; bir oraya bir buraya ateşten kavisler çizer. Kulakları en hafif çıtırtıyla sesin geldiği tarafa dönüveren cins arap atları gibi, başın her kıvılcığında istikametini bulan hassas bir mikrofundur. Burunları kavisten büyümüş, esrarlı bir hortum iştahlıdır. Ağzları her an, durmaz, dinlenmez bir değirmen faaliyeti içindedir.”*¹⁵⁷

“*Hayale*” hikâyesinde kendisi yüzünden öldüğü düşünülen genç ile bir kadının yaşadıkları anlatılır. Hikâyenin başında kadın evde otururken dışarıda kendisi hakkında konuşulanları duyar. Sonra ölen genç ile yaşadıklarını hatırlar. Bu genç kendi halinde, çok az konuşan birisidir. Bu kadını gördüğünden ona sadece boş gözlerle bakar ve

¹⁵⁵ Necip Tosun, “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyeleri”, Türk Dili Dergisi, C. CIV, S. 737, Mayıs 2013, s. 86.

¹⁵⁶ Kavaz, a.g.m., s. 11.

¹⁵⁷ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 16.

hiçbir şey yapmadan çeker gider. Daha sonra gencin, bu kadın yüzünden bu hale geldiğine dair söylentiler çıkar. Lanetli olduğu yayılır herkesin arasında. Bir gün mezarlığın yanındaki sette otururken genç gelir ve kendi kendisini öldürür. Kadın bu olayı asla unutamaz. Bunun gibi düşünceler arasında gezerken gencin hayaletini görür. Kaçmaya çalışırken dolabın sivri tarafına çarparak ölür.

Hikâye, yazarın korku ve vehimleri üzerine kurulmuş bir metindir. Hikâyede geçen “Çürük tahtalardaki lekeler budak yerleri lambanın ışığında parıldıyor; meydana, manası, ve benzeri olmayan şekiller çıkıyor, bunların hepsi de aslı bilinmeyen korkunç bir şeyin remzine benziyordu,”¹⁵⁸ ifadesinden anlaşıldığı gibi, “aslı bilinmeyen korkunç şeylerin remzi” olan şekiller, ferdin iç dünyasındaki vehimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Esasen, eşyaya korku unsurunu katan ve belirsiz şekillerin korkunç olarak nitelendirilmesine sebep olan, hariçte vücut bulan olaylar değil, kahramanın hisleridir. Ancak ondaki merak saiki, metafizik bir örtüyle değil dünyevi ve şehevi bir örtü olan korku ile örtülmüştür.

Hikâye, bir genç kadına aşık olan ve melankolik bir hali bulunan bir delikanlının kendini bıçakla öldürmesinin çevrede algılanışı ve kadında psikik bir problem olarak devam etmesi üzerine kurulur. İlk planda bir kara sevda ile bu sevdanın kaynaklık ettiği fikr-i sabit'in iç içe girmiş olduğu görülür. Kadının suçlanmışlığı, dışlanmışlığı içinde delikanlının melankolisi ve fikr-i sabiti, hem kadına hem de hikâyeye bir karabasan olarak yüklenir. Delikanlı ile ilgili yapılan “parlak, kara cam gözlü, kuru ince açık bacaklı, uzun saçlı, bakımsız, bir deri bir kemik ve çevresine kayıtsız” gibi nitelemeler, açık bir biçimde psikozlu bir durumu işaret ederler. Geleneksel kara sevda olarak da bakılabilir buna fakat delikanlının saplantı haline gelmiş bir aşk yüzünden intiharı, şizofreniyi de işaret eder. Kadının intihar öncesi durumu, korku ve kuruntu düzeyinde kalmış gibidir. Fakat intihardan sonra, dışlanma ve suçluluk duygusunun bir fikr-i sabit halinde seyrettiği görülür ve bu durum beraberinde sanrıları getirir. Kendisiyle ilgili derin bir çatlama yaşar ve gerçekte kim olduğu, nasıl biri olduğu hakkındaki gerçekliği geri dönülemeyecek şekilde kaybeder. Nitekim bir gece, ölen kişinin geldiğini görür; hayalet üzerine gelirken kaçır; dolabın üzerine sıçırır; dolabın keskin ucu göğsüne saplanır ve ölür. Bu, delikanlının gibi bir intihar değildir ama kaza da değildir; ölüme çağrılmıştır adeta.¹⁵⁹

¹⁵⁸ a.g.e., s. 37.

¹⁵⁹ Mehmet Narlı, “Akıl ve Ruh Bozuklukları Açısından Necip Fazıl'ın Hikâyeleri”, Türk Edebiyatı Dergisi, İst., Mayıs 2013, S. 475, ss. 35-36.

“*Zamanın Mimarisi*” ise ferdi psikolojinin ve zaman algısının en güzel işlendiği hikâyesidir. Bu hikâyede yazarın “*Taşrih Odası*” dediği morgda öldü zannedilen bir kişinin durumu ve yazarın zaman karşısındaki tutumu anlatılır. Hikâyenin kahramanı bekçi mutad olan hastaneyi gezme görevini ifa etmektedir. Bu sırada aslında uğrak yeri olmayan morga da bir uğrar. Tam çıkarken daha önce de hastanede yatarken de tanıdığı bir yaşlı adamın kıpırdadığını görür ve onu alıp tekrar hasta odasına götürür. (Yazar araya girerek) bunu bir hikâye olsun diye yazdığını anlatmaya çalışır. Aradan 23 saat sonra morgdan çıkarılan adam ölür. Ölü tekrar aynı yerine getirilir ve bekçi alışageldiği üzere sonsuz gezisine devam eder.

Bu hikâyede zaman meselesi üzerinde durulur. Zamanın sırrını çözme, belirsiz şeyleri açıklığa kavuşturma ve insiyaki davranışların hayattaki önemine dikkat çekilir. Hastane bekçisinin hiçbir sebep yokken morga girmesi, öldüğü zannedilerek morga, konan kişiyi bulması ve o kişinin bir gün daha yaşadktan sonra ölmesi, şeklinde düzenlenen vak’anın önemli tarafı, bazı zamanlarda kişilerin hayatına, yön veren, fakat izah edemediğimiz gizli yanların bulunduğu dikkat çekilmek istenmesidir. Bu hikâyede ayrıca gelecek zaman ve geniş zamanı iç içe kullanarak ve zaman zaman okuyucuyla konuşarak çarpıcı bir söyleyiş yakalıyor.¹⁶⁰

“*Yusufçuk*” hikâyesinde ise yazar, vicdanının sesine kulak veriyor. Ona Yusufçuk ismini takıyor. Vicdanı nereye gitse ve ne yapsa karşısına çıkıyor ve ona rahat vermiyor. Bir sabah evinden çıkıyor çocukların elinde bir Yusufçuk kuşu görüyor. Ölmüş. Çocuk onu fırlatıp atıyor ve yazarın içi sızlıyor. Bu olaydan sonra vicdanının sesini duymakta zorlanıyor. Samimi olursam belki onu duyarım diyor.

Bu hikâyede yazar, nereye giderse gitsin bir kuş sesi duymaktadır. Kendi içine yönelmediği zamanlarda “*kuştan eser yok*”tur. Yusufçuk kuşunun ölüsünü görünceye kadar, bu ses ona eşlik edecektir. Zira cesedi çocukların elinde pörsümüş olan bu kuşun ölüsünü gördükten sonra, artık “*Yusufçuk*”un sesini duymaz olur. Bu hikâye onun sembolik anlatımı en iyi kullandığı güzel hikâyelerinden bir başkasıdır. Bu, içinde öten ve ona merhamet, niyaz, heybet ve ihtar tüten bir iç sestir ve kendisine Yusufçuk diye

¹⁶⁰ <http://www.anahaberyorum.com/necip-fazilin-hikâye-ve-romanlari-makale,4609.html>.

hitap etmektedir. Kuşkusuz bu vicdanın sembolik ifadesidir. Sonunda nefsi hâkim olunca Yusufçuğu kaybeder.¹⁶¹

“*Prenses*” hikâyesi, iki katlı ahşap bir konak ve sokağın tasviriyle başlar. Huriye Hanım ve kedisi Sultan (mahalleli kızlar ona Prenses diyor) bu konakta yaşamaktadır. Kılık-kıyafetteki değişikliği kıyamet alameti olarak gören Huriye Hanım, kocasının kendisine hediye ettiği elmaslı iğneyi asla satmaz. Sultan da onun için çok değerlidir. Bir turist ona 100 dolar verir fakat o satmaz. Bir gün kediyi araba çarpar ve ölür. Ertesi gün eve gelenler evde iki ölü bulurlar.

Bu hikâyede ise soyu saraya dayanan doksanlık Huriye Hanım’ın kedisi Prenses’i kaybetmesi üzerine bu hayattan kopuşu dramatik bir dille ve etkili bir şekilde anlatılır.

“*Yolcu*” ve “*Ses*” hikâyeleri ise üç ay aralıkla yazılmış konu olarak hemen hemen aynı olan, tek metin, iki hikâyedir. “*Yolcu*” da hasta olan ve çok yakında öleceği söylenen yolcu, dünyanın her tarafını gezerek sanki ölümün olmadığı bir yer aramaktadır. Hindistan gezisinde bir Hintlinin anlattığı hikâyeden çok etkilenir ve memleketine geri döner. Daha sonra kalp krizinden ölecektir. “*Ses*” hikâyesinde ise ölüm düşüncesi kahramanı çıldırtacak kadar artar. Sonra her yeri dolaşarak ölümün olmadığı bir yer aramaya başlar. Sonunda mezarlığı olmayan bir köye varır. Sadece elli yaşından küçükler burada yaşarmaktadır. Ölümün olup olmadığını sorunca köylüler bunun ne manaya geldiğini bilmezler. Sevinir. Elli yaşından büyüklere ne olduğunu sorunca; dağın arkasından bir ses gelir, sesin geldiği yere giden bir daha da geri dönmezler, cevabını alır. Daha sonraki ilk ses, suratında ölüm korkusu olan adamı çağırır.

Bu hikâyelerde ölümden kaçış teması üzerinde durulmuştur. Kahraman, ölümlle ilgili korku ve vehimlerinden uzaklaşmak istiyor, fakat ölüm onu her seferinde yakalamaktadır.

“*Sihirli Değnek*” hikâyesi ömrünü insanlara hükmetme isteğiyle geçiren bir adamın, bu isteği doğrultusunda işlere girerek amacına ulaşmaya çalışmasını

¹⁶¹ Tosun, a.g.m., s. 87.

anlatmaktadır. En son orkestra şefi olan adam, her şeyi başarmış fakat karısına ve çocuklarına hükmedemez hale gelmiştir.

Kahramanımızın hayatına yön vermeye çalışan bir orkestra şefidir. Karısına ve çocuklarına söz geçiremez. Durumun aslı şöyledir: “*Karısının odasında iskambil kağıtları, türlü ilaç ve boş viski şişeleri, kızınunkinde sergilik çapta sinema artisti resimleri, oğlununkinde de masa dolusu gümüş kupalar...*”¹⁶² Hayatının konserini verdiği bir günde, orkestra şefi seyirciden alkış alırken, karısının bıraktığı notu, kemancıyla beraber biz de okuyalım: “*Ben senin aradığın nizamı orkestranda sana bırakarak kızım ve oğlumla kendi nizamımın dünyasına çekiliyorum. Bizi bir daha arama ve sihirli değneğinle kal.*”¹⁶³

“*Diyalog*” hikâyesinde ise kendi ben’ini sorgulayan bir hâkim, her şeyin insanın suratında şekillendiğini ifade ediyor. Bunu da bir dava sırasında bir köylüye iftira atanlara karşı köylünün “*Hâkim Bey, suratıma bak da hükmet! Bir de şahitlerin suratına bak! Başka sözüm yok!*”¹⁶⁴ lafından yola çıkarak verdiği karar ve o gün bu gündür surat ilmüne takıntılı hale gelmesi anlatılmaktadır.

Necip Fazıl’ın konu bakımından oldukça ilgi çekici olan “*Ölmek İstiyorum*” adlı hikâyesine de değinmek gerekir. Hikâye, Batı medeniyetini temsil eden İpsilon şehrinde geçer. Burada her şey mekâniktir. Bilgisayarlar ve makineler hayatın her alanını kuşatmıştır. Teknoloji o kadar ilerlemiştir ki bir insanın yüzde doksan dokuzunu değiştirebilecek duruma gelinmiştir. Ancak unutulmuş ve gözden kaçan bir şey vardır, o da “ruh”tur. Burada Necip Fazıl’ın Batı ile ilgili eleştirisi akla gelir. Ona göre Batı, teknolojinin bütün imkânlarını kullanmasına rağmen, ruhu bir kenara atması sebebiyle göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir zaaf içindedir.

Bu hikâyede yazar, hayata geliş ve gidişin esrarlı bir olgu içinde devam ettiğini açıklamaya çalışır. Ayrıca ölümsüzlüğün ölüm yolundan geçtiğini belirten kahramana göre, insanın maddi yanının ölümlü olmasının yanında, ruhun ölümsüzlüğünü tartışmak suretiyle, varlığın ruhi cephesine ve bu cephenin önemine değinilmek istenmiştir. Bu onun tek bilim kurgu hikâyesidir.

¹⁶² KISAKÜREK, Hikâyelerim, s. 185.

¹⁶³ a.g.e., s. 186.

¹⁶⁴ a.g.e., s. 197.

“*Sigara*” hikâyesinde, kahraman fikir adamı bekârın bir gece evine misafir olan Mısır mumyası bir kadınla arasında geçenler anlatılmıştır. Sigaranın kendi ve ölen bir arkadaşı üzerindeki etkisi de bu hikâyede değinilen diğer konudur. Bu hikaye Necip Fazıl’ın alıntı yapmış olduğu bir hikayedir. Alıntı yaptığı hikâyeci ise Pierre Louis’dır. Söz konusu hikâye, “*Yeni Bir Zevk*” ismiyle Yeni Mecmua’da neşredilmiştir.¹⁶⁵

“*Işıklı Pencere*” hikâyesinde üniversitede Felsefe okuyan ve bir evde pansiyoner olarak kalan bir gencin, kaldığı evin karşısındaki ahşap konak ile ilgili kurduğu hayaller hikâye edilmiştir. O evde bir anne ile kızının kaldığını öğrenen genç, o evde kalmak ister fakat bunu söylemeye cesaret edemez. Annenin ölmesiyle kız bir daha eve gelmez ve konağın da penceresinde de bir daha ışık yanmaz.

Son olarak “*Mektup*” adlı hikâye, uyurgezer olduğu anlaşılan bir genç kızın kendi kendine mektup yazması üzerine kurulur. Bu genç kız birkaç aydan beri imzasız mektuplar almaktadır. Bu mektuplarda onun günlük hayatı en ince ayrıntılarına kadar anlatılmaktadır. Bu mektupların kimden geldiğini ancak dini bütün bir kişi bilir diye bir dervişe gider. Derviş, “*gaibi Allah’tan başkası bilemez ve bu sırrı kimse çözemaz. Ama bana öyle geliyor ki sen müthiş bir günah korkusu çekiyorsun! İşte bu halin o mektupları yazdırıyor.*” demiştir. Son mektupta “*Kızım, ermişin söylediği doğrudur, sana o mektupları yazan vicdanındır.*” diye yazmaktadır. Genç kız postacıdan mektupların apartmanın girişindeki posta kutusuna atıldığını öğrenir. Hâlbuki annesi aynı günün gecesi romatizmaları tutup uyuyamayınca kızının heykel gibi dimdik sokak kapısına yürüdüğünü görmüştür; elinde de bir zarf vardır.

*Hikâyede çift kişilikli bir şizofren portresi ortaya çıkmaktadır. Ama kızın uyurgezer olması bu tesbiti sorunlu hale getirir. Çünkü katatonik şizofrenin, illa da uyurgezer olarak ikinci bir kişi olması şart değildir. Mektuplarda adeta gizli biri genç kızın neler edip etmediğini hatta neler düşündüğünü takip etmekte ve yapıp ettiklerinin yanlış olduğu konusunda genç kıza ikaz etmektedir. Kızın vicdanının ve suçluluk duygusunun uyurgezerlik içinde bir alt bilinç olarak ortaya çıktığını, psikiyatri değil dini bütün bir ermiş tespit ediyor. Tasavvufun muvazenesini kaybeden insanlarla kurduğu teması anlatan birçok geleneksel hikâyeye vardır. Bize kalırsa yazar anlatıcı, modern bireyin benlik ve iman problemlerine bu hikâyelerin ışık tutacağını ima ediyor.*¹⁶⁶

¹⁶⁵ Beyaz, a.g.m., s. 164.

¹⁶⁶ Narlı, a.g.m., s. 36.

1.1.2. Şahıs Kadrosu

Hikâye ve romanın ortaya çıkmasındaki temel unsur insandır; yani şahıs kadrosudur. İsmail Çetişli şahıs kadrosunu; “*hikâye ve romanda anlatılan olayları var eden ve yaşayan insan ve insan hüviyetine büründürülmüş varlıklardır.*”¹⁶⁷ şeklinde açıklar.

Hikâye tahlil etmek ise; “*bir bakıma, insan hayatına karışan, ona şekil veren veya onu bozan, mesut veya bedbaht eden unsurları bir kelime ile “gerçek insanı” incelemek demektir.*”¹⁶⁸

Gerçek insanı incelerken karşımıza sadece kişiler çıkmaz. Aynı zamanda bu kişilerin ilişkili olduğu diğer unsurlarla da karşılaşırız. “*Hangi şekilde olursa olsun, şahıs kadrosunu teşkil eden fertler itibari âlemden ve bu âlem içinde yer alan diğer unsurlardan ayrı düşünülemezler. Eserde tezahür eden şekliyle, çok defa itibari âlemi şekillendiren unsurların başında şahıs kadrosuna has hususiyetler yer alır.*”¹⁶⁹

Bu kişilerin kategorize edilmesi toplumdan topluma, devirden devire, hatta yazardan yazara bile değişebilmektedir. Bu noktada genel görüş düz (yalınkat) ve yuvarlak (karmaşık) karakter tipleri etrafında birleşir. Bu karakterlerin tanımı ise şöyledir:

“*Eğer bir karakter, inandırıcı bir şekilde bizi şaşırtabiliyorsa, ona yuvarlak karakter diyebiliriz. Eğer bir karakter, bizi şaşırtmıyorsa o düz bir karakterdir. Eğer bir karakter inandırıcı değilse, o yuvarlak görünen düz karakterdir. Böyle karakterlerde hayatın hesaba kitaba gelmeyen özelliği vardır.*”¹⁷⁰ Düz kahramanların ‘tip’i çağrıştırmaması gibi yuvarlak kahramanlarda karakteri çağrıştırmaz. ¹⁷¹

Şahıs kadrosu, karakter bakımından düz ve yuvarlak olmak dışında da başka tasniflere de tabi tutulabilirler. İçe-dışa dönük, aktif-pasif vb. gibi adlarla da karakterleri ele alabiliriz. Klişeleşmiş roman ve hikâye kişisini ifade eden tip “*yazarın gerçek*

¹⁶⁷ İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş-2 (Hikâye-Roman-Tiyatro)*, Akçağ Yay., Ank. 2004, s.67.

¹⁶⁸ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3 Tip Tahlilleri*, Dergah Yay., İst. 1996, s.9.

¹⁶⁹ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ank. 2000, s.134.

¹⁷⁰ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, Akçağ yay., Ank. 2004, s.169.

¹⁷¹ Çetişli, a.g.e., s. 69.

anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir.”¹⁷² Yani geleneksel bir kişidir. Belli kalıplara uygun hareket eder.

Peki, “Necip Fazıl kimleri hikâyeler?” Başta kendisi olmak üzere iflah olmaz kumarbazları, vehimleri, genç-ihthiyar kadınları, şehitleri, mezarıcıları vb. bunlar birer tip olarak gerçekten yalınkattır, ancak söz konusu atmosfer içinde biz onları yuvarlak tipler olarak algılarız; taşıdıkları misyon veya onlara taşıttırılan misyonla yalın kat hallerinden daha farklı bir kişilikle biçimlenirler gözümüzde. Değişken bir hayat grafiği çizmedikleri gibi sürprizleri de sevmezler. Dingin, tutkuları ve alışkanlıklarıyla orantılı bir hayatı izlerler. Üzüntüleri, sevinçleri, hayalleri, umut ya da umutsuzluklarıyla birer ritüeli temsil ederler. Okuyucu olarak bizleri keyiflendirmedikleri gibi güldürmez ya da ağlatmazlar da. Gasset’in söyleyişiyle, sanatın ruhsal bulaşmasından fazla bir şey olmadığına bilincindeki bir sanatçıya özgü hikâyeye tipleri olarak herhangi bir soruyu cevaplamadıkları gibi, doğrudan bize sordururlar veya hikâyelerin çerçevesini aşan alanlarda cevaplar bulmaya bizi teşvik ederler.¹⁷³

Hikâyelerde, kişi ve karakterizasyon bakımında dikkatimizi çeken diğer bir nokta ise kişilerin çoğuna isim verilmeyişidir. Necip Fazıl, isimsiz kahramanlarına “*Hasta Kumarbaz* (Rehinlik Maymun, Yemin, Matmazel Fofu, Surat, Maça Kızının İntikamı, Hasta Kumarbazın Ölümü, Hasta Kumarbazın Not Defterinden), *gece bekçisi* (Zamanın Mimarisi), *kadın* (Hayalet), *fikir adamı baba* (Sübyan Koğuşu), *bir çift genç* (Robdöşambr), *genç şair* (Örtüdeki Sır), *genç üniversiteli* (Pansiyon Yolu, Işıklı Pencere), *yolcu* (Ses ve Yolcu), *genç kız* (Mektup)” gibi sıfatlarla isimlendirerek, hikâyelerini adeta bütün zamanlara yaymaya çalışmıştır.¹⁷⁴ Aynı durum tiyatroları için de geçerlidir.¹⁷⁵

Hikâyeye kişileri, ruhsal, tarihsel, kültürel, düşünsel aidiyetlerini, mekânlarını ve inandıkları ile hayatları arasındaki çelişkileri gerçekleştirecek, hatta ortadan kaldıracak birer hikâyeye ararlar; yazar ve anlatıcı da onlara bu hikâyeleri bulur ve kurgularlar. Bu

¹⁷² Hasan Boyunkara, “Karakter ve Tip”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 175.

¹⁷³ Lekesiz, a.g.e., s. 142.

¹⁷⁴ Demirel, a.g.m., s. 60.

¹⁷⁵ Harun Ünsal, “Necip Fazıl’ın İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007, s. 160.

açından bakıldığında Necip Fazıl'ın ilk hikâyesü ile son hikâyesü arasındaki fark, hikâye kişilerinin ve onların yaşadıkları hikâyelerin, yazarlarının ve anlatıcılarının hayatları ile birlikte bir çizgi izledikleri, onunla birlikte yoruldukları, bunaldıkları ve gittikçe soluklarının genişlediği, ufuklarının aydınlandığı, inşirah bulduğu, hep hayatın doğrularını gördükleri ve gösterdikleri yönündedir. Bunu onun hikâyeleri için bir zaaf olarak değil, tahkiye yatağı olarak algılıyorum.¹⁷⁶

Hikâye kahramanlarının yaşamış oldukları çelişkilerden kurtulma hamlelerine şahit olunur. Kahramanlar yalnızca oldukları için değişen bir “*hayat grafiğine*” sahip değildirler. Bundan dolayı okuyucuya herhangi bir sürpriz yapmazlar, Ayrıca hikâye kişilerinin konuşmalarında, olaylarda, çelişkilerde, vehimlerde ve olayların geçtiği yerlerde Necip Fazıl'ın soluğu bariz şekilde hissedilir.¹⁷⁷

İncelenen hikâyelerde erkek karakterlerin, kadın karakterlere nazaran daha fazla olduğunu gördük. Bunun sebebi ise Necip Fazıl'ın hikâyelerinde hep bir mesaj verme havası içinde olmasıdır. Ayrıca karakterlerin çoğunu bizzat kendisinden yola çıkarak yazdığı için erkek karakterler daha baskın görülmektedir.

Yazarın hikâyelerinde mesaj veren bir konumda olduğu için varlığına mutlak olarak ihtiyaç duyulan karakterler oluşmuştur. Aynı zamanda ikincil karakterlerin daha geri plana itilmesi de söz konusu olmuştur. Bizde bu durumdan yola çıkarak “*Varlığına Mutlak İhtiyaç Duyulan ve Duyulmayan Karakterler*” olarak erkek ve kadın karakterleri inceledik. Şimdi onlara bir bakalım:

1.1.2.1. Varlığına Mutlak İhtiyaç Duyulan Kişiler

Her edebî eserde yazarın okuyucusuna iletmek istediği bir mesaj vardır. Eserin itibari dünyasına ait kişilere bu görev yüklenmiştir. Yazar, vereceği mesaj için kendisi aradan çekilir. Araya kahraman dediğimiz kişiler girer. “*Romancının yaptığı insanın iç*

¹⁷⁶ Su, a.g.m., ss. 441-442

¹⁷⁷ Beyaz, a.g.m., s. 175.

dünyasını gözle önüne sererek, insanda sürekli var olan duyguları ete kemiğe bürünmüş birer kahraman olarak karşımıza dikmekten başka bir şey olmuyor.”¹⁷⁸

Başkarakter ise ; “İç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirtilen karakterlerdir. Hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir. Başkişiler, romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır.”¹⁷⁹

Necip Fazıl’ın eserlerini oluştururken, kendi beninden yansıyanları bize aktardığını daha önce söylemiştik. Bu da demek oluyor ki, Necip Fazıl, yapıtlarını ortaya çıkarırken, yani vaka-konu oluşturmak istediğinde kendi çevresinde yaşananlardan ve kendi yaşadıklarından yola çıkmıştır.

Necip Fazıl’da karakter seçerken kendinden, kendi beninden yani kendi *fikir çilesini yansıtıcılarından*¹⁸⁰ yola çıkmıştır. “*Hasta Kumarbaz*” karakteriyle can verdiği yedi hikâye, kendi kişiliğini yazdığını bildiğimiz en belirgin hikâyelerdir. Bunlardan başka kendi yaşadıklarından yola çıkarak oluşturduğu karakterler de vardır.

1.1.2.1.1. Erkek Karakterler

Hikâyelerde erkek karakterlerin, kadın karakterlerden fazla olduğunu ve bunun sebeplerini daha önce söylemiştik. Bu karakterden en ünlüsü, (kendi yaşadıklarından esinlenerek oluşturduğu) *Hasta Kumarbaz*’dır. Bu karakter, Necip Fazıl’ın kumara bağımlı olma temasını değişik boyutlarda ele aldığı yedi hikâyenin olmazsa olmaz erkek karakteridir. Bu yedi hikâyenin isimleri şunlardır: Rehinlik Maymun, Yemin, Matmazel Fofu, Surat, Maça Kızının İntikamı, Hasta Kumarbazın Ölümü ve Hasta Kumarbazın Not Defterinden.

Bu hikâyelerin ilk üçü 1950 yılından önce, diğer dördü ise 1967 yılında yazılmıştır. Bu hikâyelerin hepsinde konular aynıdır. Değişen tek şey ise ilk üç

¹⁷⁸ Durali Yılmaz, Roman Sanatı ve Toplum, Ötüken Yay., İst. 1996, s. 70.

¹⁷⁹ Stevick, a.g.e., s. 173.

¹⁸⁰ Kahraman, a.g.m., s. 129.

hikâyede kişi zamiri “ben” iken, daha sonraki yıllarda yazdığı dört hikâyedeki zamir “o” olmuştur. Benliğinin farkında olan hasta kumarbaz kendinden ve düşüncelerinden kaçmak için kumara sığınır

İlk hikâye “*Rehinlik Maymun*”da, kahraman Hasta Kumarbaz ile arkadaşı Sülün Baki’nin bir maymunu kumar parası için sattıkları görülür. Hikâye bu iki erkek karakter etrafında gelişir ve biter. İkinci hikâye “*Yemin*”de kahraman bu sefer pişmandır ve tövbe eder. Ancak ne yaparsa yapsın kumardan kurtulamaz. Üçüncü hikâye “*Matmazel Fofo*”da Hasta Kumarbaz, kumar tutkusunun yanına kadın tutkusunu da ekler. “*Surat*” hikâyesinde kahramanın ressam arkadaşı onu kumardan korumak için eve hapseder. Bu seferde “*zehirli fikirlere*” tutulan kahraman, çareyi yine kumarda bulur. Kumar sancısına son vermek isteyen kumarbaz kadına yönelmek ister, fakat maça kızı ondan intikamını alacaktır. Son iki hikâyesinde yazar, “*Ölmemden başka çare göremiyorum*” der ve kahramanı Hasta Kumarbaz’ı öldürür.

Yazarın diğer bir kumar temalı hikâyesi “*Kanaryanın Ölümü*”nde kumarbaz karakter, bankada çalışan *Genç Çocuk*’tur.

Necip Fazıl’ın hayatından kesitler sunduğu tespit edilen hikâyeleri de vardır. Bu hikâyelerde ana karakter kendisidir. Bu hikâyelerden ilki “*Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri*”dir. Hikâyenin ilk olarak; “*ben, yirmi odalı eski bir konakta doğdum.*”¹⁸¹ cümlesi ile başlar. Kendi hayatını yine yazarın kendisi yazdığı için bu bilgiler teyit etmemiz zor değil. Bunun için yazarın *O ve Ben*, *Kafa Kağıdı* ve *Babıali* adlı otobiyografilerini incelemek yeterli olacaktır. “*Sırtlan*”da ise menziline varmaya çalışan bir yolcu konumundadır.

Yine “*Ölü Saklayan Mezarıcı*” hikâyesinde başrolde kendisi vardır. Bu sefer yazar, gazeteye hikâye yetiştirme derindedir.¹⁸² “*Şehit*” hikâyesinde ise çocukluğunda hafızasında yer eden bir hikâyeyi bize ulaştırır. Ana karakter Yüzbaşı Enis Bey’dir, fakat hikâyenin kaynağı da kendisidir. Aynı durum Fikir adamı (baba) rolünde “*Sübyan Koşusu*” hikâyesinde de görülür. Cezaevi günlerinden kalma bu hikâyeyi nakletme görevini aldığını şu cümlelerinden anlarız: “ - *Anlamasam daha iyi!.. - İyi ama sen*

¹⁸¹ Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 7.

¹⁸² Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., ss. 31-35.

*halimizi yazıyorsun! Anlamaya da anlatmaya da mecbursun! - Doğru söylüyorsun!*¹⁸³
Son olarak başka benzer bir durum ise “*Robdöşambr*” hikâyesinde geçer. Bu hikâyede yazar gözlemci ve aktarıcı roldedir. İki genç üniversitelinin konuşmalarını dinler ve bizlere aktarır.

“*Mühendis*” hikâyesinde Zonguldak’ta yaşadığı attan düşme olayını, kendini bir mühendis karakterine büründürerek aktarır. “*Esrar*” hikâyesinde iman sahibi genç, “*El*” ve “*Gölgeler*” hikâyelerinde ise fikir sancısı çeken hasta rollerini başarıyla üstlenir.

Diğer hikâyelerdeki olmazsa olmaz erkek karakterler ise; Yılan Kalesine hazine aramaya giden üç delikanlı (Yılan Kalesindeki Hazine), kader düşüncesi yüzünden aklını yitiren Deli Şerif (Kader Böyleymiş), merhamet ve sevgiye muhtaç küçük Halid (Gözlerinde Merhamet Yok), ölümsüzlüğü arayan yolcu (Yolcu-Ses), kadının örtündükçe güzelleştiğini anlatan Genç Şair (Örtüdeki Sır), köyünü güzelleştirirken nefisini de dizginleyen öğretmen (Öğretmen Bey), ahlâksal yozlaşmayı iliklerine kadar yaşamak zorunda kalan Hadimünnas ve Hasan Sabri Efendiler (Nokta-Mini Etek), ömrünü insanlara hükmetmeye adanmış adam (Sihirli Değnek), muhasebe ve pişmanlık içinde yaşayan üniversiteli genç (Pansiyon Yolu-Işıklı Pencere) ve köylüden yüz okuma ilmini öğrenen hâkim beydir (Diyalog).

1.1.2.1.2. Kadın Karakterler

Necip Fazıl’ın hikâyelerinde kadın karakterler genelde yardımcı roldedirler. Fakat başkahraman olarak çok sayıda hikâyesi vardır. Hatta hikâyelerden bazıları bu kadınların isimlerini taşırlar (Matmazel Fofo, Hasene Bacı, Şehla Raziye, Babaanne). Bazı hikâyelerinin isimleri ise kadınlara özgü eşyaların ta kendileridir (Mini Etek, Kırmızı Kordela, Örtüdeki Sır). Şimdi bunları sırayla inceleyelim.

“*Hayalet*” hikâyesinde olaylar isimsiz ana kahraman Kadın’ın etrafında gelişir. Köylü bir gencin kızın yanına gelip, intihar etmesi kızın adının büyücüye çıkmasına sebep olur. Baskılara daha fazla dayanamayan kadın eve kapanır. Kendisi ve

¹⁸³ a.g.e., s. 121.

düşünceleriyle baş başa kalınca, intihar eden gencin hayalini görmeye başlar. Ondan kaçarken de bir yere çarpıp ölür.

“*Matmazel Fofo*” da ise olayın baş kahramanı hasta kumarbaz olmasına karşın, hikâyenin ismi ve yaşananlar karakterin vazgeçilmez olmasına sebep olmuştur. Matmazel Fofo, 60 yaşında ve her tarafı kırış kırış bir acuze olmasına karşın hasta kumarbaz tarafından ilgi görür. “*Aptal karı! Sen yüz yaşındaki kaldırım faresinden daha iğrençsin! Bunun içindir ki seni istiyor ve bütün gençliğimle paramı veriyorum! Beni bu gece koynuna al!*”¹⁸⁴ diye içinden geçiren yazara rağmen, yaşlı kadın onu reddeder. Bu beklenmeyen bir davranıştır.

“*Kırmızı Kordela*” nın konusunu ise Perizad’ın başından geçen olaylarla anlarız. Kız, fakir bir aileden gelir. Çeşitli yerlerde çalışır. Namusunu belli bir zamana kadar korumaya çalışır, fakat yaşadığı dönemde bu durum çok zordur. Çareyi bedenini satarak para kazanmakta bulur.

“*Prenses*” hikâyesinde ise olaylar Huriye hanım ve kedisi Prenses etrafında şekillenir. *Hasene Bacı*, yazarın askerlik zamanında ev işlerine yardımcı olsun diye tutulmuş bir kadındır. Tüm yakınlarını seferberlikte yitirmiş bu kadın, gerçek müslümanın kalmadığı düşünmektedir. Bu olayın yazarı derinden etkilediğini kadının ismini hikâyeye vermesinden anlıyoruz.

“*Viyolonsel*” hikâyesinde Zehra Hanım, abdestinde-namazında bir kadındır. Oğlunun doğru düzgün bir işe girip çalışmasını ister, fakat oğlunun tek düşündüğü şey bir viyolonsel sahibi olmaktır.

“*Deniz*” ise Zeynep’in etrafında teşekkül eder. Zeynep’in kocasını ve kızını deniz almıştır. Bu sebeple kadın aklını yitirir. Sonunda kendisini de aynı kader beklemektedir.

“*Şehla Raziye*” yıkanmayı sevmeyen, pis bir kızdır. Köyden Amerika’ya kadar uzanan yolculuğunda hayatıyla ilgili her şey değişir, fakat su ile arası hiç değişmez.

¹⁸⁴ a.g.e., s. 74.

“*Babaanne*” hikâyesinde iki kadın çıkar karşımıza: Babaanne ve torunu Sevil. Hikâye babaannenin gemi yolculuğu sırasında torununu kaybetmesiyle başlar, arayıp bulunca da torunu tarafından azarlanması ile sonlanır.

“*Kör*” hikâyesinde ise tek karakter Zehra teyzedir. Fal işleriyle uğraşmaya başlamadan önce tek gözünü kaybeden bu kadın, yine bu iş üzerinde ölecektir.

“*Zelzele*” hikâyesi ise kadere sabrın sınırlarını zorlar. Fakirken faiz sayesinde zenginleşen Esmâ kadının kocası dokuz çocuğu bu şekilde besler. Kadın bu kötü duruma razı olmayarak, çocuklarını da alıp memleketine döner. Ancak çocuklarının hepsi de bir depremde ölür.

“*Rüya*” da kadın karakter Fatıma’nın en çok sevdiği şey kadın evliyaların menkıbelerini okumaktır. Bir rüya görür yine bir kadın, yakında öleceğini kaderine razı olması gerektiğini ona anlatır.

“*Kuranın Gücü*” hikâyesinde yaşlı bir ninenin, gençken yaşadığı bir hatıra anlatılır. Bu hatıradaki kadın, köyüne gelen düşmanları Kuran sayesinde tek başına nasıl köyden kaçırttığını anlatır.

“*Mektup*” hikâyesi bir genç kızın etrafında şekillenir. Bu hikâyede genç kız isimsiz mektuplar almaktadır. Hayatının her ayrıntısını bu mektuplarda bulan kız, bunların nasıl yazıldığını aramaya çalışırken, kendi vicdanının bunları yazdığını çok sonra anlayacaktır. Psikolojinin tam olarak veriliği en güzel hikâyedir.

Son olarak “*Eski Elbiselerin Hafızası*” hikâyesinde olaylar dört cansız mankenin konuşmaları etrafında şekillenir. Mankenler gündüz dükkana gelip elbisesini satan gencin durumunu tartışmaktadır. Kahramanlar kişileştirme yoluyla oluşturulduğundan cinsiyet kavramı yoktur. Bu sebeple kadın ve erkek karakterlerden ayrı olarak veriyoruz.

1.1.2.1.3. Dekoratif Unsur Olarak Kullanılan Kişiler

Herhangi bir edebi eserde olay örgüsünün oluşumunda sosyal olayları, bir diğer deyimle atmosferi sağlamakla görevlendirilmiş kişiler de vardır. Bu kişilerin edebi

eserde doğrudan doğruya bir işlevi olamamasına rağmen, yazarın duygularını düşüncelerini ifade için görevlendirilmişlerdir. Bunlar “*fon karakter veya figüran*”¹⁸⁵ ya da “*dekoratif kahramanlar*”¹⁸⁶ olarak isimlendirilirler. “*Fon karakterler, sadece romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler.*”¹⁸⁷ Sosyal ortamı somut bir şekilde sunmayı sağlarlar.

Başkahramanlar ve fon karakterler arasında kalan, her iki karakterin özelliklerine de sahip Norm karakter ve Kart-karakterler vardır.¹⁸⁸ Norm karakter, sıradan bir fon karakterden daha boyutlu ve kişilik kazanmış bir karakterdir. Amaçtan ziyade bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan karakterlerdir. Kart-karakter için ise tek boyutludur diyebiliriz. Edebi eser boyunca hiç değişmezler.

Necip Fazıl’ın hikâyelerinde dekoratif kişilerle çok fazla karşılaşmayız. Bu kişiler kimi zaman kahvede oturan ve kâğıt oynayan birkaç kişi, kimi zaman kumar oynayan kumarbazlar, kimi zaman da evlat ve ya babadır. Bu kişilerin az olmasının sebebi ise karşıtlıklar içinde oluşan her kişinin (iyi ya da kötü) bir mesaj taşımalarıdır. Başkahraman ya kendisi ya da tanıdığı biri olduğu için onunla vermek istediği mesajı ileten yazar, karşısına ya yozlaşmış bir torun ya da esrarkeş bir arkadaş çıkarabilir.

Hikâyeleri okuduğumuzda her karakterin bir amaca hizmet ettiğini görürüz. Bu da demek oluyor ki hikâyeler kendi içinde bir bütünlük arz etmektedir. Dekoratif olarak karşılaştığımız kişiler genelde bir olay için toplanmış kalabalıklardır. Hikâyeden çıkarıp da anlam bütünlüğü sarsmayan insan çok azdır. Şimdi karşılaştığımız dekoratif karakterlerin kim olduklarına bakalım.

“*Sırtlan*” hikâyesinde kahraman muhtarın evine girdiğinde orada bulunanların tasvirini yapar. Bu tasvirde bulunan iki kişi odada adeta cansız mankenler olarak gösterilmişlerdir: “*etrafında yere bağdaş kurmuş, siyah sakallı ve siyah şalvarlı iki adam tahta mankenler gibi kaskatı, göze çarpıyordu.*”¹⁸⁹ Bu kişiler hikâyenin gidişatına hiçbir etki etmemektedirler.

¹⁸⁵ Çetişli, Metin Tahlillerine Giriş-2 (Hikâye-Roman-Tiyatro), s.71.

¹⁸⁶ Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s. 142.

¹⁸⁷ Stevick, Roman Teorisi, s. 173.

¹⁸⁸ a.g.e., s. 175.

¹⁸⁹ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 29.

“Ölü Saklayan Mezarıcı” da ise kahveye hikâye yazmak için giden yazar, içerde kahveci hariç beş kişinin tasvirini yapar. Diğer dört kişi olaya bir şekilde müdahil olurken “yüzünü çarşaf gibi gerdiği gazetesine dalmış, üzerinde, düğmelerine varıncaya kadar sivilleştirilmiş asker elbisesi taşıyan eski bir zabıt” istifini bozmaz. “Her eski vaziyette”¹⁹⁰ diyerek onu adeta cansız ve kansız bir hale getirir.

“Hayalet” hikâyesinde kadın kahraman, köyün kızlarıyla her akşam mezarlığın yanındaki sette otururlar. Hikâyeye tek etkileri kadın kahramana “bak, bak, geçiyor, seninki!..”¹⁹¹ demeleridir.

Necip Fazıl’ın kumar temalı hikâyelerinden “Matmazel Fofo”, “Kanaryanın Ölümü” ve “Maça Kızının İntikamı” da olaylar genelde kumarhanede geçmektedir. Bu kumarhanelerde kahramanlardan başka kumar oynayan tipler de mevcuttur. Bu kişilerin bazıları oyuna bizzat müdahale ederken, bazıları da sadece tasvir edilip bırakılmıştır. Mesela; “Herkes bu sesin hasta kumarbazdan çıktığını bildiği halde yine saygılı bir hayretle ona döndü.” Ayrıca “Matmazel Fofonun yüzünden kazanan ve kaybedenler birer birer gittiler.”¹⁹² “Kulüpte mahut tipler... Yuvarlak bir masa etrafında gazetelere eğilmiş, geviş getiriyorlar.”¹⁹³

“Kırmızı Kordela” hikâyesinde Perizad’ın büyükbabası olduğunu biliriz, fakat odasından çıkmadığı için O’nu hiç görmeyiz. Sadece yazarın ağzından onunla ilgili şu cümleleri duyarız: “(...)bu insanlarda büyükbabasının merhametli haline benzer hiçbir şey bulunmadığı.(...) Eğer bu rüzgar yalnız büyükbabaya dokunmuyorsa, o da, ahşap ev iskeletine sınımsız yapıştığı, odasından hiç çıkmadığı ve yakında dosdoğru toprağın altına sığınmaya niyetli olduğu için...”¹⁹⁴

“Gözlerinde Merhamet Yok” hikâyesinde küçük Halid’in bir kadın ve kocası tarafından evlat edinilmesi ve daha sonrasında gelişen olaylar anlatılmaktadır. Halid’in yeni evinde kadından başka diğer kişilerin hepsi sadece kurgu açısından vardır. Diğer manada hiçbir faaliyetleri yoktur. Yazar onlarla ilgili şunları söyler: “Kadının, yaşları yirmiye doğru kızı ile oğlu da, evden kaçta çıkıp kaçta döndükleri belirsiz iki suçlu

¹⁹⁰ a.g.e., ss. 32-33.

¹⁹¹ a.g.e., s. 38.

¹⁹² a.g.e., s. 79.

¹⁹³ a.g.e., s. 139.

¹⁹⁴ a.g.e., ss. 90-92.

hayal... Silik yüzlü kıranta erkek hiç ortalarda yok... O, evini duvardaki resmiyle bekliyor.”¹⁹⁵

“*Nokta*” hikâyesinde ise başkahraman Hadimünnas Efendi’nin kızları, kültürel yozlaşmayı iliklerine kadar yaşamışlardır. Bu durum torunlarında doruk noktasına ulaşır. Kızları kendisine sormadan evlenmiştir. Yalnız damatlardan etraflıca bahsedilmez. Çok kısa bir yerde gördüğümüz bu kişiler, dekor olmaktan öteye gidemezler: “*Hazır yiyici damatlar karılarından çoktan ayrılmış ve birkaç yıldır evin geçimi, annelerinden devralınmış olarak torunlarına kalmıştır.*”¹⁹⁶

Necip Fazıl, hikâyelerinde mümkün mertebe az karakter kullanmıştır. Kullandığı karakterlerin hepsine vazife yükleyen yazar, hiçbir karakteri boş yere kullanmamıştır. Yukarda da değindiğimiz gibi fon karakterler genelde kalabalıklardan oluşmuştur. Ancak bu kalabalıklardan bazıları da hikâyelerin sürükleyici unsurları olmuştur. Yazar diğer eserlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de bütünlüğü sağlamasını bilmiştir.

¹⁹⁵ a.g.e., s. 181.

¹⁹⁶ a.g.e., s. 256.

1.1.3. Zaman

Zaman, insanoğlunun bütün eylemlerini içine alan bir kavramdır. İnsan, kültür, süre ve dil boyutlarıyla zamanın içindedir. Hem gerçek, hem de kurmaca dünyada ait olunan sosyal çevre, yaşanılan geçmiş, yaşanılması planlanan gelecek zaman içinde yansır.

Kurmaca yapıya ait edebî eserde de zaman bilincinin çeşitli şekillerde ifade edilmesi kaçınılmazdır. “Anlatı, ister söz, ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zaman bağı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâye, mutlaka –belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra öğrenilir/duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır.”¹⁹⁷

Hikâye ve roman yazarı zaman ögesini açık veya kapalı bir şekilde kullanabilir. Forster, insanın iki yaşama sahip olduğunu; bunlardan ilkinin dakika, saat gibi zaman birimlerinden oluşan günlük yaşam; diğeri ise değerlere göre sürdürdüğü yaşam olduğunu söyler. Hikâyedeki zaman ögesi de “değerlerle sürdürülen zaman”dır.¹⁹⁸

Geleneksel edebî türlerimizde zaman unsuruna önem verilmiyordu. Ağırlıklı olarak olay ön plandaydı. Modern zamanlarda bu anlayış yıkılmış ve yazarlar yeni biçim ve kurgu deneyerek eserlerini inşa etmeye başlamışlardır. “Çünkü modernleşme öncesinde zaman, teoloji eksenliydi ve bölünmemişti. Modernleşme sonrasında zaman parçalanır ve zaman akışını; salise, saniye, saat, gün, hafta, ay, on yıl, yüzyıl kesimleriyle idrak edilmeye çalışılır.”¹⁹⁹

Wellek, klasik eserlerdeki zaman algısının, kronolojik bir şekilde ifade edildiğini söyler: “Pikaresk romanda kronolojik sıralanıştan başka bir şey yoktur: Şu oldu, ondan sonra da şu oldu gibi. Her biri başlı başına bir hikâyeye konu olabilecek bir olay olan maceralar, romanın esas kahramanı etrafında birbirine bağlanır. Daha felsefi bir romanda olayların kronolojik sıralanışına bir sebep-sonuç ilişkisi eklenmiştir. Roman, bir zaman süreci içinde etkisini hiç durmaksızın sürdüren sebeplerin sonucu olarak

¹⁹⁷ Tekin, Roman Sanatı-1, s. 110.

¹⁹⁸ Edward Morgan Forster, Roman Sanatı (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., 2. Basım, Aralık 1985, s. 22.

¹⁹⁹ Tekin, a.g.e., s. 109.

*iyiye veya kötüye giden bir karakteri sergiler veya daha sıkı örülmüş bir olay örgüsünde zaman içinde belli bir şey vuku bulmuştur. Sondaki durum baştakinden çok farklıdır.”*²⁰⁰

Philip Stevick “*Roman Teorisi*”nde bu söylenenlere paralel şeyler söylemiştir:

*“Modern romanda, geçmişin değişmez bir şekilde geçmişliğini imâ eden zaman kavramı, olayların kronolojik bir zaman şeridi üzerinde gelişmesini terk etmek demektir. Bu zaman anlayışı aynı zamanda, destanda geçmişle hâl arasındaki farkı vurgulayan, giriş bölümünü esas alan olaylar dizisinin içine sokan tekniğin kullanılmasına son verir... Zaman, bir su gibi döne döne akar. Kötüden iyiye, daha iyiden daha kötüye doğru, kaderin isteğine göre yatağını değiştirir.”*²⁰¹

Rasim Özdenören ise geleneksel ile modern zaman algılayışını şu şekilde birbirinden ayırmaktadır:

*“Klasik romanın zaman anlayışı oldukça mekânîk bir düzeyde gelişir. Roman örgüsü, daha baştan zamanın üç hâli ile kayıtlanmıştır. Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru bir gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak beliren hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır. Entrikanın gelişmesi veya roman örgüsünün çok gerekli bir biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahale edilemez. Bu akışa müdahalenin söz konusu olduğu yerlerde bile, bu, zincirleme akışı etkileyecek bir nitelik kazanmaz, romanın tüm örgüsünü etkileyecek çapta bir gelişmeye meydan verilmez, romanın bütünlüğü içinde küçük bir saplama olarak kalır. Zaman; geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak adeta kesin kategoriler hâlinde belirir. Birinden diğerine geçişin kuralları vardır. Yazar, bir zamandan ötekine geçerken genellikle bunu okuyucuya açıklar.”*²⁰²

Geleneksel edebî türlerden an hikâyesine doğru hikâye formu kendini yenilerken “*an hikâyesinde anlatılanların çok kısa bir zaman aralığında yaşanması sebebiyle*

²⁰⁰ R. Wellek-A. Warren, Edebiyat Teorisi, Dergah Yay., İst. 2011, s. 251.

²⁰¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Stevick, *Roman Teorisi*, ss. 231-238.

²⁰² Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yay., İst. 1997, s. 96.

psikolojik zamanı genişletecek tekniklerin hikâyesidir. İç konuşma (monolog ve interieur), şuur akışı (stream of consciousness), fikirlerin uçuşması (flight of ideas), bir zaman tünelinden geriye (hatırlama ve flash-back) yahut ileriye (tahayyül) doğru gidiş gibi modern teknikler an hikâyesinin aslı unsurları olur.”²⁰³

Zaman temasını başta şiiirlerinde olmak üzere diğer eserlerinde de bolca işlemiştir. Döneminin yazarları gibi onun da eserlerinde Bergson felsefesinin etkileri görülür. Bergson’a göre insanın şuur hal ile sınırlı olmayıp geçmişi ve geleceği de ihtiva eden bir birikime sahiptir. Böylece zaman duygusu, kendisini yaşamaya bırakan ve kendi yaşayışını idrak etmekte olan insanın bilinciyle özdeşleşerek kâinatın da merkezini teşkil eder. Orhan Okay’a göre N. Fazıl’ın şiiirlerinde zaman temasını ilk olarak 1928 yılında yazdığı “*Şehirlerin Dışından*” şiiiriyle karşılaşırız:

*“Hiç şaşmayan bir saat
Gibi işler tabiat
Uyarak kalbimize(...)”*²⁰⁴

İlk dönem şiiirlerinde yoğun olarak *zaman* teması işlenir. Bu şiiirlerde gündüze nazaran akşam vaktini seçen şair, aydınlığın insanı boğduğunu düşünür:

*“Güneş çekildi demin,
Doğdu bir renk akşamı.
Bu, bütün günlerimin,
İçime denk akşamı...”*²⁰⁵

1928’den sonraki şiiirlerinde zaman, sabit bir fikir halinde verilmiştir. Hatta “*Geçen Dakikalarım, Zaman vb.*” gibi şiiirlerinin isimlerini bile bu minvalde koymuştur.²⁰⁶

²⁰³ Özgül,a.g.m., s.39.

²⁰⁴ Bu şiiirde Bergsoniyen zaman telakkisi, bilinci sembolize eden *kalp* ile kâinatı çağrıştıran *tabiatın* aynileşmesinde ortaya çıkmaktadır. ŞAHİN-ÇETİN, NFK(Orhan Okay, “*N. Fazıl’ın Şiiiri ve Poetikası*”), s. 63.

²⁰⁵ Ramazan Kaplan, “*N. Fazıl’ın şiiirlerinde varlığın metafizik dünyası (1922-39)*”, Hece Dergisi NFK Özel Sayısı, ss. 199-200.

*“Zaman, sudan çıkarıp suya daldıran dolap;
Bir varlık ve bir yokluk; her tasta bir inkılâp...”*

Onun için zaman, insanoğlunun en girift meselesi, davaların davası, vakıaların vakıasıdır. En büyük bilmece, idraktır, imtihandır. Tayini muhaldir. Fakat sırrını İslam tasavvufundan başka hiçbir görüş izah edememiştir.²⁰⁷ Bu doğrultuda kurtarıcısıyla tanışmadığı dönemi anlattığı ve kendisini en iyi ifade eden şiirleri arasında yer alan şu beyiti verelim:

*“Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum
Gökyüzünde habersiz uçurtma uçurmuşum...”*

“Eylemlerini neden, nerede, kim için yaptığını sorgulamadan gerçekleştiren birey, adeta rüzgâra karşı kürek çeker; yaptıklarının kıymeti yoktur ve sadece bir “saçma” hüviyetinde kalır. Bulunulan girişimler ve bu girişimlerin ölçülebilen zamanda yıllarla ifadesi ne kadar fazla olursa olsun, zamanın kairos boyutunda bir ilerleme kaydedemez. Şair, yukarıdaki mısralarda otuz yıllık süre zarfındaki hesapsız ve sorgusuz eylemlerini değerlendirmesiyle, ilerleyen zamanın aksine sabit kalışını fark eder. Bireydeki bu fark ediş zamanı yaşamaya yönelik bir atlımdır; çünkü o, kendisini “kendinin ve davranışların bilincinde” olanlara hissettirir.”²⁰⁸

Necip Fazıl hikâyelerinde, şiirlerinde olduğu gibi zaman kavramı üzerinde durmuştur. “Zamanın Mimarisi” hikâyesi buna en güzel örneği teşkil etmektedir. Hikâyelerin diğer bir önemli tarafı, doğrudan doğruya ferdi psikolojiyi vermeleridir. Necip Fazıl’ın hemen ilk hikâyelerinden itibaren ferdi iç dünyası metnin ağırlığını oluşturmaktadır. Bu yüzden hikâyelerde yüzeyden çok psikolojik, felsefi, metafizik derinliğe doğru bir gidiş görülür. Yazar, dar bir çerçeve içinde ileri geri hareketlerle etkileyici bir şekilde karakterini vermeye çabalar. Yazarın hikâyelerindeki zamanı üç bölümde inceleyeceğiz:

²⁰⁶ a.g.m., s. 64.

²⁰⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Okay, Necip Fazıl Kısakürek, ss. 31-42.

²⁰⁸ Elif Öksüz, “Türk Şiirinde Zaman Algısına Dönük Bir Okuma Denemesi”, Turkish Studies Dergisi, C. 4/8, 2009, ss. 1922-1923.

1.1.3.1. Kısa Vaka Zamanlı Hikâyeler

Bu hikâyelerde genel olarak birkaç dakika ile 2–3 saat arasında meydana gelen olayları ele alırlar. Ancak kısa vaka zamanlı hikâyelerde kronolojik zamandan ziyade ‘iç zaman’ ağırlık kazanmaktadır. Psikolojik tahlillerin yoğunlaştığı yerlerde, ‘iç zaman’ın genişlediği görülür. ‘İç zaman’la sağlanan geriye dönüşler sayesinde, yazarın zaman üzerinde daha rahat hareket etmesi sağlanmış olur. Yazarın zaman üzerindeki bu tasarrufu, onun dünya görüşüne, sanat anlayışına, zamana yüklemiş olduğu anlama göre farklılıklar gösterir. Daraltma, özetleme geriye dönüş teknikleriyle kronolojik zamanın yerini psikolojik zaman alır. Şimdi bu hikâyeleri inceleyelim:

“*Paradi*” hikâyesi, paradinin perdelerini açmasıyla başlar. Ardından “*Kulislerden bomba gibi, pırıltılı bir kadın fırladı (...) pest ve hastalıklı bir sesle hazin olması lazım gelen bir şarkıya başladı.(...) kadın şarkısını bitirmiş ve perde aşağıya yavaş yavaş inmeye başlamıştı.*”²⁰⁹ Bundan sonra bir gürültü duyulur ve şarkıcı kadın bağırmaya başlar. Yukardan bir insan sahneye atlamış ve ölmüştür. Tiyatro bir anda boşalmıştır. Olaylar kısa sürede cereyan edip, bitmiştir. Şarkı bittikten sonra olaylar çok kısa sürmüştür.

“*Eski Elbiselerin Hafızası*” adlı hikâye, Yahudi’nin dükkanı kapatmasıyla başlar. “*Kepenleri bir bel kemeri gibi saran demir kolu muayene etti. Kilidi vurdu ve arkasına bakmadan ağır adımlarla ilerleye ilerleye kayboldu.*”²¹⁰ 4 cansız manken kendi aralarında o gün olmuş bir olayı konuşmaya başlar ve kısa süre içerisinde konuşma biter. Hikâye güneş battığında başlamış ve ay ışığının görüldüğü bir vakitte bitmiştir.

“*Sırtlan*” hikâyesinde asıl olay kahramanın gece yarısı yoldayken başlar. “*Mehtapsız, fakat açık ve yıldızlı bir geceydi.*”²¹¹ Kısa bir süre sonra bir köyün mezarlığına oradan da köye geçer. Muhtarın evine gelir. “*Aradan dakikalar geçiyor, ne biçimini bozan, ne de kim olduğumu, nereden geldiğimi soran oluyordu.*”²¹² Bu sözün akabinde muhtar, kahramanla konuşmaya başlar. Konuşma biter bitmez içeri birisi bir sırtlan ölüsüyle girer. Kısa bir diyalogdan sonra hikâye sonlanır.

²⁰⁹ KISAKÜREK, Hikâyelerim, ss. 17-18.

²¹⁰ a.g.e., s. 22.

²¹¹ a.g.e., s. 27.

²¹² a.g.e., s. 29.

“Ölü Saklayan Mezarıcı” adlı hikâye ise yazarın hikâyesini yazmak için bir kahvehaneye girmesiyle başlar. Yazar iki saat içerisinde hikâyesini teslim etme telaşındadır. Bir kahve söyler. Ne yazacağım diye düşünürken, “ölü kaç gün kalmış evde?”²¹³ lafıyla kendine gelir. Kahvedekiler konuşmaya devam ederler. Yazar, kahvesini bitirir ve oradan çıkıp gider. Hikâye kahve içilen zaman miktarıncadır desek yalan olmaz.

“Hayalet” hikâyesi de çok kısa süre içerisinde cereyan eder. Kadının penceresinin altında iki kişi konuşmaya başlar. Konuşma kısa sürer. Akabinde kadın bir hayalet görür. “Kaçmak ister gibi koştu. Duvara dayalı bir duvarın tepesine sıçradı. Orada bir an asılı kaldı, yere kapandı. Döşemeler homurdandı. Uykularından sıçrayıp uyananlar, odaya girdikleri zaman büyük dolabın keskin ucunu kızın göğsüne saplanmış gördüler.”²¹⁴

“Şehid” hikâyesi aslında bir hikâye anlatımı kadarki süre içerisinde gerçekleşir, fakat yazar başta çocukluğuna kadar inerek bu hikâyenin kendisinde yarattığı etkiyi anlatır. Vaka zamanı şöyledir: “Erzurum’da büyük kışlardan birisiydi. Orada hükümet memuru olan dayımın evi, o akşam yine misafirlerle dolmuştu. Çifte camlı pencere, yastıklarla doldurulmuş gibi iri kar kümeleriyle kapanmıştı. Odada soba yanıyor ve semaver, binlerce kilometre uzakta facialar geçtiği haber verir gibi sinsi ve devamlı bir ıslıkla ötüyordu.”²¹⁵ Buradan sonra hikâye anlatıcısı başından geçen bir olayı anlatır ve bitirir. Asıl hikâye kişinin anlattıklarının bitirmesiyle biter.

“Rehinlik Maymun” da yine yazarın başından geçen bir olayı, başkalarına anlatırken buluruz. Macerası kısa olduğu için hikâye de kısadır.

“Yemin” hikâyesinde yazar bu defa bir akrabasının cenazesindedir. Çeşitli şeyler düşünür. Ölen kızla ilgili anısını anlatır bu sırada. Cenaze namazı akabinde kız mezara gömülür. Düşünceler ve hikâye son bulur. Birkaç saat içerisinde olaylar gerçekleşir.

²¹³ a.g.e., s. 33.

²¹⁴ a.g.e., s. 42.

²¹⁵ a.g.e., s. 48.

“*Matmazel Fofo*” hikâyesinde olaylar birkaç içerisinde olur ve biter. Çünkü kahraman, kumarhaneye girer girmez kadını görür, masaya oturur ve oyun başlar. Birkaç el oynadıktan sonra oyun biter. Kadını eve bırakmak ister. Bırakır ve gider.

“*Robdöşambr*” hikâyesinde yazar iki saat içerisinde yaptığı bir gözlemi anlatmaktadır: “*Üniversite semtinde bir çay salonunun, oturduğum yere en yakın masasında bir çift genç... Onları tam iki saat inceledim. Birbirlerine abanmış tam iki saat konuştular.*”²¹⁶ Bu süre zarfında gözlemlediği bu kişiler hakkında yaptığı yorumlar bu hikâyenin konusunu oluşturmaktadır.

“*Surat*” hikâyesi yazarın kumar temalı hikâyelerindendir. Ressam bir arkadaşı kumarbazın kumar oynamasını engellemek için onu evinde bir odaya kapatır. “*Genç ressam, kendi bekâr evinin salon vazifesi gören boş odasına kapattığı Hasta kumarbazın kapısını vurur.*”²¹⁷ Olayların sabah başladığını şu ifadeden anlıyoruz: “*ressam, yüzünde sabah mahmurluğunun balmumundan maskesi, bir köşeye çöktü.*” Aralarında bazı konuşmalar geçer. Hemen ardından kapı vurulur ve iki kadın gelir. Onların da aralarında çok kısa bir muhabbet geçer. Bu arada kumarbaz eşyalarını alır ve evden kaçır. Bütün olayların gerçekleşme süreleri birkaç saati aşmaz.

“*Hasta Kumarbazın Ölümü*” hikâyesinde ilk zaman vurgusu “akşam simidi vakti” olarak verilmiş, zamana değişik bir yorum getirilmiştir. Olaylar iki saat içerisinde olup biter. Çünkü akşam simidi vakti kadın odayı temizlemeye gider. Kapı kapalıdır. Durmuş Efendi gelir, kapıyı kırar ve içeri girerler. Kumarbazın öldü olduğu anlaşılınca “*bir saat sonra*”²¹⁸ polis çağırılır. Çok kısa bir konuşmadan sonra hikâye sonlanır.

“*Deniz*” hikâyesinde köylülerin konuşma ve Zeynep’in sahildeki taşın üzerinde bekleme saatleri aynıdır. Fakat bununla ilgili hiçbir bilgi verilmez. Sadece Zeynep’in her gece bu taş üzerinde beklediği, 17 yaşında evlendiği, şimdi 26 yaşında olduğu ve 3 ay önce kocasının denizde öldüğünü biliriz. Asıl olayın oluş zamanını bilmiyoruz. Ancak Zeynep’in denize düşme olayı çok kısa bir sürede gerçekleşmiştir.

“*El*” hikâyesinde kahraman, bir gün akıl hastanesine doktor bir arkadaşını ziyarete gider. Birkaç hastayı ziyaret ederler. Bu ziyaret arasında hiçbir olay olmaz.

²¹⁶ a.g.e., s. 127.

²¹⁷ a.g.e., s. 131.

²¹⁸ a.g.e., s. 147.

Sadece bu ziyaretler olur ve hikâye biter. Bu ziyaretin süresi hikâyeyi okuma süresi kadar olduğu hissine kapılırız. Hikâyenin uzunluğu gerçekte de o kadardır.

1.1.3.2. Uzun Vaka Zamanlı Hikâyeler

Bu grupta ele aldığımız hikâyeler, kısa vaka zamanlı hikâyelere nazaran daha geniş kapsamlıdır. Olaylar daha geniş zamanda anlatılır. Geniş anlatımlar ve zamanda sıçramalar görülür. Olaylar genel olarak birkaç gün ile sonsuza kadar geçen süreç çerçevesinde işlenirler. Şimdi de bu hikâyeleri inceleyelim.

İlk hikâyemiz “*Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri*”dir. Bu hikâyede yazar çocukluğunda unutamadığı olayları ve bu olayların daha sonraki etkilerinden bahsetmiştir. “*İşte bu konaktır ki, beni bir akrebin kısıpı halinde marazi bir hassasiyet dişledi. İlk merhale olarak korkuya girdim.*”²¹⁹ Zaman olarak ise olayları çocukluğundan bugüne getirmiştir. “*Bu şeylerin üstünden yıllar geçtikten sonra o kadar korktuğum bu evde, yapayalnız bir gece geçirdim.*”²²⁰ Olaylar geriye dönüşler halinde aktarılmıştır.

“*Zamanın Mimarisi*” adlı hikâyede yazar, zaman mefhumu üzerinde uzun uzadıya durur. Bir gece bekçisini hastanede koğuşun önünde kaç kere geçtiği dahi hesap edilmeye çalışılır. Bekçi geceleyin yine odaların önünde dolaşırken, ölümlerin yattığı odaya girer. Orada yaşlı bir adamın ölmediğini fark eder. Fakat adam 23 saat sonra gerçekten ölür ve bir gün sonra tekrar yattığı yere döner. “*Aradan bir gece geçecek, ölü yine teşrih odasına konacaktır.*”²²¹

“*Kanaryanın Ölümü*” hikâyesinde kahraman bankada çalışan bir memurdur. Kumar müptelasıdır. Bir sabah bir adam gelir ve O’nu kulübe davet eder. “*Akşama kadar doldurduğu fişler üzerinde iskambil kağıtlarının hayalini takip eden çocuk*”²²² işten çıkar saat on ikiye kadar zaman geçirir. *Sabaha kadar* kumar oynar ve kaybeder. Olaylar bir sabahtan başlayıp, ertesi sabah son bulur.

²¹⁹ a.g.e., s. 8.

²²⁰ a.g.e., s. 10.

²²¹ a.g.e., s. 56.

²²² a.g.e., s. 80.

“*Kırmızı Kordela*” hikâyesinde Perizad’ın çocukluktan yirmili yaşına kadar geçen sürede yaşadıkları konu edilmiştir. “20 yaşlarında filan... 14 yaşına kadar takunya ile gezmiş, çeşmeden evine su taşımıştı. 20 yaşındaki Perizad’ın, annesinden aldığı emir sınırları içinde, (...), yataklarını ve tavanlarını tanımadığı hiçbir otel kalmamıştı.”²²³

“*Olabilir Oğlu Olabilir*” adlı hikâyede kahraman Karadeniz’de bir oteldedir. Hastadır. Akşam vakti yatar, sabah kalktığına bir şeyi kalmaz. “*Uyandığım zaman (...) ne ateşim kalmış, ne bir şeyim...*”²²⁴ Sahilde bir olayla karşılaşır ve hikâye biter. Vaka bir gün içerisinde olup bitmiştir.

“*Prences*” hikâyesinde ise kedisiyle yaşayan Huriye hanımın sergüzeşti konu edilmiştir. Zaman tam olarak belli değildir, fakat olayların anlatılışı kademeli bir şekilde olduğundan, zamanda atlamalar olduğunu hissediyoruz. Daha sonra bir gün kediyi araba çarpar. Kadın onun ölüsünü eve getirir ve bir gün sonra eve gelenler ikisini de ölü bulurlar.²²⁵

“*Kader Böyleymiş*” hikâyesinde köy öğretmeni ile köyde meskun bulunan bir meczup arasında geçenler konu edilmiştir. Olayları köy öğretmenin tuttuğu defterden öğreniriz. Olaylar Şerif’in nasıl bu hale geldiğinden başlayıp ölümüne kadar, kader bağlamında anlatılır. Tabi bu işin takipçisi öğretmendir.

“*Hasene Bacı*” hikâyesinde yazar, yedek subaylık yaptığı zamanları baz alarak hikâyesünü anlatmıştır. Ev işlerine yardım etmesi için yanına aldığı kadın, tüm akrabalarını seferberlikte kaybetmiştir. O zamanlar verdiği mücadeleyi, şimdiki insanlardan göremeyince onlardan tiksinemeye başlar. Hatta bir Cuma namazında camiye basarak oradakileri korkutur. Tabi bu işleyiş geniş bir zaman dilimi içerisinde olmuştur.

“*Sübyan Koğuşu*” hikâyesinde ise yazarın hapisane yıllarından bir bölüm anlatılır. Olaylar, sabah vakti hapisanenin bahçesinde başlar. Çocuk koğuşunda olan olaylar anlatılır. Geceleyin hasan isminde bir çocuk kendisine saldıranlardan korunmak için kendini yakar. Ertesi sabah çocuğun ölüm haberi gazete sayfalarından öğrenilir.

²²³ a.g.e., ss. 89-91.

²²⁴ a.g.e., s. 100.

²²⁵ a.g.e., s. 106.

“Maça Kızının İntikamı”nda kahraman hasta kumarbaz, kumardan kurtulmak için çareyi kadında görür. O kadın ki *dünyanın bütün kadınlarını silecek kuvvette*²²⁶, müthiş bir kadındır. Kahramanla tesadüf eseri karşılaşmış, ertesi gün saat 5’e randevu vermiştir. Kahraman, randevu günü saat dokuzda uyanır ve bir şeyler yemek için kulübe gider. Bu kulüpte aynı zamanda kumar da oynanmaktadır. Zaman geçsin diye oyuna oturur, ertesi gün ki sabaha kadar orada durur. Pansiyona geldiğinde odasında bir kart bulur. Bu kartta şunlar yazmaktadır: “Sizi, kara sevdalısı olduğumuz, maça kızının kolları arasına bırakıp yolunuzdan çekiliyorum! Sizin hakkınızdan ancak o gelebilir!”²²⁷

“Viyolonsel” hikâyesinde zaman temi uzun tutulmuştur. Zehra Hanım 65, oğlu Hayati 25 yaşındadır. Hayati’nin viyolonsel aşkı vardır. Nitekim bu uğurda annesine karşı uğraş verir. Günler geçer fakat Hayati bu isteğinden vazgeçmez. Bir zaman sonra annesi ölür ve evden viyolonsel sesleri gelir.

“Mühendis” hikâyesinde ise kahraman kömür madeninde çalışan bir mühendistir. Alışlageldiği üzere madende bir göçük olur. Kahraman olayı merak eder ve olay yerine gider. O sırada toprak ayağının altından kayar ve mühendis baygınlık geçirir. Kendisini orada işçi olmayan bir kişi kurtarmıştır. 3 gün boyunca adamı arar, bulamaz. Sonunda onun Hızır olduğuna inanır. *Bir yaz gecesi*²²⁸ tarif edilen kişiye benzer birini görür ve bu tespiti doğrulanır.

“Şehla Raziye” hikâyesinde Raziye, köylünün gözünde yıkanmayı sevmeyen, pis ve çirkin bir kızıdır. Hikâyede bu kızın doğumundan ölümüne kadar geçen süre işlenmiştir. On beşine yakın bir yaşlarda şehre götürüle kız, *yirmisine varmadan meşhur*²²⁹ olur. Daha sonra Amerika’ya gider ve orada bir trafik kazasında ölür. O’na ölünce bile temizlenmek nasip olmaz.

“Gözlerinde Merhamet Yok” adlı hikâyede Halid, vapurda gazete satarken bir karı koca ile karşılaşır. Çocuklarına çok benzediği için onu yanlarına almak isterler. Bunun üzere ertesi gün Halid’in yaşadığı yere giderler. Evdeki babaanne onun eğitimi için, verilen teklifi kabul eder. Bir ay geçmeden Halid sıkılmaya başlar. Bu insanlar,

²²⁶ a.g.e., s. 138.

²²⁷ a.g.e., s. 143.

²²⁸ a.g.e., s. 165.

²²⁹ a.g.e., s. 172.

daha önce yaşadığı yerdekiler gibi samimi değildir. Bu olaylardan birkaç ay sonra Halid evi terk eder ve eski yaşantısına geri döner. Hikâye 3-5 ay içerisinde olup bittiği için vaka süresi uzundur.

“*Sihirli Değnek*” hikâyesinde tek gayesi hükmetmek olan bir adamın, çocukluktan başlayıp kırklı yaşlarına kadar geçen sürede başına gelenler anlatılmıştır. Bu süre zarfında çeşitli işlere girip çıkan kahraman, evde yapması gereken nizamı unutmuştur. Aklına geldiğinde ise çok geç olur. Karısı ve çocukları evi terk ederler. Vaka geniş bir zaman dilimine yayılmıştır.

“*Örtüdeki Sır*” hikâyesinde genç şair, *adına yüksek sosyete denilen bir toplantıda*²³⁰ insanlara örtünmenin ne demek olduğunu anlatır. Aradan biraz zaman geçer ve arkadaşları mini etekli bir kızla şaire oyun oynamaya karar verirler. *Birkaç gün süren masum gezintiden sonra*²³¹ kız şaire gerçekten aşık olur ve evlenirler. Zaman kapalı anlatılmıştır, fakat hikâyede geçen süreyi bilmekte zorlanmıyoruz.

“*Öğretmen Bey*” hikâyesinde ise uzun bir zaman önce köyünden çıkıp okuma giden, sonra tekrar gelerek köyünü kalkındırmaya çalışan bir öğretmeni konu edinmiştir. Köyde işler rayına girmeye başladığı sıralarda, bir kız gelerek kendisine âşık olduğunu söyler. Bu durumda amaçlarından saptığını düşünüp, köyden ayrılma kararı alır. Bir ay sonra kendisine gönderilen köy raporunda, köyden bir kızın sebepsiz yere öldüğü de yazılmıştır. Genel anlamda vaka süresi çok geniş olmasa da, uzundur diyebiliriz.

“*Kör*” hikâyesi, falcılıkla hayatını geçiren Zehra teyzenin, doğumundan ölümüne kadar geçen sürede bazı yaşadıkları anlatılır. “*işte aradan geçen 60 yıldan beri Zehra teyzenin işi gücü erimiş kurşunlar... 40 yıldan beri köyün kurşuncusu...*”²³² Hiç evlenmeyen kahraman, rüyasında katran rengi bir atla kendisini almaya gelen kişiyle gider. Zehra teyze, işte bu şekilde ölür.

“*Blok Apartman*” da birbirinden habersiz yaşayan insanların hikâyesi anlatılmıştır. Duyarsızlaşma ailenin içine kadar girmiştir. Ancak geçmişine sahip çıkan

²³⁰ a.g.e., s. 187.

²³¹ a.g.e., s. 189.

²³² a.g.e., s. 217.

büyükbaba, bu duruma karşı çıkar, fakat elinden bir şey gelmez. İki gün sonra kapılarına yardım için gelen komşularını tanımamaları ve onlara yardım etmemeleri bunun göstergesi olmuştur. Erkek ve kadın kahramanlar 30 yaşlarındadırlar. Konuşmalar bilinmeyen bir vakitte geçer. Ancak aradaki geçişleri bize hissettirir. Bu yüzden vaka uzun olarak kabul edilebilir.

“*Nokta*” hikâyesinde de diğer uzun vakalı hikâyeleri benzeyen bir zaman algısı vardır. Sadece kahramanlar ve olaylar değişmiştir. Yazar kahramanın çocukluğundan başlayarak ölümüne kadar, onun hayatını etkileyen bazı olaylar anlatır. Hikâyede, Hadimünnas Efendi 83 yaşındadır ve bu yaş ölüm yaşıdır. İlerleyen zamanla çocuklarının ve torunlarının geçirdiği değişimi tabiri caizse yozlaşmayı kendi gözleriyle görür. Zaman ögesi açık ve net olan nadir hikâyelerdendir.

“*Zelzele*” ise gerçek bir deprem olayının hikâyeye aktarılmış halidir. 1939 yılında gerçekleşen Erzincan depremi bu hikâyede farklı bir boyutta ele alınmıştır. Kahraman Esmâ kadın, evlenenli altı yıl olmuş ve her sene bir çocuk doğurmuştur. Memleketlerinde çocuklara bakılamayacağını anlayınca İstanbul’a göçerler. Orada kocası tefecilik işi yapar, tabi bu arada 4 çocuğu daha olmuştur. Onlara haram para yedirmemek için Erzincan’a geri gelir. Bir gece deprem olur ve tüm çocukları ölür.

“*Rüya*” hikâyesinde öğretmen okulunu bitiren Fatma bir köye atanır. Kadın evliya hikâyelerini çok sevmektedir. Bir gece o çok sevdiği kadınlardan birini rüyasında görür. Birkaç gün sonra onu istemeye gelirler, evlenir. Evliliklerinin ikinci ayında trafik kazası geçirerek vefat ederler.

“*Gölgeler*” hikâyesinde kahraman bazı fikirlerinden dolayı psikolojisi bozulur. Doktora gider ve 20 günlük rapor alır. Bir köye dinlenmeye gider. Tatil bittiğinde nasıl kurtulacağını öğrenmiştir.

“*Işıklı Pencere*” hikâyesinde bir evde pansiyoner olarak kalan üniversiteli gencin, karşısındaki evde olup bitenleri anlamaya çalışması konu edilir. Karşı evin ışığı her gün yanmaktadır. Kim olduklarını merak eden genç, bir gün kahveciye sorar. 10 yıldır yatalak olan bir anne ile kızının yaşadığını öğrenir. Bir zaman sonra kadın ölür ve evin ışığı kesilir. Bir daha da evin ışığı yanmaz.

Son olarak “*Mektup*” hikâyesinde ise birkaç aydır isimsiz mektup alan genç bir kızın yaşadıkları anlatılır. Bir gece annesi kızını uyurgezer olduğunu anlar. Kız mektupları kendi kendisine yazmaktadır.

1.1.3.3. Zamanın Simgesel Olarak Kullanıldığı Hikâyeler

Yazarlar bazen zamanı olduğu gibi anlatmayabilir. Bu tür hikâyelerde zaman kavramını olayın akışına göre öğreniriz ya da vakanın içerisindeki simge ve semboller olayın zamanını anlamaya yeterli olur.

Necip Fazıl için zaman kavramının sezgi ve metafizik kavramlara bağlı olduğunu düşünürsek, zamanın simgesel olarak ele alındığı hikâyelerin olması şaşılacak bir durum değildir. Onun bazı hikâyelerinde zamanın nasıl ilerlediğini göremeyiz. Ancak hikâyelerin anlatılış tarzı, araya girmeler ve olayların akışı zaman hakkında ipucu elde etmemize yardımcı olurlar.

“*Yılan Kalesindeki Hazine*” de efsane olmuş bir olay anlatılır. Köyün delikanlıları, geceleyin bir araya gelerek herkesçe malum olan Yılan Kalesi’ndeki hazineyi aramaya giderler. Ancak geri dönmezler. Bu olay halk arasında yayılır. Köyün yolundan geçenler bu olayı hatırlayarak oradan hızla uzaklaşırlar. Vaka kısa bir sürede cereyan etmiştir. Ancak anlatılış zamanı herhangi bir zaman olduğu için buraya aldık.

“*Yusuŕçuk*” hikâyesi vicdanıyla baş başa kalan bir adamın durumunu anlatır. Nereye gitse o karşısına çıkar, fakat biz bunun ne zaman olduğunu bilemeyiz. Zaman bu hikâyede sadece iki yerde geçer. İlki sabah evden çıktığında, ikincisi de kuşun öldükten sonra zamanın işleyip, geçmesindedir.

“*Hasta Kumarbazın Not Defterinden*” hikâyesinde zaman kavramı yoktur. Fakat kısa bir sürede geçtiğini hikâyenin boyutundan ve savcının bulunan not defterini okumasından anlıyoruz.

“*Yolcu*” ve “*Ses*” hikâyeleri konusal olarak birbirinin aynısı sayılırlar. İkisinde de konu ölümsüzlük diyarını bulmaktır. İlkinde çaresini bulur evine döner ve bir

sonbahar günü evinde ölür. İkincisinde ise ölümsüzlük diyarını bulur fakat ölüm sırası kendisine gelmiştir. Bu hikâyelerde zamanı bilmek çok zordur. Sadece hissedilebilir.

“*Diyalog*” ve “*Mini Etek*” hikâyelerinde yine karşılıklı bir konuşma geçmektedir. İlk hikâyenin zamanı bu konuşmanın süresi kadar, ikicisinin ise mahkemeye sunulan mektubun okunması kadardır. Yani kısa bir sürede gerçekleşmiştir. Zaman dilimini vakaların gerçekleştiği sürelerden başka anlatan başka bir ipucu yoktur.

“*Babaanne*” hikâyesinde kişilerin nerede olduğu bilinmekte fakat zaman namına hiçbir belirtiyeye rastlanmaz.

“*Pansiyon Yolu*” hikâyesinde ise genç üniversiteli, *nefis muhasebesi hastalığına mübteladır*.²³³ Bu sebeple çeşitli arayışlar içerisine girer. İçki, kadın, komünizm v.s deneyen genç en son çareye Allah’a teslim olmakta bulur. Bu süreç içerisinde zaman namına geçen hiçbir işaret yoktur. Zamanı yaşananlardan anlarız.

“*Ölmek İstiyorum*” hikâyesinde zaman kavramı belli değildir. Ancak vaka bir konferans ve süresi de bu konuşma zamanı kadar olacağından, zaman çok müphem değildir. Hikâyede sadece “*alkış makinelerinin bir buçuk saat süren şamatası*”²³⁴ ibaresinden vakanın kısa sürede gerçekleştiğini görüyoruz.

“*Esrar*”, “*Hacet Deresi*” ve “*Kuranın Gücü*” hikâyeleri de diyalog tarzında hikâyeler olduğu için hikâyeler konuşulan zaman kadardır.

“*Sigara*” hikâyesinin bir kısmı yazarın sevdiği bir hikâyeden alıntıdır. Bir kısmı da bir arkadaşının sigara sevgisi yüzünden başına gelenler konu edilmiştir. Zaman kavramı kapalıdır.

Zaman, Necip Fazıl için çözülmesi gereken bir muammadır. Şiirleri başta olmak üzere diğer tüm eserlerinde zaman onun için sabit bir fikir haline bürünmüştür. Hatta bazı eserlerine zamanı simgeleyen çeşitli isimler vermekten çekinmez. (Zaman, Zamanın Mimarisi vs.).Yazarın hikâyeleri de zaman telakkisinden, zaman hakkındaki düşüncelerinden nasibini almıştır.

²³³ a.g.e., s. 213.

²³⁴ a.g.e., s. 222.

Genel olarak hikâyeleri incelediğimizde uzun vaka zamanlı hikâyelerin sayıca çok olduğunu görürüz. Ancak hikâyeleri daha ayrıntılı incelediğimizde olaylar o kadar da uzun sürmezler. Hikâyelerde çoğu zaman vakalar 3-5 gün içerisinde olup bitmiştir. Bazı hikâyeler iki kişinin kendi arasındaki birkaç dakikalık konuşmaları kadarken, bazı hikâyeler kahramanın doğumundan ölümüne kadardır. Yazarın bazı hikâyelerinde ise zaman kavramıyla karşılaşmayız. Olayların akışı, kahramanların ruh halleri gibi durumlardan hikâyenin vaka zamanını çözeriz. Zaman, Necip Fazıl'da anlaşılması ve anlatılması zor olan bir şeydir. Ancak onun zaman karşısındaki tavrı umut vericidir.

1.1.4. Mekân

Anlatma esasına dayalı metinlerde mekân, en kısa tanımıyla yaşanılmış ya da yaşanılması mümkün olan olayların meydana geldikleri yere verilen isimdir. “*Uzam ve Çevre*” kavramları ile de karşılanabilecek mekân, gerek klasik dönem anlatılarında gerekse modern anlatılarda vazgeçilmez unsurdur. Zira herhangi bir anlatılan olay, sahne, durum, ancak mekân üzerinde ifade edilebilir.

Mekân, özellikle modern edebiyatta, günlük hayatta yaşanan yerler olabileceği gibi, ütopyik yerler de olabilir: “*Roman ve hikâyedeki mekân, çoğu zaman yaşadığımız reel dünyadaki bildiğimiz yerlerdir ve gerçek isimleriyle eserde yer alırlar. Bununla birlikte haricî âlemdeki gerçek mekânlar, itibarî eserdeki mekân birbirinden farklıdır. Zira itibarî eserdeki mekân; olay, insan ve zamanla olduğu gibi, yazar tarafından kurgulanmış olmanın itibariliğine sahiptir. Seçilen mekânın muhayyel veya gerçek olması, bu gerçekliği değiştirmez.*”²³⁵

Şerif Aktaş, mekânı *itibari* olarak görür. Yani deęişkendir²³⁶: “*İtibari bir metinde mekânın da itibarî olması tabidir. Vaka zincirini meydana getiren halkaların mahiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde buldukları şartlar bu itibarî mekânın şekillenmesine tesir eden faktörlerdendir.*”²³⁷

Wellek ise mekân için, “*çevre*” ve ya “*insani bir arzunun dışı vurulması*” dır demiştir. Ancak Wellek’e yakından bakıldığında mekânın daha çok dönemlerle ilgili olduğunu savunur: “*Bir edebî tasvir unsuru olan tahkiyeden ayrı tutulması gereken mekâna baktığımızda ilk bakışta roman ve hikâyeyi tiyatrodan ayıran bir özellik olduğu*

²³⁵ Çetişli, a.g.e., s. 29.

²³⁶ Mekân, gerek insan hayatındaki gelişmeler, gerekse hikâye, roman türlerindeki gelişmelere paralel olarak önem, amaç ve nitelik olarak değişmiştir. Klasik roman, hikâyelerde, olayların sahnesi olmaktan öte bir değer taşımayan mekân, romantikler özellikle realistler ve natüralistlerde çok daha önem kazanmıştır. İlk roman ve hikâyelerde mekânın; o mekânda bulunan eşyaların, kahramanlarda ciddi hiçbir alakası yoktur. Hâlbuki romantikler mekânı, eserin konusunu güçlendirmede atmosfer sağlama unsuru olarak kullanılırlarken; realist ve natüralistler için mekân vazgeçilmez temel unsurlardan biri hâline gelir. Zira insan karakterini belirleyen temel unsurlardan biri, onun içinde yaşadığı çevre/mekândır. Dolayısıyla insan, içinde ayrı yaşadığı mekândan ayrı düşünülemez. Mekânın ayrıntılı bir tasviri bize, o mekânda yaşayan insanın karakteri, sosyal ve kültürel kimliği ile ilgili pek çok ipuçları verir. Böylece mekânın tasviri son derece önem kazanmış olur. Zira mekân, insan gerçeğinin bir parçasıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., ss.77–78

²³⁷ Aktaş, a.g.e., s.127.

*akla gelir; ama biraz daha yakından incelediğimizde bunun daha çok bir devir meselesi olduğu ortaya çıkacaktır.*²³⁸

Romanda mekânın unsurları aynı kalmamıştır. Yeni edebî anlayışlarla beraber mekâna yüklenen işlevin yapısı değişikliğe uğrayarak dinamik bir yapı almıştır. Romanda ve tiyatro da mekâna ayrıntılı bir şekilde işlev vermek (19. Yüzyılda) romantik ve realist dönemlerin temel özelliği olduğunu görmekteyiz.²³⁹

Romanı klasik ve modern zamanlar gibi çeşitli zaman dilimlerine ayırabiliriz. Zaman ve mekân da romanın olmazsa olmaz unsurlarından olduğuna göre onları da bu yapıdan ayıramayız. Klasik romanda mekân anlayışını Rasim Özdenören şöyle açıklar:

*“Klasik romanda, mekânın ve eşyanın görünüşü de statik bir durumdur. Mekânla ve eşyayla insan, içli dışlı değildir. Eşya ve mekân, insanın dışında, ondan ayrı bir yerde durur. İnsanın, zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyayla da bir hesaplaşması vardır., klasik roman bu noktayı boş bırakır. Klasik romanda, eşya olsun, mekân olsun, sadece insanın yaşama ortamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur, hatta denebilir ki, insanın fizik olarak bir mekânda bulunması söz konusu olmasa klasik roman mekâna ve eşyaya gerek de duymaz.”*²⁴⁰

Modern zamanlara gelindiğinde ise değişen ve gelişen dünyada, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin getirdiği yeniliklerin yanında insanın psikolojisini bilinç, bilinçaltı, zaman gibi konularla açıklamaya çalışan felsefî akımlar, mekân konusunda yeni ufuklar açmıştır. Böylece klasik anlatılarda olayların geçtiği yer olan ve olaylara sahne olan mekânın işlevi değişir. Sadece maceranın geçtiği yer olarak değil, gerçeği yansıtmak, gerçeği sezdirmek şeklinde kullanılır. Bilinç ve bilinçaltına eğilim yazarların, “dış dünyaya, topluma değil, insanın iç dünyasına, bilincin karmaşıklığına eğilmesine”²⁴¹ sebep olur. Bu bağlamda mekân dekoratif olmaktan çıkarak soyut bir mahiyete büründürülür.

²³⁸ R. Wellek-A. Warren, Edebiyat Teorisi, ss. 258-260.

²³⁹ a.g.e., s. 258.

²⁴⁰ Özdenören, Ruhun Malzemeleri, İz Yay., İst. 1997, s. 97.

²⁴¹ Handan İnci Elçi, Roman ve Mekân (Türk Romanında Ev), Arma Yay., İst. 2003, s.225.

Modern kurgular özellikle somut mekânlardan faydalanmaktadır, çünkü temel amacı yeni bir ‘gerçeklik’ kurmaktır. Dolayısıyla genel mekân tercihi de gerçeklik algısı üretecek mekânlardır. Somut mekânlar içerisinde açık mekânlar, olayların geçtiği köy, kasaba, kent, ova, dağ, deniz gibi açık alanlardan oluşan mekânlardır. Daha çok olay ağırlıklı kurgularda karşılaştığımız açık mekânlar, karakterlerin dışa dönük olması ile de ilintilidir. Eylem ağırlıklı karakterler, kapalı mekânda göreceğimiz kendi kabuğuna çekilmekten ziyade hareket peşindedir. İç mekân olarak da adlandırılabilen kapalı mekânlar, ev, iş yeri, oda gibi dış dünyaya kapalı yerlerdir. İç kapanık, kendine dönük karakterlerle özdeşleştirilebilen kapalı mekân, eylemden ziyade durum bildiren hikâyelerde sıklıkla kullanılır.²⁴²

Şerif Aktaş, “gerçekliği” yansıtması açısından, mekânları ikiye ayırır. Ona göre kurmaca mekân, dış âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa “*mimesis*” e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut verebiliyor demektir. “Soyutlama” yani tecrit esaslı çerçevesinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait özellikler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Buna göre mimesise bağlı mekânlar “*resim*” sanatıyla özdeşleştirilirken, soyutlama esasına bağlı mekânlar da “*minyatür*” sanatıyla irtibatlandırılır.²⁴³

Necip Fazıl, *Kafa Kâğıdı* adlı eserinde roman ve hikâyeye konusundaki düşüncelerini anlatmıştır. O hikâyeyi “*roman maketleri içinde özleştirilmiş zaman ve mekân hülasaları...*”²⁴⁴ şeklinde tanımlar.

Âlim Kahraman “*Necip Fazıl’ın hatıralar bütününe mekâna bağlı sembolleştirmelerle özetlememiz gerekirse, Konak-Babıali-Hapishane üçlüsü, bu sembolleştirmenin ana unsurlarını oluşturur herhalde.*” der.

Hikâyelerindeki dekorlar bunlarla sınırlı değildir. Mesela Salih Zeki’nin zorlamasıyla girdiği ve 1938 yılında istifa ettiği bankacılık mesleğinin mekânı bankayı da bir kumarbaz hikâyesinde kullanmıştır. “*Kanaryanın Ölümü, Sırtlan, Yılan Kalesindeki Hazine, Deniz, Şehla Raziye, Hacet Deresi, Gölgeleler*” adlı hikâyelerinin

²⁴² Mehmet B. Şengül, “*Romanda Mekân Kavramı*”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume 3 / 11 Spring 2010, ss. 530-537

²⁴³ Şaban Sağlık, “*Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir*”, *Hece Dergisi* (Türk Romanı Özel Sayısı), Ank., 2002, S. 65/66/67, s. 139

²⁴⁴ Kısakürek, *Kafa Kâğıdı*, s. 11.

dekoru ise bir Anadolu köyüdür ki, Necip Fazıl'ın bankacılık yaptığı Anadolu şehirlerinin olma ihtimali yüksektir. “*Mühendis*” adlı hikâyesinin dekoru ise “*Bir Adam Yaratmak*”ı bitirdiği Zonguldak'taki maden ocaklarıdır.²⁴⁵

Roman ve hikâyelerde mekân türlerini belirtirken açık, kapalı, geniş, dar, özel gibi adlandırmalar kullanılır. Açık mekân (ülke, bölge, deniz, şehir, dağ, park v.s.) vaka parçalarının yaşandığı diğer mekânları kapsayıcı özelliğe sahiptir. Kapalı mekânlar (ev, oda, hastane, fabrika vs.) bazı şahısların içinde yaşadıkları diğer şahısların giremedikleri “kapsanan” mekânlardır. Bu sıfatlandırılan mekânların birbirlerine göre konumları değişebilir. Meselâ bir şehir, kapalı; onu kuşatan ülke, açık olarak adlandırılabilir. Geniş ve darlık da birbirine göredir. Ülke-şehir birlikteliğinde ülke, geniş; şehir, dar iken; dünya-ülke birliğinde, dünya geniş; ülke dar olarak nitelendirilir. “Yabancı, geçici, daimi, dış” gibi kelimeler de mekân konusunda sıfat olarak kullanılabilirler. Sadece belirli kişilerin tasarrufunda olan mekânlar “özel”, herkesin girip çıkabildiği yerler (okul, hastane, fabrika) “genel”, bir yolculukta binilen bir araç “geçici”, bir şahsın sürekli yaşadığı yer “dâimi” olarak adlandırılır. Şimdi Necip Fazıl'ın hikâyelerindeki açık ve kapalı mekânları inceleyelim.

1.1.4.1. Açık ve Geniş Mekânlar

Daha çok olay ağırlıklı romanlarda karşımıza çıkan, olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler. Genellikle geçmişte bir mekânda başlayıp farklı mekânlara doğru genişleyen bir yapı arz eder. Anlatılan tarihi olay, dönem ve toplumsal yapı, geniş bir coğrafyaya ihtiyaç duyar. Kimi zaman, tarihi mekânlarda yaşanan kırılmalar bu yolla ifade edilmek istenir.²⁴⁶

Ülke, kıy, deniz, dağ, şehir, park gibi geniş alanlar, roman kişilerinin mekâna bağımlı kişiler olmasını engellemiş olur. Ancak bu geniş mekânlar, kendi içinde de birbirlerine göre genişleyip darlaşabilir. Mesela, bölge ülkeye göre dar bir mekânken,

²⁴⁵ Demirel, a.g.m., s. 61.

²⁴⁶ Şengül, a.g.m., s. 533.

kente göre geniş bir mekândır. Necip Fazıl, hikâyelerinde açık mekân olarak en fazla köy, mezarlık, sokak ve İstanbul dekorlarını işlemiştir.

1.1.4.1.1. İstanbul

İstanbul ve ilçeleri, Necip Fazıl'ın hikâyelerinde en fazla geçen mekânlar arasındadır. Köy dekoru ile hemen hemen aynı sayıda geçmektedir. Çünkü bu şehrin yazar üzerindeki etkisi çok fazladır. Bazı hikâyelerinde şehri açık bir şekilde ifade ettiği gibi bazılarında ise şehrin İstanbul olduğunu hikâyenin kendisinden çıkarırız. Örneğin; “*Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri*” adlı hikâyede mekân yazarın doğduğu konaktır ve bu konak hatıratında da anlattığı ahşap konaktır. Aynı şekilde “*Eski Elbiselerin Hafızası*” adlı hikâyede de *Kapalıçarşı* diye verilen ve olayların geçtiği yer olan bu mekân İstanbul'dadır.

“*Paradi*” hikâyesi İstanbul'un bir ilçesi olan Fatih'in Şehzadebaşı semtindeki bir tiyatrodan olup bitenler anlatılmıştır.

“*Kanaryanın Ölümü*” hikâyesinde ise banka memuru olan kahraman, kumar oynamak için Şişli, Maçka gibi semtleri kullanırken daha sonra tanıştığı biri tarafından Beyoğlu'ndaki bir kumarhaneye gitmeye başlar. “ - *Ne tarafta kulübünüz? – Tabii Beyoğlu'nda...*”²⁴⁷

“*Kırmızı Kordela*” hikâyesi de İstanbul'un başka bir semti olan Kasımpaşa'da geçmektedir. “*Perizad, Kasımpaşa'nın varoşlarından...*”²⁴⁸ Ayrıca hikâyenin ilerleyen kısımlarında kahramanın Yeniköy'den Büyükkada'ya, (yani İstanbul'da) tanımadığı otel tavanı kalmadığını da bize aktarmaktadır.

“*Örtüdeki Sır*” hikâyesinde ise kahramanı kandırmaya çalışan genç kızın ona aşık olması ve evlenmeleri anlatılır. Bu tanışma ve gezme evresinde Eyüp, Boğaziçi ve Çamlıca gibi İstanbul'un simge mekânları gezilmiş ve tasvir edilmiştir.

“*Prenses ve Viyolonsel*” hikâyelerinde İstanbul'un eski sokakları ve evleri tasvir edilmiş ve anlatılmıştır. Aynı mekânları “*Işıklı Pencere*” hikâyesinde de görürüz.

²⁴⁷ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 79.

²⁴⁸ a.g.e., s. 89.

“Zelzele” hikâyesinde Erzincan’dan İstanbul’a taşınan bir ailenin yaşadıkları anlatılırken, yine “Kader Böyleymiş”te köyden İstanbul’a uzanan bir hikâye oluşturulmuştur. “Nokta” ve “Babaanne” hikâyelerinde de mekân olarak İstanbul seçilmiştir.

1.1.4.1.2. Köy (Kasaba)

“Sırtlan” hikâyesinde kahraman İç Anadolu’da atla seyahat etmektedir. Varacağı yere gidmeden karanlık bastırır ve “*ikindiden evvel geçemeyecek olursan, geceyi orada geçirirsin*”²⁴⁹ dedikleri köye gelir. “*Köye girer girmez muhtarın evini gösterirler*”²⁵⁰ ve böylece olayların bir köyde geçtiğini anlarız.

“Hayalet” hikâyesinde de kahraman her akşam köyün kızlarıyla beraber mezarlığın yanındaki sette oturmaktadır.²⁵¹

“Yılan Kalesindeki Hazine”de olaylar yine köyün etrafında teşekkül etmektedir. “*Bu köyün yolundan geçen arabacılar tabak gibi dümdüz ovada birdenbire bir duvar çıkışıyla yükselen dik yarın önüne gelince dizginleri çekerek atları durdururlar(...)*”²⁵²

“Olabilir oğlu Olabilir” ve “Deniz” de Karadeniz’in kasaba ve köylerini mekân olarak kullanılmıştır. “Kuranın Gücü” ise olaylar Ege’de bir köyde geçmektedir.

“Kader Böyleymiş” hikâyesinde Deli Şerif köydeki bir delide, “Şehla Raziye” de Raziye’nin köyden Amerika’ya yolculuğunda, “Öğretmen Bey”in köyü kalkındırma çabalarında, “Hacet Deresi”nin bir köyde bulunmasında, “Rüya” hikâyesinde köyde öğretmenlik yaparken görülen bir rüya ve şehre yolculuk yaparken geçirilen kazada ve “Gölgeler” hikâyesinde (tüm olaylar olmasa da) dekor olarak köyü görmekteyiz.

²⁴⁹ a.g.e., s. 27.

²⁵⁰ a.g.e., s. 29.

²⁵¹ a.g.e., s. 38.

²⁵² a.g.e. s. 43.

1.1.4.1.3. Mezarlık

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde fazlaca yer alan bir diğer mekân ise mezarlıktır. Bunun sebebi ise ölüm-hayat ilişkisini yazarın ciddi olarak ele almasıdır. Tüm eserlerinde ve hemen hemen tüm hikâyelerinde mutlaka bir ölümün gerçekleştiği düşünülürse böyle bir mekânın eserlerde olması yadırganamaz. Hastalıklarının iyileşmesi için ölümden başka çare görmeyen yazar, ölümün anlamını tüm eserlerinde sorgular.

Sırtlan, Hayalet, Kader Böyleymiş ve Gölgeler gibi hikâyelerde mezarlık ya ana dekor ya da yardımcı dekor olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunların haricinde hikâyelerde açık mekân olarak; sokaklar, caddeler, mahalleler, şehir, dere kenarı, cami avlusu, ova, Hindistan, Amerika, iskele gibi dekorlar da kullanılmıştır.

1.1.4.2. Dar ve Kapalı Mekânlar

Kapalı mekânlar, ev, konak, apartman, okul, dükkân, otel gibi yerlerdir. Psikolojik romanlarda daha çok karşımıza çıkan kapalı mekânlar, doğrudan kişi ve kişilikle ilgilidir. Kapalı mekânlarla özdeşleşen tipler, kendi iç dünyalarında yaşayan, toplumsal ilişkilerinde çeşitli arızalar gösteren özelliklere sahiptirler. Kişi, kendisini ait gördüğü kapalı mekânda daha rahat ve özgürdür. Kapalı mekândaki her nesne veya her köşe, onun kişiliğinin bir parçası olur.

Geniş mekânların sadece üzerinden geçilen veya durulan ama kişilik üzerinde çok belirleyici olmayan özelliği, kapalı mekânlarda dönüşerek kurgunun işleyişindeki temel unsurlardan olur. Kapalı mekândaki her parça ve köşe, mekânın işleniş biçimi, olay ve kişiler üzerinde etkiye sahip bir pozisyon alır. “*Türk romanında özellikle yalı, köşk, konak, apartman, yazlık gibi kapalı mekânlar, genellikle sosyal değişimlerin, kültür farklılıklarının, ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmış ve işlevsel unsurlar olarak işlenmiştir.*”²⁵³

²⁵³ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Edebiyat Otağı, 2006, s. 137.

Necip Fazıl, bu türden dekorları hikâyelerinde daha fazla kullanmıştır. Bunun sebebi ise yukarıda da belirttiğimiz gibi Onun kişiliğiyle ilgilidir. İç dünyasında yaşadıkları ve fikri sancıları yazarın yazın hayatını ömrü boyunca etkilemiştir. Şimdi ön plana çıkan kapalı dekorları inceleyelim:

1.1.4.2.1. Ahşap Konak

Özellikle ahşap konak çok fazlaca karşımıza çıkmaktadır. Bu konak, Fazıl'ın hayatında önemli bir yer işgal eden, çocukluğunun geçtiği Çemberlitaş'taki dedesinin konağı olsa gerektir. Necip Fazıl, O ve Ben'in daha başında ; “*çocuk denecek kadar gençken yazdığım Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri isimli hikâyemdeki mekân, işte bu konak...*” cümlesiyle bu hükmü kesinleştirir. O ve Ben'de anlattığına göre yazar, konağın sahibi olduğu dedesinin soyunu devam ettirecek tek erkek çocuktur ve bu ve başka sebeplerden ötürü dedesi tarafından çok sevilmekte, diğer torunlardan ayrı, imtiyazlı bir muameleye tabi tutulmaktadır.

Yazarın “*Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri, Işıklı Pencere, Nokta (ahşap bir evcik), Prenses (kara ahşap bir evceğiz) ve Viyolonsel*” hikâyelerinde dekor ahşaptan evlerdir.

1.1.4.2.2. Kumarhane (Kulüp)

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde belki de en çok üzerinde durduğu kavramlardan biri “kumar”dır. Bu, onun aksayan yönlerinin başında gelir. Yazarın kişiliği ile ilgili eleştirilerin odak noktasına da kumar ve kumarbazlık yerleştirilir. Gerçekten de yazarın gerek Babıâli, gerekse de O ve Ben'de de söz konusu ettiği gibi kumarla ilişkisi hastalık derecesindedir. Otobiyografi nitelikli eserlerinde kendisinden sık sık “*hasta kumarbaz*” diye bahseder. Bu, bir tür ötekileştirme, kendinden uzaklaştırma psikolojisinin ürünüdür. “*hasta kumarbaz*” tabirinin kullanıldığı yerlerde yazar adeta başka birinden bahsediyor gibidir. Zaten anlatıcı olarak da üçüncü tekil şahıs (o) tercih edilmiştir. Böylece yazar anlatıcı ile hasta kumarbaz ayrı kişilikler olarak belirmiş olur. Bu da yazarın kendine (daha çok da geçmişine) objektif bir açıdan bakma çabası içinde

olduğunu gösterir. Fakat söz konusu Necip Fazıl olduğunda bu objektivitenin bile bir subjektivite barındırması adeta kaçınılmazdır. Normal olarak bazı kumar temalı hikâyelerdeki mekânlar *kumarhane* veya *kulüp* diye adlandırılmıştır.²⁵⁴

“*Rehinlik Maymun, Yemin, Matmazel Fofo, Kanaryanın Ölümü, Surat, Maça Kızının İntikamı*” gibi hikâyelerde ya gidilen ya da gidilmek istenen ana mekân olarak kumarhane (kulüp) karşımıza çıkmaktadır. Bu hikâyelerde mekân tasviri o kadar canlı yapılmıştır ki yazar, hayal gücünden ziyade olanları aktarma kuvvetini gözler önüne sermektedir.

1.1.4.2.3. Ev (Daire)

Necip Fazıl’ın hikâyeleri yazarken mekân olarak genelde kapalı yerleri tercih ettiğini daha önce söylemiştik. Bu kapalı mekânlar arasında ev ve daire tipi dekorlar çok fazla geçer. Genelde yazarın gittiği ve gördüğü yerler olduğunu bize aktardığı canlı tasvirlerden ve hayat hikâyesinden anlayabiliriz. Bunun en güzel örneğini yine yazarın hikâyelerinden olan “*Şehid*” hikâyesinde, çocukken evlerine gelen bir adamın anlattığı bir olay burada verilmiştir. “*Çocukken evimizde toplanan büyüklerin sözlerini dinlemeye pek meraklıydım.*”²⁵⁵

“*Esrar*” ve “*Sigara*” hikâyeleri ise tamamen ev içerisinde geçmektedir. İki hikâyede de iki kişinin karşılıklı sohbetleri söz konusudur.

“*Blok Apartman*” ve “*Mektup*” hikâyelerinde ise ana dekor bir apartmanın dairesidir. İlk hikâyeye zaten bu minvalde bir isim verilmiştir ve insani değerlerin yok olmasını anlatır. İkinci hikâyede ise vicdaniyla kendisi arasında sıkışan genç bir kızın hikâyesi anlatılır.

Hikâyelerde ayrıca; *mahkeme* (Diyalog ve Mini Etek), *hastane* (Zamanın Mimarisi), *hapishane* (Sübyan Koğuşu), *kahvehane* (Ölü Saklayan Mezarıcı) gibi kapalı mekânların da kullanıldığını görmekteyiz. *Cami, lokal, konferans salonu, evlendirme*

²⁵⁴ Arslan, a.g.m., s. 40.

²⁵⁵ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 47.

dairesi, vapur, mescit, cami ve kömür madeni gibi yardımcı dekorlar, hikâyelerde gördüğümüz diğer mekânlar arasına girmektedir.

Necip Fazıl, hikâyelerinde mekân tercihini yaşadığı yerlerden yana kullanmıştır. Örneğin; doğumundan ölümüne kadar hayatını geçirdiği İstanbul, çeşitli semtleriyle birçok hikâyenin ana mekânı olmuştur. Ayrıca bankada çalıştığı yıllarda Anadolu'nun çeşitli yerlerini gezme fırsatı bulmuş ve buralardan etkilenmiştir.

Hikâyelerde göze çarpan diğer önemli mekânlar ise; *konak ve kumarhanedir*. Yazarın çocukluğu, dedesinin büyük konağında geçmiştir. Yazar ilk korkularını, heyecanlarını ve sevinçlerini bu konakta yaşamıştır. Bu sebeple konak metaforunu sadece hikâyelerinde değil, diğer eserlerinde de işlemiştir. Hikâyelerde kullanılan diğer mekân ise kumarhanelerdir. Bilindiği üzere yazar Avrupa'da öğrenci olduğu yıllarda kumar oynamaya başlamış ve Türkiye'ye döndükten sonra da oynamaya devam etmiştir. Hikâyelerdeki kumarhane tasvirleri bu sebeple çok canlı ve gerçekçidir.

1.1.5. Dil ve Üslup

Bir sanatçının dili ve üslûbu onu başka sanatçılardan ayıran en önemli husustur. Kişinin dili kendisine göre kullanmasından meydana gelen üslûp, dil malzemesinin seçimiyle ilgili bir kavramdır. Bu sebeple ilk önce dil ve üslup kelimelerinin ne anlama geldiklerini öğrenelim:

Edebî dil terimi, edebiyat eserlerinde görülen dildir. Mecazların kullanılması; kelimeler arasında oluşan özel ilişkinin (konteksin, bağlamın) varlığı ve orijinal anlatımın bulunması, edebî dilin temel özelliklerini teşkil eder.²⁵⁶ Edebî dil, yazı dili içinde takip edilmekle ve zaman zaman yazı dili anlamıyla kullanılmakla beraber, ondan farklı bir terimdir.

Üslup ise; tarz, tavır, edâ, söyleyiş, dil ve ifade, kişinin veya bir grubun ifade özelliği, bir edebî türün söyleniş hususiyeti, kelimeleri kullanış, bir edebî eserin dil ve ifade yönüyle incelenmesi gibi karşılıklarla tanıtılmış ama her terim gibi, tanımlanması için bazı sınırlara ve o sınırlar içinde bir kısım yorumlara tâbi tutulmuş bir kavramdır. Aynı zamanda *“belli bir görüş, duyuş ve birikime sahip sanatçının hayatı boyunca sahip edindiği tecrübe ve tavırlarla seçtiği konuyu, biçim ve içeriğin belirlediği vasıta ve yöntemler kullanarak kendisine has bir biçimde ördüğü kelimelerle anlatmasından doğan edebî değer unsuru ve ölçüsüdür. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, edebiyatta üslup; dil değil, onun kullanılış tarzı; konu değil, onun işleniş biçimi; içerik değil; anlatılış yoludur.”*²⁵⁷

Roman, hikâye, şiir vb. edebi türlerde yazarın malzemesi dildir. Edebiyat dili içerisinde şiir dilinin farklı bir yeri vardır. İyi yazılmış bir şiirde kelimelerin sesleriyle manaları arasında çok sıkı bir bağ vardır. Şiir dilini nesir dilinden ayıran en önemli fark, şiiri oluşturan sözcüklerin lügatteki anlamları yanı sıra başka anlamlarda da kullanılmasıdır. Bu ise daha çok, şiir dilinde edebi sanatlar, söz sanatları, imge dünyasının bulunmasıyla açıklanabilir. Şiir dilini kullanma özelliklerine göre, şairin

²⁵⁶ R. Wellek,-A.Warren, a.g.e., ss. 23-31.

²⁵⁷ Ahmet Çoban, Edebiyat Üslup Üzerine, Akçağ Yay., Ank. 2004, ss.16-17.

üslûp yönü ortaya çıkar. “Üslûp incelemesi dilbilimden çok edebiyat araştırmasına, edebiyat araştırmasından çok dilbilime yakın bir çalışma alanıdır.”²⁵⁸

Üslûbun oluşmasında, metni meydana getiren dil unsurlarının yakından ilgisi vardır. “Üslûp, içeriğin ferdi biçimde ifade edilmesini sergileyen metnin dışında araştırılmaz.”²⁵⁹ İçeriğin ferdi olarak ifade edilmesinde sanatçının psikolojik yapısı önem taşır. Bu bakımdan, edebi metinlerde dil ve üslûp incelemelerinde sanatçının bilinç ve bilinçaltı unsurları dikkate alınması gereken hususlardandır.

Psikoloji bilimi ile edebiyat arasında yakından ilişki vardır. Bu ilişki Freud’a göre, “Söz bir insanın bir başkasını etkilemede başvurduğu en önemli çare, söylendiği kimsede ruhsal değişikliklere yol açma bakımından eşi bulunmaz bir araçtır.”²⁶⁰

Leo Spitzer, yazarın üslup özelliklerinden onun psikolojik özelliklerinin çıkarılacağını savunmuştur. Temel varsayım olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “Zihni hayatımızda normal itiyatlardan (habitus) sapan zihni heyecanla kordineli bir şekilde dilde de normal kullanımdan bir sapma olması gerekir.”²⁶¹

Bir edebi eseri incelerken onu meydana getiren bütün unsurlara (dil, üslûp, tür, yazıldığı dönemin özellikleri, ait olduğu toplum vb.) dikkat etmek gerekir. Eserin orijinalliği ve kendine has özellikleri de eserin bizi aydınlatması için yeterlidir. Burada önemli bir unsur, eserin sanatçısının üslûbunu tam olarak anlayabilmektir. Wellek-Warren, “Üslûp araştırmaları, eserin bütünü ile ilgili genel bir estetik amaç ve birleştirici bir prensip ortaya koyabildiği zaman edebiyat çalışmaları için çok yararlı olacaktır” der.²⁶²

Şairle eseri arasında gizli bir bağ bulunur. O, bir yandan eserini vücuda getirirken, diğer taraftan da eser sanatçısını sürükler. Jung, bu hususta şöyle der: “Burada sanatçı yaratılış süreci ile özdeş değildir; yapıtının egemenliği altında

²⁵⁸ Şerif Aktaş, Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, Akçag Yay., Ank. 2002, s. 13.

²⁵⁹ a.g.e., s. 55.

²⁶⁰ Sigmund Freud, Psikanaliz Üzerine (Çeviren: Kamuran Sıpal), Cem Yay., İst., 1998, s. 44.

²⁶¹ R. Wellek,-A.Warren, a.g.e., s. 210.

²⁶² a.g.e., ss. 204-205.

*olduğunun farkındadır, o ikinci bir insan gibidir ya da yabancı bir iradenin büyüsel dairesi içine hapsolmuş, kendi olmayan bir insan gibi.*²⁶³

Şiir dilinin kendine özgü bir sistemi vardır. Bu sistem, şairin üslûbunun oluşmasında etkilidir. Bertrand Russell, *“Bir üslûp yazarın samimi ve içten gelen hislerine tercüman olmadıkça yahut yazarın şahsiyetinin ifade kıymeti yoksa güzel sıfatına layık değildir.”*²⁶⁴

Romana özgü bir üslubun olup olmadığına dair tartışmalar da bulunmaktadır. Bu tartışmalara bazı romancılar “evet” cevabını verir. Usta terzi elinden çıkmış bir elbise nasıl adamın üzerine oturursa tıpkı öyle hikâyenin gidişine tıpatıp uyan bir üslup istiyorlar. Demek ki romanda üslubu ikinci plana atıyorlar. Diğer bir kısım yazarlar da “hayır” cevabını verir. Onlara göre; her yazar doğuştan kendisine verilen üslupla yazdığı ve dili de ona göre oluşturduğu görüşünü savunurlar.²⁶⁵

Yazarın duygusal yönü, istekleri, özlemleri, hasretleri vb. yapıtına gizli veya açık olarak yansır. Dikkatli bir incelemeyle, onun psikolojik yapısının da eserinde az çok yer aldığı görülür. Bu hususta psikanaliz eleştiri devreye girer. *“Psikanalitik eleştiri sonucunda ulaşılan anlam diğer tüm anlamlandırmalara özel bir bağla bağlıdır; çünkü psikanaliz edebi eserin kökeninde bulunan ve zihinsel hayatımız için özel bir yeri olan bir fantezinin keşfedilmesini sağlar.”*²⁶⁶ Bu bakımdan, yazarın bilinçli veya bilinç dışı yönleri, ahlâki ve entelektüel yapısı, eğitimi, istekleri, fantezisi vb. onun dil ve üslûbunu oluşturur. Kısaca şunu söyleyebiliriz ki, bir yazarın kullandığı sözcüklerin özelliği ve sıklığı yazarın kendi maddi-manevi dünyasıyla yakından ilgilidir.

Necip Fazıl’ın hayat ve sanat tecrübesi onun Çile ve poetikasını oluşturur. Hayatın bilgisi, birikimi, trajedisi vb. insanın çilesini oluşturur. Çile, temizliğin, olgunlaşmanın, tazelenmenin yollarındandır. Necip Fazıl hayatı boyunca bu çilesini

²⁶³ Carl Gustav Jung, Analitik Psikoloji, (Çeviren: Ender Gürol), Payel Yay., İst., 1997, s. 316.

²⁶⁴ Bertnard Russel, Üslûp Meselesi (Çeviren: Orhan Azizoğlu), Varlık, Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, (1951) S. 377, s. 12.

²⁶⁵ Kleber Haedens, Roman Sanatı (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yay., İst. 1953, ss. 91-96.

²⁶⁶ Oğuz Cebeci, Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İthaki Yay., İst., 2004, s. 186.

geliştirmek için çabalamıştır. “Eserleriyle çilesini, çilesiyle de eserlerini mayalamaya çalışmıştır.”²⁶⁷ Şairin bu çabasını aşağıdaki dizelerde açıkça görmekteyiz:

*“Aylarca gezindim, yıkık ve şaşkın,
Benliğim bir kazan ve aklım kepçe.
Deliler köyünden bir menzil askın,
Her fikir içimde bir çift kelepçe.”*

Şairin iç dünyasındaki med-cezirler, çalkantılar, boşluklar ile benliğini kurma, var oluş mücadelesi arasındaki çatışmalar, onun üslûbunun oluşmasında en önemli etkilerdendir.

“Çile’de yer alan ve kitaba da ismini veren şiirde, öz bilgisi kazanmada ve kendi sınırlı varlığını tecrübe etmede geçirdiği evreleri buluruz. Bu evreleri şu şekilde ortaya koyabiliriz: Ben ve ben evresi, ben ve toplum evresi, ben ve mürşit evresi, ben ve Allah evresi.”²⁶⁸ Bu evreler, kişinin taşıyamayacağı kadar ağırdır. Bu şiir bir bakıma Çile şiir kitabının özüdür. Necip Fazıl’ın poetikasında sadece şiir anlayışını değil düşünce adamı/filozof kimliği de mevcuttur.

Çile şiir kitabında yer alan izlekler sırasıyla şöyledir: Allah, İnsan, Ölüm, Şehir, Tabiat, kadın, korku, daüssıla, ukde, hafakan, dekor, tecrit, kahramanlar, dava ve cemiyet. Ayrıca kitabın sonunda poetika kısmı da yer almaktadır.

Necip Fazıl’ın poetikasında dikkati çeken hususları şöyle özetleyebiliriz: Şair ne yaptığıнын yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığıнын ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır. Şiir mutlak hakikati arama işidir. Mutlak hakikat Allah’tır. Şiir, Allah’ı sır ve güzellik yolundan arama isidir. Şiirde his ve fikir olmak üzere iki büyük unsur vardır. Şiirde his fikir olmaya, fikir de his olmaya doğru yönelmelidir.

²⁶⁷ Vefa Taşdelen, “Necip Fazıl’ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine”, Hece Dergisi, NFK Özel Sayısı, S. 97, s. 215.

²⁶⁸ a.g.e., s. 216.

Onun şiirlerinin merkezinde bulunan “*mutlak hakikati arama işi*” bu hususla ilgili kavramları sıklıkla kullanmasına zemin hazırlamıştır. Şair, “*Allah, peygamber*” gibi sözcükleri sık sık kullanır.

*“Ey akıl, nasıl da delinmez küfen?
Ebedi oluşun urbası kefen!
Kursa da boşluğa asma köprü, fen,
Allah derim, başka hiçbir şey demem!*

*Her şey, her şey şu tek müjdede:
Yoktur ölüm, Allah diyene!
Canım kurban, başı secdede,
İki büklüm, Allah diyene!*

“*Hasret*” (1982) şiirinde, “*Allah’ım, eşyanın hicabındasın!/Sensin suda, kuşta, telde ses veren*” (s.33) diyen şair, “*Dua*” (1982)’da ise her dizenin sonunda “*Allah’ım affet*” diye yüce yaratıcıya seslenir:

*“Bende sıklet, sende letafet...
Allah’ım, affet!
Latifeden af bekler kesafet...
Allah’ım afet!”*

Onun sanat anlayışını “*Sanat*” (1939) şiirindeki aşağıdaki dizeler daha güzel ifade eder:

*“Anladım isi, sanat Allah’ı aramakmış;
Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış...”*

Bu şiirlerden başka onun “*Zehirle Pişmiş Aş*”, “*Yakınlık*”, “*Allah ve İnsan*”, “*Ağzımı Dikseler*”, “*Lügat*”, “*Öpmek*”, “*Tek Kelime*”, “*Güzel*”, “*Yakınlık*”, “*Aşk ve*

Korku”, “Yük”, “O An”, “Günah” vb. şiirlerinde de “Allah” sözcüğünü kullandığını görmekteyiz.

Çile’deki diğer şiirlerinin bir kısmında da dini-tasavvufi ifadeleri kullandığı dikkati çeker. “*Peygamber, Bendedir, Ben, Sabır, Çocuk, Allah Dostu, Allahın Sevgilisi, O, Ölçü, Divane, İnsan ve Allah, Ezan, Tebessüm vb.*” şiirlerin ismini bu hususta belirtmek gerekir.

Necip Fazıl’ın bu tutumu, onun üslûbunun oluşmasında önemli bir etkidir. “*1930’lu yılların ilk yarısına kadar yazılan ve Çile’de de yer alan şiirlerde ve bu şiirlerin ifade biçiminde bir yalunluk, içtenlik, naiflik ve esneklik göze çarpar.*”²⁶⁹

Bu ilk dönem şiirlerinde konu sınırlaması yoktur. (Otel Odaları, Kaldırımlar, Bacalar vb.) 1930’lu yılların ikinci yarısından sonra ise konu seçimine özen gösterir. Daha çok, Allah ve insan, peygamber sevgisi, ölüm, varlık, hiçlik vb. İlk dönemlerdeki rahat söyleyişler yerini daha sonra net ve kesin ifadelere bırakır. İkinci dönemde iman ve sadakat, tasavvufi ve felsefi düşünceler, metafizik konular, politik kavramlar ve madde ve ruh alır. “*Allah’a, Peygamber’e, şehre, tabiata, kadına adanan şiirler, aslında temeldeki gizli anlam örüntüsünü bulgulamaya yönelik bir fikir kazısına dönüşür.*”²⁷⁰

Necip Fazıl’ın benliğinin olgunlaşma sürecinde yaşadığı trajediler, onun sanatını da etkiler. İlk dönemdeki içten anlatımlar, ikinci dönemde metafizik ve felsefi ağırlık kazanır. Kendi benliğini bulma macerasını şiirlerine taşımasını bilmiş olan şair, bunlardan başka toplum ve dava şiirleri de yazar.²⁷¹

Hikâyelerinin dili ise tasvirlerle başladığında şiirsel ve felsefi bir şölene dönüşür; konuşan ve düşünen kim olursa olsun... “*Mehtapsız, fakat açık ve yıldızlı bir geceydi. Gökten hiç de kış gecelerini hatırlatmayan öyle saf, tatlı ve koyu mavi bir renk süzülüyordu ki, eğer o anda ciğerlerimi bir buz salkımı haline getiren kuru soğuk*

²⁶⁹ a.g.e., s. 218.

²⁷⁰ a.g.e., s. 219.

²⁷¹ Mustafa Karabulut, “*Şairin Dil ve Üslubunda Psikolojik Temayüller*”, II. Uluslar arası TDE Sempozyumu, Isparta, ss. 9-10.

*olmasaydı, yerdeki upuzun kar çarşafını yabancı bir iklimin bahar çiçeklerinden örülmüş sanacaktım...*²⁷²

*“Ölü yine teşrih odasına konacak... Her geceki nöbetine çıkacak bekçi, koridoru baştanbaşa geçip teşrih odasının önüne geldiği zaman, kapının üstündeki tabelaya, bulanık bir nazar atacak, bu defa içeri girmeye lüzum görmeden geriye dönecek ve susan ve yalnız içinde hırıldayan asma saatin değişmez ahengi içinde sonsuz gezintisine devam edecek...”*²⁷³

Bir başka hikâyede Şanjör Hayati'nin portresi ise şu şekilde tasvir edilmiştir: “... siyah kruvaze elbiseli, bol paçalı, haddinden fazla küçük rugan potinli, başı açık bir adam peyda oldu. Adam gişeye doğru ilerlerken, çocuk dikkat etti ki, bu adamın orta boyuna rağmen çok yüksek ökçeleri ve iliksiz ceketinin altındaki yeleşinde kalın, kaba bir kösteği var (...).”²⁷⁴

Necip Fazıl hikâyelerinin yapısı hakkında endişe etmez. Hatta düşüncenin hikâyeye yansısı da kendi doğallığı içindedir. Doğrudan hikâyeye olarak çıkarlar karşımıza. Sanatçının rahatlığı hikâyeleri daha bir sağlamlaştırır ve bunun içinde hikâyeye değeri bakımından önemlidirler. Şairin mısraları yer yer hikâyelerine siner. Hatta bazı mısraları da vardır. Bir anlamda şiir sanatının şiirselliğini de hikâyelerine taşır. Örneğin; “Kader Böyleymiş” hikâyesinde Deli Şerif:

“Sanki çayın rengini eritmek ister.”

“Gölgemin üstüne toprak atmakla kapatabilir misin?” ifadeleri, özgün bir şairin kaleminden çıktığı bellidir.

Necip Fazıl'ın zekâ inceliklerini hikâyelerinde görmek mümkündür. Bu incelikler genelde araya girmek ve bilgi vermek şeklinde olduğundan, bunları bilerek yapar. “Allah, zuhurunun şiddetinden gaiptir.” derken, okurun bunu anlamadığının ayrımındadır. “Anlayamadım” der ve sürdürür, “Allah o kadar belirli ki, belirişindeki keskinlik yüzünden görülmüyor.” diyerek bir açıklama getirir.

²⁷² Kısakürek, Hikâyelerim, s. 27.

²⁷³ a.g.e., s. 56.

²⁷⁴ a.g.e., s. 77.

Olumsuzdan olumluya dönüştürme, olumsuzdan olumlu sonuç çıkarma Onun bir özelliğidir. Bunu bir hikmete dönüştürerek yapar. Usta yazarın bu dönüştürme gücünden, okurun karşısına ayrıcalıklı insan tipleri çıkar. Bir çekim merkezi olurlar. Öyle tipler çıkarır ki davranışları, konuşmaları ve yaşayışları bu toplumun çok üzerindedir. Ancak topluma aykırı da değildirler. Bu tipler O'na göre ideal değerlerdir.²⁷⁵

N. Fazıl'ın hikâyelerinde yazar bir anlatıcı değildir sadece; hikâye eder, bilgi veriri, anlattıklarını bir hükme bağlar. Şimdi “*Hikâyelerim*” in ilk hikâyesinden bir kesit alarak bu durumu inceleyelim:

*“Büyük babamın ölüsünü hamama koymuşlardı. İşte halamın oğluyla beraber ölüyü görmek için bahçeye çıktık ve hamamın yüksek penceresine bir merdiven dayayarak içeriye göz attık. Çocuk merakı... Büyük babam teneşirde upuzun yatıyordu.”*²⁷⁶

Ölünün hamama konulduğunu belirten bir cümle bulunmasına ve daha sonra nefis bir hikâye cümlesiyle büyükbabanın hamamdaki durumu hikâye edilmesine rağmen yazar “ölüyü görmek için” diyerek daha ilk aşamada okuyucuya bilgi vermektedir. Bu bilgi ibaresinin bulunmaması aslında hikâyeye bir şey kaybettirmez. Okuyucu anlatımın akışından bunu kendisi çıkartacaktır daha sonra. Böylece bir şey kaybedilmemesi bir yana anlatım bir yoğunluk da kazanacaktır.

İki çocuğun hamamdaki ölüye bakmak için giriştikleri eylemi yine acele ederek bir hükme bağlar yazar : “*çocuk merakı*”. Bu cümlede olduğu gibi yazar anlattıklarını kendine göre bir anlama bağlamakla okuyucuyu hikâyeye baş başa bırakmamakta, hem hikâyesini ve dolayısıyla hem de okuyucuyu bir denetim altına almaya çalışmaktadır. Bunun neticesinde;

- Sezgi gücüne hiç iş bırakmayan yazarın bu tutumundan okuyucu rahatsız olmakta.

²⁷⁵ Haksal, a.g.e., ss. 23-26.

²⁷⁶ Kısakürek, Hikâyelerim, s. 12.

- “*çocuk merakı*” cümlesinde olduğu gibi hikâyenin anlamı daraltılıp kısırlaştırılmaktadır. Buradaki davranışın anlamı için yeterli değildir hatta basit kalmaktadır.

Yukarıda anlatıma yönelik olarak ele aldığımız ek çıkarımların bir başka görünümü daha vardır. Bu hikâyede düşüncenin önde gelen bir özellik olduğunu belirtmiştik. Çoğu zaman olayı bir tarafa bırakıp fikri çıkarımlara yönelir yazar. Bu çıkarımlar için hikâyeyi kullanıyor gibidir. Hikâyelerde zaman fikirler parçalar halinde erimemiş olarak su yüzüne çıktığı gibi hikâye sonunda hikâye bütününe bir çıkarımı olarak da yer alabilmektedir. Buna rağmen asıl hikâye hikâyenin bir yerlerine sıkışmıştır çoğu zaman. Onun üzerine gitmez yazar. İşi vardır : fikre doğru gitmek!... Yazar veya hikâyedeki konuşmacılardan birisi özetleyiverir asıl hikâyeyi. Deli Şerif’in ve Sübyan koğuşundaki çocuğun hikâyesi bu şekilde özetlenir. “*Örtüdeki Sır*”a genç şairle mini etekli kızın hikâyesinin hikâyesini anlatıyor gibidir yazar. “*Şehid*” hikâyesinde kendisinden 50-60 yıl önceki “*gece hikâyeleri*” nin anlatım yöntemine başvurur.

N. Fazıl’ın hikâyelerinde bir başka yapısal zaaf da konuşmaların metin içinde gerçek fonksiyonlarıyla yer almamasından doğmaktadır. Bir vasıta olarak başka maksatlar için başvurular çoklukla konuşurma işlemine. Konuşmalarda yazar ;

- bilgi verir

- bir fikri anlatır

- hikâye özetler

Bir olay meydana gelmiştir veya gelmektedir. Yazar bunu biliyor. Fakat okuyucuya duyurması lazım. Bunun için hemen bir veya iki insan çıkar ortaya (biz onların sadece sesini duyarız) ne olup bittiğini okuyucuya aktarırlar :

Yanı başımda bir konuşma :

1. *Ne olmuş yahu? Ne diye atlamış bu sersem paradiden?*

2. *Bilmem ki vallahi? Atlayamazsın diyen bir arkadaşla iddiaya mı girmiş ne?*²⁷⁷

Bazen de yazarın ortaya koymak istediği bazı hazır fikirleri vardır. İki kişinin karşılıklı konuşTURULMASIYLA (diyalog: Bir hikâyenin isminin “*Diyalog*” olması bu bakımdan anlamlıdır) bu fikir yavaş yavaş şekillendirilir. Bu durumun açık bir röportajcılık havası içinde gerçekleştiği de olur: *Kader Böyleymiş* hikâyesinde öğretmenin Deli Şerif’i mağarasında bulup onu konuşTURMASI, sonra da bunları not defterine kaydetmesi gibi.²⁷⁸

A. Turan Alkan, Onun üslubu hakkında şu sözleri söyler:

“Üslubu da öyledir.

Yani mutantan, yani sıra dışı, yani iddialı, yani kendinden emin, yani mütehakkim, yani keskin. Bu üslup aramaz; bulur ve ilan eder. Tereddüt etmez, emindir, geri çekilmez, zaaf anında bile hamle halindedir. Necip Fazıl’ın üslubu, bilgiden çok ilhama, metoddan ziyade sanatkârane sezîşe, analitik hazırlıktan ziyade zekânın idare ettiği ve genel kültürün desteklediği bir heyecan aksiyonuna yaslanır. O ilhamını şimşeği ile beslenen bir kalemdir; sürekli bilgi akışı ile beslemek, bilgiyi tasnif ve muhafaza ile zihninin sanatkârane çıkışlarını kıvamlandırmakta sabırsızlık gösterir. Onda bir öncü haleti vardır. Kendinden öncekilerden pek haberdar olmadığı gibi, bilgisi dâhilinde bulunanları da tadad etmeyi sevmez ve retoriği ile içinde yaşadığı devri şerh ve tarif görevini tek başına üstlenmiş gibi görünür. Referans göstermeyi, illiyet başları aramayı ve mantık basamakları arasında ilişki tesis etmeyi önemsemez. Tarihi şahsiyetlere dair kaleme aldığı kitaplarındaki kusurları görünmez hale getiren şey, nesirlerinde de şiir cümlelerini tercih etmesidir.”²⁷⁹

Hikâyelerim, teknik ve kurgu yönünden çok başarılı hikâyeleri içeriyor denemez. İfade, betimleme, fikir sağlamlığı yönünden her hikâyede ustalık hâkim.

²⁷⁷ a.g.e., s. 23.

²⁷⁸ Kahraman, a.g.m., ss. 122-123.

²⁷⁹ Ahmet Turan Alkan, “*Türk Nesrinde Halefsiz ve Selefsiz bir Üslup: NFK(Doğumunun 100. Yılında NFK)*”, KBY., Ank. 2008, ss. 202-206.

Ancak günümüzde hikâye adına verilen ödüllere bakılacak olursa Hikâyelerim, usta hikâyelerden meydana geliyor diyebiliriz. Sonuç olarak bir ustanın, bir dâhinin ve bir sanatçının elinden çıkan ürünlerdir bu hikâyeler. Üstad'a özgü ve O'na ait...²⁸⁰

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde yapısal ve kurgusal hatalar bulunmaktadır. Yazar özellikle hikâye devam ederken okuyucuya ve kahramanlara çokça müdahalede bulunur. Hikâyenin büyüsunü ve bütünlüğünü bir anda bozan bu müdahaleler cümlelerin giriftliğinden kaynaklanmamaktadır. Aksine Necip Fazıl, hikâyelerinde konuşulan dili tercih etmiştir yani onun dili açık ve anlaşılırdır. Yabancı ve batı kökenli sözcükler ile tamlamalar onun hikâyelerinde çok az görülür. Müdahale bizzat hikâyenin kurgusuna olur.

Şiirlerinde kullandığı dili hikâyelerine rahatlıkla adapte etmiştir diyebiliriz. Bazı hikâyeleri bir çırpıda okunmaktadır. Ancak bazılarını çözmek için bir defa okumak yetmez. Tüm eksikliklerine rağmen Necip Fazıl'ın hikâyeleri konu ve üslup olarak iyidir.

²⁸⁰Haksal, a.g.e., s. 28.

1.1.5. Anlatıcı Bakış Açısı

Bakış açısı ve anlatıcı; romanı ve hikâyeyi teşkil eden temel unsurlardan olup eserin teşekkülünde büyük bir öneme sahiptir. Yazar romanı veya hikâyeyi kurgularken önce bakış açısını ve anlatıcıyı belirlemek durumundadır. Çünkü eserde anlatılan olayın ya da olayların kim tarafından, kime, ne suretle anlatılacağı eserin esasını teşkil etmektedir. Romanın ve hikâyenin genel yapısını şekillendiren diğer unsurların varlığı, söz konusu bu iki hususa bağlı olarak değer kazanır. Bakış açısı ve anlatıcı, edebî eserde kurgulanan dünya ile gerçek dünya arasında âdeta köprü vazifesi üstlenir. Bu köprüyü sağlam olarak inşa edebilmek de yazarın tercihinin kalmıştır.

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vak’a zincirlerinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu, gibi unsurların kimin tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.”²⁸¹

Romanda yapı unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcı bakış açısı ve anlatıcı, anlatma esasına bağlı metinlerde sanatkârın eserdeki konumunu belirleyen bir yapı unsurudur. Kurguyu belirleyen ve şekillendiren bu yapı unsuru, metnin temel belirleyicileri olan kişi, mekân ve zaman öğelerinin anlatım ve aktarım düzeylerini şekillendirir. *“Anlatma esasına bağlı metinlerde, vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevap”²⁸²* niteliğindeki bakış açısı ve anlatıcı, yazarın olaylara etki düzeyini ve bu etkinin sınırlarına ait temel belirteçleri de düzenler.

Metnin kurgusu ve söylem düzeyindeki anlatım evrenine ait olan anlatıcı, *“romanın kaderini, dıştan ve içten (yani hem yazara, hem de seçilen figürün konumuna göre) etkileyen bir olgu”²⁸³* olarak metnin temel izleklerinin söylem seviyelerinde etken rol oynar. İmgesel bir kimlik işlevindeki anlatıcı, yazarın metin içindeki görüntüsüdür ve anlatı onun bakış açısına göre kurgulanır. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde bakış açısı ve anlatıcının görünümleri dört şekilde karşımıza çıkar:

²⁸¹ Aktaş, a.g.e., s. 78.

²⁸² a.g.e., s. 84.

²⁸³ Tekin, a.g.e., s. 47.

Kahraman (Ben) bakış açısı ve anlatıcı: Anlatıcı ve anlatıcının sınırları, başkişi konumundaki kahramanın bakış açısı etrafında şekillenir. Romandaki kişiler, zaman, mekân ve olaylara ait bütün veriler bu kahramanın ben merkezli olarak aktarılır. Otobiyografik karakter taşıyan bir anlatıcı tipidir. “*Kahraman –anlatıcı, çocukluk ve gençlik yıllarındaki halini ayrı bir insan aitmişçesine alabilir.*”²⁸⁴

Tanık (Müşahit) bakış açısı ve anlatıcı: Anlatıcının tanık/ gözlemci durumunda olduğu bu bakış açısında tüm anlatı ve betimlemeler, tam bir objektif perspektiften yansıtılır. Anlatıcı bu sınırlı/ sınırlandırılmış açıdan görmek ve göstermek zorundadır; kendi duygularını, düşüncelerini belirtmez/ belirtemez. Yani *vaka içinde yer alan kadroyu teşekkül eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izleyen, onların geçmişi ve ruh halleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne seren bakış açısı* tipidir.²⁸⁵

Tanrısal (Hâkim) bakış açısı ve anlatıcı: Bu bakış açısında her şeyi bilme ve görme ayrıcalığına sahip olan anlatıcı, ilahi bir varlık misyonuna sahiptir, yetkileri sınırsızdır ve geniş bir hareket alanına sahiptir. Tanrısal bakış açısı kullanıldığı metinlerde anlatıcının kendini saklama, tarafsızlık, ayrıntıları kullanma, rol benimsetme ve politize ya da angaje olmama ilkelerine bağlı kalması gereklidir. Diğer bir tanım ise anlatmaya bağlı metinlerde *kahramanların bütün geçmişi, her türlü hususiyetlerini, zihinlerinden geçirdiklerini bilen, iç konuşmalarını duyan*²⁸⁶ anlatıcıya ‘ilahî (hâkim) bakış açılı anlatıcı’ denilir. Üçüncü kişi veya birinci kişi ağzından anlatımla gerçekleştirilebilir.

Karma bakış açısı ve anlatıcı: Söz konusu üç bakış açısının (iki ya da üçünün) birlikte kullanıldığı bakış açısı ve anlatıcı görünümüdür.

Necip Fazıl’ın hikâyelerinde anlatım üç ağızdan gerçekleştirilir:

- a. Yazar
- b. Olayla doğrudan bağlantıları olmayan; varlıkları sadece olayı anlatmak için gerekli olan konuşucular,

²⁸⁴ Aktaş, a.g.e., s. 94.

²⁸⁵ a.g.e., s. 105.

²⁸⁶ a.g.e., s. 90.

c. Olayı yaşamış veya yaşamakta olan birinci kişi.

Ben'in çevresinde oluşan hikâyelerde anlatıcı olayın kahramanıdır aynı zamanda. Hikâye birinci kişi ağzından anlatılır. N. Fazıl hikâyesinin önemli bir özelliğini belirlemek için bu kategoriye dâhil edebileceğimiz *Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri* hikâyesinden bir kesit alalım:

Kız kardeşimin öldüğü gece, salondaki büyük sedirde nasıl üstüme kalın bir battaniye örttükleri, kalın örtünün altında dişlerim zangırdarak titreyişim, hep gözümün önündedir.

Burada birinci şahıs geçmişine ait bir yaşantısını dile getirmektedir. Fakat anlatıcı ben anlatılan ben'i kendisinden ayırır; ayrı bir nesne gibi ele alır. Anlatıcı ben okuyucuya yakındır. Okuyucunun tarafından bakar geçmişteki ben'e. Halbuki insan geçmişteki ben'ini bir fotoğraf gibi gözünün önünde canlandırmaktan ziyade o andaki duygularını ve çevresini hatırlayabilir. Yukarıda anlatılanlar o durumu yaşayan değil duruma tanık olan tarafından göz önüne getirilebilir ancak.

Hayalet hikâyesinde hikâyenin baş kişisi kadın olayın içinde ve geçtiği mekânda hiç bulunmayan fakat şimdiki zamanı takip edebilen yazar tarafından anlatılmaktadır. Anlatımı şimdiki zamandan geçmişe kaydırmak isteyen yazar geçmişi kadının düşüncelerinden verecek gibi bir geçiş yapar:

Şimdi onu, ölen delikanlıyı düşünüyor:

Kendisi her akşam köyün kızlarıyla mezarlığın yanındaki sette oturur. Ezandan biraz evvel önlerinden köyün delikanlıları geçer.²⁸⁷

Burada geçmiş doğrudan doğruya kadının düşüncelerinden verilecekmiş gibi bir başlangıç yapılmasına rağmen hikâyeci ağzından kadına dönüştürülüyor.

Yazar bazen bir gözlemci olarak vardır hikâyelerde. Olaya tanıktır fakat müdahaleci değildir. Olayla okuyucu arasındadır. Hikâye içindeki varlığıyla olaya müdahale etmediği halde okuyucunun zihnine doğrudan uzanmakta sakınca görmez.

²⁸⁷ Kısakürek, *Hikâyelerim*, s. 46.

Okuyucuyu olanlarla baş başa bırakmaz. Okuyucu için uzunca yorumlar yapar.²⁸⁸ Ona sorular sorar, bilgi verir. Varlığını birinci şahıs olarak kendisinden bahsederek ortaya çıkarır. (Babaanne)

Yazarın buradaki fonksiyonunu bazen hikâye içindeki konuşucular yüklenir. Bunlar olaya bulaşmadıkları halde okuyucuyu hesaba katarak olay içinde kendileri oldukları için değil okuyucu için var olduklarını bilerek konuşan gölge varlıklarıdır.

Deniz hikâyesi burada üzerinde durduğumuz anlatım özellikleri için tipik bir örnektir. Bu hikâye :

- a. Yazar Karadeniz sahil köylerinden birinde etrafı çılgın dalgaların dolandığı bir kaya üzerinde saçları vantilatöre takılı kağıt şeritler gibi uçan genç bir kadın ellerini enginlere uzatmış haykırıyor.²⁸⁹
- b. Hikâye içinde başkaca işleri olmayan konuşucular Köylüler konuşuyor:

- *köyün en güzel kızydı Zeynep..*

- *hala öyle değil mi?*

- *aklını bozduktan sonra değişti. Kocasının yelkenlisini açıklarda devrettikten sonra bu kayanın üzerinden 8 yaşındaki kızını da alıveren deniz onu çıldırttı.*²⁹⁰

Zeynep kayanın üstünde çığlık koparıyor: “*kızlığında, beni dört bucaktan istemeye gelenlere “ben denizin nişanlısıyım, kimseye varmam” derdim. Cilvemi doğruladın! Sana hainlik ederek aldığım kocamı boğduktan sonra kızımı da bu kayanın üzerinden çekip götürüverdin! İşte seninle, karşı karşıya yapayalnız kaldık! Ne yapacaksan yap!*”²⁹¹

Görüldüğü gibi Necip Fazıl, üç tür anlatım yöntemini hikâyelerine uygulamayı başarmıştır. Bu yöntemlerle hikâyelerini anlatan yazar, hikâyelere hem geniş bir perspektif kazandırmış hem de anlatımda durağanlığa engel olmuştur. Ancak yazarın hikâyelerde olaylara müdahale etmesi akıcılığı bozmuştur.

²⁸⁸ a.g.e, s. 243.

²⁸⁹ a.g.e., s. 199.

²⁹⁰ a.g.e., s. 200.

²⁹¹ a.g.e., s. 201.

1.2. Necip Fazıl'ın Bilinmeyen Bir Hikayesi: Lö Sid

Bu hikâye Necip Fazıl'ın “*Mektebi-i Fünun-u Bahriye-i Şahane*” yani Bahriye Mektebi'nde okuduğu yıllara (1916-1920) dayanan bir hatırasının hikâyeleştirilmiş halidir. 1925 yılında yazdığı, hikâyeleri arasında yayınlanmayan bu hikâye 26 Aralık 1947 yılında Büyük Doğu Dergisi'nin (II. Devre) 73. Sayı, sayfa 16 da yayımlanmıştır.²⁹²

Hikâye Heybeliada Bahriye Mektebi'nden hocası Yahya Kemal hakkındadır.

“Yahya Kemal Harbi Umumî senelerinde Bahriye Mektebinde bir müddet tarih muallimliği etmiştir. O zaman yine muallimlerimizden olan Hamdullah Suphi Bey, Yahya Kemal'in bize muallim tâyin edildiğini bildirdi ve dedi ki: Bahtiyarsınız efendiler, temiz Türk dilinin, her mısraı yontulmuş bir mermer kadar traşide olan heyecanlı şairi, sizin tarih hocanız oluyor. Yahya Kemal şiirinde titiz ve hasis olduğu kadar sözlerinde cömert ve hararetlidir. Ne saadet ki, tarihi, onun sonu gelmez heyecanlı lisanından dinleyeceksiniz.

Hikâyeye göre; Lö sid, bir kahramanlık hikâyesidir.

Size meşhur Lö Sid efsanesini anlatacağım. Kurunu Vusta'daki kahramanlık psikolojisinin remzi olan “Lö Sid”i...

Hikâyeyi sınıfa anlatmakta olan Yahya Kemal, heyecan ve coşku içerisinde hikâyeyi anlatmakta fakat, hikâyenin tam dönüm noktasını oluşturan bölüme gelince, kendine hâkim olamamakta ve kendisini sınıfın dışına atmaktadır.

Ve başladı anlatmaya... Yumrukları sıkılarak, gözleri sulanarak, saçları dikilerek, ağzı köpürerek... Bütün sınıftan çıt çıkmıyor, yalnız havada inkitasız müsellesler çizen üç sinek, sani Yahya Kemal'in heyecanlı takriri etrafında hislerin nasıl bir sağa bir sola kıvrandığını bir remz halinde yaşatıyordu. Herkes küçük dilini yutmuş dinlerken, birden “ders bitti” borusu Ötüverdi. Hem de takririn en mühim bir yerinde... Lö Sid küçücük boyuyla tam ayağını atının üzengisine attığı ve ata bineceği sırada... O anda öyle bir şey oldu ki, şaştık... Yahya Kemal son süratle giderken dört frenini birden bastıran bir

²⁹² Bkz. Suat Ak, Necip Fazıl Kısakürek Bibliyografyası, BDY, İst. 2013, s. 336.

otomobil gibi takririni oracıkta bıraktı ve eliyle bir sivil temennası çakarak sınıftan firar edercesine dışarıya fırladı.

Her ders Necip Fazıl ve arkadaşları, nerede kalmıştık diyen hocalarına kaldığı yeri hatırlatarak, hikâyenin devamını merakla dinlemeyi beklediklerini fakat Yahya Kemal'in her seferinde hikâyeyi başa alarak, yine aynı bölümde sınıftan koşarak uzaklaştığını yazar. Velhasıl hikâye hiçbir vakit nihayete ermemiştir.

Ertesi ders, daha ertesi ders, tam altı ay her ders, Yahya Kemal Bey sınıfa her girişinde şu suali soruyordu:

- *Efendiler, dersin neresinde kaldık? Kırk kişi bir ağızdan cevap veriyordu:*
- *Efendim Lö Sid tam ayağını atın üzengisine atacağı vakit boru çalmıştı.*
- *Hahaha, orada mı? Ama onun başı var, oradan başlayalım ve devam edelim?*

Ve Lö Sid menkıbesini tekrar ilk başladığı yerden alarak mahut noktaya getiriyor ve kahraman tam ayağını üzengiye attığı zaman borazan çavuşu vazifesini unutmuyordu.

Altı ay sonra bir gün öğrendik! Yahya Kemal mektepten alâkasını kesmiş, hem de ne zaman? Tam Lö Sid'in ayağını üzengiye atıp ata bineceği zaman..."

2. Roman İncelenmesi

Necip Fazıl, birçok edebi türde eser vermiştir. Kendisini ön plana çıkaran eserleri şüphesiz şiirleri olsa da hikâyeleri, dini eserleri, hatıratları ve romanları onun düşünce yapısını anlamamızda ve kavramamızda fazlaca etkiye sahiptirler.

Necip Fazıl, romanlarını kendi anlayışı içinde bir kurgulama ve yapılama ile ele almıştır. Bu doğrultuda yazdığı romanların yanında, monografik ve biyografik eserlerinde de romana yatkın bir dil kullanmıştır. *O ve Ben*, *Cinnet Mustatili* gibi eserleri buna örnek gösterilebilir, fakat bu yargı dil bakımından doğrudur; kurgu ve konuyu işleme bakımından pek doğru sayılmaz.²⁹³

Necip Fazıl'ın ayrıca senaryo romanları da vardır. Bu romanların kurgu ve anlatımı daha farklıdır. Yani senaryo anlayışına daha yakındır diyebiliriz. Bu romanların; okunmaları kolaydır ayrıca tasvirler ve çarpıcı sahneler de yer verilmiştir. Bu romanlar arasında; *Vatan Şairi Namık Kemal*, *Canım İstanbul*, *Villa Semer* ve *Kâtibim* bulunmaktadır.

Necip Fazıl'ın bu bölümde inceleyeceğimiz romanları; *Aynadaki Yalan*, *Kafa Kâğıdı* ve *Meş'um Yakut*'tur. Bilindiği üzere Necip Fazıl romanla 4-5 yaşlarında tanışmıştır. Evde yaptığı yaramazlıklarından kurtulmak için babaannesi tarafından kitap okumaya yönlendirilmiş, bu sayede birçok yerli ve yabancı eseri okuma fırsatı bulmuştur. Yani küçük Necip'in hayal dünyası ve roman algısı bu yaşlarda şekillenmeye başlamıştır.

Aynadaki Yalan, yazarın ilk romanıdır. Birinci baskısı 1980 yılında yapılmıştır. Bu eserde kahraman Naci'nin İslami kimliğe bürünmesiyle başından geçen olaylar anlatılmaktadır.

Kafa Kâğıdı, hatırat türünde yazılmış bir eserdir. Bu eser, dil ve anlatım açısından rahat okunabilecek bir eserdir. Yaşadıklarını samimi bir dille anlatması bakımından önemli bir eserdir.

²⁹³ Miyasoğlu, a.g.e., s. 86.

Son olarak inceleyeceğimiz eser olan Meş'um Yakut ise yazarın Peyami Safa ile arkadaşlığı zamanında yani 1928'de İstanbul'da Amidî Matbaasında basılmış 136 sayfalık polisiye bir romandır. Necip Fazıl'ın bu esere edebi bir değeri biçmemesi sebebiyle eser Latin harflerine aktarılmamış ve basılmamıştır. Eser hâlâ muammadır. Şimdi yazarın ilk romanı olan *Aynadaki Yalan*'ı incelemeye çalışalım.

2.1. AYNADAKİ YALAN

Necip Fazıl'ın romanla meşgul olduğunu, ilk defa *Meşale* dergisine verdiği mülakattan öğreniyoruz:

*“Aynadaki Yalan isimli bir roman yazdım. Bu ilk romanım oluyor. Yakında bir gazetede tefrika edilecek...”*²⁹⁴

İlk önce *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilen roman (17 Aralık 1979-13 Mart 1980), daha sonra da BDY arasında yayımlanmıştır. İlk basım tarihi 1980'dir ve bu zamana kadar 23 baskı yapmıştır.²⁹⁵

Eser hakkındaki görüşlere geçmeden önce genel bir çerçeve çizmeye çalışalım: Kitabın konusu 1930'lu yıllarda İstanbul'da geçmektedir. Çeşitli eserlerinde defalarca vurguladığı konular, roman türünün imkânları kullanılarak yeni bir sunu oluşturulmuştur.

26 bölümden oluşan romanda olaylar kronolojik bir sırayla devam eder. İlk iki bölüm serim, 3-25 arası düğüm, son bölüm de çözümdür. Kurgulamada olayların nasıl bir seyir ile neticelendiğinden çok, başkişi Naci'nin kişiliğindeki değişimler ve iç çatışmalar önemlidir. Tasavvuf ehlinin çıktığı yolculuğun bir benzeri, bu romandaki Naci'nin geçirdiği evrelerle örtüşür.

Romanda, Naci ilk olarak kendisiyle çatışmaya başlar. İç çatışmaları arasında geçen bölümler çok fazladır. Daha sonra çevresiyle uyum sorunları yaşamaya başlayan Naci, İslami şartların ön plana çıkarıldığı bir yaşamın hayaliyle yaşamaya başlar.

Romanın ana düğümü, kahramanın arayış yolculuğunda, ilahi aşka ulaşım ulaşamayacağı noktasında atılır. Ara düğümler ise; Naci-Belma, Naci-Mine, Naci-Hatçe arasındaki ilişkilerin vasıtasıyla teşekkül eder. Bu ilişkiler Naci'nin arama yolculuğunun önemli duraklarıdır.

Roman ile ilgili ilk önce Necip Fazıl'ın söylediklerine bir göz atalım:

²⁹⁴ Kısakürek, *Meşale Dergisi*, S. 33, s. 18.

²⁹⁵ Ahmet Özpaya, *“Necip Fazıl'ın Romancılığı Üzerine”*, Hece Dergisi NFK Özel Sayısı, Ank. 2005, S. 97, s. 446.

“İddialı bir eser... İlk romanım... Belki de sonuncu... İçine ve dışına doğru, gayesiz, çilesiz, meselsiz, köksüz ve her şekliyle sahte ve taklitçi Türk romanına muhtaç olduğu soluğu ihtar vermek... Hedefim budur...

Türk romanına topyekün insanlık planında yerlilik getirmek ve her şeyi, İslami ruh mihveri etrafında toplamak hedefinin önüne diken bu eser, içi geçmiş ve posadan ibaret kalmış bazı yafta Müslümanlarına birçok noktadan girân gelebilir. Böylelerine, nesillerinin tükenmesine ve yerlerini yepyeni vecd, hikmet, itikat, amel sahibi bir soyun almasına duacı olduğumu söylemekten başka cevabım yoktur. Gerisini eser söylesin...”²⁹⁶

Büyük bir yazarın roman türünde ilk eseri olunca, üzerinde çeşitli söylemler ve çalışmalar meydana getirilmiştir. Bunlardan bir tanesi olan ve romandaki tasavvufî imgeleri araştıran Sema Noyan’ın, roman hakkındaki görüşleri şöyledir:

“Yazarın ilk romanı olan Aynadaki Yalan, Batılılaşmış Türk aydınına getirilen bir eleştiridir. Batı, Batılılaşma, din ve tasavvuf hakkında yoğun fikirlerin yer aldığı bu eser, aydının kendi değerlerine dönüşünün macerasıdır. Yazar, romanın başkışisi Naci’nin hazırladığı “İslâm Tasavvufu ve İnsanlığın Beklediği Nizam” adlı tezi vasıtasıyla insanlık için tek modelin ve nizamın İslâm olduğu mesajını verir. Romanda tasavvuf yoluna giren bir akademisyenin macerası anlatılarak din ve tasavvuf konusu işlenir. Yazarın, romanda din ve tasavvuf hakkındaki fikirlerini başka yazılarında ve eserlerinde de görmek mümkündür. Özellikle roman, yazar Necip Fazıl’ın İdeolocya Örgüsü ve Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu adlı eserleriyle paralel gitmektedir. Aynadaki Yalan, bu eserlerdeki fikirlerin bir derlemesi ve kurgu halinde sunulmasından ibarettir. Yazarın kendi hayatından da izler taşıyan bu roman Necip Fazıl’ı tanımak açısından da önem taşımaktadır.”²⁹⁷

²⁹⁶ Yeni İstanbul Gazetesi’nin 12.12.1979 tarihli yazısından alınmıştır.

²⁹⁷ Sema Noyan, “Necip Fazıl Kısakürek’in “Aynadaki Yalan” Romanında Dînî ve Tasavvufî Unsurlar”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, Vol. 2, No. 3, September 2013, s. 7.

Belkıs Kabaklı ise roman ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Aynadaki Yalan roman endişesinden ziyade bir büyük ideali anlatma şuurunu taşıyor. Her satırı kuvvetli teşbihlerle donatılmış felsefi bir eser; Üstadın yüreğinden satırlara damla damla dökülen büyük fikir çilesi.”

“Ruhunun ve beyninin her zerresini didik didik eden bir nefis muhasebesi. Romandaki tipler Naci'nin varlık-yokluk savaşının tahlil araçları olarak kullanılmış. Romanın kahramanı Naci'dir; diğerleri Naci'nin etrafında değişik figürlerle raks eden silüetler... Rakslarının cezbesi Naci'yi dalga dalga saran, O'nu cazibenin merkezine sürükleyen sülietler.”²⁹⁸

Bekir Oğuzbaşaran bu romanın nasıl oluştuğunu ve gerçekte adının “Yol” koyulmak istendiğini bize şu şekilde ifade eder:

“1970’li yıllarda M. Miyasoğlu ile birlikte, Üstad’a bir roman yazmasını rica ettiğimiz, çağımızın en çok ilgi gören bir edebi dalı olması ve en üstün örneğini edebiyatımızda kendisinin verebileceğini belirttiğimiz zaman, Erenköy’deki evinin bahçesinde bir roman yazmak istediğini, bu romanın hayatının romanı olacağını, adını “Yol” koymak istediğini öğrenmiştik. Yıllar süren bekleyişten sonra o romana Aynadaki Yalan ismiyle kavuşmuş bulunuyoruz.”²⁹⁹

Yine aynı kitapta Aynadaki Yalan hakkında şu görüşler savunulur: *“Bana öyle geldi ki, birçok kitabında aynı özellik bir ölçüde bulunsa da, Necip Fazıl, kemalini bulduğu bir çağda kaleme aldığı bu roman, şimdiye kadarki bütün fikir varlığını, hayat anlayışını, sanat tutumunu özetlemiştir.”³⁰⁰*

Biz de bu görüşe katılıyoruz. Çünkü roman bize bazı şiirlerinin bir yorumuymuş gibi bir his verir. Bir diğer benzerlik de daha sonra göreceğimiz üzere romanın başkişisi Naci'nin Felsefe öğrencisi olmasıdır. Çünkü yazar da felsefe bölümünden mezun olmuştur.

²⁹⁸ Belkıs Kabaklı, “Aynadaki Yalan”, Türk Edebiyatı Dergisi NFK Özel Sayısı, Temmuz 1983, S. 117, s. 73.

²⁹⁹ Bekir Oğuzbaşaran, Necip Fazıl Gerçeği, Nüve Kültür Merkezi Yay., Konya, 2011, s. 189.

³⁰⁰ a.g.e., s. 212.

2.1.1. Vak'a ve Konu

Necip Fazıl, *Aynadaki Yalan* romanında kendi özünden uzaklaşan ve yanlış Batılılaşan aydınları eleştirerek aydının kendi değerlerine dönüş yapmasının macerasını anlatır. Romanın başkişisi Naci, yaşadığı bohem hayattan, Anadolu'nun temsil ettiği aşk, gelenek ve ruh ile kendi değerlerine, yani özüne döner. Çünkü romanın başkişisi Naci, din ve tasavvuf aracılığıyla kendi özüne dönmektedir. Bu dönüşüm aynı zamanda Necip Fazıl'ın kendi hayatından izler taşımaktadır. Kendisi de 1934'te Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra hem hayatında hem de eserlerinde din ve tasavvufa yönelir.

Çile şiiri bu anlamda romanla paralel konuları işlemektedir. *Aynadaki Yalan* romanı, bir nevi *Çile*'nin romanlaştırılmış bir örneğidir. “*Çile, (...) şairin sefahat hayatıyla (eski yaşantısı) dîni hayatı (yeni yaşantısı) arasındaki çelişki ve uyum sorunlarının şiiridir.*”³⁰¹ Dolayısıyla Necip Fazıl'ı anlamamız için *Aynadaki Yalan*, önemli bir ipucu vermektedir.

Bu roman, Asteğmen Naci'nin terhisten sonra İ.Ü Felsefe bölümüne geri dönmesi ve Paris'e konferanslar vermek üzere gidişi dış örgüsü içinde, Hatçe'nin Naci'ye duyduğu aşkı, Naci'nin ise bu aşkı İstanbul bohem çevresinin ruh ve kişiliği üzerindeki baskı ve etkisiyle bir türlü karşılık verememesinin ıstırabı çerçevesinde cereyan etmektedir.³⁰²

Romanın konusunu bir başka yazar şu şekilde ifade etmiştir:

“*Üstad Necip Fazıl “Aynadaki Yalan”da kendi ızdıraplarını, vehimlerini, sonu gelmez çilesini Naci'nin omuzlarına yüklüyor. Naci kasırgalarda savrulan ruhuna bir sığınak arayışının çürpinişleri içerisindedir. “Bu işin mutlaka bir hocası vardı ama nerede?... Bu işin gerçek tabibi mutlaka manalar alemindeydi, ama nasıl bulmalı?...” “Ne arıyordu da bulamıyordu: Vecd, aşk, ihlâs...” Naci bu kasırgayla oradan oraya*

³⁰¹ Ahmet Alperen, “Necip Fazıl Kısakürek'in Sanatı”, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl, (1994),: TYB Yay., Ank., s.43.

³⁰² Berki, a.g.m. , s. 193.

savrulmakta, başını kadın. Akıl, vehim, şüphe, nefis taşlarına çarpmaktadır.”³⁰³

Romanın adı bile tasavvufla ilgilidir. Romanda bununla ilgili bir atıf da yok değil; İslam tasavvufunun duyuş ve düşüncesine göre, dünya ve bütün varlıklar masivadır. Gerçek sadece Allah’tır. Gerisi sadece O’ndan yansıyanlardır. Bir başka manasıyla dünya geçici bir aynadır: “*Yalan... Aynadaki Yalandır...*”³⁰⁴

Aynadaki Yalan’da temel yaklaşımı din olan değişik konular ele alınmıştır. Bu konular arasında kadın, kadın-erkek mücadelesi, dejenere yaşayış, korku, vehim, şüphe, sır, esrar, şeytan, günah, varlık-yokluk problemi, tasavvuf, ilahi aşk vb... doğu-batı çatışması, nesil çatışması, batının çıkmazı gibi konular ve temalar da işlenen diğer maddelerdir. Ancak en fazla kadın konusu işlenmiş, kendince tarifi yapılmıştır.

“Kadın bir fikir... Her şey bir fikir; ama kadın, üstün fikrin kalıba döktüğü heykel... Onu o zannedip, kendisine başlıyor ve bitiyor sandın mı, bu heykel çöküyor; tepesine bir yumruk inmiş balçığa dönüyor ve ortada yalnız ötelerin ötesini gösteren, onun işaret parmağı kalıyor.

(...) Kadın ancak muazzam bir ruh rejimi içinde vasıta rolü oynayabilir; gaye olunca da gökleri erkeğin üzerine yıkar. Onu gayelerin gayesi yolunda bir işaretçi olmanın ve büyük visalden gizli bir tad getirmenin sınırında nasıl tutabilmeli?...”³⁰⁵

Aynadaki Yalan’da en çok islenen mevzulardan biri de kadındır. “*Solcu, alçaltıcı bir kadın olan Mine’nin tasviriyle başlayan roman, yükseltici, erdirici ve mutasavvıfa olduğu sezdirilen bir genç kız olan Hatçe’nin hayaliyle konuşmakla biter.*”³⁰⁶

“*Aynadaki Yalan*”da kadın mücerret olarak Naci'nin fikir yumağının ipek ipliği romandaki üç kadın kahraman Naci'nin bütün kadınlarda sembolleştirdiği tipleridir. “*Hatçe bir hayranlık tebessümüdür. Mine bir diş gıcirtısı... Belma ise beyin uru...*” ve aradığı kadını şöyle tarif ediyor:

³⁰³ Kabaklı, a.g.m., s. 72.

³⁰⁴ Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, BDY, İst. 2012, s. 217.

³⁰⁵ a.g.e., s. 50.

³⁰⁶ Nazım Hikmet Polat, “*Roman Geleneği ve ‘Aynadaki Yalan’, Osman Selim Kocahanoğlu, Türk Edebiyatında NFK, Hayatı, Sanatı, Çilesi Hakkında Tüm Yazılar*”, İst. 1983, Ağrı Yay., s. 416.

“Bir kadın istiyor... Bir kadın ki, erkeği kelimelerden iğrenmeye başladığı an susmayı bilsin.. Bir kadın istiyor... Bir kadın ki, erkeğinin şahsiyetini manto gibi giyinsin ve sihirleri ürkütmemek, cazibe mevcelerini darıltmamak, hünerinden (estetik) bir idrakte anlayışlı olsun.. Bir kadın istiyor... Bir kadın ki, erkek zekâsını kat kat aşan bir içgüdü sayesinde her an yenilenmek, asla tükenmemek gibi bir sanat tılsımı içinde, insana şah damarından daha yakın Allah'a yol verebilsin... Ve bütün bunları hiçbir ukalalığa yeltenmeksizin sihirbazca yerine getirebilsin... Daima mahkûm olduğu noktaları kollayabilsin ve nokta göründü mü hemen silinmeyi kılçık taraflarını gizlemeyi kestirebilsin... Hani o kadın?...”³⁰⁷

Burada kadına yüklenen fonksiyonu, romanda Hatçe üstlenecek, Naci ona duyduğu aşk ve sevgi vasıtasıyla, onun rehberliğinde, fenafillâha erişecektir.

³⁰⁷ Kısakürek, Aynadaki Yalan, ss. 139-140.

2.1.2. Şahıs Kadrosu

Aynadaki Yalan, kalabalık kadrolu bir roman değildir. Buradaki kişilerin, anlatılmak istenen fikirleri taşıyan vasıtalar olduğu unutulmamalıdır. Romandaki ağırlık, karakterlerde değil romanda verilmek istenen fikri yapıdadır.

Bu romanın Necip Fazıl'ın önceki eserlerinde yer alan fikirlerin, roman kalıbında yeniden dile getirilmesi olduğunu söylemiştik. Bu konuda Orhan Okay'da *Aynadaki Yalan* romanının ideolojik bir karakter gösterdiğini söyler ve şöyle devam eder: “*Eserin tezi, edebî değerinin çok üzerindedir ve âdeta her sayfasında varlığını hissettirir.*”³⁰⁸ Romanın bu tarafı, Necip Fazıl'ın siyasî, dinî ve sosyal fikirlerinin basit vak'a ve diyaloglarla romanlaştırılmış hâlidir.

Bir makalesinde Durali Yılmaz, romanın karakterleri hakkında şöyle bir tespitte bulunmuştur: “*Romandaki kahramanlar, var olabilmek için çırpınıyorlar, ama bir türlü var olamıyorlar. Her biri belli bir fikri temsil etme çabasındadırlar, fakat yazarın sabırsızlığı buna da müsaade etmiyor. Gerçi yazar, bir Gogol veya Ahmet Mithat gibi 'sayın okuyucular' diye söze karışmıyor ama kendinden başka bir kahramanın romanda boy göstermesine, serbestçe düşüncelerini açıklamasına tahammül edemiyor. Bir yığın bilgi ve fikri, roman kişilerinin üzerine amansız bir yağmur gibi yağdırıyor ve roman yer yer tamamen makaleye dönüşüyor.*” Yılmaz'a göre Necip Fazıl, kendi düşüncelerini birinci şahıs anlatımıyla verebilseydi, roman bir makale yığını olmaktan kurtulabilir ve Türk romanı eşsiz bir “*Naci*” tipi kazanabilirdi.³⁰⁹

Necip Fazıl, roman kişilerini isimlendirirken de titiz davranır. Naci, “*necat bulan, kurtulan, selamete eren, cehennemden kurtulmuş cennetlik*” anlamlarına gelir. Mine, “*maden eşya üzerine işlenen renkli cam tabakası*”, Belma “*faydasız, iri, kaba şey*” anlamlarına gelirler. Hatçe, “*vaktinden evvel doğmuş kız çocuğu*” dur. Âbid ise “*tapan, tapınan, ibadet eden kimse*” demektir.³¹⁰ Abid, sol düşüncenin eseridir. Mine de

³⁰⁸ Okay, a.g.e., ss. 81-82.

³⁰⁹ Durali Yılmaz, Roman Geleneği ve 'Aynadaki Yalan', Osman Selim Kocahanoğlu, Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek, Hayatı, Sanatı, Çilesi Hakkında Tüm Yazılar, İst. 1983, Ağrı Yay., ss. 424-425.

³¹⁰ Buradaki tüm isimlerin anlamları için bkz. Aydil Erol, Adlarımız, TKAE Yay., Ank., 1992.

kendisindeki inceliği ve zarafeti, kötü düşünceleri sebebiyle kaybetmiştir. Belma, bencil kimliğiyle diğerleri gibi isimleri arasında paralellik söz konusudur.³¹¹

Romadaki karakter sayısının fazla olmadığını söylemiştik. Bu sebeple erkek ve kadın karakteri ayrımı yapmayı uygun görmedik. Bunun yerine varlığına mutlak olarak ihtiyaç duyulan karakterler ve dekoratif karakterler olmak üzere iki çeşit ayrım yaparak, karakterizasyon yapısını incelemeye çalıştık.

2.1.2.1. Varlığına Mutlak İhtiyaç Duyulan Karakterler

Necip Fazıl, romanın tüm örgüsünü “Naci”nin üzerine kurmuştur. Bu sebeple Naci en önemli karakterdir. Etrafındaki bütün kadınlar ve erkekler, Naci’nin tasavvufa giden yolda amacına ulaşması için birer fon karakterlermiş gibi dururlar. Ancak kadın karakterlerin ağırlıkta olması da gözden kaçmış değildir.

Diğer önemli karakterler; *Hatçe*, *(E)Mine*, *Belma*, *ressam Âbid* ve *Husmen Ağa*’dır. Dini bilgilerinin ilk öğreticisi olan *Sevgili İmam* ve vapura binmeden önce oturup dinlendiği kahvehanenin sahibi de bu romanın olmazsa olmaz karakterleridir. Ancak son saydığımız karakterleri, romanda, diğerlerine nazaran daha az görmekteyiz.

2.1.2.1.1. Naci

Romanın başkişisi Naci, İ.Ü Edebiyat Fakültesi’nde “*felsefe asistanı olup, yakında doçentlik*”³¹² tezi hazırlamaktadır. Askerliği sırasında görevli olarak gittiği bir köyde Hatçe adlı bir genç kızdan etkilenir. Hatçe’nin dedesi Husmen Ağa ile yaptığı sohbetlerden tat alarak onunla arkadaşlığını ilerletmeye karar verir. Naci, kendisinden yaşça büyük sosyete güzeli Belmâ Hanım’a âşıktır. Belmâ Hanım’dan karşılık görmediği sürece kendini bohem hayata kaptırır.

Romanda Naci’nin etrafında nefsinin esiri olan bohem ve solcu arkadaşlarının varlığını görürüz. Onlar ölümü düşünmezler, sadece içgüdülerine ve nefislerinin ne

³¹¹ Özpay, a.g.m., s. 448.

³¹² Kısakürek, Aynadaki Yalan, ss. 12-20.

isterse ona göre yaşarlar. Hiçbir edep ve ahlâk kaidelerine bağlı değildirler. Başkışı Naci ise, onların zevklerinin esiri olarak yaşamalarına anlam veremez.

“Bir curcunadır başladı. Masayı hazırlayanlar, divanlara serilenler, bir koltuğa kızlı erkekli üç kişi oturanlar, durmadan laf edenler... Naci, bu manzarayı uzun uzun seyretti ve içinden düşündü: Bunlar nece konuşuyor? Mart kedileri bile dişilerine karşı bunlardan daha manalı sesler çıkarır.”³¹³

Görüldüğü üzere yazar, Naci’yi bohem arkadaşlarından ayırarak onda madde ve mana birlikteliğini gerçekleştirir. Bu şekilde Türk aydınının kendi özü olan manadan yani ruhtan ayrılmaması gerektiğini vurgular.

Naci, eski doçentlik tezi çalışmasını yakarak kendine tasavvuf konulu yeni bir tez konusu belirler ve tezini bitirir. Jüri, onu gerici bulduğu için tezini reddeder. Naci’nin kitap olarak bastırıldığı tezi büyük ilgi görür. Ancak kendisine yapılan baskılar sonucu üniversiteden istifa eder. Babıâli’de bir büro tutar ve kitap yayınlarıyla faaliyetini sürdürmeye karar verir. Kitabı, bir röportaj vesilesiyle Batıda da büyük ilgi görür ve Naci, yurtdışındaki konferanslara çağrılır. Kitap, Batı dillerine tercüme edilir. Ülkedeki komünistler ise onun aleyhinde propaganda yaparlar. Mine, Naci’yi öldürmek için kendi kullandığı arabayla yanında Naci olduğu halde bilerek kaza yapar ve can verir. Naci ise yaralı olarak kurtulur. Naci, aradığı mürşidi bulur ve mürşidi tarafından insanlara ayna olması vazifesiyle görevlendirilir. Naci bu hal ile her şeyden Hatçe’den de geçerek sadece Allah’a ulaşmayı ister.

Naci, aydın insanın temsilcisidir. Arayışlar içerisindeki aydının bunalımlı ruh halini yansıtır. Ayrıca *akrebin kısıkcı* dediği fikirlerin içerisinde kıvranan bir tiptir. *“Gecenin bu saatinde, karşısında cami, önünde musalla taşı, yine eski nöbeti tutuyor. Öyle bir nöbet ki, hiçbir termometre, ateşini ölçemez ve hiçbir göz onun madde üstündeki kıvrımlarını tespit edemez. Naci, her defasında aklı tükeniş noktasına sıçratan bu fikirlere “akrebin kısıkcı” ismini vermiştir.”³¹⁴*

Her şeyi izah ve tarif etme hastalığına müpteladır. Roman boyunca bunalımlı hali devam eder. Aynı zamanda günahlarının azabını çeken bir müslümandır. Onun

³¹³ a.g.e., s. 41.

³¹⁴ a.g.e., s. 17.

mutlakçı kafasında en başta Allah, ölüm, felsefe, varlık, yokluk, kadın vb. gibi konular ile doludur. Güçlü bir kişiliktir. Tıpkı tiyatro eserlerinde oluşturduğu karakterler gibi.³¹⁵

Naci “tip” deki bir yazısal buluş, önemli: “*Sanki içinden ikinci bir Naci çıkmış, onu uzanamayacağı ufuklara çekiyor. O yazmıyor, öbürü yazıyor*”.

Hayatındaki ÖZNE ile eserlerindeki ÖZNE, önemli okurlarda bir araya gelir, toplumda birleşir. Bu ise çoğaltılmış Necip Fazıl demek değildir. Net ve açık olan Necip Fazıl’dır. Sanat ve düşünceleriyle bütün ÖZNE...³¹⁶

2.1.2.1.2. Hatçe

Naci askeri bir görev sırasında bir köye gider ve Hatçe’yi bir çeşme başında görür. O’nu ilk gördüğü anda bazı duygular yaşar ve Hatçe’yi bize şu şekilde tasvir eder: “*Örgüsü beline kadar inen, koyu altun sarısı saçlar... Açık kumral, parlak, örneksiz bir renk tonu... Gözleri de saçları da denk... Açık bir alın, vezinli bir burun, kendinden kıpkırmızı, hafifçe kalın, kaçak bir istihza büklümüyle kavisli dudaklar... Çıplak ayak bileklerinde soylu çizgilerin en incesi... Kapalıca, kavuniçi rengi bir entariden giyimli içinde öğretilemez ve öğrenilemez bir vakar ihtişamı... Yoksa masallardan kaçırılmış ve bu köye hapsedilmiş bir sultan mı bu?...*”³¹⁷

Uzunca bir aradan sonra dede Husmen Ağa, Hatçe’nin bir anda ortaya çıkan hastalığı nedeniyle Naci’nin yardımıyla İstanbul’a gelir. Lösemi teşhisi konulan Hatçe’nin çok az vakti kalmıştır. Hatçe ile Naci hastanede evlenirler ve kısa süre sonra Hatçe vefat eder.

Yerli genç kız tipi olan Hatçe, olumlu bir kadın karakterdir. Naci’nin Mecnun misali Allah’a varmasında bir atlama taşı olur. O, Naci için mecazi aşktan ilahi aşka geçmede sadece bir vesiledir. Mevla’yı bulma yolunda Leyla karakterini canlandırır.

³¹⁵ Oğuzbaşaran, a.g.e., s. 216.

³¹⁶ Berki, a.g.m., s. 193.

³¹⁷ Kısakürek, Aynadaki Yalan, s. 9.

2.1.2.1.3. (E)Mine

Mine, “zengin bir fabrikatörün, dizginleri sonuna kadar boş bırakılmış kızı... Amerikan kolejlerinde okumuş, peşinden tek başına Amerika’ya gitmiş, dilediği hayatı sürmüş, nihayet memleketine dönmüş, ressam Abid’in atölyesinde bir solculuk tekkesi kurmuş, kadın ve erkek, seçtiklerinin bu tekkede toplamış, teke tavırlı bir dişi keçi...”³¹⁸

Solcu olmaya ve kendini olduğundan farklı göstermeye çalışan bir kızdır. “Günümüzdeki solcu bakireleri işte bunlar!.. Şu Mine Hanıma da bakın!.. Hem bacalarının dizden yukarısını alabildiğince açar, hem de üzerine bir takım mürekkep lekeleri, toz toprak sürülmesine aldırılmaz. Evet, Emine’den dönme Mine! Sen yok musun sen...”³¹⁹

Naci’yi sevdiğini iddia eden ve her defasında reddedilen Mine, sonunda Naci’den intikam alma peşine düşer. Mine, Naci’yi öldürmek için kendi kullandığı arabayla yanında Naci olduğu halde bilerek kaza yapar ve can verir. Naci ise yaralı olarak kurtulur.

Mine, Naci için bir diş gıcirtısıdır. Çelişkiler kumkuması komünist bir militandır. Güya sosyalisttir fakat küfründe bile samimi olmayan birisidir. Metafizikten öğrenir, kafasında sadece fiziki oluş vardır.

“Romanda farklı kadın tiplerine yer verildiğini görmekteyiz. Bunlardan biri de Naci’nin bohem arkadaşlarından Emine’den dönme Mine’dir. Yazar, Naci vasıtasıyla sol kimliğini taklit etmeye çalışan, kendi özünden uzaklaşan Mine’yi eleştirir. Sevgiden, mânevî değerlerden uzak Mine Naci’yi sevdiğini söylese de onun sevgiden anladığı sadece cismâni aşktır. Bu özellikleriyle o da nefs-i emmârenin esiridir. Dolayısıyla Naci’yi karşılıksız sevebilecek seviyede değildir.”³²⁰

³¹⁸ a.g.e., s. 61.

³¹⁹ a.g.e., s. 7.

³²⁰ Noyan, a.g.m., s. 10.

2.1.2.1.4. Belma Hanım

Naci'nin hayatına girmiş en önemli kadındır. Batılı ve kendini pahalya satan, hayatı Avrupa'larda geçmiştir. Babası ve kocası sefirdir. Fakat kocasından ayrılmışlardır. Etrafında ecnebi diplomatlardan, politikacılardan ve iş adamlarından bir halka bulunur.

O, Naci'yi kendi kendisine düşman eden kadındır. Naci, bütün sahteliklerinin farkında olmasına rağmen, ona tutulmuştur. (Babiâli'deki (...) Hanımefendi)³²¹

*“Asıl o var... Hem de öylesine var ki, Naci'nin gözlerinde tüm kadınları silecek ve kadınlık anlayışını yalnız kendisine bağlayacak derecede... Suninin sunisi, dişilik ahmaklığını deha çapına ulaştırmış olduğu halde...”*³²²

Bir makalede Belma Hanım ile ilgili şu tespitlerde bulunulur: *“Romanda bahsedilen ve nefsi emmârenin esiri olan diğer bir kadın da Naci'nin âşık olduğu, fakat karşılık bulamadığı sosyete güzeli Belmâ Hanım'dır. Belmâ Hanım ise ömrünü kendini güzelleştirmek ve sergilemekle geçiren gösteriş meraklısı, kibirli, erkeklerle flörtten ve onları hâkimiyeti altında tutmaktan hoşlanan bir kadındır. Naci, kendisine ilgi göstermeyen ve kendisini kışkırtan Belmâ Hanım için kendini öldürmeyi bile düşünür. Naci'nin annesi, oğlunun iradesini bir büyücüye kaptıracağına inanır ve oğlunu kurtarmak için Hatçe ile evlendirmek ister. Görüldüğü üzere romanda Belmâ, güzelliğiyle erkekleri kendine âşık eden, büyüleyen bir büyücüye benzetilir. Belmâ Hanım, güzelliği ve gösterişe önem vermesi ile Batıyı temsil eder.”*³²³

2.1.2.1.5. Husmen Ağa

Husmen Ağa, yazar tarafından romanda şu şekilde tasvir edilir: *“Uzaktan, Nahiye müdürüyle yan yana, yarı hoca, yarı ağa tipli bir adam geliyor. Aksakallı, başı siyah külahlı, uzun pardösülü biri...”*³²⁴

Husmen Ağa ise kendisini şu şekilde anlatır:

³²¹ Bu iddiayı Bekir Oğuzbaşaran ortaya atmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., ss. 214-215.

³²² Kısakürek, Aynadaki Yalan, s. 14.

³²³ Noyan, a.g.m., s. 10.

³²⁴ Kısakürek, a.g.e., s. 10.

*“Seksenimdeyim. Medrese okudum. Dünya harbine, peşinden İstiklal Savaşı’na katıldım. Okudum, hep okudum. Şehirlerde bunaldım. Nihayet dededen kalma toprağıma sığınıp bu köyde sonumu beklemekten gayri bir iş bulamadım, yol tutamadım...”*³²⁵

Husmen Ağa, felsefe ile hakîkatin bulunmayacağına inanır, bu nedenle Naci’ye doğru’yu bulup bulmadığını sorarak kendisinde merak uyandırmayı başarır. Burada felsefe, maddî ilmi temsil etmektedir. Husmen Ağa’nın anlatmak istediği ise hakîkatin ruh ve mânâ ile bulunabileceğidir. Doğu, ruh ve mananın temsilidir. Felsefe yâni akıl ise Batının temsilidir. Dolayısıyla romanda Naci’nin dönüşümü, ruhu ve Doğu kültürünü temsil eden Husmen Ağa ile tanışmasıyla baslar.³²⁶

Husmen Ağa, ermiş tipli veli bir karakterdir. Nitekim Naci’nin tasavvuf ehli bir kişiliğe bürünmesinde en büyük pay sahiplerinden birisidir.

2.1.2.1.6. Âbid

Âbid, ressamdır ve atölyesinde kabul ettiği kişiler, bohem hayat tarzını benimsemiş kişilerdir: *“Ressam Âbid’in kadınlı erkekli çevresiyle artık çarpışmıyor, anlara çatmıyor. Her türlü ayrılık ve aykırılık içindeki yaşayışlarına uymaya çalışıyor...”*³²⁷ Kahraman Naci’nin yakın arkadaşıdır ve onun yanına sık sık uğrar. Hatta yaşadığı eve gitmediği bile olur: *“Kapandı gibi bir şey ressam Âbid’in atölyesine... Annesine uğrayışı, yatılı mektep talebesinin haftada bir evciliğinden farksız...”*³²⁸

Ressam Âbid, el tutkunudur. Çeşitli şeyler içerisinde en çok el resmi çizmeyi sever. *“Eller... Türlü bükülüşler, süzülüşler, açılışlar, uzanışlarla insan ruhunun en zengin ifadecisi eller... Okşayan, tırmalayan, kavrayan, koyuveren, yalvaran, yumruklayan, dilenen, sadaka veren, bıçağı sarılan, duaya açılan eller...”*³²⁹

³²⁵ Kısakürek, Aynadaki Yalan, s. 12.

³²⁶ Noyan, a.g.m., s. 6.

³²⁷ Kısakürek, a.g.e., s. 38.

³²⁸ a.g.e., s. 37.

³²⁹ a.g.e., s. 39.

Romanın olmazsa olmaz karakterleri arasına Naci'ye imanı anlatan imam, ara sıra dükkânına gidip dinlendiği kahveci ve tüm olaylarda Naci'nin hep arkasında olan annesini de ekleyebiliriz.

Husmen Ağa, kahveci ve sevimli imam yönlendirici konumundadırlar. Bu karakterlerin hepsi de dindar insanın profili vardır. Necip Fazıl, köy romanlarındaki menfi imamın aksine, olması gerekenin örneğinin vermiştir. Tabi romanda menfi örnekler de vermiştir. Din adamının öncelikli olarak gönül insanı olması gerektiğine inanır. Bu sebeple imamlığı para karşılığı meslek olarak yapanları eleştirir. Bu tip kimseleri işin özüne inemeyen “*kaba bir tebliğci*”³³⁰ olarak görür.³³¹

Anne ise şu şekilde tasvir edilir: “*Naci, iki yaşındayken, kocası ölen, yirmi beş yaşında dul kalan ve yirmi beş yıldır erkek yüzüne bakmayan ve bu köşkte sessiz bir hayalet gibi gezip dolaşan annesinin ne harikulade bir kadın olduğunu biliyordu: Varsa yoksa oğlu... Bu köşkten başka nesi varsa, konak, mağaza, han, satmış oğlunu yetiştirmeye bakmıştı. Oldukça tahsilli, fakat hepsinin üstünde müthiş bir zeka ve enerjisi vardı. Hatta Naci, bazen kendisini pek gururlandıran mücerret fikir ve hayal kuvvetini annesinden aldığı kanaatindeydi...*”³³²

Romanda tipler, kendilerine yüklenen görevleri farklı şartlar altında da sürdürmeye devam ederler. Bu nedenle tipler, inandırıcı ve tutarlılardır. Belma tipi kalıplaşmış bir tip olmaya daha yakındır. Mine, çapraşık karakter yapısıyla, Belma'dan oldukça farklıdır. Necip Fazıl'ın Naci tipi, karakter seviyesine yaklaşan tek kahramandır. Miyasoğlu, Naci'yi, İslam'ı evrensel çapta anlamaya ve anlatmaya çalışan “*bugüne kadar Türk romanında rastlanmayan bir tip*”³³³ olarak yorumlar.³³⁴

³³⁰ a.g.e., s. 51.

³³¹ Özpay, a.g.m., s. 447

³³² Kısakürek, a.g.e., s. 36.

³³³ Miyasoğlu, a.g.e., s. 77.

³³⁴ Özpay, a.g.m., s. 448.

2.1.2.2. Dekoratif Unsur Olarak Karakterler

Necip Fazıl'ın karakterleri oluştururken hepsine birer misyon yüklediğini daha önce söylemiştik. Romanda dekoratif kişiler dediğimiz fon karakterlerin bile Onun için simgesel özellikler taşırlar. Örneğin;

Ressam Âbid'in evine gelen ya da evinde bulunan kıvrılı erkekli kişiler bohem hayatı ve çürümüşlüğü sembolize etmektedir. Yazar Necip Fazıl, onların üzerinden kendi fikirlerini idealize eder. “Sizin ye, iç, yut, sık, iç, at, tut, kır, dök gibi tek heceli yalçın kavramlarınız karşısında fikir arka üstü düşünüp bayılmaz da ne yapar?...”³³⁵

Yine Belma Hanım'ın yalısında verdiği partide bulunan; *büyük şair, meşhur romancı, ünlü profesör, kurt politikacı vs*³³⁶. insanlar Naci'nin eleştiri ve resmetme tezgahından geçer. Bu kişilerin yaşadıkları hayat tarzı eleştirilir. Tabiri caizse dekor kötülenmiş olur.

Naci'nin eski tezini yırtıp yerine (üniversitedeki profesörlerin tabiriyle) şeriatle iç içe İslam tasavvufuna ait bir tez yazması üniversite camiasında hayretle karşılanır. “Duyduğumuza göre garip bir doçentlik tezi hazırlıyormuşsunuz. Şeriatle iç içe bir tez. Ne zamandan beri şeriatçi oldunuz?”³³⁷ Üniversitede bulunan asistanlar ve profesörler istidadı olan bir asistanın böyle bir şey yapmasını yadırgarlar. Ancak Naci'nin hedefini kürsülerini nasıl elde ettikleri bilinmeyen profesörlerin anlayamayacağı türdendir. Yani kahramanın üzerinde çok fazla etkili değildir.

Dekoratif unsur olarak Naci'nin yurtdışındayken ziyaretine gelen Türk işçileri örnek gösterebiliriz. Naci, onlara sayfalar boyunca burada neden bulduklarını, nasıl ve niçin yaşamaları gerektiğini anlatır. Ancak anlattıkları işçilerin üzerinde bir etki yaratmaz ve “Affedersiniz, sizi rahatsız ettim!”³³⁸ diyerek oradan ayrılır.

Kumandan, erler, muhtar, mektep ve nahiye müdürü gibi daha birçok fon karakter kullanan yazar, bu kişilere az da olsa fonksiyon yüklemiştir. Ancak romanın genel anlatımı içerisinde bu kişilerin olmaması olayları seyrini değiştirmez.

³³⁵ Kısakürek, Aynadaki Yalan, s. 41.

³³⁶ a.g.e., s. 27.

³³⁷ a.g.e., s. 97.

³³⁸ a.g.e., s. 205.

2.1.3. Zaman

Aynadaki Yalan romanında tarihi zaman açıkça belirtilmemiştir. Ancak bazı ipuçları verilerek hissettirilmiştir. Berki, zaman olarak çocukluğunda Çanakkale Savaşı'nda İstanbul'un düşebilme ihtimaline karşı bir yıl kaldıkları bir yerin baz alınarak bu eseri oluşturduğunu savunur.³³⁹

Bu ipuçlarından bir diğeri; Naci'nin Husmen Ağa ile Hatçe'nin cenaze namazı kıldıktan sonra bulunduğu ve yatsı namazına gittiği gecedir. Bu namaz, onun 28 yıllık hayatının ilk namazıdır.³⁴⁰ Necip Fazıl'daki fikri değişimlerin bu yaşlarda çıktığını bilmekteyiz. Buradan hareket ettiğimizde, tarihi zamanın 1933 ya da 1934 yılları arasında olduğu sonucuna ulaşabiliriz.³⁴¹

Romanda ferdi zaman da tam olarak belirgin değildir. Ancak Naci'nin askerlik yaptığı dönem yaz mevsimine “*yaz aylarının ortalarında, askerliği bitireli bir ay oluyor*”³⁴², Hatçe'nin öldüğü zaman ise kış mevsimine denk gelmektedir.

Eserde olaylar kronolojik bir seyir içinde gelişir. Geriye dönüşler yoktur. Vaka zamanındaki atlamalar gündüz-gece, bir gün, yaz mevsimi, kış mevsimi, yatsı vakti gibi ifadeler vasıtasıyla anlatılmıştır. Anlatma zamanıyla vaka zamanı farklıdır. Buna dair tek ayrıntı; “*55 yıllık süresinin ilk 17 yılı devrimci ve ilerici, sonraki 5 yılı Nazi ve faşist, daha sonraki 15 senesi demokrat ve liberal ve en sonraki 18 senesi sosyalist ve komünist olmak üzere tam dört renk değiştiren yalnız İslam düşmanlığı sabit kalan*”³⁴³ diye tarif ettiği bir gazeteyle ilgili sözleridir. Yazar bu gazetenin ismini romanda vermemiştir. Ancak eserin yazılma tarihinden gazetenin 55 yıllık sürecini çıkardığımızda 1924/1925 yıllarına ulaşırız. Necip fazıl'ın hayatını baz aldığımızda eserin tarihini 1933/34'lü yıllar olabileceğini savunmuştuk. Bu sebeple bu iki tarih birbirini tutmamaktadır ve anlatma zamanıyla vaka zamanının tutmadığını bize açıkça göstermektedir.

³³⁹ Berki, a.g.m., s. 193.

³⁴⁰ Kısakürek, a.g.e., s. 91.

³⁴¹ Özpaya, a.g.m., s. 448.

³⁴² a.g.e., s. 33.

³⁴³ a.g.e., s. 133.

2.1.4. Mekân

Aynadaki Yalan romanında, geniş mekân İstanbul'dur. Romanın bir bölümü İstanbul'un düşmesi tehlikesi karşısında ailece 1 yıl kaldıkları Aydınlık Köyü'nde (Tuzla'ya bağlıdır)³⁴⁴ geçmektedir. Bir bölümü ise adı "Işık Şehri" diye verilen açıkça belirtilmeyen bir Avrupa ülkesinde geçmektedir. Ancak ana mekânlar, Naci'nin annesiyle birlikte yaşadığı *ahşap köşk*, Belma'nın *yahısı*, Âbid'in *atölyesi*, Husmen Ağa'nın *konağı*, *hastane odası*, *üniversite*, Naci'nin okullarıyla bulunduğu *kitabevi*, çeşitli *camiler*, *liman*, *köy*, *mezarlık*, mürşidini bulma yolunda aşındırdığı *kahvehane* vb. yerlerdir.

Romanda dış mekânlar, iç mekânlara nazaran daha fazla fonksiyon üstlenmişlerdir.³⁴⁵ Mekân tanımları genelden özele doğru bir yol izlerler. Şimdi romandaki açık ve kapalı mekânları ayrıntısıyla ele alalım.

2.1.4.1. Açık ve Geniş Mekânlar

Açık mekânlar, olayların geçtiği köy, kasaba, kent, ova, dağ, deniz gibi açık alanlardan oluşan mekânlardır. Daha çok olay ağırlıklı kurgularda karşılaştığımız açık mekânlar, karakterlerin dışa dönük olması ile de ilişkilendirilebilir.

Necip Fazıl, Aynadaki Yalan romanında açık mekânlara daha az yer vermiştir. Bunun sebebi romandaki başkarakterin içe dönük bir tip olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü Naci'nin roman boyunca bunalımlı hali devam eder. İç dünyasıyla çatışma halindedir. Romanda açık mekân olarak; *köy*, *gemi*, *alay* ve *mezarlığı* görebiliriz.

³⁴⁴ Berki, a.g.m., s. 193.

³⁴⁵ Özpay, a.g.m., s. 449.

2.1.4.1.1. Köy (Nahiye)

Romanda “köy” ile ilk olarak Naci’nin askerlik döneminde karşılaşırız. Alay kumandanında aldığı emir hasebiyle, gideceği köyde, askerlere kalacak mekân temin etmek zorundadır:

“Köye vardı. Klasik köylerden biri.. Bir minare, küçük bir meydan, çeşme ve ikişer katlı birkaç şişko binanın etrafında tek katlı, kerpiç üzerine kireç badanalı evler...”³⁴⁶

Bu köy kahraman Naci’nin hayatının geri kalan kısmında fazlasıyla yer edinecek bir yer haline gelir. Çeşme başında görüp, vurulduğu Hatçe ile ileriki zamanlarda evlenecek olan Naci, yine onun dedesi olan Husmen Ağa tarafından mürşidini bulma yolunda önemli mesafeler alacaktır.

“Bütün yollar tıkalı ve kapılar kapalı... Ne yapsın?..

Annesine:

Bana birkaç gün izin ver, dedi; İstanbul’dan ayrılacağım!

– Nereye gideceksin?

– Köye... Husmen Ağanın yanına..

– Fena olmaz.. Orada belki kendinden uzaklaşabilirsin...”³⁴⁷

2.1.4.1.2. Gemi (Tekne, Vapur) Güvertesi

Naci, Belma’yı ilk gördüğünden beri onu hayrete düşürmek için çeşitli hayaller kurmaktadır. Bunlardan biri de şu şekildedir: *“Haliç taraflarında iskeletleşmiş kocaman bir gemi bulacak, geminin 40-50 kişiyi rahat alacak güvertesini ve direklerini türlü panolar ve bayrak şeklinde resimlerle süsleyecek (...), tiyatrolar oynatacaktır...”³⁴⁸*

Bu planlarını bazı sebeplerden dolayı gerçekleştiremeyen Naci’nin arkadaşları, Âbid ve Mine, onun bu düşüncelerine gerçekleştirir ve mekân olarak bu aracı

³⁴⁶ Kısakürek, a.g.e., s. 8.

³⁴⁷ a.g.e., s. 166.

³⁴⁸ a.g.e., s. 38.

kullanırlar: “*Gemi, Belma’nın yalısı önünde, 40-50 m açıkta demirli... Kıçında ve direğinde de beyaz zemin üzerine kırmızı iki levha: “Şafak” ... Geminin ismi...*”³⁴⁹

Ayrıca Naci’nin yaşadığı yer vapur iskelesine yakın bir yerdedir. Buradan vapura biner ve gideceği yerlere buradan ulaşır. Ayrıca romandaki birkaç anekdotta da vapur güvertesinde yaşadıklarından bahsedilmiştir.

2.1.4.2. Dar ve Kapalı Mekânlar

İç mekân olarak da adlandırılabilen kapalı mekânlar, ev, iş yeri, oda gibi dış dünyaya kapalı yerlerdir. İçte kapanık, kendine dönük karakterlerle özdeşleştirilebilen kapalı mekân, eylemden ziyade durum bildiren hikâyeye ve romanlarda sıklıkla kullanılır. Daha önce de söylediğimiz gibi Necip Fazıl’ın bu romanında dar ve kapalı mekânlara fazlaca yer verilmiştir. Romanda geçen bu mekânlara başta *ahşap konak veya yalı* olmak üzere, *atölye, cami, hastane, hapishane, kahvehane, mahkeme, büro, mektep* gibi örnekler verebiliriz.

2.1.4.2.1. Ahşap Konak veya Yalı

Ahşap konağın Necip Fazıl’ın hayatında önemli bir yeri vardır. Çemberlitaş’taki doğup, büyüdüğü konağı bu eserinde de görmekteyiz. Romanda konak ile ilk olarak Husmen Ağa’nın köyde Naci’yi ağırladığı konakla karşılaşırız. “*Husmen Ağanın konağı derler; büyük bir ev... Köye hatırlı biri geldi mi, orada kalır.*”³⁵⁰

Daha sonra Naci konağın dışını bize şu şekilde anlatır: “*(...) masallardaki mekânlardan biri... Kale kapısı gibi, kocaman somun kafalarıyla tahkimatlı bir kapı... Ayaküstü birkaç yüz kişiyi rahatça alabilecek bomboş bir avlu... Ahşap, geniş, çifte merdiven... Merdivenin bitiminde yan yana bir sürü terlik...*”³⁵¹

İç mekân tasvirinde ise mekânla ilgili ayrıntılardan çok, mekân içerisindeki insanlardan bahsedilir. Ancak Husmen Ağa’nın konağının iç mekân tasviri başkadır.

³⁴⁹ a.g.e., s. 55.

³⁵⁰ a.g.e., s. 10.

³⁵¹ a.g.e., s. 11.

Romadaki hiçbir iç mekân bu kadar ayrıntılı tasvir edilmemiştir. İç mekân şu şekildedir: “*Misk gibi Müslüman kokan, sanki sabunla çitilenmiş cılk tahtalar üzerinden geçip, avlunun yarısına kadar, fakat geniş bir apartman dairesinden daha büyük bir odaya girdiler. Odanın derinliğine ve genişliğine üç çizgisi üzerinde, nal şeklinde, halılarla kaplı bir sedir çerçevesi... Patiska perdeli pencereler ve kapı tarafında raflı eski meşin cildli kitaplarla dolu bir etajer...*”³⁵²

Romanda geçen bir diğer ahşap konak metaforu Naci'nin yaşadığı köşktür ve yazar bize onu şu şekilde anlatır: “*Belma'nın partisinden doğru evine kaçtı. İhtiyar annesiyle yine Boğaz tarafında oturduğu ahşap köşke...*”³⁵³

Necip Fazıl'ın bu eserinde mekânların dıştan içeri doğru tasvir edildiğini anlatmıştık. Bunun bir örneğini de başka kapalı mekân olan Belma'nın yaşadığı yalıda görürüz ve yazar tarafından bu yalı şu şekilde tasvir edilmiştir: “*Boğaz'da yalı deyince hatıra Belma Hanımefendinininki gelir. Abdülaziz devrinden... Bilmem ne paşanın torunu Belma Hanımefendi bu yalıtı, üstü gümüş telkari çizgiler ve yakut, zümrüt renkleriyle süslü bir Avrupa pastası haline getirmeyi bilmiştir.*”³⁵⁴

2.1.4.2.2. Atölye

Burada bahsedilen atölye, roman kahramanı Ressam Âbid'in resim atölyesidir. Naci ve Mine'nin en sık uğradıkları mekândır: “*Köyden gelir gelmez atölyeye koştu. Mine bu atölyenin, duvara çizilmiş bir dekor motifi gibi sökülmez ve yerinden kımıldatılmaz arması...*”³⁵⁵

Bu mekân bohem hayat tarzını benimsemiş insanların da en uğrak mekânıdır. Burada çeşitli partiler düzenlenir. Naci bu yoz kültürün farkındadır ve eleştirir: “*Ressam Âbid'in solcu bohemlerle dolu resim atölyesi olsun, Husmen Ağa'nı konağı olsun, Mine olsun, Hatçe olsun; Naci, kafurûdan yontulma, ince uzun büyücü parmaklarla çizilmiş bir yuvarlak içinde, her şeye ve herkese alakasızdır; ve kesilmek bilmez bir kulak*

³⁵² a.g.e., s. 11.

³⁵³ a.g.e., s. 32.

³⁵⁴ a.g.e., s. 19.

³⁵⁵ a.g.e., s. 25.

çınlaması halinde, nereye gitse ve ne söylese Belma'yı beraberinde taşımaktadır."³⁵⁶ Ayrıca "ressam Âbid'in kadınlı erkekli çevresiyle artık çarpışmıyor, onlara çatmıyor, her türlü ayrılık ve aykırılık içindeki yaşayışlarına uymaya"³⁵⁷ çalışır. Ancak oraya gitmekten de geri kalmaz: "Kapandı gibi bir şey, Ressam Âbid'in atölyesine... Annesine uğrayışı, yatılı mektep talebesinin haftada bir evciliğinden farksız..."³⁵⁸

2.1.4.2.3. Hastane

Burada bahsedilen mekân ise ilk olarak Hatçe'nin, hastalığı öğrenilip kalacağı mekândır: "Üç saatten beri hastanedeler... Hususi odasında profesör bir takım tahlil raporlarına bakıyor. Karşısında Hatçe, Naci ve Husmen Ağa... - Torununuzun hemen yatması gerekiyor."³⁵⁹ Ancak burası cenazesinin çıkacağı mekân olur. "Kapıda kalakaldılar. Hatçe müthiş bir enerji sarfederek başını kaldırmak ister gibi bir hareket yapıyor. Kaldıramadı. Serili olduğu yatağa büsbütün serildi..."³⁶⁰ Bu mekân Naci'nin Hatçe'yi gerçekten tanıdığı mekândır. Onunla burada evlenirler. Ve bu mekânda; insanlığı ancak İslam felsefesinin kurtaracağını anlar, eve gider ve eski tezini sobaya atar.

İkinci olarak Naci'nin kendisi hastanelik olmuştur. Sebebi ise Mine'nin, Naci'yi değişimden sonra da rahat bırakmamasıdır. Ona olan ilgisini ve onunla birlikte olma isteğini bir türlü bastıramaz. Bir gün onu yemeğe davet eder. Naci'nin düşüncelerini değiştiremeyen Mine, arabasını denize uçurur ve ölür. Naci gözlerini açtığında kendisini hastanede bulur: "Denize uçan otomobilde Mine, çarpma tesiriyle hemen ölmüş, Naci de başından ağır yaralı, sıhıkta dikili kalan arabadan çıkarıp kurtarmışlar. Anne: Üç gündür hastanedeyiz, şükür ayılabildin!..."³⁶¹

³⁵⁶ a.g.e., s. 24.

³⁵⁷ a.g.e., s. 38.

³⁵⁸ a.g.e., s. 37.

³⁵⁹ a.g.e., s. 77.

³⁶⁰ a.g.e., s. 89.

³⁶¹ a.g.e., s. 152.

2.1.4.2.4. Cami

Naci, camiyi mekân olarak ilk defa köye Husmen Ağa'nın köyüne gittiği zaman kullanır. Buradaki görevi askere kalacak yer temin etmektir. Fakat o kadar kişiyi alacak yer bulamayınca cami akla gelir ve asker o gece camide kalır. Naci köydeki bu görevi sırasında askerlerden bir kısmının tabutlukta yattığını görür: “*Müthiş!.. Burası tabutluk... Yan yana birkaç tabutta da postallarını başlarının altına almış, uyuyan erler... Bunlar, onbaşı, çavuş cinsinden becerikliler, açık gözlerdir ve hususi kamara imtiyazıyla tabutlara yerleşmişlerdir.*”³⁶² Bu duruma şaşırarak Naci'nin hisleri şu şekildedir: “*Ürperdi. Ne hissizlik!.. Her biri bilmem kaç ölünün yağın emmiş, kokusunu yutmuş tabutlara nasıl girilir ve uykunun rahatı nasıl orada aranır!*”³⁶³ Necip Fazıl, burada ayrıca mekân-insan ilişkisinin uyumsuzluğunu anlatmaktadır. Askerlerin bu hissizliği onun merakını celbeder.

Naci, romanda bunun gibi kapalı mekânların yanı sıra; hal dilini ve sohbetini sevdiği kahvecinin *kahvehanesini* de kullanmıştır. Ayrıca Mine'yi *hapishanede* ziyaret etmiş, Babıâli'de bir *büro* tutmuş, Yine Mine'nin *mahkemesine* katılmış, yurt dışına çıktığında *konferans salonunda* konuşmalar yapmıştır. Bunlar gibi daha bir çok mekân eserde yer almaktadır.

Naci'nin çalışma odası ve bu odadaki aynalar da çok önemlidir. Naci aynalarda kendini seyreder ve onun karşısında insanın yaşadığı yalancı görür: “*İnsan... Yüzünü bile tam görebilmekten aciz mahlûk... Öyle ya; sağ sola ve sol da sağa geçtiğine göre gördüğü tam kendisi mi? Ancak birbirimizi görüyor yahut gördüğümüzü sanıyoruz. Bir eksiğin daha büyük eksigi de aynada tecelli ediyor. Aynada yahut bütün mücella satırlarda... Demek kendimizden bile gizlemişiz...*”³⁶⁴

Yazarın bu sözleriyle romanın ismi arasında bağlantı kurulabilir. Burada Necip Fazıl, gerçek sandığımız şeylerin aslında gerçek olmayacağını, hayatın sadece yansımadan ibaret olabileceğini anlatmaya çalışmıştır. Ona göre dünya aynadaki yalandan ibarettir.³⁶⁵

³⁶² a.g.e., s. 15.

³⁶³ a.g.e., s. 15.

³⁶⁴ a.g.e., s. 93.

³⁶⁵ Özpay, a.g.m., s. 450.

2.1.5. Dil ve Üslup

Bütün anlatı türlerinde olduğu gibi romanda da estetik ve toplumsal tavır, tamamen yazarın benimsediği bakış açısı ve dünya görüşü ile ilgilidir. Üslup ve söylem de buna bağlı olarak oluşmaktadır. Kaldı ki söylem, büyük ölçüde kalıplaşmış sözlerle oluşturulan bir üslup anlayışı olduğundan, daha çok toplumsal bir tavır alışa bağlıdır.

Roman da öteki sanat türleri gibi, romancısının kullandığı ifade kalıplarını bile sık sık kullanmasına imkân vermeyen bir yazı türüdür ve her sanat eseri gibi yeni keşiflere ihtiyaç duyar. Eğer bir roman, kendinden önceki romanların ortaya koyduğu insan ve toplum ilişkilerine yeni boyutlar getirmiyorsa boşuna yazılmıştır. Sözün kıyası, belli kalıplar olmadan söylemden, belli kalıpları aşmadan da yeni bir roman dilinden ve üslubundan söz etmek imkânı yoktur.

Necip Fazıl, diğer konularda olduğu gibi dil ve üslup üzerine de pek çok fikir beyan etmiştir. Bu fikirlerden en göze çarpanı Arap diline olan sevgisidir. Ayrıca Türkçenin maruz kaldığı sıkıntıları bir yazısında şöyle dile getirmiştir:

Bu arada en büyük felâket, dilimizin çektiği işkence... Bu işkenceyi anlatmaya imkân yok. Belki bu kadar büyük mesele arasında size bu küçük gibi gelecek... N'olur işte öyle-böyle anlaşıyoruz!.. Yoo! Ölüme doğru gidiyoruz!.. Konuşan insan... Bu vasfi bizden alıyorlar. İnsanın ifadesi hayvan-ı nâtıktır. Konuşanı kaldırınca ne kalıyor geriye... Bizi ona doğru itiyorlar!.. Bu mesele de kamusluk, on konferanslık mesele... Ben bir tek cümleye sokayım: «— Bu işin sebebini, neden bir âmile bağlamak gayretinde olduğunuza bir saik gösterebilir misiniz?..» Bu misâl, mücerret bir cümledir. Ama anlaşılır: «Seni bu müdafaya iten saik nedir?» Şimdi bunu Türkçeleştirelim güya... Daha doğrusu kurbağacalaştıralım: «— Bu işin nedenini, neden bir nedene bağlamak çabasında olduğunuza bir neden gösterebilir misiniz?» Yahu; «neden» (purkua) demek!.. «Sebep» muazzam bir hadise... Allah'ın ismi, Müsebbib-ül Esbab... Sebeplerin sebebi, sebepçisi... Onun yanında, gördünüz; saik var, âmil var, müessir var... Kaç tane (nüans), gamsıza var... Bir lisan bu hale getirilir mi? Bir beyin böyle ütülenir mi? Kim demiş, bunlar «Araptır, şudur, budur!» diye?. Mükemmel, Türk'ün hançeresine yerleşmiş kelimelerdir! Hattâ bazılarını Arap dahi anlamaz söylendiğinde... Hem Arap olsa ne çıkar... Daha ileri gideyim mi?.. Keşke dilimiz Arapça olsaydı !.. Fransız Akademisi 1871'de neşrettiği bir raporda: «Dünyada tek lisan vardır, insan lisanı; o da Arapça'dır!»³⁶⁶

³⁶⁶ Necip Fazıl Kısakürek, Hesaplaşma, BDY, İst. 2005, ss. 44-45.

Necip Fazıl, yirminci yüzyılın en güçlü yazarları arasındadır. Onun dili ve üslubu nitelik bakımından çok değerlidir. Nitekim Oğuzbaşaran Onun nesir yazılarındaki üslubunu şu cümleleriyle dile getirmiştir:

“Onun üslubu her şeyin derinliğine kolayca nüfuz eden bir üslup. Sadece şairane değil, aynı zamanda büyük bir zekâ eseri. Aklın, hatta dehanın süzgecinden geçmiş bir his, Kısakürek’teki. Onun sezgisi ve duygusu bile akli. O, şair olarak Türk nesrine yeni bir çeşni getirmiştir. Onun hareketli, akıcı, renkli, ama biraz yorucu bir anlatımı var. İnsana ve olaylara yeni bir gözle bakmayı öğreten ve her şeyi derinden kavratın bir üslup. Çok teşbihli bir benzetme ve mübalağa üslubu. Ama hiçbir zaman yalınkat değil. Necip Fazıl, kelimelerle anlatılmayanı sezdiren bir yazar. Eserlerinde bazı şeyleri okuyucusunun hayaline ve anlayışına bırakıyor...”³⁶⁷

Kısakürek, edebiyatımızda şiirleri kadar hayat görüşü ile de derin izler bırakmış bir sanatçıdır. Eserlerinin büyük bir çoğunluğundan Necip Fazıl’ın yaşam serüvenini, ruhundaki iniş çıkışları, düşünce dünyasındaki değişimleri adım adım takip etmek mümkündür. *Aynadaki Yalan*’da ise yazarın, fikirlerini olduğu gibi romana yaymasının, romanın akıcılığını ve yapısını olumsuz yönde etkilediğini söylemek mümkündür. Romanda zaman ve mekân unsurlarının geri bırakıldığı, psikolojik tahlillere ve karakter tasvirlerine fazla yer verilmediği de dikkatlerden kaçmaz:

“Sapsal bir biçim, boş veren bir edâ... Güya kendinden habersiz ve yapmacıktan uzak... Ama sahte, sahte üstü sahte... Her çizgisi, her hareketi, ortada görünmez bir rejisör elinden çıkma... Hani şu (blucin) dedikleri, balıkçı pantolonu vâri, Moskof ve Amerikan melezi sıkı kılıf var ya?.. Şu, dizden yukarı ön tarafının rengi kasten uçurulmuş ihtilâlcü pantolon?.. Ve... Ve mahsus bakımsız saçlardan, boyasız dudaklara, en basit mimiklerden en hurda muaşeret tavırlarına kadar her hareketin ölçüsünü kaydeden bir logaritma tatbikçiliği... Şunu demek ister: «Ben kendimle, ferdiyetimle meşgul değilim! Nefsimden habersizim ve olduğum gibiyim. Yahut: «Güneş altında toprağa uzanmış, kıcını yalayan bir köpek kadar tabiiyim!»... Ne alçak samimiyet hilesi!.. Logaritma icabı... Bütün dâva, güzellik ve dişilik büyüleri peşinde gezmekten baksa tasası olmayan zavallı burjuva kızının tersi olabilmek... Bu ters olsun bastan basa hesaplı üslûp ocağını kurmak... Ne o?.. Ne bakıyorsunuz şaşkın kellelerinize suratıma?.. Günümüzün solcu bakireleri işte bunlar!..”³⁶⁸

³⁶⁷ Oğuzbaşaran, a.g.e., s. 218.

³⁶⁸ Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, s. 1.

Romanın dili ve üslubuna yönelik eleştiriler de olmuştur. Romana yöneltilen en ağır eleştiriler, “roman tekniğinden nasibini almamış olması”³⁶⁹ ve yazarın “roman kişilerinin üzerine amansız bir yağmur gibi yağdırdığı bir yığın bilgi ve düşünceyle romanın tamamen makaleye dönüşmesi”³⁷⁰ biçimindeki eleştirilerdir.

Ayrıca Aynadaki Yalan’da zaman ve mekân olarak da eleştirilmiştir. Eserde mekân tasviri yok denecek kadar azdır.³⁷¹ İzzet Merter, ise Necip Fazıl’ın düzyazı üslubuna yönelttiği eleştirileri daha ileri götürür ve N. Hacıeminoğlu’nun, N. Fazıl’a uygun gördüğü “*Türkçenin Sultanı*” sıfatının abartı olduğunu ileri sürer. Onun ancak “*şiiirde Türkçenin Sultanı*” olabileceğini savunur.³⁷² Aynı şeyleri Mehmed Kemal de söylemiştir.³⁷³

Olumsuz eleştirilere rağmen Türkiye’de üslup sahibi olarak tanımlayabileceğimiz birkaç şair ve yazar arasında gösterebiliriz Necip Fazıl’ı. O büyük bir şairdir, fakat sanatçı dehasını şiirinden çok nesrinde görmekteyiz. Kendine has bir düşünce anlayışı ve bu anlayışı kompozisyon şeklinde sunuşu vardır. Taklidi zor bir iniş-çıkıştan sonra Türkçe zevkini bozmadan düşünce ve tasvirlerini en umulmadık fiile yükler.³⁷⁴ En girift meseleleri kimi zaman en basit cümlelerle gözler önüne sermekten, en basit konuları da en girift cümlelerle ifade etmekte hüner sahibidir.³⁷⁵

Özellikle hikâye ve romanlarındaki dil ve üslup bakımından söylenenler genelde satır aralarında kaldığını, bu konularda ciddi çalışmaların yapılmadığını görmekteyiz. Necip Fazıl’ın dili ve üslubu insan üzerinde etki bırakan ve yazıları düşünce dünyamızı etkileyen yazarlardandır.

³⁶⁹ Ahmet Kekeç, “*Seksen’de On Kitap*”, Aylık Dergi, 1981, S. 26, s. 5-6.

³⁷⁰ Durali Yılmaz burada Aynadaki Yalan’daki bütün yapısal zaafı sıralamış ve bunlara çözüm yolları sunmuştur. Yılmaz, a.g.e., ss. 422-425.

³⁷¹ Kocahanoğlu, a.g.e., s. 422.

³⁷² İzzet Merter, “*Üç Ölümlü Sanatçı*”, Aylık Dergi, 1984, S. 61, s. 47.

³⁷³ Mehmed Kemal, “*Bir Şair Öldü*”, Mavera Dergisi (NFK Özel Sayısı), 1983, S. 80-81-82, s.529.

³⁷⁴ Ülker Gürbüz, “*Üslup Sahibi Olma Meselesi*”, Hisar Dergisi, İst. 1977, S. 165, s. 19.

³⁷⁵ Özdenören, a.g.e., s. 20.

2.1.6. Anlatıcı Bakış Açısı

Aynadaki Yalan romanı hâkim yani tanrısal bakış açısı ile yazılmıştır. Bu bakış açısı türünde *kahramanların bütün geçmişini, her türlü hususiyetlerini, zihinlerinden geçirdiklerini bilen, iç konuşmalarını duyan*³⁷⁶ anlatıcı, anlatıma dair her şeyi bilir. Ancak araya girmekten de geri kalmaz:

*“Bakalım, bu şifreyi kullanabilecek, Kırk Haramilerin gizlediği güneş rengi altunları devşirebilecek mi?”*³⁷⁷

Eserde oldukça başarılı iç monolog ve iç diyalog örneklerine de rastlamak mümkündür. Örneğin;

*“Yok da ne demek?.. O bir var olmak gerek... Tam yokta, yok da yoktur. Öyleyse yok bir varın var ettiği var... Bir var ki, yalnız o var, gerisi yok, yok da yok... Yok da o varın icadı...”*³⁷⁸

Necip Fazıl, romanda fikri yönü fazlasıyla ön plana çıkarır. Hatta o kadar çok çıkarır ki bazen romandaki olay kayboluverir. Ayrıca Naci'nin tasavvufa yönelmesinden sonra vaaz metinleri diyebileceğimiz bazı bölümler ortaya çıkmıştır. Bu bölümleri romandan atarsanız, romanın bütünlüğünden bir şey kaybedilmez, ancak romana zenginlik katmıştır. (Bkz. 12. Bölüm)

Romanda ayrıca Naci'nin yazdığı İslam Tasavvufuna dayalı tezin bölümleri ve bu bölümlerin açıklamalarına yer verilmiştir.³⁷⁹

Bu roman anlatım tekniği Necip Fazıl'ı Tanzimat roman ve hikâyecilerinin anlatım tekniğine yaklaştırmaktadır. Anlatıcının kendisini çokça belli etmesi de bu fikrimizi haklı çıkarmaya yetmektedir diyebiliriz.³⁸⁰

³⁷⁶ Aktaş, a.g.e., s. 90.

³⁷⁷ Kısakürek, Aynadaki Yalan, s. 71.

³⁷⁸ a.g.e., s. 72.

³⁷⁹ Bkz. a.g.e, ss. 112-113-114.

³⁸⁰ Özpay, a.g.m., s. 452.

3. DİĞER ROMANLAR

3.1. KAFA KÂĞIDI

Kafa Kâğıdı³⁸¹, Necip Fazıl'ın otobiyografik olarak kaleme aldığı son eseridir. Kendisi bu eseri roman formatında yazdığını söyler, fakat Orhan Okay bu eserin roman olabilmesi için roman tanımının değiştirilmesi gerektiğini vurgular.³⁸²

Necip Fazıl, eserin ismini neden Kafa Kâğıdı koyduğunu bize şu şekilde açıklar:

“İşte ben, görme, işitme, koklama, tad alma ve el değdirme hasseleri yanında bütün bunların tâbi olduğu mihrak duyguyu öne almak diye tarif edebileceğim ruhi hareket romanını bu ölçüyle ele aldım ve bu yüzdendir ki, onu adi nüfus kağıdının üstünde bir mana tütüren ‘Kafa Kağıdı’ diye isimlendirdim. Halkın ‘nüfus kağıdı’ veya ‘hüviyet cüzdanı’na kondurduğu bu tabiri çok severim. Misk gibi bir Türkçe ve Türk mizacı tütüyor da ondan...”³⁸³

Necip Fazıl, bu kitapla vermek istediklerini diğer otobiyografik eserlerinde de görebiliriz. Ancak bu eserin yazılış sebebi daha farklıdır. Onu da yine Necip Fazıl'ın kendisinden dinleyelim:

“Benim de kafa kâğıdına ait hayat hikâyem bazı eserlerimde gereğince yazılı olsa da bu kadarı yetersiz... Onlar kalın ve dış çizgilerden ibaret... Ne zaman, nerede ve nasıl dünyaya gelmişim; soyum sopum, büyüme, gelişme, yetişme şekillerim, dış görünüşleriyle tuttuğum yollar ve büründüğüm oluşlar, hatta bir gün nerede, ne zaman ve nasıl öleceğim... Bütün bunlar madde, kemiyet, kabuk ve zarf misali şeyler... ve gözümde fazla değer sahibi değil...”

Asıl ruh hayatımı, ruhumun kafa kâğıdını resimlendirmek isterdim. İşte bu ölçüyle ruh hayatımı mümkün olduğu kadar vesileler sarmaşığından

³⁸¹ Kafa Kâğıdı ilk baskısını 1984 yılında yapmıştır. Bu bölümde yine BDY'nin 2012'de yayımladığı 17. Baskısı kullanılacaktır.

³⁸² Okay, a.g.e., ss. 81-82.

³⁸³ Necip Fazıl Kısakürek, Kafa Kâğıdı, BDY (17. Basım), İst. 2012, s. 19.

ayıklamak, onu hadiselerin ardından önüne geçirmek, birinci plana almak ve olup bitenleri zamana karşılık mekân diye kullanmak gibi bir işe davranmış bulunuyorum...³⁸⁴

Necip Fazıl, eseri tamamlamadan, son paragrafındaki bazı kelimelerin yarım kalmışlığına rağmen, vefatından bir ay evvel (Nisan 1983) bizzat kendisi tarafından zarflanıp bağlanarak oğluna teslim edilmiştir. Eser ölümünden bir yıl sonra (1984) Büyük Doğu Yayınları adı altında, olduğu gibi basılmıştır.

Kitap, Necip Fazıl'ın yaşlı ve hasta olduğu, hatta mahkûmiyet kararı³⁸⁵ çıkarılmışken yazılan son eseridir. Diğer otobiyografik eserlerine nazaran duygu yoğunluğu daha fazladır. Bunu romanı okuyup bitirdiğinizde anlayabilmekteyiz.³⁸⁶

Bu eserde dikkati çeken en önemli nokta yazarın roman poetikası hakkındaki düşüncelerini anlattığı, ilk kısımdır. “Roman” ve “Bu Roman” başlıklarını taşıyan bölümlerde romanın ne demek olduğundan başlanmış, Cumhuriyet öncesi ve sonrası, Türk edebiyatı sürecine ayrıntıya girilmeden ışık tutulmaya çalışılmıştır.

İlk bölümde roman kavramı ve bizde romanın nasıl olması gerektiğinin üzerinde durur. Ona göre roman “*icatçı bir hayat taklidi*”dir.

“Olurların, olabilirlerin, olamazların, olması özlenenlerin, hatta olmuş olanların, mutlaka (dinamik) vakıalar zinciri içinde demeti, dizisi, sergisi roman... Böyle olunca, roman, asli mahiyeti bakımından bir oldurma, oluşturma, biçimleme, yakıştırma, tasarlama işi halinde meydana çıkıyor ve insandaki eşya ve hadiseleri murakabe ve ötelere kovalayıcı hayal gücüne dayanıyor.”³⁸⁷

Yazar edebiyatımıza, edebiyatçılara ve romana dair görüşlerini ise şu şekilde belirtir:

³⁸⁴ a.g.e, ss. 19-20.

³⁸⁵ Necip Fazıl, 1982 Ağustos ayında Çapa Üniversitesi Hastanesi'ndedir. 78 yaşındadır ve hakkında 18 aylık bir mahkûmiyet kararı çıkarılmıştır. 4 ay kararı tehir belgesi alır ve hastaneye kararın son 1-2 haftasında yerleşir. Evini bile geçindiremez bir durumdadır. Aynı tarihlerde eşi Neslihan Hanım da İstanbul Vakıf Guraba Hastanesi'nde yatmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e, ss. 25-30.

³⁸⁶ Haksal, a.g.e., s. 29.

³⁸⁷ Kısakürek, a.g.e, s. 9.

“Bizde roman Tanzimat’tan bu yana temel davası olan hayat taklitçiliği şöyle dursun, alet ve inşa mimarisi olarak dahi taklidin taklidi seviyesini aşmamış ve önce bön ve sersem; sonra züppe ve şumarık, en sonra da yobaz ve küstah kalemler elinde korkunç bir özeni ve yeltenme sığığını geçememiştir.”³⁸⁸

Necip Fazıl, kitapta bu alıntıya kadar romanla ilgili kendi poetik duruşunu, bununla birlikte romanın genel poetik ifadesini ortaya koyar. Bundan sonraki bölümlerde ise Türk romancılığının ilk devrelerini ve kendi kuşağındaki roman yazarlarını eleştirir. Ayrıca Batı romanı üzerinde de durur. Yazar bu bölümü eseri neden yazdığını anlatarak bitirir:

“Toprağa bağlı süfli romanın ulvi tarafı budur ve benim şu anda 78 yıllık ömrümün ruhi teessüri halini başa alarak karaladığım bu (otobiyografik-öz hayat hikâyesi) bu düşüncelerden doğmakta ve 78’inci yılımdan dünyaya geldiğim tarihe dönmeden bu izahı başa oturtmaktır...”³⁸⁹

“Bu Roman” bölümüne ise *Kafa Kâğıdı* adını verdiği bu romanın, Fransızların “roman-a-kle (anahtar roman)” diye tabir edilen bir eser türünden olmadığını açıklamakla başlar. Ancak asıl anlatmak istediği romanın anahtar roman diye tabir edilen bir türden olduğunu, bu türün yazarların sadece müşahhas hayatlarını ele aldığını, kendisinin ise onların ruhi ve mizaci yönlerinden bahsettiğidir.

Ayrıca bu türden eser veren ilk yazarın Fransız Marsel Prust olduğunu ve “*Kayıp Zamanı Ararken*” eserinde bunu denediğini açıklar. Türk romanı hakkında burada fikir beyan eden yazarın görüşleri oldukça çarpıcıdır:

“Türk romanı ise, işaretlediğimiz gibi, romana ait böyle bir hikmete muhatap bile olamayacak ve Batı roman kavramının en sefil örnekleriyle çıkartma kâğıdı mezbelesinde kalacak derecede zayıftır. Yani -cesaretle söyleyeyim- mevcut değildir...”³⁹⁰

³⁸⁸ a.g.e, ss. 10-11.

³⁸⁹ a.g.e, s. 12.

³⁹⁰ a.g.e, s. 19.

Romanda ilk iki bölümün haricinde 14 bölüm daha vardır. Bu bölümlerde, Necip Fazıl'ın sanatçı kişiliğinin oluşmasında önemli bir yere sahip olan çocukluk döneminden, birçok olaya rastlarız. Babası gibi ele avuca sığmayan, annesi gibi mahzunluğunu kendi beninde taşıyan bir ruhun portresi vardır bu kitapta. Ayrıca çocukluğundan itibaren gittiği okullar ve bu okulların O'nda uyandırdığı etkiler de kitapta işlenen diğer konular arasındadır. Kitap, yıl olarak bahsedecek olursak, 1925 yılında çıkardığı Örümcek Ağı adlı şiir kitabı bahsinden sonra sonlanmaktadır.

Necip Fazıl, bu eserde sadece kendini anlatmamıştır. Olayların ruhunu kavramış ve özünü inmiştir. Olayları adeta bir şiir havasında bize sunmuştur.³⁹¹

Sonuç olarak Orhan Okay'ın tespitiyle söyleyebiliriz ki Necip Fazıl, hikâye türündeki başarısını roman türündeki eserlerine taşıyamamış, bu alanda yetkin eserler verememiştir.

³⁹¹ Haksal, a.g.e., s. 38.

3.2. MEŞ'UM YAKUT

Meş'um Yakut, 1928 yılında, yani Latin harflerine geçildiği yıl, Osmanlıca olarak dönemin ünlü yayınevlerinden Kanaat Kitabevi'nin İstanbul'da Amedî Matbaasında basılmış 136 sayfalık polisiye bir romandır.

Eserle ilgili çok az çalışma yapılmıştır: Bunlardan ilki; Zöhre Bilgegil tarafından 1991 yılında Dergâh Mecmuası'nda "*Necip Fazıl'ın Unutulmuş Bir Romanı*"³⁹² ismiyle yayımlanan makalesidir. Bir diğeri; Orhan Okay ile Türk Edebiyatı Dergisi'nin, 1993 yılında yaptığı ve Okay'ın *Konuşmalar*³⁹³ adlı kitabıdır. Okay'ın kitabına aldığı mülakatta Meş'um Yakut ile ilgili şu ifadeler yer almaktadır: "*Sonra yine Erzurum'da bir başka öğrencim Necip Fazıl'ın kendisinin hiç bahsetmediği, hiç bir kaynakta yer almayan bir polisiye romanını buldu, o da ilgi görmedi.*" Polisiye roman üzerine birçok çalışma yapan ve *Meş'um Yakut* hakkında çok fazla bilgi veren kişi olan Erol Üyepazarcı ise eseri bulamamanın üzüntüsünü şu şekilde dile getirmiştir:

"Yazarınız Osmanlıca yani Arap harfli polisiye romanları saptarken asıl kaynak olarak rahmetli Seyfi Özege'nin beş ciltlik 25.554 kitabı kapsayan "Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Katalogu" adlı emsalsiz çalışmasını esas almış ve bu katalogu en az beş kere baştan aşağı gözden geçirmiş ve polis romanı olması muhtemel kitapların listesini yapmıştır. İşte bu eserin üçüncü cildinin 1124. sayfasında Necip Fazıl'ın "Meş'um Yakut" isimli eseri kayıtlıdır ama iddialı yazarınız bu kaydı atlamıştır. Ya Necip Fazıl'ın polisiye roman yazmayacağı gibi bir ön düşüncenin etkisiyle ya da başka nedenlerle bu yapıtı listesine almamış ve kitabında bu ilginç yapıttan söz etme ve "bakın Necip Fazıl da polisiye roman yazmış, bu kitaptan kimsenin haberi yoktu, bunu da ben ortaya çıkardım" deyip allamelik yapma şansını da kaçırmıştır. Ne yapalım bu şeref de genç dostum Oğuz Eren'in olsun. Atasözümüz ne der : "Boynuz her zaman kulağı geçer". Şaka bir tarafa sevgili genç dostum Oğuz Eren'in ilgisi ve bilgisi ile Türk Polisiye Roman Tarihi'ne hep katkıda bulunacağını umuyorum. Bunun kanıtlarını ise Virgül'deki araştırmaları ile zaten veriyor."³⁹⁴

Necip Fazıl, ikinci kitabı olan *Kaldırımlar*'ı çıkardığı ve "*Kaldırımlar Şairi*" olarak ünlendiği 1928'de neden bir polisiye roman yazmış ve yayınlamış, sorusunu yine

³⁹² Zöhre Bilgegil, "*Necip Fazıl'ın Unutulmuş Bir Romanı*", Dergâh Mecmuası, İst., Kasım 1991, S. 238.

³⁹³ Orhan Okay, *Konuşmalar*, Akçağ Yay., Ank. 1998, 277 s.

³⁹⁴ Erol Üyepazarcı, "*Necip Fazıl Kısakürek'in Polisiye Romanı Meş'um Yakut*", Virgül Dergisi, Mayıs-Haziran 2009, S. 209, s. 22

Üyepazarcı şöyle yanıtıyor yazısında: “*Bunun izahı, kanımca, o günlerde Peyami Safa ile olan yakınlığına bağlanabilir. İki yazar da o günlerde İstanbul’un iki ünlü bohemidir. İkisi de yirmili yaşlarının sonlarındadır. O günlerdeki yaşamlarının hikâyesünü arkadaşları Fikret Adil’in kaleme aldığı Asmalımescit 74 adlı anı kitabında ayrıntılarıyla görebiliriz.*”³⁹⁵

Peyami Safa da edebi yaşamını başlangıcında yavaş yavaş ünlenen bir yazardır, ancak bu ün para getirmemekte ve Peyami Safa, *Server Bedi* takma adıyla Türk polisiye roman tarihinin en bilinen kahramanı “*Cingöz Recai*”nin maceralarını yazmakta ve okuyucu katında çok tutulan bu hikâyeleriyle iyi para kazanmaktadır. Necip Fazıl’ın o günlerde bir evi yoktur. Kendisi gibi bekâr olan arkadaşı Peyami Safa’nın evinde kalmaktadır. Yani ikisi de bir anlamda *Cingöz Recai* sayesinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Bunu Necip Fazıl şu sözleriyle alaya alır:

“Genç Sair’in o yıllarda Peyami’de kurtarmaya çalıştığı, onun Server Bedi tarafı... Bu imza ile polis hafiyesi (Cingöz Recai) hikâyeleri yazar, romanlar tefrika eder ve o sayede geçinir; Babıâli’den başka bir âlemden de kazanç sağlamayı asla düşünmez. Bütün unsurlarına malikken, henüz fikracı, fikirci ve romancı Peyami Safa tepesine tırmanabilmiş değildir.

- Bir gün Genç Sair'e sordular:

- Nerede kalıyorsun?..

- Peyami’de...

- O nerede oturuyor.

- *Server Bedi’nin evinde...*³⁹⁶

Necip Fazıl’ın bu eseri oluştururken Peyami Safa’dan etkilendiği yadsınamaz. Ancak çocukluk döneminde müptelası olduğu Mişel Zevakoları, Sherlock Holmesleri ve dayısından dinlediği hikâyeleri de unutmamak gerekir. *Kafa Kâğıdı* adlı eserinde bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir:

“Haftada bir broşür halinde çıkan, bitmek tükenmek bilmez ‘Güzel Prenses’ (Mişel Zevako) ve (Aleksandr Düma)nın bütün eserleri... (...)

³⁹⁵ Üyepazarcı, a.g.m., s. 23.

³⁹⁶ Kısakürek, Babıâli, s. 87.

*Hele kasketli, minkâri burunlu ve ağzında piposu (Şarlok Holmes)?...
Kahramanlarım bunlar...*

*Halamın oğlunu, (Şarlok Holmes)in (Watson)u gibi yanıma alıp,
Binbirdirek ve Yerebatan mahzenlerinde katil aramaya çıktığım olmuştur.
İstanbul'un faili meçhul cinayetlerin katilleriyle doludur ve onları benden
başka kimse yakalayamaz!..*

*Büyükler konuşurken, hele dayım polislik hatıralarını anlatırken,
hırsızlık, cinayet ve yangın vak'alarını dinlemeye bayılıyorum. Böyleleri,
hele hırsız ve kundakçılar, bana, insanda olmayan kabiliyetlerin sahipleri,
mesela cinler gibi görünüyor..."³⁹⁷*

Eserin alt yapısını kanaatimizce bu okuma ve dinlemelerinden faydalanarak oluşturmuştur. Romanın konusuna gelecek olursak, onu şöyle özetleyebiliriz:

Olaylar Gazanferpaşazâde Muhlis Bey'in uzun zamandır görmediği, o sıralarda yaşadığı Adana'dan ayrılıp İstanbul'a yerleşmeye karar veren gençlik arkadaşı Sebati Bey'e anlattıklarıyla başlar. Sebati Bey, kendine yerleşecek bir ev buluncaya kadar Muhlis Bey'in misafiri olarak kalacaktır. Muhlis Bey, Sebati'ye kendisinden epeyce yaşlı olan karısı Mısırlı Prenses Saadet Hanım'a atalarından miras kalan "meş'um" yani uğursuz bir yakuttan söz eder. Bu yakut ise firavunlar zamanından kalmıştır. Sahibi kim olmuşa başına mutlaka bir felaket gelmiştir. En son miras yoluyla karısına kalmış ancak çok sevdiği karısı, bir gün evden habersizce ayrılmıştır. Sonra Çifte Havuzlardaki köşklerine dönmüş ve nedeni bilinmeyen bir şekilde köşkün, o sıralarda kimsenin oturmadığı eskiden hizmetçilere ayrılmış, müştemilatına gitmiş. Burada o anda çıkan bir yangın sonucu yanarak ölmüştür. Cesedi incelendiğinde elinde uğursuz bir yakutu tuttuğu görülür. Muhlis Bey, yakutun şimdi sahibi olan ve çok sevdiği üvey kızı Nigar'ın başına bir felaket gelmesinden korkmaktadır.

Bu konuşmanın gecesi Nigar içten kilitleyerek yattığı yatak odasında bıçaklanarak öldürülmüş olarak bulunur. Onun elinde de meş'um yakut vardır. Suçlu olarak ilk başta Nigar'ın çok sevdiği uzaktan akrabası ve yatak odasının yanı başındaki oda da yatan Mürüvvet suçlanır. Çünkü Nigar'ı çevreleyen kan gölünde onun gezdiği terliklerinin kanlanmasıyla anlaşılması ve Münevver de olayların etkisiyle şoke

³⁹⁷ Kısakürek, Kafa Kâğıdı, ss. 94-102.

olmuştur. Münevver'i odasına kilitleyip semt karakoluna haber verirler. Komiser gelir, Münevver ile konuşmak ister, kilitli odasını açarlar ve şaşkınlık içinde Münevver'in kayıplara karıştığını görürler. Semt karakolunun komiseri için olay çok açıktır. Katil Münevver'dir ve bir yolunu bulup kaçmıştır ama olaya İstanbul Emniyet örgütünün ünlü dedektifi Remzi Çetinkaya el atınca işler daha da karışır.

“Görüldüğü gibi romanın başlangıcı ve gelişimi epeyi niteliklidir ve Anglosaksonların “closed room mystery” dedikleri “kapalı oda muamması” türü bir polisiye romandır. İlk önce Edgar Allen Poe'nun “Morgue Sokağı Cinayeti” adlı hikâyesünde görülen ve daha sonraları Gaston Leroux'nun “Sarı Odanın Esrarı” ve Agatha Christie'nin “Fare Kapanı” gibi eserleriyle en tanınmış örneklerini verdiği bu tip hikâyeler gerçekten de kurgusu zor hikâyelerdir ve kolaylıkla mantık dışı gelişmelere konu olabilir. İçeri girilmesi ve çıkılması olanaksız bir odada işlenen cinayetin açıklamasını iyi yapamazsanız inandırıcılığınızdan kaybedirsiniz.

İşte Necip Fazıl bu noktada başarısız kalıyor. Okuyucu merakla cinayetin açıklanmasını bekliyor. Remzi Çetinkaya'nın ilk keşiflerini, Münevver'in katil olamayacağını kanıtlanmasını heyecanla takip ediyor ama ondan sonrası tam bir fiyasko. Yazarımızın iddialı olduğu belli. Yazdığı ilk polisiye romanda bu hikâyeleminin en en zor türünde yazmaya soyunmuş ama maalesef akla uygun ve rasyonel çözümler üretmiyor. Hele en sonunda bayatlamış ve irrasyonel bir trük olan bir insanı manyetize edip ona cinayet işletmeye kadar işi uzatınca eser iyice çaptan düşüyor. Bir de yangında öldüğü söylenen Saadet Hanım'ın yaşadığı ve eziyetle elinden sahte bir vasiyetnâme alınmaya çalışıldığı ortaya çıkınca romanın bütün mantık yapısı çöküyor ve inandırıcılığı tamamen yok oluyor.

Sonuç olarak Necip Fazıl'ın yazdığı bu tek polisiye romanında başarılı olduğunu söyleyemeyiz. Özendiği arkadaşı Peyami Safa'nın Cingöz Recai hikâyelerinde böyle tutarsızlıklara hiç rastlanmaz. Cingöz Recai hikâyelerinin mantıki kurgusu çok sağlamdır ve okuyucuyu hiç irrasyonel çözümlerle aldatmaz.

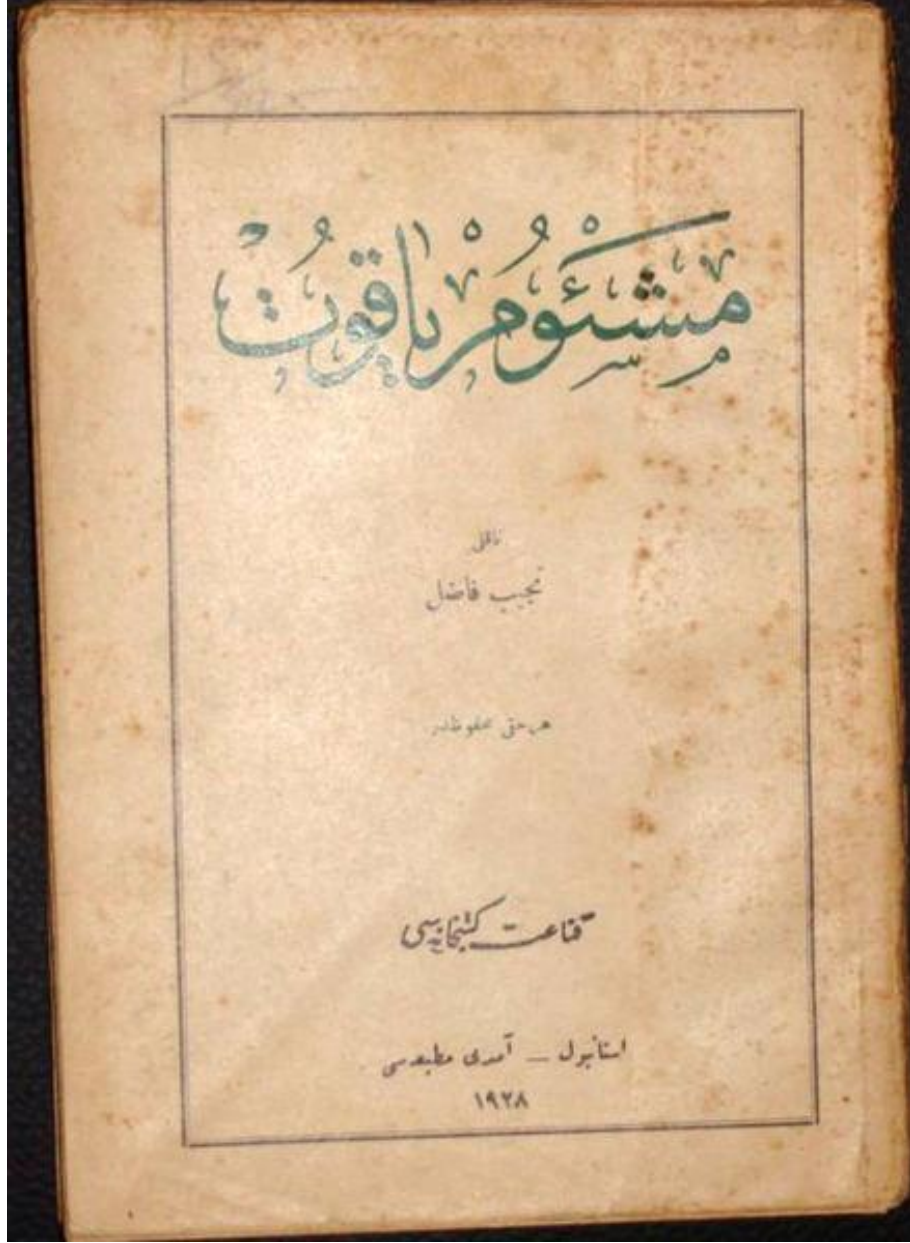
Necip Fazıl hikâyendüğü Server Bedi hikâyelerinin seviyesini tutturamamıştır; kanımızca hatası; kurgusu çok zor olan “kapalı oda muamması” türüyle işe başlamasından gelmektedir. Daha basit bir kurguyu gerektiren başka tür bir hikâye kaleme alsaydı daha başarılı olması mümkündü. Yine de romandaki diyaloglar, kahramanların tasvirleri başarılıdır. Suçlunun kim olduğu hakkında okuyucuyu yönlendirmeler vasatın üstündedir.

Necip Fazıl bu yazdığı polisiye romanından hayatının son demlerine kadar hiç söz etmemiş ve onun yaşamını ayrıntılı olarak

tanımlamaya çaba sarfeden hayranları da bu eseri hiç söz konusu etmemişlerdir. Belki de yazarımız yapıtının başarısız olduğunu kabul etmiş ve unutulmasını yeğlemiş olabilir. Yine de Latin harfleriyle baskısı yapılırsa Türk polisiye roman tarihinin ilk örneklerinden biri olarak okuyucular tarafından merakla okunabileceğini tahmin ediyoruz.”³⁹⁸

Son olarak Büyük Doğu Yayınları Yayın Sorumlusu Suat Ak ile yapılan görüşmemizde; *Meşum Yakut* kitabının Necip Fazıl'ın hiçbir eserinde bahsedilmediği, dile getirip kıymet vermediği ve eser listesi içine almadığı bir kitap olduğunu, Büyük Doğu Yayınları olarak, yayın ilkelerinin Necip Fazıl'ın eserlerini, vasiyetine uygun tarzda yayınlamak olduğunu öğrendik. Ayrıca Suat Ak, bu kitabın, Necip Fazıl'ın eser bütünlüğü içine almadığı bir çalışma olduğu için, yayın listelerinde de olmadığını söylemişlerdir.

³⁹⁸ Üyepazarcı, a.g.m., s. 23.



Resim 1: Meş'um Yakut'un Ön Kapak Fotoğrafi

Nâkili:

Necip Fazıl

Her Hakkı Mahfuzdur

Kanâ'at Kütüphanesi

İstanbul – Amedî Matbaası

1928

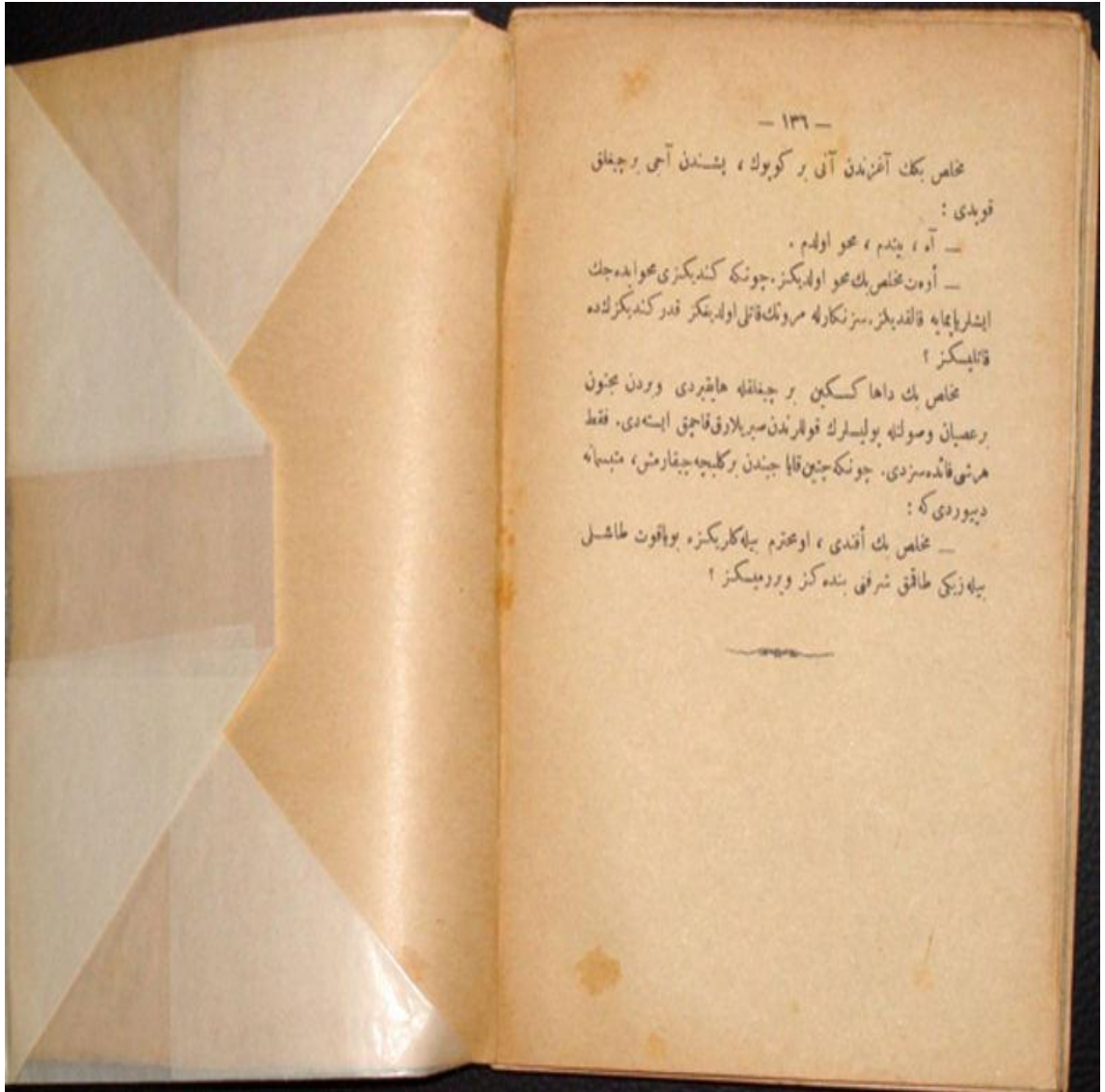
مخلص يك سوزه باشلادی .

بكرمی سندن بری بوكونلرده ابلک دفعه اولارق بربرمزی
 گودوروز . برابر بولونديغمز زمانلر بكرمی بش ، بكرمی آلی
 باشمك طاشمین حرارتیه كچه كوندوز برارجه ماجرا پشتندن
 آرنلاز ، پارسده ، استانبوله بوون زمانلر برلكده كجر و پالمرنك
 مساعه كاجر كشاری چیلغن صر قیامتلك حدودارینه متحمل اولاجق
 درجهده ایلری و واربردی . تحصیل و تبیع هانه سیله آروپاده عالملمرك
 مالی وضعینی همان همان خلدلار ایدمك قدر بارا جكمكده دوام
 ایدر و هر اعتراضی بيك درلو اسباب موجه اعتراضیه بوغاردق .
 دیديكم كي بو حال نام بكرمی سنه اولیسنه كلنجبه قدر دوام ایتدی .
 سنك عالمك نكته نظرأ داها زاده صاحب نوت و عینی زمانده
 ادارلی اولدی ایچین تحمیلاری ده اولیسنده آرتیوردی . بوکا مقابل
 بالذات بلام غضنفر باشاده داخل اولدی حالده چوق مسرف اولان
 عالم او صراالده حریتك اعلايه غضنفر پاشا مايندن چكلیه چكلمز
 ونكته دوشردوشمز شمشهلی موقفندن سقوط ایتیر و نهمده پارس ده
 داها فضه قلمه امکان بولوتاماشدی . سنا علیه بك ابي بيليكك
 برشكده نهم استانبوله عودتله آریلشمز او آریلش اولدی . بكرمی
 سنه برمرنك یوزی كورمه دهك سنه ده برقاچ سنه سوکرا آطه ده كي
 بدرنك اولوی بوژندن مرسیین طریقیه آطه به دونديك زمان
 باشكه كللری بك پالكرز رمنكونله یلدر برلك و استانبوله گلکه امکان
 بولامدن آطه ده كي املاك و جیفتلكلر نك اداره سیله مشغول اوله به
 باشلادك . نهمه بلام چوق كچمدهن اولدی . ذاتا سوک جهسه قدر

كلديكمز املاككز اولمكده اولوميه بر جوق و اونلر آراسنده تقسیم
 ایدلدی و بكا دوشن حصه آلی آی سوکرا بوقله قاریشدی . بوون
 بو نلری ده اك ایجه نقرعانه قدر بیلپورسك . بكا ده دوستم اولان سكا
 اولانلری یته نلری خیر و بریبورم . آرتق سوقق اورا آسند قاش
 اون پاره سز خراب اسبلازاد بوردن فرقم بو فدی . به بیلپور .
 سنك كه بو وضعیندن قورتولق ایچون اسکی عالمه دوستلرمزدن برنك
 توسطیه نندن اون پاش بووك اولان و آریجه اسکی قوچاسندن بش
 آلی باشلادم دهه چو چوغی بولونان مصرلی سعادت خانم اقدی
 اسمنده بر دول قادنله اولمكك مجبور اولدم . ازدواجدن سوکرا
 تعقیبه باشلادیق بیکی ولوکس حیات آرتق اك سو دیکم سنی بیه اعال
 ایتمه سبب اولدی . اولدن سوکرا سكا رمنكون بیه یازامدم .
 نازوجه مك آتی وقانته قدر . زوالی قالدین . نندن بووك و دول
 اوله سنه رعماً اونلر چوق سوپوردم ، اوده بوغشی بكا فضه سیله
 اعاده ایدیبوردی . حیانتلر يك شمشهلی و مسعود کیپوردی . بیچون
 بیچون بو اوغورسز طاش آره مزه كرمه ك بوسعادنی اخلال ایتدی .
 ناسیل ، نهمه بولاش اویمه كیردی .
 مخلص يك نباتی بلك آتی برحر كنهله و نهم اولدی كورد كورمز
 در حال علاوه ایتدی :

— بیلپورم ، بیلپورم ، دیبه جكسك كه نم بو طاشك بوژندن
 اولدیغی ادعایندیکم حادنه لر حقیقت حالده هر كون ، هر رده كچمه سنه
 امکان اولان حادنه لردن فرقلی دكل ، یعنی منطری معین اولان طبی
 حادنه لردر . فقط امین اول که دیدگلمی آكله بیلمك ایچون بو

Resim 2: Meş'um Yakut'un 8. ve 9. Sayfaları



Resim 3: Meş'um Yakut'un 132. ve son sayfası

III. BÖLÜM

A. SONUÇ

Necip Fazıl Kısakürek, Cumhuriyet döneminde yaşamış yazarlar içerisinde kendine has bir üslubu olan, bu üslup çerçevesinde kendi bunalımlarını anlatan bir yazardır. Bu bunalım daha çok metafizik bir mahiyet taşımaktadır.

Necip Fazıl'ın hayatı ve eserleri bir bütünlük arz eder. Yani ne yaşadysa eserlerinde çoğunlukla o vaka karşımıza çıkar. Bahsettiği olaylar ya aynen yaşanmış ya da yaşanan bir olayın kurgulanmış halidir.

Yaşadığı dönemde birçok sanatçı ve fikir adamı ile arkadaşlık kurmuştur. Abdülhak Hamid'den Nazım Hikmet'e, Yahya Kemal'den Peyami Safa'ya kadar pek çok şair ve yazar ile bir arada bulunmuş, onları etkilemiş ve onlardan etkilenmiştir. Edebiyatımıza birçok türde eser kazandırmıştır. Bunlardan bir tanesi de tezimize konu olan hikâyeleridir.

Hikâyelerin yazılış tarihine bakıldığında (İlk hikâyenin yazılış tarihi 1928, son hikâyenin yazılış tarihi Mart 1971'dir.), Necip Fazıl'ın hikâyeyi önemseydiği ve hayatının değişik dönemlerinde bu türde eser vermeye devam ettiği görülür. Elli üç adet hikayesi bulunan yazarın, son dönemlerde kaleme aldığı hikâyelerini tamamını Ahmed Abdülbaki mahlasıyla Büyük Doğu'da yayımladığı bilinmektedir.

İlk hikâye kitabını 1933'te (*Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*) yayımlamış ve bu kitapta sekiz hikâyesine yer vermiştir. Hikâyeleri incelediğimizde korku, vehim ve ölüm gibi temaların ön plana çıktığı görülmüştür. Ayrıca bu hikâyeler yazarın hafakan, korku, biraz da dağınık ruh halinin yanında metafizik arayışlarının yansıtıcısı gibidirler.

1965'te yayımladığı (*Ruh Burkuntularından Hikâyeler*) ikinci hikaye kitabında ise mistisizm ve iç hesaplaşmanın daha yoğun olduğu hikayeler yer almıştır. Arayış son bulmamış fakat gidiş yolu bulunmuştur yazara göre. Bu sebeple başkarakterlerin çoğunda kendisini görürüz. Eski benini öldürmek yazarın hikâyelerinde vazgeçilmez sonları arasındadır. Hikâyeleri oluştururken kendi beninden yola çıktığını söyleyebiliriz. Bu kanıya hikâyeleri ve hatıraları okunduktan sonra daha kolay varabiliriz. Aynı benzerlik romanı (*Aynadaki Yalan*) için de geçerlidir.

Yazar, Türk hikâyeciliği alanında yaşanan dönüşümleri izlemeyen bir sanatçı olarak da eleştirilmiştir. Oysa 1970’li yıllara kadar Türk hikâyeciliğinde olağanüstü gelişmeler olmuştur. O, bu dönüşümlere kapalı kalmıştır. İyi bir hikâye yazarı da değildir ancak hikâyelerinde yansıtmak istediği düşünceleri, oluşturduğu karakterler vasıtasıyla okuyucularına aktarmasını bilmiştir. Yani karakterlerin her biri bir nevi mesaj taşıyıcısıdır.

Dil ve üslup olarak hikâyeleri incelediğimizde konuşulan dili tercih ettiğini görmekteyiz. Vermek istediği düşünce ne ise onun kadar cümle kullanmıştır. Ancak okuyucusuna ve hikâye karakterlerine müdahalecidir. Hikâyeyi bir kenarda bırakıp fikri çıkarımlarda bulunmaya başlar. Hikâyeler mesaj vermek amacıyla yazılmıştır. Bazı şiirlerinde kullandığı dilin bir benzerini hikâyelerine de uygulamaya çalışmıştır. Yazarın hikâye ve şiirlerini birlikte okuduğumuzda ikisi arasında bir ayırım yapamayız. Şiirlerinde kullandığı dil ve üslubu hikâyelerde de görmekteyiz.

Yapısal zayıflıklarına rağmen Necip Fazıl’ın hikâyesi insanı ve insan psikolojisini anlatma da oldukça başarılıdır. Hikâyeler muhteva olarak da hikâye anlayışına yeni bir ivme kazandırmıştır. Bunu devrinde yaşayan ve öldükten sonra onun izinden giden yazarların, eserlerinde ve söylemlerinde de görmekteyiz.

Necip Fazıl, romanlarını ise kendi anlayışı içinde bir kurgulama ve yapılama ile ele almıştır. Bu doğrultuda yazdığı romanların yanında, monografik ve biyografik eserlerinde de romana yatkın bir dil kullanmıştır.

Yazarın ilk romanı olan *Aynadaki Yalan*, Batılılaşmış Türk aydınına getirilen bir eleştiridir. Din ve tasavvuf hakkında yoğun fikirlerin yer aldığı eser, yazarın kendi değerlerinin bir macerasıdır.

Necip Fazıl, sanatının olgunluk döneminde kaleme aldığı bu romanda, şimdiye kadarki bütün fikir varlığını, hayat anlayışını, sanat tutumunu özetlemiştir. Roman, Asteğmen Naci’nin askerlikten sonra İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümüne geri dönmesi ve Paris’e konferanslar vermek üzere gidişi dış örgüsü içinde, Hatçe’nin Naci’ye duyduğu aşkı, Naci’nin ise bu aşka İstanbul bohem çevresinin ruh ve kişiliği üzerindeki baskı ve etkisiyle bir türlü karşılık verememesinin ıstırapı çerçevesinde cereyan etmektedir.

Aynadaki Yalan'da en çok işlenen konulardan biri kadındır. Diğerleri ise dejenere yaşayış, korku, vehim, şüphe, sır, esrar, şeytan, günah, varlık-yokluk problemi, tasavvuf, ilahi aşk, doğu-batı çatışması, nesil çatışması, batının çıkmazı gibi konulardır. Yazarın, fikirlerini olduğu gibi romana yayması, romanın akıcılığını ve yapısını olumsuz yönde etkilediğini söylemek mümkündür. Ayrıca romanda zaman ve mekân unsurlarının ihmal edildiği, psikolojik tahlillere ve karakter tasvirlerine fazla yer verilmediği de dikkatlerden kaçmaz.

Necip Fazıl yıllar sonra kaleme aldığı ve ölümünden sonra kitaplaşan *Kafa Kâğıdı*, Necip Fazıl'ın otobiyografik olarak kaleme aldığı son eserdir. Kitap, Necip Fazıl'ın yaşlı ve hasta olduğu, hatta hakkında mahkûmiyet kararı çıkarılmışken yazılmıştır. Bu sebeple diğer otobiyografik eserlerine nazaran duygu yoğunluğu daha fazladır. Bunu romanı okuyup bitirdiğinizde anlayabilmekteyiz. Eserde dikkati çeken en önemli yer, yazarın “*roman ve hikâye*” hakkındaki düşüncelerini anlattığı bölümdür. Kitabın dili akıcı ve samimidir. Az önce de söylediğimiz gibi yazar eseri duygu yoğunluğu içerisinde yazdığı için eser okuyucuyu sıkmaz. Ancak yazar bu eserini kendi bakış açısından yazdığı için bazı değerlendirmeleri yadırganabilir.

Meş'um Yakut ise yazarın polisiye roman tarzında yazdığı tek eserdir. Roman 1928 yılında eski harfle basılmıştır. Yazar bu esere bir değer atfetmediği için Latin harflerle yeni baskısını yapmamıştır.

Necip Fazıl'ın hikâye ve romanları, şiirlerinin gölgesinde kalmıştır. Kötü bir hikâye yazarı değildir. Hatta hikâyeye yeni konular bile eklemiştir, diyebiliriz. Ancak hikayeciliğe yeni bir boyut getirmemiştir. Romanı ise başarısız bir deneme olmuştur. Kendini tekrar etmiştir de diyebiliriz. Yine de Necip Fazıl hakkındaki çalışmaların artması onu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

B. KAYNAKLAR

A-) Necip Fazıl'ın Faydalandığımız Eserleri:

KISAKÜREK, Necip Fazıl, (2012), "1001 Çerçeve", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

_____ "Aynadaki Yalan", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012.

_____ "Babiâli", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2011.

_____ "Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil", İstanbul: Semih Lütfü – Sühulet Kütüphanesi, 1933, 94 s.

_____ "Cinnet Mustatili", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010.

_____ "Çile", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009.

_____ "Hac", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012.

_____ "Hesaplaşma", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2005.

_____ "Hikâyelerim/Şaheserlerden Kırk Seçme", İstanbul, 1970, Toker Yayınları, 270 s.

_____ "İdeolocya Örgüsü", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012.

_____ "Kafa Kâğıdı", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012.

_____ "O ve Ben", Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2012.

_____ "Ruh Burkuntularından Hikâyeler", Ötüken Yayınları, İstanbul. 1965, 112 s.

B-) Faydalanılan Diğer Kaynaklar:

AK, Suat, (2013), “Necip Fazıl Kısakürek Bibliyografyası(Dergi-Gazete Yazıları İndeksi ve Büyük Doğu Fihristi)”, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.

AKBAŞ, A.Vahap, <http://www.anahaberyorum.com/necip-fazilin-hikaye-ve-romanlari-makale,4609.html>.

AKTAŞ, Şerif, (2000), “Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş”, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____ “Edebiyatta Üslûp ve Problemleri”, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.

AKYÜZ, Kenan, (1995), “Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)”, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 270 s.

ALKAN, Ahmet Turan, (2008), “Türk Nesrinde Halefsiz ve Selefsiz bir Üslup: Necip Fazıl Kısakürek (Doğumunun 100. Yılında NFK)”, KBY., Ankara, s. 202-206.

ALPEREN, Ahmet, (1994), “Necip Fazıl Kısakürek’in Sanatı”, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara.

ANDI, M. Fatih, (2006), “Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, C. 4, S. 8, s. 167-168

BAĞCI, Rıza, (1998), “Necip Fazıl’ın Hayatındaki ve Şiirindeki Devreler”, Akademik Bakış, S. 1, ss. 13-20.

BERKİ, Kamil Eşfak, (2008), “Necip Fazıl Kısakürek”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 188-193.

BEYAZ, Yasin, (2013), “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme”, Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, İstanbul, S.7, s.161-179.

BİLGEGİL, Zöhre, (1991), “N. Fazıl’ın Bilinmeyen bir Romanı”, Dergâh Mecmuası, İstanbul, S. 20, s.10.

BİRİNCİ, Ali, (2013), “N. Fazıl Hakkında Yeni Tespitler ve Tashihler”, Türk Edebiyatı Dergisi, İstanbul, s. 12-13

BOYUNKARA, Hasan, (2002), “Karakter ve Tip”, Hece (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz, s. 175.

CEBECİ, Oğuz, (2004), “*Psikanalitik Edebiyat Kuramı*”, İthaki Yayınları, İstanbul.

CELAL, Mehmet, (1312/1894) “Osmanlı Edebiyatı Numuneleri”, İstanbul, s.171.

ÇETİN, Mehmet, (2008), “Türk Edebiyatında Fırtınalı Bir Zirve (Ölümünün 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek)”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 12-19.

ÇETİN, Nurullah, (2006), “Roman Çözümleme Yöntemi”, Ankara: Edebiyat Otağı.

ÇETİŞLİ, İsmail, (2004) “Metin Tahlillerine Giriş-2 (Hikâye-Roman-Tiyatro)”, Akçağ Yayınları, Ankara.

ÇOBAN, Ahmet, (2004), “Edebiyatta Üslup Üzerine”, Akçağ Yayınları, Ankara.

DEMİRCİ, İbrahim, (2002), “Romanımızın 27 yılına Bakış (1923-1950)”, Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 65-66-67, s. 65-73.

DEMİREL, İsmail, (2009), “Metafizik Derinlikten Toplumsal Eleştiriye: Necip Fazıl Hikâyesi”, Yediiklim Dergisi, S. 233, s.56.

DEVELLİOĞLU, Ferit, (1996), “Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat”, Aydın Kitabevi Yayınları, 13. Basım, Ankara.

DOĞAN, D. Mehmet, (1990), “Büyük Türkçe Sözlük”, Hikâye maddesi, Rehber Yayınları, 8.Basım., Ankara, s.476.

DOĞAN, Muzaffer, (1984), “Necip Fazıl Kısakürek’in Eserleri (Suffe Dergisi- NFK Armağanı-1984), İstanbul, s. 241-242.

DUYMAZ, Recep, (1999), “Muhayyelat Üzerinde Bir İnceleme”, Arma Yayınları, İstanbul.

ECE, Hüseyin K., (1983), “Hikayelerim Üzerine”, Mavera Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, S. 81-82-83, s. 127-133.

ELÇİ, Handan İnci, (2003), “Roman ve Mekân (Türk Romanında Ev)”, Arma Yayınları, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci, (2012), “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”, Dergâh Yayınları, İstanbul.

ERCİLASUN, Bilge, (2013), “Türk Romanı ve Hikâyesi Üzerine”, Dergâh Yayınları, İstanbul.

EROL, Aydil, (1992), “Adlarımız”, TKAE Yayınları, Ankara.

FORSTER, Edward Morgan, (1985), “Roman Sanatı (Çeviren Ünal Aytür)”, Adam Yayınları, 2. Basım, İstanbul.

FREUD, Sigmund, (1998), “Psikanaliz Üzerine (Çeviren: Kamuran Sıpal)”, Cem Yayınları, İstanbul.

GÖNEN, Tuncer, (1968), “Dünden Bugüne Necip Fazıl Kısakürek”, Yordam Yayınları, s.18

GÜNDÜZ, Osman, (2011) “Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı)”, 6. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara, s. 399-538.

GÜRBÜZ, Ülker, (1977), “Üslup Sahibi Olma Meselesi”, Hisar Dergisi, İstanbul, S. 165, s. 19.

HAEDENS, Kleber, (1953), “Roman Sanatı (Çev. Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul.

HAKSAL, Ali Haydar, (2007), “Necip Fazıl Kısakürek Büyük Doğu Irmağı”, İnsan Yayınevi, İstanbul, 256 s.

HUYUGÜZEL, Ömer Faruk, (1984), “Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hayatı ve Edebi Eserleri Üzerinde bir Araştırma”,Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.

İLERİ, Selim, “Türk Hikâyecülüğünün Genel Çizgileri”, Türk Dili Dergisi-Hikâye Özel Sayısı,

İNAN, Akif , (1971), “Cumhuriyetten Sonra Türk Şiiri”, (Basılmamış Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara.

JUNG, Carl Gustav, (1997), “Analitik Psikoloji, (Çeviren: Ender Gürol)”, Payel Yayınları, İstanbul.

KABAKLI, Ahmet, (2008), Şairler Sultanı Necip Fazıl”, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 176 s.

KABAKLI, Belkıs, (1983), “Aynadaki Yalan”, Türk Edebiyatı Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, S. 117, s. 73.

KADRİ, Hüseyin Kâzım, (1928), “Türk Lügati”, Hikâye maddesi, İstanbul, C.2, s.552.

KAHRAMAN, Âlim, (1983), “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikayesi-1”, Maverâ Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, S. 81-82-83, s. 121.

_____ “Bir Duyarlılığın Çağdaş Biçimleri”, Akabe Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1985.

KAPLAN, Mehmet, (1996), “Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3, Tip Tahlilleri”, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____ “Kültür ve Dil”, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, 216 s.

KAPLAN, Ramazan, (2005), “N. Fazıl’ın Şiirlerinde Varlığın Metafizik Dünyası (1922-39)”, Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, s. 199-200.

KARABULUT, Mustafa, “Şairin Dil ve Üslubunda Psikolojik Temayüller”, II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, Isparta, s. 9-10.

KAVAZ, İbrahim, (1993), “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyeciliği Ve Hikâyelerinde Temalar”, Yediiklim Dergisi, C. 5, S. 43, s. 5-16.

KEKEÇ, Ahmet, (1981), “Seksen’de On Kitap”, Aylık Dergi, S. 26, s. 5-6.

KEMAL, Mehmed, (1983), “Bir Şair Öldü”, Maveria Dergisi (Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı), S. 80-81-82-, s.529.

KEMAL, Namık, (1314/1897) “Mukaddime-i Celal”, Mısır, 2. Basım.

KOLCU, Ali İhsan, (2009), “Necip Fazıl’ın Poetikası”, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 95 s.

KORKMAZ, (Editör) Ramazan, (2011), “Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), 6. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara.

KURT, İhsan, (2013), “Mağrur Öfke: Necip Fazıl”, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul.

KÜÇÜK, Yalçın, (1988), “Kemalizmin Stepne Şairi: Necip Fazıl”, Tekin Yayınları, İstanbul.

LEKESİZ, Ömer, (2001), “Türk Edebiyatında Hikâye-Necip Fazıl Kısakürek”, Kaknüs Yayınları, C. 1, s. 389

Lügat-ı Vankulu, Hikâye maddesi, , İstanbul, C.2, s.621.

Maveria Dergisi, (1983), “N. Fazıl’a Rahmet Özel Sayısı”, Temmuz/Ağustos/Eylül, S. 80.81.82. , 265 s.

MERTER, İzzet, (1984), “Üç Ölümlü Sanatçı”, Aylık Dergi, S. 61, s. 47.

MİTHAT, Ahmet, (1307/1886), “Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar”, İstanbul.

MİYASOĞLU, Mustafa, (2009), “Necip Fazıl Kısakürek”, Akçağ Yayınları, Ankara, 301 s.

_____ “Üstad Necip Fazıl”, Ayvakti Dergisi, İstanbul, 2010, S. 117, s. 28.

NACİ, Muallim, “Lûgat-ı Nâci”, Hikâye maddesi, İstanbul, s.358.

NARLI, Mehmet, (2013), “Akıl ve Ruh Bozuklukları Açısından Necip Fazıl’ın Hikâyeleri”, Türk Edebiyatı Dergisi, İstanbul, , S. 475, s. 35.

NOYAN, Sema, (2013), “Necip Fazıl KISAKÜREK’İN “Aynadaki Yalan” Romanında Dînî ve Tasavvufî Unsurlar”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, Vol. 2, No. 3, September 2013, s. 7.

OĞUZBAŞARAN, Bekir, (2011), “Necip Fazıl Gerçeği”, Nüve Kültür Merkezi Yayınları, Konya.

OKAY, Orhan, (1987), “Necip Fazıl Kısakürek (Kendi Sesinin Yankısından)”, Etkileşim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

_____ “Konuşmalar”, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, 277 s.

ÖKSÜZ, Elif, (2009), “Türk Şiirinde Zaman Algısına Dönük Bir Okuma Denemesi”, Turkish Studies Dergisi, C. 4/8, s. 1922.

ÖZDENÖREN, Rasim, (1983), “Mavera Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı”, S. 81-82-83, s. 19-46.

_____ “Ruhun Malzemeleri”, Risale Yayınları, İstanbul, 1986.

ÖZGÜL, M. Kayahan, (2000), “Hikâyenin Romanı”, Hece Dergisi, Türk Hikâyecülüğü Özel Sayısı, S.46–47, Ekim-Kasım, s.31-41.

ÖZKIRIMLI, Atilla, (1991), “Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü”, Hikâye maddesi, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul, s.84.

ÖZPAY, Ahmet, (2005), “Necip Fazıl’ın Romancılığı Üzerine”, Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, Ankara, S. 97, s. 446.

POLAT, Nazım Hikmet, (1983), “Roman Geleneği ve ‘Aynadaki Yalan’”, Osman Selim Kocahanoğlu, Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek, Hayatı, Sanatı, Çilesi Hakkında Tüm Yazılar, Ağrı Yayınları, İstanbul.

RUSSEL, Bertnard, (1951), “Üslûp Meselesi (Çeviren: Orhan Azizoğlu)”, Varlık, Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, S. 377, s. 12.

SAĞLIK, Şaban, (2002), “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekan-Tasvir”, Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı), Ankara, S. 65/66/67, s. 139

SAMÎ, Şemseddin, “Kamûs-ı Türki”, Hikâye maddesi, Dersaadet,1994, s.554.

SHAİKH, Colonel (Retd) Masum Akhtar, (2008), “Knowing a Turkish Genius: Necip Fazıl Kısakürek”, İslamabad, Pakistan.

STEVÍCK, Philip, (2004) “Roman Teorisi”, Akçağ Yayınları, Ankara.

SU, Hüseyin, (2005), “Kendini Arayan Ben’in Hikâyeleri”, Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, Ankara, S. 97, s.440.

ŞAHİN, Mehmet – ÇETİN, Mehmet, (2008), “Necip Fazıl Kısakürek”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ŞENGÜL, Mehmet B., (2010), “Romanda Mekân Kavramı”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 3 / 11 Spring 2010, s. 530-537.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, (1969), “Edebiyat Üzerine Makaleler”, İstanbul, s.115

_____ “19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi”, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2006.

TANSEL, Fevziye Abdullah, “Milli Edebiyat Devri Şiir Sahasında Aşık Tarzı Tesirler”, İstanbul.

TAŞDELEN, Vefa, (2005), “Necip Fazıl’ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine”, Hece Dergisi, Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, S. 97, s.215.

Toker Yayınları Edebi Heyeti, (2002) “Necip Fazıl Kısakürek”, Toker Yayınları, İstanbul, 224 s.

TOSUN, Necip, (2013), “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyeleri”, Türk Dili Dergisi, , C. CIV, S. 737, Mayıs, s. 85.

TURAL, Sadık, (1987), “Hikâyeciliğimizin 100 Yılında Yüz Örnek (Sadık K. Tural, Zeynep Kerman, M. Kayahan Özgül)”, KTBY, Ankara.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, (1981), “Hikâye maddesi”, Dergâh Yayınları, C.4, İstanbul, s.225.

Türkçe Sözlük, (2010), Hikâye maddesi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

UÇ, Himmet, (2012), “Dev ve Dahi Necip Fazıl Kısakürek (Şiir ve Ruh Dünyası)”, Bizim Büro Basımevi, Ankara.

UŞAKLIGİL, Halit Ziya, (1998) “Hikâye”, (Hazırlayan Nur Gürani Arslan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

UYGUNER, Muzaffer , (1994), “Necip Fazıl Kısakürek Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler”, Bilgi Yayınevi, Ankara.

ÜNSAL, Harun, (2007) “Necip Fazıl’ın İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme”, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, , s. 160.

ÜYEPAZARCI, Erol, (2009), “Necip Fazıl Kısakürek’in Polisiye Romanı Meş’um Yakut”, Virgöl Dergisi, S. 209, s. 22-25.

WELLEK, Rene. – WARREN, Austin, (2011), “Edebiyat Teorisi”, Dergah Yayınları, İstanbul.

YAVUZ, Kemal, (1976), “ Reşat Nuri'nin Tiyatro ile İlgili Makaleleri”, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Yeni Türk Ansiklopedisi, c. V, Ötüken Neşriyat, İst., 1989, s. 1844

YILDIRIM, Halit, <http://edebiyatdefteri.com/yazioku.asp?id=80564>

YILMAZ, Durali, (1983), “Roman Geleneği ve ‘Aynadaki Yalan’”, Osman Selim Kocahanoğlu, Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek, Hayatı, Sanatı, Çilesi Hakkında Tüm Yazılar, İstanbul, Ağrı Yayınları, s. 424-425.

_____ “Roman Sanatı ve Toplum”, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1996.

_____ “Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu”, Kesit Yayınları, İstanbul, 2011.

<http://193.255.138.2/takvim.asp>

<http://www.academia.edu.tr>

<http://www.anahaberyorum.com/necip-fazil-kisakurekin-edebi-sahsiyeti-makale,4571.html>

<http://www.ismailcetisli.com/ismailcetisli/makaleler/olumunun-15-yilinda/07.11.2008>