

NESİL ÇATIŞMASININ MEKÂNNA YANSIYAN YÜZÜ: AHŞAP KONAK'IN KATLARI

The Reflected Face to Place of Generation Conflicts: Floors of the Wooden Mansion

Лицо стычки поколений: Ахшан Конакын Катлары

Melih ERZEN*

Gazi Türkiyat, Güz 2015/17: 39-65

Öz: Kurgusal metinlerde anlatının mühim unsurlarından biri olarak mekân, tiyatro eserlerinde de en az diğer edebî türlerde olduğu kadar belirleyicidir ve sunduğu birtakım metaforlar yoluyla anlatıma farklı açılımlar kazandırabilmektedir. Necip Fazıl'ın *Ahşap Konak* (1964) adlı piyesi, mekân unsurunun tematik örgüdeki payına ilişkin iyi bir örnek sunar. Türk edebiyatında batılılaşma bahsinde sıklıkla ele alınan bir mekân olan "konak" a bu eseriyle yeniden mercek tutan Necip Fazıl, yüürlükteki toplumsal başkalaşımın hızını göstermek adına, kurguladığı ahşap konağı bir çatışma sahası olarak konumlandırır. O, konaktaki yaşamı toplumsal düzenin bir simülasyonu gibi gösterirken aynı çatı altında farklı hayatlar sürdürdüğü için sürekli çatışan aile fertlerinin şahsında Osmanlı'nın son nesli ile Cumhuriyet'in ilk ve ikinci kuşağını çözümler. Nesil değişiminin sebeplerini, sonuçlarını ve geleceğe dair öngörülerini de konak metaforundan bağımsız işlemez. Oyunun sonunda, dinî-millî değerleri temsil eden konak yok olsa bile "konağın ruhu" muhafaza edilir; mücadele sürdürülecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Mekân-İnsan İlişkisi, Nesil Çatışması, Necip Fazıl Kısakürek, Ahşap Konak

Abstract: Place as an essential component of narration in fictional texts is determinant in drama as in the other literature types and enables various aspects in understanding through metaphoric expressions. Drama of Necip Fazıl named *Ahşap Konak* (*The Wooden Mansion*) published in 1964 is one of the excellent samples showing the share of place in thematic structure. The mansion, as a place is taken frequently in Turkish literature when it comes to westernization, was pointed out in different aspect by Necip Fazıl who regarded it as the social conflicts' area to show the speed of contemporary social metamorphosis in this theatre play. Mansion life is a simulation of the contemporary social life where ongoing different life styles of the family members causes continuous clashing that resembles and describes the latest generation of the Ottoman and the first and second generations of the Turkish Republic. He did not elucidate the cause-effect relations and his possible predictions about the generations' metamorphosis without considering the mansion metaphor. Despite the mansion resembling the religious and national values is demolished at the end of the play the spirit of the mansion is preserved for possible fight back.

Keywords: Turkish Theatre, Place-Human Relations, Generation Conflicts, Necip Fazıl Kısakürek, Ahşap Konak (*The Wooden Mansion*)

Аннотация: Пространство является одним из важных элементов повествования во всех литературных жанров включая и драм, он со своими разными метафорами предъявляет разные подходы к теме. Пьеса Нежип Фазыла Ахшан Конак (1964) представляет хороший пример для тематического элемента пространства. Нежип Фазыл в этом произведении хотел показать пространством "конак (особняк)" изменение общества которая часто обсуждалась в вестернизации Турецкой литературы, для него "конак" зона конфликта. Он в лице постоянно враждующих членами одной семьи хотел показать последнее поколение Османской империи, а также первое и второе поколение нового Государства. Он от "конак" а независимо не обсуждает

* Yrd.Doç.Dr., Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı - Ankara/Türkiye. erzenmelih@gmail.com gozkemal@yandex.ru Gönderim Tarihi: 19.09.2015, Kabul Tarihi: 29.10.2015.

причины, результаты и прогнозы о будущем. В конце пьесы "конак" который представляет религиозно-национальные ценности исчезает но "дух конак"а сохраняется; борьба будет продолжаться.

Ключевые слова: Турецкий театр, взаимоотношение пространство - человек, Türk Tiyatrosu, Mekân-İnsan İlişkisi, столкновение поколений, Нажип Фазыл Кысакурек, Ахшан Конак.

Giriş

"Mekân, yansız ve edilgin bir geometri değildir.
Mekân üretilir ve yeniden üretilir ve bu nedenle mücadele alanını temsil eder."

HENRI LEFEBVRE

Muhakkak ki mekân, insanoğlunun yaşamında en mühim parçalarından birini teşkil eder. Onu hayattan bağımsız, donuk ve cansız bir varlık olarak kabul etmek; insan yaşamını belirleyen olaylar, fikir ve hisler karşısında yalnızca etkisiz bir olgu diye değerlendirmek mümkün değildir. Hatta denebilir ki mekân, çoğu kez insanla münasebeti bağlamında ön plana çıkar ve değer kazanır. Ev özelinde mekânın insanla ilişkisi üzerinde önemle duran Bachelard, evin "salt bir fiziksel nesne olarak görülmemesi gerektiği" (Urry 1999: 41) fikrine açılım kazandırır. O, evi "dünyadaki köşemiz" ve "ilk evrenimiz" olarak tanımlar (Bachelard 2013: 34); evin yapısı ile bireyin iç dünyası arasında birtakım bağlantılar kurar. Bu yaklaşıma göre; eve anlam veren, içinde yaşayan bireyin iç dünyasının sınırları yahut sınırsızlığıdır. Ev-evren benzetmesi doğrultusunda görüş belirten Soykan (1999: 101) da, " 'Ev' dolayımında oluşan anlam alanlarını ayrıntılarıyla çepeçevre kuşatmak mümkün olsaydı, sanırım ortaya evin içine aldığı bir evren resmi çıkarırdı." demektedir. Mekân kelimesinin kökeninden hareketle içerdiği ontolojik söyleme dikkat çeken Korkmaz (2007: 399-401) ise mekânı "insan varlığının evrendeki tutunma yeri" ve "varoluşun konumlandığı yer" olarak tanımlar.

Mekân olgusunun bireyle ilgisinden başka mekânların toplumsal dönüşümdeki rolü de değinilen hususlardan biri olmuştur. Çünkü "Mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptirler." (Narlı 2014: 32) Nitekim mekân ile ilgili ünlü yapıtında Lefebvre (2014: 24), mekânın yalnızca üretici güçlerin ve mülkiyet ilişkilerinin bir neticesi değil; aynı zamanda bir parçası olduğunu belirtir. Onun, eksikliğini hatırlatarak yazılmayı beklediğinden söz ettiği "mekânın tarihi"ni (Lefebvre 2014: 25) toplumsal değişimin tarihiyle bir arada düşünmek gerektiği aşikârdır.

Mekânın insan (dolayısıyla toplum) ile ilişkisinin farkında olan; yaşam alanlarının ayrı bir ehemmiyet taşıdığını düşünen sanatçılar, mekân unsurunu, eserlerinde etkin olarak kullanmıştır. Bilhassa daha ayrıntılı ve işlevsel olarak işlenebilmesi itibarıyla

tahkiyeye dayalı edebî türlerde mekân unsuru ön plana çıkabilmektedir. Aynı zamanda sahnelenebilen bir edebî tür olması dolayısıyla tiyatrodaki mekân kullanımının en az roman ve öyküde olduğu kadar ehemmiyet kazandığı görülür. "Özellikle gerçekçi oyunlarda, bir oyunun yöneldiği insan ilişkilerinin ve bu ilişkileri yaşayan insanların tam anlamıyla kavranabilmesi, çözümlenebilmesi için oyunda işaret edilen çevrenin ve o çevre içindeki aksiyonun yer aldığı mekânın tanınmasının önemi büyüktür." (Sağlam 2002: 2/15) Sahne eserinde mekân, bütünlüğü sağlayan belirleyici unsurlardan olduğu için mekân kullanımının niteliği, o eserin incelenmesinde alternatif bir kapı aralayabilir.

Türk edebiyatında mekân unsurunun kullanımı açısından bir yaşam alanı olarak "ev"i mercek altına aldığı ve tarihsel süreç içerisinde evin değişiminin sosyolojik boyutunu roman örneklerinden hareketle irdelediği çalışmada Elçi (2003: 47), konakların ve konak kültürünün sonunu hazırlayan en mühim etkenler olarak *"alafranga hayat özlemi ve İmparatorluk'un gittikçe zayıflayan siyasi-ekonomik durumu"*nu işaret eder. Elçi'nin bu değişim bağlamında ele aldığı romanlara bakıldığında açıkça görülür ki; konak, çoğu kez batılılaşma merakının yıkıcı sonuçlarını ve ahlâkî değer yitimini yansıtmakta kullanılan işlevsel bir mekân olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Meşrutiyet sonrasında örnekleri çoğalan bu eserlerde konak, yürürlükteki değişimden etkilenen, zarar gören mekân olarak nesil farklılıklarını gözler önüne sermeye yardımcı olur. Üstlendiği bu rolde konak -genellikle-, batılılaşmayı yahut işgal yıllarındaki yozlaşmayı temsil eden "apartman"ın zıt kutbunda yer alır. (Elçi 2003: 117-171) Denebilir ki; böyle bir tezada başvurmakla yazarlar, Türk mimarî tarzında -Tanzimat yılları sonrasında- belirginleşen bölünmeyi, eserlerinde mekân unsurunun etkinliğini güçlendirmekte ve bu vesileyle yürürlükteki sosyal değişimi daha çarpıcı şekilde açığa vurmakta bir imkân olarak kullanmışlardır. Osmanlı'nın mirası ile batılı dünya görüşü arasındaki zıtlığın Türk toplumunda süregelen bir problem olarak varlığını koruması, kurgusal metinlerde gözlemlenen bu kullanıma, ilerleyen yıllarda başka yazarlar tarafından da başvurulmasını olağan kılmıştır. Üstelik erken Cumhuriyet döneminde modernleşmenin bir parçası olarak dönüştürülen/yeniden üretilen Türk mimarîsi, *"ülkenin kendi iç dinamikleriyle modern bir topluma dönüşmesinin doğal sonucu değil, arzulanan ama henüz mevcut olmayan bir modernliğin zorlama bir temsili"* (Bozdoğan 2002: 318) olarak belirlediği için geleneksel-batılı eksenindeki sosyal çatışmaları mekân olgusu üzerinden yorumlamak, yazarlar için, daha da cazip bir hal almıştır.

Nesil çatışması, İslâmî değerlere bağlı bir toplum olan Osmanlı tebaasının yüzünü batıya çevirdiği ve Avrupaî dünya görüşünün etkisinde kalarak ciddi bir değişime maruz kaldığı Tanzimat yıllarından itibaren beliren bir konu olmuş; sonraki yıllarda da popülerliğini arttırarak düşünsel eserlere ve edebî yapıtlara malzeme sunmaya devam etmiştir. Elbette bu konunun önemsenmesinde ve aradan geçen zaman diliminin genişliğine rağmen kendisine gösterilen ilgiyi canlı tutmasında, Osmanlı toplumunun yaslandığı İslâmî değerlerin ve yaşam kültürünün batı hayranlığıyla büyüyen yeni kuşaklar tarafından devralınmaması etkili olmuştur. Kendilerinden önceki yaşamı ve

bu yaşamı inşa eden değerleri -çoğu kez sorgulamaya dahi lüzum bulmadan- reddeden yeni kuşaklar ile yaşanan başkalaşım karşısında şok yaşayan eski neslin bu durum karşısındaki tavrı kaçınılmaz biçimde çatışmayla sonuçlanmıştır. Bilhassa Tanzimat yıllarından 1950'li yıllara dek sosyal olgulardan büyük ölçüde beslenen ve topluma ulaşmayı önemli bir hedef olarak seçen Türk yazını, diğer birçok sosyal meseleyi olduğu gibi nesil çatışmasını da gündeme taşır. Ahmet Mithat Efendi'den başlamak suretiyle alafanga merakı ve batılılaşmanın güncel bir konu olarak sıklıkla işlenmesi, doğal olarak nesil değişiminin de ele alınmasını sağlamıştır. Bilhassa roman türünde; Meşrutiyet devri ve erken Cumhuriyet dönemi boyunca neşredilen eserlerde nesiller arasındaki farklılıkların tematik örgüyü büyük ölçüde belirlediği görülmektedir. Yakup Kadri, Halide Edip ve Reşat Nuri'nin eserleri (Hayber 1993: 380-388), bu bakımdan zengin malzemeyi ihtiva eder.

Nesil çatışmasını mekân üzerinden işleyen eserler arasında akla ilk gelen roman, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* (1922)'idir. Bu romanda kişilerin, bulunmayı arzuladıkları mekânlarla bütünleşmiş olması ve yazarın, farklı nesillerin dünya algısını mekân olgusu üzerinden dışa vurması dikkat çekicidir. Nitekim bu eserde kurguyu şekillendiren mekânlar, "*girilen yeni medeniyet dairesinin nesiller üzerinde meydana getirdiği etki*"yi (Tüzer 2007: 226) yansıtan birer metafora dönüşmüştür. Naim Efendi'nin gönülden bağlı olduğu konak ve Servet Bey'in Şişli semtinde kiraladığı apartman dairesi, sosyal yaşamda meydana gelen bölünmeyi açıkça ortaya koyar. Yeni neslin temsilcisi olarak Seniha'nın konağı bir bunalım kaynağı gibi görmesi ve konağın Naim Efendi ile birlikte yıpranarak yok oluşa sürüklenmesi de oldukça anlamlıdır. Çünkü bu yıkım, "*bir ferdin çöküşünü ve bir ailenin dağılımını değil, bir yaşayış tarzının kendi içinde çözülüşünü ifade etmektedir*" (Aktaş 2011: 341). Bu itibarla denebilir ki "*Y. Kadri, 'konak' ögesine işlevsel bir boyut kazandırır ve onu, roman genelinde canlı bir varlık gibi kullanır*" (Tekin 1996: 11). Konağın, bir bütün olarak devir değişimini ve bu değişimin sonuçlarını yansıtmak üzere güçlü bir metafor olarak kullanıldığı eserler arasında Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı* (1964) adlı anlatısı, Münevver Ayaşlı'nın *Perteve Bey* (1968-1976) başlıklı roman üçlemesi ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın yapıtları da hatırlanabilir. Refik Halit'in "*konağın çökmesini, İstanbul'un çöküşü, değerlerin altüst oluşu, İstanbul halkının yozlaşması için bir başlangıç noktası olarak*" (Arslan 1998: 328) belirlediği *İstanbul'un Bir Yüzü* (1920) isimli roman, mekân-sosyal değişim bağlamda dikkate değerdir. Eskiye temsil eden bir mimarî yapı olarak konağın maruz kaldığı tahribatı yadırgayıcı bir yaklaşımla ele alan (Gündüz 1997: 677) Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* (1910) isimli romanı da bu kategori içerisinde değerlendirilebilir. Yalnızca bu çizgideki eserlerden yola çıkmak dahi gösterir ki; "*konağın ölüm tarihiyle, kolosal bir medeniyetin ölüm tarihinin de aynı zamana tesâdüf etmiş olması*" (Ayverdi 2010: 429) aslında bir tesadüf olmaktan öte anlamlar taşır. Bu durum, toplumun medeniyet algısındaki değişimin somut bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

Kurgusal eserde tematik örgünün tamamlanması adına mekâna biçilen rol üzerinden düşünülürse, konağın bu bilinçle ele alındığı eserlerin yukarıda zikredilenlerle sınırlı olmadığı fark edilecektir.¹ Yenileşme devriyle birlikte birçok Türk yazarının konak, köşk, yalı, apartman ve gecekondular gibi çeşitli mekânlar arasından "*belirli bir konut tipini, yaşanan toplumsal dönüşümün simgesi olarak*" (Yavuz 1977: 101) kurguya taşınması, gerçekten dikkate şayandır ve ilgili eserlerin, bu konuda yapılabilecek edebiyat sosyolojisi çalışmalarına zengin malzeme sunacağı anlaşılmaktadır.

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının mühim simalarından Necip Fazıl, hem sanatkar hem de düşünür olarak bir döneme damgasını vurmuştur. Şüphesiz ki onun sanatını teşkil eden asıl yönü şairliğidir. Fakat kaleme aldığı, ikisi yarım kalmış, on yedi tiyatro eserine bakıldığında piyes yazarlığının da basit bir ilgi olarak kabul edilemeyeceği görülür. Kendisiyle yapılan röportajlarda tiyatro sanatını/sahnesini "*esrarlı bir dörtköşe*", "*mistik bir ayna*"; "*hayatın dondurulmuş anları*"; "*ön tarafı açılır, kapanır bir mikâp içinde hayatı yakalamak*", "*sanat hisarımın en yüksek burcu*", "*sanat şekilleri içinde en büyük keşif*", "*tezin lâf olmaktan çıkıp büyü olduğu yer*"; "*içtimaî davada en büyük vaaz kürsüsü*" (Kısakürek 1997a: 10, 109, 119-120,194) ifadeleriyle tanımlayan Necip Fazıl'ın piyesler yazmakla yetinmeyip bu sanat dalı üzerine kafa yorduğu da açıkça görülmektedir. Onun bu türdeki üretimleri arasında *Bir Adam Yaratmak* (1938) gibi, *Reis Bey* (1964) gibi büyük ilgiyle karşılanan ve az sayıda piyesin erişebildiği şöhreti elde eden eserlerin bulunduğu da hatırlanırsa tiyatro yazarlığı, sanatkarlığının önemli cephelelerinden biri olarak belirir.

1960 yılının Eylül ayında tamamlanan² ve ilk olarak 1964'te yayımlanan *Ahşap Konak*, Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığının ikinci devresine ait ürünlerdendir. 1950'li yılların başlangıcını kapsayan bir zaman dilimi içerisinde, üç farklı neslin aynı mekân içerisindeki yaşamlarından birtakım kesitler sunan bu piyeste Necip Fazıl, diğer eserlerinde olduğu gibi, edebiyatı bir fikir sahası olarak kullanmayı sürdürmüştür. Bu eserde nesiller arasındaki dünya görüşü farklılığı, ahlâkî yozlaşma, manevî değerlerin yitimi ve genç kuşak tarafından geleneksel değerlerin hiçe sayılarak tamamen taklide dayalı bir yaşamın sürdürülmesi gibi problemler çerçevesinde nesil çatışmasını irdeleyen Necip Fazıl, şüphe yok ki bunun oldukça mühim bir mesele olduğu düşüncesiyle yola çıkmıştır. O, "*Türk toplumunun batılılaşma sürecinde kendi 'geçmiş'iyle, dinî, ahlâkî ve tarihî değerleriyle arasındaki ilişkiyi yitirdiğini*" (Güzel 2006: 335) düşünür ve nesil değişimi meselesine de bu çerçevede yaklaşır. Nitekim kaleme aldığı birçok fikir yazısında da bu konuya değindiğine şahit oluruz. O, nesil değişimine ilişkin fikirlerini ifade ederken bu olguyu yalnızca zaman kavramıyla izah etmenin yanlış olduğunu belirtir. Nesil farklılıklarının daha ziyade toplumsal değişimin hızı ve boyutlarıyla

¹ Nur Gürani Arslan ve Handan İnci Elçi'nin adı geçen çalışmalarında bu husus, geniş kapsamda değerlendirildiği için konak ve konak yaşamına yer veren diğer eserlerden bahsetmeye gerek görülmedi. Detaylı bilgi için Arslan'ın makalesine ve Elçi'nin kitabına bakılabilir.

² Bu bilgiye, yazarın eser sonuna eklediği nottan ulaşılmaktadır.

alâkalı olduğunu; nesilleri çözümlenmenin sosyal dönüşümü izlemek yolunda büyük bir imkân sağladığını işaret eder.

On beş yirmi seneden aşağı olmamak üzere her çeyrek asırda bir nesil değişebileceği gibi, maddî ve manevî şartlar bakımından tek nesil, asırlarca da devam edebilir. Fert ve cemiyet yapısında istikrar kuvvetlendikçe, nesiller yavaş yavaş ve az fârikalı; istikrar zayıfladıkça çabuk çabuk ve çok fârikalı olarak meydana gelir. Demek ki nesil, içtimâî bünye üzerinde müessir hâdiselerin böldüğü zaman kademeleri içinde, birer ruh ve kafa yaşatlığı kadrosudur ve bu işde maddî yaşatlık ikinci plândadır. (Kısakürek 1998: 261)

diyen Necip Fazıl, nesil değişiminden söz ederken daha çok Birinci ve İkinci Cihan Harbi, makineleşme, Harf İnkılâbı gibi toplumsal olayların belirleyiciliğine dikkat çeker. Cumhuriyet'in ilk nesline yönelik olumsuz kanaatlerini belirttiği bu yazılarında, gelecek nesle dair bazı öngörülerde de bulunur (bkz. Kısakürek 1998: 261-274). Bu öngörülerin genellikle olumsuz bir hava taşıdığı görülürken mevzubahis yazılardan yaklaşık on dört sene sonra kaleme alınan *Ahşap Konak* piyesindeki gençlerin, bu yaklaşımı haklı çıkaran örnekler sunduğu fark edilecektir. Bu eser vasıtasıyla Necip Fazıl, nesil değişimine ilişkin tahlil ve tespitlerini daha net çizgilerle yeniden aktarma fırsatı bulmuş; sosyal değişimin kısa bir zaman dilimi içerisinde ürettiği köksüz nesilleri teşhir etmiştir.

***Ahşap Konak*: KATLARI TEFRİK, NESİLLERİ TETKİK**

*Üç katlı ahşap evin her katı ayrı âlem!
Üst kat: Elinde tesbih, ağlıyor babaannem,
Orta kat: (Mavs) oynayan annem ve âşıkları,
Alt kat: Kızkardeşimin (Tamtam) da çiğlikleri.
Bir kurtlu peynir gibi, ortasından kestiğim;
Buyrun ve maktandan seyredin, işte evim!
Bu ne hazin ağaçtır, bütün ufkumu tutmuş!
Kökü iffet, dalları taklit, meyoesi fuhuş...³*

NECİP FAZIL KISAKÜREK

Eserin girişindeki "*Vak'a, yirminci asrın ikinci yarısı başlarında İstanbul'da geçer.*" ibaresi, yazarın zaman ve mekân tercihinin ilişkin temel bilgiyi okuyucuya sunar. 1. Perde'nin açılışıyla da -aynı zamanda esere ismini veren- ahşap konağın temel mekân olarak belirlendiği anlaşılır. İstanbul'un Nişantaşı semtindeki bu üç katlı, beyaz boyalı ahşap konak, üçüncü katta oturan Recai'ye ve onun hanımı Hacer'e aittir. İkinci katta kızları Belkıs kalırken, birinci kat Belkıs'ın çocukları Yüksel ve Aysel'e ayrılmıştır. Aysel'in nişanlısı sıfatıyla çoğu kez konakta bulunan Tekin hesaba katılmazsa, konakta

³ Oyunla ilgili olarak belirtilmesi gereken hususlardan biri, eserle ilgili daha önce fikir beyan eden birçok araştırmacının da değindiği üzere, Necip Fazıl'ın "Muhasebe" isimli şiiriyle bu oyun arasında güçlü bir tematik bağ ve tez ortaklığı bulunduğuudur. Şairin "Destan" adlı şiirinin de bu ortak içerikten izler taşıdığı söylenebilir. Bkz: (Kısakürek 1997b: 402-408).

aynı aileye mensup bireylerin yaşadığı söylenebilir. Fakat burada konak, evin temel özelliği olan "aileyi koruma ve bir arada tutma görevini" (Demir 2011: 19) karşılamaktan ziyade aile fertleri arasında yaşanan çatışmanın bir tezahürü olarak üç ayrı katında üç ayrı yaşamı barındırır.

Recai, 75 yaşında olup eski Bâbîâlî hulefâsından bir emekli büyükelçidir. Ömrünü, şimdi kalp hastası karısı ile üçüncü katında kaldığı, bu konakta geçirmiştir. Belkıs, 47 yaşında, dul kalmış bir kadındır ve manevî yönü güçlü, sakin, huzurlu bir hayat süren ebeveyninin aksine ahlâkî ve vicdanî yönden oldukça zayıf bir duruş sergilemektedir. Kumar ve uyuşturucu müptelası olan Belkıs, evinde de benzer insanları misafir etmekte ve tamamen eğlenceye dönük bir yaşam sürmektedir. Belkıs'ın 21 yaşındaki kızı Aysel de annesinin yaşam tarzını benimsemekten geri durmamıştır. Güya nişanlısı olan Tekin isimli genç futbolcunun da aralarında bulunduğu birbirine oldukça benzeyen bir grup genç arkadaşıyla sürekli eğlence partileri tertip etmektedir. Aysel'den üç yaş büyük olan Yüksel de onunla aynı çevrede bulunmak durumunda kaldığı halde hayata bakışı ve ahlâk anlayışı bakımından bu nesille ilgisi olmayan bir gençtir. Yüksel, aynı zamanda Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarî Şubesi'nde okuyan başarılı bir öğrencidir.

Necip Fazıl'ın bilhassa -teknik kusursuzluk ve estetik kaygısından ziyade, ileri sürülen tez ve davaya hizmet noktasında şekillendirdiği- ikinci dönem piyeslerinde bir diyalektiğin göze çarptığını belirten Sağlık'ın (2005: 379-380) bu tespitine en iyi misallerden birini *Ahşap Konak*'ın sunduğu söylenebilir. Zira bu oyunda, Sağlık'ın örneklen-dirdiği karşıtlıklardan "madde-ruh, doğu-batı, nefis-ruh, iyi-kötü ve eski-yeni"nin mühim ölçüde işlendiği dikkat çeker. Zaten Necip Fazıl'ın kendisi de bir röportajda sahne eserindeki hareket bahsine değinirken maddî ve ruhî hareket arasındaki uyumun çok iyi sağlanması gerektiğini belirtir ve sadece maddî hareketle teşekkül eden eserleri kıymetsiz bulduğunu söyler (Kısakürek 1997a: 23). Bu vurgu, Necip Fazıl'ın tiyatro sanatında da "fikir"i esas kabul etmesi ve düşünsel temele ehemmiyet vermesiyle ilgilidir ki; *Ahşap Konak*'ta mekân başta olmak üzere şahıs kadrosu, hatta perde-tablo düzenlemesi gibi teknik unsurların dahi eserin merkezindeki nesil çatışması meselesine göre kurgulanmış olması ve hareketliliğin olaylardan ziyade fikir mücadeleleriyle sağlanması, onun tiyatro anlayışının eserine yansıdığını açıkça gösterir. O, nesiller arasındaki çatışmaları diyaloglara taşırken "*baştan sona madde ve mânâ münazarasını göstermekte, mânâ tezinin ağırlığını her satırda hissettirmektedir*" (Çebi 1981: 103).

Oyunun ilk tablosu, birinci katta geçer. Yüksel, mezuniyet projesi olarak yaşadığı konağın maketini tasarlamıştır. Bu maketi yaparken konağın aslını yansıtmaya dikkat ettiği anlaşılan Yüksel, konağın katlarını ve bu katların temsil ettiği yaşamları arkadaşlarına tanıtmaktan da imtina etmez. Üstelik bunu yaparken oldukça realisttir ve bu izahıyla adeta piyese temel teşkil eden çatışmayı en isabetli şekilde özetlemiş olur:

YÜKSEL'İN SESİ: (Değneği konağın çatısına vurarak) Siz asıl konağın mânâsına bakın! Üçüncü katta, elleri titreyen illetli büyük babam ve kalb hastası büyük annem... Bu kat namaz ve niyaz katı... İkinci katta dul annem ve eksilmeyen misafirleri... Bu kat da kumar, morfin vesaire katı...

(...)

Bizim kat da (Aysel'i gösterir) benimle kızkardeşimin çerçevesi... Dans, içki, başıboşluk, rezalet katı... Düşünün siz, zaman boyunca değişen nesiller, ahşap konakta nasıl yuvalanmış? Birbiri peşinden gelen zaman ölçütleri (Değneği makete doğru) şu ihtiyar mekânda nasıl belirmiş? Hepsi yarım asra sığan üç nesil, yeni deyimle üç kuşak... Alt katta yirmibeşlikler, orta katta ellilikler, üst katta da yetmişbeşlikler... Katlar alçaldıkça yükselen inişe bakın siz? (Kısakürek 1964: 4-5)

Kendisi de yaş itibarıyla aynı nesle mensup olduğu halde ciddi ve sorgulayıcı tavırla onlardan ayrıldığı kolayca anlaşılan Yüksel, burada adeta Necip Fazıl'ın oyunu üzerine inşa ettiği sorunsalı genel hatlarıyla vermiştir. Ahşap konak, Batılılaşma süreciyle değişime uğrayan sosyal düzenin yarım asır gibi kısa bir zaman dilimi içerisinde meydana getirdiği farklı üç kuşak arasındaki uçurumu somutlaştıran bir mekân olarak belirmektedir. Konağın katları ilk bakışta bir bütünün parçaları gibi görüldüğü halde; tam aksine nesiller arasındaki çatışmayı daha çarpıcı biçimde yansıtılma çabasının bir sonucu olarak üç neslin aynı çatı altında kurgulandığı sezilir.

Necip Fazıl, üç farklı kattan oluşan bir ahşap konak imgesinden hareketle nesil çatışmalarını irdelerken her kuşağı farklı bir kata yerleştirmek suretiyle kurguya bir nizam kazandırmıştır. Onun bu bağlamda dikkat ettiği bir başka husus da vakaların cereyan ettiği mekânların seçiminde her katı eşit şekilde kullanmaktır. Nitekim toplamda üç perde ve dokuz tabloda oluşan oyunun birinci, beşinci ve dokuzuncu tabloları birinci katta; ikinci, dördüncü ve sekizinci tabloları ikinci katta; üçüncü, altıncı ve yedinci tabloları ise üçüncü katta geçmektedir.

Her katın bir nesli temsil ettiği ve yazarın da oyununu bu katlar üzerinden şekillendirdiği düşünülürse, eseri ahşap konağın katlarına; bu katlardaki yaşamlar üzerinden sunulan çatışmalara göre değerlendirmek daha isabetli olacaktır.

1. BİRİNCİ KAT: " ÖLÜLERDEN DOĞANLAR YAHUT ÖLÜ DOĞANLAR "

Soruverse: Ben neyim ve bu hâl neyin nesi?

Yetiş, yetiş, hey sonsuz varlık muhasebesi.

NECİP FAZIL KISAKÜREK

Birinci kat, bilhassa Aysel ve Tekin'in şahsında temsil edilen 20'li yaşlardaki genç kuşağın dünya görüşü ve yaşam tarzını yansıtır. Oyunda, genç kuşağın taşıdığı olumsuzlukları ve yozlaşmış taraflarını temsil eden başlıca kişiler Tekin ve Aysel'dir. Ancak

onlarla aynı zevklere sahip olan ve birinci katta verilen eğlence amaçlı partilerde görülen arkadaşlarını da bu gruba dâhil etmek gerekir. Birinci kat sakinlerinin çoğu kez Recai, bazen de Yüksel ile kurdukları diyalog vesilesiyle genç kuşağın tahlil ve tenkit edilmesine zemin hazırlanmış olur.

Henüz oyunun başlangıcında konağın birinci katına ilişkin yapılan tasvir, bize bu katın temsil ettiği yaşama dair ipuçları sağlar. Nitekim genç neslin "zevki" dekora yansımıştır. "Modern ve artistik eşya" ile döşenmiş olan bu katın salonu, tavadaki büyük avize ve duvarlardaki modern resimlerle daha da süslü ve şatafatlı bir görünüme sahiptir. Ne var ki bu modernlik özentisi, tamamen batı hayranlığının bir sonucudur ve esasen basit bir taklidin ürünüdür.

Oyun boyunca, birinci katın neredeyse sürekli olarak tertip edilen eğlencelere ayrıldığı yönünde bir hava oluşur. Aysel, nişanlısı Tekin ile beraber, her fırsatta arkadaşlarını konağa davet ederek danslı eğlencelerde zaman geçirmektedir. Recai'nin birinci katta verilen bu davetlere yönelik tespiti ilginçtir. Artık öyle bir genç kuşak vardır ki onların hangi hallere sevineceğini kestirmek mümkün olmamaktadır. Mesela düğün, ölüm veya düşmanların memleketi işgali, eğlence gerekçesi olarak kabul edilebilmektedir. Çünkü gençlik artık hissiyatını ve maneviyatını yitirmiş, değerlerine tamamen yabancılaşmış, Amerikan özentisi tiplerden ibarettir. Adeta "*batının muazzam istismar arsası*" (Kısakürek 1976: 49) haline gelen doğuyu görebilmek için genç kuşağa; bu kuşağın dünya algısındaki yüzeyselliğe bakmak yeterlidir.

Recai'nin, genç kuşağa dair fikirlerini ortaya koyarken değindiği en önemli mesele batılılaşma olur. Ona göre konakta toplanıp eğlenceler düzenleyen bu gençler, batılıyı taklit etme; hem de yalnızca şeklen taklit etme basitliğine düşmüşlerdir:

RECAİ: Kuzum, bay ozan! Biz niçin bir dikiş iğnesi yapmayı beceremeyiz de, garplının bazı hallerini kopya etmekte ona taş çıkartırız?

GENÇ ŞAİR: Derin mesele efendim...

RECAİ: Derin değil, çok sığ... Taklitçi, hayvanı taklit etmekle başlar. Köpeği, çakalı, öküzü... Havlar, ulur, böğürür. Biz garplının hayvan tarafında onu geçiyoruz da insan tarafına bir türlü giremiyoruz. (Kısakürek 1964: 9-10)

Bu sırada grubun içindeki bir genç kıza gözü takılan Recai, kılık kıyafetinden hareketle onun annesine benzerliğini sorgular. Ona göre devralınan hiçbir şey kalmamıştır. Dolayısıyla genç neslin çocukları da aynı şekilde köksüz yetişeceklerdir. Bu değişim ve yabancılaşma devam ederse, ilerleyen zamanlarda ebeveynler ve evlatların birbirlerini tanıması ya da birbirlerine tahammül etmesi daha da zorlaşacaktır:

RECAİ: Eğer dâva, sizin elli yılda aldığınız hızı devam ettirmekse, yarım asır sonra torunlarımız, ya önlerine bir yaprak bile takmadan gezecekler; yahut yüreklerine bir utanç yıldırımını düşecek de ışık sızmaz çuvallar içine girecekler.

GENÇ ŞAİR: Af buyurun, beyefendi hazretleri; yani büyükmeleri gibi kargalara mı benzesin yeni yetişenler?

RECAİ: Doğru! Bizim karga yumurtalarımızdan çıyanlar ve kırkayaklar çıktı. Karga dediğin, yumurtasından kanarya çıksa onu gagasıyla öldürür. Biz sizi, göre göre, gagamızla besledik. Bozuldu bir kere tohum... Bakalım sizin yumurtalarımızdan neler çıkacak? Göreceksiniz ve tanıyamayacaksınız! (Durak) Ben dışta, kılıkta mülkta değilim ha; (Elini göğsüne götürür) İçteyim, içte... (Kısakürek 1964: 11)

Aslında Müslüman Türk kadınının modernleşme/batılılaşma karşısındaki durumu, yalnızca Necip Fazıl'ın değil; Tanzimat yıllarından bu yana birçok muhafazakâr düşünürün üzerinde durduğu temel sorunlardan biri olmuştur. Bu soruna yaklaşımda ve öngörülen çözümün temelinde, kadının eğitime yüklenen ehemmiyet yer alır ve kimi batılılaşma yanlılarıncı "ilerlemenin şartı olarak gösterilen kadınların açılıp-saçılması" (Kurnaz 2015: 129) gerektiğine yönelik düşünce şiddetle eleştirilir. Necip Fazıl da fikir yazılarında bu hususa sıklıkla değinmiş ve kadının ahlâkında meydana gelecek bir çözülmenin o toplumda topyekûn bir çöküşe sebebiyet vereceğini vurgulamıştır. O, gerçekleştirilen batılı inkılapları da bu anlayış etrafında değerlendirir ve "kadını örtülüründen, yani iffet yapraklarından soyma"nın (Kısakürek 1995: 205) bir toplum için suikast niteliğinde olduğunu ileri sürer.

Yeni nesli tanıtmak adına yazar, Recai'nin ağızından onlara birtakım sorular yöneltmeyi piyesin ilerleyen bölümlerinde de sürdürür. Aysel'in o an konakta bulunan arkadaşlarına tek tek soru soran Recai, öncelikle genç kızların giyim kuşamını sorgular ve bu insanların Avrupa/Amerika'daki modalara, ünlü aktrislerin tarzına göre hareket ettiğini anlar. Bu noktada sorduğu soru ve yaptığı tespit ilginçtir:

RECAİ: Eğer kadını, yalnız gözleriyle burnu ve ağızı meydanda, kundaktaki çocuk gibi dolaklara saran bir moda gelseydi Amerika'dan kabullenir miydin?
İKİNCİ GENÇ KIZ: Tabii kabul ederdim; moda olsun da...
RECAİ: Demek, siz bir şeyin gerçeğinde değil, nereden geldiğindesiniz! Şüphenez kendinizden... (Kısakürek 1964: 48)

Recai, genç kuşağın büyüklerinin değerlerinden kopuşunu sorgularken yaşanan değişimin adı bir taklit hevesine dayanıyor olmasının daha da acı olduğunu düşünür. "Zamanın ölçüleri ya da ölçü kabul edilen zaman dayatması 'moda'lar" (Karataş 2004: 234) genç nesli esir almıştır. Bu düşünceyle onları uyarma ihtiyacı duyar ve hayatta asıl mühim olanın yaradılışın gayesini anlamaya çalışmak ve ahlâklı, onurlu bir yaşam sürmek olduğunu ifade eder. Kendisine Genç Şair tarafından sorulan "Zaman nedir?" sorusuna da bu paralelde cevap verir. Recai'ye göre zaman, onu anlamaya çalışanları genç tutan bir sırdır. Bu yüzden gençlik, yalnızca bedensel dirilikle açıklanabilecek bir olgu değildir. Yeni kuşak ise hayatın manasına dair hiçbir şekilde kafa yormadan sadece haz odaklı, tüketime dönük bir yaşamı tercih ettiği için gerçek manada gençlik ruhundan çok uzaktır. Genç kuşak, kendilerini üreten sistem tarafından kokuşturulmuştur: "RECAİ: Bizi muşmulaya çeviren zamansa, sizi de işte böyle, altı aylukken düşürülmüş kavanoz çocuklarına döndüren, aynı zaman! (Durak) Bizi zaman kokuttu; sizi de, ithal malı buzdolaplarına rağmen, zamanı kokutanlar üretti." (Kısakürek 1964: 50)

Recai, genç kuşağın samimiyetine de güvenmez. Ona göre devrin gençleri, sıkça sarf ettikleri halde kalp, merhamet, vicdan gibi kelimelerin karşılık geldiği manadan habersiz ve düpedüz hissizdir. Verdikleri tepkiler, adeta üzerinde karar kılınmış veya kendilerine dikte ettirilmiş gibi tek tiptir. Popülerleşen, moda olan tercihlerin dışındaki her âdet ve kabul onlar için anormaldir.⁴ Mesela; Yüksel'in Eyüp'te tanıştığı bir aktarla dostluk kurduğunu ve onun kızına âşık olduğunu alay edilecek, gülünç bir durummuş gibi arkadaşlarına anlatan Aysel ve Tekin, bu insanların dış dünyaya kapalı, mütevazı yaşamlarını tuhaf bulur. Hatta bu gibi insanlar için değerli olan ahlâk, iman gibi kavramlarla ve onların giyinişleriyle, dış görünüşleriyle açıkça alay ederler:

AYSEL: *Kara, çember sakallı bir aktar... Dükkânında kakuleden karamelâya kadar her şeyi satıyor. Bir de yeşil yeldirmeli, siyah başörtülü, kalın siyah çoraplı, rugan bebe is-karpimli bir genç kız...*

GENÇ RESSAM: *Sahiden pitoresk... Tablolarını mı yapsam!*

(...)

AYSEL: *O kadar seviyor ki, kenarın dilberini, neredeyse melânkoli hastası olacak hale kadar geliyor.*

TEKİN: *Ama çember sakallı aktar, kafalı bir din adamı... (Parmaklarıyla işaret) Sokuyor mu tırnaklarını bizimkinin beynine?... Birkaç aydır küçük bey, ahlâk, iman, terbiye, ideal diye sayıklamakta... (Kısakürek 1964: 7)*

Görüldüğü üzere bu insanların dış dünyaya kapalı, muhafazakâr yaşamları ve batılı yaşayışın uzağında, millî ve manevî değerlerin öncelik kazandığı bir anlayışla hareket etmeleri, batı özentisi genç kuşak için alay kaynağı olabilmektedir. Aysel ve Tekin bu noktada genç kuşak adına söz alırken bir taraftan da davetlilerden bir genç kız, -hiç görmediği halde- Eyüplü Aktar'ın kızının kılığına girmiş onu taklit etmektedir. Bu tavrıyla genç neslin, yazar tarafından yalnızca dış görünüşe, şekle önem veren; insanî derinlikten yoksun bir grup olarak tasvir edildiği söylenebilir. Öte yandan davetliler arasında yer alan Genç Şair ve Genç Ressam'ın isimlendirilmesi ve sanatçılık iddiaları hususunda da yazarın tamamen ironik bir tutumla hareket ettiği gözlerden kaçmaz.

Recai'nin konağın alt katlarına ve bu katlardaki yaşama bakışı kadar alt katta yaşayan gençlerin konağa bakışı da önem taşır. Mesela oyunda kötü, çıkarıcı ve ahlâksız adamı temsil eden züppe tip (Tekin), konaktaki yaşamın üst kattaki ihtiyarlar yüzünden moderniteden uzak kaldığını, gerici bir anlayışın konağı esir aldığını düşünmektedir: "TEKİN: *(Başını çevirip Yüksel'e) Tuhaflık... Konağın içinde bir tütsü o... Temelinden çatısına kadar konağın, tuhaflık tütüyor. Bu sırada böyle bir konak, bikini mayolu vücutlar arasında pörsük saraylânım... Allığı ve rastığı da cabası...*" (Kısakürek 1964: 36) Yaptığı teşbih, Tekin'in fikrini açığa vurduğu kadar onun neslinin dünyayı algılayışına dair ipuç-

⁴ Bu neslin temsilcileri, Mestrovic'in *duyguötesi toplum* olarak adlandırdığı; her yönüyle mekanikleşen, düşünsel pasifliğe olduğu kadar "*duyguların manipülasyonuna ve duygusal hayatın akılcı denetimine de*" (Mestrovic 1999: 296) hapsedilen dünyayı önceden haber verir gibidirler.

ları da verir. Nitekim bu yaklaşım, tamamen dış görünüşten ve maddî, şehevî hazlardan hareketle ortaya konulmuştur. Çünkü Tekin ve onun gibi gençlerin hayatında en önemli yeri zevk ve eğlence tutmaktadır. Bu itibarla; dejenere olmuş genç neslin şahsında temsil edilen "modernite"nin, bu kavrama getirilen tanımlardan biri olan "*bireyin ve evrenin kutsaldan arındırılma süreci*" (Meriç 2005: 33) çerçevesinde izah edildiği söylenebilir. Tekin ve Aysel'in kafasında kurduğu modernlik algısı, had ve kural tanımlamakla eşdeğer olup bunu hayatlarına tatbik etmekte de mahsur görmemişlerdir. Daha sonra konağın Yüksel'e verilmemesi için Recai'ye karşı bir tehdit olarak kullanılmaktan utanç duymayacakları "namus"u, onlar kendi elleriyle yok etmişlerdir. Aysel'in karşısında taşıdığı gayrimeşru çocuk, onun Tekin'le kurduğu münasebetin muhafazakâr Türk-İslâm toplumuyla hiçbir ilgisi kalmadığını açıkça gösterir. Gönül ilişkilerinde sınırlar kalkmıştır; "aşk"lar oldukça serbest yaşanır haldedir. Çünkü yeni moda aşklarda "*hülyâyâ yer kalmamıştır; kadın ve erkek artık laboratuvar tahlilinden geçerek ve günlerce, aylarca, hurdebin ile görülerek incelenmiş, meçhul noktası kalmamış bir unsur olduğu için aşk ve alâka bir nazariye değil, müspet bir ilimdir*" (Karay 2002: 44).

Piyesin beşinci tablosu, Necip Fazıl'ın biraz da Türk şiirindeki temayülleri değerlendirerek şekillendirdiği bir bölüm olur. Bilhassa "*Orhan Veli ve şürekâsı anonim ortaklığı*" (Kısakürek 1998: 247) diye adlandırdığı Garip şiirine; bu şiirin basite kaçan, anlamı öteleyen, umursamaz tavrına karşı olduğu bilinen Necip Fazıl, oyunda Aysel'in arkadaşlarından Genç Şair'e okuttuğu bir şiir üzerinden devrin kendini şair zanneden, şairlik taslayan kimseleriyle adeta alay eder. Genç Şair'e ait şiirin "fazla serbest" yazılmış olması, hiçbir kaide tanımaması ve hiçbir mantıksal örgü barındırmaması, hancı bir anlayışı yansıtmaması ve yıkıcı bir tavır göstermesi dolayısıyla bu uydurma metin, devrin yenilikçilik iddiasında olan şiir temayüllerini ve elbette yine genç kuşağı hedef alır. Üstelik şiirin adı "Poetik"tir. Yüksel'in fazla iddialı bulduğu bu isim, muhakkak ki yazarın yer yer sürdürdüğü ironinin bir parçası olarak görülmelidir:

POETİK

*Müşhil aldım: Kafiye!
Vezin mi dedin?
Kanalizasyonda ondülâsyon...
Şu var ki, mantık:
Zenci bacımın gözleri gök mavi...
Sen göğü tepende ara!
Ben ayağımın dibinde buldum!
Kımalı koçun ölü gözünde!*

*İdeal: Rüyada gerdek!
Şekil: İçi boş petek!
Tuttuysa kafiye, vezin,
Bana ne gerek!*

Tam tata tam, tam tata tam, tam tata tam...

Müfteilün, müfteilün, müfteilün...
Bir vezin iskandili ister misiniz?
Kafiye iskandili birlikte olur.
Müfteilün, müfteilün;
Dikkat edin, dikkat edin:
Softaya keskin güneşi
Tutsan asar kandilini!
Tutsana sarkan dilini!
Bir yanda da parmak sayan cüceler,
Tatlı yârim, nazlı yârim, heceler.

Of efendim, of aman!
Sevişen sineklerde hürriyet...
Hürriyet şarkısı söyler esir papağan;
Dil döker, kurum kurum...
Yaşasın, tek heceli emirler:
Yak, yık, yırt; kap, kır, kes; çiz, boz, ez!
Düşünmeye vakit yok!
Sözlükte devrim, sözde devrim...

Ben kelime seçmem!
Onlar beni seçer.
Serbest seçim,
Millî irade...
De-mok-ra-si...
Kapatalım bu bahsi!

Telgrafın tellerinden geçtim,
Pamuk gibi ellerine...
Bir havaya girdim, tatlı yumuşak...
Ilık, ılık ılıklık...
Lıklık
Lık-lık...
Ya luk, ya lık, ya lik...
Luk-luk, lık-lık, lik-lik... (Kısakürek 1964: 37-39)

Genç kuşağın hayata karşı takındığı tavır, tam da bu şiirdeki gibidir. Kendilerinden önceki tüm değerleri reddeden, kuralların ve önem atfedilen usullerin dışına çıkmayı meziyet sayan, toplumun ahlâk anlayışına zıt bir çizgide yürüyen, arzu etmeyi ve zevk almayı tek ölçüt kabul eden, zevk uğruna yakıp yıkmayı mubah sayan bir tutumdur bu. Düşünmek eyleminin yarattığı sancılara maruz kalmamak adına aklın ağırlığından sıyrılmayı tercih eden ve aklın yerine arzularını koyan kaygısız bir insan olabilmenin çağrısı olarak okunabilecek Orhan Veli mısraları, tam da bu noktada kendini hatırlatır:

Düşünme,
Arzu et sade.

Bak, böcekler de öyle yapıyor. (Kanık 1998: 51)

Tefekkür eylemine karşı açıkça cephe alan ve bunu tüm ağırlıklardan kurtulmanın yolu olarak gören böyle bir anlayış, Necip Fazıl'ın dünya görüşü ile tam bir tezat teşkil eder. Çünkü o, düşünmek ve sorgulamak sancısını Türk-İslâm toplumunun önündeki kapalı kapıları açacak bir anahtar gibi görür. Üstelik ona göre tefekkür ile ahlâk arasında güçlü bir bağ vardır ve benimsetilmek istenen ahlâkî değişim, Müslümanları düşünce kısırlığına mahkûm etme gayesinin bilinçli bir parçasıdır. "*Fikri olmayanın ahlâkî ve ahlâkî olmayanın fikri olamaz.*" (Kısakürek 1995: 200) demesi, bu yüzdendir.

Genç Şair, şiirini okuduktan sonra Yüksel'in iktibas ederek ona hatırlattığı söz ise, adeta Necip Fazıl'ın Genç Şair'e ve onun şahsında yenilikçi şairlere yönelttiği ağır bir tenkit olarak kabul edilebilir: "*Bunlar, büyük şairin, helâda yahut kırk derece ateş altında kalbine üşüşen hayal sineklerinin kazuratını pazara çıkarmak mesleğinde, küçük hokkabazlar... Gerçek sanatkârın, ruhunda ayıkladığı ve ter gibi, pislik gibi attığı süflî hayal maddeleri, bunların gıdası, sermayesidir.*" (Kısakürek 1964: 39) Hayatta olduğu gibi sanatta ve şiirde de fikre kutsiyet atfeden Necip Fazıl'ın burada Yüksel'i bir anlamda kendi sözcüsü olarak ön plana çıkardığını söylemek mümkündür. Çünkü Yüksel'in şairlik iddiasında bulunan bu gence yönelik değerlendirmesi, Necip Fazıl'ın yeni şiir olarak tanımlanan teşebbüsler karşısındaki fikirleriyle tam bir uyum arz eder. Yenilikçi olmak gerekçesiyle şiirde geleneğe, mantıksal örgüye dair ne varsa reddederek şiiri rastlantısal hale getiren popüler temayülleri "*insanların ancak tuvalette ihtiyarsızca düşünürken içinden geçen mânâsızlıkları alt alta istiflemek*" (Kısakürek 1998: 245) veya "*lisanın bütün iştikak ve ekleriyle ne kadar kelimesi varsa hepsini teker teker kâğıtlara yazıp bir çuvala doldurmanın ve niyet çekercesine rastgele dalarak o ândaki mide ve işkembe zevkine göre birer ve ikişer, üçer ve dörder alt alta toplamanın sanatı*" (Kısakürek 1998: 239-240) olarak açıklayan Necip Fazıl'ın ifadelerini hatırlamak bu aşamada faydalı olacaktır. Bu durumda görülür ki; düşünceyi, kutsal değerleri ve ahlâk yasalarını hiçe sayan serbest tavırlı Genç Şair, sanatta devrim yapmak iddiasıyla edebiyat ortamlarında boy gösteren yenilikçi şairlerin piyesteki temsilcisi olarak eleştirilerin hedefi haline gelmiştir.

Piyeste, genç kuşağın yaşadığı/yarattığı çatışmanın ağırlıklı olarak Recai'nin temsil ettiği eski nesil üzerinden verilmesi doğaldır. Çünkü dünya görüşü ve düşünce yapısı bakımından iki nesil arasında büyük bir uçurum vardır. Fakat genç kuşağın yalnızca Recai ile değil; Belkıs şahsında temsil edilen "köprü nesil" ile de çatıştığı görülür. Üçüncü kat sakinlerinin ve Yüksel'in konağı terk ederek Eyüplü Aktar'ın evine misafir oldukları gecede Aysel, Tekin ve Belkıs, konakta bir aradadırlar. Morfinin de etkisiyle, Tekin'in her ikisini birden kandırdığını açıkça ifade eden Aysel, annesine akıl almaz bir teklif yapar. Buna göre Tekin'e inanmış gibi görünmeli fakat bir taraftan da onlar Tekin'e bir oyun oynamalıdırlar. Bu "oyun" sonucunda Tekin de konaktan elde edilecek para da her ikisinin olacak ve anne-kız bir tür ortaklık kuracaklardır. Kendisi de en az kızı kadar iğrenç bir tavır içerisinde bulunan Belkıs ise bunu reddederken büyük bir pişkinlikle genç nesle karşı kendi neslini savunur. Aysel ise neslinin gerçekçiliği ve

açık sözlülüğü ile övünür. Bu sahne, yaşanan çatışmanın yalnızca eski nesilden kaynaklanmadığını ortaya koyar. Eski neslin temel sorunsal olarak işaret ettiği ahlâk meselesinin ehemmiyeti bu noktada daha iyi anlaşılır. Çünkü ahlâk kaygısı taşımayan iki nesil arasında da aynı şekilde çatışma yaşanabilmektedir. Edepten mahrumiyet ve haz düşkünlüğü, adeta bir çürümeye sebep olmuştur:

AYSEL: Oyunlarına inanmış görünelim! Biz onunla oynayalım... Konak da ikimizin. Tekin de ikimizin, hayat da... Nasıl anne; birbirimizi atlatmaya çalışmaktan daha iyi değil mi?

BELKIS: (Gözleri dehşetle fırlamış) Yoo, ben senin neslinden değilim; bu kadarına gelemem!

AYSEL: Gelemezsin ya; sen romantiksin, tango neslinden... Biz realistiz, çıplak gerçekçi... Twist kuşağı... (Kısakürek 1964: 70)

Dünyevî zevkler dışında hiçbir kaygı taşımayan bu insanların zihninde, hayatın manasını ve yaratılış hikmetini sorgulamak gibi bir çabanın mevcudiyetinden söz etmek imkânsız görünmektedir. Recai'yi (ve onun şahsında Necip Fazıl'ı) yaralayan ve eserin kaleme alınmasına gerekçe teşkil eden asıl problem de budur. En öz ifadeyle "meselesiz, gayesiz ve ufuksuz" (Karataş 2004: 235) kimselerden müteşekkil bu nesil, toplumun geleceğine dair endişeleri büyütmektedir. İnsanlığın ve canlılığın en mühim göstergesi olan tefekkürle hiçbir alakası bulunmayan gençler, bu halleriyle ölümlerden farksızdır. Bu yüzden Necip Fazıl'a göre; " 'Yeni nesli nasıl buluyorsunuz?' tarzında bir soru, 'Kurtların sardığı ceset üzerindeki hayata ne dersiniz?' gibi bir sorudan farksızdır." (Kısakürek 1997a: 189). Bu görüşe uygun olarak Recai de genç kuşağı "ölülerden doğanlar yahut ölü doğanlar" (Kısakürek 1964: 45) diye tanımlamaktadır. Hayatta yalnızca hedonist kaygularla donanmış bu kuşak için yaşamın manası, üzerinde durulmaya değer bir konu değildir. Recai'nin zamana direnme vurgusu gibi fikirsel anlamda bir tür ölümsüzlük gayretinden onlar için söz edilemez. Genç kuşağın tavrı, "Ölümsüzlük yalnızca ölümün yokluğu değildir." (Bauman 2012: 17) sözüne koşut şekilde, ölümlülüğün (yahut ölümlüğün) de yalnızca ölümün varlığıyla sınırlı olmadığını söylemeye olanak sağlar. Necip Fazıl'a göre genç kuşağın yüzeyselliği, toplumun geleceği ve selâmeti için de büyük engel teşkil etmektedir. O, bu kuşağın temsilcilerini yazdığı piyese taşımak ve zamane gençlerinin yüzeyselliğini göstermek suretiyle, seneler evvel yazılarında işaret ettiği tehlikeyi -daha somut bir düzlemde- tekrar gündeme almış olur:

"Beyaz perdeden başka hiçbir hâdiseyi azizleştiremeyen, (futbol)dan gayri hiçbir oluşa metelik vermiyen, barsaklarındaki gazların üflediği sefil bir (org) hâlinde hayvanî ve nebatî sesler çıkaran, bütün ruhunu ve ruhî hayatını çürük bir diş gibi kökünden söküp atmış bir yeni insan çekirdiği... Eğer bu çekirdik yetişecek, kök salacak ve ağaç hâline gelecek olursa, dâva kazanılmış değil, topyekûn kaybedilmiş olacaktır." (Kısakürek 1998: 270)

2. İKİNCİ KAT: "KÖPRÜ NESİL"İN DEBELENDİĞİ BATAKLIK YAHUT ÇÜRÜYEN GÖVDESİ KONAĞIN

*Bir şey koptu benden, şey, her şeyi tutan bir şey,
Benim adım Bay Necip, babamınki Fazıl Bey;
Utanırdı burnunu göstermekten sütninem,
Kızımın gösterdiği, kefen bezine mahrem.*
NECİP FAZIL KISAKÜREK

Birinci kata benzer bir dekorasyonu olan ikinci kat, değişimin başladığı ve alt kata sirayet ettiği mekândır. Bu yönüyle ikinci katın atmosferi ve buradaki yaşayış, eski nesil ve yeni kuşak arasındaki kopuşun; yazarın bakışıyla çürümenin kaynağını gözler önüne sermektedir. Konağın bu katı söz konusu olduğu zaman karşımıza çıkarılan ve konakta hâkim kılınan değişimin, köksüzlüğün sadece bir temsilcisi olarak değil aynı zamanda mimarı diye sunulan kişi Belkis'tir. Yaşına ve anneliğine yakışır bir duruş sergilemekten çok uzak olan Belkis, kim olduğu meçhul arkadaşlarıyla sabahlara kadar kumar oynayan, uyuşturucu maddeler kullanmakta mahsur görmeyen ve etrafındaki erkeklerle samimiyet kurmaktan çekinmeyen bir kadındır. Bunları, ikinci katın yansıtıldığı ikinci tablonun girişinde, Recai'nin yakınmalarından öğreniriz: "*RECAİ: Sen elli yaşlarındasın... Bizimkilerle aşağıdakiler arasında köprü nesilden... Bir kolun gûya bizde, bir kolun onlarda... Biraz düşünmeyi seymen lâzım... Ne olacak bu halin? Gece gündüz kumar, morfin, çifte çifte ödenekli âşık... Şu, frenklerin jigolo dediklerinden...*" (Kısakürek 1964: 13)

Belkis, tüm bu kötü alışkanlıklarından başka bir de müstakbel damadı Tekin'le münasebet kurmuştur. Kurnaz bir genç olan Tekin ise, Belkis'in zaaflarından yararlanmakta ve aslında kurduğu planı gerçekleştirmek için onu da, kızı Aysel'i de kullanmaktadır. Tekin'in planına göre öncelikle Recai ve Hacer, konağı Amerikalı taliplere satmaya ikna edilecektir. Ardından Belkis, annesi Hacer'in koluna ilaç enjekte ederken boş şırınga kullanarak onun anlaşılmaz bir biçimde ölmesini sağlayacaktır. Böylelikle konaktan elde edilecek gelir, Belkis'a yani Tekin'e kalacaktır. Tekin, bu iğrenç planları kuruyorken bir taraftan da Belkis'a sezdirmeden ikinci bir plan yapmıştır. Aysel'le nişanlılığının formalite olduğuna dair Belkis'a yeminler etmektedir. Fakat gerçekte Aysel, üç aylık hamiledir. Tekin, konağın satılmasından elde edilecek paraya ortak olmanın tüm yollarını hesaplamıştır.

Belkis da genç kuşak gibi hatta onların ilk örneği ve bir anlamda yönlendiricisi olarak anne ve babasının hayat tarzına karşı muhalif bir duruş sergiler. Zamanın onları sileceğini söyler; onların şahsında eski neslin gerici olduğunu ima eder. Belkis'in kendinden emin bir tavırla hatırlattığı zaman gerçeği konusunda ise Recai'nin güçlü bir çıkışı olur. Recai'ye göre kendisi bir gün zamana yenik düşecek olsa bile ahşap konakta eğlence ve hazzı bağımlı bu modern yaşamların manevi değerleri ezmesine müsaade etmeyecektir. Bu, açık bir mücadele çağrısıdır ve Recai bu iddiada bulunurken Yüksel

gibi bir toruna sahip olmanın verdiği güven ve umudu da taşımaktadır (Recai'nin, konağın içinde zamanı durdurmak için her şeyi göze alacağına yönelik vurgusu, oyunun sonunu da belirleyecektir):

BELKIS: Zaman bir silindir gibi geçip eski adetleri tuzla buz ediyor. Onu durduramazsınız! Ezilirsiniz!

RECAİ: (Yaklaşır) Zaten ezildim, tuzla buz oldum! Ama zamanı durduracağım! Bu konağın içinde durduracağım! Kavanozda bir kimya maddesini dondururcasına... (Bir adım daha atar, durur, etrafına bakınır.) Bir gün yepyeni bir nesil çıkıp da zamana bu cemiyet içinde stop deyinceye kadar... Zamanı yeniden ve şimşek hızıyla işletinceye kadar... Tam dört asır zamansız yaşadık; her şey yeni baştan!... Bu nârayı basıncaya kadar... Ben zamanı bu konağın içinde durduracağım!

BELKIS: (Sert) Durduramazsınız! Hayal! Durdurmaya çalıştığımız, hayat akarken vaaz vermeye kalkmanızdan belli... Zaman, edebiyatla durdurulamaz! (Kısakürek 1964: 43)

Belkis'in, kendi yaşam tarzlarını devam ettirmekte kararlı olduklarını ifade etmesi üzerine hiddetlenen Recai'ye göre; çürüme önce kendi neslinde başlamış, Belkis'in da dahil olduğu "köprü nesil"de iyice ilerlemiş ve ardından gelen genç kuşak üzerinde tamamen hâkim olmuştur. Dinî ve manevî değerlere önem vermeyen, hayatta haz dışında hiçbir gaye gözetmeyen bu yeni neslin, ahlâklı insanlarla alay ettikleri gibi kendi büyükleriyle de alay etmesi, onların kutsal değerlerine hakaretler yöneltmesi muhtemel bir durum haline gelmiştir artık:

RECAİ: (Aysel'e) Bir gün de büyükannenle beni, kılığımıza bürünüp maskeli baloya çıkartmayacağımız ne malûm. (Haykırır) Ne malûm, üstünde ağladığımız seccadeleri köpeklerinize şilte yağmayacağımız?... (Durur, bastonu havada titreyerek her tarafı süzer, Belkis'ta karar kılar) Yandı! Her şey yandı! Yangın benim neslimde tuttu, seninkinde alev alev geliştii! (Gençleri gösterir) Bunlarda da çatı yıkılmaya başladı. (Kısakürek 1964: 44)

Oyundaki konumuna bakıldığında Belkis, Necip Fazıl'ın oluşumunu Birinci Cihan Harbi etkisiyle ve ülkede yaşanan sosyal-siyasî dönüşümle izah ettiği Cumhuriyet'in ilk nesline dâhil olmaktadır. "Bütün yalanları sahi, bütün sahileri de yalan bilmek için yararlı"an (Kısakürek 1964: 70) bu nesil, kendi köklerinden kopuşu en uç noktada yaşamış; tarihini, inancını ve muhafaza edilmesi gereken değerlerini yitirmiştir. Üstelik hayata dair hiçbir insanî ve ahlâkî kaygı taşımamaktadır.

Bu nesil, fende, ilimde, felsefede, edebiyatta, mimarîde, musikide, resimde, şiirde, bütün eski nisbet ve muvazene ölçülerini allak bullak etti. Boşlukta, tepesi aşağı yuvarlanmanın cehennemî sarhoşluğundan başka haz tanımadı. Kendisini, ruhî ve maddî bütün alâkalarıyla, tüyler ürpertici bir nebatîlik ve insiyakîlik havasına teslim etti. Ve ruhda; maddede; bütün nizam ölçülerinde, taş üstüne taş koymaktan, taş üstünde taş görmekten âciz, bir inkâr ve ihtilâç örneği oldu. (Kısakürek 1998: 273)

diyen Necip Fazıl'a göre mevzubahis olan yapıcı değil yıkıcı, tembel ve gayesiz bir nesildir. Ona göre bu görüntü, bir sonraki neslin kalitesine ilişkin kaygıları de tabii olarak arttırmaktadır.

Türk edebiyatında konağın mekân olarak seçildiği sosyal içerikli kurgusal eserlerin birçoğunda "konak halkının ahlâkının bozulması, genel olarak toplumdaki ahlâk zayıflığını" (Arslan 1998: 341) işaret ettiği gibi *Ahşap Konak*'taki ahlâkî çözümlüş de yeni nesillerdeki yozlaşmayı gözler önüne serer. Bu konakta Belkıs, konağa bir hastalık gibi yayılarak iki katı da esir alan ahlâksızlığın baş mimarıdır. Nitekim Tekin'in onları emellerine alet ettiğini ve kandırdığını sezdiği halde (olgun yaşına ve annelik konumuna rağmen) Belkıs'ın da Aysel gibi sessiz kılması, hayret vericidir. Belkıs, oğlu yaşındaki Tekin'e duyduğu bedensel tutku dolayısıyla onun her istediğini yapabilecek duruma gelmiştir. Yaşanan ahlâkî çöküntünün verdiği raddeyi gözler önüne seren bu durum, Belkıs'a uyararak Aysel ve Tekin'in de morfin kullandığı bir gece açığa çıkar. Tek amacı Tekin'i koluna takarak onunla serbestçe aşk yaşayabilmek, Avrupa'da beraberce dolaşıp eğlenmek olan Belkıs, bu isteklerini elde edebilmek için kızıyla bile mücadeleye hazır görünmektedir. Belkıs, ahlâktan o kadar yoksun bir kadındır ki; kızı ve "müstakbel damadı"/mevcut sevgilisi Tekin'le morfin aldıkları gece düşüncelere daldığı bir anda, Tekin'in onu aldatmasından duyduğu memnuniyeti kendine itiraf eder. Morfinin de etkisiyle sayıklarken düşüncelerini olduğu gibi açığa vurması, zihninin kirliliğini gözler önüne serer:

BELKIS: Hiç olur mu; ben seni aldatabilir miyim? O zaman sevemem ki seni!... Sen beni aldatmalısın ki seveyim...

(Durak... Recai'de korkunç dikkat...)

BELKIS: Eski nesildenmişim ben... Yalamı sahi zannedermişim; sahiyi de yalan... İşte böyle deyip beni karnındaki çocuğa inandırmaya kalkmasın mı?

BELKIS: Aptal; bilmiyor ki, çocuk asıl benim karnında... (Durak) Faraza Aysel'den de, benden de birer çocuk doğarsa bu iki çocuk birbirinin nesi olur? (Kısakürek 1964: 72)

O sırada konağın üçüncü katındaki, manevi değeri büyük levhayı almak için konağa gelen Recai, bu monologa hayretle şahit olur ve Tekin'i Belkıs ve Aysel'le aynı mekânda morfinden mest olmuş halde bulur. Bu durum karşısında adeta şok geçiren Recai, bir an Belkıs'ı bastonuyla vurarak öldürmeyi düşünse de bundan vazgeçer. Gerçekçi çarpıcıdır: Bastonunu kirletmek ve ölüme hakaret etmek istemediği için yapmaz bunu.

Recai, kızı Belkıs'ın ahlâksızlığı karşısında deliye dönmüşken Belkıs kendine gelir ve onunla tartışarak bağırma başlar. Bu esnada Recai, konağı yakacağını söyler ve Belkıs'a duyduğu öfkeyi ifade eder. Recai'ye göre Belkıs, bedensel zevk için tüm kutsal değerleri ve ahlâk kurallarını çiğneyecek kadar iğrençleşmiştir:

RECAİ: (Merdiveye yakın) Diri diri yakacağım!

BELKIS: Kızımı, kızını!... Ben oğlumu yakabilir miyim?

RECAİ: *Sen, oğlunun gözlerini arkasından çepeçevre bağlar, onu bileğinden çeker, mâbede sokar, mihrabın yanında, açık duran Kur'ân'ın önünde, onunla gerdeğe girebilirsin! Sen, olabilse, Allah'ı yakarsın!* (s.119-120)

Belkıs, köprü neslin temsilcisi olarak yaşanan menfi değişimin tam da merkezindeki kişidir. Kendi köklerine o denli yabancılaşmıştır ki; babası ve annesinin alt katlara, yani kendi yaşam alanına inip müdahale etmemesi için üçüncü kattan direkt olarak aşağıya inen bir "demir" merdiven yerleştirmeyi tasarlamıştır. Belkıs'ın bunu gerçekleştirmesine engel olan kişi ise Yüksel'dir. Böylesine müstesna bir "ahşap" konağa biçimsiz bir demir parçası eklemenin vicdansızlık olacağı düşüncesiyle annesine karşı koyan Yüksel'in bu çıkışıyla nesil çatışmasının eski değerler karşısındaki konumu da belirlenmektedir. Ahşap yapıların eskiyi, kadim olanı, yani geleneksel değerleri sembolize ettiği; buna mukabil metalin katılığı, iticiliği, estetikten yoksunluğu da hesaba katılarak demir merdivenin yeni neslin tavrını hatırlattığı düşünülebilir. Aslında bu sembolik vurgu, yazarın göstermek istediği zıtlığı güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır. Çünkü piyesin çekirdeğini, ahşap bir konağa eklenmeye çalışılan demir merdivenin/merdivenlerin sebep olacağı uyumsuzluğa karşı verilen savaş; yani Recai'nin konağın ruhunu koruma çabası, teşkil etmektedir. Belkıs'ın, ebeveynlerini alt katlara inen merdivenleri kullanmaktan men etme isteği, yazarın mekân kullanımındaki önemli ayrıntılardan birini de işaret eder. Edebî metinlerde mekânın bir parçası olarak sıklıkla yer verilen "merdiven", sembolik anlam taşıyan nesnelere ve "evin katlarını birbirine bağlaması özelliğinin getirdiği görsel bir çağrışımla, farklı bölümler arası iletişimi kuran bir bağ unsuru olarak algılanır." (Kütükçü 2003: 84, Cirlot 1964: 312'den). Bu durumda Belkıs'ın merdivenin üst katla kurduğu bağlantıyı kesmek isteği, yeni nesillerin eski nesille iletişim kanallarını kapatma arzusunun bir tezahürü olarak algılanmalıdır.

3. ÜÇÜNCÜ KAT: KONAĞIN RUHUNU MUHAFAZA

*Zamanı kokutanlar mürteci diyorlar bana;
Yükseldik sanıyorlar, alçaldıkça tabana.
Zaman, korkunç daire; ilk ve son nokta nerde?
Bazı geriden gelen, yüzbin devir ilerde!*
NECİP FAZIL KISAKÜREK

Konağın üçüncü katı, birinci ve ikinci katların aksine klasik zevkle döşenmiştir. Eski zaman koltukları ve diğer mobilyanın verdiği ferah görünümünden başka bu katın atmosferine sinen bir uhrevîlik de söz konusudur. Mesela birinci katta duvarları süsleyen modern resimlerin yerini burada "en büyük Türk hattât ve tezhipçisinin elinden çıkma" bir levha almıştır. Recai'nin canından bile daha çok kıymet verdiği bu levha, Yüksel'in ifadesiyle "konağın ruhu"dur. Recai konakta bulunmadığı bir akşam, Aysel'in, annesi Belkıs'la konuşarak tarihi değeri dolayısıyla teklif edilen parayı elde etmek üzere British Museum'a satmayı teklif ettiği levha...

Üçüncü katta Recai ve hanımı Hacer kalmaktadır. İkisi de ömrünü bu konakta geçirmiş ve bu mekânla ruhsal anlamda bütünleşmiştir. Tekin, Aysel ve Belkis gibi menfi tipler, onlarla daha az karşılaşmak ve böylece kendi hayatlarını yaşayabilmek adına "ihtiyarlar"ın üst katta kalmasından memnun görünürler. Onlar, büyüklerinin yaşam tarzını benimsemedikleri gibi onların önemseydiği kuralları eskide kalmış, gereksiz sınırlar gibi görmekte; hatta geri kafalı saydıkları bu insanlardan adeta kurtulmak istemektedirler. Onların gözünde Recai de ona benzeyen torunu Yüksel de birer engeldir. İşte bu yüzden her fırsatta onlarla çatışır. Eski neslin değerlerine karşı başlatılan bu saldırıda sarıldıkları silahlardan biri de yaftalama olur. Necip Fazıl'ın "*fikir söndürmek için zulmet tulumbacılığı*" (Kısakürek 1998: 297) olarak tanımladığı "mürteci" yaftacılığı, maddeci kuşağın maneviyatçı nesle karşı kullandığı bir karalama usulü olarak oyuna da yansır. Nitekim Belkis, Aysel ve Tekin, hem Recai hem de Yüksel için "gerici" sıfatını sık sık kullanmayı ihmal etmez.

Oyunda geleneğin temsilcisi olarak konumlanan Recai'nin, toplumsal dönüşümün olumsuzluklarını değişen mimari üzerinden işaret etmesi, oldukça dikkat çekicidir. Ona göre yaşadıkları bu ahşap konak gibi kadim yapılar, beton yığınlarından oluşan biçimsiz apartman blokları arasında mahsur kalmış gibidir. Zaten bu tür yapıları ve dolayısıyla bu yapılar içerisinde kendisi ve hanımı gibi insanların sürdürmeye çalıştığı muhafazakâr yaşamı tehdit eden; yok etmeye çalışan Tekin gibi köksüz bir nesil baskın hale gelmiştir artık:

RECAİ: (Arkasını dönmüş, pencerelere doğru) Şu maskara apartmanlara bakın! Devler, gulyabaniler, canavarlar gibi dört yanımızı sarmış... Bunların arasında beyaz yağlı boyalı ahşap konak, iki dönümlük bahçe ortasında, meydan yerindeki beyaz gömleklili idam mahkûmu gibi duruyor! (...)
(Hacer'e döner) Hanım, bu konağın seninle benden ne farkı var? Arsası genişlemiş, kaç para eder? Meydan yeri ya sultanın, ya idam mahkûmunundur. Görmüyor musun, yeni nesiller tarafından nasıl sarılıyoruz? Konağın da bizim de tapu sınırlarımıza zahirde ses çıkarmıyorlar ama (Şimşek gibi döner, yine bastonunu pencerelere uzatır.) Bak bak, pırıl pırıl gözleri, geber geber, diye bağıyor! (Yine Hacer'e döner) Tıpkı torunlarımızın bize bakışı!... (Kısakürek 1964: 23-24)

Burada, ahşap konağın apartmanlar tarafından kuşatıldığına yönelik vurgu dikkat çekicidir. Çünkü apartmanın yabancı insanların bir arada yaşamasına zemin hazırlayan fazla serbest yapısı, Türk-İslâm değerlerine tamamen aykırı bir durum teşkil etmekte; bu itibarla apartmanlar, ahlâkı muhafaza etmek bir yana ona zarar veren bir düzen sunmalarıyla olumsuz bir imgeye karşılık gelmektedir.

Recai için ahşap konak, maneviyatın; ahlâklı ve edepli bir hayatın simgesi olduğu kadar yaşanmışlıkların, güzel anıların da sindiği bir mekândır. Orada geçirdiği elli yıllık ömrün kayda değer her ânı, konağın ruhuna aksetmiştir. Bu yüzden konağı, "*çil çil altın doldurulmuş bir küp gibi, hatıraların kumbarası...*" diye tanımlar. (Kısakürek 1964: 46) Konağı elde etmek için türlü planlar kuran Tekin ve Aysel gibi yeni kuşak temsilcileri içinse bu yapı, iki milyon lira ve bu paranın kapı aralayacağı lüks yaşamdır yalnızca.

Fikrîsel manada oyunun merkezinde yer alan kişi olarak Recai, mütevazı yaşamları barındıran bir semt olarak Eyüp Sultan ile yaşadıkları ahşap konak arasında bir bağlantı kurar. Ona göre bu mekânlar, "yaşadıklarını sananlarla, öldükleri sanılanların sınırlar çizgisi"dir. (Kısakürek 1964: 27) Zaten bu vurgu, Recai'nin oyun boyunca sürdürdüğü bir söylemde yer edinmeyi sürdürür ve zaman zaman gençlik kavramı üzerinden değerlendirilir. Recai'ye göre gençlik, yalnızca yaş ile ilgili bir durum değil; düşünsel aktivite ile de bağlantılıdır. Bu halde yaşamları birçok tuhaflık ve ahlâksızlıkla kuşatılmış bu ihtiyaçlar, yeni kuşaktan daha gençtirler. Çünkü düşünmekte ve sorgulamaktadırlar. "Sizin deniz kumundan apartmanlarımız mı genç, Mısır'ın som taştan ehmurları mı? Bir insan, geleceği kucaklamak cehdini yaşadığı kadar gençtir." (Kısakürek 1964: 44) diyen Recai'ye göre zamana direnebilmenin, geleceğe kalabilmenin tek yolu, sağlam bir fikre yaslanabilmektir. İşte bu yüzden kendi neslini genç nesle kıyasla daha şanslı bulduğunu yer yer tekrarlar.

Piyesin sonlarına doğru; Belkis ve Aysel'i Tekin'le bir arada konakta bulan Recai, karşı karşıya kaldığı tablo ve duydukları karşısında hayrete düşer. Bu ruh hâliyle, gerekirse konağı da yok etmek pahasına bu insanların ahlâksızlığına son vermeyi düşünür. Kapıldığı düşüncenin etkisiyle, konağın ruhu dediği levhayı almayı dahi erteler. Umutlarını bağladığı tek kişi olan Yüksel'in yukarıda annesi ve kız kardeşinin çirkin hallerini görmemesi için konağı gaz dökerek yakar. Ardından Yüksel'in engellemeye yönelik tüm ısrarlarına rağmen üst kata doğru, levhayı almak için çıkar. Levhayı pencereden aşağıya atarak Yüksel'e ulaştırır. Ancak kendisi geri dönemez. Geriye bir tek sesi yankılanır: "Biz yandık! Siz kurtulmaya bakın!" (Kısakürek 1964: 79). Her ne kadar Yüksel, levhayı almak için kendisi yukarı çıkmak istese de Recai, aklındaki planı uygulamaya koymuştur bile. Yukarıdaki ahlâksızlık tablosunu yok edecek ve bunun yerine Yüksel ile Emine gibi edepi gençlerin çoğaltacağı müspet bir nesle umut bağlayacaktır. Bir "mukaddes emanet" olarak görülen (Özçelik 1984: 25) levhayı, yani manevî ve millî değerleri, muhafaza etme vazifesi artık onlara verilmiştir. O anda odaklandığı tek gaye budur. Zaten bu fikri, Yüksel'in levhayı almak yolundaki ısrarları esnasında açığa vurur:

YÜKSEL: Makedi gördüğünüz zaman dememiş miydiniz 'Maket, konağın mekân fikri, levha da ruhu... Bu çatı altında o ruhu koruyalım...' Dememiş miydiniz?

RECAİ: Demiştin; daha neler demiştin! Ama çatı yıkıldı! Sen şimdi yeni çatıyı kurmaya bak da duvarına o ruhu işle! (Kısakürek 1964: 75)

Recai, bir taraftan da, levhayı yukarıda bırakıp alevlere teslim edemeyeceğini ima ederken aslında her şeyden evvel manevî değerlerin muhafaza edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Levha, konağın ve dolayısıyla eski neslin ruhunu sembolize ettiği için bu denli önem kazanır. Yanan ahşap konak bile olsa ruh, maddeden önce gelmektedir daima.

3.1. Bir Umut Tohumu: Yüksel'in Nesli

*Rahminde cemiyetin, ben doğum sancısıyım!
Mukaddes emanetin dönmez davacıyım!*
NECİP FAZIL KISAKÜREK

Yüksel de yaşı itibarıyla genç nesle dâhil olmakla birlikte dünya görüşü, yaşam tarzı ve ahlâkı bakımından onlarla hiçbir ortak yönü yoktur. Bu yönüyle Yüksel, konakta örnekleri görülen genç kuşak içerisinde bir istisnadır ve o da dedesi Recai gibi konağın ruhunu korumak için çabalar. Bu itibarla onu, daha çok konağın üçüncü katına mensup kabul etmek veya birinci kattan doğarak tüm konağı "kurtaracak" direnişi müjdeleyen ideal genç tipi olarak değerlendirmek gerekir. Her halükârda Yüksel, edep ve ahlâkıyla eski neslin devamı; yeni kuşak içerisinde geleceğe dair ümit veren bir ışıktır. Necip Fazıl, *Ahşap Konak*'ı Recai'nin temsil ettiği nesil ile diğer kuşaklar arasındaki çatışmaya ağırlık vererek yazmış olsa dahi Yüksel'in temsil ettiği ideal gençliğe büyük ehemmiyet verdiği ve onu bu anlayışla kurguya dahil ettiği anlaşılmaktadır.

Yüksel'in, daha oyunun başında, yaşadığı mekâna dair yaptığı değerlendirmeye bakıldığında; onda Necip Fazıl'ın tasarladığı gençliğin en mühim özelliklerinden biri olan "*fikir çilesi*"nin (Özdemir 1991: 19) mevcudiyeti fark edilir.

Annesi ve kardeşinin aksine hayatı yalnızca zevk ve eğlenceden ibaret görmeyişi, maddî kazançlardan ziyade manevî değerlere önem atfetmesi dolayısıyla Yüksel, büyükbabası Recai'nin nesline bağlanır. Yüksel'in en çok büyükbabası ile zaman geçirmesi ve kendisiyle aynı yaşlarda olan gençler yerine maneviyatı güçlü, yoksul bir aktarla dostluk kurması, onun kendi nesline hiç benzemediğini açıkça ortaya koyar. Bu noktada, Recai'nin, torunu Yüksel'e "Mehmed" diye seslenmeyi tercih edişi de hatırlanabilir. Aslında bu önemli bir vurgudur. Çünkü Recai, torununun Yüksel gibi köksüz bir isim yerine milli ve manevî değeri olan Mehmed gibi kadim bir ismi hak ettiğini düşünür. Yüksel, mensup olduğu nesle ve bu neslin dünya görüşüne yabancıdır. O, Aysel ve Tekin gibi zevki, eğlenceyi, tüketimi, maddi hazları hayatının merkezine oturtmaz. Yalnızca maddî olana dönük bir iştahla hareket eden⁵ bu insanların hayat anlayışını çirkin bulur. Zaten genç kuşak adına söz alan Aysel, ağabeyini "*mukaddesatçı, mâneviyatçı, eskici, gerici*" gibi sıfatlarla tanımlayarak yaşanan çatışmanın derinliğini yansıtır. (Kısakürek 1964: 6)

Aysel, Tekin ve diğer gençler, kendilerine benzemediği için Yüksel'le didişip durdukları yetmezmiş gibi bir de onun değer verdiği Eyüplü Aktar ile kızının kılığına girmeye çalışarak onlarla alay ederler. Maddi kazancı hayatlarında arka plana atmış

⁵ Bireyin imleriyle çatışmasının, kendisini sorgulayışının yarattığı (nisbeten) üretken bir yabancılaşma durumundan modern toplumlar için söz edilemeyeceğini ileri süren Baudrillard'a göre yabancılaşma dahi genelleşerek ve/ya pasifleşerek yitmiş; vitrinler tarafından soğurulan birey, *tüketim toplumunun* sıradan bir parçasına dönüşmüştür: "*Modern düzende artık insanın daha iyi ya da daha kötü için imgesiyle çatışabileceği ayne ya da cam yok, sadece vitrin var.*" (Baudrillard 1997: 240).

olan bu insanları güya paragöz kimselermiş gibi düşünürler. Bu taklit karşısında çılgına dönen Yüksel, kendi neslinden olan bu insanlara öfkeyle karşılık verir. Din ve inançları doğrultusunda sessiz bir hayat süren masum insanları kendileri gibi para düşkününü olarak düşündükleri için onları ayıplar. Ayrıca onların özellikle din adamlarına yönelik alaycı tavrını ve saldırılarını anlamlandıramadığını söyler. Ona göre hiçbir toplumda olmayan bu tavır, bizim toplumumuzda bir modernlik ve medenîlik göstergesi olarak kabul görmektedir:

YÜKSEL: (Tekin ve Aysel'e) Ahlâksızlar! Dünyanın en saf ve temiz insanlarını, kendiniz gibi adi şantajcılar, pazarlıkçılar edasıyla mi sokuyorsunuz konağa? Onlar hiç tenez-zül eder de ayak basarlar mı çirkef muhitinize? (Genç ressam ve üçüncü kıza) Gazete karikatüristleri gibi, bir de şahıslarla değil, dininizle alay etmeyi marifet sayıyorsunuz! (Elini Tekin'e uzatır) Amerikan markalı, ciklet delikanlısı! İnansın, inanmasın, sen hiç papazıyla alay eden, onu küçük düşürmekten başka derdi, gücü olmayan bir Amerikalı gördün mü? Tuhaflık dediğin rezillik bu mu? (Kısakürek 1964: 42)

Recai için gençler arasında duruşuyla, edep ve ahlâkıyla beğenilebilecek kişiler çok azdır. Konakta ise yalnızca Yüksel, onun takdirini kazanabilmiştir. Yüksel (gibi üstün yaradılışlı, müstesna kimseler), Recai'ye göre Türk-İslâm değerlerine bağlı eski nesil tarafından "zamanın ölçüsüne atılmış bir iplik"tir. Nitekim çok önemsedığı konağı Yüksel'e devrederek yalnızca bir mekân olmanın ötesinde eski nesli temsil eden bu yapının geleceğini ona emanet etmek ister. Yüksel'in beğenip evlenmek istediği Emine (aktarın kızı) de ona eşi Hacer'in gençliğini hatırlatmakta; tavrı ve duruşuyla eski neslin ahlâkını devam ettirmektedir. Recai'ye göre Yüksel ve Emine gibi gençler, kaybedilmiş emanetlerdir. Bu yüzden böyle gençleri görmek, onu heyecanlandırmaktadır. Kızı Belkis ve torunu Aysel'i düşünmek ise tam aksine onu kederlendirir. Çünkü Recai, onların kayıp bir nesil olduğunu görmekte ve bundan üzüntü duymaktadır. Bu nesil için kavgası verilecek bir mana âlemi yoktur. Bundan dolayı son kavgaları büyükleriyle. Kendilerine engel gibi gördükleri ihtiyarlar da aradan çekilince kavgası verilecek bir şey kalmayacaktır: "*RECAİ: (Eli duvardaki güneş ışıklarında) Biz de bu güneş gibi çekiliyoruz. Bizden sonra kavga olmayacak... Mânâ kalmayacak ki kavgası olsun... Katlar rahat, kafalar rahat, lûgatlar rahat; oh!..*" (Kısakürek 1964: 47)

Konağın Aysel, Tekin ve Belkis'in eline geçmesi, bu mekânın tüm manevî havasının yok edilmesi olacaktır. Bu durumun farkında olan Recai, yemin eder ve konağın değişmesine müsaade etmeyeceğini vurgular. "*Konağı yok ederim, yine mayasına el sürdürtmem!*" (Kısakürek 1964: 47) diyen Recai'nin bu çıkışı, konağı yeni nesle teslim etmenin aynı zamanda mücadeleyi kaybetmek ve eskiden devralınan değerleri yitirmek anlamına geleceği inancından beslenir. Bu çatışmada konak bir sembol halini almıştır. Hatta eserin kurgusuna iskelet teşkil eden ana mekân olarak konağın zaman zaman bu sınırı da aşır neredeyse "kişi"leştiği fark edilir (Sağlık 2005: 363). Konağı aslına uygun şekilde ayakta tutmak isteyen Recai'nin gerekirse konağı satarak daha Avrupaî bir hayat için gerekli olan maddi kazancı sağlamak derdinde olan Belkis-Aysel-Tekin

üçlüsü ile yaşadığı çatışmada Yüksel de dedesinin tarafındadır. Zaten Recai, yeni kuşağın baskı ve tehditleriyle yüz yüze kalınca, hanımı Hacer ve torunu Yüksel'le birlikte Eyüplü Aktar'ın evine misafir olacak; konağı yakarken de "konağın ruhu" saydığı levhayı Yüksel'e ulaştırdıktan sonra alevler arasında kaybolacaktır.

SONUÇ

Mekânın, yeni toplumsal düzenin minyatürünü sunmak adına etkili bir imkân olarak kullanıldığı oyun kurgusunda, konağın her katına farklı nesiller yerleştirilirken manevî değerlerin, dinî ve millî köklerin temsilcisi olan Recai ile hanımı Hacer'in en üst kata yerleştirilmesi dikkate değerdir. Çünkü üst katta oturan Recai ve Hacer'in üst/üstün değerleri temsil etmesi, sembolik bir anlatımdan söz etmeye olanak sağlar. Belkıs'ın orta kata yerleştirilmesi, onun köprü nesle mensup olmasından ve yaşanan yozlaşmadaki büyük rolünden kaynaklanır. Yüksel ve Aysel'in hayata hazırlanan gençler olması dolayısıyla ilk katta bulunmaları da temsili açıdan anlaşılabilir. Ancak Yüksel'in üst kata bağlılığına dikkat edilirse ve alt katın daha çok Aysel'i, sözde nişanlısı Tekin'i, onların eğlence düşkünü tek tip arkadaşlarını ağırladığı hatırlanırsa tıpkı katın üstün değerleri temsil etmesi gibi alt katın da alçalan ahlâkı işaret ettiği görülür.

Eski neslin temsilcisi olarak Recai'nin başlattığı ya da bir tarafında bulunduğu polemikler piyesi şekillendirse de aslında konaktaki çatışma tek taraflı değildir. Yani üçüncü kattaki yaşamın birinci ve ikinci kattaki yaşamlarla (eski neslin genç kuşak ve köprü nesil ile) tezadından başka çatışmalar da mevcuttur. Mesela Aysel ve Belkıs arasında da dünya görüşü ve hayatı algılayış bakımından birtakım farklılıklar bulunduğu sezdirilir. Ancak yazar, bu çatışmayı açığa vuracak vaka ve olgular üzerinde fazlaca durmak yerine; bir sözcü olarak kullandığı Recai vasıtasıyla asıl büyük çatışmayı eserin merkezine oturtmayı tercih etmiştir. Oyunda Yüksel'i de eski neslin ahlâkını benimsemiş ideal bir genç olarak görürüz. Bu durum, tıpkı Recai'de olduğu gibi Yüksel'in de birinci ve ikinci kat sakinleriyle çatışmasına zemin hazırlar. Zaten Yüksel'in bazen kendini tutamayarak annesi Belkıs ve kız kardeşi Aysel'den duyduğu utancı; onlara olan öfkesini dışa vurduğu görülmektedir. Fakat buna rağmen onun olumsuz kişilerle yaşadığı çatışmanın yeterince işlenmemesi, Yüksel'i ikinci planda bırakır ve nispeten pasif bir konuma iter. Yazar, oyunda sözcülük vazifesini ve dolayısıyla tüm ağırlığı Recai'nin omuzlarına yüklemiştir.

Nesil çatışmasının mekân ile ilgisi bağlamında belirtilmesi gereken hususlardan biri de Belkıs, Tekin ve Aysel'in sadece eski neslin değer yargılarıyla değil konağın kendisiyle de çatıştığıdır ki bu durum, mekân kullanımının tematik örgüdeki payını işaret eder. Onlar konağı, eski zevki aksettirdiği için köhne ve demode bulurlar. Oysa asıl mesele, konağın muhafazakâr yaşamın ürünü olmasıdır. Dejenere karakterlerin konağı elde etme isteğinde saklı olan gayeye dikkat etmek de bu tutumun sebeplerini

kavramayı kolaylaştırır. Çünkü bu insanların tek amacı, konağı satarak elde edecekleri büyük para sayesinde hiçbir sınır ve kaide tanımayan, fazlasıyla özgür ve Avrupaî bir hayat sürmektir. Apartman ve salon yaşamı da arzulanan düzenin bir parçası olup konak hayatının zıttında yer alır.

Türk edebiyatında "konak"ın geleneksel yaşayışı; Türk-İslâm kültürünün değerlerini temsil eden mühim bir metafor olarak kullanılmasına ve çoğu kez kendisiyle özdeşleşen birtakım kurgusal kişilerle bağlantılı olarak değerlendirilmesine *Ahşap Konak*'ta da rastlanır. Konağı yakmak suretiyle onun değişimini ve aslından kopuşunu önlemek isteyen Recai'nin de konakla beraber yok olmayı tercih ettiği, bu kurgusal karakterin de (mesela Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak* romanındaki Naim Efendi gibi) yaşadığı mekânla bütünleştiğini gösterir. Fakat Recai, genellikle Meşrutiyet devri romanlarında görülen ve Türk-İslâm değerlerinin savunucusu/temsilcisi olarak konumlanan benzerleri gibi pasif bir tutum sergilemez; tam aksine oldukça baskın bir karakterdir. Batılılaşmanın topluma büyük ölçüde nüfuz ederek nesil çatışmalarını daha da derinleştirdiği bir zaman dilimini yaşadığı halde Recai, büyük bir direnç gösterir. O, ne Yakup Kadri'nin Naim Efendi'si gibi konağın çöküşüne seyirci kalır ne de Refik Halid'in *Deli* (1939) piyesindeki Maruf Bey gibi toplumsal dönüşümün şoku karşısında (belki de her şeyi unutmak için) delirmekle kurtulur. O, evvelâ şartların bütün olumsuzluğuna rağmen, çok bilinçli ve kararlı bir şekilde fikihsel sahada mücadele eder. Kendi değerlerinden kopmuş gençleri uyandırır; onları düşünmeye ve yanlışlarından döndürmeye çalışır. Girişiminde muvaffak olamayınca ve yeni kuşağın dünya görüşünün kendi neslinin mirasını yok etmeye çalıştığını gördüğünde ise onlara benzer şekilde karşılık verir. Bu noktada onun, önce konağı Yüksel'e emanet etmek isteyişi; bunu başaramayınca, bir ahlâksızlık ve çirkinlik yuvasına dönüşen konağın değişimine seyirci kalmak yerine gönülden bağlı olduğu bu yapıyı yakmak zorunda kalması hatırlanabilir. Recai, bunu, umut bağladığı Yüksel'in geleceğe dair inancının zedelenmemesi için yapar. Çünkü eski neslin taşıdığı bayrağı devralacak olan, Yüksel gibi nadiren rastlanabilen kişilerdir.

KAYNAKÇA

- AKTAŞ, Şerif (2011), "*Kıralık Konak Üzerine Bir Tahlil*", *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- ARSLAN, Nur Gürani (1998), "*Kaybolan Konağın İzinde*", *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, İstanbul: Tarih Vakfı Yay.
- AYVERDİ, Sâmiha (2010), *İbrâhim Efendi Konağı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- BACHELARD, Gaston (2013), *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yay.

- BAUDRİLLARD, Jean (1997), "Çağdaş Yabancılaşma ya da Şeytanla Anlaşmanın Sonu Üzerine", *Tüketim Toplumu*, (Çev. Hazal Deliçaylı - Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BAUMAN, Zygmunt (2012), *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, (Çev. Nurgül Demirdöven), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BOZDOĞAN, Sibel (2002), *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimarî Kültür*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yay.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1964), *A Dictionary of Symbols*, (Trans. Jack Sage), New York: The Philosophical Library.
- ÇEBİ, Hasan (1981), *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Mânâda Necip Fazıl*, İstanbul: Veli Yay.
- DEMİR, Ayşe (2011), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, İstanbul: Kesit Yay.
- ELÇİ, Handan İnci (2003), *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yay.
- GÜNDÜZ, Osman (1997), "Konak Hayatı ve Konağın Çöküşü", *Meşrûtiyet Romanında Yapı ve Tema*, C.II, İstanbul: MEB Yay.
- GÜZEL, Murat (2006), "Necip Fazıl Kısakürek", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Muhafazakârlık*, C.5, İstanbul: İletişim Yay.
- HAYBER, Abdülkadir (1993), *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, İstanbul: MEB Yay.
- KANIK, Orhan Veli (1998), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Adam Yay.
- KARATAŞ, Turan (2004), "Necip Fazıl'ın Tiyatroları", *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, (Haz. Mehmet Nuri Şahin - Mehmet Çetin), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- KARAY, Refik Halid (2002), *Üç Nesil Üç Hayat*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1964), *Ahşap Konak*, İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1976), *İdeolocya Örgüsü*, İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1995), *Başmakalelerim-3*, İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1997a), *Konuşmalar*, İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1997b), *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1998), *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), "Romanda Mekânın Poetiği". *Edebiyat ve Dil Yazıları (Mustafa İsen'e Armağan)*, (Haz. Ayşenur Külahlıoğlu İslam - Süer Eker), Ankara: Grafiker Yay.
- KURNAZ, Şefika (2015), *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını (1839-1923)*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- KÜTÜKCÜ, Tamer (2003), "Çağdaş Anlatıda Mekânın Kurgulanışı ve İşlevi", *Edebiyat ve Eleştiri* 65: 79-87.
- LEFEBVRE, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yay.
- MERİÇ, Nevin (2005), *Modernleşme, Sekülerleşme ve Protestanlaşma Sürecinde Değişen Kentte Dinî Hayat ve Fetva Sorunları*, İstanbul: Kapı Yay.
- MESTROVIĆ, Stjepan G. (1999), "Mekanikleşmenin Nihâî Zaferi", *Duyguötesi Toplum*, (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- NARLI, Mehmet (2014), *Şiir ve Mekân*, Ankara: Akçağ Yay.

- ÖZDEMİR, Aşur (1991), "Necip Fazıl'ın Gençlik Anlayışı Üzerine Bir Deneme", *İslâmî Edebiyat* 14: 19-20.
- ÖZÇELİK, Mustafa (1984), "Necip Fazıl'ın Ahşap Konağı", *Yönelişler* 28: 23-25.
- SAĞLAM, Tülin (2002), "Dramaturjik Açından Mekânın Önemi ve Ocak ve Yağmur Sıkıntısı Oyunlarında Mutfak Mekânının Kullanımı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 13.
- SAĞLIK, Şaban (2005), "Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl", *Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Necip Fazıl Kısakürek - Özel Sayı-*, *Hece* 97: 342-381.
- SOYKAN, Ömer Naci (1999), "Ev Üstüne Felsefe Bir Deneme", *Cogito* 18: 100-112.
- TEKİN, Mehmet (1996), "Naim Efendi'den Faiz Bey'e-I, *Kıralık Konak: Konağın Çöküşü*", *Dergâh* 82: 10-21.
- TÜZER, İbrahim (2007), "Kimliklerin Çatıştığı Mekân: *Kıralık Konak* ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller", *bilig* 41: 225-237.
- URRY, John (1999), *Mekânları Tüketmek*, (Çev. Rahmi G. Öğdül), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- YAVUZ, Hilmi (1977), "'Apartman': Kentleşme ve İnsan", *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Ankara: Bilgi Yay.