

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

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATROLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
CAN ŞEN**

**DANIŞMAN
PROF. DR. RAMAZAN KAPLAN**

BARTIN – 2017

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

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATROLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME
DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN

Can ŞEN

DANIŞMAN

Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

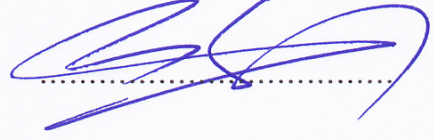
“Bu tez 15/09/2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	İMZA
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN	
Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU	
Doç. Dr. Gülsemin HAZER	
Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK	
Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER	

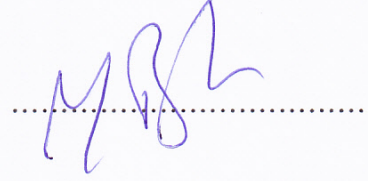
KABUL VE ONAY

Can ŞEN tarafından hazırlanan “Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışma 15/09/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda **oy birliği/oy çokluğu** ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Doktora Tezi** olarak kabul edilmiştir.

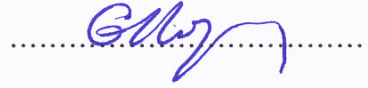
Başkan : Prof. Dr. Ramazan KAPLAN (Danışman)



Üye : Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU



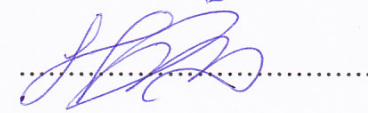
Üye : Doç. Dr. Gülsemin HAZER



Üye : Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK



Üye : Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER



Bu tezin kabulü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun/...../2017 tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. M. Said CEYHAN
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Prof. Dr. Ramazan KAPLAN danışmanlığında hazırlamış olduğum “Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

15/09/2017

Can SEN



ÖNSÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Necip Fazıl Kısakürek edebiyata şiirle başlamakla birlikte hikâye, roman, tiyatro, fıkra, eleştiri, hatıra gibi pek çok edebî türde eser vermiştir. Edebî dünyasının türler açısından zengin olmasına rağmen Necip Fazıl daha çok şair kimliğiyle tanınmış ve bununla bağlantılı olarak onun hakkında yapılan çalışmalar ekseriyetle şiirlerine odaklanmıştır. Bunun yanında bir düşünür kimliği de olan Necip Fazıl'ın şiirlerinden sonra üzerinde en çok durulan yönü de budur.

Necip Fazıl'ın şiirden sonra en fazla eser verdiği edebî tür tiyatrodur. Buna rağmen yazarın tiyatroları üzerine hazırlanan çalışmaların akademik olarak yeterli olduğunu söylemek mümkün değildir. Bunda şüphesiz Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde yapılan çalışmaların ve hazırlanan tezlerin şiir ve roman ağırlıklı olması da büyük ölçüde etkilidir.

Çalışmamız Necip Fazıl'ın tiyatroları üzerine hazırlanan ilk doktora tezidir. Necip Fazıl'ın tiyatroları üzerine bugüne kadar üç kitap* ve yedi yüksek lisans tezi** yazılmış olsa da bu çalışmalarda yazarın tiyatroları bütüncül bir yaklaşımla ele alınmış değildir. Bu kitap ve tezlere bakıldığında, Harun Ünsal'ın yüksek lisans tezi hariç, hepsinin tematik ve yapısal olarak Necip Fazıl'ın tiyatrolarının belli yönlerini inceledikleri görülmektedir. Harun Ünsal'ın tezi ise yazarın tiyatrolarının sadece ilk dönemi üzerine olduğu için kapsayıcı değildir. Biz tezimizde Necip Fazıl'ın tiyatrolarını tematik ve yapısal tüm yönleriyle inceleyerek bu alandaki boşluğu kapatmak amacındayız.

* Bu kitaplar şunlardır:

- Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981
- Derya Şenol, *Sahnenin İki Yüzü - Bir Adam Yaratmak ile Hamlet Karşılaştırması*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2003
- Mustafa Fırat Gül, *Necip Fazıl ve Tiyatro*, Kömen Yayınları, Konya 2010.

** Bu tezler şunlardır:

- Harun Ünsal, *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Van 2007
- Ayşe Sancak, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2008
- Yeşim Kaya, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Elazığ 2009
- Ashlhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012
- Betül Temel, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Gaziantep 2013
- Pınar İnceefe, *Sofokles'in "Kral Oidipus" Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" Adlı Dramatik Metninin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir 2014
- Erkan Aydın, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Adıyaman 2015.

Çalışmamızı hazırlarken Necip Fazıl'ın tiyatroları hakkında yazılan bu kitap ve yüksek lisans tezlerinin yanında Necip Fazıl'ın hayatı ve sanatı hakkındaki kitap ve makalelerden de istifade ettik. Çalışmamızda bunların yanı sıra tiyatro tarihi ve tiyatro kuramıyla ilgili çeşitli eserlerden de yararlanarak tezimizin teorik arka planını güçlendirmeye çalıştık.

Tezimizde Necip Fazıl'ın ikisi yarım kalmış on yedi piyesi üç bölümde incelenmiştir. “Necip Fazıl Kısakürek ve Tiyatro” başlıklı birinci bölümde Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığı tarihsel süreç içerisinde ele alınmış ve piyeslerinin hangi tarihlerde, hangi şartlara yazıldığı incelenmiştir. Ayrıca yazarın tiyatro hakkındaki görüşleri ele alınmıştır. Bu bölümün yazılmasında yazarın hatıralarından ve düşünce eserlerinden yararlanılmıştır.

“Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosunun Kaynakları” başlıklı ikinci bölümde yazarın tiyatrolarına hangi bireysel, tarihî ve edebî unsurların kaynaklık ettiği irdelenmiştir.

Tezimizin “Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarının İncelenmesi” başlıklı üçüncü bölümünde ise yazarın tiyatroları yedi alt başlık ile tematik ve yapısal olarak incelenmiştir. Böylece Necip Fazıl'ın tiyatrolarının karakteristik özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tezimizin “Sonuç” kısmında ise çalışma boyunca elde ettiğimiz bulgular bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Tezimizin yazımında klâsik dipnot yöntemi kullanılmış, bununla birlikte Necip Fazıl'ın incelediğimiz tiyatroları metin içerisinde eser adının kısaltmasıyla verilmiştir.

Tezimizi bu şekilde tamamlarken doktora eğitimimin başlangıcından itibaren danışmanlığımı kabul ederek bilgi birikiminden ve tecrübesinden faydalanmamı ve hem desteği hem de yönlendirmeleriyle tezimin ortaya çıkmasını sağlayan kıymetli hocam Prof. Dr. Ramazan KAPLAN'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez çalışmam boyunca bilgi ve yönlendirmelerinden yararlandığım değerli hocalarım Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU, Doç. Dr. Gülsemin HAZER, Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK, Yrd. Doç. Dr. Semran CENGİZ, Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER ve Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY ile bugünlere gelmemde büyük emekleri olan anneme teşekkür ederim.

Can ŞEN

ÖZET

Doktora Tezi

Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme

Can ŞEN

Bartın Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

Bartın-2017, XII + 340 sayfa

Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde hazırlanan tezlerin büyük çoğunluğu şiir ve roman üzerinedir. Edebî bir tür olarak tiyatro üzerine hazırlanan tezler ve diğer akademik çalışmalar sayıca azdır. Bunda tiyatronun daha ziyade bir sahne sanatı olarak değerlendirilmesi önemli bir etkidir. Oysaki sahnelenmek amacıyla yazılan her tiyatro eseri aynı zamanda bir edebî metindir ve bu metinlerin edebî açıdan incelenmesi tiyatro sanatının önemli parçalarından biri olan “metin” boyutunun gelişimine ve tiyatro tarihine katkı sağlayacaktır.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerinden Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983) daha çok şair ve düşünür olarak tanınmıştır. Hakkındaki çalışmaların büyük kısmı da yazarın bu yönleri üzerinedir. Bununla birlikte diğer edebî türlerde de eser veren Necip Fazıl'ın şiirden sonra en çok eser verdiği alan tiyatrodur. İkiyi yarım kalmış, toplam on yedi tiyatro eseri olan yazarın tiyatroları üzerine yapılan çalışmalar hem sayıca az hem de bütüncül bir yaklaşımdan uzaktır.

Tezimizde Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığının gelişimi ile tiyatro hakkındaki düşünceleri ortaya konulmuş, tiyatrolarının kaynakları irdelenmiş ve on yedi tiyatro eseri içerik ve yapı bakımından incelenmiştir. Böylece Necip Fazıl tiyatrosunun karakteristik özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl Kısakürek, tiyatro, Türk tiyatro tarihi, tiyatro inceleme.

ABSTRACT

Ph. D. Thesis

An Analysis on Necip Fazil Kısakurek's Theatre

Can ŞEN

Bartın University

Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

Bartın-2017, XII + 340 page

The majority of analyses in the Department of Turkish Language and Literature are dedicated to poetry and novels. The theses and other academic papers on theatre as a literary genre are few. One of the main reasons is that theatre is mostly seen as a stage art. However, every script written to be staged, is at the same time a literary text. The analysis of these texts from the literary point of view will undoubtedly contribute to the development of script as an important part of theatre art and to the comprehension of theatre history.

One of the important figures of the Republican period in Turkish literature, Necip Fazil Kısakurek is mostly known as a poet and a thinker. The biggest part of the investigations on him is dedicated to these two aspects. Apart from that, Necip Fazil created works in other literary genres. In his creative heritage theatre scripts take the second place after poems. There are seventeen of them, two remained unfinished. The analyses on his theatre are both insufficient in number and far from being fundamental and systematic.

The focus of the present analysis is the evolution of Necip Fazil's theatre and his views on the art of theatre. The sources of his theatre are investigated and his seventeen plays are analyzed from the structural and thematical point of view. Thus, the characteristic features of Necip Fazil's theatre are determined.

Keywords: Necip Fazil Kısakurek, theatre, The History of Turkish Theatre, analysis of theatre.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	II
BEYANNAME	III
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	XI
KISALTMALAR	XII
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	
NECİP FAZIL KISAKÜREK VE TİYATRO	8
1.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Yazarlığı	8
1.2. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Hakkındaki Düşünceleri	18
BÖLÜM II	
NECİP FAZIL KISAKÜREK TİYATROSUNUN KAYNAKLARI	28
2.1. Hayatının ve Diğer Edebî Eserlerinin Tiyatrolarına Yansımaları	28
2.1.1. Hayatının Yansımaları	28
2.1.2. Diğer Edebî Eserlerinin Yansımaları	38
2.2. Türk Tarihi	46
2.3. Türk Halk Edebiyatı	54
2.4. Batı Tiyatrosu	62
BÖLÜM III	
NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATROLARININ İNCELENMESİ	74
3.1. Kurgu	74
3.1.1. Başlangıç	76
3.1.2. Kırılma Noktası	86
3.1.3. Bitiş	98
3.2. Temalar	110
3.2.1. Toplumsal Temalar	110
3.2.1.1. Ahlâk Sorunları	110
3.2.1.1.1. Rüşvet, Dolandırıcılık ve Vurgunculuk	111
3.2.1.1.2. Toplumsal Yozlaşma	115

3.2.1.1.3. Kumar ve Uyuşturucu	122
3.2.1.1.4. Basın Eleştirisi	126
3.2.1.2. Anadoluculuk	128
3.2.1.3. Devlet Yönetimine Eleştiri	131
3.2.1.4. Batılılaşma	137
3.2.1.5. Askerlik Kurumu	141
3.2.1.6. Moskof Düşmanlığı	145
3.2.1.7. Adalet ve Merhamet	148
3.2.2. Bireysel Temalar	151
3.2.2.1. Akıl ve Ruh	151
3.2.2.2. Dinî Meseleler	156
3.2.2.2.1. Din ve İnanç	156
3.2.2.2.2. Şeytan ve Nefs ile Mücadele	162
3.2.2.2.3. Kader	165
3.2.2.2.4. Tasavvuf	167
3.2.2.3. Benlik Algısı	171
3.2.2.3.1. Ölüm-Ölümsüzlük	171
3.2.2.3.2. İntihar	176
3.2.2.3.3. Sabır	179
3.2.2.4. Sanat ve Edebî Üretim Süreci	182
3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	186
3.4. Şahıs Kadrosu	196
3.4.1. Merkezî Kişiler	197
3.4.1.1. İdealize Edilmiş Merkezî Kişiler	198
3.4.1.2. Dönüşüm Yaşayan Merkezî Kişiler	216
3.4.2. Karşıt Güç Konumundaki Kişiler	228
3.4.3. Yardımcı Kişiler	242
3.4.3.1. Olumlu Özelliklere Sahip Olanlar	243
3.4.3.2. Olumsuz Özelliklere Sahip Olanlar	256
3.4.4. Figüranlar	265
3.5. Mekân	269
3.5.1. Kapalı Mekânlar	270
3.5.2. Açık Mekânlar	289

3.5.3. Soyut Mekânlar	293
3.6. Zaman	294
3.7. Anlatım Teknikleri	304
3.7.1. Diyalog	304
3.7.2. Monolog	314
3.7.3. Özetleme	315
3.7.4. Leitmotiv	317
3.7.5. Montaj	320
3.7.6. Mektup	322
3.7.7. Bilinç Akışı	323
SONUÇ	325
KAYNAKLAR	329
ÖZGEÇMİŞ	340

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sekil No	Sayfa No
1. Dram sanatı – tiyatro sanatı ilişkisi	5
2. Necip Fazıl'ın piyeslerinde tarihsel zaman dilimi	53

KISALTMALAR

AH	<i>Abdülhamîd Han</i>
a.g.e.	adı geçen eser
a.g.y.	adı geçen yazı
AK	<i>Ahşap Konak</i>
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
BAY	<i>Bir Adam Yaratmak</i>
Ç	<i>Çile</i>
e.t.	erişim tarihi
H	<i>Hikâyelerim</i>
İE	<i>İbrahim Ethem</i>
K	<i>Künye</i>
Ku	<i>Kumandan</i>
KS	<i>Kanlı Sarık</i>
ME	<i>Mukaddes Emânet</i>
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
NDPS	<i>Nam-ı Diğer Parmaksız Salih</i>
P	<i>Para</i>
PN	<i>Püf Noktası</i>
RB	<i>Reis Bey</i>
S	<i>Sır</i>
SPA	<i>Siyah Pelerinli Adam</i>
ST	<i>Sabır Taşı</i>
T	<i>Tohum</i>
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
YE	<i>Yunus Emre</i>
YKY	Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Tiyatro kökeni antik çağlara dayanan, binlerce yıllık bir sanattır. Bir canlandırma ve sahne sanatı olan tiyatronun edebî bir boyutu da vardır. Belli bir zaman diliminde, seyirci karşısında sahnelenmek amacıyla yazılan piyesler tiyatronun edebî boyutunu oluşturur. Çalışmamızda öncelikle bu edebî boyutun daha sağlıklı değerlendirilmesi için konuyla alakalı “tiyatro”, “drama” ve “piyes” terimleri üzerinde duracağız.

Aziz Çalışlar *Tiyatro Ansiklopedisi* adlı eserinde “tiyatro” kelimesinin kullanım alanına göre yirmi iki farklı anlamını vermiştir.¹ Bunlardan çalışmamızla bağlantılı olanları ele alacağız.

Çalışlar, kelimenin birinci ve ikinci anlamlarında fiziksel mekân olarak kullanımını vermiştir: “1. Bir tiyatro yapısı içindeki izleyici yeri. 2. Oyunların oynandığı yapı.” Dördüncü tanım ise bir sanat olarak tiyatronun tanımıdır:

“(Genel anlamda) oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşan sanat; dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıklama ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren sanatsal etkinlik; bu anlamda, Tiyatro, (görecelikle) dramadan bağımsız, kendi başına kolektif bir sanat alanıdır.”

Bu tanımda tiyatronun metin dâhil pek çok unsurun bir araya gelmesiyle ve sahnelenmeyle ortaya çıkan bir sanat olduğu ifade edilmiştir. Bu noktada bir edebî metin olarak tiyatro ile tiyatro sanatı arasında bir farklılık ortaya çıkmaktadır. Çalışlar, üçüncü tanımda tiyatro kelimesinin galat olarak drama ve oyun anlamında kullanıldığını belirtmiştir. Bu noktada “drama” teriminin anlamına bakmamız gerekmektedir. Çalışlar bu kelimeyi şu şekilde tanımlamaktadır:

“1. Lirik (ezgisel) ve epik (destansı) yanısıra, diyaloglar halinde yazılan, durum ve eylemin kişiler yoluyla verildiği edebî tür; dramatik (oyunsal) yapıtlar; yapıt olarak oyun. 2. Yazılı tiyatro yapıtı (ürünü) olarak oyun, genel olarak oyun. (...)”²

Görüldüğü üzere edebî bir tür olan tiyatro metinleri “drama” olarak adlandırılmaktadır. Bu noktada farklı tiyatro kuramcılarının eserlerine de baktığımızda “tiyatro” ve “drama/dram” arasında benzer bir ayrım karşımıza çıkar. Murat Tuncay bu terimi “(...) Sahnede oynanmak için yazılmış, konuşmalar ve hareketlerle gelişen, karşıt oluşların çatışmasıyla sonuçlanan oyun metni Dram’dır. Bu tür metinlerin

¹ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 631.

² Çalışlar, a.g.e., s. 172.

oluşturulmasında uygulanan tekniklerin tümüne *Dram Sanatı* denmektedir. (...)”³ şeklinde ele alırken Özdemir Nutku “dram sanatı” ile “tiyatro sanatı”nı birbirinden “(...) *Dram sanatı, tiyatro olgusunun kuramsal ve yazınsal yanını işlerken, tiyatro sanatı, bu olgunun deneysel ve görsel-işitsel yanını kapsar.*”⁴ şeklinde ayırarak kavramlara bir çerçeve çizmiştir. O hâlde “tiyatro” sahnelenmeyle gerçekleşen bir sanat⁵, “drama” yahut “dram” ise sahnelenmek üzere yazılan metinlerdir.

“Drama” kelimesinin yabancı dillerdeki kullanımına baktığımızda yine bu anlam karşımıza çıkmaktadır. *A Glossary of Literary Terms*’de bu kelime “aktörlerin karakter rollerini edinmeleri, belirtilen eylemleri gerçekleştirmeleri ve yazılı diyalogları seslendirmeleri için, tiyatrodaki sahnelenmek amacıyla tasarlanmış kompozisyon biçimi”⁶ şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca, bu sözlükte kelimenin eş anlamlısı olarak “play” (oyun/piyes) kelimesi verilmiştir. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*’de de benzer bir tanım yapılmış ve yine kelimenin eş anlamlısı olarak “play” kelimesine gönderme yapılmıştır.⁷ Türkçede yazılı tiyatro eserlerini ifade etmek için “oyun” kelimesinin kullanımı da bununla bağlantılıdır.

Bunun yanında yine aynı anlamda ama daha yaygın olarak kullanılan “piyes” kelimesi ise dilimize Fransızca “pièce” kelimesinin Türkçe telaffuzu olarak girmiştir.⁸ Fransızca sözlüklerde “pièce”in bir edebiyat terimi olduğu ve “tiyatro oyunu” anlamına geldiği belirtilmiştir.⁹ Çalışmamızda tiyatro metinlerini ifade etmek için biz de yaygın kullanıma uygun olarak “piyes” kelimesini tercih ettik.¹⁰

Aziz Çalışlar’ın *Tiyatro Ansiklopedisi*’nde verdiği “tiyatro” tanımlarından altıncısı “Belirli dönemlere özgü oluşu dile getirir, örneğin Rönesans tiyatrosu, Tanzimat

³ Murat Tuncay, *Sahneye Bakmak I – Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s. 6.

⁴ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 29.

⁵ Sevda Şener de tiyatronun sahnelenerek tamamlandığını belirtir: *Yaşamın Kurulma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2011, s. 14.

⁶ M. H. Abrams - Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning, Boston 2009, s. 84.

⁷ Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, England 2001, s. 71.

⁸ *Kubbealtı Lugatı*, <http://lugatim.com/> (e.t. 03/07/2017).

⁹ J. Ch. Laveaux – Ch. Marty Laveaux, *Dictionnaire Raisonné des Difficultés Grammaticales et Littéraires de la Langue Française*, Librairie Hachette, Paris 1892, s. 549; Cybele Berk – Michel Bozdemir, *Dictionnaire General Français-Turc*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2009, s. 389.

¹⁰ Bu noktada tiyatro bilimciler ile edebiyat bilimcilerin eserlerine baktığımızda dramatik metni ifade etmek için “oyun” ve “piyes” kelimelerinin kullanımında yazarların alanlarına göre bir ayrım karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro bilimcisi olan Metin And, Sevda Şener, Turgut Özakman ve Özdemir Nutku “oyun” kelimesini kullanırlarken edebiyat bilimcisi Ahmet Hamdi Tanpınar, Kenan Akyüz, Niyazi Akı, M. Orhan Okay ve Enver Töre “piyes” kelimesini kullanmışlardır. Eserlerini incelediğimiz Necip Fazıl da “piyes” kelimesini kullanmıştır. Bunların yanında edebiyat bilimcilerden Mehmet Kaplan ise bazı yazılarında “oyun” bazı yazılarında “piyes” kelimesini kullanırken İnci Enginün “oyun” kelimesini tercih etmiştir.

tiyatrosu."¹¹ şeklinde olup kelimenin belli bir dönemde yazılmış piyeslerin tümünü ifâde etmek için kullanılan şeklidir. Son olarak ise Çalışlar'ın yedinci tanımını ele alacağız: "*Bir yazarın oyunlarını gösterir, örneğin Shakespeare tiyatrosu.*" şeklindeki bu tanım bir yazarın piyes külliyyatını ifâde eder. Tiyatro kelimesinin tezimizin başlığındaki kullanımı da bu anlam iledir.

Bu noktada yukarıda değindiğimiz "tiyatro sanatı" – "dram sanatı" ayırımına geri dönecek olursak tiyatro bilimciler ile edebiyat bilimcilerin konuya yaklaşımlarının farklı olduğu görülür. Özdemir Nutku, tiyatronun edebiyattan bağımsız bir sanat olduğunu ifâde eder:

"Tiyatro eskiden bir yazın dalı olarak kabul edilirdi. Sonunda bunun böyle olmadığı ve tiyatronun başlı başına bir sanat olduğu anlaşıldı. Nitekim tiyatro sanatına dikkatlice baktığımızda, bunun bütün sanatları kullanıp bunları uyumlu bir bireşime götüren tek sanat olduğunu izleriz. Dansın gövdesel hareketleri ve anlatımları, müziğin tartımları, yazının ölçüleri ve sözcükleri, plastik sanatların çizgi, biçim, yığın ve renk uyumları tiyatro dediğimiz olgunun tamamlanmasında yer alır.

*(...) Tiyatro yapıtı yazın kurallarından apayrı, kendine özgü kuralları ve nitelikleri olan bir yaratıdır. Metin tiyatronun yalnızca bir parçasıdır. Tiyatro metinsiz de varolabilir. Tiyatronun başlangıcında da, özünde de söz değil, hareket vardır. Ancak metin, tiyatro olgusu içinde önemli bir ögedir. Tiyatro metni aşarak, ama yine de ona dayanarak, oyuna birtakım bağımsız, yaratıcı öğeleri getirir: söze can katar, sözü bir görünüşe, düşüncüyü bir eyleme sokar. Kısacası tiyatro sanatında, tiyatro yazının değil, yazın tiyatronun bir parçasıdır."*¹²

Bununla birlikte geleneksel halk tiyatrosu ve doğaçlama tiyatro faaliyetleri dışında tiyatronun nüvesini oluşturan metin gerçeği ise yadsınamaz. Edebiyat bilimciler ise bu gerçekten yola çıkarak konuya yaklaşırlar:

"Özellikle edebiyat bilimciler, sahne oyunu söz konusu olduğunda, dramatik metnin önceliğinde ısrarcıdır. Onlara göre, bir oyunun metni okunabildiği anda edebiyattır ve bir düzyazı, şiir ya da roman gibi incelenip yorumlanabilir. Dramatik metinlerin, şiir, roman, öykü, destan gibi edebi bir metin olduğunu savunan edebiyat bilimcileri, ortada bir yazar ve yazın kurallarına uygun olarak diyalog şeklinde yazılan bir metin olduğunu ve dram sanatında sahne gösterisi adına yapılan her şeyin temelde bu metinden hareket ettiğini savunmuşlardır. Bu değerlendirmeye göre tiyatro sanatı da edebiyat sanatının bir ürünü

¹¹ Çalışlar, a.g.e., s. 631.

¹² Nutku, a.g.e., s. 19.

*olarak sayılmıştır ve dramatik metin, edebiyat sanatının kollarından biridir. Doğal olarak da edebiyat sanatının genel kuralları, ölçütleri ve akımları içinde değerlendirilebilir. (...)*¹³

Bu iki farklı görüşün ortasında Martin Esslin ise meseleye oldukça sağlıklı bir şekilde yaklaşmıştır. Ona göre piyes, tiyatro sanatı için ilk aşamadır. Piyes sahnelenirse bir sanat olarak tiyatro ortaya çıkar. Eğer sahnelenmezse piyes bir edebî metindir ve bu hâli ile hikâye, roman gibi okunabilir.¹⁴ Bu bağlamda İnci Enginün de benzer bir görüş ifade etmiştir: “(...) Tiyatro eserlerinin öteki edebiyat türleri gibi okunmadığı veya okunamayacağı iddiasını çok garip ve yersiz bulduğumu özellikle belirtmeliyim. İyi bir tiyatro eserini okumanın tadı hiçbir türde yoktur. Tiyatro eserinin sahnelenmesi edebiyat dışı, ikinci bir işlemdir. (...)¹⁵

Edebî eser olarak piyesin bir işlevi de antik çağlardan günümüze kadar gelen süreç içerisinde pek çok eserin bugünlere ulaşmasını ve geleceğe aktarılmasını sağlamak olmuştur:

*“Öteki göstergelerin uçuculuğu karşısında, metnin sürekliliği (bir yazma ya da baskı olarak ileriye kalma talihini elde etmiş gösteriler) ile bugüne kalan basılı sahne oyunları, sinema ve televizyon karşısında küçümsenmeyecek bir avantaj sağlamıştır. Çünkü bu metinler, çok geniş, çeşitli ve değişik çevrelerde, değişik dönemlerde yeniden canlandırılmış ve bu da onlara, birbirini izleyen tarihsel, kültürel ve teknolojik koşullarda uygulanabilecek yeterli esneklik getirmiş, böylece bunların yüzyıllar boyu yaşamalarını sağlamıştır.”*¹⁶

Böylece Sofokles, Aristofanes, Shakespeare, Moliere gibi pek çok tiyatro yazarının eseri günümüze kadar gelebilmiştir. Bu eserler yüzlerce, binlerce yıl sonra bile hâlâ okunup sahnelenebiliyorsa bunda edebî bir metin olarak piyesin yadsınamaz bir katkısı vardır.

Metin And ise halk tiyatrosu ve doğaçlama tiyatro gibi metin olmadan gerçekleşen tiyatro faaliyetlerine dikkat çekerek piyes-tiyatro ilişkisini kesişen iki daire modeli ile ele almıştır. Buna göre dram dairesiyle tiyatro dairesinin kesiştiği yerde sahnelenmek amacıyla yazılan ve sahnelenen piyesler yer alır. Kesişme kümesi dışında dram dairesinde kalanlar sahnelenmek için yazılmış ama sahnelenememiş veya sadece okunmak için yazılmış

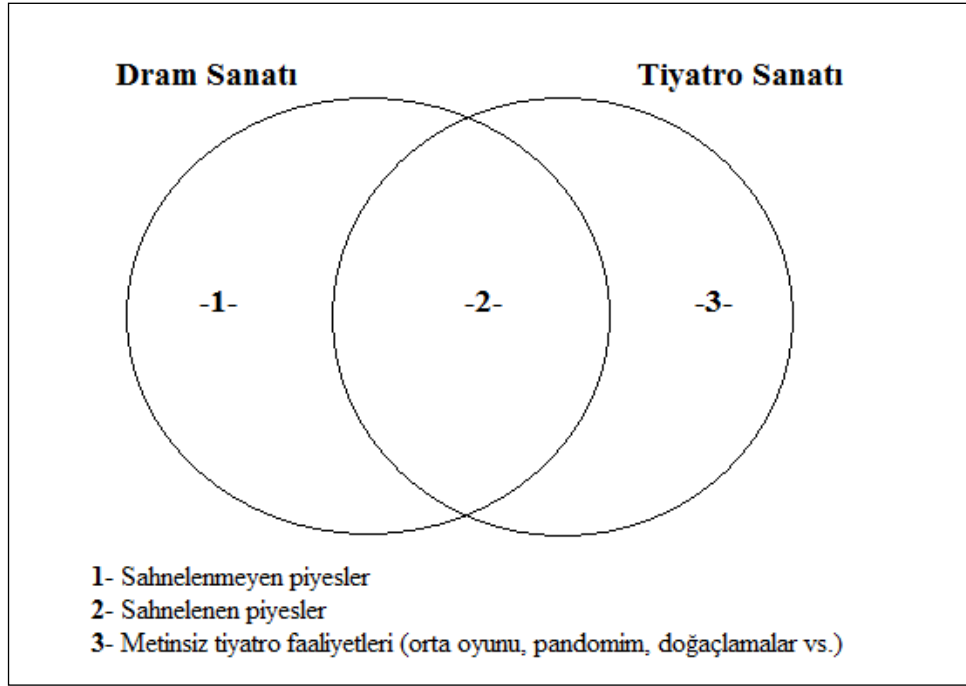
¹³ Pınar İnceefe, *Sofokles'in “Kral Oidipus” Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in “Bir Adam Yaratmak” Adlı Dramatik Metninin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir 2014, s. 11.

¹⁴ Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı*, Çeviren: Özdemir Nutku, YKY, İstanbul 1996, s. 22.

¹⁵ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003, s. 139-140.

¹⁶ Esslin, a.g.e., s. 65-66.

piyeslerden oluşur. Kesişme kümesi dışında tiyatro dairesinde kalanlar ise ortaoyunu, meddah, pandomim veya doğaçlama gibi metinsiz tiyatro türleridir.¹⁷ Metin And'ın bu tarifini hazırladığımız bir şekil ile somutlaştırabiliriz:



Şekil 1: Dram sanatı – tiyatro sanatı ilişkisi

Kavramlar üzerinde bu şekilde durduktan sonra tiyatronun Türk tarihindeki seyrine bakacak olursak karşımıza “geleneksel Türk tiyatrosu” ve “Batı etkisindeki Türk tiyatrosu” olmak üzere iki farklı alan çıkmaktadır. Tarihi Orta Asya’daki şaman ayinlerine kadar uzanan geleneksel Türk tiyatrosunun önemli özelliklerinden biri sahnesiz ve yazılı metne dayanmayan (doğaçlama) bir tiyatro olmasıdır.¹⁸ Köylü tiyatrosu, meddah, Karagöz, kukla ve ortaoyunu geleneksel Türk tiyatrosunun türlerini oluşturmaktadır.¹⁹

Batı etkisindeki Türk tiyatrosu ise Tanzimat döneminde başlamıştır. Tiyatro bu dönemde roman gibi Batı edebiyatından alınan türlerden birisidir. Ülkemizde Batı etkisinde yazılan ilk piyes Abdülhak Hâmid’in babası Hayrullah Efendi’nin *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşenî* adlı eseridir. 1844’te yazıldığı tahmin edilen bu eser 1939’a kadar yayımlanmadığı için edebiyat tarihçileri uzun süre Şinasi’nin 1859 tarihli *Şair Evlenmesi* eserini Batılı tarzda yazılmış ilk piyes olarak kabul etmişlerdir.²⁰ Tanzimat

¹⁷ Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, basım yeri belirtilmemiş, 1973, s. 29-30.

¹⁸ Metin And, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 12, 14.

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bakınız: And, a.g.e., s. 16-65.

²⁰ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 57-58.

döneminde Nâmık Kemâl, Abdülhak Hâmid, Şemsettin Sami gibi isimlerin öncülüğünde Batılı anlamda tiyatro bir edebî tür olarak Türk edebiyatında kendisine bir yer edinmiştir.

Tiyatro, Tanzimat döneminde hem edebî olarak hem de bir sahne faaliyeti olarak belli bir ivme kazanmış olsa da II. Abdülhamîd'in sansür uygulamaları Servet-i Fünûn döneminde tiyatro çalışmalarının duraklamasına yol açmıştır: *“Böylesine bir tiyatro seviyesi ve atmosferi içinde çalışmalara imkân bulamayan ve Abdülhak Hâmid ile Ahmet Midhat'ın ‘okunmak için piyes’ tarzını da benimsemeyen Servet-i Fünûncular, tiyatro türünde eser verebilmek için, ister istemez, hem siyasî sansürün, hem de onun doğurduğu sanat uygulamasının değişmesini beklediler. (...)”*²¹

Bu yüzden Servet-i Fünûn neslinden olan Halid Ziya, Hüseyin Suad Yalçın, Mehmed Rauf, Cenab Şehabettin gibi isimler II. Meşrutiyet'in ilânından sonra tiyatroya yönelmişlerdir.²² Bu yeni dönemde sansürün kalkması ve Meşrutiyet'le birlikte bir serbestliğin oluşması tiyatro faaliyetlerinde bir patlamaya sebep olmuştur: *“(...) önüne gelen, birkaç gönüllü oyuncu bulup, eski çağın ve Abdülhamit'in kötü yönetimini, hafiyelerin kötülüklerini Meşrutiyet'in, Jön Türklerin, İttihat ve Terakki'nin iyiliğini anlatan, çarçabuk kaleme alınmış bir oyunu sahneye koyuyordu. (...)”*²³

Piyeslerdeki bu hızlı nicelik artışı niteliğin düşmesine ve bu dönemde yazılan pek çok eserin, bazı kaliteli eserler hariç, Tanzimat'ta yazılanların edebî olarak gerisinde kalmasına yol açmıştır.²⁴ Bu dönemde piyes kaleme alan yazarlar arasında öne çıkanlar Servet-i Fünûn neslinden olanlarla bir kısmı Cumhuriyet döneminde de edebî faaliyetlerine devam eden Hüseyin Rahmi Gürpınar, Müfit Ratip, Refik Halid Karay, Reşat Nuri Güntekin, Halit Fahri Ozansoy, Yusuf Ziya Ortaç, Musahipzâde Celâl, İbnürrefik Ahmet Nuri gibi isimlerdir.²⁵

II. Meşrutiyet ve Millî Mücadele dönemlerinden sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarına gelindiğinde tiyatronun bir tür olarak yerleşmesine rağmen nitelik ve nicelik açısından beklenen olgunluğa henüz ulaşamadığı görülür. Tanpınar bu durumu *“(...) Tanzimat'la gelen nev'ilerin içinde yerli eser itibariyle bir bakıma en zayıf kalanı belki de bu sanattır. Halbuki yeni edebiyatın ilk nesilleri, aynı zamanda bir eğlence olması itibariyle halkın*

²¹ Akyüz, a.g.e., s. 108.

²² Akyüz, a.g.e., s. 108.

²³ And, a.g.e., s. 115.

²⁴ And, a.g.e., s. 133.

²⁵ And, a.g.e., s. 135-139.

hayatına çarçabuk giren tiyatrodaki fikirlerini yaymak için en tabii vasıtayı görmüşlerdi. (...)”²⁶ şeklinde ifade etmiştir.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında önceki dönemlerde eser veren Musahipzade Celâl, Refik Halid Karay, Reşat Nuri Güntekin, Halit Fahri Ozansoy, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi isimlerin yanı sıra Faruk Nafiz Çamlıbel, Vedat Nedim Tör, Nâzım Hikmet gibi isimler eser vermişlerdir.²⁷ Bu isimlere ve onların eserlerine rağmen Tanpınar’ın belirttiği gibi tiyatrodaki diğer edebî türlere nazaran bir zayıflık söz konusudur ve bu durumun farkında olan bir tiyatrocu olarak Muhsin Ertuğrul, Türk tiyatro edebiyatının gelişmesi için tanıdığı yazarları piyes yazmaya teşvik etmiştir:

“Önüme geleni piyes yazmaya teşvik ederdim, ama yazdıklarına hiç karışmazdım. Şurasını burasını çıkar ya da değiştir demedim hiçbir yazara. (...) Hüseyin Rahmi (Gürpınar) tiyatroya gelirdi; ‘Ne olur piyes yaz’ derdik. Yazdı, getirdi bir gün. Neyyire çok iyi oynadı o piyeste. Hüseyin Rahmi heveslendi, yazmaya devam etti. Yakup Kadri’nin de yazmasını istedim, yazdı. Reşat Nuri’nin dili de iyiydi, tekniği de. Yahya Kemal’in piyes yazmasını çok isterdim. Hep söz verdi ama yazmadı. (...)”²⁸

Böyle bir ortam içerisinde Necip Fazıl’ı piyes yazmaya teşvik eden de yine Muhsin Ertuğrul olmuştur.²⁹ Muhsin Ertuğrul’un bu yönlendirmesine kadar geçen süreçte sadece şiir ve hikâye yayımlayan Necip Fazıl böylece 1935 yılında ilk piyesi *Tohum*’la tiyatroya adım atmıştır.

²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s. 126.

²⁷ And, a.g.e., s. 195.

²⁸ Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s. 470.

²⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 18; Ertuğrul, a.g.e., s. 470.

BÖLÜM I

NECİP FAZIL KISAKÜREK VE TİYATRO

1.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Yazarlığı

Edebiyata şiir yazarak başlayan ve daha çok şair kimliği ile tanınan Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığına adım atması otuzlu yaşlarında gerçekleşmiştir. Necip Fazıl'ı tiyatro yazmaya yönlendiren Muhsin Ertuğrul'un etkileyici oyunculuğu ve teşvikleri olmuştur.³⁰ Muhsin Ertuğrul, İsveçli yazar Strindberg'in *Cehennem* adlı trajedisini Türkçeye çevirmiş ve 1927 yılında başrolünü de kendi oynayarak sahneye koymuştur.³¹ Necip Fazıl'ın Muhsin Ertuğrul'la ilk karşılaşması Giresun Osmanlı Bankası'nda çalışırken bu oyunun temsilini izlemesiyle gerçekleşmiştir.³² Necip Fazıl hatıralarında bu temsil hakkında şu yorumu yapar:

*"Mistik Şair de o temsilde bulunmuş ve Muhsin'in piyes kahramanını canlandırışında, bel kemiğinden aşağı bir yılan kaymışçasına ürpertilerle dolmuştu. Bu adam, sahnede, hususiyle yırtınan rollerde fevkalâde, eşi görülmemiş bir şeydir."*³³

Daha sonra İstanbul'da Muhsin Ertuğrul'un *Hamlet* temsilini de seyreden ve etkilenen Necip Fazıl ile Muhsin Ertuğrul'un tanışması ise 1930'lu yıllarda İstanbul'daki Rus Konsolosluluğu'nda Bâbiâli mensuplarına verilen bir çay davetinde gerçekleşmiştir.³⁴ Necip Fazıl bu davette aralarında geçen konuşmayı şu şekilde aktarır:

"Muhsin, Mistik Şair'e hitap etti:

-Niçin tiyatro eseri yazmıyorsunuz? Neden bizi yerli eserden mahrum bırakıyorsunuz?

-Nazım Hikmet'in 'Kafatası' piyesiyle Vedat Nedim'in 'Kör'ü var ya elinizde...

-Onlar ayrı... Siz niçin yazmıyorsunuz?

-Yazarsam, bizzat oynar mısınız?

-Beğenirsem elbette oynarım.

*-Yazacağım öyleyse!.."*³⁵

³⁰ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul 2003, s. 56.

³¹ Okay, a.g.e. s. 56.

³² Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbiâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 198.

³³ Kısakürek, a.g.e., s. 198.

³⁴ Kısakürek, a.g.e., s. 198.

³⁵ Kısakürek, a.g.e., s. 198-199.

Necip Fazıl hatıralarında Muhsin Ertuğrul'un kendisinden piyes yazmasını istediğini bu şekilde anlatırken 1938'de yapılmış bir mülâkatta ise durumu daha farklı bir şekilde aktarmaktadır:

“(…) 1935 yılı içinde bir gün Muhsin Ertuğrul’u ziyaret ettim. Ağustos sonlarında idik. Bana dedi ki: ‘Niçin bir tiyatro eseri yazmıyorsun?’ Cevap verdim: ‘Ben bir piyes yazsam ve Eylül’e doğru yetişirsem baş rolünü bizzat üzerine alır mısın?’ Muhsin Türk muharrirlerinin piyes tecrübesine girişmediklerinden müteessirdi. Bu hususta birçok teşebbüsleri olmuştu. Derhal Polonezköyü’ne çekildim. 7 gün içinde ‘Tohum’u bitirdim. Sözleştiğimiz günde Muhsin’i tiyatrodan buldum, eseri teslim ettim.”³⁶

Necip Fazıl’ın Muhsin Ertuğrul’un teşvikiyle yazılan üç perdelik ilk piyesi *Tohum*³⁷ Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konur ve başrolünü de yine o oynar. Piyenin ilk temsili 29 Ekim 1935’te gerçekleşir.³⁸ Piyes tiyatro eleştirmenleri tarafından ilgiyle karşılanır fakat seyirci oyunu tutmaz.³⁹ Necip Fazıl, oyunun tutmayışı hakkında şunları söyler:

“(…) Piyes başkasının olsaydı da Mistik Şair seyirciler arasında bulunsaydı o da beğenmezdi ve derdi ki:

- Bu piyes dinamik hayat akışına ters, küçük hareket bahaneleri etrafında, hep mücerret fikirlerle örülü (diyalog) manzumelerinden ibarettir ve tiyatro eseri değildir. İçindeki fikirlere gelince, onlar makalelik şeylerdir ve kıymetleri ayrı bir mevzu...”⁴⁰

Tohum’un bu başarısızlığından sonra Necip Fazıl 1937’de üç perdelik *Bir Adam Yaratmak*⁴¹ adlı piyesini yazar, eser 1938’de kitap olarak basılır. Bu eseri yazmasının iki amacı vardır: Birincisi, *Tohum*’un başarısızlığından sonra Muhsin Ertuğrul’a yakışacak bir piyes yazmak; ikincisi ise o yıllarda tanıdığı ve hayatına yeni bir yön veren Abdülhakîm Arvasî’nin tesiriyle mistik ve metafizik bir konuyu işlemek.⁴² Müfettiş olarak gittiği

³⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 18.

³⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra T kısaltması ile gösterilecektir.

³⁸ Sadık Yalsızuçanlar, “Necip Fazıl’ın Sahnelenen Tiyatroları”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005), s. 424.

³⁹ Okay, a.g.e., s. 15.

⁴⁰ Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 202.

⁴¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra BAY kısaltması ile gösterilecektir.

⁴² M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 19-20. Necip Fazıl, yaşadığı dönüşümü ve eserlerine etkisini şöyle anlatır:

“(…) 1934 yılında, 27 yaşında, büyük bir veliden aldığım ilham ve peşinden geçirdiğim ölüm ve cinnetten aşırı ruhî buhran, bana yeni bir devir açmış, her zaman ruhçu sahada gezinmiş olan san’atımı yüzde yüz Allah’a bağlamış ve beni ‘fildişi kule’den çıkararak cemiyet meydanına, agora’ya atmıştı. 1936’da çıkardığım Ağaç mecmuası bu hâlin ilk semeresidir. Aynı sene bizzat Ertuğrul Muhsin tarafından oynanan *Tohum*, bir yıl sonra yine aynı san’atkârın sahneye koyduğu ve başrolünü oynadığı *Bir Adam Yaratmak* ve onu takip eden ve bugün 11’e varan tiyatro eserleri, başta ‘Çile’ isimli büyük manzume olmak üzere şiirimden aldığı yeni istikamet, hep geçirdiğim büyük ruh zelzelesinin ve ondan sonra donan, billurlaşan ve sınımsız

Zonguldak'ta bu amaçlarla eserini kaleme alır ve kısa süre içerisinde bitirir.⁴³ İlk piyesindeki kusurları gören ve ikinci denemesinde bunlardan uzak durmaya çalışan Necip Fazıl'ın bu eseri büyük bir başarı kazanır: “(...) *Halk piyesi öylesine tuttu ki, tiyatrocaya her esere konulan temsil süresi içinde kalabalık mahşerî bir kesafet bağladı (...)*.”⁴⁴ Piyesi yine Muhsin Ertuğrul sahneye koyar ve başrolünü oynar.⁴⁵ Fakat Muhsin Ertuğrul, *Bir Adam Yaratmak*'ın en popüler olduğu zamanda eserin temsil süresi bitince bir daha sahneye koymaya yanaşmaz.⁴⁶ Bunda Necip Fazıl'ın İslâmî kimliğinin bu yıllarda daha da belirginleşmesi büyük oranda etkili olmuştur.

Görüldüğü üzere Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığına başlamasını sağlayan isim Muhsin Ertuğrul olmuştur.⁴⁷ Necip Fazıl, 1938'de bir mülâkatta kendisine sorulan “*Muhsin Ertuğrul olmasaydı, demek ki tiyatro âlemi Necip Fazıl'ı kazanamayacaktı?*” şeklindeki soruya ise şöyle cevap vermiştir:

“*Böyle bir kaide konamaz. Piyese karşı cazibe, aktörden ziyade bizzat tiyatronun mânâsından gelir. Fakat aktörün hüviyeti bu mücerret cazibeyi müşahhas bir hâle getirecek ve hemen iş görmeye zorlayacak ayrı bir tesire maliktir. Aktörün şahsında ve sanatında muharrir, kıymetlerinin aksiyon hâline gelmiş, billurlaşmış çizgilerini görür. Bu çizgilerin mükemmeliyeti muharrire ancak eser verdiği takdirde aldanmayacağı ve ihanete*

temeline oturan dinamik ifadesidir.” Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek -Kendi Sesinin Yankısı*, Etkileşim Yayınları, İstanbul 2009, s. 25.

⁴³ Kısakürek, *Bâbiâli*, s. 224.

⁴⁴ Kısakürek, *Bâbiâli*, s. 203-204.

⁴⁵ “(...) *Bir Adam Yaratmak*'ı oynayan ekibe baktığımız zaman tiyatromuzun büyük isimleriyle karşılaşırız. Aynı zamanda yönetmen olduğundan sahnede nadiren rol alan Muhsin Ertuğrul, metnin hemen bütün yükünü üzerinde taşıyan Husrev rolünü, Necip Fazıl'ın olduğu kadar tenkitçi ve seyircinin de takdirlerini kazanarak başarıyla oynamıştır. Muhsin'in genç yaşta ölen karısı Neyyire Neyyir, Husrev'in annesidir. Selma rolünü Nevin Akkaya, gazeteci Turgut'u Sami Ayanoğlu, aktör Mansur'u Talat Artemel, ruh doktoru Nevzat'ı Galip Arcan, gazete patronu Şeref'i münavebeyle Hüseyin Kemal Gürmen ve Mahmut Morali, Şeref'in karısı Zeyneb'i Cahide Sonku oynamıştır. (...)” Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, s. 212.

⁴⁶ Kısakürek, *Bâbiâli*, s. 204. Muhsin Ertuğrul, Necip Fazıl'ın bu ilk iki piyesi hakkında hatıralarında şunları söyler:

“(...) *Necip Fazıl'ın ilk piyesi Tohum kötüydü. Teşvik etmek için sahneye koydum ve başrolü oynadım. Ama sonra Bir Adam Yaratmak'ı yazdı. Güzel piyestir, Bir Adam Yaratmak. Necip Fazıl memnun olmazdı. Her gece, perde arasında not gönderirdi bana. Birinde ‘Şu sözler arasında virgül değil, noktalı virgül vardır, ona göre oynayın’ diyordu. Arkadaşlar, ‘Nasıl tahammül ediyorsun bu adama?’ derlerdi. ‘Biz, yazarların hizmetkârlarıyız, onların eserlerini oynuyoruz, bize eser vermeleri için bizim onlara istediklerini vermemiz lâzım’ derdim. Aktörlerin yazara saygı göstermelerini isterdim. (...)” Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s. 470.*

⁴⁷ Necati Mert, Necip Fazıl hakkındaki bir yazısında Muhsin Ertuğrul tesiri hakkında şunları söylemiştir:

“(...) *O yıllarda tiyatroya fazlasıyla düşkünüm, Bakanlık yayınlarından çıkmış hemen her oyunu edinmiş ve okumuşum, Kuzey Avrupa yazarlarına da (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck) hayranım. Bu yazarlarla tema ortaklığı olmasına ve onların tekniklerini kullanmasına rağmen Necip Fazıl'a ısınmadım. Her şey mübalağalıydı Necip Fazıl'da: Diyaloglar, kişiler, olay dizisi... Isınamayışım bundan mı acaba? Muhsin Ertuğrul'un daha sonra seyrettiğim kimi filmlerini görünce sanki şunu hissettim: Necip Fazıl'ın oyunları, Muhsin Ertuğrul içindi. Her şey öyle iri. Her şey öyle kontrast.*” Necati Mert, “Benim Necip Fazıl'ım”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005), s. 596-597.

uğramıyacağı hususunda bir şevk verir ki, bu da, meselâ bende olduğu gibi bir başlangıç vesilesi doğurabilir. Yoksa insan aktörü olmadan da istikbâl için piyes yazabilir. Hiç oynanmasa bile okunmak için yazar ve tiplerinin göze ve kulağa hitap eden taraftarlarını okuyucunun muhayyilesine emanet eder. Fakat itiraf etmek lâzımdır ki, aktör müşahhas bir örnek halinde çok defa sanatiyle muharrir üzerinde gayet amelî mîknatisiyet kurar. Bu tıpkı bir medyomun medyomluk kabiliyetiyle manyatizmacıyı harekete getirmesine benzer.”⁴⁸

Necip Fazıl, *Bir Adam Yaratmak*’ın seyirci ve eleştirmenlerden gördüğü büyük ilgi üzerine bir yıl sonra (1938) üç perdelik *Künye*⁴⁹ adlı piyesini yazar. Eserin İstanbul Şehir Tiyatroları’nda 1938-1939 sezonunda sahneleneceği duyurulur, fakat provaları başladığı hâlde repertuardan çıkarılır.⁵⁰ 1954 yılında Haldun Taner’in bir piyesinin oynatılmaması üzerine yazdığı bir yazıda Mehmet Günfer Çelikman *Künye*’nin oynanmamasının sebebini şöyle belirtir:

“Bundan evvel Necip Fazıl’ın ‘Künye’ isimli oyununu da buna benzer bir sebeple alıkonmuştu. Bir sahnesinde, Beyazıt meydanında bir Türk subayının pelerinini kılıcıyla yırtan İngiliz subayı canlandırılıyordu. Siyaset, derhal o uzun kolunu uzattı ve ‘şimdi dostumuz bulunan İngilizlerin bu piyes dolayısıyla incinecekleri gözönünde bulundurulur’ oyun sahneye değil, askıya alındı.”⁵¹

Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu yıllarda Necip Fazıl’ın İslâmî ve siyasî kimliğinin belirginlik kazanması ve tiyatroyu görüşlerini geniş kitlelere yaymak için bir vasıta olarak kullanmaya çalışması mevcut tiyatro oluşumlarının Necip Fazıl tiyatrosuna engeller koymasına yol açar. *Künye*’nin engellenmesindeki en büyük etken budur.

Necip Fazıl, *Künye*’den sonra 1940’ta *Sabır Taşı*⁵² adlı piyesini yazar. Gelenekten yararlanmanın bir örneği olarak karşımıza çıkan *Sabır Taşı* bir Türk masalının dönüştürülerek üç perdelik bir piyes hâline getirilmesi ile yazılmıştır.

Cumhuriyet Halk Partisi 1947 yılının Halkevleri’nin 15. kuruluş yıldönümü olması münasebetiyle 1946 yılının yaz aylarında bir piyes yarışması açar. Yarışmaya 1940 sonrası

⁴⁸ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 19. Ayrıca, Necip Fazıl’ın 1979’da Muhsin Ertuğrul’un vefâtı üzerine yazdığı bir yazı için bakınız: Necip Fazıl Kısakürek, *Rapor 5/6*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 62.

⁴⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Künye*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra K kısaltması ile gösterilecektir.

⁵⁰ Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 54-55.

⁵¹ Mehmet Günfer Çelikman, “Tiyatrosuz Yazar, Yazarsız Tiyatro”, *Türk San’atı*, 2/28 (Ekim 1954), s. 11. Çelikman’ın bu yazısının adı çeşitli kaynaklarda yanlış bir şekilde “Türk Sanatı ve Keneler” şeklinde geçmektedir, örneğin bakınız: Haznedaroğlu, a.g.e. s. 55.

⁵² Necip Fazıl Kısakürek, *Sabır Taşı*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra ST kısaltması ile gösterilecektir.

yazılmış telif piyes sahibi yazarlar katılabilecektir.⁵³ Necip Fazıl, bu yıllarda CHP'nin politikalarına şiddetle muhalefet etmekle beraber partinin düzenlediği bir sanat müsabakasına siyaseti karıştırmayacağını, tarafsız davranacağını düşünerek *Tohum, Bir Adam Yaratmak, Künye* ve *Sabır Taşı* piyeslerini yarışmaya gönderir. Sadece *Sabır Taşı* 1940'tan sonra yazılma şartını taşıdığı için yarışmaya kabul edilir.⁵⁴

Yarışma jürisinin değerlendirmeleri sonucunda *Sabır Taşı* oy çokluğu ile birinci seçilir.⁵⁵ Fakat CHP'nin ileri gelenleri partilerine şiddetle muhalefet eden bir ismin birinci seçilmesinden rahatsız olurlar ve kararı yeniden değerlendirilmesi için jüriye geri gönderirler. Parti yönetimi buna gerekçe olarak da şartnamedeki "1940 yılından sonra yazılmış" ibaresinin en erken 1941 yılı içinde yazılan eserleri kapsayacağını öne sürerek 1940'ta yazılan *Sabır Taşı*'nın bu şartı taşımadığını belirtir.⁵⁶ Jüri ise kararını değiştirmez ve bunun üzerine parti yönetimi sonuçları birinciliğe uygun bir eser olmadığı şeklinde ilan eder, sadece ikincilik ve üçüncülük ödülleri verilir.⁵⁷ Böylece *Künye*'den sonra *Sabır Taşı* da siyasî engellemelere maruz kalır. Necip Fazıl bu durumla alâkalı olarak hatıralarında şunları söyler:

"*Arada, Halk Partisi filân yıl ve falan sene arası yazılmış sahne eserleri üzerinde bir müsabaka açmış, birinciliği jürinin ittifakıyla Sabık Şair kazanmış, fakat yabancı bir radyonun 'dünya siyasî ahlâkında böyle bir rezalet görülmemiştir!' dediği gibi, İnönü'nün emri üzerine hilelerin en sefili halinde bir bahane bulunarak mükâfat Sabık Şair'e verilmemiştir.*"⁵⁸

Sabır Taşı'nın ardından Necip Fazıl, 1941'de beş perdelik *Para*⁵⁹ piyesini kaleme alır. Bu eser Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak*'tan sonra İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenen üçüncü piyesidir. Eserin sahneye konulmasıyla beraber edebiyat kamuoyunu uzun süre meşgul edecek intihal iddiaları ortaya atılır. Tiyatro mütercimi Yaşar Çimen, Gherardo Gherardi adlı bir İtalyan yazarın *Oro Puro* adlı piyesini *Hâlis Altın* adıyla Türkçeye çevirir ve sahnelenmesi için İstanbul Şehir Tiyatroları'na verir. Eser tiyatronun edebî kurulunca beğenilmez ve mütercimine iade edilir.⁶⁰ Kısa bir süre sonra Necip

⁵³ Selçuk Karakılıç, "Necip Fâzıl'ın Birinciliği Nasıl İptal Edildi?", *Türk Edebiyatı*, 495 (Ocak 2015), s. 24.

⁵⁴ Karakılıç, a.g.y., s. 25-26.

⁵⁵ Jüri şu isimlerden oluşmaktadır: Sabri Esat Siyavuşgil, Kenan Akyüz, Bedrettin Tuncel, Afif Obay, İ. Galip Arcan, Ali Süha Delilbaşı ve Lütfi Ay. Karakılıç, a.g.y., s. 24-26.

⁵⁶ Karakılıç, a.g.y., s. 27.

⁵⁷ Karakılıç, a.g.y., s. 28.

⁵⁸ Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 283.

⁵⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Para*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra P kısaltması ile gösterilecektir.

⁶⁰ Mustafa Özcan, "Necip Fazıl Kısakürek'in Para Piyesi ve Etrafındaki Tartışmalar", *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 18 (2007), s. 186-187.

Fazıl'ın *Para* piyesi sahnelenince Yaşar Çimen intihal iddiasını ortaya atar. Her iki eser de bir bankerin hayatını anlatmakla beraber eserlerin özellikle sonları farklıdır. Çimen'e göre Necip Fazıl, *Oro Puro*'nun çevirisini Şehir Tiyatroları'nda görmüş ve *Para*'yı yazarken bu eserden yararlanmıştı. Şehir Tiyatrosu rejisörü Muhsin Ertuğrul bu iddiayı yalanlar ve *Para*'nın kendilerine *Oro Puro*'dan önce geldiğini söyler.⁶¹ Bu arada Refi Cevad Ulunay ve arkadaşlıklarına rağmen o dönemde aralarında fikrî ve siyasî ayrılıklar bulunan Peyami Safa, gazetelerindeki köşelerinde Yaşar Çimen'in iddia ettiği gibi Necip Fazıl'ın bu eserinin intihal olduğunu yazarlar.⁶² Necip Fazıl, ilk olarak *Son Telgraf Gazetesi*'nde (28 Şubat 1942) bir yazı ile bu iddialara cevap verir ve iddiaların doğru olmadığını ortaya koyar.⁶³ Tartışmaların sona ermemesi üzerine Necip Fazıl, Yaşar Çimen ve Peyami Safa mahkemelik olurlar. Daha sonra Peyami Safa'nın geri adım atıp eserde intihalden ziyade benzerlik olduğunu beyan etmesi ile mahkeme düşer.⁶⁴ Necip Fazıl hatıralarında Peyami Safa hakkında bu olay için şunları yazmıştır:

“(…) İleride bir mesele çıkaracak ve ‘Para’ piyesinin (*Oro Puro*) adlı İtalyanca bir eserden çalınma olduğunu, Şehir Tiyatrosunda hınçlı bir serseriyle el ele verip iddia edecek, arkadaşıyla mahkemelik olacak, ıspata davet edilecek ve mahkemede kem-küm ettikten sonra bu iftirayı aradaki siyasi görüş farkından yaptığını itirafla ve Mistik Şair'in dâvasından vaz geçmesiyle kurtulacaktır.”⁶⁵

Necip Fazıl, bu yıllarda neşrettiği *Büyük Doğu* dergisinin birinci döneminde tek perdelik *Siyah Pelerinli Adam*⁶⁶ adlı piyesini tefrika olarak yayımlar (1943). Yazar, bu piyesini oynanması için değil, okunması için yazdığını belirtmiştir. Eserin kitap olarak yayımlanışı 1949 yılında gerçekleşir.⁶⁷

Necip Fazıl, *Büyük Doğu* dergisinin ikinci döneminde ise *Sır* adlı piyesini tefrika hâlinde yayımlamaya başlar. Piyes, 1946 yılında derginin altı sayısında yayımlanır.⁶⁸ Piyesin neşri devam ederken dergi kapatılır ve Necip Fazıl mahkemelik olur: “*Örfî İdare Büyük Doğu*'yu kapatıyor. Birkaç aydır sürdürdüğü ‘Sır’ isimli bir piyesten de *Örfî İdare*

⁶¹ Özcan, a.g.y., s. 187.

⁶² Özcan, a.g.y., s. 189-196; Selma Günaydın, *Meyveli Ağaç - Necip Fazıl'a ve Sanatına Yöneltilen Eleştiriler*, Kurtuba Yayınları, Ankara 2010, s. 185-186.

⁶³ Necip Fazıl Kısakürek, “(Para) Piyesine Dair İlk ve Tam Cevap” *Hücum ve Polemik*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 33-37.

⁶⁴ Özcan, a.g.y., s. 200-209.

⁶⁵ Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 249.

⁶⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *Siyah Pelerinli Adam*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra SPA kısaltması ile gösterilecektir.

⁶⁷ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 108; Haznedaroğlu, a.g.e., s. 56.

⁶⁸ Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, s. 33.

Mahkemesine çıkarılış... İsnat şu: 'Milleti kanlı ihtilâle teşvik...'”⁶⁹ Bu şekilde piyesin yayımı yarım kalır ve daha sonra da tamamlanamaz. Piyenin sadece birinci perdesi bulunmaktadır.⁷⁰

Necip Fazıl, 1947 yılında *Büyük Doğu* dergisinde Rıza Tevfik’e ait “Abdülhamîd'in Ruhaniyetinden İstimdat” adlı şiirin yayımlanması üzerine yargılanır ve tutuklanır. Hapishane hatıralarının yer aldığı *Cinnet Mustatili* adlı eserinde bu hapisliği esnasında gördüğü ilginç şeylerden de bahseder. Bunlardan biri “zula”dır ve bu, Necip Fazıl’ı o kadar etkiler ki “Zula” adlı bir piyes yazmayı bile düşünür:

“Zula ve bıçak... Zula, mahkûmların yasak eşyayı gizledikleri yerdir. Bu tâbir o zamanlar o kadar hoşuma gitmişti ki, vak’ası hapishanede geçen, ‘Zula’ isimli bir piyes yazmayı bile düşünmüştüm. (...)”⁷¹

Necip Fazıl, 1948’de dört perdelik *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*⁷² adlı piyesini kaleme alır. Piyenin aynı yıl İstanbul Şehir Tiyatroları’na sahneye konur. Başrolü İ. Galip Arcan oynamaktadır.⁷³ Fakat Necip Fazıl, Arcan’ın başrolü oynayıpını beğenmez, ona bazı uyarılarda bulunur. Buna rağmen oyunun istediği gibi sahnelenmemesi üzerine başrolü kendisi oynamak ister. Bu da gerçekleşmeyince piyesini çeker.⁷⁴ Yaşar Nabi Nayır’ın bu olay üzerine yazdığı bir yazı, o dönemde İstanbul Şehir Tiyatroları’nın bir buhran içinde olduğunu ortaya koymaktadır:

“Necip Fazıl Kısakürek’in İstanbul Şehir Tiyatrosunda oynanmaya başlanan ‘Namı Diğer Parmaksız Salih’ isimli piyesini, fena temsil edildiği iddiasile durdurması ve tiyatronun en kıymetli sanatkârlarından Cahide Sonku’nun yedi maddelik bir ithamnameyi Belediye başkanına göndererek sahneden çekilmesi, şehrimizin tek ciddî tiyatrosunun ciddî bir buhran geçirmekte olduğunu herkese düşündürdü.”⁷⁵

Necip Fazıl 1948’den sonra tiyatroya bir süre ara verir. Bunda en önemli etken Necip Fazıl’ın *Künye*, *Sabır Taşı* ve *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* piyeslerinin sahnelenmesinde ve CHP piyes yarışmasında yaşadığı sıkıntılardır. Ayrıca Muhsin Ertuğrul’la yaşadıkları görüş ayrılıkları da tiyatrodan uzaklaşmasına sebep olur. 1948-1960

⁶⁹ Kısakürek, *Bâbiâli*, s. 283.

⁷⁰ *Sır*, Necip Fazıl’ın eserlerinin güncel baskılarında *Abdülhamid Han* piyesinin sonunda yer almaktadır. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra S kısaltması ile gösterilecektir.

⁷¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Cinnet Mustatili*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 56-57.

⁷² Necip Fazıl Kısakürek, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2012. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra NDPS kısaltması ile gösterilecektir.

⁷³ Haznedaroğlu, a.g.e., s. 57.

⁷⁴ Okay, *Necip Fazıl Kısakürek -Kendi Sesinin Yakısı*, s. 12.

⁷⁵ Yaşar Nabi Nayır, “Tiyatro Buhranı”, *Necip Fazıl Kısakürek Şiiri-Sanati-Aksiyonu*, Hazırlayan: A. Arif Bülenoğlu, Binbir Yayınları, İstanbul 1968, s. 97.

arasında hiç piyes yazmayan Necip Fazıl, 1976'da kendisiyle yapılan bir mülâkatta bu durumu ve tiyatroya yeniden dönüşünü şöyle anlatır:

“Kalemimi sahneye cezbeden, ismi gerekmez dediğim ihtiyar Türk aktörüyle aramdaki ayrılıklar, 1943'den⁷⁶ 1960 yılına kadar Tiyatro muharrirliğime fasıla verdiriyor ve 1960 yılı hâdiselerinden sonra girdiğim zindan mikâpı, beni tiyatrodaki gördüğüm esrarlı mikâpın gökkuşağı renkleriyle pırıldayıcı dünyasına itiyor. Artık rengi, dâvası, gâyesi, dostları ve düşmanları malum bir insan olarak, o aktör için değil, istikbâlin sanatkârı için yazmaya başlıyorum ve ‘Ahşap Konak’, ‘Kumandan’, ‘Reis Bey’ böylece meydana geliyor. Bunlar da hiçbiri oynanmamış ve ‘Kumandan’ müstesna, kitaplaşmış eserler...”⁷⁷

Necip Fazıl, *Kumandan* ve *Ahşap Konak* piyeslerini 27 Mayıs 1960 darbesinden sonraki mahkûmiyetinde yazmıştır:

“(…) ‘Kumandan’, 27 Mayıs 1960 dönemecinden sonra, Davutpaşa Kışlası’nda yazılıyor ve Balmumcu Garnizonunda temize çekilip incelenmesi ve Neslihan Kısakürek’e teslim edilmesi için Garnizon Kumandanlığına veriliyor. Garnizon Kumandanı, eseri, ordu ve Örfî İdare basamaklarından geçiriyor ve ideal bir subay tipinin heykelleştirilmesi bakımından, takdir hisleriyle bir arada, onu Neslihan Kısakürek’e teslim ediyor.”⁷⁸

Bu piyes 1963 yılında tefrika hâlinde neşredilirken “orduya hakaret” iddiasıyla soruşturma açılmış ve piyes tamamlanamamıştır.⁷⁹ Birinci perdesi yayımlanan eserin ikinci perdesi yarım kalmıştır.⁸⁰

Aynı tarihte yazılan dört perdelik *Ahşap Konak*⁸¹ Necip Fazıl'ın eşi aracılığıyla sahnelenmesi için Muhsin Ertuğrul'a ve Ankara Devlet Tiyatroları Müdürü Cüneyt Gökçer'e gönderilir. Cüneyt Gökçer, eserin basılmasından sonra değerlendirilebileceğini söylerken Muhsin Ertuğrul piyesi açık ideolojisinden dolayı sahneleyemeyeceğini ve içinde ideoloji olmayan, saf sanat amaçlı bir piyes yazarsa sahneleyebileceklerini söyler.⁸² *Ahşap Konak* 1964'te kitap olarak yayımlanır.

⁷⁶ Necip Fazıl, burada tarihi yanlış hatırlamış olmalıdır, çünkü *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* 1948'de yazılmıştır.

⁷⁷ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 108-109.

⁷⁸ Vecdi Bürün, “Reis Bey”, *Necip Fazıl Kısakürek Şiiri-Sanatu-Aksiyonu*, Hazırlayan: A. Arif Bülendoğlu, Binbir Yayınları, İstanbul 1968, s. 128-129.

⁷⁹ Bürün, a.g.y., s. 129.

⁸⁰ *Kumandan*, Necip Fazıl'ın eserlerinin güncel baskılarında *Siyah Pelerinli Adam* piyesinin sonunda yer almaktadır. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra Ku kısaltması ile gösterilecektir.

⁸¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Ahşap Konak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra AK kısaltması ile gösterilecektir.

⁸² Bürün, a.g.y., s. 129-130.

Muhsin Ertuğrul'un kendisinden ideolojik olmayan bir piyes istemesi üzerine bu yıllarda (Mustafa Miyasoğlu tahminen 1962 demektir) üç perdelik *Reis Bey*'i⁸³ yazar. Muhsin Ertuğrul piyesi beğenir ve repertuara alır, hatta provalara başlanır. Buna rağmen bazı oyuncular Necip Fazıl'ın İslâmî kimliğinden rahatsız olarak eseri oynamayacaklarını söylerler. Bunun üzerine çalışmalar yarım kalır ve *Reis Bey* İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenemez.⁸⁴

Bu esnada Müşfik Kenter'in aralarında bulunduğu Kent Oyuncuları topluluğu *Reis Bey*'i sahnelemeye talip olur. Kent Oyuncuları o günlerde *Hamlet*'i sahnelemektedir ve Necip Fazıl karar vermek için onları izler, Müşfik Kenter'in oyunculuğunu beğenir. *Reis Bey*'in provalarına başladığı sırada Kent Oyuncuları ile çalışan diğer piyes yazarları “*Bu gericinin eserini sahnellerseniz, size telif ve tercüme hiçbir oyun vermeyiz!*” derler ve bu teşebbüs de yarım kalır.⁸⁵ *Reis Bey* 1964'te kitap olarak yayımlanır.

Aynı yıl Kars'ın Sultan Alparslan tarafından fethinin 900. yıldönümü olması dolayısıyla Necip Fazıl'a Kars Belediyesi tarafından Kars tarihini ele alan bir piyes yazması teklifi gelir.⁸⁶ Necip Fazıl, bunun üzerine üç perdelik *Kanlı Sarık*⁸⁷ piyesini yazar. Piyes 1967 *Büyük Doğu* 'larının 14-20. sayılarında tefrika edilmiş, daha sonra 1970 yılında kitap olarak yayımlanmıştır.⁸⁸

Necip Fazıl 1968'de üç perdelik *Abdülhamîd Han*⁸⁹ adlı piyesini yazar. Eser aynı yıl Üstün İnanç ve arkadaşlarının kurduğu Fikir Tiyatrosu tarafından sahnelenir ve düzenlenen Anadolu turnesi ile Anadolu halkının da eseri izlemesi sağlanır. Eserin içerdiği tez ve Anadolu'da halktan aldığı olumlu tepkiler eserin yankılarını Meclis'e taşır. İsmet İnönü, Meclis'te bu piyes aleyhinde konuşur.⁹⁰

Necip Fazıl, 1969'da üç perdelik *Yunus Emre*,⁹¹ 1971'de dört perdelik *Mukaddes Emânet* adlı piyeslerini yazar.⁹² Tiyatro sanatçısı Abdullah Kars, bir söyleşide Necip Fazıl'ın kendisinin bir oyununu seyrettiğini ve kendisini çok beğendiğini, bunun üzerine

⁸³ Necip Fazıl Kısakürek, *Reis Bey*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2013. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra RB kısaltması ile gösterilecektir.

⁸⁴ Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s. 193-194.

⁸⁵ Miyasoğlu, a.g.e., s. 194.

⁸⁶ Haznedaroğlu, a.g.e., s. 60.

⁸⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Kanlı Sarık*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra KS kısaltması ile gösterilecektir.

⁸⁸ İhsan Işık, “Necip Fazıl Kısakürek'in Oyunlarına Toplu Bakış”, *Mavera*, 17 (Nisan 1978), s. 38.

⁸⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Abdülhamîd Han*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra AH kısaltması ile gösterilecektir.

⁹⁰ Yalsızuçanlar, a.g.y., s. 434.

⁹¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Yunus Emre*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra YE kısaltması ile gösterilecektir.

⁹² Haznedaroğlu, a.g.e., s. 61-62. Necip Fazıl Kısakürek, *Mukaddes Emânet*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra ME kısaltması ile gösterilecektir.

Necip Fazıl'dan *Yunus Emre* piyesini yazmasını istediğini, ardından *Mukaddes Emânet*'i de kendisi için yazdığını söyler.⁹³ Necip Fazıl'ın hatıralarında ve Necip Fazıl tiyatrosuyla ilgili diğer kaynaklarda buna dair bir bilgi yer almadığından Kars'ın bu sözlerine ihtiyatla yaklaşmak gerektiği düşüncesindeyiz.

Necip Fazıl'ın yayım tarihi bilinen son piyesi beş perdelik *İbrahim Ethem*'dir.⁹⁴ Piyes 1978'de yayımlanmıştır. Necip Fazıl'ın vefâtından sonra 2000 yılında basılan dört perdelik *Püf Noktası*⁹⁵ eserinin ise yazılış tarihi belli değildir. Bu piyesin yazılış hakkında iki farklı görüş bulunmaktadır. Mustafa Miyasoğlu, *Reis Bey*'in sahnelenmemesinin ardından Necip Fazıl'ın Vasfi Rıza Zobu ile karşılaştığını ve aralarında şöyle bir konuşma geçtiğini nakleder:

“Bu arada Vasfî Rıza Zobu ile karşılaşan Necip Fazıl, durumu ona anlatarak şöyle der: ‘-Şimdi bana öteden beri idealim olan bir iş düşünüyor: Dram muharrirliğinden komediye geçmek ve içinde yaşadığımız cemiyeti, hüüngür hüüngür güldürücü tezatları, nisbetsizlikleri, samimiyetsizlikleri, sahtekârlıklarıyla resmetmek... Bu benim en büyük eserim olabilir. Oynar mısın böyle bir komediyi? -Elbette oynarım!’”⁹⁶

Miyasoğlu, Necip Fazıl'ın yazacağını söylediği bu eserin *Püf Noktası* olduğunu düşünür. Fakat bu yorumla ilgili somut bir bilgi yoktur. Eğer Miyasoğlu'nun yorumu doğruysa piyes 1962-1964 yılları arasında yazılmış olmalıdır.

Püf Noktası'nın yazılış ile ilgili ikinci yorum Abdullah Kars'a aittir. *İbrahim Ethem*'den sonra Necip Fazıl'dan tek perdelik bir piyes yazmasını istediğini, Necip Fazıl'ın da bunun üzerine *Püf Noktası*'nı yazdığını belirtir.⁹⁷ Eğer bu bilgi doğruysa *İbrahim Ethem*'in yazılış tarihi 1978 olduğuna göre *Püf Noktası* bu tarihten sonra yazılmıştır. Fakat Abdullah Kars'ın Necip Fazıl'dan tek perdelik bir piyes istediğini belirtmesine rağmen *Püf Noktası*'nın dört perde olması bu bilgiye şüpheyle yaklaşmayı gerektirmektedir.

⁹³ Abdullah Kars, “Son Noktayı Koymadım”, *Yeni Şafak*, (25 Mart 2002), <http://www.yenisafak.com/arsiv/2002/mart/25/g3.html> (e.t. 31/08/2015).

⁹⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *İbrahim Ethem*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2012. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra İE kısaltması ile gösterilecektir.

⁹⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Püf Noktası*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra PN kısaltması ile gösterilecektir.

⁹⁶ Miyasoğlu, a.g.e., s. 194.

⁹⁷ Kars, a.g.y.

1.2. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Hakkındaki Düşünceleri

Necip Fazıl Kısakürek, 1934'te Abdülhakîm Arvasî ile tanışmıştır.⁹⁸ Bu, Necip Fazıl'ın hayatının kırılma noktasıdır. Bu tarihten önce bohem diyebileceğimiz bir hayat süren Necip Fazıl, Abdülhakîm Arvasî ile tanışmasından sonra İslâmî bir hayat tarzına geçer. İlk tiyatro eseri *Tohum*'u 1935'te yazan Kısakürek'in tiyatro yaşamı ve tiyatro hakkındaki görüşleri hayatının bu ikinci evresindeki yaşamına göre şekillenmiştir.

Necip Fazıl'ın şiiri hayatının iki evresi arasında bireyselden dinî ve toplumsal bir boyuta geçmiş, tiyatroları ise hayatının ikinci evresinde yazıldığı için doğrudan dinî-toplumsal bir boyutta yazılmıştır. "Sanat" şiirinde "*Anladım işi, sanat, Allahı aramakmış; / Marifet bu, gerisi yalnız çelik - çomakmış...*"⁹⁹ diyen Necip Fazıl'ın piyesleri bu minvalde tezli tiyatro türüne girer.¹⁰⁰ Onun tüm piyeslerinde hayatının ikinci evresinin dünya görüşü hâkimdir ve piyesleri fikrî mücadelesinin bir aracıdır.

"Poetika"sında "*Şiir, Allah'ı sır ve güzellik yolundan arama işidir.*" (Ç, s. 474) diyen Necip Fazıl, *İdeolocya Örgüsü* adlı eserinde bunu sanat olarak genişletir:

"San'at ki, bizim gözümüzde en çevik ve en gizli usülle Allah'ı aramanın müessesesidir; nâmütenahî mücerrede, yâni aslî gayesine yaklaştıkça İslâmda değer bulur. Bu bakımdan, bütün İslâm san'atlarından mücerredin şiiri tüter. Taş, halı, gergef ve kâğıt üzerine aksettirilmiş bütün İslâm ruh plâstikası, mümkün olduğu kadar kaba ve bayağı müşahhasan uzaklaşmanın ifadesidir. (...)"¹⁰¹

Sanatı bu şekilde tüm şubeleri ile Allah'ı aramanın bir aracı olarak gören Necip Fazıl, bu doğrultuda piyeslerini düşüncesini yaymak için bir vasıta olarak kullanmıştır. Bu konudaki görüşlerinden önce Necip Fazıl'ın tiyatroyu nasıl tanımladığı üzerinde duracağız. Tiyatronun Antik Yunan'a dayandığını ve tamamıyla Avrupaî bir sanat olduğunu belirten¹⁰² Necip Fazıl, kendisiyle 1976'da yapılan bir mülâkatta tiyatro için şunları söylemiştir:

"Ön tarafı açılır-kapanır bir mikâp (küp) içinde hayatı yakalamak... Kapana kıştırır gibi... Tiyatro budur. Aslında zamandan başka bir şey olmayan hayat, hangi mekân içinde akarsa aksın, onu belli başlı anlariyle, üstüne böyle bir mikâp atarak tutabilirsiniz. Zaten her hâdisenin üstünde, ressamın kurşun kalemiyle çizip sonradan sildiği bölüm çizgileri gibi, böyle görünmez mikâp vardır. Onu görünür hâle getirmek, içindeki hâdiseyi

⁹⁸ Mustafa Fırat Gül, *Necip Fazıl ve Tiyatro*, Kömen Yayınları, Konya 2010, s. 35-36.

⁹⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 39. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra Ç kısaltması ile gösterilecektir.

¹⁰⁰ Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, s. 126.

¹⁰¹ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 135.

¹⁰² Necip Fazıl Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2016, s. 11.

tutmaktır. Kemmiyet sürüsünden çıkarmak, silinmekten kurtarmak, süzmek, özleştirmek...”¹⁰³

Necip Fazıl bu tanımında tiyatroyu bir küpe benzetmektedir. Küpün açılan önyüzü sahnedir. Buradan yola çıkarak Necip Fazıl’ın tiyatroyu sadece edebî bir metin olarak görmediğini, tiyatro eserinin sahnelenmesiyle tamamlandığını düşündüğünü söylememiz mümkündür. Yazarın bu yaklaşımı “Giriş” kısmında ele aldığımız dram sanatı-tiyatro sanatı ilişkisine de uygundur. Bir önceki başlıkta tiyatro hayatını ele aldığımız Necip Fazıl, görüldüğü üzere oyunlarının sahnelenmesi için gayret etmiş, bu yolda sıkıntılar yaşamıştır. Kendisi sadece *Siyah Pelerinli Adam*’ı okunmak için yazdığını ifade etmiştir, diğer piyesleri sahnelenme amacıyla yazılmıştır.

Bu tanımda ayrıca zaman ve mekân kavramları üzerinde durulmuştur. Zaman ve mekân tüm vak’aya dayalı edebî türlerin (roman, hikâye, tiyatro vb.) mutlak unsurlarıdır. Zira bu eserler yazarlarının edebî görüşleri dâhilinde hayatın farklı doğrultularda yansımaları ya da dönüştürülmüş şekilleridir. Çeşitli eserlerde zaman ve mekân unsurlarının etkisi azaltılmaya çalışılsa da bu unsurlardan tamamen uzaklaşmış bir eser yazmak mümkün değildir. Bu durum tiyatrodaki daha da belirginleşir. Çünkü sahnelenmek amacıyla yazılan tüm piyesler harekete ve olay örgüsüne ihtiyaç duyarlar ki bu da zaman ve mekân unsurlarını tiyatro için vazgeçilmez kılar.

Tiyatronun ferdî bir sanat olmadığını, gerçekleşebilmesi için bir cemiyet hayatına ihtiyaç duyulduğunu belirten¹⁰⁴ Necip Fazıl’ın “*Ön tarafı açılır-kapanır bir mikâp (küp) içinde hayatı yakalamak*” derken gerçekçi bir tavır içinde olduğu görülmektedir. Bu cümle tiyatronun hayatın bir aynası olduğunu vurgulamaktadır.¹⁰⁵ Necip Fazıl’ın piyeslerine baktığımızda toplumsal (*Tohum, Ahşap Konak* gibi) ya da bireysel (*Bir Adam Yaratmak, Siyah Pelerinli Adam* gibi) gerçekliğe odaklandığını, hayatı bu şekilde sahneye taşıdığını söyleyebiliriz. “(...) *Shakespeare’in Hamlet’te dediği gibi, sahne ‘çağının aynası ve kısaltılmış tarihi’dir. Bunun için de, sahne, çağını doğru olarak, açık ve seçik, bozmadan yansılatabildiği anda önemli bir araçtır. (...)*”¹⁰⁶ Necip Fazıl’ın da tiyatroyu bir araç olarak gördüğünü düşündüğümüzde hayatı bir kapan gibi tiyatroyla yakalamaya

¹⁰³ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 106.

¹⁰⁴ Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, s. 16.

¹⁰⁵ Necip Fazıl, 1964 yılında tiyatro hakkındaki bir konferansında da tiyatro ile hayat arasındaki ilişkiyi şöyle belirtmiştir: “*Tiyatro, birçok insanın, bir ân, böyle birbirini göremez hâlde bir noktaya bakıp, bir çerçevede içinde her gün yaşadığı hayattan bir parça gösteren bir sanat şekli... Bunu, bugünkü modern vasıtalarla daha renkli anlatmak lâzım gelirse, karanlıkta bir kaleideskop gibi, bir sarmal çerçeve içinde hayatın aynını tasavvur etmek ve yaşamak...*” Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, s. 10.

¹⁰⁶ Nutku, a.g.e., s. 23.

çalışmasının sebebini de anlayabiliriz. Zira hayatın gerçeklerinden kopuk bir tiyatro eserinin hangi doğrultuda olursa olsun toplumsal bir mesaj vermesi mümkün değildir.

Necip Fazıl 1935 yılında kendisiyle yapılmış bir mülâkatta ise şöyle demektedir:

“Bence sahne, bir büyücünün toprak üstüne tebeşirle çizdiği esrarlı bir dörtköşeydi... Öyle bir dörtköşe ki, uçsuz bucaksız hayatın en başıboş kıvrılışları onun darlığı içine sığdırılacaktır. Dışarıdaki (realite)sinden hiçbir şey kaybetmeden ona sığın hayat, dışarıdaki genişliğe sığmayacak kadar hudutsuz güzellik tecellilerine orada kavuşacaktır. O, hayatın (kantite) gibi değersiz ve geçici yüzünü değil, (kalite) gibi derin ve sonsuz şahsiyetini zapteden ve onu molozlarından ayıklayarak tasfiye eden, tıpkısını, fakat başka türlüşünü gösteren mistik bir aynadır. Sanatın, kaba (realite)yi, şiir, roman, hikâye gibi formlar içinde ve beş duyu âleminin dışında idealize eden ruhu, orada, rüyayı hakikate çevirir gibi, zaman ve mekânın gerçek rakısı içinde belirecektir.”¹⁰⁷

Necip Fazıl’ın bu cümlelerinde de hayatın tüm gerçekliği ile tiyatro eserinde yer alması gerektiği düşüncesini görürüz. Aynı zamanda bu satırlarda hayatın gerçekliğinin dönüştürülerek idealize edilmesi düşüncesi de vardır. Hayatın kaba gerçekliği tiyatro sanatı aracılığıyla idealize edilir ve okuyucuya/seyirciye kökleri gerçek dünyada olan yeni bir dünya sunulur. Necip Fazıl’ın piyeslerinin tezli tiyatro türüne girdiğini göz önünde bulundurarak bu eserlere baktığımızda özellikle merkezî kişilerini idealize ettiğini (Tohum’daki Ferhad Bey gibi) ve tezini/mesajını bu kişilerle okura/seyirciye iletmeye çalıştığını görürüz.

Bu doğrultuda Necip Fazıl, sanatlar içinde en büyük keşfin tiyatro olduğunu söyler:

“Bana sorarsanız beşerî keşiflerin en büyüğü olarak tekerleği gösteririm. Sanat şekilleri içinde bence en büyük keşif de Tiyatro... Tekerlek, nasıl bitmeyen mesafeler üzerinde sonsuz bir dönüşse, tiyatro da, durmayan zamanın mikâp biçimi bir kavanoz içinde, bütün madde ve hareket kadrosiyle dondurulması. İster derinliğine doğru insan, ister bu insanla beraber sağlığına doğru cemiyet dâvasında, gâyeli ve gâyesiz, fakat kelime ve hareketlerin mimarı her sanatkâra imparatorluk tacı tiyatrodadır. Hele yeni insanla beraber cemiyet yağurucusu fikirci ve aksiyoncu sanatkâr, o pınardan başka hiçbir kaynaktan susuzluğunu gideremez. (Tez)in laf olmaktan çıkıp büyü olduğu yer, işte o esrarlı dört köşe...”¹⁰⁸

Necip Fazıl, “her sanatkâra imparatorluk tacı tiyatrodadır” diyerek kendisi için tiyatronun önemini vurgulamıştır. “cemiyet yağurucusu fikirci ve aksiyoncu sanatkâr”

¹⁰⁷ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 9.

¹⁰⁸ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 106-107.

ifâdelerini de özellikle kendisi için söylemiş gibidir. Çünkü Necip Fazıl, toplumsal olarak davası olan bir sanatkârdır ve tiyatro, davası doğrultusunda cemiyete mesajlar verebileceği ve cemiyeti dönüştürebileceği en etkin araçlardan biridir.¹⁰⁹ Tiyatronun seyirci karşısında sahnelenmesi ona toplumsal bir boyut katar ve Necip Fazıl, tiyatronun bu boyutunun farkında olarak ondan mümkün olduğunca yararlanmaya çalışmıştır.

Necip Fazıl, “*Tiyatro, emsalsiz bir telkin kürsüsüdür (...)*”¹¹⁰ ve “*(...) Tiyatro benim için içtimaî davada en büyük vaaz kürsüsüdür. (...)*”¹¹¹ diyerek tiyatrosunun düşüncelerini yaymak için bir vasıta olduğunu vurgulamıştır.¹¹² Vaaz kürsüsünden halka seslenen bir hatip gibi tiyatro eserleri ile halka ulaşmaya ve onlara mesajlar vermeye çalışmıştır.¹¹³ O, tiyatrodan böylece bir vaaz kürsüsü şeklinde yararlanarak okuyucularda/seyircilerde kendi düşüncelerine uygun yeni bir bilinç oluşturmayı hedeflemiştir. Bu noktada Necip Fazıl’ın *Bir Adam Yaratmak* piyesinde geçen “körlüğü zedelemek” ifâdesini bir metafor olarak Necip Fazıl tiyatrosunun anahtarı olarak okumamız mümkündür. Yazdığı “Ölüm Korkusu” piyesiyle “bir adam yaratan” ve bu yüzden kulluk sınırlarını zorladığını düşünen merkezî kişi Husrev, piyesinin ikinci perde beşinci sahnesinde buhranlar geçirirken arkadaşı Mansur’a şöyle der:

“Ben ne yaptım? Bir hududu zorladım. Kendimin dışına çıkmak isterken, kendime rast geldim. (...) Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıyım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıyım! (...) Ben ne yaptım? En sağlam basamağı ayağımdan kaydurdum. Körlüğü zedeledim. Şimdi görünen şeye nasıl

¹⁰⁹ Enver Töre tiyatronun bu özelliğini şöyle belirtir:

“Edebî eserlerin, fikir akımları ve yaşayış tarzı ile çok yakın münasebeti olduğu malûmdur. Edebî türler arasında sadece okunmakla kalmayıp oynandığı için de tiyatronun; yeni fikirlerin anlatılması, telkini ve yeni tiplerin ortaya çıkmasında oynadığı rol, belki de bütün edebî eserlerden daha güçlüdür. (...)” Enver Töre, *Hayattan Sahneye Kadınlar*, DUYAP Yayıncılık, İstanbul 2006, s. VII.

¹¹⁰ Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, s. 58.

¹¹¹ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 169.

¹¹² “*(...) Sanatın, kütleleri sevki ve idaresi bakımından bundan daha zengin, bundan daha cömert, bundan daha verimli bir şubesi bence nâ-mevcuttur*” (*Tiyatro ve Tesiri*, s. 37) diyen Necip Fazıl’ın bu görüşleri onu sanattan sosyal fayda için yararlanan Namık Kemâl’e yaklaştırır. Namık Kemâl, edebiyatı, toplumsal meselelerin ve toplumsal terbiyenin bir aracı olarak görür. Bu bağlamda o, piyeslerinde kendi ideal düşüncelerini topluma aktarmaya çalışmıştır, bakınız: Mehmed Kaplan, *Namık Kemâl Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1948, s. 226, 228. Necip Fazıl da bunun farkında olarak Namık Kemâl’in tiyatrodan bir vaaz kürsüsü gibi yararlanmasını önemli bulduğunu belirtmiştir:

“Namık Kemâl’in, bu şartlar altında ve ilk tiyatro müellifi olarak, aradığı ifade kalıbını sahnede buluvermesi; ve olgun bir nazariye değil, keskin bir ameliye halinde; okutmak için değil, oynatmak için; ve sahne eseri göstermek için değil, sahnede içtimaî vaaz kürsüsü kurmak için tiyatro plânına dökülmesi, bize azamî mikyasta ehemmiyetli...” Necip Fazıl Kısakürek, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011, s. 110. Ayrıca Walter Benjamin de 20. yüzyılda sahnenin bir kürsüye dönüştüğünün altını çizmektedir: Walter Benjamin, *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin*, Çeviren: Ahmet Cemal, Agora Kitaplığı, İstanbul 2014, s. 11-12.

¹¹³ Necip Fazıl’ın bu tavrı kimi zaman piyeslerinin dramatik akışını zedelemiştir ve bu yüzden eleştirilmiştir. Bu konudaki eleştirilerden biri için bakınız: Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960, s. 101.

bakayım? İnsan kaderini bir rüya gibi uykuda bulur. Bu rüyayı uyanık nasıl seyredelim? Allahla kalabalık arasında kaldım. Boşlukta nasıl durayım?” (BAY, s. 70-71)

Yazar “körlüğü zedelemek” ifâdesini piyesinde yeni bir bilinç düzeyine ulaşmak anlamında kullanmıştır. Düşüncelerini halka ulaştırmak için tiyatroyu bir vaaz kürsüsü olarak gören Necip Fazıl’ın yapmak istediği okuyucu ve seyircilerinin körlüğünü zedeleyerek onlarda yeni bir bakış açısı uyandırmak ve böylece onları kendi düşünceleri doğrultusunda dönüştürmektir. “*İnsan kaderini bir rüya gibi uykuda bulur.*” diyerek insanoğlunun bir bilinç düzeyine erişmedikçe hayatını belli alışkanlıklar çerçevesinde bir gaflet uykusu içinde geçirdiğini vurgulayan Necip Fazıl okuyucuyu/seyirciyi bu uykudan uyandırarak onların meselelere farklı bir açıdan bakmalarını istemektedir. Necip Fazıl’a göre eğer insanoğlu piyesleriyle oluşturmaya çalıştığı bilinç düzeyine erişememişse bir körlük içerisinde. Yazarın arzuladığı bilinç düzeyine ulaşamayan insanlar belki de onun ifâde ettiği körlüğün farkında olmadan huzur içinde yaşamaktadırlar. Körlüğün zedelenmesiyle birlikte bireyin yeni bir bilince erişmesi bu huzuru kaçırıp sancılı bir süreci başlatabilir. Husrev bu yüzden “*Bu rüyayı uyanık nasıl seyredelim?*” diye sormaktadır. Necip Fazıl, körlüğün zedelenmesiyle başlayan bu sancılı süreci eserlerinde “kriz entelektüel” ve “fikir çilesi” olarak nitelendirmiştir. O, piyesleri vasıtasıyla okuyucularında ve seyircilerinde körlüğü zedeleyerek onların da bir “kriz entelektüel” yaşamalarını ve “fikir çilesi” çekmelerini istemektedir.

Tiyatro bu noktada onun için oldukça önemli bir araçtır. Düşüncelerini sistemleştirdiği *İdeolocya Örgüsü*’nde “Beklediğimiz İnkılâp” başlığı altında düşündüğü İslâm inkılâbının vasıtalarını ele alırken tiyatroyu da dış vasıtalar arasında sayar:

*“Dış vasıtaların başında, bütün şubeleriyle güzel sanatlar (bilhassa edebiyat, tiyatro, sinema), yayın yolları (gazete, mecmua, kitap), telkin kürsüleri (konferans, vaaz, sohbet), kültür teşekkülleri (her köşede bir kulüp) ve İslâm sermayesine yön ve hareket verici mihraklar...”*¹¹⁴

Bu noktada Necip Fazıl, tiyatronun millî-manevî değerlere uygun bir içeriğe sahip olması gerektiğini düşünmektedir. Tiyatronun komünizm ve millî-manevî değerlere zıt olarak gördüğü düşüncelerden arındırılması gerektiğini savunur. Bu bağlamda 1962 tarihli bir hitâbesinde tiyatro ve sinemanın komünizme vasıta olmasını engellemekten bahseder:

¹¹⁴ Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s. 201.

“Cinas, hayal, mecaz, remz yoluyla komünizmaya vasat hazırlayan bütün faaliyetleri (filtre) etmeyi başarmak ve bu arada tiyatro ve sinemayı başa almak...”¹¹⁵

Bu da Türk tiyatrosunda millî-manevî yaklaşıma sahip bir tiyatro anlayışı oluşturmakla mümkün olacaktır. Bu noktada böyle bir tiyatro anlayışının içeriğinin nasıl olacağı sorusu ortaya çıkar ki Necip Fazıl çeşitli eserlerinde bu soruya da cevaplar aramış, böylelikle hem kendi tiyatrosunun fikrî yapısına dair bilgiler vermiş hem de kendisinden sonra bu anlayışa uygun eser vereceklere bir yol çizmeye çalışmıştır.

Bu noktada Necip Fazıl’ın ilk olarak tiyatro ve tüm sanatlara bakışında dini temele aldığını görmekteyiz:

“Edebiyat, musikî, tezyin sanatı, mimarî, resim, minyatür, heykel, tiyatro, raks şubelerinde mütalâa edilen güzel sanatlar, İlâhî vecd, tefekkür ve telkine hizmetleri mikyasınca dinen kabul, hayvanî ilcalara, günaha ve küfre yol açma istidadınca da merdut (reddedilmiş)... Ve güzel sanatlar öyle müessiselerdir ki, hem insanı kapıp uçurma, hem yere çalma, hem bağlama, hem de bağlarını çözme bakımından korkunç bir sihir sahibi...”¹¹⁶

O, bu bağlamda tiyatro ve sinemanın ilk olarak İslâmî kurallara uygun olmasını şart koşar:

“Sâf bir (fonetik) sanat olan musikî ve ayrıca sözle karışık (fonetik-plâstik) mahiyetiyle tiyatro ve sinema, bizzat ve binnefs, sanat müessesesi olarak Şeriatin hiçbir suretle itiraz etmediği, yalnız içine Şeriatçe yasak unsurlar girdiği nisbette yasaklanması gerektirdiği, mücerret asılları ve mahiyetleriyle kabahatsiz, fakat müşahhas halleri ve fiilleriyle müthiş suçlu vasıtalar. Bu, boşaltıp yeni baştan doldurulduğu takdirde hiçbir pisliğe yataklık etmiyecek vasıtalar şimdiye kadar öyle levslere depo vazifesini görmüş ve görmektedir ki, isimlerini duyan, kendilerini o levslerin aynı zannetmekte mazurdur. İslâm inkılâbı onları bugünkü mevzuu ve gâyelerinde ayırıp ‘mâvuzualeh - lâyük olduğu yer’e koyduğu ve İlâhî hikmetlerin emrine bağladığı zaman, bu vasıtaların da hakikatı topyekûn kâinatın hakikatiyle beraber anlaşılacaktır.”¹¹⁷

Necip Fazıl bu satırlarında mevcut tiyatro anlayışının içerik olarak “levslere depo vazifesini gördüğünü” ifâde etmiştir. O, İslâmî kurallara uygun olmayan sanat eserlerinin bireysel ve toplumsal ahlâka zararlı olduğunu ve toplum üzerinde yıpratıcı etkileri

¹¹⁵ Necip Fazıl Kısakürek, “Komünizma Geliyor! 1962”, *Hitâbeler*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 214.

¹¹⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *İman ve İslâm Atlası*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015, s. 310.

¹¹⁷ Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s. 254-255. Necip Fazıl, bu görüşlerini kendisi ile 1976’da yapılan bir mülâkatta da büyük oranda aynı cümlelerle ifâde etmiştir, bakınız: *Konuşmalar*, s. 107.

olabileceğini düşünmektedir. Bununla birlikte sinema ve tiyatronun İslâmî öze uygun olduğu müddetçe İslâmiyet'in bu sanatlara karşı olmadığını da vurgulamıştır. Bu noktada tiyatronun kendi yapısıyla ilgili çeşitli sorunlar da ortaya çıkabilmektedir:

“İslâmî edep ve kaideler noktasından birçok meselesi olan büyük telkin kıymetinde sanat müessesesi... İslâm dâvası uğrunda pürüzlü taraflarına katlanılabilir. (10) vâhitli bir tam sayının (9) vâhidini büyük faide, (1) tanesini de zarar olarak gösteren tesir ve telkin vasıtası... Belâsı, roman gibi mücerret olmamak ve müşahhas olmaktan geliyor. Ama kuvvetini de bu hususiyetinden alıyor. Ama öyle alet ki, faydaları uğrunda bazı uymaz taraflarına katlanmak gerekiyor. Affa sığınarak onu İslâm davasında kullanabiliriz.”¹¹⁸

Necip Fazıl'ın İslâmî edep ve kaideler bakımından sorun olarak gördüğü konulardan birisi kadın oyuncuların sahneye çıkmasıdır:

“Tiyatro bize alet olarak yabancıdır. Kadınsız tiyatro kabil değil. Kadını, en şeri ölçülerde bile olsa Baküs ayinlerinden doğmuş bulunan tiyatroya tatbik de mümkün değil. Tiyatro hayatın dondurulmuş anlarıdır. Bu bakımdan onun bize ait olmayışı, bana mensup bir söz. Bunu kabul kolay. Fakat onun yerine meddahı ve Karagöz'ü ikâme ederek teselli mümkün değil. (...)”¹¹⁹

Bu noktada Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinin kadın konusunda zaman içerisinde değiştiği de görülmektedir. *Tohum*, *Bir Adam Yaratmak*, *Ahşap Konak* gibi piyeslerinin şahıs kadrolarında kadınlar yer alırken ilerleyen yıllarda yazdığı piyeslerde ya kadına çok az yer vermiş yahut şahıs kadrosunda kadın olmayan piyesler yazmıştır.¹²⁰

Necip Fazıl'ın yaşadığı dönemin tiyatro anlayışına getirdiği eleştiriler büyük oranda piyeslerin İslâmî öze aykırılığı üzerine kurulmuştur. Necip Fazıl, bu tip eserleri eleştirirken, tersten bakarsak, olmasını istediği tiyatro anlayışını da ortaya koymuştur:

“Son zamanların yerli piyes tecrübeleri (pek garip ama söyleyelim: Garptan devşirme tercüme eserlerle beraber) insana hicap verecek kadar aşağılık şeyler... Sanki

¹¹⁸ Kısakürek, *İman ve İslâm Atlası*, s. 312-313.

¹¹⁹ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 98.

¹²⁰ “*Abdülhamîd Han piyesi, Siyah Pelerinli Adam piyesini saymazsak Necip Fazıl Kısakürek'in kadın karakterlere yer vermediği ilk eseridir. Siyah Pelerinli Adam'da 'kadın' şeytanın bir kılığı, bir görünüş şekli sıfatıyla da olsa yer almaktadır. 'Kadınsız bir vak'a' olarak duyurulan Künye'de kadınlar önemli bir yansıtma fonksiyonuyla yardımcı karakterler olarak kullanılmıştır. Abdülhamîd Han piyesinde ise kadın sadece bir öksürük sesiyle ve mecburiyet ölçüsünde vardır. Eserde kadın sahne arkasındadır, öksürükten başka varlığını duyuran tek şey, var olduğuna dair sözlerdir. Bu piyesten sonra yazılan Yunus Emre, Mukaddes Emanet, İbrahim Ethem ve ne zaman yazıldığı tam tespit edilemeyen Püf Noktası piyeslerinde de kadın karaktere rastlamıyor olmamız, Necip Fazıl'ın bu konuda belli bir temayülünün olduğunu gösterir. 1967'de neşredilen Kanlı Sarık, Necip Fazıl'ın az da olsa kadın karaktere yer verdiği son eseridir. 1975'te yaptığı bir konuşmada Necip Fazıl 'kadının tiyatroya tatbikinin mümkün olmadığını' söylemiştir. Böylece yazarın eserlerini kadın karakterlerden mahrum etmesi İslâmî ölçülere uyma hassasiyetinden kaynaklanmaktadır ve bilinçli bir tercihtir.” Haznedaroğlu, a.g.e. s. 180-181.*

motörün keşfi unutulmuş, fabrikaları bir zelzelede yerin dibine batmış ve insanlık yeni baştan kağına devrine girmiştir. Ve bu kağınılar -ne tuhaf!- tiyatroya susamış olan halkın, ellerini patlatırcasına alkışladığı harikalar... Âdetâ sahneye bir kahve getirmek ve 'Ey hainler!' diye bağırtabilmek veya bağırabilmek mârifet... Saffet içinde bu ne dalâlet; ve dalâlet içinde ne saffet?..”¹²¹

Necip Fazıl, bu satırlarında yerli tiyatro eserlerinin¹²² ilkel denilebilecek bir basitlik ve bayağılık içinde olduğunu ifâde etmiştir. Halk ise tiyatroya karşı bir susuzluk içinde olduğu için niteliğini sorgulamadan bu eserleri alkışlamaktadır. Burada eleştiri, halktan ziyade piyes yazarlarıdır. Piyes yazarları içerik yönünden kalitesi yüksek eserlerle halkın sanat seviyesini yükselteceklerine, izleyiciye fikrî bir olgunlaşma imkânı sunacaklarına onların karşısına basit eserlerle çıkmaktadırlar. Yine bu doğrultuda şunları da söyler:

“Millî tiyatro, Reşat Nuri'nin romanda olduğu gibi sahnede de daktilo kızlara hitap eden kolay edebiyatından başka, Nazım Hikmet ve Vedat Nedim'in, tamamıyla sun'î ve zoraki, hakikî ruh ve fikirden mahrum cambazlıklarına inhisar eder.”¹²³

Bu satırlarda da eleştirinin yönü kolaylık (basit oluş) ve yapmacıklık üzerinedir. 1962 tarihli bir yazısında ise tiyatronun bir “meselesi” olmadığından yakınır:

“Şiir, şiirin tükendiğini açıkça ilân edip susamadığı için mide gurultusuna inmekte; roman, 'romana ne lüzum var?' diyemediği için bir şeyler karalamakta; tiyatro, meselesiz tiplerin nefes kokularını aksiyonlaştırmakta; resim kıvranmakta, heykel büzülmekte, müzik hafızasını kaybetmekte...”¹²⁴

1977'de tiyatro ve sinemanın gidişatıyla ilgili kendisine sorulan bir soruya şöyle cevap vermiştir: *“Sefaletin son mertebesinde buluyorum! İşte bu noktada hakkiyle karamsarım! Ne eser, ne yazar, ne tenkitçi, ne zevk, ne çile, ne estetik anlayış... Umumi fikir (dekadans)ımıza, ruh inhitatımıza ne kadar da denk!...”¹²⁵*

Kendi tiyatro anlayışına zıt eserleri bu şekilde yeren Necip Fazıl, tiyatronun kapılarının kendisine kapalı oluşundan da yakınır. Bunun sebebi ise onun tiyatro

¹²¹ Necip Fazıl Kısakürek, “Ve Sanat Manzarası”, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2007, s. 214.

¹²² Necip Fazıl, Şinasi'in *Şair Evlenmesi* eseri sahnelenmediği için Batılı tarzda Türk tiyatro tarihini Namık Kemal ile başlatır: Kısakürek, *Namık Kemâl*, s. 110. Namık Kemâl'in tiyatrolarında gördüğü eksiklik ve acemiliklere rağmen Batılı tarzda tiyatroyu bizde başlattığı için onun çabasının önemli olduğunu düşünür: *“(...) Mademki (Sophicle)den şu kadar bin ve (Shakespeare)den şu kadar yüz sene sonra da olsa, Türk sahnesinde yerli drama ilk defa teşekkül ediyor; bir takım mücerret seciyeler, müşahhas suretler içine giriyor; işin en iptidâî protoplâzma başarısını bile bir tiyatro kıymeti addetmek gerek.”* Kısakürek, *Namık Kemâl*, s. 299.

¹²³ Kısakürek, “Altıncı Mektup”, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, s. 193.

¹²⁴ Necip Fazıl Kısakürek, “Dur!!!”, *Başmakalelerim-2*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 272.

¹²⁵ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 120.

anlayışının hem siyasî olarak hem de muhteva açısından genel anlayışın dışında olmasıdır. Hatıralarında “Bugün bana, çatısındaki bandrada hilâl yerine orağa, yıldız yerine çekice benzer şekiller sırttan resmî Türk tiyatrosu kapalı... (...)”¹²⁶ diyerek mevcut tiyatro anlayışının ve yapılanmasının sol görüşe dayandığını belirtir:

“Güzel sanatlarda, kadro ifadesiyle mevcut değiliz. Zaten Tanzimattan beri güzel sanatlar, ana kaynağını kaybetmiştir. Bugün esasen mevcut olmayan ve yangın yerine dönmüş bulunan edebiyat arsasında, en aşağı örnekleriyle de olsa, solcular ve başıboşlar dolaşmakta... Biz yokuz! Büyük Doğu ideologyasının örücüsü, bir zamanlar, şimdi küfür edebiyatını idare eden bir şahıs tarafından ‘tek mısraı bir millete şeref vermeye yeter!’ diye anıldığı ve hiçbir zaman ve mekânda sanatkâr olarak inkâr edilmediği halde, gerçek çehresi belli olur olmaz, kendisine bütün sanat müesseseleri ve kayıtları (tiyatro, antoloji, okuma kitabı) kapılarını kapamış, o da 40 yıllık çilesi içinde, özlediği İslâmî duygu plânına bağlı gençlik kolunu sanatta bir türlü yetiştirememiştir. Her halde kabahat, cemiyeti bu hale getirenlerle, bu hâle gelip farkında olmayanlarda...”¹²⁷

Sanatta İslâmî duygu plânına bağlı bir gençlik kolu yetiştirilemediğinden yakınan Necip Fazıl, bu durumda idealleştirdiği tiyatroyu istikbâlde aramaktadır:

“Mutlak iman halinde (tez)lerin (tez)ine sahip olan biz, tiyatrodan üstün ve dokunaklı alet kabul edebilir miyiz? Edemeyiz ama, işte -hamdolsun- o mutlak iman yüzünden bugünkü Türk (!) Tiyatrosu bize kapılarını kapamış bulunuyor; biz de ona yerle göğü birbirine katacak olan tiyatromuzla karşılık veremiyoruz. Dedik ya, istikbâli ve bu arada istikbâlin aktörünü bekliyoruz.”¹²⁸

O, çeşitli eserlerinde bu şekilde belirttiği görüşleriyle ve yazdığı on yedi piyesle istikbâldeki piyes yazarlarına ve aktörlere bir yol çizmeye çalışmıştır. Biz de bu doğrultuda yaptığımız alıntılardan yola çıkarak Necip Fazıl’ın tiyatroyla ilgili görüşlerini maddeler hâlinde şu şekilde sıralayabiliriz:

1- Sanatı Allah’ı aramanın bir vasıtası olarak gören Necip Fazıl için tiyatro da bu minvalde onun için en önemli sanat kollarından biridir.

2- Necip Fazıl’ın tiyatroya bu şekilde önem vermesinin sebebi tiyatronun yazarına geniş halk kitlelerine ulaşma imkânı sunmasıdır. Farklı şehirlerde, farklı tarihlerde seyirciye sunulabilecek bir piyes binlerce insana ulaşabilir.

¹²⁶ Kısakürek, *Bâbîali*, s. 333.

¹²⁷ Kısakürek, *İdeologyca Örgüsü*, s. 201-202.

¹²⁸ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 109.

3- Bu imkânın farkında olan Necip Fazıl, tiyatronun kendisi için bir vaaz kürsüsü gibi olduğunu ifade etmiştir. O, düşüncelerini halka ulaştırmak için tiyatroyu bir araç olarak kullanmıştır.

4- Necip Fazıl, tiyatro sanatının hayatın gerçekliğini yansıttığını belirtmiştir. Bu bireysel ya da toplumsal bir gerçeklik olabilir. Fakat ona göre tiyatro gerçeği yansıtmakla kalmaz aynı zamanda hayatı dönüştürür. Piyeslerinde fikirlerini işleyen Necip Fazıl, bu şekilde toplumu etkileyip dönüştürmeyi amaçlamıştır.

5- Necip Fazıl, tiyatro sürecinin sahnelenme ile tamamlandığını düşünmektedir. Kendisi de biri hariç tüm piyeslerini sahnelenmesi için yazmıştır.

6- Necip Fazıl, komünizme karşı millî-manevî değerleri ön plana alan bir tiyatro anlayışına sahiptir.

7- Necip Fazıl tiyatronun içerik olarak İslâmî kurallara uygun olması gerektiğini savunur. İslâmî öze aykırı eserlerin bireye ve topluma zarar vereceğini düşünür.

8- Yaşadığı dönemin tiyatro anlayışını sol görüşlere dayanması ve İslâmî öze aykırılığı sebebi ile eleştiren Necip Fazıl tiyatro kapılarının kendisine kapalı olmasından yakını. Ayrıca döneminin piyeslerini basit ve yapmacık bulur.

9- Bu şekilde dönemini eleştiren Necip Fazıl, benimsediği tiyatro anlayışının gelecek kuşaklarda karşılığını bulacağına inanır ve gerçek tiyatroyu gelecekte arar.

BÖLÜM II

NECİP FAZIL KISAKÜREK TİYATROSUNUN KAYNAKLARI

2.1. Hayatının ve Diğer Edebî Eserlerinin Tiyatrolarına Yansımaları

2.1.1. Hayatının Yansımaları

Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinin alt yapısını oluşturan en önemli kaynak kendi hayatıdır. Onun manevî ve fikrî olgunlaşma süreci diğer eserlerinin olduğu gibi tiyatrolarının da omurgasını oluşturmaktadır. Bu açıdan Necip Fazıl'ın piyeslerinin pek çok noktada hayatı ile koşut bir görünüm sergilediğini söylemek mümkündür:

“Oyunlar gözden geçirildiğinde görülecektir ki yazar, kimi veya neyi konu edinirse edinsin, onu bir noktada kendi kişiliği ile birleştirmektedir. Sanki yazar her oyununda biraz da kendi portresini çiziyor gibidir. Yahut, oyunlarındaki kişilerden birilerine kendisinden önemli detaylar katar. Kişilerin düşüncelerine, konuşmalarına, tavırlarına bir şeyler katılır yazardan. Bazen neredeyse, bu adam yazarın kendisi midir diye şüpheye düşeriz.

Bunu, Necip Fazıl'ın tiyatrolarını okurken daha çok fark ederiz. Konusunu ister tarihten alsın ister günümüzden, her oyunda kendi kişiliği kadar güçlü, ilginç, büyük işlere kalkışan birileri vardır. Onlar hem okuyucuyu hem de izleyiciyi derinden etkiler ve peşlerinden sürükler.”¹²⁹

Biz de bu bağlamda Necip Fazıl'ın piyeslerinde yaşamına dair izleri tespit ederek hayatından bir kaynak olarak nasıl yararlandığını ortaya koymaya çalışacağız. Yazarın ilk piyesi *Tohum*'a baktığımızda konusu işgal ve Millî Mücadele yıllarında Maraş'ta geçen eserde mekânın Maraş olmasının Necip Fazıl'ın soyu ile doğrudan bağlantılı olduğunu görürüz. Millî Mücadele'yi anlatacağı bir piyes için mekân olarak Maraş'ı seçmesinin sebebi çocukluğunda büyükbabası tarafından kendisine Maraşlılık şuuru aşılmasıdır. Necip Fazıl bu konuda şöyle der:

“En küçük yaşta aldığım telkinler arasında, bir de Maraşlılık, Anadoluluk şuuru... Büyükbabam, oğlunun ve torununun İstanbul'da doğmuş olmalarına rağmen, beni kökümle, kök nisbetimle alâkalanmaya dâvet ederdi.”¹³⁰

Maraş'ta yaptığı bir konuşmada da bu konu hakkında şunları söylemiştir:

“Maraşlılar!

¹²⁹ Mehmet Kahraman, *Necip Fazıl'ın Çilesi*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 123.

¹³⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 21.

Memleketinizde doğmadım. Fakat babadan oğula, oranın eski bir familyasından geliyorum. Kendimi yüzde yüz Maraşlı sayabilirim. Maraş'a ekleyebilecek hiçbir şerefim yok. Fakat Maraşlı olmaktan gelen bir şeref taşıyorum. Bu şerefi, içimde rasgele bir duygu değil, sistemli bir şuur halinde besledim."¹³¹

Necip Fazıl, 1946'da yazdığı bir yazısında ise yirmi sene önce Ceyhan'da banka memuru olarak çalışırken bir Maraşlının kendisini çiftliğine davet ettiğini ve ondan piyesin konusunu teşkil eden Maraş'ın kurtuluşu hadisesini dinlediğini belirterek şunları söyler:

"Ömrümde, şiir akışı ve hayâl şahlanışı bakımından bu kadar güzel bir gece geçirmediğim. O anlattıkça dümdüz ve çırpıplak ova, dağ, akar su, uçurum, insan ve at; bir efsane kalabalığıyla doldu. Bu kalabalık beni, düşüncelerimi gün doğuncaya kadar bekledi. Maraş'ın mânasını billurlaştırmak için yazdığım (Tohum) piyesindeki fikri işte bu gece avladım. Okuduğum, dinlediğim ve tahayyül edebildiğim hiçbir destan, Maraş'ın kurtuluş destanı kadar güzel, zengin ve tüyler ürpertici değildir. (...)"¹³²

Maraş'taki millî direnişten bu derece etkilenen Necip Fazıl, piyesinde maddeye karşı ruhu ön plana çıkaran bakış açısının işgalci Fransızlara karşı Maraş'ta nasıl cisimleştiğini de şöyle belirtir:

"(...) Çocukluk günlerimden beri, masalını dinlediğim yiğitler yatağı ve destanlar memleketi Maraş, meğer bir rüya âlemini yeryüzüne kabûl ve tasdik ettirecek olan yermiş... Meğer Şirin için dağları delen Ferhat'tan miras, Anadolu ruhu, orada ve en ağır hakaretler altında kaldığı devirde, eşsiz tecellilerinden birine kavuşacakmış. Meğer, bütün imanlarını kendi eli ile yonttuğu çelik mekanizmalara kaptıran Avrupalı, orada, bütün icatları ve cihazlarıyla birden iflâs edecekmiş..."¹³³

¹³¹ Necip Fazıl Kısakürek, "Maraş Hitâbesi", *Hitâbeler*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 159.

¹³² Necip Fazıl Kısakürek, "Maraş", *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2007, s. 244. Necip Fazıl, bu yazısında mürşidi Abdülhakîm Arvasî'den Maraş'ın kurtuluşu hakkında dinlediği bir hikâyeyi de aktarır. İşgal altındaki Maraş'ta bir cuma günü cuma namazından sonra bir Maraşlı cemaate "şehir yabancı işgali altındayken kıldığınız namazın sıhhatine güvenebilir misiniz" diye sorar ve cemaati işgalcilere karşı mücadeleye davet eder: a.g.e., s. 243. Necip Fazıl, bu anekdottan yola çıkarak 1965 yılında "Hasene Bacı" adlı hikâyesini yazar: Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 113-118. Hikâye, işgal altındaki bir Batı Anadolu kasabasında geçmektedir ve halkı cuma namazında uyaran kişi Hasene Bacı'dır; ayrıntılı bilgi için bakınız: Fevzi Yetkin, "Necip Fazıl'ın 'Hasene Bacı' Hikâyesinin Kaynağı ve Şekilci Dindarlık Eleştirisi", *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1/1 (Haziran 2016), s. 131-135. Necip Fazıl, 1978'de yazdığı *İbrahim Ethem* piyesinde de bu anekdottan yararlanmıştı. Piyesinde, İbrahim Ethem'in sultanlığı zamanında iki derviş bir sabah namazdan sonra cemaate sultanın gösteriş içinde sadece avla meşgul olduğunu, böyle bir sultandan hayır gelmeyeceğini söylerler ve "Böyle müslümanlık olmaz" diye bağırırlar (İE, s. 14). Yazar bu şekilde Abdülhakîm Arvasî'den dinlediği anekdotu değiştirerek iki farklı eserde kullanmıştır.

¹³³ Kısakürek, *Hitâbeler*, s. 160-161.

Piyesin merkezî kişisi Ferhad Bey'e baktığımızda Necip Fazıl'la soy ve eğitim açısından benzerlikler taşıdığı görülür.¹³⁴ Ferhad Bey için Hancı “*Maraş'ın en soylu kanı ondadır. Beş yüz sene evvelki babasını herkes onun kadar tanır.*” der (T, s. 23). Necip Fazıl da kendi soyu hakkında şunları söylemiştir:

“*Ne büyükbabamın rütbesi, ne bir şey... Maraş ve Kısakürek oğulları... Alâka bunlara... Yavuz Sultan Selim devrinde Maraş'ta hükûmet süren ve Osmanoğullarından daha eski bir familya olan Dulkadir (Zülkadir) oğullarına bağlı Kısakürek'ler kolu... İçinde birçok büyük din adamı bulunan Kısakürek oğullarının son vardığı halka. Mevlâna Berkut Hazretleri, Dulkadir oğludur. Büyükbabam da Mevlâna Berkut'dan gelen kolun daima babadan oğula, ana dalı üstünde...*”¹³⁵

Necip Fazıl'la Ferhad Bey arasındaki bir başka ortak nokta da eğitimleridir. Ferhad Bey de Necip Fazıl gibi Avrupa'ya eğitim alma amacıyla gitmiştir: “*Okumadığı yer mi kaldı. Yalnız frenk ellerinde yedi yıl dolaştı.*” (T, s. 23)

Necip Fazıl'ın ikinci piyesi olan *Bir Adam Yaratmak* da onun kendi manevî ve fikrî olgunlaşma sürecinden ve hayatından pek çok iz taşıyan bir eseridir. Bu eseri ile onun İslâmî olgunlaşma süreci arasında doğrudan ilişki vardır. Necip Fazıl, bu eserini mürşidi Abdülhakîm Arvasî ile tanıştığı günlerde onun etkisi ile yazmıştır. Necip Fazıl'ın bohem hayatından sıyrılarak İslâmî bir hayat tarzını benimsemesi buhranlı bir süreç hâlinde gerçekleşmiştir. Bu olgunlaşma sürecini bir “kriz entellektüel”¹³⁶ olarak nitelendiren Necip Fazıl bu dönüşüm esnasındaki buhranlarını “Çile” şiiri ve *Bir Adam Yaratmak* ile edebî esere dönüştürmüştür: “*Onu ilk tanıdığım zaman da büyük bir buhran geçirmiş ve sonunda 'Çile' şiiriyle, 'Bir Adam Yaratmak' piyesini yazmıştım. (...)*”¹³⁷

Tohum'daki Ferhad Bey'le Necip Fazıl arasında gördüğümüz çeşitli benzerlikleri *Bir Adam Yaratmak*'ın merkezî kişisi Husrev'de de görmekteyiz. En başta Husrev'in hareketleri ve tavırları Necip Fazıl'ı çağrıştırmaktadır:

“*Husrev'le ilgili olarak söylenmesi gereken bir başka husus, Necip Fazıl ile olan benzerlikleridir. Necip Fazıl'ı bilen bir okuyucu, Husrev'in kişiliği, sanatkârlığı,*

¹³⁴ Abdurrahman Şen, *Tohum*'daki Ferhad Bey ile *Bir Adam Yaratmak*'taki Husrev'in Necip Fazıl'ın “tamamen” kendisi olduğunu söyleyerek bu benzerlikleri vurgulamıştır: Abdurrahman Şen, “Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl”, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara 1994, s. 99.

¹³⁵ Kısakürek, *O ve Ben*, s. 21-22.

¹³⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbüâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 178.

¹³⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Cinnet Mustatili*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 130. Orhan Okay, “Çile” ile *Bir Adam Yaratmak* arasındaki türlerarası ilişkileri ortaya koymuştur: M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 219. Fakat *Bir Adam Yaratmak* 1937'de, “Çile” 1939'da (Ç, s. 20) yayımlandığı için “Çile” şiirinin bu piyese kaynaklık ettiğini söylememiz mümkün değildir. Burada sadece iki eserin çıkış noktasının aynı olduğunu belirtmekle yetiniyoruz.

buhranları, konuşması, jestleri ve yer yer hayatı ile ne derece kendisine benzediğini keşfetmekte zorlanmayacaktır. Nasıl Husrev, eserinde kendini yazmışsa, Kısakürek de Husrev’de kendini anlatmıştır.”¹³⁸

Heybeliada Bahriye Mektebi’nde okuyan Necip Fazıl gibi Husrev de askerî mektepte eğitim görmüştür.¹³⁹ Husrev’in yatılı askerî okul hayatına dair bir anısı Necip Fazıl’ın Heybeliada Bahriye Mektebi’ndeki eğitim hayatından izler taşımaktadır:

“Anne, ben ömrümde bir kere ağladım. Hiçten bir şey için, doya doya kana kana ağladım. Bilmem hatırında mı? Bundan yirmi beş sene evvel sen büyük bir felâketten yeni çıkmış genç bir duldun. Ben bir asker mektebinde okuyordum. Haftada bir çıkıyorduk. Sen mektebe geldin. Kapıda beni görmeğe müsaade etsin diye bir zabitle konuşuyordun. Bense bahçeye çıkmış, bir ağacın arkasında sizi tâ uzaktan gözetliyordum. Sen benim orada olduğumu bilmiyordun. Yağmur yağıyordu. Seni uzaktan, bir çarşaf içinde, incecik hayâlinle görüyordum. Zabit sana bir takım işaretler yaptı. Galiba görüşmemizin mümkün olmadığını söyledi. Sen de döndün. Yağmur altında, evimize saatlerce uzak o yerde, tek başına, boynu bükük, uzaklaştın gittin. Kimbilir nereye gittin? Geceyi nerede geçirdin. Sen giderken, ben de saklandığım ağaca başımı dayadım. Belki bir saat, belki bir ömür ağladım.” (BAY, s. 128)

Eser ile Necip Fazıl’ın hayatı arasında karşımıza çıkan bir başka benzerlik ise piyesteki Selma’dır. Eserde Selma, Husrev’in kuzenidir (BAY, s. 24). Gerçek hayatta ise Selma, Necip Fazıl’ın küçükken ölen kız kardeşidir. Necip Fazıl, anılarında kız kardeşi hakkında şunları söylemiştir:

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

¹³⁸ İsmail Çetişli, *Metin İncelemelerine Giriş-2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014, s. 382.

¹³⁹ Derya Şenol, *Sahnenin İki Yüzü - Bir Adam Yaratmak İle Hamlet Karşılaştırması*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2003, s. 35.

duvarlara yapışmış ve ortalarda şuna buna engel olmaktan ürkmüş, beyazı damar damar görünen elâ gözleriyle hep öleceği günü bekledi.”¹⁴⁰

Kız çocuk olduğu için Necip Fazıl'ın babasının ailesi tarafından değer verilmeyen ve altı yaşında vefât eden Selma'yı yazarın piyesine merkezî kişinin yeğeni bir genç kız olarak alması ve Husrev'in onu yanlışlıkla vurarak öldürmesi (BAY, s. 48) ilginç bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Husrev'in Necip Fazıl'ı temsil ettiği göz önünde bulundurulursa bu öldürme olayının arkasında yazarın gerçek hayatında kız kardeşinin ezik durumuna karşı bir rahatsızlık duyduğunu ve onun ölümünde psikolojik olarak bir sorumluluk hissettiğini düşünebiliriz.

Bir Adam Yaratmak'ta Husrev'in annesi olan Ulviye, Necip Fazıl'ın annesi Mediha Hanım'ı çağrıştırmaktadır. Necip Fazıl'ın babası, Mediha Hanım'ı boşayarak başka bir kadınla evlenmiştir.¹⁴¹ Eserdeki Ulviye ise kocası intihar ettiği için dul kalmıştır (BAY, s. 54). Ulviye Hanım, Necip Fazıl'ın annesi gibi çocuğunun üzerine titreyen bir annedir, Husrev'in intihar etmesinden korkarak evlerinin bahçesindeki kocasının kendisini asarak intihar ettiği incir ağacını kestirmiştir (BAY, s. 124). Necip Fazıl'ın annesi Mediha Hanım ise oğlunun manevî buhran günlerinde intihar etmesinden korkarak bavulundaki silahını alıp saklamıştır.¹⁴²

Necip Fazıl'ın hayatı ile *Bir Adam Yaratmak* arasındaki en ilginç benzerlik ise incir ağacı ve intihar vak'asıdır. Eserde Husrev'in babası kendisini bahçedeki incir ağacına asarak öldürmüştür (BAY, s. 54). Gerçek hayatta ise intihar eden Necip Fazıl'ın dedesidir:

“Abdülaziz efendi, Necip Fazıl'ın annesi Mediha Hanım'ın babasıdır. 93 Harbinden önce, İstanbul'dan çok uzaklarda, güneşli bir Akdeniz ülkesinde, Girit'in Kandiya şehrinde eşi ve üç küçük yavrusuyla birlikte kendi halinde bir hayat sürdürmekteyken Osmanlı'nın 93 Harbi bozgunundan sonra, adada başlayan Rum ayaklanması, bilhassa geceleri, sinsice evleri basma şeklinde yürütülen ve güneş doğunca ortaya çıkan korkunç ve kanlı bir katliama dönme istidadı gösterince iki erkek evladını (Kerim ve Mustafa) ve henüz birkaç aylık kızını (Mediha) anneleriyle birlikte apar topar bir gemiye bindirerek İstanbul'a göndermiştir. Bir müddet sonra, üç küçük çocuğuyla Aksaray taraflarında bir akraba evine sığınmış bulunan anne Nefise hanıma, Kandiya'dan daha sonra gelenlerle şu acı haber ulaşmıştır: 'Abdülaziz efendi, sabah vakti, bahçesindeki incir ağacında asılı bulunmuş...' Onuruna, haysiyetine ve toprağına aşırı derecedeki

¹⁴⁰ Kısakürek, *O ve Ben*, s. 15.

¹⁴¹ Kısakürek, *O ve Ben*, s. 48.

¹⁴² Kısakürek, *Bâbü'lî*, s. 183.

düşkünlüğünün yanısıra ailesine had safhada bağlılığı da hakkında bilinenler arasında olan, derin bir itikad sahibi bu çok hassas, suskun ve içine dönük insanın neden gemiye onlarla birlikte binmediği meçhul...’’¹⁴³

Necip Fazıl, dedesinin intiharını eserine merkezî kişinin babasının intiharı şeklinde taşımıştır. Necip Fazıl’ın dedesinin intihar sebebi bilinmediği gibi Husrev’in babasının intihar sebebi de meçhuldür (BAY, s. 54-55). Necip Fazıl’ın annesinden ya da dayılarından dinlediği bu intihar vak’asının onu çok etkilediği piyesinde ele almasından anlaşılmaktadır.

Necip Fazıl’ın üçüncü piyesi *Künye*’nin merkezî kişisi Ali Gazanfer’in mesleğinin subaylık olmasında ve birinci perde ikinci tabloda Harbiye Mektebi’nde harp tarihi hocalığı yapmasında (K, s. 28-41) yazarın Heybeliada Bahriye Mektebi’ndeki öğrencilik yıllarının izleri olduğunu düşünmek mümkündür. Gazanfer’in burada öğrencisi olan ve kendisine daima hürmet duyan İkinci Talebe’de de Necip Fazıl’ın askerî öğrencilik yıllarından izler olduğunu düşünebiliriz. Necip Fazıl, *Künye*’den sonra 1946’da yayını yarım kalan *Sır* piyesinde bir Başkürmay ve Yüzbaşı’nın (S, s. 75-95), 1963’te neşredilirken yarım kalan *Kumandan* adlı eserinde ise bir denizaltıda görev yapan Yüzbaşı ile Teğmen’in hikâyelerini işlemiştir (Ku, s. s. 49-94). İki eserde de askerî hayatın ele alınmasında ve *Kumandan*’da subayların denizci olmasında Necip Fazıl’ın aldığı askerî eğitimin izleri vardır.

Necip Fazıl’ın *Para* piyesi ise yazarın bankacılık hayatından izler taşımaktadır. Bir banka patronu olan ve çeşitli yolsuzluklarla servetine servet katan O’nun maddî düşüşünün ve buna bağlı olarak manevî olgunlaşmasının işlendiği piyesin yazılmasında Necip Fazıl’ın bankacılık yıllarındaki gözlem ve bilgi birikiminin etkisi muhakkaktır. Necip Fazıl, 1925-1938 yılları arasında farklı bankalarda çeşitli fasılalarla çalışmıştır.¹⁴⁴ Eserde O’nun bankacılık ve ticaretteki dolandırıcılık faaliyetlerini (P, s. 17, 29-33, 74-78) bu konularda bilgi sahibi olmayan bir kişinin bu derece ayrıntılı bir şekilde anlatması mümkün değildir.

Ayrıca *Para*’nın birinci perdesinde banka çalışanları kendi aralarında savaşın çıkıp çıkmayacağını konuşurlarken çalışanlardan biri “*Vallahi bilmem!.. Bir muharrir göre evet, bir çok muharrir göre hayır!..*” (P, s. 18) der. Savaşın çıkacağını düşünen bu muharrir Necip Fazıl’dır. İkinci Dünya Savaşı arifesinde Türk basınında savaşın çıkıp çıkmayacağı tartışılırken Kısakürek yazdığı köşe yazılarında savaşın çıkmasının yakın olduğunu iddia ederken diğer yazarlar bunun tersini savunurlar ve sonuçta Necip Fazıl’ın iddiaları

¹⁴³ Necip Fazıl’ın oğlu Mehmed Kısakürek’ten aktaran Suat Ak, *Necip Fazıl Kısakürek ve Büyük Doğu - Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, Rasyo Yayınları, İstanbul 2009, s. 249.

¹⁴⁴ Mehmed Kısakürek – Suat Ak, “Ana Çizgileri ile Necip Fazıl Kısakürek Biyografisi”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2011, s. 74-77.

gerçekleşir.¹⁴⁵ Yazar banka çalışanlarının konuşmalarında kendisine bu şekilde gönderme yapmıştır.

Necip Fazıl, *Siyah Pelerinli Adam* adlı eserine ise kendi manevî buhran ve olgunlaşma sürecini yansıtmıştır. Piyesin merkezî kişisi olan Şair, yazardan yoğun izler taşımaktadır. Şeytan tarafından kadın, para ve hâkimiyet tuzakları ile kandırılmaya çalışan Şair piyesin sonunda vefât etmiş ninesinin yastığının altında bulduğu Kur'an-ı Kerim'e sarılarak Şeytan'dan kurtulur (SPA, s. 42-44). Necip Fazıl, İslâmî hayat tarzını benimsedikten sonra piyestekilere benzer durumlar yaşamıştır, hatıralarında bunlara şöyle değinmiştir:

“ ‘Hatarât’ kalbe ânî olarak iniveren, ters fikirlere, zıd mânalara, musallat vehimlere, boğucu hayâllere deniliyor. Ve yola girenlerde mutlaka bu başlıyor; ve onun nasıl murakabe ve idare edileceğini de bilmek gerekiyor.

(...)‘Hatarât’ın içinde, Allah’ı inkârdan nice küfürlere kadar türlüleri vardır; ve şunu da belirtelim ki, onlar, imanın kuvveti nisbetinde gelir ve korkulacak, değer verilecek şeyler değildir.”¹⁴⁶

Necip Fazıl, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* adlı piyesinde kendi hayatını da etkileyen kumar konusunu ele almıştır. Yazar, üniversite eğitimi için gönderildiği Paris’te kumara nasıl alıştığını hatıralarında şöyle anlatır:

“Genç Şairi Paris’te müthiş bir illet yakalamıştır: Kumar... Bir lokantada bir Türkten nazariyesini öğrendiği pokere o türlü kapılıyor ve peşinden bakara oynanan bir klübe öylesine dadanıyor ki, ‘şehrin, başları üstünde yükselen kapkara çatılarını ve esrarlı bacalarını mânalandıramayanlar’ diye anlattığı Türklerden en zavallısı kendisi oluyor. Belki de, çatılardan ve bacalardan süzdüğü gizli mâna yüzünden (vis)lerin en zehirlisine yakalanmış bulunuyor.

-Bütün bir mevsim, Paris’te gündüz ışığını görmedim. Paris’te gündüz nasıldır; haberim olmadı. Gün doğarken yatıyor, gecenin başlangıcında da hafakanlarla yatağımdan fırlayıp klübe koşuyordum.”¹⁴⁷

Yazar, bu şekilde başlayan kumar tutkusu yüzünden Paris’teki eğitimini tamamlayamaz ve yurda dönmek zorunda kalır. Yurda döndükten sonra da kumar

¹⁴⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 41-42.

¹⁴⁶ Kısakürek, *O ve Ben*, s. 122-123. Necip Fazıl, *Siyah Pelerinli Adam*’dan yirmi beş yıl sonra 1968’de yayımladığı *Aynadaki Yalan* adlı romanının bir kısmında hatarât konusunu piyestekine benzer bir şekilde tekrar işlemiştir: Necip Fazıl Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 158-176.

¹⁴⁷ Kısakürek, *Bâbü’lî*, s. 29-30.

alışkanlığını bir süre daha devam ettirmiştir.¹⁴⁸ Yazarın bu kumar alışkanlığı *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* piyesinin çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu eserinde Parmaksız Salih ve oğlu Yusuf'un kumar bağımlılığını işleyen yazar onlar üzerinden kumarın birey ve toplum üzerindeki zararlarını ortaya koymuştur.

Nesil çatışması ve ahlâkî yozlaşmanın işlendiği *Ahşap Konak* piyesinde ise yazar kumar alışkanlığına kısaca değinmiştir. Piyenin merkezî kişisi ihtiyar Recai'nin kızı Belkıs, evine topladığı arkadaşlarıyla sabah akşam kumar oynamaktadır (AK, s. 27). Babasının kendisine çıkışması üzerine arkadaşlarının yanında kendisini mahcup ettiğini söyleyen Belkıs'a Recai şöyle der: “*Başkasının parasını, fatura yerine iskambil kâğıdını gösterip almaya alışanlar, ne mahçup olur, ne de onlara mahçup olunur.*” (AK, s. 27)

Yazarın kendi hayatıyla bağlantılı olarak *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* ve *Ahşap Konak*'ta gördüğümüz kumar teması *Reis Bey*'de de karşımıza çıkar. Eserde annesinin elmaslarını çalıp onu öldürmekle suçlanan Mahkûm, kumar batağına saplanmış (RB, s. 38). Mahkûm'la Necip Fazıl'ın bohem hayatı arasında benzerlik vardır. Mahkûm da Necip Fazıl gibi Avrupa'ya felsefe tahsili için gitmiştir fakat kumara ve bohem hayata kapılarak eğitimini tamamlayamadan geri dönmüştür (RB, s. 60). Mahkûm'un çöküşü ve ölümü de kumar ve bohem hayat yüzünden olur. Yazar, burada Mahkûm karakteri ile İslâmî hayat tarzını benimsemeden önce yaşadığı bohem hayatın zararlarını göstermeye çalışmıştır.

Eserin merkezî kişisi Reis Bey ise “(...) *İnsanların ancak, kanun, mantık ve ceza ile iyi olabileceğine inanan ve yüreğinde merhamete yer vermeyen, merhameti, birey ve toplum için zararlı sayan (...)*¹⁴⁹ kuru bir mantık adamı olarak karşımıza çıkar. Necip Fazıl bu karakteri oluştururken “İstanbul Cinayet ve İstinaf Mahkemesi Reisi” olan büyükbabası Hilmi Efendi'den yararlanmış. Necip Fazıl hatıralarında, Osmanlı'nın son zamanlarında hâkimlik yapan büyükbabasının oldukça adaletli bir kişi olduğunu ifâde eder ve sertliğini “*O, hatır gönül dinlemeden en ağır cezaları verir, hem de mahkûma bir sürü nasihat geçermiş... Düşünün 10-15 yıla mahkûm bir câninin üstelik nasihat dinlemesini!..*”¹⁵⁰ cümleleri ile belirtir. Necip Fazıl, piyeste büyükbabasının sertliğini biraz daha arttırarak Reis Bey karakterini oluşturmuştur.

Necip Fazıl'ın büyükbabasının dolaylı olarak *Abdülhamîd Han* piyesinin yazılmasında da etkili olduğunu düşünebiliriz. Zira II. Abdülhamid zamanında hâkimlik yapan büyükbabası Hilmi Efendi, II. Abdülhamid'e düzenlenen bomba suikastının

¹⁴⁸ Kısakürek, *Bâbîali*, s. 68-69.

¹⁴⁹ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968, s. 97.

¹⁵⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Kafa Kâğıdı*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013, s. 64.

davasına da bakmıştır.¹⁵¹ Büyükbabasının padişaha bu yakınlığı Necip Fazıl'ın da II. Abdülhamid'e ilgi duymasını sağlamıştır.

Reis Bey'in üçüncü perdesindeki hapishane sahneleri ise Necip Fazıl'ın tutukluluk hatıralarından izler taşımaktadır. *Cinnet Mustatili* adıyla kitaplaştırdığı hapishane hatıralarına baktığımız zaman Necip Fazıl'ın hapishanelerde yaşadıklarını ve izlenimlerini bu eserinde kullandığını görmekteyiz. *Reis Bey*'de hapishane sahnelerinde karşımıza çıkan Âdem Baba tipini (RB, s. 130-131, 140) Necip Fazıl hatıralarında şöyle anlatır:

“Bir çokları bu ismi, hapishanenin çıplak ve sefil tiplerine verilmiş bir ad olduğu için, kendi sersem kıyaslarınca, Hazret-i Âdem'e nisbet edilmiş sanırlar. Hiç de değil... Vaktiyle 'Mehterâne' dedikleri en eski hapishane binasında 'Âdem' isimli bir ihtiyar varmış... Bir mahkûm; sefil ve perişan, aç ve biulaç bir mahpus... Bu bakımsız ve perişan adam, ondan sonra hapishanenin aslı sınıfı, yani halkı, milleti olan çıplakların alemi olmuş...”¹⁵²

Reis Bey'de hapishanelerdeki eroïn kullanımı ile ilgili verilen bilgiler de *Cinnet Mustatili*'nden kısaltılarak alınmıştır. Örnek olarak iki eserden birer parça alıyoruz:

“Harman oldum! Eroïn... İşte bahislerin bahsi... Harman olmak, eroïncinin (kriz) dedikleri buhrana düşmesidir. Eroïn bulamayıp (kriz)e geçince eroïnci 'harman oldum! diye basar çığılığı... (...)

Eroïn (kriz)inin ne korkunç şey olduğunu şuradan anlayın ki, eroïnciler harman olup da çaresini bulamadılar mı, başlarlar hapishanenin camlarını kırmaya; ve bu kırdıkları camların sivri parçalarıyla vücutlarını delik deşik ederler. (...) Sebebi var; ancak şarıl şarıl kan akacak olursa, bir parçacık ferahlıyorlarmış!..”¹⁵³

“KARABORSACI –Reis Bey ne anlar, eroïn krizinden, vücut parçalamaktan... Anlatsana!..

MEMUR –Ben anlatayım: Buna hapishane dilinde harman olmak derler. Eroïnci zehiri bulamayınca krize düşer. Ölümden öteye acı duymaya başlar. Bıçakla, jiletle, bulamazsa cam kırıklarıyla göğsünü şerha şerha doğrar. Böyle yapmadan, kana bulanmadan rahat edemez.” (RB, s. 132)

Hapishanelere eroïnin zula yapılarak sokulması da yine Necip Fazıl'ın hatıralarında karşımıza çıkmaktadır:

¹⁵¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011, s. 318-321.

¹⁵² Necip Fazıl Kısakürek, *Cinnet Mustatili*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 54.

¹⁵³ Kısakürek, *Cinnet Mustatili*, s. 70, 71.

“(…) Öyle zulular gördüm veya duydum ki, inanmazsınız... Meselâ bir yatak üstünde kahverengi bir battaniye... Alın ve isterseniz silkeleyin! Üzerinde ve altında hiçbir şey yok... Fakat bu battaniyenin lifleri arasında, ince toz haline getirilmiş ve uğuşturula uğuşturula battaniyeye sindirilmiş, yedirilmiş belki yarım kilo esrar var. Bunun erbabı, hususî bir tel fırça ile oradan süzmesini ve ancak küçük bir fire bırakarak malı oradan çekmesini bilir. (…)”¹⁵⁴

“KARABORSACI – (Hayret ve dehşet içinde dinleyen Reis Bey) Daha neler, neler!.. Aynı renkten bir battaniye üzerinde, dışarıda esrar sıvayıp silkelemeler, sonra burada, içerde, tel fırçalarıyla onu süzmeler, ayıklamalar, neler neler!..” (RB, s. 136)

Piyeste hapse girerken Reis Bey’in saçlarının kesilmesi de Necip Fazıl’ın hapishanede yaşadıklarına dayanır. Piyestekine benzer bir muamele ile Necip Fazıl da karşılaşmıştır:

“Saçlarımı bile kestiler. Beni ana baba kaatillerinin biçimine soktular. Nihayet ikinci defa bu muameleye uğramamak için başvurduğum ve hastalığımı sebep göstererek bir rapor istediğim Ankara Numune Hastahânesinin alâkalı doktoru, görülmemiş bir hicapla yere bakarak, başıma bunları getirenler hakkında mırıldandı:

–Ayıp, ama ne kadar ayıp!”¹⁵⁵

Piyeste ise Hapishane Müdürü, Reis Bey’in pek bir saç olmamasına rağmen gardiyandan onun da sıfır numara tıraş edilmesini ister ve bunu nizam için yaptırdığını söyler (RB, s. 122).

Necip Fazıl’ın vefâtından sonra yayımlanan *Püf Noktası* adlı piyesinin merkezî kişisi şair Recep Kafkağlı da yazarın hayatından ve düşüncelerinden izler taşımaktadır. Recep Kafkağlı’nın arkadaşları Ressam, Müzisyen ve Sîret Mesâil ile sürdürdüğü bohem hayat, Necip Fazıl’ın *Bâbîâli* eserinde gördüğümüz kendisi gibi sanatkâr arkadaşlarından oluşan bohem çevresiyle benzerlik göstermektedir.¹⁵⁶ Recep Kafkağlı’nın bir slogan olarak çeşitli vesilelerle tekrar ettiği “*Ya ol! Ya öl!*” (PN, s. 19, 43) sözü gerçek hayatta Necip Fazıl’ın yakın arkadaşlarından Burhan Toprak’a aittir.¹⁵⁷ Yine piyeste Recep Kafkağlı’nın söylediği “*Hayat mı, eser mi?.. İşte bütün mesele!..*” (PN, s. 81) sözü de Burhan Toprak’ındır.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Kısakürek, *Cinnet Mustatili*, s. 57.

¹⁵⁵ Kısakürek, *Cinnet Mustatili*, s. 253.

¹⁵⁶ Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 75-81.

¹⁵⁷ Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 27.

¹⁵⁸ Kısakürek, *Bâbîâli*, s. 29.

Necip Fazıl'ın piyeslerinde hayatının bir yansıması olarak karşımıza çıkan bir başka durum ise “yetimlik” olgusudur. Necip Fazıl'ın babası, daha önce de belirttiğimiz gibi, o küçükken annesinden ayrılarak başka bir kadınla evlenmiştir.¹⁵⁹ Bu sebeple Necip Fazıl babası ölmemiş olsa da babasız kalmıştır. Bu onda bir yetimlik psikolojisi oluşturmuş olmalı ki bazı piyeslerinde şahısların da yetim oldukları görülür. *Bir Adam Yaratmak*'ta Husrev (BAY, s. 54), *Künye*'de Gazanfer (K, s. 17), *Siyah Pelerinli Adam*'da Şair (SPA, s. 14), *Mukaddes Emânet*'te Abdullah'ın Kızından Torununun Oğlu (ME, s. 83) yetimdirler. Necip Fazıl'ın bu noktada en dikkat çekici piyesi ise *Kanlı Sarık*'tır. Bu eserde merkezî kişi Mazlûm Hoca'nın babası Yetim Hoca da adından anlaşılacağı üzere yetimdir. O, babasının Ruslarla savaşırken şehit düşmesi üzerine yetim kalmıştır. Yetim Hoca piyeste şöyle dua eder:

“Allah'ım, bizi koru! (...) Babam 1807'de Tezharap Mahallesi Cengi'nde Moskof'la boğuşurken şehid oldu ve ben öksüz kaldım. Bana da bir erkek evlât ver, bana dilediğin zaman şehidlik nasib et, benim de evlâdım yetim kalsın, o da şehid olsun... Allahım, Yetimlik ve Şehidlik; benim kanımdan geleceklerin de değişmez nasibi olsun... Allahım, Allahım!..” (KS, s. 63)

Yetim Hoca'nın bu duası kabul olur ve şehit düşmesi üzerine oğlu Mazlûm Hoca yetim kalır. Piyenin sonunda Mazlûm Hoca da şehit düşer (KS, s. 68, 70, 107).

Necip Fazıl'ın piyeslerindeki hayatına dair izlere genel olarak baktığımızda onun bu bağlamda piyeslerinde hayatını doğrudan anlatmak yerine ya Ferhad Bey, Husrev ve Şair'de olduğu gibi merkezî kişi ile kendisi arasında ruhsal ve fikrî bir özdeşlik kurduğunu ya da *Para*, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*, *Reis Bey* gibi eserlerinde yaşadığı kimi olaylara anekdotlar şeklinde yer verdiğini görmekteyiz. Bu noktada Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığını şekillendiren en önemli kaynağın kendi hayatı olduğunu söylememiz mümkündür.

2.1.2. Diğer Edebî Eserlerinin Yansımaları

Necip Fazıl'ın piyeslerinde kendi hayatından yansımaların yanı sıra diğer edebî eserlerinin izlerini görmek de mümkündür. Bu noktada özellikle şiirlerinin diğer edebî eserlerinden daha etkili olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum Necip Fazıl'ın edebiyat hayatına şiirle başlaması ve şair kimliğini diğer edebî türlerden önde tutmasıyla alâkalıdır:

¹⁵⁹ Kısakürek, *O ve Ben*, s. 48.

“(…) Necip Fazıl’ın bir şair olduğu ve şiirde belli bir noktayı yakaladıktan sonra tiyatro yazdığı unutulmamalıdır. Bu, onun dünyaya bir şair gözüyle baktığı, hadiseleri bir şair gözüyle tedkik ettiği gerçeğini ortaya koyar. Bu gerçek bize, onun tiyatrolarının şiirlerinden bağımsız olarak anlaşılamayacağını ifade eder. Tanpınar, ‘Antalyalı Genç Kıza Mektup’ta, şiirlerinde anlatmadıklarını hikâye ve romanlarında anlattığını belirtir. Aynı şekilde Necip Fazıl’ın tiyatrolarını da şiirlerinin açılımı olarak kabul etmek mümkündür. Tiyatrolarında monologa büyük bir önem vermesi, bu monologlardaki söyleyiş biçiminin şiirleriyle örtüşmesi, şiirlerinin muhtevalarıyla oyunlarının muhtevalarının birçok yerde kesişmesi gibi hususları bu kanaate dayanak noktası olarak saymak mümkündür. Bu noktada Necip Fazıl’ın Tanpınar’dan şöyle bir farkı ortaya çıkmaktadır. Tanpınar, şiirde söylemediğini roman ve hikâyelerinde dile getiriyordu. Ancak Necip Fazıl, şiirinde dile getirdiğini tiyatrolarında daha da açmaktadır. Bu anlamda Necip Fazıl’ın tiyatrolarını, şiirlerinin sahneye uyarlanması olarak düşünmek mümkündür. (...)”¹⁶⁰

Necip Fazıl’ın bu şekilde şiirlerindeki konu ve düşünceleri çeşitli dönüştürmelerle piyeslerine taşımamı, ifâde etmek istediklerini farklı vasıtalarla geniş kitlelere ulaştırma amacıyla gerçekleştirdiğini söylememiz mümkündür. Yazarın bu şekilde piyesleri ile diğer edebî eserleri ya da daha önce yazdığı piyeslerle kurduğu bağlantıları “türlerarası ilişkiler” bağlamında ele alacağız.

Türlerarası ilişkilerden yararlanan yazarların eserlerinde önce yazılanlar sonradan yazılan eserlerin kaynağı hâline gelir ve böylece yazarın farklı dönemlerinde yazdığı eserlerde bir ortaklık oluşur.¹⁶¹ Oluşan bu ortaklığın iki farklı görünümü vardır. Bunlardan birincisi yazarın bir türde işlediği konu ya da olayların başka bir türde de bazı değişikliklerle kullanılmasıdır.¹⁶² Necip Fazıl’ın *Sabır Taşı*, *Ahşap Konak*, *Yunus Emre* ve *Püf Noktası* eserlerinde şiir, hikâye ve hatta daha önce yazdığı piyeslerinde işlediği kimi konu ve anekdotları dönüştürerek kullanması buna örnektir. Türlerarası ilişkilerin ikinci şekli ise yazarın aynı temaları şiir, hikâye, tiyatro gibi farklı edebî türlerde işlemesidir.¹⁶³ Necip Fazıl’ın şiirlerindeki korku temasını piyeslerine de taşımamı ve özellikle *Mukaddes Emânet* eserinde *Ahşap Konak* ve *Kanlı Sarık* piyeslerindeki temaları tekrar işlemesini bu

¹⁶⁰ Sezai Coşkun, “Necip Fazıl’ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005), s. 384.

¹⁶¹ Selda Uygur, *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiir ve Öyküleri*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2005, s. 90.

¹⁶² Sezgin Gök, *Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal’ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2010, s. 4.

¹⁶³ Gök, a.g.e., s. 4.

duruma örnek olarak gösterebiliriz. Necip Fazıl çeşitli piyeslerinde böylece hem şiir ve hikâyeleri ile hem de daha önce yazdığı piyesler ile dikkatli okuyucuların fark edebileceği köprüler kurmuştur.

Necip Fazıl'ın piyeslerine bu bağlamında baktığımızda ilk olarak *Bir Adam Yaratmak*, *Sabır Taşı*, *Siyah Pelerinli Adam* gibi eserlerinde karşımıza çıkan korku duygusunun “Kaldırımlar”, “Boş Odalar”, “Gece Yarısı”, “Açıklarda”, “Vehim” (Ç, s. 156-158, 211-216) gibi çeşitli şiirlerinde de işlendiğini görürüz. Bu, Necip Fazıl'ın şiirleri ile tiyatroları arasında bir ortaklık olarak karşımıza çıkar:

“(…) Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde işlediği konular, aynı zamanda şiirlerinin de konusudur. Şiirlerinde çok soyut olarak hissedilen ve belirsiz bir karakter gösteren korku, dehşet, sıkıntı, vehim, şüphe, yalnızlık gibi duygu ve temalar, tiyatro eserlerinde adeta kahramanlarının şahsında somutlaşmıştır. (...)”¹⁶⁴

Necip Fazıl'ın özellikle ölüm teması üzerinde durduğu ve bu bağlamda varlık/yokluk meselesini sorguladığı *Bir Adam Yaratmak* piyesinde ölümle ilgili şiirlerinin yansımaları görülmektedir. *Çile*'deki bölümlerden birinin “Ölüm” olduğu göz önünde bulundurulduğunda Necip Fazıl'ın bu konu üzerinde ne kadar derinlemesine durduğu görülür. Piyeşte Mansur'un arkadaşı Husrev'e “*Kafan bir arı kovanı gibi hep ölüm ihtizazlarıyla dolu. Hep ölümle meşgûlsün.*” (BAY, s. 29) diyerek vurguladığı bu durum şiirlerinde de karşımıza çıkar. Özellikle 1925 yılında yazdığı ve kendi ölümünü hayal ettiği “Ölünün Odası” şiiri (Ç, s. 120) yazarın aklının hep “ölümle meşgul” olduğunu somut olarak bize gösterir. Bu şiirinden ve *Bir Adam Yaratmak*'tan yıllar sonra 1976 yılında yazdığı “Nasıl” şiiri ise Necip Fazıl'da bu hâlin ömür boyu devam ettiğini göstermektedir: “*Başım çığıllıklı çocuk, onu nasıl avutsam? / Ne yapsam da ölümü bir saatcik unutsam?..*” (Ç, s. 141)

Necip Fazıl bir Türk masalını temele alarak 1940'ta yazdığı *Sabır Taşı* piyesinde ise 1939 yılında yazdığı “Cinler” şiirini iktibas etmiştir. Birinci perde üçüncü tabloda cinler koro hâlinde bu şiiri okurlar (ST, s. 30-31):

*“Ne derlerse desinler,
Yakın dostlarım cinler...
Havanın ve alevin
Kemiksiz çocukları;
Yüzbir odalı evin*

¹⁶⁴ Ahmet Alperen, “Necip Fazıl Kısakürek'in Sanatı”, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara 1994, s. 36-37.

*Haşmetli konukları,
Rüzgârdan topukları,
Yakın dostlarım cinler...*

*Kum gibi kalabalık,¹⁶⁵
Bin şekil ve bin kılık;
Suda bir gümüş balık,
Postacı güvercinler,
Zümrüt yüklü hecinler,
Yakın dostlarım cinler...” (Ç, s. 210)*

Şiiri okuduktan sonra cinler, bu şiir üzerine düşünürler. Bu kısım Necip Fazıl'ın kendisi için yazdığı bir fahiye olarak değerlendirilebilir:

*“BİRİNCİ CİN –(Son derece şahsî ve oynak bir tavır ahengi içinde.) Söyle bakalım!
İnsan şair bizi tarif edebilmiş mi?*

İKİNCİ CİN –(Şahsî ve oynak tavırlarla.) Hi, hi, hi, hi!!! İnsan şair!

ÜÇÜNCÜ CİN –(Gene şahsî edalarla Birinciye.) Üstad! Niçin gülüyor bu?

İKİNCİ CİN –Hi, hi, hi, hi!!!

BİRİNCİ CİN –(Soğukkanlı) İnsandan şair çıkar mı diye gülüyor.

İKİNCİ CİN –(Birinciye.) İnsandan şair çıkar mı?

BİRİNCİ CİN –Çıkar zâhir! Hem de öylesi çıkar ki, sizin, su şırıltılarını boncuk boncuk ipliğe dizen, fırçasını kelebek kanatlarına banan, bülbülün lâdes kemiğinden rübab yapan sanatkârlarınızı bastırır. Ama böylesi, insanlar arasında, İspanyol piyangosunun kazançları kadar az. Sizin insan dediğiniz bir acaip mahlûk! Yüz binde doksan dokuz bin dokuz yüz doksan dokuzu, gözüne mertek sokulsa görmez de, bir tanesi, nokta kadar tohumu bakınca içindeki ağacı görür.” (ST, s. 31-32)

Siyah Pelerinli Adam piyesinde ise İskelet kılığına giren Şeytan'ın sözleri Necip Fazıl'ın “Çile” şiirindeki “Niçin küçülüyor eşya uzakta? / Gözsüz görüyorum rüyada, nasıl? / Zamanın raksı ne, bir yuvarlakta? / Sonum varmış, onu öğrensem asıl?” (Ç, s. 17) mısralarını hatırlatır:

“Sonra sana, mekânın vehmini aşıladım. Niçin on metre ilerdeki adam, başparmağın kadar küçüktür?.. Onu küçülten mesafeler midir, senin örümcek kafadaki nisbet hastalığı mı?.. (...)”(SPA, s. 37)

¹⁶⁵ Necip Fazıl piyesine bu mısraı almamıştır.

Necip Fazıl, kumara dair hatıra ve izlenimleri kullanarak hikâyeler yazmış ve bu hikâyelerinde “Hasta Kumarbaz” karakteri ile merkezî kişi olarak yer almıştır. Bu hikâyelerden *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*’ten önce yazılan “Rehinlik Maymun” (1939), “Yemin” (1939) ve “Matmazael Fofu” (1946)nun¹⁶⁶ bu piyese Necip Fazıl’ın hatıraları ile birlikte kaynaklık ettiğini söylememiz mümkündür. Necip Fazıl’ın hatıraları, hikâyeleri ve *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* arasındaki ilişkileri şöyle belirtebiliriz:

Piyeste krupyelik yapan Sülün Ahmet (NDPS, s. 17) “Rehinlik Maymun”da Sülün Bâki adıyla Hasta Kumarbaz’ın Paris’te okurken yanında bulunan kumarbaz bir arkadaşı olarak (H, s. 58-59) yer alır. Piyesteki Matmazel Fofu ise birebir aynı olarak “Matmazael Fofu” hikâyesinde anlatılmıştır. Hikâyede Matmazel Fofu “*Hasta kumarbaz, batakhaneye girer girmez dona kaldı. Kumar masasında bir kadın!.. Masadaki hayâlin bir kadın olduğunu tesbit edince o kadar şaşırdı ki, nasıl bir kadın, bir müddet farkedemedi. En aşağı 60 yaşında bir acûze... Kırışmadan lâpalaşmış, çürümüş bir surat... Tavuk gözleri gibi ufacık gözler, vücudundan kaçmak istercesine ileriye doğru uzanmış, sivri bir burun... (...)*” (H, s. 69) şeklinde tasvir edilirken piyeste “*Altmışlık, kokona tipli, müstekreh denecek derecede çirkin Matmazel Fofu, kırılarak başını sağa ve sola sallar ve Salih’in sözüne karşı böyle bir ihtimali protesto eder.*” (NDPS, s. 18) şekilde tasvir edilmiştir. Hikâye ve piyeste Matmazel Fofu’nun kumar oynama tarzları da aynıdır. O, hikâyede oyuna yarım lira yatırırken piyeste bir lira yatırır, sürekli dokuz açar ve kendisi çok az kazanır ya da kaybederken bu oynayış şekli ile hep başkalarının kazanmasını sağlar (H, s. 70-71; NDPS, s. 28). Matmazel Fofu’nun hep dokuz açışının ardında da Necip Fazıl’ın Paris’te kumar yüzünden eğitimine devam etmemesi üzerine yurda dönmesi için kendisine verilen son parayı oynadığı son oyunda dokuz açarak kaybetmesi vardır.¹⁶⁷

Hikâyelerle piyese arasındaki bir başka benzerlik ise Parmaksız Salih’in oğlu Yusuf’un gerçek kimliği ortaya çıkmadan önce kumarhanelerde “Hasta Kumarbaz” olarak bilinmesidir (NDPS, s. 21, 24-25). Necip Fazıl, hikâyelerinde kendisi için kullandığı bu lâkabı piyeste Yusuf için kullanmıştır.

Necip Fazıl’ın bir sonraki piyesi *Ahşap Konak*’ta ise şiirlerinden izler görülür: “(...) *Ahşap Konak, dikkatli bir okuyucunun fark edeceği gibi ‘Muhasebe’ ve ‘Destan’ şiirlerinin nesir diliyle yorumu ve açıklaması denilse herhalde yanlış bir ifade olmaz.*”¹⁶⁸

Bu iki şiire baktığımızda “Muhasebe” (1947) şiirindeki

¹⁶⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008, s. 57-74. Eserden yapılacak alıntılar bundan sonra H kısaltması ile gösterilecektir.

¹⁶⁷ Kısakürek, *Bâbîali*, s. 32-33.

¹⁶⁸ Mustafa Fırat Gül, *Necip Fazıl ve Tiyatro*, Kömen Yayınları, Konya 2010, s. 96.

*“(...) Üç katlı ahşap evin her katı ayrı âlem!
Üst kat: Elinde tesbih, ağlıyor babaannem,
Orta kat: ‘Mavs’ oynayan annem ve âşıkları,
Alt kat: Kızkardeşimin ‘Tamtam’da çığlıkları.
Bir kurtlu peynir gibi, ortasından kestiğim;
Buyrun ve maktan dan seyredin, işte evim!
Bu ne hazin ağaçtır, bütün ufkumu tutmuş!
Kökü iffet, dalları taklit, meyvesi fuhuş... (...)” (Ç, s. 403)*

mısraları ve “Destan” (1947) şiirindeki

*“(...) Utanırdı burnunu göstermekten sütninem,
Kızımın gösterdiği, kefen bezine mahrem.
Ey tepetaklak ehram, başı üstünde bina;
Evde cinayet, tramvay arabasında zina!
Bir kitap sarayının bin dolusu iskambil;
Barajlar yıkan şarap, sebil üstüne sebil! (...)” (Ç, s. 406)*

mısraları piyeste konağın Yüksel tarafından yapılan tasviri ile örtüşmektedir:

*“Siz asıl konağın mânasına bakın! Üçüncü katta, elleri titreyen illetli büyük babam
ve kalp hastası büyük annem... Bu kat namaz ve niyaz katı... İkinci katta dul annem ve
eksilmeyen misafirleri... Bu kat da, kumar, morfin ve saire katı... (...)”*

*Bizim kat da (Aysel’i gösterir) benimle kızkardeşimin çerçevesi... Dans, içki,
başıbozukluk, rezalet katı... Düşünün siz, zaman boyunca değişen nesiller, ahşap konakta
nasıl yuvalanmış? Birbiri peşinden gelen zaman ölçüleri (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?” (AK, s. 14-15)*

Ayrıca “Muhasebe” şiirindeki *“İşte bütün meselem, her meselenin başı, / Ben bir
genç arıyorum, gençlikle köprübaşı!”* (Ç, s. 403) mısralarında aradığı genci Necip Fazıl,
bu piyesinde somutlaştırmıştır. Eserdeki Yüksel karakteri, ahlâken yozlaşmış genç nesle
karşılık olumlu özelliklere sahip bir kişi olarak çizilmiştir.

Yine aynı şiirde geçen *“Rahminde cemiyetin, ben doğum sancısıyım! / Mukaddes
emanetin dönmez dâvacısıyım!”* (Ç, s. 403) ve “Destan” şiirindeki *“Ne yaptık, ne yaptılar
mukaddes emaneti?”* (Ç, s. 407) mısraları ise bu şiirden yıllar sonra yazacağı *Mukaddes
Emânet* piyesinin bir habercisi gibidir.

Necip Fazıl'ın bir önceki başlıkta hatıraları ile ilişkisini gösterdiğimiz *Reis Bey* piyesinin üçüncü perdesindeki hapishane sahneleri ile bu eserinden bir yıl önce yazdığı “Zindandan Mehmed’e Mektup” (1961) şiiri arasında benzerlik vardır. “*Zindan iki hece, Mehmed'im lâfta! / Baba katiliyle baban bir safta! / Bir de, geri adam, boynunda yafta...*” (Ç, s. 420) mısralarıyla başlayan ve hapishane intibalarını işlediği bu şiirle *Cinnet Mustatili*'ndeki hatıraları ve *Reis Bey*'in hapishane sahneleri benzeşir. Necip Fazıl, hapishane hatıralarını hem “Zindandan Mehmed’e Mektup”a hem de piyesine yansıtmıştır.

Ayrıca yazarın *Reis Bey* piyesinde daha önce kaleme aldığı *Para* piyesiyle benzer bir nokta dikkat çekmektedir: *Para*'nın beşinci perdesinde O, ailesi tarafından reddedildikten sonra ölümüne sebep olduğu Benzeri'nin eskiden devam ettiği esrar kahvesine gider. Esrar kahvesinin müdavimleri birebir aynı oldukları için gelenin farklı biri olduğunu anlamazlar. O da oradakilerle birlikte esrar çeker ve perdenin sonundaki polis baskınında dengesini yitirip düşer, kafasını çarparak ölür (P, s. 117-134). Yıllar sonra yazılan *Reis Bey*'in ikinci perde beşinci tablosunda ise Reis Bey, idam ettirdiği gencin masum olduğunun ortaya çıkması üzerine emekliliğini ister ve vaktini gencin daha önce gittiği bitirim yerinde geçirmeye başlar. Onun bitirim yerinde olduğu bir gün polisin baskın yapması üzerine Kumarhane Garsonu, emekli hâkim olduğu için üzeri aranmaz düşüncesiyle bir paket uyuşturucuyu Reis Bey'in cebine atar ve onun tutuklanmasına sebep olur (RB, s. 93-108). İki eserde de merkezî kişi vicdan azabı ve bir nev'i günah çıkartma hissi ile ölümüne sebep olduğu kişinin daha önce devam ettiği mekâna gider ve iki eserde de merkezî kişi oradayken bir polis baskını gerçekleşir. Yani yazar *Reis Bey*'de *Para*'daki uygulamasını tekrarlamıştır.

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* adlı piyesinde de diğer edebî eserlerinin izleri bulunmaktadır. Onun şiirlerine baktığımızda Yunus Emre'ye olan ilgisinin gençlik yıllarına dayandığı görülmektedir. O, 1926 yılında “*Kaç mevsim daha bekleyim kapında, / Ayağымda zincir, boynumda kement? / Beni de, piştiğın belâ kabında, / O kadar kaynat ki, buhara benzet!*” (Ç, s. 383) şeklinde başlayan “Yunus Emre” adlı şiirini yazmıştır.

Ayrıca piyesten iki yıl önce (1967) yazılan “Ses” hikâyesi (H, s. 205-207) bazı değişikliklerle genişletilerek *Yunus Emre*'nin ikinci tablosu olarak esere dâhil edilmiştir (YE, s. 18-25). “Ses”te ölüm korkusunu derin şekilde hisseden bir adam ölümün olmadığı bir diyâr aramaya başlar. Arayışının sonunda mezarlığı olmayan, insanların ölümünden habersiz olduğu bir köy bulur. Buna rağmen köyde elli yaşından yukarı kimse yoktur. Köyün karşısında bir tepe vardır ve oradan kimi zaman bir ses işitilir. Bu ses köyden birini ismiyle çağırır ve o kişi de tepeye doğru gider, kaybolur ve bir daha dönmez. Hikâyenin

sonunda ölümsüzlüğü arayan adam tepeden gelen ses tarafından çağırılır. Hikâyede ölümsüzlüğün bu dünyada olmadığı metaforik bir anlatımla ortaya konulmuştur.

Piyeste ise ölümsüzlüğü, ölümün olmadığı diyârı arayan kişi Yunus Emre'dir. Bu arayışının sonucunda hikâyede olduğu gibi ölümün bilinmediği bir köye varır. Burası Erenler köyüdür. Hikâyedeki gibi burada da vadesi dolan insanlar dağlardan gelen ses ile köyden ayrılırlar. Tablonun sonunda dağdan Yunus Emre çağırılır. Hikâyeden farklı olarak piyesin devamında gaipten gelen sesin Taptuk Baba'nın sesi olduğu anlaşılır ve insanın ölümsüzlüğe nefsini yenerek kavuşacağı işlenir.

Yunus Emre'nin beşinci tablosunda ise (YE, s. 43-52) *Siyah Pelerinli Adam* piyesinden izler karşımıza çıkmaktadır. *Siyah Pelerinli Adam*'da çeşitli kılıklara girerek Şair'i kandırmaya çalışan şeytana benzer bir şekilde bu piyeste nefis, Siyahlı Adam şeklinde görülür. Siyahlı Adam, önce Taptuk Baba'nın kızı Fatma'nın sesi olarak Yunus Emre'yi kandırmaya çalışır, sonra doğrudan gerçek kılığıyla nefis olduğunu söyleyerek onu aldatmak için uğraşır ama Yunus Emre nefsinin alt etmeyi başarır. Hatarât ve nefsin imanlı kulun aklını çelme girişimleri Necip Fazıl'ın *İbrahim Ethem* piyesinde de karşımıza çıkar. Piyeste nefis, İbrahim Ethem'in gaipten gelen sesi olarak karşımıza çıkar. Bu ses, onu imanından şüpheye çağırır ama İbrahim Ethem, diğer piyeslerde olduğu gibi onu yenmeyi başarır (İE, s. 39-46).

Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emânet* piyesi ise *Ahşap Konak* ve *Kanlı Sarık*'tan büyük izler taşımaktadır. *Ahşap Konak*'ta ele alınan genç nesillerin dejenerasyonu ile *Kanlı Sarık*'ta işlenen Moskof düşmanlığı bu piyesin ana konularını oluşturmaktadır. Bu benzerliklere dikkat çeken Turan Karataş, *Mukaddes Emânet*'in orijinal taraflarının az olduğunu da vurgulamıştır:

*“Kimi yönleriyle Kanlı Sarık'a (Abdullah'ın Mazlum Hoca'yı hatırlatması), kimi yönleriyle de Ahşap Konak'a (gençliğin dejenerasyonu) benzeyen Mukaddes Emanet, özgün tarafları az bir yapıttır. Aksiyonun ilerleyişinde aksamalar, sonunu haber veren kurgu zayıflıkları, yine olması zor 'tesadüf'ler dikkati çeker. Kuru fikir/ideoloji, zayıf bir yapı ve çerçeve içinde 'çiğ' durur. Yazar, bu oyunda da kahramanını feda ederek 'dava'sını selâmete kavuşturur.”*¹⁶⁹

Püf Noktası'nın da Necip Fazıl'ın diğer piyesleriyle bağlantıları vardır. Recep Kafdağlı'nın Banka Temsilcisi ve Parti Genel Başkanı ile olan konuşmalarından oluşan üçüncü perde (PN, s. 47-66) *Para* piyesini, camide karşılaştığı ihtiyarın ona İbrahim

¹⁶⁹ Turan Karataş, “Necip Fazıl'ın Tiyatroları”, *Necip Fazıl Kısakürek*, Editörler: Mehmet Nuri Şahin - Mehmet Çetin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2008, s. 248.

Ethem'in hikâyesini anlatması (PN, s. 80) *İbrahim Ethem* piyesini ve piyesin sonunda Efe'nin ağlaması üzerine Recep Kafdağlı'nın "*Kaatilleri bile ağlatan adaletsiz cemiyet!.. Sana gözyaşını öğretecek şiiri nasıl yazmalı?*" (PN, s. 82) şeklinde sözleri *Reis Bey* piyesini hatırlatır. Ayrıca yine Recep Kafdağlı'nın söylediği "*Ben arıların bal yapması gibi, hiçbir şey izah etmem. Sadece eserimi veririm. (...)*" (PN, s. 17) sözleri ise Necip Fazıl'ın "Poetika"sındaki "*Arı bal yapar, fakat balı izah edemez.*" (Ç, s. 471) cümlesine bir göndermedir.¹⁷⁰

Tüm bunlardan görüldüğü üzere Necip Fazıl'ın diğer edebî eserleri türlerarası ilişkiler bağlamında hayatından sonra onun piyeslerini besleyen en önemli kaynaktır. Yazar piyeslerini yazarken daha önce yazdığı şiir, hikâye ve hatta diğer piyeslerinden yararlanmıştı. Dikkatli bir okurun fark edebileceği bu ilişkiler Necip Fazıl'ın diğer eserleri ile piyesleri arasında bağlar kurarak eserlerini zenginleştirmiştir.

2.2. Türk Tarihi

Hayatı ve diğer eserlerinden sonra Necip Fazıl'ın piyeslerini besleyen ikinci kaynak Türk tarihidir. O, ilk piyesi *Tohum*'dan itibaren çeşitli piyeslerinde tarihî konuları ele almıştır. Bunun sebebi yazarın tarihe olan ilgisidir:

*"Necip Fazıl'ın 15 tiyatro eseri¹⁷¹ içinde tarihî konularda yazdığı tiyatro eserleri sırasıyla Tohum, Künye, Kanlı Sarık, Abdülhamîd Han ve Mukaddes Emanet adlı eserlerdir. Bu eserlerden her biri, ele aldığı konular itibarıyla de Necip Fazıl'ın tarihten süzerek vermek istediği manâyı ortaya koyan ve yazarın tarih anlayışı çerçevesini belirginleştiren eserlerdir. Yazarın tarih konulu tiyatro eserlerinde ele aldığı konular, üzerinde önceden beri fikir yürüttüğü ve hatta inceleme yaptığı konulardır. Bu yüzden Necip Fazıl'ın tiyatrolarını diğer tarih konulu kitapları paralelinde düşünmek mümkündür."*¹⁷²

Yani Necip Fazıl, kendi ideolojisiyle alâkalı olan tarihî konularla ilgilenmiş, bunlar üzerine araştırmalar yapmış ve elde ettiği bilgileri yazdığı tarih incelemelerinin yanı sıra tiyatrolarına da taşımıştır. Düşünce eserlerinde işlediği tarihî konuları bir de tiyatro sahnesinde canlandırma isteğinin sebebi daha önce de belirttiğimiz gibi Necip Fazıl'ın tiyatroyu geniş kitlelere sesini duyurabileceği bir "vaaz kürsüsü" olarak görmesidir. Bu

¹⁷⁰ Şaban Sağlık, "Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl", *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005), s. 370.

¹⁷¹ Yazar, bu sayıya Necip Fazıl'ın yarım kalan piyeslerini dâhil etmemiştir.

¹⁷² Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 93.

noktada Necip Fazıl'ın tarih ve tarihçilik hakkındaki görüşlerine değinmek gerekmektedir. Necip Fazıl, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* adlı tarih kitabının “Önsöz”ünde bu konudaki görüşlerini ortaya koymuştur. O, öncelikle bir tarihçi olmadığını, bir tefekkür adamı olarak tarihe eğildiğini vurgular: “*Ben, sanat ve tefekkür adamı olmak dâvasındayım ve tarihçi değilim. Bu eser de bir tarih denemesi değil...*”¹⁷³ Bu noktada eserlerinde tarih biliminin araçlarına bağlı kalmadığını da belirtir:

“(...) *Bu işde, tarihî vâkıalara yaklaşmış olmak vazifesi bir tarafa, yeni bir şey öğretmek, hattâ (kronolojik) nizama uygun, eksiksiz nakil gibi bir meslek borcu altına girmek kaygı ve kaydından uzağım.*”¹⁷⁴

Tarihe eğilirken yapmak istediklerini ise şu cümleler ile ortaya koymuştur:

“*Öyleyse bu eser, hangi neviden olursa olsun, ne bir tarih, ne bir tarihî edebiyat; sadece vâkıalar temeli üzerinde, ilmî, aklî, teessürî her melekeye dayanan bir (tez), bir (manifest), bir dâva çerçevesi...*”¹⁷⁵

Necip Fazıl, hayatının ikinci evresinde benimsediği İslâmî dünya görüşüyle bağlantılı olarak tarihle ilgilenmiştir. “*Bir dâva çerçevesi*” olarak ifâde etmek istediği şey budur. Necip Fazıl, bir tarihçiden ziyade bir dava adamı olarak tarihe İslâmî zaviyeden yaklaşır ve tarihî olayları piyeslerine taşırken bu bakış açısından olayları değerlendirir.

Necip Fazıl'ın bu minvaldeki beş piyesini yayımlanma tarihlerine göre değil, ele alınan tarihî olayların kronolojisine göre inceleyeceğiz. Böylece yazarın ele aldığı tarihî aralığın genişliğini de ortaya koymaya çalışacağız.

Bu bağlamda ilk olarak *Kanlı Sarık* piyesi üzerinde duracağız. Kars'ın Sultan Alparslan tarafından fethinin 900. yıldönümü vesilesiyle Kars Belediyesi tarafından Necip Fazıl'a yazdırılan¹⁷⁶ eserde yazar 1064'ten 1920'ye kadarki süreç içerisinde Kars tarihini ele almıştır (KS, s. 15, 100). Piyesin birinci perdesi (KS, s. 13-53) tarih profesörü olan Fraklı Adam ile “tarihin bizzat kendisi” olduğunu söyleyen İhtiyar Timsal'in (KS, s. 13-14) konuşmaları üzerinden şekillenir. İhtiyar Timsal, Fraklı Adam'a yazdığı “Türkiye Tarihi”nin bir köşesini, Kars'ı göstermek ister. Bu perdede tabir-i caizse bir zaman makinesi ile 1064'e ve sonrasında yaşananlara gidilir, İhtiyar Timsal, Fraklı Adam'a 1800'lere kadar Kars'ta yaşananları (Kars'ın Alparslan tarafından fethi, Ortodoks Türkler tarafından işgali, yeniden Müslüman Türkler tarafından fethi, Timur istilas, Kars'ın Osmanlı dönemindeki vaziyeti, Ruslar tarafından şehrin çeşitli zamanlarda işgali) gösterir.

¹⁷³ Necip Fazıl Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011, s. 7.

¹⁷⁴ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 8.

¹⁷⁵ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 8.

¹⁷⁶ Haznedaroğlu, a.g.e., s. 60.

Bu perdenin sonunda ise İhtiyar Timsal artık sahneyi Karşılara bırakacaklarını söyler ve Fraklı Adam'la beraber eserden çekilirler.

İkinci perdeden itibaren Kars tarihi Yetim Hoca ve oğlu Mazlûm Hoca'nın 1800'lerden 1920'de Kars'ın tamamen kurtuluşuna kadar yaşadıkları üzerinden anlatılır (KS, s. 59-108). Burada özellikle Rus ve Ermeni mezalimi üzerinde durulur. Kars'ın defalarca Ruslar ve Ermeniler tarafından işgal edildiği ve her seferinde şehirde medfun olan Ebûlhasan-i Hırkaanî'nin¹⁷⁷ ruhaniyeti sayesinde ve "sarıklı hocalar" tarafından kurtarıldığı vurgulanır (KS, s. 34, 68, 70, 96). "Sarık" bu eserde dini ve maneviyatı temsil eden bir semboldür. Eserde yoğun bir Müslüman Türk vurgusu vardır ve Kars tarihine bu nokta-i nazardan yaklaşmıştır.

Necip Fazıl, *Künye*'de 1904-1923 arasındaki olayları ele almıştır. Birinci perdede Hamza Çavuş Plevne Müdaafası'nın üzerinden 27 yıl geçtiğini belirtir ki bu da 1904'e tekabül eder (K, s. 15). Binbaşı Ali Gazanfer'in kendi "künye"sini aşma ve paşa olma çabalarının işlendiği piyeste Gazanfer, orduda kendi doğrularına göre hareket ettiği için haklı olduğu hâlde pek çok kez sorun yaşar ve sonunda ordudan ihraç edilir. Gazanfer'in hikâyesi piyeste Osmanlı'nın yıkılışı ve Kurtuluş Savaşı'nın neticelenmesi arasındaki olaylarla beraber verilir.

Necip Fazıl, *Künye*'de Yemen isyanlarını (K, s. 20-24), Rus-Japon Savaşı'nı (K, s. 28-34), II. Meşrutiyet'in ilânı ve II. Abdülhamîd'in tahtan indirilmesini (K, s. 42-55), Balkan Savaşları'nı (K, s. 56-71), I. Dünya Savaşı, Sarıkamış faciası ve Sina çölündeki çarpışmaları (K, s. 75-107), İstanbul'un işgalini ve Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasıyla şehrin kurtulmasını (K, s. 111-140) kendi bakış açısıyla işlemiştir. Yazarın bu piyeste II. Abdülhamîd ve II. Meşrutiyet hakkındaki görüşleri *Abdülhamîd Han* ve *Mukaddes Emânet* piyeslerindeki görüşleri ile aynıdır. II. Abdülhamîd'in tahtan indirilmesini devlet için bir çöküş olarak görür ve daha sonra ülke yönetiminde etkisi artan İttihat ve Terakki'nin yönetim ve savaş uygulamalarını eleştirir. Özellikle bu dönemde orduya siyasetin karıştırılmasını yerer:

"Efendiler, ağaçta kurt neyse orduda siyaset odur. Siyaset, bizim iş görme saatimizi çalar, biz de iş görürüz. Bu işi o işe karıştırdığımız anda, ordu kaybolmuştur.

¹⁷⁷ 1033 yılında vefât eden Horasanlı mutasavvıfın kabri Bâyezid-i Bistâmî'nin yaşadığı Bistam yakınlarındaki Harakan'dadır. Kars'ta hiç yaşamamış olmasına rağmen Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâmesi*'nde Ebu'l Hasan Harakânî'nin Kars'ın fethine katılarak şehit olduğunu ve Kars'ın ikinci fethinde kabrinin bir rüya vasıtasıyla Lala Mustafa Paşa tarafından bulunduğunu yazması üzerine Karşılar tarafından bu rivayet benimsenmiştir. H. Kâmil Yılmaz, "Ebu'l Hasan Harakânî ve Tasavvuf", *Gazi Kars Şehrengizi Bildiriler Kitabı*, Editörler: Cengiz Alyılmaz, İlyas Demirci, İbrahim Terzioğlu, Türk Dünyası Mühendisler ve Mimarlar Birliği Yayını, Ankara 2011, s. 140-141.

Ordunun işi o kadar ulvîdir ki bu ulvilik, başka işlere karşı adeta bilgisiz, habersiz kalmaya mecburdur.” (K, s. 81)

Gazanfer orduda yükselmek, paşa olmak istese de bu hayâlleri asla vatan sevgisinin önüne geçmez. Orduda kendi doğrularına göre hareket ettiği için askerî mahkemede yargılanıp ordudan ihraç edildikten sonra, İstanbul’un işgal yıllarında Gazanfer Dolmabahçe Sarayı’na çağırılır ve burada Redingotlu Paşa ile görüşür. İşgal kuvvetleri ile işbirliği yapan hükumete mensup olan Redingotlu Paşa, Anadolu’da başlayan Millî Mücadele’yi durdurmak için “Kuvayi İnzibatiye” ordusu kuracaklarını ve kabul ederse Gazanfer’i bu ordunun başına paşa olarak geçireceklerini söyler. Gazanfer’in paşa olma arzusunun bilen Redingotlu Paşa onun bu hayâlini istismar etmeye çalışır. Gazanfer sert bir şekilde bu teklifi reddeder (K, s. 118-122). Piyeste Gazanfer, Millî Mücadele’yi destekler ve bu bağımsızlık mücadelesine katılmak ister ama bu isteği de gerçekleşmez (K, s. 123-128). Yine de ölüm döşeğinde de olsa mücadelenin kazanıldığını ve İstanbul’un işgalden kurtulduğunu görür (K, s. 129-140).

Necip Fazıl’ın tarih bağlamında ele alacağımız üçüncü eseri ise 1968’de yazdığı *Abdülhamîd Han*’dır. Eser II. Abdülhamîd’e düzenlenen suikasttan kısa bir süre önce (1905) başlar ve hayatının son anlarına (1918) kadar sürer. Bu piyesten önce 1965’te II. Abdülhamîd’in hayatına dair yayımladığı eserinde Necip Fazıl, bu padişahla ilgili araştırmalarının 1943’te başladığını belirtmiştir.¹⁷⁸ Bu kitapla piyes beraber okunduğunda Necip Fazıl’ın II. Abdülhamîd’in hayatını yazarken elde ettiği bilgilerde ufak tefek değişiklikler yaparak piyesini yazdığı görülmektedir.

Piyes, Osmanlı Yahudisi olarak belirtilen bir kişinin sultandan Filistin bölgesinde Yahudiler için küçük bir miktar toprak istemesi ile başlar. Bunun karşısında devletin tüm dış borcu silinecek ve padişaha da büyük hediyeler verilecektir. Fakat II. Abdülhamîd bunu kesin bir şekilde reddeder ve Yahudi’yi tersler (AH, s. 11-14). Padişah bunun üzerine Şeyhülislâm’dan masonluğun bir fitne kaynağı olduğuna dair bir fetva hazırlamasını ister (AH, s. 15-16)¹⁷⁹. İlk perdedeki bu Yahudi, üçüncü perdede II. Abdülhamîd’e tahtan indirildiğini söylemeye gelen heyet içerisinde tekrar karşımıza çıkar (AH, s. 55-57). Gerçekte ise bu iki olaydaki Yahudiler birbirinden farklı kişilerdir. Sultandan Filistin’den toprak isteyen kişi Viyanalı bir Yahudi iken padişahın tahtan indirildiğini söyleyen heyetteki Yahudi, Selanik mebusu Emanüel Karuso’dur.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 5.

¹⁷⁹ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 324.

¹⁸⁰ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 325, 560.

Birinci perde ikinci tabloda II. Abdülhamîd'e Ermeniler tarafından düzenlenen bombalı saldırı işlenmiştir (AH, s. 17-21).¹⁸¹ Bir sonraki tabloda padişahın kurduğu hafiye teşkilatıyla ilgili verilen bilgiler Necip Fazıl'ın padişahın hayatıyla ilgili eserinden alınmıştır.¹⁸² Bunlara örnek olarak piyeste padişahın hafiye teşkilatı sayesinde yabancı sefirlerden birinin kumarda ciddi miktarda para kaybettiğini öğrenmesi ve sefirin borcunu ödemesini (AH, s. 24-26) gösterebiliriz.

Piyeste dikkat çeken bir olay da ikinci perde beşinci tabloda II. Meşrutiyet'in ilânından sonra (AH, s. 31-38) “Şeriat isteriz” diyerek ayaklanan neferlerin bir binbaşını öldürmeleridir (AH, s. 39-46). Öldürülen bu binbaşı Ali Kabuli'dir.¹⁸³ 31 Mart olayları (13 Nisan 1909) olarak bilinen bu hadiselerden sonra olayları yatıştırmak için Selanik'te tertip edilen Hareket Ordusu İstanbul'a gelir ve II. Abdülhamîd tahtan indirilerek yerine kardeşi Sultan V. Mehmed Reşad getirilir.¹⁸⁴ Piyeste bu süreç gayet kısaltılarak ikinci perde altıncı tabloda ve üçüncü perde yedinci tabloda işlenmiştir (AH, s. 47-58).

Sekizinci tabloda zamanda atlama yapılarak Çanakkale Savaşları'nın yaşandığı günlere geçilir. Düşman donanmasının boğazı geçerek İstanbul'u işgal etme ihtimaline karşı başkentin Eskişehir'e taşınması düşünülmektedir. Bunu artık son yıllarını yaşamakta olan II. Abdülhamîd'e bildirmeye gelen heyete o, oldukça sert bir şekilde hiçbir yere gitmeyeceğini ve gerekirse İstanbul'u savunurken ölmek istediğini söyler. Eski padişahın bu sözleri heyeti ve hükumeti derinden etkiler, başkentin taşınmasından vazgeçilir (AH, s. 59-66).¹⁸⁵

Piyeste II. Abdülhamîd'den sonra dikkat çeken ikinci şahıs Mabeyin Müşürü'dür. Aslı “mabeyn müşir”liği olan bu makamı Necip Fazıl piyesinde “mabeyin müşürü” şeklinde ifade etmiş ve bu şahsın kimliğine dair bir bilgi vermemiştir. Aslıhan Haznedaroğlu, bu şahsın Ali Cevat Bey olduğunu söylese de¹⁸⁶ bu doğru değildir. Zira Ali Cevat Bey, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Mabeyn Başkâtipliği'ne atanmış ve II. Abdülhamîd'in tahtan indirilmesine kadar kısa bir süre bu görevde durmuştur.¹⁸⁷ Oysa Mabeyin Müşürü piyesin başından beri karşımıza çıkmaktadır. Necip Fazıl'ın padişahın hayatına dair yazdığı eserde verdiği bilgilere göre bu şahıs Plevne kahramanı Gazi Osman

¹⁸¹ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 317-318.

¹⁸² Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 233-238.

¹⁸³ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 536-539.

¹⁸⁴ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 526-563.

¹⁸⁵ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 594-599.

¹⁸⁶ Haznedaroğlu, a.g.e., s. 184.

¹⁸⁷ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 491.

Paşa'dır.¹⁸⁸ Necip Fazıl, bu noktada tarihî gerçeklikte bazı oynamalara gitmiştir çünkü Gazi Osman Paşa 5 Kasım 1878 – 16 Temmuz 1879 tarihleri arasında bu görevi sürdürmüştür.¹⁸⁹ Mabeyin Müşürü ise ikinci perdenin sonuna kadar (1909) piyeste karşımıza çıkar. Necip Fazıl, Gazi Osman Paşa'nın şahsından yola çıkarak bir bakıma hayâlî bir şahıs oluşturmuştur. Eserde Mabeyin Müşürü, padişaha sonuna kadar bağlı ve saygılı bir şahıs olarak çizilmiştir. İkinci perdenin sonunda Mabeyin Müşürü, padişaha Hareket Ordusu'na karşı Hassa Ordusu'nu kullanarak bu hareketi bastırmasını söyler; padişahın kendi nefsinin korumak için kan dökülmesine karşı çıkması üzerine dayanamayarak kılıcını kırar (AH, s. 49-51). Gerçek hayatta ise padişahın Hareket Ordusu'nu dağıtma izni isteyen Tüfekçibaşı Tahir Paşa'dır.¹⁹⁰ Necip Fazıl, Gazi Osman Paşa ile Tüfekçibaşı Tahir Paşa'yı Mabeyin Müşürü'nün şahsında birleştirmiş ve kimi zaman da kendi görüşlerini ona söylemiştir (AH, s. 34-36, 49-51).¹⁹¹ Piyes boyunca Necip Fazıl, II. Abdülhamîd'in kendisine "Kızıl Sultan" denilmesine rağmen ne kadar merhametli bir padişah olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır (AH, s. 28, 41, 51, 67-68).

Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emânet* piyesi bakımından incelediğimiz diğer üç piyesle kesişir ve bazı ortak noktalar arz eder. Bu piyes, Necip Fazıl'ın yakın tarihteki olayları günümüze kadar taşıdığı bir eserdir. II. Meşrutiyet'in ilânıyla 1908'de başlayan piyeste olaylar (ME, s. 11) 1971'e kadar getirilir, piyesin sonunda Abdullah Cumhuriyet'in ilânının üzerinden 48 yıl geçtiğini söyler ki bu da 1971'e tekabül eder (ME, s. 85).

Abdullah'la babasının konuşmaları ile başlayan piyeste bu konuşma sahnesi ile Baba geçmişe, hatıralarına uzanır (ME, s. 14-23). Yazar bu diyalogda Tanzimat Fermanı'na, Kırım Savaşı'na, II. Abdülhamîd'e ve ondan önceki padişahlara, 93 Harbi'ne ve Gazi Osman Paşa'nın Plevne Müdafaası'na, Meşrutiyet'e değinir. Burada Baba'nın görüşleri *Abdülhamîd Han* piyesindeki görüşlerle örtüşür. Baba, II. Abdülhamîd hakkında şunları söyler:

"Hastalığı gören, sahtelikleri anlayan, bu gidişe 'Dur!' demek için çabalayan ilk padişah Abdülhamit oldu. Kendi taksiri olmadan öncekilerin hazırladığı Moskof Muharebesini ustalıkla atlatmayı bildi. Ondan sonra da 'Hasta Adamı' 33 yıl ayakta tutmayı becerdi. (...)" (ME, s. 20)

Baba ile Abdullah'ın diyaloguyla sona eren birinci perdeden sonra ikinci perde üçüncü tabloda yazar genel görüntüler hâlinde kısaca Balkan Savaşları'na, I. Dünya

¹⁸⁸ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 181-183.

¹⁸⁹ Mehmet Metin Hülâgü, "Gazi Osman Paşa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 13 (1996), s. 465.

¹⁹⁰ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 548-549.

¹⁹¹ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 203.

Savaşı'na, Kurtuluş Savaşı'na ve Cumhuriyet'in ilânına değinir (ME, s. 31-34). Bu noktadan sonra olayları 1930'dan 1971'e kadar getiren Necip Fazıl inkılâplara, II. Dünya Savaşı'na, çok partili hayata geçişe ve Demokrat Parti iktidarına, 1960 darbesine ve 1970'lere doğru komünizm hareketleri ile birlikte ülkede düzen ve güvenliğin ortadan kalkmasına değinir (ME, s. 35-92). Böylece eserde tarihle güncel olaylar birbirine bağlanmış olur.

Mukaddes Emânet'i *Kanlı Sarık*'a bağlayan nokta Moskof (Rus) düşmanlığıdır. *Kanlı Sarık*'ta Müslüman Türk'ün en büyük düşmanı olarak ele alınan Moskof, bu piyeste de aynı şekilde değerlendirilir. 93 Harbi'nde Ruslara karşı savaşan ve bu savaşta sekiz Rus öldüren Baba, oğlu Abdullah'a kendi tüfeğini miras bırakır ve bu silahla “dokuzuncu Moskof'u öldürmesini” vasiyet eder (ME, s. 24-25). Abdullah'ın ortada savaş yokken bir Moskof'u nasıl bulup öldüreceğini sorması üzerine Baba şunları söyler:

“Mutlâka karşılaşsın... Ya kendi toprağında, ya onun toprağında... Daha olağanı, hep kendi toprağında... Moskofla karşılaşmamak ne mümkün!.. Sen bulamazsan o seni bulur. O senin kök düşmanın, kökünün düşmanı...” (ME, s. 25)

Necip Fazıl, bu eserindeki Baba'yı kurgularken 1946'da gördüğü ve Büyük Doğu dergisine de taşıdığı bir mezar taşından etkilenmiştir. Akçakoca'nın Göktepe köyünde yer alan 1183 (1769/1770) tarihli mezar taşında şunlar yazmaktadır: “*Moskof keferesinden intikam alamayan merhum Alemdar Ali Ağanın ruhuna Fatiha*”.¹⁹² Eserdeki Baba da oğlu Abdullah'tan mezar taşına “*moskoftan oç alındığını görmeden gözleri açık giden*” diye yazılmasını ister (ME, s. 26). Baba'nın oğluna kendi tüfeği ile bir Moskof öldürmesini vasiyet etmesi de yarım kalmış bir millî intikam isteğinin tezahürüdür.

Necip Fazıl, bu eserinde Moskof düşmanlığını Türkiye'de özellikle 1960'tan sonra yayılan komünizmle bağlantılı olarak ele alır. Moskof, artık savaşla değil, tüm dünyaya yaydığı komünizm ile Türklüğü ve İslâmiyet'i tehdit etmektedir. Piyesin sonunda Baba'nın işaret ettiği Moskof, Abdullah'ın Oğlundan Torununun Oğlu olarak karşımıza çıkar. Komünizmi benimsemiş ve bu ideoloji doğrultusunda anarşist eylemler yapan bu genç, Abdullah'ı manevî değerlere bağlılığı sebebiyle komünizm için tehlikeli olarak görür ve onu öldürmek için gönderilen çetenin başına geçer. Abdullah'tan İslâmiyet'i reddeden bir bildiri yazmasını ister, bunu yapmazsa öldürüleceğini söyler. Abdullah, kâğıt kalem alma bahanesiyle içeri girer ve babasından miras kalan tüfekle Oğlundan Torununun Oğlu'nu öldürür (ME, s. 86-92). Böylece Baba'nın vasiyeti gerçekleşmiş olur.

¹⁹² Necip Fazıl Kısakürek, *Moskof*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2007, s. 7-8, 343.

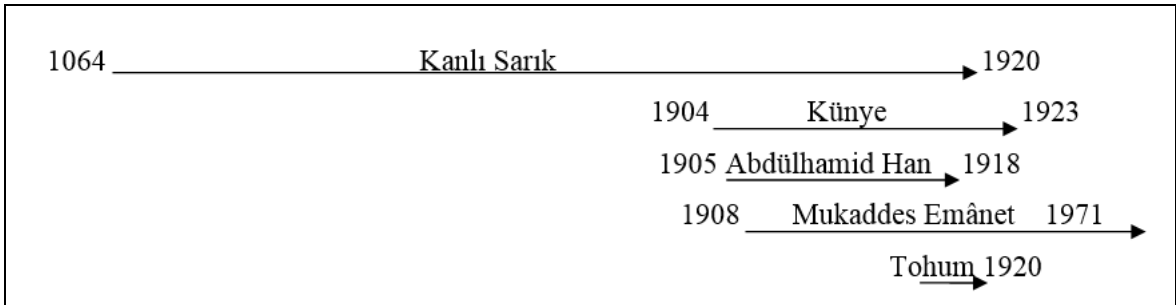
Necip Fazıl'ın tarih bağlamında ele alacağımız son eseri ise *Tohum*'dur. Fransızlar tarafından işgal edilen Maraş'ın kurtuluşunun işlendiği piyeste olaylar kısa bir zaman dilimi içerisinde verilmiştir. Piyes Maraş'ın düşman işgalinden kurtuluşu ile sona erer (T, s. 101-103) ki bu da Maraş'ın kurtuluş tarihi olan 12 Şubat 1920'yi işaret eder.¹⁹³

Daha önce de belirttiğimiz gibi Necip Fazıl'ın Kurtuluş Savaşı'na Maraş'tan bakmasının sebebi aslen Maraşlı olmasıdır. Onun bu eserinde Maraş'a ve Millî Mücadele'ye bakışı madde-ruh çatışması üzerinden şekillenmiştir. İşgalci Fransız kuvvetleri maddece Maraşlılardan üstündür fakat galip gelen manevî değerlere sahip olan Maraşlılardır. Necip Fazıl böylece Türk Kurtuluş Savaşı'nın manevî değerlere, ruha bağlılıkla kazanıldığını vurgular:

“(...) Necip Fazıl'ın *Tohum*'u Kurtuluş Savaşında görülen olağanüstü Türk gücünün âdetâ mistik açıklamasını verir. Maraş'ın işgali sırasında geçen yiğitlik ve özveri olayları bir yana bırakılırsa, eser Anadolu'nun görünen fakir kabuğunun ötesinde görünmeyen ruhunu savunur. (...)”¹⁹⁴

Tohum işlediği konu ile daha sonra yazılan *Künye* ve *Mukaddes Emânet*'le de kesişir fakat bu piyeslerde Millî Mücadele *Tohum*'daki kadar geniş ele alınmamıştır.

Necip Fazıl'ın bu beş piyesinde ele aldığı tarihsel zaman dilimini aşağıdaki şekil ile gösterebiliriz:



Şekil 2: Necip Fazıl'ın piyeslerinde tarihsel zaman dilimi

Bu şekilde Necip Fazıl'ın tarihî piyeslerinde 1064-1971 arasındaki dokuz yüz yıllık bir dönemi işlediği görülmektedir. Buradan yola çıkarak Necip Fazıl'ın Türk tarihine bakışı hakkında yorumlar yapabiliriz. Piyeslerinde ele aldığı en eski tarihin Kars'ın Sultan Alparslan tarafından fethedildiği 1064 olması onun tıpkı Yahya Kemâl gibi Türk tarihini Türklerin Anadolu'ya girdiği günlerle başlattığını gösterir. Bu piyesteki “Müslüman Türk” vurgusu da bu bakış açısını destekler. Bu noktada Necip Fazıl'ın din ve coğrafya temelli

¹⁹³ Haznedaroğlu, a.g.e. s. 117.

¹⁹⁴ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968, s. 35-36.

bir tarih bilinci içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. O, piyeslerinde Anadolu coğrafyasını vatan edinmiş Müslüman Türk'ün tarihini işlemiştir.

Çizelgeye baktığımızda Necip Fazıl'ın piyeslerinde 1900-1923 arasındaki yıllara daha fazla ağırlık verdiğini görürüz. Necip Fazıl, Osmanlı padişahlarının sonuncularından II. Abdülhamîd'e büyük önem verir ve devletin onun tahtan indirilmesiyle çöktüğünü düşünür. Üzerinde en çok durduğu bu yıllar Osmanlı Devleti'nin yıkıldığı, Müslüman Türk tebaanın büyük zorluklar çektiği ve bu zorlukları yenerek Kurtuluş Savaşı ile yeniden bağımsızlığını kazandığı yıllardır. Beş tarihî piyesinden üçünde Millî Mücadele'ye yer vermesi ve *Tohum*'u bu konuya hasretmesi onun Türk milletinin bağımsızlığına verdiği önemi gösterir.

Necip Fazıl'ın bu piyesleri arasında en geniş zaman aralığına yer verdiği eseri *Kanlı Sarık*'tır. Bu piyesinde yaklaşık olarak 860 yıllık bir zaman içerisinde gelişen olayları ele almıştır. Tarihî piyesleri içerisinde zaman aralığı en kısa olan ise *Tohum*'dur.

2.3. Türk Halk Edebiyatı

Türk tarihinden önemli bir kaynak olarak faydalanan Necip Fazıl, bunun yanı sıra halk şiiri, masal, menkıbe gibi çeşitli Türk halk edebiyatı eserlerinden de yararlanmıştır. Yazarın tarihle birlikte Türk halk edebiyatına olan ilgisi ilk piyesi *Tohum*'dan itibaren karşımıza çıkar.

Necip Fazıl'ın piyeslerinde özellikle halk şiirine önemli bir yer verdiği görülür. *Tohum*'da ikinci perde üçüncü sahnede Reis'in meyhanesindeki komitecilerden birisi “Çıktım kozanın dağına, / Remil attım dost bağına. / Aşiretten imdad olmaz, / Kaç kurtul gâvur dağına...” (T, s. 55-56) şeklinde başlayan türküyü söyler. *Sabır Taşı*'nda ise Genç Kız gergef işlerken “Dağlarda, meşelerde ; / Gülyağı şişelerde... / Yârim elimden gitti, Ben kaldım köşelerde.” (ST, s. 13) şeklindeki türküyü söyler.

Necip Fazıl, halk şiirinden özellikle Kars tarihini işlediği *Kanlı Sarık*'ta yoğun olarak yararlanır. Üç perdelik piyesinde her tabloda önce bir “sahne önü” uygulamasına yer veren Necip Fazıl, ikinci ve üçüncü perdedeki tüm sahne önü kısımlarında bir ya da iki saz şairini sahneye çıkartır ve onlara o tabloda ele alacağı tarihî kesitle alâkalı bir türküyü söyler. Yazar yedinci sahne önünde Âşık Şenlik'in¹⁹⁵ “Ehl-i İslâm olan işitsin, bilsin; / Can sağ iken yurt vermeniz düşmana!” (KS, s. 57-58) şeklinde başlayan türküsüne,

¹⁹⁵ Mitat Durmuş, “Karşılı Halk Ozanlarının Şiirlerinde Osmanlı Algısı”, *Gazi Kars Şehrengizi Bildiriler Kitabı*, Editörler: Cengiz Alyılmaz, İlyas Demirci, İbrahim Terzioğlu, Türk Dünyası Mühendisler ve Mimarlar Birliği Yayını, Ankara 2011, s. 173.

sekizinci sahne önünde Âşık Bahrî'nin¹⁹⁶ “*Gelme Moskof, gelme Kars'a! / Cennet, küfre mal olur mu?*” (KS, s. 65) şeklinde başlayan türküsüne, dokuzuncu sahne önünde İrşâdî'nin¹⁹⁷ “*Dayan, koca Moskof, dayan! / Yazılan hâl başa gelir*” (KS, s. 71-72) şeklinde başlayan türküsüne, onuncu sahne önünde Posoflu Müdamî'nin¹⁹⁸ “*Mevlâm bu Urus'tan kurtar İslâm'ı*” (KS, s. 83) nakaratlı türküsüne, on birinci sahne önünde Kadı Ahmet Efendi'nin¹⁹⁹ “*Ağla Hasan'ül Harkaanî!*” (KS, s. 91-92) nakaratlı şiirine ve son olarak on ikinci sahne önünde “Kars'ın Kurtuluş Türküsü” ya da “Halit Paşa Marşı” olarak bilinen²⁰⁰ ve “*Karadağ'dan düşman topu patlıyor, / Hücum etmiş asker Kars'a atlıyor*” (KS, s. 98-99) şeklinde başlayan şiire yer vermiştir. Ayrıca ikinci perde dokuzuncu tabloda Kars'ın Ruslar tarafından işgali üzerine halka göç etmeyi salık veren²⁰¹ anonim “*Dinle Ulemâ sözünü / Ne durursun, hicret eyle!*” (KS, s. 78) şeklinde başlayan şiir ile üçüncü perde on birinci tabloda Arpaçaylı Veli Sefilî'nin Ermenilere karşı yazdığı “*Bâkidir İslâm'ın şerefi, şânı, / Âsi olma böyle hannas Ermeni!*” (KS, s. 97) şeklinde başlayan şiirine²⁰² yer vermiştir. Necip Fazıl, böylece piyesinde halk şiirinden Kars tarihiyle alâkalı sekiz esere yer vererek eserini edebî olarak zenginleştirmiştir.

Necip Fazıl, *Kanlı Sarık*'la Moskof düşmanlığı açısından tematik benzerlik gösteren *Mukaddes Emânet* piyesinde de tarihî olaylarla bağlantılı olarak marşlardan ve anonim türkülerden faydalanmıştır. Yazar, koroya birinci perde birinci tabloda “*Ordumuz Etti Yemin*” marşını (ME, s. 12), birinci perde ikinci tabloda Kırım Savaşı'yla alâkalı olarak “*Sivastopol önünde, atan²⁰³ gemiler aman. / Atar da nizam topunu, yer gök inler aman...*” (ME, s. 17) mısraları ile başlayan “Sivastopol Marşı”nı ve Yemen isyanlarıyla alâkalı olarak “Yemen Türküsü”nü (ME, s. 19) söyletir. Necip Fazıl aynı şekilde ikinci perde üçüncü tabloda koroya “*Camilere haç takıldı, / Minareler hep yakıldı*” (ME, s. 31) şeklinde başlayan türküyü, “Alay Marşı”nın “*Sütüüm sana helal olmaz / Saldırmazsan düşmana!*” (ME, s. 32) mısralarını ve “*Dağ başını duman almış*” (ME, s. 33) şeklinde

¹⁹⁶ Kürşat Öncül, “Bahri, Karslı”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://www.turkedebiyatiiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=4505> (e.t. 20/08/2016).

¹⁹⁷ Evrim Ölçer Özünel, “İrşâdî”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://www.turkedebiyatiiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=7328> (e.t. 20/08/2016).

¹⁹⁸ Abdülkadir Karahan, “Âşık Edebiyatı”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 3 (1991), s. 511.

¹⁹⁹ Durmuş, a.g.y., s. 175-176.

²⁰⁰ http://www.turkuler.com/nota/ezgi_karadagda_dusman_topu_vurun_evlatlarim.html (e.t. 20/08/2016).

²⁰¹ Yunus Zeyrek, “Belge ve Tanıklarıyla Ahıska Türklerinin Türkiye'ye Göçleri ve 1944 Sürgünü-I”, *Bizim Ahıska*, 10/35 (Yaz 2014), s. 9.

²⁰² Zeynelâbidin Makas, “Millî Birlik ve Beraberliğimizde Ozanların Rolü”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, XI/33 (Kasım 1995), s. 835-836.

²⁰³ “yatan” olması gereken bu kelime piyeste yanlış yazılmıştır. Doğrusu için bakınız: Kısakürek, *Moskof*, s. 248.

başlayan marşı söyletir. Böylece *Kanlı Sarık*'ta olduğu gibi bu piyesinde de eseri edebî olarak zenginleştirmiştir.

Necip Fazıl'ın Türk milletinin kültürel mirasından yararlandığı piyeslerinden biri de *Sabır Taşı*'dır. Necip Fazıl, bu eserini Tahir Alangu tarafından derlenen "Muradına Eren Dilber"²⁰⁴ adlı masalı bazı değişikliklerle tiyatroya dönüştürerek yazmıştır.²⁰⁵ Masalda dul bir kadın kızıyla birlikte yaşamaktadır. Kız bir gün evde nakış işlerken bir kuş gelir ve kıza kırk gün kırk gece bir ölüyü bekledikten sonra muradına ereceğini söyler. Aralıklarla tekrar tekrar gelen kuş aynı şeyleri söyleyip gider. Kız, durumu annesine anlatır ve annesi kuşu dinlemek için yüke saklanır. Kuşun sözlerini annesi de duyunca hemen toparlanıp evlerini terk ederler ve yollara düşerler. Bir süre gittikten sonra bir akşam vakti bir sarayın yakınına varırlar ve burada uyurlar. Onlar uyurken aynı kuş gelip kıza kapar ve saraya götürür.

Kuş, kıza sarayda ölü bir şehzadenin yattığı odaya bırakır. Kız, ölüyü görünce kuşun sözlerini anlar ve bu işte bir hikmet olduğunu düşünerek beklemeye başlar. Şehzadenin başında otuz dokuz gün bekler. Otuz dokuzuncu gün sarayın yakınlarından bir gemi geçer. Yalnızlıktan sıkılan kız, kendisine yoldaşlık etmesi için gemiden bir cariye satın alır. Cariye odaya geldikten sonra sarayı merak eden ve odada tek başına günlerdir sıkılan kız sarayı dolaşmak üzere cariyeyi şehzadenin başında bırakır. Zira o, kırkıncı gece bir şeyler olacağını düşünmektedir. Ama kız sarayı dolaşmaya çıktıktan kısa bir süre sonra şehzade uyanır ve karşısında cariyeyi bulur. Meğer şehzade kendisini bir ölü gibi uyutacak bir ilaç içip kırk gün başında kendisini bekleyecek kıza evlenme niyetindeymiş. Uyanıp cariyeyi görünce kırk gün bekleyen o olduğunu sanarak cariye ile evlenir. Cariye gerçekleri şehzadeden gizler ve iş işten geçtikten sonra odaya gelen kıza da kendi cariyesi olarak şehzadeye tanıtır.

Kız bu durum karşısında sabretmesi gerektiğini düşür. Daha sonra şehzade, Yemen'e sefere çıkmaya karar verir ve karısı olan cariye ile kıza oradan ne istediklerini sorar. Cariye bir çift altın küpe isterken kız "sabır taşı" ister ve şehzadeye sabır taşını getirmeyi unutursa "Geminin önünü kapkara dumanlar sarsın" şeklinde beddua eder. Şehzade kızın bu sözlerini ciddiye almaz ve kızın istediği sabır taşını unuttur. Dönüş yolunda geminin önünü bir kara duman kaplar. Kaptan bu durumdan korkar ve gemidekilere "İçimizde bir ilenç almış olan var mı?" diye sorar. Şehzade, kıza verdiği sözü

²⁰⁴ Tahir Alangu, *Billür Köşk Masalları*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961, s. 61-69.

²⁰⁵ Nuriye Bastem, "Necip Fazıl'ın 'Sabır Taşı' Adlı Tiyatro Eseri ile Billur Köşk Masallarından 'Muradına Eren Dilber' Adlı Masal Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma", *Turkish Studies*, 10/16 (Sonbahar 2015), s. 320.

hatırlar ve kaptana durumu anlatır. Gemi Yemen'e döner ve sabır taşını alırlar, böylece gemi yolculuğuna sorunsuz devam eder.

Şehzade saraya dönünce cariyeye küpelerini ve kıza sabır taşını verir. Ancak gemide yaşadıkları ona tuhaf gelmiştir. Kızın bedduasının tutması ve gemide yaşadıkları ona kızın Allah katında makbul biri olduğunu düşündürür. Bu düşüncelerle birlikte gece gizlice kızın kapısını dinler. Kız, bu esnada sabır taşına yaşadıklarını anlatmaktadır. Anlatılanlar karşısında sabır taşı çatlar. Kız da sabrının sonuna gelmiştir ve intihar etmeye karar vermiştir. Kendini asacağı sırada kızını gizlice dinleyerek gerçekleri öğrenen şehzade yetişir ve kızını kurtarır. Hemen cariyeyi cezalandırmaya karar verir ve ona "Kırk katır mı, kırk satır mı?" diye sorar. İşi yüzüzlüğe vuran cariyeye kırk katırla memleketine dönmek istediğini söyler. Şehzade ise onu kırk katıra bağlatıp öldürtür ve kızla evlenir. Bu esnada kızın annesi de bulunur ve saraya getirilir.

Necip Fazıl, bu kısa masaldan üç perdelik bir piyes çıkarmak için doğal olarak bazı değişiklikler yapmış ve özellikle masaldaki bazı yerleri genişletmiştir.²⁰⁶ Yazar en başta masalda anlatıcının anlattığı olayları diyaloglarla vererek masalın bir piyes olması için gerekli aksiyon ve uzunluğu sağlamıştır. Yaptığı diğer değişikliklerin başında ise olay örgüsüne Derviş karakterini eklemesidir. Birinci perde ikinci tabloda Nine ile Genç Kız evlerini terk ettikten sonra dağ başında bir çeşmenin yanında Derviş'le karşılaşırlar. Derviş, Yunus Emre şiirleri okur ve kapalı ama hikmetli sözler söyler (ST, s. 21-25). "Sabır taşı"nı kıza söyleyen ve aklına sokan da odur. Derviş daha sonra üçüncü perde yedinci tabloda Şehzade'nin dönüş gemisinde karşımıza çıkar ve Şehzade'ye sabır taşını vererek geminin kurtulmasını sağlar (ST, s. 69-75). Masaldan farklı olarak gemi sabır taşı için geri dönmemiş, Derviş'in yardımı ile kurtulmuştur.

Piyenin birinci perde üçüncü tablosunda masaldan farklı olarak üç cin vardır ve kendi aralarında konuşan bu cinlerden Şehzade'ye ne olduğu öğrenilir (ST, s. 29-38). Masalda şehzade bir ilaç içip kırk günlük uykuya yatmışken piyeste Şehzade bir hastalığa yakalanmıştır ve gaipten gelen bir sestem ölmeyeceğini, kırk gün ölü gibi yatacağını ve başında bir kızın onu uyanıncaya kadar bekleyeceğini, bu kızla evlenmesi gerektiğini öğrenir (ST, s. 48). Ayrıca uyanıp kendisini bekleyen kızla evlendikten kırk gün sonra hacca gideceğine dair adakta bulunur (ST, s. 61). Şehzade masalda ise Yemen'e sefere çıkmıştır.

²⁰⁶ Ayrıntılı karşılaştırma için bakınız: Bastem, a.g.y., s. 322-326.

Masalda olmayıp piyeste karşımıza çıkan olağanüstü bir varlık da oldukça korkunç ve çirkin Zebellâhi'dir (ST, s. 60-61). Cariye, Genç Kız'ı onunla evlendirerek kızıdan tamamen kurtulmayı tasarlar. Yine masaldan farklı olarak Cariye, Genç Kız'ı Şehzade hacdayken zindanda tutar (ST, s. 76-79).

Masalın sonunda kızın annesi de saraya getirilirken piyesteki Nine'den Genç Kız saraya geldikten sonra bir daha söz edilmez. Masaldaki kızın intihar teşebbüsü piyeste yoktur. Ayrıca piyesin sonunda Şehzade Cariye'ye "kırk satır mı, kırk katır mı" diye sorduğunda Cariye pişkinlik edip Şehzade'yi sınırlendirince masaldan farklı olarak Genç Kız onun cezalandırılmasını engeller (ST, s. 92). Necip Fazıl'ın bu şekilde kötüyü cezalandırmayarak "(...) *Kötülük edene dahi iyilik etmek düsturundan hareketle yazarın eserinde dini-tasavvufi bir yol izlediği (...)*"²⁰⁷ söylenebilir. Yazar bu şekilde bir Türk masalını bazı noktalarda değiştirip genişleterek gelenekten yararlanmanın, geleneği dönüştürmenin başarılı bir örneğini vermiştir.

Sabır Taşı'nda dikkat çeken bir husus da birinci perde ikinci tabloda Derviş'in Yunus Emre şiirleri okumasıdır (ST, s. 21-25). Genç Kız'la Nine'si, Derviş'le bir çeşme başında Yunus Emre şiirleri okurken karşılaşır ve Derviş onların sorularına Yunus Emre şiirleri ile cevap verir. *Sabır Taşı* bu özelliği ile Necip Fazıl'ın yıllar sonra yazdığı *Yunus Emre* piyesine bağlanır.

Bu noktada mutasavvıflar hakkındaki menkıbeler de Necip Fazıl'ın piyeslerini besleyen kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkar. Onun *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem* piyeslerindeki olaylar bu mutasavvıflar hakkındaki menkıbelere dayanır. Yazarın bu uygulaması aslında kendisini sınırlandırmaktadır. Zira tarihte yaşamış kişilerin hayatlarını roman, hikâye, tiyatro gibi edebî türlerde işlerken onların hayat hikâyelerine bağlı kalmak gerekir ki bu da en baştan yazara hazır bir çerçeve sunar ve yazarın kurguda serbest davranmasını engeller. Tarihte yaşamış kişilere eserlerinde yer veren yazarlar için "(...) *gerçek tarihsel kişiliklerin gerçeğe, yani tarihsel belgelere uygunluğu kaçınılmaz bir zorunluluk olacaktır. Yazar en azından, hayal dünyasının oldukça geniş olanaklarını kullanmada kendini kontrol etme, sınırlama gereksinimi duyacaktır. Sözüünü ettiğimiz noktalara dikkat etmemesi durumunda ise, başka bir deyişle; hem gerçek tarihsel kişileri romanının baş kişisi olarak seçme hem de onlar üzerinde değişiklikler yapma yoluna başvurması durumunda bir çok eleştiriye göğüslemek zorunda kalacaktır. (...)*"²⁰⁸

²⁰⁷ Bastem, a.g.y., s. 329.

²⁰⁸ Turgut Gögebakan, *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 41.

Bu sınırlılıklar bağlamında Mehmet Törenek, Necip Fazıl'ın bu iki eseri hakkında şunları belirtmiştir:

“Necip Fazıl bu iki oyunda, etrafında efsaneler teşekkül etmiş tarihi kişilikleri efsaneleşen hayat kesitleri ve yaşantılarıyla sahneye taşımaktadır. Yunus Emre’de bu efsaneler şiirlerle desteklenerek zenginleştirilmektedir. Ancak İbrahim Ethem’de yazarın böyle bir avantajı bulunmamaktadır. Bu nedenle eser, diğerine göre daha zayıf kalmaktadır. Tarihî kişiliklerin, bilinen hikâyelerin tiyatroya taşınması sıkıntılıdır. Çünkü tiyatro aksiyona, söze dayalı bir sanattır. Dolayısıyla romana göre daha sınırlayıcıdır. Tiyatroda yazar kahramanın iç konuşmalarını, açmazlarını, tereddütlerini roman kadar rahat aksettiremez. Sonra tasavvufî kişiliklerin iç dünyaları, açmazları sınırlıdır ve yazar, özellikle efsaneleşen bu kişilere, bilinenler dışında yeni yaşantılar tasarlayamaz. Seyirciye yakın durma özelliği buna en başta engeldir. Sonra nefis terbiyesini gerçekleştirmiş, bir ruh yüceliğine erişmiş kişinin sahnede tereddütlerini, kararsızlıklarını dile getirmesi bir zaaf olacaktır. Bunun için geriye sadece hikmetli söz söyleme, mesaj aktarma imkânı kalmaktadır. Sanatçı da büyüüyü buradan kurma yolunu tercih eder.”²⁰⁹

Necip Fazıl'ın bu iki piyesinde tarihte yaşamış iki mutasavvıfın hayatını ele alırken bu sınırlılıklara dikkat ederek genel olarak menkıbelere bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Yunus Emre ve İbrahim Ethem'in hayatları ile kendi manevî olgunlaşma süreci arasında dolaylı da olsa bir bağlantı kuran Necip Fazıl, menkıbelere bağlılığına rağmen yine de özellikle Yunus Emre’de bazı değişikliklere gitmiştir:

“İbrahim Edhem ve Yunus Emre başta olmak üzere oyunlarında işlediği tarihi kişiler, bizatihi kendileri kaynaklarda geçen hayat hikayelerinde de bir arayışın sembolü olmuşlardır. Ne var ki Necip Fazıl, oyun kişisi olarak onları seçmekle kendisiyle onlar arasındaki tavır benzerliğinden yararlanmanın da bir yolunu bulur. Necip Fazıl, ele aldığı kişileri kaynaklarda bulduğu kadarıyla, olduğu gibi aktarmaz. Onlarla oynar. Onlardan kendi gönlüne göre değişik bir malzeme çıkarır. Sözgelimi Yunus Emre’nin, tarihten gelen bilgilerde ve şiirlerinde ‘mezarlığı olmayan köyü arama’ gibi bir imge yoktur. Halbuki Necip Fazıl onun arayışının merkezine bu imgeyi yerleştirir. Mezarlığı olmayan köy, ölümsüzlüğün bir simgesi olarak karşımıza çıkar. (...)”²¹⁰

Piyeste Yunus Emre'nin Horasan'dan Moğol zulmü yüzünden kaçan ve yolda ailesi Moğollar tarafından öldürülen bir bey oğlu olarak tanıtılması (YE, s. 15), birinci perdeyi ve

²⁰⁹ Mehmet Törenek, “Necip Fazıl'ın Tasavvufî Oyunları”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 56 (2016), s. 1183.

²¹⁰ Mehmet Kahraman, *Necip Fazıl'ın Çilesi*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 124.

ikinci perdenin ilk tablosunu oluşturan (YE, s. 11-42) mezarlığı olmayan köyü arama ve gaipten gelen ses ile Yunus Emre'nin mürşidi olacak Tapduk Emre'ye (piyeste Taptuk Baba) yönelmesi menkıbelerdeki olaylardan farklıdır. Menkıbelerde Yunus Emre, buğday istemek için Hacı Bektaş Veli'nin huzuruna çıkar ve onun "buğday mı verelim, nefes mi" sorusu üzerine buğdayı seçer. Buğdayı alıp köyüne giderken pişman olur ve Hacı Bektaş Veli'nin huzuruna döner, Hacı Bektaş Veli de onu Tapduk Emre'ye yönlendirir.²¹¹ Piyeste bu olay işlenmemiştir. İkinci perdenin beşinci tablosunda işlenen Yunus Emre'nin nefis mücadelesi de menkıbelerde yer almamaktadır (YE, s. 43-52). Bunların dışında Taptuk Baba'nın vefât etmeden önce asasını havaya atması ve ermişliğin sonuna erdiği gün asanın Yunus'u bulacağını söylemesi (YE, s. 69-70), Yunus Emre'nin şiirlerindeki derin manaları anlayamayan köylülerin onu kadiya şikâyet etmeleri ve Yunus mahkemedeyken bir keramet şeklinde asanın gelmesi (YE, s. 71-80) hadiseleri Necip Fazıl tarafından eklenmiştir.

Piyesteki olaylardan köylülerin Yunus Emre'nin Taptuk Baba'nın kızıyla evlenebilmek için dergâha hizmet ettiği şeklinde dedikodu çıkarmaları, Taptuk Baba'nın kızının Kur'an okurken akan derenin durması, Taptuk Baba'nın kızını Yunus'la evlendirmesi ve Yunus'un dergâha otuz yıl hiç eğri odun getirmemesi (YE, s. 53-56, 59-60, 69) Yunus Emre hakkındaki menkıbelerle örtüşmektedir.²¹² Ayrıca piyesin pek çok yerinde Yunus Emre kendi şiirlerini tek başına yahut diğer kişilere cevap olarak okumaktadır. Necip Fazıl, eserde bu şekilde Yunus Emre'nin otuz dört şiirine yer vermiştir. Lakin bu şiirlerin tamamı gerçek Yunus Emre'ye ait olmayıp bunların arasında farklı zamanlarda yaşamış ve Yunus mahlasıyla yazmış şairlerin şiirleri de vardır.²¹³ Bu Yunus'lardan birisi de Mustafa Tatçı'nın Yunus Emre'ninkilerle karışmış şiirlerini tespit edip yayımladığı, 15. yüzyılda Bursa'da yaşadığı tahmin edilen Âşık Yunus'tur.²¹⁴ Örneğin, piyesteki "*Ne diyeyim, neyleyeyim, / Nefs elinden, hırs elinden? / Derdim kime söyleyeyim, / Nefs elinden, hırs elinden...*" (YE, s. 43-44)²¹⁵ ve "*Benim adım dertli dolap, / Suyum akar yalap yalap; / Böyle emreylemiş Çalap, / Onun için ben ağlarım.*" (YE, s. 81-83)²¹⁶ şiirleri Âşık Yunus'a ait şiirlerdendir. Ayrıca Necip Fazıl'ın *İbrahim Ethem* piyesinin sonunda "*Toprakta kimler yatur? / İğnesin suya atan, / Balıklara getirten, / İbrahim Ethem yatur!*" (İE, s. 75)

²¹¹ Mustafa Tatçı, *Yunus Emre Külliyyâtı-1: Yunus Emre Divânı İnceleme*, MEB Yayınları, İstanbul 2005, s. 9-10.

²¹² Tatçı, a.g.e., s. 9-19.

²¹³ Turan Güler, "Necip Fazıl Kısakürek'in Yunus Emre Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme", *Turkish Studies*, 7/3 (Yaz 2012), s. 1326.

²¹⁴ Mustafa Tatçı, *Yunus Emre Külliyyâtı-4: Âşık Yunus*, MEB Yayınları, İstanbul 2005, s. 5.

²¹⁵ Tatçı, *Yunus Emre Külliyyâtı-4: Âşık Yunus*, s. 97.

²¹⁶ Tatçı, *Yunus Emre Külliyyâtı-4: Âşık Yunus*, s. 80-82.

şeklinde bir kıt'a yer almaktadır. Mustafa Tatçı'nın yayımladığı Yunus Emre ve Âşık Yunus divanlarında yer almayan bu mısralar Yunus Emre Divanı'nın Necip Fazıl'ın yakın arkadaşlarından Burhan Toprak tarafından hazırlanan ilk Latin harfli neşrinde “*Hor bakma sen toprağa, toprakta neler yatur / Kani bunca evliya, yüz bin Peygamber yatur / (...) / İğnesin suya atan, balıklara getirten / Tacın, tahtın terkeden, İbrahim Etem yatur*”²¹⁷ şeklinde yer almaktadır. Necip Fazıl'ın bu beyitleri kısmen değiştirerek eserine aldığı düşünülebilir.

Tarihî kaynaklara göre Horasan'ın Belh şehrinde doğan ve Belh hükümdarının yahut Belhli zengin bir ailenin oğlu olan İbrahim bin Ethem, sahip olduğu tüm dünya zenginliklerini bir kenara bırakıp zühd yolunu seçmesi ile menkıbelere konu olmuştur.²¹⁸ Necip Fazıl da *İbrahim Ethem* piyesinde onun hayatını büyük ölçüde hakkındaki menkıbelere bağlı olarak işlemiştir. Bir gece tahtında otururken sarayının tavanında bir tokmak sesi duyması ve orada kim olduğunu sorunca bir kişinin kaybettiği devesini aradığını söylemesi üzerine İbrahim Ethem'in “Damda deve mi aranır” sorusuna bu kişinin “Ya sen Allah'ı sırmalı elbiseler, altın tahtlarda mı arıyorsun” şeklinde onu uyarması (İE, s. 19-21);²¹⁹ İbrahim Ethem'in halkına danıştığı bir mecliste Hızır'ın bir yabancı kılığında aniden sultanın yanına çıkıp konuk olmaya geldiğini söylemesi, sultanın da “Burası han değil ve ben konuk aramıyorum” demesi üzerine yabancının ondan önce babasının, ondan da önce büyükbabasının oturduğu ve insanların konup göçtüğü bu yerin bir handan başka ne olacağını söylemesi (İE, s. 29-30);²²⁰ İbrahim Ethem'in suya attığı iğnesini balıkların getirmesi (İE, s. 72-73) Necip Fazıl'ın menkıbelerden yola çıkarak yazdığı kısımlardır. Piyeste ayrıca İbrahim Ethem'in arkadaşı Şakîk-i Belhî'ye²²¹ de üçüncü perdede yer verilmiştir (İE, s. 44-49). Eserin birinci perdesinde dervişlerin camiye gidip cemaate “Avlanmaktan başka işi olmayan sultandan hayır gelir mi” demeleri ve sultanın bu dervişleri huzuruna çıkararak onlarla tartışması (İE, s. 11-19), ikinci perdede sultanının tahtı bırakma isteğini halka danışması (İE, s. 25-28), üçüncü perdede hatarât geçirmesi ve çobanla konuşması (İE, s. 39-44), dördüncü perdede gemi yolculuğunda Maskara'nın onunla alay etmesi (İE, s. 53-62) ve beşinci perdede İbrahim Ethem'in balıkçıyla konuşması (İE, s. 65-70) Necip Fazıl'ın kendi kurmacasıdır.

²¹⁷ Burhan Toprak, *Yunus Emre Divanı*, Odunpazarı Belediyesi Yayınları, Eskişehir 2006, s. 68-69.

²¹⁸ Reşat Öngören, “İbrâhim b. Edhem”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 21 (2000), s. 293.

²¹⁹ Nurettin Albayrak, “İbrâhim b. Edhem - Edebiyat”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 21 (2000), s. 295.

²²⁰ Albayrak, a.g.y., s. 295.

²²¹ Öngören, a.g.y., s. 293.

Necip Fazıl, Yunus Emre ve İbrahim Ethem’i iki piyesinde işlerken menkıbelere yaptığı ekleme ve değişikliklerle bir noktada bu iki mutasavvıf hakkında tiyatro formunda iki yeni menkıbe üretmiştir. Daha önce belirttiğimiz gibi yazarın bu yaklaşımı eleştirilebilir fakat Necip Fazıl’ın buradaki amacı geleneği bire bir taklit değil, yeni ve orijinal eserler üretmektir.

Necip Fazıl bu şekilde Türk halk edebiyatının önemli unsurları olan masal, menkıbe ve halk şiiri örneklerinden eserlerinde yararlanarak piyeslerini edebî bakımdan zenginleştirmiştir. Türk tarihi ile birlikte Türk halk edebiyatına ait bu verimler Necip Fazıl tiyatrosunun önemli kaynaklarıdır.

2.4. Batı Tiyatrosu

Necip Fazıl’ın piyeslerini besleyen bir diğer kaynak ise Batı tiyatrosudur. Ülkemize Tanzimat dönemiyle birlikte giren Batı tiyatrosu ve Batılı tarzda tiyatro yazma çabaları kısa sürede hız kazanmıştır. Necip Fazıl’ın piyeslerini yazmaya başladığı yıllara gelene kadar Türkiye’de Batılı tiyatro yazarlarının eserleri okunmuş, Türkçeye çevrilmiş, sahnelenmiş ve bunlara bağlı olarak Batılı tarzda tiyatro sanat dünyamıza tam anlamıyla yerleşmiştir.

Tiyatro eserlerini böyle bir ortamda yazan Necip Fazıl’ın Batı tiyatrosundan etkilenmesi de oldukça normal bir durumdur. Bunda özellikle Necip Fazıl’ı tiyatro yazarlığına teşvik eden Muhsin Ertuğrul’un da önemli bir rolü vardır. Avrupa ülkelerindeki tiyatro faaliyetlerini bu ülkelere gidip yerinde inceleyen, Batı tiyatrosundan çeviriler yapan, bunları yönetmen olarak sahneye ve bu temsillerde rol alan Muhsin Ertuğrul’un bu faaliyetleri doğal olarak Necip Fazıl’ı da etkilemiştir.

Ayrıca Necip Fazıl, tiyatronun Avrupaî bir sanat olarak kökeninin Antik Yunan’a dayandığı ve Doğu’nun bu sanata hiçbir katkısının olmadığı düşüncesindedir.²²² Çin ve Japon geleneksel tiyatrolarını “*minyaturvarî mistik tecelliler*” şeklinde tavsif eden Kısakürek, Karagöz ve ortaoyununu tam manasıyla tiyatro olarak görmez.²²³

Necip Fazıl hakkında yapılan çalışmalarda onun piyesleri üzerinde daha çok Shakespeare ve Kuzey tiyatrosu (Ibsen, Strindberg ve Maeterlinck) tesirinden bahsedilmiştir. Bu çalışmalarda Batı tiyatrosunun izlerinin en çok *Bir Adam Yaratmak*’ta görüldüğü de ifade edilmiştir. Biz de bu başlık altında bahse konu tesirleri incelemeye çalışacağız. Bu noktada öncelikle Necip Fazıl’ın etkilendiği iddia edilen Batılı tiyatro

²²² Necip Fazıl Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2016, s. 11.

²²³ Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, s. 38.

yazarları hakkındaki görüşlerine değineceğiz. Necip Fazıl, 1938’de kendisiyle yapılan bir söyleşide beğendiği tiyatro yazarlarının sorulması üzerine şöyle demiştir:

*“Samimî olmak lâzımsa, benim seven tarafım pek o kadar inkişaf etmiş değildir. Meselâ birçoklarının bayıldığı Pirandello’yu hiç sevmem. Talaştan çıkarılmış, Alman icadı ipekli kumaşlar gibi bence onun sun’i bir özü vardır. Fransız tiyatrosunda da beni kapmış ve sürüklemiş tek tük eser hatırlıyorum. Strindberg ve Ibsen usanç verecek kadar bana tek cepheli ve tek sesli görünürler. Bugün için binbir iptidailiğine rağmen Shakespeare’e pes.”*²²⁴

Burada dikkat çeken nokta Necip Fazıl’ın etkilendiği iddia edilen Strindberg ve Ibsen’i beğenmediğini söylemesine rağmen Shakespeare’i dolaylı olarak övmesidir. Necip Fazıl, ona karşı olan beğenisini 1964’teki bir konferansında *“Karşımıza ilk, 16. asırda, bugün, dün ve yarın, bütün dünyanın en büyük tiyatro muharriri olan Şekspir çıkıyor (...)*²²⁵ ve 1979’daki bir söyleşisinde de *“(Şekspir)i çok beğenirim. Cidden çok severim onu... ‘Cins kafa’ tabiri (Şekspir) için caiz...”*²²⁶ şeklinde ifade etmiştir. Namık Kemâl hakkındaki eserinde de onu tiyatro sanatının zirvesine çıkararak şöyle övmüştür:

*“(...) Tiyatroda en büyük şiiri, en büyük fikri, en büyük duyguyu, en aç, titiz ve obur sahne mizacına göre pişiren büyücü hamurkâr Shakespeare’dir. Shakespeare, edebiyatın mücerret tefekkür ve tahassüs ufkunu çözerken kıymetlerini tiyatro âletini patlatacak kadar doldurup da verebilen kahraman.”*²²⁷

Yine 1964’te *“Bütün Şekspir budur; bu derinliğin adamı... Bir (Macbeth)deki vicdan azabının, bir (Othello)da kıskançlığın, bir (Hamlet)de melankoli ve ölüm korkusunun, hiçbir eşi daha bugüne kadar kendisini gösterebilmiş değildir. (...)*²²⁸ diyerek övdüğü Shakespeare’e karşı Necip Fazıl’ın ilgisi Heybeliada Bahriye Mektebi’ndeki öğrencilik yıllarına dayanır. Burada okuduğu yazarlar hakkında hatıralarında şöyle demiştir: *“İngilizce yolundan Garp edebiyatıyla de temas kurmuş, (Şekspir)den (Oskar Vayld)a, (Fuzûli)den (Ahmet Haşim)e kadar, köşe bucak, taramaktayım.”*²²⁹

İnci Enginün, Necip Fazıl üzerindeki Shakespeare etkisi hakkında *“Eserlerini okurken, bir Shakespeare havası hissedilse de unsurlarını teker teker göstermek zordur. Bu etkinin sadece yazarın hayat, ölüm ve metafizik sorunları ve şiddetli duyguları ifade*

²²⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 21.

²²⁵ Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, s. 19.

²²⁶ Kısakürek, *Konuşmalar*, s. 164.

²²⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011, s. 298.

²²⁸ Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, s. 23.

²²⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 46.

etmesinden ileri geldiğini söylemek hatalı olmaz. (...)”²³⁰ dese de iki yazarın eserlerine mukayeseli bir şekilde baktığımızda daha kapsamlı bir etkilenmenin olduğu görülür. Necip Fazıl’ın yukarıdaki alıntılarda gördüğümüz gibi, oldukça beğendiği Shakespeare’den etkilenmesi gayet doğaldır. Bir yazar için etkilenme, taklit düzeyine çıkmadığı sürece kötü bir durum değildir. Necip Fazıl’da görülen Shakespeare etkisinin bir taklit ya da öykünme çabası olmadığını peşinen söylememiz mümkündür.

Necip Fazıl’ın piyesleri arasında Shakespeare etkisinin belirgin olarak görüldüğü eser *Bir Adam Yaratmak*’tır. Daha önce yapılan çalışmalarda bu eser ile *Hamlet* arasındaki çeşitli benzerlikler ortaya konulmuştur. Bu benzerliklerden ilki iki eserin de kurgusunda iç oyuna yer verilmesidir.²³¹ *Hamlet*’te Prens Hamlet, amcası Kral Claudius’un ihanetini ortaya çıkarmak için tiyatrodan yararlanır. Hamlet, saraya gelen tiyatro kumpanyasından kralın karşısında “Gonzago’nun Öldürülmesi”ni oynamalarını ister. Bu oyunda da tıpkı amcasınıninkine benzer bir ihanet sahnesi vardır. Hamlet, bu sahne karşısında Claudius’un vereceği tepkiyi görerek gerçekleri kavramak ister ve amacına ulaşır.²³² *Bir Adam Yaratmak*’ta ise Husrev “Ölüm Korkusu” piyesinin yazarıdır. Mansur’un başrolünü oynadığı piyes büyük ses getirmiştir. *Hamlet*’te “Gonzago’nun Öldürülmesi” piyesin içinde oynanırken *Bir Adam Yaratmak*’ta “Ölüm Korkusu” oynanmaz. Husrev’in eseri vak’a zamanından önce sahnelenmiştir ve tartışılmaktadır. Fakat iki eserde de iç oyun bir kırılmaya sebep olur: Hamlet, iç oyun sayesinde kuşkularını doğrularken Husrev arkadaşlarıyla piyesini tartıştığı bir çay sohbetinde oyundaki bir sahneyi canlandırırken yeğeni Selma’yı vurur ve bu onun hayatını büyük ölçüde değiştirecek bir dönüm noktası olur (BAY, s. 41-49).

İki eserin merkezî kişileri Hamlet ve Husrev’e baktığımızda ikisinin de melankolik bir ruh hâline sahip olduğu görülür: “*Hem Hamlet hem de Hüsrev, birer trajik kahramandır. Taşkın hassasiyetleri, hakikatin peşine düşmekte ısrarcı davranmaları, devamlı mâziyle ve kafalarındaki düşüncelerle meşgul olmaları, onları toplum içinde yalnız ve acı çeken birer insan haline getirir. (...)*”²³³

²³⁰ İnci Enginün, *Türkçede Shakespeare Çevirileri ve Etkisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008, s. 381-382.

²³¹ Beliz Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhûr – Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 141-142.

²³² William Shakespeare, *Hamlet*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, s. 64-67, 76-88.

²³³ Derya Şenol, *Sahnenin İki Yüzü - Bir Adam Yaratmak ile Hamlet Karşılaştırması*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2003, s. 92.

İki piyeste de merkezî kişilerin anneleriyle olan ilişkileri sorunludur.²³⁴ Hamlet, babası ölür ölmez yeni kral olan amcası Claudius'la evlendiği için annesini suçlarken²³⁵ Husrev de babasının intiharında annesini sorumlu bulur; onun babasını anlamadığını, bu yüzden babasının intihara yöneldiğini düşünür (BAY, s. 130). Hamlet'in annesini suçladığı sahnede Polonius perdenin arkasında onları dinlemektedir ve kraliçe bağırmaya başlayınca aniden perdenin arkasından çıkar ve Hamlet de onu öldürür.²³⁶ Buna benzer bir perde arkasına saklanma olayı Necip Fazıl'ın piyesinde de karşımıza çıkar:²³⁷ Husrev, evinde gazete patronu Şeref'in karısı ve eskiden sevgilisi olan Zeynep'le konuşurken birden odaya Şeref girer. Zeynep kocasına görünmemek için Husrev'in odasındaki perdenin arkasına saklanır. Burada konuşurlarken Şeref'in bir gazeteci olarak her şeyi, kendi özel hayatıyla alâkalı bile olsa neşredebileceğini söylemesi üzerine çileden çıkan Husrev, bir anda “*Karınız metresimdir. Bunu da yazın!*” diyerek perdeyi açar ve Zeynep ortaya çıkar (BAY, s. 80-86).

Hamlet ve Bir Adam Yaratmak arasındaki bir başka benzerlik Ophelia ile Selma arasında görülür. Piyesteki Selma'yı Necip Fazıl'ın kız kardeşi Selma'dan yola çıkarak oluşturduğunu daha önce belirtmiştik. Bununla birlikte onun Ophelia'ya benzeyen bazı yönleri de vardır: İki genç kız da merkezî kişiye âşık ve içlerine kapanık karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Merkezî kişiler de onları gizlice sevmektedirler ama Hamlet babasının intikamı peşinde olduğu için, Husrev ise Selma akrabası olduğu için bu sevgiyi bastırır. Hamlet, Ophelia'nın babası Polonius'u öldürdüğü için genç kız delirir ve sonunda ölür; Selma da Husrev'in kaza kurşunu ile vefât eder. Yani iki genç kızın ölümleri de sevdikleri erkek yüzünden olur.²³⁸

Orhan Okay da *Hamlet*'in varlık ve ölüm kavramlarının sorgulandığı meşhur mezarlık sahnesi ile (beşinci perde birinci sahne) *Bir Adam Yaratmak*'ta Husrev'in Osman'la ölüm üzerine konuştuğu üçüncü perde dördüncü sahne (BAY, s. 107-115) arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştir.²³⁹ Örnek olarak Hamlet'in mezarlıkta Yorick'in kafatasını görünce söyledikleri ile Husrev'in babasının portresi karşısında söylediklerini alıntılıyoruz:

“Vay zavallı Yorick! Ben tanırdım onu, Horatio, şakalarının tadına doyumazdı; ne ince hoşlukları olan bir adamdı. Kaç kez sırtında taşımıştır beni. Şimdiyse ne iğrenç geliyor bana! Yüreğim bulanıyor baktıkça. Şurasında dudakları vardı, kim bilir kaç kez

²³⁴ Şenol, a.g.e., s. 43.

²³⁵ Shakespeare, a.g.e., s. 98.

²³⁶ Shakespeare, a.g.e., s. 99.

²³⁷ Şenol, a.g.e., s. 43.

²³⁸ Şenol, a.g.e., s. 42-43.

²³⁹ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 215.

öptüğüm. Nerde o şakaların şimdi? O hoş deliliklerin, türkülerin. O birden sofrayı kahkahalara boğan parlak buluşların? (...)"²⁴⁰

"HUSREV –Bu adamı tanıdın mı Osman?

OSMAN –Tanımaz mıyım efendim? Beni yalıya o aldı, bana ekmeğimi o verdi.

HUSREV –Hiç babamın elini tuttun mu Osman?

OSMAN –Elbette beyim. Kaç kere tuttum ve öptüm.

HUSREV –(Deli edasiyle) Sıcak mıydı elleri? (...)

OSMAN –Tabii sıcaktı efendim.

HUSREV –Şimdi o eller nerede? Şimdi onlar belki bileğinden kopmuş, buzdan soğuk, beş tane kemikten kalem! (...)

Bu gözler, baktığı zaman gören, gördüğü şeyin hayâlini ayna gibi içine aksettiren bu gözler nerede? (...) Nerede bu adam Osman? Gözünü, yüzünü, ellerini, ayaklarını bırak bütün terkihiyle, terkinin tek ve yegâne mânasiyle nerede bu adam? Eridi, dağıldı, kurudu, ufalandı, silindi değil mi? (...)" (BAY, s. 111)

İki eser arasında üzerinde duracağımız son benzerlik merkezî kişilerin sonları hakkındadır: Hem Hamlet hem Husrev, eserin sonunda şikâyetçi oldukları toplumdan onları trajik bir kahraman yapan olumsuz bir sonla kurtulurlar. Hamlet, zehirli içkiyi içerek ölür, Husrev ise ahlâken çökmüş dost çevresinden tımarhaneye gitmeyi kabul ederek kurtulur.²⁴¹

Necip Fazıl'ın piyesleri üzerine daha önce yapılan çalışmalarda *Bir Adam Yaratmak* dışında Shakespeare tesirinin görüldüğü eserler olarak *Sabır Taşı* ve *Abdülhamîd Han* üzerinde durulmuştur.

Sabır Taşı üzerine bir inceleme yapan Nuriye Bastem, piyesin birinci perde üçüncü tablosunda yer alan (ST, s. 29-38) cinlerin Shakespeare'in *Macbeth* piyesindeki cadıları²⁴² anımsattığını²⁴³ söylese de bu yoruma katılmamız pek mümkün değildir. Zira *Macbeth*'teki cadılar *Macbeth* üzerinde büyük bir etki yaparlar, kehanetleri ile onu cinayetlere sevk ederler. *Sabır Taşı*'ndaki cinlerin ise kurguyu şekillendirecek böyle bir etkileri yoktur. Necip Fazıl'ın piyesine cinleri dâhil ederken Shakespeare'in eserinden ziyade Türk masallarında da görülen cin motifinden etkilendiğini söyleyebiliriz.

²⁴⁰ Shakespeare, a.g.e., s. 145.

²⁴¹ Şenol, a.g.e., s. 44.

²⁴² William Shakespeare, *Macbeth*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 3-4, 7-11, 67-73.

²⁴³ Nuriye Bastem, "Necip Fazıl'ın 'Sabır Taşı' Adlı Tiyatro Eseri ile Billur Köşk Masallarından 'Muradına Eren Dilber' Adlı Masal Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma", *Turkish Studies*, 10/16 (Sonbahar 2015), s. 328.

Necip Fazıl tiyatrosu hakkındaki yüksek lisans tezinde Aslıhan Haznedaroğlu, *Abdülhamîd Han* piyesinin sonunda yer alan

“*ABDÜLHAMÎD –Bana bir kelime söyle!*

MUSAHİP –Nasıl bir kelime, efendimiz?

ABDÜLHAMÎD –Bütün kelimeleri zarfında toplayan, öğüten, eriten, yok eden, tek başına kalan kelime... (...)

ABDÜLHAMÎD – (Tek tek) Ben söyleyeyim: Allah!...” (AH, s. 70)

şeklindeki diyalogu yazarken Necip Fazıl’ın Shakespeare’nin *Othello* piyesindeki bir diyalogdan esinlendiğini söylese de²⁴⁴ bu diyalogun esin kaynağı *Othello* değil, *Hamlet*’teki meşhur mezarlık sahnesindeki bir diyalogdur:

“*HAMLET – (...) Horatio, bir şey söyle bana.*

HORATIO – Ne söyleyeyim Lordum?’’²⁴⁵

Abdülhamîd Han’daki yukarıda alıntıladığımız diyalogun bir benzeri *İbrahim Ethem*’de de geçer. İbrahim Ethem, Heybetli Adam’dan bir isim ister. Heybetli Adam ona tek bir kelimeye bağlanarak diğer tüm isimleri unutmak gerektiğini, bu ismin de Allah olduğunu söyler (İE, s. 34-35). Necip Fazıl, *Hamlet*’teki etkilendiği diyalogdan bu şekilde iki eserinde yararlanmışır.

Shakespeare’den sonra Kuzey tiyatrosunun (Ibsen, Strindberg ve Maeterlinck) Necip Fazıl üzerindeki etkisini ele alacağız. Bu noktada Necip Fazıl’ın çocukluk ve gençlik yaşları ile tiyatro yazmaya başladığı yıllarda bu yazarların piyeslerinin Türkiye’de sahnelenmesinin ve özellikle Necip Fazıl’ı tiyatroya yönlendiren Muhsin Ertuğrul’un bu piyeslerde yönetmen, oyuncu olarak yer almasının Kısakürek’i böyle bir etkilenmeye götürdüğünü söyleyebiliriz.

Niyazi Akı, 1900’lerin başında Fransız natüralistlerinden ve İsveç, Norveç gibi kuzey ülkelerinin yazarlarından tiyatro tercümelerine başladığını ve bunun kısa sürede

²⁴⁴ Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 184.

²⁴⁵ William Shakespeare, *Hamlet*, Çeviren: Esen Genç, Ve Edebiyat Yayınları, İstanbul 2009, s. 194. Necip Fazıl, bu diyaloga büyük bir önem vermektedir. Trabzon’daki birkaç aylık memuriyetinde Ertuğrul Sadi Tek’in oynadığı *Hamlet*’i izlemiş ve bu diyalogdan çok etkilenmiştir: Kısakürek, *Bâbiâli*, s. 157-158. 1964 yılındaki *Tiyatro ve Tesiri* konferansında da “muazzam bir sahne ânı” olarak nitelediği bu diyalogu Halide Edip Adıvar’ın eserin aslından uzaklaşarak “-*Horaçyo sana bir şey soracağım... / Sorun efendim!*” şeklinde çevirmesinin büyük bir çeviri hatası olduğunu söyler: Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, s. 21.

Orijinal *Hamlet* metninde “(...) *Priethee, Horatio, tell me one thing. / What’s that, my lord?* (William Shakespeare, *Hamlet*, Editor: T. J. B. Spencer, Penguin Books, United Kingdom 2015, s. 126) şeklindeki diyalogun Necip Fazıl’ın yakındığı gibi pek çok çeviride değişik şekillerde aktarıldığı görülmektedir: Sabahattin Eyüboğlu “(...) *Kuzum, Horatio, bir şey soracağım sana. / Nedir efendimiz?*” (s. 145) şeklinde çevirirken Bülent Bozkurt “(...) *Baksana Horaito. / Buyrun Lord’um.*” şeklinde çevirmiştir (William Shakespeare, *Hamlet*, Çeviren: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s. 195). Esen Genç’in çevirisi aslına daha mutabık olduğu için burada ondan alıntı yaptık.

yaygınlık kazandığını belirtir. Özellikle İstanbul Belediyesi tarafından kurulan Darülbeyazıt'ın başına Fransız tiyatro adamı Antoine'in getirilmesi bu hareketi hızlandırır.²⁴⁶ Bu dönemin tiyatro yaşamı üzerinde çalışan araştırmacılar Necip Fazıl'dan önce piyes yazan Halit Fahri ve Yakup Kadri'nin eserlerinde Ibsen ve Maeterlinck tesirinin belirgin bir şekilde görüldüğünü belirtmişlerdir.²⁴⁷ Niyazi Akı, bu bağlamda Yakup Kadri için şunları söyler:

*“Yakup Kadri'nin ilk yazısı ‘Nirvana’dır. Bu bir perdelik küçük piyesi tiyatro eserlerinin tutulduğu bir devirde yazmıştır. Yazıya bu neviden başlaması devrin bu hususiyeti ile izah edilebilir. Bununla beraber bir başka sebep daha gösterilebilir; o da İbsen'in tesiridir. ‘Ben ilk yazılarımı İbsen'in tesiri altında yazdım’ diyen Karaosmanoğlu Norveçli dram yazarının ve bilhassa Hortlaklar adlı eserinin tesiri altında kalmış olmalıdır. (...)”*²⁴⁸

Ibsen, Strindberg ve Maeterlinck'ten piyeslerin çevrildiği ve sahnelendiği, hatta tiyatro yazarlarımızın bu isimlerden etkilendiği bir ortamda, hele ki Muhsin Ertuğrul'la olan yakınlığı göz önünde bulundurulduğunda Necip Fazıl'ın da bu isimlerden etkilenmesi gayet doğaldır. Her ne kadar Necip Fazıl, Ibsen ve Strindberg'i pek beğenmediğini ifade etse de böyle bir tiyatro ortamında gayrişuuri bir etkilenme gerçekleşebilir. Orhan Okay, bu bağlamda bilinçli bir örnek almadan ziyade dönemin ruhuyla alâkalı bir ortaklığın etkisini vurgular:

“Bazı tenkitçiler Bir Adam Yaratmak'ın kuzey Avrupa tiyatrolarından esinlendiği şeklinde bir iddiada bulunmuşlardır. Yani İbsen, Strindberg ve Maeterlinck gibi büyük tiyatro yazarlarını kastediyorum. Burada, bütününde değil bazı temalarda bile, birebir tesirden bahsetmek doğru değildir. Gerçi Necip Fazıl'ın bunları okumuş ve seyretmiş olduğu muhakkaktır. (...) Fakat biz edebiyatta, sanatta tesirden bahsettiğimiz zaman mukayeseleri, alıntıları, pastişleri göstermek zorundayız. Yoksa iddia âfâki kalır. Strindberg'in Baba ve Cehennem'ini çeviren, sahneye koyan, oynayan Muhsin Ertuğrul'u Necip Fazıl'ın seyrettiğini, Muhsin'e olan hayranlığıyla Strindberg'e de yaklaştığını biliyoruz. Bununla beraber bilinçli olarak bu Kuzey grubunu eliyle bir yana iter: ‘Strindberg ve İbsen usanç verecek kadar bana tek cepheli ve tek sesli görünürler’ diyor. (...) bence bu konuda söylenebilecek şey şu olmalıdır: Sembolik anlatım ve aşırı bir

²⁴⁶ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968, s. 14-19.

²⁴⁷ Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 71; Enver Töre, *Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016, s. 141.

²⁴⁸ Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 71.

*idealizmle karamsar bir dünya görüşünü yüklenen ve sebepleri çok derinde olan korkuları aksettiren bu Kuzey Avrupa tiyatrosuyla Necip Fazıl arasında ilişki, olsa olsa aynı çağın krizini yaşayan entelektüelleri tabii olarak saran ortak duygular olabilir. Daha da iyisi, egzistansiyalistlerin ‘angoisse’ dedikleri sebepsiz korku ve sıkıntı. (...)*²⁴⁹

Bu noktada bu üç yazarın Necip Fazıl üzerindeki etkisini tespit etmeye çalışacağız. İlk olarak Henrik Ibsen’in²⁵⁰ *Hayaletler* piyesiyle *Bir Adam Yaratmak* arasındaki benzerliklere değineceğiz. *Hayaletler*’in merkezî kişisi Oswald Alving’in de Husrev gibi babası ölmüştür ve o da annesi ile birlikte yaşamaktadır. Oswald’ın babası Yüzbaşı Alving, evli olmasına rağmen bohem hayatına ve çapkınlıklarına devam etmiş, hatta evin hizmetçisini hamile bırakmıştır. Oswald’ın annesi Helene Alving bu durumlara oğlu için katlanır ama oğlunun babasını ahlâksız biri olarak tanımasını istemediği için onu yedi yaşında yatılı okula gönderir ve Oswald babası ölene kadar eve dönmez.²⁵¹ Babasının ölümünden sonra da Paris’te ressam olarak hayatına devam eden Oswald bir süre sonra başında şiddetli ağrılar hisseder ve doktora gider. Doktor bunun genetik bir hastalık olarak babasından geçtiğini söylese de Oswald, babasını ideal bir insan zannettiği için doktora inanmaz. Doktor onun daha sakin bir hayat sürmesi gerektiğini belirtir. Oswald hastalığı yüzünden sürekli başında bir ağırlık hisseder, krizler geçirir ve delirme/ölme korkuları yaşar. Eser Oswald’ın bir kriz geçirmesiyle sona erer, delirdiği ya da öldüğü belirtilmez, piyes ucu açık bir şekilde biter.²⁵²

Bir Adam Yaratmak’taki anne-baba-çocuk ilişkisi *Hayaletler*’dekine benzer. Oswald yedi yaşından sonra evden ayrıldığı, Husrev ise babası o küçükken intihar ettiği için babalarını tanımazlar. İkisi de ölmüş babalarını tanımak amacıyla annelerini sorgularlar ve anneleri çocuklarının sıkıntılarını tam olarak anlayamadıklarından ötürü onlara yardımcı olamazlar. *Hayaletler*’deki genetik hastalık Necip Fazıl’ın eserinde görülmez ama Husrev de Oswald gibi delirme ve ölüm korkuları geçirir. *Hayaletler* Oswald’ın krizi ile biterken Husrev piyesin sonunda akıl hastanesine götürülür. Ibsen’in eserinde Oswald, annesi ve aile dostları Rahip Manders’in diyaloglarında toplumsal bozukluk ve ahlâksızlıklar eleştirilirken *Bir Adam Yaratmak*’ta da Şeref, Nevzat ve Zeynep üzerinden böyle bir

²⁴⁹ Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, s. 214.

²⁵⁰ Norveçli tiyatro yazarı (1828-1906). Eserlerinde kimi zaman gerçekçi, kimi zaman sembolist bir yaklaşımla insanoğlunun siyasal, dinî, toplumsal ve sanatsal hayatını konu edinmiştir. Önemli eserleri: *Brand*, *Peer Gynt*, *Hortlaklar (Hayaletler)*, *Bir Halk Düşmanı*, *Hedda Gabler*, *Bebek Evi*, *Yapı Ustası Solness*. Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, basım yeri belirtilmemiş, 1973, s. 347-349.

²⁵¹ Henrik Ibsen, *Hayaletler*, Çeviren: T. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2014, s. 34-37, 41.

²⁵² Ibsen, a.g.e., s. 59-60, 82-87. Eseri Türkçeye çeviren T. Yılmaz Öğüt, edebiyat eleştirmenlerinin piyeste ismi verilmeyen bu hastalığın frengi olduğunu düşündüklerini belirtmiştir, s. 59.

toplumsal eleştiri yapılır. Bu benzerliklerden yola çıkarak Necip Fazıl'ın Ibsen'in bu eserinden etkilendiğini söylememiz mümkündür.

Ibsen'in *Hayaletler*'de babadan oğula geçen hastalık ve oğlun da baba gibi bohem hayat sürmesi ile ele alınan irsiyet teması *Bir Adam Yaratmak*'ta yoktur ama Necip Fazıl'ın daha sonra yazdığı *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te bu konuya *Hayaletler*'dekine benzer olarak değinilir. Parmaksız Salih, gençliğinde kumara alışmış ve kumar yüzünden işini ve karısını yitirmiş, oğlundan ise yirmi iki senedir haber alamamaktadır (NDPS, s. 50-51). Yıllar sonra oğlunu bulduğunda onun da kendisi gibi kumar batağına saplandığını ve aynı kendisi gibi işini, ailesini kaybetmek üzere olduğunu görür. Bunları öğrenen Salih, kendi günahının kanyla oğluna geçtiğini düşünür (NDPS, s. 86, 94). Piyeste insanın kusurlarının bir hastalık gibi çocuklarına geçeceği düşüncesi vardır ki bu düşünce piyesi *Hayaletler*'e yaklaştırır.

Bunların yanı sıra *Bir Adam Yaratmak*'ı Ibsen'in *Hedda Gabler*'i ile karşılaştıran Sezai Karakoç ise bu iki eser arasında iddia edilen aksine benzerlik olmadığını belirtir:

*“(...) Aynı şekilde eseri psikanalitik açıdan ‘başarı’ problemini işleyen bir eser olarak görmek de imkânsızdır. Yani, ‘Bir Adam Yaratmak’, Ibsen’in Hedda Gabler’inde çekilen eser verme çilesinin dramı değildir. Eser verilmiş ve görülmemiş bir başarıya ulaşmıştır. Piyeste kahramanın çektiği çile, yazdığı eserinin başarısı için veya başarıya uğramama korkusundan dolayı doğmuş değildir. Çile başarıya doğru veya başarı için değil, başarıdan sonra başlamaktadır. (...)”*²⁵³

Bir Adam Yaratmak'ı kurgu ve dekor açısından ele alan Beliz Güçbilmez ise Necip Fazıl'ın bu eserinde kurgu ve dekorun Ibsen'in piyeslerinde olduğu gibi önden geriye doğru derinlikli bir perspektif ile düzenlendiğini belirtir.²⁵⁴ Ayrıca bu eserde tıpkı Ibsen'in piyeslerinde olduğu gibi geçmişte yaşanan bir olayın şimdiki zamana etki ettiğinin ve olayları şekillendirdiğinin altını çizer.²⁵⁵ Örneğin, *Hayaletler*'de Yüzbaşı Alving'in bohem hayatı ve çapkınlıkları nasıl yıllar sonra oğlunu etkilemişse Husrev'in küçükken babasının intihar etmesi de onu etkilemiştir.

²⁵³ Sezai Karakoç, “Bir Adam Yaratmak”, *Edebiyat Yazıları-2*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s. 119.

²⁵⁴ Beliz Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhûr – Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 127-128. “(...) Ibsen tiyatrosunda ve onun kurduğu yapıyı izleyen Batı tiyatrosunda olayların dizilimi geçmişe doğru açılarak geliştirilir. Bu da oyunun, bir resim gibi okunduğunda olayları en önde, daha geride ve en geride gibi yerleştirmelerle zihnimizde canlandırabileceğimiz bir resim gibi kurulmasını sağlamaktadır. En önde -resimde bize en yakın yüzeyde- oyunun şimdisi vardır, serimlerle birlikte oyun geriye doğru başka yüzeyler kurar ve tıpkı doğrusal perspektifli resimlerde olduğu gibi geriye doğru dizilim, ufuk çizgisinde bir noktada keşişir ve ‘kaçış noktası’ olarak tarif edilen noktaya yöneltir okurun/izleyicinin bakışını. (...)”Güçbilmez, a.g.e., s. 54-55.

²⁵⁵ Güçbilmez, a.g.e., s. 135.

Beliz Güçbilmez, bu benzerliklerden yola çıkarak Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak*'ı ile Halit Fahri Ozansoy'un *Hayalet* piyeslerinin Türk tiyatrosunda Ibsenci yöntemlerin ve Batılı dramatik kalıpların en iyi kullanıldığı eserler olduğunu, iki yazarın da daha sonra yazdıkları eserlerde bu kalıplardan uzaklaştıklarını belirtir.²⁵⁶ Gerçekten de Necip Fazıl'ın bu eserinden sonra yazdığı diğer piyeslerinde Batı tiyatrosunun etkisi bu derecede görülmez. Bunda onun yıllar geçtikçe tiyatrodaki tez ve mesajı daha fazla ön plana çıkarma gayretinin etkili olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci olarak August Strindberg'in²⁵⁷ Necip Fazıl üzerindeki etkisine değinecek olursak incelemelerde onun *Baba* piyesinin *Bir Adam Yaratmak* üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Necip Fazıl bu piyesi Muhsin Ertuğrul'un *Cehennem* adlı çevirisiyle ve onun oyunculüğundan izlemiştir.²⁵⁸ Sevda Şener, *Bir Adam Yaratmak*'ın Strindberg üslubunun etkisinde kurgulandığını belirtmiş fakat bu etkiyi somut olarak göstermemiştir.²⁵⁹ Sezai Karakoç ise bu iki eseri bazı andırırlara rağmen karşılaştırmanın mümkün olmadığını ifade etmiştir.²⁶⁰

Strindberg'in *Baba* piyesinde bir aile içerisinde yaşanan iktidar çekişmesi işlenmiştir. Yüzbaşı ile karısı Laura, kızları Bertha'nın eğitimi konusunda bir türlü anlaşamazlar. Baba kızını yatılı okula vermek isterken anne kızının evde eğitim görmesini ister, ayrıca evdeki kayınvalide, dadı gibi diğer kadınlar da Bertha'nın kendi istekleri doğrultusunda eğitim almasını isterler.²⁶¹ Laura, evin yönetimini tamamen ele almak için elinden gelen her şeyi yapmaktadır. Kocasının ailesi üzerindeki söz hakkını kaybetmesi için onun deli olduğu iddialarını çevreye yayarken kızlarının eğitimi konusunda anlaşamadıklarında ise bu sefer kocasına Bertha'nın babasının o olmadığını ima eder. Böyle davranarak Bertha üzerinde Yüzbaşı'ya hiçbir söz hakkı bırakmamayı amaçlar.²⁶² Laura, bu ev içi iktidar savaşında Rahip, Doktor ve Dadı'nın da desteğini alır. Piyesin sonunda Yüzbaşı üzerindeki baskıya dayanamayarak delirir.

Bu noktada Sezai Karakoç'un da belirttiği gibi iki eser bazı benzeyişlere rağmen özellikle konu olarak birbirinden farklıdır. *Baba*'da aile içi iktidar mücadelesi işlenmişken *Bir Adam Yaratmak*'ta böyle bir durum söz konusu değildir. İki eser arasında benzerlik

²⁵⁶ Güçbilmez, a.g.e., s. 145.

²⁵⁷ İsveçli naturalist tiyatro yazarı (1849-1912). Piyeslerinde ailevi ve toplumsal ilişkileri ele almıştır. Geçmişin insan üzerindeki ezici etkisi üzerinde durmuştur. Önemli eserleri: *Olof Usta*, *Baba*, *Düş Oyunu*, *Kasırğa*, *Görüntü Sonatı*. And, *Tiyatro Kılavuzu*, s. 349-350.

²⁵⁸ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul 2003, s. 56.

²⁵⁹ Sevda Şener, *Tiyatrodaki Yaşam-Oyun İlişkisi*, Dost Kitabevi, Ankara 2014, s. 79-80.

²⁶⁰ Karakoç, a.g.y., s. 119.

²⁶¹ August Strindberg, *Baba*, Çeviren: A. Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 12-14.

²⁶² Strindberg, a.g.e., s. 42-49.

olarak belirtebileceğimiz noktalar ise *Baba*'da Laura'yla birlikte Rahip, Doktor ve Dadi'nin Yüzbaşı'ya yaptıkları baskıya benzer bir biçimde Necip Fazıl'ın eserinde Şeref ve Nevzat, Husrev üzerinde baskı oluştururlar ve piyeslerin sonunda Yüzbaşı delirirken Husrev de akıl hastanesine gider.

Kuzey tiyatrosundan Necip Fazıl'a tesir ettiği belirtilen son yazar Maurice Maeterlinck'tir.²⁶³ Daha önce Halit Fahri ve Yakup Kadri'de Maeterlinck tesiri görüldüğünü belirtmiştik. Hem doğrudan Belçikalı yazarın eserlerinden hem de ondan etkilenen bu yazarlar üzerinden Necip Fazıl'ın da Maeterlinck'ten etkilendiği düşünülebilir. Niyazi Akı, *Sabır Taşı*'nda Maeterlinck'in *Oiseau Bleu (Mavi Kuş)* piyesinde olduğu gibi kaderci bir anlayışın hâkim olduğunu ifade etmiştir.²⁶⁴ Fakat iki eser arasında bundan başka bir benzerlik yoktur. Zira Maeterlinck'in *Mavi Kuş*'u iki kardeş Titil ve Mital'in rüyâlarında mavi kuşu arama maceralarının işlendiği ve insanın aradığı saadetin aslında yanı başında durduğunu, önemli olanın bunun farkına varabilmek olduğunu vurgulayan bir çocuk piyesidir.²⁶⁵

Bunun yanında Necip Fazıl, 16 Ocak 1940 tarihli bir köşe yazısında Maeterlinck'in *Evin İçi* piyesini Ankara'da Devlet Konservatuvarı öğrencilerinin gösteriminden izlediğini belirterek bu eser hakkında şu yorumu yapmıştır: “(*Evin içi*) piyesi, saf fikir ve tahassüsü aksiyon haline getirmiş, sadece ruh haletlerinin ölüm mihveri etrafında kıvrım kıvrım dolanışından ibaret bir tema. Maddeye intikal ettirilmesi en münevver piyesler soyundan. (...)”²⁶⁶

Maeterlinck'in tek perdelik bu piyesinde bir İhtiyar'la bir Yabancı'nın kendi hâllerinde huzur içinde yaşayan bir aileye kızlarından birinin ölüm haberini getirmeleri işlenmiştir. Genç kız ya nehre düşüp boğulmuş ya da nehre atlayarak intihar etmiştir, eserde bu nokta belirsizdir. İhtiyar'la Yabancı kızın ailesinin evine giderler ama evlerinin penceresinden onların huzurlu hâllerini gördükleri için bu haberi vermekte zorlanırlar. Piyenin sonunda İhtiyar bu zor görevi başarır. Eserde ölüm hiç beklenmedik bir anda karşımıza çıkacak kaçınılmaz bir son olarak işlenmiştir.²⁶⁷ Maeterlinck'in ölüm ve kader

²⁶³ Belçikalı tiyatro yazarı (1862-1949). Piyelerinde ölüm ve kaderin kaçınılmazlığı, korku, endişe, iç sıkıntısı ve aşk konularını ruhçu bir yaklaşımla işlemiştir. Önemli eserleri: *Mavi Kuş*, *Evin İçi*, *Pelléas ve Mélisande*. Hüseyin Gümüş, “Maurice Maeterlinck: Aşk ve Ölüm Tiyatrosu”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (1986), s. 105-113.

²⁶⁴ Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, s. 61.

²⁶⁵ Maurice Maeterlinck, *Mavi Kuş*, Çeviren: Mehmet Şükrü Erden, Remzi Kitabevi, İstanbul 1937, s. 13-146.

²⁶⁶ Necip Fazıl Kısakürek, “Devlet Tiyatrosuna Doğru”, *Çerçeve-1*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 177.

²⁶⁷ M. Maeterlinck, *Evin İçi*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Maarif Vekilliği Devlet Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul 1940, s. 1-18.

konularını bu şekilde ruhçu bir yaklaşımla işlemesine benzer bir tavır Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* ve *Sabır Taşı* eserlerinde belirgin bir şekilde görülür. Bu tiyatro yazarının Necip Fazıl'ı tema ve yaklaşım tarzı açısından etkilediğini söyleyebiliriz.

Bu başlık altında son olarak *Siyah Pelerinli Adam* üzerindeki Goethe etkisi üzerinde duracağız. Necip Fazıl'ın bu piyesi ile Goethe'nin *Faust*'u arasında konu itibariyle bir benzerlik görülmektedir. Bu eserde şeytan Mefistofeles, Faust'tan bu dünyada onun istediği her şeyi yapmak, onun emrinde olmak karşılığında ruhunu ister ve Faust da hayatın zevklerini tatmak için bu anlaşmayı kabul eder.²⁶⁸ Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adam*'ı yazarken kendi manevî buhran ve olgunlaşma sürecinden yola çıktığını daha önce belirtmiştik. Bununla birlikte eserde Siyah Pelerinli Adam yani Şeytan'ın çeşitli kılıklara girerek Şair'den ona dünya nimetlerini sunmak için ruhunu kendisine vermesi istemesi (SPA, s. 14-42) *Faust*'tan gelen bir etkidir.²⁶⁹ *Faust*'tan farklı olarak Şair, Şeytan'ın anlaşma teklifini kabul etmemiş ve Kur'an-ı Kerim'e sığınarak onu yenmiştir. Yani Necip Fazıl olayı İslâmî bir tavır içinde ele almıştır.

²⁶⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Çeviren: İclal Cankorel, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2015, s. 74-94.

²⁶⁹ Tülin Sağlam, "Siyah Pelerinli Adam'da 'Faust'", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29 (2010), s. 7-23.

BÖLÜM III

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATROLARININ İNCELENMESİ

3.1. Kurgu

Edebî türlerin zaman içerisinde kuralları yerleşmiş biçimleri vardır ve yazar oluşturacağı eseri bu biçimler içerisinde şekillendirir. Fakat hazır biçimler bir edebî eser meydana getirmek için yeterli değildir. Yazarın orijinal bir edebî eser verebilmesi için kendi şahsî yeteneğinden yararlanarak eserin tüm öğelerini düzen içerisinde bir araya getirmesi gerekir.²⁷⁰ Bu noktada karşımıza “yapı” ve “kurgu” kavramları çıkar. Ramazan Kaplan, yapıyı “(...) eserin bütün öğeleri arasında kurulan uyum, denge, iç düzen ve organik bütünlükten ortaya çıkan kompozisyon (...)” şeklinde tanımlarken kurgunun ise bu yapının oluşturulmasında kullanılan teknikler olduğunu belirtir ve bunun sanatçıdan sanatçıya değiştiğini vurgular.²⁷¹

Tiyatro eserlerinde “kapalı biçim” (diğer adları: benzetmeci / dramatik yöntem) ve “açık biçim” (diğer adları: göstermeci / epik yöntem) olmak üzere yapı ve kurguyu şekillendiren iki biçim vardır.²⁷² Kapalı biçimli tiyatro eserlerinde olay, mekân ve zaman unsurları arasında bir uyum vardır ve olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde verilir.²⁷³ Bu tip tiyatro eserlerinde seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşerek olayları gerçekmiş gibi algılaması amaçlanır. Açık biçimli tiyatro eserlerinde ise olay-mekân-zaman bağlantıları ve olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisi gevşetilerek kapalı biçimdeki gerçeklik algısı kırılmaya çalışılır. Seyircinin sahnede olanlarla özdeşleşmesi yerine bir oyun izlediğinin farkında olması ve böylece sahnede olanlara eleştirel bir gözle bakması amaçlanır. Bunun için bu tip oyunlarda kimi zaman oyuncuların seyircilere hitap ettiği görülür.²⁷⁴ Tüm klasik trajedi ve komediler kapalı biçimde yazılmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosundaki ortaoyunu ve meddah ise açık biçimli tiyatro özelliği gösterirler. Dünyada açık biçimli tiyatronun yaygınlaşmasında 20. yüzyılda eser veren Bertolt Brecht'in büyük bir etkisi olmuştur. Tiyatro tarihimizin en dikkat çeken açık biçimli eseri ise Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'dır.

²⁷⁰ Ramazan Kaplan, “Kurgulama Tekniği Bakımından Cemile Hikâyesi”, *Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, AKM Yayınları, Ankara 1999, s. 119.

²⁷¹ Kaplan, a.g.y., s. 119.

²⁷² Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 39.

²⁷³ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 249.

²⁷⁴ Nutku, a.g.e., s. 231-232.

Necip Fazıl'ın piyesleri kapalı biçim özelliği taşır. O, ilk piyesi *Tohum* 'dan itibaren kuralları yerleşmiş olan klasik Batı tiyatrosunun biçim özelliklerinden faydalanmıştır. Onun piyeslerinde olaylar sebep-sonuç ilişkisi²⁷⁵ içerisinde işlenmiştir ve bu şekilde gerçeklik algısı oluşturularak okuyucuyu/izleyiciyi etkilemek amaçlanmıştır. Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığı içerisinde bu noktada diğerlerinden farklı bir görünüm sergileyen tek eseri *Kanlı Sarık* 'tır. Birinci perdede (KS, s. 13-53) İhtiyar Timsal ile Fraklı Adam'ın konuşmaları ve tabiri caizse bir nev'i zaman makinasından geçmişe bakmaları ile yazarın piyes boyunca her tabloda önce kullandığı "sahne önü" uygulamaları *Kanlı Sarık* 'ı açık biçimli bir tiyatro eserine yaklaştırır. İkinci ve üçüncü perdelerdeki (KS, s. 57-108) sahne önü kısımlarında saz şairlerinin türkü söylemeleri de bir açık biçim uygulaması olarak değerlendirilebilir. Hem İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam'ın konuşmaları ile hem de bu sahne önü uygulamaları ile okuyucunun/izleyicinin gerçeklik algısı kırılmıştır. Bu açıdan *Kanlı Sarık* kendinden önceki ve sonraki piyeslerden farklı bir konumda durmaktadır.

Norman Freidman, kurmaca eserlerde yapının üç unsurdan birisi tarafından şekillendirildiğini belirtmiş ve bunları olaylar dizisinin, karakterin ve düşünce unsurunun sentezleyici olduğu yapılar şeklinde tasnif etmiştir.²⁷⁶ Olaylar dizisinin sentezleyici olduğu eserlerde polisiye romanlardaki gibi aksiyon ön plana çıkar. Karakter unsurunun sentezleyici olduğu eserlerde merkezî kişinin hayatında görülen olgunlaşma ya da değişim süreci ön plandadır. Düşünce unsurunun sentezleyici unsur olduğu eserlerde ise merkezî kişinin düşünce dünyasındaki değişimleri işlenir.

Bu sınıflamaya göre Necip Fazıl'ın tüm piyesleri karakter unsurunun sentezleyici olduğu yapı özelliği taşırlar. Onun piyeslerinde ya *Tohum* 'daki Ferhad Bey, *Abdülhamîd Han* 'daki II. Abdülhamîd gibi idealize edilmiş merkezî kişilerin ya da *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* 'te, *Reis Bey* 'de, *İbrahim Ethem* 'de olduğu gibi yaşadıkları olaylar neticesinde bir olgunlaşma süreci geçiren merkezî kişilerin hikâyeleri işlenmiştir. Özellikle Husrev'in manevî olgunlaşma sürecinin işlendiği *Bir Adam Yaratmak* 'ta aksiyon oldukça azdır.

²⁷⁵ Sebep-sonuç ilişkisi klasik tiyatro eserlerinin en önemli özelliklerinden birisidir: "(...) *Antik tragedyalardan başlayıp on dokuzuncu yüzyıl modern akımlarına kadar sürdürülmüş olan ve günümüzde de örnekleri bulunan klasik dram yapısında olaylar birbirini neden sonuç bağlantısı içinde izler. Her olay, bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin nedeni olacak birbirine zincirlenmiş, böylece mantıklı bir gelişim sağlamıştır. Çünkü klasik tiyatro anlayışına göre sahnede yansıtılan olaylar hem yaşam gerçeğine benzemeli, hem de akla mantığa uygun olarak gelişmelidir. (...)*" Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2011, s. 15.

²⁷⁶ Norman Freidman, "Romanda Yapı Şekilleri", Philip Stevick, *Roman Teorisi*, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Yayını, Ankara 1988, s. 141.

Biz bu bağlamda Necip Fazıl'ın on yedi piyesini nasıl kurguladığını piyeslerdeki olayların başlangıç, kırılma ve bitiş noktalarını ele alarak ortaya koymaya çalışacağız.

3.1.1. Başlangıç

Aristoteles'ten itibaren pek çok tiyatro kuramcısı ve eleştirmeni okuyucunun/seyircinin eseri sıkılmadan takip edebilmesi için piyeslerin başlangıç bölümlerinin ekonomik bir şekilde kurgulanarak kısa tutulmasının önemli olduğunu ve bunun için de eserin kırılma noktasına en yakın noktadan başlatılması gerektiğini vurgulamışlardır.²⁷⁷ Necip Fazıl'ın tiyatrolarında buna uygun bir başlangıç karşımıza çıkar. Özdemir Nutku bu bağlamda Necip Fazıl'ın piyeslerinde aksiyon ve merak unsurlarının en yüksek olduğu yerin birinci perde olduğunu belirtmiştir:

“Kısakürek'in bir özelliği de birinci perde içinde sergilemeyi yapıp hemen meseleyi ortaya koymak. Böylece, birinci perde içinde gerilim son noktasına kadar çıkıyor, aksiyon yükseliyor ve birinci perdenin bitmesiyle aksiyon düşmeğe, mesele çözümeğe başlıyor. İkinci perdeden sonra yazar düşüncelerini daha rahat ortaya koyuyor ve sonucun sebeplerini bir bir açmağa doğru yöneliyor. (...)”²⁷⁸

Müzeyyen Buttancı da buna benzer olarak onun piyeslerinin doğrudan aksiyonla başladığını ifade etmiştir. Bu şekildeki bir başlangıçla okuyucu/seyirci daha sonra olacakları sezebilir ama bunların ne şekilde gerçekleşeceği eserin devamında yer alan bir sırdır.²⁷⁹

Bu bilgilerin ışığında Necip Fazıl'ın piyeslerine baktığımızda onun ilk tiyatro eseri olan ve Fransız işgali altındaki Maraş'ın kurtuluşunu işleyen *Tohum*'da olayların kronolojik bir sıra ile verildiğini görürüz. Birinci perdede Hancı ve Yolcu'nun konuşmaları ile başlayan piyes Yolcu'nun Ferhad Bey'le tanışması, Şerife Teyze'nin Ferhad Bey'in merhum kardeşi Osman'ın karısının komiteciler tarafından kaçırıldığı haberini getirmesi ve Ferhad Bey'in yengesi olan Hanım'ı komitecilerden kurtarmaya karar vermesi ile devam eder (T, s. 17-46). Bu perdede esaretten dönen ve Ferhad Bey'in nâminı duyarak Maraş'a gelen Yolcu gibi okuyucu/seyirci de merak içindedir. “Kahramanlıkları dört bir taraftan duyulan Ferhad Bey kimdir”, “Maraş Ermeni komiteciler ve işgalci Fransızlardan kurtulabilecek mi” sorularını Yolcu ile birlikte okuyucu/seyirci de sorar. Bu merak

²⁷⁷ Murat Tuncay, *Sahneye Bakmak I – Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s. 79.

²⁷⁸ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960, s. 115.

²⁷⁹ Müzeyyen Buttancı, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2011, s. 525.

unsurlarına bir de Hanım'ın kaçırılması eklenerek heyecan düzeyi arttırılır. Bu perdede heyecan ve merak düzeyinin yüksek olmasına rağmen aksiyon düşüktür. Zira Yolcu ile Hancı'nın diyalogları esnasında Hancı'nın anlattığı Osman'ın öldürülmesi hadisesi, Ferhad Bey'in kahramanlıkları ve Şerife Teyze'nin haberini getirdiği Hanım'ın kaçırılması olayı önceden ve sahne dışında gerçekleşmiştir. Okuyucu/seyirci bunları sadece diyaloglardan öğrenir.

Bir Adam Yaratmak, Gazeteci Turgut'un "Ölüm Korkusu" piyesinin yazarı Husrev'le gazetesi için görüşmesi ile başlar (BAY, s. 13-20). Husrev bu piyesiyle büyük bir şöhret kazanmıştır ve piyesi ile hayatı hakkında benzerlikler olduğu düşünülmektedir. Turgut, bunları öğrenmeye çalışmaktadır ama Husrev'den beklediği cevapları alamaz, Husrev'in yalısından ayrılırken merak ettiklerini annesi Ulviye'ye sorar ve ondan istediği cevapları alır (BAY, s. 25-26).

Daha sonra Husrev'in arkadaşları gazete patronu Şeref ve karısı Zeynep, "Ölüm Korkusu" piyesinin başrolünü oynayan aktör Mansur ve ruh doktoru Nevzat Husrev'in evine gelirler, annesi Ulviye ile Husrev'in kuzeni Selma oradadır ve çay içerek Husrev'in başarısını ve piyesi konuşurlar (BAY, s. 25-26). Husrev'in piyesinde merkezî kişi tabancasını temizlerken silahta kurşun olmadığı zannıyla tetik düşürürken yanlışlıkla annesini vurur ve ölümüne sebep olur, bu olay merkezî kişinin intihara sürüklenmesine yol açar. Zeynep, piyesteki bu sahneyi inandırıcı bulmaz. Husrev ona olayı izah etmek için Nevzat'ın tabancasını ister ve piyesteki olayı tarif eder. Aynı piyesteki gibi silahı boşaltır ama içinde bir kurşun kalmıştır. Husrev, silahı boşluğa doğrultur ve tetik düşürür. Silah patlar, o esnada oradan geçen Selma vurulur (BAY, s. 44-50). Sakin bir tempo ile başlayan ve devam eden piyeste bu şekilde birinci perdenin sonunda aksiyon bir anda yükselir. Piyesin heyecan ve merak unsurlarının en yüksek noktası burasıdır.

Necip Fazıl'ın üçüncü piyesi *Künye* kurgu ve tiyatro tekniği açısından oldukça zayıftır. Eserde olayların Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinde olduğu gibi merkezî kişinin çevresinde gelişmesine rağmen perde ve tablolar arasındaki geçişler kopuktur. Osmanlı'nın son yıllarındaki savaşların ve toplumsal değişimlerin ele alındığı piyeste olaylar arasındaki tek bağ, merkezî kişi Gazanfer'dir. Eserin her tablosunda ayrı bir savaş ya da toplumsal olay ele alınmıştır, bu da eseri kurgu açısından zayıflatmıştır:

"Oyunun klasik tiyatro anlayışına göre dramatik bir çatısı yoktur ve epizodlardan oluşur. Her sahne kendi çatışmasını içinde taşır. Bütüne ait bir çatışma Gazanfer'in kendi künyesiyle ilgili çatışmasıdır. Necip Fazıl'ın söylevci yanının üstün gelmesinden olacak Gazanfer tipine kendi düşüncelerini uzun uzun söyletir, onu kendine tercüman seçer.

*Gazanfer'in konuşmaları yer yer çok uzadığından epizodlardaki aksiyon düşer. Tiyatro tekniği açısından birçok yönden eksik sayılır bu oyun, hem diyaloglar çok uzundur, hem dramatik çatıdan yoksundur, hem de gerçekçi tiyatronun evrensel kişisi yoktur. (...)*²⁸⁰

Künye'nin birinci perdesinde birinci tablo Gazanfer'in Fatih'teki evinde, ikinci tablo Harbiye Mektebi'nde, 31 Mart vak'asından sonra Hareket Ordusu'nun işlendiği üçüncü tablo Beyazıt meydanında, dördüncü tablo Balkan Savaşları esnasında Edirne'deki Kıyık tabyasında geçer (K, s. 13-71). Piyesin yarısını oluşturan birinci perdenin ikinci ve dördüncü tablolarında aksiyon eserin tamamına göre daha yüksektir. Gazanfer'in ikinci tabloda Harbiye Mektebi'ndeki harp tarihi hocalığı esnasında Müfettiş Paşa'ya karşı ters davranması ve dördüncü tabloda Balkan Savaşları'nın şiddetli bir anında alay komutanlığından alınıp divanı harp reisliğine getirilmesine rağmen bu emri dinlemeyerek komutanlığa devam etmesi okuyucu/seyircideki heyecanı arttırır. Fakat eserin devamında aksiyon düşer.

Necip Fazıl'ın dördüncü piyesi *Sabır Taşı* doğrudan olaylarla başlar. Nine'si ile yaşayan Genç Kız bir gün gergef işlerken odasındaki yükten sesler duyamaya başlar. Ardından bir kuş gelir ve kıza kırk gün kırk gece bir ölüyü bekleyeceğini, daha sonra da muradına ereceğini söyler. Bunun birkaç kez tekrar etmesi üzerine Genç Kız durumu Nine'sine anlatır ve evlerini terk etmeye karar verirler. Yola çıkarlar ve yolda bir çeşme başında Derviş ile karşılaşır. Derviş onlara "sabır taşı"ndan bahseder. Derviş gittikten sonra çeşmenin yanına uzanırlar ve bu esnada bir kuş gelip kızı kapar ve bir saraya götürür. Genç Kız, kuşun kendisini getirip bıraktığı sarayda ölü vaziyette yatan Şehzade'yi görünce evlerine gelen kuşun söylediklerini anlar. Birinci perde bu şekilde sona erer (ST, s. 13-38). Piyesin merak unsurlarının en yoğun olduğu kısmı bu birinci perdedir. Hem eserin başında kuşun söyledikleri hem de yolda karşılaştıkları Derviş'in sabır taşından bahsetmesi okuyucunun/seyircinin merakını arttırır. Fakat bu perdenin sonunda Genç Kız'ın ölü yatan Şehzade ile karşılaşması ile merak ve aksiyon düzeyi düşmeye başlar. Zira kuşun söylediği sözlerin anlamı ortaya çıkmıştır ve kuşun dediği gibi Genç Kız ne kadar sıkıntı çekse de sonunda muradına erecektir. Tiyatro kuramcısı Martin Esslin, iyi bir diyalogun hiçbir zaman ileriye haber vermemesi gerektiğini vurgulamıştır.²⁸¹ Zira eserde yer alan ileriye dair en küçük bir ipucu bile okuyucunun/seyircinin merak duygusunu azaltır. Bu bağlamda

²⁸⁰ Ayşe Sancak, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2008, s. 25.

²⁸¹ Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı*, Çeviren: Özdemir Nutku, YKY, İstanbul 1996, s. 100.

kuşun piyesin başında kıza muradına ereceğini söylemesi okuyucuya/seyirciye eserin mutlu sonla biteceğini imâ ettiği için bu perdeden sonra merak ve heyecan duygusu azalır.

Bir banka patronunun maddî çöküşü ve bununla birlikte manevî olarak olgunlaşmasının işlendiği *Para*'nın merkezî kişisi O, dolandırıcılık ve vurgunculuk ile zengin olmuştur. Tüm hayatını paraya göre şekillendiren O, ailesine ve arkadaşlarına güvenmez. Bu yüzden herkesi Casusu ile takip ettirip kendisinden gizli neler yapıldığının peşine düşer.

Para'da olaylar bankada O ile Hususi Kâtibi arasındaki konuşma ile başlar. Hususi Kâtibi, bir esrar kahvesinde O'na tıpatıp benzeyen bir adam bulmuştur. Vaktiyle bir tüccarın yanında kâtiplik yapan bu adam işinden atılınca maddî olarak dara düşmüş ve bir gün eşi doğum yaparken parasızlıktan doktor çağıramadıkları için kadın doğum esnasında ölmüştür. Bu yıkımdan sonra esrar kahvesine dadanan bu adamın esrara başlaması dengesini iyice bozmuştur. Eserde Benzeri olarak adlandırılan bu kişiyi Hususi Kâtibi O'na göstermek istemektedir. O, bu işi pek mantıklı bulmaz, bu adamın ne işe yarayacağını düşünür. Hususi Kâtibi, O'nun uygun görmesi hâlinde bu adamın bir yerde kapalı olarak göz hapsinde tutulacağını ve olağanüstü bir durum olursa Benzeri'nden istifade edebileceklerini söyler. Birinci perde O'nun Benzeri'ni görmesi ile biter (P, s. 15-39). Bu perdede böylece esere Benzeri ile önemli bir merak unsuru katılmıştır.

Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adam* adlı eseri tek perdeden müteşekkil olmasıyla kurgu bakımından onun diğer piyeslerinden ayrılır. Fakir bir pansiyon odasında yaşayan genç Şair'in bir akşam kapısı çalınır, gelen aslında şeytan olan Siyah Pelerinli Adam'dır (SPA, s. 11-13). Şeytan, Şair'i zaaf duyabileceği çeşitli kılıklara girerek kandırmaya çalışır, amacı Şair'in ruhunu ele geçirmektir. Onu önce kadın kılığına girerek şehvetle kandırmaya çalışır (SPA, s. 21-27). Bununla amacına ulaşamayan şeytan bir kambur kılığına girer ve Şair'i zenginlikle elde etmeye çalışır, yine başarılı olamaz (SPA, s. 27-32). Bunun ardından şeytan Şair'in karşısına bir iskelet kılığında çıkar, iskelet ona devlet ve hâkimiyet vaat eder ama onu bu şekilde de kandıramaz (SPA, s. 34-42).

Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adam*'dan sonra yazdığı fakat yarım kalan *Sır* piyesinin bugün elimizde sadece birinci perdesi bulunmaktadır. İki kısımdan oluşan bu perdenin ilk kısmında Yeşiller ülkesinde bir grubun ihtilalle "Başyücelik İnkılabı"nı gerçekleştirdiğini öğreniriz (S, s. 75-79). İkinci kısım ise Başkürmay'ın evindeki hususî çalışma odasında geçmektedir. Başkürmay, aynı zamanda damadı olan pilot Yüzbaşı'ya gizli bir görev verir. Bu göreve göre Yüzbaşı uçağı ile bir süre uçtukten sonra uçağını infilak ettirecek ve kendini uçaktan atacaktır. Karısı ve çocuğu dâhil herkes onun bu

kazada öldüğünü sanacaktır. Yeşiller'den olan Yüzbaşı ise Siyahlar'ın ülkesine geçip kalan ömrünü bir Siyah gibi sürdürecektir ve gerçek kimliğini ölene kadar bir “sır” olarak saklayacaktır. Yüzbaşı, Başkurmay tarafından verilen bu görevi kabul eder ve birinci perde bu şekilde sona erer (S, s. 80-95). Yarım kalan piyesin bu perdesi merak unsurları açısından oldukça zengindir. Yeşiller'in ve Siyahlar'ın kim oldukları, Yüzbaşı'ya bu görevin neden verildiği ve Siyahlar'ın tarafına geçince neler yaşayacağı meçhuldür ve bunlar okuyucunun merak duygusunu arttırmaktadır. Bu noktada yarım kalan bu piyeste ilk perdenin başarılı bir şekilde kurulduğunu söyleyebiliriz.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'te Necip Fazıl, Parmaksız Salih lakabıyla tanınan Haddehaneli Salih ve oğlu Yusuf'un hikâyesini işlemiştir. Çarkçı zabiti yetiştiren Haddehane ocağından mezun olduktan sonra bahriyeli olan Salih genç yaşta kumara alışı. Bu arada dindar bir bayanla evlenen Salih'in Yusuf adında bir oğlu olur. Lakin Salih kumar tutkusu yüzünden bahriyeden çıkarılır, karısı bunun üstüne verem olup ölür. Salih annesiz kalan oğlunu bir miktar para ile birlikte Eyüp'te tek başına yaşayan ihtiyar bir kadına bırakarak Mısır'a gider. Burada zar tutarak kumardan büyük paralar kazanır ama bir gün şahadet parmağında dolama çıkar ve parmağını kesmek zorunda kalır. Artık zar tutamadığı için eskisi gibi kazanamaz. İstanbul'a dönünce oğlunu arar fakat onu bıraktığı ihtiyar kadın vefât etmiştir ve Salih o günden sonra oğlunu bulamaz. Daha sonra Beyoğlu'nun iç mahallelerinde kumar oynanan bir mekân işletmeye başlar (NDPS, s. 27, 50-52).

Eserin birinci perdesi Salih ile Akdeniz Yat Kulübü Müdürü Naci Bey arasındaki hile planı ile başlar. Bir kumar partisinde hile ile kim olduğu belirtilmeyen bir kişi batırılacaktır. Salih ve Naci bunun nasıl gerçekleşeceğini planlarlar. Naci Bey'in gitmesinin ardından akşamki kumar saatinin yaklaşmasıyla Salih'in batakhanesine devam eden kumarbazlar gelmeye başlar ve diyaloglarla bunları tanırız (NDPS, s. 13-27). Bu kişilerin arasında Hasta Kumarbaz lakabıyla bilinen ve her oyunda çok kaybederek başkalarının kazanmasını sağlayan ama oynamaktan vazgeçmeyen birisi vardır, yazar çevresindekilerin Hasta Kumarbaz hakkında fazla bilgi sahibi olmadıklarını belirterek ona esrarlı bir hava katar. Okuyucu/seyirci için onun gerçekte kim olduğu bir merak unsurudur.

Bu perdenin son kısmında heyecan ve aksiyon yükselir. Akşamki oyunda İşçi Marko kart çalarak koluna saklamıştır fakat Salih onun bu hareketini görür, yakalanacağını anlayan Marko kimseye belli etmeden kartları solunda oturan Hasta Kumarbaz'ın koluna sokar (NDPS, s. 30-32). Hasta Kumarbaz'ın tam “banko” dediği sırada karşısındaki Doktor Hayrettin onun kolunda saklı bir çift kâğıt olduğunu söyleyerek oyunu durdurur.

Marko'nun oyunundan haberi olmayan ve Doktor Hayrettin'in bu iddiasına sinirlenen Hasta Kumarbaz büyük bir asabiyetle ceketinin kolunu çekerek sıyrır, gömlek düğmesi patlar ve ceketinin koluyla beraber gömlek kolu da sıyrıldığı için kartlar görülmez. Bu esnada Salih onun kolundaki dört çizgi şeklindeki yanık lekesini görür ve ona adını, yaşını sorar. Çünkü oğlunun kolunda da bu şekilde bir yanık izi vardır. Salih, Hasta Kumarbaz'ın verdiği cevaplardan onun yirmi iki yıl önce kaybettiği oğlu Yusuf olduğunu anlar ve onu tokatlayarak oradan kovar (NDPS, s. 32-36). Olayların seyrinden okuyucu/seyirci Salih gibi onun oğlu olduğunu anlamıştır fakat Yusuf'la beraber kumarhanedeki diğer kişiler Salih'in bu hareketlerini anlamlandıramazlar.

Necip Fazıl'ın yeni nesillerin dejenerasyonunu işlediği *Ahşap Konak* piyesinde birinci perde kişilerin tanınmasını sağlayan bir giriş görünümündedir (AK, s. 13-46). Okuyucu/seyirci bu perdede yetmiş beş yaşındaki emekli büyükelçi Recai ile karısı Hacer'i, kızı Belkıs'ı, torunları Yüksel ve Aysel'i, ayrıca Aysel'in nişanlısı Tekin ve arkadaşlarını tanır. Eserde Recai ile yaşıt üç katlı ahşap konakta üç nesil arasındaki çatışma işlenmiştir. Birinci perdede Belkıs, Aysel ve Tekin'in konağı miras yoluyla ele geçirip satma planları yaptıklarını öğreniriz. Futbolcu olan Tekin, paraya düşkündür ve hem nişanlısı Aysel'i hem de sözde kaynanası Belkıs'ı kullanarak konağın parasını yeme amacındadır. Bunun için Aysel'le nişanlı olmasına rağmen Belkıs'la da ilişki kurar.

Recai ise konağı Belkıs'a ve torunu Aysel'e vermek istemez. Onların ahlâken sorunlu yaşamları onu ciddi anlamda rahatsız etmektedir. Bu olumsuz ortam içinde Recai'nin geleceğe yönelik tek umudu erkek torunu Yüksel'dir. Yüksel annesi, kız kardeşi ve arkadaşlarına rağmen ahlâken bozulmamıştır. Mimarlık öğrencisi olan Yüksel, Eyüplü muhafazakâr bir aktarın kızına âşık olmuştur ve onunla evlenmek istemektedir. Recai, konağı miras olarak sevdiği torunu Yüksel'e bırakmak ister.

Eserin birinci perdesinde Recai ile Belkıs, Aysel, Tekin ve onların genç arkadaşları arasındaki tartışmalar işlenmiştir, yazar diyaloglar vasıtasıyla kişilerin tanınmasını sağlamıştır. Aksiyonun oldukça düşük olduğu bu perdenin sonunda Recai'nin aktarla tanışmak ve vefât etmiş akrabalarının kabirlerini ziyaret etmek için Eyüp'e gitmeye karar vermesi piyesin diğer kişileri ve okuyucu/seyirci için bir merak unsuru olur (AK, s. 44-46).

Necip Fazıl, *Reis Bey* piyesinde kanunlara katı bir şekilde bağlı ve merhamet nedir bilmeyen bir hâkimin bu özellikleri yüzünden yaptığı bir hata sonucu hayatının nasıl değiştiğini işlemiştir. Hiç evlenmemiş ve kendisine ait bir evi olmayan Reis Bey hayatını bir otel odasında sürdürmektedir. Birinci perdenin ilk tablosu bu otelde geçer ve otele gelip giden çeşitli kişilerin konuşmaları ile Reis Bey'in özellikleri okuyucu/seyirciye tanıtılır

(RB, s. 15-34). Birinci perde ikinci tablo mahkeme salonunda geçer (RB, s. 35-49). Bu tabloda Reis Bey, Nişantaşı cinayeti davasına bakmaktadır. Davada Londra'daki tahsilini yarım bırakıp yurda dönen, eroin kullanan ve kumar düşkünlüğü olan bir genç elmaslarını almak için annesini öldürdüğü iddiası ile yargılanmaktadır. Mahkûm'un annesinin yaşadığı apartmanın kapıcısı olay günü gencin gece geç vakitte apartmana geldiğini söyler, kapıcı onu ceketinden tanımıştır. Ayrıca öldürülen kadının elinde bu ceketin bir parçası bulunur. Bir de cinayet gecesinin sabahında bu genç, annesine ait bir broşu kumar oynamak için rehin bırakınca cinayete dair tüm şüpheler onun üzerinde toplanır. Genç ise ısrarla annesini öldürmediğini iddia eder. Genç, mahkemede vak'adan bir gece önce annesinden bu broşu aldığını, cinayet gecesini İzmit'e dadısının yanına gittiğini, o sabah geri dönerek bitirim yerine geldiğini ve suçsuz olduğunu söyler. Fakat Reis Bey'i ikna edemez, ona göre tüm işaretler cinayeti bu gencin işlediğini göstermektedir. Mahkûm'un ve baro başkanı olan Birinci Avukat'ın öne sürdükleri en önemli delil ise Mahkûm'un kumarhanede birkaç hafta önce kaybettiği anahtardır. Kumarhane Garsonu bu anahtarı bulup Mahkûm gence vermiştir. Avukat o gece başka birinin anahtarın kopyasını yaptırıp sabah yerine bırakmış olabileceğini ve cinayeti bu kişinin gerçekleştirmiş olabileceğini iddia eder ama Reis Bey bu iddiaları ciddiye almayarak genci idama mahkûm eder.

Birinci perde üçüncü tablo Mahkûm'un idam edileceği gün hapisanede geçer (RB, s. 50-68). Burada infaz öncesi Reis Bey, Savcı, Hapishane Müdürü ve Mahkûm arasında geçen konuşmalarda genç, Reis Bey'in kararına yine itiraz eder. Dadısı o hapisteyken bir arkadaşını rüyasında Mahkûm'un ona verdiği annesinin elmaslarını yerken görmüştür. Mahkûm, bu arkadaşının bir kere evlerine de geldiğini söyleyerek katilin o olabileceğini iddia eder ama Reis Bey fikrini değiştirmez. Genç idam edilir.

Reis Bey piyesinde heyecan ve aksiyonun en yüksek olduğu kısımlar bu perdenin ikinci ve üçüncü tablolarıdır. Birinci perdenin sonunda gencin idam edilmesiyle birlikte eserde aksiyon giderek düşer.

Necip Fazıl'ın yarım kalan ve bugün elimizde sadece iki perdesi (ikinci perdesi yarım kalmıştır) bulunan *Kumandan* eseri kurgu açısından Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinden farklı bir görünüm arz eder. Birinci perdede üç, ikinci perdede iki tablonun yer aldığı piyeste yazar tablolar arasında geriye dönüş tekniğini kullanmıştır. Piyenin birinci, üçüncü ve dördüncü tabloları vak'a zamanında geçerken ikinci ve beşinci tablolarında geriye dönüşle geçmiş anlatılır.

Necip Fazıl'ın 1960 darbesinden sonraki tutukluluğunda yazdığı ve 1963'te tefrika hâlinde neşredilirken "orduya hakaret" iddiasıyla açılan soruşturma yüzünden neşri yarım

kalan bu piyesinde işlediği denizaltı kazası eserin 4 Nisan 1953 günü gerçekleşen Dumlupınar Denizaltı Faciası'nın tesiriyle yazıldığını düşündürmektedir. 3 Nisan'ı 4 Nisan'a bağlayan gece bir NATO tatbikatından dönerken Çanakkale Boğazı'nda İsveç bandıralı bir yük gemisiyle çarpışan Dumlupınar Denizaltısı hızla batmış, çarpışma esnasında güvertede olup denizde düşen altı kişi haricinde boğazdaki akıntının şiddeti yüzünden mürettebattan kurtarılabilen olmamıştır.²⁸²

Kumandan piyesinin birinci, üçüncü ve dördüncü tablolarındaki vak'a Dumlupınar Denizaltı Faciası'nın bir benzeridir. Denizin dibine batmış denizaltıda dokuz kişilik mürettebat kurtarılmayı beklemektedir ve sadece üç saat yetecek kadar havaları kalmıştır, suyun üstünden onları kurtarmaya çalışırlar fakat akıntının şiddeti buna engel olur (Ku, s. 51-55). Piyesin birinci tablosu herhangi bir giriş yapılmadan bu şekilde doğrudan olay ile başlamıştır ve bu tabloda denizaltının kumandanı Yüzbaşı ile onunla birlikte çalışan Teğmen'in çekişmeleri işlenmiştir. Hırçın tavırlı Teğmen ölmek istememekte ve bu yüzden sınırlarına hâkim olamamaktadır. Olgun bir karakter sahibi olan Yüzbaşı ise metindir ve Teğmen ile diğer mürettebata sabır telkin eder (Ku, s. 49-56).

Birinci tablonun sonunda Yüzbaşı'nın Teğmen'e "*Balo gecesini hatırlıyor musun? O ılık, tatlı geceyi?..*" (Ku, s. 56) demesi ile geçmişe gidilir ve ikinci tabloda bu baloda yaşananlar anlatılır. Bu balo sahnesi ile Teğmen ve Yüzbaşı arasında bir kıskançlık olduğunu öğreniriz. Teğmen'in kız kardeşi Yüzbaşı'ya âşıktır ve Yüzbaşı'nın da ona ilgisi vardır, aynı zamanda Teğmen'in nişanlısı da Yüzbaşı'dan hoşlanmaktadır. Hem kız kardeşinin hem nişanlısının Yüzbaşı'ya ilgi duyması Teğmen'i çıldırtır. Teğmen'in kız kardeşi de ağabeyinin nişanlısının Yüzbaşı'ya ilgi göstermesinden rahatsız olur. Gecenin sonunda Kız Kardeş ile Nişanlı, Kız Kardeş ile Teğmen ve Teğmen ile Yüzbaşı tartışırlar. Fakat mesele hallolmadan yeni bir görev emri çıktığı için kumandanlıkta buluşmak üzere ayrılırlar (Ku, s. 57-71).

Bu tablodan sonra vak'a zamanına dönülerek denizaltında geçen üçüncü ve dördüncü tablolarında mürettebatın ölümle yaşam arasında geçirdiği sinir buhranları işlenmiştir. Geçen her dakikada kurtulma ümitleri azalmakta ve bu da mürettebatın psikolojik olarak dayanma gücünü tüketmektedir (Ku, s. 71-88).

Yüzbaşı'nın yalısında geçen son tabloda yine geçmişe gidilir. Balo gecesini emri gelen sefere çıkılacaktır ve Yüzbaşı bunun için hazırlanırken Teğmen'in nişanlısı gelir, Teğmen'den Yüzbaşı'yı sevdiği için ayrıldığını söyler. Bu esnada Teğmen'in kardeşi de

²⁸² [https://tr.wikipedia.org/wiki/TCG_Dumlup%C4%B1nar_\(D-6\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/TCG_Dumlup%C4%B1nar_(D-6)) (e.t. 14/10/2016).

gelir ve ağabeyinin bu ayrılık yüzünden kendini kaybedecek kadar sarhoş olduğunu söyleyerek Yüzbaşı'dan yardım ister. Burada Kız Kardeş ile Nişanlı tartışılar, Nişanlı yalılı terk edecekken Teğmen de gelir (Ku, s. 89-94). Yarım kalmış piyesin elimizdeki kısmı bu şekilde biter.

Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinden farklı olarak açık biçim özelliği gösteren tek piyesi olan *Kanlı Sarık*'ın yaklaşık yarısını oluşturan birinci perdesi piyesteki asıl vak'aya bir hazırlık görevi taşır (KS, s. 13-53). Bu perdede tarih profesörü Fraklı Adam ile "tarihin bizzat kendisi olan bir mâna" olduğunu söyleyen (KS, s. 13-14) İhtiyar Timsal, Kars tarihi üzerine konuşurlar ve tabiri caizse bir nev'i zaman makinası ile 1064'ten 1800'lere kadar geçen süre içerisinde Kars'ta cereyan eden hadiselerle bakarlar. Vak'anın olmadığı bu perde için Turan Karataş "*Kanlı Sarık, vasat bir oyundur. Birinci perdesi, yazarın tarihî tespitleri ve mesajları ile örülmüştür. Vak'a olmadığı için, heyecan ve gerilim de hissedilmez. Yazar, salt bazı tarihî kanaatlerini söylemek için bu oyunu kaleme almıştır dense yanlış olmaz. (...)*"²⁸³ yorumunda bulunmuştur.

Necip Fazıl'ın *Kanlı Sarık*'tan sonra yayımladığı *Abdülhamîd Han* piyesi de kurgu ve teknik açısından zayıftır. Yazar *Kanlı Sarık*'ta olduğu gibi tarihî görüşlerini geniş halk kitlelerine yaymak için bu piyesini yazmıştır ve bu noktada eserin estetik değeri düşmüştür: "*(...) Ulu Hakan piyesi tarihî bir kişiliği bugünün toplumuna üstün bir şahsiyet olarak tanıtmaya gayretinin bir sonucudur. Bir müdaafaname niteliğindeki piyes teknik olarak hayli zayıftır.*"²⁸⁴

Eserin ilk perdesi Yıldız Sarayı'nda Osmanlı Yahudisi'nin Abdülhamîd Han'dan Filistin'de bir Yahudi devleti kurmak için toprak istemesi ile başlar. Padişah bu talebi kesin bir şekilde reddeder ve ardından Şeyhülislâm'a siyonizm ve masonluğa karşı tedbir almasını emreder (AH, s. 11-16).

Birinci perdenin ikinci tablosu eserde heyecanın en yüksek olduğu yerdir. Bu tabloda II. Abdülhamîd'e Ermeniler tarafından düzenlenen bombalı suikast işlenmiştir. Padişahın camiden Şeyhülislâm'la konuşmak için birkaç dakika geç çıkmasıyla kurtulduğu bu suikast sahnesi hem eserin heyecan düzeyini yükseltmiş hem de ileride olacaklar hakkında okuyucu/seyircide merak uyanmasını sağlamıştır (AH, s. 17-21).

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* piyesinin birinci perdesi Yunus'un mezarlığı olmayan köyü yani ölümsüzlüğü araması ile başlar. Bu arayışının sonunda Erenler köyüne varır. Bu

²⁸³ Turan Karataş, "Necip Fazıl'ın Tiyatroları", *Necip Fazıl Kısakürek*, editörler: Mehmet Nuri Şahin - Mehmet Çetin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2008, s. 247.

²⁸⁴ D. Mehmet Doğan, "Bir Adam Yaratmak'ın Yeniden Sahnelenmesi Münasebetiyle Necip Fazıl Tiyatrosu", *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara 1994, s. 105.

köyde insanlar ölüm ve mezarlık nedir bilmezler. Bu köyde ölüm vakti gelen insanları dağlardan bir ses çağırır ve o kişi sese doğru gider, bir daha dönmez. Yunus, aradığı yeri bulduğunu düşünürken dağlardan gelen ses onu çağırır ve sese doğru gider. Birinci perdenin sonunda Yunus zifiri karanlık bir yerde gaipten gelen bir sesin yönlendirmeleri ile şiirler söyleyerek tasavvuf yolunun engellerini aşar. Bunun neticesinde ses ona mürşidini bulmasını telkin eder ve perde kapanır (YE, s. 11-32).

Eserin bu perdesinde aksiyon oldukça düşüktür. Birinci perdedeki tek merak unsuru Yunus'un mezarlığı olmayan köyü bulup bulamayacağıdır ki bu merak unsuru da kısa zamanda çözümlendiği için okuyucu/seyircide heyecan oluşturmaz. Piyesin devamında da merak unsurları ve aksiyon zayıftır. Sezai Coşkun, bunun sebebinin Yunus Emre'nin eserde yaşayan bir kişiden ziyade konuşan bir kişi olarak yer alması olduğunu belirtir:

*"(...) Ancak oyunda Yunus Emre'nin yaşayan bir kahraman olmaktan öte konuşan bir kahraman olarak yer alması, oyunun değerini düşürüyor. Bu bakımdan Bir Adam Yaratmak'ın yazarının elinden çıkmak yerine daha acemi bir yazarın elinden çıkmış intibaini uyandırmaktadır. Burada en büyük eksiklik, Necip Fazıl'ın 'tez'i kuvvetli bir şekilde ortaya koymak isterken, çözümlenmelere fazlaca yer vermemesi, kahramanları hem eserde, hem de sahnede yaşatamamasıdır."*²⁸⁵

Necip Fazıl'ın bir sonraki eseri *Mukaddes Emânet* piyesinin birinci perdesinde aksiyon zayıftır. Eser II. Meşrutiyet'in ilanının kutlanması ve ardından 31 Mart Vak'ası ile II. Abdülhamit'in tahtan indirilmesi ile başlar. Daha sonra eserin merkezî kişisi Abdullah ile yetmişli yaşlarındaki babasının konuşmalarına geçilir. Tanzimat'ta doğan Baba yaşadıkları güne kadar gördüğü tarihî olayları ve ülkedeki değişimleri oğluna anlatır. Onlar konuşurlarken köyün muhtarı gelir ve Baba'ya köyde Meşrutiyet için şenlik düzenlendiğini ve şenlikte vaaz vermesi gerektiğini söyler. Baba, Meşrutiyet'i beğenmediği için Muhtar'ın tevkif ettirme tehdidine rağmen bunu kabul etmez. Muhtar'ın gitmesi üzerine oğluyla sohbet etmeye devam eder. Bu şekilde başlayan birinci perdenin sonunda yazar piyesin kurgusuna bir merak unsuru yerleştirir, Baba'nın Abdullah'a iki vasiyeti vardır: Birincisi 93 Harbi'nde sekiz Moskof öldürdüğü tüfekle dokuzuncu Moskof'u öldürmesi, ikincisi de bir an önce evlenip yeni nesillerin bozulmaya başlamasına rağmen hayırlı evlatlar yetiştirmesidir (ME, s. 11-28). Baba'nın bu iki vasiyeti okuyucunun/seyircinin Abdullah'ın bunları gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğini merak etmesini sağlar ve eserdeki düşük aksiyona karşı ilgiyi canlı tutar.

²⁸⁵ Sezai Coşkun, "Necip Fazıl'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme", *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005), s. 389.

Necip Fazıl'ın *İbrahim Ethem* piyesinin birinci perdesi Sultan İbrahim Ethem'in iki dervişle tasavvuf üzerine tartışması ile açılır. Dervişler sabah namazında “böyle Müslümanlık olmaz” diye bağırmişlar ve ardından işi gücü av peşinde koşmak olan bir sultandan hayır gelmeyeceğini söylemişler, bunun üzerine kadı da onları yakalatarak sultanın huzuruna çıkarmıştır. İbrahim Ethem onlara neden böyle yaptıklarını sorar. Dervişler halkı gafletten uyandırmak istediklerini söylerler. İbrahim Ethem, tasavvuf meselesini merak etmektedir ve bu yüzden dervişlere pek kızmaz, onlardan dervişlik hakkında bilgi ister ama dervişlerin söyledikleri onu tatmin etmez. Dervişleri affeder ve serbest bırakır. O gece dervişler gittikten sonra tahtında otururken sarayının tavanında bir tokmak sesi duyar ve orada kim olduğunu sorunca devesini kaybeden birisi devesini aradığını söyler. Bu cevaba şaşırın İbrahim Ethem'in “Damda deve mi aranır” sorusuna bu kişi “*Ya sen Allah'ı sırmalı elbiseler, inci düğmeli kaftanlar, altun yaldızlı taht, ipek yastıklar üzerinde mi arıyorsun*” şeklinde cevap verir. İbrahim Ethem'in bu şahsa ne istediğini sorması üzerine şahıs “seni istiyorum” cevabını verir (İE, s. 11-21).

Necip Fazıl'ın vefâtından sonra yayımlanan *Püf Noktası* doğrudan aksiyonla başlar. Gazeteci Sîret Mesâil'in Beyoğlu'ndaki bir pansiyonun tavan arası odasında onunla yaşayan Şair Recep Kafdağlı, arkadaşı evde yokken kendisini asarak intihara teşebbüs etmiştir. Kendini asarken kullandığı ip pencereden bakkala uzatılan iptir ve ucundaki çengel kendini astıktan sonra beline takılmış ve böylece Recep Kafdağlı boğulmaktan kurtulmuştur. Daha sonra arkadaşları Sîret Mesâil, Ressam ve Müzisyen odaya gelirler ve onu indirirler. Lâkin onlar çengelin tesadüfen beline takıldığına inanmazlar, Recep Kafdağlı'nın bu şekilde onlara bir şaka yaptığını zannederler. Gerçekte ise Kafdağlı toplumda bir sanatçı olarak kabul görüp geçimini sağlayamadığı için ölmek istemektedir. Bunun için birkaç kez intihara teşebbüs etmiş ama her seferinde ölümden dönmüştür. Bunları konuşurlarken Sîret Mesâil, Kafdağlı için kesin bir intihar yolu bulduğunu söyler: Kafdağlı herkesin kendisinden çekindiği Tophane'deki meşhur Efe'nin kahvehanesine gidecek, ona meydan okuyacak ve bunun üzerine Efe tarafından öldürülecektir (PN, s. 11-26). Birinci perde bu şekilde biterken Sîret Mesâil'in ortaya attığı düşünce ile bir merak unsuru oluşturulmuştur. Böylece okuyucu/seyirci bundan sonra olacakları merak içinde takip edecektir.

3.1.2. Kırılma Noktası

Necip Fazıl'ın piyeslerinde genellikle birinci perdenin sonunda bir kırılma noktası karşımıza çıkar. Merkezî kişi bir hata yapar ve bu hatanın neticesinde hayatı değişir. Klasik

tiyatroda “hamartia”²⁸⁶ denilen bu kırılma noktası onun piyeslerinde olayları ve sonucu belirleyici bir nitelik taşır. Bu baht dönüşü karakterlerin maddî anlamda düşüşüne yol açsa da bununla birlikte onların manevî olarak yükselişlerinin de başlangıcıdır.²⁸⁷

Tohum’da hamartia olarak adlandırabileceğimiz trajik bir hata yoktur. Bunun sebebi Ferhad Bey’in idealize edilmiş bir kişi olmasıdır. O hatasız ve kusursuz bir kişi olarak çizilmiştir. Necip Fazıl bunun yerine bu piyeste kırılmayı sağlayacak başka bir olaydan yararlanmıştır. Ferhad Bey’in komiteciler tarafından öldürülmüş kardeşi Osman’ın karısı Hanım yine komiteciler tarafından kaçırılmıştır (T, s. 35-38). Şerife Teyze’nin haberini getirdiği bu olay birinci perdenin sonunda heyecanın yükselmesini sağlar. Perde Ferhad Bey’in Hanım’ı kurtarmaya karar vermesi ile sona erer.

Piyenin ikinci perdesi komitecilerin başı olan Reis’in meyhanesinde geçer (T, s. 49-69). Bu perde aksiyon ve heyecan açısından ilk perdeye göre daha durgundur. Perdenin tamamı Reis ile komitecilerin Maraş’ta yaşananlar ve Ferhad Bey üzerine konuşmaları ile geçer. Hepsinde bir gerginlik vardır, zira Ferhad Bey Yolcu ile onlara saat on iki olduğunda Reis’in meyhanesine geleceği haberini yollamıştır. Reis Bey ile komiteciler Ferhad Bey’in canını hiçe sayıp gerçekten gelip gelmeyeceklerini tartışırken ikinci perdenin sonunda aniden kapı açılır ve Ferhad Bey meyhaneye girer. Reis ve adamlarının şaşkınlığı arasında o, tavanda asılı olan petrol lambasını yakalar, söndürür, Reis’e fırlatır ve onu kucaklayıp kaçıtır (T, s. 67-69). Tüm eser boyunca aksiyonun en yüksek olduğu yer burasıdır.

Selami İzzet Sedes, Ferhad Bey’in geleceğini haber etmesine rağmen Reis ve adamlarının onu oturup beklemelerinin ve o gelince donup kalmalarının gerçekçi olmadığı düşüncesindedir:

*“Bu vak’ayı mizâh tarafından görüştür, işi ciddiye almanın imkânı da yoktur. Ferhad Bey oraya bir pazarlığa gitmiyor ki onu beklesinler ve içeri girmesine vakit bıraksınlar. Mademki daha eşikten adım atar atmaz öldüreceklerdir, neye yolunu bekleyip pusuya düşürmüyorlar? Müellifin seyircileri heyecana düşürmek için başvurduğu çareler faciadan ziyade vodvile kaçmıştır.”*²⁸⁸

²⁸⁶ “Trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüşüm olmasıyla ortaya çıkan durum (...)” Nutku, *Dram Sanatı*, s. 47.

²⁸⁷ Ayşe Sancak, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2008, s. 41.

²⁸⁸ Selami İzzet Sedes, “Tohum”, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*, Hazırlayan: Osman Selim Kocahanoğlu, Ağrı Yayınları, İstanbul 1983, s. 242.

Bir Adam Yaratmak'ta hamartia Husrev'in kuzeni Selma'yı vurmasıdır (BAY, s. 48). İkinci perdede bu kazanın üzerinden beş ay geçmiştir ve Selma'nın öldüğünü öğreniriz (BAY, s. 58). Husrev'in "Ölüm Korkusu" piyesinde merkezî kişi annesini vurup öldürürken gerçek hayatta Husrev, Selma'yı öldürmüştür. Kaza günü Selma'nın cebinden çıkan defterden onun Husrev'i gizliden sevdiği de öğrenilir ve bu, durumu daha trajik bir hâle sokar (BAY, s. 59-60). Husrev bundan sonra devamlı buhranlar geçirir.

Bu noktada Husrev'in "Ölüm Korkusu" piyesi eserde geleceği gösteren bir ayna işlevi görür. Zira Husrev, piyesinde yazdıklarını yaşamaktadır. "Ölüm Korkusu"nda merkezî kişinin babası kendisini bahçedeki incir ağacına asarak öldürmüştür, Husrev'in babası da aynı şekilde intihar etmiştir. "Ölüm Korkusu"nda merkezî kişi annesini öldürürken Husrev benzer şekilde Selma'yı öldürmüştür. Husrev'in yazdığı piyeste bu kaza sonucu merkezî kişi buhranlar geçirir ve sonunda babası gibi kendisini incir ağacına asarak intihar eder. "Ölüm Korkusu" tabiri caizse Husrev'in kendi hayatının kehanetlerine dönüşür. Orhan Okay, bunun Türk tiyatrosu için bir yenilik olduğunu vurgular:

*"Bir Adam Yaratmak birçoklarının dikkat ettiği gibi iç içe iki oyunu ihtiva eder. Bu Türk tiyatrosu için bir yeniliktir. 'Ölüm Korkusu' adlı bir tiyatro eseri yazan Husrev'le, eserdeki kahraman arasında oyun boyunca yer yer teğet durumuna yaklaşmak üzere devamlı bir paralellik vardır. Eser, vahdet-i vücud nazariyesinde olduğu gibi tek bir varlığın iç içe geçen aynalara yansımaları halinde bir kesreti belirtir. Bu gölgeli yahut izdüşümlü oyuna bizzat Necip Fazıl'ın gerçek hayatını da ilâve edebiliriz. İki oyun vardır: Bir Adam Yaratmak ve 'Ölüm Korkusu'. Üç kahraman vardır: Necip Fazıl, Husrev ve Ölüm Korkusu'nun kişisi. Ve dört intihar (veya intihar korkusu): 'Ölüm Korkusu'ndaki baba, oğul, Husrev'in babası ve Husrev. İki Selma: Hüsrev'in hala kızı ve Necip Fazıl'ın küçük yaşta ölen kız kardeşi. (...) Bunlara ilâve edilecek daha başka paralelliklerle beraber Eflatun'un mağarasındaki gibi, oyundaki kişiler ve olaylar böylece birbirinin gölgesi ve sesler birbirinin yankısı olur."*²⁸⁹

Rasim Özdenören, Husrev'in piyesinde merkezî kişi annesini öldürürken gerçek hayatta Husrev'in Selma'yı öldürmesinin eseri şematizmden koruduğunu belirtir:

"(...) Burada ilginç bir durum daha var: Hüsrev'in tabancası, kendi annesi üstüne değil de, bir başkasının üstüne (Selma) patlar. Burada, yazarın herhangi bir şematizme düşmekten ustaca kaçınabildiğini gözlemliyoruz. Hüsrev, Selma'yı değil de, annesini

²⁸⁹ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 217-218.

*öldürmüş olsaydı, ortaya konulan tablo, bu kerte inandırıcı olmayabilirdi, bir şematizmin, iğretiliğin mevcut olduğunu düşünebilirdik. (...)*²⁹⁰

“Ölüm Korkusu” ile Husrev’in hayatı arasındaki bu benzerlikler dolayısıyla başta annesi olmak üzere herkes onun intihar etmesinden endişe eder. Fakat Necip Fazıl, Husrev’i intihar ettirmez. Bu noktada Akif İnan, Rasim Özdenören’in düşüncesine benzer bir şekilde Husrev’in intihar etmesinin eseri şematik bir kalıba sokacağı düşüncesindedir:

*“(...) Eğer gerçekten Hüsrev, piyesindeki kahraman gibi, intihar etmiş olsaydı, bu şematik bir yapıyı belirlerdi. Çünkü, sergilenen bütün olaylar, bize adeta Hüsrev’in babasının kaderini, dolayısıyla kendi yazdığı piyesin kahramanının kaderini yaşayacağını zannettiriyor. Seyirci buna şartlı vaziyette. Oysa Hüsrev’in düşmüş olduğu entellektüel kriz ve bunun sonunda gerçeği bulmuş olması, intihar gibi İslâm itikadınca yasaklanan bir davranıştan saparak kendisini ilahî kadere teslim etmesine ulaştırıyor kahramanı. Bu, eseri şematiklik olmaktan kurtarmış oluyor. (...)*²⁹¹

Husrev’in arkadaşlarının bu durumdaki tavırları ise onu daha da sıkıntıya sokar. Ruh doktoru olan ve hususî bir klinik açan Nevzat, Husrev’in ruh sağlığının bozulduğunu iddia eder ve annesini ikna ederek Husrev’i kliniğine yatırmaya çalışır (BAY, s. 57-59). Amacı arkadaşını tedavi etmek değil, ünlü bir yazarı kliniğine yatırarak kendi reklamını yapmaktır. Gazete patronu Şeref ise kaza ile gerçekleşen cinayeti ve Husrev’in özel hayatını gazetesinde teşhir ederek tirajını yükseltme derindedir (BAY, s. 63-66). Onu zor günlerinde anlayan ve destek olmaya çalışan tek insan Mansur’dur. İkinci perde bu şekilde Husrev’in buhranlar geçirmesi ve çevresi ile çekişmeleri ile sona erer. Birinci perdenin sonunda Selma’nın vurulması ile yükselen aksiyon yavaş yavaş düşer. Zira ikinci perdenin başlarında Selma’nın öldüğü öğrenilir ve bir merak unsuru çözülmüş olur. İkinci perde ve devamında okuyucunun/seyircinin en büyük merakı Husrev’in intihar edip etmeyeceğidir.

Künye’de hamartia Necip Fazıl’ın diğer piyeslerinden farklı olarak birinci perdenin sonunda tek bir hata olarak karşımıza çıkmaz. Hamartia bu piyeste birinci ve ikinci perdelere yayılmış bir görünümüdür. Zira Gazanfer’in ordudan ihraç edilmesine sebep tek bir olay değil, onun çeşitli olaylar karşısındaki başına buyruk tavrıdır. Yani onun hamartiası karakteridir ve aslında Necip Fazıl onun bu başına buyrukluğunu ideal bir özellik olarak sergiler. Fakat onun bu durumu ordu kurumunun kurallarına aykırı olduğu için Gazanfer devamlı sorun yaşar.

²⁹⁰ Rasim Özdenören, “Edebiyatın Gücü”, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 29.

²⁹¹ Akif İnan’dan aktaran Ahmet Sağlam, “Bir Adam Yaratmak’ Üzerine Oturum”, *Mavera*, 13 (Aralık 1977), s. 46.

Birinci perde ikinci ve dördüncü tabloda görülen Gazanfer'in başına buyruk tavırlarının yanında ikinci perdede de buna benzer olaylar karşımıza çıkar. İkinci perdenin beşinci tablosu Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında İstanbul'da, altıncı tablo (eserde baskı hatası olarak dört yazılmıştır) Sarıkamış'ta, yedinci tablo Sina çölünde ve sekizinci tablo çöldeki divanı harp çadırında geçer (K, s. 75-107). Yedinci tabloda su sıkıntısı çeken Gazanfer'in bölüğünün çölde on kilometre daha ilerlemesi emrine karşı çıkması Gazanfer'in başına buyruk tavırlarının sonuncusu olur ve bunun üzerine askerî mahkemeye sevk edilerek ordudan ihraç edilir.

Sabır Taşı'nda hamartia ikinci perdede karşımıza çıkar. İkinci perdenin başında yalnızlıktan sıkılan Genç Kız, kendisine yoldaş olması için sarayın yakınlarından geçen gemiden bir cariye satın alır. Cariye saraya gelince onu Şehzade'nin başında bırakır ve sarayı dolaşmaya çıkar (ST, s. 41-77). Genç Kız'ın bu hareketi piyesin devamını etkileyecek bir kırılma noktası olur. Zira Genç Kız, Şehzade'nin kırkıncı günün akşamında uyanmasını beklemektedir ama Şehzade, o sarayı dolaşmaya çıkar çıkmaz uyanır ve karşısında gördüğü Cariye'nin onu kırk gündür beklediğini sanarak onunla evlenmeye karar verir. Kötü huylu Cariye bu durumda gerçekleri Şehzade'ye söylemez ve sonradan gelen Genç Kız'ı da kendi cariyesi olarak gösterir (ST, s. 48-49). İkinci perdenin devamında Şehzade ile evlenen Cariye'nin Genç Kız'a yaptığı eziyetler işlenmiştir (ST, s. 50-60), buna rağmen okuyucu/seyirci kuşun başlangıçta söylediği söz üzerine piyesin mutlu sonla biteceğini bildiği için Genç Kız'ın yaşadığı bu sıkıntılar heyecan ve merakı yükseltmez. Bu perdenin sonunda Şehzade hacca gitmek üzere yolculuğa çıkar ve onlara kendisinden ne istediklerini sorar. Cariye pahalı hediyeler isterken Genç Kız sabır taşı ister ve unutmaması hâlinde Şehzade'nin gemisinin önünün kapkara dumanla kaplanması şeklinde beddua eder (ST, s. 60-64). Bu şekilde bir sonraki perdede işlenecek olanlar okura sezdirilmiş olur.

Necip Fazıl'ın *Para* piyesinde trajik hata birinci perdede Hususi Kâatibi'nin Benzeri'ni bulması ve O'nun da kâatibin planını kabul etmesidir. Hususi Kâatibi, bu adamın olağanüstü bir durumda işe yarayacağını düşünmektedir. O'nun buna ikna olması yıkılışına giden yolun başlangıcı olur. Ama bu yıkılış üçüncü perdenin sonunda gerçekleşir. Yani birinci perdenin sonunda tohumu ekilen hamartia üçüncü perdenin sonunda piyes için bir kırılma noktasına dönüşür.

Para'nın ikinci perdesinde O'nun ailesi ile arasındaki maddiyata dayalı ilişki ele alınmıştır. O, tüm mal varlığını hayır kurumlarına bağışlayacağını söyler ve bu şekilde ailesine küçük bir oyun oynayarak onların tavırlarını ölçmek ister. Bu oyunla tüm

yakınlarının ona parası için değer verdiğini anlar. Ama bu durumda yine de onlara kızmaz, zira ailesinin böyle maddiyat düşkününü olmasında kendisini kabahatli bulur (P, s. 43-67).

Üçüncü perdede kırılma gerçekleşir (P, s. 71-90). Eserde aksiyonun en yüksek olduğu kısım da bu perdedir. O, harp çıkacağı düşüncesiyle çuval, saç levha, çivi gibi çeşitli maddeleri piyasadan toplatmıştır. Harp çıkınca bu maddelere ihtiyaç duyulacak ama bulunamayınca O, stoklarını fahiş fiyatlarla piyasaya sürerek vurgun yapacaktır. Ayrıca Nazır gibi devlet büyükleriyle de çeşitli dolandırıcılıklar yapmaktadır. Fakat harp çıkınca işler O'nun hesapladığı gibi gitmez. Halk parasını çekmek için O'nun bankasına akın eder. Ayrıca O'nun çeşitli maddeleri stoklayarak ihtikâr yaptığı anlaşılmıştır ve gazetelerde O'nun aleyhine haberler çıkmaktadır. İhtikâr yüzünden memlekette fiyatlar aşırı derece yükselir ve bunun üzerine gençler toplanarak O'nun aleyhine miting düzenlerler. "Kahrolsun ihtikâr" diye bağırarak gençler bankaya doğru yürürler ve bankanın arka sokağına toplanırlar. O, gelen kalabalığa bakmak için arka kapıya yönelir. Aynı zamanda Benzeri'ne kendi kıyafetlerini giydirerek ön kısma doğru onu çıkarır. Bu esnada gençler bankayı basarak slogan atarlar. Hususi Kâtibi'nin göstericilere ateş etmesi üzerine ortalık karışır. Benzeri'ni gören göstericiler önce Hususi Kâtibi'ni, sonra Benzeri'ni linç ederler (P, s. 87-90).

Benzeri'nin linç edilmesi O'nun maddî çöküşünü getirir. Dördüncü perdede ailesinin O'nun öldüğünü düşünerek tüm malını paylaştıklarını görürüz. Olayların üzerinden bir hafta geçtikten sonra O, ailesinin yanına döner. Ama mirası bölüşüldüğü için artık kimse onu tanımak ve kabullenmek istemez. Zaten O, devlet kayıtlarında da artık ölü bir adamdır. O'nun gelişine tek sevinen köpeği olur (P, s. 93-114). Böylece O, Benzeri sayesinde canını kurtarmıştır ama ailesini ve tüm mal varlığını kaybetmiştir. Aslında O, bu şekilde paraya düşkünlüğünün karşılığını alır.

Siyah Pelerinli Adam'da Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinden farklı olarak bir hamartia ya da kırılma noktası yoktur. Çeşitli kılıklar ve vaatlerle Şair'i kandırmaya çalışan şeytana karşı Şair direnmeyi başarır, zaaflarına rağmen ona yenilmez.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'te hamartia geçmişte yaşanmıştır. Onun hayatını alt üst eden bu hata Salih'in Haddehane'den mezun olduktan sonra oldukça genç yaşta kumara alışmasıdır (NDPS, s. 50). Salih kumar yüzünden işini ve ailesini kaybetmiştir. Hatta kumar düşkünlüğü irsî bir hastalık gibi oğlu Yusuf'a da geçmiştir. Yani geçmişte yapılan bir hatanın cezası yıllarca çekilmektedir. Bu noktada *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* Necip Fazıl'ın hamartianın piyesin vak'a zamanı içinde gerçekleştiği diğer piyeslerinden farklı bir görünüm sergilemektedir.

Piyenin ikinci perdesi Yusuf'un evinde geçer. Yusuf'la karısı Macide onun kumar hastalığı yüzünden kavga ederler, Yusuf yine oyuna yetişmek için çocuğu ve karısını bırakıp gider. O çıktıktan sonra Salih gelir ve kendisini Macide'ye tanıtır, amacı oğlunu kumar batağından kurtarmaktır. Salih bu evde kendi hayatının aynısının yaşandığını görür. Avukat olan oğlunun gözü de gençliğindeki gibi kumardan başka bir şey görmemektedir; Macide, Salih'in karısı gibi bu yüzden çile çekmektedir ve onların da bir çocukları vardır. Salih'le Macide konuşurlarken Yusuf'un kumar arkadaşı Fabrikatör Ali Bey gelir. Ali Bey, eskiden Macide'ye âşıktır fakat Macide Yusuf'la evlenmiştir. Ali, Yusuf'un içinde bulunduğu kötü durumdan istifade ederek Macide'yi elde etmeye çalışır, onlara borçlarını ödemek için yardım etmek istediğini söyler, fakat Macide onu tersler. Bunun üzerine Fabrikatör Ali, Yusuf'a tuzak kurulduğunu ve onun artık tamamen batacağını ima ederek gider. Başka bir odaya saklanarak onları dinleyen Salih, birinci perdenin başında Naci Bey'le planladıkları tuzağın oğluna kurulduğunu anlar ve onu kurtarmak için hemen çıkar (NDPS, s. 39-57). Yazar bu şekilde ikinci perdenin sonunda düşen aksiyon ve merak duygusunu yeniden yükseltmiştir.

Üçüncü perdede Akdeniz Yat Kulübü'nde Yusuf'a kurulan tuzak işlenmiştir. Birinci perdedeki plana göre oyun esnasında elektrikler kesilecek ve önceden ayarlanan adamlarla oyun kutusu değiştirilerek Yusuf'un batması sağlanacaktır. İşler önceden planlandığı gibi yürür ve gerekli yerde elektrikler kesilir, kutu değiştirilir. Tam Yusuf tüm parasını kaybedip battığı esnada Salih kulübe baskın yapar ve hileyi ortaya çıkarır. Bu sahne piyeste heyecan ve aksiyonun en yüksek olduğu noktadır. Fakat Yusuf, Salih'in babası olduğunu bilmediği için olanlara anlam veremez ve kulübü terk eder, ardından da Salih koşarak çıkar (NDPS, s. 61-80).

Necip Fazıl'ın *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'ten sonraki piyesi *Ahşap Konak*'ta hamartia olarak adlandırabileceğimiz bir trajik hata yoktur. Eserdeki nesil çatışmasının ve bunun getirdiği sorunların sebebi sosyal hayattaki değişmelerdir. Batılılaşmayı yanlış anlamak, Avrupa ve Amerika'nın kültürümüze uymayan yönlerini taklit etmek yeni nesillerle eskiler arasında bir uçurum açmıştır. Eserin merkezî kişisi Recai'nin bu noktada bir hatası ya da suçu yoktur.

Kurgu ve aksiyonun oldukça zayıf olduğu²⁹² eserde olayların akışını konağın satılıp satılmayacağı konusundaki belirsizlik sağlar. Durgun bir görünüm sergileyen birinci perdenin ardından bu bağlamda ikinci perdede aksiyon biraz yükselir. Recai'nin konağı

²⁹² Turan Karataş, "Necip Fazıl'ın Tiyatroları", *Necip Fazıl Kısakürek*, editörler: Mehmet Nuri Şahin - Mehmet Çetin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2008, s. 248.

onlara bırakmak istemediğini gören Tekin, Belkıs'a annesini öldürterek konağın onun üzerine geçmesini planlar ve bunun için Belkıs'ı ikna eder. Tekin'in planına göre her gün annesine iğne yapan Belkıs bu sefer içinde ilaç olmayan, yani hava dolu iğneyi enjekte ederek Hacer'in ölmesini sağlayacaktır. Belkıs devamlı annesine iğne yaptığı için kimsenin bundan şüphelenmeyeceğini düşünür. Belkıs tam iğneyi annesine yapacağı sırada Recai konaktakileri kendi katına toplamış ve o gün Eyüp'te ne yaptıklarını anlatmaktadır. Zarf içinde bir evrakı torunu Aysel'e verir ve okumasını ister. Aysel zarftakileri okuyunca iğne yapmaya hazırlanan annesine "*Anne! Büyükannem konağı Yüksel'e yapmış!..*" diyerek bağırır. Planlarının bozulduğunu gören Tekin de ani bir insiyakla Belkıs'a "*Belkıs! Dur, yapma!*" diye bağırır ve Recai Belkıs'la Tekin'in bir şeyler karıştırdıklarını anlar (AK, s. 49-53, 81-86). Piyeste aksiyonun en yüksek olduğu yer burasıdır.

Reis Bey piyesinde hamartia birinci perdenin ikinci ve üçüncü tablolarında karşımıza çıkar (RB, s. 35-68). Mahkûm gencin katil olmadığına dair tüm söylediklerine rağmen Reis Bey'in hem mahkeme esnasında hem de idamdan önce hapishanede kararından dönmemesi, kendisine yalvaran gence merhamet etmemesi onun tüm hayatını değiştirecek hatası olur. Zira ikinci perdede gencin masum olduğunun anlaşıldığını öğreniriz. Gencin idamından sonra yakalanan asıl katil onun idamdan önce Reis Bey'e söylediği arkadaşıdır ve yakalanınca tüm yaptıklarını anlatmıştır: Gencin kumarhanede unuttuğu evinin anahtarını alıp çoğaltmış, sonra kumarhanede bir köşeye atmıştır. Cinayet günü önce gencin evine gitmiş ve gencin annesinden "beni oğlunuz gönderdi" diyerek ceketini istemiştir. Gece herkes uyurken de onun ceketini giyerek apartmana gelmiş, çoğalttığı anahtarla eve girmiş, kadını öldürerek elmasları çalmıştır (RB, s. 77-78).

Gerçeğin gencin idamından sonra bu şekilde ortaya çıkması Reis Bey'i manevî olarak çökertir ve o buna dayanamayarak emekliliğini ister (RB, s. 72). Bu noktadan sonra Reis Bey'in hayatı tamamen değişir: Eskiden merhameti toplum için oldukça zararlı bir duygu olarak görürken büyük bir değişim geçirir ve herkese merhamet duygusunu yaymak için çalışmaya başlar. Önce idam ettirdiği gencin hayattaki tek yakını olan dadısından af diler (RB, s. 84-87). Daha sonra idam ettirdiği gencin gittiği bitirim yerine giderek buradaki eroin ve kumar müptelalarına merhamet duygusunu ve iyiliği aşılamaaya çalışır (RB, s. 93-108). Buradakilere vaaz verirken mekân polisler tarafından basılır. Reis Bey, oradakilerin bıçak, tabanca gibi silahlarını toplayıp kendi üzerine almıştır, aramada bunlar üzerinde çıkar. Ayrıca polislerin baskını esnasında Kumarhane Garsonu bir paket eroini polisler onun üzerini aramaz diye düşünerek gizlice Reis Bey'in cebine koymuştur, bu da

Reis Bey'in üzerinde çıkar ve polisler onu tutuklar (RB, s. 106-108). Gencin idamından sonra aksiyonun düştüğü ikinci perdede bu olay heyecan ve merak duygusunu arttırır.

İkinci perdenin son tablosu Hapishane Müdürü'nün odasında geçer ve burada da aksiyon düşüktür (RB, s. 109-126). Daha önce Reis Bey'le birlikte çalışan, onun merhametsizlik ve kanunlara körü körüne bağlılık ilkelerini benimseyen Hapishane Müdürü, Reis Bey'in suçlulara karşı gösterdiği eski sert tavrını şimdi ona karşı göstermektedir ve bunun için bir gereği olarak görmektedir.

Doğrudan vak'a ile başlayan *Kumandan* geriye dönüş tekniği kullanıldığı için Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinden ayrılır; hem bu özelliğiyle hem de yarım kaldığı için piyeste aksiyonun en yüksek olduğu yeri ve kırılma noktasını, varsa hamartiyayı tespit etmemiz mümkün değildir.

Açık biçim özellikleri taşıması ile Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinden ayrılan *Kanlı Sarık* kurgu açısından da yazarın diğer piyeslerinden farklıdır. Vak'anın ikinci perdede başladığı eserde diğer piyeslerindeki benzer bir kırılma noktası veya bir hamartia yoktur.

Kanlı Sarık'ta vak'anın başladığı ikinci perde babası 1807'de Ruslarla çarpışırken şehit düşen Yetim Hoca ve diğer Karslıların Ruslara karşı mücadelesi ile açılır. Şehit oğlu olan Yetim Hoca da Ruslarla mücadele ederken şehit düşer. Şehit olurken eşi Ayşe'den sarığını kanına bastırmasını ve bu kanlı sarığın oğlu Mazlûm'a verilerek nesilden nesle geçmesini vasiyet eder, zira Yetim Hoca Kars'ı işgalden her zaman sarıklı hocaların kurtardığını düşünmektedir. İkinci perdenin son tablosunda bir zaman atlaması ile Mazlûm'u büyümüş olarak görürüz. Kars, Rus işgali altındadır ve halk şehirden göç etmeye hazırlanmaktadır. Mazlûm, II. Abdülhamîd'in Rus işgali altındaki şehirlerde yaşayan Müslüman halkın şehri terk etmemesini emreden fermanı üzerine halkı göçten vazgeçirir ve ikinci perde bu şekilde sona erer (KS, s. 59-80).

Abdülhamîd Han piyesinde padişaha düzenlenen suikastın işlendiği birinci perde ikinci tabloda sonra eserde aksiyon düşer. Okuyucu/seyirci bu suikast girişiminden sonra ne olacağını merak ederken eserde bu merak unsurunun iyi işlenmediği görülür. Çünkü bir sonraki tabloda kendisine geçmiş olsun dileklerini iletme için gelen elçileri gönderdikten sonra Mabeyin Müşürü ile padişah arasında geçen konuşma okuyucunun/seyircinin merak duygusunu ortadan kaldırır (AH, s. 22-28). Mabeyin Müşürü, Abdülhamîd Han'a kendisine karşı hareket edenleri durdurmak için sert önemler almak gerektiğini söylerken padişah mizacının buna engel olduğunu söyler:

"Ne yapayım, paşa?.. Ben Allah'ın büyük yapısı insan oğluna kıyamam!.. Onun bazan bütün insanlığa kıyıcı bir alçaklığa düştüğünü bilirim de yine kıyamam! Amcam

Abdülâziz Han'ı devirenlere, sonra öldürenlere kıyabildim mi? Gazi Osman Paşaya kadar bütün memleket büyüklerinin idamını şart gördüğü Mithat Paşayı astıracak kâğıda imzama atabildim mi? (...)

(...) Kendimi çok yokladım, tartakladım, fakat hayata kıymaya nefsimde kudret bulamadım. Ne yapayım, Paşa; böyle yaratmış beni Allah!.. (...)” (AH, s. 27-28)

Padişahın bu sözleri ileride olacakları da okuyucuya/seyirciye sezdirmektedir. Padişah mizacının bir özelliği olarak sert önlemler alamamaktadır ve bu da piyesin devamında olumsuz durumlar olacağını sezdirir.

Necip Fazıl, II. Abdülhamîd'in bu yumuşak huyluluğunu piyeste bir hamartia olarak işlemiştir. Eserde Mabeyin Müşürü'nün padişahı devamlı uyarmasına rağmen onun sert önlemlerden uzak durması padişahın hal'ini doğuracaktır ve bu durum II. Abdülhamîd'in trajik hatası olur. Kendisine karşı olanlara yumuşak davranır ama bu onların padişah aleyhindeki olumsuz tutumlarını azaltmak yerine artırır.

Yazar padişahın yumuşak huyluluğunu özellikle ikinci perdede bir hamartia olarak işler. Bu perdede Kanun-i Esasi ikinci kez ilan edilir ve Mebusan Meclisi yeniden açılır. Ardından bir kesimin “şeriat isteriz” diye ayaklanmasıyla 31 Mart olayları başlar ve Hareket Ordusu olayları bastırmak için Selanik'ten İstanbul'a gelir. Mabeyin Müşürü'nün bu hareketlerin padişah için tehdit olabileceği uyarılarına rağmen padişah beklemeye devam eder ve ikinci perde bu şekilde biter (AH, s. 31-51).

Yazarın bir sonraki piyesi *Yunus Emre*'de hamartia olarak değerlendirebileceğimiz bir durum yoktur. Bunun sebebi Yunus Emre'nin bir mutasavvıf olmasıdır. Eserde Yunus Emre'nin trajik bir hata yapması onun tarihî ve menkıbevî kişiliğine uygun olmazdı, yazar da bunu göz önünde bulundurmıştır.

Eserin ikinci perdesinde engelleri aşan Yunus, Taptuk Baba'nın dergâhına varmıştır. Burada birinci perdenin sonundaki gaipten gelen sesin Taptuk Baba'nın sesi olduğunu öğreniriz (YE, s. 35-42).

Piyenin kırılma noktası olarak değerlendirebileceğimiz kısmı ise bu perdenin ikinci tablosudur. Yunus, dergâhta çileye girmiştir ve *Siyah Pelerinli Adam*'dakine benzer bir şekilde nefsi onu elde etmeye çalışır. O, hücrede çilesini doldurmaya çalışırken kırkıncı gün kapı çalınır. Kapının ardındaki ses kendisinin Taptuk Baba'nın kızı Fatma olduğunu söyler. Yunus ona inanmaz ve kapıyı açmaz ama sesin sonunda “*Aç kapıyı, Miskin Yunus, aç da imtihanını ver!*” demesi üzerine kapıyı açar ve karşısında nefsinin Siyahlı Adam şeklinde görür. Yunus onun aldatmacalarına kanmaz ve sonunda “*Lâ ilâhe illallah*” diyerek nefsinin yener, böylece çilesini tamamlar (YE, s. 43-52).

Bu noktadan sonra eserde aksiyon ve heyecan iyice düşer. İkinci perdenin sonunda köylülerin Yunus hakkındaki dedikoduları ve Taptuk Baba'nın kızını Yunus ile evlendirmesi işlenmiştir (YE, s. 53-60).

Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emânet* piyesinin ikinci perdesinin başında Balkan, I. Dünya ve İstiklâl savaşları hızlıca geçilerek Cumhuriyet dönemine gelinir. Abdullah savaşlardan döndükten sonra babasının vasiyetine uyarak köyüne yerleşmiş, evlenmiş ve bir oğlu, bir kızı olmuştur. Ne var ki oğlu hayırlı bir evlat değildir. Avrupa'da okuyarak politikacı olmak için annesinin altınlarını çalmaktan ve babasını millete hakaret ettiği gerekçesiyle jandarmaya şikâyet etmekten çekinmez (ME, s. 31-48).

Eserin üçüncü perdesinde zamanda atlama yapılarak II. Dünya Savaşı ardından Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu yıllara gelinir. Aradan geçen yıllar içinde Abdullah'ın oğlu yurtdışından dönmüş, evlenmiş ve hedeflediği gibi milletvekili olmuştur. Şimdi ise oğlu ile birlikte köyüne dönmüş ve babasıyla barışmak istemektedir. Bunun sebebi ise sözü geçen bir insan olduğu için babasının nüfuzundan siyasi arenada yararlanma sebebidir. Abdullah, Oğlundan Torunu'nu ilk kez bu vesile ile görür. "Tarihî maddecilik"e inanan torunu da onun hayâl ettiği hayırlı evlat modelinden uzaktır. Abdullah'ın kızından olan torunu ise dindar bir kişi olarak onun arzuladığı nesli simgeler. Abdullah'ın oğlu ve torunu ile tartıştığı bu perdede de heyecan ve aksiyon düşüktür (ME, s. 51-69).

Mukaddes Emânet'te *Yunus Emre*'de olduğu gibi hamartia yoktur. Ayrıca ikinci ve üçüncü perdelerde oyunun gelişimini etkileyecek bir kırılma noktası da yoktur. Eser, Abdullah'ın babasının birinci perdedeki vasiyetlerinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği şeklindeki merak unsuru üzerinden ilerler.

Necip Fazıl'ın *İbrahim Ethem* piyesinde de yine tasavvufî bir şahsı işlediği için hamartia yoktur. Eserin kırılma noktası ise ikinci perdede gerçekleşir. İbrahim Ethem'in halkına danıştığı bir mecliste sultanın Hızır olduğunu düşündüğü ve piyeste Heybetli Adam şeklinde anılan bir yabancı aniden sultanın yanına çıkarak ona konuk olmaya geldiğini söyler. Sultan da ona burasının han olmadığını ve kendisinin de konuk aramadığını söylemesi üzerine Heybetli Adam ondan önce babasının, ondan da önce büyükbabasının oturduğu ve insanların konup göçtüğü bu yerin bir handan başka ne olacağını söyler. İbrahim Ethem bu cevap üzerine büyük bir şaşkınlık yaşar. Hem dervişlerin hem de damdaki sesin ona söyledikleri kafasını karıştırmış ve sultanı bir arayışa yönlendirmişti. Bunların ardından Heybetli Adam'ın bu sözleri sultanı iyice etkiler ve bu perdenin sonunda İbrahim Ethem her şeyi bırakarak Allah'a yönelmeye karar verir. Heybetli Adam'ın sözleri piyesin kırılma noktasını oluşturmuştur (İE, s. 25-35).

Eserin ilk iki perdesinde merak unsurları ve aksiyon yüksektir. Piyesin üçüncü perdesinden itibaren aksiyon düşer. Bu perdede İbrahim Ethem artık tacını tahtını bırakmış bir derviş olarak karşımıza çıkar ve bu kısımda İbrahim Ethem'in geçirdiği hatarât anları işlenmiştir (İE, s. 39-49). Necip Fazıl dördüncü perdede İbrahim Ethem'in yaptığı bir gemi yolculuğu işlemiştir. Gemide yolcuları eğlendiren bir Maskara vardır ve Maskara kim olduğunu bilmediği İbrahim Ethem'le alay eder, onu gülünç durumlara sokmaya çalışır. Onu aşağılar ama İbrahim Ethem onun bu davranışlarına sabır ve alçak gönüllükle katlanır. Yolculardan birisi buna dayanamaz ve Maskara'yı kamçılamaaya kalkar, İbrahim Ethem onu durdurur ve Maskara'yı bağışlamasını ister. İbrahim Ethem'in fakirliğine üzülen yolcu ona beş bin dinar verir, o ise bu parayı Maskara'ya bağışlar. Bunun üzerine Maskara yaptıklarına pişman olarak tövbe eder (İE, s. 53-62).

Hamartianın olmadığı *Püf Noktası* piyesinde kırılma noktası ikinci perdede karşımıza çıkar. Birinci perdenin sonunda yaptıkları plana göre Sîret Mesâil, Ressam ve Müzisyen olacakları izlemek için önceden Efe'nin kahvehanesine giderler ve Efe ile sohbet ederler. Efe onların tavırlarından işkillenir. Onlar konuşurlarken Recep Kafdağlı gelir ve Efe'nin kasketini alıp yere çalarak ona meydan okur, hakaret eder. Efe'nin Kafdağlı'yı öldürmesi beklenirken tam tersine Efe ondan korkar ve eli ayağına dolaşır. Kafdağlı'nın kendisinden üstün çıktığını ve bu andan itibaren efeliği bıraktığını söyler. Bunun üzerine yine ölemeyen Kafdağlı kendi efeliğini ilan eder; Efe'yi, kahvehanedeki serserileri ve arkadaşlarını emri altına alır. Yaşadığı bu olayla hayatın “püf noktası”nı kavrar. Bu “püf noktası” acizliğini saklamak, her şeye karşı güçlü görünmektedir (PN, s. 29-43). *Püf Noktası* bu ikinci perdesi ile Necip Fazıl'ın inandırıcılığı en zayıf piyesi olmuştur. Bütün İstanbul'un kendisinden korktuğu bir kabadayının Recep Kafdağlı'nın meydan okuması karşısında nutkunun tutulması ve ardından ona biat etmesi inandırıcılıktan uzaktır.

Piyesin üçüncü perdesinde Kafdağlı bir iş adamı olarak görülür. Bu perde onun açtığı “Çözüm İş Bürosu”nda geçer. Hayatın püf noktasını bulan Kafdağlı siyasete de atılmıştır ve kendisi geride durarak yönettiği gazete ile yaklaşan seçimlerde Anadolu Partisi'ne destek vermektedir. Partinin seçim faaliyetleri için iki milyon liraya ihtiyacı vardır. Kafdağlı, gazetesini aracılığıyla bankalara yaptığı şantaj sayesinde bu parayı fazlasıyla elde eder. Gazetesinde halkın parasını yatırdığı bankaların halk bu parayı bir anda çekmek isterse ödeyemeyeceklerini yazdırarak bankaları zor durumda bırakır. Bunun üzerine banka temsilcileri Kafdağlı'nın bürosuna gelirler ve ona anlaşma teklif ederler. Kafdağlı da gazetesindeki bankalar aleyhindeki yazıların durdurulması için banka

temsilcilerinden dört milyon lira ister ve bu şekilde anlaşılır (PN, s. 47-66). Piyesin bu perdesi Necip Fazıl'ın daha önceki *Para* piyesini anımsatmaktadır.

Necip Fazıl'ın piyeslerine hamartia açısından genel olarak baktığımızda yazarın *Tohum*, *Siyah Pelerinli Adam*, *Ahşap Konak*, *Kanlı Sarık*, *Yunus Emre*, *Mukaddes Emânet*, *İbrahim Ethem* ve *Püf Noktası* eserlerinin kurgusunda hamartiadan yararlanmadığını görürüz. *Tohum*, *Siyah Pelerinli Adam*, *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem* piyeslerinde hamaritanın olmamasının sebebi yazarın bu eserlerinde idealize edilmiş merkezî kişilerin hikâyelerini işlemesidir. *Ahşap Konak*'ta hamartiadan yararlanmak yerine eserin temel sorununu nesillerin dejenerasyonu üzerine oturtan Necip Fazıl'ın yine hamartiası olmayan *Kanlı Sarık*, *Mukaddes Emânet* ve *Püf Noktası* eserlerinin ise kurgu açısından diğer eserlerine göre zayıf kaldığını görmekteyiz. Yazarın trajik bir hataya yer vererek daha sağlam bir kurgu temeline oturabileceği bu piyeslerindeki teknik zayıflığın sebebi Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığında yıllar geçtikçe eserin tezine ve mesaj iletme çabasına daha fazla önem vermesidir.

3.1.3. Bitiş

Tiyatro eserlerinde olayların gelişimi kadar bitişi de eserin okuyucu/seyirci üzerindeki etkisi açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda Necip Fazıl'ın piyeslerini nasıl bitirdiğini inceleyeceğiz.

Tohum'da aksiyonun en yüksek olduğu yerin ikinci perdenin sonu olduğunu söylemiştik. Üçüncü perde ise dramatik aksiyonun en düşük olduğu kısımdır (T, s. 73-103). Yine Hancı'nın hanında geçen bu perdede Ferhad Bey'in Reis'i kaçırmasıyla onun korkudan nasıl çatlayıp öldüğünü, Hanım'ı nasıl kurtardığını, Hanım'ın Ferhad Bey'e olan gizli aşkını hep diyaloglarla öğreniriz. Bu diyaloglarda anlatılan olaylar ikinci perde ile üçüncü perde arasındaki zaman diliminde ama sahne dışında gerçekleştikleri için bu perdede hiçbir aksiyon yoktur. Çoğu yerde de Ferhad Bey kendi görüşlerini monologlarla anlatır. Bu tiratlar aksiyonu zaten düşük olan eseri -özellikle seyirci açısından düşünürsek- daha da sıkıcı bir hâle sokar. Piyesin sonunda Fransızların şehri terk ettiklerini ve böylece Maraş'ın kurtulduğunu ise dışarıdan gelen seslerle öğreniriz (T, s. 101-103).

Bir Adam Yaratmak'ta ikinci perdede azalmaya başlayan aksiyon son perdede iyice düşmüştür. Bu perdenin geneline Husrev'in uzun tiratları hâkimdir. Husrev, delirme ve ölüm korkuları yaşar. Kendi kendisiyle ve çevresindekilerle konuşurken de üzerinde durduğu şeyler daima kader ve ölümdür. Annesi Ulviye, onun babası gibi intihar etmesinden korkarak yalının bahçesindeki incir ağacını kökünden kestirir (BAY, s. 120-

121). Husrev, ikiyüzlülüklerini gördüğü sözde arkadaşları Nevzat ve Şeref'in planlarını yüzlerine vurduğu için onlar Husrev'e cephe alırlar. Onun cemiyet için tehlikeli bir deli olduğu şayialarını yayarlar ve onu tımarhaneye kapatmak isterler. Tüm bunları ikisi konuşurken duyan ve Şeref'in gazetesinde çalışan Turgut, durumu Husrev'e bildirir (BAY, s. 116-118). Bu olay uzun tiratlarla düşen heyecan ve aksiyonu biraz yükseltir.

Piyesin sonunda Nevzat ve Şeref'in şikâyeti üzerine Hükûmet Doktoru gelir ve Husrev'i akıl hastanesine götürür. Ulviye, Mansur ve Turgut doktora itiraz ederler, ona bunun Nevzat ve Şeref tarafından kurulmuş bir oyun olduğunu söylerler. Doktor ise Husrev hakkındaki delilik iddialarının ciddi olduğunu, bu durumda görevini yapmak zorunda olduğunu ve eğer iddia edilenin aksine Husrev deli değilse birkaç gün içinde evine geri dönebileceğini söyler. Husrev, Nevzat'ın kliniğine gitmemek şartıyla hastaneye gitmeyi kabul eder ve görevlilerle birlikte çıkarılarken piyes sona erer (BAY, s. 140-148). Bundan sonra ne olacağı meçhul bırakılmıştır. Husrev, yaşadığı buhranlar sonucunda gerçekten muvazenesini yitirmiş midir, hastaneden dönüp normal hayatına devam edebilecek midir? Okuyucu/seyirci için bu soruların cevabı belirsizdir.

Künye'de üçüncü perde dokuzuncu tablo İstanbul'un işgal yıllarında Beyazıt meydanında, onuncu tablo Dolmabahçe Sarayı'nda, on birinci tablo Millî Mücadele esnasında İnebolu'da ve son olarak on ikinci tablo Gazanfer'in Fatih'teki evinde geçer (K, s. 111-140). Bu perdede ordudan ihraç edilen Gazanfer'e Kuva-yı Millîye'ye karşı oluşturulacak ordunun başına geçmesi teklif edilir ve bunu kabul etmesi hâlinde hep hayâli olan paşalık rütbesinin verileceği söylenir fakat millî hisleri kuvvetli olan Gazanfer bunu kabul etmez. Arkadaşı Necati aracılığıyla Millî Mücadele'ye katılmak için İnebolu'ya gider fakat Millî Mücadele'ye kabul edilmez. Ümitsizlik içinde çöken Gazanfer, hasta olur ve İstanbul işgalden kurtulurken vefât eder.

Sabır Taşı'nın üçüncü perdesi hacdan dönen Şehzade'nin gemisinin yolda kalması ile başlar. Şehzade ikinci perdenin sonunda Genç Kız'a söz verdiği sabır taşı almamayı unutmuştur ve kızın bedduası tutmuştur. Geminin önünü kaplayan karanlık yüzünden yolda kalırlar ve gemidekiler aralarında bir günahkâr olduğunu bu yüzden böyle bir sıkıntıyla karşılaştıklarını düşünüp bunun müsebbibini aramaya başlarlar. Şehzade bu arada sabır taşı unuttuğunu hatırlar ve aranan günahkârın kendisi olduğunu söyler. Birinci perdedeki Derviş burada da karşımıza çıkar ve tam Şehzade'yi denize atacakları sırada heybesindeki sabır taşı ona verir. Bir anda geminin önü açılır ve yollarına devam ederler (ST, s. 67-75). Bu arada Cariye, Genç Kız'a eziyet etmeye devam etmektedir. hacdan dönen Şehzade, Cariye'ye istediği hediyeleri ve Genç Kız'a sabır taşı verir. Eserin

sonunda Genç Kız, sabır taşına yaşadığı eziyetleri anlatır, o anlattıkça taş şişer ve sonunda kızın dertlerinin ağırlığından çatlar. Onu kapı deliğinden dinleyen Şehzade böylece gerçeği öğrenir ve kız eserin başında kuşun söylediği gibi muradına erer (ST, s. 76-92).

Para'nın beşinci perdesinde O'nun sonunu görürüz. (P, s 117-134). Ailesini ve tüm varlığını kaybeden O, eskiden Benzeri'nin gittiği esrar kahvesine gider. Kahvedekiler eski arkadaşlarının döndüğünü sanırlar, gelen kişinin başka biri olduğunu anlamazlar. O, burada kahveci, işsiz, katil, hırsız ve yankesici ile birlikte esrar çeker. Bu perdede O'nun manevî olarak olgunlaştığını görürüz. Artık yaptığı işlerin günahını anlamıştır. Yanında sakladığı son paralarını da buradakilere dağıtır. Bu esnada esrar kahvesi sivil polisler tarafından basılır. Esrar aramak için baskın yapan polisler buradakilerin üstünden çıkan O'nun verdiği paralara el koyarlar. Polisler onları sıraya dizerken çektiği esrardan ötürü dengesi bozulan O yere düşer ve başını kahve ocağına çarparak ölür. Ailesini ve tüm mal varlığını kaybeden O, böylece manevî olgunlaşmasından kısa bir süre sonra vefat eder.

Siyah Pelerinli Adam'da kadın, kambur ve iskelet kılıklarına giren şeytana direnen Şair, piyesin sonunda onu ölen ninesinden kalan Kur'an-ı Kerim'e sarılarak şeytanı yener (SPA, s. 42-44). Tek perdelik piyeste Şair, şeytanın kendisine sunduğu dünya nimetlerini geri çevirip Allah'a sığınarak şeytandan ruhunu kurtarmayı başarmıştır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'in dördüncü ve son perdesi yine Yusuf'un evinde geçer. Yusuf o akşamki oyunda borç ve emanet paralarla beraber tüm varlığını kaybetmiştir. Salih onun evine giderek durumu karısına anlatır. Yusuf'un kendisine bir şey yapmasından endişelendikleri anda o çıkıp gelir. Salih onun gelmesi üzerine saklanır. Yusuf tüm imkânları tükettiği için intihar etmeyi düşünmektedir, tam silahını çıkardığı anda babası onu durdurur ve tartışırlar. Ardından Salih, gidecekmiş gibi yaparak Yusuf'un çocuğunun odasına girer. Burada tavanda dev bir avize asılıdır ama sağlam durmamaktadır. Salih bu avizenin üstüne düşmesini sağlayarak intihar eder. Salih'in hayat sigortası vardır ve bu kaza süsü verilmiş intiharla sigortadaki para varisine kalacaktır, Salih sigortaya varis olarak bir gün onu bulabileceği ümidiyle oğlunun bilgilerini yazdırmıştır. Bu intiharla Salih, Yusuf ve ailesini kurtarmayı planlamıştır. Avizenin altında kalarak ağır yaralanan Salih son sözlerini söylerken Yusuf da onun babası olduğunu öğrenir. Kumar tutkusu ile karısının ve oğlunun hayatını karartan Salih böylece intihar ederek sigorta parasının oğluna kalmasını sağlar ve onun hayatını kurtarır (NDPS, s. 83-99). *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* bu noktada Necip Fazıl'ın diğer piyeslerine nazaran kurgu açısından daha sağlamdır. Her perdede okuyucuyu/seyirciyi uyanık tutan merak ve aksiyon unsurları vardır ve birinci

perdede kurulan kumar tuzağının üçüncü perdede çözülmesi gibi perdeler arasındaki bağlantılar sağlam kurulmuştur.

Ahşap Konak'ın üçüncü perdesinde Tekin ve Belkıs'ın Hacer'i öldürme planının ortaya çıkması üzerine Recai onları konaktan kovmayı planlamaktadır. Belkıs'la yaptığı plan tutmayan Tekin bu sefer şansını Aysel'le dener. Aysel, Tekin'den üç aylık hamiledir. Bunu Recai, Hacer ve Yüksel'e açıklarlar ve Aysel hamile olduğu için doğacak çocuğunun da mirasta hak sahibi olduğunu iddia ederek konağın sadece Yüksel'in üzerine yapılamayacağını söylerler. Tüm bunlara dayanamayan Recai pes eder ve onlardan kurtulmak için konağı bırakmayı kabul eder. Kendileri de Eyüplü aktarın yanına gideceklerdir. Recai'nin antika levhası ile Yüksel'in yaptığı konağın maketini daha sonra gelip almak üzere konağı terk ederler (AK, s. 89-98).

Onların gitmesi üzerine Belkıs, Aysel ve Tekin konağı ele geçirmelerini kutlamak için morfin alırlar ve kendilerinden geçerler. Bu esnada Recai maketle levhayı almak üzere geri döner ve Belkıs'ın konuşmalarını dinler. Aysel gibi Belkıs'ın da Tekin'den hamile olduğunu öğrenir ve onları öldürmeye karar verir (AK, s. 99-111).

Piyenin dördüncü ve son perdesinde tüm bu iğrençliklere dayanamayan Recai konağı yakar. Aslında o, piyesin çeşitli yerlerinde mecbur kalırsa böyle bir şey yapacağını söylemiştir. Mesela, birinci perde ikinci tabloda konağın satılma ihtimaline karşı “(...) *Yakarım bu konağı; şu titreyen ellerimle çıra gibi yakarım, yine sattırmam! (...)*” (AK, s. 29) der. İkinci perde altıncı tabloda da aynı şeyi tekrarlar (AK, s. 77). Belkıs, Aysel ve Tekin'in rezaletlerini artık tamamen öğrenen Recai, böylece söylediğini yapar ve konağı ateşe verir. Recai'nin ardından konağa gelen Yüksel dedesini elinde gaz tenekesi ile görür, onun ne yapmaya çalıştığını anlayamaz ve onu durdurmak ister. Recai annesinin ve kız kardeşinin durumunu Yüksel'in görmesini istemediği için onun yukarı çıkmasına mani olur ve hem levhayı almak için hem de konağı yakmak için en üst kata çıkar. Yüksel polis çağırmak için konaktan çıkar. Durumu anlayan Belkıs babasını durdurmak istese de morfinin etkisi yüzünden bunu başaramaz. Tekrar dönen Yüksel dedesini kurtarmaya çalışsa da başaramaz. Recai alevlerin arasında ona “konağın ruhu” olarak gördüğü levhayı uzatır ama kendi çıkamaz. Bu şekilde biten piyeste Recai'nin ölüp ölmediği belirsizdir (AK, s. 115-123).

Reis Bey'in üçüncü perdesinin ilk tablosunda Reis Bey'i hapisanede mahkûmların arasında görürüz (RB, s. 129-144). Necip Fazıl'ın kendi hapisane hatıralarından izlerin olduğu bu tabloda aksiyon oldukça düşüktür. Zan altında kalarak tutuklanmış ve masumiyetini ispatlayamamış gencin yaşadıklarını şimdi onu mahkûm eden Reis Bey

yaşamaktadır. Bu perdenin ikinci tablosunda Reis Bey mahkemeye çıkarılır (RB, s. 145-159). Burada daha önce çalıştığı Savcı ve Hâkim tarafından yargılanan Reis Bey, eskiden mahkûmlara karşı takındığı sert tavrı onlardan görür. İdam ettirdiği gencin yaşadıklarını yaşayan Reis Bey, ona göre şanslıdır. Çünkü duruşmayı izleyeneler arasında bulunan Kumarhane Garsonu eroini Reis Bey'in cebine kendisinin koyduğunu itiraf eder (RB, s. 159).

Üçüncü perdenin son tablosunda serbest bırakılan Reis Bey'in merhameti tüm dünyaya yaymak için çalışmalarına devam ettiğini görürüz (RB, s. 160-176). Çalışmalarından ötürü ulusal ve yabancı basın Reis Bey'in peşinde koşmaktadır. Ayrıca Reis Bey'in kaldığı hapisanedeki mahkûmlar “merhamet isteriz” diye ayaklanmışlardır ve Reis Bey'in yanlarına gelmesini istemektedirler. Bu esnada Baro Başkanı Birinci Avukat yanında bir heyetle Reis Bey'in kaldığı otele gelir ve hem ülkeye hem dünyaya getirdiği merhamete dayalı yeni adalet anlayışı için onu fahrî başkan seçtiklerini söyler ve ona bir plaket verirler. Reis Bey ise bu hediyeyi bitirim yerinde tanışıp hayatını düzelttiği Kaatil'e verir. Piyes Reis Bey'in Kaatil'e hapisanede isyan edenleri kastederek “merhamet isteyenleri susturmaya gidelim” demesi ile son bulur.

Reis Bey'in kurgu açısından sağlam olan birinci perdesine rağmen ikinci ve üçüncü perdeleri zayıftır. İkinci perdede Reis Bey'in tutuklanması eserdeki heyecanı arttırsa da özellikle eserin sonu oldukça zayıf kalmıştır.

Kanlı Sarık'in üçüncü perdesi I. Dünya Savaşı ve sonrasında geçer. İkinci perdeden sonra aradan geçen zamanda Mazlûm Hoca ihtiyarlamıştır. Erkek evlâdı olmayan Mazlûm Hoca'nın kızından da bir kız torunu olmuştur ve Mazlûm Hoca torunu Fatma'yı yeğeni Halit'e nikâhlar. Halit savaşa giderken Fatma onun dönmesini bekleyecektir. Bu sırada Sovyet devrimi ile Çarlık Rusyası'nın yıkılması sayesinde Rus işgalinden kurtulan Kars daha sonra Ermeniler tarafından işgal edilir. 1920'de Türk askeri şehri Ermenilerden kurtaracağı esnada şehirden kaçan Ermeniler halkı öldürmeye başlarlar. Mazlûm Hoca'nın evini de basarlar ve onunla birlikte torunu Fatma'yı şehit ederler. Kuva-yı Millîyeci olarak diğer askerle birlikte şehre gelen Halit, Mazlûm Hoca'nın evine koşar fakat geç kalmıştır. Kars kurtulmuş ama karısı ve büyük amcası şehit düşmüştür (KS, s. 84-108).

Abdülhamîd Han piyesinin üçünde perdesi II. Abdülhamîd'in tahtan indirilmesi ile başlar. Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelip 31 Mart olaylarını bastırması sonrasında padişah sorumlu kabul edilir ve tahttan indirilir. Bunu padişaha beyan etmeye gelen heyetin başında da piyesin ilk perdesinde padişahın toprak isteyen Osmanlı Yahudisi

vardır ve bundan sonra padişahın Selanik'te ikâmet edeceği emri de bildirilir (AH, s. 55-58).

Üçüncü perdenin bundan sonraki iki tablosunda aksiyon iyice düşmüştür. I. Dünya Savaşı sebebiyle II. Abdülhamîd Selanik'ten tekrar İstanbul'a getirilmiştir fakat düşman donanmasının Çanakkale'den geçme ihtimaline karşı İstanbul'un boşaltılıp başkent in Anadolu'ya taşınması düşünülmektedir. Devrik padişah buna şiddetle karşı çıkar, onun bu tavrı yeni padişahı ve diğer yöneticileri de bundan vazgeçirir. Piyesin son tablosunda ise II. Abdülhamîd'in son anları canlandırılmıştır (AH, s. 59-70). *Abdülhamîd Han* piyesinde aksiyon ve merak unsurları birinci perde ikinci tabloda en yüksek seviyeye ulaşırken sona doğru giderek azalmıştır. Bu yüzden bu piyesin teknik olarak etkileyiciliğinin düşük olduğunu söyleyebiliriz.

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* piyesinin üçüncü perdesinin ilk tablosunda aradan geçen otuz yıldan sonra Yunus ve Taptuk Baba yaşlanmışlardır. Taptuk Baba artık son anlarını yaşamaktadır ve Yunus'a son olarak asâsını miras bırakır. Zamanı gelince bu asâyâ ihtiyacı olacağını söyler ve asâyı havaya fırlatır, vakti gelince asâ Yunus'u bulacaktır (YE, s. 63-70).

Üçüncü perdenin ikinci tablosunda Yunus'u Kadı'nın karşısında, mahkemede görürüz. Yunus'un şiirlerindeki derin mânâları anlayamayan halk, onu şeriata aykırı sözler söylediği gerekçesiyle Kadı'ya şikâyet etmiştir. Mahkemede söylediği şiirleri Kadı da anlayamaz ve tam onu mahkûm edecekken Taptuk Baba'nın vefât ederken havaya fırlattığı asâsı uçarak gelir ve Yunus'un ayaklarının dibine düşer. Kadı bunu görünce o ve mahkemedeki diğer kişiler Yunus'un bir ermiş olduğunu anlarlar. (YE, s. 71-80).

Bu perdenin son tablosunda Yunus'un son anları işlenmiştir. Gaipten gelen bir ses ona hazırlığının tamam olup olmadığını sorar ve Yunus'u çağırır. Bu esnada Sultan'ın Subaşı'sı Yunus'un yanına gelir ve Sultan'ın onu çağırdığını söyler. Yunus ise ona kendisini Sultanlar Sultanı'nın çağırdığını söyler ve piyes koronun okuduğu şiirle sona erer (YE, s. 81-89). Bu noktada piyesin genelinde olduğu gibi sonunda da aksiyonun düşük olduğunu ve piyesin etkileyici bir şekilde bitirilemediğini söyleyebiliriz.

Mukaddes Emânet'in dördüncü ve son perdesinde zamanda atlamalarla 1970'li yıllara gelinir. Abdullah 82 yaşındadır ve ülkede sağ-sol çatışmaları hızlanmış, komünistler terör eylemlerini arttırmışlardır. Köyün muhtarı Abdullah'ın evine gelir ve komünistlerin köyün civarındaki dağlara geldiklerini, köye saldırma ihtimalleri bulunduğunu ve dindar kişiliği bilindiği için Abdullah'a zarar verebileceklerini söyleyerek Abdullah'a kasabaya gidip saklanmasını salık verir. Abdullah ise köyde kalarak gerekirse onlarla mücadele

edeceğini söyler. Aradığı hayırlı evladı şahsında bulduğu Kızından Torununun Oğlu da ona destek verir. Onlar konuşurken evleri komünistler tarafından basılır. Grubun başında Abdullah'ın daha önce hiç görmediği Oğlundan Torununun Oğlu vardır. Azılı bir komünist olan Oğlundan Torununun Oğlu, Abdullah'tan bir kâğıda memleket için tek çarenin komünizm olduğunu, 82 yıldır yanıldığını, gerçekleri şimdi görebildiğini, dinin insanları uyuşturan bir afyon olduğunu yazıp imzalamasını ister. Abdullah civarda tanınan ve sözü geçen bir insan olduğu için bu şekilde onun nüfuzundan yararlanacaklardır. Eğer bunu yapmazsa kendisini öldüreceklerini söyler. Piyesin başındaki merak unsuru bu noktada çözümlenir. Abdullah kâğıt kalem alacağını söyleyerek içeri girer ve babasından emanet kalan tüfekte Oğlundan Torununun Oğlu'nu vurur. Onun arkadaşları da Abdullah'ı öldürürler. Babasının Abdullah'a dokuzuncu Moskof'u öldürmesi şeklindeki vasiyeti böylece gerçekleşir. Abdullah doğrudan bir Moskof'u değil, ama Rusya'dan gelen bir ideolojinin emrinde Moskoflaşmış Oğlundan Torununun Oğlu'nu öldürerek babasının vasiyetini yerine getirmiş olur. Piyes kolluk kuvvetlerinin gelmesi, diğer komünistlerin kaçmaları ve Abdullah'ın son nefesini vermesi ile biter (ME, s. 73-92). Tüm eser boyunca aksiyonun en yüksek olduğu yer bu son perdedir. Bu noktada *Mukaddes Emânet* Necip Fazıl'ın aksiyonun ilk perdede yüksek olduğu diğer piyeslerinden farklı bir görünüm sergiler.

Necip Fazıl'ın *İbrahim Ethem* piyesinin beşinci ve son perdesinde İbrahim Ethem bir su kıyısında bir balıkçı ile nefis, sabır ve tasavvuf üzerine söyleşir. Balıkçı, İbrahim Ethem'in hikâyesini duymuştur ama konuştuğu bu kişinin o olduğunu bilmemektedir. Onlar konuşurken yeni Belh sultanının gönderdiği vali gelir ve sultanın kendisini saraya çağırdığını söyler. İbrahim Ethem bunu kabul etmez, Vali bu duruma sinirlenir ve İbrahim Ethem'in elindeki iğneyi alıp suya atarak ondan keramet göstermesini ister. Bunun üzerine İbrahim Ethem balıklara seslenerek iğnesini getirmelerini ister ve bir balık iğneyi sudan çıkarır. Bunun üzerine Vali ve Balıkçı onun keramet sahibi bir derviş olduğunu anlarlar. İbrahim Ethem ise sırrını açık ettiği için üzülür ve artık vadesinin dolduğunu anlar (İE, s. 65-75). Böylece eser *Yunus Emre*'de olduğu gibi açıkça gösterilmese de ölümle sonuçlanır.

Püf Noktası piyesinin dördüncü ve son perdesinde arkadaşlarının konuşmalarından Kafdağlı'nın desteklediği Anadolu Partisi'nin iktidara geldiğini öğreniriz. Kafdağlı doğrudan partinin mensubu olmasa da Genel Başkan'a verdiği direktiflerle partiyi kendisi yönlendirmektedir ve fikirleri ile ülkenin pek çok sorununun çözülmesini sağlamıştır. Arkadaşları Sîret Mesâil'in tavan arası odasında bu şekilde Kafdağlı'nın başarılarını konuşurlarken Efe gelir ve onlara Kafdağlı'nın kendisini artık kendi işine bakması

gerektiğini söyleyerek azat ettiğini anlatır. Arkadaşları bu işe bir anlam veremezler. Ardından Kafdağlı çıkıp gelir ve yaşadığı son olayları anlatır: Gece Genel Başkan'la görüştüğünden sonra oturmuş düşünürken sabah ezanı okunmuştur ve ezandaki “namaz uykudan hayırlıdır” cümlesi Kafdağlı'yı etkilemiştir. Bunun üzerine camiye giden Kafdağlı burada bir ihtiyarla karşılaşır ve ihtiyar ona İbrahim Ethem'in hikâyesini anlatarak “*Oğlum! Allah seni bu iş için yaratmadı!..*” der. Bundan çok etkilenen Kafdağlı yaptıklarının boş işler olduğuna hükmederek her şeyi bırakır ve bundan sonra tevekkül etmeye karar verir (PN, s. 69-82). Piyesin bu şekildeki sonunun etkileyiciliği zayıftır. İkinci perdede nasıl Efe'nin Kafdağlı karşısında nutkunun tutulması inandırıcı değilse Kafdağlı'nın ikinci kez böyle bir değişim geçirerek tevekküle ulaşması da inandırıcı temellere oturtulamamıştır.

Sezai Karakoç “(...) çok defa sonuç söylenmez, hatta görünüşte sanki bir başarısızlıkla bitirilir piyesler. Gerçekten bu 'son'lar çevreye ve şartlara verilen son kısa vâdeli avanslardır. Ruh, başarıya ermiştir, ama bir zaman daha beklemek gerekmektedir. Artık o zamandan sonrasını okuyucuya bırakmak gerekiyor. Onu da piyeste anlatmanın bir gereği yoktur.”²⁹³ cümleleri ile Necip Fazıl'ın piyeslerinin ucu açık bittiğini ifade etse de bu durum sadece *Bir Adam Yaratmak*, *Ahşap Konak* ve *Reis Bey* piyesleri için geçerlidir. Bu üç piyesin sonu Karakoç'un belirttiği gibi ucu açıktır. Necip Fazıl'ın diğer piyesleri ise olayların tamama ermesi ile biter.

Tiyatroda eserin bitirilişi gibi son sözler de önemlidir. Özdemir Nutku, piyesin son sözlerinin okuyucu/seyirci üzerinde bıraktığı etki dolayısıyla oldukça önemli olduğunu ifade etmiştir:

“Çözümde oyunun son sözleri de büyük önem taşır. Birçok oyunun son sözleri yüzünden perde kapanırken etkilerini yitirdiği izlenir. Perde kapanırken oyun kişilerine söylenen sözler çok iyi seçilmiş olmalıdır. Son sözlerin güçlü bir biçimde seçilmesi bir 'sahne hilesi' değil, bir beceridir. Oyunu etkili sözlerle bitirmek, yazarın diyeceğini en uygun ve etkili yerde bitirmesidir. Ancak oyunun son sözlerinin çok etkili olması için abartılması da sakıncalıdır; çünkü çok etkili olsun derken üst üste bindirilen düşünsel ve duygusal vurgular gülünç bir durum alabilir. (...)”²⁹⁴

Bu bağlamda Necip Fazıl'ın piyeslerinin son sözlerine baktığımızda ilk piyesi Tohum'da eserin son sözlerinin etki açısından zayıf olduğunu görürüz. Piyesin konusu Maraş'taki Millî Mücadele'dir fakat piyes başka bir bağlamda sona erer. Son perdede aslen İstanbullu olan Hanım, Ferhad Bey'e olan aşkını ve onun yanında kalma isteğini belli

²⁹³ Sezai Karakoç, “Bir Adam Yaratmak”, *Edebiyat Yazıları-2*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s. 120.

²⁹⁴ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 180.

etmiştir (T, s. 92-96). Ama Hanım onun vefât etmiş kardeşinin karısı olduğu için Ferhad Bey bu düşünceden uzak durur. Piyesin sonunda Maraş'ın kurtuluş haberinin gelmesiyle Ferhad Bey, görevini tamamladığını ima ederek Yolcu'ya artık memleketi olan İstanbul'a gidebileceğini söyler. Ve son olarak ona “*Giderken Hanımı da beraber götürün! O da İstanbul'a gidiyor. Bir yol arkadaşına ihtiyacı vardır.*” (T, s. 103) der. Bu sözlerle onun yanında kalmak isteyen Hanım'ın bu isteğini kabul etmediğini belirtmiş olur. Fakat bu bitişin piyesin genel atmosferiyle alakası yoktur. Son perdede Hanım dolayısıyla bir aşk da esere dâhil edilmiş olsa da *Tohum* bir Millî Mücadele piyesidir. Bu yüzden eserin bu şekilde bitirilişi eserin yazılış amacına pek de uygun değildir.

Bir Adam Yaratmak, Husrev'in görevlilerle hastaneye gitmesi ile biter. O giderken arkasından annesi “*Evlâdım! Gitme! Gitme!*” diye bağırır. Husrev ise şöyle der: “*Ne yapayım anne! Kestiniz incir ağacını!*” (BAY, s. 148)

Herkes babası ve eserindeki merkezî kişi gibi kendisini incir ağacına asmasından korkarken Husrev bu ağacı babasından kalan bir hatıra olarak görmektedir. Bu ağaç sözde arkadaşlarının riyakârlıklarından kaçtığı geçmişe ait bir sığınaktır. Bu yüzden annesinin bu ağacı kestirmesi onu derinden etkiler. Ağacın kesildiğini öğrenince tutunacak son dalının kırıldığını hisseder:

“*Çünkü o babamdı. O bendim. O çocukluğumdu. O her şeyimdi. Küçükken onun dibinde oynardım. Ona yaslanır, bulutları seyredirdim. Gölgesine sığınardım. O benim dadımdı. O senden sonra en sevdiğim şeydi. En sevdiğim şeyden en büyük fenalığı gördüm. Babam kendisini ona astı. O benim yine en bağlı olduğum şey kaldı. Şimdi onu kestiniz. Ta dibinden, toprak hizasından kestiniz. Böylece dünyamı kesmiş oldunuz. Artık anlıyorum ki, dünyam, ta dibinden ve toprak hizasından kayboldu.*” (BAY, s. 125)

Piyesin son sözleri olan “*Ne yapayım anne! Kestiniz incir ağacını!*” bu sahneye gönderme yapar. Böylelikle “*dünyamı kesmiş oldunuz*” diyen Husrev'in artık eskisi gibi olamayacağını sezeriz. Bu bağlamda *Bir Adam Yaratmak*'ın son sözlerinin eserin bütünü açısından oldukça etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Künye'de Gazanfer'in çocukluğundan beri sakladığı ve ideallerini onda gördüğü bir paşa elbisesi vardır. Vefât ederken karşısında bu elbise vardır ve piyes, yardımcısı Hamza Çavuş'a ölürken bu elbiseyi kastederek söylediği son sözleri ile sona erer: “*Şu maskarayı tavan arasına kaldır! Beni de...*” (K, s. 140) Hayallerini gerçekleştirememiş bir subayın bu şekilde hayat mücadelesinden yenilgi ile çıkışı piyes için oldukça etkileyici bir sonudur.

Sabır Taşı'nda eser Şehzade'nin gerçekleri öğrenmesi ve Genç Kız'ın muradına ermesi ile sona erer. Gerçekleri öğrenen Şehzade, Cariye'yi cezalandırmak ister ve “kırk

katır mı, kırk satır mı” diye sorar. Cariye, pişkin bir vaziyette memleketine gitmek için ipekler, sırmalar ve incilerle yüklü kırk katır ister. Şehzade onun bu pişkinliğine iyice sinirlenip Cariye’yi öldürmeye karar verdiğinde Genç Kız tam bir olgunluk örneği göstererek “Öldürmeyin sultanım! Ona kırk katır verin! Katırlar ipek, sırma ve inci yüklü olsun! Her gittiği yerde, işte sultan böyle olur desinler!...” (ST, s. 92) diyerek yüce gönüllüğünü sergiler. Ayrıca Genç Kız’ın bu sözleri Cariye’nin ikinci perde altıncı tabloda ona söylediklerine de bir cevaptır:

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

CARİYE –İşte onun için kızıyorum. Beni iyiliğin altında ezmek istiyorsun. Hele bir şey yapsan, hele şuna buna bir kırıtsan, hele şehzadeye bir lâf etsen, kolay. Bilirim ben yapacağımı. Seni kırk katırın kuyruğuna bağlatır, kayalıklara sürerim. Seni burunsuz cüzzamlıların kuyusuna indirir, yedi cüzzamlıya odalık ederim. (...)” (ST, s. 58)

Kendisine türlü eziyetler eden ve vaktinde onu bu şekilde tehdit eden Cariye’ye karşı Genç Kız’ın bu yüce gönüllü tavrı okuyucu/seyirci için etkileyici bir sondur.

Para piyesinde O’nun polis baskını sonrasında düşerken başını vurup ölmesi üzerine kahvedeki Katil “Gözleri de açık gitti! Kapatın şunları Allah aşkına!” der. Baskını yapan polis memurları ise paraları toplamakla meşguldürler, tıpkı O’nun baskından önceki hayatında olduğu gibi gözleri paradan başka bir şey görmez. Katil’in sözleri üzerine Birinci Sivil Memur’un “İmanım para!!! Seni hangi açığöz kapatacak???” (P, s. 134) demesi ile piyes sona erer. Necip Fazıl, böylece insanların para hırsının bitmeyeceğini vurgulayarak etkileyici bir şekilde eserini bitirmiştir.

Siyah Pelerinli Adam’da Şair, ölen ninesinden kalan Kur’an-ı Kerim’e sarılınca şeytan yenik vaziyette evi terk ederken “Onunla kırdın ellerimi!.. Ölen ninesinin yastığı altındaki müflis servetin mirasyedisi!... O kâğıt parçalarına güvenmekten utanmıyor musun?..” der. Bunun üzerine piyes Şair’in “Ölen ninemin yastığı altında bulduğum miras!!! Tükenmeyeceksin!!!” (SPA, s. 44) sözleri ile sona erer. Necip Fazıl, bu şekilde son din olan İslâmiyet’in ebediyyen yaşayacağını vurgulamıştır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih’te piyes intihar eden Salih’in son sözleri ile biter. İntihar etmeden oğlu Yusuf’la tartışırken ona güneş doğmadan kurtulacağını söylemiştir. Piyenin sonunda Salih ölürken Yusuf “Baba! Baba!” diye bağırır, Salih de ona “Ben sana demedim mi, güneş doğmadan Allah seni kurtarır diye... Daha güneş tam doğmadı değil mi? (...) Bana Haddehaneli Salih derler, namı diğer Parmaksız Salih... Bizim sözümüz

sözdür!...” (NDPS, s. 99) der ve vefât eder. Böylece Salih tüm olumsuzluklarına rağmen oğlu için canını feda eden mert bir insan olduğunu göstermiştir.

Ahşap Konak’ın sonunda konağı yakan Recai’nin yangında ölüp ölmediği belirsizdir. Kendisi için oldukça değerli olan levhayı Yüksel’e verdikten sonra dedesini kurtarmaya çalışan Yüksel ona “*Büyükbaba, büyükbaba, yanacaksın!*” diye bağırır. Recai ise ona “*Biz yandık! Siz kurtulmaya bakın!*” (AK, s. 123) der ve perde iner. Recai’nin bu son sözleri nesil çatışmasında eski neslin kaybettiğini ifade eder. Ama Yüksel, Recai için geleceğe dönük bir umuttur. Ona “siz kurtulmaya bakın” diyerek Yüksel ve onun gibilerin ahlâkî yozlaşmayı durdurabileceği umudunu okuyucu/seyirciye aşılar.

Reis Bey’in sonunda Reis Bey, Kaatil’e hapisanede “merhamet istiyoruz” diye ayaklanan mahkûmları kastederek “*Haydi evlâdım, merhamet isteyenleri susturmaya gidelim! Sonra bir kenara çekilip, biz de susar... Yalnız ağlarız!*” (RB, s. 176) der. Daha önce belirttiğimiz gibi piyesin sonu işlenen konuya göre oldukça zayıftır ve eserin son sözleri de bu zayıflığa koşut olarak etkileyici değildir.

Kurgu ve aksiyon açısından zayıf bir piyes olan *Kanlı Sarık*’ın sonunda Kars’ı kurtaran askerlerle birlikte şehre giren Halit, büyük amcası ve kayınpederi olan Mazlûm Hoca’nın evine koştuğunda geç kalmıştır, karısının ve Mazlûm Hoca’nın şehit düştüğünü görür. Piyenin sonunda yanındaki zabite ağlayan bir sesle “*Kars kurtuldu, değil mi?*” (KS, s. 108) diye sorar. Necip Fazıl’ın bu piyesinin de etkileyici bir sonla bittiğini söylememiz mümkün değildir.

Abdülhamîd Han piyesi son anları yaşayan padişah ile Musahip’in diyalogu ile biter:

“*ABDÜLHAMÎD –Bana bir kelime söyle!*

MUSAHİP –Nasıl bir kelime, efendimiz?

ABDÜLHAMÎD –Bütün kelimeleri zarfında toplayan, öğüten, eriten, yok eden, tek başına kalan kelime...

(Musahip hiçbir şey anlamıyormuş gibi bakar.)

ABDÜLHAMÎD – (Tek tek) Ben söyleyeyim: Allah!...” (AH, s. 70)

Daha önce *Hamlet*’ten esinlenerek oluşturduğunu belirttiğimiz bu diyaloga Necip Fazıl *Hamlet*’ten farklı olarak dinî bir öz katmıştır. Fakat ele aldığı konuya göre oldukça zayıf kurgusu yüzünden piyesin sonunun etkisi de düşüktür.

Yazarın bir sonraki piyesi olan *Yunus Emre* koronun söylediği “*Canım kurban olsun senin yoluna! / Adı güzel, kendi güzel Muhammed!*”²⁹⁵ şeklinde başlayan ilahi ile

²⁹⁵ Bu ilahi aslında Yunus Emre’nin değildir. Âşık Yunus’a ait olup Yunus Emre’nin zannedilen şiirlerden birisidir: Mustafa Tatçı, *Yunus Emre Külliyyâtı-4: Âşık Yûnus*, MEB Yayınları, İstanbul 2005, s. 26-27.

biter. Korunun bu ilahiyi söylemesinden sonra Yunus da sahneden çıkarken “*Adı güzel, kendi güzel Muhammed!*”²⁹⁶ şeklinde tekrar eder ve piyes sona erer (YE, s. 88-89). Dinî içerikli bir piyes olan *Yunus Emre*’nin bu şekilde bir ilahi ile bitmesi piyesin akışına uygundur ancak etkileycilik açısından yazarın kolaya kaçtığını düşündürmektedir.

Necip Fazıl’ın *Mukaddes Emânet* piyesi Oğlundan Torununun Oğlu’nu babasından miras kalan tüfekle öldüren ve onun arkadaşları tarafından vurulan Abdullah’ın son sözleri ile biter. Kızından Torununun Oğlu’na kendi vazifesini tamamladığını söyler ve ona hayırlı bir soy yetiştirmesini vasiyet eder. Abdullah’ın son sözü “*Mukaddes Emâneti unutma!..*” olurken Kızından Torununun Oğlu da ona “*Allah... Allah... Allah...*” (ME, s. 92) diyerek karşılık verir. Yazar böylece mukaddes emanetin din olduğunu vurgulamıştır.

İbrahim Ethem piyesinin sonunda balığın İbrahim Ethem’in iğnesini getirmesi üzerine sırrı açığa çıkar ve bu durum İbrahim Ethem’e dünyadaki vadesinin dolduğunu düşündürür. Orayı terk ederken sohbet ettiği Balıkçı arkasından “*Ayrılma, kal!*” diye bağırır. O ise Balıkçı’ya “*Hiç ayrılmamaya, büsbütün kalmaya gidiyorum!*” (İE, s. 75) der. Yazar böylece ebedî hayatın ölümden başladığını vurgulamış ve eserini etkileyici bir sonla bitirmiştir.

Necip Fazıl’ın incelediğimiz son piyesi *Püf Noktası*’nda Recep Kafdağlı her şeyi bırakıp tevekkül etmeye karar verip bunu arkadaşlarına anlattığında onun sözleri üzerine Efe duygulanarak ağlamaya başlar ve bunun üzerine Kafdağlı “*Kaatilleri bile ağlatan adaletsiz cemiyet!.. Sana gözyaşını öğretecek şiiri nasıl yazmalı?*” (PN, s. 82) der. Yazarın *Reis Bey* piyesini hatırlatan bu son sözlerin piyesin sonunun zayıf olmasıyla bağlantılı olarak etkileyciliği düşüktür.

Bu noktada Necip Fazıl’ın piyeslerinden *Tohum*, *Reis Bey*, *Kanlı Sarık*, *Abdülhamî Han*, *Yunus Emre* ve *Püf Noktası*’nın son sözlerinin etkileycilikten uzak olduğunu görmekteyiz. Diğer piyesleri ise bu açıdan başarılıdır. Özellikle *Bir Adam Yaratmak* hem eserin bitirilişi hem de eserin son sözleri açısından Necip Fazıl’ın diğer eserlerine göre daha etkileyicidir.

²⁹⁶ Piyeste Muhammed ismi “M.....” şeklinde yazılmıştır. Necip Fazıl, Hz. Muhammed’in hayatını ele aldığı *Çöle İnen Nur* adlı eserinde Allah’ın Kur’an-ı Kerim’in hiçbir yerinde Hz. Muhammed’e doğrudan “Muhammed” ismi ile seslenmediğini söyler ve Allah O’na bu şekilde hitap etmezken insanların O’ndan ismi ile bahsetmesinin saygısızlık olacağını belirtir. Necip Fazıl Kısakürek, *Çöle İnen Nur*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 547. Yazarın piyeste Hz. Muhammed’in ismini bu şekilde yazmasının sebebi budur. Necip Fazıl’ın bir İslâm âlimi olmadığına dikkat çeken Metin Önal Mengüşoğlu ise Kısakürek’in bu düşüncesinde yanıldığını ve Kur’an-ı Kerim’de “Muhammed” isminin geçtiğini belirtir. Necip Fazıl’ın bu yanılığının sebebini ise Arapça bilmemesiyle ve okuduğu Kur’an-ı Kerim mealleriyle ilişkilendirir: Metin Önal Mengüşoğlu, *Mağrur Öfke: Necip Fazıl*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2014, s. 16, 19-20.

3.2. Temalar

Boris Tomaşevski, edebî sürecin temanın seçilmesi ve işlenmesi olarak iki önemli aşamadan oluştuğunu belirtir.²⁹⁷ Bu noktada edebî süreç eserde işlenecek temanın ya da temaların yazar tarafından belirlenmesiyle başlar. Temaların seçilmesi, tiyatronun kendisi için bir vaaz kürsüsü olduğunu ifade eden Necip Fazıl gibi eserleriyle topluma mesaj verme amacıyla olan yazarlar için daha da önemlidir. Okuyucuya/seyirciye verilmek istenen mesajlar temalar ile iletilecektir. Bu açıdan temaların etkili bir şekilde işlenmesi önem arz etmektedir.

Necip Fazıl'ın piyeslerinde işlediği temaları “Toplumsal Temalar” ve “Bireysel Temalar” olmak üzere iki ana başlık altında tasnif edebiliriz.

3.2.1. Toplumsal Temalar

Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde toplumsal temaların belirgin bir ağırlığı vardır. Bunun sebebi yukarıda da belirttiğimiz gibi Necip Fazıl'ın tiyatroyu bir vaaz kürsüsü gibi kullanarak topluma mesaj verme, toplumu yeniden şekillendirme amacı gütmesidir. Mevcut toplumsal düzeni beğenmeyen yazar ele aldığı toplumsal temalarla yeni bir düzen modeli sunmayı amaçlamıştır. Buna bağlı olarak yazarın ele aldığı toplumsal temalarda eleştirel bir yaklaşım sergilediği görülür.

Necip Fazıl'ın işlediği toplumsal temaları “Ahlâk Sorunları”, “Anadoluculuk”, “Devlet Yönetimine Eleştiri”, “Batılılaşma”, “Askerlik Kurumu”, “Moskof Düşmanlığı” ile “Adalet ve Merhamet” olmak üzere yedi başlıkta ele alacağız.

3.2.1.1. Ahlâk Sorunları

Necip Fazıl'ın tiyatrolarında ele aldığı toplumsal temaların başında ahlâk sorunları gelir. Piyeslerinin şahıs kadrosunda toplumun farklı kesimlerinden insanlara yer veren Necip Fazıl, ahlâkı bireysel bir olgudan ziyade toplumsal bir mesele olarak işlemiştir. Onun piyeslerinde ahlâkî zafiyetleri işlenen şahıslar toplumun mikro ölçekte birer örneğidir. Bu noktada birey hataları ve sorunları ile toplumun bir aynası olarak karşımıza çıkar.

Tiyatro aracılığıyla toplumu bilinçlendirip dönüştürme amacıyla olan Necip Fazıl'ın piyeslerinde ahlâkî sorunları işleminin temelinde de bu düşünce vardır:

²⁹⁷ Boris Tomaşevski, “Tema Örgüsü”, *Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat – Sema Rifat, YKY, İstanbul 1995, s. 225.

“Necip Fazıl, gençlik idealini ve beklenen nesli, tiyatrolarına İslam davasının emanetçisi, savunucusu ve varisi olarak yansıtır. Bu nesli, donanımlı, gerçek İslam anlayışıyla ve kendi kültürüne sahip çıkma düsturuyla ortaya çıkarmaya çalışır. Birey ve toplumun kanayan yarası haline gelmiş para, ihtiras, fuhuş, madde bağımlılığı gibi konuları eserlerinde bu çerçevede işler ve bu sorunun nedenleri üzerinde durur.”²⁹⁸

Necip Fazıl’ın bu bağlamda işlediği ahlâk sorunlarını “Rüşvet, Dolandırıcılık ve Vurgunculuk”, “Toplumsal Yozlaşma”, “Kumar ve Uyuşturucu”, “Basın Eleştirisi” alt başlıklarında inceleyeceğiz.

3.2.1.1.1. Rüşvet, Dolandırıcılık ve Vurgunculuk

Necip Fazıl, üçüncü piyesi *Künye*’den itibaren çeşitli piyeslerinde maddiyata/paraya dayalı ahlâkî sorunları işlemiştir. Bu bağlamda *Künye*’de karşımıza bir yolsuzluk örneği olarak rüşvet çıkar. İki sene Yemen’de görev yapan Gazanfer, İstanbul’a dönüşünde orada yaşadıklarını arkadaşı Necati’ye anlatır. Yemen’den getirdiği sandığından bir metre uzunluğunda bir liste çıkarır ve arkadaşına gösterir. Bu, Yemen’deki idare mekanizmasının rüşvet listesidir. Gazanfer, Yemen’de bulunduğu süre içinde bunları tek tek tespit etmiştir:

“(…) İki sene içinde toplayabildiğim, öğrenebildiğim kadarı. Devir devir, vali ve kumandan, bekçi ve karakol onbaşısına kadar irili ufaklı rüşvet kollarını gösteriyor.

(…) Bunların içinde, bir kâğıt parçasına mühür yerine gümüş mecdidiye basıp vergi toplayanlar var. Gel hesap et mühür sahiplerini!” (K, s. 21)

Gazanfer, Osmanlı Devleti’nin Yemen isyanları karşısında başarısız olmasını Yemen’deki idarenin bu bozulmuşluğuna ve ordunun eski disiplinini yitirmesine bağlar (K, s. 20). Gazanfer’in tespit ettiği rüşvet ağları halkın devlete karşı ayaklanmasının en önemli sebebidir. Lakin Gazanfer’in bu işin üzerine gitmesi rüşvetten nemalananları rahatsız etmiş ve Gazanfer Yemen’deki görevinden alınıp İstanbul’a gönderilmiştir (K, s. 24).

Necip Fazıl’ın *Para* piyesi adından anlaşıldığı üzere tamamıyla bu konu üzerine inşa edilmiştir. Paraya taparcasına değer veren banka patronu O, servetini arttırmak için ihtikâr (vurgunculuk), yüksek faiz ve dolandırıcılıktan yararlanmaktadır. Piyenin birinci perdesinde O’nu Hususi Kâtibi ile birlikte İkinci Dünya Savaşı öncesi ihtikâr hazırlığı yaparken görürüz. O, piyasadaki adamları vasıtasıyla çivi, tel, saç levha, çuval gibi ihtiyaç

²⁹⁸ Erkan Aydın, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Adıyaman 2015, s. 190.

malzemelerini toplamaktadır. Hususi Kâtibi'nin işlerin planladıkları gibi gitmeyebileceğinden tedirgin olması üzerine O, yaptığı işin inceliğini şöyle vurgular:

“Yani, ya harp patlamazsa, öyle mi? Seni hâlâ istediğim kıvama getiremedim. Hâlâ ezici sermayenin ne demek olduğunu anlamaya niyetin yok. Sen bu parayla çakıltaşı toplasan çakıltaşı pahalılaştır. Sonra ustalıkla, sindire sindire satmayı bilirsen nasıl olsa kâr hazır. Amma işler umduğumuz gibi gider de harp patlarsa, kâr bire yirmi, yüzde iki bin...” (P, s. 17)

O, elindeki geniş maddî imkânlarla yaslanarak piyasadan bu ihtiyaç malzemelerini toplamakta ve daha sonra piyasada ihtiyaç ortaya çıkınca karaborsada aldığı çok üstünde fiyatlarla satmayı ve böylece vurgun yapmayı planlamaktadır. Üçüncü perdede beklenen savaşın çıktığı görülür, işler O'nun istediği gibi gitmektedir ve O'nun para hırsı iyice artmıştır:

“Banka, banker, tefeci, dost, ortak, alıcı; tröst kimseden bir metelik bulamayacak hale gelmelidir. Bütün delikleri tıkayın!.. Her türlü malzeme, yiyecek, giyecek maddelerinden sonra bir de şu kâğıt işine el atayım da görsünler!” (...) (P, s. 78)

Lakin bu ihtikâr işi O'nun sonunu da hazırlayacaktır. Her ne kadar piyasadan malzeme toplama işini gizli yürütmeye kalksa da zamanla bu işi O'nun yürüttüğü anlaşılmıştır. Gazeteler O'nun yaptığı ihtikâr faaliyetlerini manşetten vermeye başlamışlardır (P, s. 73). Bunun neticesinde ülke gençliği ayaklanır ve O'nun aleyhinde bir miting düzenlerler. Miting için toplanan kalabalık bankaya doğru yürür ve bankada yaşanan olaylar neticesinde Benzeri ile Hususi Kâtibi linç edilir. O ise kaçarak kurtulsa da artık eski hayatına kavuşamayacaktır (P, s. 73, 87-90).

Necip Fazıl, karaborsacılığa *Para*'dan yıllar sonra yazdığı *Mukaddes Emânet* piyesinde de kısaca değinmiştir. Üçüncü perde beşinci tabloda İkinci Dünya Savaşı şartlarını değerlendiren Hatip şöyle der: *“Ölü kefensizdir. Çünkü kefen bezi karaborsada!.. (...) İşte size, çuval tüccarından gazete patronuna kadar her meslekten, yüzü belirsiz karaborsacı tipi! Rejimi öven başmuharrir, kâğıt karaborsasından hanlar, apartmanlar dikti. Para 150 milyondan 1 milyara doğru çıkadursun...”* (ME, s. 51-52)

Para'da karaborsacılık dışında O'nun servetine servet katma yöntemlerinden biri de yüksek faizdir. O'nun bankasından yüksek faizle kredi alanlar borçlarını bir türlü ödeyip bitirememektedirler. Piyeste bu durum Kadın Müşterisi üzerinden verilir. Bankadan iki bin lira kredi alan Kadın Müşterisi kızının çeyizlik altınlarını rehin bırakmıştır. Kadın her ay yirmi beş lira ödemesine rağmen faizler bir türlü bitmemektedir (P, s. 25-26):

“Banka değil bu, Allah’ın belâsı!.. Sizden aldığım parayı kaç kere ödedim de hâlâ altınlarımı çekemedim. Dayan dayanabilirsen faizlere, faizlerin faizine, onların da faizine...” (P, s. 19)

O, ayrıca Nazır aracılığıyla yolsuzluk da yapmaktadır. O’nun şirketinin gireceği bir ihaleye yine O’nun kendi bankası kefalet mektubu verecektir. Nazır da ihale komisyonunun başkanıdır. Nazır, bunu kişinin kendi kendisine kefil olması olarak görür ve bunun dikkat çekeceğini iddia eder (P, s. 28-29). O, Nazır’ı bu duruma ikna edebilmek için bir başka yolsuzluk oyununa girer. Nazır’a bir arsa satar ve bu arsaya O’nun başka bir fabrikası talip olur. Böylece arsayı normal bir fiyata alan Nazır büyük bir kâr edecektir. O, bu işi açıkça yapmaz ama işin arkasında kendisinin olduğunu da sezdirir. Böylece Nazır da O’nun menfaatlerine uygun bir şekilde hareket edecektir (P, s. 29-33, 85).

Bu noktada eser O’nun haksız kazanç elde etme serüveni ve bu serüvenin hazin sonu üzerine kuruludur. Eserdeki insanların tüm hareketlerini para şekillendirmektedir. Bunu en güzel şekilde Hususi Kâtibi ifâde eder: “(...) Deli, buna para derler, para!.. Şeref de bu, namus da bu, akıl da bu, hikmet de bu, sıhhat de bu, hayat da bu, dünya da bu, ahiret de bu; parrra!!!” (P, s. 39)

Eserin sonunda ise O yaşadığı dönüşümle yaptığı hataları anlar ve paranın insanı/insanî ilişkileri nasıl bozduğunu şöyle vurgular: “Koyunun bembeyaz sütü de birkaç mangıra, yalancı şahidin kapkara gündeliği de... Bu maddeleri birbirine para mı karıştırdı, paranın kepçesinde biz mi karıştırdık? Amma bir kere karıştırdık, bir daha da ayıklanır sanmayın!..” (P, s. 118)

Siyah Pelerinli Adam’da ise para Şeytan’ın insanı doğru yoldan çıkarmak için kullandığı tuzaklardan biri olarak sunulmuştur. Şair’i kandırmak için çeşitli kılıklara giren Şeytan’ın büründüğü kılıklardan biri Kanbur’dur. Kanbur, Şair’i para ve zenginlikle kandırmaya çalışır (SPA, s. 27-32). Kanbur, fakirlik içindeki Şair’e dünyaları alacak bir servet teklif eder, karşılığında ise onun ruhunu ister. Kanbur kılığındaki Şeytan, dünyadaki tek gerçek ölçünün para olduğunu iddia eder:

“(...) Dünyada yegâne gerçek insan ölçüsü paradır. İnsanoğlunun, tuttuğu, gördüğü, işittiği, kokladığı, tattığı ve duyduğu, evet o sizin ruh dediğiniz şeyle duyduğu ne kadar değer varsa, hepsinin birbiri içinde nispetini, kıyasî vâhidini canlandıran muhteşem ölçü...” (SPA, s. 30)

Kanbur’un bu para tarifi *Para* piyesindeki O’nun ve Hususi Kâtibi’nin paraya yaklaşımlarının aynıdır. *Para*’da maddiyat insanları esir etmişken *Siyah Pelerinli Adam*’da Şair imanının kuvvetiyle paraya ve Şeytan’ın diğer tuzaklarına yenilmez.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'te bir dolandırıcılık çeşidi olarak değerlendirebileceğimiz kumar hileleri karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar kumar yoluyla kazanç elde etmek doğru olmasa da hileyle oyunculardan biri ya da birkaçını batırmak suretiyle kazanmak haksız kazancın boyutunu genişletmektedir.

Eserin birinci perdesinde Parmaksız Salih ile Akdeniz Yat Kulübü Müdürü Naci Bey bir kumar hilesi planlamaktadırlar. Naci Bey kulüpte oynanacak bir oyunda bir kişinin hileyle batırılmasını istemekte ve bunun için Parmaksız Salih'ten yardım talep etmektedir. Parmaksız Salih ona bu iş için iki yol gösterir, Naci Bey bunlardan en kolayını tercih eder. Buna göre oyun esnasında uygun an geldiğinde elektrik kesilecek ve kartların bulunduğu kutu değiştirilerek hedeflenen kişinin kaybetmesi sağlanacaktır. Kutunun değiştirilme işini Naci Bey'in güvendiği bir oyuncu ile Parmaksız Salih'in adamı krupye Sülün Ahmet halledecektir. Bu iş başarıyla gerçekleşirse Parmaksız Salih, Naci Bey'den beş bin lira alacaktır (NDPS, s. 16-17).

Üçüncü perdede Parmaksız Salih'le Naci Bey'in planladıkları hileli oyun gecesi işlenmiştir. İkinci perdenin sonunda (NDPS, s. 54-55) Naci Bey'le planladıkları tuzağın oğlu Yusuf'a kurulduğunu öğrenen Parmaksız Salih Akdeniz Yat Kulübü'nü basar. Lakin geç kalmıştır; elektrikler kesilmiş, hile gerçekleştirmiş, Yusuf büyük bir meblağ kaybetmiştir (NDPS, s. 65-77).

Eserde bir diğer kumar hilesi birinci perdenin sonunda Parmaksız Salih'in triposundaki oyunda gerçekleşir. Oyun esnasında İşçi Marko kimsenin görmediğini düşünerek Matmazel Fofonun iki kâğıdını alır ve onları ceketinin koluna sokar. Oysa Parmaksız Salih onun bu hareketini görmüştür. Bunun üzerine Marko, kendini kurtarabilmek için kâğıtları Salih görmeden solunda oturan Yusuf'un koluna sokar. Yusuf bunu fark etmez. Oyun devam ederken Yusuf'un karşısındaki Doktor Hayrettin onun kolunda bir çift kâğıt olduğunu görür ve duruma müdahale eder. Marko'nun hareketinden haberi olmayan Yusuf buna sinirlenir ve hışımla kolunu sıvar. Bu esnada kâğıtlar da ceketin içinde kalır. Bu olay Salih'in oğlunu tanımasını sağlamıştır. Zira Yusuf kolunu sıyırınca Salih onun kolundaki yanık izini görür ve buradan oğlunu tanır (NDPS, s. 30-36).

Püf Noktası'nda yaşamaktan bezen, bir türlü intihar etmeyi başaramayan, bu yüzden arkadaşı Sîret'in tavsiyesiyle kendini öldürtmek için Tophaneli Efe'ye meydan okuyan Recep Kafdağlı ummadığı bir şekilde Efe'yi alt edince hayatın püf noktasının güçlü görünmek olduğunu anlar (PN, s. 38). Bundan sonra "Çözüm İş Bürosu"nu kuran Kafdağlı (PN, s. 47) dolaylı olarak siyasete atılır ve Anadolu Partisi'ni destekler. Kafdağlı, partinin seçim faaliyetlerini sürdürebilmesi için gereken parayı yönettiği gazete vasıtasıyla

bankalara şantaj yaparak elde eder. Gazetesinde bankaların genel halk mevduatının kırk milyar liraya yaklaşmış olmasına rağmen bankaların kasa mevcudunun sadece dört milyar lira olduğunu, halkın topyekûn parasını çekmek istese bankaların ödemeyi gerçekleştiremeyeceğini bir yazı dizisi şeklinde yazdırır. Bunun üzerine bankalar zor durumda kalır ve Kafdağlı'yla görüşmeye gelirler. Kafdağlı dört milyon lira karşılığında gazetesindeki yazı dizisini durduracağını söyler ve istediği parayı alır (PN, s. 54-61). Kafdağlı emeline ulaşmak için şantaj ve rüşvetten yararlanmıştı.

Necip Fazıl *Künye, Para, Siyah Pelerinli Adam, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Mukaddes Emânet ve Püf Noktası* olmak üzere altı piyesinde para ve paraya dayılı yolsuzlukları ele almıştır. Paraya taparcasına değer vermenin ve daha fazla kazanmak için kanun dışı yollara başvurmanın birey ve toplum açısından ne kadar yıkıcı olabileceğini özellikle *Para* piyesiyle ortaya koymuştur.

3.2.1.1.2. Toplumsal Yozlaşma

Necip Fazıl, ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*'tan itibaren toplumsal yozlaşmayı bir tema olarak çeşitli piyeslerinde ele almıştır. Yazar, bu piyesinde insanî ilişkilerde çok önemli bir yere sahip olan dostluk kavramının kişisel çıkarlar uğruna nasıl harcandığını göstererek yozlaşmanın kişilerarası ilişkilerde nasıl gerçekleştiğini ortaya koymuştur. Husrev'in arkadaş çevresini oluşturan Nevzat, Şeref ve Zeynep aslında kendi çıkarlarını düşünen bencil insanlardır. Bu üç şahıs Husrev'in zor günlerinde ondan çıkarları doğrultusunda faydalanmaya çalışmışlardır. Husrev'in arkadaşlarından sadece Mansur ona kötülük etmemiş, gerçek dostluğun zor günde gösterilmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

Husrev'in Selma'yı vurup buhranlar geçirmeye başlaması ile birlikte Nevzat, bu ünlü yazarı tedavi amacıyla hususî kliniğine yatırarak kendi reklamını yapmayı amaçlamış (BAY, s. 57), Şeref gazetesinde Husrev'in özel hayatına dair haberler yaparak onu rencide etmiş (BAY, s. 59-60), eskiden aralarında duygusal bir ilişki olan Zeynep ise kocası Şeref'in gazetesinde yayımlaması için Husrev ve Selma'nın mahremiyetine ait gizli bilgileri edinin eşine vermiştir (BAY, s. 78-80). Husrev'in tüm bunlara tepki göstermesi üzerine Nevzat ile Şeref onu akıl hastanesine kapatmak için plan yapmışlardır (BAY, s. 116-118). İyi günlerinde yüzüne gülen sahte dostlarının gerçek kimliklerini yaşadığı felaketle gören Husrev "dostluk" kavramına karşı itimadını yitirir:

"(...) Bana dostum kelimesini söyleme! Ellerimde bir karıncalanma duyuyorum. Bu kelimeyi işitmeyeyim. Parmaklarım bir şeyi sıkma istiyor. (...) Dostlarım malûm! Düşmanımı tanımak istiyorum. Ben senin düşmanımın diyecek kadar namus aptalı kim var?"

Onu bulmak, ayaklarına kapanmak istiyorum. (...) Dostluk, o bir maymuncuk, o bir hırsız anahtarı. Evimizin kapısını açıyor, ruhumuzun kapısını açıyor ne bulursa yakıp kül ediyor, ne bulursa pazarda satıyor. (...) Beni upuzun bir tabuta yatıracakları gün, arkamdan gelecek dostlarım değil, kefenimin hırsızlarıdır.” (BAY, s. 66)

Eserde gerçek dostluğun yerini çıkar ilişkilerine bırakması toplumdaki ahlâkî yozlaşmanın bir göstergesidir. Necip Fazıl bu yozlaşmayı daha sonraki piyeslerinde dozu artan bir eleştiri ile ortaya koymuştur.

Yazar *Para* piyesinde toplumsal yozlaşmayı O ve ailesi ile Kadın Müşterisi ve kızı üzerinden vermiştir. Banka patronu O her türlü ahlâkî değeri bir kenara bırakmıştır. O, daha önce üzerinde durduğumuz yolsuzlukları dışında kişisel ve ailevî ilişkilerinde de ahlâkî değeri göz ardı eden bir insandır. O, hayat felsefesini şu sözlerle ifâde eder: “(...) *Ahlâk yok, akıl var, üstün menfaat hesabı var. İşte bütün felsefem ve usulüm!* (...)” (P, s. 58)

Hayata böyle bakan O, ailesi de dâhil çevresindeki herkesi Casusu’na takip ettirir ve onlar hakkında gizli bilgiler edinir (P, s. 20-23). Bununla birlikte aile bireylerini kendisi gibi maddî çıkarlara önem veren insanlar olarak yetiştirmeye çalışmıştır: “(...) *o günden beri kendime ve bütün yakınlarıma üç köşeli bir terbiye vermeye çalıştım: Parayı anlamak, hesabı bilmek, zaaflardan kurtulmak...*” (P, s. 44-45). Ailesini bu düsturlarla şekillendiren O, onlardan daima kendi menfaatine sadık kalmalarını bekler: “(...) *Bakalım, benim menfaatim etrafında halkalanmaktan, benim menfaatimi desteklemekten başka bir kurtuluş çaresi var mı sizin için?* (...)” (P, s. 46)

O, ailesini maddiyata tapan bir zihniyetle yetiştirirken onların daima kendisine sadık kalacaklarını sanmıştır. Lakin ortaya çıkan durum hiç de böyle değildir: Maddî çıkarları tek değer olarak kabul eden aile bireyleri, ihtikâr karşıtı gençler banka baskınında Benzeri’ni linç edince babalarının öldüğünü kabul ederler ve bir süre sonra O çıkıp geldiğinde gelenin babaları olduğunu inkâr ederler. Gelen kişinin Benzeri olduğunu iddia ederler. Çünkü linç olayının ardından O’nun mirası aile bireyleri tarafından vakit kaybetmeden bölüşülmüştür (P, s. 93-114). Bunun üzerine O, yıllarca yanlış bir yoldan yürüdüğünü anlar ve iş işten geçmiş olsa da yıllarca yadsıdığı ahlâka dönmenin gerektiğini kavrar:

“(...) *Kendi kendime her zaman derdim ki ‘sen bu kadar ahlâk düşmanlığı yaptığın halde, sakın tohumunun merkezinde gizli bir ahlâk cevheri taşıyan biçare şaşkın olmayasın?’ Ben sakın, gizli bir ahlâk tohumunun üstünde, kocaman bir ahlâksızlık ağacı yetiştirmiş biçare şaşkın olmayayım? Ve işte, benden kopan çekirdekler, hem tohumlarını,*

hem de ağaçlarını kapkara bir ahlâksızlık ahengi içinde yetiştirip beni kuruttu, gizli tohuma döndürdü.” (P, s. 113)

Eserde toplumsal ve ahlâkî değerlerdeki yozlaşmaya ikinci örnek Kadın Müşterisi ve kızıdır. Bankadan kredi çekmek için altınlarını rehin bırakan ve çektiği paranın faizi yüzünden borcunu bir türlü kapatamayan Kadın Müşterisi bir gün bankada bu duruma isyan eder (P, s. 19). Banka müdürü durumu dinledikten sonra kadını O’nunla görüştürür. Bu görüşmede Kadın Müşterisi’nin genç ve güzel kızı O’nun dikkatini çeker. Borçlarını kapatabilmek için kızı işe almayı teklif eder. Kadın namuslu insanlar olduklarını, bu yüzden kızını çalıştıramayacağını söylese de O ayda iki yüz lira maaş ödeyeceğini söyleyince kızın da ısrarlarıyla kadın buna ikna olur (P, s. 26).

O’nun Kadın Müşterisinin Kızı’nı işe almaktaki amacı yapacağı yolsuzluklarda kızın güzelliğinden faydalanmaktır. Nazır ve çeşitli nüfuzlu kişilerle yaptığı işlerde Kadın Müşterisinin Kızı’nı görevlendirir, kız onların bir nev’i metresliğini yapar (P, s. 62-63). Kız bu durumdan memnundur. O’nun Oğlu bu kıza âşık olunca aralarında şöyle bir diyalog geçer:

“OĞLU –(Boğuk ve öfkeli bir sesle.) Niçin buluşacağımız yere gelmediniz. Saatlerce bekledim.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI –(Civelek.) Zamanıma hâkim miyim sanıyorsunuz?

OĞLU –Tabii... Nazırla düşüp kalkanlar, zamanlarına hâkim değildir. (...)

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI –Sizi duyabilirler. Babanızdan korkmuyor musunuz?

OĞLU –Artık çileden çıkmış vaziyetteyim. Başıma ne gelecekse, razıyım, gelsin!..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI –(Tatlılaştır.) Size yazık! (...) Niçin kendinizi zorla tehlikeye atıyorsunuz? Kadına mı ihtiyacınız var? Dilediğinizle gönlünüzü eğlendirebilirsiniz.

OĞLU –(Kıza bir iki adım yaklaşır.) Bana siz lâzımsınız! Her gün, içimde biraz daha büyüyüyorsunuz!..

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI –(Cilveli tavırlar içinde.) Yok, yok, bu kadarı fazla... Hem ne çabuk? Bu üçüncü karşılaşmamız!

OĞLU –İnsan, aradığını bir defada bulamaz mı?

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI –Bulur amma, bilmem ki elde edebilir mi?

OĞLU –(Gittikçe acılaşıyor.) Babamın parasına, Nazırın kuvvetine mi lâyük olmalıydım; bu mu eksikim?

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI –Kimbilir? Belki...

OĞLU –Bir gün babam ölebilir, Nazır da düşebilir.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI –(Soldaki kapıyı gösterir.) Yavaş konuşun, yavaş! Hele babanız ölsün, Nazır da düşünün, konuşuruz.” (P, s. 64-65)

Alıntıladığımız diyalog genç kızın seciyesini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Eserdeki ilginç bir nokta ise ilk başta namuslu olduklarını, bu yüzden kızını çalıştıramayacağını söyleyen Kadın Müşterisi'nin de aslında tüm değerlerinin paradan ibaret olduğunun anlaşılmasıdır. Nazır gibi nüfuzlu kişilere iş kılıfı içinde metreslik yapan Kadın Müşterisinin Kızı bu sayede zenginleştikten sonra annesini bir kenara atmıştır (P, s. 78-79). Bu durumdan oldukça rahatsız olan Kadın Müşterisi kızını para içinde yüzerken yoksulluk çekemeyeceğini söyler ve O'dan para isteyerek O'nu tehdit eder: “(...) *Artık süprüntü yiyerek karın doyurmayacağım! Bana toplu para lâzım. Ya bu parayı hemen şimdi alacağım (...) yahut şimdi kapıları açarak avaz avaz haykırırım; Bu adam kızımı orospu yaptı, kendi hesabına işletiyor diye avaz avaz haykırırım. Avaz avaz...*” (P, s. 80)

Kadın Müşterisi'ni rahatsız eden şey kızının metreslik yapması değil, kızının bu yolla elde ettiği refahtan kendisinin mahrum kalmasıdır. Kızın annesinin bu davranışı karşısında yapacağı son şey ise sahte bir deli raporu ile annesini tımarhaneye kapattırmasıdır (P, s. 82).

Para'dan sonra Ahşap Konak Necip Fazıl'ın toplumsal yozlaşmayı en belirgin olarak işlediği piyeslerinden birisidir. Üç katında üç farklı neslin yaşadığı konak yıllar içinde yozlaşan yeni nesillerin simgesidir. Üst katta imanlı ihtiyarların, orta katta elli yaşlarındaki ikinci neslin ve giriş katta gençlerin yaşadığı bu konakta üst kattan aşağı doğru indikçe ahlâkî yozlaşma artar:

“(...) *Düşünün siz, zaman boyunca değişen nesiller, ahşap konakta nasıl yuvalanmış? Birbiri peşinden gelen zaman ölçüleri (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?” (AK, s. 15)*

Eserde Recai ve eşi Hacer yaşlı ve imanlı nesildir. Kendilerinden sonra gelenlerle aralarında ahlâkî açıdan nesil çatışması yaşanmaktadır. Onların kızı Belkıs dul bir kadındır ve vaktini kumarla geçirmekte, morfin kullanmaktadır. Belkıs'ın kızı ve Recai'nin torunu olan Aysel ile arkadaşları ise sadece dans ve eğlence peşindedir. Yalnızca Aysel'in kardeşi Yüksel, kardeşinden ve arkadaşlarından farklı olarak manevî değerlere bağlıdır ve bu özelliğiyle o, dedesine yakındır. Recai kendi soyundan gelen bu yeni nesillerle aralarındaki ahlâkî uçurumu şu cümlelerle işaret eder:

“(…) Bizim karga yumurtalarımızdan çiyenlar ve kırkayaklar çıktı. Karga dediğin, yumurtasından kanarya çıksa onu gagasıyla öldürür. Biz sizi, göre göre, gagamızla besledik. Bakalım sizin yumurtalarınızdan neler çıkacak? Göreceksiniz ve tanıyamayacaksınız! (…)” (AK, s. 24)

Necip Fazıl, nesiller arasındaki bu ahlâkî ve toplumsal yozlaşmadan oldukça rahatsızdır. Daha önce üzerinde durduğumuz gibi piyeslerinden başka şiirlerinde de işlediği bu konu üzerinde *İdeolocya Örgüsü*’nde de durmuştur:

“Yarın kendilerine bir zuhur plânı açılmasını muhtemel gördüğümüz reformacılar, üç katlı evlerinin üst katında, tam bir İslâmî edeple ellerini Allah’a açan ihtiyar annelerinin hakkıyla, alt katta erkek arkadaşlarına kokteyl veren ve onlarla mayo içinde dans eden kızlarının hakkını, ‘Sezarın hakkını Sezara veriniz!’ tarzında bir demagocya tesellisi içinde ve aynı zaman ve mekânda barındırmak isteyen muhteşem ve ebediyen mahrum nasipsizlerdir. Biricik fârikaları, münevverlik ve okumuşluk yaftası altında salâh kabul etmez bir enayilik ve cahilliktir.”²⁹⁹

Nesiller arası ahlâkî yozlaşmaya saygı duyanları cahil olarak niteleyen Necip Fazıl’a göre Recai ve eşinden sonra gelen yeni nesiller ahlâkî değerlere sahip değillerdir. Recai ve eşinin varlığı ve onların hayatlarının son günlerini kendi hayat tarzlarına göre yaşamaya çalışmaları yeni nesilleri rahatsız eder:

“Biliyorum! İhtiyarlara saygı diye bir âdet olmasaydı garplılarda, şimdi benim sakalımı yolardınız! O basmakalıp çarşı-pazar damgalarınızla her tarafımı mühürlediniz: Moruk, kokmuş adam, örümcek kafalı, softa, gerici... (Bastonuyle tavanı gösterir.) Bırakın, tavan arasındaki küflü çamaşırlar gibi bizi attığınız katta son nefeslerimizi sayalım da, sonunda her şey size kalsın... (…)” (AK, s. 24)

Eserde Belkıs kumar ve morfin müptelâsıdır. Bunun yanında kızının nişanlısı Tekin’le ilişki kurmaktan da geri durmaz. Tekin hem Aysel’le hem Belkıs’la ilişkisini sürdürmekte, ikisini de ayrı ayrı vaatlerle kandırmaktadır. Tekin’in esas gayesi konağı sattırıp parasını onlarla birlikte yemektir. Bunun için Belkıs’ı annesini öldürmeye ikna edecek kadar ileriye bile gider (AK, s. 52). Belkıs’ın ise Tekin karşısında gerçekleri göremeyecek kadar iradesi çürümüştür.

Tekin’den üç aylık hamile olan Aysel ise nişanlısının annesiyle ilişkisi olduğundan şüphelenmektedir (AK, s. 100). Her ne kadar nişanlısını annesinden kiskansa da son kertede Aysel annesine Tekin’le olan ilişkilerini birlikte sürdürmeyi teklif edebilecek kadar

²⁹⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 174.

ahlâkî değerlerden kopuktur (AK, s. 108). Piyesin sonunda tüm bunları öğrenen Recai, çözümünü konağı yakarak ahlâksızlığı temizlemekte bulur.

Necip Fazıl *Mukaddes Emânet* piyesinde toplumsal yozlaşmayı *Ahşap Konak* piyesinde olduğu gibi nesil çatışması üzerinden ele almıştır. Eserin birinci perde ikinci tablosunda Baba, Abdullah'a evlenmesini ve hayırlı evlatlar yetiştirmesini vasiyet eder ama bunun gerçekleşebileceğinden şüphelidir. Zira toplumsal yozlaşma yazara göre Tanzimat'tan sonra başlamıştır: “(...) *Güvercin yumurtasından akrep çıkmaya başlayan bu devirde bilmem bu işi ne dereceye kadar başarabilirsin. Allah yardımcın olsun!..*” (ME, s. 26)

Baba'nın yeni nesiller hakkındaki bu korkusu ileride gerçekleşir. Abdullah'ın bir kızı ve bir oğlu olur. Kızı ve kızının soyundan gelen torunları Necip Fazıl'ın ideallerine uygun bireyler olarak yaşarlarken oğlu ve onun soyundan gelen torunlar yazarın deyimiyle “güvercin yumurtasından çıkan akrep”lere benzer. Dejenerasyon Abdullah'ın oğlunda ve torunlarında hat safhaya ulaşmıştır. Abdullah, torunları arasındaki bu ayrılığı şöyle ifade eder: “*Torunlarım iki koldan geliyor. Biri oğlumdan gelen sen, öbürü de kızımın gelen, içerdeki... Buzlu su ile kaynar su, bana bağlı iki oluktan akıyor. (...) Ondan ümidim büyük...*” (ME, s. 66)

Abdullah'ın Oğlu babasının rızası olmadığı hâlde Avrupa'ya okumaya gitmek için annesinin altınlarını çalar (ME, s. 35-36). Bununla da kalmayarak babası ile muhtar arasındaki tartışmada babasının söylediklerini jandarmaya ileterek millet ve meclise hakaret ettiği gerekçesiyle babasından şikâyetçi olur. Bunu yapmasının sebebi babasının, altınların çalınmasını jandarmaya şikâyet etmesini önlemektir (ME, s. 42-43). Ahlâkî değerlere inanmayan oğul babasına “*Devirler değişti, baba... Senin devrin geçti artık... Ayı dünyalara düştük.*” (ME, s. 36) diyebilecek kadar yozlaşmıştır.

Oğlu aradan yirmi yıl geçip milletvekili olarak köyüne döndüğünde yanında Abdullah'ın torunu olan oğlu ve karısı da vardır. Babasıyla barışmak istemektedir ama bunun sebebi Abdullah'ın köydeki nüfuzundan siyasî olarak yararlanma isteğidir. Yirmi yıl önce babasına yaptıklarını cahillik olarak nitelendirir (ME, s. 59). Abdullah'ın Oğlundan Torunu ise babasının ahlâkî yozlaşmışlığını bir derece daha ileri götürmüştür. Tarihi maddeciliği benimseyen, dini ve dinî bilgileri öğrenmeyi gereksiz bulan Oğlundan Torunu, Allah'a inanmaz: “*Ben ona insanların icadı olarak inanırım. Allaha inanmam. Allaha inananlar bulunduğuna inanırım!.. İlim böyle diyor.*” (ME, s. 62)

Abdullah bunun üzerine torununda gördüğü yozlaşmayı oğluna hitap ederek şöyle vurgular: “(...) *Oğlum!.. Ben seni ceylandan doğma bir yılan farketmişim. Yanılmışım!..*

Sen modaya uyan bir taklidçiden, bir zavallıdan başka bir şey değilmişsin meğer... (...) Sen, olsan olsan, güvercin yumurtasından çıkma, felâket habercisi bir baykuş olabilirsin!.. (Hızla torununa döner) Amma bu?.. Senin yumurtandan çıkan bir akrep... (...)” (ME, s. 62)

Bu esnada Oğlundan Torunu'nun karısını gören Abdullah, onu da yozlaşma çerçevesinde değerlendirir: “(...) *Ben orada, pantolonlu, uzun saçlı birinden başka bir şey görmüyorum. (...) Ne günlere kaldık!.. Erkekler karlaşıyor, karılar erkekleşiyor. Kıyametin bütün şartları tamamlanmak üzere... (...)*” (ME, s. 68)

Abdullah'ın Oğlundan Torununun Oğlu ise bir komünist çeteci olmuştur. Büyük dedesinin köyünü ve evini arkadaşlarıyla birlikte basan bu genç Abdullah'a “moruk” diyerek hitap eder (ME, s. 86) ve ona şunları söyler:

“(...) *Sen bu köye hâlâ din ve iman üflemeğe çalışsan, açlara ekmek yerine nasihat dağıtan, kapitalist uşağı, imparatorluk artığı, asırlık bir köstebeksin! Senin ve benzerlerinin toprak altı yollarınızı tıkamak vazifesi de artık bize düşüyor. (...)*” (ME, s. 87)

O, bu sözlerin ardından büyük dedesini tehdit eder. Ondaki bir kâğıda tek çarenin komünizm olduğunu, yıllarca yanıldığını, gerçekleri bu yaşta anlayabildiğini yazıp imzalamasını ister. Abdullah çevrede sözü dinlenen biri olduğu için bu kâğıdı ideolojilerini yaymak için kullanacaklardır. Eğer Abdullah bunu yapmazsa öldürülecektir (ME, s. 88-90). Onun bu davranışları toplumsal ve ahlâkî yozlaşmayı ne derece ileriye götürdüğünü açıkça göstermektedir.

Necip Fazıl bunların yanında bu piyesinde köy hayatındaki yozlaşmaya da kısaca değinmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ülkeye etkilerini değerlendiren Hatip köy için şunları söyler:

“*Ahlâk o kadar düştü ki, köylüye kadar sirayet etti. Köylü buğdayını gömdü, şehirliyi aç bıraktı. Ve cebindeki üçbuçuk kuruşu rakıya verdi. Maddesiyle pörsüttükleri ve ruhu ile çürüttükleri efendimiz, köylü.*” (ME, s. 53)

Altmışlı yılların sonunda ise yozlaşma daha da artmıştır: “*Cinnet marşı 'ye ye' müziği... Batının kusmuğu hippisi... Köylü toprağı boşamış ve şehirleri basmıştır... Mini etek. Şehvetle komünizmle... Her kadın her erkeğe ait... (...)*” (ME, s. 76)

Toplumsal yozlaşmayı *Bir Adam Yaratmak, Para, Ahşap Konak* ve *Mukaddes Emânet* piyeslerinde işleyen Necip Fazıl yıllar geçtikçe insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin bozulduğunu ve yeni nesillerin eskilere göre ahlâkî açıdan git gide daha da yozlaştığını ortaya koymuştur.

3.2.1.1.3. Kumar ve Uyuşturucu

Necip Fazıl, piyeslerinde toplumun huzurunu ve sağlığını ciddi anlamda tehdit eden kumar ve uyuşturucu alışkanlıkları üzerinde de durmuştur. Yazarın bunlardan uyuşturucuyu işlediği ilk piyesi *Para*'dır. Yazar bu piyesinde insanları uyuşturucuya iten toplumsal sebeplere değinmiştir. O'nun Hususi Kâtibi tarafından bir esrar kahvesinde bulunan Benzeri bir esrar bağımlısıdır. Eskiden bir tüccarın yanında kâtiplik yapan Benzeri yaklaşık yedi sene önce işinden çıkarılmış ve bunun üzerine Benzeri hamile karısıyla birlikte parasız ve aç kalmıştır. Bu esnada karısı doğum yaparken ölmüş ve Benzeri yaşadığı bu acıların üzerine esrar kahvesine devam etmeye, esrar kullanmaya başlamıştır (P, s. 22). Burada insanları uyuşturucuya yönelten sebeplerden biri olarak maddî sorunlar ele alınmıştır. Benzeri'nin işsiz kalması ve karısının doğum anında büyük ihtimalle parasızlık yüzünden doktor/ebe çağırılmaması sebebiyle ölmesi Benzeri'ni büyük bir acıya boğmuş ve o da acılarını unutmak için uyuşturucuya yönelmiştir.

Piyenin beşinci perdesinde Benzeri'nin gittiği esrar kahvesini bir peyzaj olarak işleyen (P, s. 117-134) Necip Fazıl uyuşturucunun insan fizyolojisine verdiği zararı da göstermiştir. Benzeri kullandığı esrar yüzünden benliğini tamamen yitirmiştir. Birinci perdenin sonunda Hususi Kâtibi ona ismini sorar ama ismini bile söyleyemez: "*Başım uğulduyor. Unutuyorum.*" (P, s. 38). Necip Fazıl böylece uyuşturucunun insana verdiği zararları Benzeri üzerinden göstermek istemiştir.

Necip Fazıl, kumar alışkanlığını ise ilk kez *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te işlemiştir. Bu konuda kendisi şunları söylemiştir:

"Bu eserde, en canhıraş sebepleri ve neticeleriyle kumarı göstermek istedim. (Vis) ve günahların en müthişi olan ve şimal kutbundan cenup kutbuna, güneşin doğduğu her noktadan battığı her noktaya kadar bütün yeryüzünü saran, yakıcı, kavurucu, kül edici ihtiras... Dünyada hiçbir kitabın satışı, 52 sahifelik iskambil kâğıdı desteleri kadar olabilir mi? Hele memleketimizde, Tekel idaresinin her sene bunlardan bir milyon tane sattığını, bunlardan her birinin de artık sahifeleri pörsüyüp eskিয়েnceye kadar en aşağı bin kere okunduğunu düşünürseniz, kavrarsınız ki, iskambil kâğıdı isimli şeytanî kitap, yalnız bizde, her yıl bir milyar defa elden geçirilmektedir. İşte, eserimde ana unsur diye aldığım müthiş salgının sadece kemmiyet mikyası!..."³⁰⁰

Necip Fazıl böylece bu eserinde kumar iptilâsının yıkıcılığını göstermeyi amaçlamıştır. Piyenin merkezî kişisi Parmaksız Salih çarkçı zabiti yetiştiren Haddehane

³⁰⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 50.

oçağında mezun olduktan sonra genç yaşta kumara alışır. Bu alışkanlık bir bağımlılığa dönüşür ve onun hayatını karartır. Dindar bir kadınla evlenen Salih'in Yusuf adında bir oğlu olur. Salih bir zaman sonra kumar iptilâsı sebebiyle bahriyeden ihraç edilir. Karısı bunun üstüne verem olur ve vefât eder. Salih öksüz kalan oğlunu bir miktar parayla Eyüplü ihtiyar bir kadına bırakarak Mısır'a gider. Mısır'da zar tutarak kumardan büyük paralar kazanır. İşler yolunda gibi görünürken bir gün Salih'in şahadet parmağında dolama çıkar ve parmağını kesmek zorunda kalır. Bunun üzerine eskisi gibi zar tutamadığı için kumarda kazanamaz olur ve İstanbul'a dönmeye karar verir. Döndüğünde ilk iş olarak oğlunu arar fakat onu emanet ettiği ihtiyar kadın vefât etmiştir. Salih o günden sonra oğlunu bulamaz. Beyoğlu'nun iç mahallelerinde kumar oynanan bir batakhane işletmeye başlayan Salih'in yılları oğlunun hasreti ve bir gün onu bulma ümidi ile geçer (NDPS, s. 27, 50-52).

Kumar bağımlılığı Salih'in işinden olmasına ve ailesinin dağılmasına yol açmıştır. Kumarın onun üzerindeki en yıkıcı tesiri ise yıllar sonra oğlunun da bir kumar bağımlısı olduğunu öğrenmek olur. Yusuf'u babasının kendisini emanet ettiği Eyüplü kadın öleceği vakit bir hocaya, hoca da Erzurumlu bir aileye vermiştir. Liseye kadar onların yanında büyüyen Yusuf üniversite okumak için İstanbul'a gelir ve burada hukuk eğitimi alır. Üniversitede kendisi gibi öksüz ve yetim Macide'yle tanışan Yusuf daha sonra onunla evlenir. Mezun olduktan sonra iyi bir avukat olan ve mesleğinde hızla yükselen Yusuf'un düşüşü babası gibi kumara alışmakla olur (NDPS, s. 44, 93). Bir bakıma Yusuf, babasının kumar bağımlılığını ve kaderini tevarüs etmiştir. Salih, bunları öğrenince oğlunun hayatının kararmasının da kendisinin suçu olduğunu düşünür ve oğlunun kurtulması için kendini feda ederek intiharı seçer (NDPS, s. 94-99).

Yazar böylece kumar bağımlılığının sadece oynayan kişiye değil, onunla beraber ailesine, çocuklarına hatta daha geniş anlamda topluma zarar verdiğini ortaya koyar. Necip Fazıl'a göre kumar *"doktoru ve ilacı olmayan hastalık"*tır (NDPS, s. 15). Bu öyle bir hastalıktır ki kişi bir batağa saplandığının farkındadır ama kumar, iradesini tamamen bağladığı için kumarbaz kendini kurtaramaz: *"(...) Kumarbaz, vücudunu çeken bataklığı herkesten iyi bilir, amma yine batar. Mahkûmdur. Bile bile lâdes!"* (NDPS, s. 27). Kumar hakkında böyle düşünen Necip Fazıl, kumarın bireyi sürüklediği bağımlılık psikolojisini de Yusuf'un cümleleriyle verir: *"[Kumarda] Dünyanın en korkunç sihri, cazibesini buldum; ezilmekte, küçülmekte, kaybetmekte, açık göz geçinen ahmakların oltasına yakalanmakta, ayaklar altına düşmekte, daima vermekte, hep vermekte, hep vermekte, kendimden vermekte..."* (NDPS, s. 94)

Necip Fazıl bir sonraki piyesi *Ahşap Konak*'ta ise kumar ve uyuşturucu alışkanlıklarına Belkıs üzerinden kısaca değinir. Belkıs kumar ve uyuşturucu bağımlısıdır. Birinci perdenin ikinci tablosunda Recai, arkadaşlarıyla kumar oynayan Belkıs'a çıkışır. Recai, kumarı "*sığırların bağırtılmadan boğazlanması*"na benzetir (AK, s. 27). Belkıs bu sözlerle babasının kendisini arkadaşlarına karşı mahcup ettiğini söyleyince Recai "*Başkasının parasını, fatura yerine iskambil kâğıdını gösterip almaya alışanlar ne mahçup olur, ne de onlara mahçup olunur.*" (AK, s. 27) diyerek bu sefer de kumardan elde edilen kazancı soyguna benzetir. Ayrıca kumarın kişinin maddî birikimini kurutacağını vurgular: "*Paranız biter! Denizleri dolduracak kadar altununuz olsa hepsi biter, gözyaşınız bitmez!*" (AK, s. 27). Eserde Recai'nin torunu Aysel'in nişanlısı ve aynı zamanda Belkıs'ın gizli sevgilisi olan Tekin iyi bir futbolcu olmasına ve emlak işiyle de ilgilenmesine rağmen kumar oynadığı için sürekli para ihtiyacındadır (AK, s. 29). Bu durum Recai'nin sözlerini doğrular niteliktedir.

Piyeste Belkıs morfin kullanan (AK, s. 27) bir birey olarak işlenmesine rağmen *Para*'da olduğu gibi uyuşturucunun insan ve toplum üzerindeki zararları üzerinde durulmamıştır. Sadece eserin üçüncü perde sekizinci tablosunda Belkıs, Aysel ve Tekin'in morfin aldıkları görülür. Recai, Hacer ve Yüksel'in konağı terk etmelerini kutlamak üzere Belkıs kızına ve Tekin'e morfin iğnesi yapmıştır. Bu tabloda ilk defa uyuşturucu kullanan Aysel ve Tekin'in uyuşturucudan nasıl etkilendiği gösterilmiştir: Mide bulantısı, korku hissi ve bilinç bulanıklığı yaşarlar (AK, s. 100-107).

Yazar *Reis Bey* piyesinde *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te olduğu gibi kumarın yıkıcı etkileri üzeri durmuştur. Burada kumarın yanında uyuşturucu da bireyi yıkıma götüren amillerden birisidir. Eserde anne katilliği ile suçlanan ve masumiyetini ispat edemediği için idam edilen Mahkûm iyi bir ailenin çocuğu olmasına ve Londra'da tahsil görmesine rağmen kumar ve uyuşturucuya alışmış, bu yüzden eğitimini de yarım bırakmıştır (RB, s. 38). Hayatını karartan olaylar da kumar alışkanlığı yüzünden başına gelmiştir. Mahkûm bir keresinde sürekli kumar oynadığı bitirim yerinde evinin anahtarını düşürmüştür. Bu anahtarı bulan bir arkadaşı anahtarı gizlice çoğalttıktan sonra bulduğu yere bırakmış ve daha sonra Mahkûm'un evde olmadığı bir gece onun evine giderek annesinin mücevherlerini çalmış ve kadını öldürmüştür (RB, s. 38-43). Fakat bu gerçekler çok sonra anlaşıldığı için Mahkûm idam edilir.

Böylece kumar alışkanlığı Mahkûm'un sonunu hazırlamıştır. Onun kumar alışkanlığı kendisinin ve annesinin ölümüne sebep olmuştur. Yazar bu şekilde kumarın *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te ele aldığı doğrudan zararlarının yanında kumar oynanan

yerlerde bulunmanın bile dolaylı zararları olabileceğini göstermek istemiştir. Yazar ikinci perde beşinci tabloda ise kumarın maddî zararlarına değinmiştir:

“(...) Sen bu akşam kumarda beşyüz lira kaybettin. Düşün, bu parada ne kadar insan ve emek hakkı var... Eğer, bir hamal, sırtında elli kiloluk yükü bir kilometre ötesine iki buçuk liraya taşırsa, bu hamalın iki yüz kilometrelik emeği... Tam yedi yüz on beş ekmek parası... Bir hastahane dolusu insanın acısını dindirecek ilaç tutarı... Bayram sabahı, boynu bükük, bilmem kaç öksüzün kundura bedeli... (...) Çocuklar! Bütün bu hak sahiplerine acıyan, bütün bu emeklere içi sızlayan, parasını nasıl bir zara, bir kâğıda teslim eder? (...)” (RB, s. 96-97)

Bunların yanında yazar kumar ve uyuşturucu alışkanlığına sahip bireylere toplumun menfi yaklaşımını da eserde ele almıştır. Suçsuzluğunu ispat edemediği için idam edilen Mahkûm, Reis Bey’in kendisini suçlu olarak kabul etmesinin kumar ve uyuşturucu alışkanlığı yüzünden olduğunu söyler:

“(Büsbütün yırtınarak.) Ben suçluyum, Reis Bey, biliyorum! Bu yüzden nefret ediyorsunuz benden. Onu da biliyorum! Ama benim suçum anne kaatilliği değil... Bitirim yerlerine düşmüş, eroine alışmış olmak, benim suçum... En yüksekten en aşağıya düşmüş olmak... Bu yüzden nefret ediyorsunuz benden... Belki belâmu da bu yüzden buluyorum! Ama ben, anne kaatili değilim!” (RB, s. 38)

Kumar ve uyuşturucu alışkanlığına sahip olmak toplum nazarında kişinin değerini düşürür, güvenilirliğini ve inanılabilirliğini zedeler. Mahkûm’un eroin ve kumar bağımlılığı Reis Bey’de onun suç işlemeye meyyal bir kişi olduğu izlenimi oluşmasına yol açmıştır. Bu yüzden ne yapsa da mahkemede onu ikna edememiştir.

Eserin hapishanede geçen üçüncü perde yedinci tablosunda ise mahkûmların uyuşturucu bağımlılığı üzerinde durulmuştur. Hapisteki mahkûmların pek çoğu uyuşturucu bağımlısıdır ve bu yüzden sık sık krize girerler. Diğer mahkûmların Reis Bey’e hapishane hayatını anlattıkları diyalogda uyuşturucunun insan üzerindeki zararları üzerinde durulur:

“MEMUR –(...) Eroinci zehiri bulamayınca krize düşer. Ölümden öteye acı duymaya başlar. Bıçakla, jilette, bulamazsa cam kırıklarıyla göğsünü şerha şerha doğrar. Böyle yapmadan, kana bulanmadan rahat edemez.

(...) Anlatabildim mi, Reis Beyefendi, başta eroin sarhoşluğu, dalgası diye birşey yoktur. Onunla sağlığı harap edildikten sonra, yangını gazla söndürürcesine, yine onunla, bir ân için rahata kavuşulur. İşte o zaman vücudu saran rehaveti, kesikliği, sarhoşluk dalgası sanırlar. (...)

REİS BEY –Desenize eroin, insandan en aziz nimeti aldıktan sonra, onu yalandan iade etmenin saadeti!.. Her ân öldürüp, her ân diriltmek, sonra yine öldürmek mârifeti!..” (RB, s. 132-134)

Bunun yanında eroin ticareti hapisanedeki bazı kişilerin gelir kaynağını oluşturmaktadır. Bu sebeple bu şahıslar hapse yeni düşünlere “bıçağın ucunda” eroin ikram ederek (!) onları zorla bağımlı ve dolayısıyla müşterileri hâline getirmektedirler (RB, s. 134). Hapishaneye uyuşturucu “zula” adı verilen yöntemlerle gizlice sokulmakta ve burada mahkûmlara satılmaktadır (RB, s. 135-136).

Necip Fazıl *Para, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Ahşap Konak ve Reis Bey* piyeslerinde kumar ve uyuşturucuyu toplumsal bir yara olarak ele almış ve bu alışkanlıkların yıkıcılığını ortaya koymaya çalışmıştır.

3.2.1.1.4. Basın Eleştirisi

Basın eleştiri Necip Fazıl’ın piyeslerinde ilk olarak *Bir Adam Yaratmak*’ta Husrev’in sözde dostlarından Şeref üzerinden işlenmiştir. Bir gazetenin patronu olan Şeref (BAY, s. 42) gazetesinin maddî çıkarları için dostluk, özel hayata saygı gibi manevî değerleri çiğnemekte beis görmez. Husrev’e göre gazeteciler özel hayata saygı duymamakta ve kişilerin özel hayatlarıyla alâkalı bilgileri öğrenmeyi bir hak olarak görmektedirler:

“Saygısızlık da lâf mı? O bunu bir hak diye yapıyor. Sen kendi cebini karıştırırsan saygısızlık mı etmiş olursun? Biz onların ceplerinden farklı bir şey değiliz. Ellerini uzatıyorlar ve bizi karıştırıyorlar. Ağzınızı açın, dişlerinizi sayacağıım dese, ağzını açmaya, dişlerini saydırmaya mecbursun.” (BAY, s. 21)

Bir gazeteci olarak Şeref de bu düşüncededir ve güya dostu olan Husrev’in geçirdiği felâketten sonra özel hayatını gazetesinde haber yapmaktan çekinmez. Hatta karısı Zeynep aracılığıyla ölen Selma’nın not defterini ele geçiren Şeref, defterde yazanlardan Selma’nın gizliden gizliye Husrev’i sevdiğini öğrenir ve bunu da gazetesinde yazmaktan çekinmez. Böylece ölen bir genç kızın mahremiyetini de gazetesinin tirajı uğrunda çiğner (BAY, s. 59).

Husrev, Şeref’in gazetesinde çıkan bu haberlerden ciddi anlamda rahatsız olur. Husrev’in bu rahatsızlığını duyan Şeref, onunla konuşmak için evine gitmekten de çekinmez:

“HUSREV –Ne yüzle geliyorsunuz buraya Şeref Bey?

ŞEREF –Teessürünüzü söylediler. Geldim. Neden bu infial? İzah eder misiniz?

HUSREV –Anlamıyor musunuz?

ŞEREF –Anlamıyorum. Gazetede bugün çıkan şeylerden müteessir olduğunuzu tahmin ediyorum. Fakat hakkınız var mı?

HUSREV –Demek hakkım yok!

ŞEREF –Elbette yok. Sizin gibi, herkesin tanıdığı, herkesin sevdiği bir insan, ne kadar alâka çeker bilirsiniz. Biz de öğrendiğimizi yazdık.” (BAY, s. 81)

Bu diyalogda görüldüğü üzere Şeref için alâka çekecek her şey gazetede yayımlanabilir, bu bir dostun ve hatta ölmüş bir genç kızın mahremiyetine girse bile. Bu diyalogun devamında Şeref gazetesinde her şeyi yayımlayabileceğini, buna hiçbir değer ölçüsünün engel olamayacağını da söyler:

“HUSREV –(...) Bir insan hakkında ne olsa yazar mısınız gazetenizde?

ŞEREF –Yazarım.

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

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

HUSREV –Demek bu duygu sizce edebiyat!

ŞEREF –Ben ticarethanemin kanunlarına bağlıyım. Vazifeme engel olacak başka hiçbir gaye tanımam. (...)

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

ŞEREF –Boyuna tanımam diyorum.

HUSREV –(Hayreti cinnete yakın bir hal alır) Ya deminki kıymetler şahsınıza bağlı olursa?

ŞEREF –İcabında onları da yazarım. Elverir ki doğru şeyler olsun!” (BAY, s. 84)

Vazifesi halkı bilgilendirmek olan gazete, Şeref için bir ticarethanedir. Onun için okurun alâkasını cezbederek satışı arttıracak her şey gazetede haber olarak yayımlanabilir. Bu tavır, toplumun çeşitli tabakalarındaki yozlaşma ile birlikte gazetenin de bir iletişim aracı olmaktan çıkarak sansasyonel haberler ve magazinle dolu bir mecmua hâline dönüştüğünü gösterir.

Necip Fazıl'ın basına yönelik eleştirilerde bulunduğu ikinci piyesi *Para*'dır. Yazar bu piyesinde paranın basın üzerindeki etkisini ele almıştır. Banka patronu O, parayla her gazetenin ve gazetecinin satın alınabileceğine inanır: “(Telefona.) Ha, evet, bu muharrir tarafımdan haber gönderin, Hususi Kâtibimi görsün. Hususi Kâtibim ona, bir anda

mezhep değiştirmenin reğetesini verir. (Bir lâhza dinler.) Bu reğeteden basit ne olabilir, a dostum, binlik bir kağıt parçası!.. İçtimaî mezheplerin birinden öbürüne geçme işi trafiğe bağlıdır; adamına ve mezhebine göre ücretini arar, tarifede bulursun. (...)” (P, s. 24-25)

Kendi aleyhinde olan gazetecinin parayla satın alınabileceğine inanan O, savaş günlerinde kendisi ve ihtikâr aleyhine haber yapan gazetelere karşı maddî imkânlarıyla başka bir gazeteyi kullanmayı düşünür: “(Elini gazeteye doğur uzatır.) ‘Bayrak’ gazetesini ben yarın ihtikâr lehinde, fiat yükselişlerinin vatana faydaları hakkında, yedi sütunluk başlıklarla donatayım mı, ister misiniz?” (P, s. 73). O, vatan aleyhinde olan faaliyetlerini gazetelerde faydalı işler gibi lanse ettirecek maddî imkânlarla sahiptir. Necip Fazıl, böylece yazılı basının para patronları tarafından yönlendirildiğini ortaya koymuştur.

Yazarın basının parayla nasıl yönlendirildiğini işlediği bir diğer piyesi *Püf Noktası*’dır. Üçüncü perdede “Çözüm İş Bürosu”nu kurarak siyasete atılan Recep Kafdağlı, bir gazeteyi yönetimi altına alır ve burada istediği şekilde haberler yayımlatır. Mesela, bankalardaki halk mevduatının kırk milyar liraya yaklaştığını fakat halkın parasını çekmek istese bankaların ödemeyi gerçekleştirmeyeceğini ele alan bir yazı dizisi hazırlar. Gazetede bunu yapmasının sebebi bankaları zor durumda bırakmak ve onlardan istediği parayı alabilmektir. Nitekim banka temsilcileri istediği parayı verince bu yazı dizisini hemen durdurur (PN, s. 53-62).

Kafdağlı, bunun yanında gazetesinin fikirden uzak, magazine yönelik bir yayın olmasını ister. Gazetenin tirajının üç binden on bine çıkmasının püf noktasını magazinde bulur: “*Fikir yok, ukalalık yok, sadece resim altı meraklı hâdise, Habeşistan İmparatoru’nun oturağı ve kadın bacağı o kadar. Okuyucunun püf noktası...*” (PN, s. 62)

Necip Fazıl böylece *Bir Adam Yaratmak, Para ve Püf Noktası* piyeslerinde Türk yazılı basının tiraj yükseltme ve maddî kazanç uğruna nasıl yozlaştırıldığını eleştirel bir şekilde ortaya koymuştur.

3.2.1.2. Anadoluculuk

“Anadoluculuk” düşüncesi Osmanlı’nın son yıllarında Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Turancılık’a bir tepki olarak doğan yerli bir milliyetçi akımdır. Bu akım Anadolu’nun Türk milletinin gerçek ve tek vatani olduğu tezi üzerine şekillenmiş ve Anadolu coğrafyasını millî kimliğin temel kurucu unsurlarından en önemlileri arasına dâhil etmiştir. Bu açıdan Anadoluculuk, toprağa bağlı bir milliyetçilik anlayışıdır.³⁰¹ Osmanlı Devleti’nin son

³⁰¹ Köksal Alver, “Anadoluculuk ve Hilmi Ziya Ülken”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/1 (Haziran 2001), s. 133-134.

günlerini yaşadığı ve Anadolu'nun işgal altında bulunduğu bir dönemde Kuva-yı Milliye hareketinin başarılı olması Anadoluçuluk düşüncesini güçlendirmiştir. Daha sonra Cumhuriyet döneminin başlarında resmî bir politika görünümü de kazanan Anadoluçuluk değişik ideolojik görüşlere sahip Mükrimin Halil Yinanç, Remzi Oğuz Arık, Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkcısı), Nurettin Topçu gibi aydınlar tarafından farklı bakış açılarıyla benimsenmiştir.³⁰² Necip Fazıl ise 1939'da yazdığı "Ben Buyum!" başlıklı yazısında dünya görüşünü oluşturan unsurları sıralarken Anadolu'yu da belirtir.³⁰³

Necip Fazıl, ilk piyesi *Tohum*'da Anadoluçuluk düşüncesini belirgin bir şekilde işlemiştir. Eserde Anadolu, Maraş özelinde ele alınmıştır. Eserin pek çok yerinde yiğitlik, gözü peklik, dürüstlük gibi olumlu vasıflar Maraşlılık vurgusu ile verilmiştir (T, s. 20, 23, 31, 44). Yazar kültürümüzde var olan olumlu değerlerin Anadolu'da hâlen yaşamakta olduğuna ve bu değerlerin Batı'nın madde ve akıl gücünü yenecek nitelikte olduğuna inanır.³⁰⁴ Necip Fazıl, "Maraş Hitâbesi"nde de bunun altını çizmiştir:

*"(...) Çocukluk günlerimden beri, masalını dinlediğim yiğitler yatağı ve destanlar memleketi Maraş, meğer bir rüya âlemini yeryüzüne kabûl ve tasdik ettirecek olan yermiş... Meğer Şirin için dağları delen Ferhat'tan miras, Anadolu ruhu, orada ve en ağır hakaretler altında kaldığı devirde, eşsiz tecellilerinden birine kavuşacakmış. Meğer, bütün imanlarını kendi eli ile yonttuğu çelik mekanizmalara kaptıran Avrupalı, orada, bütün icatları ve cihazlarıyla birden iflâs edecekmiş..."*³⁰⁵

Eserde Fransızlara ve onlara yardım eden komitecilere karşı verilen mücadelede Maraşlılar maddî imkânlar bakımından zayıf olsalar da manevî güçleri düşmanı alt edebilecek derecede sağlamdır (T, s. 44). Bu noktada İhsan Işık, Mehmet Âkif'in "İstiklâl Marşı"ndaki "*Garb'ın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar; / Benim îman dolu göğsüm gibi serhaddim var. / Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir îmanı boğar, / 'Medeniyet!' dediğin tek dişi kalmış canavar?*"³⁰⁶ mısraları ile *Tohum* arasında bir duygu ve düşünce birlikteliği olduğunu belirtir.³⁰⁷

Eserde madden üstün Fransızları ve komitecileri yenen bu manevî güç Anadolu'nun görünen çorak yüzünde değil, herkesin göremediği ruhundadır. Ferhad Bey, aydınların Anadolu'nun ruhunu tanımadıklarından yakınıdır (T, s. 86). Orhan Okay, Necip Fazıl'ın bu

³⁰² Alver, a.g.y., s. 134.

³⁰³ Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek -Kendi Sesinin Yankısı*, Etkileşim Yayınları, İstanbul 2009, s. 21.

³⁰⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1971, s. 63.

³⁰⁵ Necip Fazıl Kısakürek, "Maraş Hitâbesi", *Hitâbeler*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 160-161.

³⁰⁶ Mehmed Âkif Ersoy, *Safahat*, Hazırlayan: M. Ertuğrul Düzdağ, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 477.

³⁰⁷ İhsan Işık, "Necip Fazıl Kısakürek'in Oyunlarına Toplu Bakış", *Mavera*, 17 (Nisan 1978), s. 41.

yaklaşımının Yakup Kadri'nin *Yaban* romanındaki Anadolu ve Anadolu köylüsü hakkındaki menfi bakış açısına karşı bir tepki içerdiğini vurgular.³⁰⁸

Künye piyesinin başında Necip Fazıl, Gazanfer'in babasının emir eri Hamza Çavuş üzerinden Anadolu insanının sahip olduğu üstün vasıfları ortaya koyar. Hamza Çavuş, Gazanfer'in babasının yanında emir eri olarak görev yapmış ve Gazanfer'in babası Plevne'de onun kollarında şehit olmuştur. Bundan sonra hayatını komutanının öksüz ve yetim oğlu Gazanfer'e adayan Hamza Çavuş, yirmi yedi sene boğaz tokluğuna ona bakmış ve onun hizmetkârlığını yapmıştır (K, s. 17-18). Gazanfer, Hamza Çavuş'un halis Anadolu insanının bir örneği olduğunu düşünür: "*Anadolu böyle insanlarla dolu. Onlar sade ruhlarındaki saffeti babalarından aldıkları gibi saklayabilmiş değiller. Bu saffetin altında ne muvazeneli, ne tezatsız, ne kendilerine göre bir dünyaları var.*" (K, s. 18)

Piyesin üçüncü perdesinde Millî Mücadele'yi de işleyen (K, s. 115-134) Necip Fazıl, Anadolu'da başlayan kurtuluş hareketini yüceltir. Millî Mücadele'nin başarısıyla beraber İstanbul'un işgalden kurtulmasını şehrin ikinci kez fethi olarak değerlendirir:

"Gazanfer Paşa! Geliyorlar. Tahtadan elini göğsüne bastır da heyecanını zaptet! Ölebilirsin. Köprüyü geçmişler, Sultanahmet'e varmışlar, Beyazıt'ı dönmüşler, geliyorlar. Hiç fatihlik üstüne fatihlik duydun mu? Al işte! İstanbul yeniden fethedildi. Bir millet kendi kendisini fethetti. (...)" (K, s. 132)

Kanlı Sarık piyesinde Anadolu, Kars özelinde Alparslan'ın fetihleriyle başlayan bir süreç içerisinde ele alınmıştır. Necip Fazıl, Alparslan'ı Anadolu'nun Türkleşmesinin ve Müslümanlaşmasının mimarı olarak ele alır: "*Fâti'h'in dört asır sonra Ayasofya kubbesinde tuttuğu düğümü, ilk defa Doğu'da 'Anı' Mâbedinde perçinleyen, iman hamlesine Türk'te ilk yönü veren ilk kahraman...*" (KS, s. 16)

Anadolu'nun bir köşesi olan Kars fethinden sonra Ortodoks Türkler, İranlılar, Ruslar ve Ermeniler tarafından defalarca işgal edilmiş, yakılıp yıkılmıştır. Yazar bu yüzden Kars'ı "*(...) Müslüman Türk'ün azap kalesi!.. (...)"* (KS, s. 89) olarak niteler. Buna rağmen Kars'ın Müslüman-Türk ahali si tüm zorluklara direnerek şehri savunmuşlar, kimi zaman gazi kimi zaman şehit olmuşlardır. Kars ahali sinin vatan toprağına olan bu bağlılığı Anadolu insanının en önemli vasıflarından birisidir.

Eserde bununla bağlantılı olarak ele alınan düşüncelerden biri de vatan bir bütün olarak kurtulmadıkça selamete erilemeyeceğidir. Birinci Dünya Savaşı esnasında Rusya'da Çarlık'ın yıkılması üzerine Rusların işgal ettikleri Kars'tan çekilmelerini Mazlûm Hoca

³⁰⁸ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul 2003, s. 80.

yeterli bulmaz: “(...) Sağımızda Ermeni, önümüzde Gürcü, tepemizde İngiliz; üstelik arkamızda ana-baba günü yaşayan Anavatan; sonra da Kars kurtulmuş bulunuyor! Olmaz, olmaz! Vatanın kurtulması lâzım, Kars’tan fişkırان ilk ‘Müdafaa-i Hukuk’ davranışının bütün Türkiye’yi sarması lâzım... (...)” (KS, s. 94)

Necip Fazıl *Abdülhamîd Han* piyesinde de Anadolu insanın devlete bağlılığını ele almıştır. Eserin birinci perde üçüncü tablosunda kendisine gelen jurnalleri inceleyen II. Abdülhamîd bunların hep Balkanlardan geldiğini görür:

“*ABDULHAMÎD* –(...) *Hep İttihat ve Terakki, İttihat ve Terakki, İttihat ve Terakki... Ve Selânik, Selânik... Rumeli ve Makedonya istikametinden esen bir asırlık rüzgâr... Niçin Anadolu’dan en küçük bir soluk bile gelmez?*”

MABEYİN MÜŞÜRÜ –*Saf ve gerçek Türk olduğu için efendimiz!..*” (AH, s. 27)

Yazar bu şekilde Anadolu insanının gerçek Türklük değerlerine bağlı olduğunu, bu yüzden her ne koşulda olursa olsun devletine karşı hareket etmediğini vurgulamıştır. Yazar üçüncü perde sekizinci tabloda ise Çanakkale’de direnen Türk askerinin kahramanlığını ön plana çıkarır: “*Biliyorum! Çanakkale’de Mehmetçik payitahtı kurtarmak için dretnotlardan atılan gülleleri göğüs kafesi içinde yakalamaya çalışıyor! Biliyorum!...*” (AH, s. 62)

Mukaddes Emânet piyesinde işlenen düşünce *Abdülhamîd Han*’la aynı minvaldedir. Birinci perde ikinci tabloda Abdullah’ın babası Tanzimat’tan sonra yaşanan savaşlarda Anadolu halkının cepheden cepheye koştüğünü ve “*tökezleyen devleti düzlüğe çıkarmak için*” canını fedâ ettiğini belirtir (ME, s. 18-19). İkinci perde dördüncü tabloda ise Abdullah kendisini hükûmete hakaret etmekle itham eden İkinci Muhtar’a “*Ben hiç hükûmete hakaret eder miyim?.. Ben ‘Ya devlet başa, Yaz kuzgun leşe!’ diyen Anadolu çocuğuyum... (...)*” (ME, s. 44) şeklinde cevap vererek Anadolu halkının devletine bağlılığını vurgular.

Necip Fazıl bu temayı işlediği *Tohum, Künye, Kanlı Sarık, Abdülhamid Han, Mukaddes Emânet* piyeslerinde Anadolu insanının mertlik, yiğitlik, devletine bağlılık gibi özelliklerini ön plana çıkararak bir Anadolu vurgusu yapmıştır. Bunların yazarın önem verdiği değerlerdir.

3.2.1.3. Devlet Yönetimine Eleştiri

Devlet yönetimine eleştiri ilk olarak Necip Fazıl’ın üçüncü piyesi *Künye*’de karşımıza çıkmaktadır. Bu piyesinde bir subayın ordudaki yaşamı üzerinden Osmanlı Devleti’nin son yıllarını işleyen yazar devleti çöküşe sürükleyen sebepler üzerinde

durmuştur. Bunlardan ilki daha önce değindiğimiz rüşvettir. Gazanfer, devletin Yemen’de zafiyete uğramasının en büyük sebebi olarak rüşveti görür (K, s. 20-21).

Gazanfer, İstanbul’da sıklıkla yaşanan yangın vak’alarını da maddî sebeplerden ziyade devletin içinde bulunduğu buhrana bağlar. İstanbul’daki yangınları milletin ruhunun bir isyanı olarak değerlendirir:

“(…) Ben bu yangında, İstanbul’un kav haline gelmiş ruhunu görüyorum. Camilerinden, türbelerinden, mezar taşlarından başka bütün varlığı, ne büyük bir vehim olduğunu ilan etmek istiyor. Yanmak, patlamak, gaz haline gelmek, rüzgâra savrulmak istiyor. İstanbul kendi kendisine isyan ediyor. Sınırlar ona kazan kaldırmış ne çıkar, o kendi kendisine kazan kaldırıyor.” (K, s. 26-27)

Necip Fazıl’ın çeşitli piyeslerinde işlediği meşrutî yönetim şekillerine karşı güvensizlik de ilk olarak *Künye*’de karşımıza çıkar. Necip Fazıl, bir devlet reformu olarak mutlakıyetten meşrutî yönetim tarzına geçilmesini sağlıklı bulmaz ve bunu piyeslerinde eleştirir. *Künye*’nin birinci perde üçüncü tablosunda Beyazıt Meydanı’ndan bir halk peyzajı sunan Necip Fazıl, burada sıradan vatandaşlar aracılığıyla Meşrutiyet’i ve onunla beraber geldiğine inanılan “hürriyet”i eleştirir. Genç ve şık kadınları gören halk kadınları arasında şöyle bir konuşma geçer:

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

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

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

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI –Ya ne?

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

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI –Desene ki hürriyet, kıyametten bir alâmet!” (K, s. 44-45)

Bu parçada görüldüğü üzere Necip Fazıl, Meşrutiyet’le beraber gelen hürriyeti bir “laf” ve “kıyametten bir alâmet” olarak görmektedir. Aynı tabloda Meşrutiyet üzerine tartışan hukuk talebelerinden ikincisi Necip Fazıl’ın Meşrutiyet hakkındaki görüşlerini yansıtır:

“Eski tahtta yeni bir sultan. Eski askerın başında yeni bir külâh. (Kalabalığı gösterir.) Şu millet parçasını görüyor musun? Olandan, bitenden en az haberi olan da işte bu millet! Halbuki her şey onun adına yapılıyor. Hürriyet sanki onun derdi. (...)” (K, s. 47)

Bu parçadan da anlaşıldığı gibi Necip Fazıl, Tanzimat’tan itibaren Osmanlı’nın son yıllarında gerçekleştirilen devlet reformlarının hiçbir şeyden haberi olmayan halk için tepeden inme yapıldığını düşünmektedir. Değişimler halk içindir ama tüm bu faaliyetler satıhta kalmış, halka inememiştir.

Künye’de devlet yönetimiyle ilgili bir eleştiri de ikinci perde beşinci tabloda Tabur İmamı tarafından yapılır. Askerî mahfilde subaylar arasındaki sohbete katılan Tabur İmamı ile İkinci Yüzbaşı arasında şöyle bir diyalog geçer:

“İKİNCİ YÜZBAŞI –(Tabur imamına) Ne dersin baba, seferberlik böyle uzayıp gidecek mi? Muharebeye girecek miyiz, girmeyecek miyiz?

TABUR İMAMI –Hiç muharebe olur da biz girmez miyiz? Bu devlet muharebe eden iki taraftan birine üç buçuk atlısıyla yardım ettiği için kuruldu. Hiç ışık olur da pervane yanmaz mı?

İKİNCİ YÜZBAŞI –Başımızdakiler bizi körü körüne ateşe atarlar mı sanıyorsun?

TABUR İMAMI –İlâhi oğlum, nerde o düşmanları zayıflarken milletine yağ bağlatacak büyükler? Gözümüz yollarda, onları arıyoruz.” (K, s. 80)

Tabur İmamı bu sözleriyle devlet yöneticilerinin basiretsizliğini vurgulamaktadır. Ona göre devletin başındakiler fırsatları değerlendirmekten uzak kişilerdir.

Necip Fazıl’ın yarım kalan piyesi *Sır*’da Yeşiller ülkesinde devlet yönetiminden hoşnut olmayanların bir ihtilâl yaptığı görülmektedir. Başyücelik İnkılâbı adı verilen bu ihtilâlle eski düzen yıkılmıştır. İhtilâlin eski düzeni yıktığı şu sözlerle belirtilir: “Kır at şahlandı! Taklit çatası yıkıldı! Köksüzler ezildi! Güneşimizi zindana atan kafa koparıldı!” (S, s. 76). İhtilâlin gerçekleştiğini haber veren birinci perdenin ilk kısmı (S, s. 75-79) alıntıladığımız cümlelere benzer bir şekilde oldukça sert bir eleştiri içermektedir. Bu kısmın eleştiri dozunun sert ve yüksek olması “milleti kanlı ihtilâle teşvik” suçlamasıyla eserin neşredildiği *Büyük Doğu*’nun kapatılmasına ve *Sır*’ın yarım kalmasına sebep olmuştur.³⁰⁹

Necip Fazıl *Abdülhamîd Han* piyesinde devlet yönetimine eleştirilerini II. Abdülhamîd üzerinden gerçekleştirmiştir. Eserde II. Abdülhamîd devletin bekâsı için mücadele eden bir padişah olarak ele alınırken ona karşı hareket eden İttihat ve

³⁰⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 283.

Terakki'nin faaliyetleri yerilmiştir. Yazar, Sultan'ın gayretlerinin sebebinin "(...) *Gayem, tam yıkılma ânında teslim aldığım devleti, şu zayıf belkemiğinin üstünde durdurabilmektir. (...)*" (AH, s. 25) şeklinde ifâde etmiştir. Buna karşın İttihatçılar ise eserde Mabeyin Müşürü tarafından "*Ulvî merhamet ve hudutsuz müsamahanız içinde yuvarlanarak gelişmeğe ve sonra zatı şahanelerini mülk-ü şahaneleriyle beraber devirmeğe bakan, af buyursunlar, köpek hürriyeti dâvasında, yol kesicilerin en tehlikelisi bir eşkıya çetesi...*" (AH, s. 27) şeklinde tavsif edilmiştir. Bu bağlamda İttihatçılar devletin bekâsı açısından tehdit oluşturan bir grup olarak ele alınmıştır.

Bunun yanında eserde *Künye*'dekine benzer bir şekilde Meşrutiyet'e karşı güvensizlik de görülür. Sultan, Mebusan Meclisi'nin yeniden açıldığı gün şöyle der: "(...) *Bakalım, devletin saadeti, her kafadan bir ses sisteminde mi, yoksa bizim bildiğimiz, münakaşa ve pazarlık kabul etmez mutlak saadet prensibinde mi?*" (AH, s. 32). Necip Fazıl, böylece II. Abdülhamîd vasıtasıyla meşrutî yönetimlere karşı eleştiride bulunmaktadır. Ona göre meşrutiyet, her kafadan bir sesin çıktığı düzensiz bir yönetim sistemidir. Yine bu doğrultuda meclise seçilen mebusların devleti yönetebilecek yeterlilikte olmadığı ifâde edilir: "(...) *Şu, zatı şahanelerini süzen Rum, Ermeni, Yahudi, Fellâh, Marunî, kıptî, nursuz ve ruhsuz suratlara bakın! Ve onlara karışmış, gûya bizden çehrelere dikkat buyurun! Bunlar mı devletimizin iradesini temsil edecek? Bunlar hâkim olduğu gün, altı asırlık 'Devlet ebed müddet' çöküp gitmiş demektir.*" (AH, s. 34)

Eserde II. Meşrutiyet'in ilânından bir süre sonra başlayan 31 Mart olayları II. Abdülhamîd'e karşı tertip edilmiş bir ayaklanma olarak değerlendirilmiştir. Bu ayaklanmayı bastırmak amacıyla Selânik'ten gelen Hareket Ordusu'nun hedefinin ise doğrudan II. Abdülhamîd olduğu iddia edilir: "(...) *Sultanım! Selânik'ten gelen ordu bir çapulcu olayıdır. Üstelik onları 'Padişahımızı kurtarmaya gidiyoruz!' diye aldatıyorlar. (...)*" (AH, s. 49)

Yaşanan olaylar neticesinde II. Abdülhamîd tahtan indirilir, İttihat ve Terakki yönetime tamamen egemen olur. Bu noktadan sonra meydana gelen olaylar devlet için bir çöküş olarak değerlendirilir ve bunun sorumlusunun da İttihatçılar olduğu ifâde edilir. II. Abdülhamîd, II. Meşrutiyet'le beraber memleketin yolunmaya başladığını (AH, s. 33) ve kendisinden sonra yönetimi ele alanların yangına su yerine gaz sıktıklarını düşünür (AH, s. 59). Osmanlı'nın Birinci Dünya Savaşı'na girişinin görünürdeki vesilesi olan Yavuz ve Midilli savaş gemilerinin Boğaz'dan geçişini gören eski Sultan, bir kazla bir ördeğe karşı imparatorluğun verildiğini söyler (AH, s. 63). Son günlerinde devletin artık tamamen yıkıldığını gören Sultan buna sebep olanlara hakkını helâl etmez:

“Allahım; helâl etmiyorum! Şahsımı değil, milletimi bu hale getirenlere, hakkımı helâl etmiyorum! (...) Beni, benim için lif lif yolsalar, cımbız cımbız zerrelerimi koparsalar, sarayımı yaksalar, hanümanımı, hanedanımı söndürseler, çoluğumu gözümün önünde parçalasalar helâl ederdim de Sevgilinin yolunda yürüdüğüm için beni bu hale getiren ve milletimi ateşe atan insanlara hakkımı helâl etmem! (...)” (AH, s. 67)

Necip Fazıl *Mukaddes Emânet* piyesinde 1908-1971 yılları arasındaki siyasi olayları eleştirel bir şekilde ele almıştır. Eserde Tanzimat Fermanı'nın ilân edildiği yıl doğan Baba, Tanzimat'tan itibaren yapılan tüm reformları bir yozlaşma olarak görür. Ona göre Tanzimat gavura yakınlaşma ve onu taklittir (ME, s. 16). Abdülmecit'i ilk alafranga padişah olarak gören Baba, Tanzimat dönemini şöyle anlatır:

“Düşün!.. Avrupalıya 300 milyon altın borç... Vur patlasın çal oynasın, sefahet, israf... Çizgileri, nakışları bir haç'a benzer saraylar... Hem para veren hem de onu mal satarak elimizden alan Avrupanın yutturduğu çürük donanma... Türettiği çürük adam... Her tarafı inmeli, kafatası battal devlet... Moskof'un taktığı isimle 'Hasta Adam'...” (ME, s. 17-18)

II. Abdülhamîd'in tahtan indirilmesini devlet için büyük bir kayıp olarak gören Baba bunun ceremesini halkın çekeceğini düşünür (ME, s. 15). Ona göre II. Meşrutiyet'le birlikte gelen hürriyetten bir şey ummamak gerekir:

“Hâlâ anlamıyor musun? Avrupalı kızağından inme, Kaptanı yahudi, çarkçısı mason, tayfası dönme, rotası dinsizlik, hürriyet gemisinden ne bekliyorsun?.. Eğer tez zamanda, beş on yıl içinde bu gemi, yolcusu milletle beraber kayalara oturmazsa şaşmak lâzım... Ben göremem, amma sen görürsün! Bana da rahmet okursun!” (ME, s. 20-21)

Necip Fazıl bunun yanında İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki devlet yönetimini de eserde eleştirmiştir. Ülkenin savaşa girmediği hâlde bir çöküş yaşadığını ifade eder: *“İkinci Dünya Savaşına girmeyebildik. Tarafsızlığımızı her tarafa karşı değerlendirebilir, keselerimizi doldurur, bütün gücümüzü bir iç kalkınmaya bağlayabilirdik. Aksi oldu, maddede ve mânada yükseleceğimize, maddede ve mânada battık!”* (ME, s. 51). O, bu dönemde malî açığın kapatılması için başvuru Varlık Vergisi'ni de *“Dünyanın hiçbir mezhebinde görülmemiş resmî gasb”* (ME, s. 52) olarak tavsif eder. İnönü yönetimini bu şekilde eleştiren Necip Fazıl ardından gelen Demokrat Parti yönetiminin icraatlarını da beğenmez. Onların getirdiğine inanılan demokrasi ve hürriyetin göstermelik bir süs olduğunu iddia eder (ME, s. 56) ve şöyle der: *“(...) Bana öyle geliyor ki, şu Kır At tecrübesi ruhumuzdaki Kır At'ın şahlanma ümidini harcayıp tüketecektir. (...)”* (ME, s. 57)

Necip Fazıl bu piyesindeki devlet yönetimine bir diğer eleştirisini de muhtarlık kurumu üzerinden yapar. Yazar, devletin taşradaki en küçük temsilcisi olan muhtarın halk karşısındaki konumunu dört farklı dönemde dört muhtarla ele almıştır. II. Meşrutiyet döneminin Birinci Muhtar'ı Baba'yı zorla köy meydanına hürriyet için vaaz vermeye götürmeye çalışır. Baba'nın hem hasta olduğunu hem de hürriyet düşüncesini benimsemediğini bu yüzden vaaz vermek istemediğini söylemesi üzerine onu tevkif ettirmekle tehdit eder (ME, s. 22). Bu dönemin muhtarı hürriyet adına halka baskı yapan bir tiptir.

İkinci Muhtar, Cumhuriyet'in ilk yıllarında karşımıza çıkar. Bu muhtar, kaymakamın mebusluğa aday yapmak için okuryazar, örnek bir kişi sorması üzerine Abdullah'ı salık verir. O, Abdullah'ın mebus olmasıyla köye elektrik, su, yol geleceğini düşünür. Abdullah ise buna şiddetle karşı çıkar. Kendisini ironik bir şekilde "örümcek kafalının biri" olarak niteleyen Abdullah, meclise uygun bir kişi olmadığını söyler. Bu noktada İkinci Muhtar, aynı Birinci Muhtar gibi Abdullah'ı tevkif ettirmekle tehdit eder (ME, s. 39-41). Kendisini devlete bağlı bir görevli olarak gösteren İkinci Muhtar aslında ahlâksız bir kişidir: *"Tüyübozukların tarlasına konmak için ölünün yazısını taklid ederek Kur'an sahifelerine sahte taahhüd yazdıran, Kur'an'ı yalancı şahit diye kullanan sen değil misin?"* (ME, s. 43)

Bunların ardından Abdullah, muhtarlık kurumunun ne ifâde etmesi gerektiğini dile getirerek İkinci Muhtar'ı eleştirir:

"Sen hükümetin en küçük şeklisin!.. Sen düzeltmelisin ki, büyüğün düzeldiği anlaşılсын!... (...) Muhtar dediğin, köyde en az yiyen ve en çok dağıtan, en az uyuyan, en çok yorulan, en az konuşan, en çok kulak verendir. Sen bunlardan hangisini yapabiliyorsun?.." (ME, s. 45)

Demokrat Parti yıllarının Üçüncü Muhtar'ı ise ilk iki muhtar gibi sorunlu bir kişi olmamasına rağmen oldukça siliktir (ME, s. 55-59). Necip Fazıl'ın eserinde örnek bir devlet yöneticisi olarak sergilediği Dördüncü Muhtar ise piyesin sonlarında 70'li yıllarda karşımıza çıkar. Bu muhtar büyüklerine saygılı ve imanlı bir kişidir. Abdullah'ı muhtemel bir komünist baskınına karşı uyarır ve onu korumak ister (ME, s. 78-82). Yazar böylece devletin temsilcisi olan muhtarın halkla barışık ve halkın manevî değerlerine sahip bir kişi olması gerektiğini vurgulamıştır.

Necip Fazıl'ın devlet yönetimine eleştirilerde bulunduğu bir başka piyesi *Püf Noktası*'dır. Tophaneli Efe'yi alt edip hayatın püf noktasının güçlü görünmek olduğunu kavrayan Recep Kafdağlı siyasete atılır ve desteklediği Anadolu Partisi'nin iktidara

gelmesini sağlar (PN, s. 69). Kafdağlı, Anadolu Partisi'nden önceki yönetimlere eleştirilerde bulunur. Bu eleştiriler aynı zamanda Necip Fazıl'ın ülke yönetimine eleştirileridir. Bu eleştirilerden ilki enflasyon üzerinedir. Kafdağlı enflasyonu "(...) *Tek taraflı enflasyon milletin parasını cüzdanlara el atmadan, nakitlere dokunmadan istendiği kadarıyla çalmaktır. (...)*" (PN, s. 70) şeklinde değerlendirir.

Necip Fazıl, Recep Kafdağlı vasıtasıyla Almanya'ya işçi gönderilmesini de eleştirir:

"Ya Türk işçilerini nasıl çekti bir kalemde Almanya'dan!... 'Kilometre karesine 40 küsur kişi düşen bir memleketin, 300 küsur kişi düşen bir ülkeye işçi göndermesi bangır bangır iflastan başka bir mânaya gelmez. Medeni dünya bizden ham beygir kuvveti çekiyor. Bizi arabasına koşuyor ve arabacılığı kendisi yapıyor. İnsan gücünü değerlendirmekten aciz ve onu yabancılardan bekleyen bir memlekete ne demeli?..." (PN, s. 71)

Necip Fazıl böylece Almanya nüfusunun kendi iş gücü ihtiyacını karşılayabilecek derecede olduğunu fakat zor ve ağır işleri yaptırmak için dışarıdan ucuza iş gücü aldığını vurgular. Ona göre ülkenin sahip olduğu iş gücü Türkiye'nin kalkınmasında kullanılmalıdır.

Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinde de ele aldığı meşrutî yönetimlere güvensizlik burada da demokrasi üzerinden ele alınmıştır. Kafdağlı, demokrasi hakkında şöyle der: "(...) *Demokrasi, tek'in zulmü altında ezilmektense, hakkı çokta aramanın ve belki ebediyen bulamamanın sistemi... Peki, hakkın kendisinde olduğunu bilen ona ne ihtiyacı olabilir?*" (PN, s. 74)

Künye, Sır, Abdülhamîd Han, Mukaddes Emânet ve Püf Noktası piyeslerinde yazar, Tanzimat'tan 70'li yıllara kadar gelen süreç içerisinde, II. Abdülhamîd dönemi hariç, devlet yönetimini beğenmemektedir. Meşrutî yönetime ve demokrasiye karşı da güvensizlik içinde olan yazar bunun Osmanlı'nın çöküşünde önemli bir âmil olduğunu düşünür. Yazar Cumhuriyet sonrasında ise özellikle İkinci Dünya Savaşı yılları ve devamındaki dönemin yönetimlerine de eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

3.2.1.4. Batılılaşma

Necip Fazıl, Batılılaşmanın bir taklit faaliyeti olarak gerçekleştiğini düşünür. *Mukaddes Emânet* piyesinde Tanzimat'la beraber başlayan Batılılaşmayı "*Şu, Gülhane Hattı denilen meşhur ferman var ya!.. Şu mürekkep yalamışların 'Tanzimat' dediği davranış... Gâvura yakınlaşma, Gâvur taklidinden medet umma davranışı (...)*" (ME, s. 16) şeklinde gören Necip Fazıl, bu şekildeki bir Batılılaşmanın karşısındadır.

Yazarın ilk piyesi *Tohum*'da Batı ve Batılılar olumsuz özelliklere sahip olarak ele alınmıştır. Maddî ve askerî imkânlar bakımından güçlü olarak Fransızlar, bu açılardan zayıf olarak Anadolu'yu işgal etmekten çekinmemişlerdir. Bunun yanında yazar Batılıların sadece görünenle ilgilendiklerini maddenin özünü oluşturan ruhu göremediklerini vurgular:

“Amerikalı seyyahları bilirsiniz. Onların bir tek gâyeleri vardır. Yeryüzünde herşeyi görmek ve tanımak. Her şeyden evvel yeryüzündeki şeyleri bir sır diye kabul etmeleri fena değildir. Fakat iş bu sırrı çözmeye gelince bakın ne yaparlar. Gittikleri yerdeki en büyük sırların adresini veren kitaplarını açarlar. O sırlarla burun buruna gelirler. Uzaktan şöyle bir bakarlar. Bir de fotoğraf çekerler. Akşam da otellerinde birbirlerine sorarlar: Görmediğimiz başka birşey var mı? Eğer görmedikleri birşey kalmamışsa o yerin de sırrı kalmamış demektir. Ellerindeki fotoğraf makinesi de onlar gibi düşünür. O da bütün sırları görmüş, hattâ çizgisi çizgisine not almıştır.” (T, s. 83-84).

Ferhad Bey'in tasvir ettiği bu seyyahların somut örneği *Künye*'de karşımıza çıkar. 1909 yılında Beyazıt Meydanı'nda geçen birinci perde üçüncü tabloda Avrupalı Erkek Seyyah ile Avrupalı Kadın Seyyah da yer alır. Her sene İstanbul'a gelen bu seyyahlar (K, s. 114) Ferhad Bey'in sözlerinde olduğu gibi ellerinde fotoğraf makinesi ile şehri dolaşırlar ve kendilerine ilginç gelen insanların fotoğraflarını çekmeye çalışırlar. Osmanlı'nın Batılılaşmasından yakınan bu gezgin çift Türk insanının her geçen gün kendilerine benzediklerini ve bu yüzden İstanbul'un otantik cazibesini kaybettiğini düşünürler (K, s. 45-46).

Yazar, *Tohum*'da Batılıları bu şekilde sığ bir bakışa sahip olan insanlar olarak tavsif etmekle birlikte bu eserinde Batılılaşma aleyhinde bir yorumda bulunmaz. Yine de onun *Tohum*'daki bu yaklaşımı gelecek piyeslerinde Batılılaşmaya karşı duracağı konumu belirginleştirmektedir. Bunun yanında eserdeki “aydın” eleştirisi de Batılılaşma ile birlikte okunmaya müsaittir. Ferhad Bey, Yolcu'ya İstanbul gibi büyük şehirlerde görülen orta derecede eğitim görmüş aydın sınıfından bahseder. Onları “*Ey münevverler*” şeklinde tavsif ederek küçümser. Bu kişilerin Anadolu'yu ve ruhunu tanımadıklarını söyler (T, s. 85-86). Eserde açıkça belirtilmese de yazarın aydınlar ile Anadolu arasındaki bu kopukluğun sebebini aydınların Batılılaşması olarak gördüğü hissedilir.

Künye'de Batılılaşma Avrupalı seyyahların ironik tavrından sonra İkinci Hukuk Talebesi tarafından yerilir. Beyazıt Meydanı'ndaki birinci perde üçüncü tabloda arkadaşı Birinci Hukuk Talebesi ile bu konuda şöyle tartışır:

“BİRİNCİ HUKUK TALEBESİ –Dostum, dâva bir taneciktir ve pek basittir. Yüzde yüz garplılaşmak zorundayız. Başka çaremiz yok.

İKİNCİ HUKUK TALEBESİ –Hayır, dâva ne bir tanedir, ne de basittir. Çoğu bir, girifti basit görmek moda!

BİRİNCİ HUKUK TALEBESİ –Ne demek istiyorsun? Yani garbın her türlü ilerleyişi karşısında, sarığımız, cübbemiz, şalvarımız ve simsiyah cehlimizle şarklı mı kalalım?

İKİNCİ HUKUK TALEBESİ –Şarklıyı da, garplıyı da kavrayabildiğimiz kadar anlıyoruz. Arada sadece gardrop farkile simsiyah bir cehilden başka ayrılık bulamıyoruz. (...)

BİRİNCİ HUKUK TALEBESİ –Sana şaşıyorum. Baban uzun seneler Paris’te sefirlik etti. Lise tahsilini orada bitirdin. Böyleyken bir yobaz kadar geri fikirlerin var.

İKİNCİ HUKUK TALEBESİ –Halimden ibret alacağına bana yobaz diyorsun. Demek ki garbın dışına çıkmak, benim kadar içine girmekle olurmuş.” (K, s. 46-47)

Yazarın burada Batılılaşma eleştirisini *Tohum*’daki Avrupa görmüş Ferhad Bey gibi Avrupa’da yaşamış biri vasıtasıyla yapması, kendisinin de Avrupa’da bir süre yaşadığı göz önüne alınırsa, manidardır. Necip Fazıl, Avrupa’yı ve Avrupalıları iyi tanımanın eleştirel bakışa sahip bir insanı Batılılaşmanın doğru formül olmadığı düşüncesine götüreceği kanısındadır.

Eserdeki bir diğer Batılılaşma eleştirisi Genç ve Şık Kadınlar aracılığıyla yapılmıştır. Bu iki bayan gerçek hayatı her şeyiyle Batılılardan öğrendiğimizi düşünürler:

“BİRİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN –Dün Fransızcadan tercüme bir roman okudum. Genç kız aptal nişanlısının her eve gelişinde yalancıkta düşüyor. Her gün aynı şeyleri söylemekten dinlemekten bıkmış. Nişanlımın aptallığını düne kadar anlayamamıştım dersem inan!

İKİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN –Her şeyi Avrupalılardan öğreniyoruz.

BİRİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN –Sevişmeyi bile.” (K, s. 49)

Necip Fazıl’ın yarım kalan piyesi *Sır*’da oldukça sert bir Batılılaşma eleştirisi karşımıza çıkmaktadır. Piyenin birinci perdesinin ilk kısmında Başyücelik İnkılâbı’nı kutlayan Yeşiller yıktıkları eski yönetimi şu sözlerle eleştirirler:

“BİRİNCİ YEŞİL –Dinimiz ne olmuştu?

YEŞİLLER KOROSU –Yırtık ve kokmuş bir çorap gibi kirliye atılmıştı!..

BİRİNCİ YEŞİL –Dilimiz ne olmuştu?

YEŞİLLER KOROSU –Kurbağalara maskara!.. (...)

BİRİNCİ YEŞİL –Analarımız, babalarımız?

YEŞİLLER KOROSU –Tavan aralarında pılı pırtı.

BİRİNCİ YEŞİL –Anneler ne doğurdu?

YEŞİLLER KOROSU –Köpek yavruları! (...)

BİRİNCİ YEŞİL –Bütün inşaları, bütün işleri, bütün dâvaları?

YEŞİLLER KOROSU –Çıkartma kağıdı dolandırıcılığı!

BİRİNCİ YEŞİL –İlmi ne yaptılar?

YEŞİLLER KOROSU –Resmî yalan tezgahı! (...)" (S, s. 77-78)

Bu şekilde devam eden eleştiri silsilesinin sonunda tüm bunların sebebinin eski yönetimin Batılılaşmayı benimsesi olduğu ifade edilir:

“BİRİNCİ YEŞİL –(...) Ve politikaları? Ve politikaları?

YEŞİLLER KOROSU –Güneşin battığı yöndeki siyalara kölelik!" (S, s. 78)

Necip Fazıl bu piyesinde her ne kadar Yeşiller, Siyahlar gibi hayâli toplumları işlese de Yeşiller'in yıktığı eski yönetim üzerinden Türkiye'deki Batılılaşma hareketlerini eleştirmek istediği aşikârdır. Ona göre Batılılaşma Türk milletinin manevî değerlerini yozlaştırarak eserde eleştirilen durumların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Ahşap Konak'ta Batılılaşma ahlâkî ve toplumsal yozlaşmaların sebebi olarak ele alınmıştır. Recai ile Genç Şair arasında şöyle bir diyalog geçer:

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

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.” (AK, s. 21)

Recai burada Batılıların dış görünüşünü ve yaşam şekillerini taklit ederek modernleştiğimizi ve ilerlediğimizi sananları eleştirir, ona göre modernleşme bizim için taklit seviyesinde kalmış, Batı'dan bizim için gerekli olan bilim alınmamıştır. Bu taklitçiliğin seviyesi Recai'yle İkinci Genç Kız arasında geçen diyalogla gösterilmiştir:

“RECAİ –(...) Sen söyle yavrum; Garptan gelen kılık modalarına bağlı mısın?

İKİNCİ GENÇ KIZ –Elbette efendim!

RECAİ –Eğer kadını, yalnız gözleriyle burnu ve ağzı 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, geldiğindesiniz! (...)" (AK, s. 78)

İkinci Genç Kız'ın sözleri kendisi gibi pek çok benzerinin de görüşlerini yansıtmaktadır. Onlar için Batı'dan gelen her şey iyi, doğru ve güzeldir. Batı'dan "moda" adıyla gelen akımlar sorgulanmadan kabul edilmektedir.

Tohum'da Batılıların olumsuz özelliklerini ele alan Necip Fazıl *Künye*, *Sır*, *Ahşap Konak* ve *Mukaddes Emânet* piyeslerinde Batılılaşma'yı eleştirmiştir. Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşma'nın Türk milletinin manevî değerlerine zarar verdiğini düşünen yazar, özellikle *Künye* ve *Sır*'da eleştiri düzeyini sertleştirmiştir.

3.2.1.5. Askerlik Kurumu

Necip Fazıl'ın piyeslerinde işlediği temalardan biri de askerlik kurumudur. Yazar bu temayı işlediği piyeslerinde örnek bir askerî düzen modeli çizmeye çalışmıştır. Necip Fazıl bunu ilk kez ele aldığı *Künye*'de merkezî kişi Gazanfer aracılığıyla Osmanlı'nın son dönemlerindeki ordu yönetimine ciddi eleştiriler getirmiştir. Gazanfer mevcut ordu yapısı içindeki yanlışlıkları sorgulamakta, kimi zaman emir-komuta zincirini zorlayacak derecede kendi doğrularını cesur bir şekilde ifâde edebilmektedir. Bu yüzden Harbiye Mektebi'ndeki dersini teftişe gelen Müfettiş Paşa ona "*Orduda, kendisine mahsus fikirleri olan bir zabıt diye şöhretinizi bilirdim. (...)*" (K, s. 35) der.

Birinci perde birinci tabloda Yemen'deki görevinden henüz dönmüş olan Gazanfer, arkadaşı Necati'ye Yemen'le ilgili izlenimlerini anlatır. Orada bulunduğu süre içerisinde idare mekanizmasının rüşvet ağını tespit eden Gazanfer rüşvet gibi sorunlar çözülmedikçe Osmanlı'nın askerî güçle Yemen isyanlarını bastırmakta başarılı olamayacağını düşünür (K, s. 20-21). O, coğrafyayı tanımayan ve coğrafyanın iklimine alışkın olmayan Anadolu çocuklarının isyanları bastırmak üzere Yemen'e gönderilmesini doğru bulmaz:

"(...) Şimdi sıra, güneşle yalnız öpüşmeye alışmış serin yaylalar ve saf pınarlar memleketinin çocuklarında. Kurban istifile vapur vapur kıyılara dökülüyorlar. Afallamışlar. Afallamakla başlayan bir ölüm. Peşinden zangırdayan çene, saman boyası gözler... Kan ve pıhtıdan ibaret hazım. Nihayet son muamele. Bu mukavvadan hedeflerin yanyana dizilişi, yürütülüşü. Gaipten gelen kurşun yağmuru. Vurulan kurtulmuştur. İşte bizim taraf. (...)

Cinayeti işleyenler sanki tabiatla elele... Üstelik bu tabiatın insanlarını da rüşvetle, işkenceyle, kötü idareyle şahlandırıp aynı ejderhanın emrine vermişler. Artık ejderha mükemmel. Onu doyurmağa tükenmez bir kaynak lazım. Açılsın Anadolu! Yürü, nereye gittiğin, ne kadar gideceğin, nerede duracağın, nasıl öleceğin belli değil, yürü! Fatih babalarınızın ateşten mirasını, en alçak bir tertiple, dakikada bir, on misli ödeyerek

muhafazaya memursunuz, yürüyünüz! (Bir lâhza durur.) Bu da Yemen bilmecesi!” (K, s. 23-24)

Birinci perde ikinci tabloda Gazanfer’i Harbiye Mektebi’ndeki harp tarihi dersinde görürüz. Gazanfer bu dersinde biteli henüz iki gün olan Rusya ile Japonya arasındaki Mukden Meydan Muharebesi’ni işleyecektir. Derse başladıktan kısa süre sonra teftiş için Müfettiş Paşa gelir ve Gazanfer’e hangi konuyu işlediğini sorar. Müfettiş Paşa, Rus-Japon savaşının işlendiğini öğrenince bu savaşın henüz tarih olmadığını söyler ve Gazanfer’in Japonların başarısını tahlil etmesini felsefe olarak niteleyerek kızar. Gazanfer, derste öğrencilerinin karşısında hocalık salahiyetlerine karışıldığını düşünür ve ordudaki emir-komuta zincirinin nasıl bir temele dayanmasını gerektiğini Müfettiş Paşa’ya oldukça cesur bir tavırlar şöyle ifade eder:

“(…) Paşa hazretleri! Ben asker olmak bakımından kendisini büyüklerinin kumandası altına koymuş bir insanım. Büyüğün emri karşısında küçük, nefsin fikir ve arzudan mahrum edecektir. Bu benim gayemdir. Şu kadar ki, büyüğün emir hakkıyla küçüğün itaat gayesi arasında mükemmel bir nisbet doğması için, emrin de riayete muhtaç olduğu kanunlar vardır.” (K, s. 35-36)

Bu sözlerin ardından Müfettiş Paşa’nın sinirlenip gitmesiyle derse dönen Gazanfer yukarıda alıntıladığımız sözlerine koşut olarak emir-komuta zinciri hakkında talebelerine şunları söyler:

“Bir asker, demircinin elindeki kızgın demire benzer. Ateşe girecek, bembeyaz, yanacaktır. Çekiç altında istenen biçimi alacak, kovada suyunu içtikten sonra kıvamını bulacaktır. Fakat bunda bir incelik var. Demircinin demire kabul ettirdiğini, büyüğün de küçüğe kabul ettirmesi lâzım. (...) Büyüğün işi inandırmak ve güvendirmek. Küçüğün işi de inanmak ve güvenmektir.” (K, s. 37-38)

Piyesin geneline baktığımızda Gazanfer’in bu ilkeyi benimsemekle beraber üstlerinden aldığı emirlere inanıp güvenmediğini görürüz. Necip Fazıl açıkça belirtmese de Gazanfer’e verilen emirlerin mantıksızlığını olayların akışı içinde göstererek buradaki sorunun üstlerde olduğunun altını çizer. Gazanfer, eser boyunca mantıksız ve gerçekleşmesi imkân dışı emirler almıştır. Bunlardan ilki birinci perde dördüncü tabloda Balkan Savaşları esnasında ateşkesin düşman kuvvetleri tarafından bozulacağı sırada Gazanfer’in alay kumandanlığından alınıp fırka divan-ı harp reisliğine getirilmesidir. Gazanfer’in derhal komutayı bırakıp yeni görevine gitmesi istenir. Bu esnada ateş başlamıştır ve Gazanfer bu nazik anda emri dinlemez (K, s. 63-70). İkincisi ise ikinci perde altıncı tabloda Gazanfer’in de dâhil olduğu orduya Sarıkamış’ı aşırp düşmana taarruz etme

emri verilmesidir. Gazanfer bu emre karşı gelmemiş ama ordunun bu emir üzerine tamamen donarak şehit düşmesi emrin sağlıksızlığını göstermektedir (K, s. 88-93). Gazanfer'in aldığı imkân dışı emirlerden sonuncusu ise ikinci perde yedinci tablodadır. Sina Çölü'nde susuzlukla boğuşarak uzun süre yol alan orduya on kilometre daha ilerleme emri gelir. Bu emir Gazanfer'in tüm sabrını tüketir:

“GAZANFER –(Öfkeyle) Emir kimin?

ERKÂNIHARP BİNBAŞI –Ordu emri, şimdi geldi.

GAZANFER –Düşman olsa vermez bu emri. Gaye bütün bir orduyu bir saniyede harcamaksa kolay. Emir verelim, her nefer, silâhını kalbine dayasın ve çöksün.

ERKÂNIHARP BİNBAŞI –Reisim, lütfen bağırmayın! Duyabilirler.

GAZANFER –(Daha yüksek sesle) Duysunlar! Anlıyorum ki, beni öz neferimin kurşunu rahata kavuşturacak. (...) ‘Allahü ekber’ dağından sonra Sina çölünü geçiyoruz. Kafkasya'nın ardından Mısır'ı fethedeceğiz. Bir orduluk insan, hangi delinin rüyasını gerçekleştirmeye memuruz? (...) Ölümden kaçmıyorum. Kendime ve bir milyon kişiye öl demesini bilirim. Yeter ki mevzuunu bulayım. (...)” (K, s. 98)

Necip Fazıl böylece Gazanfer'in “*hangi delinin rüyası*” sözleriyle Enver, Talât ve Cemal Paşaların Birinci Dünya Savaşı'nda orduyu ve devleti boş hayaller uğrunda yıkıma sürüklediğini ima eder. Eserin başka bir yerinde ise bu kişiler hakkında “*üç tane gözü dönmüş adam*” ifâdesini kullanır (K, s. 60). Sağlıklı ve iyi planlanmamış hareketlerin/emirlerin orduya zarar vereceğini düşünen Necip Fazıl ordunun başarılı olması için komuta kademesindekilerin akl-ı selim insanlar olması gerektiği mesajını vermektedir.

Necip Fazıl'ın *Künye*'de ordu üzerine dikkat çektiği bir nokta da ordunun maddî imkânlarının kısıtlılığıdır. Yine Gazanfer aracılığıyla yazar askerin yiyeceksiz, susuz ve donatım açısından zayıf olduğunu vurgular (K, s. 59, 88-98). Bu da askerin düşman karşısında bedensel güç bakımından zayıf kalmasına sebep olmaktadır.

Yazarın bu piyesinde askerlik kurumu üzerine değindiği en önemli hususlardan biri de ordu-siyaset ilişkisidir. Necip Fazıl, Birinci Dünya Savaşı arifesindeki Osmanlı ordusunun siyasetle ilişkisini ikinci perde beşinci tabloda Tabur İmamı'nın “*Mademki bana dobracı imam dediniz, ben de söylüyeyim. Gitsin tavla, gelsin siyaset!*” (K, s. 80) sözleriyle ortaya koyar. Subaylar vakitlerini ya tavla oynayarak ya da siyaset konuşarak harcamaktadırlar. Bu da orduyu aslî vazifesinden uzaklaştırır. Tabur İmamı'nın sözleri üzerine Gazanfer'le Necati arasında şu konuşma geçer:

“GAZANFER –(...) Efendiler, ağaçta kurt neyse orduda siyaset odur. Siyaset, bizim iş görme saatimizi çalar, biz de iş görürüz. Bu işi o işe karıştırdığımız anda, ordu

kaybolmuştur. Ordunun işi o kadar ulvîdir ki, bu ulvîlik başka işlere karşı adeta bilgisiz, habersiz kalmaya mecburdur.

NECATİ –Ordu fikirsiz mi, ordu şuursuz bir makine mi?

GAZANFER –(Necati’ye) İşte bütün dâva bu inceliği kavramakta. Ordu makineleşmiş bir mefkûredir. Onu fikir besler, siyaset öldürür. Çünkü siyaset fikrin kendisi değil, posasıdır.” (K, s. 81)

Görüldüğü gibi Gazanfer ordu için siyaseti ölümcül derecede zararlı bulmaktadır. Birinci Balkan Savaşı’nın da bu sebeple kaybedildiğini düşünen Gazanfer, madde ve ruh ölçüleriyle ideal bir ordu kurulması gerektiğini savunur (K, s. 82).

Necip Fazıl, yarım kalan *Kumandan* piyesinde Yüzbaşı’yı ideal bir komutan örneği olarak işlemiş ve askerlik kurumu için bir model oluşturmak istemiştir. Yüzbaşı her türlü bireysel kusurdan kendisini temizlemiş, vakur ve akl-ı selim bir komutandır. Balo gecesinde Teğmen’in kıskançlıkla sinirlerine hâkim olamaması üzerine ona söylediği “*Sizi üniformanızın ve insanlığınızın haysiyet ölçüsüne davet ederim. En küçük hafifliğe tahammül etmiyeceğim. Bir askerin hususî hayatı yoktur!*” (Ku, s. 66) sözleri Yüzbaşı’nın karakterini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Ona göre bir asker duygularına hâkim olmalı ve asker olduğunu hiçbir zaman unutmamalıdır.

Yüzbaşı tevekkül sahibi bir insan olarak çevresindekileri zor anlarda teskin edebilecek güce sahiptir. Denizaltılarının geçirdiği kaza sonucu kurtulma ümitleri çok düşük olsa da o, en küçük bir panik ve korku yaşamadan sağ kalan mürettebatı teskin etmeye çalışır (Ku, s. 49-56, 72-88). Teğmen’in ölüm korkusuyla sürekli sızlanıp ağlaması üzerine de ona şöyle diyerek yine bir askerlik dersi verir: “*Farz et ki, Üsteğmen ve ben baş bölmelerden birindeydik ve oradakilerle beraber öldük... Ne yapacaktın o zaman? Emrindakilere cesaret vermeyecek miydin? Onlarla beraber ağlayacak mıydın? Utanmayacak mıydın?*” (Ku, s. 54)

Yüzbaşı bunun yanında Teğmen’in zayıflayan sinirlerine hâkim olabilmesi için batıkta kurtarılmayı beklerlerken kısa bir süreliğine komutayı ona bırakır. Bu kısa süre içerisinde Teğmen’in daha olgun davrandığı görülür (Ku, s. 73-76). Yazar böylece görev ve sorumluluğun kişiyi daha olgun ve ciddi davranmaya sevk ettiğini göstermiştir.

Yazar, eserdeki Teğmen karakteriyle bir komutanın nasıl olmaması gerektiğini göstermeye çalışmıştır. Teğmen, Yüzbaşı gibi sağlam karakterli ve zaafalarına hâkim değildir. Bu da zaman zaman taşkınlık yapmasına sebep olmaktadır. Necip Fazıl, bu piyesinde böylece iki farklı komutan örneğini ele alarak ideal bir ordu ve kumandan nizamı çizmeyi amaçlamıştır.

Yazar *Abdülhamîd Han* piyesinde de 31 Mart Vak'ası üzerinden askerlik kurumuna kısaca değinir. Eserde Sultan Abdülhamîd “Şeriat isteriz” diyerek ayaklanan ve Yıldız Sarayı’na yürüyen askerlerden birkaçını temsilci olarak huzuruna çağırır ve onlara bu hareketlerinin sebebini sorar. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

“ÇAVUŞ –Biz sarığı sayarız, padişahım!

ABDÜLHAMÎD –Ya zâbitlerinizi?

ÇAVUŞ –Onlar bizi dögüyor, bize sögüyor padişahım!

ABDÜLHAMÎD –Elbette döger! Baba oğlunu dögemez mi?

ÇAVUŞ –Döger padişahım! Böylesine saçımız keçe, canımız kurban...

ABDÜLHAMÎD –Eee.

ÇAVUŞ –Onlar bizim dinimize, ırzımıza sögüyor padişahım!

ABDÜLHAMÎD –(Mabeyin Müşürüne) Yazıklar olsun, okumuşluk maskesi altında milletle güdücülerinin arasını açanlara, Türkün ruhunu hor gösterenlere!.. (...)” (AH, s. 44)

Yazar bu diyalogla subaylar ile alt kademe askerler arasında manevî bir ayrılık olduğunu göstermiştir. Subaylar, alt kademenin manevî değerlerine saygı duymadıkları için askerlerin tepkisini çekmişlerdir. Yazar burada *Künye*’deki görüşlerine benzer bir şekilde astın üste tam itaati için üstlerin de astlarına karşı saygı çerçevesi içinde davranması gerektiğini vurgulamıştır.

Necip Fazıl, *Künye* ve *Kumandan* piyeslerinde askerlik, ordu ve ordu yönetimi üzerinde geniş bir şekilde durmuştur. Necip Fazıl’ın piyeslerinde bu konuyu işlemede Heybeliada Bahriye Mektebi’nde aldığı askerî eğitimin önemli bir etkisi vardır. Kendi deneyimlerinden ve özellikle Osmanlı’nın son dönemlerindeki askerî hezimetlerden dersler çıkaran yazar bunlardan yararlanarak ideal bir askerî düzen modeli çizmeye çalışmıştır.

3.2.1.6. Moskof Düşmanlığı³¹⁰

Moskof düşmanlığı Necip Fazıl’ın sadece *Kanlı Sarık* ve *Mukaddes Emânet* piyeslerinde tema olarak işlenmiştir. Sadece iki piyeste işlenmesine rağmen Moskof düşmanlığı yazarın önem verdiği bir konudur. Bu tema iki piyesinin iskeletini oluşturmakla birlikte Necip Fazıl bu konuda bir inceleme eseri de kaleme almıştır.³¹¹

³¹⁰ “Moskof” kelimesi Necip Fazıl’ın eserlerinde kullandığı kendi ifâdesi olduğu için tema başlıklandırması yapılırken yazarın konuya yaklaşım tarzını yansıtmak için bu şekilde kullanılmıştır.

³¹¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Moskof*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2007.

Kanlı Sarık'ta Moskof düşmanlığı Kars'ın yaşadığı Rus işgalleri üzerinden ele alınmıştır. Necip Fazıl, eserinde Türk-Rus ilişkilerini Timur'un Moskova'ya ayak bastığı 1395 yılından itibaren işlemiştir. Doğuya doğru ilerleyen Timur, Kars'ı işgal edip yıkmasına, Ruslara karşı bir tampon işlevi gören Altınordu Devleti'ni dağıtmasına rağmen Ruslara dokunmamış, aksine dağınık Rus prensliklerini Moskova Knazlığı'na bağlayarak Rusların güçlenmesine sebep olmuştur. Necip Fazıl, Timur'un bu hareketleri ile Rusları Türk-İslâm dünyasının başına bir belâ olarak sardığını vurgulamaktadır (KS, s. 28-31).

Bu tarihten sonra yavaş yavaş güçlenen Ruslar 1807'de ilk kez Kars'a saldırırlar, İhtiyar Timsal bu tarihi “(...) *Kars'ın Moskof çığırını açılıyor! (...)*” (KS, s. 46) diyerek vurgular. Bu tarihten itibaren Ruslar, Çarlık'ın yıkılışına kadar pek çok kez Kars'a saldırmışlar, işgal etmişler ve şehri yakıp yıkmışlardır. *Kanlı Sarık*'ın yedi, sekiz, dokuz, on ve on birinci tablolarında (KS, s. 59-97) Rus işgal ve zulümleri işlenmiştir. Ruslar bu işgallerinde şehir yakıp yıkmak ve Müslüman ahaliyi şehit etmekle kalmamışlar, şehrin manevî değerlerine de saldırmışlardır: “*Moskof'un tavla yaptığı, at bağladığı, mübarek Evliyacâmii yanında... Meyhaneleri de, cephanelikleri de onun yanında... İnsan bu hâle nasıl dayanır Mazlûm Hoca?..*” (KS, s. 88)

Eserde Ruslar işgal ve katliamları yüzünden olumsuz bir imajla ele alınmıştır. Yazar, tarihin Türk-Moskof düşmanlığı kadar büyük bir düşmanlık görmediği belirtir (KS, s. 51) ve “*Çünkü Moskof, Türk'ün, yalnız maddesine değil, ezelden beri ruhuna da düşman...*” (KS, s. 52) diyerek Rusların Türk düşmanlığının altında dinî-manevî amillerin yattığını vurgular. Bu yüzden eserde Ruslar “*Dışı gürbüz, içi kof! / Avrupa markalı, Asya domuzu!*” ve “*Batı'nın çomarı*” şeklinde tavsif edilmiştir (KS, s. 51). Necip Fazıl böylece okuyucuda/seyircide Moskof düşmanlığını bir bilinç olarak yerleştirmek istemektedir, şu cümleleri bunun somut örneğidir:

“*Moskof, Batı dünyasıyla dilediği kadar çatışsın ve Türk ile anlaşsın, yine eski Batı'nın Türk'e karşı baltasını tutan, daima da tutacak olan eldir. Türk'ün sıpsıcak iliğini emmek, yavrularının yumuşacık beynini yemek, Mümin ruhunu kemirmek, varlık hikmetini silmek için uzanan el... (...)*” (KS, s. 52)

Bunların yanında eserde Bolşevik İhtilâli üzerinde de durulmuştur. Üçüncü perde on birinci tabloda Derviş, Rusya'da yaşanan ihtilâli kastederek Rusların artık tehlike olmaktan çıktığını söyler. Mazlûm Hoca buna karşı çıkar:

“*(...) Asıl bundan sonra seyret sen Moskof'u!.. Allah eski Moskof'u, ciğerinden patlattı. Bolşeviklik diye bir şey çıkardılar. Bu defa da yanlış inandıkları Allahu, ruhu, insanı inkâr ettiler. Kendi kendilerini yediler. Ama bu kendi kendini yiyen yamyam*”

Moskof'tan yarın bir öylesi peydahlanabilir ki, bütün insanların ciğerini yiyebilir. (...)" (KS, s. 94)

Mazlûm Hoca böylece ileride ortaya çıkacak komünizm tehlikesine dikkat çekmiştir. Necip Fazıl, bunu daha sonra somut olarak *Mukaddes Emânet*'te işlemiştir. Bu piyeste Moskof düşmanlığı/tehlikesi birinci perde birinci tabloda Baba ve dördüncü perde sekizinci tabloda Abdullah'ın Oğlundan Torununu Oğlu üzerinden işlenmiştir.

Eserin başında son günlerini yaşayan Baba, 93 Harbi'nde Plevne'de Gazi Osman Paşa'nın yanında savaşmıştır. Savaşta sekiz Moskof öldürdüğü tüfeğini Gazi Osman Paşa ona hediye etmiştir. Baba, öldürdüğü her bir Moskof için tüfeğin dipçığıne bir çizgi kazımıştır. Baba, oğlu Abdullah'a bu tüfikle dokuzuncu Moskof'u öldürmesini vasiyet eder. Abdullah, Ruslarla bir savaş olmadığını, bunu nasıl gerçekleştireceğini sorduğunda Baba ona şöyle cevap verir:

"Nasıl olsa olur. Nasıl olsa moskof Türkiye'nin bu perişan halinden faydalanmaya kalkar. Bu tüfikle ve gözün göre göre bir moskof öldürürsen ruhumu şad edersin!.. Sayılarda kemâl 9'dadır. Kemâl sayısını sen yerine getir! Öyle bir moskof devir ki, senin birin benim sekizimden üstün olsun!.. (...)

Mutlâka karşılaşırın!.. Ya kendi toprağında, ya onun toprağında... Daha olağanı, hep kendi toprağında... Moskofla karşılaşmamak ne mümkün! Sen bulamazsan o seni bulur. O senin kök düşmanın, kökünün düşmanı..." (ME, s. 25)

Baba'nın Abdullah'a bu vasiyeti piyesin sonunda 70'li yıllarda gerçek olur. Abdullah'ın Oğlu taklitçi bir dejenere olurken Oğlundan Torunu tarihî maddeciliğe inanır (ME, s. 62). Dinî ve ahlâkî değerlerden uzak olan oğul ve torundan sonra Abdullah'ın Oğlundan Torununu Oğlu dördüncü perde sekizinci tabloda azılı bir komünist çeteci olarak karşımıza çıkar. Bu tabloda komünizm Rusya'dan gelen zararlı bir akım olarak işlenmiştir. Dördüncü Muhtar komünist çetecilerin faaliyetlerini şöyle ifâde eder:

"(...) Şu komünistlerdeki gözü karalığa bak! Adam öldürüyorlar, insan kaçırıyorlar, devlet kuvvetlerini silâhla tarıyorlar, banka soyuyorlar, sonra da bütün bunları adi eşkıyalık, soygunculuk, hırsızlık suçlarının üstüne çıkarmayı, bir gaye uğrunda girişilmiş fedakârlıklar diye göstermeyi biliyorlar." (ME, s. 79)

Abdullah'ın Oğlundan Torununu Oğlu da bu komünist gençlerden biri olarak bir çeteyle büyük dedesinin evini basar, ondan kendilerine yardımcı olmasını ister, yoksa onu dindar bir kişi olduğu için öldüreceklerini söyler (ME, s. 86-89). Bu durumla karşılaşınca Abdullah, babasının vasiyetini anlar: *"(...) Bu kadarını, Türkün değil, Moskofun en haini bile isteyemez. (...) Demek ki siz, Türkiye'deki Moskof tohumları, Moskof'tan da*

betersiziniz!..” (ME, s. 89). Bunun üzerine Abdullah, babasından kalan tüfekle gerçek bir Moskof olmasa da Rusya’dan gelen zararlı bir ideolojiyle Moskoflaşmış Oğlundan Torununu Oğlu’nu öldürerek babasının vasiyetini yerine getirir (ME, s. 90-92). Piyesin başında atılan düğüm, bir merak unsuru olarak eser boyunca okuyucuda/izleyicide merak uyandıracak bir şekilde eserin sonuna kadar sürdürülmüş, son tabloda çözülmüştür.

3.2.1.7. Adalet ve Merhamet

Necip Fazıl’ın *Reis Bey* piyesi tamamıyla adalet ve merhamet teması üzerine kurulmuştur. Yazar bu eserinde adalet ve merhamet arasındaki ilişkiyi ele alarak merhametten uzak bir adalet anlayışının nasıl eksik kalacağını göstermeye çalışmıştır.

Eserin merkezî kişisi Reis Bey, idam ettirdiği genç Mahkûm’un suçsuz olduğu anlaşılana kadar (RB, s. 72) katı ve merhametsiz bir hâkimdir. Genç Mahkûm avukatıyla beraber duruşmada suçsuz olduğunu kanıtlamaya ne kadar uğraşmışsa da Reis Bey onu ciddiye almamış, Mahkûm’un kumar ve uyuşturucu alışkanlıklarına sahip olmasını kendisine isnat edilen suçlara yegâne delil olarak değerlendirmiştir (RB, s. 36-49). Bunun yanında hasımları tarafından üzerine uyuşturucu konulan masum bir genci de bu tek delile dayanarak hapse attirmiştir (RB, s. 28). Ona göre görünen delillerin ardını sorgulamak “*düzlüklerin açık mânası dururken ille dolambaçlıyı aramak*”tır (RB, s. 43). Sanık ya da sanık yakınlarının ağlaması, yalvarması ise ona göre karar merciini etkilemek için yapılan oyunlardır: “*Gözyaşı suçun rengini soldurmaz (...)*” (RB, s. 28).

Reis Bey’in katılığı sadece mahkeme salonlarına mahsus değildir, o bu katılığını günlük hayatında da sürdürür. Kaldığı otelde yan odasındaki felçli kızın ağlamalarından rahatsız olur ve kızın susturulmasını ister (RB, s. 31-32), kıza acıyıp oda verdiğini söyleyen Otel Kâtibi’ne çıkışır: “*Hastalığı değilse bile, rahatsızlığı bulaşıcı... Ona acıyacağınıza, istirahat hakkını kazanmış olanlara acısaydınız daha iyi olurdu.*” (RB, 32). Kızın babasının Reis Bey’den merhamet istemesi üzerine ona şunları söyler: “*Sen de mi öğrendin bu lâfı? (...) Ne kelimeler, ne duygular var; öğretemiyoruz da, sıra merhamete geldi mi, herkes ezbere biliyor. Ağızların iğrenç sakızı!*” (RB, s. 32). Merhametin adaleti ve toplumsal düzeni zayıflatacağını düşünen Reis Bey’e göre merhamet idamlık bir suçtur (RB, s. 32).

Reis Bey’in adalet anlayışı katıdır. O, toplumsal düzeni korumak için idamı gerekli görür. Reis Bey’in nazarında sadece suçu ispatlananlar değil suç işleme şüphesi taşıyanlar bile birer suçludur ve cezalandırılmaları gerekir. Mahkûm’un idam esnasında giyeceği gömleğe bakarak şunları söyler:

“(Gözleri gömlekte) Seni doğru biçen makastara ne mutlu!.. (Müdüre doğru) Ceza felsefesinde bir görüş vardır: Bir masuma kıymaktansa, bin cürümlüyü cezasız bırakmak yeğdir. Ben de diyorum ki, cemiyette bir ferdi korumak için, bin kişiye bu gömleği giydirmekten kaçınmamalıdır. O bir kişi, bütün bir cemiyettir.” (RB, s. 56)

Onun bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere Reis Bey’e göre adalet bir noktadan sonra masumların da düzen için cezalandırıldığı “adalet için adalet” gibi çıkmaz bir anlayışa varmıştır. Reis Bey’in geri dönüşü olmayan adlî hatasının sebebi de adalet anlayışını bu derece ileri götürmesidir.

Bu derece katı olan Reis Bey, Mahkûm’un haksız yere idam edildiği anlaşılınca büyük bir çöküş yaşar ve hemen emeklilik işlemlerini başlatır. Bu olay onu derinden sarsmış ve yıllarca benimsediği adalet anlayışının sakatlığını kavramasını sağlamıştır. O artık önceki yaşamından tamamen farklı bir kişiliğe bürünerek hayatının temelinde eskiden nefret ettiği merhamet kavramını yerleştirir. Bu minvalde ilk hareketi üzerinde uyuşturucu çıktığı için oğlunu hapsedtiği Yeldirmeli Kadın’a oğlunu kurtarmak için yardım etmek olur. Bununla da kalmaz yirmi beş bin liralık emekli ikramiyesini onlara verir (RB, s. 86-87). Etrafındakilerin ondaki bu değişime şaşkınlıkları üzerine “*Kalblerinizi değiştirin! Size hakikat gibi görünen şeylerin hemen değiştiğini görürsünüz. (...) Dünyanın en sert ve en yumuşak madeni, kalb... Ateşini bulsun; hemen değişir.*” (RB, s. 91) diyerek yaşadığı dönüşümü özetler.

Reis Bey bu noktadan sonra kendisine bir misyon yüklenir: Merhametsizlere, suçlulara acımayı ve merhameti öğretecektir. Bu işe idam ettirdiği gencin eskiden devam ettiği bitirim yerinden başlar. Kendisini alaya alan Kumarhane Garsonu’na “*akreplere ağlamayı öğreteceğini*” söyler (RB, s. 93). Bunun için onlara merhametle ilgili nutuklar verir. Onlara şöyle der:

“*Can taşıyan, yüreği atan her yaratığa acıyın! Ağzından kemiğini çaldıran köpeğe, her parçası ayrı ayrı kıvranan solucana, tabanı yanan çakala... Hepsinin üstünde insana; buruş buruş beyni, alını ve çenesiyle gözyaşı döken insana acıyın!*” (RB, s. 97)

Eskiden gözyaşı ve merhametten neredeyse öğrenen Reis Bey artık merhametten nasipsiz kalmış insanlara acımayı telkin etmektedir. Hatta daha da ileri giderek bitirim yerindekilere bir çete kurmayı teklif eder:

“*(...) Bu çete bir dernektir. Cemiyetler kanununa göre kurulacak... Ve ne kadar hırsız, yankesici, dolandırıcı, kalpazan, kaatil, ırz düşmanı, zehir satıcısı, kumarbaz, serseri varsa, hepsine birden kapılarını açacak...*”

(...) *Acıyanlar ve acınanlar derneği... İki taraf içiçe... Zaten ikisi de bir... Acımalıyız ki acınalım... Onun için, hâkim, avukat, muharrir, profesör, tüccar, işçi, mühendis, doktor, sanatkâr, her meslekten bizi kucaklıyanlara buyurun diyeceğiz; buyurun, acımayı, acımaya erişmeği cemiyete başlı başına şifa kabul edenler, kadromuzda birleşsin!.. İnsanlığa yeni kurtuluş yolu...*” (RB, s. 101-102)

Reis Bey böylece katılığı ile toplumda tesis edemediği adaleti merhamet ile kurmayı hayâl eder. Kendisini dinleyen suçlu tiplerin bunu olmayacak bir iş olarak görmesi üzerine de onlara kendisini örnek göstererek “(...) *Ağlamayı öğrenin! Sakın, öğrenemeyiz, demeyin; ben öğrendikten sonra, siz nasıl öğrenemezsiniz?*” (RB, s. 104). Reis Bey’in bitirim yerindeki bu çabaları meyvesini verir, tek bir kişi bile olsa Kaatil onun sözlerinden etkilenir ve o da Reis Bey gibi değişir (RB, s. 98, 105).

Bitirim yerine baskın yapılması üzerine Kumarhane Garsonu onun emekli hâkim olması dolayısıyla üzerinin aranmayacağını düşünerek kendisinde bulunan uyuşturucuyu Reis Bey’in cebine gizlice koyar ve bu yüzden onun tutuklanmasına sebep olur. Reis Bey yaşadığı bu olaya rağmen merhamet düşüncesinden uzaklaşmaz ve yargılandığı duruşmada da düşüncelerini dile getirir:

“*Merhamet!.. Lûgat kitabında bir kelime! Onu öğretmek... İnsanlara acımayı belletmek.. Acımanın usullerini, ana mektebi programına eş yürütmek... Bütün cemiyeti mahşer arsasına benzer, bir acıma ve bağışlama zemininde toplamak, oradaki bir milyon bacalı, bilmem kaç milyon çarklı merhamet kombinasında çalıştırmak... (...) İnsanda kötülük iktidarını döve döve pekleştirmek yerine, hohlaya hohlaya yumuşatmak, insanı kötülüğe iktidarsız kılmak...*” (RB, s. 146)

Duruşmadaki merhamet eksenli konuşmalarından orada bulunan Kumarhane Garsonu etkilenir ve yaptığıının yanlışlığının farkına vararak suçunu itiraf eder, böylece Reis Bey serbest kalır (RB, s. 159).

Tüm yaşadıklarından sonra geldiği noktada “*göklerin merhamet dolu olduğuna inanan*” (RB, s. 160) Reis Bey ülke çapında merhametin timsali olur ve baro tarafından ödüllendirilir (RB, s. 174-175).

Necip Fazıl’ın merhameti işlediği bir diğer piyesi *Abdülhamîd Han*’dır. Yazar burada yaygın kanının aksine II. Abdülhamîd’i bir merhamet örneği olarak ele almıştır. Sultan o derece merhametlidir ki kendisine karşı hareket edenlere bile sert davranmaz:

“*ABDÜLHAMÎD –(Ağlamaklı bir sesle) Ne yapayım, paşa?.. Ben Allah’ın büyük yapısı insan oğluna kıyamam!.. Onun bazan bütün insanlığa kıyıcı bir alçaklığa düştüğünü bilirim de yine kıyamam! Amcam Abdülâziz Hanı devirenlere, sonra öldürenlere*

kıyabildim mi? (...) Halbuki beni, yeni doğmuş çocukların taptaze ciğerleriyle beslenen bir canavar farzediyorlar, ismimi Kızıl Sultana çıkarıyorlar.

MABEYİN MÜŞÜRÜ –Bu tâbir Ermeni icadı, haşmetpenah!

ABDÜLHAMİD –Evet ama ben bu tâbiri icat edenlere biraz olsun hak verdirmek için onları kana boyuyamıyorum! (...) Kendimi çok yokladım, tartakladım, fakat hayata kıymaya nefsimde kudret bulamadım. Ne yapayım, Paşa; böyle yaratmış beni Allah!.. (...) Eğer siyasetimiz muvaffak olmaz ve merhametimiz yüzünden bu vatan çökerse, ileride onu kurtaracak gözü kara nesillere, öldürücü şiddetleri içinde, hiç olmazsa, bizden küçük bir pay kalsın!

MABEYİN MÜŞÜRÜ –O küçük payı sorabilir miyim, şevketmeab?

ABDÜLHAMİD –(...) Merhamet, Paşa; merhamet... ” (AH, s. 27-28)

Yazar böylece devletin başındakilerden en küçük ferde kadar merhametin herkeste bulunması gereken bir duygu olduğunun altını çizer. Bu minvalde hareket eden Sultan, 31 Mart'ta kendisine karşı olanlara da merhametle davranır. Mabeyin Müşürü'nün yaşananları şiddetle durdurma önerisine o, karşı çıkar: “(...) Bunun için de benim, ayağımı kan dökme sınırından içeriye atmam gerekir. İş oraya geldi mi, Paşa, ben yokum!” (AH, s. 41)

Necip Fazıl böylece *Reis Bey* piyesinde toplumsal düzen ve huzur için şiddet ve cezaya dayalı bir adalet anlayışından ziyade merhamete dayalı bir adalet anlayışının gerekli olduğunu vurgularken *Abdülhamîd Han* piyesinde ise II. Abdülhamîd'i merhamet timsali bir devlet lideri olarak ele almıştır.

3.2.2. Bireysel Temalar

Necip Fazıl piyeslerinde yoğun olarak işlediği toplumsal temaların yanında bireysel temalara da önem vermiştir. Zira birey, toplumun en küçük parçasıdır. Bu sebeple toplumu yeniden şekillendirmek isteyen yazarın bireye ve bireysel konulara da önem vermesi gerekmiştir.

Necip Fazıl'ın ele aldığı bireysel temaları “Akıl ve Ruh”, “Dinî Meseleler”, “Benlik Algısı”, “Sanat ve Edebî Üretim Süreci” başlıklarıyla inceleyeceğiz.

3.2.2.1. Akıl ve Ruh

Necip Fazıl, sadece piyeslerinde değil diğer tüm eserlerinde de akla karşı ruhu, maddeye karşı manayı önceleyen bir yaklaşım içinde olmuştur. Bu, ilk piyesi *Tohum*'dan itibaren açıkça görülür. Ferhad Bey, eserin pek çok yerinde aklın meseleleri çözmek için yetersiz kaldığını vurgular. Ferhad Bey, Hanım'ı kurtarmak için Reis'e gitmeye karar

verdiğinde Birinci Ağa ona biraz düşünmesi ve akla uygun hareket etmesini salık verir. Ferhad Bey ise Maraşlıların verdiği mücadelenin çoktan akıl işi olmaktan çıktığını söyler:

“(...) Biz çoktanberi kaybettik aklımızı. Onu çoktan beri rüzgâra savurduk. (...) Bir avuç Maraş’lı memleketinizi yabancıya teslim etmemeye karar verdiğiniz zaman, yaptığınız hareket bundan daha mı akla yakındı? Hiç kendinizi düşmanınızla karşı karşıya koydunuz mu? (...) Siz hâlâ dedelerinizden kalma baltalarla kılıçları başucunuza asadurun! Sizin gibi insanların binini, milyonunu fare öldürür gibi ilâçla, dumanla öldürüyorlar, farkında mısınız? (...)” (T, s. 42-43)

Batılıların akıl mahsulü bu silahlarına karşı akıl teslim olmayı emreder. Oysa Maraşlılar direnmeye karar vermişlerdir. Ferhad Bey, Maraş halkının bu hareketini imanla açıklar: *“(...) Onlara, biz Allaha inanmış insanlarız, ölüm korktuğumuz şey değildir, dediniz. İşte söyleyebileceğiniz biricik söz buydu.”* (T, s. 43)

O, imanın (ruhun) sunduğu imkânların aklın imkânlarından daha geniş olduğunu düşünür ve bu noktada aklın telkinlerini yok sayan bir noktaya ulaşır: *“(...) Madem ki, akıldan imdat yok. Madem ki, akıl bir maşrapa su gibi alacağı kadar alıyor, yerin dibine geçsin o bir maşrapa su! Bırakın ruh tecrübesini yapsın! (...)”* (T, s. 44)

Orhan Okay, Ferhad Bey’in bu düşüncelerini *“rasyonalizme ve onun doğurduğu materyalizme karşı spritüalizmin zafer şarkısı”* olarak niteler.³¹² Aydınların Anadolu’nun ruhunu tanımaktan uzak olduklarını vurgulayan Ferhad Bey (T, s. 86), ruhtan uzaklaşanların aklın mahsulü olan “makine”yi bir canavara çevirdiklerini belirtir:

“Makine, makine. Yirminci asrın ateş kusan mabudu. İnsan onu koluna yardım etmek için yaptı. Kolumuz beynimizin emrindedir. Yardımcı, yardım ettiği şeyin derecesini nasıl geçer?.. Makineyi şahlandırdılar. Makine şahlandı. İçinde insan da olduğu halde herşeyi ben yarattım demeye başladı. Onun bu hükmünü dinlediler. Bu demir kulaklı, mankafa putu, eski imanlardan kalma tahtlara oturtular. Maymunlar gibi onun seslerini ve hareketlerini taklit ettiler. (...) Madde asrı diyorlar. Madde asrında olsaydılar mâbut yerine çıkarır, önünde âyin yapar mıydılar? Hâlâ içlerinde yaşayan bu ruhlaştırma ihtiyacı nereden geliyor? (...)” (T, s. 87-88)

İnci Enginün, Ferhad Bey’in makine hakkındaki bu tiradının Nâzım Hikmet’in “Makinalaşmak” şiirine karşı bir cevap olduğunu belirtir.³¹³ Nâzım Hikmet’in *“trrrrum, / trrrrum, / trrrrum! / trak tiki tak! / Makinalaşmak / istiyorum! // Beynimden etimden*

³¹² M. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul 2003, s. 80.

³¹³ İnci Enginün, “Tohum”, *Yönelişler*, 3/25 (Temmuz 1983), s. 22.

*iskeletimden / geliyor bu! (...)*³¹⁴ şeklinde başlayan 1923 tarihli bu şiirinde makine Ferhad Bey'in tiradında belirttiği gibi putlaştırılmıştır. Necip Fazıl, bunun tam zıddında durmaktadır. Ona göre makine putlaştırılmamalı, ruhun emrine verilmelidir. Ruhun emrine giren madde/makine gerçek işlevine kavuşur. Maraşlıların başarılı olmasını sağlayan da budur:

“Madde ruhun hizmetine girdiği anda kuvveti yüz binlerce kez büyür. O zaman bir teneke parçası, bir süngüye ve bir çakmak taşı, bir topa bedeldir. O zaman kemik, çeliği yer ve kan, ateşi yutar. Maraş'ı böyle anlayın!” (T, s. 88)

Necip Fazıl ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*'ta da aklın hayatı ve meseleleri kavramadaki yetersizliği üzerinde durmuştur. Husrev, birinci perdede kendisine mantıktan büsbütün vaz geçilemeyeceğini söyleyen Nevzat'a *“Kim diyor vaz geçin diye? Amma onunla her şeyi halletmeye bakmayın! Hâdiselerin sırrı en az mantığındadır. Nasıl ki tablonun kıymeti en az çerçevesindedir. Çerçeveyle ne uğraşsın? Tabloya bak! Korkarsın!”* (BAY, s. 44) diyerek akli dışlamasa da aklın özellikle metafizik olanın anlaşılmasındaki yetersizliğini vurgulamıştır.³¹⁵

Husrev, Selma'yı vurup buhranlar geçirmeye başlayınca çevresindekiler onun delirmesinden ya da intihar etmesinden endişe ederler. Çevresindekilerin onun akli muvazenesini yitirmeye başladığını düşünmesi üzerine Husrev onlara *“(...) Muvazenemi kaybediyorum, öyle mi? Bana gözümden bir takım perdeler kalkıyormuş gibi geliyor. Hepinizi başka türlü görüyorum. Hepinizden korkuyorum. Bütün münasebetlerimden ödüm patlıyor. (...)”* (BAY, s. 67) diyerek dengesini yitirmekten ziyade yaşadıklarının ona yeni bir bilinç düzeyi sunduğunu ifâde eder. Yaşadığı felâketten önce akıl ve mantıkla göremediklerini buhranlar geçirmeye başladıktan sonra anlamaya başlar. O, yaşadıklarından sonra artık her şeyden şüphe etmektedir, bu şüphe akılla kavranamayan yeni bir idrak noktasıdır:

“(...) Şüphe mi dediniz? Bu bana göklerin cezası. Bir aralık öyle sandım ki gözlerime akrep kuyruğu gibi sivri bir mil sokuldu. Zehirden bir damla akıtıldı. Bir de baktım ki hiç bir şey eski heyetinde değil. Bir de baktım ki eskiye ait her şey yanlış. Ana, baba, dost, kadın hakkında bildiklerim yanlış. Su yüzüne çıkan bir leş sırtı gibi bambaşka bir dünya, bambaşka iklimleri, bambaşka insanlariyle dünyamın yerini aldı. Bir de baktım ki her şey, yeniden muayeneye, yeniden tahkike muhtaç! Doğrusu bu muydu? Ne bileyim?”

³¹⁴ Nâzım Hikmet, *835 Satır*, YKY, İstanbul 2004, s. 22.

³¹⁵ Pınar İnceefe, *Sofokles'in “Kral Oidipus” Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in “Bir Adam Yaratmak” Adlı Dramatik Metninin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir 2014, s. 78.

Soğan gibi iç içe, gömlek üstüne gömlek giyinmiş sayısız dünyalar görüyorum. Hangisi doğru? Ne bileyim? Tek bir şey mi doğru! Bana bu dünyayı, bu deliler dünyasını bir doğru emniyeti içinde gösteren ceza, göklerin cezası. (...)” (BAY, s. 130-131)

Künye piyesinde akıl-ruh çatışması 1905 tarihli Rus-Japon Savaşı üzerinden verilmiştir. Gazanfer, birinci perde ikinci tablodaki Harp Tarihi dersinde bu savaşı işler ve Japonların başarısı altında yatan sebepleri tahlil eder. Önce öğrencilerine Japonların Ruslara karşı nasıl başarılı olduklarını sorar. Öğrencilerden biri hariç tamamı Japonların sürekli çalışarak Batılı ülkelerin seviyesine ulaştıklarını ve bu sayede başarılı olduklarını düşünür (K, s. 32-33). Sadece İkinci Talebe, Japonların ilimde Avrupalı devletlere yetişmekle beraber bunun üstünde başka bir şeye daha sahip olduklarını söyler; bu da inanma kabiliyetleri ve manevî âlemleridir (K, s. 33). Gazanfer öğrencisinin bu sözlerini tasdik eder ve Asyalılığın bir getirisi olarak “ruh”un Japonları bir adım ileriye taşıdığını vurgular:

“Efendiler, bir zamanlar Asya, ruhun bilgileriyle yeryüzüne hükmediyordu. Bugün Avrupa, kafanın bilgileri ile dünyamıza sahiptir. Ruhun emrinde olan madde, bulunduğu birkaç kanunla uyusuk bir anında ruhu çuvala tıkabilir, fakat yok edemez. Ruha gelince, maddeyi baştanbaşa kucaklar kucaklamaz, onu dinamit gibi uçurur, kül eder. (...) Japonları zafere eriştiren ruh, disiplin ve bilgidir.” (K, s. 33-34)

Reis Bey’in merkezî kişisi Reis Bey, genç Mahkûm’un haksız yere idam edildiği anlaşılınca bir dönüşüm yaşar ve eski katılığını terk ederek merhameti önceleyen bir insan hâline gelir. Yaşadığı bu dönüşümden sonra emekli ikramiyesini oğlunu haksız yere tutuklattığı Yeldirmeli Kadın’a verir ve oğlunun kurtulması için ona yardımcı olur. Reis Bey, bitirim yerindekilerle merhamet üzerine konuşurken gerçekleşen polis baskınında üzerinde uyuşturucu çıkması üzerine tutuklanır, uyuşturucuyu ise onun üzerine Kumarhane Garsonu gizlice koymuştur. Reis Bey hapishaneye götürülünce Hapishane Müdürü ona emekli ikramiyesini Yeldirmeli Kadın’a bağışlamasını sorar:

“HAPİSHANE MÜDÜRÜ –Yirmi beş bin liralık ikramiyeni, oğlunu haksız mahkûm ettiğin bir kadına vermişsin... Gazeteler günlerce işledi, durdu. Söyle bakalım, akıl işi mi bu?

REİS BEY –Değil!

HAPİSHANE MÜDÜRÜ –Ya ne işi?

REİS BEY –Kalb işi!..

HAPİSHANE MÜDÜRÜ –Sen kalb nedir, bilir misin?

REİS BEY –Yeni yeni, öğrenmeye çalışıyorum.

HAPİSHANE MÜDÜRÜ –Paranı sokağa atarsın, meteliksiz kalırsın, sonra eroin ticaretine kalkar, zindana düşer, Âdem Baba yemeğine muhtaç olursun!.. Bu mu kalb işi?.. (...) Kalb işi değil bu akıl işi; ama aklından zoru olanın işi... Ben senin yerinde olsam, hâkimden, akıl hastanesine, muayene sevkimi isterim. (...)” (RB, s. 119-120)

Eskiden merhamet, kalp gibi kavramlardan nefret eden Reis Bey dönüşüm geçirdikten sonra merhametli bir insan olmuş ve emekli ikramiyesini bu yüzden bağışlamıştır. Bu, yazara göre bir kalp (ruh) işidir, bu davranışın akılla kavranması mümkün değildir. Reis Bey’in bu davranışı akılla kavranmaya çalışılırsa Hapishane Müdürü’nde olduğu gibi onu bir akıl hastası olarak görmek kaçınılmazdır. Reis Bey’in eski merhametsiz, katı hâlini kendisine model olarak alan Hapishane Müdürü için kalp (ruh) işi olarak değerlendirilebilecek davranışlar birer deli saçmasıdır.

Reis Bey’le Hapishane Müdürü arasında geçen bu diyaloga benzer bir konuşma *İbrahim Ethem* piyesinde yer alır. Piyenin beşinci ve son perdesinde Vali aldığı emirle İbrahim Ethem’i Belh’e geri götürmeye çalışır. İbrahim Ethem buna karşı çıkınca Vali ona sert davranmaya başlar. Ona bu yaptıklarının akıl işi olmadığını söyler: “(...) *Aklını da bozmuşsun sen!.. Zaten insan, aklını bozmadan senin yaptıklarını yapar mı?..*” (İE, s. 72). İbrahim Ethem de tasavvufun akıl işi olmadığını şu cevabıyla dile getirir: “*İyi bildin! Aklımı bozdum. (Elini gırtlığına götürür) Boynumu buradan kesip başımı çöplüğe attım. Şimdi beni çöplük çöplük dolaştırıp başımı mı aratacaksınız? İstemiyorum! Sizin olsun!*” (İE, s. 72)

Necip Fazıl’ın *Kanlı Sarık* piyesinde de akla karşı ruhu önceleyen bir anlayış hâkimdir. Piyenin başında İhtiyar Timsal, Fraklı Adam’a Türkiye tarihinden bir köşeyi dokuz asır öncesinden başlayarak göstereceğini ve bunu “ruh metodu”yla yapacağını söyler. Fraklı Adam böyle bir şeyin gerçekleşebileceğine inanmayınca İhtiyar Timsal ona “*O pek güvendiğiniz gurur budalası aklınızı bir tarafa bırakacak olursanız, olur bildiklerinizin nasıl olmaz, olmaz sandıklarınızın da nasıl olduğunu görürsünüz. (...)*” şeklinde cevap verir (KS, s. 14). Yazar burada aklın ruha karşı yetersiz olduğunu vurgulamıştır. Piyenin ilerleyen kısımlarında Fraklı Adam da benzer bir düşünceye ulaşmaya başlar. Onun “*Ben, sırları sezmekte, halkın, akıl taslayanlardan daha anlayışlı olduğuna inanıyorum.*” (KS, s. 35) sözü bunun göstergesidir.

Necip Fazıl, akıl ve ruh çatışmasını tema olarak işlediği *Tohum, Bir Adam Yaratmak, Künye, Reis Bey, Kanlı Sarık* ve *İbrahim Ethem* piyeslerinde akli meseleleri kavramakta yetersiz bulmaktadır. O, akla karşı ruhu öne çıkaran bir yaklaşımı savunmaktadır.

3.2.2.2. Dinî Meseleler

Necip Fazıl tüm piyeslerini hayatının Abdülhakîm Arsavî ile tanışmasından sonraki İslâmî evresinde yazmıştır. Bununla bağlantılı olarak onun piyeslerinde dinî meselelerin de geniş bir şekilde işlendiği görülür. Onun piyeslerinde ele aldığı bu dinî meseleleri “Din ve İnanç”, “Şeytan ve Nefs ile Mücadele”, “Kader” ve “Tasavvuf” başlıkları altında inceleyeceğiz.

3.2.2.2.1. Din ve İnanç

Din ve inanç Necip Fazıl’ın ilk piyesinden itibaren çeşitli piyeslerinde üzerinde durduğu temalardan birisidir. *Tohum*’da akla ve maddeye/makineye karşı ruhu öne çıkaran yazar Maraş’ta düşmana karşı verilen mücadelede başarıyı halkın imanına bağlar. Maraş halkı kendisinden kat kat güçlü olan düşmana karşı direnişi seçerek “*biz Allaha inanmış insanlarız*” (T, s. 43) mesajı vermiştir. Bu iman, Maraşlıların kazanmasını sağlamıştır.

Necip Fazıl ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*’ta din ve iman üzerinde daha çok durur. Yazar, kendisi de bu eserinde tema olarak Allah ve bireyin Allah’la olan ilişkisini işlediğini vurgulamıştır.³¹⁶ Akıl meselesini işlerken belirttiğimiz gibi Husrev geçirdiği felâketten sonra her şeye farklı bir nazarla bakmaya başlar ve aklın yetersiz kaldığı yeni bir bilinç düzeyine erişir. Özellikle üçüncü perdede buhranlarının daha da artmasıyla metafizik meseleler üzerine daha fazla düşünmeye başlar. Uşak Osman’la olan diyalogunda (BAY, s. 109) Allah’ın varlığı üzerine düşünür:

“Yazarın, varlık ve yokluk meselesine bakışının en dikkate değer ipuçlarından biri de son perdenin dördüncü sahnesinde Husrev’le uşağı arasında geçen diyalogdur. Bu diyalogda Husrev uşağına Allah’ın olup olmadığı meselesine dair sorular sorar ve bunlardan bazılarına kendi yanıt verir. Husrev’in, Allah var mı sorusuna, uşak, elbette var der. Husrev’in ne biliyorsun sorusu üzerine, bilmez miyim, biliyorum yanıtını verir uşak. Bunun üzerine Husrev, göster öyleyse, der. Osman: Gösteremem ama var. Husrev, ben de gösteremem ama bence de var diye söylenir. Osman’ın, niçin sorusuna, görünmediği için, görünen şeylerden olmadığı için var yanıtını verir. Aslında bu, temelde ontolojik bir cevaptır ve Necip Fazıl’ın meselelere bakışının şemsiye noktasına işaret eder. Gözle görünür olan, ortada ve ayan beyan olanlar yok; gözle görünmeyip hiç farkında olmadıklarımız ise o nispette varlardır bu anlayışa göre. İnsan, dolayısıyla kendisi, Mansur olarak var gibi görünür ama yokluğa mahkum bir var’dır, dolayısıyla yoktur;

³¹⁶ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 17, 119.

buna karşın mutlak anlamda yok gibi görünen Allah ise o nispette ve mutlaklık derecesinde vardır.”³¹⁷

İsmet Emre'nin de vurguladığı gibi bu diyalog Necip Fazıl'ın meselelere bakışının odak noktasıdır. Aklın gerçekleri kavramakta yetersiz kaldığına inanan yazar görünenin ardındaki gerçekliğin peşindedir. Filozofların binlerce yıldır gerçekliğe nasıl ulaşılacağı yönündeki sorgulamalarına karşı Necip Fazıl, akıl ve duyularla anlaşılamayacak bir gerçeklik olduğunu vurgular. Necip Fazıl'ın bu yaklaşımı gözle görülmese de Allah'a, meleklerle inanmanın bir iman şartı olduğu İslâmiyet'e ontolojik bir temellendirme ve İslâm'ın bu şartını kabuldür.

Üçüncü perdenin devamında, dokuzuncu sahnede Husrev'in Mansur'a Allah hakkında söyledikleri de bu minvaldedir ve Allah'ın varlığını ve yüceliğini vurgulamaktadır:

“(...) Biz bu dünyada her şey, en sefil nebattan tut, en uzak yıldızdan tut, en kudretli insana kadar bütün mevcutlar, bilerek bilmiyerek Allahtan gelen cazibenin kasırgası içindeyiz. Sonbaharda yapraklar nasıl boranın çektiği istikamete çullanırsa, hepimiz, her şey, Allaha doğru gidiyoruz.

(...) Biz, bu dünyada her şey, Allanın birer meczubuyuz. O, Allah, kemâllerin kemâli. O noktaya tutkun, bilerek bilmiyerek ondan onu istiyoruz. Bu yolu açan, bu ateşi bizde yakan da o, biz değiliz. Biz Allanın muradı nisbetinde kemâline bürünebiliriz. Fakat o, Allah olabilir miyiz? (...)

Allah gâyedir. Her varılan şey gâye olabilir mi? Yollar uzun, yollar sonsuz, yollar açık... Bilerek bilmiyerek Allaha doğru yol almak vardır, varmak yoktur. Varabildiğimiz hiçbir şey, hiçbir ufuk Allah değildir. Allah sonsuzluktur. Hiç sonsuzlukla boy ölçüşmek olur mu? Hiç adetler, milyonlar ve milyarlar sonsuzlukla yarışabilir mi?” (BAY, s. 132-133)

Siyah Pelerinli Adam piyesinde imanın Şeytan tarafından zorlanmasına tanık oluruz. Şeytan, Şair'i kadın, zenginlik, ölümsüzlük gibi vaatlerle kandırmaya çalışır. Bunun karşılığında ondan istediği ruhu, yani imanını (SPA, s. 29). Şair'den imanını istediğini açıkça söyler: *“(...) Yalnız onu verin bana, onu, o ismini söylediğiniz, ruhunuzdaki imanı, o yalan mahfazasını ve hepsini alın!...” (SPA, s. 32)*

³¹⁷ İsmet Emre, “Necip Fazıl'ın Bir Adam Yaratmak Adlı Eserinde Ölüm İzleği”, *Uluslararası Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Editörler: Âlim Gür - Ali Temizel - Harun Yıldız, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya 2014, s. 280.

Maddî anlamda mahrumiyet içinde yaşayan genç Şair ise imanlı bir bireydir. O, yaşadığı sıkıntılarda Allah'ı bulmuştur: “*Ben, günübürlük varlıklar çerçevesinde mahrum olmaktan büyük malikiyet tanımıyorum. Onlara malik olmak kudretim arttıkça mahrumluğum derinleşiyor. Mahrumluğum derinleştikçe, hiçi ve hepi buluyorum. Hepi, yani Allahı... (...)*” (SPA, s. 20). Genç Şair, Şeytan'ın bütün kışkırtmalarına karşı Allah'a sığınır (SPA, s. 21, 30, 39) ve en sonunda ölen ninesinin yastığı altında bulduğu Kur'an-ı Kerim'e sarılarak onu alt eder (SPA, s. 42-44). Şair'in imanı Şeytan'ın kışkırtmalarından üstün gelmiştir.

Ahşap Konak'ta din sadece eski neslin bağlı olduğu, yeni nesillerin ise haberdar bile olmadığı bir değer olarak ele alınmıştır. Eserde eski nesli temsil eden Recai ve Hacer imanlı bireylerdir. Onların yaşadığı üçüncü kat “*namaz ve niyaz katı*” olarak nitelendirilmiştir (AK, s. 14). Lakin çocukları, torunları ve onların arkadaşları bundan çok uzaktadırlar. Recai, yozlaşan nesillerin dinden kopukluğunu ve dine karşı saygısızlıklarını “*(...) Ne malûm, üstünde ağladığımız seccadeleri köpeklerinize şilte yapmayacağınız?... (...)*” (AK, s. 71) sorusuyla dile getirir. Yeni nesilden sadece Yüksel diğerlerinden farklıdır. O; annesi, kardeşi ve arkadaşlarına nazaran imanlı ve terbiyeli bir genç olarak yazarın geleceğe dönük umudunu simgeler. Bu özelliğiyle o, dejenere yaşlıları tarafından dışlanır ve Recai'yle aynı kefeye konulur. Bu durum Recai için bir sevinç vesilesidir:

“*(...) Seninle beni aynı kefeye koydular Yüksel! Demek içlerinden birine bizden bir şey geçebilmiş... (Hacer'e) Artık rahat ölebiliriz, hanım! Zamanın ölçüsüne kendimizden bir iplik atabilmişiz.*” (AK, s. 81)

Yazarın bu temayı işlediği bir diğer eseri yarım kalan *Kumandan*'dır. Geçirdikleri kaza sonucunda denizaltıları batan mürettebatın bir kısmı ölmüş, bir kısmı kurtarılmayı beklemektedir. Bu esnada Yüzbaşı ile Teğmen Allah'a iman üzerine konuşurlar:

“*YÜZBAŞI –Allahın dediği olur.*

TEĞMEN –(Patlarcasına) Allah! Allah! (...)

YÜZBAŞI –Sen Allah adını ömründe kaç kere andın?

TEĞMEN –Ne bileyim, Yüzbaşım?

YÜZBAŞI –Sık mı seyrek mi? (...) İçinden mi, dışından mı? Zayıf anında mı, kuvvetli deminde mi?

TEĞMEN –Ben sizin gibi kuvvetli olamadım. Kendimi kuvvetli sandığım anda Allahı unuttum.” (Ku, s. 77)

Teğmen'in bu sözleri çoğu bireyin iyi zamanlarında Allah'ı ve Allah için yerine getirilmesi gereken kulluk vazifelerini unuttuğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Yüzbaşı ise

imanlı bir birey olarak insanların bu bencilliğine karşın hayvanların kendilerini yaratan Allah'a karşı sadakatlerini ironik bir üslupla şöyle belirtir: “(...) *Hayvana dil ver, ilk sözü Allah olsun!.. Biz onu anarken unutanlarız... Bilirken bilmeyenler...*” (Ku, s. 78). O, Allah'ın varlığını insanlık için bir müjde olarak görür: “(...) *Her ân yeniden öğrenmişçesine öğrenin: Allah var! Hâlâ mı kavrayamadınız? Allah var diyorum! Şimdi öğrenmiş gibi öğrenin! Müjde Allah var!...*” (Ku, s. 78)

Kanlı Sarık'ta din, ırk birliğinden daha üstün bir birleştirici unsur olarak ele alınmıştır: “(...) *Kanlı Sarık, dini, bir güç, bir birlik kaynağı kabul eder; panislâmist görüşü savunan bu esere göre ümmet olmak, millet olmaktan daha ileri ve mutlu bir aşamaya erişmek demektir.*”³¹⁸

Eserde bu anlayışın örneği 1207 yılında Kars'ı işgal eden Ortodoks Türkler üzerinden verilir. Alparslan'ın Kars'ı fethiyle şehre yerleşen Müslüman Türkler yaklaşık bir buçuk asır aynı ırktan oldukları Ortodoks Türklerin saldırılarına karşı koymaya çalışırlar ve sonuçta Kars, Ortodoks Türkler tarafından işgal edilir (KS, s. 20-21). Necip Fazıl, böylece iki topluluğun aynı ırktan gelmelerinin birlik için yetmediğini vurgular. Ona göre gerçek birleştirici etken dindir. Aynı ırktan olup farklı dinlere mensup topluluklar eserde görüldüğü gibi birbirlerine karşı düşman olabilirler. Yazar bu düşüncesini “*Biri ateş, öbürü buz dolu, aynı topraktan iki çanak, aynı şey olduklarını düşünebilirler mi? İş, çanağın toprağında değil, içindekinde...*” (KS, s. 20) sözleriyle vurgular. Necip Fazıl'a göre Türklük, İslâmiyet'le gerçek benliğine kavuşmuştur: “*Ne Haçlı, ne Şaman Türk; / Müslüman, Müslüman-Türk!*” (KS, s. 23).

Necip Fazıl, bunun yanında vatanperverliği eserde dindarlıkla birlikte ele almıştır. Kars'ı uzun süren Rus saldırı ve işgallerine karşı sarıklı hocaların koruduğunu vurgulamıştır. 1855'te Rusları şehirden kovarken Yetim Hoca'yla birlikte dokuz sarıklı hoca şehit düşer. Yetim Hoca, son nefesini verirken buna binaen bir gün Kars'ın adının “Kanlı Sarık” olarak değiştirilebileceğini söyler (KS, s. 68-70).

Eserde ele alınan dinî meselelerden birisi de mezhep çatışmalarıdır. İran hükümdarı Afşarlı Nâdir Şah da Kars'a saldıranlardan birisidir. Nâdir Şah'ın bunun yanında bir özelliği de yeni bir mezhep ortaya çıkarmasıdır. O, Şii olan İranlılara Câferîlik adlı yeni mezhebini zorla kabul ettirmekle kalmayıp mezhebini tüm İslâm dünyasına yaymak istemektedir: “(...) *İmâm Câfer-i Sâdık Hazretlerine mahsus ayrı bir mezhep kabul ediyor,*

³¹⁸ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968, s. 95.

bunu yüzlerce yıllık Kızılbaşlar'a zorla kabul ettiriyor. Beşinci Sünnî mezhep olarak da Halife'ye ve öbür Müslümanlara kabullendirmek istiyor." (KS, s. 42)

Nâdir Şah bunun için kendi hocalarıyla Osmanlı âlimleri arasında dinî bir münâzara tertip eder. Dört Sünnî âlimle dört Câferî âlim bu konu üzerinde tartışılar ve Osmanlı'dan gelen Sünnî âlimler Câferîliğe şiddetle karşı çıkarlar. Buna sinirlenen Nâdir Şah, Sünnî âlimleri Osmanlı topraklarına ayaklarından bağılı olarak yaya gönderir (KS, s. 44).

Yazar, Nâdir Şah örneği üzerinden hak olmayan mezheplerin İslâm dünyasının siyasî birliğine zarar verdiğini vurgular. Eserde dini kendisine göre yorumlayıp yeni bir mezhep kurduğu için deli olarak nitelenen Nâdir Şah, mezhepçilik davasını siyasî çatışmaya taşıdığı için eleştirilir: *"Ne yazık! Osmanlılar'la el ele verseydi neler olmazdı! Doğu, Orta-Asya ve İslâm-Türk Birliği Dâvası'nı temellendirmiş, Moskofluğu kökünden silmiş, çöküşü durdurmuş ve Batı yolunu tekrar açmış olurdu.*" (KS, s. 42)

Necip Fazıl'ın dinî meselelere değindiği bir diğer piyesi *Abdülhamîd Han*'dır. Eserde imanlı bir devlet lideri olarak ele alınan II. Abdülhamîd (AH, s. 67-70) devletle birlikte İslâmiyet'i korumak için de çaba göstermiştir. O, eserin başında kendisinden Yahudilere bir yurt kurmak için Filistin'den toprak isteyen ve bunun karşılığında Avrupa Yahudilerinin devlete milyonlarca altın sunacaklarını beyan eden Osmanlı Yahudisi'nin bu talebini kesin bir şekilde reddetmiştir (AH, s. 13-14). Sultan bunun yanında Masonluk'un da Yahudi emellerini gerçekleştirmeyi ve *"(...) kalblerden, insanlığın biricik topluluk mihrağı din duygusunu silmek, Allah ve Resûlüne itikadı söküp (...)"* atmayı amaçladığını vurgular (AH, s. 15). Şeyhülislâm'dan bu minvalde Masonluk'un tehlikelerini ortaya koyan sert ve yıldırıcı bir fetva hazırlamasını ister (AH, s. 20). Sultan bunun yanında Yahudiler ve Masonlar tarafından Müslümanların itikatlarını bozmak için yazılmış sözde dinî kitapları da yaktırarak onların bu menfi amaçlarını da önlemiştir (AH, s. 56).

Necip Fazıl eserde ayrıca "şeriat" kavramının siyasî amaçlarla içinin boşaltılıp bir çıkar aracı olarak kullanılabileceğine de işaret etmiştir. 31 Mart ayaklanmasında Yıldız Sarayı'na yürüyen askerlerden birkaçını huzuruna çağıran Sultan onlara ne istediklerini sorar. Bu askerlerden biri olan Çavuş şeriat istediklerini söyler. Sultan ona kendilerini kimin kışkırttığını sorar. Çavuş'un *"bazı sarıklı hocalar"* demesi üzerine Sultan *"Sarığı kâfir de, domuz da saramaz mı?"* (AH, s. 44) diyerek dinin/şeriatın art niyetli kişiler tarafından suiistimal edilebileceğini vurgular.

Yazarın *Mukaddes Emânet*'te de dinî meselelere değindiği görülür. Piyesin merkezî kişisi Abdullah, üçüncü perde altıncı tabloda Oğlundan Torunu ile tartışır. Allah'a ve dine inanmayan, tarihî maddeciliğe bağılı olan Oğlundan Torunu (ME, s. 61-62) dedesine

cemiyeti kurtaracak bir merkez düşünce, müdür fikir etrafında hareket ettiklerini söyler. Bunun üzerine Abdullah gerçek merkez düşüncenin din olduğunu ifade eder. O, torununa doğru yolu işaret ederken Müslümanların içinde bulunduğu hâli de eleştirir:

“Herkesin her an baktığı, önünden geçtiği ve kalbi dönmüş, içi pörsümüş, kanıksamış olmaktan hiçbir şey görmediği merkez düşünce, müdür fikir, işte!.. Şehadet parmağı gibi gökleri gösteren minare ve dibindeki mescit... (...) Yalnız o, gördünüz mü? Cedlerimizin gözle görülür, ele tutulur biçimde her tarafa diktiği merkez düşünceyi, müdür fikri?.. (Seyredenlere döner) Acaba camiye girip horozvari yeri gagalayanların, papağanvari ağız oynatanların kaçı bunun farkında!.. Asırlardır namaz kılmayı beceremiyoruz; yaptığımız; ruhundan uzak düşmüş birtakım ezbere hareketler... Sadece namaz kılmayı bilsek her şey halledilmiş demektir.” (ME, s. 65)³¹⁹

Müslümanların İslâmiyet’in özünden uzak bir şekilde yaşadıklarını bu cümlelerle ifade eden Abdullah piyesin son tablosunda Kızından Torununun Oğlu ile konuşurken *“İslâmda ölçü hiç ölmeyecekmiş gibi dünyaya, hemen ölecekmiş gibi âhirete çalışmaktır. (...)”* (ME, s. 83) diyerek dinle dünya arasındaki dengeyi vurgular. Kızından Torunu’nun sadece dine yönelerek dünya hayatını boşlamasını doğru bulmaz: *“Senden önce ümidim babandaydı. Fakat o, çok içine kapanık çıktı. Dünya borcunun ödeyemeyecek kadar âhîret borcuna daldı, genç yaşında ölüp gitti. (...)”* (ME, s. 83). Abdullah, İslâm Enstitüsü mezunu olan ve öğretmenlik yapmayı düşünen Kızından Torununun Oğlu’na şu sözlerle nasihat ederken bir din adamının nasıl olması gerektiğini de vurgular:

“(...) Gayene, masum çocuklar üzerinde usta bir ruh hamurkârlığıyla başla!.. Bu işte gayet ince, zarîf, sevdirci, sindirici olman lâzım... Sanatını göster. Bir sanatkâr gibi davran! Eski softalar misali, kaba ve kelek olmaktan sakın!..” (ME, s. 84)

Son piyeslerinden *İbrahim Ethem*’de Necip Fazıl, Allah’ın yüceliğini ve kuşatıcılığını vurgulamıştır:

“(...) Her şey O’nun, her şey O’nda... Batan ufukların dilsiz dâveti... Solan renklerin baygın rüyası... (...) Ağlayan öksüzün gizli isteği... Çırpınan âşığın kavurucu humması... Kayan gözlerin sessiz imdat çılgılığı... Her şey O’nun, her şey O’nda... (...) O ki, Allah’a maliktir, neden yoksundur; o ki Allah’dan yoksundur, ne’ye maliktir? (Durak, balıkçının hıçkırık sesleri) Ağla, evlâdım, ağla! O da Allah’ın sana rahmeti...” (İE, s. 69-70)

³¹⁹ Necip Fazıl, *Mukaddes Emânet*’ten altı yıl önce (1965) yazdığı “Hasene Bacı” hikâyesinde de şekilciliğe indirgenmiş bir dindarlığı eleştirmiştir, ayrıntılı bilgi için bakınız: Fevzi Yetkin, “Necip Fazıl’ın ‘Hasene Bacı’ Hikâyesinin Kaynağı ve Şekilci Dindarlık Eleştirisi”, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1/1 (Haziran 2016), s. 135-138. Hikâyenin merkezi kişisi Hasene Bacı ruhundan/özünden uzak olarak ibadet edenleri *“Müslümanlığı indirdiniz indirdiniz, gövdenizle yatıp kalkmaya, anlamadığınız şeylere ‘Hü’ demeye!”* (H, s. 117) şeklinde eleştirir.

Balıkçı'nın Allah'tan korkmak istemediğini, onu sevmek istediğini söylemesi üzerine İbrahim Ethem sevgi ile korku arasında bir bağlantı kurar: *“Hem sev, hem kork! Sevdiğin kadar kork, korktuğun kadar sev! Âlemde sevgiden büyük korku mu olur?.. Asıl sevilenden korkulur!”* (İE, s. 70)

Necip Fazıl *Tohum, Bir Adam Yaratmak, Siyah Pelerinli Adam, Kumandan, Ahşap Konak, Kanlı Sarık, Abdülhamîd Han, Mukâddes Emanet* ve *İbrahim Ethem* olmak üzere dokuz piyesinde geniş bir şekilde din ve inanç konusunu ele almıştır. Tiyatroyu geniş kitlelere ulaşabileceği bir araç olarak kullanan yazar bu temayı işlediği piyesleriyle okuyucularını/seyircilerini imanlı bir nesil yetiştirme gayesiyle şekillendirmeye çalışmıştır.

3.2.2.2. Şeytan ve Nefs ile Mücadele

Kişinin kendi nefsi ve metafizik bir varlık olan şeytanla mücadelesi Necip Fazıl'ın işlediği dinî temalar içinde önemli bir yere sahiptir. Şeytan ve nefis bireyi dinin sınırlarını çizdiği dairenin dışına çıkmaya davet eder. Bu da imanın zayıflaması ve hatta kaybına sebep olabilir. Bu yüzden bireyin bir Müslüman olarak şeytan ve nefsiyle mücadele etmesi gerekir. Necip Fazıl, bu düşüncüyü ilk olarak *Künye*'de ele almıştır. Gazanfer, Harbiye Mektebi'ndeki dersinde talebelerine nefis ile mücadelenin öneminden de bahseder:

“(...) Disiplin acı bir lokmadır. Onu yüzümüz buruşmadan çiğnemeyi bilmeliyiz. Nefsimize sorarsak, disiplin bir iğneli fiçidir. Rahat bir döşeğe girer gibi bu iğneli fiçiyi girmeyi bilmeliyiz. Bunun için nefsimizi yenmek lâzım. Dinimizde ‘büyük cihat’ diye bir tâbir var, bilirsiniz. Büyük cihat, milyonlarca insanın bir o kadar insanla kavgası değildir. Tek kişinin öz nefsiyle cengidir. (Bir lâhza durur.) Efendiler, büyük cihadı öğrenelim!” (K, s. 37)

Siyah Pelerinli Adam piyesi şeytanın Şair'in ruhunu ele geçirme çabaları üzerine kuruludur. Şeytan; *Siyah Pelerinli Adam, Kadın, Kanbur* ve *İskelet* kılıklarına girerek Şair'i kandırmaya çalışır. Oysa Şair, imanlı bir gençtir ve Şeytan'ın sunduğu dünyevî nimetlerden bir beklentisi yoktur:

“Siyah Pelerinli Adam'da Şeytanın aniden ve nedensiz ortaya çıkışı, seçtiği insanın onu hak edecek ya da çağırarak hiçbir şey yapmamış olması, üstüne üstlük ondan hiçbir şey istemediğini ısrarla söylemesine rağmen Şeytanın baştan çıkarmak için çeşitli yolları denemesi, bir yandan modern yaşamın insanı yoldan çıkaracak kötülüklerini gözler önüne serer, bir yandan da insanın bunlara yenik düşecek ne çok zaafî olduğunu sergiler. Kötülük şeytan gibi nedensizce ortaya çıkabilir, her yerdedir, insanın yaşamında

*rastlantılar oldukça önemlidir. Ancak, Siyah Pelerinli Adam'ın şairinin doğru yola ilişkin bir kuşkusu yoktur. O Allahın yolundan gitmenin tek yol olduğunu bilir. (...)*³²⁰

Şair, bir gece vakti ansızın kapısını çalarak karşısına çıkan şeytandan hiçbir şey istemediğini söyler. Şeytan ise insan tabiatının (nefsin) doyumsuzluğunu vurgular ve Şair'in nefsinin arzularına karşı koyamayacağını iddia eder:

“Senin mi hiçbir dileğin yok? Sen mi hiçbir şey istemiyorsun? Madenini ihtiras, merkezine kadar pasa boğmuş... Sakın onları sileyim deme; kül gibi dökülür, gidersin. Sen, yalnız istiyorsun, istiyorsun... İsteye isteye bu hale geldin; ya isteye isteye kurtulacak, yahut duvarda bir böcek lekesi gibi silinip gideceksin. İstiyorsun, hudutsuz istiyorsun; istemek için doğdun. Bulamamak yüzünden de öleceksin. Bir bulduğun zaman, bin istiyorsun. Zaten bulduğun şeyin sence ne kıymeti var? Sen bulunmayacak şeyi istiyorsun. Dünyaların görmediği kadını, lisanların bilmediği cümleyi, kasaların almadığı serveti, başbuğların tatmadığı nüfuzu istiyorsun. (...)” (SPA, s. 17-18)

Şeytan, Şair'i kadın, para ve ölümsüzlükle kandırmaya çalışır; onun bunlar karşısındaki zaaflarından yararlanmaya çalışır. Şair'e bunları sunan şeytan ondan karşılığında ruhunu/imanını istemektedir (SPA, s. 29, 32). İmanlı bir genç olan Şair ise tüm bunların geçici, Allah'ın varlığının bâkî olduğunu bilir ve şeytana karşı direnir:

“(Hiçkırıklar içinde) Bağlıyım ona, kopmayacağım ondan!.. Onu ne pahasına bulduğumu biliyorsun! O, ruhuma, bana ölümden ve delilikten öteye acılar tattırdıktan sonra indi. Uğraşma boş yere; ne kadın, ne para, ne devlet, ne hayat iksiri, bana onun saltanatı dışında bir iklimden haber verebilir.” (SPA, s. 33)

Şair'i bir türlü ikna edemeyen şeytan sonunda onu vehimlere gark etmekle tehdit eder (SPA, s. 41). Ama Şair, imanın gücünden emindir ve ölen ninesinin yastığı altında bulunduğu Kur'an-ı Kerim'e sarılarak şeytani yener (SPA, s. 42-44).

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* piyesinde merkezî kişi Yunus Emre'nin nefsiyle mücadele ettiğini görmekteyiz. İkinci perde beşinci tabloda Taptuk Baba'nın yönlendirmesiyle çileye giren Yunus'un çiledeki son günü işlenmiştir. O, çilesinin son anlarını tamamlamaya çalışırken kapı çalınır. Kapıyı çalan ses kendisinin Taptuk Baba'nın kızı Fatma olduğunu söyler. Yunus ona inanmaz ve kapıyı açmak istemez. Bunun üzerine dışarıdaki ses *“Demek nefsine sahip değilsin! Çilenin kırkıncı gününde bile nefs elinde oyuncaksın! Değilse niçin açmıyorsun?”* (YE, s. 45) diyerek onu zorlar. Yunus, Taptuk Baba'nın kızını yalnızken görmeye razı olamayacağını söyler. Dışarıdaki ses bu defa da

³²⁰ Tülin Sağlam, “Siyah Pelerinli Adam'da ‘Faust’”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29 (2010), s. 20.

“(…) *Aç kapıyı, Miskin Yunus, aç da imtihanını ver!*” (YE, s. 45) diyerek Yunus’u zorlar. Yunus kapıyı açınca nefsinin karşısında Siyahlı Adam şeklinde görür. O, Taptuk Baba’nın kızının sesini taklit ederek Yunus’u kandırmaya çalışmıştır. Necip Fazıl, *Siyah Pelerinli Adam*’da şeytanı kişileştirmek için kullandığı Siyahlı Adam’ı burada nefis için kullanmıştır.

Nefis, Yunus’u bu şekilde kandıramayınca ona gerçeği söyler: “*Ben senin nefsinim! Kırk gün bana o kadar ceza ettin ki, içinden çıktım, bu kılığa bürünüp karşına çıktım!*” (YE, s. 46). Yunus’un ona kendisinden ne istediğini sorması üzerine Siyahlı Adam boş yere çile çektiğini, ölümsüzlüğe böyle eremeyeceğini, ölümden sonrasının yokluk olduğunu söyler ve onu doğru yoldan ayırmaya çabalar (YE, s. 46). Çilesini oruçlu geçiren Yunus’a su içirip orucunu bozdurmaya çalışır. Yunus, Siyahlı Adam’ın uzattığı testiye ona fırlatarak parçalar (YE, s. 49-50). Yunus, nefsinin bu aldatmacalarına karşı oldukça dirayetli ve serttir:

“(Dehşetler içinde gerilmiş) *Alçak Nefs! Allah'la kul arasında perde, varlık nuruna engel! Yıkıl karşımdan! Ben işte bu yalancı varlıkta yokluğu tanıyorum! Gerçek varlığa ermekle yokluğu yenmeğe bakıyorum! Ben o VAR için varım! VAR'ı anlamak için var oldum. Var olunca da yokluk benim için sonu olmayan işkence... Ya sen?.. Sen de bu işkencenin gözlere kızgın mil çeken baş Celladı... Önce seni boğmalıyım!*” (YE, s. 47)

Yunus tüm bunların sonunda “*Ben seni kesecek kılıcı, delecek oku bilirim!*” diyerek “Lâ ilâhe illallah” sözüyle nefsinin yener (YE, s. 50). Necip Fazıl, bunun yanında kişinin nefsiyle doğru bir ilişki kurması, nefsinin ezmemesi gerektiğini de Taptuk Baba aracılığıyla vurgular. O, çilesini tamamlayan Yunus’a şöyle der:

“*Kızım Fatmayı sana veriyorum! Hiç bir hak yeme!.. Nefsin hakkını da... Nefsin hakkı, Şeriatla yazılı olduğu kadar... Ne bir lokma eksik, ne bir lokma fazla... Nefsi zincire vurmak böyle olur. Nefsinin öldürmeğe çalışma, imana getirmeğe çalış! Allah onu yenmek için yarattı seni!..*” (YE, s. 52)

Necip Fazıl, Taptuk Baba’nın bu sözleriyle İslâmiyet’in Hıristiyanlık ve Budizm’den ayrılan önemli bir yanını vurgulamıştır. Hıristiyanlık ve Budizm’deki tüm dünya nimetlerinden el çeken ruhban sınıfına karşı İslâmiyet belirli ölçüler dâhilinde kişiye dünya nimetlerini de mubah kılmıştır. Önemli olan Taptuk Baba’nın belirttiği gibi bu dengeyi kurabilmektir.

İbrahim Ethem piyesinde nefis, İbrahim Ethem’in karşısına kendi sesi olarak çıkar. Üçüncü perdede tacını tahtını bırakarak dervişliğe yönelen İbrahim Ethem’i nefsi bu yoldan döndürmeye çalışır. İbrahim Ethem dağ başında yalnız gezerken sesinin kendisini şüphe etmeye çağırdığını duyar. Nefis, onu Allah’tan ve inançlarından şüpheye çağırır.

Hükümdarlığı bırakıp dervişliğe yönelerek kendisine yazık ettiğini söyler. İbrahim Ethem ise ona itibar etmez (İE, s. 39-42). Bu esnada dostu Şakîk'le karşılaşan İbrahim Ethem ona bu yaşadıklarını anlatır. Şakîk ona sabretmesi gerektiğini söyledikten sonra şunları ekler: “(...) Allah'a havale edersin! Çare yok, dayanacaksın!.. ‘Hiçbir nefse gücünden fazlasını yüklemem’ diyor Allah... Demek seni ne kadar güçlü yaratmış ki, yük üstüne yük bindiriyor sırtına!.. İftihar et!” (İE, s. 45)

Piyesin beşinci perdesinde nefis tekrar ele alınır. Söküklerini diken İbrahim Ethem'in bu işi uzun süredir bitiremediğini gören Balıkçı ona yardım etmek ister. İbrahim Ethem ise bilinçli olarak dikişi bitirmediğini, böylece nefsinin kendisini oyalamasına izin vermediğini, nefsinin meşgul ettiğini söyler (İE, s. 65). Balıkçı'nın nefsin ne olduğu, hatta ruh mu olduğunu sorması üzerine İbrahim Ethem ona şunları söyler:

“Nefse gelince iş değişiyor. O, hem sen oluyor, hem de senin dışında bir şey. (...) [Nefs] Ruhun karşılığı, ters taraftı... Allah, gecenin karşısına gündüzü diktiği gibi, kalbimize nefis ile ruhu işlemiş... (...)” (İE, s. 66)

Böylece nefsin de insanın bir parçası olduğunu belirten İbrahim Ethem, nefsin işinin Allah'a perde olmak olduğunu, kişinin heveslerinden vaz geçerek onu yenmesi gerektiğini vurgular (İE, s. 67).

Yazar, ele aldığımız bu piyeslerinde Müslümanların imanlarını korumak ve doğru yoldan sapmamak için Şeytan ve nefis ile mücadele etmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Bununla beraber nefsin insanın bir parçası olduğunu belirten yazar, kişinin nefsiyle arasında dengeli bir ilişki kurması gerektiğini de belirtir.

3.2.2.2.3. Kader

Necip Fazıl'ın kader temasını işlediği ilk piyesi *Bir Adam Yaratmak*'tır. Eserin ilk perdesinin on birinci sahnesinde Zeynep, Husrev'in “Ölüm Korkusu” piyesinde merkezî kişinin kazayla annesini vurup öldürmesini mantıksız bulduğunu söyler. Bunun üzerine Husrev, hayattaki her şeyin bir vesileye bağlı bulunduğunu belirtir. Ona bir kahraman örneği verir: Dünyada karşısına çıkan her tehlikeyi yenen kahramanın bir gün evinden çıkarken ayağı bir taşa takılır ve düşerek ölür (BAY, s. 42-44). Bu örnekteki kahraman gibi ne kadar güçlü ve dünya koşulları içinde yenilmez de olsak kaderden kaçmak mümkün değildir. Husrev'in bu açıklamalarına şaşırان Nevzat bu şaşkınlığını “*Sen âdeta kadere inanıyorsun!..*” (BAY, s. 45) diyerek ifade eder. Husrev, kadere iman gibi temel dinî mensubiyetlerden uzak bir arkadaş çevresi içindedir.

Husrev'in Selma'yı vurup buhranlar geçirmesiyle birlikte kadere olan inancı daha da artar. "Ölüm Korkusu" piyesinde yazdıklarını hayatında yaşamaya başlayan Husrev kaderi Allah'ın iradesi olarak görür: "(...) *Tepemde başka bir irade var. Onu bir kanat gölgesi gibi, üzerimde duyuyorum. Fakat elimle tutamıyorum... O böyle istiyor.*" (BAY, s. 70)

Necip Fazıl *Sabır Taşı* 'nda kaderin karşı konulmazlığını işlemiştir. Piyesin başında Genç Kız, bir kuşun kendisine kırk gün kırk gece bir ölüyü bekleyeceğini ve sonunda muradına ereceğini söyler. Kuşun bu sözleri Genç Kız'ı ürkütür. Aynı sözleri duyan Nine buna çareyi evlerini bırakıp kaçmakta bulur (ST, s. 15-20). Genç Kız ile Nine'nin evlerini terk etmesi sembolik olarak kaderden kaçma girişimidir. Fakat birinci perde ikinci tablonun sonunda bir kuş Genç Kız'ı dinlendiği çeşme başından kapıp ölü şehzadenin sarayına götürür (ST, s. 28). Böylece kuşun sözleri gerçek olur ve Genç Kız kırk gün bir ölüyü bekler. Tam Şehzade'nin uyanacağı gün Cariye'ye güvenerek bir hata yapar ve bir müddet çile çeker. Eserin sonunda ise gerçekler anlaşılır ve yine kuşun dediği gibi Genç Kız muradına erer. Necip Fazıl, böylece insan iradesinin üstünde bir kaderin yazılı olduğu ve bunun mutlaka gerçekleşeceği düşüncesini eserin tamamına yayarak işlemiştir.

Yazarın kader üzerinde durduğu bir diğer piyesi *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* 'tir. Parmaksız Salih yirmi iki senedir görmediği oğlu Yusuf'u aramaktadır. Onu bulamamak Salih'i hüznü gark etmektedir. Salih'in oğlunu düşünüp dertlendiği anlardan birinde yanında çalışan Sülün Ahmet onu şöyle teselli eder: "*Bir gün, patron, ummadığın yerde, ummadığın saatte karşına çıkıverir. Hiç merak etme!*" (NDPS, s. 22). Sülün Ahmet bu sözleriyle kavuşmanın kaderde yazılmışsa bir gün elbet gerçekleşeceğini vurgular. Gerçekten de kaderde yazılı olan vâki olur ve Salih hiç ummadığı bir anda İşçi Marko'nun kumar hilesiyle oğlunu bulur (NDPS, s. 30-36).

Necip Fazıl yarım kalan *Kumandan* piyesinde de kader temasına değinmiştir. Denizin dibinde sınırlı hava ile kurtarılmayı bekleyen denizaltı mürettebatı endişe içindedir. Sağ kalanlar kurtulmak istemektedirler ama Yüzbaşı bunun Allah'ın istemesine yani kadere bağlı olduğunu vurgular. Üstçavuş, Yüzbaşı'ya kurtulmayı isteyip istemediğini sorar, o da ona "*İstemez olur muyum? Elbette isterim. Ama ben istemişim, ne çıkar? Allah istesin...*" (Ku, s. 53) şeklinde cevap verir.

Necip Fazıl *Abdülhamîd Han* piyesinde kadere tevekkülle yaklaşmayı vurgulamıştır. II. Abdülhamîd piyesin tamamında kendisi aleyhinde olan tüm hareketlere karşı tevekkül içinde olmuş, şiddete yönelmekten kesinlikle uzak durmuştur (AH, s. 27-28, 50). Ona göre bütün dertlerin devası Allah'tır (AH, s. 70), bu sebeple Allah'ın kaderde yazdıklarına razı

olmak gerekir. Sultan'ın olaylar karşısındaki bu hareketsizliğinden ve tevekkülünden rahatsız olan Mabeyin Müşürü, Sultan'a kaderin hareketsizlik anlamına mı geldiğini sorar. II. Abdülhamîd ona “*Hiç de değil... Kader, elinden geleni yaptıktan sonra yine her şeyi Allah'tan beklemektir. Fakat öyle ruh anları olur ki, Allah, teşebbüsü de kulundan selbeder. Baş ucunuzda sürahiyle su dururken susuzluktan ölebilirsiniz!*” (AH, s. 43) şeklinde cevap vererek kaderin karşı konulmazlığını vurgular.

Sultan, kendisinin tahtan indirildiğini bildirmeye gelen heyete de bu minvalde yaklaşır ve tahtan indirilmesinin şahısların iradesiyle değil, kaderde yazılı olduğu için gerçekleştiğini ifade eder: “*(...) Benim için uyulacak tek irade ise Allah'ın dileği... O böyle dilediği için karşımdasınız! Yoksa, kendi kendinize, o kahraman bıyıklarınızı burmak bile elinizden gelemez! (...)*” (AH, s. 55-56). Yazar bu şekilde kaderin insanoğlunun iradesinin üstünde olduğunu vurgulamıştır.

Necip Fazıl'ın kader temasını işlediği *Bir Adam Yaratmak, Sabır Taşı, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Kumandan* ve *Abdülhamîd Han* piyeslerinde insan iradesinin kısıtlılığını ve bu kısıtlı iradesiyle insanoğlunun kadere karşı koyamayacağını vurgulamıştır.

3.2.2.2.4. Tasavvuf

Tasavvuf, İslâm'da Allah'ın mahiyetini ve kâinatın oluşumunu “vücûd-ı mutlak / vahdet-i vücud” (varlığın birliği) anlayışıyla açıklayan dinî ve felsefî bir akımdır. Tasavvufun esası kâinatta tek bir varlığın olduğu (Allah) ve diğer varlıkların bu tek varlığın tecellilerinden (yansımalarından) ibaret olduğudur.³²¹ Tasavvuf bir hayat tarzı ve felsefesi olarak özellikle Cüneyd-i Bağdadî, Hallâc-ı Mansur, Bayezid-i Bistâmî ve diğer velilerle yaygınlaşmış, pek çok tarikatla birlikte bir tasavvuf edebiyatının doğmasını sağlamıştır.³²²

Necip Fazıl'ın piyeslerinde işlediği dinî temalardan biri olan tasavvufa ilgisi Heybeliada Bahriye Mektebi'ndeki öğrencilik yıllarına dayanmaktadır. Necip Fazıl, buradaki edebiyat öğretmeni İbrahim Aşkı'nın ona okuması için verdiği *Semerât-ül Fuad* ve *Divan-ı Nakşî* adlı kitap sayesinde tasavvufla tanışır.³²³ 1926 yılında yazdığı “Yunus Emre” (Ç, s. 383) şiiri de tasavvufa olan ilgisinin sanatının erken dönemlerine kadar indiğini göstermektedir. Şiirlerinde de ele aldığı bu temayı o, tiyatrodan Yunus Emre ve

³²¹ İlhan Genç, *Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi - Giriş*, kendi yayını, İzmir 2005, s. 103-104.

³²² Genç, a.g.e., s. 104-116.

³²³ Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 41-42.

İbrahim Ethem'in hayatları bağlamında ele almıştır. Necip Fazıl'ın tasavvufu bu iki mutasavvıf üzerinden işlemlerini Mehmet Törenek şöyle yorumlamıştır:

"(...) tiyatro, mesaj kadar belki ondan daha fazla aksiyona ihtiyaç duyan, sahnede bir hareketi ve seyirciyle iletişim için diyalogu gerektiren bir sanattır. Tasavvuf ise bir kal / söz ilmi olmayıp bir hâl ilmidir. Yani sözden çok yaşantıya ait bir marifettir. Kalabalıklara değil, bireylere hitap eder, konuşmaktan çok susmayı öğretir. Bu anlamda tasavvufu tiyatroya taşımak pek de kolay değildir. Bunu aşmanın yolu ya alternatif yaşantı yahut kişilikler oluşturma veya tasavvufi kişilikleri, yaşantıları ve menkıbeleriyle tiyatroya taşımaktır. Bunu ilk plânda en belli edecek unsur, dervişlere yer vermektir. Tasavvufi yaşantının sembol kişisi derviş, tasavvufi öğretinin ön açıklaması da nefsi öldürmek ve zikirdir. (...)"³²⁴

Yunus Emre piyesinin başında Yunus, ölümün olmadığı köyü/ölümsüzlüğü arayan Horasanlı bir beyzade olarak karşımıza çıkar (YE, s. 15). Karşılaştığı Derviş ona ölümsüzlüğü dış dünyada değil, kendi içinde araması gerektiğini söyler:

"Mezarlığı olmayan köyü, dışında değil, içinde arayacaksınız! Diyelim ki, onun ismi erenler köyü... Ona dışındakilerden yol sorma, içindekilerden sor! (...) İçine saplan, içine saplan! Karanlığa daldıkça dal, daldıkça dal! (...) Tam dibe varacağın zaman nuru bulacaksınız!" (YE, s. 16-17)

Derviş böylece Yunus'a tasavvufun ve tasavvufla beraber kazanılacak gerçek ölümsüzlüğün insanın iç dünyasında aranması gerektiğini telkin etmiştir. Derviş'le bu diyalogundan sonra arayışına devam eden Yunus, onun işaret ettiği "Erenler köyü"ne varır. Buranın halkı ölüm nedir bilmemektedir, sadece bazen karşiki dağlardan bir ses işitilmekte, bu ses ahaliden birini çağırmakta ve çağrıya uyup giden kişi geri dönmemektedir (YE, s. 19-24). Yunus bu köyde Meçhul Adam'la bu minvalde sohbet ederken dağdan onun adı yankılanır ve Yunus dağa doğru hareket eder. O giderken Meçhul Adam arkasından "Ölümsüzlük için ölüm lâzım!.." diyerek tasavvufun bir ilkesini söyler. İnsan-ı kâmil olma yolunda yürüyen kişi nefsinin öldürmelidir.

Yunus birinci perde üçüncü tabloda kendisine yapılan çağrıyı takip ederek metafizik bir mekâna ulaşır. Burada şiirler okuyarak ve Gâipten Heybetli Ses'in yardımıyla dört manevî engeli aşar. Bunlar ölüm, visâl-i surî, aşk ve mürşittir. Dördüncü engeli aşınca ses ona mürşidini bulmasını söyler (YE, s. 26-32, 38). Böylece tasavvuf için önemli bir ilke daha belirtilmiş olur, bu da bir mürşidin manevî eğitiminden geçmektir. Yunus da

³²⁴ Mehmet Törenek, "Necip Fazıl'ın Tasavvufi Oyunları", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 56 (2016), s. 1176-1177.

bunun üzerine Taptuk Baba'nın dergâhına gider. Üçüncü tabloda Gâipten Heybetli Ses'le onu yönlendiren de Taptuk Baba'dır (YE, s. 38). Yunus'u dergâhına kabul eden Taptuk Baba, tasavvufun bir gerekliliği olarak onu kırk gün kırk gecelik çileye sokar. Yunus, çilede kırk gün boyunca oruçlu olacak ve bir su, bir ekmekle iftar yapacaktır (YE, s. 39). Çile ile nefsin arzularının denetim altına alınması amaçlanmaktadır.

Yunus, kırk günlük çile imtihanını da başarıyla aşar. Çilenin son gününde nefsinin tuzaklarını da aşarak çilesini tamamlar. (YE, s. 43-52). Yunus böylece manevî olgunlaşma yolculuğunu tamamlayarak aradığı ölümsüzlüğe kendi iç dünyasında kavuşur.

Eserde bunların yanı sıra tasavvufun herkes tarafından hakkıyla anlaşılabilirliği de ifade edilmiştir. Piyesin üçüncü perde sekizinci tablosunda Birinci ve İkinci Köylü'nün Yunus'u şeriata aykırı laflar ettiği gerekçesiyle Kadı'ya şikâyet ettikleri görülür (YE, s. 72). Onlar, Yunus'un söylediği tasavvufî içerikli şiirleri sadece zâhire baktıkları için anlayamamışlardır. Hatta Yunus'un mahkemede okuduğu "*Yunus değil bunu diyen, / Kudret dilidir söyleyen, / Kâfir ola inanmayan, / Evvel Âhır heman benem!*" (YE, s. 77) gibi şiirleri Kadı da anlayamaz ve Yunus'u zindana attırmaya kalkar (YE, s. 77). Köylülerin ve Kadı'nın Yunus'un ermiş bir kişi olduğunu anlamaları vefât eden Taptuk Baba'nın esasının uçarak mahkemeye gelmesiyle olur. Bu kerameti görünce onun yüce bir kişi olduğunu anlayabilirler. Necip Fazıl, bu tablo ile tasavvufun bu konuda bilgi sahibi olmayan kişiler tarafından anlaşılmasının zor olduğunu vurgulamıştır.

Necip Fazıl'ın tasavvufu bir tema olarak işlediği ikinci piyesi *İbrahim Ethem*'dir. Belh sultanı İbrahim Ethem'in tasavvufa meyletmesi bir gün avdayken gâipten "*Ya İbrahim, seni bu iş için yaratmadılar!*" (İE, s. 32) sözünü duymasıyla olur. Bu ses İbrahim Ethem'e varlık sebebini düşündürmeye başlar. Bunun ardından şehirdeki iki dervişin bir sabah namazında cemaate avdan başını kaldırmayan bir sultandan ne hayır gelir demesi İbrahim Ethem'i bir kez daha sarsar. İbrahim Ethem yakalanan bu iki dervişi huzuruna çıkartır ve onlara tasavvufu ilgili sorular sorar (İE, s. 11-18). Lakin dervişlerin tasavvuf hakkındaki bilgileri yetersizdir, bu yüzden söyledikleri İbrahim Ethem'i tatmin etmez. Örneğin, Sultan onlardan dervişliği tarif etmelerini istediği zaman anlatılır bir şey olmadığını söylerler (İE, s. 11). Tasavvufun Allah'ı anmak, zikretmek olduğunu söylediklerinde Sultan bunun herkesin işi olduğunu ifade eder. Bunun üzerine dervişler Allah'ı anmanın sözle değil, gönülle olması gerektiğini söylerler (İE, s. 12). Dervişlerin tasavvufun kişiden dünya arzusunu sildiğini söylemesi üzerine İbrahim Ethem onlara İslâmiyet'te dünyayı boşlamanın doğru olmadığını hatırlatır, dervişler buna da tatmin edici cevap veremezler (İE, s. 13). İbrahim Ethem çok önemli bir nokta olarak onlara Hz.

Muhammed ve dört halife döneminde tasavvufun olup olmadığını sorar. Dervişler “*Her halde tohumu vardı da ağacı meydana çıkmamıştı.*” (İE, s. 16) diyerek yine kaçamak cevap verirler. Bu sohbetten tatmin olmayan Sultan onları yollarken şöyle der: “*(...) Bana bir şey veremediniz ama, ruhumu tırmık tırmık pençelediniz. Bir gün karşılaşırız inşallah...*” (İE, s. 19)

Sultan’ın tasavvuf konusunda kafası karışık olduğu için tatmin edici cevaplar veremeseler de o, dervişlerin sözlerinden etkilenir. İbrahim Ethem, dervişler gittikten sonra sarsıcı bir olay daha yaşar. Tavandan bir tokmak sesi duyar, bağırarak ne olduğunu sorduğunda damdan gelen ses kaybettiği bir katar devesini aradığını söyler. İbrahim Ethem’in damda deve aranmayacağını söylemesi üzerine damdaki ses ona “*(...) Ya sen Allah’ı sırmalı elbiseler, inci düğmeli kaftanlar, altun yaldızlı taht, ipekli yastıklar üzerinde mi arıyorsun?*” (İE, s. 20) diyerek onu doğru yola çağırır. Tasavvuf yoluyla Allah’a varabilmek için mâsivâdan uzaklaşmak gerekir.

Tüm bunlardan sonra İbrahim Ethem’e tacını tahtını bıraktıran kişi halkıyla görüştüğü ayak divanında karşısına çıkan Heybetli Adam olur (İE, s. 28-35). Heybetli Adam ona yaşadığı manevî sıkıntıların tahtına bağlı kalmasından mütevellit olduğunu söyler. İbrahim Ethem’in sarayını sultanların ölüp gittiği bir hana benzeten ve dünyada Allah hariç her şeyin geçici olduğunu söyleyen Heybetli Adam onu iyice sarsar. İbrahim Ethem bunun üzerine sultanlığı bırakarak dervişliğe yönelir.

Üçüncü perdede İbrahim Ethem’in arkadaşı Şakîk tasavvufun bir çile ve sabır yolu olduğunu belirtir: “*(...) Büyük huzura çıkacak yol, büyük huzursuzluk... Velînin biri ‘Âfiyet, Allahım, ruh âfiyeti’ diye dua etmiş. Ses gelmiş ‘Sen biliyor musun ki, bu yola düşenlere âfiyet yoktur!’*” (İE, s. 46)

Yazar, İbrahim Ethem’in dördüncü perdede Maskara’nın aşağılamalarına sabır göstererek tasavvuf yolunda ne derece yükseldiğini gösterir (İE, s. 53-62). Son perdede kendisini tanıtmadığı hâlde Balıkçı’nın İbrahim Ethem ismini duymuş olmasından rahatsız olur. Zira tasavvufta kişinin benliğini gizlemesi gerekir. Kendisi hakkında şöyle der: “*Boşuna bırakmış tacını, tahtını!.. Meğer muradı dillere destan olmakmış. Gayesi şöhretmiş! Sahtekâr İbrahim Ethem!.. Mürâî İbrahim Ethem!... (...) Namsız, nişansız kalmanın, silinip gitmenin çaresine bakabilirdi.*” (İE, s. 67)

Necip Fazıl böylece iki büyük mutasavvıf Yunus Emre ve İbrahim Ethem’in hayatlarını iki piyesinde işleyerek onların hayatları üzerinden tasavvufun nasıl olması gerektiğini ortaya koymaya çalışmıştır.

3.2.2.3. Benlik Algısı

Necip Fazıl bilindiği üzere hayatında ciddi bir dönüşüm geçirmiştir. Tiyatro eserlerini bohem yaşamdan sıyrılıp İslâmî değerleri benimsediği hayatının ikinci devresinde yazmıştır. Bunun neticesinde Necip Fazıl için değişim ve değişime bağlı olarak benlik inşası önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle *Para, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Reis Bey* gibi piyeslerinde merkezî kişilerin Necip Fazıl'ın kendi hayatına koşut bir biçimde dönüşüm geçirdikleri görülür:

“Necip Fazıl, kendi ruh halini tiyatrolarında bazı karakterlere yansıtır. Necip Fazıl'ın kimlik problemi ile ilgili işlediği temalar, kendi yaşantısının yansımalarıdır. Kendini bulmaya çalışan, kalabalıklar içinde yalnız kalarak Allah'ı arayan ve bu yolda çileli bir yaşantıya sahip olan, bazen bu arayışta bunalım, vehim ve korkuları olan bir yaşantıya sahiptir. Bu bağlamda, benlik algısı, benlik tasarımı, kimlik karmaşası, bunalım ve kendi karakterini en iyi özetleyen çile gibi temaları tiyatrolarına yansıtır.”³²⁵

Necip Fazıl'ın piyeslerinde benlik algısını şekillendiren temaları “Ölüm-Ölümsüzlük”, “İntihar” ve “Sabır” başlıkları altında ele alacağız.

3.2.2.3.1. Ölüm-Ölümsüzlük

Ölüm dinî ve ontolojik bir mesele olmakla birlikte Necip Fazıl'ın piyeslerinde şahısların ölüm karşısındaki duruşları ve ölüme bakış açıları onların kişiliklerini şekillendiren önemli bir etken olarak karşımıza çıkar. Onun şahıslarının ölüm karşısındaki düşünceleri aynı zamanda ben'in dünyadaki ve ölüm sonrasındaki varlığını konumlandırmasıyla da alâkalıdır.

Necip Fazıl'ın ölüm ve ölümsüzlük üzerine en çok eğildiği piyesi *Bir Adam Yaratmak*'tır. Husrev için ölüm bir fikr-i sabittir. Sürekli ölüm üzerine düşünen Husrev'in bu durumunu arkadaşı Mansur *“Kafan bir arı kovanı gibi hep ölüm ihtizazlarıyla dolu. Hep ölümlle meşgûlsün.”* (BAY, s. 29) diyerek vurgular. Piyesine verdiği “Ölüm Korkusu” ismi de Husrev'in ölüm karşısındaki psikolojik konumunu açık bir şekilde gösterir. “Ölüm Korkusu”nun merkezî kişisi küçük yaşta babasını yitirmiştir ve bir gün kaza ile annesini vurarak öldürür. Bunun kazayla gerçekleştiği ispat edildiği için serbest bırakılır ama vicdan azabı onu bir türlü rahat bırakmaz. O günden sonra sürekli ölüm üzerine düşünür (BAY, s. 17). Piyes o kadar çok ölümlle yüklüdür ki Husrev ölümlle alâkalı bazı ruh tahlillerini eserden çıkarmak zorunda kalmıştır (BAY, s. 26-29).

³²⁵ Erkan Aydın, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Adıyaman 2015, s. 189.

Ölüm üzerine bu kadar çok düşünen ve yazan Husrev'in hayatı bir gün kendi elinden çıkan bir ölümle alt üst olur. Arkadaşları ile piyesini tartışırken eserdeki kaza anını canlandıran Husrev boş sandığı tabancayı ateşler ve Selma'nın ölümüne sebep olur (BAY, s. 42-49). Bunun üzerine buhranlar geçirmeye başlayan Husrev ölüm üzerine daha çok düşünür. Buhranları üçüncü perdede iyice artan Husrev'in bu perdenin dördüncü sahnesindeki tiratları tamamıyla ölüm, ölüm korkusu ve ölümsüzlük isteği ile doludur. Uşağı Osman'a kendisi küçükken intihar eden babasını soran Husrev, babasının resminin bulunduğu tabloya bakarak ölümü sorgular. Ölümün maddeyi dünyadan silmesine rağmen insan için bir yok oluş olduğuna inanmak istemez:

“Bu gözler, baktığı zaman gören, gördüğü şeyin hayâlini ayna gibi içine aksettiren bu gözler nerede? Onlar birer fincan renkli suydü. Toprağa döküldü. Buhar olup bulutlara karıştı. (...) Nerede bu adam Osman? Gözünü, yüzünü, ellerini, ayaklarını bırak bütün terkihiyle, terkihinin tek ve yegâne mânasiyle nerede bu adam? Eridi, dağıldı, kurudu, ufalandı, silindi değil mi? Ya erimek, dağılmak, kurumak, ufalanmak, silinmek de ne demek? Her şey erir, dağılır, kurur, ufalanır, silinir. Fakat bu adamın terkihiinden çıkan, terkihinin mihrak noktasından fıskıran hayat alevleri, varlık şevk ve kudreti, var olmak haz ve emniyeti nasıl silinir? Bu haz ve emniyet iradesi nasıl olur da miskin eczamızı birbirine lehimlemez? Leşimizi ensesinden kavrayıp ayağa kaldırmaz? Yoksa asıl giden, silinen o mu? (...) Hayır! O silinmiyor. Belki değil, yüzde yüz silinmiyor. Çatlarım, yine inanmam. Silinemez. Fakat nereye gittiğine, nerede gezdiğine, nasıl olduğuna aklımız ermiyor. (...)” (BAY, s. 111-112)

Husrev'in bu nereye gittiğini bilemediği varlık ruhtur. Sadece maddeye bakan bir nazar için ölüm yok oluştür. Ruh ise boyut değiştirerek varlığını devam ettirir. Husrev yaşadığı felâket yüzünden ruh sükûnetini kaybettiği için bunu idrak etse de maddenin ölümünün yok oluş olmadığını kabullenmekte zorlanır:

“(...) Yaşamıyoruz. Resimlerimiz, fotoğraflarımız kadar yaşamıyoruz. Mendilimiz, gömleğimiz, potinlerimiz kadar yaşamıyoruz. (Hızla dönüp masasını gösterir.) Bir sigara kâğıdını şu masaya koy, üstüne bir taş bırak, kapıları kapa ve git! Üçyüz sene sonra gel, yerinde bulursun. Belki sararmış, belki buruşmuş, fakat yine o. Bir sigara kâğıdı kadar yaşayamıyoruz. Kefenimizden evvel çürüyoruz. Duyuyorum! Kulak ver, sen de duyarsın! Toprak altında, milyarlarca kurdun, çitir çitir dut yapraklarını yiyen milyarlarca ipek böceği gibi, milyarlarca ölüyü yediğini duyuyorum. (...)” (BAY, s. 112)

Tüm bu düşüncelere dayanamayan Husrev bir duygu boşalması yaşar ve içindeki yok olma korkusunu dışa vurur:

“Allahım, ben yok olamam! Her şey olurum, yok olamam. Parça parça doğranabilirim. Nokta nokta lekelere dönebilirim. Tütün gibi kurutulabilir, ince ince kıyılır, bir çubuğa doldurulur, içilir, havaya savrulabilirim. Fakat yok olamam. Madem ki bu kadar korkuyorum, yok olamam. Eczahane camekânlarında, ispirto dolu bir kavanoz içinde, düşürülmüş bir çocuk ölüsü gibi, yumruk kadar bir et parçasına inebilir, bir şişeye hapsedilebilirim. Fakat şişenin camından yine dışarıyı seyreder, önümden geçenleri görür, kendimi bilir ve duyar, kendimi ve Allahımı düşünebilirim. Razi değilim Allahım! Yok olmaya, kalmamaya, gelmemiş olmaya, mevcut olmamaya razı değilim. (...) Bu dünyada bırakamayacağım hiçbir şey yok. Ne deniz, ne ağaç, ne şehir, ne ev, ne kadın, ne de ben. (Eliyle göğsüne çarpar.) Bu kalıbım, bu zarfım, bu kafesimle ben. Onların hepsini bırakabilirim. Fakat şuurumu, bilmek, duymak, var olmak şuurumu bırakamam. Razıyım bir toz parçası olayım. İnsanlar üzerime basarak geçsin. Canım acısın, duyayım. Canımın acıdığını duyayım. (...)” (BAY, s. 113)

Bu uzun tirat Husrev’in aslında ne’den korktuğunu da göstermektedir. O ölümden ziyade yok olmaktan korkmaktadır. Ölüm sonrası dinî kaynaklarda belirtilse de insan için tecrübî açıdan meçhuldür. Ölüm ile maddî varlığının yok olmasından çekinmeyen Husrev “şuurumu, bilmek, duymak, var olmak şuurumu bırakamam” diyerek ruhunun yok olmasından korktuğunu ifade etmektedir.

Bir Adam Yaratmak, Necip Fazıl’ın tüm piyesleri gibi hayatının İslâmî devresine ait olsa da eserin yazıldığı dönemde (1937-1938) yazarın ölüm karşısında henüz ruhî bir sükûnete kavuşamadığını göstermektedir. Daha sonra yazdığı piyeslerde aradan geçen yıllarla birlikte Necip Fazıl’ın ölüm karşısında tam bir teslimiyete kavuştuğu da görülecektir.

Necip Fazıl, ölüm korkusunu *Sabır Taşı*’nda farklı bir boyutta işlemiştir. Piyenin başında bir kuş Genç Kız’a kırk gün kırk gece bir ölüyü bekleyeceğini ve sonrasında muradına ereceğini söyler (ST, s. 15). Kuşun dedikleri gerçek olur ve Genç Kız kırk gün ölü Şehzade’nin başını bekler lakin onun uyanacağı gün Cariye’ye güvenerek sarayı dolaşmaya çıkar. Bu esnada uyanan Şehzade, karşısında gördüğü Cariye’nin kendisini beklediğini sanır. Bozuk kişilikli bir insan olan Cariye bunu bir fırsat olarak görür ve onu kendisinin beklediğini söyler (ST, s. 41-48). Şehzade’nin ölüm uykusundan uyanınca Cariye’ye söyledikleri *Bir Adam Yaratmak*’taki ölüm korkusunun farklı bir şeklidir:

“Ağır bir hastalığa tutulmuştum. Göklerde yüzüyordum, yıldızlar pırlanta kırıntıları gibi üstüme başıma takılıyordu. Tek lâhzada dün, bugün ve yarın... Zaman geçmiyordu. Tek lâhza ve ebediyet... Ölüm buymuş. Ölmek istemedim. Ölmek istemiyorum

diye bağırdım. Bir ses geldi: ‘Yalnız kırk gün kırk gece için öleceksin! Kırkıncı gün başlayınca, şafakla beraber uyandıracağız seni! Seni kırk gün kırk gece bekleyecek genç kızla evleneceğine söz ver!’ Ve and içtim.” (ST, s. 48)

Necip Fazıl’ın piyeslerindeki ölüm korkusu *Siyah Pelerinli Adam*’da da karşımıza çıkar. Şair de Husrev ve Şehzade gibi ölümden, ölümlle birlikte yok olmaktan korkmaktadır. Bunu bilen şeytan İskelet kılığında Şair’i bu ölüm korkusundan kurtarmakla kandırmaya çalışır: “(...) Kendini, hiç ölmeyecekmiş gibi bir teselliye kavuşturmayı... Ölünce de, içinde yokluğun bile bahsi geçmeyen bir yokluğa, o büyük rahata kavuşmayı, hiç ölüm korkusu çekmemeyi; yâni hiç ölmeyi... (...)” (SPA, s. 39). Şair, Şeytan’a ruhunu verirse karşılığında bunu alacaktır. Oysa Şair, Şeytan’ın vadettiklerinin birer vehim olduğunu bilir ve bu boş ölümsüzlük vaatleri karşısında Allah’a sığınır (SPA, s. 43). Yazara göre gerçek ölümsüzlük imanla gerçekleşir.

Necip Fazıl’ın piyesleri arasında ölüm korkusunun en somut olarak işlediği eser *Kumandan*’dır. Zira bir denizaltı kazası yaşanmış, mürettebatın bir kısmı ölmüş, bir kısmı da kısıtlı hava ile kurtarılmayı ya da ölmeyi beklemektedir. Bu yüzden denizaltıdakilerde somut bir ölüm korkusu görülür. Aralarında sadece Yüzbaşı tevekkül içinde olacakları kabullenmiştir. Yüzbaşı emrindekileri ölümden kaçılmayacağı gerçeği ile teskin etmeye çalışır:

“YÜZBAŞI –(Başını kaldırır) Müjde, çocuklar!.. (...) Öleceğiz!... (Apışma, donma, dikkat!..) Anlamadınız mı? (Dehşet tavırları... Bakışmalar...)

TEĞMEN –Kırk dört kulaç suyun dibinde, kapağı lehimli bir güğüme doldurulmuş kendi yavruları gibi ölmek!?..

YÜZBAŞI –İşte onun için müjde!..” (Ku, s. 50)

Yüzbaşı denizaltıda havasızlıktan boğulup ölmeseler de kurtulduktan sonra karada elbet bir gün öleceklerini şu sözlerle ifâde eder: “Evet, suyun dibinde suda boğulmayacağız! Karada boğulacağız! Karada boğulmayla boğulacağız! Hem karada olmamak, hem karada boğulmak?.. Hem denizde olmak, hem suda boğulmamak?..” (Ku, s. 85). Ona göre ölüm mukadderdir ve mutlaka gerçekleşecektir. Bu yüzden ölümden korkmadan tevekkül içinde onu beklemek gerekir.

Yunus Emre Necip Fazıl’ın ölüm-ölümsüzlük temasını tasavvufî bağlamda ele aldığı bir piyesidir. Eserin başında Yunus Emre mezarlığın/ölümün olmadığı köyü arayarak ölümsüzlüğe ermek istemektedir (YE, s. 14-17). Birinci perde ikinci tabloda Yunus’un aradığı köyü kısmen de olsa bulduğu görülür. Erenler köyü adındaki bu köyde ölüm, musalla taşı, mezarlık, cenaze namazı gibi kavramlar bilinmemektedir (YE, s. 20-21).

Ölümün olmadığı bu köyde karşıdaki dağlardan bazen bir ses duyulur. Bu ses köyden birisini çağırır, o kişi sese doğru gider ve bir daha dönmez. O kişiye bundan sonra ne olduğu meçhul kalır (YE, s. 22). Yunus, köylülerle bunları konuşurken dağdan onun adı çağırılır ve Yunus da dağa doğru yürür (YE, s. 24-25). Üçüncü tabloda sesin çağrısına uyarak giden Yunus'u metafizik bir mekânda görürüz. Burada karşısına çıkan engelleri Gâipten Heybetli Ses'in yönlendirmeleriyle ve şiirler söyleyerek geçer (YE, s. 26-32). Yunus, tüm bunların sonunda mürşidi olacak Taptuk Baba'ya kavuşur. Taptuk Baba, Yunus'un ölümün olmadığı köyü aramasını kastederek ona "*O senin yarım Müslümanlığının hali... Ölümü bilmeyen tam müslüman olamaz.*" (YE, s. 37) der ve gerçek ölümsüzlüğün kişinin nefesine hükmederek gerçekleşeceğini ifâde eder. Bunun için Yunus'u çileye sokar. Ölümsüzlük için çile ve tasavvuf yoluyla nefsin alt edilmesi gerekir. Zira nefis, insana ölümü bir yokluk olarak, hayatı da dünyadan ibaret olarak gösterir. Nefis, Yunus'a şöyle der:

"Siz, gâfiller, hem ölümü kabul ediyor, hem de içinde düşünce var sanıyorsunuz. Ölüm, içinde yokluğun da olmadığı yokluk... Yoktan, içinde yok'un da olmadığı yoktan korkulur mu, Abdal Yunus?" (YE, s. 47).

Gerçek ölümsüzlük beden ölümünün ardından gelen ahiret yaşantısındadır. Bu yüzden nefsin bu tuzaklarından korunarak ölüme tevekkülle yaklaşmak gerekir. Eserde Meçhul Adam'ın da belirttiği gibi "*(...) Ölümsüzlük için ölüm lâzım*"dır (YE, s. 25).

İbrahim Ethem'in beşinci perdesinde yazar ölüm teması üzerinde durmuştur. İbrahim Ethem'le sohbet eden Balıkçı'nın beş yaşındaki oğlu deniz kıyısında oynarken sulara kapılmıştır. Günlerce aramalarına rağmen bulunamayan çocuk bir gün Balıkçı'nın ağından ölü olarak çıkar. Bunun üzerine çocuğun annesi çıldırır (İE, s. 68). İbrahim Ethem can verenin de canı alanın da her şeyin sahibi Allah olduğunu vurgular:

"Bedavadan konduklarını elinden aldıkları zaman niçin kendini kayıpta görüyorsun?.. Sermayen mi vardı ki, elinden gitti diye tepiniyorsun?.. Nasıl oluyor da Allah'a hesap sormaya dilin varıyor? (...) Veren o, alan o, güldüren o, ağlatan o, burada her verdiğini orada saklayan o; daha ne istiyorsun..." (İE, s. 69)

İbrahim Ethem buna rağmen insanın ölümü kabullenmek istemediğini de ifâde eder: "*Nefis, ölüme başkalarında inanıyor, kendinde inanmıyor, istediğin kadar mezarlık kapılarına yaz: 'Bütün nefisler ölümü tadacaktır!'*... Yine inanmaz. İnansa tek adım atamaz." (İE, s. 68)

Piyesin sonunda İbrahim Ethem kim olduğu anlaşılınca sırrını açığa vurduğu için orayı terk eder. Balıkçı ona gitmemesini söyleyince ölümü kastederek "*Hiç ayrılmamaya,*

büsbütün kalmaya gidiyorum!” (İE, s. 74) diyerek ölümsüzlüğün ahirette olduğunu ifâde eder.

Necip Fazıl, ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*’tan itibaren ölüm-ölümsüzlük temasını işlemiştir. Bununla birlikte yazarın ölüme yaklaşımı zaman içerisinde olgunlaşmıştır. İlk piyeslerinde derin bir ölüm korkusunu aksettiren yazar, özellikle *Kumandan* piyesinden itibaren ölüme İslâmiyet’in emrettiği şekilde tevekkülle yaklaşmaya başlamıştır. Bu noktadan itibaren korku yerini teslimiyete bırakmıştır.

3.2.2.3.2. İntihar

Necip Fazıl’ın piyeslerinde intihar teması ilk olarak *Bir Adam Yaratmak*’ta karşımıza çıkmaktadır. Husrev’in babası o yedi-sekiz yaşlarındayken kendisini bahçelerindeki incir ağacına asmıştır (BAY, s. 54). Bu intihar Husrev’in küçük yaşta ölüm gerçeğiyle tanışmasına yol açmıştır. Babasının intiharı kendisine psikolojik olarak o kadar tesir etmiştir ki yazdığı “Ölüm Korkusu” piyesinde merkezî kişinin babasını da aynı şekilde intihar ettirmiştir. Hatta “Ölüm Korkusu”nun merkezî kişisi de sonunda aynı şekilde intihar eder (BAY, s. 17).

Husrev, Selma’yı öldürüp buhranlar geçirmeye başlayınca babasının intiharı üzerine daha çok düşünmeye ve bu olayı daha çok sorgulamaya başlar. Babasının niçin intihar ettiğini öğrenebilmek için annesini sıkıştırır. Fakat annesi de eşinin intihar sebebini bilmemektedir (BAY, s. 54). Bu noktada Husrev’le annesinin sözleri önemlidir:

“HUSREV –Madem ki karısıydın, bir şeyler bilmen lâzım. Benden biraz daha fazla bilmen lâzım.

ULVIYE –Bilmiyorum Husrev, bilmiyorum. Baban kendisini vermeyen bir insandı. Düşündüklerini hiç söylemezdi. Yüzünden, halinden de bir şey anlaşılmazdı.” (BAY, s. 54)

Sosyolog Emile Durkheim, intiharın birey ile toplum arasındaki ilişki/iletişim bozukluğundan kaynaklandığını, topluma uyum sağlayamayan bireylerin intihara yöneldiğini öne sürmüştür.³²⁶ Ulviye’nin eşi hakkında söylediği yukarıdaki cümlelerden onun da Durkheim’in ifâde ettiği gibi topluma uyum sağlayamamış bir birey olduğu anlaşılır. İçine kapanık, “*kendisini vermeyen bir insan*” olan baba kendi içinde git gide yalnızlaşmış/yabancılaşmış ve sonuçta intihar etmiştir.

Husrev’in sürekli babasının intiharını sorgulaması ve ölüm üzerine düşünmesi üzerine çevresindekiler, özellikle de annesi Ulviye, onun da eserindeki gibi intihar

³²⁶ Yusuf Alper, *Şiir ve Psikiyatri Kavşağında*, Özgür Yayınları, İstanbul 2010, s. 144-145.

edeceğinden endişelenirler. İntihar eden kişilerin bu eylemlerinden önce çevresindekilere açık ya da üstü kapalı sinyaller verdiği gerçeği³²⁷ göz önünde bulundurulursa Husrev'in yakın çevresinin bu endişede haklı olduğu anlaşılır. Ulviye, oğlunun da babası gibi intihar edeceği endişesiyle bahçelerindeki incir ağacını Osman'a kestirir (BAY, s. 104-122). Tabii ki bu Husrev'in içindeki fırtınaları dindirmek için yeterli bir tedbir değildir: “*Ne çıkar bir âciz inciri kurutmaktan? Hanımefendiye söyle! Sana emretsin. İçimdeki ağacı kes! O âciz değil, çok kuvvetli.*” (BAY, s. 122)

Husrev'in babasına ait bir kitabın kenarında rastladığı babasının el yazısıyla yazılı “*Aptal muharrir! Ölüme ilâç ölümdür.*” (BAY, s. 130) cümlesi onun ölüm korkuları yaşadığını ve bu korkuları dindirmek için intihar ettiğini ortaya koyar. İçinde büyüyen ölüm/yokluk korkularını dindiremeyen ve bunu çevresindekilerle paylaşamayan baba korkunun verdiği ıstıraptan kurtulmanın yolunu düşünme mekanizmasını durdurmak suretiyle bulmuştur. Düşünmekten kurtulmanın yolu ise ölüm yani intihardır. Husrev'in babasının bu tavrı Durkheim'ın yaklaşımıyla örtüşmektedir. Ölüm korkusunu kendi içinde yaşayan, korku ve sıkıntılarını diğer insanlarla paylaşamayan baba son noktada çareyi intiharda bulmuştur.

Necip Fazıl'ın intihar temasını işlediği bir diğer piyesi *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'tir. Eserin sonunda Parmaksız Salih, Akdeniz Yat Kulübü'ndeki hileli oyunda büyük bir maddî kayıp yaşayan oğlu Yusuf'u kurtarmak istemektedir. Bunun için Yusuf'un evine gider ve karısı Macide'yle durumu konuşur. Ardından tükenmiş bir hâlde Yusuf gelir. Salih önce Yusuf'tan saklanır. Karısına yaşadıklarını anlatan Yusuf bir çıkış noktası bulamadığı için tabancasıyla intihar edecektir. Bu esnada Salih saklandığı yerden çıkar ve onu durdurur. Onunla biraz konuştuktan sonra gidecekmiş gibi yaparak Yusuf'un çocuğunun odasına girer. Bu odanın tavanında dev bir avize asılıdır lakin avizenin askıları sağlam değildir. Salih bu avizeyi üstüne düşürerek intihar eder. Bunu yapmaktaki amacı kendi hayat sigortasındaki paranın tek varisi olan oğluna kalmasını sağlamaktır. Salih bir gün onu bulabileceği düşüncesiyle sigortaya varis olarak oğlunu yazdırmıştır. Böylece bu kaza süsü verilmiş intiharla Yusuf ve ailesini kurtarmayı düşünür. Zira Salih oğlunun kumar tutkusunu kendisinden tevarüs ettiğini düşünmekte ve bu yüzden kendisini suçlu olarak görmektedir. Avizenin üzerine düşmesiyle ağır yaralanan Salih son anlarını yaşarken Yusuf da onun babası olduğunu öğrenir. (NDPS, s. 83-99).

³²⁷ Alper, a.g.e., s. 148.

Parmaksız Salih'in bu şekilde intiharı eseri İslâmî açıdan sorunlu bir duruma sokmaktadır. Zira İslâmî bir hayat tarzını benimseyen Necip Fazıl “(...) *bizzat ve binnefs, sanat müessesesi olarak Şeriatin hiçbir suretle itiraz etmediği, yalnız içine Şeriatçe yasak unsurlar girdiği nisbette yasaklanması gerektirdiği (...)*”³²⁸ şeklindeki sözleriyle tiyatroya İslâmî bir sınır çizerken bu piyesinde İslâmiyet'in yasakladığı intiharı bir çözüm yolu olarak kullanmıştır. Bu noktada o, tiyatronun dinî kurallara uygun olması şeklindeki görüşüyle çelişmektedir. Necip Fazıl kendisi de bu çelişkinin farkındadır ki ölüm anındaki Salih ile Macide arasında şu konuşma geçer:

“MACİDE –Siz ölmeyin, siz ölmeyin! Biz ne çekersek çekelim!

SALİH –Olmaaz! Ben sizin hatırlığınız için yapmadım bunu! Bu benim bütün hayatımın kefareti... Kefaret değil de, daha doğrusu, ödemeye mecbur olduğum ceza... Günaha günahla kefaret olmaz. Ama Allah büyük, Allah rahim... (...)” (NDPS, s. 98)

Necip Fazıl, Salih'e “günaha günahla kefaret olmaz” dedirtirken şer'i açıdan yanlış bir hareket yaptığını kendisi de belirtmiş olur, bununla birlikte dinen affi olmayan bir günah için Salih'in Allah'a sığınması yazarın çelişkisini bir kat daha arttırmakta ve piyesi İslâmî açıdan sorunlu bir çıkmaza sokmaktadır.

Yazar daha sonra yazdığı *Kumandan* piyesinde intihara bakışını İslâmî açıdan sağlıklı bir zemine taşır. Denizaltıda kurtarılmayı beklerken ölüm korkusundan bunalan mürettebat kimi zaman intiharı düşünür. İlk olarak Teğmen beynine bir kurşun sıkılmamak için kendisini zor tuttuğunu söyler. Yüzbaşı ona cevaben “*Canına kıymaya izinli değilsin! O kolay, zoruna bak!*” (Ku, s. 82) diyerek intiharın dinen yasak olduğuna vurgu yapar. Yüzbaşı'nın ölümden kaçılmayacağını vurgulayan sözlerinden rahatsız olan Onbaşı “(...) *Derdimiz, denizin dibindeyken suda boğulmamaksa, kolayı var; açalım valfleri, su hücum etsin, boğulalım!..*” (Ku, s. 51) diyerek intiharı teklif eder. Yüzbaşı şu cevabı vererek yine intiharın dinen yasak oluşunun altını çizer: “(...) *valfleri açamayız. Evvelâ Allahın rahmet ve kudretinden ümidimizi kesmiş görünemeyiz; sonra da... (Durak) Yetki meselesi... Nefsimizi kıymaya yetkimiz yok.*” (Ku, s. 86). Görüldüğü üzere Yüzbaşı intiharı bir çözüm olarak görmemektedir ve yazarın buradaki tutumu *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'teki yaklaşımına göre doğru ve sağlıklıdır.

Necip Fazıl *Püf Noktası* piyesinde de intiharı ele almıştır. Onun bu piyesinde intihara yaklaşımı ironiktir. Recep Kafdağlı, evinde kaldığı arkadaşı Sîret ve diğer arkadaşları orada yokken kendisini asarak intihara teşebbüs eder. Lakin kendini asmak için

³²⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 254-255.

kullandığı ipin ucundaki çengel kendini astıktan sonra beline takılmış ve Kafdağlı havada asılı kalarak boğulmaktan kurtulmuştur. Eve geldiklerinde onu bu şekilde havada asılı bulan arkadaşları onu indirirler (PN, s. 11-19). Kafdağlı ölmek istemesinin sebebini arkadaşlarına “(...) *Olamadığım için ölmek istiyorum. Sadece gururum yüzünden. Ben bu berbat cemiyet düzeni içinde eski bir tabirle, ‘Köşe başı şairi’ hayatını sürmekten, bittim geberdim. (Masadaki ekmeği eline alır) Bu cemiyet, bir lokma ekmeği çok görüyor gerçek sanatkâra. (...)*” (PN, s. 21) diyerek belirtir. Bu noktada onun ölmek isteme sebebi toplumda aradığı itibarı ve şairliğinin maddî karşılığını bulamamasıdır. Kafdağlı’nın bu hâli Emile Durkheim’ın intihar görüşüne uygundur.

Kafdağlı, piyesin başındaki intihar girişiminden önce de birkaç kez intihara teşebbüs etmiş lakin her seferinde kurtulmuştur. O, bunu kadere bağlar: “*Kaderde ölmek varsa, ondan daha zor hiçbir şey yok.*” (PN, s. 19). Kafdağlı’nın ölmeyi çok istemesi üzerine arkadaşı Ressam ona “*Senin mezhebinde izin var mı intihara?*” (PN, s. 24) diye sorarak meseleyi dinî boyuta taşır. Kafdağlı’nın cevabı ise durumu *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*’te olduğu gibi sorunlu bir noktaya götürür: “*Asla! Belki de bunun için Allah canımı koruyor. Amma affına sığınıp bu dünyaya veda etmekten başka çarem kalmadı.*” (PN, s. 24)

İslâmiyet’te intihar her koşulda yasaktır. Necip Fazıl’ın bunu bilmesine rağmen Kafdağlı’nın Allah’ın affına sığınarak intihar edeceğini söylemesi eseri İslâmî açıdan sorunlu bir hâle sokar. Ayrıca yazarın bu yaklaşımı kimi piyeslerinde işlediği sabır temasıyla da çelişmektedir.

Necip Fazıl’ın dört piyesinde ele aldığı intihar temasına yaklaşımının *Kumandan* haricinde sağlıklı olmadığını görmekteyiz. Bu piyeslerdeki şahıslar İslâmiyet’in yasakladığı bir alana adım atarken yazarın dine uygun edebiyat anlayışıyla çelişen bir durum ortaya çıkmaktadır.

3.2.2.3.3. Sabır

Sabır teması ilk olarak *Tohum*’da karşımıza çıkar. Hanım’ın kaçırılması üzerine ne yapmak gerektiğini düşünen Ferhad Bey’e Hancı sabretmeyi, sabredip beklemeyi tavsiye eder (T, s. 38). Ferhad Bey’in sabretmekten anladığı ise çaresizce beklemek değildir. Hancı’ya Hz. Eyüp’ü örnek gösteren Ferhad Bey sabrı şöyle tanımlar: “(...) *Sabırsız, bir kayıbın karşısında bağırın, saçını yolan, kendisini yere çalan, kendisini kaybedendir. Eyyüp Peygamber bunları yapmadığı için sabredebildi. Yoksa sabretmemek için elinden ne gelirdi? Sabır ruhun muvazenesidir, duygusuzluğu değil.* (...)” (T, s. 39)

Bu şekilde düşünen Ferhad Bey'e göre bir belâ ile karşılaşıldığında kişi olabilecek en kötü ihtimalleri olmuş, kendisini her şeyi kaybetmiş, yenik bir insan olarak hayâl etmelidir. Böylece kendi içinde bir kere acı çeken insan gelecek tüm acılara karşı direnç kazanır. Ona göre gerçek sabır budur. Ve kişi bu olgunluğa eriştikten sonra sabırla mücadeleye girişmelidir: *"Sabır unutmak değildir. Sabır bir işin gününü, saatini, olma ânını kestirebilmektir. Bu işin günü bu gün. Bu işi bu gün temizleyeceğim."* (T, s. 40)

Necip Fazıl'ın sabır temasını en geniş şekilde işlediği piyesi *Sabır Taşı*'dır. Piyenin birinci perdesinin ikinci tablosunda kuşun sözlerinden korkarak evlerini terk edip kaçan Genç Kız'la Nine'si yolda çeşme başında bir Derviş ile karşılaşırlar. Sorulan sorulara Yunus Emre şiirleri okuyarak cevap veren Derviş giderken Genç Kız'ın bir çift laf söylemesini istemesi üzerine iki kere "sabır taşı" der (ST, s. 25). Eserin adı da olan bu ifâdeyi Necip Fazıl piyes boyunca bir leitmotiv olarak kullanmıştır. Genç Kız, Derviş'in kendisine neden bu taşı söylediğini ilk başta anlamlandıramaz ama daha sonra yaşadıklarıyla beraber Derviş'in kendisine bir mesaj verdiğini anlar, bu mesaj her türlü sıkıntıya sabırla direnmektir. Nitekim Genç Kız kırk gün bir ölünün başında bekler, daha sonra da kendisine iyilik edip kurtardığı Cariye'nin ikiyüzlülüğü yüzünden Şehzade'ye kavuşamaz. Cariye, Şehzade'yle evlendikten sonra ona maddî-manevî pek çok işkenceler yapar ama Genç Kız hep sabırla tevekkül eder (ST, s. 41-60). Şehzade hacca gideceği zaman Cariye ondan bir sandık inci isterken Genç Kız sadece bir sabır taşı ister (ST, s. 63). Onun bu isteği Derviş'in mesajını anladığını ve özümlediğini gösterir. Piyenin sonunda Şehzade'nin getirdiği sabır taşı sayesinde gerçekler anlaşılır ve Genç Kız "sabrın sonu selamettir" sözünü doğrularcasına Şehzade'ye kavuşur (ST, s. 84-92).

Necip Fazıl'ın sabır temasını işlediği bir diğer piyesi *Sır*'dır. Eserde Başkürmay damadı olan Yüzbaşı'ya ülke için çok önemli gizli bir görev verecektir: Yüzbaşı tatbikatta uçağıyla bir süre uçtuktan sonra uçağını infilak ettirecek ve kendisi uçaktan atlayacaktır. Bu olay bir kaza zannedilecek ve karısıyla çocuğu da dâhil olmak üzere herkes onun bu kazada öldüğünü sanacaktır. Yüzbaşı ise Siyahlar'ın ülkesine geçerek kalan hayatını bir Siyah gibi sürdürecektir ve gerçek kimliğini ömrü boyunca bir "sır" olarak saklayacaktır (S, s. 86-88). Bu bir insan için gerçekten büyük bir fedakârlıktır:

"(...) Oğlum! Seni bütün kâinatından mahrum ediyorum! Vatanından, lisanından, karından, üç yaşındaki oğlundan; ve sonra kendinden, isminden, fedakârlığının bilinmesi ihtimalinden, herhangi bir karşılık ümidinden... Yalnız Allah ve ona bağlı olanların cemiyeti için her şeyini, her şeyini verecek, karşılığında hiç alacaksın. Fedakârlığını

Allahtan başka kimse bilmeyecek... İnan ki, yeryüzünde hiçbir fâni, hiçbir fâniden bu kadar ağır bir iş isteyemedi.” (S, s. 83)

Başkurmay'ın istediği bu büyük fedakârlık bir sabır işidir. Bu fedakârlığı kabul eden Yüzbaşı'nın öleceği güne kadar sabretmesi gerektir. Başkurmay sabır hakkında ona şunları söyler:

“Sabır... Bizim ahlâkımızda sabır, bütün ruhun temeli!.. Arkanızdan bir el kemiklerinizi delip ciğerinizi avuçlar, muncıklarken tebessüm edebilecek kadar büyük sabır... (...) Oğlum! Ölümün daha ötekisindeki ölümün daha ötesinde, bu, içinde canlı canlı oturacağımız ve ciğeriniz muncıklanırken tebessüm edeceğiniz sabır ve ıstırap kuyusuna seve seve girecek misiniz?” (S, s. 93-94)

Necip Fazıl, yarım kalan diğer piyesi *Kumandan*'da da sabır temasını işlemiştir. Batan denizaltıda ölümü ya da kurtarılmayı bekleyen mürettebat umutsuzluk içindedir. Bekleyişe dayanamadığını söyleyen Teğmen'e *“Dayanacaksın! Kimse dayanamazsa, ikimiz dayanacağız! (...)”* (Ku, s. 51) diyerek güç vermeye çalışan Yüzbaşı eserin denizaltıda geçen kısımlarının tamamında mürettebata sabır ve tevekkül telkin etmeye çabalar (Ku, s. 49-56, 72-88).

Yunus Emre piyesinde sabır, tasavvuf yolunun bir gerekliliği olarak ele alınmıştır. Taptuk Baba'nın yönlendirmesiyle çileye giren Yunus, çilesini kırk gün kırk gece oruçlu geçirecektir. İftarını sadece bir ekmek ve suyla yapacaktır (YE, s. 39). Yunus'un manevî yolculuğunu tamamlayabilmesi için buna sabretmesi gerekir. O, gereken sabrı gösterir ve çilesini tamamlar. Çilenin son gününde onu yoldan çıkarmaya çalışan Siyahlı Adam'a da sabırla karşı koyar. Siyahlı Adam ona bir testi su vererek orucunu bozdurmaya çalışır:

“YUNUS –İftara bir kaç dakika kala bana orucumu bozdurmak mı istiyorsun?”

SİYAHLI ADAM –Üç gündür iftar etmiyorsun... Dilin, kızgın güneş altında bir tuğla gibi kavruk... İÇ! Güneşin batmasına bir mızrak boyu kalan şu anda, şu tılsımlı dakikada iç de bütün dertlerinden kurtul!” (YE, s. 49)

Yunus ise sabrından ödün vermez ve Siyahlı Adam'ın uzattığı testiye ona geri fırlatır. Necip Fazıl böylece sabır temasını işlediği *Tohum*, *Sabır Taşı*, *Sır*, *Kumandan* ve *Yunus Emre* piyeslerinde sabrı ideal insanın özelliklerinden biri olarak ele almıştır. Diğer piyeslerinden farklı olarak *Tohum*'da ise sabrın çaresizlik içinde beklemek olmadığını vurgulayarak bu kavramın yanlış yorumlanmasının önüne geçmek istemiştir.

3.2.2.4. Sanat ve Edebî Üretim Süreci

Sanata şiirle başlayan ve neredeyse tüm edebî türlerde eser veren Necip Fazıl bunun yanında sanat ve edebiyat üzerine düşünen bir yazardır. Onun bu yönü piyeslerinde de karşımıza çıkar. Onun piyesleri arasında sanat ve edebî üretim süreci üzerinde en çok durduğu eseri *Bir Adam Yaratmak*'tır. Necip Fazıl bu eserinde sanatçının eser ortaya koyma sancuları üzerine derinlemesine eğilmiştir:

“Gerek tüm psikolojik derinliği ile taşıdığı mizacın gereği olarak, gerekse bilinçli bir iradeyle üstüne gittiği konular açısından Necip Fazıl yaratıcılık teması etrafından edebiyatımızda başka örneklerine pek rastlanmayacak denli düşünülmüş bir sanatçıdır. Bu düşünüş yine duygu dolayımından geçişi nedeniyle ki, dikkatlerden kaçmıştır. Özellikle Bir Adam Yaratmak'ta ana temalardan biri olarak karşımıza çıkmasına rağmen. Orada yaratıcılık düşüncesi tabii olarak kader ve Allah fikriyle iç içe olduğundan, konu daha çok o yönleriyle ele alınmış ve modern sanatın temel konularından biri, hatta ayırt edici özelliklerinden biri -modern sanat, aynı zamanda sanatın neliği üzerinde düşünen sanattır-hak ettiği dikkatle buluşmamıştır. (...)”³²⁹

Husrev yazdığı “Ölüm Korkusu” piyesinin sahnelenmesiyle büyük bir şöhret kazanmıştır (BAY, s. 22, 38, 42). Bu piyes merkezî kişinin babasının tıpkı Husrev'in babası gibi intihar etmesiyle Husrev'in hayatından otobiyografik izler taşır. Bu nokta Necip Fazıl'ın edebî üretim süreci için de önemli bir noktadır. Tezimizin ikinci bölümünde Necip Fazıl'ın hayatının piyeslerine büyük ölçüde kaynaklık ettiğini ortaya koymuştuk. Böylece Necip Fazıl, Husrev'in “Ölüm Korkusu” piyesindeki otobiyografik izleri göstererek kendi edebî üretim sürecinin önemli aşamalarından birini belirginleştirmiştir. Onun için sanatçının yaşamı edebî eserin önemli kaynaklarından/malzemelerinden biridir.

“Ölüm Korkusu”nu Husrev için trajik bir hâle sokan etken ise onun adım adım yazdığı piyesi yaşamaya başlamasıdır. Bir kâhinin felâket kehânetleri gibi Husrev'in eserinde yazdıkları hayatında gerçekleşir. Eserinde merkezî kişi annesini kazayla vurup öldürür. Husrev eserinin bu sahnesinin tartışıldığı sohbette ise o ânı canlandırırken Selma'yı vurur ve ölmesine sebep olur (BAY, s. 42-49).

Husrev bu felâketten sonra geçirdiği buhranlarda ölümle birlikte edebî üretim sürecini de sorgulamaya başlar. Piyelerini Selma'yı öldürmek için yazdığını düşünür (BAY, s. 70). Ve bu noktada sanat hakkındaki düşüncelerini de bir sırrını ifşa eder gibi arkadaşı Mansur'a söyler: *“Ben sanatı hayattan başka bir şey sanıyordum. Hürriyetlerin sonu. Âciz*

³²⁹ Cevdet Karal, “Düşüncede Yoğunlaşan Duygu ya da Sanatçının Bir Yaratıcı Olarak Küstahlığı: NFK”, *Kaşgar*, 30 (Kasım-Aralık 2002), s. 55.

bahtımın ulaşamadığı bir yer. Orası irademin bahçesiydi. Orada, oyuncaklarıyla oynayan bir çocuk gibi başboşum. Orada kulluktan çıkıyor gibiydim.” (BAY, s. 70)

Husrev’in bu sözleri Sigmund Freud’un sanatçıyı oyun oynayan bir çocuğa benzetmesini anımsatmaktadır: “*Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak realite’den kesin sınırlarla ayırır onu. (...)*”³³⁰ Husrev, Freud’un belirttiği gibi kurmaca bir dünya kurmuş, kendi kurduğu bu dünyayı ciddiye almış ve orada özgürce hareket etmiştir. Ne var ki bu sözleri edebî üretim sürecinin Husrev için bir eser ortaya koymaktan çıkarak İslâmiyet’in sadece Allah’a mahsus olduğunu belirttiği “yaratma” düşüncesine vardığını gösterir. Husrev, eserini yazarken içinde oyun oynayan bir çocuk gibi özgürlük hissi duymuş, kendisinin Allah’ın iradesini yok sayarcasına kulluktan çıkıyor gibi olduğunu hissetmiştir. “*Yaratma*”nın Allah’a mahsus olduğunu unutarak kulluk sınırlarını zorlamıştır: “*Ben ne yaptım? Bir hududu zorladım. Kendimin dışına çıkmak isterken, kendime rast geldim. (...) Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıyım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıyım! (...)*” (BAY, s. 70-71)

Husrev’in bu sözleri Necip Fazıl’ın edebî üretim sürecine İslâmî yaklaşımını ortaya koymaktadır. Sanatçı, eser ortaya koymanın Allah’ın kula verdiği imkânlar dâhilinde olduğunu unutmamalı, ürettiği esere bakarak “yaratıcılık” taslamamalıdır. Necip Fazıl’ın buradaki yaklaşımı Şuarâ suresinin son dört ayetinde bildirilenlerle örtüşmektedir:

*“224. Şairler(e gelince), onlara da sapıklar uyarlar. 225, 226. Onların her vâdide başıboş dolaştıklarını ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söylediklerini görmedin mi? 227. Ancak iman edip iyi işler yapanlar, Allah’ı çok çok ananlar ve haksızlığa uğratıldıklarında kendilerini savunanlar başkadır. Haksızlık edenler, hangi dönüşe (hangi akıbeta) döndürüleceklerini yakında bileceklerdir.”*³³¹

Bu ayetlerle Allah şiir üzerinden edebî üretim sürecine içerik açısından bir sınır çizmiştir. Ayetlerde sadece şairlerden bahsedilmiş olsa da buradaki hükümlerin diğer edebî türler için de geçerli olduğu açıktır. 227. ayette görüldüğü üzere İslâmiyet’e uygun olmak şartıyla edebî üretime izin verilmiştir. A’raf suresinin 54. ayetinde ise “yaratma” fiilinin sadece Allah’a mahsus olduğu bildirilmiştir.³³² Bu noktada Husrev eserini yazarken yaratıcılık hissi taşıyarak İslâmî sınırın dışına çıkmıştır. O, bu sebeple Allah tarafından

³³⁰ Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çeviren: Kâmuran Şipal, YKY, İstanbul 2001, s. 105.

³³¹ *Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Hazırlayanlar: Hayrettin Karaman, Ali Özek vd., TDV Yayınları, Ankara 2016, s. 375.

³³² *Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, s. 156.

yazdığı eseri yaşamakla cezalandırıldığını düşünür (BAY, s. 114-115, 130, 135). Husrev “yaratıcılık” taslayarak hata ettiği ancak eserini yaşamaya başlayınca kavrar:

“(…) Bir adam yaratmak... Ona bir kafa, bir çift göz, bir burun, bir ağız uydurmak. Ona göre bir beyin yapmak ve göğsünün içine bir kalb takmak. Saat gibi işlesin, kanını vücudunda döndüren bir kalb. Bir kalb, anlıyor musun? Gûya duyan, acılarına, sevinçlerine yataklık eden yer de orası. Bir kalb. Bitti mi? Biter mi? Bu adama bir de kader çizmek lâzım. Bu adam yaşayacak, gezecek, tozacak, başından bir şeyler geçecek. Bu adamın meselâ bir babası olacak. O baba bir incir dalına asılmış bulunacak. Sonra o da... Eeee? (Haykırır) Ben Allah mıyım?” (BAY, s. 132)

“Ben tırmanmak istediğim kayadan düştüm. Meğer çok ileriye gitmişim. Yasak ülkelere girmişim. Gözü kör, yürürken, bir çiyân yuvasına basar gibi bazı sırların üstüne bastım. Onlar gaipler âleminin bekçileriydi. Ürktüler ve beni çarptılar. (Taşar) Yaratıcı neymiş, yaratmağa kalkışarak tamdım. Yalancı ilâh, doğrusunu tanıdı. Gölge artist öz sanatkârı tanıdı. Ben şimdi, şu anda tanıyorum Allahı. İlminin, sanatının karşısında aklımı veriyorum. Aklım bir cephane deposu gibi patlıyor, kül oluyor. Bekle, az kaldı.” (BAY, s. 134)

Necip Fazıl’ın *Ahşap Konak* piyesinde ise edebî üretim süreci eleştirel bir boyutta ele alınmıştır. Yazar bu piyesinde Aysel’in dejenere arkadaşlarından Genç Şair üzerinden yozlaşmış sanat ve şiir görüşlerini eleştirir. Genç Şair, ikinci perde beşinci tabloda arkadaşlarına “Poetik” isimli şiirini okur. Yazarın eleştiri düzeyini göstermek için şiirin bazı kısımlarını alıntılıyoruz:

“Müşhil aldım: Kaftiye!

Vezin mi dedin?

Şu var ki, mantık:

Zenci bacının gözleri gök mavi... (...)

İdeal: Rüiyada gerdek!

Şekil: İçi boş petek!

Tuttuysa kaftiye, vezin,

Bana ne gerek! (...)

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... ” (AK, s. 62-63)

Görüldüğü gibi Genç Şair’in bu şiiri, Türk şiir geleneğini inkâr eden, “ben yazdım, oldu” mantığıyla yazılmış bir şiirdir. Ayrıca yazar bu şiirin özellikle son kısmında Orhan Veli’nin “*Düşünme, / Arzu et sade! / Bak, böcekler de öyle yapıyor.*”³³³ şiirine gönderme yaparak bir zihniyet eleştirisi de yapmıştır. Necip Fazıl bu şiir anlayışına karşı cevabını Yüksel aracılığıyla verir:

“(...) Bir fikirci, bak, senin gibiler için ne diyor:

‘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.’” (AK, s. 64-66)

Bu başlık altında ele alacağımız son piyes *Püf Noktası*’nda da Necip Fazıl bu konuya kısaca eğilmiştir. “İntihar” başlığında da belirttiğimiz gibi Kafdağlı’nın ölmek isteme sebebini bir şair olarak toplumdan karşılık ve itibar görememesidir. O, sanatçıların geçinmek için sanatları dışında başka işler yapmak zorunda kalmalarından şikâyetçidir (PN, s. 21). Ona göre sanat bir meslek olarak sanatçıya toplumsal itibar ve geçim kaynağı sunabilmelidir.

Necip Fazıl, bunun dışında Kafdağlı vasıtasıyla sanat hakkındaki bazı görüşlerini de dile getirmiştir. Bunlardan birincisi sanatsal üretimin açıklanamayan bir hâl olduğudur: “*Ben, arıların bal yapması gibi, hiçbir şey izah etmem. Sadece eserimi veririm. Ben renk renk anlarımı yaşarım. Senin gibi zamanı biteviye olan izah hastaları da gözlüklerini takarlar, laboratuvarlarında boş yere çalışırlar dururlar. Cücelerin nasibi!..*” (PN, s. 17). O böylece sanatsal üretimin açıklanamayacağını belirtmekle kalmaz, üretim sürecini açıklamaya/anlamaya çalışmayı da boş bir uğraş olarak görür.

Kafdağlı’nın bir başka görüşü sanatkâr-cemiyet ilişkisiyle ilgilidir: “*(...) Sanat kaba bir duygu değil üstün bir idraktır. Gerçek cemiyet güdücüsü sanatkâr olmalıdır. (...)*”

³³³ Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2013, s. 53.

(PN, s. 71). Necip Fazıl, böylece sanatkârı toplumdaki en yüksek mertebeye çıkarır ve üstün idrak sahibi olduğu için yönetimin sanatkârlar elinden gerçekleşmesini ister.

Yazar bu temayı işlediği *Bir Adam Yaratmak* piyesinde sanatsal üretime İslâmî bir çerçeve çizerken dinî sınırları zorlayan bir sanatçının buhranlarını da ele almıştır. *Ahşap Konak* ve *Püf Noktası* 'nda ise sanat-toplum ilişkisine eleştirel bir tavırla yaklaşmıştır.

3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tiyatroyla ilgili çeşitli eserlere bakıldığında tiyatronun bir “anlatma” değil “gösterme”³³⁴ sanatı olarak kabul edildiği görülmektedir.³³⁵ Özdemir Nutku, bu durumu tiyatro sanatının temelini görme duygusunun oluşturduğunu belirterek ele alır:

*“Bu kavramı en iyi yolda anlatacak kelimeyi önce eski Yunanlılar bulmuş. Bu sanat kolu için önerdikleri theatron kelimesi ‘seyir yeri’ anlamına geliyor; kelimenin kökü de ‘seyretmek’ anlamındaki theaomai. İnsanın bir şeyi seyretmesi ise daha çok görme duygusu ile yapılan bir şey. Şu halde, tiyatro sanatında en çok önem kazanan insanın görme duygusu. (...) Onun için de bu sanat kolu bir söz sanatı değildir; ‘temaşa’ sanatıdır. (...)”*³³⁶

Bu bağlamda, bakış açısı ve anlatıcı kavramları anlatmaya dayalı edebî eserlerin (hikâye, roman) unsurları olarak görüldüğü için tiyatro eserlerinin incelendiği pek çok çalışmada bu konunun üzerinde durulmadığı görülür.³³⁷

Tamamen diyalog ve monologlardan oluşan piyeslerde anlatıcı unsuru olmayabilir. Çünkü bu tarz bir eserde her şey konuşmalarla şekillenir. Fakat piyeslerde yazarın araya girdiği parantez içi açıklamalar bulunmaktadır. Piyesleri incelerken bunları nasıl değerlendirmek gerekir? Ayrıca kimi tiyatro yazarları -özellikle açık biçimli epik tiyatro yazarları- eserlerinde bir veya birkaç karakteri anlatıcı olarak kullanabilmektedirler. Bu şekilde eserlerinde bir karakter olarak anlatıcıya yer veren yazarlardan biri olarak Haldun Taner örnek gösterilebilir:

³³⁴ “(...) Gösterme, bir olayı ya da durumu belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır. (...)” Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul 2009, s. 26.

³³⁵ Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2011, s. 14; Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 48; İsmail Çetişli, *Metin İncelemelerine Giriş-2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014, s. 72.

³³⁶ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960, s. 47-48.

³³⁷ İsmail Çetişli ise tiyatro eserlerinin diyalog ve monologlar üzerine kurulu olduğunu ve yazarın her şeyi bunlardan yararlanarak ortaya koymak zorunda olduğunu ifade ederek tiyatrodaki “anlatma/tahkiye” ve “anlatıcı”nın bulunmadığını özellikle ifade eder: Çetişli, a.g.e., s. 73.

“(…) *Fazilet Eczanesi*’nden başlayarak Anlatıcı kullanır yazar ve *Huzur Çıkmazı* dışında, bundan sonra yazacağı tüm yapıtlarında ona yer verir. Sekiz oyununun altısında (*Fazilet Eczanesi*, *Lütfen Dokunmayın*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zariye*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*) Anlatıcı, oyun içindeki başka bir rolle özdeşleşmiştir. (...)”³³⁸

Haldun Taner’in tiyatrolarını inceleyen Esen Çamurdan, tiyatrodaki karakter anlatıcısını şöyle değerlendirir:

“(…) Anlatıcı’nın en belirgin özelliği bir ‘üst’ kişilik olmasıdır. Olaylara dışarıdan ve yukarıdan bakar. Anlatıcı, özünde sahnede olup biteni irdeleme, seyirciyle tartışma amacı güder ama aslında görevi sahnenin dile getirmek istediğini doğrudan salona aktarmaktır. (...)”³³⁹

Bu noktada tiyatro için anlatıcı, yazarla okuyucu/seyirci arasında iletişim kuran bir “üst kişilik” olarak karşımıza çıkar. Haldun Taner’in kapalı biçimde yazdığı ve anlatıcı kullandığı *Fazilet Eczanesi* adlı eseri ise bu bağlamda ilginç bir örnektir:

“(…) aslında kapalı biçim özellikleri gösteren metnin başına ve sonuna -oyunun kendisine dokunmadan- Anlatıcı’yı koyar; daha doğrusu, asal rollerden biri olan Kalfa Yusuf’a bu işlevi de yükler. Metnin geri kalan bölümüyle hiçbir organik bağı bulunmayan, tam anlamıyla ona yamanmış duran Anlatıcı/Kalfa, Önoyun niteliği gösteren bir açıklamayla açar oyunu.”³⁴⁰

Haldun Taner’in bu eseri birinci perdeden önce dekorun donmuş bir görüntüsünde Kalfa Yusuf’un “*Bu gördüğünüz bizim eczanenin resmi. Tam on yıl önce çekilmiş; sırtı dönük duran on yıl önceki benim. (...)*”³⁴¹ şeklindeki konuşması ile açılır. Kalfa Yusuf burada eczanenin ve mahallenin on yıl önceki durumundan kısaca bahseder ve ardından birinci perdeye geçilir. Eser, on yıl önceki olaylar üzerine kuruludur. Üçüncü perdenin sonunda ise baştaki donmuş görüntüye geri dönülür ve Kalfa Yusuf aradan geçen on yıl içerisinde mahallede yaşanan değişimleri anlatır, eser bu şekilde sona erer.³⁴²

Fazilet Eczanesi’nde olduğu gibi veya daha farklı anlatıcı kullanımları genellikle açık biçimli piyeslerde görülür. Kapalı biçimli eserlerde ise -*Fazilet Eczanesi* gibi bazı istisnalar haricinde- böyle somutlaşmış bir anlatıcı yoktur. Tiyatronun edebî eser olarak

³³⁸ Esen Çamurdan, *Haldun Taner Seyir Defteri*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2006, s. 82.

³³⁹ Çamurdan, a.g.e., s. 81-82.

³⁴⁰ Çamurdan, a.g.e., s. 44.

³⁴¹ Haldun Taner, *Fazilet Eczanesi*, YKY, İstanbul 2016, s. 14.

³⁴² Taner, a.g.e., s. 92.

incelendiği çeşitli çalışmalarda anlatıcı konusunun ele alınmamasının sebebi de kanaatimizce budur.

Biz, bu tip eserlerde parantez içindeki yazara ait açıklamaların anlatıcı meselesi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Karşılıklı konuşmalarla devam eden bir metinde okur kişilerin hareketlerini bilemez. Yazarlar diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan bunun gibi bilgileri parantez içindeki açıklamalar vasıtasıyla okura verirler. Necip Fazıl'ın *Tohum* piyesinin birinci perde üçüncü sahnesini buna örnek olarak göstermemiz mümkündür:

"HANCI –Kimsin sen? Girsene içeriye!

(Kadın yavaş yavaş ilerler. Halinde bir acaiplik. Yolcuyu görünce yüzünü büsbütün kapatır.)

HANCI –Söylesene kimsin? Ne istiyorsun?

ŞERİFE TEYZE –Benim. Şerife Teyze.

HANCI –(Şaşkın) Şerife Teyze, nedir bu hâlin? Niçin geldin? Hanım nerede?

(Şerife Teyze parmağıyla, sus der gibi bir işaret yapar. Yolcuyu gösterir.)

HANCI –Kuzum kimlere bıraktın hanımı? Nasıl geldin beş saatlik yoldan?

(Şerife Teyze cevap vermeden sağ taraftan çıkar. Hancı da peşinden gider.)

HANCI –(Sesi içeriden gelmektedir.) Allahım sen hayırlara tebdil et!

(Yolcu şaşkın şaşkın etrafına bakınır. Üstünde hiçbir şeye akıl erdiremeyen bir hâl. Cebinden bir sigara çıkarır. Etrafta kibrit arar. Ocağa gider. Kaynayan cezveyi ateşten indirir. Maşa ile bir ateş alır. Sigarasına götürür. Arkası sol kapıya dönük. O sırada sol taraftaki kapı açılır. Ferhad Bey görünür.)" (T, s. 28-29)

Alıntıladığımız bu sahnede parantez içi açıklamaları çıkarırsak Hancı, Şerife Teyze ve Yolcu'nun hareketleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip olamayız. Esasında oyuncuların sahnedeki hareketlerini düzenlemek için yazılan bu açıklamalar eseri okuyanların da kişilerin hareketlerini öğrenmesini sağlar. Eser sahneye konulduğunda okunmayan bu kısımlar oyuncular tarafından canlandırılır. Bu açıdan yazar, parantez içi açıklamalarla oyuncuları sahnede görünmez iperle oynatan bir kuklacıya benzetilebilir.³⁴³

³⁴³ Bu noktada kapalı biçimli tiyatro eserlerinin sahnelenmesinde anlatıcı unsurunun ortadan kalktığı söyleyebiliriz. Tezimizde tiyatro eserlerini bir "yazılı metin" olarak ele aldığımız için sahne sanatlarının konuya yaklaşımı ile bizim yaklaşımımız kaçınılmaz bir şekilde farklı olacaktır. Bu bağlamda Ünal Aytür'ün şu cümleleri düşüncemizi daha anlaşılır kılacaktır: "(...) Bir tiyatro oyununda olaylar seyircinin gözleri önünde geçtiği için, sahnede canlandırılan kişilerle onları izleyenler arasında hiç kimse yoktur. Oysa, hemen hemen baştan sona konuşma biçiminde yazılmış romanlarda bile bir anlatıcının varlığı sezilir. Bu gibi durumlarda anlatıcı kendini olayların ve kişilerin gerisine çekmiş, anlatımdaki payını azaltmıştır, o kadar. (...)" Aytür, a.g.e., s. 19. Görüldüğü gibi burada Ünal Aytür, piyesin sahnelenmesi esnasında oyuncularla izleyiciler arasında kimse olmadığını ifade etmektedir. Tiyatro eserlerinin yazılı şekillerinde ise durum

Metinde okuduğumuz açıklamalar eser sahnelenirken görünmez iplere dönüşür ve böylece yazar oyuncularını istediği gibi yönetir.

Piyeslerdeki bu parantez içi açıklamalara baktığımızda yazarın kişilerin tüm hareketlerini gördüğünü ve okura aktardığını söyleyebiliriz. Bu açıdan piyesler için hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcıdan bahsetmemiz mümkündür. Yazar, anlatıcı olarak her şeyi görür ve okura aktarır. Fakat bu hâkim bakış açılı anlatıcı sınırlandırılmıştır. Her şeyi bilir ama anlatmaz.

Gürsel Aytaç, romanda anlatıcıların “tanrısal (auktorial)”, “yansız (neutral)” ve “kişisel (personal)” olmak üzere üç farklı “anlatım tutumu” içerisinde hareket edebileceğini belirtir ve yansız (nesnel) anlatım tutumu hakkında şunları söyler:

“Yansız anlatım tutumu (neutral), anlatıcıyı bir seyirci gibi olayın, anlattığı şeyin dışında durmaya zorlar. Roman içinde yer verilen karşılıklı konuşmalar, anlatıcının yansız konumunda gerçekleştirdiği pasajlardır.”³⁴⁴

Ünal Aytür de bu anlatım tutumu hakkında şunları söyler:

“(…) Nesnel bakış açısında tanrısal anlatıcı perde gerisine çekilmiş, okuyucuyu olaylar ve kişilerle baş başa bırakarak, öyküsünü büyük ölçüde sanki bir tiyatro oyununa dönüştürmüştür. Burada yaratılmaya çalışılan izlenim, yazarın aracılığı olmadan okuyucunun olup bitenlere doğrudan doğruya kendisinin tanık olduğudur. Anlatıcının görevi sahneyi hazırlamak, kişilerin nasıl davrandıklarını göstermek, konuşmaları aktarmaktır, o kadar. (...)”³⁴⁵

Tiyatrodaki anlatıcının tutumu da bu şekilde değerlendirilebilir. Anlatıcı tarafsız bir konumdadır. Bildiği, gördüğü şeyleri aktarırken bir kamera tarafsızlığı ile hareket eder. Mehmet Tekin de bu anlatım tutumu hakkında şunları belirtir:

“Yansız anlatım tutumu, tasvir (betimleme) ve -özellikle- diyalog pasajlarında dikkati çeker. Bu pasajlarda anlatıcı, adeta bir seyirci gibi (ama objektif kalmaya özen gösteren, duygusallıktan uzak bir seyirci gibi) davranır ve gördüklerini yansıtmaya çalışır. (...)”³⁴⁶

değişir. Alıntının devamında belirtilen “baştan sonra konuşma biçiminde yazılmış” romanlar ile kapalı biçimli tiyatro eserleri koşut bir görünüm sergiler. Bu tip romanlardaki duruma benzer şekilde tiyatro eserlerinde de anlatıcı vardır ve Aytür’ün de vurguladığı gibi “anlatıcı kendini olayların ve kişilerin gerisine çekmiş, anlatımdaki payını azaltmıştır”. Tiyatro eserlerinde anlatıcının varlığının kolayca görülememesinin sebebi kanaatimizce budur.

³⁴⁴ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1999, s. 14.

³⁴⁵ Aytür, a.g.e., s. 55. Aytür’ün “sanki bir tiyatro oyununa dönüştürmüştür” şeklindeki ifadesi, bu anlatım tutumunun tiyatro metinlerindeki yapıyla koşutluğunu açık bir şekilde göstermektedir.

³⁴⁶ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2008, s. 38.

Tiyatro eserleri de diyalog ve monologlar üzerine kurulu oldukları için bu eserlerde anlatıcı, kişiler konuşurken aradan çekilir ve sadece gerekli yerlerde parantez içi açıklamalarla onların hareketleri hakkında bilgi verir. Herhangi bir yorum yapmaz, taraf tutmaz.³⁴⁷ Aslında özellikle modern romancıların romanda yapmak istedikleri şey de bu şekilde anlatıcıyı silikleştirmektir.³⁴⁸ Tiyatro bunu, romandan çok daha önceleri başarmıştır.

Kapalı biçimli piyeslerde kullanılan bu hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcı Necip Fazıl'ın tüm piyeslerinde ortak bir özellik olarak karşımıza çıkar. Yazarın sadece *Sabır Taşı* ve *Kanlı Sarık* piyeslerinde anlatıcı açısından farklı özellikler görülmektedir. Bu yüzden onun tüm piyeslerinden tek tek örnekler vermek yerine yazarın anlatıcı kullanımını belirgin olarak yansıtan *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* ve *Künye* piyeslerini örnek olarak ele alıp farklı özellikler gösteren *Sabır Taşı* ve *Kanlı Sarık* piyesleri üzerinde duracağız.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'in ilk perdesinde Parmaksız Salih ile Naci Bey'in konuşmaları esnasında Necip Fazıl, Salih'in konuşurken yaptığı hareketleri altı tarafımızdan çizilen parantez içi açıklamalarla vermiştir:

“SALİH –Bu iş ya göre göre olur, yahut kimse görmeden... Göre göre olanı (Arkasındaki camlı kapıyı göstererek) dışarda bir gürültü çıkartıp polis geliyor şüphesini verdikten sonra (Söylediklerini aynıyle tatbik ederek anlatır) kutuyu kapmak ve konsolun çekmecesine atmakla olur. (Salih kutuyu kapmış, konsolun hızla açtığı ikinci çekmecesine atmış ve çekmeceyi sürüp Naci Beyefendiye dönmüştür.) Bir de bakarsınız ki, dışardaki gürültü, bir takım sulu ve sarhoş müşterilerin patirtısından başka bir şey değilmiş... (Yine tariflerini tatbik eder.) Hemen çekmeceyi açar, kutuyu çıkarır, sırası gelenin önüne koyarsınız. (Masaya koyduğu kutuyu gösterir.) Fakat bu, artık eskisi değildir. Eskisi, konsolun gözündeki delikten üçüncü göze atılmıştır. İkinci çekmecenin kenarında bekleyen, bu öbürününün tıpatıp aynı kutu da, içindeki düzme kâğıtlarla, yine o diye müşterinin önüne gelmiştir. Nasıl?” (NDPS, s. 14-15)

Yukarıdaki alıntıda yazar parantez içi açıklamalarla esere dâhil olmuş ve merkezî kişinin konuşurken yaptığı hareketleri okura yansıtmıştır. Bu açıklamalar okurun eserdeki olayları zihninde canlandırmasını sağlar ve eseri sahneye koyacak oyuncuların nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösterir. Böylece eser diyaloglardan ibaret bir söz yığını olmaktan kurtulur. Yukarıdaki alıntıda açıklamaları çıkardığımızda geriye Parmaksız Salih'in düz bir şekilde konuşması kalır.

³⁴⁷ Necip Fazıl'ın piyeslerini tezli tiyatro anlayışıyla yazdığı aşikârdır. Yukarıdaki düşüncemize bu açıdan itiraz edilebilir fakat Necip Fazıl, eserlerinde tezini merkezî kişiler aracılığıyla vermeye çalışmıştır. Yani Necip Fazıl amacına uygun bir kurgu için anlatıcıdan değil karakterizasyondan yararlanmıştır.

³⁴⁸ Tekin, a.g.e., 36.

Anlatıcı, piyeslerde konuşmaların olmadığı sahnelerde hareketlerin görünür kılınmasını da sağlar:

“(Matmazel Fofo sırtır; Doktor Hayrettin kâğıtlarını sepetin içine atar, cebinden iki ellilik çıkarıp önündeki 1 lira ile beraber Krupyeye fırlatır. Sülün Ahmet, ellilikleri, arkasında duran Şanjör İsmail'e basını çevirmeden ve sol omuzunun üstünden uzatır. Şanjör, yıldırım hızıyla 3 tane yirmibeşlik ve 5 tane beşlik fişi masaya atar. Sülün Ahmet, önündeki paranın 1 lirasını yine Matmazel Fofo'ya iade eder. Sonra paraların içinden 5 lirayı gaynot kutusuna atıp mevcut parayı saymaya başlar. O âna kadar, Matmazel Fofo'nun açtığı 9, masada durmaktadır. Krupye meşgulken İşçi Marko uzanıp Matmazel Fofo'nun iki kâğıdını alır; kâğıtlara, sanki hayran, şöyle bir bakar, sonra onları sepete atıyormuş gibi yapıp el çabukluğuyla ceket kolundan içeriye sızdırır ve ellerini çeker. Hâdiseyi kimse görmemiş, yalnız Salih fark etmiştir. Salih, İşçi Marko'ya doğru bir iki adım atmak üzere davranıp yine olduğu yerde kalır. Marko da, yaptığı işin Salih tarafından görüldüğünü anlamış ve korkusundan donmuştur.)” (NDPS, s. 30-31)

Karşılıklı konuşmanın olmadığı bu alıntıda anlatıcının verdiği bilgiler İşçi Marko'nun yaptığı hilenin Parmaksız Salih gibi okuyucu tarafından da görülmesini sağlar. Anlatıcı kullanmadan bu ve buna benzer ayrıntıları okuyucuya anlatmak mümkün değildir. Yine daha önce belirttiğimiz gibi anlatıcının verdiği bu bilgiler piyesin sahnelenmesi esnasında oyuncuların neler yapacaklarını, nasıl konuşacaklarını³⁴⁹ da göstermektedir. Özellikle melodram³⁵⁰ tarzı piyeslerde yazarların oyuncuları anlatıcı ile bu şekilde yönlendirmesi sık karşılaşılan bir durumdur:

“Kişilerin ağzından konuşan, oyunu kendi amacı doğrultusunda keyfince yönlendiren melodram yazarları, çok sık kullandıkları ayraç içlerinde verdikleri komutlarla oyuncuyu da yönetir; ona nasıl davranacağını, nereye doğru gidip ne yapacağını, ses tonuna dek belirtir. En çok da kişilerin ruhsal durumlarıyla ilgili bilgi

³⁴⁹ Necip Fazıl'ın oğlu Mehmet Kısakürek anlatıcının parantez içi açıklamalarının üslup açısından önemini şöyle vurgular: “Bir insana ‘Seni seviyorum!’ derken ‘Senden nefret ediyorum!’ demek de mümkündür. Tiyatro metninde parantez içinde yer alan açıklamalar çok önemlidir. Tiyatronun kendisidir. Yazar orada, hangi sözün hangi üslupla söyleneceğini açıklar. (...)” Mehmet Kısakürek, “Bir Adam Yaratmak Etrafında”, *Kaşgar*, 31 (Ocak-Şubat 2003), s. 133.

³⁵⁰ Peter Brooks, melodramatik eserlerin özellikleri olarak “(...) fazlaca duygusallık; ahlaki kutuplaşma ve şematiklik; keskin ve uç noktalara taşınmış bir varoluş, durumlar ve eylemler; sarıh bir kötülük ve iyinin acı çekmesi; bunun sonucunda da erdemli olanın ödüllendirilmesi; abartılı ya da gösterişli ifadeler ve karanlık entrikalar, gerilim ve şaşırtıcı değişimler”i sayar, aktaran: Savaş Arslan, *Melodram*, L&M Yayınları, İstanbul 2005, s. 42. Trajedi ile melodram arasında yer alan Necip Fazıl'ın piyeslerinde de bunlar, özellikle de ahlâkî kutuplaşma, kötülük ile iyiliğin mücadelesi, iyilerin acı çekmesi ve sonuçta erdem kazanması karşımıza çıkar. Ayrıca melodramın sunduğu çatışma, rahatlama ve arınma duyguları okuyucuya/sevirciye bir ahlâkî doğruluk ve temizlik duygusu aşılar. Melodramın bu şekilde toplumda ahlâkî ve muhafazakâr bir kimlik oluşturma rolü de (Arslan, a.g.e., s. 48) Necip Fazıl'ın piyeslerini -onun tiyatro hakkındaki görüşlerini göz önünde bulundurduğumuzda- melodrama yaklaştırır.

verilir yapıtlarda ve melodram türü gereği, bunlar genelde büyük coşku, öfke veya derin keder, acı gibi şiddetli duygulanımları yansıtır. (...)”³⁵¹

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih’ten anlatıcının bu işlevine örnekler verebiliriz:

“YUSUF –(*Istıraplı bir sesle*) *Macide, sana ve bana Allah acısın... Sen de bana acı!*” (NDPS, s. 43)

“YUSUF –(*Yine bulunduğu yerden haykırır*) *Sizi bu işe kim memur etti? Buraya tripo numarası yapmaya mı geldiniz?*” (NDPS, s. 75)

“MACİDE –(*Heyecanı artıyor*) *Bu gece siz gelmeden, evin halısını verdi bir adama... Üç bin lira aldı. Demek cebinde ayrıca otuz bin lira varmış... Üç bini kaybettikten sonra artık namusa da paydos, öyle mi! (Çılgınlaşır) Hatırıma da gelmedi değil... ‘Sakın parayı almış olmayasın; sen bir yabancıнын emanet parasıyla da oynarsın!’ dedim ona...*

SALİH – (*Dalgin, düşünceli, korkunç*) *Bu pisliği ölüm de temizleyemez!*” (NDPS, s. 84)

“YUSUF –(*Olanca kuvvetiyle haykırır*) *Ben şerefsiz erkek, şerefimi yalnız sana karşı temizlesem de, sen de beni bu yolla cemiyete karşı kurtarsan daha iyi olmaz mı?*” (NDPS, s. 89)

Yukarıdaki alıntılarda altı çizili olarak belirttiğimiz ifâdelere baktığımızda anlatıcının bu açıklamaları melodramın bir özelliği olarak abartılı ve coşkulu duyguları belirtmek için kullandığını görmekteyiz.

Necip Fazıl’ın anlatıcıdan en yoğun olarak yararlandığı piyesi ise *Künye*’dir. Yazarın bu piyeste parantez içi açıklamalardan *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*’ten verdiğimiz örneklerdeki gibi yararlandığı görülür. Bununla birlikte piyesin ikinci perde altıncı tablosu anlatıcının şahısların hareketlerini aktarmada kullanılmasına ilginç bir örnektir. Sarıkamış’ta geçen ve askerlerin karla boğuştuğu bu altı sayfalık tablonun büyük çoğunluğunu anlatıcının olayları aktarması oluşturur. Burada konuşmalar oldukça azdır. Yazarın anlatıcıdan ne kadar geniş bir şekilde yararlandığını göstermek için tablonun başından uzun bir kısım alıntılıyoruz:

“(Sahra, donuk fakat bol bir ay ışığı altında. Küme küme kara bulutlar aya doğru akıyor. Solda, bir çam ağacının dibinde, yanyana yere çömelmiş oturan ve arkalarından görünen dört tane nefer. Bu neferler birer heykel gibi hareketsiz. Ne yaptıkları, ne oldukları belli değil. Sağda, katır ölüsünün yanbaşında, yüzü sağ tarafa doğru, beşinci

³⁵¹ Esen Çamurdan, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Habitus Yayınları, İstanbul 2015, s. 71.

nefer. Beşinci nefer kara oturmuş, kaputunun yırtık yerlerinden çıkan çırılçıplak kollarıyla karı açıyor, açtığı karı elleriyle iki tarafa doğru yükseltiyor. Müthiş bir ıstırap çektiği belli. Karı, son kuvvetini sarfedercesine açıyor ve intizamlı saat tık takları halinde, ih, ih, ih, inliyor. Ses ve hareket yalnız beşinci neferde. Öbür nefelerde ne bir çıt var, ne bir kıılmıdanış. Bu sahne tam bir dakika sürer. Bir dakika sonra beşinci nefer, titrek elleri cebinden bir çakı çıkarır. Çakıyı açmaya çalışır, açamaz, yere bırakır. İki elinin parmaklarını ağzına götürüp uzun uzun hohlar. Çakıyı yerden alır. Son kuvvetini sarfedip açar. Elinde çakı, açtığı çukura eğilir. Baş çukurun içinde kaybolur. Çukurdan hırıltılar geliyor. Bir lâhza sonra başını çukurdan çıkarır, doğrulur. Elinde katır ölüsünden kestiği kocaman bir et parçası. Yüzü ümit takallüsleri içinde, dudaklarından sevinç hırıltıları dökülüyor. Çakıyı fırlatır, kara saplar. Et parçasını korkunç bir iştahla ağzına götürür. Tam o anda bitişik tümsekten altıncı neferin kafası yükselir. Altıncı nefer bir lâhza beşinci nefere bakar. Sonra sürüne sürüne beşinci nefere arkasından yaklaşır, yanına gelince durur. Hiçbir şeyden haberi olmayan beşinci nefer et parçasını ısırarak üzeredir. Altıncı nefer sağ elini kaldırır, beşinci neferin eline müthiş bir tokat vurur. Beşinci neferin elinden et parçası düşer. Altıncı nefer yerdeki et parçasını kapar kapmaz yılan gibi sürünerek geriye doğru akar, bir tümseğin üstünden çıkar, iner, kaybolur. Beşinci nefer neye uğradığını şaşırmış, altıncı neferin arkasından bakıyor. Bir şey yapmak ihtiyacında, fakat bir türlü aksülâmelini bulamıyor. Nihayet yüzü buruş buruş olur. Bir çocuk gibi saffetli, hümgür hümgür ağlamaya koyulur. Beşinci nefer ağlar, ağlar, sol taraftaki neferler hareketsiz, cansız. Beşinci neferin sesi kısılır. Kuru hıçkırıklarla sarsılmaya başlar. Elleri ve dizleri üstüne yatar, hasta bir kedi gibi sürüne sürüne ve hıçkırıklarla sarsıla sarsıla ilerler, sağdan çıkar. Kara bir bulut ayı peçeler. Sahne gölgelerle dolu. Bir an evvelki şekilce hayal meyal görülüyor. Derin ve uzun bir sükût. Sol taraftan ve çok yakından Gazanfer'in sesi gürlüyor.)

GAZANFER'İN SESİ –Çabuk bir ateş! Sancaklarla evrakı yakalım!

(Ay, buluttan kurtulur. Sahne ışık içinde, Soldan Gazanfer çıkar. Arkasında, kaputlarının kalkık yakaları yüzlerini örtmüş iki zabıt. Daha arkada aynı vaziyette bir çavuş. Gazanfer'le iki zabitin ellerinde tabancalar. Kimse etrafına bakmadan sağa doğru koşarcasına yürür. Gazanfer tam yolun ortasında kendi kendisine haykırır.)

GAZANFER –‘Allahü ekber’ dağını aştık!’ (K, s. 88-90)

Eserde iki buçuk sayfa tutan bu alıntıda konuşma olarak sadece Gazanfer'e ait üç cümle yer almaktadır. Tablonun alıntılanmadığımız devamı da bu şekildedir. Yazar aktardığımız bu kısımda Allahu Ekber Dağları'ndaki donmuş ve donmak üzere olan

askerlerin vaziyetlerini tasvir etmiş, iki asker arasındaki yiyecek mücadelesini anlatmıştır. Eserin sahnelenmesi esnasında anlatıcının anlattığı bu kısım canlandırılarak görüntüye dönüşecek ve anlatıcı daha önce belirttiğimiz gibi oyuncularını hareket ettiren bir kuklacıya dönüşecektir. Bu noktada yazarın anlatmak istediklerini çok teferruatlı ve gereksiz yere uzatarak aktardığı iddia edilebilir. Yazarın bu şekilde davranmasının sebebi anlattığı olaylardaki en ince ayrıntıyı bile tespit ederek eserin gerçekliğini sağlamlaştırmak isteğidir. Ayrıca Necip Fazıl piyeslerini oynamak için yazmıştır ama bunun yanında bu eserlerinin okunacağını da bilmektedir ve bu sebeple okuyucuyu düşünerek ayrıntılı bir tasvir ve anlatıma girişmiştir. Onun sahne eserlerinde okuyucuyu düşündüğünün en somut göstergesi sanat hayatının ilerleyen yıllarında yazdığı sinema-televizyon senaryolarını kitaplaştırırken bunlara “senaryo roman” ismi vermesidir. Buradan yola çıkarak Necip Fazıl’ın senaryoları gibi piyeslerinin de roman gibi okunabileceğini düşündüğünü söyleyebiliriz. Yazar hem okuyucuya hem seyirciye ulaşmaya çalışmakta, böylece hedef kitlesini genişletmektedir.

Necip Fazıl’ın *Sabır Taşı* ve açık biçim özellikleri gösteren *Kanlı Sarık* piyesleri ise anlatıcı açısından daha farklı özellikler taşırlar. Yazar, kapalı biçimli bir piyes olmasına rağmen *Sabır Taşı*’nda Haldun Taner’in *Fazilet Eczanesi*’nde olduğu gibi esere karakter anlatıcılar da eklemiştir. Bunlar birinci perdenin sonu ile ikinci perdenin başında yer alan cinlerdir. Piyesteki diğer kişilerin göremediği, sadece okuyucuya/seyirciye görünen cinler, sahip oldukları doğüstü yetenekler sayesinde Genç Kız’ın bilmediklerini bilirler ve cinlerin kendi aralarındaki diyaloglarla okuyucu/seyirci de bunlardan haberdar olur. Yani cinlerin anlatıcı olarak işlevi diğer kişilerin bilmedikleri gerçekleri okuyucuya/seyirciye aktarmaktır. Doğüstü güçleri onlara hâkim bakış açısına sahip anlatıcı özelliği katmıştır. Mesela, sarayda ölü vaziyette yatan Şehzade’nin geçmişini, gönül gözünün kapalı olduğunu ve hatta geleceğini bilirler:

“BİRİNCİ CİN –(...) Bu ölü yirmi beş sene gözleri açık gezdi ve görmedi. Derken, gözündeki perdenin üstüne, lüzumsuz bir perde daha indi; yani öldü. Bu ölü kırk gün kırk gece sonra aksıra aksıra dirilecek. Gene görmeyecek. Bir gün nasılsa görür gibi olacak; ve bir gün nasılsa görür gibi olduğu için, artık gözlerinin yeniden kapanacağı güne kadar mesut yaşayacak.” (ST, s. 32)

Cinler, Cariye’yi saraya getiren geminin açık denizlerde geçirdiği tehlikeleri de bilmektedirler:

“İKİNCİ CİN –(...) Ama sarayın limanına girmeseydi batıp gidecekti. O ne fırtınaydı o? Deniz cinleriyle boy ölçüşmek kolay mı; teknesini Fas’tan buraya kadar fındık kabuğu gibi salladılar.” (ST, s. 43)

Genç Kız, Cariye’yi satın aldıktan sonra sohbet etmeye başlarlar ve Cariye yaşadıklarını Genç Kız’a anlatır, fakat anlattıklarının hepsi yalandır. Cinler ise gerçekleri bilmektedirler. Aşağıdaki alıntıda Üçüncü Cin, hem Cariye’nin anlattıklarını hem de gerçekleri okuyucuya/seyirciye aktarır:

“ÜÇÜNCÜ CİN –(...) Ne yalanlar söylüyor, ne yalanlar! Fas sultanının dokuzuncu kızımı. Halbuki cariyesiydi. Kayalıklarda dolaşırken onu korsanlar çalmış. Halbuki gemi tayfasından birine kaçtı. Korsanların kaptanı ona göz koymuşmuş. Halbuki tayfa, onu şirretliği yüzünden esir diye kaptana hediye etti. Kaptan onu bütün gün ucu kurşunlu kamçılarla dövüyormuş. Halbuki asıl, o, kaptanın kamçısı ile esirleri dövdüğü için, kaptandan yalnız bir kere keskin bir tokat yedi. A, a, a, a!!! Dünyanın en sâf kızımı, en sâf kızı!!!” (ST, s. 45)

Açık biçim özellikleri taşıyan *Kanlı Sarık*’ta ise Necip Fazıl, anlatıcıya parantez içi açıklamalar şeklinde yer vermekle beraber eserin birinci perdesinde İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam’ı da anlatıcı olarak kullanmıştır. Tarihin bizzat kendisi olduğunu söyleyen İhtiyar Timsal, tarih profesörü Fraklı Adam’a Türkiye tarihinin bir köşesini, tarih içinde Kars’ı göstermek ister (KS, s. 13-14). Fraklı Adam, onun bu sözlerine şaşırır ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“İHTİYAR TİMSAL –Dokuz asır evvelinden başlayarak ve her şeyi yurdumuzun doğu ucundan bir tepeden seyrettirerek... Zamanı bütünleştirmek yoluyla, ruh metoduyla...

FRAKLI ADAM –Olur şey mi bu?

İHTİYAR TİMSAL –O pek güvendiğiniz gurur budalası aklınızı bir tarafa bırakacak olursanız, olur bildiklerinizin nasıl olmaz, olmaz sandıklarınızın da nasıl olur olduğunu görürsünüz. Zamanın sinema şeridi, Allah’ın izniyle benim elime verilmiştir. Buyurun ve geri geri çekilin!” (KS, s. 14)

Bu noktadan itibaren İhtiyar Timsal, Fraklı Adam’a 1064’ten 1800’lere kadar Kars’ta yaşananları tabiri caizse bir zaman makinası ile gösterir. Bu perde boyunca belirttiğimiz tarih diliminde olayları seyredeler ve daha çok İhtiyar Timsal’in yönlendirmeleri ile Kars’ta yaşananları birbirlerine anlatırlar. Böylece İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam birinci perdede hâkim bakış açısına sahip anlatıcı rolü kazanırlar (KS, s. 15-53). Necip Fazıl’ın bu uygulamasına birinci perde üçüncü tabloda örnek veriyoruz:

“İHTİYAR TİMSAL –(Fraklı Adam’a) Temürlenk’i görüyor musunuz? Aksak ayağına kadar, farkında mısınız?

FRAKLI ADAM –Evet, evet!

İHTİYAR TİMSAL –Baştan başa yakıp yıktığı Kars’ı seyrediyor.

FRAKLI ADAM –Şimdi de, Tarih’in, Türklük adına en acı ve karanlık noktalarından birini göreceksiniz. Bu nokta 19 ve 20 nci asırlardaki son felâket noktalarına ulaşan çizginin başı... Buna, ister bilerek, ister bilmeyerek, Temürlenk gibi bir İslâm ve Türk imparatoru âlet olacak... (...)

FRAKLI ADAM –(İhtiyar Timsal’e) Temür’ün etrafında niçin yakınlarından kimse yok?

İHTİYAR TİMSAL –Temür, mahrem ânlarını kimseye göstermek istemez. Şahıs ve devlet sırrı dedin mi Temür bir tane... Yakınları hâkim noktalarda.” (KS, s. 27-28)

Birinci perdenin sonunda İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam’ın anlatıcı rolleri sona erer ve eserin devamında yer almazlar:

“İHTİYAR TİMSAL –Artık biz de Kars’ın bu tepesi üzerindeki tarih mankenleri arasına karışabiliriz. Onlardan farkımız sadece konuşmuş olmaktan ibaret. Onlar susarken biz konuştuk. Bundan sonra da biz susacağız.

FRAKLI ADAM –Ya kimler konuşacak?

İHTİYAR TİMSAL –Kars’ın tarih üstü hayatı... İç hayatı konuşacak...” (KS, s. 50)

İhtiyar Timsal “Onlardan farkımız sadece konuşmuş olmaktan ibaret.” derken anlatıcı konumundaki rolünü de belirtmiştir. İkinci perdeden itibaren sahne önü uygulamaları haricinde eser klasik bir tiyatro eserine dönüşür ve Yetim Hoca ile Mazlûm Hoca’nın hikâyeleri işlenir.

Görüldüğü üzere Necip Fazıl piyeslerinde hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcı kullanmıştır. *Sabır Taşı* ve *Kanlı Sarık* piyeslerinde ise buna ek olarak şahıs kadrosundaki varlıklardan da (insanlar ve cinler) anlatıcı olarak yararlanmıştır.

3.4. Şahıs Kadrosu

Necip Fazıl’ın piyeslerinin şahıs kadrosunu incelerken büyük oranda Şerif Aktaş’ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* eserindeki tasniften³⁵² yararlanmakla birlikte incelediğimiz piyeslerdeki içeriğe uygun bir değerlendirme yapmaya çalıştık. Şerif Aktaş’ın tasnifindeki bazı başlıkları Necip Fazıl’ın piyeslerinde belirgin olarak

³⁵² Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 153-158.

görülmeyeceği için almadık. Kullandığımız başlıklarda da Necip Fazıl'ın yaklaşımını daha belirgin bir şekilde gösterecek yeni alt başlıklara yer verdik.

3.4.1. Merkezî Kişiler

Kurgu başlığı altında Necip Fazıl'ın piyeslerinin “karakter unsurunun sentezleyici olduğu yapı” özelliği taşıdığını belirtmiştik. Necip Fazıl'ın tüm piyeslerinde olayları bir merkezî kişinin yaşadıkları şekillendirir. Onun piyeslerinde “(...) yüzüğün ana taşı mevkiinde/mesabesinde bir kahraman vardır; diğer kişiler, o ana taşın etrafını dolduran, süsleyen figürlerdir. Yani oyunun büyük ağırlığı genelde bir kişinin üzerine bırakılır. (...)”³⁵³

Necip Fazıl'ın tiyatrolarında eserin ağırlığının merkezî kişinin üzerine yüklenmesinin sebebi onun tiyatroyu bir vaaz kürsüsü olarak görüp okuyucuya/seyirciye mesaj verme isteğidir. Bu noktada piyeslerinin merkezî kişileri farklı kimliklerde olsalar da bir bakıma onun sözcüsü konumundadırlar:

*“Necip Fazıl'ın tiyatrolarında yer alan başkişilerden bazıları düşünceleri ve bunları ifade ediş biçimleri, buhranları, iç dünyaları, pişmanlık ya da ıstırapları bakımından ortak özellikler sergilerler. Ferhad Bey (Tohum), O (Para), Reis Bey (Reis Bey), Gazanfer (Künye), Mazlûm Hoca (Kanlı Sarık), Parmaksız Salih, Şair (Siyah Pelerinli Adam), Hüsrev (Bir Adam Yaratmak), Recai (Ahşap Konak), Abdullah (Mukaddes Emanet), sanki tek bir kişinin farklı özelliklere bürünerek farklı eserlerde seyirci karşısına çıkan halleri gibidirler. Yorulmaz, yılmaz, fikirlerinden emin bir felsefeci, iç dünyasıyla dış dünya arasında büyük bir çatışma yaşayan bir sanatçı, asker, hukuk ya da dâvâ adamı ve siyasetçi tavrının birleştiği bazı kişiler yazarın sözcüsü konumunda bulunarak konuşurlar. Bu sebeple Necip Fazıl'ın, tiyatrolarının içine felsefeci ve şair kimliğini parça parça dağıtıp, yedirdiğini söyleyebiliriz.”*³⁵⁴

Necip Fazıl'ın merkezî kişilerinin bir özelliği de *Sabır Taşı* hariç hepsinin erkek olmasıdır. Bunda merkezî kişilerine yazarın kendisini taşımasının büyük etkisi vardır. Merkezî kişinin kadın olduğu tek piyes *Sabır Taşı* 'nın bu özelliği ise masaldan uyarlanmış olmasından gelir.³⁵⁵

³⁵³ Mustafa Fırat Gül, *Necip Fazıl ve Tiyatro*, Kömen Yayınları, Konya 2010, s. 161.

³⁵⁴ Şeyma Büyükkavas Kuran, “Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Hakkında Bazı Dikkatler”, *Turkish Studies*, 8/13 (Sonbahar 2013), s. 580.

³⁵⁵ F. Yasemin Şar, “Necip Fazıl'ın Piyelerine Umumî Bakış”, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*, Hazırlayan: Osman Selim Kocahanoğlu, Ağrı Yayınları, İstanbul 1983, s. 359.

Necip Fazıl'ın merkezî kişilerine baktığımızda hepsinin bir sınavdan geçtiğini görürüz. Eser boyunca çeşitli sorunlarla karşılaşır ve bunları yenmeye çalışır. Bunda Necip Fazıl'ın kendi manevî olgunlaşma sürecinin büyük etkisi vardır ve merkezî kişilerin yaşadıkları bu sorunlar onları trajik bir konuma taşır:

“Her trajik durum bir sınanmadır. Bu sınavı veremeyen, tragedya kahramanı olamaz. İnsan sınırlı, sonlu bir varlık olduğundan zaman zaman çetin durumlarla karşılaşır, çıkmazlara düşer; bu durumlardan kendi çabasıyla çıkmaya uğraşırken de büyük acılar çekmesi gerekir. Bu acılara yenilmeyen, kararlarının, davranışlarının bedelini ödeyen kişi trajik kahramandır. İnsaniüstüne giden yol trajik durumdan geçer. (...)”³⁵⁶

Necip Fazıl'ın merkezî kişileri de bu özelliklere sahiptir. Onların bazıları karşılaştıkları güçlükleri başarıyla yenerken bazılarının ise güçlüklerle beraber hayatları değişir ve olgunlaşır. Bu noktada onun merkezî kişilerini “idealize edilmiş merkezî kişiler” ve “dönüşüm yaşayan merkezî kişiler” olmak üzere iki gruba ayırabiliriz.

3.4.1.1. İdealize Edilmiş Merkezî Kişiler

İdealize edilmiş kişiler, yazarın düşünce, duygu ve özlemlerini dile getiren; onun benimsediği olumlu düşünceleri savunan, yaşayan ve genellikle sosyal nitelikli kişilerdir.³⁵⁷ Necip Fazıl'ın bu başlık altında değerlendireceğimiz merkezî kişileri eser boyunca olumlu özellikler taşırlar. Bu kişilerin bir hataları ya da olumsuz özellikleri yoktur:

“Birçok idealleri düşüncelerinde birleştirerek oyun yazan Kısakürek'in oyun kişileri de idealize tipler. Bu tiplerin gerçek yönleri de olmakla beraber, kişileri meydana getiren hamur idealizm. (...) Böyle insanlar olamaz diye kesin bir şey söyleyemem. Ancak sahne üzerinde kişilerin inandırıcı olabilmesi için evrensel çapta olmaları iyi. İnsan kavramı iyi ve kötü tarafların çatışması ile vücut bulur. Oysa Kısakürek'in oyun kişileri ya çok iyi ya da çok kötü. Başka bir deyimle, insan değil bunlar; yazarın özlemleri...”³⁵⁸

Özdemir Nutku'nun da belirttiği gibi Necip Fazıl'ın idealize edilmiş merkezî kişileri gerçek hayatta kolayca karşılaşılabileceğimiz insanlar olmaktan ziyade yazarın olmasını istediği insan modelleridir. Necip Fazıl'ın düşüncelerini tiyatro aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırmayı amaçladığını göz önünde bulundurduğumuzda onun merkezî kişilerini

³⁵⁶ A. Turan Oflazoğlu, *Mutlak Avcıları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2001, s. 198-199.

³⁵⁷ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, kendi yayını, Ankara 2004, s. 151.

³⁵⁸ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960, s. 106.

ideal ölçülerde şekillendirmesinin sebebi anlaşılır. O, bu kişilerle topluma kendi fikriyatına uygun örnek kişiler sunmak istemektedir.

Necip Fazıl'ın piyeslerine bu açıdan bakarsak ilk piyesi *Tohum*'un merkezî kişisi Ferhad Bey bu şekilde idealize edilmiş olduğunu görürüz.³⁵⁹ Otuz dokuz yaşındaki Ferhad Bey, Maraş'ın en soylu ailelerinden birine mensuptur ve Avrupa'da yedi yıl kalarak eğitim almıştır (T, s. 23). Ferhad Bey akla karşı ruhu, maddiyata karşı manevî değerleri ve Batı'ya karşı Doğu medeniyetini savunur; Anadolucu bir yaklaşım sergiler (T, s. 42-44, 83-90). Necip Fazıl'ın onun Avrupa'da yaşadığını belirtmesinin sebebi piyeste Doğu-Batı, akıl-ruh karşılaştırmaları yaparken Doğu'dan ve ruhtan yana görüşleri olan merkezî kişiye inandırıcılık katmayı amaçlamaktır. Avrupa'yı hiç görmemiş, Anadolu'dan çıkmamış bir kişinin Avrupa'yı ve onun akla dayalı maddî medeniyetini eleştirmesi inandırıcı olmayabilirdi. Ferhad Bey'in Maraş, İstanbul ve Avrupa'da yaşamış olması okuyucu/seyirci üzerindeki inandırıcılığını arttırmaktadır.

Ferhad Bey, Fransız işgali altındaki Maraş'ta Fransızlarla ve Ermeni komitecilerle mücadele eden halkın başındadır. Mücadeleyi idare eden odur. Yazar onun mücadelecî kişiliğini Yolcu'nun gözünden bir destan kahramanını tasvir eder gibi anlatır:

“Dert oldu bana bu Ferhad Bey. Onu mutlaka görmeliyim. Maraş'a iki günlük yoldan beri hep onun adını duyuyorum. Ferhad Bey şöyle yaptı, Ferhad Bey böyle etti, Ferhad Bey dağa çekildi, Ferhad Beyin kardeşini öldürdüler, Ferhad Bey Fransızlara dedi ki, Ferhad Bey komitecilerle boğuşuyor, Maraş kan ve ateş içinde ve Ferhad Bey... Bütün bu parça parça duyduklarımı birleştirdim; derli toplu birşey çıkaramadım. Yalnız kulağında bir uğultu kaldı: Maraş'ta Fransızlar ve komitecilerle harp ve Ferhad Bey... Beş yaşındaki çocuktan yetmişindeki ihtiyara kadar herkesin ağzında Ferhad Bey. (...) Maraş gibi bir yerde nasıl bir adam bu? Bir bakıma göre en büyük şehirlerde bile rastlanmayacak kadar okumuş ve düşünmüş bir adam. Bir bakıma göre eski zamanların kahramanlarını andırıyor. (...)” (T, s. 22-23)

Ferhad Bey canını hiçe sayacak kadar cesur bir mücadele adamıdır ve başarıya ulaşmasında bu özelliğinin büyük etkisi vardır. Komiteciler tarafından öldürülen kardeşi Osman'ın karısı Hanım yine komiteciler tarafından kaçırılınca onların başı Reis'e meyhanesine geleceği haberini yollar. Hanım'ın kaçırılmasının Reis ve adamlarının kendisini ağlarına düşürmek için bir tuzak olduğunu bildiği halde onu kurtarmak için

³⁵⁹ Necip Fazıl da bir söyleşisinde bunu vurgular: *“Tohum benim Anadoluda gördüğüm vasfın eseri değil, onun tohumundan beklediğim ağacın eseridir. Bu bakımdan ben bir realist portre yapmak yerine, idealist bir resim çizmekteyim Tohum piyesiyle.”* Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 87.

komitecilerin mekânına gitmekten çekinmez. Ferhad Bey'in gelişini beklerken diğer komiteciler onun geleceğinden şüphe ederler ama Reis, Ferhad Bey'in gözü karalığını şöyle ifâde eder:

"(...) Bana bakın! Eğer bu mektubu yazan, benim bildiğim Ferhad Bey'se gelir. Yoksa başkası alay için yazmış da onun imzasını atmışsa diyeceğim yok! (Sesi birden yükselir) Hey aptallar! Anladınız mı, Ferhad Bey gelir. O bir pire için yorganı yakar. O bir pire için yorganı değil kendisini yakar. Gelir. Göreceksiniz nasıl gelecek!" (T, s. 60)

O, bu cesareti sayesinde hem Hanım'ı kurtarır hem de halk mücadelesinin önderliğini yaparak Maraş'ın kurtulmasını sağlar (T, s. 74, 101).

Ferhad Bey'in bir özelliği de kendisinden önce yakınlarını düşünmesi ve ahlâkî değerlere sıkı bağlılığıdır. İstanbul'da Hanım'la tanışan Ferhad Bey ile ikisi arasında söze dökülmeyen bir yakınlaşma olur. Ama bir gün Ferhad Bey'in kardeşi Osman da İstanbul'a gelir ve o da Hanım'dan hoşlanır, onunla evlenmek ister. Kardeşinin duyguları karşısında kendi duygularını içine gömen Ferhad Bey kardeşinin evlenme teklifini Hanım'a iletir. Hanım'sa sırf Ferhad Bey'in yakınında olabilmek için bu evlilik teklifini kabul eder ve onlarla Maraş'a gider (T, s. 93-94). Osman öldürüldükten sonra da Hanım'ın İstanbul'a dönmeyişinin sebebi budur.

Ferhad Bey, kardeşi ile evlendikten sonra Hanım'a karşı mesafeli durur. Bu mesafe Hanım'ın kaçırılması ile artar, zira Hanım'ın namusunun lekelendiğini düşünür (T, s. 76). Ferhad Bey'in bu tavrına dayanamayan Hanım, piyesin sonunda hislerini ona açar. Fakat Hanım, Ferhad Bey için ne olursa olsun öldürülen kardeşinin karısıdır ve bu yüzden onun hislerine karşılık vermez (T, s. 94-96). Eserin sonunda Hanım'ı Yolcu ile birlikte İstanbul'a, ailesinin yanına gönderir (T, s. 103).

Bir Adam Yaratmak'ın merkezî kişisi Husrev toplum içinde yalnız kalmış bir trajik karakter olarak çizilmiştir. Otuz sekiz yaşındaki Husrev (BAY, s. 7) annesi Ulviye, halasının kızı Selma ve uşakları Osman ile birlikte yaşamaktadır. Husrev küçük bir çocukken babası kendisini bahçelerindeki incir ağacına asarak intihar etmiştir (BAY, s. 24). Bu intihar olayı Husrev'in bilinçaltına işler ve onu hiç rahat bırakmaz. Bunun en somut örneği Husrev'in yazdığı "Ölüm Korkusu" piyesinde de merkezî kişinin babasının aynı şekilde intihar etmesi (BAY, s. 17) ve bu piyesin ölüm-intihar temaları üzerine kurulu olmasıdır. Husrev'in bu konulardaki takıntısını aktör arkadaşı Mansur "*Kafan bir arı kovanı gibi hep ölüm ihtizazlarıyla dolu. Hep ölümlle meşgûlsün.*" (BAY, s. 29) diyerek vurgular.

Husrev'in ölüm konusundaki bu saplantısının³⁶⁰ sebebi babasının niçin intihar ettiğinin bilinmemesidir. Bu konuda annesini sürekli sorgular (BAY, s. 130-131). Lakin Ulviye de eşinin niçin intihar ettiğini bilmemektedir. Bu bilgi eksikliği eseri klasik trajedilere yaklaştırır:

*“Tiyatro tarihine baktığımızda, gerçeği bilememenin başlangıçtan beri sahnede, insanlığın temel sorunlarından biri olarak yaşatılmış olduğunu görürüz. Fakat bu oyunlarda bilgi eksikliği özel bir durum olarak kahramanın yaşamına müdahale etmiş, fakat yaşamın tümünü ve seyirciyi kapsamamıştır. Burada, bilgi eksikliğini, tragedya türünün doğmasında asal etken olarak kabul eden görüşleri anımsıyoruz. Bir yoruma göre, Antik tragedyalarda Tanrıların bazı bilgileri insanoğlundan esirgemiş olması, ya da insanlara yanıltıcı bilgiler vermesi trajik olanı doğurmuştur. Sophokles'in Kral Oidipus'u, Shakespeare'in Hamlet, Kral Lear, Othello gibi tragedyaları, Racine'in Phedre'i, Moliere'in Tartuffe'ü gibi oyunlarda bilgi eksikliği kahramanın eyleminin itici gücünü, ya da yıkımın nedenini oluşturmuştur. (...)"*³⁶¹

Bir Adam Yaratmak'ta da bilgi eksikliği Husrev'in yıkımına giden yolun ilk basamağıdır. Babasının intihar sebebini bilmeyişi ve sürekli bunu düşünmesi ona “Ölüm Korkusu”nu yazdırır. “Ölüm Korkusu” ise umulmadık bir şekilde gerçek hayata yansarak Husrev'in hayatını karartır. Husrev'in piyesinde annesini kazara vurup öldüren merkezî kişi gerçek hayatta Husrev'e dönüşür ve arkadaşları ile piyesi tartıştıkları bir çay sohbetinde Husrev piyesindeki gibi kuzeni Selma'yı vurarak öldürür (BAY, s. 48). Bu, Husrev için çöküşün başlangıcıdır. Üstelik vurulduktan sonra Selma'nın üzerinde çıkan günlükte Husrev'i sevdiğinin yazılı olması (BAY, s. 79) yani Husrev'in hiç bilmeden kendisini seven bir genç kızı öldürmesi onu daha da yaralar.

Bu olaydan sonra Husrev buhranlar geçirmeye başlar ve daha da yalnızlaşır. Zira yaşanan olaydan sonra dost sandığı insanların ne kadar çıkarıcı olduklarını görür. Karısı Zeynep vasıtasıyla Selma'nın günlüğünü ele geçiren gazete patronu Şeref, gazetesinin tirajını yükseltmek için Selma'nın samimi duygularını ve Husrev'in geçirdiği krizleri yayımlar. Özel bir psikiyatri kliniği işleten Doktor Nevzat ise ünlü bir yazar olan Husrev'i kliniğine yatırarak kendi reklamını yapmak ister. Annesi Ulviye oğlunun buhranlarını anlayamaz ve ona yardımcı olamaz. Bu zor günlerinde Husrev'in yanında duran tek kişi aktör arkadaşı Mansur'dur. Husrev düşünen, hayatı sorgulayan bir insan olarak Selma'yı

³⁶⁰ Niyazi Akı, onun “saplantılı” bir kişiliği olduğunu belirtir: “*Bir Adam Yaratmak*'taki yazar Husrev de obsédé tiplerden biridir. (...)” Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968, s. 67.

³⁶¹ Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2011, s. 70.

kazayla öldürmeden önce de çevresindekiler tarafından anlaşılmamış bir yalnız adamdır. Bu yalnızlığını Zeynep'e şu sözler ile anlatır:

“Zeynep! Ben şehirleri, sokakları, kahveleri dolduran seri malı insanlardan değilim. Keşke onlardan olsaydım. Onlar sıhhatli, tabî, mükemmel mahlûklar. Benim en lâzım tarafım sakat. Ben Allahın yalnız acı çeksin, yalnız kıvransın diye yarattığı bir aletim galiba. Kâinatı dolduran her şey, her hâdise, her hareket, benim için bir işkence vesilesi. Bir türlü rolümü ve rahatımı bulamıyorum. Tabî zevkleriyle yaşayan hayvanlara bakıyorum da, ne güzel, ne emniyetli bir vasitanın öksüzü olduğumu anlıyorum. Ben, içindeki hayvanı ürkütmüş, incitmiş bir hastayım.” (BAY, s. 74)

Bu farklılığının üstüne yaşanan elim kazadan sonra arkadaşlarının tavırları onu daha da yalnızlaştırır. İkiyüzlülüğüne rağmen kendisine arkadaşlıktan bahseden Nevzat'a verdiği cevap Husrev'in içinde bulunduğu durumu ortaya koyar: *“Hâlâ mı arkadaşlık? Hiç kaplanla yaban eşeği, engerekle saka kuşu arkadaş olabilir mi? (...)*” (BAY, s. 93)

Babasının intihar sebebini öğrenemeyişi, Selma'nın ölümü, arkadaş zannettiği kişilerin çıkarıcılığı Husrev'i her geçen gün psikolojik olarak daha da zorlar. Buhranları artar ve delirecek raddeye gelir. Şeref ve Nevzat'a göre ise çoktan delirmiştir. Necip Fazıl'ın burada vurgulamak istediği noktalardan birisi toplumun birey üzerindeki baskısıdır:

“(...) Yazar oyun boyunca gizliden gizliye bize şu soruyu sorar: Husrev deli midir, tımarhanelik bir adam mıdır yoksa bir veli mi, onun ıstırapıyla hemhal olamayan yabancılaştırmış bir toplumun kurbanı mı? (...)”³⁶²

Kemal Sayar'ın da belirttiği gibi Husrev aslında *“yabancılaştırmış bir toplumun kurbanı”*dır. Nevzat, Şeref ve Zeynep piyeste toplumun bozulmuş yüzünü temsil ederler ve zor günlerinde ona yardım etmek yerine ondan yararlanmaya çalışırlar. Husrev'in buhranlarının artması ve gerçek yüzlerini gördüğü Nevzat'la Şeref'i terslemesi üzerine onlar Husrev'i akıl hastanesine kapatmaya çalışırlar. Husrev'in kendisine ve çevresine zarar verebilecek bir deli olduğunu iddia ederek kolluk kuvvetlerinden ve hükümet doktorundan yardım alırlar (BAY, s. 116-117). Bu esnada annesi Ulviye ise onun babası gibi intihar etmesinden korktuğu için bahçelerinden incir ağacını uşakları Osman'a kökünden kestirir (BAY, s. 104). Bu ise Husrev'e vurulan son darbe olur, zira Husrev bu ağaç ile babasını özdeşleştirmiştir:

“(...) İncir ağacı annesi tarafından kökünden kestirildikten sonra Husrev yenilgiyi kabulleniyor, tımarhaneye gitmeye razı oluyor. İncir ağacı psikanalitik dille söyleyecek

³⁶² Kemal Sayar, “Dünya Evinde Olmayan Adam: Hüsrev”, *Kaşgar*, 30 (Kasım-Aralık 2002), s. 33.

*olursak onun için bir geçiş nesnesidir, babayı simgeleyen, o olmasa bile onun varlığını duyuran bir nesne. (...)*³⁶³

Ağacın kesilmesi ile hayattaki son dayanağını da kaybeden Husrev, Nevzat ve Şeref'in kendisini hastaneye kapatmak amacıyla getirdikleri doktora Nevzat'ın kliniğine değil de bir devlet hastanesine gitmek şartını sunar ve doktorun bu konuda teminat vermesi ile hastaneye gitmeyi kabul eder (BAY, s. 145). Bu şekilde biten piyeste yaşadığı buhranlar neticesinde Husrev'in psikolojik dengesinin gerçekten bozulup bozulmadığı ve bundan sonra ne olacağı ucu açık bırakılmıştır. Buna rağmen şurası açıktır ki Husrev, karşılıklı ilişkilerde çıkarıcılığın ön plana geçtiği bir toplumda bozulmadan kalabilmeyi başarmış bir insandır. Maddesel olana karşı ruha önem vermesi de Necip Fazıl'ın ön plana çıkardığı olumlu özelliklerinden birisidir.

Necip Fazıl'ın üçüncü piyesi *Künye*'nin merkezî kişisi Gazanfer de idealize edilmiştir. Piyeste otuz dört yaşında olan Gazanfer çocukluğunda önce annesini yitirir, ondan sonra babası Yüzbaşı Yusuf Şevket Efendi'nin Plevne'de şehit düşmesi üzerine de yedi yaşında yetim kalır. Annesiz ve babasız kalan Gazanfer'i Harbiye Mektebi'ni bitirene kadar babasının emir eri Hamza Çavuş büyütmiştir (K, s. 15, 17). Babasının şehit olmasından sonra dayısı Gazanfer'e küçük bir paşa elbisesi almıştır ve onu bu elbisenin içinde gören herkes onun büyüyünce paşa olması için dua etmiştir (K, s. 22). Bu elbise ve yakınlarının temennileri Gazanfer'in içinde bir paşalık ukdesi oluşturur, onun en büyük hayali askerî kariyerini tamamlayıp paşalığa yükselmektir. Askerî okulda eğitim görürken bu ukdesini hep "*bir asker künyesini aşmalıdır*" diyerek belirtir ve bu sebeple arkadaşları ona "Künye Gazanfer" lakabını takarlar (K, s. 25).

Gazanfer dürüst ve idealist bir komutandır ve bu yüzden orduda görev yaptığı süre içerisinde sürekli sorun yaşamış ve hayali olan paşalığa ulaşamamıştır. Piyesin başında Yemen'deki görevinden yeni dönmüş olan Binbaşı Gazanfer, Harbiye Mektebi harp tarihi muallimliği ile görevlendirilir. Yemen'deki görevinden alınıp daha pasif bir göreve verilmesinin sebebi Yemen'de Osmanlı iktidarını zafiyete uğratan rüşvet şebekesini tespit etmesi ve bunun şebeke içindeki devlet görevlilerini rahatsız etmesidir (K, s. 19-21). Harbiye Mektebi'ndeki görevinde dersine gelen Müfettiş Paşa ile atışması üzerine bu görevden de alınarak Fizan'a sürülür; sürgünden 31 Mart Vak'ası sonucunda yeni padişahın tahta çıkması ile döner ve merkez kumandanlığı emrine verilir (K, s. 35-41, 51).

³⁶³ Sayar, a.g.y.,s. 34-35.

Balkan Savaşları'nın çıkması üzerine Edirne Kıyık Tabyası'nda alay kumandanı olarak görevlendirilir. Burada savaşın en şiddetli anlarından birinde firka kumandanıyla arasında geçen bir tartışma yüzünden alay kumandanlığından alınıp firka divanı harp reisliğine tayin edilir. Kumandanın kendisini derhal çağırmasına rağmen savaşın nazik bir anında oldukları için alayını bırakıp gitmez (K, s. 56-70).

Piyesin devamında Gazanfer'i Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında İstanbul'da, ardından Sarıkamış'ta ve Sina çölünde görürüz (K, s. 75-100). Çölde askerlerin susuzluk ve kum fırtınalarından kırıldığı bir anda gelen on kilometre daha ilerleme emri Gazanfer'i çılgına çevirir ve bu emre itiraz eder (K, s. 97-98). Daha önceki fevrî hareketleri ile bu son davranışı birleşince Gazanfer askerî mahkemeye sevk edilir ve ardından ordudan ihraç edilir (K, s. 101-107).

Hayatını orduya hasreden Gazanfer'in ihraç edilmesi onun ruhî ve fizikî olarak çökmesine yol açar (K, s. 114). Bu sırada Anadolu'da Millî Mücadele başlamaktadır ve Gazanfer, mücadeleye katılan arkadaşı Necati vasıtasıyla Anadolu'ya geçmek ister. Necati, ona İnebolu'ya gitmesini ve kendisine gelecek emri beklemesini söyler (K, s. 115). Necati ile görüşükten sonra saraydan bir paşa tarafından Kuva-yı Millîye'ye karşı oluşturulacak ordunun başına geçmesi teklif edilir ve bunu kabul etmesi hâlinde kendisine paşalık rütbesinin verileceği söylenir fakat millî hisleri kuvvetli olan Gazanfer bunu şiddetle reddeder. Bunun ardından İnebolu'ya gider ve Millî Mücadele'ye kabul edildiğine dair bir emir gelmediğini öğrenerek çaresizlik içinde İstanbul'a döner (K, s. 127-128). Bu son olaylar Gazanfer'in daha da çökmesine sebep olur, hastalanıp yatağa düşer. İstanbul'un işgalden kurtulduğu gün vefât eder (K, s. 129-140).

Gazanfer'in dürüstlüğüne ve kendini orduya adanmış bir subay olmasına rağmen hayali olan paşalığa yükselememesinin ve hatta ordudan ihraç edilmesinin sebebi ordudaki yanlış karar ve işleyişlere her zaman karşı çıkmasıdır. Gazanfer'in bu doğruluğu ve dik başlılığı onu kimi yerde emre itaatsizliğe sürükler ki askerî işleyiş içinde bu affi olmayan bir davranıştır.

Bu noktada Necip Fazıl, Gazanfer'in bu özellikleri ile çöküşünü işlerken aslında onu idealleştirir. Gazanfer'in doğruları aslında Necip Fazıl'ın doğrularıdır ve ne pahasına olursa olsun Gazanfer'e doğru bildiklerini söyletmekten çekinmez. Necip Fazıl, Gazanfer'i siyasete bulaşan ve zamanla koflaşan ordu müessesesi içinde ideal bir komutan olarak sergiler. Gazanfer'in bu müessese içinde tutunamamasının sebebi de ordunun bozulmuş olmasıdır.

Gazanfer özel hayatı olmayan, adanmış bir insandır.³⁶⁴ Arkadaşı Necati onun bu özelliğini “*Sen ne garip insansın! Herşeyi bir cemiyet vaziyetinden görüyorsun. Şahsî hayatın yok gibi birşey.*” (K, s. 24) diyerek belirtir. Onun arkadaşına cevabı da bunu doğrular:

“*Evet, yok. Cemiyetin yaşayışı dışında bir şahsî hayata bir türlü erişemedim. Bu bir acz belki de. Annem bunun için galiba, beni doğurur doğurmaz başını aldı gitti. Babam da ancak yedinci yaşımı bekleyebildi. Galiba bunun için hayatıma tek kadın karışmadı. Şu evin haline bak! Her taraftan yalnız ve hayatsız adam tütüyor.*” (K, s. 24-25)

Gazanfer’in şahsî hayatının olmayışı *Tohum*’daki Ferhad Bey ve Necip Fazıl’ın daha sonra yazacağı *Reis Bey*’de de görülür. Reis Bey’in birkaç parça eşyası dışında hususî hiçbir şeyi hatta kalacak bir evi yoktur, hayatını otelde sürdürür. Bu noktada Gazanfer ile benzeşirler. Gazanfer’in de yegâne hususî eşyası çocukluğundan kalan paşa elbisesidir.

Necip Fazıl’ın masaldan uyarladığı dördüncü piyesi *Sabır Taşı*’nın merkezî kişisi Genç Kız ideal özelliklere sahiptir. Bunda masallarda iyilerin tamamen iyi, kötülerin tamamen kötü olmasının etkisi vardır. İyilerin yaşadıkları sıkıntılara rağmen sonunda kazanacakları düşüncesi piyeste de vardır ve Genç Kız’ın yaşadıklarında bunun yansımalarını görürüz.

Necip Fazıl bu piyesinde merkezî kişisine bir isim vermemiş, onu sadece “Genç Kız” şeklinde belirtmiştir. Bunda piyesin masaldan uyarlama bir eser olmasının etkisi vardır. Lakin Necip Fazıl bu uygulamayı daha sonra yazdığı *Siyah Pelerinli Adam, Para, Sır* gibi piyeslerinde de devam ettirmiştir.

Genç Kız, aynı zamanda Necip Fazıl’ın tek kadın merkezî kişisidir. *Sabır Taşı* hariç tüm piyeslerinde merkezî kişiler erkektir. Bu piyesteki farklılığın sebebi de yine masaldan uyarlanmış olmasıdır.³⁶⁵

Piyenin başında, ninesi ile yaşayan Genç Kız gergef işlerken bir yandan da türkü mırıldanmaktadır. Bu esnada yükün içinden gelen bir ses de kızın türküsünü ve söylediklerini tekrarlar. Daha sonra penceresine konan bir kuş kıza kırk gün kırk gece bir

³⁶⁴ Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 127.

³⁶⁵ Yeşim Kaya, Necip Fazıl’ın erkek olmasından ötürü piyeslerindeki erkek şahısları daha geniş işlediğini ve onlara daha olumlu yaklaştığını belirtir: “*Necip Fazıl, bir erkek olduğu için erkek karakterlerine çok yönlü bakar. En kötü karakteri ‘Para’ oyunundaki ‘O’yu bile yaptığı kötülüklerden temizleyip iyi bir insan gibi ölüme gönderir. Ancak aynı toleransı kadın karakterlerinden esirger. Kadın karakterleri tek bir karakter çizgisinde yürütüp iyiye iyi, kötüye kötü bırakır. Necip Fazıl’ın tiyatrolarında iki grup kadın vardır: İyi, namuslu, erkeğinin arkasında durup emanetlerine sahip çıkan kadın ve kadınlığıyla erkeği alt etmeye çalışan, çıkar düşkünü, kötü kadın.*” Yeşim Kaya, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatrolarında Kadın Kimliği*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Elazığ 2009, s. 58.

ölüyü bekleyeceğini ve sonunda muradına ereceğini söyler. Ninesi baştan kıza inanmasa da saklanıp bekler ve o da aynı şeylere şahit olur. Bunun üzerine başlarına bir uğursuzluk geleceğini düşünerek evlerini terk ederler (ST, s. 13-20).

Evlerinden uzaklaşırken bir çeşme başında Derviş ile karşılaşırlar. Derviş onlara Yunus Emre şiirleri okur ve sabır taşından bahseder. Derviş gittikten sonra Genç Kız dinlenmek için uyurken bir kuş gelip kızı kapar ve piyesin başında kuşun bahsettiği ölü şehzadenin sarayına götürüp bırakır. Burada ölü vaziyette yatan Şehzade ile karşılaşan Genç Kız kuşun söylediklerini anlar ve ölünün başında beklemeye başlar (ST, s. 21-38).

Genç Kız'ın ikinci perdede sarayın yakınlarından geçen bir gemiden kendisine arkadaşlık etsin diye bir cariye satın alması, cariyenin söylediklerine inanması ve ona güvenerek sarayı dolaşmak için onu Şehzade'nin başında bırakması daha önce de belirttiğimiz gibi bir hamartıdır. Genç Kız'ın bu hatayı yapmasının sebebi temiz kalpliliği ve masumiyetidir. Yanına alarak kurtardığı cariyenin kendi arkasından iş çevireceğini düşünememiştir. Genç Kız'ın bu temiz kalpliliği onu sıkıntılara soksa da Necip Fazıl onun bu özelliğini ideal bir özellik olarak işler. Genç Kız, Cariye'den gördüğü eziyetlere rağmen ağırbaşlılığını, iyi kalpliliğini bırakmaz. Genç Kız'ın güzelliği ve bu özellikleri Cariye'yi kıskandırır ve ona şunları söyler:

“CARIYE –Ben sana acımıyorum, kızıyorum. Sırma saçlarına, badem gözlerine, hançer kaşlarına, hokka ağzına kızıyorum. Cin padişahının biricik kızı Ülker Sultan edâna kızıyorum senin.

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

CARIYE –İşte onun için kızıyorum. Beni iyiliğin altında ezmek istiyorsun. Hele bir şey yapsan, hele şuna buna bir kırıtsan, hele şehzadeye bir lâf etsen, kolay. (...)” (ST, s. 57-58)

Ama Cariye'nin tüm eziyetlerine rağmen Genç Kız sabrı ve metaneti bırakmaz. Genç Kız'ın sabrından iyice rahatsız olan Cariye ondan kurtulmak için Şehzade'nin hacca gitmesini fırsat bilerek onu bir ucube olan Zebellâhi ile evlendirmeye karar verir (ST, s. 78-80). Genç Kız, ilk kez burada Cariye'ye karşı çıkar, zira o Şehzade'yi sevmektedir ve piyesin başında kuşun söylediği gibi elbet bir gün muradına ereceğini bilmektedir:

“GENÇ KIZ –Ölsem de yapamam bunu! Elimden gelmez. Elimden gelecek birşey isteyin benden! Elimden gelecek birşey isteyin benden! (...)

CARIYE –Yezit kız! Şimdi, şimdi nasıl olur görürsün! Cellâdın satırımı iyi, azat olup kocaya varmak mı?

GENÇ KIZ –Cellâdın satırı iyi. (...)

CARIYE –Patlatacak beni! Kocasının kim olduğunu merak bile etmiyor. Dünyada senin için erkek kalmadı mı?

GENÇ KIZ –Kalmadı sultanım!” (ST, s. 80-81)

Genç Kız'ı Zebellâhi ile evlenmekten Şehzade'nin ansızın hacdan dönüşü kurtarır, Şehzade ayrıca Genç Kız'a giderken istediği sabır taşını da getirmiştir (ST, s. 82-83). Daha sonra Genç Kız bir odada yalnız başına yaşadıklarını sabır taşına anlatır, bu arada Şehzade de onu anahtar deliğinden dinler ve gerçekleri öğrenir. Böylece Genç Kız sabrının mükâfatını alır, Şehzade'ye kavuşarak muradına erer. Piyenin sonunda Genç Kız, Cariye'yi cezalandırmak isteyen Şehzade'ye mâni olarak yüce gönüllüğünü yine ortaya koyar (ST, s. 84-92).

Siyah Pelerinli Adam'ın merkezî kişisi genç Şair de idealize edilmiş bir kişidir. Tavan arası fakir bir pansiyon odasında yaşayan Şair (SPA, s. 11), kişiliği ve dünya görüşü itibarıyla Necip Fazıl'ı yansıtmaktadır.³⁶⁶ Ayrıca o, babasını hiç tanıyamamış bir yetimdir (SPA, s. 14).

Bir gece Şair odasında kendi hâlinde çalışırken kapı çalınır, gelen Siyah Pelerinli Adam'dır (SPA, s. 13). Kapıyı açınca karşısındakinin tuhaf görünüşünden ürperen Şair onun söylediklerinden gelenin şeytan olduğunu anlar (SPA, s. 15). Şeytan, Şair'den ruhunu istemektedir ve bunun için onu zafiyet duyabileceği şeylerle kandırmaya çalışır. Kadın, kambur ve iskelet kılıklarına giren şeytan, sırasıyla şehvet, zenginlik ve hâkimiyet vaatleriyle onu elde etmeye çabalar (SPA, s. 21-42). İmanlı bir genç olan Şair, onun kendisini kandırmasına izin vermez. şeytanın taarruzları karşısında acı çekse de kendisine sunduğu dünya nimetlerine kanmaz. şeytanın baskılarından Allah'a sığınır: “*Hokkabaz, fânilik oyununun taklacısı, hiçliğin canbazı!.. İstemiyorum, istemiyorum, Allah'a sığındım senden!..*” (SPA, s. 41)

Şair, Şeytan'la girdiği mücadeleyi ölen ninesinden kendisine yadigâr kalan Kur'an-ı Kerim'e sarılarak kazanır. Şair'in bu hamlesi Şeytan'ı mat eder (SPA, s. 42-44).

Piyeste genç Şair her insan gibi bazı şeylere zaaf duyabilmektedir ama Allah'a sığınarak, İslâmiyet'in kurallarını kendisine sınır belleyerek zaafalarını yenip günahlara karşı durabilmiştir. Şair, yazarın genç nesle sunduğu bir modeldir ve bu sebeple idealize edilmiştir.

³⁶⁶ Harun Ünsal, *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Van 2007, s. 81.

Necip Fazıl'ın yarım kalan piyeslerinden *Sır*'ın merkezî kişisi Yüzbaşı da idealize edilmiştir. Yüzbaşı, “Başyücelik İnkılâbı” yapan Yeşiller ülkesinin başkurmayının damadıdır (S, s. 81). Başkurmay göreve geldiği andan itibaren yedi yıl boyunca büyük bir görevi ifa edebilecek birilerini aramış ve sonunda beş kişi bulmuştur. Yüzbaşı da bu beş kişiden biridir ve aranan özelliklere sahip olduğu için hem başkurmaylık hususî şubesine seçilmiş hem de Başkurmay kızını onunla evlendirmiştir (S, s. 81-83). Şimdi ise Başkurmay ona tüm hayatını değiştirecek, kabulü zor bir görev verecektir, bunu şöyle ifade eder:

“(…) Oğlum! Seni bütün kâinatından mahrum ediyorum! Vatanından, lisanından, karından, üç yaşındaki oğlundan; ve sonra kendinden, isminden, fedakârlığının bilinmesi ihtimalinden, herhangi bir karşılık ümidinden... Yalnız Allah ve ona bağlı olanların cemiyeti için her şeyini verecek, karşılığında hiç alacaksın. Fedakârlığını Allaktan başka kimse bilmeyecek... İnan ki, yeryüzünde hiçbir fâni, hiçbir fâniden bu kadar ağır bir iş isteyemedi.” (S, s. 83)

Başkurmay'ın anlattığı bu göreve göre pilot olan Yüzbaşı uçağı ile bir süre uçtuktan sonra uçağını infilak ettirecek ve uçaktan atlayacaktır. Bu olayı bir kaza zanneden ailesi dâhil herkes onun bu kazada öldüğünü sanacaktır. Yüzbaşı ise Siyahlar'ın ülkesine geçip kalan ömrünü bir Siyah gibi sürdürecektir ve gerçek kimliğini bir “sır” olarak saklayacaktır. Kendisini cemiyetine adanmış bir insan olan Yüzbaşı bu görevi tereddütsüz kabul eder (S, s. 83-88).

Başkurmay'la Yüzbaşı bu şekilde konuşurlarken Yüzbaşı'nın karısı yanlarına gelir ve gece bir kâbus gördüğünü söyler. Kocasının bir uçaktan atladığını ama paraşütünün açılmadığını ve kocasıyla birlikte hızla düştüklerini gören Zevce korku içindedir ve bu yüzden eşinin o gün gerçekleşecek tatbikata gitmesini istemez. Yüzbaşı ise gerçekleri ve duygularını eşinden gizleyerek gitmek zorunda olduğunu söyler (S, s. 89-93). Yüzbaşı, vatani ve cemiyeti uğruna kendini feda edebilen idealize edilmiş bir kişidir. Necip Fazıl'ın gelecek nesillerden beklediği de böyle bir adanmış kişiliktir.

Ahşap Konak'ın merkezî kişisi Recai, yeni nesillerin ahlâkî ve kültürel dejenerasyonu karşısında duran idealize edilmiş bir şahıstır. Konakla yaşıt olan yetmiş beş yaşındaki (AK, s. 20) Hasip Paşazade Recai (AK, s. 27) yıllarca devlete hizmet etmiş yüksek bir memurdur: “*Bâbiâli'de Amedî kalemi hulefasındandım. Senin anlayacağın, teşrifat işlerine bakan dairede kâtip... Hep paşa çocukları... Büyükannenle evlendik. Derken sefaretlerde memurluk... Avrupa... Dönüş... (…)*” (AK, s. 75-76)

Büyükelçilik görevindeyken emekli olan Recai (AK, s. 96), konağa yirmi beş yaşında içgüveyi olarak girmiş ve elli senedir bu konakta eşi Hacer ile birlikte yaşamaktadır (AK, s. 29). Dul kızları Belkıs, torunları Aysel ve Yüksel de konakta yaşarlar. Belkıs, Aysel ve nişanlısı Tekin konağı miras yoluyla ele geçirip satma planları yapmaktadırlar fakat Recai ise konağı Belkıs'a ve torunu Aysel'e vermek istemez. Konağın satılmasına ise şiddetle karşı çıkar:

“Yirmibeş yaşında içgüveyi olarak girdiğim ve bütün ömrümü geçirdiğim konak, ben ve annen hayattayken satılamaz. Amerikalı'nın iki milyonu değil ya, Kırk Haramiler'in bütün hazinelerini getirseniz böyle! (Tekin'e) Anladınız mı?” (AK, s. 29)

Recai'nin konağı Belkıs ve Aysel'e bırakmak istememe sebebi onların ahlâken sorunlu yaşamlarıdır. Recai, kendisinden sonraki kuşakların ahlâkî bozulmuşluğunu “(...) Bizim karga yumurtalarımızdan çıyanlar ve kırkayaklar çıktı. (...)” şeklinde ifâde eder (AK, s. 24). Recai'nin geleceğe dönük umudu erkek torunu Yüksel'dir. Yüksel annesi, kız kardeşi ve arkadaşlarının tersine dedesi Recai'ye benzeyen ahlâklı ve imanlı bir gençtir. Bu yüzden Recai, konağı miras olarak Yüksel'e bırakmak ister.

Konağı ele geçirmek için Aysel'in hamileliği ve Hacer'i öldürmek dâhil her yolu deneyen Belkıs, Aysel ve Tekin'in yaptıklarına ve ahlâkî çürümüşlüklerine dayanamayan Recai sonunda onlardan kurtulmak için konağı bırakmayı kabul eder. Recai, Hacer ve Yüksel ise Yüksel'in kızını sevdiği Eyüplü aktarın yanına gideceklerdir. Manevî değeri yüksek antika levha ile Yüksel'in yaptığı konağın maketini daha sonra gelip almak üzere konağı terk ederler (AK, s. 89-98). Recai levha ile maketi almak için geri döndüğünde ise gizlice Belkıs'ın konuşmalarını dinler ve Aysel gibi Belkıs'ın da Tekin'den hamile olduğunu öğrenir. Bunun üzerine konağı yakmaya ve onların ahlâkî bozulmuşluklarını da temizlemeye karar verir (AK, s. 99-111).

Konağı yakacağı sırada oraya gelen Yüksel dedesine mani olmak ister ama onu engelleyemez. Recai hem levhayı almak için hem de konağı yakmak için en üst kata çıkar. Bu esnada Recai'ye ihtiyarlığına rağmen yapacağı işin doğruluğuna inandığı için büyük bir cesaret ve kuvvet gelir. Kendisini durdurmak isteyen torununa şöyle der:

“Atlarım alevler içinden!... Gençleştigimi, çevikleştigimi görmüyor musun? Çıkarım da inerim de... Bırak ki, çıkayım!.. Bir saniye daha geçerse yetişemem! Sonra kavuşamayız birbirimize... Büyükbabana kavuşmak istemez misin? Ayrılıksız kavuşmak?..” (AK, s. 122)

Babasının konağı yakacağını anlayan Belkıs onu durdurmak ister ama aldığı morfinin etkisi yüzünden başaramaz. Yukarı çıkıp levhayı alan Recai alevlerin arasından

Yüksel'e levhayı uzatır ama kendi çıkamaz. Eserin sonunda Recai'nin ölüp ölmediği ise belirsizdir (AK, s. 123). Recai, inandığı değerler için ahlâken bozulduklarını gördüğü kızı ve torunu Aysel'i öldürmekten ve ömrünün son demlerinde onlar yüzünden ahlâksızlıklara yuva olduğunu gördüğü konağını yakmaktan çekinmemiştir.

Necip Fazıl'ın yarım kalan ikinci piyesi *Kumandan*'ın merkezî kişisi Yüzbaşı da idealize edilmiştir. *Sır*'da olduğu gibi burada da merkezî kişinin yüzbaşı rütbesinde olması dikkat çekici bir detaydır. O, hem emrindeki Teğmen'in kız kardeşinin ve nişanlısının kendisine âşık olmasına rağmen onlara karşı mesafesini korumayı bilecek kadar ölçülü bir insan (Ku, s. 57-71, 89-94) hem de geçirdikleri denizaltı kazasında ölümleri mukadder gibi görünse de soğukkanlılığını kaybetmeyen ve emrindekilere sükûnet telkin edebilen bir komutandır (Ku, s. 49-56, 72-88). Ona göre Allah'ın varlığı en olumsuz anda bile bir ümit vesilesidir: “(...) *Kavrayamadınız mı? Her ân yeniden öğrenmişçesine öğrenin: Allah var! Hâlâ mı kavrayamadınız? Allah var diyorum! Şimdi öğrenmiş gibi öğrenin! Müjde Allah var!..*” (Ku, s. 78). Böylece Yüzbaşı, emri altındaki ölümü bekleyen askerlere Allah'ın her an bir kurtuluş vesilesi sunabileceği fikrini telkin ederek onları rahatlatmaya çalışır. Yüzbaşı, Necip Fazıl'ın diğer merkezî kişileri gibi imanlı bir insandır.

Necip Fazıl'ın açık biçim özelliği taşıyan tek piyesi *Kanlı Sarık*'ın yaklaşık yarısını oluşturan ve İhtiyar Timsal ile Fraklı Adam'ın diyaloglarından oluşan birinci perdesi daha önce de belirttiğimiz gibi piyesteki asıl vak'a'ya bir hazırlık görevi taşır (KS, s. 13-53). Eserin vak'a içeren ikinci ve üçüncü perdelerinin merkezî kişi ise Mazlûm Hoca'dır ve o da idealize edilmiş bir kişidir. Yetim Hoca ile Ayşe'nin oğlu olan Mazlûm, on yaşlarında iken Kars'tan kovulan Moskofların kaçarlarken babasını şehit etmeleri üzerine yetim kalır. Yetim Hoca'nın karısına, oğluna ve kendi soyundan geleceklere vasiyeti Moskof'tan oç alınana kadar evinden yalnızca şehit ve yetim çıkmasıdır. Ayrıca kanlı sarığını oğluna ve soyundan geleceklere bir emanet olarak bırakır (KS, s. 66-70).

“Zulüm görmüş” anlamına gelen³⁶⁷ ismi ile Mazlûm Hoca Rus ve Ermeni zulmü altında kalan Kars halkını temsil etmektedir. Babasının şehadetinden sonra İstanbul'a giden ve yeni mekteplerde okuyan Mazlûm babasının vasiyetinden farklı olarak sarıklı değil fesli olur ama millî-manevî değerlerden kopmaz. Mezuniyetinden sonra iki yıl Bâbîâlî'de çalışan Mazlûm Hoca, İstanbul'dan sıkılarak memleketine döner ve Kars Rüştüyesi'nde 93 Harbi'ne kadar öğretmenlik yapar. Mazlûm Hoca, İstanbul'dayken evlendiği eşi Nedime'yi de Kars'a getirmiştir. 93 Harbi'nde Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın

³⁶⁷ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s. 590.

gönüllü yazıcılığını yapan Mazlûm Hoca, Kars'ta halk üzerinde etkisi olan, sözü dinlenen bir kişi olmuştur. (KS, s. 73-77). 93 Harbi'nden sonra Kars'ın Rus işgali altında kalması üzerine halk Kars'tan göç etmeye başlar ama padişah II. Abdülhamîd halkın kesinlikle anavatana göç etmemesi şeklinde bir ferman çıkarır ve Kars'taki Türk Şehbenderi, Mazlûm Hoca'dan bu konuda halkı ikna etmesini ister. O, bu konuda halkla konuşarak onları Kars'ta kalmaları için ikna etmeyi başarır (KS, s. 75, 78-80). II. Abdülhamîd'in göçü durdurmasının hikmeti yıllar sonra Kars'ta referandum yapılması ile anlaşılır. Referandumda Müslüman halk Kars'ın Osmanlı'da kalmasını ister ve böylece şehir yeniden anavatana bağlanır, bunda Mazlûm Hoca'nın da büyük etkisi vardır (KS, s. 93).

Oğlu olmayan Mazlûm Hoca'nın kızından da bir kız torunu olmuştur ve o, torunu Fatma'yı yeğeni Halit'le evlendirir. Fakat Halit'in savaşa gitmesi gerekmektedir ve Fatma onun dönmesini bekleyecektir (KS, s. 84). Daha sonra Kars'ı Ermeni işgalinden kurtaracak Kuva-yi Millîye birliklerine katılan Halit, diğer askerlerle birlikte Kars'a girdiğinde geç kalmıştır. Şehri terk eden Ermeniler, kaçarken Müslümanları da öldürmektedirler ve Mazlûm Hoca'yı kendi sarığı ile sararak bir direğe bağlarlar, onu ve Fatma'yı şehit ederler (KS, s. 105-108). Böylece Yetim Hoca'nın vasiyeti gerçekleşmiş, Mazlûm Hoca sarıklı bir şehit olmuştur.

Eserde Yetim Hoca ile Mazlûm Hoca'nın şahsında sarık önemli bir simge olarak yer almıştır. Yetim Hoca, Kars'ın kurtulmasını sağlayan ve şehit olan dokuz sarıklı hocadan biridir ve şehit olurken kanlı sarığını oğluna emanet eder (KS, s. 68-70). Önceleri fes kullanan oğlu Mazlûm Hoca da yaşı ilerleyince sarık kullanmaya başlar (KS, s. 84). Ayrıca Rus askerleri şehirde sarık takılı bir sırkla atış talimi yapmışlardır (KS, s. 96).³⁶⁸ Piyesin sonunda da Ermeni askerleri onu sarığı ile sararak etkisiz hâle getirirler (KS, s. 106). Yazar böylece piyeste sarığı imanla özdeşleştirmiştir:

“Necip Fazıl Kısakürek'e göre Anadolu'yu her seferde kurtaran 'iman gücü', temsilini kanlı bir sarıkta bulur. Sarıklılar Anadolu'nun kurtarıcısı, aydınlatıcısı, iman ve güç aşılaysıcısıdır. Necip Fazıl'ın 'sarıklı hoca'ları Anadolu'nun kurtuluşunda böyle bir noktaya oturtması Cumhuriyet dönemi edebiyatımızda pek görmediğimiz bir durumdur. Özellikle Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin gibi romancılarımızın eserlerinde geçen 'sarıklı tipler' millî mücadeleyi desteklemek yerine bilâkis mâni olmak, menfaatleri uğruna vatani satmak, geri fikirli olmak şeklinde bir oluş gösterir. Gerçek vatanseverlerin

³⁶⁸ Sarık, Avrupa'da uzun süre şemşir (kılıç) ile birlikte Türkleri simgelemek için kullanılmıştır. Ayrıca Elizabeth dönemi İngiltere'sinde okçular, hedef tahtası olarak *Kanlı Sarık*'taki gibi “Türk kafası” kullanmışlardır: Özlem Kumrular, *Türk Korkusu – Avrupa'da Türk Düşmanlığının Kökeni*, Doğan Kitap, İstanbul 2016, s. 33, 37-38, 52.

önünü tıkayan bu yobaz din âlimleri Cumhuriyet'ten sonra da karanlık işlerine devam eder, halkı devlete karşı örgütlerler. Buna mukabil, din âlimlerinin, 'sarıklı'ların İstiklâl Mücadelemizdeki rolünü takdir eden pek az esere rastlamaktayız. Bunların başında da Tarık Buğra'nın Küçük Ağa romanı gelir. Kanlı Sarık eserinin muhtevasında dindarlığın, imanın ve özelde de 'sarıklının yüceltilişi' hususiyeti gözden kaçmamalıdır."³⁶⁹

Necip Fazıl, bu şekilde *Kanlı Sarık*'ta sarığı da eserin merkezî kişisi gibi idealize etmiştir.

Abdülhamîd Han piyesinde de II. Abdülhamîd ideal bir padişah olarak çizilmiştir. Tarihî ve edebî eserlerde onu olumsuz bir şekilde ele alan³⁷⁰ ve "kızıl sultan", "müstebid" gibi sıfatlarla tavsif edenlerin aksine Necip Fazıl piyesinde onu idealleştirmiş ve zulmetmekten ziyade zulme uğramış bir padişah olarak sunmuştur. Piyenin başında dış görünüşü "(...) Kılığı, siyah renkli ve gayet basit bir setre-pantolon... Hafif yatık fes... Kolalı dik yaka ve siyah kravat... (...)" (AH, s. 11) şeklinde tasvir edilen padişah ülke menfaatinin korunmasında oldukça hassastır. Kendisinden Yahudiler adına Filistin'den toprak isteyen Osmanlı Yahudisi'nin bu teklifini sert bir şekilde reddetmiştir (AH, s. 14). Kendisine Ermeniler tarafından düzenlenen bombalı suikast esnasında herkesin dehşet içinde kaldığı anda at arabasına atlayıp olay yerinden kendi kendine uzaklaşması ise onun soğukkanlılığını gösterir (AH, s. 20-21).

II. Abdülhamîd'in kurduğu ve genellikle olumsuz olarak değerlendirilen jurnal teşkilatını Necip Fazıl devlet için önemli bir aygıt, bir "haber alma" teşkilatı olarak değerlendirir. Padişahın gelen jurnallere körü körüne inanmadığını, şikâyet ve ihbarları başka jurnallerle karşılaştırarak değerlendirdiğini vurgular. Onun bu teşkilattan devletin bekası ve olumlu işler için yararlandığını belirtir (AH, s. 25-26). Mesela Padişah, Avrupa devletlerinden birinin sefirinin Beyoğlu'nda kumarda yüklüce altın kaybettiğini jurnaller sayesinde öğrenir ve ona yardım ederek borcunu ödemesini sağlar (AH, s. 24, 26).

Abdülhamîd Han, eserde ayrıca oldukça sabırlı bir mizaca sahip olarak tasvir edilmiştir. Meclis-i Mebusan'ın ikinci kez açılışında açılış konuşması yapan bir mebusun üstü örtülü bir şekilde kendisinden hakaretâmiz cümlelerle bahsetmesine rağmen konuşmayı sabırla dinler (AH, s. 36-37).

Piyeste Abdülhamîd Han'ın tek olumsuz özelliği olarak aşırı merhameti gösterilmiştir. Necip Fazıl, genellikle zalim bir padişah olarak değerlendirilen II.

³⁶⁹ Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 148.

³⁷⁰ Neslihan Huri Yiğit, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında II. Abdülhamid ve Eğitim*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İzmir 2012, 14-15.

Abdülhamîd'in bunun aksine ne kadar merhametli olduğunu, hatta bu merhameti yüzünden tahtan indirildiğini öne sürmüştür. Kendisine karşı şekillenen İttihat ve Terakki'ye önlem olarak sert tedbirler alınmasını savunan Mabeyin Müşürü'ne Abdülhamîd Han, "*Allah'ın büyük yapısı insan oğlu*"na kıyamayacağını söyler (AH, s. 27). O, kendisinden sonrakilere merhametin küçük bir pay olarak kalmasını arzu eder (AH, s. 28). 31 Mart'ta da yine Mabeyin Müşürü padişaha önlem almasını söylese de Abdülhamîd Han ona "*(...) Bunun için de benim, ayağımı kan dökme sınırından içeriye atmam gerekir. İş oraya geldi mi, Paşa, ben yokum!*" diyerek karşılık verir (AH, s. 41). Kendi nefsinin korumak için kan dökmeye razı olmayan padişah ilâhî iradeye teslim olduğunu belirtir (AH, s. 42, 50). 31 Mart ayaklanmacılarına ve Selanik'ten ayaklanmayı bastırmak için gelen Hareket Ordusu'na karşı tedbir almadığı için neticede padişah tahttan indirilerek Selanik'e sürgüne gönderilir (AH, s. 55-58). Selanik'in kaybedilmesinin ardından tekrar İstanbul'a, Beylerbeyi Sarayı'na getirilen Abdülhamîd Han (AH, s. 59), Çanakkale Savaşları esnasında Çanakkale ve İstanbul'un düşmesi ihtimaline karşı başkentin Eskişehir'e taşınması fikrine şiddetle karşı koyar ve onlar gitse de İstanbul'da kalıp şehri savunacağını söyler (AH, s. 63-65). Aksiyonun iyice düştüğü piyesin son tablosunda Necip Fazıl, Abdülhamîd Han'ın son anlarını canlandırmıştır. Dua ederken devletin çökmesine sebep olanlara hakkını helâl etmediğini söyler. Ona göre milletin saplandığı illetin tek çaresi Allah'tır (AH, s. 67-70).

Necip Fazıl'ın idealize edilmiş son merkezî kişisi *Mukaddes Emânet*'teki Abdullah'tır. Ayrıca onun için piyes kişileri arasında en siyasî olanıdır da diyebiliriz. Piyenin başında yirmi yaşlarında olan Abdullah, yetmişli yaşlarındaki babası ile sohbet etmektedir. Babası ona yaşadığı tarihî olayları ve ülkedeki değişimleri anlatmaktadır. II. Abdülhamîd'in tahtan indirilmesinden hoşnut olmayan Baba devrin bozulduğunu ve bu yüzden oğlunun İstanbul'a gidip okumasına gerek kalmadığını düşünür (ME, s. 14-15). Babası gelecek nesillerin eskiler gibi vatan derdinde olmayacağından korkmaktadır ama Abdullah onu teskin eder:

"(Coşkun) Hayır Baba, senin neslin kurumayacak! Ben sana lâyık olmaya, sana lâyık oğullar yetiştirmeye bakacağım! Hepimiz aynı derdin kazanında pişeceğiz, aynı derdin hastası olacağız!" (ME, s. 16)

Yaşı ilerlemiş olan Baba'nın Abdullah'a iki vasiyeti vardır: 93 Harbi'nde sekiz Moskof öldürdüğü tüfekte dokuzuncu Moskof'u öldürmesi ve bir an önce evlenip hayırlı evlatlar yetiştirmesi (ME, s. 24-26).

Eserin ikinci perdesinin başında aradan geçen zaman diliminde Abdullah'ın savaflara katıldığı ve Cumhuriyet'in ilânından sonra köyüne döndüğü görülür. Babasının vasiyetine uygun olarak evlenmiş ve bir oğlu, bir kızı olmuştur. Lakin oğlu, babasının hayâl ettiği gibi hayırlı bir evlat olmamıştır (ME, s. 35-48). Abdullah ise birinci perdeden sonra geçen zaman dilimi içerisinde babasının izinde siyasî düşüncelere sahip olmuştur. O, düşüncelerinde oldukça sert mizaçlı ve sivri dillidir. Mesela, bir gün Kaymakam köyün muhtarını çağırması ve ona köylerinde mebusluğa namzet aklı başında, örnek şahsiyette biri olup olmadığını sormuş, muhtar da Abdullah'ın ismini vermiştir. Abdullah ise devletin temel ideolojisinden farklı düşündüğü için bunu kabul etmez (ME, s. 39-41), hatta Kaymakam'a ne cevap vereyim diye soran muhtarı tersler: "*De ki, Abdullah Hoca, Türkiye Büyük Millet Meclisine göre bir adam değil, örümcek kafalının biri...*" (ME, s. 41)

Üçüncü perdede Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu yıllar işlenmiştir. Aradan geçen zaman zarfında Abdullah'ın yurtdışına kaçan oğlu evlenmiş, çocuk sahibi ve milletvekili olmuş olarak baba evine dönmüştür ve Abdullah çevresinde sözü geçen bir insan olduğu için onun nüfuzundan siyasî arenada yararlanma düşüncesiyle babasıyla barışmak istemektedir (ME, s. 55-59). Lakin Abdullah oğlunun ikiyüzlülüğünü ve çıkarıcılığını bilmektedir. Onu oğlu ile barıştırmak isteyen Üçüncü Muhtar'a şöyle der:

"(Sert) Biz cevabımızı çoktan almışız... Biz 'Gerici'yiz... Onu karşıma geçirip, kullanıla kullanıla aşınmış, cızırtılı bir plâk haline getirilmiş ilericilik nutuklarından birini dinlemek istemem!.. Hem nasıl gelebilir, nasıl çıkabilir karşıma?.." (ME, s. 57)

Oğlu, dedesi ile tanışması için oğlunu da yanında getirmiştir. Ama bu torun da oğlu gibi bir hayal kırıklığı olur Abdullah için, zira "tarihî maddecilik"e inanan torunu da onun hayal ettiği hayırlı evlat modelinden çok farklıdır. Bunu oğluna ve torununa şöyle ifâde eder:

"(Ağlamaklı bir sesle) Oğlum!... Ben seni ceylandan doğma bir yılan farzetmiştim. Yanılmışım!.. Sen modaya uyan bir taklidçiden, bir zavallıdan başka bir şey değilmişsin meğer... (...) Sen, olsan olsan, güvercin yumurtasından çıkma, felâket habercisi bir baykuş olabilirsin!... (Hızla torununa döner) Amma bu?.. Senin yumurtandan çıkan bir akrep... (...)" (ME, s. 62)

Abdullah'ın evde büyüyen Kızından Torunu dindar bir kişidir ve onun arzuladığı nesli simgelemektedir, bunu kendisi de ifâde eder. Oğlundan Torunu'nun karısını ise erkek gibi giyindiği için bir kıyamet alameti olarak görür (ME, s. 66-68).

Mukaddes Emânet'in son perdesinde Türkiye'nin 1970'li yılları işlenmiştir. Bu perdede Abdullah 82 yaşındadır, yazar onu şöyle tasvir etmiştir: "*(...) 82'lik haliyle,*

sütbeyaz sakallı, entarili, takkeli, omuzlarının üstüne bir palto atmış (...)” (ME, s. 79). Sağ-sol çatışmalarının hızlandığı ve komünistlerin terör eylemlerini arttırdığı bir dönemin işlendiği bu son perdede köyün dördüncü muhtarı Abdullah’ın evine gelerek komünistlerin köye saldırma ihtimalleri bulunduğunu ve dindar bir kişi olduğu için Abdullah’a zarar verebileceklerini söyleyerek saklanmasını için onu uyarır. Abdullah ise köyde kalacağını ve gerekirse mücadele edeceğini söyler (ME, s. 79-82).

Abdullah’ın Kızından Torununun Oğlu ise onun aradığı imanlı nesli temsil etmektedir. O da büyük dedesini yalnız bırakmayacağını söyleyerek ona destek verir. Onlar sohbet ederlerken evlerini komünistler basar. Grubun başında Abdullah’ın daha önce hiç görmediği Oğlundan Torununun Oğlu vardır. Babasının izinden giderek şiddetli bir komünist olan Oğlundan Torununun Oğlu, büyük dedesini tehdit eder. Ondaki bir kâğıda memleket için tek çarenin komünizm olduğunu, ömrü boyunca yanıldığını ve artık gerçekleri görebildiğini yazıp imzalamasını ister. Abdullah çevresinde nüfuzlu biri olduğu için bu kâğıdı ideolojilerini yaymak için bir propaganda aracı olarak kullanacaklarını söyler. Bunu yapmazsa öldürülecektir. Abdullah onların teklifini kabul etmiş gibi davranır ve kâğıt kalem alacağını söyleyerek eve girer. Amacı ise babasından miras kalan tüfekle Oğlundan Torununun Oğlu’nu vurup babasının dokuzuncu Moskof’u öldürme vasiyetini yerine getirmektir. Oğlundan Torununun Oğlu, Moskof değildir ama Rusya’dan gelen zararlı bir ideolojinin tesirinde anarşizme yönelmiştir (ME, s. 86-90). Abdullah bunu “(...) *Bu kadarını, Türk’ün değil, Moskofun en haini bile isteyemez. (...) Demek ki siz, Türkiye’deki Moskof tohumları, Moskof’tan da betersiniz!..*” diyerek ifâde eder (ME, s. 89).

Abdullah içeriden aldığı tüfekle Oğlundan Torununun Oğlu’nu öldürür, onun arkadaşları da Abdullah’ı öldürürler. Böylece Abdullah babasının vasiyetini gerçekleştirmiş ama kendisi de ölmüştür (ME, s. 91-92).

Necip Fazıl, ilk piyesi *Tohum*’dan itibaren çoğunlukla piyeslerinin merkezî kişilerini idealleştirmiştir. On yedi piyesinin on birinde idealleştirilmiş merkezî kişiler karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebi yazarın piyesleri ile topluma model insanlar sunma isteğidir. Özdemir Nutku’nun da belirttiği gibi³⁷¹ bu kişiler yazarın özlemleri yani toplumda görmek istediği insan modelleridir. O, piyesleri ile tasavvur ettiği bu modelleri insanlara sunarak toplumu dönüştürmek istemektedir.

³⁷¹ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960, s. 106.

3.4.1.2. Dönüşüm Yaşayan Merkezî Kişiler

İlk dört piyesinde idealize edilmiş merkezî kişilerin hikâyelerini işleyen Necip Fazıl, beşinci piyesi *Para*'dan itibaren dönüşüm yaşayan merkezî kişilere de yer vermeye başlamıştır. Olumsuz bir yaşam şeklinden olumlu değerlere sahip bir hayata yönelişin işlendiği bu piyeslerde “hâl değişimi kalıbı” görülür.³⁷² Necip Fazıl'ın bohem bir yaşamdan İslâmî bir yaşam tarzına geçmesi bu şahısların şekillenmesinde de etkilidir.

Para'nın merkezî kişisi O, başlangıçta hayatı sadece maddî çıkar ve para olarak gören bir insandır. Necip Fazıl'ın bu kişisine bir isim vermemesinin ve etrafındaki kişileri onunla olan yakınlıklarına göre tavsif etmesinin (Kızı, Kızının Nişanlısı, Kadın Müşterisi gibi) sebebi işlediği şahsı ve konuyu evrensel bir çerçeveye taşıma isteğidir.

O, gençliğinde babasının zoruyla Yüksek Ticaret Mektebi'ne kaydolmuştur. Bir gün eski elbiseçilerin önünden geçerken bir talebenin elbisesini satmaya çalıştığını görür. Elbiseçilerin on kâğıda satın almak üzere olduğu elbiseyi O, on iki kâğıda satın alır ve biraz sonra aynı elbiseyi bir elbiseçiye yirmi kâğıda satarak kâr eder. Bu olay üzerine tahsil hayatının gereksizliğini düşünen O, ticarete atılmaya karar verir (P, s. 44). O günden sonra kendisine üç şeyi düstur edinir ve bunları yakınlarına da benimsetmeye çalışır: “*Parayı anlamak, hesabı bilmek, zaaflardan kurtulmak...*” (P, s. 45)

Bu düşüncelerle banka patronluğuna kadar yükselen O, yakında bir savaş çıkacağı düşüncesiyle çivi, tel, saç levha, çuval gibi ihtiyaç malzemelerini adamlarına toplattırmaktadır; amacı bu malların piyasada azalmasını sağlayarak savaş çıktığında bunları değerlerinin üzerinde fiyatlarla piyasaya sürerek vurgun yapmaktır (P, s. 16-17).

Bu şekilde vurgun hazırlığı yapan O, aynı zamanda Nazır'a da arsa satmıştır. Daha sonra aynı arsayı kendine ait başka bir fabrika tarafından önce satın almak isteyerek sonra da kiralarak Nazır'ı kullanmakta ve dolandırıcılıkla çıkar elde etmektedir (P, s. 28-33).

Piyenin başında O'nun geleceğini etkileyen en önemli nokta Hususi Kâtibi'nin O'nun Benzeri'ni bulmasıdır. O, kendisine tıpatıp benzeyen bu kişinin ne işe yarayacağını düşünür. Hususi Kâtibi, O'nun uygun görmesi hâlinde bu şahsın bir yerde kapalı olarak tutulacağını ve olağanüstü bir durumda onu kullanabileceklerini söyler (P, s. 16, 21-22, 34-39).

Bu arada O, ailesinin kendisine olan sadakatini ölçmek ister. Bunun için Noteri ile ailesine küçük bir oyun oynar. Ailesini bir araya toplar ve Noteri'ni de getirerek onlara tüm mal varlığını hayır kurumlarına bağışlayacağını söyler. Kızı ve Kızının Nişanlısı hariç tüm

³⁷² Betül Temel, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Gaziantep 2013, s. 81.

aile fertleri şiddetle O'na karşı çıkarlar. Kızı'yla nişanlısının O'nun yanındaymış gibi görünmelerinin sebebi ise Hususi Kâtibi'nden babalarının bir oyun tertip ettiğini öğrenmeleridir (P, s. 48-58). O, böylece ailesinin kendisine karşı ne kadar samimiysiz olduğunu görür.

O, vurgun için piyasadan ihtiyaç malzemelerini toplasa da savaş çıkınca işler planladığı gibi gitmez. Halk parasını çekmek için O'nun bankasına akın eder. Bununla birlikte O'nun vurgunculuk yaptığı halk tarafından anlaşılmıştır ve gazetelerde O'nun aleyhine haberler çıkmaktadır. Bu haberler üzerine gençlik toplanarak miting düzenler. Sloganlar atarak bankaya doğru yürüyen gençler bankanın arka sokağında toplanırlar. O, kalabalığa bakmak için arka kapıya yönelir. Tehlikeyi sezdiği için Benzeri'ne de kendi kıyafetlerini giydirir ve onu ön kısma çıkarır. Bu esnada gençler bankayı basar. Hususi Kâtibi'nin göstericilere ateş etmesiyle ortalık karışır. Benzeri'ni gören göstericiler Hususi Kâtibi'ni ve Benzeri'ni linç ederler (P, s. 71-78, 87-90).

O, bu esnada arka kapıdan kaçıp saklanmıştı. Aile ise O'nun öldüğünü düşünerek bir hafta içinde tüm mirasını bölüşür (P, s. 95). Bir hafta sonra O çıkıp geldiğinde ailesi O'na inanmaz, gelenin Benzeri olduğunu iddia ederler. Bunun üzerine O, aile bireylerinin kimsenin bilmediği özel anılarını söyleyerek gerçek babaları olduğunu kanıtlamaya çalışsa da elde ettikleri mirası kaybetmek istemedikleri için ailesi bu durumu kabullenmez ve O'nu kovarlar. Sadece köpeği O'nu tanır ve sevinçle üstüne atılır (P, s. 101-114). Bu durumu aslında O, çevresindeki insanları maddiyat-perest yetiştirerek kendisi hazırlamıştır:

"(...) Onların dördüncü perdede 'O'ya olan tutumlarının sebepleri, 'O'nun onları kendi para felsefesiyle yetiştirmiş olmasındandır. Yani 'O'nun çocukları, babalarının çocuklarıdır. İbsen'in Hedda Gabler'i nasıl bir askerin kızı olarak askeri disiplinde yetiştirmişse 'O'nun çocukları da paranın hâkim olduğu bir düzen içinde yetiştirmişlerdir. Onlar babalarının öldüğüne inanmakla olağanüstü bir şey yapmazlar, kendilerinden bekleneni yaparlar. (...)"³⁷³

Beşinci ve son perdede ailesi tarafından kovulan O, manevî bir dönüşüm geçirir. Ticarete atıldığı günden itibaren yaptıklarının, paraya gereğinden fazla değer vermesinin hatalı olduğunu anlar. Ailesinin yanından ayrıldıktan sonra eskiden Benzeri'nin gittiği esrar kahvesine gider. Kahvedekiler benzerlikten ötürü eski arkadaşlarının döndüğünü sanırlar. O, buradakilerle birlikte esrar çeker. Onlara yaşadıklarının etkisiyle ahlâkî öğütler

³⁷³ Ayşe Sancak, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2008, s. 29.

verir. Yanında sakladığı son paralarını da onlara dağıtır. Bu sırada esrar kahvesi sivil polisler tarafından basılır. Polisler kahvedekilerin üstünden çıkan O'nun verdiği paralara el koyarlar. Polisler onları sıraya dizerken çektiği esrar yüzünden dengesi bozulan O yere düşer ve başını kahve ocağına çarparak ölür. (P, s. 117-134).

Necip Fazıl'ın Paris'te başlayan kumar tutkusunun ve yurda döndükten sonra da bir süre devam eden bohem yaşantısının izleri *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* piyesinde de görülür. Eserin merkezî kişisi Parmaksız Salih, Bahriye'ye çarkçı yetiştiren Haddehane ocağından mezun olduktan sonra kumara alışmıştır. Bu arada dindar bir kadınla evlenen Salih'in kumar iptilâsı arttığı için Bahriye'den çıkarılır. Salih tüm varlığını kumarda kaybeder ve karısı bu olanlar yüzünden verem olup ölür. Beş yaşındaki erkek çocukları da öksüz kalır. Eserin vak'a zamanından yirmi iki yıl önce Salih, çocuğunu Eyüp'te tek başına yaşayan ihtiyar bir kadına bırakıp Mısır'a gider. Mısır'da zar tutarak kumardan büyük meblağlar kazanır. Burada beş sene durduktan sonra İstanbul'a döner ve çocuğunu bıraktığı ihtiyar kadını arar. Lakin kadın ölmüştür ve ölmeden önce çocuğu Salih'in tanımadığı birilerine bırakmıştır (NDPS, s. 50-51). Salih, bunun üzerine on yedi sene oğlunu arar. Oğlunu bulmak için gittiği hocalardan birisi ona şahadet parmağını kastederek parmağına güvenmemesini, bu şekilde kazandığı paranın aynı şekilde kaybolup gidebileceğini söyler. Bir süre sonra Salih'in şahadet parmağında bir sivilce çıkar ve dolama olur. Bu yüzden zar tutamaz ve kumarda kazandıklarını kısa sürede kaybeder. Bunların üzerine bir buhran anında Salih parmağına satır vurur ve daha sonra parmağı ameliyatla kesilir. Bu yüzden lakabı "Parmaksız Salih" olur. O günden itibaren "tripo" denilen küçük bir kumarhane işletmeye ve oradan kazandığı ile geçinmeye çalışır (NDPS, s. 27, 79-80). Piyeste elli beş yaşına yakın olan Salih, yakışıklı bir erkektir (NDPS, s. 20). Haddehane'de okuduğu ve Mısır'dan döndükten sonra alt tabakadan insanlarla birlikte yaşadığı için hâlinde ve konuşmalarında bir kabalık görülür (NDPS, s. 16, 50). Eskiden zar tutup hile ile para kazanmasına rağmen özellikle parmağını kaybetmesi ile eski olumsuz huylarını terk etmiş, mert bir insan olmuştur (NDPS, s. 78).

Parmaksız Salih, kumar iptilâsı yüzünden işini, ailesini ve mal varlığını kaybetmiştir. Bu noktada o, olumsuz özellikler taşımaktadır. Onun dönüşüm yaşaması Mısır'dan dönüp oğlunu araması ve ardından şahadet parmağını kaybetmesi ile gerçekleşir. Gençlikteki hatasını geç anlayan Salih, oğlunu bularak geçmişini telafi etmek istemektedir.

Salih'in oğlunu bulması triposundaki bir kumar hilesi ile gerçekleşir. Onun triposuna bir akşam çok kumar oynayan ve bu yüzden çok para dağıttığı için kendisine "Hasta Kumarbaz" lakabı takılan Yusuf gelir. Yusuf, Salih'in yıllardır aradığı oğludur ama

onu tanıyamaz. Oyuna başladıklarında oyuncuların İşçi Marko kart çalarak hile yapar. Çaldığı kartları koluna saklayan Marko'nun bu hareketini Parmaksız Salih görür. Yakalanacağını anlayan Marko bunun üzerine kimseye belli etmeden kartları solunda oturan Hasta Kumarbaz'ın koluna sokar. Hasta Kumarbaz'ın karşısında oturan Doktor Hayrettin onun kolunda saklı bir çift kâğıt gördüğünü söyleyerek oyunu durdurur. Marko'nun oyunundan haberdar olmayan Hasta Kumarbaz Yusuf, Doktor Hayrettin'in bu iddiasına sinirlenir ve büyük bir asabiyetle ceketinin kolunu çekerek sıyrır. Onun bu hareketiyle düğmesi patlar ve ceketinin koluyla beraber gömlek kolu da sıyrıldığı için kartlar görünmez. Tam bu esnada Salih, Yusuf'un kolundaki dört çizgi şeklindeki yanık lekesini görür ve ona adını, yaşını sorar. Zira kayıp oğlunun kolunda da çocukluktan kalma bu şekilde bir yanık izi vardır. Parmaksız Salih, Yusuf'un cevaplarından onun yıllarca aradığı oğlu olduğunu anlar ve onu tokatlayarak tripodan kovar. Yusuf'la beraber kumarhanedeki diğer kişiler Salih'in bu hareketlerine anlam veremezler (NDPS, s. 27-36).

Oğlunun da kendi gibi bir kumarbaz olduğunu gören Parmaksız Salih, bundan kendini sorumlu tutar ve vicdan azabı çeker. Oğlunu kumar batağından kurtarmak ister, bunun için oğlunun evine gider ve Yusuf'un karısı Macide ile tanışır. Bu esnada Yusuf'un evine gelen ve karısında gözü olan kumar arkadaşı Fabrikatör Ali, Yusuf'a bir kumar tuzağı kurulduğunu Macide'ye söyler. Konuşmaları dinleyen Salih, piyesin başında Naci Bey'le planladıkları tuzağın kurbanının oğlu olduğunu anlar ve onu kurtarmak için Ali'nin ardından evden ayrılır (NDPS, s. 48-57).

Yusuf'un evinden çıktıktan sonra Akdeniz Yat Kulübü'ne giden Parmaksız Salih, oyunu basar fakat iş işten geçmiştir. O, yine de kurulan tuzağı ortaya çıkarır. Yusuf ise Salih'in babası olduğunu bilmediği için olanlara bir anlam veremez (NDPS, s. 73-77).

Bu olaydan sonra oğlundan önce onun evine gelen Salih, olanları Macide'ye anlatır. Ardından Yusuf gelir ama ona bir anda görünmemek için saklanır. Her şeyini, hatta kendisine emanet edilen parayı da kaybetmiş olan Yusuf artık intihar etmeyi düşünmektedir. O esnada ortaya çıkan Salih, ona engel olur. Onunla tartıştıktan sonra gidecek gibi yaparak Yusuf'un çocuğunun odasına girer ve oradaki dev avizeyi üstüne düşürerek intihar eder. Bunu yapmaktaki amacı ölürse sigortadaki parasının oğluna kalmasını sağlamaktır. Zira Salih sigortaya varis olarak 1921 doğumlu oğlu Yusuf'u yazdırmıştır. Sigortadan kalan para ile Yusuf borçlarını ödeyecek ve hayatını kurtaracaktır. Piyesin sonunda Salih ölürken babası olduğunu da Yusuf'a söyler (NDPS, s. 83-99). Parmaksız Salih, böylece yıllar öncesinin hatasını canı ile telafi eder: “(...) *Bu benim bütün*

hayatımın kefareti... Kefaret değil de, daha doğrusu, ödemeye mecbur olduğum ceza... Günaha günahla kefaret olmaz. Amma Allah büyük, Allah rahim... (...)” (NDPS, s. 98)

Necip Fazıl'ın tiyatrolarının şahıs kadrosu içinde en ciddi dönüşümü yaşayan merkezî kişi ise Reis Bey'dir. Daha önce belirttiğimiz gibi şahsi hayatı olmayan altmış beş yaşındaki Reis Bey (RB, s. 105) yedi seneden uzun bir süre hayatını bir otel odasında sürdürmüştür. Gece başlayınca otele gelip odasına kapanan, şafak vaktinde de otelden çıkan Reis Bey, Otel Kâtibi dâhil kimse ile iletişim kurmaz (RB, s. 18-19). Otel Kâtibi, onu şöyle anlatır: “(...) *Ev bark sahibi olmaktan anlamıyor. Hususi hayatı yok ki, evi olsun... İğreti yaşıyor. Kitapları, bir iki bavulu, o kadar... Bir yatağı bile yok dâr-ı dünyada...*” (RB, s. 29)

Bu şekilde kendisini insanlardan ve hayattan soyutlamış bir şekilde sadece işi ile meşgul olan Reis Bey oldukça katı ve acımasızdır. Yargıladığı sanıklara merhamet göstermez. Bu katılık iş dışındaki yaşamına da yansır. Bir akşam Anadolu'dan felçli kızını İstanbul'a tedavi için getiren baba, kızıyla birlikte otelde Reis Bey'in yan odasında kalırlar. Hasta kızın ağlama ve inlemelerinden rahatsız olan Reis Bey, Otel Kâtibi'ne ne olduğunu sorar. Hasta kıza acıdığını ve başka boş oda olmadığı için o odayı onlara verdiğini söyleyen Otel Kâtibi'ne Reis Bey “vermeseydiniz” diyerek çıkışır: “*Hastalığı değilse bile, rahatsızlığı bulaşıcı... Ona acıyacağınıza, istirahat hakkını kazanmış olanlara acısaydınız daha iyi olurdu.*” (RB, s. 32)

Yargıladığı sanıklardan Yeldirmeli Kadın'ın paltosuna esrar konularak iftiraya uğrayan oğluna (RB, s. 26) ve anne katli ile yargılanan genç Mahkûm'a acımaz. Mahkûm ısrarla annesini öldürmediğini iddia etse de Reis Bey somut delil sunamadığı için ona inanmaz ve idam kararı verir (RB, s. 51). Reis Bey'e göre idam gömleği adaleti temsil eder (RB, s. 56).

Bu şekilde gayet acımasız olan Reis Bey'in hayatı idam ettirdiği gencin aslında masum olmasının ortaya çıkması ile alt üst olur. Yaptığı adli hatanın ardından büyük bir vicdan azabı duyan Reis Bey emekliliğini ister ve kaldığı otele de doğru dürüst uğramaz olur (RB, s. 71-72). Çektiği vicdan azabı onun tamamen değişmesine vesile olur. Eskiden merhamet kavramını zararlı bulan Reis Bey bundan sonraki hayatında insanlara merhamet duygusunu yaymak için çabalar. Daha önce ağlamasından rahatsız olduğu felçli kızla babası için Otel Kâtibi'ne kendi odasını vermesini söyler (RB, s. 82). Oğlunu uyuşturucudan yargıladığı Yeldirmeli Kadın'a oğlunu kurtarması için kendi not defterini verir ve emekli maaşını onlara bağışlar (RB, s. 86-87). Vicdan azabından kurtulmak için idam ettirdiği gencin dadısından af diler. Dadi'nin, ona nefretle, kendisini affederse

yeryüzünde bağışlanmamış bir insan kalmayacağını söylemesi üzerine “*Yeryüzünde suçlu bağışlanmadık insan kalmaması için beni affet!*” diyerek ona yalvarır (RB, s. 85).

Kaldığı otele uğramamaya başlayan Reis Bey, vaktini idam ettirdiği gencin daha önce gittiği bitirim yerinde geçirir. Burada bulunmasının amacı katillere, kumarbazlara, hırsızlara, uyuşturucu bağımlılarına merhameti ve ağlamayı öğretmektir (RB, s. 93). Buradakilere vaaz verdiği bir gün onları kötü alışkanlıklarından uzaklaştırmak için bıçaklarını, silahlarını toplar. Bu esnada bitirim yerine polis baskın yapar. Kumarhane Garsonu emekli hâkim olduğu için üzeri aranmaz düşüncesiyle bir paket uyuşturucuyu kimseye belli etmeden Reis Bey’in cebine koyar. Polisler üzerini arayınca topladığı silahlarla birlikte uyuşturucuyu da bulurlar ve bu yüzden tutuklanır (RB, s. 95-108). Hapishaneye götürülen Reis Bey, burada daha önce birlikte çalıştığı Hapishane Müdürü’nden sert muamele görür. Hapishane Müdürü, bu sertliği ve acımasızlığı Reis Bey’den öğrendiğini, o eskiden suçlulara nasıl davranıyorsa şimdi kendisine de bir suçlu olarak öyle davranılacağını söyler (RB, s. 116-117).

Bir süre hapishanede suçlularla birlikte yatan Reis Bey burada onların iç dünyalarını daha yakından tanır. Mahkeme günü merhameti ön plana çıkararak yaptığı konuşma herkesi sarsar ve durumdan etkilenen Kumarhane Garsonu uyuşturucuyu Reis Bey’in cebine kendisinin koyduğunu itiraf ederek onun beraat etmesini sağlar (RB, s. 159).

Yaptığı adli hata ile vicdan azabı ve merhameti öğrenen Reis Bey, hapishanede gördüklerinden sonra daha yumuşak huylu ve yardımsever bir insan hâline gelir. Eskiden merhamet için “(...) *Ne kelimeler, ne duygular var; öğretemiyoruz da, sıra merhamete geldi mi, herkes ezbere biliyor. Ağızların iğrenç sakızı!*” (RB, s. 32) diyen Reis Bey yaşadıklarından sonra “*Bir hâle geldim ki, bütün mantık ve nisbet hesaplarını kaybettim. Hapishanede, Berduş diye anılan bir Âdem Baba, hocalık etti bana... Evet, Amerika’da bir cinayet işlense dünya çapında bir ses bütün insanlığa sorsa: Kaatil kim?.. Benim diye bağırabilirim... Soğuk kış geceleri, köprü altında yatan çıplakların vebali benim boynumda, gömleğimin yakasında... (...)*” (RB, s. 156-157) diyecek kadar değişmiştir.

Yaşanan olaylar ve Reis Bey’in adalet, merhamet hakkındaki görüşleri kısa zamanda ülkede ve dünyada tanınmasını sağlar. Kendisine Avrupa’da konferanslar vermesi için davetler gelir (RB, s. 167). Ayrıca Baro, ona fahrî başkanlık pâyesi ile plaket takdim eder (RB, s. 174). Böylece Reis Bey, gayet sert ve acımasız bir insanken yaptığı hata vesilesiyle bir merhamet timsali hâline dönüşür.

Necip Fazıl’ın tiyatro şahıslarından Yunus Emre de bir olgunlaşma süreci geçirmiştir fakat dönüşümden önceki özellikleri hakkında eserde pek bilgi verilmediği için

nasıl bir değişim geçirdiği tam olarak belli değildir. Bu da eserin etkisini zayıflatmıştır. Esas olarak eserde dinî bir olgunlaşma süreci söz konusudur:

“(…) Necip Fazıl’ın oyundaki temel meselesi ‘olmak’/‘ermek’ meselesidir. ‘Ölmeden önce ölüünüz.’ hadisi paralelinde, bir insanın cismani anlamda ölmeden önce nefisini eğiterek, dünyanın sadece haramlarından değil bir kısım helallerinden de uzak durarak kendini Allah’a yaklaştırması ideali, İslam dininin, İslam tasavvufunun temel meselesidir. Oyunda Yunus, nefisini öldürmeyi hedefleyen bir derviştir. 25 yaşından itibaren hayatının temel eksenini, nefsi eğitmek ve ‘ballar balını bulmak’ ideali üzerindedir. (…)”³⁷⁴

Eserin başında 25 yaşında olan Yunus Emre siyah çizmeleri, kırmızı ipek şalvarı, beyaz ipek kaftanı ve tepesinde küçük bir sorguç bulunan burma sargı serpuşlu bir Buharalı beyzade kılığındadır (YE, s. 13). Eskiden Horasan’da bir bey olan babası ile annesi ve kardeşleri Moğollar tarafından onun gözü önünde katledilmiştir. Onlardan kaçıp kurtulan ve aylarca yol giderek Anadolu’ya ulaşan Yunus Emre, mezarlığı olmayan köyü yani ölümsüzlüğü aramaktadır (YE, s. 15). Karşılaştığı bir derviş ona bey kılığı içinde ölümsüzlüğün aranmayacağını söyler. Dervişe göre bu yola çıkan insan “yalın ayak, başı kabak” olmalıdır (YE, s. 16).

Yunus, daha sonra Erenler köyü adında ölümün bilinmediği bir köye ulaşır. Bu köyde ölüm, mezarlık gibi kavramlar bilinmemektedir; sadece köyün karşısındaki dağlardan kimi zaman bir ses duyulur, bu ses köyden birini çağırır ve o kişi işini gücünü bırakarak dağa doğru gider ve bir daha geri dönmezmiş. Yunus, aradığı köyü bulduğunu düşünürken dağdan bir ses gelir ve onu çağırır. O dağa yönelince köylülerden birisi “Başından sorgucunu at da öyle git!” diye arkasından seslenir (YE, s. 19-25). Hem Derviş’in ölümsüzlüğün bey kılığı içinde aranmayacağını söylemesi hem de bu köylünün onu bu şekilde uyarması manevî olgunlaşma için dünya nimetlerini terk etmenin gerekliliğini vurgulamaktadır ki bir sonraki tabloda Yunus, bey kılığından sıyrılmış olarak, yalın ayak, başı kabak ve sırtında bir heybe ile görünür (YE, s. 27).

Dağa doğru yola çıkan Yunus Emre zifiri karanlıkta Gâipten Heybetli Ses’in yönlendirmeleriyle ve şiirler okuyarak dört manevî engel aşar. Bu engeller ölüm, visâl-i surî, aşk ve mürşittir. Sonuncu engelden sonra ses ona mürşidini bulmasını söyler (YE, s. 26-32, 38).

³⁷⁴ Abdullah Harmancı – Tuna Uysal, “Necip Fazıl Kısakürek ve Nezihe Araz’ın Yunus Emre Oyunlarının Karşılaştırılması”, *X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni Bildirileri*, Hazırlayan: Erdoğan Boz, Eskişehir 2011, s. 413.

Bunun ardından ikinci perdede Yunus Emre, Taptuk Baba'nın dergâhına gider. Kılığı yine değişmiştir: Bu sefer kızıl külahlı, siyah keçe kilimli, çarıklı bir Türkmen köylüsü kılığındadır (YE, s. 35). Burada Yunus'u çağıran ve tasavvufî engelleri aşması için onu yönlendiren sesin Taptuk Baba olduğunu öğreniriz. Taptuk Baba onu dergâhına kabul eder ve Yunus'a bir aba, bir külah giyerek derviş kılığına girmesi ve kırk gün oruçlu olarak çile doldurması gerektiğini söyler (YE, s. 36-39).

Çileye giren Yunus'u kırkıncı günde nefsi önce Taptuk Baba'nın kızı Fatma'nın sesi olarak ardından da Siyahlı Adam şeklinde kandırmaya çalışır. Oruçlu olan Yunus'un suyla direncini kırmaya çalışır ama başarılı olamaz. Yunus, "Lâ ilâhe illallah" diyerek onu yener. Böylece Yunus'un çilesi sona erer ve Taptuk Baba gelerek onu kırk gün kapalı durduğu odadan çıkarır. Kızını Yunus'a veren Taptuk Baba onun dergâhtaki bundan sonra görevinin odun taşımak olduğunu söyler (YE, s. 43-52).

Üçüncü perdede aradan otuz yıl geçmiştir ve Yunus elli beş yaşındadır, sakalı kırlaşmıştır (YE, s. 63). Otuz yıldır dergâha odun taşımaktadır ve bunları hiçbirinde eğrilik yoktur. Taptuk Baba ona bunun hikmetini sorar, Yunus da onun kapısından eğriliğin giremeyeceği cevabını verir. Yunus artık manevî olgunlaşma sürecini tamamlamıştır ve son günlerini yaşayan Taptuk Baba ileride bütün Allah dostlarının onun eteğine yapışacağını söyler. Yunus'un tek eksiği Taptuk Baba'nın asasıdır. Asasını göğe fırlatır ve günü gelince asanın onu bulacağını söyler (YE, s. 69). Yunus bu şekilde tasavvuf yoluyla manevî yolculuğunu tamamlamıştır ama daha önce de belirttiğimiz gibi onun ölümsüzlüğü aramadan önce nasıl bir kişiliğe sahip olduğu eserde verilmediği için bu değişimin boyutları belirsiz kalmıştır.

Bir sonraki tabloda aradan yirmi yıl geçmiştir ve Yunus, kadı karşısında şeriata aykırı sözler söylemek iddiasıyla yargılanmaktadır. Yunus'un söylediği şiirlerin derunî manasını anlayamayan köylüler onun şeriata aykırı sözler söylediğini zannedip onu mahkemeye vermişlerdir. Mahkemede okuduğu şiirler de anlaşılabilir ve Kadı onu zindana mahkûm eder fakat bu esnada Taptuk Baba'nın yirmi yıl önce göğe fırlattığı asası uçarak gelip Yunus'un ayaklarının dibine düşer. Bunun üzerine Kadı ve mahkemelikler onun ermiş bir kişi olduğunu anlarlar (YE, s. 71-80).

Eserin son tablosunda ise Gâipten Ses, Yunus'u yine çağırır. O bu sefer dünyadaki vadesini tamamlamıştır ve yolculuğu öte dünyadır (YE, s. 84-89).

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre*'den sonra bir başka mutasavvıfı işlediği *İbrahim Ethem* piyesinin merkezî kişisi İbrahim Ethem de manevî-tasavvufî bir dönüşüm geçirmiştir. Eserde Belh sultanı İbrahim Ethem'in geçirdiği dönüşüm *Yunus Emre* piyesine göre daha

derinlikli işlenmiştir. Şöyle ki İbrahim Ethem, hükümdar olmasına rağmen tasavvufi meselelere ilgili bir insandır (İE, s. 11-18). Onun bu merakının sebebi ise bir gün avlanırken gaipten bir sesin kendisine “*Ya İbrahim, seni bu iş için yaratmadılar*” demesidir (İE, s. 32). Bunun etkisiyle yaşadığı hayatı sorgulayan İbrahim Ethem, o sıralarda Belh şehrinde çoğalan dervişlerin de etkisiyle tasavvufa merak salar.

Eserin başında Sultan iki dervişle tasavvuf üzerine tartışmaktadır. Kadı tarafından yakalanarak Sultan’ın huzuruna çıkarılan bu dervişler sabah namazında “böyle Müslümanlık olmaz” diye bağırmişlar ve Sultan’ın sürekli av peşinde koştuğunu, bu yüzden ondan hayır gelmeyeceğini söylemişlerdir. Daha önce av esnasında yaşadığı olaydan ötürü tasavvufu merak eden İbrahim Ethem onlara kızmaz ve neden böyle yaptıklarını sorar. Halkı gafletten uyandırmak istediklerini söyleyen dervişlerden İbrahim Ethem dervişlik hakkında bilgi almak ister ama onların sözleri Sultan’ı tatmin etmez. Dervişleri affedip serbest bırakan İbrahim Ethem onlar gittikten sonra tahtında otururken tavandan bir tokmak sesi duyar. Orada kim olduğunu sorunca yukarıdan gelen ses devesini aradığını söyler. Sultan buna şaşırır ve “Damda deve mi aranır” diye sorar. Damdaki ses bunun üzerine “*Ya sen Allah’ı sırmalı elbiseler, inci düğmeli kaftanlar, altun yaldızlı taht, ipek yastıklar üzerinde mi arıyorsun*” şeklinde cevap verir (İE, s. 11-21).

İkinci perdede İbrahim Ethem, Belh’teki derviş istilasını halkına danışmaktadır. Dervişlerin sözlerinden ve son zamanlarda yaşadıklarından epeyce etkilenen Sultan, genel kanaatin aksine dervişlerin şehirde kalması gerektiğini söyler ve halkına kendisini sultan olarak görmekten memnun olup olmadıklarını sorar. İbrahim Ethem’in avla çokça ilgilenmesi ve bunun üzerine avda duyduğu ses hükümdarlığını da sorgulamasına sebep olmuştur. Halkın Sultan’a memnuniyetini beyan ettiği anda bir yabancı (Heybetli Adam) aniden sultanın yanına çıkar ve ona konuk olmaya geldiğini söyler. İbrahim Ethem ona sarayının han olmadığını ve kendisinin de konuk aramadığını söylemesi üzerine Heybetli Adam ondan önce babasının, ondan da önce büyükbabasının oturduğu ve insanların konup göçtüğü bu yerin bir handan başka bir şey olamayacağını söyler. İbrahim Ethem, bu adamın söylediklerinden oldukça etkilenir ve onun Hızır olduğunu düşünür. Heybetli Adam ona dünya malından elini eteğini çekmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine İbrahim Ethem her şeyi bırakarak Allah’a yönelmeye karar verir (İE, s. 25-35).

Üçüncü perdede İbrahim Ethem, Heybetli Adam’ın sözleri üzerine tacını tahtını bırakmış ve hakikati aramaya çalışan bir derviş olmuştur. Doğada tek başına yürüyen İbrahim Ethem, kendi sesini duyarak hatarât geçirmeye başlar. Gaipten duyduğu kendi sesi onu imanından şüpheye davet eder. Duyduğu sesi güçlkle bastıran İbrahim Ethem, dağda

bir çobanla ve eski dostu Şakik ile karşılaşır, onlarla dervişlik üzerine söyleşir (İE, s. 39-49).

Dördüncü perdede İbrahim Ethem bir gemi yolculuğu yapmaktadır. Gemide soytarılık yaparak yolcuları eğlendiren bir Maskara da vardır. Maskara, onun kim olduğunu bilmeden İbrahim Ethem'le alay eder, onu gülünç durumlara sokarak aşağılar. İbrahim Ethem ise bir derviş olgunluğu ile onun bu davranışlarına sabır gösterir. Yolculardan birisi dervişe böyle davranılmasına dayanamaz ve Maskara'ya çıkışır, onu kırbaçlamaya kalkar. İbrahim Ethem onu durdurur ve Maskara'yı bağışlamasını ister. Onu affeden yolcu İbrahim Ethem'in fakir görüntüsüne üzülen kendisine beş bin dinar verir. Dünya malından geçen İbrahim Ethem ise bu parayı Maskara'ya bağışlar. Maskara, onun bu yüce gönüllülüğü üzerine yaptıklarına pişman olur ve tövbe eder (İE, s. 53-61).

Beşinci ve son perdede İbrahim Ethem, deniz kenarında söküklerini dikmeye çalışmakta ve bir Balıkçı ile sohbet etmektedir. Balıkçı, dakikalardır onun söküklerini dikmeyi bitiremediğini fark etmiştir, İbrahim Ethem ise dikiş işini kasıtlı olarak uzatmaktadır. Amacı nefsinin meşgul etmektir. İbrahim Ethem ile Balıkçı nefis ve tasavvuf üzerine konuşurlar. Balıkçı, İbrahim Ethem'in hikâyesini duymuştur ama karşısındaki adamın o olduğunu bilmemektedir. İbrahim Ethem, hikâyesinin dillere düşmesinden üzüldü çünkü nefsinin şöhret sahibi olarak kendisine pay çıkarmasından endişe etmektedir. Onlar bu şekilde sohbet ederlerken yeni Belh sultanının gönderdiği Vali gelir. Belh sultanı İbrahim Ethem'in sarayına geri dönmesini emretmiştir. İbrahim Ethem bunu kabul etmez ve Vali ile tartışırlar. Ondan keramet isteyen Vali, iğnesini alıp suya atar. Bunun üzerine İbrahim Ethem, balıklardan iğnesini getirmelerini ister. Bir balık iğneyi sudan çıkar. Kerametinin görülmesiyle sırrının ifşa olduğunu düşünen İbrahim Ethem bu duruma üzüldü. O, içinde bulunduğu hâlin gizli kalmasını istemektedir. İbrahim Ethem, sırrının açığa çıkmasını dünyadaki vadesinin sona ermesi olarak yorumlar (İE, s. 65-74).

Necip Fazıl'ın inceleyeceğimiz son piyesi *Püf Noktası*'nın merkezî kişisi Şair Recep Kafdağlı, arkadaşı Sîret Mesâil'in evinde kalmaktadır. O evde yokken kendisini asarak intihar etmek istemiştir. Lakin kullandığı ipin ucundaki çengel kendini astıktan sonra beline takılmış ve böylece Recep Kafdağlı boğulmaktan kurtulmuştur. Bu esnada eve gelen arkadaşları Sîret Mesâil, Ressam ve Müzisyen onu indirirler. Arkadaşları onun ölümden tesadüfen kurtulduğuna inanmazlar, onun bu şekilde kendilerine şaka yaptığını düşünürler (PN, s. 11-19). Recep Kafdağlı gerçekten ölmek istemektedir ama bunu bir türlü başaramaz: “(...) bu işe birkaç kez davrandım. Şakağıma bir kurşun sıktım, kurşun akli varmış gibi ensemden atlayarak arkamdaki aynayı parçaladı. Bir tüp uyku ilacı aldım,

ilaçlar bayat çıktı. Kendimi hangi taksinin önüne attımsa acı bir firen sesiyle durması bir oldu. (...)” (PN, s. 19-20)

Onun ölmek istemesinin sebebi ise toplumda bir sanatçı olarak kabul görmemesi, sanatı ile geçimini sağlayamamasıdır: “(...) *Ben bu berbat cemiyet düzeni içinde eski bir tabirle ‘Köşe başı şairi’ hayatı sürmekten, bittim geberdim. (...) Bu cemiyet, bir lokma ekmeği çok görüyor gerçek sanatkâra. (...)*” (PN, s. 21)

Bununla birlikte Recep Kafdağlı özgüveni çok yüksek ve biraz da kibirli bir insandır. Toplum ve çevresindeki insanları beğenmez. Sîret Mesâil, onun bu hâlini şöyle ifade eder: “*Herif kendisini insan üstü gören bir çılgın ve yüzsüz mü yüzsüz... Kendini Firavun, bizi de ehrama taş taşımakla görevli bir esir kabul ediyor.*” (PN, s. 18)

Sîret Mesâil, ona çalıştığı gazetede bir iş bulmuşsa da Kafdağlı patronla anlaşamadığı için işten ayrılmıştır. O ekmeğini sadece sanatından kazanmak istemektedir. Bu şekilde konuşurlarken Sîret Mesâil, ona farklı bir intihar yolu önerir: Tophane’de herkesin kendisinden çekindiği meşhur bir Efe vardır. Kafdağlı onun kahvehanesine gidip ona meydan okuyacak ve bunun üzerine Efe tarafından öldürülecektir (PN, s. 23-26).

Bu plan dâhilinde Sîret Mesâil, Ressam ve Müzisyen ikinci perdenin başında olacakları izlemek için önceden Efe’nin kahvehanesine giderler. Onların ardından külhanbeyi kılığı ile Recep Kafdağlı gelir ve Efe’nin kasketini yere çalarak ona hakaret eder. Bu sırada beklenenin aksine Efe, Kafdağlı’nın bu hareketinden oldukça korkar ve Kafdağlı’nın kendisinden üstün olduğunu, bu andan itibaren efeliği bıraktığını söyler. Recep Kafdağlı ölmek istemesine rağmen yine ölememiştir. Bu olay onun birinci dönüşümünü geçirmesini sağlar. O, bu olayla hayatın “püf noktası”nı kavramıştır: Acizliğini gizlemek, her şeye karşı güçlü görünmek başarılı olmanın püf noktasıdır. Kafdağlı bunun üzerine kendi efeliğini ilan ederek Efe’yi, kahvehanedeki serserileri ve arkadaşlarını emri altına alır (PN, s. 29-43). Bu Kafdağlı’nın geçirdiği birinci dönüşümdür.

Bu şekilde hayatın püf noktasını bulan Recep Kafdağlı iş hayatına atılır ve “Çözüm İş Bürosu”nu kurar. O, artık siyasetle de yakından ilgilenmektedir ve kendisini geri planda tutarak yönettiği bir gazete ile yaklaşan seçimlerde Anadolu Partisi’ni desteklemektedir. Partinin seçim faaliyetleri için gereken iki milyon lirayı Kafdağlı, gazetesi aracılığıyla bankalara yaptığı şantaj ile elde eder. O, gazetesinde halkın parasını emanet ettiği bu kurumlardan tüm varlığını bir anda çekmek istese parayı ödeyemeyeceklerini iddiasını ortaya atar ki bu da bankaları kamu nezdinde zor duruma sokar. Banka temsilcileri onun bürosuna gelerek anlaşma teklif ederler. Kafdağlı ise gazetesindeki bankalar aleyhindeki faaliyeti durdurması için onlardan dört milyon lira ister. Onunla görüşmeye gelen banka

temsilcileri böyle bir durumla karşılaşacaklarını düşündükleri için üzerlerinde ses kayıt cihazı getirmişlerdir. Kafdağlı'nın teklifini yetkililere bildirmek için izin isteyen temsilci kalkacağı esnada Kafdağlı ondan ceketindeki ses kayıt cihazını çıkarmasını ister. Onun bu çıkışı banka temsilcilerini şaşırır ve çaresizlik içinde Kafdağlı'nın teklifini kabul ederler (PN, s. 47-61).

Eserin son perdesinde iş hayatında ve siyasette bulduğu püf noktası ile hızla yükselen Recep Kafdağlı'nın başarılarını görürüz. Kafdağlı'nın desteklediği Anadolu Partisi'nin iktidara gelmiştir ve o, doğrudan parti mensubu olmadan Genel Başkan'a verdiği direktiflerle partiyi yönlendirmektedir. Onun fikirleriyle ülkenin pek çok sorununun çözülmüştür (PN, s. 69-74). Mesela, enflasyon sorununu şöyle çözmüştür: “(...) *‘Tek taraflı enflasyon milletin parasını cüzdanlara el atmadan, nakitlere dokunmadan istendiği kadar çalmaktır’ diye, bir döviz attı evvela ortaya... Sonra da ‘bu para, fazlasıyla millete iade edilecek olursa mesele kalmaz’ diye bir hikmet uydurdu, derken yüz misli çoğalmış bulunan parayı bir misline çıkartıp, aylıklara yedi yüz misli bir zam yaptı... Fiyat yükselişlerini de beş yüz mislinde durdurmayı bildi. Böylece hemen yarı yarıya hazineyi beslemiş oldu. (...)*” (PN, s. 70)

Bu örnekten de görüldüğü gibi Recep Kafdağlı bir yönetim dâhisi olmuştur. Onun bu yönü Sîret Mesâil'in onun sözlerinden tuttuğu hayat hakkındaki notları okumasıyla daha da belirginleşir. Bu şekilde ülkeye yeni bir vizyon kazandıran Kafdağlı, arkadaşlarını da unutmamış; Müzisyen'i konservatuara ve Ressam'ı akademiye öğretmen olarak aldırılmış, Sîret'i gazetesine dolgun bir aylıkla başmuharrir yapmıştır (PN, s. 75).

Lakin Necip Fazıl'ın olmasını istediği gerçek Recep Kafdağlı bu değildir, bu yüzden ona bir dönüşüm daha yaşatır. Arkadaşları onun hakkında bu şekilde konuşurlarken Efe gelir ve onlara Kafdağlı'nın kendisini azat ettiğini söyler. Arkadaşları buna anlam veremezler. Ardından Kafdağlı gelir ve yaşadığı son olayları anlatır: Başarıda neredeyse zirveye çıkan Kafdağlı'nın ruhunu birkaç gündür bir kurt kemirmekte ve olmak istediği insan olup olmadığını sorgulamaktadır. Böyle bir gece sabah ezanındaki “namaz uykudan hayırlıdır” cümlesinden etkilenen Kafdağlı namaz için camiye gitmeye karar verir. Camide bir ihtiyarla karşılaşır, ihtiyar ona İbrahim Ethem'in hikâyesini anlatır ve “*Oğlum! Allah seni bu iş için yaratmadı!..*” der. İhtiyarın bu sözlerinden çok etkilenen Kafdağlı yaptıklarının boş işler olduğunu anlar ve siyaset dâhil her şeyi bırakır. Arkadaşları bundan sonra ne ile geçineceğini sorarlar. O ise “*(...) Tavan arasının şu fakir sofrası hepimize yeter de artar bile...*” diyerek bundan sonra tevekkül ve tevazu ile hayatını sürdüreceğini ifade eder (PN, s. 75-82).

İlk piyeslerinde idealleştirilmiş merkezî kişilere yer veren Necip Fazıl, daha sonra kendi hayatına koşut bir şekilde dönüşüm geçiren kişileri de işlemeye başlamıştır. Yine de bu kişiler sayıca azdır, sadece altı piyesindeki merkezî kişilerin dönüşüm geçirdiğini görüyoruz. Bunların özellikle *Yunus Emre*, *İbrahim Ethem*, *Püf Noktası* gibi son piyeslerinde yer alması da dikkat çekicidir. Dönüşüm geçiren bu şahıslara baktığımızda hepsinin olumlu manevî değerlere doğru bir değişim içinde oldukları görülür.

3.4.2. Karşıt Güç Konumundaki Kişiler

Roman, hikâye, tiyatro gibi eserlerde çatışmanın gerçekleşebilmesi yani bir bakıma olay örgüsünün şekillenmesi için merkezî kişinin karşısında duran ve karşıt güç olarak adlandırılan bir hasma ya da hasımlara ihtiyaç vardır.³⁷⁵ Durağan bir şekilde devam eden hayat akışı içerisinde merkezî kişinin karşısına çıkan olumsuz özelliklere sahip kişi ya da olaylar tiyatro eserinde ateşleyici unsur özelliği taşırlar:

“(...) Eylemi ateşleyen durum, bazen bir olaydan, bazen olayda yer alan kişilerden birinin davranışından, sözünden, tutumundan kaynaklanır. Bu kişi genellikle kahramanın (protagonist) karşısında yer alan bir karşıt-kahramandır (antagonist). Bir biçimde kışkırtılmış olan kahramanın tepkisi ortaya bir sorun çıkarır. Duruma razı olmayan kahraman bir çözümsüzlükle karşı karşıyadır. (...)”³⁷⁶

Bu çözümsüzlüğü aşmak isteyen merkezî kişinin çabaları da eserin oluşmasını sağlar. Bu noktada bir piyeste karşıt güç ne kadar zorluysa eserdeki çatışmalar da o denli sert olacaktır ve bu da eserin okuyucu/seyirci üzerindeki etkisini arttırır.

Buna rağmen Necip Fazıl'ın piyeslerindeki karşıt güçlerin merkezî kişilere göre zayıf kaldığı görülmektedir. O, eserlerini kurarken daha çok merkezî kişileri biçimlendirmeye önem vermiş, bu yüzden karşıt güç konumundaki kişiler daha silik kalmıştır: *“(...) ifade etmek gerekir ki bütün ağırlık ruhçu cepheye verildiği için maddî temayül gösteren tipler sınırlı bir tabloda verilir. Meselâ Ferhat Bey'in karşısında o kıratta bir maddeci tip yoktur. (...)”³⁷⁷*

Tohum'da karşıt güç işgalci Fransızlar ve Ermeni komitecilerdir. Maraş'ta yaşanan olayların tetikleyicisi Fransızlardır, zira Ermeniler şehrin işgali ile komiteciliğe başlamışlardır. Buna rağmen Fransızlar eserde somut olarak yer almazlar. Bazı yerlerde işgal faaliyetlerine değinilir:

³⁷⁵ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 153-154.

³⁷⁶ Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2011, s. 18.

³⁷⁷ Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981, s. 46.

“(…) şimdi bu işgal muhitlerinden öyle bir yerdesiniz ki, orada, Avrupa fabrikalarının adam öldürmeye mahsus en yeni, en güzel mekanizmaları, saf köylüleri eğlendiren panayır âletleri gibi harıl harıl işlemektedir. (...)” (T, s. 31)

Eserde detaylı olarak işlenen karşıt güç Ermeni komitecilerdir. Fransızların şehri işgali ile onlar da Maraş’ın Müslüman halkına karşı tedhiş hareketlerine girişmişlerdir. Komiteciler yıllarca birlikte yaşadıkları insanları öldürmekten çekinmezler. Müslümanların zahire ambarına zehir karıştırarak bir günde yüz yirmi kişinin ölmesine sebep olmuşlardır (T, s. 66). Ferhad Bey’in kardeşi Osman’ı “*erkeksen filân saatte, filân yere gel*” diyerek pusuya düşürmüşler ve haince katletmişlerdir (T, s. 18-19). Daha sonra da Osman’ın karısı Hanım’ı kaçırlar (T, s. 35-37). Bir çocuk olan Küçük Ali’yi keyif için öldürmekten çekinmezler (T, s. 63-64). Tüm bu zalimliklerine dikkatle bakılırsa aslında komitecilerin hep hile ile işlerini yürüttükleri ve kendilerinden güçsüzlere silah çektikleri görülür. Bu onların olumsuz yönlerinden biridir.

Yazar ikinci perdede komitecileri okuyucuya/seyirciye daha yakından göstermiştir. Komitecilerin lideri olan Reis bir meyhane işletmektedir (T, s. 49). İkinci perde bu meyhanede geçer. Yengesi kaçırılan Ferhad Bey, Reis’e meyhanesine geleceği haberini yollamıştır. Bu perdede komiteciler tedirginlik içinde onun gelmesini beklerler. Böylece onların tavırlarını görürüz (T, s. 49-69). Bolca rakı içen ve saz çalıp eğlenen komiteciler içinde diğerlerine göre akıllı başında olan tek kişi liderleri Reis’tir. Bu perdede türlü zalimlikler yapan bu insanların aslında ne kadar korkak olduğu da görülür. Yedi sekiz kişi olmalarına ve gelmesini beklemelerine rağmen Ferhad Bey gelince hepsi tutulup kalır ve Ferhad Bey, Reis’i kolayca kaçıtır. Reis bu esnada ödü patlayarak ölür (T, s. 80). Reis ve adamları Ferhad Bey’in cesareti yanında oldukça sönük kişilerdir.

Piyesin sonunda Fransızlar da imanlı Maraş halkıyla baş edemeyeceklerini anlayarak şehri terk ederler (T, s. 101).

Bir Adam Yaratmak’ta Necip Fazıl’ın karşıt güç konumundaki kişileri *Tohum*’a nazaran daha ayrıntılı ve güçlü ele aldığını görmekteyiz. Bu piyesteki karşıt güçler, Husrev’in güya arkadaşı olan Nevzat ve Şeref ile karısı Zeynep’tir. Bu üç kişinin Husrev’e yaptıkları ilk kötülük Husrev’in evindeki bir çay sohbetinde onun piyesindeki merkezî kişinin kaza ile annesini öldürdüğü sahneyi gerçekçi bulmayarak Husrev’i böyle bir kazanın olabilirliğini ispata zorlamalarıdır. Burada bilinçli olarak bir kötülük gayesinde olmasalar da Husrev’in Selma’yı vurup öldürmesine sebep olmuşlardır (BAY, s. 41-49).

Psikiyatrist olan Nevzat kırk beş yaşındadır ve İstanbul’da özel bir klinik işletmektedir. Eserin başında Husrev’e ve “Ölüm Korkusu” piyesine özel bir önem verdiği

görülür. Bu piyesi psikolojik açıdan önemli gördüğünü söyler (BAY, s. 38-39). Lakin Husrev Selma'yı öldürüp buhranlar geçirmeye başladığında ona bakışı değişir. Husrev ünlü bir yazar olduğu için onu kliniğine yatırıp tedavi ederek kendi reklamını yapmayı düşünür. Öncelikle Selma'nın öldürülmesiyle ilgili mahkemede iddia makamına Husrev'in haberi olmadan aklî muvazenesizlik raporu verir, buradaki amacı güya onun ceza almasını engellemektir. Daha sonra Husrev'i kliniğine yatırabilmek için annesi Ulviye'yi ikna etmeye çalışır. Ona Husrev'in psikolojisinin iyi olmadığını söyler ve piyesindeki gibi intihar edebileceğini ima eder. Ayrıca kliniğinin kötü ve sıradan bir yer olmadığını kanıtlamak için Ulviye'ye kliniğini de gezdirir (BAY, s. 57-60, 64, 87). Yaşanan olaylarla dost zannettiği insanların iç yüzlerini gören Husrev, Nevzat'ın kendisine “dostum” demesi üzerine ona şöyle çıkışır: “(...) *Bana dostum kelimesini söyleme! Ellerimde bir karıncalanma duyuyorum. Bu kelimeyi işitmeyeyim. (...) Dostlarım malûm! Düşmanımı tanımak istiyorum. Ben senin düşmanınım diyecek kadar namus aptalı kim var? Onu bulmak, ayaklarına kapanmak istiyorum. (...)*” (BAY, s. 66)

Husrev'in kendisine ve Şeref'e gerçek yüzlerini gördükten sonra sert davranması üzerine Nevzat, Şeref'le birlik olur ve onu akıl hastanesine kapattırmak için bir plan tertip ederler. Nevzat, hükûmet tabipliğine Husrev'in aklî dengesinin olmadığı ve toplum içinde yaşamasının tehlikeli olabileceği şeklinde bir rapor verir ve onun akıl hastanesine götürülmesini sağlar (BAY, s. 116-118, 140-146).

Otuz altı yaşındaki Şeref bir gazete patronudur. Yazar, bu kişiyi isimlendirirken ironik bir tutum içerisinde. Zira piyeste görüldüğü üzere Husrev'e karşı yaptıkları “şeref” sahibi bir insanın yapacağı davranışlar değildir.

Şeref, gazeteyi bir ticarethane olarak görmekte ve gazetenin tirajını arttırabilmek için her şeyi mubah kabul etmektedir (BAY, s. 81-85). O, eserin başında Husrev'e ve piyesine tıpkı Nevzat gibi hususî bir ilgi göstermektedir (BAY, s. 42). Lakin Husrev'in zor günlerinde o da çıkarıcı kişiliğini ortaya koyar. Husrev'in piyesindeki gibi bir insanı kaza ile öldürmesinin okurun ilgisini çekeceğini düşünerek gazetesinde her gün onun hakkında haberler yapar. Dahası onun mahremiyetine girmeye çekinmez. Karısı Zeynep aracılığıyla ölen Selma'nın günlüğünü ele geçirir. Günlükte yazanlardan Selma'nın gizliden gizliye Husrev'i sevdiği anlaşılır. Husrev'in kendisini seven bir genç kızı öldürmesinin daha sansasyonel olacağını düşünerek bunu da gazetesinde haber olarak yayımlar (BAY, s. 59-64). Husrev'in buna sert tepki göstermesi ve ayrıca karısı Zeynep'in Husrev'in eski sevgilisi olduğunu ve Zeynep'in evli olmasına rağmen hâlâ bu ilişkiyi sürdürmeye

çalıştığını ona belli etmesi üzerine Şeref küplere biner ve bunun üzerine Nevzat'la birlikte Husrev'i akıl hastanesi kapatmak için işbirliği yapar (BAY, s. 84-87, 141).

Otuz üç yaşındaki Zeynep, Husrev'in eski sevgilisidir. Yazar onu kişiliğine uygun bir şekilde tasvir etmiştir: “*Camlı kapının sol tarafından Zeynep görünür. Üstünde, itina edildiği belli yazlık bir kostüm. Giyimi ve tavırları hoppa. Kapıda mânâlı bir gülüşle durur. (...)*” (BAY, s. 32)

İkisinin arasında vak'a zamanından sekiz sene önce bir ilişki olmuştur ama Husrev'le Zeynep'in kişilikleri birbirinden oldukça farklıdır. Bu yüzden ilişkileri yürümemiştir. Piyasin vak'a zamanında Zeynep, Şeref'le evli olmasına rağmen Husrev'le olan eski ilişkisini de sürdürmek ister ama Husrev'den karşılık bulamaz. Husrev zaman içerisinde yukarıda gördüğümüz gibi aralarında bir uyumsuzluk, yabancılaşma olduğunu fark etmiştir. Zeynep ise bunu anlamaz ve yeniden onunla birlikte olmak için ısrar eder: “*Bana çok alçalttınız kendimi. Artık yapmayacağım yok. İyi, fena diye bir şey bilmiyorum. Doğru, yanlış diye bir şey bilmiyorum. Size tekrar mâlik olmak için her şeyi yapacağım.*” (BAY, s. 73)

Bu cümleler Zeynep'in ahlâkî kaidelerden ne kadar uzakta olduğunu gösterir. Onun Husrev'e karşı olan ısrarcı tavrı Husrev'in ondan iyice soğumasına ve sıkılmasına sebep olur (BAY, s. 72-78). Zeynep'in Husrev'e yaptığı en büyük kötülük ise vurulduğu anda Selma'nın cebinde sımsıkı tuttuğu günlüğünü almasıdır. Vurulan Selma, sırlarının açığa çıkmasından çekinerek defterini sımsıkı tutarken Zeynep ölünün parmaklarını açıp defteri almaktan çekinmemiştir (BAY, s. 79). Husrev, tüm olanlardan sonra Zeynep'i şöyle tasvir eder:

“*Beni daima içimin rahatsızlıklarıyla başbaşa bırakmış bir kadın! Kolera gibi zaafim ve tutulma istidadımla beslenmiş, içtiğim sudan yuttuğum havaya kadar etrafımı kıskaç içine almış bir kadın! Yanıma geldikçe yalnızlığımı, bana bir şey verdikçe mahrumluğumu öğreten kadın! En güzel şeyini teslim ettiği erkeği rezil etmek için, sonunda kocasıyla el birliği yapan kadın! Son nefesini verirken, belli olmasın diye sırlarını avuçlayan ölünün parmaklarını açıp, bulduğu şeyle beni avlamak niyetindeki kadın! (...)*” (BAY, s. 88)

Böylece Husrev, kaza ile Selma'yı öldürdükten sonra dost sandığı üç insanın gerçek yüzünü görmüştür. Bu üç insanın ortak yönünü ise farkında olmadan Nevzat ifâde eder: “*Menfaatinden başka bir şey düşünen var mı?*” (BAY, s. 60)

Necip Fazıl'ın üçüncü piyesi *Künye*'de karşıt güç kötü yönetim ve siyasete bulaşma ile bozulan ordu kurumudur: “*(...) Künye'de bozulan mesleğinde barınamayan bir subay*

*görürüz. Çok katı ve oportünist tipler gerçek ve değerli insanları iter, onları gölgeler, hattâ lekeler. Kötü çevrelerde iyi insan barınamaz. (...)*³⁷⁸

Gazanfer'in idealist bir subay olmasına rağmen Niyazi Akı'nın da belirttiği gibi ordu kurumu katı ve çıkarıcı insanlarla dolmuştur. Böyle bir ortamda Gazanfer'in idealist tavrının emre itaatsizlik ya da isyankâr bir tavır olarak algılanması da kaçınılmazdır.

Osmanlı Devleti'nin son yıllarının işlendiği piyeste devlet otoritesi ve yönetimi bozulmuştur. Bunun piyesteki en somut örneklerinden birisi Yemen'deki rüşvet şebekesidir. Yemen'de iki sene görev yapan Gazanfer, buradaki rüşvet ağını tespit etmiştir. Bu ağın büyük kısmını devlet yöneticileri ve askerler oluşturmaktadır. Devlet yönetimi bozulduğu için bununla bağlantılı olarak ordunun yönetimi de bozulmuştur. Gazanfer, Yemen'deyken bir gün Paşa'ya bu konuda “(...) *İsyanı doğuran sebepler isyanı bastırmaz. Kafası, ruhu, bilgisi, ahlâkı, disiplini, iradesi olmayan ordu, tepelemeğe değil, tepelenmeğe memurdur. (...)*” (K, s. 20) demiştir. Hem bu tarz sivri söylemleri yüzünden hem de rüşvet ağının üzerine gittiği için Gazanfer, Yemen'deki görevinden alınmış ve İstanbul'a çağırılarak Harbiye Mektebi harp tarihi öğretmenliği ile vazifelendirilmiştir (K, s. 19-24).

Ordunun bozulmasının en önemli sebeplerinden biri de ordunun siyasete bulaşmasıdır. İkinci perdede Tabur İmamı ordunun bu durumunu “(...) *Gitsin tavla, gelsin siyaset!*” (K, s. 80) diyerek vurgular. Gazanfer de siyasetin orduya zararını şu sözlerle belirtir: “*Efendiler, ağaçta kurt neyse orduda siyaset odur. Siyaset bizim iş görme saatimizi çalar, biz de iş görürüz. Bu işi o işe karıştırdığımız anda, ordu kaybolmuştur. Ordunun işi o kadar ulvîdir ki bu ulvîlik, başka işlere karşı adeta bilgisiz, habersiz kalmaya mecburdur.*” (K, s. 81)

Lakin 1900'lü yılların başında özellikle İttihat ve Terakki'nin etkisiyle Osmanlı ordusu siyasete iyice bulaşmıştır. Bununla birlikte devlet yöneticilerinin verdikleri yanlış kararlarla ordunun ve halkın I. Dünya Savaşı'nda neredeyse yok oluşa sürüklendiği bilinen bir vakıadır. Piyeste de bunun yansımaları Kafkas ve Sina cephelerinin işlendiği sayfalarda görülür (K, s. 88-100).

Necip Fazıl'ın piyeslerini kurgu ve merkezî kişiler açısından incelediğimiz başlıklarda da belirttiğimiz gibi Gazanfer eser boyunca kendi idealizm anlayışıyla bağlantılı olarak yanlış olduğunu düşündüğü -Necip Fazıl da böyle düşünmektedir- pek çok emre karşı gelmiştir. Bunların neticesinde ikinci perdenin sonunda Divan-ı Harb'e

³⁷⁸ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968, s. 57.

çıkarılır ve ordudan ihraç edilir (K, s. 101-107). Bozulmuş ordu kurumu içerisinde Gazanfer'in düşünceleri anlaşılammış ve o üstleri tarafından asî bir subay olarak görölmüştür.

Masaldan uyarlanan bir piyes olan *Sabır Taşı*'nda masalın yansıması olarak iyiler hep iyi, kötüler hep kötüdür ve piyeste kötülüğü Cariye temsil etmektedir. Ölü Şehzade'nin başında bekleyen Genç Kız, onu sarayın yakınlarından geçen bir gemiden büyük bir elmas karşılığında kendisine yoldaşlık etmesi için satın almıştır (ST, s. 42-44). Cariye, kendisini Genç Kız'a saf ve temiz bir insan olarak tanıtır ama söylediklerinin hepsi yalandır. Onun yalanlarını okuyucuya/seyirciye Üçüncü Cin nakleder: “(...) *Ne yalanlar söylüyor, ne yalanlar! Fas sultanının dokuzuncu kızımıyş. Halbuki cariyesiydi. Kayalıklarda dolaşırken onu korsanlar çalmış. Halbuki gemi tayfasından birine kaçtı. Korsanların kaptanı ona göz koymuşmuş. Halbuki tayfa, onu şirretliğı yüzünden esir diye kaptana hediye etti. Kaptan onu bütün gün ucu kurşunlu kamçularla dövüyormuş. Halbuki asıl, o, kaptanın kamçısı ile esirleri dövdüğü için, kaptandan yalnız bir kere keskin bir tokat yedi. A, a, a, a!!! Dünyanın en sâf kızımıyş, en sâf kızı!!!*” (ST, s. 45)

İkinci Cin ise Genç Kız'ın dünyanın en saf kızı olduğunu söyler zira Genç Kız, Cariye'nin söylediklerine inanarak ona güvenir ve sarayı biraz gezmek için onu Şehzade'nin başında bırakır. Genç Kız'ın ayrılmasından sonra Şehzade ayılır ve Cariye'yi başında görünce kendisini bekleyen o olduğunu sanır. Menfi bir tabiata sahip olan Cariye bu durumu fırsat bilerek gerçeğı Şehzade'ye söylemez ve daha sonra gelen Genç Kız'ı da kendi cariyesi olarak tanıtır ona (ST, s. 45-49).

Şehzade, Cariye ile evlenir. Genç Kız'ın hakkını gasp etmesine rağmen kötülüğe doymayan Cariye sözleri ile de Genç Kız'a eziyet eder: “(...) *Seni şu gül gibi (Vahşi bir zevkle gülü keser.) ayırdım fidanından. (Gülü pençesinde sıkıp Genç kıza döner.) Görüyorsun ya, insan gül olur da, fidanı başkasının olur. İş becerenin; kılıç kuşananın!*” (ST, s. 57)

Genç Kız'ın mütevekkil tavrı ise Cariye'yi iyice çıldırtmaktadır (ST, s. 58). Şehzade'nin hacca gitmesini fırsat bilerek Genç Kız'ı zindana attırır ve ondan temelli kurtulmak için onu bir ucube olan Zebellâhi ile evlendirmeye karar verir. Genç Kız'ı onunla evlenmekten Şehzade'nin ansızın hacdan dönmesi kurtarır (ST, s. 77-83).

Şehzade, hac dönüşü Genç Kız'ın istediğı sabır taşını da getirmiştir ve Genç Kız gizlice yaşadıklarını sabır taşına anlatmaya başlar. Şehzade ise anahtar deliğinden onu dinlenmektedir ve böylece Cariye'nin gerçek yüzünü öğrenir. Yaptıklarının karşılığı olarak ona “ya kırk katır, ya kırk satır” diyen Şehzade'ye Cariye büyük bir pişkinlikle “(...) *Kırk*

satırı ne yapayım? Bana kırk katır ver! Katırlar, ipek sırma ve inci yüklü olsun! Binip memleketime gideyim” deme cüretini gösterir. Şehzade'nin onu ölümle cezalandırmasına yüce gönüllü Genç Kız engel olur (ST, s. 89-92).

Yazarın *Para* piyesinde karşıt güç O'nun ailesidir. Eserde somut anlamda yer isimleri ve tarih verilmemiş, bununla bağlantılı olarak şahıslar da isimlendirilmemiştir. Yazar böylece söylemek istediklerini evrensel bir temele oturtmak arzusundadır.³⁷⁹ Bu doğrultuda eserdeki tüm şahıslar O'na yakınlıklarına göre Oğlu, Karısı, Noteri vs. isimlendirilmişlerdir. Eserde akrabalık ilişkileri sadece iki kuşağı içine aldığı için bu durum okuyucu için zorlayıcı olmaz. Lakin Necip Fazıl, bu eserindeki gibi evrensel bir mesaj verme gayreti olmamasına rağmen *Mukaddes Emânet* piyesinde de aynı yöntemi uygulamıştır ve üç-dört kuşağın işlendiği bu eserde şahısların Oğlundan Torunu, Kızından Torununun Oğlu gibi adlandırılması okuyucunun eseri anlamlandırabilmesini güçleştirmiştir.

O'nun ailesi Karısı, Oğlu, Kızı ve Kızının Nişanlısı'ndan oluşur. Maddiyata düşkün, çıkarıcı bir insan olan O, ailesini de bu şekilde yetiştirmiştir. “Armut dibine düşer” atasözünü doğrularcasına ailesi de tıpkı O'nun gibi kendi çıkarlarını düşünür. O, sıfırdan başlayıp büyük bir iş adamı olmuş, ailesine maddî refah sunmuştur. Buna rağmen aile bireyleri O'na yeteri kadar değer vermemektedir. Bunu sezen O, ailesini denemek için küçük bir oyun tertip eder. Onlara bugüne kadar elde ettiği tüm mal varlığını hayır kurumlarına bağışlamaya karar verdiğini söyler. Bu kararı karşısında ailesinden sadakat bekler. Karısı ve Oğlu buna şiddetle karşı koyar. Kızı ve Nişanlısı ise babalarının kendilerine böyle bir oyun oynayacağını Hususi Kâtibi'nden öğrendikleri için O'nu destekler görünürler. Bu oyun sayesinde O, ailesinin her şeylerini borçlu olmalarına rağmen babalarına karşı sadakat içinde olmadıklarını, herkesin sadece paraya değer verdiğini somut bir şekilde görür (P, s. 45-60). Ailenin bu tutumunun sebebi kendisidir. O'nun maddiyatçılığını ve menfaatperestliğini ailesi de tevarüs etmiştir.

İhtikâr karşıtı eylemcilerin bankayı basması ve çıkan arbedede Benzeri'nin linç edilmesinden sonra ailesi ölenin O olduğu düşüncesiyle bir hafta içerisinde O'nun tüm mal varlığını bölüşürler (P, s. 95). Mirasta bu kadar aceleci davranmaları da onların ne kadar maddiyatçı olduğunu gösterir.

³⁷⁹ Ali Baykan, “N. Fazıl Kısakürek'in ‘Para’ ve Friedrich Dürrenmatt'ın ‘Yaşlı Kadının Ziyareti’ Adlı Tiyatro Oyunlarında Ahlaki Çöküntü”, *Uluslararası Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Editörler: Âlim Gür - Ali Temizel - Harun Yıldız, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya 2014, s. 165.

O, ise yaşanan olay sonrasında bir hafta saklanmış, ardından beklenmedik bir şekilde evine geri dönmüştür. Benzeri'nden haberdar olan ailesi önce O'nun ölümü ardından Benzeri'nin para koparmak için geldiğini düşünürler. Lakin O, sadece aile bireyleri ile kendisi arasında geçmiş bazı mahrem anları onlara hatırlatır. Benzeri'nin bunları bilmesi mümkün değildir. Böylece babalarının gerçekte ölmediğini anlarlar ama bu durumu kabul etmek bölüşülen mirasın kaybedilmesi demektir. Bu yüzden her şeye rağmen onu reddederler. Bu esnada köpeği koşarak gelir, O'nun üstüne atılır. O'nu tanıyan, inkâr etmeyen tek varlık köpeği olmuştur (P, s. 101-113). Ve O, ailesinden ayrılırken son sözleri ile kendi kabahatini ve onların ahlâksızlığını ortaya koyar: “*Kendi kendime her zaman derdim ki ‘sen bu kadar ahlâk düşmanlığı yaptığın halde, sakın tohumunun merkezinde gizli bir ahlâk cevheri taşıyan biçare şaşkın olmayasın?’ Ben sakın gizli bir ahlâk tohumunun üstünde, kocaman bir ahlâksızlık ağacı yetiştirmiş biçare şaşkın olmayayım? Ve işte, benden kopan çekirdekler, hem tohumlarını, hem de ağaçlarını kapkara bir ahlâksızlık ahengi içinde yetiştirip beni kuruttu, gizli tohumuna döndürdü.*” (P, s. 113)

Siyah Pelerinli Adam piyesinde karşıt güç şeytandır. Tüm eser Şair ile şeytan arasında geçer. Eserde yardımcı şahıslara ve figüranlara yer verilmemiştir. İlk olarak Siyah Pelerinli Adam şeklinde genç Şair'in karşısına çıkan şeytan sırayla Kadın, Kanbur ve İskelet'e dönüşerek Şair'in zaaflarından yararlanarak onu elde etmeye çalışır. Necip Fazıl, doğüstü bir karşıt güce eserinde yer vererek bu piyesini “fantastik” bir görünüme sokar. Fantastik kavramı üzerine çalışan Todorov “saf fantastik”le beraber buna yakın iki kavram olan “tekinsiz fantastik” ve “olağanüstü fantastik”ten bahseder ve saf fantastiğe yakın duran olağanüstü fantastiği “*fantastik gibi görünen ve doğüstünün kabullenilmesiyle son bulan anlatı sınıfı*” şeklinde tanımlar.³⁸⁰ Olağanüstü fantastikte “(*...*) *metinde yer alan doğüstü olayların mantıksal bir dayanağı verilmez ve okuyucu yeni doğa(üstü) yasalarını kabul etmek zorunda kalır.*”³⁸¹

Necip Fazıl'ın bu piyesinde şeytan, doğüstü bir varlık olarak bir gece Şair'in evine gelir ve onu kandırmaya çalışır. Yazar, şeytanla Şair arasında yaşananlara mantıksal bir dayanak sunmaz. Okuyucunun şeytanın varlığını ve onun Allah'a, Kur'an-ı Kerim'e sığınarak yenileceğini kabul etmesi gerekir.

Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adam*'da “olağanüstü fantastik” bir metin oluştururken yararlandığı iki özellik daha vardır. Bunlardan ilki birdenbireliktir: “*Yaşanan*

³⁸⁰ Aktaran: Macit Balık, *Nazlı Eray'ın Öykülerinde Düş ve Gerçek*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015, s. 104.

³⁸¹ Balık, a.g.e., s. 104.

tüm olağandışlıklar, fantastiğin imkânlarıyla kurulan fantezilerin iki önemli belirleyicisini öne çıkarır. Bunlardan biri ‘birdenbire’liktir. (...)”³⁸² Piyeste Siyah Pelerinli Adam, Şair’in kapısını birdenbire çalar (SPA, s. 11), birdenbire Kadın’a (SPA, s. 21), Kanbur’a (SPA, s. 27) ve İskelet’e (SPA, s. 34) dönüşür.

İkincisi ise renk sembolizmidir: “*Necip Fazıl fantezi tarzını kullanırken, genelde ‘renk sembolizmi’nden faydalanır. Bu anlamda meselâ nefsin ve Şeytan’ın giydiği elbiseler hep ‘siyah’tır.*”³⁸³ Siyah, bu eserde karanlık güçleri ve kötülüğü sembolize etmektedir. Necip Fazıl, yarım kalan *Sır* piyesinde de bu şekilde renk sembolizminden yararlanmışır. Eserde düşman ülkenin halkı “Siyahlar” şeklinde tavsif edilmiştir. “Başyücelik İnkılâbı”nın yapıldığı, yazarın piyeste tarafını tuttuğu ülkenin insanları ise İslâmiyet’i çağrıştıracak şekilde “Yeşiller” olarak adlandırılmıştır (S, s. 88).

Sır’da karşıt güç sadece Siyahlar değildir. Yeşiller ülkesinde daha önce yönetimde olanlar ülkenin kültürel ve ahlâkî yapısını bozmuşlardır. Yeşiller bu yönetimden ihtilâlle kurtulurlar. Yazar bu ihtilâli eserde şöyle ifâde eder: “*Kır at şahlandı! Taklit çatısı yıkıldı! Köksüzler ezildi! Güneşimizi zindana atan kafa koparıldı!*” (S, s. 76)

Ahşap Konak piyesinde ise Recai’nin kızı Belkıs ve torunu Aysel ile onun nişanlısı Tekin karşıt güç konumundaki kişileri oluştururlar. Bu üç kişi Recai’den sonra gelen iki neslin dejenerasyonunu temsil ederler.

Kırk yedi yaşındaki Belkıs, Recai’nin kızıdır ve duldur. Aysel ve Yüksel adında iki çocuğu vardır. Yaşı elliye yaklaşmış olmasına rağmen ahlâkî bir olgunluk kazanamamıştır. Babası onun bu durumunu şu sözlerle ifâde eder: “*Sen elli yaşlarındasın... Bizimkilerle aşağıdakiler arasında köprü nesilden... Bir kolun güya bizde, bir kolun onlarda... Biraz düşünmeyi sevmen lâzım... Ne olacak bu halin? Gece gündüz kumar, morfin, çifte ödenekli aşık... Şu frenklerin jigolo dediklerinden...*” (AK, s. 27)

Ahlâkî değerlere bağlılığı olmayan Belkıs, kızının nişanlısı Tekin’le de ilişki kurmaktan çekinmez, hatta kızı gibi kendisi de Tekin’den hamile kalır (AK, s. 52, 110). Tekin’in konağı sattırıp parasını yemek için hem kendisini hem kızını kullandığını anlamaz. Onun telkinleri ile babasına konağı sattırmak için baskı yapar. Bunlardan netice alamayınca yine Tekin’in telkini ile annesini damarından ilaç yerine boş şırınga enjekte ederek öldürmeye bile razı olur (AK, s. 50, 89).

³⁸² Balık, a.g.e., s. 107.

³⁸³ Şaban Sağlık, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005), s. 370.

Yirmi bir yaşındaki Aysel eğlenmeyi seven, arkadaşlarını konağa toplayıp partiler düzenleyen, hoppa bir genç kızdır (AK, s. 13-20). O da ahlâkî değerlerden uzak bir yaşama sahiptir ve nişanlısı Tekin'den üç aylık hamiledir. Tekin'le evlenmek istemekte fakat amacı başka olan Tekin onu oyalamaktadır (AK, s. 34). Tekin, konağın parasını yiyebilmek için Belkıs gibi onu da kullanır. Bazen Tekin'in annesiyle de ilişkisi olduğundan şüphelense de bunun çok üstüne gitmez. Belkıs'la ebeveynleri arasındaki nesil çatışması Aysel'le Belkıs arasında da görülür. Aysel annesini ve onun kuşağını beğenmez: “*Gelemezsin ya; sen romantiksin, tango neslinden... Biz realistiz, çıplak gerçekçi... Twist kuşağı...*” (AK, s. 108)

Yirmi altı yaşındaki Tekin futbolcudur ve aynı zamanda emlak alım satımı ile de ilgilenmektedir lakin kumar oynadığı için sürekli parasızdır (AK, s. 29). Konağı iki milyon liraya satıp parasını yeme hayalleri kurmaktadır, bunun için hem nişanlısı Aysel'i hem de annesini kullanır (AK, s. 30). Recai'ye konağı kendi rızası ile sattıramayacağını anlayınca Belkıs'a annesini içi hava dolu şırınga ile öldürmesini telkin eder (AK, s. 49). Bu plan tutmayınca Aysel'in hamileliğini kullanır. Konak Aysel'in üzerine yapılmazsa onu terk edeceğini ve Aysel'in evlilik dışı hamileliğini bütün İstanbul tarafından duyulacağını söyleyerek Aysel'le birlikte Recai'yi tehdit eder (AK, s. 94-96). Recai'nin eşi Hacer'in buna dayanamayarak razı olması üzerine amaçlarına ulaşırlar ve Recai, Hacer, Yüksel konağı onlara terk ederler (AK, s. 97).

Eserin sonunda karşıt güç konumundaki bu üç kişinin Recai tarafından öldürüldüğünü görürüz. Kendi levhasını ve Yüksel'in maketini almak için gizlice konağa dönen Recai, morfin alarak sızmış Tekin, Aysel ve Belkıs'ı görür ve Belkıs'ın sözlerini dinleyerek onun da Tekin'den hamile olduğunu öğrenir. Bu kadar ahlâkî alçalmaya tahammül edemeyen Recai konakla birlikte onları da yakarak bir anlamda namusunu temizler (AK, s. 110-111).

Necip Fazıl'ın yarım kalan ikinci piyesi olan *Kumandan*'da karşıt gücün kim olduğu net değildir. Eserde Teğmen, hırçın tavırlı olmasına ve merkezî kişi olan Yüzbaşı'ya karşı kıskançlık duymasına rağmen eserin yarım kalmış olması yüzünden ona karşıt güç diyebilmemiz çok mümkün görünmemektedir. Eserin elimizdeki kısmı kişiler arasındaki bağ ve çatışmaları tam gösterememektedir.

Kanlı Sarık piyesinde karşıt güç Ruslar ve Ermenilerdir. Piyenin başından itibaren Kars şehrini çeşitli aralıklarla işgal eden Ruslar Türklüğün en büyük düşmanı olarak ele alınmıştır. Eserde Moskof ismi ile zikredilen Rusların Türk milletinin karşısına bir düşman olarak dikilmesinin sorumlusu olarak Timur gösterilir. Timur, Moskof beyleri ile çatışan

Altınordu Türk devletini yıkmış ve Moskova Beyliği'ni "knaz"lığa çevirerek Rusların millet ve devlet olarak güçlenmesine sebep olmuştur (KS, s. 30). Zaman içinde çarlığa dönüşen ve güçlenen Ruslar 1807'den itibaren Kars'a saldırmaya ve şehri işgal etmeye başlamışlardır (KS, s. 46). İhtiyar Timsal, Rusların ısrarla Osmanlı'ya saldırmasının sebebinin manevî olduğunu vurgular: "*Çünkü Moskof, Türk'ün, yalnız maddesine değil, ezelden beri ruhuna da düşman...*" (KS, s. 52)

Eserde asıl vak'aların geliştiği ikinci ve üçüncü perdelerde Yetim Hoca ve oğlu Mazlûm Hoca'nın Rusların ve daha sonrasında Ermenilerin Kars'ı işgalleri karşısındaki mücadeleleri işlenmiştir (KS, s. 57-108). Rusların farklı zamanlarındaki işgallerinden er ya da geç kurtulan Kars, Çarlık Rusyası'nın yıkılmasından sonra da bu sefer Ermeniler tarafından işgal edilir ve şehir piyesin sonunda Türk askerleri tarafından kurtarılır (KS, s. 104-108).

Eserin sonlarında Derviş'in Bolşevik Devrimi'ni kastederek Moskof'un artık bittiğini söylemesi üzerine Mazlûm Hoca ona şu cevabı verir:

"(Heyecanla bir adım atar) Asıl bundan sonra seyret sen Moskof'u!.. Allah eski Moskof'u ciğerinden patlattı. Bolşeviklik diye bir şey çıkardılar. Bu defa da yanlış inandıkları Allahı, ruhu, insanı inkâr ettiler. Kendi kendilerini yediler. Ama, bu kendi kendini yiyen yamyam Moskof'tan yarın bir öylesi peydahlanabilir ki, bütün insanların ciğerini yiyebilir. (...)" (KS, s. 94)

Mazlûm Hoca'nın Sovyet tehlikesine işaret eden bu sözleri *Kanlı Sarık*'ı kendisinden dört yıl sonra yazılan *Mukaddes Emânet*'e bağlar. Bu piyeste karşıt güç Abdullah'ın kendi soyundan gelen Oğlu, Oğlundan Torunu ve Oğlundan Torununun Oğlu'dur. Millî manevî değerlere bağlı Abdullah'ın zıddına oğlu ve onun soyundan gelen torunları bu değerlere sahip olmayan hatta bu değerleri yıkmaya çalışan ve son kertede işi komünizme/anarşizme vardiyan bireylerdir.

Necip Fazıl bu piyesinde *Para*'dakine benzer bir şekilde Abdullah dışındaki şahıslara isim vermemiş, onları Abdullah'la akrabalık ilişkilerine ya da mesleklerine göre isimlendirmiştir. *Para*'da yazar bunu evrensel bir mesaj verme amacıyla yapmışken bu piyeste böyle bir durum söz konusu değildir. Zira olayların Türkiye'de geçtiği açıkça bellidir ve merkezî kişinin adı verilmiştir. Üstelik akrabalık ilişkileri içerisinde dört kuşağın bir piyeste işlenmesi ve bu kuşakları temsil eden şahıslara isim verilmemesi okuyucu yormakta ve eserin anlamlandırılmasını güçleştirmektedir.

Abdullah'ın oğlu lise öğrencisiyken Avrupa'da okumak için annesinin altınlarını çalar. Babasının altınları vermemesi hâlinde oğlunu döveceğini söylemesi üzerine o da

bunu yaparsa babasını jandarmaya şikâyet edeceğini söyler. Bununla da yetinmez babasını muhalif düşüncelerinden ötürü İkinci Muhtar'la birlikte jandarmaya şikâyet eder (ME, s. 35-48).

Annesinin altınlarını çalıp babasını şikâyet eden oğul yirmi bir yıl sonra baba evine geri döner. Hayal ettiği gibi okumuş, siyasete girmiş ve Demokrat Parti'den milletvekili olmuştur. Baba evine dönüp babasıyla barışmak isteme sebebi ise babasının civardaki nüfuzundan yararlanmaktır. Lakin babasının kendisini kabul etmeyeceğini bildiği için oğlunu ve onun karısını da beraberinde getirmiştir. Abdullah'ın torununu görünce onları kıramayacağını düşünür. Abdullah, oğlunun tahmin ettiği gibi torunu ile konuşur fakat Oğlundan Torunu da onun için bir hayal kırıklığı olur. Yüksek Köy Enstitüsü mezunu olan Oğlundan Torunu dine ve manevî değerlere inanmamaktadır. Dinî bilgileri öğrenmeye değer bulmayan Oğlundan Torunu tarihî maddeciliğe inandığını söylemektedir. (ME, s. 55-69).

Abdullah'ın Oğlundan Torunu ile olan diyalogu oğlunun soyundan geleceklere karşı ümitsizliğini de göstermektedir ki piyesin devamında yaşananlar onu haklı çıkarır. Bir komünist çetenin başına geçen Oğlundan Torununun Oğlu arkadaşlarıyla birlikte seksen yaşlarındaki büyük dedesinin evini basar. Abdullah'la hakaret ederek konuşan Oğlundan Torununun Oğlu, tıpkı milletvekili olan dedesi gibi Abdullah'ın civardaki nüfuzundan yararlanmak ister. Ondaki bir kâğıda seksen yıldır inandıklarının yanlış olduğunu yeni fark ettiğini ve gerçek kurtuluşun komünizmde olduğunu yazmasını ister. Bunu çoğaltıp halka dağıtacaklardır. Eğer bunu yapmazsa Abdullah'ı öldüreceklerdir. Bu sözlerin üzerine Abdullah babasının kendisine vasiyet ettiği dokuzuncu Moskof'u öldürme gününün geldiğini anlar. Çünkü Oğlundan Torununun Oğlu soy olarak Moskof olmasa da Rusya'dan gelen bir ideoloji ile zehirlenmiştir. Abdullah bunun üzerine onların isteğini kabul ettiğini söyler ve kalem kâğıt alma bahanesiyle evine girerek babasından kalan tüfeği alır. Abdullah, Oğlundan Torununun Oğlu'nu vururken onun arkadaşları da Abdullah'ı öldürürler (ME, s. 86-92).

Tarihî bir piyes olan *Abdülhamîd Han*'da karşıt güç İttihat ve Terakki ile Yahudiler ve Ermenilerdir. Eserde II. Abdülhamîd devletini bekâsını korumak için mücadele verirken Yahudiler ve Ermeniler zayıflayan Osmanlı Devleti'nden toprak koparmaya çalışmaktadırlar. İttihat ve Terakki'nin sultana muhalif hareketleri ise eserde devleti zayıflatan bir etken olarak ele alınmıştır.

Eserin başında Osmanlı Yahudisi'ni iki Avrupalı Yahudi ile birlikte sultandan Yahudiler için Filistin'de bir çiftlik büyüklüğünde toprak isterken görürüz. Karşılığında

Osmanlı'nın borçlarını silmeyi ve sultana yüklü hediyeler vermeyi teklif ederler. Abdülhamîd Han ise onların bu teklifini şiddetle reddeder. Bunun üzerine sultana ters bakan Osmanlı Yahudisi'ne Abdülhamîd Han "(...) *Birgün benden hesap soracak gibi bakıyorsunuz*" der (AH, s. 12-14). Sultanın bu cümlesi piyesin ilerleyen kısımlarında olacaklara bir işarettir. Yahudilerin gitmesinden sonra Şeyhülislâm ile görüşen sultan ondan büyük bir tehlike olarak gördüğü Masonluk aleyhinde bir fetva hazırlamasını ister (AH, s. 15-16, 19).

Eserde Abdülhamîd Han'a karşı duran bir diğer gayrimüslim topluluk Ermenilerdir. Birinci perdenin ikinci tablosunda Ermenilerin padişaha düzenledikleri bombalı suikast işlenmiştir. Padişah bu suikasttan Şeyhülislâm ile yaptığı kısa sohbet sayesinde kıl payı kurtulmuştur (AH, s. 20-21). Ayrıca padişahı "kızıl sultan" olarak itham edenler de Ermenilerdir (AH, s. 67).

Selanik ve Makedonya'da gelişen İttihat ve Terakki hareketi ise eserde padişaha karşı ve devlete zararlı bir oluşum olarak ele alınır. Mabeyin Müşürü bu hareketi şöyle tanımlar: "*Ulvî merhamet ve hudutsuz müsamahanız içinde yuvarlanarak gelişmeğe ve sonra zatı şahanelerini mülk-ü şahaneleriyle beraber devirmeye bakan, af buyursunlar, köpek hürriyeti dâvasında, yol kesicilerin en tehlikesi bir eşkıya çetesi...*" (AH, s. 27)

31 Mart ayaklanmasını bastırmak için Selanik'ten gelen ve İttihatçılardan oluşan Hareket Ordusu da eserde Abdülhamîd Han'a karşı değerlendirilir (AH, s. 48-51). Zira İttihatçılar, 31 Mart'ı padişahın çıkarttığı düşüncesindedirler.

Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girmesinin ardından üçüncü perdenin başında Abdülhamîd Han'ın tahtan indirildiğini görürüz. Ona bu kararı bildirmeye gelen heyetin başında ise padişahın toprak isteyen ama reddedilen Osmanlı Yahudisi vardır. Sultan Ermenilerin, Yahudilerin ve İttihatçıların aleyhte çalışmaları ile tahtan indirilmiştir. Böylece Abdülhamîd Han'ın eserin başında Osmanlı Yahudisi'ne söylediği cümlenin akıbeti gerçekleşmiş olur (AH, s. 55-58). Piyesin sonlarında ise İttihatçıların yönetimi ele aldıktan sonra devletin nasıl çöküşe ve çözülmüşe geçtiği işlenmiştir (AH, s. 59-70).

Siyah Pelerinli Adam piyesinde karşıt güç olarak şeytana yer veren Necip Fazıl, *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem* adlı tasavvufî piyeslerinde de benzer şekilde "nefs"i karşıt güç olarak kullanmış ve bu iki piyesine de fantastik unsurlar katmıştır:

"(...) *Tasavvufî nitelik taşıyan bazı oyunlarda da rakip durumunda bir kişi yer almaz. Necip Fazıl bu durumda, baş kişinin karşısına, o kişinin 'nefsini' çıkarır. Bazen siyah elbiseli bir adam, bazen Şeytan bazen de sadece bir ses olarak kendini taşıyan bedeninin karşısına çıkan nefis, Necip Fazıl'ın tiyatrolarında önemli bir çatışma figürü*

olarak yer alır. Yani Necip Fazıl, kişilerini genellikle nefisleriyle çatıştırır. Bu iç çatışma, kişiyi tedirgin edince, o kişi hem dışındakilerle hem de kendisiyle boğuşur. Bu da psikolojik yönü ağır basan eylemi oluşturur.”³⁸⁴

Nefs, Yunus Emre'nin karşısına ikinci perde beşinci tabloda çilesinin son gününde çıkar. Odasının kapısı çalınır ve gelen ses Taptuk Baba'nın kızı Fatma olduğunu söyler. Nefs, önce onu Fatma'nın kılığına girerek kandırmaya çalışır. Bunda başarılı olamayınca onun karşısına Siyahlı Adam olarak çıkar ve gerçek kimliğini açıklar. Yunus'a çile ile kendi benliğine işkence ettiğini, böyle yaparak ölümsüzlüğe kavuşamayacağını, kendine yazık ettiğini söyler. Daha sonra oruçlu olan Yunus'u su ile kandırmaya çalışır. Lakin bunların hiçbirinde başarılı olamaz ve Yunus çilesinin son gününde nefsinin de yenerek son sınavını da geçer (YE, s. 44-52).

İbrahim Ethem piyesinde ise nefis, üçüncü perdede İbrahim Ethem tacı ve tahtı bırakıp derviş olmak için dağlara düştüğü zaman kendi sesi olarak karşısına çıkar. Dağlarda dolaşırken gaipten kendi sesini duyar, bu ses onu inandığı şeylerden şüpheye davet eder (İE, s. 39-42). Nefsi, İbrahim Ethem'i doğru yoldan çıkarmakta kararlıdır: “*Senin, sarayına dönünceye kadar yakını bırakmayacağım.*” (İE, s. 41).

Bu hâllerden huzursuz olan İbrahim Ethem, durumunu arkadaşı Şakîk'e anlatır. O bu hâlleri girdiği yolun bir parçası olarak görür: “*Çile devresindesin İbrahim Ethem!.. Çekeceksin ve gerçek devlete ereceksin! Bu devleti bedava vermezler.*” (İE, s. 46)

Nefs konusu piyesin beşinci ve son perdesinde tekrar çıkar. Deniz kenarında Balıkçı ile sohbet eden İbrahim Ethem, onunla nefis üzerine konuşur (İE, s. 65-68). İbrahim Ethem, ona nefsinin kendisini meşgul etmesinden kurtulmak için kendi kendini meşgul ettiğini, bu yüzden söküklerini ağırdan diktiğini söyler (İE, s. 65).

Necip Fazıl'ın bu iki piyesinde nefis manevî olgunlaşma yolunda bir engeldir. Bu engeli aşabilen insan daha olgun, daha yüce bir konuma ulaşır: “*Nefs ile, benlik ile, insanın kendisi ile sürekli çatışma halinde olması onun gelişmesini sağlar. (...)*”³⁸⁵

Yazarın *Püf Noktası* piyesinde ise karşıt güç Recep Kafdağlı'ya şair kimliği ile kabul görmesini, var olmasını engelleyen toplumdur: “*(...) Cemiyet ona destek değil, köstek olmuştur. Recep ise toplumun bu tavrı karşısında sanatçılığıyla bir yere gelemeyeceğini, hatta hayatını dahi sürdürmeyeceğini anlar ve ölmeye karar verir. Arkadaşları da aşağı yukarı benzer durumdadır. Elllerinde hünerleri olmasına rağmen*

³⁸⁴ Şaban Sağlık, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sayı: 97, Ocak 2005, s. 349.

³⁸⁵ Himmet Uç, *Dev ve Dâhi Necip Fazıl Kısakürek – Şiir ve Ruh Dünyası*, kendi yayını, Ankara 2012, s. 196.

maddi sıkıntılar yaşamaktadırlar. Bunun sebebi de toplumun sanatçıya bakışı ve ona sahip çıkmayıdır. Dolayısıyla toplum, Recep ve arkadaşları için karşıt güç durumundadır.”³⁸⁶

Kafdağlı, toplum karşısında yaşadığı bu sıkıntıyı şu sözlerle arkadaşlarına ifade eder: “*Demin söyler gibi oldum. Olamadığım için ölmek istiyorum. Sadece gururum yüzünden. Ben bu berbat cemiyet düzeni içinde eski bir tabirle ‘Köşe başı şairi’ hayatını sürmekten, bittim geberdim. (Masadaki ekmeği eline alır) Bu cemiyet, bir lokma ekmeği çok görüyor gerçek sanatkâra.(...)*” (PN, s. 21)

Bu yüzden intihara teşebbüs eden Recep Kafdağlı, Efe’ye meydan okuyup onu alt ettikten sonra toplumda tutunabilmenin güçlü görünmekten geçtiğini anlar ve bu andan itibaren hızla yükselir. Lakin onun toplumda kabul görme hayali bu şekilde değildir ve zamanla yaşadığı bu yeni hayatın iğretliliğini, toplumun insanları güçlü kalmak için nasıl değiştirdiğini anlar ve eski fakir şair hayatına döner.

Kısakürek’in *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* ve *Reis Bey* piyesleri karşıt güç bakımından benzer özelliğe sahiptirler ve onun diğer piyeslerinden ayrılırlar. Zira bu iki piyeste karşıt güç ne bir insan, ne toplum, ne de şeytan gibi doğaüstü bir varlıktır. Bu iki piyeste merkezî kişiler kendi huyları ve iptilâları ile çatışma yaşarlar, yani karşıt güç onların içindedir. Parmaksız Salih’in kumar iptilâsı yüzünden kendi hayatı ve oğlunun hayatı kararır, kumarın çocuğunun hayatındaki tesirini silmek için kendi canını feda eder. Reis Bey’in karşıt gücü ise aşırı kuralcılığı ve merhamet yoksunluğudur. Bu huyları yüzünden bir gencin haksız yere idamına sebep olur. O da geçirdiği dönüşüm sonuncunda kendisini topluma adar, suçlu insanların topluma kazandırılabilmesi için çabalamaya başlar. Her iki piyeste de karşıt güç olarak karşımıza çıkan durumlar (kumar ve merhametsizlik) merkezî kişilerin maddî olarak hayatlarını zedelese de manevî olarak dönüşüm yaşamasına vesile olur.

3.4.3. Yardımcı Kişiler

Necip Fazıl’ın piyeslerinde merkezî kişi ve karşıt güç dışında kalan şahıslara baktığımızda olaylar esnasında bunlardan bazılarının merkezî kişinin, bazılarının ise karşıt güç konumundaki kişinin yanında durduklarını ve onlara yardımcı olduklarını görürüz. Bu sebeple onun piyeslerindeki yardımcı kişileri “olumlu özelliklere sahip olanlar” ve “olumsuz özelliklere sahip olanlar” şeklinde ikiye ayırıyoruz:

³⁸⁶ Yunus Ayata, “Necip Fazıl’ın Püf Noktası Adlı Eseri Üzerine”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIII/1 (2009), s. 122.

3.4.3.1. Olumlu Özelliklere Sahip Olanlar

Necip Fazıl'ın ilk piyesi *Tohum*'da olumlu özelliklere sahip yardımcı kişiler Hancı, Yolcu, Hanım, Şerife Teyze, Küçük Ali ve Maraş'ın ileri gelen ağalarıdır. Bunlardan Hancı ve Yolcu dışındakiler oldukça siliktir. Şerife Teyze'nin piyesteki görevi Hanım'ın kaçırılması haberini getirmektir. Ferhad'ın öldürülen kardeşi Osman'ın karısı Hanım aslında Ferhad Bey'i sevmektedir ama kendisine Osman'ın talip olması üzerine onunla evlenmiş ve eşi komiteciler tarafından öldürülünce dul kalmıştır. Kocasını öldürüldükten sonra kendisi de komiteciler tarafından kaçırılır ve kısa süre içinde Ferhad Bey tarafından kurtarılır. Piyesinin sonunda duygularını Ferhad Bey'e açsa da ondan karşılık görmez. Küçük Ali'yi sadece komiteciler tarafından öldürüldüğü sahnede yaşına rağmen cesur bir çocuk olarak görürüz. Beş kişi olan ağalar Maraş'ın önde gelen kişileridir ve şehrin kurtulması için Ferhad Bey'le birlikte mücadele etmektedirler. Lakin onlar Ferhad Bey kadar cesaretli değildirler.

Yetmiş sekiz yaşındaki Hancı, Maraş yakınlarında Ferhad Bey'in babasından kalan hanı işletmektedir. Gençliğinde 93 Harbi'ne katılmıştır. Bir kahve tiryakisi olan Hancı, harpte bile kahveden vazgeçmemiştir. Ferhad Bey onun elinde büyümüştür. Yıllar boyunca Ferhad Bey Maraş'ta bulunduğu süre içinde ona yoldaşlık etmiştir (T, s. 26, 33). Hancı'nın eserindeki en önemli görevi sahne dışında gerçekleşen kimi vak'aları nakletmesidir. Yazar onu Yolcu ile konuşturarak piyeste hepsinin sahnelenmesi mümkün olmayan Osman'ın öldürülmesi, Ferhad Bey'in geçmişi gibi kimi olayları ona anlattırıştır (T, s. 17-23). Peyami Safa onun aslı karakterine uygun gerçek bir Anadolu insanı gibi kişileştirilemediğini düşünmektedir:

"(...) Tefekkür cihazları itibariyle bu piyesin Ferhad'ı da hancısı da yolcusu da hep birbirlerine benzerler. Meselâ o ümmî Anadolu hancısı 'ökselerine mukaddes bildiğimiz şeylerin yemini serpsinler' diyecek kadar tekâmül etmiş bir zekâdır. Çünkü piyesin bütün kahramanları kimi sakal takmış, kimi kalpak giymiş, kimi kadın veya çocuk suretinde birer Necip Fazıl'dırlar. (...)"³⁸⁷

Aynı eleştiriyi daha sonra Özdemir Nutku da yapmıştır:

"(...) Oyun Maraş'ta geçer. Kişilerin çoğu Anadoluludur. Buna rağmen oyunun havasında Anadolu havası sezilmez. Anadolu irak kalmıştır oyundan. Bu neden? Şu sebebi ileri sürebilirim: Ozan düşündüğü şeye o kadar kapılmıştır ki, uygun renkleri vermeğe pek önem vermemiştir. O renkleri verecek yerde, o renklerin adlarını saymakla yetinmiştir.

³⁸⁷ Peyami Safa, "Necip Fazıl'ın Tohumu", *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*, Hazırlayan: Osman Selim Kocahanoğlu, Ağrı Yayınları, İstanbul 1983, s. 235.

Şöyle ki sahneler için hazırlanacak dekor Anadolu'yu işaret edecektir; yâni renk iç akımla değil dış etmenlerle sağlanmaktadır. Oyun kişilerinin adı hancı, Şerife Bacı, birinci ağadır, ama bunlar Anadolu havasını teneffüs etmemiş kuklalardır. Onlar Ferhad Bey karakterinin çevresinde dönen, onun kişiliğini tamamlayan yedek parçalar gibidirler.”³⁸⁸

Mülkiye mezunu olan Yolcu ise ihtiyat zabiti olarak I. Dünya Savaşı'na katılmış ve Kafkas cephesinde esir düşmüştür. Esareten kurtulduktan sonra memleketi olan İstanbul'a dönerken yolu Maraş'a düşer. Maraş'a varana kadar yolda pek çok kez Ferhad Bey'in cesaretini ve mücadelesini duymuş, onu hayli merak etmiştir. Özellikle Hancı'nın anlattıklarından sonra onun destanî kişiliğinden etkilenir ve onun yanında kalmak, mücadelesinde ona destek olmak ister. Ferhad Bey onun bu arzusunu kabul eder ve Hanım'ın kaçırılması üzerine Reis'in meyhanesine gideceği haberini onlara Yolcu ile gönderir (T, s. 22, 30, 40-46). Daha sonra korkudan ölen Reis'in cesedini komitecilere teslim etme görevini de Yolcu yerine getirir (T, s. 79-81). Yazar, son perdede onu Ferhad Bey'le sohbet ettirerek Ferhad Bey'in madde, ruh ve akıl konusundaki düşüncelerini öğrenmemizi sağlar (T, s. 83-91). Ferhad Bey'in Yolcu'ya verdiği son görev ise Maraş'ın işgalden kurtulması üzerine memleketi İstanbul'a dönerken Hanım'ı da beraberinde götürmesidir (T, s. 102-103). Böylece Yolcu, eserde olayların gelişimine katkıda bulunmuştur.

Bir Adam Yaratmak piyesinde Selma, Mansur ve Turgut olumlu özelliklere sahip yardımcı kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yirmi üç yaşındaki Selma, Husrev'in halasının kızıdır. Yıllardır Husrevlerle birlikte yaşayan Selma'ya Husrev babalık etmiştir (BAY, s. 24, 31). Duygularını kendi içinde, gizlice yaşan bir genç kız olan Selma'ya (BAY, s. 23) Husrev'in en yakın arkadaşı Mansur evlenmek için talip olur, lakin Selma bu teklifi kabul etmez (BAY, s. 30-32). Zira o, gizliden gizliye Husrev'i sevmektedir. Onun Husrev'in kitaplığını düzeltirken notlarını okuması, Husrev'in yanındaki çekingen tavırları gibi kimi davranışları Husrev'e olan ilgisini ortaya koymaktadır ama Husrev bunun farkına varmaz (BAY, s. 24-28). Selma'nın onu sevdiğinin Husrev ve diğerleri tarafından anlaşılması ise Zeynep'in vurulan Selma'nın cebinden onun günlüğünü alması ile anlaşılır (BAY, s. 79). Husrev ise derinden onu sevdiğini Selma öldükten sonra geçirdiği buhranlar esnasında fark eder:

“Müsaade edin de bundan sonra onu ben seveyim! Kırkına basan yaşımla, bu tumarhanelik halimle, bir baba gibi değil, bir erkek gibi seveyim Selma'yı. Müsaade etmez

³⁸⁸ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960, s. 108.

misiniz? Bir ölüyü sevemez miyim? Günah mı, ayıp mı? Hani çıldırmasıya sevmek derler. Çıldırmasıya seveyim. Görüyorsunuz, çıldırıyorum.” (BAY, s. 137)

Bu noktada dikkat çeken bir husus, ikinci bölümde belirttiğimiz gibi, gerçek hayatta Necip Fazıl’ın altı yaşında vefât eden kız kardeşinin adının da Selma olmasıdır.³⁸⁹

Husrev’in en yakın arkadaşı olan otuz iki yaşındaki Mansur, Husrev’in piyesinin başrol oyuncusudur (BAY, s. 43). Selma ile evlenmek istemiş fakat Selma onun bu teklifini kabul etmemiştir (BAY, s. 26-27, 30-32). Mansur, Husrev’in diğer arkadaşları gibi olmamış, ondan faydalanmaya çalışmamıştır. Zor günlerinde ona destek olmak için gayret etmiştir (BAY, s. 69-70, 141). Buna rağmen eserde Mansur oldukça silik bir şekilde karakterize edilmiştir:

*“Husrev’le olan diyaloglarında Mansur, sanki Husrev’in konuşması için vardır ve tema ile ilgili ona ait fikir beyanı nerdeyse yok gibidir. Çoğu zaman teselli edici veya dinleme makamında olan kahramanın, ‘Ne söylüyeyim? Bilmem ki ne söylüyeyim?’; ‘Düşünme Husrev bu şeyleri.’; ‘Ah, Husrev!’; ‘Husrevciğim!’ gibi kısa cümleleri Husrev’in tiratlarını devam ettirmek için söylenen sözler görünümündedir.”*³⁹⁰

Yirmi dört yaşındaki Turgut, Şeref’in gazetesinde çalışmaktadır (BAY, s. 41). Şeref tarafından Husrev’in evine onunla bir mülâkat yapması için gönderilmiştir ve piyes bu mülâkatla açılır. Meraklı bir gazeteci olan Turgut, Husrev’in piyesi ile gerçek hayatı hakkındaki benzerlikleri keşfetmeye çalışmaktadır ve bu da özel hayatına girildiği düşüncesiyle Husrev’i rahatsız etmiştir (BAY, s. 13-20). Husrev’den istediği cevapları alamayan Turgut, evden ayrılırken merak ettiği bazı şeyleri annesine sorarak öğrenir (BAY, s. 25-26). Aradan geçen süre içerisinde Turgut, piyesin üçüncü perdesinde tekrar görünür. Bu kez patronu Şeref ile Nevzat’ın Husrev aleyhindeki planlarını ona haber vermek için gelmiştir (BAY, s. 116-118).

Necip Fazıl’ın üçüncü piyesi *Künye*’de Hamza Çavuş, Necati ve Harbiye Mektebi’ndeki İkinci Talebe olumlu özelliklere sahip yardımcı kişiler olarak karşımıza çıkar. Erzurumlu Satılmış oğlu Hamza Çavuş, Gazanfer’in babası Yüzbaşı Yusuf Şevket Efendi’nin emir eridir. Plevne’de savaşırken komutanı Hamza Çavuş’un kollarında şehit düşmüştür. Hamza Çavuş, terhis olduktan sonra komutanın oğluna bakmak için boğaz tokluğuna Gazanfer’in dayısının yanına girmiş ve Gazanfer’i o büyütülmüştür. O büyüdükten sonra da yanından ayrılmamış vefâli bir insandır. Gazanfer, onun hayatındaki

³⁸⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 15.

³⁹⁰ Harun Ünsal, *Necip Fazıl Kısakürek’in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Van 2007, s. 66.

yerini şöyle anlatır: “(...) *Bu insan bende bir akrabanın değil, bütün akrabalığın yerini aldı. Bu insan baba, anne, kardeş, karı, bütün yakınlık bağlarının mânasını toptan getirdi. Hem de 27 senedir yalnız uşağım kalarak. Uşaklıktan başka hiçbir şey istemeyerek.*” (K, s. 17-18)

Piyetin başında bu şekilde tanıtılan Hamza Çavuş, Gazanfer’in farklı yerlerde görev yapması dolayısıyla uzun süre eserde görünmez. Onu son kez Gazanfer bütün umutlarını yitirip ölüm döşegine düştüğünde yine Gazanfer’in başucunda görürüz. Emektar Hamza Çavuş, Gazanfer’i büyüttüğü gibi ölüm anında da onu yalnız bırakmamıştır (K, s. 129-140).

Necati, Gazanfer’in Harbiye Mektebi’nden sınıf arkadaşıdır (K, s. 25). Gazanfer’in en yakın arkadaşı olmasına rağmen mizaçları farklıdır. Gazanfer’in sert ve idealist mizacının tersine Necati itidallidir. Bu sebeple Gazanfer’in yolu ordudan ihraca doğru giderken Necati yükselir. Hareket Ordusu’nda görev alır (K, s. 51) ve Anadolu işgal edildikten sonra Kuva-yı Milliye’ye katılır. Gazanfer’in de Millî Mücadele’ye katılmasına yardımcı olmak istese de başaramaz (K, s. 115, 123-128).

Gazanfer’in Harbiye Mektebi’ndeki harp tarihi öğretmenliği esnasındaki öğrencilerinden birisi eser boyunca farklı yerlerde Gazanfer’in karşısına çıkmış ve Hamza Çavuş gibi vefât ederken yanında olmuştur. Yazarın isim vermediği ve İkinci Talebe olarak adlandırdığı bu öğrenci diğer öğrencilerden daha hassas ve daha zekidir. Rus-Japon Harbi’ni ele aldıkları derste Japonların başarısını onların manevî derinliklere bağlayarak Gazanfer’in dikkatini çeker (K, s. 29-33). Ayrıca o, diğer öğrencilere nazaran hocası Gazanfer’e daha bağlıdır. Gazanfer’in Müfettiş Paşa ile tartışmasının ardından Mektep Müdürü tarafından götürülmesi üzerine hıçkırıklarla ağlar (K, s. 40-41). Hocasının götürülmesine isyan ettiği için kovuşturma geçiren İkinci Talebe, II. Meşrutiyet’in ilânı ile hakkına ve irtibarına kavuşabilmiştir ve Hareket Ordusu’nda mülazım olarak görev almıştır (K, s. 53).

İkinci Talebe’yi daha sonra Balkan Savaşları esnasında Edirne’de Gazanfer’le birlikte Alay Emir Zabiti olarak görürüz (K, s. 60). I. Dünya Savaşı’ndan önce yüzbaşı olan İkinci Talebe (K, s. 75) son olarak Gazanfer’in ölüm döşeginde karşımıza çıkar. Gazanfer’in yapmak istediğini o yapmış, Millî Mücadele’ye katılmış ve İstanbul’u kurtardıkları gün Millî Kuvvetler Binbaşısı olarak hocasını ziyarete gelmiştir. Lakin ölüm döşeginde olan Gazanfer onu tanıyamaz (K, s. 135-140). Hayallerine ulaşamayan Gazanfer’in aksine o, piyeste Necip Fazıl’ın geleceğe olan umudunu simgelemektedir. İkinci Talebe’nin bir diğer özelliği de Gazanfer’in geleceğini bilinçli olmasa da tahmin

etmesidir. Birinci perde ikinci tabloda Harbiye Mektebi'nde öğrenciler Gazanfer hakkında konuşurlarken talebeler Sedan Savaşı'nın yaşandığı günlerde doğan hocalarının yine bir savaş esnasında öleceğini düşünürler. Sadece İkinci Talebe “*Belli olmaz. Bakarsın evinin bir köşesinde, sessiz sedasız ölüverir.*” (K, s. 30) diyerek piyesin sonunda olacakları sezer.

Sabır Taşı piyesinde Nine, Derviş, Şehzade ve cinler olumlu özelliğe sahip yardımcı kişilerdir. Genç Kız'la birlikte yaşayan Nine'si baştan gaipten gelen seslere ve kuşun konuşmasına inanmaz. Lakin yüke saklanıp kuşun sesini o da büyük bir korkuya kapılır ve evlerini terk edip kuştan kaçmaya karar verirler (ST, s. 13-20).

Birinci perdenin ikinci tablosunda evlerini terk ettikten sonra Genç Kız'la Nine'yi dağ başında bir çeşmenin yanında dinlenirken görürüz. Burada karşılaştıkları Derviş'le konuşurlar. Derviş gittikten sonra Genç Kız'a bir dalgınlık gelir ve gökten bir kuş hızla inerek kızı kapıp götürür. Nine, kuşun ve kızın arkasından seslenmekten başka bir şey yapamaz (ST, s. 22-28). Bu tablodan sonra yazar piyeste Nine'ye bir daha yer vermemiştir.

Derviş, ilk olarak Genç Kız'la Nine'nin çeşme başında dinlenmeleri esnasında piyeste yer alır. Sürekli Yunus Emre şiirleri söyler ve onların sordukları sorulara da şiirlerle cevap verir. Bu yüzden Genç Kız'la Nine onun söylediklerini anlamlandıramazlar. Derviş onlardan ayrılırken Genç Kız ona “*Baba bir lâf söyle, bir çift lâf*” der ve Derviş de iki kere “*sabır taşı*” diyerek cevap verir (ST, s. 21-25). Derviş'in bu sözü piyesin devamı için yönlendirici olmuştur, zira Genç Kız Şehzade hacca giderken Derviş'in bu sözünün etkisiyle ondan sabır taşı ister ve unutmaması hâlinde dönüş yolunda gemisinin önünün kapkara dumanla kaplanması şeklinde beddua eder (ST, s. 63-64).

Derviş, ilk perdeden sonra piyeste bir kez de üçüncü perdenin ilk tablosunda Şehzade'nin gemi yolculuğunda görülür, o da yolculardan biridir. Şehzade, hacdan dönerken sabır taşı almayı unutmuş ve bu yüzden Genç Kız'ın bedduası üzere geminin önü kapkara dumanla kaplanmıştır. Gemidekiler buna bir çözüm ararken yolculardan biri üzerlerine lanet çöktüğünü, lanetli kişiyi denize atarlarsa kurtulacaklarını iddia eder. Bunun üzerine gemide günahkâr bir insan olup olmadığı araştırılır, bu esnada Şehzade kabahatini anlar ve aranan günahkârın kendisi olduğunu söyler. Gemidekilerin kurtulması için Şehzade kendisini denize atacakken Derviş heybesinden bir sabır taşı çıkarıp verir ve bir anda geminin önü açılır (ST, s. 69-75). Derviş böylece yolcuları ve Şehzade'yi kurtarmakla kalmamış aynı zamanda Genç Kız'ın kurtuluşuna da vesile olmuştur. Çünkü memleketine döndüğünde Şehzade bu taş sayesinde gerçekleri öğrenecektir.

Eserin başında kuşun Genç Kız'ın camına gelerek ona kırk gün kırk gece bir ölüyü bekleyeceğini söylediği ölü genç Şehzade'dir. Kuş onu kapıp saraya getirdiğinde Şehzade

ile ilk karşılaştığı Genç Kız onu daha önce rüyasında gördüğünü anımsar: “(...) *Bir akşam bana rüyada seslenen delikanlıya benziyorsun. Dönüp arkama bakmıştım ama, yüzünü görememiştim. Görememiştim ama hayal edebilmişim. Sen misin o?*” (ST, s. 37)

Şehzade uyandıktan sonra kırk gün kırk gece uyumasının sebebini Cariye’ye şöyle anlatır: “*Ağır bir hastalığa tutulmuştum. Göklerde yüzüyordum, yıldızlar pırlanta kırıntıları gibi üstüme başıma takılıyordu. Tek lâhzada dün, bugün ve yarın... Zaman geçmiyordu. Tek lâhza ve ebediyet... Ölüm buymuş. Ölmek istemedim. Ölmek istemiyorum diye bağırdım. Bir ses geldi: ‘Yalnız kırk gün kırk gece için öleceksin! Kırkıncı gün başlayınca şafakla beraber uyandıracağız seni! Seni kırk gün kırk gece bekleyecek kızla evleneceğine söz ver!’ Ve and içtim.*” (ST, s. 48)

Şehzade gönül gözü kapalı, gerçekleri görmekten uzak bir insandır. Birinci Cin onun bu özelliğini şöyle ifade eder: “(...) *Bu ölü yirmi beş sene gözleri açık gezdi ve görmedi. Derken, gözündeki perdenin üstüne, lüzumsuz bir perde daha indi; yani öldü. Bu ölü kırk gün kırk gece sonra aksıra aksıra dirilecek. Gene görmeyecek. Bir gün nasılsa görür gibi olacak (...)*” (ST, s. 32)

Eserde bunun neticesinde Şehzade uyandığında başında Cariye’yi bulmuş ve onun söylediklerinin yalan olduğunu anlayamayarak onunla evlenmiştir (ST, s. 48-49). İmanlı bir insan olan Şehzade düğünün kırkıncı günü hacca gitme adağında bulunmuş ve giderken hem Cariye’ye hem Genç Kız’a isteklerini sormuştur. Cariye bir sandık inci isterken Genç Kız sadece bir sabır taşı istemiştir (ST, s. 61-63). Dönüş yolunda daha önce de belirttiğimiz gibi sabır taşını unutması üzerine Genç Kız’ın bedduası tutmuş ve gemi yolda kalmıştır. Derviş’in ona sabır taşını vermesi ile kurtulabilmiştir (ST, s. 72-75).

Şehzade memleketine döndüğünde olanlardan şüphelendiği için sabır taşını verdikten sonra anahtar deliğinden Genç Kız’ı dinler ve gerçekleri öğrenir (ST, s. 89-92). Piyesin başlarında Birinci Cin’in Şehzade için “*Bir gün nasılsa görür gibi olacak*” dediği an böylece gerçekleşir.

Piyesin birinci perdesinin sonu ile ikinci perdesinin başında yer alan üç cin, anlatıcı konusunu işlerken de belirttiğimiz gibi karakter anlatıcı görevi taşımaktadırlar. Cinler piyesteki diğer kişilere görünmezler. Sadece okuyucunun/seyircinin görebildiği cinler, doğaüstü yeteneklere sahiptirler ve bu sayede okuyucuya/seyirciye piyes kişilerinin geçmiş ve gelecekleri hakkında bilgi verirler. Ayrıca cinler, eseri *Siyah Pelerinli Adam*’daki şeytan gibi olağanüstü fantastiğe yaklaştırır.

Yazar cinleri uzun tırnaklı, saçlı, sakallı, tüylü ve kuyruklu varlıklar olarak tasvir etmiştir (ST, s. 30-32). Cinlerin ölümleri de insanlardan farklıdır: “(...) *Biz ölünce, saman*

kâğıdı gibi yırtılır, sabun köpüğü gibi patlar, kuşak düğümü gibi çözülürüz. İstirapsız öldüğümüz için de korkmayız. Ve arkamızdan ne dövünen olur, ne de uluyan... (...)” (ST, s. 33)

Geceleri dışarı çıkabilen cinler, güneşte kalırlarsa nezle olurlar (ST, s. 42). Onlar ateşten yaratıldıkları için cinlerin cehennemi de insanlardan farklı olarak buz kuyuları şeklinde olacaktır (ST, s. 46). Eserde Genç Kız, Şehzade ve Cariye hakkında önemli bilgiler veren cinler güneşin doğması üzerine üşüyerek Şehzade'nin yattığı odayı terk ederler ve mahzenlerine uyumaya inerler (ST, s. 45-46). Böylece onların piyesteki vazifeleri de sona erer.

Necip Fazıl, ahlâken bozulmuş bir aile ve muhiti işlediği *Para* piyesinde olumlu özelliklere sahip yardımcı kişilere yer vermemiştir. Yarım kalmış *Sır* piyesinde ise Başkurmay olumlu özelliklere sahip bir yardımcı kişidir. Başkurmay, inkılâbın yapıldığı Yeşiller ülkesinde ordunun kumandanıdır ve bu göreve geldiği andan itibaren yedi sene boyunca çok gizli bir görev vereceği güvenilir subaylar aramıştır. Bunun sonunda bulduğu beş kişiden biri olan Yüzbaşı'nı aynı zamanda kızıyla evlendirmiştir (S, s. 81-83). Eserin bugün elimizde bulunan kısmında Başkurmay'ın bu gizli görevi damadına tevdi ettiği diyalog yer almaktadır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih 'te Salih'in oğlu Yusuf ve onun karısı Macide olumlu özelliklere sahip yardımcı kişilerdir. Yusuf, iflah olmaz bir kumar müptelası olsa da Necip Fazıl bunun sorumluluğunu babası Parmaksız Salih'e yükler. Salih, kumar tutkusunun irsiyet yoluyla oğluna geçtiğini ve bu yüzden onun bütün hâllerinden mesul olduğunu düşünür (NPDS, s. 49). Bu şekilde babalar ve çocuklar arasındaki irsiyet bağı Necip Fazıl'ın başka piyeslerinde de karşımıza çıkar ama en belirgin olanı *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* 'tir:

“Necip Fazıl, ‘gerçekçi oyun’ özelliği gösteren oyunlarında, karakterlerine geçmişe ait bağlar kurar, özellikle erkek çocuklar babalarına fiziksel ve ruhsal olarak benzer. Hüsrev'in babası gibi saplantılı biri olduğunu vurgular ve oyundaki gerilimi de Hüsrev'in babası gibi intihar edip etmeyeceği üzerinden verir. Parmaksız Salih oyununda Salih'in oğlu kendisi gibi kumar batağına saplanmış ve kolunda bir yanık izi vardır. Para adlı oyunda da ‘O'nun çocukları onun gibi paraya düşkündür ve dünyalarını para üzerlerine kurarlar. Ahşap Konak adlı oyunda Recai'nin maneviyata ve geçmişine olan tutkusu, torunu Yüksel'e geçmiştir, o da dedesi gibi maneviyata değer verir, geleneği savunur.

*Tohum'da ise Ferhad ile Osman kardeş oldukları ve aynı soydan geldikleri için, ikisi de cesurdur, akıllıdır, atiktir ve merhametlidir. (...)*³⁹¹

Yirmi yedi yaşındaki Yusuf, babasının kendisini beş yaşındayken Eyüp'te bir kadına bırakıp Mısır'a gitmesiyle annesiz olduğu gibi babasız da kalmıştır. Bu kadın da öleceği vakit onu babasının bıraktığı beş bin lira ile Erzurumlu bir aileye verir. Babasının öldüğünü zanneden Yusuf babasına Salih'in oğlu için kendi canını feda ettiği anda kavuşur ama bu aynı zamanda geri dönüşü olmayan bir kayıptır (NPDS, s. 93-99).

Erzurumlu aile liseyi bitirdikten sonra Yusuf'u üniversite okuması için babasından kalan para ile İstanbul'a göndermiştir. Üniversitede hukuk okuyan Yusuf kendisi gibi öksüz ve yetim olan Macide ile tanışır, mezun olunca evlenirler. Avukatlık mesleğinde hızla yükselen Yusuf, zaman içerisinde evini Kadırga'dan Moda'ya taşır ve burada sosyete muhitlerine girerek kumara alışır (NPDS, s. 44-93).

Aslında temiz ve duyarlı bir mizaca sahip olan Yusuf'u kumar mahveder. Karısı onun duyarlılığını şu cümleler ile ifâde eder: *"(...) O çocuk kadar içten dertli, içinden belâlı, içini dışına çıkarmayan, yaptıkları ile duydukları birbirine zıt, hiç kimse yoktur. Böyle bir hâl karşısında ya çıldırır, ya ölür."* (NPDS, s. 85)

Zaten kendisi de kumarda iflas etmesi üzerine intihara teşebbüs edecektir (NPDS, s. 89). O bu derece gururlu ve duyarlı bir insan olmasına rağmen kumar tutkusu gözünü karartmış, evinin eşyalarını karısından gizlice borç para karşılığında antikacıya verecek, müvekkilliğini yaptığı yaşlı bir kadının emanet parasıyla kumar oynayacak ve çevresi tarafından "hasta kumarbaz" olarak anılacak kadar düşürmüştür (NPDS, s. 24, 40, 47). Kısacası Yusuf özünde olumlu bir kişiliğe sahip olsa da ailesizlik ve yazara göre babadan gelen irsi kumar tutkusu onun hayatını bozmuştur. Babası onun hayatını kurtarmak için kendisini fedâ eder. Bu son okuyucuya/seyirciye Yusuf'un hayatının bundan sonra düzeleceğini düşündürür.

Yusuf'un fakültede okurken tanışıp evlendiği Macide ise cefakâr ve sabırlı bir kadındır. Yusuf'un evin eşyalarını borç para için emanet verecek kadar kumara saplandığı zamanlarda bile pes etmemiş, evini çekip çevirmek, çocuğunu büyütme için çaba göstermiştir (NPDS, s. 43-44). O, çocuğunu büyütme ve namuslu yaşamak için yokluğa dahi razıdır: *"(...) Gel, Yusuf, onu büsbütün sat, her şeyimizi sat, benim elbiselerimi, kürklerimi de sat, çırılçıplak kalalım... Fakat bu illetten kurtul! Borçlarımızı ödeyelim, bir*

³⁹¹ Ayşe Sancak, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2008, s. 40-41.

kulübeye çekilelim, çocuğumuzla baş başa, su ve ekmekle geçinelim! Yalnız çocuğumuza iyi yedirelim, yeter! Yusuf, şerefini, gâyeni düşün!” (NPDS, s. 46)

Ayrıca oldukça namuslu bir kadın olan Macide, Necip Fazıl'ın piyeslerindeki ahlâken bozuk diğer genç kadınlar arasında müstesna bir yere sahiptir. Kendisine üniversite yıllarından âşık olan ve aynı zamanda Yusuf'un da arkadaşı olan Fabrikatör Ali, Yusuf'un iyice dibe batması üzerine güya onu kurtarmak için Macide'ye on beş bin liralık bir çek teklif eder. Macide ise bunu şiddetle reddederek onu kovar (NPDS, s. 53-54).

Ahşap Konak'ta Recai'nin karısı Hacer'le torunu Yüksel olumlu özelliklere sahiptirler. Konak, Hacer'le Recai'ye Hacer'in ailesinden kalmıştır ve onlar elli yıldır bu konakta yaşamaktadırlar (AK, s. 29). Altmış altı yaşındaki Hacer, aynı zamanda kalp hastasıdır ve kızı her gün kendisine iğne yapmaktadır (AK, s. 84). Konak kendi üzerine olduğu için Belkıs ve Tekin tarafından konağın satılması için sürekli sıkıştırılır ve o, kalp hastası olduğu için bu durumdan oldukça rahatsız olur (AK, s. 37). Kızının ve torununun tavırlarından huzursuzdur: *“Ben de kendimi, anlattığınız gibi hissediyorum. Toprağın altı, bana gelinlik bir oda görünüyor. Uykumuz gelse artık; çekilsek yatak odamıza... Bezginim ben...”* (AK, s. 41)

Temiz kalpli ve saf bir insan olan Hacer, kızının boş şırıngayla kendisini öldürmeyi amaçladığına bir türlü inanmak istemez. Recai'nin ona gerçekleri anlatması üzerine büyük bir hüsrana uğrar (AK, s. 89). Ve daha sonra Aysel'in hamile olduğunu söyleyip Tekin'le birlikte şantaj yapması üzerine de çaresizce konağı onlara bırakmayı kabul eder (AK, s. 97).

Recai ve Hacer'in yirmi dört yaşındaki torunu Yüksel ise piyesin en olumlu karakteridir. Recai ona Mehmed adını koymuştur ama çevresi tarafından annesinin koyduğu Yüksel ismi benimsenmiştir (AK, s. 38). O ne annesine ne de yaşlılarına benzemektedir. Akademinin mimari şubesinde okuyan Yüksel ahlâka, maneviyata ve ruha değer verdiği için arkadaşları tarafından ruhçu, maskara ve beyin hastası olarak nitelendirilir (AK, s. 16-17). Hatta Eyüplü muhafazakâr bir aktarın kızına âşık olduğu için alay edilir (AK, s. 17-18). Tekin ve arkadaşları onu Recai'ye benzetirlerken (AK, s. 81) dedesi Recai de onun diğerlerinden ayrı olduğunu farkındadır: *“Seni ve benzerlerini ayırıyorum. Sen, bu acı gerçeğin, yanında konuşulabileceği, müstesna yaratılışlardansın... Cinsinin çürüğünü görebilecek sağlam öz... Daha ne istiyorsun?”* (AK, s. 37-38).

Belkıs, Aysel ve Tekin'in baskılarından bunalan Recai ve Hacer sorunu kökten halletmek için konağı kendilerine karşı edepli davranan ve ahlâklı torunları Yüksel'e bırakırlar (AK, s. 83). Lakin Aysel'in hamileliğinin ortaya çıkması üzerine geri adım atmak zorunda kalırlar.

Piyesin sonunda Yüksel'i konağı yakan dedesini kurtarma çabası içerisinde görürüz (AK, s. 116-123). Bunda başarılı olamasa da o eski neslin yeni çağa emaneti olarak manevî değerleri yaşatacak bir birey olarak sembolleşir. Necip Fazıl'ın piyeslerinde “*Bütün olumsuzluklara rağmen, umut oyunlarda hep idealize edilen bir karakterin bu duyguları bir sonraki kuşağa aktarması ile somutlaşır. (...)*”³⁹² Bu noktada Yüksel, *Künye*'deki İkinci Talebe gibi umudu geleceğe taşır.

Reis Bey piyesinde olumlu özellik sergileyen yardımcı kişiler idam edilen gencin Dadı'sı ve Reis Bey'in bitirim yerinde tanıdığı Kaatil'dir. Dadı, vak'a zamanından kırk sene önce gencin ailesi tarafından yanlarına alınıp onlar tarafından büyütülmüştür, o da bu ailenin oğluna sütannelik ve dadılık yapmıştır. Vak'a zamanında İzmit'te yaşadığı belirtilmiştir (RB, s. 44, 84). Mahkeme esnasında gencin katil olamayacağını söylese de sözüne itibar edilmez (RB, s. 48). Daha sonra gencin katil olmadığı anlaşılınca Reis Bey kendisinden af diler (RB, s. 86). Dadı, evlat acısıyla baştan Reis Bey'e ters davransa da özellikle Reis Bey hapse düşünce ona karşı yumuşar, hatta o hapisteyken yatması için gencin yatağını getirip ona verir (RB, s. 123-125). Reis Bey'in suçsuzluğu anlaşılıp hapisten çıktıktan sonra da onu bir kardeş olarak evine beraber yaşamaya çağırır (RB, s. 171).

Piyesin bir diğer olumlu kişisi olan Kaatil'i Reis Bey bitirim yerinde tanımıştır. Hastaneden aldığı izinle bir süreliğine hapisneden çıkmış olan Kaatil, Reis Bey'in burada yaptığı konuşmalardan etkilenir ve diğer suçluları da onu dinlemeye zorlar. Reis Bey'in merhamet üzerine söyledikleri ona ciddi anlamda tesir eder ve eski kabahatlerinden pişmanlık duyarak daha iyi bir insan olmaya karar verir. Reis Bey ondaki iyilik istidadını görür ve iyi hâlden ceza indirimini alarak bir an önce cezasını tamamlayıp hapisten çıkarak merhamet düşüncesini yaymak için kendisine yardım etmesini ister (RB, s. 94-108). Bitirim yerinde gerçekleşen polis baskını ile Reis Bey'in tutuklanması üzerine onun sözünü dinleyerek izin süresinin bitmemesine rağmen hemen hapisneden döner. Reis Bey'in onun koğuşuna düşmesi ile birlikte ona hapiste de yoldaşlık eder (RB, s. 109-110, 134-144). Reis Bey'e büyük bağlılık hisseden Kaatil, mahkemesinde Reis Bey'in kurtulabilmesi için yapmadığı hâlde eroini Reis Bey'in cebine kendisinin koyduğunu dahi söyler (RB, s. 158). Gerçek suçlu ortaya çıkıp Reis Bey tahliye olduktan bir süre sonra o da tahliye olur ve Reis Bey'e yardımcı olmaya çalışır. Ondaki merhamet istidadını gören Reis

³⁹² Hüseyin Sorgun, “Tiyatro ‘Sahne’sinden Anadolu’nun ‘Sine’sine: Necip Fazıl Kısakürek”, *Necip Fazıl Kitabı*, Editörler: Asım Öz - İsmail Kara - Aykut Ertuğrul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 151.

Bey, Baro'nun kendisine takdim ettiği ödülü ona verir (RB, s. 175). Kaatil eserde kötü bir insanın merhamet sayesinde nasıl değişip düzeleceğini göstermektedir.

Yazarın yarım kalan piyesi *Kumandan*'da Teğmen'in kız kardeşi ağırbaşlı ve iffetli bir genç kız olarak çizilmiştir. Uysal, içli ve mahcuptur. Ağabeyinin komutanı Yüzbaşı'yı sevse de bunu çok belli etmemeye gayret eder. Ağabeyinin nişanlısının da Yüzbaşı'dan hoşlandığını fark eder ve bundan duyduğu rahatsızlığı ona yansıtır. Kıskançlık krizlerine giren ağabeyinden hakaret görse de ona olan saygısı yitirmez (Ku, s. 57-71). Ağabeyinin haklı kıskançlığı sonunda nişanı bozması ve buhrana girmesi üzerine Yüzbaşı'dan yardım istemeye giden de odur (Ku, s. 91-94).

Daha önce de belirttiğimiz gibi Necip Fazıl, açık biçimli piyesi *Kanlı Sarık*'ın birinci perdesinde doksanlı yaşlardaki aksakallı İhtiyar Timsal ve kırk yaşlarındaki Fraklı Adam'ı anlatıcı olarak kullanmıştır. Tarih profesörü olan ve "Türkiye Tarihi" adlı bir eser yazan Fraklı Adam'a "tarihin bizzat kendisi olduğunu" söyleyen İhtiyar Timsal yazdığı eserin bir köşesi olan Kars'ı göstermek ister (KS, s. 13-14). Birinci perde boyunca bu iki şahıs bir nev'i zaman makinası ile 1800'lerin başına kadarki Kars tarihine kuşbakışı bakarlar. Birinci perdenin bitişiyle birlikte asıl vak'aaya geçilir ve ikisinin eserdeki görevi sona erer (KS, s. 13-53).

Kars tarihi içerisinde Yetim Hoca ve oğlu Mazlûm Hoca'nın mücadelelerinin anlatıldığı ikinci ve üçüncü perdelerde ise olumlu özellik taşıyan şahıslar Yetim Hoca'nın karısı Ayşe, Mazlûm Hoca'nın karısı Nedime, Mazlûm Hoca'nın torunu Fatma ve nişanlısı Halit'tir. Akrabalık ilişkisine sahip tüm bu kişilerin ortak özellikleri millî ve dinî değerlere büyük bağlılıkla sahip çıkmaları ve Kars'ı işgallerden kurtarmak için mücadele etmeleridir. Mazlûm Hoca'nın merkezî kişi olarak öne çıktığı eserde Necip Fazıl bu şahısları derinlemesine çizmemiştir.

Abdülhamîd Han piyesinde olumlu özelliklere sahip yardımcı kişi Mabeyin Müşürü'dür ve padişaha sonuna kadar bağlı bir şahıs olarak çizilmiştir. Padişahın en yakınındaki insanlardan biri olan Mabeyin Müşürü, 31 Mart'tan sonra İstanbul'a yürüyen Hareket Ordusu'nu ve isyancıları durdurmak için sultanın özel ordusu olan Hassa Ordusu'nu kullanmasını tavsiye eder. Sultan ise kendi nefsi için kan dökülmesini istemediği için onun bu teklifini reddeder. Mabeyin Müşürü, bunun üzerine dayanamayarak kılıcını kırar (AH, s. 49-51). Eserde Mabeyin Müşürü, sultanı anlayan ve zor anlarında onun yanında olmaya çalışan bir devlet görevlisi olarak çizilmiştir.

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* piyesinde Taptuk Baba Yunus'un manevî olgunlaşma sürecinde elinden tutan ve ona yardımcı olan tasavvufî bir şahsiyettir. Yunus, birinci perde

ikinci tabloda ölümün olmadığı köyü ararken Erenler köyünde dağdan gelen sesle onu çağırın ve üçüncü tabloda manevî engelleri aşmasında ona yol gösteren “Gâipten Heybetli Ses” Taptuk Baba’nın sesidir (YE, s. 25-32). Bu sesin ona ait olduğunu ikinci perde dördüncü tabloda öğreniriz (YE, s. 38). Yunus, onun müridi olunca tasavvuf yolunda Taptuk Baba ona yol gösterir. Onu çileye sokar, çileden çıkınca kızı Fatma ile evlendirir ve ona dergâha odun taşıma görevi verir (YE, s. 39, 52). Taptuk Baba öleceği vakit gelince de ona son olarak esasını miras bırakır:

“Sana her şeyimi verdim. Yunus! (Asâsını hafifçe kaldırır.) Sıra bu asâyâ geldi. Onu eline aldığı gün, kadılar, müftiler, imamlar, mollalar, dervişler, şeyhler, veliler, kutuplar, bütün Allah dostları eteklerine yapışacak... Amma biraz zamanın var... Benim zamanım kalmadı. Mezara asâ ile gidilmez. (Asâyı kaldırır.) İşte onu havaya atıyorum! Seni bulacağı güne kadar gökte dolaşsın... Onu bulduğun yahut o seni bulduğu gün ermişliği sonuna erdirmiş olacaksın! Biraz daha yaşar, sonra toprakta yanı başıma uzanırsın!...” (YE, s. 69-70)

Böylece Necip Fazıl, Taptuk Baba’nın sesi ve esası ile piyese nefis haricinde başka fantastik unsurlar da ekleyerek eserini zenginleştirmiştir. Gaipden gelen ses fantastik bir unsur olarak *İbrahim Ethem* piyesinde de karşımıza çıkar. Sultanın sarayının tavanında duyduğu ses onu manevî olarak uyarır (İE, s. 19-20). Bundan önce de İbrahim Ethem bir gün avdayken “*Ya İbrahim, seni bu iş için yaratmadılar!*” sözünü duymuştur (İE, s. 32).

İbrahim Ethem’de Heybetli Adam, İbrahim Ethem’in tasavvuf yoluna girmesine vesile olur. İbrahim Ethem ikinci perdede halkı ile istişare ederken kendisini Hakka erdirecek birinin öğüdüne ihtiyaç duyduğunu söylemesi üzerine Heybetli Adam halkın arasından çıkararak sultanın yanına gelir. Ona dünyanın geçiciliğinden bahseder. Onun Hızır olduğunu düşünen sultan ondan etkilenir. Heybetli Adam, sultanı her şeyi bırakıp kendi yolundan gelmeye davet eder, böylece İbrahim Ethem tacını ve tahtını bırakarak dervişlik yoluna girer (İE, s. 28-35).

İbrahim Ethem üçüncü perdede dağda nefsi ile mücadele ederken eski arkadaşı Şakîk ile karşılaşır. Şakîk ona sabır ve huzur telkin eder. Ona girdiği yol ve içinde bulunduğu hâllerle ilgili bilgi verir, yol gösterir (İE, s. 44-49).

Eserin bir diğer olumlu kişisi İbrahim Ethem’in dördüncü perdede deniz yolculuğunda iken karşılaştığı Meçhul Şahıs’tır. Gemide Maskara’nın İbrahim Ethem’le alay etmesine ve onu küçük düşürmesine dayanamayan Meçhul Şahıs, Maskara’yı durdurur. Tam onu kamçısı ile dövecekken İbrahim Ethem buna mâni olur. İbrahim Ethem’in hâline acıyan Meçhul Şahıs ona bin dinar verir, malı mülkü bırakan İbrahim

Ethem ise bu parayı Maskara'ya vererek onun gönlünü kazanır ve tövbe etmesini sağlar (İE, s. 58-62).

Mukaddes Emânet piyesinde Abdullah'ın babası ideal özelliklere sahiptir. Sadece birinci perdede yer alan Baba, Kırım Harbi esnasında on dört yaşında İstanbul'a gelmiş ve dört padişahın saltanatını görmüştür. Batılılaşma hareketlerini zararlı bir cereyan olarak gören Baba II. Abdülhamîd'in tahtan indirilmesinden de büyük huzursuzluk duyar. Padişahların tahta çıkıp indirilmelerini, savaşları gören Baba vatan derdi ile meşgul olduğundan otuz yedi yaşına kadar evlenmemiştir. Şeyh'ül-İslâm'lıkta görev yapan Baba yaşlanınca köyüne dönmüştür (ME, s. 14-17).

Birinci perdede hasta olan ve ömrünün son demlerini yaşayan Baba'nın oğlu Abdullah'a iki vasiyeti vardır: Birincisi Plevne'de Gazi Osman Paşa'nın karargâhında çavuşluk yaparken kullandığı ve sekiz Moskof'u öldürdüğü tüfekle dokuzuncu Moskof'u öldürmesidir. İkincisi ise evlenip çocuk sahibi olması ve hayırlı evlatlar yetiştirmesidir (ME, s. 20-27). Eserin ilerleyen kısımlarında Abdullah'ın bunları yerine getirdiği görülür.

Babası Abdullah'tan hayırlı evlatlar istese de bu vasiyet kısmen gerçekleşir. Daha önce de gördüğümüz gibi Abdullah'ın oğlu ve onun soyundan gelenler hayırlı evlatlar değildir, hatta eserin karşıt gücünü oluştururlar. Abdullah'ın kızının soyundan gelenlerse Baba'nın arzu ettiği hayırlı nesildir. Eserde sadece sesi ile yer alan Abdullah'ın kızı abisi evi terk ederken bu durumdan üzüntü duyar. Abdullah ona evde okuyup büyüyeceğini ve kendisine hayırlı torunlar yetiştireceğini söyler (ME, s. 42). İlerleyen yıllarda Abdullah'ın kızından bir erkek torunu olur. Bu torun dindar bir kişi olmasına rağmen tam olarak Abdullah'ın istediği nesli temsil edemez. Zira içine kapanık bir birey olan Kızından Torunu dünyayı bir kenara bırakarak hayatını ibadetle geçirir ve genç yaşta vefât eder (ME, s. 66, 83). Gerçek ölçünün hiç ölmeyecekmiş gibi dünyaya, hemen ölecekmiş gibi ahirete çalışmak olduğunu düşünen Abdullah için Kızından Torununun Oğlu onun ve babasının arzuladığı nesli temsil eder. İslâm Enstitüsü mezunu olan Kızından Torununun Oğlu ortaokul ve liselerde öğretmenlikle işe başlamayı düşünmektedir. Büyük dedesinin fikirlerini benimseyen bu torun halkı aydınlatacaktır. Abdullah'ın ölümü esnasında da yanında olan Kızından Torununun Oğlu onun manevî mirasçısı olarak soyunu devam ettirecektir (ME, s. 83-86, 92).

Eserin son olumlu şahsı Dördüncü Muhtar'dır. Necip Fazıl, bu piyesinde Baba'nın yaşadığı II. Meşrutiyet'ten itibaren köyün dört muhtarına yer vermiştir. Kendi devirlerinin zihniyetlerini taşıyan bu muhtarlardan sadece dördüncüsü olumlu özelliklere sahiptir. Emekli öğretmen olan Dördüncü Muhtar, son perdede jandarmalarla beraber Abdullah'ın

evine gelerek ona komünist eşkıyaların köye yaklaştıklarını ve yaşlı olduğu için korunmak için köyden ayrılmasının iyi olacağını söyler. Komünizm tehdidinden ve ülkede yaşananlardan o da rahatsızlık duyar (ME, s. 78-82).

Püf Noktası 'nda merkezî kişinin bohem hayatından arkadaşları Ressam, Müzisyen ve Sîret Mesâil olumlu özelliklere sahiptir. Yazarın Sîret Mesâil hariç bu şahıslara neden isim vermediği belli değildir. Gazetecilik ve yazarlık yapan Sîret Mesâil'in ismi ise "meselelerin içi/iç yüzü" anlamına gelmektedir.³⁹³ Kafdağlı'nın arkadaşları arasında ön plana çıkan Sîret Mesâil'e yazarın bu ismi verme sebebi olaylara daha akılcı yaklaşması olabilir.

Ressam, Müzisyen ve Sîret Mesâil'in ortak yönleri sanatla ilgilenenler gençler olmaları ve hepsinin Kafdağlı gibi sanatkâr kimlikleri ile toplumda kabul görememeleridir. Kafdağlı başarılı olmanın sırrını bulup yükselince zor günlerinde kendisine destek olan kaderdaş arkadaşlarına da yeteneklerine göre işler sağlamıştır: Müzisyen'i konservatuara, Ressam'ı akademiye öğretmen yapmış, Sîret Mesâil'i de çalıştığı gazetede dolgun bir maaşla başmuharrirliğe yükseltmiştir (PN, s. 75).

3.4.3.2. Olumsuz Özelliklere Sahip Olanlar

Tohum 'da olumsuz özelliklere sahip yardımcı kişi yoktur. *Bir Adam Yaratmak* 'ta ise Husrev'in annesi olmasına rağmen Ulviye olumsuz özellikler taşımaktadır. Kötü niyetli bir insan olmamasına rağmen Ulviye, intihar etmiş eşini ve oğlunu tam olarak anlayamamış bu yüzden onların sıkıntılar yaşamasına sebep olmuştur. Ulviye, eşinin neden intihar ettiğini bilmemektedir. Husrev'in bu konudaki sorularını cevaplayamaz. Husrev, bu noktada annesini kocasını anlayamamak, tanıyamamak noktasında kabahatli bulur:

"HUSREV –Babam bir deli miydi?

ULVIYE –Dünyanın en sıhhatli insanıydı. Kendisine o kadar hakimdi ki...

HUSREV –O halde onu kim deli etti?

ULVIYE –Etme Husrev! Sen ne biliyorsan ben de onu biliyorum.

HUSREV –(Sakin, fakat korkunç) Sen babamın karısı değil miydin?

ULVIYE –(Birdenbire ürker) Husrev, o da ne demek?

HUSREV - Madem ki karısıydın, bir şeyler bilmen lâzım. Benden biraz daha fazla bilmen lâzım." (BAY, s. 54)

³⁹³ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s. 624, 957.

Piyesin sonunda da buna benzer bir sahne geçer. Husrev, babasının kitaplarının arasında “*Aptal muharrir! Ölüme ilâç ölümdür.*” cümlesini görür ve bunu annesine gösterir:

“*HUSREV –Aptal muharrir! Ölüme ilâç ölümdür. Babamın bu üç kelimesini vaktiyle bilmiş olsaydım hiç yazar mıydım eserimi? Sorar mıydım sana hiç, babam kendisini niçin astı diye?*”

ULVIYE –Baban da hep ölümü düşünürdü. O yüzden öldü.

HUSREV –O yüzden ölmedi. Söyleyemiyorsunuz. Onun bütün ilâçlarını döktüler. İlâç şişelerini boşalttılar. Ona başka ilâç bırakmadılar.

ULVIYE – (Bağırır) Ben mi bırakmadım, Husrev?

HUSREV –Kim bilir, ya sen, ya başkası, farkınız ne birbirinizden?” (BAY, s. 130)

Sevda Şener, Ulviye'nin eşi hakkındaki bilgisizliğini geleneksel aile yapısına bağlar:

“*Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak adlı oyununda, olayların arka plânında canlandırdığı ortam da bir eski zaman aile tablosudur. Hüsrev, annesini babasının ölüm şekli hakkında sorguya çekerken kuş bakışı görürüz bu Osmanlı kurumunu. Baba, beklenmedik şekilde intihar etmiş, karısı bunun sebebini hiçbir zaman anlayamamıştır. Kadın bu durumu oğluna, babasının 'kendini vermiyen bir adam oluşu' ile açıklamağa çalışıyor. Düşündüklerini söylemez, halinden hiçbir şey anlaşılmazmış erkeğin. (...)*”³⁹⁴

Turgut, mülâkat için evlerine geldiğinde Husrev'den öğrenemediği bazı şeyleri giderken annesine sorar ve ondan öğrenir. Ulviye bu soruların kendi mahremiyetleri ile alâkalı olduğunu anlayamaz (BAY, s. 25-26).

Ulviye saf bir kadın olduğu için kandırılmaya da müsaittir. Nevzat kendi çıkarları için Husrev'i kliniğine yatırmayı düşünürken bunun için annesini ikna etmeye çalışır. Ulviye'nin kolayca tesir altına alınabileceğinin farkındadır. Bunun için ona kliniğini gezdirir (BAY, s. 57-60, 68, 90-95). Yine de Ulviye, annelik içgüdüsüyle bunu kabul etmez (BAY, s. 117). Bununla birlikte Ulviye, oğlunun babası gibi intihar etmesinden çekindiği için bahçelerindeki incir ağacını uşakları Osman'a kestirir (BAY, s. 104). Lakin onun bu hareketi Husrev'e menfî tesir eder. Zira o, incir ağacında babasının hatırasını görmektedir: “*Çünkü o babamdı. O bendim. O çocukluğumdu. O her şeyimdi. Küçükken onun dibinde oynardım. (...) Şimdi onu kestiniz. Ta dibinden, toprak hizasından kestiniz.*”

³⁹⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1971, s. 80.

Böylece dünyamı kesmiş oldunuz. Artık anlıyorum ki, dünyam, ta dibinden ve toprak hizasından kayboldu.” (BAY, s. 125)

Eşini ve oğlunu tam olarak anlayamamış bir kadın olan Ulviye, piyesin sonunda oğlunun akıl hastanesine gitmesine de engel olamaz (BAY, s. 147-148).

Künye'de karşıt gücü oluşturan bozulmuş ordu kurumunun temsilcileri olarak eserde yer alan Müfettiş Paşa, Müddeiumumî Miralay ve Redingotlu Paşa olumsuz özellik taşıyan yardımcı kişilerdir.

Gazanfer, Harbiye Mektebi'nde Harp Tarihi dersi verirken kendisini teftişe gelen Müfettiş Paşa onun bu derste güncel bir olay olan Rus-Japon harbini ve Japonların bu savaşta başarılarının felsefi temellerini işlemesini derse aykırı bulur. Gazanfer'in niyetini ifade etmek ve kendisini savunmak için söylediklerini küstahlık olarak niteler ve onun görevinden alınmasına sebep olur (K, s. 34-40).

İkinci perdenin sonunda Gazanfer'in emre itaatsizlikleri yüzünden Divan-ı Harb'e çıkarılmasıyla eserde yer alan Müddeiumumî Miralay, askerî mahkemenin savcısıdır. Mahkemede Gazanfer'i “orduda bir ihtilâl unsuru” ve isyankâr bir subay olarak nitelendiren Müddeiumumî Miralay sert bir mizaca sahiptir. Müfettiş Paşa gibi o da mahkemede savunmasından ötürü Gazanfer'i küstah olarak görür ve ordudan ihraç edilmesine sebep olur (K, s. 101-107).

Üçüncü perdede, I. Dünya Savaşı sonrasında Osmanlı Devleti işgal edilmiştir ve Anadolu'da Millî Mücadele başlamıştır. İstanbul yönetimi ise bu mücadeleyi bastırmak için Kuva-yı İnzibatiye ordusunu kurmuştur. Bu ordunun amacı işgalcilere karşı vatani kurtarmaya çalışan Kuva-yı Milliye'yi yok etmektir. Gazanfer'in paşa olma ukdesi bilindiği için Redingotlu Paşa onun bu zaafından yararlanarak Kuva-yı İnzibatiye'de görev alması hâlinde kendisine ferik rütbesi verileceğini söyler. Millî hisleri güçlü olan Gazanfer ise bu teklifi reddeder (K, s. 118-122). Yazar, böylece ordunun ve yönetimin ülkenin kurtuluşu için gayret eden bir harekete karşı tutumunu göstererek ordunun ne kadar bozulduğunu ortaya koymuştur.

Sabır Taşı'nda olumsuz özellik taşıyan tek yardımcı kişi doğaüstü bir varlık olan Zebellâhi'dir. Çok çirkin, iri yarı ve korkunç bir varlık olan Zebellâhi, Genç Kız'a âşık olmuştur (ST, s. 61, 78-79). Cariye bundan faydalanarak Genç Kız'dan kurtulmak için onu Zebellâhi ile evlendirmeye karar verir. Genç Kız, bu durumdan Şehzade'nin hacdan gelmesi ile kurtulur (ST, s. 80-81).

Necip Fazıl'ın *Para* piyesinde olumsuz özellik taşıyan yardımcı kişiler sayıca daha fazladır. Hususi Kâtibi, O'nun bankayla olan işlerini yürütmektedir ve sağ koludur. O,

Hususi Kâtibi'ni on iki yaşından itibaren yanında büyütmüş ve bu işler için yetiştirmiştir. İhtikâr ve dolandırıcılık işlerinde de O'na yardımcı olur (P, s. 16-18, 103). Bununla birlikte Benzeri'ni bulan da odur. (P, s. 22). Hususi Kâtibi, Benzeri'ni bularak O'nun hayatını hem karartmış hem kurtarmıştır. Zira eylemciler bankayı bastığında Benzeri linç edilir, O kurtulur. Eğer Hususi Kâtibi, Benzeri'ni bulmasaydı baskından O'nun kurtulması güç olurdu. Buna rağmen ailesi ölen kişiyi O olarak kabul ettiği için servetini ve önceki hayatını kaybetmiştir. Hususi Kâtibi, bankanın eylemciler tarafından basıldığı anda onlara hakaret etmiş, panik hâlinde silahıyla ateş etmiş ve bir gencin ölmesine sebep olmuştur. Bunun üzerine Benzeri ile birlikte o da linç edilmiştir (P, s. 97).

Casusu, O için çevresindekiler hakkında bilgi toplamakla vazifelidir. O'nun ailesi, çalışanları, devlet büyükleri ve iş adamları hakkında O'nun işine yarayacak bilgiler toplayıp O'na sunar (P, s. 21). Sadık bir insan görünümü vermesine rağmen banka baskınından sonra Casusu da O'nun ailesinin emrine girer ve o da daha sonra çıkıp gelen O'nu inkâr eder (P, s. 98, 111).

Noteri, O'nun hukukî işleri ile ilgilenmektedir. Benzeri linç edildikten sonra miras işlerinin çabucak halledilmesini sağlayan Noteri diğerleri gibi O çıkıp geldiğinde O'nu tanımazlıktan gelir (P, s. 51, 104-110). Nazır, devleti temsil etmesine rağmen O'nunla hususî ilişkilere girerek O'nun haksız kazanç elde etmesini sağlar. O'nun dolandırıcılık faaliyetlerine maşa olur (P, s. 28-33, 83-86).

Eserdeki en dikkat çekici yardımcı kişiler Kadın Müşterisi ile Kadın Müşterisinin Kızı'dır. Maddiyatperest bir insan olan Kadın Müşterisi bankadan kredi alabilmek için kızının çeyizlik altınlarını rehin bırakmıştır. Fakat faizlerin yüksek olmasından dolayı borcunu bir türlü bitirememekte, altınları rehinden alamamaktadır. Bankada bağırarak bu durumdan şikâyetçi olur. Bu yüzden Kadın Müşterisi'ni kızı ile birlikte O'nun yanına çıkarırlar. Kızın güzelliği O'nun dikkatini çeker ve borçlarını ödeyebilmeleri için Kadın Müşterisi'ne kızına işe almayı teklif eder. Kadınsa namuslu insanlar olduklarını, bu yüzden kızını çalıştıramayacağını söyler. Annesinden daha uyanık olan kız ise annesini susturur ve bankada işe başlar (P, s. 25-26).

O'nun Kadın Müşterisinin Kızı'nı işe almaktaki amacı gençlik ve güzelliğinden faydalanmaktır. Özellikle Nazır'la yaptığı ortak işlerde işleri yürütmesi için Kadın Müşterisinin Kızı'nı görevlendirir (P, s. 62-63). Böylece genç kız bir bakıma Nazır'ın metresliğini yapar. Bu durumun farkına varan annesi bir gün bankaya gelerek O'na dert yanar. Ama amacı kızının ahlâkını kurtarmak değildir:

“Aklımı oynatmayın! Kızımı aylıklı orospu yaptınız! Büyük adamlar orospusu... Emrettiğiniz gün, emrettiğiniz yerde, emrettiğiniz kadar, emrettiğiniz adamla düşüp kalkmaktan başka ne işi var? Bu mu memurluk? Elmaslar, altınlar, kürkler, arabalar, anladık amma, kızım beni fırlattı attı.

(...) Size kapıldıktan sonra iki ay geçmedi, beni yanından uzaklaştırıverdi. Bana uzak bir yerde bir oda tuttu. Semiz bir köpeğe bile yetmeyecek bir parayla, bu kadar sürüldüm. On aydır harp var. Her şey ateş pahasına... Rahmetli kocamdan kalan aylıkla kendime bir ayakkabı bile alamıyorum. Halbuki ben kızımı köşk, halı, elmas, elimde ne kaldıysa satıp savarak gül gibi yetiştirdim.” (P, s. 79)

Ve bu sözlerin üstüne O’ndan hakkını yani para istediğini söyler. Bu esnada O, durumu çözmesi için Kadın Müşterisinin Kızı’nı çağırır. Kız ise bu durumda annesini bir doktordan aldığı raporla paralı akıl hastanelerinden birine yatırarak ondan tamamen kurtulacaktır (P, s. 80-82). Böylece kendisine ahlâklı insan görüntüsü vermeye çalışan Kadın Müşterisi’nin kızı ahlâksızlıkta annesini geçer.

O’nun Oğlu ise Nazır’la olan ilişkisini bilmesine rağmen Kadın Müşterisinin Kızı’na âşıktır ve onunla evlenmek ister. Kızın ona verdiği cevap kızın ahlâkî durumunu açıkça göstermektedir: *“Yavaş konuşun, yavaş! Hele babanız ölsün, Nazır da düşsün, konuşuruz.”* (P, s. 65). Gerçekten de bunlar gerçekleşince Kadın Müşterisinin Kızı, hemen O’nun Oğlu ile evlenir (P, s. 95). Necip Fazıl bu piyeste O’nun Karısı ve Kızı ile Kadın Müşterisi ve kızını ahlâken sorunlu bireyler olarak ele almıştır. Yeşim Kaya, Necip Fazıl’ın piyeslerinde kadın karakterlerin ya böyle olumsuz kişilikte olduklarını ya da oldukça silik kişiler olduğunu belirtir:

“Sosyal olmanın genel olarak açılımı toplumda bir statüsü olmak, meslek sahibi olmaktır. Ancak Necip Fazıl’ın oyunlarında kadınların doktor, öğretmen, mühendis gibi toplumsal rollere sahip olmadıklarını görmekteyiz. Bu oyunların genelinde kadınlar ya ev kadını ya da yozlaşmış, eğlenceye ve süse düşkün, bencil, faydasından çok zararı dokunan kadın tipleridir. Çalışan kadın olarak görebileceğimiz kötü yola düşmüş kadınlar vardır ki bu kadınlar da düşkünlüklerinden ailelerini ve toplumu sorumlu tutarlar. Sekreterlik için işe alınan Para oyunundaki Banka Müşterisinin Kızının asıl işe alınma sebebi de metresliktir. Mesleği olan ve mesleğini yapan bir kadın olarak gösterebileceğimiz Künye oyunundaki Avrupalı Kadın Seyyahdır. Diğer bir kadın ise 1971 yılında yazılmış olan

Mukaddes Emanet oyunundaki Abdullah'ın torunun karısıdır. Ancak bu kadın sözleriyle değil sadece görünüşüyle tiyatrodaki yer alır. (...)”³⁹⁵

Kısakürek'in yarım kalan *Sır* piyesinde de Başkurmay'ın kızı ve Yüzbaşı'nın karısı olan Zevce mizaç bakımından olmasa olayların inceliklerini kavramaktan uzak olduğu için olumsuz bir kişi olarak çizilmiştir. Başkurmay'la Yüzbaşı'nın gizli görevi konuştukları gece, sabaha karşı gördüğü kâbusla uyanan Zevce onların yanına gelir. Rüyasında eşiyile birlikte uçaktan düştüklerini ve paraşütün açılmadığını gören Zevce korku içindedir. Bu kâbusun üstüne kocasının hiç uyumadan tatbikata gideceğini öğrenmek sinirlerini daha da bozar. Aslında kocası tatbikata değil gizli göreve gidecek ve bir daha dönmeyecektir ama bunu ondan saklamak zorundadırlar. Zevce gördüğü rüyanın tesiriyle ısrarla kocasını göndermemek ister ama bunda başarılı olamaz (S, s. 89-93).

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'in olumsuz özellik taşıyan yardımcı kişileri Naci Bey ve Fabrikatör Ali'dir. Naci Bey, Akdeniz Yat Kulübü müdürü ve murahhas azasıdır (NDPS, s. 19). Piyenin başında Parmaksız Salih'le birlikte bir kumar hilesi planlarlar. Hile ile batırılmak istenen bir kişi vardır ve Naci bunun için Salih'ten yardım alır. Bu iş karşısında beş bin lira alacak olan Salih, mağdur olacak kişinin kim olduğu ile alakadar olmaz (NDPS, s. 14-17). Salih hile ile batırılacak kişinin kendi oğlu olduğunu Yusuf'un evinde Macide ile Fabrikatör Ali'nin konuşmalarını gizlice dinleyerek öğrenir ve daha sonra kulübü basarak oğluna bilmeden kendi kurduğu tuzağı bertaraf etmeye çalışır ama geç kalmıştır (NDPS, s. 54-55, 73-80).

Fabrikatör Ali, Yusuf'un üniversiteden arkadaşı olmasına rağmen aslında onun düşmanıdır ve onun hakkındaki niyetini dost yüzü altında gizlemektedir. O, bu noktada *Bir Adam Yaratmak*'teki Husrev'in sözde arkadaşlarına benzer. Ali, Yusuf'un karısı Macide'ye öğrenci iken evlenme teklif etmiş fakat reddedilmiştir. Yusuf arkadaşının eskiden Macide'ye evlenme teklif ettiğini bilmemektedir. Onun Yusuf'la evlenmesinden rahatsızlık duyan Ali, Yusuf'u ortadan kaldırarak Macide'ye sahip olmak istemektedir (NDPS, s. 54-55). Bunun için Yusuf'un kumar bağımlılığından yararlanır. Onu farklı yerlere kumar oynamaya götürür ve Yusuf kaybederken onun kaybettiklerini kazanır, buna rağmen Yusuf onun niyetini göremez (NDPS, s. 25). Yusuf'a karşı içindeki kıskançlık ve kini son raddeye götüren Ali, Yusuf'u kumarda batırmak için Naci Bey'le ortaklık yapar ve daha önce de anlattığımız kumar hilesini tertip ederler (NDPS, s. 17, 63-80).

³⁹⁵ Yeşim Kaya, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Elazığ 2009, s. 24.

Reis Bey'de Mahkûm, Kumarhane Garsonu ve Hapishane Müdürü olumsuz özelliklere sahiptirler. Anne katli ile suçlanan genç Mahkûm bazı olumsuz alışkanlıklarının kurbanı olmuştur. Londra'da felsefe tahsil eden Mahkûm, eroin ve kumar iptilâsı yüzünden tahsilini yarım bırakıp yurda dönmüştür (RB, s. 36, 60). Ülkeye döndükten sonra da bitirim yerlerine takılıp bu alışkanlıklarını sürdürmüştür (RB, s. 16, 38). Beraber yaşadığı annesi ile de arası iyi değildir (RB, s. 45).

Mahkûm, bir akşam bitirim yerinde evinin anahtarını düşürmüştür. Oraya devam eden arkadaşlarından birisi bu anahtarı bulup çoğaltmış, cinayetden önce de Mahkûm'un evine gidip annesinden arkadaşının Londra'dan getirdiği ceketini istemiştir. Asıl katil olan bu kişi Mahkûm'un bunalıp İzmit'e dadısının yanına gittiği bir gece onun ceketini giyerek onların apartmanlarına gitmiş ve çoğalttığı anahtarla evlerine girerek Mahkûm'un annesini öldürerek kadının ziynet eşyalarını çalmıştır. Apartman kapıcısı gece vakti binaya giren birini görse de ceketini tanıyarak gelenin Mahkûm olduğunu sanmıştır. Bu yüzden cinayet Mahkûm'un üzerine kalmıştır. Ne kadar itiraz etse, kendisini ne kadar savunsa da Reis Bey ona inanmaz (RB, s. 35-49). Bunda Mahkûm'un eroin ve kumar alışkanlığının büyük etkisi vardır:

“(Büsbütün yırtınarak.) Ben suçluyum, Reis Bey, biliyorum! Bu yüzden nefret ediyorsunuz benden. Onu da biliyorum! Ama benim suçum anne kaatilliği değil... Bitirim yerlerine düşmüş, eroine alışmış olmak, benim suçum... En yüksekte en aşağıya düşmüş olmak... Bu yüzden nefret ediyorsunuz benden... Belki belâmi da bu yüzden buluyorum! Ama ben, anne kaatili değilim!” (RB, s. 38)

Yani Mahkûm kötü alışkanlıklarının kurbanı olmuştur. Annesini öldürmemiş olsa da bu alışkanlıklarından ötürü Dadı hariç kimse ona inanmaz. Reis Bey onu idama mahkûm eder. Hapishane'de idamını beklerken suçsuzluğunun anlaşılması için dua eder, girdiği eroin komalarında suçsuzluğunu sayıklar, hatta idam günü gördüğü bir rüyayı anlatarak suçsuzluğunu bir kez daha Reis Bey'e ispatlamak ister ama onu yine ikna edemez ve idam edilir (RB, s. 52, 58-68). Daha sonra gerçek katil bulunur ve Mahkûm'un suçsuzluğu anlaşılır (RB, s. 72) ama iş işten geçmiştir. Necip Fazıl, Mahkûm karakteri ile olumsuz özelliklerin, kötü alışkanlıkların insanı suçsuz bile olsa yıkıma götürebileceğini göstermek istemiştir.

Otuz sekiz yaşındaki asıl adı Veli Özbudak olan Kumarhane Garsonu, Mahkûm'un devam ettiği bitirim yerinde garsonluk yapmaktadır. Ayrıca kumar oynamak için parası olmayanlara faizle borç para vermektedir (RB, s. 39-40). Reis Bey astırdığı gencin suçsuz olduğu anlaşılınca istifa edip gencin devam ettiği bitirim yerine gitmeye başlar.

Buradakilerle merhamet üzerine sohbet ederken mekân polis tarafından basılır. Kumarhane Garsonu, bu esnada ocakta sakladığı bir paket uyuşturucuyu kimseye sezdirmeden Reis Bey'in cebine atar. Polisler oradakilerin üstlerini ararlar ve Reis Bey'in üzerinde uyuşturucu çıkınca tutuklanır. Kumarhane Garsonu böylece Reis Bey'in tutuklanmasına ve hapis yatmasına sebep olur (RB, s. 106-108). Reis Bey'in mahkemesinde merhamet üzerine yaptığı savunmadan duruşmada şahit olarak bulunan Kumarhane Garsonu da etkilenir ve bu esnada suçunu itiraf eder: “(...) *Asıl suçluyu arıyorsanız benim! Benim eroin sattığımı herkes bilir. Baskın olunca eroini kahve ocağındaki yerinden alıp Reis Beyin cebine attım. Onu aramazlar sandım.*” (RB, s. 159)

Hapishane Müdürü, Reis Bey'in dönüşüm geçirmeden önceki hâlinin bir taklitçisidir. Merhametsizlik ve katılıkta onu örnek alır (RB, s. 57). Tüm mahkûmlara sert bir şekilde davranan Hapishane Müdürü aynı muameleyi tutuklandıktan sonra Reis Bey'e de sergiler (RB, s. 109-126). Bu tavırları ile Reis Bey'in dönüşüm geçirememiş, olgunlaşmamış bir kopyası gibidir: “(...) *Merak etmeyiniz; hakkınızda, aynıyle sizin eski prensiplerinize uygun olarak, en merhametsiz kanun ölçülerinden başka bir şey tatbik edilmeyecektir. (...)*” (RB, s. 117)

Kumandan piyesinde Nişanlı olumsuz özelliklere sahip bir genç kızdır. Teğmen'in kız kardeşinin kolejden arkadaşıdır ve Kızkardeş onu ağabeyi ile tanıştırtarak nişanlanmalarına vesile olmuştur. Nişanlı Teğmen'le olan ilişkisine rağmen onu sevmez, Yüzbaşı'ya âşık olur. Yüzbaşı'ya yakınlık göstererek Teğmen'i kıskandırmaktan çekinmez. Eskiden iyi arkadaş olduğu Kızkardeş'in de Yüzbaşı'dan hoşlanması onu rahatsız eder, onu bir rakip olarak görür (Ku, s. 51-67). Nişanlı, eserde toplumsal değerlere önem vermeyen, duygularının sonuçlarını ölçüp biçmeden hareket eden bir genç kız olarak çizilmiştir.

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* piyesinde üç köylü ile Kadı olumsuz özelliklere sahiptirler. İkinci perde altıncı tabloda köylülerin Yunus Emre hakkında dedikodu yaptıkları görülür (YE, s. 53-56). Aynı köylüler üçüncü perde sekizinci tabloda Yunus'u Kadı'ya şikâyet ederler. Köylülere göre Yunus okuduğu şiirlerle şeriata aykırı şeyler söylemektedir. Kadı da manevî anlayışı zayıf bir insan olarak Yunus'un mahkemede söylediği şiirleri anlamlandıramaz ve köylüleri haklı bulur. Tam onu zindana attıracağı sırada Taptuk Baba'nın ölmeden önce havaya attığı asası pencereden uçarak girer Yunus'un ayaklarının dibine düşer. Bunun üzerine Kadı ve köylüler Yunus'un manevî büyüklüğünü anlarlar (YE, s. 71-78).

İbrahim Ethem'de dördüncü perdedeki Maskara kötü bir kişidir. Gemideki yolcuları şaklabanlıkları ile eğlendiren Maskara, İbrahim Ethem'in garip hâline dikkat eder ve

onunla alay etmeye, onu küçük düşürmeye başlar. Onun gururunu incitecek şeyler yapar. İbrahim Ethem ise bunları sabırla karşılar. Onların bu hâllerine gülen yolculardan bir tek Meçhul Şahıs durumdan rahatsız olur. Duruma el atarak Maskara'yı durdurur. İbrahim Ethem'in yüce gönüllülüğü ise perdenin sonunda Maskara'nın tövbe etmesini sağlar (İE, s. 53-62).

Piyesin son perdesindeki Vali de olumsuz özelliklere sahiptir. Vali, İbrahim Ethem'den sonra tahta çıkan Belh sultanı tarafından İbrahim Ethem'i tekrar saraya getirmesi için gönderilmiştir. Vali, onun içinde bulunduğu durumu küçümser. Onun yaptıklarının aklı başında olan bir insanın yapmayacağını söyler, onu hor görür. Kendi isteği ile gelmezse onu zor kullanarak götüreceğini söyler. İbrahim Ethem'in direnmesi üzerine sinirlenir ve iğnesini alıp denize atar. Ondand keramet ister. Bunun üzerine İbrahim Ethem balıklardan iğnesini getirmelerini ister. Bir balığın iğneyi sudan çıkarması üzerine Vali oldukça şaşırır. Lakin bu keramet İbrahim Ethem'in sırrını açık etmiştir, bu yüzden onun dünyadaki vadesi dolmuştur (İE, s. 71-75).

Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emânet* piyesinde olumsuz özelliklere sahip olan yardımcı kişiler Birinci, İkinci ve Üçüncü Muhtar'dır. II. Meşrutiyet devrinde köyün muhtarı olan Birinci Muhtar, yaşlı ve hasta olmasına rağmen Baba'yı kaymakamlıktan gelen emirle düzenlenen meşrutiyet kutlamalarında vaaz vermeye zorlar. Baba hem hasta olduğu için hem de meşrutiyetin faydalı olacağına inanmadığı için bunu kabul etmez. Bunun üzerine muhtar onu tevkif ettirmekle tehdit eder (ME, s. 21-22).

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki İkinci Muhtar, Kaymakam'ın emri ile Abdullah'ın evine gelir ve ona mebusluk teklif eder. Meclise köylülerden de okuryazar, kafası çalışır kişiler mebus olarak alınacaktır. Abdullah'ın bu teklifi kabul etmesinin köyü ihya edeceğini düşünür. Abdullah ise rejimi beğenmediği için bunu kabul etmez. İkinci Muhtar onun sözlerini meclise ve millete hakaret olarak algılar ve Birinci Muhtar'ın babasına yaptığı gibi onu tutuklanmakla korkutmaya çalışır. Abdullah ise muhtarın gerçek yüzünü bilmektedir. O, garibanların mallarına el koymak için ölenlerin yazısını taklit ederek Kur'an sayfalarına sahte vasiyetler yazan, dalavereyle kendisini muhtar seçtiren bir insandır (ME, s. 39-47).

Demokrat Parti dönemini temsil eden ve diğer muhtarlara göre daha silik olan Üçüncü Muhtar, yıllar sonra mebus olan Oğlu'nu babası Abdullah'la barıştırmaya getirmiştir. O, Abdullah'ın oğlunu affetmesinin köy için iyi olacağını düşünür. Abdullah'ın Demokrat Parti'nin de aslında önceki yönetimden farklı olmadığını savunmasını anlayamaz (ME, s. 55-57).

Püf Noktası piyesinde ise tek olumsuz yardımcı şahıs Tophaneli Efe'dir. O ayrıca eserdeki en zayıf ve inandırıcılığı en düşük kişidir. İstanbul'da meşhur bir kabadayı olan ve insanların kendisinden çekindiği Efe, Kafdağlı için intihar yolu olacaktır. Sîret Mesâil'in bulunduğu bu intihar yoluna göre Kafdağlı, Efe'nin mekânına gidip ona meydan okuyacak ve bunun üzerine Efe tarafından öldürülecektir (PN, s. 25). Lakin bu plan tutmaz, zira tüm İstanbul'un kendisinden çekindiği Efe nasıl olduysa Kafdağlı'dan korkar ve onun meydan okuması karşısında ezilir (PN, s. 35-43). Bu da Efe'nin ve eserin inandırıcılığını büyük ölçüde zedeler. Bu olaydan sonra Efe, Kafdağlı'nın en önemli adamlarından birisi olur.

Necip Fazıl'ın *Ahşap Konak*, *Kanlı Sarık*, *Abdülhamîd Han* piyeslerinde ise olumsuz özelliğe sahip yardımcı kişi yer almamaktadır.

3.4.4. Figüranlar

Figüran, “*Bir oyunun kalabalık sahnelerini doldurmak için kullanılan, konuşmaya katılmayan ya da yalnız birkaç sözcük söyleyen kişi.*”³⁹⁶ olarak tanımlanmaktadır. Roman-hikâye incelemelerinde “*dekoratif unsur*”³⁹⁷ olarak nitelenen bu tarz kişileri biz tiyatro sanatının yapısını göz önünde bulundurarak figüran olarak adlandıracağız.

Necip Fazıl'ın ilk piyesi *Tohum*'da figüran bulunmazken *Bir Adam Yaratmak*'ta ise Osman ve son perdede görünen devlet yetkilileri figüran olarak karşımıza çıkar. Altmış beş yaşındaki Osman, Husrevlerin kırk yıldır yanlarında çalışan emektar uşaklarıdır (BAY, s. 108). Piyeste vazifesi dolayısıyla kendi iradesi ile yaptığı bir iş yoktur. Misafirleri çağırmak, telefonlara cevap vermek gibi kendisine verilen emirleri yerine getirir. Ulviye'nin emri üzerine bahçedeki incir ağacını da o kesmiştir (BAY, s. 104). Eğitim sahibi bir insan olmadığı için buhranları esnasında Husrev'in ona sorduğu metafizik ve ölümle ilgili soruları cevaplandıramaz (BAY, s. 105-115). Piyenin sonunda Husrev'i akıl hastanesine götürmek için gelen Hükûmet Doktoru, Gardiyan, Birinci ve İkinci Sivil Memurlar da piyesteki figüranlardır (BAY, s. 140-148).

Necip Fazıl'ın piyesleri arasında en fazla figüranın yer aldığı eser *Künye*'dir. İstanbul'da, I. Dünya Savaşı'nın Kafkas, Sina gibi cephelerinde, Millî Mücadele esnasında İnebolu'da geçen piyeste bu mekân genişliği ile birlikte askerlerden askerî talebelere, halktan insanlardan çeşitli rütbelere subaylara kadar elliye yakın figürana yer verilmiştir. Bunların çoğunun görevi dekoru tamamlamaktır. Bu özelliği eserin sahnelenmesini

³⁹⁶ Haldun Taner – Metin And – Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1966, s. 36.

³⁹⁷ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991, s. 158.

güçleştirir: “Necip Fazıl’ın piyesleri içinde kadrosu en kalabalık olan Künye’de teknik zayıflıklar dikkati çeker. Söz gelişi, dışı mekânların çeşitliliği bir zenginlik gibi görülse de oyunun temsilini güçleştirecek bir özelliktir. Onca kalabalık şahıs kadrosu, ayrıcı vasıflarıyla gösterilmez. (...)”³⁹⁸ Bu noktada eserin bir sinema filmi olarak çekilmesi tiyatro olarak sahnelenmesinden daha sağlıklı olabilir.

Yazar eserde figüranların çoğunluğunu oluşturan askerlerin ve subayların dışında birinci perde üçüncü tablo (K, s. 42-49) ve üçüncü perde dokuzuncu tabloda (K, s. 111-114) Avrupalı turistler ile çeşitli halk kademelerinden insanları (Birinci İhtiyar Halk Adamı, Birinci İhtiyar Halk Kadını, Genç ve Şık Kadınlar, Külhanbeyi, Dilenci, Hukuk Talebeleri vs.) Beyazıt meydanında bir arada konuşurarak Avrupalıların ve halkın önemli olaylar karşısındaki tavır ve tepkilerini ortaya koyar. Üçüncü tabloda II. Meşruiyet ilan edilmiş ve 31 Mart Vak’ası ardından Hareket Ordusu İstanbul’a girmiştir. Dokuzuncu tabloda ise İstanbul işgal edilmiştir. Yazar bu olaylar hakkında halkın intibalarını böylece canlı bir şekilde eserine yansıtmıştır.

Sabır Taşı’ndaki figüranlar ikinci perdede Şehzade’nin düğününe katılan halktan insanlar, gözbağcı, çengiler (ST, s. 50-55) ile üçüncü perdede gemi yolculuğundaki Kaptan, tayfalar, yolcular (ST, s. 67-75) ve Cariye’nin emirlerini yerine getiren Zindancı’dır (ST, s. 76-79).

Yazarın *Para* piyesinde O’nun Hademesi, banka sahnelerinde sesleri duyulan müşteriler ve eylemciler ile son perdedeki esrar kahvesinde yer alan Dayı, Katil, Hırsız, Yankesici, İşsiz ve polis memurları eserde işlevleri zayıf olan figüranlardır. Bunların yanında eserde Benzeri’nin ve O’nun köpeğinin figüran olarak daha işlevsel bir yeri vardır.

Hususi Kâtibi’nin bulduğu Benzeri eskiden kâtiplik yapmaktaymış. Vak’a zamanından yedi sene önce işinden çıkarılmış ve bu yüzden ailesi ile birlikte parasız kalmış. O sıralarda hamile olan karısı doğum yapacağı sırada karısını parasızlıktan doktora götürememiş ve kadın doğum esnasında vefât etmiş. Bunların acısıyla Benzeri esrara başlamış ve hem yaşadığı travmalar hem de esrarın etkisiyle kendini bile tam olarak bilemeyen yaşayan bir ölüye dönmüş (P, s. 22).

O, baştan Benzeri’nin bir işe yarayacağını düşünmez. Ama O’na birebir benzediği için Hususi Kâtibi bu adamdan acil bir durumda yararlanabileceklerini düşünür ve O’nu da ikna eder. Benzeri’ni kimsenin göremeyeceği bir odada kapalı tutacaklardır (P, s. 34).

³⁹⁸ Turan Karataş, “Necip Fazıl’ın Tiyatroları”, *Necip Fazıl Kısakürek*, editörler: Mehmet Nuri Şahin - Mehmet Çetin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2008, s. 238.

Hususi Kâtibi'nin öngörüsü gerçek olur ve Benzeri'nden istifade edebilecekleri bir an gelir. Bankayı basan eylemcilere karşı O, kendi elbiselerini Benzeri'ne giydirir ve göstericilerin önüne sürer, kendisi ise arka kapıdan kaçır. Benzeri linç edilirken böylece O kurtulur. (P, s. 102).

Necip Fazıl, bu piyesine bir de köpek dâhil etmiştir. Köpek, eserde iki kez sahneye çıkar. İkinci perdenin başında O, ailesine sadakat nutku verirken köpek aniden gelir ve O'na sarılmaya çalışır. O da ailesine köpeğini bir sadakat timsali olarak gösterir (P, s. 47). Dördüncü perdede ise O, Benzeri'nin linç edilmesinden sonra evine geri döndüğünde ailesi ve adamları onu inkâr ederlerken yine aniden köpek gelir ve sahibine sarılır (P, s. 110). Bu gelen kişinin O olduğunun da en önemli delilidir. Zira köpek sahibi olmayan bir insana böyle yakınlık göstermez.³⁹⁹

Kısakürek'in *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* eseri de figüranlar açısından oldukça zengindir. Yazar bunu şu cümleler ile ifâde etmiştir:

“ *'Namı Diğer Parmaksız Salih'de, benim 'millî' ve 'mahallî'den anladığım herşeyin tam mevcut olduğuna kaniim. Yerli renkler, muhitler, ocaklar; ve elle tutulacak, hatta her akşam tiyatrodâ ve seyirciler arasında benzerlerine rastgelinecek kadar hakikî ve tabîî şahıslar... Benim, 'millî' ve 'mahallî'den anladığım da bütûn bir tahassüs, edâ ve üslup hususiliği vermek bakımından budur.*”⁴⁰⁰

Eserde toplumun farklı kesimlerden farklı mesleklere sahip insanlar Salih'in triposunda ve Akdeniz Yat Kulübü'nde kumar oynamak için bir araya gelirler. Semra, Sülün Ahmet, Şanjör İsmail, Prens Safa, Antikacı İhsan, İşçi Marko, Göbekli ve Kelli Felli Adam, Matmazel Fofö gibi isimlerinden de anlaşılabilceği üzere birbirinden çok farklı insanları kumar iptilâsı birleştirmektedir. Yazar bu kişileri eserine oldukça canlı bir şekilde yerleştirmiştir.

Burada dikkat çeken nokta Necip Fazıl'ın bu piyesindeki Semra ile *Reis Bey*'deki bar kızlarıdır. Kötü yola düşmüş bu kadınları yazar piyeslerindeki diğer pek çok kadına nazaran daha karakterli insanlar olarak çizmiştir:

³⁹⁹ Piyenin Şehir Tiyatroları'ndaki temsilinde bu köpek hem izleyenlerin ilgisini çekmiş hem de Şehir Tiyatroları'nın mahkemelik olmasına sebep olmuştur. Sahneye çıkacak köpek Necip Fazıl'ın Güzel Sanatlar Akademisi'nden bir öğrencisi tarafından bulunup getirilmiştir. Köpeğin O'nu tanıma ve üzerine atılma sahnelerini gerçekleştirebilmek için hayli uğraşmışlar ve bu sahneyi gerçekleştirebilmek için aktör Hadi Hun'un ceplerine “külbastı” koymuşlardır. Lakin öğrencinin getirdiği bu köpek İstanbul'un tanınmış eczacılarından Salih Necati'nin bir süredir kayıp olan köpeğidir. Piyesteki köpeği haber alan Salih Necati hayvanının çalındığı iddiasıyla mahkemeye başvurmuştur. Mustafa Özcan, “Necip Fazıl Kısakürek'in Para Piyesi ve Etrafındaki Tartışmalar”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 18 (2007), s. 209-211.

⁴⁰⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 50-51.

“Necip Fazıl Kısakürek, oyunlarında yer verdiği kötü yola düşmüş kadınları diğer kadın karakterleri gösterdiğinden daha erdemli ve düzgün göstermiştir. Gerek Reis Bey oyununun kötü yola düşmüş genç kadınları, gerek Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Semra’sı çamura düşmüş altın misali yaptıkları ve konuştuklarıyla görmek isteyenlere değerlerini gösterirler. Bu kadın karakterlerde hayata ve insanlara güvensizlik göze çarpar. Yaşadıkları onları hayata siyah bir pencereden bakmaya zorlamıştır. (...)”⁴⁰¹

Mesela Semra’nın Parmaksız Salih’e çamur atılması üzerine söyledikleri bir hayat kadını olmasına rağmen soysuzlaşmış yüksek sosyete insanlarından ne kadar farklı olduğunu ortaya koyar:

“(…) Muhterem hanımefendiler, muhterem beyefendiler! Kaatil, hırsız, dolandırıcı, kalpazan, nebbaş, orospu, pezevenk, dalkavuk, deyyus, jigolo, vatan haini... Bu sıfatları tanıyor musunuz? Affedersiniz, siz bunları bilemezsiniz! Bu sıfatları taşıyanlar sizin gibi muhterem insanları görseler, utançlarından ölürler. (Doğrulur, cilveli bir tavır takınır.) Sakın yanlış anlamayın! Yâni ne kadar aşağılık mahlûklar olduklarını bir anda kestirirler! (...)” (NDPS, s. 78)

Ahşap Konak’ta Aysel ve Tekin’in arkadaşları (Genç Şair ve genç kızlar) ile Belkıs’ın kumar arkadaşları figüran konumundadırlar ve bu kişiler bozulan nesillerin birer örneğidirler. Ayrıca piyesin sonunda konak yangınına müdahale etmek için gelen polisler de figüran olarak karşımıza çıkarlar.

Reis Bey piyesi de figüranlar bakımından zengindir: Otel Kâtibi, bar kızları, otelde kalan köylü ve taşralı müşteriler, avukatlar, gardiyanlar, çeşitli suçlardan hüküm giymiş mahkûmlar ve polisler gibi farklı kesimlerden gelen insanlar esere toplumsal açıdan zenginlik katmıştır.

Kumandan piyesinde denizin dibine batmış denizaltıdaki ölümü bekleyen dokuz kişilik askerî mürettebat figüran olarak yer alır. Yazar an be an ölüme yaklaşan bu askerlerin ölüm karşısındaki korkularını oldukça canlı bir şekilde işlemiştir (Ku, s. 49-56, 72-78).

Necip Fazıl’ın *Künye*’den sonra en çok figürana yer verdiği eseri *Kanlı Sarık*’tır. İhtiyar Timsal’le Fraklı Adam’ın bir nev’i zaman makinası ile Kars tarihine baktıkları birinci perdede Alparslan, Timur, Lala Mustafa Paşa, Nâdir Şah gibi tarihî şahsiyetlerin yanında elçiler, askerler, din adamları vs. de yer alır. Asıl vak’anın işlendiği ikinci ve üçüncü perdelerde ise Türk Şehbenderi, Dilenci, Derviş, Kars ahalisi, Rus ve Ermeni

⁴⁰¹ Yeşim Kaya, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatrolarında Kadın Kimliği*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Elazığ 2009, s. 76.

askerleri, Kuva-yı Milliye askerleri ile sahne önü uygulamalarında türkü söyleyen saz şairleri figüran olarak karşımıza çıkar. *Künye*'de olduğu gibi bu piyeste de figüranların çokluğu ve çeşitliliği hem kadro hem maliyet açısından eserin sahnelenmesini güçleştirecek derecededir.

Necip Fazıl'ın son piyeslerinde figüranlara verdiği önemi azalttığı görülür. *Abdülhamîd Han* piyesinde yazar Şeyhülislâm, Musahip, Haremağası, sefirler, askerler ve çeşitli devlet görevlilerine figüran olarak yer vermiştir. *Yunus Emre* piyesinde ise Derviş, Çoban, Meçhul Adam ve Subaşı figüran görevindedirler. Necip Fazıl'ın bir diğer tasavvufi piyesi *İbrahim Ethem*'de ise dervişler, Vezir, Çoban ve Balıkçı figürandır. *Mukaddes Emânet*'te Hatip, halktan insanlar ve askerler figüran olarak kullanılmıştır. Ayrıca Abdullah'ın karısı ve kızı da sesleri ile piyese dâhil olurlar. Necip Fazıl bu piyesinde kadınları sahneye çıkarmamış, sadece evin içinden gelen seslerini vermekle yetinmiştir. *Püf Noktası*'nda ise Genel Başkan, Banka Temsilcileri ve Külhanbeyleri figüran konumundadırlar.

3.5. Mekân

Mekân, vak'a temelli hikâye, roman, tiyatro gibi edebî eserler için vazgeçilmez bir unsurdur. Mekân seçiminin ve tasvirlerinin eserin içeriğine uygun bir şekilde yapılması eserin gücünü ve başarısını artırır.

Edebî eserlerde mekân, olayların geçtiği yer olmakla birlikte aynı zamanda şahısların özelliklerini de kavramımızı sağlayan, "insan" olgusuyla doğrudan bağlantılı bir unsurdur:

*"Mekân kavramının sosyolojik, psikolojik açılardan insan ve toplumu anlama sürecinde önemli bir kavram haline dönüşmesi bu kavramın temelde insan ve toplumu anlatan edebi eserler için de önemli olduğu anlamına gelir. Mekân, edebi eserlerde insanın sınıfsal durumunu, ruh halini, toplum içindeki konumunu anlamamıza yardımcı olan önemli bir göstergedir. Mekânlar edebi eserlerde kimi zaman sosyolojik değişimin yansıma alanı, bazen insanın ruh durumunu anlatmaya yarayan somut bir çevre, kimi zaman da geçmişe duyulan özlemin ve geçmişin bir daha geri getirilemeyeceği gerçeğinin birer göstergesi olabilir."*⁴⁰²

Tiyatro sanatında ise mekânın ayrı bir yeri vardır, zira oynanmak için yazılan bir piyeste mekân tasvirlerinin sahneye uygulanabilir olması gereklidir. Bu doğrultuda edebî

⁴⁰² Haluk Öner, *Bir Dünya Cenneti - Kadıköy ve Edebiyatımız*, Serüven Kitap, Ankara 2015, s. 24.

bir eser olan piyes sahneye konulduğunda mekân tasvirleri “dekor”a dönüşecektir. Bir roman ya da hikâyede mekânın kelimelerle tasviri yeterli olurken sahnelenecek bir piyeste mekâna ait özelliklerin somut olarak sahneye taşınabilmesi gerekir. Reşat Nuri Güntekin bu durumu “*Tiyatroda söz ile tasvir yapmaya imkân yoktur. Çünkü vakanın şahıslarını karşımızda görüyoruz. Binâenaleyh muhitlerini ve kıyafetlerini de gözümüzle görmeye muhtacız. (...)*”⁴⁰³ cümleleri ile ifade etmiştir.

Bu noktada titiz bir yazar olan Necip Fazıl’ın piyeslerine baktığımızda bu titizliğini eserlerinin mekân tasvirlerine de yansıttığını görürüz:

“(...) Tiyatrolarında (...) o kadar teferruatlı sahne ve dekor tarifleri vardır ki... Bugünkü sahneye koyucuların beğenmiyecekleri yoğunlukta, onlara adeta hiçbir iş bırakmıyacak kadar peşin müdahaleleri vardır. Bütün bunlar, arkalarındaki estetik form ve çok geniş manasıyla söylüyorum zenginlik tezahürü ve özenle olduğu kadar, giderek kendi yaptıklarının dışında hiçbir şeyi beğenmemek gibi bir ihtirasla da açıklanabilir.”⁴⁰⁴

Necip Fazıl’ın piyeslerine yansıyan bu dekor tutkusu hayata bakışıyla da bağlantılıdır. O, bu durumu “*Dış dekor kaygısı bende o kadar köklü ve derindir ki, tek kurulum olmasa ve imzaladığım maddî ve manevî senetler yüzünü aşsa, derdimin çaresini ipekli bir halı veya şahane bir koltuk üzerinde düşünmek isterim. Çareyi ancak böyle bulabileceğimi sanırım. İlle de dış dekor, ille de konfor...*”⁴⁰⁵ sözleri ile ifade eder.

3.5.1. Kapalı Mekânlar

Necip Fazıl’ın piyeslerinde kapalı mekânların baskın bir ağırlığı vardır. “Şehirlerin Dışından” (1926) şiirinde “*Kalk, arkadaş, gidelim! / Dereler yoldaşımız, / Dağlar omuzdaşımız, / Dünyayı seyredelim, / Şehirlerin dışından. (...)*” (Ç, s. 176) ve “Dağlarda Şarkı Söyle” (1931) şiirinde “*Uzasan, göğe ersen, / Cücesin şehirde sen; / Bir dev olmak istersen, / Dağlarda şarkı söyle!*” (Ç, s. 185) dese de onun piyeslerinde bazı istisnalar dışında insan şehre ve kapalı mekânlara sıkışmış gibidir. Özellikle *Bir Adam Yaratmak* ve *Siyah Pelerinli Adam* piyeslerinde merkezî kişilerin yaşadığı buhranlarda ya da şeytanla mücadelede kapalı mekânların kasvetli ve ürkütücü bir yanı da vardır. Bu tür kapalı mekânlar onun “Ölünün Odaları” ve “Çan Sesi” şiirlerindeki (Ç, s. 120-121) atmosfere yakındır.

⁴⁰³ Reşat Nuri Güntekin, “Dekor Mes’esi”, *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Hazırlayan: Kemal Yavuz, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976, s. 103.

⁴⁰⁴ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 168.

⁴⁰⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010, s. 163.

Necip Fazıl, piyeslerinde kapalı mekânları tasvir ederken yapay bir atmosfer oluşturmaktan uzak durmuş, gerçek hayata uygun yaşam alanları kurmaya gayret etmiştir. Onun bu gayreti gerçekçi tiyatronun dekor anlayışıyla birleşir:

“Gerçekçi tiyatrodaki sahne üzerindeki her şeyin gerçek yaşamdakine tüm ayrıntıları ile benzetilmesine çalışılmıştır. Sahnede sanki bir oyun dünyası değil, gerçek bir yaşam kesiti sunulmaktadır. Gerçeğin duyumlara yönelik özellikleri, sesi, rengi ve biçimi hatta kokusu yaşamdan kopya edilerek yansıtılacaktır. Bu benzetmecilik, gerçeklik duygusunu sağlamak ve seyirciyi yanılısamaya sokmak için geçerlidir. Sahne üç duvarlı bir dünyadır. Sahne ağzı, dördüncü duvar gibi düşünülür. Bu dördüncü duvar saydam olduğundan seyirci sanki içerisini görebilmektedir. Dekor, kostüm, aksesuar, gerçek yaşamdakinin benzeridir. Bu konuda ayrıntıya önem verilir. Boyalı pano, uydurma eşya, yalancı dekor parçaları kullanılmaktan kaçınılır. (...)”⁴⁰⁶

Necip Fazıl’ın ilk piyesi *Tohum* Maraş’ta geçer. Lakin bu Anadolu şehri piyeste somut olarak görülmez çünkü piyesin tamamı kapalı mekânlarda geçer. Eserin birinci ve üçüncü perdeleri bir handa, ikinci perdesi ise Reis’in meyhanesinde vuku bulur. Yazar, bu iki mekânı da ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir. Birinci perdede hanın tasviri şöyledir:

“Maraş yakınlarında bir hanın sofası. Karşıda ve ortada üstü kemer şeklinde, demir parmaklıklı büyük bir pencere. Karşıda ve sol köşeye doğru büyük giriş kapısı. Sağda ve solda içeri taraflara açılan iki kapı. Taş duvarlar. Her tarafta uzun tahta peykeler. Peykelerin üstünde birkaç koyun postu. Sağda bakımsız bir ocak. Sol tarafta sahneye doğru, dört ayaklı çıplak bir tahta masa. Bir iki aralıklı hasır iskemle.

Büyük giriş kapısı ardına kadar açıktır. Açık kapıdan tahta parmaklıklı bir balkon ve mavi gök görünmektedir. Bu balkon, hanın yerden bir kat yukarıda olduğunu ve oraya dışarıdan bir merdivenle çıkıldığını anlatır. Hancı ocağın yanındaki peykede oturmuş, yolcu ayakta.” (T, s. 17)

Burada hanın iç dekoru oldukça ayrıntılı bir şekilde verilmiştir. Bunun yanı sıra dikkat çeken bir husus da dekor tasvirinin yakından uzağa doğru derinleşen bir perspektifle verilmesidir. Batı tiyatrosunda Ibsen’in başarılı bir şekilde uyguladığı bu yöntem⁴⁰⁷ gözün doğal görme şekline uygun olduğu için seyirci üzerindeki gerçeklik hissini artırır. Yukarıdaki alıntıya baktığımızda yazarın önce seyirciye daha yakın olan hanın içerisini,

⁴⁰⁶ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 2012, s. 206-207.

⁴⁰⁷ Beliz Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhûr – Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 48-59.

daha sonraysa hanın açık kapısından görülen ve daha uzakta olan balkonu tasvir ettiğini görürüz. İkinci perdede Reis'in meyhanesi de benzer şekilde tasvir edilmiştir:

“(…) Karşıda ve orta yerde meyhanenin sokağa açılan dar kapısı. Çukurda kalan meyhaneye sokaktan dört basamaklı bir merdivenle inilir. Kapının sağ ve solunda mazgal deliği halinde tavana yakın iki küçük pencere. Solda büyük tezgâh. Üzerinde şişeler, tabaklar vesaire. Tezgâhın gerisinde ve duvarda üstü dolu bir raf ve geyik boynuzu. Etrafta öte beriye serpiştirilmiş beş tane, dört ayaklı, üstü muşamba örtülü tahta masa. Her masanın yanında ikişer üçer tahta iskemleler. Sağda ufak, demirden bodrum kapısı ve iki büyük şarap fıçısı. Fıçılardan yanarda duvara asılı bir saz. Duvarlarda iptidâî kahramanlık resimleri. Kapının sağında ve tezgâhın üstünde büyük bir asma saat. Orta yerde tavana asılı büyük bir petrol lâmbası.” (T, s. 49)

Yazar burada da tasvire önce meyhanenin giriş kapısından başlamış, daha sonra perspektifi derinleştirerek daha küçük ayrıntıları vermiştir. Ayrıca meyhanenin tasviri boğucu atmosferine uygundur. Zeminden alçak olan meyhaneye merdivenle inilir ve camlar “mazgal deliği” büyüklüğündedir. Petrol lâmbasından başka ışık olmaması loş bir atmosfer oluşturur (T, s. 50). Bu lâmbanın perdenin sonunda işlevsel bir rolü de vardır: Meyhaneye gelen Ferhad Bey, Reis'in karşısına dikilince lâmbayı yerinden sökerek Reis'e fırlatır ve kasvetli mekân tamamen kararır. Böylece Ferhad Bey, Reis'i rahatça kaçıır (T, s. 68-69).

Dekorun derinleşen perspektifle verilmesi yazarın ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*'ta da karşımıza çıkar.⁴⁰⁸ Birinci perde Husrevlerin yalısının taşlığında geçer:

“Boğaziçinin Anadolu yakasında, büyük bir yalının taşlığı. Karşıda ve orta yerde rıhtıma açılan camlı kapı. Kapının sağ ve solunda, baklava biçiminde, demir parmaklıklı iki pencere; sağda ve ortada çifte koldan yukarı kata çıkan merdiven. Merdivenin iki kolu içinde bahçeye bağlı antre. Solda, birbirinden uzak iki kapı. İki kapı arasında, üstünde çay takımları duran rönesans bir dresuar. Her tarafta hasır koltuklar, tabureler. Orta yerde İngiliz stilinde, büyük, yuvarlak, maun masa. Tavanda, masanın merkezine doğru sarkan billur avize. Duvarlarda tek tük yağlı boya resimler. İki kanadı açık kapıdan çırpıntılı deniz ve Rumeli kıyıları görünür.” (BAY, s. 13)

Yazar burada da önce taşlığın içini tasvir etmiş, daha sonra perspektifi derinleştirerek görüntüyü denize ve Rumeli kıyılarına taşımıştır. Bu yalı, yazarın gerçek yaşamından da izler taşımaktadır: *“(…) Tiyatrolarının, belki hiçbir oyun yazarında*

⁴⁰⁸ Güçbilmez, a.g.e., s. 127.

*olmadığı kadar teferruatıyla anlattığı dekorlarında bu konağın ve daha sonra annesiyle beraber kaldığı Çengelköy'deki yalının bazan belirli, bazan müphem çizgileri vardır. (...)*⁴⁰⁹

Yalıda, sahnede görünmemesine rağmen piyes için oldukça önemli bir unsur daha vardır: İncir ağacı. Necip Fazıl, Husrev'in babasının kendisini astığı bu ağacın görüntüsünü doğrudan dekora taşımamıştır ama onun yalının bahçesinde olduğu bilgisini verir:

“HUSREV –(Düşünür, gülümser.) Lütfen ayağa kalkar mısınız?

(Turgut elindeki defteri tabureye bırakır. Şaşkın, ayağa kalkar.)

HUSREV –(Eliyle camlı kapıyı gösterir.) Şu kapıyı biraz geçin! Oradan rıhtımın sol köşesine doğru bakın.

(Turgut kapının eşiğini biraz geçer. Sola döner, bakar.)

HUSREV –Ne görüyorsunuz?

TURGUT –Büyük bir incir ağacı!

HUSREV –Her dalında bir insan çekecek kadar iri bir incir ağacı, değil mi?

TURGUT –Evet!

HUSREV –Demin rıhtıma çıkınca nasıl oldu da bu ağacı görmediniz? Sizden biraz evvel gelen gazeteciler, sözlerine, bahçemdeki incir ağacından giriştiler.” (BAY, s. 14)

Husrev'in babasından başka onun “Ölüm Korkusu” piyesinde de merkezî kişi ve merkezî kişinin babası da kendilerini incir ağacına asarak intihar etmişlerdir (BAY, s. 15). Eserindekine benzer şekilde Husrev'in Selma'yı vurmasından sonra annesi oğlunun da kendisini bu ağaca asacağını düşünerek onu kökünden kestirir (BAY, s. 104).

Husrev'in Selma'yı kazara vurup öldürmesinden sonra Husrev ve annesi kazanın geçtiği yalıdan uzaklaşarak Maçka taraflarındaki bir apartmana geçerler. İkinci perde burada geçer:

“(…) Karşıda ve orta yerde, bir buçuk metre genişliğinde, kapısız bir geçit. Bu geçit, salonun yarısı büyüklüğünde, son nisfa isabet eden bir iç odaya açılır. Salonun ortasından, iç odanın yalnız sağ köşesi görünür. Bu köşede, kenarları yastıklarla çevrili bir divan, divanın önünde, duvara bitişik bir tabure. Taburede bir abajur. Salonun sağ duvarının ortasında bir kapı. Kapının bir adım ilerisinde, sağ duvara muvâzi bir kanape; kanapenin sağ yanı bir paravanaya dayalı. Salonun cephesinde ve sağ köşeye yakın bir yerde antreye açılan ve paravananın arkasında kaldığı için görünmeyen bir kapı vardır.

⁴⁰⁹ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 162-163.

Her tarafa serpilmiş koltuklar, iskemleler, sigara masaları vesaire. Salonun sol duvarı ortasında, kocaman bir endam aynası.” (BAY, s. 53)

İkinci perdenin dekorunda yalının taşıdığına nazaran daha fazla ayrıntı vardır. Yalının geniş ve ferah atmosferine rağmen apartman sıkış tepiş bir görünüm arz eder. Ferah bir mekândan daha dar bir mekân geçiş kaza sonrası Husrev’in ruhundaki daralmaya da işaret etmektedir.

Husrev’in buhranlarının iyice şiddetlendiği üçüncü perde yine yalıda geçer fakat bu sefer taşlık yerine Husrev’in kitap odası seçilmiştir. Husrev’in artan buhranları ile birlikte mekândaki ayrıntı ve kasvet de artmıştır:

“(…) Cephede, yerden bir karış yüksekliğinde üç pencere. Solda, oturulacak yüzü ve iskemlesi sol duvar tarafında ve cephesi karşı duvara doğru, dört ayaklı, büyük bir yazı masası. Yazı masasının üstünde, solda bir abajur, ortada hokka takımı, sağda bir kaç kitap. Yazı masasının önünde, sol köşesine yapışık ve cephesi meydana doğru, geniş bir koltuk. Yazı masasının ta karşısında ve sağ duvarda, içi odun dolu bir şömine. Şöminenin sağ ve sol yanında, duvarın içi oyulmak suretiyle yapılmış iki açık kütüphane. Şöminenin üstünde, duvara müselles bir kordonla asılı büyük bir yağlı boya portre. Husrev’in babası. Tıpkı Husrev. Şöminenin mermeri üstünde altışar mumlu iki gümüş şamdan. Sağdaki duvarın ön kısmında ve şömineye bir kaç metre mesafede sofaya açılan büyük kapı. Şöminenin sağ ve solunda biri cephenin sol köşesine, öbürü sol duvarın ön kısmına bakan iki koltuk daha. Şöminenin önünde ve iki koltuk arasında alçak ve yuvarlak bir sigara masası. Sol duvarın ön kısmında, duvara bitişik ve yazı masasına bir kaç metre mesafede bir divan. Divanın yazı masası tarafındaki başına bir etajer bitleştirilmiş. Etajerin sağında bir telefon, ortasında bir heykel, solunda bir abajur. Etajerle yazı masası arasında küçük bir kapı. Sol duvarda ve etajerin üstünde, kalın ve siyah bir örtüyle kapalı bir çerçeve. Eşya bastan başa stil. Cephedeki üç pencere arasındaki iki boşluk kısmında, birer sehpa üzerinde iki abajur daha. Sağdaki kapıya yakın kütüphanenin önünde de bir kolon abajur. Tavanda tenvirat yok.” (BAY, s. 101-102)

Bu uzun tasvir Necip Fazıl’ın ne kadar dikkatli ve detaycı olduğunu da göstermektedir. Odadaki hiçbir detay ihmal edilmemiştir. Ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiş bu odayı daha kasvetli bir hâle getirmek için Necip Fazıl dışarının atmosferinden de yararlanmıştır: Mevsim kıştır ve fırtına vardır. Sahnede rüzgârın uğultusu duyulmaktadır. Bu uğultuya uşak Osman girene kadar boş odada çalan telefonun sesi de eşlik eder (BAY, s. 102). Yazar buna bir de bitişik yalından gelen hüznü piyano sesini (BAY, s. 107-108) ekler:

“(…) *Batı musikisinin dekor yahut tem olarak kullanıldığını tiyatroları arasında, ‘Çile’ şiiiriyle birçok bakımdan ilişkili olan Bir Adam Yaratmak oyununun 3. perdesi, hemen tamamen bir piyano sesinin fon olarak hakimiyetinde geçer. Yalıda emektar uşak Osman’la yalnız kalan Husrev’in konuşma ve hareketlerine yazar piyano seslerini refakat ettirmiştir.*”⁴¹⁰

Yazar böylece içeriğe uygun güçlü bir atmosfer kurarak Husrev’in son raddeye varan buhranlarını yansıtmada mekândan başarılı bir şekilde yararlanmıştır.

Necip Fazıl’ın “*Bir künyenin arkasından, 1904-1922 arasındaki Türkiye panoraması... (…)*” (K, s. 9) şeklinde sunduğu üçüncü piyesi *Künye*’de eserin sahnelenmesini güçleştirecek bir şekilde mekân çeşitliliği karşımıza çıkar. Bu eserinde ilk iki piyesinden farklı olarak mekân sadece perdelerde değil aynı perde içindeki farklı tablolar da değişmektedir. Bu da “panoramik” bir eser olan piyesin mekân çeşitliliğini arttırmaktadır.

Piyesin birinci perde birinci tablosu Gazanfer’in Fatih’teki evinde geçer:

“*Fatih’te eski ve ahşap bir evin kabul odası. Cephede ve ortada büyük balkon kapısı. Balkon kapısının sağ ve sol yanında birer kafesli pencere. Cepenin sol köşesinden balkon kapısına kadar uzun bir sedir. Beyaz keten kılıflı koltuklar. Solda üstü aynalı ve çifte petrol lâmbalı bir konsol. Sağ ve sol duvarların ortasında, ikişer kanatlı ve karşılıklı, birer boyasız kapı. Haliç tarafına bakan balkon kapısı minareleri ve ahşap evleriyle İstanbul’un bir akşam manzarasını çerçeveleyiyor.*” (K, s. 13)

Burada da Necip Fazıl’ın ilk iki piyesinde olduğu gibi derinleşen bir perspektif söz konusudur. Yazar önce odanın içini, daha sonra balkon kapısından bir İstanbul silüetini tasvir etmiştir.

Birinci perde ikinci tablo Gazanfer’in harp tarihi öğretmenliğine atanması üzerine Harbiye Mektebi’nin bir sınıfında geçer. Dekorun tasvirinde sınıfın sadeliği gözetilmiştir:

“(…) *En önce sınıfın yalnız ilk sırasını göstermek ve arkası seyircilere gelmek üzere, üç tane ikişer kişilik sıra. Cephede ve orta yerde büyük siyah tahta ve kürsü. Sağda sınıfın büyük camlı kapısı. Solda demir parmaklıklı büyük pencere.*” (K, s. 28)

Birinci perdenin dördüncü tablosu Balkan Savaşları esnasında Edirne’deki Kıyık tabyasında geçer. Yazar alay kumanda yerini yine derinleşen perspektif ile ayrıntılı bir şekilde tasvir eder:

⁴¹⁰ Okay, a.g.e., s. 106.

“(…) Toprağın içi oyularak açılmış dört köşe bir çukur ortasında, sağ, sol ve ön duvarı taştan bir kulübe. Kulübenin üstü kalaslarla ve dallarla örtülü. Kulübenin damı, yanlarındaki toprak seviyesiyle bir hizada. Kulübenin iki yanında çukurdan arta kalan, üstü açık iki koridor. Kulübenin giriş cephesi duvarsız. İç olduğu gibi meydanda. Ön duvarda birkaç tarassut deliği. Sağda seyyar bir karyola. Solda dört ayaklı bir masa. Masada vızılı telefon, dürbün ve bir sefertası. İki tahta iskemle. Kulübenin giriş cephesi önünde, sağ ve sol koridorları birleştiren bir iki metrelik bir boşluk. Kulübe damının üstünden ve kenarlarından kış mevsimine ait akşam semâsı görünür.” (K, s. 56)

Bundan sonra gelen ikinci perde beşinci tablo ise I. Dünya Savaşı’na girildiği gün İstanbul’da askerî mahfil salonunda geçer:

“(…) Cephede ve ortada iki kanadı açık giriş kapısı. Açık kapıdan koridor görünüyor. Kapının yukarısında kocaman bir tuğra. Kapının sağ ve sol yanında iki maroken kanepeler. Kanepelerin önünde karşılıklı iki maroken koltuk. Duvarda ve kanepelerin yukarısında birer silâh koleksiyonu. Kanepelerin kapıya bitişik yanlarında bir yeniçeri ve bir ‘Nizamı Cedid’ mankeni. Ön plânda, cephe duvarına müvazi bir hat üzerinde dört tane küçük masa. Masalarda ikişer iskemle.” (K, s. 75)

Karargâhtaki askerlerin vakit geçirmek için kullandığı bu salon Osmanlı Devleti’nin savaşa girmesi ile kapatılır ve eşyası dağıtılır (K, s. 83). Altıncı ve yedinci tabloların Sarıkamış’ta ve Sina çölünde geçtiği piyeste bir sonraki kapalı mekân Gazanfer’in yargılandığı “çadırı divan-ı harp”tir. Yazar mekânın çadır olmasını gözeterek diğer kapalı mekânlara göre ayrıntıyı azaltmıştır:

“(…) Sahne, ortasından kesilmiş büyük bir mahruti çadırın yarısını gösteriyor. En önde ve orta yerde çadır direği. Arkada ve ortada çadırın giriş kapısı. Çadırın sol ve sağ kenarlarında, karşılıklı ve yeşil örtülü iki küçük masa. Direğin önünde yine yeşil örtülü ve öbür masalara amut bir küçük masa.” (K, s. 101)

Eserdeki bir diğer kapalı mekân üçüncü perde onuncu tablodaki Dolmabahçe Sarayı’dır. Redingotlu Paşa’nın Gazanfer’e Millî Mücadele’ye karşı işbirliği teklif ettiği bu tabloda yazar mekânı şöyle tasvir etmiştir: “(…) Ortada giriş kapısı. Cephenin iki yanında tavana kadar aynalar. Sağda stil bir yazı masası, stil kanepeler, koltuklar, iskemleler.” (K, s. 118)

Eserin son tablosunda başa dönülür. Bu tabloda ölüm döşeğindeki Gazanfer’in son anları Fatih’teki evinde geçer. Sahne birinci tablonun aynısı olmakla birlikte farklı olarak sedirin yerinde bir yatak ve yatağın başucunda bir sigara masası yer almaktadır. Konsolun üstü Gazanfer’in ilaçları ile doludur. Ayrıca odada tahta bir iskelete giydirilmiş,

Gazanfer'in çocukluğundan itibaren yanından ayırmadığı paşa elbisesi durmaktadır (K, s. 129). Bu elbise, son anlarını yaşayan Gazanfer'in gerçekleştirmemiş hayâlinin sembolüdür.

Masaldan uyarlanan *Sabır Taşı* piyesinde de kapalı mekânların daha fazla olduğunu görmekteyiz. Eser Genç Kız'la Nine'sinin yaşadığı geleneksel bir köy evinde başlar:

“Eski Türk üslûbunda büyük bir oda. Cephede, bir köşeden öbür köşeye, uzun sedir. Sedirin üstünde ipekli halılar ve yukarısında iki kafesli pencere. Solda bir yük. Yükün iki tarafında oymalı hücreler. Sağ tarafta kapı. Cephede iki pencerenin ara yerinde, süslü yazıyla kocaman bir ‘Yâhu’ levhası...” (ST, s. 13)

Kuşun söylediklerinden sonra Genç Kız ile Nine bu evi terk ederler ve piyesin ilerleyen kısımlarında bu mekân kullanılmaz. Eserdeki diğer kapalı mekânlar Şehzade'nin sarayının çeşitli kısımlarıdır. Birinci perde ikinci tablonun sonunda çeşme başında Genç Kız'ı kapıp götüren kuş onu saraya bırakır. Birinci perde üçüncü tablo ve ikinci perde dördüncü tablo Şehzade'nin ölü olarak yattığı mermer odada geçer. Dekorda bir ölüm soğukluğu hâkimdir:

“Sarayda mermer oda. Cephede ve orta yerde muhteşem pencere. Pencereye, iki yanı mermer parmaklıklı birkaç basamakla çıkılır. Solda, oymalı, kocaman kapı. İki kanatlı kapının, pırl pırl yanan pirinç tokmakları. Sağda atlas örtüler ve yastıklarla döşeli minder. Tavan ve duvarlar mermerden. Tam orta yerde, pencerenin üç beş adım önünde, insan boyunda ve yerden üç karış yüksekliğinde mermer masanın sağ kenarında ve arkasında yüksek pirinç şamdan.” (ST, s. 29)

Saraydaki bir başka kapalı mekân zindan kulesidir. Cariye, Şehzade gittikten sonra Genç Kızı zindana attırmıştır ve ondan temelli kurtulmak için onu Zebellâhi ile evlendirmeyi planlamıştır. Zindanın tasvirinde Necip Fazıl derinleşen perspektiften yararlanmıştır:

“Sarayda zindan kulesinin, taraça şeklinde burcu. Soldan, burcun üstünden geçilen zindan katının cephe duvarı ve demir zindan kapısı. Burcun mazgallı kenarı, zindan duvarının önünden başlayarak, daire şeklinde sağ tarafa doğru açılır. Burçtan görünen parça, büyük burç dairesinin bir kısmıdır. Mazgal tırtıllarının üstünde, yıldızlı bir sema. Gökte ayın on dördü.” (ST, s. 76)

Eserin son tablosu ise üçüncü ve dördüncü tablolara eş olarak Genç Kız'ın Şehzade'nin başında beklediği mermer odada geçer. Genç Kız, burada sabır taşına yaşadıklarını anlatır ve onu gizlice dinleyen Şehzade gerçekleri öğrenir (ST, s. 84-92).

Necip Fazıl, bir sonraki piyesi *Para'yı* “*Vak'a, meçhul bir tarihte, meçhul bir memlekette geçer...*” (P, s. 11) şeklinde takdim ederek eserine evrensel bir yön katmak

istese de eserde yaklaşmakta olan ve daha sonra patlayan bir savaştan ve karaborsacılık faaliyetlerinden bahsedilmesi olayların II. Dünya Savaşı öncesi ve esnasında Türkiye’de geçtiği izlenimini uyandırır.

Beş perdelik eserin tamamı üç farklı kapalı mekânda geçer. Birinci ve üçüncü perdelerde mekân O’nun bankadaki çalışma odasıdır. Yazar odanın teşrifatını ayrıntılı bir şekilde vermiştir:

“(...) Odanın cephe ve sol duvarları birer camekânlı bölme... Tavana kadar yükselmeyen bölmelerde buzlu camlar... Sağ duvarın nihayetinde, cephedeki bölmeye yakın, üstü deri kaplı küçük bir kapı... Soldaki bölmenin nihayetinde, sağtarafın kapısıyla yüzyüze, camlı bir kapı... Cephedeki camekânlı bölmenin tam ortasında, yine camlı bir kapı... Soldaki kapı, bankanın müşteriler avlusuna, ortadaki kapı, bankanın hizmet dairesiyle patronun odasını ayıran bir dehlize, sağdaki kapı da patronun hususî dairesine açılıyor... Sağduvarın başında, cephesi sol tarafa karşı, muhteşem bir yazı masası... Yazı masasının solunda bir diktafon ve büyük bir abajur, sağında yan yana iki telefon, ortasında hokka takımı vesaire... Yazı masasının sağkenarına yapışık bir deri koltuk... Yazı masasının karşısında, sol duvara müvâzi ve yakın, deri kanape, deri koltuk vesaire... Sol duvardaki camlı kapının başında, deri kanape, deri kanapeyle kapı arasında bir demir kasa... Soldaki kapının önünde, kapıya müvâzi bir paravana.” (P, s. 15)

Kapılar, paravanlar ve camekânlı bölmelerde ayrılmış bu oda O’nun Hususi Kâtibi, Casusu ve Nazır gibi kişilerle rahatça görüşebilmesini ve gizli kapaklı işlerini rahatça yürütebilmesini sağlar.

Eserin ikinci mekânı ikinci ve dördüncü perdelerin geçtiği O’nun köşküdür:

“Züppe bir sayfiye muhitinde ‘kübik’ üslûpta, güya ihtişamlı kârgir bir köşkün, bahçeye açılan büyük salonu... Cephe, iki kanadı açık büyük bir camlı kapının arkasında, geniş ve etrafı mermer parmaklıklı bir set... Setin üstünde büyük bir şemsiye ve altında birkaç hasır koltuk... Setin ilerisinde gür ağaçlık ve sema... Salonun sağ ve sol duvarlarında birer kapı... Her tarafta, sonradan görme bir hal ifade edici, ‘kübik’ üslûpta bir sürü zevksiz ve pahalı eşya...” (P, s. 43)

Necip Fazıl bu dekorda da derinleşen perspektiften yararlanarak önce içeriği tasvir etmiş, daha sonra setin ilerisinden görünen ağaçlık ve gökyüzünden bahsetmiştir. Ayrıca dekorun tasvirinde O’nun gösterişçiliğini de züppe, kübik, zevksiz kelimeleri ile ifade etmiştir.

Eserdeki son kapalı mekân Benzeri'nin eskiden gittiği esrar kahvesidir. O, her şeyini ve ailesini kaybettikten sonra Benzeri'nin devam ettiği bu mekâna gider. Mekân oldukça sade bir şekilde tasvir edilmiştir:

“Bütün hususiyetleriyle bir esrar kahvesi... Sağda, köşede, birkaç merdivenle kahveye inilen bir kapı... Cephe duvarında, iki üç bodrum penceresi... Cephede, sol tarafa yakın, kahve ocağı... Tahta peykeler, birkaç tahta masa ve her masada bir iki tahta iskemle...” (P, s. 117)

Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinden farklı olarak tek perdeden oluşan *Siyah Pelerinli Adam* piyesinde buna bağlı olarak tek bir mekân vardır. Eser, Şair'in yaşadığı kiralık pansiyon odasında geçer:

“Fakir bir pansiyon odası... Genç şair, saçları dağınık, iki büklüm, masasına eğilmiş, çalışmakta... Elinde kalem, önünde birbirine geçmiş kâğıtlar, karışık bir kitap yığını... Masada yeni yakılmış bir mum... Alçak bir somya üzerinde, içinden çıkıldığı gibi kalmış, allak bullak bir yatak... Yatağa bitişik küçük masada bir bardak tortulu su ve bir çalar saat... Eski bir konsol... Konsolun bir çekmecesine, yana kaçmış tarzda açık... Açık çekmecedan yorgun bir gömlek sarkıyor... Konsolun üstünde küflü bir ayna... Aynanın kenarında eski zaman kartpostalları... Orta yerde bir gaz sobası... Gaz sobasının isli penceresinde hafif bir alev dili... Duvarlarda, pansiyon sahibi Rum kokanasının gençliğine ait resimler... Odanın tavan arasında olduğu, iki küçük ve eğri pencereden belli...” (SPA, s. 11)

Yazar burada mekânın tasviriyle bağlantılı olarak Şair'in ruh hâlini de başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Odanın her yerinde Şair'in fakirliği ve yalnızlığı göze çarpmaktadır. Özellikle *“Açık çekmecedan yorgun bir gömlek sarkıyor...”* cümlesinde yazar Şair'in psikolojisi eşyaya yansıtılmıştır. Ayrıca mekânın tavan arası olması ve ışığın az olması (mum ışığı ve sobadan sızan ışık) kasvetli bir atmosfer oluşturmaktadır. Böylece Necip Fazıl, Şair'in şeytanla mücadele edeceği mekânı bu mücadeleye uygun olarak kasvetli ve tedirgin edici bir şekilde tasarlamıştır.

Necip Fazıl'ın yarım kalan *Sır* piyesinin bugüne gelebilen kısmında iki kapalı mekân yer almaktadır. Bunlardan ilki, ülkelerinde ihtilâl yapan Yeşiller'in toplandığı sıra dışı ve ürkütücü bir atmosferi olan mekândır:

“Önden, arkadan, sağdan ve soldan ehram şeklide yükselen beşer basamaklı bir merdiven... Merdivenin tepesinde büyükçe bir düzlük... Fon simsiyah... Yalnız sağ ve sol taraflardan, merdivenin tepesindeki düzlük hizasında, dört köşe bir boşluk... Boşluk ışık

dolu ve gerisinde aydınlık bir sema... Boşluğun önünde, iki Yunan sütunu üzerinde, üç köşeli bir Yunan çatı motifi...

Merdivenin tepesindeki düzlükte kocaman bir gonk... Merdivenin arkasından, koşar adımla, yeşil pelerinli ve yeşil maskeli bir adam çıkar. Gongun yanında asılı duran tokmağı alır, balta gibi yükseklere kaldırır ve bütün kuvvetiyle gonga vurur. Madeni ürpertiler... Adamın hareketleri fevkalâde plastik... (...)" (S, s. 75)

Dekordaki Yunan sütunları ve çatısı Yeşiller ülkesinde ihtilâl öncesinde hâkim olan taklitçiliği simgeler ve gongun çalınmasıyla sahneye dolan Yeşiller bu sütunları ve çatıyı yıkarlar (S, s. 76).

Eserdeki ikinci mekân Başkurmay'ın evindeki çalışma odasıdır. Başkurmay bu odada damadı olan Yüzbaşı'ya gizli görevi tevdi edecektir. Oda ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir:

"(...) Cephede camlı taraça kapısı ve iki büyük pencere... Sol pencereye amud duran bir yazı masası... Sol köşede büyük bir kasa... Sağ köşeye doğru sağ pencerenin ilerisinde yazı masasına çapraz bakan büyük deri koltuk... Aynı koltuğun karşısında ve yazı masasının sağında, sol duvara ilişik ve mukabil koltuğa çapraz bakan başka bir koltuk... Sağda büyük bir kütüphane... Kütüphanenin solunda, sol köşeye doğru bir üçüncü koltuk... Sağ duvarda, kütüphanenin solunda bir kapı... Tavanda büyük bir avize. Eşyada derin bir sadelik ve şahsiyet." (S, s. 80)

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih piyesinde Necip Fazıl üç farklı kapalı mekân kullanmıştır. Bunlardan ilki birinci perdenin geçtiği Salih'in işlettiği kumarhanedir, burası oldukça ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir:

"Beyoğlu'nun iç mahallelerinde, eski ve kâgir bir evin ilk katında büyücek bir sofa. Karşıda ve ortada, sofanın merdivenlere açılan camlı kapısı. Kapının camları buzlu. Camlı kapının sağında ve solunda, ortalama, birer kapı. Sol yanda ve ortada, üçüncü bir kapı. Sağda üzerlerinde iki siyah battaniye asılmış iki pencere. Sofanın tam ortasında yeşil çuha örtülü, büyük ve beyzî bir masa. Masanın etrafında, ortasındaki başka, öbürleri aynı tipte olmak üzere 13 iskemle. Sağdaki pencerelerin önünde, beyaz patiska örtülü uzunca bir kerevet. Camlı kapı ile solundaki kapı arasında, pis ve harap bir konsol ve üzerinde dökük yaldızlı, küflü bir ayna. Aynada eski zaman kılıklı, hasır şapkalı, pala bıyıklı, gümüş bastonlu erkekler ve korseli, yelpazeli uzun etekli kokonalarından ibaret aile fotoğrafları, aşk kartpostalları, yürek resimleri vesaire... Konsolun üstünde, rakkaslı, eski bir saat... Duvarlarda, kara kalemle ve gayet acemice büyütülmüş, konsoldaki resimler cinsinden aile fotoğrafları..." (NDPS, s. 13)

Kumar için düzenlenmiş sofada en belirgin nesne üzerinde kumar oynan yeşil çuha örtülü masadır. Pencerelelere battaniye asılmasının sebebi de içeride kumar oynandığını gizlemektedir. Bu mekânın Parmaksız Salih için önemi yıllarca aradığı oğlunu bulmasına vesile olmasıdır (NDPS, s. 33-35).

Eserde kumar oynanan bir başka mekân üçüncü perdedeki Akdeniz Yat Kulübü'dür. Salih'in kumarhanesine daha çok alt kesimden insanlar devam ederken burada zengin sosyete sınıfı kumar oynamaktadır. Mekânın teşrifatında buna bağlı olarak bir zenginlik ve gösteriş hâkimdir:

“Akdeniz Yat Kulübünde oyun odası... Ön plânın en ön kısmında, büyük bir oyun masası ve etrafında yaldızlı iskemleler... Cephede, en aşağı kısmından en yukarisına kadar kesme camdan küçük murabbalarla örtülü, lâke üzerine ince yaldız çizgili, muazzam ve şahane kapı... Kapının gerisindeki koridorda, ortaya muhteşem bir merdivenle çıkıldığını gösteren iki sütun; ve sütunların sağında ve solunda, mermer parmaklıklı iki balkon parçası... Balkonun gerisinde de, yaldızlı ve tezyinî resimlerle süslü bir duvar... Kapının sağ ve solunda saray işi, büyük, lâke üzerine yaldızlı iki ayna... Sağ ve sol yan duvarlar, cephe duvarına eş olarak beyaz lâmbri ve yaldızlı... Cephe duvarıyla sağ yan duvarın birleştiği köşede çaprazvarî küçük bir masa... Oyun masasının sağına ve soluna düşen ön plân boşluklarından, ağır ipek kumaşlarla kaplı ve ayaklı kısımları püsküllü saray koltukları ve ortalarında yaldızlı sigara masaları... Tavanda, oyun masasının üstüne doğru bir saray avizesi...” (NDPS, s. 61)

Piyesteki bir diğer mekân Salih'in oğlu Yusuf'un karısı Macide ve çocuğu ile yaşadığı evdir. İkinci ve dördüncü perdeler burada geçer. Avukatlık mesleğinde hızla yükselen ve kumarda düşmeye başlamadan önce maddî olarak refah içinde olan Yusuf'un evinde zengin bir teşrifat göze çarpar:

“Yusuf'un Kadıköyü'nde, Mühürdar kıyıları tarafında oturduğu modern köşkte ana salon... Karşıda çok uzun bir mustatil şeklinde, salonu âdeta baştan başa kaplayan bir pencere... Pencerede, harikulâde zarif ve kıymetli perdeler... Sağ ve sol yanlarda ve ortada, karşı karşıya, aynı tipte, püskürtme kristal camlı ve beyaz boyalı iki kapı... Kapılardan sağdaki, evin methaline, soldaki de iç odalardan birine açılıyor. Salonun tâ ortasında, büyük pencereyle karşı karşıya ve ona müvazi, arkasından gördüğümüz şahane bir kanape... Kanapenin arkasına bitleştirilmiş küçük bir masa ve masada bir abajur... Kanapenin arkasındaki masanın etrafında ve ön plânda, sağlı sollu güzel ve stil koltuklar... Kanapeyle pencere arasında da karşılıklı iki koltuk. Bir köşede yüksekçe bir puf... Duvarlara dayalı birkaç küçük masa, vitrin, vesaire... Sol tarafta bir kolon abajur...

Ortada ve ön plânda büyük bir acem halısı... Eşyada salonun büyüklüğüne nisbetle besbelli bir seyreklik vardır.” (NDPS, s. 39)

Kumar iptilâsı yüzünden her geçen gün maddî olarak zayıflayan Yusuf'u, ikinci perdenin başında bu salondaki Acem halısını kumar parası elde etmek için üç bin liraya Antikacı İhsan'a emanet verirken görürüz. En geç iki akşam sonra Yusuf üç bin beş yüz lira getirmezse İhsan, halıyı mezada çıkaracaktır (NDPS, s. 40-41). Bu durum Yusuf'un kumar için evinin eşyasını gözden çıkaracak kadar düştüğünü gösterir.

Yusuf'un evinde sahnede görünmeyen ama piyesin sonunu etkileyen önemli bir mekân daha vardır: Yusuf'un beş yaşındaki çocuğunun odası. Macide'yle konuşmak için onların evlerine giden Salih aniden Fabrikatör Ali'nin gelmesi üzerine saklanır ve bu odayı görür. Sahnede görünmeyen bu odayı Salih'le Macide'nin diyalogları ile öğreniriz. Ali gittikten sonra Salih, Macide'ye şöyle der:

“(...) Torunumu gördüm... Uyuyor... Fakat beni bir şey korkuttu. Nedir o tavanın orta yerindeki büyük avize?... Belki üç yüz kilo var... Çocuğun karyolasını da öyle tuhaf bir yere koymuşlar ki, avize tam ayak ucuna geliyor... Ya düşerse?... (...)

Dikkatle baktım; kordonları da eski püskü soydan... İnsan bir iskemlenin üzerine çıkıp eliyle çekse, koca avize gümbür gümbür yere inebilir.” (NDPS, s. 55-56)

Salih'in dikkatini çeken bu oda ve avize ona bir fikir verir. Sigortadaki parasının oğluna kalması için bu avizeyi üzerine düşürerek intihar edecek, intiharına bu şekilde kaza süsü verdiği için sigortadaki parası tek varisi olan Yusuf'a kalacaktır. Dördüncü ve son perdede Yusuf'un evine tekrar giden Salih, önce torununu başka bir odaya götürür ve ardından avizeyi üzerine düşürerek intihar eder (NDPS, s. 90, 95-96). Bu oda sahnede olmadığı için bu intihar vak'ası görünmez, sadece avizenin düşme sesi duyulur. Yusuf ve Macide'nin odaya koşup avizeyi onun üzerinden kaldırmaları ile Salih kanlar içinde salona/sahneye gelir. Böylece bu oda sahnede yer almamasına rağmen piyesin seyrini etkiler.

Necip Fazıl, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'ten sonraki piyesi *Ahşap Konak*'ta diğer piyeslerinden farklı olarak mekâna sembolik anlamlar atfetmiştir. Recai ile yaşıt, Nişantaşı'ndaki yetmiş beş yaşındaki (AK, s. 20) üç katlı ahşap konağın her bir katı farklı ahlâkî değerlere ve yaşam pratiklerine sahip üç farklı nesle mekân olur:

“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 anlaşılırdır. Ancak Yüksel'in üst kata bağlılığına dikkat edilirse ve alt katın daha çok Aysel'i, sözde nişanlısı Tekin'i, onların eğlence düşkününü tek tip arkadaşlarını ağırladığı hatırlanırsa tıpkı üst katın üstün değerleri temsil etmesi gibi alt katın da alçalan ahlâkı işaret ettiği görülür.”⁴¹¹

Açık mekânlara yer verilmeyen eserin tabloları bu şekilde farklı anlamlar yüklenen üç katta geçer. Birinci perde birinci tablo, ikinci perde beşinci tablo ve dördüncü perde dokuzuncu tablo konağın birinci katında geçer. Gençlerin yaşadığı bu katta eşya özellikle Aysel ve arkadaşlarının yaşam tarzına uygundur:

“(…) Bahçeye açılan büyük salon... Sofa... Dipte, iki koldan yukarıya çıkan ahşap merdivenler... Merdivenlerin ilk kademesinde, alt kısımları görülen, ışısız iki pencere... Sağ ve sol merdivenlerin arası iki geçit... Geçidin önünde gerisini peçeleyecek kadar yüksek ve geniş paravana... Sağ ve sol duvarlarda, karşılıklı ikişer kapı... Her tarafta modern ve artistik eşya... Renk renk ve şekil şekil koltuklar ve divanlar... Yerde, küçük halı parçalarının üstünde puflar, kaplan postları, alçak tabureler... Birkaç taburede şamdanlar, abajurlar... Tavanda büyük avize... Kenar çitaları yıldızlı ve oymalı duvarlarda modern resimler... Bir yanda pikaplı radyo...” (AK, s. 13)

Belkıs'ın yaşadığı ve arkadaşlarıyla vakit geçirdiği ikinci kat ise birinci perde ikinci tablo, ikinci perde dördüncü tablo ve üçüncü perde sekizinci tabloda mekân olarak kullanılmıştır:

“(…) İki yanda üçüncü kata çıkan merdivenlerle, ortada, birinci kata inen merdiven... Orta merdivenin altından başlayan ve üst yarısı görülen büyük pencerede pırıltılı apartman ışıkları... Yukarıya çıkan merdivenlerin ilk kademesinde de, yine apartman ışıklarını gösteren ve altyarısı görülen iki pencere... Her tarafta, pahalı, fakat adi ve zevksiz modern eşya... İki yanda ve ön plânda, büyük yastıklarla donatılmış iki divan... Abajurlar... Tavanda, aşağıdakine eş bir avize...” (AK, s. 26)

İkinci katın teşrifatı Belkıs'ın yaşam tarzını yansıtırken Recai ve karısı Hacer'in yaşadığı üçüncü kat diğer katlara nazaran daha sadedir. Üçüncü kat birinci perde üçüncü tablo, ikinci perde altıncı tablo ve üçüncü perde yedinci tabloda mekân olarak kullanılmıştır:

⁴¹¹ Melih Erzen, “Nesil Çatışmasının Mekâna Yansıyan Yüzü: Ahşap Konak'ın Katları”, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 17 (Güz 2015), s. 62.

“(…) Dipte ve ortada, merdivenin yukarı çıkan tek kolu... Merdivenin sağ ve solunda, sağ ve sol duvarlara kadar uzanan birer parmaklık... Merdivenin arkasında, biri ortada, öbürleri sağ ve solda üst kısımlarıyla yarı yarıya kadar görülen üç büyük pencere... Pencereilerin üçünde de, ikinci kata nispetle çok açık görülen pırıl pırıl apartman ışıkları... Salonda çoğu bütün halinde kumaş kaplı, püsküllü, bazısı kılıflı eski zaman koltukları, stil masalar vesaire... Tavanda avize... Sol duvarda, iki kapı arasında, şarklı bir duvar saati...” (AK, s. 36)

İkinci ve üçüncü katın dekorunda dikkat çeken bir husus iki katın pencerelerinden de de apartman ışıklarının görünmesidir. Toplumsal ve kentsel değişmelerle birlikte bir zamanlar yaygın olan konaklar birer birer yok olmuş ve ahşap konak çevresini saran apartmanlar arasında tek kalmıştır (AK, s. 40). Konağın bu vaziyeti Necip Fazıl’ın *Ahşap Konak*’tan yıllar sonra 1982’de yazdığı ve “*Ahşap ev; camlarından kızıl biberler sarkan! / Arsız gökdelenlerle çevrilmiş önün, arkan!*” şeklinde başlayan “Evim” (Ç, s. 333) şiirinin bir habercisi gibidir.

Necip Fazıl bir sonraki piyesi *Reis Bey*’de de açık mekânlara yer vermezken onun bu eserinde kapalı mekân sayısını arttırdığı görülür. Eserdeki ilk mekân Reis Bey’in yaşadığı Mesudiye Oteli’dir. Reis Bey’in şahsî hayatı olmadığı için kendine ait bir evi de yoktur, hayatını bu otelde geçirir:

“*Mesudiye Oteli’nin holü... Cephede, holün sokağa bakan vitrini... Vitrinde, otelin ismi tersine okunuyor... Sol dip köşede, girinti şeklinde iki duvarlık bir dirsek... Dirseğin sağ duvara bakan uç tarafında da, yukarı kattan inen ve dirseğin ön ucundan bükülüp cephe istikâmeti bulunan merdiven... Sağda, sağ ön köşeye geçit bırakan müracaat gişesi... Gişenin arkasında ve duvarda, anahtar hücrelerinin çerçevesi... Merdiven kıvrığının sağ duvara bakan tarafında, vitrinin ortasında, giriş kapısıyla gişe arasında, ön planın sol ve orta yerinde, beyaz örtülü masalar ve iskemleler... Sağ ve sol köşelerde iki büyük koltuk... Göze çarpan herşey kenar semtte, orta halli bir otel manzarası gösteriyor.*” (RB, s. 15)

Piyenin ilk tablosu haricinde ikinci perde dördüncü tablo ve üçüncü perde dokuzuncu tablo da burada geçer. Eserde otel holünün önemli bir görevi vardır. Otel Kâtibî’nin müşteriler ve Reis Bey’i görmek için gelenlerle konuşması okuyucunun/seyircinin Reis Bey ve olaylar hakkında bilgi almasını sağlar.

Piyesteki ikinci mekân, birinci perde ikinci tabloda Reis Bey’in genç Mahkûm’u yargıladığı mahkeme salonudur:

“(…) Tam cephede, hafif kavis şeklinde, hâkimler kürsüsü... Kürsünün solunda, savcıya mahsus çıkıntı kürsü... Solda giriş kapısı... Sağda, büyük kemerli pencere ve önünde avukatlar masası... Kürsünün orta önünde zabıt kâtibi masasıyla savcı arasında ve hâkimlere doğru çapraz biçimde, şahit parmaklığı... Tam ortada hâkimler kürsüsüne karşı, parmaklıklı sanık yeri ve kürsüsü...” (RB, s. 35)

Mahkeme salonu üçüncü perde sekizinci tabloda da mekân olarak kullanılmıştır. Reis Bey, ikinci tabloda burada hâkim kürsüsünde iken yaşanan olaylar neticesinde aynı salona bu sefer sanık olarak gelmiştir (RB, s. 147).

Eserdeki üçüncü mekân birinci perde üçüncü tablo ve ikinci perde altıncı tabloda karşımıza çıkan Hapishane Müdürü’nün odasıdır. Mahkeme salonunda olduğu gibi Reis Bey burada önce Mahkûm idam edileceği gün hâkim sıfatıyla bulunurken daha sonra buraya sanık olarak gelir:

“(…) Sağda ve öne yakın, giriş kapısı... Cephede, mahkûm avlusuna bakan, kalın parmaklıklı, büyük pencere... Solda müdür masası... Masada telefon... Masanın karşısında, duvara yaslı, deri kanape ve masası... Sağ dip köşede, çapraz yerleştirilmiş kütüphanemsi bir dolap üzerinde bir yelkenli maketi... Serpilmiş deri koltuklar ve sandalyeler...” (RB, s. 50)

Piyesteki bir sonraki mekân ikinci perde beşinci tablodaki kahve ocağıdır. Reis Bey, idam ettirdiği gencin masumiyeti ortaya çıkınca emekliliğini ister ve buraya gitmeye başlar. Burası genç Mahkûm’un devam ettiği bir bitirim yeridir. Para piyesinde O, her şeyini kaybettikten sonra nasıl Benzeri’nin devam ettiği esrar kahvesine gittiyse Reis Bey de benzer şekilde hareket eder. İki piyesteki bu mekânlar da birbirine benzemektedir:

“Bitirim yerinde kahve ocağı... Çok eski taş duvarlardan rutubet sızan, kubbe altı gibi bir yer... Sekiz eşit çizgili bir kahve ocağı ve tezgâhı... Ortada hapishane penceresini andıran, kalın demir parmaklıklı bir menfez... Solda ve dip çizgisine bitişik çizgi üzerinde, tokmaklı ve çinko kaplı yarı aralık bir kapı... Tahta bankolar, hasır iskemeleler, yamru yumru masalar...” (RB, s. 92)

Eserdeki son mekân Reis Bey’in bitirim yerinde tutuklandıktan sonra bir süre kaldığı hapishane koğuşudur. Yazar, kimi tasvirlerinde olduğu gibi burada da derinleşen perspektiften yararlanarak önce iç kısmı, ardından pencerelerden vuran güneş ışıklarını vermiştir:

“Hapishanenin beşinci kısmında Beyler Koğuşu... Cephe duvarı sol baştan gelerek ortada kesiliyor. Sağda biri cepheye amud, öbürü çapraz iki duvar... Sol duvar çaprazsız... Sağdaki düz ve çaprazsız iki duvara bitişik, çift katlı birer ranza... Sağdaki ranzaların

üstünde, tavana yakın, birer parmaklıklı, dört köşe, küçük pencere... Sol duvarda, öbürlerinin aynı, yine çift yataklı, ayrı bir ranza... Ranzalarda elvan elvan yatak ve yorganlar... Yalnız sağdaki ranzanın alt kısmında, açılmamış bir yatak dengi... Ortada, iki tarafında birer banko, üstü beyaz muşamba kaplı bir masa... Yarım cephe duvarının ortasında üst kısmı demir parmaklıklı, pencereli, demir kapı... Kapıdan ilerisi koridor...

Koğuşun sağ duvarlarındaki tepe pencerelerinden içeriye, batan güneşin projektörvari, huzmeleri dökülüyor. Demir kapı, içeriye doğru açık... Kapıdan, tepesinden yeni demir parmaklıklı küçük pencereler bulunan koridor görünmekte... (...)” (RB, s. 129)

Buraya girene kadar suçlularla sadece mahkeme salonlarında belli bir mesafe dâhilinde bir arada bulunan Reis Bey, bu koğuştaki kaldığı süre içerisinde onların dünyasını ve hapisanede yaşadıkları sıkıntıları daha yakından gözlemlene imkânı bulur.

Necip Fazıl’ın yarım kalan ikinci piyesi *Kumandan*’ın bugüne ulaşan kısmında iki farklı kapalı mekân yer alır. Bunlardan en çok kullanılanı batmış olan denizaltının santral kabinidir. Birinci perde birinci ve üçüncü tablolar ile ikinci perde dördüncü tablo burada geçer:

“(…) Her tarafta, örümcek ağı gibi sarmaşdolaş makineler, âletler, cihazlar, tablolar... Sağda ve solda, ön ve arka bölmelere açılan birer geçit ağızlı... Ortaya ve yanlara serpili küçük oturma tabureleri... Solda bir tabure üstünde telefon...” (Ku, s. 49)

Eserdeki ikinci kapalı mekân Yüzbaşı’nın yalısıdır. Geriye dönüş tekniği ile denizaltı kazasından önceye gidilerek bu mekân verilmiştir:

“Yüzbaşının Boğaziçinde ve deniz üstündeki ahşap ve ihtiyar yalısında büyük salon... Denize karşı yere kadar inen büyük pencereler... Eski ve kıymetli kumaşlı koltuklar, yaldızlı aynalar, masalar vesaire... Bir tarafta, eski ve rakkaslı bir duvar saati. Sağda bir geçit, solda bir kapı...” (Ku, s. 89)

Açık mekânlara yer verilmeyen *Abdülhamîd Han* piyesinde eser sultanın Yıldız Sarayı’ndaki odasında başlar, dekor oldukça sadedir: “(...) İki yanda ve ortalarında empresyonist çizgilerle, Yıldız Sarayı Parkına bakan büyük pencereler... İki maket... Muhteşem koltuğunda Abdülhamîd... (...)” (AH, s. 11)

Birinci perde birinci ve üçüncü tablolar, ikinci perde altıncı tablo ve üçüncü perde yedinci tablo burada geçer. Sultanın tahttan indirildiğinin bildirildiği yedinci tabloda ise dekorda hiçbir eşya yer almamaktadır (AH, s. 55).

Eserdeki ikinci kapalı mekân birinci perde ikinci tabloda sultana bombalı suikastın düzenlendiği Hamidiye Camii’dir. Mekân oldukça sadece olarak “*Hamidiye Camiinin*

caddeye yol veren holü... Cephede, iki kanadı açık, büyük giriş ve çıkış kapısı...” (AH, s. 17) şeklinde verilmiştir.

Piyesteki bir diğer kapalı mekân birinci perde dördüncü tabloda Meclis-i Mebusan’ın ikinci kez açılış merasiminin yapıldığı salondur:

“(...) Ortadaki geniş ve yanlardaki daha dar şekilde birer bölme ile sahne üç kısma ayrılmış... Bölmeler bir adam boyu... Sanki üç loca... Ortadaki bölmenin üstünde büyük ve ihtişamlı bir tuğra.

Orta bölmede ve orta yerde, öbürlerinden yüksek bir koltukta Abdülhamîd oturuyor. Sağında Şeyhülislâm, solunda Mabeyin Müşürü... (...) Görünenler, büyük bir merasim salonunun localarından salonda olanları takip vaziyetinde... Bir nutuk dinliyorlar.” (AH, s. 31)

Bir sonraki beşinci tablo 31 Mart ayaklanması esnasında Yıldız Sarayı’nın avlusunda geçer: *“Yıldız Sarayında büyük merasim avlusu... Mermer sütunlar ve cephede muazzam pencere...”* (AH, s. 39). Sultan, kimi zaman bu pencereden bakarak isyancılarla konuşur ve onları teskin etmeye çalışır.

Yedinci tabloda Abdülhamîd Han’ın tahttan indirilmesinden sonra zamanda atlama yapılır ve sultanın Selânik’teki günleri işlenmez. Üçüncü perde sekizinci tablo sultanın Selânik dönüşünde Beylerbeyi Sarayı’nda geçer:

“Abdülhamîd’in Beylerbeyi sarayında hususî odası... Cephede denize nâzır iki pencere... Sağda yarım bir duvar köşesinden sonra, salonun devam ettiğini gösteren bir boşluk... Duvar köşesinin dibinde, bir paravana arkasında gizli karyola... Paravanaya bitişik bir şezlong... Solda çaprazvarî, stil bir yazı masası... Etrafına serpili basit koltuklar...” (AH, s. 59)

Eserin dokuzuncu ve son tablosu da bu odada geçer fakat oda bomboştur ve sultan bir seccade üzerinde dua etmektedir (AH, s. 67).

Necip Fazıl’ın *Yunus Emre* piyesinde sadece iki kapalı mekâna yer verilmiştir. Bunlardan ilki ikinci perde beşinci tabloda çile çektiği ve sonunda nefisini yendiği odadır. Oda, çileye uygun olarak oldukça sadedir:

“Üç taş duvarın çerçevelediği zindan hücreleri gibi bir yer... Cephe duvarının tepesinde keskin bir delikten akşam güneşinin ışık huzmesi süzülüyor. Deliğin altında, üstünde bir ot minder, tahta bir kerevet ve kerevetin önünde yuvarlak bir yer masası... Masanın üstünde bir desti ve bir somun... Solda, basık bir kapı... Kapı, üstünden, iki taraflı bir kalasla örtülü...” (YE, s. 43)

Piyesteki diğer kapalı mekân ise Kadı'nın Yunus Emre'yi yargıladığı mahkemedir: *“Solda çaprazvari bir kürsü... Ortada, gayet büyük ve tepesi kemerli bir pencere... Pencereden üst üste kubbeler görünüyor. Sağda bir kapı ve duvarlarda levhalar... (..)”* (YE, s. 71)

Necip Fazıl'ın yine oldukça sade bir şekilde düzenlediği bu dekorda özellikle ilk piyeslerinde yararlandığı derinleşen perspektifi kullanarak pencereden dışarıdaki kubbeleri göstermesi dikkat çekicidir.

Necip Fazıl'ın ikinci tasavvufi piyesi *İbrahim Ethem*'de ise kapalı mekân olarak sadece birinci ve ikinci perdelerde İbrahim Ethem'in sarayı kullanılmıştır:

“Siyah ve mücerred fon... Sol dip köşeden sağ ön köşeye doğru, haşmetli taht...Tahtın sağında bir gong... Büyüklü, küçüklü şamdanlar... Siyah fonun üstünde ve orta yerde, altun yıldızla işlenmiş 'Es-Sultan İbn-üs-Sultan İbrahim bin Ethem' yazılı tuğra...” (İE, s. 11)

Tamamı kapalı mekânlarda geçen *Püf Noktası* piyesinde üç farklı mekân kullanılmıştır. Bunlardan ilki birinci ve dördüncü perdelerin geçtiği Sîret Mesâil'in bekâr odasıdır:

“Beyoğlu'nda bir pansiyonun tavan arası odası... Tavan çatı şeklinde ve basık... Solda, ancak iki büklüm şekilde girilebilecek bir kapı... Sağda, mazgalvari biçimde dar ve küçük bir pencere... Bir divan, alçak yer masası ve her tarafa serpiştirilmiş yer yastıkları... Duvarda modern resimler.” (PN, s. 11)

İkinci perde Recep Kafdağlı'nın kendini öldürtmek için gittiği Tophaneli Efe'nin kahvehanesinde geçer: *“(..) Cephede vitrin ve kapı, çay ocağı ve serpili masalarda bir takım külhanbeyi beyler. Orta yerde bir masada, başında yanpiri kasketli efe... (..)”* (PN, s. 29)

Üçüncü perde ise Recep Kafdağlı'nın “püf noktası”nı bulduktan sonra açtığı iş bürosunda geçer:

“(..) Cephede, sokağa bakan, sahne genişliğine eş bir vitrin üzerinde bir uçtan bir uca tersinden okunan bir yazı: usorüB şİ müzöÇ

Sol dip köşede, sağ ön köşeye doğru çapraz, Recep'in yazı masası... Sol ve sağ muvâzi ve yine çapraz bir paravana arkasında bir iskemle, her tarafa serpili koltuklar ve iskemleler, masada bir diktafon, telefon... Telefona bağlı ayrı bir cihaz.” (PN, s. 47)

Necip Fazıl, *Kanlı Sarık* ve *Mukaddes Emânet* piyeslerinde ise kapalı mekân kullanmamıştır. Görüldüğü üzere onun piyeslerinde kapalı mekânlar ağırlıktadır. Bunlar da cami, yalı, konak, banka, hapisane, han, kahvehane, iş bürosu gibi farklı sosyal

ortamlardan oluşmaktadır. Yazar özellikle ilk piyeslerinde dekor tasvirlerini en ince ayrıntısına kadar vermişken *Reis Bey* piyesinden sonra mekâna verdiği özeni azaltmış ve daha az ayrıntı içeren, daha sade mekânlar kullanmıştır.

3.5.2. Açık Mekânlar

Necip Fazıl, ilk iki piyesinde açık mekânlara yer vermemiştir. Açık mekânların yer aldığı ilk eseri *Künye*'dir. Özellikle I. Dünya Savaşı'ndaki bazı cephelerin işlendiği kısımlarda açık mekânlar karşımıza çıkar. Piyesteki ilk açık mekân birinci perde üçüncü tablodaki Beyazıt Meydanı'dır:

“(…) *Cephenin sol yarısı üzerinde Harbiye nezaretinin büyük giriş kapısı. Geçit, cephenin sol köşesiyle arkası arasında, yarım olarak görünür. Cephenin öbür yarısında muhafızlık dairesi.*” (K, s. 42)

31 Mart sonrasında Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girişinin işlendiği bu tabloda Necip Fazıl askerler ve halkın çeşitli kesimlerinden insanlarla dolu olan meydandan bir kesit sunarak halkın yaşanan olaylar ve meşrutiyet karşısındaki tutumunu yansıtmayı amaçlamıştır. Aynı mekân İstanbul'un işgal yıllarının işlendiği üçüncü perde dokuzuncu tabloda da benzer amaçla kullanılmıştır. İlkinden farklı olarak bu sefer görünürde Hareket Ordusu askerleri yerine işgalci zabıtlar vardır (K, s. 111). Yazar yine meydandan bir kesit sunarak halkın yaşanalar karşısındaki görüşlerini yansıtır. Mesela, ilk perdede de yer alan Birinci İhtiyar Halk Adamı “*Ne çıkmaz canımız varmış. Bugünleri görmek için mi bu kadar yaşadık?*” (K, s. 111) diyerek işgal karşısındaki teessürünü ifâde eder.

Eserdeki ikinci açık mekân ikinci perde altıncı tablodaki Sarıkamış'tır. I. Dünya Savaşı'ndaki Sarıkamış felâketinin işlendiği tablonun dekoru şöyledir:

“*Sarıkamış yakınlarında kar sahrası. Koyu kurşunî gök ve yusuvarlak ay. Çam ağaçları arasında kar tümsekleri. Sağ tarafta kara saplanmış bir nakliye arabasının havada kalan arka tekerleği. Tekerleğin altında, gövdesi kara gömülü bir katırın siyah kafası. Önde, sağdan sola doğru çığnenmiş bir kar yolu.*” (K, s. 88)

Bu tablodaki karın ve soğğun zıddına bir sonraki yedinci tablo ise Sina çölünde geçer. Yazar böylece Türk askerinin savaş boyunca birbirinden çok farklı cephelerde ne gibi sıkıntılar çektiğini göstermek istemiştir. Yazar çölü “(…) *Göz alabildiğine kum dalgaları. Sağ dipte, büyükçe bir su birikintisini gösteren kavis halinde bir kum çıkıntısı. Masmavi gök ve kızgın güneş.*” (K, s. 94) şeklinde tasvir etmiştir.

Piyesteki son açık mekân Gazanfer'in Millî Mücadele'ye katılmak için gittiği İnebolu'dur:

“İnebolu’da sahil kayalığı. Cephede, sağdan sola doğru adam yüksekliğinde bir kaya duvarı. Kayalıklar bu duvarın önündeki alçak kayalara yanaşıyor. Kaya duvarının ortasında, tek adamın sığabileceği bir geçit. Solda askerî polis teşkilatının, içinde tek katlı bir bina. Binanın cephesi, sağa bakıyor. Binanın açık bir kapısı ve demir parmaklıklı iki penceresi var.” (K, s. 123)

Altı farklı kapalı ve dört farklı açık mekânın kullanıldığı *Künye* piyesini, bu mekân çeşitliliği daha önce üzerinde durduğumuz şahıs kadrosundaki kalabalıkla birlikte sahnelenmesi zor ve masraflı bir eser hâline sokmaktadır. Eser bu yapısı ile bir tiyatro eserinden çok bir sinema filmi veya televizyon dizisi olmaya daha müsaittir.

Sabır Taşı piyesinde ilk açık mekân Genç Kız’ın kuşun söylediklerinden korkarak Nine’iyle evlerini terk ettikten sonra yolda Derviş’le karşılaştıkları çeşme başıdır:

“Dağ başında bir yol üstü. Geniş bir düzlük ve tepelik. Mesafeleri ören büklüm büklüm yollar. Tertemiz ve masmavi gök. Uzaklarda, gür ağaçlık içinde mermer saray. Orta yerde ve yolun üstünde bir çeşme. Suyu durmadan akan çeşmenin küçük bir yalağı var.” (ST, s. 21)

Bu mekânın eser için iki önemi vardır. Birincisi burada karşılarına çıkan Derviş, Genç Kız’a “sabır taşı”nı söyler. Bunu unutmayan Genç Kız, ileride Şehzade hacca giderken ondan sabır taşı ister ve bu taş sayesinde Şehzade hac dönüşü gerçekleri öğrenir. İkincisi ise Genç Kız’ın çile çekeceği ve sonunda mutluluğa kavuşacağı saraya bir geçiş sağlamasıdır. Bu dekorda uzaklarda, ağaçlar arasında görünen saraya Genç Kız’ı bir kuş kapıp götürür (ST, s. 28).

Eserdeki ikinci açık mekân sarayın has bahçesidir. İkinci perde beşinci tabloda burada Şehzade ile Cariye’nin düğünü yapılır:

“Sarayın has bahçesinde bir meydanlık. Ortada ve dipte havuz. Sağda solda ağaçlar, çimen tarhları, çiçek fidanları. Havuzun yanlarında mermer sıralar. Sağda yaseminlerle kaplı gümüş çardak. Cephede, dipte ve sol tarafa doğru demir parmaklık.” (ST, s. 50)

Bir sonraki tablo da bu bahçede sabah ile öğlen arası bir vakitte geçer. Cariye ve Genç Kız bahçeden gül toplamaktadırlar ve Cariye, Genç Kızı incitici sözlerle üzmeye çalışır. Ardından Şehzade gelir ve hacca gideceğini söyleyerek onlardan isteklerini sorar (ST, s. 56-64).

Eserdeki son açık mekân Şehzade’nin hac dönüşü bindiği geminin güvertesidir. Şehzade, Genç Kız’ın istediği sabır taşını almayı unutmuş bu yüzden kızın bedduası tutmuş ve geminin önü kararmıştır:

“Açık deniz ortasında, yelkenli bir gemi güvertesinden bir parça. Sağda ve dipte, yolcu kamaralarına inen kaporta. Solda ve dipte, meydandaki iki cephesi lümbuzlu dümen kulübesi. Kaportayla dümen kulübesinin arası boş. Boşluğun sonunda, küpeştenin iç kuşağı. Küpeşteden sağa ve sola doğru yükselen ipler, halatlar vesaire. Her tarafta yelkenli gemi aletleri ve eşyası. Küpeştenin üstünde, yarısı tamamıyla açık, yarısı kapalı bir sema. Sağ taraf açık, sol taraf kapalı. Semanın kapanık kısmı, sol tarafa doğru git gide kesifleşiyor. Geminin gittiği istikamet sol taraf. Bu istikamette, ufkun yarısını kaplıyan bir karaltı olduğu besbelli.” (ST, s. 67)

Bu karaltı daha sonra Derviş’in yanındaki sabır taşını Şehzade’ye vermesi ile kaybolur ve geminin önü açılır (ST, s. 75). Bu tablodaki karaltı ve daha sonra karaltının yok olması eserin sahnelenmesi esnasında ışık yardımı ile gerçekleştirilebilir.

Necip Fazıl, *Sabır Taşı*’ndan sonra yazdığı *Para*, *Siyah Pelerinli Adam*, *Sır*, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*, *Ahşap Konak* ve *Reis Bey* piyeslerinde açık mekânlara yer vermemiştir. Yazar uzun bir aradan sonra ilk defa yarım kalan piyesi *Kumandan*’da da açık mekân kullanır. Burası, geriye dönüş tekniği ile denizaltı kazasından öncesine gidilerek ikinci perde dördüncü tabloda anlatılan balo gecesinin geçtiği terastır. Yazar burayı oldukça sade olarak “*Bir balo lokalinde denize bakan büyük teras... Uzaktan donanmış gemiler, sahil ışıkları pırıltılı deniz... Her tarafta kâğıt fenerler... Balo yeri solda...*” (Ku, s. 57) şeklinde tasvir etmiştir.

Necip Fazıl’ın *Kanlı Sarık* piyesi “Sahne Önü” uygulamaları hariç tamamen açık mekânlarda geçmektedir. Birinci perdedeki tablolarda İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam Kars’ı seyrederek: “*Bir tepe üstünden ve birkaç kilometre uzaktan görülen Kars Kalesi... (...)*” (KS, s. 15). Perde boyunca mekân sabit tutularak farklı tarihlerde ve gece-gündüz, yaz-kış gibi farklı zaman dilimlerinde Kars Kalesi ve çevresinde yaşanan olaylar gösterilir.

İkinci perdede bu Kars dekoruna olayların geçeceği Yetim Hoca’nın evi eklenir:

“*(...) Tepenin solunda tek katlı, taştan, toprak damlı iki pencere ve büyük tahta kapılı bir ev... Çapraz şekilde gördüğümüz evin önünde, damdan çıkma kalasları taşla örülü bir sed. Bu sete istinatlı dört tahta direktten, boydan boya bir çardak... Çardağa, evin sol ucundaki kapı hizasından tek basamakla giriliyor. Çardağı sol başında, basamağın biraz ilerisinde bir kuyu ağzı... Evin kapısı yarı açık... (...)*” (KS, s. 59)

İkinci ve üçüncü perde boyunca olaylar bu evin önünde ve çardakta cereyan eder. *Kanlı Sarık* piyesi böylece Necip Fazıl’ın daha sonra yazacağı *Mukaddes Emânet* piyesiyle birlikte mekân çeşitliliğini en aza indirdiği iki eserinden biri olarak karşımıza çıkar.

Necip Fazıl, *Abdülhamîd Han* piyesinde açık mekânlara yer vermezken *Yunus Emre* piyesi açık mekânların daha çok olması ile diğer eserlerinden farklı bir görünüm arz eder. Piyes bir mezarlıkta başlar:

“*Kaval sesleri ile açılan perde... Ön sahne... Sağda birkaç mezar taşı... Solda kuru bir ağaç... Mezar taşlarının yanında, bir kaya parçası üzerinde, Çoban kaval çalıyor. (...)*” (YE, s. 11)

Birinci perde ikinci tablo Yunus Emre'nin ölümsüzlük arayışı içinde yolunun düştüğü ve ölümün bilinmediği Erenler köyünde geçer:

“*(...) Köy meydanı... Sol kenarda yarısı ile görünen cami... Sağa doğru caminin giriş kapısı ve iki penceresi... Sağ tarafta boşluk ve ilerisinde, ufku çizen dik ve yalçın, sıra dağlar... Sağ ön tarafta bir binek taşı...*” (YE, s. 18)

Eserdeki bir diğer açık mekân Taptuk Baba'nın evinin önüdür. İkinci perde dördüncü tablo burada geçer: “*(...) Tam orta yerde, önünde iki basamaklı bir eşik, kakma demir şekiller ve nakışlarla motifli büyük bir kapı...*” (YE, s. 35). Otuz yıl zaman farkıyla üçüncü perde yedinci tablo da burada geçer (YE, s. 63). Altıncı tablo ise Taptuk Baba'nın kapısı görünen evinin farklı bir açısının önünde geçer: “*(...) Orta yerle sol kenar arası, çıkıntı şeklinde büyük bir kafes, cumba...*” (YE, s. 53). Dokuzuncu ve son tablo ise Yunus Emre'nin bir şiirinde “dertli dolap” şeklinde seslendiği su dolabının önünde geçer. Mekân kısaca “*(...) Orta yerde, yavaş yavaş dönen bir su dolabı...*” (YE, s. 81) şeklinde verilir. Bu piyesteki açık mekânlar, Necip Fazıl'ın ayrıntılı dekor tasvirlerine yer verdiği eserlerine nazaran oldukça sade bir görünüme sahiptir.

Mukaddes Emânet'te tüm eserin geçtiği tek bir açık mekân vardır, o da Abdullah'ın köydeki evinin önüdür. İkinci, dördüncü, altıncı ve sekizinci tablolar farklı zamanlarda bu evin önünde geçer. Burası, ikinci tablonun başında oldukça sade bir şekilde verilmiştir:

“*Tarla ortasında kocaman bir çınar... Fonda, sınırsız bir toprak zemini ve uzaklarda, narin minareli bir mescit etrafında halkalanmış küçük bir köy... Çınarın önünde birkaç hasır iskemle... Sol dip köşede çıkıntı halinde, yalnız avlu duvarı görünen bir köy evinin açık kapısı...*” (ME, s. 14)

İbrahim Ethem'de Belh Sultanı İbrahim Ethem tacı tahtı bıraktıktan sonra bir derviş yaşamı sürmeye başlar ve bununla bağlantılı olarak üçüncü perdeden itibaren piyesin geri kalanında açık mekânlar kullanılmıştır. Üçüncü perde bir dağ başında geçer, mekân “*Dağ başı... Çalı çırpı... Birkaç bodur ağaç... Orta yerde büyük bir taş...*” (İE, s. 39) şeklinde verilmiştir. Dördüncü perdede İbrahim Ethem'in deniz yolculuğunu işlenmiştir ve mekân bir gemidir. *Sabır Taşı*'ndaki deniz yolculuğu ile karşılaştırıldığında buradaki gemi tasviri

öbürüne göre oldukça sadedir: “Yelkenli bir geminin küpeştesi... Siyah fon üzerinde boylu boyunca küpeşte kenarı... Üzerinde iskarmozlar ve yelken direğinin ip merdiveni...” (İE, s. 53). Beşinci ve son perde ise bir deniz kenarında geçer: “(...) Siyah ve meçhul fon önünde, sağlı sollu kayalar... Şırlıtlı sular...” (İE, s. 65)

Necip Fazıl *Püf Noktası* piyesinde ise açık mekânlara yer vermemiştir. Böylece yazar sadece yedi piyesinde açık mekânlara yer vermiştir. Kapalı mekânların sayısal olarak çokluğunun yanında yazar son piyesleri hariç kapalı mekânları daha ayrıntılı vermiştir. Açık mekânların tasvirinde ise daha az ayrıntı kullanmıştır.

3.5.3. Soyut Mekânlar

Soyut mekânlar, içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğinden farklı özelliklere sahip olan muhayyel mekânlardır.⁴¹² Necip Fazıl’ın sadece üç piyesinde karşımıza çıkan soyut mekânları açık ya da kapalı mekân olarak değerlendirmemiz mümkün değildir.

Necip Fazıl’ın açık biçimli olmasıyla diğer piyeslerinden ayrılan *Kanlı Sarık* eseri mekân kullanımını bakımından da diğer piyeslerinden oldukça farklıdır. Necip Fazıl’ın bu eserine kadar yazdığı tüm piyeslerinde kapalı mekânlar ağırlıktayken *Kanlı Sarık*’ta daha ziyade açık mekân kullanılmıştır. Yazar bu piyesinde bir de soyut mekân olarak değerlendirebileceğimiz “Sahne Önü” uygulamalarına yer vermiştir. Necip Fazıl, bu eserinde sahneyi iki perde ile bölmüştür. Piyes boyunca her tabloda önce sadece ön perde açılmaktadır. Altı kez “Sahne Önü” uygulamasına yer verilen birinci perdede İhtiyar Timsal ile Fraklı Adam burada Kars tarihi üzerine konuşurlar ve onların konuşmalarının ardından içteki perde de açılır ve böylece asıl tabloya geçilir. İç perde açılınca İhtiyar Timsal ile Fraklı Adam buldukları yerden Kars tarihinden alınan bir parçayı seyredeler.

İkinci ve üçüncü perdelerde üçer kez “Sahne Önü” uygulamasına yer verilmiştir. Bu perdelerdeki “Sahne Önü” uygulamalarında ise saz şairleri türkü söylerler.

“Sahne Önü”ne benzer bir uygulama tematik olarak da *Kanlı Sarık*’a benzeyen *Mukaddes Emânet* piyesinde görülür. Yazar bu piyesinde bazı tablolarda esas vak’a dışında sahnenin önünde bomboş ve siyah bir fondan köylü, asker, siyasetçi gibi çeşitli kişileri geçirir ve bir hatibin konuşması, radyodan bir ses veya Abdullah’ın sesiyle Türkiye’de yaşanan tarihî değişimleri aktarır. Dört perdelik piyeste her perde ikişer tabloya ayrılmıştır ve her perdenin ilk tablosunda bu uygulamaya yer verilmiştir.

⁴¹² Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, kendi yayını, Ankara 2004, s. 138.

Necip Fazıl'ın piyeslerindeki bir diğer soyut mekân *Yunus Emre* 'de karşımıza çıkar. Erenler köyünde dağdan gelen sesin Yunus'u çağırmasıyla üçüncü tabloya geçilir. Fantastik bir yapısı olan ve Yunus'un manevî engelleri aştığı bu tablo zifiri karanlıkla açılır, ardından sahne biraz aydınlanır: “*Yavaş yavaş aydınlanan ön sahne... Geceyi gösteren alaca karanlık... Sahneyi müsavi parçalarla dörde bölen, tahta perde şeklinde üç engel...*” (YE, s. 27) Yunus manevî engelleri aştıkça bu tahta perdeler havaya kalkar ve kaybolur. Tüm engellerin aşılmasıyla birinci perde sona erer.

3.6. Zaman

Necip Fazıl'ın yarım kalan *Kumandan* hariç tüm piyeslerinde zaman kronolojiktir. Zaman, eserin başlamasından itibaren sürekli ileriye doğru gider. Yazar sadece *Kumandan* 'da diğerlerinden farklı olarak geriye dönüş tekniğini kullanmıştır. Bununla birlikte yazar piyeslerinde bir zorunluluk olarak “zaman sıçraması”ndan da yararlanmıştır. Zira sahnelenmek amacıyla yazılan piyeslerde eserin süresinin gerçek zamanla aynı olması gerekir. Lakin eserde işlenen vak'a uzun bir zamanı kapsıyorsa işlenen olayların gerçek zamana sığdırılması gerekir. Bunun için de tiyatro yazarları tablolar veya perdeler arasında zamanda atlamalar yaparlar.⁴¹³ “Zaman sıçraması” adı verilen bu uygulama ile yazar piyesini sahnelenebilecek bir süreye sığdırır. Necip Fazıl'ın piyesleri arasında sadece tek bir perdeden ibaret olduğu için *Siyah Pelerinli Adam* 'da zaman sıçraması yoktur.⁴¹⁴

Necip Fazıl'ın ilk piyesi *Tohum* 'un başındaki dekor tasvirinde açık kapıdan görünen mavi gök (T, s. 17) zamanın gündüz olduğunu gösterir. Birinci perdenin sonunda ise Ferhad Bey, Hancı'ya “*Babacığım! Karanlık iyice bastı. Lâmbayı yakar mısın?*” (T, s. 46) der. Buradan eserin akşama yakın ikinci saatlerinde başladığı ve birinci perde boyunca saatin ilerleyerek havanın karardığı anlaşılmaktadır. Bu perdede Ferhad Bey, Hanım'ın kaçırılması üzerine Meyhaneci Reis'e gönderilmek üzere Yolcu'ya yazdırdığı mektubunda gece on ikide onun meyhanesine geleceğini belirtir (T, s. 42).

Reis'in meyhanesinde geçen ikinci perdenin başında saatin gece 11.35 olduğu belirtilir (T, s. 51). Komitecilerin Ferhad Bey'in gelmesini tedirgin bir şekilde bekledikleri perde saatin tam on ikiyi vurması ve Ferhad Bey'in gelmesiyle biter (T, s. 67-69).

Üçüncü perde gece saatlerinde geçmektedir (T, s. 73). Okuyucu/seyirci ikinci perdeden sonra gelişen Reis'in kaçırılması ve ölmesi, ölüsünün komitecilere götürülmesi,

⁴¹³ Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 201.

⁴¹⁴ Harun Ünsal, *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Van 2007, s. 84.

işgalci Fransızlara haber yollanarak Hanım'ın bulunması ve kurtarılması olaylarını bu perdede Hanım, Hancı, Yolcu ve Ferhad Bey'in konuşmalarından öğrenir. Reis'i kaçıran Ferhad Bey, onu atının terkisinde hana kadar taşımış ve hana geldiklerinde öldüğünü anlamıştır. O gece güneş doğar doğmaz Reis'in ölüsü komitecilere geri götürülmüştür (T, s. 80). Aynı gün Ferhad Bey Fransızlara adam göndererek Reis'in evinden Hanım'ın kurtarılmasını sağlamıştır (T, s. 77). Tüm bu olaylar ikinci perdeden sonra bir gün içerisinde gerçekleşmiştir. Bununla birlikte Hanım'ın Hancı'ya söylediği “*Komitecilerin elinden geri döndükten sonra herşey değişti. (...)*” (T, s. 75) cümlesinden Hanım'ın kurtuluşundan sonra da birkaç gün geçtiği anlaşılmaktadır. Bu süre tam olarak belirtilmediği için iki perde arasında dört-beş gün olduğu anlaşılan bir zaman sıçraması olduğunu söyleyebiliriz.

Gece saatlerinde başlayan üçüncü perde sabaha karşı hana Maraş'ın kurtulduğu haberinin gelmesi ile sona erer (T, s. 101). Böylece tüm piyes yaklaşık olarak bir haftalık bir zaman dilimini kapsamaktadır. Maraş, 12 Şubat 1920'de düşman işgalinden kurtulduğuna⁴¹⁵ göre eserin başlangıcı da 5 ya da 6 Şubat olmalıdır.

Bir Adam Yaratmak piyesinin başında yazar vak'anın “*meçhul bir tarihte*” (BAY, s. 9) geçtiğini belirtir. Böylece vak'a zamanı tarihsel olaylardan soyutlanır. Gündüz olduğu anlaşılan birinci perdenin başında zaman net olarak belirtilmezken perdenin ortalarında Husrev, Hizmetçi Kız'a saati sorar ve saatin beş buçuk olduğunu öğreniriz (BAY, s. 29).

Husrev'in Selma'yı vurduğu birinci perde ile buhranlarının işlenmeye başladığı ikinci perde arasında beş aylık bir zaman sıçraması vardır. Ulviye bu perdenin başlarında Nevzat'a olayın üzerinden beş ay geçtiğini söyler (BAY, s. 58). Perdede bunun dışında bir zaman ifâdesi olmasa da perdenin başında Nevzat'ın Ulviye'yi kliniğine götürmek istemesinden (BAY, s. 57) vaktin gündüz olduğu anlaşılır.

Üçüncü perdede vakit akşamdır (BAY, s. 102). Osman'ın şömineyi yakmasından (BAY, s. 104) ve dışarıdan gelen yağmur, fırtına seslerinden (BAY, s. 119) mevsimin kış olduğu anlaşılır. İkinci perdenin sonlarında Şeref, Husrev'e kendisini tımarhaneye tiktiracağını söylemiştir (BAY, s. 87). Üçüncü perdede ise Husrev'e gerçekleri anlatmak için gelen Turgut ona, Şeref ile Nevzat'ın üç gün önce kendisini tımarhaneye kapatmak üzere plan yaptıklarını söyler (BAY, s. 116). O hâlde iki perde arasında en az üç günlük bir zaman farkı vardır. Tüm bunlardan yola çıkarak piyesin altı aya yakın bir zaman dilimini kapsadığını söyleyebiliriz.

⁴¹⁵ Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 117.

Necip Fazıl'ın üçüncü piyesi *Künye* 1904 yılında başlamaktadır. Geniş bir zaman dilimine yayılan eserde buna bağlı olarak yazar pek çok kez zaman sıçramalarından yararlanmışır. Eserin birinci perde birinci tablosu akşam vaktinde geçmektedir (K, s. 13). İkinci tablo Rusya ile Japonya arasında geçen Mukden Meydan Muharebesi'nden iki gün sonra 12 Mart 1905 tarihinde geçmektedir (K, s. 28, 32). Birinci tablonun ay olarak zamanı belli olmadığı için iki tablo arasında ne kadarlık bir fark olduğu net değildir. Üçüncü tablo ise 31 Mart'tan sonraki günlerde 1909 yılında geçmektedir (K, s. 42). İkinci ve üçüncü tablolar arasında dört yıllık bir zaman sıçraması vardır. Dördüncü tablo I. Balkan Savaşı esnasında Edirne'de geçer ve vakit akşamdır (K, s. 56). Ayrıca bu tabloda Gazanfer Bâbîâli Baskı'nından söz eder (K, s. 60). Bâbîâli Baskı, 23 Ocak 1913'te gerçekleştiğine⁴¹⁶ göre bu tablonun vak'a zamanı da bu tarihten birkaç gün sonrası olmalıdır. Buradan üçüncü ve dördüncü tablolar arasında da dört yıllık bir zaman sıçraması olduğu anlaşılır.

İkinci perde beşinci tabloda Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'na girdiği haberi alınır (K, s. 86) buna göre bu tablonun tarihi 1914'tür ve bir önceki tabloyla arasında yaklaşık olarak bir yıllık zaman farkı vardır. Altıncı tablo Sarıkamış Harekâtı esnasında gece (K, s. 88), yedinci ve sekizinci tablolar Sina cephesinde gündüz (K, s. 94, 101) geçer. Tam olarak tarih belirtilmeyen bu üç tablo 1914-1918 yıllarını kapsamaktadır.

Üçüncü perde dokuzuncu tablo İstanbul'un işgal döneminde geçer. Vakit gündüzdür. 1909 yılında geçen birinci perde üçüncü tabloda da yer alan Avrupalı Kadın Seyyah'ın "*Zavallı Türkler! On sene evvel bu meydanda hürriyeti ilan ettiler, bugün de gene bu meydanda esareti kabul ediyorlar.*" (K, s. 114) sözlerinden tarihin 1919 olduğu anlaşılmaktadır. Bu tabloda Necati, Millî Mücadele'ye katılmak isteyen Gazanfer'e bir ay sonra vapurla İnebolu'ya gitmesini söyler (K, s. 115). Redingotlu Paşa'nın Gazanfer'e Millî Mücadele'ye karşı işbirliği teklif ettiği onuncu ve Gazanfer'in İnebolu'ya gittiği on birinci tablolar bu bir aylık zaman dilimini kapsamaktadır (K, s. 118-128).

Piyesin son tablosu ise İstanbul'un düşman işgalinden kurtulduğu gün geçer. İstanbul'un işgalden kurtuluşu Gazanfer'in "*(...) İstanbul yeniden fethedildi. Bir millet kendi kendisini fethetti. (...)*" (K, s. 132) cümleleri ile verilir. İstanbul 6 Ekim 1923 günü işgalden kurtulduğuna⁴¹⁷ göre piyesin son tarihi de budur. Bu durumda eserde bir zaman sorunu ortaya çıkmaktadır. Zira yazar piyesin başında eserin 1904-1922 yıllarını kapsadığını belirtmiştir (K, s. 9). Yazar ayrıca son tabloda Hamza Çavuş'la ilgili bilgi

⁴¹⁶ Necdet Hayta – Togay Seçkin Birbudak, *Balkan Savaşları'nda Edirne*, Genelkurmay ATASE Başkanlığı Yayınları, Ankara 2010, s. 72-73.

⁴¹⁷ Necdet Aysal, "Atatürk Döneminde İç Politika", *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Editör: Temuçin Faik Ertan, Siyasal Kitabevi, Ankara 2016, s. 159-160.

verirken birinci tabloda sonra aradan on sekiz yıl geçtiğini belirtir (K, s. 130). İstanbul'un kurtuluşu ile birlikte şehre Milli Kuvvetler Binbaşısı olarak giren ve Gazanfer'i en son ikinci perde beşinci tabloda yani 1914 yılında gören İkinci Talebe de ziyaret ettiği komutanına onu sekiz senedir görmediğini söyler (K, s. 135). Bu iki zaman ifâdesine göre tarihin 1922 olması gerekirken İstanbul'un kurtuluşunun 1923'te gerçekleşmesi eserde bir zaman sorununa yol açmıştır.

Necip Fazıl'ın bir sonraki piyesi *Sabır Taşı* masaldan uyarlandığı için eserde tarihsel olarak belirli bir zaman dilimi söz konusu değildir. Yazar, zamanın masallara özgü muğlaklığını eserin başında “*Vaka, ezeldeki mâzi ve ebetteki istikbâlde geçer.*” (ST, s. 8) şeklinde belirtmiştir.

Piyes akşam vakti başlar (ST, s. 13). Genç Kız'la Nine'sinin evinin camına konan kuşun kıza kırk gün kırk gece bir ölüyü bekleyeceğini söylemesi üzerine ikisi evlerini terk ederler (ST, s. 20) ve yollara düşerler. Yolculukları esnasında Derviş'le karşılaştıkları ikinci tablonun zamanı belirtilmemiştir, sadece gündüz olduğu anlaşılır (ST, s. 27). Bu sebeple iki tablo arasında ne kadarlık bir fark olduğunu ve Genç Kız'la Nine'sinin kaç gündür yolda olduklarını anlayamayız. Tablonun sonunda Genç Kız'a bir ölüyü bekleyeceğini söyleyen kuş uyrurken onu kapıp Şehzade'nin sarayına götürür (ST, s. 28). Bu tablo ile üçüncü tablo arasında üç saatlik bir zaman farkı vardır. Kuş, Genç Kız'ı sarayın balkonuna bıraktıktan sonra Genç Kız üç saat baygın kalmıştır (ST, s. 34). Uyanıp Şehzade'nin ölüsünün bulunduğu odaya gelir ve kuşun sözlerini anlayarak onun başında beklemeye başlar, birinci perde bu şekilde biter.

İkinci perde kırk günlük bir zaman farkı ile başlar. Kırk gün ölü vaziyette yatan Şehzade ikinci perde dördüncü tabloda uyanır (ST, s. 48). Beşinci tabloda vakit gecedir (ST, s. 50). Şehzade ile Cariye'nin düğününün işlediği bu tablo ile önceki tablo arasındaki zaman farkı belli değildir. Beşinci tablo ile altıncı tablo arasındaysa yine kırk günlük bir fark vardır. Bu tabloda Cariye düğünün üzerinden kırk gün geçtiğini söyler (ST, s. 58). Bu tabloda Şehzade hacca gideceğini ve dönüşünün iki ayı bulacağını söyler (ST, s. 62). Üçüncü perde yedinci tabloda Şehzade'nin dönüş yolculuğu (ST, s. 67-75) ve sekizinci tabloda sarayına dönüşü işlenmiştir (ST, s. 76-83). Şehzade'nin yolculuğunun yaklaşık olarak iki ay sürdüğü düşünülürse bu tabloların iki aylık bir süreci kapsadığı anlaşılır. Sekizinci tabloda vakit gece iken (ST, s. 82) son tabloda vakit ertesi sabahtır (ST, s. 84).

Genç Kız'ın Şehzade'nin ölüsünü kırk gün beklediği, düğünden kırk gün sonra Şehzade'nin hacca gittiği, yolculuğunun yaklaşık iki ay sürdüğü göz önüne alındığında eserde hesaplanabilen sürenin yüz kırk gün olduğu görülür. İlk iki tablo arasındaki zaman

sıçramasının kaç gün olduğu bilinmediği için eserin kapsadığı zaman diliminin yüz kırk ila yüz elli gün arasında olduğunu söyleyebiliriz.

Necip Fazıl, *Para* piyesini “*Vak’a, meçhul bir tarihte, meçhul bir memlekette geçer...*” (P, s. 11) şeklinde takdim etmiştir. Böylece “Mekân” başlığında da belirttiğimiz gibi eserine evrensel bir yön katmak istemiştir. Bununla birlikte eserde bir savaştan ve bu savaşla bağlantılı karaborsacılık faaliyetlerinden bahsedilmesinin yanında eserin 1941 yılında yazılmış olması da okuyucuda/seyircide olayların II. Dünya Savaşı öncesinde ve savaş esnasında geçtiği izlenimini uyandırmaktadır.

Piyesin birinci perdesi gündüz vakti bir mesai gününde geçmektedir. Perde boyunca yakın bir zamanda savaş çıkacağı düşüncesi hâkimdir (P, s. 18). İkinci perdede O, ağustos ayında olduklarını ve Kadın Müşterisinin Kızı’nın bir hafta önce işe aldığını söyler (P, s. 47). Kadın Müşterisinin Kızı birinci perdede işe alındığına göre iki perde arasında bir haftalık fark vardır.

Üçüncü perdede beklenen savaş çikalı on ay olmuştur (P, s. 79). Bu perdede Kadın Müşterisi, O’na “*Geçen yazdanberi kızım yanınızda... Tam iki sene oluyor... (...)*” (P, s. 79) der. Kadın Müşterisi’nin bu ifâdesinde hata vardır. Zira “Geçen yazdanberi” dediği için tam bir sene geçmesi gerekir. Ayrıca beşinci perdede O, her şeyini kaybettikten sonra Benzeri’nin devam ettiği esrar kahvesine gider. Kahvedekiler gelenin farklı biri olduğunu anlamazlar. Oradakilerden İşsiz, Benzeri’ni bir senedir görmediklerini söyler (P, s. 119). O, Benzeri’ni de Kadın Müşterisinin Kızı’nı da birinci perdede aynı zamanda yanına almıştır. Bu durumda ikinci ve üçüncü perdeler arasında bir senelik zaman farkı vardır. Bu yüzden “*tam iki sene oluyor*” ifâdesi hatalıdır.

Dördüncü perdede, Benzeri’nin linç edilmesinin ve O’nun ortadan kaybolmasının üzerinden bir hafta geçmiştir (P, s. 95). Beşinci ve son perdede de linç olayının üzerinden bir hafta geçtiği belirtilir (P, s. 132). Buna göre O, dördüncü perdede ailesinin yanına gidip kendi evinden kovulduktan sonra esrar kahvesine gitmiştir ve iki perde arasında birkaç saatlik bir zaman farkı bulunmaktadır. Tüm bunlara göre piyesin vak’a zamanı bir yıldan biraz fazladır.

Siyah Pelerinli Adam tek perde olmasıyla zaman kullanımını bakımından da Necip Fazıl’ın diğer piyeslerinden farklı bir konumdadır. Piyesin tek perde olması kapsadığı süreyi kısaltmıştır ve buna bağlı zaman sıçramasına gerek kalmamıştır. Siyah Pelerinli Adam kılığına giren şeytan, Şair’in oturduğu apartmanın elektriğini keserek Şair’i karanlıkta bırakmış ve ayrıca Şair’in ev sahibini mutfaktaki boş ekmek teknesini devirip

uyandırmıştır (SPA, s. 13-14). Bu ifâdelerden vak'anın gece vakti geçtiği anlaşılır. Eser yaklaşık olarak bir saatlik bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Necip Fazıl'ın bugün elimizde sadece birinci perdesinin iki parçası bulunan *Sır* piyesinin başında Yeşiller ülkelerinde gerçekleştirdikleri “Başyücelik İnkılâbı”nı kutlamaktadırlar ve zaman belirsizdir (S, s. 75). İkinci parçada vakit sabahın ilk saatleridir (S, s. 83). İki parça arasındaki zaman farkı belirtilmemiştir; sadece Başkurmay, damadı Yüzbaşı'ya gizli görevi tevdi ederken otuz yedi yıldır Başyücelik ordusu içinde bu görevi yerine getirecek uygun bir insan aradığını ve yedi yıldır Başkurmaylık makamında olduğunu söyler (S, s. 82). Harun Ünsal, ikinci parçanın geriye dönüş tekniği ile ihtilalden öncesini işlediği yorumunu ⁴¹⁸ yapsa da Başkurmay'ın Başyücelik ordusundan bahsetmesinden yola çıkarak bu parçanın inkılâptan sonra gerçekleştiğini ve bu yorumun doğru olmadığını söyleyebiliriz.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih piyesi akşam saat onda başlar (NDPS, s. 18). İlk perde ile ikinci arasında üç günlük bir fark vardır. Fabrikatör Ali, Macide'ye Yusuf'un üç gece önce Salih'in kumarhanesinde ondan tokat yediğini söyler (NDPS, s. 55). Bu perdede saat gece on birdir (NDPS, s. 45). Üçüncü perde aynı gece iki saat sonra Akdeniz Yat Kulübü'nde (NDPS, s. 63), dördüncü ve son perde ise aynı gecenin sabahında güneşin doğmasına yakın saatlerde geçer (NDPS, s. 87, 99). Görüldüğü üzere bu piyeste zaman sıçramaları oldukça azdır ve eserin vak'a zamanı beş günü kapsamaktadır. Bu durumda piyesin sonunda Salih'in oğlunu üç gün önce tanıdığını söylemesinde hata vardır (NDPS, s. 99). Zira onun oğlunu tanınması ilk perdede gerçekleşir ki arada dört günlük bir fark vardır.

Yazar *Ahşap Konak* piyesinin yirminci yüzyılın ikinci yarısının başlarında geçtiğini belirtmiştir (AK, s. 7). Eserin geçtiği 1950'li, 1960'lı yıllar Türkiye'de ve özellikle de İstanbul'da kentleşmenin oldukça hızlı olduğu bir dönemdir.⁴¹⁹ Buna bağlı olarak şehrin bir kısmını gecekondu kaplarken bir kısmında ise (piyesteki Nişantaşı gibi) yalı ve konakların yerini apartmanlar almaya başlamıştır. Bu bağlamda piyesin tarihsel zamanı toplumsal değişimler açısından önemlidir.

Eserin birinci perdesini oluşturan üç tablo bir akşam vakti geçer (AK, s. 15). İkinci perde ertesi gün güneşin batmasına yakın saatlerde başlar (AK, s. 49). İkinci perdenin üç tablosu aynı akşam birkaç saatlik bir zaman diliminde geçer. Üçüncü perde yedinci tablo ertesi sabah başlar (AK, s. 89). Üçüncü perde sekizinci tablo ve dördüncü perde dokuzuncu

⁴¹⁸ Harun Ünsal, *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Van 2007, s. 90.

⁴¹⁹ Salih Çiftçi, “Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları'nda Kırdan Kente Göç, Kentleşme ve Kentleşme Olgusu”, *Türk Romanında Sosyal Meseleler*, Editör: Ensar Yılmaz, Başka Yerler Yayınları, İstanbul 2011, s. 46-47.

tablo aynı günün gecesinde geçer (AK, s. 99, 115). Böylece piyes üç günlük bir zamanı kapsamaktadır.

Reis Bey'in birinci perde birinci tablosu bir akşam vakti başlar (RB, s. 15). Genç Mahkûm'un yargılandığı ikinci tablo ile birinci arasında ne kadarlık bir zaman farkı olduğu belli değildir (RB, s. 35). Mahkûm'un idam edildiği üçüncü tablo sabahın güneşin daha doğmadığı ilk saatlerinde başlar (RB, s. 50, 60). Ardından gelen ikinci perde dördüncü tabloda Otel Kâtibi, Taşralı Müşteri'ye birinci tablodan itibaren üç buçuk ay geçtiğini söyler (RB, s. 74). Bu durumda ikinci ve üçüncü tablolardaki olaylar bu zaman diliminde gerçekleşmiştir.

İkinci perde beşinci tablo bir şafak vakti geçer (RB, s. 92). Bu tablo ile önceki arasındaki zaman farkı belli değildir. Altıncı tablo beşinci ile aynı gün geçmektedir. Zira beşinci tabloda Kaatil hastaneden aldığı tecilin bitmesine üç gün kaldığını söyler (RB, s. 101) ve Reis Bey'in tutuklanması üzerine bir sonraki tabloda izni bitmeden hemen hapishaneye döner. Hapishane Müdürü'nün ona neden üç gün evvel geldiğini sorması iki tablonun da aynı gün geçtiğini anlamamız sağlar (RB, s. 109).

Üçüncü perde yedinci tablo akşam saatlerinde geçer (RB, s. 129). Bu tabloda mahkûmlar hapishaneye düşen Reis Bey'e hapishane ortamını tanıttıkları için bu tablonun bir öncekilerin geçtiği günün akşamını kapsadığını söyleyebiliriz. Reis Bey'in yargılandığı sekizinci tablonun ise kaç gün sonra gerçekleştiği belli değildir. Eserin dokuzuncu ve son tablosu bir sabah vakti geçer (RB, s. 160). Bu tabloya gelene kadar da ne kadar süre geçtiği belli değildir.

Eserde sadece ilk perdede üç buçuk aylık bir zaman sıçramasından bahsedilmiştir. Diğer zaman sıçramaları belli olmadığı için eserin vak'a zamanını tam bilememekle beraber aşağı yukarı beş-altı aylık bir süreyi kapsadığı yorumunu yapabiliriz.

Necip Fazıl'ın açık biçimli piyesi *Kanlı Sarık*'ta iki farklı zaman kullanımı söz konusudur. Fraklı Adam ile İhtiyar Timsal'in Kars tarihini seyrettikleri ve yorumladıkları birinci perde vak'a zamanının dışındadır. Burada tabiri caizse bir zaman makinesiyle 1064'ten 1800'lere kadar Kars'ta yaşanan tarihî olaylar verilmiştir (KS, s. 15-53).

Piyeste asıl vak'alar ikinci ve üçüncü perdede geçer. Lakin bu perdelerde piyesin vak'a zamanını gösteren tarihlerde Aslıhan Haznedaroğlu'nun da belirttiği⁴²⁰ gibi hatalar söz konusudur. Vak'anın başladığı ikinci perde yedinci tablonun başında tarih 1882 olarak verilir (KS, s. 59). Aynı tabloda birkaç sayfa sonra ise Yetim Hoca tarihin 1828 olduğunu

⁴²⁰ Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 165.

söyler (KS, s. 63). Bu tarihlerden ikincisinin doğru olduğunu sekizinci tabloda anlarız, burada aradan yirmi yedi yıl geçtiği belirtilerek tarih 1855 olarak verilir (KS, s. 66-67).

İkinci hata dokuzuncu tabloda karşımıza çıkar. Burada tarih 1881 olarak verilir ve Mazlûm Hoca'nın 32 yaşında olduğu belirtilir (KS, s. 73). Aynı sayfada Mazlûm Hoca babasının 1885'te şehit düştüğünü ve kendisinin o zaman 10 yaşında olduğunu belirtir. Oysa babası bir önceki tabloda 1855 yılında şehit düşmüştür. 1855 ile 1881 arasındaki yirmi altı yıl farkını göz önüne aldığımızda bu tabloda Mazlûm Hoca'nın 36 yaşında olması gerekir. Bunu üçüncü perde on birinci tablodaki bilgiler de doğrular. Bu tabloda tarih 1918'dir ve Mazlûm Hoca 73 yaşında olduğunu söyler (KS, s. 93). 1881-1918 arasında otuz yedi yıl fark olduğuna göre dokuzuncu tabloda Mazlûm Hoca'nın 36 yaşında olduğu anlaşılır. Yani dokuzuncu tabloda hem Mazlûm Hoca'nın yaşı hem babasının şehadet tarihi yanlış verilmiştir.⁴²¹

Üçüncü perde onuncu tablo otuz dört yıllık bir zaman farkı ile başlar (KS, s. 84). On birinci tabloya ise üç yıllık bir zaman sıçraması ile geçilir, sene 1918'dir (KS, s. 93). On ikinci ve son tablo iki yıllık bir zaman farkı ile 1920'de geçer (KS, s. 100). Böylece eser tarihsel olarak 1064-1920 yılları arasındaki oldukça geniş bir zaman dilimini ele alırken eserin vak'a zamanı 1828-1920 yılları arasındaki doksan iki yıllık süredir. Bu bakımdan *Kanlı Sarık* Necip Fazıl'ın hem tarihsel zaman hem vak'a zamanı açısından en geniş piyesidir.

Necip Fazıl'ın *Abdülhamîd Han* piyesi sultana 21 Temmuz 1905 günü düzenlenen bombalı suikasttan⁴²² kısa bir süre önce başlar. Osmanlı Yahudisi'nin padişahıdan toprak istediği birinci perde birinci tabloda tarih belirtilmemiştir. Bu tablonun sonunda II. Abdülhamîd, Şeyhülislâm'dan Masonluk hakkında bir fetva hazırlamasını ister (AH, s. 15-16). Suikastın gerçekleştiği ikinci tabloda sultanın ona fetvanın durumunu sormasından (AH, s. 19) yola çıkarak ilk tablonun bundan birkaç gün, belki bir hafta öncesinde geçtiğini söyleyebiliriz. Üçüncü tabloda ise suikasttan birkaç gün sonrası işlenmiştir (AH, s. 22).

İkinci perde dördüncü tablo II. Meşrutiyet'in ilânı ile 23 Temmuz 1908'de⁴²³ başlar (AH, s. 31). İlk perde ile ikinci perdenin başlangıcı arasında üç yıllık bir zaman sıçraması vardır. Dördüncü tablodan sonra yaklaşık dokuz aylık bir zaman sıçraması ile 31 Mart

⁴²¹ Bu tarih hatalarını incelerken piyesin ilk baskısına baktığımızda (Akçağ Yayınları, Ankara 1970) aynı hataların ilk baskıda da yer aldığını gördük. Bu yüzden bu hataların Necip Fazıl'a mı ait olduğu yoksa ilk baskıdan itibaren kaçan dizgi hataları mı olduğu konusunda kesin bir şey söylememiz mümkün görünmemektedir.

⁴²² Haznedaroğlu, a.g.e., s. 188-189.

⁴²³ Alper Bakacak, "XX. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti", *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Editör: Temuçin Faik Ertan, Siyasal Kitabevi, Ankara 2016, s. 43.

ayaklanmasının (13 Nisan 1909)⁴²⁴ yaşandığı beşinci tabloya geçilir. Burada tarih eski takvimle 2 Nisan olarak verilir (AH, s. 40). Buna göre tablonun tarihi 15 Nisan 1909'dur. Ayaklanmayı bastırmak üzere Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girişinin işlendiği altıncı tablonun (AH, s. 47) tarihi 24 Nisan 1909'dur.⁴²⁵

Üçüncü perde yedinci tabloda II. Abdülhamîd'e tahtan indirildiği bildirilir (AH, s. 55), buna göre tablonun tarihi 27 Nisan 1909'dur.⁴²⁶ Sekizinci tabloda altı yıllık bir zaman sıçraması ile Çanakkale Savaşları'nın yaşandığı 1915'e geçilir (AH, s. 62). Dokuzuncu ve son tabloda ise üç yıllık bir zaman sıçraması ile Abdülhamîd'in son anları (1918) işlenmiştir. Böylece piyes 1905-1918 yılları arasındaki on üç yıllık zaman dilimini kapsamaktadır.

Yunus Emre piyesinde zaman ve tablolar arasındaki zaman geçişleri çoğunlukla belirsizdir. Zaman çoğu yerde sadece "gece", "şafak vakti" gibi ifâdelerle verilmiştir. Zaman kullanımında bu durumda Yunus Emre'nin menkıbevi kişiliğinin etkisinin olduğunu düşünebiliriz.

Birinci perde birinci tablo bir akşam vakti başlar (YE, s. 11). Yunus'un yolculuğu esnasında vardığı Erenler köyünün işlendiği ikinci tablo şafak vaktinde geçer (YE, s. 18). Bu tablonun devamı olan ve Yunus'un manevî engelleri aştığı üçüncü tabloda vakit gecedir (YE, s. 27). Yunus'un bu engelleri aştıktan sonra Taptuk Baba'nın dergâhına vardığı ikinci perde dördüncü tabloda zaman belirtilmemiştir. Bu tabloda Taptuk Baba ona kırk gün çile doldurması gerektiğini söyler (YE, s. 39). Böylece çilenin sona erdiği beşinci tabloda aradan kırk gün geçtiğini anlarız. Bu tabloda vakit akşamdır (YE, s. 43). Gündüz vakti geçen altıncı tabloda ise ne kadarlık bir zaman farkı olduğu belli değildir (YE, s. 53).

Üçüncü perde yedinci tabloda aradan otuz yıl geçtiği belirtilmiştir (YE, s. 63). Bir sonraki sekizinci tabloda ise aradan yirmi yıl geçmiştir (YE, s. 71). Dokuzuncu ve son perdede ise zaman belirsizdir (YE, s. 81). Böylece eser zaman geçişleri çoğu yerde belirsiz olsa da elli yılı aşkın bir zamana yayılmıştır.

Mukaddes Emânet piyesi II. Meşrutiyet'in ilânı ile 1908'de başlar (ME, s. 11). İkinci tabloda II. Abdülhamîd'in tahtan indirildiği belirtilir buna göre bu tablonun tarihi 1909'dur. İkinci perde üçüncü tabloda Balkan Savaşları'na, 1912'ye geçilir ve bu tabloda 1930'a kadar olan tarihi olaylara kısaca değinilir (ME, s. 31-33). Dördüncü tabloda İkinci

⁴²⁴ Bakacak, a.g.y., s. 45.

⁴²⁵ Bakacak, a.g.y., s. 46.

⁴²⁶ Bakacak, a.g.y., s. 46.

Muhtar, Gençlik Bayramı'nın bir gün öncesinde olduklarını söyler, buna göre bu tablonun tarihi 18 Mayıs 1930'dur.⁴²⁷

Üçüncü perde beşinci ve altıncı tablolarında tarih 1950'dir. Bunu Hatib'in "İstanbul'u üç yıl eksiki ile 500 sene evvel Mayıs ayında aldık. (...)" (ME, s. 54) cümlesinden anlamaktayız.

Dördüncü perde yedinci tabloda 1960-1971 yılları arasında ülkede yaşananlar kısaca verilir (ME, s. 73-76). Sekizinci ve son tabloda da tarih 1971'dir (ME, s. 85). Böylece eser 1908-1971 yılları arasındaki altmış üç yıllık dönemi kapsamaktadır.

Necip Fazıl'ın *İbrahim Ethem* piyesinde de *Yunus Emre*'de olduğu gibi tarihsel zaman ve zaman geçişleri belli değildir. Birinci perde gece vakti geçer (İE, s. 19). İkinci perdede ise vakit o gecenin sabahıdır (İE, s. 26-27). İbrahim Ethem'in tacı tahtı bıraktıktan sonraki ilk hâlinin işlendiği üçüncü perdede vaktin gündüz olduğu anlaşılır ama önceki perdeyle arasındaki zaman farkı belli değildir (İE, s. 39). Gemi yolculuğunda geçen dördüncü perdenin (İE, s. 53) ve deniz kenarında geçen beşinci perdenin de zamanı belli değildir (İE, s. 65). Böylece *İbrahim Ethem*, Necip Fazıl'ın vak'a zamanı en muğlak piyesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Püf Noktası'nın ilk perdesi öğle vakti geçer (PN, s. 16). Recep Kafdağlı'nın Efe'ye meydan okuduğu ikinci perde ertesi günün sabahında geçmektedir (PN, s. 25). Bu perdeden sonra eserde zaman belirsizleşmektedir. Üçüncü (PN, s. 47) ve dördüncü (PN, s. 69) perdelerde aradan ne zaman geçtiği belirtilmemiştir. Buna rağmen Kafdağlı'nın bir iş bürosu kurması, siyasete gizliden destek verip Anadolu Partisi'ni iktidara taşıması ve hayatın gerçeklerini fark ederek eski hayatına geri dönmesini göz önünde bulundurarak eserin birkaç aylık bir zaman dilimini kapsadığı yorumunu yapabiliriz.

Necip Fazıl'ın piyesleri arasında zamanın kronolojik olmadığı tek eseri yarım kalan *Kumandan*'dır. Yazar bu eserinde diğer piyeslerinde kullanmadığı geriye dönüş tekniğinden yararlanmıştı. Birinci perde birinci tabloda denizaltı batmıştır ve mürettebat kurtarılmayı beklemektedir (Ku, s. 49). Tablonun sonunda Yüzbaşı, Teğmen'e "*Balo gecesini hatırlıyor musun? O ılık, tatlı geceyi?..*" der (Ku, s. 56) ve ikinci tabloda geçmişe

⁴²⁷ Aslıhan Haznedaroğlu, tezinde bu tablonun tarihini 1929 olarak verir (Haznedaroğlu, a.g.e., s. 214-215) fakat bu doğru değildir, zira bir önceki tabloda tarih 1930 olarak belirtilir (ME, s. 33). Yine Haznedaroğlu, Abdullah'ın evlenme tarihinin hatalı olduğunu belirtse de bu da doğru değildir. Abdullah'ın oğlu 1950'de kırk bir yaşındadır (ME, s. 60), buna göre oğul 1909'da doğmuştur. 1909 yılında geçen birinci perde ikinci tabloda Baba, Abdullah'a hemen evlenip çocuk sahibi olmasını vasiyet eder (ME, s. 26). Buna göre Abdullah babasının isteğini hemen yerine getirmiştir. Eserde Abdullah'ın evlenme tarihi belirtilmese de bu hesaplama onun 1909'da evlendiği açıkça görülmektedir. Eserdeki tek zaman hatası Abdullah'ın 1909'da Plevne'nin üzerinden "otuz üç" yıl geçtiği söylemesidir (ME, s. 20). Plevne Müdafası 1877'de gerçekleştiğine göre burada otuz iki yıl demesi gerekirdi.

gidilerek balo gecesi işlenir. Bu tabloda vakit sabahın yaklaştığı gecenin geç saatleridir (Ku, s. 63). Üçüncü tabloda tekrar vak'a zamanına, denizaltına dönülür (Ku, s. 72). İkinci perde dördüncü tablo da denizaltında geçer (Ku, s. 81). Piyesi elimizdeki son parçası beşinci tabloda tekrar geçmişe gidilir ve balo gecesinin bitimiyle başlayan günde Yüzbaşı'nın yalısında olanlar işlenir; saat 16.45'tir (Ku, s. 90). Bu tabloda Nişanlı'nın yazlık bir elbise giymiş olmasından (Ku, s. 90) ikinci ve beşinci tabloların yazın geçtiğini anlarız. Geri dönüş tekniğinden yararlanan ikinci ve beşinci tabloda Yüzbaşı ve Teğmen'in yeni bir sefere çıkacağı belirtildiği için vak'a zamanının geçtiği tablolarda bu sefer esnasında yaşanan kazanın anlatıldığını anlarız. Eser yarım kaldığı için kazanın balo gecesinden ne kadar zaman sonra gerçekleştiği belli değildir.

3.7. Anlatım Teknikleri

Tüm edebî eserlerde içerikle birlikte bu içeriğin sunulmuş şekli de oldukça önemlidir. Yazar ele aldığı duygu, düşünce, durum veya olayları bir edebî esere dönüştürürken çeşitli tekniklerden yararlanır: *“Anlatım teknikleri, edebî anlatıda konunun işleniş biçimidir. Bu açıdan edebî bir eserin özü ile biçimi birbirinden kopuk ve ayrı değildir, tam tersine içerik-form uyumunu sağlayan biricik anlatma aygıtı teknik kullanımlardır. Edebî bir anlatıda konu, teknik yoksa kendini anlatma ve gerçekleştirme olanağı bulamaz. Konunun sunumu ancak anlatım teknikleri ile mümkündür.”*⁴²⁸

Bir edebî eser olarak tiyatroya baktığımızda ise roman ve hikâyeye nazaran tiyatrodaki yapısal olarak anlatım tekniklerinin daha sınırlı olduğunu görürüz. Bunda hem sahnelenmesi amaçlanan piyesin bir zaman dilimi ile sınırlandırılması gerekliliği hem de tiyatronun diyaloglar üzerine kurulu olması etkilidir.

3.7.1. Diyalog

Boris Tomaşevski edebî türleri birbirinden ayıran “egemen teknikler”in bulunduğunu belirtir: *“Türlerin özellikleri, yani yapıttaki düzenleyimi sağlayan teknikler egemen tekniklerdir; bir başka deyişle, sanatsal bütünü yaratımı için gerekli olan tüm öbür teknikler onlara bağımlıdır. Egemen teknik egemen öge diye adlandırılır. Egemen ögelerin bütünüyse, bir türün oluşumuna izin veren ögeyi simgeler.”*⁴²⁹

⁴²⁸ Celal Aslan, *Sait Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, MEB Yayınları, Ankara 2011, s. 44-45.

⁴²⁹ Boris Tomaşevski, “Tema Örgüsü”, *Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat – Sema Rifat, YKY, İstanbul 1995, s. 225.

Tiyatroyu diğer edebî türlerden ayıran egemen teknik diyalogdur. İki ya da daha fazla kişinin karşılıklı konuşması olan diyalog vak'ının gelişmesini, kişilerin sunumunu, duygu ve düşünce aktarımı ile eserin iletişimsel temel yapısını sağlar.⁴³⁰ Bu yüzden yazarın diyaloglardaki dili kullanma yetkinliği eserin başarısını da doğrudan etkiler. Piyes yazarının diyaloglardaki dil kullanımı eserin içeriğine uygun ve okuyucuyu/seyirciyi yadırgatmayacak bir doğallıkta olmalıdır:

“Oyun Dili derli toplu olmak zorundadır. Sahne üzerinde bir işlevi olmayan söz kalabalığından kaçınılmalıdır. Belli bir yorum ve yoğunluk içinde de olsa seyirciye doğal, olağan, yani yaşam dilini dinliyormuş, izliyormuş havasını vermek durumundadır. Oyuncuların konuştukları ağızlarına uygun düşmelidir. Söz gelimi yaşlı bir adam yaşlı gibi, çocuk çocuk gibi konuşmalıdır. Oyuncuların yansıtılan çevre içindeki konumları, kültür durumları, konuşma biçimlerinden çıkarılabildiğine göre bu noktada da doğallık ve tutarlık ilkesine dikkat etmek gerekmektedir.”⁴³¹

Bu doğallığı sağlayabilmek için gerçekçi tiyatro yazarları ve kuramcıları şahısların günlük konuşma dili ile konuşturulması gerektiğini savunurlar:

“(…) Yaşamı gerçekte olduğu gibi yansıtmanın baş koşulu, dilde gerçeğe benzerliktir. Mademki oyunun konusu, kişileri, gerçek yaşamdan alınmaktadır, bu içeriğin en doğal anlatımı olan günlük konuşma dili, olduğu gibi korunacaktır. Gerçekçiliği ve doğalcılığı savunan yazarlar, romantik tiyatronun koşuklu anlatımına karşın, halkın konuştuğu dili kullandıklarını açıkladılar. Bu, kuramsal olarak gerçekçiliğin gereği olduğu kadar uygulamadaki zorluğun sonucudur. Gerçekçi tiyatrodaki dış hareket azalmış, konuşma önem kazanmıştır. Konuşmalar salt söz düzeni olarak estetik bir etkinlik yaratmak için değil, gerçekleri açıklamak içindir. Anlam ağırlık kazandıkça sözün görevi bu anlamı kolay, açık ve anlaşılır biçimde iletmek olmuştur. Aynı şeyler karakter yaratma konusunda da söylenebilir. Oyun kişilerine karakter boyutu kazandırmak isteyen gerçekçi yazarlar, insanların konuşma tarzlarındaki farklılıkları vurgulayarak onları, dil özellikleri ile de tanıtmaya çalışırlar.”⁴³²

Şahısların günlük konuşma dili ile konuşturulmasının bir sebebi de piyeslerin sahnelenmek amacıyla yazılmasıdır:

“Şiir, deneme, hikâye ya da roman okuyan, bilmediği bir sözle karşılaştı mı, sözlüğe başvurabilir; okuduğu yazının acelesi yoktur, istediği kadar bekler kendisini. Oysa

⁴³⁰ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 167.

⁴³¹ Murat Tuncay, *Sahneye Bakmak 1 – Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s. 117.

⁴³² Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 2012, s. 205.

*sahnede olup biten, seyirciye bağılı değildir; tersine, onun düzenine, onun bütün şartlarına uymak zorundadır seyirci. İlk defa işittiği bir sözün ne anlama geldiğini kimden öğreysin o sırada, nasıl öğreysin? Akıp gitmekte oyun. O söz, önemli bir cümledeyse; o cümle de önemli bir duruma bilinç getiriyorsa, oyunun orası karanlık kalır seyirci için. (...)*⁴³³

Bu bilgilerin ışığında Necip Fazıl'ın piyeslerine baktığımızda ise ona yöneltilen eleştirilerde en çok üzerinde durulan konunun dil kullanımı olduğunu görürüz.⁴³⁴ Çok uzun tiratlar⁴³⁵ ve okuyucunun/seyircinin anlamını bilemeyeceği kelimelerin kullanıldığı konuşmalar kimi zaman onun piyeslerinin dramatik yapısını zayıflatmıştır.

Necip Fazıl'ın ilk piyesi *Tohum*'daki diyaloglarda çeşitli sorunlar karşımıza çıkar. Bunlardan birincisi kişilerin karakterlerine uygun konuşturulamamasıdır. Mesela, Peyami Safa eserindeki Hancı'nın ümmî bir Anadolu insanı olmaktan ziyade eğitim sahibi bir insan gibi konuşturulduğunun altını çizer.⁴³⁶ Hancı'nın Yolcu'ya söylediği şu cümleleri buna örnek olarak verebiliriz: “(...) Daha atından inmeye vakit bulamadan arkasından üşüştiler. Evi ve kesesi gibi herkese açık sırtına yedi sekiz bıçak birden indirdiler. (...) Bir yiğidi sırtından vurmak bir evliya türbesinin mumunu çalmak kadar kolaydır. Fakat bu kolaylığa el atabilecek yaradılıştaki insan var mıdır bu dünyada?” (T, s. 19)

Yazarın piyeslerinde mesaj verme isteği estetikle fikir arasındaki dengede ağırlığın fikirden yana kaymasına yol açar: “(...) Edebî türlerde şiirden tiyatroya geçerken, tiyatronun kendi tekniğine bağılı kalmak şartıyla, ağırlığın da estetikten fikre doğru kaydığı görülür. Kahramanları, tıpkı klâsik tiyatro tiradlarında olduğu gibi filozofça konuşurlar. ‘Tohum’ oyununda Ferhad Bey, Anadolu'nun kurtarılmasını anlatırken birden, aklın yetersizliği, ruhun ebediyeti gibi metafizik meselelere girer. Necip Fazıl burada estetikle fikir arasındaki dengelyi iyi koruyamamış olduğunun farkındadır. (...)⁴³⁷

Bu da *Tohum*'da diyalogların yer yer uzun tiratlara dönüşmesine yol açar (T, s. 44, 87-88, 98-100). Oysaki uzun tiratlar seyirciyi sıkar ve seyircinin piyese olan ilgisini azaltır.⁴³⁸ Bu durumu daha somut olarak göstermek için Ferhad Bey'in tiratlarından birini alıntılıyoruz:

⁴³³ A. Turan Oflazoğlu, *Mutlak Avcıları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2001, s. 213.

⁴³⁴ Selma Günaydın, *Meyveli Ağaç - Necip Fazıl'a ve Sanatına Yöneltilen Eleştiriler*, Kurtuba Yayınları, Ankara 2010, s. 180-186.

⁴³⁵ “Oyun kişilerinin uzun soluklu konuşmalarına verilen ad.” Haldun Taner – Metin And – Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1966, s. 107.

⁴³⁶ Peyami Safa, “Necip Fazıl'ın Tohumu”, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*, Hazırlayan: Osman Selim Kocahanoğlu, Ağrı Yayınları, İstanbul 1983, s. 235.

⁴³⁷ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 10.

⁴³⁸ Fazıl Hayatî Çorbacioğlu, *Radyo Tiyatrosu ve Piyese*, Mikrofon Yayınları, İstanbul, tarihsiz, s. 34.

“Biz burada muharebe etmiyoruz. Muharebe dediğimiz, tüfeği olana karşı tüfekle, mızraklıya karşı mızrakla ve tırnakla döğüşene karşı tırnakla yapılan şeydir. Onun için her hayvan, kendi cinsindeki hayvanla en güzel boğuşur. Onlar üzerimize hortumla ateş sıkıyor. Bizim sırtımızda gömleğimiz bile yok. Ateş geldiği zaman sırtımızda bir patiskanın bile mukavemetini bulamıyor. Biz burada muharebe etmiyoruz. Bir sivri sinekle bir ejderhayı dövüştürmek gibi sihirbaz işine benzer bir tecrübe yapıyoruz. Ateşi kanla söndürmek, çeliği etle körletmek ve maddeyi ruhla durdurmak gayretindeyiz. Bırakın, içimizden kim ne dilerse yapsın! Bırakın ruh tecrübesini yapsın! Yaptığımız doğru mu, eğri mi bilmiyoruz. Hangi iş doğru, hangisi eğri bilmiyoruz. Bütün doğruların bir anda eğri, bütün eğrilerin bir anda doğru çıktığını gösteren fevkalâde anlar yaşadık... Bu anların kitapta ve hesapta yeri yok. Bu anlar ruhundur. Bu anlarda hâdiseler her kanun ve her hesabın üstünde, aklın uzanamayacağı bir yerden idare edilir. Biz burada muharebe etmiyoruz. Biz, ruhun tarafı, sivrisineğin tarafı; madde aklının tarafına, ejderhanın tarafına son imtihanımızı veriyoruz. Bırakın, isteyen istediğini yapsın! Madem ki, akıldan imdat yok. Madem ki, akıl bir maşrapa su gibi alacağı kadar alıyor, yerin dibine geçsin o bir maşrapa su! Bırakın ruh tecrübesini yapsın!” (T, s. 44)

Necip Fazıl, ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*'ta da uzun tiradlara yer vermesine rağmen diyaloglarında daha başarılıdır. Bunda merkezî kişi Husrev'in yazarın kendi kişiliğine ve aktarmak istediklerine uygun olarak entelektüel bir şahıs olmasının büyük etkisi vardır: “(...) *Tohum*'dan sonra, yapı ve teknik bakımından başarılı bir kompozisyonu olan *Bir Adam Yaratmak*'ta da Hüsrev'in konuşmalarında mücerret, metafizik düşünceler yer alır. Ancak Hüsrev, Ferhad gibi bir savaş kahramanı olmayıp bir tiyatro yazarı, üstelik asrın entelektüel krize uğrayan bir insan olduğundan orada fikirler, öncekinde olduğu gibi boşlukta kalmamıştır. (...)⁴³⁹

Eserde özellikle birinci perdede Husrev, Ulviye, Mansur, Selma, Zeynep, Şeref ve Nevzat arasında geçen diyaloglar oldukça akıcıdır (BAY, s. 25-49). Örnek olarak birinci perde onuncu sahneden bir parça aktarıyoruz:

“HUSREV – (Nevzat'ı görünce) Merhaba doktor!

NEVZAT –(Gelirken) Merhaba dostum. (Husrev'in elini sıkar. Zeynep'i görür.)
Nasılsınız hanımefendi?

ZEYNEP –(Gülmeye çalışarak) Teşekkür ederim.

⁴³⁹ Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek -Kendi Sesinin Yakısı*, Etkileşim Yayınları, İstanbul 2009, s. 11.

NEVZAT –(Zeynep'in elini öper. Husrev'e döner.) Herkes piyesinden bahsediyor. Görülmemiş muvaffakiyet doğrusu!

HUSREV –Ben bıktım artık ondan.

NEVZAT –Sen bıkabilirsin amma biz bıkmıyoruz. Herkes onun bir cephesiyle alâkadar. Bense marazî taraftıyla.

ZEYNEP –(Nevzat'a) Tabii bir sey. Ruh hastalıkları doktoru başka ne taraftıyla alakadar olsun?

NEVZAT –Ciddî söylüyorum hanımefendi. Bu eser, içindeki marazî psikoloji bakımından fevkalâde mühim. Ruh doktorluğu ondan birçok dersler alabilir. Zaten üzerinde bir etüde başladım.

HUSREV –Sakın bu isı yapayım deme!

NEVZAT –Niçin?

HUSREV –Hilkat galatları, tımarhane tipleri gibi bir de tıp neşriyatına karışmayalım. İşlettiğin hususî klinikte deliler sana kâfidir. Bol bol mevzu ve unsur verebilirler.

ZEYNEP –(Nevzat'a) Öyle mi Nevzat Bey? Hususî bir klinik mi açtınız?

NEVZAT –Evet hanımefendi! Dört aydan beri hususî bir kliniğim var. Gazeteler uzun uzadıya bahsettiler. Duymadınız mı?

ZEYNEP –Hiç duymadım. Bu klinikte tabii yalnız sinir hastalarına bakıyorsunuz.

NEVZAT –Yalnız sinir hastalarına.

ZEYNEP –Bari çok mu hastalarınız?

NEVZAT –Sormayın efendim, sormayın. Her taraf asabî hastalarla dolu. Bunlardan bir çoğu da hasta olduklarını bilmezler. Kendilerini dünyanın en sıhhatli insanı farzederler.” (BAY, s. 38-39)

Lakin Husrev'in Selma'yı vurup buhranlar geçirmeye başlaması ile birlikte diyalogların havası da değişir. Büyük buhranlar geçiren Husrev'in konuşmaları bu noktadan itibaren birer tirada dönüşür (BAY, s. 67-68, 74-77, 93-94, 96). Özellikle üçüncü perde dördüncü sahnede Uşak Osman'la Husrev'in konuşmaları bir yerden sonra tamamen Husrev'in ölüm ve varlık-yokluk üzerine düşüncelerini aktardığı uzun tiratlara dönüşür (BAY, s. 110-114). Husrev'in düşüncelerini tam olarak anlayamayan Osman burada bir dinleyici konumundadır.

Özdemir Nutku, Necip Fazıl'ı bu iki piyesindeki uzun tiratları yüzünden “söylevci bir yazar” olarak nitelendirir. Bu tiradların piyeslerinin başarısına gölge düşürdüğünü ifade eder:

“Necip Fazıl Kısakürek gibi düşünen tarafı yoğun olan bir ozan da hemen bu söylevcilik hatasına düşmüştür. Ozanlık yönünden edebiyat tarihimizde iyi bir yeri olan Kısakürek’in oyun yazarlığı da kötü sayılmaz. Hattâ yer yer sahne yazarlığı yönünden güçlü sahneler yaratmıştır. Ne var ki, onun bu üstün tarafına gölgeleyen gene onun üstün tarafıdır. Kısakürek’in çok düşünmesi çok konuşmasına sebep oluyor. Çok konuşunca da oyun dozu kaçırılmış sözlerin, konuşmaların arasında kalıplaşıp donuklaşıyor.”⁴⁴⁰

Orhan Okay ise Necip Fazıl’ın bu uzun tiratlarını onun kişiliğine bağlar:

“Konuşmaların çok uzun ve can sıkıcı olduğu söylenmiştir. Bu da klasik trajedinin özelliklerindedir. Necip Fazıl tirada düşkün bir yazardır, bu muhakkak. Yakınlarında bulunanlar onun bu ‘lûgat paralama’sını bilirler. Günlük konuşmalarında da, hatta mahkemelerdeki ifade ve savunmalarında da tiradlar okumuştur. Bu bir zaafsa Bir Adam Yaratmak’taki tiradlara, uzun konuşmalara da zaaf gözüyle bakılabilir. Ama sanakârâne bir zaaf olduğu da muhakkaktır. Bu gözle vakanın, diyalogların da tabii olmadığı söylenebilir. Bu bakımdan Husrev, gerçek bir Necip Fazıl’dır. (...)”⁴⁴¹

Necip Fazıl’ın bir sonraki eseri *Künye*’ye baktığımızda ise yazarın bu eserinde tiratları azalttığını ve *Bir Adam Yaratmak*’ın birinci perdesindeki gibi canlı diyalogların arttığını görürüz. Özellikle halktan insanların konuşmalarının verildiği birinci perde üçüncü tablo (K, s. 42-54) ve üçüncü perde dokuzuncu tabloda (K, s. 111-117) diyaloglar oldukça canlıdır. Piyeste karşımıza çıkan tiratlar ise eserin yapısına uygundur. Bunlardan ilki birinci perde ikinci tabloda Gazanfer’in Harbiye Mektebi’ndeki dersinde (K, s. 37-38), ikincisi ikinci perde beşinci tabloda (K, s. 81-82) ve sonuncusu Gazanfer’in çadırı divan-ı harpte yargılandığı ikinci perde sekizinci tabloda (K, s. 103-107) yer alır. Tiratlar bu piyeste hem azalmış hem de içeriğe uygun olarak okuyucuyu/seyirciyi sıkmayacak şekilde kullanılmıştır.

Yazarın dördüncü piyesi *Sabır Taşı*’nda hiç tirat kullanılmamıştır. Diyaloglar ise sade ve içeriğe uygundur: “(...) Klasik tiyatro tekniklerine göre yazılmış olan bu oyunun diyalogları da oldukça sağlamdır. Yazar bu oyunda gereksiz laf uzatmalarına gitmemiştir. (...)”⁴⁴²

Para piyesinde ise diyaloglar açısından Necip Fazıl’ın *Künye* ve *Sabır Taşı*’ndaki akıcılığı ve canlılığı sürdüremediği görülür. Özellikle O’nun birinci perdede Nazır’la olan

⁴⁴⁰ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960, s. 101.

⁴⁴¹ M. Orhan Okay, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 216.

⁴⁴² Ayşe Sancak, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2008, s. 27.

diyalogları (P, s. 29-33) ile üçüncü perdede O'nun Hususi Kâtibi, Noteri ve Nazır'la olan diyalogları (P, s. 71-78, 83-87) bankacılık ve ekonomi içerikli olduğu için okuyucunun/seyircinin bu diyalogları anlaması zaman zaman güçleşebilmektedir. Bu da okuyucunun/seyircinin dikkatinin eserden kopmasına yol açabilir. Bu diyaloglardan bir kısmını örnek olarak alıntılıyoruz:

“NAZİR –Ha, size küçük bir haber!.. Hani bana üç bin beş yüze sattığınız bir arsa vardı ya, ona otuz beş bine bir istekli çıktı.

O –Tuhaf şey!.. O arsanın bu kadar etmesine hiç ihtimal etmezdim. İstekli kimmiş?

NAZİR –Bir fabrika... Arsada büyük bir malzeme ambarı kurmak istiyormuş...

O –Şimdi anladım. Arsanıza bitişik sahayı fabrikaya biz sattık. Hiç durmadan satınız efendim! Tabi şartlar altında o arsa, üç bin, dört binden fazla etmez.

NAZİR –Fakat daha ilk taksidini ödemediğim bir arsadan, durup dururken otuz binden fazla bir menfaat elde etmem tuhaf değil mi?

O –Niçin tuhaf olsun?.. Menfaat dürüst bir alım satımdan geldikten sonra... (...)

O –Madem ki, fabrikanın arsanıza ihtiyacı var, ne isterseniz verir. Otuz beş bine razı olmayınız!.. Fabrika evvelâ arsaya malzeme ambarını yaptırsın. Siz bütün bu heyeti, seneliği on iki binden, on seneliği peşin, onlara kiraya veriniz!.. Yüz yirmi bin eder. Otuz bini ambarın inşa masrafı, doksan bini kâr... Mal da sizin olur.

NAZİR –Fakat ben bu teklifi nasıl yaparım?

O –Bu teklifi size onlar yapar.

NAZİR –Nasıl yapar?..

O –Eğer bugün kendilerine, arsanızı satmak niyetinde olmadığınızda dair bir mektup gönderecek olursanız hemen yaparlar. Yalnız mektupta, ambar binasından bahsetmeden, arsanızı on sene müddetle kiraya verebileceğinizi kaydediniz yeter!..” (P, s. 29-31)

Bunların dışındaki diyaloglarda da merkezî kişi O'nun diğer şahıslara göre daha uzun konuştuğu görülür. Eserin son perdesinde O'nun esrar kahvesindeki tiratları ise (P, s. 117-118, 124-127) *Reis Bey*'deki merhametle ilgili tiratların hazırlayıcısı gibidir.

Necip Fazıl'ın tek perdelik piyesi *Siyah Pelerinli Adam*'da diğer piyeslerinden farklı olarak diyalog ve tiratların ağırlığı merkezî kişiden karşıt güç konumundaki kişiye kaymıştır. Genç Şair'in aklını çelip ruhunu ele geçirmeye çalışan Siyah Pelerinli Adam, Kadın, Kanbur ve İskelet'e dönüşen şeytan onu kandırabilmek için uzun tiratlara girişir (SPA, s. 17-19, 22-24, 30-32, 36-41). Şair'in verdiği cevaplar ise daha kısadır.

Necip Fazıl'ın yarım kalan eseri *Sır*'ın bugüne ulaşan ilk kısımlarının büyük çoğunluğunu Başkürmay'ın tiratları oluşturmaktadır. Başkürmay, damadı Yüzbaşı'ya gizli

görevi tevdi ederken bu görevin inceliklerini ve nasıl gerçekleşeceğini uzun uzun anlatır (S, s. 81-88). Yüzbaşı burada çok kısa cevaplar veren bir dinleyici konumundadır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih piyesinde diyaloglar oldukça canlı ve gerçekçidir. Necip Fazıl'ın bu piyesi için ifade ettiği "*Namı Diğer Parmaksız Salih*'de, benim 'millî' ve 'mahallî'den anladığım herşeyin tam mevcut olduğuna kaniim. (...)"⁴⁴³ düşüncesi diyaloglarda somut karşılığını bulur. Kişiler yaşam şekillerine ve karakterlerine uygun konuşturulmuştur. Mesela, Parmaksız Salih konuşurken argo ifâdeler kullanır ve bazen karşısındakiler onu anlayamaz:

"SALİH –Pek sağlam yol değil o... Bir elektrik ârızası uydurup cereyanı kesmek, peşinden, bir iki saniye içinde, kutuyu değiştirip yenisini koymak... Amma bundan çok kişi uyuz olur.

NACİ –(Hayretle) Uyuz olur ne demek?

SALİH –(Gülümser) Yani şüphelenir. (Kollarını giymeden omuzlarına attığı ceketini düzelterek) Afedersiniz, mâlum ya, biz efendi ile it arası insanlarız. Çoktandır, ipsiz sapsızlarla düşe kalka onların dilini kapmışım." (NDPS, s. 16)

Eserde diyalogların canlılığına rağmen kumar oynanan kısımlarda (NDPS, s. 28-33, 64-73) bir kumar jargonu kullanıldığı için bu parçalar bu dili bilmeyen okuyucu/seyirci için anlaşılmaz ve sıkıcı olabilmektedir:

"YABANCI KRUPYE –Yalnız 100 lira var!

GÖBEKLİ VE KELLİ FELLİ ADAM –Yok mu bankayla satmak isteyen?

YABANCI KRUPYE –Hanımefendiler, beyefendiler! Bankayla satmak isteyen var mı?

(Bir ân sükût, kararsızlık...)

YUSUF –(Ali'ye) Bana bin lira ver!

(Ali cebinden iki büyük fiş çıkarıp Yusuf'a uzatır, Yusuf alır.)

YUSUF –(Olduğu yerden ve ayakta fişleri Yabancı Krupye'nin önüne atarak) Bin lira da beni sat!

GÖBEKLİ VE KELLİ FELLİ ADAM –Banko!

(Kâğıtlar verilir.)

GÖBEKLİ VE KELLİ FELLİ ADAM –(Kâğıtlarına bakarak) Almaz!

(Kömür saçlı ve geçkin çehreli kadın kâğıtlarını çevirir.)

YABANCI KRUPYE –Bankada 2 sayı var. (Kadına) Kendinize kart çekiniz efendim!

⁴⁴³ Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009, s. 50-51.

(*Kömür saçlı ve geçkin çehreli kadın bir kâğıt çeker ve çevirir.*)

YABANCI KRUPYE –Kaşa çektiler. Yine 2... (Göbekli ve kelli felli adama) İyisiniz!
(NDPS, s. 67-68)

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'te Salih kimi zaman kumar hakkında düşüncelerini beyan etse de bunlar Necip Fazıl'ın diğer piyeslerindeki gibi tirat boyutuna ulaşmaz. Yazarın bir sonraki eseri *Ahşap Konak*'ta da tirat yoktur. Bu piyeste konağı sattırmak isteyen Tekin, Belkıs ve Aysel'e Recai, Hacer ve Yüksel karşı durmaktadır. Bu da eserde sürekli bir çatışmayı ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple eserde diyaloglar kimi yerde şiddeti yükselen tartışmalar şeklinde gelişir.

Reis Bey'de yazar *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te olduğu gibi farklı kesimlerden insanları oldukça canlı bir şekilde konuşturmakla birlikte eserin ikinci perde beşinci tablosundan (RB, s. 92) itibaren diyalogların seyri değişmeye başlar. Kalbinde zerre kadar merhamete yer vermeyen Reis Bey'in Mahkûm'u haksız yere idam ettirdiği anlaşılınca hayata bakışı değişir ve o, eserin bu noktasından sonra çevresindekilere merhametle ilgili nutuklar vermeye başlar (RB, s. 94-105, 146-164). Bunun dışında Reis Bey'in hapisanedeki ilk gününün işlendiği üçüncü perde yedi tabloda eserin genel seyri dışında diyalogların ağırlığı merkezî kişi Reis Bey'den diğer mahkûmlara kaymıştır (RB, s. 129-144). Bu tabloda Kaatil, Memur, Karaborsacı gibi mahkûmlar Reis Bey'e hapisane hayatının nasıl işlediğini anlatırlar ve bu yüzden Reis Bey burada dinleyici konumuna geçmiştir. Eserin akışına bir katkısı olmayan bu tablo daha önce de belirttiğimiz gibi Necip Fazıl'ın hapisane hatıralarının bir tezahürüdür.

Yazar yarım kalan ikinci piyesi *Kumandan*'da tirat kullanmamıştır, karşılıklı konuşmalar canlı ve akıcıdır. Bir sonraki eseri *Kanlı Sarık*'ta da aynı durum görülür. Bu eserde tirat olarak değerlendirilebilecek tek yer ikinci perde dokuzuncu tabloda Mazlûm Hoca'nın padişahın fermanı ile halkı göçten vaz geçirmek için yaptığı konuşmadır (KS, s. 78-80). *Abdülhamîd Han*'da ise tiratların yeniden arttığı görülür. Bu, merkezî kişinin bir padişah olmasından kaynaklanmaktadır ve eserdeki tiratlar hem merkezî kişiye hem de içeriğe uygundur.⁴⁴⁴ Bunlar ikinci perde dördüncü tabloda Abdülhamîd Han'ın Meclis'in açılışı üzerine hazırladığı konuşmasının okunması (AH, s. 31-34), mebuslardan birinin cevabî konuşmasını okuması (AH, s. 34-38) ve üçüncü perde yedinci tabloda Abdülhamîd Han'ın kendisine tahtan azil kararını getiren heyete söylediği sözlerdir (AH, s. 55-57).

⁴⁴⁴ Mustafa Kırcı, "Necip Fazıl Kısakürek'in 'Abdülhamid Han' Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/2 (Kış 2008), s. 257.

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* eseri ise diyaloglar açısından diğer piyeslerinden oldukça farklıdır. Eserde Yunus Emre birinci perde üçüncü tabloda (YE, s. 26) itibaren mürşidi Taptuk Baba ve nefsi ile olan diyalogları dışında şiir söyleyerek konuşan bir kişi görünümünde karşımıza çıkar. Bu uygulamanın en dikkat çekici olduğu yer Yunus'un Kadı tarafından yargılandığı üçüncü perde sekizinci tablodur (YE, s. 71-80). Yunus burada Kadı'nın sorduklarına şiirle cevap verir ve Kadı onun şiirlerini anlayamaz, şeriata aykırı bulur. Onun sözlerini anlayamayan Kadı ancak Taptuk Baba'nın asasının uçarak gelmesi üzerine Yunus'un ermiş bir kişi olduğunu kavrayabilir. Necip Fazıl'ın diğer tasavvufi eseri *İbrahim Ethem*'de ise merkezî kişi şiir söyleyen değil, gerçek anlamda konuşan bir şahıstır. Bu da diyalogların daha gerçekçi ve sağlam olmasını sağlamıştır. Yazarın bu iki tasavvufi piyesinde tirat yoktur.

Mukaddes Emânet'te diyaloglar canlı ve akıcıdır. Eserdeki tek tirat Abdullah'ın Oğlundan Torunu ile yaptığı konuşmadır (ME, s. 62-66). Yazarın bu başlık altında ele alacağımız son piyesi *Püf Noktası*'nda da karşılıklı konuşmalar canlıdır. Efe, Ressam, Banka Temsilcisi, Genel Başkan gibi farklı toplumsal konumlardan kişiler şahsiyetlerine uygun bir şekilde konuşturulmuşlardır. Mesela, Tophaneli Efe konuşurken “pirelenmek, uyuz olmak, piyazlamak, dikiz etmek” gibi argo kelimeler kullanır (PN, s. 31-43). Banka Temsilcisi'nin Recep Kafdağlı ile olan diyalogu (PN, s. 53-60) ise *Para* piyesindeki bankacılıkla ilgili diyaloglara benzemektedir. Piyeste sadece Kafdağlı'nın birinci perdede arkadaşları ile olan konuşması tirat olarak karşımıza çıkmaktadır (PN, s. 19-23).

Necip Fazıl'ın diyaloglarındaki dil kullanımıyla ilgi bunların dışındaki bir detay da yazarın Anadolu'da geçen *Tohum*, *Kanlı Sarık*, *Mukaddes Emânet* gibi piyeslerinde ağız kullanmamasıdır:

“*[Kanlı Sarık'ta]* bütün kahramanlar Necip Fazıl Kısakürek'in kendine has üslubunu da yansıtan bir İstanbul Türkçesiyle konuşturulur. Necip Fazıl'ın eserini yöresel türkülerle bezemesindeki 'folklor'dan yararlanma düşüncesi, kullanılan dilde kendisini göstermemiştir. Üstelik kahramanlar arasında, hanımların daha hürmetkâr ve hisli konuşmaları dışında belirgin bir üslup farkı da dikkati çekmez. Aynı şey yazarın Maraş ağzına dair hiçbir ipucu bulamadığımız *Tohum* eseri için de, 11. yy. Türkçesi'ni yalnız Yunus'tan aktarılan şiirlerde gördüğümüz *Yunus Emre* eseri için de geçerlidir. Şive ve ağız özelliklerine yer vermeme, Necip Fazıl'ın bütün eserlerinde devam ettirdiği bir özellik

olarak genel sanat anlayışı içinde değerlendirilecek bir husustur. Eserde yöresel ağız özelliklerini sadece saz şairlerinin türkülerinde görmekteyiz.”⁴⁴⁵

Yazar böylece *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Reis Bey, Püf Noktası* gibi piyeslerinde sınırlı da olsa standart konuşma dilinin dışına çıkarak argo ve jargona yer verse de hiçbir piyesinde ağız kullanmamış, tüm piyeslerini İstanbul Türkçesi ile yazmıştır.

3.7.2. Monolog

Monolog, tiyatrodaki tek kişinin kendi başına konuşmasıdır.⁴⁴⁶ Monologlar genellikle kişilerin düşüncelerini okuyucuya/seyirciye iletmek için kullanılır. Zira tiyatro yazarının roman yazarı gibi şahısların ruh ve düşünce dünyalarını içeriden verme imkânı yoktur. Piyas sahneleneyeceği için her şeyin sesli olarak gerçekleşmesi gerekir. Bunun için de monologlardan yararlanır. Buna rağmen monolog çok sağlıklı bir anlatım tekniği değildir. Çünkü insanlar gerçek hayatta yalnız başına kaldıklarında sesli olarak düşünmezler. Bu yüzden şahısların düşüncelerini vermek için kullanılan monologlar genellikle kaçamak bir yol olarak görülür.⁴⁴⁷

Necip Fazıl, belki bunun farkında olduğu için monologdan oldukça az yararlanmıştır. Onun piyeslerinde monolog ilk olarak *Tohum*’da karşımıza çıkar. Piyasin üçüncü perde beşinci sahnesinin sonunda Hanım’ın yanından ayrılmasıyla yalnız kalan Ferhad Bey dua eder. Yalnız bir insanın sesli olarak dua etmesi normal bir durum değildir ama yazar onun içinden geçenlerin görülebilmesini sağlamak için bu yola başvurmuştur:

“Allahım! İşte seninle yapayalnızım. Böyle yapayalnız sana kaç kere haykırdığımı bilirsin! Allahım, sonsuz gökleri masmavi bir nurla dolduran Allahım, kudretlerin kudreti, iradelerin iradesi, imdadıma gel! Beni tut, beni kavra, beni bırakma! Sırrımı benden çıkarma! Beni sırrımın ayakları altına alma! Beni ört, beni gizle, beni gösterme!” (T, s. 96)

Buna benzer bir dua sahnesi *Kanlı Sarık* ve *Abdülhamîd Han* piyeslerinde de yer almaktadır. *Kanlı Sarık*’ın ikinci perde yedinci tablosunun sonunda Yetim Hoca Moskof saldırısı karşısında Allah’a dua eder (KS, s. 63). *Abdülhamîd Han*’ın sonunda devletin çöküşünü gören eski sultan dua ederek devleti bu hâle getirenlere hakkını helâl etmediğini söyler. Devletin ve milletin içinde bulunduğu durumdan son derece üzgündür. Bu piyesteki dua sahnesi *Tohum* ve *Kanlı Sarık*’takine nazaran daha uzundur (AH, s. 67-68).

⁴⁴⁵ Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 170-171.

⁴⁴⁶ Haldun Taner – Metin And – Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1966, s. 68.

⁴⁴⁷ Fazıl Hayatî Çorbacıoğlu, *Radyo Tiyatrosu ve Piyas*, Mikrofon Yayınları, İstanbul, tarihsiz, s. 34.

Sabır Taşı'nın son tablosunda Genç Kız'ın Şehzade'nin getirdiği sabır taşına yalnızken başından geçenleri, çektiği çileleri anlatması da monolog tekniği ile gerçekleştirilmiştir (ST, s. 84-89).

3.7.3. Özetleme

Hikâye, roman, tiyatro gibi vak'aya dayalı edebî eserlerde yazarın tüm olayları bire bir işleyebilmesi mümkün değildir. Özellikle vak'a zamanı uzun yıllara yayılan eserlerde yazarın bazı olayları kısaca vermesi gerekir: “(...) *Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. (...)*”⁴⁴⁸

Özetleme tekniği bu açıdan tiyatro için kimi yerde bir zorunluluk durumuna gelir. Bunun iki sebebi vardır: Birincisi, sahnelenmek için yazılan piyeslerin uzunluğu sahnelenme süresiyle kısıtlıdır. Buna bağlı olarak yazar vak'a zamanı içerisindeki tüm olayları bire bir veremez. Bununla bağlantılı olarak vak'a zamanından önce, geçmişte yaşananlar bu teknikle verilir. İkincisi, tiyatrodaki bir mekân olarak sahnenin de kısıtlı olmasıdır. Piyenin bir perde veya tablosunda mekân sabittir, mekân değişikliği ancak perde ya da tablo değişince yapılabilir. Bu yüzden sahne dışındaki olaylar da özetleme ile verilmelidir. Özdemir Nutku, sahne dışındaki olayların aktarımı ile ilgili olarak bu doğrultuda şunları belirtir:

“(...) *Sahne dışında geçen aksiyonun iki türü vardır: serimle ilgili sahne dışı aksiyon ile aksiyonun ilerlemesi için gerekli olan ama sahnede gösterilmesi olanaksız olan sahne dışı aksiyon. Oyun başlamadan önce olup bitmiş olaylara ilişkin bilgi vermek için konuşma örgüsü çok elverişli bir araçtır. Ancak bunu ustalıklı yapmak gereklidir. Acemice yapılan bir bilgi aktarması inandırıcı olmayacağı için, konuşma örgüsü içinde de bir yama gibi durur ve seyirci için sıkıcı olur. Aksiyonun ilerlemesi için gerekli olan, ama sahnede gösterilemeyen olayları bildirmede konuşma örgüsü yeterli bir araç olmakla birlikte, ustalıklı yapılmadığı sürece, dramatik etkinliği öldürecek bir tekdüzelik ve sıkıcılık içine girebilir. Ama ustaca kurgulanan konuşma da o ölçüde ilginç olabilir.*”⁴⁴⁹

Bu zorunluluklarla bağlantılı olarak Necip Fazıl'ın piyeslerinde bu teknikten çokça yararlandığını görmekteyiz. İlk piyesi *Tohum*'un başında Hancı, Yolcu'ya Ferhad Bey'in kardeşi Osman'ın komitecilerce nasıl öldürüldüğünü anlatır (T, s. 17-22). Bu olay

⁴⁴⁸ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2008, s. 230.

⁴⁴⁹ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 185.

yukarıdaki açıklamalara oldukça güzel bir örnektir. Zira Hancı'nın anlattıkları hem vak'a zamanından önce hem de farklı bir mekânda geçer.

Aynı piyesin birinci perde altıncı sahnesinde Şerife Teyze, Hanım'ın kaçırılışını (T, s. 35-38), ikinci perde altıncı sahnede komiteciler Maraş'ta yaptıkları kötülükleri ve gördükleri karşılığı (T, s. 65-66), üçüncü perde ikinci sahnede Hanım, Hancı'ya kaçırılışını ve ondan sonra olanları (T, s. 75-78), üçüncü perde üçüncü sahnede Yolcu, Reis'in ölüsünün komitecilere götürülüşünü (T, s. 79-80) ve son olarak üçüncü perde beşinci sahnede Hanım, Ferhad Bey'e geçmişe ait bazı detayları (T, s. 93-95) özetleme tekniği ile aktarır. Piyesteki özetlemeler eserin yapısına uygun olmakla birlikte bunların çoğunun üçüncü perdede olması bu perdede aksiyonun düşmesine sebep olmuştur.

Necip Fazıl ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*'ta özetlemeden *Tohum*'a nazaran daha az yararlanmışır. Eserin birinci perde ikinci sahnesinde gazeteci Turgut, Husrev'in "Ölüm Korkusu" piyesini kısaca özetler (BAY, s. 17). İkinci perde birinci sahnede Ulviye oğluna babasının intiharını anlatır (BAY, s. 54). Eserdeki son özetleme ise üçüncü perde beşinci sahnededir. Burada Turgut, Husrev'e Şeref'le Nevzat'ın üç gün önce gazetede ki konuşmalarını nakleder (BAY, s. 116-118). Bunlardan ikinci perdedeki örnek olarak aktarıyoruz:

"Ah oğlum, o vakit yine böyle Maçka taraflarında oturuyorduk. Babanın halinde hiçbir şey yoktu. Sevimli, soğukkanlı, tabii. Bir kış gecesi idi. Eve gelmedi. Ertesi sabah haberini aldık. İçinde in cin olmayan yalıya gitmiş. Geceyi orada geçirmiş. Sabaha karşı o işi yapmış. Günlerce şaşkın gezdim. Günlerce ağladım. Daha ne söyleyeyim?" (BAY, s. 54)

Künye'de özetleme tekniği sadece birinci perde birinci tabloda kullanılmışır. Burada yazar, Gazanfer'in çocukluk anılarını ve Yemen'de yaşadıkları ile oraya ait intibalarını özetleme tekniğinden yararlanarak verir (K, s. 20-25).

Sabır Taşı'nda özetleme ikinci perde dördüncü tabloda kullanılmışır. Bu tabloda yazar cinlerin kendi aralarındaki konuşmalarından faydalanarak Cariye'nin söylediği yalanların gerçek yüzünü özetleme tekniği ile verir (ST, s. 42-45). Aynı tabloda kırk günlük ölüm uykusundan uyanan Şehzade'nin Cariye'ye kendisi hakkında anlattıkları da bu teknikte verilmiştir (ST, s. 48).

Para'da yazar özetleme tekniğinden daha fazla yararlanmışır. İlk olarak birinci perdede Casusu, O'na Benzeri hakkında elde ettiği bilgileri bu teknikte aktarır (P, s. 22). İkinci perdede yine Casusu'nun getirdiği rapor ile Kızı'nın, Kızının Nişanlısı'nın ve Hususi Kâtibi'nin O'na karşı nasıl plan yaptıkları öğrenilir (P, s. 61). Bu tekniğin en çok kullanıldığı yer ise dördüncü perdedir. Burada Noteri ve O, bir önceki perdede meydana

gelen banka baskını ve ardından yaşananları özetleyerek anlatırlar (P, s. 96-97, 101-102). Olayların ardından ortalık durulunca geri dönen O, ailesi tarafından reddedilince onlara gelenin kendisi olduğunu ispatlamak için aile fertlerinden başkasının bilemeyeceği mahrem olayları anlatır, burada da özetlemeden yararlanılmıştır (P, s. 107-109).

Yazarın bir sonraki piyesi *Siyah Pelerinli Adam*'da tek bir yerde bu teknikten yararlanılmıştır. Yazar, Şair'in kapısını çalarak evine gelen Siyah Pelerinli Adam'ın onun yanına gelmeden önce yaptıklarını -elektrikleri kesmesini ve ev sahibi kadını çıkarttığı gürültü ile uyandırmasını- bu teknik ile vermiştir (SPA, s. 13-14).

Ahşap Konak piyesinin birinci perde birinci tablosunda Aysel, arkadaşlarına kardeşi Yüksel'in Eyüplü Aktar'ın kızına nasıl âşık olduğunu ve kardeşinin geçirdiği değişimi anlatır (AK, s. 17-18). Recai'nin bunu öğrenmesi üzerine bu sefer üçüncü tabloda Yüksel dedesine Aktar'la kızını anlatır (AK, s. 38-40).

Necip Fazıl'ın açık biçim özellikleri taşıyan piyesi *Kanlı Sarık*'ın birinci perdesinde bir nev'i anlatıcı rolüne sahip olan İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam 1064'ten 1800'lere kadarki Kars tarihini özetleme ile okuyucuya/seyirciye aktarırlar (KS, s. 13-53). Bunun dışında ikinci perde dokuzuncu tabloda Mazlûm Hoca kendisini Türk Şehbenderi'ne özetleme yöntemiyle tanıtır (KS, s. 73-74).

Mukaddes Emânet piyesinin birinci perde ikinci tablosunda Baba, oğlu Abdullah'a gençliğinde yaşadıklarını anlatır (ME, s. 16-20). Bunun dışında yazar diğer perdelerin ilk tablolarında ya Abdullah ile (ME, s. 31-34) ya bir hatibin sesi (ME, s. 51-54) ya da bir radyo yayını ile (ME, s. 73-77) Türkiye'de yaşanan toplumsal olayları ve değişimleri özetleme tekniğinden yararlanarak vermiştir.

Püf Noktası'nın dördüncü ve son perdesinde Recep Kafdağlı'nın arkadaşları onun desteklediği Anadolu Partisi'nin iktidara geldikten sonra yaptıklarını özetleme ile verirler (PN, s. 69-75). Onlar bu minvalde sohbet ederken manevî dönüşüm geçirerek her şeyi bir kenara bırakan Recep Kafdağlı da gelip arkadaşlarına katılır ve yaşadığı dönüşümü onlara anlatır (PN, s. 78-80).

3.7.4. Leitmotiv

Leitmotiv bir eserde “(...) sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler[dir] (...)”⁴⁵⁰ Eserin farklı

⁴⁵⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2008, s. 252.

yerlerinde tekrar edilen ifâde ya da cümleler okurun dikkatini bunların üzerine yoğunlaştırır. Bu da duygu/düşünce aktarımını kolaylaştırır.

Necip Fazıl'ın bu teknikten yararlandığı piyeslerinde dikkat çeken nokta eserin adının leitmotiv olarak kullanılmasıdır. İlk piyesi *Tohum*'dan itibaren buna çeşitli piyeslerinde başvurmuştur. *Tohum*'da eserin adı leitmotiv olarak ilk kez birinci perde yedinci tabloda kullanılmıştır. Yolcu'ya Reis'e haber gönderme görevi veren Ferhad Bey ona o geceki parolayı da söyler: Parola "tohum"dur (T, s. 45). Bu parola seçimi rastgele değildir, bunu üçüncü perde dördüncü sahnede anlarız. Ferhad Bey "tohum"a bir kavram olarak büyük bir önem atfetmektedir. Bu sahnede Yolcu'yla olan konuşmasında tohumun üzerinde durur (T, s. 84, 88-89). Onun için tohum varlığın özü, ruhu ve geleceğin habercisidir:

"(...) Bir iğne deliğinden develer, dağlar ve denizler geçer. İğne deliği kadar küçük gözlerimizden nasıl bütün gökyüzü geçiyorsa öylece bir iğne deliğinden herşey geçer. Bir tohumda gövdesi, dalları, yaprakları ve yemişleriyle bütün bir ağaç gizlidir." (T, s. 89)

Necip Fazıl'ın leitmotiv tekniğinden en çok yararlandığı piyesi *Bir Adam Yaratmak*'tır. Yazar bu eserinde üç farklı leitmotiv kullanmıştır. Bunlardan birincisi "incir ağacı"dır. Husrev'in babası kendisini yalılarının bahçesindeki incir ağacına asarak intihar etmiştir. Husrev'in yazdığı "Ölüm Korkusu" piyesinde de merkezî kişinin babası kendisini incir ağacına asarak intihar eder. "Ölüm Korkusu"nun sonunda merkezî kişi de aynı şekilde kendisini öldürür. Husrev'in Selma'yı vurup buhranlar geçirmeye başlamasından sonra Ulviye oğlunun da aynı şeyi yapacağından endişe ederek bahçedeki incir ağacını kökünden kestirir. Tüm bunlara bağlı olarak piyesin pek çok yerinde incir ağacı geçmektedir (BAY, s. 14, 17-18, 23, 54, 104, 120, 122, 124, 148). Eserde "incir ağacı" intihar ve ölümü temsil etmekle birlikte Husrev için bir baba imgesidir:

"Anne ben o ağaca baktığım zaman babamı görmüş gibi oluyordum. Babamı göreyim diye rıhtıma çıktım. Aradım, aradım. Nihayet onu ta dibinden ve toprak hizasından kesilmiş buldum." (BAY, s. 124)

Ağacın kesilmesi bu yüzden Husrev'in tutunacak son dalının da kırılması demektir. Piyenin sonunda annesi Husrev'e gitmemesi için yalvarırken o "*Ne yapayım anne! Kestiniz incir ağacını!*" (BAY, s. 148) diyerek bunu ifâde eder.

Eserdeki ikinci leitmotiv "ölüm korkusu"dur (BAY, s. 17, 23, 29, 113-114, 130-131). Bu, Husrev'in yazdığı piyesin adı olmakla birlikte aynı zamanda onun en büyük korkusudur. Bu noktada yazdığı piyes onun korkularının dışavurumudur. Husrev'in bu durumunu Mansur "*Kafan bir arı kovanı gibi hep ölüm ihtizazlarıyla dolu. Hep ölümle*

meşgûlsün.” (BAY, s. 29) diyerek vurgular. Husrev’in ölümden korkmasının, onunla bu derece meşgul olmasının sebebi ölümlle beraber bir yok oluşun geleceğinden endişe etmesidir. Bunu üçüncü perde dördüncü sahnedeki uzun tiradında ifâde eder:

“Allahım, ben yok olamam! Her şey olurum, yok olamam. Parça parça doğranabilirim. Nokta nokta lekelerle dönebilirim. Tütün gibi kurutulabilir, ince ince kıyılır, bir çubuğa doldurulur, içilir, havaya savrulabilirim. Fakat yok olamam. Madem ki bu kadar korkuyorum, yok olamam. Eczahane camekanlarında, ispirto dolu bir kavanoz içinde, düşürülmüş bir çocuk ölüsü gibi, yumruk kadar bir et parçasına inebilir, bir şişeye hapsedilebilirim. Fakat şişenin camından yine dışarıyı seyreder, önümden geçenleri görür, kendimi bilir ve duyar, kendimi ve Allahımı düşünebilirim. Razi değilim Allahım! Yok olmaya, kalmamaya, gelmemiş olmaya, mevcut olmamaya razı değilim. (...)” (BAY, s. 113)

Eserdeki üçüncü leitmotiv piyesin adı da olan “bir adam yaratmak”tır (BAY, s. 70, 132, 134). Husrev bir piyes yazarı olarak kurmaca bir dünya meydana getirmiş ve bir merkezî kişi oluşturmuştur. Başına gelenlerden sonra geçirdiği buhranlarda bu yaptığıının kulluk iradesini aşmak olduğunu düşünmeye başlamıştır. O eseri ile “bir adam yarat”ırken hür bir iradeye sahip olduğu zannına kapılır, oysa bu Allah’ın kula çizdiği hudutları zorlamaktır:

“(...) Çünkü bir adam yaratmağa kalkıştım. (...) Bir adam yaratmak... Ona bir kafa, bir çift göz, bir burun, bir ağız uydurmak. Ona göre bir beyin yapmak ve göğsünün içine bir kalb takmak. Saat gibi işlesin, kanını vücudunda döndüren bir kalb. Bir kalb, anlıyor musun? Gûya duyan, acılarına, sevinçlerine yataklık eden yer de orası. Bir kalb. Bitti mi? Biter mi? Bu adama bir de kader çizmek lâzım. Bu adam yaşayacak, gezecek, tozacak, başından bir şeyler geçecek. Bu adamın meselâ bir babası olacak. O baba bir incir dalına asılmış bulunacak. Sonra o da... Eeee? (Haykırır) Ben Allah mıyım?” (BAY, s. 132)

Künye piyesinde “künyesini aşmak” ifâdesi bir leitmotiv olarak eserin farklı yerlerinde tekrarlanmıştır (K, s. 25, 122, 130, 137). Gazanfer’e göre her asker künyesini aşmalı, mesleğinde olgunlaşmalı ve yükselmelidir. Hatta askerî mektepte sürekli “*bir asker künyesini aşmalıdır*” dediği için arkadaşları ona “Künye Gazanfer” lakabını takmışlardır. Fakat Gazanfer bu idealini gerçekleştirememiş, yükselip paşa olmak içinde ukde olarak kalmıştır. Son anlarında yanına gelen eski öğrencisine söylediği “*Evlâdım, künyeni aşmaya bak! Gazanfer Paşa künyesini aşmak için herşeyi yaptı ama olmadı, aşamadı.*” (K, s. 137) sözleri de bunu göstermektedir.

Sabır Taşı ’nda eserin adını da oluşturan “sabır taşı” leitmotivdir. İlk olarak birinci perde ikinci tabloda Genç Kız’ın Derviş’ten bir laf söylemesini istemesi üzerine onun iki

kere söylediği “sabır taşı” (ST, s. 25) eserin pek çok yerinde sabır kavramını vurgulamak için kullanılmıştır (ST, s. 63-64, 72, 74, 83, 84-89).

Necip Fazıl bir sonraki eserinde de aynı yöntemden yararlanarak eserin adı olan “para” kelimesini leitmotiv olarak kullanmıştır (P, s. 39, 80, 117-118, 132-134). Yazar böylece paranın manevî değerler yerine insan hayatında nasıl bir değer kazandığını vurgulamak istemiştir: “(...) *Deli, buna para derler, para!.. Şeref de bu, namus da bu, akıl da bu, hikmet de bu, sıhhat de bu, hayat da bu, dünya da bu, ahiret de bu; parrra!!!*” (P, s. 39)

Kanlı Sarık’ta ise leitmotiv sarıktır (KS, s. 68, 70, 96). Sarık; Moskofların hedefi, Kars halkının ise manevî direncinin simgesidir. Yetim Hoca, Kars’ı sarıklı hocaların ve şehitlerin kurtardığını ve bu sebeple bir gün Kars’ın adının “Kanlı Sarık” olarak değiştirilebileceğini söyler (KS, s. 70).

Püf Noktası’nda Necip Fazıl leitmotiv kullandığı diğer piyeslerindeki gibi eserin başlığını çeşitli yerlerde tekrar etmiştir. Böylece “hayatın püf noktasını” yakalamanın önemi vurgulanmıştır (PN, s. 43, 51, 62, 64, 70, 74, 78, 80). Fakat bu püf noktası Kafdağlı’nın ilk başta zannettiği gibi hayatın zayıf noktalarını bulmak değildir. O, gerçek püf noktasını sonradan bulur: “*Ben herkesin püf noktasını arar, her şeyin püf noktasını kurcalarken kendi püf noktamdaki yakalandım ve işte aranıza düştüm.*” (PN, s. 78) Bu gerçek püf noktası ise kişinin kendi var oluşunu gerçekleştirip manevî olarak yükselmesidir.

Eserdeki ikinci leitmotiv Necip Fazıl’ın arkadaşlarından Burhan Toprak’ın sıkça kullandığı “*Ya ol! Ya öl!*” sözüdür. Recep Kafdağlı bu sözü bir düstur olarak eserin çeşitli yerlerinde tekrar etmiştir (PN, s. 19, 21, 43, 78).

3.7.5. Montaj

Montaj, bir metnin edebî eserin içine belirli bir amaçla olduğu gibi alınmasıdır.⁴⁵¹ Necip Fazıl, ilk piyesinden itibaren zaman zaman bu tekniği kullanmıştır. *Tohum*’un ikinci perde üçüncü sahnesinde Reis’in meyhanesindeki komitecilerden birisi türkü söyler (T, s. 55-56). *Bir Adam Yaratmak* ve *Künye* piyeslerinde bu tekniği kullanmayan yazar *Sabır Taşı*’nda montaja daha geniş yer verir. Eserin başında Genç Kız gergef işlerken türkü söyler (ST, s. 13). Bundan başka eserde Yunus Emre şiirlerine yer verilmiştir. Eserde birinci perde ikinci tablo (ST, s. 21-25) ve üçüncü perde yedinci tabloda (ST, s. 69-70) yer

⁴⁵¹ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2008, s. 243-244.

alan Derviş sürekli Yunus Emre şiirleri okur, kendisine sorulan sorulara da bu şekilde cevap verir. Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* 'ndaki bir diğer montaj uygulaması da birinci perde üçüncü tabloda cinlere kendisinin "Cinler" şiirini okutmasıdır (ST, s. 30-31).

Necip Fazıl, *Sabır Taşı* 'nda uyguladığı yöntemi daha geniş olarak yıllar sonra yazdığı *Yunus Emre* piyesinde de kullanmıştır. Piyeste Yunus Emre, daha önce de belirttiğimiz gibi, birinci perde üçüncü tablodan (YE, s. 26) itibaren Taptuk Baba ve nefsi ile olan diyalogları haricinde şiir söyleyerek konuşan bir şahıstır. Bununla bağlantılı olarak eserde pek çok Yunus Emre şiiri iktibas edilmiştir. Buna örnek olarak üçüncü perde sekizinci tablonun başındaki diyalogu alıntılıyoruz:

"KADI –(Yunus 'a köylüleri göstererek) Bunlar sana iftira mı ediyor?"

YUNUS –Her kim bana taş atar; yağ, gül, nisâr olsun ona,

Urmaklığa kasedenin, sunam, öpem ayağını...

Her kim bana söğür ise her dem dua kılam ona;

Ekem kendi gözlerime alçaklığın toprağını...

KADI –Bu, cevap değil, bir nevi zillet... Sen Şeriate aykırı lâflar ediyormuşsun!

YUNUS –Hakikat bir denizdir, şeriat onda gemi;

Çoklar gemiden çıkıp denize dalmadılar.

Çoklar geldi kapıya, şeriat tutmuş, durur;

İçeriye girüben ne varın bilmediler. (...)" (YE, s. 71-72)

Necip Fazıl, *İbrahim Ethem* piyesinin sonunda ise çalışmamızın ikinci bölümünün "Türk Halk Edebiyatı" başlığında belirttiğimiz gibi *Yunus Emre Divanı* 'nın Burhan Toprak neşrinde daha farklı bir şekilde yer alan şu kıtaya yer vermiştir: "*Toprakta kimler yatur? / İğnesin suya atan, / Balıklara getirten, / İbrahim Ethem yatur!*" (İE, s. 75)

Kanlı Sarık, Necip Fazıl'ın montaj tekniğinden en fazla yararlandığı piyeslerinden biridir. Yazar piyesinin ikinci ve üçüncü perdelerindeki "sahne önü" uygulamalarında ve iki tabloda Kars tarihiyle alâkalı sekiz türkü ve marşa yer vermiştir (KS, s. 57-58, 65, 71-72, 78, 83, 91-92, 97, 98-99). Yazar, *Kanlı Sarık* 'la tematik benzerlikleri olan *Mukaddes Emânet* 'te de tarihî olaylarla ilgili altı marş ve türküden faydalanmıştır (ME, s. 12, 17, 19, 31, 32, 33).

Necip Fazıl'ın montaj tekniği açısından dikkat çeken bir uygulaması ise *Ahşap Konak* ve *Kanlı Sarık* piyeslerinde eserin içeriğine uygun şiirler yazarak bunları eserin yapısına dâhil etmesidir. *Ahşap Konak* 'ta Aysel'in dejenere arkadaşlarından Genç Şair onlara "Poetik" isimli yeni şiirini okur (AK, s. 61-64). "*Müşhil aldım: Kafiye! / Vezin mi*

dedin? / *Şu var ki, mantık: Zenci bacının gözleri gök mavi...*” (AK, s. 62) şeklinde başlayan bu şiir ile Necip Fazıl çağdaşı kimi şairlerin şiir ve dil anlayışını alaya almıştır.

Kanlı Sarık'ın birinci perdesinde de Necip Fazıl bu şekilde kendi yazdığı şiir parçalarına yer vermiştir: “(...) *Bunların dışında dikkat çeken bir özellik de Necip Fazıl'ın eserini kendisine ait olan ancak hiçbir şiir kitabının içinde göremediğimiz şiirleriyle bezemiş olmasıdır. Necip Fazıl'ın şairliğini anlamada farklı bir boyut sunan bu şiirler üzerine edebiyatımızda henüz bir çalışmaya rastlanmaması Necip Fazıl'ın şiiri için tam bir değerlendirmeye kavuşmamış olduğumuzu göstermektedir. Hece ölçüsüyle yazılan bu şiirler, eserin epik havasını bütünleyen, özlü söyleyiş hükmünde şiirlerdir. Yer yer hikemî özellik gösteren bu şiirlerde tarihin çok öz bir şekilde yorumlanması vardır. Zaten bu şiirler 8-10 mısra dolayındadır. Necip Fazıl'ın şiirlerinde kullandığı hissî ifadeler, 'ah, of' gibi ünlemler bu şiirlerde de karşımıza çıkar.*”⁴⁵²

Bu şiirlerden ilki birinci perde ikinci tabloda yazarın Türk'ün İslâmiyet'le gerçek kimliğine kavuştuğu düşüncesini işlediği ve “*Ne Haçlı, ne Şaman Türk; / Müslüman, Müslüman-Türk!*” (KS, s. 23) şeklinde başlayan şiiridir. İkinci şiir üçüncü tabloda Timur'un Altınorda Devleti'ni yıkarak Rusların güçlenmesine sebep olması dolayısıyla esere eklenen ve “*Sen ne yaptın Temürlenk? / Taktın Moskof'a çelenk!*” (KS, s. 23) mısraları ile başlayan şiirdir. Bir diğer şiir dördüncü tabloda yer alan ve “*Bin yaşa, şevketli Hünkâr, bin yaşa! / Kars'ı yaptı, Lala Mustafa Paşa*” (KS, s. 35-36) nakaratlı şiirdir. Yazar beşinci tabloda ise İran'dan Anadolu'ya gelen olumsuz dinî etkileri vurgulamak için “*Gaye bölge üstüdür; ne Erzurum, ne de Kars!.. / Türk'ü iki şey bozdu, biri Bizans biri Fars!.. / Çatılırken yıkılan eve yazıklar olsun!..*” (KS, s. 45) şeklinde başlayan şiire yer vermiştir. Eserde bu şiirlerin sonuncusu ise birinci perdenin sonunda yer alan “*Yurda ilk eşik Kars! / Rus hincına beşik Kars! / Kurtarıcı nerede, / Bağrı delik deşik Kars?*” (KS, s. 52) şeklindeki dörtlüktür. Yazar böylece eserin içeriğine uygun olarak beş şiir yazmış ve bunları da piyese dâhil etmiştir.

3.7.6. Mektup

Necip Fazıl, mektup tekniğinden sadece *Tohum* ve *Künye* piyeslerinde yararlanmış. *Tohum*'un birinci perde yedinci sahnesinde Ferhad Bey, Yolcu'ya komitecilerin lideri Reis'e ulaştırılmak üzere kısa bir mektup yazdırır: “*Yazın! Meyhaneci Reise... Bu gece saat on ikide meyhanene geleceğim. Ferhad... Yazdınız mı?.. Okuyun!*” (T,

⁴⁵² Aslıhan Haznedaroğlu, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012, s. 169-170.

s. 42). Bu kısa mektup ikinci perde dördüncü sahnede Reis tarafından meyhanedeki komitecilere okunur (T, s. 58). Bu piyeste mektup iletişim amaçlı kullanılmıştır.

Yazar *Künye*'de mektup tekniğine uygun olarak iki resmî yazıya yer vermiştir. Bunlardan ilki birinci perde birinci tabloda Gazanfer'e Harbiye Mektebi harp tarihi öğretmenliğine atandığını bildiren yazıdır (K, s. 19). İkinci ise ikinci perde beşinci tabloda askerî mahfil salonunun savaş sonuna kadar kapalı kalacağı emrini bildiren yazıdır (K, s. 83).

3.7.7. Bilinç Akışı

Bilinç akışı kişilerin iç konuşmalarının, duygu ve düşüncelerinin zaman ve mekâna bağlı kalınmadan, sadece çağrışımlarla, mantıksal bağlardan uzak ve dilbilgisi kurallarına özen gösterilmeden olduğu gibi verilmesidir.⁴⁵³ Roman ve hikâyede kullanılan bir teknik olan bilinç akışı tiyatroya çok uygun değildir. Zira bilinç akışı yapısı gereği bir iç konuşmadır. Tiyatroda iç konuşmalara yer vermek ise mümkün değildir. Bu teknik tiyatrodaki ancak monolog başlığında gördüğümüz gibi Necip Fazıl'ın şahıslarına sesli olarak dua ettirmesine benzer bir şekilde kullanılabilir. Buna en uygun durum ise sayıklamadır.

Necip Fazıl bu tekniği sadece *Künye* piyesinde bir sayıklama şeklinde kullanmıştır. Piyesin sonunda hayatının son anlarını yaşayan Gazanfer'in bilinci büyük ölçüde kaybolmuştur ve geçmişte yaşadığı olayları birbirine karıştırmakta, sayıklamaktadır (K, s. 129-140). Gazanfer'in bu sayıklamalarından bir kısmını örnek olarak alıntılıyoruz:

"(...) *Donuyorum. 'Allahü ekber' dağında mıyız? Geçemez paşam, firkaya bu dağdan geç emrini vermekle, su üstünde yürü demek arasında fark yoktur. Karargâh kumandanı, sancaklarla evrakı yakınız! Daha evvel yetişirlerse tabancalarınızla müdafaa edersiniz. Ne bu kütük yerde? Zavallı, donmuş!*" (K, s. 134)

"*Şimdi de Sina çölü? Ne güzel talih! Bir buzlu, bir kaynar suya gir, çık!*" (K, s. 135)

"*Künyemi görüyorum. Çarşaf kadar bir kâğıda künyemi yazmışlar. (Yorganın dışında kalan eliyle işaret eder.) Bir çizgi şöyle, bir çizgi böyle. Tıpkı bir müselles. Tepede isim, doğduğum tarih, memleketim. Kenarlarda rütbelere, terfiler, nişanlar. Ya orta yerde? Kırmızı mürekkeple yazılmış kargacık burgacık bir sürü kelime. Ha, anladım, bunlar da mimler. Bir mim, iki mim, üç mim. Bu ne kadar mim böyle? İşte mimlerden biri büyüyor. Durun, okuyorum. Filân, filân, filân sebeplerden ordu divanı harbi kararıyla askerlikten*

⁴⁵³ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, kendi yayını, Ankara 2004, s. 184.

ihraç edilmiştir. (Müthiş bir sıçrayışla doğrulur, yana çevrilir.) Ben askerlikten ihraç mı edildim? Nasıl olur? Balık sudan çıkarılır da yaşar mı? Bakın konuşuyorum, demek yaşamaktayım. Mademki yaşıyorum, öyleyse askerim. (Acı acı bağırır.) Künyemi getirin, künyemi!” (K, s. 137)

SONUÇ

Necip Fazıl Kısakürek, edebiyata şiirle başlamış ve 1930'lu yıllara gelene kadar şiir dışında hikâyeler de yazmıştır. 1934'te Abdülhakîm Arvasî ile tanışması yazarın hayatı için büyük bir kırılma noktası olmuştur. Bu tarihten itibaren İslâmî bir yaşam tarzını benimseyen Necip Fazıl'ın hem edebî üretkenliğinde bir artış meydana gelmiş hem de eserlerinde içerik açısından bir değişim oluşmuştur. Bu dönüşümün bir neticesi olarak bu tarihten sonra yazdığı eserlerinde İslâmî bir bakış açısını ve özü merkeze almıştır. Ayrıca geçirdiği bu dönüşüm onun bir düşünce ve aksiyon adamı olmasını da sağlamıştır.

Tiyatroya hayatının bu yeni evresinde, otuzlu yaşlarında adım atan Necip Fazıl hayatının son yıllarına kadar tiyatroyla iç içe olmuş ve kimi zaman duraklamalar yaşasa da piyes yazmaya devam etmiştir. Tiyatroya büyük bir önem veren Necip Fazıl piyesler yazmakla kalmamış, aynı zamanda tiyatro sanatı üzerine derinlemesine düşünmüştür. Bu düşüncelerini konferanslarında, kendisiyle yapılan mülâkatlarda ve yazılarında dile getiren yazar böylece kendi tiyatro anlayışını açık bir şekilde ortaya koymuştur.

Necip Fazıl'ın tiyatro anlayışına genel olarak bakıldığında onun ilk olarak toplumsal bir misyon üstlendiği görülür. O, piyesleri ile bireyleri ve bireylerden yola çıkarak toplumu dönüştürmek istemektedir. Bunun bir uzantısı olarak o, piyeslerini sahnelenmek ve böylece topluma ulaşmak için yazmıştır. Bu yaklaşımın içerikteki karşılığı piyeslerinde toplumsal temaların daha geniş bir şekilde yer almasıdır. İşlediği bireysel temalarda ise ister doğrudan dinî meseleleri ele alsın, ister insanoğlunun benlik algısını irdelesin İslâmî bir bakış açısı ve yaklaşım belirgin olarak görülür. Bu, yazarın tiyatro hakkındaki görüşleriyle de uyumludur. Bu noktada Necip Fazıl tiyatrosunun içerik bakımından en belirgin yönlerinin toplumsallık ve İslâmî yaklaşım olduğunu söylememiz mümkündür.

Necip Fazıl tiyatrosunun kaynaklarına bakacak olursak burada yazarın kendi hayatının önemli bir yeri olduğunu görürüz. Anılarını, izlenimlerini, deneyimlerini piyeslerine yansıtan Necip Fazıl bunun yanında türlerarası ilişkiler ile daha önce yazdığı şiir, hikâye ve hatta piyeslerinden de kaynak olarak yararlanmıştır. Bunda yazarın topluma ulaştırmak istediği mesajları farklı edebî türlerden yararlanarak daha geniş bir kitleye iletme amacı gütmesi büyük ölçüde etkili olmuştur.

Kendi hayatının ve diğer edebî eserlerinin yanında Necip Fazıl, Türk tarihi ve Türk halk edebiyatından da kaynak olarak geniş bir şekilde faydalanmıştır. Türk tarihi bazı

piyeslerinin temel meselesi olarak karşımıza çıkarken o, pek çok piyesini halk şiiri, masal, menkıbe gibi halk edebiyatı ürünleriyle beslemiştir. Yazar ayrıca, özellikle *Bir Adam Yaratmak* piyesinde etkileri görülen Batı tiyatrosundan da kaynak olarak yararlanmıştır.

Necip Fazıl'ın piyeslerine yapı özellikleri açısından baktığımızda ise ilk olarak yazarın *Kanlı Sarık* hariç tüm piyeslerini kapalı biçim özellikleriyle yazdığını görürüz. Yazarın sadece *Kanlı Sarık* eseri diğerlerinden farklı olarak açık biçim özellikleri de göstermektedir. Kurgu açısından aksiyon ve merak unsurlarını birinci perdede yüksek düzeyde tutan yazar böylece okuyucunun/seyircinin ilgisini eserin ilerleyen kısımlarında da devam ettirmesini amaçlamıştır. Onun piyeslerinde genellikle birinci perdenin sonunda ya merkezî kişi klasik tiyatrodaki "hamartia" adı verilen trajik bir hata yapar ya da merkezî kişinin hayatını etkileyecek bir olay meydana gelir ve böylece bir kırılma noktası oluşur. Necip Fazıl'ın piyeslerinde hamartia ve kırılma noktasıyla bağlantılı olarak aksiyon ve merak unsurlarının başlangıçta yüksek olmasına rağmen sona doğru aksiyon git gide düşer. *Kanlı Sarık* ve *Mukaddes Emânet* gibi hamartia ya da kırılma noktasının olmadığı piyesler ise Necip Fazıl'ın diğer piyeslerine nazaran kurgu açısından daha zayıf kalmaktadır.

Piyelerinde hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcı kullanan Necip Fazıl sadece *Sabır Taşı* ve *Kanlı Sarık*'ta farklı anlatıcı uygulamalarından yararlanmıştır. *Sabır Taşı*'nda karakter anlatıcı olarak cinlerden yararlanan yazar *Kanlı Sarık*'ta ise İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam'ı aynı görevde kullanmıştır.

Geniş bir şahıs kadrosunun karşımıza çıktığı piyeslerinde Necip Fazıl'ın merkezî kişilerini "idealize edilmiş merkezî kişiler" ve "dönüşüm yaşayan merkezî kişiler" olmak üzere farklı özelliklere sahip iki gruba ayırmak mümkündür. *Tohum*, *Bir Adam Yaratmak*, *Künye*, *Sabır Taşı*, *Siyah Pelerinli Adam*, *Sır*, *Ahşap Konak*, *Kumandan*, *Kanlı Sarık*, *Abdülhamîd Han* ve *Mukaddes Emânet* piyeslerinde karşımıza çıkan idealize edilmiş merkezî kişiler Necip Fazıl'ın toplumda görmek istediği insan modelleridir ve tamamen olumlu özelliklere sahiptirler. Kalan altı piyesinde yer alan dönüşüm yaşayan merkezî kişiler ise başlangıçta olumsuz özelliklere sahipken daha sonra yaşadıkları hamartianın ya da kırılmanın etkisiyle manevî bir dönüşüm geçirirler ve olumlu özelliklere sahip bir insan olurlar. Bu şahısların yaşadıkları dönüşüm Necip Fazıl'ın kendi hayatındaki dönüşümün birer yansımasıdır.

Necip Fazıl'ın piyeslerinde yer alan karşıt güç konumundaki kişilere bakıldığında ise bunların merkezî kişilere göre zayıf kaldıkları görülmektedir. Bunun yanında piyeslerinde yardımcı kişilere ve figüranlara yer veren yazarın yardımcı kişileri de olumlu ve olumsuz özelliklere sahip olanlar şeklinde iki gruba ayrılmaktadır.

Piyeslerinde dekora önem veren bir yazar olan Necip Fazıl mekân olarak daha çok kapalı mekânları tercih etmiştir. Sadece yedi piyesinde açık mekânlara yer veren yazar *Ahşap Konak* piyesinde diğerlerinden farklı olarak mekâna sembolik anlamlar da yüklemiştir. Yazarın *Kanlı Sarık* ve *Mukaddes Emânet* piyeslerinde ise genel mekân kullanımının dışına çıkarak hiç kapalı mekân kullanmadığı görülmektedir. Yine bu iki piyesinde diğerlerinden farklı olarak asıl vak'anın dışında "Sahne Önü" uygulamalarıyla soyut mekânlardan da yararlanmıştır. Bunun yanında *Yunus Emre*'de de soyut mekân kullanımı karşımıza çıkar. Piyeslerinde genellikle farklı mekânlardan yararlanan Necip Fazıl *Siyah Pelerinli Adam*, *Ahşap Konak* ve *Mukaddes Emânet*'te tek bir mekân kullanmıştır.

Yazarın piyeslerindeki zaman kullanımına baktığımızda yarım kalan *Kumandan* hariç tüm piyeslerinde zamanın kronolojik olduğunu görürüz. Yazar sahnelenme süresinden daha uzun bir zamana yayılan piyeslerinde perde ve tablolar arasında zaman sıçramalarından yararlanmıştır. Sadece tek perde olduğu için *Siyah Pelerinli Adam*'da zaman sıçraması yoktur. Necip Fazıl *Kumandan*'da ise kronolojik zaman kullanımının dışına çıkarak geriye dönüş tekniğinden yararlanmıştır.

Diyalog, tiyatro sanatının egemen anlatım tekniğidir. Diğer edebî eserlerden ayrı olarak piyesler sahnelenmek amacıyla yazıldıkları için diyaloglarla kurulur. Bu durum Necip Fazıl'ın piyesleri içinde de geçerlidir. Bunun yanında Necip Fazıl, piyeslerinde monolog, özetleme, leitmotiv, montaj, mektup ve bilinç akışı tekniklerinden de faydalanmıştır.

Necip Fazıl'ın diyaloglarındaki dil kullanımına baktığımızda ise yazarın eleştirmenler tarafından en çok tenkit edilen yönünün dil kullanımı olduğunu görürüz. Diyaloglarında kimi zaman seyircinin anlamını bilemeyeceği kelimelere yer veren yazar bunun yanında diyaloglarıyla bağlantılı olarak çok uzun tiratlar da kullanmıştır. Uzun tiratlara yer verdiği piyeslerde bu durum aksiyonun düşmesine sebep olmuştur. Piyeslerin sahneleneceği düşünülürse aksiyonun düştüğü uzun tiratlar seyircinin sıkılmasına yol açacaktır. Necip Fazıl bu özelliği ile "söylevci bir yazar" olarak nitelenmiş ve eleştirilmiştir. Ayrıca diyaloglarda *Siyah Pelerinli Adam* hariç konuşma ağırlığı genellikle merkezî kişidedir. Bu piyeste ise karşıt güç konumundaki şeytan merkezî kişiyi kandırmak için daha çok konuşmuştur.

Diyaloglarındaki dil kullanımında argo ve jargona da yer veren Necip Fazıl *Yunus Emre* piyesinde farklı bir uygulamaya yönelmiş ve merkezî kişisi Yunus'a çoğu diyalogunda günlük konuşmanın dışına çıkarak şiirler söyletmiştir. Bunların yanında Necip

Fazıl tüm piyeslerini İstanbul Türkçesi ile yazmış ve konusu Anadolu'da geçen piyesleri de dâhil olmak üzere hiç ağız kullanmamıştır.

Yazarın anlatım tekniklerinde dikkat çeken bir husus da leitmotivlerde görülür. Bu teknikten sıkça yararlanan Necip Fazıl çoğu piyesinde eserin adını da leitmotiv olarak kullanmıştır. Yazarın diyalog haricinde faydalandığı beş anlatım tekniği çeşitli piyeslerinde görülürken bilinç akışı ise sadece *Künye*'de kullanılmıştır.

1935 yılında *Tohum*'la tiyatro sanatına adım atan Necip Fazıl'ın bu ilk piyesi ismiyle müsemma bir şekilde onun piyes yazarlığının tohumu olmuş, bu tohumun filizlenmesiyle o; Türk edebiyatına şair, hikâyeci ve düşünür kimliğinin yanında ikisi yarım kalmış, biri vefâtından sonra yayımlanmış on yedi piyesiyle tiyatro yazarı olarak da adını yazdırmıştır. Sadece tiyatroyu değil genel olarak edebiyatı düşüncelerini topluma yaymak için kullanan yazar tezimizde ortaya koymaya çalıştığımız üzere temalarıyla, kurgusuyla, şahıs kadrosuyla, zaman ve mekân kullanımıyla, anlatım teknikleriyle bu amacına uygun bir yapı oluşturmaya çalışmıştır.

Sonuç olarak şiirden sonra en çok tiyatro alanında eser veren Necip Fazıl'ın hem piyeslerinin sayısı ile hem de tıratları gibi eleştirilen kimi kusurlarına rağmen piyeslerinin yapısal sağlamlığıyla Türk tiyatro edebiyatına katkı sağlamış önemli bir yazarımız olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKLAR

A- Necip Fazıl Kısakürek'in İncelenen Piyesleri

- KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Püf Noktası*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.
- _____, _____, *Kanlı Sarık*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.
- _____, _____, *Mukaddes Emânet*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.
- _____, _____, *Künye*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011.
- _____, _____, *Siyah Pelerinli Adam*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011.*
- _____, _____, *İbrahim Ethem*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2012.
- _____, _____, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2012.
- _____, _____, *Sabır Taşı*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2012.
- _____, _____, *Para*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.
- _____, _____, *Reis Bey*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2013.
- _____, _____, *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.
- _____, _____, *Yunus Emre*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.
- _____, _____, *Abdülhamîd Han*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.**
- _____, _____, *Ahşap Konak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, _____, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

B- Yararlanılan Kaynaklar

Kitap ve Tezler

- ABRAMS, M. H. – HARPHAM, Geoffrey Galt, *A Glossary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning, Boston 2009.
- AK, Suat, *Necip Fazıl Kısakürek ve Büyük Doğu - Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, Rasyo Yayınları, İstanbul 2009.
- AKI, Niyazi, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968.

* Necip Fazıl'ın yarım kalan *Kumandan* adlı piyesi de bu kitabın içerisinde.

** Necip Fazıl'ın yarım kalan *Sır* adlı piyesi de bu kitabın içerisinde.

- _____, _____, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- AKTAŞ, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.
- AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995.
- ALANGU, Tahir, *Billûr Köşk Masalları*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.
- ALPER, Yusuf, *Şiir ve Psikiyatri Kavşağında*, Özgür Yayınları, İstanbul 2010.
- AND, Metin, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, basım yeri belirtilmemiş, 1973.
- _____, _____, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- ARSLAN, Savaş, *Melodram*, L&M Yayınları, İstanbul 2005.
- ASLAN, Celal, *Sait Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, MEB Yayınları, Ankara 2011.
- AYDIN, Erkan, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Adıyaman 2015.
- AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1999.
- AYTÜR, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul 2009.
- BALDICK, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, England 2001.
- BALIK, Macit, *Nazlı Eray'ın Öykülerinde Düş ve Gerçek*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015.
- BENJAMİN, Walter, *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin*, Çeviren: Ahmet Cemal, Agora Kitaplığı, İstanbul 2014.
- BERK, Cybele - BOZDEMİR, Michel, *Dictionnaire General Français-Turc*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2009.
- BUTTANRI, Müzeyyen, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2011.
- ÇALIŞLAR, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.
- ÇAMURDAN, Esen, *Haldun Taner Seyir Defteri*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2006.
- _____, _____, *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Habitus Yayınları, İstanbul 2015.

ÇEBİ, Hasan, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981.

ÇETİN, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, kendi yayını, Ankara 2004.

ÇETİŞLİ, İsmail, *Metin İncelemelerine Giriş-2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014.

ÇORBACIOĞLU, Fazıl Hayatî, *Radyo Tiyatrosu ve Piyas*, Mikrofon Yayınları, İstanbul, tarihsiz.

DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2004.

ENGİNÜN, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003.

_____, ____, *Türkçede Shakespeare Çevirileri ve Etkisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.

ERSOY, Mehmed Âkif, *Safahat*, Hazırlayan: M. Ertuğrul Düzdağ, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011.

ERTUĞRUL, Muhsin, *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.

ESSLIN, Martin, *Dram Sanatının Alanı*, Çeviren: Özdemir Nutku, YKY, İstanbul 1996.

FREUD, Sigmund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çeviren: Kâmuran Şipal, YKY, İstanbul 2001.

GENÇ, İlhan, *Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi - Giriş*, kendi yayını, İzmir 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*, Çeviren: İclal Cankorel, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2015.

GÖĞEBAKAN, Turgut, *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

GÖK, Sezgin, *Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal'ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2010.

GÜÇBİLMEZ, Beliz, *Zaman/Zemin/Zuhûr – Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006.

GÜL, Mustafa Fırat, *Necip Fazıl ve Tiyatro*, Kömen Yayınları, Konya 2010.

GÜNAYDIN, Selma, *Meyveli Ağaç - Necip Fazıl'a ve Sanatına Yöneltilen Eleştiriler*, Kurtuba Yayınları, Ankara 2010.

HAYTA, Necdet – BİRBUDAK, Togay Seçkin, *Balkan Savaşları'nda Edirne*, Genelkurmay ATASE Başkanlığı Yayınları, Ankara 2010.

HAZNEDAROĞLU, Aslıhan, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Rize 2012.

IBSEN, Henrik, *Hayaletler*, Çeviren: T. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2014.

İNCEEFE, Pınar, *Sofokles'in "Kral Oidipus" Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" Adlı Dramatik Metninin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir 2014.

KAHRAMAN, Mehmet, *Necip Fazıl'ın Çilesi*, Hece Yayınları, Ankara 2015.

KAPLAN, Mehmed, *Namık Kemâl Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1948.

KARAKOÇ, Sezai, *Edebiyat Yazıları-2*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2007.

KAYA, Yeşim, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Elazığ 2009.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Kanlı Sarık*, Akçağ Yayınları, Ankara 1970.

_____, _____, *Moskof*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2007.

_____, _____, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2007.

_____, _____, *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008.

_____, _____, *Hücum ve Polemik*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.

_____, _____, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.

_____, _____, *Rapor 5/6*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.

_____, _____, *Bâbiâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.

_____, _____, *Çerçeve-1*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.

_____, _____, *Hitâbeler*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.

_____, _____, *Namık Kemâl*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011.

_____, _____, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011.

_____, _____, *Kafa Kâğıdı*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2013.

_____, _____, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

- _____, _____, *Başmakalelerim-2*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, _____, *Cinnet Mustatili*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, _____, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, _____, *Çöle İnen Nur*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, _____, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, _____, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.
- _____, _____, *İman ve İslâm Atlası*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2015.
- _____, _____, *Tiyatro ve Tesiri*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2016.
- KUMRULAR, Özlem, *Türk Korkusu – Avrupa’da Türk Düşmanlığının Kökeni*, Doğan Kitap, İstanbul 2016.
- Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Hazırlayanlar: Hayrettin Karaman, Ali Özek vd., TDV Yayınları, Ankara 2016.
- LAVEAUX, J. Ch. – LAVEAUX, Ch. Marty, *Dictionnaire Raisonné des Difficultés Grammaticales et Littéraires de la Langue Française*, Librairie Hachette, Paris 1892.
- MAETERLİNCK, Maurice, *Mavi Kuş*, Çeviren: Mehmet Şükrü Erden, Remzi Kitabevi, İstanbul 1937.
- _____, _____, *Evin İçi*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Maarif Vekilliği Devlet Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul 1940.
- MENGÜŞOĞLU, Metin Önal, *Mağrur Öfke: Necip Fazıl*, Okur Kitaplığı, İstanbul 2014.
- MİYASOĞLU, Mustafa, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.
- Nâzım Hikmet, *835 Satır*, YKY, İstanbul 2004.
- NUTKU, Özdemir, *Tiyatro ve Yazar*, GİM Yayınları, Ankara 1960.
- _____, _____, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.
- OFLAZOĞLU, A. Turan, *Mutlak Avcıları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2001.
- OKAY, M. Orhan, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul 2003.

_____, _____, *Necip Fazıl Kısakürek -Kendi Sesinin Yankısı*, Etkileşim Yayınları, İstanbul 2009.

_____, _____, *Necip Fazıl - Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2013.

ÖNER, Haluk, *Bir Dünya Cenneti - Kadıköy ve Edebiyatımız*, Serüven Kitap, Ankara 2015.

ÖZAKMAN, Turgut, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014.

ÖZDENÖREN, Rasim, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016.

SANCAK, Ayşe, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçekçi Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2008.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Çeviren: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.

_____, _____, *Hamlet*, Çeviren: Esen Genç, Ve Edebiyat Yayınları, İstanbul 2009.

_____, _____, *Hamlet*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011.

_____, _____, *Hamlet*, Editor: T. J. B. Spencer, Penguin Books, United Kingdom 2015.

_____, _____, *Macbeth*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

STRINDBERG, August, *Baba*, Çeviren: A. Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul 2004.

ŞENER, Sevdâ, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1971.

_____, _____, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara 2011.

_____, _____, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 2012.

_____, _____, *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Dost Kitabevi, Ankara 2014.

ŞENOL, Derya, *Sahnenin İki Yüzü - Bir Adam Yaratmak ile Hamlet Karşılaştırması*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2003.

TANER, Haldun – AND, Metin – NUTKU, Özdemir, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1966.

TANER, Haldun, *Fazilet Eczanesi*, YKY, İstanbul 2016.

TATÇI, Mustafa, *Yûnus Emre Külliyyâtı-1: Yûnus Emre Divânı İnceleme*, MEB Yayınları, İstanbul 2005.

_____, _____, *Yûnus Emre Külliyyâtı-4: Âşık Yûnus*, MEB Yayınları, İstanbul 2005.

TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı-I Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2008.

TEMEL, Betül, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Gaziantep 2013.

TOPRAK, Burhan, *Yunus Emre Divanı*, Odunpazarı Belediyesi Yayınları, Eskişehir 2006.

TÖRE, Enver, *Hayattan Sahneye Kadınlar*, DUYAP Yayıncılık, İstanbul 2006.

_____, _____, *Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

TUNCAY, Murat, *Sahneye Bakmak I – Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010.

UÇ, Himmet, *Dev ve Dâhi Necip Fazıl Kısakürek – Şiir ve Ruh Dünyası*, kendi yayını, Ankara 2012.

UYGUR, Selda, *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2005.

ÜNSAL, Harun, *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Van 2007.

YİĞİT, Neslihan Huri, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında II. Abdülhamid ve Eğitim*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İzmir 2012.

Makale ve İncelemeler

ALBAYRAK, Nurettin, “İbrâhim b. Edhem - Edebiyat”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 21 (2000).

ALPEREN, Ahmet, “Necip Fazıl Kısakürek’in Sanatı”, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara 1994.

ALVER, Köksal, “Anadoluculuk ve Hilmi Ziya Ülken”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/1 (Haziran 2001).

AYATA, Yunus, “Necip Fazıl’ın Püf Noktası Adlı Eseri Üzerine”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIII/1 (2009).

AYSAL, Necdet, “Atatürk Döneminde İç Politika”, *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Editör: Temuçin Faik Ertan, Siyasal Kitabevi, Ankara 2016.

BAKACAK, Alper, “XX. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti”, *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Editör: Temuçin Faik Ertan, Siyasal Kitabevi, Ankara 2016.

BASTEM, Nuriye, “Necip Fazıl’ın ‘Sabır Taşı’ Adlı Tiyatro Eseri ile Billur Köşk Masallarından ‘Muradına Eren Dilber’ Adlı Masal Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma”, *Turkish Studies*, 10/16 (Sonbahar 2015).

BAYKAN, Ali, “N. Fazıl Kısakürek’in ‘Para’ ve Friedrich Dürrenmatt’ın ‘Yaşlı Kadının Ziyareti’ Adlı Tiyatro Oyunlarında Ahlaki Çöküntü”, *Uluslararası Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu Bildiler Kitabı*, Editörler: Âlim Gür - Ali Temizel - Harun Yıldız, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya 2014.

BÜRÜN, Vecdi, “Reis Bey”, *Necip Fazıl Kısakürek Şiiri-Sanatı-Aksiyonu*, Hazırlayan: A. Arif Bülendoğlu, Binbir Yayınları, İstanbul 1968.

BÜYÜKKAVAS KURAN, Şeyma, “Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatroları Hakkında Bazı Dikkatler”, *Turkish Studies*, 8/13 (Sonbahar 2013).

COŞKUN, Sezai, “Necip Fazıl’ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005).

ÇELİKMAN, Mehmet Günfer, “Tiyatrosuz Yazar, Yazarsız Tiyatro”, *Türk San’atı*, 2/28 (Ekim 1954).

ÇİFTÇİ, Salih, “Orhan Kemal’in Gurbet Kuşları’nda Kırdan Kente Göç, Kentleşme ve Kentleşme Olgusu”, *Türk Romanında Sosyal Meseleler*, Editör: Ensar Yılmaz, Başka Yerler Yayınları, İstanbul 2011.

DOĞAN, D. Mehmet, “Bir Adam Yaratmak’ın Yeniden Sahnelenmesi Münasebetiyle Necip Fazıl Tiyatrosu”, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara 1994.

DURMUŞ, Mitat, “Karşılı Halk Ozanlarının Şiirlerinde Osmanlı Algısı”, *Gazi Kars Şehrengizi Bildiriler Kitabı*, Editörler: Cengiz Alyılmaz, İlyas Demirci, İbrahim Terzioğlu, Türk Dünyası Mühendisler ve Mimarlar Birliği Yayını, Ankara 2011.

EMRE, İsmet, “Necip Fazıl’ın Bir Adam Yaratmak Adlı Eserinde Ölüm İzleği”, *Uluslararası Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Editörler: Âlim Gür - Ali Temizel - Harun Yıldız, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya 2014.

ENGİNÜN, İnci, “Tohum”, *Yönelişler*, 3/ 25 (Temmuz 1983).

ERZEN, Melih, “Nesil Çatışmasının Mekâna Yansıyan Yüzü: Ahşap Konak’ın Katları”, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 17 (Güz 2015).

FREIDMAN, Norman, “Romanda Yapı Şekilleri”, Philip Stevick, *Roman Teorisi*, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Yayını, Ankara 1988.

GÜLER, Turan, “Necip Fazıl Kısakürek’in Yunus Emre Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme”, *Turkish Studies*, 7/3 (Yaz 2012).

GÜMÜŞ, Hüseyin, “Maurice Maeterlinck: Aşk ve Ölüm Tiyatrosu”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (1986).

GÜNTEKİN, Reşat Nuri, “Dekor Mes’eleleri”, *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Hazırlayan: Kemal Yavuz, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976.

HARMANCI, Abdullah – UYSAL, Tuna, “Necip Fazıl Kısakürek ve Nezihe Araz’ın Yunus Emre Oyunlarının Karşılaştırılması”, *X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni Bildirileri*, Hazırlayan: Erdoğan Boz, Eskişehir 2011.

HÜLÂGÜ, Mehmet Metin, “Gazi Osman Paşa”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 13 (1996).

IŞIK, İhsan, “Necip Fazıl Kısakürek’in Oyunlarına Toplu Bakış”, *Mavera*, 17 (Nisan 1978).

KAPLAN, Ramazan, “Kurgulama Tekniği Bakımından Cemile Hikâyesi”, *Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, AKM Yayınları, Ankara 1999.

KARAHAN, Abdülkadir, “Âşık Edebiyatı”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 3 (1991).

KARAKILIÇ, Selçuk, “Necip Fâzıl’ın Birinciliği Nasıl İptal Edildi?”, *Türk Edebiyatı*, 495 (Ocak 2015).

KARAL, Cevdet, “Düşüncede Yoğunlaşan Duygu ya da Sanatçının Bir Yaratıcı Olarak Küstahlığı: NFK”, *Kaşgar*, 30 (Kasım-Aralık 2002).

KARATAŞ, Turan, “Necip Fazıl’ın Tiyatroları”, *Necip Fazıl Kısakürek*, Editörler: Mehmet Nuri Şahin - Mehmet Çetin, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2008.

KIRCI, Mustafa, “Necip Fazıl Kısakürek’in ‘Abdülhamid Han’ Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/2 (Kış 2008).

KISAKÜREK, Mehmet, “Bir Adam Yaratmak Etrafında”, *Kaşgar*, 31 (Ocak-Şubat 2003).

KISAKÜREK, Mehmed – AK, Suat, “Ana Çizgileri ile Necip Fazıl Kısakürek Biyografisi”, *Necip Fazıl Armağanı*, Hazırlayan: Mustafa Miyasoğlu, Konak Yayınları, İstanbul 2011.

MAKAS, Zeynelâbidin, “Millî Birlik ve Beraberliğimizde Ozanların Rolü”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, XI/33 (Kasım 1995).

MERT, Necati, “Benim Necip Fazıl’ım”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005).

NAYIR, Yaşar Nabi, “Tiyatro Buhranı”, *Necip Fazıl Kısakürek Şiiri-Sanatu-Aksiyonu*, Hazırlayan: A. Arif Bülendoğlu, Binbir Yayınları, İstanbul 1968.

ÖNGÖREN, Reşat, “İbrâhim b. Edhem”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 21 (2000).

ÖZCAN, Mustafa, “Necip Fazıl Kısakürek’in Para Piyesi ve Etrafındaki Tartışmalar”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 18 (2007).

SAFA, Peyami, “Necip Fazıl’ın Tohumu”, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*, Hazırlayan: Osman Selim Kocahanoğlu, Ağrı Yayınları, İstanbul 1983.

SAĞLAM, Ahmet, “‘Bir Adam Yaratmak’ Üzerine Oturum”, *Mavera*, 13 (Aralık 1977).

SAĞLAM, Tülin, “Siyah Pelerinli Adam’da ‘Faust’”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29 (2010).

SAĞLIK, Şaban, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005).

SAYAR, Kemal, “Dünya Evinde Olmayan Adam: Hüsrev”, *Kaşgar*, 30 (Kasım-Aralık 2002).

SEDES, Selami İzzet, “Tohum”, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*, Hazırlayan: Osman Selim Kocahanoğlu, Ağrı Yayınları, İstanbul 1983.

SORGUN, Hüseyin, “Tiyatro ‘Sahne’sinden Anadolu’nun ‘Sine’sine: Necip Fazıl Kısakürek”, *Necip Fazıl Kitabı*, Editörler: Asım Öz - İsmail Kara - Aykut Ertuğrul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2015.

ŞAR, F. Yasemin, “Necip Fazıl’ın Piyeslerine Umumî Bakış”, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek*, Hazırlayan: Osman Selim Kocahanoğlu, Ağrı Yayınları, İstanbul 1983.

ŞEN, Abdurrahman, “Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl”, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara 1994.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

TOMAŞEVSKİ, Boris, “Tema Örgüsü”, *Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat – Sema Rifat, YKY, İstanbul 1995.

TÖRENEK, Mehmet, “Necip Fazıl’ın Tasavvufi Oyunları”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 56 (2016).

YALSIZUÇANLAR, Sadık, “Necip Fazıl’ın Sahnelenen Tiyatroları”, *Hece Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97 (Ocak 2005).

YETKİN, Fevzi, “Necip Fazıl’ın ‘Hasene Bacı’ Hikâyesinin Kaynağı ve Şekilci Dindarlık Eleştirisi”, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1/1 (Haziran 2016).

YILMAZ, H. Kâmil, “Ebu’l Hasan Harakânî ve Tasavvuf”, *Gazi Kars Şehrengizi Bildiriler Kitabı*, Editörler: Cengiz Alyılmaz, İlyas Demirci, İbrahim Terzioğlu, Türk Dünyası Mühendisler ve Mimarlar Birliği Yayını, Ankara 2011.

ZEYREK, Yunus, “Belge ve Tanıklarıyla Ahıska Türklerinin Türkiye’ye Göçleri ve 1944 Sürgünü-I”, *Bizim Ahıska*, 10/35 (Yaz 2014).

İnternet Kaynakları

KARS, Abdullah, “Son Noktayı Koymadım”, *Yeni Şafak*, (25 Mart 2002), <http://www.yenisafak.com/arsiv/2002/mart/25/g3.html> (e.t. 31/08/2015).

Kubbealtı Lugatı, <http://lugatim.com/> (e.t. 03/07/2017).

ÖLÇER ÖZÜNEL, Evrim, “İrşâdî”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=7328> (e.t. 20/08/2016).

ÖNCÜL, Kürşat, “Bahri, Karslı”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=4505> (e.t. 20/08/2016).

http://www.turkuler.com/nota/ezgi_karadagda_dusman_topu_vurun_evlatlarim.html (e.t. 20/08/2016).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/TCG_Dumlup%C4%B1nar_\(D-6\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/TCG_Dumlup%C4%B1nar_(D-6)) (e.t. 14/10/2016).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Can ŞEN
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul 1986

Eğitim Durumu

Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği (2009)
Yüksek Lisans : Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk
Edebiyatı Bilim Dalı (2012)
Doktora : Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk
Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (2017)

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : 1- Tekirdağ Büyükşehir Belediyesi (Memur,
2010-2011)
2- Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
(Memur, 2011-2014)
3- Bartın Üniversitesi, Türk Dili Bölümü (Okutman,
2014 – devam ediyor)

Tarih : 15/09/2017