

FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN MERMER BEŞİK ADLI SENARYOSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN EXAMINATION ON FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'S SCENARIO NAMED MERMER BEŞİK

Can ŞEN*

Şeyma ŞAHİNKAYA**

Öz

Türk edebiyatında çeşitli eserleriyle kendilerine önemli bir yer edinmiş kimi şairlerin/yazarların külliyatlarında geri planda kalan, unutulmuş eserler olduğu bilinen bir gerçektir. Bu isimlerden birisi de şair kimliğiyle ön planda olmasının yanı sıra tiyatro ve roman türlerinde de eser veren Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. Sanatçı, bu eserlerinin yanında Mermer Beşik adlı bir senaryo da kaleme almıştır. Çamlıbel'in günümüzde basılı eserleri arasında yer almayan bu eserine bugüne kadar sadece bir akademik çalışmada değinilmiştir. Aynı zamanda Türk edebiyatında edebiyat-sinema ilişkisi üzerine yapılan araştırmalar ve senaryo metinlerinin edebî olarak incelendiği çalışmalar oldukça azdır. Bu noktada senaryo metinlerinin edebiyat bilimi açısından tür olarak nasıl sınıflandırılacağı da üzerinde durulması, tartışılması gereken bir husustur. Makalemizde bu doğrultuda Faruk Nafiz Çamlıbel'in Mermer Beşik adlı bu senaryosunu yapı ve içerik özellikleri bakımından inceleyerek yazar üzerine yapılan akademik çalışmaların yanı sıra senaryo metinlerinin bir edebî eser olarak değerlendirildiği çalışmalara katkı sunmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler

Faruk Nafiz Çamlıbel, Mermer Beşik,
Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı,
sinema-edebiyat ilişkisi, senaryo

Keywords

Faruk Nafiz Çamlıbel, Mermer Beşik,
Republican era Turkish literature,
cinema-literature relationship,
scenario

Abstract

It is a known fact that some of the poets/writers, who have gained an important place through their various works in Turkish literature, also have some forgotten works that remain in the background. One of these names was Faruk Nafiz Çamlıbel, who, in addition to being at the forefront with his works of poetry, also published some works in theatre and novel genres. Apart from these works, Faruk Nafiz Çamlıbel also wrote a scenario called the Mermer Beşik (Marble Cradle). This work of Çamlıbel, which is not included among his currently published works, has been mentioned in only one academic study so far. At the same time, there are a limited number of studies on the relationship between literature and cinema and literary reviews of scenario texts in Turkish literature. At this point, how to classify the scenario texts as genres in terms of literature science is another matter that should be focused on and discussed. In this article, we will examine the scenario titled the Mermer Beşik by Faruk Nafiz Çamlıbel in terms of structure and content features, and we will try to contribute to the academic studies, in which the scenario texts are evaluated as literary works, as well as the studies carried on the author.

*Doç. Dr., Bartın Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü
cansen20@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7449-5112

**Bartın Üniversitesi, Lisansüstü
Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve
Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek
Lisans Öğrencisi
sahinkayaseyma@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7517-8768
Bartın / TÜRKİYE

Gönderim Tarihi: 12/08/2020

Kabul Tarihi: 09/10/2020

Giriş

Türk edebiyatında özellikle “Han Duvarları” şairi olarak tanınan Faruk Nafiz Çamlıbel, şair kimliğinin yanı sıra Cumhuriyet döneminde yazdığı piyeslerle tiyatro alanında da adından söz ettiren bir edip olmuştur. O, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında kendisine, Anadolu’yu ve Anadolu halkını “(...) *yaşayan haliyle tasvir eden ve aydına ulaştıran şiirleri, hem de Canavar, Akın oyunları ve halkçılık ve milliyetçiliğin en önemli noktalarına temas edışıyle mühim bir (...)*” (Bulut, 1991, s. 182) yer edinmiştir.

Faruk Nafiz’in Türk edebiyatındaki bu önemli yerine rağmen külliyatının bütün olarak yayımlanmasında ve eserleri üzerine yapılan çalışmalarda eksiklikler görülmektedir (Öztürk, 2017, s. 10). Bu doğrultuda yazarın *Mermer Beşik* adlı senaryosu unutulmuş bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Muhsin Ertuğrul Evrakı içerisinde daktilo metin olarak yer alan eser kitap olarak basılmamıştır. Metin eserin adının, yazarının ve şahıs kadrosunun yer aldığı kapak sayfası (bakınız Ek 1.) hariç yirmi üç sayfadan oluşmaktadır. Metinde herhangi bir tarih bilgisi bulunmamaktadır.¹ Eserin, Çamlıbel’in tiyatro ve roman türünde eserler verdiği 1930’lu - 1940’lı yıllarda (Önen Dede, 2019) yazılmış olabileceğini düşünmekteyiz. Araştırmalarımızda eserin filme çekilip çekilmediği hakkında bir bilgiye ise ulaşamadık.

Faruk Nafiz üzerine yapılan çalışmalarda bu esere değinilmediği görülmektedir (Necatigil, 1978, s. 90; Bulut, 1991, s. 184-186; Özcan, 1993, s. 744-749; Soydaş, 2013, s. 243-250; Önen Dede, 2019). Sadece Yakup Öztürk, Faruk Nafiz hakkındaki kitabında, yazarın eserini “*Bir Filim Romanı*” (MB, kapak sayfası) şeklinde takdim etmesinden ötürü *Mermer Beşik*’e Çamlıbel’in romanları içerisinde bir paragrafla değinmiştir (Öztürk, 2017, s. 206).

Çalışmamızda Faruk Nafiz’in, Öztürk’ün değinisi dışında, üzerinde durulmamış bir eseri olan *Mermer Beşik* adlı senaryosunu tür sınıflandırması açısından değerlendirdikten sonra içerik ve yapı özellikleri bağlamında inceleyeceğiz.

Sınıflandırma Sorunu: Piyes mi, Senaryo mu, Roman mı?

Senaryolar sinema sanatının edebiyatla olan ilişkisinde önemli bir konumdadır. Kullandıkları malzeme bakımından farklılık gösterebilirler de edebiyat ve sinemanın bir metne dayalı olarak ortaya çıkması ikisi arasında önemli bir ortaklıktır (Çetin, 2019, s. 4). Bu bağlamda sinema için temel unsurlardan birisi olan senaryolar yayımlandıklarında okuyucular tarafından okunabileceği, hatta edebiyat bilimciler tarafından incelenebileceği için edebî bir hüviyet de kazanırlar. Bilhassa 2000’lerden itibaren bazı film ve belgesel senaryolarının kitap olarak yayımlanmasıyla bunların bir edebî eser olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2012, s. 262). Bu tartışmalar bağlamında Semir Aslanyürek’in görüşleri önemlidir:

“Sinema dramaturjisinin gelişme sürecinde, film senaryosunun ne olduğu hep tartışılmalıdır. Kimilerine göre senaryo, tıpkı roman veya öykü gibi bir edebiyattır. Kimilerine göre de, edebiyatla ilgisi olmayan ve filmin nasıl çekilmesi gerektiğini

¹ Faruk Nafiz Çamlıbel (t.y.), *Mermer Beşik*, (Yayımlanmamış Daktilo Metin). Makale boyunca eserden verilecek sayfa numaraları MB kısaltması ile gösterilecektir.

anlatan teknik bir yazımdan, yani filmsel olayların şematik bir protokolünden ibaretti. Ne var ki her iki tarafın da haklı ve haksız olduğu tarafları vardı. Çünkü film senaryosu da ne roman, ne piyes, ne de poemdir... Bir bakışa göre edebî senaryo, yani filmin öyküsü, kendine özgü bir yapısı olan bağımsız ve yeni bir edebiyat türüdür. Tabii ki bununla filmin edebî senaryosunu kastediyoruz. Oysa filmin çekim senaryosunun, yakından veya uzaktan edebiyatla hiçbir ilişkisi yoktur, olamaz da... Çekim senaryosu, filmin nasıl çekilmesi gerektiğinin şematik bir yazımıdır. (...)" (Aslanyürek, 2004, s. 53)

Bu noktada özellikle şairlerin/yazarların kaleme aldıkları, kimileri filme çekilen ve hatta kitap olarak yayımlanan senaryolar ayrı bir önem kazanmaktadır. Yazarlarının profesyonel bir senaristten ziyade bir edip olması ve bu eserlerin kitap olarak yayımlanması bunların da edebiyat incelemelerine konu olmasını sağlamaktadır. Bu senaryoların edebî olarak incelenmesinde üzerinde durulması gereken hususların başında edebiyat biliminin temel meselelerinden biri olan edebî türlerin sınıflandırılması (Aytaç, 2016, s. 46) sorunu gelmektedir. Zira bu eserler yazılış tarzları ve yazarlarının onları adlandırma şekilleriyle piyes-senaryo-roman türleri arasında gidip gelmektedir. Burada edebî türlerin biyolojik türler gibi her zaman sabit bir tasnife uygun olamayacağını, sosyal ve tarihî şartlarla koşut olarak değişen edebî zevklerle birlikte edebî türlerin de değişkenlik gösterebileceğini göz önünde bulundurmamak gerekmektedir (Aytaç, 2016, s. 46).

Sinema sanatında senaryoların kendilerine özgü bir yazım tarzları vardır. Bunlardan ilki çekim ve şahıslarla ilgili açıklamaların kâğıdın sol sütununa, diyalogların sağ sütuna yazıldığı tarz olan "çekim senaryosu"dur (örnek ve açıklamalar için bakınız: Aslanyürek, 2004, s. 157-162; Özakman, 2014, s. 256-259). Bunun yanında özellikle sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte "piyes tipi senaryo" ve "öykü tipi senaryo" olmak üzere iki yazım tarzı daha gelişmiştir (Aslanyürek, 2004, s. 163-169). Çalışmamızda inceleyeceğimiz *Mermer Beşik* yazım tarzı olarak "piyes tipi senaryo" özelliği göstermektedir: Metin, piyeslerde olduğu gibi diyaloglar üzerine kuruludur. Şahısların tavır ve hareketleri piyeslerde olduğu gibi parantez içi açıklamalarla "yazar anlatıcı" (Şen, 2017b, s. 27-28) kullanılarak verilmiştir. Eserin "piyes tipi senaryo" olmasını sağlayan bu özelliklerinin yanında Faruk Nafiz ise eserini kapak sayfasında "*Bir Filim Romanı*" şeklinde tavsif etmiştir.

Benzer bir yapı Necip Fazıl Kısakürek'in senaryolarında da karşımıza çıkmaktadır. On senaryosundan dokuzunu piyes gibi, Vatan Şairi Namık Kemâl senaryosunu ise roman gibi yazmıştır (Çetin, 2019, s. 70-71). Ayrıca Abdülhak Hamit Tarhan'ın piyeslerini sahnelenmesinden ziyade okunması için yazmasına benzer bir şekilde Necip Fazıl da senaryolarını, filme çekilmeleri için yazmış olsa dahi, "senaryo roman" şeklinde adlandırarak bunların roman gibi okunabileceğini de belirtmeye çalışmıştır (Çetin, 2019, s. 8). Hem Faruk Nafiz'in hem Necip Fazıl'ın adlandırmada "roman" ifâdesini kullanmalarına rağmen eserlerini "piyes tipi senaryo" şeklinde yazmalarında, iki yazarın tiyatro türünde önemli sayıda eser vererek bu yazım şekline yatkınlık kazanmalarının payını da göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

Yazarların kendi eserleri için yaptıkları “senaryo roman”, “film romanı” gibi adlandırmaların edebî incelemeler esnasında karışıklığa yol açtığı da görülmektedir. Örneğin, Necip Fazıl’ın senaryo romanlarını inceleyen Fatih Demir, biri hariç diğerlerinin piyes tarzında yazılmış olmasına rağmen bu eserleri romanlarıyla beraber ele almıştır (Demir, 2018, s. 89-180). Oysaki bu eserler roman türünden yapısal olarak ciddi anlamda ayrılmaktadır.

Biz bu noktada Faruk Nafiz’in de Necip Fazıl gibi senaryosunu belki daha sonra yayımlatarak okuyuculara da sunma niyetiyle “film romanı” şeklinde adlandırdığını düşünmekteyiz. Metnin piyes şeklinde yazılmasının yanı sıra oldukça kısa olması da onu romanın tür özelliklerinden uzaklaştırmaktadır. Bu sebeple eseri, piyes formatında yazıldığını göz önünde bulundurarak değerlendirmeye çalışacağız.

Eserin İçerik Özellikleri

Mermer Beşik, eski bir temyiz azası olan ve vak’a zamanında avukatlık yapan elli yaşlarındaki Kemal’in bir dava için gittiği Ankara’dan İstanbul’a dönmesiyle başlamaktadır. Karısı Müzeyyen ile evlendiklerinden beri bu ilk ayrılıklarıdır ve Kemal bu yüzden Müzeyyen’in istasyona kendisini karşılamaya gelmemesine şaşırmıştır. Merak içinde Suadiye’deki köşküne gittiğinde hizmetçiden, hamile olan Müzeyyen’in hastanede olduğunu öğrenerek doğumuna gider (MB, s. 1-2).

Mermer Beşik, bu şekilde hızlı bir girişle ve merak unsuruyla başlamaktadır. Aristoteles’ten itibaren pek çok tiyatro kuramcısı okuyucunun/seyircinin eseri sıkılmadan takip edebilmesi için başlangıç bölümlerinin kısa tutulmasının önemli olduğunu ve bu doğrultuda eserin kırılma noktasına en yakın yerden başlatılması gerektiğini vurgulamışlardır (Tuncay, 2010, s. 79). Shakespeare de *Othello* gibi kimi piyeslerini hızlı ve çarpıcı girişlerle başlatarak okuyucuyu/seyirciyi esere odaklamayı amaçlamıştır (Yüksel, 2017, s. 185). Buna koşut olarak senaryolarda da giriş kısımları kısa tutularak heyecanın ve çatışmanın yoğun olarak yaşandığı kırılma noktasına geçilir (Çetin, 2019, s. 71). Faruk Nafiz’in eserinde de buna uygun bir başlangıç karşımıza çıkmaktadır.

Kemal, doğumuna gittiğinde aynı zamanda arkadaşı olan Doktor’dan Müzeyyen’in bebeğini bilinçli olarak düşürmeye çalıştığını ve bu yüzden hastanelik olduğunu öğrenir. Doktor’a göre Müzeyyen’in bu hareketinin sebebi onun Kemal’e göre daha çocuk denebilecek bir yaşta olmasıdır. Kemal’le Müzeyyen iki sene önce evlenmişlerdir ve Müzeyyen vak’a zamanında yirmi iki yaşındadır (MB, s. 2). Aralarında otuz yakın bir yaş farkı vardır. Müzeyyen çok genç olması sebebiyle Doktor’a göre psikolojik olarak anneliğe hazır değildir: “Müzeyyen de emsali gibi düşünmüş olabilir... Bu yaşta ana vücudum² bozulma tehlikesi geçirecek, bütün gençliğimde dadılık edeceğim, gece uykusuzluk, gündüz didinme... İyisi mi, analık mevkinin daha sonraya bırakırım!” (MB, s. 2-3). Fakat durum Müzeyyen’in düşündüğü gibi olmamıştır. Doktor’un hayatını kurtarabilmek için yaptığı ameliyat esnasında Müzeyyen çocuğunu ve bundan sonra anne olabilme imkânını kaybetmiştir (MB, s. 2-3).

² Cümlelerin burasında bir düşüklük vardır.

Müzeyyen'in bu şekilde bebeğini düşürmeye çalışması sonucunda annelik imkânını kaybetmesi eserdeki birinci kırılma noktasıdır. Trajedilerde merkezî kişinin yaptığı bir hatanın (hamartia) sonucunda hayatının değişmesi ve merkezî kişinin bu şekilde trajik bir özellik kazanması olarak karşımıza çıkan kırılma noktası (Şener, 2011, s. 88) *Mermer Beşik*'te yazar tarafından geleneksel yapısının dışında kullanılmıştır. Bu noktada ilk farklılık Müzeyyen'in merkezî kişi olmamasıdır. Eserin başlarında Kemal geçici bir süreliğine merkezî kişidir. Geleneksel trajedi yapısından farklı olarak kırılma noktasını oluşturacak hatayı merkezî kişi değil Müzeyyen yapmıştır. Ayrıca Müzeyyen'in yaptığı bu hata onu trajik bir konuma taşımaz. Eserin devamında görüleceği üzere Müzeyyen çocuk düşürme eyleminden asla pişman olmamış, bunu bir hata olarak görmemiştir. Bu doğrultuda Müzeyyen'in bu hatası bir hamartia olmamakla birlikte kendisinin, Kemal'in ve esere daha sonra dâhil olacak Lâle'nin hayatını etkilediği için bir kırılma noktasıdır.

Müzeyyen'in bebeğini düşürmeye çalışarak hastanelik olduğu günün gecesinde bir bekçi Yeni Cami avlusuna bırakılmış bir kız bebek bulur ve polislere teslim eder. Polisler de kundağından ve nazarlığından zengin bir ailenin çocuğu olduğunu düşündükleri bu bebeğe Lâle ismini koyarlar ve onu Düşkünler Yurdu'na götürürler (MB, s. 4).

Kemal ise Müzeyyen'in hatası yüzünden baba olma ihtimalini kaybedince Müzeyyen'e danışmadan evlat edinmeye karar verir ve Düşkünler Yurdu'ndaki kimsesiz bebeklerden Lâle'yi evlat edinir (MB, s. 4-6).

Kemal'in Lâle'yi evlat edinmesi Müzeyyen'in annelik duygularında bir değişim oluşturmamıştır. Hatta kendisine danışmadığı için Kemal'e kızmıştır. Kemal, bu hareketini ona şöyle açıklar: "(...) Sormaya lüzum görmedim... Ne yapayım? Öz çocuğumuza, hem benim adımı, hem kendi adını vermek zevkinden mahrum eden sensin!" (MB, s. 6). Müzeyyen hem henüz tamamen iyileşmediği hem de onu ilk günden beri kabullenmediği için Lâle'yi bir gazete ilânıyla bulunan Süt Nine büyütür (MB, s. 6-7).

Eserde bundan sonra yaklaşık on senelik bir zaman sıçramasıyla Lâle'nin onuncu yaş gününe geçilmiştir. Doğum gününün kutlandığı bu sahnede Müzeyyen'in Lâle'yi benimsediği görülmektedir. Ayrıca bu sahnede Lâle'ye her doğum gününde meçhul bir kişiden postayla hediye geldiğinin bilgisi de verilmiştir. Kemal ve Müzeyyen, bu meçhul kişinin Lâle'yi uzaktan takip eden öz annesi olduğunu düşünürler. Aslında Lâle de Süt Nine'den öğrendikleriyle her şeyin farkındadır ve bu yüzden doğum günlerinde öz annesinden gelen hediyeyi beklemektedir. Diğer hediyelere aynı önemi vermemektedir (s. 8-9).

Lâle'nin onuncu yaş gününden sonra yine geniş bir zaman sıçramasıyla yirminci yaş gününe geçilmiştir. Fakat bu doğum gününde Lâle üzgündür çünkü öz annesinden hediye gelmemiştir ve onun vefat ettiğini anlar (MB, s. 9). Bu günlerde Lâle, Fuat adlı bir gençle duygusal yakınlık içindedir ve Fuat doğum günü partisinde Lâle'yi dansa kaldırmak ister. Lâle ise üzgün olduğu için Fuat'ın teklifini kabul edemez ve Fuat, Müzeyyen'le dans etmek zorunda kalır (MB, s. 10).

Fuat'la Müzeyyen'in bu dansı eserin ikinci kırılma noktasının da ilk adımını oluşturur. Yazarın kırılma noktasından gelenekselden farklı olarak yararlanmasının

ikinci şekli burada karşımıza çıkmaktadır. Trajedilerde tek kırılma noktası olurken *Mermer Beşik*'te eserin başında ve ortasında olmak üzere iki kırılma noktası vardır. İkinci kırılma noktasının da müsebbibi Müzeyyen'dir.

Müzeyyen, bu dans esnasında gençleştiğini hisseder ve Fuat'a karşı yakınlık duymaya başlar: "*Dansa başlar başlamaz kendimi yirmi yıl evveline götürdüm, o hava içinde kendimi kollarınıza teslim ettim...*" (MB, s. 10). Fuat'ın ise aklında o sıralarda sadece Lâle vardır ve durumu ailesine açarak Lâle'yi istemeyi düşünmektedir (MB, s. 11). Müzeyyen eserde açıkça belirtilmese de dans hadisesinden sonra Fuat'a duymaya başladığı yakınlık sebebiyle onun ile Lâle evlenmesini istememektedir. Bu yüzden Fuat'a, Lâle'yi istemeye gelecekleri günü haber vermek için evlerine geldiği zaman Lâle'nin öz çocukları olmadığını söyler (MB, s. 12).

Böylece eserdeki ikinci kırılma noktası yaşanır. Müzeyyen'in Fuat'a anlattıklarından sonra şahıslar arasındaki olumlu atmosfer bozulmaya başlar. İlk olarak Fuat bir anda değişir. Fuat bu noktada aile bağlarına önem veren bir ailenin çocuğu olarak çizilmeye çalışılmışsa da âşık olduğu Lâle'nin gerçek ailesinin belli olmaması sebebiyle bir anda ondan soğuması eserin zayıf noktalarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta yazar daha da ileri giderek Fuat'ı bundan sonra olumsuz bir karakter olarak çizmiştir. Müzeyyen'den gerçekleri öğrendikten hemen sonra onunla yakınlaşmaya çalışır. Ona "*Sizin samimi bir dosta ihtiyacımız var... Babanız yaşındaki bir adama kocam demekle, yabancı bir çocuğa kızım demekle hayatın en tatlı çağlarını kendinize zehir etmişsiniz... Şimdi bu zehri benimle paylaşmak istemez misiniz?..*" (MB, s. 12) der ve ertesi gün dışarıda buluşmaya karar verirler (MB, s. 13).

Boğaziçi'ndeki buluşmalarında Fuat, Lâle'den vazgeçmiş gibidir ve Müzeyyen'le ikisi iyice yakınlaşırlar (MB, s. 13). Bir sonraki sahnede ise aradan kısa bir süre geçmiştir ve Fuat ile Lâle bir sandal gezintisinde dirler. Lâle, Fuat'a kendisini istemeye uzun süredir gelmediği için sitem etmektedir. Bu sahnede diyalogda okuyucu/seyirci Fuat'ın Lâle'yle daha önce birlikte olduğunu da öğrenir. Lâle, sitemlerine Fuat'ın geçiştirici cevaplar vermesi üzerine sinirlenerek ondan ayrılır ve köşke döner (MB, s. 14).

Lâle ayrıca bir süre önce Fuat'ın evlerine geldiğini ve Müzeyyen'le konuştuğunu da öğrenmiştir. Bu yüzden sinirle geldiği köşkte Müzeyyen'le kavga eder. Müzeyyen bu tartışmada Fuat'a gerçekleri söylediğini itiraf eder. Tartışma, aslında yıllarca birbirlerini tam olarak sevememiş olan Lâle ile Müzeyyen'in hislerinin açığa çıkmasıyla daha da şiddetlenir. Müzeyyen'in Lâle'nin öz annesi hakkında söyledikleri onu iyice yaralar ve Lâle evi terk eder (MB, s. 15-16).

Lâle köşkten ayrıldıktan kısa bir süre sonra Fuat gelir. Bu esnada Müzeyyen küçük bir sinir buhranı geçirmektedir ve Fuat onu sakinleştirmeye çalışırken yine yakınlaşırlar. İkisinin yakınlaşmasına o esnada eve gelerek şahit olan Kemal, karşılaştığı manzara karşısında fenalaşır ve felç geçirir (MB, s. 16-17).

Eserde bundan sonraki olaylar çok hızlı bir şekilde gelişir. Lâle, köşkü terk ettikten sonra Süt Nine'nin Kocamustafapaşa'daki evine yerleşir. Bundan sonra geçim derdiyle de meşgul olacağı için iş aramaya başlar. Yabancı dil bilen, eğitilmiş bir genç olduğu için iş bulmakta zorlanmaz. Bir şirkette tercüme dairesinde işe girer (MB, s. 17-18).

Lâle bu şekilde kendisine yeni bir hayat kurmuştur ama akli hep babasındadır. Onun kendisine ne kadar düşkün olduğunu bildiği için evden ayrıldıktan sonra neden kendisini aramadığını merak eder. Kısa bir süre sonra Süt Nine'nin oğlu aracılığıyla babasının ne yaptığını araştırır ve hastanede yattığını öğrenir. Hastaneye gittiğinde babasının arkadaşı olan Başhekim'den babasının sağlık durumu hakkında bilgi alır. Ayrıca ondan Müzeyyen'in Fuat'la kaçtığını da öğrenir (MB, s. 19-20).

Eserin sonu ise senaryonun diğer kısımlarına göre daha zayıf kalmaktadır. Lâle, tüm bu olaylar yaşanırken Fuat'tan hamiledir. Çocuğunun babasının Fuat olduğunu kimsenin bilmesini ve özellikle Kemal'in bu olayı öğrenmesini istemediği için bir plan yapar. Çalıştığı şirketten iki aylık izin alıp bu süre içerisinde şirketten ve babasından saklanarak çocuğunu doğuracaktır. İki aylık izin aldığı için bu esnada yedi aylık hamile olduğu okuyucu/seyirci tarafından anlaşılır. Burada ciddi bir kurgu hatası karşımıza çıkmaktadır. Bu ana kadar şahıs kadrosundan hiç kimse onun hamile olduğunu anlamamıştır. Oysaki bu imkânsızdır.

Lâle planını uygulamaya koyar. Babası onu iki aylık iş seyahatinde zannederken şirkettekiler de Lâle'yi babasının tedavisi için iki aylık izinde zannedecektir (MB, s. 21). Annesinin başına gelen felâketin benzerini yaşadığını düşünen Lâle, çocuğunu doğurduktan sonra Süt Nine'nin oğlu Mehmet'e verir. Mehmet de bebeği o gece sabaha karşı Eminönü'nde sokağa bırakır. Lâle'nin bebekken camide bulunmasına benzer bir şekilde Lâle'nin bebeğini de bekçi bulur ve bebek Düşkünler Yurdu'na verilir (MB, s. 22).

Bu süreçte Kemal'in tedavisi de bitmiştir ve Lâle doğumdan habersiz olan babasının yanına döner. Beraber köşke döndüklerinde Kemal bu köşkün her yerinde Lâle'nin küçüklüğünün olduğunu, onun küçükken -tabir caizse- burayı cennette dönüştürdüğünü söyler. Bunun üzerine Lâle, Düşkünler Yurdu'ndan kendisine benzeyen bir bebek alarak eski güzel günlere dönebileceklerini söyler (MB, s. 22).

Eserin son sahnesinde Düşkünler Yurdu'nda bir bebeğin başındırlar. Kemal, çocuğun bilgilerini sorduğunda Eminönü'nde bulunduğunu, adının Kahkaha konulduğunu öğrenirler. Lâle'nin ısrarları üzerine bu bebeği alırlar ve Lâle kendi çocuğuna kavuşmuş olur (MB, s. 23).

Bu şekilde sona eren eserde tema olarak modernleşmeyle beraber sorunlu bir hâl alan kadın-erkek ilişkileri işlenmiştir. Faruk Nafiz, *Yıldız Yağmuru* (1936) ve *Ayşe'nin Doktoru* (tefrika, 1949-1950) romanlarında da *Mermer Beşik*'te olduğu gibi Cumhuriyet'ten sonra oluşan yeni insan tiplerini, değişen insan algısını, modernleşmeyi ve aile yapısındaki sorunları ele almıştır (Öztürk, 2017, s. 173, 188, 198, 202). Bu temalar o dönemde bilhassa tiyatro türünde eser veren başka yazarlarda da görülmektedir: "(...) 1930'larda bir yandan yeni kurulan cumhuriyetin kurtuluş ve kuruluş mitolojisi başta Halkevleri olmak üzere tiyatro sahnelerinde oluşturulurken, diğer yandan da toplumsal değişim sonucu ortaya çıkan değer çatışmalarının aile odağında ele alındığı oyunlar üretilir. (...)" (Dicle, 2020, s. 129)

Bu doğrultuda Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak, Para, Ahşap Konak, Mukaddes Emânet* piyesleriyle kimi senaryolarında (Şen, 2017a, s. 176-185; Çetin, 2019, s. 109-112), Nâzım Hikmet'in *Unutulan Adam*'ında (Dicle, 2020, s. 123-134) ve özellikle de Reşat

Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* ile *Eski Şarkı* piyeslerinde (Şener, 1971, s. 22-24) toplumsal anlamda insanlar arasındaki ilişkilerde, bireysel anlamda kadın-erkek ilişkilerindeki ve bunlarla bağlantılı olarak aile yapısındaki bozulmalar ele alınmıştır. Bu konuları işleyen eserleri çoğaltmak mümkündür (Şener, 1971, s. 16-38).

Mermer Beşik'te sorunların en temel sebebi Kemal'in kendisinden neredeyse otuz yaş küçük Müzeyyen'le evlenmiş olmasıdır. Eşler arasında yaş farkının doğurduğu sorunların ilkinin eserin başında çocuk sahibi olma konusunda yaşarlar. Kemal'in kendisinden oldukça küçük bir genç kızla evlenirken ileride doğacak sorunları hesap edememesine rağmen arkadaşı Doktor bunların farkındadır ve "(...) Biliyorsun, senin eşin de henüz pek çocuktur..." (MB, s. 2), "Senin gibi olgun bir hukukçu böyle bir çocukla evlendiği zaman, dadılığı da, lâlâlığı da göze almalıydı!" (MB, s. 8) sözleriyle durumu açıkça ifade etmiştir.

Kemal'le Müzeyyen arasındaki yaş farkının doğurduğu tek sorun çocuk sahibi olmaktan mahrum kalmaları değildir. Bundan daha büyük sorunlar yirmi yıl sonra ortaya çıkar. Kırk yaşlarına gelen Müzeyyen yanlış bir evlilikle gençlik yıllarının heba olduğunu düşünmektedir: "Her kadının hayal ettiği yaşı ben hatırlamak bile istemiyorum... O yaşlarda ben, babam yaşında bir adamla evlenmişim!" (MB, s. 10). Bu yüzden Fuat'ın kendisiyle dans etmesi ve kendisine ilgi göstermesi üzerine farklı duygular içine girer, yaşayamadığı gençlik hazlarını yaşamak ister. Bunun neticesinde ikisi yakınlaşırlar ama bu yaklaşma herkes için yıkıcı bir etkiye sahip olacaktır. Oysaki Fuat da yaş olarak kendisine denk bir erkek değildir, Müzeyyen'den yirmi yaş küçüktür. Lâle bunu şöyle ifade etmiştir: "(...) Bir zamanlar kocasını babası yaşında gören bu kadın, şimdi, oğlu yaşındaki bir genç ile birleşti... Her geçen senenin aralarındaki mesafeyi bir kat daha açacağından şüphe mi var?.. (...)" (MB, s. 21)

Eserde kadın-erkek ilişkileri bağlamında eleştirilen ikinci husus evlilik öncesi ilişkilerdir. Yazar genç kız ve erkeklerin evlilik öncesinde cinsel yaklaşma içinde olmalarını doğru bulmamakta ve böyle yakınlaşmaların sorunlar doğuracağını düşünmektedir. Yazar bunu hem Lâle'nin kimliği meçhul annesi hem de Lâle üzerinden göstermeye çalışmıştır. Lâle, annesinin evlilik öncesi ilişkisi yüzünden dünyaya gelmiş ve bu yüzden annesi tarafından bir cami avlusuna bırakılmıştır (MB, s. 4). Bundan yirmi yıl sonra da Lâle, bir genç kız olduğunda erkek arkadaşı Fuat'la birlikte olmuş ve hamile kalmıştır (MB, s. 14, 21). Fuat kendisini bırakınca da mağdur olmuştur (MB, s. 21).

Bu yönleriyle *Mermer Beşik* tamamıyla toplumsal temalı bir senaryo olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eserin Yapısal Özellikleri

Mermer Beşik numaralandırılmış otuz üç sahneden oluşmaktadır. Lakin numaralandırmada bazı hatalar görülmektedir. İkinci ve dördüncü sahnelerin başına numara konulmamış, bazı sahnelere aynı numara iki kez verilmiştir. Bunlar on sekiz, on dokuz ve yirmi altıncı sahne numaralarıdır. Bu sebeple toplamda otuz üç sahne olan eserde numaralandırma otuzda bitmektedir. Sahneler genellikle bir mekândan farklı bir mekân geçişle ya da zaman sıçramalarıyla değişmektedir. Dokuzuncu sahne

gibi (MB, s. 6) kimi sahneler birkaç cümlelik kısa diyaloglardan oluşurken on beşinci sahne gibi (MB, s. 9-11) birkaç sayfa uzunluğunda olan sahneler de vardır.

Eserin ilk on iki sahnesinde (MB, s. 1-8) merkezî kişi Kemal iken bundan sonrasında büyüüp bir genç kız olan Lâle esas merkezî kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Lâle aynı zamanda karakter özellikleriyle idealize edilmiş bir merkezî kişidir: “(...) idealize edilmiş merkezî kişiler; sanatçımızın şekillendirmeye çalıştığı toplumda bulunmasını istediği, olumlu düşünceleri olan, güzel ahlâklı ve iyimser özelliklere sahip örnek insanlardır. İdealize edilmiş merkezî kişiler, eserin başından sonuna kadar sahip olduğu bu kişilik özelliklerinden taviz vermeden hareket ederler.” (Çetin, 2019, s. 146)

Müzeyyen ile Fuat ise karşıt güç konumundaki kişiler olarak eserde yer almışlardır. Fuat olaylara ilk dâhil olduğunda olumlu bir şahıs gibi görünürken Lâle'nin evlatlık olduğunu öğrendikten sonra (MB, s. 12) ani bir şekilde değişerek olumsuz bir şahsa dönüşmüştür. Bu değişim karakterizasyon açısından eserin zayıf yönlerindedir.

Süt Nine ve oğlu Mehmet yardımcı kişiler olarak eserde yer alırken bu şahısların yanında Hizmetçi, Postacı, Bekçi, Birinci Polis, İkinci Polis, Doktor, Başhekim, Şirket Müdürü gibi pek çok figüran da şahıs kadrosunda karşımıza çıkmaktadır.

Eserde ağırlıklı olarak kapalı mekânlardan yararlanılmıştır. Ana mekân Kemal'in Suadiye'deki köşküdür. Yazar köşkün iç kısımlarından daha fazla yararlanmakla birlikte Lâle'nin doğum günlerinin kutlandığı sahnelerde açık mekân olarak köşkün bahçesini de kullanmıştır (MB, s. 8-11). Köşkün dışında hastane, Düşkünler Yurdu, Süt Nine'nin evi eserdeki önemli kapalı mekânlardır. Cami avlusu, Boğaziçi gibi bazı açık mekânlar ise daha az kullanılmıştır.

Mermer Beşik'te nesnel zaman açıkça belirtilmemiş olmakla beraber olayların Cumhuriyet döneminde geçtiği anlaşılmaktadır. Vak'a zamanı ise yirmi yılı aşkın bir süreyi kapsamaktadır. Bu geniş süre eserde zaman sıçramalarıyla verilmiştir. Zaman sıçramaları tüm sahnelerde değil sadece uzun sıçramaların olduğu sahnelerde belirtilmiştir: On ikinci sahnede Kemal, Doktor'a “Altı aydan beri her muayenede aynı müjdeyi veriyorsun (...)” (MB, s. 7) diyerek eserin başlangıç noktası üzerinden altı ay geçtiğini belirtmiştir. Bir sonraki sahnede ise esere yeni doğmuş bir bebek olarak giren Lâle'nin onuncu yaş günü kutlanır ve böylece aradan on sene geçtiği anlaşılır (MB, s. 8). En dikkat çekici zaman sıçraması ise Lâle'nin onuncu yaş günü partisinin devam ettiği on dördüncü sahnenin sonunda yazar anlatıcı aracılığıyla verilmiştir:

“(Lâle, piyanonun refakatinde, şarkısını söyler. Şarkı uzadıkça, objektif, dinleyen çocuklarla Müzeyyen ve Kemal'in üzerinde birer kerre tevakkuf eder. Şarkının yarısından sonra, objektifin önünde görünen manzara ve simalar, on sene daha yaşlanmıştır: Kemal, yetmişinde; Müzeyyen, kırkında ve Lâle yirmisinde... Davetliler de Lâle gibi büyümüş ve değişmiş.) (MB, s. 9)

Bundan sonra eserin son kısımlarına kadar olan sahnelerde zaman sıçramaları belirtilmemiştir. Eserin sonunda hamile olan Lâle yaptığı plan doğrultusunda iki ay saklanacaktır. Bebeğin doğduğu sahnede aradan iki ay geçtiği anlaşılır (MB, s. 22).

Böylece eserde toplam vak'a zamanı yirmi ila yirmi bir yıl arasında bir süreyi kapsamaktadır.

Kapalı biçim özellikleri (Şen, 2017a, s. 119-120) taşıyan *Mermer Beşik*'te bu doğrultuda, daha ziyade açık biçimli eserlerde görülen "karakter anlatıcı" (Şen, 2017b, s. 22) kullanılmamıştır. Piyeslerde ve piyes tipi senaryolarda parantez içi açıklamalarla (Şen, 2017b, s. 27) karşımıza çıkan "yazar anlatıcı"dan ise Faruk Nafiz'in eserin çeşitli yerlerinde yararlandığını görmekteyiz. Örneğin, eserin başında anlatıcı unsurundan mekânın ve Kemal'in tasviri ile onun hareketlerini belirtmek için yararlanılmıştır:

"(Ankara Ekspres Haydarpaşa Garı'na girer. Mavi vagonların birinin eşiğinden, ufak bir valiz ve büyük bir evrak çantasıyla, Avukat Kemal görünür. Elli yaşlarında, ağır başlı, saçları az çok ağarmış, yüzünün çizgileri derin bir adam. Yere basar basmaz etrafında birini arıyor gibi bakınır. Kimseyi göremeyince yanına yaklaşan istasyon hamalına eşyasını verir. Arkasından gelen vagon arkadaşı ile konuşarak ilerler.)" (MB, s. 1)

Yazar bu şekilde yazar anlatıcı ile hem okuyucuya hem de eseri filme çekecek yönetmen ve çekim ekibine sahne ve kişiler hakkında bilgi vermiştir. Yazarın anlatıcıdan bu şekilde yararlanması "yazar anlatıcı"nın piyeslerdeki kullanımına bire bir uymaktadır (Şen, 2017b, s. 28). Yukarıda zaman sıramalarını ele alırken alıntılıdığımız on dördüncü sahnenin sonundaki yazar anlatıcı kısmı (MB, s. 9) ise özellikle sahne değişiminde nelerin olacağını yönetmene aktaran başarılı bir anlatıcı kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Piyes tipi senaryolar yapısal olarak diyaloglardan oluştuğu için okuyucular eserde yazar anlatıcı kullanılmaması durumunda kişilerin hareketlerini bilemezler. Faruk Nafiz, bu doğrultuda yazar anlatıcıdan diyaloglar akıp giderken şahısların hareket ve tutumlarını belirtmek için de yararlanmıştır. Böylece eseri canlandıracak oyuncuların da nasıl hareket etmeleri gerektiğini belirtmiştir:

"Kemal – (Yatakların arasında dolaşarak) çocukların hepsi burada mı?

Mutahassıs –Burda bir günlükten bir yaşına kadar olanlara bakılıyor... (Bir yatağın önünde durur.) En yeni misafirimiz de bu: sabaha karşı yeni cami eşiğinde bulunmuş!

Kemal –Adı?

Mutahassıs – (Çocuğun baş ucundaki yazıya bakarak) Lâle." (MB, s. 5, vurgulama bize ait.)

Bu örnekleri ve eserdeki diğer kullanımları göz önünde bulundurduğumuzda Faruk Nafiz'in yazar anlatıcıdan işlevsel ve başarılı bir şekilde yararlandığını söylememiz mümkündür.

Mermer Beşik'e son olarak anlatım teknikleri açısından baktığımızda eserin piyes tipinde yazılması sebebiyle diyalogun eserdeki temel anlatım tekniği olduğunu görmekteyiz. Yazar diyaloglarda okuyucuyu/seyirciyi yormayacak sade bir Türkçe kullanmıştır. Eserin sadece iki sahnesinde hiç diyalog yoktur. Onuncu sahnede montaj tekniği ile sadece bir gazete ilânı verilmiştir. Bu, aynı zamanda eserdeki diyalog haricindeki tek anlatım tekniğidir:

“(Birkaç gazetede çıkan ilânın sureti:)

Bir süt nine araniyor

Henüz dünyaya gelmiş bir çocukla meşgul olacak bir süt nine araniyor. İcabeden evsafı haiz olanlar hemen Suadiye’de Mavi Manolya sokağında 9 numaralı köşke müracaat etsinler.” (MB, s. 6)

Eserde diyalogun olmadığı ikinci yer ise yirmi sekizinci sahnedir. Bu sahne sadece yazar anlatıcının parantez için açıklamalarından oluşmaktadır:

“(Sabaha karşı, Eminönü’nde, Mehmet otomobilden iner. Kucağındaki kundağı yavaşça basamağa bırakır. Tekrar otomobile atlar... Biraz sonra bekçinin düdüğü, polislerin cevabı... Kundak, bekçilerin polislerin kucağında... Sözsüz, fakat musikili sahne.) (MB, s. 22)

Yazar anlatıcının bu açıklamaları senaryonun filme çekilmesi esnasında hareket ve görüntülere dönüşecektir.

Sonuç

Mermer Beşik, Faruk Nafiz’in yayımlamadığı ya da yayımlatma imkânı bulamadığı bir eseri olarak uzun yıllar edebiyat araştırmacılarının dikkatlerinden kaçmıştır. İçerdiği fikirler ve şahıs kadrosu ile döneminin ruhunu aksettiren bir senaryo olduğunu düşündüğümüz bu eserde, bazı noktalar haricinde, başarılı bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Fuat’ın Lâle’nin evlatlık olduğunu öğrenince bir anda değişmesi ve Lâle’nin hamileliğinin yedinci aya kadar çevresi tarafından anlaşılmaması eserin sorunlu taraflarıdır. İBB Atatürk Kitaplığı Muhsin Ertuğrul Evrakı arasında daktilo metin olarak yer alan nüsha, belki de eserin ilk müsveddesi olarak yazılmıştır ve Faruk Nafiz bir daha eserine dönüp kusurlarını tekâmül ettirme imkânı bulamamış olabilir.

Bunlara rağmen eserin sahne bölümlendirmesi, sahneler arası geçiş, zaman ve mekân unsurlarının tertibi, anlatıcı kullanımı hususlarında eserin sağlam bir yapıya sahip olduğunu söylememiz mümkündür. Bu yapısal başarıda yazarın tiyatro yazarlığında kazandığı deneyimin de önemli bir payı olduğunu düşünmekteyiz.

Esere genel olarak baktığımızda, belli bir dönem Türk sinemasını şekillendiren Yeşilçam Sineması’nın melodramatik özellikleri açısından yazarı etkilediğini söyleyebiliriz. Çocuk sahibi olma imkânının kaybolması, evlât edinme, evlilik öncesi ilişkilerin yıkıcı etkisi ve yaşanan zorlukların yanında tüm bunlara rağmen eserin mutlu sonla bitmesi melodramatik özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle Faruk Nafiz’in döneminin sinema ve seyirci anlayışına da yakın durduğu görülmektedir.

Bunların yanı sıra yazarın eserini “film romanı” şeklinde nitelendirmesi, daha sonra eserini yayımlatıp okuyuculara sunma niyeti taşıdığı da bir nişanesidir.

Bu açılardan *Mermer Beşik*, Faruk Nafiz Çamlıbel külliyyatı içinde yazarının edebî kişiliğinin çok boyutluluğunu yansıtan önemli ve üzerinde durulması gereken bir eserdir.

Extended Abstract

Faruk Nafiz Çamlıbel, who is specifically known as the poet of the “Han Duvarları” in Turkish literature, has become a literary man mentioned in the field of theatre with the pieces he wrote during the Republic period as well as his poet identity. Despite this significant role of Faruk Nafiz in Turkish literature, there are deficiencies in the publication of his oeuvre and the studies conducted on his works. Accordingly, the scenario titled the *Mermer Beşik* (Marble Cradle) written by the author appears as one of his forgotten works. The work, which was included as a typescript in the Muhsin Ertuğrul Documents in Atatürk Library of Istanbul Metropolitan Municipality, was not published as a book. The work consists of twenty-three pages, excluding the cover page with the title, author’s name and the names of the characters. There is no information on the date in the text. We think that the work might have been written between the 1930s and 1940s, when Çamlıbel produced his works in the theatre and novel genres. In our research, we could not reach any information about whether the work was filmed or not.

In the academic studies carried out on Faruk Nafiz, it is seen that this work is not included except for Yakup Öztürk’s book. Whereas, Öztürk mentioned this work with only one paragraph in his book.

This is the first striking point in the work described by Faruk Nafiz as “A Film Novel”. Likewise, the author’s description of the work written as “piece-type scenario” as a novel has caused confusion about the place of *Mermer Beşik* in the classification of literary genre.

In the scenario, where male-female relationships, which became problematic with modernization, were mentioned as a theme, the author examined the problems that might arise from pre-marital sexual relations and the age difference between spouses in marriage. At this point, we can say that the melodramatic features of Yeşilçam Cinema had an impact on the author. The fact that the work had a happy ending despite the loss of the opportunity to have a child, adoption, the destructive effect of pre-marital relationships and the difficulties experienced appears as a melodramatic feature. In this aspect, it was seen that Faruk Nafiz was familiar with the understanding of cinema and audience of that period.

Apart from some fictional mistakes in the work, it is possible to say that the *Mermer Beşik* has a solid structure in terms of scene segmentation, transition between scenes, arrangement of time and space elements, and the use of narrators. We believe that the author’s experience in theatre piece writing has an important part in the structural solidity of the work. In these respects, the *Mermer Beşik* is a critical work that reflects the multidimensionality of the literary personality of the author in the Faruk Nafiz Çamlıbel’ oeuvre, and should be focused on.

KAYNAKÇA

- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aytaç, G. (2016). *Genel edebiyat bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bulut, H. H. (1991). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in hayatı ve eserleri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çamlıbel, F. N. (t.y.), *Mermer Beşik*. (Yayımlanmamış daktilo metin).
- Çetin, C. (2019). *Necip Fazıl Kısakürek'in senaryo romanları üzerine bir inceleme*. (Yüksek lisans tezi). Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bartın.
- Demir, F. (2018). *Necip Fazıl Kısakürek'in hikâye ve romanları*. Ankara: Semih Eğitim Kültür Yayınları.
- Dicle, E. (2020). *Ben yüz çiçekten yanayım... Nâzım Hikmet tiyatrosunda yenidenyazım odağında metinler, türler, söylemler*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Necatigil, B. (1978). *Edebiyatımızda isimler sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Önen Dede, E. E. (2019). *Çamlıbel, Faruk Nafiz. Türk edebiyatı isimler sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/camlibel-faruk-nafiz> Erişim tarihi 01.08.2020.
- Özakman, T. (2014). *Oyun ve senaryo yazma tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özcan, E. (1993). *Faruk Nafiz Çamlıbel hayatı ve eserleri*. (Doktora tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Özdemir, N. (2012). *Medya kültür ve edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Öztürk, Y. (2017). *Memleket mektep meclis arasında bir hayat Faruk Nafiz Çamlıbel*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Soydaş, H. (2013). Faruk Nafiz Çamlıbel bibliyografyası. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 50, 243-260. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31760>
- Şen, C. (2017a). *Körlüğü zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek tiyatrosu üzerine bir inceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Şen, C. (2017b). Edebî bir tür olarak tiyatrodan anlatıcı meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), 19-39. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/395239>
- Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk tiyatrosunda ahlâk, ekonomi, kültür sorunları (1923-1970)*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.
- Şener, S. (2011). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tuncay, M. (2010). *Sahneye bakmak I - tiyatronun temel kavramlarına bakış*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Yüksel, A. (2017). *William Shakespeare - yüzyılların sahne büyücüsü*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Ek 1. Eserin kapağı

