

T.C.
RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE TARİH

(Yüksek Lisans Tezi)

Aslıhan HAZNEDAROĞLU

Tez Danışmanı

Doç. Dr. İhsan SAFİ

RİZE 2012

T.C.
RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE TARİH

(Yüksek Lisans Tezi)

Ashhan HAZNEDAROĞLU

Tez Danışmanı

Doç. Dr. İhsan SAFİ

Tez Savunma Tarihi: 27/07/2012

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	İmza
Başkan : Doç. Dr. İhsan SAFİ
Üye : Yrd. Doç. Dr. Abdullah BAY
Üye : Yrd. Doç. Dr. Hasan AKTAŞ

... / ... / 2012

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Salih Sabri YAVUZ

T.C.
RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu tezi bilimsel metotlara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak hazırlayıp sunduğumu, tezde bana ait olmayan tüm bilgi, düşünce ve sonuçları belirttiğimi ve kaynağını gösterdiğimi beyan ederim.

27 /08/ 2012

Aslıhan HAZNEDAROĞLU

ÖN SÖZ

“Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Eserlerinde Tarih” adını taşıyan çalışmamız, üç mühim sahaya birden taalluk etmektedir. “Necip Fazıl Kısakürek”, “Necip Fazıl Kısakürek’in tiyatro eserleri” ve “tarih anlayışı” eksenindeki bu çalışma, hem bir tiyatro yazarının, hem tiyatro sahasının, hem de nihayet bir dünya görüşünü ifade eden tarih anlayışının ortaya konması açısından pek çok boyut içermektedir.

Son yüzyılda yetişmiş en büyük sanat ve fikir adamlarından biri olan Necip Fazıl Kısakürek hem tiyatro eserleriyle hem de tarih görüşüyle daima gündemde olan biridir. Ancak düşünce ve sanat dünyamızda türlü akisler bulan Necip Fazıl, özellikle tiyatroculuğu ve tarih görüşleriyle akademik sahada pek az dikkate mazhar olmuştur. 15 tiyatro eseri yazmış bir tiyatro yazarının sadece “tarih konulu tiyatro eserleri ve tiyatrolarındaki tarih görüşleri” çerçevesinde ele alınışı o sebeple önemli fakat gecikmiş bir adımdır.

Üç bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümü tiyatro tarihimizin kısa bir özetiyle birlikte Necip Fazıl’ın hayatı ve tiyatro yazarlığı konusunu ihtiva etmektedir. Necip Fazıl’ın tiyatroya bakışı, tiyatroyu “bir tez sunma aracı” olarak görmesi şeklindedir. O sebeple yazarın tiyatrolarında tarihi ele almadan önce yazarın tiyatro yazarlığını ve tiyatro anlayışını mercek altına aldık. Tarihe yönelişini ve özel olarak tarihî tiyatroya yönelişini de bu bölümde ele aldık. Daha sonra yazarın tarih konulu tiyatro eserlerini tespit ve tahlil ettik. Çalışmamızın son bölümünü ise Necip Fazıl’ın tiyatro eserlerinde tarihi nasıl ele aldığı meselesi oluşturdu. Yazarın tarih anlayışı, tarih hakkındaki görüşleri ile birlikte ele alınırken yazarın tarih üzerine yazdığı inceleme eserleri de bir karşılaştırma ve denetleme unsuru olarak çalışmamızı derinleştirdi.

Çalışmamız imlâ açısından belli ilkelere bağlıdır. Alıntılarda Necip Fazıl’ın kendi imlâ tarzına imkân ölçüsünde sadık kalmaya çalıştık. Mesela “elile” ifadesini “eliyle” şekliyle düzeltmedik. Ancak Necip Fazıl’ın kendine has parantez içi uygulamalarına, yaptığımız alıntılarda, yazım tarzımızda âhenksizlik oluşturmamak için yer vermedik. Ayrıca “Doğu-Anadolu, Batı-Türkistan” gibi

ifadeleri tiresiz şekilleriyle yazdık. Zaten yazarın da bu kelimeleri tiresiz şekilde “Doğu Anadolu, Batı Türkistan” diye yazdığına da rastlanacaktır. Böylece biz yazım şekillerinde bir birlik sağlama gayreti gütmekteyiz.

“Abdülhamîd, Ferhad, Mabeyn Müşürü” gibi şahıs isimlerinde de Türk Dil Kurumu’nun imlâ kılavuzuna değil, eserdeki isimlere sadık kaldık. Çünkü yazarın şahıslara verdiği isim, sanatın bir kurguya dayanması gerçeğinden hareketle sanatçının tercihindedir. Ancak yaptığımız alıntılarda harf ve imlâ hatası olarak gördüğümüz yerlere müdahale ederek hatalı yazımı düzelttik.

Çalışmamızda Necip Fazıl’ın bütün eserleri için Büyük Doğu Yayınlarından çıkan baskıları esas aldığımızdan bunu dipnotlarda belirtme gereği duymadık. Büyük Doğu Yayınları, kitapların sayfa yapısında bir değişikliğe gitmediği için sayfa numaraları her baskı için aynı olmakta, bu da esere yönlendirme açısından pratiklik sağlamaktadır.

Üç müstakil meseleyi birden kucaklayan bu çetin çalışmayı tamamlamam hususunda bana başından beri güvenen ve değerli zamanlarını bana ayırıp sabır ve desteğini eksik etmeyen danışman hocam Doç Dr. İhsan Safi’ye en derin teşekkürlerimi sunuyorum.

Yine, çalışmam boyunca Büyük Doğu arşivini bana açan, dikkatimi perçinleyen Büyük Doğu Yayınları yayın yönetmeni Suat Ak Beyefendiye ve dolayısıyla bütün Büyük Doğu camiasına da çok teşekkür ederim.

Yine, farklı bakış açısıyla ufkumu açan, yaptığım değerlendirmeleri sabırla dinleyen ağabeyim Yusuf Ziya Karagöz’e, evrak işlerimi fedakârlıkla takip eden, kaynak sağlayıcı kardeşim Didem Ayça Karagöz’e ve benden desteğini esirgemeyen, her zorlukta en yakınımda bulduğum sevgili eşim Zekerriya Haznedaroğlu’na da teşekkür ederim. Son olarak beni Necip Fazıl üzerine okumalara sevkeden değerli ablam Nuray Biber’i de bu çalışmamda yad etmek isterim.

Çalışmamın “Necip Fazıl Kısakürek, tiyatro ve tarih” üzerine çalışanlar için iyi bir kaynak olmasını arzu etmekteyim. Bu konuda zengin bir düşünüş zemin açmak benim için büyük bir mutluluk olacaktır.

İÇİNDEKİLER

Ön Söz	4
İçindekiler.....	7
Kısaltmalar.....	14
Giriş.....	15
Birinci Bölüm: Necip Fazıl Kısakürek ve Tarihî Tiyatro.....	22
1. Necip Fazıl Kısakürek'e Kadar Türk Tiyatro Tarihine Genel Bir Bakış.....	22
1.1.Batı Tarzı Tiyatronun Edebiyatımıza Girmesi.....	23
1.2.Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu.....	28
1.3.İkinci Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu.....	31
1.4.Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu.....	33
1.4.1. 1920 -1940 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu.....	33
1.4.2. 1940 -1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu.....	39
1.4.3. 1960 Sonrası Türk Tiyatrosu.....	40
2. Necip Fazıl Kısakürek ve Tiyatro.....	42
2.1.Necip Fazıl Kısakürek'in Hayatı.....	43
2.2.Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Yazarlığı.....	51
2.2.1. Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl Kısakürek.....	63
2.2.2. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Anlayışı.....	70
2.3.Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserleri.....	78
3. Necip Fazıl Kısakürek'in Tarih Konulu Tiyatro Eserleri.....	82
3.1.Türk Tiyatrosunda Tarih.....	82
3.1.1. Tanzimat Sonrası Türk Tiyatrosunda Tarih.....	83
3.1.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatrosunda Tarih.....	87
3.2.Necip Fazıl Kısakürek'in Tarihe Yönelişi.....	88
3.2.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroda Tarihe Yönelişi.....	91

4. Necip Fazıl Kısakürek'in Tarih Konulu Tiyatroları.....92

İkinci Bölüm: Necip Fazıl Kısakürek'in Tarih Konulu Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi

1. <i>Tohum</i>	96
1.1.Eserin Kimliği.....	96
1.2.Eserin Muhtevası.....	100
1.2.1. Eserin Özeti.....	104
1.3.Eserin Yapısı.....	105
1.3.1. Olay Örgüsü.....	106
1.3.2. Düğümler - Çözümler.....	106
1.3.3. Şahıs Kadrosu.....	108
1.3.3.1.Ferhad Bey.....	108
1.3.3.2.Hancı.....	111
1.3.3.3.Hanım.....	113
1.3.3.4.Yolcu.....	114
1.3.3.5.Diğer Şahıslar.....	115
1.3.4. Zaman.....	117
1.3.5. Mekân / Dekor.....	118
1.3.6. Dil ve Üslup Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar).....	119
2. <i>Künye</i>	119
2.1.Eserin Kimliği.....	119
2.2.Eserin Muhtevası.....	120
2.2.1. Eserin Özeti.....	122
2.3.Eserin Yapısı.....	124
2.3.1. Olay Örgüsü.....	125
2.3.2. Düğümler - Çözümler.....	125
2.3.3. Şahıs Kadrosu.....	126
2.3.3.1.Gazanfer.....	127
2.3.3.2.Necati.....	130

2.3.3.3.İkinci Talebe.....	132
2.3.3.4.Hamza Çavuş.....	134
2.3.3.5.Diğer Şahıslar.....	135
2.3.4. Zaman.....	136
2.3.5. Mekân / Dekor.....	140
2.3.6. Dil ve Üslup Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar).....	142
3. Kanlı Sarık.....	143
3.1.Eserin Kimliği.....	143
3.2.Eserin Muhtevası.....	146
3.2.1.1.Eserin Özeti.....	149
3.3.Eserin Yapısı.....	151
3.3.1. Olay Örgüsü.....	152
3.3.2. Düğümler - Çözümler.....	154
3.3.3. Şahıs Kadrosu.....	156
3.3.3.1.İhtiyar Timsal.....	156
3.3.3.2.Fraklı Adam.....	158
3.3.3.3.Yetim Hoca.....	159
3.3.3.4.Mazlum Hoca.....	160
3.3.3.5.Kadın Karakterler (Ayşe, Fatma ve Nedime).....	161
3.3.3.6.Diğer Şahıslar.....	162
3.3.4. Zaman.....	163
3.3.5. Mekân / Dekor.....	166
3.3.6. Dil ve Üslup Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar).....	168
4. Abdülhamîd Han.....	171
4.1.Eserin Kimliği.....	171
4.2.Eserin Muhtevası.....	173
4.2.1. Eserin Özeti.....	174
4.3.Eserin Yapısı.....	177
4.3.1. Olay Örgüsü.....	177
4.3.2. Düğümler - Çözümler.....	179

4.3.3. Şahıs Kadrosu.....	180
4.3.3.1.Abdülhamîd Han.....	181
4.3.3.2.Mâbeyn Müşürü.....	184
4.3.3.3.Musahip.....	185
4.3.3.4.Osmanlı Yahudisi.....	185
4.3.3.5.Çavuş.....	187
4.3.3.6.Diğer Şahıslar.....	187
4.3.4. Zaman.....	188
4.3.5. Mekân / Dekor.....	190
4.3.6. Dil ve Üslup Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar).....	191
5. Mukaddes Emanet	192
5.1.Eserin Kimliği.....	192
5.2.Eserin Muhtevası.....	193
5.2.1. Özeti.....	196
5.3.Eserin Yapısı.....	198
5.3.1. Olay Örgüsü.....	199
5.3.2. Düğümler - Çözümler.....	200
5.3.3. Şahıs Kadrosu.....	203
5.3.3.1.Baba.....	203
5.3.3.2.Abdullah.....	206
5.3.3.3.Oğlu.....	209
5.3.3.4.Torunu.....	210
5.3.3.5.Kızından Torununun Oğlu.....	211
5.3.3.6.Muhtarlar.....	212
5.3.3.7.Kadın Karakterler.....	213
5.3.4. Zaman.....	213
5.3.5. Mekân / Dekor.....	218
5.3.6. Dil ve Üslup Özellikleri (Diyalolar - Tiradlar).....	219

Üçüncü Bölüm: Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih

1. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarihi Ele Alışı.....	222
1.1.Necip Fazıl Kısakürek'in Tarihi Ele Alışındaki Hususiyetler.....	223
1.1.1. Ruhçu Anlayış.....	224
1.1.2. İman Odaklılık	228
1.1.3. Vak'a ve Şahsiyet Seçimi.....	229
1.1.4. Akademik Hassasiyetlere Bağlı Kalmama	231
1.2.Necip Fazıl Kısakürek'in Tarih Görüşünü Belirleyen Ana Çizgiler..	232
1.2.1. Anadolu Yorumu.....	233
1.2.2. Türk - Moskof Düşmanlığı.....	238
1.2.3. Hürriyet ve Demokrasi Hareketleri.....	242
1.2.4. Doğu - Batı Muhasebesi ve Batılılaşma.....	248
1.2.5. Yahudi Meselesi.....	253
2. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarihe Dair Görüşleri..	255
2.1.Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinin Tarih Aktarımı	
Yönünden İncelenişi.....	255
2.1.1. <i>Tohum</i>	256
2.1.2. <i>Bir Adam Yaratmak</i>	258
2.1.3. <i>Künye</i>	259
2.1.4. <i>Sabır Taşı</i>	264
2.1.5. <i>Para</i>	266
2.1.6. <i>Sır</i>	267
2.1.7. <i>Namı Diğer Parmaksız Salih</i>	270
2.1.8. <i>Siyah Pelerinli Adam</i>	271
2.1.9. <i>Ahşap Konak</i>	272
2.1.10. <i>Reis Bey</i>	273
2.1.11. <i>Kumandan</i>	273
2.1.12. <i>Kanlı Sarık</i>	274
2.1.13. <i>Abdülhamîd Han</i>	277
2.1.14. <i>Yunus Emre</i>	281
2.1.15. <i>Mukaddes Emanet</i>	281
2.1.16. <i>İbrahim Ethem</i>	287

2.1.17. <i>Püf Noktası</i>	288
2.2. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Güncel Tarih.....	291
2.3. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarihî Şahsiyetler....	292
2.3.1. Alparslan.....	293
2.3.2. Temurlenk.....	294
2.3.3. Kanunî Sultan Süleyman.....	296
2.3.4. Lala Mustafa Paşa.....	296
2.3.5. Şah Abbas.....	297
2.3.6. Nâdir Şah.....	298
2.3.7. Abdülmecid Han.....	299
2.3.8. Abdülaziz Han.....	300
2.3.9. İkinci Abdülhamid Han.....	301
2.3.10. Gazi Osman Paşa.....	303
2.4. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarihî Vak'alar...	304
2.4.1. Alparslan Ordusunun Anadolu'ya Girişi.....	304
2.4.2. Temurlenk'in Altınordu Devleti'ni Yıkması.....	305
2.4.3. Tanzimat Fermanının İlâmı.....	305
2.4.4. Plevne Savaşı.....	306
2.4.5. Yemen Meselesi.....	307
2.4.6. Mukden Meydan Muharebesi.....	310
2.4.7. İkinci Meşrutiyetin İlâmı.....	311
2.4.8. Balkan Savaşları.....	313
2.4.9. Birinci Dünya Savaşı.....	314
2.4.10. İstanbul'un İşgâli.....	318
2.4.11. Doğu Anadolu'da Ermeni Mezalimi ve Ermeni Tehciri..	319
2.4.12. Millî Mücadele Dönemi.....	320
2.4.13. Cumhuriyet İnkılâpları.....	322
2.4.14. İkinci Dünya Savaşı.....	323
2.4.15. Çok Partili Hayata Geçiş.....	324
2.4.16. 60 İhtilâli.....	325

SONUÇ	327
KAYNAKÇA	333
ÖZET	341
ABSTRACT	342
ÖZ GEÇMİŞ	343

KISALTMALAR VE İŞARETLER

Age. : Adı geçen eser

Agm. : Adı geçen makale

Ay. : Aynı yer

bkz. : bakınız

C : cilt

S. : sayı

s. : sayfa

ss. : sayfa aralığı

vb. : ve benzeri

vs. : ve saire

Yay. : Yayınları

GİRİŞ

Bir sanat adamının fikrî hayatı onun eserlerini tahlil etmede önemli ipuçları verir. Bu durum şüphe yok ki toplumda belli bir düşüncenin sembolü olmuş, toplumun şekillenışı üzerinde etkileri olan bir sanatkâr için daha çok dikkate alınası bir durumdur. O sebeple “Necip Fazıl Kısakürek’in tiyatro eserlerinde tarih” konusunu ele almakla bir yazarın sanat dünyasının olduğu kadar düşünce dünyasının da kapılarını aralamak mevkiindeyiz. Tarih de zaten düşünce dünyasının çok önemli bir şubesidir.

Geçmişî araştırarak bugünü anlamlandırma çabası olarak görebileceğimiz tarih sahasının aslında bir bilim olup olmadığı tartışmalıdır. Mustafa Öztürk *Tarih Felsefesi* adlı eserinde, pozitif bilimlerin “doğru”larının bile yıllar sonra yalanlanabileceği gerçeğinden hareketle tarihin bir bilim olduğunu söyler ve bir sosyal bilim olarak tarihin beşerî ilimlerle ilgili olarak ayırımına şu şekilde dikkat çeker:

Pozitif bilimler, ulaşım, haberleşme, tedavül araçları, ticaret teknikleri, silah sanayii ve günlük hayatı kolaylaştıran buluş ve teknikler geliştirebilir.

Sosyal bilimler ise toplumun hayatına yön verir, birlikte yaşama ve tarih bilinci oluşturur, toplumdaki arızî hallerin sebeplerini inceler, çareler teklif eder.¹

Buna göre tarih, sosyal bir bilimdir ve toplumların hayatına yön verir. Toplumun geçmişiyle meşgul olmanın altında, bugüne yön verebilme çabası vardır. Bu yüzden tarihi yorumlamada az veya çok tarihçinin ideolojik duruşu etkin olur ve topluma söyleyecek sözü olan fikir adamları da tarih hakkında belli bir anlayış sahibi olur. Tarih, dünya görüşünden soyutlanamayacak bir sahadır ve bu sahada her ideoloji kendine bir yer bulabilir. Öyleyse tarihin ideolojik duruşu olan bir edebiyatçı için önemli bir ifade zemini olduğu açıktır. Biz Necip Fazıl Kısakürek’te dünya görüşüyle harmanlanmış bir sanat anlayışı görmekteyiz. Bu dünya görüşü tarihi de ince bir yoruma tabi tutmuş ve tarih yorumu sanat eserlerinin arka planına bir derinlik olarak yansımıştır.

¹ Mustafa Öztürk, *Tarih Felsefesi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s.55

Necip Fazıl'ın edebiyat dünyamızda ilk parlaması şiirle olmuştur. Şiir Necip Fazıl'ın sanat hayatının belkemiğini oluşturmaktadır. Şiirden sonra ise Necip Fazıl'ın en çok ilgilendiği saha tiyatrodur. Tiyatro yazmaya başlamakla yazar, “sanat için sanat” ifadesiyle bütünleşen sanat anlayışından uzaklaşarak topluma bir şeyler anlatmanın derdine düşmüş olur. Bu önemli bir başlangıçtır. Üstelik bu başlangıç yazar için önemli bir kırılma anına da işaret etmektedir. Necip Fazıl'ın, hayatını “onu tanımadan önce” ve “onu tanıdıktan sonra” şeklinde ikiye böldüren hadise olarak duyurduğu Abdülhakîm Arvasî ile tanışması hadisesi, ilk tiyatroyu yazmasından bir yıl öncedir ve bu ilk tiyatro eserinde yazarın düşünce dünyasındaki şekilleniş kendisini göstermektedir. O artık sanatıyla olduğu kadar fikirleriyle öne çıkacak bir edebiyatçıdır.

İkisi tamamlanamamış 17 tiyatro eserinin yazarı olan Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığı, fikir adamlığı ile iç içedir. Bunun böyle olmasında en başta Necip Fazıl'ın tiyatroyu “tez sunmanın en iyi aracı” olarak görmesinin etkisi vardır. Tiyatro, yazar için “içtimaî dava kürsüsü” mahiyetindedir. Bu yüzden yazarın tiyatro eserleri, onun dünya görüşünü yansıtmaya açısından elimizde önemli bir kaynak olarak durur. Üstelik bu eserler, yazarın tarih konusunda kaleme aldığı diğer eserleri ile komplike bir bağlantı içindedir. Necip Fazıl Kısakürek, düşünce dünyasının kilit noktalarını bu eserlerinde tekrar etmiş, ideolojisini adeta pratiğe dökülmüş halini sergilemiştir.

100'ün üzerinde eser kaleme alan ve birçok kitabı 300-400 sayfa civarı bir hacim gösteren Necip Fazıl Kısakürek bugün hakkında en çok kitap yazılmış olan edebiyatçılarımızdan biridir. Her şeyden önce bir sanatkar olarak görmemiz gereken Necip Fazıl'ın ideolojik tarafının bulunması, onun hakkında yapılacak akademik araştırmaların sınırlarını belirleyen, bazı temas edişleri mesafeli hale getiren bir durum olmuştur. Bu yüzden Necip Fazıl özellikle tiyatro eserleriyle yeterince araştırma konusu olmamıştır. Yazarın kendine has tarih yorumu ise tarih sahasında çalışanlar arasında şümüllü bir yoruma tabi tutulmuş değildir. Tarihin yorumlanması, yazarın düşünce ve sanat dünyasının temel kodlamalarını bize verecektir. Necip Fazıl'ın tarihi nasıl değerlendirdiği hakkında ise Mustafa Armağan, Mehmet Niyazi Özdemir, Necmettin Turinay gibi yazarların sınırlı

dikkatleri ve Fatih Altun'un bir incelemesi dışında² elle tutulur bir çalışma henüz mevcut değildir.

Necip Fazıl'ın tiyatro eserleri hakkındaki değerlendirmeler en çok dergilerde vücut göstermiştir. Bu yazılardan büyük bir kısmı bu tiyatro eserlerinin yayımını veya sahnelenişini takip etmiştir. Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinin özellikle dergilerin özel sayılarıyla gündeme geldiği söylenebilir. Vefatından bu yana birçok dergi, Necip Fazıl Kısakürek hakkında özel sayı çıkarmış veya onu dosya konusu olarak ele almıştır. Bu dergiler arasında *Türk Edebiyatı* dergisi başta gelir. 1980'de **Sultanü'ş-Şuara Özel Sayısı**'nı çıkaran dergi, 1983, 1984 ve 1988 yıllarında da Necip Fazıl Kısakürek'e geniş yer ayırmıştır.

Türk Tiyatrosu dergisinin 1938'deki 87. sayısı **Bir Adam Yaratmak Özel Sayısı** olarak isimlenmiştir. 2002'deki Kasım - Aralık sayısında **Sahneye Konuluşu Nedeniyle "Bir Adam Yaratmak"** isimli dosyaya yer veren *Kaşgar* dergisi, bir yıl sonra aynı konu hakkında özel bir bölüm daha hazırlamıştır. *Yediiklim, Suffe Kültür ve Sanat Yıllığı, Nokta, Maveria, Berceste* gibi dergiler Necip Fazıl Kısakürek'e dair özel sayı yayımlayan dergilerdendir. Bu dergiler içinde Necip Fazıl'ın tiyatroculuğu üzerindeki yazılar genellikle *Bir Adam Yaratmak* eseri etrafındadır.

Necip Fazıl Kısakürek'e dair en kapsamlı çalışmalar, vefatının yirminci yıl dönümü olması hasebiyle 2004 yılında gerçekleşmiştir. Türkiye Yazarlar Birliği'nin 2004 yılını **Necip Fazıl Kısakürek Yılı** ilan etmesi, çeşitli kültür kuruluşları ve edebiyat araştırmacıları için Necip Fazıl hakkında faaliyetler düzenlemek açısından teşvik edici olmuş, bir çok dergi yazara dair dosyalara yer vermiştir. Necip Fazıl Kısakürek'e dair özel sayı çıkaran dergilerden en hacimli *Hece* dergisinin 2005 yılı Ocak ayında neşredilen 884 sayfa tutarındaki 97. Sayısıdır. **Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Necip Fazıl Kısakürek** serlevhasıyla neşredilen ve Necip Fazıl'ın "düşüncesi, şiiri, tiyatrosu, hikayesi, romanı ve dili" ile ayrı bölümler halinde ele alındığı bu özel sayıda Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserleri hakkındaki değerlendirmeler sırasıyla

² Bkz. Fatih Altun, "Alternatif Tarih Yazmak: Necip Fazıl'ın Hafıza Siyaseti", *Yöneliş Dergisi*, 2010, sy.123

Şaban Sağlık, Sezai Coşkun, Muhsin Mete ve Sadık Yalsızuçanlar'a aittir. Şaban Sağlık Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerini kısaca özetlemiş, onları yapı ve muhteva açısından toplu olarak değerlendirmiştir. Bu, denilebilir ki Hasan Çebi'nin kitabından sonra Necip Fazıl'ın tiyatro eserleri üzerine yapılmış en kapsamlı çalışmalardandır. Eserlerin toplu olarak değerlendirilmesi, yazarın tiyatroculuğu açısından özetleyici olmuştur. Dergide Sezai Coşkun Necip Fazıl'ın eserlerini ferdî ve sosyal olmaları açısından tasnif etmiş, cemiyet meselelerinin peşinde olan oyunlar başlığıyla Necip Fazıl'ın değindiği meseleleri sıralamıştır. Muhsin Mete eserlerin sinema uyarlamaları hakkında bilgi vermiş, Sadık Yalsızuçanlar ise yazarın sahnelenen oyunlarını ele almıştır.

Akademik sahada Necip Fazıl'ın tiyatroları üzerine yapılan tezler ise birkaç konu etrafında toplanmıştır. Yeşim Kaya'nın Necip Fazıl'ın tiyatrolarında kadın kimliği hakkında³, Ayşe Sancak'ın Necip Fazıl'ın oyunlarındaki gerçekçi öğeler üzerine bir yüksek lisans tezi bulunmaktadır.⁴ Harun Ünsal ise yüksek lisans tezi olarak Necip Fazıl'ın ilk dönem oyunları üzerinde çalışmıştır.⁵

Yunus Ayata'nın *Püf Noktası*, Mustafa Kırıcı'nın ise *Abdülhamîd Han* piyesi üzerine bir değerlendirmesi mevcuttur⁶ ancak Necip Fazıl'ın bir çok piyesi hakkında ciddî bir ele alış söz konusu olmamıştır. Eserlerinin yayımlanışını ve sahnelenişini konu eden yazıları ise tahlil çalışmalarının dışında değerlendirmeliyiz.

Necip Fazıl'ın sosyal, tarihî, felsefî birçok meseleye temas eden tiyatro eserleri, akademik olarak pek az incelemeye konu olmuştur. Bu bakir sahada bizim yaptığımız çalışmamızın sınırları ise Necip Fazıl'ın tarihî tiyatro eserleri ve tarih görüşü çerçevesinde çizilmiştir. Yazarın konusunu tarihten alan 5 tiyatro

³ Yeşim Kaya, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2009.

⁴ Ayşe Sancak, *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçek Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008.

⁵ Harun Köksal, *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2007.

⁶ Yunus Ayata, "Necip Fazıl Kısakürek'in *Püf Noktası* Adlı Eseri Üzerine", *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIII/1 2009, s. 115-132; Mustafa Kırıcı, "Necip Fazıl Kısakürek'in *Abdülhamîd Han*" Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal Of International Social Research*, Volume 1/2 Winter 2008, s.246

eseri vardır. Ancak Necip Fazıl'ın tarih görüşü diğer tiyatrolarında da akis bulduğu için yazarın tarih görüşünü ele almak, bütün tiyatro eserlerini kapsayıcı, komplike bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Biz bu çalışmamızda öncelikle Necip Fazıl'ın tarih konulu tiyatrolarını muhteva ve yapı açısından inceleme, ardından da yazarın diğer tiyatrolarını da göz önüne alarak tarih görüşünü masaya yatırma yolunu takip edeceğiz. Tarih konulu tiyatrolarını incelerken bu eserlerin yazarın diğer eserleriyle ilişkisi de dikkate alınacaktır. Necip Fazıl'ın tarih görüşünün tarih konulu tiyatro eserleri üzerindeki yansımaları ise çerçevemizi tamamlayacak asıl parçadır.

Çalışmamızın başında Necip Fazıl Kısakürek'e kadar tiyatro tarihimizin kısa bir özeti verilmiş ve daha sonra yazarın tiyatro yazarlığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Necip Fazıl'a kadar Türk Tiyatrosunun geçtiği evreleri kısaca hatırlatmak, Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığındaki yerini tespit etmede önemli bir aşamadır. Çünkü tarihî dönemlerin, sosyal ve siyasî atmosferin, dönemin edebiyatçılarındaki olduğu gibi Necip Fazıl'ın sanat anlayışında ve eserlerinde de yansımaları mevcuttur. Bu bölümde Necip Fazıl'ın hayatına da kısaca temas ederek yazarın tiyatro yazarlığı serüvenini mercek altına aldık. Yazarın tiyatro anlayışı ve tarihî tiyatroya yönelişi de bu bölümün son kısmını oluşturmaktadır. Yazarın tiyatroya dair fikirlerini belirlemede *Babîâli*, *Konuşmalar*, *İman ve İslâm Atlası* gibi farklı eserlerine ve konferanslarına başvurduk. Bu konuda en önemli kaynak olarak da yazarın 2012 yılının Nisan ayında Büyük Doğu Yayınları tarafından cd haline getirilen *Tiyatro ve Tesiri* adlı konferansının kaydını kabul ettik. Daha sonra ise yazarın tarihe yönelişi ile tiyatroculuğu arasındaki ilişkiyi belirlemeye çalıştık. Ayrıca yazarın konusunu tarihten alan tiyatro eserlerini tespit ettik ve bu eserlerin yazarın tarih incelemesi hükmündeki eserleri ile ilişkisini belirlemeye çalıştık. Necip Fazıl'ın tiyatro eserleri yazarın diğer eserleriyle paralellik göstermekte ve bu durum metinler arası kurulan ilişkileri çok sıkı bir ağ şeklinde belirginleştirmektedir.

Çalışmamızın ikinci bölümünü eser incelemeleri oluşturmaktadır. Edebiyat araştırmalarının bir kolu olan eser incelemesi, hem bir dönemin, hem de yazarın genel temayülüne işaret edici önemli veriler sunar. Bütün eserleri birbiri ile az

veya çok ilgili olan Necip Fazıl'ın tarih konulu tiyatro eserleri ise bu noktada daha ayrı bir dikkat gerektirir. Tarihî tiyatrolarında Necip Fazıl'ın hem tarih görüşünü, hem de “tarih nasıl ele alınmalıdır?” sorusunun cevabını veren metodunu görmekteyiz. Tek tek eserler üzerinden yapılacak tahlilde Necip Fazıl'ın sanatının, tarih görüşünün ve tiyatroculuğunun masaya yatırılışı vardır ve bu işlem genel bir kanaate ulaşma ameliyesinde mühim bir basamaktır.

Eser incelemesinde değişik yöntemler kullanılmaktadır. Bu yöntemler esasta yapı ve muhteva unsurlarını belirleme ve sıralama üzerine kuruludur. Biz bu çalışmada eser incelemede tutacağımız yolu belirlerken değişik eser inceleme çalışmalarını değerlendirerek ortak bir payda aradık ve eser incelemesini üç boyutta ele almaya karar verdik. Buna göre eser incelemede birinci basamağımız eserin kimliğini vermektir. Bu kısım, “eserin nasıl, ne zaman, ne şekil ve sebeple yazıldığı, nasıl bir etki uyandırdığı... vs.” gibi konulardaki bilgileri demetleyen bölümdür. “Eserin ne anlattığı” muhteva basamağının konusudur ve “eserin özeti” de bu bölüme girer. “Eserin yapısı” ise, olay örgüsü, düğüm ve çözümler, şahıs kadrosu, zaman, mekân, dil ve üslûp gibi basamaklarıyla tahlilin en boyutlu bölümünü oluşturur.

Yapı incelemesi, eseri oluşturan temel unsurların süzgeçten geçirilmesi demektir. Eserin sanat değeri öncelikle yapısındadır ve eser incelemesinde de esasta bu değer yoklaması yaptık. Burada eseri oluşturan her unsurun tek başına bir sanat vak'ası olarak ele alınışı ve benzerlik ve farklılık arayıcı incelemelere malzeme edilişi vardır. Muhteva incelemesi eserin şekline bakmaz ve yalnız “mânası” ile ilgilenirken, yapı incelemesi eserin “ne olduğu”na bakmayarak “nasıl ve ne şekilde olduğu” ile ilgilenir. Bir sanat eserini anlayıp değerlendirmek ve eseri bir yere oturtmak, her iki sahanın ölçülerini mucip kılar. Eserin kimliği ise, eser hakkındaki ilk hükmü belirleyen bilgiyi sunma işlevi görür. Bu yönüyle eserin kimliği, eserle doğrudan muhatap olmayan herhangi bir okuyucuya en lâzım bilgilerin ilk elden sunucusudur. Ölçümüzü bu şekilde belirterek, yaptığımız incelemenin genel mantığını ve bölümlenmelerin mahiyetini belirginleştirmiş olmaktadır. Eserlerin incelenme sırası ise yazılış tarihine göre olacaktır.

Çalışmamızın son bölümü, Necip Fazıl'ın tarih anlayışı ve tarih görüşünün tiyatro eserlerindeki yansımaları konusuna ayrılmıştır. Böylece bu bölüm, geniş bir çerçeve içinde yol alarak ilerlediğimiz çalışmamızın müncer olduğu ana merkez hükmündedir.

Bir edebiyatçının tarihi ele alışındaki tutumu bir tarihçiden çok farklı bir hususiyet göstermektedir. Necip Fazıl tarihi “ruhçu” bir bakış açısıyla ele almakta ve İslâm'ı merkeze koyarak yorumlamaktadır. Tiyatro eserlerinde belirli tarihî vak'aları ve şahısları ele alırken edebî eserin ruhu gereği tarihe farklı yorumlar getiren, her şeyden önce Necip Fazıl'ın tarihî görüşlerini belirleyen bir takım çizgiler söz konusudur. Necip Fazıl'ın “Anadolu, Batılılaşma hareketleri, hürriyet ve demokrasi” gibi kavramlar üzerindeki fikirleri, topyekûn bir tarih görüşünün kilit noktalarını ortaya koymaktadır. Yazarın “tarihî vak'a ve şahsiyetler” hakkındaki yorumları da tiyatro eserlerindeki tarih yansımalarının en müşahhas vesikalarıdır.

Sonuç bölümü “Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih” ismini taşıyan çalışmamızın kısa bir değerlendirmesini ihtiva etmektedir. Çalışmanın vardığı neticeleri ifade eden bu bölüm, yapılan araştırma ve ortaya konan yeni fikirleri en öz şekilde ifadeye kavuşturucu mahiyettedir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

NECİP FAZIL KISAKÜREK VE TARİHİ TİYATRO

1. NECİP FAZIL KISAKÜREK'E KADAR TÜRK TİYATROSUNA GENEL BİR BAKIŞ

Tiyatro, tarihi insanlık tarihi kadar eski bir sanattır. Sanat insanın anlama ve anlamlandırma çabalarının bir sonucudur. İnsanın doğayı anlama çabası, doğadaki unsurları taklit etme, doğayı değiştirerek doğaya karşı üstünlük kurma çabasını da beraberinde getirmiştir. İlkel insan, duygularını, coşkularını oyunlarla, şenliklerle ortaya koyma yoluna gitmiş ve şenliklerin bir parçası olarak teatral etkinlik karşımıza çıkmaya başlamıştır.

"Oyun kültürden daha eskidir" diyen kültür tarihçisi Huizinga⁷, oyun oynama bilincinin biyolojik olduğu vurgusunu yapar ve hukuk, şiir, müzik gibi unsurların da oyundan çıktığını savunur. Ona göre oyun, insanların ortak ideallerinin tatmin aracıdır. Taklit etme, "...miş gibi davranma" yeteneği, beslenme, barınma ihtiyacı gibi temel yaratılış özelliklerindedir. Tiyatro da özünde bir yanılısamaya veya farz etmeye dayanır.⁸ Bu farz ediş, bütün oyunlar ve dolayısıyla sanatlar için bir ön kabul olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Gündelik" ve "asıl" hayatın dışında gelişme, kurala bağlanmışlık ve izin verilen sınırların içinde kalmak, bir oyunun taşıdığı en karakteristik özelliklerdendir. Bu bağlamda folklorik bütün unsurların, törenlerin, yarışmaların ve benzeri düzenlemelerin oyunla sıkı bir ilişki içinde olduğunu görürüz.

Dinî inanç etrafında şekillenen, dramatik ve görsel öğelerle bezenen ayin ve törenler, teatral yapısıyla dikkat çeker. Bu, bütün toplumlar için tiyatronun öncül uygulamaları olarak ortak bir özellik gösterir. Eski Türklerin yüzyıllar önce Orta Asya'da gerçekleştirdikleri sığır, av ve yuğ törenleri tiyatronun bu öncül

⁷ Johan Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay. 2010, s.16

⁸ Aşşın Candan, *Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003, s.3

uygulamalarına örnektir. Bu törenlerde din adamı (şaman, baksı, kam) modern anlamda hem yönetmenin hem de oyuncunun karşılığı olarak karşımıza çıkar.

Greko Latin kültürünün bir ürünü olan tiyatro sanatı, bir ritüel üzerine temellenmiştir. Eski Yunan medeniyetinde bolluk bereket ve şarap tanrısı olarak görülen Dionysos adına düzenlenen törenler tiyatroyu doğurmuştur.⁹ Tiyatro Antik çağlarda dinî anlam ile bütünleşmiş olarak kaşımıza çıkmaktadır. Tiyatronun icra edildiği mekan kutsaldır ve yazarlarla birlikte oyunculara da bir kutsallık atfedilmiştir. Devlet tarafından örgütlenen, devlet kontrolündeki Antik Çağ tiyatrosunda konular, şahıslar ve olaylar daima olağanüstüdür. Orta Çağda kilise ile çatışmaya başlayan tiyatro, Rönesans döneminde önemli bir sosyal hadise olarak artık her yerde etkindir. Fransız İhtilâli'yle birlikte hareketlenen fikir dünyasında tiyatro topluma açılmanın ve toplumu şekillendirmenin önemli bir yoludur. Batı dünyasında giderek etkinliğini arttıran, türlü evreler geçiren tiyatro, 19. yüzyılda, Avrupa'yı anlamaya çalışan Türk aydınının karşısına büyük bir medeniyet meselesi, muaazam bir hadise olarak dikilmiştir.

1.1. Batı Tarzı Tiyatronun Edebiyatımıza Girmesi

Batı tarzı tiyatroyu Tanzimat döneminde edebiyatımıza giren bir tür olarak görmekteyiz. Bizde Batı etkisinden önce ve öteden beri var olan teatral gösterilerin, Batı tarzı tiyatronun dramatik özellikleriyle tam olarak örtüşmediği görülür.

Batı tarzı tiyatronun “bizden” olmayışının izahında, zihniyet olarak dikkat çekmemiz gereken hususlar vardır. Tiyatronun “gerçeğin taklidine dayanma” esprisi tiyatronun neden Doğu'nun değil de Batı toplumlarının ortaya koyduğu bir sanat olduğuna dair bize ipucu vermektedir. Doğu kültüründe gerçek, taklidi mümkün olmayan bir şeydir. Bunda dinî inanın yansımaları görülür. Gerçeği taklit etmeyi gerçeğin hakkına tecavüz ve Mutlak Gerçek'e karşı büyüklük taslayıcılık olarak addetme, bütün sanatların şekillenmesinde temel dinamiği

⁹ Tahsin Konur, *Devlet - Tiyatro İlişkisi*, Dost Yayınları, Ankara 2001, s.21

oluşturur. Perspektifi olmayan minyatür buna en güzel örnektir.¹⁰ Yaşanmış veya yaşanabilir olayları anlatan roman, günahın intişarını, yayılmasını mahzurlu gören Müslüman toplumunda değil, günahın anlatılmasından aklanma anlamı çıkaran (aforoz) Hıristiyan toplumunda ortaya çıkmıştır. Bunun gibi teatral sanatlarda da sergilenen kişi ve olaylar gerçekçilikten kısmen uzak tutulur. Ayrıca Batıdan gelen tiyatronun temelindeki çatışma, çok tanrılı Eski Yunan ve Roma zihniyetinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu zihniyetin temel ögesi olarak iyi ve kötü güçler birbirine denktir ve sürekli olarak çatışır. Bu çatışma tiyatroyu besleyen fikri doğurur. Büyük hikayeler tanrılar arasında geçen olayları, çatışma ve savaşları, hükümdar çekişmelerini anlatır. Batı’da uzun yıllar bu şekilde yol alan tiyatro; komedi, trajedi ve dram olmak üzere üç gruba ayrılmıştır.

Tiyatronun genel bir özelliği her zaman iyinin muzafferiyetiyle sonuçlanmamasıdır. Bu Müslüman bakış açısına aykırıdır. Zaten Müslüman toplumun çatışmalarını anlatacağı, birbirine denk bir iyi-kötü kavramı da yoktur. İslâm düşüncesine göre kötü kuvvetin “simgesi” olan “Şeytan”, iyi ve doğruluğun “kendisi” olan “Allah”ı karşısına rakip olarak alacak bir güce malik değildir ve bu düşünce çatışmadaki denklige aykırıdır. İslâmî düşüncede “tanrısallaştırma” da yoktur ve kötülüklerin intişarı da hoş karşılanmaz. Batı’da tiyatroyu besleyen “çatışma” esprisi, huzur ve dinginliği rehber edinen Doğu’nun zihniyet yapısına uygunluk gösteremez. Bu sebeple tiyatro, metniyle, sahnesiyle olduğu gibi temel zihniyet kodlamalarıyla da bize Batı’dan gelen yeni bir türdür. Bizde önceden beri var olan tiyatro şekillerinde de bu düşünce yoklanabilir. Genellikle nasihat etme, ibret olma ameliyesi üstlenen oyunlarımızda güldürü bir eğlence unsuru olarak

¹⁰ *Roman ve Hayat* adlı eserde, romanın zihniyet olarak Müslüman toplumda yabancılaşma uyandırdığıyla ilişkili olarak yapılan yorum, tiyatro açısından da düşünülebilir:

“Toplumumuzun romanla tanışma evresindeki bu kuşkulu yaklaşımın ve uzun yıllar edebiyatımızın başarılı romanlar ortaya koyamamış olmasının sebepleri olarak bu türün, günah çıkartma müessesesini ve insanın doğuştan suçluluğunu kabul eden Hıristiyan anlayışla kapitalist toplum yaşayışının ferde dayalı bir ürünü olduğu, yapısı gereği şahsî mahremiyetleri ifşaya ve sürekli çatışmaya dayandığı; bu özellikleriyle bizim kişinin mahremiyetini koruyan inanç yapımıza ve eserlerinde iyi ile kötüyü mukayeseyi ve sonuçta olayı hep iyinin lehinde çözüme getirmeyi tercih eden edebiyat geleneğimize ters düştüğü gibi birtakım görüşler ileri sürülmüştür. Bunlara dönemin sosyal, entelektüel ve edebî şartlarının roman türünün gelişmesine uygun olmayışı ve toplumun şuuraltında yeniyi karşı duyulan çekingenliği de ekleyebiliriz.” (Bkz. M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, Kitabevi yayınları, 1999, s22)

karşımıza çıkar ve insana ümitsizlik, kararsızlık aşıl原因ıcı bir bitiş söz konusu olmaz. İyiler daima kazanan taraftır ve bu âhirete olan inancın bir yansımasıdır.

Batı tiyatrosuyla tanışmadan önce bizdeki tiyatro benzeri faaliyetleri geleneksel çizgide, köylü ve halk tiyatrosu şeklinde görmekteyiz.¹¹ Köylü tiyatrosu ritüellere dayanan ve tarih içinde pek fazla değişme göstermeyen bir tiyatrodur. Metinsiz oynanan ve tamamen şifahi kültürün eseri olan bu oyunlar nesiller boyu değişmeden Köse Gelin, Arap Oyunu gibi isimlerle günümüze ulaşmıştır. Halk tiyatrosu ise belli merkezlerde ve daha çok şehirlerde sergilenen, ortaoyunu, meddahlık, kukla ve Karagöz Hacivat oyunları gibi gösterileri kapsayan bir şehir tiyatrosudur. Daha sonra Batı tiyatrosunun etkisine girerek Tulûat tiyatrosunu oluşturan da yine halk tiyatrosu olacaktır.

Köy ve halk oyunlarından başka, çeşitli folklorik oyunlarda, danslarda da dramatik öğeler görmekteyiz. Mevlevilerdeki sema ayinleri, Alevilerin ibadetlerindeki bir takım hareketler tekrar eden çeşitli figürleriyle, müziğiyle tiyatroyu çağırıştırır. Ayrıca Anadolu'da bugün hala oynanmaya devam eden zeybek, halay gibi geleneksel oyunların içindeki canlandırmalar çok bilinen motiflerdir. Son yıllarda büyük bir yayılma gösteren "kolbastı" oyunu ise tamamen dramatik öğeler üzerine kuruludur. Sadece “ tiyatroyu hatırlatıcı” olarak görebileceğimiz bu motifler, bütün toplumlarda teatral hareketin menşei olarak farklı şekillerde ortaya çıkan motifler arasında ele alınabilir.

Karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel oyunlarda güldürü, hoşça vakit geçirme amacı, didaktik oluşla birlikte ön plandadır. "İbret olma" düşüncesi, hemen bütün oyunların sergilenişinde eğlenceyi mazur gösteren bir kılıf gibidir. Bu yüzden Karagöz oyununda perde açılırken ve kapanırken, meddah hikayesine başlarken, orta oyununda oyun sonlandırılırken, yapılan temsilin yüce bir maksada hizmet etmek için hazırlandığı vurgusu ihmal edilmez. Tek başına sadece eğlenceye hasredilmişlik oyunların itibarı için sarsıcıdır. Eğlencenin “ibret verme” gerekçesiyle caiz oluşu 16. yüzyılda Şeyhülislâm Ebu Suud Efendi'nin

¹¹ Bkz. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985

fetvasını da gerektirmiştir.¹² Eflatun'un ideler dünyasını hatırlatan felsefî ve tasavvufî giriş gazelleriyle dikkat çeken Karagöz oyunu, söz konusu fetvaya göre “ırfan sahiplerine gerçekleri göstermek” gayesindedir.

Dansları, şarkıları, şiirleriyle beraber oldukça zengin bir folkloru da içinde barındıran geleneksel tiyatro, çoğu kez özel bir dekor ve kapalı bir sahne istememesi, sosyal olayların içinde yer alabilmesi gibi açılardan yarı göçebe bir toplumun izlerini taşır ve Türk zekâsına uygun bir pratiklik sunar. Oyunun başarısı tamamen oyuncuların maharetine bırakılmıştır. Oyuncunun bulunmasıyla, geleneksel tiyatromuz için gerekli şartların neredeyse yarısından fazlası tamamlanmış olur.

Geleneksel oyunların modern tiyatrodan en önemli farkı "metin" konusundadır. Geleneksel oyunlarda doğaçlama söz konusudur. Ahmet Kabaklı bu türler içinde modern tiyatroya en çok yaklaşan geleneksel türün ortaoyunu olduğunu söylemişse de¹³ bu yakınlık sahne, dekor, kostüm ve tiplere gibi birkaç unsurla sınırlı kalır. Oyuna kaynaklık eden metin, muhavereleri olmayan, hikaye özetini andıran bir metindir. Bu sebeple ortaoyununda doğaçlama, diğer geleneksel türler gibi yine çok ön plandadır.

Benzer durum meddahlık geleneği için de söz konusudur. Eserin iskelet yapısı diyebileceğimiz ve sadece usta çırak ilişkisiyle bir elden diğer ele geçebilen bir metin mevcut ise de bu metin, her isteyen uygulayamayacağı, okumakla anlaşılabilen incelikler taşır. Üstelik bu metin sahneleneceği mekâna, zamana ve seyirci kitlesine göre değişik şekiller alacaktır. Meddahlık geleneğindeki esas ustalık da bu "mukteza-yı hal u makama muvafık" oluşu sağlamaktadır.

Aslında "metin" olarak tiyatroyu çağrıştıran klasik hikaye de diyebileceğimiz parçalar elbette mevcuttur. Tiyatronun belkemiğini oluşturan "karşılıklı konuşma" esprisi divan şiirimizde de çokça yer alır. Bazen sayfalarca uzayıp giden diyaloglar klasik şiirimizde az görülür şeylerden değildir. Üstelik bu

¹² Ertuğrul Düzdağ, *Şeyhülislâm Ebusuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1972; Erol Köse, "Türk Tiyatrosunun Kaynakları", *Turkish Studies*, sayı 4, 1-2 Kış 2009, s.2192

¹³ Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Türkiye Yayınları, İstanbul 1973, s.494

diyalogların öncesinde çoğunlukla upuzun zaman ve mekân tasvirleri yer alır. İlk mesnevimiz olarak kabul edilen Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig* eserinde de tiyatro metnine benzer bir konuşma akışı vardır. Yine de bunlar ancak tiyatroya dair sadece bir andırış olarak görülebilir. Tiyatro metni konuşmaların alt alta dizilişinden ibaret olmadığına göre bu eserlerde tiyatro metnine tam olarak bir yaklaşmanın bile söz konusu olmadığı açıktır. Tiyatro metni oluşturmak bu açıdan Batı ile temasımızdan sonra edindiğimiz bir beceri olarak karşımıza çıkar.

İslâmdan önce Türk tiyatrosuna dair çalışmalar yapan N. Nikoliç, 4 bin yıl öncesine dayanan bir Türk tiyatrosu metni bulduğunu söylemiş, ayrıca 2 bin yıl önce oynandığını düşündüğü bir başka metnin de özetini vermiştir.¹⁴ Özetine baktığımızda bu metin Batı'da tiyatronun ilk örneklerini veren Aristo'nun, Aşil'in eserlerinden bütünüyle uzak bir mahiyettedir ve masalsi bir yapıdadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde "tiyatro nev'inin Müslüman-Şark edebiyatlarının en az tanıdığı sanat nev'i" olduğunu söyler ve Tanzimat'la memleketimize giren tek nev'inin de tiyatro olduğunu beyan eder.¹⁵ *Tiyatro ve Tesiri* adlı konferansında Necip Fazıl Kısakürek da tiyatronun bir Yunan keşfi olduğu üzerinde durur. Tiyatroya dair pek çok yorumu bulunan Necip Fazıl Kısakürek'e göre tiyatro, bütünüyle Batıdır ve bizdeki ortaoyunu, Karagöz gibi seyirlik oyunlarla ilişkilendirilmesi mümkün değildir.¹⁶ Bedrettin Tuncel, Nureddin Sevin, Refik Ahmet Sevengil ve Metin And gibi araştırmacılar ise, geleneksel Türk tiyatrosunun tarihine dair deliller sunarak Batı etkisinde gelişen modern Türk tiyatrosunun kurulduğu zemini inceleyen isimlerdendir. Bu isimlerin ortak yargısı, Türk tiyatrosunun sanıldığı gibi Tanzimat dönemiyle başlamamış olduğudur.

¹⁴ Refik Ahmet Sevengil, *Eski Türklerde Dram San'atı*, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, 1969, s.4-5.

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s.278

¹⁶ Kısakürek, *Tiyatro ve Tesiri*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2011, cd 1

Gıyasettin Aktaş her ne kadar 19.yy.da geleneksel Türk tiyatrosunun geniş repertuarıyla Batı tiyatrosunu etkileyebilecek seviyede olduğunu söylese de¹⁷ İstanbul'da açılan ilk Batı tarzı tiyatrolar ile etkileşim ters yönde olmuştur.

1.2. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu

19. yy siyasî, sosyal hayatımızda olduğu gibi edebiyatımızda da Batı etkisinde büyük değişikliklerin yaşandığı bir yüzyıldır. Bu değişikliklerde Batı'ya gidip Batı'nın kültürünü, edebiyatını tanıyan münevverlerimiz büyük bir etkidir. Batı'da görülüp hayran kalınan sanat türlerinden en önde geleni tiyatro olmuştur.¹⁸ Bu yüzden Batı'ya gönderdiğimiz ilk talebe olan Şinasî'nin edebiyatımızda ilk tiyatro eserinin yazarı olarak bilinmesi tesadüf değildir. İlk defa devamlı elçilik göreviyle Batı'ya gönderdiğimiz elçi olan 28 Mehmet Çelebi'nin Avrupa'ya dair izlenimleri arasında tiyatro ve opera geniş yer tutar. Sefaretnamesinde tiyatroyu ballandıra ballandıra anlatır. Ardından gönderilen Mustafa Hattî Efendi'nin sefaretnamesinde de durum aynıdır.

İtalyan, Fransız, Yahudi, Rum, Ermeni gibi azınlıklar elinde Batılı tiyatronun özellikle İstanbul'da boy göstermeye başlaması 19. yüzyılın başlarında olmuştur. Özellikle Ermeniler, sahne, dekor ve metin çalışmalarıyla başı çeken grup olmuştur. Ayrıca W. Churchill'e kurdukları Osmanlı döneminin ilk özel Ermeni gazetesi olan *Ceride-i Havadis* de oynanan tiyatroların özetlerini vererek tiyatronun tanıtımını ameliyesini üstlenmiştir.

Tanzimat aydını tiyatroyu Batılılaşmada önemli bir mihenk noktası olarak görmüş, Osmanlı tiyatrosu bir uygulama alanı, bir laboratuvar yerine geçmiştir.¹⁹ Ayrıca Tanzimat aydını için tiyatro, okuma yazma bilmeyen bir halka ulaşmanın

¹⁷ Gıyasettin Aktaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, 2002

¹⁸ Ünlü tiyatro tarihi araştırmacısı Metin And, Tanzimat dönemini, pek çok kaynağa da esas kabul edilecek şekilde "Tanzimat ve istibdat dönemi" olarak işaretler. Bkz. Metin And, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.1

¹⁹ Müzeyyen Buttancı, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, Osman Gazi Üniv. Basımevi, Eskişehir 2011 , s.257

da biricik yoludur. Bu sebeple dönemin Batılılaşmacı aydınlarının pek çoğunun tiyatroya dair çalışmaları öne çıktığını görmekteyiz.

Giderek Osmanlı sarayından da büyük ilgi gören Batılı tiyatro, kendisine sergileneceği daha geniş yeni mekânlar bulur. Güllü Agop'un girişimiyle açılan Gedikpaşa Tiyatrosu, Osmanlı toplumunun tiyatroya alışması gibi önemli bir rol üstlenmiştir.

Modern tiyatronun üç ayağı vardır: Yazar, metin ve sahneleniş. Bizde halkın tiyatro sahnelerine alışması kadar, yazarların tiyatrodaki oynanmak üzere bir metin oluşturması da önemli bir gelişmedir. Bu bakımdan Türk tiyatrosu için iki koldan bir ilerleme söz konusu olmuştur.

Halkın tiyatroya alışması hususunda Güllü Agop'un yaptığı, abone yöntemi, basınla işbirliği, devlet ileri gelenlerinin tiyatrodaki hazır bulunacağını halka önceden duyurmak, kadın seyircilerden para almamak, onlara kafesli localar yaptırmak gibi düzenlemelerinin önemli bir rolü vardır.²⁰ Tiyatrodaki yerlerin numaralı olduğunu, başka bir yere oturulmaması gerektiğini ve oyun esnasında konuşulmayacağını bilmeyen Osmanlı seyircisi için seyircilik kurallarını öğreten el ilanları ilk dönem tiyatro sahneleri için mühim bir unsurdur. Hizmetçilerin, uşakların efendilerini nerede bekleyeceği, tütün içilemeyeceği gibi ayrıntılı konularda da seyircileri aydınlatma ihtiyacı duyulmuştur.²¹

Geleneksel oyunlarda kadın figürlerini erkeklerin canlandırması olgusu Batı etkisindeki Türk tiyatrosunda da uzun yıllar devam etmiştir. Bu dönemlerde gayrimüslimlere ait tiyatrolarda da kadınların sahneye çıkması alışıldık bir durum değildir. 1856'da kurulan ve Ermenilerin ilk profesyonel tiyatro grubu olan Aramyan Topluluğunda İtalyan kadınlar sahne almıştır. Bu grupta Ermeni kadınların kadın rollerine çıkmasına dair izin sadece 13 yaşından küçük kızlara verilmiştir.²² Osmanlı Tiyatrosunda ise özellikle uyarılama oyunlarda artarak

²⁰ Buttanrı, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, s.258

²¹ Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, 1994, s.71

²² Güzin Yamaner, *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 35

kendisini gösteren kadın oyuncu ihtiyacı, özellikle Ermeni kadınlarla karşılanmaya çalışılmıştır. Türk kadın oyuncu tiyatromuza yıllar sonra girecektir.

Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Türkçe telif ve tercüme oyunlar oynanmıştır. Tiyatroya gönül veren Namık Kemal, Ali Bey, Ebuzziya Tevfik, Teodor Kasap, Recaizade Mahmud Ekrem gibi isimler oyunlarını bu tiyatrodaki sergileme fırsatı bulurlar. Batı etkisinde gelişen tiyatromuz artık yabancı yazarların yabancı dilde eserleriyle değil, Türk yazarların eserleriyle ilerleme yolunu tutar.

Ahmet Müfit Paşa daha çok uyarlamalarıyla tiyatroya katkıda bulunan, ayrıca Bursa'da açtığı tiyatroyu bizzat yöneten, tiyatronun yaygınlaşması için emek vermiş bir yazardır. Ancak Türk halkına tiyatroyu Moliere uyarlamalarıyla sevdiren Ahmet Müfit Paşa'nın Bursa Valiliğinden azli de tiyatro sebebiyle olmuştur. Metin And'ın verdiği bilgiye göre gazeteler onun halkı zorla gazeteye gönderdiğini, yalnız kendisi el çırtığında seyircilerin alkışlanmasına izin verdiğini, bunun dışında alkışlayanları da uluorta azarladığını yazmıştır.²³ Tiyatro açan bir başka edibimiz de Adana valiliği yapmış olan Ziya Paşa'dır.

Türk tiyatrosuna bilinen en belli başlı ilk örnekleri kazandıran Şinasi, Namık Kemal gibi Tanzimat dönemi yazarlarının eserleri, geleneksel türleri hatırlatan didaktik olma özelliğiyle dikkat çeker. Zaten Namık Kemal'in tiyatroya bakışında "ahlâk" önemli bir ilkedir. "Celal Mukaddimesi" diye bilinen makalesi ile Namık Kemal adeta o dönemde tiyatronun retoriğini yazan ilk ve tek isimdir. Bununla birlikte Namık Kemal'in ve bu dönem ediplerinin tiyatroya bakışında geleneksel bir yaklaşım olarak "eğlence-mektep" anlayışının hakim olduğunu görürüz.²⁴

Namık Kemal'in yönlendiriciliğiyle tiyatro yazmaya başlayan ve ilk dönemler hocasının yolunda gitmeyi sürdüren Abdülhak Hamid Tarhan, giderek tiyatromuza didaktik olmanın ötesine geçen, felsefi meseleleri yoklayan entelektüel bir soluk getirmiştir. Sayıları 25'e varan tiyatro eserleriyle Abdülhak

²³ Yamaner, 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları, s.70-71

²⁴ Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.284

Hamid, Türk tiyatro sanatının düşünen ve üreten önemli isimlerindedir.²⁵ 2.Abdülhamid döneminin alegorik edebiyat ortamında eser veren Abdülhak Hamid, Hint, Endülüs gibi uzak medeniyetlerin tarihinden aldığı hikayelerle döneminin politik ve sosyal meselelerini işlemiştir.²⁶

Tiyatronun Tanzimat sonrası Osmanlı toplumunun şekillenişindeki rolü, büyük bir araştırma konusudur. Tanzimat dönemi Osmanlı toplumunda “tiyatroya gitme”, belli bir statünün göstergesi olarak görülmektedir. Tiyatroya giden kişi bu davranışıyla “Batılılaşma” taraflısı olduğunu etrafına duyurmuş olur. “Tiyatroya gitme davranışı” olarak yapılan ayırmda geleneksel olanla yenilikçi olanın çatışması vardır. Bu yüzden geleneğe bağlı halkın özellikle dindar kesiminin tiyatroya tavrı mesafeli olmuştur. Batıcılığa karşı olan halkın bir kesiminde tiyatroya karşı olumsuz bir tavır uzun süre devam etmiştir. Kadınların oyuncu ve seyirci olarak tiyatrodaki boy göstermesi de bu sebeple gecikmiştir.

Tiyatronun dolaylı olarak topluma bir etkisi, tiyatroya gelen kimselerin Batı'nın giyim, aksesuar ve mefruşat modalarını sahneden görüp tanımlarındır. Böylece tiyatro, sunduğu dünya görüşü kadar, sahne dekoru ile de toplumun şekillenişine etki eder. Oyuncuların giyim kuşamına, jest ve mimiklerine, makyajına olan ilgi, bilinmeyen bir dilde yapılan oyunların da ilgiyle takip edilmesinin arkasında yatan gerçeklerdendir. Tiyatroda görülen aksesuar, mefruşat, mobilya gibi öğeler, Batı tarzında bir hayatın “idealize edilmiş” unsurları hükmündedir ve bu yüzden Batılılaşmacı çevrelerde kısa sürede bir moda haline alır. Tiyatro oyuncularıyla kurulan özdeşim, “onlar gibi giyinme, onlar gibi konuşma ve onlar gibi yaşama” yolunda tiyatro seyircisini yüreklendirir.

1.3. İkinci Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu

²⁵ Ancak Abdülhak Hamid'in tiyatrolarını inceleyen Oğuzhan Karaburgu, onun bütün eserlerini kapsayacak ölçüde bir tiyatro anlayışı geliştirmedini söyler. Bkz. Oğuzhan Karaburgu, *Abdülhak Hamid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerine Bir Araştırma ve İnceleme*, (basılmamış doktora tezi), Eylül 2010, s.17

²⁶ Bu konu için bkz. İhsan Safi, *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul 2006.

İkinci Meşrutiyet dönemi, bir çok sanat alanında istibdatın kalktığı, aydınların memlekette “hürriyet” havasını estirdiği bir dönem olarak tiyatroya büyük canlılık getirir. Mınakıyan’ın Osmanlı Dram Kumpanyası ile Ahmet Fehim Topluluğu, dönemin önde gelen tiyatro gruplarından. Şark Dram Tiyatrosu, İstanbul Tiyatrosu, Donanma Cemiyeti Tiyatrosu, Sahir ve Hale operetleri gibi yeni açılan sahnelerle birlikte artık bir rekabet etme durumu ortaya çıkar. Yine bu dönemde Türkiye’de ilk sinema filmi çekme teşebbüsleri de başlamış, oyunculuk önem kazanmıştır. Darulbedayi topluluğunda da giderek oyuncu yetiştirmeye yönelik faaliyetler dikkat çeker. Ermeni kadınlarıyla karşılanan kadın oyuncu ihtiyacını gidermede Türk kadınlarının sahnelerde daha fazla faydalanılmaya başladığı görülür. Ayrıca “tiyatroya gitmek” olgusu giderek halka mal olmaya başlar ve tiyatro sadece elit bir kesimin muhatabı olmaktan çıkar.

Türk tiyatrosunun öncü isimlerinden Muhsin Ertuğrul’un 1970’lere kadar sürecek tiyatroculuğu bu dönemde İkinci Meşrutiyet dönemiyle başlar. Muhsin Ertuğrul 1913’te Bursa’da kurduğu Yeni Turan Temsil Heyeti’nde çok sayıda yabancı oyun sergiler. Oyunculuğu ile de büyük ilgi uyandırır. Genç oyuncu aynı yıl İstanbul’da kurduğu kendi ismini taşıyan sinemada, film öncesi tiyatro gösterileri düzenlemek gibi bir ilki gerçekleştirir. Bu yıllarda Türkiye’de birkaç tane sinema vardır. “Film öncesi tiyatro”, henüz çok yeni bir tür olan sinemaya tiyatro ilgisiyle uzanıldığını, tiyatro seyircilerinin sinema seyircisine öncülük yaptığını gösteren tipik bir durumdur.

1914’de Darulbedayi tiyatrosuna giren Muhsin Ertuğrul, kısa zamanda hem oyunculuğu hem yöneticiliği ile tiyatrodaki otorite haline gelir. Sahne, dekor ve oyunculuk üzerine modern uygulamalar getirir. Öğrencilere indirimli matineler düzenleme gibi ilkler gerçekleştirir. Rus tiyatrosunu yakından tanıma fırsatı bulması onu daha çok Rus tiyatrosundan uyarılama yapmaya sevk eder.

Daha çok tercüme ve uyarlamalarla beslenen Türk tiyatrosunu bu dönemde millileşme çabası içinde görürüz. Aydınların tiyatro eserine karşı ilgisi artmıştır. Bu dönemin öne çıkan tiyatro yazarları arasında Abdülhak Hamid, Musahipzade Celal, Aka Gündüz, Reşat Nuri Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi, Hüseyin Fuat, Şehabettin Süleyman, Halit Fahri, Halit Ziya sayılabilir. Bu

yazarlardan birçoğu aynı zamanda tiyatro üzerine düşünen, çözümler arayan yazarlardır. Ayrıca pek çoğu Cumhuriyet dönemi tiyatromuza da damgasını vuracaktır.

Edebiyatımızda etkin olan “tarihî romantizm” akımının tiyatrodaki büyük yansıması vardır. Yazılan oyunlar arasında komediyalarla birlikte tarihi ve romantik dramlar başı çeker. Ancak bu dönemde yazılan oyunlardan günümüzde de oynanabilir olanlar azdır.²⁷

Tiyatro üzerine düşünme, devrin önemli bir yeniliğidir. Tanzimat döneminde Namık Kemal dışındaki yazarlarda pek görmediğimiz tiyatro eleştirisi bu dönemde sık sık bir gündem konusu oluşturur. Ayrıca tiyatronun ne olduğu ve nasıl olması gerektiği konusunda yazılar kaleme alınır.

1.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu

1.4.1. 1920 - 1940 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu

Cumhuriyet dönemi tiyatro konusundaki uyanışın bir aydınlanma hamlesi halinde geliştiği ve gelişme çabasını arttırdığı bir dönemdir. İkinci Meşrutiyet döneminde yetişen aydınların birçoğu asıl eserlerini de bu dönemde verirler. Cumhuriyetin kuruluşunun daha ilk yılında Ankara’da Aka Gündüz, Yaşar Nadi, Vasıf Bey, Kılıç Ali, Falih Rıfkı, Şükrü Saraçoğlu gibi devlet ileri gelenleri ve birtakım aydınlar tarafından “Türk Tiyatrosunu Himayet Cemiyeti” adı altında, üstelik de bir “esas nizamnamesi” bulunan bir derneğin kurulması bu konuda bize çok şey söyler. Derneğin gayesi esas nizamnamesinde “Türk tiyatrosunun tam ve mükemmel bir teessüs ve inkişaf kazanması” olarak belirtilir.²⁸

Cumhuriyet döneminde tiyatro, bizzat yönetim tarafından ciddî bir mesele olarak ele alınır. Devlet tiyatroyu kendi sistemi doğrultusunda değerlendirir, sanatçıları yönlendirir ve teşvik eder. Devletin tiyatroya karşı bu himayekâr tavrı,

²⁷ Buttanrı, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.505

²⁸ Metin And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.9

tarihimizde yeni bir olaydır. Tiyatro, yenilikleri sunmanın aracı olarak kullanılmıştır. Yapılan ve yapılmak istenen yenilikleri halkın anlamasını ve benimsemesini sağlamada tiyatronun etkisi büyüktür. Devlet bu etkiyi en iyi şekilde kullanma gayesindedir.

Yeni bir devlet kurulmuştur ve bütün şubeleriyle yeni bir düzen oturtma eğilimi vardır. Bu dönemde diğer edebî sanatlarla birlikte tiyatro da bir amaca hizmete koşulmuştur. Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi gibi kuruluşlar Türk tiyatrosunun yeniden şekillenmesine ve gelişmesine zihniyet olarak ve dolaylı yoldan etki etmiştir.²⁹ Bu dönemin öne çıkan söylemleri "millî kültür" ve "muasır medeniyet seviyesine ulaşmak" mefhumları etrafında şekillenir. Türkçülüğün getirdiği hamasî duruş hakim olarak hissedilmiştir. Atatürk'ün Anadolu'daki eski uygarlıklar üzerine araştırma yapmaya sevk edici tarih görüşü³⁰, Türklerin çok eski bir millet olduğu ve bu toprakların gerçek sahipleri olarak asla başka milletlere boyun eğmeyeceği fikri üzerine temellenerek dilde, sanatta, edebiyatta yansımalar bulmuştur. O sebeple bu dönem eserleri de hamasî ve uygarlıkçı fikirlerin işleniş sahası halindedir. İslâm Öncesi Türk tarihi, Türklerin Anadolu'ya girmesi, Millî mücadelede halkın seferber oluşu, tiyatrolarda en çok işlenen tarihi konulardır. Bu yönde devlet birçok teşekkülüyle beraber teşvik ve destek sahibidir.³¹

Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet dönemi tiyatro tarihimiz içinde şekillendirici, yönlendirici bir etkisi vardır. Diyebiliriz ki tiyatro, Atatürk'ün gölgesindedir. Devletin temsil kişisi olarak Atatürk, tiyatro sanatçıları sık sık taltif etmiş, Darulbedayi'nin İzmir'deki, Süreyya Opereti'nin Balıkesir'deki temsilini izleyerek oyuncularını tebrik etmiştir. Atatürk'ün özellikle 1930 yılında Darulbedayi sanatçıları Ankara'ya çağırması ve onlardan temsil istemesi tiyatro

²⁹ And, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, s.4

³⁰ Bunun için bkz. Sinan Meydan, "Türk Tarih Tezinin Doğuşu", *Atatürk ve Kayıp Kıta Mu*, Truva Yayınları, 2005.

³¹ Ayrıca bkz. Esra Görgülü, *Atatürk'ün Tarih Teziyle İlişkili Olarak Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi*, basılmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2006. Yazar bu çalışmada *Bayönder*, *Mete*, *Kerem ile Aslı* gibi Cumhuriyet döneminde yazılmış 22 tiyatro eserini Atatürk'ün tarih tezi paralelinde değerlendirerek incelemiştir. Ayrıca tarih tezi paralelinde yazılan bu tiyatro eserlerini üç gruba ayırmıştır: İslâmiyet'in Kabulü ve Anadolu'ya Yerleşilme Öncesi Konu Edinen Eserler, Türklerin Anadolu'ya Yerleşmesini Konu Edinen Eserler, Cumhuriyet Dönemini Konu Edinen Eserler.

tarihimizde önemli bir hadisedir. Atatürk, çok bilinen “Efendiler... Hepiniz mebus olabilirsiniz... Vekil olabilirsiniz... Hatta reisicumhur olabilirsiniz... Fakat sanatkâr olamazsınız...” sözünü burada söylemiş ve “Hayatlarını sanata vakfeden bu çocukları sevelim.” diyerek de tiyatro sanatçıları himayesine almıştır. Tiyatro, Atatürk’ün yönlendiriciliğinde halka yenilikleri anlatmanın bir aracı rolünü üstlenir.

Atatürk bu dönem tiyatromuz içinde o derece etkindir ki onun yönlendirmesiyle eserler yazılır, eserler üzerinde Atatürk’ün görüşlerine göre düzeltmeler yapılır. Atatürk’ün el yazısıyla düzeltmeler yaptığı eserler de vardır. Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın*, Behçet Kamil’in *Tünübük* adlı eserleri bunlardan birkaçıdır.³²

Atatürk’ün tiyatro sanatındaki etkinliği konusunda Münir Hayri Egeli önemli bir örnektir. Münir Hayri Egeli’nin *Bay Önder* adlı Atatürk’ün hayatından izler taşıyan eseri bizzat Atatürk’ün ricası üzerine yazılmış, üç defa da onun tarafından tashih edilmiştir. Bu eser, dilinin hususiyeti açısından da dikkat çeker, dilde yapılmak istenen devrimin pratiğini oluşturur. “Atatürk’e en çok benzeyen heykel” ödülü sahibi Egeli, yine Atatürk’ün teşvikiyle tiyatro tarihimizdeki ilk operaların sahibi olmuştur. *Taş Bebek* adlı oyunda bir karakterin kadına inanmayıp onu ancak süs unsuru olarak gören repliğini beğenmeyen Atatürk’ün, metnin kenarına “Biz kadınlar için böyle düşünemeyiz! Kadın varlığı ulusun bin bir noktadan temelidir! Artık kendini süs tanımak fikrini tazelemek doğru değildir. Değişmeli!” diyerek not düştüğü ve eserin sonraki basımında gereken değişikliklerin yapıldığı kaydedilir.³³

1934’te İran Şahı Ali Rıza’nın huzurunda sergilenen *Özsoy* operasının konusunu da bizzat Atatürk belirlemiştir. “Yurtta sulh cihanda sulh” politikasının yürütüldüğü bir zamanda yapılan bu gösterimle Türk İran mitolojilerini birleştirerek iki millet arasında dostluk köprüsü kurulması hedeflenir.

³² Buttanrı, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, s.516

³³ Yamaner, *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, s. 37’den naklen Metin And, *Türk Tiyatrosu’nun Evreleri*, Turhan Kitabevi, İstanbul 1983, s.369

Edebiyatımızı kuşatan Anadolu edebiyatı, memleket edebiyatı, millî edebiyat gibi isimlerle anılan temayül, Türk tiyatrosuna da damgasını vurmuştur. Türk Milletinin erdemleri, ülküleri eski tarihten yapılan alıntılarla işlenmiştir. Türk köylüsünün dünyası, ülküleri, vatanseverliği Faruk Nafiz'in *Canavar* adlı oyununda olduğu gibi tiyatrodaki yer bulur. *İnkılap Çocukları*, Münir Hayri Ege'nin *Bay Önder*, *On Yılın Destanı*, bu türden eserlerdir. Yurdun dört bir yanına açılan halk evleri aracılığıyla icra edilen bu eserlerde ayrıca ileri ölçüde bir iyimserlik hakimdir. Yıllar sonrasının ümitleri, gerçekleşmiş mutluluklar halinde bu eserlerde yer bulur. Türk Hükümetinin ilkelerinin benimsenmesine hizmet eden bu oyunlar arasında en çok oynanan eserler olarak Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*, Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum*, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Himmet'in Oğlu*, *Sevr'den Lozan'a*, *Devrim Yolcuları* gibi eserleri bulunmaktadır.³⁴

Bunun yanında inkılapları eleştiren, hatta küçümseyen tiyatro eserleri de yazılmıştır ki bunların başında *Sürgün* yazarı sürgün yazar Refik Halit Karay'ın *Deli* adlı eseri gelir. İnkılâp Yayınları arasından "basılmasına Atatürk'ün izin verdiği"ne işaret eden bir not ilave edilerek çıkan bu eser, denilebilir ki kısa bir kurguya son 20 senenin (Balkan Savaşı'ndan Cumhuriyet Dönemi'nde ilk kadın güzellik yarışmasının yapıldığı tarihe kadar) eleştirisini sığdırmıştır. Atatürk'ün bu eseri edebiyatçıların da bulunduğu bir sofrada yüksek sesle okuduğunu ve gülmekten gözlerinin yaşardığını Yakup Kadri Karaosmanoğlu hatıralarında anlatmaktadır.³⁵

Cumhuriyet döneminde Batı müziği, opera ve benzeri sanatlarla birlikte tiyatro sanatı da modernleşmenin şartlarından biri olarak ele alınır. Türk musikîsi üzerine faaliyet yapan Darulelhan, 1926'da "Konservatuar" olarak değiştirilir ve artık çalışmalarını sadece Batı müziği üzerinde yapacak olan bir kurum haline gelir. Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsilini sürdüren ve büyük tiyatro adamı olarak Muhsin Ertuğrul'un başına geçtiği Darulbedayi'nin adı da 1934'ten itibaren İstanbul Şehir Tiyatrosu'dur. Tiyatrodaki diğer sanatlarda da olduğu gibi

³⁴ Yamaner, 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları, s.5

³⁵ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s.47

yenilikler, Batı odaklıdır. Bu dönemde geleneksel gösteri sanatlarına önem gösterilmez.

Atatürk döneminin devletçi yapısı, tiyatronun da bir kamu hizmeti olarak ele alınmasını ve devlet eliyle korunup kurumsallaşmasını getirmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosu da Konservatuar da devlet eliyle kontrol edilen kurumlardır.³⁶ Millî Eğitim Bakanlığı'nın ödenekleriyle tiyatro meslek mektebi açılır. Bu tiyatromuz açısından büyük bir gelişmedir ancak sadece beş mezun verilir.

Tiyatro hayatı 1910'lu yıllarda başlayan Muhsin Ertuğrul, giderek tiyatrodaki büyük bir hakimiyet göstermiştir. Tiyatroya canlılık getiren, Reşat Nuri Güntekin, Necip Fazıl Kısakürek gibi birçok yazarımızı tiyatro yazmaya teşvik eden Muhsin Ertuğrul, sahnecilik, dekor ve oyunculuk alanındaki modernleşme çabalarıyla Cumhuriyet dönemi tiyatromuzun tartışmasız en büyük ismidir. Batı tiyatrosundaki gelişmeleri yakından takip eder ve onları hemen Türk tiyatrosuna taşır. Muhsin Ertuğrul'un tiyatromuza getirdiği bir yenilik de hep Fransız tiyatrosundan yapılmış uyarlamaları izleyen Türk seyircisine Rus tiyatrosundan uyarlamalar sunmasıdır. Ancak "millîleşme" yönünde özel bir çabası olmamakla ve fikir paylaşımını kabul etmeyen otoriter tutumuyla eleştirilen Muhsin Ertuğrul'un sınırlamacı yaklaşımıyla tiyatromuza olumsuz bir etkisi de olmuştur.³⁷

Türk tiyatrosunu geliştirmek genç Cumhuriyetin önemli bir gündemi, Hasan Ali Yücel'in tabiriyle bir "medeniyet meselesi"dir. Celal Bayar'ın 8 Kasım 1937'de hükümet programında tiyatro, dilimizin en bedîî tarzda ifadesini yayan bir sanat kaynağı olarak ele alınır.³⁸ Ancak Türk tiyatrosu demekle sadece Batı etkisinde gelişen tiyatromuz kastedilmesi, hadisenin diğer boyutudur. Almanyalı Carl Ebert, Rus Pedagog İvan Arkin gibi yabancı uzmanların fikirlerine müracaat edilir. Okullaşmaya yönelik uzun gayretlerden sonra nihayet 1936'da konservatuarda sınavla öğrenci alacak bir tiyatro bölümü açılır ve 1940'da çıkan

³⁶ Buttanrı, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, s.511

³⁷ Bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.11-15. Metin And burada Muhsin Ertuğrul'un gazetecilerle ve tenkit yazarlarıyla olan çekişmelerine geniş olarak yer verir. Muhsin Ertuğrul'un tek adam olmakta direndiğini, bir tiyatro adamı yetiştiremediğini ve bunun 50 yıllık Cumhuriyet tiyatromuzda en önemli eksiklik olduğunu söyler.

³⁸ And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.11

Devlet Konservetuarı Kanunu ile tiyatro bölümünde öğretim beş yıl olarak belirlenir.

Eski ile bağını kesme anlayışı, açılan yeni konservatuarlarda geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili çalışma yapılmasını yasaklama noktasına varmıştır. Derslerde, Avrupa'da Batılı sanat eğitiminden geçen hocalar ve Avrupalı uzmanlar elinde sadece Batı tiyatrosu tarihi okutulur.

1932'de açılan halkevleri, ücretsiz olarak izleyicilere sunulan oyunlarıyla tiyatroya önemli bir hareket getirir. 1926'da Medeni Kanun'un çıkması, 1934'te seçme seçilme hakkının verilmesi gibi kadının toplumdaki yerini vurgulayan çalışmalar arasında, halkevlerindeki oyunlarda kadın oyunculara yer verilmesi ve tiyatro derslerine kadınların da alınması önemli bir yeniliktir.

Atatürk döneminde yazılan oyunlar genellikle halkevlerinde sahnelenmiştir. Oyunlarda halkı yönlendirme, çağdaş düşünceye hizmet etme amacı, amatör gruplarla sergileniş faktörüyle birlikte tiyatro oyunlarında bir kalitesizleşmeyi de beraberinde getirir. Ayrıca oynanacak oyunların C.H.P. genel kurulunun onayından geçme zorunluluğunun tabi olması da sanat anlayışının hürriyet ve özgünlüğü açısından düşündürücüdür.

Cumhuriyet döneminde tiyatro çalışmalarındaki hareketlilik tenkit sahasına da yansır. Dönemin eleştiri sahasındaki isimler tiyatro üzerine tenkitler yaparlar. Yaşar Nabi Nayır, Reşat Nuri Güntekin, Aka Gündüz, Peyami Safa, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi edebiyatçılar eleştirileriyle önemli noktalara ışık tutar. Aydınlar bu dönemde Avrupa'daki tiyatroya dair gelişmeleri de takip etmektedirler.

Cumhuriyeti ve devrimleri överken, eskiyi, özellikle de Osmanlı düzenini kötüleyen anlayış, genel bir temayül olarak Cumhuriyet dönemi oyunlarında yer bulur. Millîyetçilik 1940'lara kadar daima yükselen değerdir. Yaşar Nabi Nayır, Behçet Kemal Çağlar, Faruk Nafiz Çamlıbel, Musahipzade Celal bu doğrultuda eser veren yazarlardan bazılarıdır. Bu dönemde ayrıca mitolojiye, folklor ve masallara yönelme eğilimi söz konusudur.

1.4.2. 1940-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu

1946'da çok partili hayata geçiş, düşünce ortamına bir çeşitlilik olarak yansır ve diğer sanatlarda olduğu gibi tiyatrodaki da bir çok çalışma ve ilerlemeler görülür. Fikir çeşitliliği tiyatroya konu olarak da çok şey ilave eder.

Dormen Tiyatrosu, Karaca Tiyatrosu gibi yeni tiyatrolar bu dönemde açılır. Muhsin Ertuğrul bu dönemde hâlâ en etkili isimlerdendir ancak yeni tiyatro adamlarımız da yetişmiştir. Tiyatro heveskârlarından oluşan amatör tiyatro gruplarında da artış gözlenir. Bu amatör gruplar arasında "Genç Oyuncular" grubunu sayabiliriz.

1940'ta kurulan Köy Enstitüleri açık ve kapalı tiyatro salonlarıyla tiyatroyu Anadolu'nun birçok ücra köşesine duyurma ameliyesi üstlenir. Bir yandan tiyatro bilincini geliştirirken bir yandan da tiyatroya ilgi duyan öğrencilerin yetiştirilmesine hizmet eder.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndaki çalışmalarıyla Muhsin Ertuğrul yeni atılımlar yapmaya devam eder. Artık tiyatro seyircisi artmıştır. Beğenildiği takdirde birçok oyun kapalı gişe oynayabilmektedir. 1943-44 sezonunda Fatih Reşat Nuri'nin *Yaprak Dökümü* oyunu 100. temsilini veren ilk yerli oyun olmuştur.

Edebiyatımızda hakim olmaya başlayan "köye, köylüye, köylü hayatına" dair yöneliş bu dönem tiyatrolarında da görülür. Aydın ve halk çatışmaları, çıkar ve ahlâk ilişkileri, sosyal konular olarak tiyatrodaki yer edinir. Tiyatrodaki aynı zamanda bireyin ruh dünyası da daha yoğun olarak ele alınmaya başlar. Necip Fazıl Kısakürek, Reşat Nuri Güntekin, Selahattin Batu, Necati Cumalı, Faruk Nafiz Çamlıbel, Vedat Terim Tör, Güngör Dilmen, Orhan Asena, Cevat Fehmi Başkurt gibi yazarlar dönemin öne çıkan tiyatro yazarlarındandır.³⁹

³⁹Metin And Demokrat Parti döneminin Türk Tiyatrosuna hiçbir katkısı olmadığı görüşündedir. Bkz. And, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu* s.15-16

1.4.3. 1960 Sonrası Türk Tiyatrosu

Şinasî'nin *Şair Evlenmesi* eserinin bir milat kabul edilmesiyle 1959 yılı Türk Tiyatrosunun 100. yılı olarak kutlanmıştır. 100 yılını tamamlamış Türk Tiyatrosu, Türk toplumuyla beraber önemli merhalelerden geçmiş, başka başka yönelişler göstermiştir.

Adnan Menderes Hükümetinin bir darbeyle indirildiği karanlık bir dönemi ifade eden 1960'lı yıllarda tiyatro, siyasî kimliklerin açığa çıktığı bir yerdir. Toplumun her alanda yaşadığı inkıraz toplumun aynası olan tiyatrolarda akisler bulmuştur.

1961 anayasasındaki düşünce özgürlüğü vurgusu tiyatro yazarlığının sayıca ve içerik olarak gelişmesinde etkilidir. “5 yıllık kalkınma programları”nda tiyatroya, “tiyatronun yaygınlaştırılması”, “özel tiyatroların teşvik edilmesi”, “halkın faydalanabileceği tarzda bir ücretle ücretlendirilmesi” gibi hususlarla genişçe yer verilir.

Dönemin siyasî hareketliliği tiyatro çalışmalarına da yansır. Diğer sanatlar gibi tiyatro da sağ-sol kamplaşmalarından, ideolojikleşmelerden nasibini alır ve tarafların birbirini ifade etme ameliyesini üstlenir. Özellikle 1960 sonrası Türk tiyatrosu, ideolojik çatışmalara sahne olmuştur.

Tiyatro sahneleri bir parti propagandasına dönüştüğü için kısmen de olsa bir basitleşme, derinlik ve kaliteden uzaklaşma söz konusudur. Çeşitli sahnelerin basılması, protesto edilmesi gibi hadiseler sıkça yaşanan durumlar arasına girmiştir. Brecht'nin *Seuzanı'nın İyi İnsanı* adlı eseri olay getiren oyunların başında gelir. Reşat Nuri Güntekin'in İslâmın yanlış uygulanmasını konu alan *Hülleci* eseri de MTTB ile İstanbul ve Konya'daki yüksek İslâm enstitüleri tarafından büyük bir inkisarla karşılanarak kınanmıştır. Dönemin olaylı oyunları arasında Aziz Nesin'in *Berber Nonoş'u*, Molliere'nin *Tartuffe*'sinden uyarlanan *Yobaz*, Musahipzade Celal'in Alevileri konu alan *Mum Söndü'sü* ve Necip Fazıl'ın “Kızıl Sultan “yargısını bozan *Abdülhamîd Han* eserini sayabiliriz. Sağ-

sol ayrımındaki duruş, eserlerin hangi cepheden tepki alacağını gösteren bir unsur halinde belirir. Bu tepki çeken oyunlar yanında bir de Nazım Hikmet'in *Yolcu* adlı eseri gibi sahnelenemeyen oyunlar vardır.

Propagandacı tiyatro anlayışı ve kitlelerin protestoları döneme damgasını vurmuştur. Sağ-sol, ilerici-gerici sıfatlandırmaları, eser yazımından olduğu kadar eser eleştirilerine kadar kutuplaşmayı derinleştirmiş, bir kısır döngü oluşmuştur. Dönemin tiyatro sanatında etkin isimleri, aynı zamanda siyasî organizasyonlar içinde etkin isimlerdir. Necip Fazıl Kısakürek, Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı, Oktay Rifat, Haldun Taner, Aziz Nesin, Tarık Dursun K., Orhan Asena, edebî kimlikleri yanında ideolojik kimlikleri de ağır basan yazarlardandır.

Yurt dışına işçi gönderilmesi, iç göçler, gecekondulaşma, kültür çatışmaları, hayat pahalılığı gibi konular gündemdeki başlıca sıkıntılardır. 1946'da başlayan sendikalaşma süreci hız kazanır. Bu, sokak hareketlerine belirgin bir artış olarak yansır. Dönem gençlik hareketleriyle dikkat çeker. Üniversitelerde sık sık kanlı nümayişler yapılır. Bu yüzden belli başlı fikirlerin mümessili olan yazarlar özellikle gençliğe seslenir, gençliğin dinamizminden faydalanmak ister.

Özgürlükçü ortam en çok eleştiri alanına yansımıştır. Eleştirel görüşün önem kazanmasıyla devlet vergileriyle çarkını döndüren devlet tiyatrosunun işlevi tartışılır olmuş, hala sağlam bir tiyatro kuramadığımız üzerine yazılar kaleme alınmıştır. Anadolu'nun yoksul yerlerine de tiyatro açarak halkı tiyatroyla buluşturma çabası, açılan sahnelerin yetersizliği, oyunların çarçabuk yazılmışlığı ve oyuncuların acemiliği gibi açılardan eleştirilmiştir.⁴⁰ Tiyatro eleştirisinin artış göstermesi önceki yıllara nispetle olumlu bir gelişmedir.

1970'li yıllarda artış gösteren özel tiyatrolar da toplumsal olaylardan etkilenir. Birçoğu varlığını uzun sürdürememekle birlikte pek çok yeni tiyatro açılır. Bu yıllarda açılan özel tiyatrolar arasında Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu gibi bugünün önde gelen tiyatroları da vardır. Dormen Tiyatrosu bu dönemde yeni

⁴⁰ Bkz. Metin And, *50 Yıln Türk Tiyatrosu*, s.63-66

tiyatroların kurulmasına öncülük yapar. Amatör tiyatro gruplarında da bir artış gözlenir. Bunun yanında tulûat geleneğini sürdüren, tiyatronun sadece vodvil türünü benimseyen farklı topluluklar da vardır. Türk seyircisi böylece tiyatronun hem yerel hem de dünyadaki öncü örnekleriyle buluşur.

1966'da Muhsin Ertuğrul'un İstanbul Şehir Tiyatrosu genel müdürlüğünden alınması ile bir çağ kapanmış olur. Basına "Muhsin Ertuğrul olayı" diye yansıyan İstanbul Şehir Tiyatrosu adeta yeni bir döneme girer.

Yüksek öğrenim kurumlarının artması, üniversitelerde tiyatroya dair kürsüler kurulması, tiyatronun bir disiplin ciddiyetiyle ele alınmasında büyük katkı sağlar. Böylece tiyatro eleştirisi de önem kazanır. Tiyatro eğitiminin üniversite ayağındaki ilerlemeler arasında Ankara Üniversitesi'ne bağlı olarak kurulan Tiyatro Kürsüsü vardır.

Tiyatroda geleneksel oyunlara dönmek de genel bir eğilim olarak hissedilir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Batı tiyatrosunun tek ekol olarak görülmesi anlayışı özellikle 1960 sonrası tiyatromuzda aşılmış ve yazarlarımız geleneksel çağrışımları olan kurgularla eski dönemlerin tulûat gösterilerine benzeyen çalışmalar yapmıştır. Aziz Nesin'in *Üç Karagöz Oyunu*, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Kanlı Nigar* gibi eserleri bu minvalde zikredilebilecek eserlerdendir. Bu eserlerde geleneksel oyunlardaki "güldürü" unsurları ve güldürürken düşündürme özelliği dikkat çeker.

2. NECİP FAZIL KISAKÜREK VE TİYATRO

Necip Fazıl Kısakürek Türk tiyatro tarihine tamamlanmış 15 eserle yeni bir ufuk kazandıran önemli bir isimdir. Sanatını şiir, tiyatro, roman, senaryo roman, hikaye, hatıra, tenkit, biyografi gibi farklı türlerde gösteren Necip Fazıl Kısakürek'i edebiyatımızda asıl duyuran saha elbette ki şiir sanatıdır. Necip Fazıl'ın edebiyatçı olarak tanınması da şiirle olmuştur. Şiirden sonra ise onun en fazla emek verdiği saha olarak tiyatroyu görmekteyiz. Üstelik tiyatro, Necip Fazıl'ın şiirden sonra kalem oynattığı ikinci tür olmuştur.

Necip Fazıl'ın tiyatroyla tanışması, onun memleketimizde belli başlı bir fikrin önderliğini yapmaya başlayacağı zamanların hemen öncesine denk düşer. Yazarın bütün hayatına ve sanatına damgasını vuran büyük değişim, ilk kıvılcımını tiyatroyla göstermiştir.

2.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Hayatı

Tam adı Ahmet Necip Fazıl Kısakürek olan Necip Fazıl, 1904 yılının Mayıs ayında Çemberlitaş'ta doğmuştur. Mensubu olduğu "Kısakürekler" ailesi, Maraşlı ve "Dülkadiroğulları Beyliği"ne dayanan köklü bir ailedir.⁴¹

Babası Hukuk Mektebi mezunu Abdülbâki Fazıl Bey (ö. 29 Kasım 1920), annesi Girit muhaciri bir ailenin kızı olan Mediha Hanım'dır (ö. 10 Haziran 1977). Necip Fazıl'ın dedesi Mehmet Hilmi Efendi, İstanbul Cinayet Mahkemesi ve İstinaf Mahkemesi reisliği yapmış olan, rütbe-i bâlâ sahibi önemli bir hukuk adamıdır. Mehmet Hilmi Efendi'nin gayretleriyle Necip Fazıl Kısakürek 5-6 yaşlarındayken okuyup yazmayı öğrenmiş, dedesinden divan şiirine dair dersler almıştır. Paşazade büyükannesi Zafer Hanım da yaramazlığından usandığı Necip Fazıl'ı romanlara yönlendirmiştir.

Mahalle mektebinden sonra Gedikpaşa Fransız Mektebi'ne kaydolan Necip Fazıl'ın eğitim hayatı düzensiz olarak devam etmiştir. Birkaç senelik ilk mektep hayatında 6 okul değiştiren⁴² Necip Fazıl ilk mektebini Heybeliada Numûne Mektebi'nde tamamlamıştır.

⁴¹ Necip Fazıl Kısakürek, soyadının menşei şu şekilde anlatır:

"Maraş'ta vaktiyle bir kıtlık olmuş ve o zamanki cedlerimiz, kimine kısa, kimine uzun kürekle erzak dağıtmışlar da ondanmış. Yavuz Sultan Selim, Mısır seferinde Maraş'ı zaptettikten sonra bir caminin açılış merasiminde bir kürek lâzım olmuş da, cedlerimizden kısa boylu birini omuzlarından itip:

- Alın size kısa kürek!..

demiş ve ondan sonra bu zatın kolu Kısakürek ismini almış. Hangisi ise ve her neyse. Değer verilecek nokta, Kısakürek'lerin Yavuz Sultan Selim devrine kadar varan , mazbut bir şecere içinde aralarından olgun din adamları yetişmiş, saf Anadolu bir sülaleden geldikleri." (Bkz. Kısakürek, *O ve Ben*, s.22)

⁴² Gedikpaşa Fransız Mektebi, Amerikan Koleji, Büyükdere Emin Efendi Mahalle Mektebi, Büyük Reşitpaşa Nümune Mektebi, Aydınlık köyündeki ilk mektep ve Heybeliada Numûne Mektebi. (Bkz. Kısakürek, *O ve Ben*, s.29-35)

Necip Fazıl'ın tek kardeşi olan Selma, 5 yaşında vefat etmiştir. Babası ile annesinin 1917'de boşanmasıyla Necip Fazıl annesi ve dayısıyla yaşamaya başlar.

1916'da zorlu bir imtihanla Bahriye Mektebi'ni kazanır. Bahriye Mektebi'nin Necip Fazıl'ın edebî kimliğinin oluşmasında büyük katkısı olmuş ve Necip Fazıl ilk şiir ve nesir denemelerini burada yapmıştır. İbrahim Aşkî, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Akseki bu okuldaki hocalarından bazılarıdır. İbrahim Aşkî Necip Fazıl'ın tasavvufa yönelişinde önemli bir âmil olmuştur. Necip Fazıl bahriye Mektebi'nden mezun olacakken yeni bir sınıf ilave edilmesi üzerine dördüncü sınıfı bitirmemeye karar verir. Dersleri bıraktığı halde bir müddet sonra alınan bir kararla Bahriye Mektebi'nin bitirmiş sayılarak diplomasını alır.

1921'de İstanbul Darülfünunu Edebiyat Medresesi Felsefe Şubesi'ne yazılır. 1922 yılı Necip Fazıl'ın şiirlerinin ilk kez o günün en ciddî dergilerinden *Yeni Mecmua*'da yayımlanması açısından önemlidir. Böylece gazeteciliğe de başlayan Necip Fazıl Kısakürek Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa ile arkadaşlık kurar.

1924'de girdiği sınavı kazanarak Maarif Vekâleti'nin Avrupa'ya tahsil için gönderdiği ilk talebe grubunda yer alan Necip Fazıl Kısakürek Paris'teki Sorbon Üniversitesi'ne gönderilir. Ancak burada kumara müptela olur ve bu müptelalık onu okulundan koparır, bir "bohem" hayatının içine sokar. Sonunda Maarif Vekâleti Necip Fazıl'ın tahsisatını keser ve yol Parasını da vererek onu Türkiye'ye geri çağırır. Bu Parayı da kumarda harcayan Necip Fazıl bir müddet daha dayısının gönderdiği Parayla Paris'te aynı hayatına devam eder. 1925'te babaannesinin ölümüyle kendisine kalan mirası da kısa zamanda bitiren Necip Fazıl okuldan ayrılmış bir şekilde Türkiye'ye döner.

Arkadaşı Salih Zeki'nin yönlendirmesiyle Karaköy'deki Felemenk-i Bahri Sefit Bankası isimli bir Hollanda bankasına Umum Muhasebe Şefi olarak giren⁴³ Necip Fazıl Kısakürek kısa sürelerle Osmanlı Bankası'nın Ceyhan, İstanbul ve Giresun şubelerinde çalışır. O zamanların en gözde mesleklerinden olan bu

⁴³ Kısakürek, *O ve Ben*, s.62-64

bankacılık serüveni böylece Anadolu'ya da uzar ve Necip Fazıl Kısakürek ceyhan'da at merakına kapılır.

Necip Fazıl edebiyat dünyamızdaki ilk büyük çıkışını bu vakitlerde gerçekleştirir. 1925'te yayımlanan *Örümcek Ağı* Necip Fazıl'ın ilk şiir kitabıdır. Ancak genç şair, şiirdeki asıl başarısını 24 yaşındayken çıkardığı ikinci şiir kitabıyla kazanacaktır. 1928'de eski harflerle yayınlanacak son eseri olan, 128 sayfadan oluşan *Kaldırımlar*, edebiyat çevrelerinde büyük ilgi toplamış, “Yalnız bu şiir bir sanatkâra yeter.” gibi büyük övgüler almıştır.⁴⁴

Paris'te kumara müptela olan Necip Fazıl İstanbul'da da Paris'tekinden farklı bir hayat sürmez. 1928-29 yılları Necip Fazıl'ın “felaketim” ifadesiyle kaydettiği⁴⁵ ve *Babîali* eserinde tafsilatıyla anlattığı yıllardır. Şiirlerinde de bu bohem hayatının yansımaları görülür.

1929 yazınının sonlarında Ankara'da, İş Bankası'na umum muhasebe şefi olarak girer ve bu olay, 9 yıl sürdüreceği ve müfettişliğe kadar yükseleceği banka memurluğunun başlangıcı olur.⁴⁶ 1930'da Ankara'ya yerleşen Necip Fazıl Kısakürek 1931-1932 yıllarında toplam 18 ay süren askerlik hayatını idrak eder.⁴⁷ Askerlik devresinden sonra Ankara'ya dönen Necip Fazıl üçüncü şiir kitabı olan ve edebî çevrelerde şöhretini zirveye çıkaran *Ben ve Ötesi* adlı eseri yayımlar. Üst üste gelen bu şiir kitaplarından sonra yeni bir anlayışın habercisi olan *Çile*'yi yazması 6 yıl sonra gerçekleşecektir.

Artık 30 yaşına basmış olan şair, derin ve melankolik bir arayış içine girmiştir. 1934'te Abdülhakîm Arvasî tanışmasıyla hayatında büyük bir kırılma yaşar. Abdülhakim Arvasî'yle tanışması, Necip Fazıl'ı İslâmî ve tasavvufî düşünceye yönlendirir. Necip Fazıl bu hadiseyi kitaplık çapta eser vermesinin bir başlangıcı olarak kaydeder. Nitekim “eser verme”de Necip Fazıl Kısakürek farklı bir mecraya yönelmiştir. *Tohum* adlı eseriyle başlayan bu yeni dönem, Necip Fazıl'ın deyişiyle “eser verme” sürecinin başlangıcı demek olur.

⁴⁴ Bkz. Kısakürek, *Babîali*, s.18-19

⁴⁵ Bkz. Kısakürek, *O ve Ben*, s.63

⁴⁶ Mehmet Kısakürek-Suat Ak, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005, s.12

⁴⁷ Mehmet Kısakürek-Suat Ak, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, a.y.

Necip Fazıl Kısakürek Muhsin Ertuğrul'un teklifi üzerine kısa bir sürede *Tohum*'u yazar. *Tohum*, yazarın sanat anlayışındaki değişimin ilk habercisidir. Eser büyük takdir toplar, ancak gişe açısından başarısız olur. Yazar ikinci tiyatro eseriyle bu başarısızlığı telafi eder. İki yıl üzerinde çalıştığı ve Zonguldak'taki banka teftiş memurluğu sırasında tamamladığı *Bir Adam Yaratmak* adlı piyes büyük beğeni toplar ve aylarca kapalı gişe oynar. Muhsin Ertuğrul'un başkahramanı canlandığı eser, Necip Fazıl'ın sanatında bir zirveyi oluşturur.

Necip Fazıl'ın dergicilik yolundaki ilk adımları da bu sıralarda atılır. Yeni bir fikri tezi olan Necip Fazıl ruhçu bir dergi olarak *Ağaç* mecmuasını neşretmeye başlar. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer gibi dönemin etkin edebî isimlerinin de kadrosunda yer aldığı bu dergi ancak 17 sayı çıkabilmiştir.

1938'de *Ulus* gazetesinin teklifiyle bir millî marş yazar ancak bu şiir, hükümetteki kişilerin değişmesi üzerine *Büyük Doğu Marşı* olarak kalır. Fikirde yaşadığı inkılabı hayatında iyice belirginleştiren Necip Fazıl 1938 yılı sonlarında, iyi bir gelir getirmesine rağmen giderek kendine ayak bağı olarak gördüğü bankadaki işinden “bunun için yaratılmadığını” düşünerek ayrılır ve kendini tamamen yayın faaliyetlerine verir. Gazetede yazılar yazmaya başlayan Necip Fazıl *Haber* gazetesinde “Çerçeve” başlığı altında başlayan fıkra yazarlığını daha sonra *Son Telgraf* gazetesine geçerek sürdürür ve kendi dergisini kurana kadar da bu gazetede yazmaya devam eder.

1939'da büyük ruh ıstırabını ve hakikati arayışını anlattığı ve sonradan adı *Çile* olarak değişecek *Senfoni* şiirini yazar. Bu Necip Fazıl için büyük bir başlangıçtır. Çok ses getiren bu şiir şairin yeni şiir anlayışını da ortaya koyar. Artık ortaya koyacağı sanat, sadece sanat yapmak için değildir.⁴⁸ *Bir Adam*

⁴⁸ Kendisiyle yapılan bir röportajda Suat Ak, Necip Fazıl Kısakürek için 1939 yılının bir başlangıç tarihi olduğunu söyler: “Bu tarihte Necip Fazıl Kısakürek bir inancın ve davanın temsilcisi olarak artık bir sosyal ve siyasî mücadele içindedir. Artık diyorum; çünkü o tarihe kadar “sanat, sanat içindir” telakkisine bağlıdır ve sanatkârın topluma müdahalesini ve sosyal-siyasi şekiller üzerinde bir görüş sahibi olmasını kabul etmeyen bir görüş sahibidir.” Bkz. “Suat Ak'la N. Fazıl Kısakürek Üzerine Bir Söyleşi”, *Yaşam Dergisi*, sy 38, s.17

Yaratmak eserinde de işaretlerini gördüğümüz bu yeni anlayış, Necip Fazıl'ın sonraki eserlerine ruh olarak daima yansiyacaktır.⁴⁹

Zamanın Maarif Vekili Hasan Ali Yücel tarafından Ankara Yüksek Devlet Konservatuvarı'na ve Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'ne edebiyat hocası olarak tayin edilir. 1940'ta ise kendi isteği üzerine İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne tayin edilir. Ayrıca Robert Koleji'nde de edebiyat dersi verir.

1940 Nisan'ında, ilerde bir yarışmaya göndereceği *Sabır Taşı* eserini, 1941'de de en önemli eserleri arasında gösterilen *Para*'yı yazar. Bir banka patronunun ahlâka dönüşünü konu edinen *Para*⁵⁰ oyunu 1941-42 kışında İstanbul Şehir Tiyatrosunda sahnelenir ve büyük bir alâka görür. Peyami Safa'nın eserin *Oro Puro* adlı İtalyan bir yazardan çalıntı olduğu yönündeki iddiası basında yankılar bulur ve Necip Fazıl Kısakürek eski arkadaşıyla davalık olacak raddeye gelir.⁵¹ Ancak Peyami Safa daha sonra bu iddiasından vazgeçmiştir.

1941'de, "Bâbânzâdeler"den Recai Bey'in kızı Fatma Neslihan Hanım'la evlenen Necip Fazıl'ın bu evlilikten Mehmet, Ömer, Ayşe, Osman ve Zeynep isimli beş çocuğu olacaktır. 1943'te ise Erzurum'da 45 günlük askerî vazifesindeyken yazdığı bir yazı sebebiyle ilk defa hapse girecektir.

1943 yılı Necip Fazıl'ın hayatının en mühim dönüm noktalarından biridir. Yazarın yeni dünya görüşü iyice belirginleşir ve hareket planında oluşlar gösterir. 17 Eylül 1943'te de ömrünün 36 senesini yolunda harcayacağı *Büyük Doğu Mecmuası*'nı davasının kalesi olarak kurar. Bu tarih Necip Fazıl'ın İslâmî eğilim olarak değişiminin altını çizen, "dâva"sının aksiyon planına dökülüşünde önemli bir tarihtir. Necip Fazıl Kısakürek dergide yayımladığı yazılardan dolayı defalarca mahkemelik olacaktır. Günlük, haftalık bazen de aylık mecmualar halinde çıkan

⁴⁹ Sezai Coşkun "Şiirleri içinde *Çile* ne ise, tiyatroları içinde de *Bir Adam Yaratmak* odur, Necip Fazıl'ın *Çile*'sidir." diyerek buna dikkat çeker. Bkz. Sezai Coşkun, "Necip Fazıl'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme" *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sy 97, s.383

⁵⁰ Eserin adının "*Para* için" olarak verildiğini gördük. Bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s. 496

⁵¹ Metin And'ın yaptığı alıntılarda Peyami Safa eserin konusu itibariyle yeni olmadığını, eserdeki "banka patronu" tiplemesinin Mirbeau'nun Lechat'sı, Dumas Fils'in Jean Griaud'su, Balzac'ın Mersadet'si, hepsinden de önce Shakespeare'nin Venedikli Taciri gibi eserlerde de yer aldığını söyler. "Bu şecere *Para* muharririni tamamiyle kurtarmasa da hiç olmazsa tip bahsinde epeyce teselli eder." demesiyle yönelttiği iddiayı hafiflettiğine, net bir benzerlik göstermediğine de şahit oluruz. Bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.452

Büyük Doğu, dönemin kalburüstü şair ve yazarlarını bünyesinde toplayan bir fikir ve sanat otoritesi şeklinde belirir. Necip Fazıl Kısakürek pek çok eserini *Büyük Doğu Mecmuası*'nda tefrika edilmek suretiyle tamamlar. *Halkadan Pırıltılar*, *Vecdimin Penceresinden*, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, *Dil Raporları*, *Edebiyat Mahkemeleri*, ilk olarak dergide tefrika edilen eserlerinden bazılarıdır.

1943'de Abdülhakîm Arvasî'nin vefatı üzüntüsünü de yaşayan Necip Fazıl Kısakürek bu tarihten sonra bir sanat adamı olmanın ötesinde, bir fikir adamı olarak görülmeye başlar. 1944'de üniversitedeki görevinden atılır.

1946'da *Büyük Doğu* dergisinde tefrika etmek suretiyle *Sır* adlı piyes yazmaya başlar, bu eserinden dolayı hakkında "milleti kanlı ihtilâl teşvik" konulu dava açılır. Dergisi 1944'te Rıza Tevfik'e ait bir şiirin yayımlanması üzerine kapatılan Necip Fazıl Kısakürek bir buçuk yıl haptiden sonra 1947'de CHP'nin düzenlediği piyes yarışmasında *Sabır Taşı* eseriyle jüri büyük ödülünü kazanır. Ancak jürinin aldığı bu karar partinin ileri gelenlerince uygun görülmemekle reddedilir ve geri alınan ödül zamanın gazetelerine konu olur.⁵²

1948'de *Nam-ı diğer Parmaksız Salih*'i yazar ve bu eser o sezon Şehir Tiyatrolarında oynanmaya başlar. Eserin sahnelenişi beğenmeyen Necip Fazıl birkaç temsil sonra oyununun kaldırılmasını ister.⁵³ *Nam-ı diğer Parmaksız Salih* yazılışından iki yıl sonra 1950'de And Film Şirketi'nin sahibi Turgut Demirağ tarafından filme alınmıştır.

⁵² Söz konusu yarışmada ikincilik ödülünü de Ahmet Muhip Dranas'ın *Gölgeler*'i ile İlhan Tarus'un *Gemi*'si paylaşmıştır.

⁵³ And, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, s.546. Ayrıca bkz. Ufî Ay, "*Nam-ı diğer Parmaksız Salih*", *Ulus* 2 Ocak 1949. Ayrıca kendisiyle yapılan bir röportajda Mehmet Kısakürek'in anlattıkları, bir tiyatro yazarı olarak Necip Fazıl Kısakürek portresini tamamlamada önemli bir parçadır: "Şehir Tiyatrolarında bir kere daha bir eser, sahibi tarafından sahneden indirilmiş. Yanılmıyorsam 49 ya da 48 senesinde. Eseri kim indirmiş biliyor musunuz? Babam Necip Fazıl. Eser *Parmaksız Salih*. Yanılmıyorsam başrolü oynayan aktör de Galip Arcan. Necip Fazıl ilk gün gidip bakmış ki kendi eseriyle oynanan oyunun hiçbir ilgisi yok. Ki, Galip Arcan kendisinin dostu. İtirazları netice vermeyince, indirmiş. Affetmemiş. Hem de ne diyerek: "Bir cins atı eşek seviyesine indirmiş!" diyerek. Galip Arcan için. Sanatı söz konusu olunca hassasiyeti bu." (M. Kısakürek'in Konuşması, "Bir Adam Yaratmak" Etrafında, *Kaşgar Dergisi* sy. 31, Ocak-Şubat 2003, s.144

1949'da "Kumarhane Baskını" olarak bilinen olay Necip Fazıl'a zor günler yaşatır.⁵⁴ Necip Fazıl'a göre kadro zaafı ile beraber bu hadise, Büyük Doğu'yu en çok yıpratın olay olur ve yazar aynı yıl Büyük Doğu Cemiyeti'ni tasfiye etmek zorunda kalır.⁵⁵ Bu devre artık "*Sakarya Türküsü*" şairi diye anılmaya başlayan Necip Fazıl'ın birbirini takip eden mahkemelerle, maddî zorluklarla dergisini çıkarmak için mücadele ettiği zor bir devredir. Necip Fazıl Kısakürek Büyük Doğu Cemiyeti'nin Anadolu'nun Kütahya, Diyarbakır, Malatya gibi birçok merkezinde şubelerini açar, hakkında açılan davalarla art arda mahkumiyetler geçirir. 1951'de ilk deneme olarak kendisine kötü bir tecrübe yaşatan gazete teşebbüsünden sonra⁵⁶ *Büyük Doğu Gazetesi*'ni yeniden kurup devam ettirebilmek için yeni iktidara gelen Adnan Menderes'in maddî desteğini alır. Bu destek daha sonra 1960 İhtilâli sonrası kurulan Yassıada Mahkemesinde de konu edilecek, yazar ve ailesinin sorgulanmasına sebep olacaktır.

Necip Fazıl Kısakürek 1952 sonlarında vuku bulan Malatya Suikasti'nde azmettirici sıfatıyla ve suçsuzluğu anlaşılana kadar bir yıl hapis yatar. Bu hapislerin arkası gelmeyecektir. En çok davaya muhatap olduğu yıl olarak, 100 seneyi aşan mahkumiyet tehdidiyle 1959 yılını görmekteyiz.⁵⁷ Bu yıllarda gazete ve dergilerdeki yazılarından başka bir de Türkiye Jokey Kulübü'nün ısmarlamasıyla *At'a Senfoni* adlı bir eser kaleme almıştır.

⁵⁴ Bkz. Suat Ak, *Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, Rasyo Yayınları, Ekim 2009, s.71-74. Yazar, hadisenin tertip olduğuna delil olarak önceden gerçekleşen olayları nakletmiş ve Cavit Yamaç adlı bir gazetecinin de itirafname tarzındaki yazısına yer vermiştir. Bu yazıda Cavit Yamaç amacı "Necip Fazıl Kısakürek'i ortadan kaldırmak olarak özetlenebilecek" bu olayın gazeteye nasıl aktarıldığından bahseder. O dönem gazetelerinde oldukça yer edinen bu baskın hadisesi, Necip Fazıl Kısakürek aleyhine çok defa kullanılmış, hatta Necip Fazıl'ın, eserlerindeki kumarhane havasını daha gerçekçi kılmak için orada bulunduğunu söyleyerek kendini savunduğunu vurgulayan mizahî yazılar kaleme alınmıştır. Bu konuda, hadiseye oldukça abartılı ve uzun bir bölüm ayıran Oktay Verel'in *Maksat Vatan Kurtulsun* adlı kitabına bakılabilir. "Gözlem" için orda bulunduğu ifadesini Necip Fazıl Kısakürek "o zamanlar ve o gürültüler içinde 'silahlı adam için oraya gittim' diyemeyeceğini" söyleyerek açıklar. Bkz. Ak, *Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, s.74. Ek olarak Necip Fazıl'ın kumarhane gözlemi yapmasına, önceki bohem hayatından ötürü bir gerek olmadığını hatırlatmak isteriz.

⁵⁵ Kısakürek, *Babîli*, s.301

⁵⁶ Necip Fazıl Kısakürek, Ali Rıza Cansu ile girdiği ortaklıkta hileli bir el koymayla karşılaşır ve kendi gazetesinden uzaklaştırılır. (Bkz. Suat Ak, *Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, Rasyo Yayınları, Ekim 2009, s.79). Bir müddet sonra ismi *Hilal* olarak değiştirilen gazetenin de ömrü uzun sürmeyecektir. Necip Fazıl Kısakürek bu olaydan "babasından kaçırılan çocuğun kahrından ölmesi" şeklinde bahseder (Bkz. Kısakürek, *Babîli*, s.303).

⁵⁷ Bkz. Suat Ak-Mehmet Kısakürek, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, s.40, ayrıca bkz. Ak, *Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, s.217

Bir yılı aşan mahkumiyetleri ve dergi kapatmaları 1960 İhtilali'nden sonra da devam eder. 1962'de *Çile* yayımlanır. *Çile*'de bütün şiirlerini toplayan şair, ilk devresinde yazdığı şiirlerden pek azını bu kitaba almış ve aldıklarına da çeşitli düzeltmeler yapmıştır. Necip Fazıl Kısakürek *Çile*'ye ayrıca *Poetika*'sını eklemiştir. Bu eserden sonra Necip Fazıl'ın artık şiir kitabı olarak neşredilecek iki eseri vardır: Birincisi bir "mevlid" mahiyetinde yazdığı *Esselâm*, diğeri ise siyasî tenkitler ihtiva eden *Öfke ve Hiciv* adlı eserdir.

1963 baharı Necip Fazıl Kısakürek'in hayatında "konferans çığır"nın başlangıcı olur. Anadolu'un pek çok yerinde büyük katılımlarla gerçekleştirilen bu konferanslar Necip Fazıl'ın siyâsî etkinliğini de zirveye taşır. Daha sonra kitaplaşacak olan bu konferansların isimleri, Necip Fazıl'ın "dâvam" dediği fikriyatı hakkında bize çok şey söyler. "*İman ve Aksiyon*", "*Sahte Kahramanlar*", "*Dünya Bir İnkılap Bekliyor*", "*Yolumuz, Halimiz, Çaremiz*", "*Sosyalizm, Komünizm ve İnsanlık*", "*Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu* gibi başlıklarla yapılan bu konferanslarla Necip Fazıl, Kütahya, Kayseri, Rize gibi Anadolu'nun farklı yerlerinde halkın büyük ilgisine mazhar olur.⁵⁸

1964'de *Ahşap Konak*, *Reis Bey* ve *Siyah Pelerinli Adam* piyeslerini neşrederek tekrar tiyatro sahasında bir oluş gösterir. *İdeolocya Örgüsü* eserini Büyük Doğu adını verdiği davanın bütün geçit ve kilit noktalarını gösterici bir eser olarak Büyük Doğu dergisinde tefrika etmeye başlar. Sancılı bir süreç sonunda eser bir bütün olarak 1968'te neşredilir.

Necip Fazıl'ın özellikle 1960'lardan sonra eser verme konusundaki verimliliği de önemlidir. Aynı yıl içinde 5'ten fazla eser vermeye başlar ve 1968 yılı içinde 8 eserini yayımlayarak kendi zirvesini yakalar. 1960'ta yazarın yayımlanmış 24 eseri bulunurken 10 yıl sonra 1970'te bu sayı 60'a ulaşmıştır.

1975'te Millî Türk Talebe Birliği tarafından Necip Fazıl Kısakürek için *Sanat Hayatının 50. Yılı Jübilesi* yapılır. 1977'de şiirlerini TRT'de okur. *Bir Adam Yaratmak* eseri TRT tarafından filme uyarlanır ve bu yılın büyük bir sanat

⁵⁸ Necip Fazıl Kısakürek'in konferanslarına dair ayrıntılı bilgi için bkz. Ak, *Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, s. 143-186. Suat Ak burada konferansları, tarihleriyle ve konularıyla verir ve konferansların gördüğü ilgiye dair teferruat sunar.

hadisesi olur. 1980’de doğumunun 75. yılında Kültür Bakanlığı tarafından Kültür Bakanlığı Büyük Ödülü’ne layık görülür. Türk Edebiyat Vakfı da “Türkçenin yaşayan en büyük şairi” olarak Necip Fazıl’a *Sultanî’ş-Şuara* ünvanını verir. 1960 mahkumiyeti sırasında yazmaya başladığı *İman ve İslâm Atlası* adlı ilmihali ise 1980-81 yıllarında tamamlar ve bütün eserlerinin üstünde bir başeser olarak yayımlar. Bu kitap yazara fikir dalında Millî Kültür Vakfı Armağanı’nı kazandırır.

25 Mayıs 1983’de Erenköy’deki evinde hayata gözlerini yuman şairin cenazesi büyük bir kalabalıkla kaldırılır ve şairin vasiyeti üzerine, Eyüp mezarlığına, Abdülhakîm Arvasî’nin de hocalık yaptığı “Kâşgarî” dergâhının yakınına defnedilir.

2.2. Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Yazarlığı

Necip Fazıl Kısakürek’in tiyatro yazarlığı 1935’te başlar ve fasıllarla ömrünün son yıllarına kadar devam eder. Yazarın ilk kez bir tiyatro yazmaya karar vermesinde Muhsin Ertuğrul’un rolü büyüktür. Türk tiyatrosuna büyük hizmetleri olan ve İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul o yıllarda Necip Fazıl’a yakın bir isimdir. Necip Fazıl Kısakürek Muhsin Ertuğrul’un tiyatroculuğunu çok beğenir. Kendisiyle yapılan röportajlarda da Muhsin Ertuğrul’un aktörlüğünden çok etkilendiğini vurgulamıştır.⁵⁹

1935 yılında Şehir Tiyatrosunun o seneki provalarına başladığı Ağustos ayı sonları bir yemek sofrasında Muhsin Ertuğrul Necip Fazıl’a "Niçin bir piyes yazmıyorsun?" diye sorar. Necip Fazıl bu soruya “Ben bir tiyatro yazsam ve Eylül’e yetiştirsem başrolünü bizzat üzerine alır mısın?” sorusuyla karşılık verir.⁶⁰Böylece “eseri yaşatacak aktörün nişanlanması" olarak Muhsin Ertuğrul'a oyunun baş karakterini oynaması şartını sunar. Muhsin Ertuğrul kabul eder ve Necip Fazıl için "büyük olaya sebebiyet veren küçük olay" böyle gerçekleşir.⁶¹

⁵⁹ Bkz. Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981, s.134

⁶⁰ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.18

⁶¹ Kısakürek, "*Tohum'a Dair*", *Tohum*, s. X

Şehir Tiyatrosu'na eser teslim edebilmek için 20 günü kalması genç şairin hevesini kamçılar ve eserini daha o akşamdan yazmaya koyulur. Bir hafta gibi kısa bir sürede tamamlanan *Tohum*, daha sahnelenmeden büyük alaka uyandırır.⁶² Necip Fazıl piyesini Muhsin Ertuğrul'a sunduğunda hangi rollerin kim tarafından oynanacağını da eserin ilk sayfalarında işaretlemiştir. Hakkında sayısız yazı kaleme alınan bu oyun, baş karakteri Ferhad'ı Muhsin Ertuğrul'un oynadığı, tiyatro çevrelerinin takdirini kazanmış, tarihî bir tiyatro eseridir. Bir piyes yazma özlemiyle yıllar geçirdiğini söyleyen Necip Fazıl kendi deyimiyle “aktörünü bulmuştur”.⁶³

Tohum, o yılların edebiyat dünyasında hakim olan hamasî havaya uygun düşer. Zor bir var oluş mücadelesinden çıkmışlığın verdiği duyguyla tiyatrodaki o yıllarda Kurtuluş Mücadelesi sıkça işlenen ve işlenmesi teşvik edilen konulardandır. Bu yüzden, Maraş'ın kurtuluşunu anlatan bu eser olumlu yorumlarla desteklenir. Ancak aydınlar nezdinde takdir toplamasına rağmen halk nezdinde fazla ilgi göremez. Muhsin Ertuğrul'a yazık ettiği eleştirisi de Necip Fazıl Kısakürek'i çok etkiler. Necip Fazıl Kısakürek bu gişe başarısızlığını “seyirciyi fizik acıya boğacak bir metafizik örgü içinde, aksiyon şartlarının en dinamikleriyle bir arada bir piyes” yazmakla telafi etmek ister. Fikir açısından dolgun ancak aksiyon cephesi durgun olan *Tohum*'a karşılık bu kez “hem vaka hem fikir” ihtiva eden “su sızmaz bir mantık ve görülmemiş entrika” değerini kendinde toplayacak bir eser yazma yoluna gider.⁶⁴

Necip Fazıl'ın aynı yılın sonlarında başladığı yeni eseri bu kez uzun soluklu bir çalışma içerir. Çalıştığı banka onu 63 numaralı ocak dairesinin teftişi için Zonguldak'a göndermiştir. Kendisine yeşillikler içinde, rahat ve güzel bir köşk tahsis edilir ve teftiş heyeti reisinin de gösterdiği kolaylık ve teşvikle piyesini yazmaya koyulur. Buradaki günlerini at tutkusu dışında adeta piyes yazmaya hasreder.⁶⁵ Böylece ikinci tiyatro eseri *Bir Adam Yaratmak*, fasılalarla

⁶² Sadık Yalsızuçanlar, “Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları” *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı* Ocak 2005, s.424

⁶³ Kısakürek, “*Tohum*'a Dair”, *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları, s X

⁶⁴ Kısakürek, *Babıâli*, s.202-203

⁶⁵ Kısakürek, *Babıâli*, s.224-226. Necip Fazıl Kısakürek Zonguldak'taki programını şu şekilde çizer: “Sabahleyin bir iki saat büro... Ahırda tımar ve bakıma nezaret... Öğle yemeği... Akşama

birlikte iki yıl süren bir zihni çalışmanın eseri olarak burada tamamlanır⁶⁶ ve hemen Muhsin Ertuğrul'a sunulur. Muhsin Ertuğrul'un eşi Neyyire Hanım da eserin takdiminde de orada bulunur ve o da eserin sahnelenişinde rol alır. Necip Fazıl yine başrolü Muhsin Ertuğrul olarak işaretlemiştir. Çünkü eser *Tohum*'un hıncıyla beraber Muhsin Ertuğrul'un yaptığı fedakarlığa bir karşılık olma vasfı da taşır.⁶⁷ Bu eserle yazar kendi deyimiyle "*Tohum* piyesinde öldürdüğünden bahsedilen Muhsin'i diriltmeyi, halktan ve münekkit geçinenlerden hıncını almayı" bilmiştir.⁶⁸

Muhsin Ertuğrul tarafından sahnelenen tiyatro eseri, uzun süre kapalı gişe oynar. Tiyatroda yer kapabilme yarışıyla izdihamlar yaşanır. Kepenkler yumruklanır. Muhsin Ertuğrul defalarca sahneye çağrılır, Necip Fazıl büyük bir coşkuyla takdir edilir.⁶⁹ Muhsin Ertuğrul'un bu defaki rolü olanca ağırlığıyla Hüsrev'dir ve aslında hikayedeki Mansur da gerçekte kendisidir. Bu kritik rol,

kadar piyese çalışmak... Akşam üstü atla tenezzüh, atları çalıştırma... Gece yine köşk, yine piyes... Piyese o kadar dalmıştır ki vilayet kibarlarının, yerli ve yabancı mühendislerin davet toplantılarına katılamamakta ve köşkte, şafak vaktine dek çalışmaktadır."

⁶⁶ Cevdet Karal'ın yaptığı bir röportajda Prof. Dr. Orhan Okay bu piyesin, piyesteki başkahraman Hüsrev'in yazdığı eserle aynı adı (*Ölüm Korkusu*) taşımasının düşünülmüş olduğunu, ancak eserin yazılış tarihi olarak verilen tarihten epey erken bir tarihte, 15 Ekim 1936 tarihli *Türk Tiyatrosu Dergisinde* yarım sayfalık bir ilanla eserin adının "Bir Adam Yaratmak" olarak duyurulduğunu söyler. Bu ilan oyunun gösterime girdiği 1937-38 mevsimine kadar bir daha çıkmamıştır. Bkz. Cevdet Karal, "Prof. Dr. Orhan Okay'la *Bir Adam Yaratmak Üzerine*", *Kaşgar Dergisi*, sayı 31 (Ocak-Şubat 2003), s.99

⁶⁷ Metin And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu* eserinde, Muhsin Ertuğrul'un tiyatronun tek adamı olma sorumluluğunu yüklenmek isteyişinden bahisle onun yazarları teşvik etmesini anlatır. Özellikle şu kısımda Necip Fazıl'ın durumundan bahsediyor gibidir:

"Örneğin tiyatro yazarları içinden yakınlık duyduğu genç yazarları tiyatroya yöneltmiş, gerektiğinde onların eserlerini sahneye koyarak, oyunların eksen kişilerini kendisi oynayarak onları yüreklendirmiştir. Öyle ki bu yazarlardan kimi, tiyatro *Dergisine* yazdıkları yazılarla eserlerini, "Muhsin oynasın diye yazdım" diyerek ya da ona adayarak ona borçlarını ödemek istemişlerdir." (Metin And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.639)

⁶⁸ Kısakürek, *Babîli*, s.203. Necip Fazıl Kısakürek eserin oluşturduğu ilgiden bu kitabın iki yerinde ve uzunca bahseder. Burada verdiği şu anekdotlar dikkat çekicidir:

"Mistik şair metafizik düşüncelerinin vak'aya nakşiyle elde etmek istediği fizik te'siri öyle sağlamıştı ki, piyesin İstanbul temsilinde ruhi hafakanlar geçiren ve perdelerin kapanmasını bekleyemeden çıkıp gidenler olmuş, Ankara temsilinde de Falih Rıfkı Atay'ın yeni zevcesi Mehruha Hanım fenalık geçirerek bayılmıştı.

Mistik Şair'le beraber hıncını alan Ertuğrul Muhsin de bu defa başka bir komplekse düşecek, piyes belki bütün bir yıl sahnede kalacağı halde, onu en imrenildiği safhada, resmi süresini tamamlayıp sahneden kaldıracak, bir defa tekrarlamayacak, röpriz-tekrar ele almaya asla yanaşmayacak, Mistik Şair'in başka hiçbir piyesinde rol kabul etmeyecek, böylelikle bir defa nasılsa "*Tohum*"a inanmış olmayı telafi etmek zannına düşecektir."

⁶⁹ Kısakürek, *Babîli*, s.229

yazarla aktör arasındaki girift ilişkiyi ortaya koyar. Ancak Muhsin Ertuğrul Necip Fazıl'ın piyeslerinde bir daha rol almayacaktır.

Bir Adam Yaratmak, Necip Fazıl'ın "tiyatro yazarı" olarak tanınmasını sağlayan, daha sonra yazdıklarıyla 15'e varan tiyatro eserleri içinde "başeser" kabul edilen eseridir. Hakkında sayısız eleştiri, yorum, tahlil kaleme alınan, karikatür dergilerine⁷⁰ konu olan bu eser yabancı dillere çevrilir.⁷¹ Eser yıllar sonra 1977'te TRT tarafından sinemaya da aktarılacaktır. Yönetmenliğini Yücel Çakmaklı'nın yaptığı ve televizyonda üç bölüm halinde yayınlanan film, yıllar sonra tekrar önemli bir sanat hadisesi olarak gündeme oturmuştur.

Bir Adam Yaratmak eserinin kapalı gişe oynarken sahneden kaldırılması Necip Fazıl'ın Şehir Tiyatrosu'ndan gördüğü ilk olumsuz tavidir. Abdurrahman Şen bu hususu şu şekilde anlatır:

Birileri çıkar ve çok iyi iş yaptığı günlerde *Bir Adam Yaratmak*'ı gösterimden kaldırır. Muhsin Ertuğrul da, o günden sonra bir daha Necip Fazıl'ın oyunlarını oynamaz.⁷²

Eserin tekrar profesyonel bir sahnede sergilenmesi 55 yıl sonra, Devlet Tiyatrosu'nda olur. Ancak esere yapılan müdahale eserin kısa bir süre sonra sahneden kaldırılmasıyla sonuçlanır. 2002'de ise Nurullah Tuncer yönetimindeki Şehir Tiyatroları *Bir Adam Yaratmak* eserini yeniden sahneye taşır. Mahmut Gökgöz'ün eserin özüne ve yapısına müdahale ederek 150 sayfalık metni 56 sayfaya indirmesi Necip Fazıl'ın oğlu Mehmet Kısakürek'in tepkisini çeker ve basında yankı bulan bu tepkiler eserin tekrar sahneden kaldırılmasıyla sonuçlanır.

İkinci eserinden dolayı gördüğü alâka Necip Fazıl Kısakürek'i piyes yazmaya yöneltir. Bir yıl sonra, 1938'in sonlarında tamamladığı *Künye*'yi

⁷⁰ *Akbaba Dergisi* kurucularından Yusuf Ziya Ortaç

"Geçende Necip Fazıl bir adam yarattı ki

Kaç yüz dile çevrildi anlatsam masal olur" mısralarına yer verir. Bkz. Mehmet Nuri Şahin-Mehmet Çetin, *Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s.491

⁷¹ Necip Fazıl Kısakürek *Babiâli*'de eserinin "İstanbul'da bir Rum lisesi müdürü Demokrat Parti mebuslarından Papadopulos tarafından Yunanca'ya çevrilip Yunan Devlet Tiyatrosuna gönderildiğini, ancak bazı siyasi gerginlikler yüzünden sahneye konulmadığını, ayrıca Fransızların meşhur Komedi Fransez'inin de İkinci Dünya Savaşının kopması üzerine eserle ilgilenemediğini" yazar (s.230). Eserin değişik çevrelerce ilgi toplaması evrensel değerini ve estetik başarısını ortaya koymaktadır.

⁷² Bkz. Abdurrahman Şen, *Kültür Dergisi*, sy.1, Mayıs 1997

yayımlar.⁷³ İstanbul Şehir Tiyatrosuna gönderilen ve 1938-39 sezonu için duyurulan bu eser⁷⁴ provaları başlamış olduğu halde Şehir Tiyatrosu repertuarından çıkarılmış, sahnelenememiştir. Böylece *Künye*'nin Necip Fazıl'ın İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmekten alıkonan ilk eseri olduğunu görürüz. Bu eserin sahnelenememesinin arkasında yatan sebep, işgâl İstanbul'una dair sahnelerinden dolayı, siyaseten mahzurlu görülerek askıya alınmış, Necip Fazıl'a ise net bir cevap verilmemiştir.⁷⁵

Necip Fazıl Kısakürek 1940 Nisan'ında, ilerde bir yarışmaya göndereceği *Sabır Taşı* eserini, 1941'de de en önemli eserleri arasında gösterilen *Para*'yı yazar. "Küçüklerin ve büyüklerin masalı" serlevhasıyla yayımlanan *Sabır Taşı*, bir halk masalından ilham alınarak yazılmış, folklorik unsurlarla bezeli bir piyestir ve o yıllarda yeni oluşmaya başlayan çocuk tiyatrosu kapsamında değerlendirilmiştir.⁷⁶

Bir banka patronunun ahlâka dönüşünü konu edinen *Para*⁷⁷ oyunu 1941-42 kışında İstanbul Şehir Tiyatrosunda sahnelenir ve büyük bir alâka görür. Ancak eserin sahnelenmeye devam ettiği sırada Peyami Safa bu oyunun Oro Puro adlı bir İtalyan yazardan alındığını, orijinal kısımlarının az olduğunu iddia eder. Bu iddia basında yankılar bulur ve Necip Fazıl Kısakürek eski arkadaşıyla davalık olacak raddeye gelir.⁷⁸ Ancak Peyami Safa daha sonra bu iddiasından vazgeçmiştir.

⁷³ Metin And bu eserin ilk adının "Yaz *Künyeme*" olduğunu belirtir. Bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.437

⁷⁴ And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.220

⁷⁵ Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları", *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.437. İlgili yazıda eserin sahnelenmemesine dair Mehmet Günfer Çelikman'ın *Türk Sanatı Dergisi*'nin 1954'de çıkan 28. sayısındaki "Türk Sanatı ve Keneler" başlıklı yazısından şu alıntıyı yapmıştır: "Necip Fazıl'ın *Künye* adlı eseri oynanmaktan alıkondu. 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 göz önünde bulundurularak... Oyun sahneye değil askıya alındı."

⁷⁶ Metin And, bir dipnotta, "Sabır Taşı'nın övülerek çocuklar için yazıldığı halde daha çok büyüklere yaradığının iler sürüldüğünü" ifade eder. Bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.60

⁷⁷ Eserin adının "*Para* için" olarak verildiğini gördük. Bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s. 496

⁷⁸ Metin And'ın yaptığı alıntılarda Peyami Safa eserin konusu itibariyle yeni olmadığını, eserdeki "banka patronu" tiplemesinin Mirbeau'nun *Lechat*'sı, Dumas Fils'in *Jean Griaud*'su, Balzac'ın *Mersader*'si, hepsinden de önce Shakespeare'nin *Venedikli Taciri* gibi eserlerde de yer aldığını söyler. "Bu şecere *Para* muharririni tamamiyle kurtarmasa da hiç olmazsa tip bahsinde epeyce teselli eder." demesiyle yönelttiği iddiayı hafiflettiğine, net bir benzerlik göstermediğine de şahit oluruz. Bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.452

Necip Fazıl Kısakürek kurduğu *Büyük Doğu Mecmuası*'nın ilk seneki sayılarında *Siyah Pelerinli Adam* adlı piyesini yazmaya başlar. Bu eser Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu* dergisinde tefrikalar halinde yayınlayarak tamamladığı ilk eseridir. Eserin diyaloglar halinde giden yapısı ve içerdiği felsefi tasavvufi öğeler, oyunu sahnelenmekten çok okunmak için yazılmış olduğunu gösterir. “Tek perdede bir hikaye” olarak takdim edilen eserin kitap halindeki ilk neşri ise 1949 yılında olmuştur.

1943'ten sonra sık sık mahkemelere konu olan Necip Fazıl Kısakürek 1946'da nihayet *Büyük Doğu* dergisinde tefrika etmek suretiyle tekrar piyes yazmaya başlar. Ancak kısa bir süre sonra *Sır* adını taşıyan bu piyesten dolayı hakkında dava açılır. “Siyahlardan sonra yeşillerin iktidara gelişi” sahnesi ile başlayan eserini yarım bırakmasına sebep olan dâvanın konusu “milleti kanlı ihtilâle teşvik”tir. Necip Fazıl dergisinin 59. sayısında “*Sır* piyesini ileride kitap halinde ve cemiyete ait matbaada basılacak ilk eser olarak neşredeceğini” söylemiş ancak bu gerçekleşmemiştir.⁷⁹ Necip Fazıl'a göre *Sır* “yarım kalmış değil yarım bırakılmış” bir piyestir.⁸⁰ Necip Fazıl'ın davalık olmasına sebep olan tek tiyatro eseri *Sır*'dır. Diğer tiyatro eserleri için olan davalarda ise Necip Fazıl'ın hakkını savunması şeklinde bir oluş var.⁸¹

Necip Fazıl Kısakürek dergisinde yayımladığı bir şiir yüzünden yattığı bir buçuk yıl hapisten sonra 1947'de CHP'nin düzenlediği piyes yarışmasına o zamana kadar yazdığı bütün tiyatro eserlerini gönderir ve *Sabır Taşı* eseriyle jüri büyük ödülünü kazanır.⁸² İ. Galip Arcan, Prof. Dr. Sabri Esat Siyavuşgil, Ali Süha Delilbaşı, Bedrettin Tuncel, Kenan Akyüz, Lütfi Ay ve Atıf Obay isimlerinden

⁷⁹ *Büyük Doğu Dergisi*, sy.59, Yıl II, Cilt III, s.7. Küçük bir kutu içine yerleştirilen haber şu şekildedir:”SİR. Necip Fazıl Kısakürek Kısakürek'in bundan evvelki nüshamıza kadar tek ve tam bir tablo halinde verdiğimiz Sır isimli piyesini, muharririn şahsına taalluk etmiyen bazı mücbir sebepler dolayısıyla kesiyoruz. Bu eseri ileride kitap halinde ve matbaamızda basılacak ilk eser olarak neşredeceğiz.”

⁸⁰ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.49

⁸¹ Necip Fazıl Kısakürek *Kumandan* eserinin 1963'te tefrik edilmesi sırasında da “orduya hakaret” töhmeti altında takibe uğratılmış, iki gece merkez kumandanlığı nezaretinde misafir edilmiştir. Ancak olay mahkemelik boyuta ulaşmamıştır. Bkz. Sadık Yalsızuçanlar, “Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, s.436

⁸² Söz konusu yarışmada ikincilik ödülünü de Ahmet Muhip Dranas'ın *Gölgeler*'i ile İlhan Tarus'un *Gemi*'si paylaşmıştır.

oluşan 7 kişilik jürinin 6'sı birinciliği Necip Fazıl Kısakürek'e verir.⁸³ Ancak jürinin aldığı bu karar partinin ileri gelenlerince uygun görülmemekle reddedilir ve ödülün geri alınmasına dair gerekçeler duyurulur. Geri alınan ödül zamanın gazetelerine büyük bir skandal olarak yansır. Necip Fazıl dergisinde anlattığı süreci mahkemeye taşır ve ilan edildiği halde ödülünü vermeyen partiyi 3000 liralık bir tazminat talebiyle dava eder.

1948'de "kumar hastalığı"nu konu edinen eseri *Nam-ı diğer Parmaksız Salih*'i "altıncı tiyatro eseri" olarak yazar ve bu eser o sezon Şehir Tiyatrolarında oynanmaya başlar. Eserin sahnelenişi ancak birkaç ay sürebilmiştir. Necip Fazıl Kısakürek daha ilk sahnelenişte başrolü oynayan İ.Galib Arcan'ın oyunculuğunu beğenmez ve rolün başka birine verilmesinde diretir. Israra rağmen oyuncu değişikliği olmayınca Necip Fazıl da oyunun sahnelerden kaldırılmasını ister.⁸⁴ *Nam-ı diğer Parmaksız Salih* yazılışından iki yıl sonra 1950'de And Film Şirketi'nin sahibi Turgut Demirağ tarafından filme alınmıştır.

Daha sonra bir düzenlemeden ibaret olduğu ortaya çıkacak olan ve Necip Fazıl'ın bir kumarhanede yakalandığı meşhur "Kumarhane Baskını" de bu piyesin sahnelenmesinden bir yıl sonra cereyan etmiştir.⁸⁵ Necip Fazıl'a göre kadro zaafı

⁸³ *Büyük Doğu Dergisi*, sy.59, Yıl II, C. III, s.5. Dergide Necip Fazıl Kısakürek'e ait "İbret" başlıklı yazıda esere yapılan haksızlık uzun uzun anlatılır. Necip Fazıl Kısakürek C.H.P.'den tazminat talep edeceği dâvanın gerekçelerini burada anlatır. Aynı dergide Necip Fazıl'ın Taahhüdü başlıklı bir yazı vardır. Bu yazıda Necip Fazıl Kısakürek tazminat davasını kazandığı takdirde tazminat bedeli olan 3000 lirayı, *Babıâli*'deki parti binasının önünde fakir üniversite talebelerine merasimle dağıtacağını söyler ve bunu "işbu taahhütte hiçbir şartname oyunu olamaz" sözüyle kavileştirerek partinin kararına atf yapar.

⁸⁴ And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.546. Ayrıca bkz. Ufî Ay, "Nam-ı diğer Parmaksız Salih", Ulus 2 Ocak 1949. Ayrıca kendisiyle yapılan bir röportajda Mehmet Kısakürek'in anlattıkları, bir tiyatro yazarı olarak Necip Fazıl Kısakürek portresini tamamlamada önemli bir parçadır: "Şehir Tiyatrolarında bir kere daha bir eser, sahibi tarafından sahneden indirilmiş. Yanılmıyorsam 49 ya da 48 senesinde. Eseri kim indirmiş biliyor musunuz? Babam Necip Fazıl Kısakürek. Eser *Parmaksız Salih*. Yanılmıyorsam başrolü oynayan aktör de Galip Arcan. Necip Fazıl Kısakürek ilk gün gidip bakmış ki kendi eseriyle oynanan oyunun hiçbir ilgisi yok. Ki, Galip Arcan kendisinin dostu. İtirazları netice vermeyince, indirmiş. Affetmemiş. Hem de ne diyerek: "Bir cins atı eşek seviyesine indirmiş!" diyerek. Galip Arcan için. Sanatı söz konusu olunca hassasiyeti bu." (M. Kısakürek'in Konuşması, "Bir Adam Yaratmak" Etrafında, *Kaşgar Dergisi* sy. 31, Ocak-Şubat 2003, s.144

⁸⁵ Bkz. Ak, *Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, s.71-74. Yazar, hadisenin tertip olduğuna delil olarak önceden gerçekleşen olayları nakletmiş ve Cavit Yamaç adlı bir gazetecinin de itirafname tarzındaki yazısına yer vermiştir. Bu yazıda Cavit Yamaç amacı "Necip Fazıl'ı ortadan kaldırmak olarak özetlenebilecek" bu olayın gazeteye nasıl aktarıldığından bahseder.

O dönem gazetelerinde oldukça yer edinen bu baskın hadisesi, Necip Fazıl aleyhine çok defa kullanılmış, hatta Necip Fazıl'ın, eserlerindeki kumarhane havasını daha gerçekçi kılmak için

ile beraber bu hadise *Büyük Doğu*'yu en çok yıpratın olay olur ve yazar aynı yıl Büyük Doğu Cemiyeti'ni tasfiye etmek zorunda kalır.⁸⁶

Bu tartışmalar getiren eserden sonraki yaklaşık 12 yıllık devrede Necip Fazıl Kısakürek'i tiyatroya dair çalışmalar içinde göremeyiz.⁸⁷ Bazı eserlerinin kitap halinde neşredilmesi ve yarı profesyonel tiyatrolarda sergilenmesi dışında, yeni bir eser çalışması yoktur. Bu devre artık "*Sakarya Türküsü*" şairi diye anılmaya başlayan Necip Fazıl'ın birbirini takip eden mahkemelerle, maddî zorluklarla dergisini çıkarmak için mücadele ettiği zor bir devredir. Bu yüzden Hasan Çebi Necip Fazıl'ın tiyatroculuğundaki bu zamana kadarki dönemi, pek çok edebiyat tarihçesine de kaynak olacak şekilde "Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığının birinci evresi" olarak işaretler.⁸⁸ Bu işaretleme, yazarın hayatta olduğu bir dönemde yapıldığı için önemlidir. Yazarın yeni eserleriyle tekrar tiyatro yazarı olarak ortaya çıkması 1960'ı bulacaktır.

Necip Fazıl Kısakürek 1960'ta tekrar piyes yazmaya koyulur ancak yeni eserlerini 1964'te yayımlar. 1964 yılında Necip Fazıl üç eserini birlikte yayımlayarak tekrar tiyatro dünyasının dikkatini çeker. Büyük Doğu dergisinin 1964 ilavesi olarak *Ahşap Konak* ve *Siyah Pelerinli Adam* eserleri yayımlanır. Bu

orada bulunduğunu söyleyerek kendini savunduğunu vurgulayan mizahî yazılar kaleme alınmıştır. Bu konuda, hadiseye oldukça abartılı ve uzun bir bölüm ayıran Oktay Verel'in "*Maksat Vatan Kurtulsun*" adlı kitabına bakılabilir. "Gözlem" için orda bulunduğu ifadesini Necip Fazıl Kısakürek "o zamanlar ve o gürültüler içinde 'silahlı adam için oraya gittim' diyemeyeceğini" söyleyerek açıklar. Ek olarak biz de Necip Fazıl'ın kumarhane gözlemi yapmasına, önceki bohem hayatından ötürü bir gerek olmadığı hatırlatmak isteriz.

⁸⁶ Kısakürek, *Babıâli*, s.301

⁸⁷ Necip Fazıl Kısakürek tiyatrodan ayrı düşüşünü anlatırken:"Kalemimi sahneye cezbeden, ismi gerekmez dediğim ihtiyar Türk aktörüyle aramdaki aykırılıklar, 1943'den 1960 yılına kadar tiyatro muharrirliğime fasıla verdiriyor ve 1960 yılı hadiselerinden sonra girdiğim zindan mikâbı, beni tiyatrodan gördüğüm esrarlı mikâbın gökkusağı renkleriyle pırıldayıcı dünyasına itiyor. Artık, rengi, dâvası, gayesi, dostları ve düşmanları malum bir insan olarak, o aktör için değil, istikbâlin sanatkârı için yazmaya başlıyorum." (Kısakürek, *Konuşmalar*, s.108)

⁸⁸ Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Mânada Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981, s.135. Ancak Hasan Çebi Necip Fazıl'ın tiyatroya uzak kaldığı zamanı 15 yıl (*Nam-ı diğer Parmaksız Salih*'in sahnelendiği 1949'dan *Reis Bey*'le birlikte iki eserini daha birlikte yayınladığı 1964'e kadarki devre) olarak belirlemiştir(s.141-142). Bu tespit, daha sonra yazılan değerlendirmelere de kaynaklık etmiştir. Buna Turan Karataş'ın ve Şaban Sağlık'ın değerlendirmelerini örnek verebiliriz. Bizim 12 yıl olarak yaptığımız tespit ise, yazarın, eserlerinin sahneleniş ve yayımlanış tarihlerine bağlı olmayıp yazma veya üzerinde çalışma faaliyetini kaynak edinen bir tespittir. Ayrıca belirtmek gerekir ki Necip Fazıl'ın kendisinin yaptığı, yukarıdaki dipnotta verdiğimiz değerlendirme 1943 ile 1960 tarihlerine göre yapılmıştır. Ancak dikkat edilirse burada Necip Fazıl'ın 1943 diyerek belirlediği tarih onun artık Muhsin Ertuğrul'un oyunculuğu için yazmayacağı piyeslerinin tarihidir.

eserlerden *Siyah Pelerinli Adam* 1949'da tefrikalar halinde yayımlayarak tamamladığı bir eserdir. Eser Necip Fazıl'ın "oyunmaktan ziyade okunmak için" yazdığı bir eserdir.

Necip Fazıl Kısakürek, Balmumcu Garnizonu'ndayken yazdığı *Ahşap Konak*'ı, eşi Neslihan Kısakürek'e gönderir. Neslihan Kısakürek eşinin talimatı üzerine eseri Şehir Tiyatrosu baş rejisörü Muhsin Ertuğrul'a iletir. Vecdi Bürün'ün verdiği bilgiye göre Muhsin Ertuğrul Necip Fazıl'ın eserini ideolojisi yüzünden sahneleyemeyeceğini Necip Fazıl'a dürüstlikle söylemiştir. Toplumdaki değişmeyi ve ailenin yozlaşmasını "üç katlı ahşap bir konak" metaforu içinde anlatan *Ahşap Konak*, Necip Fazıl'ın sosyal eleştiri ihtiva eden eserlerinin başında gelir. Olaylı kurgusu, teatral açıdan zengin olması, eseri Necip Fazıl'ın amatör tiyatrolarda en çok sahnelenen oyunlarından biri haline getirmiştir.

Kumandan Necip Fazıl'ın yarım bırakacağı ikinci piyesidir. Piyesin yarım kalmasının önemli bir sebebi Necip Fazıl'ın 60 İhtilâli sonrasındaki mahkumiyeti sırasında yaptığı karalamalarının evraklar arasında kaybolmasıdır.

1964'te *Reis Bey* de Ötüken Yayınları arasından çıkar. 1960 yılında yazılan *Reis Bey*, çok yankı getiren ve takdir toplayan bir eser olmasına rağmen İstanbul Şehir Tiyatrosu bu eseri sahnelemek istemez. Aslında eser hakkında yapılan yorumlar fazlaca olumludur ve hatta bu eserle Necip Fazıl Kısakürek artık W.Shakespeare ile mukayese edilir. Eseri okuyan 68 yaşındaki Muhsin Ertuğrul, Necip Fazıl'la artık arasında mesafeler olmasına rağmen başta eseri çok beğenmiş ve derhal sahneye koyacağını da söylemiştir ancak sonrasında tuhaf bir süreç işlemeye başlar. Eserin akıbetine dair uzun süre net bir ses çıkmaz. İşin sürüncemede kalması eserin sahnelenmeye uygun görülmediğini ortaya koyar.⁸⁹ İslâma dayalı bir dünya görüşü içermesi, eserin sahnelenmesine engel teşkil eder. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun kapılarını artık Necip Fazıl'a kapalıdır. *Reis Bey* Necip Fazıl'ın büyük ve profesyonel sahnelerde oynanamayacak olan eserlerinin

⁸⁹Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları" *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.434-435. Bu yazıda konuya ilişkin başka detaylar da bulunabilir.

ikincisidir.⁹⁰ Artık Necip Fazıl'ın Muhsin Ertuğrul'la birlikte Şehir Tiyatrolarıyla arasına mesafeler girecek ve Necip Fazıl eserlerini “istikbâl”e emanet edecektir.

Reis Bey yine yıllar sonra Mesut Uçakan tarafından sinemaya uyarlanılır ve başrol de Haluk Kurdoğlu'na verilir.

1964'te Kars'ın Sultan Alparslan tarafından fethedilişinin 900. yıl dönümü vesilesiyle Necip Fazıl Kısakürek'e Kars Belediyesi'nden piyes yazma teklifi gelir. Teklifi Necip Fazıl'a ileten, o yıllarda tarih hocası olan Fahrettin Kırzioğlu'dur. 1966'da Büyük Doğu Yayınları arasında çıkan *Kanlı Sarık*, Kars'ın fethi yıl dönümü için armağan olarak yazılan ve Kars Belediyesi tarafından da desteklenen tarihî bir tiyatro eseridir. Necip Fazıl Kısakürek Fahrettin Kırzioğlu'nun verdiği belgelerle birlikte 15 günlük geceli gündüzlü bir çalışmayla eserini tamamlamıştır. Yazar, *Kanlı Sarık* oyununu yöresel türküler yanında kendi şiirleriyle de bezemiştir. Kars'ın tarihi ile ilgili malzemeyi sağlamada da Necip Fazıl'ın Doğu Anadolu, Kafkasya ve Ahıska hakkında önemli ilmî çalışmaları olan, *Kars Tarihi* ve *Edebiyatımızda Kars* eserlerinin yazarı Prof. Dr. Fahrettin Kırzioğlu'dan bilgi aldığı bilinmektedir.⁹¹

Necip Fazıl Kısakürek hemen kabul edilip hakkı teslim edilen eserinin Kars'ın Ağustos'a tekabül eden tarihî günü iki kez geçtiği halde hak ettiği şekilde sahnelenmediğinden mustarip olmuş ve yayın hakkı kendisinde bulunan eserin Millî Eğitim Bakanlığı tarafından gördüğü muameleyi *Büyük Doğu* dergisinde uzun uzun yazmıştır. *Kanlı Sarık* Necip Fazıl'ın ideolojik duruşu ve tarih görüşü ağır basan eserlerinden ilkidir. Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığında “sanat” ve “tez”

⁹⁰ Metin And da “Muhsin Ertuğrul'un *Reis Bey*'i çok beğenmiş olmasına rağmen eserin İstanbul Şehir Tiyatrosunda oynanamadığını” yazar. Bkz. And, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, s.482

⁹¹ Yunus Zeyrek, “Büyük Bilgin Prof. Dr. Kırzioğlu'nun Ardından”, *Türk Yurdu Dergisi*, Mart 2005, cilt 25, sy.211. Fahrettin Kırzioğlu'nun biyografisini veren ilgili yazıda Necip Fazıl Kısakürek'e tiyatronun konusu ve malzemesinin Kırzioğlu tarafından verildiği yazılmaktadır. Aynı yazının dipnotunda da şu bilgiler yer alır: “Hoca, orta mektepten sınıf arkadaşım dediği zamanın belediye başkanı rahmetli Arif Taşçı'nın maddî desteğini temin ederek Prof. Dr. Osman Turan'ın tavassutuyla Necip Fazıl Kısakürek'le görüşmüş, eserin tarihî ve edebî malzemesini ona vermiştir. Bu tiyatro eserindeki Kuzucu Mehmet de Hocanın babasıdır.” Söz konusu eserde Kuzucu Mehmet figürler listesinde adı verilmekle birlikte eserde yer almamaktadır. Yunus Zeyrek'in konuya dair başka bir yazısı için bkz. “Karşılı Bilgin Fahrettin Kırzioğlu”, *Ahıska Dergisi*, Sonbahar 2001, s.49

dengelemesinde “tez” daha ağırlık kazanmaya başlamıştır.⁹² Yazarın bundan sonraki tiyatro eserleri,tarihî ve tasavvufî konular etrafındadır.

1968’de *Abdülhamîd Han* piyesini yazar ve eseri aynı yıl yayımlar. 1965’te yazdığı *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* adlı kitabıyla resmî tarihlerin “Abdülhamid” algısını değiştirmek, Abdülhamid hakkındaki “kan dökücü, müstebit, hasis, korkak” gibi iddiaların asılsızlığını belgelemek isteyen Necip Fazıl, bu kitabı, saltanatı ve son yıllarıyla çerçevelediği *Abdülhamîd Han* piyesinde adeta özetlemiş gibidir.

Abdülhamid Han piyesi yayımlandığı yıl temsil edilmeye başlar. 1968’de *Büyük Doğu* yazarlarından Üstün İnanç kurduğu Fikir Tiyatrosu’nda MTTB üyesi gençlerden bir grup oluşturur ve oyunu sahneye taşır.⁹³ Amatör bir grup tarafından sahnelenmesine rağmen oyun, Anadolu turneleriyle geniş yankı uyandırır, oyunun yankıları TBMM kürsüsüne kadar uzanır.⁹⁴ İsmet İnönü’nün meclis kürsüsünde yaptığı bir konuşmaya da konu olan eserin aynı yıl Ankara’da Üçüncü Tiyatro’daki temsili olaylı geçmiş, Tıp öğrencilerinin tiyatroyu basması üzerine oyunun son bölümü oynanamamıştır. Savcılığın soruşturma açtığı bu olaylı temsil zamanın medyasında akisler bulmuştur.⁹⁵

Necip Fazıl Kısakürek 1969’da *Yunus Emre* adlı eserini yazar. Eserde Yunus Emre, hakkında anlatılan menkıbeleriyle ve şiirleriyle ele alınır. Abdullah Kars, bu piyesin yazılmasını Necip Fazıl’dan kendisinin talep ettiğini söylemektedir. Yunus Emre’yi 1350 kez oynamasına rağmen bir kez bile Necip Fazıl Kısakürek’i oyunu izlemeye ikna edemediğini söyleyen Abdullah Kars’a

⁹² Şaban Sağlık bu hususta şunları yazar: “Birinci devrede tiyatro sanatının tekniğine ve estetiğine bağlı kalan Necip Fazıl Kısakürek ikinci devredeki oyunlarında estetik ve teknikten çok, “dava” ve “tez”e ağırlık verir. Ona göre tiyatro çok güçlü bir dava aracıdır.” (Bkz. Şaban Sağlık, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl Kısakürek”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.379)

⁹³ Harun Nihat’ın bu konuya dair Üstün İnanç’la yaptığı röportaj için bkz. “Üstün İnanç: Yalnız Değilsiniz’de Çok Baskı Yapıldı”

<http://www.mehmetnuriparmaksiz.com/haberdetay.asp?hkid=105&hakid=223&hid=3269>

⁹⁴ Sadık Yalsızuçanlar, “Necip Fazıl’ın Sahnelenen Tiyatroları”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s. 434

⁹⁵ Bu konuda bkz. And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.52-53. Metin And bu olaya yer verdiği kısımda eserden “Sultan Abdülhamid Han” adıyla bahseder ve 100 kadar Tıp öğrencisinin tiyatroya giderek protestoda bulunduğunu, sanatçılarla oyuncular arasında tartışma çıktığını anlatırken seyirciler arasında bulunan sarıklı ve sakallıların işe karıştığını belirtir.

göre Necip Fazıl Kısakürek *Yunus Emre* piyesinden sonra *Mukaddes Emanet* eserini de kendisi için yazmıştır.⁹⁶ 1971 yılında yazılan *Mukaddes Emanet*, Necip Fazıl'ın son dönem tarihine dair yorumlarını ihtiva eden ve tarih muhasebesini 1971 yılına kadar getiren önemli bir eserdir.

Necip Fazıl'ın 1978'de yazdığı *İbrahim Ethem*, Necip Fazıl'ın yayım tarihini bildiğimiz son eseridir. *Püf Noktası* adlı eserin ise tam olarak ne zamanda yazıldığı açıklığa kavuşmuş değildir. Mustafa Miyasoğlu, 27 Mayıs'tan sonra iyice belirginleşen sosyal ve siyasî açmazları ortaya koyduğunu söylediği bu eserin büyük ihtimalle 1962'de yazıldığını ifade eder ve buna dayanak olarak da yazarın Vasfi Rıza ile olan konuşmasını nakleder.⁹⁷ Tiyatro sanatçısı Abdullah Kars ise Necip Fazıl Kısakürek'le tanışması sırasında *Püf Noktası*'nın da adı geçtiğini söylemektedir.⁹⁸ Hatta eseri o gün için epey büyük olan 20 bin liraya peşin olarak satın aldığını da bu hususa ilave eder. Buna göre bu eserin 1968-69 yıllarında yazılmış olması ihtimali büyüktür.

⁹⁶ Abdullah Kars bu hususu kendisiyle yapılan bir söyleşide şu şekilde anlatır: “Üstat, salonu dolduran kalabalığı, halkın ilgisini görünce oyunumu izlemeye karar vermiş. Oyunun ardından beni çağırdı. Maraşlı olduğumu öğrenince ‘Zaten böylesi Maraş’tan çıkar.’ dedi ve beni yanına oturttu. ‘Sen abanoz kütüğüsün. Abanoz ağacından nakkaşenin elinde, camilere mihrap, minber olur. Seni işlemek için nakkaşe lazım. O nakkaşe ben olacağım.’ dedi. O gün kendisinden Yunus Emre’yi yazmasını istedim. En kısa sürede yazıp bana teslim edeceğini söyledi. Uzun süre beni aramadı. Daha sonra Tekirdağ’da Hz. Ömer’in Adaleti’ni oynarken üstattan yıldırım telefonu aldım. Yunus Emre oyununu yazdığını söyledi ve ‘Piyesi Neslihan’a okudum, ağlamaktan gözpınarları kurudu. Gel eseri al.’ dedi. O gece benim için bir türlü sabah olmadı. Erkenden arkadaşlarımla Erenköy’deki köşke gidip oyunu aldım. Bkz. “Abdullah Kars’la Söyleşi”, *Yeni Şafak Gazetesi*, 25 Mart 2002.

⁹⁷ Mustafa Miyasoğlu eserin yazılış tarihi hususunda şunları nakleder: “Bu eser, Şehir Tiyatroları Genel Müdürü Muhsin Ertuğrul’la Necip Fazıl’ın görüşmelerinden sonra, büyük ihtimalle 1962’de yazılmıştır. Muhsin Ertuğrul, *Ahşap Konak* adlı eserini ideolojik tavrının açık olduğunu bahane ederek sahnelemeyeceğini, dünya görüşünü daha geride ifade eden “sırf ve sâf sanat için” bir tiyatro eseri yazarsa sahneleyeceğini söylediği zaman Necip Fazıl *Reis Bey* adlı eserini yazar. Eseri genel müdür beğenir, repertuara alınır, rol dağıtımı yapılır, provalara başlanır, fakat bazı oyuncuların Necip Fazıl’ın eserini oynamamak için başkaldırması gerekçe gösterilerek rafa kaldırılır.

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

Necip Fazıl’ın Vasfi Rıza’ya yazacağı oyun *Püf Noktası* olmalıdır. Bunun hikayesini, oyun yazarlığının ikinci döneminde yazdığı *Kumandan*, *Ahşap Konak* ve *Reis Bey*’in hikayesiyle birlikte, 7 Ekim 1964 tarihli Büyük Doğu’da anlatır. Bu oyunun yazımını Muhsin Ertuğrul’un da teşvik ettiğini belirtir; Necip Fazıl eserini yazar. Fakat bu farklı üsluplu eser Necip Fazıl’ın sağlığında yayımlanmamıştır.” Bkz. Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s.193-194

⁹⁸ Bkz. “Abdullah Kars’la Söyleşi”, *Yeni Şafak Gazetesi*, 25 Mart 2002

Necip Fazıl'ın tiyatro eserleri bugün hem amatör hem profesyonel sahnelerde sergilenmeye devam etmektedir.

2.2.1. Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl Kısakürek

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro yazmasında Muhsin Ertuğrul'un teklifinin rolü olduğunu belirtmiştik. Bir röportajda Necip Fazıl Kısakürek “Muhsin Ertuğrul olmasaydı, demek ki tiyatro âlemi Necip Fazıl'ı kazanamayacaktı.” sözü üzerine Necip Fazıl şu cevabı vermiştir:

Böyle bir kaide konamaz. Piyese karşı cazibe, aktörden ziyade bizzat tiyatronun manasından gelir. Fakat aktörün hüviyeti bu mücerret cazibeyi müşahhas bir hale getirecek ve hemen iş görmeye zorlayacak ayrı bir tesire maliktir. Aktörün şahsında ve sanatında muharrir, kıymetlerinin aksiyon haline gelmiş, billurlaşmış çizgilerini görür. Bu çizgilerin mükemmeliyeti muharrire ancak eser verdiği takdirde aldanmayacağı ve ihanete uğramayacağı hususunda bir şevk verir ki, bu da mesela bende olduğu gibi bir başlangıç vesilesi doğurabilir. Yoksa insan aktörü olmadan da istikbal için piyes yazabilir. Hiç oynanmasa bile okunmak için yazar ve tiplerinin göze ve kulağa hitap eden taraflarını okuyucunun muhayyilesine havale eder.⁹⁹

Necip Fazıl'ın *Türk Tiyatrosu Dergisi*'ne verdiği bu röportajın tarihi 1 Ocak 1938'dir. Yani Necip Fazıl henüz herhangi bir şekilde Muhsin Ertuğrul ile yabancılaşacağı bir sürece girmemiştir. Ancak Necip Fazıl'ın “Muhsin Ertuğrul için yazmadığımı” vurgulaması önemlidir. Zaten Necip Fazıl Kısakürek bulduğu bu aktörü ancak iki oyununda seyredecek ve *Reis Bey*'in sahnelenemeyişiyile belirginleşen bir ayrılıktan sonra bir daha Muhsin Ertuğrul'u başaktörü olarak göremeyecektir. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun kapıları kendisine kapatılınca Necip Fazıl da artık piyeslerini “istikbâlin tarihçisi”ne emanet edecektir:

(...) o mutlak iman yüzünden bugünkü Türk(!) tiyatrosu bize kapılarını kapatmış bulunuyor; biz de yerle göğü birbirine katacak tiyatromuzla karşılık veremiyoruz. Dedik ya, istikbâli ve bu arada istikbâlin tarihçisini bekliyoruz. Bugün dünyanın her yerinde hafakanlı bir buhran yaşayan tiyatro, bir gün bizim tiyatromuz

⁹⁹ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.19

kurulursa belki mide gurultusu seslerinden ve o güzelim mikâp içinde,
camlarda uçuşan sineklerin serseri gidiş gelişlerinden kurtulur.¹⁰⁰

Necip Fazıl'ın İstanbul Şehir Tiyatrosu ile ve dolayısıyla Muhsin Ertuğrul ile aralarının soğuması aslında uzun bir süreçtir. 1938'de Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* eserini defalarca kapalı gişe olarak oynayan Muhsin Ertuğrul, zaten daha o yıllarda dünya görüşü olarak Necip Fazıl'ın oldukça uzağındadır. Necip Fazıl'ın Muhsin Ertuğrul'un oyunculuğunu, güzeli arayışındaki çabasını takdir eder. Muhsin Ertuğrul'un Necip Fazıl'la yakınlığı sadece sanat zevkinden dolayıdır. Avrupa tiyatrosundaki gelişmeleri yakından takip eden ve çeşitli uyarlamalar yapan Muhsin Ertuğrul, tiyatrodaki sürekli yeni arayışlar içindedir. Özellikle Nazım Hikmet rehberliğindeki Moskova yıllarından sonra Türk tiyatrosuna Rus edebiyatını taşımıştır. Necip Fazıl'ın giderek belirginleşen “mukaddesatçı” tarafına karşılık Muhsin Ertuğrul aynı yıllarda Türkiye’de “müstehcen” filmleriyle de konuşulmaktadır.¹⁰¹

İstanbul Şehir Tiyatrosu Necip Fazıl'ın ilk piyeslerini yazdığı 1935-40 yılları arasında Necip Fazıl'ın ideolojik duruşundan dolayı araya mesafe koymuş değildir. Nitekim 1949'da Necip Fazıl'ın *Nam-ı diğer Parmaksız Salih ve Sabir Taşı* adlı eserleri sahnelenmiştir. Necip Fazıl'ın İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan ilk geri çevrilişi *Künye* ile olmuştur ve sebebi siyasîdir. Yıllar sonra *Reis Bey*, *Ahşap Konak* gibi eserleri de benzer akibete uğrayacak ve Muhsin Ertuğrul Necip Fazıl

¹⁰⁰ Bu yazı Necip Fazıl'ın Büyük Doğu Yayınlarından çıkan bütün tiyatro eserlerinin 5. Sayfasında okunabilir.

¹⁰¹ Bu durumu “altı kaval üstü şişhane” deyimini hatırlatarak anlatan Muhsin Mete, Salih Dirilik'ten şu notu aktarır: “Muhsin Ertuğrul filmlerindeki müstehcenliğin 1938 yılından sonra arttığı görülür. O yıl çekilen *Aynaroz Kadısı* ile bir yıl sonra çekilen *Bir Kavuk Devrildi Osmanlı'nın* sosyal hayatını alaya almayı amaçlayan ve seyirci sayısını arttırmaktan başka bir gayesi olmayan açık-saçık sahnelerle doludur. Her ikisi de Musahipzâde Celâl'in tiyatro eserlerinden uyarlanan bu iki film (özellikle de *Aynaroz Kadısı*) halkın tepkisine sebep olunca, olay bazı milletvekillerince TBMM'ndeki bütçe görüşmeleri sırasında gündeme getirilir. (Nijat Özön'e göre, 1939 yılında kabul edilen Sansür Tüzüğü'nün çıkartılmasında bu iki filmin payı vardır.) Buna rağmen. 1940'ta yine Muhsin Ertuğrul tarafından gerçekleştirilen ve Joseph von Stenberg adlı Alman yönetmenin 1930 yılında Mailene Dietrich ile çektiği *Mavi Melek*'in kopyası olan *Şehvet Kurbanı* filmi müstehcenlikte bir adım daha ileri gidildiğini gösterir. Filmin başrol oyuncusu olan Cahide Sonku (tren sahnesindeki seksapeli sebebiyle) Ağâh Öz-güç tarafından Türk sinemasının ilk erotik oyuncusu kabul edilir. (Fleşbek. Cilt I, İstanbul 1995, sf. 14,14)” Bkz. Muhsin Mete, “*Bir Adam Yaratmak ve Reis Bey*'in Televizyon ve Sinema Uyarlamaları”, *Hece Dergisi, Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.407

Kısakürek İslâmî bakışla yazılan eserlerini sahnelemeyecektir. Necip Fazıl Kısakürek'e göre bu bir boykottur:

Bu adamı (Muhsin Ertuğrul) seyrettikten sonra tiyatroya temayül ettim. Eserlerimi kendisi oynamıştır; baş eserlerimi... *Bir Adam Yaratmak* gibi, *Tohum* gibi... Sonra anlaşılmadık ayrıldık. Tiyatro benim dindar tarafımı kabul edemedi. Bir nevi boykot oldu.¹⁰²

Necip Fazıl Kısakürek ile Muhsin Ertuğrul artık o dönemin siyasî atmosferi içinde birbirinden çok farklı noktalarda bulunurlar ve bu araya bir soğukluk getirir. 1960'lardan sonra düşünce hayatımızda olduğu gibi edebiyatımızda da kutuplaşma had safhaya ulaşır ve Necip Fazıl "yeri göğü birbirine katacak" tiyatrosu hakkındaki ümitlerini "istikbalin aktörü"ne saklar.

Necip Fazıl Kısakürek sanatına hayran olduğu Muhsin Ertuğrul'u *Babiâli*'de oyunculuktaki başarısı ile uzun uzun anlatır. Sabık Şair devrinde kendisine getirilen "Muhsin Ertuğrul'un komünist olduğuna dair bir belge"yi yorumlarken de "Muhsin'in hatırı bakımından değil, hakikat noktasından" üzgün olduğunu söyler. Ona göre Muhsin Ertuğrul yalnız güzele hayrandır ve komünist değildir:

Komünist olduğu söylenen, hatta bir takım vesikalarla tespit edilmeye kadar gidilen Ertuğrul Muhsin, hiç de zannedildiği gibi değildir. Onun ideolojik plânda komünizma ile hiçbir alâkası yoktur. O "güzel"i ve "çarpıcı"yı gördüğü her yerde kendisini teslim eder. (...) Yoksa Ertuğrul Muhsin'in komünizma fikriyatıyla en küçük alâkası bulunsaydı, <mistik Şair'in ruhçu, maddeciliğe hücumcu ve Allah gayesine perçinleyici eserini kabûl eder ve bizzat oynar mıydı? Hele ondan sonraki, doğrudan doğruya İlâhî tevhid gayeli ikinci eseri "*Bir Adam Yaratmak*"...¹⁰³

Necip Fazıl'ın Şehir Tiyatrosu ile arasına giren mesafe *Reis Bey*'in sahnelenmemesiyle belirginleşir. *Reis Bey*'in sahnelenmemesinde eserin estetik değeri değil, dünya görüşü etkili olmuştur. Muhsin Ertuğrul da dahil olmak üzere tiyatrocular eseri Necip Fazıl'ın Shakespeare ile mukayese edilmesine kadar varan bir hayranlıkla beğenmiş fakat eserdeki İslâmî havadan dolayı eseri oynayamayacağını söylemişlerdir. Necip Fazıl çok ümitli olduğu eserini Ankara Devlet Tiyatrosuna da gönderir. Şehir Tiyatrolarında eserin

¹⁰² Kısakürek, *Konuşmalar*, s.10

¹⁰³ Kısakürek, *Babiâli*, s.201

sahnelenememesindeki sıkıntı Ankara Devlet Tiyatrosu'na da yansır ve Necip Fazıl'ın eseri orada da sahnelenemez.¹⁰⁴ Necip Fazıl olayın bu şekildeki seyirinden ironik bir çıkarımda bulunur:

Her şey gizli, fakat bir şey açık. Beni "gerici" bildikleri için Muhsin Ertuğrul'a rağmen piyesimi oynamak istemiyorlar. Şimdi de bana, öteden beri idealim olan bir iş düşüyor: Dram muharrirliğinden komediye geçmek ve içinde yaşadığımız cemiyeti, güldürücü tezatları, nispetsizlikleri, samimiyetsizlikleri, sahtekârlıklarıyla resmetmek.¹⁰⁵

Reis Bey'in sahnelenmemesi konusunda Hüseyin Sorgun şunları söylemektedir:

Her ne kadar bir yazar, tiyatro adına ürünler ortaya koymaya başlasa da bu tek başına yetmiyor o günlerde. Özellikle, Muhsin Ertuğrul'un "gözyaşları içinde okuduğu" "*Reis Bey*" adlı oyunu, tiyatro içinden bir grubun "Gerici bir yazarın oyununda rol almayız!" gerekçesiyle oynamak istememesi nedeniyle, rafa kaldırılıyor. Necip Fazıl Kısakürek Müslüman kimliğini aşıkâr ettiği dönemden sonraki süreçte, bir önyargının ve dışlama kampanyasının kurbanı olur. Necip Fazıl'la Muhsin Ertuğrul'un aralarına özellikle dönemin siyasi yelpazesinde farklı yerlerde durmuş olmalarından kaynaklanan bir soğukluğun girdiğini de söylemek mümkün. Necip Fazıl'ın uzun bir süre (1948 -1960 yılları arasında) oyun yazmamasına sebep olan bu soğukluk, her ne kadar 1960'tan sonra oyun yazsa da sonraları büyük bir ilgisizliğe dönüştü. Bu ilgisizlik, günümüzde de sürüyor. Kısakürek'i "istikbali ve istikbalin aktörünü bekleme" sürecine sevk eden olaylardan önce bizzat Muhsin Ertuğrul'un oynadığı ve yönettiği birçok oyunu seyirci ile buluşmuştu. Bunlardan, "*Tohum*" 1935; "*Bir Adam Yaratmak*" 1937-38; "*Para*" 1941-42; "*Nam-ı diğer Parmaksız Salih*" 1948 -1949 tiyatro sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmişti.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Bu süreci Sadık Yalsızuçanlar şu şekilde anlatır: "*Reis Bey*'i Muhsin Ertuğrul bizzat kendisi okur. Tepkisi olumludur. Bir Adam Yaratmak'taki gibi gözleri nemlenir, "harika" der, "çok güzel, derhal oynarız." Ardından tuhaf bir süreç başlar. Metin, Şehir Tiyatrosu'nda eski dekor mahzenine atılır. Necip Fazıl Kısakürek birkaç kez telefonla arar ve akıbetini sorar. Her kezinde Muhsin, doğal sürecin işlemekte olduğunu, yönetmene verildiğini, rol dağıtımının yapıldığını vs. söyler. Hatta başrole ilişkin bir isim bile geçer bu konuşmada. Muhsin Hadi'den söz eder ama rahatsız olduğunu, yerine Agah Hün'ün düşünüldüğünü belirtir. Necip Fazıl Kısakürek rejiiyle görevlendirilen kişiyi arar bu kez ve ondan işlerin tavsamış olduğuna ilişkin bilgiyi alır. (...) Bu arada *Reis Bey*'den Ankara Devlet Tiyatrosu'na da 25 kopya gönderilmiş ve şair bir Ankara gezisinde eski öğrencisi Cüneyt Gökçer'e eseri okumuştur. O da Muhsin gibi hayran kalmıştır. Fakat Şehir Tiyatrosunda sorunun tıkanması Gökçer'i ürkütür." Bkz. Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları", *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.407

¹⁰⁵ Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları", *Hece Dergisi, Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.407

¹⁰⁶ Zaman Gazetesi Kültür Sanat, "Şehir Tiyatrosu'nda *Para* Krizi", 6 Aralık 2001, <http://arsiv.zaman.com.tr/2001/12/06/kultursanat/kultursanatdevam.htm>

Necip Fazıl'ın eserine güvenmesi de ayrıca dikkate değer bir mevzudur. Tiyatro eserlerini yazıp tiyatrolara göndermekle kalmayan ve eserlerin sahnelenme sürecini takip eden Necip Fazıl tiyatro yazarlığında oldukça ciddidir. Yazdığı tiyatrolarının temsil kadrosuyla iyi bir şekilde sahnelenip sahnelenmediğinin takibini yapar, oyunculara, sahne ve dekora müdahale eder. *Tohum* ve *Bir Adam Yaratmak* piyeslerini Şehir Tiyatrosuna sunarken eserin başına hangi rolü kimin oynayacağı hakkında bir listeyi ilave etmekten geri durmamıştır. İşini şansa bırakmayan Necip Fazıl Muhsin Ertuğrul'a yeni eserinde Hüsrev rolünü verirken "Sana yeni eserimde tâkat getirilemez bir şekilde abanabilir miyim?" demiş ve "Abanabilirsin!" cevabını almıştır. Eserin sahnelenmesinden sonra Muhsin Ertuğrul "Abandığın kadar varmış!" diyecektir.¹⁰⁷

Nam-ı diğer Parmaksız Salih eserinin o sezon programı içindeyken sahneden kaldırılması Necip Fazıl'ın tiyatro eserinin her zaman takipçisi olduğuna çarpıcı bir örnektir. Bu piyesin sahnelenmesi sırasında Necip Fazıl aynı zamanda arkadaşı olan İ. Galip Arcan'ın "Salih" rolündeki performansını beğenmemiş, baş rolün başka birisine verilmesini istemiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oyuncu değişikliğine gitmemesi üzerine Necip Fazıl Kısakürek kendi tiyatrosunu sahneden kaldırmıştır.¹⁰⁸ Mehmet Kısakürek, bu hadiseyi anlattığı röportajda Necip Fazıl'ın arkadaşına iltimas tanımak bir yana, "Bir cins atı eşek seviyesine indirmiş." diyecek kadar sözünü sakınmaz bir tavırda bulunduğunu da ifade eder ki bu tavır, tiyatrocunun Necip Fazıl Kısakürek portresini tamamlamada önemli bir parçadır.¹⁰⁹ Oysa aynı oyuncu yıllar sonra kendisine yöneltilen "Yirmi beş senelik sahne hayatında ne yaptın?" sorusuna, yardımcı rolde olmasına rağmen "*Tohum*'da Hancı'yı oynadım." cevabını vermiştir.¹¹⁰ İ. Galip Arcan

¹⁰⁷ Kısakürek, *Babiâli*, s.228

¹⁰⁸ And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.546. Ayrıca bkz. Ufî Ay, "Nam-ı diğer Parmaksız Salih", *Ulus* 2 Ocak 1949.

¹⁰⁹ Mehmet Kısakürek bu durumu şu şekilde anlatır: "(...) Ki, Galip Arcan kendisinin dostu. İtirazları netice vermeyince, indirmiş. Affetmemiş. Hem de ne diyerek: "Bir cins atı eşek seviyesine indirmiş!" diyerek. Galip Arcan için. Sanatı söz konusu olunca hassasiyeti bu." (M. Kısakürek'in Konuşması, "Bir Adam Yaratmak" Etrafında, *Kaşgar Dergisi* sy. 31, Ocak-Şubat 2003, s.144

¹¹⁰ Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları", *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s. 434

ayrıca 1947'de C.H.P.'nin düzenlediği sanat müsabakasında Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* piyesini 6 kabul oyuna karşı 1 ret oyuyla birinci seçen heyetin içinde yer almıştır.¹¹¹

Necip Fazıl Kısakürek eserinin daima arkasında durmakta ve haksızlıklara karşı gayet dik bir şekilde eserinin hakkını müdafaa etmektedir. Kars Belediyesi'nin teklifi üzerine 15 gün gibi kısa bir sürede yazdığı *Kanlı Sarık* eserinin sahnelenmesinde sürecinde de Necip Fazıl'ın memnuniyetsizliği söz konusu olmuştur. Necip Fazıl Büyük Doğu dergisinde bu duruma büyük bir tepki göstererek eserinin uğradığı ilgisizlikten hatta vurdumduymazlıktan yakınır:

Kars fethinin yıldönümünde, Devlet Tiyatrosu çapında kuvvetli bir trupun temsil etmesi fikriyle ısmarlanan ve büyük bir sanat hâdisesi teşkil etmesi beklenen piyes, Necip Fazıl'ın Ankara'da bir otele çekilip geceli gündüzlü 15 gün çalışmasıyla sona erdi, «*Kanlı Sarık*» ismini aldı ve Fahreddin Kırzioğlu'nun evinde ve birtakım münevver kişilerin huzurunda okundu. Dinleyenleri hüngür hüngür ağlatan piyesin kıymet hükmü üzerinde hiçbir şey söylemeden ve bu sayıdan başlayarak tefrikasına giriştiğimiz piyesi doğrudan doğruya edebiyat âlemi ve okuyucularımızın hükmüne bırakarak sadece vakıaları bildirmekle yetinelim ki, eser derhal ve en büyük şükran tezahürleriyle kabul edildi ve Necip Fazıl'a telif hakkı hemen ödendi. O tarihten sonra «Ağustos» ayı iki kere geçtiği halde (Kars'ın tarihi günü Ağustos'tadır) temsil işinin ne olduğu belirsiz kaldı ve bu hususta Necip Fazıl'a hiçbir is'arda bulunulmadı.¹¹²

Necip Fazıl'ın mekân tasvirleriyle en komplike çalışmayı gerektiren eserlerinden biri olan *Kanlı Sarık*'a Millî Eğitim Bakanlığı da destek olmaz ve yazar bu mağduriyeti sert bir dille dergisine konu eder.

Necip Fazıl Kısakürek'in hakkını savunmak durumuna düşeceği bir tiyatro eseri de 1940'ta yazıp 1947'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin açtığı yarışmaya gönderdiği *Sabır Taşı* eseridir. Eser 7 kişilik bir jüri heyetinden 6'sının birincilik oyunu alır ve Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* eseriyle aldığı birincilik basında duyurulur. Hatta gazeteler ödül haberini vermeye hazırlanmaktadır. Bir gazete Necip Fazıl'ın portresini yapmak üzere bir muhabir bile göndermiştir. Ancak jürinin aldığı kararı parti ileri gelenleri onaylamaz ve Necip Fazıl'ın eserinin şartnameye uymadığı gerekçesi öne sürülür. Şartnamede yarışmaya 1940'tan

¹¹¹ *Büyük Doğu Dergisi*, Y. 2, C.3, sy. 59, s.12

¹¹² *Büyük Doğu Dergisi*, 18 Ekim 1967

sonra neşredilen eserlerle başvurulması ifade edilmektedir. Necip Fazıl “partinin kendisini kazandırmayacağını bilerek fakat gireceği çıkmazdan nasıl sıyrılacağını merak ederek” 1936-1941 arası neşredilen ve Şehir Tiyatrolarında temsil edilen bütün piyeslerini göndermiştir. ¹¹³“1940’tan sonra” ifadesinin 1940 yılını değil 1941 yılını kapsadığını ileri süren yetkililerin bu şartları zorlayıcı tavrı karşısında Necip Fazıl Kısakürek hakkını mahkemede savunur. Yazarın Cumhuriyet Halk Partisi’ne açtığı bu dâvada talep ettiği tazminat bedeli ise 3000 liradır.

Necip Fazıl’ın ilk kez haklarını savunmak durumunda olduğu eser *Para* adlı piyesidir. Peyami Safa’nın “Para’nın Oro Pronto adlı bir İtalyan yazardan intihal olduğu” hakkındaki iddiası eski arkadaşıyla kendisini mahkemelik konuma düşürmüş, daha sonra Peyami Safa geri adım atarak bir takım benzerliklerin normal olacağını ifade eden bir yazıyla bu iddiasından vazgeçmiştir. Eserin hakları hususunda Necip Fazıl Kısakürek hiçbir zaman geri adım atmamıştır.

Tiyatroyu bu derece önemseyici ve haklarını savunucu tavrı Necip Fazıl’ın tiyatrocunun kimliğini ortaya koyar. Tiyatronun tesirine inanan ve “hakikati kendi malımız bilmeliyiz” ilkesiyle tiyatroyu hak yolda kullanmak gerektiğini vurgulayan Necip Fazıl tiyatroyu doğruya giden yolda iyi bir vasıta kabul eder ve özellikle 1960’lardan sonra bir “tiyatro” sahibi olmanın önemini kavrar. Artık oyunlarının Muhsin Ertuğrul gibi bir aktörü yoktur. Necip Fazıl eserlerinin profesyonel sahnelerde sergilenememesi karşısında ümitlerini “istikbâl”e bağlamıştır.

Necip Fazıl’ın *Yunus Emre*, *Abdülhamîd Han* gibi tiyatro eserlerini yüzlerce kez oynayan Abdullah Kars, Necip Fazıl’ın bazı eserlerini kendisi için, kendisi oynasın diye yazdığını söylemektedir. Abdullah Kars, devlet veya şehir tiyatroları disiplinine bağlı olmayan bir tiyatrocudur. Artık Necip Fazıl’ın yeni tiyatro eserlerinin “profesyonel olmayan - yarı profesyonel” sahnelerdeki temsillerinde başrol olarak nişanlanan isim Abdullah Kars olacaktır. Ancak Necip Fazıl’ın Muhsin Ertuğrul’dan başka, oyunculuğunu çeşitli yazılarıyla takdir ettiği

¹¹³ Necip Fazıl Kısakürek *Büyük Doğu Dergisinin* 59. Sayısında bu konuyu teferruatıyla anlatır ve 4 Nisan 1947’de CHP avukatına söylediği sözü de mahkemeye dair haber küpürlerinin olduğu sayfaya yerleştirir. (Bkz. *Büyük Doğu Dergisi*, y. 2, c. 3, sy. 59, s.13-14)

ikinci bir isme daha rastlamamaktayız.¹¹⁴ 1976’da yapılan bir röportajda Necip Fazıl, Muhsin Ertuğrul için “ilk ve son” ifadesini kullanmıştır.¹¹⁵ *Bir Adam Yaratmak* eserinin sinema uyarlaması hakkındaki bir konuşmada bu piyesin “bilmem kaç senede bir yetişmesi muhtemel büyük çapta tek aktör” için yazıldığını söylemiştir.¹¹⁶

Necip Fazıl’ın tiyatro yazarlığında önemli bir husus da yazarın eserlerine dair yorum yapması, eserinde neyi gaye edindiğini ortaya koymasındır. Özellikle *Türk Tiyatrosu* dergisinin farklı sayılarında Necip Fazıl’ın tiyatro eserleri hakkında röportajlarına rastlamak mümkündür. *Konuşmalar* adlı kitapta *Bir Adam Yaratmak*, *Tohum*, *Nam-ı diğer Parmaksız Salih*, *Ahşap Konak* gibi eserlerine dair farklı zamanlarda yapılmış konuşmalar yer almaktadır. Bu konuşmaların bir kısmı Necip Fazıl’ın bazı tiyatro eserlerinde eserin önsözü halinde yayımlanmıştır.¹¹⁷ Necip Fazıl tiyatro eserlerinin sinema uyarlamaları hakkında da yorum sahibidir. Bu kitaba göre yazarın hakkında en çok konuşma yaptığı eserin *Bir Adam Yaratmak* olduğunu söylemek mümkündür.

2.2.2. Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Anlayışı

Necip Fazıl Kısakürek yaptığı sanat üzerine düşünen, kendine has ölçüler belirleyen, edebiyatın el attığı her sahasında belli bir zevk ve fikir sahibi olan bir edebiyatçıdır. *Poetika* eserinde şiirin ne olduğu ve ne olmadığı üzerine fikir yürüten, şiirde bağlı bulunduğu ölçüleri sıralayan Necip Fazıl, tiyatro için de belli

¹¹⁴ Bkz. “Abdullah Kars’la Söyleşi”, *Yeni Şafak Gazetesi*, 25 Mart 2002. Abdullah Kars, ilgili haberde Necip Fazıl’ın kendisinin oyunculuğunu çok beğendiğini, hatta Muhsin Ertuğrul’dan bile daha üstün tuttuğunu söylemektedir. *Büyük Doğu* yayını yönetmeni Suat Ak Beyefendiye bu hususu sorduğumuzda Necip Fazıl’ın bu hususta bir beyanına rastlanmadığını, bu yüzden hadiseye temkinli yaklaşmanın doğru olacağını söylemiştir. Necip Fazıl’ın küçük oğlu Ömer Kısakürek ise Abdullah Kars’ın beyanatının ciddiye alınmaması gerektiği görüşündedir.

¹¹⁵ İfade şu şekildedir: “İsmi gerekmeyen, şimdi hayli ihtiyar bir Türk aktörünün -ki bence ilk ve son- sahnede ulaştığı derinliğine kuvvet, tiyatro yazmama bahane oldu; ve ben, hep bu aktörün imkanlarına göre hazırladığım eserlerle, esrarlı dört köşeye girdim, sanat çeşitlerimin başına tiyatroyu ekledim.” Bkz. Kısakürek, *Konuşmalar*, s.107

¹¹⁶ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.118

¹¹⁷ *Büyük Doğu* Yayınları arasından çıkan *Tohum*, *Nam-ı diğer Parmaksız Salih* adlı eserlerin başındaki önsözler, *Konuşmalar* kitabındaki röportajlardan derlenmiştir.

bir anlayış, bir ekol sahibidir. Bu anlayış, Necip Fazıl'ın tiyatro üzerine yazdığı yazılarda, yaptığı konuşmalarda açıkça görülür.

Necip Fazıl'ın tiyatro anlayışını sanat anlayışından ayrı düşünemeyiz. Sezgicilik görüşünün savunucusu Bergson'dan takdirle söz eden Necip Fazıl "ruhçu" bir sanat anlayışına sahiptir.¹¹⁸ Bir röportajda sanatının hedefini şu şekilde açıklar:

Benim sanatta muayyen bir hedefim vardı, ve hâlâ da var. Hedeflerimin başı, düşmanı olduğum sanat telâkkileriyle mücadele edebilmektir. Bir telâkkiye düşman olmak için insanın, evvelâ bir telâkki sahibi olması lâzım. Benim sanat telâkkim ise ruhçu, kaliteci ve sürnatürel ve merveyyö¹¹⁹ telakkisine inanmış bir sanat âlemi kurmaktır. Yani anti-materyalist bir sanat...

Sanat benim için halkı arkasından götüren şey değil, fulu (halkı) idare edenlere hitap eden bir şeydir.¹²⁰

Sanatı bu şekilde anlayan Necip Fazıl Kısakürek, sol temayülün de "yüzde yüz düşmanı ve aleyhtarı olduğunu" söyler. Çünkü sol "materyalist"tir ve "şiirin en büyük kaynağı olan ruh ve ideal prensiplerine aykırı bir kaynağa bağlılığı temsil etmektedir". Necip Fazıl bu ifadeyle siyasî safını da ortaya koymaktadır.

Necip Fazıl Kısakürek edebiyat sahasında sanat adamlığını fikir adamlığından ayrı görmemektedir. Onun farklı edebiyatçılar üzerine yaptığı eleştiriler de bu yüzden hem fikrî hem de estetik bir mahiyet gösterir. Necip Fazıl'a göre "Türk edebiyatının çektiği en büyük kriz, sanatkârda kumaş eksikliğinden ziyade fikir eksikliğindedir" ve "Türk milletinin en büyük ihtiyacı fikir adamıdır."¹²¹ Necip Fazıl diyebilir ki sanatının ilk devrelerinden hayatının

¹¹⁸ M. Orhan Okay, Necip Fazıl'ın sanat anlayışının Bergson'un görüşleriyle ilişkilendirilebileceği hususunda şunları söylemektedir: "Necip Fazıl'ın şiirlerinde, eşyaya ve zamana bakışında da Bergson'un sezgi ve süre teorilerini çağrıştıran emareler vardır. Burada Bergson tesirine, yukarıda belirttiğimiz biraz müphem egzistansiyalizm etkisinden belki daha fazla yer vermek gerekecektir. Türkiye'de Bergson'u ve Freud'u tanıtan Mustafa Şekip Tunç, Fakülteden Necip Fazıl'ın hocası, daha sonra da yakın dostu olmuştur. (*Kaldırımlar* hakkında en dikkate değer yazılardan birini de o yazmıştır. Necip Fazıl'ın bazı yazı ve konuşmalarında da takdir edici bir ifade kullandığı Bergson'u bu bağlamda onun dünya görüşüyle ilişkilendirmekte, yakınlaştırmakta bir engel yoktur." Bkz. M. Orhan Okay, "Necip Fazıl Şiiri ve Poetikası", *Necip Fazıl Kısakürek*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.83

¹¹⁹ Merveyyö: Fevkalâdelik (bkz. Kısakürek, *Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu*, s.10) Biz bu kelimenin çeşitli sözlüklerde bir izahına rastlamadık.

¹²⁰ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.38

¹²¹ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.39

sonuna kadar bu görüşünde sabit kalmış ve fikir adamı eksikliğini vurgulamıştır. Sanatı bu şekilde anlamının, Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde türlü yansımaları mevcuttur.

Suat Ak Necip Fazıl'ın sanat anlayışının 1939'a kadar "sanat için sanat" olduğunu söylemektedir. Necip Fazıl sanat anlayışındaki değişmeyi bir konuşmasında 1943 yılı olarak işaretlemiş, ancak değişimin 1934'te başladığını da ilave etmiştir:

1943'e kadar sanat anlayışım, fildişi kule şairini azizleştirmek ve sanatkârı kapitölün mukaddes kapıları gibi fildişi kulesinde besiye çekilecek bir sanat anlayışı ki, çin mandarenleri gibi halkı sadece alkış vergisine tâbi gören ve ancak elitlerin eliti bir zümreye kapısını açan korkunç bir imtiyaz aristokrasisi... 1934'te başıma inen balyoz Cahiliye devrinin Arabistan'ı gibi bütün dünyamı alt üst etti.¹²²

Yeni sanat anlayışıyla Necip Fazıl Kısakürek, artık cemiyeti de dert edinmeye başlamıştır. *Tohum* bu anlayışın belirlediği ilk zemindir. Böylece tiyatroyu Necip Fazıl'ın sanat anlayışında çok kritik bir noktada görürüz. Yazarın saf sanat adamlığı hüviyetinden sıyrılarak "sanat ve fikir adamlığı" hüviyetini kuşanması tiyatro ile olmuştur.

Necip Fazıl Kısakürek tiyatroyu "tezin tez olmaktan çıkıp büyü olduğu yer" diye tarif eder. Bu tarif Necip Fazıl'ın niçin tiyatro yazdığı hakkında önemli bir ipucudur. Necip Fazıl tiyatroyu fikirlerini ifade için çok iyi bir zemin olarak değerlendirmektedir. Bu sebeple Necip Fazıl'ın bütün tiyatrolarının tezli tiyatro sınıfına girdiğini söyleyebiliriz.¹²³

Tamamlanmamış olanlarla birlikte 17 tiyatro eseri olan Necip Fazıl Kısakürek, tiyatro yazarlığının başlangıcı olan *Tohum*'la birlikte daha baştan bir tiyatro anlayışını ortaya koymuştur. Eserin yayımlanmasını takip eden günlerde dergilerde yer alan röportajlardan bunu net olarak okuyabiliriz. Yazarın tiyatroya dair ilk röportajı 25 Ekim 1935'te *Türk Tiyatrosu Dergisi*'nin yaptığı röportajdır. 1935 yılı, Necip Fazıl'ın ilk tiyatro eseri *Tohum*'u yazdığı yıldır ve röportajın

¹²² Kısakürek, *Konuşmalar*, s.76

¹²³ Orhan Okay da Necip Fazıl'ın eserlerini tezli tiyatro olarak değerlendirmiştir. Bkz. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul 1998, s.94

konusu da Necip Fazıl'ın tiyatro anlayışına ve *Tohum*'a dairdir. Bu röportajda “Sizce tiyatro?” sorusuna Necip Fazıl Kısakürek şu cevabı vermiştir:

Bence tiyatro, bir büyücünü toprak üstüne çizdiği esrarlı bir dört köşeydi. Öyle bir dört köşe ki, uçsuz bucaksız hayatın en başıboş kıvrılışları onun darlığı içine sığdırılacaktır. Dışarıdaki realitesinden 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 zapt eden ve onu molozlarından ayıklayarak tasviye eden, tıpkısını, fakat başka türlüünü gösteren mistik bir aynadır. Sanatın, kaba realiteyi, şiir, roman, hikaye gibi formlar içinde ve beş duyu aleminin dışında idealize eden ruhu, orada, rüyayı hakikate çevirir gibi, zaman ve mekânın gerçek raksı içinde belirecektir.

Tiyatro, onu böyle anladığım günden beri gözüme, sanatkârın içine akması şart olan en sihirli kalıplardan biri göründü.¹²⁴

Necip Fazıl'ın tiyatro tarifinde “büyü, mistik, ayna, rüya” gibi kelimelerin estetik buluşlarla kullanılışı söz konusudur. Yazarın *Sur* dergisinde yayımlanan röportajında da benzer ifadeler tekrar edilmiştir.¹²⁵

Necip Fazıl Kısakürek tiyatroya dair bahislerde Shakespeare'den hayranlıkla bahseder:

Samimi olmak gerekirse benim seven tarafım fazla 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 bin bir iptidaîliğine rağmen Shakespeare'e pes.¹²⁶

Necip Fazıl tiyatro yazarlığında Shakespeare'den başka bir yazarı övmemiştir. Kendisine yöneltilen “Türk tiyatro muharrirlerinden sevdiğiniz piyes muharriri kimlerdir?” sorusuna ise Necip Fazıl'ın “verecek cevabı bile yok”tur.

Necip Fazıl Kısakürek Türk tiyatrosunun aktörü ve seyircisiyle ibda olmasının yegane yolunun devletleşmek olduğunu savunmaktadır. Fakat tiyatronun devletleşmesi demek devletin her şeyi kontrol etmesi demek değildir.

¹²⁴ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.9

¹²⁵ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.109

¹²⁶ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.21

Devlet bu işe ismini ve himayesini vermeli ve işi emin olduğu sanat ve fikir adamının iradesine bırakmalı”dır.¹²⁷

Necip Fazıl’ın tiyatroya dair görüşlerini ele almada en mühim kaynak, Aydınlar Ocağı’nda verdiği bir konferansın kaydındadır. Yakın zamanda Büyük Doğu Yayınları arasında cd olarak yerini alan bu konferans *Tiyatro ve Tesiri* adını taşımaktadır. Bu konuşmasında Necip Fazıl Kısakürek evvelâ tiyatroyu ortaya çıkışıyla ele almış, Eski Yunan - Lâtin medeniyetinden ne şekilde teşekkül ettiğini anlatarak “ansiklopedik bilgiler” vermiştir.

Tiyatro ve Tesiri konferansı tiyatronun tarifıyla başlar. Necip Fazıl’ın “tiyatroya” kelimesini tarifte kelimelere vakıf oluşu göze çarpar:

Yunanca “theatron”dan geliyor. “Theater”, Fransızcası... Veya İngilizcesi veya Türkçesi, filan... Tiyatro: “theatron”... Nasıl, eski Lâtince hep “us-üs” sesleri gelirse, Yunancada da “on-on” gelir. “Theatron”, gösteri sahası demektir; bir gösterinin çerçevesi olduğu saha. Ondan sonra ikinci mânası var; teessüs ettikten sonra bir sanat vakiasının ismi, sanat şeklinin ismi. Nitekim Fransızcada “theatr” kelimesi, muhtelif mevzilerde kullanılır. Bir harpte, harbin hareketlerinin sahasına “theatr” derler: “Theatre des operation”... Bir ihtilâl, bir tiyatroya geçer; hayat tiyatrosunda... Evet, bir hâdiseler bir tiyatroya... Demek ki, bir mekân ismi ve bir ruh ismi olarak iki mânası var.

Tiyatronun bu şekilde kelime kökünü inceleyen Necip Fazıl Kısakürek tiyatronun Greko - Lâtin medeniyetinin keşfi olduğunu ve bizdeki tulûat, orta oyunu gibi oluşların ancak bir protoplâzma halinde ve tiyatroyu sadece andırdığını söyler. Necip Fazıl Kısakürek’e göre tiyatroya, tamamen Batıdır, Yunan’a ait bir keşiftir. Şark’ın bu büyük keşifte hiçbir katkısı yoktur. Ancak tiyatronun Şark’a ait olmaması ondan faydalanılmayacağı anlamına gelmez. Tiyatronun tesiri büyüktür ve bu yüzden ihmal edilmemelidir. Necip Fazıl bu düşünceyi “Hakikati kendi malımız bilmeliyiz.” ifadesiyle bağlar. Benzer ifadeler Necip Fazıl’ın ilmihal olarak yazdığı *İman ve İslâm Atlası* eserinde de sıkça zikredilmiştir.¹²⁸

Necip Fazıl Kısakürek’e göre tiyatroya, memleketteki ilerlemişliğin de bir yansımasıdır:

¹²⁷Kısakürek, *Konuşmalar*, s.21

¹²⁸ Bkz. Aslıhan Haznedaroğlu, “Necip Fazıl’ın Din Eğitime Dair Görüşleri: *İman ve İslâm Atlası Örneği*”, *YECDER III. Ulusal Din Görevlileri Sempozyumu* (13 Mayıs 2012) YECDER, İstanbul, 2012.

Tiyatrosu olan memleket muhakkak çok kuvvetlidir. Hem başı, hem sonu gibi, böyle son zirvesi gibidir tiyatro. Çünkü, tiyatronun olması için mutlaka cemiyet hayatının olması lâzımdır. Cemiyet hayatı olmadan fert, şiirde, romanda, fikirde kendi büyük ferdiyetini yaşatabilir; fakat cemiyette onunla eş ve onun mânalarını yaşayan fertlerden topluluklar olmazsa, cemiyet hayatı olmazsa, hayattan nasıl bir model gösterilir, sihirli bir çerçevede!..

Necip Fazıl'ın komedi ile trajedi arasında yaptığı mukayese önemlidir. Bağırsakları titreten gülmenin insanî olmadığını söyleyen yazar, trajediyi üstün bir makamda görür:

İnsan ruhunun baş temeli trajedidir. Komedi... Evet komedi, -biraz sonra Şarlo misalinde göreceksiniz- trajediyi de aşabilir; fakat, muhakkak trajedi olarak. Yoksa, bizim İbişler gibi, ayağı kayar, düşer... Bilmem ne olur. Yani, bağırsaklarımı titretmeye mahsus gülüş, insanî değildir. Binaenaleyh, hiçbir zaman komedi, trajedinin makamında oturamaz. Komedi çok büyük bir hâdise olduğu zaman, trajediyi bir nevi komediye çevirir. Ölünün karşısında hıçkırırken, birdenbire kahkaha atan adam gibi...

Tiyatroyu “insanoğlunun en susadığı hâdise olan aksiyonun taklidini veren hayat çerçevesinin bir tecellisi, bir tahayyülü ve ayrı bir taklidi” olarak tarif eden Necip Fazıl Kısakürek, tiyatro hakkında pek çok yazı yazmış, tiyatroyu mühim bir sanat meselesi olarak ele almıştır.

Necip Fazıl'ın tiyatroya dair düşünceleri, tiyatro anlayışı hakkında bize ışık tutan yazılı eserlerden en önemlisi, yazarın muhtelif zamanlarda muhtelif kişilerle yaptığı röportajları ihtiva eden *Konuşmalar* adlı eserdir. Anlaşılacağı üzere eser bir derlemedir. Büyük Doğu Yayınları editörü Suat Ak Bey'in gayretleri sonucu farklı kaynaklardan toplanarak bir araya getirilen bu konuşmaların ne yazık ki bir kısmında, konuşmanın hangi tarihte kiminle yapıldığı ve hangi dergide yayımlandığı kaydedilmemiştir. Eserde tiyatro açısından en çok dikkatimizi çeken en önemli konuşma, yazarla 15 Ekim 1976'da *Sur* dergisi için yapılan konuşmadır. Burada, şöhretini büyük ölçüde şiirleriyle kazanmış olan Necip Fazıl'ın tiyatroyu sanatın en yüksek şubesi olarak tespit etmesi önemli bir noktadır:

Ön tarafı açılır - kapanır bir mikâp içinde hayatı yakalamak...Kapana kıştırır gibi...Tiyatro budur. Aslında zamandan başka bir şey olmayan hayat, hangi mekân içinde akara aksın onu belli başlı anlariyle, üstüne böyle bir mikâp atarak bulabilirsiniz. Zaten her hâdisenin üstünde, ressamın kurşun kalemiyle çizip sonradan sildiği bölüm çizgileri gibi,

böyle bir görünmez mikâp vardır. Onu görünür hale getirmek, içindeki hâdiseyi tutmaktır. Kemmiyet sürüsünden çıkarmak, silinmekten kurtarmak, süzmek, özleştirmek...

İşte tiyatro, her vakit, farkında olmadan girdiğimiz bu şeffaf mikâbun, bütün hayata külâh gibi geçmiş ve içtimaî müessese hâlinde billurlaşmış ta kendisi... O, içinde hayatı öğüttüğü, ön tarafı açılır - kapanır mikâbın esrarlı dört köşesiyle, açıkta, göz plânında... Rüya, maddeye aktarılmışçasına... Yeri de, sanat hisarının en yüksek burcu...¹²⁹

Konuşmanın devamında Muhsin Ertuğrul'un oyunculuğuna ve Nazım Hikmet'in tiyatro yazarlığına da temas eden Necip Fazıl, "Kurulacak tiyatromuzda gerçek mânada bir hamle nasıl olabilir?" sorusuna şu cevabı verir:

Mutlak iman halinde tezlerin tezine 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.

Bugün dünyanın her yerinde hafakanlı bir burhan yaşayan tiyatro, bir gün bizim tiyatromuz kurulursa, belki mide gurultusu seslerinden ve o güzelim mikâp içinde, camlarda uçuşan sineklerin başiboş kıvrımları kadar serseri gidip gelişlerinden kurtulur, manaya ve aksiyona kavuşur.

Necip Fazıl'ın tiyatroya bakışının önemli bir cephesini, ilmihal olarak yazdığı ve "bütün eserlerimi tamamlayıcı" dediği *İman ve İslâm Atlası*'nda buluruz. Necip Fazıl'ın 1960-61 hapsinde Toptaşı Cezaevinde yazmaya başlayıp 20 yıl sonra 1981'de tamamladığı bu eser, edebiyatımızda bir örneği daha olmayan bir şekilde estetik ölçülere bağlı bir ilmihal kitabıdır. Şairin sanatkârane ve kendine has üslubu, yorumlardaki şiiriyet ve veciz sözleri ile dikkat çeken eserde mitoloji, felsefe gibi bilim dallarının, tiyatro, sinema gibi çağdaş sanatların hem de bir konu başlığı olarak ele alınmış olması, yenilikçi bir tutuma işaret eder.¹³⁰

¹²⁹Kısakürek, *Konuşmalar*, s.106. Ayrıca bu konuşma, Büyük Doğu Yayınları'nın, şairin bütün tiyatro eserlerine önsöz olarak yerleştirdiği yazının esas terkididir. Anlaşıyor ki bu konuşmadan yola çıkılarak bir kompozisyon oluşturulmuştur. Suat Ak, yazının Mehmet Kısakürek tarafından bu şekle dönüştürüldüğünü söylemiştir.

¹³⁰ Bugün hala pek çok dini kaynakta tiyatro, sinema gibi modern sanatlar üzerine veya onlara karşı İslâmî bakış üzerine doyurucu bir yorum bulunmamaktadır. Din İşleri Yüksek Kurulu'nun çıkardığı ilmihalde de durum aynıdır. Bkz. *İlmihal* (1-2), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Eylül 2009. Felsefe, Gazali, İbni Arabi gibi büyük İslâm alimlerinin eserlerinde geniş yer tutar. Mitolojik unsurların ele alınışı ise çok rastlanan bir durum değildir.

Necip Fazıl Kısakürek *İman ve İslâm Atlası*'nda tiyatro konusuna "Dünya" ünitesi içinde, "Müspet Bilgi" konusundan hemen sonra gelen "Güzel Sanatlar" bölümünde yer verir. Sanatın insanı büyüleyici, yönlendirici etkisinden "sihir" olarak bahseden yazar, güzel sanatları bu kuvvetiyle İslâm'a hizmete koştuktan yanadır. Güzel sanatların "ilahi vecd, tefekkür ve telkine hizmetler mikyasınca dinen makbul, hayvanî ilcalara, günaha ve küfre yol açma istidadınca da merdut" olduğunu ifade eder:

Ve güzel sanatlar öyle müesseselerdir ki hem insanı kapıp uçurma, hem yere çalma, hem bağlama, hem bağlarını çözmeye bakımından korkunç sihir sahibi...¹³¹

Sanatı "İslam davasına hizmet" açısından değerlendiren Necip Fazıl'ın bu konudaki ölçüsü "neyin asliyle ne olduğunun ve neye hizmet ettikçe ne olabileceğinin baremleştirelmesinden ibaret"tir. Bu açıdan İslâmın güzel sanatları, "günah avcısı kaba softa ham yobaz" tasallutundan koruduğunu söyleyen yazar, bütün sanatlar için hükmünü "ya makbul, ya mazur ve hepsi birden gayeye memur" şeklinde özetler.¹³²

"Güzel Sanatlar"ın bir şubesi olarak "Musiki", "Edebiyat" gibi konular arasında yer alan "Tiyatro" bahsinde Necip Fazıl Kısakürek tiyatronun İslâm davası yolunda pürüzlü taraflarına katlanılabilir bir telkin vasıtası olduğunu söyler:

İslâmî edep ve kaideler noktasından birçok meselesi olan büyük telkin kıymetinde sanat müessesesi... İslâm davası uğrunda pürüzlü taraflarına katlanılabilir. 10 vahitli bir tam sayının 9 vahidini büyük faide, 1 tanesini de zarar olarak gösteren te'sir ve telkin vasıtası... Belâsı, roman gibi mücerret olmamak ve müşahhas olmaktan geliyor. Ama kuvvetini de bu hususiyetinden alıyor. Ama öyle bir alet ki, faydaları uğrunda bazı uymaz taraflarına katlanmak gerekiyor. Affa sığınarak onu İslâm davasında kullanabiliriz.¹³³

Yazarın "Estetik" bahsindeki fikirleri de yazarın sanat anlayışını ortaya koyması açısından önemlidir. "Allah güzeldir ve güzeli sever" hadis-i şerifindeki ölçüyü esas kabul eden Necip Fazıl Kısakürek güzellikleri İslâm yolunda seferber

¹³¹ Kısakürek, *İman ve İslâm Atlası*, s.310

¹³² Kısakürek, *İman ve İslâm Atlası*, s.314

¹³³ Kısakürek, *İman ve İslâm Atlası*, s.312-313

kılmaktaki geç kalışımızdan bahsederken doğru ve iyi olanı layıgınca güzel sunamadığımızdan yakınmaktadır:

Hıristiyanlığın vardığı nokta, esası batılaştırılan bir dini, çirkinden güzele inkılap ettirebilmek için sun'i vasıtalarla ve zoraki makyajlarla güzelleştirmek olmuşken, münezzehe İslâmın son merhalesi, aslında güzel olanı, temsil kadrosunda çirkinleştirmekten ibaret kalmıştır.¹³⁴

Necip Fazıl Kısakürek modern dünyanın bize sunduğu aletlere, imkanlara daima "İslam" yolunda kullanmak vazifesini mucip olarak, teşvik edici bir üslupla yaklaşır. Görüleceği üzere Necip Fazıl'ın tiyatro konusundaki fikri de, diğer bütün yenilik ve sanatlar gibi İslâm'a hizmeti şartıyla gerekli ve doğru olduğu yolundadır. Tiyatro ise İslâm'a hizmet etmede en mühim vasıtalarından biridir.

Dikkat edilecek bir husus, Necip Fazıl'ın tiyatrodan bahsedişinde daima seyirci açısından değil, eseri ortaya koyan açısından bir yorum getirdiğidir. Mesela tiyatro seyretmekle kazanılacak hasletler değil, yazarın tiyatro ile fikirlerini yayabilmesi özelliği mevzubahistir. Yapılan izahlar, yorumlar izleyici, muhatap demek olan pasif bir cepheden değil, bizzat işin içinde olan aktif cepheden yapılmıştır. Bu Necip Fazıl'ın meseleye "hakim" bir noktadan baktığını gösterir.

2.3. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserleri

Necip Fazıl Kısakürek şiirden sonra en çok tiyatro sahasında eser vermiş ve ikisi tamamlanmamış olmak üzere 17 piyes yazmıştır. Bu piyeslerle Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığı yaklaşık olarak 45 yılı kapsayan bir varlık göstermektedir.

Yazarın sadece *Tohum*, *Bir Adam Yaratmak*, *Sabır Taşı*, *Para* ve *Nam-ı diğer Parmaksız Salih* adlı oyunları İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiş, diğer oyunları çeşitli sebeplerle profesyonel sahnelerde sergilenme imkanı bulamamıştır. *Püf Noktası* yazarın ölümünden sonra yayımlanan ve yazılış tarihi tespit edilemeyen tek eseridir.

¹³⁴ Kısakürek, *İman ve İslâm Atlası*, s.281

Necip Fazıl'ın tamamlanmamış eserleriyle beraber yazdığı tiyatrolar, telif tarihleriyle birlikte şu şekilde sıralanabilir:

Tohum (1935)
Bir Adam Yaratmak (1937),
Künye (1938)
Sabır Taşı (1940)
Para (1941)
Sır (1946)
Parmaksız Salih (1948)
Siyah Pelerinli Adam (1949)
Ahşap Konak (1960)
Reis Bey (1960)
Kumandan (1960)
Kanlı Sarık (1967)
Abdülhamid Han (1968)
Yunus Emre (1969)
Mukaddes Emanet (1971)
İbrahim Ethem (1978)
Püf Noktası (...)

Bu sıralama, Büyük Doğu Yayınlarının da takip ettiği sıralama şeklindedir. *Püf Noktası* eserinin yayımlanış tarihinin kesin olarak bilinmemesi, eserin listenin sonunda gösterilmesinin sebebidir.

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserleri, tiyatroya uzun bir süre ara vermesi noktasından hareketle "ilk dönem tiyatro eserleri" ve "ikinci dönem tiyatro eserleri" şeklinde ikiye ayrılmakta, ikinci dönem tiyatro eserleri aynı yıl içinde neşredilen *Reis Bey* ve *Ahşap Konak* eserlerinden başlayarak

sıralanmaktadır.¹³⁵ Tarihe göre tasniflendirme metodu, Necip Fazıl'ın tiyatrolarındaki bir takım temayüllerin mahiyetini araştırmak için önemli ipuçları sunmaktadır. Mesela böyle bir tasnif ile Necip Fazıl'ın ilk dönem eserlerinde ferdin iç dünyası üzerinde yoğunlaştığı, son dönem eserlerinde ferdin iç dünyasından cemiyet meselelerine ve sosyal eleştiriye doğru gittiği açıkça görülebilir. Necip Fazıl'ın son eserleri tasavvufi mahiyetiyle dikkat çeker. Özellikle *Kanlı Sarık*'tan sonraki eserlerinde dinî muhtevanın öne çıkması, beraberinde yazarın tiyatroda “kadın” karakterlere ancak mâna olarak yer vermesini veya hiç yer vermemesini getirmiştir.

Necip Fazıl'ın tiyatro eserleri, konularına göre çeşitli şekillerde tasnif edilmiştir. Bu tasniflerden ilki, yazarın sağlığında onun tiyatroları üzerinde inceleme yapmış olan Hasan Çebi'ye aittir. Hasan Çebi Necip Fazıl'ın eserlerini sekiz bölümde tasnif etmiş, her sınıfın özelliklerini ayrıntıyla anlatmıştır. Ancak burada kullandığı yöntem, eserleri tasnif için kullanılan ifadelerin uzunluğu açısından pratik bir yöntem değildir.¹³⁶ Ayrıca Hasan Çebi, Necip Fazıl'ın yarım kalan iki eseriyle beraber o yıllarda henüz basılmamış olan *Püf Noktası* eserini de tasnifine katmamıştır.

¹³⁵ Bu şekilde Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro yazarlığını iki devreye ayırma hususiyetini ilk olarak Hasan Çebi'de görmekteyiz. (Bkz. *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981) Necip Fazıl'ın ilk devrede yazdığı tiyatro eserlerini inceleyen bir çalışma da mevcuttur: Harun Ünsal, *Necip Fazıl'ın İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme* (basılmamış yüksek lisans tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2007.

¹³⁶ Hasan Çebi yaptığı sınıflandırmayı şu şekilde tarif eder:

- Kendi kendinden uzaklaşma, Batı'yı körü körüne taklit etme ve bütün kıymet hükümlerinin değişmesinin konu alan kitaplar; “*Para*”, “*Künye*”, “*Ahşap Konak*”tır.
- Memleket ve milletin bünyesinde husûle gelen siyasi, sosyal ve bilhassa ahlâkî rahatsızlıkların tesiriyle çeşitli şekillerde cemiyet dışına itilen kişileri; “*Reis Bey*”, “*Nam-ı diğer Parmaksız Salih*” isimli eserleri hikaye eder. Aynı eserlerde “kaderci” görüş de anlatılmış olur.
- Dürüst, dindar, kâmil ve sanatkâr ruhlu bir münevver adamın cemiyetle uyuşmaması mevzuunu da “*Bir Adam Yaratmak*” piyesinde görüyoruz. Ayrıca, derin ruh tahlilleri ve felsefî meseleler de vardır.
- Bir takım tarihî hadiseleri ele alarak, bu hadiselerin ışığında ve muhtevasında bazı hakikatleri ortaya koyan eserler de, “*Tohum*”, “*Künye*”, “*Kanlı Sarık*” olarak sayılabilir.
- Tarihî kişileri, Osmanlı devrinin belli dönemlerini ele alarak, yaşanan zamanı çeşitli yönleriyle aksettirme konusunda, “*Ulu Hakan Abdülhamid Han*” piyesi vardır.
- Yine, eski Türk masallarından ilham alarak, hatta o masalların konularıyla, bazı ahlâkî ve insanî dersler veren eseri “*Sabır Taşı*”dır.
- Felsefî ve dinî mahiyette, yüksek fikirlere tahsis ettiği, hatta daha çok okunmak için yazılan bir başka eser de, “*Siyah Pelerinli Adam*”dır.
- Nihayet dinî ve tasavvufî sahada, Türk-İslâm ulularının, velilerinin örnek hayatını, çeşitli cepheleriyle dramatize eden piyesler de şunlardır: “*Yunus Emre*” ve en son tiyatro eseri olan “*İbrahim Ethem*”(Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981, s. 149-150)

Sezai Coşkun'un *Hece* dergisinin Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı'nda Necip Fazıl'ın tiyatrolarına dair yaptığı tasnif ise üç kola ayrılır: “Ferdin manâsının peşinde olan oyunlar, cemiyetin manâsının peşinde olan oyunlar ve cemiyetin meselelerinin peşinde olan oyunlar”. Ayrıca Sezai Coşkun bu üç koldan üçüncüsünü, “Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde yaşananlar çerçevesindeki meseleleri ele alan oyunlar, Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan ve köküyle ilgisini kesmiş bir cemiyetin halini ortaya koyan oyunlar ve cemiyetin manâsıyla bağlantılı bir şekilde meydana gelen meseleleri konu alan oyunlar” olarak kendi içinde üç bölüme daha ayırmıştır.¹³⁷ Çok ayrıntılı bir başlıklama yöntemi takip eden bu tasnifte, aynı eserin birden fazla sınıfa dahil edildiğini görmekteyiz.

Diğer tasniflerin ortak noktaları üzerinden giderek Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerini en genel çerçevede birkaç başlığa yaymak mümkündür:

- a) Tarihî konular etrafında yazılan tiyatro eserleri (*Tohum, Künye, Kanlı Sarık, Abdülhamid Han, Mukaddes Emanet*)
- b) Ferdin iç dünyasını ve nefsi tekamülünü ele alan tiyatro eserleri (*Bir Adam Yaratmak, Siyah Pelerinli Adam, Reis Bey*)
- c) Cemiyet meselelerini ele alan tiyatro eserleri (*Para, Nâm-ı diğer Parmaksız Salih, Ahşap Konak, Kumandan, Püf Noktası*)
- d) Tasavvufî şahsiyetleri ele alan tiyatro eserleri (*Yunus Emre, İbrahim Ethem*)
- e) Folklorik unsurlar ihtiva eden tiyatro eseri (*Sabır Taşı*)

Bundan başka Necip Fazıl'ın tiyatro eserleri için “bir şahsiyet etrafında oluşturduğu tiyatro eserleri”, “sosyal eleştiri ihtiva eden tiyatro eserleri” gibi sınıflandırmalar da yapılabilir. Ancak her çeşit sınıflandırmada bir eserin iki sınıfa

¹³⁷Bkz. Sezai Coşkun, “Necip Fazıl'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s. 382-401

da dahil olabilmesi mümkündür. Mesela *Para* ve *Parmaksız Salih* piyesleri, cemiyetin meseleleri üzerine olduğu kadar ferdin iç dünyası üzerine de bir yorum getiren eserlerdendir.

Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerini tasnif edişte, “tarih konulu” olanlar net bir şekilde ortaya çıkmakta ve önemli bir yekûn tutmaktadır. Biz bu çalışmamızda Necip Fazıl'ın tarihî konular etrafında gelişen tiyatro eserlerini inceleyecek, daha sonra içinde tarihe dair yorumlar bulunduran diğer tiyatro eserleriyle beraber Necip Fazıl'ın tarih görüşünün tiyatrodaki yansımalarını takip edeceğiz.

3. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TARİH KONULU TİYATRO ESERLERİ

3.1. TÜRK TİYATROSUNDA TARİH

Geçmişteki olaylara ait bilgilerin keşfi, toplanması, bir araya getirilmesi ve sunulması bilimi demek olan tarih, pek çok sanatın olduğu gibi tiyatro sanatının da önemli bir malzemesidir. Tarihin edebî metinlerde işlenmesi, tarihî unsurların edebî esere malzeme olması durumu her şeyden önce tarih bilimiyle ilgili değil, edebî eserle ilgili bir durumdur. İçinde tarihî malzemeler bulunduran edebî eser de öncelikle edebiyatın sahasına girer.

Tarih ile edebiyat her zaman bir kesişme noktası bulabilen iki farklı sahadır. Ancak edebiyat tarihe her zaman ve dilediği açılardan yönelebilirken tarihin edebiyatı irdelemesi birkaç sebebe bağlı olarak mümkündür ve akademik bakış açısı ile sınırlıdır. Tarihin edebiyata yönelmesi edebiyat tarihi için bir araştırma şeklinde olabilir veya yazılan edebî eserin zamanına dair verdiği ipuçları ile bazı tarihî olayların eserlerdeki yansımalarını yoklama amacı taşıyabilir.

Tarihin edebî esere yaklaşımı bilimseldir. Edebî eserde bilimsellik kaygısı yerini sanat kaygısına bırakmıştır. Bu yolda Aristoteles'in sözü oldukça toparlayıcıdır: “Tarih olanı, dram sanatı ise olması gerekeni verir.”¹³⁸ Edebî eser için tarih, her zaman zengin bir kaynaktır. Aynı zamanda bir edebî eseri daha iyi

¹³⁸ Aristoteles, *Poetika*, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, 2010, s.28

anlamak, yorumlamak için tarihe müracaat edilebilir ve her eser yazıldığı zaman için bir ayna vazifesi gösterdiğinden bu yoldaki çalışmalar gerekli ve faydalıdır.

Sosyal bir bilim olan tarihin, sosyal boyutuyla öne çıkan bir sanat dalı olan edebiyata malzeme olmasıyla, ortaya çıkan eser “tarihî” bir edebî eser hükmü kazanır. Burada edebî bir eserin “tarihî” olarak nitelendirilmesi, tarihe mal olmasıyla değil, tarihî unsurlar, tarihe dair yorumlar içermesi dolayısıyladır.

Konusunu tarihten alan tiyatro “tarihî tiyatro” veya “tarihî dram” olarak adlandırılır. Tarihî tiyatroyu Metin And şu şekilde tarif eder: “Konularını tarihî kaynaklardan alan, kamu düzeninin önemli olaylarını işleyen, çoğu kez tarih verileriyle çağdaş sorunlara değinen, genellikle bir örnek, bir öğrenek, bir uyarma tonu taşıyan oyunlardır.”¹³⁹ Metin And’ın bu tanımı, tarihin tiyatroya malzeme edilmesindeki önemli inceliğe işaret etmektedir. Tarih tiyatrodada özel olarak “bir mesaj verme” ameliyesini üstlenir. Bu yüzden tarihî tiyatrolar yazan edebiyatçıların aynı zamanda toplumu bir noktaya yönlendirmeye amacı taşıyan, misyon sahibi kişiler oldukları görülür.

Tarihin edebiyatımızda zengin bir malzeme olarak kullanıldığını doğal olarak oluşan destanlarda, Köroğlu, Danişment Gazi gibi halk kahramanları üzerine anlatılan hikayelerde görmek mümkündür. Ancak Batı etkisine giren Türk edebiyatı, tarihe yönelmede daha hususî bir dikkat geliştirmeye başlar. Aydınlarımızı etkisine alan bir takım fikir hareketleri, beraberinde tarihî olayların, fikirlere bir mesnet olarak kullanmasını getirir. Tanzimat Dönemiyle birlikte tarih, içinden hikmetler çıkarılacak, doğru fikirlere şahitlik edecek bir kaynak olarak bilinçli bir şekilde ele alınır olmuştur.

3.1.1. Tanzimat Sonrası Türk Tiyatrosunda Tarih

Tanzimat Dönemiyle edebiyatımıza giren Batı tarzı tiyatro, ilk örneklerini de tarihî konular etrafında yazılan eserlerle göstermiştir. Tanzimat yazarının tarihe

¹³⁹Metin And, *Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri*, 7. *Uluslararası Türk Tarih Kongresi Bildiri Kitabı*, TTK, Ankara, s. 768

başvuruşunda bugünü yorumlama ve halkı yönlendirme endişesi baskın olarak hissedilir. Ayrıca gelişen dünyanın çok gerisinde kalan ve çöküşe doğru giden Osmanlı Devleti'nin aydınları tarih içindeki büyük muzafferiyetlerden moral depolamaya ihtiyaç duymuştur.

Namık Kemal'in 1853 Kırım Savaşı'nı konu alan *Vatan Yahut Silistre* adlı eseri, edebiyatımızdaki ilk tarihî tiyatrodur. 1872'de yazılan ve vatan sevgisinin her şeyden üstün olduğu fikrini işleyen eser büyük ses getirmiş ve Gedikpaşa Tiyatrosundaki sahnelenişinden sonra çıkan olaylar sebebiyle Namık Kemal Magosa'ya sürülmüştür. Böylece bu eser aynı zamanda bizde tarihî tiyatronun ideolojik özelliğiyle dikkat çektiğini gösteren ilk eser olmuştur. Namık Kemal tarihî konu etrafındaki ikinci tiyatro eserini 1881'de *Celâleddin Harzemşah* adıyla kaleme alacaktır.

Tanzimat döneminde konusunu tarihten alan pek çok tiyatro eseri yazılmış, ancak bunların pek azı günümüze ulaşmıştır.¹⁴⁰ Tanzimat Döneminin ikinci kuşağı olarak görülen aydınlar içinde tarihi tiyatro içinde en çok malzeme edinen yazar, Namık Kemal'in öğrencisi olan Abdülhak Hamid'dir. Tiyatrodaki konularını özellikle tarihin en şaşıla dönemlerinden seçen Abdülhak Hamid, tarihî tiyatroya edebî ve felsefî bir derinlik kazandırmakla da öne çıkar. Tarihçi bir babanın oğlu olan ve romantik tiyatronun da etkisiyle tarihe yönelen Abdülhak Hamid, tiyatrolarının 3'te 2'sini tarihî konular etrafında yazmıştır.¹⁴¹ Abdülhak Hamid'in tarihî tiyatrolarında konular Antik Çağ tarihi, İslâm tarihi ve eski Türk tarihi olmak üzere üç sahaya yayılıdır. Yazarın tarihle masal karışımı sayılabilecek eserleri de vardır. Özellikle Endülüs tarihi, Abdülhak Hamid'in beş tiyatrosunun konusunu çerçeveleyen önemli bir konu olmuştur. Abdülhak Hamid'in Arap ve Endülüs Tarihini ele almasında, o dönemde Osmanlı Hükümetinin uyguladığı "İslamcılık" siyasetini desteklemek düşüncesi de sezilmektedir.¹⁴² *Eşber*,

¹⁴⁰ Abdullah Şengül, *Turkish Studies Volume 4/ 1-2 Winter, 2009*, s.1938

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/abdullah_sengul_turk_tiyatrosunda_tarih.pdf

¹⁴¹ Oğuzhan Karaburgu, *Abdülhak Hamid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir Araştırma ve İnceleme*, (basılmamış doktora tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2010 Denizli, s.25

¹⁴² Bkz. Abdullah Şengül, *Turkish Studies Volume 4/ 1-2 Winter, 2009*, s.1938

Sardanabal, İlhan, Hakan, Tayflar Geçidi yazarın tarihî tiyatrolarından birkaçı olarak sayılabilir. Abdülhak Hamid'in tarihi konu alan eserlerinin çoğunda kendi döneminin eleştirisi açık olarak görülebilmektedir.¹⁴³

Kâmus-ı Türkî müellifi Şemsettin Sami de tarihî tiyatro türünde eser veren yazarlarımızdandır. *Gave* adlı eser halkın, zulüm yapan bir idareciye karşı ortak bir başkaldırısını anlatması bakımından dikkat çekicidir. Ali Ferruh'un tiyatro eseri *Hûşeng* de yine zalim bir hükümdar tiplemesiyle benzer bir konuya temas eder. Bu eserlerde tarihî konu bulmada seçici davranıldığı ve özellikle *Şehnâme* adlı eserden yararlandığı görülür. Farklı milletlerin tarihine gitme durumu, yazarı daha serbest kılma açısından önemli bir tercihtir. Ahmet Midhat Efendi'nin *Fürs-i Kadîmede Bir Fâciâ yahut Siyâvuş, Ahz-ı Sar yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* ve *Hükm-i Dil* adlı eserleri de bu bapta zikredilebilir. Sâmi Paşazâde Sezâi'nin *Şir* adlı oyunu Afganistan, Ali Haydar'ın *İkinci Ersas* adlı oyunu İran tarihine dayanmaktadır. Ahmet Necip'in *İdbar ve İkbal* isimli oyunu ise konusunu Çin tarihinden almıştır.

Servet-i Fünun ve ardından gelen Fecr-i Atî gibi edebiyat topluluklarının içinde gördüğümüz edebiyatçılarımız, tiyatro alanında fazla eser vermemiş, daha çok şiire yönelmiştir. Tarihe temas edilmemesi durumundan İstibdat yönetimi sorumlu tutulsa da bu tutumda yazarların mizaçları da önemli bir etkidir.

İkinci Meşrutiyet'e geldiğimizde tiyatro üzerine çalışmaların, tiyatro sahneleriyle birlikte arttığını görmekteyiz. İkinci Meşrutiyetin ilanıyla aydınlar arasında esen "hürriyet" havası, tiyatro üzerindeki çalışmalara da hız kazandırır. Tiyatro, eski yönetimin eleştirisini ve meşrutiyet rejiminin övgüsünü yapmanın pratik bir aracı haline gelir. İstanbul'un farklı köşelerinde amatör topluluklarla siyasî mesaj ağırlıklı oyunlar tertip edilir. İttihat ve Terakki topluluğu bu yoldaki çalışmaların teşvik edicisi olarak karşımıza çıkar.¹⁴⁴ Silahçı Tahsin gibi İttihat ve Terakki içinde gördüğümüz tiyatro yazarları da vardır. Elde edilen gelirin

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/abdullah_sengul_turk_tiyatrosunda_tarih.pdf

¹⁴³ Abdülhak Hamid'in tiyatroları üzerine alegorik bir okumayı Doç. Dr. İhsan Safi yapmıştır. Bkz. İhsan Safi, *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006

¹⁴⁴ Bkz. Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971, s.15

“menfaat-ı milliye” yolunda harcanacağıının duyurulduğu bu oyunlar, hatiplerin “hürriyet, eşitlik, adalet” temalı nutuklar atmasıyla da halk üzerinde ayrı bir etkiye sahiptir. Toplumunu yönlendirme gayesi yoğun olarak hissedilir.

Bir felaketler zinciri halinde gelen Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşı, Osmanlı - Yunan Savaşı gibi hadiseler tiyatroya konu olur. Milli felaketleri ele alışıta İttihat ve Terakki'nin bakış açısı hakimdir. Osmanlılık fikri önemli bir konu olarak bu dönemin eserlerinde işlenir. Osmanlılık düşüncesini İttihat ve Terakkî partisinin ilkeleri doğrultusunda müdafaa eden eserler arasında Silahçı Tahsin'in *Girid*, Süleyman Sırrı'nın *Gayz* ve Bitlisli Rıza Suat'ın *İzmir'in İşgali* sayılabilir.¹⁴⁵

Art arda gelen savaşlar, Osmanlı Devleti'nin içinden çıkıp Osmanlı Devleti'ne savaş açan milletler Osmanlılık düşüncesinin geçersizliğini ortaya koyan meseleler olarak ele alınır. Önce Girit'in sonra da İzmir'in elden çıkması, Meşrutiyet tiyatrolarına Osmanlılık düşüncesine karşı Türkçülük düşüncesinin daha baskın bir şekilde vurgulanmasını getirir.

Millet olma düşüncesi 1908'den sonra yazılan eserlerde öne çıkan bir konudur. Bu konuda yazılan tiyatro eserleri, Türklüğün kökeni üzerine yapılan çalışmalarla desteklenir. Türkoloji çalışmaları çerçevesinde yeni keşfedilen Orhun Kitabeleri üzerine yazılar yazılması da zikredilebilir. Tiyatrolarda eski Türk tarihi, Türk'ün karakteri, bütün Türklerin birleşmesi gibi konular işlenir. Ayrıca İkinci Abdülhamid döneminin eleştirisi de bu dönem tarihî tiyatrolarında öne çıkan bir konudur. Bu konuda özellikle Moralızâde Vassaf Kadri'nin eserleri hatırlanmalıdır. M. Sezai, Fehime Nusret, Ali Haydar, Hüseyin Nazmî gibi yazarlar da İkinci Abdülhamid dönemini tiyatroya taşıyan yazarlardan bazılarıdır.¹⁴⁶ Bu dönem tiyatroları, dönemin siyasî durumunun yansıtması açısından değer taşıyan birer vesikadır.

¹⁴⁵ Bkz. Abdullah Şengül, Turkish Studies Volume 4/ 1-2 Winter, 2009, s.1944
http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/abdullah_sengul_turk_tiyatrosunda_tarih.pdf

¹⁴⁶ Bkz. Abdullah Şengül, Turkish Studies Volume 4/ 1-2 Winter, 2009, s.1948-1949

3.1.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatrosunda Tarih

Tarihî tiyatro Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yeniden atağa geçmiştir. Cumhuriyet dönemi tiyatrosu, kanlı bir mücadelenin ardından kurulan devletin ruhuna uygun olarak tarihî konular etrafında şekillenir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk'ün bizzat yönlendirmeleri de tiyatronun tarihe yönelmesinde etkili olur. Eski Türk tarihi ve Türk dili üzerinde araştırmalar yapılması, buna dair üniversitelerde kürsülerin kurulması, Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu gibi kurumların çalışmaları, tiyatrodaki giderek tarihî temaların zenginleşmesini sağlar. Atatürk'ün teşvikiyle yazılan, Münir Hayri Egeli'nin *Bay Önder* adlı eseri bu noktada önem taşır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilkeleri, Türk halkının Millî Mücadele'deki kahramanlıkları ve Atatürk'ün Cumhuriyet'in kuruluşundaki rolü tiyatro yoluyla halka aktarılmaya çalışılır. Halk Evleri ve daha sonra Köy Enstitüleri halkın karşısına Cumhuriyet'in değerlerini anlatan eserler çıkarmada önem taşıyan kuruluşlardır. Türkçülük düşüncesinin hakim olduğu bu dönemde İstiklal Mücadelesi en çok ele alınan konulardan olmuştur.

Cumhuriyetle birlikte tiyatrodaki eski Türk tarihine temas artmıştır. Abdülhak Hamid'in de hayatının son yıllarına rast gelen bu dönemde eski Türk tarihine dair tiyatro yazdığını görmekteyiz. Bu dönem tiyatrosunda eski destanlardan, efsanelerden sıklıkla yararlanır, Türk Milletinin çok eski ve güçlü bir millet olduğu vurgusu yapılır. Faruk Çamlıbel *Akın* ve *Özyurt*; Behçet Kemal Çağlar *Çoban*, *Atillâ*, *Malazgirt Zaferinden İstanbul'un Fethine*, *Deniz Abdal*; Fahrî Sağlam *Alparslan*; Sabahattin Engin *Malazgirt* gibi eserlerle tarihî tiyatroya katkıda bulunan isimlerdendir. Halk kültürü kahramanları da tiyatronun öne çıkan bir konusu olur. Yunus Emre, Hacı Bektaş, Köroğlu gibi kahramanlar üzerine tiyatrolar kaleme alınır.¹⁴⁷

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı Tarihî üzerine yazılan eserlerde tenkit yönünün ağır bastığı görülür. Bu konuda başı çeken yazar Musahipzâde

¹⁴⁷ Bkz. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ekim 2003, s. 148. İnci Enginün Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu ele alırken "tarihî oyunlar" başlığını açar ve burada şu şekilde bir tasnif yapar: A. Destanlar ve efsanelerin yorumlanması, 1- Türk destanları, 2- Mezapotamya, 3- Mitoloji/Yunan, B. Osmanlı Tarihi, C. Millî Mücadele dönemi, Ç. Başka ülkelerin tarihleri

Celâl'dir. Cumhuriyetin ilkeleri çerçevesinde yazılan eserlerde din istismarının, batıl inanışların eleştirisi ve bilimsel düşüncenin yüceltilmesi olgusu dikkat çeker. Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçi*, Reşat Nuri Gültekin'in *Hülleci* ve Osman Cemal Kaygısız'ın *Üfürükçü* adlı eserleri bu minvalde zikredilebilir. Daha sonra Osmanlı tarihi şaşalı dönemleri ve büyük liderleriyle tiyatroya taşınmaya başlar. Osmanlı tarihini konu alan tarihî tiyatrodaki Turan Oflazoğlu ile Orhan Asena en öne çıkan isimlerdendir.

Yunan mitolojisinin tiyatromuzda yoğun olarak ele alınır olması da Cumhuriyet döneminde başlamıştır. Selâhattin Batu, Munis Faik Ozansoy, Güngör Dilmen, Turan Oflazoğlu ve Kemal Demirel, mitolojik konuları tiyatroya taşıyan yazarlardan bazılarıdır. Türk tarihi dışındaki tarihlere uzanmada Mezopotamya da önemli bir konu sahası olmuştur.

Tarihe yönelmede ideolojik yaklaşımlar, düşünceye tarih içinden mesnet bulma ve bugünü yorumlama önemli etki sahasına sahiptir. “Çağımızın Dede Korkutu” olarak nitelenen Mustafa Necati Sepetçioğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet gibi yazarların tarihî tiyatroya yönelmelerinde fikrî eğilimlerinin etkilerini görmekteyiz. Günümüze geldiğimizde tarih, tiyatronun vazgeçilmez konularından biri olarak etkisini sürdürmekte, tarihî tiyatrodaki Turan Oflazoğlu, Turgay Nar, Murathan Mungan, Ferhan Şensoy gibi yazarların eserleri öne çıkmaktadır.

3.2. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TARİHE YÖNELİŞİ

“Tarih” geçmişi yorumlama ve bugünü anlamlandırma özelliğiyle daima ideolojik bakışlardan kurtulamayacak bir sahadır. O yüzden bir fikir ve sanat adamının tarihe yönelişinde bütün bir düşünce dünyasının kodlamaları okunabilir. Toplumda belli bir fikrin mümessili olmuş, sanat ve düşünce dünyasında önemli bir noktada duran kişilerin tarih hakkında bir hükme sahip olması veya tarihi yorumlamada bir takım ilkeler edinmesi beklenen bir şeydir. Necip Fazıl'ın tarihe yönelişi, her şeyden önce onun bir “fikir adamı”, bir mütefekkir olma yönüyle ilgilidir. Sanatta belli bir merhaleyi aşması ve memleketin önde gelen

edebiyatçılarından olmasıyla yazar bir sanatla beraber giderek bir fikrin de temsil kişisi olmaya başlamıştır.

Örümcek Ağı, Kaldırımlar gibi şiir kitaplarıyla genç yaşta parlayan Necip Fazıl Kısakürek 1930'lu yılların başında henüz sadece bir sanat adamıdır. Necip Fazıl'ın 1934 yılını Abdülhakîm Arvasî ile tanışma yılı olarak mimlemesi, hayatını “onu tanımadan önce” ve “onu tanıdıktan sonra” şeklinde iki devreye böldürecek mühim bir kırılma ânının altını çizmektedir. 1934 yılından sonra Necip Fazıl Kısakürek'te “sanat için sanat” anlayışının çok dışında, cemiyete bir “cemiyet hamurkârı” olarak yöneliş söz konusudur.¹⁴⁸ Kendi içinde bir fikir inkılâbı yaşaması Necip Fazıl'ı giderek fikirleriyle ve fikir adamlığıyla dikkat çeken bir konuma yükseltmiştir. O yüzden Necip Fazıl'ın tarihe yönelişi başıboş bir yöneliş şeklinde değildir. Necip Fazıl artık topluma bir şey anlatma derdindedir, bir “dâva adamı”dır. Bir dâvası, ideolojisi olan bir yazar için tarih, topluma bir şeyler anlatmanın önemli bir yoludur. Bir düşünce adamın ele aldığı tarih, bütün bir dünya görüşünün izlerini üzerinde okuyabileceğimiz, bir bakış açısı belirleyicisi şeklinde karşımıza çıkar. Necip Fazıl'ın tarihe yönelişini de onun bir “düşünce adamı olma” cihetiyle düşünmeli ve mücadelesiyle ilişkilendirmeliyiz.

Necip Fazıl'ın tarihî konularda yazılar yazmasını daha çok 1960 sonrasında, yani yazarlığının olgunluk çağında görmekteyiz. Tarihî konulardaki eserleri son dönemlerine doğru artış göstermiştir. Necip Fazıl'ın tarihî konularda yazdığı eserleri, telif edildiği yıllara göre şu şekilde sıralayabiliriz:

Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han (1965)

Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar -1 (1966)

Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar -2 (1966)

Vahidüddin (1968)

Son Devrin Din Mazlumları (1969)

¹⁴⁸Bkz. “Suat Ak'la N. Fazıl Kısakürek Üzerine Bir Söyleşi”, *Yaşam Dergisi*, sy 38, s. Bu söyleşide Suat Ak, Necip Fazıl Kısakürek için değişim yılını şairin *Çile* şiirini yazmasından mütevellit 1939 olarak belirler ve şöyle devam eder: “Bu tarihte Necip Fazıl Kısakürek bir inancın ve davanın temsilcisi olarak artık bir sosyal ve siyasî mücadele içindedir. Artık diyorum; çünkü o tarihe kadar “sanat, sanat içindir” telakkisine bağlıdır ve sanatkârın topluma müdahalesini ve sosyal-siyasi şekiller üzerinde bir görüş sahibi olmasını kabul etmeyen bir görüş sahibidir.”

Yeniçeri (1970)

Moskof (1973)

İhtilâl (1976)

Bu eserlere Büyük Doğu Yayınları'nın son yıllarda derleme olarak neşrettiği *Yahudilik - Masonluk - Dönmelik* adlı eser de ilave edilebilir. Bunların dışında Necip Fazıl'ın *Benim Gözümde Adnan Menderes*, *Namık Kemal* gibi biyografik eserlerini ve *Rabitâ-i Şerif*, *Altun Silsile*, *Doğru Yolun Sapık Kolları* gibi dinî tasavvufî eserlerinin pek çoğunu da aynı zamanda bir tarih incelemesi olarak değerlendirebiliriz.

Bir sanatkâr olarak tarihle özel olarak ilgilenen ve tarihî konuda bu kadar çok veren Necip Fazıl Kısakürek tarihi, içine dalıp bugüne dair anlamlar devşirilecek bir yapıda görmekte ve konularını da özel bir dikkatle seçmektedir. Necip Fazıl'ın tarihi ele alırken seçtiği konular düşüncesindeki kilit noktaları işaretleyici şekilde özel bir dikkat gerektirir.

Necip Fazıl'ın tarihî eserlerinde işlediği meseleler, onun düşüncesinde kritik bir yer teşkil eden ve diğer eserlerinde de çokça temas ettiği meselelerdir. Meselâ yazar *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde “Abdülhamid’i anlamak her şeyi anlamak olacaktır.” demektedir. Bu söz onun İkinci Abdülhamid’i rastgele bir konu olarak görmediğini, bakış açısında önemli bir noktaya işaret ettiğini ortaya koyar. Bunun gibi hemen her meselede Necip Fazıl'ın tarihe yönelişi bir “dâva” içindir.

Necip Fazıl'ın tarihî konulardaki eserlerinin yazılış zamanına baktığımızda da önemli ipuçları elde ederiz. Yazarın özellikle 1960 sonrasında tarihî konulara yönelmesi önemlidir. Bu tarihten sonra yazdığı eserler, yaşanan siyasî gelişmelere dair yorumlar getirerek ideolojik olmanın dışında tutulamayacak bir durum arz eder. *İhtilâl* eseri, Genç Osman'dan günümüze getirdiği ihtilâl meselesini, 60 İhtilâli'ni de yorumlayarak işlemeyle önemli bir tarih muhasebesi içerir. *Yeniçeri* bozulan bir ordunun eleştirisidir ve bu yönüyle 60 İhtilâli'ni düşündürmektedir. Necip Fazıl'ın aynı şekilde *Moskof* kitabını 1973 olaylarından sonra yazması da bir tesadüf değildir. Yazar “Moskof” meselesiyle özel olarak

ilgilenir, “Türk’ün ruh kökü”ne düşman olarak yorumladığı Moskof’u, “Müslüman-Türk” tezinin antitezi olarak takdim eder. Moskof’u bu ele alışıta son dönemlerde Komünizm’in yükselişi meselesi de atlanmamış, “Komünizm’in bir Moskof icadı olduğu ve bize o taraftan hiç hayır gelmeyeceğini” düşüncesi özellikle vurgulanmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek tarihe dair olan eserlerinde de kendine has sanatkâr üslubunu gösterir. Yazarın en ciddî eserlerinde bile sanat kaygısı, estetik ölçüsü öne çıkan bir durumdur. Akademik hassasiyet ise Necip Fazıl’ın öncelik verdiği bir durum değildir. Necip Fazıl Kısakürek tarihe, bir fikir ve sanat adamı olarak temas ederken kendisini “dâvanın ırgatlık tarafı” olarak gördüğü “kaynak belirtme” gibi teknik işlerden müstağni görür. Yazar tarihi ele alma metoduna dair fikirlerini *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinin önsözünde geniş olarak belirtmiştir. Eserin ilk cümlesinde yazar “Ben sanat ve tefekkür adamı olmak davasındayım ve tarihçi değilim.” demesiyle akademik olmayan davranışına dair getirilecek eleştirileri önceden cevaplamış gibidir.

Necip Fazıl’ın tarihe dair bu kadar eseri olmasına rağmen Necip Fazıl’ın eserlerini tarih açısından ele alan ciddî çalışmalara tesadüf edememekteyiz. Bunda Necip Fazıl’ın daha çok edebî kimliğiyle ve özellikle de şairliğiyle öne çıkmasının etkisi vardır.

3.2.1. Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatroda Tarihe Yönelişi

Tarihe “bir fikir ve sanat adamı” olarak yönelen Necip Fazıl Kısakürek eserlerinde daima bir tez sahibidir. Üstelik Necip Fazıl Kısakürek tiyatroyu “tezin tez olmaktan çıkıp büyü olduğu yer” olarak tarif etmektedir.

Gazetelerdeki yazılarından sonra Necip Fazıl’ın düşünce sahasında kendini duyurduğu ilk eser ise tarih konulu bir tiyatro eseri olmuştur. Bu tiyatro eseriyle artık yeni bir dönemin habercisi olarak ilk işaretini verdikten sonra Necip Fazıl Kısakürek şiirinde de “metafizik ürperti”nin vahdaniyet ve Allah fikri ile şekillendiği bir devri açmış, *Çile* şiirini yazmıştır. Necip Fazıl’ın şiirleri içinde

Çile ne ise tiyatro eserleri içinde de *Bir Adam Yaratmak* da odur. Ancak *Bir Adam Yaratmak*'ta kendisini daha da belirginleştiren düşünüş *Tohum*'da da iz düşürmüştür.

Tiyatro yazarlığına tarihî bir tiyatro eseri ile başlayan Necip Fazıl Kısakürek tamamladığı tiyatro eserlerinin 3'te 1'ini tarihî konular etrafında yazmıştır. Onun tarihî tiyatro eserlerinde konular genellikle Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ile Millî Mücadele yıllarını içine alan konulardır. Osmanlı Devleti'nden önceki dönemlere giden eseri ise sadece *Kanlı Sarık*'tır.

Necip Fazıl'ın 7 gün içinde yazıp Muhsin Ertuğrul'a teslim ettiği *Tohum* adlı eseri, dönemin Anadolu edebiyatı cereyanı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir eserdir. Eserin basın dünyasında akisler bulması ve övgü dolu yazılarla ele alınmasında bu genel eğilimin de etkisi görülmektedir. Ancak Necip Fazıl'ın diğer eserleri için yapacağımız değerlendirme farklı olacaktır. Necip Fazıl tiyatroyu giderek yeterince anlatılmayan, üstü örtülen meselelerin ortaya atılacağı bir “tez sunum sahası” olma yönüyle değerlendirir. *Kanlı Sarık* ve *Mukaddes Emanet* eserlerinde Türk - Moskof düşmanlığını ele alışı ve bu konuya dair ısrarlı bir vurgu yapması yazarın fikriyatının kilit noktalarıyla ilişkilidir. Bu iki eserde ayrıca “din” ve “dindarlık” vurgusu öne çıkmakta ve edebiyatımızda hakim olan “Millî Mücadeleye köstek olan yobaz hoca” tiplmelerine karşı din âlimi ideal bir tip olarak ortaya konmaktadır. Böylece aslında Necip Fazıl'ın tarihî tiyatrolarında giderek daha ideolojik olduğunu söyleyebilmekteyiz.

4. Necip Fazıl Kısakürek'in Tarih Konulu Tiyatroları

Necip Fazıl Kısakürek tiyatroya tarihî bir tiyatro eseriyle, *Tohum*'la başlamıştır. Tek başına bu başlangıç bile tarihe dair özel bir yönelişin işaretini vermeye yetmektedir. Necip Fazıl'ın tamamlanmış 15 tiyatro eserinin 5'i tarihî tiyatrodur.

Tiyatroyu “tezin tez olmaktan çıkıp büyü olduğu yer” olarak tarif eden Necip Fazıl'ın tiyatroyu “tez sunma” ameliyesinde görmesi en çok tarih konulu

tiyatrolarında kendini gösterir. Özellikle son dönem oyunları içinde “tarih” önemli bir konudur ve eserlerinin bütününde bir mâna olarak tüter. Necip Fazıl’ın son dönem eserleri içinde *Kanlı Sarık*, *Mukaddes Emanet* ve *Abdülhamit Han* gibi fikrî ağırlığıyla öne çıkan eserleri birbirini takip etmiştir.

Necip Fazıl’ın 15 tiyatro eseri 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 itibariyle 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:

<i>Abdülhamîd Han</i>	↔	<i>Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han</i> <i>Yahudilik-Dönmelik-Masonluk</i>
<i>Kanlı Sarık</i>	↔	<i>Moskof</i> <i>Sultan Vahidiüddin</i>
<i>Mukaddes Emanet</i>	↔	<i>Moskof</i> <i>İhtilâl</i> <i>Sultan Vahidiüddin</i>
<i>Künye</i>	↔	<i>Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han</i> <i>Yeniçeri</i> <i>Sultan Vahidiüddin</i>

Bu şekilde tarih konulu tiyatrolarını tarih konulu diğer eserleriyle birlikte ele almak, yazarın fikriyatını bir bütün halinde kavramak için de büyük bir kolaylık sağlayacaktır.

Necip Fazıl'ın tarihî tiyatro eserlerini çeşitli şekillerde sınıflandırmak mümkündür. Ele alınan tarihî dönemlere göre yapılacak tasnif şu şekilde olacaktır:

Osmanlı'nın son dönemlerini işleyen tiyatro eserleri: *Künye, Abdülhamîd Han, Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet*

Millî Mücadele dönemini işleyen tiyatro eserleri: *Tohum, Künye, Kanlı Sarık*

Cumhuriyet dönemi inkılâplarının eleştirisini yapan tiyatro eserleri: *Mukaddes Emanet*

Bu sınıflandırmadan anlaşılacağı üzere *Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet* ve *Künye*, Necip Fazıl'ın içinde en çok tarihî hadiseye işaret ettiği piyesleridir. *Kanlı Sarık*'taki tarih muhasebesi Türklerin Anadolu'ya 1064'teki ilk yerleşmesinden 1918'de Kars'ın kurtuluşuna kadar olan yaklaşık olarak 850 yıllık bir tarihin muhasebesidir. *Künye* daha kısa bir zaman dilimini ihtiva etmekle birlikte tarihimiz için çok önemli dönüm noktaları üzerine kurulu ve hem Osmanlı Devleti'nin çöküşünü, hem de İstiklâl mücadelemizi yansıtıcı bir eserdir. *Mukaddes Emanet* ise Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar gelen tarih bir temas halinde vererek Cumhuriyet dönemi inkılâpları ve demokrasinin getirdikleri üzerinde yoğunlaşır.

Necip Fazıl'ın tarih konulu tiyatroları için belirlediğimiz bu beş eserin dışında, tarihe temas eden ve bir şekilde tarihî yorumlar içeren piyesleri de vardır. Bunlardan *Ahşap Konak* Cumhuriyet döneminin giderek yozlaşan aile yapısına, sporun ve modanın gündeme oturmasına, Amerikan özentisine dair eleştiriler getiren bir eser olarak ayrı bir dikkat gerektirir. *Ahşap Konak*'ta Tanzimat döneminden beri toplumumuzun Avrupalılaşma yolundaki heveskârlığının Türk ailesini ve ahlâkını nasıl bir noktaya getirdiği sorgulanır. Dilde, şiirde, sanatlarda meydana gelen değişiklikleri değerlendirir.

Necip Fazıl Kısakürek, sosyal veya ruhî meselelere temas eden tiyatro eserlerinde de tarihe dair değerlendirmeler yapmıştır. Meselâ *Bir Adam Yaratmak* eseri, Cumhuriyet döneminin *Babîâli*'sini, medya patronu, doktoru ve yüksek sosyetesine gözler önüne serer ve aslında biraz da bu maksatla yazılmış bir eserdir.¹⁴⁹ Tamamlanamamış *Sır* eserinde de yeşiller ve siyahlar diye ayrılan iki grupla Türk siyasetindeki ayrışmanın sinyali verilir. Yeşillerin ihtilâli olarak Demokrat Parti'nin iktidara gelişi ile başlayan eser, siyasî sebeplerle mahkeme konusu edilmiştir.

Bazı tiyatro eserleri ise yüz yıllar önce yaşamış bir şahsiyet etrafında gelişmekle tarihe dair yorumlar getirir. Aslında tasavvufî bir eser olan *İbrahim Ethem* eserinde, İbrahim Ethem döneminin sosyal ve siyasî durumuna, cemiyet yapısında dervişliğin büyük bir yaygınlık kazanmasına değinilmiş, bir mânada dönemin kritiği yapılmıştır.

Ne zaman yazıldığı tam olarak tespit edilemeyen *Püf Noktası* eserinde başkahraman Recep'in tarihe ve hususiyle edebiyat tarihimize dair yorumlar yapması, 20. Yüzyıl Türk toplumu, aydınları ve sanatkârları hakkında hükümler çıkarması Necip Fazıl Kısakürek'te tarih temasının güçlülüğüne işaret etmektedir. Bunları da dikkate alarak Necip Fazıl'ın tiyatro eserleri için bir başka tasnif de şu şekilde yapılabilir:

Tarihî bir şahsiyet etrafında yazılan tiyatro eserleri: *Abdülhamîd Han, İbrahim Ethem*

Tarihî olaylar etrafında yazılan tiyatro eserleri: *Tohum, Künye, Kanlı Sarık, Mukaddes Emanet*

İçinde tarihe dair bir yorum bulunan tiyatro eserleri: *Ahşap Konak, Püf Noktası*

¹⁴⁹ Bkz. Kısakürek, *Babîâli*, s.222

İKİNCİ BÖLÜM

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TARİH KONULU TİYATRO ESERLERİNİN İNCELENMESİ

1. *TOHUM*

1.1. ESERİN KİMLİĞİ

Eser 1935 yılının Ağustos ayında, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun o sezonki provalarına başladığı bir zamanda yazılmış ve hemen 1935-36 sezonunda sahnelenmiştir.

İstiklâl Mücadelesi'nden bir kesit sunan eserde mücadelenin mekânı Maraş'tır. Necip Fazıl'ın Anadolu'nun herhangi bir vilayetini değil de Maraş'ın seçmesi, özel bir dikkat ve alâkadan kaynaklanmaktadır. Baba tarafından Maraşlı olup Dulkadiroğulları beyliğine dayanan Kısakürekoğulları soyundan gelen Necip Fazıl Kısakürek Maraşlılığıyla daima gurur duymuştur. Maraşlılık, Necip Fazıl Kısakürek için dedesinin yüksek mevkilerde bulunmasından daha önemli bir gurur mevzuudur. İkinci Abdülhamid döneminin saygın bir hukukçusu olan Mehmet Hilmi Efendi İstinaf Mahkemesi 1. Reisliği yapmış, 3. rütbeden Osmanlı nişanı, 2. rütbeden Mecidi nişanı, Bâlâ rütbesi gibi mühim ödüllerle de tevcih edilmiştir.¹⁵⁰ Bununla birlikte Maraş doğumlu Mehmet Hilmi Efendi, torunu Necip Fazıl Kısakürek'e, sarayın verdiği en yüksek rütbelerden birini taşıdığı halde bununla değil de Maraş'taki aile köküyle iftihar etmesi gerektiğini telkin etmiştir.¹⁵¹ Necip Fazıl'ın o güne kadar hiç görmediği ve ancak *Tohum*'u yazdıktan 15 sene sonra göreceği Maraş'ı ideal gençliğin filizleniş mekânı olarak içinde taşıması ve eserinde mekân olarak çerçevelemesi dikkate değer bir durumdur.¹⁵²

¹⁵⁰ Bu konuda bkz. Talip Mert, "Maraşlı Kısakürek-zade Mehmed Hilmi Efendi" *Kahramanmaraş Sempozyumu*, 2004, s.191

¹⁵¹ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.72.

¹⁵² Nuri Pakdil'in yaptığı 1972'de Edebiyat *Dergisi* 'nde yayımlanan röportajda Necip Fazıl Kısakürek'e Maraş'a verdiği önem ve Maraşlı'nın nitelikleri sorulmuş ve Necip Fazıl Kısakürek şunları söylemiştir:

Tohum Necip Fazıl'ın ilk tiyatro eseridir. Muhsin Ertuğrul'un bir yemek sofrasındaki teklifinden etkilenen Necip Fazıl yıllarca içinde taşıdığı piyes yazma özlemini, yedi günlük bir çalışma ile sonlandırmış ve eseri Muhsin Ertuğrul'a teslim etmiştir.

Necip Fazıl'ın farklı yerlerde çok kez değindiği gibi, ilk kez bir tiyatro yazmaya karar vermesinde Muhsin Ertuğrul'un büyük rolü vardır. Kendisiyle yapılan röportajlarda da Muhsin Ertuğrul'un aktörlüğünden çok etkilendiğini vurgulamıştır.¹⁵³ Türk tiyatrosuna büyük hizmetleri olan ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul o yıllarda Necip Fazıl Kısakürek'e yakın bir isimdir. 1935 yılında Şehir Tiyatrosunun o seneki provalarına başladığı Ağustos ayı sonlarında, bir yemek sofrasında Necip Fazıl Kısakürek'e "Niçin bir piyes yazmıyorsun?" diye sorar. Necip Fazıl Kısakürek bunu "büyük olaya sebebiyet veren küçük olay" diyerek anlatır.¹⁵⁴

Şehir Tiyatrosu'na eser teslim edebilmek için 20 günü kalması genç şairin hevesini kamçulamış, "eseri yaşatacak aktörün nişanlanması" olarak da Muhsin Ertuğrul'a oyunun baş karakterini oynaması şartını sunarak eserini daha o akşamdan yazmaya koyulmuştur. Bir hafta gibi kısa bir sürede tamamlanan *Tohum*, daha sahnelenmeden büyük alaka uyandırmıştır.¹⁵⁵ Hakkında sayısız yazı kaleme alınan bu oyun, baş karakteri Ferhad'ı Muhsin Ertuğrul'un oynadığı, tiyatro çevrelerinin takdirini kazanmış, tarihî bir tiyatro eseridir. Bir piyes yazma özlemiyle yıllar geçirdiğini söyleyen Necip Fazıl Kısakürek kendi deyimiyle "aktörünü bulmuştur".¹⁵⁶

"... 45 yaşına kadar görmediğim Maraş'ı bir ideal toprak olarak ruhuma sindirmiştir. Çocukluğumda başlayan bu his, Maraş'ı tanıdıktan ve birkaç kez gördükten sonra büsbütün içime yerleşmiş bulunuyor. Orada idealimin iptidai malzemesini tamamıyla bulmuş, bütün Türkiye'de olduğu gibi, binasına henüz şahit olmuş değilim. Etrafı huni gibi kaplayan dağların dip noktasında, saf Türk kalmış olmanın müstağni, iç dünyasını dışa vurmaz bir hicap içinde Müslüman Türk'ün en zengin örneklerinden biridir; faziletleriyle birlikte suçu da bu noktadadır."

¹⁵³ Bkz. Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1981, s.134

¹⁵⁴ Kısakürek, "*Tohuma Dair*", *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları, s X

¹⁵⁵ Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları", *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.424

¹⁵⁶ Kısakürek, "*Tohum'a Dair*", *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları, s X

Tohum, o yılların edebiyat dünyasında hakim olan hamasî havaya uygun düşer. Zor bir var oluş mücadelesinden çıkmışlığın verdiği duyguyla tiyatrodaki yıllarda Kurtuluş Mücadelesi sıkça işlenen ve işlenmesi teşvik edilen konulardandır. Bu yüzden, Maraş'ın kurtuluşunu anlatan bu eser olumlu yorumlarla desteklenir, bir “başyapıt” olarak değerlendirilir.¹⁵⁷ Ancak aydınlar nezdinde takdir toplayan *Tohum*, halk nezdinde fazla ilgi göremez. Eser, birkaç gece sonra birkaç kişinin tevessül ettiği تنها sahnelerde oynanmak durumunda kalır ve bir müddet sonra da kaldırılır. Necip Fazıl Kısakürek için “Muhsin Ertuğrul’a yazık ettiği” şeklinde eleştiriler yapılması yazarı çok etkiler. *Babîâli*’de eserin münekkitleerde hayranlık uyandırmasına rağmen gişelerde başarısız olduğunu anlatan Necip Fazıl, *Tohum*’un niçin başarısız olduğunu kendince tahlilini de yapmıştır. Eseri hakkında yaptığı bu değerlendirme, yazarın sanatını ileriye taşıyıcı bir “özeleştir” hükmündedir:

Tohum tutmadı. Sahneye konulmadan Sedat Simavi’nin “7 Gün” dergisinde ve birçok gazetede bazı parçaları hararetle takdimlerle neşredilen, tiyatro münekkitleğine hevesli Selami İzzet’in evinde birtakım *Babîâli* esnafına okunan ve hayranlıklarını kazanan eseri halk beğenmedi. 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 mevzu...

(...)

O halkın ne demek olduğunu ve olta balıkları gibi hangi yeme koştüğünü pekala bildiği halde suçu topyekün ona yükledi, üzerine aldı ve Çin mandarenleri kadar nadir bir topluluğu tatmin etmenin keyfiyet cevheri içinde halkı da doyuracak hamur terkiibini sanat sırlarının başında görmeye başladı.¹⁵⁸

Bu gişe başarısızlığını “seyirciyi fizik acıya boğacak bir metafizik örgü içinde, aksiyon şartlarının en dinamikleriyle bir arada bir piyes” yazmakla telafi etmek ister. Fikir açısından dolgun ancak aksiyon cephesi durgun olan *Tohum*’a karşılık bu kez “hem vaka hem fikir” ihtiva eden “su sızmaz bir mantık ve görülmemiş entrika” değerini kendinde toplayacak bir eser yazma yoluna gider.¹⁵⁹ *Bir Adam Yaratmak*, bu gayretin mahsulüdür. *Tohum*, yazarın tiyatro eserleri

¹⁵⁷ Bkz. Kısakürek, *Babîâli*, s.202

¹⁵⁸ Kısakürek, *Babîâli*, s.202-203

¹⁵⁹ Kısakürek, *Babîâli*, s.203-204

içinde baş eser olarak kabul edilen *Bir Adam Yaratmak* piyesi için bir basamak olmuştur. Yazar eserinden memnuniyetsizliğini *Bir Adam Yaratmak* piyesinden sonra ifade etmeye başlaması da dikkate değer bir husustur. Yıllar sonra TRT'ye verdiği bir röportajda da *Tohum* hakkında şunları söyleyecektir:

İlk piyesim “Tohum” mücerret fikrin, hareket bakımından zaif bir aksiyon içinde billurlaştırılması tecrübesiydi. Onda sahne aksiyonuna fazla bir değer vermemiş ve ağırlığını fikre bırakmışım.¹⁶⁰

Necip Fazıl'ın bu ilk piyes tecrübesindeki memnuniyetsizliği, yazarın tiyatro sanatında ilerlemesini sağlamıştır. *Tohum*'un durgun atmosferi Necip Fazıl Kısakürek'e entrika unsurunun önemini göstermiş ve yazar daha sonraki eserlerinde dinamizmini büyük ölçüde bu unsurdan almıştır. Fikrî yoğunluk ise yazarın bütün eserleri için söz konusudur.

Eserin bir önemi de o gün edebiyatımıza hakim olan Anadolu Edebiyatı, Millî Edebiyat cereyanlarına uygun olmasıdır. Çetin bir savaştan çıkan genç Cumhuriyet bir istiklâl havasındadır ve bu dönemde Anadolu'nun kurtuluş mücadelesi, istiklâlden vazgeçmemesi sıkça işlenen ve işlenmesi bizzat devlet tarafından teşvik edilen bir konu olmuştur. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda o dönemler oynanan millî ve tarihî konuları ele alan oyunlar içinde şüphesiz ki *Tohum*'un ayrı bir önemi vardır. Bu hakim havaya uygun oluşla birlikte, millî mücadeleyi Necip Fazıl'ın kendine has bir üslupla ve madde-ruh tahlilleriyle ele alışı takdir toplar. Necip Fazıl eserinin bu hususiyetinin farkındadır:

İçi boş bir kabuğun üstünde, “vatan” gibi storiteli bir kelime yazılı diye sanat hudutlarını zorlamaya yeltenmesi ne kadar mânasızsa, için kesafetle dolu bir yemişin de kabuğuna bu ismi yazmaktan korkmaması o kadar mânalıdır.

Acaba bizim yemişimiz o soydan bir yemiş midir? Böyle bir iddiadan utanırız. İyi bir eserin ancak bu şartlar içinde meydana gelebileceğini iddia etmekten ise korkmuyoruz.¹⁶¹

¹⁶⁰ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.116

¹⁶¹ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.11

1.2. ESERİN MUHTEVASI

Tohum, Millî Mücadelemizi bir kesit halinde veren ve bunu yaparken bir Doğu Batı karşılaştırması yapan bir eserdir. Necip Fazıl Kısakürek *Tohum*'u şu şekilde anlatır:

Millî Kurtuluş Hareketini ilk defa ve hususî planda başlatan Maraş, aile kökünün bağlı olduğu bu som ve sâf Müslümanlık ve Türklük yatağına ait bir kahramanlık destanı... Avrupa'da okumuş ve Avrupa'yı bütün dış tesellileri ve iç bunalımlarıyla aydın bir Batılıdan daha iyi tanımış soylu bir Maraşlı'nın ruhçuluk aksiyonu ve maddeye ruhla karşı çıkma hamlesi... Ve Millî Kurtuluş Hareketi ve bu hareketi yürütenlerden ne bir iz, ne bir isim... Her türlü pohpohlayıcılıktan uzak, tam ve hasbî ve samimî eser...¹⁶²

Necip Fazıl Kısakürek, *Tohum* eserini konu eden bir röportajda eserini değerlendirmiş ve gayesinin izahını vermiştir. “Sanatkâra eserini anlatmaya mecbur oluşu kadar giran gelen şey yoktur” diyerek başladığı bu konuşmada yazarın “*Tohum*'un ne olduğunu anlatmaktan ziyade, ne olmadığını sezdirmek için” verdiği izah şu şekildedir:

Tohum'un biricik gayesi şudur:

Mahrem benliği fikirlerinde, fikirleri aksiyonlarında ve aksiyonları memleket müdafaasında gizli bir şahsiyetin deseni... (...) Eğer onda bir öz aranacaksa o özü, her biri ayrı bir çerçeve kuran bu fonların ön plânında değil, onların içeriye doğru zincirlemesinde ve son düğümünde aramak lazımdır.¹⁶³

Necip Fazıl Kısakürek *Tohum*'da Anadolu'nun şahlânışı demek olan Millî Mücadele'yi Maraş merkezinde ele almıştır. Ona göre göre Maraş, bütün Türklük çapında, ruhun maddeye üstünlüğünü kanıtlayıcı en soylu örnektir. “Türk'ün ruh madenini en nâdir bir damar halinde elinde tutan ve İstiklâl Savaşında, tek başına, yalnız kendi içinin sevkiyle, sırları hâla herkese meçhul bir destan doldurmuş bulunan” bir yerdir.¹⁶⁴

¹⁶² Kısakürek, *Babûli*, s.201

¹⁶³ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.10

¹⁶⁴ Bkz. “Maraş'ın Kurtuluşu”, Büyük Doğu *Dergisi*, 8 Şubat 1946, İstanbul, s.8. Dergide Maraş'ın kurtuluşuna dair İstanbul'da yüksek tahsillerini yapmakta olan Maraşlı gençlerin tertip ettiği bir ziyafetin haberi yer almaktadır. Habere göre 12 Şubat gecesi düzenlenecek etkinlikte Maraş'a ait hususîlikler, mahallilikler ve Maraş'ın taşıdığı ruh ve seciye anılacaktır. “Be. De.” imzasıyla verilen ve Maraşlı gençlere dâvalarını beylik törenler seviyesinin üstünde, bütün

Tohum Necip Fazıl'ın idealist bir eseridir. Bir röportajda yazar şöyle der:

Tohum benim Anadolu'da gördüğüm vasfın değil, onun tohumundan beklediğim ağacın eseridir. Bu bakımdan ben realist bir portre yapmak yerine, idealist bir resim çizmekteyim *Tohum* piyesiyle.¹⁶⁵

Tohum'da Doğu Batı karşılaştırması akıl ve iman, madde ve ruh cephelerinden yapılır. Batı maddeyi, doğu ve dolayısıyla Anadolu ise ruhu temsil etmektedir. Batı Anadolu'nun ruhunu tanımakta ve bu ruhun zaafını bilerek Anadolu'ya saldırmaktadır. Ferhad Bey Türk'ü ney sesini sevdiği için su kenarına gelip avcılara av olan ceylana benzeter. Ona göre en güçlü yanımız, aynı zamanda en büyük zaafımızdır ve düşman bunu bildiği için kullanır. Osman'ın başına gelen de buna benzer:

Ceylanları su başında ney çalarak vurduklarının bilmez misiniz? Bu ele avuca sığmaz hayvan ney sesini duyunca ağaçların arasından ağır ağır ilerler, su kenarında bir yere oturur ve dünyanın en güzel gözleriyle ağlamaya başlarmış. Pusudaki avcılar tüfeklerini o asil hayvana çevirirler, rahatça nişan alır ve hep birlikte patlatırlarmış. (...) bizde bu ruh ve ellerde bu düzen oldukça bizi vurmak da iş midir? Bize sevdiğimiz havayı çalsınlar, ökselerine mukaddes bildiğimiz şeylerin yemini serpsinler, sırtımızdan nişan alındı demektir. Düşman bizim bu tarafımızı bizden iyi anlayan ve kullanandır. Böyle bir tuzağı o kurar, ona düşeceğimizi bildiği için kurar, bizi tanıdığı için kurar. Biz de ona düşeriz, düşeceğimiz için düşeriz.¹⁶⁶

Ferhad Bey'e göre düşman Türk'ün kahramanlığına hayrandır ve kurduğu tuzakta da kendi ruh iflasını kabulleniş manası sezilir. Düşman ruhen iflastadır ve bu yüzden bitecektir.

Batı akılcıdır. Aklının sınırlarına güvenir. Bu akılla ise ancak maddeyi, dış görünüşü kavrayabilir. Mesela bütün dünyayı keşfetmek arzusunda birer tecessüs abidesi olan Amerikalı seyyahlar, gezip gördükleri yerin bir de fotoğrafını çekmekle bütün sırrı çözdüklerini farz eder ve meraklarını hemen başka yerlere çevirirler. Onlara göre sır, maddenin görünen tarafındadır. Ruhtan, içten, içerde gizli olandan haberleri yoktur. "Anladım" zannına düşerler. Oysa anlamamanın ne

Türklük ve Türkiye mifyasında ele almaları noktasında tavsiyede bulunan haberde son cümle dikkat çekicidir: "Maraş, bu âleme lâyık en soylu örnektir."

¹⁶⁵ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.87

¹⁶⁶ Kısakürek, *Tohum*, s.24-25

kadar güç olduğunu kavrayamazlar. O yüzden Anadolu'yu da ancak uçsuz bucaksız bir toprak, toprak renginde evler, sıksa vücutlar ve asık yüzler gibi kaba madde hesabıyla görür ve ondaki ruhu göremezler. Anadolu o yüzden hep gizli kalmıştır.

Ferhad Bey'e göre Anadolu'nun bir ruhu vardır ve anlaşılamayan bu ruh maddeye küsmüştür. Batı ne kadar madde gücünü ortaya koyarsa koysun, Anadolu'nun ruhu bir silkinişle her zorluğun üstesinden gelebilecek bir kudrettedir.

Batı'nın madde gücünü katmerleştiren makinedir. Makine ruhu ve ruhtaki imanı inkâr edişin yolunu açmıştır. Ferhad Bey'in dilinde Necip Fazıl Kısakürek 20. yüzyılı "makinenin şahlanması" olarak görür:

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 şahlandırıldılar. Makine şahlandı. İçinde insan da olduğu halde her şeyi ben yarattım demeye başladı. Onun bu hükmünü dinlediler. (...) Madde asrında olsaydılar makineyi mabut haline çıkarır, önünde ayin yapar mıydılar? Hâlâ içlerinde yaşayan bu ruhlaştırma ihtiyacı nerden geliyor? Onsuz niçin hiçbir şey olmuyor?¹⁶⁷

Batı ne yaparsa yapsın ruh planında yenik olduğu için madde planında da iflas etmeye mahkumdur. Doğu'da ise ruh vardır. Eğer madde ruhun hizmetine girerse kuvveti binlerce kez büyür. Anadolu'nun İstiklâl Mücadelesinde yaptığı da budur. Ruh emrindeki bir teneke parçası bir süngüye, bir çakmak taşı bir topa bedel olmuştur.

Ferhad Bey'in "ruhun gücü" olarak anlattığı şey, imandır. Maddenin aklın ürettiği ve akılla hareket eden bir şey olması gibi iman da ruhtan gelen bir şeydir ve ruhun ötelere bağını ifade eder. Bu imandan uzak düşen Osmanlı, koca bir çınarın bir tohuma borçlu olduğunu unutması gibi maddesinin genişliğine aldanarak "ruh tohumunu"nu ihmal etmiş, bu yüzden maddede de yoksulluğa düşmüştür. Osmanlı Devleti'nin unuttuğu ve giderek tanımaz olduğu bu ruh tohumu, Anadolu'nun ücra bir köşesinde, Maraş'ta bulunur, ayağa kalkar ve olanca maneviyatıyla Batı işgâline karşı siper olur. Anadolu'yu kurtaran maneviyat

¹⁶⁷ Kısakürek, *Tohum*, s.101

olmuştur. Bu manada *Tohum*, Anadolu'nun kurtuluşunun, içinde taşıdığı ruha bağlı olduğunu, bu ruh sayesinde imkânsız gözükeni mümkün kıldığını anlatan bir eserdir.

Oyunda parola olarak “tohum” kelimesinin seçilmesi, eserin bütünüyle birlikte düşünüldüğünde daha iyi anlaşılmaktadır. Tohum, var oluşumuzun da şifresini temsil etmektedir. O yüzden kurtuluş yine onun sayesinde olacaktır. Her oluşun sırrı bu *Tohum*'un içindedir ve bu tohum ruh tohumudur, imandır.

Necip Fazıl'ın düşünce serüveninde önemli bir noktada bulunan bu eser, şiirlerinde de sıklıkla işlediği ruhçuluğu ele alır. Necip Fazıl'ın *Tohum*'u yazdıktan kısa bir süre sonra da *Ağaç Mecmuası*'nı kurması mânidardır.¹⁶⁸ Artık Necip Fazıl topluma yönelen ve dinî muhtevasıyla öne çıkan bir yazarlık döneminin arifesindedir.

1.2.1. Eserin Özeti

Olaylar Maraş yakınlarındaki bir hanın sofasında, bir hancı-yolcu sohbeti ile başlar. Esirlikten dönen ve üç aydır yollarda olan Yolcu Sibirya'dan Türkistan'a, oradan Acemistan'a geçmiş ve yolu Maraş'a uğramıştır. Amacı memleketi İstanbul'a ulaşmaktır. Ancak Maraş'ta görüp duydukları ilgisini çekmiş, kahramanlıkları dillerde dolaşan Ferhad Bey'in kim olduğunu merak etmiş ve işin iç yüzünü öğrenmeye karar vermiştir.

Ferhad Bey Maraş'ın en soylu ailesinden gelen, büyük şehirde okumuş, yedi yıl Fransa'da bulunmuş ve bütün Maraş'ın saygı duyduğu biridir. Maraş işgâl altındadır ve Ferhad Bey'in kardeşi Osman, komitacıların kendisine gönderdiği mektup üzerine abisine de danışarak tek başına mektupta bahsedilen yere gitmiş ve hunharca şehit edilmiştir. Bu bile bile ölmeye gidiş Ferhad Bey'e göre düşmanın kendi küçüklüğünü kabul etmesi demektir. Ferhad Bey'in hikayesinden etkilenen Yolcu onu mutlaka tanımak ister.

¹⁶⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Babîâli* eserinde Ağaç mecmuasını anlatmaya şu cümleyle başlar: “Tutmayan “*Tohum*”dan sonra tutmayan “Ağaç”...” Bkz. Kısakürek, *Babîâli*, s.205

Ferhad Bey'in kardeşinin hanımı komiteciler tarafından kaçırılır. Ferhad Bey kendisini de aralarına almaları için can atan Yolcu'ya bir not yazdırır. Meyhaneci Reis'e ulaştırılacak olan bu notta Ferhad Bey'in bu gece saat on ikide orda olacağı yazılıdır. Notu alan Yolcu, "*Tohum*" parolasıyla notu Meyhaneci Reis'e ulaştırır.

Reis meyhanesinde komitecileri toplar ve onlara Ferhad Bey gelir gelmez hedef almalarını söyler. Bu sırada, Hanım'ın yeri işkenceyle kendisine söylenen Küçük Ali de öldürülür.

Saat 12'yi vurduğunda Ferhad Bey içeriye girer ve herkes donakalır. Ferhad Bey komitecilerin şaşkın bakışları altında petrol lambasını bir hamlede sökerek kavrar ve silahını sıyırmış bulunan Reis'e fırlatır. Karanlıkta şangırtilar birbirine karışır ve o hengamede Ferhad Bey Meyhaneci Reis'i sırtlayıp atına biner.

Reisin esir alınması Hanım'ı kurtarmak içindir ve Hanım esaretten kurtarılınca Reis geri verilir. Ancak Reis korkudan ödü patlayarak ölmüştür. Takip eden günlerde Maraş'taki komiteciler büyük darbe alır. İşgal kuvvetleri geri çekilme hazırlığına girmiştir.

Komitecilerin elinden kurtarılan Hanım, kendini her zamankinden daha yalnız hissetmektedir. Hancıyla dertleşen Hanım komitecilerin ona dokunmadığını söyler. Hanım'ı teselli etmeye çalışan Hancı bu habere sevinir. Fakat bunu Ferhad Bey'e söyleyemez.

Hanım Ferhad Bey'i yalnız bulunca yanına gelir ve aralarında geçen adı konmamış ilişkiyi açığa vurur. Ferhad Bey Hanım'ı İstanbul'da tanımış ve ikisi arasında bir dostluk oluşmuştur. Sık sık evlerine gelip saatlerce Hanım'la konuşan Ferhad Bey bir gün Hanım'a İstanbul'a birkaç günlüğüne gelen kardeşi Osman'ı takdim etmiş, birkaç ay sonra Osman, baba yerinde tuttuğu ağabeyi vasıtasıyla Hanım'a evlenme teklifi göndermiştir. Bu beklenmedik teklifi Hanım hemen kabul edip bir hafta sonra birlikte Maraş'a gelerek yerleşmeye de razı olmuştur. Ferhad Bey ise bu olanları kısa bir şaşkınlıktan sonra kabullenmiş, ancak artık

Hanım'la eskisi gibi bir daha bir konuşmamış ve uzun seyahatlere çıkararak kendini ondan uzaklaştırmıştır.

Hanım Ferhad Bey'e Maraş'a Osman'ı değil, kendisini sevdiği için geldiğini itiraf eder. Bu yüz kızartıcı itiraf, "Anadolu gibi ketum" bir karakter olan Ferhad Bey'i utandırır. Ancak Ferhad Bey Hanım'a olumlu bir mukabelede de bulunmaz. Artık içindeki dışarı taşırın Hanım'a ancak kaderin hükmüne rıza göstermesini söyleyebilir.

Sabah Fransızların nihayet yola çıktığı, Maraş'ın kurtulduğu anlaşılır. Ferhad Bey artık Maraş'a gidecektir. Ferhad Bey Yolcu'nun da memleketi İstanbul'a dönmesi gerektiğini söyleyerek ondan son bir ricada bulunur. Hanım'ı göstererek onun da İstanbul'a gideceğini söyler ve Yolcu'dan ona yol arkadaşı olmasını ister.¹⁶⁹

1.3. ESERİN YAPISI

Tohum piyesi 3 perde ve 7 sahneden oluşmaktadır. Eserde ağırlı son perdeye verilmiştir. Son perde ayrıca ilk iki perdede temas edilmeyen olayların ortaya çıktığı ve olayın farklı bir açısının daha yansıtıldığı sahneleri ihtiva etmektedir. Eserde sahne çeşitliliği yoktur. Olayların aktarımında sadece iki farklı sahne kullanılmıştır. Şahısları da dikkate aldığımızda eserin basit bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁶⁹ Sadık Yalsızuçanlar piyesteki bu kısmı özetlerken "Yolcu bir şey daha öğrenmiştir: Kadın kocası Osman'ı değil, kayınbiraderi Ferhad'ı sevmiş, Ferhad da kadına platonik bir aşkla bağlanmıştı. Ferhat yolcudan bunun da bir sır olarak aralarında kalmasını ister..." diyerek, yolcunun Ferhad Bey'le Hanım arasındaki sırrı bildiğini belirtir. Oysa piyeste bu mânayı çıkarabileceğimiz herhangi bir sahne mevcut değildir ve yolcu sadece Maraş'ın kurtuluşuna şahit olarak ve Hanım'a da bir yol arkadaşı olmayı kabul ederek Maraş'tan ayrılır. (Bkz. Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Oyunları" *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.425)

1.3.1. Olay Örgüsü

Dar bir hacme sahip olan *Tohum* piyesinde olay örgüsünü oluşturan başlıca beş halka vardır:

- 1- Ferhad Bey'in kardeşi Osman'ın komiteciler tarafından öldürülmesi
- 2- Osman'ın karısının kaçırılması
- 3- Ferhad Bey'in komitecilerle tek başına mücadele etmesi ve Hanım'ı kurtarması
- 4- Hanım'ın Ferhad Bey'le geçmişte yaşananların ortaya çıkması
- 5- Maraş'ın kurtarılması ve Hanım'ın Yolcu ile birlikte İstanbul'a gönderilmesi

Eserde bu beş halka içinde yoğunluk “Hanım’la Ferhad Bey arasında geçmişte yaşananlar”ın ortaya çıktığı sahneye verilmiştir. Ferhad Bey ile kardeşinin macerasını Hancı'nın konuşmalarından öğreniriz. Geçmişte yaşanan gizli aşkın hikayesi de Hanım'ın dilinden ortaya dökülür. Bu açıdan bakıldığında eserde olayların aktarımı büyük ölçüde diyaloglara yüklenmiştir.

Olay örgüsünün sade olması daha sonra Necip Fazıl'ın kendi eserini “dinamik hayat akışına ters, küçük hareket bahaneleri etrafında, hep mücerret fikirlerle örülü diyalog malzemelerinden örülü” diyerek tenkit etmesinin de sebebidir. Necip Fazıl Kısakürek, eserin içindeki fikrî malzemeye güvenmekte ancak aksiyon cephesi açısından eserini tam bir tiyatro eseri olarak görmemektedir.¹⁷⁰

1.3.2. Düğümler ve Çözümler

Eserde ilk düğüm, eserin başında, Hancı ile Yolcu'nun aralarında geçen konuşmalarla verilmiştir: Ferhad Bey'in, kardeşi Osman'ın meydan okuyan bir mektup üzerine tek başına komitecilerin yanına gitmesini istemesi ve Osman'ın

¹⁷⁰ Bkz. Kısakürek, *Babîâli*, s.202

hunharca öldürülmesi. Bu hadise Ferhad Bey'in ne yapacağı, nasıl bir karşılığa bulunacağı sorusunu getirir. Eserin doruk noktalarından biri olan “Hanım'ın kaçırıldığı haberi” ile Ferhad Bey'in komitecilere bir mukabelede bulunmasını kesinleştirir.

Ferhad Bey'in Reis'in meyhanesini basması, Maraş'taki mücadeleyi konu eden bu piyesteki tek büyük aksiyondur. Reis'in kaçırılmasını takip eden olaylar konuşmalar vasıtasıyla, nakledilerek verildiği için bir aksiyon unsuru olmaya uzaktır. Yolcu hadiseleri özetleyen konuşmasını yaparken eserdeki bir çok düğüm çözüme kavuşmuştur. Bu konuşmada Maraş'ta komitecilerin iyice güçsüz düştüğü ve yakında çekilecekleri belirtildiği için çatışmanın sonuna geldiği intibai uyandırılır ve aslında bu, eserin bu olayla birlikte de bitebileceğini düşündürür. Fakat Hanım'ın meydana çıkışı ile eser bambaşka bir mecraya yönelmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek, eserin en önemli çatışmasını son perdeye saklamıştır. Bu çatışma, adeta eserin bütün inceliğini içinde barındıran temel meselenin ortaya çıkarılmasıdır. Ferhad Bey'le Hanım arasındaki ilişkiye dair eserin başlarında hiçbir ipucu yoktur. Diyebiliriz ki eser son perdeye kadar sadece tarihî ve millî bir boyut göstermektedir. Son kısımda ise bir aşk hikayesi devreye girer. Bu yönüyle bu ilişki esere sonradan ilave edilmiş gibi bir hava vermektedir. Çünkü Ferhad Bey'in Hanım için girdiği mücadele, kardeşinin namusunu korumak gibi gayet geçerli bir sebebe dayanan ve içinde bir başkalık sezilmeyen bir davranıştır. Hanım'ın Ferhad Bey'le ilişkisi ortaya çıktığında bu tabîî karşılanacak durum başka bir renk almaya doğru gider ve “Hanım'ın ne olacağı” eserdeki bütün çatışmaların önüne geçecek temel bir çatışma halini alır. Bu yüzden aslında son sahne, Maraş'taki millî mücadelenin başarıya uğradığı sahne olarak değil de “Hanım” probleminin bir şekilde çözüme kavuşturulduğu bir sahne olarak karşımıza çıkmıştır. Böylece eserde Maraş'ın kahramanlığına ve Fransız komitecilerin saldırılarına çok dar bir çerçeve içinden bakılmış, son perdede olayın gidişâtı eserin genel olarak işaret edilen muhtevasından uzak ve çok özel bir noktaya kaydırılmıştır.

1.3.3. Şahıs Kadrosu

Necip Fazıl Kısakürek'in bu ilk tiyatro eserinde oldukça sınırlı bir şahıs kadrosu vardır. Figüranlar dışında eser, birkaç kişiden oluşan bir şahıs kadrosu ifade etmektedir.

1.3.3.1. Ferhad Bey

Tohum'un baş kahramanı Ferhad Bey'dir. Ferhad Bey karakterini eserin başında kendisi hakkında yapılan konuşmalardan tanımaya başlarız. Diğer bütün kahramanlar Ferhad Bey'in etrafında, Ferhad Bey'le birlikte bir mâna bulur ve Ferhad Bey'i daha iyi anlamaya vesile olmaktan öte bir etkinlik göstermezler. Bütün kahramanlar ona hayrandır ve onun etkisinde daima pasiftir. O sebeple eserde dikkatler tek bir kahraman üzerinde yoğunlaştırılır.

Ferhad Bey Maraş'ın en soylu ailesine mensup, okumuş kültürlü bir kişidir. "Münevver" diye tabir olunan orta okumuş insan kalabalıklarından olmak istememesi onu aldığı onca eğitimden sonra tekrar memleketine sürüklemiş, iptidâî Anadolu ruhundan bir şey kaybetmemiştir. Bu yönüyle Ferhad Bey, eserde Necip Fazıl'ın örnek kahramanı rolündedir. Necip Fazıl Kısakürek onu, "Avrupa'yı bütün dış çizgileri ve iç bunalımlarıyla aydın bir Batılıdan daha iyi tanımış" birisi olarak takdim eder.¹⁷¹ Onun vasıflarında Anadolu'nun bozulmayan ruhunu kavramakla birlikte Batı'yı da çözmüş, ruhun emrine verilecek maddenin kuvvetini yüz binlerce kez arttıracığını bilmiş gerçek bir Türk mütefekkirini görürüz. Ferhad Bey'in İstanbul'da tahsil görmesi, yedi yıl Fransa'da bulunması onu Doğu'yu ve Batı'yı, bir yandan da ruhu ve maddeyi en mükemmel şekilde tanıyıp yorumlayacak ve üstünlüğün yine ruhta olduğunu bilecek bir kıvama

¹⁷¹Kısakürek, *Babîâli*, s.201

getirmiştir. Fikirlerinin kaynağı akılcılık değil ruhçuluktur.¹⁷² Akılla sadece belli bir noktaya varılacağını, ötesine ancak ruhun erişebileceğini bilir.

Çok iyi bir tahsil gören ve “okumuş ve düşünmüş adam inceliğinin son basamağına varmış” olan Ferhad Bey, kendini İstanbul gibi büyük şehirlerde rastlanan orta okumuş ve “ey münevverler” diye tabir olunan zümreden görmez ve hatta bu zümreyi kendisinin can düşmanı olarak kabul eder. O yüzden köylüyle münevver arası bir yerde durmayı tercih eder. Toprağı yoğuranlardan olmadığı için köylü de değildir.

Ferhad Bey’in alelâde bir aileden değil de Maraş’ın en soylu ailesinden biri olarak vasıflandırılması kayda değer bir durumdur. Soylu bir aileden geliş, kahramanımızı daha etkili bir kişi yapmaktadır. Böylece onun düşünceleri, basit bir insanın düşünceleri olmanın çok ötesindedir. Herhangi bir ailede hasbelkader yetişmiş, kendince bir şeyler okuyup derme çatma bir hükme varmış, hayatı da maddî donatıdan veya ruhî tekâmülden yoksul olduğu için ona göre bir fikir ileri sürmüş birinin hakikî ruh çilesinden mahrum düşünceleri ile en iyi imkânlar içinde kıvamını bulmuş, fikir çilesini derinden yaşamış ve zengin bir sahanın tahliliyle beraber kendi sahasının anlamını bulmuş bir insanın düşünceleri birbirinden çok farklıdır.

Necip Fazıl’ın “fikir çilesi” diye bahsettiği şey, kendini büyük maddi yoksunlukta değil, bilâkis varlık içinde, varlıktan tatmin olmamak şeklinde gösterir. Bu yüzden meşhur *Kaldırımlar* şiiri için yapılan yorumları da beğenmeyen Necip Fazıl onun evsiz barksız bir adamın değil belki bir şato sahibi çilekeş bir entelektüelin şiiri olduğunu söylemiştir.¹⁷³ Ferhad Bey de böyle bir

¹⁷²Hasan Çebi *Tohum*’daki ruhçu tipleri yorumlarken Ferhad Bey’i şu şekilde tarif eder: “Fikirlerinin kaynağını dinden almakla beraber, o fikirleri felsefe ve ilimle besleyen, münevver, şahsiyet ve karakter sağlamlığında timsâl, müslüman Türk’ün geleceğini kurmağa ve kollamağa hazır bir fert.”(Bkz. Hasan Çebi, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl*, Veli yayınları, 1981, s.42) Necip Fazıl’ın *Tohum*’u yazdığı günler, dinî temayülünün arttığı zamanlara denk düşer. Ancak bu eserde din, adı konulmayan, mistisizmle eş değerde bir kavram olmaya daha yakındır.

¹⁷³ “Şu benim herkese parmak ısırtan şiirim “Kaldırımlar”ı göklere çıkarıyorlar. Bense yerin dibine indirdikleri fikrindeyim. Zannediyorlar ki o şiir, kaldırımlarda geceleyen evsiz barksız, sefil bir sınıfın destanı... Halbuki o, belki şato sahibi, en nadide ağaçtan yontulu karyolasında gözü uyku tutmaz, mustarip bir fikir prensinin, çilekeş (entelektüel)in şiiri... Yirminci asır (entelektüel)ine bağlı, ruhunu ve gayesini yitirmiş bir cemiyette bunalımlar yaşayan öncü kişiliğin şiiri... Bu

insandır. Fikirde vardığı nokta, zorlu bir hayatın değil, zorlu bir düşünmenin eseridir. Necip Fazıl böylece fikri, hayatın aciz ihtiyaçları etrafında şekil alan, yapacak başka şeyi olmayanların uğraşı olma basitliğinde bir unsur olmaktan, daima her türlü hayata nüfuz edebilen, hayatın üstünde bir değer olma hüviyetine çıkarmaktadır.

Ferhad Bey'deki fikir çilesi, onu Türk Milletini yeniden canlandıran ve onu ayakta tutan ruhun temsil kişisi haline getirir. Anadolu yıllardır taşıdığı ruh sayesinde ayakta durmaktadır. Bu ruh Maraş'ın işgâlinde maddeyle, makineyle imtihana çekilir. Ferhad Bey'e göre bu bir sineğin bir ejderhayla dövüştürülmesi sihirbazlığına eş bir durumdur ve akıl işi değil ruh işidir. Kurtuluş ruh gücündedir:

Ateşi kanla söndürmek, çeliği etle körletmek ve maddeyi ruhla durdurmak gayretindeyiz. Bırakın, içimizden kim ne dilerse yapsın! Bırakın, ruh, tecrübesini yapsın! Yaptığımız iş doğru mu, eğri mi bilmiyoruz. Bütün doğruların bir anda eğri, bütün eğrilerin bir anda doğru olduğu anlar yaşadık... Bu anların kitapta ve hesapta yeri yok. Bu anlar ruhundur. Bu anlarda hadiseler, her kanun ve her hesabın üstünde, aklın uzanamayacağı bir yerden idare edilir. Biz burada muharebe etmiyoruz. Biz ruhun tarafı, sivrisineğin tarafı; madde aklının 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!¹⁷⁴

Ferhad Bey'in iç dünyasında çetin bir ruhî mücadele daha görürüz ki bu bir gönül işiyle ilgilidir. İç dünyasını kimseye açmayan Ferhad Bey, dışarıya karşı ruhunu saklamakta tıpkı Anadolu gibidir, ketumdur. “Karanlık bir kuyuda yaşar gibi içinde yaşar.”¹⁷⁵ Bu yüzden sevdiği kıza, üstelik de kendisini aracı ederek kardeşi Osman'ın talip olmasından ve kızın da bu beklenmedik teklifi hemen kabul etmesinden yaşadığı şaşkınlığı sezdirmemiş, platonik aşkını kalbine gömüp bu bahsi hiç açmamıştır. Ferhad Bey'i seven, onun da kendine yakınlığını hisseden fakat evlenme teklifini ondan değil de Osman'dan alan Hanım da Ferhad Bey'in bu ketumluğunu yüzünden duygularını gizlemek mecburiyetinde kalmıştır.

kadarını bile anlayan yok. İnsan, çürümez, pörsümez, lif lif dağılmaz da ne olur bu cemiyette?..” (Kısakürek, *Babîâli*, s.19)

¹⁷⁴ Kısakürek, *Tohum*, s.50

¹⁷⁵ Kısakürek, *Tohum*, s.100

Sonunda Hanım'ın içini acıtan sırları açığa vurması Ferhad Bey'i utandırır, dehşete düşürür ve Ferhad Bey olumlu bir karşılığa bulunmayarak Hanım'ı takdire razı olmaya davet eder. Bu noktada Ferhad Bey'in hareketini belirleyen şey, kardeşi Osman'a duyduğu vefa ve namus endişesidir. Ferhad Bey kendi çıkarını düşünemez ve Hanım'ı kardeşinin namusu olarak görmeye devam eder. Ta baştan kalbine gömdüğü, ilgisini kestiği Hanım'ı, artık Osman'ın arada bulunmaması, ölmüş olması, üstüne üstlük Hanım'ın komiteciler tarafından alıkonulması hadisesi, nazarında tehlikeli bir konuma getirmiştir. Bu yüzden Hanım'la aralarında geçen konuşmanın etkisiyle sabahlayan Ferhad Bey, Maraş'ın kurtuluşunun gerçekleştiği sabah, yola çıkan Yolcu'dan son bir rica olarak İstanbul'a giderken Hanım'ı da yanında götürmesini ister. Ondan büsbütün bağı koparmak ister. Bu, Ferhad Bey'in beşerî bir zaafın daha üstesinden gelmesi demektir.

1.3.3.2. Hancı

Hancı eserin Ferhad Bey'den sonraki ikinci kişisidir. Saf, temiz Anadolu insanını temsil eder. Onu piyesin başında, Yolcu'ya Ferhad Bey'in kardeşi Osman'ın, meydan okuyan mektup üzerine söylenen yere gidip öldürülmesi olayını anlatırken buluruz. Anlatışında Ferhad Bey'e karşı büyük bir saygı ve inanmışlık vardır. Sık sık cümlesine "Ferhad Bey dedi ki" diyerek başlar ve Ferhad Bey'den aktardığı cümleleri adeta kendisi de yaşar. Onun düşünceleri, Ferhad Bey'in düşünceleridir. Pek çok noktada Yolcu'ya karşı da, Hanım'a karşı da vaziyeti Ferhad Bey'in sözcüsü olmak vaziyetidir. O kadar ki bazen konuşmanın bir aktarım olduğunu ayırt edemez oluruz. Yolcu'nun Ferhad Bey'in kardeşini yanlış yönlendirdiğini düşünmesi üzerine öfkelenmesi ve Yolcu'ya gereken cevabı yine Ferhad Bey'in sözleriyle vermesi buna örnektir:

O zaman Ferhad Bey dedi ki: Onlar Osman'ın gelmeyeceğini bilselerdi zahmet edip bu mektubu göndermezlerdi. Eğer adamlarıyla gidip kendisini baskına uğratacağını sansalardı büsbütün göndermezlerdi. Öyleyse niçin gönderdiler mektubu?(..) Çünkü biliyorlardı ki Osman ağabeyisinden başka hiç kimseye bir şey

söylemeden elini kolunu sallıya sallıya oldukları yere gelecektir. Demek ki yabancılar Osman'ın kanını bizden iyi tanıyorlardı.¹⁷⁶

Hancı 93 Muharebesinde bulunmuş, 78 yaşında, görmüş geçirmiş bir ihtiyardır. Bu kahve tiryakisi adam merhametli yaratılışı ve dinî hassasiyetleri ile dikkat çeker. Ferhad Bey'i doğduğu günden beri tanımaktadır. Ferhad Bey'in on beş yaşına kadar konuşmaktan en çok hoşlandığı kimsedir. Tahsilini tamamlayıp memlekete geldiğinde de Ferhad Bey yine onunla dertleşmeyi sürdürür. Babasından kalma hanı bu can dostuna bağışlayan Ferhad Bey Hancı'ya "baba" diye hitap eder. Gerçekten aralarındaki bağ da bir baba oğul ilişkisi kadar kuvvetlidir. Bu ilişki esere bir duygu ahengi katar.

Hancı okumuş, kültürlü bir insan olmamasına rağmen derin hikmet ve irfan sahibi ve saf iman timsâli birisidir. Onun inanmış, müşfik karakteri, Ferhad Bey'in âsi, ele avuca sığmaz yaratılışını tamamlamakta ve munis havasıyla Ferhad Bey'i dizginlemektedir. Bu yönüyle Hancı, güçlü bir karakterdir.¹⁷⁷ Necip Fazıl'ın en güçlü ve keskin bir karakter karşısına onu dizginleyici ve ona her şeyiyle bağlı yardımcı bir karakteri yerleştirmesini diğer eserlerinde de görmekteyiz.

Hancı'da sorgusuz sualsiz inanan, derin bir müminin ruhu sezilir. O ne kadar üzülse de Ferhad Bey'in yapıp edeceklerini onaylama konumundadır. insanlara sabır ve sükunet telkin eder, karşısındakileri yatıştırır, onlara akıl verir, tavsiyelerde bulunur. Piyeste diğer kahramanlar için Hancı, bir sükunet ve huzur arama merkezi konumundadır. Bir hanı işletmesi de Hancı'nın sosyal yönünü tamamlamaktadır. Bu yüzden Hanım da derdini sadece ona açar, sırrının işaretini verir.

¹⁷⁶ Kısakürek, *Tohum*, s.23

¹⁷⁷ *Tohum*'un sahnelenişinde Hancı rolünü alan İ. Galip Arcan, aldığı bu rolü, "25 senelik sahne hayatında ne yaptın?" sualine bir cevap olarak vermiştir (Bkz. Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları" *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.426). Bu cevap, daha sonra *Namı Diğer Parmaksız Salih*'te baş rolü oynayıp oyunculuğu Necip Fazıl Kısakürek tarafından beğenilmediği için oyunun sahneden kaldırılmasına sebep olan bir aktörün samimi bir sözü olarak önemlidir.

1.3.3.3. Hanım

Hanım, şehit edilen Osman'ın hanımıdır. Ferhad Bey'le İstanbul'da tanışmışlar ve içten içe birbirlerini sevmişlerdir. Ancak abisi vasıtasıyla Hanım'la tanıştırılan Osman Bey daha hızlı davranarak yine abisi vasıtasıyla Hanım'a evlenme teklif etmiştir. Ferhad Bey'in Hanım'ı kendisine istemesi mümkünken onu kardeşi Osman'a istemesi Hanım'da derin bir yara açmış ancak o yine kadere razı olmuştur. Dul kalan Hanım, kendisini komitecilerin elinden canı pahasına kurtaran Ferhad Bey için bir yabancı olduğunu, hatta var bile sayılmadığını düşünür. Buna biraz da namusunun kirlenmesi şüphesini sebep görür. Ancak hayâsı, onun bu nazik konuyu açmasını mümkün kılmaz.

İstanbul'da yetişen ve derin kültür birikimi bulunan Hanım da diğer kahramanlar gibi Ferhad Bey'e hayrandır ve aslında Maraş'a da onun için gelmiş, Osman'la evliliğe o yüzden razı olmuştur. Hanım'ın şahsında yazar, kadın muammasını, kadın hissiyatını gözler önüne serer. Bu hissiyat, sevdiğini görmek pahasına ona en imkansız noktada bulunmayı göze aldırır. Ayrıca Hanım'ın şahsında mahkumluk ile hakimlik birleşmiştir.¹⁷⁸ Osman'la evlenmeyi hemence kabul edişi, Ferhad Bey'i elbette sarsmıştır ve Ferhad Bey'in daha sonra kendine seyahatler icat ederek Hanım'dan uzaklaşmaya çalışması, onunla konuşmaması bu yüzdendir. Hanım sırrını içinde taşımasına rağmen büsbütün duygularına hakim biri de değildir ve bunu son perdede büyük bir çıkış yaparak gösterir. Gözü kara bir itirafla her şeyi ortaya döker:

Kendimden bir türlü saklayamadığım sırrı artık ne ondan, ne de sizden saklamayacağım. Bu sırta bu zamana kadar ve bu şartlar içinde ben hakimdim. Şimdi istedim ki o bana hakim olsun! Artık o bana hakimdir. Beni saçlarımdan tutup kavrayabilir ve utançtan utanca atabilir.¹⁷⁹

Hanım duygularını ifade etmede Ferhad Bey'den daha özgür yetişmiştir. Ancak Ferhad Bey'in ser verir sır vermez karakteri zamanla onu da

¹⁷⁸ Bkz. Aslıhan Haznedaroğlu, "Necip Fazıl'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın Konusu", *1. Kadın Sempozyumu* (6-8 Mart 2012) Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Merkezi, 2012

¹⁷⁹ Kısakürek, *Tohum*, s. 108

tutuklaştırmıştır. Sır olarak taşıdığı şey ona ağır gelir ve sonunda Ferhad Bey'e eski anıları haykırmaktan kendini alamaz:

“Bu korkunç örtü ihtiyacını bana siz öğrettiniz. Bu benim değil, sizin şahsiyetinizdi. Beni bir çocuğu mantosunun içine alır gibi şahsiyetinizin içine aldınız. Ben orada kaldım. Eskiden öyle değildim. Sizi tanıdığım ilk günlerde nasıl etrafınızda dolaştım. Sizi ne kadar beğendiğimi nasıl her halimle belli ettim, sizi kuru kalabalıklardan nasıl ayırdım biliyorsunuz.”¹⁸⁰

Hanım'ın bu itirafı, Ferhad Bey'in ketumluğunu delemeyen ve takdire razı olmak tavsiyesiyle mukabele bulur. Zaten Hanım da Ferhad Bey'den ümit dileniyor değildir ve sadece imkansızlıkla yüzleşecek bir geçmiş zaman muhasebesi yapmış, içindikileri dökmüş olur. Bu durumda bir sırrı kalmayan Hanım artık mağlup biridir ve ona Yolcu'yla İstanbul'a gönderilmekten başka bir var oluş zemini yakıştıramaz.

1.3.3.4. Yolcu

Yolcu'nun eserdeki rolü “şahit olma” rolüdür. Olayları seyreden, kurcalayan ve yorumlayan biridir ve yolunun üzerinde ancak bir uğrak yeri olan Maraş'ta oyalanması tamamen bir gözlem ve merak sebebiyledir. Maraş'a, Maraş insanının ruhuna hayran olmuş ve adı dillerde dolaşan Ferhad Bey'le mutlaka tanışmak istemiştir.

Eserde iki İstanbulludan biri olan (diğeri Hanım) Yolcu, çok çetin şartlarda savaşmış, esir düşmüş, üç aylık uzun bir yolculuktan sonra evine doğru giden yolu Maraş'a uğramıştır. Yolcu'nun Maraş hayranlığında Necip Fazıl'ın Maraş sevgisini buluruz. Yolcu “Ben bu Maraşlılara hayranım. Ben bu Maraş'a ayağımı attım atalı öyle şeyler duydum ki kendimi masal aleminde sanıyorum.” der.¹⁸¹ Ferhad Bey'i tanımak ise içine dert olmuştur.

¹⁸⁰ Kısakürek, *Tohum*, s.107

¹⁸¹ Kısakürek, *Tohum*, s.35

Ferhad Bey'e kendisini yanına alması için yalvarır. Onunla her işe koşmaya gönüllüdür. Ferhad Bey de ona bir not yazdırır ve ondan bunu Maraş'taki Meyhaneci Reis'e ulaştırmasını ister. Yolcu'nun şahit olma serüveni böylece olayların bizzat içine girerek devam eder. Yolcu daha sonra korkudan ölen Reis'in cesedini komitecilere teslim etme vazifesini de alır ve bu cesette gördüğü en korkunç yüzü müşahede eder.

Aslında Yolcu'nun işi bitmiş, Maraş'taki çatışmalar yatışmış, onun iç yüzünü öğrenmek istediği olay da böylece çözülmüştür. Ancak Yolcu savaşı bitmesine rağmen memleketine dönmeyi düşünmez. Çünkü içinde bir merak kalır. Ferhad Bey'in ona "seyredilecek başka şey kalmadığını" ima etmesi de onun Maraş'ta kalma arzusunu bastıramaz. Ferhad Bey Yolcu'yu Amerikalı seyyahlarla karşılaştırır. Yeryüzündeki her şeyi görmek ve tanımak bu seyyahların tek gayesidir ancak görmekle bütün sırrı çözdüklerini sanırlar. Yolcu ise dış görünüşle yetinecek bir gözlemci değildir ve işin derinine, köküne inmek ister. Yine de Ferhad Bey'e göre Yolcu'nun her şeyi çözmek istemesi lüzumsuzdur. Bu merakın harcanmamış, bitirilmemiş bir merak olarak devam etmesi daha güzeldir. Burada Batı'nın keşif ve tecessüs duygusu, Yolcu'nun şahsında eleştirilir ve ona bir alternatif sunulur. Bütün merakın tatmin edilmesi, hadiselere bir tüketim unsuru olarak bakmanın bir yansımasıdır ve bu her şeyi anlamak isteyiş hali Ferhad Bey'i sıkar. "Anlaşıldı zannetmenin" suç olduğunu düşünen Ferhad Bey, Yolcu'ya Necip Fazıl'ın "Anlamak yok evladım, anlar gibi olmak var" mısraının izahını verir gibidir.

Piyesin sonunda Yolcu, Ferhad Bey'i tanımış, mücadelede rol almış ve Maraş'ın kurtuluşuna şahit olmuş bir şekilde İstanbul yolunu tutar. Böylece eser sanki Yolcu'nun şahit oluşu etrafında çevrelenmiş olur.

1.3.3.5. Diğer Şahıslar

Eserde her kahramanın onunla anlamını bulduğu Ferhad Bey dışında, yazar, diğer kahramanların çoğuna bir isim bile vermemiş, onları hancı, yolcu,

hanım, reis gibi ünvanlarla belirtmiştir. Bu sıralamanın dışına çıkan yalnız üç kahraman vardır: Osman, Şerife Teyze ve Küçük Ali.

Osman, piyeste kendisinden bahsedilen ama kendi gözükmeyen bir kahramandır. Eserde aynı aileden yetişmelerine rağmen Ferhad Bey'in soyluluğunun ve bilgisinin konu edilmesi, Osman'ın Ferhad Bey'in ne kadar da gölgesinde olduğunu gösterir. Ağabeyine saygısından dolayı yapması kesin olan şey için bile ona danışır. Çekingen, mahcup ve görgülü bir delikanlıdır. Evlenmek istediği kıza da ağabeyi vasıtasıyla haber gönderir ve aslında bilmeyerek Ferhad Bey'i zor durumda bırakır.

Ferhad Bey “erkeksen” şeklinde kışkırtıcı bir şarta bağlanarak gönderilen davete Osman'ın yaradılışı gereği icabet etmekten başka çaresi olmadığını savunur:

Osman'dan bu kadar delicesine bir mertlik beklediğine göre onu bu eşsiz mertliğe layık gören düşmanıdır. Düşmanı Osman'a bu hareketi yapmakla onun ruhu önünde diz çökmüş, alnını toprağa sürtmüş ve kendisini yok etmiş demektir.¹⁸²

Böylece Osman'ı biz, Ferhad Bey'i, onun kahramanlık anlayışını tanımada bir örnek olarak görürüz.

Şerife Teyze, isimlendirilmiş bir kahraman olmasına rağmen olaydaki rolü itibariyle siliniktir. Mazbut, imanlı, telaşlı bir Anadolu kadınıdır. Eserde konuşması bulunmasına rağmen hiç konuşmaması olmayan Küçük Ali bile ondan daha belirgindir. Küçük Ali'nin habercilik işlerinde kullanıldığını, zahireye zehir katılıp yalnız bir günde 120 kişinin ölümüne sebep olunması üzerine Fransızlara hazırlanan kilise tuzağında davetiyeleri dağıtma görevi gibi kritik bir görevi de üstlendiğini öğreniriz. Yaşından umulmayacak bir metanet gösteren 8 yaşındaki bu çocuk, işkenceyle Hanım'ın yerini ifşa etmiştir ve bu yüzden kendisini suçlu hissetmektedir. Küçük Ali komitecilerin onu meyhaneye sürüklediği sahnede tek kelime etmez ve daha sonra 5. Komiteci tarafından bodruma indirilerek öldürülür.

Meyhaneci Reis, Necip Fazıl'ın düşman şahsında eserde hedef gösterdiği kişidir. Maraşlıların şerefe verdiği önemi bilen ve bunu kullanan Reis, madde

¹⁸² Kısakürek, *Tohum*, s.24

üstünlüğüne rağmen ruhça en aşağı seviyededir ve Osman'ı öldürmeleri de esasta bu aşağılıktan ileri gelmektedir. Daima marazî bir şekilde mağlup olma korkusu duyar. Bu yüzden komitecilere de Ferhad Bey'i görür görmez ateş etmelerini söyler. Ferhad Bey içeriye girdiği vakit ise herkesle beraber o da donakalır ve Ferhad Bey'in petrol lambasını devirmekle oluşturduğu hengamede kaçırılır. Ferhad Bey'in atının terkisinde taşıdığı Meyhaneci Reis, korkudan ödü patlayarak ölmüştür. Bu küçük düşürücü ölüm, düşmanın manen nasıl bir zafiyette olduğunu ortaya koyar ve Yolcu, hayatında gördüğü en çirkin ölü yüzünün Reis'e ait olduğunu söyler.

Eserde figüran rolünde 5 ağa, 2 garson ve 6 da komiteci vardır. Ağalar Ferhad Bey'in adamıdır. Ona saygı duyar, onun emrine uyarlar. Sahnedeki tek rolleri birinci perdenin sonlarında, Ferhad Bey'in yaptığı hitabı dinlemektir. Ağalardan tek öne çıkan ve konuşması olan Birinci Ağa'dır. İkinci perdede meyhaneyi dolduran komiteciler ise daha aktif roldedir. Üçüncü ve Dördüncü Komiteci, oldukça ayyaş ve geveze bir grup oluşturur. Beşinci Komiteci yırtıcı, zalim bir karakterdir ve çocuğu öldüren de o olmuştur. Altıncı Komiteci saz çalır ezgiler okur. Garsonlar, biri diğerine göre daha açığız olmanın dışında bir ayırt edicilik göstermezler.

1.3.4. Zaman

Oyunda zamanı belirtici olarak karşımıza çıkan başlıca bilgi, olayların Maraş'ın işgâli ve kurtuluşu sırasında geçtiği bilgisidir. Maraş'ın 12 Şubat 1920'de düşman işgâlinde kurtulduğunu düşünürsek, olayların da bu günün sabahı sonuçlandığını söyleyebiliriz. Mevsimin kış olduğuna işaret eden herhangi bir şey yoktur.

Üç perdelik bu oyunda ilk iki perde aynı günde yaşananları ortaya koyar. Olaylar Osman'ın Fransızlardan "erkeksen gel" şeklinde meydan okuyucu bir mektup alması ve ağabeysine akıl danışmasıyla başlar. Ancak biz bu olayları Hancı ile Yolcu'nun konuşmalarından çıkarırız. Sahnede süregelen zaman ise ilk perdede günün orta saatleri, ikinci perdede gece yarısı, son perdede de sabaha

karşı ve sabah vakitleridir. Özellikle son perde bir gecenin sabaha varmasına kadar geçen süreyi kapsamı açısından önemli bir zaman dilimine işaret eder.

Yolcu'nun eserdeki zamanı sınırlamada etkin bir rolü olduğunu söyleyebiliriz. Eser, Yolcu'nun şahit olma süreci içinde başlar ve şahit olunacak olayların tamamlanmasıyla biter. Yolcu'nun İstanbul'a doğru yola çıkması, Hanım ile Ferhad Bey arasındaki meseleyi de kapatmış olur.

1.3.5. Mekân / Dekor

Eserde iki mekân vardır. Birinci mekân Maraş yakınlarındaki bir hanın sofasıdır. Han taş duvarları, hasır iskemleleri ve uzun tahta peykelerin üzerine serili koyun postlarıyla tam bir Anadolu manzarası sunar. Bu birinci ve üçüncü perdenin mekânıdır.

İkinci mekân ise Maraş içinde bulunan Reis'in meyhanesidir. Alçak bir zeminde bulunan bu meyhane, ortada asılı büyük bir petrol lambasıyla aydınlatılır ki bu lamba, Ferhad Bey'in kritik hamlesini mümkün kılacağı için özel bir anlam taşır.

Piyeste ele alınan Maraş, sadece bu iki sahne üzerinden ve daha çok konuşmalardaki aktarımlarla anlatılır. Bu iki sahneden yola çıkılarak bir Maraş'ın içinden bir de Maraş'ın dışından gelişen olayları takip ederiz. Maraş mekânını daha müşahhas olarak düşünmemizi sağlayacak bir ilçe, köy veya dağ adı geçmez. Eserin takdiminde de söylendiği gibi "olay, Maraş'ın işgâli sırasında Maraş'ta geçer." Yazarın kurtuluş mücadelesini özel olarak mekânlaştırdığı Maraş'ta, özelleştirilen ikinci bir mekâna rastlamamız Necip Fazıl'ın Maraş hakkında yeterli bilgiye sahip olmamasıyla ve eseri pek kısa bir sürede yazmasıyla da ilişkilendirilebilir.

Bununla birlikte Maraş, kurtuluş serüvenimizde kritik önemi olan bir yerdir. Bu sebeple eserde mekân olarak ele alınan Maraş'ın Fransız işgâline karşı yürüttüğü mücadelenin tarihini bilmek faydalı olacaktır. Maraş, kurtuluş mücadelesini en ağır şartlarda vermiş olan ve işgâldeki diğer bölgelerimiz için de

örnek teşkil etmiş bir şehrimizdir. Necip Fazıl Kısakürek dönemin yaygın konuları arasında gördüğümüz Millî Mücadele konusunu ele almada ideal bir mekân seçmiştir.

1.3.6. Dil ve Üslûp Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar)

Necip Fazıl Kısakürek bu ilk tiyatro eserinde şiirde kullandığı dili hatırlatır tarzda sanatlı ve edebî bir üslup kullanmıştır. Ancak olayların aktarımının büyük ölçüde konuşmalar ile yapılması, Ferhad Bey'in nutuk atar tarzda uzun konuşmalar irad etmesi eserin sahneye tatbikini de sıkıntıya sokan en önemli zaaflarındandır. Necip Fazıl Kısakürek makalelik çapta fikirleri ele alırken eserin aksiyon cephesini ihmal ettiğini kendisi de fark etmiş ve *Babîâli*'de kendi üslubunu eleştirmekten geri durmamıştır.¹⁸³

Tohum'da kahramanların her biri sanatkârane cümlelerle konuşur. Kahramanların karakterlerini konuşma şekillerinden çıkarmak zordur. Yalnız Şerife Teyze'nin telaşlı konuşmasıyla bir farklılık kazandığını, saf ve masum bir Anadolu kadınının üslûbunu yansıttığını söyleyebiliriz.

Kahramanlar çoğunlukla hissî bir ifade yolunu tercih etmiştir. Basit hadiseler bile edebî bir zevk taşıyan ifadelerle aktarılmıştır.

2. KÜNYE

2.1. ESERİN KİMLİĞİ

Künye, ilk defa Semih Lütfî Kitabevi tarafından 1938'de yayımlanmıştır. *Künye*'nin sonunda yazar "31 Birinci kânun (Aralık) 1938 Beylerbeyi İstanbul" şeklinde bir not düşmüştür. Bu tarih bize Necip Fazıl'ın eseri, yazılışını takip eden çok yakın bir tarihte yayımladığını gösterir. Ayrıca Necip Fazıl'ın iki senede

¹⁸³ "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 de ayrı mevzu..." (Kısakürek, *Babîâli*, s. 202)

tamamladığı *Bir Adam Yaratmak* adını taşıyan ve “baş eserim” diye işaretlediği eserinden sonra, tiyatro eseri yazmada tekrar hızlı bir süreç takip ettiğini ortaya koyar.

Künye, Necip Fazıl’ın üçüncü tiyatro eseridir. Yazarın tiyatroya oldukça hakim olduğunu ortaya koyan bir eserdir. *Bir Adam Yaratmak*’la tiyatrodaki en büyük çıkışını yapan yazarın *Künye*’de aldığı merhale çok önemlidir. Tarihi olaylar etrafında yazılan ve Osmanlı Devleti’nin çöküşü ile yeni Türk devletinin kuruluşu arasındaki yılları kapsayan eser, Necip Fazıl’ın son dönem Osmanlı tarihi üzerindeki fikirlerine ayna tutar.

İstanbul Şehir Tiyatrosu’na gönderilen oyun Necip Fazıl’ın sahnelenmekten alıkonan ilk oyunudur. Necip Fazıl’ın tiyatrolarına karşı Şehir Tiyatrosu’nun ilk olumsuz tavrı *Bir Adam Yaratmak* oyununun en çok ilgi gördüğü bir zamanda sahneden kaldırılışı olmuştur.¹⁸⁴ Bu eser ise işgâl İstanbul’una dair sahnelerinden dolayı siyaseten mahzurlu görülerek sahneye konmamıştır.¹⁸⁵

2.2. ESERİN MUHTEVASI

Künye’de Osmanlı’nın çöküş dönemine tanıklık etmekte olan bir askerin “paşa olma” özlemiyle girdiği mücadeleler anlatılmaktadır. Eserin başkahramanı Gazanfer, Necip Fazıl Kısakürek’in tarih fikirlerini yansıtan kişi olarak karşımıza çıkar. Eserde son dönem tarihinin genel bir tablosu çizilmiş ve bu tablo içinde Gazanfer’in yaşadıkları üzerinden bir tarih yorumu yapılmıştır.

¹⁸⁴ Bu konu için bkz. Kısakürek, *Babıâli*, s.204. Necip Fazıl Kısakürek “piyes belki bütün yıl sahnede kalacağı halde onun en imrenildiği safhada resmî süresini tamamlayarak sahneden kaldırıldığını” söylemektedir.

¹⁸⁵ Sadık Yalsızuçanlar, “Necip Fazıl’ın Sahnelenen Tiyatroları”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.437. İlgili yazıda eserin sahnelenmemesine dair Mehmet Günfer Çelikman’ın *Türk Sanatı Dergisinin* 1954’de çıkan 28. sayısındaki “Türk Sanatı ve Keneler” başlıklı yazısından şu alıntıyı yapmıştır: “Necip Fazıl’ın *Künye* adlı eseri oynanmaktan alıkondu. 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 göz önünde bulundurularak... Oyun sahneye değil askıya alındı.”

Künye'deki tarihî yorumların pek çoğu Necip Fazıl'ın diğer eserlerinde altını çizdiği belli başlı meseleler üzerinedir. Özellikle İttihat ve Terakki'nin ve Meşrutiyetin ilanı ile estirilen "hürriyet" havasının eleştirisi eserin öne çıkan meselelerindedir.

Künye'nin bir önemi de Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu" idealini ilk kez isim olarak da işaretlediği eserlerden biri olmasıdır. Birkaç yıl sonra *Büyük Doğu* adlı dergiyi "davasının kalesi" olarak kuracak ve "Büyük Doğucu" diye anılacak olan Necip Fazıl Kısakürek "Büyük Doğu" terkiğini ilk kez, istiklâl marşı olarak yazılan ancak hükümetteki kişilerin değişmesi üzerine dikkatlerden düşerek *Büyük Doğu Marşı* olarak kalan şiirinde kullanmıştır. Bu tarihe kadar Necip Fazıl'ın ideolojisini "Büyük Doğu ideali" olarak şekillenmiş bir bütünlükte görmemekteyiz.¹⁸⁶ 1 Mayıs 1939'da *Çerçeve* yazıları arasında "Ben Buyum" başlıklı bir yazı kaleme alan Necip Fazıl Kısakürek burada ilk madde olarak kendisini "Milliyetçi ve Anadoluçu" olarak tanıtmakta ve bu maddeye "Kopya Avrupacılığına zıt, Avrupa Emperyalizmasına zıt" şeklinde bir şerh düşmektedir. Öyleyse Necip Fazıl'ın Büyük Doğu düşüncesinin şekillenmesinde 1935-1939 yılları kritik yıllardır ve *Künye* Büyük Doğu düşüncesini bir nüve olarak içinde barındırmakla önemli bir eserdir. Necip Fazıl'ın diğer tiyatro eserlerinde Büyük Doğu tabiri geçmemektedir. Ancak Necip Fazıl'ın özellikle tarihî tiyatro eserlerinde Büyük Doğu ideali mana olarak okunmaktadır. Necip Fazıl Kısakürek *Künye*'de Büyük Doğu'ya başkahraman Gazanfer aracılığıyla temas eder. Burada Gazanfer, Büyük Doğu'yu temsil eden Türk askerinin ruh ve madde cevherini şu şekilde tarif etmektedir:

¹⁸⁶ Dr. Necmettin Turinay, Necip Fazıl'ın Büyük Doğu kavramına doğaçlama suretiyle ulaştığını vurgular ve şairin bu tabiri ilk kez *Büyük Doğu Marşı* şiirinde kullandığını, ancak bu şiirde de şairin Büyük Doğu kavramıyla neyi kastetmiş olabileceğinin net olarak anlaşılmadığını söyler: "Çünkü Necip Fazıl'ın ne o âna kadar yazdığı şiirlerinde, ne de kendisinden söz eden döneme ilişkin hatıralarında böyle bir düşüncesinden ve idealinden söz edilmiyor. Demek ki henüz bu yıllarda Necip Fazıl Kısakürek'te, az çok çerçeveleri belirginleşmiş bir Büyük Doğu kavramı ve muhtevası mevcut değildir." (Bkz. Dr. Necmettin Turinay, "Büyük Doğu: Bir Kavramın Doğuşu", *Necip Fazıl Kısakürek*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2010, s.333. Zaten Necip Fazıl Kısakürek da bu marş sayesinde "Büyük Doğu" adını keşfetmesini *Babiâli*'de şu şekilde anlatmıştır: "Şiiri yuttular, şiire bayıldılar; onu asıl kabul makamına sunmak üzere, bir kadın aracıya verdiler. Fakat araya hastalık girdi, o makamın sahibi dünyadan ayrıldı ve şiir "Büyük Doğu Marşı" olarak kaldı. Ne cilvedir ki, Mistik Şair'in o güne dek düşünmemiş olduğu "Büyük Doğu" adı da bu şiir münasebetiyle ele geçmiş ve mahyalaşmış oluyordu." Kısakürek, *Babiâli*, s.243

Türk askeri, destanlar kaynağı “Büyük Doğu”nun mümessilidir. O yerle gök arasında eşi olmayan bir ruh ve madde cevheri taşıyor. Türk askeri büyüğünü bulduğu her zaman bu cevheri göstermiştir. Bu cevheri göstereceği zaman da büyüğünü bulmuş olacaktır.¹⁸⁷

Necip Fazıl Kısakürek, bu eserinde tarihimizdeki “Yeniçeri” ordusunu da yorumlamaktadır. Esere ince bir nükte olarak alınan Yeniçeri heykeli karşısında kahramanlar bir muhasebe yaparlar. *Yeniçeri* adında bir tarih incelemesi sahibi olan Necip Fazıl, ortaya koyduğu bu muhasebeyle piyesinin muhtevasını zenginleştirmiştir.¹⁸⁸

2.2.1. Eserin Özeti

Baş kahraman Ali Gazanfer annesini doğarken, babasını da 7 yaşındayken kaybetmiş bir şehit çocuğudur. Dayısı tarafından himaye edilir ve askeri mekteplerde okutulur. Babasının emir eri olan Hamza Çavuş da bir emanet olarak gördüğü Gazanfer’in yanına yerleşir. Onun yoldaşı yardımcısı olur, her işine koşar.

Talebeliğinden beri bir erin künyesini aşması gerektiğini savunan ve paşa olma özlemi duyan Gazanfer, 7 yaşındayken kendisine giydirilen paşa elbisesini de gittiği her yere beraberinde götürür. Orduda idealist ruhu ve kendine has fikirleriyle bilinir.

7 yıl Yemen’de erkan-ı harbiye reisliği yapar. Burada gördüğü yanlışlar karşısında sessiz kalamaz. Yemen’de dönen rüşvet olaylarını araştırır. Fikirleri dikkat çeker ve İstanbul’a çağrılır. Harbiye Mektebi’ne tarih muallimi olarak tayin edilir.

Harbiye Mektebi’nde ders anlatan Gazanfer’in fikirleri sakıncalı bulur ve Gazanfer görevden alınır. Gazanfer’in burada kendisine bağlı bir öğrencisi vardır.

¹⁸⁷ Kısakürek, *Künye*, s.45

¹⁸⁸ Necip Fazıl Kısakürek, Necip Fazıl Kısakürek, *Yeniçeri* adlı eserinde Yeniçeri’yi ortadan kaldıran Sultan Mahmut için “deri üstü bir temizlik” olarak görür. Bkz. Kısakürekde Yeniçeri’yi ortadan kaldıran Sultan Mahmut için “deri üstü bir temizlik” olarak görür. Bkz. Kısakürek, *Yeniçeri*, s.325. Necip Fazıl’ın bu eseri ilk yayımlayışında eserin ismi “*Olanca Romaniyle ve Son Hortlamalariyle Yeniçeri*” şeklindedir. Bkz. *Olanca Romaniyle ve Son Hortlamalariyle Yeniçeri*, Özbahar Yayınları, İstanbul 1970.

İstanbul'da İkinci Meşrutiyetin ilanı şenliklerle kutlanır. Gazanfer Beyazıt Meydanında eski arkadaşı Necati'yle karşılaşır. Necati Gazanfer'in aksine, fikirleriyle dikkat çekmeyen, işleyişe uyan ve ötesini kurcalamayan biridir. Gazanfer Yemen'deyken maiyet-i seniye bölüklerinde olan Necati, daha sonra Hüsnü yaveri olmuş, sonra da Hareket Ordusu Kumandanı olarak İstanbul'a gelmiştir. Gazanfer ise bu sırada sivil kıyafetler içindedir. Gazanfer'in eski talebesi İkinci Talebe Hareket Ordusu içinde bir mülazım olmuştur.

Gazanfer Balkan Savaşı'nda Edirne savunmasında alay komutanı olarak atanır ve İkinci Talebe'yi alay emir zabiti olarak yanına alır. Saldırının beklendiği kritik bir vakitte Gazanfer'e görevinden alındığı haberi gelir. Gazanfer ateş hattında bu emri yerine getiremeyeceğini söyleyerek emre uymaz.

Gazanfer alay kumandanlığından bu kez fırka divan-ı harp reisliğine getirilir. İlk olarak hatların gerisinde ele geçirilen bir casusu muhakeme eder. Buradaki tavrından ötürü bu kez de Erzurum'a atanır.

Birinci Dünya Savaşı baş gösterir. Osmanlı Devleti Almanlar'ın safında savaşa katılır. Gazanfer cepheden cepheye koşar. Önce Kafkas Cephesi'nde, Allahuekber dağına aşacak olan bir ordunun başında bulunur. Ordu ihtiyaç içindedir. Gazanfer dağı aşmak için şartların müsait olmadığını söylese de askerinin bile bile ölüme sürüklenmesine engel olamaz. Koskoca ordudan geriye bir manga kadar asker kalır. Gazanfer askerlere evrakı ve sancakları yakmalarını emretmek zorunda kalır.

Gazanfer Sina çölünde de yanlış ve tedbirsiz emirler yüzünden yüzlerce askerinin kırıldığını görür. İleriye doğru üç, geriye doğru da üç günlük yolda su bulunmaz. Kum tipisi altında 20 km yol alan ordunun 10 km daha yol alıp karargaha varması emrine isyan eder.

Fikirleri orduda bir ihtilâl unsuru olarak görülen Gazanfer divan-ı harbe bu kez mahkum sıfatıyla gönderilir. Ordu emirlerine karşı isyan tavrı, ayrıca askerlik kanunları dışına çıkması sebebiyle yargılanır. Mahkemeden ihraç kararı çıkar. Gazanfer yıkılır.

İstanbul'un işgâli sırasında artık paşa olan Necati millî kuvvetler içinde yer alırken Gazanfer'in tek isteği yeniden orduya girebilmektir. Necati İnebolu'dan Ankara'ya geçince arkadaşı için başvuracak, onu yeniden orduya aldıracak ve emri İnebolu'ya bildirecektir. Necati'ye göre bu pek kolay aşılacak bir durumdur. Çünkü devir değişmiştir ve Gazanfer şimdi günah devresi olarak görülen önceki devrin mahkumudur.

Kendini eve kapatan Gazanfer, idealist kişiliği ve askerlik becerisi bilindiği için saraya davet edilir. Kendisine zaaf noktası olan paşalık teklif edilir. Ancak bu paşalık, işgâl altındaki Anadolu'yu müdafaa eden Millî Kuvvetlere karşı kurulacak olan Kuva-yı İzibatiye içindir. Gazanfer tehditlere aldırmayarak bu teklifi reddeder.

Millî kuvvetlere girmek için can atan Gazanfer, Necati'nin Ankara'dan geleceğini söylediği hakkındaki emri almak için İnebolu'ya gider. Ancak beklenen haber gelmez. Millî kuvvetler mülazımına kendisini aralarına almaları için yalvarır. Mülazımsa onu geri gönderir.

Sonraki günler Gazanfer için bir azap olarak devam eder. Hastalanır, yatağa düşer. Millî kuvvetler başarılı olmuş ve İstanbul kurtulmuştur. Ancak Gazanfer Sultanahmet'ten Fatih'e doğru ilerleyen ordu evinin önünden geçerken askerleri görmek için çırpınır ancak başaramaz. Kendisini ziyarete gelen ve artık Millî Kuvvetler binbaşısı olan eski talebesini de tanıyamaz. Künyesine ölü kaydı düşülmesini ister ve paşa elbisesini tavan arasına attırarak hazin bir şekilde hayata gözlerini yumar.

2.3. ESERİN YAPISI

Künye üç perde ve 12 tablodan oluşan bir tiyatrodur. Her tablo, tarihî zamani gösterici işaretlerle donatılmıştır. Eserde Birinci Dünya Harbi'ne dair sahneler, olaydan ziyade manzara ağırlıklıdır ve bu şekliyle bir savaş tablosu hüviyeti çizmektedir.

2.3.1. Olay Örgüsü

Künye'de olaylar ardışık olarak birbirini takip eder. Gazanfer aykırı fikirleriyle daima tepki çektiği ve sık sık görevinden alındığı için her tablo ayrı bir düğümü de beraberinde getirir ve tabloların ortak sorusu “Gazanfer yeni görevini devam ettirebilecek mi?” veya “Gazanfer’i bu görevde neler bekliyor?” sorusudur. Eserin başında ortaya konup son perdeye kadar devam eden düğümü ise Gazanfer’in “paşa” olup olamayacağı meselesi oluşturur. Bu mesele Gazanfer’in özel hayatını çerçeveleyen tek meseledir. Biz bu meseleyi eserde Necati, İkinci Talebe ve Hamza Çavuş gibi şahısların şahitliği ve eşliğiyle takip ederiz. İkinci Talebe’nin eserdeki rolünü perçinleyen düğüm, Gazanfer’in yanında bulunup bulunmayacağı meselesidir. Gazanfer’le yer yer yolları kesişen İkinci Talebe Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı’na katılmasıyla birlikte çok sevdiği hocasıyla bir araya gelemez olur. Millî Kuvvetler Binbaşısı olarak ziyaretine gittiği hocası ölüm döşeğindedir ve kendisini tanımaz. Aslında Gazanfer’in ölüm sahnesi Harbiye Mektebi’nde İkinci Talebe tarafından yapılan öngörüü hatırlatmakla eserde bir düğümün daha çözümünü ifade eder: İkinci Talebe, arkadaşlarının “Gazanfer kim bilir hangi askerlik hareketi içinde ölecek?” şeklindeki değerlendirmeleri üzerine “Belli olmaz. Bakarsın evinin bir köşesinde, sessiz sedasız ölüverir.” yorumunda bulunmuştur. Son sahnede İkinci Talebe bu en baştaki yorumunun gerçekleştiği bir tabloya tanıklık etmektedir.

2.3.2. Düğümler - Çözümler

Eserde Necati, Hamza Çavuş gibi başkahramanlar hakkında herhangi bir mesele yoktur. Necati’yi bir düğümün öznesi olarak sadece Gazanfer için Ankara’dan bir emir çıkartacağı üzerine arkadaşına teminat verirken görürüz. Bu emrin haberi bir türlü ulaşmaz ve Necati de bir daha karşımıza çıkmaz.

Yemen’den İstanbul’a çağrılan Gazanfer Harbiye Mektebi’nden çeşitli müdafaa hatlarına kadar pek çok yerde görev alır ve en sonunda divan-ı harpte yargılanarak ordudan alınır. Böylece Gazanfer’in “paşa olup olamayacağı” meselesi yerini “tekrar orduya girip giremeyeceği” meselesine bırakır.

Aslında eserin son sahnesine geldiğimizde Gazanfer'in şahsî hayatı için bir düğüm unsuru kalmamıştır. İnebolu'dan beklediği haberi alamayan Gazanfer'in artık bir daha orduya giremeyeceği açıktır. Son sahne bu durumun daha dramatik bir şekilde anlatılmasını sağlar: Gazanfer'in kalbi kırıktır ve acı içindedir. Paşa olma hayaline kavuşamaması onu kendisinden şikayetçi bir halet-i ruhiyeye gömülmesine sebep olmuştur. Gözleri açık bir şekilde hayata veda eder.

Eserde tarihin gidişatı için de bir takım düğümler söz konusudur. Gelişinde coşkuyla kutlanan İkinci Meşrutiyet döneminin memlekete ne getireceği, Balkan Savaşlarının, Birinci Dünya Savaşı'na katılmamızın nasıl devam edeceği, İstanbul'un işgâlden kurtulup kurtulamayacağı, Millî Mücadele'nin zafere erişip erişmeyeceği eserin tarihî zamanını kuşatan meselelerdendir. Eserdeki Sarıkamış ve Sina Çölü sahneleri bir düğüm unsuru olmanın dışında, muhtevayı zenginleştirici ve tarih yorumunu derinleştirici bir unsur olarak esere dahil edilmiş parçalar olarak görülür. Millî mücadelenin zaferle neticelenmesi tarihteki önemli bir sürecin nihayeti olarak eseri sonlandırmıştır.

2.3.3. Şahıs Kadrosu

Eserde kalabalık bir şahıs kadrosu karşımıza çıkar. Ancak bu kadro içinde figüratif karakterler en büyük pay sahibidir. Oyunda farklı dönemleri anlatmada bu figüratif kahramanlardan yararlanılmıştır. Mesela 31 Mart Vak'asının ve daha sonra İstanbul'un işgâlinin estirdiği havayı yansıtmada, Beyazıt Meydanından geçen farklı sınıfları temsil eden insanlar bir ayna görevi üstlenmiştir. Allahuekber dağında açlık çeken, soğuktan donan, Sina çölünde susuzluktan kavru lan askerlerin temsili de önemli bir şahıs kadrosu gerektirmiştir. Zaten olayların askerî merkezlerde geçmesi şahıs kadrosunun zengin olmasını gerektirir. Üstelik ele alınan zaman dilimi geniş bir dönemi kapsar.

Eserde esas şahıslar olarak da Gazanfer, Necati, Hamza Çavuş ve İkinci Talebe karşımıza çıkmaktadır.. Harbiye Mektebi'ndeki diğer talebeler, Müdür

Bey, Müfettiş Paşa, Tabur İmamı, Redingotlu Paşa gibi sadece bir veya iki sahnede görünen şahıslar da ikinci derecede etkin olan şahıslardır. Piyeste bu şahıslar ancak bir veya birkaç cümlelik söz alır.

2.3.3.1. Gazanfer

Eserin baş karakteri olan Gazanfer Ali, şehit Yusuf Şevket'in tek oğludur. Annesini doğarken, babasını da 7 yaşındayken kaybetmiş, dayısı tarafından himaye edilerek büyümüştür. Daha sonra şehit babasının emir eri olan Hamza Çavuş onu aramış bulmuş, ona sahip çıkmak için Gazanfer'in dayısına kapılanmıştır.

Gazanfer çocukluğundan beri paşa olmak özlemindedir. *Künyeye* çok önem verir ve daima "Bir asker *Künyesini* aşmalıdır" der. Hatta bu yüzden mektepteki lakabı da "*Künye* Gazanfer"dir. Arkadaşları da ona "bey"liği değil de "paşa"lığı yakıştırır. Arkadaşı Necati'ye ise "paşa" adı değil "bey" adı ahenkli görülür. Oysa kelimelerin ahengi ile hayatın ahengi aynı olmamıştır.

Gazanfer, "adanmış" bir insandır. Özel hayatı bile yoktur. Küçük yaşta hem anneden hem babadan mahrum kalmasını da kaderin kendisine biçtiği rolün bir parçası olarak izah eder:

Cemiyetin yaşayışı dışında bir şahsî hayata bir türlü erişemedim. Bu bir acz belki de. Annem bunun için galiba, beni doğurur doğurmaz aldı başını gitti. Babam da ancak yedinci yaşımı bekleyebildi. Galiba bunun için hayatıma tek kadın karışmadı. Şu evin hâline bak! Her taraftan yalnız ve hayatsız adam tütüyor!¹⁸⁹

Hayatı hep asker olmak yolunda geçen Gazanfer'in doğumu bile büyük bir seferin başladığı tarihe, Alman ordusunun Paris'e yürüdüğü Sedan Savaşı'na tekabül eder. Harbiye Mektebi'ndeki talebeler Gazanfer hakkında "Büyük bir askerlik hareketi içinde doğan binbaşı, kim bilir hangi askerlik hareketi içinde ölecek?"¹⁹⁰ yorumunu yaparlar ve bu okuyucuyu Gazanfer'in taşıdığı tarihî anlam üzerinde yoğunlaştırır. Gazanfer hep önemli askerî vak'alar içinde rol alır;

¹⁸⁹ Kısakürek, *Künye*, s.29

¹⁹⁰ Kısakürek, *Künye*, s.35

Yemen’de bulunur, Kafkas ve Filistin cephelerinde savaşır. Doğumu gibi ölümü de, beklediğimiz gibi askerî bir olay sırasında vuk’u bulmuştur. Her şeyle orduya adanmış olan Gazanfer, ordudan ayrılmayı susuz balık olmaya benzetir. Ordu onun için her şeydir, onsuzluk, yokluğu ifade eder.

Gazanfer’in karakterinde Necip Fazıl’ın kahramanlarını sivrileştirme özelliğini görmekteyiz. Necip Fazıl’ın baş kahramanlarını, ilgilerini en uç noktada yaşayan, sahasında sivrilmiş, baskın karakterlerden seçmesi, bu eserde de eserin vurgusunu arttıran unsur olmuştur. Necip Fazıl Kısakürek’e ait hemen her piyeste böyle bir baskın karakter görmekteyiz. *Tohum*’da Maraş’ın en soylu ailesinden ve Avrupa’yı bir Avrupalıdan daha iyi kavramış bulunan, gözü pek bir Ferhad Bey vardır. *Bir Adam Yaratmak*’ta “sanat”ın yaratma çilesini bütün benliğiyle idrak eden Hüsrev, Sır’da senelerini vatan yolunda harcamış ve şahsî hayatından geçmiş bir binbaşı vardır. *Para*’da ahlaksızlığın zirvesinden ahlâka, *Reis Bey*’de ise akılcılığın zirvesinden ruhçuluk ve merhamete keskin bir dönüş söz konusudur. Necip Fazıl Kısakürek’teki bu “en uçlarda bulunan bir kahraman” yaratma hususiyeti, eserin temasını vurgulayan, temel fikrin altını çizen bir uygulamadır. *Künye*’de “tarih yorumu ve askerî düşünceler” Gazanfer’in şahsiyetinde ifade yolunu bulur.

Gazanfer’in askerî hayatı zorluklarla doludur. Sık sık görev değişikliği yaşar. Sanki “her yemeği pişirebilen bir aşçı” gibidir. Askerî vazifelerden uzaklaştırılıp tarih muallimliği, divan-ı harp reisliği gibi askerlikle uzaktan ilgili sahalarda görevlendirilmekten mustariplik duyar. Üstelik bu görev değişiklikleri bazen çok kritik zamanlara denk düşürülür. Necip Fazıl Kısakürek Gazanfer’in uğradığı haksızlıkları ve askeriyedeki hataları bu vesileyle daha derinden hissettirir.

Gazanfer’in şahsında, milletin istikbalini düşünen bir ordu adamının ıstıraplarını görürüz. İşlerin yanlış gittiğinin farkındadır ve doğruları haykırmak ister. Ama her defasında emre karşı gelmekle suçlanarak vazifeden uzaklaştırılır. Dönemin siyasî havası askeriyede oldukça baskın olarak hissedilir. Gazanfer’e yapılan suçlamalarda da onun siyasî fikirleri konu edilmiştir. Oysa Gazanfer

orduda siyasete karşıdır ve erlerine de daima siyasetten uzak durmalarını telkin eder.

Gazanfer tarihi yorumlayan biri olduğu gibi bizzat tarihin içinde yer alan bir askerdir. Gazanfer'in dilinde biz Necip Fazıl'ın son dönem Osmanlı tarihine dair görüşlerini öğreniriz. Yemen'deki durumu, Sarıkamış ve Sina çölü facialarını müşahede eder. Yapılan askerî planların gerçek dışılığını ve askeri boş yere kırdırmak olduğunu vurgular. Gazanfer dönemin diğer paşaları gibi olaylara seyirci kalamaz, sesini yükseltir ve bu yüzden de dikkat çeker. Mesela Yemen'de isyanın Abdülaziz döneminde başladığını ve Yemen elden gidinceye kadar da devam edeceğini, orduyu bitirenin ahlaksızlık ve disiplinsizlik olduğunu söylemiştir. Yine Yemen'de rüşvetçilerin listesini tutarak vazifesini en ciddî şekilde yapmıştır.

Eserde Gazanfer her açıdan devrin ileri bir adamı olarak çizilmiştir. Bu ileri görüşlü asker, bulunduğu görevleri sorgular. Körü körüne iş yapmak istemez. Tavırlarının yıllardır süregelen düzene yan çizmek, baş kaldırmak olarak yorumlanmasından da rahatsızdır. Aslında disiplinin gerekliliğine gönülden inanır, ancak vatanın menfaatlerini daha üstün tutar. Bu yüzden ateş hattında gelen "vazife bırakma" emrine, Sina çölünde askerinin 10 km. daha yürütülmesine karşı çıkar. Ancak onun da disiplini sağlamak yolunda çaresiz uygulamalar yaptığı olmuştur. Mesela Sina Çölünde kilometrelerce susuz yol alan askerlerin suya doğru darmadağınık koştuğu haberi üzerine Gazanfer "Çabuk en yakın bölüğe silah başı ettirin. Suyu muhafaza altına alsınlar. Saldırana ateş!"¹⁹¹ emrini vermiştir. Yine de gerek Sarıkamış hareketinin, gerekse Sina Çölü cephesinin bir faciadan başka bir şey sağlamayacağını en baştan bildiğini, bu operasyonların bir hayalperestlik olduğunu en başta bildiğini görmekteyiz.

Gazanfer'in devrin ilerisinde bir şahsiyete sahip olduğunu, hocalığında da görmekteyiz. Gazanfer müfredata sıkı sıkıya bağlı kalmayan, ihtiyaca göre şekil alan esnek bir program takip eder. Devam eden hadiseleri de masaya yatırır. Ayrıca Gazanfer'in muallimliğinde öğrenciye saygı duyan, üstlük taslamayan, teşvikçi ve yenilikçi bir duruş sergilediğini görürüz. Talebelere oturdukları yerden

¹⁹¹ Kısakürek, *Künye*, s.112

cevap verme hakkı tanır. Onları düşüncelerini korkmadan, açıkça ortaya koymaya teşvik eder. 19.yüzyılda öğrenci merkezli eğitim anlayışının henüz uzakta olduğunu düşünürsek Gazanfer bu yönüyle de döneminin ileri bir şahsiyeti olarak karşımıza çıkar.

Gazanfer geçmişteki tarihî hadiseleri yorumladığı gibi henüz gerçekleşmeyenler üzerinde de ileri bir görüş sahibidir. Devam eden savaşların sonucunu görür. Edirne savunmasında düşmandan gelen mütarekenin 4 gün daha uzatıldığına dair haberin sahte olduğunu herkesten önce anlar ve tabur komutanlarına teyakkuzda olmalarını emreder. Benzeri bir basiret örneğini devletin Birinci Dünya Savaşı'na girmesi sırasında da gösterir. Askeri mahfillerin boşaltılmasını savaşa girmemiz şeklinde yorumlar. Üstelik savaşta Almanların yanında yer aldığımızı da bilmiştir. Daha ortada ne kazanan ne kaybeden varken Gazanfer, şimdiden Almanya'nın mağlup olduğunu net bir şekilde söyleyebilmektedir.¹⁹²

Gazanfer'in bilgisi ve doğruları söylemesi emre itaatsizlik, sisteme muhalefet olarak görülür. Ordunun gereksiz yere Sarıkamış'ta, Sina çöllerinde heder edilmesinin önüne geçmeye çalışır. Bir evlat olarak benimsediği askerlerinin göz göre göre kırılmasına karşı çıkar. Aslında Gazanfer bir asker olarak disipline son derecede bağlıdır. Büyüğün emrine itaat etmeyi gaye olarak görür. Ancak emrin de riayete mecbur olduğu yerler olduğuna inanır. Gazanfer'e göre küçüğün inanmak ve güvenmek görevi olduğu gibi büyüğün de inandırmak ve güvendirmek görevi vardır. Büyükle küçük arasındaki uygunluk nispetin bozulmadan Türkün bozgun verdiği bir kere bile görünmemiş olduğunu söyler.

Gazanfer ömrünü hasret içinde tamamlamıştır. Yazar ölümünün tasvirinde Gazanfer'in gözlerinin açık kalmasını özellikle vurgular. Ömrü büyük askerî hadiselerin içinde geçen Gazanfer, babası gibi savaşta değil, hasta yatağında can vermiştir. Üstelik arkadaşı gibi paşa da olamamış, çocukluğundan beri yüreğine işlenen hayali gerçekleştirememiştir.

¹⁹² Burada Necip Fazıl Kısakürek'in 1938'lerde yazdığı yazılar sebebiyle kendisinden "Bu adam her şeyi biliyor." diye bahsedildiğini hatırlatmak isteriz. Necip Fazıl'ın her baş karakterinde kendisinden yansıttığı bir parça olarak burada da olacakları önceden kestirme kabiliyetini görmekteyiz.

2.3.3.2. Necati

Necati Gazanfer'in mektepten arkadaşıdır. Onun askerlik hayatı Gazanfer kadar çileli ve zor geçmemiştir. Mesela Gazanfer Yemen çöllerine gönderilirken o maiyet-i seniye'nin süvari bölüklerindedir. Gazanfer Fizan'a sürülürken o hünkar yaveri olur. Askerî hayatında üstleriyle zıt düşme, emirleri sorgulama, sürülme ve divan-ı harbe gönderilme gibi şeyler onun başına gelmez.

Gazanfer'in en yakın arkadaşı olan Necati, eserde bulunduğu nokta itibariyle Gazanfer'in mukabili gibidir. Aslında fikirleri Gazanfer'in fikirlerine zıt değildir. Arkadaşına daima hak vermiştir. Ancak Gazanfer gibi meseleleri sorgulayan, düşündüğünü faaliyete geçiren, fikirlerini korkmadan ifade edebilen bir karakteri yoktur. Bu yönüyle de işleyişe uyar, dikkat çekmez, arkadaşı gibi mimmelenen bir ismi olmaz.

Yazar, Gazanfer ile Necati'nin farkını, onların dilinden muhasebeyle ortaya koymuştur. Buna göre Gazanfer hep talihsizdir. Herkesten evvel gördüğü rüyanın hakikatine bile yetişemez. Bir de onunkinin aksine erkenci talihler vardır. "Onlara hakları sorulmaz, verilir. Bütün imtiyazları da o anda bilmeden önde, yahut arkada, sağda yahut solda bulunmalarıdır." Gazanfer bu tahliliyle Necati'yi anlatıyor gibidir. Necati'nin Gazanfer'in bu tahliline verdiği cevapsa, tam da karakterini ortaya koyar: "Ben de senin gibi düşünseydim, şimdi bir köşede unutulmuş, kalmıştım."¹⁹³

Gazanfer'i Necati'den farklı kılan, Gazanfer'in misyoncu, idealist kişiliği ve dik başlı karakteridir. Necati de Gazanfer de eserde hakikat tarafında yer alırlar, oyunun "olumlu" karakteridirler ancak Gazanfer fikirde savunduğu şeyi hayatında da korkusuz bir şekilde ortaya koyar ve daima şartlara mahkum olur. Necati derinleşmemiş bir doğrunun temsili olarak bütün rütbeleri kolayca aşar ve paşalığa kadar yükselir. Gazanfer'in en başından sahiplendiği ve içinde yer almaya can attığı olayların, Necati adeta hadiselerin normal seyri gereği tam da ortasında yer alır.

¹⁹³ Kısakürek, *Künye*, s.59

Necati'nin eserdeki rolü Gazanfer'in aksiyoncu kişiliğini daha belirginleştirmek şeklindedir. Olayların bir kısmını onun şahitliğinden öğreniriz. Gazanfer'in geçmişini tamamlar ve belirginleştirir. Necip Fazıl'ın başkahramanın yanına başkahramanın karakterini daha da belirginleştirmek için koyduğu bir karakterdir.

Mektepte arkadaşları Gazanfer'e "paşa"lığı yakıştırırken Necati'ye "bey"liği yakıştırmışlardır. Eserin bütününde de Necati'nin bir aksiyon adamı olamayacağını, o yönde bir ataklık gösteremeyeceğini hissederiz. Ancak Gazanfer'in yükselmediği paşalığa Necati yükselmiştir.

2.3.3.3. İkinci Talebe

İkinci talebe karşımıza ilk olarak Gazanfer'in Harbiye Mektebi'nde verdiği tarih dersinde çıkar. Yazar ona sınıftaki fertler içinde bir fert olma rolü biçerken ona isim vermeyerek onu bir mefhumla dönüştürmüştür. Diğer talebeler de Birinci Talebe, Üçüncü Talebe ve Sınıf Başçavuşu'dur. Bu kahramanlar ileriki sahnelerde de görevlerine işaret eder bir şekilde isimlendirilmiştir. Ancak İkinci Talebe sonuna kadar etkin bir şahıstır.

İkinci Talebe'nin eserdeki konumu Gazanfer'e şahitlik konumudur. O Gazanfer'i ve onun davasını anlayan, onun hakkını korumak için mücadele eden tek kişidir. Gazanfer'in Harbiye Mektebi'nde sadece bir ders mi verdiğini tam olarak bilemiyoruz ancak Gazanfer'in bu görevinin çok kısa sürdüğü tahmin edilebilir. Bu kısa süre İkinci Talebe'nin Gazanfer'den etkilenmesine yetmiştir. İkinci Talebe Gazanfer'İN derste talebeler önünde aşağılanmasına ve görevden alınmasına karşı çıkmış, kendisini tehlikeye atmaktan çekinmemiştir.

İkinci Talebe hep Gazanfer'in yanında bulunmak için mücadele eder ama kader onları her defasında ayırır. Edirne savunmasında Gazanfer'in yanında alay emir zabiti olarak görev alır ancak bu görev kısa sürmüştür, Gazanfer görevden alınmıştır. Gazanfer'in fırka divan-ı harpte bir casusu yargılama şekli ve onu idam

etmesi olayı hakkında mantıksızlık yorumları yapılırken İkinci Talebe hocasını savunur. Divan-ı harpteki bu olay yüzünden Gazanfer’le yolları büsbütün ayrılır. Gazanfer Erzurum’a sürüldüğü sıralarda Osmanlı Devleti’nin dünya harbine girmesi olayı da vuku bulur ve Gazanfer o cepheden bu cepheye koşar.

İkinci Talebe Gazanfer’e gönülden bağlıdır. Diğer talebeler de hocalarını severler ama “Gazanfer’e delicesine inanmaya lüzum” görmezler. İkinci Talebe’nin hocasına olan bağlılığını ilk olarak onun sözlerini not etmesinden, onun dersten alınması üzerine ağlamasından anlarız. Bu bağlılık ölüm döşeğinde Gazanfer’in başında bulunmaya kadar devam edecektir.

Necip Fazıl’ın eserlerinde mutlaka mevzubahis ettiği ruhçuluk bu eserde İkinci Talebe’nin ağzından ifade yolu bulmuştur. İkinci Talebe Japonların Ruslara karşı muzaffer olmasında Avrupa’daki gelişmeleri takip etmelerini arkadaşları gibi tek başına sebep olarak görmez. Ona göre Japonların “inanma kabiliyetleri ve manevî alemleri” Avrupaya karşı üstün olmalarını sağlayan sırdır. Bu yönüyle İkinci Talebe ideal talebedir. Ruhun ve manevî alemin üstünlüğünün idrakinde, bir inanç insanıdır. Hocasına olan bağlılığında da bunu görürüz. Gazanfer’i savunurken yaptığı konuşmada adeta mantıksızlığı savunur:

Ulvî mantık, mantıksızlığa benzer. Bunu biz herkesten daha iyi anlamalıyız. Madem ki üstünde yaşadığımız toprağa canımızı kiralamışız, bu canı verirken de, başka canları alırken de elimizde bir takım üstün ölçüler olmak lâzım.¹⁹⁴

Gazanfer’in askerî hayatını takip eden İkinci Talebe, tıpkı hocası gibi bir mücadele adamıdır. O da önemli hadiseler içinde yer alır. Fikrî açıdan o da yalnız kalır. Fakat rütbesi yükselmeye devam eder. Hareket Ordusunda mülazım olarak görev alan İkinci Talebe’yi eserin sonunda Millî Kuvvetler Binbaşısı olarak buluruz.

Etkin bir şekilde olayların içinde yer alan İkinci Talebe yine de Hamza Çavuş’la beraber eserde daha çok “şahit olma” rolündedir. Hamza Çavuş’un Gazanfer’in yalnız şahsî hayatı dahilinde kalan şahitliği onda Gazanfer’in Yemen’den sonraki askerî hayatına şamil olarak devam eder. İkinci Talebe

¹⁹⁴ Kısakürek, *Künye*, s.89

Gazanfer'i askerî olayların içinde de takip eder, yanında görev alır. Necip Fazıl'ın bu eserde "şahitlik" misyonunu verdiği asıl şahıs İkinci Talebe'dir. İkinci Talebe son sahnede Gazanfer'in nasıl bir özlem içinde can verdiği de şahit olmuştur. Hayatını bu kadar önemseyen talebeyi Gazanfer tanıyamamış, onu Sina Çölünde kendi su istihkakını başısladığı Son Nefer sanmıştır. İkinci Talebe böylece Gazanfer'in mesnetsiz olduğu halde rüşvet aldığı suçlamasına sebep olan şeyin meçhul neferin Adana'dan beri üzerinde taşıyıp Gazanfer'e alması için yalvardığı bir portakal olduğuna ve Gazanfer'in bu portakalı son nefesine kadar sakladığına da şahit olur. Gazanfer son sözlerini Hamza Çavuş'la İkinci Talebe'e ye söyler. İkinci Talebe Gazanfer'in çektiği ıstırabın ve gözlerinin açık gittiğinin bir şahididir.

2.3.3.4. Hamza Çavuş

Hamza Çavuş Gazanfer'in babasının emir eridir. Plevne Savaşı'nda Gazanfer'in babası onun kollarında can vermiştir. Gazanfer'i şehit yüzbaşısından yadigar bilen Hamza Çavuş, boğaz tokluğuna Gazanfer'in dayısının evinde çalışarak onun her işine koşmaya çalışmış, fedakar bir insandır. Gazanfer onun üzerindeki emeklerini şu şekilde dile getirir:

Bu insan bende bir akrabanın değil, bütün akrabalığın yerini aldı. Bu insan, baba, anne, kardeş, karı, bütün yakınlık bağlarının toptan mânasını getirdi. Hem de 27 senedir sadece uşağım kalarak.¹⁹⁵

Hamza Çavuş Gazanfer'in şahsî hayatını kuşatan tek unsurdur. Gazanfer'in hayattaki tek gerçek yakınıdır. Gazanfer'i her haliyle kabul eder. Onu düşünür, ona merhamet eder. Bu yönüyle *Tohum* piyesindeki Hancı'nın karşılığı gibidir.

Hamza Çavuş'a Necip Fazıl Kısakürek anadolu ruhunun temsilciliği rolünü vermiştir. Hamza Çavuş bağlandığı şeye bütün ruhuyla bağlıdır ve bir karşılık da beklemez. Okuma yazma bilmediği halde derin irfan sahibidir. Basit

¹⁹⁵ Kısakürek, *Künye*, s.20

fakat manalı sözler söyler. Necati böyle bir insanın milyonda bir çıktığını söylerken Gazanfer Anadolu'nun böyle insanlarla dolu olduğunu söyler:

Anadolu böyle insanlarla dolu. Onlar sade ruhlarındaki saffeti babalarından aldıkları gibi saklayabilmiş değiller. Bu saffetin altından ne muvazeneli, ne tezatsız, ne kendilerine göre bir dünyaları var.¹⁹⁶

Necip Fazıl Kısakürek'in özellikle ilk dönem piyeslerinde, *Tohum*'da, *Bir Adam Yaratmak*'ta, *Sabır Taşı*'nda ve daha sonra da *Reis Bey*'de, bu şekilde bir yandan Anadolu ruhunu temsil eden, diğer yandan baş kahramanın yanında onun koruyucu ve yardımcılığını yapan karakterler bulunmaktadır. Bazen bu kişi anne veya nine olarak dişil karakterlerde karşılığını bulur. *Sabır Taşı* eserinde böyle olmuştur. "Kadınsız" diyerek takdim edilen bu eserde yardımcı karakter, Hamza Çavuş'tur.

2.3.3.5. Diğer Şahıslar

Piyesin askerî hadiseleri eşliğinde seyreden yapısı bazı şahısların sadece bir bazen de iki sahnede görünmesine sebep olmuştur. Bu şahıslar o sebeple fazlaca belirgin değildir.

Birinci Talebe, Üçüncü Talebe ve Sınıf Başçavuşu iki sahnede görünür. İkinci Talebe gibi düşünmemek dışında belirgin özellikleri yoktur.

Beyazıt meydanından geçmekte olan şahıslardan iki yaşlı adam ve iki yaşlı kadın, cahil halkı temsil eder. İki genç ve şık bayan ise İstanbul sosyetesinin çarpık ruhunun temsilidir. Bu kadınlar İstanbul'un işgâlini nimet bilecek kadar Türk ruhuna yabancıdır. İki Amerikalı seyyah ise Batının mütecessis karakterini yansıtırlar. Yazar bunları Türk'ün kendine yabancılaşmasına bir kanıt olarak kullanır. Batılı seyyahların İstanbul'da gördüklerinin birkaç yüzyıl önceki Avrupa olduğunu düşünmeleri ve artık doğunun onların gözünde cazibesini yitirdiğini söylemeleri manidardır.

¹⁹⁶ Kısakürek, *Künye*, s.21

Beyazıt meydanından geçen figüratif karakterlerden en önemli ikili hukuk talebeleridir. Burada İkinci Hukuk Talebesi, İkinci Talebe'den bir yansıma gibidir. İkinci Talebe'den fazla olarak Avrupa'da bulunmuş, Avrupa'yı derinden kavramış bilge bir şahsiyettir. O kadar yıl Paris'te bulunduğu, tahsilini orada tamamladığı halde hâlâ bir yobaz kadar geri fikirli olduğunu söyleyen arkadaşına “Demek ki garbın bu kadar dışına çıkmak, benim kadar içine girmekle olurmuş.”¹⁹⁷ diye cevap verecek kadar da düşüncesinden emindir. İkinci Hukuk Talebesi'nin bu Batıyı kavrama ve Anadolu ruhunu takdir etme hali, *Tohum*'daki Ferhad Bey'i çağrıştırır. Diğer talebe çözümü Garp'ta gören ve ötesini kurcalamayan sığ düşüncenin temsilcisidir. Tanzimat'la birlikte gelen süreci olumlu bulur ve arkadaşını gerilikle suçlar. İki talebe, Osmanlı'daki garplılaşma tartışmalarından bir uzantı sunar. Ancak eserde bu hukuk talebelerine verilen rol sadece iki sahnede birkaç cümle söyleyecek kadar kısa bir süreyi kapsar.

Eserde Tabur İmamı, olayları yorumlayış tarzı ve sahne boşaldığında sahnede yaptığı küçük bir tarih muhasebesi ile hatırdaki diğer yardımcı şahıslardan daha belirgin bir yer edinir. Bilgece sözler söyler. Gazanfer'in paşalık zaafını kullanarak millî hareketi baltalamak gayesi güden Redingotlu Paşa mütekebbir ve diktatörcesine bir duruş sergiler.

Eserde konu gereği isim verilmeyen neferler, zabıtlar, tabur kumandanları gibi askerî kimseler fazlaca yer alır. Necip Fazıl'ın *Kanlı Sarık* piyesine kadar oluşturduğu en kalabalık şahıs kadrosu bu eserdir.

2.3.4. Zaman

Eserde kronolojik olarak seyreden zaman, uzun atlamalarla devam eder. Aslında Necip Fazıl Kısakürek piyesin ta başında zamanın sınırını çizmiştir. “1904 - 1922 arasındaki Türkiye Panoraması” diyerek yapılan takdim, seçilen zaman aralığı ile bize eserin muhtevassından da işaretler verir.

¹⁹⁷ Kısakürek, *Künye*, s.54

Olaylar Gazanfer'in iki senedir fırka erkan-ı harbiye reisliği yapmakta olduğu Yemen'den İstanbul'a çağırılmasıyla başlar. Diğer sahneler bazen birkaç günlük, bazen birkaç yıllık atlamalarla devam eder. Gazanfer'in İstanbul'a gelmesinden önceki mazisini, geriye dönük konuşmalardan öğreniriz. Bu konuşmalar dikkate alındığında eserin "zaman"ı "1904" tarihinden çok daha öncesine gitmektedir diyebiliriz. Sedan Savaşı, Plevne Savaşı gibi mühim tarihî hadiseler, Gazanfer'in hayatı için de dönüm noktaları olur. Buna göre "zaman"ı iki ayrı seyir halinde takip ederiz: Birincisi tarihî zamandır, ikincisi de Gazanfer'in başından geçenleri çerçeveleyen zamandır. Bu iki zaman, birbirine Paralel bir seyir içindedir:

Tablo 1: Künye'de Zaman

Tarih	Tarihî zamanı belirleyen ana olay	Gazanfer'in yaşadıkları	Zamana dair ayrıntı	Mekân
1870	Almanya ile Fransa arasında Sedan Savaşı	Gazanfer'in doğumu ve annesini kaybetmesi	(Geçmişe dair anlatı)	
1877	Plevne Savunması	Gazanfer'in babasının şehit olması	(Geçmişe dair anlatı)	
1894		Gazanfer'in Harbiye Mektebi'nden mezun olması	(Geçmişe dair anlatı)	
1902	Yemen'de isyanlar ve askerî bozgunlar	Gazanfer'in Yemen'de fırka erkan-ı harp reisliği	(Geçmişe dair anlatı)	
1904	İstanbul yangınları	Gazanfer'in Yemen'den İstanbul'a çağırılışı ve tarih muallimliğine atanması	Akşam üstü	Gazanfer'in Fatih'teki evi
1905	10 Mart 1905'te Japonya lehine sonuçlanan Mukden Meydan Muharebesi	Gazanfer'in Harbiye Mektebi'nde tarih dersi verirken teftiş edilmesi ve görevinden alınması	Zaman belirsiz	Harbiye Mektebi'nde bir sınıf

1909	İstanbul'da Kanun-ı Esasî'nin ilanıyla başlayan "hürriyet" havası, Mehmet Reşad'ın tahta çıkması	Gazanfer'in yeni sultanın ilk kez Cuma selamlığında görüleceği Beyazıt'ta bulunması ve Hareket Ordusu geçtiği sırada arkadaşı Necati'yle ve eski talebesiyle karşılaşması	Gün ortası	Beyazıt Meydanı
1912-1913 ?	İkinci Balkan Savaşı, Edirne Müdafaası	Mütarekenin uzatıldığına dair sahte haber, askerlerin ihtiyaç hali, Gazanfer'in ateş hattında görevinden alınıp divan-ı harp reisliğine getirilmesi	Kış mevsimi, akşam	Edirne'de Kıyık tabyası yakınlarında alay kumanda yeri
1914	Rusya'nın Almanya'dan sonra Fransa'ya devam etmekte olan saldırıları, Osmanlı Devleti'nin Cihan Harbine katılması	Gazanfer'in eski talebelerinin de bulunduğu İstanbul'daki askerî mahfillerin boşaltılması ve eşyanın merkez kumandanlığına taşınması	Zaman belirsiz	İstanbul'da askerî mahfil salonu
1915	Sarıkamış Faciası	Askerin açlıktan ve soğuktan kırılması, Gazanfer'in düşman eline geçmesin diye sancakları ve evrakı ateşe verdirmesi	Kış ortası, gece yarısı	Sarıkamış yakınlarında bir kar sahrası
1915	Sina Çölü'nde Türk askerinin kırılması	Askerin su sıkıntısı, ordunun yarısının yolda dökülmesi, Gazanfer'in kolordu kumandanından gelen emre karşı çıkması	Yaz mevsimi, gün ortası	Sina Çölü'nde bir yer
		Gazanfer'in divan-ı harpte yargılanması ve ordudan ihracı	Zaman belirsiz	Divan-ı Harp Çadırı

1919	İstanbul'da işgâl yılları, Kuva-yı Milliye hareketi, TBMM'de düzenli ordu çalışmaları	Necati'nin Ankara'ya gidip Gazanfer'i orduya aldırma için başvuracağını söylemesi	Gün içinde bir vakit	Beyazıt Meydanı
1920	Kuva-yı Milliye'ye karşı İstanbul Hükümeti'nin Kuva-yı İnzibatiye'yi kurması	Gazanfer'in saraya çağırılması ve millî güçlere karşı kurulan ordu için kendisine yapılan paşalık teklifini reddetmesi	Gün içinde bir vakit	Dolmabahçe Sarayı'nda bir oda
1920	...	Gazanfer'in hakkında gönderilmesini umduğu haberi almak üzere İnebolu'ya gitmesi, haberin gelmemiş olması ve Gazanfer'in meyas bir şekilde geri dönmesi	Muhtemelen kış mevsimi, gece vakti	İnebolu'da sahil kayalığı
1922	İstanbul'un işgâlden kurtulması	İstanbul'da muzaffer Türk askerinin geçit resmi yapması, Gazanfer'in hasta yatağında bu olayın içinde olamadığı için kahrolması ve hasret içinde son nefesini vermesi	Gün içinde bir vakit	Fatih'te bir ev

Eserde sene olarak belirleyemediğimiz tek olay Gazanfer'in fırka divanı harpte yargılanması olayıdır. Ancak Gazanfer mahkemede 30 senedir asker olduğunu söylemektedir. Buna göre 24 yaşında Harbiye'den mezun olduğundan öncesini de askerlik hayatına katmamız gerekmektedir. Söz konusu tarihler 1894 ile 1924 yılları arasını kapsar. Eserin zaman sınırı ise 1922'de son bulmaktadır. O yüzden buradaki "30 senedir askerim"¹⁹⁸ ifadesini, tarihi tam olarak tespit etmeyen bir genelleme olarak görmeliyiz. Bunun dışında eserde zamanını tespit edemeyeceğimiz bir vak'a yok gibidir. Kafkas ve Filistin cephelerindeki facialar,

¹⁹⁸ Kısakürek, *Künye*, s.117

Edirne savunması gibi tarihî olaylar, Gazanfer'in macerasını çerçevelemekte ve onu tarih içinde bir yere koymaktadır.

Tablo 1'den de anlaşılacağı üzere tarihteki önemli duraklar, Gazanfer'in askerî hayatı için de önemli duraklara işaret eder. Ancak eserde tarihî vak'alar, günü ve saatiyle birlikte tam bir nokta atışı şeklinde değil, içinde bulunduğu zamanları üç aşığı beş yukarı tasvir eden kesitler halinde verilmiştir. Zaten Necip Fazıl'ın tarih anlayışında da zamanı tam saatiyle verme telaşını değil, zamanın üzerinde tüten mânâyı verme gayesini görürüz.

2.3.5. Mekân / Dekor

Piyeste her tablo ayrı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Böylece olayları 10 farklı mekândan takip ederiz. Gazanfer'in oradan oraya gönderilmesi, uzun süre aynı işte bulunamaması, eseri mekân açısından zengin kılmıştır. Üstelik bu mekânlar Osmanlı'nın son dönemleri ile yeni Türk devletinin kuruluşu arasında geçen zamanı belli başlı merkezler etrafında tahlil etme fonksiyonu yüklenir.

Eserde iç ve dış mekânlar iç içedir. İki mekân da dengeli olarak esere dağıtılmıştır. Sarıkamış ve Sina çölü gibi Birinci Dünya Harbine ait sahneler açık mekânlarda temsil bulur. Yine İstanbul'dan bir meydan, İnebolu'daki sahil kayalığı eserde gördüğümüz açık mekânlardandır. Harbiye Mektebi'nde bir sınıf, İstanbul'da askerî bir mahfil, Edirne'de alay komuta yeri, divanı harp çadırı ve Gazanfer'in Fatih'teki evi de kapalı mekânlara örnektir.

Künye'de sadece iki mekânın tekrarını görmekteyiz. Birincisi Gazanfer'in Fatih'teki evidir ve eserin en başında olayların başladığı yer olarak gördüğümüz bu ev, son perdenin de üzerine ineceği mekândır. Bu ev ahşap ve eski bir evdir. Balkon kapısı Haliç'e doğru açılır ve minare ve ahşap evleriyle güzel bir İstanbul manzarasını çerçeveleyer. Akşam karanlığını alevlerle aralayan bir İstanbul yangını da bu balkon kapısından seyredilir. Eserin sonunda tekrar karşımıza çıkan evde tek değişiklik, sedirin olduğu yerde Gazanfer'in yatmakta olduğu yatağın bulunmasıdır.

Eserde tekrarı olan ikinci mekân Beyazıt Meydanı'dır. Büyük bir değişime tanık olan Beyazıt Meydanı'nı Harbiye Nezareti'nin büyük giriş kapısı tamamlar. İkinci Meşrutiyet coşkusu yansıtan bu manzarada, giriş kapısı önünde keçe külahlı Hareket Ordusu askerleri görülür. Meydanda hareketlilik, yaşlı iki adam, yaşlı iki kadın, genç ve şık iki kadın, Amerikalı seyyahlar, külhanbeyi, dilenci ve softa gibi figüratif kahramanlarla sağılanır. Bu sahne "hürriyet" sahnesidir. "Otuz üç senedir istibdat zinciri altında inleyen bu millet..." diye haykıran bir hatibin uzaklardan gelen sesi alkışlarla kesilir. Daha sonra Harbiye Nezareti tarafından mızıkça sesleri yükselir. Ahali, yeni padişahı görmek için birbirleri üzerine çulllanır. "Padişahım çok yaşa!" sesleriyle meydan inler. Necip Fazıl Kısakürek Beyazıt Meydanını zamanın ruhunu yansıtacak şahıslar ve olaylarla bezemiştir. Aynı mekân daha sonra İstanbul'un işgâli sırasında da karşımıza çıkacaktır. Yine aynı figüratif şahıslar meydanda dolaşır. Bu kez meydandaki kargaşa, İngiliz işgâlinde kaynaklanır.

Gazanfer'in askerlik macerası bizi değişik mekânlara sürükler. Eserde çoğu mekân, çok kısa bir zamanda yenisiyle değişir. Gazanfer'in Harbiye Mektebi'nde tarih dersi verdiği sahne müfettiş olayı yüzünden kısa sürer. Hemen sonraki sahnede Edirne müdafaasını Kıyık tabyası yakınlarındaki bir alay kumanda yerinden seyretmeye başlarız. İstanbul'da askeri mahfil sahnesi, Sarıkamış ve Sina çölü sahneleri hızla birbirini takip eder.

Eserde askerî mekânların tasvirinde Necip Fazıl'ın dikkatli ve ayrıntılı davrandığını söyleyebiliriz. Mesela Kıyık tabyalarındaki alay kumanda yeri, savaş ortamını hissettirecek bir kuşatıcılıkla tasvir edilir. Bu küçük kulübeye benzer yapı dört köşe bir çukurun içinde yapılmış ve damı çukurun berisindeki toprak seviyesiyle eşitlenerek kalas ve dallarla örtülmüştür. Duvarlarda tarassut delikleri, kenarda seyyar karyola, masada telefon, dürbün ve mikrofon, bir müdafa hattında bulunmanın ayrıntılarından bazılarıdır. İç mekânı temsil eden bu kulübenin ön kısmı açıktır. Dış mekân olarak da "kış mevsimine ait bir akşam seması" görünmektedir. Bu sahne iç ve dış mekânın birleştirilmesine de güzel bir örnektir.

İstanbul'da bir asker mahfili sahnesinde de ayrıntılar dikkat çeker. Üstelik bu kez kapının iki yanında birer manken dikilidir: Biri Yeniçeriye, diğeri de

Nizamı Cedid askerini temsil eder. Necip Fazıl'ın bu ayrıntıyı, tarihî bir yoruma kapı aralamak için özellikle oraya yerleştirdiğini görürüz.

Piyeste Sarıkamış ve Sina Çölü sahneleri en etkileyici dış mekân örneklerini sunar. Sarıkamış'ın kar manzarasını kurşunî gök ve dolunay tamamlar. Nakliye arabası kara yıkılmış, arabayı çeken katır kara saplanmış. Ve sahnenin kenarında birbirine yaslanarak donmuş bulunan dört nefer bulunur. Bu manzara Sarıkamış faciasının manzarasıdır.

Sina çölünde önceki mekânın zıddı bir mekân söz konusudur. “Göz alabildiğine uzayan kum dalgaları, masmavi gök, kıpkızıl güneş” bu manzarayı derinleştirir.

Gazanfer'in divan-ı harpte yargılandığı sahne, eserin en mütevazı sahnesidir. Burada konuşmalar bir çadırın içinde geçer. Çadır, tam ortasından ikiye ayrılmıştır. Sahnenin önü mahkeme heyetinin bulunduğu “mevhum mevki”e işaret eder. Necip Fazıl Kısakürek sahneden taşan bu “mekân”ın devam edici özelliğiyle etkiyi artırır. Eserin sahneye tatbikinde izleyiciyi olayın içine katacak bir atmosferin böylece yakalanmak istendiği görülür.

Eserde Dolmabahçe sarayından bir odanın da mekân olarak geçtiği bir kısım vardır. Ancak burada Necip Fazıl Kısakürek savaş sahnelerinde kullandığı ayrıntılı anlatımı bırakmıştır. Sahne tarifinde yalnızca büyük aynalardan, sitil masa, kanepeler ve koltuklardan bahsedilmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek üçüncü tiyatro eseri olan *Künye*'de mekân olarak önceki eserlerini geride bırakmıştır.

2.3.6. Dil ve Üslûp Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar)

Necip Fazıl Kısakürek bu eserde önceki piyeslerinden daha sade ve doğal bir dil kullanmıştır. *Tohum*'da eleştirilen “kahramanların kendilerinden beklenmeyecek ölçüde ağır konuşurulması” durumu bu eserde karşımıza çıkmaz. Kahramanlar karakterlerine uygun konuşmalar yapar. Askeriye ruhuna uygun

olarak kurulan cümleler genellikle kısadır. Özellikle emir ve komuta sözleri dikkat çeker.

Necip Fazıl Kısakürek askerlikle ilgili kavramları vermede bilgisini konuşturmuştur. Eserin zengin bir terim dili vardır.

Eserde eski İstanbul söyleyişine uygun olarak mastar ekinin “ğ” olarak yumuşaması, bazı yardımcı ünlülerin daralması, “ile” edatının kelimeye “-le” şeklinde bağlanması, sıklıkla karşımıza çıkan dil hususiyetlerdendir. “Varmıyacak”, “tepelenmeğe”, “elile ve dilile” gibi kullanımlar buna örnektir.¹⁹⁹ 1940’larda yazılan pek çok eserde, yayın dünyasında imlâ açısından bir birlik sağlanamadığını müşahede etmekteyiz. İstanbul söyleyişi burada imlâyaya etki etmiştir. Bu hususiyeti Necip Fazıl’ın daha sonra yazılan eserlerinde bu kadar belirgin olarak görmemekteyiz. Ancak yazar “ile” bağlacının kelimeye bağlanışında daima ince seslerden gitmektedir (“dolayısıyla”, “olmasıyla” kelimelerindeki gibi...

Yazarın Gazanfer’in konuşmalarında onun cesur, açık sözlü, çevik ve askerce karakterine uygun olarak kısa fakat derinlikli cümle yapıları kurduğunu görürüz. Olaylar Gazanfer’in dilinde kısaca izahını bulur. Eserde fuzulî veya fazladan sarf edilmiş bir cümle bile yok gibidir.

3. **KANLI SARIK**

3.1. **ESERİN KİMLİĞİ**

1966’da Büyük Doğu Yayınları arasında çıkan *Kanlı Sarık* adlı eser, Kars’ın Sultan Alparslan tarafından fethedilişinin 900. yıl dönümüne armağan olarak yazılan ve Kars Belediyesi tarafından da desteklenen tarihî bir tiyatro eseridir. Necip Fazıl Kısakürek, Kars Belediyesi’nin teklifi üzerine ve 15 günlük geceli gündüzlü bir çalışma sonucu tamamladığı *Kanlı Sarık* eserini, yöresel türküler yanında kendi şiirleriyle de bezemiştir. Eser, yazarın çok boyutlu bir eseridir.

¹⁹⁹ Kısakürek, *Künye*, s.22, 26, 28

Eser teklifini o sıralar tarih öğretmenliği yapmakta olan Kars tarihi uzmanı Prof. Dr. Fahrettin Kırzıoğlu'ndan alan Necip Fazıl Kısakürek hemen kabul edilip hakkı teslim edilen eserinin Kars'ın Ağustos'a tekabül eden tarihî günü iki kez geçtiği halde hak ettiği şekilde sahnelenmediğinden mustarip olmuş ve yayın hakkı kendisinde bulunan eserin Millî Eğitim Bakanlığı tarafından gördüğü muameleyi Büyük Doğu dergisinde yazmıştır. Üçüncü tekil şahıs ağzıyla yazılan bu yazıda Necip Fazıl eserin yazılış ve yayımlanış sürecini özetler, Millî Eğitim Bakanlığı'nın esere karşı tavrını şiddetle eleştirir. Eserini “Türk mefharetlerini canlandırıcı ve Türk gencine Anavatan idealini aşılایıcı bir eser” olarak tanımlayan Necip Fazıl ruhçu fikriyatından ötürü eserinin dikkate alınmadığından yakınmaktadır. Özellikle yazının sonlarına doğru art arda gelen ünlemlerle sertleşen üslubu, Necip Fazıl'ın eserine ne kadar inandığını ve kararlı bir şekilde arkasında durduğunu ortaya koyar:

Bundan iki yıl kadar evvel Kars Belediyesinin koyduğu bir tahsisat karşılığında, Kars Turizm ve Tanıtma Derneği adına, onun Ankara şubesi başkanı, tarih öğretmeni Dr. M. Fahreddin Kırzıoğlu, Necip Fazıl Kısakürek'e baş vurarak, Kars'ın Alparslan tarafından fethini ve böylece Anadolu kapısının Türk'e ilk defa açılışını gösteren ve ondan sonra bu çilekeş hudut şehrinin bütün tarihi maceralarını çerçeveleyen bir piyes yazmasını teklif etti. Necip Fazıl Kısakürek da, üzerinde millî heyecanını zevkle billûrlaştıracağı bu piyes teklifini hemen kabul etti. Kars fethinin yıldönümünde, Devlet Tiyatrosu çapında kuvvetli bir (trup)un temsil etmesi fikriyle ısmarlanan ve büyük bir sanat hâdisesi teşkil etmesi beklenen piyes, Necip Fazıl'ın Ankara'da bir otele çekilip geceli gündüzlü 15 gün çalışmasıyla sona erdi, «*Kanlı Sarık*» ismini aldı ve Fahreddin Kırzıoğlu'nun evinde ve birtakım münevver kişilerin huzurunda okundu. Dinleyenleri hüngür hüngür ağlatan piyesin kıymet hükmü üzerinde hiçbir şey söylemeden ve bu sayıdan başlayarak tefrikasına giriştiğimiz piyesi doğrudan doğruya edebiyat âlemi ve okuyucularımızın hükmüne bırakarak sadece vakıaları bildirmekle yetinelim ki, eser derhal ve en büyük şükran tezahürleriyle kabul edildi ve Necip Fazıl Kısakürek'e telif hakkı hemen ödendi. O tarihten sonra «Ağustos» ayı iki kere geçtiği halde (Kars'ın tarihî günü Ağustos'tadır) temsil işinin ne olduğu belirsiz kaldı ve bu hususta Necip Fazıl Kısakürek'e hiçbir is'arda bulunulmadı.

Necip Fazıl Kısakürek eserine güvenmekte ve onun Karşılıklar için bir imtiyaz olduğunu vurgulamaktadır. Eserine sahip çıkılmadığını düşünen yazar, eserin temsil edilmişinden de memnun olmamıştır:

Piyes ya derme-çatma şekilde oynandı veya hiç temsil edilemedi, böyle bir esere sahiplik imtiyazını kazanan Kars alâkalı makamlarının, hâdiseyi ayyuka çıkarmak dururken ona karşı gösterdikleri ilgisiz tavrıdaki garabet bir tarafa... Asıl dâva, bu eser münasebetiyle meydana çıkan yeni Millî Eğitim Bakanlığındaki Türk ve Türkçülük, ruh ve ruhçuluk aleyhindeki korkunç havadır.

Necip Fazıl'ın hadiseye dair asıl kırıklığı eserinin basımı konusundadır. Eserini “en ileri kıymette, ruhçu, milliyetçi, Anadoluçu, Türk mefharetlerini canlandırıcı ve Türk gencine Anavatan idealini aşılacağı” olarak takdim eden yazar bu yüzden Millî Eğitim Bakanlığı'nın eserine karşı ilgisiz tavrını söz konusu değerlere ve özellikle de “Türk olan her şeye” aykırılık olarak yorumlamakta, dergisinde teşhir etmektedir:

Eserin baskı hakkı kendisine ait olan Necip Fazıl Kısakürek geçen sene, onun Millî Eğitimce yayınlanmak istendiğine dair Fahreddin Kırzıoğlu tarafından verilen haber üzerine kendisiyle beraber Yayınlar Müdürlüğüne gidiyor, alâkalı makam sahibiyle (Kemal Or) temas ediyor ve derhal kabul edileceği ve basılacağı teminatını alıp eserin birinci baskı telif hakkını, kazanç farkı kendilerine ait kalmak üzere Derneğe bırakıyor.

(..) yeni Millî Eğitim Bakanının getirdiği hava, alınması ve basılması taahhüt edilen eseri bu defa reddetmektedir!!!Dikkat buyrulsun:

Yeni Millî Eğitim Bakanının getirdiği hava, en ileri edebî kıymette, ruhçu, milliyetçi, Anadoluçu, Türk mefharetlerini canlandırıcı ve Türk gencine Anavatan idealini aşılacağı bir eseri reddediyor!.

O halde Yeni Milli Eğitim havası, gerçek sanat ve edebiyata, ruhçuluğa, milliyetçiliğe, Anadoluçuluğa, Türk mefharetlerini canlandırıcı hamlelere ve Türk gencine Anavatan idealini aşılama cehdine aleyhtardır. Yeni Millî Eğitim havasını, böylece, Türk tarihi ve Türk milleti önünde teşhir ve itham ederiz! Türk gencinin ruhunu yoğurmak vazifesiyle mükellef bulunan bu Bakanlık, yeni havasıyla, gerçekten Türk olan her şeyin zıddına çalışmakta ve Türk ruhunu çürütmeye memur bulunmaktadır.²⁰⁰

Necip Fazıl Kısakürek, eserin yazılışında Fahrettin Kırzıoğlu'nun rolüne dikkat çekmiştir. Prof. Dr. Fahrettin Kırzıoğlu, Kars tarihi üzerine çalışmalarıyla bilinen, Karşılı bir tarihçidir. Kars'ın tarihi ile ilgili malzemeyi sağlamada da Necip Fazıl'ın Doğu Anadolu, Kafkasya ve Ahıska hakkında önemli ilmî

²⁰⁰ *Büyük Doğu Dergisi*, 18 Ekim 1967

çalışmaları olan, *Kars Tarihi ve Edebiyatımızda Kars* eserlerinin yazarı Prof. Dr. Fahrettin Kırzioğlu'dan bilgi aldığı bilinmektedir.²⁰¹

Kanlı Sarık 1967'de Büyük Doğu dergilerinde tefrika edilmek suretiyle yayınlanmıştır. Eserin kitap halindeki ilk baskısı ise Akçağ Yayınları tarafından 1970'te yapılmıştır. Eserin kapağında yeşil zemin üzerinde bir fese sarılı olan kanlı bir sarık resmi dikkat çeker. *Kanlı Sarık* ayrıca 1976 yılında Sabah gazetesinde de tefrika edilmiştir.

Eser Necip Fazıl'ın son dönem tiyatro eserleri arasındadır. Son dönem tiyatro eserlerinde Necip Fazıl'ın tiyatronun bir "tez" olma anlamına daha sıkı sıkıya bağlı olduğunu görürüz.

3.2. ESERİN MUHTEVASI

Necip Fazıl Kısakürek'in tarih tezini en vurgulu şekilde işleyen tiyatro eseri *Kanlı Sarık*'tır. *Kanlı Sarık*'ta edebiyatımızda örneğini pek görmediğimiz bir şekilde, Türk Tarihinin tek bir cepheden, Kars noktasından bakılarak ele alınması durumu vardır. Edebiyatımızda bir yeri merkez olarak tarihe bakan eserler çoktur. Samiha Ayverdi'nin *Boğaziçi'nde Tarih, Edebî ve Manevî Dünyası İçinde* Fatih gibi eserleri İstanbul merkezli bir tarih panoraması sunan seçkin eserlerdendir. Yine Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* eseri de beş ayrı merkezden tarihe bakar. Ancak dikkat edilecek husus, Necip Fazıl'ın tarihe İstanbul, Edirne gibi payitahtlık yapmış merkezlerden değil de Anadolu'nun ücra bir noktasından bakmasıdır. Üstelik bu bakışta Kars Kalesi'nden başka kullanacağı bir ikinci mekân da yoktur. Necip Fazıl *Tohum*'da Millî Mücadeleyi anlatmada kritik bir nokta olarak Maraş'ı seçtiği gibi, burada da Türklerin Anadolu'ya girmesinde

²⁰¹ Yunus Zeyrek, "Büyük Bilgin Prof. Dr. Kırzioğlu'nun Ardından", *Türk Yurdu Dergisi*, Mart 2005, cilt 25, sy.211. Fahrettin Kırzioğlu'nun biyografisini veren ilgili yazıda Necip Fazıl Kısakürek'e tiyatronun konusu ve malzemesinin Kırzioğlu tarafından verildiği yazılmaktadır. Aynı yazının dipnotunda da şu bilgiler yer alır: "Hoca, orta mektepten sınıf arkadaşım dediği zamanın belediye başkanı rahmetli Arif Taşçı'nın maddî desteğini temin ederek Prof. Dr. Osman Turan'ın tavassutuyla Necip Fazıl Kısakürek'le görüşmüş, eserin tarihî ve edebî malzemesini ona vermiştir. Bu tiyatro eserindeki Kuzucu Mehmet de Hocanın babasıdır." Söz konusu eserde Kuzucu Mehmet figürler listesinde adı verilmekle birlikte eserde yer almamaktadır. Yunus Zeyrek'in konuya dair başka bir yazısı için bkz. "Karşılı Bilgin Fahrettin Kırzioğlu", *Ahıska Dergisi*, Sonbahar 2001, s.49

kritik bir rol üstlenen ve bütün bir Türk İslâm Tarihini üzerinde okuyabileceğimiz bir merkez olarak Kars'ı seçer.

Necip Fazıl Kısakürek *Kanlı Sarık*'ta tiyatronun temsil tarafını bizzat tiyatro içinde vurgular. Hadiseler bir tarihin bir tarihçiyle yüzleşmesi şeklinde kurgulanmıştır. Tarihin iç yüzü, frakı üzerinde bir tarih profesörüne, tarihi temsil eden ihtiyar bir "timsâl" tarafından gösterilir. Eserin birinci perdesi Fraklı Adam'la İhtiyar Timsâl'in konuşmalarından oluşur. Onlar konuşurken arka cephede de cereyan eden olayların temsili görüntüsü vardır. Kars Kalesi ise bütün sahnelerin değişmeyen öğelerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Fraklı Adam bir tarih profesörü olarak sağlam bir tarih hükmüne sahiptir ancak fikirlerinin kıvam bulması ve daha belirginleşmesi için olayları bizzat müşahede etmesi istenir. İhtiyar Timsâl, bir öğretici rolündedir. Gayesi yazılamayan Türk Tarihi üzerine daha sağlam fikirlere ulaşılmasını sağlamaktır. Tarih profesörü ile birlikte tiyatro seyircisi, bir tarihin şahidi olmak bakımından aynı noktada durur ve bu durum eserin didaktik olma keyfiyetiyle bütünleşir.

Necip Fazıl'ın topyekün tarih görüşünü bu eserde bir özet ve işaret halinde bulmak, okumak mümkündür. Şimdiye kadar Türk Tarihinin yazılamamış olduğunu söyleyen tarih timsâli İhtiyar Timsâl, bu tarihin yazılmasını istikbâlin tarihçisine havale ederken tarih profesörüne de tarihten süzmesi gerektiği mânâyı aktarmaya çalışır.

Eser büyük ölçüde "Türk - Moskof" düşmanlığını konu edinir. Kars'ın tarihi Moskof'u tahlil için seçilmiş bir zemin gibidir. Türk - Moskof düşmanlığı Paralelinde Bolşevik İhtilâlinde sonrasına da bir yorum getirilir ve üstü kapalı olarak Komünizm'in de Rus icadı olduğunun, dolayısıyla da hayırlı olmadığını işareti verilir.

Eserde Kars'ın Moskof'a karşı direnişinin anlatılışında "sarık" kritik bir noktaya oturtulmuştur. "Sarık", Türk düşmanı Moskoflara atış talimini üzerinde yapmayı düşündürecek kadar anlamlı bir remzdir. Buna göre Moskof Türk'ün ruh köküne, imanına düşmandır. "*Kanlı Sarık*"la Necip Fazıl Kısakürek müslümanlığın mücadelesini müşahhas bir unsurla belirginleştirmektedir.

“Sarık”ın bir remz olma özelliğiyle vurgulanması, Necip Fazıl’ın *Abdülhamid Han* adlı piyesinde, Sultan Abdülhamid’e, elini öpmek isteyen Şeyhülislâm’a karşı, elini çekerek “Şeyhülislâm Efendi! Taşadığınız sarık eğilmez.”²⁰² demesinde de görmekteyiz.

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 aşılایıcısıdır. 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 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.

Piyenin muhtevasını oluşturan bir diğer özellik de, aktarımın şiirlerle ve türkülerle bezeli olmasıdır. Saz şairi dilinden verdiği türkülerle Necip Fazıl Kısakürek iyi bir derleme örneği göstermiştir. Bu türküler Kars’a ait veya Kars yöresinde söylenen ve Kars’ın başına gelenleri üzerinden okuyabileceğimiz türkülerdir. Üstelik eserdeki sıralanışları da olaylarla Paralellik gösterir.

Necip Fazıl Kısakürek *Kanlı Sarık*’ta Kars yöresine ait türkülerini saz şairlerine söyletmiş, kendine ait şiirleri ise meçhul bir yerde bulunan koroya söyletmiştir. Şiirlerin koro tarafından seslendirilmesi epik bir hava uyandırarak etkiyi artırır. Adım adım tarihi yorumlayarak Necip Fazıl’ın tarih görüşlerini formüle eden, tarihin üstündeki mânayı kurcalayıcı bu şiirler Necip Fazıl’ın şair yönünü tamamlayan şiirler olarak ayrı bir inceleme sahası oluşturmaktadır. Şüphe yok ki Necip Fazıl Kısakürek bu eserde bir tiyatro eserinden çok daha fazlasını

²⁰² Kısakürek, *Abdülhamid Han*, s.19

yapmış, sayfalarca türkü derlemesi ve kendi şiirleriyle eserine farklı boyutlar kazandırmıştır.

Eserin hikaye çerçevesinin iki boyutu vardır. Bir boyutu Türklerin Anadolu'ya gelişinden Kurtuluş Mücadelemize kadar bir zamanı kapsayan Türk Tarihidir. Bu tarih, İhtiyar Timsâl'in açıklamaları ve Fraklı Adam'ın şahitliği beraberliğinde sahnede temsil edilir. Burada tarihin birkaç önemli hadise etrafında çok özetleyici bir şekilde temsil edilmesi söz konusudur. İkinci boyutta ise asıl hikaye olarak Kars'taki bir ailenin hikayesine geçilir. Biz birinci boyuttaki hikayenin yorumunu tarih incelemesine ayırdığımız bölüm için saklıyor ve burada sadece asıl hikayenin özetini aktarıyoruz.

3.2.1. Eserin Özeti

Yetim Hoca'nın babası 1807'de Tezharap Mahallesi Cengi'nde şehit olmuştur. 1828'de Yetim Hoca Moskof baskıları yüzünden karısı Ayşe ile yeni taşındıkları evlerini bırakıp daha emin bir yere yerleşirler. Yıllar geçer. Moskof saldırıları her 20-25 senede tekrar eden bir vaka haline gelmiştir.

1855'te Ruslar tekrar saldırıya geçer. Karşılıklar üç ay süren kuşatmayı sona erdirerek Moskof ordusunu dağıtırlar. Yetim Hoca evdeki ailesiyle vedalaşır. Moskof'tan öç alıncaya kadar evinden yalnız yetim ve şehit çıkmasını vasiyet eder. Ayrıca oğlunun da kendisi gibi bir sarıklı olmasını istemektedir. Geri çekilen Moskof askerleri tarafından vurulan Yetim Hoca, sarığını çıkarıp yarasına bağlamalarını ister. Niyeti bu kanlı sarığın oğuldan oğula devredilen bir hatıra olmasıdır. Yetim Hoca ile birlikte Kars o gün 9 sarıklı şehit vermiştir. Yetim Hoca'ya göre Kars'ı her defada sarık kurtarmıştır ve bu yüzden Kars'ın ismi *Kanlı Sarık* olabilir.

Yetim Hoca'nın 10 yaşında yetim kalan oğlu Mazlum, İstanbul'da mekteplerde okuduğu için babasının vasiyet ettiği gibi bir sarıklı olmaz. İki sene *Babiâli*'de çalıştıktan sonra İstanbullu bir hanımla evli olarak Kars'a döner. Kars

Rüştiyesi'nde muallimliğe başlar. Bu görevine 2 yıl, 93 Harbi'nde Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın gönüllü yazıcılığına kadar devam eder.

Kars 93 Harbi'nden beri Rus hakimiyetindedir ve bu yüzden Kars'ta Müslüman halk anavatana hicret etmektedir. Üç yılda Kars ve Ardahan bölgesinden 120 bin Türk göç ederek Erzurum ve Sivas'a yerleşmiştir. Boşalan Türk köylerine Ruslar, Ermenileri, Rumları, Asurleri ve Yezidîleri yerleştirmeye başlayarak bu bölgelerde Müslüman Türkleri azınlığa düşürmeye çalışmaktadır. İkinci Abdülhamid Rus işgâlindeki bölgelerde Müslümanların yerlerinde kalmasını istemekte, bu yolla Kars'taki Müslüman Türk varlığının devam etmesini hedeflemektedir. Bölgede sayılan biri olduğu için Mazlum Hoca'yla görüşen Türk Şehbenderi padişahın bu yoldaki fermanını bildirerek Mazlum Hoca'dan yardım ister. Mazlum Hoca yola çıkan göç kabilelerini durdurarak onlara göç etmekle Rusların işgâlini kolaylaştıracaklarını söyler. Kars'ı boşaltmamak, evliyaların türbesini beklemek ve ezan seslerini bu topraklardan eksiltmemek ilerde Kars'ın Müslüman Türk'e ait olduğunu ispat ettirecektir.

Mazlum Hoca'nın erkek çocuğu olmaz. Kızının kızını nikahladığı Halit'i evladı yerinde tutar. Ruslar, elinden iş gelen Karşlıları iş gücü olarak kullanmakta ve Sibirya'ya sürmektedir. Halit de Rusların sürdüğü gençlerden biridir ve 1915'te bir kış günü yeni nikahlısı Fatma'ya elini bile süremeyerek Hicaz Demiryolu'na gitmek üzere ayrılır.

Mazlum Hoca Sarıkamış'taki ordudan haber bekler. Çünkü Kars'ın kurtuluşu Sarıkamış'taki orduya bağlıdır. Ancak Sarıkamış'ta asker kırılmış, kalanlar da esir düşmüştür. Rusların galibiyetlerini kutladıkları kaleden büyük bir patlama sesi duyulur. Cephanelik patlatılmıştır ancak ortada bir Türk ordusu yoktur.

Kars 1918 sonbaharında Moskof işgâlinde kurtulur. İkinci Abdülhamid'in Kars'ı boşalttırmayarak yaptığı hareket meyvesini vermiş, yapılan oylamada Kars'ın Türk'e ait olduğu kabul ettirilmiştir. Fakat Mazlum Hoca, İstanbul işgâl altında ve padişah esirken Kars'ı kurtulmuş saymaz. Ona göre Kars'ta fişkiran Müdafaa-i Hukuk davranışının bütün Türkiye'yi sarması, vatanın baştan başa

kurtarılması gerekmektedir. Kars'ta Moskof devri de tam olarak kapanmamıştır. Üstelik eski Rusya'yı ciğerinden patlatan Bolşevik Rusyası, Allah'ı, ruhu, insanı inkar etmekle daha da tehlikeli görünmektedir.

Ruslardan sonra Kars bu kez Ermenilerin kıyımı altında inler. Ermeniler camileri, evleri yakar, kundaktaki çocuklara kıyarlar. Mazlum Hoca Erzurum'a giden Dilenci'den Halit'e rastlarsa ona çabuk Kars'a gelmesini söylemesini ister. Derviş Ermenilerin her tarafı kırıp geçirdiğini söyleyerek Mazlum Hoca'yı uyarır. Mazlum Hoca hanımı Nedime'yi ve torunu Fatma'yı Derviş'e emanet eder. Derviş onları alıp saklanmak üzere mezarlıklara götürür.

Tek başına kalan Mazlum Hoca "Gazi Kars! Bir milyon şehit içinde benim yerim neresi.." şeklindeki söylenişine gaipten "Ebulhasan-ı Hırkaanî" cevabını alır. Bu sırada silah sesleri duyulur. Ermeniler kollarından tutup sürükledikleri Fatma'yla birlikte görünürler. Mazlum Hoca kollarından sürüklenerek sarıklı hedefin yanına getirilir. Başındaki sarık çözülür ve Mazlum Hoca sırığa bağlanır. Ermeni Çavuşu Fatma'ya saldırır. Mazlum Hoca'nın Fatma'ya namusunu kurtarmasını haykırmaya üzerine Fatma Ermeni askerlerinin süngülerine atılır ve şehit olur. Ermeniler yaklaşan Türk birliklerine yakalanmamak için uzaklaşırken meşaleleri de yere atarlar.

Kuva-yı Milliye zabiti olan Halit eve döndüğünde bakire nikahlısı Fatma'yı da, büyük amcası Mazlum'u da şehit olmuş halde bulur.

3.3. ESERİN YAPISI

Eser üç perde ve on iki tablo şeklinde tertip edilmiştir. Bunlardan başka ayrıca 12 defa da sahne önü kullanılmıştır. Seyirciyi sıradaki tabloya hazırlama ameliyesini üstlenen sahne önü, birinci perdede İhtiyar Timsâl'in Fraklı Adam'a tarihteki önemli incelikleri aktardığı ve tarih geçişlerini aydınlattığı bir ara mekân olarak kullanılır. İkinci perdeden itibaren tablolardan önce saz şairlerinin Kars'a dair türküler söylemeleri ile kullanılan sahne önü, hikayenin bir uzantısı olarak eserin derinliğini arttırmıştır.

Eserde her tablo ayrı bir tarih sahnesidir. Özellikle birinci perdenin sonuna kadar belirli durakları üzerinde durulan 900 yıl öncesinden başlatılan yaklaşık 850 yıllık bir tarihin temsil halindeki tablolardan seyredilmesi durumu vardır. Tam bir hikayenin içine girmeye başladığımız ikinci perdeden sonra ise tablolar arasındaki zaman farkları azalır.

Eser 114 sayfalık yapısıyla Necip Fazıl'ın piyeslerindeki sayfa ortalamasına denk düşer ve *Tohum* piyesiyle eş değer bir yekun tutar. Eserin çok kısa olması, olay ve fikir açısından fazlaca yoğun olmasına sebep olmuştur.

3.3.1. Olay Örgüsü

Eserde iki ayrı boyut halinde gözlemlediğimiz olaylar, başlangıçta İhtiyat Temsil'in anlattıklarını ihtiva eden tablolarla, sessiz bir diziliş halinde verilmiştir. Tamamen kronolojik diyemeyeceğimiz bu diziliş, belli başlı duraklar etrafında tarihin seyrini özetler. Kars'ın Türk tarihini ve dolayısıyla Türk-İslâm tarihini yansıtmada seçilen önemli noktaları şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1- Alparslan'ın Kars'ı fethi ve Müslüman Türklerin Anadolu'ya ilk kez girmeleri
- 2- Kars'a yerleşen Müslüman Türklerin Hıristiyan Türklerle 150 yıl süren çatışmaları
- 3- Timürlenk'in Moskova Bey'inin yardım talebini kabul etmesi
- 4- Serdar Lala Mustafa Paşa'nın Ebulhasan-ı Hırkaani'nin sandukasından çıkan taşı Kars Kalesi'nin temeline yerleştirmesi
- 5- Afşarlı Nadir Şah'ın Sünnî âlimlerle kendi din âlimlerini münazaraya oturtması ve Sünnî âlimlerin Caferîliğe onay vermemesi üzerine onları zincire vurması
- 6- 1807'de Rusların Tiflis'e ilerlemesi ve Kars'ta 110 yıl sürecek Moskof çığırının açılışı

İhtiyat Timsâl'in bu belli başlı hadiseler etrafında anlattığı ve mânalandırdığı tarih, birinci perdenin son levhasında 19. asırdaki bir Rus saldırısı

manzarasına kadar devam eder. Ardından İhtiyar Timsâl piyesteki asıl olay diyeceğimiz Yetim Hoca'nın ve Mazlum Hoca'nın hikayesine işaret ederek aradan çekilir. Bu kez tarih, bir açıklama beraberinde sunulan sessiz manzaralar şeklinde değil de canlı bir akış içindeki hikaye ile karşımıza çıkmış olur. Böylece büyük manzaradan küçük manzaraya da bir geçiş söz konusudur. Bu hikaye başlangıçta Yetim Hoca'nın hikayesidir. Daha sonra Yetim Hoca'nın şehit olmasıyla hikaye Mazlum Hoca'yı merkez edinerek devam eder. İkinci kısımda olayların dizilişi şu şekildedir:

1- Moskof saldırısı üzerine Mazlum Hoca'nın eşi Ayşe'nin kuyuya saklanması ve yeni evli çiftin saldırılardan korunmak için evlerini terketmeye karar vermesi

2- Moskoflarla yapılan çatışmaya katılan Yetim Hoca'nın ailesiyle vedalaşırken şehit edilmesi ve Mazlum'un yetim kalması

3- İkinci Abdülhamid Han'ın "Kars'ın boşaltılmaması" fermanını getiren Türk Şehbenderi'nin Kars'ta sayılan bir kişi olarak Mazlum Hoca'dan yardım istemesi ve Mazlum Hoca'nın göç kervanını durdurması

4- Mazlum Hoca'nın sürgüne gönderilen yeni damadı Halit'le vedalaşması ve Sarıkamış'tan gelen acı haberler

5- Kars'ın kurtulması ve Rusların hedef olarak kullandığı sarığı Mazlum Hoca'nın bir yadigar olarak saklaması

6- Ermeni saldırıları üzerine millî güçlerin harekete geçişi, Ermenilerin kaçarken gittikleri yerleri yakıp yıkmaları, Mazlum Hoca'nın, torunu Fatma'nın şehit edilmesi ve Millî Kuvvetler zabiti olan Halit'in eşi Fatma'nın ve kayınpederinin cansız bedenlerini bulması

3.3.2. Dügümler - Çözümler

Necip Fazıl Kısakürek diğeri tiyatro eserlerinde olduğu gibi *Kanlı Sarık*'ta da güçlü bir çatışma zemini kurmuştur.²⁰³ İkinci perdeye kadar eserdeki çatışmanın zeminini “Kars”taki Türk - İslâm varlığının mücadelesi” oluşturur. Birinci perdenin yarısından itibaren temel çatışma “Türk - Moskof çatışması” şeklinde belirginleşmeye başlar. Bu en temel çatışmaya işaret edişte kullanılan ifadeler, eserin Müslüman Türk'ün Moskof'la mücadelesine adanmış olduğu izlenimi vermektedir:

“Tarih, Türk - Moskof düşmanlığı kadar büyüğünü kaydetmedi. Kaydetmeye de gücü yetmez.”

“... Türk'le Moskof, bir arada, aynı âhenk içinde hayal edilemez... Çünkü Moskof, Türk'ün yalnız maddesine değil, ezelden beri ruhuna da düşman...”²⁰⁴

Bu tarz şiddetli bir kesinlik ifade eden işaretler çerçevesinde Moskof'un Türk düşmanlığı, eserin merkezine oturtulan bir tez halinde belirginleşir. Moskof “İslâm - Türk topluluğunun baş belâsı”dır.²⁰⁵ Rusları ifade edişte “Moskof” kelimesinin kullanılması da ayrıca altı çizilecek bir husustur. Bu tabiri Necip Fazıl'ın Anadolu'da Rus karşılığı olarak fakat bir hakaret namıyla söylenmesi açısından tercih etmesi, *Moskof* kitabında da izahını bulabileceğimiz bir meseledir.²⁰⁶

Eserin “Moskof - Türk düşmanlığı” çatışması üzerine oturtulan muhtevası, ikinci perdede daha özel ve müşahhas bir alana taşınmış olur. Bir Moskof saldırışı manzarası sunan ilk sahnede Ayşe, bir kuyuya saklanmış vaziyette karşımıza

²⁰³ Şaban Sağlık, Necip Fazıl'ın eserlerini belli bir diyalektik içinde kurduğunu söyler: “Söz konusu diyalektiğe göre Necip Fazıl'ın oyunlarında hep bir karşıtlık vardır. “Madde - ruh”, “Doğu - Batı”, “nefis - ruh”, “insan - şeytan”, “iyi - kötü”, “Anadolu - İstanbul”, “kozmpolitik - Türklük (Büyük Doğu)”, “eski - yeni” gibi kavramlarla ifade edebileceğimiz bu karşıtlık, Necip Fazıl'ın oyunlarının temel kurgusunu oluşturur. Necip Fazıl Kısakürek yukarıda sıraladığımız konular ve söz konusu ettiğimiz “karşıtlık” merkezinde kahraman seçer.” (Bkz. Şaban Sağlık, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl Kısakürek”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sy.97, Ocak 2005, s.380)

²⁰⁴ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.54-55

²⁰⁵ AKısakürek, *Kanlı Sarık*, s.32

²⁰⁶ “Moskof”, eski tarih kitaplarımızda “Moskolu” diye anılan mücerret Rus tipinin tikslenme edâli ismi...(...) Onun içindir ki bu incelikleri düşünmeden sezen halkı dilinde Moskof, sade “Moskof” değil, “Moskof Gâvuru”dur. (Bkz. Kısakürek, *Moskof*, s.5-6)

çıkarm. Yetim Hoca şehit bir sarıklının oğlu olduğunu söyleyerek bir tarih muhasebesi yapmaya başlar. “Moskof belası” tükenene kadar ailesinde şehitliğin ve yetimliğin devam etmesi Yetim Hoca’nın tek arzusudur. Böylece eserin temel düğümlerinden ilki ortaya çıkmış olur: “Yetim Hoca’nın dileği gerçekleşecek midir veya ne şekilde gerçekleşecektir?” Yetim Hoca’nın şehit olacağı ta başta okuyucuya hissettirilmiştir. Ardından gelen sahnede Yetim Hoca Kars’ta bir günde şehit olan sekiz sarıklıdan biri olamadığı için üzölmekte, hanımı Ayşe’ye oğlunu emanet ederek onun da kendisi gibi bir sarıklı olmasını vasiyet etmektedir. Yetim Hoca’nın bütün sözleri, ölmeyen hemen önce söylenmiş sözler gibi bir intiba uyandırmaktadır. O sebeple Necip Fazıl’ın bu sahneyi nasıl devam ettireceği neredeyse bellidir.

Yetim Hoca’nın şehit olduğu sahnede yarasına sardırđığı sarık, önemli bir düğüm olarak eserin bundan sonraki kısmını bir mâna olarak kenetler. Sarığın bir yadigar olarak taşıdığı anlam, eserin isimlenişinde de kendini gösteren, Kars’ın daima kurtuluşunu sağlayıcı, Kars’ın gerçek ruhu demek olan bir anlama işaret etmektedir.

Yetim Hoca’nın oğlu Mazlum bir sarıklı olarak yetişmez. Hatta Mazlum’un şehit olup yetim bırakacağı bir erkek evladı da yoktur. Babasının vasiyeti bu tabloda gerçekleşmemiş görünür. Yine de Yetim Hoca’nın hatırasına sadık olması ve halk arasında da “hoca” namıyla bilinmesi onun geleceği hakkında ipuçları sunar.

Mazlum Hoca Halit’i erkek evladı yerinde tutar ve kızından torunu Fatma’yı onunla nikâhlar. Fakat yeni damat hemen sürgüne gönderilir ve ne zaman geri döneceği bir düğüm oluşturur. Mazlum Hoca hakkındaki temel düğüm ise, onun babasının vasiyetini ne şekilde gerçekleştireceğidir. Bu noktada Rusların atış talimi için kullandığı sarıklı hedef kritik bir anlam taşır. Bu hedefin Mazlum Hoca tarafından “belki bir gün lazım olur” denilerek alıkonması “acaba ne zaman” sorusunu da beraberinde getirir. Mazlum Hoca’nın torunu Fatma ile nikâhlanan Halit’in dönüp dönmeyeceği de eserin sonunda çözülecek bir düğümdür.

Eserde son tablo Mazlum Hoca ve Halit ile Fatma'nın kavuşması hakkındaki düğümlerin çözüldüğü sahnedir. Ancak Mazlum Hoca'nın şehit oluşu eserin temelindeki "Moskof belâsı"ndan ötürü beklediğimiz şekilde Moskof elinden değil, Ermeniler elinden olmuştur. Ermenilerin arkasında yine Rus desteği vardır. Mazlum Hoca, Yetim Hoca'nın "Moskof belâsı bitene kadar" dediği zaman dilimini idrak eden kişi olmuştur.

3.3.3. Şahıs Kadrosu

Eser tarihin geçit resmi yaptığı sahneler dolayısıyla şahıs kadrosu açısından zengin bir eserdir. Ancak tarihî manzaralar içinde yalnızca görüntüsüyle sahnede yer edinen tarihî şahsiyetler birer figüran olmaktan öteye geçmemiştir. Eserin başında iki ayrı listede şahıslar ve figüranlar sıralanmıştır. Buna göre şahıslar olarak ikinci perdeden itibaren başlayan hikayenin kahramanları ve İhtiyar Timsâl'le Fraklı Adam ikilisi karşımıza çıkmaktadır.

Figüranlar içinde belli başlı bir şahsı ifade eden figüranlar Alparslan, Temurlenk, Lala Mustafa Paşa ve Nadir Şah'tır. Listede bu şahsiyetleri takip eden diğer figürler "Maiyet Zabıtları, Köleler, Kavuklular" gibi çokluk ifade eden isimlerde ve eserdeki sıralarına göre dizilirler.²⁰⁷

3.3.3.1. İhtiyar Timsâl

İhtiyar Timsâl eserde tarihi temsil eden sembolik bir şahıstır. Necip Fazıl'ın tarihi aktarma fonksiyonunu yüklediği İhtiyar Timsâl, bize Necip Fazıl'ın tarih görüşlerini verir. "Ben bizzat tarihim!" diyerek karşımıza çıkan İhtiyar Timsâl "zamanın sinema şeridinin Allah'ın izniyle kendi eline verildiğini" söyleyerek çarpıcı bir giriş yapar. Şimdiye kadar Türk tarihinin yazılamamış olduğunu söyler ve Türkiye Tarihi eserini yazmış bulunan tarih profesörüne tarihi

²⁰⁷ Eserde figüran listesinin sonunda verilen "Erkek Çocuk" ve "Kuzucu Mehmet" figüranlarını eserin hiçbir sahnesinde görmemekteyiz. Bu bize eserin henüz tam anlamıyla son şeklini almamış olduğu ve yazarın daha sonra eserde düzeltme yapmak istediği intibasını uyandırmaktadır. (bkz. Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.11)

9 asır evvelinden başlayarak ve doğu ucundan bir köşeyi merkez edinerek göstermek ister.

İhtiyar Timsâl ruhçu bir şahıstır. Tarihi anlatmak için başvurduğu “zamanı bütünleştirmek” metodunu “ruh metodu” olarak tarif eder. Akılla her şeyi çözmek iddiasını küçümser. Tarihi tarihçilerin yazdığı bir şey olarak anlayan tarihçiye “gören gözle manzaranın zati arasındaki fark”ı göstermek ister. Ruhçuluğuyla öne çıkan tarih yaklaşımı “hadiselerin kıymet hükmü” üzerine kuruludur. Olayların metafizik boyutu hatırlatılır:

“O pek güvendiğiniz gurur budalası aklınızı bir tarafa bırakacak olursanız, olur bildiklerinizin nasıl olmaz, olmaz sandıklarınızın da nasıl olur olduğunu görürsünüz.”²⁰⁸

İhtiyar Timsâl zamanın “kemiyet” hesaplarına değer vermez, gayesi zamanın üzerinde tüten manayı göstermektir. İhtiyar Timsâl’in bu tutumu, tarihi temsil eden tabloların seçiminde de kendini gösterir. Birinci perdenin sonuna kadar İhtiyar Timsâl’in takdim ettiği 6 tablo vardır. Bu tablolar şu şekilde sıralanır:

1. Tablo: 1064’te Alparslan’ın Kars’a girişi
2. Tablo: Müslüman Türklerle Ortodoks Türklerinin 1 buçuk asırlık savaşından bir kesit
3. Tablo: Moskof elçilerinin Temürlenk’ten yardım istemeleri
4. Tablo: Lala Mustafa Paşa’nın Ebulhasan-ı Hırkaanî’nin sandukasından çıkan taşı taşıması
5. Tablo: Nadir Şah’ın Sünnî alimlerle kendi din alimlerini karşılaştırması
6. Tablo: Rusların Kars’ı teslim zorlamak için ateş yağmuruna tutması

²⁰⁸Kısakürek, *Kanlı sarık*, s.16

Görüleceği üzere tablolarda özet halinde bir tarih değil, tarihten manzaralar eşliğinde tarihin anlamı verilmiştir. İhtiyar Timsâl'deki bu tarih anlayışı aslından Necip Fazıl'ın bütün tarihî eserlerinde takip ettiği anlayıştır. İhtiyar Timsâl tarih konusunda tıpkı Necip Fazıl Kısakürek gibi düşünür ve “Kıymet hükmüne erdirilemeyen hadiseler bilinse de bilinmiyor demektir.” der.²⁰⁹

İhtiyar Timsâl bir misyon adamı olarak önümüze dikilir ve bizi tarihin sesiyle buluşturur. Eserin tamamında İhtiyar Timsâl'in bu didaktik tarafı hissedilir. İkinci perdeden itibaren girdiğimiz ana vak'ayı takdim eden de yine İhtiyar Timsâl'dir. Eserde Kars'ın Türk İslâm tarihini yorumlamada “tarih dede”nin anlatılarıyla karşı karşıya kalırız. İhtiyar Timsâl karakteri Necip Fazıl'ın ideal halindeki özlenen tarihçisinin profilini çizer. Eserde İhtiyar Timsâl'in “Türk tarihi yazılamamıştır” hükmü Necip Fazıl'ın hükmüdür ve aslında yazar tarihin nasıl ele alınması gerektiği hakkındaki fikrini bu timsalle örneklemiştir.

3.3.3.2. Fraklı Adam

Fraklı Adam bir tarih profesörüdür ve Türkiye Tarihi adlı bir eserin yazarıdır. Başlangıçta tarihin bir timsâl haline karşısına dikilişine “Siz bizim eserimiz değil misiniz?” diyecek kadar akılcı ve mantık sahibi olarak gördüğümüz bu profesör, daha sonra İhtiyar Timsâl'in tarihe dair yorumlarına iştirak ederek onunla bir bütünleşme içine girer. İhtiyar Timsâl onu hayretten hayrete sürükler.

Fraklı Adam okuyucuyla beraber eserin seyircisi, şahididir. Eserdeki rolü, olayları müşahede etmektir. Yazıldığı farz edilen tarihin bir başka boyutunu gösteren İhtiyar Timsâl, tarihçinin bilmediğini de bildim zannettiğini düşünmektedir. Zaten tarihçi de tablolar halinde seyrettiği tarihteki bazı incelikleri bilmediğini itiraf eder. Mesela Türkiye Tarihi'ni yazmış biri olarak Kars için manevî değeri yüksek olan Ebulhasan-ı Hırkaanî'nin sandukasından çıkarılan taş Lala Mustafa Paşa'nın sırtında taşıyarak kalenin temelini yerleştirdiğini, Rusların Temürlenk'in Moskova'ya ayak bastığı ânı millî günleri içinde en büyük an olarak düşünmeye kadar vardığını ona İhtiyar Timsâl öğretir.

²⁰⁹ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.34

3.3.3.3. Yetim Hoca

Babası 1807’de Tezharap’ta Moskoflarla savaşırken Şehit edilen Yetim Hoca, *Kanlı Sarık* hikayesinin başlangıç kişisidir. Birinci perdede bir film Şeridi halinde seyreden Kars tarihi, Yetim Hoca’yla birlikte bir hikaye planına indirilir. 1828 yılının Kars’ıyla karşımıza çıkan Yetim Hoca, Kars’ta Moskof ığırının açılışı olarak mimlenen 1807’de yetim kalmıştır. Eserde Kars tarihinin Moskof’la alâkalı olan dönemine geçiş, Yetim Hoca’nın hikayesi ile başlar. Bir başka deyişle özet halinde takip ettiğimiz Kars tarihinin 1807’den ötesini Yetim Hoca ile birlikte gerçek bir hikaye olarak müşahede etmeye başlarız.

Hocadır ve hocalığın kendisine yüklediği misyonun Şuurundadır. “Sarık” onun için bir maddenin çok ötesinde anlamlar taşır ve Moskof’un asıl uğraştığı Şey olacak kadar da Müslüman Türk kavramıyla özdeşleşir.

Kars üzerindeki saldırıları her yirmi yılda tekrar eden bir musibet halini alan Moskof’u Kars’tan temizlemek Yetim Hoca için bir ülkü halini almıştır. Allah’a “Yetimlik ve Őehitlik, benim kanımdan geleceklerin değişmez nasibi olsun.” diye yalvarır. 1855’teki Moskof saldırısında Şehit olmadan Şehit olacağını bilmiş gibi hanımı ve oğluna vasiyetini Şu Şekilde verir:

Bu evde, başta Mazlum, kim doğar ve büyürse Yetim Hoca’yı hatırlasın!.. Şehit babanın Şehit oğlu Yetim Hoca, Moskof’tan ö alıncaya kadar bu evden yalnız Şehit ve Yetim çıkmasını vasiyet ediyor.²¹⁰

Kanlı Sarık’taki hikayenin anahtar kelimesi olan “sarık”, ailenin nesilden nesle intikal ettirilecek hatırası olmaya Yetim Hoca ile başlar. Yetim Hoca “sarık”ı Moskof karşısındaki Müslüman Türk için bir remz, bir sembol halinde düşünür.

Yetim Hoca’nın “yetimlik” ve “Őehitlik”ten başka, oğlunda olmasını istediği bir Şey vardır: Sarıklı olmak. Oğlunun “başında sarık, ayağında potur, Moskof’la cenk etmesi”ni ister.

²¹⁰ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.70

Yetim Hoca'nın can teslim ederken hanımı Ayşe'ye başındaki sarığı çözüp yaraya basmasını söylemesi, "sarık"ın bir remz haline gelişinin başlangıcı olur. Yetim Hoca 1855'teki Moskof saldırısında bir gün içinde Kars'ın şehit verdiği 9. sarıklıdan birisidir. Yetim Hoca'ya göre Kars'ı her zaman olduğu gibi yine "sarık" kurtarmıştır.

Kars'a Türk'ün Moskof'la çatışmasının sembolü olan "*Kanlı Sarık*" remzine, eserin başında Nadir Şah'ın huzurundaki Sünnî alimler dolayısıyla rastlarız. Ancak asıl manasını Yetim Hoca'nın hikayesi vurgular. Mazlum Hoca da ömrünün son zamanlarında bir sarıklıdır ve sarığıyla hedef sarığına bağlanarak şehit edilir.

3.3.3.4. Mazlum Hoca

Yetim Hoca'nın oğlu olan Mazlum Hoca eserde karşımıza babasının şehit edildiği sahnede, 10 yaşında bir çocuk olarak çıkar. Babadan oğula devredecek sırrın emanetçisi olan Mazlum Hoca'nın hocalığı, babasından farklıdır. Mazlum Hoca tahsilini İstanbul'da tamamlamış, İstanbullu bir kadınla evlenmiş ve iki yıl da *Babîâli*'de çalışmış biri olarak Karşılı bir sarıklıdan daha farklı bir mecra izler. Yine de halk ona "hoca" adını takmıştır.

Mazlum hoca babasının kendisine ettiği iki vasiyeti de gerçekleştiremediğini söyler. Bunlardan biri "sarıklı" olmamasıdır. İkincisi ise yetim bırakacağı ve ilerde de şehit olacak bir oğul sahibi olamamasıdır ki bu kendi elinde olmayan bir şeydir. Babasının vasiyetini kızı üzerinden gerçekleştirir. Kızının kızı olan Fatma'yı nikahladığı Halit, Mazlum Hoca için erkek evlat yerinde biridir.

Mazlum Hoca Necip Fazıl'ın *Tohum*'da çizdiği "soylu, yüksek tahsilli, çevresinde sayılan" Ferhad karakteriyle benzerlik gösterir. Necip Fazıl'ın fikirlerini dillendirme rolünü verdiği kahramanlarını Doğu ile Batı'yı bütün mânasıyla kavramış, meselenin "ruh"ta tamamlandığının şuurunda kişiler olarak seçmesi hemen bütün eserlerinde gördüğümüz bir husustur.

3.3.3.5. Kadın Karakterler (Ayşe, Nedime ve Fatma)

Kanlı Sarık Necip Fazıl'ın kadın karakterlere yer verdiği son eseridir. Yazdığı tarihi tiyatrolar içinde de, *Tohum*'daki Hanım' saymazsak, Necip Fazıl'ın kadın karakterleri kritik bir noktaya koyuşuna tek örnek olarak bu eseri görmekteyiz.²¹¹ *Tohum*'daki Hanım, savaş içinde pasif bir şekilde rol alır. Onun savaşa dair herhangi bir mücadele yönü vurgulanmaz. Sadece şehirli bir kadındır.

Kanlı Sarık'taki kadın karakterler, Yetim Hoca'nın ve Mazlum Hoca'nın ailesinde eş, anne ve kız evlat yerini tutan üç kadın şeklinde karşımıza çıkar. Bunlardan Ayşe Yetim Hoca'nın, Nedime de Mazlum Hoca'nın eşidir. Mazlum Hoca'nın kızından torunu olan Fatma, Halit'in de nikâhlısıdır.

Ayşe ve Fatma, namusu için canını teslim razı olan ve eşine sonuna kadar sadakat gösteren Türk kadını temsil eder. İlk sahnede namusuna halel gelmemesi için kuyuya saklanır gördüğümüz Ayşe'nin eşine karşı tavırlarında büyük bir saygı göze çarpar. Yetim Hoca'nın "Müslüman'ın karısı böyle olur işte!"²¹² dediği Ayşe, kocasının "sen" şeklindeki hitabına "siz" hitabıyla karşılık verecek kadar eşine karşı saygılı bir dil kullanır. Kocasının emirlerine karşı "hemen, başüstüne" der.

Yetim Hoca, oğlunu Ayşe'ye emanet eder. "Şehit babanın şehit oğlunun oğlu" Ayşe'ye emanettir ve Ayşe onu babası gibi yetiştirecektir.

Eserde en zirve kadın karakter Fatma'dır. Rusların sürgüne yolladığı nikahlısını "gün yüzü görmemiş bir bakire gibi" hayatının sonuna kadar bekleyecektir. Fatma'nın canını teslim etmesi de namus yolunda olur. Fatma'nın bir Rus askerinin namusuna saldırmasını bertaraf etmek için askerlerin süngülerine atılıp ölmeyi göze alan ruhu, yıllar önce namus tehdidine karşı

²¹¹ Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserlerindeki kadın karakterlerine dair ayrıntılı bilgi için bkz. Ashıhan Haznedaroğlu, "Necip Fazıl'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın Konusu", *1. Kadın Sempozyumu* (6-8 Mart 2012) Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Merkezi, 2012

²¹²Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.63

kuyuda saklanan ve göğsünde bir bıçak taşımaya razı olan Ayşe'nin ruhu ile aynıdır.

Kendisine eserde en çok rol verilen kadın karakter Nedime'dir. Nedime Ayşe gibi bir köylü değildir, İstanbul'da yetişmiştir. Mazlum Hoca'yla evlenerek "şehir" hayatının konforunu bırakmaya razı olmuş, savaş ve yoksulluk içindeki Kars'a gelmiştir. Giyimi bile yarı köylü yarı şehirli kılığında olan Nedime karakterinde *Tohum*'daki Hanım'ı anımsatan bir "şehirlilik" ve "sevdiğine bağlılık" vurgusu vardır. Eşi için bildiği dünyayı, şehir hayatını bırakmayı göze alması Nedime'nin "seven" bir kadına has sadakatinin yansımasıdır. Mazlum Hoca'ya gönülden bağlı olan Nedime, İstanbul'u özlediğini de saklayamaz.

Fatma Nedime'nin kızından torunudur ancak Nedime'nin kızının eserde bahsi bile geçmemiş, arada bir nesil atlanmıştır. Nedime'nin kızına ne olduğunu, veya bu kızın nasıl ve ne zaman öldüğüne dair en ufak bir işaret bile yoktur. Yazar Nedime karakterini sadece nesiller arasında bir köprü olma cihetiyle esere dahil etmiştir.

3.3.3.6. Diğer Şahıslar

Baş kahraman Yetim ve Mazlum hocalardan başka diğer şahısların rolü eserde belirleyici olmanın çok gerisindedir. Mazlum Hoca'dan padişahın fermanı doğrultusunda yardım isteyen Türk Şehbenderi eserde bir sahnede görünmektedir. Derviş ve Dilenci'nin de eserde iki yerde karşımıza çıkan rolleri oldukça sınırlıdır.

Derviş Ebulhasan-ı Hırkaanî türbesinin bekçisidir. Mazlum Hoca'yı sever ve sayar. Son Moskof saldırısında da Mazlum Hoca'yı uyarmak için gelmiş, onun karısı ve torununu mezarlıklara saklanmak suretiyle korumak istemiştir. Derviş ile Dilenci'nin eserdeki önemli konumu, bir gizli haber alma sisteminin içinde yer almalarıdır. İşgal altındaki Kars'ın anavatanla bağınu kurar, Mazlum Hoca'ya bir elma içinde haberler getirip götürürler.

3.3.4. Zaman

Eserde zaman da mekân gibi iki boyutludur. Temsilî tarafta sürekli değişen ve yüzyılları deviren zaman, diğer tarafta tarih profesörü ile tarihi temsil eden ihtiyarın birkaç saatlik konuşma ve müşahedeleri ile sınırlı, dar bir zamandır. Alışık olduğumuz zaman akışına ancak ikinci perdede kavuşuruz.

Tiyatro sanatında “seyircinin zamanı” ile “sahnenin zamanı”nın birbirinden ayrı olması temel bir espridir. Bu eserde seyircinin seyrine sunulan “tarih”, aynı zamanda eserdeki tarihçinin seyrine sunulmuş olduğundan, sahnenin zamanı seyircinin zamanına Paralel bir hüküm kazanır. Esere muhatap olan seyirci, tarihçinin müşahede ettiklerini görür ve bu yüzden onunla aynı zaman dilimini paylaşır.

Eserde Tarih Profesörü ile İhtiyar Timsâl, Kars tarihini 900 yüz yıl öncesinden idrak ederler. Necip Fazıl’ın Kars’ın Alparslan tarafından fethinin 900. Yılına armağan olarak yazdığı bu eserde 900 yıl evvelini seyrettiren yani üzerinde durulan zaman 1964’tür.

Bunun dışında Tarih Profesörü ile İhtiyar Timsâl’in idrak ettiği zaman hayalî bir zamandır. Onların durdukları yer ve zaman, sadece temsil edilen olayların çok sonrasında yani zamanımızda bulunmaları açısından dair ipucuna kavuşur. Bunun dışında bu manevî iklim, doğası gereği zamanın dışındadır. Zamanlara hakim fakat zamanı olmayan bir nokta üzerinden tarih müşahede ettirilmiştir.

İlk perdenin sonuna kadar art arda gelen temsiller suretiyle Kars tarihinin yaklaşık 850 yıllık tarihi verilmiştir. Kars’ın tarihi, Müslüman Türk’ün Kars’a ilk yerleşmeyi yaptığı 1064 yılında olmuştur. Necip Fazıl’ın “Müslüman Türk” olmakla başlattığı Türklük, *Kanlı Sarık*’ta da İslâmîyet’le birlikte varlığını gösterdiği zamandan itibaren anlatılmaya başlanır. Tarihî temsillerde zaman atlamaları belli başlı olayların temsilî görüntüleri içinde yapılmıştır. Mesela Alparslan’ın Kars’a 1064 olarak işaretlenen gelişi, Nadir Şah’ın Sünnî hocaları muhakeme ederken görülmesi bu şekilde zaman atlamalarını ortaya çıkarır. Zamanın neresinde durduğumuz konusunda bizi tarihî olayları temsilî halde

gösteren bu manzaralardan çok İhtiyar Timsâl'in anlattıkları aydınlatır. İhtiyar Timsâl'in tespitleriyle içinde ilerlediğimiz tarih, daha sonra bizi bir hikayenin içine sokacak ve burada da tarihi işaretleyip yorumlama ameliyesini birbirine eş kahramanlar olarak Yemen ve Mazlum hocalar üstlenecektir.

İhtiyar Timsâl'in kılavuzluğunda yol aldığımız zaman genel olarak kronolojik bir akış içindedir. Ancak zamanın akışı hem İhtiyar Timsâl'in anlattıklarında, hem de tarihî manzaraların sıralanışında her zaman doğrusal bir ilerleyiş göstermez. Mesela 1744'te Kars'ı kuşatan Afşarlı Nadir Şah'ın anlatıldığı sahneyi Lala Mustafa Paşa'nın şehri imar etmesinin ve 25 yıl sonra 1604 yazında Şah Abbas'ın Kars'ı yakıp yıkmasının anlatıldığı sahne takip etmiştir.

Tarih profesörü ile İhtiyar Timsâl'in konuşmaları ikinci perdeye kadar devam eder. Birinci perdenin sonunda İhtiyar Timsâl artık söz sırasının tarihe geldiğini söyleyerek aradan çekilmiştir. İkinci perdeden itibaren zaman yine çeşitli durak noktalarına işaret edip yıllar sonrasına atlayarak devam eder. Ancak bu kez zaman atlamaları yirmi küsur yıllarla sınırlıdır. Eserde sahne olarak gösterilmeyen fakat önemli durak noktaları olarak gördüğümüz tarihleri alt alta dizdiğimizde bir yandan Kars'ın 19. yy.dan sonraki tarihini, bir yandan da Yetim ve Mazlum hocaların aile hikayesini öğreniriz. Yetim Hoca'yla başlayan hikaye, her önemli durakta, Kars'ın kaderi doğrultusunda yön tutmaktadır. Eserde aile, millî ve sosyal vak'alarla iç içedir. O yüzden ikinci perdeden itibaren zamanı, tarihî zamana Paralel olarak ilerleyen bir yapıda tespit edebiliriz:

Tablo 2: Kanlı Sarık'ta Zaman

Yıl	Kars'taki tarihî durum	Mazlum Hoca'nın hikayesi
1807	Tezharap Mahallesi'nde Ruslarla Çarpışma	Yetim Hoca'nın babası şehit olur.
1828	Rusların Ermenileri de yanlarına alarak Kars'ı yağma edişi	Yetim Hoca ile karısı Moskof saldırıları sonucu evlerini terk etmek zorunda kalır.
1855		Yetim Hoca şehit olur. Oğlu 10 yaşındadır.

1877	93 Harbi diye bilinen Osmanlı - Rus Savaşı. Savaşın sonunda Kars'ın savaş tazminatı olarak Rusların eline geçmesi	Mazlum Hoca Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın gönüllü yazıcılığını yapar.
1881	Rusya'nın elindeki bölgelerde Müslümanları göçe zorlaması, 2. Abdülhamid'in Kars'ın boşaltılmamasını ferman etmesi	Mazlum Hoca göç edenleri durdurmaya çalışır.
1915	Rusya'nın elindeki bölgelerde bulunan Müslümanları sürgün etmesi, insan gücü olarak kullanması.	Mazlum Hoca torunuyla nikahladığı Halit'i Hicaz Demiryolu'na sürülmek üzere yolcu eder.
1918	Kars'ın kurtuluşu, Osmanlı Devleti'nin işgâl altına girişi	Derviş elinde Ruslara ait bir atış hedefi ile gelir.
1920	Ruslardan sonra Kars'a bu kez Ermenilerin saldırması	Mazlum hoca 65 yaşındadır. Ailesi ve kendisi katledilir.

İkinci perdeden itibaren zamanın geçişini bir sahne tarifindeki ifadelerden, bir de Yetim Hoca ile Mazlum Hoca'nın konuşmalarından takip ederiz. İkinci perdeden itibaren her tablonun başında “1855 manzarasıyla Kars” gibi zamanı gösteren bir ifade yer alır. Ayrıca kahramanların yaşının söylenmesi de zamanın neresinde durduğumuz konusunda bizi aydınlatır. Bundan başka oyunun içinde de kahramanlar yeri geldikçe aile tarihini özetleyerek zamandaki boşlukları fazlasıyla doldurmuştur. Necip Fazıl Kısakürek bu kısa eserde olayları daha çok nakille anlatmak durumunda kalmıştır. Eserde tarih vurgusu ön planda olduğu için de baş kahramanlar daima seneleri hesap eden bir durum değerlendirmesi ile karşımıza çıkarlar.²¹³ Mesela Yetim Hoca ile Ayşe arasındaki bir konuşmada Yetim Hoca

²¹³Eserde birkaç yerde tarihî uyumsuzluk tespit ettik. Birincisi Yetim Hoca'nın karısını kuyudan çıkarmasıyla başlayan tablonun “1882 Kars'ı” olarak sunulmasıdır (bkz. *Kanlı Sarık*, s.61). Tabloları birleştirdiğimizde bu tarihin 1845'ten önce olması gerekmektedir. İkinci tarih hatası da Mazlum Hoca'nın babasının 1885 cenginde şehit düştüğünü söylemesidir. Oysa Yetim Hoca 1855'te şehit düşmüştür ve bu diğer tarihlerle de uyum içindedir. 1855'te babası şehit olurken 10 yaşında bir çocuk olarak gördüğümüz Mazlum, 32 yaşında karşımıza çıktığında sene 1881 olarak verilmiştir. 1881'de Mazlum Hoca 36 yaşında olmalıdır, çünkü 1845 doğumludur. (bkz. *Kanlı Sarık*, s.76). Bu tarihler, eserin bütünündeki tarih hesabına, Mazlum Hoca'nın ömrünü 75 olarak belirleyen son sahnedeki anlatımlara uymamaktadır. Tereddütsüz olarak tarih tespitinde kullanacağımız başlıca ipucu eserin 1915 tarihiyle verilen tablosunda Mazlum Hoca'nın 70 yaşında olarak gösterilmesi ve bu yaşı kendisinin de teyit etmesidir. Bir baskı hatası olarak düşündüğümüz bu tarihlerle ilgili yaptığımız tespitler Büyük Doğu Yayınları sorumlusu Suat Ak'a

şöyle der: “Sene 1855 mi? Şu 27 yıllık evin daha ne kadar kalacağını kim bilebilir?” Tarihi işaretleme işini daha sonra Mazlum Hoca’da görürüz. Mazlum Hoca Halit’i uğurlarken “Yetmişine vardım.” der. 1918 olarak zaten tarihi verilmiş olan sahnede “Yaş 73” diyerek yine zamana vurgu yapar. Son sahnede bile aradan geçen yılların muhasebesini yapan Mazlum Hoca, Kars’ta 65 yıldır aynı manzarayı gördüğünü söyleyecektir.²¹⁴ Necip Fazıl’ın zamanı böyle ayrıntılı olarak tespit ve hesap ederek gündeme getirmesi, okuyucu hesabına bir kolaylık sağlayan fakat dikkati tarih hesaplarına yönelten bir husus olarak olumlu veya olumsuz şekilde eleştirilebilir. Ana vak’anın sürekli yıl ve müddet hesaplarıyla donatılmış olarak verilmesi Necip Fazıl’ın *Künye* adlı eserinde daha ustalıkla olarak yaptığı ve göze takılmayıcı bir şekilde olayların akışıyla peçelediği bir hususiyettir. Bu eserde tarih hesapları özellikle ve sık sık hatırlatılmış ve ana vak’ayı bir posa kılacak şekilde hafızaya yerleştirilmeye çalışılmıştır.

Eserin bütününe baktığımızda 1064’te Malazgirt Zaferi’nin hazırlayıcısı ve Anadolu’ya yerleşmemizin başlangıç noktası olarak verilmeye başlayan Kars’ın tarihi, toplam 856 yıllık bir geçmişle beraber 1920’de Ermeni mezalimimin sonlanmasına kadar devam eder. Kars tarihinin bu şekilde bir başlangıç ve sonuçla mimlenmesi, 1920’deki Anadolu’nun şahlanişi demek olan Kuva-yı Milliye Hareketinin 1064’te Alparslan’ın Haçlıları püskürtme ve Anadolu’yu Türklere açma hareketi kadar anlamlı olduğunu vurgulamaktadır.

3.3.5. Mekân / Dekor

Eserin temsilî havası içinde asıl mekânın belirsiz olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fraklı Adam’la İhtiyar Timsâl manevî bir alemde seyahat ederler. Bu adeta bir rüya alemidir. Tarih profesörü bir temsil halinde karşısına getirilen tarihi temaşa eder. O sebeple biz bu eserde mekân diye iki ayrı unsurla karşı karşıya kalırız: Birincisi tarihçi ile tarihi temsil eden ihtiyarın olayları

sunulmuştur. Eserin diğer baskılarında da aynı hataların tekrar ettiğinin görülmesi üzerine Suat Ak, kitabın sonraki basımlarında tarihlerin tashih edileceği bilgisini vermiştir. Bu küçük hadise bize Necip Fazıl’ın tiyatrolarının şimdye kadar ciddi olarak incelenmediğini düşündürmektedir.

²¹⁴Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.70, 90, 98, 106

seyrettiği hayalî bir yer, ikincisi de renkleriyle, dekoruyla ve tarihiyle sürekli değişen Kars manzaraları.

Her sahnede Kars manzarası, tarihin seyrine dair bir espriyi göstermek üzere yeniden tertip edilir. Manzarayı oluşturan her unsur, tarihe dair önemli sırlar fısıldar ve daima İhtiyar Timsâl'in yaptığı izahta bir yer bulur.

Kars'ı anlatışta Kars Kalesi bir merkez olarak alınır. İkinci perdeye kadar bütün Kars temsillerinde kale, Kars manzarasını canlandırmada birinci unsur olarak kullanılmıştır.

Bir tepede yer alan Kars Kalesi ilk olarak dördüncü tabloda, daha yeni yapıldığını gösteren bembeyaz surlarıyla karşımıza çıkar. Sahneyi mezarı keşfedilen Ebulhasan-i Hırkaani adlı büyük bir velinin sandukasından çıkarılan büyük bir taş tamamlar.

Takip eden sahnelerde de tarihin bir özet halinde aktarılan olayları bu kale etrafında geçer. Mesela Lala Mustafa Paşa'nın sırtında taşı taşınması, Nadir Şah'ın bir çadırın ön kısmında Sünnî alimlerle kendi alimlerini tartışırken görülmesi, Moskof askerlerinin tekerlekli top ve cephaneyle Kars'ı ateşlerken belirmesi, hep bu kale manzarası çerçevesinde gerçekleşir. Bu yinelenen kale manzarasını, Necip Fazıl Kısakürek "Hep aynı tepeden", "Hep o tepeden", "Hep o tepe ve dekor", "Aynı tepe aynı dekor"²¹⁵ gibi ifadelerle dekor tarifine başlayarak belirtir. Zaten eserin yazılışında da tarihi, bir noktayı merkez alarak gözlemlemek ve buna göre bir yorum getirmek gayesi vardır.

Takip eden sürekli sahneyi ancak ikinci perdeden sonra görmeye başlarız. Yine kale manzarasının bulunduğu tepeye karşı konumlandırılan bu kez tek katlı taştan toprak damlı iki pencereyi bir ev görülür. *Kanlı Sarık* oyununa kaynaklık eden hikaye bu manzaradan verilmeye başlanır. Daha sonra bir çardak altı, bir kuyu çevresi, mekânın en önemli tamamlayıcılarından olur. Mekân olarak en vurucu manzaralardan birini son sahnede görürüz. Simsiyah bir gece içindeki Kars alevler içindedir. Devamlı mitralyöz ve yaylım ateş darbeleri duyulur.

²¹⁵ Bkz. Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.29, 41, 61, 68, 76, 89, 106

Mekân, zamanın özelliklerini belirtici işaretlerle dekore edilmiştir. Şahısların kıyafetleri, silahlar, ev ve çardak yapıları bunlar arasında sayılabilir. Ancak yine de tarihi tam olarak yansıtmada şahısların anlatımına daha çok müracaat edilmiştir.

Kars'ı ana mekân olarak gece, gündüz, sabah ve kış, yaz gibi çeşitli zaman formları içinde görmekteyiz. İstanbul, Erzurum, Sivas, Sibiryâ gibi yerler de eserde Kars dışında adı geçen başlıca mekânlardır. Bunun dışında Kars'a ait yer adları da hayli fazladır: Tezharap (eski adının Yenimahalle olduğu belirtiliyor), Temürpaşa, Bayrampaşa, Kars çayı, Arpaçayı, Yahnılar, Mezrea Köprüsü, Kars'ta çatışmanın yaşandığı ve askerimizin geçtiği yerler olarak verilir. İlçe ve köy adlarında ayrıntıya gidilmesi, Necip Fazıl'ın *Tohum*'da göstermediği bir titizlik durumudur. *Tohum*'da Maraş anlatılırken sadece Maraş'ın içinde ve Maraş'ın dışında iki mekân üzerinde durulmuştur. Bu eserde ise mekân, köy, çay ve köprü gibi ayrıntıyı ifade eden yer adlarıyla Necip Fazıl Kısakürek kurgusunu sağlamlaştırmıştır. Ayrıca Ebulhasan-ı Hırkaanî Türbesi de eserin manevî iklimini bütünlemiştir.

Son olarak *Kanlı Sarık*'ın, tek bir manzarayı odağa oturtmakla beraber Necip Fazıl'ın dekor açısından en zengin ayrıntılar sunduğu eserlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Sürekli değişen zaman formuyla birlikte değişik şekiller alan, farklı yüzlerin ve olayların aktığı sahneler, tarihî değişimi göstermede katkı sağlayıcı önemli ayrıntılarla donatılmıştır. Bu kadar hızlı ve birçok defa değişen sahneler, bize şairin tiyatrodâ geldiği noktadan da ipuçları vermektedir.

3.3.6. Dil ve Üslûp Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar)

Necip Fazıl Kısakürek yazdığı piyesler içinde en didaktik üslûbu, "tarihe ruhçu bir bakış" olma esprisi gereği *Kanlı Sarık*'ta kullanmıştır. İhtiyar Timsâl'in özetlediği tarih, tarih kitabı üslubundan çok farklı, sade fakat sanatlı bir dil zevkiyle ortaya konulmuştur. Necip Fazıl'ın üslubunun en belirgin özelliklerinden olan eksilteli cümleler, değişik cümle kurguları, sade kelimelerin bir incelikle bir araya getirilerek derin anlamlar yüklenmesi, bu eserin estetik boyutunu

zenginleştirmiştir. Özellikle İhtiyar Timsal'in tarihteki bazı sırları açıklarken kullandığı tekrarlayıcı ve vurgulayıcı üslûp, merakı kamçılama ve sürükleyiciliği sağlama açısından oldukça başarılıdır:

İHTİYAR TİMSAL - *(Her hece üstünde tek tek durarak)* Doğu'ya doğru yol almak gayretindeki Haç'ı... Duydunuz mu?

FRAKLI ADAM - Evet... Doğu'ya doğru yol almak gayretindeki Haç'ı...

İHTİYAR TİMSAL - Batı'ya doğru yönelttiği Hilâl'le parçalayan...

FRAKLI ADAM - İlk Müslüman Türk başbuğu...

İHTİYAR TİMSAL - *(Haykırarak)* Alparslan!...²¹⁶

Eserin ilk perdesini tamamlayan Türk İslâm tarihinin aktarımında sorular, okuyucunun veya seyircinin dikkatini ayakta tutacak mahiyettedir. Bu soruların bazıları tarihinin öğrenmek amacıyla sorduğu sorulardır. İhtiyar Timsal'in soru soruşunda ise merak uyandırma ve doğruya ulaştırma maksadı vardır. Bu yüzden bazen onun üslubu bir bilmece soruyor havasına bürünür. Mesela Türk'le Moskof'un bir arada olamayacağını söyleyen İhtiyar Timsal, "Çünkü..." der ve durur. Böylece Fraklı Adam'ın merakı artar:

FRAKLI ADAM - Çünkü?...

İHTİYAR TİMSAL - Kulağınızı yaklaştırın da söyleyeyim...

(Fraklı Adam İhtiyar Timsal'e sokulur)

İHTİYAR TİMSAL - Çünkü Moskof, Türk'ün yalnız maddesine değil, ezelden beri ruhuna da düşman...²¹⁷

Eserin estetik boyutunu oluşturan halk türküleri, söyleyiş bakımından bir düzenlemeye uğramamıştır. 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

²¹⁶ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.18

²¹⁷ Age. s.55

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.

Eserin ikinci perdeden itibaren başlayan hikaye boyutunda Necip Fazıl Kısakürek olayların naklini çok yerde Yetim ve Mazlum hocaların konuşmaları üzerinden yapar. Karşılıklı konuşmalar vasıtasıyla vak'a zincirinin eksik taraflarını tamamladığımız hikayenin gerçekte “vak'a” boyutu çok sınırlıdır. Başlangıçta Yetim Hoca'nın, en sonda ise Mazlum Hoca ile Fatma'nın şehit edilmesi ve göçe dair sahne eserin nakille aktarılmayan tek önemli vak'alarıdır.

Yetim Hoca'nın ailesi de Kars'ın tarihi gibi çeşitli zaman duraklarında düğümlemiş olarak verilir ve “sene” vurgusu yapılır. Yetim Hoca da Mazlum Hoca da eserin her tablosunda içinde buldukları zamanı yıl olarak belirtir, hatta bazen kaç yaşında olduklarını da ifade ederler. Bu tarihin naklindeki tekrarlar ailenin hikayesi ile Kars tarihi arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirme ameliyesi üstlense de seyirci veya okuyucuyu yıl hesapları ile meşgul ederek asıl olaydan uzaklaştırabilir.

Yazarın Yetim Hoca'yı da Mazlum Hoca'yı da oldukça veciz ifadelerle konuşturduğu görülür. Mazlum Hoca'da hadiseleri yorumlamadaki ruhçuluğu, derinliği, ileri görüşlülüğü, Necip Fazıl'ın kendi fikirlerini aktarmaya aracı ettiği şahısların genel özelliğidir.

Mazlum Hoca'nın “acılara katlanın, acıyı öğrenin” gibi sözleri, *Reis Bey* eserinde de *Reis Bey*'in bir “göz yaşı çetesi” kurmaktan bahsetmesi gibi “acı çekme” esprisine dair Necip Fazıl'ın alışıktığımız ifadelerindedir. “Çile, ıstırap” Necip Fazıl'ın adeta mefkureleştirdiği kavramlardandır.

Eserde 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.

4. *ABDÜLHAMÎD HAN*

4.1. ESERİN KİMLİĞİ

1968'de Büyük Doğu Yayınları arasından çıkan *Abdülhamîd Han*, Necip Fazıl Kısakürek'in bir tarihî bir şahıs etrafında oluşturduğu tiyatro eserlerinin ilkidir. Necip Fazıl eserin sonuna "Erenköyü... 5 Haziran, Çarşamba 1968 saat 00.45" şeklinde bir not düşürmüştür. Eser aynı yıl yayımlanmıştır.

Sultan İkinci Abdülhamid, Necip Fazıl'ın daima önemseddiği, tarih muhasebesinde kritik bir noktaya oturttuğu hassas bir konu olmuştur. Necip Fazıl Kısakürek'i Abdülhamîd Han'a dair piyes yazmaya sevk eden pek çok saik sayılabilir. İkinci Abdülhamîd döneminin önemli bir hukukçusu olan ve bizzat Abdülhamid tarafından nişanla taltif edilen İstinaf Mahkemesi Reisi Mehmet Hilmi Efendi, torunu Necip Fazıl'da Abdülhamid sevgisini başlatan birinci saik olmuştur diyebiliriz. Daha sonra başlısı olduğu Abdülhakîm Arvasî'nin Abdülhamîd Han hakkında anlattıkları da Necip Fazıl'ı etkilemiş ve bu yolda gayrete sevk etmiştir. Büyük Doğu dergisinin 30 Mayıs 1947 tarihli 65. sayısında Rıza Tefvik Bölükbaşı tarafından Abdülhamid'in ölümü üzerine kaleme alınan *Sultan Abdülhamîd Han'ın Ruhaniyetinden İstimdat* adlı şiiri yayımlayışından dolayı "Türklüğe hakaret" suçlamasıyla yargı önüne çıkan ve hapis cezası alan Necip Fazıl Kısakürek, böylece İkinci Abdülhamid'in tarih önündeki haklılığı üzerine bir dikkat getirmiş olur. İkinci Abdülhamid'i "anahtar şahsiyet" olarak gören Necip Fazıl Kısakürek ona dair bahsin açmayacağı bir kapı olmadığını

söyler.²¹⁸ İkinci Abdülhamid Han'ın tarih önünde müdafaasını yaparak onun itibarını sağlamaya çalışır.

1965'te *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* adlı kitabı yazan Necip Fazıl Kısakürek resmî tarihlerin “Abdülhamid” algısını değiştirmek, Abdülhamid hakkındaki “kan dökücü, müstebit, hasis, korkak” gibi iddiaların asılsızlığını belgelemek istemiştir. Üstelik eserin önsözünde Necip Fazıl Kısakürek güttüğü cemiyet dâvasında “fikirlerine destek bulmak” için dâvasına tam uygun bir tarihî şahsiyet olarak İkinci Abdülhamid'i seçtiğini özellikle bildirir. İkinci Abdülhamid Necip Fazıl'ın “tarih dâvasının kutbu”dur. İkinci Abdülhamid üzerine olumlu yayınların başlamasında da Necip Fazıl Kısakürek kendi rolünün farkındadır:

1943 yılına kadar lehinde takılacak her türlü eda, akrebe kelebek demekten farksız sayılan Abdülhamîd hakkında, aynı yıldan başlayarak “Durun, Abdülhamîd tarihin en büyük kurbanıdır ve üzerinde sahta ilim imâl edilmiştir! Hükmü ilk defa “Büyük doğu'dan fıskırdı. Ondan sonra ve hele son zamanlarda da, Abdülhamîd'i arama gayreti modalaştı.²¹⁹

Söz konusu eserini “Abdülhamid'i anlamak her şeyi anlamak olacaktır.”²²⁰ cümlesiyle bitiren Necip Fazıl Kısakürek İkinci Abdülhamid Han'ı karakteri, saltanatı ve son yılları açısından çerçevelediği bu kitabı *Abdülhamîd Han* piyasinde adeta özetlemiş gibidir.

Abdülhamid Han piyesi yayımlandığı yıl temsil edilmeye başlamıştır. Necip Fazıl'ın *Nam-ı diğer Parmaksız Salih* adlı eserinden sonra yazdığı tiyatro oyunları sadece amatör tiyatrolarla ve taşrada temsil edilmiştir. Ancak bu oyunun daha profesyonel bir çabayla ele alındığını görmekteyiz. 1968'de *Büyük Doğu* yazarlarından Üstün İnanç kurduğu Fikir Tiyatrosu'nda MTTB üyesi gençlerden bir grup oluşturmuş ve oyunu sahneye taşımıştır.²²¹ Amatör bir grup tarafından sahnelenmesine rağmen oyun, Anadolu turneleriyle geniş yankı uyandırmış,

²¹⁸ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s. 334

²¹⁹ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.10

²²⁰ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.660

²²¹ Harun Nihat'ın bu konuya dair Üstün İnanç'la yaptığı ropörtaj için bkz. “Üstün İnanç: Yalnız Değilsiniz'de Çok Baskı Yapıldı”

<http://www.mehmetnuriparmaksiz.com/haberdetay.asp?hkid=105&hakid=223&hid=3269>

oyunun yankıları TBMM kürsüsüne kadar uzanmıştır.²²² İsmet İnönü'nün meclis kürsüsünde yaptığı bir konuşmaya da konu olan eserin aynı yıl Ankara'da Üçüncü Tiyatro'daki temsili olaylı geçmiş, Tıp öğrencilerinin tiyatroyu basması üzerine oyunun son bölümü oynanamamıştır. Savcılığın soruşturma açtığı bu olaylı temsil zamanın medyasında akisler bulmuştur.²²³

4.2. ESERİN MUHTEVASI

Eser, muhteva açısından oldukça dolgundur. Necip Fazıl Kısakürek en kısa eserleri arasında gördüğümüz bu piyesin dar hacmi içine Yahudi meselesini, Ermenilerin tertibi olan Yıldız suikastini, 31 Mart Vak'asını, sultanın hal edilmesini, Türkiye'nin Birinci Dünya Savaşı'na katılmasını ve Abdülhamid Han'ın mustarip bir şekilde ölüme doğru gidişini kronolojik bir sıra içinde sıgırdırmıştır. *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*'da Sultan Abdülhamid'i doğumundan itibaren ele almış olan Necip Fazıl Kısakürek bu piyesinde Abdülhamid'in son dönemlerini ele almıştır. 1900'lü yılların olaylarını yansıtan eser, Abdülhamîd Han'ın ölümüyle hitama erer. Eserin tarihî muhtevası, aktarılan kişi ve olayların gerçekleriyle örtüşür.

Eserin merkezinde, devleti 33 üç yıl Jön Türklerin, Ermenilerin ve Siyonistlerin yıkıcı faaliyetlerine karşı ayakta tutmaya çalışan İkinci Abdülhamîd'in tarih önündeki haklılığı ve hakkı yenmişliği vardır. Daima Abdülhamîd Han etrafında yol alan eserde Abdülhamîd Han'ın diliyle ortaya konan bir tarih muhasebesi vardır. Meşrutiyet ilânının getirdiği felaketler, Jön Türk faaliyetleri, Yahudi meselesi, Osmanlı Devleti'nin Dünya Savaşı'na katılması hep Abdülhamîd Han tarafından bir yoruma kavuşur. Abdülhamîd meselesinin açamayacağı hiçbir kapı olmadığını düşünen Necip Fazıl Kısakürek Osmanlı Devleti'nin son dönem tarihini bir geçit resmi halinde seyrettiren eserini

²²²Sadık Yalsızuçanlar, "Necip Fazıl'ın Sahnelenen Tiyatroları", *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s. 434

²²³Bu konuda bkz. And, *50 Yılım Türk Tiyatrosu*, s.52-53. Metin And bu olaya yer verdiği kısımda eserden "Sultan Abdülhamid Han" adıyla bahseder ve 100 kadar Tıp öğrencisinin tiyatroya giderek protestoda bulunduğunu, sanatçılarla oyuncular arasında tartışma çıktığını anlatırken seyirciler arasında bulunan sarıklı ve sakallıların işe karıştığını belirtir.

Abdülhamîd Han'ın son günlerine kadar getirerek bir anlamda Abdülhamîd Han'ın kalbi kırık ve gözü arkada kalmış bir şekilde dünyadan ayrıldığına vurgu yapmış olur.

Eserin muhtevası, Necip Fazıl'ın *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eseriyle örtüşmektedir. Diyebiliriz ki bu piyeste yer alan bütün vak'aları aynı ele alış biçimiyle *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde daha geniş bir çerçevede bulabiliriz. Bu vak'alar Abdülhamîd Han'ı en etraflı şekilde teşhis etmemizi sağlama hususiyetinde, örnek vak'alardır. Meselâ Abdülhamîd Han'ın Beyoğlu'nda bir kulübe borçlanan sefire, bir kitap içine yerleştirilen zarfla borcuna mukabil Parayı vermesi, Sultan'ın nezaket ve zarafetini ortaya koyan bir örnek olarak her iki kitapta da konu edilmiştir. Abdülhamîd Han'ın eleştirilere hedef olan hafiye teşkilatının savunması da her iki eserde uzun bir yer tutar. Jurnalciliğe Abdülhamîd Han'ın bir mecburiyet ölçüsüyle yaklaşması ve devletle alâkalı her meseleye nüfuz etmek istemesi onun vatan sever ve basiret sahibi oluşuyla ilişkilendirilir. Bunun gibi Abdülhamîd Han'ın karakterini ifade eden “affedicilik, merhamet, ataklık, cesaret, cömertlik, dindarlık” gibi hususiyetler, bu piyeste işaret olarak veya vurgulu bir şekilde ele alınmış ve Abdülhamîd Han'ın tarih önündeki mâsumluğu ve vatan severliği gözler önüne serilmiştir.

4.2.1. Eserin Özeti

Osmanlı Yahudileri bir Yahudi devleti kurmak için Filistin'den kendilerine toprak verilmesi talebiyle Abdülhamîd Han'ın huzuruna çıkarlar. Duyun-ı Umumiye borçlarını silmeye karşılık yapılan bu toprak talebini Abdülhamîd Han reddeder. Temsil heyetindeki Osmanlı Yahudisinin intikam hissi taşıyan bakışları Sultan'ın dikkatini çekmiştir.

Abdülhamîd Han masonluk hakkında toplattığı vesikaları Şeyhülislam'a göndererek ondan bunları incelemesini ister. Hamidiye Camii'nde Cuma namazı çıkışı Şeyhülislam'la görüşerek ona Masonluğun iç yüzünü bütün dünyaya duyuran bir fetva yazmasını söyler. Konuşma sırasında patlama sesi duyulur.

Ermeniler tarafından tertip edilen suikasten kurtulan Abdülhamîd Han hızla bir arabaya biner ve tek başına saraya giderek oradan uzaklaşır.

Abdülhamîd Han, “geçmiş olsun” ziyaretine gelen dört büyükelçiyle görüşür. Elçiler huzurdan ayrılırken birini durdurur ve ona imzalı ithafıyla beraber bir kitap hediye eder. Kitabın içinde bir zarf vardır ve elçinin Beyoğlu Kulübünde bu akşam ödemesi gereken borcuna karşılıktır.

Abdülhamîd Han yıkılma ânında teslim aldığı devleti yaşatmak için sağlam bir gizli haber alma servisi kurmuştur. İlerde bu gizli teşkilat fikrinin bütün dünyaya yayılacağını öngören Sultan, musahibinin bir tepsi içinde getirdiği yüzlerce notu, tarih, numara ve hülasalarıyla beraber inceler. Haber listesinde İttihad ve Terakki Cemiyeti’ne dair haberler başı çekmektedir.

Abdülhamîd Kanun-ı Esasî’yi ilan ve tatil ettiği Mebusan Meclisini yeniden toplantıya davet eder. Açılış nutkunda Kanun-i Esâsî’yi tatbik etmemesinin ve meclisi geçici olarak tatil etmesinin sebeplerini açıklar. Hükümetin hürriyet kavgası ve Meşrutiyet idaresi teşkilatıyla uğraştığı sıralarda Bulgaristan’ın istiklâl ilan etmesi, peşinden Avusturya-Macaristan’ın Bosna-Hersek havzasını mülküne katması gibi art arda memleketin başına gelen gaileleri hatırlatır. Malî ve iktisadî meselelere vurgu yapar, müspet ilimlerin ve mekteplerin yaygınlaştırılması lüzumuna dikkat çeker. Meclis adına Sultan’a karşı yapılan cevabî nutukta ise Osmanlı Hanedanına açıkça itham ve hakaret vardır. Abdülhamîd Han ise “milletin iradesini tezyif ve tahkir etme, hainlik” gibi kendisine edilen hakaretlere ayağa kalkmakla mukabele eder. Bu tavır hürmet olarak telakki edilir.

31 Mart Vak’ası gerçekleşir ve bu vaka can derdine düşen saray halkının sarayı terk etmesiyle Sultan yalnız kalır. Ayasofya’da toplanan Dördüncü Avcı Birliği neferlerine Taş Kışla taburları da eklenerek bir başıboş bir ordu meydana getirmiş, “Şeriat isteriz” haykırılarıyla bütün İstanbul’u kuşatmıştır. 53 saattir zabitten mahrum fakat silahsız olarak bütün İstanbul’u ana baba gününe çeviren bu orduya karşı mâbeyn müşiri bir harekete geçmek gerektiği fikrindedir. Sultan’a bağlı olan Hassa ordusunun kullanılmasını teklif eder, hatta bunun için Sultan’a

yalvarır. Abdülhamîd Han ise kendisine karşı bir düzenlenen bu tertibe karşı kan dökmek istemez. İlahî idareye teslim olduğunu söyler.

Abdülhamîd Han sarayı çevreleyen âsi askerlerden birkaç temsilciyi huzuruna alır. Niyeti onları nasihatle yola getirmektir. Onlara kışlalarına çekilmelerini ve üslerine itaat etmelerini söyler. Ancak bir binbaşının öldürülmesi varan isyanı bastırmaya muvaffak olamaz.

Hareket Ordusu isyanı bastırmak bahanesiyle İstanbul'a gelmiştir. Çekilmiş kılıçla sultanın karşısına çıkan mâbeyn müşiri bu çapulcu olayına karşı devletin kurtulması için Hassa birliklerini kullanmak lazım geldiğini söyler. Abdülhamîd Han ise kan dökmemekte ısrarlıdır. Mabeyn müşiri kılıcını kırarak Sultanın ayakları dibine atar. Sultan onun bu teheyyücünü affeder.

Abdülhamîd Han'a dört kişilik bir heyet tarafından hal kararı ulaştırılır. Abdülhamîd Han, hal kararını getiren heyetin "Millet seni azletti" ifadesine ve "şeriat kitaplarını külhanda yaktırdığı, israf ve zulmettiği" ifadelerine incinmiştir. Bahsi geçen kitaplar Yahudi ve Masonların yazdırdığı itikat bozucu eserlerdir. Şeriata hastalık derecesinde bağlı olan Sultan ayrıca Duyun-ı Umumiye borcunu kesesinden ödemiş, kan dökmeye karşı durduğu için tahtan indirilmiştir. Abdülhamîd Han'a hal'i millet adına bildiren heyet içinde kendisinden toprak talep etmiş olan Yahudi de bulunur. Hükümetten gelen heyet Abdülhamîd Han'ın Selanik'teki Alâtini Köşküne gönderilmesi emrini getirir.

Beylerbeyi'nde mahkum hayatı yaşayan mahlu Sultan, musahibine gizlice hatıratını yazdırır. Hürriyeti ilan edenlerin memleketin başına getirdiği felaketler, yazdırdıkları arasındadır. Devletin düştüğü felaketleri Beylerbeyi'nden takip eden Abdülhamîd Han, Yavuzla Midilli'nin boğazdan geçişini de bu köşkten seyrederek. Devletin Birinci Dünya Harbine girmesini bir felaket addeder. Çanakkale'den gelen haberlerle kederlenir. Bu sırada Sadrazam ve Başkumandan Vekili, İstanbul'un düşebileceği tehlikesine karşı hükümet ve Padişahla beraber devrik sultanın da İstanbul'dan uzaklaştırılması gerektiğini söyleyerek Abdülhamîd Han'ın Anadolu'dan bir köşe seçmesini isterler. Abdülhamîd Han İstanbul'un

fethinde Bizans İmparatorunun bile şehri terk etmeyerek bizzat savaştığını hatırlatarak bu teklifi şiddetle reddeder.

Milletinin başına gelenleri çaresizce izlemek zorunda kalan kalbi kırık sultan, ömrünün son zamanlarını dua ile geçirir.

4.3. ESERİN YAPISI

3 perde ve 9 tablo olarak kurulan eser, sayfa tutarı açısından Necip Fazıl Kısakürek'in tamamlanmış eserleri arasında en kısa hacme sahip olan tiyatro eseridir.²²⁴

Eserin 9 sahnesinden 4'ünde sadece sahne önü kullanılmıştır. Necip Fazıl'ın bu metodu eserin anlamına bir tecrit havası vermekte ve eserin olay değil fikir ağırlıklı oluşuyla uyum sağlamaktadır.

4.3.1. Olay Örgüsü

Yazar eserin dar hacmine çok olay sığdırmıştır. Eserdeki metin halkaları temelde birkaç hadise etrafında örgülenir:

- 1- Yahudilerin sultandan toprak istemeleri
- 2- Hamidiye suikasti
- 3- Elçilerin ziyareti
- 4- Meclis-i Mebusan'ın açılması ve İkinci Meşrutiyet
- 5- 31 Mart Vak'ası sonrası yaşananlar
- 6- Abdülhamîd Han'ın hal' edilişi ve Selânik'e götürülmesi
- 7- Çanakkale Savaşından dolayı Abdülhamîd Han'ın İstanbul'dan uzaklaştırılmak istenmesi
- 8- Abdülhamîd Han'ın kalbi kırık bir şekilde son günlerini yaşaması

²²⁴ Büyük Doğu yayınlarında *Abdülhamîd Han* kitabının sayfa tutarı 79'dur. Bu kitabı 80 sayfa tutarıyla *Püf Noktası* takip eder.

Dar hacminden dolayı eserde olayların aktarımı büyük ölçüde anlatımlarla sağlanmıştır. Özellikle Mebusan Meclisi'nin açılışında irad edilen nutuklarda, Sultan'ın Mabeyn Müşürü ile yaptığı konuşmalarda ve hatıratını musahibine yazdırması sırasında, onlarca senenin muhasebesini ihtiva ediş söz konusudur.

Eserde aslında aksiyon planında sadece birkaç oluş görmekteyiz. Bunlardan en önemlisi Hamidiye Suikasti sahnesindedir. Aslında burada olayın aktarıldığı yer olan caminin holü, cami ile cadde arasında olmak itibarıyla bir olay yeri değil ancak olay yerinin yakını olma hükmündedir. Olay cami avlusunun caddeye açılan kapısının önünde cereyan etmiş, sahnenin dekorunu oluşturan holde sadece seslerin duyulması ve insanların şahit olması şeklinde bir hareket yaşanmıştır. Bu sahnede Sultan'ın hızla bir arabaya atlayıp tek başına oradan uzaklaşması da yine şahitlik edenlerin anlatımıyla, aktarım şeklinde verilen olaylardandır.

31 Mart Vak'ası gibi yüzyıla damgasını vuran büyük vak'a, sarayın içinden dar plan halinde nakledilmiştir. Olayların ne boyutta olduğunu hissettiren şey, Mabeyn Müşürü'nün anlattıkları ve dışarıdan gelen "Padişahımızı isteriz!" haykırılarıdır. Aksiyon planında ise Abdülhamîd Han'ın asilerden birkaç temsilcisiyle konuşması vardır. Takip eden sahnede Mabeyn Müşürü bir isyan tavrına girer ve kılıcını kırarak Abdülhamîd'in ayakları önüne atar. Bu da sahnenin dışında cereyan eden yüksek gerilimli olayların içerde bulunduğu küçük bir yansıma şeklindedir.

Sultan'ın hal' edilişi sahnesi, eserde gerilimi hissettirmede merkeze koyulabilecek bir hadisedir. Dört sayfa süren bu sahnenin yaklaşık iki sayfasını sadece Abdülhamîd'in konuşması doldurmuştur. Bu sahnedekine benzer bir gerilimi de Başkumandan Vekili ile Sadrâzam'ın Abdülhamîd'i İstanbul'dan götürmeye gelişi sahnesindedir. Kapıdan içeriye buyur edilmedikleri için sahnede gözükmeyen bu şahıslar, Çanakkale Savaşı hakkında bilgi verirler. Son sahneye geldiğimizde Sultan'ın dua edilişi tek vak'adır. Burada olaydan ziyade, olayların aktarımı söz konusudur.

4.3.2. Dügümler - Çözümler

Tarihî olaylara ve olayların merkezlendiği tarihî bir şahsiyete dayanan eser, aslında ele aldığı vak'a itibariyle bütün çatışma ve çözümlerini malum bir zeminde bulmak durumundadır. Bu eserin kuruluş mânasıyla da bütünleşen bir durumdur. Fakat neticesi bilinen bu tarihî hadiselerin bir de bilinmeyen, yazarın tespitinde olan tarafları vardır.²²⁵

Eserde düğümü oluşturan temel problem, başlangıçta “Abdülhamîd'in Misyonerlerin yıkıcı faaliyetlerine, Makedonya tarafından gelen tehditlere ne kadar direnebileceği” problemidir. İlk sahnede toprak isteyen heyetin başı olan Osmanı Yahudisi'nin teklifini reddeden Abdülhamîd Han'a bakışında, bu olayın burada kapanmayacağı anlamı sezilir. Abdülhamîd Han Osmanlı Yahudisi'ne “Bir gün benden hesap soracak gibi bakıyorsunuz!” demesi bizi zaten gerçekleşecek olan drama hazırlamıştır. Bu bakışın oluşturduğu düğüm Sultan'ın hal'ine kadar devam edecek ve hal' sırasında bakışın neticesi görülecektir.

Abdülhamîd'in hal' edilişi bu kez “hal' edilen Sultan'ın nasıl muamele göreceği ve bundan sonra Osmanlı Devleti'ne ne olacağı” düğümlerini oluşturur. Bu hal'in devlet açısından hiç iyi olmayacağı zaten Abdülhamîd'i devirenlerin kötü niyetlerinden dolayı tahmin edilen bir durumdur. Abdülhamîd'in 33 yıl ayakta tutmak için çalıştığı devlet, Abdülhamîd Han'dan sonra art arda felaketler yaşar. Tarafsız durmanın yolu aranacak halde Dünya Harbi'ne üstelik de kaybetmeye mahkum tarafın yanında olarak girilir ve birçok cephede çok kanlı mücadeleler yaşanır. Çanakkale ise savaş tabloların en acısı halinde belirir. Abdülhamîd Han'ın bu durumdaki tavrı, şehrini terk etmeyen Bizans imparatoru gibi İstanbul'a asla terk etmeyeceğini söylemesidir.

²²⁵ *Abdülhamîd Han* piyesine dair incelemede bulunmuş olan Yrd. Doç. Mustafa Kırıcı'nın bu noktadaki hükmü şu şekildedir: “Merak edeceklerimiz, Abdülhamid Han'ın gerçek şahsiyeti ve örtülü kalmış, haklarında kesin kararlar verilerek mahkûm edilmiş icraatları olarak tespit edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu nasıl çökmüştür? Abdülhamid Han nasıl bir padişahdır, gerçekten bir “Kızıl Sultan” mıydı? Hunhar bir hükümdar, şeriat kitaplarını hamam külhanlarında yaktıran, israf ve zulmeden bir despot muydu? Yazar bütün bunları merak edilecek konular olarak ele alıyor, bildiğimizi sandığımız bu konularda gerçeklerin başka başka olduğunu ortaya koyuyor ve bizi merak ve hayrette bırakarak amacına ulaşıyor.” (Mustafa Kırıcı, “Necip Fazıl'ın *Abdülhamîd Han* Adlı Tiyatro Eseri Üzerinde Bir İnceleme” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume 1/2 Winter 2008, s.252)

Son sahneye kadar aslında eserde çözülecek bir düğüm veya çatışma daha kalmamıştır. Abdülhamîd Han haklılığını ancak hatıratıyla duyurabilmiştir. Abdülhamîd Han'ın nasıl kalbi kırık, gözleri arkada kalmış olarak hayatını bitirmekte olduğunu gösteren bu sahnede Abdülhamîd Han, “Ya Adil” diyerek Allah'a sığınır, Allah'tan adalet ister. Böylece aslında bütün hesapların öte dünyaya bırakılışına şahit olmuş oluruz.

4.3.3. Şahıs Kadrosu

Abdülhamîd Han piyesinde çok sınırlı bir şahıs kadrosu vardır. Bütün şahıslar Abdülhamîd Han'ın yanında, Abdülhamîd Han'la ilişkileri nispetinde bir yer edinir. Necip Fazıl Kısakürek eserinde Abdülhamîd Han'dan başka hiçbir şahsa isim vermemiştir. Ancak bu şahıslardan çoğu “musahip, mabeyn müşiri, şeyhülislâm, heyet reisi, başkumandan vekili” gibi her biri önemli rütbelerde birer tarihî şahıs olduğu için isimlerini öğrenmemiz zor değildir.

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. *Abdülhamid 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.²²⁶ Böylece yazarın eserlerini kadın karakterlerden

²²⁶ Adı geçen konuşmadaki ifade şu şekildedir: “Tiyatro, bize âlet olarak yabancıdır. Kadınsız tiyatro kâbil değil. Kadını, en şer'i ölçülerde bile olsa tiyatroya tatbik de mümkün değil.” (Bkz. Kısakürek, *Konuşmalar*, s.98)

mahrum etmesi İslâmî ölçülere uyma hassasiyetinden kaynaklanmaktadır ve bilinçli bir tercihtir.

4.3.3.1. Abdülhamîd Han

Eserin baş kahramanı olarak ele alınan Sultan İkinci Abdülhamîd Han, eserin bütün tablolarında karşımıza çıkan tek kişidir.

Eserdeki konuşmalara baktığımızda en fazla konuşmayı da Abdülhamîd Han yapmış, bazı sahnelerde diğer şahıslar bir veya birkaç kelime söylemiştir. Üçüncü tabloda yabancı elçilerle olan görüşmede konuşan tek kişi Abdülhamîd Han'dır.

Abdülhamîd Han tarihî bir şahsiyet olması yanında, Necip Fazıl'ın üzerinde insan trajedisini çizdiği bir karakterdir. Eserde sürekli gözleri yaşarır bir edaya doğru gitmesi, ağlaması Sultan'ın tarihî değil insanî özellikleriyle ilişkilidir. Nefsiyle mücadele eden, cana kıyamadığını söyleyen, kalbi kırılan “Abdülhamîd Han” karakteriyle Necip Fazıl Kısakürek “insan olma”nın çilesiyle birlikte ferdin dramını ortaya koyar. Abdülhamîd Han'ın yaptığı konuşmalar da sadece bir sultanın konuşmaları olmanın ötesindedir. Özellikle “merhamet” konusundaki sözleri, *Reis Bey*'deki baş kahramanın sözlerini anımsatmaktadır:

“Eğer siyasetimiz muvaffak olmaz ve merhametimiz yüzünden bu vatan çökerse, ilerde onu kurtaracak gözü kara nesillere, öldürücü şiddetleri içinde, hiç olmazsa bizden küçük bir pay kalsın!” diyerek o payın merhamet olduğunu söyleyen Abdülhamîd Han karakteri, bir gözyaşı sultanı halinde belirginleşir.

Bir “merhamet timsali” olan Abdülhamîd Han, amcasının katillerini bile öldürmeye kıyamayacak derecede bir müsamaha sahibidir. Böyleyken büyük bir iftira olarak, ismi “Kızıl Sultan”a çıkarılmıştır. Üstelik bu tabiri icat eden Ermenilere karşı bir zulüm hareketi içinde olmamıştır.

Eserde merhametli oluşundan başka Abdülhamîd Han'ın karakterini tamamlayıcı özellikler olarak kibarlık, anlayış, ağırbaşlılık, haysiyet sahibi olma

gibi özellikleri de vurgulanmıştır. Abdülhamîd Han Beyoğlu'ndaki bir kulübe borçlanıp zor durumda kalan yapancı elçinin borcunu bizzat öder. Üstelik borcun karşılığı olan bu Parayı, hediye ettiği değerli bir kitabın arasına bir zarfla koyarak büyük bir incelik ve ruh asaleti de gösterir. Necip Fazıl Kısakürek bu hadiseyi *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* adlı eserinde de anlatır ve bu zarif hareketin o sefirdede artık Türkiye aleyhinde çalışacak bir mecal bırakmadığını da ilave eder.²²⁷

Olaylar karşısında daima soğukkanlı bir duruş sergileyen Abdülhamîd Han, Hamidiye Suikasti sırasında büyük bir soğukkanlılık ve ataklık örneği gösterir. Herkes olanların şaşkınlığı içinde haykırırken o muhakemesini çabucak yapar ve hızla bir arabaya atlayarak olay yerinden uzaklaşır. Abdülhamîd Han aynı sükuneti 31 Mart Vak'ası sırasında da gösterir. Can korkusuna düşerek sarayı terk eden saray halkına rağmen o hâlâ soğukkanlıdır. Olanları telaşla değil, metanetle takip eder. Ancak “başının üstünde üç tonluk avize, zelzeleden binalar iskambil kâğıdı gibi yıkılırken, bomba patlayınca at ölüleri havada uçuşurken” bile telaşa kapılmayan Abdülhamid Han, Boğaziçi'ndeki Beylerbeyi köşkünde vatanın çöküşe gidişini seyrederken büyük bir yeis ve teheyüç içindedir. Üstelik sağlığı bu üzüntüye müsait değildir.

Abdülhamid Han, bir iman kahramanıdır. “Allah'a hesap verme” yükünün şuurundadır, kan dökmek istemez. Şeriate “hastalık derecesinde” bağlı olan sultan, Yahudi ve Masonların itikat bozucu telkinleriyle yazdırdığı kitapları hamamda yaktırarak fesadı önlemeye çalışır.

Abdülhamid Han ilahî iradeye teslim olur. Necip Fazıl Kısakürek pek çok eserine konu ettiği “kadere teslim olma” temasını burada Abdülhamîd Han üzerinden işlemiştir. *Tohum*'daki Ferhad Bey, *Bir Adam Yaratmak*'taki Hüsrev veya *Sabır Taşı*'ndaki Genç Kız gibi kadere teslim olma davranışını benzer bir anlam dünyası içinde bu eserin başkahramanı Abdülhamîd Han'da da görmekteyiz. Abdülhamîd Han, isyanın bastırılması için bir harekete geçilmesini istemez, kan dökülmesine razı olamaz, “Olamam... O benim iradem dışında... İlâhî iradeye teslimim ben...” diyerek Mabeyn Müşürü'nün teklifini geri çevirir.

²²⁷ Bkz. Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.245.

“Bana gelince, tek teşebbüs hareketi göstermeden, Allah’ın kulları ve bu kulu hakkında çizdiği kader levhasını seyredeceğim.” diyen Abdülhamîd Han’ın “Kader hareketsizlik midir?” sorusuna cevabı da şudur:

“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. Başucunuzda sürahiyle su dururken susuzluktan ölebilirsiniz.”²²⁸

Abdülhamîd Han’ın vatanına bağlılığı, fedakâr ve merhametli oluşu, eserde önemli bir kilit noktasıdır. Duyun-ı Umumiye borçlarını keskesinden ödeyen Abdülhamid Han, 33 yıl devleti ayakta tutmak için tek başına mücadele eder. İttihat ve Terakki’nin tehlikeli hülyalarının farkındadır ve “hürriyet” nidalarının ardından felaketlerin peş peşe geldiğini görür. Kendisini işgâl tehlikesine karşı İstanbul’dan uzaklaştırmak için gelen heyete şiddetle mukabelede bulunur. Fatih İstanbul’u fethettiği zaman şehirden ayrılmayıp sokaklarda çarpışırken ölen Bizans İmparatorunun gösterdiği haysiyeti hatırlatır ve bir İslâm halifesi olarak İstanbul’dan ayrılamayacağını söyler. Devletin dünya harbine girerek düştüğü durumdan öylesine mustarıptır ki memleketinin felaketini daha fazla görmemek için Allah’tan ölümü arzular.

Eserin son tablolarında Abdülhamîd Han’ı kalbi kırık bir vaziyette görmekteyiz. Onu inciten çok şey vardır. Hal’i için yazılan fetvadaki ifadeler, hal’i bildiren heyetin içinde bir Yahudi’nin bulunması bunlardandır. Ancak Abdülhamîd Han özellikle kendisine yakıştırılan “Kızıl Sultan” lakabından rahatsız olmuştur. Bu adı Sultan’a yakıştıran Ermeniler Abdülhamîd Han’dan hiç kan dökücü bir muamele de görmemişlerdir. Türk aydınları ise Ermeni icadı bu yaftayı Sultan’a karşı kullanmaktan çekinmemiştir. Abdülhamîd Han, kendisinden iktidarı devr alan İttihat ve Terakki grubunun Ermenileri tehcir etmesini kaderin bir cilvesi olarak görür.²²⁹ 33 yıldır vatanı yaşatmak için çırpınan Abdülhamid Han, yaptığı mücadelenin ve siyasetinin anlaşılmadığını görür. Vatanın

²²⁸ Kısakürek, *Abdülhamîd Han*, s.48-49

²²⁹ Aslında Necip Fazıl’ın Ermenileri İttihatçılar tarafından da olsa “gadre uğramış” olarak yansıtması dikkat çekicidir. Eserde Ermenilere tehcir açısından bir mazlumluk payı biçen ifade şu şekildedir: “Ya Adil! Bana “Kızıl Sultan” adını takan ve devrilmem için elinden geleni yapan Ermenileri, şimdi beni devirenlere parçalatıyorsun.” Bkz. Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.75-76

kendisinden sonra çöküşe sürüklenmesini seyrederken elinden dua etmekten başka bir şey gelmez

Abdülhamîd Han piyesindeki son konuşma, Necip Fazıl'ın Şekspir'in *Othello*'sundaki hayran kaldığı repliğin bir benzeri olarak dikkatlerden kaçmaz. Ancak Necip Fazıl Kısakürek bu meşhur repliğe “Müslüman” bir eda oturtmaktan geri durmamıştır:

ABDÜLHAMİD - Bana bir kelime söyle!

MUSAHİP - Nasıl bir kelime, efendimiz?

ABDÜLHAMİD - Bütün kelimeleri zarfında toplayan ,öğüten, eriten, yok eden, tek başına kalan kelime...
(*Musahip hiçbir şey anlamıyormuş gibi bakar*)

ABDULHAMİD - (*Tek tek*) Ben söyleyeyim:Allah!...

4.3.3.2. Mabeyn Müşürü

Mabeyn Müşürü olarak verilen şahıs Sultan Abdülhamîd'in Mabeyn Başkatibi Ali Cevat Bey'dir. Necip Fazıl Kısakürek *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde Ali Cevat Bey'in hatıralarından pek çok alıntılar yapmıştır.

Mabeyn Müşürü eserde Abdülhamîd Han'dan sonra gelen ikinci kişidir. Abdülhamîd Han'ın çok müsahamakar davrandığını düşünmekte, bu konuda Hünkâr'ı yeri geldikçe uyarmaktadır. Abdülhamîd Han'ın “ulvî merhamet ve hudutsuz müsamaha” içinde bulunmasına karşılık Mabeyn Müşürü olanlar karşısında daha akılcı davranır. Devletine sadakatle bağlı olan Mabeyn Müşürü, İttihatçılar'a karşı Abdülhamîd Han'ın birşeyler yapması gerektiğini düşünür. Aslında burada Mabeyn Müşürü'nün fikirleri Necip Fazıl'ın fikirleriyle Paralellik gösterir. Necip Fazıl Kısakürek da İttihatçıların bu kadar güçlü olmasında İkinci Abdülhamîd'in çok merhametli olmasından bir pay biçer.²³⁰

Mabeyn Müşürü, Abdülhamîd Han'ın Musahip'le beraber tek sırdaşdır.

²³⁰ “Hünkâr o kadar basiret ve ihtiyat sahibi olmasına rağmen isyancıların içine girip bizzat nasihat etmeyi düşünmeye kadar gidiyor.” Bkz. Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.534

31 Mart Vak'ası'nda Abdülhamîd Han'ı Hassâ Ordusunu kullanmaya razı etmek için çırpınan fakat kadere teslim olmuş sultanı bir türlü ikna edemeyen Mabeyn Müşürü, en sonunda çekilmiş kılıçla Abdülhamîd Han'ın huzuruna çıkacak kadar bir gözü karalık da göstermiştir. Selânik'ten gelen Hürriyet Ordusu'nun derme çatma bir ordu olduğunu ve Abdülhamîd Han'ın bir emriyle bu orduyu dağıtıp devleti kurtarabileceğini söyleyen Mabeyn Müşürü, sultanın hareketsizliğinden, tevekkülünden dolayı adeta kahrolur. Kılıcını dizinde Paralayıp Abdülhamîd Han'ın ayaklarının dibine atan Mabeyn Müşürü Abdülhamîd Han'ın müsamahakâr yapısının bir yönünü daha gösterir. Bu tahkir edici tavra karşılık Abdülhamîd Han “Makedonya'dan gelen keçe külahlılarla beraber” Mabeyn Müşürü'nü de affeder.

4.3.3.3. Musahip

Abdülhamîd Han'ın adı verilmeyen müsahibinin Nadir Ağa olacağını tahmin etmekteyiz. Musahip, Abdülhamîd Han'a bağlı olmaktan, jurnalleri teslim etmekten, sultanın bazı sırlarına vakıf olmaktan ve eserin sonunda da Abdülhamîd Han'ın hatıralarının yazıcılığını yapmaktan ötede bir rol üstlenmemiştir.

4.3.3.4. Osmanlı Yahudisi

Osmanlı Yahudisi olarak bahsedilen ve ismi verilmeyen Yahudi heyeti başkanı, Abdülhamid Han'dan toprak talep ettiği Tahsin Paşa'nın hatıralarında yer alan bir Viyanalı'dır. Necip Fazıl Kısakürek yine *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde Yahudilerin Filistin'den toprak talep etme meselesini anlatırken öncelikle Tahsin Paşa'nın hatıralarına yer verir, daha sonra olayı kendi yorumu ve bilgisiyle özetler. Tahsin Paşa, hatıratının eserde alıntılanan kısmında bu şahıstan “Viyanalı Musevî” şeklinde bahsetmektedir.²³¹ Necip Fazıl Kısakürek

²³¹Tahsin Paşa'nın hatıralarından alıntılan kısımda olaydan şu şekilde bahsedilir:“Bir aralık İstanbul'a Avusturya Musevîlerinden ve Siyonistlerin erkânından bir zat geldi, tercüman Münir Paşa'yı görerek Kudüs'te bir Musevî yurdu tesisine müsaade istedi. Bu müracaat Siyonistler namına icra ediliyor ve işin arkasında meşhur bankerlerden Roçild bulunuyordu.(...)Gerek bu Viyanalı Musevî'nin şahsen hâiz olduğu ehemmiyet ve gerek Duyun-ı Umumiye'ye müteallik

tahsin Paşa'nın söylediklerine ek olarak Sultan'ın şahsına muazzam bir servet teklif edildiğini de kaydeder. Ancak şunu belirtmek gerekir ki Necip Fazıl Kısakürek piyeste Filistin'den toprak isteyen heyetin başındaki Yahudi ile Abdülhamîd Han'a hal' kararını bildiren heyetin içindeki Yahudi'yi de aynı şahıs olarak vermektedir. Oysa bu anlatım diğer eserindeki bilgiyle uyuşmaz. Abdülhamîd Han'a hal' kararını bildiren 4 kişilik heyetin içindeki Yahudi'nin Selânik mebusu Emanuel Karasu Efendi²³² olduğunu tarihî kayıtlardan bilmekteyiz. Sanat eserinin ruhu gereği Necip Fazıl Kısakürek piyesin kurgusunda farklı bir düzenlemeye giderek olayı daha çarpıcı bir hale getirmiştir.

Öyle görülüyor ki Necip Fazıl Kısakürek, piyesinde “Osmanlı Yahudisi” ismini verdiği şahısla belli başlı bir Yahudi tipini işaretlemek istemiştir. Necip Fazıl Kısakürek Abdülhamîd'in hal'i hususunda baş aktör olarak Osmanlı Yahudisini gösterir. Osmanlı Yahudisi burada Yahudiliğin remzi olan kişidir.

Osmanlı Yahudisi eserde iki sahnede karşımıza çıkar. Birincisinde bir Yahudi heyetinin başındadır ve çeşitli vaatlerle Abdülhamîd Han'ı Filistin'den toprak vermeye ikna etmeye çalışır. Toprak talebinin reddedilmesi üzerine büyük bir kine kapılmış olarak saraydan ayrılır. İkinci sahnede ise artık daha güçlü biridir. Bu kez sultana hal kararını bildirmek üzere görevlendirilen heyetin içindedir. Bir zamanlar sultan huzurunda yerlere kadar eğilerek selama duran ve nazikane iltifatlar yağdıran Osmanlı Yahudisi, Osmanlı Sultanına “küstah” diye diklenecek kadar bir değişim gösterir.

Abdülhamîd Han “Yahudi”nin farkındadır. “Osmanlı Yahudilerinin üç yüz kadar yıllık sadakatleri”nden bahseden Osmanlı Yahudisi'nin hesap sorarcasına bakışları dikkatinden kaçmamış ve Yahudi'nin aslında intikam hisleriyle dolu olduğunu ta başından bilmiştir. Nitekim düşündüğü gibi olmuş ve Yahudi intikamını almıştır. Üstelik Osmanlı Yahudisi hal' fetvasını “millet adına” bildiren heyetin içinde olarak milletin de sözcüsü olma konumuna yükselmiştir.

teklifteki ciddiyet hasebiyle meseleyi Zât-ı Şahâne'ye arz ettik. Viyanalı Siyonist meseleyi tefsilâtiyle Sultan Hamid'e izah etti...”(Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.335)

²³² 2. Bayezid'in izniyle Selanik'e yerleşen Sefarad'lardan olan Emanuel Karasu, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nde mason localarını ilk örgütleyen kişidir. Yahudi alemi içinde toparlayıcı, önderlik edici kişiliği, yazarın Emanuel Karasu'yu Osmanlı Yahudisi tipi olarak işaretlemesini sağlamış olabilir. Emanuel Karasu'nun oğlu meşhur iş adamı İssac Carasso'dur.

4.3.3.5. Çavuş

Çavuş, piyese isyan eden askerin hâlet-i ruhiyesini aksettirmek için konulmuş bir karakterdir. Abdülhamîd Han, sarayın önünde “Padişahımızı istiyoruz!” diye bağırarak asi askerlerin nasihatten anlayacağını düşünmektedir. Sultanın isyanı bastırma girişimi olarak huzuruna çağırttığı temsilcilerden biri olan Çavuş, Abdülhamîd Han’a karşı büyük bir bağlılık sahibidir. Ne yaptığıнын, neye alet olduğunun farkında bile değildir. Çavuş’un ifadelerine göre asker sarığına hürmet ettiği hocaların telkinleriyle harekete geçmiş, zabitlerine karşı isyan bayrağını açmıştır. Aşağıdaki diyalog, askerin ne kadar güdümlü olduğunu ve yaptığı hareketin anlamından ne kadar habersiz olduğunu ortaya koyar:

ABDÜLHAMİD - (*Askerlere*) Nedir bu davranışınız?.. Ne istiyorsunuz?..

ÇAVUŞ - Şeriat istiyoruz, padişahım!

ABDÜLHAMİD - Şeriat yok mu, istiyorsunuz?

ÇAVUŞ- Şeriat istiyoruz, padişahım!

ABDÜLHAMİD - Şeriatten ne anlıyorsunuz?

ÇAVUŞ - Şeriat istiyoruz, padişahım!²³³

Necip Fazıl Kısakürek eserinde sadece iki sayfa kadar yer ayırdığı Çavuş karakterinde, isyancıların profilini bu şekilde tamamlamıştır.

4.3.3.6. Diğer Şahıslar

Eserde yalnız sesiyle var olan şahıslar da mevcuttur. Bunlardan en önemlisi Çanakkale Savaşları sırasında İstanbul’da durması tehlikeli olduğu için mahlu sultana Anadolu’dan bir yer seçmesini söyleyen Sadrazam ve Başkumandan Vekili’dir. Abdülhamid Han onları içeriye buyur eder fakat “Ayakta konuşabiliriz” diyerek de kapıda bekletir. Sadrazam ve Başkumandan Vekili’nin sözlerinde hürmet ifadesi vardır. Ayrıca Birinci Dünya Harbi’nden muzaffer çıkma konusunda emin gibidirler.

²³³ Kısakürek, *Abdülhamid Han*.s.50-51

Meclis-i Mebusan'ın açılışında Abdülhamid'in açılış nutkunu seslendiren kişiyi takiben meclisin cevabî nutkunu okuyan kişi de yalnız sesiyle var olur. Sesiyle var olan diğer şahıs da bir kadındır. Bunların dışında Necip Fazıl Kısakürek meclistekiler, isyancılar gibi grupları da bağırışlarıyla aksettirir.

Eserde “figürasyon” başlığıyla verilen listede “Yahudiler, sefirler, yaverler, askerler ve sarıklılar” verilmiştir. Yahudilerin anlam ve ifadesinin Osmanlı Yahudisi'nde toplandığını belirtmiştik. Sefirlerin olduğu sahnede tek konuşan Abdülhamîd Han olmuştur. Abdülhamid Han'ın diğer sefirlerle birlikte göndermeyip tuttuğu, Beyoğlu'nda bir kulübe borçlanan sefir yalnız görüntüsüyle rol sahibidir.²³⁴ Boşalan sarayda kalan tek kadın da bir öksürük sesiyle varlığını duyurur.

4.3.4. Zaman

Eser tarihî bir şahsiyet etrafında tarihî olayları konu alan bir tiyatro olduğu için, anlatılanları tarih içinde bir yere koymak zor değildir. Aslında eserde “31 Mart'ı takip eden günler” dışında özellikle ifade edilen bir zaman dilimi yoktur. Ancak olaylar, tarih içinden seçilmiş kesitler şeklinde sunulduğu için bize zaman hakkında sağlam ip uçları verir. Neredeyse bütün tablolar, gün, ay ve yıl olarak tarihimizde işaretini bulmaktadır. Buna göre bütün tabloları tarihten bir yaprak olarak okumak mümkündür.

Tablo 3: Abdülhamîd Han Piyesindeki Tarihler

Tablo	Tarihî zamanı belirleyen vak'a	Tarih
Birinci tablo	Yahudilerin Abdülhamîd Han'dan toprak talep etmeleri	...
		21 Temmuz 1905

²³⁴ Necip Fazıl Kısakürek *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde de bu sefirden bahsetmiş, ancak burada da sefirin adını vermemiştir (s.245).

İkinci tablo	Ermeniler tarafından tertip edilen Yıldız Suikasti	
Üçüncü tablo	Abdülhamîd Han'ın elçilerle görüşmesi ve bir Osmanlı sefirinin Beyoğlu kulübüne olan borcunu ödemesi	21 Temmuz'u takip eden günler, 1905
Dördüncü tablo	Meclis-i Mebusan'ın üçüncü kez açılışı	4 Aralık 1908
Beşinci Tablo	31 Mart Vakasının üçüncü günü, Abdülhamîd Han'ın isyancılardan bir çavuşla konuşması ve bir binbaşının asi askerler tarafından süngülenmesi	15 Nisan 1909
Altıncı Tablo	Hareket Ordusunun İstanbul'a girişi ve saray halkının can derdine düşmesi	24 Nisan 1909
Yedinci Tablo	Abdülhamîd Han'a hal kararının bildirilmesi ve devrik sultanın Selanik'teki Alâtini köşküne götürülmesi	27 Nisan 1909
Sekizinci Tablo	Çanakkale Savaşları sırasında Abdülhamîd'in can güvenliği için kendisinin Anadolu'ya naklini isteyen heyeti geri çevirişi	1914
Dokuzuncu Tablo	Abdülhamîd Han'ın kalbi kırık bir şekilde vefatı	10 Şubat 1918

Tablo 3'te görüleceği üzere sadece üç tabloda olayın zaman açısından tam olarak tespitini verememekteyiz.²³⁵ Aslında çeşitli tarih kitaplarında söz konusu bu olayları tam bir tarih olarak da tespit edebileceğimiz işaretler yok değildir.

²³⁵Yrd. Doç. Dr. Mustafa Kırıcı, Abdülhamîd Han piyesiyle ilgili incelemesinde eserin 1985 Yahudi meselesiyle başladığını yazmakta, bu tarihe kaynak olarak da Sultan Abdülhamîd'in "Siyasî Hatıralar"ını göstermektedir. (Bkz, Yrd. Doç. Dr. Mustafa Kırıcı, Necip Fazıl'ın "Abdülhamîd Han" Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar*

Eserde günün hangi saatlerinde bulunduğunu belirtici herhangi bir işaret yoktur. Sadece ikinci tabloda hadisenin Cuma selamlığı sırasında geçmesi, dolaylı olarak öğle saatlerine tekabül eden bir zamanın işareti olur.

4.3.5. Mekân / Dekor

Abdülhamîd Han piyesinde eserin ruhuna uygun olarak çoğunlukla iç mekânlar kullanılmıştır. Eserde ilk mekân Yıldız Sarayı'nda Abdülhamîd Han'ın Yahudi heyetiyle görüştüğü salondur. Necip Fazıl'ın Yıldız Parkı'na bakan pencereleri tasvir ederken "empresyonist çizgilerle" ifadesini kullanması dikkat çekicidir. Bu sahne eserde üçüncü ve altıncı tabloda da tekrar eder. Ancak altıncı tabloda aynı salon, padişahın koltuğu ve küçük masasından başka hiçbir eşyanın bulunmadığı bir yer haline gelmiştir.

Eserde "saray"ın veya "Abdülhamîd Han'ın oturduğu yer"in dışında bir mekân olarak karşımıza sadece Hamidiye Camii'nin holü²³⁶ çıkmaktadır. Ancak bu mekân da yine kapalı bir mekândır. Hamidiye Camii'nin holü, aslında asıl mekânlar olan caminin içini ve daha sonra da caddeye çıkan ön kısmında olanları bize duyurmak için kullanılmış bir ara mekândır. Vak'a bu ara mekânda cereyan etmez ama biz camideki vaazı da, dışardaki bombayı ve Sultan'ın bir arabaya atlayıp gitmesini de dolaylı olarak bu ara mekânda öğreniriz.

Beşinci tablo Yıldız Sarayının büyük merasim salonunu çerçeveler. Ancak "mermer sütunlar ve cephede muazzam pencereler"den başka hiçbir ayrıntısı verilmeyen bu büyük merasim salonunu Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinde alışık olduğumuz ayrıntılı bir tasvire kavuşmuş göremeyiz. Özellikle *Kanlı Sarık* gibi sahnelenmesi dekor özellikleri yüzünden sıkıntılı olan bir eserden sonra Necip Fazıl'ın bu sadelikte bir mekân tarifini karşımıza çıkarması büyük bir değişikliktir.

Dergisi The Journal Of International Social Research, Volume 1/2 Winter 2008, s.246) Necip Fazıl'ın Abdülhamid Han'a dair eserinde bu olay için bir tarih verilmemiştir.

²³⁶ 1884-1886 yılları arasında Sultan II. Abdülhamîd'in saray baş mimarı Sarkis Balyan'a yaptırdığı Hamidiye Camii'nin halk arasındaki adı "Yıldız Camii"dir. Bu gün de daha çok Yıldız Camii adıyla bilinir.

Necip Fazıl Kısakürek son tablolarında sahne önünü kullanmıştır. Sahne önü, eşyasız oluşuyla aslında Abdülhamîd Han'ın itildiği yalnızlığı daha etkileyici olarak yansıtır. Sahne önünün kullanıldığı yedinci tabloda sultanın hal'ini millet adına bildirmeye gelen heyet bulunur. Dokuzuncu tabloda ise yine hiçbir eşyası olmayan ön sahne, eserdeki son mekân olarak Abdülhamit Han'ı seccade üstünde dua eder vaziyette karşımıza çıkarır.

4.3.6. Dil ve Üslûp Özellikleri (Diyaloglar - Tiradlar)

Necip Fazıl'ın, konusunun bir kısmı sarayda geçen iki tarihî piyesinden biri olan Abdülhamid Han piyesinde kullanılan dil, bir saray dilinin inceliklerini taşır. Ancak Necip Fazıl'ın Abdülhamid Han'ın konuşmalarında oldukça sade bir dil kullandığını görmekteyiz.

Karakterlerin özelliklerini konuşmalarından tahlil edebiliriz. Konuşmaların karakteri güzel yansıttığına en iyi örnek, Osmanlı Yahudisi'nin ve Çavuş'un konuşmalarıdır. Osmanlı Yahudisi karakteri icabı, başlangıçta oldukça övgü dolu, edebî ve itinalı bir dille konuşur. Art niyetli olduğu, süslü üslûbundan sezilebilir. Böylece Sultan'dan intikamını alışı demek olan hal' sahnesinde evvelce önünde yerlere eğildiği Sultan'a karşı "sen" hitabını kullanması sürpriz olmamıştır. Sultan'a "küstah" diyerek hakaret etmesi, Osmanlı Yahudisi'nin riyâ tavrını ortaya koyucu mahiyettedir.

Çavuş'un konuşmaları da onun sığ ve saf düşüncesini ortaya koymaktadır. Çavuş tek bir noktaya kapılmıştır, onun Abdülhamîd Han'ın suallerine karşı mantıklı bir cevabı yoktur. "Şeriat yok mu ki şeriat istiyorsunuz?" sorusuna ancak "Şeriat istiyoruz!" cevabını verebilir. Oldukça basit, düz bir ifade yolunu benimsemesi, Çavuş'un ve onun şahsında diğer askerlerin olayları derinlemesine tahlil edemeyen, kandırılmaya müsait bir yapıda olduğunun işaretini verir.

Abdülhamîd Han karakterinin söylediği sözlerin bir kısmının Abdülhamid Han'a izafe edilen hatıralardan seçilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Necip

Fazıl Kısakürek sanat eserinin ruhu gereği bu söyleyişlerin dışına da çıkmış, Abdülhamid Han'ı kendi fikirlerinin sözcüsü konumuna getirmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek, *Abdülhamîd Han* eserinde uzun tiratlara fazla yer vermemiştir. Eserdeki tek uzun konuşma eserin sonundaki dua sahnesinde geçmektedir ve bu da vaziyetin ruhuna uygundur.

Necip Fazıl Kısakürek, geçmişe dair muhasebeler yaptırarak Abdülhamid Han'ı adeta tarih önünde açıklama yapar gibi bir edaya büründürmüştür. Bu durum özellikle Musahip'le, Mabeyn Müşürü'yle olan konuşmalarında karşımıza çıkar. Dua sahnesinde de bir tarih muhasebesi vardır.

5. MUKADDES EMANET

5.1. ESERİN KİMLİĞİ

Mukaddes Emanet piyesi Necip Fazıl Kısakürek'in son tiyatro eserlerindedir. Eserin sonuna "1971" tarihi düşürülmüş ve eser o yıl Büyük Doğu Yayınları arasında neşredilmiştir.

Necip Fazıl'ın tiyatrolarını temsil etmesiyle ünlü tiyatrocusu Abdullah Kars, kendisinin yazılmasını talep ettiği ve daha sonra bizzat oynadığı *Yunus Emre* piyesinden sonra Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* eserini de kendisi için yazdığını söylemektedir.²³⁷

Mukaddes Emanet Necip Fazıl'ın 1960 ihtilâli sonrası yazdığı eserlerin içinde ideolojik vurgusu en güçlü olan tiyatro eseridir. 1960 sonrası giderek derinleşen bir ideolojik havanın hakim olduğu edebiyatımızda Necip Fazıl Kısakürek hem Cumhuriyet tarihimizin, hem de "demokrasi, hürriyet ve Komünizm" gibi siyasî kavramların eleştirisini bu eserle yapmış ve "Anadolu davası"nı ortaya koymuştur.

²³⁷ Bkz. "Abdullah Kars'la Söyleşi", *Yeni Şafak Gazetesi*, 25 Mart 2002

1971’de yazılan eserin “1971” yıllarındaki olaylara da değinmesi eserin ne kadar güncel olduğunu gösterir. 1970’lerde yükselen Komünizm cereyanı ve üniversitelerdeki gerginlikler eserde sığağı sığağına konu edilmiştir.

5.2. ESERİN MUHTEVASI

Necip Fazıl Kısakürek *Kanlı Sarık*’ta nesiller üzerinden yaptığı tarih muhasebesinin bir benzeri ile bu eserde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu eserde *Ahşap Konak*’takine benzer bir kuşak çatışması ve yozlaşmada gelen neslin öncekinden daha ileriye gitmesi durumu da hikaye edilmiştir. 130 yılı aşkın bir tarihin muhasebesini ifadeye kavuşturan Baba ile Abdullah, *Kanlı Sarık*’taki Yetim Hoca ile Mazlum Hoca’ya karşılık düşer.

Çıkış noktası olarak Tanzimat Fermanı’na yaslanan eserde, 1908’deki Meşrutiyet’in ilanı olayından 1970’lerdeki komünist olaylarına kadar uzanan geniş tarih dilimi bir panorama halinde sunulmakta, “Anadolu” ile özdeşleşen Türk - İslâm tezi, bir “dert” olarak ortaya konmaktadır. Bu derdin şuurunda nesiller yetiştirme, eserin temel konusudur. “*Mukaddes Emanet*” Anadolu’nun kendi ruhuna, kendi ruh köküne, kendi derdine sahip çıkması şuurunu ifade eder ve bu şuurun babadan oğula bir miras halinde devam etmesi, temel mesele halinde belirir.

Necip Fazıl Kısakürek’in son dönem tarihimizdeki olaylara karşı en sorgulayıcı, en eleştirici eserleri arasında *Mukaddes Emanet* eserinin ayrı bir yeri vardır.

Son dönem tarihimizin, değışen toplum yapımızın ve modernleşme algısının eleştirisini ihtiva eden eser, özellikle Cumhuriyet sonrası Türk toplumunun bozuluşu üzerine yoğunlaşır. Osmanlı Devleti’nin çöküşe doğru gidiş, Batılılaşmacı anlayış, Cumhuriyet’in getirdiğı harf, şapka inkılâpları gibi yenilikler, Köy Enstitüleri, çok partili hayata geçiş, Komünizm, eserin yorum getirdiğı konular arasındadır. Necip Fazıl’ın eserdeki vak’aları 1971’e kadar

getirmesi ve 1971’den sonraki bir tarihe işaret ederek bitirmesi de 1971’de yazılan bu eserin güncelliğini ortaya koymaktadır.

Eserin baş kahramanı Abdullah, bütün hayatını bir misyona adanmış, babasının vasiyetine adanmıştır. Eseri baştan sona kuşatan bu “vasiyet” duygusu iki boyutludur. Bir boyutunda “iyi bir evlat yetiştirme”, diğer boyutunda da “Moskof’tan intikam alma” vazifesi vardır. Eserin başında temas edilen “Moskof’un Türk düşmanlığı”, eserin sonunda “Komünizm” adıyla dikkatlere sunulmuştur. Necip Fazıl Kısakürek’e göre Komünizm, her şeyiyle Türk tezinin zıddını temsil eden Moskof’tan bu memlekete hiç hayır gelmediğinin en açık örneğidir.²³⁸ Eserin “Moskof düşmanlığı” ile çerçevesi durumu, Necip Fazıl’ın *Kanlı Sarık* piyesinde de gördüğümüz bir durumdur. *Kanlı Sarık* ile *Mukaddes Emanet*, *Moskof* eseriyle birlikte Necip Fazıl’ın Moskof düşmanlığına veya Moskof’un Türk düşmanlığına hasrettiği eserler olarak birbirleriyle ilişkilidir. Üstelik bu saydığımız eserlerin 60 İhtilâli’nden sonra ve birbirine yakın tarihlerde yazılması da bu noktada düşündürücüdür.

Vasiyetin öbür boyutunda “şuurlu evlatlar yetiştirme” düşüncesi vardır. Abdullah babasının ifadesiyle “Anadolu derdinin hastası” olmak ve soyunu da bu derde sahip çıkan evlatlarla devam ettirmek borcundadır. Abdullah kendinden sonra gelen üç nesil boyunca “*Mukaddes Emanet*” şuurunu teslim edeceği kişiyi arar. Bu ideal kişi, ne Avrupa’da tahsil görmek için ana babasının âhını alan, pozitivist anlayıştaki oğlu, ne de oğlunun Allah düşüncesi olmayan oğludur. Abdullah’ın oğlundan gelen nesli yozlaşmada öncekini geride bırakan bir keyfiyet gösterir. Abdullah’tan sonra gelen birinci nesildeki “riyakâr ve istismarcı tutum”, ikinci nesilde yerini “dini toptan inkâr”a bırakır. Üçüncü nesil ise kendine “komünizm” adında yeni bir din edinmiştir.²³⁹ Tanzimat’la filizlenen ve nesiller boyunca devam eden çürüyüş, Cumhuriyet dönemindeki ilk numûnesini böylece Abdullah’ın oğlu şahsında göstermektedir.

²³⁸ Bu konuda en geniş izah, Necip Fazıl’ın *Moskof* eserinde bulunabilir.

²³⁹ Şaban Sağlık, Necip Fazıl’ın tiyatro eserlerini toplu olarak değerlendiren yazısında “Abdullah’ın oğlu ‘tarihî maddecilik’ felsefesine inanırken, torunu da ‘komünist’ ideolojiyi benimser.” demektedir. Komünizm ideolojisinin eserde torunla değil, torunun oğluyla ortaya koyulduğu görülür. (Bkz. Şaban Sağlık, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl Kısakürek”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ocak 2005, s.367)

Eserde Abdullah'ın oğlundan gelen neslini ifade için “güvercin yumurtasından çıkan akrep” tabiri kullanılmıştır. Oğlunun oğlunu gören Abdullah oğlu için söylediği “güvercin yumurtasından çıkan akrep” sözünü geri alır. Oğlu olsa olsa güvercin yumurtasından çıkan felaket habercisi bir baykuş olabilir. Torunu ise bu baykuşun yumurtasından çıkan akreptir. Burada “güvercin”, masum, temiz, imanlı Anadolu insanını temsil etmektedir. Akrep ise aslını inkâr eden, köklerinden büsbütün kopmuş, bütün bir ruh güzelliğini yitirmiş neslin timsâlidir. “Güvercin - akrep” benzetmesiyle hem nesiller arasındaki uçurum, hem de kökten uzaklaşmışlığın hazin ifadesi kastedilmektedir. Güvercin ve akrep nesli arasında, bir geçiş dönemi halinde “taklitçi, rüzgara göre yön değiştiren, başıboş” bir nesil vardır.

Osmanlı devrinin son dönemlerini ve Cumhuriyet döneminin de yaklaşık 50 yılını idrak eden Abdullah, Necip Fazıl'ın Tanzimat Fermanıyla başlatıp 1971'e kadar getirdiği tarihin muhasebesini ifadeye kavuşturan kişidir. Başlangıçta Baba'nın daha sonra da Abdullah'ın yorumladığı bu tarih dilimi, ideolojik bir yoruma tâbidir.

Eserde ayrıca “halk - devlet” çatışması konu edilmiştir. Devletin kurumları halkı anlamamakta, vergi, askerlik gibi yükümlülükler dışında halkı sadece devlete kayıtsız şartsız itaat, bir nevi “şakşakçılık” vazifesiyle hatırlamaktadır. Devletin bütün ilkeleri, “Hürriyet” kavramı bile halka despotlukla sunulmuştur. Başlangıçta Baba, bölgenin hürmet duyulan bir kişisi olarak “Hürriyet” konusunda vaaz vermeye zorlanır. Abdullah ise meclise güvenmediği için “millele hakaret etmek”le itham edilir.

Dört perdelik eserde dört muhtar görürüz ve bu dört muhtardan özellikle ilk ikisi, sahtekâr ve dalkavuk tavırlarıyla öne çıkar. Birinci muhtar, bir suç avcısı gibi davranır. İkinci muhtar ise “ölü yazısını taklit ederek Kur'an sayfalarına sahte taahhüt yazdıran”, Allah inancını istismar eden, hükümeti zulüm âleti farz ederek iş gören bir seciye göstermektedir. Oysa “köyde en az yiyen ve en çok dağıtan, en az uyuyan, en çok yorulan, en az konuşan ve en çok kulak veren” muhtar olmalıdır. Çünkü muhtar, devletin en küçük şubesidir ve muhtar düzelmedikçe, devletin düzeldiği anlaşılmayacaktır. Eserin devlet şahsında “muhtar” a yönelen

eleştirisi, dönemin “töre, köy, ağalık” üçgenindeki roman ve filmlerini hatırlatmaktadır.

Devleti temsil eden ve devlet adına iş yapan kurumlar halkla barışık değildir, bilâkis halka karşı iş görmektedir. Abdullah’ın bu noktadaki hükmü şudur: “Bu memlekette üç şahıs halka sevdirilmedikçe gerçek kurtuluş beklemeyin! Jandarma, vergi tahsildarı, muhtar...” Eserin pek çok konu arasında bu konuya da vurgu yapması siyasî mesaj olarak önemlidir.

Eserin *Mukaddes Emanet* ismi, Necip Fazıl’ın konferanslarında sıkça kullandığı temas ettiği düşünceyi hatırlatıcıdır. En başta şairin;

Ey genç adam, bu düstur, sana emanet olsun
Ötelerden habersiz nizama lânet olsun!

beyti akla gelmektedir. Bu beyit *Mukaddes Emanet*’te Abdullah’ın kızından torununun oğluna söylediği sözlerin şiire dökülmüş hali gibidir. Ayrıca Necip Fazıl’ın

Rahminde cemiyetin ben doğum sancısıyım
Mukaddes emanetin dönmez davacısıyım

gibi mısraları vardır ki bu, yazarın eserleri arasındaki kopmaz bağın bir örneğidir. Şaban Sağlık da bu hususa “metinler arası ilişki” diyerek dikkat çekmiştir.²⁴⁰

5.2.1. Eserin Özeti

Abdullah’ın babası Tanzimat Fermanı’nın ilan edildiği yıl doğmuş, tam dört padişah dönemini idrak etmiş, bilgili bir ihtiyardır. Oğluna Anadoluşluk şuuruna sahip çıkmasını ve bu şuurda evlatlar yetiştirmesini vasiyet eder. Abdullah’ın babası, Moskof’u Türk’ün en büyük düşmanı görmekte ve onun bu düşmanlıktan vazgeçmeyeceğini düşünmektedir. Mezar taşına "Moskof"tan öcünü

²⁴⁰ Bkz. Şaban Sağlık, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl Kısakürek”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, s.370. Şaban Sağlık Necip Fazıl’ın *Mukaddes Emanet* eserinin *Muhasebe* şiiriyle de bir ilişkisi olduğunu söyler. Bu şiirde bir mısra “Mukaddes emanetin dönmez davacısıyım” mısraıdır.

alamadığı için gözleri açık giden” şeklinde bir yazı yazılmasını isteyen Baba, oğluna ayrıca Plevne Savaşın’da kullandığı tüfeği emanet bırakır. Tüfekte öldürdüğü Moskof sayısını gösteren 8 çizgi vardır ve tüfeğe 9. Çizgiyi çekmek de Abdullah’ın görevidir.

Osmanlı Devleti’nin çöküş sancılarını yaşayan Abdullah, cepheden cepheye koşar. Balkan Harbi’nde, Dünya Savaşı’nda görev alır. İstiklâl Mücadelesi’ne katılır. Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte köyüne döner ve toprağa bağlanır.

Abdullah’ın oğlu, hayırlı bir evlat olmaz. Annesinin beşibiryerdelerini çalar. Bu Parayla Avrupa’ya gitmeyi amaçlamaktadır. Üstelik Abdullah’ın millet ve meclise hakaret ettiğini düşünen muhtarla bir olarak babasını jandarmaya şikayet eder. Abdullah oğlunu evlatlıktan reddeder. Oğlunda bulamadığı “soy” idealini artık kızından gelecek evlatlarında arayacaktır.

Abdullah’ın kızından bir oğlu olur. Ancak bu evlat dine, dünya işlerine alâka göstermeyecek kadar düşkündür. Abdullah’ın oğlu ise CHP mebusu olur, evlenir. Karısını babasına el öptürmeye gönderir. Oğluyla konuşmayan Abdullah, gelinine iyi davranır ve ondan hayırlı torun ister.

İkinci Dünya Harbi’nin ardından memleket umumî iflasın eşiğine sürüklenir. Çok partili hayata geçişin ardından DP bir ümit kaynağı halinde boy gösterir. Abdullah’ın bu kez DP’ye geçen Oğlu, ilin millet vekili olarak 21 yıl sonra kendi oğlu ve geliniyle babasının gönlünü almaya gelir. Oğlu’nu hâla affetmemiş olan Abdullah, Oğlu’nun Köy Enstitüsü mezunu ateist oğlunu ise babasından daha fena bulur.

Abdullah özlediği evladı kızından oğlunun torununda bulur. İslâm Enstitüsü mezunu bu genç, okullarda din eğitimi vererek vazifeye atılacaktır. Abdullah emanetinin mirasçısı olarak bu genci görmektedir.

60 İhtilali, üniversite olayları, grev, maddî çöküş memlekete zor günler yaşatır. Şehirde adam öldürme, soygun, eşkıyalık gibi şekillerde kendisini gösteren Komünist hareketleri Anadolu’da da terör estirmeye başlar. Muhtar

köyün fikir adamı olarak Abdullah'ın komünistlerden zarar göreceğinden endişelenir. Ona köyün ıssız yerindeki evini bırakıp kasabaya inmesini tavsiye eder. Abdullah bunu kabul etmez.

Komünistler taramalı tüfeklerle köyü basar. Komünist gençlerin başında Abdullah'ın oğlundan torununun oğlu vardır. Abdullah'ın kızından oğlunun torununu ağaca bağlatan komünist elebaşı, Abdullah'a “komünizmin en ideal çözüm olduğu” üzerine bir senet imzalaması karşılığında canını bağışlayacağını söyler. Niyeti onun imtiyazından faydalanmaktır. Abdullah kalem alma bahanesiyle eve girer. Baba yadigarı tüfekte komünist elebaşını öldürür ve diğer komünistler tarafından vurulur. Jandarma yetiştiğinde ateş kesilmiştir. Abdullah can verirken kızından torununun oğluna “*Mukaddes Emanet*”i unutmamasını söyler.

5.3. ESERİN YAPISI

Eser dört perde ve sekiz tablodan oluşur. Necip Fazıl Kısakürek bu eserinde zaman atlamalarını daha çok tablolarla değil de perdelerle yapmıştır. Yazdığı diğer tiyatrolara kıyasla dar bir hacmin içine daha fazla perdeyi sığdırmıştır.

Her perdede sadece iki tablo bulunur ve perdeler büyük zaman atlamalarının bir işareti olma görevini yüklenir. Eserin 8 tablosundan 4'ü sadece sahne önünü ihtiva etmekte, Abdullah eksenli hikayeye bu sahne önü tablolarından sonra dönülmektedir. Bu yönüyle eser Necip Fazıl'ın *Kanlı Sarık*'ta kullandığı “tarihin geçit resmi halinde seyredilmesi” metodunu hatırlatır. Denilebilir ki Necip Fazıl'ın *Kanlı Sarık*'tan sonra sahne önünü en etkin bir şekilde ortaya koyuşu bu eserdir. Birinci, üçüncü, beşinci ve yedinci tablolarda sahne önü tarihî zamanı belirtici ve yorumlayıcı özellikleriyle oldukça fonksiyonel bir şekilde kullanılmıştır.

5.3.1. Olay Örgüsü

Mukaddes Emanet'te olay örgüsü, bir baba-oğul-torun üçgeninde seyretmektedir. Baba'dan başlayarak toplam beş kuşak üzerinden bir "emanet" meselesi ele alınırken bahsedilen emanetin bir şuur meselesi olduğu duyurulur.

Eserde olaylar tarihî gelişmelerle sıkı bir ilişki içindedir. Olaylar aslında tarihin temel desenlerini ortaya koyar şekilde sıralanmış, bu desenleme içinde tarih eleştirisi verilmiştir. Başlangıçta Meşrutiyet'in ilânının estirdiği "hürriyet" havasının eleştirisi Baba ile verilir. Baba'nın oğluna nasihati eserin temel düğümünü oluşturacaktır.

Olayların tarihî boyutu ile Abdullah eksenindeki hikaye birbirine Paralel şekilde ilerler. Olayların tarihî boyutunu belirleyen başlıca vak'alar şu şekilde sıralanabilir:

- 1- Meşrutiyetin ilanı
- 2- Balkan ve Birinci Dünya Savaşları
- 3- Cumhuriyet'in kuruluşu ve çeşitli inkılaplar
- 4- İkinci Dünya Savaşı ve çok partili hayata geçiş
- 5- Demokrat Parti iktidarı
- 6- 60 İhtilâli
- 7- 1970 olayları

Bu tarihî vak'alar Abdullah eksenindeki hikayede sırasıyla şu gelişmelerle birlikte seyredilir:

- 1- Abdullah'ın babasının vefatı
- 2- Abdullah'ın Balkan ve Dünya Savaşlarına katılması
- 3- Abdullah'a vekillik teklif edilmesi, Abdullah'ın oğlunun annesinin altınlarını alarak gitmesi
- 4- Abdullah'ın oğlunun milletvekili olarak kendi oğlu ve geliniyle birlikte babasının gönlünü almaya gelmesi
- 5- Abdullah'ın oğlundan torununu vurması

Dört perdeden oluşan piyeste ağırlık son perdelere verilmiştir. Abdullah'ın oğlunun annesinin altınlarıyla kaçması, yıllar sonra geri dönüp af dilemesi en büyük metin halkalarını oluşturur.

5.3.2. Düğümler - Çözümler

Eserin temel meselesi, eserin ismi ile duyurulmuştur: *Mukaddes Emanet*. Baba, oğlu Abdullah'a en büyük emaneti olarak bir şuuru teslim eder. Baba'nın vasiyetiyle birlikte "*Mukaddes Emanet*"in gelecek nesillere intikali, eserin temel düğümünü oluşturur.

Okuyucuyu "babadan oğula geçen emanet" meselesiyle ilk perdede karşılaştıran yazar, kahramanlardan birine "baba" adını vererek daha baştan dikkatlerimizi oğul ve oğullar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Baba, oğlu Abdullah'ı bir emanetçi olarak görmekte ve ona bu emaneti soyunda devam ettirmesini vasiyet etmektedir. Baba'nın vasiyeti üç basamak halinde belirir:

- Türk- İslâm dâvasının şuurunda evlatlar yetiştirme
- Bir Moskof öldürerek tüfeğe dokuzuncu çizgiyi çekme
- Mezar taşına "Moskoftan öç alındığını görmeden gözleri açık giden" şeklinde bir yazı yazılması

Bu vasiyetlerden en öne çıkanı birincisidir ve eserin bütününi kuşatır. Tüfekte ilgili vasiyet ilerki sahnelerde akıbetine dair bir şey duyurulmayan, ancak eserin sonunda çözülecek olan bir düğümü ifade eder. Sonuncu vasiyet ise eserin "Moskof" düşmanlığı anlamını bütünleştirmektedir. Baba'nın mezar taşına yazdırmak istediği ibare, Necip Fazıl'ın *Moskof* eserinde "Moskof'un ilk ve umumî takdimi" olarak işaret ettiği ve adeta eserin mânasıyla bütünleşen bir mezar taşı yazısıdır. 11 Ocak 1946 tarih ve 11 sayılı *Büyük Doğu* dergisinin kapağında konu edilen bu mezar taşı yazısı Akçakoca'nın Göztepe köyünde bulunmuş bir mezara aittir. *Moskof* eserinin 1973'teki ilk baskısının kapak resmi olarak da kullanılan ve Ali Ağa adlı birine ait olduğu anlaşılan bu mezar taşında şunlar yazılıdır:

“Moskof keferesinden intikam alamayan Merhum Alemdar Ali Ağa'nın ruhuna Fatiha”²⁴¹

Öyle görülüyor ki Necip Fazıl Kısakürek “Türk - Moskof” düşmanlığına ayna tutan bu tarihî delili, eserin mihenk noktasına oturtarak kurguya dayalı tiyatro metnini hem daha idealist, hem de diğer tarihî hadiselerle birlikte daha gerçekçi bir boyuta taşımıştır. Aslında Necip Fazıl'ın bütün tarihî tiyatro eserlerinde yoklanabilecek bir husus olan “olayları gerçek belgelere dayama” özelliği, en bariz örneğini bu eserde verir.

Abdullah'ın babasının diğer iki vasiyetini gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği, eserin temel meselesidir. Bu vasiyetin birinci basamağı Abdullah'ın babasından kendisine gelen şuuru devam ettirecek evlatlar yetiştirmesidir. Yani mesele “hayırlı evlat”ta düğümlenmektedir. Abdullah'ın iyi bir oğul yetiştirmede başarısız olduğunu ikinci perdede öğreniriz. Ancak bu kez ümitler Abdullah'ın kızındadır. Abdullah soyunun kızından devam edeceğini söyler.

“Şuurun soyda devam etmesi” eserde o derecede önemli bir meseledir ki Abdullah oğluluyla arasındaki uçuruma sadece “soyunun devamı” penceresinden bakar. Evladını “hayırlı torunlar yetiştirme” misyonundan ayrı düşünemez. Oğlunun annesinin altınlarını alarak evden gittiği gün abisinin gittiğine üzülen kızına verdiği cevap bu açıdan oldukça manidardır:

“Sen evinde oturacaksın. Büyüyeceksin, okuyacaksın!.. Bana hayırlı torunlar yetiştireceksin!..”

Oğlunu evlatlıktan reddetmiş olan Abdullah, yıllar sonra kendisini ziyaret eden oğlunun karısına da “Bana hayırlı torunlar yetiştir.” nasihatinde bulunur.

²⁴¹ Necip Fazıl Kısakürek, *Moskof* eserinin takdim yazısında bu mezar taşı için Büyük Doğu'da verilen izah ile beraber şunları kaydetmektedir: “İşte, ruhunu teslim ederken, en büyük iman içinde en büyük hınçla Allaha kavuşacak kadar millî mefkûresini şahıs derdi haline getirmiş bu mübarek TÜRK, her birimizin öz babasından bir derece daha yakındır. Babamız Alemdar Ali Ağa ile iftihar ediyor; ve onun Türk ruh röntgeni halindeki mezar taşını bütün dünyaya arz ve takdim ediyoruz. Bu Ali Ağa'da bütün Türklük görülmektedir, Türk, mezar taşı gibi, ancak son hüviyet, mâna ve imânını kaydettireceği ve sadece Allah'ın rahmetine sığındığını belirtmekle kalacağı, taştan âhîret kartvizitinin üstüne, imana bitişik olarak iman hıncını kazımadan duramamaktadır.” (Kısakürek, *Moskof*, s.8-9)

Böylece eser “hayırlı evlat” meselesinden “hayırlı torun” meselesine kaydırılmış olur. Abdullah aradığı torunu kızının soyunda bulmaya çalışacaktır.

Milletvekili olan oğlun da bir oğlu olmuştur. Ancak bu “torun” Abdullah’ın aradığı, özlediği torun değildir. Kızından olan torunu ise kendini dünya işlerinden soyutlamış, ahiret işlerine adanmıştır.

Abdullah’ın aradığı toruna ulaştığını eserin son sahnesinde görürüz. Kızından torununun oğluyla artık Abdullah emaneti teslim edeceği, soyunu temsil edecek bir evlada kavuşmuş olur. Üstelik bu evlat, dine dalıp dünyayı ihmal etmeyen, genç nesillerin İslâm’a yönelmesinde kaynaklık edecek misyon sahibi bir gençtir. Tüfeğin sırrı ise en son ortaya çıkarak eserin “emanet” anlamını bütünleştirir.

Baştan beri beklediğimiz “dokuzuncu çizgiyi temsil eden Moskof”, Abdullah’ın soyundan gelen bir torundur. Abdullah başlangıçta babasının “Moskof öldürme” vasiyetine “Moskof”la karşılaşması mümkün görünmediği için şüpheyle bakmıştır. Üstelik Baba, Abdullah’a “Öyle bir Moskof devir ki, senin birin benim sekizimden üstün olsun!..” demiştir. Son sahnede “sekiz Moskof’tan üstün Moskof’un Abdullah’ın oğlundan gelen torunu olduğunu öğreniriz. Üstelik Abdullah bu torunu “yüzbin Moskof’a bedel, Moskofların Moskof’u” olarak görmektedir. Böylece Abdullah “Moskof’tan öğ alamadığı için gözleri açık giden” babasının vasiyetini en güzel şekilde yerine getirmiş, bir mânada babasının Moskof’tan intikamını da almıştır. Böylece Necip Fazıl’ın *Kanlı Sarık*’tan sonra bu eserinde de ele alınan “Moskof’un Türk-İslam ruhuna zıt olduğu” tezi, Komünizm bağlamında bir ifade yolu bulmuştur.

Eser çatışmalar açısından oldukça zengindir. Geniş çerçevede Anadolu’nun Batı anlayışını taklit eden devletle çatışması, eserin ruhunu oluşturur. Bu çatışma özellikle “muhtar” şahsında bir yoruma kavuşmuştur. Abdullah devletle olduğu kadar öz oğluyla ve oğlundan gelen torunlarıyla çatışma içindedir. Bu çatışma son perdede zirveyi bulur ve bir çarpışma halini alır. Abdullah oğlundan gelme torununu öldürürken, emanet şuurunu da kızından gelme torununa tevdi eder.

5.3.3. Şahıs Kadrosu

Mukaddes Emanet'te şahıs kadrosu, figüranlar ve şahıslar olarak keskin bir ayrıma tabidir diyebiliriz. Çünkü eserde figüranlar sadece sahne önü tablolarında, tarihin seyrini ifade için kullanılmıştır. Bu figüranlardan bir kısmı elinde veya üzerinde, bulunulan yılı gösterir bir tabela olduğu halde sahnede görünürler. Bir kısım figüranlar da “köyden şehre akın eden köylü, öğrencisinin mahkum ettiği üniversite hocası, moda taklitçisi genç” gibi, cemiyetteki değişimi bir numûne halinde seyrettiren, temsil görevindeki şahıslardır. Ana vak’anın içinde, dördüncü tablodaki jandarma ve son tablodaki iki komünist dışında belirli bir figüran yer almamıştır. Necip Fazıl Kısakürek belki de bu yüzden eserin başında şahıs kadrosunu listelerken figüranlar için herhangi bir işaretleme yapmamıştır.

Eserin figüranlar dışındaki şahıs kadrosu 9 kişiden oluşmaktadır. Hadiselerin merkezindeki şahıs ise Abdullah’tır. Bununla birlikte eserde ilk olarak karşımızda Baba karakteri belirginleşir.

Mukaddes Emanet de Necip Fazıl’ın kadın karakterlere yer vermediği tiyatro eserlerindedir. Burada kadınlar, ancak evin içinden gelen sesleriyle varlıklarını duyurur şekilde oldukça pasif konumdadır. Annenin de kızın da sahnede vücut bulmuş halde bir görünüşü yok, ancak sesi vardır. Abdullah’ın oğlundan olan torunun gelini ise sadece bir tasvir olarak eserde yer alır.

5.3.3.1. Baba

Baba, eserin başkahramanı olan Abdullah’ın babasıdır. *Kanlı Sarık*'ta Yetim Hoca'nın, oğlu Mazlum Hoca ile ilişkisi neyse burada da Baba ile Abdullah’ın ilişkisi odur.

Baba Abdülhamid Han’ın devrildiği, İstanbul’da “hürriyet” karmaşasının yaşandığı bir zamanda hayatın sonuna erişmiştir. Memleketin manzarasından oldukça ümitsizdir. Tanzimat Fermanı’yla başlayan süreci “gavura yaklaşma” olarak tanımlar. Abdülhamid Han’dan ise hayranlıkla bahseder.

Necip Fazıl Kısakürek “baba” vasıtasıyla daha eserin başında bir tarih muhasebesi yapmaya başlar. Abdülmecid, Abdülaziz, Deli Murat ve Abdülhamid dönemlerini görmüş olan bu 70’lik ihtiyar, bir nev’i “tarih baba” edasına bürünür. Oldukça kesin ifadelerle tarih hakkında hükümler verir:

“Tanzimattan sonrasını şöyle gör: İstanbul’da donanma, düğün dernek, Anadolu’da karanlık, cenaze, kıtlık...”

“Hastalığı gören, sahtelikleri anlayan, bu gidişe “Dur!” demek için çabalayan ilk padişah Abdülhamit oldu...”

“Avrupalı kızağından inme, Kaptanı yahudi, çarkçısı mason, tayfası dönme, rotası dinsizlik, hürriyet gemisinden ne bekliyorsun?..”

Baba’nın Abdullah’tan başka çocukları da olmuş, ancak onlar yaşamamıştır. Abdullah Baba için “giderayak emanetini teslim edebileceği biricik kafadarı”dır.

Eserin konusu teşkil eden ve Baba’dan oğula bir emanet halinde intikal edilmek istenen şey, bir “derd”in şuurudur. Baba bu derdin adını “Anadolu” koyar. Evladı, ardından gelenleri bu derdin hastası olmayacaksa Baba kendisini nesli kesilmiş addedecektir:

ABDULLAH - Neleri kendine dert edinmişsin Baba?..

BABA - Eğer sen de aynı derdin hastası olmayacaksan vay halimize?.. Neslim bende kuruyup tükenecek demektir.

ABDULLAH - (*Coşkun*) Hayır Baba.senin neslin kurumayacak! Ben sana lâyük olmaya, sana lâyük oğullar yetiştirmeye bakacağım! Hepimiz aynı derdin kazanında pişeceğiz, aynı derdin hastası olacağız!

BABA- (*Sopasını kaldırır*) Bu derdin ismini de koyun! Şunun, bunun değil Anadolu’nun derdi...

Baba köyün ileri gelen, saygı duyulan bir kişisidir. Bu yüzden köydeki “hürriyet” bayramına katılması ve hürriyete dair vaaz vermesi istenir. Baba bunu reddetmekte hür olduğunu söyleyerek bir “hürriyet” muhasebesi yapar. Bu “hürriyet” meselesi eserin devamında da bu kez Abdullah tarafından sık sık eleştirilecektir.

93 Harbi'nde Gazi Osman Paşa'nın karargâhında çavuş olan Baba, Paşa tarafından hediye edilen tüfeği bir yadigar olarak saklar. Bu tüfeğin üzerinde 8 çizgi vardır ve bu çizgilerin her biri, Plevne'de öldürdüğü Moskof askerlerini temsil etmektedir. Baba'nın oğluna bir vasiyeti vardır: Bir Moskof daha öldürerek tüfeğe bir çizgiyi de Abdullah'ın çekmesini ister. Çünkü sayılarda kemal 9'dadır. Necip Fazıl Kısakürek "9" sayısına yüklediği "kemal" anlamını *Kanlı Sarık*'ta da "Yetim Hoca'nın Kars'ta Moskofla çarpışırken şehit olan 9. Sarıklı olmak istemesi" şeklinde görmekteyiz.

Abdullah Moskof'la harp devri kapanmışken bir Moskof'la karşılaşacağı konusunda şüphelidir. Baba'ya göre Moskof eninde sonunda ortaya çıkacak, Türkiye'nin zayıf halinden faydalanmaya bakacaktır. *Kanlı Sarık*'taki Mazlum Hoca'nın "eski Rusya'yı ciğerinden patlatan Bolşevik Moskof'unun evvelkinden daha tehlikeli olduğu" hükmüne benzer bir şekilde Baba'nın da bu öngörü diyebileceğimiz hükmü eserin sonunda onu haklı çıkaracaktır.

Baba için "Moskof'tan öç alınması", mezar taşına yazılacak kadar önemli bir meseledir. Böylece Baba karakteri cemiyet ıstırabını derinden yaşayan, yani bir tabirle içselleştiren bir karakterdir. Baba'nın Anadolu derdine bağlılığında ve Moskof'u bu şekilde tahlil edişinde vatan derdini şahıs planı halinde sahipleniş söz konusudur. Necip Fazıl'ın *Moskof* eserine konu ettiği tarihî mezar taşı üzerine söyledikleri de bu açıdan düşündürücüdür:

İşte, ruhunu teslim ederken, en büyük iman içinde en büyük hınçla Allaha kavuşacak kadar millî mefkûresini şahıs derdi haline getirmiş bu mübarek TÜRK, her birimizin öz babasından bir derece daha yakındır. Babamız Alemdar Ali Ağa ile iftihar ediyor; ve onun Türk ruh rontgeni halindeki mezar taşını bütün dünyaya arz ve takdim ediyoruz.²⁴²

Taştan bir "âhret kartviziti" demek olan mezar taşındaki bu yazıda "iman ile iman hıncı" bir aradadır. Çünkü dâvayı sahiplenmek, davanın zıddını temsil eden şeye de hınç duymayı gerektirmektedir.²⁴³ Müslüman Türk ise Moskof'un

²⁴² Kısakürek, *Moskof*, s. 8

²⁴³ Necip Fazıl'ın pek çok eserinde "iman" meselesi "iman hıncı" ile bitişik olarak ele alınmaktadır. Çünkü teze karşı bir antitezi vardır ve antitezi çürütmek bir vazifedir. Mesela din eğitimi konusunda "kaba softa ve ham yobaz", davanın zıt kutbunu temsil eder. Ruhçuluğun

zıddını temsil eder. Bu yüzden Necip Fazıl Kısakürek'e göre mezar taşına Moskof hıncını naksettiren Alemdar Ali Ağa'da bütün bir Türklük görülmektedir. Anadolu davasını kendi derdi halinde sahiplenen bu baba, bize öz babamızdan daha yakındır. Necip Fazıl'ın Abdullah'ın babasını piyesinde "Baba" adıyla işaretlemesinde bu incelik dikkatlerden kaçmamalıdır.

5.3.3.2. Abdullah

Abdullah eserde 80 yıllık ömrüyle büyük bir tarih diliminin şahidi olan ve nesiller halinde devredilecek emanetin temsilcisi olan kişidir. Abdullah da tıpkı babası gibi memleket meselesini, Anadolu derdini kendi derdi halinde benimsemiş, adeta bu derde adanmıştır.

Abdullah Baba'sının ölümünden sonra ardı kesilmeyen savaşlarda çarpışmış, Balkan Harbi, Dünya Savaşı ve İstiklâl Mücadelesinde görev almıştır. Babasından "toprağa bağlanma"ya dair nasihat alan Abdullah, Cumhuriyetin ilânından sonra köye yerleşir. Evlenir ve toprağa bağlı olarak yaşar. Bu sırada kendi kendini yetiştirmeyi, geceli gündüzlü okuyarak "kendi kendini ekme"yi ihmal etmez.

Abdullah'ın bütün hayatını kuşatan kaygısı, babasının vasiyeti üzerinde temellenir. Babası ona "soyunun devamı olma" misyonunu yüklemiştir. O yüzden eser boyunca Abdullah'ın birinci meselesi "hayırlı bir evlat yetiştirme" üzerinde düğümlenir. Bu evlat, Anadolu derdine sahip çıkacak, Türk-İslam tezini temsil edecek ideal bir neslin habercisidir. Abdullah bu hayırlı evladı kendisinden sonra gelen tam üç kuşak boyunca arar. Oğlunda ve oğlundan gelen soyunda gittikçe derinleşen bir yozlaşmadan, kökünü inkârdan başka bir şey göremez. Hayırlı evlat ümitleri kızında toplanmıştır. Bu kız büyüyecek ve Abdullah'a hayırlı torunlar yetiştirecektir. Abdullah'ın soyunun iyi kanadını kızının temsil etmesi, *Kanlı*

karşısında da maddecilik vardır. Düşmanı tespit ve teşhir etme Necip Fazıl'ın doğruyu anlatmada kullandığı bir yol hükmündedir. *Moskof, Sahte Kahramanlar, Doğru Yolu Sapık Kolları*, bu babda değerlendirilebilir. Doğruya yapışmanın bir şartı düşmanı tespit ve düşmana düşmanlık şeklinde belirginleşir. Şu beyitte bu mâna çerçevelenmiştir: "Ey düşmanım sen benim ifadem ve hızımsın / Gündüz geceye muhtaç; bana da sen lâzımsın"

Sarıık'taki Mazlum Hoca ile benzerlik gösterir. Ancak Mazlum Hoca'nın oğlu olmadığı için ümitleri kızında toplanmıştır. Burada ise bir oğul vardır ama hayırsızdır.

Abdullah'ın kızı üzerinde yeşeren umutları, kızının oğlunda gerçek zemini bulamaz. Çünkü bu torunun bütün endişesi âhiret üzerinedir. Dine çok bağlıdır ancak din bağlılığıyla birlikte cemiyet plânında bir misyon yüklenmeye uzaktır. Abdullah özlediği “hayırlı evlad”a, kızından torununun oğlu ile ulaşır. İslâm Enstitüsü mezunu bu genç Abdullah'ın mukaddes dâvasının mümessili olacak kişidir. Eserin başında Baba'nın Abdullah'a anlattıklarına benzer bir şekilde Abdullah da bu gence bir yandan hayatını tarihî mânasıyla hülâsa eder, bir yandan da ona ömrünce unutmaması gereken ilkeleri sıralar. Özellikle Abdullah'ın, vazifesine orta okul ve liselerde hocalık yaparak başlayacağını söyleyen kızından torununun oğluna din eğitiminde esas tutması gereken ilkeleri sıralayışında, Necip Fazıl'ın “kaba softa ve ham yobaz” tipinin zıddı olarak gördüğü gerçek din adamının tasviri vardır. Bu yönüyle bu kısım Necip Fazıl'ın *İman ve İslâm Atlası* eserinde sunduğu din eğitiminde esas alınması gereken ilkelere dair görüşlerinin bir özeti gibidir:²⁴⁴

Ben senin İslâm dâvasını yer yüzüne nakşetme işinde tam bir dünya adamı, öbür taraftan kalbini bir an ahiret ürpertisinden ayırmayan bir vecd insanı olmanı istiyorum.(...) Gayene, masum çocuklar üzerinde bir ruh hamurkârlığıyla başla!.. Bu işte gayet ince, zarif, sevdirci, sindirici olman lâzım... Sanatını göster. Bir sanatkâr gibi davran! Eski softalar misâli, kaba ve kelek olmaktan sakın!

Abdullah da babası gibi millî meseleleri şahsî mesele halinde dert edinir. Ömrünü adadığı “dâva”yı kızından torununun oğluna emanet ederken ona âdeta yalvarır:

Aman evlâdım, bu kıvılcımın üstüne titre! Aman evlâdım. Bu kıvılcımı hain rüzgarlardan sakın!.. Aman evlâdım bu kıvılcımı çirkefe düşürme... Aman evlâdım, aman evlâdım...

²⁴⁴ Necip Fazıl'ın din eğitimi hakkındaki görüşleri için bkz. Aslıhan Haznedaroğlu, “Necip Fazıl'ın Din Eğitimine Dair Görüşleri: *İman ve İslâm Atlası Örneği*”, *YECDER III. Ulusal Din Görevlileri Sempozyumu* (12 Mayıs 2012) YECDER, İstanbul, 2012. Bu çalışmada Necip Fazıl'ın din eğitimi hakkındaki görüşleri “telkin ağırlıklılık, estetik, hurafelere karşılık, aşk ve vecd odaklılık, ferdiyetçilik, hayata tam bir nüfuziyet” gibi işaretiler etrafında tespit edilmekte ve *Mukaddes Emanet* eserindeki Abdullah'ın torununun oğluna nasihati de yazarın din eğitimine dair fikirlerinin muhtasar bir ifadesi şeklinde değerlendirilmektedir.

Abdullah'ın emaneti torununun oğluna tevdi ederken kendisinin cemiyette vazife alamamasını, köye bağlı kalmasını “kader”e bağladığını görürüz. Oysa Abdullah Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne seçilmesi için “kafa sahibi bir köylü olarak” kendisine teklif götürülmüş biridir. Abdullah bu teklifi, kendisinin meclise göre bir adam olmadığını söyleyerek reddeder. Ona göre meclis, oğlu gibi olanlara açıktır. Oğlu hakkındaki sözleri yıllar sonra gerçekleşecek, oğlu önce CHP sonra da DP içinde yer edinecektir.

Abdullah ile Baba karakterleri birbirinin benzeridir. Bu benzerlik tarih yorumundan köyün muhtarına karşı gösterilen tavra kadar geniş bir zemin gösterir. Denilebilir ki iki şahıs arasında fark oluşturan tek şey zamandır. Özellikle “hürriyet” konusunda Baba'nın söyledikleriyle Abdullah'ın söyledikleri Paralellik arz eder.

Yeniliklere karşı Abdullah da babası gibi oldukça serttir. Eleştirilerini sert bir dille yapar, dimdik durur, jandarmayla tehdit edilmesine aldırmadan bildiği doğruları haykırmaya devam eder. Bazen Abdullah'ın eleştirici tavrı, “aksilik” diyebileceğimiz dereceye yükselir. Bu aksilik özellikle oğluyla ve torunuyla olan diyaloglarında kendini gösterir. Oğluna ve torununa karşı hakaret kelimeleriyle örülü, keskin dilli bir ifade kullanır:

Oğlum! Ben seni ceylandan doğma bir yılan farz etmişim. Yanılmışım!.. Sen modaya uyan bir taklitçiden, bir zavallıdan başka bir şey değilmişsin meğer... Sen devirlerin tezgâhladığı, dayanakların testerelediği, içini boşalttığı, boşlukta bıraktığı, rüzgârlara uyar bir zavallı... *(Hızla torununa döner)* Amma bu?.. Senin yumurtandan çıkan bir akrep. *(Uzun uzun torununu süzer)* Bakalım bundan peydahlanacaklar nasıl olacak?..

Abdullah'ın aksiliğe varan tavrına bir örnek de torununun eşine karşı tavrında görülür:

ABDULLAH - Nasıl şeymiş bu kız?

OĞLU - Bir köy kızı... Enstitüden arkadaşı... Beraber okumuşlar...

ABDULLAH - Bir sırada okumuşlar, bir tabaktan yemişler, belki de bir yatakta yatmışlar, desene...

OĞLU - Ne münasebet Baba!

ABDULLAH - Allah Allah... Daha neler göreceğim!..

(...)

ABDULLAH - Bu hünsa tipli kız mı senin karın?..²⁴⁵

Bu tür keskin tepkileriyle yer yer “aksi bir ihtiyar” profili çizen Abdullah, yeni Cumhuriyetin inkılâplarıyla, hükümeti temsil eden şahıslarla da çatışma içindedir. Devletin en küçük şekli olarak gördüğü “muhtar”, Abdullah’ın muhalefetinin en yakın ayağıdır. Çünkü muhtar, halkın en iyisi değildir, hükümeti bir zulüm vasıtası olarak görmektedir. Abdullah’a göre milletin kurtuluşu “muhtar, jandarma ve vergi tahsildar” üçlüsünün millete sevdirmesiyle mümkündür.

5.3.3.3. Oğlu

Oğul, Abdullah’ın soyunun kötü kanadını temsil eden kişidir. Cumhuriyet sonrası nesilden olan bu evlat, genç yaşta Avrupa’da tahsil görmek, ülkeye dönüp politikaya atılmak gibi büyük hırslara kapılmış, bu amaçlarını gerçekleştirmek için de annesinin altınlarını çalmaktan kaçınmamıştır. Başlangıçta inkâr ettiği “altın çalma” suçunu, daha sonra bir haklı girişim gibi savunur. Babasına karşı olan vefasızlığı muhtarla bir olup babasına kelepçe taktıracak boyuta varır. Böylece Oğlu, eserin hemen ikinci perdesinde karşımıza “hırs sahibi, hırslı, yalancı, pişkin, korkak, düzenbaz” şeklinde özetlenebilecek kötü bir karakter olarak çıkar.

Oğlu, düşlediği hayaline kavuşmuş ve vekil olmuştur. Ancak siyasette de güvenilir bir insan değildir. Yıllardır üyesi olduğu partiyi terk ederek yükselişte olan DP’ye geçer. DP milletvekili olarak dine yapay bir bağlılık göstermeye başlar. Artık içten ve dıştan inkâr etmekle övündüğü Allah’ı bile kendisinin şahidi olarak ağzına alabilmektedir. Böylece politikasını da din istismarı üzerine kurar. Büsbütün tabiatına zıt olduğu halde, Abdullah’ın özlediği kahramanını bile sahiplenir, “Onu biz getireceğiz!..Demir kırat getirecek!.. ” diye haykırır.

²⁴⁵ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.69

Oğlu'nun babasının gönlünü almaya gidiŖi bile riyakâr bir teŖebbüstür. Niyeti millet vekili olduğu ilde iyi bir intiba bırakmak, adından “babasının affetmediği vekil” olarak bahsettirmemektir. Çünkü babası Ŗehirde saygı duyulan birisidir. Babasının kendisini affetmemesi konusunda kendisinde hâla kabahat görmeyen Oğlu, en sonunda her fırsatta partisinin propagandasını yapan, meselesiz bir siyasetçi olup çıkmıŖtır.

Oğlu, Abdullah'ın zıddı olarak devlet kurumlarıyla iyi bir iliŖki içindedir. Abdullah'la ters düşen muhtarla bir olup babasını jandarmaya teslim etmesi Oğlu'nun devletle iyi iliŖkisine ilk örnektir. Daha sonra siyasete atılması, 20 yılı aşkın süren vekilliği, Oğlu ile devleti bütünleŖtirir Oğlu, kendi oğlunu da Köy Enstitüsü'nde okutarak devletle, devletin resmî ideolojisiyle sonuna kadar barıŖık bir portre çizer. Böylece eserde “resmî ve dayatılan ideoloji”nin bir ayağını Oğlu temsil etmekte, inkılâpların eleŖtirisi Oğlu üzerinden yapılmaktadır.

5.3.3.4. Torunu

Torun Abdullah'ın oğlundan gelen torundur ve Abdullah'ın kızı tarafından gelen torunu gözümediği için bu Ŗekilde isimlendirilmiŖtir.

Torun, dedesi Abdullah'ın karŖısına, milletvekili olan babasıyla birlikte çıkar. Köy Enstitüsü mezunu bu genç, kendisiyle aynı okulda okuyan bir kızla evlidir. Torunda resmî ideolojinin neticesi “inançsızlık” olarak müŖahade edilir. Üstelik Torun, dinin bir bilgi, bir birikim olarak da uzağındadır, meselâ İmam-ı Gazâlî'yi hiç duymamıŖtır. Bütün dünyayı bildiğini söyler ama İslâm'ın kaç Ŗart olduğunu bilmez. Bilmediği Ŗeylere karŖı, o Ŗeylerin bilmeye değmez olduğunu söyleyerek kendini savunur. Onun bu tavrında adeta dinî bilgi eksikliğinin bir iftihar unsuru halinde belirginleŖmesi vardır. Allah düşüncesini insan icadı olarak gören bu genç, “tarihî maddecilik” akımına bağlıdır.

Abdullah torununun temsil ettiği nesli, oğlundan daha tehlikeli ve daha zavallı görmektedir. Torunu yanında oğlu, ancak “güvercin yumurtasından çıkma, felaket habercisi bir baykuŖ” olabilir. Torunu ise “bu baykuŖun yumurtasından

çıkan bir akrep”tir. “Batılının dev aynalarında kendini beğenmeler, türlü türlü böbürleniş ve sarhoş olmalarla” yürüyen çizgi, torununun neslinde devam edecektir.

Torun, idealist bir kişiliktir. Babasının vaziyete göre şekil alan yapısına karşılık, o daima kararlı, sağlam bir karakter gösterir. Abdullah’ın “merkez düşünce, müdir fikir” diye gösterdiği minareye karşı onun da komünist bir dünya görüşü vardır. Böylece aslında o, babasının ancak özendiği, Abdullah’ın düşmanı olduğu ideolojiyi temsilcisi keyfiyetine bürünmüştür.²⁴⁶ Dedesiyle arasındaki uçurumu görmekte, dedesinin ideal torununun da içerde namaz kılan torun olduğunu bilmektedir. Bir sosyolojik vak’a, sosyal bir kanun eseri olarak gördüğü dedesine karşı da babasını savunmaktadır.

5.3.3.5. Kızından Torununun Oğlu

Kızından Torununun Oğlu, Abdullah’ın soyunda beklediği, emanetini teslim edeceği ideal nesli temsil etmektedir. Abdullah bu torun ile özlediği terkibe ulaşır. Bu terkip hem İslâm’a aşk ve vecd ile bağlı olmanın, hem de dâvayı cemiyet çapında ele almanın terkididir. Baba’nın Abdullah’ı kendisine kafadar bulması gibi Abdullah da bu genci kendisine yakın bulmakta, kendisinden ayrı bir yönünün olmadığını teslim etmektedir.

Abdullah’ın bütün özlemlerini üzerinde toplayan bu genç, İslâm Enstitüsü mezunudur. Beş yaşındayken kaybettiği babasına karşılık o, âhiret işlerinde de dünya işlerinde de gayretlidir. İyi bir tahsil görmekle birlikte, kendi kendini yetiştiren büyük dedesine hayrandır, “bir tedavi rejimi gibi” dedesinin emirlerine harfiyen uymaya çalışır, onun gibi olmak ister.

Abdullah’ın “hayırlı evlat” idealinin bir “din eğitimcisi” olarak belirmesi, bize *Kanlı Sarık*’taki Yetim Hoca’nın evlat hayalini hatırlatmaktadır. Yetim Hoca da oğlunun kendisi gibi bir sarıklı olmasını istemektedir. Yetim Hoca için Türk’ün

²⁴⁶Sezai Coşkun da bu durumu “Oğlunun oğlu ise, babasının Abdullah’a ters olan hayat tasavvurunu daha da ileriye götürerek ona düşman bir ideolojinin temsilcisi olmuştur.” diyerek anlatır. (bkz. Şaban Sağlık, “Necip Fazıl’ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, s.396)

adeta remzi demek olan “sarık”, bir aile yadigarı olarak Mazlum Hoca’ya ulaşır. Mazlum Hoca içinde babasının “sarıklı olma” idealini yaşatır.

5.3.3.6. Muhtarlar

Dört perdelik eserde dört ayrı muhtar bulunur. Abdullah’ın devlete karşı vaziyeti muhtarlarla olan ilişkisi ile ortaya koyulur. Devletin en küçük şekli olan muhtar, çok kritik bir noktada durur. Abdullah muhtarı “köyün en az uyuyanı, en çok çalışanı, en az yiyeni” gibi üstün insan misyonunda görür. Milletın kurtulması için düzelmesi, halk tarafından sevilmesi gereken ilk kişi muhtardır.

Birinci Muhtar, Baba’yı köyün bilge kişisi olarak “hürriyet” konulu vaaz vermeye çağırır. Bu konudaki zorlayıcı ısrarı, Baba’yı tutuklanmakla tehdit noktasına varır. Arkasında jandarmayla dolaşır.

İkinci Muhtar birincinin daha ileri bir modelidir. O da yine sırtını devlete dayamış, jandarmayla güvencesini bulmuştur. Halkın kendisini seçtiğini söyleyerek kendini haklı bulur ancak onu seçtiren aslında partidir. Parti yalakalığıyla işini yürütür. Abdullah bu muhtarın ölü yazısını taklit ederek Kur’an sayfalarına sahte senet yazan, din istismarcısı, yalancı, riyakâr ve zorba biri olduğunu söyler. Bu muhtar hükümeti bir zulüm âleti olarak kullanır. Abdullah’ın oğluyla bir olarak Abdullah’ı kelepçeler.

Üçüncü Muhtar, klasik bir köylü tipidir. DP iktidarından ümit beslemekte olan bu muhtar, basit bir düşünceye sahiptir. Abdullah’ı çok karamsar bulur. Abdullah’ın oğluyla barışmasına aracılık etmeye çalışır.

En olumlu duruşu Dördüncü Muhtar’da görmekteyiz. Dördüncü Muhtar memleketin durumundan çok endişelidir, köyü için tedbirler düşünür. Abdullah’la fikirleri birbirine Paralel olan bu muhtar Abdullah’ı komünist saldırılarına karşı uyarır ve onu bu ıssız dağ başından şehre inmeye davet eder. Görüleceği üzere muhtar tipinde bir iyileşme söz konusudur. Olumsuz karakter olarak muhtarların zirvesi İkinci Muhtar’dır.

5.3.3.7. Kadın Karakterler

Necip Fazıl'ın bu eserinde kadın karakterlere sahnede yer vermediğini belirtmiştik. Kadın karakterlerin var oluşu sadece ses iledir.

Eserin ana vak'asında iki kadın vardır. Bunlardan birincisi Abdullah'ın eşidir. Bu kadın altınlarını çalan oğlunu reddetmiş, ona beddualar etmiştir. Yıllar sonra af dilemeye gelen oğlunun torununa karşı ise yumuşaktır.

Sesiyle var olan ikinci kadın, Abdullah'ın kızıdır. Bu kızın eserdeki bütün görevi "Abdullah'a iyi bir torun yetiştirme" üzerine kuruludur. Dikkat edilecek bir husus, Abdullah'ın "hayırlı evlat" kalıbını erkek evlatla özdeşleştirmesidir. Kız, emaneti teslim alacak kişi değil, daima emaneti teslim alacak kişinin annesi olma payesindedir. Bu yönüyle kadına oldukça pasif bir rol verilmiştir. Eğer üçüncü kuşaktan torun da bir kız olsaydı Abdullah yine ideal torununu aramaya devam edecekmiş gibi bir profil çizilmektedir.

Baş kahramanın soy idealinin kız evlat ile devam etmesi *Kanlı Sarık*'ta da gördüğümüz bir şeydir. *Kanlı Sarık*'ta da evlat ideali için Fatma bir aracı rolü oynamış, Halit büyük bir eksiklik olarak duyurulan erkek evlâdın yerini dolduran kişi olmuştur. İki eserde de ümit bağlanan soy kız evlâttan yürür ancak bu soy daima bir erkek evlâtle idealini yakalar. Kız evlât, soy arayışını tamamlayıcı değil, devam ettirici bir unsurdur.

5.3.4. Zaman

Mukaddes Emanet'te zamanın neresinde durduğumuz büyük ölçüde sahne önünde gerçekleşen olaylarla ortaya konmuştur. Eserin en başında da Kanun-i Esasî'nin ilan edilişinin kutlandığı bir sahne önü kullanımıyla karşılarız. Zamanı sahne önünde çeşitli seslerle ve senenin yazılı olduğu levhalarla takip ediş, eserin sonuna kadar devam eden bir hususiyettir.

Piyeste bizim için zamanın canlı tanığı Baba ve Abdullah'tır. Bütün tarihi zamanı başlangıçta Baba'nın, daha sonra da Abdullah'ın hayatı Paralelinde takip

ederiz. Piyeste zamanı tarih içinde bir yere oturturken Abdullah'ın hayatını da bir yere oturtmuş oluruz.²⁴⁷

Abdullah'ın hikayesini takip ettiğimiz sahneler ortalama 20 yıllık bir zaman aralıklarıyla sunulur. Abdullah dört sahnede sırasıyla 21, 40, 61 ve 82 yaşında karşımıza çıkmıştır. 20 yıl “bir neslin kendisinden sonraki nesle başlanışını” işaretlediğinden, zaman aralığının bu şekilde verilmesi, esere toplamda beş neslin hikayesini kuşatıcı bir özellik kazandırmıştır. Bu beş nesil sırasıyla Baba'nın, Abdullah'ın, Abdullah'ın çocuklarının, torununun ve torunlarının oğullarının neslidir. Ancak nesillerin 20 yıl arayla birbirini takip etmesi bazen gerçeğin sınırlarını zorlayıcı bir durum arz etmiştir. Abdullah'ın oğlunun 1950'de 41 yaşında olarak geri döndüğünde, evli bir oğla sahip bulunması böyle bir durumdur. Anlaşıyor ki Oğlu evi terk ettiği sene hemen evlenmiş ve çocuk sahibi olmuş, Yüksek Köy Enstitüsü'nü bitiren bu çocuğunu 19 yaşında evlendirmiştir. Torununu gördüğünde 61 yaşında olan Abdullah, 21 yıl sonra, torununun 21 yaşındaki oğluyla karşılaşır.²⁴⁸

Necip Fazıl Kısakürek gerek sahne tariflerinde, gerek kahramanların konuşmalarında aradan geçen zamanı yaş veya sene olarak işaretlemiştir. Necip Fazıl'ın eserinde yaşlarla ve tarihlerle çok fazla meşgul olması aradaki nesil farkını belirgin bir şekilde yansıtmaya istediğinden mütevellit görülmektedir.

Baba'nın Tanzimat Fermanı yılında doğduğundan yola çıktığımızda eserin tam olarak 132 yıllık bir tarihin tahlilini ihtiva ettiğini görürüz. Eserdeki ana vak'a ise 2. Meşrutiyet'in ilanı sonrasında, 1910'da başlar.

²⁴⁷Eserde Abdullah'ın evlenme tarihi ile bir karışıklık vardır. Abdullah'ın hangi yıl kaç yaşında olduğunu tespit için en mühim işareti "Cumhuriyetin ilanında 34 yaşındaydım." demesinden alırız (*Mukaddes Emanet*, s.86). Bu durumda Abdullah 1889 doğumludur. Eserin başında Baba, oğluna evlenmesini vasiyet eder. Bu sahnede Baba “93 Harbinden beri sakladığı tüfeğinin 33 yıllık” olduğunu söylemiştir. Ruslarla yaptığımız bu harp 1877'de başladığına göre ilk perdenin tarihi 1910'dur ve o sıralar Abdullah 21 yaşındadır. Oysa Abdullah'ın oğlu 1929'da evi terk ederken 20 yaşındadır. (bkz. s.61, “O gün 20 yaşındaydım, bugün 41'indesin.”)Öyleyse Abdullah en geç 1909'da evlenmiş olmalıdır. Abdullah'ın “Cumhuriyet ilanından sonra köye yerleştiğini” söylemesi “çoktan evli olduğunu” düşündürmese de mantıklı olan zaten evli olmasıdır. *Kanlı Sarık* piyesinde olduğu gibi buradaki tarih hatası da yayınevine bildirilmiştir.

²⁴⁸1971'de Abdullah torununun oğluna “21 yıl önce, torunumun da bu adı taşıyan bir oğlu olduğunu işittim” demektedir. (bkz. *Mukaddes Emanet*, s.89)

Tablo 4: Mukaddes Emanet Eserinde Zaman

Yıl	Tarihî vak'a	Baba ve Abdullah'ın hayatı
1839	Tanzimat Fermanı'nın ilanı	Baba'nın doğumu
1853	Rusya ile Kırım Savaşı	Baba'nın İstanbul'a gelişi ve medreseye yazılışı
1876		Baba'nın evlenişi
1877	93 Harbi	Baba'nın Gazi Osman Paşa'nın karargâh bölümünde çavuş olarak görev alması
1878	93 Harbi'nin bitmesi	Baba'nın köye dönüşü
1889		Abdullah'ın doğumu
Mayıs 1910	2. Meşrutiyet'in ilanı sonrası, İttihat ve Terakki dönemi, "Hürriyet" kutlamaları	Baba'nın Abdullah'a vasiyet etmesi ve yatağa düşmesi
1912 (1328)	Balkan Harbi	Abdullah Çatalca'da harpte
1914 (1331)	Birinci Dünya Savaşı	Abdullah Filistin Cephesinde
1921 (1337)	Türk İstiklal Harbi	Abdullah Afyon'da
1923 (1339)	Cumhuriyetin ilanı	Abdullah'ın köye dönmesi
1930	Harf inkılabı, şapka inkılabı gibi bir dizi yenilikler	Abdullah köyde
18 Mayıs 1929	Gençlik ve Spor Bayramı kutlama provaları	Abdullah'ın 20 yaşındaki oğlunun annesinin altınlarını çalıp gitmesi
1946	İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin durumu, çok partili hayata geçiş,	Abdullah'ın oğlunun CHP'de 10 yıl sürecek olan vekilliği

	Demokrat Parti'nin yükselişi	
1950	Demokrat Parti iktidarı	Abdullah'ın oğlunun CHP'den DP'ye geçmesi ve milletvekili olarak babasından af dilemesi, torununu ve gelinini getirmesi
1971	Maddî iflâs, komünizm hareketleri, anarşi	Abdullah'ın kızından torununun oğluna vasiyet etmesi, komünistlerin elebaşı olan oğlundan torununun oğlunu vurması ve vurulması

Baş kahramanlar olarak Baba'nın, daha sonra da Abdullah'ın hayatı, tarihî gelişmelerden ayrı değerlendirilemez bir konumdadır. Kahramanların adeta bir özel hayatları yoktur, tarihî bir misyon sahibidirler ve babadan oğula devredecek bir "*Mukaddes Emanet*" şuuruna bağlıdırlar.

Necip Fazıl Kısakürek bu eserinde de zamanın geçişini anlatmada sahne önünü etkin olarak kullanmıştır. Sahne önünden geçen figüranlar sırtlarında, ellerinde veya yanlarında tarihi yıl olarak belirten bir yazı taşırlar. Böylece eserin hikayesini takip ettiğimiz sahnelerin arasındaki zaman açığı doldurulmuş olur. Sahne önünün kullanıldığı sahnelerde, tarih düşürülerek verilen zaman, sembolik bir anlam taşır.

Necip Fazıl Kısakürek ilk olarak *Künye*'de kullandığı “tarihten tablolar sunarak zaman hakkında ipuçları verme” özelliğini bu eserde fazladan bir belirtici ile tarihin bizzat verilmesi şeklinde gerçekleştirmiştir. *Künye*'de Sarıkamış ve Sina Çölü sahneleri yılı çerçeveleyen bir levha ile değil, bir sahne olarak değerlendirilirken, burada savaşlar, Millî Mücadele, inkılâplar gibi memlekette yaşanan ve önemli dönüm noktası olan hadiseler, bir geçit resmi yapar gibi küçük tablolar halinde ve açıklayıcı sesler eşliğinde verilmiştir. Bu yönüyle eser, “tarihi temsil eden bir adam”ın anlatımları eşliğinde ilerleyen *Kanlı Sarık* eseriyle benzeşmektedir.

Üçüncü tabloda savaş sahnelerini duyuran Abdullah'ın sesi, Cumhuriyet'in ilânına kadar olan kanlı mücadeleler ve ilk inkılâpları duyururken, sahne önünden top mermisi taşıyan kadınlar, Kuva-yı Milliye neferi gibi tabloyu tamamlayıcı şahıslar, ellerinde veya yanlarında tarihi gösteren bir levha ile geçerler.

Tarihî zamanın tahlil etmede seslerden yararlanılmıştır. Sesler arasında "Abdullah'ın sesi"nden sonra dikkat çeken ses "hatibin sesi"dir. Dönemin ruhuna uygun konuşmayı daima hatip yapar. Hatip başlangıçta bir "haykırış" olarak seslenir ve İttihat ve Terakki'yi temsil eder. "Hürriyet, millet" Paralelinde ve beylik laflar etrafında şaşaalı bir nutuk atar. Daha sonra üçüncü perdede bizi karşılayan hatip 1946 yılından seslenmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası memleketin durumunu, fakirliğini gözler önüne seren hatip, sonunda meseleyi "işte sizi bunlardan demir kırat kurtaracak" diyerek partisinin vaatlerine bağlar. Bu hatip bir Demokrat Parti hatibidir ve partisinin propagandasını yapmaktadır.

1960'tan sonraki zamanların özetini bize duyuran ses, sadece "Ses" olarak isimlenir ve kendini "halkın vicdanının sesi" olarak takdim eder. 60 ihtilâliyle birlikte gelen karanlık süreci, 1970'lere kadar onun izahından takip ederiz.

Sırayla 1961, 1962, 1963 1964 seneleri, ikişerli gruplar halinde geçit resmi yapar. 1960 ve 1961 levhalarını taşıyanlardan başka sahnede üç idam mahkumu belirir. 1962 1963 sahnesinin temel motifi ise para yağmurudur. Beyaz bir çarşaf üzerine baskı sesiyle birlikte yağın Paralar eşliğinde "Ses" halkın vicdanını söyletmeye devam eder. Sık sık para basmakla halkın nasıl soyulduğunu ve büyük sermayedarın nasıl doyurulduğunu anlatır.

1963 ve 1964 levhaları geçerken bu kez bir radyo spikeri duyulur. Seçim propagandası saatidir ve TİP adına bir hatibin konuşması takdim edilir. TİP'in sesi memleketteki açlığa yoksulluğa ve parti bolluğuna dikkat çeker ve "anam babam" diyerek halkı kendi partisine çağırır.

1966 ve 1967 levhaları bir "ye ye" müziği ve dans edip tepinen kadın erkek sesleriyle birlikte gelir. Sahnedeysel etrafı şaşkın şaşkın izleyen bir köylü vardır. Bu sahnenin yorumunu da "Ses"den alırız. Ses "hippi" tipine dikkat çeker, şehirlere akın eden köylüyü anlatır ve yozlaşan dilin eleştirisini yapar.

1968 ve 1969 levhaları sahnedeki profesörü boynuna geçirdiği bir kementle çeke çeke götüren bir üniversiteli ve üniforma giymiş, kamçılı bir at terbiyecisi tarafından sürülen bir işçi belirir. Burada "üniformalı ve kamçılı at terbiyecisi" tanımı dikkat çekicidir.

Daha sonra kavga ve silah sesleri duyulur. Bu kez tarih levha taşıyıcılarla değil Ses'in konuşmasında ifadesini bulur. Tarih 1970 ve 1971 yıllarını göstermektedir. Milli ekonomi çökmüş ve komünizm kazanı taşmıştır.

Eserde zamanı "yıl" ve "tarihî dönem" olarak belirleyen onca işaret yanında "mevsim" ve "günün saatleri" hesabına düşüneceğimiz bir zaman hususiyeti yoktur. Ancak 1929 yılı sahnesinde "yeni *Tohum* bayramı" ifadesinden mevsimin bahar (18 Mayıs) olduğunu öğreniriz. Eserdeki hikayenin daima gündüz vaktindeki olaylarla seyrettiğinin işaretini, köylü ve muhtar unsurlarından, bir de evin daima dışında bulunulmasından çıkarabiliriz.

5.3.5. Mekân / Dekor

Necip Fazıl Kısakürek bu eserinde ana vak'ayı hep aynı noktadan, köyün kenarındaki bir evin önünden vermiştir. Sahnenin tarifinde taraflı bir bakış mevzubahistir:

Tarla ortasında kocaman bir çınar... Fonda, sınırsız bir toprak zemini ve uzaklarda, narin minâreli bir mescit etrafında halkalanmış küçük bir köy...

"Cami"ye ve köyün onun etrafında halkalandığına yapılan bu vurgu, üçüncü perdede Abdullah'ın yapacağı "merkez düşünce ve müdür fikir" yorumunun bir ön hazırlığı gibidir. Abdullah burada ayağa kalkarak köyü gösterecek ve

Şehadet parmağı gibi gökleri gösterir bir minare ve dibinde mescit... Anadolu'nun neresine gitsen aynı manzara... Hele İstanbul gibi şehirlerde göze görünen kalem kalem minarelerin göğe yazdığı merkez düşünce, müdür fikir... Yalnız o, gördünüz mü!

diyecektir.

Bu sahne dört perde boyu değişmez. Sahnenin tarifinde çınarın yeri de önemlidir. Bu ınar Baba ile dolayısıyla da Tanzimat Fermanı ile yaşıttır. Sahneler hep bu çınarın gölgesinde geçer. Babası Abdullah'la, Abdullah oğlu, torunu ve torununun oğluyla bu çınarın altında konuşur. Sonunda Abdullah'ın ayakları dibine başını düşüreceği, kızından gelen torununun bağlanacağı ağaç da bu ağaç olacaktır.

5.3.6. Dil ve Üslûp zellikleri (Diyaloglar - Tiradlar)

Mukaddes Emanet'te bütün şahıslar “iyi-kötü, mantıklı-mantıksız, basit-derin” ayırımında nerede durduğunu gösterici bir şekilde konuşur. Şahıslar için bu ayırımların ortası olmadığı gibi, kahramanların konuşmaları için de başka bir ayırım söz konusu değildir. Buna göre Baba'nın, Abdullah'ın payında hep doğruyu konuşmak, haliyle de “ok düzgün, hikmetli ve derin” konuşmak vardır. Oğlu sahtekâr, dnek ve korkak bir şahıs olarak riyakrca konuşur. Ünc Muhtar dışındaki muhtarlar da daima basit, derinliksiz insanlar olduğu için ancak basit mantık yürütmelerde bulunabilirler. Kısaca Necip Fazıl'ın bu eserinde kahramanlar, yazarın kendilerine yüklediği rol gereği, yani karakterlerine göre konuşurlar.

Necip Fazıl Kısakürek'in tarih konulu tiyatro eserleri arasında en sert dil kullandığı eser bu eserdir. Baba ve Abdullah dilinden yorum bulan tarihî hadiseler, devirler ve kavramlar, oldukça sert, keskin bir eleştiri ile ele alınır. “Hürriyet” kavramı için “hayvan hürriyeti”, “eşek hürriyeti”, “boz merkep hürriyeti”; Tanzimat Fermanı için “gavura yaklaşma”, “gâvura yakınlaşma”, “gavuru taklit”; 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı için “yeni tohum bayramı” gibi tabirler kullanılması, eleştirisinin dozunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Necip Fazıl, eleştiri konusunda bahçede eşelenen bir eşeğin anırması zerine Abdullah karakterine “İşte başıboşluk hürriyetinin marşı!” dedirtmeye kadar gider.

Sert üslup Baba'da başlar ve aynıyle Abdullah'ta devam eder. Abdullah ailesindeki veya çevresindeki insanları da “ceylandan doğma yılan”, “güvercin yumurtasından çıkan akrep”, “hünsa tipli kız” gibi tahkir dolu ifadelerle ele alır.

Eserde Baba ve Abdullah karakterleri, nutuk verir tarzda konuşarak eseri teatral havadan uzaklaştırmaktadır. Özellikle Abdullah'ta bu pek bârizdir. Abdullah'ın günlük bir davranış halinde, bir doğallık olarak okuyabileceğimiz alelâde herhangi bir sözü yoktur. Onun her sözü fevkalâdedir, hikmet doludur, düşündürücüdür:

“Muhtar bu ülkede ismi konuldu konulalı suç avcısıdır.”

“Hayat, suyun, ışığın, yolun varmasını sağladığı, başka bir şey olsa gerek... Siz şimdi gayeyi bırakıp da vasıtayı mı istiyorsunuz?..”

“Felâket bilinen şey, saadet zannedilen şeyden çok daha az yakıcıdır.”

“O sistem ki, insanın niçin yaşadığının ve öldükten sonra ne olacağını hesabını vermez; sistem midir?”

Bunun gibi her biri büyük bir düşünüş gerektiren, kanun kesinliğindeki sözler Abdullah'ın ağzından bir çırpıda, kolayca çıkmaktadır. Abdullah kızarken de, küserken de, reddederken de, sevip öğüt verirken de bir fikir adamı gibi konuşur, onun her sözü bir vecize hükmündedir. Abdullah'ın konuşmaları Necip Fazıl'ın şahsı idealize edişinin en çarpık örneğidir. Necip Fazıl'ın, başta tenkit ve polemik yazıları olmak üzere bütün eserlerinde gördüğümüz keskin, tereddütsüz ve dimdik tavrını *Mukaddes Emanet*'te Abdullah karakterinde müşahhaslaşmış halde buluruz. Baba ve Abdullah, Necip Fazıl'ın tarih ve cemiyet yorumlarının birebir aktarıcısıdır. Bu yüzden dikbaşlıdırlar, kararlı ve güçlü bir duruş sergilerler ve bu sözlerine aynıyle yansır.

Necip Fazıl Kısakürek, aslında dört tablo halinde sunduğu hikayeyi “tarih” belirtici işaretlerle donatmıştır. Geçmişe dönük konuşmalarla daha bir netleşen “tarih” fikri, sahne tariflerinden şahıs konuşmalarına kadar hemen her fırsatta gündeme getirilir. Nesil farkını belirginleştirme işlevi gören “yaş” ve “yıl” belirtici konuşmalar, okuyucuyu ister istemez kafasında bütün hadiseleri tam

olarak bir tarihe yaslamaya zorlamakta, böylece eseri bir bütün olarak algılamaktan uzaklaştırmaktadır. Necip Fazıl Kısakürek'in *Kanlı Sarık* eserinde de gördüğümüz bir zaaf olarak "tarihleri, zaman dilimlerini olaydan daha fazla öne çıkarıcı" tavır, eserdeki tarih karışıklarının da baskın olarak hissedilmesinin bir sebebi olabilir.²⁴⁹

²⁴⁹ Eserdeki tarih açısından görülen karışıklık yayınevine bildirilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE TARİH

1. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE TARİHİ ELE ALIŞI

Bir edebiyatçı olarak tarihi eserlerinde konu edinen Necip Fazıl Kısakürek tarihî konulardaki inceleme eserlerinde bile tarihe bir akademisyen gözüyle değil, bir fikir ve sanat işçisi olarak bakmaktadır. Onun tarihî eserlerinde takip ettiği metodu kavramamız, tiyatro eserlerinde tarihi ele alışındaki hususiyetleri fark etmemizi kolaylaştıracaktır.

Necip Fazıl Kısakürek'in tarih üzerine ilk ciddî çalışması diyebileceğimiz *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eseri, yazarın hem tarihî görüşleri hem de tarihi ele alış yöntemi hakkında bize çok şey söyler. Eserin önsözünde Necip Fazıl tarihi ele almada kullandığı yöntemi ayrıntılı olarak tarif etmektedir. Eserine "Ben, sanat ve tefekkür adamı olmak dâvasındayım ve tarihçi değilim." cümlesiyle başlayan Necip Fazıl tarihi ele alış metodu için yapılacak her türlü eleştirinin önünü tümenden kapatmış olur. Tarihi "hikmet yönünden ele alma ve onu tezatsız bir dünya görüşüne nispet etme", cemiyet hamurkârı bir fikir adamı olarak Necip Fazıl'ın tarihi ele almada kullandığı temel metodu belirler:

Tarihi, hikmet yönünden ele alan, onu, kafasındaki tezatsız ve her örgüsü tamam bir dünya görüşüne nispet eder. İlim gözüyle yoğuran, vakıaları sağlam bir (analiz) ve (sentez) halinde umumi kıymet hükümlerine bağlar. Teknik bakımından inceleyen de, sadece malzeme ve ham madde verir ve gerisi için tasa çekmez.

Bu üç faaliyet nevinin sahiplerinden birincisi, cemiyet hamurkârı büyük fikirci, ikincisi tarihi kendi içinde ve zamanının anlayışına göre muhasebe eden meslekî ilimci, üçüncüsü de bu rizikolu ve belâlı işlerden kaçınıp, yalnız dış şekil bakımından "doğru" ve "yanlış" ölçüsüyle hareket eden ve mansaptan evvel menbaı tutmaya bakan kuru müşahedeci...(..) İlkinde hikmet kanatlı büyük ruh, öbüründe mevzuuyla kayıtlı mahallî idrak, daha öbüründe de dış hakikat kaygılı yavan akıl iş görür. Birinciye azametli hamle, ikinciye şerefli vazife, üçüncüye de tarafsız ihtiyat düşer; ve büyük sorumluluk, şüphesiz birinciden başlar.

Necip Fazıl Kısakürek bu üç sınıftan en çok uzak olduğunun ikinci ve üçüncü sınıf olduğunu söyler. Birinci sınıf ise “dilediği ama olamayacağı” sınıftır. Buradan Necip Fazıl’ın “büyük fikirci” sınıfına dahil olma ve cemiyette şekillendirici bir rol üstlenme gayesinde olduğu hükmü çıkar. Önsüzdeki bu ifade, Necip Fazıl’ın tarih üzerine yaptığı bütün çalışmalarında okunabilecek bir anlam taşımaktadır. Yazarın tiyatro eserlerinde tarihi ele alışı metot açısından diğer tarihî eserlerinden farklı değildir. Tiyatroda yazarın tarihi ele alma metodunda tek değişiklik olarak sadece kurgu gereği değişik isimlerle mekân ve zaman belirtici ifadeler kullanıldığını görürüz. Tarihi ele alma gayesi ise aynıdır ve bu gaye “cemiyet hamurkârlığı” ifadesiyle çerçevelenmiştir.

1.1. NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN TARİHİ ELE ALIŞINDAKİ HUSUSİYETLER

Necip Fazıl Kısakürek’in tarihi ele alışında, bir tarih araştırmacısından çok farklı, özel bir yöntem takip ettiğini görürüz. Bir edebiyatçının tarihi ele alışının bir tarihçiden farklı olduğunu belirtmiştik. Tarih, farklı tarih araştırmacılarının ele alışında bile anlam değiştirebilirken bir sanatçının elinde özel bir hususiyet göstermediği söylenemez.

Tarihi ele alma konusunda bir takım ekoller, yöntemler vardır ve bu yöntemler, tarih üzerine çalışan araştırmacılar için de, eserlerinde tarihi malzeme olarak alan edebiyatçılar için de bir anlam taşır. Necip Fazıl Kısakürek’in tarihi ele alışındaki başlıca hususiyetler aslında dört noktada toplanmaktadır. Bunlardan ruhçuluk ve iman odaklılık, hepsinden önce gelir. Ruhçuluk, Necip Fazıl’ın sanat anlayışını olduğu kadar, tarih anlayışını ortaya koymada da bir anahtar hükmündedir. Yazarın iman odaklı bakış açısını bir mânada İslâmcılık olarak okuyabiliriz. Necip Fazıl’ın İslâmcılığında da ruhçuluk anlayışı hakimdir ve bu, Necip Fazıl için “mukaddesatçı” kelimesi ile ifadesini bulacak bir anlam taşır. Vak’a ve şahsiyet seçimi ile akademik hassasiyetlere bağlı olmama ise Necip Fazıl’ın tarihi ele alışındaki diğer önemli noktalar.

1.1.1. Ruhçu Anlayış

Necip Fazıl Kısakürek tarihe “ruhçu” bir bakış açısıyla bakar. Ruhçuluk, Necip Fazıl’ın ideolojik tarafını belirleyen temel düşüncedir. Necip Fazıl’ın 1934’den önceki dönemde yazdıklarında da ruhçu bir bakış açısı görmekteyiz. Şiirde, hikayede, edebiyatın her nev’inde kendini gösteren bu ruhçu anlayış, Necip Fazıl’ın tarihî inceleme eserlerine de etki eder.

Necip Fazıl’ın ruhçuluğunu tarihteki her meseleyi ele alışında görebiliriz. Necip Fazıl’ın eserlerinde olaylar tarih ve şahıs hesaplarından çok ötede, bir mânâ, bir temel nükte esasına dayalı olarak takdim edilir. Tarihten asıl çıkarılması gereken bir mânâ vardır ve diğer bütün bilgiler bu mânaya hizmet etmekle konu içinde bir yer edinir.

Necip Fazıl’ın ruhçu anlayışı, tarihteki odak noktaların, odak şahsiyetlerin belirlenmesini sağlamada da temel etkidir. Ruhçu ele alış biçiminden dolayıdır ki teferruat bilgileri ancak elzem olduğu ölçüde verilir, dikkatler hadiselerin görünen yüzünden görünmeyen tarafına yönlendirilir. Bu aynı zamanda tarihi kuş bakışı bir bakışla görmek gibidir, tarihî olayların ve şahsiyetlerin asıl anlamını kendi sınırlı dönemleriyle değil, diğer dönemlerdeki akisleriyle, etkileriyle gözlemleriz.

Sayısız örnek verebileceğimiz bu ele alma biçimini Necip Fazıl’ın *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde Plevne Müdafaasını ele alışında net bir şekilde okuyabiliriz:

Plevne Müdafaasını yakından incelemiş bir İngiliz diyor ki:

-Nasıl hayran olmayayım Türk askerine ki, başka ordularda artık müdafaanın bile bırakılacağı bir anda onun taaruzu başlar...

Bu teşhis bir harikadır; ve içinde Türk’e ait bir tedbirsizlik, hattâ anlayışsızlık ithamiyle beraber hiçbir millete nasip olmamış muazzam bir ruh kuvvetinden, edebî nikbinlik ve ilâhî teslimiyetten bir işaret vardır. Ve işte bu hususî nokta yalnız Türk milletine hâstır.

Plevne’yi birinci, ikinci ve üçüncü muharebeleriyle bu noktadan görmek; ve ondan, Türk ruhundaki zıt kutupları, biri koca bir orduyla üçbuçuk kişilik toslamalara mağlûp, öbürü de üçbuçuk kişiyle dünya çapında ordulara galip, iki ayrı âlem halinde süzmek lâzımdır.

Dikkat edilirse Necip Fazıl Kısakürek burada “bir İngiliz” diyerek mevzuu “isim, kaynak” gibi teferruata yanaştırmamış olmaktadır. Seçtiği bu alıntı, özel bir seçim olduğunu, devamındaki izahla belli eder. Burada tarihî bir hadisenin nicelik değil nitelik tarafından tahlil edildiği, zaman üstü bir yorumla değerlendirildiği görülmektedir. Üstelik Necip Fazıl Kısakürek “Plevne’yi bu noktadan görmek lazımdır” diyerek bu ele alış biçiminin isabetliliğine de vurgu yapmaktadır.

Tarihi bu şekilde görüş, Necip Fazıl’ın tiyatro eserlerinden en çok *Kanlı Sarık* ve *Mukaddes Emanet*’te kendini gösterir. *Kanlı Sarık*’ta Necip Fazıl Kısakürek tarihe nasıl bakılması gerektiği konusundaki metodunu eserin kurgusu içinde belirtmiştir. Burada bir tarihçinin tarihle yüzleşmesini konu alırken tarihi ele almada “bir mâna peşinden gidiş” ilkesinin İhtiyar Timsâl’in diliyle vurgulandığını görürüz. İhtiyar Timsâl’in tarih profesörüne söylediği sözler, Necip Fazıl’ın “zamanı bütünleştirmek” şeklinde ifadesini bulan ruh metodunu ortaya koymaktadır:

FRAKLI ADAM - Siz bir filozof musunuz yoksa?..

İHTİYAR TİMSAL - Ben bir mânayım!..

FRAKLI ADAM - Emrinizi sorabilir miyim?

İHTİYAR TİMSAL - Yazdığımız “Türkiye Tarihi”nin bir köşesini size göstermek istiyorum.

FRAKLI ADAM - Nasıl!.. Hangi metodla?..

İHTİYAR TİMSAL - Dokuz asır evvelinden başlayarak ve her şeyi yurdunuzun doğu ucunda 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...²⁵⁰

²⁵⁰ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.16

İhtiyar Timsâl'in akli yeren ifadesi, "metafizik ürperti" şairi olan Necip Fazıl'ın eserlerinde alışık olduğumuz ifadelerdendir. Akıl tek başına gerçekleri sezemez, bir takım sayılara, vak'aların kabuk tarafına takılır, derine nüfuz edemez. O yüzden tarihe aklî ilkelerde değil, ruh metoduyla bakmak gerekir. Buna benzer ifadeleri *Tohum*'da görmekteyiz. *Tohum* baştan başa bu mâna ile kuşatılmıştır. Eserin baş kahramanı Ferhad Bey, kardeşi Osman'ın komiteciler tarafından hunharca öldürülüşü konusunu bir "yenilgi" şeklinde anlamaz. İlk hesapta acziyet olarak yorumlanacak bu olayın aslında büyük bir üstünlük olduğunu, düşmanın kendi küçüklüğünü kabul etmesi demek olduğunu söyler:

Demek ki yabancılar Osman'ın kanını bizden iyi tanıyorlardı. Onlar bir Maraşlı'ya "erkeksen filân yere gel" demenin sonunu bizden iyi tartıyorlardı. Onlar bizi nasıl görmüş, nasıl tanımış olmalı ki, bu kadar saçma bir davetin çıkarına güvenebilsin? Düşmanı bu kadar büyük ve kendini bu kadar küçük görmeye razı olabilsin? (...) Yiğitliğin son basamağı, seyircisiyle beraber düşmanını da kendisine hayran etmektir.²⁵¹

Olayları bu şekilde yorumlayışın "akıl"la bir ilgisi yoktur. Akıl hadisenin derinindeki mânaları çözemez. Bu şekilde bir yoruma ancak ruhçu bir bakış açısıyla varılabilir. *Tohum*, yazıldığı dönemde Millî Mücadeleyi konu alan çok sayıdaki eser arasında farkını bu ruhçu ele alış özelliğiyle göstermiştir. Eserde ruh ve madde üzerine düşünüş de önemli bir yer tutar. Maddede üstün olan Batı, ruh üstünlüğü sebebiyle Anadolu karşısında yenilgiye mahkûmdur. Necip Fazıl Kısakürek böylece Millî Mücadeleye de ruhun maddeyle mücadelesi anaforu içinde, Anadolu'daki ruhun maddeye üstünlüğü olarak bakmaktadır.

Kanlı Sarık'ta tarih profesörü akılcı bir tarihçidir. Bildim sandıklarını da aslında bilmemektedir. İhtiyâr Timsâl bir noktayı merkez edinerek, ona tarihteki gizli mânaları aktarır. Çünkü "kıymet hükmüne erdirilemeyen hadise, bilinse de bilinmiyor demektir." Hadiselerin kıymet hükmüne erdirilişi, ruhçu bir bakış açısıyla mümkündür. Necip Fazıl Kısakürek o yüzden Türk tarihinin henüz yazılmadığı fikrindedir. Yazarın pek çok eserinde vurguladığı bu düşünce, *Kanlı Sarık*'ta tarihin müşahhas halini temsil eden İhtiyar Timsâl tarafından ifade yolu bulur. Eserde İhtiyar Timsâl eliyle sunulan tarih, belli noktalar üzerinden giderek

²⁵¹ Kısakürek, *Tohum*, s.23

olayları bir kıymet hükmüne bağlayan, öncesi ve sonrası için işaretler taşıyan bir yoruma kavuşmuş olur. Gerçek bir Türk tarihinin yazılması konusunda ümitler “istikbâlin tarihçisi”ne bağlanmıştır. Necip Fazıl’ın tarihî inceleme eserlerini daima “istikbâlin tarihçisi” için bir işaret olarak sunduğu dikkatlerden kaçmamalıdır. “İstikbâlin tarihçisi” ifadesinde, Necip Fazıl’ın gayretlerinin meyvesini vereceği, gerçek bir Türk tarihinin yazılacağı ümidi parlamaktadır.

Necip Fazıl Kısakürek tarih konulu tiyatro eserlerinde kahramanlarına bir tarihçiye, istikbalin tarihçisine yakışır bir şekilde tarih muhasebesi yaptırır. *Mukaddes Emanet*’te Baba ve Abdullah karakterlerinin tarihi yorumlayışı, olayları bir kıymet hükmü etrafında ele alıcı özelliğiyle tamamen ruhçu bir bakış ürünüdür:

Tanzimat’tan sonrasını şöyle gör: İstanbul’da donanma, düğün dernek; Anadolu’da karanlık, cenaze, kıtlık... Sınırlarda ateş, kan, göç... Her bucakta kargaşalık, kopuş, baş kaldırış... Yürü Anadolu. Rum illerinin buzlu dağlarında, Arabistan’ın korlu kumlarında ölmeye... Dönüşü olmayan bir gidiş, bir sürülüş, sürükleniş... İşte manzara!...²⁵²

“Hürriyet, Tanzimat Fermanı, inkılâplar” Necip Fazıl’ın tiyatro eserlerinde yoruma tabi tutulan tarihî meselelerin başında gelir. Necip Fazıl Kısakürek döneminin resmî tarih anlayışının dışına çıkar.

Künye’de Gazanfer’in Rusya ile Japonya arasında gerçekleşen Mukden Meydan Muharebesi üzerine yaptığı yorum, “Yeniçeri” değerlendirmesi, İstanbul yangınlarına dair muhasebesi hep olayların ruh tarafıyla değerlendirilişine örnek teşkil eder. Hepsinden ötede Necip Fazıl’ın kahramanlara yaptırdığı tarih muhasebelerinin dışında, eserlerinde olayları aktarışında da kıymet hükmüne vardırıncı bir yol izlediği görülür. Eserlerde olayların dizilişi, mesela *Künye*’de Beyazıt Meydanı sahneleri, *Mukaddes Emanet*’te tarih geçişlerini yansıtıcı sahne önü tabloları, *Kanlı Sarık*’ta tarihten seçilen olayların tablolaştırılması hep tarihe bir mâna etrafında bakışın ürünüdür.

²⁵² Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.20

Ruhçu düşünce, Necip Fazıl'ın sanat anlayışını belirleyen bir unsur olarak tarihî tiyatro eserlerinde, tarihi ele alış yönteminde dikkatlerden kaçmayacak bir yönelişi ifade eder.

1.1.2. İman Odaklılık

Necip Fazıl Kısakürek tarihe ve hususîyle Türk tarihine daima İslâm ve iman penceresinden bakar. Vak'a ve şahısları ele alışında İslâm odaklı bir düşünüş sahibidir. İmana tutunuş halini Necip Fazıl Kısakürek tarihteki yükseliş ve alçalış devirlerinin izahında esas bir ölçü olarak kabul eder.

Türk tarihini en eski çağlar üzerinde yoğunlaşarak ele alan Ziya Gökalp'a karşılık Necip Fazıl'ın tarih üzerindeki düşünüşü, Türk tarihini 1071 Malazgirt Savaşıyla başlıyor kabul eden Yahya Kemal'in Anadolu merkezli Türk tarihi anlayışına daha yakındır. Yahya Kemal, Camille Julian'ın çok etkilendiği “Fransız milletini bin yılda Fransız toprağı yarattı.” sözünden ilham alarak Türk milleti için Anadolu toprağını esas kabul eder.²⁵³ Necip Fazıl Kısakürek ise bu düşünceyi İslâmî boyutlarda değerlendirir. Necip Fazıl Kısakürek'e göre Malazgirt Savaşı'nın asıl anlamı Türklerin Anadolu'ya gelmesi değil, Türk - İslâm düşüncesinin Anadolu'da gerçek filizlenişini göstermesi açısından önemli bir olaydır.

İslâm düşüncesi Necip Fazıl'ın aslında bütün eserlerini etkileyen temel düşüncedir. Tarihin yorumlanışında da ise İslâmî duruş, bütün meselelerin teşhis ve tahlilinde en önemli ölçüdür. Necip Fazıl Kısakürek Türk tarihi ile Müslüman Türk tarihini kasteder. Tarihçilerin 5000 yıl öncesine kadar getirdikleri Türk tarihinin “Müslüman olduktan sonraki Türk tarihi” olarak çerçevelemesi Necip Fazıl'ın İslâmî milliyetçiliğinin ilk işaretidir. Necip Fazıl Kısakürek İslâm'dan önceki Türk'ün tarihini tarih inceleme eserlerinde de, tarih konulu tiyatrolarında da konu etmemiştir. En geniş tarih dilimini ele alan tiyatro eseri olan *Kanlı Sarık*

²⁵³ Yahya Kemal Beyathı, *Tarih Musahabeleri*, Batur Matbaası, İstanbul, 1975, s.133. Yahya Kemal'in tarih anlayışı hakkında yapılmış bir çalışma olarak bkz. Ömer Çakır, “Yahya Kemal'de Tarih ve Şiir”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), s.125-150, http://sbedergi.karatekin.edu.tr/Makaleler/1126606982_8.kitapcik.pdf

eserinde de Necip Fazıl Kısakürek Türk tarihini 1064'te, Alparslan'ın ordusuyla Kars'a girmesiyle başlatır. Daha önceden Doğu Anadolu'ya yerleşmiş bulunan Ortodoks Türkleri asıl Türk milleti olarak değil, Müslüman Türk'ün düşmanı olarak ele alır. Çünkü ona göre “Eğer gaye Türklükse bilmek lâzımdır ki Türk, Müslüman olduktan sonra Türk'tür.”

Necip Fazıl'ın İstiklâl Marşı olarak yazdığı *Büyük Doğu Marşı*²⁵⁴, “Allah'ın seçtiği kurtulmuş millet / Güneşten başını göklere yükselt!” mısralarıyla başlar. Burada “Türk milletinin seçilmişliği” vurgusu, bazı çevrelerce “ırkçılık” olarak yorumlanmıştır. Oysa Necip Fazıl'ın Türk ırkını yüceltmesi Türk milletinin İslâm'ı temsil etmesi dolayısıyladır. Bu temsil ediş Türk'ü diğer milletler içinde üstün kılmakta, ayrıca Türk milletine büyük sorumluluk yüklemektedir.²⁵⁵ Şiirdeki “tunç Oğuz'un altın nesli” benzetmesi de bu anlayıştan kaynaklanır. Necip Fazıl Kısakürek'e göre Türk'ün İslâm'a girmesi, tunç'un altına dönüşmesi gibi bir olaydır. “Türk” seçilmiştir ve bu seçiliş, İslâm'ı pâyidar kılma misyonundan ayrı düşünülemez.

Türklüğü beden, İslâm'ı ruh olarak ele alan Necip Fazıl Kısakürek “Mehmetçik” hakkındaki hitabesinde şöyle der:

Mekân, Anadolu... Zaman, İslâmîyet... Böylece yeni bir kıyas ölçüsüne kavuşuyor ve Mehmetçik vesilesiyle bir kere daha anlıyoruz ki, Peygamberler Peygamberinden evvel Mehmetçik mevcut olmadığına göre Türk'ün temel keyfiyet unsuru da Müslümanlıktan sonradır, ve işte bizim milliyetçiliğimizdeki dayanak noktası budur: Ruhunu İslâmîyetten alan Türk... Ve bu Türk'ün Türkçülüğü...²⁵⁶

Necip Fazıl Kısakürek, tarihi “iman” noktasından değerlendirir. Bu değerlendirişte “aşk ve vecd” anahtar kelimelerdir. İmana “aşk ve vecd” ile bağlanma hali, tarihin neresinde durduğumuzu belirleyen ana çizgiyi ifade eder. Gerileme dönemi dinden uzaklaştıkça, sağlam din adamları yetiştiremez olduğumuzda başlar. Bu görüş en özet halinde Necip Fazıl'ın gençliğe hitabesinde

²⁵⁴ Bilgi için bkz. Kısakürek, *Babûlî*, s.242-243

²⁵⁵ Nurullah Çetin, Necip Fazıl Kısakürek'in *Büyük Doğu Marşı* şiirini tahlil ettiği *Şiir Tahlilleri 1* adlı eserinde “Güneşten başını göklere yükselt” mısraını şu şekilde yorumlamaktadır: “Türk milleti, büyük tarihî sorumluluk ve görevi itibarıyla kendine olan özgüvenini koruyarak çok büyük hedefler belirlemeli, ufkunu geniş tutmalıdır. İçinde durduğu dar ve kısır çerçeveye hapsolmemeli, dünyaya nizam verme ülküsünden vazgeçmemelidir. (Bkz. Nurullah Çetin, *Şiir Tahlilleri 1*, Öncü Kitap yayınları, Ankara 2008, s.119)

²⁵⁶ Kısakürek, *Hitabelerim*, s.139-140

bulunabilir. Necip Fazıl'ın gençliğin tarihe bakışını çerçevelemek için sunduğu bu tabloda dört devre vardır: Birinci devre “aşk, vecd, fetih ve hakimiyet” devresidir. Bu, Osmanlı Devleti'nin yükseliş devrini ifade eder. İkinci devre “kaba softa ve ham yobaz elinde sefalet ve hezimet devresi”dir, Kanunî ile başlar ve üç asır devam eder. Üçüncü devre Tanzimat devrini ifade eder ve “cüce taklitçilere ve batı dünyasına esaret devri” olarak bir asır sürer. Son devre ise “madde plânında kurtarıldıktan sonra ruh planında ebedî helâke mahkumiyet” devresidir ve hâla devam etmekte olan devredir. Türk-İslâm tarihinin devirlerinin “yükseltici aşk, süründürücü satıhçılık, çürütücü taklitçilik ve öldürücü küfür” şeklinde formüle edilmişinde “iman” penceresinden bir bakış söz konusudur. Necip Fazıl'ın tarih yorumlayışı, şiirlerinde, tarihî inceleme eserlerinde, tiyatro eserlerinde hep bu tablo içinde karşımıza çıkar.²⁵⁷

1.1.3. Vak'a ve Şahsiyet Seçimi

Necip Fazıl Kısakürek'in tarihin içinden bir olayı veya kahramanı ele alışında daima bir seçicilik, özel bir dikkat söz konusudur. Ana konu etrafında, daima o konuya ilişik vak'alar ve şahıslar seçilir. Tarih incelemelerinde belirgin olarak görülen bu durum tiyatro eserlerinde ana temanın altını Meselâ *Kanlı Sarık*'ta Alparslan'ın ordularıyla Anadolu'ya girişinden, 1921'deki Millî Mücadele hareketine kadar verilen tarih içinde, Kars'ın, dolayısıyla Türk - İslâm tarihinin anlatılışında belli başlı isimler ve olaylar üzerinden gidilir. Bu tarih içinde sanki İstanbul'un fethi, Viyana kuşatması gibi büyük tarihî hadiseler, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim gibi tarihî büyükler bir rol sahibi değilmiş gibi atlanır. Çünkü eserde üzerinde asıl durulan mesele Türk - Moskof düşmanlığıdır ve bu meselede kilit noktalar Temürlenk, Nâdir Şah gibi isimlerdir.

Necip Fazıl Kısakürek tarihî şahısları da genellikle bir veya birkaç önemli hareket etrafında bir tahlil eder. Lala Mustafa Paşa 73 yaşında Kars Kalesi'nin yapımına bizzat iştirak etmek ve Ebulhasan-ı Hırkaanî'nin sandukasından

²⁵⁷ Bkz. Aslıhan Haznedaroğlu, “Necip Fazıl'ın Din Eğitime Dair Görüşleri: *İman ve İslâm Atlası Örneği*”, *YECDER III. Ulusal Din Görevlileri Sempozyumu* (12 Mayıs 2012) YECDER, İstanbul, 2012.

çıkarılan taşı sırtında taşımakla mevzubahis edilir. Gazi Osman Paşa'nın tarihî şahsiyeti Plevne'deki gözü karalığı üzerine binâ edilir. Abdülaziz'in karakteri devlet borç içindeyken Batı mukallidi Dolmabahçe Sarayını yaptırması olayıyla çerçevelenir. Bu ele alış biçimi, tarihe karşı belli bir maksat ve bir mânayla sınırlandırılmış bir bakışın neticesidir. Necip Fazıl'ın ele alışıyla tarih, bir olaylar zinciri olmanın çok dışında, birkaç işaret levhasını takip ederek belli bir mânaya yol bulma hükmündedir.

Necip Fazıl Kısakürek tarihî tiyatro eserlerine bazen tarihî şahsiyet yerine sıradan bir insanı, bir Anadolu köylüsünü de koyabilir ve “tarihin kıymet hükmü” olarak nitelediği mânayı bu şekilde verme yolunu da seçebilir. Buna bir örnek *Mukaddes Emanet* eserindeki mezar taşı nüktesidir. *Mukaddes Emanet*'te Baba oğluna mezar taşına “Moskoftan öç alamayan” şeklinde bir yazı yazılmasını vasiyet eder. Oysa bu yazı Büyük Doğu gazetesinde duyurulan, Akçakoca'daki bir mezar taşı yazısıdır. Burada tarihin yeniden yorumlanması söz konusudur. Bu bir gerçek vesikaya dayandırılan küçük kurgu, tarihimizde Türk - Moskof düşmanlığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyma ameliyesi görür.

1.1.4. Akademik Hassasiyetlere Bağlı Kalmama

Tarih konusunda yapılacak bir çalışma için akademik hassasiyet, bir takım sayısal verilerin, teferruatın dökümünü yapmak, bilgiler için kaynak göstermek, alıntı yapmak, veriler kullanmak gibi işlemleri ifade eder. Tarih hakkında hacimli eserlere sahip olan ve bir anlamda araştırmacı yönünü bu eserlerle ortaya koyan Necip Fazıl Kısakürek, tarihî konudaki bütün eserlerinde kaynak gösterimi gibi akademik mevzularda bir fikir ve sanat adamı olarak “müstağnî” bir tavır takınır. Ona göre böyle teknik meseleler “dâvanın ırgatlık tarafı”dır ve bir sanat adamının dikkatine değmeyecek şeylerdir. O yüzden Necip Fazıl'ın tarihî eserlerinde vesikalar pek az söz sahibidir. Yaptığı alıntılarda da Necip Fazıl çoğu kez eserin adını veya alıntı yaptığı bölümün numarasını vermez. Hatta yine çok defalar sözünü naklettiği yazarın adını bile vermeyerek “bir tarihçi”, “bir İngiliz”, “bir veli” gibi genel bir sıfat veya ünvan üzerinden giden bir ifade kullanır.

Necip Fazıl'ın bu tavrı, sanat eserinin ruhuna uygun bir tavidir. Bu yüzden tiyatro eserlerinde bu serbest tavır, eserin sanat yönünü destekler, kurgu açısından orijinallik sağlar. Birebir aktarma yerine Necip Fazıl Kısakürek tarihi yeniden yorumlar, özel bir kurgu içinde sunar. Meselâ *Abdülhamid Han* piyesinde ismi verilmeyen bir sefir vardır. Bu sefirle ilgili olay *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde de anlatılmıştır. Ancak bu eserde de sefirin ismi verilmez, aktarılan olay da belli belirsiz bir işaret şeklinde, net bir bilgi adresi verilmeden anlatılır. Tarih incelemesi eserlerinde “arşiv fareliği” yapmayan Necip Fazıl, tiyatrolarında da, tarihten çıkarmak istediği mâna etrafında bir kurguya gider ve tarihî hadisenin ilk elde lâzım görülmeyecek teferruatlarına takılı kalmaz. O yüzden *Abdülhamîd Han* piyesindeki “sefir” sadece bir sefirdir, bunun gibi yine bu piyesteki Osmanlı Yahudisinin de başka adı yoktur, sadece Osmanlı Yahudisidir.

Necip Fazıl Kısakürek sayısal veriler açısından bir hassasiyet sahibidir. Tarih incelemesi eserlerinde orduyu, donanmayı, kayıpları titiz bir şekilde nakleder. Bu tavır tiyatrolarına da yansımıştır. *Künye*'de, *Kanlı Sarık*'ta asker kayıpları daima sayılara dökülmüştür. Necip Fazıl'ın sayılarla meşgul olması, aradan geçen zamanların ifadesinde de belirgin olarak fark edilir. Aslında bu hususiyet, döküm işlerinden çok hoşlanmadığını ifade eden bir yazar için şaşırtıcıdır.

1.2. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TARİH GÖRÜŞÜNÜ BELİRLEYEN ANA ÇİZGİLER

Necip Fazıl Kısakürek'in tarihi ele alışı, bir takım çizgiler etrafındadır. Bu çizgiler Necip Fazıl'ın tarih görüşlerini anlamada belirleyici bir hüküm taşır. Yazarın tarihi olayları ve şahsiyetleri de üzerinde hassas bir düşünce geliştirdiği meseleler açısından konu edindiği görülecektir. O sebeple Necip Fazıl'ın tarih görüşünün yansımalarını takip etmeye başlarken, Necip Fazıl'ın hassasiyet gösterdiği noktaları belirlememiz ve bu temel noktalar etrafında yol almamız gerekmektedir.

Necip Fazıl'ın bütün tarih konulu eserlerinde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de gördüğümüz birkaç temel mesele vardır. Bu meseleler adeta eserin yazılış anlamını kuşatıcı, ana tema hükmünde bir durum arz eder. Bu meseleleri “Anadolu, Moskof, Yahudi, Doğu-Batı” gibi birkaç başlık etrafında çerçevelemek mümkündür.

1.2.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Anadolu Yorumu

Necip Fazıl Kısakürek için Anadolu, büyük bir meseledir. Yazarın pek çok eseri, konferansı, hitabesi Anadolu hakkındadır, Anadolu'yu mesele edinir, Anadoluculuk fikrini işler.

Okuyucuların yazdıklarından dünya görüşünü çıkarmasını beklemeden “ne olduğunu haber vermek” isteyen Necip Fazıl 1 Mayıs 1939'da *Ben Buyum* adlı bir yazı kaleme alır. Bu yazıda dünya görüşünü çerçeveleyen ilk madde “Milliyetçilik - Anadoluculuk” olarak verilmiştir.²⁵⁸ Kendini Anadolucu olarak tanımlayan Necip Fazıl “kopya Avrupalılığına, Avrupa Emperyalizmine zıt” bir anlayışta olduğunun da altını çizer.

Yazarın Anadolu ruhu üzerine yönelişi ilk olarak *Tohum*'da kendini göstermiştir. Gazetede yazıları, Büyük Doğu faaliyetleri Anadoluculuk üzerinde temellenen düşüncesinin daha sonraki merhalelerdir.

Necip Fazıl'ın ilk tiyatro eseri *Tohum*, Anadolu ruhunu mefkureleştirilmesi açısından bir baş eserdir. *Tohum*'da Avrupa'nın maddeci aklına karşılık Anadolu'nun imanlı ruhu karşılaştırılır. Maddeyi ve akli temsil eden Avrupa, gücünü imanından alan ruhuyla Anadolu'nun karşısında erimeye mahkumdur.

Tohum'da Ferhad Bey, Avrupa'yı bir Avrupalıdan bile daha iyi anlamış biri olarak Anadolu ruhunun üstünlüğünü kavrayan ve büyük oluşların bu ruh *Tohumunda* olduğuna inanan ruhçu bir şahıstır. Dikkat edilecek bir husus, Avrupa'nın madde galibiyetine karşılık ruh iflâsında olduğunun, Avrupa'yı çok iyi bilen biri tarafından ortaya koyuluyor olmasıdır. Avrupa'da 7 yıl bulunan

²⁵⁸ Kısakürek, *Çerçeve 1-3*, s. 34

Ferhad Bey'in madde sefaletine rağmen Anadolu ruhuna güvenmesi, yazarın Anadoluculuğundan bir yansımadır. Millî Mücadeleyi konu alan eserin Anadolu'nun ücra bir noktasını mekân alması da bu açıdan düşünülmelidir.

Necip Fazıl Kısakürek'e göre Türk ruhunun şahlanması da hep Anadolu'dan gerçekleşir. Millî Mücadele'nin en önemli kıvılcımlarını doğuran Maraş ve Kars, Necip Fazıl'ın üzerine piyes yazdığı, Anadolu'nun iki mühim noktasıdır. *Kanlı Sarık*'ta Türk - İslâm tarihi Kars'taki bir tepeyi merkez edinerek anlatılır. Eserde Türk - İslâm kavramını bütün anlamlarıyla Anadoluluk ile özdeşleşmiş buluruz.

Necip Fazıl'ın düşüncesinde Anadolu, vatana, Türk - İslâm ruhuna bağlılığın sembolüdür. Vatanı savunma noktasında bütün gayretler Anadolu'dan beklenir. Vatan için muzır faaliyetler ise hep Anadolu dışından gelmektedir. *Abdülhamid Han* piyesinde bir tepsi içinde getirilen jurnalleri incelerken sultanla mabeyn müşiri arasında geçen konuşma bu açıdan dikkat çekicidir:

ABDÜLHAMİD - 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?

MABEYN MÜŞÜRÜ - Saf ve gerçek Türk olduğu için, efendimiz!...²⁵⁹

Aslında buna benzer ifadeyi Necip Fazıl'ın daha önce yazdığı ve bu piyesinde adeta bir kısmını özet olarak verdiği *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde de görmekteyiz. Bu eserdeki ifade daha çarpıcıdır. Ali Suavi vak'asını yorumlarken Necip Fazıl, yanına birtakım Rumeli muhacirlerini toplayan Ali Suavi'ye karşılık, okuma yazma bile bilmeyen Yedi Sekiz Hasan Paşa'nın Anadoluluğuna dikkatini yöneltir:

Dikkat edilirse, bu, Çorumlu Anadolu çocuğu ümmî kumandanın karşısındakiler baştan başa Rumelilidir ve sığınmaya geldikleri ana vatanda, padişahı düşürmek gibi bir sevda peşindedirler. İşte "Ali Suavi" vak'asının en dikkate değer, en nazik noktası!.. Niçin böyle hizipler ve cereyanlar Anadolu'dan gelmez de hep Balkanlar ve Makedonya tarafından gelir?

²⁵⁹ Kısakürek, *Abdülhamid Han*, s.31-32

Bu fevkalâde nazik noktayı, istikbâlin tarihçesine, bütünlüğümüze düşman hareketlerin kaynağını ve bu kaynağın ne kıratma insanlar imal ettiğini göstermek bakımından hassasiyetle işaret etmeliyiz!..²⁶⁰

“Bütünlüğümüze düşman hareketler”in daima Anadolu dışından geldiğine yapılan vurguda bütünlüğümüzü, dağılmamamızı sağlayan gücün de Anadolu’dan çıktığı düşüncesi okunur. Necip Fazıl Kısakürek Anadolu insanından daima ümitlidir ve kurtuluşun yine Anadolu’dan geleceğine inanır. “Büyük Doğu” adıyla çerçevelediği idealin merkezi de Anadolu’dur. Anadolu, İslâm’ı temsil noktasında kilit bir noktadır. Necip Fazıl’ın *Dünya Bir İnkılâp Bekliyor* eserinde geleceğine işaret ettiği inkılâp da Anadolu’dan doğacak bir harekettir. Necip Fazıl’ın seslendiği, bir emanet halinde “Türk - İslâm” şuurunu teslim almasını istediği gençlik de Anadolu geçliğidir.²⁶¹

²⁶⁰ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.182

²⁶¹ Necip Fazıl Kısakürek’in *İdeolocya Örgüsü* eserindeki “Anadolu Gençliğine” başlıklı yazısı, yazarın Anadolu üzerindeki düşünüşünü bütün yönleriyle orta koyar. Bu yazı aynı zamanda Necip Fazıl’ın tarih konulu tiyatrolarında tarihe getirdiği yorumla da paralellik arz eder. Özellikle *Kanlı Sarık*, *Mukaddes Emanet* ve *Tohum*, aslında yazarın bu yazıda ortaya koyduğu Anadolu fikrinin bir açılımı halindedir: “Anadolu gençliği! Sen kimsin, biliyor musun? Ruhunu, malını îman köküne dayadıktan sonra dünya çapında bir devlet kurmuş... Peşinden, vecd ve aşk çığırını kapanınca, ev ve hak sahipliğinden koğulmuş... Derken İran transitli Şark fesadlarıyla, Makedonya transitli Garp fesadları arasında çürütülmek istenmiş... Derken, vatanın boğaz tokluğuna azat kabul etmez ırgadı haline getirilmiş... Ruhuna, şuursuz fedâkarlık ukdesi olarak: Adı Yemendir; / Gülü çemendir! / Giden gelmezmiş, / Acep nedendir?.. Dedirtecek kadar dâsitanî bir hayret ve dehşet havası üflenmiş... İran ve Bizans kırmaması İstanbul efendileri tarafından “bir sürü Etrâk-i bîdrak” diye anılmış... Nihayet topyekûn sindirilmiş, yıldırılmış, apıştırılmış; ezdirilmiş, bezdirilmiş, zaman ve mekân dışına sürülmüş... Dünyanın en şanlı taarruz devresini takip eden üç asırlık hazin müdafaa ve kahharî bozgun çığırını nihayet tam tasfiye hükmiyle idrâk etmiş... Haritadan büsbütün silineceği ve artık İslâm düşmanı emperyalist Garp Firavunları hesabına Haymana ovasını sulamaya memur edileceği anda, hâlâ kanının tortusunda yanan son varlık hummasıyla şahlanıvermiş...

Millî Kurtuluş hareketini idare edenlerin, göz çıkaracak kadar ön plâna dikili şahıs bahaneleri gerisinde, göze görünmeyecek kadar arka plânda, bizzat sadece din ve devlet uğrunda bu vatani kurtarmış... Fakat ondan sonra, bir takım şahısların yoktan var ettiği bir topluluk sıfatını giyerek maddî ve mânevî vergilerin en ağırına matrah teşkil etmiş...

Maddede başkaları tarafından kurtarıldığı rivayetine karşılık, ruhta; aynı başkaları tarafından doğrudan doğruya harap edilmiş... Ve sadece rakı şişeleri, iskambil kâğıtları, verem ve firengi mikropları ve bir takım kasket şekilleri arasında yalnız bırakılmış... Üstelik, canlı cenazesinin başında tamtam dansı şivesiyle “Efendimiz sensin!” diye bağırla bağırla, kendisini tarihte efendi kılan bütün mukaddesat kıymetlerinin çalındığına şahit olmuş...” (Bkz. *İdeolocya Örgüsü*, s.558-560)

Necip Fazıl Kısakürek “Anadolu” kelimesiyle “ruh, iman, saflık, ruh kökü” kelimelerini çoğu kez birlikte kullanır. Tiyatro eserlerinde Anadolu’yu veya özel olarak Anadolu köylüsünü temsil eden şahsiyetler “sabırlı, inançlı, saf düşünüşlü, temiz ruhlu ve derin” şahsiyetlerdir. Bu şahsiyetlerin genellikle dolambaçlı fikirlere akıl ermez. Düşünceleri sınırları içinde bir kesinlik gösterir.

Tohum’da Hancı, Ferhad Bey’e gönülden bağlıdır ve aklının kesmediği mevzularda Ferhad Bey’e karşı tam bir itaat içindedir. Şerife Teyze’de saf, telaşlı ve fedakar bir köylü kadınının yansıması okunur. *Künye’de* Gazanfer’in hizmetini yapan Hamza Çavuş da bir iman ve saflık timsalidir. Basit fakat derin sözleriyle bir irfan gösteren Hamza Çavuş “fevkalâdenin üstünde bir insan” diye nitelenir. Eserde “Böyle insanlar milyonda bir çıkar.” diyen arkadaşına Gazanfer şu cevabı vermiştir:

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. (...) Elifi görse direk zanneder diye tarif ettiğimiz bu insan ne’ini direk sanan asıl biziz.²⁶²

Gazanfer’in “Anadolu insanını anlamamak” noktasında yaptığı bu tespit, Necip Fazıl’ın bütün piyeslerinde çeşitli şekillerde okunabilir. *Ahşap Konak*’ta kendisinden bahsedilen Eyüplü Aktar ve kızı, derinliği içinde anlaşılammış, hor görülmüş Anadolu insanının, “hakikî ve derin mümin” portresinin bir örneği halinde belirirler.

Anadolu insanının saflığı, bir düşünce zafiyeti olarak da Necip Fazıl’ın eserlerinde yer edinir. *Reis Bey*’de kızını aramaya gelen köylü ile traktör kazası geçiren kızını İstanbul’a getiren köylü, Anadolu insanından başka başka manzaralar sunmaktadır. *Mukaddes Emanet*’te muhtarlar, güdümlü anlayış girdabında kalmış, olayları doğru yorumlayamayan ve köylüyü sömüren, olumsuz tiplerdir. Bu muhtarlar da köylüdür, ancak güç sahibi olarak köylüye karşı birer zulüm mevkiine kurulmuşlardır. *Kanlı Sarık*’ta Karşılıarı göç etmeye çağırın saz şairi, ince düşünüşten yoksunluğun bir sembolüdür. *Abdülhamîd Han* piyesinde Anadolu’nun sorgulamasız düşüncesi Çavuş karakteriyle ifade bulur. Çavuş,

²⁶² Kısakürek, *Künye*, s.21

sarığa saygısı olduğunu söyler ve isyana çağırıcı bir takım sarıklı hocaların arkasından gitmekte bir yanlış görmez. “Şeriat isteriz” demektir ancak şeraiti niçin istediğinin hatta şeraitin ne olduğunun onda bir muhasebesi yoktur. Bu ele alışta, Anadolu insanının kandırılmaya elverişli yanına bir vurgu söz konusudur. O yüzden Anadolu’nun temel derdi, kendi meselesine sahip çıkmakta düğümlenir. *Mukaddes Emanet* eseri bu düşünce üzerine kuruludur.

Mukaddes Emanet eseri, Necip Fazıl’ın “Anadolululuğu” mesele edinen bir eserdir. Bu eserde “*Mukaddes Emanet*” diye vurgulanan, Anadolu’nun derdidir. Eserde Baba, oğluna Anadolu derdinin şuurunda nesiller yetiştirmesini vasiyet eder ve Abdullah, evlatları, torunları, torunlarının çocukları şeklinde üç nesil boyu, bu derdin şuurunu teslim alacak ideal bir evladı bekler. Eserde tarihin yorumlanmış hep Anadolu açısından yapılmıştır. Zaten baş şahıs da şehirdense Anadolu’nun bir köyünde yaşamayı tercih eden, toprağa bağlı bir kişidir.

Mukaddes Emanet’te Anadolu’nun unutulmuşluğu, karanlığa, acılara itilmişliği tarih yorumlayışının en can alıcı noktasını teşkil eder. Baba Tanzimat sonrası tarihimizi “İstanbul’da düğün, donanma, şenlik; Anadolu’da karanlık, cenaze kıtlık...” şeklinde özetlemektedir. Anadolu’nun kaderi “hesapsız kitapsız harcanma” şeklinde ifade bulur. Art arda gelen savaşlar, hep dayanağını Anadolu’da aramış, Anadolu insanı Sarıkamış’ın kar fırtınalarında donmaya, Sina Çölü’nün kızgın kumlarında yanmaya mahkûm edilmiştir. Üstelik bu hesapsız harcanış, Millî Mücadeleden sonra da devam eder. Memleketin itildiği maddî iflâs, “milletin efendisi” ifadesiyle taltif edilen köylüyü de ezmiştir. Baba’nın, oğlu Abdullah’tan bir şuur halinde taşımalarını istediği düşünce, Anadoluluk şuurudur.

Necip Fazıl Kısakürek *Mukaddes Emanet*’te İkinci Dünya savaşı sonrası toplumun itildiği fakirliği anlatırken “Ahlâk o kadar düştü ki köylüye kadar sirayet etti.” ifadesini kullanır. Bu ifadede, bozulmanın köylüde başlamadığı ancak kemal noktasına köylüye sirayet etmekle ulaştığı anlamı okunmaktadır. Anadolu Türklüğün ve İslâmlığın cevherini temsil eder. O yüzden bütün dâvanın düğümlendiği nokta Anadolu’dur. Anadolu’nun bozulması, bütün dâvanın kaybedilmesi demektir.

1.2.2. Türk - Moskof Düşmanlığı

Necip Fazıl Kısakürek Rus kelimesini pek ender kullanır ve bunun yerine Anadolu'da "Moskolu" anlamında kullanılan ve "bir istikrah ifadesi" taşıyan Moskof kelimesini kullanır. Necip Fazıl'ın "Moskof" kelimesini bir sıfat, bir cins adı gibi kullanması ve eserinde de çoğunlukla küçük harfle vermesi dikkate değer bir mevzudur.

Moskof Necip Fazıl Kısakürek'e göre Türk'ün ruh kökünün zıddını temsil eden, büyük düşmandır. *Moskof* adlı tarihî bir inceleme kitabı olan Necip Fazıl Kısakürek tiyatro eserlerinden de ikisini Türk - Moskof düşmanlığına hasretmiştir. Bu eserler *Kanlı Sarık* ile *Mukaddes Emanet*'tir.

Necip Fazıl'ın tiyatroları içinde *Kanlı Sarık*, "tarihî Moskof düşmanlığı"nın sebepleri ve en acı tablolarıyla gözler önüne seren eserdir. Moskof'un Türk için nasıl bir düşman olduğunu göstermek, eserin adeta yazılış amacı gibidir. 1064'de Alparslan'ın ordusuyla Anadolu'ya girişinden 1921'deki Millî Mücadele hareketine kadar olan Türk - İslâm tarihini ele alan eserde üzerinde yoğunlaşılacak iki meseleden biri Anadolu ruhu, diğeri de Moskof'un Türk düşmanlığıdır. Moskof'un Türk'ün ruh köküne düşman olduğu tezi, başlangıçta İhtiyar Timsâl'in tarih yorumuyla ifade bulur. Tablolar halinde yaklaşık 850 yıllık bir tarihin muhasebesini yapan eserde üzerinde durulan belli başlı hadiseler vardır. Bunlardan en çok öne çıkanı Temürlenk'in Moskof elçilerini kabul ettiği sahnedir. Temürlenk Moskofları bütünleştirerek Türk'ün başına "belâ" kılan kişidir. Bu sahneyle Türk'ün en büyük düşmanı olan "Moskof"un nasıl ortaya çıktığı belirtilmiş olur. Konunun giriş cümlesi mahiyetinde de şu ifade vardır: "Moskof!.. Türk'e alçalışın bütün acısını tattıran Moskof!.."

Eserin devamı bu düşmanlığın tezahürleri olarak devam eder. Şah Abbas, Nadir Şah gibi İran hükümdarlarının yaptıkları bile Moskof'a nispet edilerek anlatılır.

Necip Fazıl'ın *Kanlı Sarık*'ta tarihin seyredileceği merkez olarak Kars'ı seçmesi elbette ki Moskof düşmanlığı açısından büyük anlam taşır.²⁶³ Kars ve dolayısıyla Doğu Anadolu, Anadolu toprağının tarihte Rus istilasından en çok zarar görmüş kısmıdır. Kars “Moskof acısının Türk'ün vücudunda toplandığı nokta”dır. 1807'den 1918'e kadar 110 yıl Kars “Moskof çıkışı”nı en acı levhalarıyla idrak eder.

Kanlı Sarık'ta Müslüman Türk'ün “sarı”la özdeşleştirilmesi mühim bir noktadır. Dilenci Mazlum Hoca'ya kocaman bir sırk üzerine oturtulmuş içi saman dolu bezden bir kafa ve kafanın üstündeki fesi saran bir sarık getirir. Bu sarıklı hedef, Rusların üzerinde atış talimi yaptıkları hedefdir. Atış talimi yapmak için “sarı” unsurunun seçilmesi, Rusların “Türk”ü algılayışı üzerine düşündürücüdür ve “Türk'ün ruh kökü” demek olan “İslâm”a olan düşmanlıkları bu örnekle müşahhaslaştırılır.

Kanlı Sarık'ta İhtiyar Timsâl “Tarih Türk - Moskof düşmanlığı kadar büyüğünü kaydetmedi. Kaydetmeye de gücü yetmez!” der. Ona göre Türklük ile Moskofluk, en büyük zıtlığı ifade eder:

Bu düşmanlık, ne ateşle su, ne akla kara, ne dağla uçurum arasında vardır. Ateş suda yanabilir, ak karanın içinde eriyip onu boz rengine çevirebilir, dağla uçurum bir ovada buluşabilir. Fakat Türk'le Moskof, bir arada, aynı âhenk içinde hayal edilemez.

İhtiyar Timsâl bu yan yana gelemeyişin sebebini şu şekilde açıklar: “Çünkü Moskof, Türk'ün yalnız maddesine değil, ezelden beri ruhuna da düşman”dır. Bu düşmanlık Ruslar Batı dünyası ile çatışsa da, Türk ile anlaşmış görünse de daima devam edecektir. Moskof “Batı'nın Türk'e karşı baltasını tutan ve daima da tutacak olan el”dir.

Kanlı Sarık'ta koro tarafından okunan şiirlerden biri de Moskof'a dairdir. Necip Fazıl'ın *Esselâm*'da da kullandığı “hece arttırma” yöntemiyle yazılan bu şiirde Moskof, “yaban domuzu, çomar” gibi hakaret ifade eden ibarelerle anılır:

Of!

²⁶³ Eserin Kars'ın kuruluşunun 100. yılı (1964) münasebetiyle yazıldığını daha önce belirtmiştik. Eser teklifi Necip Fazıl Kısakürek'e Doğu Anadolu tarihi üzerine çalışmalarıyla bilinen Fahrettin Kırzioğlu tarafından sunulmuştur.

Belâlı Moskof!
Dışı gürbüz, içi kof!
Avrupa markalı, Asya domuzu!
Onu nasıl taşır Kars'ın omuzu?

Ah!
Ön ve art siyah!
Kars'ta olur mu sabah?
Moskof hem sağımız, hem solumuzda...
Batı'nın çomarı, göç yolumuzda...²⁶⁴

Eserde Moskof'a dair tek şiir bu değildir. Eserin asıl hikayenin ele alındığı bölümünde her sahne başında bir saz şairi tarafından okunan koçaklama tarzı şiirler vardır. Bu şiirler arasında Türk - Moskof düşmanlığını ifade edenler önde gelmektedir. Bu şiirlerde Anadolu'nun Rus'a bakışı, “orman yabanisi, hınzır sürüsü” gibi kelimelerle ifade yolu bulur:

Ehl-i İslâm olan işitsin bilsin
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana!
İsterse Uruset, ne ki var gelsin;
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana!

(...)

Ben - Asfer'dir, bilin, Urus'un aslı
Orman yabanisi, balıkçı nesli...
Hınzır sürüsüne dalıp kurt misli,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana!²⁶⁵

Eserde Anadolu'nun Moskof düşmanından gördüğü zulmü ifade eden şiirlerden dikkate değer birisi de “Mevlam bu Urus'tan kurtar İslâm'ı” nakaratlı şiirdir. Moskof'tan sonra Kars Ermeni zulmü altında inler. Ermeni üzerine yazılan şiirlerde de Moskof'a temas ediş söz konusudur, Ermeniler için “Moskof iti” ifadesi kullanılır.

Moskof mücadelesi ile geçen *Kanlı Sarık*'ta ana hikayedeki kahraman da Moskof'un şehit ettiği bir babanın oğludur. Yemen Hoca “Moskof belası tükenene kadar” ailesinde yetimlik ile şehitliğin devam etmesini ister. Mazlum Hoca Kars'ın 1918'deki kurtuluşunu gerçek bir kurtuluş olarak görmez. Ona göre Moskof bitmemiştir ve eski Rusya'yı ciğerinden patlatan Bolşevik Rus'u daha da tehlikelidir. Tabii ki bu ifadede Komünizm'e de bir işaret söz konusudur. Moskof

²⁶⁴ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.54

²⁶⁵ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.59

her zaman Türk'e düşman kalmaya ve Türk'ün başına belâ olmaya devam edecektir.

Mukaddes Emanet'teki hikayede de *Kanlı Sarık*'takine benzer bir muhasebe vardır. Baba oğluna 93 Harbi'nde kullandığı tüfeği emanet ederken tüfeğin üzerindeki çizgileri gösterir. Bunların her biri öldürdüğünü gözleriyle gördüğü bir Moskof askerine işaret etmektedir. Ancak bu çizgiler sekiz tanedir ve Baba sayılarda kemal 9'da olduğu için sayıyı 9'a tamamlamak ister. 9. çizgiyi çekme işini Abdullah'a bırakır. Abdullah Moskof'la karşılaşmak konusunda şüphelidir. Babasına Ruslarla artık bir savaş içinde olmadığını halde Moskof'u nerde bulup öldüreceğini sorar. Baba'ya göre Moskof er ya da geç Türk'ün karşısına çıkacaktır. Çünkü o Türk'ün "kökünün düşmanı"dır:

BABA - Nasıl olsa olur. Nasıl olsa Moskof, Türkiye'nin bu perişan halinden faydalanmaya kalkar. Bu tüfekte ve gözün göre göre bir Moskof öldürürsen ruhumu şâd edersin!.. Sayılarda kemal 9'dadır. Öyle bir Moskof devir ki, senin birin benim sekizimden üstün olsun!..

ABDULLAH - Ya karşılaşmazsam?..

BABA - Mutlaka karşılaşırın!.. Ya kendi toprağında, ya onun toprağında... Daha olağanı, kendi toprağında... Moskof'la karşılaşmamak ne mümkün!.. Sen bulamazsan o seni bulur. O senin kök düşmanın, kökünün düşmanı...²⁶⁶

Baba, Moskof'un Türk düşmanlığı üzerine öyle hassasiyete sahiptir ki mezar taşına bile bu hassasiyetinin nakşedilmesini ister. Hayatındaki en büyük dava, Moskoflardan öç alınmasıdır. Moskof'u böyle bilmenin, tanımanın Türk evladının en mühim vazifesi olduğunu düşünür. O kadar ki Türk çocuklarına dünyaya gelir gelmez bu idrake varmalı, Moskof düşmanlığı kokmayan ana sütünü emmemelidir:

Mezar taşımın üstüne, adımın üstüne "Moskof'tan öç alındığını görmeden gözleri açık giden" diye yazsınlar... Türk çocuklarına dünyaya geldikleri zaman öğretin: Moskof düşmanlığı kokmayan ana sütünü emmesinler!..²⁶⁷

²⁶⁶ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.26-27

²⁶⁷ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, a.y.

Mukaddes Emanet'teki bu mezar taşı bahsi, aslında Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu* dergisinin bir sayısına da taşıdığı, gerçek bir tarihî vesikaya dayanmaktadır. *Moskof* adlı kitabında tafsilatıyla yer verdiği bu mezar taşı yazısını Necip Fazıl Kısakürek eserinin ilk baskısının kapağına da taşıyarak adeta kitabın “Moskof’un Türk düşmanlığı” manâsını çerçevelemiştir.

Mukaddes Emanet'te Abdullah babasının tüfeğine dokuzuncu çizgiyi çekerek vazifesini tekmillemek için bir Moskof’u değil, kendi torununun oğlunu öldürür. Çünkü bu oğul, “bir Moskof yerine yüz bin Moskof’a bedel” bir hastalık kolunu temsil etmektedir. Komünizm, Moskof’un getirdiği bir “hastalık kolu” olarak Moskof’tan bile daha tehlikelidir. Bu nokta Necip Fazıl’ın Moskof üzerinde yoğunlaşan hassasiyetini anlamamız için kilit bir noktadır. Necip Fazıl’ın Moskof temalı eserlerini birbirine yakın tarihlerde ve özellikle 1960 sonrasında yazdığı atlanmaması gereken bir durumdur.

1.2.3. Hürriyet ve Demokrasi Hareketleri

Necip Fazıl Kısakürek demokratik bir dünya görüşüne sahip değildir. Bunu dünya görüşünü çerçeveleyen *Ben Buyum* adlı yazısında en öz şekilde okuyabiliriz. Bu yazıda dünya görüşünü belirtici maddelerden ikisi şudur:

- Kafa ve ruh mümtaziyeti bakımından sınıfçı (Antidemokrat)
- Tek görüş etrafında müdalahaleci (Antiliberal)

Necip Fazıl Kısakürek’in demokrasi rejimi hakkındaki fikri daima olumsuzdur. Bir devlet tasavvuru olan *İdeolocya Örgüsü* eserinde “Başyücelik Hükûmeti” adıyla yeni bir rejim şekli ortaya koyar. Bu hükûmetin en önemli özelliği, demokrasiye değil, liyakate dayanmasıdır. Devlet bir “yüceler kurultayı” tarafından yönetilir. Bu “yüceler” ise seçilmiş değil, seçkin kimselerdir:

“Yüceler Kurultayı”, milletin dinde, fikirde, sanatta, ilimde, siyasette, müspet bilgilerde, siyasette, askerlikte, idarede, işte, hülâsa insan kafasının arayıcı hamlelerini ve idrak çilelerini plânlaştıran her

sahada, eser, keşif, görüş, terkip ve dâva sahibi aksiyoncu güzidelerden örülüdür.²⁶⁸

Necip Fazıl burada ifade ettiği “Başyücelik Devleti”nin pratiğe dökülmüş halini *Sır* adlı yarım kalmış tiyatro eserinde vermiştir. Yazarını mahkemeye düşüren bu eser, yeşillerin siyahlara karşı ihtilâl yapması metaforu içinde, Türk’ün ruh köküne zıt demokrasi rejiminin yıkılıp yerine seçkinlerin iktidar olduğu bir yeni bir rejimin ikame olmasını anlatır. Necip Fazıl’a göre gerçek hürriyet hakikate köle olmak, demokrasi ise yüce insanların reyine başvurmak ve yönetimi onların eline bırakmaktır.

Rapor 4/6 adlı eserindeki “Geçliğe Hitabe” başlıklı yazıda, “ideologyasının kollarını ve hususiyetlerini” sıralayan Necip Fazıl, yeni bir siyasî rejimin kodlamalarını verir. Burada dokuzuncu madde “hürriyet ve demokrasi” hakkındadır:

Hürriyeti hakikate gönüllü esaret diye kabul eden; ve demokrasiyi herhangi bir yanlışın kurbanı olmamak için bütün yanlışlara serbestlik tanıyıcı bir fâsîs daire diye niteleyen; ve, ve... bir İmam-ı Gazâlî reyî ile Çemişgezekli çobanın reyini bir tutmayan... Ve bunun rejimini teklif eden...²⁶⁹

Necip Fazıl’ın demokrasiye karşı oluşu, bir “mümtaziyetlik” ölçüsü sebebiyledir. Demokrasinin İmam Gazali ile her hangi birini eşit bir ölçüyle dikkate alışı Necip Fazıl Kısakürek daima eleştirmiş, bu eleştiriyi tiyatro eserlerinden birine de yansıtmıştır. *Mukaddes Emanet* eserinde Abdullah oğluna şöyle der: “Söyleyin, millet vekili bey, şu köylüyle İmam Gazâlî’nin reyî bir midir?” Eserde ayrıca Baba, “köyün kafası” olarak kendisinden konuşma yapmasını isteyen muhtara “Şimdi söz kafada değil, ayak tabanında.” der. Bu söz demokrasiye karşı çok keskin bir eleştiri ifadesidir. Demokrasinin eksigi de böylece dirayetin, liyakatin hükümsüz sayılması olarak belirmiş olur. Halk kendi hakkında hüküm verme dirayetine malik değildir.²⁷⁰

²⁶⁸ Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s.289

²⁶⁹ Kısakürek, *Rapor 4/6*, s.76

²⁷⁰ Necip Fazıl Kısakürek *İdeolocya Örgüsü*’nde “Tamamlığın Şartları” başlığında demokrasiye şu şekilde yer verir: “Halka “Sen kendi hayrını bilemezsin; onu Hak bilir ve gösterir! Gerçek hürriyet de bu teslimiyettir!” diyen hükümet... Bunlar oldu mu, demokrasya tamamdır! (Bkz. *İdeolocya Örgüsü*, s.552)

Necip Fazıl Kısakürek “hürriyet” düşüncesiyle de barışık değildir. Hürriyet Batı icadı bir oyuncak olarak bizi meşgul etmektedir. Necip Fazıl’ın hürriyet ve demokrasi hakkındaki fikirleri, onun tarihi yorumlamasında dikkate alınacak bir husustur.

Hürriyet, bir aldatmacadır. Parti ise hürriyetten sonra “Avrupalı kazığı” olarak gelmiş olan sistemin adıdır. Necip Fazıl’ın Tanzimat Fermanı sonrası tarihimizi yorumlayışında bu düşünce açıkça okunabilir.

Mukaddes Emanet’te Baba “İstibdadın doğrusunu söyleyip insanı çarmıha geren şekil” ile “hürriyetin yalanını söyleyip kazığa oturtan şekil” arasındaki farkı sorar. Birinci şeklin önceki dönemlere, ikinci şeklin ise İttihat ve Terakki’nin “hürriyet”i sloganlaştıran dönemine işaret ettiği açıktır. Meşrutiyet “hürriyetin yalanı”nı söyleyip milleti kazığa oturtmuştur ve bu yüzden istibdat olduğunu ilân eden yönetim şeklinden çok daha acıdır. Çünkü bu şekilde en büyük acı olan “yalana inanmak zorunun ruh acısı” vardır:

Birincide yalnız vücudumuz kesilip doğranırken, öbüründe hem vücudumuz, hem de ruhumuz parçalanır. Yalana inanmak ruh zorunun acısı... Ondan büyük acı olmaz, oğlum! İşte şimdi bu acının devri açıldı. Davullarla zurnalarla bu yeni devri kutluyorlar.

Mukaddes Emanet eseri “Moskof” meselesinden sonra en çok “hürriyet”in aldatmacalığı, sahteliği ve başıboş bir dâva olduğu üzerinde yoğunlaşır. Baba ve daha sonra Abdullah karakterlerinin “fürriyet”e dair yorumları eserde büyük bir yekûn tutar. Bu eserde hürriyet “süngülü hürriyet, eşek hürriyeti, boz merkep hürriyeti, hayvan hürriyeti” gibi çok ağır hakaret ifadeleri içinde mevzu edilmektedir. O kadar ki Abdullah “eşek hürriyeti”nden bahsederken bahçede bahar keyfi içinde eşelenen boz mürekkebi gösterir ve şöyle der:

İşte onun hürriyeti! İşte sizin Kır At’tan anladığınız boz merkep hürriyeti!.. Batılı’nın tam 110 senedir bize ustalıklı aşılacağı hürriyet!.. dünya çapındaki bir millete kendi öz dayanağını yıkmayı hak gösteren hürriyet!..²⁷¹

²⁷¹ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.65. Eserin bütün baskılarında 110 sene yerine “11 senedir” ifadesi geçmektedir. Eserde Tanzimat Fermanı’yla başlayan bir cereyanın eleştirisi vardır ve demek ki “hürriyet” tartışması 1939’da başlayan bir meseledir. Anlaşıyor ki bu baskı hatası tashihçi gözünden daima kaçmıştır.

Abdullah tam bu sırada anırmaya başlayan eşeğin anırmasını da “başı boşluk hürriyetinin marşı” olarak isimlendirecektir.

Eserde adeta İttihat ve Terakki’yi temsil eden Muhtar ile gerçek bir fikirci rolündeki Baba arasında geçen muhavere Necip Fazıl’ın hürriyete dair önemli bir sorgulaması vardır. Necip Fazıl Kısakürek “hürriyet”in bir dayatma halinde sunulduğunu eserinde devleti temsil eden muhtarlar aracılığıyla karikatürize etmiştir. “Hürriyet” dayatma halinde sunulmakla kendi içinde tezatlık gösterir ve “sahte” bir kavram, bir gösterişten ibaret olduğunu ispat eder. Hürriyetin dayatmalığına eserde bir örnek Baba’nın Meşrutiyeti kutlama şenlikleri içinde “hürriyet” konulu bir vaaz vermeye zorlanmasıyla verilir ki bu durum Baba’nın ifadesiyle “süngülü hürriyet” demektir. Hürriyet insanları kendi emri altına girmeye zorlamakta, aksi halde “mürteci, müstebit” olarak damgalamaktadır. Hürriyete dair vaaz verme işine girmeyeceğini söyleyen Baba, Muhtar tarafından tehdit edilmektedir:

MUHTAR - Bu nasıl söz?.. Ya sana irtica tarafı, istibdâd isteklisi derlerse?..

BABA - Ne derlerse desinler!.. Yeni hürriyet modasının usullerinden birisi de zoru altına girmeyenleri mürteci, müstebit diye damgalamak... (*Durak*) Kuzum, ben hür müyüm, değil miyim?

MUHTAR - Elbette hürsün!

BABA - Öyleyse niçin istediğim gibi düşünemiyorum?

MUHTAR - Olmaz! Böyle hürriyet olmaz! Kaymakam köyde... Ben senin bu sözlerini kendisine söylerim. Korkarım, seni tevkif ettirmesin!..

BABA - Aman söyle!... Beni tevkif ettirsin ki hürriyetin ne olduğu anlaşılsın...²⁷²

Hürriyetin bu şekilde dayatılması, hürriyetçilerin samimî olmadığını duyurur. Necip Fazıl’ın hürriyete dair bahislerde alıntılıdığı bir cümle de bu eserde Baba dilinden ifade yolu bulmuştur: “Hürriyet, kendisine aykırı hürriyetleri kabul etmedikçe hürriyet olamaz.” Böyle bir hürriyetse mevcut değildir. Bu

²⁷² Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.23-24

yüzden hürriyet bahsini Baba “Öyle ise hürriyet yok, hakikat var... Gerisi göz bağıcılığı...” diyerek kapatır.

Hürriyetin bir yorumlanması da *Abdülhamîd Han* eserinde mevcuttur. Abdülhamîd Han memleketi felâkete sürüklemekten başka bir rolü olmayan meclisi kapattığı için “müstebid” olarak bilinmektedir. Oysa hükmet “hürriyet kavgası gaileleri” ve Meşrutiyet idaresi teşkilâtıyla uğraştığı sıralarda Bulgaristan bağımsızlığını ilân etmiş, Avusturya - Macaristan ise Bosna - Ersek bölgesini topraklarına katmıştır. Abdülhamîd Han bu yüzden “hürriyet” hareketleri hakkındaki hükmünü şu şekilde verir: “Hürriyetle beraber memleket yolunmaya başlıyor!”

Kanûn-i Esâsi’yi tekrar ilan ederek Mebusan Meclisini açan Abdülhamîd Han’ın partilere, Meşrutiyet sistemine güveni yoktur:

Bakalım, devletin saadeti, her kafadan bir ses sisteminde mi, yoksa bizim bildiğimiz, münâkaşa ve pazarlık kabul etmez mutlak saadet prensibinde mi?

Mâbeyn Müşürü de Abdülhamîd Han gibi düşünmektedir. Ancak o Sultan kadar tahammüllü değildir, sürekli “Daha ne kadar katlanacağız!” şeklinde bezgin bir ifade kullanan müşir, devletin felâkete doğru yol aldığından endişelidir:

Bu memlekette hürriyet narasının kopmaya başladığı günden beri devletin parça parça dökülmeye başladığından öteye fikrim yok, Şevket-meâbım! (Coşar) Şu, Zat-ı Şahanelerini süzen Rum, Ermeni, Yahudi, Fellah, Marunî, kıptî, nursuz ve ruhsuz suratlara bakın! Ve onlara karışmış, gûya bizden çehrelere dikkat buyurun! Bunlar mı devletimizin idaresini temsil edecek? Bunlar hâkim olduğu gün, altı asırlık “Devlet ebed müddet” çöküp gitmiş olacaktır.²⁷³

Eserde Mebusan Meclisinin açılış sahnesinde Abdülhamîd Han’ın nutkuna cevap olarak okunan nutuk, Abdülhamîd Han’ın şahsına karşı tahkir ifadeleriyle doludur. Böylece eserde hürriyetin devlet aleyhine bir güç olarak kullanıldığı ortaya konulmuş olur. Sultan’ın bu hakaretlere mukabelesi ise sadece ayağa kalkmak olmuştur.

²⁷³ Kısakürek, *Abdülhamîd Han*, s.40-41

Abdülhamîd Han mebusları “hürriyet” adlı “mahbube”ye kavuşturmuştur. Bu mahbubeye karşı sadakatlerini veya bu mahbubenin sadakatini ise zaman gösterecektir.

Abdülhamîd Han’ın tahtan indirilmesiyle idareyi teslim alan İttihat ve Terakki, memlekete vaat ettiği hürriyetin aksine korku ve şiddet getirecek ve milleti büyük bir felâkete, Birinci Dünya Savaşı’na sürükleyecektir. Böylece “hürriyet”in bir yalan olduğu ve memlekete ancak felaket getirdiği tezi eserde ispat edilmiş olmaktadır. “Hürriyet” hakkındaki bu tez, “müstebid, Kızıl Sultan” gibi ifadelerle hakkı yenmiş sultanın hatırat olarak yazdığı sözlerinde en net ifadesini bulur. Bu sözler Sultan’ın hatıratındaki ifadelerle örtüşen sözler olmakla birlikte, Necip Fazıl’ın Meşrutiyet idaresi hakkındaki hükmünü de formüle etme özelliği taşır:

Avrupalı bize başıboşluk hürriyetini şırınga ederek vücudumuzu ve beynimizi dondurdu, bünyemizi ihtilâle verdi, sonra da bizi uzuv uzuv parçalamaya başladı. (...) Hürriyet memlekette akıllarınca kurulur kurulmaz da, indirildiğim taht soğumadan, Trablus, derken Balkanlar... (Yüksek sesle) Hürriyeti 101 pare top atışıyla ilân edenler, sanki memleketin teslim olma vaziyetine girdiğini Avrupa’ya haber vermiş oldular!²⁷⁴

Künye adlı eserde ise “hürriyet”in eleştirisi İkinci Meşrutiyet şenliklerinin yapıldığı Beyazıt Meydanı sahnesinde verilir. 1909 yılına ait bu Beyazıt manzarasında “hürriyet” ağızlara dolanan bir kelime olmuştur. Bu kelimeyi en çok kullanansa bir külhanbeyidir. Külhanbeyi dilenciye “Allah hürriyeti bağışlasın” diye dua etmesini söyler. Külhanbeyi ayrıca önden geçmekte olan iki genç ve şık kadına bakarak “Yaşasın hürriyet!” der. Genç kadınlardan biri de külhanbeyinin sürekli “hürriyet” kelimesini söylemesinden rahatsızlık duyar, çünkü adını “Hürriyet” olarak değiştirmiştir.²⁷⁵

Daha sonra meydana gelen iki ihtiyar halk adamının dilinde de “hürriyet” bahsi dolaşır. Dilenciye Allah’a havale eden softaya karşı “softanın hürriyeti gider, hürriyet softası gelir” şeklinde bir yorum yaparlar. İki ihtiyar halk kadını da şık

²⁷⁴ Kısakürek, *Abdülhamîd Han*, s.68

²⁷⁵ Kısakürek, *Künye*, s.50

giyinen genç kızları eleştirir ve bu yapılanları hürriyete bağlar. Yaşlı kadınların hürriyet algısı şu konuşmada ortaya çıkar:

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI - Hürriyet hürriyet diyorlar, hiçbir şey anlamıyorum. Şillikler 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 laf. Herkes dilediğini işleyecek demek.

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI - Desene ki hürriyet kıyametten alâmet!²⁷⁶

1.2.4. Doğu ve Batı Muhasebesi ve Batılılaşma

Necip Fazıl Kısakürek'in Doğu hakkındaki düşüncesini "Anadolu"ya dair yorumlarını sunduğumuz kısımda belirtmiştik. Necip Fazıl Kısakürek Doğu'nun Batı ile karşılaştırılışında "madde ve ruh" üzerinden bir tahlil yapar, Doğu'yu ruhun tohumu demek olan "iman" ile, Batı'yı ise maddenin ötesine geçemeyen "akıl" ile özdeşleştirir.

Necip Fazıl Kısakürek "Doğu ve Batı" muhasebesinde bir "sınır yobazlığı" içinde değildir. Bu iki medeniyetin farkının "ruh ve kafa şartlarından" geldiğini özellikle belirtir. *İdeolocya Örgüsü* adlı ütöpik eseri bir "Doğu ve Batı Muhasebesi" ile başlar. Doğu'nun ve Batı'nın Batı ve Doğu gözünden ele alındığı bölümden sonra Necip Fazıl, "Doğu'ya inanalım!" der ve her şeyin Doğu'dan geldiğine dikkat çeker.

...insanoğlunda maddenin ötesini kurcalama ve ötelere rüyasını yaşama cehdi, mucizeler bahçesinin renk ve ışık yüklü ufkunu yalnız Doğu'da buldu.

Ruh, mucize, masal, büyü, şiir; ve ötelere sarmaş dolaşların, bilimcelerin, varılmazların ilmi ve ruhu, mizacı ve şahsiyeti bütün hak ve batıl kutuplarıyla Doğu'dadır.²⁷⁷

²⁷⁶ Kısakürek, *Künye*, s.52

Doğu - Batı değerlendirmesine dayanan *Tohum* adlı eserde Avrupa, “Avrupa’yı bir Avrupalıdan bile daha iyi çözmüş” bir şahıs olan Ferhad Bey aracılığı ile yoruma kavuşur. Ferhad Bey Anadolu ruhunu kavramış, şuurlu bir entelektüeldir ve gerçek kurtuluşu Anadolu ruhunun dirilişinde bulur.

Eserde dikkate değer bir kısım, Yolcu ile Ferhad Bey arasındaki “sır” konulu konuşmanın olduğu kısım. Yolcu Maraş’a dair içinde doymamış bir merakın olduğunu söyler. Ferhad Bey ise bu merakın tatmin edilmemiş halde durmasının daha iyi olduğunu, bazı şeylerin zaten anlaşılamayacağını düşünmektedir. Ferhad Bey “sır çözme tutkusu” konusunda Amerikalı seyyahları hatırlar:

Amerikalı seyyahları bilirsiniz. Onların bir tek gayeleri vardır. Yeryüzündeki her şeyi görmek ve tanımak. Her şeyden evvel yeryüzündeki şeyleri sır diye kabul etmeleri fena değildir. Fakat iş, sırrı çözmeye gelince bakın ne yaparlar: gittikleri yerdeki en büyük sırların adresini veren kitapları açarlar. O sırlarla burun buruna gelirler. Uzaktan şöyle bir bakarlar. Bir de fotoğraf çekerler. Akşam da otellerinde birbirlerine sorarlar: Görmediğimiz başka bir şey var mı? Eğer görmedikleri bir şey kalmamışsa o yerin de sırrı kalmamış demektir. Ellerindeki fotoğraf makinesi de onlar gibi düşünür. O da bütün sırları görmüş, hatta çizgisi çizgisine not almıştır.²⁷⁸

Ferhad Bey’e göre Batılı’nın sır anlayışı bu kadardır. Batılı maddenin kabuğunu görür ve içine nüfuz edemez. Ağacı toprak üzerindeki çıplak gövde olarak gören Amerikalı, toprak içindeki kök’ü göremez. Batı’nın Anadolu’yu anlayamamasının arkasındaki sebep de budur:

Başınızı döndürüp bakın Anadolu’ya! Ne görüyorsunuz? Tek tük yeri elenmiş, çok yeri boş, uçsuz bucaksız bir toprak. Toprak renginde, toprakla bir hizada köstebek yuvası gibi evler, paçavrası yettiği kadar örtünmüş sıksa vücutlar ve bu vücutların tepesinde ne düşündüğü, ne duyduğu belirsiz yanık ve asık yüzler. İşte Frenk seyyahın ve fotoğraf makinesinin gördüğü Anadolu.²⁷⁹

Batılı’nın “bir seyyah” karakteriyle ele alınışını bir de *Künye* piyesinde görmekteyiz. Bu eserde ilk olarak İkinci Meşrutiyetin ilanını ve daha sonra da İstanbul’un işgâlini yansıttığı bir Beyazıt Meydanı sahnesi vardır. Sahnede bütün figüranlar zaman hakkında hüküm verici bir kılık ve kıyafet içindedir ve zamanın

²⁷⁷ Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s.39

²⁷⁸ Kısakürek, *Tohum*, s.96

²⁷⁹ Kısakürek, *Tohum*, s.99

eleştirisini içeren konuşmalar yaparlar. Amerikalı iki seyyah da bu sahnenin bir başka boyutudur. Bu seyyahlar “ilerde böyle tiplerin büsbütün yok olacağını” düşünerek çarşafli ihtiyar kadınların fotoğrafını alma derdindedirler. Amerikalı seyyahlar İstanbul’a karşı bir tecessüs içindedirler.

Batılılaşma çalışmalarında gelinen nokta, Batılının gözünde Doğu’nun bir “sırrı, bilinmezliği” kalmamasına, kendine has bir farklılık arz etmemesine sebep olmuştur. Bu yüzden *Künye*’deki seyyahlar artık İstanbul’u seyahat listelerinden çıkarmayı düşünürler. Onlara göre “Şark Batıyı taklit ede ede bütün cazibesini yitirmiş, artık bir bilmece olmaktan çıkmıştır. Seyyahlardan birisinin şu sözü bu anlamda oldukça manidardır: “Herhalde buraya yüzlerce sene evvelki Avrupa’yı görmeye gelmedik.”²⁸⁰

Batılılaşma, Batı’ya benzeme olgusu *Künye*’de önemli bir mevzudur. Harbiye Mektebi’nde ders veren Gazanfer’in Mukden Meydan Muhaberesi hakkında anlattıkları, Doğu’nun Batı’ya karşı duruşunu örneklendirmesi açısından kayda değer bir bölümdür. Gazanfer’e göre Japonya Rusya’ya karşı galibiyetini “gececi gündüzlü çalışarak Garbın terakkilerine varmış olmaları” sayesinde değil, Garp terakkilerine varmakla birlikte Asyalılığın getirdiği manevî aleme bağlı kalmaları sayesinde erişmiştir. Yani Japonya, Asyalılığın vazgeçmemiştir. “Japonlarda Avrupalılık bir eksik, fakat Asyalılık bir fazladır. Japonlar bu fazlayı ifade için o eksiği gidermeye çalışmış Asyalı bir millettir.” Bu yüzden de “ruh emrine vererek gücünü katladığı maddesiyle” Japonya, Batı’yı temsil eden Rusya karşısında muzaffer olmayı bilmiştir. Böylece Necip Fazıl Kısakürek Batılılaşmaya karşılık “doğru bir Batılılaşma, veya öz değerlerini koruyarak Batı’nın terakkilerinden yararlanma” düşüncesini Japon örneği ile müşahhaslaştırmış, bir formüle dökmüş olmaktadır. Japon mevzuunun bu şekilde ele alınışına *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinde de rastlamaktayız.

Gazanfer’in Doğu- Batı kıyasını *Tohum*’un Ferhad Bey’i gibi yine “ruh ve madde” alegorisi üzerine temellendirdiği görülür:

²⁸⁰ Kısakürek, *Künye*, s.53

Efendiler, bir zamanlar Asya, ruhun bilgileriyle yeryüzüne hükmediyordu. Bugün Avrupa, kafanın bilgileriyle dünyamıza sahiptir. Ruhun emrinde olan madde, bulduğu birkaç kanunla uyuşuk bir ânında ruhu çuvala tıkabilir, fakat yok edemez. Ruha gelince maddeyi baştan başa kucaklar kucaklamaz, onu dinamit gibi uçurur, kül eder.(...) Japonları zafere eriştiren, ruh, disiplin ve bilgidir.²⁸¹

Künye'de Batılılaşmaya karşı bir bakış da Beyazıt Meydanı sahnesinde iki hukuk talebesinin konuşmaları aracılığıyla sunulur. Talebelerden biri “Yüzde yüz garplaşmak zorundayız” der. Diğeriye Tanzimat'tan beri süre gelen teslimiyete karşıdır. “Tanzimattan beri gün geçtikçe yükselen bir teslimiyet ölçüsü ile kendi benliğimizi körleştiriyoruz.Böylece Garplılaştığımızı sanıyoruz.” der. Bunu söyleyen talebe, babası Paris sefiri olan, lise tahsilini Paris'te tamamlamış bir talebedir. Necip Fazıl'ın Batıyı, Batılılaşmanın yanlışlığını, Batı'yı çok iyi bilen kahramanlar dilinden bir yoruma kavuşturması önemli bir noktadır. Batı'da bu kadar kalmasına rağmen arkadaşı onu fikirlerinden dolayı yine “yobaz” olarak görmektedir. Hukuk talebesi bunun üzerine şu karşılıkta bulunur: “Halimden ibret alacağına bana yobaz diyorsun. Demek ki Garb'ın dışına çıkmak, benim kadar içine girmekle olurmuş.”

Necip Fazıl'ın eserlerinde Batıyı böylece ele alan şahısları alelâde bir insan olarak değil, ilim irfan sahibi, kültürlü bir insan olarak seçmesi, Batılılaşmaya karşı olan düşüncenin yobazlık olarak görülüşünün boşluğunu ortaya koymak ve düşüncesinin haklılığının altını çizmek içindir. Şunu da gözden kaçırmamak gerekir ki Batılılaşma konusunda bu şekilde düşünen Necip Fazıl Kısakürek eğitim için Paris'te bulunmuş ve Avrupa'nın bir çehresini yakından görüp tahlil etme imkanına sahip olmuş bir yazardır. Yazarın kendi konumu, ortaya koyduğu karakterlerde bu şekilde bir yansıma bulmuştur.

Tanzimat sonrası Türk tarihini ele alan *Mukaddes Emanet*, Batılılaşma konusunu çok sert bir yorumla değerlendirir. Burada Tanzimat Fermanı bir “Gâvur'a yakınlaşma” faaliyeti olarak anlatılır. Abdülmecid “ilk Alafranga padişah”tır. Hürriyet ise “Batı'nın zehirli bir şırıngası”dır. Cumhuriyet dönemi özden kopuşu derinleştiren bir süreci ifade eder. “Dağ başını duman almış” diye başlayan şarkı da “Batılı bir marş” olarak yorumlanır. Cumhuriyet'in ilk neslini

²⁸¹ Kısakürek, *Künye*, s.39-40

temsil eden, Avrupa tahsilli Oğlu için Abdullah “güvercin yumurtasından çıkma felaket habercisi bir baykuş” yakıştırmasını yapar. Oğlu’ndan torunu ise “Batı’nın dev aynalarında kendini beğenme” çizgisi içinde ortaya çıkan “güvercin yumurtasından çıkan akrep”tir. Batılılaşma yanlısı olarak yetişen nesil sürekli felakete yürümektedir. Neslin üçüncü halkasında ise Komünizm’i benimseyen ve Allah’ı toptan inkâr eden bir gençlik vardır. Böylece Batılılaşmacı zihniyette Pozitivizmden Tarihî Maddeciliğe ve oradan da Komünizm’e yürüyen bir çizgi söz konusudur.

Necip Fazıl’ın Batılılaşmacı zihniyeti eleştirdiği bir eseri de *Ahşap Konak* adlı eserdir. *Ahşap Konak*’ta Batılılaşma süreciyle toplumda nesiller arasında meydana gelen uçurum, bir “konak” metaforu içinde değerlendirilir. Konağın üst katında bozulmamış Türk - İslâm ruhunu temsil eden, yani “konağın ruhu” olan dede ile anneanne bulunmaktadır. Orta kat Batı hayranlığıyla benliğini kaybetmiş bir neslin temsilcisi “anne” figürü ile bozulan ilk neslin katıdır. Alt kat ise Batı’yı taklit konusunda Batı’yı bile geride bırakacak bir yozlaşmayı gözler önüne seren “torun” katıdır. Yüksel bu konağı şu şekilde formüle eder: “Namaz niyaz katı, kumar, morfin vesaire katı, dans, içki, başıboşluk ve rezalet katı”. Alt katı mukaddes değerlere yapışan Yüksel değil, onun kız kardeşi ve kız kardeşinin arkadaşları temsil eder. Bu grup, Avrupa’nın modalarına sıkı sıkıya bağlı, bir takım Avrupai kelimeleri dillerine dolayan bir gençlik grubudur.

Yüksel’in maneviyatçı bir ruha bürünmesi, kız kardeşi tarafından “gericilik” olarak yorumlanır. Geleneği temsil eden Eyüplü Aktar ve kızı, yozlaşan nesli temsil eden gençler tarafından aşağılanır. Kız kardeşin “Benim ağabeyim artık mukaddesatçı, maneviyatçı, eskici, gericici!” demesinde mukaddes değerlere bağlılığın gericilikle özdeşleştirilmesi söz konusudur. Yüksel’e göre ise kız kardeşi “Hollywood karalaması”sıdır. Recai de kız torununun arkadaşları için “Modern kızlar... Amerikalılardan ders almışlar, onlara ders verecek hale gelmişler...” der. Recai’nin Genç Şair’le konuşması Batılılaşmacı zihniyetin ağır bir eleştirisi şeklindedir:

RECAİ - Kuzum, Bay ozan! Biz niçin bir dikiş iğnesini yapmayı beceremeyiz de, Garplının bazı hallerini kopya etmekte ona taş çıkartırız?

GENÇ ŞAİR - Derin mesele efendim...

RECAİ - Derin değil, çok sığ: Taklitçi, hayvanı taklit etmekle başlar. Köpeği, çakalı, öküzü... Havlar, ulur, böğürür. Biz Garplının hayvan tarafında onu geçiyoruz da insan tarafına bir türlü geçemiyoruz.

AYSEL - Biz hayvan mıyız büyük babacığım?

RECAİ - Siz mi, küçük hanım; siz masum bir hayvancık olsaydınız daha ne isterdiniz.²⁸²

1.2.5. Yahudi Meselesi

Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han adlı eserinde “Abdülhamid mevzuunda Yahudi’den başka hiçbir gerçek sorumlu yoktur.” diyen Necip Fazıl Kısakürek yahudi meselesi üzerine ayrı bir hassasiyet sahibidir. *Büyük Doğu* dergisinde Necip Fazıl’ın Yahudiliğe dair yazdığı yazılar derlenerek *Yahudilik - Masonluk - Dönmelik* adıyla kitap haline getirilmiş bulunmaktadır. Mason listelerinin de yer aldığı bu yazılarda Necip Fazıl Kısakürek İttihat ve Terakki ile Yahuhilik arasındaki ilişkiyi de masaya yatırmıştır.

Abdülhamîd Han eseri Abdülhamid Han’ın tarih önündeki mağduriyeti kadar Yahudi’nin düşmanlığı üzerine de kurulu bir eserdir. Eserde Abdülhamid Han’ın 31 Mart Vak’ası’nın ve sultanın hal’ edilişinin arkasındaki Yahudi rolüne bir dikkat çekiş vardır. Ayrıca eserde Abdülhamîd Han’ın Yahudi tehlikesine karşı uyanık olduğu ve buna dair araştırmalar yaptığı da konu edilmiştir. Abdülhamîd Han Siyonizm tehlikesini herkesten önce görmüş, bu konudaki basireti “Yahudilerle Masonların itikat bozucu tesir ve telkinleriyle yazılan fetva ve münafıklık eserleri”ni Çemberlitaş hamamında yaktırmaya kadar varmıştır. Bu hareket ise daha sonra hal’ fetvasına konu edilecek, Sultan “şeriat kitaplarını yaktırmak”la itham edilecektir.

Eserde Abdülhamîd Han, Siyonizm’e dair araştırmalar yaptırır ve bu araştırmaları Şeyhülislâm’a bildirerek ondan Siyonizm’e dair bir fetva hazırlamasını ister. Hamidiye Suikasti de Abdülhamîd Han’ın bu fetva ile meşgul

²⁸² Kısakürek, *Ahşap Konak*, s.24-25

olduğu sıralarda gerçekleşir. Böylece Ermeni Komiteleri ile Yahudi Osmanlı Devleti'ni yıkma konusunda aynı kulvarda yer almıştır.

Yahudi, *Abdülhamîd Han* eserinde Osmanlı Yahudisi adıyla verilir ve bu isim Yahudiliğin bütün mânasını üzerinde toplar. Başlangıçta Filistin'den kendilerine toprak verilmesi talebiyle Sultan'ın karşısına çıkan heyetin başı olarak kabul salonunda ezilip büzülür vaziyette gördüğümüz Osmanlı Yahudisi, daha sonra Abdülhamid Han'a hal' kararını "millet adına" bildirecek heyetin içinde yer alır ve Sultan'ın karşısına, ona "küstah" diyecek bir cüretkârlıkla dikilir. Osmanlı Yahudisi, Duyûn-ı Umumiye borçlarının silinmesi, Sultan'ın şahsına değerli hediyeler verilmesi gibi büyük vaatlere rağmen toprak talebini reddeden Abdülhamid Han'a karşı intikam hisleriyle dolmuştur. Abdülhamid Han Yahudi'nin düşmanlığından, intikamını almak isteyeceğinden haberdardır. Bu yüzden 31 Mart Vak'ası sonrası olacakları da tahmin etmiş, mümkün mertebede kan dökülmemesini sağlamaktan başka bir karşı duruş göstermemiştir. Abdülhamid Han'ın tahtan uzaklaştırılması, Osmanlı Yahudisi'nin intikamıdır. Osmanlı Yahudisi yönettiği bu faaliyetin bizzat içinde bulunarak, hem de "milleti temsil" hüviyetiyle Sultan'ın karşısına çıkmıştır.

2. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE TARİHE DAİR GÖRÜŞLERİ

2.1. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinin Tarih Aktarımı Yönünden İncelenmesi

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserlerinde tarih önemli bir konudur. Önceki bölümde muhteva ve yapı bakımından incelediğimiz beş tiyatro eseri, yazarın konusunu tarihten alan tiyatro eserleri olarak tarih anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak görülecektir ki yazarın tarihî tiyatro sınıfına girmeyen tiyatro eserlerinde de tarih anlayışına taalluk eden kısımlar yok değildir. Tarih anlayışı doğası gereği mevcut bir dünya görüşü üzerine temellendiğinden dünya görüşüyle alâkalı her mevzunun tarih anlayışıyla bağlantılı olması lazım gelir. Necip Fazıl'ın her tiyatro eseri dünya görüşünden ayrı değerlendirilemeyecek kadar fikrî keyfiyet arz ettiğine göre bu eserleri tarih görüşü zaviyesinden ele almak mümkündür. Biz bu ele alışıta yazarın sosyal meselelere bir şekilde temas eden tiyatro eserlerini de yazarın tarih anlayışını yansıtan vasıtalar kabul etmekteyiz.

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserleri birbirinden farklı zamanlar üzerinde tarih yorumu yapmaktadır. Ancak yazarın en çok ele aldığı tarih dilimi Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yılları olarak işaretlenebilir. Yazarın tarihte en geriye gittiği ve en geniş bir tarih muhasebesi ihtiva eden eseri *Kanlı Sarık*'tır.

Necip Fazıl Kısakürek, tarihî olmayan tiyatro eserlerinin arkasında da tarihî bir tablo sunmuştur. Yazarın tiyatro eserlerinin çoğundan bir tarih hükmü çıkarabilmekteyiz. *Tohum*'da Millî Mücadele yıllarının Anadolu'su; *Künye*'de Osmanlı Devleti'nin çöküş yılları, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Harbi ve Millî Mücadele yılları; *Para*'da İkinci Dünya Harbi öncesi ve sonrası; *Ahşap Konak*'ta Cumhuriyet sonrası toplumda, sanatta meydana gelen değişiklikler, *Kanlı Sarık*'ta Kars merkezinde 850 yılın muhasebesini ihtiva eden, Alparslan'ın Anadolu'ya girişinden Kurtuluş Savaşı yıllarındaki Ermeni mezalimine kadar Türk İslam tarihi; *Abdülhamîd Han* eserinde Abdülhamîd Han dönemi siyasî olayları, Meşrutiyetin ilnaı, Hamidiye Suikasti, 31 Mart Vak'ası ve Birinci Dünya Harbi

yılları; *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem* eserlerinde eski Anadolu dervişleri ve dervişlik geleneği, Mukaddes Emanet'te Tanzimat sonrası Osmanlı tarihi, devletin çöküşü, Cumhuriyet'in getirdiği inkılaplar, çok partili hayata geçiş, Komünist hareketi; ve nihayet *Püf Noktası* eserinde de Cumhuriyet dönemi sanat ve fikir hayatı hakkında önemli işaretler bulunabilir.

Bu bölümde Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserlerini tek tek "tarih" merkezinde kısaca değerlendirecek ve bu eserlerin tarihî zamanı ifade eden unsurlarının bütününden bir tarih hükmü çıkarmaya çalışacağız. Tarih akışına göre çıkaracağımız bu hüküm, tiyatro eserinin ikinci bir özetini daha karşımıza koyacaktır. Ancak eserin arka planındaki tarih anlayışı çerçevesinde ikinci bir anlatım daha taşımamasının bütün tiyatro eserleri için geçerli olmadığını da bu bölümde göreceğiz. Takip ettiğimiz sıra, yine eserlerin yazılış tarihleri olacaktır.

2.1.1. *Tohum*

Tohum Necip Fazıl Kısakürek'in ilk tiyatro eseridir ve yazarın tarih anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Necip Fazıl "Anadoluluk" vurgusunu ilk kez bu eserinde ortaya koymuştur. Eserde yazarın Anadolu'yu ele alışı mistik bir açıdan ele alışı söz konusudur. Anadolu ile Avrupa, yani Batı, "ruh ve madde" metaforu içinde değerlendirilir.

Necip Fazıl *Tohum*'da aslında yeni yeni şekillenmeye başlayan tarih görüşünün ilk işaretlerini vermektedir. Bu eserde yazarın tarih görüşünde anahtar kelimeler olduğunu ilerde göreceğimiz "Türk" ve "İslâm" kelimelerine rastlamamaktayız. Temkinli olarak yorumlanabilecek bu tutum, eserin geniş çevrelerce kabul görüp takdir edilmesini sağlamıştır. Eserde Türk yerine "Anadolulu", Müslümanlık yerine ise "iman" kelimeleri karşımıza çıkar. Yazar kendi deyimiyle fildişi kulesinden henüz çıkmaktadır ve değişen fikir örgüsü belirginleşmektedir. *Tohum* Necip Fazıl'ın bir tarih anlayışıyla ortaya koyduğu ilk eserdir. Öyleyse bu eserle Necip Fazıl sanat adamlığını fikrî sahaya taşımış olmaktadır.

Tohum eserinde Millî Mücadele Dönemi Türk Tarihi'nin yorumlanması söz konusudur. Eserin arka planında şu şekilde bir tarih aktarımı görmekteyiz:

Yirminci asır makine asrıdır ve Batı makineyi mabutlaştırmıştır. Ruh, yani manevî değerler unutulmuştur. Maraş'taki savaş, ruhun maddeyle mücadelesinden bir sahnedir.

Batı maddedir, madde gibi de açıktadır. Anadolu ise ruhtur ve bu yüzden gizli kalmış, bilinmemiştir. Bu ruh maddeyle birleştiği zaman karşısında hiçbir şey duramayacaktır. Ancak Maraş, bir başınadır ve mahrumiyet içindedir. Gelişmiş silah gücüyle saldıran Fransızlara karşılık Türklerin kendilerini koruyacak bir şeyi yoktur. Bu savaş, bir ejderhaya karşı bir sivrisineğin mücadelesi gibidir, adaletsiz bir savaştır.

Maraş'ta Fransız komitecileri hakimdir. Fransızlar Türklere zulmetmekte, içki ve eğlence alemleri düzenlemekte ve Maraşlıların mukaddes değerleriyle alay etmektedir. Şehirde büyük bir yoksulluğa ve mahrumluğa mahkum edilen Maraş halkının ise Fransızlara karşı mukavemeti, hep bir “karşı cevap” hükmündedir. İlk hareket daima Fransız tarafından gelir. Fransızlar Türklerin zahire ambarındaki yiyeceklerine zehir karıştırır. Bir günde 120 cenaze kaldırılır, pek çok kişi de yatağa düşer. Bir doktorun bu zehri zamanında keşfetmesi ölümlerin artmasını önler. Türkler bu felaketin intikamını kilise yangınıyla alır. Fransızların evlerine “filân saatte kilisede toplanmaları”na dair kağıtlar bırakılır. Fransızlar da şehir kendi ellerinde olduğu için şüphelenmeden kilisede toplanırlar. İki Türk, fedai olarak kilisenin karşısındaki harap evin pencerelerine mitralyözlerini kurar. İki fedai de kilisenin kubbesine çıkıp damı deler. Yanan gazlı paçavraları delikten içeri atar. Kilise mahşer yerine döner. Kaçanlar mitralyözdekiler tarafından kapıda vurulur, kalanlar içerde yanar. Etraftan yardım gelinceye kadar kilisede adam kalmaz. Mitralyözdeki fedailer de öldürülür. Kubbedeki iki fedai ise orada yanıp kavrulur. Bütün bunlar on dakikada olup bitmiştir.

Fransız komiteciler Maraş'ın ileri gelen kimselerini pusuya düşürmenin yolunu bulmuştur. Bir Maraşlı için geri çevrilmeyecek bir davetle, “erkeksen gel” gibi tahrik dolu ifadelerle Maraşlı kahramanları tek başına avlamaya başlarlar.

Burada bile bile ölüme gidiş söz konusudur. Böylece düşman, kendi aciziyetine karşı Anadolu Türk'nün büyüklüğünü kabul etmiş olmaktadır. Maraş, yiğitliğin son basamağındadır.

Maraş'ta Anadolu ruhu şahlanır. Sonunda Maraş kurtulur. Fransız komitecileri şehri terk etmek zorunda kalır.

2.1.2. *Bir Adam Yaratmak*

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro yazarlığının zirvesi olarak bilinen ve kendisinin de "baş eserim" diyerek işaretlediği *Bir Adam Yaratmak*, sosyal ve felsefi boyutlarıyla dikkat çeken bir eserdir. Yazar TRT için verdiği bir röportajda eserinin konusunu üç kelimeyle özetlemiştir: Kader, Allah, ölüm.²⁸³

Eserin tarihe taalluk eden tarafı, 20. yüzyılın tenkidini yapmasındadır. Başkahraman Hüsrev, asrın idrakine sunulmuş bir oluş örneğidir. Hüsrev yüzyılın bütün kaoslarını, bunalımlarını ruhunda toplar ve bu ruh burkuntusundan bir hakikate yol bulmaya çalışır. Başlangıçta Hüsrev de dönemin sosyal gidişatı içinde bir yer edinmiştir. Gazeteci arkadaşı Şeref'in karısı Zeynep'le bir gönül ilişkisi yaşar. Sekiz sene evvel başlayan bu ilişki, Zeynep'in kadınlık büyüsünden habersiz, şımarık tavırları yüzünden bir tıkanıklıktadır. Ancak Zeynep, Şeref'le evli olmasına rağmen Hüsrev'in peşinde koşmaya devam eder. Kadınlık gururunu hiçe sayar, istenmediğini kabul etmek istemez.

Şeref karakterinde Babıâli'nin çirkin yüzü müşahade edilir. Medya olaylara yalnız haber değeri olarak yaklaşmakta ve mukaddes değerlere saygı göstermemektedir. Bir yandan da çağın yükselen değeri olan reklâmcılığa bir gönderme, Nevzat karakteriyle ortaya konur. Nevzat, yeni açtığı kliniğin reklâmını yapmak için arkadaşını ruh hastası olarak damgalaması için çalışır.

Eserde karakterler 20. Yüzyıl Türk toplumundan manzaralarını bu şekilde, karakterler aynasında yansıtmaktadır. O sebeple biz, bu eserde tarihin yorumlanışını, eserlerdeki şahıslardan hareketle çıkarabilmekteyiz.

²⁸³ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.117

Bir Adam Yaratmak eserinde 20. yüzyılı özetleyecek şekilde şu hükümleri çıkarabiliriz:

20. yüzyıl bir bunalım çağıdır. Ahlâk sükut etmiştir. Kadın erkek arasındaki büyüden habersiz, yalnız hayvanî duyguların peşinde ilişkiler yaşanmaktadır.

Babîli patronları toplumda ahlâksızlığı derinleştirmektedir. Her şeye yalnızca “haber” olarak bakan medyanın, kabul ettiği, saygı duyduğu bir mukaddes yoktur. Manevî hassasiyetler maddî zevklere feda edilmiştir. Kurumlar, kuruluşlar yalnızca kazanmanın derindedir. Kazanma hırsı, her şeyin önüne geçmiştir. Reklâmcılık da bu yüzden önem kazanmıştır.

2.1.3. *Künye*

Künye Necip Fazıl Kısakürek’in tarihî tiyatro olarak yazılmış ikinci eseridir. Gerek muhtevası, gerekse yapı özellikleri bakımından *Tohum*’dan hayli ilerde olan bu eser, Osmanlı Devleti’nin son dönemleri ile Millî Mücadele yıllarını konu almaktadır.

Tohum’da “ruh ve madde” metaforunda işlenen Anadolu’ya karşılık *Künye*’de Necip Fazıl’ın tarih görüşlerinin daha sarîh ve müşahhas bir hal almaya başladığı görülmektedir. Baş kahraman Gazanfer, yazarın tarih fikirlerinin sözcüsü olmuştur. Esere alınan olayların tarihimizdeki yeri, bir ideolojik yönelişin bütün kodlamalarını bulabileceğimiz bir zemin açmaktadır.

Künye’nin bir Necip Fazıl’ın tarih görüşünü ifade etmekteki önemine eser tahlilinde de değinmiştik. *Künye*, Necip Fazıl’ın Büyük Doğu idealini isimlendirdiği ilk eserlerinden biridir. Necip Fazıl ilk olarak, istiklâl marşı olması düşünülmüş yazılan şiirinde kullandığı “Büyük Doğu” tabirine daha sonra bütün bir ideolojisini dayandırmıştır. *Künye*’de de Büyük Doğu idealine “Türk askerinin mümessili olduğu büyük ideal” olarak yer vermekte, böylece bu tabiri “devlet-i ebed-müddet” olarak bildiğimiz anlayışın karşılığı olarak kullanmaktadır.

Eserin etkili bir tarihî atmosferi vardır. Dönemin savaş malzemeleri, tarihî mekanlar esere başarıyla tatbik edilmiştir. Özellikle siper, karargâh, askerî mahfil gibi mekânların tarihî unsurlarla bezeli olması ve zamanın şartlarını yansıtması

önemlidir. Muhabere konusunda o günkü teknolojide geline noktaı da, telefon ve telgraf vasıtalarıyla eserde müşahede edebilmekteyiz.

Künye'de yaklaşık 50 yıllık (1877 ile 1922 yılları arası) bir tarihin yorumlanışını görmekteyiz. Plevne Savunması'nın zikredildiği eser, Millî Mücadele'nin başarıyla sonuçlandığı ve askerimizin İstanbul'da geçit yaptığı kurtuluş gününü de içine alır. Bu 50 yıllık dönem, Osmanlı Devleti için çok kritik yıllardır. Kırım Savaşı çıkar, Kanun-i Esasî ilan edilir, Sultan Abdülhamid Han tahtan indirilir, ardından Trablus ve Balkan savaşları patlak verir ve nihayet Osmanlı Devleti Birinci Dünya Savaşı'na girer. Savaşa girmek, Anadolu için felaket olur ve büyük kayıplar olur. *Künye*, çok önemli bir tarih dilimini mercek altına almakta ve tarihî olayları bir ordu adamı gözüyle sorgulamaktadır. Eserin arka planında bir tarihin özetlenişi söz konusudur.

Künye eserinde son dönem Osmanlı Tarihinin aktarımını görmekteyiz ve aktarılan bu tarihi şu şekilde özetleyebiliriz:

Osmanlı Devleti bir yangın yerine dönmüştür. Bu yangın devletten cemiyete, ferde ve aileye kadar uzanmıştır.

Kanunî döneminde alınan Yemen, Sultan Abdülaziz döneminden itibaren bir bilmece haline gelmiştir. Abdülaziz döneminde başlayan isyanlar Yemen elden gidinceye kadar sürecektir. Çünkü buradaki ordu, kafası, bilgisi, disiplini ve iradesi olmayan bir ordudur. Bu orduyu bir avuç çöl bedevisi bile yıkabilmektedir. İsyanı doğuran sebep, isyanı bastıramayacaktır.

Yemen'deki idare mekanizması rüşvete bulanmıştır. Vali ve kumandandan, bekçi ve karakol onbaşına kadar herkes bu rüşvet çarkının içindedir.

Yemen'in yırtıcı tabiatı Türk askerini kırmaktadır. Başkaldıran Arap birlikleri için tabiatın bir zorluğu yoktur. Çünkü onlar bu iklime alışmıştır ve attıkları tek kurşun boşa gitmemektedir. Vapur vapur Yemen'e gönderilen Anadolu çocukları ise mukavvadan bir hedef gibidir. Bu iklim onları şaşkına

çevirir ve hasta eder. Askerlerin büyük kısmı hastalıktan, kalanlar da asilerin kurşunuyla kaybedilir.

Yemen'deki cinayet idareciler elinde başlamıştır. Rüşvet, işkence ve kötü irade asileri şahlandırmıştır. Yemen bir ateşten mirasa dönmüştür ve onu muhafaza etmek dakikada on misli fazlasını ödemeyi gerektirmektedir. Anadolu pervasızca harcanan bir kaynaktır. Ne ölen, öldüren, ne de öldürten olayın iç yüzünü bilmektedir.

San'a'da ordumuz sarılır. Türk askeri açlıktan kırılmaktadır. Açlık sıkıntısından kedi, köpek yemeye başlamıştır. Bir karga bir altına satılır olmuştur.

Bu sıralarda Rusya ile Japonya arasında başlayan Mukden Meydan Muharebesi henüz nihayete ermiştir. Savaş 10 Mart 1905'te Japonya'nın lehine sonuçlanır. Japonya Avrupa'nın terakkilerine varmış olmakla birlikte Asyalı kalmayı bilmiş, ruhî değerlerini müspet bilgilerle sağlamlaştırmıştır. Japonya'yı zafere eriştiren, ruh, disiplin ve bilgidir.

Disiplin kıymeti, büyüklerle küçükler arasındaki su sızmaz münasebeti ifade eder. Türk askeri de destanlar kaynağı Büyük Doğu'nun mümessilidir. Onda eşsiz bir ruh ve madde cevheri mevcuttur. Türk askeri büyüğünü bulduğu zaman bu cevheri göstermiştir. Bu cevheri göstereceği zaman da büyüğünü bulmuş olacaktır.

Sultan İkinci Abdülhamid Han hal' edilir. İttihat ve terakki partisinin açtığı bu yeni devir, yalancı ve eskiden daha az ümit verici bir devirdir. Kanun-ı Esasî ilan edilmiştir. Hareket Ordusu İstanbul'dadır ve halk yeni padişah Sultan Mehmet Reşad'ın Cuma selâmlığına çıkmasını beklemektedir.

Her tarafta hatipler türemiş, adım başında bir miting yapılır olmuştur. Mitinglerde hatipler Sultan Abdülhamid dönemini eleştirir, istibdâddan kurtuluşa, "hürriyet" mefhumuna methiyeler düzerler.

Memlekette bir hürriyet havası esmektedir. Dilencisinden külhanbeyine, düşmüş kadınına kadar her vatandaşın dilinde "hürriyet" lafı dolaşır. Amerikalı seyyahlar İstanbul'daki büyük değişimi görmekte ve Türklerin kendilerine

benzeye benzeye bütün cazibesini yitireceğini düşünmektedir. Onlara göre İstanbul, yüzlerce sene evvelki Avrupa'ya benzemeye başlamıştır.

Aydınların büyük kısmı ile beraber vatandaşlar da Garplılaşmayı tek çare olarak görmektedir. Her şeyin kendi adına yapıldığı halk ise olan bitenden habersizdir.

Kanun-i Esasî'nin ilanından kısa bir süre sonra Balkan Savaşı patlak verir. Edirne iki buçuk aylarca muhasara altında kalır. Asker yiyeceksiz ve tütünsüzdür. Tuz ihtiyacı ise hepsinden daha baskındır. Asker taşları yalamaya başlamıştır. Bütün ümitler İstanbul'dadır, ancak burnunun dibindeki düşmanla pençeleşen İstanbul da acziyet içindedir. Telgraf telleri bile işlemeyen İstanbul'dan zahire ve kuvvet taşıyacak trenler beyhude yere beklenir. Düşman sürekli desteklerle güçlenir. Türk askerine ise manevî telkinden başka verecek bir şey kalmamıştır. Edirne düşmek üzeredir.

İstanbul'daki hükümet de sağlam değildir. Babıâli basılır ve Edirne'yi teslimine karar veren ihtiyar vezir devrilir. Hükümet 80'lik bir ihtiyarın bilek gücünü bile aşamamaktadır. Koca imparatorluk iflas etmiştir. Parçalar tek tek mukavemet halindedir ancak bu parçalar bütünü kurtaramayacaktır. Edirne'de yaşananlar Plevne'yi hatırlatmadır.

Edirne'de düşman, mütareke müddetinin 4 gün daha uzatıldığı haberini gönderir. Ancak bu haber asılsızdır. Maksat Türk ordusunu gafil avlamaktır.

Ordu bozulmuş, harp sanatı yok edilmiştir. Altınordu ruhunu kaybeden askerimiz Garp'tan harp dersi almaya başlamıştır. Orduya siyasetin girmesi, başarısızlığa zemin hazırlar. Balkan muharebesi, ordu yerine siyasiler yığını tarafından çıkarıldığı için kaybedilir.

Cihan Harbi patlak verir. Almanya Rusya'ya yürür. Osmanlı Devleti için savaş, her şeyin ateş pahasına çıkması demektir. Buna rağmen Osmanlı Devleti tarafsız kalamayarak bu savaşa üstelik Almanya'nın yanında iştirak eder. Savaşa çok iddialı başlayan Almanya'nın taarruzu ana cephede kırılmış, böylece en kısa zamanda neticeyi almak esasına dayanan harp planı bozulmuştur. Osmanlı

Devleti'nin başında ise bu inceliği sezen bir idare yoktur. Devlet felaketlere sürüklenir.

Asker kış mevsiminde Sarıkamış'a, Allahuekber dağlarına sürüklenir. Soğuk ve açlık askerleri perişan eder, fiilen savaşılmadığı halde asker kırılır. Askerlerin büyük kısmı donar, bir kısmı çıldırır. Binlerce kişilik ordudan geriye bir manga kadar asker kalır.

Sarıkamış'tan sonra Sina Çölü hareketi başlar. Anadolu'nun çöl iklimine yabancı evlatları bu kez Sina Çölü'nde de açlık ve susuzlukla boğuşur. Ordu emirleri acımasızdır, mantıktan uzaktır. Askere kum tipisi altında yirmi kilometre yol aldırılır. Askerin yarısı dökülür, kalanlar da sırtlarında yaralı arkadaşlarıyla kumlara bata çıka ilerlemeye çalışır. Bulanık bir su birikintisinden bir matara su hakkını alabilmek bile büyük bir nimet olmuştur. İleriye doğru üç, geriye doğru üç günlük yolda su bulunmadığı halde orduya yine yürü emri verilir. Bu emir, askerin bile bile ölüme gönderilmesi demektir. Bir orduluk insan bir delinin rüyasını gerçekleştirmeye memurdur.

Cihan Harbi itilaf grubunun zaferiyle sonuçlanır. İstanbul işgâl edilir. On sene evvel Beyazıt meydanında hürriyeti ilan edenler bugün aynı meydanda esareti yaşamaktadır. İstanbul sokaklarında İngiliz zabıtlar hakimdir. İstanbul'un bazı sosyete hanımları da bu işgâl askerlerinin kucağına atılır. Miting furyası ise devam etmektedir.

Anadolu'da işgâl güçlerine karşı bir müdafaa hareketi başlar. İstanbul hükümeti çaresizdir. Anadolu'da yeşeren Kuvva-yı Milliye hareketine karşılık İstanbul'da işgâlcilerin isteği doğrultusunda Kuvva-yı İnzibatiye adında bir teşkilât kurulur.

Millî Mücadele hareketi muvaffak olur.

2.1.4. *Sabır Taşı*

Bir halk masalından esinlenerek yazılan Sabır Taşı eseri, Necip Fazıl'ın tarih görüşleriyle ilişkilendiremeyeceğimiz, folklorik unsurlarla bezeli eseridir. Eserde masalsılığın icabı olarak bir takım tarihî unsurlar görmekteyiz. “Şehzade, cariyeye, nine, zebellahî” gibi karakterler bu çeşit tarihî unsurlardandır.

Necip Fazıl'ın esere taşıdığı tarihî hava, mekan tasvirlerinde öne çıkar. Meselâ eski bir Türk evinin resmedilişi şu şekildedir:

Eski Türk üslubunda 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 yazı ile kocaman bir "Yahu" levhası...

Necip Fazıl bir Türk odasını sedir, kafesli pencere, ipekli halılar, yüklükler ve “Yahu” tablosu gibi öğelerle tasvir etmektedir. Bu tabloyu da gergef işleyen bir genç kızın bir türkü mırıldanması tamamlar:

Vakit akşam... Genç kız sol tarafındaki pencere önüne oturmuş, gergef işlemekte. Genç kız, on onbeş saniye gergefini işler, birdenbire, billur gibi aydınlık, fakat hafif bir sesle mırıldanmaya başlar.. Ağzından dökülen kelimelerle iğnenin hareketi arasında ahenk...²⁸⁴

Mistik bir havada ilerleyen hikayede gaip gelen sesler, esrarengiz vaatler, bir ölünün başında 40 gün 40 gece beklemeler, üç gün üç gece süren düğün eğlencesi, bir taşa sırrını açmalar gibi Şark kültürüne özgü motifler bulunur. Derviş ve cin unsurları hikayenin mistik boyutunu derinleştirir. Necip Fazıl'ın ruhçu bakış açısı bu eserde kendine geniş bir saha bulmuş gibidir. Eserdeki karakterler, olaylar, eşyalar ve mekanlar her şeyiyle Doğuludur ve büyümlü bir dünyanın parçasıdır. Eserde Doğu'yu Batı'dan ayıran, Necip Fazıl'ın “ruh ve kafa şartları” dediği hususiyet, Doğu insanını büyümlü, gaibi, cinleri, sırları kucaklayan bir mistik bir dünya içinde var kılmıştır. Eserin bir “sır” etrafında dönüşü de bu açıdan manidardır. Batı'nın akılcılığı bu mistik dünyada bir yer sahibi değildir.

²⁸⁴ Kısakürek, *Sabır Taşı*, s.17

Eserdeki karakterler tarihî bir keyfiyet arz eder. Genç Kız geçmiş zamanda yaşamış bir Türk kızıdır. Ninesi ona “samur kızım, sırma kızım, sedef kızım, yasemin kızım” gibi şiirsel ifadelerle seslenir. Nine aslında masallarda görmeye alışık olduğumuz “dadı” unsurunun muadilidir. Kadere, büyüye inanır, tevekkül ehlidir. Esere bir yerinde Derviş adıyla Yunus emre de dahil olur. Derviş’in Esere bir yerinde Derviş adıyla Yunus Emre de dahil olur. Derviş’in Yunus Emre olduğunu, okuduğu şiirlerden anlarız. Derviş Yunus Emre’nin “Benim adım dertli dolap”, “Sırat kıldan incedir”, “Dervişlik der ki bana”, “Beni bende demen, bende değilem” gibi tanıdık şiirlerini okur. Cariye hikayenin kötü kişisidir. Fas Sultanının kızı olduğunu söyler ama aslında cariyesidir. 40 gün 40 gece ölüm uykusu ile gözleri kapanan şehzade, “güneş diyarının şehzadesi”dir. Şehzadenin düğün şenliğinde Gözbağcı karakteri, şaşırtıcı gösterileriyle insanları eğlendiren bir sihirbazdır. Zindancı, Zebellahî masalın ürkütücü unsurları olarak eserde yer bulmuştur.

Eserde tarihî zamanla ilişkili olarak gördüğümüz belli başlı unsurlar şu şekilde sıralanabilir:

- Evlerde yüklük bulunması
- Kuyudan su çekilmesi
- Cariye satın alma
- Ticarete elmas, altın gibi mücevheratın kullanılması
- 3 gün üç gece süren saray düğünü
- Gözbağcı denen sihirbazın yaptığı gösteriler
- Bir iki ay süren hac yolculuğu
- Zindana atılma
- Gemide uğursuzluk inancı
- Devlet ulularının tebdil-i kıyafet ederek seyahat etmesi

Sabır Taşı bunun gibi tarihî figürler ve motifler içermekle birlikte, masalsı hususiyeti gereği tarihe dair bir görüş sunmayan, yalnızca folklorik ve tarihî unsurlarla dikkati çeken bir eserdir. Bu eserde Necip Fazıl’ın ruhçuluğuna, Allah ve kader hakkındaki fikirlerine dair çok şey bulabiliriz, ancak bir dünya görüşüne

zemin olacak şekilde yazarın tarih anlayışına dair en ufak bir işaret bulamayız. Elbette bu masalsı yapının içinde tarih görüşlerine yer bulunmaması tabiidir.

2.1.5. *Para*

Para Necip Fazıl Kısakürek'in sosyal eleştiri ihtiva eden eserlerinin en önde gelenlerindedir. Dönemin eleştirisini yapması, eseri tarih görüşü açısından dikkate almamızı mucip kılmaktadır.

Eserde bir banka patronunun karaborsacı karakteri etrafında “ahlak” sorgulanmaktadır. Bu banka patronu savaş çıkması ihtimaline karşı temel ihtiyaç malzemelerini stoklayarak büyük bir kâr elde etme peşindedir. Her nevi çivi, tel, sac levha ve çuval gibi nesnelere elinde stoklamakta, böylece bu nesnelere aşırı derecede pahalılaşmasına zemin hazırlamaktadır. Banka bu işi pek gizli yapmakta, dikkat çekmemek için çivi, sac levha gibi ayrı unsurları ayrı araçlar yoluyla ve farklı yerlerden toplayıp stoklamaktadır. Piyasada baş gösterecek büyük talebe karşı bütün malları elinde bulundurmak bankayı zengin edecektir. Ancak bu stoklama işi nesneye 10 misli ödemek zorunda kalan halkı fakirleştirecektir. Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* eserinde de işaret ettiği bu durum, bir karaborsacılıktan başka bir şey değildir.

Necip Fazıl Kısakürek, 1941 yılının sonlarında tamamladığı bu eserinde aslında oldukça güncel bir meseleyi, İkinci Dünya Savaşı'nı ele almaktadır. 1 Eylül 1939'da Almanya'nın Polonya'yı işgâliyle başlayan savaş, 1945'te neticelenecektir. *Para*, savaşın devam ettiği, tarihî bir devrede kaleme alınmıştır.

Eserde harp çıkıp çıkmayacağına dair bir konuşma vardır. Bu konuşma Necip Fazıl'ın Çerçeve yazılarında savaş çıkacağına dair ısrarını hatırlatıcıdır. Yazar aslında burada kendi öngörüsünün isabetliliğini ironik bir şekilde ortaya koymuştur. Buna göre Necip Fazıl, birçok muharririn reddettiği gerçeği önceden sezip gören tek kişidir:

DİKTAFONDA BİRİNCİ SES - Harp patlak verecek mi dersiniz?
Sonbaharda diyorlar.

DİKTAFONDA İKİNCİ SES - Vallahi bilmem!.. Bir muharrire göre evet, birçok muharrire göre hayır!...²⁸⁵

Eserde özet halinde sunabileceğimiz bir tarihî akış yoktur. Ancak dönemle ilgili tenkitlerde tarihe dair çok önemli işaretler toplayabiliriz.

Para eserinde İkinci Dünya Harbi yıllarının aktarılışını şu şekilde özetlemek mümkündür:

Banka doymaz bir iştihayla her sahaya uzanmıştır. Devlet adamları, nazırlar, noterler banka patronlarının elinde bir kukla gibidir. Banka adeta tek başına bütün piyasaya hakimdir. Faizlerse adeta uçmuştur. Bankaya borcu olan bu borcun birkaç ayda onlarca mislini ödemek zorunda kalır.

İkinci Dünya Savaşı öncesi bütün dünyada gergin bir hava vardır. Bir cihan harbinin patlak vermesi beklenmektedir. Aslında savaşın çıkacağı pek açıktır²⁸⁶ ancak aydınların çoğu bu gerçeği sezmekten uzaktır. Bankalar ise bu durumu sezmiş, zenginleşmenin en büyük fırsatı olarak kendine bu durumdan bir pay çıkarma derdine düşmüştür. Önemli ihtiyaç malzemeleri bankalar elinde stoklanır ve aşırı pahalılaşır. “İhtikâr” adı verilen bu durum, ülkeyi zor bir duruma getirir, banka zenginleşirken vatandaş soyulur. Nesnelere stoklanması, şeker, un, tuz gibi ihtiyaç malzemelerinde sürekli fiyat artırımına gidilmesini ve halkın fakirleşmesini doğurmuştur. Banka bütün bu malzemeleri ölçüsüz bir çokluk içinde elinde bulundurmakla fakir düşen cemiyetin en güçlüsü konumundadır.

2.1.6. *Sır*

Sır piyesi Necip Fazıl Kısakürek’in hakkında açılan davâ sebebiyle tamamlanamadığı, yayımlanan giriş kısmıyla bile büyük bir dikkat uyandıran eseridir. Bu eserin tarihi ele alışında siyasî hususiyet öne çıkmaktadır.

²⁸⁵ Kısakürek, *Para*, s.21

²⁸⁶ Mehmet Kısakürek ile Suat Ak’ın birlikte hazırladığı Necip Fazıl Kısakürek biyografisinde şu satırlar yer alır: “1938 yılında, Haber gazetesinde Çerçeve isimli günlük fıkralarına başladı. Kısa bir süre sonra da Son Telgraf gazetesinde, Babiâli’nin önde gelen muharrirlerinin aksine, İkinci Dünya Savaşı’nın kaçınılmaz olduğu tezini savundu ve haklı çıktı. Hâdiseleri önceden haber verir mahiyetteki teşhis ve tahlilleri karşısında aksini savunanlar ancak şöyle diyebildi: ‘Bu adam ne derse çıkıyor.’” (Bkz. Mehmet Kısakürek-Suat Ak, “Ana Çizgileriyle Necip Fazıl Kısakürek Biyografisi”, *Necip Fazıl Armağanı*, Konak Yayınları, İstanbul 2010, s.77)

Eser “ihtilâl” çığlıklarıyla başlar. İhtilalden kasıt, “demir kıratın şahlanması”dır. Demokratik Parti’nin bu başarısı “gerçek ve büyük bir inkılap”tır ve “okyanusları çiğneyen bir iman” eseridir.

İlk perdedeki sahne tarifi bizi olacıklara hazırlar. Beşer basamaklı merdivenlerin tepesinde simsiyah bir düzlük, sağ ve sol taraflarda dört köşe boşluk vardır. Boşluğun önünde iki Yunan sütunu ve onların da üzerinde üç köşeli bir Yunan çatı modeli bulunur. Sahnede beliren “yeşil maskeli ve yeşil pelerinli adamlar” bu Yunan sütunlarını ve çatısını yıkarlar. Burada çok keskin bir alegori vardır. Necip Fazıl’ın 1946’lara kadar olan iktidar için teşhisi bu Yunan sütunlarıyla başlar. Demokratik Parti ise “yeşil maskeli ve yeşil pelerinli adamlar”la temsil edilir. Bilindiği gibi yeşil, İslam diniyle özdeşleşen, olumlu sembol değeri olan bir renktir. Demokratik Parti’nin başarısı, bir anlamda küfür karanlığına karşı İslam inancının yükselişidir. Eserin devamında “yeşillerin siyahlara karşı” bir mücadele içinde olduğunu görürüz. Yine bilindiği gibi siyah “karanlığı, küfrü ve şeytanı” temsil eden bir renktir.

Sır piyesinin bu ilk sahnesinde Cumhuriyet tarihimizin eleştirisi oldukça sert bir dille ortaya konmuştur. Zamanı itibara aldığımızda bu eleştirilerin aslında Cumhuriyet Halk Partisi’ni hedef aldığı açıktır. Eleştirilen mevzular arasında inkılâpçılık ilkesi, laiklik ve dil devrimi gibi o günün şartlarında yazarı hukukî açıdan sıkıntıya sokacak önemli mevzular vardır. Toplumun halk, şehirli, memur, kadın, aile gibi pek çok açıdan ele alındığı bu kısa bölüm kendi içinde bir özet hükmü taşır:

BİRİNCİ YEŞİL - (*Yeşiller korosuna döner*) Gerçek ve büyük inkılap bu mudur?

YEŞİLLER KOROSU - Gerçek ve büyük inkılap budur!

BİRİNCİ YEŞİL- Dinimiz ne olmuştu?

YEŞİLLER KOROSU - Yırtık ve kokmuş çorap gibi kirliye atılmıştı!..

BİRİNCİ YEŞİL- Dilimiz ne olmuştu?

YEŞİLLER KOROSU - Kurbağalara maskara!..

BİRİNCİ YEŞİL- Kadınlarımız?
YEŞİLLER KOROSU - O...!
BİRİNCİ YEŞİL- Analarımız, babalarımız?
YEŞİLLER KOROSU - Tavan aralarında pılı pırtı!
BİRİNCİ YEŞİL - Anneler ne doğurdu?
YEŞİLLER KOROSU - Köpek yavruları!
BİRİNCİ YEŞİL - Memuru anlatın!
YEŞİLLER KOROSU - Haydut!
BİRİNCİ YEŞİL - İş adamı?
YEŞİLLER KOROSU - Hırsız!
BİRİNCİ YEŞİL - Köylü?
YEŞİLLER KOROSU - Sarhoş ve hasta!
BİRİNCİ YEŞİL - Şehirli?
YEŞİLLER KOROSU - Deli ve kumarbaz!
BİRİNCİ YEŞİL - Toprağı söyleyin?
YEŞİLLER KOROSU - Kel baş!
BİRİNCİ YEŞİL - Bütün inşaları, bütün işleri, bütün davaları?
YEŞİLLER KOROSU - Çıkartma kağıdı dolandırıcılığı!
BİRİNCİ YEŞİL - İلمي ne yaptılar?
YEŞİLLER KOROSU - Resmî yalan tezgahı!
BİRİNCİ YEŞİL - Ahlaka ne dediler?
YEŞİLLER KOROSU - Umacı masalı!
BİRİNCİ YEŞİL - (*Eliyle kendi sağını ve sahenin solunu gösterir*) Ve politikaları? Ve politikaları?
YEŞİLLER KOROSU - Güneşin battığı yöndeki siyahlara kölelik!
BİRİNCİ YEŞİL - İnkılap, inkılap, inkılap?
YEŞİLLER KOROSU - Onlarda kelime, bizde hakikat!²⁸⁷

Biz bu kısımdan siyâsî görüşle harmanlanmış olarak, Cumhuriyet Dönemi tarihi için kısaca şöyle bir özet çıkarmak mümkündür:

²⁸⁷ Kısakürek,

Cumhuriyet'in ilkeleri arasındaki inkılâpçılık sahte bir inkılâpçılıktır ve özden kopuşu temsil eder. Laiklik adı altında dinden uzaklaştıran bir sistem kurulur. Sözde dil devrimi ile Türk dili köksüz ve zevksiz bir hâle getirilir. Medenî kanun adı altında kadınlara tanınan haklar, Türk kadınına yozlaştırır. Kadın sokağa düşer. Ahlâkî bir çöküş yaşanır. Nesiller arasında uçurum açılır.

Memurlar halkı soymak için devletin adını kullanır. Halkı soyanlar zenginleşir. Tarım öldürülür, köylü kendi kaderine terk edilir. Köyler açlık içindedir ve fakir köy erkeği içkiye müptelâdır. Şehirli ise kumar bataklığındadır.

Hükümetin bütün işi Batı'yı taklittir. Batılı devletlerin kontrolünde olmayı ister bir politika yürütülür ve hiçbir incelik hesaba katılmaz. Üniversitelerde bir bilgi üretilmez. Profesörler hükümetin dalkavuşu olmuştur. Tarihimize ilgili yalanlar resmî hale getirilir.

Necip Fazıl'ın *İdeolocya Örgüsü* adlı eserinde bir siyasi rejim olarak ortaya koyduğu "Başyücelik Devleti" *Sır* piyesinde pratiğe konulmuş gibidir. Piyeste ihtilâl sahnesini takip eden sahne, bir başkurmayın 37 yılını uğruna harcadığı büyük plânı üzerinedir. Başkurmay, gizli görevlerle vazifelendirdiği beş kişiye beşer milyondan 25 milyon lira tahsis eder. Bu paranın Başyücelik Devleti için vazifenin büyüklüğüne nispetle çok önemli bir meblağ olmadığını da ifade eder. Özel olarak seçtiği yüzbaşını kızıyla evlendirir ve onu en gizli görev ile görevlendirir. Derin devlet ilişkilerini hatra getiren bu sıra dışı kurguda, karşımıza yeni bir devlet sistemi çıkmaktadır. "Demir kırat" iktidar olduktan sonra rejim değişikliğine gitmiş ve Başyücelik Devleti kurulmuştur. Devlet en mükemmeli arama yolundadır ve bunun için de fedailere ihtiyaç duyar.

2.1.7. *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*

Nam-ı diğer Parmaksız Salih eseri Necip Fazıl Kısakürek'in kumar hastalığını konu alan bir eserdir ve bu yönüyle her türlü tarihî yorumdan uzak olduğunu ortaya koyar. Yazar kendisiyle yapılan bir röportajda eserinin hem "millî" hem de "millî üstü, insanî" cephe arz ettiğini özellikle belirtir:

Nam-ı diğ̈er Parmaksız Salih'te benim "millî ve manevî"den anladığım her şeyin mevcut olduğuna kaniim. Yerli renkler, muhitler, ocaklar; ve elle tutulacak, hatta her akşam tiyatrodaki ve seyirciler arasında benzerlerine rast gelinecek kadar hakikî ve gerçek şahıslar... Benim "millî" ve "mahallî"den anladığım da, bütün bir tahassüs, eda ve üslup hususîliği vermek bakımından, budur.

Ondan sonra eserimde "millî" üstü bir "insanî" cepheyi esas tutmak kaygısından hiç vaz geçmedim. Haddehaneli Salih, *Nam-ı diğ̈er Parmaksız Salih*, bir Çinli, bir Amerikalı, bir Patagonyalı olabilir.²⁸⁸

Bu sözleri de dikkate alarak eserdeki bir takım millî ve mahallî çizgiler üzerinden tarihle ilgili birkaç hüküm çıkarabiliriz. Bu hükümlerden ilki *Sır* piyesinde de vurgulanan, "şehirlinin kumar bataklığına saplanması" hükmü olacaktır. Parmaksız Salih'in oğlu Yusuf, hukuk mezunudur ve kendisi gibi bir hukuk mezunu bir kadınla evlidir. Mezun olduktan sonra hızla yükselen Yusuf, büyük müesseselerin malî müşaviri, avukatı olur ancak kumar hastalığına kapılır. Kumarhanelerde memleketin aydın insanları, karanlık kişilerle bir arada bulunur. Orada fabrikatörden yazara, yüksek sosyetedeki düşmüş kadına kadar her sınıftan değişik yüzler görmek mümkündür.

Eserde kumar müptelâlığı merkezinden yapılan sosyal eleştiri, yüksek sosyete, züppe ve mirasyedi tiplere, kirlî ilişkilere, batakhanelere uzanır ancak tarihî zamana temas etmez.

2.1.8. *Siyah Pelerinli Adam*

Necip Fazıl Kısakürek'in sanat anlayışını sorguladığı ve bir nefis mücadelesine dayanan mistik eseri olan *Siyah Pelerinli Adam*, konusu gereği tarihî görüş beyanında olmaktan uzaktır. Eserdeki "zaman", sisler içinde, belirsiz ve tahdit edilmesi de meselenin ruhuna uygun düşmeyecek bir zamandır.

Necip Fazıl, oynanmaktan ziyade okunmak için yazdığı bu eserinde yeni sanat anlayışının düşünce zeminini ortaya koymuştur ve eserin sanat tarihimiz için bu yönde ayrı bir kıymeti vardır.

²⁸⁸ Kısakürek, *Konuşmalar*, s.51

2.1.9. *Ahşap Konak*

Necip Fazıl Kısakürek'in en keskin sosyal eleştiri ihtiva eserlerinden biri şüphe yok ki *Ahşap Konak*'tır. *Ahşap Konak*'ta Cumhuriyet neslinin eleştirisi üç katlı ahşap bir konak metaforunda verilir.

Necip Fazıl'ın *Ahşap Konak* eserinde yazarın tarih görüşüne dair işaretleri, eserde eleştiri getirilen unsurların bütününde aramalıyız. Yazarın Cumhuriyet'ten sonraki döneme dair fikirleri bu eleştirilerle ortaya çıkacaktır.

Necip Fazıl eserde Cumhuriyet çağının oldukça karamsar tablosunu çizer. Futbolcu bir genç olan Tekin, hem nişanlısı Aysel'le, hem de nişanlısının annesiyle ilişkiye girecek bir ahlâk düşkünüdür. Belkıs ise öz kızının nişanlısıyla birlikte olmaktan çekinmez. Üstelik bu anne kız, aynı kişiden hamile kalırlar. Bu yazarın sosyal eleştirisini ne kadar uç bir noktada ele aldığını gösteren tabloda Yüksel, yeni cemiyet yapısı içinde her nasılsa özüne dönebilmiş tek karakterdir.

Ahşap Konak eserinde Cumhuriyet sonrası Türk toplumunun acı bir değerlendirmesi yapılır ve bu değerlendirme şu şekilde özetlenebilir:

Cumhuriyet nesli özden kopuşu temsil eden, Avrupalılaşıma meraklısı bir nesildir. Bu nesil kendisinden daha köksüz, daha taklitçi ve derinlikten uzak bir neslin yetişmesine zemin hazırlar. Nesiller arasında bir uçurum vardır. Her nesil ahlâk düşüklüğünü daha ileriye taşımaktadır. Gençlik dans, içki ve başıboşluk alemleri içindedir.

Ruhun, manevî alemlerin geriye itilmesinin neticesi olarak beden önem kazanmış, fikir derinliğinden yoksun bir gençlik peyda olmuştur. Bu nesil stadyumları doldurur, bütün heyecanı bir top peşinde yuvarlanır. Genç kızlar ise birer Holivud karalaması gibidir. Amerikalıları taklit ede ede onlara ders verecek hale gelmişlerdir. Dans alemlerinde, eğlence toplantılarında birbirleriyle yarışır. Hiçbir kutsiyet tanımayan bu gençliğin bütün dünyasını maddî zevkler oluşturur.

Dil zevki kalmamıştır. Gençler uydurukça kelimelerle derinliksiz, zevksiz bir dil kullanır. Şiir ayağa düşmüştür.

Büyük bir ahlâk çöküşü yaşanır. Romantizm, ardından gelen çıplak gerçekçilik bu ahlâkî çöküşe zemin hazırlar. Aile bozulmuş, mahremiyet unutulmuştur. Açıklık, çıplaklık modernlik olarak algılanır. Zina, ahlâksız ilişkiler aile içine uzanmıştır. Sadakat, annelik gibi yüce duygular unutulmuştur.

2.1.10. *Reis Bey*

Kanunları sorgulayan *Reis Bey* eseri Necip Fazıl Kısakürek'in en çok ses getiren eserlerindedir. Bir hukuk ve vicdan sorgulamasını ihtiva eden *Reis Bey* eserinde tarihle doğrudan ilişkilendirebileceğimiz bir unsur yoktur. Eserdeki vak'a, Cumhuriyetimizin herhangi bir devrinde gerçekleşmiş olabilir. Tarihî zamanı duyuran unsurlar sınırları kesin olarak çizilmiş bir zamana ait değildir. Evden kaçan kızını arayan bir taşralı, traktörden düşen kızını İstanbul'a getiren bir köylü, nine, bar kızı, oğlu için yardım dileyen yeldirmeli kadın, katil, gibi karakterler, memleketten farklı manzaralar sunar. Radyo, tarihî zamanı tamamlayan bir unsur olarak otelin girişinde yer alır ve gazete reklamlarıyla sesini duyurur.

Taşralının kızı başını sinema dergilerinden kaldırmayan bir zamane kızıdır. Bir tarafta ise traktörden düşüp sakatlanan bir kız vardır. Bu iki örnek bile Anadolu'yu yansıtmaya ameliyesindedir.

2.1.11. *Kumandan*

Necip Fazıl Kısakürek'in tamamlanmamış eserlerinden olan *Kumandan*, bir denizaltı

Bu eserde tarihî zamanı duyuran belirgin unsurlar yoktur. Eser bir denizaltının santral kabinesinde başlar. Burada ismi verilmeyen bir takım aletler, makineler ve bir de telefon bulunur.

Denizaltı sahibi olmak Türkiye Cumhuriyeti için önemli bir olaydır. *Kumandan* piyesinin yazıldığı 1960 yılında Türkiye'nin sahip olduğu denizaltılar sayılıdır.

2.1.12. *Kanlı Sarık*

Kanlı Sarık Necip Fazıl Kısakürek'in hem tarih görüşlerini hem de tarih anlayışını ortaya koyduğu eserdir. Eserde teklif edilen ve pratiğe de dökülen tarih metodu hakkında önceki bölümlerde tafsilat vermiştik. Burada eserin tarihî bilgi yönüne dikkat çekmekle iktifa edeceğiz.

Ruhçu bir tarih anlayışı çerçevesinde yazılan bu eser Necip Fazıl'ın en çok tarihî teferruat ihtiva eden eseridir. 15 gün içinde tamamlandığı bilinen bu eserde bahsettiğimiz tarihî teferruatlar için Fahrettin Kırzıoğlu'nun katkısı büyüktür. Eser teklifini Necip Fazıl'a getiren Kırzıoğlu, yazara Kars ve Doğu Anadolu tarihiyle ilgili birtakım dokümanlar da vermiştir. Necip Fazıl bu eserinde olayları bir tarihçi ve tarihi temsil eden bir şahıs gözünden ele alırken bu bilgileri konuşurmuş, eserini tarih tahlili ile donatmıştır.

Kanlı Sarık'ta Türk - İslâm Tarihinin Kars merkezinde ele alınışı söz konusudur. Necip Fazıl Türk tarihini İslâmiyeti kabul edişten sonraki Türk tarihi olarak işaretlerken, Müslüman Türk tarihini de Türklerin Anadolu'ya girişinden başlatmıştır. Birkaç boyut taşıyan eserde, tarihin bizzat kendisini temsil eden İhtiyar Temsil karakterinin dilinde, Necip Fazıl'ın Türk - İslâm tarihine dair fikirlerini okumaktayız. Eserde ana hikayeden önce okuyucuyu hikayeye hazırlayacak bir tarih akışı, İhtiyar Timsal'in anlatışıyla verilmekte ve tarih sahne önünde tablolaştırılmaktadır. *Kanlı Sarık* eserinde okuduğumuz Kars merkezli Türk İslâm tarihi, en belirgin hatlarıyla şu şekilde aktarılmıştır:

Kars'ta Türk tarihi, 1064'te Alparslan'ın fethiyle başlar. Kars Anadolu toprağından ilk uç olarak fethedilir. Kars'a yerleşen Müslüman Türkler, Haçlı ordusu içindeki Hıristiyan soydaşlarıyla bir buçuk asır boyunca çarpışmak durumunda kalır. 143 yıl sonra 1207'de Kars Ortodoks Türklerin eline geçer.

1218'de tekrar Müslümanların eline geçen Kars, 1225'e kadar yedi yıl Sürmeli Çukuru Ovası'nda Kayı Türklerini barındırır. Ardından Kars sırasıyla Cengiz Han, Karakoyunlu ve Temurlenk ordularının istilasına uğrar. Alparslan şuuruyla hiç ilgisi olmayan Türkler elinde Kars gerileme gösterir.

1336'da Kars'ı alan Temurlenk, Kars'ta taş taş üstünde bırakmaz. 9 yıl sonra girdiği Moskova'yı yıkmayarak Moskof'u Müslüman Türklerin başına bela eder. Altınordu tehdidiyle karşı karşıya kalan Moskova Knazı, Temurlenk'ten yardım ister. Elçilerini sandıklar dolusu hediye ile birlikte Temurlenk'e gönderir. Hediyeler arasında sembolik bir anlam taşıyan altın bir anahtar da vardır. Bunun üzerine Moskova'ya gidip Altınordu Türklerini dağıtan Temurlenk, Müslüman Türklerin yine Müslüman Türklere kırıdırılmasına sebep olur. Ayrıca Moskova'yı koruyarak Moskova Beyliği'nin diğer Rus prenslerinin de birleşmesiyle büyük bir knazlığa dönüşmesine zemin hazırlamış olur. Bu asırlar boyu Türk-İslâm topluluğuna belâ olacak bir birliğin oluşması demektir. Yıllar sonra Çarlık Rusyası millî günleri içinde en büyüğünü ararken Temurlenk'in 1395'te Moskova'ya ayak bastığı anı en büyük kurtuluş ânı olarak düşünecektir.

Osmanlı Devleti'nin Anadolu'da Türk birliğini sağlama ve imparatorluk haline gelme çabasını yarım asır geciktiren Temurlenk'ten sonra Kars'ta Osmanlı tarihi yükselme devrinin sonlarında Kanunî Sultan Süleyman döneminde başlar. 1548'de Kanunî'nin ilk Doğu seferinde ıssız bir kale olarak ele geçirilen Kars, Kanunî'nin öz emri ve tabiriyle “şenlendirilir”, yeniden imar edilir. Daha sonra Batıya yönelme politikaları içinde ihmal edilen Kars en parlak zamanlarını 1579'da Üçüncü Murad döneminde idrak eder. Üçüncü Murad'ın fermanıyla ahaliden 50 bin işçi ve yüz binlik bir ordu şehri canlandırır, kıymetlendirir. Kars Kalesi'nin inşası da bu zamanda gerçekleşir. Kale geceleri de meş'ale eşliğinde çalışılarak 28 günde tamamlanır. Bu sırada Kars'ı ruhaniyetinin kurtardığına inanılan Hazret-i Ebu Bekir'e bağlı büyük velilerden Ebulhasan-ı Hırkaanî'nin mezarı keşfedilmiştir. Bu velinin sandukasından çıkarılan taş 73 yaşındaki Lala Mustafa Paşa şehrin merkezinden kaleye kadar sırtında bizzat taşıyarak Kars Kalesi'ne son temel taşı olarak yerleştirir. Kıbrıs Fatihi, Gürcistan ile Şirvan'ı alan orduların serdarı Lala Mustafa Paşa Kars'ta Müslüman Türk şuurunu uyandırır.

Lala Mustafa Paşa'nın getirdiği refah yılları kısa sürer ve 25 yıl sonra 1604 yazında Şah Abbas Kars'a saldırır. Yeniçeri ve Celalî isyanlarını fırsat bilerek Tebriz'i, Gence'yi, Şirvan'ı ve Revan'ı Osmanlılardan geri alan Şah Abbas Kars'taki Osmanlı yapılarının çoğunu da yerle bir eder. Çöküş yolunda ilerleyen Osmanlı İmparatorluğu harap halindeki Kars'ı adeta unutarak kendi kaderine terk eder. Bu harap vaziyet İranlıların Doğu Anadolu'yu İran'a katma yolunda iştahını kabartır ve 1744'te yüz elli bin kişilik bir ordu ile Kars'a yüklenilir.

Yeni bir mezhep iddiasıyla İslâm aleminde karışıklık çıkararak Afşarlı Nadir Şah, Şiîliğin üzerine bir kılıf geçirerek İmam Cafer-i Sadık adına mahsus olarak ilan ettiği mezhebi 5. hak mezhep olarak Sünnîlere ve bütün Müslümanlara sunmaya çalışır ve Caferîliği yüzlerce yıllık Kızılbaşlara zorla kabul ettirir. Safavîlerden sonra çökmekte olan İran'ı yeniden ayağa kaldıran, Pakistan, Afgan ve Horasan'ı işgâl eden Nadir Şah, Irak ve Doğu Anadolu'yu da Osmanlı Devleti'nden koparmak ister. Aylarca muhasarası altında tuttuğu Kars'ın içme sularını keser, Kars çayının da yatağını değiştirir. Kars'ı kana boyar. Kendi isteği üzerine Osmanlı'nın "hakkın ortaya çıkarılması" için elçi sıfatıyla gönderdiği Sünnî din alimlerini kendisinin oluşturduğu Caferî mezhebini temsil eden İranlı din alimleri ile buluşturur. Sünnî alimlerin Caferî mezhebine canları pahasına karşı çıkmalarına öfkelenen Nadir Şah, onları ayaklarından zincirler ve yaya olarak sürer.

Kars'ı çıkış kapısı (serhad) olarak Gürcistan, Şirvan ve Azerbaycan seferlerinde birkaç kere kullanan Osmanlı Devleti Çar Petro idaresinde Dağıstan'a, ardından Bakü ve Şirvan'a giren Moskofların istilalarına engel olmuştur. Fakat Nadir Şah'ın orduları önünde duramaz, karşı duruşu birkaç defa bozgunla sonuçlanır. Moskoflar daha önce Temurlenk'ten gördükleri yardımı bu kez Nadir Şah'tan görürler. Batı Türkistan'ı harap eden Nadir Şah, Osmanlılarla el ele verip Türk İslâm birliğini sağlamak yerine Türk'ü bir defa daha Türk'e kırdırarak Moskof istilasını kolaylaştırır.

Kars Çayı'nın birden boşalan yağmurlarla taşması ve eski yatağını bulması 73 günlük kuşatmanın durdurulmasına sebep olur ve Nadir Şah Doğu Anadolu ve Irak hülyasından vazgeçmek zorunda kalarak ordusuyla geri çekilir.

1807’de Rusların Tiflis’i işgâl etmeleriyle Kars’ın 110 yıl hiç kapanmadan devam edecek olan Moskof ığırı açılmış olur. Beş defa Rus harbine sahne olan Kars derin yaralar alır. Rus askerleri gazlı paçavraları top gülleleriyle atarak şehri yakmaya ve teslimine zorlamaya çalışırlar. Gece hücum başlar ve Yenimahalle, Temürpaşa ve Bayrampaşa semtlerinde kanlı bir çarpışma yaşanır. Çarpışmanın başladığı yer olan Yenimahalle daha sonra “Tezharap” adını alacaktır. Şark seraskeri komutasındaki birkaç tabur Nizam-ı Cedid askeri de bu savaşta imtihan verir. Abluka altında kalıp neye uğradıklarını şaşırarak Rus ordusu geri çekilme emrini alır. Sabaha karşı dış mahallelerde kanlı bir savaştan sonra Ruslar tamamen geri çekilirler. Ancak bu onların son gidişi değildir.

2.1.13. Abdülhamîd Han

Abdülhamîd Han piyesi büyük ölçüde *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* eserinin gölgesinde bir piyestir. Tarih incelemesi eserinde anlattıklarını Necip Fazıl, bu piyesinde sanat boyutunda değerlendirmiş olur.

Abdülhamîd Han eseri, dönemin sultanını merkeze koyarak son dönem Osmanlı Tarihini ele almaktadır. “Abdülhamîd Han’ı anlamak, her şeyi anlamak olacaktır.” diyen Necip Fazıl, resmî tarihlerin karaladığı bir şahsiyet olan Abdülhamid Han’ı ele alarak onun tarih önünde haklılığını vurgulamak istemiştir.

Eserden son dönem tarihi ile ilgili özet hükümler çıkarmak mümkündür. Aslında eserin tarihî yönünün özetini vermek eseri tekrar özetlemek olacaktır. Çünkü eserde ana hikaye ve karakterlerin tamamı tarihî hususiyet taşımaktadır. Eserin özetini tahlil bölümünde vermiştik, şimdi tahlil bölümünde Abdülhamîd Han’ın hikayesini merkeze koyarak verdiğimiz özet bu bölümde tarih akışını dikkate alarak vereceğiz:

Abdülhamîd Han devletin en zor bir zamanında tahta geçer. Tahta geçişiyle Meşrutiyeti ilan etmek zorunda kalır. Ancak Meşrutiyet idaresi ve hürriyet anlayışı memleketin başına art arda gelen felaketlerin başı olur. Hükümet hürriyet kavgası ve Meşrutiyet idaresi teşkilatıyla uğraştığı sıralarda Bulgaristan

istiklâlini ilan eder. Peşinden Avusturya-Macaristan, Bosna-Hersek havzasını mülküne katar. Tehlikeleri gören Abdülhamîd Han Mebusan Meclisi'ni süresiz tatil eder ve Kanûn-i Esasî'yi yürürlüğe koymaz. Bunun üzerine İttihat ve Terakki kolu Sultan'a karşı bir cephe oluşturur ve onun aleyhinde çalışmalar yapar. Masonlar ve Ermeniler de İttihat ve Terakki ile işbirliği içine girer.

Devlet borç içindedir. Abdülhamîd Han Duyun-ı Umumiye borçlarını kendi kesesinden ödemeye çalışır. Sarayda israfın önüne geçer.

Abdülhamîd Han devleti yıkmak isteyen güçleri takip etmek için sağlam bir gizli haber alma servisi kurar. İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin faaliyetlerini adım adım takip eder. Hafiye teşkilatından gelen bütün haberleri titizlikle inceler, böylece yıkıcı faaliyetlere karşı önceden haber almaya çalışır. Onun bu teşkilatı ilerde bütün dünyaya örnek olacaktır. Bu hafiye teşkilatı sayesinde, Beyoğlu'nda bir kumar kulübüne borçlanan bir yabancı bir sefirin durumunu da önceden haber alır ve sefirin borcunu öder.

Osmanlı Devleti içinde teşkilatlanan, localar kuran Yahudiler, güçlü bir Yahudi devleti kurmak istemektedir. Filistin'den kendilerine toprak verilmesi talebiyle Abdülhamîd Han'ın huzuruna çıkarlar. Devletin dış borçlarla zorda olduğunu bildiklerinden Sultana Duyun-ı Umumiye borçlarını silmeye yetecek kadar altını da koz olarak kullanırlar. Hatta istediklerinin verilmesine karşılık Sultanın şahsına bir servet teklif ederler. Ancak teklifleri şiddetle reddedilir.

Yahudilerin Filistin hakkındaki emelleri için Abdülhamîd Han'ın devrilmesi tek yol olur. Bu yüzden masonlar Osmanlı Devleti'ni yıkmak için sistemli bir şekilde çalışırlar. Siyonist fikirleri ihtiva eden itikat bozucu şeriat kitapları neşrederler. Abdülhamîd Han masonların çalışmaları hakkında çok dikkatlidir. Onların neşrettiği itikat bozucu kitapları Çemberlitaş Hamamının külhanında yaktırır. Masonluğa dair toplattığı vesikaları da Şeyhülislam'a göndererek ondan bunları incelemesini ister. Niyeti Şeyhülislâm'a masonluğa dair bir fetva hazırlatmaktır. Bu şekilde Siyonizm'le mücadele etmeye çalışır.

Ermeniler Abdülhamîd Han'a Hamidiye Camii'nde Cuma namazı çıkışı suikast tertip ederler. Birkaç dakikalık bir gecikmeyle suikastten kurtulan Abdülhamîd Han bombanın patladığı o hengameden tek başına uzaklaşır.

Hamidiye suikastinden sonra Sultan'a geçmiş olsun ziyareti yapan ülke temsilcileri, bu olay bahanesiyle Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmak ister. Abdülhamîd Han buna izin vermez.

İttihat ve Terakki'nin dayatmasıyla Abdülhamîd Han Kanun-ı Esasî'yi ilan eder ve Mebusan Meclisini yeniden toplantıya davet eder. Açılış nutkunda memleketin malî ve iktisadî meselelerine vurgu yapar, müspet ilimlerin ve mekteplerin yaygınlaştırılması lüzumuna dikkat çeker. Meclis adına Sultan'a karşı yapılan cevabî nutukta ise Osmanlı Hanedanına açıkça itham ve hakaret vardır. Abdülhamîd Han ise "milletin iradesini tezyif ve tahkir etme, hainlik" gibi kendisine edilen hakaretlere ayağa kalkmakla mukabele eder.

31 Mart Vak'ası gerçekleşir. Ayasofya'da toplanan Dördüncü Avcı Birliği neferlerine Taş Kışla taburları da eklenerek bir başıboş bir ordu meydana getirir, "Şeriat isteriz" haykırılarıyla bütün İstanbul'u kuşatır. 53 saattir zabitten mahrum fakat silahsız olarak bütün İstanbul'u ana baba gününe çeviren bu orduya karşı mâbeyn müşiri bir harekete geçmek gerektiği fikrindedir. Sultan'a bağlı olan Hassa ordusunun kullanılmasını teklif eder, hatta bunun için Sultan'a yalvarır. Abdülhamîd Han ise kendisine karşı bir düzenlenen bu tertibe karşı kan dökmek istemez. Bu tertibin kimler tarafından düzenlendiğinin farkındadır ve yapılacak müdahalenin onları haklı konuma getireceğini düşünür. Yıldız Sarayı boşalmış, saray halkı can derdine düşerek Sultan'ı yalnız bırakmıştır.

Mabeyn Müşirinin çapulcu olayı olarak gördüğü bu olayda asiler nasıl bir oyuna alet olduğunu bilmekten uzaktır. Kendilerini ezen zabitlere karşı bir tavır koymak istemiş ve şeraitin elden gittiğini söyleyen birtakım sarıklıların peşine takılmıştır. Abdülhamîd Han asilerin nasihatle yola gelebileceğini düşünür. Sarayı çevreleyen âsi askerlerden birkaç temsilciyi huzuruna alır. Onlara kışlalarına çekilmelerini ve üslerine itaat etmelerini söyler. Ancak bir binbaşının öldürülmesi varan isyanı bastırmaya muvaffak olamaz.

Selanik'ten yola çıkan Hareket Ordusu isyanı bastırmak bahanesiyle İstanbul'a gelmiştir. Mabeyn Müşiri devletin kurtulması için Hassa birliklerini kullanmak lazım geldiğini söyler. Abdülhamîd Han ise kan dökmemekte ısrarlıdır. O sebeple kolayca dağıtabileceği bu orduya karşı Hassâ birliklerini kullanmak istemez. Bu olayı çıkaranların maksadını bilen Sultan, sadece tevekkül ederek bekler.

Abdülhamîd Han'a dört kişilik bir heyet tarafından hal' kararı ulaştırılır. Hal' kararını "millet adına" bildiren bu dört kişilik heyetin içinde milleti temsilen bir Yahudi bulunmaktadır. Sultan'ın hal'ine gerekçe olarak yazılan fetvada Abdülhamîd Han'ın "şeriat kitaplarını külhanda yaktırdığı, israf ve zulmettiği" ifadeleri yer alır. Abdülhamîd Han'ın hal' edilmesi, Filistin hakkında istediğini alamayan Siyonistlerin tertibidir.

Yeni hükümet Abdülhamîd Han'ın Selanik'teki Alâtini Köşküne gönderilmesini emreder. Abdülhamîd Han daha sonra Beylerbeyi'ne getirilir ve Beylerbeyi Köşkünde bir mahkûm hayatı yaşamaya başlar. Musahibine gizlice hatıralarını yazdırır.

Abdülhamîd Han'ın devrilişinden sonra felâketler üst üste gelir. Cihan Harbi çıkar. Balkan ve Trablus yenilgileriyle zor durumda olan Osmanlı Devleti ise silahlı tarafsızlık ilân etmek yerine Yavuz ve Midilli donanmalarını boğazdan geçirerek resmen savaşa girer. Çanakkale'den kötü haberler gelir. İtilaf Devletleri güçlü donanmalarıyla boğaza yüklenir. İstanbul düşme tehlikesi içine girer. Sadrazam ve Başkumandan Vekili, İstanbul'un düşebileceği tehlikesine karşı hükümet ve Padişahla beraber devrik sultanın da İstanbul'dan uzaklaştırılması gerektiğini söyleyerek Abdülhamîd Han'ın Anadolu'dan bir köşe seçmesini isterler. Abdülhamîd Han İstanbul'un fethinde Bizans İmparatorunun bile şehri terk etmeyerek bizzat savaştığını hatırlatarak bu teklifi şiddetle reddeder.

Ermeniler "Kızıl Sultan" lakabını taktıkları Abdülhamîd Han'a karşı İttihat ve Terakki ile birlikte hareket etmiştir. Ancak sultanın devrilmesinden sonra Ermeni halkı, zor günler yaşar. İttihat ve Terakki hükümeti, Doğu'daki Ermeni

olaylarına karşı tehcir kanununu çıkarır. Ermeni halk sürgüne gönderilir, katledilir.

Zaman Abdülhamîd Han'ı haklı çıkarır. Mahlu' sultan, Beylerbeyi'nde, milletin başına gelenleri çaresizce izlemek zorunda kalır.

2.1.14. Yunus Emre

Necip Fazıl Kısakürek'in şairliğinde derin izlerini gördüğümüz Yunus Emre, yazarın üzerinde hassasiyet gösterdiği bir şahsiyet olarak bu tiyatro eserine konu olmuştur. Yunus Emre tarihî bir şahsiyet olmakla bu eseri tarihle alâkalı kılmaktadır. Ancak eserde Yunus Emre'nin ruhî tekamül macerası anlatılmaktadır. *Yunus Emre* adlı eserde Yunus Emre'nin yaşadığı dönemin özelliklerini duyurucu, dönemi yorumlayıcı işaretler oldukça azdır.

Eserde tarihî unsurlar olarak “şer'î mahkeme, cumba, çilehane” gibi mekanları görmekteyiz. Bunun dışında yazarın yüzyıllar öncesi bir tarihe işaret eden unsurlara dikkat çekecek kadar yer verdiğini söyleyemeyiz.

2.1.15. Mıkaddes Emanet

Mukaddes Emanet adlı eseri, Necip Fazıl Kısakürek'in son dönem tarihi ile ilgili eleştirilerini en uç noktalara taşıdığı eseridir. Tarih aktarımını 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanından 1971 yıllarındaki siyasî olaylara kadar getiren eser, 1971 yılında tamamlanmış bir eser olarak ayrıca bir güncellik ihtiva eder. Yaşanan olayların sıcağı sıcağına esere alınması, yazarın bugünü geçmiş ile birlikte değerlendirmesi demektir. Yazara göre Tanzimat döneminden itibaren işlemeye başlayan süreç, bugünkü karışıklığı doğurmuştur.

Eser, tarih geçişini ifade eden sahneleriyle de ayrı bir dikkat gerektirir. Bu sahnelerde tarihin küçük bir tablo halinde seyredilişi vardır. Ayrıca bu kısımlarda giyim kuşam, kullanılan silahlar açısından dönemin tarihini duyuran çok şey

vardır. Müzik ise tarih aktarımında önemli bir noktada durur. Mesela Kırım Muhaberesi anlatılırken

Sivastopol önünde
Yatar gemiler aman aman
Atar da nizam topunu
Yer gök iniler...

diye başlayan Sivastopol marşına; Arabistan'ın korlu kumlarında şehit olan Anadolu gençlerinden bahsederken de

Havada bulut yok
Duman nedendir?
Mahallede ölü yok
Figan nedendir?
Adı Yemendir
Gülü çemendir
Giden gelmezmiş
Acep nedendir?...

şeklindeki Yemen türküsüne yer verilmiştir. Bu türkü ve marş aktarımlarından birisi de, içinde tarihin bizzat belirtildiği

Camilere haç takıldı
Minareler hep yakıldı
Bin üç yüz yirmi sekizde
Türk namusu lekелendi

şeklindeki türküdür. Eserde birkaç türkü daha aktarılır ancak bu türkü aktarımlarından hiçbiri, Cumhuriyet neslinin eleştirisinin yapıldığı, “yeni tohum bayramı” olarak gençlik bayramının kutlandığına da işaret eden sahnede “Dağ başını duman almış” diye başlayan Gençlik marşının duyurulması kadar etkili değildir. Ayrıca “Çıktık açık alınlı” diye başlayan *Onuncu Yıl Marşı* da eserde çok manidar bir noktaya yerleştirilmiştir. Yazar devrin atmosferini yansıtmada korodan geniş ölçüde yararlanmıştır.

Eserde dönemin atmosferini yansıtmada “yoksul ve yaralı vaziyetteki neferler, mermi taşıyan kadınlar, köylüler, militanist öğrenci, cübbesi üstünde profesör, açık giyimli kız” gibi figüranlar kullanılmıştır. Tarih geçişini ifade etmede “hatibin sesi” de önemlidir. Ayrıca radyodan da yararlanılmış, radyo yayını ile dönemin ruhu verilmiştir.

Mukaddes Emanet eserinde yazar daha çok Cumhuriyet döneminin eleştirisi üzerine yoğunlaşmıştır. Eserde anlatılan hikaye, dönemin tarihi ile sıkı

bir ilişki içindedir. O sebeple eseri özetlemek, tarihi de bu özette takip etmemizi mümkün kılacaktır. Tahlil bölümünde eserin özetine yer vermiştik. Kahramanları bu özette süzerek eseri şu şekilde tarihî hükümlere bağlamak mümkündür:

Sultan Abdülmecid Han Osmanlı Devleti'nin ilk alafranga padişahıdır. Rusya'yı kösteklemek için Rusya'ya düşman Batılı devletlerle bir olmaktan ve onların çıkarlarına hizmet etmekten başka çare bulamaz. 1939'da Tanzimat Fermanı ilan edilir. Bu bir "gâvura yakınlaşma" hareketidir. Tanzimat Fermanı Batı'yı taklit yolunda uğrayacağımız felaketlerin başlangıcı olur. İstanbul şenlik içindeyken Anadolu kıtlık içindedir. Her bucakta kopuş, başkaldırı ve kargaşa baş göstermiştir. Devletin bütün yükü Anadolunun sırtındadır. Sadece savaş zamanında akla gelen Anadolulu, Rum illerinin buzlu dağlarına, Arabistan'ın korlu kumlarına ölmeye sürüklenir. Yemen'de de dönüşü olmayan bir gidiş vardır. Anadolu askeri hesapsız harcanma kaderi ile yüz yüzedir.

Tanzimat Fermanı'ndan 14 yıl sonra Ruslara karşı Kırım Muharebesi olur. Devlet en büyük hasmı olan Rusları tepelemeye uğraşırken diğer Batılı devletler el birliği ile İstanbul'u işgal eder. İstanbul; Fransız, İngiliz ve İtalyan bayraklarıyla donatılır.

Abdülmecid Han'dan sonra tahta Abdülaziz Han geçer. Devlet borca batmıştır. Avrupa'ya olan borç 300 milyon altını bulmuştur. Buna rağmen saray sefahat içinde yaşar. Çizgileri haça benzeyen, her şeyiyle Batılı saraylar yapılır. İstanbul'da tedrisat bitmiştir. Medreseler harap haldedir. Avrupa'dan alınan borçlarla oluşturulan donanma çürüktür. Üstelik bu donanma yine Avrupa'nın sattığı mallarla elimizden alınır.

Hükümette akli başında kimseler yoktur. Rusya Osmanlı Devleti'ne "Hasta Adam" ismini takmıştır.

Bu yanlışları anlayan, gidişata dur demek için çabalayan ilk padişah Sultan İkinci Abdülhamid Han olur. Abdülhamid Han kendi taksiri olmadan, öncekilerin hazırladığı Moskof Muharebesi'ni ustalıkla atlatır. Hasta Adam denilen Osmanlı Devleti'ni 33 yıl ayakta tutmayı başarır. Plevne Muharebesinde

bir avuç Anadolulu, başlarında yine Anadolulu bir kahraman olan Gazi Osman Paşa ile, kendilerinin on misli Moskof askeriyle mücadele eder.

Sonunda Türk ve İslâm düşmanları elbirliği ederek Sultan Abdülhamid Han'ı devirir. Osmanlı milleti bunun bedelini çok ağır ödeyecektir. Yahudi, mason ve dönmelerin oluşturduğu İttihat ve Terakki Cemiyeti, memleketi felakete sürükler. Hürriyet yalanıyla halkı kandırır.

İkinci Meşrutiyetin ilanı ile, memlekette bir bayram havası estirilir. Hükümet bayram kutlamaları için muhtarları, kaymakamları görevlendirir ve kutlamalara katılmayanlar yetkililere bildirilerek tehdit edilir.

İkinci Meşrutiyetin ilanı sonrası felaketler üst üste gelir. Balkan Harbi patlak verir. Devlet, mekteplerde Türk namusunun lekелendiğini itiraf edecek kadar zillete düşer.

Osmanlı Devleti Birinci Dünya Savaşı'na katılır. Galiçya'dan Çanakkale'ye, Erzurum'un Allahuekber dağlarından Sina çölüne uzanan geniş bir çizgide Türk askeri hesapsızca harcanır. Asker yiyeceksizdir, hava şartlarına uygun giysisi yoktur. Savaş sonunda işgâl altında olan Anadolu, millî bir mücadele içine girer. Halk teşkilatlanır. Artık hanedandan ümit kesilmiş, bütün bakışlar Ankara'ya yönelmiştir.

Mücadele zaferle sonuçlanır ve Cumhuriyet ilan edilir. Yeni hükümet bir dizi değişiklikler getirir. Fesin yerine astragan kalpak gelir. Kısa bir süre sonra şapka inkılabı çıkar ve kalpak da atılır. Harf inkılabı ile de Arap harfleri kaldırılır.

Cumhuriyet'ten sonra başı bozuk bir nesil yetişmeye başlar. Mekteplerde ahlâk dersi kaldırılmıştır. Yeni nesil manevî değerlerden kopuktur. Allah'ı inkâr eder. İnançsızlığını da ortaya dökmekten kaçınmaz.

C.H.P, köylüye örnek olması için meclise birkaç çiftçi almak istemektedir. “Yol, su ve elektrik” derindeki fakir köylü, tek çareyi meclise vekil göndermekte aramaktadır.

Köylü, muhtarların zulmü altındadır. Hükümetin en küçük şekli olan muhtar, elindeki hükümet gücünü halkı ezmek için kullanır. Fakir köylünün tarlalarına konmak için sahte taahhüt tertip eder. Kendisini seçtiren partiyi arkasına alan muhtar, köyde efendileri adına suç avcılığı yapar. Jandarma ve vergi tahsildarıyla birlikte muhtar, köylünün en sevmediği kişiler olmuştur.

1939'da İkinci Dünya Savaşı patlak verir. Türkiye hükümeti bu kez savaşa girmez. Ancak bu tarafsızlığını her tarafa karşı değerlendirerek zenginleşmeyi ve bütün gücünü bir iç kalkınmaya bağlamayı da başaramaz. Büyük bir yoksulluk içine girer. Kefen bezi bile karaborsaya düşmüştür. Karaborsacılık her sahaya yayılmış, para 150 milyonda 1 milyara doğru yükselmeye başlamıştır. Temel ihtiyaç malzemeleri sürekli olarak pahalılaşmaktadır. Devlet "varlık vergisi" adıyla halkın parasını gasp etme yoluna gider. Millet de devleti yağmalamanın yolunu bulur. Gecekondulaşma artar.

İkinci Dünya Savaşı bittiğinde Türkiye umumî iflastadır. Ahlaksızlık fakir köylüye de bulaşır. Köylü buğdayını gömer ve şehirliyi aç bırakır. Köy erkeği içkiye müptela olur. Şehirde ise fuhuş, sarhoşluk, hırsızlık, sahtekârlık, rüşvet ve ihtikâr kol gezmektedir.

Çok partili hayata geçişle beraber kurulan Demokrat Parti, halkın bütün ümidi olur. Büyük vaatlerle ortaya çıkan Demokrat Parti, 1950 yılı Mayısında seçime girer ve iktidarı ele geçirir. Ancak halkın kendinden beklediklerini gerçekleştiremez. Madde imarına girişip ruh imarını ihmal eder. Halkın ümitler boşa gider.

Yetişen yeni nesil öncekinden daha kötüdür. Köy enstitülerinde karma bir eğitimden geçen bu nesil, tarihî maddecilik anlayışıyla yetişmiştir. Kadınlar erkekleşmeye, erkekler de kadınlaşmaya başlamıştır.

1960 yılında yapılan ihtilâlle Demokrat Parti iktidarı son bulur ve idam sehpaları kurulur. Yeterince güçlü bir iktidar kuramayan Adnan Menderes ve iki yaveri idam edilir. Profesörler akademik güçlerini "Anayasa'ya ihanet, vatana hıyanet" fetvası vermekte kullanır. 1960 hareketi, profesör, gazeteci, politikacı ve sivil aydınlar topluluğunun ahlak sukutunu ortaya koyan bir hareket olur.

1962-63 yıllarında para hızla değer kaybetmeye devam eder. Demokrat Parti zamanında 3,5 milyara yükselen para idama sebep olurken şimdi 15 milyara yükselen para, açık kapamanın biricik çaresi olarak ancak bir takdir vesilesi olmuştur. Para mevcudunu taşıran hükümet en modern usulle halkı soyar. Basılan para fakir halkın değil, büyük sermayedarların kasasına iner.

1964-65 yıllarında komünizm hareketi hız kazanır. TRT radyosunda seçim propagandası için her partiye belli bir süre ayarlanır. Seçime girecek partiler arasında A.P., C.H.P., G.P.,C.K.M.P., M.P., Y.T.P., B.P. ve T.İ.P. gibi partiler vardır. T.İ.P. (Türkiye Komünist Partisi) halkın fakirliği, işçinin ezilmişliği üzerinden siyaset yapar.

1966-67 yıllarında köylü toprağını bırakır ve şehirlere akın eder. Komünist anlayış ahlakı, kadın - erkek mahremiyetini bitirmiştir. Türk toplumunda hippy tipi türemiştir. Batının “ye ye” müziği her tarafta duyulur.

1968-69 yılları Türkiye'nin ilimde, idarede, şahısta, bütün inzibat ve otoritenin iflâs ettiği yıllardır. Üniversite hocaları dünkü kışkırttıkları öğrencilerin elinde esirdir. İşçiler sömürülmeye devam eder. Türkiye elindeki insan gücünü kıymetlendiremez ve yurt dışına işçi gönderir. Kilometrekaresine bizim on mislimiz insan düşen Avrupalı devletler, bizim insanımızı ham beygir kuvveti olarak kullanır. İşçimiz yok pahasına çalıştırılır.

1970-71 yıllarına gelindiğinde devletin borcu 40 milyara yaklaşmış, para 15 milyarı bulmuştur. Vergiler sürekli artar. Zamlar üst üste gelir. Sendikalaşma hız kazanır ve grevler, gösteriler artar. 1960'tan sonra güçlenmeye başlayan Komünizm hareketi tehlikeli bir hal alır. Komünistler korkusuzdur. Birbirlerine ve ideolojilerine son derece bağlıdırlar. Yaptıkları zulümleri bir Marksizm, Leninizm uğrunda girişilmiş fedakarlıklar olarak görürler. Baskın, soygun, adam kaçırma, adam öldürme gibi hareketlerle halkın üzerine korku salan Komünist hareket, devletin askerlerini tüfekle taramaya, banka soymaya kadar gider.

Komünist gençliğe karşı duracak bir gençlik yoktur. Ne halk, ne hükümet komünistlerin bu hareketleri karşısında durabilir. Hükümet sadece “Bu memlekette aşırı uçlara yer yoktur.” demekle yetinir. Şehir içindeki

karışıklıklardan sonra dağ hareketlerine girişen Komünistler, köylere inip diledikleri şeyleri yağmalarlar. Karakol basıp silah kaçırlar. İmam ve müezzinleri öldüresiye döverler. Sindirdikleri köylülere “ayaklanmaları, arkalarından gelmeleri” hakkında nutuk çekerler.

Komünizme karşı duracak bir nesil yetişmeye başlar. Bunda ilk mezunlarını veren İslâm Enstitüleri etkili olur.

2.1.16. İbrahim Ethem

Necip Fazıl Kısakürek’in tarihî bir şahsiyet etrafında yazdığı tiyatro eserlerinin üçüncüsü olan *İbrahim Ethem* eseri, yazarın son eserlerindedir. 1978’de kaleme alınan bu eserde, tarihte bir hükümdar olarak bilinen ancak tasavvufî yönüyle öne çıkan bir şahsiyet, düşünce macerası, ruhî tekamülü açısından ele alınır.

İbrahim Ethem eserini Necip Fazıl’ın tarihî tiyatro eserleri içinde zikretmemiştik. Bunun sebebi yazarın eserinde tarihî olaylara çok yer vermemesi, tarihle alâkalı herhangi bir görüş bildirme niyeti göstermemesidir. 8. yüzyılda yaşayan ve Belh şehri hükümdarının oğlu olarak babasından sonra tahta geçen İbrahim Ethem eserde, ruh değişimi yaşayan, tasavvuf yoluna giren biridir. Bu yüzden eserin konusu tarihî olmaktan ziyade “felsefî ve tasavvufî”dir.

Necip Fazıl eserinde tarihî unsurlardan ve motiflerden yararlanmıştır. Eserde bir hükümdar, vali, vezir gibi statülerde karakterler vardır ve bunlar tarihin bir parçasıdır. Dervişler ise eserin tarihî havasını vurgulayıcı bir etki yapar. Mekanlar da tarihî mekanlardır. Sultanı sarayda ve tebaasının karşısında konuşurken görürüz. İbrahim Ethem’in kıyafeti ise özellikle vurgulanmıştır. Eserde ayrıca “gaipten ses gelme, bilinmeyen bir adamın gelmesi” gibi mistik öğeler, “dervişi denize atma, tacı tahtı bırakma” gibi klasik hikaye motifleri görmektediriz.

Tasavvufî yönünün vurgulu olduğunu belirttiğimiz bu eserden az da olsa 8. yüzyıla dair yorumlar, işaretler toplanabilir. Bunlardan ilki şüphesiz ki zamanın

din anlayışı üzerinedir. Eserin ortaya koyduğu meseleyi tarihî perspektiften şu şekilde okumak mümkündür:

Dervişlik geleneği Asr-ı Saadet'te olmayan bir şeydir. Bunun sebebi de o zaman mucize olması, şimdi ise Resul'un (sav) mucizesine bağlı keramet olmasıdır. Dört halife devrinde ancak tohum halinde bulunan dervişlik, hicretten bir iki yüzyıl sonra büyük bir iş halini almıştır. Dervişlerin bu denli artışı ve halk üzerine etkin oluşu hükümeti de endişelendirecek raddeye ulaşmıştır. Devletin payitahtı olan Belh şehri dervişlerin istilasındadır. Bu dervişlerin bir kısmı çalışmamakta ve geçimini halktan temin etmektedir. İbrahim Ethem halkı kendisine karşı kışkırtan dervişlerden haberdar olur. Dervişlere göre İbrahim Ethem pahalı eşyalar içinde lüks bir hayat yaşayan ve tek işi ava gitmekten ibaret bir hükümdardır. Dervişlerin kendi aleyhine sözlerinden rahatsız olan Sultan dervişleri sarayına alır ve onları uyarır. Sultanın vezirleri ve Belh'in din alimleri dervişlerin şehirden sürülmesi fikrindedir. İbrahim Ethem ise dervişlerin arasında halislerinin olduğuna inanır.

İbrahim Ethem tacı tahtı bırakır. Dervişlik yoluna girer. Dağlarda yaşamaya başlar. Belh'in yeni hükümdarı İbrahim Ethem'i Belh'e getirmek üzere valisini görevlendirir. Vali sultanın emrini bildirir ve İbrahim Ethem'i zorla götürmek ister. Emre uymayan İbrahim Ethem sultanın adamlarını geri gönderir ve bir derviş olarak vefat eder.

2.1.17. Püf Noktası

Püf Noktası Necip Fazıl Kısakürek'e ait eserler içinde en geç gün ışığına çıkan ve hakkında en az bilgi sahibi olunan eserdir. Bu eserde son yüzyılın toplumuna, insanına ve en önemlisi aydınına dair yorumlar ağır basmaktadır. Eserin tarihî yönü, toplumun eleştirisinde kendini göstermektedir. Ayrıca eser yeni Türk edebiyatı tarihi için de önemli değerlendirmeler yapmakta, Tanzimat dönemi yazarlarını, Servet-i Fünun edebiyatını eleştirmektedir. Eserin 27 Mayıs ihtilâli sonrası sosyal ve siyasî çıkmazları sergilemesi özelliğine dikkat çeken Mustafa Miyasoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*

romanıyla aynı tarzda değerlendirdiği eser için “demokratik tecrübeyi yozlaştırarak baskıcı yöntemleri militan kimliğine sokanların oluşturduğu yönetim kaosunu temelden eleştiren bir tiyatro eseri” yorumunu yapar.²⁸⁹

Püf Noktası eserinde tarihin akışına dair yorumlar Recep adlı karakter tarafından yapılır. Necip Fazıl’ın hayatıyla çok örtüşecek bir hayat hikayesi olan Recep, ismiyle bile yazarını andırmaktadır. Bir “entelektüel kriz” içinde bulunan Recep, her şeyden bir tiksinti içindedir. Bir inkisar halindedir ve bu onu her şeyi kuşatıcı bir dünya görüşüne ulaştırır. Recep Kafdağlı karakterinin yorumlarından, 20 yy Türk toplumu, 60 İhtilâli yılları hakkında bir takım hükümler çıkarabilmekteyiz. Eserin ismi olan “*Püf Noktası*”, hem her şeyin bir inceliği, püf noktası bulunması fikrine, hem de bu devirden her şeyin “püften” olduğu, sahte olduğu fikrine dayanmaktadır. Her şeyin bir püf noktası olduğunu keşfeden Recep, sonunda “her şeyin püften olduğu” neticesine yanaşır ve kendi püf noktasını bulur.

Recep’in 20 yy. Türkiye’sine dair yaptığı değerlendirmeleri şu şekilde özetleyebiliriz:

60 ihtilâli “yoğurttan hükümete vurulan mukavvadan bir hançer”dir. Hükümet zayıftır ve kolayca devrilir. Ortaya “Anadoluluk” edebiyatı yapan yeni partiler çıkar. Bu partiler para patronlarının emrindedir. Bir kukla hükmünde siyaset adamları türemiştir. Bu siyaset adamları en büyük siyaseti ağdalı, çetrefil, bozuk, başı ve sonu belli olmayan cümleler kurmakta bulur. “İdeoloji, emisyon” gibi Batılı kelimeler de bilgi çilesi çekmeyen siyasîlerin dilindedir. Açık, net ifadelerden özellikle kaçınılır., bu şekilde halkın kafası karıştırılır. Partiler

²⁸⁹ “Necip Fazıl ve *Püf Noktası*” başlıklı yazıda Mustafa Miyasoğlu şunları söylemektedir: “Bu eser Necip Fazıl’ın tiyatro eserleri arasında özel bir yere sahip olduğu kadar, yaşadığımız son yüzyıldaki sistemin temel özelliklerini ve mantığını yansıtmaya bakımından da önemlidir. Çünkü ülkemizde çok sık görülen demokratik tecrübeyi yozlaştırarak baskıcı yöntemleri “militan” kimliğine sokanların oluşturduğu yönetim kaosunu böylesine temelden eleştiren bir tiyatro eseri henüz sahnelenmedi. Özellikle 27 Mayıs’tan sonra iyice belirginleşen ve 50 yıldır süren sosyal ve siyasî çıkmazlarımızı bu kadar ustalıkla anlatan başka bir tiyatro eseri yok. Zaten bu eser de o dönem yazılmıştı. Bu eserin edebiyatımızda bir benzeri, Türkiye’nin sosyal ve kültürel meselelerine ironik bir tarzda yaklaşan A. H. Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanıdır. Birbirinden habersiz olarak aynı dönemlerde yazılmışlardır. Bakış tarzlarındaki yakınlık, iki şair ve yazarın da aynı nesilden olmaları, benzer kaynaklardan beslenmeleri ve toplumdaki çarpıklıkları benzer açıdan görmeleriyle yakından ilgilidir.” (Bkz. Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s.192)

Anadoluluğu istismar eder. “Yerli motor, yerli devridaim makinesi üretme” gibi vaatlerle halktan oy toplama yoluna gidilir.

Memlekette sanatın bir değeri yoktur. Poetik bir duruşu olan gerçek şair sürünmekte, gerçek sanatkârlara bir lokma ekmek çok görülmektedir. Gerçek müzisyen piyanosunu kurtaracak bir paraya sahip değilken “hamam oğlanı” tipli şarkıcılar alkışlanmaktadır. Resim sanatında ise kazananlar, vapur kamaralarında şipşak portre çizip satan işportacılarıdır. Memleketin aydınları birer bohem hayatı içine girmiş, sefilce yaşamaktadır.

Para derdine düşen sanatçılar para sahiplerinin, siyasîlerin kuklası olur. Müzisyen partinin propagandasını yapacak şarkılar besteler, ressam ise partiye afiş hazırlar. Siyasîler de para sahiplerinin güdümündedir. Gazeteler destek aldıkları tarafa göre haber yapar ve olayları onların isteği doğrultusunda yönlendirir. Her şeyde bir sahtecilik hakimdir.

Bankalar halkın parasına göz koymakta, piyasa ihtiyacına da cevap vermemektedir. Memleket bankalarında umumî halk mevduatı 40 milyar lira, ancak kasa mevcudu yaklaşık 4 milyardır. Herhangi iktisadî bir panikle halk bankalara hücum ederse bankalar iflas edecek, kimse parasının yarısını bile alamayacaktır. Bu gerçeği saklamak isteyen bankalar gazetelerle anlaşmaya girer. Bu anlaşmayla kaybettiği parayı faizleri arttırarak yine halktan karşılar.

Hayır dernekleri göstermelidir. Dernekler masum görüntüsü altında bir sahtekarlık yuvasıdır. Para aktarımı için aracı olarak kullanılırlar.

Türkiye, kendi insan gücünü değerlendirmekten acizdir. Kilometrekaresine 40 küsur işçi düştüğü halde, kilometrekaresine 300 kişi düşen bir ülkeye işçi göndermektedir. Medenî dünya Türk insanından ham beygir kuvveti olarak yararlanmaktadır. Bu durum, Türkiye'nin iflâsını bütün dünyaya ilân etmesi demektir.

Profesörler “sırma cübbeli bir cehalet heykeli” gibidir. Onlarda ilim ve anlayış haysiyeti yoktur. Rejime dalkavukluk yaparlar.

İnsanlar samimiyetsizdir. Dış görünüş her şeyin üstündedir. Kadınlar kat kat makyajlarla, takma estetik unsurlarla kendi olmaktan çıkmıştır.

2.2. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Güncel Tarih

Necip Fazıl, dikkate değer bir şekilde bazı tiyatro eserlerine, döneminin tarihî hadiselerini sıcağı sıcağına konu etmiştir. Yazıldığı dönemin siyasî havasını aksettirme yönüyle bu hususiyet çok önemlidir.

Necip Fazıl'ın dönemi aksettirici güncelliğiyle dikkati çeken ilk eseri Para adlı eseridir. 1941 yılı sonlarında tamamlanan bu eserde, o yıllarda henüz devam eden İkinci Dünya Harbi'ne temas edilir. Eserde bir yandan savaşın çıkıp çıkmayacağı tartışılmakta, diğer yandan ise banka patronu savaş çıkma ihtimaline karşı büyük bir menfaat kolu edinme yolunda hazırlıklar yapmaktadır. Savaş sırasında normal zamanlarda ihtiyacı fark edilmeyen çivi, çuval gibi malzemeler önem kazanacaktır. Banka durumu önceden değerlendirip temel ihtiyaç malzemelerini gizli fakat meşru yollardan edinerek stoklama yoluna gider ve bu halka bir kıtlık olarak yansır. Banka önceden stokladığı malzemeleri fahiş fiyatlarla arz etmeye başlar. Böylece banka zenginleşirken halk soyulur. Faizler sürekli artış gösterir.

Necip Fazıl'ın güncelliğiyle olduğu kadar öngörüsüyle de dikkat çeken bir eseri de Sır piyesidir. Eserde bir ihtilâl olarak “demir kıratın şahlanması”ndan bahsedilir. Sır piyesi, Demokrat Parti'nin kurulduğu yıl olan 1946'da yazılmaya başlanan bir eserdir. Yani bu tarihte henüz Demokrat Parti için bir iktidar söz konusu değildir. Eserde “siyahlardan sonra yeşillerin iktidarı” anaforu içinde verilen bu hadise “gerçek ve büyük inkılâp” olarak duyurulur. Demokrat Parti'yi temsil eden “yeşil maskeli ve yeşil pelerinli adamlar”ın yıktığı Yunan sütunları, karanlık bir devri, yani C.H.P. iktidarını temsil etmektedir. Bu keskin alegori içinde ilerleyen eser, ikinci sahnede Necip Fazıl'ın İdeolocya Örgüsü'nde bir ütopya olarak detaylandığı “Başyücelik Devleti” idealini ortaya koymaya başlar. Tamamlanamadığı için eserin devamı bir muammadır ancak eserin bu

kadarlık kısmı bile yazarın söylemek istediklerini hayli baskın bir şekilde ifade etmektedir.

Mukaddes Emanet adlı tiyatro eseri, Tanzimat Fermanı'yla başlayan tarih muhasebesini 1970'li yıllara kadar götürmekle güncel tarih ışığında okunmayı gerektirmektedir. Mukaddes Emanet piyesinde tarih atlamalarını ifade eden geçiş sahnelerinden sonuncusu, 1962-63 yıllarından başlar ve sonunda 1970-71 yıllarına temas eder. Mukaddes Emanet eserinin tamamlandığı zamanı da ifade eden, yani henüz cereyan eden bu dönem için yapılan tespit şu şekildedir: Devletin 40 milyara yakın borcu vardır ve zamlar üst üste gelmektedir. Vergiler artmıştır. Sendikalar grevler başını alıp gitmektedir. "1960'tan sonra ateşi harlanan komünizma kazanı" ise taşmıştır. Sonunda tanklar yürümeye başlar. Asker duruma el koymuştur.

2.3. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE TARİHÎ ŞAHSİYETLER

Necip Fazıl Kısakürek tarihî karakterler üzerinde oldukça seçicidir. Uzun bir dönem tarihini ele alan tiyatrolarında bile belli başlı tarihî şahsiyetler üzerinden gider, birkaç şahsiyet etrafında bir dönemin yorumunu yapar. Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde karakterlerin "iyi - kötü" ayrımıyla yer edinmesi, tarihî şahsiyetler için de geçerlidir. Bu yüzden Türk tarihi içinde rol sahibi olan bu karakterleri olumlu ve olumsuz değerlendirmesine tabii tutmak, yazarın tarih görüşünü belirlemede önemli bir kaynaktır.

Necip Fazıl Kısakürek tarihî tiyatro eserlerinde konuyu daha çok yakın tarihimizden seçtiği için onun piyeslerinde hakkındaki değerlendirmelerini bulabileceğimiz tarihî şahsiyetler daha çok son 100-150 yıllık tarih içinde yer alan şahsiyetlerdir. Osmanlı Devletinin gerileyiş ve çöküş dönemleri, dönemin büyükleri etrafında yorumlanır. Eski Türk tarihinden ele alınan tek şahsiyet ise Alparslan'dır.

2.3.1. Alparslan

Anadolu'daki yaklaşık 850 yıllık Türk İslâm tarihini tablolar halinde özetleyen *Kanlı Sarık*'ta tarih Kars merkezinden ele alınır. Bu yüzden eserde ilk sahne Anadolu'nun kapısı hükmündeki Kars'ın fethidir ve Türklere Anadolu'nun kapısını açan Sultan Alparslan Necip Fazıl'ın *Kanlı Sarık* eserinde kilit bir noktadadır.

Tarihi temsil eden İhtiyar Timsâl, Türkiye Tarihi yazarı Fraklı Adam'a Türk İslâm tarihini Alparslan ile anlatmaya başlar. Alparslan "Doğu'ya doğru yol açmak gayretindeki Haç'ı Batı'ya doğru yürüttüğü Hilal'le parçalayan, ilk Müslüman Türk Başbuğu"dur. 1064'te Anı bölgesinde Bizanslıları tepeleyen Alparslan oradaki Büyük Kilise'ye hilâli yerleştirmiş, Fethiye Camii adını verdiği bu mabette Cuma namazını kılmıştır. Alparslan "Türk'ün yeni ruhuna Batı yönünde ilk geçidi hazırlayan", "Anadolu yolunu açan" kişidir. İhtiyar Timsal Alparslan'ın "ilk" olma özelliğine vurgu yapar:

Fatih'in dört asır sonra Ayasofya kubbesinde tutturduğu düğümü, ilk defa Doğu'da "Anı" mâbedinde perçinleyen, iman hamlesine Türk'te ilk yönü veren ilk kahraman...²⁹⁰

İhtiyar Timsal'e göre Alparslan'ın yaptığı rastgele bir oluş değildir. Onda bunların şuur ve planı vardır. Ancak bu şuur kendisinden sonra uzun bir müddet kaybolacak, Kayı boyu ile de yeniden canlanacaktır. Cengizlilerde de Karakoyunlularda da Temürlenk'te de "Alparslan şuru"ndan bir iz yoktur. Her şey, hedefini bulamadan, Alparslan'ın açtığı yolda devam edecektir. Temürlenk devam eden cereyanı hedeflendirememiş, hedefi tersine çevirmiştir.

Kanlı Sarık'ta tarihin ilk levhası Alparslan'ın Malazgirt Meydan Muharebesi levhasıdır. Alparslan cengaver edasıyla sahnede görünür. Askerler başbuğlarına candan bağlıdırlar. Alparslan'ın askerlere yaptığı konuşma askerler tarafından tekrar edilir:

²⁹⁰ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.18

Düşman yurdunu değil canını kurtarmaktan başka bir şey düşünmeyen bir korkak adam!.. Sen de, yaşamının iğreti, asıl hayatın din uğrunda ölmek olduğunu bile eroğlu ersin! Şu kılıcı tutan elinde Erman kalmayınca kadar çarpışacağım. Dinin, vatanını, başbuğunu seven ardımdan gelsin!²⁹¹

2.3.2. Temürlenk

Moskof - Türk düşmanlığını konu alan *Kanlı Sarık*'ta Temürlenk Moskof belâsını Türk - İslâm alemine musallat eden kişi olarak ele alınır.

Temürlenk'e dair Necip Fazıl'ın tezi, “Moskof belâsı”na Temürlenk'in sebep olduğudur. Bu düşüncenin geniş izahını *Moskof* adlı eserinde veren Necip Fazıl Kısakürek *Kanlı Sarık*'ın önemli bir kısmını da bu meseleye ayırmıştır. Temürlenk'le ilgili eserdeki tablo, “Türklük adına en acı ve karanlık bir nokta” olarak takdim edilir. Bu tabloda Moskova Beyinin elçileri Temürlenk'in huzurunda diz çökmekte, üç sandık içinde değerli hediyelerini sunmaktadır. Hediyeler arasında Moskova'nın temsil halindeki anahtarı da vardır. Böylece Moskof Beyi, Altınordu Türklerine karşı Temürlenk'ten yardım istemektedir:

Basit dâva: Dağınık Rus sürülerini hükmü altında tutan Altınordu Türklerine karşı çıkacak kuvvet, Temürlenk'ten başkası olamaz. Moskova Prensi, şehrin mâna halindeki anahtarını Temürlenk'e sunmakla, “Altınordu'yu ez, Moskova'ya gir ve Rusluğu kurtar!” demek istiyor.

Temürlenk aradan on yıl geçmeyecek, Moskova'ya girecek, şehirde tek taşı bile yerinden oynatmayacak ve Moskova Beyliğini Büyük Knazlığa çevirerek diğer Rus prenslerini ona bağlayacaktır. Bu hareketiyle Temürlenk bir İslâm ve Türk imparatoru olarak, bilerek veya bilmeyerek, “gerçek İslâm - Türk topluluğunun baş belâsı Moskof birliğine yol açan kişi” olmuştur. Bu belâ ise son felâket noktalarına 19 ve 20. Asırlarda ulaşan çizginin başıdır. Batı'yı toslama yolunda Osmanlı Devleti'nin yarım asır gecikmesine sebep olan Temürlenk'in Moskova'ya girişi Moskof hesabına öyle büyük bir olaydır ki yıllar sonra Çarlık

²⁹¹ Age. s.19

Rusyasına Temürlenk'in 1395'te Moskova'ya ayak bastığı âni millî günlerin en büyüğü olarak kutlamayı düşündürtecektir:

Anadolu'yu bütünleştirme ve Batı Dünyası'nı toslama yolundaki Osmanlı İmparatorluğu'nu yarım asır geciktirdiği şöyle dursun, Temür, Moskof'a öyle bir hizmette bulundu ki, beş asır sonraki Çarlık Rusyası, millî günleri içinde en büyüğünü ararken, onun 1395'te Moskova'ya ayak bastığı âni, Moskofluk hesabına kutlanacak en büyük gün olarak düşünmeye kadar vardı.²⁹²

Temürlenk 1386'da Kars'ı harap etmiş, taş üstünde taş bırakmamıştır. Temürlenk sadece savaşma azmindedir, ötesini düşünmemiştir. İhtiyar Timsâl bu durumu şöyle özetler: “Temürlenk bir yıldırımdı ve onda güneş olmak hassası yoktu. Ters yönde yürüdü, geldi ve geçti.”

Temürlek'in çok önemli bir suçu, Altınordu gibi “Alparslan şuuruna bağlı” bir orduyu ortadan kaldırması, Müslüman Türk'ü Müslüman Türk'e kırdırmasıdır. Altınordu “bir nurlu hevenk”tir ve onun ortadan kalması Türk - İslâm tarihinde büyük bir yara açmıştır. *Künye* eserinde idealist ordu adamı olan Gazanfer de askerlerine disiplinin, askerlik ahlâkının önemini anlatırken “Nerede Altınordu'nun sanatkârları?” diyecektir. Altınordu, Necip Fazıl'ın gözünde ideal ordunun sembolüdür.

Temürlenk'in işlediği “Müslüman Türk'ü Müslüman Türk'e kırdırma” suçunun bir benzerini de Afşarlı Nâdir Şah yapacak, Osmanlı ordularını kırarak Doğu Anadolu'yu harap edecektir.

Necip Fazıl Kısakürek eserini bezediği şiirlerden birini de Temürlenk mevzuuna hasrederek meseleyi bağlamıştır. Bu şiir Necip Fazıl'ın şiir kitaplarına almadığı bir şiirdir:

Sen ne yaptın Temürlenk!
Taktın Moskof'a çelenk!

İşin yok İslâm'a denk!
Ettiğin, cenk için cenk!

Ne renk bildin, ne âhenk!
Dağıldı nurlu hevenk!

²⁹² Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.35

İndi tarihe kepenk!
Sen ne yaptın Temürlenk!²⁹³

Temür Han için eserlerinde daima “topal” mânasını veren “lenk” kelimesiyle birlikte “Temürlenk” ifadesini kullanan Necip Fazıl Kısakürek Temürlenk’in karakterine dair *Kanlı Sarık*’ta sadece bir ayrıntı verir. Bu ayrıntı, Temürlenk’in elçilerle görüşmesini tek başına yapmasıdır. Temürlenk mahrem anlarını kimseye göstermeyen, şahıs ve devlet sırrı hassasiyetiyle öne çıkan bir hükümdardır.

2.3.3. Kanunî Sultan Süleyman

Necip Fazıl Kısakürek Osmanlı padişahları içinde Kanunî’yi kendi şahsiyeti ve yaptıklarıyla değil de etrafındakilerle anmak eğilimi gösterir. Ona göre Kanunî’yi “Muhteşem” yapan, döneminin mimarı, kaptan-ı deryâsı, şairi, sadrazamı ve âlimidir.

Kanunî, Necip Fazıl’ın tiyatrolarında çok üstün körü bir temas halinde geçer. *Kanlı Sarık*’ta Kars’ın Kanunî tarafından ıssız bir kale olarak ele geçmesi ve padişahın öz emri ve ifadesiyle “şenlendirilmesi”ne dair bir bahis vardır. Kanunî’nin ana hedefi Batı’dır. Bu yüzden Doğu meselesi çözülmeyen ve arkada tam bir dayanak sağlanmadan Batı’ya yüklenilir ve Anadolu kendi haline terk edilir.

2.3.4. Lala Mustafa Paşa

Lala Mustafa Paşa’ya dair *Kanlı Sarık* eserinde geniş bir bahis vardır. Lala Mustafa Paşa Kıbrıs fatihi, Gürcistan ve Şirvan’ı alan orduların da serdarıdır. Bu piyeste ana mekân olarak gözüken Kars Kalesi Lala Mustafa Paşa’nın himmetiyle yapılır. Eserde 4. tablo Kars Kalesi’nin inşası tablosudur. İnşa çalışmalarına kendisi de dahil olan Lala Mustafa Paşa bu sıralarda 73 yaşındadır ve Kars’ı

²⁹³ Age. s.33

maneviyatının kurtardığına inanılan Ebu'l-Hasan-i Hırkaanî'nin keşfedilen mezarından çıkarılan büyük bir taşı kaleye bizzat taşıyarak Kars kulesinin temeline yerleştirmiştir:

Kars Kalesi'ne omzunda taş taşıyan 73 yaşındaki Serdar Lala Mustafa Paşa, bir ruha yıldırım gibi düşen anlayış ve hareket fikrinin en güzel bir çehresi... Bu tabloda, Osmanlı tarihinin en dokunaklı çizgilerinden biri... Ne yazık ki, böyle paşalar tek tüktür; ve bu dâvanın ideologyası, şahıs şahıs zincirlenememiştir. Bütün emekler boş!..²⁹⁴

Lala Mustafa Paşa'nın Kars'a gelişi *Kanlı Sarık*'taki şiirlerden birisinin de konusudur. Lala Mustafa Paşa Anadolu'da devletin ilgisinin timsali olan kişidir:

Devlet geldi, devlet geldi şu Kars'a!
Bir ayda dolandı sınırsız arsa!
Hepsi ırgat, asker, paşa, kim varsa;
Sultan, işte böyle yapar, yaparsa...
Devlet geldi Devlet geldi şu Kars'a

Bin yaşa şevketli Hünkar, bin yaşa!
Kars'ı yaptı Lala Mustafa Paşa!

Lala Mustafa Paşa, Anadolu'da "Müslüman Türk şuurunu" yeniden uyandıran kişidir. Kars onun eliyle imar edilir. Ancak kendisinden sonra Kars yine unutulacak, Müslüman - Türk" şuurundan yoksunluk, aşk ve vecdi kaybediş döneminde her çeşit düşmanın Anadolu'ya saldırı kapısı haline gelecektir.

Üçüncü Murad devrinde Kars'ı imar eden Lala Mustafa Paşa'nın yaptıklarının çoğu 25 yıl sonra Celâlî isyanlarını fırsat bilen Şah Abbas'ın orduları tarafından yıkılacak, Anadolu'nun Doğu yönündeki kapısı olan Kars harap edilecektir.

2.3.5. Şah Abbas

İran'ın büyük hükümdarlarından olan Şah Abbas, *Kanlı Sarık* eserinde, Kars etrafında özetlenen Türk İslâm tarihinde adı geçen şahıslardandır. Şah Abbas, Lala Mustafa Paşa'dan 25 yıl sonra girdiği Kars'ı harap etmiş, Kars'taki eserlerin çoğunu yıkmıştır. Osmanlı Devleti Yeniçeri ve Celâlî isyanlarıyla

²⁹⁴ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s.39

uğraşırken Şah Abbas Tebriz, Gence, Şirvan ve Revan'ı Osmanlılardan almış ve İran'ı yeniden canlandıran hükümdar olmuştur. Şah Abbas'ın 1604 yazındaki Kars'ı basma hareketi, Anadolu'nun Doğu kapısı olarak Kars'ın "her cinsten düşmanın giriş ve Türk'ü arkasından toslayış" kapısı olmaya mahkûm kalışının miladı olan hadisedir. Böylece Şah Abbas Doğu Anadolu'nun ihmal edilmişliğinden faydalanan düşman hareketlerinden ilkinin gerçekleştiren kişidir.

2.3.6. Nâdir Şah

Nâdir Şah, *Kanlı Sarık*'ta Temürlenk'ten sonra Müslüman Türk alemine zararı dokunan ikinci büyük kişi olarak ele alınır. Afşar Türklerinden olan bu İran Şahı, "yeni bir din yahut dinsizlik cinneti" içindedir. Şiîliğin üzerine kılıf geçirerek bir mezhep uydurur ve İmam Sâdık Caferî adına mahsus olarak ilan ettiği bu mezhebi Kızılbaşlara zorla kabul ettirir. Kabe'de de dört mezhepten sonra beşinci mezhep olarak bir makam istemeye kadar varır.

Nâdir Şah "Temürlenk taklitçisi ve Hindistan'la Horasan istilâcısı"dır. Temürlenk kadar Türk İslâm alemine zararı dokunmuş biridir:

İHTİYAR TİMSAL - Nâdir Şah'ın Moskof'a ettiği hizmet, Temürlenk'inki kadar büyük oldu. Gûya Türk olduğu halde Batı Türkistan'ı ezdi ve Moskof istilasına açık bıraktı. Şimdi de, ordularını birkaç kez bozduğu Osmanlıların karşısında...

FRAKLI ADAM - Ne yazık! Osmanlılarla 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.²⁹⁵

Nâdir Şah'ta artık Osmanlı'nın da kaybetmiş olduğu Türk - İslâm şuuru yoktur. O sadece kör nefis ve hasis benlik davranışı içindedir. Safavîlerden sonra çökmekte olan İran'ı yeniden ayağa kaldıran, Pakistan, Afgan ve Horasan'ı işgâl eden Nâdir Şah Irak ile Doğu Anadolu'yu da Osmanlı'dan koparmaya çalışır. Toprak bakımından nice fedakârlığa razı olan Müslüman Türk, Caferîliği hak mezhep olarak kabule yanaşmamış, mukavemet etmiştir.

²⁹⁵ Age. s.42

Nâdir Şah'ı *Kanlı Sarık*'ta Sünnî alimlerle kendi alimlerini yarıştırdığı bir sohbet meclisi içinde görürüz. Şahın bir yanında dört Sünnî âlim, diğer yanında da dört İranlı din âlimi bulunmaktadır. Nâdir Şah Osmanlı'dan "hakikatin ortaya çıkması için" bir tartışma heyeti oluşturmak üzere Sünnî din âlimleri istemiş ve Osmanlı da göndermiştir. Sünnî din âlimleri canları pahasına da olsa Caferîliği tasdik etmeyince Nâdir Şah'ın tavrı kendisine emanet olarak gönderilen bu âlimleri zincire vurmaktır. Alimler ayaklarından zincirlerle bağlı vaziyette yaya sürüp götürülmüştür.

Nâdir Şah'ın çağı, Osmanlı'nın da iman vecd ve aşkını kaybettiği, çöküşe doğru yürüdüğü bir çağdır. Nâdir Şah'ın yaptığı şey, bu çöküşe doğru gidişi Moskoflardan evvel sezme olmuştur. Moskofların Doğu Anadolu üzerine musallat oluşu yarım asır sonra, 1807'de olacaktır. Nâdir Şah 1744'te 150 binlik bir orduyla Doğu Anadolu'ya, oradan da Kars'a doğru kolayca ilerler. Çünkü Osmanlılar Lala Mustafa Paşa'dan sonra bu serhat şehrini ihmal etmiş, adeta kendi kaderine terk etmiştir.

Nâdir Şah'ın Kars'taki 73 gün süren muhasarası, Kars'ı teslim zorlamak için yönünü değiştirdiği Kars çayının taşması üzerine nihayetlenir ve Nâdir Şah Doğu Anadolu ile Irak'a bir daha göz dikemeyecek şekilde Kars'tan ayrılır.

Nâdir Şah Türk olmasına rağmen Müslüman Türklük şuuruyla alâkasızdır. Nâdir Şah ile ilgili mevzunun nihayetindeki şiirde geçen "Türk'ü iki şey bozdu, biri Bizans, biri Fars!" ifadesinde, Nâdir Şah'ın bir Türk olarak Türklüğe uzak kalışının işaretleri okunur. Nâdir Şah Türk olmaktan çok İranlıdır.

2.3.7. Abdülmecid Han

Sultan Abdülmecit *Mukaddes Emanet* eserinde Tanzimat'tan Meşrutiyet'in ilânına kadar olan tarihin yorumlanışında bahsi geçen hükümdarlardandır. Abdullah'ın babası, oğluyla yaptığı tarih muhasebesinde Abdülmecit'ten "ilk alafranga padişah" diyerek bahseder:

İlk alafranga padişah... En azgın gâvur Moskof'u köstekleyebilmek için ona hasım gâvurlarla bir olmaktan, ona hasım gavurların çıkarına hizmet etmekten başka çaresi kalmamış ilk alafranga padişah...

Mukaddes Emanet'te Baba Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği yıl doğmuştur. Tanzimat Fermanı Baba'ya göre "Gâvur'a yakınlaşma, Gâvur taklidinden medet umma davranışı"dır. Bir çaresizlik içindeki Abdülmecit Kırım Muharebesi'nde İngiliz, Fransız ve İtalyan ordularının yardımına muhtaç olmuştur. Bu yüzden döneminde İstanbul "Gâvurların Gâvuruna" yani Moskof'a karşı öbür gavurlar tarafından basılmıştır.

Kırım Muharebesi sırasında İstanbul'da bulunan 14 yaşındaki Baba, Cuma selâmlığında gördüğü padişahı "yıldızlı setresi, sorguçlu fesi, resim gibi bir kırat üzerinde heybetli oturuşuyla" hatırlamaktadır.

2.3.8. Abdülaziz Han

Necip Fazıl'ın pek çok eserinde temas ettiği padişahlardan olan Sultan Abdülaziz tiyatro eserleri arasında sadece *Mukaddes Emanet*'te konu edilir. Burada Abdülaziz, Tanzimat Fermanından başlayan sürecin muhasebesini yapan Baba karakterinin devrini idrak ettiği dört padişaktan ikincisidir. Abdülaziz devri Osmanlı için çöküşün bütün şubeleriyle kendini gösterdiği, Batı taklitçiliğinin zirve bulduğu bir devirdir:

Düşün!.. Avrupalıya 300 milyon altın borç... Vur patlasın çal oynasın, sefahet israf... Çizgileri, nakışları bir haçza benzeyen 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"...²⁹⁶

Aslında eserde Tanzimat sonrası için anlatılan çöküş sahnelerinden çoğu Abdülaziz dönemine aittir. "İstanbul'da donanma, düğün, dernek; Anadolu'da

²⁹⁶ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.19-21

karanlık, cenaze, kıtlık...” şeklinde başlayan anlatımda da Abdülaziz dönemine işaret edildiği açıktır.

Abdülaziz döneminde Anadolu halkı artık “güneşli havada dünyayı kapkara gören”, her şeye korkunç bir hayretle bakar hale gelmiştir. Anadolu insanı bu devirde daima “hesapsız kitapsız harcanma kaderi” içindedir. “Tökezleyen devleti düzlüğe çıkarmak için, çukurları saf Müslüman - Türk kanıyla doldurma” borcu da Anadolu’ya yüklenmiştir. Bu gidişe dur demek için çabalayan ilk padişah ise İkinci Abdülhamid olacaktır.

Künye’de Yemen meselesini anlatırken Gazanfer Kanunî döneminde alınan Yemen’de Abdülaziz’e kadar hiçbir sorun yaşanmadığını söyler. Abdülaziz devrinde patlayan isyan Yemen elden gidinceye kadar devam edecektir.

Abdülhamîd Han eserinde Abdülhamid Han’ın dirayetine, 33 yıl süren başarılı siyasetine yapılan vurgu aslında Sultan Abdülaziz’in arkasında nasıl bir devlet bıraktığını da düşündürücüdür. Abdülhamid Han bu eserde devleti tam yıkılma ânında teslim aldığını söyler.

2.3.9. Abdülhamîd Han

Necip Fazıl Kısakürek’e göre İkinci Abdülhamid bir anahtar şahsiyettir. Son dönem Osmanlı tarihini anlamak İkinci Abdülhamid’i anlamayı gerekli kılar. Bu yüzden Necip Fazıl’ın İkinci Abdülhamid Han’a özel bir vurgusu vardır. Gerçek bir karakter olarak tiyatroya taşıdığı tek tarihî şahıs Abdülhamid Han’dır.

Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han eserinin bir kısmını *Abdülhamid Han* piyesinde özetleyen Necip Fazıl Kısakürek’in, hakkında kitap veya yazı yazdığı tarihî şahsiyetler içinde Abdülhamid Han’a ayrı bir yer verdiği görülür. *Abdülhamîd Han* adlı eserinin tahlilinde, yazarın diğer eserleriyle bağlantılı olarak konuya değindiğimiz için, burada, sadece Necip Fazıl’ın tiyatro eserleri merkezinde bir “Abdülhamîd Han” portresi ortaya koyacağız.

Necip Fazıl'ın Abdülhamîd Han'la ilgili tiyatro eseri *Abdülhamid Han* eseridir. Yazar, *Abdülhamîd Han* eserinde tarihî olaylar etrafında Abdülhamid Han şahsiyetini şu şekilde çerçevelemiştir:

Abdülhamîd Han dünya hırsından uzak bir sultandır. Kan dökülmesindense tahtından vazgeçecek kadar merhametlidir, kendisine asi olanları bile affeder. Her meseleye sükûnetle yaklaşır. İddia edildiği gibi cimri değildir. Duyûn-ı Umumiye borçlarını kendi kesesinden öder ve kendisine servet teklif eden Yahudi cemaatinin teklifini reddeder. Bir sefirin kumar borcunu, onu rencide etmeden ödeyecek kadar cömertlik ve incelik sahibidir. Basiret sahibidir, gelebilecek her tehlikeye karşı tetikte durur. Kıvrak ve atiktir, hemen karar verip harekete geçer. Zekidir, Yahudilerin altın vaatlerine aldırılmaz. Vatanseverdir, vatani işgâl edilse de kaçmayı değil vuruşmayı seçer. Derin bir siyaset dehasıdır. Yıkılmak üzere teslim aldığı bir devleti 33 yıl ayakta tutmayı başarmıştır. Mağrurdur, dünya devletlerine karşı kendini daima güçlü hissettirir. Milliyetperverdir, milletin iradesine teslim olur, ancak milleti temsil hükmündeki kişilerin milletine lâıyk olmalarını ister. Hepsinden ötede, Abdülhamîd Han, hakkı yenmiş, anlaşılamamış ve kalbi kırık bir şahsiyettir.

Abdülhamîd Han'a dair Necip Fazıl'ın pek çok eserinde işaretler, temas edişler bulabiliriz. Tiyatro eserleri arasında *Abdülhamîd Han*'dan başka, *Kanlı Sarık* ve *Mukaddes Emanet* eserlerinde de Abdülhamîd Han, tarih yorumunun içinde daima bir yere sahiptir.

Kanlı Sarık'ın bir bölümünde Kars'ın Rusya hakimiyetindeki yılları anlatılır. Türk halkı türlü zulümlerle bıktırılarak göçe zorlanmakta, onlardan boşalan yere ise Ermeniler yerleşmektedir. Bazı imamlar da “hicret”i şeriatin bir hükmü olarak duyurarak halkı göçe teşvik etmeye başlamıştır. Abdülhamîd Han Türk halkının bölgeyi terk etmemesi fermanını çıkarır. Bu şekilde ileride bu toprakların Türk'e ait olduğu ispat edilebilecektir. Yıllar sonra göçü durdurma politikasının meyveleri görülür ve 1918'de Kars Türk yurdu olma hükmün devam ettirir.

Necip Fazıl'ın en tarihe en eleştirici bakışlarını ihtiva eden *Mukaddes Emanet* piyesinde Abdülhamîd Han'a dair yorum, Abdullah'ın babası tarafından ortaya konur. Baba "İstanbul'da hayır kalmadı." diye başlayan konuşmasını büyük bir felâket açıklamasıyla sürdürür:

Abdülhamid'i devirdiler. Abdülhamid düşmanı Türkler değil, İslâm ve Türk düşmanı köksüzler... Görürsün, ne ağır ödeyecekler!.. Onlar ödemeyecek, biz ödeyeceğiz! Canımızla, kanımızla, ırzımızla, vatanımızla...

Tanzimat Fermanı doğumlu Baba, idrak ettiği dört padişahlık tarihi adım adım gerileyiş olarak yorumlarken Abdulhamîd Han'a sıra gelince şöyle der:

Hastalığı gören, sahtelikleri anlayan, bu gidişe "Dur!" demek için çabalayan ilk padişah Abdülhamit oldu. Kendi taksiri olmadan öncekilerin hazırladığı Moskof Muharebesini ustalıklı atlatmayı bildi. Ondan sonra da Hasta Adam'ı 33 yıl ayakta tutmayı becerdi. Bana sor 93 Harbindeki Türkiye'yi!..²⁹⁷

Künye, ele aldığı zaman dilimi itibariyle Abdülhamid Han'a dair fikir edinebileceğimiz bir eserdir. Bu eserde Meşrutiyetin İlanı'nı takiben gerçekleşen olayların eleştirisi Abdülhamid Han'ın haklılığını düşündürecek şekilde ele alınmıştır. Ancak *Künye*'nin, Necip Fazıl'ın Abdülhamid Han hakkındaki fikirlerinin henüz kemal bulmadığı bir dönemde yazıldığı da unutulmamalıdır. Necip Fazıl'ın ilk eserlerinden olan bu eser, yazarın Abdülhamîd Han hakkında baştan beri olumlu bir düşünceye sahip olduğunu görmekteyiz.

2.3.10. Gazi Osman Paşa

Plevne kahramanı Gazi Osman Paşa, Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde adı geçen ancak fazla derinleştirilmeyen bir tarihî şahsiyettir. Gazi Osman Paşa bahsinin derinleştirilmesini *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* ve *Moskof* gibi eserlerinde görmekteyiz. Necip Fazıl'ın iki piyesinde Plevne Savaşı'na dair bir hatıra vardır. *Künye*'de Gazanfer'in babası Plevne'de bölük kumandanı olarak şehit olmuş, *Mukaddes Emanet*'te ise Abdullah'ın babası Plevne Savaşı'nda bulunmuştur. *Mukaddes Emanet*'te Baba, Gazi Osman Paşa'nın kendisine hediye

²⁹⁷ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.21-22

ettiği tüfekle çarpışmış, öldürdüğü her Moskof'a karşılık tüfeğine bir çizgi çekmiştir. Plevne'yi anlatırken Baba, Gazi Osman Paşa'nı "Anadoluluğu"nu vurgular:

Paşa o işaretlerin yüzü suyu hürmetine hediye etti bana. Ne idi o Plevne'de, bir avuç Anadolulunun, başlarında yine Anadolulu bir kahraman, on misli kahramana karşı gösterdiği aslanlık!²⁹⁸

Gazi Osman Paşa'ya dair bir bahis de *Abdülhamîd Han* eserinde geçer. Burada Abdülhamid Han "Gazi Osman Paşa'ya kadar bütün Osmanlı büyüklerinin idamını şart gördüğü halde Mithat Paşa'yı astırmadığını söylemektedir.

2.4. Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarihî Vak'alar

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserlerine konu edindiği tarihî olaylar daha çok yakın tarihimizden alınan olaylardır. Bu olayların ele alınışında daima büyük bir düşünüşe kapı aralayan bir oluş gözlemlenir. İçinden en çok olay alınan tarih dilimi, Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ile Millî Mücadele yıllarıdır. Balkan Savaşları, Birinci Dünya Harbi, çok partili hayata geçiş, bir dönem içindeki önemli hadiselerdir.

Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde gördüğümüz tarih dilimi oldukça geniştir. Bu eserlerde en uzak tarih olarak Sultan Alparslan'ın ordusuyla Anadolu'ya girişini, en yakın tarih olarak da 1970-1971 yıllarındaki Komünist olaylarını görmekteyiz. Biz bu kısımda yazarın temas ettiği tarihî olayları sıralama işinde, olayların tarih sırasını gözetmekteyiz.

2.4.1. Alparslan Ordusunun Anadolu'ya Girişi

Selçuklu Sultanı Alparslan'ın 1064 yazında Kars'ı fethetmesi, Anadolu'da Türk - İslâm tarihinin başlangıcını oluşturur. Kars'ın kuruluşunun 900. yılı münasebetiyle yazılan *Kanlı Sarık* eseri Alparslan'ın Kars'a gelişiyle başlar.

²⁹⁸ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.27

Anadolu'ya geliş hareketi, Alparslan'ın "Doğu'ya doğru yol açmak gayretindeki haç'ı, Batı'ya doğru yürüttüğü hilâl'le parçalama" hareketidir. Bu sebeple Türk - İslâm dâvasının ilk şuurlandırılışı bu büyük hadisede gizlidir.

2.4.2. Temürlenk'in Altınordu Devleti'ni Yıkması

Moskof - Türk düşmanlığı üzerine kurulu olan *Kanlı Sarık* eserinde Moskof'un Türk - İslâm dünyasının başına musallat oluşuna Temürlenk'in Moskof Beyine yardım etme ve Altınordu Devleti'ni yıkma davranışı sebep gösterilmektedir. Altınordu, Türk - İslâm şuuruna bağlı, temiz bir ordudur. Temürlenk'in kendisinden yardım isteyen Moskova Beyine destek vererek Altınordu'yu dağıtması, Türk - İslâm hesabına büyük bir kayıptır. Ayrıca Doğu Anadolu'yu harap eden fakat Moskova'da taşı yerinden oynatmayan Temürlenk, dağınık Rus prenslerinin birleşerek büyük bir Rus birliği oluşturmalarına da zemin hazırlamıştır. Rus birliği 18 ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'ni en çok meşgul eden mesele olacaktır.

2.4.3. Tanzimat Fermanın İlanı

Necip Fazıl Kısakürek'in tarih konulu tiyatro eserlerinde en çok ele alınan zaman dilimi, Osmanlı Devleti'nin son dönemleridir. Bu yüzden Tanzimat Fermanı Necip Fazıl'ın pek çok eserinde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de bir yoruma tabi tutulmaktadır.

Necip Fazıl'a göre Tanzimat Hareketi, "Türk'ün ruh kökünü kurutan" bir harekettir. Bu düşünceyi birçok eserinde ve konferansında vurgulayan Necip Fazıl, bugünün meselelerini, toplumdaki yozlaşmayı Tanzimat dönemiyle ilişkilendirmek eğilimindedir.²⁹⁹

²⁹⁹ Mustafa Armağan, Necip Fazıl'ın Tanzimat hakkındaki düşüncesinde bir çelişki olduğunu söylemektedir. Buna sebep Yeniçeri hakkındaki fikirleridir: "Problemlili bir tercihtir Necip Fazıl'ınki, çünkü Vak'a-i Hayriye'yi savunup da Tanzimat-ı Hayriye'ye Türk'in ruh kökünü kurutan bir hareket olarak bakmak, tarihî süreklilik mantığı açısından çelişkili bir tutum olur. Ne yazık ki bu çelişkili tutum, İslâmcı kesimin önemli kalemleri tarafından da ısrarla devam

Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde Tanzimat hareketinin bir vak'a olarak anlatılması değil, bir olgu olarak yorumlanması söz konusudur. *Künye*, *Abdülhamîd Han* ve *Mukaddes Emanet*, Tanzimat Fermanı'na dair yorumlar bulabileceğimiz eserlerdir.

Necip Fazıl'ın Tanzimat Fermanı sonrası gelişmelere karşı en fazla eleştiri yönelten eleştiri *Mukaddes Emanet*'tir. Bu eserde Baba, Tanzimat hareketini bir "Gâvura yakınlaşma hareketi" ve "Gâvur taklidinden medet umma davranışı" olarak yorumlar. Meşrutiyet hareketi de Tanzimat dönemiyle başlayan gelişim sonudur. Tanzimat Fermanı'nı kabul eden Abdülmecid Han, "ilk Alafranga padişah"tır ve ondan sonra gelen Abdülaziz ve Deli Murad Osmanlı Devleti'nin çöküşüne doğru gidişini hızlandırmıştır.

Baba Tanzimat sonrası dönemi şu şekilde tablolaştırır:

Tanzimat'tan sonrasını şöyle gör: İstanbul'da donanma, düğün dernek; Anadolu'da karanlık, cenaze, kıtlık... Sınırlarda ateş, kan, göç... Her bucakta kargaşalık, kopuş, baş kaldırış... Yürü Anadolu, Rum illerinin buzlu dağlarında, Arabistan'ın korlu kumlarında ölmeye... Dönüşü olmayan bir gidiş, bir sürülüş, bir sürükleniş... İşte manzara!³⁰⁰

Tanzimat'la başlayan çöküşe "dur" diyen sadece Abdülhamid Han olmuş, o da "Türk ve İslâm düşmanı köksüzler" tarafından devrilmiştir.

Baba'nın oğlu Abdullah da "Batılının tam 110 senedir bize ustalıkla aşıladığı hürriyet"ten bahsederken bu cereyanın Tanzimat'la başladığına işaret eder.

2.4.4. Plevne Savaşı

Necip Fazıl'ın iki eserinde Plevne Savaşı temas edilen bir konu olmuştur. Bunlardan ilki *Künye*'dir. Burada Gazanfer Plevne şehidi bir babanın oğludur ve

ettirilmektedir." Bkz. Mustafa Armağan, *Osmanlı: İnsanlığın Son Adası*, Timaş Yayınları, İstanbul 2011.

³⁰⁰ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.20

babası gibi hayatını bir askerî hayat içinde tamamlamak arzusundadır. Plevne Savaşına dair ikinci temas *Mukaddes Emanet* eserinde, Baba'nın geçmişe dönük anlatılarından. Baba bir Plevne gazisidir. Bu savaşta Gazi Osman Paşa tarafından kendisine verilen tüfeği bir hatıra olarak saklar. Baba'ya göre bu tüfeğin özel bir anlamı vardır. Tüfeğin üzerinde Baba'nın öldürdüğü her Moskof'a bir çizgi çekmiş olduğunu öğreniriz. Baba Plevne Savaşının güç dengesi açısından akıl almaz bir mücadele olduğu vurgusunu yapar ki Necip Fazıl'ın konferanslarında da değindiği bu nokta önemlidir:

Paşa o işaretlerin yüzü suyu hürmetine hediye etti baba... Ne idi o Plevne'de, bir avuç Anadolu'nun, başlarında yine Anadolu bir kahraman, on misli Moskof'a karşı gösterdiği aslanlık!³⁰¹

2.4.5. Yemen Meselesi

Necip Fazıl Kısakürek *Künye*'de Yemen meselesini etraflıca ele almıştır. *Künye*'de sorgulamacı kişiliği ile oradan oraya sürülen Gazanfer, iki yıl da Yemen'de bulunmuştur. Yemen isyanının Sultan Abdülaziz döneminde başladığını ve Yemen elden gidene kadar da devam edeceğini düşünen Gazanfer'e göre Yemen'deki en mühim mesele ordunun bilgiden, disiplinden, ahlaktan ve iradeden yoksun olmasıdır. Bunlar da Yemen'deki isyanın asıl sebebidir. İsyanı doğuran sebepler isyanı bastıramaz. Böyle bir ordu tepelemeye değil tepelenmeye memurdur. Ordunun devrilmesi işten bile değildir. Gazanfer bu noktayı “şerefimizi koruyalım” diyerek vurgular.³⁰²

Gazanfer Yemen'den elinde bir metre uzunlukta bir rüşvet listesiyle gelmiştir. Yemen'de vali ve kumandanın bekçi ve karakol onbaşısına kadar bütün bir idare mekânizması rüşvete bulanmıştır. Hatta “bir kağıt parçasına gümüş mecdiye basıp vergi toplayanlar” bile vardır. Hadisenin bir diğer tarafında da hiçbir şeyden haberi olmayan ve Yemen'in iklimine yabancı saf Anadolu çocuklarının kırılması vardır. Açlık, susuzluk, cehalet ve yırtıcı tabiat bir olmuş, askeri tüketmektedir. Çöl bedevileri ise aslında giriştikleri isyanın

³⁰¹ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s. 26

³⁰² Kısakürek, *Künye*, s.24

sorgulamasından uzaktırlar. Gazanfer'e göre Yemen, "ateşten bir miras"tır. Yemen'i kaybetmeme mücadelesinin Osmanlı Devleti'ne ödediği bedel, Yemen'in fethinde ödenen bedelin 10 misli kadardır. Gazanfer'in Yemen'e dair yaptığı muhasebe, Necip Fazıl'ın bu noktadaki tespitlerini toparlayıcıdır:

GAZANFER - Orada güneş bir yamyam... İnsan eti yiyor. Toprak bu güneşin büklüm büklüm donmuş salyası. Akciğeri törpüleyen sıcak bir sereyan... Samyeli... Ekşimtrak suların bir damlasında bir orduluk ölüm *Tohumu*, işte tabiat!

NECATİ - Korkunç!

GAZANFER - Hiçbir anlaşma kabul etmeyen bu tabiatın ortasında cehennem zabanileri gibi iklimlerine uygun toprak renginde insanlar. Yere kapanır kapanmaz bir tümsek olup toprağa karışıyorlar. Yabancı eda yalnız ellerindeki tüfenklerde. Onları da gövdelerinin altında saklıyorlar ve atıkları tek kurşun boşa gitmiyor. İşte isyanın tarafı!

NECATİ - (*Kahvesini bırakarak*) Akıl almıyor söylediklerini.

GAZANFER - (*O da kahvesini konsola bırakır.*) Şimdi sıra güneşle yalnız öpüşmeye alışmış serin yalalar 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, yürütülüğü. Gaipen gelen kurşun yağmuru. Vurulan kurtulmuştur. İşte bizim taraf.

NECATİ - (*Asabiyetle*) Bu cinayeti ne zaman görecekler?

GAZANFER - Cinayeti işleyenler sanki tabiatla el ele. Üstelik bu tabiatın insanlarını da rüşvetle, işkenceyle, kötü idareyle şahlandıırıp 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 lahza durur*) Bu da Yemen bilmecesi!³⁰³

Gazanfer'in anlattıkları karşısında arkadaşı Necati şaşkındır. Yemen'deki meselenin iç yüzünü aslında kimse bilmemektedir. Hatta ölen ve öldüren bile durumdan habersizdir. Gazanfer'e göre bu gaflet, cinayetten daha suçludur.

Gazanfer, idealist fikirleriyle dikkat çektiği için Yemen'e gönderilmiştir. Ancak fikirlerinden ve idealist duruşundan dolayı Yemen'de de fazla barınamaz

³⁰³ Kısakürek, *Künye*, s.27-28

ve ani bir emirle İstanbul'a gönderilir. Ordudaki aktif görevinden alınarak Harbiye Mektebi'nde tarih hocalığına tayin edilir.

Eserde Yemen mevzuuna dair bir konuşma da talebeler arasında geçmektedir. Konuşmalardan Yemen hakkındaki haberlerin duyurulmadığını, Yemen'in gizli bir mesele olarak kaldığını öğreniriz. Talebelerden biri Gazanfer'in Yemen'den henüz dönmüş olduğunu bildiği için "Binbaşıya Yemen'i soralım" der. Ancak arkadaşları onun bu teklifini "Yemen yasak. Yemen sorulmaz. Yemen anlatılmaz." şeklinde cevaplarlar. Bunun üzerine aynı talebe şu şekilde devam eder:

İKİNCİ TALEBE - (*Daima ayakta*) Siz Yemen'i söyletmiyorsunuz ama duyduğuma göre "San'a"da ordu sarılmış. Bizinkiler açıktan kırılıyormuş. Kedi, köpek yiyorlarmış. Bir karga bir altına satılıyormuş.

BİRİNCİ TALEBE - (*Hayretle*) Ne diyorsun? Hiçbir şeyden haberimiz yok.³⁰⁴

Necip Fazıl Kısakürek bu kısımda da Yemen'in bilinmezliğini vurgulamıştır. Necip Fazıl'ın Yemen meselesine dair *Künye*'de iki yerde de Yemen'deki durumların mantık dışılığı ve İstanbul'un Yemen karşısında duyarsız ve habersiz kalmışlığına temas etmiştir. Anadolu askerler hesapsız olarak harcanmakta, İstanbul'un ruhu duymamaktadır.

Necip Fazıl'ın Yemen olaylarına az olsa temas eden bir eseri de *Mukaddes Emanet* adlı eserdir. Eserde Baba, oğlu Abdullah'a Tanzimat'tan sonra memleketin başına gelen felaketleri anlatırken "Arabistan'ın korlu kumlarında ölmeye gidenler"den de bahseder. Sınırlarda ateş, kan ve göç vardır. Her bucakta kargaşa, baş kaldırış ve kopuş baş göstermiştir. Baba, oğluna "kulak ver" der. Bu eserin etkili bir sahnesidir. Derinlerden koro, "Kışlanın önünde redif sesi var" diye başlayan Yemen türküsünü okumaya başlar. Baba Anadolu insanının nereye gönderilirse oraya mukavemetsiz bir şekilde sürükleniş gösterdiğini söyler ve bu türkü için "O, her zaman şuurundan öksüz yaşayan, ne derin, ne hazin bir seziştir." yorumunda bulunur.

³⁰⁴ Age. s.35

2.4.6. Mukden Meydan Muharebesi

1904 tarihinde Rusya ile Japonya arasında cereyan eden Mukdan Meydan Muharebesi'ne değinen tek tiyatro eseri olarak *Künye*'yi görürüz. *Künye*'de Harbiye Mektebi'nde tarih dersi okutan Gazanfer, talebelerine aslında hâla devam etmekte olan bu savaşı Japonların kazanması hakkındaki fikirlerini sorar. Zaten öğrenciler de özellikle bu konuyu konuşmak istemiştir. Sınıfın çoğu, Japonların bu galibiyete “geceli gündüzlü çalışarak Garbın terakkilerine varmış olmaları” sayesinde ulaştığını düşünür. Yalnız Birinci Talebe'nin düşüncesi biraz farklıdır. Japonların fende Garba yetiştiğini, ancak zaferlerinin buna değil, manevî alemlerine bağlı olduğunu düşünür. Gazanfer öğrenciyi tebrik ederek şu şekilde devam eder:

GAZANFER - Efendiler, sonuncu arkadaşınız zaferi kaplayan örtüyü bence hepinizden daha iyi açtı. Japonlar eğer garbın bilgi seviyesine ermişlerse bu eriş, hiç olmazsa garpla aralarında bir müsâvilik kurar. Garbın büyük ordularından birini yere sermelerine sebep teşkil etmez. Öyle mî?

BÜTÜN TALEBELER - (*Hep bir ağızdan*) Evet Efendim!

GAZANFER - Japonlarda Avrupalılık bir eksik, fakat Asyalılık bir fazladır. Japonlar bu fazlayı ifade için o eksikliği gidermeye çalışmış Asyalı bir millettir. (*Elini İkinci Talebeye uzatır.*) bu noktaları düşünmüş müydünüz?

İKİNCİ TALEBE - (*Oturduğu yerden*) Hayır. Fakat sizi dinledikçe kendimi buluyorum.

Necip Fazıl Kısakürek Japonları bu muharebe dersi vesilesiyle ele alır ve Gazanfer'in diliyle Japonları Doğu ruhuna hakkıyla sahip çıkma açısından bir baş örnek olarak takdim eder:

GAZANFER - Efendiler, bir zamanlar Asya, ruhun bilgileriyle yeryüzüne hükmediyordu. Bugün Avrupa, kafanın bilgileriyle dünyamıza sahiptir. Ruhun emrinde olan madde, bulduğu birkaç kanunla uyusuk bir ânında ruhu çuvala tıkabilir, fakat yok edemez. Ruha gelince maddeyi baştan başa kucaklar kucaklamaz, onu dinamit gibi uçurur, kül eder.(...) Japonları zafere eriştiren, ruh, disiplin ve bilgidir.³⁰⁵

³⁰⁵ Kısakürek, *Künye*, s.40

Aslında Necip Fazıl'ın Japonlara dair bu bakışı diğer eserlerine de yansımıştır. Necip Fazıl Kısakürek Ulu Hakan Abdülhamîd Han eserinin dördüncü faslında da “Japonlar” başlığına yer verir ve orada dünya alemini geç dönemde tanımış ve kendisini geç tanıtmış Japonya ile Osmanlı Devleti'nin kurduğu ilişkilerden, Ertuğrul gemisinden bahseder. Necip Fazıl'ın Japonlarda hayran olduğu özellik, kendi köklerine bağlı ve maneviyata düşkün, mistik bir ruha sahip olmalarıdır. Ona göre “1904 Rus - Japon Harbinde koca Rusya'yı dize getiren güç, Japonların ruhundaki ham mistik”tir.³⁰⁶ Avrupa'nın bilgedeki ilerlemesini taklit, tek başına bir ilerleme getirmez. Önemli olan ruhtur, maneviyatın maddeye üstün olmasıdır ve Japonlar da bunun bir örneğini vermiştir.

2.4.7. İkinci Meşrutiyetin İlanı

Necip Fazıl Kısakürek eserlerinde İkinci Meşrutiyeti daima “hürriyet şenlikleri” ile birlikte ele almıştır. İkinci Meşrutiyetin ilanı kapsamında yapılan şenlikler *Künye*'de ve *Mukaddes Emanet*'te konu edilir. *Künye*'de İkinci Meşrutiyeti anlatan tabloda mekân Beyazıt Meydanı'dır. Meydanda Hareket Ordusu da Harbiye Nezareti'nin kapısı önünde bulunmakta, yeni padişahın Cuma selâmlığına çıkmasını beklemektedir. Ortalık bir ana baba günüdür. “Hürriyet” ise ağızlarda dolaşan tek kelimedir. Külhanbeyi dilenciye “Allah hürriyet versin” diye dua etmesini söylerken, İstanbullu şık hanımlardan biri rahatsızlık duyar. Çünkü o da bu günlerde “Hürriyet”i yeni isim olarak benimsemiştir. Külhanbeyi ile şık hanımlar arasındaki tartışmaya şahit olan iki halk kadını ise bu rezaleti, hürriyetin getirdiği bir şey olarak yorumlar ve “Olmaz olsun böyle hürriyet!” derler.

Halk karınca gibi meydana yığılmış, asker geçitleri tutmuştur. Meydandan geçen hukuk talebelerinden birine bu tablo, “dünyanın, başı dönen milyonlarla başı dönmeyen birkaç kişiden ibaret” olmasını hatırlatır. Millet olan bitenden habersizdir. Halbuki her şey millet adına yapılmaktadır.

³⁰⁶ Kısakürek, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, s.298

Meydan sahnesinde dikkate değer bir nokta, halk adamlarının Sultanın “Avrupa işi” tahtına dair eleştiriler getirdiği sahnedir. İhtiyar adamlardan biri şöyle der: “Aman sus! Eskinin uşağı duyar da yeninin efendisine jurnal eder.” Bu ifadede Meşrutiyet’le memleketin eskisinden daha güvensiz bir döneme itildiği anlamı okunmaktadır. Meşrutiyet bir güven vermemektedir. Nitekim bu sahneyi takip eden sahne, İstanbul’un işgâli sahnesi olacaktır.

İkinci Meşrutiyet’in İlânı meydanı “hürriyet” hatipleriyle doldurmuştur. *Künye*’de Meşrutiyet hatibi, sözüne şöyle başlar: “Otuz üç senedir istibdat zinciri altında inleyen bu millet...” Gazanfer’e göre bu söz şimdiden bir nakarat haline gelmiştir.

Meşrutiyetin bir bayram havasında kutlanması *Mukaddes Emanet*’te de önemli bir eleştiri konusudur. Baba, Meşrutiyet şenlikleri kapsamında kaymakam tarafından “köyün kafası” olarak bir konuşma yapmakla görevlendirilir. Konuşmanın konusu ise “hürriyet”tir. Baba’nın böyle bir konuşma yapmak istememesi üzerine emri bildiren muhtar tehditler yağdırır. Yani hürriyet kutlamalarına katılmama hürriyeti bile yoktur. Meşrutiyet idaresi sanıldığı gibi hürriyet getirmemekte, hürriyet savunucuları bu konuda samimî davranmamaktadır.

Baba Meşrutiyet idaresi ile ilgili şöyle bir karşılaştırma yapar:

İstibdadın doğrusunu söyleyip insanı çarmıha geren şekil... Bu bir...
Bir de hürriyetin yalanını söyleyip insanı kazığa oturtan şekil... Bu da
iki... Aralarında ne fark olabilir? (...) Birincide yalnız vücudumuz
kesilip doğranırken, öbüründe hem vücudumuz, hem de ruhumuz
parçalanır.³⁰⁷

Baba’ya göre davullarla zurnalarla kutlanan Meşrutiyet, memlekete karanlık günler getirecektir. Meşrutiyet ilanından sonra memleketin felakete sürüklenişi *Abdülhamîd Han* adlı eserde Abdülhamîd Han’ın basiretli siyasetini ve mağduriyetini yansıtan bir durum ortaya konulur. Abdülhamîd Han Mebusan Meclisi’ni tatil ederek devletin çöküşünü 33 yıl ertelemiştir. Meclis’i tekrar açtığına bunun hayırlara vesile olmayacağını sezmiş, vekilleri “hürriyet” adlı mahbubeye bırakırken bu mahbubenin sadakatiyle birlikte, bu mahbuve karşı

³⁰⁷ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.24

sadakat konusuna dikkat çekmiştir. Mecliste Sultana karşı irad edilen ilk nutukta “Bütün emelimiz mülk ve millete hayırlı işler görmektir. Rehberimiz müsâvat ve ittihat, hedefimiz de adalet ve haktır.” denilmektedir. Oysa Meşrutiyet idaresi bu vaatlerin çok uzağında işler yapacaktır.

Abdülhamîd Han Meşrutiyet’le birlikte gelen felaketleri önceden sezmiş, çaresizlik içinde kalmıştır. Hatıratına şu ifadeleri yazdırır:

Hürriyet memlekette akıllarınca kurulur kurulmaz da, indirildiğim taht soğumadan, Trablus, derken Balkanlar... (Yüksek sesle) Hürriyeti 101 pare top atışıyla ilân edenler, sanki memleketin teslim olma vaziyetine girdiğini Avrupa’ya haber vermiş oldular!³⁰⁸

2.4.8. Balkan Savaşları

Necip Fazıl’ın Balkan Savaşları’na değinen iki tiyatro eseri vardır. Birincisi *Künye*’dir. *Künye*’de Gazanfer Edirne müdafaasında görev alır. Ordu ihtiyaç içindedir. Asker tuzsuzluktan taşları yalayacak hale gelmiştir. Gıda ve giyecek ihtiyacı karşılanamamaktadır. Gözler İstanbul’dadır ancak İstanbul’dan da bir yardım gelmez.

Balkan Savaşı yıllarında siyaset ordu içinde öylesine yer etmiştir ki rütbe ve görevler harp becerisine göre değil, ideolojik duruşlara göre tayin edilir olmuştur. Düşman taarruzuna hazırlık yapan Gazanfer harbin çok kritik bir noktasında görevden alınır. Emri geldiği yer fırka kumandanlığıdır ve fırka kumandanı daha o sabah Gazanfer’le münakaşa etmiştir. O yüzden fırka kumandanının bu emri vermede siyaset dışında hiçbir gerekçesi yoktur. Emrin geldiği dakikalarda düşman taarruzu beklenmektedir. Ateş hattında kendisine gönderilen görevi bırakma emrine uymayan Gazanfer, bu davranışından ötürü divan-ı harpte yargılanacaktır.

Gazanfer’in askerî hayatında uğradığı haksızlıklar, sürekli görevden alınışı hep siyasî sebeplerledir. Balkan savaşlarında ordunun siyasetle meşgul olması

³⁰⁸ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.68

büyük zarara yol açmıştır. Siyaset mağduru olan Gazanfer, eski talebelerini siyasetten uzak durmaya davet eder:

Efendiler, ağaçta kurt neyse, orduda siyaset de odur. Siyaset bizim iş görme saatimizi çalar, biz de iş görürüz. Bu işi o işe karıştırdığımız anda ordu kaybolmuştur. (...) Biz ordu mefkûresini kurtarmak için kötü siyaset yolunda feda olsak da kendimiz siyaset yapmaktan daha az zararlı çıkarız.³⁰⁹

Necip Fazıl'ın Balkan Savaşlarına değinen diğer tiyatro eseri *Mukaddes Emanet*'tir. Eserde zaman geçişlerini ifade eden sahne önü manzaralarından biri de Balkan Savaşı manzarasıdır. Elinde "1328" yazılı levha ile sahnede görünen nefer, "başı sargılı, göğsü bağı açık, üniforması yırtık pırtık, ayakları sargılı, saç sakalı birbirine karışmış, silahsız" bir haldedir. Perişan vaziyetteki nefer sahneden geçerken Abdullah'ın sesi duyulur. Abdullah'ın sesini bir marş türkü eder:

ABDULLAH'IN SESİ - Ben Abdullah... Balkan Harbi...
Mekteplerde Türk namusunun lekелendiğini itiraf edecek kadar zillete
düştüler.

DERİNLERDEN KORO - "Camilere haç takıldı
Minareler hep yakıldı
Bin üç yüz yirmi sekizde
Türk namusu lekелendi
Of!..

Abdülhamîd Han eserinde Balkan Savaşı Abdülhamîd Han'ın tahtan indirildikten sonra memleketin yuvarlandığı felaketlerden biri olarak zikredilir. İttihat ve Terakki idareyi ele alır almaz, yani "Abdülhamîd Han'ın tahtı daha soğumadan", önce Trablus, sonra Balkan harbi patlak vermiştir. Bu felaketler Abdülhamîd Han'ın haklılığını gözler önüne sermiştir.

2.4.9. Birinci Dünya Savaşı

Birinci Dünya Savaşı, Necip Fazıl'ın konusunu tarihten alan tiyatro eserlerinde önemli bir vak'adır. Necip Fazıl'ın Birinci Dünya Savaşı'na dair tezi, Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşına katılmasının büyük bir basiretsizlik ve felaket olduğudur. Üstelik savaşa kazanma ihtimali pek düşük olan Almanların

³⁰⁹ Kısakürek, *Künye*, s.92

yanında katılmak felaketi katmerleştirmiştir. Bu felaket Meşrutiyet idaresinin beceriksizliğini ortaya koymaktadır. Akli başında bir idare, “ silahlı tarafsızlık” ilan ederek durumu bir faydaya dönüştürebilirdi.

Künye'de Tabur İmamı devam eden savaşa ilgili konuşulurken, savaşa katılıp katılmayacağımız hakkındaki soruya şu cevabı verir:

Hiç muharebe olur da biz girmez miyiz? Bu devlet, muharebe eden iki taraftan birine üç buçuk atlısile yardım ettiği için kuruldu. Hiç ışık olur da pervane yanmaz mı? ³¹⁰

Savaş devam ederken Balkan yenilgisini hızlandıran “orduda siyaset” unsuru yine devamdadır ve askerler “İttihatçı - İtilafçı” şeklinde taraf olmaya başlamıştır. *Künye*'de bu durumun da eleştirisi vardır.

İstanbul'da bir askerî mahfilde eski öğrencileriyle karşılaşan Gazanfer, mahfilin boşalacağı haberini hemen savaşa katılmış olduğumuza yorar. Üstelik Almanların yanında savaşa girdiğimizi söyler. Gazanfer Almanların yenilgisine kesin gözüyle bakar. Ona göre bunu tahmin etmek zor değildir:

GAZANFER - Demek ki harbe giriyoruz.

NECATİ - (*Heyecanla*) Hangi tarafla beraber?

GAZANFER - Hangi tarafla olacak; kaybeden tarafla. Mertliğimiz bunu emretmez mi?

NECATİ - Henüz ortada ne kaybeden bir taraf var ne kazanan.

GAZANFER - Hani ya sence merkezî ordular harbi kazanacaktı. Madem ki kazanamadılar, kaybettiler demektir.

NECATİ - Daha belli değil ki.

GAZANFER - O kadar belli ki. Merkezî orduların taarruzu kırıldı. En kısa zamanda neticeyi almak esasına dayanan bir harp plânı artık bozulmuştur.

NECATİ - Yani?

GAZANFER - (*Necati'ye büsbütün sokularak*) Yani ilk hamlede saman alevi çıkışıyle taarruz eden taraf, harbi şu dakikada kaybetmiş bulunuyor. Biz ki başımızda, her inceliği sezen bir idare şuuru taşıyoruz, işte kaybeden savaşa harbe girmemiz için bulunmaz saat. ³¹¹

³¹⁰ Kısakürek, *Künye*, s.90

³¹¹ Kısakürek, *Künye*, s.96

Gazanfer'in bu yorumunda İttihat ve Terakki hükümetine karşı inceden bir dokundurma vardır. Hükümet öylesine basiret ve anlayış yoksundur ki milleti felakete sürüklemenin adeta yolunu arar bulur. İdealist bir ordu adamı olan Gazanfer, Necip Fazıl'ın dönem tarihi hakkındaki yorumlarının sözcüsü konumunda olarak savaşı bu şekilde yorumlar.

Künye'de Birinci Dünya Savaşından en can alıcı manzaralar olarak iki tablo sunulmaktadır. Birinci tablo Sarıkamış dağlarından bir sahnedir. Sahnede, gecenin ayazında bir kar sahrasında birbirine yaslanır vaziyette donmuş bulunan dört nefer vardır. Bir nefer ise açlık ve soğuktan ölmek üzeredir. Devrilen nakliye arabasının yanına gelir ve katır ölüsünden bir parça et koparır, yemeye başlar. Bu sırada bir nefer daha gelir ve önceki neferi tokatlayarak eti elinden alır. Aç kalan nefer hıçkırıklara boğulur ve bir müddet sonra sesi kesilir. Bu acı manzara, askerlerin sürüklendiği felaketi çarpıcı bir halde sunmaktadır. Gazanfer askerlerinin bir kar sahrasında eritilişinden büyük bir acı duyar. Askerlerinin çoğu açlık ve soğuk içinde donmuş, bir kısmı da aklını oynatmıştır. Gazanfer düşman eline geçebileceği endişesiyle evrak ve sancakları ateşe verir.

İkinci savaş sahnesinde Gazanfer bu kez Sina Çölündedir. Anadolu'nun çöl iklimine yabancı gençleri kavurucu çöl sıcağında susuzluktan kırılmaktadır. Asker kum tipisi altında yirmi kilometre yol almış, askerlerin büyük kısmı bütün ağırlıklarıyla kuma batmıştır. Her sağlam nefer sırtında bir hasta taşır. Ordu bu vaziyetteyken yine on kilometre ilerideki konak yerine varılması emri gelir. Oysa bu emir askerler için ölüm demektir. Çünkü ileriye doğru üç, geriye doğru üç günlük yolda bir maşrapa su bulunmamaktadır. Gazanfer ordu emirlerinin akla mantığa bu kadar aykırı olmasına isyan eder, askerini korumak için çırpınır ama çaresizdir:

GAZANFER - Düşman olsa vermez bu emri. Gaye bütün orduyu bir saniyede harcamaksa kolay. Emir verelim, her nefer silahını kalbine dayasın ve çöksün!

ERKANIHARP BİNBAŞI - Reisim, lütfen bağırmayın, duyabilirler.

GAZANFER - *(Daha yüksek sesle)* Duysunlar! Anlıyorum ki beni öz neferlerimin kurşunu rahata kavuşturacak. *(Cephedeki çöl ufkunu kollarıyla kucaklar)* Allahuekber dağından sonra Sina çölünü

geçiyoruz. Kafkasya'nın ardından Mısır'ı fethedeceğiz. Bir orduluk insan, hangi delinin rüyasını gerçekleştirmeye memuruz!

Eserde Sarıkamış ve Sina Çölü faciaları “bir delinin rüyası” uğrunda gerçekleştirilen bir asker kıyımından ibarettir. Askerler gerçek bir sebep uğruna değil, bir hayal uğruna ölüme sürüklenmiştir. Türk askeri elbette ki ölmeye razıdır fakat ortada gerçek bir sebep yoktur. Bu askeri felaketlerden İttihat ve Terakki sorumludur.

İttihat ve Terakki idaresinin askeri sürüklediği felaketler *Abdülhamîd Han* eserinde bir yorum bulmaktadır. Yavuz ve Midilli gemilerinin Boğaz'dan geçtiğini “yaldızlı bir zindan” dediği Beylerbeyi'ndeki köşkten seyreden “mahlû ve mahpus Sultan” savaşı kaybedeceğimizden neredeyse emindir. Bu durum onun için 33 yıl kendisinin mani olmaya çalıştığı bir durumdur:

Müttefiklerimiz Dünya Harbini kaybeder! Sonra da Avrupalılık gayretiyle bu belâdan kurtulur. Fakat biz mahvoluruz! Bize Haymana Ovasından başka yer bırakmazlar. Bin yılın hesabını sorarlar bizden...
(*Durak*) Ah, 33 yıl, işte bu neticeye mani olmak için çırpındım!³¹²

Mukaddes Emanet'te Birinci Dünya Savaşı ile ilgili fikirler, geçiş sahnelerinden birinde verilir. Başkahraman Abdullah'ın sesi, savaşın bir özetini verir:

ABDULLAH'IN SESİ - Ben Abdullah... Dünya Savaşı!.. Filistin cephesindeyim. Galiçya'dan Çanakkale'ye, Erzurum'un Allahuekber dağlarından Sina çöllerine uzanan oluklarda Türk kanı... 24 saatte iki kuru zeytin ve yarım peksimet... Bir de annelere okutulan maval...

DERİNDEN KORO - Sütüm sana helâl olmaz
Saldırmazsan düşmana!³¹³

Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde Birinci Dünya Savaşını işlemesi daima Anadolu'nun, Anadolulu Müslüman Türk askerinin hesapsız olarak harcanışını vurgular bir edadadır. Her zaman kendi kaderine bırakılan, ihmal edilen Anadolu insanı, savaş zamanı hiç sorgulanmadan harcanabilmekte, boş bir hayal peşinde heba edilmektedir.

³¹² Kısakürek, *Abdülhamîd Han*, s.69

³¹³ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.34

2.4.10. İstanbul'un İşgâli

Birinci Dünya Savaşının bir neticesi olan İstanbul'un işgâli olayı Necip Fazıl'ın *Künye*'sinde akis bulur. Eserde işgâl, Beyazıt Meydanı sahnesiyle tablolştırılır. Bu sahnede bulunan insanlar daha önce Meşrutiyet coşkusunu idrak eden kalabalık içindeki kimselerdir. Yazar aynı sahneyi ve aynı insanları seçmekle, her işin kendi adına yapıldığı milletin aslında ne kadar olan bitenden habersiz konumda olduğunu vurgulamış olmaktadır. Bu düşünce hâla ellerinde fotoğraf makineleriyle Doğu'yu çözmeye çalışan Amerikalı seyyahların dilinden ifadesini bulur. Kadın seyyah işgâl İstanbul'unu şu şekilde değerlendirir: "Zavallı Türkler! On sene evvel bu meydanda hürriyeti ilân ettiler, bu gün de gene bu meydanda esareti kabul ediyorlar."

Söz konusu işgâl sahnesi, İngiliz zabiti ile belirginleşir. Halk olan biteni şaşkınlık ve ümitsizlik içinde izler. İstanbullu hanımlar ise "Mütareke yıllarının Şişli kadını kılığına bürünmüş" ve "pişkinleşmiş"tir. Kötü yoldaki bu kadınlar Fransız ve İngiliz subaylarıyla ilişki içindedirler ve onlarda İstanbul'un işgâli bu şekilde bir yansıma bulmuştur.

Amerikalı seyyahlar bu sahnede tek ilginç buldukları şey olarak "Avrupalı zabıt"ın fotoğrafını alırlar.

Bu sahnenin en vurucu kısmı Meçhul Mülâzım'ın İngiliz Zabiti'ni selâmlamadan geçtiği kısımdır. Meçhul Mülâzım, kaputu omuzlarında asılı olarak İngiliz Zabiti'nin önünden dimdik bir eda içinde geçmiştir. İngiliz Zabiti elindeki değneği öfkeyle mülâzımın omzuna vurur. Kaputu yere düşen mülâzımın kolsuz olduğu anlaşılır. Eserdeki bu sahne, İngiltere ilişkileri için muzır görülerek *Künye*'nin İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sergilenememesine sebep olmuştur.

2.4.11. Doğu Anadolu'da Ermeni Mezalimi ve Ermeni Tehciri

Necip Fazıl'ın Ermeni mezaliminden sahneler ortaya koyan tiyatro eseri *Kanlı Sarık*'tır. *Kanlı Sarık*'ta Kars, Ruslardan sonra Ermenilerin talanına uğrar. Kars ve Ardahan'ı Osmanlı topraklarından koParan Rusya, Müslüman Türkleri bu topraklarda azınlık haline getirmek için Ermenileri kullanır. Baskı yapılarak halkı göç ettirilen Türk köylerine Yezidîler, Rumlar ve Asûrlerle beraber Ermeniler yerleştirilir.

Kars 1918'de kurtulur. Ancak Mazlum Hoca'ya göre vatan işgâldeyken Kars'ı kurtarılmış sanmak, “kapıları açılan zindanda prangalı mahkûmların şenlik yapması” gibidir. Ruslardan sonra Kars bu defa Ermenilerin zulmü altında inler. Necip Fazıl Kısakürek bu kısımda “Bakidir İslâm'ın şerefi, şanı / Asi olma böyle hannâs Ermeni” diye başlayan bir saz şiirine yer verir.

Bakidir İslâm'ın şerefi şanı
Âsi olma böyle hannâs Ermeni
Hiç kalmaz yanında Türklerin kanı
Alır, komaz sende kısas Ermeni

Boş buldun meydanı, “aslanım” dersin
Silahsız İslâm'ı talar da yersin;
Mevlâm tez günlerde belânı versin;
İçersin ağuyu tas tas Ermeni!

Erzurum, Pasin'de bekliyor ordu,
Emir çıkar, gelir, kurtarır yurdu,
Sefil eder atarız veremi, derdi,
Yakında oluruz hâlas, Ermeni³¹⁴

Necip Fazıl'ın Ermenilere temas eden diğer bir tiyatro eseri de *Abdülhamîd Han* eseridir. Bu eserde Necip Fazıl'ın 1915'te vuku bulan ve bugün de hâlâ tartışılan tehcir olayını Ermeniler açısından bir zulüm olarak yorumladığını görürüz. *Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar* adlı eserinde Ermenilere geniş yer veren Necip Fazıl Kısakürek “Zalime yardım edene Allah, aynı zalimi musallat eder.” hadisine uygun olarak İttihat ve Terakki ile Ermeni

³¹⁴ Kısakürek, *Kanlı Sarık*, s. 102. Arpaçaylı Veli Sefilî'ye ait olan şiirin tamamı için bkz. Saim Sakaoğlu, Doğu Anadolu'daki Mezalimin Aşık Edebiyatına Yansıması, *Türk Kültürü Dergisi*, Kasım 1996, sy.403, s.679-670. Ayrıca bkz. Yrd. Doç. Dr. Zeynelabidin Makas “Millî Birlik ve Beraberliğimizde Ozanların Rolü”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, S. 33, c. XI, Kasım 1995: <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=782>

komitecilerinin iş birliğinden bahseder.³¹⁵ Abdülhamîd Han'ın uğradığı suikast bir tablonun konusudur. Eserin sonunda kalbi kırık mahlû sultan Ermenilerle ilgili olarak şunları söyler:

Ya Adil! Bana “Kızıl Sultan” adını takan ve devrilmem için elinden geleni yapan Ermenileri, şimdi beni devirenlere parçalatıyorsun! Bu cellatları da kimbilir kimlere parçalatacaksın?...³¹⁶

2.4.12. Millî Mücadele Dönemi

Necip Fazıl Kısakürek'in ilk tiyatro eseri olan *Tohum*, Millî Mücadelemizi konu alan bir eserdir. Eserde işgâl güçlerine karşı Anadolu'nun direnişi Maraş merkezinde ele alınır. Yazarın Millî Mücadeleyi anlatmada Anadolu'dan her hangi bir köşeyi değil de Maraş'ı seçmesine dair dikkatleri daha evvel belirtmiştik. Maraş, istiklâl mücadelesi içinde bütün Anadolu'ya örnek olmuş ve direniş cesareti vererek müdafaa ruhunu uyandırmış bir noktadır. İşgallere karşı çıkma azminin ilk yeşerdiği yer olarak Maraş, tarihimizde önemli bir yerdedir.

Tohum'da Anadolu'nun işgâl güçleriyle mücadelesi, “ruhun maddeye karşı duruşu” metaforuyla ele alınır. Ferhad Bey'e göre düşman Anadolu'daki eşsiz ruh karşısında çaresizdir, kendisini güçsüz hissetmektedir. Düşmanın ucuz hilelere yeltenişi de bu yüzdendir.

Eserde istiklâl mücadelesine dair anlatılan birkaç hadise vardır. Bu hadiselerde Maraşlıların haklılığı, masumluğu, aynı zamanda cesareti ortaya konur. Fransız komiteciler zahire ambarındaki yiyeceklere zehir karıştırır ve bir günde 120 Türk'ün ölmesine sebep olurlar. Bu durumun bir doktor tarafından vaktinde keşfedilmesi Maraşlıları ölümden döndürmüştür. Maraşlılar bunun intikamını bir kilise yangınıyla alırlar. Küçük bir çocuk tarafından Fransızlara

³¹⁵ Necip Fazıl Ermeni olaylarında iki tarafın da mağdur olduğunu, ancak en mazlum tarafın da Türkler olduğunu anlatır: “Evvvelce de belirttiğimiz gibi, (Taşnakşiyon)la kan kardeşi olan «İttihat ve Terakki»yi bir tarafa ayıracak olursak, her iki millet de mazlumdur; fakat zalimlik sırasında nasıl birinci «İttihat ve Terakki» ise, mazlumlukta da aynı sıfat Türk milletine aittir. Ermeni yalnız «İttihat ve Terakki»nin, biraz da kendi komitesinin mazlumuyken, Türk, üçünün birden mazlumu... Yani: Ermeniye edileni, Türk milleti yapmıyor, kendi husûsî kadrosuyla İttihat ve Terakki yapıyor. Karşılığını, İttihat ve Terakki değil, Türk milleti çekiyor. Bunu da sadece (Taşnakşiyon) değil, ona uyan Ermeni milleti yapıyor.” Bkz. Kısakürek, *Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar*, s.557

³¹⁶ Kısakürek, *Abdülhamîd Han*, s.76-77

“filan saatte” kilisede olmalarına dair bir not bırakılır. Kilise iki fedai tarafından yakılır. Fedailer kilisenin kubbesinde kavrulurlar. Bu hadisede büyük bir kahramanlık anlamı okunur. Kilise için davetiyeleri dağıtan kişi ise küçük bir Türk çocuğudur.

Fransızlar Maraşlıların şerefe ne kadar düşkün olduğunu bilirler. Bu yüzden Ferhad Bey’in kardeşi Osman’a “erkeksen gel” tarzında meydan okuyan bir mektup gönderir ve Osman’ı katlederler. Küçük bir çocuğu söyletmek için bıçakla işkence yoluna giderler. Buna rağmen çocuğun ağzından laf alamazlar. Komitecilerin reisi ise esir alındığında korkudan ölecek bir seciye gösterir. Fransızların bu korkak, arkadan vurucu tavırlarına karşılık Maraşlılar dürüsttür, temizdir ve haysiyet sahibidir.

Millî Mücadele Necip Fazıl’ın *Künye* adlı eserinde de akis bulur. Gazanfer erkani harp kararıyla ordudan atılınca dünyaya küsmüştür. Anadolu’da filizlenen Kuva-yı Milliye hareketi içinde er rütbesiyle olsun görev almak arzusundadır. Millî Kuvvetlerde paşa olan arkadaşı Necati, Gazanfer’e orduya alınması konusunda ümit vermiştir. Çünkü Gazanfer Kuva-yı Milliyecilerin karşı olduğu bir devrin mahkûmudur. O yüzden tekrar orduya girmesi çok mümkündür. İdealist ruhu ve orduda becerisinden dolayı sarayın dikkatini çeken Gazanfer bu sıralarda saraya davet edilir. Paşa olma özlemi bilindiği için kendisine Millî Kuvvetlere karşı kurulan Kuva-yı İnzibatiye’de paşalık teklif edilir. Gazanfer bunu şiddetle reddeder ve *Künyesinin* mimlenmesine de aldırılmaz. Ancak Gazanfer’in Ankara’dan beklediği millî orduya kabul haberi de bir türlü gelmez ve Gazanfer yıkılır. İstiklal Mücadelesinin zaferle sonuçlanır ve işgâlden kurtulan İstanbul’da Türk askerleri Beyazıt’tan Fatih’e doğru yürüyüş yapar. Gazanfer askerleri seyretmek için pencereye koşmak ister ancak buna bile güç yetiremez ve ukdesi içinde kalarak son nefesini verir.

Kanlı Sarık ele aldığı uzun zaman diliminde Millî Mücadele yıllarını da kapsamaktadır. Burada Kars’ın kurtuluşu olan 1918, Mazlum Hoca için bir kurtuluş ifade etmez. Çünkü İstanbul işgâldedir. 1920’de ise Kars, İngiliz işgâlinden sonra Ermeni mezalimi altında inler. Ermeniler Mazlum Hoca’nın ailesini katlederler. Mazlum Hoca’yı ise sarığıyla hedef sopasına bağlarlarlar.

Kuvayı Milliye zabiti olan Halit, Kars'a döndüğünde el değmemi nikahlısını ve kayınbabasını cansız vaziyette bulur.

Mukaddes Emanet'te tarih geçişini gösteren sahnede bir manzara da Millî Mücadele manzarasıdır. Bu manzarada odak nokta sırtlarında ağır top mermiler taşıyan üç köylü kadınıdır. Arkadan gelen kağrı gıcırtiları bu manzarayı tamamlar. Abdullah "bütün ümitlerin Ankara'da olduğunu" söyler ve derinlerden "Ankara'nın taşına bak Gözlerimin yaşına bak" türküsü duyulur.

2.4.13. Cumhuriyet İnkılâpları

Necip Fazıl'ın Cumhuriyet dönemi inkılâpları hakkındaki fikirleri eserlerinde geniş yer tutar. Tiyatro eserleri arasında Cumhuriyet döneminin eleştirisi en yoğun olarak *Mukaddes Emanet*'te yapılmıştır.

Eserde Cumhuriyet'in ilk devrimleri "Astragan kalpak yerini şapkaya bıraktı. Elifin yerini de "A" harfi aldı." şeklinde duyurulur.

Eserde "Dağ başını duman almış" diye başlayan marş "Batılı bir marş" olarak duyurulmuştur. Necip Fazıl Kısakürek kelimelerle oynayarak eleştirisini daha ince bir zemine taşır: "Köylü efendimiz, köylü efendimiz!... Gök, Deniz, Ağaç ve Kuşla beraber sen daima yerli yerindesin!"

Mukaddes Emanet beş nesil üzerinden bir tarih yorumu sunmaktadır. Abdullah, devam eden nesli içinde millî şuuru bir emanet olarak taşıyabilecek evlâdı aramaktadır. Cumhuriyet'in ilk neslini temsil eden 1909 doğumlu Oğlu, 19 Mayıs bayramı hazırlıklarının yapıldığı bir bahar günü annesinin altınlarını çalarak kaçmaya kalkışır. Niyeti Avrupa'ya gidip tahsil görme ve dönünce siyasete atılmaktır. Oğlu, pozitivist bir anlayışla yetişmiştir. Allah inancı yoktur. Bu durum "Devirler değişti baba... Senin devrin geçti artık... Ayrı dünyalara düştük." cümlesiyle ifade bulur. Abdullah 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı için "yeni *Tohum* bayramı" yorumunu yapar.

Oğlundan Torunu ise tarihî materyalizme bağlıdır. Abdullah'ın oğlu ve oğlundan torunu için yaptığı benzetme dikkat çekicidir. Oğlu “ceylandan doğma yılan”, torunu ise “güvercin yumurtasından çıkma akrep”tir. Yeni nesil öncekinden daha kötüye gitmektedir.

2.4.14. İkinci Dünya Savaşı

İkinci Dünya Savaşı Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* eserinde kısa bir temas olarak geçen bir konudur. Eserde bu savaşın Türkiye üzerindeki etkisi “Ölü kefensizdir. Çünkü kefen bezi karaborsada!” ifadesiyle anlatılır. İkinci Dünya Harbi sonrası Türkiye büyük bir ekonomik krize girmiştir. Dönemin özelliklerini Hatibin Sesi'nden dinleriz:

İşte size çuval tüccarından gazete patronuna kadar her meslekten, yüzü belirsiz karaborsacı tipi!... Rejimi öven baş muhabir, kağıt borsasından hanlar, apartmanlar dikti. Para 150 milyondan 1 milyara doğru çıkadursun... (...) Şeker 27 kuruş, şeker 5 lira... Ağlayan çocuk değil, vatan...³¹⁷

Necip Fazıl Kısakürek'in İkinci Dünya Harbi'ne çok zarif bir şekilde temas ettiği bir eseri de *Para* adlı piyesidir. Bu piyeste savaş, adı konulmaksızın, bir işaret olarak anlatılmaktadır. Dünya bir büyük harbin eşiğindedir. Birçok muharrir harbin çıkmayacağını iddia ederken sadece bir muharrir harp çıkacağını savunur. Burada Necip Fazıl'ın bizzat kendisinin o yıllardaki duruşuna gönderme yaptığı açıktır.

Para eserinde bankaların hesapçılığı üzerinde de durulur. Bankalar savaşı bir fırsat olarak değerlendirmektedir. Belli ihtiyaç malzemelerini, henüz ortada savaş yokken, ucuz bir fiyatla satın alıp stoklayarak piyasada büyük bir ihtiyacı baş göstermesine sebep olurlar. Bankaların “ihtikâr” yapması, halkı fakir duruma düşürür. İhtiyaç malzemeleri sürekli pahalılaşır. Piyasadaki bu ihtiyaç ise sadece bankaların işine yarar. Devlet iflâs ederken bankalar zenginleşir. Eserdeki bu ihtikâr, karaborsacılık değerlendirmesi, Necip Fazıl'ın İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin düştüğü iflâs durumunu nasıl yorumladığını göstermektedir.

³¹⁷ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.54

Buna göre Türk halkının dūçar olduğu fakirlikte, kıtlıkta bankaların bŸyŸk etkisi vardır. Savařtan kârlı çıkan bankalar olmuştur. Eseri değerlendirirken Necip Fazıl'ın hayatının 9 yılını bankalarda geçirdiğini, banka memuriyetinde mŸfettiřlięe kadar yŸkselttiđini de hatırlatmak isteriz. Necip Fazıl bankada dŸnen işlerden haberdar olma cihetiyle eserini bu boyuta taşımış, İkinici DŸnya Savaşını bankalar nazarından ele almış olabilir. Sonuçta bu eserin okuyucuya sŸylediđi, “banka” mŸessesesinin acımasızlığı, bankaların hırsı yŸzŸnden halkın fakir dŸřtŸđŸdŸr.

2.4.15. Çok Partili Hayata Geçiş

Necip Fazıl'ın Mukaddes Emanet'te İkinici DŸnya Savaşı sonrası TŸrkiye'nin durumunu hatibin sesiyle ortaya koyduğunu belirtmiştik. Hatip, memleketin feci durumu hakkındaki konuşmasını “İşte sizi bŸtŸn bunlardan demir kırat kurtaracak...” diyerek bağlar.

Eserde TŸrk İşlâm şuuruna bağlı olan Abdullah'ın oğlu, 10 yıl Cumhuriyet Halk Partisi bŸnyesinde siyaset yaptıktan sonra çok partili hayata geçişle beraber Demokratik Parti'ye geçmiştir. Demokratik Parti'ye geçiş, Oğlu'nu dini siyasete âlet etmeye vardırır. Abdullah bu durumdan tiksinti duyar. Ona gŸre “oğlunun girdiği kalıp, çıktığının aynı”dır. Bu iktidar değişikliğini Abdullah “Hoca Ali - Ali Hoca farkı” diyerek eleştirir. Halk ise yeni iktidardan Ÿmitlidir.

Necip Fazıl KısakŸrek pek çok yerde “parti” mefhumuna karşı olduğunu sŸylemiřtir. HŸrriyet ve demokrasi yorumları da “kafa mŸmtaziyetini tanımadığı” merkezindedir. Dolayısıyla bu eserde çok partili hayata geçiş ve Demokrat Parti'nin iktidara gelişi hadiseleri olumlu bir bakış açısıyla ele alınmamıştır.

İktidar değişikliği hadisesinin Necip Fazıl'ın *Sır* adlı bir tiyatro eserinde çok başka bir açıdan ele alınmıştır. Bu piyes, “siyahlardan sonra yeşillerin iktidara gelişi” sahnesiyle başlamaktadır. 1946'da *BŸyŸk Doğu* dergisinde tefrikalar halinde yayımlanan eser mahkemelik olmuş ve Necip Fazıl eserin kendi kurduğu matbaada ilk basılacak eser olacağını vaat ettiği halde eseri tamamlayamamıştır.

Sır piyesi bir ihtilâlle başlar. İhtilal, “siyah”lara karşı “yeşil”lerin iktidara gelmesidir. Bu çok vurgulu bir alegoridir. Siyahların C.H.P. hükümetini, yeşillerin ise Demokrat Parti’yi temsil ettiği açıktır. Ancak eserde dikkat çekici bir nokta daha vardır: “Demir kırat”, iktidara gelmekle sadece hükümeti değil, devletin yönetim şeklini, yani rejimi de değiştirmiş olur. Aslında bu eser bize Necip Fazıl’ın Demokrat Parti hakkındaki ümitlerini, beklentilerini duyurmaktadır. Eserin 1946 yılında yazılmaya başlaması bunu düşündürmektedir. Çünkü çok partili hayata geçişle birlikte Demokrat Parti henüz yeni kurulmuştur. Necip Fazıl bu yeni partiden büyük bir hadise, bir rejim değişikliği beklemektedir. Bu beklenen rejim, Necip Fazıl’ın *İdeolocya Örgüsü* eserinde bütün detaylarıyla izah ettiği “Başyücelik Hükümeti”dir. Ancak eser “vatana hıyanet” gerekçesiyle dava edilmesi yüzünden yarım kaldığı için yazarın hikayeyi nereye bağliayacağı bir muamma olarak kalmıştır.

2.4.16. 60 İhtilâli

1960 İhtilâli sonrasında sonrasında Yassıada Mahkemesi’nde yargılanan ve aile olarak sıkıntılı günler geçiren Necip Fazıl Kısakürek, bu ihtilâli tiyatro eserlerinden sadece *Mukaddes Emanet* eserinde konu etmiştir. Eserde yine tarih geçişi sahnelerinden biri 1960-61 yıllarına aittir. Sahnede birincisi orta, ikincisi uzun, üçüncüsü kısa boylu üç adam belirir. Bunlar idam gömleği giymiştir, başları açık ve elleri arkadan kelepçelidir. Derken sağdan profesör cübbeli ve serpuşlu bir adam çıkar ve elindeki kalemi havada sallaya sallaya yürür. Bu manzaranın izahını ise bir “ses” verir. Bu halkın vicdanının sesidir:

Ben halk vicdanının sesiyim... Ne görüyorsunuz? Allah’ın “Ya ol, ya öl!” nasibiyle yarattığı, olmayı bilmemek yüzünden ölmeye giden bahtsız adamla iki yaveri... Madde imarına girişip ruh imarını ihmal etmenin neticesi... Ve... Ve bunlar için Anayasaya ihanet, vatana hıyanet fetvası veren, ilme yalancı şahitlik ettiren, faziletli profesör... 1960 hareketi, profesör, gazeteci, politikacı, sivil aydınlar topluluğunun ahlâk sukutunun bir kimya kâğıdı olmuştur.³¹⁸

³¹⁸ Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, s.74

Necip Fazıl Kısakürek'in gerek *Benim Gözümde Adnan Menderes* adlı biyografik çalışmasında, gerekse 1960 sonrası yazdığı, *Rapor* adıyla derlenen yazılarında çok işaret bulabileceğimiz 60 İhtilali mevzuu, yazarın tiyatro eserlerinin büyük kısmınının 1960 öncesinde yazılmasından mütevellit tiyatro sahasında pek az akis bulmuştur. 1960 sonraki edebiyatımızda ideolojinin sanattan daha çok ön plâna çıkması Necip Fazıl için de söz konusudur. Yazarın 1960 sonrasında *Yeniçeri* kitabını, hem de *Olanca Romaniyle ve Son Hortlamalarıyla* adıyla yayınlamasında 1960 hareketinin etkisi hissedilmektedir. Necip Fazıl'a göre 1960'daki askerî darbe, bozulan yeniçeriliğin son hortlamasıdır.

SONUÇ

Sanatını en çok şiir ve tiyatrodaki gösteren Necip Fazıl Kısakürek, tamamlanmış 15 tiyatro eseriyle tiyatro tarihimize damgasını vurmuş bir yazardır. *Tohum, Bir Adam Yaratmak, Reis Bey* gibi eserleri neşredildiği zamanda çok ses getirmiş, bir çok eseri de Şehir Tiyatrosu'ndaki temsilleriyle büyük ilgi uyandırmıştır. Ayrıca bu tiyatro eserlerinden bazıları sinemaya da uyarlanmış, yıllar sonra tekrar mühim bir sanat hadisesi olarak gündem oluşturmuştur. Hepsinden önemlisi Necip Fazıl, şiirde bir “poetika” sahibi olduğu gibi, tiyatrodaki da belli bir anlatış, bir ekol sahibidir.

Necip Fazıl'ın sanat ve düşünce dünyasını kavramada tiyatro eserleri bize ışık tutucudur. Necip Fazıl'ın özellikle son dönemde yazdığı tiyatro eserleri ideolojik ağırlığıyla dikkat çeker. Aslında yazarın tiyatroya bakışı da “tez” odaklıdır. Zaten Necip Fazıl'ın tiyatro yazarlığı da yazarın fikrî yönü belirginleşmeye başladığında başlamıştır. Tiyatro yazmaya başlayışı Necip Fazıl'ı artık sadece sanatıyla değil fikrî duruşu ile de dikkatlerde olan bir edebiyatçı konumuna getirmiştir. Necip Fazıl'ın fikrî yönünü tamamlayan ve bir mânada kale hükmündeki dergiciliğinin de, tiyatro yazarlığından hemen sonra başlaması bu gerçeği desteklemektedir.

1934'ten sonra sanat anlayışının büyük ölçüde değiştiğini ve şekillendiğini gördüğümüz Necip Fazıl Kısakürek yeni sanat anlayışını da ilk defa bir tiyatro eseriyle ortaya koymuştur. Bu sebeple yazarın fikir adamlığı yönünün belirlenmede tiyatro kilit noktalardan birisini teşkil etmektedir.

Tiyatroyu belli başlı bir ilmihal konusu olarak ele alacak derecede tiyatronun gerekliliğini, kıymetini ve tesirini takdir eden Necip Fazıl Kısakürek, poetikası olan bir şair olarak tiyatroyu sanatın en yüksek zirvesi olarak görmektedir. Şairliğini tamamladığını söylediği tiyatroya dair Necip Fazıl'ın pek çok konuşması bulunmaktadır. Necip Fazıl sadece tiyatro yazmakla kalmamış, belli bir tiyatro anlayışı da ortaya koymuştur.

Necip Fazıl Kısakürek, tiyatroyu “tezin tez olmaktan çıkıp büyü olduğu yer” şeklinde ifade ederek zaten tiyatroyu “tez” fikrinden ayrı düşünmediğini

ortaya koymuş olur. Öyleyse Necip Fazıl'ın bütün tiyatro eserleri üzerinde bir “tez” incelemesi yapılabilir. Necip Fazıl'ın tarihî, siyasî, sosyal, dinî, felsefî ve edebî sahadaki fikirleri, tiyatrolarında yansımalar bulmuştur. Aslında her yazar için geçerli olan bu yansıma durumu Necip Fazıl Kısakürek'te daha bariz ve vurgulu bir özellik gösterir.

Necip Fazıl'ın tiyatrodaki “tez” olarak ortaya koyduğu fikirlerin büyük bir kısmı, tarihî olaylar ve kişiler hakkındadır. Zaten tarihi yorumlama, belli bir dünya görüşünün ifadeye kavuşacağı zemindir. Kendisini bir “fikir işçisi” olarak tanımlayan Necip Fazıl Kısakürek, tarihin yorumlanmasında hassasiyet sahibidir. İdeolojik duruşu da bir tarih muhasebesi üzerine kuruludur. Ona göre tarihi anlamak en büyük fikir derterindedir. Tarihteki sırların sezilmesi, tam bir tarih muhasebesinin yapılması hususu Necip Fazıl için, yoğurmaya çalıştığı gençliğin de en büyük vazifesi şeklinde belirir. Türk - İslâm tarihinin yaklaşık 1000 yılını şamil bir tarih muhasebesini ruhçu ve mukaddesatçı bir bakış açısıyla örgülestiren Necip Fazıl “tarihi bu şekilde anlayacak bir gençlik”ten söz etmekte, böyle bir gençliğin yetişmesi için çalışmaktadır.

Necip Fazıl'ın tarih yorumlayışı elbette ki bir tarihçiden farklıdır. Necip Fazıl bu konuda “sanat ve fikir adamı olma” yönünü vurgular. Sanat anlayışında ruhçuluk düşüncesine bağlı olan Necip Fazıl, tarih düşüncesinde de ruhçudur. Tarihî hadiseleri kaba tarih, sayı ve sonuç hesaplarının dışında değerlendirir. Ona göre olayların muhasebesi ruh yönünden yapılmalıdır. Bu yüzden Necip Fazıl tarihî mevzularda madde bilgisinden çok ruh tahlilini konuşturur. Adet, mekân, zaman gibi bilgiler ancak ruh tahliline hizmet ettiği ölçüde gereklidir.

Necip Fazıl'ın kendine has bir tarih yorumu vardır. Bu tarih yorumu içinde “Anadolu, ruh, iman” gibi anahtar kelimeler, Batılılaşma ve demokratikleşme gibi olgulara dair keskin çizgiler vardır. Yazar bir başkasının ayrıca tahlil ve incelemesini beklemeden kendi ideolojisinin sınırlarını açıkça ortaya koymuştur. Bu tavrında yanlış anlaşılmama gayreti vardır.

Necip Fazıl Kısakürek, Türk tarihini Müslüman Türk'ün tarihi ile sınırlar. Bu onun tarihe “iman” penceresinden baktığını göstermektedir. Ona göre Türk,

Müslüman olduktan sonra Türk'tür. Türk ve İslâm fikrini şuurlaştıran büyük kahraman ise Alparslan'dır. Anadolu bu şuurun mayalandığı yerdir. Necip Fazıl'ın "Anadolu ruhu" diye bahsettiği aslında Türk - İslâm şuurudur. Türk ve İslâm olmanın bütün ağırlığı Anadolu'ya yüklenmiştir. Devletin rahat zamanlarında unuttuğu, kendi haline terk ettiği Anadolu, felaket zamanlarında hesapsızca harcanma kaderine mahkûm olmuştur. Türk'ün maddeyi yenen ruh tohumu daima Anadolu'da filizlenmiş ve kurtuluş yine Anadolu'dan gelecektir.

Necip Fazıl Kısakürek, Tanzimat Fermanı'yla başlayan Batılılaşma girişimlerini "çürüme, gâvura yakınlaşma, gâvuru taklit" gibi ifadelerle mevzu eder. Ona göre Tanzimat'tan bu yana tarihimizde iyiye giden bir şey yok gibidir. Millî Mücadele ile Anadolu ruhu bir şahlaniş göstermiş ancak bu şahlaniş Cumhuriyet dönemiyle bir kıymete dönüştürülemeden zayi edilmiştir. Cemiyet Batılılaşma yolunda özünü kaybetmiş, kendi değerlerinden, ruh kimyasından uzaklaşmıştır. Ancak eklemek gerekir ki "Türk'ün ruh kökü" olarak bahsettiği cevhere karşı Necip Fazıl daima bir ümit sahibidir. Tarihten, cemiyetin durumundan manzaralar sunduğu hiçbir tiyatro eseri, okuyucusu veya seyircisine ümit payı bırakmadan bitişe ermez. Baş kahramanları şehit düşen *Kanlı Sarık*'ta ümitler Kuva-yı Milliye'ye, dedenin karşısına torunu çıkaran *Mukaddes Emanet*'te din eğitimi verecek olan "ideal torun"a havale edilir. Sadece *Abdülhamîd Han* eserinde hazin bir bitiş ve hesabın öteye bırakılması söz konusudur. Burada da "Abdülhamîd Han'ın bir gün anlaşılması" aslında yine bir ümit telkin etmektedir.

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatrodaki tarihe yönelişi her ne kadar ilk eseri *Tohum*'la başlasa da, yazarın son dönem tiyatro eserlerinde tarihe yönelişi öncekilere göre birçok açıdan daha boyutlu olmuştur. Özellikle 1960'lardan sonra yazdığı eserlerde "cemiyetin durumu" önemli bir konu olmuş ve tarih muhasebesi daha keskin olarak ifade yolu bulmuştur. Necip Fazıl'ın "tiyatroyu mutlaka kullanmalıyız" diye vurguladığı düşünce, bir dünya görüşünün intişarı düşüncesidir. Tiyatroyu bu açıdan değerlendiriş Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde didaktik mahiyeti baskın kılmaya başlamıştır. Necip Fazıl tiyatro ile "bir şey

anlatma” derdindedir ve bu şey genellikle “tarih, ruh, iman” gibi kavramlara sıkı sıkıya bağlıdır.

Necip Fazıl’ın son dönem tiyatro eserleri tarihi daha yoğun olarak malzeme edinir. *Kanlı Sarık*, *Abdülhamîd Han*, *Yunus Emre*, *Mukaddes Emanet* gibi eserlerin birbirini takip etmesi bu açıdan manidardır. *Kanlı Sarık* Necip Fazıl’ın tiyatro yazarlığında bambaşka bir yönelişin başlangıcını işaretler. Bu eserle Necip Fazıl, artık tarzını ve konularını iyice belirginleştirmiştir. Ayrıca *Kanlı Sarık*, Necip Fazıl’ın tiyatrodaki şer’i ölçülere daha fazla itina göstermeye başlayışında da önemli bir aşama olmuştur. İlmihalinde “hak yolda bazı kusurlarına katlanılabilir” diye işaret ettiği tiyatronun dini hassasiyeti mucip en önemli yönü “kadın” meselesidir. Tiyatro kadın oyuncu gerektirmesiyle şer’i sınırları aşmaktadır. Bu düşünce Necip Fazıl’ın tiyatro eserlerinde kadın karakterlere daha az yer vermesi veya hiç yer vermemesi şeklinde bir yansıma bulur. Tarihî muhtevasıyla dikkat çeken son dönem eserlerinde bu eğilim net olarak görülmektedir. *Abdülhamid Han*, *Yunus Emre*, *Mukaddes Emanet*, *İbrahim Ethem* ve *Püf Noktası*, sahnede kadına yer vermeyen eserlerdir. Bu noktada diyebiliriz ki eserlerin fikrî, tarihî muhtevası arttıkça dinî hassasiyetler de öne çıkmış ve kadın, Necip Fazıl’ın tiyatro eserlerinden çekilmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek, bazı tiyatro eserlerine dönemin hadiselerini sıcağı sıcağına konu edinmiştir. Bu noktada üç eser, güncel tarih açısından ayrı bir dikkat gerektirir. Bunlardan ilki *Para* piyesidir. 1941 yılında tamamlanan bu eser, İkinci Dünya Savaşı öncesi dünya siyasetindeki gerginliğe ve savaşın etkilerine temas eder. Halkın fakirleşmesinde, kıtlığın baş göstermesinde bankaların rolünü vurgular, karaborsacılığa dikkat çeker. *Sır* piyesinin güncelliği ise hayli ilginçtir. 1946 yılında tefrikalar halinde yazılmaya başlanan bu eser, çok partili hayata geçişle beraber kurulan Demokrat Parti’den bahseder. Eser, bir öngörü veya ümit olarak yorumlanabilecek şekilde, Demokrat Parti’nin iktidara gelişi ve eski iktidarın eserlerini yıkışı ile başlamaktadır. Necip Fazıl’ın bu yarım kalan eserinde geleceğe dair ümitler ve Necip Fazıl’ın idealize ettiği yönetim modeli olan Başyücelik Devleti’nin pratiğe dökülmüş hali söz konusudur. Yazarın güncel tarihle sıkı bir ilişki içinde bulunan üçüncü eseri ise *Mukaddes Emanet*

eseridir.1971’de yazılan eser, tarih muhasebesinin içine 1970-71 yıllarını da alır ve ülkedeki Komünist hareketlerinden bahseder.

Necip Fazıl Kısakürek’in tarih anlayışını en vurgulu şekilde ortaya koyan tiyatro eseri *Kanlı Sarık* ile *Mukaddes Emanet*’tir. Diğer tarihî tiyatro eserlerinde tarih yorumu bu eserlerdeki kadar kapsayıcı olmamıştır. *Kanlı Sarık*’ta Necip Fazıl tarihin ele alınması hususunda bir metot ortaya koymuş, mevcut aktarım metotlarının eleştirisini yapmıştır. Necip Fazıl’ın ruhçu tarih anlayışının temel bir fikir olarak en güzel ifadesini bulduğu eser *Kanlı Sarık*’tır. Kanlı Sarık’ta 850 yıllık tarih muhasebesi bahsedilen metotla ele alınmıştır. Böylece Necip Fazıl bu eserinde ruhçu tarih metodunu örneklendirmiştir. *Mukaddes Emanet* ise son 100-150 yıllık bir tarihin muhasebesini veren, tarihî gelişmeleri tahlil eden bir eserdir. Yazıldığı yılı da kapsayıcı tarih muhasebesiyle bu eser, bir güncelliği de bünyesinde barındırır. Burada başkahraman ile Necip Fazıl tarihî ve siyasî görüşlerinin sözcüsünü bulmuştur. Necip Fazıl’ın Türk tarihine ve siyasî olaylara dair fikirlerinin en keskin, kati bir ifadeye kavuştuğu eser *Mukaddes Emanet* eseridir.

Necip Fazıl’ın tarihî tiyatro eserlerinde şahıs kadrosu genellikle zengindir. Bu noktada tek istisna *Tohum* piyesidir. Yazar, tarihî zamanı ifade için figüran unsurunu kullanmaktadır. *Künye*’de İkinci Meşrutiyet kutlamaları, işgâl İstanbul’u, Sarıkamış ve Sina faciaları hep kalabalık bir figüran kadrosuyla verilmiştir. *Kanlı Sarık*’ta Türk tarihinin önemli vak’aları tablolaştırılırken tarihî şahsiyetler de bu tabloda temsil edilmiştir. *Mukaddes Emanet*’te ise figüranlar zamanın eleştirisini yapma zemini içinde değerlendirilmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek tarihî tiyatrolarında vak’aları ele alırken zaman bilgisini de ayrıntılı olarak verir. Ancak birkaç eserinde tarih karışıklığına sebep olan tashih hataları vardır ve şimdiye kadar Necip Fazıl’ın tarihî tiyatro eserleri üzerine ciddi bir çalışma yapılmadığı için bu eserler kendi kurgusu içinde bir tezat gösterme durumuna düşmüştür. Bizim çalışmamızın bir yönü de bu tashih hatalarını düzeltmek olmuştur.

Necip Fazıl'ın tarihî tiyatro eserlerinde dikkati çeken bir husus, mekân tasvirlerindeki ayrıntıdır. Bu *Kanlı Sarık* gibi birkaç eserinin de lââyınca sahnelememesinin sebebidir. Tarih geçişlerini ifade için sık sık sahne önünü kullanan Necip Fazıl, tarihin içinde bulunulan dönemi anlatmak için dekor unsurunu ayrıntılı olarak kullanır.

Necip Fazıl'ın tarihî tiyatrolarında kullandığı dil de önemlidir. Yazarın zengin bir terim dili vardır. *Künye*'de kullanılan askerî terim ve ifadeler, yazarın askerî terminolojiye ne derece vakıf olduğunu ortaya koymaktadır. Yazarın tarihî eserlerindeki üslûbu ise bir bilgelik ifade eder. Yazarın didaktikleşen üslûbu en çok tarihî eserlerinde söz konusudur.

Necip Fazıl Kısakürek'in tarihî tiyatro eserleriyle tarihî inceleme türündeki eserleri bir paralellik göstermektedir. Hakkında araştırma ve inceleme yaptığı Abdülhamid Han, yeniçerilik, Türk Moskof düşmanlığı, Yahudilik, Ermeni mezalimi gibi konular Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde de konu olmuştur. Necip Fazıl düşünce sisteminde önemli noktaları tiyatroya taşıyarak fikir adamlığını sanat yönüyle desteklemiştir. Necip Fazıl'ın tarihî tiyatro eserlerinde ele aldığı konular, yazarın düşünce dünyasının atlasını bize vermektedir. Bu açıdan bakıldığında Necip Fazıl'ın tarihî tiyatro eserleri üzerine yapılacak her türlü çalışma, metinler arası ilişki ağını dikkate almak durumundadır. Her yazar için söz konusu olan "metinler arası bağlantılar", 100'ün üzerinde eser vermiş olan Necip Fazıl Kısakürek için daha komplike bir durum arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ak, Suat, *Sistem Karşısında Gerçek Muhalefet*, Rasyo Yayınları, İstanbul 2009.
- And, Metin, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.
- And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985.
- Andı, M. Fatih, *Roman ve Hayat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.
- Aristoteles, *Poetika*, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul 2010.
- Armağan, Mustafa, *Osmanlı: İnsanlığın Son Adası*, Timaş Yayınları, İstanbul 2011.
- Aytaş, Gıyasettin, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, İstanbul 2002.
- Beyatlı, Yahya. Kemal, *Tarih Musahabeleri*, Batur Matbaası, İstanbul 1975.
- Buttanrı, Müzeyyen, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2011.
- Candan, Aysin, *Öncü Tiyatro*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003.
- Çebi, Hasan, *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Mânada Necip Fazıl*, Veli Yayınları, İstanbul 1990.
- Çetin, Nurullah, *Şiir Tahlilleri 1*, Öncü Kitap, Ankara 2008.
- Düzdağ, Ertuğrul, *Şeyhülislâm Ebusuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1972.

- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.
- Günaydın, Selma, *Meyveli Ağaç: Necip Fazıl'a ve Sanatına Yöneltilen Eleştiriler*, Kurtuba Yayınları, Ankara 2010.
- Haksal, Ali Haydar, *Necip Fazıl Kısakürek Büyük Doğu Irmağı*, İnsan Yayınları, İstanbul 2007.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, Ankara 2010.
- İpşiroğlu, Zehra, *2000'li Yıllara doğru Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1998.
- Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Türkiye Yayınları, İstanbul 1973.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul 1990.
- Kısakürek Mehmet. - Ak, Suat, *Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Moskof*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1999.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Mukaddes Emanet*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Abdülhamîd Han*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Ahşap Konak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Babîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2000.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.

- Kısakürek, Necip Fazıl, *Büyük Doğu Cemiyeti*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Hitabelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2007.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *İman ve İslâm Atlası*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Kafa Kâğıdı*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Kanlı Sarık*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Künye*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2006.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Olanca Romaniyle ve Son Hortlamalariyle Yeniçeri*, Özbahar Yayınları, İstanbul 1970.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Rapor 1/3*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1993.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Rapor 4/6*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1993.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Reis Bey*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Sultan Vahidüddin*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2012.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Tanrı Kulumdan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1997.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Tarih Boyunca Büyük Mazlumlar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2010.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Yahudilik- Dönmelik, Masonluk*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2009.

Kolcu, Ali İhsan, *Necip Fazıl Kısakürek'in Poetikası*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2009.

Konur, Tahsin, *Devlet - Tiyatro İlişkisi*, Dost Kitabevi, Ankara 2001.

Meydan, Sinan, *Atatürk ve Kayıp Kıta Mu*, Truva Yayınları, Ankara 2005.

Miyasoğlu, Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.

Nutku, Özdemir, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayınları, İstanbul 2007.

Nutku, Özdemir, *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

Okay, M. Orhan, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul 1998.

Öztürk, Mustafa, *Tarih Felsefesi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

Safi, İhsan, *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul 2006.

Sevengil, Refik Ahmet, *Eski Türklerde Dram San'atı*, Millî Eğitim Basımevi, Ankara 1979.

Şahin, Mehmet Nuri - Çetin, Mehmet, *Necip Fazıl Kısakürek*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.

Tanpınar, Ahmet. Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997.

Yamaner, Güzin, *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

Makaleler

Altun, Fatih, "Alternatif Tarih Yazmak: Necip Fazıl'ın Hafıza Siyaseti", *Yöneliş Dergisi* sy.123, İstanbul 2012, S.123.

- And, Metin, Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri, *7.Uluslararası Türk Tarih Kongresi Bildiri Kitabı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1973, ss.377-401.
- Ayata, Yunus, “Necip Fazıl Kısakürek’in *Püf Noktası* Adlı Eseri Üzerine”, *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIII/1 Sivas 2009, ss.115-132
- Coşkun, Sezai, “Necip Fazıl’ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, İstanbul 2005, ss. 382-401
- Çakır, Ömer, “Yahya Kemal’de Tarih ve Şiir”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), ss.125-150,
- Karal, Cevdet, “Mehmet Kısakürek’in Konuşması: “Bir Adam Yaratmak” Etrafında”, *Kaşgar Dergisi*, İstanbul 2003, S.31, ss.132-150
- Karal, Cevdet, “Prof. Dr. Orhan Okay’la “Bir Adam Yaratmak” Üzerine”, *Kaşgar Dergisi*, İstanbul 2003. S. 31, ss.96-106
- Kırcı, Mustafa, “Necip Fazıl’ın *Abdülhamîd Han* Adlı Tiyatro Eseri Üzerinde Bir İnceleme”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/2 Winter 2008, ss.246-280
- Kısakürek, Necip Fazıl, “İbret”, *Büyük Doğu Dergisi*, İstanbul 1947, Yıl II, C. III, S.59, ss.13-14
- Kısakürek, Necip Fazıl, “*Tohum*’a Dair”, *Tohum*, Büyük Doğu Yayınları İstanbul 2005, s. X
- Köse, Erol, “Türk Tiyatrosunun Kaynakları”, *Turkish Studies*, sayı S.4, 1-2 Kış 2009, ss.222-230
- Mete, Muhsin, “*Bir Adam Yaratmak* ve *Reis Bey*’in Televizyon ve Sinema Uyarlamaları”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, İstanbul Ocak 2005, ss.402-416

Okay, M. Orhan, “ İnsan, Sanatçı / Şair ve Düşünür Olarak Bir Necip Fazıl Portresi”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı* İstanbul Ocak 2005, ss.8-15

Sağlık, Şaban, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, İstanbul 2005, ss.342-381

Sakaoğlu, Saim, “Doğu Anadolu’daki Mezalimin Aşık Edebiyatına Yansıması”, *Türk Kültürü Dergisi*, Ankara 1996, S. 403, ss.679-670.

Yalsızuçanlar, Sadık, “Necip Fazıl’ın Sahnelenen Tiyatroları”, *Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, İstanbul 2005, s.424-438

Zeyrek, Yunus, “Karşılı Bilgin Fahrettin Kırzıoğlu”, *Ahıska dergisi*, Ardahan Sonbahar 2001, ss.49-55

Zeyrek, Yunus,. “Büyük Bilgin Prof. Dr. Kırzıoğlu’nun Ardından”, *Türk Yurdu Dergisi*, Ankara 2005. C.25, S.211. ss.200-220

Tezler

Görgülü, Esra, *Atatürk’ün Tarih Teziyle İlişkili Olarak Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2006.

Karaburgu, Oğuzhan, *Abdülhak Hamid Tarhan’ın Tiyatroları Üzerine Bir Araştırma ve İnceleme*, (basılmamış doktora tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli 2010.

Kaya, Yeşim, *Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatrolarında Kadın Kimliği*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2009.

Köksal, Harun, *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2007.

Sancak, Ayşe, *Necip Fazıl'ın Tiyatro Oyunlarında Gerçekçi Öğelerin Saptanması ve Gerçek Bir Tiyatro Eserinin Yazılması*, (basılmamış yüksek lisans tezi), Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008.

Basılmamış Bildiriler

Haznedaroğlu, Aslıhan, “Necip Fazıl'ın Din Eğitime Dair Görüşleri: *İman ve İslâm Atlası Örneği*”, *YECDER III. Ulusal Din Görevlileri Sempozyumu (12 Mayıs 2012)*, İstanbul 2012, YECDER.

Haznedaroğlu, Aslıhan, “Necip Fazıl'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın Konusu”, *1. Kadın Sempozyumu (6-8 Mart 2012)* Eskişehir 2012, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Merkezi.

Mert, Talip, “Maraşlı Kısakürek-zade Mehmed Hilmi Efendi”, *Kahramanmaraş Sempozyumu*, Kahramanmaraş 2004.

Gazeteler

“Abdullah Kars'la Söyleşi”, *Yeni Şafak Gazetesi*, 25 Mart 2002

“Şehir Tiyatrosu'nda Para Krizi”, *Zaman Gazetesi Kültür Sanat*, 6 Aralık 2001.

İnternet

Makas, Ziya, “Milli Birlik ve Beraberliğimizde Ozanların Rolü”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Ankara 1995, S.33, C. XI, <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=782>

Nihat, Harun, “Üstün İnanç: Yalnız Değilsiniz’de Çok Baskı Yapıldı”
<http://www.mehmetnuriparmaksiz.com/haberdetay.asp?hkid=105&hacid=223&hid=3269>

Şengül, Abdullah, “Türk Tiyatrosunda Tarih”, *Turkish Studies* C.4/ 1-2 Winter, 2009, s.1938

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/abdullah_sengul_turk_tiyatrosunda_tarih.pdf

ÖZET

Necip Fazıl Kısakürek edebiyatımıza şiirden sonra en çok tiyatro sahasında eserler kazandırmıştır. Tiyatro Necip Fazıl'ın hem sanat hem de düşünce yönünü ortaya koyan bir sahadır. Necip Fazıl Kısakürek fikirlerini ifadede tiyatroyu araç olarak kullanır. Tarihi de düşünce dünyasının önemli bir şubesi olarak tiyatro eserlerine malzeme edinir.

Bu çalışma, Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde tarihe yönelişini ele almaktadır. Çalışmada yazarın konusunu tarihten alan 5 tiyatro eseri yapı ve muhteva açısından incelenmiş ve yazarın tarih görüşünün tiyatro eserlerindeki yansımaları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl, Tiyatro, Tarih, Tiyatro Eseri, Tez

ABSTRACT

Following his masterpieces in poetry, Necip Fazıl Kısakürek wrote many plays as precious works in literature. Drama is a piece of art that let Necip Fazıl Kısakürek display his both artistic and intellectual facilities. Necip Fazıl uses art as a means to transmit his feelings. In his plays, history functions like a crucial branch office of the world of ideas.

This project discusses Necip Fazıl's tend to use history in his plays. In the project, 5 history-based plays are analyzed according to their forms and content besides the analysis of Necip Fazıl's view of history as a reflection in his plays.

Key Words: Necip Fazıl, Drama, History, Drama Plays, Thesis

ÖZ GEÇMİŞ

1984'te Rize'nin İkizdere ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladı.

2005'te İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Aynı üniversitedeki tezsiz yüksek lisansını 2007'de tamamladı.

Üç yıl, çeşitli okullarda ücretli öğretmen olarak çalıştı. Ayrıca yayınevlerinde çalıştı.

2008'de Rize Üniversitesi'nde Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda tezli yüksek lisansa başladı.

2009'da Düzce Üniversitesi'nde Türk Dili okutmanlığı görevine başladı. Görevine hâlen devam etmektedir.