

T.C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN TİYATRO ESERLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

MELEK UYDURAN

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY


GAZİANTEP  
TEMMUZ 2012

T.C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI  
FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL'İN TİYATRO ESERLERİ


Melek UYDURAN

Tez Savunma Tarihi: 19.07.2012


Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

  
Yrd. Doç. Dr. Ahmet AĞIR  
SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak gerekli şartları sağladığımı onaylıyorum.

  
Doç. Dr. Halil İbrahim YAKAR  
Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımda (tarafımızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

  
Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY  
Tez Danışmanı

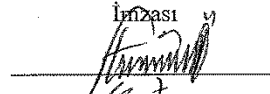

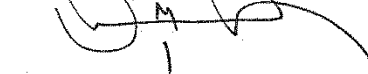
Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:  
(Unvanı, Adı ve SOYADI)

Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY

Yrd. Doç. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI

Prof. Dr. Bilgehan PAMUK

İmzası  
  
  


*Çalışmanın ortaya çıkmasında yardımlarını benden esirgemeyen değerli hocam*

*Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY'a,*

*Kaynak temini ve yazım esnasında hiçbir fedakârlıktan çekinmeyen, bir yılı aşkın süredir bana sabırla destek olan nişanlım*

*Bilge Burhanettin GÜLCÜ'ye,*

*Her zaman ve her koşulda yanımda olduklarını bildiğim canım anneme ve babama sonsuz şükranlarımı sunuyorum.*

## ÖZET

### FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN TİYATRO ESERLERİ

UYDURAN, Melek  
Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı ABD  
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY  
Temmuz 2012, 245 sayfa

“Faruk Nafiz Çamlıbel’in Tiyatro Eserleri” adlı bu çalışmanın amacı; yazarın hayat hikâyesini, sanat anlayışını ortaya koymak ve bu bağlamda tiyatro oyunlarını incelemektir. Birinci bölümde Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar olan dönemdeki Türk Tiyatrosu hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise yazarın hayatı, eserleri ve sanatı ele alınmıştır. Üçüncü bölümde Çamlıbel’in etkilendiği akımlara değinilerek bu akımlarla yazarın oyunları arasında bağ kurulmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde yazarın oyunları; “Olay Örgüsü”, “Temalar”, “Kişi Kadrosu”, “Zaman”, “Mekân” ve “Sahne-Dekor” başlıkları altında incelenmiştir. Çalışmanın beşinci ve son bölümünde ise “Edebiyat, Çocuk ve Tiyatro” üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Faruk Nafiz Çamlıbel, Edebiyat, Tiyatro

## **ABSTRACT**

### **FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'S THEATER PLAYS**

UYDURAN, Melek

Master of Arts Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY

July 2012, 245 pages

The purpose of “Faruk Nafiz Çamlıbel’s work named “Theater Works” is to present the author’s lifestory and demonstrate his point of view about art and in this way investigate the theater plays. In the first section the information about Turk Theater was given from the period of Tanzimat to Republic. In the second section the author’s life, art and his works was handled. In the third section referring to Çamlıbel’s influenced Movements, it was tried to correlate between author’s plays. In the fourth section author’s plays was investigated on the title of “Plot”, “Themes”, “The Cast”, “Time”, “Setting” and “Stage”. In the fifth and the last section of this work “ Literature, Children and Theater” was emphasized.

Keywords: Faruk Nafiz Çamlıbel, Literature, Theater

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada edebî açıdan daha çok şairleriyle tanınan Faruk Nafiz Çamlıbel'in bir başka yönüne- oyun yazarlığı kimliğine- tanık olacaksınız. Şairin tiyatrocü kimliğine yönelik yüksek lisans ya da doktora düzeyinde akademik bir çalışma yapılmaması, *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Tiyatro Eserleri* adlı çalışmanın yapılmasında etkili olmuştur.

Şiirlerinde olduğu gibi tiyatro oyunlarında da Milli Edebiyat akımının temel öğelerinin yer aldığı piyesler; dilinin sadeliği, içeriğinde barındırdığı derin ideolojik mesajlar ve didaktik söylemlerle dikkat çekmektedir. Yazıldığı dönem çerçevesinde değerlendirilen bu oyunlar, çalışmada detaylı olarak incelenmiş, o dönemin siyasi ve sosyal atmosferine ışık tutacak şekilde analiz edilmiştir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in telif, tercüme ve adapte olmak üzere toplam yirmiden fazla oyunu bulunmaktadır. Ancak sanatçının bazı eserleri yayınlanmadığından, çalışmada ne yazık ki bu eserlerin incelemelerine yer verilmedi. Şairin yayınlanmış olan gerek manzum oyunlarını gerekse mektep temsillerini bile temin etmekte büyük sıkıntılar yaşandığını belirtmekte fayda var. Bu bağlamda çalışmada, toplam on altı tiyatro oyunu, “Edebî Temsiller” ve “Mektep Temsilleri” başlığı altında değerlendirilmiştir Milli Kütüphane, TDK Kütüphanesi, Kültür Bakanlığı Kütüphanesi, Selimiye ve Beyazıd Kütüphaneleri ile çeşitli illerdeki üniversite ve halk kütüphaneleri çalışma boyunca yararlanılan edebî kurumlardır. Ayrıca bunların dışında özel birçok online kütüphanelerden de gerekli konularda istifade edilmiştir.

Uzun ve meşakkatli bir çalışma sonucu ortaya çıkan bu tezin, edebiyat dünyasına yararlı olmasını temenni eder, emeği geçen herkese teşekkürlerimi bir borç bilirim...

Melek UYDURAN  
GAZİANTEP 2012

## KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.t.	: Adı geçen tez
a.y.	: Aynı yazar
bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtı
Ed.	: Editör/yayına hazırlayan
Haz	: Hazırlayan
Kit.	: Kitabevi
Mat.	Matbaası
s.	: Sayfa
s.y.	: Sayfa numarası yok
t.y.	: Basım tarihi yok
y.y.	: Basım yeri yok
Yay.	: Yayınevi, Yayıncılık
vb.	: Ve benzeri/benzerleri

## İçindekiler

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>6</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>14</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>14</b>
<b>1.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış</b> .....	<b>14</b>
1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Faruk Nafiz Çamlıbel .....	15
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>17</b>
<b>HAYATI, ESERLERİ VE SANATI</b> .....	<b>17</b>
<b>2.1. HAYATI</b> .....	<b>17</b>
<b>2.2. ESERLERİ</b> .....	<b>20</b>
2.2.1. Şiir.....	20
2.2.2. Roman .....	20
2.2.3. İnceleme .....	21
2.2.4. Mizah .....	21
2.2.5. Tiyatro.....	21
2.2.5.1. Edebî temsiller .....	21
2.2.5.2. Mektep temsilleri .....	22
<b>2.3. SANATI</b> .....	<b>22</b>
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b> .....	<b>28</b>
<b>FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN EDEBİYATA YAKLAŞIMI</b> .....	<b>28</b>
<b>3.1. MİLLİ EDEBİYAT</b> .....	<b>28</b>
3.1.1. Milli Edebiyat Akımının Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Tiyatro.....	28
3.1.2. Milli Edebiyatın Faruk Nafiz'in Eserlerindeki Yansımaları .....	33
<b>3.2. TİYATRO SANATINDA ETKİLENDİĞİ AKIMLAR</b> .....	<b>36</b>
3.2.1. Köylü Tiyatrosu Geleneği.....	36
3.2.2. Halk Tiyatrosu Geleneği .....	37
3.2.3. Batı Tiyatrosu Geleneği .....	38
3.2.4. Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu .....	39
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b> .....	<b>41</b>
<b>TİYATRO OYUNLARININ İNCELENMESİ</b> .....	<b>41</b>
4.1. Tiyatro Oyunlarının Tanıtımı.....	41
4.1.1. Edebî Temsiller .....	41
4.1.1.1. Canavar (1925).....	41
4.1.1.2. Akın (1932).....	42



4.1.1.3. Özyurt (1932).....	44
4.1.1.4. Kahraman (1933) .....	46
4.1.1.5. Ateş (1939).....	48
4.1.1.6 Yayla Kartalı (1945) .....	48
4.1.1.7. İlk Göz Ağrısı (1922).....	49
4.1.2. Mektep Temsilleri .....	50
4.1.2.1. <i>Yangın</i> başlığı altında toplanan mektep temsilleri .....	50
4.1.2.1.1. Yangın(1933) .....	50
4.1.2.1.2. Hanım Şiir Yazacak (1933).....	51
4.1.2.1.3. Mektuplar(1933) .....	51
4.1.2.1.4. Yeni Usul (1933).....	51
4.1.2.2. <i>Bir Demette Beş Çiçek</i> Başlığı Altında Toplanan Mektep Temsilleri .....	52
4.1.2.2.1. Kelebekler .....	52
4.1.2.2.2. Numaralar .....	53
4.1.2.2.3. Küçük Çiftçiler.....	53
4.1.2.2.4. Dersler .....	53
4.1.2.2.5. Sınır Hekimi.....	54
<b>4.2. OLAY ÖRGÜSÜ .....</b>	<b>54</b>
4.2.1. Edebî Temsiller .....	54
4.2.1.1. Canavar .....	54
4.2.1.2. Akın.....	59
4.2.1.3. Özyurt .....	63
4.2.1.4. Kahraman.....	74
4.2.1.5. Ateş .....	79
4.2.1.6. Yayla Kartalı.....	83
4.2.1.7. İlk Göz Ağrısı .....	87
4.2.2. Mektep Temsilleri .....	92
4.2.2.1. <i>Yangın</i> başlığı altında toplanan mektep temsilleri .....	92
4.2.2.1.1. Yangın.....	92
4.2.2.1.2. Hanım Şiir Yazacak .....	95
4.2.2.1.3. Mektuplar.....	96
4.2.2.1.4. Yeni Usul .....	98
4.2.2.2. <i>Bir Demette Beş Çiçek</i> Başlığı altında toplanan mektep temsilleri.....	99
4.2.2.2.1. Kelebekler.....	99
4.2.2.2.2. Numaralar .....	99
4.2.2.2.3. Küçük Çiftçiler.....	100

4.2.2.2.4. Dersler.....	100
4.2.2.2.5. Sınır Hekimi.....	100
<b>4.3. TEMALAR.....</b>	<b>101</b>
4.3.1. Edebî Temsiller.....	102
4.3.1.1. Türk Tarih Tezi'ne bağlı olarak ortaya çıkan temalar .....	102
4.3.1.1.1. İstanbul Hükümeti'ne ve eşrafa karşılık halkın gücü.....	104
4.3.1.1.2. Destanî ruhun Akın'daki tezahürü .....	107
4.3.1.1.3. Kültür ve benlik kaygısı .....	109
4.3.1.1.4. Türklerin uygarlığa yaptıkları hizmetler .....	114
4.3.1.2. Batıl inançlar.....	116
4.3.1.2.1. Yağdır Mevla'm su .....	116
4.3.1.2.2. Salı sallanır, çarşamba çarşafa dolanır .....	118
4.3.1.3. İhanet.....	118
4.3.1.3.1. Allah'a ve kuluna yapılan vefasızlık.....	118
4.3.1.3.2. Can korkusu ve taht sevdası uğruna yapılan ihanet .....	119
4.3.1.3.3. Milliyetçiliğin bir yansıması olarak “ <i>ihamet</i> ” .....	120
4.3.1.3.4. İdeolojik bir araç olarak “ <i>ihamet</i> ” .....	122
4.3.1.4. Su imgesi.....	123
4.3.1.4.1. “Su”yun Çağrıştırdıkları .....	123
4.3.1.4.2. Su imgesine paralel olarak yurt sevgisi.....	127
4.3.1.4.3. Sevginin ve yurdun simgesel dönüşümü.....	127
4.3.1.4.4. Suyun İlahî gücü .....	128
4.3.1.5. Sanat.....	129
4.3.1.5.1. Türklerin sanata verdiği önem .....	129
4.3.1.5.2. Bir toplumun kalkınmasında sanatın rolü .....	129
4.3.1.5.3. Sanatın baş döndürücü büyüsü.....	130
4.3.1.6. Kadının konumu.....	132
4.3.1.6.1. Erkekleşen kadınlar.....	132
4.3.1.6.2. Hayatın içinde obje olan kadınlar .....	134
4.3.1.7. Diğer konular .....	135
4.3.1.7.1. Törenin Şamanizm ve 12 Hayvanlı Türk Takvimiyle bağlantısı .....	135
4.3.1.7.2. Kemalist ideolojinin dönüştürülmesi .....	137
4.3.1.7.3. Dini referanslar .....	139
4.3.1.7.4. Sevgisizliğin yarattığı sonuç .....	143
4.3.1.7.5. Köylü ile şehirli arasındaki kimlik farkı .....	145
4.3.1.7.6. Akriba evliliklerinin neticeleri .....	148

4.3.1.7.7. Anelik içgüdüü .....	149
4.3.1.7.8. İkilem karşısında yaşanan kararsızlık .....	150
4.3.1.7.9. Allah'a isyan .....	151
4.3.2. Mektep Temsilleri .....	153
<b>4.4. KİŞİ KADROSU .....</b>	<b>153</b>
4.4.1. Fonksiyonları Bakımından Kişiler .....	154
4.4.1.1. Birinci derecedeki kişiler (Başkişi) .....	154
4.4.1.2. Hasım veya karşı gücü temsil eden kişiler veya kavramlar .....	158
4.4.1.3. Arzu edilen kişiler veya kavramlar .....	160
4.4.1.4. Yönlendirici (Verici) kişiler veya kavramlar .....	164
4.4.1.5. Alıcı kişiler.....	172
4.4.1.6. Yardımcı kişiler .....	173
4.4.1.7. Dekoratif unsur durumundaki kişiler .....	175
4.4.1.7.1. Kadınlar.....	175
4.4.1.7.2. Erkekler.....	176
4.4.1.7.3. Mektep temsillerindeki kişiler .....	176
4.4.2. Tipleri Bakımından Kişiler .....	177
4.4.2.1. Kadın tipleri .....	177
4.4.2.1.1. Köylü anası ve kadını tipi .....	177
4.4.2.1.2. Varlıklı ve koruyucu kadın tipi .....	178
4.4.2.1.3. Varlıklı ve kültürlü anne tipi.....	178
4.4.2.1.4. İdealize bir kadın ve fedakâr anne tipi .....	179
4.4.2.1.5. Varlıklı ve züppe kadın tipi.....	180
4.4.2.1.6. Sanatçı, zeki ve gururlu kadın tipi .....	181
4.4.2.2. Genç kız tipleri.....	182
4.4.2.2.1. Arzu edilen köylü kızı tipi .....	182
4.4.2.2.2. Sıradan köylü kızı tipi.....	182
4.4.2.2.3. Mücadeleci köylü kızı tipi.....	183
4.4.2.2.4. Bilinçli köylü kızı tipi .....	183
4.4.2.2.5. Cesur ve korkusuz prenses tipi.....	183
4.4.2.2.6. İdealist genç kız tipi .....	184
4.4.2.2.7. Benlik kargaşası yaşayan genç kız tipi.....	185
4.4.2.3. Erkek tipleri .....	185
4.4.2.3.1. Vatansever erkek tipi .....	185
4.4.2.3.2. Hovarda tipi .....	186
4.4.2.3.3. Ağa tipi.....	187

4.4.2.3.4. Yüceltilmiş tip.....	187
4.4.2.3.5. Alp tipi .....	188
4.4.2.3.6. Duyarlı erkek tipi .....	189
4.4.2.3.7. Karşılıksız aşk yaşayan öfkeli erkek tipi.....	189
4.4.2.3.8. Yönlendirici erkek tipi .....	190
4.4.2.3.9. Duygulu erkek tipi .....	191
4.4.2.3.10. Düşüncesiz ve fırsatçı erkek tipi .....	193
4.4.2.3.11. Vatansever yaşlı köylü erkeği tipi.....	193
4.4.2.3.12. Çapkın erkek tipi.....	194
4.4.2.3.13. Sanatçı erkek tipi.....	195
4.4.2.3.14. Bencil erkek tipi .....	196
4.4.2.3.15. Olgun erkek tipi .....	197
4.4.2.4. Mektep temsillerindeki tipler .....	197
4.4.2.4.1. Öğrenci tipi .....	197
4.4.2.4.2. Çocuk tipi.....	198
4.4.2.4.3. Hayali tipler .....	199
4.4.2.4.4. Öğretmen tipi .....	200
4.4.2.4.5. Doktor tipi.....	201
4.4.2.4.6. Sanatçı tipi .....	201
4.4.2.4.7. Hizmetçi tipi.....	201
4.4.2.4.8. Hastabakıcı tipi .....	201
4.4.2.4.9. Gazeteci tipi .....	202
4.4.2.4.10. Deli tipi .....	202
<b>4.5. ZAMAN .....</b>	<b>202</b>
4.5.1. Sosyal zaman .....	202
4.5.1.2. Ferdî Zaman .....	205
<b>4.6. MEKÂN .....</b>	<b>219</b>
4.6.1. Genel Mekânlar.....	219
4.6.2. Ana Mekânlar.....	220
4.6.3. Kapalı Mekânlar.....	220
4.6.4. Açık Mekânlar .....	226
<b>4.7. SAHNE.....</b>	<b>231</b>
4.7.1. Edebî Temsiller .....	232
4.7.1.1. Canavar .....	232
4.7.1.2. Akın.....	232
4.7.1.3. Özyurt .....	233

4.7.1.3.1. Levhalar .....	234
4.7.1.4. Kahraman .....	237
4.7.1.5. Ateş .....	237
4.7.1.6. Yayla Kartalı .....	238
4.7.1.7. İlk Göz Ağrısı .....	239
4.7.2. Mektep Temsilleri .....	240
4.7.2.1. <i>Yangın</i> başlığı altında toplanan mektep temsilleri .....	240
4.7.2.1.1. Yangın .....	240
4.7.2.1.2. Hanım Şiir Yazacak .....	241
4.7.2.1.3. Mektuplar .....	241
4.7.2.1.4. Yeni Usul .....	241
4.7.2.2. <i>Bir Demette Beş Çiçek</i> başlığı altında toplanan mektep temsilleri .....	241
4.7.2.2.1. Kelebekler .....	241
4.7.2.2.2. Numaralar .....	242
4.7.2.2.3. Küçük Çiftçiler .....	242
4.7.2.2.4. Dersler .....	242
4.7.2.2.5. Sınır Hekimi .....	242
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM .....</b>	<b>243</b>
<b>EDEBİYAT, ÇOCUK VE TİYATRO .....</b>	<b>243</b>
5.1. Çocuk Edebiyatı .....	243
5.2. Tiyatronun Çocuğun Duyuşsal, Toplumsal ve Kültürel Gelişimine Katkısı .....	244
5.3. Çocuk Edebiyatı Ögeleri Açısından Mektep Temsilleri .....	246
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>253</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>259</b>
<b>VITAE .....</b>	<b>259</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

#### 1.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış<sup>1</sup>

Tiyatro sözcüğü Yunancada "seyirlik yeri" anlamına gelen “theatron”dan türetilmiş ve dilimize İtalyancadaki “teatro” sözcüğünden geçmiştir. Yaşanmış ya da yaşanması muhtemel olayların ve tamamıyla imgesel konuların özel bir yeteneğe sahip oyuncular tarafından, belli bir izleyici kitlesi önünde sahnede canlandırılması şeklinde tanımlanabilen tiyatro; binası, sahnesi, oyuncularını, metni ve izleyicisiyle bir bütünlük arz eder.

Batılı anlamda ilk örnekleri Tanzimat Döneminde verilmeye başlanan tiyatro eserleri, özgün yapıtların yazılarak milli ve yerli bir duyarlılığın oluşmasını sağlayacak çabalardan ziyade Türk toplum yapısına uymayan bir dünyanın tiyatro örneklerine, öykünme şeklinde ortaya çıkmıştır.

Tanzimat Döneminde İstanbul'da ilk yerli tiyatro topluluğunu kuran Güllü Agop; Asya Kumpanyası adında bir topluluk oluşturmuş, daha sonra adını Osmanlı Tiyatrosu olarak değiştirmiştir. Bu tiyatro topluluğu, Müslüman nüfusun yoğun olduğu Anadolu yakasındaki Gedikpaşa Tiyatrosunda temsiller vermeye başlamıştır. Ancak tiyatro binasında oynanan Ahmet Mithat Efendi'nin *Çerkes Özdenler* adlı oyununun, sarayın kuşkusunu çekmesi nedeniyle Gedikpaşa Tiyatrosu, II. Abdülhamit tarafından bir gecede yıktırılmıştır. Bu olaydan sonra sansür, sürgün ve jurnalcilik yüzünden uzun bir süre tiyatro çalışmalarına ara verilmiştir.

---

<sup>1</sup> Milliyet Gazetesi. (1993). Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı. *Temel Britannica*. Cilt 18. İstanbul, s. 143-150.

1908’de II. Meşrutiyetin ilan edilmesiyle gelen özgürlük ortamı sayesinde birçok yazar ve sanatçı, görüşlerini yansıtmak için tiyatroyu elverişli bir araç olarak görmüştür. Tanzimat Döneminde daha çok Ermeni vatandaşların ayakta tuttuğu tiyatro, Meşrutiyet Döneminde Türk oyuncularının da katılımıyla güçlenmiş böylelikle 1923’ten sonraki Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun temeli atılmıştır. Tiyatronun kurumsallaşması açısından bu dönemde atılan en önemli adım ise 1914 yılında tiyatro eğitimi veren ilk ödenekli tiyatro olan Darülbedayi’nin açılmasıdır.

Cumhuriyet Döneminde Darülbedayi’nin adı İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak değiştirilmiş ve başına yönetimden sorumlu kişi olarak Modern Türk Tiyatrosunun kurucusu kabul edilen Muhsin Ertuğrul getirilmiştir.

1923-1939 yılları arasında tiyatro oyunlarının başlıca konusu, Kurtuluş Savaşı ve devrimler olup değer yargılarının değişmesi, değişen duruma ve çevreye uyumsuzluk, kuşaklar arası çatışma en çok işlenen diğer konulardır. İşte bu dönemde Türk Tarih Tezi doğrultusunda hem İslâm öncesi Türk tarihi hem de Atatürk’ü, Millî Mücadele’yi ve Anadolu’yu konu edinen tiyatro yazarlarının arasında Faruk Nafiz Çamlıbel’i de görmek mümkündür.

## **1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Faruk Nafiz Çamlıbel**

Cumhuriyet Döneminin ünlü şairlerinden olan Faruk Nafiz Çamlıbel, konularını aşk ve yurt sevgisinden alan, sade ve hoş bir dille yazılmış şiirleriyle bilinen önemli yerli edebiyatçılardandır. Her ne kadar Beş Hececiler ile birlikte daha çok bir şair olarak anılsa da iki romanı, denemeleri ve pek çok tiyatro eseri yazarak Türk edebiyatına damgasını vurmuştur.

Çamlıbel’in şiirleri genel anlamda aşk ve memleket şiirleri olarak ikiye ayrılabilir. Gençliğinde yazdığı aşk şiirleriyle tanınıp herkesçe sevilirken ülkenin geçirdiği zor dönemler sonucu bir gazeteci ve politikacı olarak ister istemez Anadolu’ya yönelmiştir. Kabaran milliyetçilik duyguları ile beraber Çamlıbel kendini “Memleket Edebiyatı” veya “Milli Edebiyat” olarak anılan akıma vermiştir.

Atatürk’ün öncülüğünde eserler veren sanatçı ancak otuzlu yaşlarında, Anadolu’yu iyice görüp benimsedikten sonra tiyatroya yönelerek hem aşk şairi hem

de memleket şairi kimliğini bu oyunlarında harmanlamıştır.<sup>2</sup> Memleket Edebiyatının sade, sahte gösterişten uzak ve samimi bir hareket olduğunu savunan Çamlıbel, Anadolu'nun kendine has ve yabancı etkilerden uzak bir edebiyat akımı geliştirmesi gerektiğini savunmuştur. Bu fikri savunan şiirler yazmış, konuyla ilgili düşüncelerini tiyatro eserlerinde de hissettirmiştir. Buna rağmen Çamlıbel'in tiyatro eserleri hem kendi şiirlerinde görülen tarz ve biçimle hem de Batılı tiyatro gelenekleri ile karşılaştırılabilir.

Çamlıbel'in oyunlarında Batı akımlarından realizm ve romantizmin etkileri görülür. Ayrıca yapısal olarak modern Batı tiyatrosunun yanı sıra klasik Yunan tiyatrosu geleneğinden de esinlenir. Oyunlarındaki destansı özellikler, hece ölçüsü kullanımı, oyundaki prolog-exodus<sup>3</sup> benzeri bölümler, koro, tragedyasal yapı ve kişilerin gelişimi klasik Yunan tiyatrosu ile benzerlik gösterir<sup>4</sup>. Bütün bunlar Cumhuriyet Dönemine özgü bir Anadolu dokunuşuyla karışarak eserlerinde etkisini gösterir.

Cumhuriyet Dönemindeki çoğu eserde olduğu gibi Çamlıbel de oyunlarında yeni kurulan Türk devletini yücelten, milliyetçi duyguları harekete geçiren konular hakkında yazmıştır. Propagandaya kayan milliyetçi mesajlar, Türklüğün yüceltilmesi gibi temalar sıkça işlenmiştir.

Çamlıbel'in tiyatro oyunları çeşitlilik gösterir. Destansı oyunları ve Anadolu'da geçen klasik piyeslerinin yanı sıra kısa çocuk oyunları da yazar. Çocuk oyunları diğer oyunlarına kıyasla daha başarısız olmakla birlikte kişilerin çoğu gelişmemiş ve empati kurulması zor arketiplerdir. Verilmek istenen mesaj genelde dikte edilir, poetik ya da dramatik bir şekilde verilmez. Bu oyunların içerikleri, safi olarak ders vermek ve bir öğretiyi benimsetmek amaçlıdır.

---

<sup>2</sup> Atatürk, edebiyatın toplum üzerinde yarattığı etkiyi bildiğinden Halide Edip'ten Millî Mücadele'ye ait gözlemlerini, Faruk Nafiz'den Türk tarihinin eski devirlerini yazmasını istemiştir. [ bkz. Bilge Ercilasun. (1997). Türk Edebiyatında Popülerlik Kavramı ve Başlıca Eserler. *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler I*, Akçağ Yay., Ankara, s. 421-449.]

<sup>3</sup> Tiyatroda prolog, *giriş*; exodus ise *sonuç* anlamına gelir.

<sup>4</sup> Aristoteles. (t.y.). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev). Remzi Kitabevi. (s. y.)



## İKİNCİ BÖLÜM

### HAYATI, ESERLERİ VE SANATI

#### 2.1. HAYATI

Faruk Nafiz, 18 Mayıs 1898 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Babası Orman ve Maadin Bakanlığı Başkâtiplerinden Süleyman Nâfiz Bey, annesi ise eski tüccarlardan İbrahim Necati Bey'in kızı Ruhiye Hanım'dır. Baba tarafından dedesi, Maliye Şurâsı âzalarından Morali Mustafa Rıfat Efendi; anne cihetinden dedesi, Hacılar Dergâhı Şeyhi Hacı Feyzullah-ı Nakşibendî'dir<sup>5</sup>.

İlköğrenimini Bakırköy Rüştüyesinde, liseyi Hadika-i Meşveret İdadisinde tamamlayan şairin, henüz on beş yaşında şiirleri, dergilerde yayınlanmaya başlamıştır. Üniversite olarak bir süre tıp fakültesinde okumuş fakat bu mesleği, mizacına uygun bulmadığından ve şiire olan tutkusu nedeniyle edebiyat dünyasına atılarak öğrenimini yarıda bırakmıştır. Mezuniyetine iki yıl kala tahsilini terk ederek şiire ağırlık vermiştir. Sanat alanında ilk defa bu dönemde dikkat çekmiş ve edebiyat çevresi tarafından tanınmaya başlamıştır. Kısa sürede Babıali'nin ilgisini çeken Faruk Nafiz'in şiirleri; *Peyâm-ı Edebî*'de (1913-1914), *Edebîyat-ı Umûmiye Mecmûası* (1916-1917), *Yeni Mecmûa* (1918), *Ümîd Mecmûası* (1919-1921), *Şair* (1918-1919), *Büyük Mecmûa* (1919), *Nedim* (1919) mecmûalarında; *Birinci Kitap*, *İkinci Kitap* gibi isimlerle sekiz kitap hâlinde çıkan şiir-nesir ve hikâye kitaplarında (1920-1921) ve *Yarın* (1921-1922) mecmûasında neşrolunmuştur<sup>6</sup>.

Şiire daha ziyade bir aşk şairi olarak başlayan Faruk Nafiz, I. Cihan Harbi'nin bittiği zor yıllarda kaleme aldığı ilk şiirlerinde aşk ve romantizme önem vermiştir. Devrin gençlerinin en çok okuduğu ve ilgi duyduğu şairlerin başında bulunan Faruk Nafiz'in bu başarısında Türkçeyi mükemmel kullanmasının rolü

<sup>5</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi, İstanbul, s. 5.

<sup>6</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, a.g.e., s. 5.

büyüktür. Orta yaş dönemine geldiği yıllarda ise şiirlerinde daha çok Anadolu'nun fakir insanlarıyla, çaresizlerin dertlerine tercüman olmaya çalışmıştır. Ülkenin Balkan Harbi, I. Dünya Savaşı ve İstiklâl Mücadelesi gibi zor yıllarına tanıklık ederek Anadolu halkının ıstıraplarını eserlerine yansıtmış böylece gençlik yıllarındaki romantizmin esintilerinden uzaklaşarak realizme yönelmiştir. Çok geçmeden “Memleket Şairi” olarak ünlenen büyük şairin; *Han Duvarları*, *Çoban Çeşmesi*, *Memleket Türküleri*, *Dağlar*, *Bugün Yoldan Geçenler*, *Allahısmaıradık* gibi memleket şiirlerinin tamamına yakını üslup ve mana açısından Anadolu havasından izler taşımaktadır<sup>7</sup>.

1917-1918'de *İleri* gazetesi yazı heyetine katılan Faruk Nafiz, 1922 yılında bu gazetenin temsilcisi olarak Ankara'ya gitmiş, aynı yıl Kayseri Lisesinde edebiyat öğretmenliğine atanmıştır<sup>8</sup>. Bu yolculuğun izlenimlerinden ünlü *Han Duvarları* şiiri doğmuştur. 1924'te Ankara Erkek Öğretmen Okulunda, 1925'te Ankara Kız Lisesinde edebiyat öğretmeni olarak görev almış ayrıca Ankara Lisesinde edebiyat okutmuştur. Ankarada'ki vazifesi sırasında *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesi ile *Türk Yurdu* dergisine çeşitli konularda yazılar yazmış, *Hayat* dergisinde<sup>9</sup> de bazı şiirleri yayınlanmıştır. 1932'de İstanbul'a nakledilen şair, önce İstanbul Vefa Lisesinde, daha sonra Kabataş Erkek Lisesi ile Arnavutköy'deki Amerikan Kız Kolejinde görev yapmış, 1933'te *Anayurt* adlı bir edebiyat dergisi çıkarmıştır<sup>10</sup>. Çamlıbel; Ankara ve İstanbul'da edebiyat öğretmenliği yaptığı bu yıllarda *Güneş*, *Tavus*, *Hayat*, *Yedigün* ve bizzat çıkardığı *Anayurd* dergileri dışında Ankara ve İstanbul'un muhtelif mecmûa ve gazetelerinde de şiirler, fıkralar, makaleler yazmış, söyleşiler yapmıştır.

<sup>7</sup> Evrim Yeşilyurt. (2002). *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri (Han Duvarları)*. Yeryüzü Yay. Ankara, s. 7-8.

<sup>8</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi, İstanbul, s. 5-6.

<sup>9</sup> Faruk Nafiz'in Türk edebiyatına kazandırdığı en büyük eserlerden biri de Behçet Kemal Çağlar'dır. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin eseri olan *Hayat* dergisinin yayınlandığı sıralarda Faruk Nafiz yanına daima Behçet Kemal'i de alarak gitmiş böylece onun tanınmasını sağlamıştır. 10. Yıl Marşı'nın “Türk'üz Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi / Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri.” dizelerini kendisi yazmış, diğerlerini ise Behçet Kemal yazmıştır. Sonrasında Faruk Nafiz, İstanbul'un Beyazıt semtindeki bir kahvede şiiri besteleyerek Cumhuriyet tarihine hediye etmiştir. Atatürk, bu marşa çok önem verdiğinden 6 Eylül 1936 tarihinde Beylerbeyi Sarayı'nın mermer salonunda Balkan festivali dolayısıyla yapılan bir baloda marşı, izleyicilerin söylemesini istemiş ancak çocuklar marşın birinci kıtasından sonra şaşırmıştır. Bu duruma çok sinirlenen Atatürk, salonda bulunan diğer davetlilerin marşa devam etmesi üzerine neşelenerek herkesle beraber kendisi de marşı söylemiştir.

[ bkz. Hilmi Yücebaş. (1974). *Faruk Nafiz Çamlıbel Bütün Cepheleriyle Hayatı Hatıraları Şiirleri*. y.y., İstanbul, s. 38. & s. 291. (Hilmi Ziya Ülken, *Faruk Nafiz Çamlıbel İçin Duygularım & Vehbi Cem Aşkun. Milli Edebiyatımızın Büyük Kaybı Faruk Nafiz Çamlıbel*, Dünya: 24.11.1973.)]

<sup>10</sup> Yücebaş, a.g.e., s. 7.

Ayrıca İstanbul’da *Akbaba* ve *Karikatür* gibi mizah dergilerinde “Deli Ozan” ve “Çamdeviren” takma adlarıyla mizahî ve satirik manzumeler de kaleme almıştır<sup>11</sup>.

Faruk Nafiz, 1946’da tek partili sistemden çok partili sisteme geçişe tekâmül eden yıllarda Celal Bayar’ın Genel Başkanı olduğu Demokrat Parti’den İstanbul milletvekili seçilmiş, politik yaşantısı 27 Mayıs 1960 darbesine kadar devam etmiştir<sup>12</sup>. Bu darbeye bütün milletvekili arkadaşlarıyla birlikte tutuklanarak Yassıada’ya gönderilen Çamlıbel, Haziran 1960 ila Eylül 1961 tarihleri arasına kadar burada kalmış ve meşhur “Yassıada Sorgusu” sonunda suçsuz bulunarak beraat etmiştir. Bu olaydan sonra politikadan çekilen Çamlıbel, bu dönemde Yassıada’da maruz kaldığı acı baskıyı anlatan, buradaki tecrübesinden esinlenerek yazdığı diğer şiirleriyle birlikte satirik dörtlükler tarzında düzenlediği *Zindan Duvarları* adlı kitabını çıkarmıştır<sup>13</sup>. Nizamettin Nazif Tepedenlioğlu, *Yeni İstanbul* gazetesinde Faruk Nafiz’e hitaben şöyle der:

“Sen benim neslimin en bulunmaz çiçeklerini derleyen kristal vazosuydun. Seni Yassıada’nın kara kayalarına çarpan hoyrat kader, senin kırılışının, parçalarının *Zindan Duvarları*’nda ‘çın çınn!’ ötüşünü duydukça beynine kurt girmiş Nemrut’a dönecektir”<sup>14</sup>.

Faruk Nafiz Yassıada dönüşü rastladığı eski arkadaşı Elif Naci’ye; “Ne mutlu sana politika ile uğraşmadığını kıskanıyorum.” der ve ona *Yassıada* başlıklı şu şiirini okur:

“Bilmiyor gülmeyi, sakinlerinin binde biri;  
Bir vatan derdi birikmiş bir avuçluk karada.  
Kuşu hicran getirir, dalgası hüsrân götürür;  
Mavi bir gözde elem katrasıdır Yassıada”<sup>15</sup>

“İçinde yüze yakın kıt’aların bulunduğu *Zindan Duvarları*’nda şair, Yassıada olaylarını ve mahkemelerini anlatan binlerce sayfalık gazete, dergi ve mahkeme zabıtlarını bir kenara atarak bu adada yaşadıklarını dört mısradan vermiştir. Böylelikle

<sup>11</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s. 6.

<sup>12</sup> 27 Mayıs 1960 darbesiyle çeşitli dünya görüşlerine sahip birçok yazar ve şair hapse atılır. Bunların başında Moskova’ya bağlı, komünizm propagandası yapan Nazım Hikmet ve Marksist sanatçılar gelir. Fakat bunlarla beraber milliyetçi, Turancı, dindar şair ve yazarlar da aynı akıbete maruz kalırlar. Tarihin en garip cilvelerinden biri olarak adlandırılan bu darbeyle, Türkiye’de tek partili dönemi sona erdiren Demokrat Parti’nin bütün üyeleri tutuklanarak Yassıada’ya kapatılır. Atatürk devrinin ünlü şairi, Faruk Nafiz Çamlıbel de bu tutukluların arasındadır. Yassıada’ya sürüldüğü devirde hayatının en olgun yıllarını yaşayan Çamlıbel, hapisanede hissettiği duyguları, rubailerle ifade ederek *Zindan Duvarları* adlı kitapta dile getirmiştir.

[ bkz. Faruk Nafiz Çamlıbel Yaşamı-Sanatı-Yapıtları. (1997). *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*, Engin Yayıncılık, İstanbul, s. 37.]

<sup>13</sup> Yeşilyurt, a.g.e. s. 8.

<sup>14</sup> Vahap Kabahasanoğlu. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yayınları, İstanbul, s. 80.

<sup>15</sup> Kabahasanoğlu, a.g.e., s. 81.

hem şiirin mahiyetini, özünü ve gücünü ön plana çıkarmış hem de vezin ve kafiye yoluyla birtakım kelime ve fikir oyunları yaparak okuyucunun duygularını sarsmayı başarmıştır”<sup>16</sup>.

Çamlıbel’in vücudu Yassıada’da yaşadıklarından sonra çökmeye başlamış ve son yıllarını Arnavutköy’deki evinde geçirmiştir. Eşinin ani ölümünün ardından çıktığı Akdeniz gezisi sırasında, Samsun vapurunda Kaş-Fethiye arasında seyrederken 8 Kasım 1973 günü bir gezi sırasında hayatını kaybeden Çamlıbel’in cenazesi, 11 Kasım 1973’te Zincirlikuyu Mezarlığına defnedilmiştir. Mezarı, Feriköy tarafına giden yolun üstünde bulunan, kubbe şeklindeki Şerif Muhittin Bey’in mezarını takip eden yokuştan aşağı inerken yüz metre ileridedir<sup>17</sup>.

## 2.2. ESERLERİ<sup>18</sup>

### 2.2.1. Şiir

*Şarkın Sultanları* (1918)

*Gönülden Gönüle* (1919)

*Dinle Neyden* (1919)

*Çoban Çeşmesi* (1926)

*Suda Halkalar* (1928)

*Bir Ömür Böyle Geçti* (Seçme Şiirler, 1933, 4 defa basılmıştır.)

*Elimle Seçtiklerim* (1934)

*Akarsu* (1936, 1940)

*Tatlı Sert* (Mizahî şiirler, 1938)

*Akıncı Türküleri* (1938, 1939)

*Heyecan ve Sükûn* (Seçilmiş şiirler, 1959)<sup>19</sup>

*Zindan Duvarları* (Yassıada şiirleri, 1967)

*Han Duvarları* (1969, 1973, 1974, 1976, 1978)

### 2.2.2. Roman

*Yıldız Yağmuru* (1936)

<sup>16</sup> Yeşilyurt, a.g.e., s. 34.

<sup>17</sup> Kabahasanoğlu, a.g.e., s. 10.

<sup>18</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s. 11-12.

<sup>19</sup> Çamlıbel’in olgunluk çağında yazdığı; Tanrı, din, ruh, vb. arayışların, fizik ötesi duyuların, tasavvufi ve mistik aşkların, renkli tabiat manzaralarının anlatıldığı şiirleri, iddiasız bir düşünce eseri niteliğinde olan *Heyecan ve Sükûn* adlı kitapta toplanmıştır.

[ bkz. Hilmi Yücebaş. (1974). *Faruk Nafiz Çamlıbel Bütün Cepheleriyle Hayatı Hatıraları Şiirleri*. y.y., İstanbul, s. 71. ( Ahmet Kabaklı, *Faruk Nafiz’in Şiirleri*. Türk Edebiyatı 3. Cilt, 1966.) ]

*Ayşe'nin Doktoru* (1949)

### 2.2.3. İnceleme

*Tevfik Fikret: Hayatı ve Eserleri* (1937)

### 2.2.4. Mizah

*Tatlı-Sert* (1938)<sup>20</sup>

### 2.2.5. Tiyatro

#### 2.2.5.1. Edebî temsiller

*Canavar* (Manzum piyes, 3 perde, 1925)

*Akın* (Manzum piyes, 3 perde, 1932, 1965)

*Özyurt* (Manzum piyes,3 perde, 1932, 1965)

*Kahraman* (Manzum piyes, 3 perde, 1933, 1965)

*Yayla Kartalı* (Sahne romanı, 3 perde, 1945)

*Ateş* (Manzum piyes, 2 perde, 1939)

*Dev Aynası* (3 perde, 1945)<sup>21</sup>

*İlk Göz Ağrısı* (4 perde, 1921)<sup>22</sup>

*Sevk-i Tabii* (3 perde 1925)<sup>23</sup>

*Vazife* (Piyes adaptasyonu)

*Hudekoğlu*

<sup>20</sup> “Faruk Nafiz Çamlıbel; ‘Çamdeviren, Deli Ozan, Akıllı Ozan, Kalender, İğne ile Kuyu Kazan’ takma adlarıyla karikatür ve mizah dergilerinde toplumu, toplum olaylarını ve bazı kişileri yerici şiirler yazmıştır. Bu şiirlerden bir kısmını *Tatlı Sert* adlı şiir kitabında toplamıştır. Gazel biçimde bir stille yazılan bu şiirler genellikle 11 ve 14’lü hece ölçüsüyle yazılmış olup sanat değeri yönünden kayda değer bir özellik taşımaz. Tem olarak günün şairlerini, ediplerini, şehirciliği, belediyeyi, milletvekillerini işler.”

[ bkz. Vahap Kabahasanoğlu. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yayınları, İstanbul, s. 32.]

<sup>21</sup> *Dev Aynası*, Darülbedayi’de oynanmış bir piyes adaptasyonudur. Komedi türündedir ve yayınlanmamıştır.

<sup>22</sup> *İlk Göz Ağrısı*, Paul Hervieu’in *Le Dedale* adlı eserinden 1921’de uyarlanmış bir piyes adaptasyonudur. 4 perde olup 13 Ekim 1921’de Ferah Tiyatrosunda oynanmıştır.

<sup>23</sup> *Sevk-i Tabii*, H. Kistemaekers’ten adaptedir, 1925’te Sermet Muhtar Alus ile birlikte oynanmış ancak yayınlanmamıştır.

### 2.2.5.2. Mektep temsilleri<sup>24</sup>

*Bir Demette Beş Çiçek* (1933)

*Yangın* (1933)

*Belki Bir Gün* (1946)

## 2.3. SANATI

Çamlıbel şiire, bir “gönül iklimi” olan memleketinin yerel ve güncel atmosferine uygun bir “aşk şairi” olarak başlamış ve 1918’den 1930’lara kadar olan zaman içinde Türk edebiyatının başarılı aşk şairleri arasında sayılmıştır. Şiire aruz ölçüsüyle başlayan, ilk şiirlerini bu doğrultuda yazan Faruk Nafiz; aruzu, bir Türk vezni hâline getiren Muallim Naci, Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal serisinin son usta şairidir<sup>25</sup>.

Aruz ölçüsünü Türkçe kelimelere kolaylıkla uygulayan şairin, hece veznine geçişinde Rıza Tevfik, Mehmet Emin ve Ziya Gökalp’in etkisi vardır. Zira Çamlıbel’in şiirlerinin yayınlanmaya başladığı *Yeni Mecmûa* dergisi editörleri, genç şairlerden sade Türkçe ve hece vezni kullanmalarını istemişlerdir. Buradan hareketle Çamlıbel, 1928’de yayınladığı *Çoban Çeşmesi* adlı şiir kitabını aruzdan ziyade hece ölçüsüyle yazmış, koşma tarzı ve heceyle yazdığı şiirlerini ayrı bir bölümde kullanmıştır. Şair, Milli Edebiyat akımının da etkisiyle memleket meselelerini işlediği eserlerinde genellikle hece veznini kullanmıştır<sup>26</sup>. Bu tip şiirlerde muhteva ve

<sup>24</sup> Faruk Nafiz’in bu okul piyeslerinin yanı sıra *Kanbur* isimli manzum bir mektep temsili daha vardır. Ancak bu oyun, tamamlanmadığından yarım kalmıştır. Eserin mevcut kısmı, 1922 yılında *Yarın* dergisinde yayınlanmıştır.

<sup>25</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s.7.

<sup>26</sup> 1928 yılında Faruk Nafiz, Erenköy’de halasının köşkünün karşısında sahile yakın bir köşte oturan, devrin tanınmış kadın şairi Şükûfe Nihal’le tanışır. Faruk Nafiz’in halasının kızı olan İffet Halim Oruz da Şükûfe Nihal’le arkadaştır. Böylece sık sık bir araya gelen Şükûfe Nihal, Faruk Nafiz ve İffet Halim Oruz yazdıkları şiirleri önce birbirlerine okur sonra da tenkit eder ve yorumlar yaparlar. Bu gruba ara sıra Celal Sahir, Halide Nusret Zorlutuna, Behçet Kemal Çağlar ve Nazım Hikmet de katılır. Faruk Nafiz’in aruzdan heceye geçişi, bu grup içinde başlar ve bu tutumu diğer sanatçı arkadaşlarına da tesir eder. İffet Halim Oruz buluşmalardaki edebî atmosferi şöyle anlatır:

“Nazım Hikmet, bizleri serbest vezinle yazmaya teşvik ettiği bu sıralarda benim ve Behçet Kemal’in heceye bağlı kaldığımızı ve Faruk Nafiz’in aruz vezninden heceye geçerken açık-kapalı heceleri kullanarak meydana getirdiği ahengi takip ettiğimizi söylemek isterim.”

Faruk Nafiz’in dahil olduğu bu grup genellikle İffet Halim Oruz’un şarkvari döşenmiş odasında toplanmaktaydı. İffet Halim Oruz 1928’de Diyarbakır’a gittikten sonra ise Şükûfe Nihal, bu toplantıları kendi evinde devam ettirmek istemiştir.

tema ön plana çıktığından dış yapı, ahenk ve sanatsal özellikler ikinci planda kalmaktadır. Nitekim aruzun ritim ve ahenk bakımından daha güçlü olması, heceyle çok uzun mısralı şiirler yazılamaması gibi sebeplerle Çamlıbel, ömrünün sonlarına doğru tekrar aruza dönmüştür<sup>27</sup>.

Gençlik yıllarında edebî hayata atılan Faruk Nafiz, ilk şiirlerini I. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru yılginlık ortamında romantik duygular altında kaleme almıştır. *Eserlerimin Rûhu ve Temâşây-i Zûlmet* adlı şiirleri<sup>28</sup>, Faruk Nafiz henüz on beş yaşındayken *Peyâm-ı Edebî* (1913-1914) adlı dergide yayınlanmıştır. Edebiyata olan tutkusu nedeniyle üniversiteyi terk eden Çamlıbel'in tahsilini tamamlamamasına rağmen edebiyat öğretmeni olarak görev yapabilmesinin nedeni daha yirmi-yirmi beş yaşlarındayken *Şarkın Sultanları* (1918), *Gönülden Gönüle* (1919) ve *Dinle Neyden* (1919) adlı üç şiir kitabının yayınlanmış, ülke çapında duyulmuş ve tanınmış olmasıdır<sup>29</sup>. Faruk Nafiz bu dönemde Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti'ye mahsus yapmacık duyguların etkisindedir. Buna rağmen toplum ve yurt konularından uzak, günlük maceraları veya kara sevdaları işleyen, romantik, dokunaklı ve fazlasıyla yanık bir içlilik taşıyan bu şiirlerini; hoş bir söyleyiş ve sade bir dille yazmıştır<sup>30</sup>. Henüz genç yaşta yönünü belirlemiş olan Çamlıbel'in, ömrü boyunca sayısız süreli yayında yazıları yayımlanarak döneminin en üretken şairleri arasına yerleşmiştir.

*Bizim Kuşak ve Ötekiler* adlı hatıra kitabında Baki Süha Ediboğlu, Faruk Nafiz'in edebî başarısını şöyle açıklamıştır:

---

[ bkz. Hilmi Yücebaş. (1974). *Faruk Nafiz Çamlıbel Bütün Cepheleriyle Hayatı Hatıraları Şiirleri*. İstanbul. s. 11. & Vahap Kabahasanoğlu. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Hayatı*. Toker Yay., İstanbul. s. 11.]

<sup>27</sup> Vahap Kabahasanoğlu. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yayınları, İstanbul, s. 33-37.

<sup>28</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel'in yazılış bakımından en eski şiirleri sırasıyla şunlardır:

1913 Mayıs'ında *Eserlerimin Rûhu*,

1913 Haziran'ında *Temâşây-i Zûlmet*,

1913 Ağustos'unda *Muhâbere ve Muhâvere*,

1914 Ocak'ında *Âşiyân-ı Harâb*,

1914 Mart'ında *Saat* başlıklı şiirini yazmıştır.

İlk şiirlerinde Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti üslubu ile Cenâp Şahabettin, Tevfik Fikret, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in etkisi görülür. Zaten ilk şiirlerinden olan *Sabah*, *Sahil Akşamları*, *Sana Dair*, *Şebâb-ı Giryân*, *Leyâl-i Uhrevî*, *Sabah İbadetleri*, *Şehitlerin Mezarlığı*, *Mevsimler*, *Sonbahar*, *Bir Yolculuk* 21 Mayıs 1914 ile 6 Aralık 1917 tarihleri arasında *Servet-i Fünûn* mecmuasında çıkmıştır. Bu şiirlerden bazıları da Celâl Nuri'nin *Edebiyat-ı Umumiye* ve *Yeni Mecmua*'da yayınlanmıştır.

[ bkz. Vahap Kabahasanoğlu. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yayınları, İstanbul, s. 29.]

<sup>29</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel Yaşamı-Sanatı-Yapıtları. (1997). *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*. Engin Yayıncılık, İstanbul, s. 44.

<sup>30</sup> Hilmi Yücebaş. (1974). *Faruk Nafiz Çamlıbel Bütün Cepheleriyle Hayatı Hatıraları Şiirleri*. İstanbul, s. 70. ( Ahmet Kabaklı, *Faruk Nafiz'in Şiirleri*. Türk Edebiyatı 3. Cilt, 1966.)

“Dönemin gençlerinin en çok okuduğu şairlerin başında yer alan Çamlıbel’in bu başarısında Türkçeyi mükemmel biçimde kullanmış olmasının payı büyüktür. Çamlıbel daha sonraki yıllarda şiirine başka duygu ve düşüncelerini de getirdi ve yoksul insanların, dertlilerin acılarına ortak olmaya çalıştı”<sup>31</sup>.

Çamlıbel; şiirlerinin yanı sıra diğer eserlerinde de kelimelerini halkın arasından seçmiş, anlaşılabilir ve sade bir anlatım kullanmaya özen göstermiştir.

Yıllar ilerledikçe aşk şairliği vasfını kaybetmemekle beraber şiire başka temaları da konu etmeye başlamıştır. “Fakirlerin, mustarıların dert ortağı olmak; yeni şiire eski şiirden bazı asil çizgiler aksettirmek; ilhamını *Kıyas-ı Enbiya*’dan alan, yeni duygu ve düşünce şiirleri söylemek; şiire, ince İstanbul peyzajları işlemek vb. gibi türlü ilhamlar, teessürler; duygular, düşünceler, şiirlerine dikkate değer bir çeşitlilik vermiştir”<sup>32</sup>. Tiyatro oyunlarının zemininde de ağırlıklı olarak bu duygu ve düşünceler vardır. Zira Çamlıbel, romantik tragedyalardan ziyade “memleket şairi” kimliğine uygun oyunlar yazmıştır. Ancak bunu da romantik izlerle yaptığını söylemek mümkündür.

Faruk Nafiz, fazlasıyla romantik bir şair ve edebiyatçı olduğundan dili, kullandığı Türkçe bakımından her ne kadar sade olsa da melodram yüklü duygular içerir. Yapıtlarının hissiyatı yüksektir. Ayrıca eserlerinde romantizme özgü bir optimizm<sup>33</sup> de sezilir. Öyle ki ülke, savaş sonrası fakir ve bunalımlı bir dönemden geçerken o, aşka yönelmiş, insanların gönüllerini hafifletecek aşk şiirleri yazmıştır. Her daim iyiyi düşünen Çamlıbel; kariyerinin sonraki yıllarında gazeteciliğe yöneldiğinden bu hususta çok seyahat ederek Anadolu’nun farklı yerlerini gezme imkânı elde etmiştir. Böylece İstanbul dışında kalan Türkiye’nin ne kadar fakir ve yokluk içerisinde olduğunu anlayıp bundan etkilenen yazar yine de iyimser tavrını sürdürmeye devam etmiştir. Her ne kadar şiirlerinde ve tiyatro oyunlarında köylülerin acılarını işlese de eserlerinde sürekli olarak Türk gücüne övgü ve mutlu sona giden bir umut görülmektedir. Zira Faruk Nafiz’in eserlerinde vatan ve millete duyulan sevgi, çalışkanlık, dürüstlük ve azimle bütün engellerin üstesinden gelinir, insan az şeye sahip olsa da sevdikleri ve memleket sevgisiyle mutluluğa ulaşabilir.

<sup>31</sup>Faruk Nafiz Çamlıbel Yaşamı-Sanatı-Yapıtları. (1997). Sanatı ve Kişiliği. *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*, Engin Yayıncılık, İstanbul. s. 9-10.

<sup>32</sup>Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s. 7-8.

<sup>33</sup> Optimizm: İyimserlik



Çamlıbel'in eserlerindeki bu romantik hava; heyecanlı, duygu yüklü ve hitabî bir dille desteklenir. Şiir ve tiyatro oyunlarında seyirciye/okuyucuya hitap eder gibi seslenmesi, karşısında görünmez (ya da duruma göre görünür) seyircilerin olduğunu varsayarcasına yazması, eserlerindeki ders ve mesaj verir havayı pekiştirmektedir. Buna örnek olarak ünlü şiiri *Sanat*'tan bahsetmek mümkündür. Bu şiirde Çamlıbel sanatla ilgili duygu ve düşüncelerini belirtmiş, bunu yaparken de görünmez sanatçılara hitap etmiştir: “Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken / Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz!” dizelerinde Batılı sanattan kendini ayrı koymakla birlikte kendileşmeye başlaması gereken Anadolu sanatçılarına değil muhtemelen şiiri asla okumayacak ve anlayamayacak olan Batılı sanatçılara hitap etmiştir. Dolayısıyla her ne kadar duygu-düşünce şairi olarak eserlerini politikadan uzak tutar görünse de aslında eserlerinde milliyetçi bir seslenişe rastlanmakta fakat savaş sonrası dönemde, milletin duyguları kabarmış olduğundan bu durum dikkat çekmemektedir.

Çamlıbel'in şiirlerinde; romantizmin yerini zamanla Memleket Edebiyatına yönelik realist konu ve temaların alması, edebî toplantılarda birbirinden farklı pek çok şairle etkileşim kurması gibi sebeplerle kullandığı ölçüler ve heceler dönem dönem farklılık göstermektedir. Serbest vezni savunan ve Çamlıbel'le yakın arkadaş olan Nazım Hikmet'in, arkadaşlarını serbest vezinle yazmaya teşvik etmesi nedeniyle Çamlıbel'in bu farklılıkları her zaman bilinçli olarak tercih etmediği anlaşılır. Çamlıbel asla serbest vezni kötülemediği, aksine her zaman şairlerin tek bir kalıpla sınırlı kalmaması gerektiğine inandığının altını çizmiştir. Bu konuda şahsi görüşü, her şairin kendi kişiliğine uyan ölçüleri tercih ettiği ve ona göre hissettiğini yazdığı şeklindedir. Hilmi Yücebaş, Çamlıbel'in ölümünden önceki dönemde Halis Erginer ile karşılaşmasını şöyle anlatır:

“Erginer kendisine, “Yeni manzumeleriniz var mı?”, diye sorar. Üstad, “Kıtalar yazıyorum, Halis Bey”, der. Gerçekten Akademi mecmuasında “Kıtalar” başlığı altında dördüklükler halinde şiirleri çıkıyordu. “Niçin rübaiyi denemiyorsunuz,” diyen H. Erginer'e, “Rübai daha çok fikir manzumesidir. Şiir o dar kalıba sığmaz”, diye cevap verir”<sup>34</sup>.

Enginer ardından *Rubai*'sini Çamlıbel'e okur ve Çamlıbel, Enginer'i tebrik ederek vezin konusunda dar görüşlü olmadığını kanıtlar.

<sup>34</sup> Yücebaş, a.g.e., s. 17.

Bununla beraber amlıbel'in yazdığı memleket şiirlerinin bir kısmı vezin, şekil, dil ve söyleyiş bakımından Türk halk edebiyatını andırır. Hece şiirlerinde aruzun imkân vermediği kelimeleri ve gramer şekillerini rahatlıkla kullanma imkânının bulunması, bu şiirlerde şairin daha sade ve farklı bir dil tabakasına geçişini kolaylaştırır. Bu dil tabakası halk şairlerinin asırlarca işledikleri dildir.

Faruk Nafiz, pek çok şiirinde “koşma” nazım şeklini kullanmıştır. Redif ve kafiye nin bolca kullanıldığı bu şekil, beraberinde halk şiirine ait kelime kadrosunu da getirmiştir. Gerçi Faruk Nafiz, şiirlerinin çok azını bu kelime kadrosuna açmıştır. Çoğu zaman o, Rıza Tevfik'in aksine bu tesiri sınırlı tutmaya gayret etmiştir. Buna rağmen “koşma” şeklinin telkin ettiği dil malzemesi, şairin dilini halk şiirine yaklaştırmıştır. Ancak tiyatro eserlerinde konular halk edebiyatındakilere benzese de hece ölçüsü açısından koşmaya uymamaktadır. Şair, tiyatro eserlerinde diyaloglar olduğundan dizeleri uzun tutarak 14'lü hece ölçüsünde karar kılmıştır.

Çamlıbel'in şiirlerinde görülen dilin kullanımı, konu, hece ölçüsü ve kafiye özellikleri gibi benzerlikler tiyatro oyunlarında da mevcuttur. Ayrıca eserlerinde tabiat önemli bir yer tutar, tabiat ve insan daima iç içe ele alınır. Daha önemlisi, insan tabiata dayalı imajlarla anlatılır. Oyunlarında şiirlerindeki benzer şekilde uzun, pastoral betimlemeler bulunması, oyuncuların ağzından böyle şairane dizelerin dökülmesi oyunlarındaki romantizmi vurgular. Faruk Nafiz'in şiirlerini, halk şiirine ve onun kelime kadrosuna yaklaştıran özelliklerden birisi de budur.

Faruk Nafiz sıkça deyimlerden de yararlanmışır. Ancak onun şiirlerinde ve tiyatro eserlerinde deyimler, sanatının bir niteliği olacak kadar sıklıkla kullanılmamış, konuşma dilinin doğal unsurları olarak ele alınmıştır. Bu tarz kullanım; oyun kişilerine doğallık kazandırmış, karakterlerin herkesin özdeşleşebileceği “halktan” insanlar olduğu hissini pekiştirmiştir. Bu da şüphesiz amlıbel'in Memleket Edebiyatı idealinden doğan bir unsurdur.

Faruk Nafiz'in eserlerinde Ziya Gökalp'ın şiirlerinde olduğu gibi halk edebiyatından alınmış bol malzemeye rastlanmaz. Masallardan, halk hikâyelerinden, türkülerden vb. alınmış bazı unsurlar, Anadolu peyzajları çizilirken veya Anadolu insanı ifade edilirken parça parça adeta dekoratif bir tarzda kullanılmışır. Bu uygulama, Memleket Edebiyatı anlayışına uyan bir davranış olsa da amlıbel halk edebiyatından bulabildiğinde malzeme kullanarak kendi eserlerini başka eserlerinin gölgesiyle boğmamıştır. Tadında referanslar yaparak incelikle Türk kültürüne göndermelerde bulunmuştur.

Mecazlar bakımından Faruk Nafiz, çok fazla bir yenilik getirmiş değildir. Eserlerinin çoğunda çıplak bir anlatımı tercih eden şairin hayallerinde sonsuzluk, tasarlayışında fazla bir derinlik olduğu söylenemez. Ancak mecazlarında görülen alegori, eserlerinde oldukça yer tutar. Timsalî şiir rağbeti az çok Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'den gelmektedir. *At, Çoban Çeşmesi, Hayat, Melekül Mevt, Mağara* gibi pek çok şiirleriyle tiyatro eserlerinin çoğu birer timsal etrafında örülmüştür<sup>35</sup>.

Çamlıbel, Memleket Edebiyatını benimseyen diğer şair ve yazarlarla beraber devrin modası olduğu hâlde ne bir masalı nazma çekmiş ne de manzum masallar yazmıştır. Devrin bu modası onun şiirlerine zaman zaman bir "masal atmosferi" yaratmak şeklinde aksetmiştir. Çamlıbel'in bir şair olarak romantik bir kişiliği olması nedeniyle aynı "masal atmosferi" tiyatro oyunlarında da görülmektedir.

Duygu ve düşünceyi bir arada yürüten, romantik ve realist konu ve hayatları işleyen, Türkçeyi yalın ve başarılı bir şekilde kullanımıyla ünlü olan Çamlıbel'in, tiyatro oyunlarına baktığımızda ilk olarak 1925'te basılan *Canavar* adlı piyesini görürüz. *Canavar*, dram türünde yazılmış manzum bir tiyatro eseridir. 1932 yılında yazdığı *Akın* ve *Özyurt* ile 1933 yılında yazdığı *Kahraman* da benzer şekilde dram türünde yazılan manzum oyunlardır. *Canavar*'da Anadolu'nun 'mütegallibe' denilen, mahalli yönetimi zorla ele geçirmiş ağa ve zorbalarından bahsedilir. *Akın* ise Orta Asya Türkleri arasında geçen bir olayın, destansı bir üslupta anlatımıdır. *Kahraman*, Mustafa Kemal Atatürk hakkında yazılmış bir oyundur. Bu oyunlar 1965 yılında yeniden basılmış ve Cumhuriyet'in 50. yılının şerefine Devlet Tiyatrolarında sahnelenmiştir. 1945 yılında yayınlanan *Yayla Kartalı*, Anadolu insanının sorunlarını işleyen bir eserdir ve bir süre şehir tiyatrosunda oynadıktan sonra filme alınmıştır<sup>36</sup>.

Memleket Edebiyatına uygun temaları ele alan bu manzum tiyatro eserlerinin yanı sıra Çamlıbel, pek çok çocuk oyunu da yazmıştır. 1928'te yazdığı *Numaralar* adlı manzum çocuk piyesi ile *Bir Demet'te Beş Çiçek* ve *Yangın* başlığı altında toplanan manzum tarzda yazılmış birçok çocuk piyesi vardır<sup>37</sup>. Çamlıbel'in *İlk Göz Ağrısı, Sevk-i Tabii, Dev Aynası* ve *Vazife* adlı dört tane de adaptasyon piyesi mevcuttur<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Yücebaş, a.g.e., s. 72-73. (Ahmet Kabaklı, *Faruk Nafiz'in Şiirleri*. Türk Edebiyatı 3. Cilt, 1966.)

<sup>36</sup> Yücebaş, a.g.e., s. 9

<sup>37</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1933). *Yangın*. 1. Baskı, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.

Faruk Nafiz Çamlıbel. (1933). *Bir Demette Beş Çiçek*. Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.

<sup>38</sup> Yücebaş, a.g.e., s. 9.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN EDEBİYATA YAKLAŞIMI

#### 3.1. MİLLİ EDEBİYAT

##### 3.1.1. Milli Edebiyat Akımının Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Tiyatro

1911'de Selanik'te başlatılan *Yeni Lisan* hareketi çerçevesinde *Genç Kalemler* dergisi etrafında toplanan Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ali Canip, Âkil Koyuncu'nun öncülüğündeki aydınlar, ilk defa “Millî Edebiyat”<sup>39</sup> kavramını ortaya atmışlar ve “Millî bir edebiyat millî bir dille yaratılabilir.” görüşünden hareketle Türkçenin sadeleşmesi ve gelişmesi için çaba harcamışlardır. Türk şair, yazar ve fikir adamları arasında kısa zamanda yayılan *Yeni Lisan* ve Millî Edebiyat anlayışı, zamanla bir edebiyat akımı hâlini alarak devrin hemen hemen bütün şair ve yazarları bu anlayış doğrultusunda eser vermiştir. Tanzimat sonrası ortaya çıkan siyasal gelişmeler sonucu Türklerin ana kaynaklara inerek “Türkçülük” fikri etrafında duyarlı bir edebiyat meydana getirmeleri olarak adlandırılabilen Milli Edebiyat, ilk Türkçe metinlerden başlayarak bugüne kadar gelen ve sonsuza kadar sürecek olan Türk milletinin karakterini yansıtan bir edebiyat akımıdır<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Milli Edebiyat akımının başlangıcını tayin etmekte edebiyatçılar arasında çeşitli tutarsızlıklar yaşandığından akımın hangi tarihler arasına yerleştirileceği, edebiyat tarihçilerinin cevaplandırmakta zorluk çektiği bir sorundur. Zira günümüzde bile kimi şair ve yazarların hâlâ bu anlayış doğrultusunda eserler verdiğini söylemek mümkündür. Bazı edebiyat tarihçilerine göre Milli Edebiyat, Tanzimat'la başlayan millî kaynaklara dönme teşebbüsleri sonucunda II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908'den Cumhuriyet'in ilanı olan 1923 yılına kadar devam eden dönemi; bazıları, 1911'de Selanik'te çıkan *Genç Kalemler* dergisinin yayımladığı *Yeni Lisan* hareketini; bazıları ise esas alır.

[ bkz. Ali İhsan Kolcu. (2008). *Millî Edebiyat I*. Salkımsöğüt Yay., Erzurum, s. 18.]

<sup>40</sup> Ali İhsan Kolcu. (2008). *Millî Edebiyat I*. Salkımsöğüt Yay., Erzurum, s. 19.

Profesör Ahmet Hamdi Tanpınar “Milli Edebiyat” olarak adlandırdığı Memleket Edebiyatı hakkında şöyle söylemiştir:

“Milli edebiyatı, kah halis bir Türkçede, kah eski veznimiz olan ve şimdi birkaç şairin elinde (Faruk Nafiz başta) bir nevi olgunluğa erişen hece vezniyle, kah Anadolu’ya ait mevzularda aradılar veya “halkı ve köylüyü düşünen ve yalnız ona hitap eden bir edebiyatta” yahut “büyük inkılap umdelerinin en yakın tatbik sahası olan yazılarda” veyahut “hamlesini sadece –iyi niyetten alan- vatani ve destani şiir ve folklor araştırmalarında” sandılar. Ortaya milli edebiyat diye “hayalle tatbikat arasında, olgunlaştırılmadan meydana getirilmiş bir yığın eser yahut eser olmamış bir çok teklif, nazariye attılar”<sup>41</sup>.

Tanpınar’a göre Memleket Edebiyatı sürekli geçmişe bakmayı ve geçmişte yeni şeyler keşfetmeyi gerektirir. Batı’nın bilim ve sanatta ilerlemesindeki en büyük etken de budur.

Yahya Kemal’e göre: “Edebiyatımız senelerden beri Avrupa mektebindedir ve artık memlekete dönmelidir. Edebiyat, bir toplumda kabuğun üstünde dolaşan meselelerle meşgul olursa o edebiyat kâfi derecede yerli olamaz”<sup>42</sup>.

İlber Ortaylı, edebiyatçılara yönelik şu şekilde bir tespit yapmıştır: “Toplum tarihinin sorunları çok kere edebiyatçının kalemi sayesinde anlaşılır ki bu eserlere siyasal hikâye denir.(...) Yazar daima bilim adamından önce farkına varır, yaşadığı ortamın...”<sup>43</sup>.

Nilgün Firidinoğlu ise İlber Ortaylı’nın bu tespitini bir adım daha ileri götürerek: “Erken Cumhuriyet Döneminin çoğu memur-bürokrat olan yazarların içinde buldukları siyasal atmosferi yaratan ideolojinin bizatihi kendisi yeniden ürettikleri, siyasal hikâye yazmaktan ziyade verili ideolojinin propagandasını yapmakta olduklarına değinir”<sup>44</sup>.

Döneminde etkili olan diğer edebiyat ve düşünce akımları, Cumhuriyet’ten sonra işlevsiz hale gelirken bu akımının etkin hâle gelmesinin bazı sebepleri vardır: “Cumhuriyetten sonra Anadolu’ya, onun insan ve coğrafyasına, folkloruna yönelen

<sup>41</sup> Vahap Kabahasanoğlu. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri*, Toker Yayınları, İstanbul, s. 25.

<sup>42</sup> Kabahasanoğlu, a.g.e., s. 25-26.

<sup>43</sup> İlber Ortaylı. (2005). *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kitapları, İstanbul, s. 129–130.

<sup>44</sup> Nilgün Firidinoğlu. (2011). Faruk Nafiz Çamlıbel’in ‘Kahraman Destanı’ ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, s. 86.

Millî Edebiyat, bir yandan bu konuları işlerken diğer yandan bütün gücüyle katıldığı yeni devletin ve onun inkılâplarının vecdiyle sanatına yeni konular eklemiştir”<sup>45</sup>.

Millî Edebiyat akımı hakkında eşitli edebiyatçıların ve tarihçilerin hemfikir olduğu nokta, kısa ifadeyle milli kaynaklara dönüş hareketidir. Çamlıbel’in de Yeni Lisan hareketi ve Millî Edebiyat akımından etkilendiğini, genel olarak 1930'larda başlayan Dil İnkılâbı'nın yapıldığı dönemlerde eserler kaleme aldığını hesaba katacak olursak oyunlarında kullandığı dil ve muhteva hakkında epey bir fikir sahibi olabilmek mümkündür.

Memleket Edebiyatına dair izlere, Türkiye’de özellikle tiyatrodaki halk kültüründen yararlanma düşüncesinin uygulamalarına bilinçsiz bir şekilde henüz Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinde başlanmıştır. Tanzimat döneminde yazılan oyunlar; konusunu Türk tarihinden alan oyunlar, İslâm tarihini ve başka milletlerin tarihlerini anlatanlar ve Şehname’den hareketle halk-iktidar ilişkisini anlatan oyunlar olmak üzere üç grupta değerlendirilebilir<sup>46</sup>. Tanınan edebiyatçıların arasından Şinasi, *Şair Evlenmesi*’nde, kasıtlı bir şekilde günlük konuşma dilindeki atasözü ve deyimleri sıkça kullanmış böylece memlekete özgü bir hava yakalamaya çalışmıştır. 1868 Nisan’ında İstanbul Gedikpaşa Tiyatrosunda ilk düzenli temsiller vermeye başladığında; Güllü Agop, tiyatroya seyirci çekebilmek için *Leylâ ile Mecnun* hikâyesini işlemiş, bu hikâyeyi, Dinibütün Mustafa Efendi’ye oyunlaştırmıştır. Recai-zâde Mahmut Ekrem’in 1874 yılında yazdığı *Çok Bilen Çok Yanılır* oyunu Arap folklorunun ünlü *1001 Gece Masalları*’ndan uyarlamadır<sup>47</sup>. Bu bağlamda Tanzimat Dönemi’nde folklordan çokça etkilendiğini söylemek mümkündür.

Meşrutiyet döneminde tarihî malzemeyi işleyen tiyatrolar ise konusunun büyük bir kısmını Osmanlı tarihinden alır. Bunlar, tarih ve siyasetin iç içe anlatıldığı oyunlar ve Sultan II. Abdülhamit dönemi ve sonrasını anlatan oyunlar olmak üzere iki ana başlıkta değerlendirilir.<sup>48</sup> Meşrutiyet Dönemi oyun yazarları arasında yerel mitolojiyi ve tarihî malzemeyi önemseyip oyunlarında en çok kullanan Abdülhâk Hamid Tarhan olmuştur. Tarhan’ın; konusunu mitolojiden, efsane ve masallardan, tarihî olaylardan alan oyunları şunlardır: *Nesteren* (1877), *Eşber* (1880), *Zeynep*

<sup>45</sup> Mehmet Akif İnan. (1998). Ana Hatlarıyla İlk Dönem Cumhuriyet Şiiri. *Yeni Türkiye [Cumhuriyet Özel Sayısı IV / Kültürel Değerlendirme]*, Yıl: 4, s. 23-24, Eylül – Aralık 1998, s. 2905.

<sup>46</sup> Abdullah Şengül. (2009). Türk Tiyatrosunda Tarih. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-II Winter, s. 1936.

<sup>47</sup> Nail Tan. (2010). Atatürk Dönemi Tiyatro ve Opera Çalışmalarında Türk Halk Kültüründen Nasıl Yararlanıldı?. *I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> Eklenme Tarihi: 18.04.2010, Alınma tarihi: 07.03.2012

<sup>48</sup> Şengül, a.g.m., s. 1936.

(1908), *Garam* (1912), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *İbn-i Musa* (1917), *Hakan* (1935). 1874'te yazdığı *Sabrü Sebat* oyununda ise yetmiş üç atasözü ve otuz altı deyim kullanmıştır. *Feraizcizâde Mehmet Şakir Evhamî* (1885-86) oyununda da geleneksel gölge ve orta oyunu tiplerinden yararlanmıştır.

Musahipzâde Celâl ise oyunlarında Türk halk edebiyatından, halk tiyatrosundan, gelenek ve göreneklerden bilinçli bir şekilde yararlanmasını bilmiştir. *İstanbul Efendisi* (1913-14) ve *Kaşıkçılar* (1920) oyunlarında bu özelliği açıkça görülmektedir<sup>49</sup>.

Cumhuriyet Dönemine girildiği andan itibaren gerçekleşmesi açısından uzak bir ideal olan “Turancılık”tan ziyade Anadolu coğrafyası gibi sınırlı bir alanda yoğunlaşmaya çalışan “Türkçülük” ve “Milliyetçilik” anlayışı dönemin ruhuna paralel bir değişim göstererek edebiyat ve şiirde etkili olmuştur. Böylece erken Cumhuriyet Döneminde, 1923-1938 arasında cumhuriyet rejiminin kazanımlarını, Kemalist doktrinleri öven her türde sayısız edebiyat metni üretilmiştir. Özellikle tiyatro eserleri; yazınsal etkilerinin yanı sıra sahne üzerinde temsilinin mümkün olması, halkodalarında ve halkevlerinde<sup>50</sup> tiyatro kolları aracılığıyla kasabalara ve dolayısıyla okuma yazma bilmeyen kitlelere ulaşma imkânı sunması nedeniyle ayrıca önemsenmiştir.

Atatürk zamanında amatör tiyatro çalışmalarının merkezi önceleri Türk Ocakları, 1932 yazından itibaren de halkevleridir. Faruk Nafiz'in en ünlü tiyatro

<sup>49</sup> Tan, a.g.m.

<sup>50</sup> Halkevleri: Cumhuriyetin ilânını takip eden yıllarda halkın eğitimiyle ağırlıklı olarak Türk Ocakları ve Millet Mektepleri uğraşmıştır. Kitap ve dergi yayıncılığı, kütüphaneleri, dil ve edebiyata dair çalışmaları, köycülük faaliyetleri, kır gezileri ve sportif etkinlikleriyle Türk Ocakları halk eğitimi alanında önemli bir yere sahiptir. 1929'da açılan Millet Mektepleri ise halka yeni harflerle okuma yazma öğretmek amacıyla kurulmuş, yeni harfler yaygınlaşıp okuma yazma bilenlerin sayısı belli bir sayıya ulaştıkça kapanmıştır. Türk kültürünü korumak ve geliştirmek amacıyla açılan bu iki kurumun işlevini yitirmesi üzerine 19 Şubat 1932'de açılan halkevleri, Atatürk'ün direktifleriyle kurulmuş ve kısa zamanda Türkiye'nin dört bir yanına yayılmış çok önemli bir kültür kurumudur. Halkevleri çalışmaları Cumhuriyet Halk Fırkasının parti programındaki ilkeler doğrultusunda yürütülmüştür. Bu kurumlar 1932-1951 yılları arasında Türkiye'nin toplumsal ve kültürel tarihinde önemli roller oynamıştır. Başta Atatürk olmak üzere, dönemin önde gelen devlet adamları zaman zaman halkevleri çalışmalarına bizzat katılmak suretiyle bu kurumları desteklemişler, böylece geniş halk kütlelerinin halkevlerinde yapılan faaliyetlere katılımını sağlamışlardır.

[ bkz. Fusun Üstel. (1997). *Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul.

Günver Güneş. (1990). *İzmir Türk Ocağı Faaliyetleri 1923-1931*. Dokuz Eylül Üniversitesi, AİİTE, İzmir, s. 34-92.

Kenan Akyüz. (1986). Türk Ocakları. *Belleten*, nr. 196, Ankara, s. 201-228.

Nurhan Karadağ. (1998). *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1923-1951)*. Kültür Bakanlığı Yay. , Ankara, s.125-163.]

eseri olan *Akın* da yazıldığı yıl 4 Ocak 1932 tarihinde Ankara Halkevinde oynamış ve aynı yıl Darülbedayi’de tekrarlanarak sonrasında sık sık sahnelenmiştir<sup>51</sup>.

Cumhuriyetin onuncu yılı dolayısıyla dönemin tanınmış yazarları; “Kemalizm”in yaygınlaşmasını sağlamak, devrimleri benimsetmek ve Türklük bilincini geliştirmek için yaşanan kültür devriminin coşkusunu yansıtan, halkçılık ve ulusçuluk ilkesiyle bağlantılı oyunlar yazmıştır. Birçoğu mektep müsamere ve halkevleri için hazırlanmış oyunlar içerisinde Atatürk’ü bir şahsiyet olarak ele alan tiyatro sayısı çok azdır<sup>52</sup>. Tiyatro yazarları, Mustafa Kemal’i Millî Mücadele ve Cumhuriyetin kurulmasındaki rolü itibarıyla ele almayı tercih etmiş, “vatan sevgisi, mücadele, kahramanlık” gibi erdemleri Mustafa Kemal’in şahsında sembolleştirerek anlatmıştır. Oyunlarda Mustafa Kemal, efsanevi görünüş ve özelliklerin yanında, gelecekte özgürlüğünü kaybetmiş bütün insanlar için bir umut olup bağımsızlık mücadelesi veren milletler için bir hürriyet kahramanıdır<sup>53</sup>. Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Kahraman* adlı oyunu bu anlayış doğrultusunda verilen en başarılı eserlerden biridir.

O dönemde güzel sanatlar çalışmalarının kaynağını Türk tarihinin, Türk halk kültürünün ve Cumhuriyet’in getirdiği yeni değerlerin oluşturmasını isteyen Atatürk, bu amaçla bazı oyunların konularını bizzat kendi vermiştir. Böylelikle Cumhuriyetin ilk döneminde yazılan oyunların büyük bir kısmı; Türk Mitolojisi, Türk destan ve efsaneleri ile İslâmiyet öncesi Türk tarihini konu alan eserlerden oluşur. Türk tarihine yönelişin kapılarını açarak Türk kimliğini anlatma ve tanıtmaya taşıyan bu oyunlarla uluslaşma süreci desteklenmek istenir<sup>54</sup>. Zira Atatürk bu amaçla, oyunların metinlerini bir dramaturg gibi inceleyip düzeltmiş, ilk temsillerinde de hazır bulunmuştur<sup>55</sup>. Benzer bir şekilde tarih konusuna eğildiği zaman Faruk Nafiz

<sup>51</sup> Nail Tan. (2010). “Atatürk Dönemi Tiyatro ve Opera Çalışmalarında Türk Halk Kültüründen Nasıl Yararlanıldı?” <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> Ekleme Tarihi: 18.04.2010, Alınma tarihi: 25.03.2012.

<sup>52</sup> 1932-1938 yılları arasında kaleme alınan tiyatro oyunlarından *Mete* (Yaşar Nabi, 1932) , *Attilâ* (Behçet Kemal Çağlar, 1935) ve *Attilâ* (M. Kemal Ergenekon, 1936) gibi kahramanlar ile Atatürk arasında benzerlikler kurulmuş; *Çoban* (Behçet Kemal Çağlar, 1933) ve *Bayönder* (Münir Hayri Egeli, 1934) gibi oyunlarda da Atatürk’e mitolojik özellikler verilmiştir.

[ bkz. Müzeyyen Buttancı. (2002). Atatürk’ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansıması. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 3 Sayı: 2, s. 58.]

<sup>53</sup> Sevdâ Şener. (1998). *Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, s. 89. & Abdullah Şengül. (2009). Türk Tiyatrosunda Tarih. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4 /1-II Winter, s. 1969-1971.

<sup>54</sup> Şengül, a.g.m., s. 1955.

<sup>55</sup> Atatürk’ün sipariş verdiği, üzerinde çalıştığı, provalarını izlediği oyunlar: *Bayönder*, *Özsoy*, *Taş Bebek* ve *Bir Ülkü yolu* (Münir Hayri Egeli, 1934), *Akın* (Faruk Nafiz Çamlıbel, 1932).

1932-1938 yılları arasında Atatürk’ün Tarih Tezine uygun olarak yazılmış konularını eski Türk tarihinden alan tiyatro eserleri: *Mete* (Yaşar Nabi, 1932), *Akın* (Faruk Nafiz Çamlıbel, 1932, 1965), *Özyurt* (Faruk Nafiz Çamlıbel, 1932, 1965), *Çoban* (Behçet Kemal Çağlar, 1933), *Öz Soy*



Çamlıbel'e *Akın*, *Özyurt*, *Kahraman* üçlemesini yazdırtmıştır. *Akın*'ın yazılışını denetlemiş, editörlüğünü yapmış ve hatta sonunu değiştirmiştir<sup>56</sup>.

Tiyatro ile ilgili "Tiyatro bir memleketin kültür seviyesinin aynasıdır." sözlerini sarf eden Atatürk, bu tavrıyla aslında Memleket Edebiyatına öncü olmuştur, denilebilir. Bu dönemdeki ulusal bilincin oluşturulması ve millete tanıtılması furyasından etkilenen Faruk Nafiz Çamlıbel de bu memleket sevdasını derinden hissederek akımın bir öncüsü haline gelmiştir.

### 3.1.2. Milli Edebiyatın Faruk Nafiz'in Eserlerindeki Yansınmaları

Faruk Nafiz; çocukluk ve gençlik yıllarına denk gelen Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarında çeşitli yurt felaketi ve ıstırapları içinde büyür. 1922'de *İleri* gazetesi muhabiri olarak Anadolu'ya geçen şair, bir müddet Ankara'da kaldıktan sonra edebiyat öğretmeni olarak Ulukışla yoluyla Kayseri'ye gider. Faruk Nafiz'in Anadolu'yu içinden tanınmasına fırsat veren bu yolculuk, 1928'de daha geniş bir imkânla tamamlanır. Zira devrin Maarif Vekili Mustafa Necati'nin riyasetinde "Şark Vilayetlerini Tedkik Heyeti"nde bulunan şair, bu heyetle hem Sivas, Erzincan, Gümüşhane, Trabzon, Erzurum illerini gezme hem de dönüş yolculuğunda da Kastamonu'yu tanıma fırsatı bulur. O dönemde bir İstanbul şairi olan Çamlıbel için çok yeni bir tecrübe olan bu çeşit vatan içi seyahatler, Çamlıbel'in Anadolu'yu tanınmasına fırsat tanıyarak edebiyat hayatında bir dönüm noktası oluşturur. Böylelikle Çamlıbel'in sanatında bir Memleket Edebiyatı oluşturma ideali yer tutar<sup>57</sup>.

Memleket Edebiyatı yapmak Çamlıbel için o yıllarda üzerinden geçen fırtınalarla sarsılmış, fakirleşmiş Anadolu'nun bu hâlimden istifade eden bir gösteriş yapmaktan ve her türlü siyasi maksatlarla yabancı ideolojilerden uzak, samimi bir hareket olarak görülmüştür<sup>58</sup>. Bu anlayıştan yola çıkan dönemin pek çok sanatçısı gibi Çamlıbel de Doğu ve Batı edebiyatından etkilenmeyi kökten reddederek tamamen kendine has bir akım ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ne yazık ki bu düşünce

---

(Münir Hayri Egeli, 1934), *Sümer Ülkerleri* (Ahmet İsmet Ulukut, 1934, *Attilâ'nın Düğünü* (S. Behzat Budak, 1934), *Attilâ* (Behçet Kemal Çağlar, 1935), *Attilâ* (M. Kemal Ergenekon, 1936), *Timurhan* (Yaşar Feyzi Kutlu Kalkancı, 1934), *Hakan* (Abdülhak Hâmid Tarhan, 1935).

[ bkz. Müzeyyen Buttanrı. (2002). Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansması. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 3 Sayı: 2 Aralık, s. 35.]

<sup>56</sup> Okay, a.g.e., s. 2895.

<sup>57</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s. 8.

<sup>58</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, a.g.e., s. 9-10.

Çamlıbel'in de dâhil olduğu birçok edebiyatçının eserlerinin zenginleşmesini engellemiştir. Zira yabancı etkileşim ve farklı fikirlerin paylaşımı edebiyatı ve sanatı daima besleyen ve geliştiren unsurlardır. Çamlıbel, sanatını bu yeni etkileşimlere kapatarak kendisini sadece ulusal düzeyde kıyaslanabilir bir sanatçı olarak yetiştirdiğinden hem Batı hem de Doğu'dan beslenen yabancı başka edebiyatçılarla kıyaslanamayacak bir fakirlik yaratmıştır. Aruz veznini Türkçeye katma yönündeki çabaları ve dili başarılı kullanımı tartışılmamakla beraber sanatının diğer öğeleri buna nazaran zayıftır. Tiyatro eserleri; temel olarak aynı unsurlardan etkilenmiş, dış etkenlere maruz kalmayarak tek çizgide ilerlemek durumunda kalmıştır.

Faruk Nafiz'e göre sanat, yerlidir ve her millet kendi sanatını yapmalıdır. Onu bu bakışa sürükleyen başlıca sebep, döneminde çok baskın olan Batı hayranlığıdır. Çamlıbel'in içinde bulunduğu sanat çevresinde Batı sanatının dünyaya hâkim olması, sanatçılarda bu metodları alıp kullanma zorunluluğu oluşturmuştur. İstanbul'un sanat çizgilerini tamamen kozmopolit bulan Çamlıbel, bu tutuma karşılık olarak Memleket Edebiyatını öne sürerek bu konuyla ilgili düşüncelerini *Sanat* şiirinde şu mısralarla dile getirir:

“Yalnız senin gezdiğin bahçede açmaz çiçek,  
Bizim diyarımız da bin bir baharı saklar!”<sup>59</sup>

Şiir, Çamlıbel'in sanat anlayışını dile getiren bir manifesto niteliğindedir. Şiirde Batı sanatını dışlamaya çalışırken aslında bütün yabancı sanatları dışlar ve kapılarını dışarıya kapatarak içe dönük bir tutum sergiler. Kabahasanoğlu'nun da ifade ettiği gibi: “Çamlıbel Batı'nın lüks olarak nitelendirdiği sanatına mukabil bizim dertlerimizi işleyecek yerli sanatımızı ele almamızı ister”<sup>60</sup>. Yine *Sanat* şiirinde Çamlıbel:

“Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken  
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz.”<sup>61</sup>

Çamlıbel, sadece Batı'yı değil bütün bir dünya sanatını dışlamaktadır. Bir yandan kendi kültürüne yönelirken bir yandan da koca bir Doğu ve Uzak Doğu sanatının perdelerini kapamıştır. Çamlıbel'in Memleket Edebiyatı akımı altında edebiyata yaklaşımı biraz dar görüşlü ve tutucu kaçtığından eserleri hakkında yapılacak pek çok eleştiri onun bu eksikliğinden kaynaklanır, denilebilir. Her ne

<sup>59</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s. 21.

<sup>60</sup> Kabahasanoğlu, a.g.e., s. 72-73.

<sup>61</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, a.g.e., s. 22.

kadar dönem itibarıyla Anadolu sanatına kucak açma, onu anlamaya ve kendi sanatına dâhil etmeye çalışmak takdir edilesi ve önemli bir çalışma olsa da Çamlıbel'in, diğer bütün edebiyatları reddetme tavrı gelişmeyi engeller bir durum arz etmektedir.

Faruk Nafiz, *Sanat* şiirinde Batı ve Anadolu sanatını mukayese ettiği gibi aslında Batı medeniyeti ve sanatı hayranları ile Anadolu'yu yeni bir ilham kaynağı olarak görenler arasında da karşılaştırma yapar. Çamlıbel; o yılların heyecanıyla ortaya konan ancak kendi kaynaklarından beslenmek istemeyerek gülünç bir taklitçilikle yetinmeyi tercih eden sanat anlayışına karşı çıkar. Zira Meşrutiyet Döneminde olduğu gibi devrinde birçok şair ve yazar folklordan yararlanmıştı. Ancak bu şiirlerin, roman ve hikâyelerin büyük bir kısmı sadece o devrin havasını yansıtan birer malzemeden ibarettir. Kendi öz kaynaklarımızla Batı'nın tekniğini birleştiren, çağdaş nazım biçimleri ve ifadelerle işleyen türden eserler değildir. Bu yüzden Ziya Gökalp'in; gelişmiş milletlerin kültürü, ilkel milletlerin ise folkloru olduğuna dair düşüncesi, dönemin bu zihniyette eser veren sanatçıları için yerindedir. Zira folklor malzemesi, işlenmedikçe kültür hâline gelemez. Taklit, folklorun saflığını öldürerek onu yüksek sanat eserlerinin malzemelerine dönüştürür<sup>62</sup>. Ancak Faruk Nafiz'in *Han Duvarları* adlı şiiri, Anadolu'nun ıstırabına yerinde ve kuvvetli çizgilerle temas etmiş, perişan hâliyle bile güzel ve sevimli bir vatanda yaşayan halkımızın incelik ve üstünlüklerini gösteren iyimser bir edebiyat yaratmıştır. Ayrıca bu ve buna benzer şiirlerinde asırlar önce yaşamış olan Karacaoğlan'ın şiirlerine ilham olan yurt güzelliklerine ait motifleri Batı'dan gelen realizm cereyanı ile başarıyla kullanmıştır<sup>63</sup>. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken bir şey vardır: Çamlıbel'in hem tiyatro gibi Batı'dan gelen edebî türlerde ürünler verdiği hem de şiirlerinde romantizm, tiyatro eserlerinde ise realizm ve romantizmin izleri görüldüğünden şair, savunduğu düşüncelerle ters düşmüş, amacına hizmet edecek şekilde özellikle Batı edebiyatının kaynaklarından beslenmiştir.

"Milli Edebiyat yaklaşımının bir parçası, Faruk Nafiz'in eserlerinde dilin sade kullanımı olarak kendini belli eder. Zira Çamlıbel, halkın konuştuğu ve anlayabileceği arı bir Türkçe kullanmaya özen gösterir. Özellikle Cumhuriyet Döneminde Atatürk'ün başlattığı dili sadeleştirme, özüne döndürme ve saray dili

<sup>62</sup> Evrim Yeşilyurt. (2002). İnci Enginün Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri*. Türk Edebiyatı Klasikleri. Yeryüzü Yayınevi, Ankara, s. 41.

<sup>63</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s. 9-10.

olan Osmanlıcadan uzaklaştırma çabaları onun bu tutumunda etkilidir. 1960-1961 yılları arasında yazdığı *Ana Dili* adlı şiirinde Çamlıbel atalarının dilini, gönül dili olarak nitelendirir ve Memleket Edebiyatını temsili bir yorum yapar. Ninesinin dilini ölçü olarak kabul ederek bu doğrultuda eserler verir<sup>64</sup>.

“Hangi sözlerle ninem gönlünü açmışsa bana,  
Ben o sözlerle gönül vermedeyim sevgilime.  
Sözlerim ninni kadar duygulu olmak yaraşır,  
Bağlıdır çünkü dilim gönlüme, gönlüm dilime...”<sup>65</sup>

Çamlıbel’in Memleket Edebiyatı yaklaşımını yansıtan en büyük eseri şüphesiz *Han Duvarları* adlı ünlü şiiridir. *Han Duvarları*’nın yanı sıra *Kızıl Saçlar* gibi pek çoğu *Hayat* dergisinde (1926-1928) yayınlanan *Çoban Çeşmesi*, *Sanat*, *Yolcu ile Arabacı*, *Çankaya*, *Kız Hüseyin’i Vurdular*, *Memleket Türküler*, *Bugün Yoldan Geçenler* gibi şiirleri, *Canavar* ve *Akın* gibi tiyatro oyunları da bu yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıkmış eserlerdir<sup>66</sup>.

### 3.2. TİYATRO SANATINDA ETKİLENDİĞİ AKIMLAR

Faruk Nafiz Çamlıbel, yerel sanata büyük önem vermiş, edebî kişiliğinin her aşamasında yerel ve kültürel mirastan yararlanmıştı. Her ne kadar Batı edebiyatından etkilenmemeyi savunsa da yapıtlarında Batı’dan da izler görmek mümkündür. Bu anlamda Çamlıbel’in tiyatro eserlerini Türk tiyatro geleneğinde belirli bir yere yerleştirmek zordur. Zira Çamlıbel her gelenekten biraz alarak Memleket Edebiyatını temsilen döneme ait yeni bir tiyatro geleneği oluşturmuş ve kullanmıştır. Bu sebeple öncelikle Türk tiyatro geleneğindeki çeşitli ekollere göz atmak yararlı olacaktır.

#### 3.2.1. Köylü Tiyatrosu Geleneği

Kırsal bölgelerde, köylerde görülen, daha çok yöresel yaşamdan konularını alan seyirlik oyunların oluşturduğu bir tiyatro geleneğidir. Kökleri geçmişe dayanan bu geleneğin etkin olduğu eserlerde;

- “1- Bolluk, sevgi, savaş, kıskançlık, yoksulluk gibi konular işlenir.
- 2- Köy seyirlik oyunu da denilen bu oyunlar sözlü gelenek içinde yer alır. Oyunların içeriği ve yapısı, yörelere göre farklılıklar gösterebilir.

<sup>64</sup> Kabahasanoğlu, a.g.e., s. 74.

<sup>65</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, a.g.e., s. 21-22.

<sup>66</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel Yaşamı-Sanatı-Yapıtları. (1997). Sanatı ve Kişiliği. *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*, Engin Yayıncılık, İstanbul. s. 9-10.

- 3- Oyuncular genellikle profesyonel değildir.
- 4- Kılık değiştirme, kişileştirme, maskeler ve müzik oyun içinde yer alabilir.
- 5- Köylü tiyatrosu geleneği içinde yer alan oyunlarda kalıplaşmış sözlerin yanı sıra doğaçlamalar da bulunur<sup>67</sup>.

1950 sonrası köyden yetişenlerin beslediği köy edebiyatı sahnede yankısını bulmuş ve 1960-1970 yılları arasında tiyatro sahnelerimizde birçok köy oyunu oynanmıştır. Köye ait konuları işleyen oyunlarda; kadının durumu, aile ilişkileri, köyün öteki meseleleriyle birlikte ele alınır. Bu akım, Cumhuriyet sonrasında Çamlıbel'in *Canavar* (1925) piyesinden çıkmıştır demek mümkündür<sup>68</sup>. Bunun dışında Faruk Nafiz'in *Ateş* (1939)<sup>69</sup> adlı manzum piyesi ve beş okul piyesini topladığı *Bir Demette Beş Çiçek* adlı kitaptaki mektep temsilleri de köylü tiyatrosu geleneğine uygun birer örnektir. Sevgi ve savaş konularını içeren, köylülerin savaştaki yerini anlatan *Ateş*'te kişiler tarafından kullanılan dil, yöresel izler taşımaktayken *Demette Beş Çiçek*'te<sup>70</sup> öğrencilik, yoksulluk, kıskançlık ve sevgi gibi Anadolu insanını tasvir eden konuları işlenir.

### 3.2.2. Halk Tiyatrosu Geleneği

Geleneksel halk tiyatrosunun en yaygın oyunları; meddah, karagöz ve orta oyunu, köylü tiyatrosu geleneğine göre toplumsal sanat anlayışına ve tiyatroya biraz daha yaklaşmış türlerdir. Oyuncular, az çok profesyonel kimselerdir. Bu oyunlar da doğaçlama geleneğine bağlıdır. Halk tiyatrosu içinde yer alan oyunlar, şehirlerde belli bir sahne anlayışı içinde sergilenir<sup>71</sup>.

Türklerin Orta Asya'da bulunduğu dönemlerde Çin'deki gölge oyunlarından ve oradaki geleneklerden etkilenecek oluşmuş tiyatro türü, Batı'daki tiyatro anlayışından farklıdır<sup>72</sup>. Türk kavimlerinin Batı'ya göçmesinden sonra antik Yunan'dan gelen tiyatroculuk geleneği ile tanışan Türk kültürü, Faruk Nafiz'in oyunlarında daha fazla yer etmiştir<sup>73</sup>. Çamlıbel, her ne kadar şiirde halk edebiyatından etkilenmiş olsa da tiyatrodaki, Doğu'ya ait gelenekten izlere pek rastlanmaz.

<sup>67</sup> Metin And. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Turhan Kitabevi, Ankara.

<sup>68</sup> İnci Enginün. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergah Yayınları, İstanbul, s: 158.

<sup>69</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1939). *Ateş*. Ahmet Said Basımevi, İstanbul.

<sup>70</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1933) *Bir Demette Beş Çiçek*. Sühulet Kitabevi, İstanbul.

<sup>71</sup> And, a.g.e.

<sup>72</sup> Adnan Turani. (1980). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi: 2. cilt*. Remzi Kitabevi.

<sup>73</sup> Turani, a.g.e.

### 3.2.3. Batı Tiyatrosu Geleneği<sup>74</sup>

Batı'da antik Yunan kültüründen gelen bu tiyatro geleneği, Türk kültürüne Tanzimat'la beraber girmeye başlamıştır<sup>75</sup>. Çevireler, uyarlamalar ve ilk denemelerle kendini gösteren Batı tiyatrosu geleneği, günümüze kadar olgunlaşarak gelmiş gerek Devlet tiyatroları gerekse özel tiyatrolar tarafından kurumsallaştırılarak devam etmektedir.

Millî Edebiyat Döneminde Türkçülük akımı, tiyatrodada daha fazla hissedilir. Yakın tarih, Türk dünyası idealleri tiyatro eserlerine konu olur. Ancak savaş yılları olduğundan tiyatro eserlerinde ekonomik sorunlar, karamsarlık, yılgınlık gibi konular da ele alınır. Siyasal ve belgesel nitelikli oyunlar, İstibdat Dönemi eleştirileri, saray yaşamı, sosyal dramlar ve aile dramları tiyatrodada ilgi görür.

Günümüzde realizm, romantizm, modernizm, sürrealizm ve post-modernizm gibi pek çok akımdan etkilenerek şekillenen geleneğin en basit ve sade hâlleri, Tanzimat Döneminden itibaren özellikle Cumhuriyet Döneminde ülkemizde yaygınlaşır. Faruk Nafiz de bu gelenekten etkilenen edebiyatçılardandır. Modernizm ve sonrasında gelen akımlar, Çamlıbel'in çağına uygun olmasa da şairin eserlerinde, realizm ve romantizmden izlere sıkça rastlanır<sup>76</sup>.

Çamlıbel'in *Ateş*<sup>77</sup> adlı oyunu, Türk köylü tiyatro geleneğinden izler taşımaya rağmen eser, realist bir açıdan da ele alınabilir. Bu anlamda hem halk geleneği hem de Batılı geleneğine ait bir tiyatro oyunu olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. Bunun yanı sıra Faruk Nafiz'in *Akın* ve *Özyurt*<sup>78</sup> gibi pek çok oyununda klasik Yunan tiyatrosundan izlere rastlanır. Modern Batı tiyatro geleneğinden farklı olarak klasik Yunan tiyatrosu, biçimsel ve içerik açısından daha tutucudur. Kahramanlık konularının, belli bir biçimde anlatıldığı klasik tiyatrodada prolog, exodus ve araya giren koro parçalarına rastlanır<sup>79</sup>. Her ne kadar Çamlıbel bu biçimsel açıdan tutucu geleneğe körü körüne uymasa da bundan etkilenmediğini söylemek mümkün değildir. *Akın*'da prolog bölümü, *Kahraman*<sup>80</sup>'da da klasik tiyatrodaki koro niteliğinde sayılabilecek birer giriş ve sonuç şarkısı vardır. Ayrıca kişilerin işleniş

<sup>74</sup> Daria De Bernardi Ferrero & Erendiz Özbayoğlu. (1990). İtalyan Kültür Heyeti.

<sup>75</sup> And, a.g.e.

<sup>76</sup> Faruk Çil. (2008). *Atatürk İlke ve İnkılapları*. Güven Yayınevi/Eğitim Dizisi, İstanbul. s. 56.

<sup>77</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1939). *Ateş*. Ahmet Sait Basımevi, İstanbul.

<sup>78</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1932). *Akın*. T.C. Maarif Vekâleti Derleme Müdürlüğü. & Faruk Nafiz Çamlıbel. (1965). *Özyurt*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

<sup>79</sup> Aristoteles. *Poetika*. İsmail Tunalı. (Çev). Remzi Kitabevi.

<sup>80</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1965). *Kahraman*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Nurgök Matbaası, İstanbul.

biçimi, oyun ilerledikçe heyecanın dramatik bir şekilde artması ve sonunda olayın tragedyalara özgü bir şekilde sonlanması da klasik Yunan tiyatrosundan izler olduğunu, gösterir. Benzer şekilde *Özyurt* adlı oyunda bir koro, girişte şarkı söyleyerek seyirciyi/okuyucuyu oyuna hazırlayarak oyunu sunar.

### 3.2.4. Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu<sup>81</sup>

Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar geçen döneme Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu denir. Türk tiyatrosunun oyuncusunu, yazarını yetiştirdiği bu dönemde, Ankara'da da Devlet Konservatuarı kurulmuş böylece tiyatro, Anadolu'ya da açılmıştır. Daha önceden olduğu gibi Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyet Döneminde de olumlu çabalarıyla tiyatronun her aşamasında öncü olmuştur<sup>82</sup>.

Konusunu Türk tarihinden alan Cumhuriyet tiyatroları içerisinde en fazla işlenen konu Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyetin anlatıldığı oyunlardır<sup>83</sup>. Verilmek istenilen düşüncenin sanat kaygısının önüne geçtiği bu oyunlarda, şahıs kadrosu, dekor kurgusu ve üslûp yönünden bazı eksiklikler görülür. Oyunların büyük bir kısmı; dönemin heyecanı içinde alelacele yazılmış, fikrî ve estetik derinliği olmayan, resmî tarih anlayışına uygun eserlerdir. Kişilerin iyi işlenemediği piyeslerde karakterler, inandırıcılıktan uzak kukla tipler olarak bırakılmıştır<sup>84</sup>. Bu dönemde yazılan oyunların önemli bir kısmı halkevleri tiyatro kolu için yazılmıştır<sup>85</sup>.

Cumhuriyet Dönemi tiyatro eserlerinin oluşumuna bakıldığında her oyunu etiketle belirleyip bunların yalnızca belli bir akıma bağlı olarak yazıldığını söylemek zordur. Modern trajedinin kişileri artık krallar, prensler değil günlük yaşam içinde pek göze batmayan sıradan insanlardır. Komedinin kahramanları arasındaysa krallarla soytarılar yan yana olabilmektedir. Ayrıca dram türünün kapsamının da oldukça genişlemiş olduğunu söylemek mümkündür.

<sup>81</sup> And, a.g.e.

<sup>82</sup> And, a.g.e.

<sup>83</sup> Abdullah Şengül. (2006). Dünden Bugüne Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Konulu Oyunlar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Atatürk Özel Sayısı*, s. 171-180.

<sup>84</sup> İlber Ortaylı. (2001). Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerine. *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kit., İstanbul, s. 167.

<sup>85</sup> Şengül, a.g.m., s. 1970.

Faruk Nafiz, -türlerin tarihsel özünü korumakla birlikte- alışlagelmiş türlerin yalnızca birinin içinde yer almayan oyunlar yazmıştır. Zira Çamlıbel'in eserlerinden *Kahraman* ve *Canavar*'da trajik kişiler, günlük yaşamdan alınır ve Cumhuriyet Dönemine uygun bir özellik arz eder. Ancak *Akın* ve *Özyurt*'ta içerik olarak Cumhuriyet Döneminde yaygın olan kurtuluş, bağımsızlık, milliyetçilik ve vatan sevgisi gibi konular işlense de oyun kişileri hanlar, prensler ve prensesler olup klasik Batı geleneğinin bir parçasıdır.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### TİYATRO OYUNLARININ İNCELENMESİ

#### 4.1. Tiyatro Oyunlarının Tanıtımı

##### 4.1.1. Edebî Temsiller<sup>86</sup>

##### 4.1.1.1. Canavar (1925)<sup>87</sup>

Çamlıbel'in ilk tiyatro oyunu olan *Canavar*, manzum bir şekilde yazılmış üç perdelik bir piyestir ve tür olarak Memleket Edebiyatının temsillerinden biridir. Kişilerin ve olay örgüsünün dramatik gelişimi ve kurgusu, oyunun bir sinema filmi olarak uyarlanmasını sağlamıştır.

Faruk Nafiz, Kayseri'de edebiyat öğretmenliği yaptığı yıllarda yazdığı bu eserde, karşılaştığı Anadolu insanının sorunlarını dile getirir. *Canavar*, bu yönüyle Anadolu edebiyatı içinde izlenimlere dayanan ilk tiyatro eseridir.

*Canavar*'da Osmanlı devrinin son günlerinde köylünün nasıl yalnız bırakıldığı, eşrafın köylüyü para gücüyle nasıl baskı altında tuttuğu ve jandarmayı emri altına aldığı acı bir tonla dile getirilir. Daha sonra yazılan yüzlerce köy piyesinin başlangıcında Faruk Nafiz'in *Canavar*'ı vardır. Eserin bir kısmı Milli Memûa'da, tamamı ise 1925 yılında *Türk Yurdu* dergisinde tefrika edildikten sonra 1926 yılında kitap hâlinde basılmıştır. (1926, 1944, 1965)<sup>88</sup>

Bu çarpıcı konu, Türk tiyatrosunda ve romanında çokça işlenmiş olup ağalar tarafından ezilenlere, hazır ideolojik reçeteler sunan edebî ürünlerin ortaya

<sup>86</sup> Çamlıbel'in oyunlarında Osmanlı Devleti'nin son dönem sosyal, kültürel ve düşünce hayatını, Cihan Harbi'nin yıkıntılarını ve Milli Mücadele izlerini görmek mümkündür. İlk defa 1924'te İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sahneye konulan Halit Fahri Ozansoy'un *Baykuş* isimli oyununda sezdirilmeye çalışılan Anadolu'nun problemleri Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar*, *Kahraman*, *Ateş*, *Yayla Kartalı* gibi oyunlarında şuurdu olarak ele alınır.  
[ bkz. İnci Enginün. (2007). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. Dergâh Yay., İstanbul.]

<sup>87</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1925). *Canavar*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

<sup>88</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel Yaşamı-Sanâtı-Yapıtları. (1997). *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*. Engin Yayıncılık, İstanbul, s. 54.

çıkmasında etkili olmuştur. İlk defa 20 Nisan 1925'te Darülbeday-i sanatçıları tarafından oynanan *Canavar*, 1948'de filme alınmıştır.<sup>89</sup>

“Kurtuluş Savaşı’ndan önceki yıllarda hatta mütareke yıllarında bile ince bir aşk, hicran şairi olarak tanıdığımız Faruk Nafiz, Anadolu’yu gezdikten sonra sert, ateşli bir memleket şairi olmuştur. Geçtiği, uğradığı ıssız ve viran olmuş köyler, kıraç ovalar, yanık yaylalar, şaire aşk neşidelerini unutturmuş, şair memleket havalarını beslemeye başlamıştır. *Canavar*, işte bu değişimin ürünüdür. Ancak *Canavar*, Faruk Nafiz’in düşündüğü gibi bir yankı uyandırmamış, eleştirilere maruz kalmıştır.

Bizim müdhiş facia, gülünçlü oyun oldu.

Canavar’ın dişleri söküldü, koyun oldu.

Bunun sebebi oyunun temsilinin kötü olması ya da eserdeki ahengin eksik oluşu değil eserdeki mısraların birbiriyle ilgisinin olmamasıdır. Bu dengeyi bozan mısralar, eserden çıkınca eser bozulmamakta ancak yine de beklenen şiddeti gösterememesine neden olmaktadır”<sup>90</sup>.

Dolayısıyla bu durum, ele aldığı konu ve temalar bakımından sosyo-politik bir önem arz etmesine rağmen oyunun başarısına gölge düşürmüştür.

#### 4.1.1.2. Akın (1932)<sup>91</sup>

Üç perde ve manzum piyes şeklinde yazılan *Akın*, Çamlıbel’in Memleket Edebiyatı adına verdiği eserlerin en önemlisi olmakla beraber Türk edebiyatında eşine az rastlanılan bir oyundur. 14’lü hece ölçüsü barındıran, kafiyeli manzume bir eser olup klasik destansı öğeler içermektedir.

Yazıldığı yıl Ankara Halkevinde 4 Ocak 1932’de oynanan *Akın*, aynı yıl Darülbedayi’de tekrarlanır ve ondan sonra da sık sık sahnelenir<sup>92</sup>. *Akın*’ın sahneye konma tertibatı ayrıca basılır. *Akın*, Cumhuriyetinin ilanının 50. yıldönümü dolayısıyla 1973’te Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından da başarılı bir şekilde sahneye konulmuştur<sup>93</sup>. *Akın*’ın sahnede canlandırılması esnasında Mustafa Kemal ve Muhsin Ertuğrul arasında geçen bir anı, Lütfi Ay’ın kaleminden şu şekilde anlatılmaktadır:

<sup>89</sup> İnci Enginün, (1998). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Dergâh Yay., İstanbul, s. 198.

<sup>90</sup> *Akşam* gazetesi, 23 Nisan 1925.

<sup>91</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel .(1932). *Akın*. Devlet Matbaası, İstanbul.

<sup>92</sup> Nail Tan. (2010). “Atatürk Dönemi Tiyatro ve Opera Çalışmalarında Türk Halk Kültüründen Nasıl Yararlanıldı?” <http://ekitap.kulturizm.gov.tr> Eklenme Tarihi: 18.04.2010, Alınma tarihi: 25.03.2012.

<sup>93</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel Yaşamı-Sanatı-Yapıtları. (1997). *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*. Engin Yayıncılık, İstanbul, s. 57.

“Yıl 1931...Düzgün, örgütlü bir şehir tiyatrosu halinde yeniden yaşantıya kavuşan “Darülbedayi”, o zamanlar sayısı on beşi geçmeyen kadrosuyla yeni bir Anadolu turnesine çıkmıştır. İlk uğrağı yine Ankara’dır. En büyük seyircisi de yine Atatürk.

Atatürk; bir yıl önce tarihi sözleriyle şeref verdiği bu sanatın gönülleri tok çocuklarını bir akşam sofrasında konukluyor, onlarla uzun saatler oturup meslekleri, sanatları üzerinde konuşuyor. Bu konuşma bir an öyle bir biçim alıyor ki Atatürk, kurula başkanlık eden Muhsin Ertuğrul’dan oynadığı yapıtlardan birinin bir sahnesini, bir parçasını huzurunda temsil etmesini, oynamasını veya yüksek sesle okumasını rica ediyor. Muhsin, sahne dışında kalabalık bir topluluk içinde bile uzun boylu konuşmaktan kaçınacak kadar sıkılgan bir insandır. Mesleği ile ters gibi görünen fakat kendisini yakından tanıyanlarca bilinen bu huyu yüzünden Atatürk’ün buyruğunu yerine getiremiyor. Bunu önce bir sanatçı kaprisi sayan Atatürk, gücenir gibi oluyor hatta öfkeleniyor. Uzun ısrar ve tartışmalardan sonra Muhsin, arkadaşlarının da yardımıyla kendisini kandırmayı başarıyor. Fakat Atatürk isteğinden vazgeçmiyor. “Peki,” diyor. “Seninle bir bahse girelim: Sana bir piyes göndereceğim, bunu oynayacaksın, ben de gelip seyredeceğim. Ama dikkat et, rolünü iyi oynayamazsan seni bizzat ben eleştireceğim, kötü bir aktör olduğuna inanacağım; iyi oynarsan o zaman da gerçek bir sanatçı olduğuna inanacağım.”

Muhsin, bu bahsi kabul ediyor ve Atatürk’ün buyruğunu, bu biçimde memnurlukla yerine getireceğini söylüyor.

Yıl 1932...Aradan uzunca bir zaman geçmiş ama Atatürk bu bahsi unutmamıştır. Bir gün Muhsin, oynanmak üzere gönderdiği bir piyesi alıyor. Bu piyes, Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın* adlı piyesidir. Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya, batıya yayılıp genişlemelerini anlatan bir destan.

Muhsin ve arkadaşları 1932 yılının ilk aylarında *Akın*’ı oynamak üzere hazırlığa başlıyorlar. Dekorlar, kostümler yapılıyor. Roller dağıtılıp ezberleniyor. Yapıtta Türk hakani İstemi Han’ı Muhsin Ertuğrul oynayacaktır. Öteki roller; Galip, Emin Belig, Hüseyin Kemal, Talat, Neyyire Neyir, Şaziye ve Esra arasında bölünüyor. Provalar ilerlerken Atatürk birkaç defa yapıtın hazır olup olmadığını soruyor. Nihayet yapıt oynanacak duruma geldikten sonra temsillere başlanacağı Atatürk’e bildiriliyor ve şubat ayının ilk haftalarında *Akın* oynanıyor.

Başta Muhsin olmak üzere yapıtta rol alan bütün sanatçıların ne büyük bir heyecan içinde olduklarını kolayca düşünebilirsiniz. Atatürk ilk defa Tepebaşı Tiyatrosuna gelecek ve temsili izleyecektir.

...

1932 yılının 19 Şubat akşamı Atatürk, *Akın*’ı görmek üzere Tepebaşı Tiyatrosuna geliyor...O gece Türk tiyatrosu için tarihsel ve unutulmaz bir gecedir.

Perde açılıyor. Şehir Tiyatrosunun doğuşunda ve gelişmesinde çok emeği geçen eski vali Muhittin Üstündağ, Atatürk’ün yanındadır ama o, piyesi seyretmiyor. Bütün dikkati ile Atatürk’ün yüzünde her an bir memnurluk veya öfke çizgisinin belirmesini bekliyor.

Temsil ilerledikçe Atatürk'ün ilgisi artıyor, bakışları yumuşuyor ve ilk perde kapanmak üzere iken Muhittin Üstündağ, yanaklarından iki damla yaşın süzüldüğünü görüyor.

Bu arada birinci perde kapanmıştır. İlk alkışlar, en değerli alkışlar Atatürk'ün locasından yükseliyor. Temsilden sonra başta Muhsin olmak üzere yapıtta rol alan sanatçıları yanına kabul eden Atatürk; hepsini tebrik ediyor, güzel sözlerle hepsinin gönlünü hoş ediyor ve teşvik ediyor. Sonra Muhsin'e dönerek:

“Bahsi kazandın. Sen bizim en değerli sanatçımızsın.” diyor<sup>94</sup>.

“Akın, Türk tarihine ait çok kuvvetli bir eserdir. Çamlıbel, bir inci gibi dizdiği güzel Türkçe kelimelerin arasına bütün bir tarihle beraber özlü fikirleri de sıkıştırmaya muvaffak olmuştur”<sup>95</sup>.

Türk Tarih Tezi doğrultusunda yazılan ve Atatürk'ün; “Biz bugünkü Türkler Orta Asyalıların çocuklarıyız. Kuraklık nedeniyle anayurtlarını terk etmek zorunda kalan ve medenî bir ulus olan Türkler, akınlar sonunda ulaştıkları her yerde medeniyeti başlatmışlar ve batının en uç noktası olan Anadolu'ya gelerek orayı kendilerine yurt edinmişlerdir. Anadolu'daki medeniyetin sahibi Türklerdir. Anadolu yüzlerce yıldır yoğrula yoğrula Türk'ün öz yurdu olmuştur.” görüşünü işleyen *Akın* ve onun devamı olan *Özyurt* oyunları, Atatürk'ün isteği ile kaleme alınmıştır<sup>96</sup>.

*Akın*, girişteki Talebe'nin sunumuyla da Türk Tarih Tezi'nden yola çıkıldığını belli etmekte ve gençler için eğitim amaçlı yazıldığı imajını vermektedir. Türklerin Orta Asya'daki yaşayış biçimleri, göç etme sebepleri, kişilerin birbirleriyle olan bağları bu oyunda aşk hikâyesiyle süslenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

#### 4.1.1.3. Özyurt (1932)<sup>97</sup>

Üç perdelik manzum bir piyes olan *Özyurt*'un, Çamlıbel'in diğer oyunlarından farklı olarak realizmden uzak olduğunu söylemek mümkündür. Çamlıbel, bütün olaylara ve yabancılara dair izlenimini, geldiği topraklara tamamen yabancı Orta Asya Türklerinin mübalağalı bakış açısından anlatır. Oyundaki kişilerin olayları yorumlaması, realist bir oyuna nazaran farklıdır. “Zira Çamlıbel'e göre Türkler; geldikleri her yere uygarlık getirmişler, bir nevi *Uygarlık Tanrısı* görevi

<sup>94</sup> Lütfi Ay. (1973). Atatürk ve Tiyatro. *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, C.57, Ankara, 1973.

<sup>95</sup> Muhsin Ertuğrul. (1993). Akın ve Kafatası. *Gerçeklerin Düşleri*, Özdemir Nutku (Haz.), s. 114.

<sup>96</sup> Necat Birinci. (1993). *Faruk Nafiz*. Boğaziçi Yayınları, İstanbul, s. 74-75.

Necat Birinci. (2000). Faruk Nafiz Çamlıbel. *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul Kitabevi, s. 315-367.

<sup>97</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1932). *Özyurt*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Ankara.

yapmışlardır”<sup>98</sup>. Türk kültürünün diğer bütün kültürler üzerindeki üstünlüğü vurgulanmış fakat bu yapılırken durmadan kim olduğu belirsiz “yerli” kültür kötülenmiştir. Çamlıbel, Türklerin Anadolu’ya hangi tarihlerde geldiklerini ve geldiklerinde ne tür bir kültürle ve insanlarla karşılaştıkları gibi soruların ucunu açık bırakmıştır.

Yapısal olarak Çamlıbel bu oyunda, diğer oyunlarına kıyasla çok daha yaratıcı davranmış, bir yazar olarak gelişme göstermiştir. Girişteki levhalar, türküler ve düğün türküsü antik Yunan tiyatrosu geleneğinin, Türk kültürüne başarılı bir yorumu olmuştur. İkinci perdedeki kişilerin sürekli değiştiği yüksek tempolu diyaloglar, son derece başarılıdır. Perdeler gereksiz uzatmalardan uzak, kısa ve öz olmasına rağmen çok şey anlatmaktadır.

*Akın*’da olduğu gibi *Özyurt*’ta da klasik Yunan geleneğinin izlerine rastlanmaktadır. Girişteki levhalar, burada akıncıların türkü söylemesi Yunan tragedyasındaki koroları andırır. Bunun dışında yine olay örgüsünün biçimi, oyunun sonundaki katliam, tragedyaya geleneğine ait gibidir. Ancak *Akın*’daki gibi *Özyurt* da epik bir kahramandan yoksundur. Erkeklerin hepsi yiğit savaşçılar, kadınların hepsi güzel ve masum prenseslerdir.

*Özyurt*’ta klasik Yunan geleneğinden gördüğümüz izler, sadece tragedyaya geleneğine ait değildir. Başozan ve Başbilgiç geldiğinde Demir Han’ın son yirmi yıllarını anlatan konuşması destansıdır (*epik*). Bunun sebebi sadece konuşmanın uzunluğu değil hikâye içinde hikaye anlatılmasıdır. Homeros’un eserlerinden örnek verecek olursak *Odise Destanı*’nda Odiseus’un başına gelenler, esasında evi İthaka’ya dönüş yolculuğundan ibarettir ve bu maceralar (Kiklopla karşılaşması vs.) Odiseus’un başına, farklı zamanlarda gelen, eve dönüş yolculuğu sırasında başkalarına anlattığı olaylardır<sup>99</sup>. Kısacası hikâye anlatmak (hikâyenin içinde hikâye anlatılması) destanların özelliklerinden biridir. *Binbir Gece Masalları*’nda da Prenses Şehrazad’ın anlattığı hikâyelerin içerisindeki kişilerin de birbirlerine hikâyeler anlattığı görülür. Böylece Doğu’nun destanı sayılabilecek bu yapıtta da “hikâye içerisinde hikâye” fenomenasına rastlanılır<sup>100</sup>.

Demir Han’ın konuşmasında yapısal olarak epiği andıran bir başka unsur ise tekrar sanatının çok olmasıdır:

<sup>98</sup>Abdullah Şengül.(2002). Tiyatro Edebiyatımıza Osmanlı Öncesi Türk Tarihinin Etkisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: IV, Sayı: 1, s. 9.

<sup>99</sup>Homer (1941). *Odise*. Ahmet Cevat Emre (Çev). Türk Dil Kurumu.

<sup>100</sup>Alim Şerif Onaran. (2001). *Binbir Gece Masalları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

“Kırk bin kamçı bir anda kırk bin ata şakladı,  
Kırk bin at ufku buldu bir lahzada o hızla...” (s. 30.)

Tekririn epiğe yakışmasının sebebi, epiklerin lir eşliğinde metronomla melodik bir şekilde icra edilmesidir. Zaten hece ölçüsü kullanarak manzum tarzda yazan Faruk Nafiz’in bu eserinde de tekriri kullanması, oyuna müzikal bir tını vererek epik hissini kuvvetlendirmiştir.

#### 4.1.1.4. Kahraman (1933)<sup>101</sup>

Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Kahraman* isimli 1933 yılında yazdığı oyun, üç perdeden oluşan manzum bir piyes olmasına rağmen sanatçı, bu oyunu “destan”<sup>102</sup> olarak niteler<sup>103</sup>. Oysaki oyun, yazarın *Akın* ve *Özyurt* oyunlarından daha az destansıdır. Zira destansı (*epik*) bir kişi veya olay örgüsü yoktur. Kahraman, epik biridir ancak oyunun başkişisi değildir. Zira diğer kişiler de derinliği olmayan arketiplerdir.

*Kahraman*, Faruk Nafiz’in en kapsamlı olarak incelenebilen oyunlardan biridir. Hem toplumsal açıdan hem de bireysel açıdan Milli Mücadele’de Atatürk’e karşı nasıl bir bakış açısı oluştuğunu göstermekte hem de savaş sonrasında bile Atatürk’ün ne şekilde yansıtıldığını açıklamaktadır. *Kahraman* bu anlamda destansı ve mitik öğeler içermektedir. Dolayısıyla diğer oyunlara kıyasla realizmden daha uzaktır. Kişiler, Çamlıbel’in diğer oyunlarında olduğu gibi *Kahraman*’da da Anadolu köy tiyatrosundan ve klasik Yunan tiyatrosundan izler taşır. Oyunun konusu, kişilerin özellikleri ve olay örgüsünün geçtiği mekân itibarıyla köy tiyatrolarına benzer. Ancak Çamlıbel’in diğer oyunlarının aksine *Kahraman*’da başkişi bellidir. Hikâye, tamamen Hüseyin’in geçirdiği değişim hakkındadır. Hüseyin’in yaşadığı *katharsis* ve sonunda trajik bir şekilde öz kardeşinin katili haline gelmesi, klasik Yunan tragedyasından izler taşır.

Bunun yanı sıra girişte ve yedinci meclisten önce Hüseyin’in türkü söylemesi, *Akın*’da da gördüğümüz şekliyle klasik Yunan tiyatrosundan esinlenilmiş koro geleneğini andırır. Çünkü oyunun başında ve aralarda koronun olması klasik Yunan tiyatrosunun bir özelliği olup burada koro yerine Hüseyin’in türkü söylemesi,

<sup>101</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, (1965). *Kahraman*. İnkılap ve Aka Kitabevleri. İstanbul.

<sup>102</sup> Kitabın künyesinde tür destan olarak geçer, aslında bu biçimsel yönelim, kuşkusuz ileride göreceğimiz gibi içeriğin ve yazarın içinde devindiği ideolojinin kaçınılmaz sonucudur. Şiirsel dil yaratılmak istenilen Kahraman mitosunu perçinleştirmesi bakımından önemli ve bilinçli bir tercihtir. ( bkz. Firidinoğlu, a.g.m., s. 87.)

<sup>103</sup> İnci Enginün. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yay., İstanbul, s. 172.

Batılı geleneğin Anadolulaştırılmasının kanıtıdır. Koro sayesinde kişilerin değişimleri vurgulanarak seyircinin/okuyucunun kişilerin değişimini yakından hissetmesi sağlanır. Nitekim ilk türkü Hüseyin'in gönlünü saran aşkla ilgiliyken ikinci türkü yaşadığı değişimin zorluluğunu anlatmaktadır.

Şiddet bulunan sahnelerin seyircilerin önünde sahnelenmemesi de antik Yunan'da görülen bir gelenektir.<sup>104</sup> Hasan ile Hüseyin'in kavga ettiği sahnede Hüseyin bıçak çeker, Hasan ise ona silahla mukabele eder. Ardından bir silah sesi duyulur. Ancak seyirci, bu silah sahnesini görmeden kişiler sahneden çıkarlar. Böylece sahne, seyirciler arasındaki çocuklar için sakıncalı olmaz. Ayrıca kan gibi efektlerin gerekliliğinden kaçınılır. Bu geleneğin bir başka etkisi de kişiler sahnede olmadığı için silah sesi duyulduğunda seyircilerin/okuyucuların; kime ateş edildiğini, birinin yaralanıp yaralanmadığını bilememeleridir. Böylece bu sahne olabilecek en heyecanlı şekilde oynanmış olur. Çamlıbel'in *Ateş* adlı eserinde de bu yaklaşım görülür.

*Kahraman*; tarihsel gerçekliğin metindeki yansıması, ideolojinin metin üzerinden yeniden üretimi ya da çarpıtılması ve dönüştürülmesi bakımından iyi bir örnektir<sup>105</sup>. Zira bu oyunda tarihi olayların yansıtılış tarzı, tarihi değil tamamen edebîdir. Savaşın kağıt üzerindeki bu yeniden üretim sürecinde etkin olan ideolojik zorunluluk *Kahraman*'da kendini gösterir çünkü "*Kahraman* doğrudan doğruya Atatürk'ü anlatan bir piyestir. Atatürk hakkında onun, kişiler üzerindeki diriltici tesirini en güzel anlatan edebiyat eserlerinden biri olan *Kahraman*'ın, okul kitaplarında yer almaması, mektep temsili olarak oynanmaması, tiyatro veya televizyonda değerlendirilmemesi şaşırtıcıdır"<sup>106</sup>.

*Kahraman*'ın Cumhuriyet'in onuncu yılında yayınlanması, kuşkusuz bir tesadüf değildir. Devrimin ve onu önceleyen savaşın Kahraman'ına duyulan minnettarlığın belgesi olarak rahatlıkla okunabilecek olan bu metin, içinde yıkandığı ideolojiyle kurduğu ilişki bakımından dikkate değerdir.

<sup>104</sup> And, a.g.e.

<sup>105</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 87.

<sup>106</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, a.g.e., s. 60.

#### 4.1.1.5. Ateş (1939)<sup>107</sup>

Çamlıbel'in 1939 yılında iki perde olarak yazılmış, diğerlerine oranla daha az bilinen tiyatro eserleri arasındaki *Ateş*, yazarın en iyi bilinen niteliklerini kendinde toplamıştır.

Bu tiyatro oyunu biçimsel olarak Batı geleneği ile köylü tiyatrosu geleneğinin harmanlamasından meydana gelmiştir. Kişiler, Anadolu'nun herhangi bir yerinde karşılaşılabilecek sıradan köylülerden oluşmuştur. Geleneksel anlamda belirgin bir başkişisi bulunmamaktadır. Öyle ki asker karakteri, "Memiş" olarak tanımlanmakta, herhangi bir Mehmetçik olarak bir özelliği bulunmamaktadır.

Oyunun geneline bakıldığında ilk meclislerde en yakından Hüseyin'i tanırız. Onun bir motifi, gayesi ve iddiası vardır: Yaşlı da olsa savaş bitmeden birini vuracaktır. Ancak sonraları Ahmet adındaki asker geldiğinde öykü onun bakış açısından anlatılmaya başlanır, Hüseyin'in başına gelenleri de Ahmet'e verilen raporlardan duyarız. Ayşe de bütün olaylardan en çok etkilenendir.

*Ateş*, kişiler ve konu bakımından Cumhuriyet Dönemi ve Anadolu tiyatrosu geleneklerine benzese de diğer biçimsel açıdan klasik Yunan tiyatrosu ile benzerlik göstermektedir. Konu, her ne kadar sıradan insanların başına gelmiş olsa da bir kahramanlık öyküsüdür. Ayrıca Yunan tiyatrosunda olduğu gibi başkişinin, oyunun sonunda onun yıkımına sebep olacak bir *hubris*'i (kusuru) bulunmaktadır. Hüseyin'in *hubris*'i savaş, şan ve şeref tutkusudur. Öyle ki öykünün sonunda bu kusuru, onun ölümüyle sonuçlanır.

Her ne kadar bir prologu ve exodusu olmasa da birinci perdenin dördüncü meclisinde Ayşe'nin söylediği türkü, klasik tiyatrodaki koronun işlevini görmektedir. Oyunda aralara türküler eklemek Çamlıbel'in sıkça yaptığı bir şeydir ve klasik tiyatrodaki koro gibi aynı amaca hizmet ederek öyküden bahseder, öyküyü özetler ve olacak olaylarla ilgili imalarda bulunur.

#### 4.1.1.6 Yayla Kartalı (1945)<sup>108</sup>

Çamlıbel'in tiyatro oyunları arasındaki en uzun çalışması olan *Yayla Kartalı*, 1945 yılında kaleme alınan üç perdelik bir oyun olup adını eserin içinde başkişinin ünlü olduğu "Yayla Kartalı" adından almaktadır. Çamlıbel'in eşi Azize Hanım oyunun ortaya çıkışına ilişkin olarak Sermet Sami Uysal şu anıyı anlatır:

<sup>107</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1939). *Ateş*. Ahmet Sait Basımevi, İstanbul.

<sup>108</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1977). *Yayla Kartalı*. Başbakanlık Basımevi, Ankara.



“Çeşitli olaylar eşimin eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Meselâ, *Yayla Kartalı*’nı yazmadan evvel evimize yakın bir komedi açık hava tulûat tiyatrosu vardı. Bu tiyatronun kulislerinde dönen rezaletleri bizzat müşahade ederdi. İşte bu manzara ona *Yayla Kartalı*’nı yazdırmıştı”<sup>109</sup>.

*Yayla Kartalı* Çamlıbel'in diğer önemli oyunlarından farklı olarak manzum piyes değil düz yazı şeklindedir. Sahne romanı şeklinde tanıtılan oyun, bu türün gereklerini tam anlamıyla karşılamaktadır. Manzum piyes ya da kısa öykü gibi tek bir olayı anlatır ancak oyunun birden fazla ana teması vardır. Oyun; kişi sayısının fazla, kişilerin üzerinde titiz bir çalışma neticesinde ortaya çıkması ve daha az arketip özelliği taşımaları, içten sunumu ve olay örgüsünün değişkenliği gibi konularda dikkat çekmektedir. Bu anlamda diğer oyunlar kısa öykü özellikleri taşıırken *Yayla Kartalı* bir romana benzemekte, hem tematik hem biçimsel hem de kişiler ve olay örgüsü bakımından başarıyla kurgulanmış bir oyun niteliği taşımaktadır.

1945 yılında beyaz perde için de uyarlanan *Yayla Kartalı*'nın filminde Hadi Hün, Cahide Sonku ve Nevin Seval oynamaktadır<sup>110</sup>. Bu anlamda Çamlıbel'in en tanınan oyunu olarak kabul edilecek bu eser, daha önce yazdığı eserlere kıyasla daha komplike bir yapıya sahiptir.

#### 4.1.1.7. İlk Göz Ağrısı (1922)<sup>111</sup>

*İlk Göz Ağrısı*, Çamlıbel'in ilk tiyatro eserleri arasında yer almasına rağmen uyarlama olması nedeniyle bu çalışmada Çamlıbel'in diğer tiyatro eserlerinden sonra yer almıştır<sup>112</sup>. Dört perdeden oluşan oyun, Paul Hervieu 'in *Le Dedale* adlı eserinden uyarlanmış olup ilk defa 1921 yılında Ferah Tiyatrosunda Türk Tiyatrosu tarafından temsil edilmiştir<sup>113</sup>

Oyun, nesir şeklinde olup üç perdelik tiyatro oyunudur. İncelenen versiyon sadece Çamlıbel'in Fransızcadan uyarlaması olmakla kalmamış, aynı zamanda Osmanlıcadan günümüz Türkçesine çevrilmiştir.

*İlk Göz Ağrısı*, yazıldığı dönemde sıkça görülen aile içi dramalara net bir örnektir. Zira akrabalık içerisinde oluşan olumsuz durumlar, normal bir ilişkiden

<sup>109</sup> Vahap Kabahasanoğulları. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yay., İstanbul, s. 12.

<sup>110</sup> *Yayla Kartalı*. <http://www.imdb.com/title/tt0179543/>. 25 Mayıs 2012 tarihinde alınmıştır.

<sup>111</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1922). *İlk Göz Ağrısı*, Melek Uyduran (Çev).

<sup>112</sup> Çamlıbel'in *İlk Göz Ağrısı* dışında Sevk-i Tabii, Vazife ve Dev Aynası olmak üzere üç tane uyarlaması daha vardır. Ancak bu oyunlara ulaşmak mümkün olmamıştır.

[bkz. Hilmi Yücebaş. (1974). *Faruk Nafiz Çamlıbel Bütün Cepheleriyle Hayatı Hatıraları Şiirleri*. y.y., İstanbul, s. 9.]

<sup>113</sup> Sahip ve Naşiri: Halk kütüphanesi sahibi Abdülaziz. (1921). *İlk Göz Ağrısı*. Ali Şükrü Matbaası, İstanbul.

daha fazla zorluk ve çöküş yaşatmaktadır. Kişilerin akraba olarak işlenmesi, Selahattin'in bu grubun içinde olmadan gösterilmesi, oyunun bir eleştiri niteliği taşıdığını gösterir. Oyun aynı zamanda bakış açısı bakımından Leyla'nın üzerinden giden bir yapıya sahiptir. Çünkü Faruk Nafiz Çamlıbel Leyla'yı oyunun temeline koyarak ona empati kurulmasını istemiş, olayların örgüsünü onun duyguları üzerinden işlemiştir.

Oyunun en etkili bölümü son sahnedir. Zira tiyatrodaki oyunun sonlanmasının çok önemli olduğu bilgisinden yola çıkılarak bir görüş sunulduğunda oyun; etkili, acıklı bir son ile bitmektedir. Selahattin ile Ahmet'in uçurumdan aşağıya düştükten sonraki boş sahnenin ardından Leyla ile Necip'in birbirlerine sarılması iyi bir görsel şölen olup seyirci üzerinde etkilidir.

## 4.1.2. Mektep Temsilleri

### 4.1.2.1. Yangın başlığı altında toplanan mektep temsilleri

#### 4.1.2.1.1. Yangın(1933)<sup>114</sup>

Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1933 yılında yazdığı, bir okul piyesidir. *Okul Piyesleri Kılavuzu*'na göre oyun, ortaokul ve ilkokulların son sınıflarında gösterilmeye uygundur<sup>115</sup>. *Yangın*'ın farklılık yaratan tarafı, Brechtsel<sup>116</sup> özelliğidir. Seyircilerin arasına yerleştirilmiş oyuncularla yaratılan diyaloglar, oyuna dinamizm

<sup>114</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (2012). *Yayla Kartalı (Toplu Oyunlar)*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 73-86.

<sup>115</sup> Rami Akman & Ferit Ragıp Tuncor. (1950). *Okul Piyesleri Kılavuzu*. Okullar için Kılavuz Kitaplar Serisi: 2. Yeni Matbaa, Ankara. s. 121.

<sup>116</sup> Brecht: Epik tiyatro kavramı, Alman tiyatro yazarı ve kuramcısı Bertold Brecht tarafından ortaya atılmıştır. I.Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan politik, sosyal ve ekonomik sıkıntıların sonucunda Erwin Piscator'un ortaya koyduğu politik tiyatro anlayışından etkilenerek geliştirmiştir. Epik'in anlamı sözlüklerde destanla ilgili, destansı, destanaözü olarak belirtilmiştir. Ancak "epik", tiyatrodaki Brecht tarafından farklı anlamda kullanılmıştır. Brecht'in epik tiyatro anlayışında, dramatik tiyatrodan farklı olarak izleyici oyunun içinde değil, dışındadır. Olayları izler, eleştirir ve sonunda bir yargıya varır. Hiçbir zaman oyunun içinde kaybolup gitmez. Uyanık ve dikkatlidir. Oyun yazarı seyircinin dikkatini canlı tutmak için birtakım taktik ve tekniklerden yararlanır. Afiş, film, slogan, müzik, hoparlör ve projeksiyon kullanılarak oyunun akışı kesildiği için, seyirci daima uyanık tutulur. Projeksiyonla sahneye yansıtılan belgeler oyun kişilerinin söylediklerini desteklemeye ya da çürütmeye, soyutu somutlaştırmaya yarar. Afiş, film ve sloganlar aracılığıyla seyircinin tarihi gerçekliği daha iyi kavraması ve hatırlaması sağlanır. Epik müzik, dramatik tiyatrodan farklı olarak oyunun dokusuna uygun değil, seyircinin oyuna kendini kaptırmasına izin vermeyecek biçimde ilerler. Oyuncuların sahnedeki duruşları da Brecht tiyatrosundaki farklılık gösterir. Oyuncular bazen seyircilerin arasından konuşarak sahneye doğru yürür, bazen de seyircilerle konuşur. Epik tiyatrodan, seyircilere daha iyi bilgi vermeye, bilmediği olayları açıklamaya yardımcı olacak korusu vardır.

[ bkz. Âbide Doğan. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4 /1-I Winter, s. 410-412.]

katar. Bu anlamda Çamlıbel'in, Memleket Edebiyatının önemli bir temsilcisi olmasına rağmen Modern Batı tiyatrosu geleneğinden etkilendiği görülmektedir.

*Yangın* bir okul piyesi olması nedeniyle sade bir şekilde harmanlanmaya çalışılmış, konu üzerine yoğunlaşmak amaçlanmıştır. Sahne ve sahnenin işleyişi, dekor, kişiler, konunun kolay ve net bir şekilde anlaşılabilmesi için kurgulanmıştır. *Yangın* hem sade hem de basit olma arasındaki dengeyi kurmayı başarmıştır. Fakat kişilerin net oluşu, oyunun gidişatı yönünden yüzeysel kalmıştır. Diğer mektep temsilleriyle karşılaştırıldığında *Yangın, Bir Demette Beş Çiçek*'ten daha gelişmiş fakat Çamlıbel'in diğer edebi oyunlarından daha basit bir şekilde düzenlenmiştir.

#### 4.1.2.1.2. Hanım Şiir Yazacak (1933)<sup>117</sup>

Faruk Nafiz Çamlıbel'in, tek perdelik mektep temsili olan *Hanım Şiir Yazacak*, abartılı kişilere ve konuya sahip bir oyundur. Bu abartı, oyunun her bölümünde hissedilmiş; mizahın, oyun konusundan uzaklaşmasına sebep olmuştur. Ancak Leyla Hanım'ın sözleri ve davranışlarıyla oyunun konusu ve espriler, birbirlerine bağlanmıştır.

#### 4.1.2.1.3. Mektuplar(1933)<sup>118</sup>

Bir perdelik okul piyesi olan *Mektuplar*, Faruk Nafiz Çamlıbel'in profesyonelce kurduğu bir tiyatro oyunudur. Çünkü alt metin ancak derinlemesine incelendiği vakit görülecek bir mesaj niteliğindedir. Oyundaki duygu yükü ve olayın nasıl sonuçlanacağını verdiği heyecan, iyi bir şekilde yansıtılmıştır. Bu kadar iyi kurguya rağmen konu basit olsa da kişiler, konuya iyi adapte edilmiştir ve konudan uzaklaşmalar yaşanmamıştır.

#### 4.1.2.1.4. Yeni Usul (1933)<sup>119</sup>

Bir perdelik okul piyesi olan *Yeni Usul*, tür olarak komedidir. Oyun, absürt<sup>120</sup> tiyatroya dair izler taşımaktadır. Bu anlamda Memleket Edebiyatçısı

<sup>117</sup> Yayla Kartalı (Toplu Oyunlar). (2012). *Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 87-113.

<sup>118</sup> Yayla Kartalı (Toplu Oyunlar). (2012). *Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 139-151.

<sup>119</sup> Yayla Kartalı (Toplu Oyunlar), a.g.e., s. 115-137

<sup>120</sup> "Absürt tiyatro, bir çelişkiler, karşıtlıklar toplamının sahneye yansıtılmasıdır. Oyun kişileri hiçbir yere, dolayısıyla içine fırlatıldıkları ortama ait değillerdir, diyalog biçiminde kurulmuş konuşmalar birbirini karşılamaz ya da neden-sonuç ilişkisiyle ilerlemez, oyun süresi boyunca bütün olup bitenlere

Çamlıbel'in bir kez daha Batılı tiyatro geleneğinden etkilendiğini görürüz. Oyunun içerisinde Müfettiş'in söylediği bir kaç cümlede ufak hicivler vardır:

“Talebeye göre münasip raflar yapılmalı, sınıfın dört tarafına dizilmeli. Ders zili çalınca merdivenle yahut otomatik bir vasıta ile talebeyi rafa koymalı.” (s. 135.)

Müfettişin bu cümlelerinde absürdizme dair izler, net bir şekilde görülmektedir. Oyunun bu özelliği eğitim sistemini de eleştirir tavidir.

*Yeni Usul'de* yazarın gayesi, öğrencilerin hem eğlenmeleri hem de disiplin hakkında bir şeyler öğrenmeleridir. Kişiler karikatürizedir ve olay genelinde yaptıkları şeyler absürt mizahı yansıtır. Bu yüzden oyun, konudan uzaklaşarak sadece mizah niteliğini almıştır.

Çamlıbel'in okul piyeslerinde ağırlıklı olarak kız mekteplerini konu alması dikkat çekmektedir. Sanatçının, öğretmenlik kariyeri sırasında çoğunlukla kız mekteplerinde eğitim vermiş olmasının şüphesiz bunda etkisi olmuştur.

#### **4.1.2.2. Bir Demette Beş Çiçek Başlığı Altında Toplanan Mektep**

##### **Temsilleri**

*Bir Demette Beş Çiçek* (1933)<sup>121</sup> Çamlıbel'in mektep temsillerinden oluşan toplama bir eserdir. Bu kitapta bulunan mektep piyesleri *Kelebekler*, *Numaralar*, *Küçük Çiftçiler*, *Dersler* ve *Sinir Hekimi*'nden oluşmaktadır. Bunlar, okul münazaralarında sahnelenmek üzere tasarlanmış kısa, konu ve içerik bakımından basit oyunlar oldukları için bu bölümde genel hatlarıyla ele alınmıştır. Oyunların çoğunda milliyetçi ve vatanseverlik duygularına hitap eden mesajlar sezilmektedir. Aynı zamanda bu piyeslerde başkışı veya dinamik bir olay örgüsü görülmemektedir. Kişi kadrosu; bazen hayvanlar, kişileştirilmiş objeler veya kavramlardan oluşabilmektedir. Bu anlamda piyesler, tür olarak fabllara da benzemektedir.

##### **4.1.2.2.1. Kelebekler<sup>122</sup>**

---

rağmen oyunlarda “özetlenebilir” ya da ana hatları çizilebilir bir olay dizisi yoktur, oyunlardaki ilerleyişe rağmen dramatik anlamda bir gelişmeden söz etmek genellikle imkansızdır. Bu çelişkilerin varlığı, karşıtlıklardan beslenen ironi açısından verimli bir toprağı anlatmaktadır.”

[ bkz. Beliz Güçbilmez. (t.y.). *Absürd Tiyatroda İroni*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, (y.y.), s. 97.]

<sup>121</sup> Çamlıbel, Faruk Nafiz (1933). *Bir Demette Beş Çiçek*. Sühulet Kütüphanesi. Türkiye Matbaası.

<sup>122</sup> *Kelebekler*, bir perde olup tarihsizdir. Türk Tayyare Cemiyeti Merkez-i Umumî Neşriyatı tarafından yayınlanmıştır.

[ bkz. Evrim Yeşilyurt. (2002). *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri (Han Duvarları)*. Yeryüzü Yay. Ankara, s. 49.]

Piyes, biçimsel anlamda bir hikâyeyi andırmaz. Daha çok kişilerin kendilerini tanıtmalarıyla şekillenen bir oyun olup karşılıklı tekerlemelerin söylendiği eğlendirici nitelikte bir eserdir. Gençlerin varlığı faydalı olmadığı takdirde önemsizken vatan için bir önem arz eden bir varlığın ise değerli ve faydalı olduğu mesajının verildiği bu küçük piyes, bu özelliği açısından "*Andımız*"ı da andırmaktadır. Hikâyenin anlatılışı ve sonunda bir "kıssadan hisse"sinin olması *Ezop fablları* ile de benzerlik göstermektedir.

#### 4.1.2.2.2. Numaralar<sup>123</sup>

Piyes, genel olarak diğer çocuk oyunlarına benzemekle birlikte Talebe'nin rüyalarının üzerine yoğunlaşılması ve hayali kişilerin kişileştirilip konuşması, oyuna sürreal bir nitelik katmıştır.

#### 4.1.2.2.3. Küçük Çiftçiler<sup>124</sup>

*Kelebekler*'de ve *Numaralar*'da olduğu gibi bu oyun da bir mesaj iletme amacı taşır. Hikâyenin kıssadan hissesi, fakirlere anlayışla yaklaşılması ve yardım edilmesi gerektiğidir. Tarz olarak oyuna realist diyemeyiz zira çocuğun kardeşini hayatta tutma çabası hem gerçek dışı hem de çok dokunaklıdır. Bu anlamda hikâyenin, fakirliğe sosyal bir açıdan değil duygusal bir açıdan yaklaştığı için romantik bir eser olduğu söylenebilir.

#### 4.1.2.2.4. Dersler

Oyunda, alegorik ve fablolu bir özellik sezilmektedir. Gül, Güvercin, Ehlam gibi kişiler tamamen temsili niteliktedir. Oyunun sonunda bütün derslerin birden Talebe'nin karşısına çıkması, derslere vaktinde çalışılmadığı takdirde ilgili konularının birikmesini ve çalışmanın zorlaşmasını anlatmak içindir. Bu bağlamda piyesin, sembolik açıdan başarılı olduğunu söylemek mümkündür.

<sup>123</sup> *Numaralar*, bir perde olup 1928 yılında Türk Maarif Cemiyeti tarafından yayınlanmıştır. (bkz. Yeşilyurt, a.g.e., s. 49.)

<sup>124</sup> *Küçük Çiftçiler*, bir perde olup 1940 yılında Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından yayınlanmıştır. (bkz. Yeşilyurt, a.g.e., s. 49.)

#### 4.1.2.2.5. Sınır Hekimi

*Sınır Hekimi, Bir Demette Beş Çiçek* kitabı içerisindeki diğer dört eserden farklı özellikler taşımaktadır. Çünkü hem manzum bir piyes değildir hem de komedi türünde olan tek oyundur. Bu özelliğinden dolayı diğer piyeslerin hitap ettiği yaş grubundan farklı bir yaş grubuna hitap ettiği söylenebilir.

Oyun, nesir olarak yazılmış bir komedi olup “absürt komedi” özellikleri taşımaktadır. Bu özelliğinden *Yangın* kitabındaki mektep temsillerinden *Yeni Usul* oyunu ile benzerlikler taşımaktadır.

### 4.2. OLAY ÖRGÜSÜ

Olay örgüsü, romanın bünyesini oluşturan ve bünyenin en küçük ögesi olan ‘motif’ten ‘kişi’ye kadar bütün elemanları içine alan bir yapıdır.”<sup>125</sup> Anlatma esasına bağlı edebî türlerin hemen hepsinde kişiler, zaman ve mekân unsurları bir olay etrafında varlıklarını sürdürürler. Vakanın, herhangi bir sebeple bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürü olması, itibarî metinlerdeki önemini belirtir.<sup>126</sup>

Edebî metinde, kişiler arasında cereyan eden ilişkiler ya da kahramanın iç çatışmaları sonucu ortaya çıkan vaka, sadece somut gerçekler çerçevesinde değil seyircide/okuyucuda estetik kaygı uyandırmak amacıyla hayal, tasarı, izlenim gibi hususlar etrafında da şekillenebilir.

#### 4.2.1. Edebî Temsiller

##### 4.2.1.1. Canavar

*Canavar*, Osmanlı Devleti’nin son zamanlarında köylünün nasıl sömürüldüğünü, ırz ve namus uğruna işlenen bir cinayetin trajik boyutunu konu edinen bir oyundur.

Ali Baba kendisine yazılan fazla vergiyi sildirmek için kasabaya inmiş ama işini tamamlayamamıştır. Halk ve vali yağmur duasına çıkmıştır. Ali Baba da daireler tatil olduğundan duaya katılır. Oyunun bereket çağrısıyla başlaması, çok sembolik olup oyunun ilerleyen vakitlerinde köyde bir bereket kaybı olacağına işaret eder.

<sup>125</sup> Mehmet Tekin. (2001). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)* 1. Ötüken Yayınları, İstanbul, s. 67.

<sup>126</sup> Şerif Aktaş.(1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Birlik Yayınları, Ankara, s. 44.

Ali Baba'nın güzel kızı Zeynep, köyün yiğit delikanlısı Öğretmen Ahmet'le nişanlıdır. Ailenin sutoğlu, eşraftan Ömer ise keyfince yaşayan ve Zeynep'i seven bir gençtir. Ahmet ile Ömer'in arası biraz Zeynep biraz da hayat görüşlerinin uyuşmaması yüzünden açıktır. Ahmet hem devlete vergi vererek hem de asker göndererek her zaman vatana hizmet eden köylünün eşraf tarafından ezildiğine inanır ve eşrafa karşı duyduğu öfkeyi Ömer'e aksettirir.

Ali Baba, kızına büyük bir düğün yaparak evlendirmek niyetindedir. Ancak köyün geçirdiği susuzluk ve mahsullerin eksikliği köyün ağasını fakirleştirmiştir. Bu yüzden düğün için biraz daha beklemek istemektedir:

“Tarlalarım bakıyor işte bol bir yağmura,  
Alacağım mahsulün hepsi feda bu uğra.” (s. 24.)

Ama yıllardan beri aldıkları para ancak vergiye gider. Olayın yaşandığı gece Ahmet ve Ömer, akşam yemeğinde Ali Baba'nın konuğudurlar. Ömer, “Nasılsın?” sorusuna, dertli olduğu, yanıtını verince hâlimden sürekli şikâyet etmekle suçlanır. Dolayısıyla Ömer'e karşı genel bir anlayışsızlığın hâkim olduğu sezilir. Ömer'in arkadaşı Kamberli de onaylanmamaktadır. Ömer ise arkadaşını savunur:

“Ömer: Zorlu bir yiğittir o... Hançerini kınından  
Çekince karşısında duramaz ordu gelse!  
Emeti: Niçin bir tek başına kainat bedelse  
Ortadan sır oluyor bir cenk olduğu zaman?  
Ali Baba: Düşmana karşı tilki, cinsine karşı aslan!” (s. 19)

Buradaki metafor başarısızdır zira yazarın ne demek istediği tam olarak anlaşılmamaktadır. Düşmanına karşı kurnaz olmak olumsuz bir özellik sayılamayabileceği gibi cinsine karşı aslan olmak da cesur ve koruyucu davrandığı anlamına gelebilir. Bunun dışında Kamberlinin kendi milletine aslan kesilip onlara üstünlük kurmaya çalışmasına rağmen düşman karşısında korkup kaçması gibi bir anlam da çıkarılabilir.

Muhabbetin sonraki safhalarında Ömer'e karşı yapılan anlayışsızlık devam eder. Ömer, gönül acısı çektiğini ima eder ancak Ali Baba ona inanmak istemez ve onun duygularını küçümser: “Senin ağrı dediğin bir mevsimlik arzudur.” (s.20) diyerek Ömer'in duygularını hiçe sayar. Ömer durumunu abartan, çok şikâyet eden, çapkınlığı ve eğlenceyi seven bir mirasyedi olduğu halde âşık olma yetisine sahiptir ancak Ali Baba, bunu görmek istemez. Zeynep'in nişanlısına olan duygularına gösterdikleri anlayışı, kendi oğulları gibi büyüttükleri adama göstermezler.

Bundan sonraki dizelerde ileride olacıklara dair imalar gizlidir. Ali Baba'nın Ömer'e verdiği nasihatte bu görülür: "Bir kurşunla vurul da bir kadına vurulma!" (s.21) diyen Ali Baba, Ömer'in sevdasının tehlikeli olduğunu ima eder.

Ahmet ile Ömer'in karşılaşması esnasında iki genç, hep kinayeli konuşur. Bir ağanın oğlu olduğu için Ahmet, Ömer'den hoşlanmaz ve Ömer'in malında haram bulunduğunu söyler:

"Yediğiniz her lokma bir fakir ahı taşır  
Sizden uzaklaşanlar Allah'a yakınlaşır." (s. 22)

Ahmet ile Ömer bir müddet tartışır. Ahmet bu noktada hükümeti eleştiren uzun bir konuşma yaparak *Canavar*'a sosyo-politik bir açı kazandırır. Eşraf hükümeti emrine almış gibidir. Bütün kanunlar köylü için çıkarılmışsa benzer. Köylünün ırzından başka elinde bir şey kalmamıştır. Mazlumların sesine kulak veren yoktur. Köylü bir taraftan "hükümet", bir taraftan da "eşkıya"nın baskısı altındadır. Ancak ikisinin arasında bir fark vardır:

"Bir taraftan hükümet, bir taraftan eşkıya.  
Birisi damla damla kanlarımızı içer,  
Birisi göz çıkarır, yol keser, kelle biçer...  
Esasını ararsan ortada fark azalır:  
Biri kanunla alır, biri kanunsuz alır!" (s. 24)

Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında hükümet hem üreticiden –çiftçiden- aldığı aşar vergisinin<sup>127</sup> oranını arttırmış hem de vergilerin tahsilinde birtakım haksızlıklar yapmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu vergi zamanla halk üzerinde bir baskı ve zulüm aracı hâline gelmiştir. Cumhuriyet Döneminde de 1925 yılına kadar bu verginin alınmasına devam edilmiştir. Eserin yazıldığı zamanın tam da bu döneme denk gelmesi, şüphesiz tesadüf değildir. Çamlıbel, aşar vergisinin kaldırıldığı bir yılda böyle bir eser yazarak halkın yıllarca nasıl sömürüldüğünü gözler önüne sermiş, yapılan inkılâbın yerindeliğine dikkat çekmek istemiştir.

"Çok sürmez köylülerle senin böyle boğuşman,  
Bekle karşılaşacak yakında iki düşman.  
İkisi de çeliktir dövülmüş bir ateşte,  
Taptığımız Allah da, gördüğümüz güneş de,  
Biri kuvvet, biri hak." (s. 25)

<sup>127</sup> Aşar Vergisi: Osmanlı vergi sisteminin önemli bir parçası olup çiftçiden alınan % 10 tutarındaki toprak vergisidir. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında iltizam sisteminin yaygınlaşmasıyla bu vergi sisteminde bozulmalar olduğundan köylünün ödediği vergi, ödemesi gerekenden çok daha fazla olmuştur. Bu durum zaten zor durumda olan köylünün daha da yoksullaşmasına sebebiyet vermiştir.



Bu dizelerde Ahmet, seyirci/okuyucu üzerinde Kurtuluş Savaşı'na dair bir izlenim uyandırmaktadır. Savaşın çok uzakta olmadığını, gücünü son teknoloji ürünleriyle donatılmış silahlardan değil de Hak'tan alan Mustafa Kemal öncülüğündeki Türk ordusunun pek yakında vatani ve halkı hem düşmandan hem hükümetten hem de eşrafın elinden kurtaracağına ilişkin bir mesaj vermektedir.

Bir sonraki mecliste Ömer bir fırsatını bularak Zeynep'e gönlünü açsa da Zeynep onu reddeder. Ona, aklındaki kadını unutması için seyahat etmesini önerir fakat Ömer buna cesaret edemez, çünkü köyüne çok bağlıdır. Aşkını son derece güçlü ve neredeyse vahşi imgelerle tasvir eder:

“Bazı kızıl bir fikir beni düşündürüyor,  
Gözlerim her tarafı kıpkırmızı görüyor.” (s.n20)

Bu dizelerde Ömer, tehlikeli olabileceği fikrini seyirciye/okuyucuya sunar. Zeynep de onun bu hâline acır ancak Ömer'in sevdiğinin kendisi olduğunu öğrenince ona karşı acımasızlaşır. Belli ki onun duyguları yüzünden kendini tehdit altında hissetmektedir:

“Ömer: Zeynep, kalbim yanıyor: ya öldür, yahut yaşat...  
Zeynep: Öyle kalbi göğsünden sök de köpeklere at!” (s. 31)

Ömer bunun üzerine Zeynep'i kaçıtır. Ömer'in eşrafılığından çekinen köylü, onu takip etmez. Ali Baba, acıklı bir şekilde dert yanarken suçu Ömer'in öksüz olmasına atar: “Bir öksüz büyüttük de işte Tanrıdan bulduk!” (s. 52)

Ali Baba'nın bu sözlerinde yine Ömer'e karşı yersiz bir önyargı hissedilir. Yaptığı büyük bir suçtur ancak öksüz olması ile alakası yoktur. Bu dizelerde olduğu gibi oyunda yer yer Allah'a isyan söz konusudur. Ali Baba:

“Yaptığım iyilikleri görmüyor mu bu melekler,  
Beş vaktine beş katan Yaradandan ne bekler?  
Kirlittiler elli yıldır taşıdığım bir namı,  
Bana bu ak saçımla bu hakaret revamı  
...  
Doğrunun yardımcısı Mevla derler, yalanmış.  
Karanlıkta gezmekten gözüm gönlüm karardı,  
Mevla yardımcım olsa beni tek mi savardı?” (s. 52)

Ali Baba, Allah'ın farz kıldığı emirleri yerine getirdiğini, iyilik yapıp günde beş vakit namaz kıldığını buna rağmen Allah'ın kendisine bu kötülüğü neden reva gördüğünü sorgulayarak başına gelenleri kendisine yapılan bir haksızlık olarak değerlendirir. Yine yağmur duasında ihtiyar hocanın:

“Eğer yağmur Allah'ın gözyaşı olaydı

Bir lahzada dünyayı sele vermek kolaydı!” (s. 6)

sözleri Allah’a bir başkaldırı niteliğindedir. Bu dünyanın bir imtihan olduğu, yaptığımız iyi ve kötü her hareketin bir gün değerlendirileceği herkes tarafından bilinen bir gerçek olmasına rağmen zaman zaman insanoğlu Allah’a başkaldırmakta, ondan hesap sormaktadır. İçinde bulunulan zor koşulların ve can acısının etkisiyle ne dediğini bilmeyen insan, şüphesiz daha sonra hatasının farkına vararak tövbekâr olmaktadır. Nitekim Ali Baba, Zeynep’in bulunması üzerine hatasını anlayarak pişmanlığının da sinyallerini verir: “Demek ki ben boş yere bahtıma lanet ettim,” (s.53) der. İnsanoğlunun; kendisini yaratan, gözeten, merhamet sahibi Yüce Allah’a bile vefasızlık timsalleri sergileyebileceğini varsayacak olursak kulunun, başka bir kuluna nankörlük etmesinin kaçınılmaz bir şey olduğunu da rahatlıkla söylemek mümkündür.

Ali Baba köydeki itibarının zedelendiğinden de dert yazar: “Kırdettiler elli yıl taşıdığım bir namı,” (s.52) diyen Ali Baba’nın, kızının hayatının tehlikede olduğu bir anda hâlâ itibarını, komşuların ne tür dedikodular yapacağını düşünmesi gerçekten çok ilginçtir.

Ahmet tek başına peşlerine düşer ve Zeynep’i kurtarır. Ne yazık ki Ömer’in adamları da peşindedir. Zeynep’le birlikte kaçıp kurtulmaları imkânsızdır. Bu yüzden Zeynep’i öldürür ve yolda bırakır. Olup bitenleri anlatmak için Ali Baba ile Emeti’nin evine gelerek suçunu itiraf eder. Olayları anlatırken kullandığı dil oldukça dramatiktir. Sahneyi detaylı bir şekilde tarif eder ancak Zeynep’e ne yaptığını hemen anlatmaz. Onu öldürdüğünü itiraf ettiğinde ise şaşırtıcı bir biçimde anlayışla karşılaşılır. Ali Baba her ne kadar ilk anda çok hiddetlense de jandarmalar ve Ömer gelince Ahmet’i korur. Nişanlısının ırzını kurtarmak için onu öldürmek zorunda kalan Ahmet, dağa çıkarak eşkıya olmaya karar verir. Ali Baba ise yine yola düşüp verginin fazlasının sildirmekle uğraşacaktır.

Sonuç olarak oyundaki merkezi "canavar" metaforu hem Ömer’i hem de hükümeti kapsamakta, böylece insanoğlunun temelinde bulunan kötülük potansiyeli temsil edilmektedir. Çamlıbel bir insanın sevgi uğruna yapabileceği kötülükleri bu oyunda başarılı bir şekilde yansıtmış böylece bir anlamda Milli Mücadele’ye de farklı bir bakış getirmiştir. Halkın çektiği acılardan ve etkisi altında bulunduğu baskılara değinerek insanların eline, kendilerini korumak adına silah almaya ne gibi motivasyonlar tarafından itildiğini tasvir etmiştir.

#### 4.2.1.2. Akın

*Akın*'da İslamiyet öncesinde Türklerin eski ana yurdundaki iç denizin kuruması nedeniyle beliren sıkıntılar ve yapılması gerekenler; şiir-piyes biçiminde, destansı bir üslupla anlatılmaktadır.

Eser konu açısından klasik Antik Yunan oyunlarını anımsatmaktadır. Destansı yapısı şüphesiz Homeros'un epik yapıtlarının ve Evripides'in tragedyalarının geleneğini izlemektedir. Hem epik hem tragedyaya oyunları hece ölçüsüyle yazılan manzum eserlerdir. Prolog anlayışı da bu gelenekten ortaya çıkmıştır<sup>128</sup>. Konuları, *Akın*'da olduğu gibi çoğunlukla ailevi ve vatansal bağların kuvvetinin vurgulandığı ve soylu şahısların başından geçen dramatik olaylardır. Nitekim antik Yunan tragedyalarında da olaylar genelde halk tarafından bilinen tarihi olaylar veya efsanelerden oluşmaktadır<sup>129</sup>. *Akın* da bu genellemeye uymaktadır.

Yıllarca süren kuraklığın sona ermesi için, yasa gereğince İhtiyar Hakan İstemi Han'ın kurban edilmesi gerekmektedir. İstemi Han'ın hedefi ise suyu, yeşili, ağacı bol bereketli topraklara akınlar düzenleyerek yerleşmek için yeni yurtlar ele geçirmektir. Töreye göre verilen sürenin sonunda hâlâ yağmur yağmadığı için hükümdar, kurban edilmektedir. İstemi Han yaşlı, güngörmüş bir hükümdardır fakat tabiatın haşinliği karşısında elinden bir şey gelmez. İstemi Han'ın kızı Suna'ya Gün, Batı ve Doğu Beyleri'nin oğulları âşıktır. Ancak Suna ile Gün başbuğunun oğlu Demir birbirlerini sevmektedir.

İstemi Han kurban edildikten sonra yerine üç başbuğdan biri geçecektir. Üç başbuğ, Hakan'ın yanına geldiklerinde bakıcının kendilerine; İstemi Han'ın değil kızı Suna'nın kurban edilmesi gerektiği haberini verirler. Suna kurban edilmek üzere hazırlanırken onu seven Demir ve üç arkadaşı gerçeği öğrenmek için bakıcının yanına giderler.

“Atıma atlayınca baş bakıcıya gittim.  
Derin bir düşünceyle kurulmuştu mindere,  
Saçlarından tutarak hemen devirdim yere,  
Göğüsledim, bıçağı sıyırıp sonra kınından  
Bir damla kan akıttım kafirin boğazından...  
Ona dedim ki: “Bizden niçin bunaldın?”  
Tanrı ile konuşacak bu elde sen mi kaldın?  
Diyelim ki konuştun, aranızdan geçeni

<sup>128</sup> Aristoteles. (t.y.). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev). Remzi Kitabevi.

<sup>129</sup> Aristoteles, a.g.e.

Üç beye söyle diye zorlayan kimdi seni?  
 Bir yolunu bulmazsam Suna'yı kurtarmanın  
 Suna'dan önce senin akacak burada kanın!" (s. 45-46)

Başbuğların bu plan ile amaçladıkları Suna'nın ölmesini sağlayarak İstemi Han'ı üzüntüden öldürmektir. Böylece başbuğlar Han'ın hayatından sorumlu tutulamayacaklardır ve içlerinden biri, halkın desteğiyle Hakan'ın yerine geçebilecektir. Bunu öğrendiği zaman İstemi Han çok üzülür:

"Ölümden bu ülkede ilk defa korkuluyor,  
 Bu korkuyla üç başbuğ birbiriniz buluyor,  
 Korkusunu açıyor birine her üçü...  
 Suna'nın ölümünden bu bin kat öldürücü.

...

Bunları, bilmem nasıl düşünür üç Türk Beyi?  
 Bunu bilmek bile yakıyor düşünceyi  
 Kahramanlık, diyordum kalan şey elimizde...  
 Eksiliyor o da mı su gibi şimdi bizde.  
 O da mı denizlerle beraber alçalıyor,  
 Bize kanı boşalmış bir damar mı kalıyor?" (s. 47)

Dizelerde, Türk ulusunun kahramanlığından, korkusuzluğundan söz edilmektedir. Burada amaç elbette Türk Tarihi Tezi'nin öğretileri ve Atatürk'ün talimatı üzerine yazılmış bir oyun olmasından kaynaklı, milliyetçi propagandadır. Oyundaki büyük tragedyaya unsuru; köklü bir geçmişi, korkusuz ve cesur olarak bilinen bir milletin susuzluk ve yoksullukla karşı karşıya kaldığında paralanması, gönüllerine ölüm korkusunun salınmasıdır. İstemi Han ve kızı Suna, bu şartlar altında ölümden korkmayarak örnek oluşturmaktadırlar.

Eserin kurgusunda vatana ve töreye ihanet eden insanların karşısına çocuklarının çıkarılması ve onların yanlışlarına itiraz etmeleri dikkat çekicidir. Bu anlatım dönemin siyasî hayatına uygun olup eser bu yönüyle Osmanlı-Cumhuriyet ilişkisini hatırlatır. Demir ve başbuğun oğulları, Suna kurban edilmeden saraya yetişerek babalarının ihanetini halka bildirirler. Halk Suna'nın ölümünü planlamış olan üç başbuğu parçalar. Fakat yeni nesil sağlamdır ve babalarının suçunu bile ortaya çıkarmaktan çekinmemiştir. Bu tavır da yine yeni yetişen cumhuriyet nesli için bir mecazdır. Prologda gösterildiği gibi oyun bir talebenin öğretisi

konumundadır ve dolayısıyla yeni nesle hitap etmektedir<sup>130</sup>. Yeni nesle öğretilmesi gereken ise aileleri ne görmüş ve ne öğrenmiş olursa olsun kendilerinin köklü bir tarihe ve güçlü bir kişiliğe sahip bir milletin çocukları olduklarıdır.

İstemi Han; babalarının yerine geçen Bumin, Bayan ve Demir’e akın emrini verir. Bu parçanın heyecan tonu yüksektir adeta coşkulu bir hava sezilmektedir. Oyunun sonlara ulaştığı açıkça hissedilir. Bu sahnede Bumin, Bayan ve Demir, İstemi Han’a sadakat yeminlerini etmektedirler:

“Bumin: Ben Bumin, Doğubeyi... Altayların sahibi...  
Yasam budur: Canımdan korkmamak babam gibi.  
Bayan: Ben Bayan, Batıbeyi... Bekçisiyim Uralın...  
Yasam budur: Eğmemek toprağa doğru alın  
Demir: Ben Demir, Günbaşbuğu... Tanırsın, kendi oğlu  
Yasam senin yasandır, yolum da senin yolun.  
İstemi Han: Beyliğiniz yurda da size de kutlu olsun,  
Bastığınız çorak yer gülle, çimenle dolsun...  
Ey bana yavrum kadar öz olan yiğitlerim,  
Sizlere Gök Tanrı’dan iyilikler dilerim.” (s. 54-55)

Bu dizelerde dikkat çeken unsur, genç başbuğların ülkelerine hizmet adına İstemi Han’a ettikleri yeminin son derece kişisel olmasıdır. İstemi Han, bunu kişisel bir sadakat yemini olarak karşılar ve üç yiğidi oğulları olarak kabul eder. Ardından uzun bir tebrik konuşmasıyla devam eder:

“Düne kadar tehlike yalnız gövdenizdeydi.  
Şimdi de kalbimize korkunun oku değdi.  
Beni asıl titreten bu yılan başlı oktur,  
O bir kere zehrini verdi mi, çare yoktur!  
Bu yılan, sezdirmeden, bağrımıza giriyor,  
Orada doğru, sağlam, ne varsa kemiriyor.  
Bağrımızın bir çöle döndüğü gün, çocuklar,  
Kardeş gürültüleri işitecek ufuklar.  
Bir gün göreceğiz ki bir parça ekmek diye  
Baba evlat satıyor zengin bir şehirliye.  
Bir gün göreceğiz ki yere düşmüş şeref, şan,  
Üstünde bir can için birbiriyle boğuşan!  
Bir gün göreceğiz ki taş kayayı kırıyor,  
Türkeli Türkeline karşı baş kaldırıyor.  
Bir gün göreceğiz ki... Hayır, o gün gelmesin,

<sup>130</sup> Abdullah Şengül, *Türk Tiyatrosunda Tarih*, s. 1955-1956.

O sabahın güneşi bu yurda yükselmesin  
 Denizi sızdırsa da toprağa diyarımız  
 Damarından kanını boşaltmasın bağrımız.  
 Bu kanın cevherinde ne varsa san'at, ilim!  
 Bu kanın durduğu gün ben artık ben değilim!  
 Sizde bir iz olmasa bu kanın cevherinden  
 Göçmüştük Suna'yla ben toprağın üzerinden.  
 İşte hala bu cevher nabzınızda duruyor  
 Milyonca Türk'ün kanı bir nabızda vuruyor.  
 Akıyor bin damardan bir damara telaşla...  
 Bunu yaşatmak için çalışın canla başla.  
 Yoksa demin üç Beyin adını silen erler  
 Gün geçmeden onların izlerinden giderler!" (s. 54-56)

Gençler eşlerini de seçip gideceklerdir. Suna hepsi için birer ok atar. Demir'in okuna sıra geldiğinde ise oku bulamaz, herkes telaşa kapılır. Heyecan artar, oku ilk önce getirmesi istenilen kişinin, Demir olduğu açıktır. Demir çok endişelenir, Suna okunu bulamazsa öleceğini ima eder. Nihayetinde Demir'in oku Suna'nın göğsünden çıkar. Bu mecazla Suna'nın gönlünün üç yiğitten hangisine ait olduğunu anlarız. İstemi Han da tanrılardan Suna'yı Demir'e nasip etmesini diler. Suna'nın Demir için attığı ok, bir hainin göğsüne girerek onu öldürür. Böylece Suna ile Demir'in düğünü için bir kurban verilmiş olur. Bu da elbet hayra yorulacak bir işarettir. Demir ile Suna'nın beraberliği hem tanrılar hem Suna'nın babası hem de anavatan tarafından kutsanmıştır.

Her ne kadar ana yurt, çok vurgulanan ve sevilen bir unsur olsa da "akın"ın önemi ve yüceliği, oyunda vurgulanan bir başka temadır. Oyunda bir akın gerçekleşme bile bütün kurgu buna doğru hareket etmekte ve böylece hikâyedeki amaç oyuna adını vermektedir. Bu önemli tema hakkında İstemi Han şöyle bir açıklama yapar:

"Yalnız bir şey var: Akın!  
 Dağlarının başından bulutu eksilmeyen  
 Yılın dört mevsiminde susuzluk ne bilmeyen  
 Rüzgarlı ülkelere göç etmeli, akmalı." (s. 24)

Şüphesiz İstemi Han burada gayriihtiyari Anadolu'dan söz ediyordur. Peki yurduna bu kadar bağlı bir milleti, yurdundan ayırmak istemesini nasıl açıklamalı? Şüphesiz on iki yıl boyunca halkın çektiği susuzluk dayanılır değildir ancak bu biraz da oyunun genelindeki "Ölümden korkmadan vatan sevgisi" idealine biraz ters

düşmektedir. İstemi Han ileriki dizelerde bu durumu şöyle açıklar: “Türk demek yurt demektir, yurt demek Türk demek” (s.24). Kısacası halk, neredeyse vatan da oradadır. Böylece Demir, Suna’yı alarak Akın’ı başlattığında aslında halkını da beraberinde götürür. Her ne kadar üç yiğit bir vatan bulmak için yola çıkmış olsalar bile hem Hakan hem de vatan tarafından kutsanmış bir kadın ve bir erkek olarak yolculuk eden adeta Adem ile Havva konumundaki Demir ve Suna’dır.

#### 4.2.1.3. Özyurt

*Akın*’ın devamı niteliğinde olan *Özyurt*’ta akından yirmi yıl sonrasında babalarının yerine geçen Günbaşbuğu Demir, Doğubeyi Bumin ve Batıbeyi Bayan’ın kendilerine beylik veren İstemi Han’ın direktifleri doğrultusunda, gittikleri yerlerde şehir kurma ve oralara medeniyet götürme azim ve gayretleri anlatılır.

Akıncıların yeni yurda yerleşmeleri, buranın yerlileri ile olan ilişkileri ve bunun yanı sıra han ailesindeki aşk ilişkilerinin konu edinildiği oyunda *Akın*’dan tanıdığımız kişilerden Demir’i, Suna’yı ve onların çocuklarını görürüz.

Suna ile Demir Han’ın oğlu Akın ve kızı Işık yeni yurda yerleşme konusunda çeşitli düşüncelere sahip olup benliğin kaybolması korkusunu taşımaktadırlar. Demir Han bu konuda endişeli değildir. Suna ile olan aşklarının her şeye çözüm bulacağına inanmaktadır:

“Sevgimiz yirmi yıllık bir imtihan geçirdi,  
Bir ak güvercin gibi akıncılarla girdi  
Yirmi yıllık sevgimiz Asyanın ortasına,  
Bu halkın da girer bir gün kafatasına.  
Yavrularım dinleyin: Ancak zamandır, zaman,  
Onlara doğrusunu bildirecek kahraman!” (s. 19)

Özellikle bu son dizeler ilginçtir. Zira adeta *Kahraman* oyununa yapılan bir gönderme ve gelecekte olacaklara dair bir kehanet gibidir. Çamlıbel’e göre Kahraman, Türk halkının gerçek yurdunun Anadolu olduğunu bütün dünyaya kanıtlayacaktır. Ancak elbette buna daha yüzyıllar vardır. Daha sonra Demir Han benliğin korunması ile ilgili olarak şöyle der: “Yabancı el değmemiş; benliğimiz kız gibi...” (s.20).

Bu tiradlarda yapılan metafor hem başarısız hem de fethettikleri topraklardaki kadınlarla evlenebilen Türkler için biraz gerçek dışıdır. Dahası o dönemde uygulanmaya çalışılacak herhangi bir “saf ırk” politikası başarısızlıkla

sonuçlanmıştır. Nitekim oyunun sonunda Akın ile yerli halktan olan Söğüt'ün evlenmesi, bu görüşü desteklemektedir. Günümüzde Türk halkı pek çok milletin kardeşliğinden meydana gelmiş melez bir ırktır. Atatürk'ün reformlarına göre ise Türk'ün tanımı, Türkiye Cumhuriyeti topraklarında doğmuş olan ya da “Ne mutlu Türk'üm diyene...” sözlerini sarf eden herhangi kimsedir. “Bekle... Sonunda onlar bizlere benzeyecek.(s.20)” diyen Demir Han yanılmıştır zira Türkler Anadolu'ya göç ettikten sonra göçebe hayattan vazgeçerek yerleşik hayata geçmişlerdir.

Akın, Demir Han'ın düşüncesini destekler gibi konuşur:

“Sevmek diyorsun, ana, halk nerde, sevgi nerde?  
O denizden bir damla bile yok yerlilerde...  
Ana çocuklarını doğurur özlemeden,  
Keser bütün bağı keser kesmez memeden.  
Onlarda insanları insan eden bir meyil  
Bir hayvan duygusundan fazla işlenmiş değil.  
Nasıl sever bizleri birbirini sevmeyen?  
Sen onları yenmeden, baba, tabiatı yen!” (s. 21)

Akın'ın bu sözlerinde yerlilere karşı derin bir nefret, önyargı ve azımsama vardır. Çocuklarını sevmeyen annelerden oluşan bir topluluk, gerçek dışı ve doğaya aykırıdır. Akın şüphesiz mübalağa yaparak yerlileri, en temel içgüdü olan analık içgüdüsünden yoksun olduklarını iddia ederek küçümsemektedir.

Akın'ın, yerli halk hakkında bu tarz düşüncelerinden sonra Işık, seyirciye iki kişi daha tanıtır: Bunlar, yerlilerden çocukken alınan ve han ailesi tarafından büyütülmüş Söğüt ve Yalçın adı verilmiş iki gençtir.

“Yerlilerin başbuğu gezer dağda denizde,  
Üç yıl esir dururken kızıyla oğlu bizde.  
Aldılar bizden bu oğulla kız,  
Söğüt, Yalçın demesek kalacaklardı adsız!  
Üç yılda öğrendiler ancak konuşmasını,  
Henüz babalarının duymadılar yasını...  
Ne, çocuklar nerdedir, diye düşünür baba,  
Ne sorar çocukları, babam nasıl acaba?  
Onları kendimizden üç yıl ayırt etmedik,  
Öyle iken onlara ilk sevgiyi öğretmedik!” (s. 21)

Burada anlatılan, ilginç bir entegrasyon öyküsüdür. Yerli halkın ne kadar sevgisiz ve ilkel olduğuna dair betimlemelerin ilki, Işık'ın bu dizelerinde görülmektedir. Daha sonraki dizelerde de sık sık yerli halkın sevgiyi bilmediği gibi önyargılı önermeler görülür. Hakkında hiçbir şey bilmediğimiz yerli halka dair yapılan bu suçlamaların



asılsız olmaları kuvvetle muhtemeldir. Bir ebeveynin çocuğunun güvende olduğunu bilmemesi ve onun için endişelenmemesi normal bir davranış değil psikolojik olarak rahatsız bir insanın davranıştır. Bütün bir ırkın insanların sevgiyi bilmemesi ve böyle davranıyor olması mümkün değildir. Aynı şekilde çocukların konuşmayı bilmemesi ve isimlerinin dahi olmaması da şüphesiz mübalağadır. Mantık bize bu iki çocuğun başka isimlere sahip olduklarını ve başka bir dilde konuştuklarını fakat akıncıların bunları anlamadıklarını ileri sürer. Zira Türklerin Orta Asya'dan göç ettikleri dönemde, uygarlıkların büyük kısmı harfler kullanmakta yani bir dile sahip olup ve iletişim kurabilmekteydiler. Aksinin olması insanın evrimi incelendiğinde mümkün değildir.

Bir sonraki mecliste Söğüt ile Yalçın belirir ve atlıların yaklaştığı haberini verirler. Anadolu'da o dönem atlılar yoktur, kahramanlarımız bundan yola çıkarak atlıların ana yurttan geldiklerini anlar. Gerçekten de atlılar İstemi Han tarafından yollanmış Başbilgiç ile Başozandır.

Yıllardır babası İstemi Han'dan haber alamayan Suna doğal olarak onun öldüğünü varsaymıştır. Bunun üzerine Demir Han şöyle der:

“Görürüm her yerde ben Tanrı gibi atanı...

Gönlüm ona Tanrıdan bir tanrı ömür diler!” (s. 26)

*Akın*'da olduğu gibi *Özyurt*'ta da Demir'in, İstemi Han'a karşı olan bağlılığını görürüz. Demir Han hâlâ ona sadıktır. Bilgiç ile Ozan geldiğinde Demir Han, ilk önce İstemi Han'ın hâlini hatırlarını sorar:

“Demir: Nasıl büyük atamız?

Bilgiç: O bildiğin kahraman,

Onu çöktürmedi bizi çöktürten zaman.” (s. 28)

Bu dizelerde İstemi Han'a tekrar “Kahraman” denmiş ve *Kahraman* oyununa yine bir gönderme yapılmıştır. Tıpkı *Kahraman*'da olduğu gibi İstemi Han da yılların yıpratamadığı, yarı ölümsüz bir ilah gibidir. Üstelik *Akın*'da da bu böyledir. Bütün bunlar birleşince İstemi Han'ın Atatürk'ün bir başka şekli olduğu izlenimi kuvvetlenir.

Bilgiç, Ozan ve Demir Han sohbet etmeye, son yirmi yıl içerisinde başlarından geçenleri birbirlerine anlatmaya koyulurlar. Bilgiç, geçtikleri yerlerden akıncıların geçtiklerini fark ettiklerini belirtir. Daha önceki meclislerde ve *Akın*'da olduğu gibi tekrar Türklerin iz bırakması temasını görürüz. Demir Han, nasıl bir fark olduğunu sorduğunda Bilgiç şöyle cevap verir:

“Değişmez mi, Demir Han bir yere uğrasın da?

Yirmi yıllık yolu biz indirdik altı aya,  
 Bu da göstermez mi ki neler girmiş araya?  
 Yol boyunca kurduğun, bıraktığın her şehir,  
 Konak konak, elinle yanmış meşaledir...  
 Seni ben bu koyduğun işaretlerle buldum.” (s. 28)

Bir kez daha Türk; meşale yani hem yakıcı hem de ışık veren bir obje ile özdeşleştirilmektedir.

Bilgiç’in ardından Demir Han’la konuşmaya başlayarak yirmi yıllık hikâyesini destansı bir dilde anlatır. Yurttan ayrı kalmanın acısından söz eder:

“Nefes değil, alevdi tunç göğüslerden çıkan...  
 Benzemez başka derde yurttan ayrılma derdi,  
 Göğüsler ilerlerken gönüller ilerledi.  
 ...  
 O gün hasret içimde bir ocak oldu yandı.” (s. 29)

Demir Han’ın demeci yangın, alev ve ateş metaforları ile dolup taşmaktadır. Bununla yazar hem Türkün içindeki coşkuyu hem de özlemi kısacası duygu yoğunluğunu anlatmaya çalışmıştır.

Gerçekten de yurt özlemi, Demir Han’ın demecinde geniş bir yer tutmaktadır:

“Yirmisinden yukarı kırk bin akıncı atta,  
 Bir daha yurtlarına dönmeyecek hayatta,  
 Ömrünün her gününü başka yerde sayacak,  
 Denize varmak için çöller kucaklayacak!” (s. 29)

Çölleri kucaklamak burada güçlü bir imgedir. Kumdan oluşan çöller kucaklanamaz. Zira kum, insanın kolları arasından su gibi akıp gidecektir. Ancak çöl kumu yakıcıdır. Dolayısıyla akıncıların yaptığı eylem, acı verici olarak nitelendirilmektedir.

Bu konuşma sırasında da Demir Han ışık ile ilgili metaforlardan sakınmaz:

“Işık olduk da yandık, ateş olduk da yaktık;  
 Şimdi aydan aydınlık, sonra kordan sıcaktık.  
 Hakkımız var Asya’nın her karış toprağında,  
 Kaç yiğit gömdük onun ovasında, dağında.  
 Arkamızda soranlar bizi bulsun diye  
 Geçtiğimiz yollara bir iz ettik hediyeye:  
 Baş kaldıran ülkeler mezar taşıyla doldu,  
 Baş eğen ellere de abideler süs oldu.  
 Gece kurt inlerinde dinlenirdi başımız,  
 Bulutlardı gündüzün dağlarda yoldaşımız,

Kartallarla baş başa, yılanlarla diz dize,  
Yirmi yıllık akından sonra vardık denize!” (s. 31)

Burada “toprağı hak etmek” ile “toprağa yazgılı olmak” anlayışının tuhaf bir karışımı ile karşılaşırız. Akıncılar geçtikleri ülkeleri istila etmiş, pes edenleri ödüllendirmiş, kendilerine başkaldıranları da cezalandırmışlardır. Dolayısıyla bu söylemler, Türklüğü yüceltmek için yazılan, Kurtuluş Savaşı sonrası gençlerine hitap eden bir tiyatro oyununa yakışmamaktadır.

Türk akıncıları her ne kadar halkı susuz olduğu için yeni topraklar aramak zorunda kalmış olsalar da geçtikleri ülkelerde işgalcidirler. Tarihin her döneminde korkusuz ve yiğit savaşçılar olarak bilinen Türkler, önlerinde zor durulan bir kuvvettir. Ancak bu kuvveti bu şekilde kullanmak, onları geçtikleri her yeri kendilerinin sayan Haçlılardan farksız yapmaktadır. Dahası bu, akçenin diğer yüzüne bakıldığı zaman, İtilaf Devletleri’nin, Kurtuluş Savaşı’nda Türk topraklarında şehit verdikleri için hak iddia edebileceğini söylemek gibi bir şeydir. Bu noktada Çamlıbel tavır ve davranış olarak kendi ile çelişmektedir.

Sonraki dizelerde Demir Han, inancı yaymaktan bahsederek ilginç bir şekilde yine Haçlılarla benzerlik gösterir:

“Ozan : Tanrıya şükrediniz...  
Demir Han : Şükretmek ona gerek,  
Tanrı bize şükretsin Tan yerinden inerek!  
Yarattığı Asya’da Tanrı’yı biz yaşattık,  
Tanrı’nın varlığını Asya bizden anladı  
Yoksa nereden Tanrı’nın duyulacaktı adı?  
İnsana söz söyleten düşüncenin sesiyken,  
İnsanda ilk düşünce Tanrı düşüncesiye,  
Rastladık yolumuzda işte boy boy insanlar,  
Var mıydı içlerinde Tanrı adından anlar?” (s. 31-32)

Akıncıların yerlilerle anlaşmazlığı şimdi biraz daha açıklık kazanmaktadır: Yerliler başka tanrılara tapmaktadır dolayısıyla akıncıların gözünde kâfirdirler. Demir Han burada dini yayan kişi olduğundan adeta Tanrı’ya başkaldırmaktadır. Kendisi dini yaymış fakat karşılığında Tanrı ondan denizi esirgemiştir ya da en azından Demir Han bunu böyle görmektedir.

Demir Han, devam ettiğinde çocuklarının göçebe hayatta doğup büyümüş olmalarının üzüntüsünden söz eder. Ozan onu teselli eder:

“Fakat eksik değildi başlarından Hanları,  
Bu akın coşturmağa yeter kahramanları.” (s. 32)

Burada Çamlıbel'in diğer oyunlarında olduğu gibi yine hükümdara, “Kahraman” sıfatı yakıştırılmıştır. Ancak diğer “Kahraman”ların aksine Demir Han farklıdır. O Atatürk’ü temsil etmez, Ay ve Güneş’le boy ölçüşebilecek yarı ölümsüz bir kahraman değildir.

Bundan sonra Demir Han, akıncılar ile yerliler arasındaki ilişkileri açıklar. Ancak bunu tek taraflı bakış açısıyla yapar. Yerliler, akıncıları gördüklerinde korkup kaçtıklarından akıncılar yerlileri; dilsiz, yarasız ve dinsiz bir guruh olarak görmektedir.

Ozan’ın bu millete akıncıları nasıl sevdirecekleri, bu toprakları nasıl kendilerinin yapabileceklerine dair bir planı vardır:

“Yuvaya ısındırmak istiyorsak bu eli  
Kar olup savurmalı rüzgar olup esmeli.” (s. 36)

Bu dizelerden Ozan’ın; gençliğinden kaynaklanan, damarlarında akan deli kanın etkisiyle kolayca yakıp yıkan bir ezici güçten yana olduğunu hissetmek mümkündür. Çünkü Ozan; bir yuvayı “ısıtmak” için önce sakinlerini sarsmak, onları çok etkilemek gerektiğinden bahsetmektedir. Bilgiç konuyu biraz daha açar ve Ozan’la aynı görüşte olmadığını belirten sözler sarf eder:

“Kullanırsak onlara biz zorun zincirini  
Isıtmak mümkün olmaz yuvaya hiçbirini.  
Zorun kurduğu yuva sayılır bence zindan,  
Her gönül uçmak ister bir kafes arkasından.  
Yuvaya ısındırmak istiyorsak bu eli  
Onlara önce yuva sevgisini vermeli.” (s. 36)

Bilgiç, yerlilere daha önce görmedikleri bir dünyayı göstermekten bahsetmektedir. Böylece eski hayatları onlara zindan gibi gelecek, onları “özgürleştirecek” ve onlara birer “yuva” verecek olan Türk akıncıları seveceklerdir. Bunun için de Bilgiç müzikten söz eder:

“Bilgiç de var, ozan da... Kaval da var, kobuz da  
Altı aydır onları taşıdık omzumuzda.  
Anayurttan yola boş çıkmadı kervanımız,  
Faydalı neler varsa doludur dört yanımız:  
Toprağı köy yapacak, çadırı ev yapacak  
Ne lazımsa getirdik altı yüz atla ancak.” (s. 37)

Bu mısralar kervanın ana yurttan niçin geldiğini ve bir yurdu yurt yapacak olan unsurların ne olduğunu açıklar: Kültür ve sanat. Böylece oyunun başında Akın ve Işık’ın ortaya attığı soru cevaplanmış, büyük bir sorun çözüme kavuşmuştur.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Demir Han, Bilgiç ve Suna ayrılırlar. Sekizinci mecliste Işık, Ozan ile tanışır ve Işık'tan çok etkilenir. Işık da Ozan'dan hoşlanmış görünür. Onların beraber ayrılmasıyla perde kapanır.

İkinci perdede kadınların çadırda konuştuklarını görürüz. Akıncıların kurduğu bir saraydan söz edilir:

“Bak, Söğüt, nasıl yerden yükseliyor temeller,  
Örüyor durmaksızın taşı toprağı eller?” (s. 43)

Işık, Söğüt'e işi beğenip beğenmediğini sorduğunda Söğüt, yerlileri şu şekilde tanıtır:

“Sizden önce ben ancak yerlileri bilirim:  
Onların da elinde taş vardı, kaya vardı;  
Onlar da taşı yontar, kayaları oyardı,  
Çıkarırdı onlardan ne lazımsa kendine:  
Kayadan çanak, çömlek; taştan bıçakla iğne.” (s. 44)

Sarayın inşası dışında ikinci perdede sadece aşk olayları anlatılır. Bu sefer Çamlıbel basit bir aşk hikâyesinden ileriye gitmiş, tam anlamıyla bir “aşk beşgeni” örmüştür. Suna, kızıyla erkeklerden söz etmeye başlar. Nitekim Suna, Ozan'ın niyetini anlamış ve Demir Han ile konuşarak ikisini nişanlamışlardır. Işık bu konu hakkında konuşmak istemez, utanır. Böylece Suna sahneden ayrılır.

Suna çıktıktan sonra Söğüt ile Işık sohbete başlar. Işık; Söğüt ve erkek kardeşi Akın arasında bir şeyler olduğunu sezmiştir, bunu Söğüt'ün yüzüne vurur:

“Nasıl yerin üstüne sızarsa alttan sular,  
Duygular da sızıyor deriler arkasından  
Seziliyor insanın sevincinden, yasından.” (s. 47)

Böylece Işık, Söğüt'ün hislerinin belli olduğundan söz eder. Kullanılan benzetme şairane olup dili başarılıdır. Zaten kariyerine de bir aşk şairi olarak başlamış olan Çamlıbel'in şair kişiliği bu sahnelerde ortaya çıkar. Duyguların topraktan sızan su gibi yüzeye çıkması metaforu, ileride de karşımıza çıkacaktır. Söğüt pes ederek kendini Işık'a açar. Işık, Akın'ın bunu duyacak olursa sevineceğine inanmaktadır. Ancak Söğüt, kimseye bahsetmemesi için ona yalvarır. Bu sırada Demir Han gelir. Işık'ı hüznü görür ve bir şeyi olup olmadığını sorar. Demir Han, aklını tamamen yaptığı işe verdiği için ilkin Işık'ın derdini anlayamaz:

“İstediğin oluyor işte, yüzün gülmeli,  
Çalışıyor binlerce yerli, yabancı eli.

...

Her gün Orta Asyadan karışıp bir kervana,  
Yerleşmeğe geliyor binlerce Türk buyana.” (s. 52)

Artık akın tamamlanmaya, yerleşim oluşmaya başlamıştır. Ancak Işık'ın aklında bambaşka şeyler vardır. Demir Han da bunu anlayıp Ozan'dan söz açar. Işık yine bu konu hakkında konuşmak istemez. Demir Han durumu kabullenerek oradan ayrılır. Ardından Akın ve Ozan gelir. Amaçları kızları görmektir. Ozan, Işık'la konuşmaya gider. Işık, Söğüt'ten söz açar ve onun Akın'a karşı olan duygularından bahseder. Ozan şaşırır: “Duygular belirmeğe mi başladı yerlide?” (s.56) diye sorar. Anlaşılan Ozan da Söğüt'e küçümseyen gözlerle bakmaktadır. Işık, Söğüt'ü savunur. Söğüt'ün yerli de olsa kadın olduğu için hissedebildiğini söyler. Ozan bunları duymak istemez. Bunun üzerine Işık şöyle der:

“Kendini elden ayrı tutmak olmaz Ozana.  
Bence Ozan ellerin derdini anlayandır,  
Kendini düşünmeyen biri varsa... Ozandır!” (s. 57)

Memleket Edebiyatının en önemli yönü, halk ile aydının birbirine yaklaşmasıdır. Aydın; halka yaklaşmak, onu tanımak, halkı zengin-fakir, yerli-yabancı ayırt etmeden bir bütün olarak görmek mecburiyetindedir<sup>131</sup>. Çamlıbel de bir aydın olduğundan Işık aracılığıyla şairin ve sanatçının toplumsal sorumluluğundan söz eder. Zira ozan, insanlarla empati kurabilen kişi olmalıdır.

Ardından Işık, Ozan'a nişanlandıklarından söz eder. Ozan çok heyecanlanır ve bunu hemen Akın'a söylemek üzere Işık'la birlikte çıkar. Bu sefer Söğüt ile Yalçın sahneye gelir. Yalçın Işık'la Ozan'ın gidişini izler ve onları kıskanır. Söğüt, Yalçın'ın Işık'a âşık olduğunu anlar. Yalçın bundan söz etmek istemez.

Bundan sonraki kısımlar, son derece hızlı ve dinamiktir. Kişiler uzun konuşmalar yapmaz, bir veya iki dizelik uzunluklarla konuşurlar. Bu da diyalogun hızını ve nabzını arttırır, sıkıcılıktan uzaklaştırır. Dahası sahneye sürekli girip çıkan kişiler de sahnenin dinamizmini arttırır. Bir anlamda bu bölüm, yoğun milliyetçi bildirilere ara vermek ve eğlendirici bir aşk hikâyesiyle seyircileri/okuyucuları rahatlatmak içindir.

Üçüncü perde, inşaatı biten sarayın içinde geçer. Bir grup genç kız konuşmaktadır. Söğüt'ün ve Işık'ın düğününden söz ederler. Ancak coşkunun en büyük sebebi sadece bu değildir. Halk öz yurda yerleşmeyi, kasabanın kuruluşunu

<sup>131</sup> Evrim Yeşilyurt. (2002). İnci Enginün'ün Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri*, Türk Edebiyatı Klasikleri. Yeryüzü Yayınevi, Ankara, s. 44.

kutluyordur. Dışarıdan bir türkü duyulur. Bu yine antik Yunan tiyatrosundaki koroyu andırır. Işık ile Ozan'ın, Söğüt ile Akın'ın düğününü haber verir.

Söğüt ile Işık sahneye girer. İstemi Han'ın heykelinden söz ederler. Şüphesiz çok etkileyici bir eser söz konusudur:

“Bir heykel ki ürperir bakışlarından insan,  
Dokunsan bir kayadır, bir Tanrıdır tapınsan.” (s. 66)

Söğüt Işık'a İstemi Han'ı sorunca Işık şöyle cevap verir:

“Onun büyüklüğünü dilde destan ederler.  
İstemi Han o kadar büyük ki, düşünmeli,  
Bize kuvvet vermeğe yetiyor taş heykeli.” (s. 56)

Bir kez daha İstemi Han'ın ne büyük bir kahraman olduğundan söz edilir. İstemi Han'dan söz ederken en çok kullanılan kelimelerden biri de “ata”dır. Bu da İstemi Han'ın, Atatürk olduğu izlenimini arttırmaktadır. Ancak ilginç olan nokta Atatürk'ün ortada olmamasıdır. Eğer *Akın* Kurtuluş Savaşı için bir alegori olarak düşünülürse (ki düşmanların yurttan kovulduğu düşünüldüğünde bu, olası bir alegoridir) *Özyurt* da Kurtuluş Savaşı sonrası kendini yeniden yapılandıran Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si olarak düşünülebilir. Tıpkı Cumhuriyet döneminde her şehre bir Atatürk heykeli dikilmesi gibi bu yeni kasabaya da ilk iş olarak atalarının bir heykeli dikilmiştir.

Işık ile Söğüt sevinirken Demir Han gelip Ozan'ın ağır yaralı olduğu haberini verir ve Işık'a Ozan'ın yanına gitmesini söyler. Ozan'ın üstüne bir kaya yuvarlanmıştır. Demir Han neler olduğunu anlamaya çalışır, Bilgiç rapor verir:

“Kesilmişti yamaçta bütün halk bir karaltı.  
Ansızın gök gürlledi, sarsıldı yerin altı,  
Baktım, birikenleri ikiye ayırarak,  
Kendinden daha büyük kayaları kırarak,  
Korkunç, iri bir kaya dağdan yuvarlanıyor...  
Onu tutan kolları gözüm az çok tanıyor.” (s. 70)

Bilgiç suçu kimin işlediğini görmüştür: Kayayı yuvarlayan Yalçın'dır. Demir Han bunu duyunca kaza olduğunu düşünür. Ancak Yalçın bunu bilerek yaptığını itiraf eder:

“Bekliyordum önümden Ozanın geçmesini,  
Taşı fırlattım yere duyar duymaz sesini.” (s. 72)

Yalçın Ozan'ı bilinçli olarak öldürmeye kalkışmıştır. Demir Han bunu duyunca çok hiddetlenir. Fakat Bilgiç araya girerek Yalçın'a kendini açıklaması için bir şans vermek ister. Demir Han duymak istemez:

“Ne olacak içyüzü? Yerli değil mi bunlar?  
 İsterse akıncılar bin bir saray kursunlar,  
 Getirerek dağlardan bunları bir araya  
 Dağıtsınlar hepsini ayrı ayrı saraya,  
 Göstersinler onlara yurt budur, yuva budur,  
 Yine bunlar gözü aç bir parstan korkuludur!  
 Bağına yavrum diye basarsan ok kesilir,  
 Canım desen canından olursun, Tanrı bilir;  
 Sen istersen işine tunç heykellerle başla,  
 Yine bunlar elinde görünecek bu taşla,  
 İçyüzü mü diyorsun? Fırlattığı kanlı taş  
 Onun taştan yüreği değil midir, arkadaş?” (s. 73)

Demir Han bu eylemin nedeni olarak ilk önce Yalçın’ın soyunu suçlar. Yerlilere karşı sonsuz önyargısı burada da devam eder. Yerlilerden iki tanesini evladı gibi kabul edip sevdiği halde onları asla tam olarak kabul etmemiştir.

Demir Han bir süre daha Yalçın’ın ihanetinden söz eder:

“Sen ona yuva kur da, o, kanına acıksın.  
 Yaptığım yurdu daha girdiği günde yıksın!  
 Ona hatırlatmadan kendi esirliğini,  
 Sen kurmağa çalış da bu gönül birliğini,  
 O taştan bıçağını çeksın sana kuytuda...  
 Hınç dururken üzüntü verir mi sanki bu da?  
 Ben kanın karşılığı kan olmalı diyorum,  
 Üzülme nerde? Boğmak, öldürmek istiyorum...” (s. 74)

Bilgiç hâlâ bu kadar aceleci davranmamaktan yanadır. Ancak Yalçın bunu Işık’a olan duyguları nedeniyle ve kıskançlıktan yaptığını açıkça söyler, saklamaya çalışmaz. Bunun üzerine Demir Han Bilgiç’ten ya zindana atarak ya da idam ederek cezalandırmasını ister. Bilgiç onu cezalandırmak istemez, Yalçın’ı bağışlamasını ister. Demir Han, bunun yasalarına aykırı olduğunu söyleyerek ısrar etse de Bilgiç, Yalçın’a ikinci bir şans vermektan yanadır:

“Senden gelen bir koku taşıyor her açan gül,  
 Görünür Yalçında da senin verdiği gönül.  
 Ozana attığı taş bunu göstermiyor mu?  
 Onun ne duyduğunu bundan anlamak zor mu?  
 Sever de, kıskanır da... Gönül ferman dinlemez.” (s. 77)

Bilgiç; Yalçın, Demir Han tarafından yetiştirildiği için onun Demir Han’ın izlerini taşıyacağına ve bu yüzden ikinci bir şansı hak ettiğine inanmaktadır. Dahası



Demir Han'ın da sonrasında üzüleceğini düşünür. Demir Han'ı bir süre ikna etmeye çalışır:

“Bilgiç:Demir Han, sevmemek mi, yoksa sevmek mi iyi,

Seveni yok edersen kim yaşatır sevgiyi?

Demir: Kanla biten sevgiler sevgisizlikten beter,

Bize, güzel, sevimli, sıcak sevgimiz yeter!” (s. 78)

Bilgiç, son derece hümanist bir bakış açısı gösterir. Demir Han da Türklerin “güzel, sevimli, sıcak” sevgisinden söz eder. Ancak, Demir Han, oyun boyunca başkalarına sevgi göstermediğini açıkça belli etmiştir. Bu noktada Demir Han'ın söyledikleriyle davranışlarının çeliştiğini söyleyebiliriz. Belki de savunduğu düşünce bu noktada “Türk'ün Türk'ten başka dostu yoktur.” tarzında bir düşüncedir. Bilgiç yerlilere karşı tolerans gösterilmesini istediğinde Demir, onun delirmiş olduğunu düşünür. Bilgiç, yerlilerin inanılmaz gelişme kat ettiklerini düşünmektedir çünkü Yalçın, sevgisinden böyle bir suç işlemiştir. Bilgiç'in bakış açısında da yerliler; sevmeyi zor öğrenen, duygulardan yoksun ancak umut vaat eden bir topluluktur. Bu konuda Bilgiç, Demir Han'dan daha ileridedir.

Bilgiç, savının sonunda sadece tek bir tavsiyede bulunarak konuyu kapatır:

“Elinle kurduğunu elinle yıkma sakın,

Yeniden kurulması güç olur...” (s. 78)

Bu sırada Akın gelerek Ozan'ın uyandığını haber verir. Ozan hayattadır ancak hâlâ çok zayıftır. Fakat yine de Demir Han'a bir haber iletmiştir. Kayayı fırlatan suçluyla ilgili olarak Ozan şöyle der:

“Eğer suçlu bizdense kanıma kan isterim,

Yabancıysa, Demir Han onu affetsin, derim...” (s. 80)

Ozan da bu noktada Bilgiç'in yanına katılır ve o da yabancılara bir şans verilmesi gerektiğine inanmaktadır. Bilgiç bunu fırsat bilip yeni bir yurtla yeni ve temiz bir sayfa açılması gerektiğine dair düşüncelerini dile getirir:

“Geçen şeyler, diyelim, bir karışık masaldı.

Geçmişe göz yumalım, göz açalım gelene,

Yücelsin dıştan, içten Özyurdumuz her sene.” (s. 80)

Bilgiç'in; Türklerin topraklardaki bütün yerlilere kucak açması, onları kabullenerek kendi benliklerini korumaları gerektiğine dair konuşması Demir Han'ı etkiler ve Yalçın'ı serbest bırakmaya karar verir. Böylece yeni Türk uygarlığının kuruluş hikâyesi başlar.

#### 4.1.2.4. Kahraman<sup>132</sup>

*Kahraman*, Milli Mücadele'nin başladığı yıllarda Atatürk'ün, halk üzerinde uyandırdığı tesirin ve yaşanan değişimlerin bir han odasında canlandırılması esasına dayanır.

Oyunda tarihsel arka plan, Kurtuluş Savaşı ve Kongreler Dönemi olup savaşın Anadolu'da etkisini gösterdiği yıllardır. Anadolu'nun ücra köylerinde savaşın yarattığı gerilimin yanı sıra yerel sorunlar, bireysel çelişkiler de söz konusudur<sup>133</sup>. Ulaşım ve haberleşme imkânlarının az ve güç olduğu dönemde, bir köydeki handa konuşan kişiler, bir destan kahramanı ile karşılaşılır. Han, Hasan ve Hüseyin adlı iki kardeşin malıdır. Hasan köyden uzaktadır. Hüseyin ise hanı kiraya verdikleri Bekir Çavuş'un kızına âşıktır. Bu yüzden köyden ayrılamamakta ve aşkı sızıyla yanık yanık söylediği türkülere dökmektir. Sevdiği kız uğruna askerden kaçan Hüseyin, başta kızın babası Bekir Çavuş olmak üzerine bu tavrı nedeniyle tüm köy halkı tarafından eleştirilir. Bu yüzden Bekir Çavuş'un gözünde adam bile sayılmaz. Kızını bir asker kaçağına asla vermeyecektir. Beş yıldan beri her ikisinin de inatları devam etmektedir. Soylu bir aileden de gelse Hüseyin o aileden kalan bir soysuzdur. Bir elinde sazı, ötekinde ise kaması vardır. Hüseyin asker kaçağı olduğu günlerde Elmadağı'nda eşkıyalık yapmıştır. Ancak ağabeyi Hasan da ondan farklı değildir. O da bu savaş ortamının yarattığı fırsatlardan yararlanarak dağlarda eşkıyalık yapmakta ve elbette asker kaçağı durumuna düşmektir.

Bu aşk karşısında, daha yumuşak ve anlayışlı olan karısı Fatma, Bekir Çavuş'u ikna edemez. Bekir Çavuş: "El dövüşürken kaçan gençlik yerinde dursun!" (s.11) demekte ve kesinlikle kızını Hüseyin'e vermeyeceğini tekrarlamaktadır.

"Bağlama çalmak değil tutsa da ağzıyla kuş,  
Bir asker kaçağına kız vermez Bekir Çavuş." (s. 11)

Bekir Çavuş'un bu kararında yurt sevgisi rol oynamakta ve kendisini örnek göstermektedir:

"İşte ben, iki cenkten zaferle dönmedimse,  
Kör olur bana suçlu gözüyle bakan kimse.  
Son gününde ferahlık verir bu ihtiyara  
Göğsünde iki cenkten yadigar iki yara...  
Hüseyin yirmisinde ateşli bir yığitti,  
Dünya boğuşurken o başını aldı, gitti." (s. 12)

<sup>132</sup> bkz. İnci Enginün. (1998). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Dergâh Yay., İstanbul, s. 201-207.

<sup>133</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 87.

Fakat Hüseyin, kızı alıp kaçırmamakta, babasının gönlü olsun diye beklemektedir. Anne Fatma, bunu onda bulunan “duygulu damarın” mevcudiyetine bağlar. Ona göre Hüseyin “hasta bir dal”dır. Onu yok etmek veya canlandırmak kendi ellerindedir.

“Kuru bir dal, oyarsan, olur içli bir kaval  
Değer vermek dururken niçin onu yakmalı? “(s.13)

Köydeki han ise bir köşede kalmıştır. Ne gelen vardır ne giden. Bekir Çavuş, kızıyla Hüseyin hana döndüklerinde bundan şikâyet ederken Hüseyin’e laf atar:

“Can sıkıma başladı artık bu tatsız hayat.  
Gün günden eksiliyor yolcuların arkası,  
Çünkü haydut elinde dağın öbür yakası...  
Hem de nasıl eşkıya... Hepsi asker kaçağı!  
Bari mal olsa yalnız yolcudan vuracağı,  
Gidiyor yolcuların canı da malı sıra.  
Bilmeden hana inen kuluna Hak kayıra.” (s. 16)

Bekir Çavuş, hancıların işine ket vuran eşkıyaya duyduğu öfkeyi aksettirirken milletin içinde bulunduğu durumu da dile getirir:

“Dört sınırdan kırk çeşit yabancı yurda daldı,  
Kişiyor memlekette başkasının atları.  
Bu değil miydi, oldu, onların maksatları?  
İşte düşman dışarıdan vurdu, onlar içerden,  
Yıldıkları devlet de kalkıyor orta yerden,  
Her şey yolunda, daha ne bekliyor kaçaklar?  
Kıyamete kadar mı dağlarda kalacaklar?  
Ne var, artık inseler biraz dağdan aşağı...” (s. 17)

Hüseyin bu sözlerde kendisine taş olduğunu sezer ve kendisinin onlardan olmadığını söyler. Ne zaman konuşsalar; Hüseyin, Bekir Çavuş’un öfkesini sezmektedir. Ancak onun gözü dünyayı görmemektedir. O, aşkı görevine tercih etmiş bir adamdır. İşte Bekir Çavuş’la bu noktada anlaşamazlar. Zira baba görevi tercih eder.

Üçüncü meclis, köylüyü temsil eden İmam ve Muhtar’ın katılmasıyla devam eder. Hepsinin ortak derdi, ilerlemekte olan düşmandır. İmam, bunu doğal bulur ancak düşman “silahsız kalan halktan” yılmadığı gibi bir memleket de ordusuz doğrulamaz. İmam kötümserdir. Ona Muhtar da katılır. Kişilerin bir ümit kıvılcımı

aramak için baktıkları gazete, bir ay öncesine aittir. Gazetede bir Kahraman'dan, “zorlu bir yiğit”ten, bahsedilmektedir.

“Yurdu kurtarmak için başını almış gitmiş  
İstanbul'dan Samsun'a, Samsun'dan Erzurum'a...” (s. 22)

Bekir Çavuş, bu kahraman ile ilgili olarak başka şeyler de duymuştur. Kahraman'ın Erzincan'a vardığını söylerken içeri beklenmez bir misafir -Hasan-girer ve Kahraman'ın Sivas'a vardığını haber verir.

Dördüncü mecliste, Hasan'ın verdiği haberle köylüler biraz canlanır. Kahraman bu sahnede efsanevî boyutlar kazanmaktadır. O, tek başına düşmanı kovacak güçtedir. Bu yüzden her yerde ondan bahsedilir. Hasan'ın ikinci haberi de nefis bir kısrak almış olmasıdır. Ata meraklı köylüler dışarı çıkınca iki kardeş yalnız kalırlar. Hasan bir görevle gelmiştir. “Siyah kalpaklı Binbaşı Aziz”in hana gelip gelmediğini sorar. Binbaşının torbasından evrak çalacaktır. Hüseyin buna yardım ederse Hasan, Emine için Bekir Çavuş'un istediği bin altını, başlık parası olarak kardeşine verecektir. Ulvi bir duygu olan aşk, ihaneti gerektirmektedir. Hüseyin buna da hazırdır.

Beklenen yolcu, Aziz, geldiğinde Kahraman'dan yeni haberler verir. Aziz Kahraman'ın Ankara'da olduğunu söyleyince köylüler şaşırır. Bekir Çavuş bunun üzerine: “Ok mudur, insan mıdır ufuktan ufka giden?” (s.38) diye sorar. Aziz'in, bu biçare han odasında efsaneleşen Kahraman'dan bahsetmesi, ilgiyle dinlenir. Binbaşı Aziz, Ankara'da onunla görüşmüştür zaten onu on yıldan beri tanımaktadır. Binbaşı Aziz'in heyecanlı tasviri Hüseyin'i canlandırır:

“Anlamadan anladım bütün dediklerini.  
Bırakma, yalvarırım, anlatmadık yerini.” (s. 40)

Bekir Çavuş Kahraman'ın rütbesini öğrenmek ister. Ancak Aziz'in buna cevabı onun “anadan doğma Paşa” olması, şeklindedir.

“O, hilkatın emriyle ezelden geçmiş başa,  
Ölçülemez ondaki paşalık sıрма ile,  
Sırmaya hükmeder o sırmasız olsa bile.  
Saltanat Kahraman'a boyun eğdi neferken  
Sırma, rütbe ne demek adı ona yeterken?  
Onu cephe ardında arayanlar aldanır,  
Yiğitler büyüğünü ateş hattında tanır,  
Anlar ancak o zaman onun ne olduğunu...” (s. 41)

Tarihî olarak bakıldığında Mustafa Kemal, o dönemde Osmanlı ordusundan istifa ettiği için rütbesi yoktur. Ancak yeni Türk ordusuyla beraber Mustafa Kemal tekrar bir rütbe sahibi olur. Yazarın burada yaptığı tarihî gerçeklerin, edebî gerçeklere yorumlanmasıdır.

Hüseyin'in merakla dinlediğini gören Aziz, Kahraman'ı heyecanla tasvir eder. Hüseyin bu tasvirle değişmekte olduğunu farkındadır. Aziz tasvirini tamamlarken şöyle der: "Kahraman'ı gören göz benzemez görmeyene." (s.43)

O sırada otomobille bir yolcu gelir. Bu yolcu, kendisinden söz edilen Kahraman'dır. Hasan'ın dışında herkes; köyü sıkıntılarında, bezginliği ve kötümserliğinden kurtaracak Kahraman'ın aralarında efsaneleşen şahsiyetini görmek için koşar. Hasan, bu fırsattan istifade ederek Aziz'in heybesine davranır ve evrakları çalar.

Sonrasında köylüler, bu hızla Kahraman'ın İzmir'e ulaşacağına inanmışlardır. Binbaşı Aziz, Kahraman'ın kendisine verdiği görevi açıklar: Mücadele için teşkilatlanmak gerekmektedir. İlk iş, köydeki silah ve delikanlıların sayısını tespit etmek ve savaşa katılacak gönüllü bulmaktır. Muhtar ve Bekir, Binbaşı'nın ilk gönüllüler olarak gördüğü Hasan, Hüseyin ve Yanaşma Ahmet'e pek aldırılmazlar. Binbaşı onları azarlar. Zira gün, birlik günüdür.

"Anne baba gününde yeri yoktur sitemin.  
Hancı! Bütün bir hayat bir tek hayırla dolmaz.  
Bir fenalık da bütün ömre bedel tutulmaz.  
Varsın, yanaşma olsun, kaçak olsun o, varsın,  
İkisinden bir yiğit çıkıvermiş bakarsın.  
Ne kadar kirlili olsa da gönlümüzle gövdemiz  
Ateşe atıldıktan sonra çıkar tertemiz." (s. 35)

Kahraman'ı gördükten sonra bütün köylüler değişmiş, köye belirgin bir şekilde hareket gelmiştir. Herkes yakında gerçekleşecek olan özgürlük savaşına hazırlanmaya başlar.

Kahraman'ı görünce değişime uğrayan en önemli kişi Hüseyin'dir. Kahraman'ı görene kadar sadece Emine'yi düşünen genç bir adamken artık yurduna karşı bir sorumluluğu olduğunu fark eder:

"Kör gözüm karanlıkta bir parıltıyla yandı,  
Gönlüm, soyunmuş gibi gördüğümde utandı  
İlk defa anladı o kendi çıplaklığını,  
Anladı halkın neden bu gözle baktığını  
Gözüm açıldı, gördüm, senden başka ne varmış,

Gönüllerde sevgiden gayrı neler yaşarmış?” (s. 61)

Emine sevdiği erkeğin bu uyanışına “en çok sevinen”dir. Bütün ömrü boyunca onun savaştan dönüşünü bekleyecektir.

Bu yeni aşkla Hüseyin, kardeşini Binbaşı’nın çantasından evrağı almaktan vazgeçirmek ister. Hâlbuki Hasan’ın daha önceden aldığı evrağı, geri vermeye niyeti yoktur. Hüseyin, Hasan’ın Kahraman’ı görmemiş olmasını bir eksiklik sayar. Kahraman’ı görseydi kardeşinin de değişeceğine inanmaktadır:

“Sen burada heybenin içini yokluyordun.  
Ben dışarıda onunla yüz yüzeydim bir zaman...  
Su istedi, ben verdim, aldı, içti Kahraman.  
Sen de onu göreydin yüreğin burkulurdu,  
Çalmak için uzanan elin mermer olurdu.  
İçinden gizli bir ses duyardın alçak diye,  
Bırakırdın, aldığın kağıtları geriye...  
Yazık, onu görmedin...” (s. 69)

Hüseyin bunları söyledikten sonra kendisindeki değişimden bahsederek kardeşini ikna etmeye çalışır:

“Nasıl ki damla kan bir tas suyun rengini  
Birden değiştirirse, iki bakış beni de  
Uzaklaştırdı eski benliğimden gitgide.  
O bakışlar şimşekti, bir karanlıkta çaktı,  
O dudaktan dökülen her cümle bir bıçaktı,  
Bakmadım, anlamadım, fakat bağrımda duydum,  
Ben artık o gözlerle, o sözlerle doluyum,  
Görmüyor musun işte, oydu gözümde tüten,  
Söyleten beni odur, odur beni yürüten.” (s. 70)

Böylece Hüseyin, geçirdiği değişimin daha da güçlenen etkisi nedeniyle Hasan ile kavga eder. Bu bölüm özellikle nabızı çok yüksek, heyecanlı bir sahnedir. Hasan ile Hüseyin karşılıklı atışmalar, seyirci/okuyucu bu tartışmanın nereye varacağını heyecanla beklemeye başlar. Gözünü para bürüyen Hasan, evrağı geri vermez, Hüseyin bıçağı çekince Hasan silahla mukabele eder. Sahneden çıktıklarında ise Hüseyin, Hasan’ı vurur.

Çok kısa olan üçüncü perdede, silah sesiyle herkes uyanmıştır. Hüseyin’i suçlamaya hazır olan Bekir Çavuş, onu derhal itham eder:

“Alnın en sonra kardeş kanyla mı bezendi?  
Ne kadar hor tanısam bir asker kaçağını  
Düşünmezdim yine bir kardeş vuracağını.

Demek senin elinden bu da gelirmiş?” (s. 73)

Hâlbuki Binbaşı, meselenin aslını öğrenmek ister. Olanları öğrenince Hüseyin’i takdir eder. Çünkü o evrak çok önemlidir. Hüseyin, artık bu trajik eylemin faili değil vatan uğruna karşılaştığı ilk düşmanı öldüren bir kahraman olarak Aziz ve köylüler nezdinde kahramanlaşır. Kardeşinin ölümüne ağlasa da Hüseyin yine teselli bulmuştur. Hüseyin, kazandığı canlılık ile hemen yola atılır:

“Alacaksın, Binbaşım, benden yakında haber...

Hüseyin, kurşun gibi, ilk sınıra varacak,

Göğsün ilk yolladığım haberle kabarcak!

Gidiyorum, Binbaşım, sesim titremeden

Geriyeye bakmak değil, hatta veda etmeden.” (s. 85)

Emine, sevdiğinden ayrılmamanın acısını dile getirince Aziz onu da cepheye davet eder. Emine kabul eder. Böylece Türk yiğidinin yanı sıra Türk kadınının da cesareti vurgulanmış olur.

Oyunun konusu basit olmasına rağmen bütün milletin uyanışı; en basit ve değersiz ferdin canlanmasıyla ortaya konmuş, tarihî olaylara edebî yaklaşım getirilmiştir.

#### 4.2.1.5. Ateş

Manzum piyes şeklinde yazılan *Ateş*, Memleket Edebiyatı anlayışına uygun olarak Kurtuluş Savaşı sırasında, bir Anadolu ailesinin başından geçen kahramanlık öyküsü olup Anadolu halkının Milli Mücadele sırasında yaptıkları fedakârlıkları ve kahramanlıkları içermektedir.

Hüseyin ve Zeynep, oğullarını Çanakkale ve Kafkas Cepheleri’nde kaybetmiş, yaşlı bir köylü çifttir ve Sakarya yollarında bir saman arabasıyla gizlice cepheye, mühimmat taşımaktadırlar. Kızları Ayşe de onlarla birlikte yolculuk ederek savaşa kendi çapında katkı sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında savaşmadıkları halde cepheye bulunmaları bile kahramancadır ancak ileride olacaklar gerçek bir kahramanlık öyküsüne gebe değildir. Bununla ilgili ilk ipucunu, daha ilk sahnede Hüseyin sigara yakmak istediğinde görürüz. Karısı Zeynep onu uyarır:

“Kağnıların yanına sokulup durma, aman,

İçinde cephane var, üstünde kuru saman.

Cıgaranı içerken gözünü dört aç, koca,

Bir kıvılcım sıçarsa cenneteyiz doğruca!” (s. 5)

Bu dizelerle aynı zamanda seyirci/okuyucu kişilerin amaçlarını da anlar. Zira kağnıların içine cephane saklamışlardır ve bunu cephede kahramanca savaşan Mehmetçik'e ulaştırmaları gerekmektedir. Görevlerinin tehlikesi henüz ilk sahnede vurgulanır, bu bir nevi gelecek olayların bir imasıdır.

Hüseyin, savaşa gidemeyecek kadar yaşlı olmasından şikâyetçidir. Oyunda onu ele veren Hüseyin'in şu sözleridir:

“Bana hicran olacak, iyi belle sen şunu,  
Bir düşmanı vurmazsa silahımın kurşunu.” (s. 10)

Bu sözler, hikâyenin kalbi açısından büyük önem taşımaktadır. Aile içi diyaloglar yoluyla ve kişiler tanındıkça seyircide/okuyucuda bir sempati oluşur ve seyirci/okuyucu Hüseyin'in oyunun sonunda bir düşman vuracağını sezerek heyecanla beklemeye başlar. Bu ima, bir hikâyenin sonunun bilinmesinin, heyecanı azaltmadığına iyi bir örnektir.

Beşinci meclis Ahmet Çavuş ile Ayşe'nin tanışmasını konu alır. Ahmet, Ayşe'yi güzelliği sebebiyle çıtkırıldım ve ürkek bir kız sanır, Ayşe ise dobra sözleriyle aksini kanıtlar:

“Ayak basmış değilim, bil ki, yabancı yurda.  
Kimse olmaz cihanda öz yurdunun garibi:  
Geziyorum atamın kendi evinde gibi.  
Kimi görsem ya kardeş, ya ana, ya babadır!  
Babadan, anadan mı, kardeşten mi korkayım?” (s. 15)

Ahmet, Ayşe'nin cesaretinden ziyade sesinin güzelliğinden, simasının hoşluğundan etkilenir ve bunlardan söz eder. Ancak bu hisler, maalesef ilginç bir aşk hikâyesine dönüşmez.

Ardından Zeynep ile Hüseyin de Ahmet Çavuş'la tanışır. Belli ki Ahmet Çavuş'un tek amacı genç kızını gözetlemek değil getirilen cephaneleri teslim almaktır.

Dokuzuncu mecliste Ahmet ile Hüseyin; savaşın gidişatından konuşurlar ve Ahmet, Hüseyin'e Mustafa Kemal'den söz eder:

“Elimizde kılıçtır, başımızda tuğumuz;  
Mustafa Kemal denen yenilmez başbuğumuz...  
Bir kaledir, örülmüş düşünceyle inandan,  
İnönü cephemizde İsmet gibi Kumandan!” (s. 20)

Ahmet'in burada Mustafa Kemal'den söz edişi, *Kahraman* oyununu andırır. Ahmet de bir nevi Mustafa Kemal'in elçisi konumundadır. Ahmet'e göre başlarında Mustafa Kemal ve İsmet İnönü gibi kumandanlar oldukça zafer kolaydır. Oysaki savaş,



*Ateş*'te birinci elden betimlendiği gibi sadece kumandanların başarısıyla değil bütün Türk halkının dayanışması içindeki alın teri ile kazanılmıştır. *Kahraman*'da olduğu gibi bu dizeler, bu etkiyi bir nebze zayıflatmaktadır.

Dokuzuncu mecliste Memiş, Ahmet Çavuş'a düşmana sürpriz bir saldırı yapılacağı haberini verir. Cephaneleri götürecek vakit kalmamıştır. Ahmet, Hüseyin'i yanında götürmek ister fakat Hüseyin kağnıların başından ayrılmamakta diretir. Bu yüzden Ahmet; Memiş'i, Hüseyin'in yanında bırakarak gider. Hüseyin Ahmet'in arkasından söylenir:

“İhtiyarlar olmaz mı gençler olur da yiğit?  
Cephaneyi ortaya koyup gidecekmişim,  
Sebebini sorarsan: bine karşı tekmişim!  
Yirmi gündür bu yükü... iyi baktın mı bana?  
Hediye vermek için taşımadım yabana!” (s. 22-23)

Burada bir kez daha Hüseyin'in kararlılığını ve inadını görürüz. Görevine sadık kalacak, kendisinin ve ailesinin büyük zahmetlerle getirdiği cephaneleri düşmana kolayca teslim etmeyecektir. Her ne kadar çok sayıda düşman bekleseler de Hüseyin yalan dolanla onları oyalayabileceğinden emindir. Tıpkı ilk perde açıldığında, karısı onu uyarmadan önce yaptığı gibi perde kapanmadan önce de bir sigara yakar.

Perde kapandığında ise olanlar vurucudur. Büyük bir patlama sesi duyulduktan sonra perde açılır. Burası oyunun doruk noktasıdır.

Bir sonraki sahnede tasvir edilenler, biraz gerçektir, denilebilir. *Ateş* genel olarak bakıldığında realist bir yapıttır ancak realizm oyunda gerçekleri yansıtmayı hedeflerken tam olarak gerçekliği tutturamamıştır. Bu oyunda da tutarlılıkla ilgili bir takım soru işaretleri bulunmaktadır. Ahmet patlamayı duyunca Memiş onun yanına gelmiştir. Ahmet patlamayı şu şekilde tasvir eder:

“Sarsıntıdan diz üstü toprağa düşeyazdım,  
Hani on kurşun yesem böyle kımıldamazdım!  
Hele şükür, öpmeden kendime geldim yeri.  
“Ne var, ne oldu” diye dönünce şöyle geri,  
Birden kızıl kor oldu gözlerimin karası;  
Yerle göğü bağlarken zincir gibi bir alev,  
Aleve tırmanıyor sandım o ihtiyar dev...” (s. 24)

Ahmet Çavuş'un tasvir ettiği olay, şüphesiz devasa bir patlamadır. Bir kağnı dolusu cephanelik olduğu düşünülürse de bu son derece inanılırdır. İlginç olan ise Memiş'in hâlâ hayatta olmasıdır. Ahmet'e anlattığı üzere kendisi bir sipere saklanmış fakat düşmanın ayak seslerini duyabilecek kadar da yakındadır. Bütün

alanı ateşe veren bir patlamaya bu kadar yakın olup da Memiş'in hayatta kalması mümkün değildir. Muhtemelen sigarasını kağının üzerine atarak patlamayı tetiklemiş yaşlı köylü Hüseyin ise bu yaptığından sonra bir kahraman olur:

“Cennete ulaşması bizden daha umutlu.  
Böyle yirmi düşmanı yola koymak bir anda  
Hangi delikanlıya kısmet olur cihanda?  
Kaç şehirde nasiptir böyle devlet acaba?  
Cennetteki yerini şimdiden buldu baba!” (s. 25)

Bu dizelerde, cennete ulaşma anlayışı hâkimdir. Zira savaşta öldürülenlere cinayet gözüyle bakılmaz, düşman öldürmek kutsal sayılır. Oyunda adeta bir cihat anlayışı mevcuttur. Cennetten iki kere söz edilmesi de bu hissiyatı pekiştirmektedir. Hüseyin bunca düşmanın ölümüne sebep olduğu için sadece bir vatan kahramanı değil aynı zamanda bir nevi aziz olmuştur. İkinci meclisin ilk mısrası da bunu destekler niteliktedir: “Deminki kıyametten demek sağ kalan varmış?” (s. 25)

Hüseyin'in yarattığı patlama “kıyamet” olarak nitelendirilir. Bu yüzden Hüseyin adeta günahkârları cezalandıran ilahî bir kuvvet konumuna çıkarılmıştır. Basit bir köylü olarak tasvir edilen bir kişi için bu durum, büyük bir onurdur.

Ayrıca Ahmet'in köylülerin sağ olmasına şaşırması, seyirciye/okuyucuya Memiş'in hâlâ hayatta olmasını tekrar sorgulattırır. Ancak köylüler derhâl buna bir açıklama getirerek oyunu realist niteliklerden tamamen soyarlar ve klasik bir kahramanlık öyküsüne dönüştürürler:

“Duymuştum, ermiş olan ateşte de yaşarmış;  
Bunlar o duyduğum erenlerden olacak,  
Yoksa o kıyamette ne kol kalır, ne bacak!” (s. 26)

Bu tiradlara göre asker, ermiş olduğundan patlamadan sağ kurtulmuştur.

Son mecliste Ahmet Çavuş, Zeynep ve Ayşe'ye kötü haberi verir. Ahmet, Zeynep'e çok yumuşak ve içten davranır, Hüseyin'in nasıl öldüğünü anlatmaya meyleder fakat Zeynep dinlemek istemez. Patlamayı duyunca zaten Hüseyin'in öldüğünü hissetmiştir. Zeynep, bunun üzerine yas tutar:

“Kaçınıcı ağlayış bu? Sayısını unuttum.  
Bilmem ki kaç gidenin arkasından yas tuttum?  
Babam, dayım, kardeşim... hangisini anayım?  
Yoksa iki yetişmiş oğluma mı yanayım.  
Bunlardan hepsi birer şehit gömleği giydi,  
Son giden de, ocağın son kalan erkeğiymi!” (s. 29)

Bu dizelerde bir kez daha Türk kadınının kaybını ve acısını hissederiz. Zeynep'in ailesindeki bütün erkekler, savaşlarda can vermiştir. Dahası Zeynep sadece birçok Anadolu kadınından biridir. Kurtuluş Savaşı'nda pek çok ocak, bu şekilde sönmüştür.

Ahmet onların hepsinin şehit olduğunu vurgulayarak kadınları avutmaya çalışır:

“Kaç yiğidin var, dersin köyünde mezar taşı?  
Gönüller bağlanmasın diye kendi yasına,  
Karışır onlar yurdun suyuna, havasına,  
Gökte bir yıldız yapar yiğidi kahramanlık,  
O yıldızlar olmasa bize her yer karanlık.” (s. 30)

Dizelerde şehitliğin kutsallığı vurgulanmış, “şehit” ile “ölü” kavramları birbirlerinden ayrı tutularak vatan uğruna düşman elinden ölenlerin adeta cennette farklı bir konum elde ettikleri belirtilmek istenmiştir.

Sonraki dizelerde de Ahmet, Zeynep ile Ayşe'nin yaralarına merhem sürmeye çalışır. Kendi babasını da savaşta kaybettiğinden, Zeynep'i annesiyle tanıştırabileceğinden söz eder. Ardından Ayşe'yi karısı olarak ister. Burada anlatılmak istenen ileti, şüphesiz Türk halkının dayanışması, zor zamanlarda birbirlerine yardımcı olmaları gerektiğidir. Böylece oyun Ahmet'in “Karadeniz kızından” daha fazla cephane dilemesiyle son bulur. Savaş devam etmektedir ve bütün acı ve kayıplara rağmen Türk halkı, birbirine yardım etmelidir. Zira bu zor zamanlarda halkın, birbirinden başka ailesi yoktur.

#### 4.2.1.6. Yayla Kartalı

*Yayla Kartalı*, yeni bir hayata gözlerini açtığı düşüncesiyle yolculuğuna başlayıp sonra tümünden kaybolan ve kendini bulamayan Reşit'in öyküsünü anlatan bir oyundur.

Reşit; çiftlik sahibi, türkü söylemeye meraklı genç bir delikanlıdır. Yengesi Hatice ve amcasının kızı Melek ile birlikte çiftlikte yaşar. Hatice sürekli Reşit'in sorumsuzluğundan şikâyet eder zira Reşit çiftlik işletme konularına pek ilgi göstermez, vaktini Melek'e nağmeler düzerek harcamayı tercih eder.

Günün birinde, Reşit, köye yolu düşen bir tiyatro kumpanyası ile tanışır ve onların başrol oyuncusu aynı zamanda yıldızları olan Nermin'e vurulur. Kumpanyanın başı Hasan ile Refik bunu bir fırsat olarak değerlendirerek ondan

yeteneklerini kumpanyalarında sergilemesini isterler. Nermin'den Reşit'i ikna etmesini rica ederler. Bu işe dünden razı olan Reşit, Nermin'in bu teklifini kabul eder.

Kocasından ayrıldıktan sonra annesiyle sokakta kaldıkları için kumpanyayı bir fırsat olarak görüp katılmış olan Nermin, üç yıldır kumpanyadadır. Ancak bu kumpanyada çalışmaktan memnun değildir. Zira kumpanya sadece kasabaları gezmekte, büyük şehirlere gitmemektedir. Dolayısıyla Nermin'in bir oyuncu olarak kariyer yapmasına imkân sağlamayarak onu kısıtlamaktadır. Bu durumdan sıkılıp bunalmış olan Nermin, Reşit'i İstanbul'a gitmeye ikna eder. Reşit öncelikle çiftliğe yerleşmelerini önerse de Nermin reddeder. Çünkü onun gibi bir kadına köyde ters gözle bakılacağını, onun yaşam tarzının insanları rahatsız edeceğini düşünür.

Kumpanyadan ayrılmaya kararlı olan Nermin bu fikrini, Hasan'a açınca pek iyi karşılık almaz. Hasan, Nermin'in her yıl kontrat sonunda kumpanyayı terk etmek istediğini fakat zam karşılığında ikna olduğunu belirtir. Ancak bu sefer Nermin'in problemi parasal bir mevzu değildir ve Nermin artık İstanbul'a gitmek istiyordu, Reşit de ona yardım edecektir. Hasan bunu duymaktan hiç hoşlanmaz, Nermin'in yeteneğini küçümser ve onu aşağılayarak incitir. Bunları yapmasının sebebi aslında Nermin'i sevmesi fakat ona sahip olamamasıdır. Nermin'in kararının kesin olduğunu anlayınca: "Sen gidersen ben ya çıldırır, ya ölürüm." der ancak Nermin bunu dikkate almaz. Zira o kendi hayatına ve akıl sağlığına bakmak mecburiyetindedir.

İkinci faslın başlamasıyla seyirci bir anda kendini İstanbul'da bulur. Reşit "Yayla Kartalı" rumuzunu almış, İstanbul'da ünlü bir artist olmuştur. İlk mecliste Reşit, Nesteren ve Turgut'la tanışır. Turgut, Nesteren'in nişanlısı olmasına rağmen Reşit, Nesteren'e karşı hayranlığını gizlemez ve onun için bir türkü söylemek üzere sahneye gelir. Böylece Turgut iki davetli ile yalnız kalır. Arkadaşları Turgut'a Reşit'in Nesteren'e ilgi gösterdiğini anlatıp Turgut'un buna dair bir şey yapması gerektiğini söylerler. Bunun üzerine Turgut, Reşit'in sahnesinin en önüne gelip şarkı boyunca Reşit'in gözlerinin içine bakarak onun keyfini kaçıtır.

Turgut sahneden çıktığında geride kalan iki davetlinin arasında geçen muhabbet, oyunun tahlili açısından önemlidir. Öncelikle burada Nesteren ve Turgut başkalarının ağzından tanıtılır ve seyircinin/okuyucunun kafasında bu kişilere dair daha belirgin bir şekil oluşur. Nesteren hakkında bilgi veren şöyle bir diyalog geçer:

“İkinci davetli:

Deli miyim ben? Gece yarısından sonra yılan hikâyesine başlar mıyım? Ben, Nesteren'in ilk kocasından son

nişanlısına varıncaya kadar İstanbul'un bütün horozlarını ötmüş bulurum.

Birinci davetli: Kadıncağız ne yapısın? Piyano tuşları üzerinde istediği nağmeyi arayan bestekar gibi o da erkekler arasında umduğunu bulmak istemiş!" (s. 76)

Bu diyalogdan Nesteren'in daha önce pek çok kişiyle evlenmiş veya nişanlanmış olduğunu anlamaktayız. Konuşmanın devamında davetliler, Turgut'un da pek akıllı olmadığından söz ederler. Gerçekten de Reşit'in Nesteren'e ilgisinden Turgut hiç şüphelenmemiştir. Ancak gösteriden sonra Turgut, Reşit'in davranışlarının ona rahatsızlık verdiğini belirtir. Bunun üzerine Nesteren ile Turgut tartışırlar, Turgut Reşit'in gitmesini ister, Nesteren bunu kabul etmeyince de kendisi mekânı terk eder, nişan yüzüğünü de bırakır. Turgut'un sahneden çıkmasıyla Nesteren, Reşit'e kalır.

İkinci faslın son tablosunda Refik'in Nermin ile Reşit'i ziyarete geldiğini görürüz. Ancak saat öğleden sonra iki olmasına rağmen Reşit hâlâ uyuyordur. Bu duruma şaşırarak Refik, sebebini sorar. Bunun üzerine Nermin, Refik'e biraz Reşit'ten bahsederek hâlinde şikâyet eder, Reşit'i kaybetmekte olduğunu belirtir. Ün ve zenginlik Reşit'in gözünü boyamış, eve artık geç gelmeye başlamıştır. Bu sırada eve, davetsiz bir misafir gelir. Nermin'in kapıyı açmaya gittiği sırada Reşit, uyanır ve Refik'in yanına gelir. Refik, Reşit'e kumpanyanın başına gelenlerden söz eder. Hasan hastalanmış, "melankoli"ye kapılmıştır. En iyi oyuncularının gitmesiyle kumpanya dağılmıştır. Dolayısıyla Refik artık işsiz ve beş parasızdır. Ancak Reşit, ona iş bulacağına dair söz verir ve Refik oradan ayrılır.

Refik ayrılınca Nermin geri gelir, yüzü sararmıştır çünkü gelen misafir Nesteren'dir. Nesteren, Reşit'le ilişkisini kesmesi için Nermin'e para teklif etmiştir. Reşit'in böylesine bir ilişkisi olduğunu öğrenen Nermin çok öfkelenir. Reşit'e teklifi kabul ettiğini söyler. Reşit şaşkınlığa uğramıştır fakat cevaben bir şey söyleyemez. Bir kadının ona bu şekilde bir teklifle gelebilmesinin Reşit'in değerini belirlediğini söyleyen Nermin, Nesteren'i "insani duygulara sahip" bir kadın olarak nitelendirir ve Reşit'i evden kovar.

Bir sonraki sahnede Turgut, Nesteren'i sarhoş bir şekilde ziyaret etmiştir ve Nesteren'le tekrar birlikte olmak için ona yalvarmaktadır. Turgut'un sarhoşluğu komik bir diyalog oluşturur. Bu sırada Reşit gelir, Turgut'u görünce öfkelenir, Nesteren de Turgut'u misafir olduğu için kovmak istemeyince çıldırır. Tartışma büyür ve çığırından çıkar. Reşit, Turgut'u kovmadığı için Nesteren'e de sinirlenir ve

Nesteren erkekleri ayırmak istediğinde: "Kadın, erkeklerin işine karışmaz." diyerek onu engellemeye çalışır. Nesteren; Reşit'in bu davranışlarını çok kaba bulur, kendisi "erkek işine karışmayacak" türden bir kadın değildir. Güçlü bir kişiliğe sahiptir ve kendi evinde ona söz söylenmesini kabullenmez. Nesteren Reşit'i yavan bir köylü olmakla suçlar ve onu evden kovar. Reşit buna katlanamaz ve abajuru Turgut'un kafasına geçirir. Turgut başından kanlar akarak yere yığılırken Nesteren ile Reşit'in ilişkisi de sonlanmış olur.

Bir sonraki sahnede Reşit, Nermin'i Refik'in garsonluk yapmaya başladığı "Beyaz Tavşan Barı"nda bulur. Kumpanyadan arkadaşları Leman ile Melahat da burada çalışmaktadır. Nermin, kendini yalnızlıktan içkiye vermiştir. Refik iki eski sevgiliyi yalnız bırakınca Nermin ve Reşit, konuşmaya başlar. Nermin şehirde barlara gelen kişilerle ilgili detaylı karakter tahlilleri verir, sanatçı olmak uğruna eski hayatlarını bırakıp başarısız olmuş insanları anlatır. Görünen, kimsenin istediği mertebeye gelememesidir. Zira bir zamanlar Reşit'i insanlarla tanıştırap ünlü yapan Nermin, Reşit'in iş bulduğu Refik'in yardımıyla bir barda çalışmaya başlamıştır.

Nermin ile Reşit'in konuşması sırasında barda iki müşteri vardır. Bunlar köyden gelmiş, biraz içmek, biraz da kızlarla vakit geçirmek isteyen adamlardır. Şehir adapları yoktur, her şeyin hatta meyvenin bile "en pahalısını" sipariş ederler. Nermin, Reşit'i onlarla karşılaştırır: "En azından onlar ne olduklarını saklama gereği duymuyorlar." diye bir yorumla Reşit'i ağır yaralar. Reşit Nermin'e tekrar beraber olmak için yalvarır fakat Nermin onu reddederek Reşit'e köye gitmesini söyler. Çaresiz kalan Reşit, böylece çiftliğe döner.

Son perdenin son tablosunda Reşit ilk sahnedeki çiftliğe dönmüştür. İki senelik yokluğundan beri hiçbir şeyin değişmediğini fark eder. Revülerde oynadıktan sonra türkülere de ilgisi kalmamış, kibirli bir adam haline gelmiştir. Eski dostu Memiş, onu tekrar türkü söyleyip kaval çalmaya davet eder ama Reşit kabul etmez. Amca kızı Melek'le karşılaşınca onu alıp İstanbul'a götürmek istediğinden söz eder. Melek' göre Reşit, şehir ile köy arasında kalmış bir adamdır. Çiftlikteki diğerleri onun iyiye yönelik bir değişim geçirdiğine inanmaktadırlar. Reşit'in yengesi Hatice de ona çiftliği emanet etmek konusunda daha rahattır. Ancak Melek, Reşit'in artık çiftlik sevgisi kalmadığını düşünür. Bunun üzerine Hatice, Reşit'i karşısına alarak konuşur. Reşit yaşadığı değişikliğin bu kadar fark edilmesinden çok rahatsızdır. Hatice, bundan rahatsızlık duymaması gerektiğini çünkü kendini bilen bir adamın değişimden korkmayacağını söyler. Reşit, Hatice'nin söylediklerine ikna olur. Köy

ile kent arasında kaybolmuş bir adam olarak yollara düşer ve bu arada kendini bulmaya karar verir. Böylece oyun sonlanır.

#### 4.2.1.7. İlk Göz Ağrısı

*İlk Göz Ağrısı* aile içi dramı ve olaylar içerisindeki bir kadının öyküsünü duygusal ve psikolojik yönden başarılı bir şekilde anlatan adapte bir eserdir.

Hikmet ile Şekip, misafir kabul odasında Leyla ile Selahattin'i bekler ve onları seyirciye/okuyucuya tanıtmak için muhabbet ederler. Leyla'nın halasının kızı olan Hikmet; sürekli Leyla'yı över ve onun iyi niteliklerinden bahseder. Leyla'nın eski kocası Ahmet'in de sözü geçer. Aralarındaki husumetten dolayı Ahmet'in ne kadar mutsuz olduğuna değinilir. Leyla'nın asıl bahis konusu olması ve oyunun ilk meclisinde neredeyse tamamıyla ondan bahsetmeleri oyunun akışı hakkında izleyiciye/okuyucuya net fikirler sunar. Leyla Ahmet'i önceleri çok sevmiştir fakat Ahmet buna karşılık verememiş ve Leyla'yı Leman ile aldatmıştır. Leman'ın yirmi beş yaşında genç bir kadınken ölmesiyle Ahmet perişan olmuştur.

Leyla artık Selahattin adlı bir askerle evlidir ve Ahmet'ten olan çocuğuyla beraber üçü bir aile olarak yaşamaktadırlar. Daha ilk sahnede Hikmet ile Şekip'in konuşmasından, Ahmet'in oğlunu geri almak istediğini öğrenmekteyiz. Hikmet ile Şekip; Ahmet, Leyla ve Ahmet'in annesinin bir araya gelerek oğulları Necip'in vekâlet sorununun çözülmesini istemektedirler. Amaçları Leyla ile Ahmet'i barıştırmak değildir fakat bu durumun aile içerisinde tekrardan bir soruna sebebiyet vermesini önlemeye çalışmaktadırlar.

Bir sonraki sahnede, Leyla ile Selahattin; ardından da Leyla'nın annesi ile babası olan Süreyya Hanım ile Feridun Bey görünürler. Leyla'nın annesi Selahattin'den pek hoşlanmamaktadır. Bunun sebebi olarak Selahattin'in Leyla'nın ikinci kocası olması ve akrabaları olmaması gösterilebilir. Feridun Bey ile Süreyya Hanım bir düğüne gitmek üzere hemen ayrılırlar. Dolayısıyla bu sahnenin asıl amacı Selahattin ile Leyla'nın ailesi arasındaki anlaşmazlığı göstererek tansiyonu arttırmaktır. Böylelikle Çamlıbel, hem kişileri tanıtmakta hem de gelecek olaylar için alt yapı hazırlamaktadır, demek mümkündür.

Oyunun ilerleyen aşamalarında Hizmetçi gelerek Leyla'nın oğlu Necip'in Hikmet ve Şekip'in oğlu Bülent'le kavga ettiğini söyler. Kavgayı Bülent mızıkçılık yaptığı için Necip başlatmıştır. Bu tavrın sorumlusunun, Necip'e kendisini savunmasını öğreten Selahattin olduğu ortaya çıkınca Leyla sinirlenir. Selahattin ile

Leyla tartışmaya başlayınca Şekip, Selahattin'i alıp başka bir davete kaçıtır. Böylelikle Şekip ile Hikmet, Leyla'nın, Ahmet ve Ahmet'in annesi Saadet Hanım ile buluşması için gerekli olan ortamı rahatça hazırlamış olacaklardır. Henüz oyunun başında kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri ve ufak tartışmalarıyla gerilim arttırılmaktadır.

Erkekler ayrıldıktan sonra Hikmet, Leyla'ya Ahmet konusunu açar, onu biraz yoklar ama Ahmet'in acı çektiğini belirttiği hâlde Leyla'dan sempati bulamaz. Ahmet'in annesi Saadet Hanım'ın o gün onunla görüşmeye geleceğini söyler. Çünkü Necip ile ilgili olarak eski geliniyle doğrudan konuşmak ve meselenin mahkemeye düşmesini engellemek niyetindedir. Leyla buna hiç sıcak bakmaz ve onu uğraştıracaklarını, sıkıntıya sokacaklarını söyler. Ahmet'i yanına yaklaştırmak istemez ve Ahmet'e olan öfkesini Saadet Hanım'a da yansıtır.

Saadet Hanım gelir, Ahmet ise dışarıda bekler. Leyla, Saadet'e hırçın davranır, sebep olarak da onların "çocuğunu almak istediğini" gösterir. Ahmet'i de "ailesine ihanet eden bir erkek" olarak nitelendirir. Saadet Hanım; onun ağır konuştuğunu düşünür, Ahmet'in gençliğin verdiği bir iradesizlikle hareket ettiğini söyleyerek affedici olmasını ister fakat Leyla oralı olmaz. Saadet Hanım'ın amacı aynı aile içerisindeki fertlerin birbirlerine karşı dava açmaması yani mevzunun aile içinde kalması, dışarıya yansımamasıdır. Ahmet ile Leyla'nın aynı sülaleden olmasının bunda etkisi büyüktür.

Ahmet, Selahattin'in Necip üzerindeki etkisinden memnun olmadığı için dava açmak niyetindedir. Daha önce vekâleti anneye verilen çocuğun yeri, artık yedi yaşını da doldurmasıyla babasının yanı olarak görülmektedir. Ahmet'in danıştığı vekil de böyle söylemiştir. Leyla, anlaşmaya razı olmaya başlar ancak içi rahat değildir çünkü Necip'i hiç yanından ayırmamıştır. Öyle ki çocuğun bir hafta babada bir hafta annede kalmasını kabul etmek, onun gözünde büyük bir sorundur. Ancak Leyla'nın buradaki korumacı tutumunda Necip'ten çok kendisini düşündüğü, Ahmet'in kendi şahsına yaptığı kötülüklerden dolayı çocuğunu vermek istemediği görülebilir. Ahmet, zamanında Necip'i pek düşünmemiş, ona babalık etmek adına Leyla'ya yardımcı olmamıştır. Selahattin'in etkisini sezmeye başlayınca baba olduğunun aklına geldiği belli olmaktadır.

Saadet ile Leyla anlaşamayınca Leyla'ya, Ahmet ile doğrudan konuşup onu ikna etmesini ister. Böylece Ahmet ile Leyla tekrar karşılaşır. Bu noktaya kadar Ahmet'in ayrılıktan sonra çektiği azaplardan sıkça bahsedilmiş, Leyla'nın yaşadığı



zorluklara değinilmemiştir. Hem Saadet Hanım hem de Ahmet sempati beklemektedir fakat Leyla: “Ben sizi, oğlumun babası sıfatıyla kabul ettim. Bana yalnız bu hakla hitap edebilirsiniz, başka türlü değil.” (s.23) diyerek onu reddeder. Tartışma ilerledikçe Ahmet’in asıl sorununun Leyla’nın yeniden evlenmiş olması, gerçeği ortaya çıkar. Ahmet, Selahattin’i kıskandığı için Leyla ile tekrar görüşmek istemiştir.

Sekiz yaşını doldurmamış olan Necip, Selahattin’in asker olmasından etkilenmiş, on yaşında Bahriye Mektebine kabul edilebileceğini duyunca sınavlara hazırlanmaya başlamıştır. Leyla bunu duyunca çok şaşırır. Çünkü Necip zayıf yapılı bir çocuktur. Ahmet Selahattin’in etkisinden şöyle bahseder:

“Emin olunuz ki ben bu sözden hatta sizi kadar bile telaşa düşmedim. Necip’in zihninden bu arzuyu derhal sileceğimi zannediyordum. Birçok sualler sordum. Bana bu küçük daha nelerden bahsetti, biliyor musunuz? Denizlerde sefer, dağlarda seyahat, serseriyane bir ömür, sonra muharebelerden, kavgalardan, dövüşmelerden... Acaba üvey babası oğlumu cehenneme mi göndermek istiyor?” (s. 25)

Ahmet’in bu gözlemleri karşısında Leyla çok etkilenir ve onun Necip üzerinde iyi bir etkisi olacağına ikna olur. Ahmet, Leyla’nın yaşadığı Kadıköy’ün, ağustos aylarında sıcak olacağı bahanesiyle Necip’in bir süre kendisiyle kalmasını teklif eder. Leyla, Ahmet hakkındaki fikrini değiştirdiği için teklifi kabul eder ve “Siz çocuğumun öz babasısınız.” (s.28) der. Duygulu bir şekilde ayrılırlar ve böylece ilk perde kapanır.

İkinci perde; Saadet Hanım’ın köşkünün bir odasında, Saadet Hanım ve Doktor ile açılır. Necip’in sağlık durumundan söz edilmektedir. Necip, dönemin salgın hastalığı olan kuşpalazına yakalanmış fakat hastalığı atlattır. Leyla; telgrafi alır almaz çocuğun yanına gelmiştir ve Ahmet de onu rahatsız etmemek için köşkten ayrılmıştır. Saadet; Doktor’a Leyla’nın endişesini, ne kadar az uyduğunu ve çocuğun başından ayrılmadığından söz ederek Necip’in kendilerinin yanına gelince hastalanması nedeniyle ne kadar mahçup olduklarından bahseder.

Necip’in daha iyi olduğunu duyan Leyla hemen ayrılmak ister çünkü daha önce kendisinin olan odada kalmak istemez. Saadet Hanım, Leyla’nın köşkten ayrılmasından beri odada kimseyi yatırmadığından, olduğu gibi bıraktığından söz eder. Leyla yine de eve dönmekte ısrar eder fakat yorgunluktan bayılınca kalmak zorunda kalır.

Leyla, Doktor’dan Hikmet’in oğlu Bülent’in kuşpalazından öldüğünü öğrenir. Hikmet, bu olayı Leyla’nın kendi çocuğu için üzülmesin diye ondan

saklamış fakat her gün Saadet Hanım'ın köşküne ziyarete gelerek Necip'in hatırını sormuştur. Bir sonraki mecliste Ahmet, Leyla'yı Hikmet'in başına gelenlere ağlarken bulur. Leyla'nın yanına gelir ve kararlı bir şekilde onu özlediğini ve tekrardan istediğini ima eden sözler söyler. Fakat Leyla direnir çünkü Ahmet'in önceden yaptığı hataların hâlâ taze olduğunu, artık her şeyin bittiğini hem Necip'in hastalığı hem de Bülent'in ölümü yüzünden çok üzüldüğünü belirtir ve Ahmet'ten vazgeçmesini ister. Fakat Ahmet aceleci davranmayacağını, Leyla köşkten ayrılmadan onunla bir defa daha görüşeceğini söyler ve gider.

Ahmet ayrıldıktan sonra Leyla'nın yanına Hikmet gelir ve Leyla hem onu teselli eder hem de onunla dertleşir. Leyla, Selahattin'den gelen mektuplardan çok memnun kaldığını fakat her ne kadar mektuplar iyi olsa da Selahattin'in üvey baba olduğunu buna karşın Ahmet'in duygularının Necip üzerinde gerçek bir baba hissiyatı oluşturduğunu söyler. Ahmet'i hâlâ gönlünden atamadığı da itiraf eder. Fakat Leman'la Ahmet'i baş başa gördüğü anı aklından çıkaramadığını, Ahmet'i bir daha görmeyeceğini ve birazdan Ahmet'in oğluna bakma nöbetini annesine devrettikten sonra Necip'i görüp gideceğini belirtir.

Hikmet ayrıldıktan sonra Ahmet Leyla'yı ziyarete gelir. Leyla'ya ne kadar pişman olduğunu anlatarak yeniden onunla bir arada olmak istediğini söyler. Leyla onu reddedince kendini acındırır, abartılı davranışlarla ondan ayrıldıktan sonra çektiği acıları dile getirir. Ahmet çok ısrarcıdır ve sürekli eski günlerden ve canlanan hatıralardan söz eder. Leyla bu gerilime dayanamayarak Ahmet'in kollarında bayılır.

Bir sonraki sahnede Feridun Bey ile Süreyya Hanım'ı görürüz. Feridun Bey, Selahattin'i ziyaret edecektir ancak Süreyya Hanım Selahattin'den hoşlanmadığı için onunla gelmek istemez, Feridun Bey de hazırlanmak için yukarı çıkar. Bu sırada Leyla; köşkten ayrılarak kendi evine gitmek yerine babasının evine gelir. Leyla'yı aniden karşısında gören Süreyya Hanım şaşırır. Leyla; kafası çok karışık ve dağılmış durumdadır, ağlayarak Süreyya'ya Ahmet ile aralarında geçeni anlatır. Süreyya, Leyla'nın erken evlendiği kanaatindedir ve esasında Leyla ile Ahmet'in yeniden barışmasını ister. Fakat Leyla, Ahmet'i bir daha görmek istemediğini söyler. Konuşmaları duyan Feridun Bey'in ise olaylara bakışı farklıdır. O, Leyla'nın hata yaptığını düşünür ve adeta ona olan öfkesini kusar.

Selahattin, tren istasyonuna Leyla'yı almaya gelecektir fakat Leyla bütün bu olaylar yüzünden utanç duymakta, Selahattin'i de görmek istememektedir. Leyla'yı istasyonda bulamayan Selahattin köşke gelir ancak Süreyya Hanım Leyla'nın hasta

olduğunu söyleyerek Selahattin'i Leyla'nın yanına kabul etmez. Selahattin bu durumdan şüphelenir ve Leyla'yı görmekte ısrar eder.

Leyla, Selahattin ile yalnız kaldığında çekingendir ve ona yorgun olduğunu söyler. Ancak daha sonra Leyla, Selahattin'e, ona ihanet ettiğini ve artık hiçbir şekilde birlikte olamayacaklarını itiraf eder. Selahattin çıldırır ve Ahmet'i öldürmekle tehdit ederek çıkmaya yeltenir. Leyla, ona engel olamaz. Selahattin giderken bayılır ve perde kapanır.

Son perdede, Süreyya Hanım ile Leyla, Çamlıca'daki köşktedir ve Leyla Necip'in dışarıda Matmazel ile birlikte gezmesinden endişelidir. Leyla, oyunun geneli incelendiğinde ilişkileri yönünden yaşadığı zorluklardan kurtulabilmek için oğluna hayatını adanmış bir anne izlenimi vermektedir. Ama burada artık bu ilginin bir saplantı haline geldiğini belirten bir diyalog yaşanmıştır. Süreyya Hanım Leyla'ya endişe etmemesini, Feridun Bey'in onları almaya gittiğini söyler. Feridun Bey tek geldiğinde yolda Selahattin ile karşılaştığını, Selahattin'in Leyla ile tekrardan konuşmak istediğini anlatır. Leyla bu görüşmeyi ilk başta istemese de sonrasında kabul eder.

Bir sonraki mecliste Selahattin, Leyla'yı beklerken bir çocukla karşılaşır ve çocuğun belinde bir mektup görür. Çocuğa bu mektubun kime geldiğini sorar, çocuk ise bu konaktaki en güzel hanıma yani Leyla'ya getirdiğini söyler. Selahattin, mektubu çocuktan zorla alır ve mektubun Ahmet'ten olduğunu anlar.

Selahattin, Leyla ile görüştüğünde Leyla'ya durumunun çok kötü olduğunu eğer onu kabul ederse tekrardan beraber olmak istediğini söyler. Leyla ise onunla birlikteliğinde mutlu olduğunu fakat bir daha bunun mümkün olamayacağını dile getirir. Selahattin ise onu büyük bir anlayışla karşılar ve yolundan çekileceğini söyler. Leyla büyük bir üzüntü ile Selahattin'e sarılarak ona teşekkür eder ve oradan ayrılır.

Bu acıklı sahneden sonra Selahattin ile Ahmet'in arasındaki çözülmemiş gerginlik daha da artar. Leyla bir karar vermemiş, iki erkeği de reddetmiştir. Bunun üzerine bir sonraki mecliste Ahmet ile Selahattin karşılaşır. Selahattin Ahmet'e çok öfkeli ve ona Leyla'ya çektirdikleri yüzünden hesap soracağını söyler. Ahmet de aynı şekilde Selahattin'e çok sinirlidir ve Leyla da kabul ederse onunla tekrardan birlikte olmak istediğini belirtir. Selahattin, bunun asla mümkün olmayacağını söyleyince kavga etmeye başlarlar ve böylece gerilimi yüksek bir sahne başlamış olur. Dövüş sırasında demirliğe dayanırlar, demirlik kırılınca da ikisi birden

uçurumdan aşağı yuvarlanır. Sahne bir süre boş kalır. Ardından Necip'in elinden tutan Leyla sahneye girer. Leyla'nın Selahattin ile Ahmet'in başına gelenleri görmesinden önce sahne kapanır ve böylece oyuna trajik ve bir miktar ucu açık bir son verir.

## 4.2.2. Mektep Temsilleri

### 4.2.2.1. *Yangın* başlığı altında toplanan mektep temsilleri

#### 4.2.2.1.1. *Yangın*

*Yangın*'da hayatları tamamıyla sokakta geçen Ali ve Ahmet isimlerindeki iki çocuğun, bir akşam çıkmaz bir sokağa gelmeleri neticesinde karşılaştıkları olaylar anlatılarak Ali ve Ahmet'in durumu toplumsal bakış açısıyla gösterilmek istenmiştir.

*Yangın*, bir okul piyesi olduğu için Çamlıbel'in diğer oyunları gibi konu açısından karmaşık bir yapı izlemez. Konunun alt metni rahatlıkla okunur ve kullanılan metaforlar seyircinin/okuyucunun algılaması yönünden zor değildir.

Birinci mecliste, Ali ile Ahmet evlerin yanına geldiklerinde Ali, hayatı boyunca hep sokakta olduğunu, daha önce hiçbir eve girmediğinden bahseder ve evden gelen ut sesine imrenerek: “Bunu çalanın hiçbir üzüntüsü yoktur, değil mi?” (s.76) diye sorar. Ahmet ise kendi evini hayal meyal hatırladığını; beyaz perdeli, beyaz örtülü evini ve annesini birden bire kaybettiğini söyler. Burada Ahmet'in söylediği beyaz rengin hâkim olduğu mekân, evin saflığını ve huzurunu temsil etmektedir. Genel çapta baktığımızda ise Türk kültüründeki yurt kavramı da aynı şekilde evin önemini arttırmaktadır. Ahmet Ali'den yaşça büyük olduğundan ona bir ağabey şefkati ile yaklaşmakta, Ali ise o olmasa iki günde ölüp gideceğini söylemektedir. Burada dayanışma ve sevginin ön plana çıkarılması istenmiştir. Hangi şartta olursa olsun insanların birbirlerine gösterdiği destek, sokakta yaşayan insanların üzerinden gösterilerek konunun güçlendirilmesi sağlanmıştır.

İkinci mecliste ise Ahmet, Ali'yi çıkmaz sokakta uyuması için bıraktıktan sonra Melek Hanım, Ali'yi kendi evinin önünde uyur hâlde bulur ve onu uyandırır. Ali, kendisini neden uyandırdığını sorar ve ilerleyen konuşmada Melek Hanım'a şöyle bir soru yöneltir: “Senin gibi kadın kısmının böyle gece karanlığında eve gelmesi doğru değil. Şimdiye kadar çoktan evde bulunmalıydın.” (s.78) Melek Hanım ise Ali'nin bu sözlerine şu şekilde karşılık verir: “Hakkın var ama ben hocayım, Millet Mektebinde ders veriyorum. Ancak şimdi bitti.” (s.78) Ali, Melek

Hanım'ın öğretmen olduğunu öğrenince evi gibi mesleğinin de iyi olduğunu söyler. Oyundaki bu söylem, bize hem dönem hem de o dönemin toplumsal bakış açısını sunmakta olup okulda öğretmen olmanın Türk toplumu açısından önemini ve saygınlığını göstermektedir. Faruk Nafiz, Melek Hanım'ın oyun içindeki sahiplenici ve iyi kadın rolünü ise bu şekilde daha çok güçlendirmek istemiştir. Melek Hanım; Ali'nin eve gelmesini, bir şeyler yiyip uyumasını söyleyince Ali bunu reddedip Ahmetsiz eve gelmeyeceğini söyler, ona seslenir fakat Ahmet duymaz. Bunun üzerine Melek Hanım, Ahmet'i sokağa tekrar gelince davet edeceklerini söyler.

Üçüncü mecliste ise Ali ve Melek Hanım'a kapıyı evin hizmetçisi İkbâl Hanım açar. Melek Hanım, yemekte ne olduğunu İkbâl Hanım'a sorduğunda İkbâl Hanım ilk önce çorba olduğunu söyler, Ali ise yeterli olduğunu, başka hiçbir yemek istemediğini belirtir. Burada yokluğun, az olana tamah etmeyi öğretmesini göstermeye çalışılmıştır.

Dördüncü mecliste ise sahnenin yan tarafında yangın olduğu belirtilen bir kızılılık ve "çabuk" sesleriyle Ahmet sahneye gelir. Ali'yi göremeyince çok telaşlanır ve telaşla iki evin de kapısını çalar.

Beşinci mecliste ise oyun boyunca sürekli ut sesi duyulan evden Satıa, Rukiye ve Safiye adında üç dul kadın çıkarken diğer evden ise Ali, Melek Hanım ve İkbâl Hanım çıkar. Kadınlar Ahmet'i görünce vaziyeti yüzünden hemen onu eleştirmeye başlar. Ahmet ise Ali'yi bulmanın sevinci ile ona sarılır ve dul kadınlara dönerek onun sayesinde yangının önlendiğini söyler. Melek Hanım, Ahmet'e sahip çıkar. Melek Hanım'ın öğretmen olduğu öğrenildiği zamanki gibi burada da Melek Hanım, sahiplenici duruşuyla ön plana çıkarılmak istenmiştir. Bu üç kadın çok basit bir metafor olan "görünüşü yüzünden yargılama" alt metni ile oluşturulmuştur. Aynı durum *Binbir Gece Masalları*'nda da görülmektedir. Şehrazat da akıllı ve ahlaklı duruşuyla masallarda ön plana çıkar ve bu tavrı ve Şehriyar'a anlattığı 1001 öykü sayesinde kurtulmuştur.<sup>134</sup> Melek Hanım da oyunda tıpkı Şehrazat gibi gösterilmiştir.

Ahmet'in açıklamaları, kadınların olayları bilmeden gösterdikleri tepkiye karşı bir öfke niteliğindedir. Ahmet, yangının onun uyarıları olmasaydı sönmeyeceğini söyler. Üç kadın bunları duyunca tavırlarını değiştirir ve onu, Allah'ın gönderdiğini yoksa evlerinin kül olacağını söylerler. Ahmet ise şöyle karşılık verir: "Ne çabuk iyi olduk, eğer uykuya yatsaydım, bütün mahalle yansaydı,

<sup>134</sup>Alim Şerif Onaran. (2001). *Binbir Gece Masalları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

o zaman uğursuz olacaktım.” (s.82) Melek Hanım, diğer kadınlara Ahmet sayesinde kurtulduklarını ve kadınlar adına da özür dilediğini belirtir fakat Ahmet: “Senin teşekkürünü kabul ederim ama bu fena yürekli kadınlarınkini kabul edemem.” (s. 82) der. Bunun üzerine Melek Hanım: “Onlar yanıldılar, yanıldıklarını da anladılar.” (s.82) diyerek kadınların pişman olduklarını anlatmaya çalışır. Kadınlar evlerine girer ve beşinci meclis burada son bulur.

Altıncı ve son mecliste ise tiyatro oyunlarında sıkça karşılaşıldığı gibi açıklamaların kuvvetlendiği ve seyircinin konuya daha fazla vakıf olması istendiği için seyirciyle temas kurulmaya çalışılmıştır. Ahmet, Melek Hanım ve Ali'ye gideceğini söyler ama Melek Hanım; Ali'yle birlikte burada kalmalarını, onlara mektep yahut iş bulacağını söyler. Ahmet kabul etmeyince Ali de onunla birlikte gelmek ister. Ahmet buna karşı çıkar, ona Melek Hanım'la kalmasını önerir. Melek Hanım, Ahmet'e neden kalmak istemediğini sorduğunda Ahmet; sokaklara alıştığını, sokakta yaşayan binlerce insan olduğunu ve onları bırakamayacağını söyler. Sonra Ahmet izleyicilere hitap eder şekilde dönerek şöyle der: “Yersiz yurtsuz olan yalnızca ben miyim?” (s.84) kalabalığın arasından birisi çıkar ve o da yersiz yurtsuz olduğunu söyler. Aynı şekilde sonra Ahmet seyircilere dönerek: “Allah için söyleyin aranızda benden daha aç olan yok mu?” (s. 85) kalabalığın arasından yine birisi çıkar ve dün akşamdan beri hiç bir şey yemediğini dile getirir. Tekrardan Ahmet kalabalığa dönerek: “Söyleyin aranızda öksüz olan, yetim olan bir ben miyim?” (s.85) diye sorar ve kalabalıktan birisi tekrardan çıkıp hiç kimsenin olmadığını söyler. Sonra Melek Hanım, Ahmet'e haklı olduğunu söyler ve salona dönüp: "Söyleyin, Allah için, içinizde hem yurtsuz hem aç hem de öksüz olan var mı?" (s.85) diye sorar ama salondan hiç ses gelmez. Bu bölüm, buraya kadar tek düze ilerleyen oyunun, belki de en dinamik yeridir. Bir okul piyesi olması nedeniyle izleyici kitlesinin öğrenci olması öngörülürse, bu sahne öğrencileri etkilemek için gayet etkilidir.

Melek Hanım ve Ahmet arasında geçen bu diyaloga rağmen Ahmet, kalmayı kabul etmez ve Ali'den sadece onun uyuduğu çuvalları ister. Ali'yi istediği zaman göreceği temennisini alıp sahneden ayrılır. Melek Hanım ve Ali ise Ahmet'in gidişini izler, sonra eve girerler. Sahnenin tenhalaşmasıyla oyun biter.

#### 4.2.2.1.2. Hanım Şiir Yazacak

*Hanım Şiir Yazacak*, yanlış anlaşılmanın yarattığı neticeler yüzünden ortaya çıkan trajikomik olayları içerir.

İlk meclis, Perihan'ın Leyla Hanım'ın odasını temizlemesiyle başlar. Perihan; burada durumu özetlemek adına kendi kendine konuşmakta, köyden geldikten bir hafta sonra Leyla Hanım'ın yanında işe başladığını fakat daha ilk tanışmalarında Hanım'ının, isminin Ayşe yerine daha alafranga olması nedeniyle Perihan olmasını istediğini söyler. Perihan'ın bu cümlesinden hareketle aslında Türkiye'nin içinde bulunduğu bir ikilemi görebiliriz. Cumhuriyet'in ilanı ve Atatürk'ün reformlarıyla Türkiye, Batı normlarına daha yakın olmaya başlamıştır. Fakat halk bu ayrımı bazen tam algılayamamış, sözde aydın ve sadece gösterişi olan bir çevre oluşmuştur. Bu durumun en iyi örneklerinden biri Peyami Safa'nın *Fatih-harbiye*<sup>135</sup> romanıdır. Roman'da, Doğu ve Batı kültürü arasındaki çelişki gösterilmiştir. Bu oyunda da Ayşe yani Perihan; köyden gelişinde aynı sorunları yaşamış, giydiği kıyafetleri, Leyla Hanım'ın davranışlarını yadırgamıştır. Perihan aynı zamanda bir sanatçının, dışarıdan bakıldığında nasıl görüldüğünü de şu şekilde belirtmiştir: “Şair demek zararsız divane demek olacak.” (s. 89)

İkinci mecliste ise Leyla Hanım, sahneye bir kış şiiri okuyarak girer. Burada sürekli Perihan'ın yaptığı işleri eleştirir ve aksi bir görüntü sergiler. Leyla Hanım'la Perihan'ın konuşmaları çakıştığından Perihan, onu anlamakta zorlanmaktadır. Leyla Hanım, esprili bir şekil çizse de aksi ve huysuz bir şair görüntüsü vermektedir. Nitekim masasının üzerini temizleyen Perihan'ı ufak sebeplerden dolayı azarlaması ve Perihan'a çalışacağı odaya kimseyi almamasını tembihlemesi, sinirli kişiliğinin göstergesidir.

Üçüncü mecliste Leyla Hanım yalnızdır ve şiir yazmaya devam etmektedir. Fakat bir türlü istediği gibi gitmediğini, kendi kendine söylenerek belirtmektedir. Yüksek sesle bir şeyler söylediğinde Perihan, ona seslendiğini zanneder ve odaya gelerek onu rahatsız eder.

Dördüncü mecliste Perihan'ın odaya girdiğini gören Leyla Hanım, ona neden geldiğini sorar ve Perihan'ı azarlayarak üstüne yürür. Perihan ağlayarak af diler ve odadan çıkar. Bu bölüme kadar Leyla Hanım'ın davranışları, abartılı bir şekilde sunulmuştur ve Perihan hep ezilen taraf konumunda olmuştur. Faruk Nafiz

<sup>135</sup> Peyami Safa. (1987). *Fatih – Harbiye*. Ötüken Yayınevi.

Çamlıbel, “Huysuz Sanatçı” tipini, Leyla Hanım üzerinden bu şekilde göstermektedir.

Beşinci mecliste de aynı şekilde Leyla Hanım yalnızdır ve kendi kendine konuşmaktadır. Tekrardan şiirini okumaya başladığı anda Perihan yine kapıda gözüktür.

Altıncı ve yedinci meclislerde Perihan, Musaffa isimli bir bayanın onu görmek istediğini söyler. Leyla Hanım ise bu kişinin zengin mi fakir mi olduğunu, sorar. Musaffa, Leyla Hanım’ın bir hayranıdır, onu görünce heyecanını gizleyemez ve bayılır. Leyla Hanım onu ayıltır fakat bu sefer de Leyla Hanım’ın ellerini tutarak öpmeye başlar. Bu olaydan sonra Perihan tekrardan içeri gelir ama Leyla Hanım onu dışarı kovar.

Diğer meclislerde ise Leyla Hanım birçok kişiyle karşılaşır. Zerrin ve Berrin, Leyla Hanım’dan bir fotoğraf istemeye gelirler. Bu sahnede oyunun dili açısından zenginleştirici diyaloglar kurarlar. Bir sonraki gelenler; Leyla, Zehra, Meliha adlı gazeteciler olup kişiliklerinde hem mizahî açıdan kuvvetlendirici hem de bazı hiciv unsurları da barındırmaktadırlar. Faruk Nafiz Çamlıbel, burada gazetecilere karşı mizahî bir göndermede bulunmuştur. Leyla Hanım’ın sözleri bunu göstermektedir:

“Sual diye lokanta listesi, resim diye cadı numunesi...

Ben sizin eğlenmeniz değilim gazeteci hanımlar...” (s. 108)

En son gelen Kaya Hanım ise Leyla Hanım’ın bir sporcu arkadaşıdır ve ona borcunu ödemek dahilinde bir oyun hazırladığını söyler. Fakat heyecanlananınca Leyla Hanım’ın masasını dağıtır ve neşesini kaçıtır. Kaya Hanım’ın anlattığı oyun içerik bakımından önemlidir. Türkiye’nin geçmişi hakkında bir oyun anlatan Kaya Hanım, bu şekilde seyircinin/okuyucunun dikkatini daha fazla oyun üzerine toplamayı amaçlamıştır.

Son olarak ise Perihan’ın, Leyla Hanım’ın söylediği bir sözü yani “ her kim” sözcüğünü “hekim” olarak algılaması sonucu, olayların bu şekilde geliştiği öğrenilir ve sonrasında oyun biter.

#### 4.2.2.1.3. Mektuplar

*Mektuplar*, salt öğrencisinin iyiliğini düşünen Muavin Hanım’ın davranışlarına karşılık öğrencisinin ona karşı yaptığı saygısızlıklar üzerine kurulu bir oyundur.



İclal, arkadaşları Sevim ve Narin son sınıf muallim mektebi öğrencileridir. İclal, çok sevdiği kardeşinden sürekli mektuplar almaktayken iki haftadır hiç mektup gelmemiştir. Bir gün mektupları götüren bir arkadaşı, ona mektup geldiğini söylemiş ve mektuplar eline geçmediği için şüphelenmiştir. Oyun, aslında gerilimli ve huzursuz bir havada başlamaktadır. Oyunun başında kapının, öğrenciler tarafından çalınıp Hademe'nin bunu duymamazlıktan gelmesi, bu huzursuz havaya katkı yapan bir etkidir.

İclal, Hademe'ye Muavin Hanım'ın nerede olduğunu sorar ve yeni muallimi almak için müdürün yanına gittiği, cevabını alır. Muavin Hanım'la karşılaştığında ona sert bir şekilde mektupları sorar ve onunla tartışır. Muavin Hanım, İclal gittikten sonra yeni muallimeye döner ve durumu anlatır:

“Mektupları kontrol etme vazifesi bana aittir. Başkasına gelen mektupları açmak, okumak, tetkik etmek, kimini sahibine vermemeyi tercih etmek... Bunlar acı olmakla beraber vazifenin, talebeyi mürakebe etmek mesuliyetinin tahmil ettiği fedakârlıklardır.” (s. 145)

Bu açıdan bakıldığında Muavin Hanım, öğrencilerin iyiliği uğruna kişilerin özel hayatlarına müdahalenin bir vazife olduğunu belirtmektedir.

İclal, oyunun dördüncü meclisinde tekrardan Muavin Hanım'ın odasına gelir ve yine Hademe ile karşılaşır. Hademe, İclal'e; Muavin Hanım'ın kendisi yokken odaya kimsenin girmemesi gerektiğini, söyler. Fakat İclal, onu dinlemez ve mektupları zorla Hademe'den almaya çalışır. Oyunun şiddete yaklaşan tek kısmı budur. Çünkü burada istediğini alamayan kişinin, her yola başvurabileceği gösterilmek istenmiştir. İtişme çok şiddetli olmasa bile gerilimin yükseldiğini anlatmak adına önemli bir noktadır. İclal, Hademe'nin kollarını sıkarak zorla ondan mektubu alır ve okur. Kardeşinin hastalığını öğrenince yıkılarak bayılır. Bir sonraki mecliste ise acele bir şekilde odaya giren Muavin Hanım, İclal'in nerede olduğu sorar. Hademe, onları çağırmaya gider ve elinde bir telgrafla geri döner. Muavin Hanım, telgrafın artık İclal'in kardeşinin ölüm haberini bildirdiğini zanneder ve okumaya cesaret edemez. İclal, bitkin bir şekilde Muavin Hanım'ın yanına gelir ve Muavin Hanım ona şunları söyler:

“Yaptığını beğendin mi? Niçin muallimine, mektep idaresine itimat etmedin? Onlar sana verilecek haberle, verilmeyecek haberi pekâla bilirler. Kardeşinin hastalığını öğrendikten sonra senin ona dokunacak bir faydan yoktu. Fakat bu haberin sana bir zararı olabilirdi. Derslerini ihmal eder, teessüründen başka bir şey düşünmez, nihayet sonuna kadar yaşadığın tahsil hayatını, en can alacak noktada bırakırdın. Biz bunları

istemedik, dedik ki İclal kardeşini kaybetse bile hayatını kazansın! Kardeşinle birlikte hayatını da, hayatta muvaffak olmak ve mücadele etmek kuvvetini de kaybedersen daha fena olmaz mı? Sen senelerden beri muhafaza ettiğin halde bir gün içinde kaybettiğin muallimine ve mektebine karşı hürmetinle her iki felakete kavuşmak üzere sin."

Muavin Hanım; bu sözlerle kendince haklı olduğunu, öğrencisinin hayatını iyi yönde etkilemek istediğini belirtmiştir. Fakat genel olarak bakıldığında burada hissedilen, büyük bir otorite kurulmak istendiğidir. Muavin Hanım'ın sözlerinde etkili bir güven duygusu vardır fakat sert cümleleri bunu gölgede bırakır ve sadece otoriteyi hissettirir.

Muavin Hanım, bu konuşmalardan sonra elindeki telgraftı İclal'e verir. Telgrafta kardeşinin iyileşme sürecine girdiği ve iyi olacağı müjdesi yazılıdır. Bu haberle birlikte İclal, Muavin Hanım'a sarılır ve oyun biter.

#### 4.2.2.1.4. Yeni Usul

*Yeni Usul*, bir okul mektebinin sınıfında geçen öğrenci komedisi olup oyunda Türk eğitim sisteminin çarpıklıkları, insanların mesleğinin gereğinin bilmemeleri neticesinde ortaya çıkan durumlar konu edilmiştir.

Selma Hanım adındaki bir öğretmen, öğrencilere ceza vermek adına, onları sınıfın arkasındaki dolaplara sokmaktadır ve öğrenciler de bu durumdan çokça şikâyet etmektedirler. Oyunun başında sınıftaki sekiz kız öğrenci, Selma Hanım'ın tarih dersine beş dakika kala dersten ve Selma Hanım'ın ne kadar zor bir öğretmen olduğundan bahsetmektedir. Bu kısımda öğrenciler, Selma Hanım hakkında düşüncelerini dile getirirken aslında kendi karakterleri hakkında da izleyiciye ip uçları vermektedir.

Semiha, dersten önce Selma Hanım'ın dolaba sokmalarına alıştığını hatta kendi dolabının içine yiyecek bir şeyler bile koyduğunu söyler. Nermin ise eğer Selma Hanım ilk önce kendisini dolaba gönderirse Semiha'nın dolabına gideceğini söyler fakat Semiha buna sinirlenir ve atışırlar.

Selma Hanım'ın, sınıfa girdiğindeki ilk izlenimleri öğrenciler tarafından izleyiciye anlatıldığı halde o, bu izlenimden daha abartılı bir kişi olarak gösterilir. Selma Hanım, öğrencileri sözlü yapmaya başlar, sorduğu sorular bir tarih sorusundan ziyade tarih magazini şeklindedir. Selma Hanım, öğrencilerin soruları cevaplayamamaları üzerine onları teker teker dolaplara koymaya başlar.

Bütün öğrencileri dolaba koyduktan sonra odaya Müdür ve Müfettiş gelir. Müfettiş sadece kendi kendine ders anlatan Selma Hanımı görünce şaşırır. Müdür ise durumu anlayarak hemen kurtarmaya çalışır ve öğrencilerin dolapta olduğunu, bu uygulamanın yeni Avrupa standartlarında bir eğitim şekli olduğundan bahseder. Müfettiş ise burada çaresiz bir şekilde durumu kabul eder. Faruk Nafiz Çamlıbel burada Müdür'ün söylediği yalanlara hemen inanan Müfettişe, yalanları çabucak söyleyen müdür üzerinden aslında bazı eleştiriler de sunmaktadır. İş statüsü gereği bu kadar kolay yalanlara bile inan insanlara, bir kınama durumu söz konusudur.

Son bölümlerde ise Müfettiş tamamen kandırılır ve oyun Selma Hanım'ın:” Eğer uslu oturur ve ders dinlerseniz benim dersimde dolap cezasından kurtulursunuz. Neyse şimdilik size de bana da geçmiş olsun.” (s.137) cümleleriyle biter.

#### **4.2.2.2. Bir Demette Beş Çiçek Başlığı altında toplanan mektep temsilleri**

##### **4.2.2.2.1. Kelebekler**

*Kelebekler*, güzelliğin ve insan hayatının kısa ve geçici olmasına rağmen vatana yararlı olan teknolojik araçların önemini anlatan bir mektep temsilidir.

Oyunda dokuz tane küçük kelebeğin aralarında en güzel olmak için birbirleriyle yarıştıklarını ve kendilerini sergilediklerini görürüz. Piyesin sonunda sahneye bir uçak iner ve hepsinin güzelliklerini doğrular fakat kendisinin güzellik değil vatan uğruna var olduğunu belirtir. Onların başında bir öğretmen figürü gibi duran Peri ise kelebeklerin çok güzel ancak faydasız olduğunu belirtip uçağı över ve örnek gösterir. Peri'nin bu kararıyla piyes sonlanır.

Hikâye anlamında pek bir olay gerçekleşmemektedir. Oyunun arkasındaki mesaj kibirli olmaktan çok topluma faydalı kişiler olmanın önemidir. Yine de bunu örnek gösterenin, aralarında en güzel giyinmiş Peri olduğu dikkat çekmektedir.

##### **4.2.2.2.2. Numaralar**

*Numaralar*'da bir öğrencinin sınavdan bir önceki gece, dersine çalışırken aklından geçenler ve rüyasında ders notları ile konuşması anlatılır.

Oyunda Talebe'nin coğrafya dersine çalışacak hiç vakti olmamıştır. Bu yüzden sınav öncesi aceleyle ve yarı uykusuz bir şekilde dersine çalışır, aralarda da uyuyakalır. Her seferinde rüyasında alacağı notu görüp uyanarak ders çalışmaya devam eder. Böylece notu bir derece yükselmektedir. Bu sırada coğrafya dersinin

içeriğinden söz ederek izleyicilere ders konularından bahseder. Böylece bir yandan da Türkiye'nin doğal ve coğrafi güzelliklerini de gözler önüne sunmuş olur.

#### 4.2.2.2.3. Küçük Çiftçiler

*Küçük Çiftçiler*, dört zengin çiftçi kızı ile bir fakir çocuğun karşılaşmasını konu edinen bir oyundur.

Çiftçi kızlar önce kendilerini tanıtır, ardından fakir çocuğu görüp onu dışlamaya kalkışır. Ancak çocuk, kız kardeşinin ve kendisinin ne kadar fakir ve zor durumda olduklarını anlatınca kendini kızlara acındırmayı başarır. Zira fakir çocuğun kardeşi çok hastadır. Doktor ona "yapraklar düşmeye başlayınca" kardeşinin öleceğini söylemiştir. Çocuk da bunun üzerine yere düşen yaprakları ağaçlara geri dikerek kardeşinin ölmesini engellemeye çalışmaktadır. Bunu duyan kızlar çok üzülür ve onun kardeşine yardım ederler.

#### 4.2.2.2.4. Dersler

*Dersler*'de bir Talebe ile yedi ana dersi temsil eden kişilerin birbirleriyle olan diyalogları konu edinilmiştir.

Talebenin, pek çok ders karşısında kafası karışmıştır. Zira hem ders çalışmakta zorlanan bir öğrenciyken hem de her bir dersi temsil eden kişilerle konuşmaktadır. Bütün dersler; önemlerini kesin ve kati bir şekilde belirtirlerken Talebe onları yanlış anlar, derslerin asıl önemini kavramak istemez. Ancak bir süre sonra dersler, Şövalye'nin önderliğinde toplanıp hep birlikte Talebe'nin karşısında çıkınca onun gözünü korkutmayı başarırlar. Bunun üzerine Talebe de çalışkan bir öğrenciye dönüşmeye karar verir.

#### 4.2.2.2.5. Sinir Hekimi

*Sinir Hekimi*'nde bir akıl hastanesinde çalışan doktor ile hastabakıcının yer değiştirmesi sonucu oluşan olaylar anlatılmaktadır.

Doktor Leyla; delilere bakmaktan usandığından, yazlık evinde bile rahat olmamaktan şikâyet ederek temiz hava almak için yarım saatlik bir gezintiye çıkmaya karar verir ve hastalarını da hastabakıcı Hatice'nin eline bırakır. Böylece Hatice doktormuş gibi davranmak durumunda kalacaktır. Bu işe pek memnun olmayan Hatice, Leyla Hanım'ın: "Muayene ettiklerinin parasını sen al." demesiyle

doktorculuk oynamaya sıcak gözle bakar ve işe koyulur. Muayeneler sırasında Hatice, sahte bir kendine güven sergileyerek hastaları tedavi etmeye çalışır ancak umduğu muayene ücretini alamaz.

İlk hasta kendisine yanaşan genç bir kızdır. Deli olmadığını söyleyerek esasında annesinin deli olduğunu fakat bütün doktorlara kendisinin deli olduğunu söylediğini iddia eder. Hatice, buna inanarak anneyi tedavi etmeye çalışır fakat sonra hatasını anlar. Bu sırada kız camdan dışarı kaçmıştır bile...

Hatice'nin ikinci hastası, hastalık hastası bir adamdır. Şaşırtıcı bir şekilde Hatice, hastanın şikâyetlerinin psikolojik olduğunu anlar ve hastaya "her şeye deva" iddiasıyla su verir. Hasta iyileşir ve o kadar minnettar kalır ki muayene ücretini ödemeyi bile gerekli bulmaz (!)

Sonuncu hasta kendini İmparatoriçe Katerin olarak tanıtan ve bu şekilde deliler arasında kendine bir yer oluşturmuş bir şizofrendir. Diğer deliler ona inandığı ve onu koruduğu için bu durum Hatice ile Fatma Hanımı özellikle korkutur. Gerçek bir doktor olmadığı için hastalarla nasıl başa çıkması gerektiğini bilemeyen Hatice, delilerin suyuna gitmeye karar verir. Katerin'in oyununa uyarak bir kaçış yolu arayan Hatice, bir sonuca ulaşamaz. Bu sırada Doktor Leyla dönerek işi, kontrol altına alır. Katerin'i savaş çıktığına dair bir yalanla kandırır ve derhal şatodan kaçması gerektiğini söyleyerek akıl hastanesine gitmesini sağlar. Başına gelenlerden sonra büyük bir tedirginlik ve sinir hâli içerisinde bulunan Hatice'nin, Doktor Leyla'ya kendisinin de tımarhaneye yatması gerektiğini belirtmesiyle oyun son bulur.

### 4.3. TEMALAR

Anlatmaya ya da göstermeye dayalı bir metinde yazarı, yazmaya sevk eden en temel unsur olan tema; izlek, tem ve ana düşünce olarak da anılmaktadır. Nesnel bir konunun farklı yazarlar tarafından öznel bir şekilde yorumlanması şeklinde tanımlayabileceğimiz bu başat unsura, her edebî metinde rastlamak mümkündür. Romanda ve hikâyede, tek bir tema olabileceği gibi birden fazla tema da olabilir. Bu, yazarın tercihi kalmış bir seçimdir. Nurullah Çetin bu konuyla ilgili olarak şu sözleri sarf eder.

“İzlek, bazı yazarların kafasında roman yazılmadan önce şekillenmiş ve netleşmişken bir kısım yazarlar ise ön bir düşünceyle yola çıkmazlar. Bu tür yazarlar, romanı, kendi akışı içinde sürüklerler ve roman, yazarından bağımsızlaşır.

Bu yüzden okuyucu, yazarın hiç düşünmediği, aklından bile geçirmediği sonuçlara varabilir”<sup>136</sup>.

Çamlıbel’in edebî oyunları, birden fazla temadan oluşmasına rağmen mektep temsilieri, bu oyunlara nazaran daha fakirdir. Dolayısıyla çalışmamızın bu kısmının, sanatçının daha ziyade edebî nitelikteki oyunlarının merkeze alınarak yapıldığını söylemekte fayda vardır.

### 4.3.1. Edebî Temsiller

#### 4.3.1.1. Türk Tarih Tezi’ne bağlı olarak ortaya çıkan temalar

Atatürk, Cumhuriyet Döneminde yeni bir tarih görüşüne varmanın önemini belirtmiş, halka “milli tarih” anlayışının benimsetilmesi gerektiğini kabul etmiştir. Buna rağmen 1928’e kadar ciddi bir biçimde tarih konusuna eğilmemiştir. 1928 yılında ise Afet İnan, bir gün Atatürk’e; Türk ırkının sarı ırka mensup olduğunu söyleyerek Avrupa zihniyetine göre bu ırkın ikinci nev’i bir insan tipi olduğunu yazan bir Fransızca kitap göstermiştir. Atatürk’e bu haberin doğru olup olmadığını sorduğunda ise Atatürk: “Hayır olamaz, bunun üzerinde meşgul olalım.” demiştir<sup>137</sup>. İşte bu tarihten sonra Atatürk, Türk milleti ve Türklerin geçmişte yaşadıkları ana yurdu ile ilgili sistemli ve sürekli bir çalışmayı gerekli görür<sup>138</sup>.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında Batılılar; Türkleri medeniyetten uzak, barbar bir ırk olarak görmekte, dünya tarihinde Türk kavimlerine yer vermemekte, Türkleri

<sup>136</sup> Nurullah Çetin. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap Yayınları, Ankara, s. 122.

<sup>137</sup> Z. Karal. (1988). Atatürk’ün Türk Tarihi Tezi. *Atatürkçülük (2.Kitap)*, MEB. Yayınları, İstanbul, s. 157-165.

<sup>138</sup> Türk tarihinin araştırılmasını isteyen Atatürk, *Türk Tarihi Tetkik Heyeti*’ni kurarak zaman zaman bu heyete bazı direktifler vermiştir. Yapılan tarih çalışmaları sonucunda, 1931’de ağırlığını Türk tarihinin oluşturduğu dört ciltlik bir umumî tarih serisi ortaya çıkmıştır. Bu kitaplar aynı zamanda millî tarih tezini de ihtiva etmektedir. 1932’de Ankara’da ilk defa toplanan *Türk Tarih Kongresi*’nde, Türk Tarih Tezi millete mal edilmiştir. 1937’de toplanan *II. Türk Tarih Kongresi*’nde, tarih tezi yabancı bilim adamlarının tetkiklerine sunulmuştur. Genel toplantılarda yapılan açıklamalarda Türk Tarih tezi, bir tarih gerçeği olarak kabul edilmiştir. *Birinci Türk Tarih Kongresi*’nde kabul gören Atatürk’ün Tarih Tezi’nin esasları genel olarak şöyledir: “Türk milletinin tarihi şimdiye kadar tanıtılmak istenildiği gibi yalnız Osmanlı tarihinden ibaret değildir. Türk’ün tarihi çok daha eskidir ve bütün milletlere kültür ışığını saçmış olan millet, Türk milletidir. Türk ırkı, çok kere öne sürüldüğü gibi sarı değildir. Türklerin Moğollarla etnik bir bağlantısı yoktur. Türkler Aryan ırktandır. Türkler beyaz insanlardır ve brakisefaldır. Türkiye’deki Türkler Orta Asya’dan gelmişlerdir. Göçler, genellikle iklim şartları nedeniyle gerekli görülmüştür. Türklerin kökü ve adı milâttan önce 9000 ya da 12000 yıl ve hatta 20 000 yıl öncesine kadar gider. Türkler yayıldıkları yerlere medeniyetlerini de götürmüşlerdir. Irak, Anadolu, Mısır, Ege medeniyetlerinin ilk kurucuları Orta Asyalılardır. Biz bugünkü Türkler de Orta Asyalıların çocuklarıyız. Anadolu Türklüğü, Osmanlı ve İslâm öncesi Orta Asya Türklüğü ile bağlantılıdır. Anadolu medeniyeti, batı medeniyetinin bir parçasıdır ve burası binlerce yıldır Türklerin anayurdudur”.

[ bkz. Müzeyyen Buttanrı. (2002). Atatürk’ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansıması. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 3 Sayı: 2, s. 30-31.]

Anadolu'ya sonradan gelmiş bir ırk olarak kabul etmektedirler. Dolayısıyla Türklerin kökenlerinin araştırılarak Türk Tarih Tezi'nin yazılması, Atatürk'ün belirttiği iki sebebe bağlıdır. Birinci sebep; Türk halkının köklü bir geçmişi olduğunu dünyaya göstermek, onların uzun zamandan beri Anadolu'ya yerleşmiş bir millet olduğunu açıklığa kavuşturmaktadır. Diğer sebep ise Türk milletinin kendisini tanımasını ve sevmesini sağlamaktır. Böylece gelecek nesillere öğretilecek köklü bir tarihi miras bırakılacak, herkes Türk olmak ile övünecek ve böylece ülkesini muasır medeniyet seviyesine ulaştırmak için çaba gösterecektir"<sup>139</sup>.

Karınların zor doydugu bir dönemde halkı ülkesine bağlı tutacak en büyük unsur, ideoloji ve vatanseverliktir. *Akın*, bu amaçla yazılmıştır. Bir nevi "Müzik ruhun gıdasıdır." atasözü genişletilerek "Sanat ruhun gıdasıdır." söylemine dönüştürülmüştür. Milliyetçilik duygularının geliştirilmesi ve halk içerisinde vatanseverliğin yaygınlaştırılması amacıyla Atatürk'ün önderliğinde araştırılıp geliştirilen Türk Tarih Tezi'nin halka tanıtılması amacıyla aralarında *Akın*, *Kahraman* ve *Özyurt* olmak üzere pek çok eser yazılmıştır. Böylece Türk milletinin kökenleri hakkında halk bilgilendirilerek milli kültürün benimsenmesi ve sevilmesi sağlanacaktır.

*Akın* ve onun devamı olan *Özyurt* (1932, 1965), Atatürk'ün tarih tezini sahnede canlandırır. Oyun, prologda yer alan bir öğrencinin Türk tarihini sahnede canlandıracağını bildirmesiyle başlar. Bu prologda Türk tarihinin derinliklerinden Gazi Mustafa Kemal Paşa'ya kadar uzanmış destanın anlatılacağını belirtilir. Prolog sahnesinde Talebe, Türklerin akın yollarının gösterildiği bir haritanın önünde durmaktadır. Ortam derslik şeklindedir, Talebe ders anlatır ve sunum yapar niteliktedir. Bu ortam, bir yandan seyirciyi/okuyucuyu oyundaki tarihi atmosfere hazırlamakta diğer yandan oyunun ders verir nitelikte ve bir amaç uğruna yazılmış bir eser olduğunu vurgulamaktadır.

Talebe Atatürk'ün önderliğinde yazılmış yeni Türk Tarih Tezi'nden de söz etmektedir:

"Biri karanlığını şimşekliyor mazinin.  
Bu iki gök, ufuksuz gözleridir GAZI'nin!  
...  
Açıldı bu gözlerin aydınlığında sırlar,  
Önümüzde asırlar, arkamızda asırlar."<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Esra Görgülü. (2006). *Atatürk'ün Tarih Teziyle İlgili Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

<sup>140</sup> Çamlıbel, *Akın*. s. 7.

Bu dizelerde Atatürk'ün hem önderliğiyle geleceği aydınlatacağına hem de Türk Tarih Tezi ile geçmişi aydınlattığına dair onun mavi gözleriyle birleşen bir metafor görülür. Atatürk, Türk halkına hem görmeyi öğretmiş hem de önünü aydınlatmıştır.

*Akın* ve *Özyurt*, sırayla Türklerin Orta Asya'dan göç edip Anadolu'ya yerleşmesini ele alır. Oyunlarda anlatılmak istenen Türklerin ne büyük zorluklarla Orta Asya'da yaşayıp ardından uzun yıllar süren susuzluk sonucu yurtlarından göç edip yine büyük zorluklarla başka bir vatan bulup buraya yerleşmelerini anlatmaktadır. İki oyunda da vatan ve millet sevgisi vurgulanır. *Akın*'da halkın birlik ve beraberliğinin önemi vurgulanırken *Özyurt*'ta kültürün önemi ön plana çıkarılır. Böylece ikisi bir arada Türk Tarih Tezi ile anlatılmak istenen hisleri başarılı bir şekilde verir. Elbette kültürel olarak oyunda, bazı problemler vardır. Ancak bu oyunların tarihî değil edebî olduğunu unutmamak gerekir.

Türk Tarih Tezi'yle beraber bu temanın işlendiği oyunlardaki kişilerin Atatürk'ü andırdığı sezilir. Özellikle *Akın*'da ve her ne kadar doğrudan görünmese de *Özyurt*'ta İstemi Han, Atatürk ile özdeşleştirilir. Mehmet Kaplan bunu, Milli Edebiyat'taki milliyetçi duygular ile bağdaştırır:

“Bu ruh Türk tarihine şekil veren en eski, en sürekli ve en kuvvetli duygunun devamıdır... Bazı eserlerde Atatürk'ün şahsiyeti, tarihi kahramanların şahsiyetiyle birleşir. Atatürk'ün şahsına tecelli eden ruh, bu tarihi-destai Türk ruhunun ta kendisidir. Türk milleti İstiklal savaşını, bu ruh sayesinde kazandığı için, onu eserlerde ifade olunmasını tabii karşılamak lazımdır”<sup>141</sup>.

Türk Tarih Tezi'nden esinlenen oyunlara Atatürk'ün yansıtması, tezin Atatürk önderliğinde yazıldığına kanıttır. Şüphesiz Atatürk'ün bu tezlerden ayrı düşünülmesi, bir nevi proje danışmanı rolü oynaması açısından imkânsızdır. Türk milletinin büyük kahramanının bu destansı oyunlara katılması, aynı zamanda milliyetçi ideolojinin de vurgulanmasını amaçlar niteliktedir.

#### 4.3.1.1.1. İstanbul Hükümeti'ne ve eşrafa karşılık halkın gücü

Çamlıbel'in oyunlarının genelinde pek çok sosyal konulara değinilmektedir. Nitekim *Canavar*'da gelişen sosyal olaylar da Ahmet'in dilinden verilmektedir<sup>142</sup>. Faruk Nafiz'in daha önce açlık için söylediği:

“Bir kavmi uykusundan uyandırır bu haller  
Doğar aç midelerden nur toplu ihtilâller,”

<sup>141</sup> Mehmet Kaplan. *Atatürk Devri Türk Edebiyatı*, C.1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Önsöz, s. XXIII.

<sup>142</sup> Çamlıbel, a.g.e., s.74.



fikri *Canavar*'da genişlemiştir<sup>143</sup>. Bu oyunda Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında köylünün nasıl yalnız bırakıldığı, eşraf ile mültezimlerin baskısı altında ezilişi acı bir tonla dile getirilir.

Ömer ile Ahmet oyunda ilk defa karşı karşıya geldiklerinde atışmaya başlar. Ömer bir ağanın oğludur, Ahmet ise askerdir ve eşraftan olan hiç kimseyi tasvip etmemektedir.

“Sen eline sabanı almadan rahat yaşa,  
Sonra çalsın garipler başını taştan taşa...”<sup>144</sup>

Osmanlı Devleti, ülke yönetiminde adaletsiz ve başarısız bir politika izlemesine rağmen yine de vatan ve millet için asker kaçaklarına kötü gözle bakılmaktadır. Bu yüzden Ömer ve arkadaşı Kamberlinin savaflara gitmemesi onaylanmaz ve ayıplanır.

Ahmet' göre Ömer'in malları, onun kan hakkıdır:

“Ruhum artık hayata açılan bir mezardır,  
Benim altı cephede dökülmüş kanım vardır!”<sup>145</sup>

Faruk Nafiz'in bütün oyunlarında vatan için ölmek, kutsal bir şey olarak gösterilirken ilk defa bu oyunda ölmenin ve öldürmenin manevi yükünden de söz edilir. Ahmet altı cephede savaşırken o kadar çok öldürmüş ve ölme tehlikesi geçirmiş ki artık “Ruhu hayata açılan bir mezar” yani ölüm ile yaşam arasında bir kapı haline gelmiştir. Ahmet burada savafla çok bilge bir bakış açısıyla bakmaktadır. Ölmenin de öldürmenin de yükünü bilen ve bunu yaşamış biri olarak Ömer'in, savafltan kaçmasını hazmedemez ve çağırılmadığı halde Ömer'in de savafl gitmesi gerektiğine inanır:

“Köylünün hakkı geçmiş bütün iliklerine  
Damarlarında zehir dolaşır kan yerine.  
Bir kaltağın uğrunda saçarlar da o kanı  
Sonra mahrum ederler damlasından vatani.  
Milyonla can gitti de Tanrı'nın kullarından  
Bir gönüllü çıktı mı eşraf oğullarından?”<sup>146</sup>

Aslında Ahmet, vatan sevgisinden değil de adil olanın bu olduğuna inandığından Ömer'in savafla gitmemesinden şikâyet eder. Eğer kendisi ölümle yüzleşiyorsa kendisinden bir farkı olmayan Ömer de ölümle yüzleşmelidir.

<sup>143</sup> Süha Gezgin. (1997). *Edebi Portreler*. Timaş Yay., İstanbul, s. 104.

<sup>144</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1925). *Canavar*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, s. 23.

<sup>145</sup> Çamlıbel, a.g.e, s. 22.

<sup>146</sup> Çamlıbel, a.g.e, s. 23.

Ömer, hükümet kendisini savaşa çağırmadığı için harbe katılmamıştır. Eğlenmeyi ve hayatın keyfini çıkarmayı seven biri olduğundan gönüllü olarak ölüme gitmek istememiş olması çok doğaldır. Ancak adalet duygusu çok gelişmiş olan Ahmet elbette bunu onaylamaz ve hükümetin yaptıklarını eleştirir:

“Hükümet mi diyorsun?  
Onun ne olduğunu bilmeyen bana sorsun!  
Taşraya omuz verip yan gelmiş İstanbul’a,  
Halkın esamisi yok, lafın bini bir pula”<sup>147</sup>

Ahmet bu noktada hükümeti enine boyuna eleştiren uzun bir nutuk çeker:

“Göz yaşınla sularsın çorak tarlalarını.  
Çalışır kazanırsın, kazanır yedirirsin,  
Vergi derler verirsin, asker derler verirsin...  
Bu doymayan ağızla bu uzanan ellere  
Irzından başka neyin kaldı ki vere vere?  
Nasıl tahammül eder köylü bu sarsıntıya:  
Bir taraftan hükümet, bir taraftan eşkıya.  
Birisi damla damla kanlarımızı içer,  
Birisi göz çıkarır, yol keser, kelle biçer...  
Esasını ararsan ortada fark azalır:  
Biri kanunla alır, biri kanunsuz alır!”<sup>148</sup>

Ahmet bu dizelerde hükümete karşı duyduğu öfkeyi kusar. Hikâyenin politikleştiği tek an burasıdır. Ömer ile Ahmet arasındaki bu konuşma ortadan kaldırıldığında *Canavar* safi bir aşk hikâyesine, bir tragedya dönuşür. Ancak burada Ahmet’in başarılı ve retorik olarak güçlü taşlaması, oyuna yeni bir yön verir. Çamlıbel burada köylünün çektiği ıstırabı çok iyi bir şekilde yansıtmıştır.

Ahmet’in bu nutkundan sonra Ahmet ile Ömer arasında geçen bir diyalog da bu ıstıraba nasıl çözüm olacağını açıklar niteliktedir ancak bu çözüm, oyunun içerisinde sunulmaz. Daha ziyade ileride olacak olaylara -Kurtuluş Savaşı’na- haberci niteliğindedir:

“Ahmet: Evvela köylülerden doğmalıdır inkılâp.  
Ömer: Öyleyse istediğın gibi bir hükümet yap!”<sup>149</sup>

Oyun genel olarak bir namus cinayetini konu almaktadır. Bu, günümüzde bile zaman zaman gündeme gelen hassas bir konudur. Örf ve âdetlerden dolayı işlenen bu tarz suçlar, o zamanlar kanunla cezalandırılmazdı. *Canavar*’da da durum

<sup>147</sup> Çamlıbel, a.g.e, s. 23.

<sup>148</sup> Çamlıbel, a.g.e, s. 24

<sup>149</sup> Çamlıbel, a.g.e, s. 24.

böyledir. Ahmet'in Zeynep'i öldürdüğünü gören Ömer, jandarmalarla Ahmet'i aramaya çıkar. Burada eşraf ile kanunun beraber hareket ettiğini görürüz. Kanun işi işten geçtikten sonra devreye girerek Ahmet'in söylediklerini kanıtlamıştır ancak ilginç olan nokta burada suçu Ahmet'in işlemiş olmasıdır. Ahmet boynunu Ali Baba'ya sunarak kendini adalete teslim etmeye hazır görünse ve hükümet çağırıldığında savaşa gidiyor olsa dahi jandarmadan kaçarak dağa çıkar.

#### 4.3.1.1.2. Destanî ruhun Akın'daki tezahürü<sup>150</sup>

Atatürk döneminde yazılan tiyatro eserlerinin bazıları, İslamiyet öncesi Türk tarihinin kahramanlıklarını ortaya koyarak Kurtuluş Savaşı sırasında da kendini gösteren destanî ruhu devam ettirmek istemiştir. Bu ruh Türk tarihine şekil veren en eski, en sürekli ve en kuvvetli duygu olan tarihî-destanî Türk ruhudur.<sup>151</sup>

Tarihi zamanda olduğu gibi yakın geçmişte yaşanan Türk İstiklâl Savaşı'nın kazanılmasında bu ruhun önemi tartışılmaz. Zira her türlü olumsuzluklara rağmen Mustafa Kemal önderliğindeki Türk halkı taşıdığı iman gücü ve vatan sevgisiyle düşman ülkeleri mağlup etmeyi başarmıştır.

Çamlıbel'in *Özyurt*, *Canavar*, *Kahraman*, *Akın* gibi birçok oyununda amaç, yeni yetişen ve yetişecek olan Türk gençliğine bu ruhu ve duyguyu aşılmasıdır. Zira *Akın*, Türklerin tarih sahnesine çıktığı andan günümüze kadar olan dönemde yaşadığı zorlukları ve bu zorluklardan destanî ruh sayesinde nasıl atlattıklarını anlatması açısından Cumhuriyet Döneminde yazılan en başarılı eserdir.

*Akın*'da tarihî-destanî Türk ruhunun, nasıl tecelli ettiğini destanı, daha yakından inceleyerek ortaya çıkarabiliriz. Prolog kısmında yer alan dizelerde üç gökten bahsedilmektedir:

“Yeryüzünde üç gök var bunun ikisi bizde.  
Biri güneşlerini yakarken bizde,  
Biri karanlığını şimşekliyor mazinin:  
Bu iki gök, ufuksuz gözleridir GAZİ'nin!  
...  
Açıldı bu gözlerin aydınlığında sırlar,

<sup>150</sup> Bkz. Mustafa Kırıcı. (2004). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in 'Akın' adlı Tiyatrosunda 'Tarihi-Destanî' Türk Ruhuna Ait Özellikler*, Türk Kültürü Dergisi.

<sup>151</sup> Mehmet Kaplan. *Atatürk Devri Türk Edebiyatı*, C.1.Kültür Bakanlığı Yayınları, Önsöz, s.XXXIII

Önümüzde asırlar, arkamızda asırlar...<sup>152</sup>

Bunlardan biri geniş su kütlesi olan deniz, diğer ikisi ise Mustafa Kemal'in gözleridir. Mavi; umut, mutluluk ve iyimserlik demektir. Çamlıbel'in; Gazi'nin Türk tarihinin araştırılmasına yönelik yaptığı çalışmaları, yine onun gözleri üzerinden anlatmaya çalışması gerçekten takdire şayandır. Mustafa Kemal, 1931 yılında Türk Tarihi ve Tetkik Cemiyeti'nin kurulmasına vesile olarak Türk tarihi konusunda çalışmaların başlamasını istemiştir. Böylece Türklerin tarihinin sadece Osmanlı tarihinden ibaret olmadığı, Türklerin soyunun binlerce yıl öncesine -Orta Asya'da kurulan ilk Türk Devletleri'ne- dayandığı ortaya çıkarılarak mazinin önündeki sır perdesi ortadan kaldırılmıştır. *Akın* destanında da Türklerin Orta Asya'dan hangi sebeplerle Anadolu'ya göçtükleri, içlerinde barındırdıkları yurt sevgisi ve kahramanlıkları başarılı bir şekilde sahnelenmiştir.

*Akın* destanında on iki yıl süren kıtlık neticesinde töre gereği hakan, kuru bir ırmakta kurban edilmelidir. Ancak üç başbuğ, Başbakıcı'ya baskı yaparak Gök Tanrı'nın kurban edilmesi için İstemi Han'ı değil Türk elinin en güzel kızı Suna'yı istediği, yalanını söylemiştir. Töreler o dönemde geçerli olan sözlü hukuk kuralları olduğundan kanun niteliğindedir. Dolayısıyla İstemi Han ve Suna tereddütsüz bu yalana inanmışlardır. Ancak daha sonra Başbakıcı'nın yalan söylediği ortaya çıkmıştır. Oyunda buradan yola çıkarak büyüye ve batıl inançlara inanmamak gerektiği savunulabilir. Zira bilim ve aklın ışığı, her zaman gerçek yol göstericidir. Zaten İstemi Han, Demir'in şu sözlerinden de anlaşılacağı üzere hükümdar olarak yapması gereken bilimsel tüm yolları denemiş ancak bir sonuç alamamıştır.

“Demir: Hakan daha ne yapsın tohum mu çıkarmadı?

Dağlardan ovalara kanallar mı yarmadı?

Bıraktı mı su diye başvurmadık taş, kaya?

Ne yapsın sular yemin etmişse akmamaya?

Gösterdi hem gücünü hem bilgisini Hakan,

Bu kudretin önünde durur sel olsa akan.”<sup>153</sup>

İstemi Han, halkı ve ülkesi için üzerine düşen her şeyi yapmasına rağmen muvaffak olamamıştır. Artık yapılması gereken tek şey vardır: O da töre gereği kuru bir ırmakta ülkesi için canını feda etmek. Nitekim bunu seve seve kabul ettiğini düşünürsek bir lider olarak bu vazifeyi de yerine getirecektir. Buradaki destanî-Türk ruhunu yansıtan düşünce Türk gencinin gerektiği zaman vatan ve millet uğruna

<sup>152</sup> Çamlıbel, *Akın*, s. 7.

<sup>153</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 7.

canını verebilmesidir. Her ne kadar üç başbuğ gibi şahsi menfaatleri uğruna ülkeyi ve milleti dolandıran örneklere tarihin her döneminde rastlansa da önemli olan kötüyü değil her zaman iyiyi örnek almak, yurdunu ve milletini her şeyden üstün tutmaktır.

*Akın* destanı hem didaktik hem de coşkulu içeriğiyle başta Atatürk olmak üzere herkes tarafından beğenilmiş, destanî-Türk ruhunu başarılı bir şekilde yansıtarak amacını başarıyla yerine getirmiştir.

#### 4.3.1.1.3. Kültür ve benlik kaygısı

*Özyurt*'un genelindeki tema, benliğin kaybolması endişesi ve yeni yurda yerleşme şeklinde belirlemektedir. Olay örgüsü ve kişilerin birbirleriyle etkileşimleri hep bu tema etrafında dönmektedir. Daha ilk sahneden Suna ile çocuklarının konuşmasında bu tema hissettirilir ve çocuklar annelerine bu endişelerinden söz ederler. Oyunun ilk sahnesinde Suna, Işık ve Akın'ın dertlerini dinlerken Akın annesine şöyle dert yakınır:

“Anayurdu görmedim, işittim: Çok uzakmış,  
Suyunu kumlar içmiş, kırını güneş yakmış,  
...  
Anayurttan ayrıldık, özyurdu bulduk işte...  
Belli, Tanrı yaratmış bu eli istemiş de:  
Karşıda engin deniz, arkada sık korular,  
Her yanda, ırmak ırmak, durmadan akan sular.  
Dinleniyor geyikler çamların gölgesinde,  
Binbir kaval inliyor rüzgarların sesinde...  
Yalnız eksik burada yurdu yurt eden neyse,  
Adam, yuva, kasaba, yol, çarşı, hangi şeyse!”<sup>154</sup>

Öncelikle dikkati çeken Anadolu'nun “ana yurt” değil “özyurt” olarak tasvir edilmesidir. Oyunda merkezi bir önemi olan mısra budur. Özyurdun yani Anadolu'nun tasviri de bir kez daha Çamlıbel'in Memleket Edebiyatının bir temsilcisi olduğunu kanıtlar. Bu tasvirde Anadolu'ya karşı derin bir sevgi sezilmektedir.

Akın ne demek istediğini sonraki dizelerde daha net açıklar:

“Milyonla yerli var... Hepsi sinmiş bir yana...”

<sup>154</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1932). *Özyurt*. İnkılâp ve Aka Kitabevileri, Ankara, s. 17.

Karışmıyor Asyayı Asya eden kervana.  
Onlar yaşayışında bizi andırmadıkça  
Onlara benzemekten korkuyorum açıkça.”<sup>155</sup>

Burada yazarın çok iyi bir probleme parmak bastığını görürüz. Yirmi yıldır yurdu arayan, dışarıya kendini kapatmış, içe dönük bir yaşam süren göçebe bir halk olan akıncıların, Anadolu’daki sayısız uygarlıkla karşılaşınca kültür kargaşası yaşaması doğal bir durumdur. Farklı iklimler ve doğa şekilleri farklı kültürler oluşturur, Türk kültürü de dönemin Anadolu kültüründen oldukça farklıdır. Dolayısıyla Akın, kendilerinin de onlara benzemesinden ve benliklerini kaybetmekten korkmaktadır.

Suna’nın evlatlarıyla konuşmasının ardından sahneye Demir Han gelir. Suna: “Kızın yuvasızlıktan, oğlun adamsızlıktan şikâyetçi.” diye durumu rapor eder ve sorunu şöyle özetler: “Benliğimizi kaybetmesek, diyorlar”. (s. 18.)

Demir, bu söze Suna ile aşklarının her şeyi çözeceğine inandığını belirterek cevap verir. Demir Han belli ki çocuklarının endişelerini paylaşmıyordu. Türk benliğine “el değmemiş kız gibi” benzetmesi yaparak “saf ırk” düşüncesini ileri sürer. Oğlu Akın, bu konuda ona katılmaktadır. Akıncılar arasında yerli halka karşı bir nefret ve Türk milletinin üstünlüğü düşüncesi hâkim olduğundan oyun boyunca yerlilerin ıskallıklarından, Tanrı tanımamalarından ve bunun gibi başka farklılıklarından söz edilir.

Akıncıların kültürel benliğiyle ilgili başka bir konu ise yerlilerin, akıncıları nasıl gördükleriyle ilgilidir. Akıncılar yerlilere ilkel gözüyle bakmaktayken yerliler de onlardan korkup kaçmaktadır. Demir Han yerlilerin Türk akıncıları gördüğünde onları hemen tanıdıklarından ve korkup kaçtıklarından şöyle söz eder:

“Bağrı açık olandan kaçılacak ne vardı?  
O bağrı üstüne basacak bağrı arardı.  
Bunun için dolaşmış, durmuştu diyar diyar...  
Yoktu gönül dilinden anlayan genç, ihtiyar!”<sup>156</sup>

“Bağrı açık olandan kaçılacak ne vardı?” dizesinde Demir Han güzel bir noktaya değinmektedir. “Yiğidin malı meydandadır.” sözümüzü yansıtan bu anlayış, Türklerin dürüstlüğünü ve aynı zamanda ne derece iyi savaşçılar olduğunu ifade eder. Türk akıncıları zırh giymez, yarı çıplak dolaşırlar. Dolayısıyla aslında daha savunmasızdırlar. Ancak Demir Han’ın ileriki dizelerde söyledikleri, yerlilerle

<sup>155</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 18.

<sup>156</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 33.

akıncıların ilişkisine bambaşka bir perspektif kazandırmaktadır. Akıncılar, vahşi görünümlü olsa da aslında kabul edilmişlik ve sevgi arayan kişiler olarak tasvir edilmişlerdir. Fakat geçtiği her toprağı işgal etmek isteyen akıncıların tolerans beklemeesi biraz tuhaf bir durumdur. Çamlıbel burada akıncıları “yanlış anlaşılmiş kötü adam” arketipine benzetmiş olabilir. Ancak yerlilerin dilini anlamayan, kendi dinini yaymak ve yeni topraklar fethetmek isteyen ve yerlilere dilsiz ve duygusuz insanlar gözüyle bakan kişilerin dışarıdan anlayış beklmeleri anlaşılabilir bir durum değildir. Zaten bu dizeleri söyleyip akıncılar için sempati toplamaya çalışmasının hemen ardından Demir Han, tekrar yerlilerin ne kadar farklı olduğundan dem vurmaya başlar:

“Kıyısında insanlar sıralanmış denizin,  
Dalıyorlar ufuksuz suya düşünmeksizin.

...

İnsan diyen kim buna? Ne tasa var, ne yasa...”<sup>157</sup>

Yerlilerin denize karşı tasasızlıkları ve korkusuzlukları Demir Han’a o kadar sıra dışı gelir ki bir kez daha yerlileri insan olarak görmekte zorlanır. Dahası denizde yüzdükleri için onlara “yahasız tasasız” yakıştırmasını yapması gariptir. Ancak sonraki dizelerde yerlilerden bahsediş şekli üstü kapalı bir hayranlığı sezdirir:

“Bilmem, nasıl parsların elinden kurtulmuşlar,  
Nasıl yem olmamışlar kartallara bu kuşlar?  
Bunlara kim yaşamak hakkı vermiş? Neden?  
Bir kuş bile yaşayamaz bu kadar düşünmeden!  
Yokken bu insanların bir kuş kadar hakları  
Almışlar ellerine nasıl bu toprakları!”<sup>158</sup>

Demir Han, bu derece gelişmemiş insanların nasıl toprakları, ülkeleri olduğuna şaşırarak yerlilerin yaşama haklarının olmadığından bahseder.

Demir Han’ın Anadolu yerlilerini bu kadar barbarik bulması şüphesiz ilginçtir. Zira o dönemlerde Anadolu, günümüzde Bizans İmparatorluğu olarak anılan Doğu Roma İmparatorluğu’na aittir. Yani bugün bildiğimiz medeniyet kavramlarının ilk ortaya çıktığı Roma İmparatorluğu, Doğu’daki kavimleri yutmuş ve ardından Yunan kültürü ile entegre olarak Batı Roma’dan ayrılan devlettir. Şüphesiz bu kadar farklı “medeniyet” anlayışları olan iki ulusun birbirlerini anlamaması normaldir. Ancak Demir Han’ın abartılı aşağılaması oldukça fazladır. Belki de Demir Han’ın tragedyasal “*hubris*”i yani kusuru, bu tavrıdır.

<sup>157</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 34.

<sup>158</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 34.

“Bir şey öğrenmeyenler fırtınadan, denizden  
Ne anlayabilirler, söyleyin, şimdi bizden?”<sup>159</sup>

Bu dizelerde Demir Han yine halkını “öğretici” ve “uygarlığı getiren” haberciler olarak görmektedir. Ancak onun için yerlilerin durumu umutsuzdur çünkü doğadan bir şey öğrenememişlerdir. Fakat bu noktada Demir Han’ın kendisi ile çeliştiğini söyleyebiliriz. Parsların elinden kurtulan, denizde yüzebilen insanlar pekâla doğa hakkında bilgi sahibidirler.

Türklerin uygarlığın habercisi olduğu imajı daha sonra ikinci perdede tekrar vurgulanır. Söğüt, Işık’ın kendisine yeni yapılan saray hakkında ne düşündüğünü sorduğunda şöyle bir yanıt verir:

“Darılma, anlamazsam bu yapı işlerini,  
Bunu beğenmek için görmeli benzerini  
Bu yolla doğru bir söz beklenemez yerliden...”<sup>160</sup>

Üç yıldır Türk akıncılarla beraber yolculuk edip onların yaşam tarzlarını benimsediği halde Söğüt hâlâ kendini tam anlamıyla Türklerden biri gibi hissetmemektedir. Dolayısıyla burada yine “benlik” teması ile karşı karşıya kalırız.

Çamlıbel’in değinmeye karar verdiği bu tema, esasında çok zengin ve çok yönlüdür. Akıncıların yerlilere, yerlilerin akıncılara bakış açısında kimlik ve benlik sorunu vardır. Zira Türkler benliklerini kaybetmeden yerlilerle kaynaşmak isterken yerliler de aynı sebebe bağlı olarak Türklerden uzak durmaktadırlar. Bu noktada Yalçın ve Söğüt çok iyi örnekler oluşturmaktadır. Söğüt kendini akıncılara ait hissetmeye çalışır, akıncılar gibi yaşayıp akıncılar gibi davranıp bir akıncıyla evlenip onunla yuva kurmak isterken yine de bir türlü kendini yerlilerden farklı göremez. Benzer şekilde Yalçın da kendini akıncılara ait hissedemez. Akıncı bir kıza aşık olup aşkına karşılık alamaması da onun bu yabancılaşmasını kuvvetlendirir.

Özyurt ele aldığı konu ve tema açısından Andre Maurois’nin *Şişkolarla Siskalar*<sup>161</sup> adlı çocuk romanını anımsatır. Maurois’nin bu romanında biri şişko diğeri sıska olmak üzere iki kardeş, yanlışlıkla yeraltında bir dünya keşfederler. Burada birbirleriyle savaş halinde olan iki ülke vardır: Göbekistan ve Kemikistan. Biri şişman insanlarla, diğeri de sıska insanlarla dolu olan bu ülkeler; yıllardır birbirleriyle geçinememekte, sırf kiloları yüzünden birbirleriyle savaşmaktadırlar.

<sup>159</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 34.

<sup>160</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 44.

<sup>161</sup> Andre Maurois .(2012). *Şişkolarla Siskalar*. 4. Basım, Ülku Tamer (Çev). Can Yayınları, İstanbul.



Kardeşlerin yardımıyla aslında birbirlerinden çok farklı olmadıklarını anlayan şişkolar ve sıskalar, birlikte ahenk içinde yaşamaya karar verirler.

Maurois'nun bu basit konulu ve mizah dolu küçük romanı, çocuklara savaşın ve önyargının ne kadar saçma olduğunu, kendimizden farklı olanlara hoşgörüle yaklaşmamız gerektiğini mükemmel bir şekilde anlatmaktadır. *Özyurt*'taki yerliler ve akıncıların birbirlerine karşı önyargıları, bu anlamda Göbekistan ve Kemikistan yerlilerinin birbirlerine besledikleri düşünceleri anımsatır ancak yerlilerden doğma olan Söğüt'ün bile kendi halkını küçümsemesi, oyunda olabilecek herhangi bir ironiyi yok ederek Çamlıbel'in haklılığını göstermektedir. Bu bağlamda Çamlıbel'e göre Göbekistan ve Kemikistan'ın birbirleriyle savaşmasının doğal ve olağan olması çok normaldir, diyebiliriz.

Oyun genelinde yerlilere karşı iki bakış açısı görürüz: Ya onlar hissetmeyi, sevmeyi bilmeyen yaratıklardır ya da Türkler tarafından sevmeyi, yaşamayı öğrenmek zorunda kalacak olan zavallılardır. Oyunda onları oldukları gibi benimsemeye çalışan yok gibidir. En insancıl yaklaşım Söğüt'ü kız kardeşi gibi kabul eden, onun neler hissettiğini duymak isteyen Işık ve Söğüt'ü sevip karısı olarak kabul etmiş Akın'da görülür. Ancak Söğüt bile kendine insancıl bir gözle bakmamakta, soyu yüzünden kendini küçük görmektedir. Bu noktada Akın ile Işık'ın bu düşüncesi geleceğin daha fazla umut vaat ettiğini göstermektedir.

Son perdede Söğüt ile Yalçın'ın sonuç itibariyle nereye ait oldukları, oyunun sonunda Yalçın'ın kıskançlığından Ozan'ın canına kastetmesi ile çözüme kavuşur. Ozan suçlu için iki seçenek sunar:

“Eğer suçlu bizdense kanıma kan isterim,  
Yabancıysa, Demir Han onu affetsin, derim...”<sup>162</sup>

Ozan'ın sunduğu bu iki seçenek, Yalçın'ın “bizden biri” mi yoksa bir “yabancı” mı olduğuna dair nihai kararı verecektir. Oyun boyunca Bilgiç, Yalçın'a daima ikinci bir şans verilmesinden ve yerlilere karşı daha toleranslı olunması gerektiğinden yanadır. Çünkü Bilgiç ancak bu şekilde yerli halkla kaynaşabileceğine ve Türk benliğinin korunabileceğine inanmaktadır. Daha ileriki mısralarda ise Türklerin topraklardaki bütün yerlilere kucak açıp onları kendilerine benzetmeye çalışmasından söz eder:

“Görüyoruz, bir altın kap içinde bu yurdu  
Taşından insanına kadar Türklük yoğurdu.

<sup>162</sup> Çamlıbel, *Özyurt*. s. 80.

Görüyoruz, göğnünü açtığını onların,  
 O bomboş gönülleri başıboş milyonların  
 Sunduğumuz duyguya açıyor her yerini,  
 Hepsi bizden oluyor...<sup>163</sup>

Böylece oyunun başında Akın'ın endişe ettiği “benliği kaybetme” sorunu çözülmüş görünür. Demir Han da bu konuşmalardan etkilenerak Yalçın'ı serbest bırakmaya karar verir ve “Çözün zincirlerini!” diye emreder. Bu sözler, çift anlamlı olarak yorumlanabilir: Demir Han bu emriyle sadece Yalçın'ın serbest bırakılmasını değil aynı zamanda yerlilerin onları zincire vurmuş “ilkelliklerinden” kurtarılmasını emretmiş olabilir.

Demir Han'ın buyruğuyla birlikte Yalçın'ın da “onlardan biri” olmadığı kesinleşmiştir. Böylece Yalçın, daimi bir yabancı olarak kalır ve özgürlüğüne kavuşur.

#### 4.3.1.1.4. Türklerin uygarlığa yaptıkları hizmetler

*Özyurt'ta*, oyun boyunca Türklerin yüce ve üstün bir millet olduğu vurgulanmakla birlikte gittikleri yerlere medeniyet götürerek oraları uygarlaştırmaları anlatılmaktadır.

“Demir Han: Geçtiğimiz yollara diken biziz heykelleri  
 Bizden sonra titredi sazlarının üç teli  
 Bizden yuva kurmayı, sevmeyi öğrendiler  
 Atlılar, milyonları iki kere yendiler.”<sup>164</sup>

Demir Han'ın, akın süresince geçtikleri yerlerde yaptıkları değişiklikleri anlatarak Türklerin sadece savaşta değil uygarlık anlamında da diğer milletleri geride bıraktıklarını, söylemek mümkündür.

İşık'ın yuvasızlıktan şikâyet ederek akşam olduğunda bir dam altına çekilmeyi özlemesi, Türklerin akın öncesinde yerleşik hayata geçtiklerini işaret eder niteliktedir. Zira insan, daha önceden sahip olup da sonrasında yoksun kaldığı şeyleri özler. Bu da Türklerin medeniyet anlamında ne kadar ileri bir seviyede olduğunun kanıtıdır.

Oyunun vaka zamanının geçtiği dönemi düşündüğümüzde, medeniyetin daha hızlı ve etkili yayılmasında en önemli unsurlardan biri de “at” tır, diyebiliriz. Zira atı evcilleştiren ilk topluluk, bir Türk kavmi olan İskitler olduğuna göre

<sup>163</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 80.

<sup>164</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 19-20.

medeniyetin zaman ve mekân sınırlarını aşarak uygarlaşmasında şüphesiz Türklerin payı çoktur. Akının öncesinde ve yirmi yıl süren akın boyunca Türkler atı kullanmışlar ve nihayet zamanla gittikleri her yerde şehirler kurarak, kendilerinden bir iz bırakmışlardır. Nitekim bu izler sayesinde ana yurttan gelen Ozan ve Bilgiç, yirmi yıllık yolu altı ayda aşarak özyurda ulaşmıştır. Oyunda Demir Han, yerlilerin atı bilmediklerini söyleyerek onların medeniyet anlamında ne kadar geri olduğunu belirtmek istemiştir. Nitekim Söğüt'ün kendi soyunu küçümser nitelikteki sözleri ile Demir Han'ın şu tiradları, yerliler hakkında daha çok bilgi verir mahiyettedir:

“Söğüt: Üç yıl var ki burada Işık sizinle birim.  
Sizden önce yalnız ben yerlileri bilirim:  
Onların da elinde taş vardı, kaya vardı;  
Onlar da taşı yontar, kayaları oyardı,  
Çıkarırdı onlardan ne lazımsa kendine:  
Kayadan çanak, çömlek; taştan bıçakla iğne.  
Sedirimiz yalçındı, damımız sazla kemiş.  
Taştan yuva kurmayı kimse hatırlamamış.<sup>165</sup>

Demir Han: Senin kullandığın taş, benim kullandığım tunç  
Birleşince ortada canlanan şey ne korkunç!  
Öyle olmuş ki yerli kayalarla arkadaş,  
Kesilmiş kullandığı eşya kadar kendi taş.  
Akıncılar girerken bakırdan ok attılar,  
Yerliler bize ok yerine taş fırlattılar.  
Taşı tunç yapmak için asırlar belki azdır,  
Türkler taşı üç yılda tunç yapan sihirbazdır.  
Üç yılda yerlilere kazandırdık bir devir,  
Çalışıyor şehirde yerli yabancıyla bir.  
...  
Alışkın elleriyle yerliler taş kırıyor.  
İşliyor bizimkiler bu kırılmış taşları.”<sup>166</sup>

Bu tiradlardan anlaşılacağı üzere yerliler hâlâ Taş Devri'ni yaşarken Türkler çoktan Tunç Devri'ni yaşamaktadır. Yerlilere çağ atlatan şüphesiz Türkler olmuştur. Şehir kurmak için yerliler ve Türkler yan yana çalışırken yerlilerin taşı kırması, Türklerin ise taşa şekil vermesi; Türklerin yerleşik hayata geçtikleri hâlde yerlilerin hâlâ saz ve kemişle yapılan yerlerde yaşaması; zamanla onlara sevgi ve nefret gibi duyguları öğretmesi, Türklerin onlardan ne kadar üstün olduğunu gösterir.

<sup>165</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 44.

<sup>166</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 45.

İslamiyet'ten önceki Türk devletlerinde olduğu gibi İslamiyet sonrasında kurulan Türk devletleri özellikle Selçuklular ve Osmanlılar, fethettikleri her yerde hem İslamiyet'i yaymak hem de oraları bayındır hâle getirmek için hanlar, hamamlar, köprüler, imarethaneler, aşevleri, kütüphaneler, camiler, eğitim kurumları vb. inşa ederek Türk kültür ve medeniyetinin izlerini bırakmışlardır.

#### 4.3.1.2. Batıl inançlar

##### 3.1.2.1. Yağdır Mevla'm su

Yağmur duası, çok eski zamanlarda ortaya çıkmış olan ve günümüzde bile uygulanan bir gelenektir. Türklerin yerleşmiş oldukları yerlerin, coğrafi şartlar itibarıyla sıcak ve kurak olması; temel geçim kaynağı hayvancılık ve tarım olan Türklerin, yağmura çok büyük gereksinim duymalarına neden olmuştur. Bu yüzden Türkler arasında gökten inen ve “bereket” olarak adlandırılan yağmur, kutsal bir nitelik kazanmıştır.

“Bir istek niteliği taşıyan yağmur dualarının kökeni; arkaik ve geleneksel toplumlara, mitosların ritüel davranışlarıyla insana ve insan topluluklarının hayatlarını yöneten kurallar ve kurumların ilişkisine dayanır. Türkler, yağmur yağması için bir araya gelirler; Allah'a yakın olan dağ, mezar, yatır gibi yerleri ziyaret eder; kurban keser ve çok çeşitli dinsel ritüeller yaparlar”<sup>167</sup>.

Bugün Anadolu'da en çok yapılan yağmur duaları, kukla bebek yapılarak Allah'tan yağmur yağdırmasını dilemek, halkın yüksek yerlere ve tepelere çıkarak hep bir ağızdan yüksek sesle yağmur duaları yapmak şeklinde özetlenebilir.

Çamlıbel'in *Canavar* adlı oyununda kendisine yazılan fazla vergiyi sildirmek için kasabaya inen Ali Baba; halkın, uzun süredir devam eden kuraklığa bir son verebilmek umuduyla yağmur duasına çıktığını görmüştür:

“Ali Baba: Öğle üstü atımla kasabayı bulunca  
Baktım ki halk uzanmış bütün yayla boyunca:  
Kadınlar, çocukların tutarak ellerinden,  
Bir inilti halinde geliyordu derinden.  
Yollara dökülmüştü çobanlarla davarlar,  
Gülbüz delikanlılar, doksanlık ihtiyarlar.  
Kızgın günün ardından tutuşurken ortalık  
Gitgide artıyordu gürültü kalabalık...  
Nihayet halkalandı musallada ahali,

<sup>167</sup> Orayev Orazbay. (1993). *İrmlar*, Ruh Yay., Aşkabat-Türkmenistan, s. 3.

Dediler ki: “Duaya gelecek şimdi vali.”  
O zaman anladım ki hükümet kapalıdır,  
Bizim iş kaldı dedim.”<sup>168</sup>

Ali Baba, valinin de halkla beraber yağmur duasına katıldığını görünce devlet dairelerinin kapalı olduğunu anlamış, bu nedenle kendisi de kasabadaki yağmur duasına katılmıştır.

“Ali Baba: Aminim olsun diye yapılacak duada  
Attan inerek durdum şöyle bir parça sağda...  
Vali paşa gelince yüzler sevinçle yandı,  
Cemaat yavaş yavaş ikiye parçalandı:  
Analarla emzikli çocuklar başka safta,  
Koyunlar bir tarafta...kuzular bir tarafta...  
Bir mezar sessizliği aldı önce civarı.  
Hocaların yükseğe çıktı en ihtiyarı,  
Gökten su dilenerek elindeki tasına  
Başladı en acıklı bir yağmur duasına:  
“Yarabbi! Gönder bize rahmetini ufuktan,  
Kullarının diyarı yanıyor susuzluktan.  
Ekinler boy vermeden vakitsiz sararıyor,  
Gökyüzünden her başak bir damla su arıyor!  
Muradın mahvetmekse bizi bir zelzele ver,  
Yaşatmaksı kavrulan tarlaları sele ver,  
Ta ki ecel kesmesin bu öksüz nefesleri...”<sup>169</sup>

Yukarıdaki tiradlardan anlaşılacağı üzere halk yağmur duasına çıkmıştır. Hocalardan en yaşlısı yüksek bir yere çıkarak Allah’a yakarmakta, ondan yeryüzüne bereket yağdırmasını istemektedir. Duanın yapılacağı sırada hocanın, yaygın olduğu üzere yüksek bir yere çıkması Allah’ın gökyüzünde olduğu inancına dayanılarak ona daha yakın olma isteğinden kaynaklanabilir. Nitekim oyunun sonuna doğru halkın duası kabul olmuş, yağmur yağmıştır.

“Ali Baba: Kızgın güneş günlerce ortalığı kuruttu,  
Hamdolsun ki ümmetimin yağmur duası tuttu.”<sup>170</sup>

Bu da gözlem ve deneyimler sonucunda genellikle tesadüfen gerçekleşen batıl inançların halk arasında daha da yaygınlaşmasında ve benimsenmesinde etkili bir unsur teşkil etmektedir.

<sup>168</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1965). *Canavar*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, s. 5.

<sup>169</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 6.

<sup>170</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 48.

#### 4.3.1.2.2. Salı sallanır, çarşamba çarşafa dolanır

“Nesilden nesile aktararak uygulanagelen halk takvimlerinde; insanlar günleri, günlük yaşamlarında karşılaştıkları olumlu ya da olumsuz durumların sebebi olarak görmüşler; karşılaştıkları olumlu ya da olumsuz durumların da o günün sonucu olduğu inancını geliştirmişlerdir. Günleri, uğurlu/uğursuz ya da iş ve eylemleri yapma ya da yapmama zaman dilimi olarak belirlemiştir”<sup>171</sup>.

“XVII. yüzyıl Osmanlı döneminin ilk çeyreğinden kalma olduğu değerlendirilen tarihi belgede; günlerin iş bakımından iyiliği veya kötülüğü üzerinde durulduğunda şöyle bir tablo ile karşılaşılmaktadır:

Pazar (Yek-şenbih)	: 2 iyi, 4 kötü
Pazartesi (Dü-şenbih)	: 5 iyi
Salı (Selasa)	: 4 iyi, 1 kötü
Çarşamba (Erbi'a)	: 3 iyi, 2 kötü
Perşembe (Hamis)	: 6 iyi
Cuma	: 5 iyi
Cumartesi (Sebt)	: 1 iyi, 4 kötü” <sup>172</sup>

Buna göre günler arasında pazartesi, perşembe ve cuma uğur bakımından üstün tutulmakta; salı, çarşamba ve cumartesi ise uğursuz günler olarak nitelendirilmektedir. Çamlıbel’in *Canavar*’da Emeti’nin: “Zaten bugün salıdır / Uğursuz gün demişler!<sup>173</sup>” şeklinde bir yorum yapması, Ali Baba’nın kasabaya indiğinde dairelerin kapalı olması sebebiyle işini halledememesi gibi olumsuz bir durumu günlerden salı olmasına bağlaması bu inancını desteklemiştir.

Sonuç olarak günlerle ilgili inanışların gerek geçmiş yüzyıllarda gerekse günümüzde Anadolu’nun pek çok yerinde bilindiğini ve hatta yeri ve zamanına göre bu inanışların geçerliliğini hâlâ koruduğunu söylemek mümkün. Anadolu’da yaygın olan bu inanış, geçmişte olduğu gibi bugün de nesiller aracılığıyla bir sonraki kuşaklara aktarılmaya devam edecektir.

#### 4.3.1.3. İhanet

##### 4.3.1.3.1. Allah’a ve kuluna yapılan vefasızlık

İhanet, Faruk Nafiz Çamlıbel’in oyunlarında farklı şekillerde karşımıza çıkan bir temadır. Bu ihanetler, bazen Türk’ün Türk’e karşı yaptığı ihanetler şeklinde

<sup>171</sup> Ergün Veren. (2010). Halkbilimi Araştırmacısı, Yazar-Şair, Ankara.

<sup>172</sup> Kemal Özergin. (1974). *Günlerle İlgili İnançlar*. Türk Folklor Araştırmaları Dergisi No: 300., Cilt 15., s. 7028–7029–7030

<sup>173</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 2.

olabileceği gibi kardeşin kardeşe ve vatana yapılan ihanetler şeklinde de karşımıza çıkabilir.

*Canavar*'da ihanet, küçük yaşta bir nevi evlatlık alınan bir gencin ilerleyen zamanlarda ailesine verdiği zarar olarak kendini göstermektedir. Bunu yapılan iyiliğin kadrini bilmeme olarak tanımlanan nankörlük ve vefasızlık olarak da nitelendirmek mümkündür.

Ömer, henüz bir yaşındayken annesini kaybetmiş bir çocuktur. Babasının tekrar evlenmesi üzerine Ali Baba ve Emeti; onu evlatlık almışlar, kendi öz kızlarından ayrı tutmamışlardır. Hatta Emeti, Ömer'e süt anneliği bile yapmıştır. Ancak Ömer, başkasıyla nişanlı olan süt kardeşine yan gözle bakmış, aşkına karşılık bulamayınca da onu kaçırmıştır.

Oyunda ihanet, sadakatsizlik olarak değil bir kimsenin güvenini yok etme, yapılan iyilikleri boşa çıkarma temi şeklinde işlenmiştir. Zira Ömer sevdiği kızı aldatmaktan ziyade manevi ailesinin emeklerini hiçe saymış, Zeynep'i kaçıarak onlara en büyük kötülüğü yapmıştır. Dinimizce uygun görülmeyen "sütkardeşle evlenmemek" gibi bir inanç Anadolu'nun her yerinde bilinen bir durum olduğu hâlde Ömer'in dini hiçe sayarak böyle bir şey yapması, onun ne derecede boş vermiş ve bencil olduğunun bir göstergesidir.

#### **4.3.1.3.2. Can korkusu ve taht sevdası uğruna yapılan ihanet**

*Akın*'da başbuğlar tarafından İstemi Han'a karşı kurulan komplo, bu durumun tipik bir örneğidir. Üç başbuğ, ölüm korkusu ve han olma uğruna hem vatana hem de İstemi Han'a bir tuzak kurmuşlar, tehditle Başbakıcı'dan kurbanı değiştirmesini istemişlerdir.

"Başbakıcı : Sabahleyin üç başbuğ bana geldi.

Konuşmuşlar üçü de kendi aralarında  
Bugün hakan ölürse biz ölürüz yarın da.  
Nasıl olsa yoksulluk asırlarca sürecek,  
Her on iki yılda bir hakan öldürecek...  
İçimizde hangimiz hakan olursa ele  
Yarımdan yola çıkan bir kurbandır ecele.  
Bana bu düşünceyle geldi yurdun üç Beyi,  
Dediler:"Han ölürse gözüne al ölmeyi!  
Bugün onu ölümden korumazsan sen eğer,  
İnan ki kara toprak ondan önce seni yer!"  
İşte, kurtarmak için böyle İstemi Han'ı

Başbakıcı korkudan değiştirmiş kurbanı...

...

Demişler: “Kız ölürse Han sağ çıkmaz yarına.

Bundan böyle kurban da Han da değişmiş olur,

İçimizden birisi Türk Tahtına kurur!”<sup>174</sup>

Demir, Bumin ve Bayan bu işi çözmek için çareler aramaya başlamış ancak Bumin ve Bayan sadece çevrelerindeki üzüntü haberlerini getirmiştir. Demir ise işin aslını öğrenmek için Başbakıcı’ya giderek onu gerçeği anlatması konusunda zorlamış nitekim sonrasında kuşklarının yersiz olmadığını anlayan Demir, son anda yetişerek gerçeği halka ve İstemi Han’a anlatmış ve Suna’yı kurtarmıştır.

*Akın*’da oyunun sonlarında hain başbuğların yakalanmasıyla İstemi Han şu sözleri sarf eder:

Bir gün göreceğiz ki bir parça ekmek diye

Baba evlat satıyor zengin bir şehirliye.

Bir gün göreceğiz ki yere düşmüş şeref, şan,

Üstünde bir can için birbiriyle boğuşan!

Bir gün göreceğiz ki taş kayayı kırıyor,

Türkeli Türkeline karşı baş kaldırıyor.<sup>175</sup>

Bu dizelerde İstemi Han’ın ihanet konusundaki duyguları işlenmiştir. İstemi Han’a göre kuraklık böyle devam ederse bu ihanetlerin devamı da gelecek; zamanla Türk, Türk’e düşman olacak; halkın isyan edecek ve nihayetine Türkler tarih sahnesinden silinecektir. Bunların olmaması için yapılması gereken tek bir şey vardır: Akın...

#### 4.3.1.3.3. Milliyetçiliğin bir yansıması olarak “*ihanet*”

Çamlıbel’in birçok oyununda farklı şekillerde tezahür eden ve sonu hep kanlı bir biçimde biten ihanet temasına, Özyurt’ta da rastlamak mümkün. Oyundaki ihanet; Yalçın’ın sevdiği kız olan Işık’ın Ozan’la evlenmesi nedeniyle Ozan’ı öldürmeye teşebbüs etmesi, Demir Han tarafından bir ihanet, vefasızlık örneği olarak algılanmıştır.

“Demir Han: Ne olacak iç yüzü? Yerli değil mi bunlar?

İsterse akıncılar bin bir saray kursunlar,

Getirerek dağlardan bunları bir araya

Dağıtsınlar hepsini ayrı ayrı saraya,

<sup>174</sup> Çamlıbel, *Akın*, s. 46.

<sup>175</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 55.



Göstersinler onlara yurt budur, yuva budur,  
 Yine bunlar gözü aç bir parstan korkuludur!  
 Bağrına yavrum diye basarsan ok kesilir,  
 Canım desen canından olursun, Tanrı bilir,  
 Sen istersen işine tunç heykellerle başla,  
 Yine bunlar elinde görünecek bu taşla,  
 İç yüzü mü diyorsun? Fırlattığı kanlı taş  
 Onun taştan yüreği değil midir, arkadaş!  
 ...  
 Tanrı'nın çöllerini yirmi yıl durma, aş da  
 Sonra tunçtan başını parçala sen bu taşta!  
 Kendini bilmeyene anlat da insanlığı  
 Sonunda bir yamaçtan yuvarlansın bir çığı!  
 Sen ona yuva kur da, o, kanına acıksın.  
 Yaptığın yurdu daha girdiğin günde yıksın!  
 Ona hatırlatmadan kendi esirliğini,  
 Sen kurmaya çalış da bu gönül birliğini,  
 O taştan bıçağını çeksın sana kuytuda...»<sup>176</sup>

Söğüt ve Yalçın, yerlilerin başbuğlarının esir alınan çocukları olup üç yıldır Türklerle birlikte yaşamaktadırlar. Gerek Söğüt'ün gerekse Yalçın'ın Demir Han'a karşı bir itaatsizliği olmamıştır. Ancak aşkı uğruna yaptığı bir hata neticesinde Demir Han, bu hatayı bütün yerlilerin hatasıymış gibi kabul ederek yerlileri, yapılan iyiliğin değerini bilmeyen, nankörler olarak nitelendirmiş ve milliyetçi bir eğilim sergilemiştir. Çamlıbel, burada başarılı bir metafor olarak Yalçın'ı kullanmıştır. Zira tarih boyunca başka bir devletin egemenliği altında özellikle de Osmanlı Devleti sınırları içerisinde yaşayan çeşitli milletler, Osmanlı'nın her türlü hoşgörü ve tavizlerine rağmen Fransız İhtilali sonrasında ortaya çıkan milliyetçilik akımının etkisiyle fırsat buldukları anda isyan edip ülke sınırları içerisinde huzursuzluklar yaratmış, Müslüman-Türklerin can ve mal güvenlikğine zarar vermişlerdir. Neticede "Türk'ün Türk'ten başka dostu yoktur." felsefesiyle hareket eden milliyetçi bir zihniyet oluşmuştur. Elbette içlerinde her daim devlete sadık olanlar bulunduğu hâlde bunlar da "Kurunun yanında yaş da yanar." atasözünden nasiplerini almışlardır. Çamlıbel'in yaşadığı devri ve oyunun yazıldığı dönemi düşündüğümüzde böyle bir yorum yapmak, yanlış olmayacaktır.

<sup>176</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1965). *Özyurt*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, s. 73-74.

#### 4.3.1.3.4. İdeolojik bir araç olarak “ihamet”

Çamlıbel'in tiyatro oyunlarının genelinde görülen ihanet temasına *Kahraman*'da da rastlarız. Buradaki ihanet teması, oyunun taşıdığı ideolojik anlam bakımından önemli bir gayeye hizmet eder niteliktedir.

*Kahraman*'da Hüseyin, kendini korumak ve çok önemli olan evrağı almak için kardeşiyle boğuşurken onu vurur. Olayı ilk duyduğunda Bekir Çavuş, onu kardeş katili olarak nitelendirir ancak işin arka yüzü öğrenildiğinde ise Hüseyin affedilir. Hem milletin kahramanlık ve vatanseverlik duygularını coşturmak hem de ekonomik ve siyasal olarak bu zorlu dönemde halkı motive etmek amacıyla yazılan eserlerdeki ihanet temasının sebebi, dönemdeki siyasi çalkantılarla açıklanabilir. 1929 yılında “dinsel gerici” ayaklanmaları önlemek için kabul edilmiş olan Takrir-i Sükûn Kanunu'nun kaldırılmasının ardından 1930 Menemen Olayı, 1930 Bursa Olayları gibi yurdun çeşitli yerlerinde gerçekleşen gerici isyanlar, onuncu yılına doğru giden yeni Cumhuriyet'in sıkıntılı dönemlerinden sadece birkaçı olarak zikredilebilir.<sup>177</sup> Milli Mücadele Döneminin; on yıl sonra bu şekilde temsil edilmesi, ideolojinin içinde barınan endişeye karşı manevi duyguları alevlendirerek rejime duyulan inancı mütemadiyen canlı kılmayı amaçlar. Oyunda Hasan'ın Hüseyin tarafından öldürülmesinin vatan adına bir kahramanlık olarak tanımlanması ve bu şekilde meşrulaştırılması, bu endişenin varlığını yansılamasından kaynaklanabilir.

Kurtuluş Savaşı'ndan başarıyla çıkan Cumhuriyet'in kendi içinde barınan düşmanlarıyla, rejim muhalifleriyle mücadelesiyle Hasan-Hüseyin kardeşlerin durumu arasında bir analogi kurabilmek mümkündür.

Hüseyin'in özelinde mikro bir kahraman yaratılır, bu kahramanın yaratıcısı ise Kahraman'dır:

“O kahraman bir sıcak güneşi andırıyor,  
Yolunda uyuyanlar varsa uyandırıyor.  
Nurunu hem yükseğe veriyor hem alçağa,  
Başlıyor hep alınlar bir ışıkla yanmağa.  
Karışınca bağrına o güneşten biraz nur  
Bir anda insan olur demin bastığın çamur.  
İşte senin Hüseyin daha dünkü serseri,  
Heykeltıraş güneşin bir lahzalık eseri.”<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Mete Tunçay.(1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*. Yurt Yayınları.

<sup>178</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel (1933). *Kahraman*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Nurgök Matbaası, İstanbul, s. 87.

Bu noktada tekrar Althusser'e gönderme yapmak yerinde olacaktır: Althusser'e göre Kültür DİA'sı "Tüm yurttaşları günlük milliyetçilik, şovenizm, liberalizm, ahlakçılık vb. dozlarla besler"<sup>179</sup>. Bu açıdan bakıldığında dönemin diğer birçok oyunu gibi *Kahraman* da açıkça kültür aygıtı işlevini yerine getirir. Oyunun halkevlerinde sahnelenmesi bu bağlamda oldukça manidardır. Metnin halkevlerinde sahneleneceği ön kabulüyle yazılması, edebi metnin üretim sürecinin ideolojik zorunluluklardan, belirlenimlerden ayrı düşünülmemeyeceğini gösterir. Tiyatro oyunu sadece romantik ve coşkulu ideolojik duygular yüklemeye yönelik değildir. Aynı zamanda bu ideolojinin her an saldırıya ve ihanete uğrayabileceği bilgisini sağlar.

#### 4.3.1.4. Su imgesi<sup>180</sup>

Çamlıbel'in şiirlerinde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de sürekli olarak su ile ilgili imgeler, metafor olarak kullanılmaktadır. Bu imgeler çok çeşitli olup deniz, sel, gözyaşları, yağmur gibi farklı formlarda belirmekte, anlamları da buna bağlı olarak çeşitlilik gösterebilmektedir.

Oyunlarda suyun ne kadar önemli olduğunu *Akın* ve *Canavar* oyunlarında susuzluğun, gerçekleşen olayların kaynağı olmasından anlaşılmaktadır. Zira hem *Canavar*'da hem de *Akın*'da susuzluk, benzer şekilde kullanılmıştır. *Canavar*'da vaka, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde geçerken *Akın*'da ise Türklerin Orta Asya'daki hâkimiyetinin son zamanlarında cereyan eder. Su, elbette hayatın bir gerekliliği olarak yaşamın devamını ve bereketi temsil ettiği için iki oyunda da susuzluk, bir ülkenin sonunu işaret etmektedir.

##### 4.3.1.4.1. "Su"yun Çağrıştırdıkları

*Canavar*'da hem "suyu çekilmiş" bir ülkeden hem de Zeynep ile Ahmet'in evlenememesine neden olan etkenden söz edilmektedir. İlk bakıldığında *Canavar* âşıkların bir araya gelememesini anlatan bir tragedya ancak bununla beraber pek çok sosyal eleştiri de içermektedir. Oyundaki su imgeleri, bu durumların her ikisini

<sup>179</sup> Louis Althusser. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 41.

<sup>180</sup> Faruk Nafiz'in tiyatro oyunlarının yanı sıra *Akarsu*, *Suya Kaside*, *Suyun Üstünde Mısralar*, *Çoban Çeşmesi*, *Denizden Beklediğim*, *Yağmurlu Bir Günde*, *Oluk Yanında*, *Denizle Konuşan Adam*, *Yağmur Duası*, *Deniz Hasreti*, *Suda Halkalar*, *Çiçekten Adalar*, *Göksu ve Kumun Üstünde Mısralar* gibi doğrudan doğruya "su"yu konu edinen şiirleri ya da içerisinde "su" ile ilgili öğelerin geçtiği yüzlerce şiiri vardır. Şair, iç dünyasına dalmak istediği zaman "su", imdadına yetişerek bilinçaltının boşalmasına vesile olur.

[ bkz. Vahap Kabahasanoğlu. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yay., İstanbul, s. 53-54.]

de ifade edecek şekillerde kullanılmıştır. Oyunda susuzluğun giderilmesi için Allah'a dua edilmektedir. Zira daha oyunun en başından yağmur duası yapıldığını görürüz. Bütün köy, Allah'tan su yani kurtuluş ve bereket dilemektedir:

“Kadınlar, çocukların tutarak ellerinden,  
Bir inilti halinde geliyordu derinden.  
Yollara dökülmüştü çobanlarla davarlar,  
Gürbüz delikanlılar, doksanlık ihtiyarlar.  
Kızgın günün altında tutuşurken ortalık  
Gitgide artıyordu gürültü, kalabalık...”<sup>181</sup>

Sonraki dizelerde Ali Baba geçirdikleri zor dönemleri şöyle anlatır:

“Eğer yağmur Allahın göz yaşları olaydı  
Bir lahza dünyayı sele vermek kolaydı!”<sup>182</sup>

Ali Baba burada hem susuzluğa hem de ülkenin zor dönemlerine zengin su imgeleri ile değinmektedir. Ülkenin durumu içler acısıdır, insanlar açlık çekmektedir. Ancak bu acılara rağmen Allah gözyaşı dökmemektedir çünkü insanların acısını görmemektedir. Ali Baba'ya göre eğer Allah'ın gözyaşları yağmur olsaydı, bir anda dünya sel olurdu fakat Allah'ın gözyaşları dünyaya ulaşmamaktadır. Burada Allah'a karşı bir başkaldırı da sezilebilir.

Bunun yanı sıra bu dizelerin görselliği de çok zengindir. Küçük su parçacıklarının gökten düşmesi, Tanrı gibi imgeselleştirilemeyecek büyük bir varlığın gözlerinden dökülen su parçalarına dönüşmesi ve ardından sel şeklinde bir bütün olarak dünyayı suyla çevrelemesi gibi bir durum söz konusudur. Parçalar bütüne dönüşerek gökten düşer ve yerde birleşir.

Daha ileriki dizelerde Ali Baba, âşık kızı ile ilgili şöyle der:

“Kızlarda vefa olmaz derler amma doğrudur,  
Kaynağı bizde iken ile giden bir sudur.”<sup>183</sup>

Burada köydeki susuzluk ve kızının vefasızlığıyla bağlantılı bir paralellik göze çarpar. Su, vefasızdır çünkü köyü terk etmiştir. Türkiye'de doğan pek çok akarsuyun dış ülkelere döküldüğünü düşünecek olursak Çamlıbel'in yaptığı göndermenin yerinde olduğunu söyleyebiliriz.

*Canavar*'da su gibi vefasız olan bir tek kızları değildir: Emeti ve Ali Baba'nın sutoğlu Ömer de “On yaşında su gibi avucumuzdan aktı!”<sup>184</sup> sözleriyle

<sup>181</sup> Çamlıbel, *Canavar*. s. 5.

<sup>182</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 6.

<sup>183</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 7.

<sup>184</sup> Çamlıbel, a.g.e., s.10.

tasvir edilir. Burada Zeynep ile Ömer arasında da bir bağlantı görülür. İşin ilginç daha sonra Ömer, Zeynep'e karşı olan duygularını anlatırken de bir su metaforu kullanacaktır:

“Fakat bir sel gelince hangi çay böyle taşmaz,  
Hangi sedler yıkılmaz, hangi değirmen kalır?  
Elbet benim kalbim de bu tufandan bunalır...”<sup>185</sup>

Bu dizelerde suyu cinsellikle bağlantılı bir metafor olarak da incelemek gerekir. Ömer'in Zeynep'e karşı hissettiği ve hissettirdiği duygular, yıkıcı ve acımasızdır. Ayrıca bu dizelerde suyun olumsuz olarak tasvir edildiğini görmekteyiz. Susuzluğun hâkim olduğu bir yerde suya yönelik böyle olumsuz eleştirilerin yapılması ilginç olduğu kadar yerinde bir davranış da değildir.

İkinci perdede tekrar su metaforuyla karşılaşırız ancak bu sefer “su”dan kastedilen yağmur ya da sel değil denizdir. Zeynep perdenin başında bir türkü söylemektedir:

“Akşam solunca izler  
Gönlüm bu derdi gizler:  
Onu ya gurbet aldı  
Yahut engin denizler”<sup>186</sup>

Zeynep burada sır olarak sakladığı ve içine dert olan Ömer'in duygularından söz etmektedir. Bir önceki sahnede ona seyahate çıkarak sevdiği kızı unutmasını söylemiş fakat Ömer içinde bir sel olduğunu söyleyerek ona cevap vermiştir. Zeynep de bu türküde Ömer'in içindeki bu aşk selinin ya denizin insanları alması gibi onu alıp yutacağını ya da seyahate çıkarak bu selden kurtulacağını anlatmaktadır. Bu, biraz daha metaforu açıklığa kavuşturursa da henüz suyun esrarını tamamen çözmemiz için yeterli değildir.

Bir sonraki mecliste Ahmet Zeynep'in yanına gelerek onun deniz görüp görmediğini sorar. Zeynep'in görmediğini duyunca denizi tasvir etmeye başlar:

“Deniz engin bir sudur, tuzlu, yeşil, dalgalı,  
Kenarlarını süsler bazı beyaz bir yalı.  
Akşam sabah ufukta kanat açar yelkenler,  
Gece mehtaba çıkar sandalla sevişenler...”<sup>187</sup>  
...  
Hayatıma acımam ölsem denizde belki!  
Fırtınalar koparken git de seyret denizi,

<sup>185</sup> Çamlıbel, a.g.e., s.29.

<sup>186</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 32.

<sup>187</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 33.

Gökleri bir dev gibi doldurur iniltisi”<sup>188</sup>.

Ahmet’in denizin her türlü haliyle ilgili metaforu devam eder. Zeynep büyülenmiştir. Burada da deniz, cinselliği temsil etmektedir, denilebilir. Ancak Ömer’de korkutucu ve iç karartıcı olarak gördüğü cinselliği Zeynep, sevgilisi ona anlattığında heyecanlanır ve sevinir. Ahmet’in denizi tasvirindeki imgelerin tamamını bastırılmış cinsellik olarak yorumlamak mümkündür. “Arşa yükselen kanatlar”, yani uçmak imgesi Freud’un *Rüya Yorumları*’nda cinsel arzu olarak tanımlanır<sup>189</sup>. Ruhunda şimşekler çakması ve nabzındaki kanın tutuşması da cinsel arzunun göstergesidir. Zeynep: “Bir gün göreceğim miyim ben de acep engini?” (s.34) diye sorduğunda Ahmet şöyle cevap verir:

“Bir kere birleşelim, ocağımız kurulsun,  
Denizi göstermiyen sana Tanrıdan bulsun...  
Günleri bir sis gibi ufkumuzdan sileriz,  
Bir bahar eskitiriz, bir bahar yenileriz!”<sup>190</sup>

Bu tiradlardan yola çıkarak oyundaki su metaforunu anlamlandırmak artık mümkündür: Su, aşktır. Oyunun başında evlenememelerinden dolayı köy, susuz yani sevgisizdir. Ömer’in aşkı istenmeyen ve tehlikeli bir aşktır, sonunda da Zeynep’in yıkımına sebep olacaktır. Ahmet kıskançlığından Ömer’e saldırdığı zaman Ömer’in süt ailesine: “Biraz su...”<sup>191</sup>. diye yalvarması da dikkat çekicidir

Oyunun ilerleyen kısımlarında yağmur duasının kabul olduğu ve yağmurun başladığı görülür. Yağmur, Ali Baba tarafından Ahmet’e evde kalması için sebep olarak gösterilir. Burada kabul olan bereket duasının Ahmet’in Zeynep ile evlenmesi için bir işaret olarak yorumlamak mümkündür. Ancak düğün asla gerçekleşmez. Yağmur bir fırtınaya dönüşür ve iki erkeğin aşkı arasında kalan Zeynep’in ölümüne sebep olur. Ancak yine de köyün bereket duası yerine gelir. Zeynep kaçırıldıktan sonra yağmurlar başlar. Ali Baba bunu yağmur dualarının kabul olmasına yorsa da bu noktada Zeynep yağmur uğruna kurban edilmiştir, denilebilir. Tıpkı *Akın*’da Suna’nın kurban edilmesinin gerek görülmesi gibi Zeynep de bir nevi memleketi için kendini feda etmiştir. Ancak aradaki fark Suna’nın gerçek anlamda bir fedakârlık yapmasına oyunun sonunda gerek kalmamış olmasıdır.

<sup>188</sup> Çamlıbel, a.g.e, s. 34.

<sup>189</sup> Sigmund Freud. (1991). *Rüya Yorumları*. 1. basım, İlya Yayınevi, İzmir.

<sup>190</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 34.

<sup>191</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 42.

#### 4.3.1.4.2. Su imgesine paralel olarak yurt sevgisi

*Akın*'ın olay örgüsü, Türklerin Orta Asya'daki hâkimiyetinin son dönemlerinde geçer. On iki yıl süren kuraklık ve susuzluğun ardından Türkler akın etmiştir. Zira oyuna göre susuzluk, bir ülkenin sonunu hazırlayan en önemli etkidir. Akın'daki bu susuzluk, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin içinde bulunduğu zor şartları ifade eden bir metafor olarak düşünülebilir. Oyunun yazıldığı dönemde Türkiye Cumhuriyeti; Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı olmak üzere art arda pek çok savaş yaşamış, bunun sonucunda harap ve bitap düşmüştür. Yeni kurulan cumhuriyet rejiminin halka benimsetilmesi, yaşatılması ve ülkenin bayındır hale gelmesi için savaşlar döneminde olduğu gibi bu dönemde de devletin ve milletin el ele vermesi gerekmektedir. Aksi takdirde yapılan her şey boşa gidecek ve yurttan bir kaos ortamı oluşacaktır. Nasıl ki Akın'da susuzluk, ülke içinde ihanetlere yol açıyorsa milli birlik ve beraberliğin olmadığı bir ülkede de ihanetlerin olması kaçınılmazdır. Bu bağlamda susuzluk metaforu oldukça başarılıdır.

Suyun daima ilahî kuvvetlerle bağlantılı olarak geçmesini İslamiyet'le bağdaştırmak mümkündür: *Akın*'da su, Gök Tanrı'nın halka sunduğu bir lütuf olarak gösterilir. Ancak bunun için zaman zaman bir bedel ödemek gereklidir. Üst üste on iki yıl süren susuzluğun giderilmesi için Hakan, Gök Tanrı'ya kurban edilmelidir. Ülkenin akıbeti için bu kutsaldır ve zorunludur. Bu durumun benzeri dinimizde de görülmektedir. Nasıl ki Gök Tanrı inancında su, ülkenin kaderini tayin ediyorsa ve bu yolda kanlar dökülüyorsa İslamiyet'te "gaza ve fetih" anlayışı doğrultusunda her Müslüman genç, gerektiği zaman vatanı ve milleti uğruna seve ölmeyi göze almalıdır. Çünkü vatan için canını verenler ölümsüz kahramanlar olarak nitelenmekte, Allah tarafından şehitlik mertebesine yükselmektedirler.

#### 4.3.1.4.3. Sevginin ve yurdun simgesel dönüşümü

*Akın*'ın devamı olan *Özyurt*'ta sürekli olarak bir denize ulaşma çabası vardır. Fakat susuz bir diyardan göç eden akıncıların, suyu içilmeyen denizi aramalarında hem bir mantık hem de tarih hatası vardır. Elbette bu akıncılar esasında nehirler, göller ve başka içilebilir su kaynakları ve verimli topraklar aramışlardır. Ancak deniz, o zamanki şartları da düşündüğümüzde asla Türklerin ihtiyaçlarını karşılayacak türden değildir. Bu bağlamda yazarın burada bilinçli bir metaforundan söz etmek mümkündür. *Canavar*'da da vurgulanmış deniz imgesi, oyunda sevgiyi

temsil etmekteydi. *Özyurt*'ta ise yurdu, evi ve aidiyet duygusunu temsil etmektedir. Bu bağlamda deniz sembolü hem sevgi hem de hane olarak kolaylıkla yorumlanabilir.

*Özyurt*'taki benlik ve aidiyet teması, deniz imgesinde vücut bulur. Jung'cu yaklaşıma göre deniz, anne rahmidir; rüyalarda deniz ve suyla bağlantılı imgeleri sıkça görmek ana rahmine dönüş arzusunu belirtir.<sup>192</sup> Bu bakımdan “deniz”, *Özyurt* için mükemmel bir semboldür. “Ana” yurdu terk etmiş akıncılar, bu oyunda zamanla “Anadolu” adını verdikleri topraklara gelerek orada kendilerine bir yuva kurmaya çalışırlar. Kimi zaman hayat dolu ve sakin kimi zaman ise öfkeli ve dengesiz olan deniz ise akıncıların hisleri ve yaşadıklarını mükemmel bir şekilde yansıtır.

#### 4.3.1.4.4. Suyun İlahî gücü

*Canavar*'da susuzluk, Tanrı'ya yönelmeyi sağlamış; *Akın*'da ise su, Gök Tanrı'dan gelen bir lütuf olarak görülmüştür. *Kahraman*'da ise Çamlıbel, suyun ilahî gücünden yararlanmıştır. Zira bu oyunda Kahraman tasvir edilirken İncil ve Kur'an'da geçen Nuh ile Tufan öyküsüne atıfta bulunulmuş, denizin hem yaratıcı hem yıkıcı kudretinden söz edilmiştir. Aziz, Kahraman'ı hem Nuh'a hem Tufan'a benzeterek oyun sırasında bir kez daha tanrısal bir varlığa gönderme yapmıştır. Hüseyin, Aziz'in yaptığı bu tasvirle değişmekte olduğunun farkındadır. Binbaşı Aziz'in verdiği “bir damlacık nurla” gönlünün parladığını, içinin aydınlandığını söyler. O, Güneş'e benzer yaşlanmaz bir kuvvettir. Hüseyin, Aziz'in Kahraman'ı ne kadar sevdiğini sorunca Aziz şöyle cevap verir:

“Sevmek değil bu,  
Tapmağı da gölgede bırakan bir meyil bu!  
O, Güneş'tir... Dört faslın bir tek Güneşi gibi  
Hem yakan, hem yaratan iki kudret sahibi.  
O, engin denizdir...”<sup>193</sup>

Jung'un arketiplerinde Güneş, Antik Yunan'da Apollo ve ondan önce Babil'de Şammaş ile başlamak üzere kudretli, hem yapıcı hem yıkıcı özellikleri olan eril tanrılarla özdeşleştirilen bir kuvvettir<sup>194</sup>. Aynı şekilde deniz, ana rahmi ile

<sup>192</sup> Carl Gustav Jung. (2012). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. Can Yayınları, Düşünce Dizisi, 4. Basım, İstanbul.

<sup>193</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 43.

<sup>194</sup> Jung, Carl Gustav (2012). *Dört Arketip*. Metis Yayınları, Ötekini Dinlemek Dizisi. 3. Basım, İstanbul.



özdeşleştirilen dişi bir kuvvettir. Böylece bu paragraftan yola çıkarak Kahraman'da hem eril hem dişi kuvvetlerin bir vücutta toplanması imajını görürüz.<sup>195</sup>

### 4.3.1.5. Sanat

#### 4.3.1.5.1. Türklerin sanata verdiği önem

İslamiyet öncesi Türk devletlerinde sanata verilen önem; kurganlardan çıkarılan süs eşyaları, koşum takımları, halılar, kemer tokaları, kılıçlar, mezar başlarına dikilen heykelciliğin ilk örnekleri olan “balbal” adı verilen taşlar, geleneksel Türk müzik aleti olan kopuz, çinicilik gibi sanata dayalı birçok üründen anlaşılmaktadır. Türklerin avcı-göçebe bir toplum olmasından hareketle sanat ürünlerinin de kolay taşınabilir nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Pek çok kaynakta geçen bugünkü Türk sanatının temelini Orta Asya'ya dayandığının kanıtı olarak da *Akın*'daki sanata dair tiradları gösterebiliriz:

“İstemi Han: Çağırılmaz oldu gençlik türküsünü ağızlar  
Halı tezgahlarında işlemez oldu kızlar,  
Fırçayı tutamıyor parmakları nakkaşın  
Mermeri oymaz oldu eli heykeltraşın  
Sanatın yeryüzünde beşiğiiken bu toprak,  
Korkuyorum, sanata bir gün mezar olacak”<sup>196</sup>.

Buradan hareketle Türklerin müzik, dokumacılık, heykelcilik, nakkaşçılık buna bağlı olarak da resim gibi sanatlarla uğraşmıştır. Ülkede susuzluk, kuraklık ve kıtlık olduğu halde İstemi Han'ın sanatın yok olmasından endişe duyması, Türklerin sanata verdiği önemin göstergesi olup Demir'in Suna'ya hediye olarak bir çini, Bumin'in küçük bir heykel ve Bayan'ın da bir minyatür vermesi, Türklerin sanatla uğraştığının güzel bir örneğidir.

#### 4.3.1.5.2. Bir toplumun kalkınmasında sanatın rolü

Medeniyet ve uygarlığın en önemli ögesi olan sanata dair unsurlara gerek *Akın* gerekse *Özyurt*'ta rastlanması, Türklerin sanata ne kadar önem verdiklerinin işaretidir. Zira *Özyurt*'ta ana yurttan İstemi Han'ın Bilgiç'le beraber Ozan'ı da göndermesi bunun en güzel örneğidir. Nitekim Bilgiç'in yerlilere medeniyeti öğretmek ve onlara yuva sevgisi aşılacak için gerekli gördüğü sevgi ve hoşgörünün yanında belki de daha kuvvetlisi sanattır.

<sup>195</sup>Jung, a.g.e.

<sup>196</sup>Çamlıbel, *Akın*. s. 23-24.

“Bilgiç: Çalınan kopuzlarda, söylenen manilerde,  
Ağaçlı bahçelerin çiçekli nakışlarında,  
Güzelliğe can veren kadın bakışlarında,  
Heykelin çizgisinde, resmin boyasındadır,  
Bina sütunlarının mermer oyasındadır...  
Yuvayı bağlamakta bir sesin, bir nağmenin  
Tesiri fırtınadan daha kuvvetli senin.  
Canlarını alma da onların gönüllerini al...”<sup>197</sup>

Atatürk’ün: ”Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri, kopmuştur.” sözüyle desteklediğimiz bu dizeler, Türk Tarih Tezi’nin temel öğretileri ve Atatürk’ün direktifleri doğrultusunda yazılmış böyle bir oyunda sanatın rolünü vurgulamakta, bir toplumun kalkınması ve canlanması için eğitim ne kadar önemliyse sanatın da o derece önemli ve gerekli olduğu mesajını başarılı bir şekilde vermektedir.

#### 4.3.1.5.3. Sanatın baş döndürücü büyüü

Çamlıbel’in birçok oyununda görülen sanat temi, *Yayla Kartalı*’nın en başından beri hissedilen temalarından biridir.

Reşit, pek çok kötü özelliği olmasına rağmen esasında bütün varlığını müziğine adanmış, sanata âşık bir adamdır. İlk sahnelerde Hatice, Reşit’ten sorumsuz biri olarak bahsederken bile onun sanatını ne kadar sevdiğini gözler önüne serer. Reşit’in türkü söylemesi sırasında ona kavalıyla eşlik eden Memiş: "Küçük beyin sesi dayanılır gibi değil. Onun türküsünü duyunca, farkına varmadan, elim kavala gidiyor."<sup>198</sup> diyerek Reşit’in sanatını icra ederken ne kadar usta olduğunu vurgular.

Reşit ile ilgili söylenenleri sadece onun karakterini açıklayıcı olarak değil sanata dair yapılan bilgilendirmeler şeklinde de görmek mümkündür. Reşit, sanatın her şeye mukadder olduğuna inanmakta ve bunu sürekli olarak göstermektedir. O sanatını icra ettiğinde Memiş, istemsiz olarak kavalına davranır, Hatice'nin bile kalbi yumuşar, herkesin içi sevinçle dolar. Reşit sanatın bu gücüne öylesine inanmaktadır ki ceplerle bile bu şekilde iyi pazarlığa oturabileceğine inanır.

<sup>197</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 36.

<sup>198</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1977). *Yayla Kartalı*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 10

Oyun boyunca sanatın önemi sık sık vurgulanmaktadır. Memiş: “Sazla söz ferahlık alametidir.”<sup>199</sup> sözüyle sanatın önemine dikkat çekerken Reşit, bu durumu abartarak müziğin ne kadar etkili olduğunu şu sözleriyle anlatmaya çalışır:

“Amerika'da davul, zurna ile bir hastanın bacağının dizkapağından kesmişler, sesini bile çıkarmamış...Çalgının tesiri başkadır, yenge! Onlar şarkı yüzünden bacaklarının kesildiğini duymazlarsa, bizimkiler [celepler] ceplerinden paranın gittiğini nereden haber alacaklar?”<sup>200</sup>

Elbette bacağı kesilen bir insanın müzik dinlediği için acıyı hissetmemesi gerçekçi değildir fakat Reşit'in anlatmak istediği yine de amaca hizmet eder niteliktedir.

Kumpanyadan Refik "Hamlet", Hasan ise "Horas"ı oynama umuduyla tiyatroya başlamışlar ancak dikiş tutturamayarak kasaba kasaba dolaşan birer kumpanya oyuncusu olmuşlardır. Sonuç ne olursa olsun kahramanların amacını sadece bu işten para kazanmak değil aynı zamanda başarılı bir tiyatro sanatçısı olabilmek, şeklinde açıklayabiliriz.

Nermin de aynı şekilde tiyatroyu içindeki sanat aşkı uğruna sürdürmekte ve dolayısıyla takdir edilmeyi istemektedir. "Bu alkışlara kıymet vermezsem çektiğim işkencenin manası kalır mı?"<sup>201</sup> diyerek bu düşüncesini ortaya koyar. Ancak burada ilgi, merak ve sanat aşkı arasındaki sınırı çizmek gerekir. Çünkü bir zamanlar sanat aşkıyla hareket eden Reşit, daha sonra büyülediği şöhret yüzünden bu tutkusunu kaybetmiştir. İsteksizliğe bir de yaratıcılıktan yoksunluğun eksilmesiyle kariyerinde düşüş yaşamıştır. Nermin ile son karşılaşmasında Nermin'in ona gazinodaki sanatçıları gösterip hepsinin sanat aşkıyla yola çıktığını ancak zamanla nerelere geldiklerini gösterir. Nermin herkesin hayat hikâyesini anlatır ve:

“Bir kadın, hayata buradan atılırsa belki bir gün yükselir fakat bir kere hayattan buraya düşmesin, bir daha kalkmanın imkanı yoktur... Beni burda bulmadığın gün bundan daha beter bir uçurumda ara!”<sup>202</sup>

sözleriyle sanata gönül vermiş kişilerin hazin sonuna işaret eder. Oyunun son sahnesinde Reşit'in kasabaya döndüğünde eski sanatseverliğinden eser kalmadığını görürüz çünkü Reşit bu hayat yolculuğunda kendi kimliğini ve sanatçı kişiliğini kaybetmiştir. Bunu fark edince de yollara düşerek kendisini, yitirdiği değerleri aramaya çıkar.

<sup>199</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 11.

<sup>200</sup> Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 14.

<sup>201</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 43.

<sup>202</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 119

Böylece sanatta ilerlemek ve kalıcılığı yakalamak için sadece ilgi ve yeteneğin yetmediğini; sanatın akıl, bilgi, görgü ve yaratıcılıkla beslenmesi gerektiğini aksi takdirde insanı hüsrana hatta felakete bile sürükleyebileceğini öğrenmiş oluyoruz.

#### 4.3.1.6. Kadının konumu

##### 4.3.1.6.1. Erkekleşen kadınlar

Çamlıbel kadının Kurtuluş Savaşı'ndaki rolünü asla küçümsememiş, kadın figürlerini güçlü kişilikler olarak betimlemiştir. Aynı zamanda onları hem birer anne hem de birer eş olarak anlamaya çalışmıştır. Nitekim Çamlıbel, *Ateş* adlı oyunda Zeynep ile empati kurmamızı sağlar: Zira Zeynep, henüz yeni evlenmişken kocasını savaşa göndermiş, ardından da her iki oğlunu da şehit vermiştir. Şimdi de kızının da savaşa gitmesinden dolayı acısını dile getirir:

“Ama kızın bahtı da erkeğinden beter...  
Yirmi gün var, yoldadır o da bizimle işte,  
Bizimle her yokuşta, bizimle her inişte.”<sup>203</sup>

Bu dizelerde Türk kadınının Kurtuluş Savaşı'ndaki rolüne yönelik övgüleri görmemek mümkün değildir. Ayrıca Zeynep'in bunu söylemesi üzerine Hüseyin: “Kadın erkek bir olur ana baba gününde.”<sup>204</sup> diye bir yorum yaparak Kurtuluş Savaşı'nda Türk halkının sergilediği birlik ve dayanışmaya değinir:

“İlk kurşunun namlıdan çıktığı günden beri,  
Erkeğin kanı akar, kadının alın teri”<sup>205</sup>

sözlerini sarf eden Zeynep, basit ve şairane bir şekilde durumu açıklar. Neticede ailesi savaşa cephaneye taşıyarak cepheye çok önemli bir hizmette bulunmaktadır. Çamlıbel, Zeynep üzerinden aslında benzer durumlarda bulunmuş pek çok Türk kadınının hikâyesini anlatmaktadır.

Evlatlarını seven, onlara iyi bakmaya çaba gösteren, çalışkan ve emekçi bir Anadolu kadını arketipi çizen Zeynep, bu imajını ilk sahnede cephaneleri “evladı” olarak nitelendirerek pekiştirir. Adeta savaşa gönderecek oğlu kalmadığı için vatan borcu ödüyor, yeni “evlat”larını savaş gönderiyor gibidir. Hüseyin'in ise vicdanı o kadar rahat değildir. Savaşa gönderecek oğlu olmadığından yakındığında Zeynep Hüseyin'le neredeyse alay eder gibi şunu der:

<sup>203</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1939). *Ateş*. Ahmet Sait Basımevi, İstanbul, s. 8.

<sup>204</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 9.

<sup>205</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 9.

“Sen bir türlü bu işten tad almadın nedense!  
 Sana ağır geliyor cephe ardında kalmak,  
 Karın, kızın olsa da kadınlarla yol almak...  
 Ne yapalım? Suç, günah sende değil, yaşında.  
 Kavak yeli eser mi kocalmışın başında?”<sup>206</sup>

Ayşe'nin söylediği türkü de kadınlarla erkeklerin yan yana savaşmasına değinir:

“Yurda yabancı doldu,  
 Yurdumun benzi soldu:  
 Koyun, koç birbirinden  
 Ayırt edilmez oldu...  
 Avcı dağdan atıyor,  
 Oku zehir taşıyor...  
 Aslanlarla Ceylanlar  
 Yan yana savaşıyor!”<sup>207</sup>

Ayşe'nin söylediği bu türkü onun yurtla ilgili endişelerini dile getirir. Bu yurttaki istilanın sadece erkeklere özgü değil aynı zamanda kadınları da ilgilendiren bir mesele olduğu mesajını verir.

Türküdeki tabiat betimlemeleri oyunun Anadolu ruhuna uygun, köy insanların kendilerine yakın hissedeceği tarzdadır. Ülke ormandır, avcı ise orman sakinlerini dağdan kovmaya çalışan istilacı kuvvettir. Birbirlerinden farklı oldukları halde aynı ormanın sakinleri olan aslanlar ve ceylanlar, yani kadınlar ve erkekler, yan yana savaşmaktadır. Koyunlar ile koçların birbirinden ayırt edilememesi de başka bir güzel teşbih-i belîğdir. Belki de aynı zamanda koç ile koyunu kolaylıkla ayırt edebilen köy halkının, savaşlar sonucu köy hayatlarından uzaklaşıp askerleşmelerini de ima etmektedir.

*Ateş*'te kadınlardan övgüyle söz edilse de feminist-eleştirel bir açıdan bakacak olursak oyundaki değerler modern bağımsız kadının değerleri değildir. Kadın ataerkil bir sisteme ayak uydurduğu, ataerkil değerleri koruduğu için övülür. Her ne kadar kadınlar kahraman olsa da Hüseyin'in “kadınlarla yolculuk etmeye” gururuna yedirememesi, Zeynep'in de bunun farkında olup bunu kabullenmesi, erkek egemen değerlere ait bir topluma işaret etmektedir. Hüseyin'le savaşa gidip gitmeme konusunu tartışırken Zeynep'in Hüseyin'i teselli etmek için söylediği şu sözleri bu savı desteklemektedir:

<sup>206</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 9.

<sup>207</sup> Çamlıbel, *Ateş*, s. 13-14.

“Sen hiç tasa etme ki kadınlaşmış değilsin,  
Erkekleşen bizleriz... yüreğin böyle bilsin!”<sup>208</sup>

Bu bağlamda Zeynep erkekleşmeyi bir övgü, bir ilerleme olarak görmekte, kadınsı olmayı adeta bir hakaret saymaktadır. Oyunun yazıldığı dönemin şartlarını, Türk toplumunun ataerkil bir sisteme dayandığını, erkeklerin ve erkeksi özelliklere sahip kadınların bile daha ön planda tutulduğunu düşündüğümüzde Çamlıbel’in yaklaşımını realist olarak değerlendirebiliriz.

#### 4.3.1.6.2. Hayatın içinde obje olan kadınlar

*Yayla Kartalı*’nda açıkça sezilen tema, dönemin kadınlarının kendilerini özgürleştirme fikridir. Oyundaki bütün kadınlar, güçlü kişiliklere sahip olup kendi aklının yolunda giden tipler olup itaatkâr kişilikler olmaktan çok uzaktadır.

Daha ilk sahneden karşılaştığımız ilk kadın olan Reşit’in teyzesi Hatice Hanım, kocasının ve kayınbiraderinin ölümünden sonra çiftliği üzerine almak zorunda kalmıştır. Kendisinin de belirttiği gibi iki erkeğin güç bela işlettiği çiftliği kendisi tek başına çevirmektedir. Kızı Melek de aynı malzemenin hamuruyla yoğurulmuştur zira son sahnede Reşit onu İstanbul'a götürmeyi teklif edince kendini tanıdığı için onu reddeder. Annesi Hatice'yi de yatıştırarak çiftliği kendisinin de işletebileceğini belirtir. Burada kadın ile erkek ilişkileri arasında otoriter bir durumun olmadığı hatta çiftliğin erkin kadınların elinde bulunduğunu görmekteyiz.

Şehirdeki kadınlara gelince hem Nermin hem de Nesteren'in fazlasıyla güzel, alımlı ve insanları etkileyebilen kadınlar oldukları ortadadır. Hem kişilik hem de sosyal konum anlamında bu iki kadın birbirlerinden çok farklıdır. Nermin parası mülkü olmayan, tiyatrocunun hayaliyle üç yıl boyunca bütün ülkeyi dolaşmış, İstanbul'a gelince de işsiz kalmış bir kadındır. Daha önce evlenmiş ve boşanmıştır. Reşit'le tanışınca onu çok sevmiş, kendini Reşit'e adamıştır. Onunla İstanbul'a gelmiş, ona iş bulmuş ve mutlu bir birliktelik sürdürmek için çaba göstermiştir. Reşit'in kendisine o kadar değer vermediğini bildiği halde onunla birlikteliğini sürdürmüştür. Ancak Nermin, bunu zayıf bir kişiliğe sahip olup Reşit'e bağımlı olduğu için değil onu sevdiğinden yapmıştır. Bunu, daha sonra Reşit ile Nermin'in ayrılışından anlamaktayız. Nermin, Nesteren'in Reşit için para teklif etmesine o kadar hiddetlenir ki bu sevgisini bir anda bitirmiş ve onu evden kovmuştur. Reşit'i

<sup>208</sup>Çamlıbel, a.g.e., s. 10.

evden kovarken: "Artık bu evin beyi de hanımı da yalnız benim.<sup>209</sup>" demiş ve bir kadın olarak gücünü ilan etmiştir.

Daha sonra Reşit'in Nesteren ile kavgasında Nesteren de bir kadın olarak güçlü olduğunu bize gösterir. Nermin'den farklı olarak Nesteren zengin ve tanınmış bir aileden gelmektedir. Bu sosyal sınıfın verdiği kendine güven Nesteren'de açıkça sezilmektedir çünkü o hoşuna gitmeyen hiçbir şeye tahammül etmek zorunda değildir. Hem kişilikli hem de istediği her şeye sahip biri olarak Reşit'in kıskanç tavırlarına katlanmaz. Reşit'in: "Erkeklerin işine kadın karışmaz." demesi oyunda gerginliğe sebebiyet veren bir sözdür. Zira bu noktada bütün seyirciler Nesteren'e böyle bir sözün söylenemeyeceğinin farkında olmalıdır. Reşit Nesteren'in müdahalesini fiziksel bir hareketle engelleyince de Nesteren onu "Kadına el kaldıran bir erkek" olarak sınıflandırarak bir anda "düşük" bir konuma sokar.

Bu tartışma sırasında kadının cinsel özgürlüğü konusuna da değinilir. Nesteren:"Benim parmağım yüzüksüz kalmaz."/ "Parmağım yüzük değiştirmeye alışık."(s.116) gibi cümleleri büyük bir özgüvenle ve hiç çekinmeden söyler. Reşit'in "rezalet" olarak nitelendirdiği bu durum, Nesteren için bir onur nişanıdır. Çünkü kendisinin alımlı ve erkeklerin çekici bulduğu bir kadın olduğunun farkındadır ve bunun da utanılacak bir şey olmadığını bilir.

Oyun geneline bakıldığında kadınlar hep evlerinin veya çiftliklerinin sahibi ve efendisi konumundadır. Yani hane kadına aittir ve hanede kadının sözü geçer. Kadının vücudu ve hayatına dair kararlar da daima kendi elindedir. Her ne kadar bir erkek, bu kararları onaylamasa da iradeli bir kadın kendi istediğini yapar. Bu anlamda oyundaki kadın kişiler özellikle dönemin kadınlarına örnek olacak niteliktedir.

#### **4.3.1.7. Diğer konular**

##### **4.3.1.7.1. Törenin Şamanizm ve 12 Hayvanlı Türk Takvimiyle bağlantısı**

Eski Orta Asya Türk toplumunda büyük değer atfedilen "töre"nin oluşumunda üç yoldan bahsedilebilir: Kağanlar tarafından konulan kurallar, kurultaylarca getirilen kurallar ve toplum içinde kendiliğinden oluşan kurallar.<sup>210</sup>

<sup>209</sup> Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 97.

<sup>210</sup> Pamir Aybars Orta. (2009). Asya Türk Hukukunda "Töre" Kavramı. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, s. 360

İlk Türk devletlerinde hukuk kurallarının oluşmasında üçüncü bir yol olan toplum içinde yavaş yavaş ve kendiliğinden oluşan kurallar, kağan tarafından kabul edilmek şartıyla Türk töresinin bir parçası hâline gelen kısımdır. Dolayısıyla *Akın*'da on iki yıl boyunca kuraklığın devam etmesi halinde İstemi Han'ın Tanrı'ya kurban edilmesi, zamanla kendiliğinden ortaya çıkan bir töredir.

Günümüzde törelerin, sözlü hukuk kuralları olması nedeniyle kanunlar gibi yaptırımı yoktur. Ancak İlk Türk Devletleri'nde kağanlar da dahil herkes törenin emirlerine itaat etmek zorunda olduğundan İstemi Han da kayıtsız şartsız töreyi yerine getirecektir. Fakat üç başbuğun ölüm korkusu ve şahsi menfaatleri uğruna Başbakıcı'yı zorlayarak Tanrı'nın Hakan'ı değil de Suna'nın kurban edilmesini istediğini bildirmesi üzerine İstemi Han, yine bu emri yerine getirmek için harekete geçmiştir. Hâlbuki töreler kurultay kararı olmaksızın bir kişinin eliyle asla değiştirilemeyen kurallar bütünüdür. O halde törenin, İslamiyet'ten önce Altay Türkleri arasında geçerli olan, kaynağı büyü ve sihre dayanan Şamanizm'den etkilendiğini söylemek mümkündür. Zira Şamanizm'de Tanrı ile insanlar arasında aracılık yapan kişinin Bakıcı olduğunu düşünürsek törenin dinden etkilendiği savını desteklemiş oluruz.

*Akın* destanında on iki yıl kuraklık yaşanması sonucu töre gereği Hakan'ın kurban edilmesini göz önüne aldığımızda “Neden 12 yıl?” sorusunu sormak mümkündür. Şüphesiz bu tesadüfen belirlenen bir sayı değildir. Bu durumu iki şekilde açıklamak mümkündür:

Eski Türk İnancı olan Şamanizm'den başlayarak İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe sayıların önemli olduğu görülür. Bir, üç, dört, beş, yedi, dokuz, on iki vb. sayılar mitolojide çeşitli anlamları olduğu için kutsal sayılmıştır<sup>211</sup>. Her ne kadar Şamanizm'de 12 sayısının kutsallığıyla ilgili bir açıklama olmasa da çeşitli kaynaklarda bu sayının da kutsal olduğu belirtilmiştir. Bununla beraber İslamiyet öncesi Türklerin kullandıkları, 12 Hayvanlı Türk Takvimi sebebiyle de “12 Yıl” gibi bir sınır çizilmiş olabilir. Zira temel geçim kaynağı avcılık ve hayvancılık olan Türkler, her yıla bir hayvan adı vererek bu takvimi oluşturmuşlardır. Törenin de sosyal hayattan etkilenecek oluştuğunu hesaba kattığımızda böyle bir yorum yapmak yerinde olacaktır.

<sup>211</sup> Süheyla Sarıtaş. (2009). Türk Mitolojisinde Sayılar. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 12 Sayı 21, s. 422-433.



#### 4.3.1.7.2. Kemalist ideolojinin dönüştürülmesi

*Kahraman*'da kişilerin Mustafa Kemal'i -Kahraman'ı- görmeleri üzerine yaşadıkları müthiş değişim, savaşa kendilerini vatansever ideoloji uğruna değil de bir halk kahramanının izinden gitme arzusuyla gönüllü olmaları, bir anlamda oyunu Kemalist ideolojiden uzaklaştırmaktadır. Bir halkın nasıl yönetilmesi, bir devletin ne tür idealler üzerine kurulması gerektiği düşünceleri üzerine kurulmuş Kemalizm fikri, bu anlamda *Kahraman*'da mevcut değildir. "Oyun, Kemalist kurucu ideolojinin aynası olarak değil daha ziyade bu ideolojiye yabancılaşmış, dönüştürülmüş bir düşünce biçiminin taşıyıcısı olduğu fikri üzerine temellenir. Bu bağlamda ideolojinin bir aldatmacadan fazlası, kesintiye uğramış tamamıyla dönüştürülmüş bir şey olduğu düşüncesini oluşturmaktadır"<sup>212</sup> Buradan yola çıkarak *Kahraman*'da Kemalist kurucu ideolojinin nasıl dönüştürüldüğünü, ideolojinin metnin içinde nasıl yansıtıldığı incelenebilir. Firidinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü" başlıklı makalesinde bu konuya değinerek Tolstoy'a karşı yapılan eleştirilere cevaben Althusser'in verdiği yanıtı incelemeye sunmuştur:

"[Tolstoy] siyasal düşüncelerini bırakmadığı için ki yapıtını üretebiliyor, siyasal ideolojisine yapıştığı içindir ki, onun içinde bizim o ideolojiyi eleştirel bir "görüş" ile görmemizi sağlayan o iç "uzaklığı" verebiliyor"<sup>213</sup>.

Althusser'in bu yorumunu göz önünde bulundurarak *Kahraman*'ı incelediğimizde bu eserin, ideolojinin eleştirel bir düşünce ile görülmesini sağlayan uzaklıktan yoksun olduğunu anlarız. Althusser'in söz ettiği ideoloji, direk mesajlarla verildiğinde daha zayıf olacak ve eğer bir bakış açısı olarak insanlara sunulursa insanların zihnine daha kolay yerleşecektir.<sup>214</sup>

Bu anlamda özellikle bu yapıtta Milli Mücadele Döneminde ve sonrasında öğretmenlik mesleği dolayısıyla Anadolu'nun çeşitli yerlerinde çaresizliğe ve yıkıma tanıklık etmiş olan Faruk Nafiz'in, ulusun başı ve mücadelenin önderi olarak Mustafa Kemal'i kutsallaştırması anlaşılabilir bir durumdur. Romantik kimliğiyle de birleşince bu dramatik metinde yer alan, Mustafa Kemal'in doğuştan gelen liderliğine yapılan vurgunun, yazarın kurgusal düzlemde imgelerle oynamasının, imajlar yaratmasının, semboller ve kavramlar kullanmasının şaşırtıcı bir yanı yoktur.

<sup>212</sup> Nilgün Firidinoğlu. (2011). Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı:17, s. 88.

<sup>213</sup> Louis Althusser. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*, İthaki Yay., İstanbul, s. 107.

<sup>214</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 89.

Firidinoğlu da bu konuya değinirken Yakup Kadri'nin *Ankara* romanındaki Atatürk tasvirlerinden örnek vermiştir:

“İşte Mustafa Kemal, bu tribünlerin birinden, bu çöl parçası üstünde kaynaşan halka hitap ediyordu ve Selma Hanım, basına ayrılmış iskemlelerin birinden onu dinliyordu. Ve onun sonsuz bir gençlikle taravetli sarışın profiline bakıyordu. Bu profilin en belli, en göze çarpan hususiyetleri, alında, gözyuvasında ve çenede toplanmıştı. Bu alın, çok geniş olmamakla beraber, eski Yunan heykeltıraşlarına bir genç Tanrı kafası örneği olacak derecede düzgün, ahenkli ve yontulmuş idi. Göz oyukları çukur değildi, fakat bakışlarının derinden, çok derinden gelen bir hali vardı. Ve bütün yüzün enerjisi çenede toplanmış gibiydi. Bu kuvvetli, bu sert çene, kendi gücünden emin bir yumruk gibi hafifçe öne doğru uzanıyordu.”<sup>215</sup>

Firidinoğlu; Cumhuriyet Dönemi yazarlarının özellikle de Faruk Nafiz'in tanrısal özelliklere haiz kahraman kurgusu ile Kurtuluş Savaşı'nın, antiemperyalist, milli mücadelenin halkın özverili ve topyekûn katılımı sonucunda gerçekleştiği yönündeki söylemlerin altını oyduğuna değinir. Böylece yarı-tanrı kahraman kurgusu, mucizevî bir kurtuluşa gönderme yaparak toplumsal mücadeleyi geri plana iten bir sahne sunar<sup>216</sup>.

Bu noktada Althusser *Marx İçin* adlı kitabında: “Bir ideolojinin, verili bir toplumun bağrında tarihsel bir varoluşla ve rolle donanmış (kendine özgü mantığı ve kesinliği olan) bir temsil sistemi (imgeler, mitler, duruma göre idealar ya da kavramlar) olduğunu bilmek yeter.” der<sup>217</sup>. İdeolojiyi bir temsil sistemi olarak ele alan bu tanımın ışığında bu metinde görülen -Platoncu bir bakış açısıyla- temsilin temsili ve nihayetinde çarpıtılmış bir “gerçekliktir”<sup>218</sup>. Milli Mücadele'de önderin önemi şüphe götürmezdir ancak bir zaferi sadece bir Kahraman'a bağlamak, gerçekliğin çarpıtılmasıdır.

Tiyatronun, Kemalist ideologların yarattığı yarı-tanrı kahraman kurgusunun oluşturulmasında erken Cumhuriyet Döneminde önemli bir araç olarak kullanılması-Hobsbawn'ın *Geleneğin İcadı*'nda<sup>219</sup> “tiyatro söyleminin kalıcılığına” yaptığı vurguyu da göz önüne alırsak- kaçınılmaz olmuştur. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman* oyunu bu araçsallık görevini, bağlı olduğu ideoloji çerçevesinde başarıyla yerine getirir. Eserin üretim sürecinde içselleştirdiği egemen siyasi söylemi yeniden

<sup>215</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu. (1998). *Ankara*. s. 176.

<sup>216</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 92.

<sup>217</sup> Louis Althusser. (2002). *Marx İçin*, İthaki Yay., İstanbul, s. 281.

<sup>218</sup> Firidinoğlu, a.g.e., s. 92.

<sup>219</sup> Hobsbawn, Eric & Ranger, Terence (2005) *Geleceğin İcadı*, İstanbul, Agora Kitaplığı

ve daha marjinal imgelerle temsil eden bir oyun, nesnel gerçeklikten uzak bir “destan” yaratır<sup>220</sup>.

#### 4.3.1.7.3. Dini referanslar

*Kahraman*'da üçüncü mecliste Muhtar: “Yine işler Tanrı'ya kaldı demek.”<sup>221</sup> sözlerini sarf eder. Bu sözlerde ilginç bir alt mesaj vardır. Öyle ki kaderi Tanrı'ya kalmış bir milleti Kahraman, Mustafa Kemal Atatürk, kurtaracaktır. Burada bir putlaştırma sezilebilir.

Kahraman'ın geldiğine dair ilk haberci Aziz'dir. İsminin ima ettiği gibi kendisi “kutsal” bir mesaj taşımaktadır. İlk geldiğinde Aziz halka “iman vermenin”, onu inandırmanın kurtuluş olduğunu söyler. Yaşamak için dövüşmek gerekmektedir. Buna halkı inandıracak olansa Kahraman'dır:

“Aleme vermek için kendi yolundan haber  
Nasıl her din atarsa ortaya bir peygamber,  
Halk da son yıldızının battığı bir zamanda  
Bahtının döndüğünü görür bir kahramanda.  
Kurtulur ancak ona iman ettiği zaman!”<sup>222</sup>

Bu dizelerde Atatürk, bir ulusal kahramandan öte İlahî bir kuvvet gibi anlatılmıştır. Dahası gelişinin de habercisi olarak elçileri vardır. Adı Aziz olan bu elçi de Kahraman'a iman etmek gerektiğini savunmaktadır.

Sonrasında da Aziz Kahraman'ı hem Nuh'a hem Tufan'a benzetir. Hüseyin bu tasvirle değişmekte olduğunun farkındadır. Binbaşı Aziz'in verdiği “bir damlacık nurla” gönlünün parladığını, içinin aydınlandığını söyler. O Güneş'e benzer yaşlanmaz bir kuvvettir. Hüseyin, Aziz'in Kahraman'ı ne kadar sevdiğini sorunca Aziz şöyle cevap verir:

“Sevmek değil bu,  
Tapmağı da gölgede bırakan bir meyil bu!  
O, Güneş'tir... Dört faslın bir tek Güneşi gibi  
Hem yakan, hem yaratan iki kudret sahibi.  
O, engin denizdir...”<sup>223</sup>

Kısacası Kahraman, hem yaratan hem de yok eden bütün kudretli doğa güçlerine benzetilir. Dahası Aziz, Kahraman'a neredeyse tapıyordu. Bu

<sup>220</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 95.

<sup>221</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 21

<sup>222</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 37.

<sup>223</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 43.

betimlemelere dayanarak Kahraman'ın Aziz'in gözünde bir tür Tanrı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Öncelikle cumhuriyet ideolojisinin temel argümanlarıyla tam bir tezat oluşturması bakımından Kahraman'ın tasviri dikkat çekicidir. Bu tezat; “Meşruiyetini Tanrının egemenliğine dayandıran imparatorluktan, halkın egemenliği ilkesi üzerine kuran ulus-devlet çerçevesine dönüştüren”<sup>224</sup> Kemalist ideolojinin oyundaki yansıtılma biçiminde kendini gösterir. Kahraman kurgusu peygamberlerle (enbiya) bir kıyaslama temelinde gerçekleşir. Adını bilmeden inanılan peygamberlere karşın bu güneşten daha yüce ışığa inanmamanın olanaksızlığı ortaya konulur. “Ancak ona inanıyoruz.” gibi dizelerdeki dinsel seslenişler, kutsal kitap söyleminin hâkimiyeti ve doğa kuvvetlerine dair imgelerin yoğun olarak kullanılmasına bakıldığında ortaya çıkan kurucu ideoloji; kendisine yabancılaşmış, yeniden üretilmiştir<sup>225</sup>.

Sonraki dizelerde Aziz ilginç bir karşılaştırma daha yapar:

“Şifa verir hastaya belki İsa'nın eli,  
Diriltemez gönülde canveren bir emeli.”<sup>226</sup>

Bu dizelerde Aziz Mustafa Kemal'i İsa ile karşılaştırıp ondan üstün bulur. Bu sadece Kahraman'ın tanrısallığının bir başka göstergesi değildir. Aynı zamanda yurdu işgal eden Avrupa ülkelerinin inançlarına karşı bir tür “kahraman yarışırma”dır. Hristiyanlar'ın İsa'sına karşılık Türk halkının “Kahraman”ı vardır, üstelik o ölüleri dirilttiği için değil insanları vatan uğruna gerekirse ölmeye davet ettiği için üstündür.

*Yaratıcı, yakıcı, ilah, tapmak* imgeleri ekseninde yazarın mitleştirdiği kahraman olgusu giderek ideolojinin çıkış noktası ile çelişir bir durum arz eder. Cumhuriyet rejiminin dayanağını teşkil eden halkın egemenliği ve milli irade ülküleri, iradenin tek bir figürde cisimleşmesinin uzlaşmaz karşıtlığıdır<sup>227</sup>. “Hasan Ünder, *Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü* başlıklı makalesinde Atatürk imgesinin yüceltilmesinin nedenleri üzerine eğilirken aynı zamanda bu paradoksal bir aradalığa da açıklık getirir. Ünder'e göre:

“Mustafa Kemal'in siyasal alanda bir şef haline gelişini, kurucu kuşağın imparatorluğun okullarında aldıkları siyasal eğitim kuşkusuz kolaylaştırmıştır. Okullarda her gün

<sup>224</sup> Ali Kazancıgil. (2004). Anti-emperyalist Bağımsızlık İdeolojisi ve Üçüncü Dünya Ulusçuluğu Olarak Kemalizm. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, c.2, Ahmet İnsel (Der.), İletişim Yayınları, İstanbul, s. 236.

<sup>225</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s.89.

<sup>226</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 44.

<sup>227</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 90-91.

padişahım çok yaşa diyerek —zıll-ullah-Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi sayılan padişahı ululayan, başlarında bir baba figürü görmeye alışan kurucukuşak, Saltanatın ve Hilafetin kaldırılmasıyla ortadan kalkan padişah-baba figürünün ve bazıları da onun gölgesi olduğu Tanrı'nın yerine Mustafa Kemal'i koymuştur"<sup>228</sup>.

Öte yandan bu tür tanımlamaların dönemdeki politik olaylar açısından da açıklanabilirliği vardır. "Rejim karşıtı bir takım isyanların görüldüğü dönemde aynı zamanda muhalif basında Atatürk'ün sağlığına ilişkin çeşitli spekülasyonların yer alması, ulusun önderi ve cumhuriyetin kurucusunun adeta ölümsüz bir tanrı olarak zihinlerde yer eden imgesine yönelik sarsıcı bir etki yaratacağı aşikârdır"<sup>229</sup>.

Ünder'in ortaya koyduğu bu durumun metnin biçimsel kurgusuna da yansıdığını görmek mümkündür: Metnin biçimsel mekânizması adeta bir na'atı andırır<sup>230</sup>. "Kahramanın birinci tekil şahıs zamiri kullanılarak imlenmesiyle kutsallık ve yüceltmenin perçinlendiği görülmektedir. Yüceltmenin kamusal ve siyasal alanda meşruiyet kazanması, pekiştirilerek yüceltilene kutsal bir nitelik sağlanması için özellikle kahramanın siyasal mevcudiyetinin çok öncelerine, kahramanın doğuşuna, gönderme yapılır"<sup>231</sup>.

"Aziz: Rütbesi mi? .. Anadan doğma Paşa!

O hilkatın emriyle ezelden geçmiş başa.<sup>232</sup>

...

O esir Asya'yı kurtaracak güçtür<sup>233</sup>

Bugün onun kalbinde biz varız, yurdumuz var.

Yarın arzın göğsüne aşkı onun güç sığar;

Saracak beş kalb olup yarın bu tek denizi,

Dünya onu sevecek, lakin o yalnız bizi!

O, yalnız bu ülkenin korkunç sesi değildir,

O, yüzlerce milyonun konuştuğu bir dildir,

Nasıl bir gözbebeği görürse bütün tende,

O bir gözdür, açılmış Asya denen bedende."<sup>234</sup>

Bu dizelerde Kahraman'dan bütün kıtanın kurtarıcısı olarak bahsedilir, bir nevi İsrailoğullarını kurtaracak Musa'ya benzer bir kimlik konumundadır. İleriki

<sup>228</sup> Hasan Ünder. (2004). Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, c.2, Ahmet İnsel (Der.), İletişim Yayınları, İstanbul, s. 146.

<sup>229</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 93-94.

<sup>230</sup> Na'at: Hz. Muhammed'in niteliklerini övmek, ondan şefaat dilemek amacıyla yazılan kasidedir. Bu türün divan edebiyatındaki şahikası Fuzuli'nin *Su Kasidesi*, bahsi geçen yüceltmenin biçimsel yakınlığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

<sup>231</sup> Firidinoğlu, a.g.m., s. 91.

<sup>232</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 40.

<sup>233</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 44-45.

<sup>234</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 45.

dizelerde de peygamber benzetmeleri bu “seçilmiş kişi” imajını kuvvetlendirmektedir.

Hüseyin Kahraman’ı gördüğü zaman geçirdiği değişimi Hasan’a şöyle anlatır:

“Ben o kadar solmadım önünde Emine’nin  
Onun kadar ömrümde kendimden geçmedim ben  
Bağlamamı çalarken, türkümü inletirken.  
Secdeden doğrulunca namazda, yavaş yavaş,  
Babamın gözlerinde o kadar görmedim yaş.  
Tanrıyla konuştuğu vakit Sina dağında  
Belki bu sıtma yoktu Musa’nın dudağında.”<sup>235</sup>

Burada Hüseyin, Kahraman’ı yine hayattaki en önemli değerlerle karşılaştırır ve üstün tutar. Hüseyin’in Kahraman’a bakarken hissettikleri; Emine’ye karşı hissettiklerinden, sanatını icra ederken hissettiği coşkudan, namaz kılarken hissettiği duygulardan daha kabarıktır

Bunun yanı sıra Musa’nın Sina dağındaki öyküsü ile olan karşılaştırma ilginçtir. “Musa’nın Sina dağına tırmanışı Tanrı ile konuşmasını ve On Emir’i almasını anlatır. Bu tırmanış hem İsrailoğulları hem de Musa için bir sınav niteliğindedir. Musa’nın Tanrı ile konuşmak için dağa tırmanması bir sınav, On Emir’i kaydedip halkına açıklaması ise Tanrı’dan aldığı en önemli görevler arasındadır. İsrailoğulları ise bu süre zarfında Musa’nın dönüşünü beklerler ve bu noktada Tanrı onların imanlarını sınar”<sup>236</sup>. Bu sınamadan ötürüdür ki Hüseyin Musa’nın dudağında biten bir sıtmadan söz eder. Zorlu ve tedirgin edici bir sınavdır. Hüseyin de kendini adeta imanı sınanmış gibi hisseder. Onun imanı Tanrı’ya olan imanı değil vatan sevgisinin ve Kahraman’a duyduğu inancın imanıdır.

Kahraman’ın sahnede görülmemesi de dini bir referans olarak yorumlanabilir. Tıpkı Tanrı’nın ve peygamberlerin suretlerinin asla çizilmemesi gibi, Kahraman da bir başkası tarafından kişileştirilmez. Kahraman’ın sureti daima insanların zihninde canlı bir imge fakat bir hayal olarak kalır. Bu durumu, sahnelemenin çıkaracağı zorluklar nedeniyle yapılan bir zorunluluk olarak değil biçimsel bir tercih olarak görmek daha doğru olacaktır. Ayrıca Atatürk’ün o dönem hâlâ hayatta olması da önemli bir etkidir. Çünkü anılarda bu denli canlı bir kişinin

<sup>235</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, a.g.e., s. 66.

<sup>236</sup> *Kitab’ı Mukaddes*. Yeni Yaşam Yayınları.

sahne bir başkası tarafından kişiselleştirilmesi zor olacak, seyirciler bu karakterle özdeşleşemeyeceklerdir. Ancak bir sebep de tıpkı şiddetin sahnede gösterilmeyerek heyecanı arttırmasında olduğu gibi Kahraman'ı gözlerden saklayarak heyecanı arttırmaktır. Kahraman mükemmel biri olarak tasvir edilir böylece herkes kendi "Kahraman"larını hayal eder, karakter görülmediği için de bu hayal dokunulmamış ve safî kalır.

#### 4.3.1.7.4. Sevgisizliğin yarattığı sonuç

Çamlıbel'in *Canavar* adlı oyununda Ömer; hiçbir şeyi kendine dert etmeyen, hayatı pek ciddiye almayan, keyfince yaşayan, gamsız bir mirasyedir. Ali Baba, eserde Ömer'i şöyle tasvir etmektedir:

“Eşraf oğluyum diye iş etmiş kuruntuyu.  
Babasının geçende konunca mirasına  
Kendini vermiş artık keyfinin havasına.  
Malını dağıtıyor, mülkünü satıyormuş,  
Yaz gelmeden yaylada kadın oynatıyormuş...  
İnsan, kalbi olur da, nasıl bu hale yanmaz?  
Zengin amma bu kadar güneşe kar dayanmaz.  
Fazla çılgın oluyor...”<sup>237</sup>

Ömer'in 20-21 yaşlarında hâli vakti yerinde, muhtemelen de yakışıklı bir genç olduğunu düşündüğümüzde çok da abartılı bir hayat sürmediğini, delikanlılığın verdiği bir hevesle hareket ettiğini, yaşının verdiği bir toylukla davranışlarının sonucunu düşünmeden, fütursuzca yaşadığını söyleyebiliriz. Ahmet, Ömer'e göre akli başında ve olgun bir genç olduğu için Ömer'in bu davranışları dikkat çekmektedir. Aksi takdirde Ömer'i Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarındaki sorumsuz, alafranga tiplerle karşılaştığımızda Ömer, onlara göre çok daha sade bir hayat sürmektedir.

“Tanzimat'ın ilanından sonra, Türk toplumunda beliren siyasî ve toplumsal değişmeler, Batı medeniyetine gösterilen büyük rağbet ve hayranlık, bazen çok aşırı ve lüzumsuz bir seviyeye ulaşarak Türk halkının millî gelenek ve değerlerini önemli ölçüde yaralamıştır.”<sup>238</sup> Bu dönemde yanlış Batılılaşma neticesinde alafranga, kendi öz değerlerini küçümseyen, gelecekte bir beklentisi olmayan, genellikle düşük kadınlarla birlikte olan, evlilik kurumunu önemsemeyen, çalışmadan kazanmaya

<sup>237</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 10-11.

<sup>238</sup> Gıyasettin Aytaş. (2002). *Batılılaşma Maceramızda Türk Romanına yansıyan Tipler*. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt:22, s. 3.

çalışan tipler ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet Döneminde ise bu durumun farklı bir tezahürü, Türk toplumunu çağdaş uygarlık yörüngesine oturtmak ve yeni yönetim anlayışını kabul ettirmek amacıyla Batılılaşma çabalarını daha da hızlandırmak şeklinde kendini göstermiştir. Ancak bu dönemde Atatürk'ün öncülüğünde başlayan ve devam eden inkılaplar; milli değerlerine arkasını dönmeyen, Batı'nın kültüründen değil de ilim ve teknolojisinden istifade edecek şekilde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu dönemdeki mirasçedilerin, Tanzimat'tan beri Türk edebiyatında örneklerine sıkça rastladığımız tiplerden aşk, sevgi, duygusallık, maneviyat, yaşam tarzı gibi noktalarda ayrıldığını söyleyebiliriz. Nitekim oyunda Ömer, içinde bulunduğu sorumsuz ve amaçsız hayatının sebebi olarak kara sevdaya işaret etmekte, aslında görüldüğü gibi serbest bir insan olmadığını ima etmektedir.

“Göğsüme bir ok değdi, fakat hiç sorma kimden?

Yanıyorum içimden, sızlıyorum içimden.

Benzedim vurulunca o ateşten kadına

Leyla'nın Mecnun'una, Şirin'in Ferhat'ına

Geldikçe ben ecele böyle pençe pençeye

Diyorlar: “Vermiş Ömer kendini eğlenceye!”

Tanrı şahit ki böyle akılsız, hasta, sersem

Yaşarken zehriçerdim bugün şarap içmesem...<sup>239</sup>

Bu tiradlardan da anlaşılacağı üzere Ömer, Zeynep'e olan karşılıksız aşkı nedeniyle böyle bir hayat sürmekte, çareyi içki şişelerinde aramaktadır. Ancak bunu yaparken hem kendisine hem de çevresindekilere zarar verdiğinin farkında değildir. Hangi sebeple olursa olsun dağınıklığın ve sorumsuzluğun sonu hüsrandır. Ali Baba bu konuda Ömer'i uyarmaya çalışsa da o, pek umursamışa benzemez.

“Dillerde dolaşiyor o savup sattıkların,

O yayla alemlerin, avrat oynattıkların.

Biz seni düşünürüz kendimizden ziyade,

Harap olmasın deriz bir böyle kişizade.

Atanın yetmiş yılda kazandığı unvanla

Malları harcedersen...Arkasını sen anla!”<sup>240</sup>

Oyunun geneline baktığımızda Ali Baba, öz oğlu gibi bakıp büyüttüğü Ömer'e ancak birkaç yerde nasihat etmekte, onu uyarmaktadır. Ancak bir babaya düşen görev sadece uyarmak değil onu her zaman koruyup kollamak, çocuğuna sevgisini ve yalnız olmadığını hissettirmektir. Ali Baba ise daima Ahmet'i;

<sup>239</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 28.

<sup>240</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 20.



Ömer'den üstün tutmuş, ona ayrıcalıklı davranmış, Ömer ile Ahmet arasındaki dengeyi sağlayamamıştır. Bu durum Ömer'in yaşını da düşündüğümüz de onda kıskançlık duygusu uyandırmış, belki de sırf Ahmet'in Zeynep'i sevmesi nedeniyle içgüdüsel olarak o da Zeynep'e âşık olmuş, bu psikoloji de bir nevi kendini ispatlamak için onu, hata yapmaya sevk etmiştir. Hâlbuki çoğu zaman, sevgi her şeyin ilacıdır. Ömer, zaten yetim, bir anlamda ezik olarak büyümüş bir çocuktur. Çocukluğundan itibaren ondaki bu sevgi ihtiyacı giderilmiş olsaydı belki Ömer çok daha farklı bir kimlikle karşımıza çıkacaktı.

Ömer her ne kadar sorumsuz, vurdumduymaz biri olarak görünse de hiç şüphe yok ki olayın bu şekilde neticelenmesini, özellikle de Zeynep'in ölmesini asla istemezdi. Fakat düşünmeden, bir inat uğruna yapılan işlerin mutlaka birilerine zarar vereceği bilinen bir gerçektir. Her ne kadar oyunun sonu Ömer'in akıbeti hakkında bir ipucu sunmasa da Ömer, muhakkak bir gün Ali Baba'nın verdiği öğütleri tutmamanın acısını çekecek, hatalarının farkına varacak, bir ömür boyu bunla yaşamaya mahkûm olacaktır.

#### 4.3.1.7.5. Köylü ile şehirli arasındaki kimlik farkı

*Yayla Kartalı*'nda ana temalardan biri de şüphesiz köy ile şehir hayatı arasındaki yaşam tarzı farklılıklarıdır. Reşit'in köyden şehre yolculuğu sırasında yaşadığı değişim ve kimlik kaybı, oyunun en merkezi temasını oluşturmaktadır. Çamlıbel, bu farkı göstermek için başarılı bir şekilde her iki yaşam tarzını da yakından inceler. Memleket Edebiyatının temsilcilerinden biri olarak köy hayatını çok iyi tasvir eden Çamlıbel, şehir hayatını tasvirde de eşdeğer olarak iyi bir iş çıkarmıştır.

İlk sahnede Reşit'in havailiği ve çiftlik konusundaki sorumsuzluğu üzerinde durularak çiftlik yaşantısına uygun olmadığı mesajı verilir hatta Hatice, Reşit'in annesi hakkında "Az çok şehirde bulunmuş bir kadındı."<sup>241</sup> diyerek Reşit'in bu tuhaf tavırlarına anlam vermeye çalışır Bu bağlamda sanatın şehre ait bir uğraş alanı, çok çalışmanın ve emeğin ise çiftlik yaşamına has olduğunu söylemek mümkündür.

Oyun genelinde Reşit'i en iyi tanıyan kişi Nermin'dir. Dolayısıyla Nermin'in Reşit hakkında yaptığı tahlillerden yola çıkarak bile köy ile şehir arasındaki fark belli

<sup>241</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1977). *Yayla Kartalı*. Başbakanlık Basımevi, Ankara, s. 19

olur. Nitekim henüz yeni tanıştıkları dönemlerde Reşit, Nermin'e karşı olan duygularını açmaya çalışırken Nermin şöyle der:

“Şimdi benim gözümde siz çocukluğundan beri, sevgilisini tayin edememiş bir aşkınsınız. Kalbinizi dolduran coşkun hislere mukabil, hayalinizde resimsiz bir çerçeve var. Benimle karşılaşınca o çerçevenin ortasına hemen beni geçirdiniz. Daha göz kamaştırıcı bir yüz buluncaya kadar benim resmim sizi oyalandıracak...”<sup>242</sup>

Oyunun ilerleyen sahnelerinde de göreceğimiz gibi Nermin haksız çıkmayacaktır. Fakat bunun ötesinde Nermin bu değerlendirmeyi, Reşit'in kişiliğinden ziyade dar bir çevrede ve sınırlı sayıda insanla beraber yaşamasına bağlı olarak yapmıştır. Zira Reşit hayatında âşık olacak kadar çok kadın tanımamış, bu yüzden sadece yengesinin kızı Melek'i nağmeler düzmüştür. Şehirli ve sanatsever bir tiyatrocunun Nermin'i görünce de ona vurulmuştur. Daha sonra yine bir sanatsever fakat daha da şehirli, zengin ve gösterişli olan Nesteren'le karşılaşınca Nermin'i unutarak Nesteren'e gitmiştir. Reşit'in bu tutarsızlıkları, genel anlamda düşünüldüğünde taşralı, saf, Anadolu delikanlısında görülecek cinstendir. Reşit de bu tipin başarılı bir temsilcisidir.

Köylü ile şehirlinin yaşantısı arasındaki fark, Nermin ile Reşit'in aynı yaşantıya bakış açıları karşılaştırılınca açıkça belli olmaktadır. Nermin zengin veya statü sahibi olmasa da şehirli bir kadındır ve son üç yılını kasaba gezerek geçirdiğinden şehirsiz bir hayat ona zor gelmektedir. Reşit için ise şehir hayatı, heyecan vericidir çünkü asla yaşamadığı türden bir şeydir. Reşit tecrübeye ve yeniliklere aç bir kişilik yapısına sahip olduğundan şehir yaşantısı kısa sürede ona cazip gelmeye başlar. Ancak ikisinin de buna yaklaşımı farklıdır. Nermin doğup büyüdüğü, alıştığı bir hayatı özlerken Reşit ise hiç tatmadığı ve arzuladığı bir hayatı istemektedir.

Nesteren ise tamamen başka bir kişilikte olup köklü ve zengin bir aileden gelmektedir. Görgü kuralları, davetler, etiket onun için çok önemlidir. "Biraz sonra" söylemini "alaturka bir tabir" olarak nitelendirir çünkü kendisi programlı ve vaktinde bir yaşam sürmektedir. İnsanları bekletmemek, misafirleri ağırlamak gibi kurallara büyük önem verir. Öyle ki hem nişanlısı Turgut'tan hem de daha sonra Reşit'ten ayrılmasının sebebi, misafirlerine ve kendisine davranış şekli hoşuna gitmediğindedir. Zeki ve kibar olmasına rağmen tahammülsüz bir kişiliği vardır.

<sup>242</sup> Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 35.

Reşit, onu tatlı ve kibar sözleriyle, keskin zekâsıyla ve bir taşra genci olmanın verdiği bir özellik olan sahiplenme duygusuyla etkiler:

“Reşit Bey, bir dizi yanlışını bir sözle düzeltmesini biliyor. Onun yayla kıyafeti ile gösterdiği nezakete bak, senin smokin içinde gizlediğin hoyratlığı düşün!”<sup>243</sup>

Bu sözleriyle hem Turgut'u azarlar hem de basit bir düşüncesini de ortaya koyar: Nesteren'in gözünde köylüler kaba, şehirliler ise kibar insanlardır. Her ne kadar kendisi Reşit'e böyle bir önyargıyla yaklaşırsa da bu fikre sahip olduğu bellidir.

Köylülerin şehir yaşantısına özenmesi, değinilen bir konu olduğu gibi bu durumun tersi de mevcuttur. Reşit'in şehre gitmesi için sebep olarak gösterilen memleket türkülerinin büyük rağbet görmesi, bunun kanıtıdır. Gerçekten de Anadolu'dan gelen "Yayla Kartalı" kimliği şehirde büyük ilgi görür ancak "Yayla Kartalı", Reşit'in şehirde kendine yakıştırdığı bir takma isimden ibarettir. Nihayetinde Reşit, şehirde sadece popüler olmuş bir köylüdür ve “Yayla Kartalı” Reşit'in gerçek kimliğini yansıtmaz. Neticede onun kimlik kaybını ve değişimini yaratan şey de budur.

Oyunun ilerleyen kısımlarında köy ile şehir arasında vurgulanan asıl farkın, ahlak anlayışı ve yaşam biçimi olduğu görülür. Kumpanya gezerken seyirciler arasında bir kadının olması şaşırtıcı ve sıra dışı bir durumken şehirde asla böyle bir şeyden söz edilmemektedir. Turgut ile Nesteren'in ayrıldığı dolayısıyla Reşit'in de Nesteren'le ilk tanıştığı sahnede bile Reşit:

“Bizim yaylalarda parmağa takılan yüzük bir daha zor çıkar, Nesteren Hanım; kazara çıkarsa da bir daha takılmaz!”<sup>244</sup>

sözleriyle adeta bir ültimatoma verir. Sonra Turgut'un sarhoş olarak tekrar Nesteren'i ziyaret ettiği sahnede ise Reşit'in bu düşüncesine benzer tarzda bir düşüncüyü tekrar görürüz. Nesteren, misafirlerin kovulmayacağı düşüncesinden hareketle sarhoş olan eski nişanlısını bile yüce gönüllülük ve kibarlıkla kabul etmiştir fakat Reşit bundan hiç hoşlanmaz. Turgut'u Nesteren'in evinden kovmaya kalkışır ve haddini aşacak şekilde davranır. Nesteren bunu belirtince de "Kadın, erkeklerin işine karışmaz." diyerek Nesteren'e de kabalık eder<sup>245</sup>. Nesteren ise "Bizim gibilere böyle hareketler yakışmaz." diyerek kendi statüsünü ve diğerlerinden farkını ortaya koyar. Turgut ile aralarında geçen tartışmada "medeniyet dersi" ve ona karşılık olarak "efelik dersi"

<sup>243</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 70.

<sup>244</sup> Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 84.

<sup>245</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 104.

tabirleri geçer. Reşit bu sahnede açıkça kaba davranmakta, davranışıyla nişanlısını da hoşnutsuz etmekte dahası sevdiği kadına da kötü davranmaktadır ve bunu "efelik" diye tabir eder. Reşit'in Nesteren'e aradan çekilmesini söyleyince Nesteren'in bardağındaki son damla taşar ve Reşit'i terk eder.

Daha sonra Reşit ile Nermin'in yeniden karşılaştığı sahnede köyden şehre gelen iki yabancı görülür. Bunlar birikmiş paralarını içki, eğlence ve kadınlara yatırmak için şehre gelmişlerdir. Bütün içkilerin "en pahalısını" sipariş ederler ve sipariş ettikleri içkilerin isimlerini bile zar zor bilirler. Gece hayatı kültürüne bu kadar alışık olmamalarına rağmen Nermin, bunları Reşit'le kıyaslar ve Reşit'i onlardan aşağı görür.

Köy yaşantısı sürenlerin şehir hayatına gıpta etmelerinin bir sebebi de gece yaşantısı ve heyecan arayışıdır. O yüzdendir ki Reşit çiftliğe geri döndüğünde iki yıl geçmiş olmasına rağmen sanki iki hafta bile geçmemiş gibi hisseder ve sıkılır. Adrenalin dolu hayat bağımlılık yapmış, bunun eksikliği onda tatminsizlik ve melankoli olarak ortaya çıkmıştır. Melek ile konuştuğunda onunla İstanbul'a kaçma planlarından söz eder çünkü herkesin onunla hiç tereddütsüz İstanbul'a gitmek isteyeceğini varsayar. Reşit'in gözünde İstanbul mükemmel bir yerdir. Melek ise bu yaşantının onunkinden çok farklı olduğunu bilir ve öyle bir yaşantıyı sürdüremeyeceğini anlayarak reddeder.

Temayla ilgili olarak çıkarılabilecek sonuç elbette herkesin hayatta nereye ait olduğunu hissettiğiyle ilgili bir tercihinin olmasıdır. Önemli olan bu aidiyetin farkında olmak ve ona göre yaşamaktır. Nermin'in çalıştığı barı ziyaret eden iki yabancı köye ait olduklarını bilirler. Onlar İstanbul'da yabancı olup yerli turisttirler. Reşit ise bunu kabullenememiş, kendini aitmiş gibi göstermek ve hissetmek uğruna kendini kaybetmiştir.

#### **4.3.1.7.6. Akraba evliliklerinin neticeleri**

Leyla ile Ahmet'in akrabalığı düşünülürse bunu oyunun temalarından biri olarak saymak mümkündür. Çünkü oyundaki olayları tetikleyen ve boşanmış olan Ahmet ile Leyla'yı tekrar bir araya getiren etkenlerden biri de ailenin müdahalesidir. Ahmet'in annesi Leyla'nın teyzesi olduğundan aradaki mesafeyi korumak zordur, dahası Süreyya Hanım da Ahmet ile Leyla'nın tekrar bir araya gelmesini istemektedir. Dolayısıyla ailenin içerisinde oluşan zor durumların, normal evliliklere nazaran daha fazla yıkıcı ve onarılmaz bir yapıda olduğu görülür. Leyla'nın

Ahmet'ten sonra aileden olmayan Selahattin'le evlenmesinin annesi tarafından onaylanmaması da buna işaret eder. Çamlıbel burada net bir eleştiri sunmaktansa durumu inceler bir tavır sergilemiş, konuya hassasiyetle dikkat çekmiştir.

#### 4.3.1.7.7. Annelik içgüdüğü

*İlk Göz Ağrısı*'nda Leyla'nın anne oluşu ve anne-evlat ilişkisi oyunda önemli bir temadır. Leyla, Ahmet'ten ayrıldıktan sonra -belki de çocuğunu babasız bırakmanın verdiği suçluluk duygusuyla- oğluna dört kolla sarılmıştır. Fakat oyun boyunca Leyla'nın bu ilgisinin aşırı olduğuna dair pek çok ipucu buluruz. Çocuğundan bir hafta ayrılma fikri dahi Leyla'nın gözlerinin dolmasına sebep olur ancak Ahmet'in çocuğunu çok sık görmemesine rağmen bu denli kahrolduğunu görmeyiz:

“Leyla:(Heyecanla) Bir hafta sizde, bir hafta bizde! (Gözleri dolarak) Biçare yavrum,dünyaya getirdiğimden beri bir gün bile gözümden ayırmadım. Şimdiyse siz onu benden kaçırmak istiyorsunuz. Demek artık ben onun yarım annesi olacağım! Hayır, bu mümkün değil!”<sup>246</sup>

Oyunun ilk sahnelerinde Leyla'nın Necip'e ne kadar düşkün olduğunun gösterilmesi, Necip hastalanınca Leyla'nın ne tür bir tepki vereceğini tahmin edilecek bir hale getirir. Buna karşılık Hikmet tamamen farklı bir annedir. Leyla; Necip'i tehlikeli diye anneannesinin yanına bile bırakmaktan çekindiğinden onu bir an bile gözünün önünden ayırmazken Hikmet Hanım şöyle der: "Burası تنها olduğu için biz Bülent'le meşgul olmuyoruz. Kendisini öğleden sonra bahçeye salıyorum. O kendine eğlence buluyor"<sup>247</sup>. Sonunda hem Bülent hem de Necip aynı hastalığa yakalanır ancak Bülent hastalığı atlatamayarak ölür. Hikmet bunu Necip hastayken Leyla'dan saklar fakat her gün gizlice ziyarete gelip Necip'in hatırını sorar. Leyla daha sonra Bülent'in ölümüne çok üzülür ve yas tutar. Bu sahnelerde annelerin birbirlerini ne kadar iyi anladıklarını ve evlat kaybetme acısına ne kadar iyi empati kurduklarını görürüz. Oyun içerisinde bu detaylar annelik ile ilgili pek çok şey anlatır.

Ancak oyundaki tek anne Hikmet ile Leyla değildir. Saadet Hanım da Ahmet'in annesi olarak oğlunun mutluluğunu dilemekte bu yüzden Leyla ile Ahmet'in tekrar bir araya gelmesi için elinden geldiğince dil dökmektedir. Burada ise annelik içgüdüğünden kaynaklanan bir yalvarışı görürüz.

<sup>246</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1922). *İlk Göz Ağrısı*. Melek Uyduran (Çev.), s. 20. [Sahip ve Naşiri: Halk kütüphanesi sahibi Abdülaziz. (1921). *İlk Göz Ağrısı*. Ali Şükrü Matbaası, İstanbul.]

<sup>247</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 10.

Bütün bunlara rağmen Leyla'nın yaşadığı ikilem, biraz da bu koruyucu annelik konusundaki ısrarından kaynaklanmaktadır. Leyla kendini anne olmaya o kadar adanmıştır ki kendini ve bir kadın olduğunu unutmaktadır:

“Ben artık ne sevmek ne sevilme hakkına sahibim. O günden beri bana kadın olduğumu hatırlatacak her şeyden vazgeçtim. Eğer eski gururumdan bir zerre kalmışsa onu muhafazaya karar verdim. Bundan sonra yalnız oğlum için, oğlumun saadeti için yaşayacağım”<sup>248</sup>.

Leyla her ne kadar böyle düşünse de yine de bir kadındır, üstelik Ahmet'e de âşıktır. Bu yüzden oğlu için en iyi seçimin ne olacağına dair bir karar verememektedir. Çünkü Ahmet'e karşı olan kırgınlık, kin ve bir yandan da aşk dolu duyguları onun doğru düşünmesini engellemektedir. Ancak Leyla kararsızlığı yüzünden oyunun sonunda istemeden de olsa Necip'in hem üvey hem de öz babasının ölümüne sebep olacak böylece oğlunun da saadeti bozulacaktır.

#### **4.3.1.7.8. İkilem karşısında yaşanan kararsızlık**

*İlk Göz Ağrısı* adlı oyunun ana teması şüphesiz ikilem karşısında yaşanan kararsızlıktır. Bütün konu Leyla'nın hayatı ve ilişkisi hakkında vereceği kararlar üzerinde kuruludur. Leyla Selahattin ile Ahmet arasında kalmıştır. Bu ikilem, nihayetinde bir seçilen kişi olmasını gerektirdiği için oyunun heyecanını artırmakla birlikte merak unsurunu da ön plana çıkarmaktadır. Oyunda sürekli bu ikilem ön plana sürülmüş fakat sonunda ne Selahattin ne de Ahmet seçilen bir kişi olmuştur.

Daha önce de belirtildiği gibi diğer kişiler, bu ikilemin bir diğer yüzü olan taraf seçme yönündedir. Süreyya Hanım en başından beri Selahattin'e kanının kaynamadığını oyun içinde sıkça belirtmiştir. Sonradan da Leyla'ya eğer Selahattin'le evlenmeseydi Ahmet'le belki tekrardan birlikte olabileceğini bile söylemiştir. Feridun Bey ise Selahattin'i sevmekte, onun iyi bir insan olduğunu belirtmektedir. Oyun içinde sürekli bu bilgilerin bize sunulması iki kişi arasındaki durumu da bir nebze rekâbet şekline sokmaktadır. Fakat Leyla, böyle bir ortamda her zaman ezilen konumda olmuş, bu duruma bir korunma mekânizması şeklini alan oğlunu öne sürerek artık onun için yaşayacağını, hiçbir şekilde ilişki istemediğini belirtmiştir.

Oyunun başında baktığımızda Leyla'nın Ahmet'e karşı çok kesin duyguları olduğunu görmekteyiz. Kendisini aldattığı için Ahmet'i görmeyi bile reddetmiş, ebeveynlik görevlerini paylaşma konusunda da büsbütün olumsuz davranmıştır.

<sup>248</sup>Çamlıbel, *İlk Göz Ağrısı*, s. 75.

Burada ilginç olan, daha sonra sadece Necip için yaşadığını belirttiği halde Ahmet'e olan öfkesinde Necip'i hiçbir şekilde sebep göstermemesidir. Leyla, Ahmet'i Necip'e bu yaşa kadar babalık etmediği için değil kendisini aldattığı için görmek istememektedir. Bunun sebebi olarak farklı unsurlar düşünülebilir. Bu sebeplerden ilk akla geleni Leyla'nın Necip'e fazla düşkün olması ve oğlunu ona acı çektirmiş bir adamla paylaşmak istememesidir. İkinci olası sebep ise Leyla'nın Ahmet'e karşı duygularının olması fakat bunu kabullenmek istememesidir. Oyunun daha sonraki perdelerinde her iki sebebe de inanılacak davranışlar görürüz zira Leyla Ahmet'ten nefret ederken bir yandan da onun kendisini ikna etmesine izin verir.

Leyla'nın Ahmet'le konuşmaya başlamasının sebebi de yine Necip'tir. Necip'in kuşpalazına yakalanması ve Leyla'nın zor günler geçirmesi sırasında Ahmet bir şekilde Leyla'ya, iyi bir baba olduğunu ispatlar. Leyla'nın bu yüzden Ahmet'le tekrar beraber olmayı düşündüğü göz önünde bulundurulursa bu durumun sadece Leyla'nın kiminle ilişki kuracağı değil oğlunun babasının da kim olacağına dair bir rekâbete dönüşeceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

İlk başta gösterdiği iradeyi, ileriki perdelerde büsbütün kaybeden Leyla'nın seçim yapmaktaki bu başarısızlığı sonunda herkesin yıkımına sebep olur. Ahmet bencil, etrafındakilere -özellikle de Leyla'ya- çok zarar veren bir adamdır. Onun Leyla'ya dönmek konusundaki ısrarları bunu gösterir. Bunun sonucunda Leyla Selahattin'den ayrılır fakat Ahmet'e de geri dönmez. Bu da iki erkek arasındaki çatışmayı doruk noktasına ulaştırarak ikisinin de ölümüne sebep olur. Sonuç olarak Leyla'nın seçim yapamaması, Necip'i hem üvey babasından hem de öz babasından eder. Bütün hayatını oğluna adadığını söyleyen bu kadın artık oğlunun her iki babasının da ölümünden sorumlu olmakla yaşamak zorundadır.

#### **4.3.1.7.9. Allah'a isyan**

*Canavar*'da birinci perdede yağmur duasına çıkan halkın bir yandan dua edip bir yandan da Allah'a sitem etmesi, son perdede ise Ali Baba'nın kızı Zeynep'in kaçırılması üzerine Allah'a bunu hak edecek bir davranışının olmadığı hâlde kendisine bunu neden layık gördüğünü sorması ancak Zeynep'in ölü bile olsa bulunması hâlinde birden tavır değiştirerek boş yere lanet okuduğunu belirtmesi, Yüce Allah'a yapılan bir vefasızlık ve isyan örneğidir. Bu durum Kur'an-ı Kerim'de şöyle ifade edilmektedir:

“Başına bir musibet geldiğinde Allah'a yalvarır, kendini emniyette hissedince de O'nu unuttur. Rabbi kendisine bir nimet verdiğinde ona sevinir, fakat kendi hatası yüzünden başına bir kötülük geldiğinde nankörlük huyu yeniden depreşir. Rabbimiz, insanın bu vaziyetini, Kitâb-ı Mübîn'inde şöyle ifade buyurur: "Denizde başınıza bir musibet geldiğinde Allah'dan başka tüm yalvardıklarınız kaybolup gider, fakat O, sizi karaya çıkararak kurtarınca yüz çevirirsiniz. Zaten insanoğlu nankördür"<sup>249</sup>.

Allah'a isyan ve onun hikmetlerini sorgulama gibi bir tavrı, Tanzimat Dönemi sanatçısı Ziya Paşa'nın *Terc-i Bend*'inde de görmek mümkündür:

**“Her kimde aşk galip ise kurb-ı Hazret'e**

**Ol denlü anda derd ü beladîrfüzün-ter”<sup>250</sup>**

**Ziya Paşa:”Her halde kim Tanrı’ya daha yakın olmaya çalışmaktadır, o denli zulme uğramaktadır.”** diyerek Allah’a sonsuz bir iman ve inançla bağlanan insanların, bu dünyada bu kadar cefa çekmesine şaşmakta, Allah’ın her şeye gücü yettiği hâlde bu sadık kullarını neden böyle ıstıraba boğduğunu sorgulamaktadır. Ancak Ali Baba gibi Ziya Paşa da yaptığından nedamet duyar ve bundan ötürü her bendin sonunda Allah’a inancını tekrarlar.

Çamlıbel’in Özyurt adlı eserinde de yine Tanrı’ya bir başkaldırı söz konusudur. Demir Han, ana yurttan gelen Bilgiç ve Ozan’la yaptığı konuşmasında inancı yaymaktan bahsederek açıkça Tanrı’ya şirk koşmaktadır.

“Ozan : Tanrıya şükrediniz...

Demir Han : Şükretmek ona gerek

Tanrı bize şükretsün Tan yerinden inerek!

Yarattığı Asya’da Tanrı’yı biz yaşattık,

Tanrı’nın varlığını Asya bizden anladı

Yoksa nereden Tanrı’nın duyulacaktı adı?

İnsana söz söyleten düşüncenin sesiyken,

İnsanda ilk düşünce Tanrı düşüncesiye,

Rastladık yolumuzda işte boy boy insanlar,

Var mıydı içlerinde Tanrı adından anlar?“(s.31-32)

Demir Han burada dini yayan kişi olduğundan Tanrı’ya başkaldırmak hakkını kendinde görmektedir. Zira kendisi dini yaymış fakat karşılığında Tanrı ondan denizi esirgemiştir.

<sup>249</sup> Kuran’ı Kerim. (2003). *El-İsra*, 17/67. Hamdi Elmalılı.(Çev). Toker Yayınları/ Dini ve Tarihi Kitaplar, İstanbul.

<sup>250</sup> Ali İhsan Kolcu. (2009).*Tanzimat Edebiyatı I*. Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 9.bent, 10.beyit



### 4.3.2. Mektep Temsilleri

Mektep temsillerinin geneline bakıldığında çoğunun temasının çok çalışmak olduğu; iyi kalpli, akılcı, çalışkan ve mütevazı bir yeni nesil yetiştirmeye yönelik mesajlardan oluştuğunu görmek zor değildir. Bu oyunlarda yer alan temaları şu şekilde belirtmek mümkündür:

*Yangın*'da yardıma muhtaç insanlara yardımcı olmak ve insanları salt dış görünüş itibarıyla değerlendirmemek,

*Hanım Şiir Yazacak*'da yanlış anlaşılardan kaynaklanan problemlerin ferde yaşattığı sıkıntıları göstermek,

*Mektuplar*'da sebep ne olursa olsun başkalarına ait özel eşyalara müdahale etmemek ve olaylar karşısında sakinliğimizi koruyup çevremizdekilere daima saygılı davranmak,

*Yeni Usul* 'de suça, bir başka suç olan yalan söyleyerek ortak olmamak,

*Kelebekler*'de çok çalışmanın ve faydalı işler yapmanın, güzellik ve kibirden üstün olduğunu anlatmak,

*Numaralar*'da çocuklara derslere vaktinde çalışmanın önemini ve sonuçlarını anlatmak,

*Küçük Çiftçiler*'de çok çalışıp kazanmanın sonucunun, yersiz bir kibir yaratmamasını vurgulamak, bizden daha az şanslı olanlar ile yardımlaşmamız gerektiğini anlatmak ve köydeki imece usulüne uygun bir zihniyetle aynı toplum içinde bulunduğumuz kişilerle dayanışma ve kardeşlik duyguları içerisinde bulunmak,

*Dersler*'de hem derslere hem de günlük hayat içerisindeki diğer görevlere alayla değil ciddiyetle yaklaşmak ve yapılacak çalışmaların biriktirmeden zamanında yapmak. Öğrencilere sıkça verilen "Son güne bırakmayın!" mesajı burada temsili bir şekilde gösterilir.

*Sinir Hekimi*'nde verilen görevi kötüye kullanmamak, aklın ve bilimin ışığında hareket etmek,

### 4.4. KİŞİ KADROSU<sup>251</sup>

İtibarî eserlerde nakledilen ya da değişik şekilde ifade edilen vakanın gerçekleşmesi için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş varlık veya kavramlar

<sup>251</sup> Bu bölümde tiplerin sınıflandırılmasında kullanılan başlıklar, Yrd. Doç. Dr. Ahmet Özpınar'ın *Kemal Bilbaşar'ın Romancılığı* adlı yayınlanmamış doktora tezinden alıntıdır.

şahıs kadrosu olarak değerlendirilir. Şahıs kadrosunu meydana getiren fertlerin bir kısmı itibarı metinde birinci dereceden önem arz ederken bir kısmı da dekoratif unsur olarak vazife görür. Dolayısıyla şahıslar, vakanın oluşu içinde yüklendikleri fonksiyon bakımından birbirinden farklı işlevlerde bulunurlar.<sup>252</sup>

#### 4.4.1. Fonksiyonları Bakımından Kişiler<sup>253</sup>

##### 4.4.1.1. Birinci derecedeki kişiler (Başkişi)

###### Ahmet

*Canavar* adlı oyunun başkişisi olan Ahmet, çeşitli cephelerde savaştıktan sonra köyüne dönerek öğretmenlik yapan zorlu bir yiğittir. Oyunda vaka, Ahmet'in etrafında döner. Zira Ahmet, köyün ağası Ali Baba'nın kızı Zeynep'le nişanlıdır ve eşraftan Ömer de Zeynep'e âşıktır. Bu durum karşısında her daim Ömer'e diş bileyen Ahmet, Ömer'i hem savaşa gitmemesi hem de çalışmadan hazıra konması sebebiyle sürekli eleştiren biri olarak karşımıza çıkar. Oyun boyunca sık sık Ömer'e olan öfkesini ve nefretini dile getirir. Ahmet'in Ömer'e karşı duygularında abartı olmakla birlikte oyunun sonunda Ömer'in Zeynep'i kaçırmamasıyla Ahmet'in Ömer'e güvenmemesinin haklı olduğu gerçeği, bu mübalağanın yerindeliğini göstermektedir. Her ne kadar Zeynep'i öldürmesini, namus uğruna işlenen bir cinayet olarak gösterip meşrulaştırmaya çalışsa da neticede o, sevdiği kızın katili olup bu noktada bir "canavar" hüviyetine bürünmüştür.

###### Demir

Hem *Akın*'dan hem de *Özyurt*'tan tanıdığımız Demir, vatanın akıbeti ve selameti uğruna şahsi menfaati için vatana ihanet eden babasının bile ölümünü dileyen gözü pek ve cesur bir gençtir. Oyunda, olayları yönlendiren kişi olarak vaka, Demir'in etrafında döner.

*Akın*'da genç Demir, Gün başbuğunun oğlu olup devlet işlerini öğrenmek için hakanın yanında staj gören toy bir delikanlı olarak karşımıza çıkar. Demir'le beraber Batı ve Doğu başbuğlarının oğulları olan Bayan ve Bumin de devlet stajı

<sup>252</sup> Şerif Aktaş. (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Birlik Yayınları, 1. Baskı, Ankara, s.134.

<sup>253</sup> Fonksiyonlarına göre kişilerin tasnifinde, Prof. Dr. Şerif Aktaş'ın yapmış olduğu sınıflandırılma esas alınmıştır.

[ bkz. Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay., Ankara, 1984, s. 135-136.]

yapmaktadır. Başta Demir olmak üzere bu üç genç, babalarının hakana kurdukları tuzağı ortaya çıkararak hain başbuğların öldürülmesini sağlar. Oyunun sonunda Demir, hakanın kızıyla evlenerek kırk bin akıncıyla birlikte yeni yerler bulmak için akını başlatır.

*Akın*'ın devamı olan *Özyurt*'ta ise akının üzerinden yirmi yıl geçtiği için Demir artık yaşlanmış, başbuğ olarak ülkenin başına geçmiştir. Dolayısıyla artık Demir Han adını almıştır.

Demir Han, hakanın kızıyla evlendikten sonra atası İstemi Han'ın buyruğunu yerine getirmek amacıyla sulak ve yeşilin bol olduğu bir alana göç etmiştir. Akın boyunca geçtiği ülkeleri bayındır hâle getirmek için şehirler kurmuş, gittiği yerlere medeniyeti götürmüştür. Ancak yirmi yıl süren akında Demir Han, acımasızlaşarak değişmiş, öfkeli ve sert bir adam hâline gelmiştir. Türk benliğini ve kültürünü korumak, geliştirmek ve yaymak için de olsa Demir Han, akın boyunca geçtiği ülkelerde işgalcidir ve göç ettikleri bölgede yaşayan yerlileri küçümseyerek onları ruhsuz, duygusuz bir sürü olarak nitelendirmektedir.

### **Hüseyin<sup>254</sup>**

*Kahraman*'da Hüseyin, oyunun başkişisi olup vaka tamamen onun geçirdiği değişim üzerine kuruludur. Sevdiği kız uğruna cepheye gitmeyen Hüseyin, herkesin gözünde bir asker kaçağıdır. Ancak o, aşkı tercih ettiğinden kendisi hakkında söylenenleri hiç önemsemez. *Kahraman*'ı görene kadar sevdiği kızıdan başka bir şey düşünmezken onu gördükten sonra büyük bir değişim geçirerek vatan-millet sevgisiyle dolu biri hâline gelir ve bu uğurda kardeş katili bile olur. Dolayısıyla Hüseyin'in oyunda ideolojik bir görev üstelendiğini söylemek mümkündür.

*Ateş* adlı oyunun başkişisi olan Hüseyin ise birçok cephede savaşmış, iki oğlunu Çanakkale ve Kafkasya Cepheleri'nde şehit vermiş, kendisi de şehit olma arzusuyla yanıp tutuşan, kalbi vatan aşkıyla dolu yaşlı bir köylüdür. En zor koşullarda bile umudunu yitirmeyen, neşeli ve alaycı bir kimliğe sahip olan Hüseyin, yaşlı olmaktan duyduğu memnuniyetsizliği dile getirirken de bu özelliğini göstermekte, alaycı bir üslupla kadınlarla beraber aynı safta yer almaktan şikâyet

<sup>254</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, tiyatro oyunlarının genelinde isim benzerliğine giderek halk arasında sıkça kullanılan Ahmet, Hüseyin, Zeynep, Fatma, Ayşe gibi isimleri kullanmayı tercih etmiştir. Şairin Milli Edebiyat akımının önemli bir temsilcisi olduğunu düşündüğümüzde seçilen isimler amacına uygundur. Her ne kadar oyun kişilerine verilen isimler ortak olsa da kişilerin oyun içerisinde yüklendiği fonksiyonlar ve sahip oldukları kişisel ve fiziksel özellikler birbirinden farklıdır. Örneğin; *Kahraman*'da Hüseyin, genç bir adam iken *Ateş* adlı oyundaki Hüseyin ise yaşını başını almış biridir.

etmektedir. Nitekim oyunun sonunda Hüseyin, cephaneliği ateşe vererek kendisiyle beraber yirmiden fazla düşman askerinin ölmesini sağlamış böylelikle çok istediği şehitlik mertebesine ulaşmıştır.

### **Reşit**

*Yayla Kartalı*'nda olay örgüsü; müziğe tutkun, kaygısız ve tasasız bir hayat süren, babasından kalma bir çiftlikte amcasının eşi ve kızıyla yaşayan Reşit'in etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda Reşit, oyunun başkişisidir. Gezici bir kumpanyanın solisti olan Nermin'le tanıştıktan sonra hayatı değişerek zamanla ünlü biri olan Reşit, şöhretin etkisiyle başı döndüğünden benliğini kaybeder, kendine ve ailesine karşı tamamen yabancı biri olur. Nitekim bir anda kazandığı şöhreti yine bir anda kaybederek köyünün yolunu tutar.

### **Leyla**

*İlk Göz Ağrısı*'nda hassas ruhlu bir kadın olarak tanıdığımız Leyla, eşinin kendisini aldatmasıyla evliliğini bitirmiş, yeniden evlenerek hasret kaldığı huzura erişmiş kibar, narin, dürüst bir kadın olarak oyunun başkişisidir ve bütün olaylar onun etrafında şekillenir. Eski eşi Ahmet'in, oğlu için tekrar velâyet davası açacak olması üzerine çocuğunu Ahmet'e vermesiyle başlayan olaylar neticesinde yeni eşi Selahattin'i aldatmış ancak bu ihaneti, ondan saklamayarak itiraf etmiştir. Bunun üzerine baba evine tekrar dönen Leyla, kendini oğluna adayarak ne Ahmet'e ne de kendisini affeden Selahattin'e dönmüştür. Ancak bu durum, oyunun sonunda her iki erkeğin ölümüyle sonuçlanmıştır.

### **Sokak Çocuğu Ahmet**

*Yangın* adlı mektep temsilinde kimsesiz bir sokak çocuğu olan Ahmet, sıradan sokak çocuklarına nazaran oldukça gururlu, fedakâr, yardımsever bir çocuktur. Oyunun başkişisi olup olay örgüsü onun üzerine kuruludur. Kendisi gibi kimsesiz olan Ali'ye ağabeylik yapan Ahmet, çıkmaz sokakta meydana gelen bir yangından bütün mahalleyi kurtararak olaylar karşısında ne kadar duyarlı olduğunu kanıtlamıştır. Ayrıca bu mahallede oturan öğretmen Melek Hanım'ın, Ali'yle beraber kendisini de evlatlık almak istemesi üzerine diğer kimsesiz çocukları düşünerek bencilce davranmamış, teklifi reddetmiştir.

### **Leyla Hanım**<sup>255</sup>

*Hanım Şiir Yazacak* adlı okul piyesinde başkişi olan Şair Leyla Hanım, sinirli bir yapıya sahip olup tipik sanatçı kaprislerini bünyesinde barındırmaktadır. Vaka, Leyla Hanım'ın yardımcısının kendisinin sözlerini yanlış anlaması üzerine gelişen olaylar üzerine kuruludur.

### **İclal**

*Mektuplar* adlı mektep temsilinde Kız Muallim Mektebinin son sınıfında okuyan İclal; kardeşinden başka kimsesi olmayan, kardeşine takıntı derecesinde düşkün olan ve yaşının da verdiği ruh hâliyle yeri geldiğinde gayet hırçın davranışlar sergileyebilen genç bir kızdır. Vaka, İclal'in kardeşinden mektup alamaması üzerine okulun muaviniyle aralarında geçen diyaloglar ve tartışmalar üzerine kuruludur.

### **Muavin Hanım**

*Mektuplar* adlı mektep temsilinde bir diğer başkişi, Kız Muallim Mektebinin müdür yardımcısıdır. Muavin Hanım, her ne kadar otoritesini muhafaza etmeye çalışsa da tipik idarecilerin aksine sağduyulu, yumuşak kalpli bir kadındır. Salt İclal'in okulunu bitirip öğretmen olması ve geleceğini garanti altına alması amacıyla İclal'in kardeşinin hastalığını bildiren mektupları, İclal'den saklayarak ona yalan söylemiştir. Ancak bunu bilmeyen İclal, fevrî davranıp Muavin Hanım'a oldukça saygısız davranmasına rağmen Muavin Hanım onu büyük bir olgunlukla karşılayarak yatıştırmaya çalışmıştır. Nitekim işin aslını öğrendiğinde hatasının farkına varıp büyük bir mahçubiyetle Muavin Hanım'dan özür dilemiş, olay tatlıya bağlanmıştır.

### **Selma Hanım**

Dönemim eğitim sistemine eleştirel bir tutum sergileyen *Yeni Usul* adlı okul piyesinde Selma Hanım, vakayı başlatan, geliştiren ve bitiren biri olarak oyunun başkişisidir. Otoriter ve kuralcı öğretmen tiplmesiyle karşımıza çıkan Selma

<sup>255</sup> *Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda başkişi olan Leyla Hanım'ın, Faruk Nafiz'in bir zamanlar tutkuyla âşık olduğu Şükûfe Nihal olması kuvvetle muhtemeldir. Zira çeşitli kaynaklara göre Şükûfe Nihal de oyundaki Leyla Hanım gibi bir hâyli kaprisli ve aksi yaratılıştadır. Ayrıca Faruk Nafiz'in 1936 yılında kaleme aldığı *Yıldız Yağmuru*, Şükûfe Nihal e olan aşkın hikâyesidir. Şükûfe Nihal de bu aşkı *Yalnız Dönüyorum* adlı romanında dile getirmiştir. Bu aşk, onların birçok şiirine konu olmuştur. Çamlıbel, en güzel şiirlerinden biri olan *Gurbet* 'i ona ithaf etmiştir. Şükûfe Nihal'in ise *Kim Bilir*, *Su*, *Son Hatıralar* vb. gibi şiirlerinde bu aşkın izleri görülür.

[ bkz. Hilmi Yücebaş, a.g.e., s. 255-256. (İlhan Geçer, *Faruk Nafiz İçin*, Hisar: Aralık-1973.)]

Hanım, geleneksel eğitim sistemini kullanarak ders işlemekte, anlatacağı konuların önemli yerlerinden ziyade oldukça gereksiz noktalara takılmaktadır. Öğrenciler derslerine çalışmadığı takdirde ise onları dolaba kilitleyerek cezalandırmakta ve bu şekilde dersine devam etmektedir. Bir gün ansızın gelen Müfettiş'e, Müdür'le birlikte yalan söyleyip uyguladığı yöntemin çağdaş bir öğretim tekniği olduğunu belirtmiş, böylece oyunun başında tanıdığımız özelliklerinden sıyrılarak kuralcı kimliğiyle ters düşmüştür.

### **Talebe**

*Numaralar* ve *Dersler* adlı mektep temsillerinde başkişi olan Talebeler, derslerine zamanında çalışmayan, biraz tembel bir tavır sergileyen kişi olarak yeni nesile çalışmanın önemini ve sonucunu gösteren bir fonksiyona sahiptirler.

### **Hatice**

*Sinir Hekimi* adlı okul piyesinde hastabakıcı olan Hatice, akıl ve ruh sağlığı konusunda uzman bir doktorun yanında çalışan, uyanık ve kendine fazlasıyla güvenen bir kadındır. Vaka, yanında çalıştığı doktorun yerine, yarım saatliğine geçmesiyle Hatice'nin başına gelen komik olaylar üzerine kurulmuştur. Oyunun sonunda Hatice, maddiyat uğruna başkasının yerine geçmenin ne kadar zor bir iş olduğunu anlayarak akıl sağlığını kaybetme derecesine gelmiştir.

#### **4.4.1.2. Hasım veya karşı gücü temsil eden kişiler veya kavramlar**

### **Ömer**

*Canavar*'da eşraftan zengin bir ağanın oğlu olan Ömer, annesinin ölümü üzerine Ali Baba tarafından büyütülmüş bir genç olup oyunda hasım gücü temsil eder. Her ne kadar Ali Baba'nın verdiği terbiyeyle yetişmiş olsa da belki de damarlarında taşıdığı eşraf kanının etkisiyle Ali Baba'nın onaylamadığı bir tip olmuştur. Babasından kalan mirası fütursuzca harcamakta, arkadaşı Kamberliyle birlikte içki içip kadın peşinde koşmaktadır. Üstelik sütkardeşi Zeynep'e bile yan gözle bakacak kadar kendisi için yapılan her şeyi hiçe sayan biridir. Nişanlı olduğu hâlde Zeynep'e aşkını itiraf etmiş, olumsuz bir cevap alması üzerine onu dağa kaldırmıştır. Jandarmadan bir fayda göremeyen Zeynep'in nişanlısı Ahmet, kendi imkânlarıyla nişanlısını bulmuş fakat yakalanacaklarını düşündüğünden sırf Zeynep'in namusunu korumak amacıyla onu öldürmüştür. Bu olay üzerine Ömer,

hiçbir şey olmamış gibi jandarmayı da yanına alarak Ahmet'i aramaya koyulmuştur. Bu noktada Ömer, kendi hırs ve arzuları uğruna gencecik bir kızın hayatına mâl olduğu için tıpkı Ahmet gibi "canavar" vasfını elde etmiştir.

### **Üç Başbuğ**

*Akın*'da kendi çıkarları uğruna başkalarını çok kolay bir şekilde harcamaya teşebbüs eden başbuğlar, Başbakıcı'yı tehdit ederek on iki yıldır süregelen kuraklığın son bulması için kuru bir ırmakta kurban edilecek olan İstemi Han'ın yerine, Tanrı'nın hakanın kızı Suna'yı istediği yalanını söylemişlerdir. Ancak hakana ve kızına kurdukları tuzağın ortaya çıkması sonucu vahşi bir şekilde öldürülerek yaptıkları ihanetin cezasını canlarıyla ödemişlerdir.

### **Töre**

*Akın* adlı oyundaki en temel karşı güç, aslında törenin kendisidir. Zira töreye göre ülkede on iki yıl boyunca devam eden kuraklık ve susuzluk karşısında hakan kuru bir ırmakta Gök Tanrı'ya kurban edilmektedir. Ülkede hüküm süren kuraklığın sebebi hakanmış gibi Tanrı, onun kanını istemekte ancak bu şekilde halkın yıllardır beklediği suyu halka ihsan etmektedir. Bu bağlamda töre, acımasız olup baba-oğulu karşı karşıya getirdiği gibi ülke içinde can korkusu nedeniyle ihanetlere de sebep olmaktadır.

### **Yalçın**

*Özyurt*'ta Yalçın, kardeşi Söğüt'le birlikte yerlilerden esir alınan ve üç yıldır akıncılarla birlikte yaşayan bir gençtir. Demir Han ve Suna'nın her türlü çabasına rağmen Yalçın, tam anlamıyla akıncılara benzememiş, kendi benliğinden sıyrılmayarak birbirinden farklı iki ayrı kültür arasında bocalamıştır. Demir Han'ın kızı Işık'a kendisinin bile anlamlandıramadığı bir duygu -aşk- beslediğinden Işık'ın Ozan'la evlenmesine mani olmaya çalışmıştır. Bu amaçla dağdan fırlattığı büyük bir kayayla Ozan'ı öldürmeye teşebbüs ederek tıpkı *Canavar* adlı oyundaki Ömer gibi kendisini yetiştiren aileye ihanet etmiştir.

### **Bekir Çavuş**

*Kahraman*'da hasım güçten ziyade birbirini seven iki gencin kavuşmasına engel biri olarak karşımıza çıkan Bekir Çavuş; Milli Mücadele öncesi çeşitli

muharebelere katılmış eski bir askerdir. Kızı Emine ve karısı Fatma ile birlikte Hasan-Hüseyin adlı kardeşlerden kiraladığı hanı işletir. Kızı Emine ile Hüseyin ise birbirlerini çok severler. Bekir Çavuş, soylu bir aileden gelmesine rağmen asker kaçağı olduğu için Hüseyin'e kızını vermek istemez. Bu yüzden Hüseyin'e bin altın başlık parası şart koşar. Zira Çavuş, bu noktada kendisiyle çelişen bir tutum sergiler. Oyunun en başından beri vatan-millet sevgisinden dem vuran, bir asker kaçağına asla kızını vermeyeceğini söyleyen Bekir Çavuş, sadece bin altın karşılığında sahip olduğu milliyetçi duygulardan tamamen vazgeçebilecektir. Bu bağlamda Çavuş ya Hüseyin'in bu parayı kolay kolay bulamayacağından emin olduğu için Hüseyin'i oyalayarak zora koşar ya da Hüseyin'e kızını vermemesinin asıl sebebi, Hüseyin'in asker kaçağı olmasından ziyade varlıklı biri olmamasıdır. Ancak oyunun sonunda Hüseyin'in geçirdiği müthiş değişim üzerine Bekir Çavuş'un, Hüseyin'in hem asker kaçağı olmasını hem de ondan istediği bin altını unutarak kızını Hüseyin'e vermeye razı olması bu ihtimalleri ortadan kaldırır.

### **Hasan**

*Kahraman* adlı oyunda soylu bir aileden gelen Hasan, savaş zamanında dağda eşkıyalık yapıp harp bitiminde çeşitli vilayetler gezerek hayatını yaşayan bir tiptir. Oyunda kendi menfaati ve maddiyat uğruna çok rahat bir şekilde vatana ihanet edecek kadar umursamazdır. Hasan, babasından kalma hana, yolcu olarak gelen Binbaşı Aziz'in çantasında bulunan ve ülkenin geleceği için mühim önem arz eden bir evrağı çalar. Bunun üzerine Kahraman'ı -Mustafa Kemal'i- gördükten sonra büyük bir değişim yaşayarak Milli Mücadele'ye katılmaya karar veren kardeşi Hüseyin, bu evrağın önemini bildiğinden Hasan'ı uyarmış ancak sonuç alamayınca iki kardeş tartışmaya başlamıştır. Neticede Hüseyin, kardeşini öldürerek evrağı ele geçirmiştir.

#### **4.4.1.3. Arzu edilen kişiler veya kavramlar**

### **Zeynep**

*Canavar*'da Zeynep hem Ahmet hem de Ömer tarafından arzu edilen bir kişidir. Zira her iki genç de onunla evlenmek arzusunu taşır. Ancak Zeynep'in gönlü, küçüklüğünden beri onu koruyup kollayan, herkes tarafından çok sevilen öğretmen Ahmet'tedir. Nitekim çok yakın bir gelecekte de evleneceklerdir. Bu durumu bir



türlü hazmedemeyen Ömer ise aşkına karşılık bulamayınca Zeynep'i kaçıır. Ahmet'in Zeynep'i öldürmesiyle her iki genç de çok istedikleri bu güzelden mahrum olurlar.

### **Suna**

*Akın* adlı oyunda Gün, Batı ve Doğu başbuğlarının oğulları olan Demir, Bayan ve Bumin tarafından istenilen ve sevilen kişi, cesur prenses Suna'dır. Ancak bu aşk, üç genç arasında bir çekişmeye ve hırsla yol açmaz. Hiçbir şekilde babalarına benzemediklerini bildiğimiz bu gençler, söz konusu "aşk" olduğunda bile kendi ihtiraslarını bir kenara bırakarak sevdiğinin mutluluğu için her şeye razı olma erdemine sahiptir. Bu durum belki de aşktan ziyade Türk elinin en güzel kızı Suna'ya duyulan saygı ve hayranlıktan kaynaklanıyor, olabilir. Çünkü aşk; sınır tanımayan, önüne gelen her şeyi yakıp yıkan yüce bir duygudur ve insanın gözünü kör ederek onu, bünyesinde barındırdığı bütün olumlu özelliklerden sıyrabilir. Ancak oyunun sonunda Suna, kendisini Başbakıcı'nın ve üç başbuğun kurduğu tuzaktan kurtaran Demir'le evlenirken Bayan ve Bumin de aşklarını bir kenara koyup Suna'nın nedimleri Ulca ve Yıldız'la evlenerek hayatlarını devam ettirirler.

### **Sulak ve Yeşil Alan**

*Akın*'da Demir ve Suna'nın kırk bin akıncıyla birlikte ana yurttan göç etmelerinin sebebi, suyun ve yeşilin bol olduğu, kuraklığın yaşanmadığı yeni bir yurt bulmak arzusudur. Zira bunun için kırk bin atlı; yirmi yıl boyunca gece-gündüz, yağmur, çamur, fırtına demeden sürekli dolaşırlar. Nihayet kendilerine arka tarafı yeşil ormanlardan oluşan, ön kısmı ise deniz olan yeni bir sıla -özyurt- bulurlar.

### **Işık**

*Özyurt*'ta Demir Han ve Suna'nın kızı olan Işık, ana yurttan gelen Ozan ve yerlilerden esir alınan Yalçın tarafından arzu edilen kişidir. Yalçın'ın kendine beslediği duyguların farkında bile olmayan Işık; Ozan'ı severek onun aşkına karşılık verir. Ozan ve Işık'ın muhabbetini uzaktan uzağa izleyen ve kıskançlıktan deliye dönen Yalçın, Işık ve Ozan'ın düğün gününde Ozan'a hain bir tuzak kurarak onu öldürmeye teşebbüs eder. Bu olay üzerine İstemi Han, Yalçın'ın ölüm cezasına çarptırılmasını istese de Ozan büyüklük göstererek suçlunun yerlilerden biri olması

halinde affını diler. Ozan'ın bu isteği üzerine İstemi Han da Yalçın'ı bağışlayarak serbest bırakır.

Oyunda Işık'ın ikiz kardeşi Akın'ın arzuladığı kişi, Yalçın'ın kız kardeşi olan Söğüt'tür. Ancak Söğüt, tabiat olarak Yalçın'dan farklı özelliklere sahip olup hem kendi milletini küçümser hem de akıncılar gibi davranmaya çalışır. Dolayısıyla akıncılara bakış açısında Yalçın'a göre çok daha ılımlı olduğunu söylemek mümkündür. Akıncıların gözünde yerliler, duygudan yoksun varlıklar olsa bile bir yerli kızı olan Söğüt'te "aşk" denen ulvî duygu çoktan oluşarak gönlünü Akın'a kaptırır.

### **Emine**

*Kahraman* adlı oyunda Emine, eski bir asker olan Bekir Çavuş'un kızı olup oyunun başkişisi Hüseyin tarafından tutkuyla sevilen genç bir kızdır. Emine de Hüseyin'i sever ancak babası, bir asker kaçağı olan Hüseyin'e kızını vermemek için direnir. Hüseyin'e ancak bin altın başlık parası getirdiği takdirde kızını vereceğini söyler. Bunun üzerine Hüseyin, sırf Emine'yle evlenebilmek için önceleri kardeşi Hasan'ın işleyeceği suça ortak olmayı göze alırken Kahraman'ı görmesiyle değişime uğrayarak bu işten vazgeçer. Zira Emine'yi bir hırsızın karısı yapmak istemez.

### **Evrak**

*Kahraman* adlı oyunda bir gece yolu hana düşen Binbaşı Aziz'in çantasında bulunan evrak, içeriği bilinmemesine rağmen hem Aziz hem de Hasan tarafından çok büyük bir önem taşır. Oyundaki sosyal zamanı göz önünde bulundurduğumuzda bu evrak, büyük ihtimal Milli Mücadele'nin yol haritasını belirtir. Hasan'ın da İstanbul Hükümeti ya da İtilaf Devletleri'ne ait bir casus olması kuvvetle muhtemeldir. Zira evrak ele geçirildiği takdirde Mustafa Kemal önderliğinde başlatılan direniş sekteye uğrayacak, halk sindirilmiş olacaktır. Aksi takdirde evrak, bu derece önem taşımayacak, öz kardeşi olan Hüseyin'e bıçak çekmeyi gerektirmeyecektir. Bu bağlamda evrak, oyunda bir ülkenin kaderini etkileyip değiştirecek nitelikte bir nesne olarak istenilen bir kavrama tekâmül eder.

### **Şehitlik Mertebesi**

*Ateş* adlı oyunun başkişisi olan Hüseyin, Kurtuluş Savaşı öncesi çeşitli cephelerde savaşır. Milli Mücadele yıllarında ise artık savaşacak güçte ve yaşta

olmadığından cephe gerisinde karısı ve kızıyla Mehmetçiğe cephaneye taşır. Oyun boyunca Hüseyin, sürekli ihtiyarlığından yakılarak cepheye olamamanın verdiği üzüntüyü dile getirir. Zira o, son bir defa düşman askeri öldürmek ve şehit olmak ister. Zaten iki oğlunu da bu vatana şehit vermiş bir baba olarak bundan gururlanır. Oyunun sonunda Hüseyin, cephanenin yanında yaktığı sigara izmaritini mermilerin üzerine atarak aynı anda hem yirmiden fazla düşman askerini öldürür hem de bir kahraman olarak şehitlik mertebesine ulaşır.

### **Reşit, Nermin ve Nesteren**

*Yayla Kartalı* adlı sahne romanında içinden çıkılması oldukça zor olan bir aşk labirentiyle karşı karşıya kalırız. Zira oyunda bir kısır döngü söz konusudur.

Oyunda ilk sahnelerde Hatice'nin kızı olan Melek, Reşit için istenilen bir kişiyken sonrasında Reşit gezici tiyatro kumpanyasında çalışan Nermin'i görüp ona tutulur ve bu defa da onu arzulamaya başlar. Fakat aynı kumpanyadan Hacivat Hasan için de Nermin, çok istenilen ancak elde edilemeyen bir kadındır. Çünkü Nermin Reşit'e âşıktır ve ondan başkasını gözü görmez.

Oyun boyunca tam olarak ne istediğini bilmeyen, şıpsevdi biri olarak tanıdığımız Reşit hem şöhret sahibi olmanın verdiği kendine güven hem de Nermin'den hevesini almış olması nedeniyle zengin ve kültürlü ancak nişanlı bir kadın olan Nesteren'le ilgilenmeye başlar. Bu noktada Nesteren hem Reşit hem de nişanlısı Turgut tarafından istenilen ve arzu edilen biridir.

Oyunun sonunda ne yazık ki hiç kimse arzuladığı kişiye ulaşamaz. Dolayısıyla “Yuva üstüne yuva, kurulmaz.” düşüncesi bir nevi haklılığını kanıtlar.

### **Leyla**

*İlk Göz Ağrısı*'nda başkişi olan Leyla, yaşına göre oldukça alımlı, güzel, zarif, hassas ve ahlaklı bir kadındır. Dolayısıyla birçok erkeğin aradığı özelliklere hitap eder. Oyunda Leyla hem eski eşi Ahmet hem de yeni eşi Selahattin tarafından tutkuyla arzulanır. Ancak Leyla, Selahattin ile evli olmasına rağmen hâlâ eski eşini sever. Oğlunun hastalığı münasebetiyle Ahmet'in evinde kaldığından sık sık Ahmet'i gören Leyla, oldukça yorgun ve hasta olduğu bir gecede Ahmet odasına gelerek onu etkilemeyi başarır. Yaptığı hatanın farkına varan Leyla, Selahattin'den ayrılarak ailesinin evine yerleşir. Neticede hem Ahmet hem de Selahattin, Leyla'yı elde

edemez. Birbirine düşman bu iki erkek Leyla'ya besledikleri sevgi yüzünden tartışırlar ve ikisi de uçurumdan düşerek can verirler.

### **Mektuplar**

*Mektuplar* adlı oyunda başkişi olan İclal, öğretmen okulunda başarılı bir talebedir ve kardeşinden başka kimsesi olmayan bir kızcağızdır. Kendisi gibi öğretmen mektebinde okuyan kardeşiyle düzenli olarak mektuplaşır. Ancak son zamanlarda kardeşinden mektup alamaması üzerine oldukça sinirli ve hırçın bir kız hâline gelerek çevresindeki insanları kırmaya başlar. Çünkü mektuplar, onun için kardeşiyle iletişimi sağlayan çok önemli bir araçtır. Böyleyken oyunun adı ve vaka örgüsü, dört gözle beklenen “mektuplar” üzerine kuruludur.

#### **4.4.1.4. Yönlendirici (Verici) kişiler veya kavramlar<sup>256</sup>**

##### **Ali Baba**

*Canavar*'da yönlendirici kişi konumunda olan köyün ağası Ali Baba'dır. Zira Ali Baba, oyunda manevi oğlu Ömer'in hayat tarzını uygun bulmadığı için çeşitli nasihatlerde bulunarak bir hata yapmasını engellemeye çalışır.

“Dillerde dolaşiyor o savup sattıkların,  
O yayla alemlerin, avrat oynattıkların.  
Biz seni düşünürüz kendimizden ziyade,  
Harap olmasın deriz bir böyle kişizade.  
Atanın yetmiş yılda kazandığı unvanla  
Malları harcedersen... Arkasını sen anla!”<sup>257</sup>

Ömer ise karşılıksız aşkı nedeniyle böyle bir hayat sürdüğünü belirterek yaptığı yanlışın üstünü örterek haklılığını göstermeye çalışır.

“Göğsüme bir ok değdi, fakat hiç sorma kimden?  
Yanıyorum içimden, sızlıyorum içimden.  
Benzedim vurulunca o ateşten kadına  
Leyla'nın Mecnun'ına, Şirin'in Ferhat'ına  
Geldikçe ben ecele böyle pençe pençeye  
Diyorlar: “Vermiş Ömer kendini eğlenceye!”  
Tanrı şahit ki böyle akılsız, hasta, sersem

<sup>256</sup> Yönlendirici, eser boyunca bir bakıma vakayı idare eden hakem hüviyeti ile karşımıza çıkarak romandaki aksiyonun istikametini tayin eder.

[bkz. Şerif Aktaş. (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay., Ank., s. 136. & Ahmet Özpay. (2004). *Kemal Bilbaşar'ın Romancılığı*. Doktora Tezi, s. 522. ]

<sup>257</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel, *Canavar*, s. 20.

Yaşarken zehriçerdim bugün şarap içmesem...<sup>258</sup>

Bunun üzerine: “Bir kurşunla vurul da bir kadına vurulma!” (s.21) diyen Ali Baba, Ömer’in sevdasının tehlikeli olduğunu ima eder. Ali Baba bu konuda Ömer’i uyarmaya çalışsa da o, pek umursamışa benzemez.

### **Emeti**

*Canavar*’da bir diğer yönlendirici olan Emeti, Ali Baba’nın karısıdır. Oyunda kızı Zeynep’le Ahmet’in bir an önce evlenmeleri için Ali Baba’ya ısrar eder. Ancak Ali Baba, karısının düğün için tarla satma veya sessiz bir düğün yapma önerisini reddeder. Zira evlenmeyi bekleyen kızı Zeynep için güzel bir düğün yapmak onun için önemlidir. Çünkü köyün onun hakkında söylediklerini çok umursadığından varlıklı bir köy ağası olarak itibarının bozulmasını istemez.

### **Yağmur**

*Canavar*’da Ali Baba kızına büyük bir düğün yaparak evlendirmek niyetindedir. Ancak köyün geçirdiği susuzluk ve mahsullerin veriminin düşük olması köyün ağasını fakirleştirir. Bu yüzden düğün için biraz daha beklemek ister:

“Tarlalarım bakıyor işte bol bir yağmura,  
Alacağım mahsulün hepsi feda bu uğra<sup>259</sup>.”

Birbirini çok seven Ahmet ve Zeynep’in evlenmesi, Allah’a kalmış bir iş olarak gözüktür. Zira yağmurun ne zaman yağacağı belli değildir. Üstelik yağmur hem istenilen zamanda yağmayarak Ahmet ve Zeynep’in saadetine engel olur hem de Ömer’in Zeynep’i kaçırdığı gece yağdığından Ahmet’in nişanlısını, Ömer’in adamlarının elinden rahatça kurtaramamasına yol açar. Kısa ifadeyle oyunda insanların kaderini tayin edecek kadar önemli olan ve halk arasında “bereket” diye adlandırılan yağmur, Ahmet ve Zeynep’in felaketine neden olan bir doğa olayı hâline gelir.

### **İstemi Han**

*Akın*’da yönlendirici kişi, Türk elinin hakanı İstemi Han’dır. Güngörmüş ve yaşlı biri olan hakan, on iki yıldır devam eden kuraklık yüzünden töre gereği Gök Tanrı’ya kurban edilecektir. Ancak Doğu, Batı ve Gün başbuğları, taht ve can

<sup>258</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 28.

<sup>259</sup> Çamlıbel, *Akın*, s. 24.

güvenlikleri uğruna hakana ihanet ederek nerdeyse İstemi Han'ın kızı Suna'nın ölmesine sebep olacaklardı. Kurulan komplonun anlaşılması üzerine hakanın gönlüne artık şüphe tohumlarını düşer:

“Düne kadar tehlike yalnız gövdenizdeydi.  
Şimdi de kalbimize korkunun oku değdi.  
Beni asıl titreten bu yılan başlı oktur,  
O bir kere zehrini verdi mi, çare yoktur!  
Bu yılan, sezdirmeden, bağrımıza giriyor,  
Orada doğru, sağlam, ne varsa kemiriyor.  
Bağrımızın bir çöle döndüğü gün, çocuklar,  
Kardeş gürültüleri işitecek ufuklar.  
Bir gün göreceğiz ki bir parça ekmek diye  
Baba evlat satıyor zengin bir şehirliye.  
Bir gün göreceğiz ki yere düşmüş şeref, şan,  
Üstünde bir can için birbiriyle boğuşan!  
Bir gün göreceğiz ki taş kayayı kırıyor,  
Türkeli Türkeline karşı baş kaldırıyor”<sup>260</sup>.

İstemi Han, bu ihanetlerin devamının geleceğini düşünerek Türk'ün Türk'e düşman olmasından endişe duyar. Bu bağlamda ülkenin ve benliğin korunması için yapılacak olan:

“Yalnız bir şey var: Akın!  
Dağlarının başından bulutu eksilmeyen  
Yılın dört mevsiminde susuzluk ne bilmeyen  
Rüzgarlı ülkelere göç etmeli, akmalı”<sup>261</sup>.

Babalarının yerine başbuğ olarak geçen Demir, Bayan ve Bumin; İstemi Han'ın bu direktifi üzerine kırk bin akıncıyla birlikte yeni bir yurt bulmak için yola çıkarlar.

## Töre

*Akın*'da kişilerin ve ülkenin geleceğini belirleyerek yönlendirici etken konumunda olan en önemli unsur töredir. Zira töreye göre on iki yıl boyunca devam eden kuraklık neticesinde hakan, kuru bir ırmakta Gök Tanrı'ya kurban edilir. Yağmur, sel, deprem, fırtına vb. gibi doğa olaylarının meydana gelmesinin, bilimsel bir açıklaması olmakla birlikte kâinatın yaratıcısı Allah'ın hikmetiyle alâkalı bir durumdur. Hâlbuki oyunda kuraklığın ve susuzluğun sebebi ülkenin başındaki

<sup>260</sup> Çamlıbel, *Akın*, s. 54-56.

<sup>261</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 24.

hakana yüklenir ve hakan, saçma bir töre uğruna öldürülür. Nitekim İstemi Han'dan önceki iki hakanın da sonu töre gereği hazin bir şekilde biter. Neyse ki Demir sayesinde İstemi Han, aynı akıbete uğramayarak kurtulur.

### **Başbilgiç ve Başozan**

*Özyurt* adlı oyunda ana yurttan İstemi Han tarafından gönderilen Bilgiç ve Ozan, Demir Han ve Suna'ya her konuda yardımcı olmakla görevlidir. Bu bağlamda onları, oyundaki yönlendirici kişiler olarak tanımlamak mümkündür.

Demir Han, akıncılar ile yerliler arasındaki ilişkileri açıkladığında Ozan'ın bu millete akıncıları nasıl sevdirecekleri, bu toprakları tamamen nasıl ele geçireceklerine dair bir planı vardır:

“Yuvaya ısıdırmak istiyorsak bu eli  
Kar olup savurmalı rüzgar olup esmeli”<sup>262</sup>.

Ozan'ın yerlileri kendilerine benzetmek amacıyla verdiği fikir oldukça yıkıcı olup sanatçı kimliğine yakışmamaktadır. Bilgiç ise konuyu biraz daha açar ve Ozan'la aynı görüşte olmadığını belirten sözler sarf eder:

“Kullanırsak onlara biz zorun zincirini  
Isıtmak mümkün olmaz yuvaya hiçbirini.  
Zorun kurduğu yuva sayılır bence zindan,  
Her gönül uçmak ister bir kafes arkasından.  
Yuvaya ısıdırmak istiyorsak bu eli  
Onlara önce yuva sevgisini vermeli”<sup>263</sup>.

Bilgiç, Ozan'a göre çok daha ılımlı olup yerlilere sevgiyle yaklaşılmasından yanadır. Yerliler ancak sevgi ve hoşgörüyle onları benimseyecek aksi takdirde isyan edip ayaklanacaklardır. Şiddet ve savaş ortamının olmadığı huzurlu ve sakin bir hayat için Bilgiç müzikten de söz eder:

“Bilgiç de var, ozan da... Kaval da var, kobuz da  
Altı aydır onları taşıdık omzumuzda.  
Anayurttan yola boş çıkmadı kervanımız,  
Faydalı neler varsa doludur dört yanımız:  
Toprağı köy yapacak, çadırı ev yapacak  
Ne lazımsa getirdik altı yüz atla ancak”<sup>264</sup>.

Bilgiç'e göre bir yurdu yurt eden faktör, sanattır. Zira bunu bildiklerinden ana yurttan hazırlıklı gelirler. Teşkilatçı bir yapıya sahip olduğunu bildiğimiz

<sup>262</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 36.

<sup>263</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 36.

<sup>264</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 37.

Türklerin bundan sonra yapacakları; yerlileri, kurulacak yeni kasabalara yerleştirerek onları sıcak bir yuvaya kavuşturmak, yerlilere sanat ve medeniyet namına ne varsa öğretmektir.

Son perdede Yalçın'ın, Işık ve Ozan'ın düğün gününde Ozan'ı öldürmeye teşebbüs etmesi neticesinde de Bilgiç adına yakışır bir şekilde yine yönlendirici ve akılcı kimliğini ön plana çıkarır. Demir Han'ın Yalçın'ın öldürülerek cezalandırılması fikrine nazaran Bilgiç yine ılımlıdır:

“Senden gelen bir koku taşıyor her açan gül,  
Görünür Yalçında da senin verdiğin gönül.  
Ozana attığı taş bunu göstermiyor mu?  
Onun ne duyduğunu bundan anlamak zor mu?  
Sever de, kıskanır da... Gönül ferman dinlemez”<sup>265</sup>.

...

Demir Han, sevmemek mi, yoksa sevmek mi iyi,  
Seveni yok edersen kim yaşatır sevgiyi?<sup>266</sup>

...

“Elinle kurduğunu elinle yıkma sakın,  
Yeniden kurulması güç olur...”<sup>267</sup>

Bilgiç, Yalçın'da Demir Han'dan izler olduğunu düşünür hatta Demir Han'ın sonrasında pişman olmasından endişelenir. Her ne kadar ortada ağır bir suç olsa da Yalçın'ın öldürülmesiyle yapılan bunca emek boşa gidecek, yerlilerin akıncılara bakış açısı asla değişmeyeceği gibi belki de akıncılara karşı ayaklanacaklardır. Ancak Yalçın affedilirse yerliler, akıncıların hoşgörülü olduklarını anlayıp onlara sempati duyacaklardır. Bilgiç, bu yüzden Yalçın'a bir şans daha verilmesinden yanadır. Ağır yaralı olan Ozan'ın da Bilgiç'le hemfikir olması üzerine İstemi Han, Yalçın'ı affeder.

### **Binbaşı Aziz**

*Kahraman*'da yönlendirici kişi Binbaşı Aziz'dir. Bir gece, emir eri Süleyman'la birlikte hana yolu düşen Aziz, handakileri Milli Mücadele konusunda bilgilendirerek onları aydınlatır. Hüseyin, Bekir Çavuş, İmam, Muhtar ve Yanaşma Ahmet'in kendisini ilgiyle dinlediğini görünce Kahraman hakkında da onlara bilgi verir. Kahraman'ı adeta bir peygamber gibi tasvir eden Aziz'in anlattıklarıyla

<sup>265</sup>Çamlıbel, *Özyurt*, s. 77.

<sup>266</sup>Çamlıbel, a.g.e., s. 78.

<sup>267</sup>Çamlıbel, a.g.e., s.78.



Hüseyin heyecanlanır ve değişimin ilk halkası kendini gösterir. Bir asker kaçağı olan Hüseyin için bu, büyük bir değişimdir.

### **Kahraman**

*Kahraman* adlı oyunda en önemli yönlendirici, Kahraman'ın kendisi yani Mustafa Kemal'dir. Zira onu görene kadar handakilerin hepsi ülkenin akıbeti konusunda karamsarlık içindeyken onu görmeleriyle hepsi büyük bir değişim geçirerek canlanır. Böylelikle üzerlerindeki kötümserlik elbisesini çıkarıp bir kenara atarak Milli Mücadele'ye hazırlanmaya başlarlar.

Kahraman'ı gördükten sonra değişime en çok uğrayan kişi, Hüseyin'dir. Onu görene kadar bütün dünyası Emine'den ibaretken sonrasında vatan ve millet aşkıyla yanıp tutuşan bir adama dönüşür. Zira Kahraman geçtiği her yere ışık saçarak çevresindekileri etkiler, Milli Mücadele konusunda halka iman ve maneviyat aşılır. Bu noktada Hüseyin'in geçirdiği değişim şairane olmakla birlikte etkileyicidir.

### **Zeynep**

*Ateş*'te yönlendirici kişi olan Zeynep, vatansever ve yaşlı bir köylü olan Hüseyin'in karısıdır. Hüseyin; neşeli ve alaycı bir kişiliğe sahipken Zeynep; aksine ağırbaşlı, bilge, duygulu ve temkinli bir kadındır.

Trabzon'dan Eskişehir-Bilecik yolu üzerinde bulunan bir çiftliğe kadar bir kağıdı üstünde bin bir zahmetle Mehmetçik'e cephaneye taşımışlardır. İlk sahnede Hüseyin, gözü gibi baktıkları cephanenin yanında sigara yakmak istediğinde karısı Zeynep onu uyarır:

“Kağıtların yanına sokulup durma, aman,  
İçinde cephaneye var, üstünde kuru saman.  
Cıgaranı içerken gözünü dört aç, koca,  
Bir kıvılcım sıçarsa cenneteyiz doğruca!”<sup>268</sup>

Zeynep'in uyarmasıyla hatasını fark eden Hüseyin, alaycı bir üslupla şehit olmaktan bahseder. Hâlbuki Zeynep uyarımasaydı dikkatsizlikten samanlar alev alacak, kendileriyle birlikte cephaneye havaya uçacaktı. Nitekim ilerleyen sahnelerde Hüseyin belki de Zeynep'in uyarısını düşman askerlerini öldürmek için kullanarak bu defa bilerek cephanenin yanında sigarasını yakar, izmaritini mermilerin üzerine

<sup>268</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1939). *Ateş*. Ahmet Sait Basımevi, İstanbul, s. 5.

atar. Böylelikle kendisiyle birlikte yirmiye yakın düşman askerini havaya uçurarak hem şehit olur hem de son defa düşmana büyük bir kayıp yaşatır.

### **Hatice**

*Yayla Kartalı*'nda Reşit'in amcasının karısı olan Hatice, akli başında ve güçlü bir kadın olarak oyunda yönlendirici kişidir. Daha oyunun ilk sahnelerinde Reşit'i çiftlik işleri konusunda uyarır, ona yapması gerekenleri anlatarak onu yönlendirir.

Reşit, çeşitli kasabalarda çalıştıktan sonra İstanbul'a giderek ünlü bir türkücü olur. Ancak yeteneğini yaratıcılıkla beslemediğinden zamanla halk üzerindeki etkisini yitirmeye başlar. Nihayetinde Nermin'den de ayrılarak iki yıl aradan sonra çiftliğe geri döner. Hatice; onun iyiye yönelik bir değişim geçirdiğine inanarak çiftliği ona emanet etmek konusunda daha rahat davranır. Ancak Reşit; eskisi gibi değildir. Köylü ve şehirli arasında bir adam olarak çiftlikte yaşamaktan memnuniyetsizlik duyar. Bunun üzerine Hatice, Reşit'i karşısına alarak konuşur. Reşit yaşadığı değişikliğin bu kadar fark edilmesinden çok rahatsız olur. Hatice, bundan rahatsızlık duymaması gerektiğini çünkü kendini bilen bir adamın değişimden korkmayacağını söyler. Reşit, Hatice'nin söyledikleriyle ikna olur. Köy ile kent arasında kaybolmuş bir adam olarak yollara düşer ve bu arada kendini bulmaya karar verir.

### **Nermin**

*Yayla Kartalı*'nda gezici tiyatro kumpanyasında çalışan Nermin, oyundaki yönlendirici kişidir. Zira Nermin, iki yıl gibi kısa bir zamanda Reşit'e hayatında daha önce hiç yaşamadığı günleri yaşatır ancak Reşit'e bir ömür boyu uğraşsa da asla geri kazanamayacağı maneviyatı kaybettirerek onun hayatını değiştirir.

Bir köy delikanlısı olan Reşit, Nermin'e âşık olduğundan onun peşine takılarak çiftliği terk eder ve tiyatro kumpanyasına katılır. Böylece hayatı tamamen değişir. Kumpanyayla birlikte birçok kasaba dolaştıktan sonra Nermin'le beraber İstanbul'a gider ve yine Nermin'in sayesinde "Yayla Kartalı" rumuzlu meşhur bir türkücü olur. Fakat yaşadığı hayatın büyüüne kendini kaptırdığından çevresindeki insanlara ne büyük acılar yaşattığının farkında olmayan Reşit, en sonunda Nermin'i, Nesteren adında zengin bir kadınla aldatır. Bunun üzerine Nermin, Reşit'ten

ayrılarak kendini içkiye verir. Nermin'den ayrıldıktan sonra her şeyini yavaş yavaş kaybeden Reşit, en sonunda köyüne geri döner.

### **İki Davetli**

*Yayla Kartalı*'nda ikiyüzlü olarak nitelendirebileceğimiz kişiler, Nesteren'in evinde Turgut ile konuşan iki davetlidir. Bunlar Turgut'u Nesteren'e karşı kıskırtıyormuş gibi görülebilir ama aslında amaçları Turgut'un göremediği Reşit tehdidine karşı dostlarını uyarmaktır. Sonrasında Nesteren hakkında dedikodu yaptıkları hâlde Nesteren'in yüzüne gülüp Reşit hakkında olumlu yorumlar yapmaları ise ikiyüzlülüktür. Nesteren hakkında konuşsalar bile onu yargılamaz, ahlaksız gibi yakıştırmalar yapmazlar. Bu gibi yargılamaların eksikliği de oyundaki kadınların ahlaksız olarak tasvir edilmemesinde büyük bir etkidir.

### **Saadet Hanım**

*İlk Göz Ağrısı* adlı oyunda Leyla'nın hem teyzesi hem de eski kayınvalidesi olan Saadet Hanım, oyunda yönlendirici kişidir. Leyla ve oğlu Ahmet'in ayrılmasının ardından oğulları Necip'in velayeti için bütün samimiyetiyle Leyla'yı hem velayet davası açılmasına gerek kalmadan uzlaşmaya çağırmak hem de her iki tarafın daha fazla yıpranmasını önlemek için iknaya uğraşır. Nitekim en sonunda Leyla ve Ahmet, bu konuda anlaşarak olay tatlıya bağlanır. Ancak Necip'in bir hafta annesinde bir hafta da babasında kalması üzerine Ahmet ile Leyla'nın karşılaşmaları artar, küllenen aşk yeniden alevlenerek nihayetinde Leyla'nın, eşi Selahattin'i aldatmasına kadar gider. Bunun üzerine Leyla, Selahattin'den de ayrılır. Leyla'yı paylaşamayan bu iki erkek, Leyla'nın Çamlıca'daki ailesinin uçurumun kenarında bulunan köşklerindeki tartışışmaları sırasında uçurumdan yuvarlanarak ölürlür.

### **Muavin Hanım**

*Mektuplar* adlı oyunda yönlendirici kişi, mesleğinin verdiği etkiyle Kız Muallim Mektebinde çalışan Muavin Hanım'dır. Zira o, talebesi İclal'in sırf kötü etkilenmemesi için kardeşinin hastalığını ondan saklayarak bir an önce okulunu bitirmesi konusunda ona yardımcı olmaya çalışır. Bu süre zarfında kardeşinden haber alamamanın verdiği telaşla oldukça zor günler geçiren İclal, en sonunda zorla da olsa işin aslını öğrenir. Ancak Muavin Hanım'ın kendisine açıklama yapmasıyla fevrî

davranışlarından ötürü utanç duyar ve sadece kendisinin iyiliği için mektupları saklayan Muavin Hanım'dan özür diler.

### **Numaralar**

*Numaralar* adlı oyunda birden beşe kadar olan Numaralar, ertesi günkü coğrafya sınavına çalışmak istemeyen Talebe'yi uyararak onu çalışmadığı takdirde alacağı notlar konusunda bilgilendirir ve başarıya giden yolda yönlendirirler.

### **Dersler**

*Dersler* adlı oyunda, yönlendirici kişi konumunda olan Tarih, Coğrafya, Kimya, Fizik, Hendese gibi çeşitli derslerdir. Talebe, bu dersler hakkında gayet olumsuz düşüncelere sahipken Dersler, onu yönlendirerek Talebe'nin dersler hakkında sahip olduğu yanlış kanıları değiştirmesinde etkili olurlar.

#### **4.4.1.5. Alıcı kişiler<sup>269</sup>**

##### **Emine**

*Kahraman*'da Hüseyin'in, Kahraman'ı gördükten sonra büyük bir değişime uğramasından en çok mutluluk duyan şüphesiz Emine'dir. Zira Emine, Hüseyin'i çok sevdiği hâlde babası, asker kaçağı olması nedeniyle kızını Hüseyin'e vermez. Ancak Hüseyin'in kardeşini vatan uğruna öldürecek kadar değişmesi ve Milli Mücadele'ye katılacak olması, Bekir Çavuş'un kalbini yumuşatır. Öyle ki Emine de Hüseyin'le beraber harbe giderek elinden geldiğince cephe gerisinde Mehmetçik'e yardımcı olur.

##### **Melek**

*Yayla Kartalı*'nda Reşit'in, Nermin'in peşine takılarak çiftlikten ayrılmasından en çok zarar gören Melek'tir. Çünkü Nermin'i tanıyana kadar kendisine âşık olan Reşit'i, göz göre göre bir başka kadının kollarına bırakır. Üstelik Reşit'in meşhur olmasından sonra birçok kadın tarafından arzulanacağını bilmek, seven bir genç kız için kolay bir şey değildir. Bu yüzden olacak ki Reşit'in geçirdiği

<sup>269</sup> Alıcı Kişi: “Vakanın neticesinde, her zaman, birinci derecedeki kahraman, asıl kahraman kârlı çıkmaz, endişe duymaz. Tesadüfen de olsa bu netice başkalarının işine yarar, sebep olan arzulan veya endişe duyulan nesneden başkaları da müteessir olur. Asıl kahraman kendisi için olduğu kadar, başkaları için de endişe duyabilir. Vaka zincirine böyle bir alâkayla bağlanan şahısları bu grup dâhilinde ele almak gerekir.”

[ bkz. Şerif Aktaş. (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay., Ankara, s. 136]

değişim Melek'in hoşuna gitmez. Bu yüzden onu alıp İstanbul'a götürme teklifini reddeder. Melek göre Reşit, şehir ile köy arasında kalmış bir adam olup hem kendisine hem de çiftliğe karşı beslediği sevgi eskisi gibi değildir.

### **Hatice**

*Yayla Kartalı* adlı oyunda Reşit'in hem amcasının karısı hem de bir zamanlar sevdiği kız olan Melek'in annesi Hatice, Reşit'in geçirdiği değişimden kârlı çıkan tek kişidir. İki yıl öncesine kadar sazdan sözden başka hiçbir şeyle alâkadar olmayan, geleceği pek umursamayan, gayet neşeli ve hareketli olan Reşit, İstanbul'a gidip hayatı bizzat yakından tanıyıp özellikle acı çekmeyi öğrendikten sonra değişir ve ağır, oturaklı, düşünceli bir adam olur. Koskoca bir çiftliği kadın olduğu hâlde tek başına çekip çeviren Hatice, artık Reşit'e itimat ederek onun bu sorumluluğu taşıyabileceğine inanır. Böylelikle Hatice'nin omuzlarındaki yük bir nebze de olsa hafifleyecek, rahata kavuşacaktır.

### **Necip**

*İlk Göz Ağrısı*'nda Leyla ve Ahmet'in oğlu olan Necip, ilk etapta Leyla'nın Selahattin'den ayrılarak Ahmet'e geri dönebilme ihtimali üzerine şanslı gibi gözükürken oyunun sonunda ne yazık ki bu işten menfi şekilde etkilenir. Zira annesinin Ahmet ve Selahattin arasında bir tercih yapmayarak istemeden de olsa iki erkeği birbirine düşürmesi neticesinde aynı anda hem öz hem de üvey babasını kaybederek tamamen babasız kalır.

#### **4.4.1.6. Yardımcı kişiler<sup>270</sup>**

##### **Kamberli**

*Canavar*'da eşraftan Ömer'in en yakın arkadaşı olan Kamberli, tıpkı Ömer gibi savaşa gitmeyen, gününü gün eden, her türlü serseriliği yapmaktan çekinmeyen, yeri geldiğinde kendi halkına büyüklük taslayan ancak düşman karşısında bir tilki gibi kuyruğunu kıstırarak kaçan bir gençtir. Kimseye faydalı olmadığı gibi Ömer'in Zeynep'i kaçırmasına ve saklamasına yardım ederek gencecik bir kızın hayatını mahvederler.

<sup>270</sup> Yardımcı kişiler, anlatmaya ya da göstermeye dayalı edebî türlerde başkişi, hasım ya da karşı güç, arzulanan kişiler ya da varlıklar ve yönlendirici kişileri destekleyerek olay örgüsünü canlandıran ancak yüklendiği fonksiyon açısından büyük önem arz etmeyen kişilerdir. [ bkz. Şerif Aktaş. (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Birlik Yay., Ankara, s. 136.]

### **Emeti**

*Canavar*'da Ali Baba'nın karısı olan Emeti, bir an önce kızının mürüvvetini görmeyi dileyen, bunun için Ali Baba'ya ısrarda bulunarak onu ikna etmeye çalışan bir kadıncağızdır.

### **Zeynep**

*Kahraman* adlı oyunda Bekir Çavuş'un karısı olan Zeynep, *Canavar*'daki Emeti gibi kızının mutluluğunu isteyen, bir asker kaçağı olduğu için Hüseyin'e kızını vermek istemeyen kocasını ikna etmeye çalışan biridir.

### **Binbaşı Aziz**

*Kahraman* adlı oyunda Kahraman'ın habercisi olarak hana gelen Binbaşı Aziz, Kahraman'ı on yıldır tanıyan bir askerdir. Bu durum yazar tarafından Aziz'i kendisine bir isim verilecek kadar öncelikli bir konuma sokmuştur. "Aziz" ismi şüphesiz onun getirdiği hayırlı haberlerle bağlantılı olarak semboliktir.

### **Muhtar ve İmam**

*Kahraman*'da din adamı ve muhtar tipini sergileyen Muhtar ve İmam, I. Dünya Savaşı'nda kahramanca dövüşen, Kahraman'ı gördükten sonra değişim yaşayan kişiler olarak karşımıza çıkar. Muhtar, ülkenin akıbeti için iyimser olmasına karşın İmam, ülkenin sahipsiz ve ordusuz olması nedeniyle karamsar bir profil çizmektedir.

### **Ahmet**

*Ateş* isimli oyunda Hüseyin ve ailesinin taşıdığı cephaneyi almaya gelen Ahmet, taburdan gönderilen Çorumlu Mehmet oğlu Topçu Ahmet Çavuş'tur. Ahmet; bu savaşın diğer savaşlara benzemediğini, onların şahsi çıkarları uğruna savaşmalarına rağmen Mustafa Kemal ve İsmet Paşa komutasındaki Türk ordusunun canları pahasına bu savaşı kazanacağından emin kahraman bir yiğittir.

### **Turgut**

*Yayla Kartalı*'nda Nesteren'in nişanlısı olan Turgut, davetlilerin de sözünü ettiği gibi pek akıllı olmayan bir genç adamdır. İçmeyi ve kumar oynamayı sever. İlk

olarak kıskanç bir nişanlı, kolay öfkelenen ve kolayca nişan atan bir kişi olarak karşımıza çıkar. İkinci kez sahneye çıktığında ise sarhoştur. Nesteren ile Reşit'in nişanlandığını, nasıl öğrendiğinin hikâyesini anlatırken pek zeki olmadığını da ortaya koyar. Bir karakter olarak pek dikkat çekici bir özelliği olmayıp kişiliksiz erkekleri temsil eder.

### **Feridun Bey**

*İlk Göz Ağrısı*'nda Leyla'nın babası olan Feridun Bey varlıklı, güngörmüş ve iyi niyetli olan bir insandır. Eşi Saadet Hanım'ın aksine belki de kızının hatırı için Selahattin'e iyi davranır, onun için endişelenir. Leyla'nın Selahattin'i aldatması üzerine kızına çok kızdığı hâlde onun yanında olarak doğru kararlar vermesine yardımcı olmaya çalışır.

## **4.4.1.7. Dekoratif unsur durumundaki kişiler**

### **4.4.1.7.1. Kadınlar**

*Akın* adlı oyunda Suna'nın nedimleri olan Yıldız ve Olcay, oyun boyunca Suna'nın yakın arkadaşı olmak dışında başka bir niteliğe sahip değildir. Oyunun sonunda ise Bayan ve Bumin'e eş olarak karşımıza çıkarlar.

*Yayla Kartalı* adlı oyunda hizmetçi konumunda olan Kezban çiftlikte ev işlerine bakan yardımcı kızdır.

Leman ve Melahat, *Yayla Kartalı*'nın ilk sahnelerinde tiyatro kumpanyasında Nermin, Hacivat Hasan ve Refik'le çalışan oyuncu kızlar olup düşmüş kadınları canlandırır. Ancak Nermin'in kumpanyadan ayrılması sonucunda Hacivat Hasan, üzüntüden ölür dolayısıyla da kumpanya dağılır. Bunun üzerine Leman ve Melahat, Beyaz Tavşan Barı'nda konsomatris olarak sarhoşların masalarını süslemeye başlar.

*İlk Göz Ağrısı*'nda hayali biri olan Leman, Ahmet'in Leyla'yı aldattığı kadındır. Genç yaşta öldüğü için oyunda bir görevi yoktur ve sadece zikredilir.

Aynı oyundaki Hizmetçi, Hikmet'in evinde çalışan görevli bir kızdır. Matmazel de Leyla'nın oğlu Necip'e bakmakla yükümlüdür ve oyundaki işlevleri sadece figüranlıktan ibarettir.

#### 4.4.1.7.2. Erkekler

*Canavar* adlı oyundan tanıdığımız, belirli bir işleve sahip olmayan sadece figüran olarak yer alan Yanaşma Ahmet, handa çalışan bir hizmetli; Süleyman ise Binbaşı Aziz'in emir eridir.

*Akın* adlı oyunda Bayan ve Bumin; vatan için hareket eden, "doğru" olan davranış biçimi ne ise ona göre davranan kişilerdir. Özgür ya da kişisel diye nitelendirebileceğimiz herhangi bir özelliğe sahip değildirler. Başbuğların oğulları birbirleriyle karşılaştırıldığında Demir, bu kişilere göre daha ataktır.

Yine *Akın*'dan tanıdığımız Gün, Doğu ve Batı Başbuğlarının motifleri oldukça basit olup kişisel çıkarları için hem ülkelerine hem de İstemi Han'a ihanet edecek kişiliktedirler.

*Ateş*'te figüratif bir kişi olan Memiş, aslında binlerce Mehmetçikten biri olup sembolik bir kişi konumundadır.

*Yayla Kartalı*'ndaki Memiş; Reşit gibi müziğe düşkün, samimi bir köylüdür ve çiftliğin hem emektarı hem de çobanıdır.

Kâtip ve Hademe, kasabadaki otelin hesap ve getir-götür işlerinden sorumlu kişilerdir.

Perdecı, Garson ve Yanaşma, oyunda oldukça ehemmiyetsiz görevde bulunan figüranlardır

*İlk Göz Ağrısı* adlı oyunda Hikmet'in kocası olan Şekip, Ahmet'in tersine karısına düşkün bir erkektir.

#### 4.4.1.7.3. Mektep temsillerindeki kişiler

*Yangın* adlı oyunda Melek Hanım'ın komşuları olan üç dul kadın, insanları dış görünüşlerine göre değerlendiren kişilerdir.

*Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda Leyla Hanım'ı ziyarete ilk gelen kişi olan Musaffa Hanım, her ne kadar içindeki heyecanı paylaşmaya çalışsa da bir sanatçı için uğraştırıcı bir insan konumundadır.

Kaya ise Leyla Hanım'ın sevdiği bir arkadaşı olmasına rağmen o da sanatçıyı zor durumda bırakan biri olarak tasvir edilir.



## 4.4.2. Tipleri Bakımından Kişiler

### 4.4.2.1. Kadın tipleri

#### 4.4.2.1.1. Köylü anası ve kadını tipi

*Canavar* adlı oyunda Emeti, Zeynep'in annesidir. Emeti, yüklendiği fonksiyon bakımından çok fazla öne çıkmayan bir tip olarak kızının mutluluğunu dileyen, onun isteklerini anlamaya ve yerine getirmeye çalışan bir kadıncağızdır. Salt bu uğurda kızının bir an önce Ahmet'le evlenmesi için sık sık Ali Baba'ya bu konudaki isteğini bildirmektedir. Zira Emeti, kızının nişanlısı olan Ahmet'i çok sevmekte ve ondan gurur duymaktadır.

*Kahraman* adlı oyununda Fatma, Emine'nin annesi olup sırf kızı için bir asker kaçağı olan Hüseyin'e ılımlı bir gözle bakan, bu konuda kocasını ikna etmeye çalışan bir anne rolündedir. Oyuna genel olarak baktığımızda vakanın tezahürü içerisinde mühim bir işleve sahip olmadığını söylemek mümkündür.

*Ateş* adlı oyunda tipik bir Anadolu kadını olan Zeynep, eşi Hüseyin gibi vatani için birçok özveride bulunmuş; vatansever, mücadeleci ve güçlü bir kadındır. Oyundaki şu tiradlar bize Zeynep hakkında az da olsa bilgi verir niteliktedir.

“Daha başımda iken gelinlik tel, duvağım,  
Gönüllü gittiğini unuttum mu savaşa?  
Yazılmış asker eşi olmak ezelden başa,  
Nasıl benden gülerек ayrılmıştın o günü,  
Dün gibi hatırlarım gülerек döndüğünü.”<sup>271</sup>

Burada aynı zamanda asker eşi olmanın zorluklarına değinen Zeynep, henüz yeni evliyken kocası askere gitmiştir. Elbette Zeynep'in bunu güler yüzle karşılması zordur ancak oyunun içinde bulunduğu ideolojiye göre ondan beklenen budur. Türk insanı ülkesini seve seve savunur, gerekirse seve seve de canını verir. Bu düşünceye sahip olunmasına rağmen arkada bırakılanların hislerine değinerek Çamlıbel'in, duyarlılık gösterdiğini söyleyebiliriz.

Hemen ardındaki dizelerde Zeynep, hem kendisi hem de eşi Hüseyin hakkında şu bilgileri verir:

“Ya ne deyim oğlumuz İbrahim'le Ahmed'e?  
Biri Kafkas'ta gitti, biri Çanakkale'de.  
Duyar duymaz onların şehitlik haberini,  
Köylü, çifte pınara döndürdü gözlerini.  
Ben kanlı yaş dökerken sen yine renk vermedin.

<sup>271</sup> Çamlıbel, *Ateş*, s. 8.

Nasıl olsa cennette buluşuruz biz, dedin.

Sen böyle bir adamsın!”<sup>272</sup>

Cumhuriyet Dönemi için Zeynep, Anadolu'nun herhangi bir yerinde rastlanabilecek bir annedir. Zira I. Dünya Savaşı sırasında binlerce kadın hem kocasını hem de oğullarını vatan uğruna toprağa vermiştir. Nitekim aynı durumu Zeynep de yaşamıştır.

*Yayla Kartalı* adlı oyunda daha ilk sahnede karşılaştığımız Hatice, hem Reşit'in amcasının eşi hem de Melek'in annesidir. Hatice Hanım, kocasının ve kayınbiraderinin ölümünden sonra çiftliği üzerine almak zorunda kalmıştır. Kendisinin de belirttiği gibi iki erkeğin güç bela işlettiği çiftliği kendisi tek başına yönettiğinden Reşit'i sorumsuz olarak nitelendirmektedir. Bir erkeğin vazifesi olan çiftliği idare etmesi ve bu ağır sorumlulukla hareket etmesi nedeniyle Hatice'nin güçlü bir kişiliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

#### 4.4.2.1.2. Varlıklı ve koruyucu kadın tipi

*İlk Göz Ağrısı* adlı oyunda Leyla'nın annesi Süreyya Hanım ile Ahmet'in annesi Saadet Hanım'ı, bu sınıflandırmada değerlendirmek mümkündür.

Leyla'nın hem teyzesi hem de kayınvalidesi olan Saadet Hanım, yapıcı bir rol üstlenip Leyla ile Ahmet'in tekrardan bir araya gelmesi için uğraşan varlıklı ve dul bir kadındır.

Süreyya Hanım ise Ahmet'i hala çok seven Leyla'nın mutluluğu yakalayabilmesi adına eski kocasına dönmesi gerektiğini düşünmektedir. Her ne kadar kızının Ahmet'le olan bir anlık münasebetine çok kızmış olsa da tavır ve sözlerinden, bu ilişkiye onay verdiğini ve sevindiğini anlarız.

#### 4.4.2.1.3. Varlıklı ve kültürlü anne tipi

*İlk Göz Ağrısı*'nda Leyla ve Hikmet; olgun, varlıklı ve eğitimli iki genç kadındır. Leyla'nın Necip, Hikmet'in ise Bülent adında birer oğulları olan bu kadınlar, annelik bakımından birbirine tamamen zıttır. Leyla ile ilgili daha detaylı bilgilere “İdealize Bir Kadın ve Fedakâr Bir Anne Tipi” başlığı altında yer verileceği için burada sadece Hikmet'ten söz etmek yerinde olacaktır.

<sup>272</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 8.

Leyla her ne kadar takıntı derecesinde oğlunun üstüne titreyen bir anne ise Hikmet de Leyla'nın tam tersi bir annedir. Bu durum bir bakıma Hikmet'in, Leyla'yla bir tezatlık oluşturarak onun özelliklerini vurgulamaya çalıştığını gösterir.

Elbette her anne gibi Hikmet de oğlunu çok sevmekte, onun iyiliğini herkesten çok düşünmektedir. Ancak Hikmet, Leyla ile karşılaştırıldığında çocuğunu daha serbest bırakan, olaylara dışarıdan bakan bir anne figürü sergilemektedir. Zira Hikmet, yeri geldiğinde oğlunu oynaması için bahçede yalnız başına bırakmakta, Leyla'nın oğlu Necip'in kendi oğluyla kavga ettiğinde Leyla'nın aksine gayet umursamaz davranması, buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca bir anne için en büyük felaket evlat acısını yaşamasına rağmen Leyla'yı ziyaret edip onunla normal bir ruh halinde konuşması oldukça ilginçtir.

#### **4.4.2.1.4. İdealize bir kadın ve fedakâr anne tipi**

*İlk Göz Ağrısı* adlı oyunun başkışisi olan Leyla; iki kere evlenmiş, ilk evliliği Ahmet'in kendisini aldatması ile başarısız bir şekilde sonlanmış. Bu evlilikten kendisine sekiz yaşındaki oğlu Necip miras kalmıştır ve yaşadıklarından sonra Leyla kendisini tamamıyla oğluna adamıştır. Selahattin adlı bir askerle yeniden evlenmiştir fakat Necip'e olan düşkünlüğü bu evliliğin aşktan çok Necip'e karşı duyduğu sorumluluktan dolayı gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Daha sonra Ahmet'in tekrar kafasını karıştırması bu durumu desteklemektedir.

Leyla'nın kişiliğini tahlil ederken dönemin koşullarını ve o dönemdeki kadınlarının toplumsal konumu göz önünde bulundurulmalıdır. Zira Leyla o dönemin mükemmel kadın figürünü temsil eden güzel, saf, fedakâr, anaç ve kibar bir kişidir. Leyla oyunun başladığı andan itibaren hem oyuncular genelinde hem de oyunun gidişatında övülmüş ve kişilik özellikleri takdir edilmiştir. Leyla arzulanan bir kadındır fakat asla hafifmeşrep değil ahlaklı ve ailesine bağlıdır. Davranışları ve kişilik özelliklerinin yanı sıra fiziksel açıdan da alımlı ve güzel bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Buna rağmen güzel kişiliğine karşılık mükemmel bir kader yaşamamaktadır bu da seyircinin Leyla'ya olan sempatisini arttırarak kişi ile empatiyi güçlendirir.

Leyla, kibar ve hassas olmasına rağmen güçlü bir kişiliğe sahiptir. Ahmet onu aldattığı zaman kendisine acı verse de onu terk etme iradesini göstermiştir. Genel anlamda Ahmet'e çok âşık olduğu için zaafı vardır. Ancak Selahattin'e karşı da ondan aşağıymış gibi davranmaz. Çocuklu bir dul olarak evlendiği adamın

otoritesini mutlak olarak kabul etmez ve dönemin kadınlarından farklı bir şekilde oğlunun yetiştirilmesini üstüne alır. İlk perdede Necip'in Bülent ile kavgası aileler arasında tartışıldığında Selahattin'in Necip'e kendi hakkını savunması gerektiğini öğrettiği ortaya çıkar. Leyla buna sinirlenir ve Selahattin'e kendisinin oğluna öğretmek istemediği şeyleri aşılamamasını söyler. Kendi çocuğunu yetiştirmek, çocuğun annesi olarak onun meselesidir. Selahattin Leyla'nın kocasıdır fakat oğlunun babası konumunda değildir. Leyla erkeklerin himayesi altına giren tipik bir kadın değildir. Selahattin ile Leyla bu konuda tartışırken Şekip Selahattin'i götürmeyi teklif eder fakat bunun için bile Leyla'dan nezaket gereği izin alması gerekir çünkü Leyla arkası dönülerek gidilecek bir kadın değildir.

Leyla ne kadar kararlı bir kişi olarak gösterilse bile duygusal karmaşalar ve psikolojik sorunlar da yaşamaktadır. Bu durum, oyun genelinde başarılı bir şekilde gösterilmiş fakat Leyla Ahmet ile olan bozuk ilişkilerindeki net düşüncelerini o kadar hızlı bir şekilde kaybetmiştir ki bu durum izleyici açısından bakıldığında Leyla'nın üzerine kurulması istenen kararlı ve yolunda kadın düşüncesini zedelemektedir.

Altıncı mecliste hizmetçi girerek Necip'in Bülent ile kavga ettiğini haber verir. Selahattin bunu şevkle karşılarken Leyla çocukların incinmesinden endişelidir. Buradan Selahattin'in askeri tavrı ortaya çıkmaktadır.

Leyla oyununun ikinci perdesinde oğlu Necip'in hastalandığı zaman Ahmet ile olan konuşmasında Ahmet ona içindeki duyguları döktüğünde Leyla daha önceki net ve kararlı duruşunu yitirmiş, Ahmet'in onu hiç unutamadığını, onu aldatırken bir hataya düştüğünü söylediğinde yumuşamış bir görüntü çizmektedir. Fakat oyunun sonuna kadar bu yumuşamış havasına rağmen Leyla hiçbir şekilde Ahmet'e dönmez.

Leyla'nın Selahattin'le olan ilişkisinde sevgi ve aşktan ziyade Leyla'nın ona duyduğu büyük bir saygı vardır. Oyunun sonlarında Selahattin'in bir daha karşısına çıkmayacağını söylediğinde Leyla hem büyük bir üzüntü hem de büyük bir minnet duygusu içerisine girmiştir. Leyla, Selahattin'le olan ilişkisinde memnundur fakat onu aldattığı için hem büyük bir utanç duymakta hem de Ahmet hala aklını kurcaladığı için Selahattin'le ilişkisini kesmek istemektedir.

#### 4.4.2.1.5. Varlıklı ve züppe kadın tipi

*Yayla Kartalı*'nda Nesteren; zengin bir ailede büyümüş, aristokrat zihniyette bir kadındır. Daima kibar, görgülü ve kararlıdır. Evindeki misafirlere doğru şekilde davranılmasının onun için önemli olduğunu daha Reşit ile tanışma sahnesinden

anlarız. Her zaman kibar olduğu için de Reşit, ona kabalık ettiğinde buna kesinlikle tahammül etmez ve derhal Reşit ile ilişkisini sonlandırır.

Nesteren'de gördüğümüz bir başka özellik ise pek çok farklı erkekle evlenmiş veya nişanlanmış olmaktan çekinmemesi, herhangi bir utanç duymamasıdır. Buna Rağmen oyunda hiçbir şey Nesteren'in ahlaksız bir kadın olduğunu seyirciye/okuyucuya düşündürmez. Aksine Nesteren Reşit'ten ayrılmadan önce kendine güvenen bir şekilde "Benim parmağım yüzüksüz kalmaz." sözlerini sarf eder<sup>273</sup>. Reşit, eski kafalı bir mantıkla onu bir yılan olarak nitelendirir ve Nesteren'in sözlerinden rahatsız olur. Oysa Nesteren özgür ruhlu bir kadındır: "Beni fazla sıkın halkayı atarım. Parmağım yüzük değiştirmeye alışık.<sup>274</sup>" diyerek ne derecede rahat ve umursamaz bir kadın olduğunu gözler önüne sermektedir. Günümüzde bile Anadolu'da birçok kez evlenip boşanan ya da nişanlısından ayrılan kadınlara kötü gözle bakılırken o dönem İstanbul yaşantısında bu çok normal bir davranış gibi gösterilmektedir.

#### 4.4.2.1.6. Sanatçı, zeki ve gururlu kadın tipi

*Yayla Kartalı*'nda dikkat çeken bir diğer kadın figürü ise Nermin, dönemin arketip hafifmeşrep-Alafranga kadınlarının aksine erkekleri baştan çıkarıp yolundan döndürmeye çalışan düşük bir kadın şeklinde tanıtılmamıştır. Kumpanyadan ayrılarak aşkına karşılık vermediği Hasan'ı felakete uğratmış olsa da bunu Hasan'ı mahvetmek için değil kendini korumak için yapmıştır. Reşit'i ise kullanmamış fakat bir fırsat olarak görmüştür. Neticede kendini Nermin'e bu kadar istekle sunan kişi, Reşit olmuştur.

Nermin hem Reşit'i seven hem de onu iyi tanıyacak ve tahlil edecek zekada bir kadındır. Reşit'in sadece kişiliğini değil, kariyerini de analiz etmiştir. Böylece Reşit'in bütün manevralarını "*Yayla Kartalı*"nda harcadığını ve ondan sonra bir özelliği kalmayacağını Nermin kolaylıkla anlamıştır. Reşit'i iyi tahlil ettiği için de Nesteren gelip Reşit'ten ayrılması için ona para teklif edince reddetmez ve Reşit'i terk eder.

Nesteren ile Nermin'in karşılaşmasına seyirci / okuyucu bizzat tanık olmasa da bu konuşma, oyun açısından çok önemli bir noktadır. Oyundaki bütün kadın karakterler güçlü kişilikli, akıllı ve ne istediğini bilen kadınlardır. Böylesine bilinçli

<sup>273</sup>Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 106.

<sup>274</sup>Çamlıbel, a.g.e., s. 106.

iki kadının zıt pozisyonlarda karşılaşması ilginçtir. Nermin, her ne kadar Nesteren'in teklifine kırılrsa da suçu Nesteren'de değil Reşit'te bulur. Kendini Nesteren'e; gerçek bir adam, bir birey ve kendini adanmış bir aşık gibi değil bir eşya gibi sunmuştur. Bu yüzden de Nermin'e göre Nesteren, Reşit'i satın alma kuvvetini kendinde bulmuştur. Nermin bu yüzden Nesteren'e karşı kin duymaz, onun yaptığını insani olarak değerlendirir. Nesteren, Reşit onu terk edeceği takdirde Nermin'in sokakta kalacağını az çok tahmin etmektedir. Bu, bize Nesteren'in de Reşit'i bir dereceye kadar tahlil ettiğini gösterir. Nesteren'in para teklifi bir anlamda Reşit'in vermesi gereken nafakayı karşılamaya yöneliktir. Nermin de zaten başına gelecek bir olay için para kabul etmeyi ahlakdışı bulmaz.

#### **4.4.2.2. Genç kız tipleri**

##### **4.4.2.2.1. Arzu edilen köylü kızı tipi**

*Canavar* adlı oyunda Zeynep, nişanlısı Ahmet'i çok seven, tek arzusu onunla evlenmek olan bir genç kızdır.

Köyün öğretmeni olan Ahmet ile Zeynep'in hem sütkardeşi hem de eşraftan biri olan Ömer, Zeynep'i delicesine seven iki gençtir. Ancak Zeynep, Ahmet'i sevmekte hatta onunla yakında evlenmek üzeredir. Ancak Ömer bunu bir türlü kabullenemez ve nitekim oyunun sonunda Zeynep'i dağa kaldırır. Bunun üzerine Zeynep'i aramaya koyulan Ahmet, nihayetinde onu bulur. Fakat Ömer ve adamları peşindedir ve yakalanmaları an meselesidir. Zeynep'in ırzını korumak adına onu bıçaklayarak öldürür. Böylece sevdiği kızın namusu uğruna elini kana bulayan Ahmet ile sevdiğini başkasına yar etmemek için dağa kaldırıp manevi ailesine çok büyük bir zarar veren Ömer, çok istedikleri ve arzuladıkları saf, temiz bir köylü kızı olan Zeynep'in ölümünden sorumlu olarak yaşamaya mahkûm olurlar.

##### **4.4.2.2.2. Sıradan köylü kızı tipi**

*Kahraman* adlı oyunda karşımıza çıkan Emine, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'na ait genç bir köylü kızı arketipidir. Genel olarak bakıldığında Faruk Nafiz'in diğer oyunlarındaki genç kızlardan farklı bir yönü yoktur.

Emine, bir asker kaçağı olan Hüseyin'e sevdalıdır ve annesi Fatma ve babası Bekir Çavuş ile birlikte Hasan-Hüseyin kardeşlere ait bir handa yaşamaktadır. Emine'nin babası Bekir Çavuş, hem bir asker kaçağına kızını vermeyeceğini

söylemekte hem de Hüseyin'den bin altın başlık parası getirdiği anda kızını ona verebileceğini dile getirmektedir. Zira bu şartlarda kavuşmaları imkansız gibi görünen bu genç sevdalılar, Hüseyin'in Kahraman'ı görmesi üzerine değişmesiyle bir umut ışığı yakalamış olurlar.

Hüseyin'in değişimine en çok sevinen kişi olarak Emine, her ne kadar genç yaşta dul kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalsa da bu yeni sadık sevgilisini yalnız bırakmak istemez ve Hüseyin'i takip eder. Eserin sonunda Emine'nin sevgilisini takibi Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* oyununda Zekiye'nin İslam Bey'i takibini andırır<sup>275</sup>.

#### 4.4.2.2.3. Mücadeleci köylü kızı tipi

*Ateş*'te annesi Zeynep gibi Ayşe de bilge, gözü pek ve vatansever bir Türk kızıdır. Genç kız olmasına rağmen annesi, babası ve şehit düşmüş ağabeyleri gibi, canını ve ırzını tehlikeye atarak Milli Mücadele'ye destek veren binlerce genç kızdan biridir.

#### 4.4.2.2.4. Bilinçli köylü kızı tipi

Yayla Kartalı'nda çiftliğin ortaklarından Hatice'nin kızı, Reşit'in ise amcasının kızı olan Melek; Reşit'e hayranlık duyan, türküyü seven genç bir kızıdır. Ancak oyunun sonunda Reşit'i tahlil etmesinden onun da insandan anlayan akıllı bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Reşit'e çiftliğin emanet edilmeyeceğini anladığında annesinden çiftlik sorumluluğunu üstlenmeye hazır olduğunu beyan ederek hiçbir şeyden anlamayan, hayatı tanımayan basit bir köylü kızı olmadığını seyirciye/okuyucuya hissettirmiştir.

#### 4.4.2.2.5. Cesur ve korkusuz prenses tipi

Akın'dan tanıdığımız, anayurdu temsil eden ve oyundaki baş kadın kişi olarak varlığı, bir ilaheninkine denk olan Suna; aslında tipik bir cesur-prensistir. On iki yıl süren kuraklığın ardından üç başbuğun hazırladıkları tuzak nedeniyle babası İstemi Han'ın yerine vatani ve milletin selameti uğruna hiç düşünmeden canını vermeye hazır güzeller güzeli ve yurtsever bir genç kızıdır. Ülkenin başlıca yiğitlerinin ona aşık olması Suna'nın hem bu özelliklerine hem de yurt sevgisine

<sup>275</sup>İnci Enginün. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları, İstanbul.

bağlıdır, diyebiliriz. Zira Demir, Suna'ya hediyesini sunarken şu sözleri sarf ederek bu metaforu ele verir:

“Sen anayurt gibisin, sevmek hakkın senin,  
Gökte yıldızlar kadar çok olmalı sevenin.  
Bana yurt sevgisini güzelliğin duyurdu...  
Bir avuç toprak nasıl hatırlatırsa yurdu,  
Senden uzak geçse de benim yıllarca ömrüm  
Bir gülün yaprağında bile seni görürüm!”<sup>276</sup>

Bu bağlamda bu dizeler, oyuna özgü olarak Suna'nın yurt olduğu metaforunu güçlendirerek Demir'in Suna'ya karşı olan sevgisinin yurt sevgisiyle birebir bağlantılı olduğunu açıkça belirtilmiştir. Aksi takdirde erkek egemenliğinin hakim olduğu Ortadoğu Türk kültüründe, han kızı da olsa bu kadar sevilmesi garip kaçabilirdi.

#### 4.4.2.2.6. İdealist genç kız tipi

*Özyurt* adlı oyunda Demir Han ve Suna'nın kızı olan Işık, genç yaşına rağmen derinliği olan bilge bir prenestir. Nitekim oyunun başında yer alan levhalardan sonraki ilk sahnede Suna'nın oğlu Akın ve kızı Işık'la olan konuşması, Işık'ın kişiliği hakkında bizlere ipucu vermektedir.

“Avutur belki diye derdini anayurdun  
Beni sen bir gün akın yollarında doğurdun.  
Göğe açtım gözümü kardeşimle bir günde,  
Çiçekli bir yamaçta, beyaz bir tay üstünde.  
Ayaklarım tatmadan toprakta gezinmeyi  
Öğrendim akıncılar gibi at binmeyi.  
...  
Bunların hepsi güzel... Şu var ki, atlı, yaya,  
Sonu her yolculuğun erişir bir Buda'ya.”<sup>277</sup>

Bu dizelerde Işık hakkında ilk olarak yirmi yıllık akın yolculuğu sırasında doğduğunu öğreniriz. Işık, her şeyden önce ata binmeyi öğrenmiş doğuştan bir akıncıdır ve anayurdunu hiç görmemiştir. Dahası burada Asya'nın büyük bir kısmını gezdiklerine dair bir ipucu ediniriz ki bu da Işık'ın Buda'dan bahsetmesinden kaynaklanır. Tarihi kayıtlara göre Uygur'lar Budizm geçmiş ve Buda'nın öğretileri doğrultusunda yaşamışlardır. Buda'nın öğretilerine göre her insan hayatı boyunca

<sup>276</sup>Çamlıbel, *Özyurt*, s. 17.

<sup>277</sup>Çamlıbel, a.g.e., s. 16.



aydınlanmaya, nirvanaya ulaşmak için çalışmalıdır. Nirvanaya ulaşana dek her insan yeniden doğacaktır. Buda'nın Sanskritçede kelime anlamı ise “uyanmak, idrak etmek, bilinçlenmek” anlamına gelmektedir. Yani bizim kültürümüzdeki ermişlik düşüncesine benzerdir. Işık da ismine yakışacak şekilde ermek, sonuca ulaşmak ve uyanmak düşüncesini temsil etmektedir. O; artık tamamlanmışlık, bütünlük hissini aramaktadır. Bu hem çok bilge hem de çok insani bir duygudur. Zira Işık'ın yaşında bir gencin -özellikle de belirgin bir evi, yurdu yoksa- kimliğini ve bütünlük araması doğal bir durumdur.

Oyunda Işık hem Ozan hem de Yalçın tarafından beğenilen ve istenilen bir genç kızdır. Zira oyunun sonunda aşkına karşılık bulamayan Yalçın, Işık'la evlenecek olan Ozan'ı düğün günü öldürmeye teşebbüs etmiştir. Bu bağlamda Işık, bilge ve idealist biri olmakla beraber aynı zamanda arzu duyulan bir genç kız tipini de bünyesinde barındırmaktadır.

#### **4.4.2.2.7. Benlik kargaşası yaşayan genç kız tipi**

*Akın* ve *Özyurt*'tan tanıdığımız Demir ile Suna'nın akın sırasında evlatlık aldıkları iki yerli gençten biri olan Söğüt hem içinde doğup büyüdüğü hem de sonradan tanıdığı birbirine yabancı iki kültür arasında kalmıştır. Bir bakıma benliğini kaybetmek istememesine rağmen diğer taraftan kendi milletini azımsamaktadır.

#### **4.4.2.3. Erkek tipleri**

##### **4.4.2.3.1. Vatansever erkek tipi**

*Canavar*'daki en güçlü kişi diye nitelendirebileceğimiz Ahmet; hükümete ve eşrafa dış bileyen, eski bir asker ve öğretmendir. Küçük yaşata babasını kaybetmiş ve annesiyle birlikte mütevazı bir hayat sürmektedir. Ahmet, Zeynep'i çok sevdiğinden oyun boyunca fazlasıyla kıskanç tavırlarıyla dikkat çeker.

Ahmet hakkında bilgileri, oyundaki diğer kişilerden öğrenmek mümkündür. Örneğin Ali Baba'nın karısı Emeti, Ahmet'i şöyle tanıtır:

“Kim derdi ki o cılız vücudundan Ahmed'in  
Bir kahraman çıkacak böyle ser, böyle çetin?  
Şehirde tahsileyken askerliğe aldılar,  
Cephelerin birinden öbürüne saldılar.  
Nihayet sağ dönünce dağıldı köyün yası,  
İhtiyat zabitinden çıktığı bir köy hocası.  
Amma yemeni, potur ne yaraştı aslana!

Asker elbisesini fırlatarak bir yana  
 Cepkenine sarıldı, hem nasıl özleyerek...  
 Böyle yiğit göğüste böyle yiğit kalp gerek.”<sup>278</sup>

Ahmet, her ne kadar İstanbul Hükümeti’ne karşı olsa da vatanı için yıllarca çeşitli cephelerde kahramanca savaşmış bir askerdir. Ancak Zeynep’in ölümü onu bir katil ve bir kanun kaçağı yapmıştır. Yaptığı şey bir lanet gibi ona yapışır ve ölümü dilemeye başlar. Ali Baba’dan birçok kez kendisini cezalandırılmasını ve öldürmesini ister. Bir nevi başkalarını da kendi gibi katil etmeye çalışır. Ancak başarılı olamaz. Bunun üzerine bir “canavar” a dönüştüğünü söyleyerek dağa çıkmaya ve eşkıya olmaya karar verir. Belki de Ahmet Kuvay-ı Milliye’ye ilk katılanlardandır.

Böylece “Canavar” adı açıklık kazanır: Canavar hem hükümet hem de bir katil olan Ahmet’tir. Susuzluk sonucu köyde oluşan fakirlik nedeniyle genç çiftin evlenememesi durumu, istediğini yapabileceğine inanan Eşrafoğlu Ömer’in aşkı ile birleşince Zeynep’in ölümüyle sonuçlanır. Belki de Zeynep’in ölümünün suçlusuz; eşrafa izin veren, köylüye zor zamanlarında yardım etmeyen ve kaçırılan bir kızın bulunması için Ali Baba’nın yardımına koşmayan hükümettir. Bu açıdan incelendiğinde “Canavar” hükümettir. Aynı zamanda benzer şekillerde itibarını fazla önemseyen için çocuklarını bir türlü evlendirmeyen Ali Baba, öz disiplinden yoksun olan Ömer ve namusu aşktan üstün tutan Ahmet, bu cinayet için suçlanabilir. Bir şekilde hepsi sevgiyi hiçe sayıp yozlaşmışlar ve yanlış kararlar vererek birer “Canavar” a dönüşmüşlerdir.

#### 4.4.2.3.2. Hovarda tipi

*Canavar*’da kişiler arasında ilginç bir yere sahip olan ve hasım gücü temsil eden Ömer, o hayatın normlarına uymamaktadır. Ali Baba’nın bir bakıma manevi oğlu olsa da Ömer, Ahmet ile kıyas edilecek halde değildir. Ali Baba da Ömer hakkında duyduklarını anlatır:

“Babasının geçende konunca mirasına  
 Kendini vermiş artık keyfinin havasına,  
 Malını dağıtıyor, mülkünü satıyormuş,  
 Yaz gelmeden yaylada kadın oynatıyormuş...  
 İnsan, kalbi olur da, nasıl bu hale yanmaz?  
 Zengin amma bu kadar güneşe kar dayanmaz.”<sup>279</sup>

<sup>278</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 10.

Dolayısıyla Ömer; eğlenceyi, kızları ve para harcamayı sevmekte, tasasız bir hayat sürmektedir. Savurganca harcadığı para ona babasından kalmıştır yani hakkıdır. Tembel ve sorumsuz olmak, Ömer'in bir kişilik hatasıdır ancak bunun dışında bir suç işlememiş, Zeynep'i kaçırana kadar hatalı bir davranışta bulunmamıştır. Zeynep'i sevdiğini söylemesi, Zeynep'e "Kaç benimle." demesi üzerine hem Ahmet hem de Ali Baba çok hiddetlenmiştir. Fakat işin aslına bakacak olursak Ömer sadece hislerini açıklamış ve yanlış bir şey yapmamıştır. Oyundaki bütün kişiler hiçbir zaman onun sevgisine inanmamışlardır. Bu yüzden Ömer, Zeynep'i bir ümitsizlik anında belki de Zeynep'i ne kadar sevdiğini herkese kanıtlamak için kaçırmıştır.

*Kahraman* adlı oyunda vatansever erkek tipini açık bir şekilde yansıtan Bekir Çavuş, ne olursa olsun vatanına bağlı ve kızını, bir asker kaçağına vermek istemeyen bir görev adamıdır. Kahraman'ı gördükten sonra o da diğerleri gibi ruhen bir değişiklik yaşamış ve eski asker olmasına rağmen içine bir korku düşmüştür.

#### 4.4.2.3.3. Ağa tipi

Köyün ağası olan Ali Baba, işini fazlasıyla ciddiye alan biridir. Evlenmeyi bekleyen kızı Zeynep için zengin bir düğün yapmak, onun için önemlidir zira köyün onun hakkında söylediklerini çok umursamaktadır. Karısının düğün için tarla satma veya sessiz bir düğün yapma önerisini reddeder çünkü varlıklı bir köy ağası olarak itibarının bozulmasını istemez. Ali Baba, her ne kadar kızı Zeynep'i çok sevse de kızı öldüğünde ırzının temizlendiği düşüncesiyle kendini avutur ve oyun boyunca yaptığı gibi yine Ahmet'i haklı bularak onun yanında yer alır.

#### 4.4.2.3.4. Yüceltilmiş tip

Hem *Akın*'da hem de *Özyurt'ta* İstemi Han, bir baba-önder arketipidir ve kendisinin Türk milletinin önderi olarak Atatürk ile benzeştiği görülmektedir. İstemi Han da tıpkı Atatürk gibi ülkesinin geleceğini, gençlerin eline vererek: "Gençler, onu yaşatmak sizin elinizdedir..."<sup>280</sup> sözleriyle Atatürk'ün "Cumhuriyeti biz kurduk, onu yaşatacak ve yükseltecek olan sizlersiniz."sözlerini bir başka şekilde yorumlamıştır. Oyun boyunca İstemi Han'ın söylediği şeyler ve verdiği mesajlar, Atatürk'ün gençlere verdiği mesajlarla benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda İstemi Han'ın; gençlere yol gösteren, örnek olan bir kişilik sergilediğini söylemek mümkündür.

<sup>279</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 11.

<sup>280</sup> Çamlıbel, *Akın*, s. 25.

*Kahraman* adlı oyunda yüceltilmiş bir kişi olarak yer alan Kahraman'ın kendisidir. Oyunda hiç görülmediği halde olaylara ne denli tesir ettiği ve kendisinden ne kadar bahsedildiği göz önünde bulundurulursa onu, oyunda bir karakter olarak ele almamak mümkün değildir. Zira Sureti ve repliği olmadığı halde sadece oyunda bulunarak diğer kişilere etki eden Kahraman, sıra dışı bir karakter olup edebi açıdan da etkileyicidir.

#### 4.4.2.3.5. Alp tipi

*Akın*'a bakıldığında kötü kuvvetlere karşı savaşılan güçlü ve cesur kişinin, Güney başbuğunun oğlu Demir olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan baktığımızda Demir, Mehmet Kaplan'ın "göçebe yaşama özgü Alp tipi" figürünü sergilemektedir<sup>281</sup>. Ancak trajik kahramanın en önemli şartına Demir uymaz. Çünkü trajik dramada kahraman, gururlu olmalı ve klasik olay örgüsü bağlamında gururu yüzünden yanlış veya tanrılara karşı gelecek bir eylemde bulunur ve bunun için cezalandırılır. Bu ceza, tragedyanın trajedisini oluşturur. Oyun süresince kahramanın gururu ile yanlış bir şey yapmakta olduğunu sezen seyircinin/okuyucunun gerilimi artar ve sonunda kahraman cezalandırıldığında seyirci/okuyucu bir rahatlama ve acıma duygusu ile dolar. Bu ana da *katharsis* denilir<sup>282</sup> *Akın* bu anlamda oyuncuda bir duygu boşalması yaratacak güçlü bir katharsisten yoksundur. Gururlu davranan ise İstemi Han'dır. Kurban edilmesi gerektiğini öğrenince hayatını hiçe sayarak kendini seve seve vatanı ve halkı için feda edeceğinden dem vurmaya başlayan İstemi Han, burada büyük bir kibir sergilemiş olur. Ancak klasik Yunan geleneğinin aksine cezasını çekmez. Çünkü kendisinin değil kendi canından bile kıymetli olan kızının kurban edileceğini öğrenir. Ancak kızı Suna'nın da Güney başbuğunun oğlu Demir tarafından kurtarılmasıyla kimsenin kurban edilmesine gerek kalmaz.

<sup>281</sup> Alp tipi: Türkler Orta Asya'da avcı-göçebe hayatın yaşadıklarından çocuklarını Oğuz Kağan, Dede Korkut, Manas destanlarında tasvir edilen örneğe göre yetiştiriyorlardı. Vahşi hayvanlar ve düşmanlarla her an karşı karşıya bulunan ve savaşılan bu tipin beden yapısı bakımından kuvvetli, ruh yapısı bakımından da cesur ve kahraman olması şarttı. Çünkü bu tarz bir yaşam süren cemiyet, ancak böyle bir tip sayesinde yaşayabilirdi.

[ bkz. Mehmet Kaplan. (1992).Bugünkü Türkiye'nin Nasıl Bir İnsan Tipine İhtiyacı Var? *Büyük Türkiye Rüyası*, Dergah Yay. İstanbul, s.29.]

<sup>282</sup> Aristoteles, *Poetika*.

#### 4.4.2.3.6. Duyarlı erkek tipi

*Özyurt*'ta genç olmasına rağmen derin bir bilgeliği olan Akın, tıpkı ailesi gibi bir yurda sahip değildir ve yerlilerin arasında yaşamaları nedeniyle zamanla onlara benzemekten, halkının kültürel benliğini kaybetmesinden endişelidir.

Koroda ima edilen huzursuzluğu Akın dile getirir: “Yurdu yurt eden şey” eksiktir. Fakat yurdu yurt eden nedir? Suna: “Adam yok mu?” diye sorunca Akın bu konudaki kaygılarını daha net bir şekilde dile getirir:

“Varsa da bizce adam bu mudur?  
Adam demek bu yaban kısmına doğru mudur?  
Atlar gibi otlayan sürüye insan deme,  
Duygusu dört olanların, lisanı kırk kelime.  
Nasıl lisan denilir kırk hecelik bir dile,  
Bunlardan daha zengin, lisanca baykuş bile.  
Düşünüşte, duyuşta, yurdu sevişte geri,  
Ne yapsın bu ellere akın eden Türk eri,  
Ne yapsın kırk bin yiğit milyonların içinde?”<sup>283</sup>

Akın yurdunu hiç görmemiş olsa da bir yurdun nasıl olması gerektiğine dair aklında kesin bir düşünce, bir nevi ütopya vardır. Gelecekte babasının yerini alarak hükümdar olacak biri olarak bu konu hakkında düşünmüştür. Bu anlamda hem ailevi geçmişi hem de kişiliği birbiriyle harmanlanarak başarılı bir tip ortaya çıkmıştır.

#### 4.4.2.3.7. Karşılıksız aşk yaşayan öfkeli erkek tipi

Hem *Akın*'dan hem de *Özyurt*'tan tanıdığımız Demir ile Suna'nın akın sırasında evlatlık aldıkları iki yerli gençten biri olan Yalçın hem içinde doğup büyüdüğü hem de sonradan tanıştığı birbirine yabancı iki kültür arasında kalmıştır. Oyunun genelinde yerlilere karşı olan önyargı ve gerilim, sonunda yerli olan fakat Türklerden birini seven Yalçın'ın, tam olarak adını bile bilmediği bu karşılıksız aşkı yüzünden sevdiği kız olan Işık'ın evleneceği genci yani Ozan'ı öldürmeye teşebbüs etmesiyle Yalçın'da bir “patlama”ya sebep olur. Yalçın'ın bu patlaması antik Yunan geleneğindeki *katharsis*'e denk gelmektedir. Her ne kadar kendisi bir “epik kahraman” olmasa da tragedyalardaki karakter gelişimine uygun bir gelişim sergiler. Karakterlerin kişilikleri olay örgüsüyle birleşerek başarılı bir kurgu oluşturur.

<sup>283</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 17.

#### 4.4.2.3.8. Yönlendirici erkek tipi

*Özyurt* adlı oyunda kından tam yirmi yıl sonra İstemi Han'ın emriyle anayurttan gelen Bilgiç ve Ozan, oyunda yönlendirici güç konumundadırlar. Nitekim oyun boyunca Bilgiç ve Ozan'ın Demir Han'a yerliler konusunda fikir verdiklerini görürüz. Örneğin; Ozan'ın yerlilere akıncıları nasıl sevdirecekleri, bu toprakları nasıl kendilerinin yapabileceklerine dair bir planı vardır:

“Yuvaya ısındırmak istiyorsak bu eli  
Kar olup savurmalı rüzgar olup esmeli.”<sup>284</sup>

Bu dizelerden Ozan'ın, kolayca yakıp yıkan bir ezici güçten yana olduğunu hissetmek mümkün. Çünkü Ozan; bir yuvayı “ısıtmak” için önce sakinlerini sarsmak, onları çok etkilemek gerektiğinden bahsetmektedir. Bu fikir, her ne kadar olumsuz içerikte de olsa yine de Demir Han'ı yönlendirecek niteliktedir. Bilgiç konuyu biraz daha açar ve Ozan'la aynı görüşte olmadığını belirten sözler sarf eder:

“Kullanırsak onlara biz zorun zincirini  
Isıtmak mümkün olmaz yuvaya hiçbirini.  
Zorun kurduğu yuva sayılır bence zindan,  
Her gönül uçmak ister bir kafes arkasından.  
Yuvaya ısındırmak istiyorsak bu eli  
Onlara önce yuva sevgisini vermeli.”<sup>285</sup>

Bilgiç, yerlilere daha önce görmedikleri bir dünyayı göstermekten bahsetmektedir. Böylece eski hayatları onlara zindan gibi gelecek ve onları “özgürleştirecek” ve onlara birer “yuva” verecek bu akıncıları seveceklerdir. Zira bunun için yapılması gerekenlerden birisi de yerlilere sanat sevgisini aşılmasıdır. Bilgiç müzikten de söz eder:

“Bilgiç de var, ozan da... Kaval da var, kopuz da  
Altı aydır onları taşıdık omzumuzda.  
Anayurttan yola boş çıkmadı kervanımız,  
Faydalı neler varsa doludur dört yanımız:  
Toprağı köy yapacak, çadırı ev yapacak  
Ne lazımsa getirdik altı yüz atla ancak.”<sup>286</sup>

Böylece bir yurdu, yurt yapan etkenler belirtilerek yerlilere nasıl davranılması gerektiği konusunda fikir verilmiş olunur.

<sup>284</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 36.

<sup>285</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 36.

<sup>286</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 37.

#### 4.4.2.3.9. Duygulu erkek tipi

*Kahraman* adlı oyundan tanıdığımız Hüseyin, değişimi geçiren biri olarak başkişidir. Hikaye onun yaptıklarının ve yaşadığı değişiminin etrafında dönmektedir. Bu oyunda *Akın*'in aksine bir *katharsis*, bir karakter değişimi görülmektedir. Seyirciler / okuyucular en yakından Hüseyin'i tanır, dolayısıyla en iyi Hüseyin ile kendilerini bağdaştırabilirler. Zaten amaçlanan da budur.

Oyunun başlarında ısrarla Hüseyin'in işe yaramazlığı üzerinde durulmakta ve onun Emine'den başkasını gözü görmeyen bir aşık olduğu vurgulanmaktadır. Bunun amacı, oyunun sonraki sayfalarında, bu "hasta dal"ın tesirli bir bakışla, Kahraman'ın bakışıyla içten değişmesini göstermek içindir. Bu bağlamda bu oyundaki karakter gelişiminin Faruk Nafiz'in diğer oyunlarındaki karakter gelişiminden daha başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Karakterler kişisel olarak bir değişim geçirmekte bu onları birer arketip olmaktan biraz olsun uzaklaştırmaktadır. Ancak elbette burada amaç vatanına ve yurduna bağlı bir Türk genci arketipi yaratmaktır.

Hüseyin, Kahraman'ı görmüş ve ona su vermiştir. Binbaşı: "Onu gören kuru dallar yaş olur." derken<sup>287</sup>, daha önce Fatma'nın kullandığı "dal" imajını tekrarlar. Hüseyin'in değişimi gerçek ve çok önemlidir. Kahraman'ı görene kadar bütün dünyası Emine iken ve ona kavuşmak için yurdunu kurda kuşa satmaya hazır olan Hüseyin, artık o halinden utanmaktadır<sup>288</sup>.

"Bizde boy ölçüşecek neler varmış seninle!  
Bunu demin anladım... Anladım ki bu toprak  
Neler yetiştirmiş senden temiz, senden ak.  
Kör gözüm karanlıkta bir parıltıyla yandı,  
Gönlüm, soyunmuş gibi, gördüğümden utandı  
İlk defa anladı o kendi çıplaklığını,  
Anladı halkın neden bu gözle baktığını  
Gözüm açıldı, gördüm, senden başka ne varmış,  
Gönüllerde sevgiden gayrı neler yaşarmış?"<sup>289</sup>

Bunlar "memleket, şeref, bayrak"tır. Hüseyin kendisini uyandıranın "bir yıldırım" olduğunu söyler:

"Sesini duydum önce, sonra gördüm nurunu,  
Ömrümün bir şimşeğe borçluyum huzurunu."<sup>290</sup>

<sup>287</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 55.

<sup>288</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 61.

<sup>289</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 61.

Hüseyin'in geçirdiği kişilik değişimi son derece trajiktir. Kahramanı görüp gönlünün coşkuyla dolması kadar basit değildir. İçini kemirir, uykusunu kaçıır. Yurt sevgisi için sevdiğinden ayrılmak zorunda kalmak içine dert olur ama yapması gerektiğinin ne olduğundan çok emindir. İşte bu kesinlik de ona büyük acı verir. Hüseyin Kahraman'ı gördüğü zaman geçirdiği değişimi Hasan'a şöyle anlatır:

“Ben o kadar solmadım önünde Emine'nin  
Onun kadar ömrümde kendimden geçmedim ben  
Bağlamamı çalarken, türkümü inletirken.  
Secdeden doğrulunca namazda, yavaş yavaş,  
Babamın gözlerinde o kadar görmedim yaş.  
Tanrıyla konuştuğu vakit Sina dağında  
Belki bu sıtma yoktu Musa'nın dudağında”<sup>291</sup>

Burada Hüseyin, Kahraman'ı yine hayattaki en önemli değerlerle karşılaştırır ve üstün tutar. Hüseyin'in Kahraman'a bakarken hissettikleri; Emine'ye karşı hissettiklerinden, sanatını icra ederken hissettiği coşkudan, namaz kılarken hissettiği duygulardan daha kabarıktır.

Hüseyin geçirdiği değişim ile kardeşi Hasan'ı durdurmaya çalışır. Bunu yaparken geçirdiği değişimi tasvir etmeyi sürdürür:

“Nasıl ki damla kan bir tas suyun rengini  
Birden değiştirirse, iki bakış beni de  
Uzaklaştırdı eski benliğimden gitgide.  
O bakışlar şimşekti, bir karanlıkta çaktı,  
O dudaktan dökülen her cümle bir bıçaktı,  
Bakmadım, anlamadım, fakat bağrımda duydum,  
Ben artık o gözlerle, o sözlerle doluyum,  
Görmüyor musun işte, odur gözümde tüten,  
Söyleten beni odur, odur beni yürüten”<sup>292</sup>

Hüseyin “çirkin, iğrenç, karanlık” her şeyden o “gözler” sayesinde kurtulmuş, içindeki “kapkara bir alem” yıkılıp gitmiştir. O çamur yığınınından, içinde “yeni bir şey” yükselmiştir. İçindeki “zindanı” bir “mabed” yapmak için yıkmıştır.

“Dikenler takılmış bir bez gibi çırpınan  
Gönlüm şimdi bir bayrak oldu, dalgalanıyor,  
Gecelerin çöktüğü yerde güneş yanıyor...”<sup>293</sup>

<sup>290</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 62.

<sup>291</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 66.

<sup>292</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 70.

<sup>293</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 71.



Böylece Hüseyin'in hissettiği çalkantılı değişim, Hasan ile yaptığı tartışmayla kesinlik ve kararlılık kazanır. Bir anlamda Hasan'la tartışması Hüseyin'in ikinci sınavıdır. Kahraman'a bakarak hissettiği duyguları ve edindiği fikirleri bu tartışmanın sonunda yerine koyabilir. Öyle ki Hasan, evrakların sonunda Hüseyin'e Emine için ihtiyaç duyduğu başlık parasını vereceğini söylese bile Hüseyin geri çekilmez. Emine için duyduğu aşk değişmemiştir ancak gönlü dürüstlikle de dolmuştur ve Emine'yi bir hırsızın, dolandırıcının karısı yapmak istemez.

#### **4.4.2.3.10. Düşüncesiz ve fırsatçı erkek tipi**

Hasan-Hüseyin kardeşler, soylu bir aileden gelen fakat asker kaçağı olan iki gençtir. Hasan kendi çıkarlarını korumaya ve hayatta kalmayı ilke edinmiş fakat yine de kardeşini seven bir genç olup bir eşkıya, bir eylem kişisidir. Başkalarının onayladığı gibi kendisinden bekleneni ve doğru olanı yapmayı seven değil kendi istediğini yapmayı seven ve aklına bir fikir geldiğinde bunu derinlemesine ve doğrabilecek sonuçlarıyla beraber düşünmeyen biridir. Aziz'in evraklarını çalmayı planladığında kardeşi bunu onaylamaz ancak Hasan yine de kafasının dikine gider. Böylece Kahraman'ı görmek yerine şeytana uyar ve bu fırsattan istifade Aziz'in elindeki önemli evrakları çalar.

#### **4.4.2.3.11. Vatansever yaşlı köylü erkeği tipi**

*Ateş* adlı oyunda vatani uğruna her daim savaşmaya hazır olan, şehit olmayı canı gönülden arzu eden Hüseyin; alaycı, neşeli bir mizaca sahiptir. Cepheye mermi taşırken bile bu neşesini, alaycılığını kaybetmez. Zeynep yaşını başını almış bilge bir kadın olduğundan Hüseyin'in bu tavrını biraz çocukça bulur. Yaptıkları iş önemlidir. Ayrıca Hüseyin, neticede savaş olan topraklarda tek başına yolculuk eden iki kadına eşlik etmektedir. Yine de Hüseyin'in zihnindeki milliyetçi şan ve şeref değerleri, karısının sözlerindeki bilgeliğe kulak vermesini engellemektedir. O mutlaka savaşmak istemekte, çatışmada yer almayı dilemektedir.

Cephanenin yanında sigara içmeye kalkıştığı anda Hüseyin'i uyaran karısı Zeynep'e, kızı Ayşe de hak verir Bu yüzden Hüseyin, kızına sitem ederken de nasıl bir mizaca sahip olduğunu ortaya koyar:

“Sen de mi birlik oldun bana karşı ananla?

Ben nasıl konuşurum sözü ters anlayanla?

...

Sen bilirsin beni ki oldum bittim böyleyim,  
 Alaydan hoşlanırım, niçin yalan söyleyim?  
 Şevkimi kırmaz benim yeryüzünde bir acı,  
 Bir boşalır, bir dolar umudumun bakracı...<sup>294</sup>

Bu dizelerden de anlaşılacağı gibi Hüseyin her daim enerji dolu, canlı bir insandır. Hüseyin eski bir askerdir ve iki oğlu da vatana şehit düşmüştür. Kendisi milliyetçi duygularla dolup taşmaktadır:

“Keşki sağ olsalardı...  
 Düşmanla boy ölçmeye hazır meydan da vardı!”<sup>295</sup>

Öyle ki Hüseyin oğullarının sağ olmalarını, tekrar savaşa gidebilmeleri için dilemektedir. “Oğullarımın öleceğini bilseydim onları savaşa yollamazdım.” gibi bir düşünce aklının ucundan bile geçmemektedir. Kendisi yurduna bağlı bir milliyetçi, asker ve görev adamı olup savaşa gidemediği için derin bir üzüntü içindedir.

Çamlıbel’in tiyatro eserlerinin geneline baktığımızda kişilerin az gelişmiş arketipler üzerine kurulu olduklarını görürüz. *Ateş*’teki kişiler de böyledir. Bir kurgu kişinin değerini en iyi belirleyen unsur, geçirdiği değişimdir ve Faruk Nafiz’in kişileri, genelde pek değişim geçirmezler ancak olaylar tarafından etkilenirler. *Ateş* de Çamlıbel’in bu karakteristiğine iyi bir örnektir. Yine de bu tür edebi eserlerde, hele ki başkişinin kim olduğu daha az belirliken sorulacak en karakteristik soru, hangi kişinin en çok değişime uğradığıdır. *Ateş*’te hiç kimse tam anlamıyla bir değişime uğramaz; oyunun başında kimdiyseler, oyunun sonunda da aynı kişilerdir. Bu anlamda kendini feda ederek öldüğü için ancak Hüseyin’in değiştiği söylenebilir. Elbette ölüm kati olduğu için başarılı bir karakter gelişimi sayılmaz ancak onu eserin başkişisi olarak adlandırmak için yeterlidir.

#### 4.4.2.3.12. Çapkın erkek tipi

Yayla Kartalı’nın başkişisi olan Reşit; çiftlikle ilgili sorumluluk almayan, çalışmayı değil sanatı ve müziği seven, nükteli konuşan çapkın bir genç adamdır. Çiftlikte amcasının kızı Melek’e nağmeler düzerken kumpanyada tanıştığı Nermin’e birden vurulur. İstanbul’a geldiğinde de aklını Nesteren çeler. Reşit’in hem Nermin’e hem Nesteren’e ilgisi, her ikisini de görür görmez başlar ve hemen tatlı sözler söyleyerek dil döker. Bu bağlamda Reşit’in sadakatsiz ve şıpsevdi olduğu söylenilebilir.

<sup>294</sup>Çamlıbel, *Ateş*, s. 6-7.

<sup>295</sup>Çamlıbel, a.g.e., s. 8.

Buna rağmen Reşit'i kötü biri olarak nitelendirmek tam anlamıyla doğru olmaz. Kadınlara karşı olan zaafı su götürmez olmasa da Reşit'in sanat aşkı da büyüktür. Dahası iyi de bir sanatçıdır, müziğiyle herkesi kolaylıkla etkiler. Yengesi Hatice bile Reşit'in çiftlikle ilgilenmemesinden şikâyet ettiği sırada Reşit'in türküsünü dinleyince gönlü yumuşar. Memiş Reşit'in sanatı için şu sözleri sarf eder: "Küçük beyin sesi dayanılır gibi değil. Onun türküsünü duyunca farkına varmadan elim kavala gidiyor." (s. 10)

Kısacası Reşit efsanelerden çıkmış bir kahraman gibi müziğiyle herkesi etkilemekte, insanların ruhlarına işlemektedir. Bu yeteneği onun kumpanya tarafından keşfedilmesine ve sonra İstanbul'da da "Yayla Kartalı" olarak nam salmasına vesile olur.

Nesteren ile Reşit'in ilk defa karşılaştığı sahnede, iki davetli aralarında konuşurken bunlardan biri Reşit'in Nesteren'e ilgisi konusunda ilginç bir yorum yapar:

"Bence aşk işi, sanat gibi kültüre bağlı bir keyfiyettir: Benim bir yılda aşık olduğum kadına, bir başkası bir anda vurulabilir...Senin anlayacağın ben aşkımın heves olmasından şüphe ederim; başkası hevesinin aşk olduğuna inanır... Mesele bundan ibaret."<sup>296</sup>

Bu yorumun altında Reşit'in karakterini ve oyunu açıklayıcı bir tahlil mevcuttur. Reşit çapkın ve hevesli bir gençtir. Bu yüzden hiçbir ilişkisini sağlam bir zemine oturtamamaktadır. Nermin de daha sonra Reşit hakkında benzer bir yorum yapar:

"Evet, bu heves geçer; fakat arkasından başka bir heves gelir... Bizim Reşit, zaten tepeden tırnağa kadar hevesten ibaret. Dün benim bir işaretimle yerini, yurdunu bırakan bu havai genç; yarın başka kadının bir işaretile evini, barkını terk edemez mi?"<sup>297</sup>

Buradan da anlaşılacağı üzere Nermin, Reşit'i önceden tahlil etmiş, başına gelecekleri de bir nebze tahmin etmiştir. Ancak Reşit'i sevdiğinden onu bırakamamıştır.

#### 4.4.2.3.13. Sanatçı erkek tipi

*Yayla Kartalı* adlı oyunda yer alan tiyatro kumpanyasındaki bütün kişiler birbirlerini tutan ve birbirlerine destek olan tiplerdir. Nermin'in de sık sık belirttiği gibi onlar dert ortağıdır, birbirlerine yardım ederler.

<sup>296</sup> Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 77.

<sup>297</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 88.

Kumpanyanın başı olan Hacivat Hasan ile Refik, oyunun başında Reşit'i kumpanyaya katmak için onu kandırmaya çalışan ikiyüzlü karakterler şeklinde tanıtılırlar. Ancak daha sonraki sahnelerde, Hasan'ın Nermin'e olan aşkıdan acı çektiğini ve neticede bu aşkın onun ölümüne sebep olduğunu, Refik'in ise kumpanyadan ayrıldıktan sonra işsiz kaldığını ve çektiği ıstırapı gördüğümüzde bu karakterlerin kötü niyetli olmadıklarını anlarız. Refik, kumpanya Nermin yüzünden dağılmış olsa bile zor zamanında onu yalnız bırakmayarak Nermin'e iş bulmuştur.

#### 4.4.2.3.14. Bencil erkek tipi

*İlk Göz Ağrısı* adlı oyunun başkışilerinden olan Ahmet, Leyla ile olan ilişkisinde yaptığı hatalardan çok pişman olan ve aynı oyunun ismi gibi "ilk göz ağrısı" Leyla'ya dönmeyi çabalayan bir kişidir. Ahmet oyunun genelinde çarpık bir karakter olduğu belirtilir ve geçmişi yönünden hep ön planda tutulur. Ama Ahmet hep bu geçmişi silip tekrardan eski aile saadetine kavuşmak istemektedir. Leyla ile konuşmalarında her zaman bu pişmanlığını dile getirmiştir. Leyla ise her ne kadar ona sevgi yönünden bazı zaafılar içerse de Ahmet'i tekrardan kabul etmemiştir.

Ahmet'in oyunun ilk başlarında izleyici üzerinde bıraktığı imaj kötü yöndedir. Ama oyunun ilerleyen kısımlarında bu imaj Necip'in asıl babası olması ve Leyla'ya iyi davranıp tekrardan iyi bir insan olacağı sözü vermesi ile daha sempatik bir kişi havasına bürünmüştür. Yine de Leyla ile olan ilişkisine yakından bakıldığında hep Leyla'ya acı çektiren, ona duygusal anlamda yük olan bir kişi olduğunu görmekteyiz. Ahmet Leyla'yı sevdiğini söylemektedir fakat aslında ona takıntılıdır. Çünkü Leyla'ya olan sevgisini gösterecek bir şey yapmamakta sadece ona yalvarmakta ve Leyla'yı kötü etkilemektedir. Ne kadar acı çektiğinden sürekli olarak yakınır fakat Leyla'nın acılarını görmez veya dikkate almaz. "Kendi çılgınlığım, kendi hareketimle kırmış olduğum saadete tekrar kavuştum sanıyordum, işte yine parça parça oluyor." gibi cümlelerle sürekli Leyla'yı etkilemeye çalışır<sup>298</sup>. Nitekim kendi zaafı yüzünden, mutlu ve huzurlu bir hayat süren Leyla'yı etkilemeyi başarır. Ancak hatasının farkına varan Leyla hem Ahmet'i hem de Selahattin'i reddederek kendini oğluna adamaya karar verir. Selahattin, Leyla'nın bu kararını saygıyla karşılarken Ahmet, bencilce davranışlarını devam ettirerek her gün

<sup>298</sup>Çamlıbel, *İlk Göz Ağrısı*, s. 34.

Leyla'ya mektup gönderir. Nitekim oyunun sonlarına doğru Ahmet, bencilliğinin cezasını canıyla öder.

#### 4.4.2.3.15. Olgun erkek tipi

*İlk Göz Ağrısı* adlı oyunda Leyla'nın eşi olarak tanıdığımız Selahattin, mert ve sevdiğine sonuna kadar bağlı bir erkektir.

Selahattin'in kişiliği, Necip'i ne şekilde etkilediği görülünce ortaya çıkmaktadır. O bir askerdir, mücadelecı bir kişiliğe sahiptir ve Necip'in de bu şekilde mücadelecı olmasını ister. Fakat sert bir adam gibi görünürken Leyla'ya karşı açık bir zaafı vardır. Leyla'ya hep kibar davranmakta, kararlarına saygı duymaktadır. Ahmet ile karşılaştırılınca Selahattin'in Leyla'yı çok sevdiği açıkça belli olmaktadır. Ahmet'ten farklı olarak Selahattin reddedilince şöyle söyler:

“Ağlamayınız, ağlamayınız... Anladım, çok seviyorsunuz hem de pek çok seviyorsunuz... Sizi mesut etmek için her fedakarlığı yapmaya razıyım. Yalnız ben yaşarken sizin başkasına ait olduğunuzu görmeye tahammül edemem. Eğer onunla mesut olacağınızı bana temin ederseniz yemin ederim ki ben ortadan kalkarım. Hem de büsbütün. Siz istediğiniz gibi yaşarsınız.”<sup>299</sup>

Selahattin, Leyla'nın Ahmet yüzünden kendisinden ayrılmasına çok öfkelenir hatta içindeki nefretle katil olmayı bile göze almıştır. Ancak Leyla'ya karşı öfkeli değildir ve çok üzgün olmasına rağmen Leyla'nın kararına saygı duyar. Ona olan sevgisi nedeniyle fedakârlık yapar ve onun mutluluğunu kendi mutluluğundan üstün tutar.

#### 4.4.2.4. Mektep temsillerindeki tipler<sup>300</sup>

##### 4.4.2.4.1. Öğrenci tipi

*Hanım Şiir Yazacak* oyununda liseye devam eden Zerrin ve Berrin, kibar ve genç hayranlar olup Leyla Hanım'ın bir nebze egosunu okşayan kişilerdir.

*Mektuplar*<sup>301</sup> adlı oyunda İclâl, oyunun aslında üzerine kurulan kişidir. Çünkü genelde oyunlarda duygu yoğunluğu yüksek kişiler takip edilir ve İclâl bu

<sup>299</sup> Çamlıbel, *İlk Göz Ağrısı*, s.76.

<sup>300</sup> Mektep Temsilleri, okulda sahneleneceğinden oyunlarda kişiler, net bir biçimde gösterilmiştir. İyi ve kötü olanlar arasında keskin bir çizgi vardır ve kişilerin özellikleri, oyun içinde değişiklik göstermez. Oyunların genelinde kişi oluşumları çok basittir ve arketiptir. Kişiler, oyunun genelindeki mesaj verme çabasına uygun, konuyu ön plana çıkaracak şekilde biçimlendirilmişlerdir.

<sup>301</sup> *Mektuplar* adlı oyunda vaka, Muavin Hanım ve İclâl arasında geçer. Hademe, İclâl'in arkadaşları ve yeni muallim sadece oyuna ve diyaloglara zenginlik katma amaçlı oluşturulmuştur. Fakat oyunda gizli bir kişi daha mevcuttur. İclâl'in kardeşinin durumu oyunun sonuna kadar açıklanmadığı ve

bağlamdan baktığımızda kardeşini çok seven, ona değer veren aynı zamanda mektup alamadığı için tedirginlik duyan bir kişidir. Oyunda İclâl'in iyi bir öğrenci olduğu gösterilmez ama bahsi geçer. O, istediği şeye ulaşamayınca isyankâr ve endişeli bir biçimde gösterilir. Bu yüzden İclâl ile Muavin Hanım arasındaki bu bağda otoritenin önemini büyük bir alt mesajla gösterilmiştir. Çünkü İclâl mektuplarını istemekte; fakat Muavin Hanım mektupları ona vermediği zaman sinirli bir şekilde ona çıkmaktadır. Oyunun sonlarına doğru ise İclâl dayanamayıp mektupları zorla Hademe'nin elinden alınca otoritenin önemi ortaya çıkar. Faruk Nafiz, bu durumu çok iyi bir şekilde kurguladığından alt metin net bir şekilde gözükmez. Otorite olan yani başkaları adına iyi şeyler düşünen Muavin Hanım, sevdiği ve merak ettiği kardeşinden haber alamayan iyi fakat isyankâr bir biçimde gösterilen İclâl, karşısında haklı çıkmıştır.

*Yeni Usul* adlı oyunda öğrenciler, eğlenceli bir biçimde oluşturulmuştur. Faruk Nafiz, oyunun başında öğrencilerin birbirlerine Selma Hanım'dan yakınmaları sahnesinde gerçekçi bir sınıf havası yakalamayı başarmış ve öğrencilerin kişilikleri açısından iyi bir sunum sergilemiştir. Öğrencilerden Nermin ve Semiha diğer öğrencilerden daha çok ön plana çıkmış ve olay örgüsünde daha fazla yer almışlardır.

*Numaralar* adlı oyunda Talebe'nin amacı iyi notlar alarak başarılı bir öğrenci olmaktır.

*Dersler* adlı oyunda Talebe; akli bir karış havada, tembel ve eğlenmeyi seven bir kişilik sergiler. Dersler ise bu yüzden Talebe'yi sürekli azarlar. Talebe ilgisini çekecek bir ders bulma umuduyla kitap kitap bakınırken dersler onu azarlar ve korkutur.

#### 4.4.2.4.2. Çocuk tipi

*Yangın* oyunun en güçlü kişisi Ahmet'tir. Ahmet; durumu ne olursa olsun yolundan dönmeyen, karalı ve sahiplenici bir kardeş rolündedir. İyi kalpli oluşu ön plana çıkarılmıştır. Fakat Ahmet üzerine kurulan bu yapı o kadar yoğundur ki oyun sırasında sonucu kestirmek pek de zor değildir.

Oyunda bir diğer sokak çocuğu olan Ali ise oyundaki acındırıcı havayı daha da fazlalaştıran bir etkidir. Ali'nin yaşça küçük olması, o dönemdeki toplumsal

---

heyecanı korunduğu için o da kişiler arasında yer almaktadır. Çünkü oyunun belki de duygusal bakımdan en patlayıcı noktası, son kısmı olduğundan onu da kişiler arasına almamak mümkün değildir.

sorunlara değinmek ve durumun vahim oluşuna gönderme yapmak içindir. Ali daha önce hiç eve girmemiş bir yetimdir. Ali de tıpkı üç dul kadının olduğu gibi Melek Hanım'ın durumunu güçlendiren ve onun iyi kalpli biri olduğunu vurgulayan bir etkendir.

*Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda Perihan(Ayşe), köyden gelen ve Leyla Hanım'ın yanında çalışan saf bir kızcağızdır olayların yaşanmasına neden olan aracı karakter konumundadır.

*Küçük Çiftçiler* adlı oyunda yer alan dört küçük kız çocuğu; öncelikle önyargılı, benmerkezci, tamamıyla kendilerine dönük ve başka kişilerle empati kuramayacak niteliktedir.

Küçük yaşta annesini ve babasını kaybeden Yetim Çocuk, hasta olan kız kardeşi ve acıklı hayat öyküsüyle kızların yüreğini yumuşatır ve küçük çiftçilere Tayyare'nin yaptığı gibi neyin "doğru" olduğunu gösterir.

#### 4.4.2.4.3. Hayali tipler

*Kelebekler* adlı oyunda, birbirlerine benzeyen dokuz kelebekten oluşan birer arketiptir.

Peri, Kelebeklerden daha büyük ve yetkin bir kişi konumunda olup bir nevi anne veya öğretmen figürü sergiler.

Tayyare ise çalışkan ve emekçi kişileri temsil eder. Kelebekler sadece dış güzelliklerini umursayan, yüzeysel ve pek çok sıradan kişiden oluşurken Tayyare; az bulunur, çalışkan ve düzgün kişilikli bir karakteri temsil eder. Bütün bunlar piyesi izleyen öğrencilere eğitici nitelikte olacak şekilde tasarlanmış kişilerdir.

*Numaralar* adlı piyesteki kişiler, arketipik ve alegorik niteliktedir. Beş sayıdan oluşan numaralar, notları temsil eder.

*Dersler* adlı oyunda bir Talebe ile yedi dersi temsil eden Gül, Güvercin, Ehram, Altın, Küre, Terazi ve Şövalye kişileri yer almaktadır.

Gül nebatati yani bitkibilimini, Güvercin hayvan bilimini, Ehram (yani piramit) geometriyi, Altın külçesi kimyayı, Küre coğrafyayı, Terazi fiziği ve Şövalye ise tarih dersini temsil eder. Hepsinin kişiliği birbirlerine benzer şekilde katı ve disiplinlidir ve söze "Muhabbet sözle olmaz..." diyerek başlar.

#### 4.4.2.4.4. Öğretmen tipi

*Yangın* adlı oyunda Melek Hanım, iyi yürekli, ahlaklı kadın rolündedir. Melek Hanım'ın bu durumu diğer üç dul kadın tarafından kuvvetlendirilmiştir. Kadınların bir o kadar fevri ve insanları dış görünüşleri itibariyle yargılayıcı oluşu Melek Hanım'ın durumunu daha fazla ön plana çıkarmıştır. İsminin “Melek” oluşu ise tesadüf eseri değil oyun içinde de belirtildiği gibi kişiliğinin daha kolay anlaşılabilmesi için yapılan bir metafordur. Melek Hanım, Faruk Nafiz Çamlıbel'in bu oyunda ki ideal kadın temsilidir. Üç dul kadın ise tam tersine hoş görülmeyen bir konumdadır.

*Mektuplar* oyununun en baskın karakteri Muavin Hanımdır. Muavin Hanım, net ve keskin duruşuyla büyük bir otorite sahibidir. Fakat Muavin Hanım bu otoritesinde, kendine büyük haklar tanımış, taviz vermez görüntüsü ile başka insanlar adına düşünme yetisini de kendinde bir hak olarak görmüştür. Her ne kadar oyunun sonunda öğrencisinin iyiliğini düşünen iyi kalpli öğretmen imajı oluşsa bile Muavin Hanım, oyun geneline bakıldığında bazı iç hesaplaşmalar yaşayan bir kişidir. Fakat aynı zamanda anne şefkati gösteren bir kadındır. Yeni muallim ile konuşmasında İcelal'in parlak bir çocuk olmasından ve muallim olmasına sadece bir sınav kaldığından dolayı bu şekilde davrandığını söylemiştir:

“İcelal yarın son imtihanını veriyor. Eğer eline şahadetnamesiyle beraber kardeşinin ölüm haberi geçerse ne yapacak? Ben vazifemi sonuna kadar yaptım, derslerinde muvaffak olması için kendisini üzecek bütün haberlerin yolunu kestim. Artık bundan sonraki felakette şahadetnamesi kendisini teselli vazifesini görür.”<sup>302</sup>

*Yeni Usul* adlı oyunda Tarih Öğretmeni olan Selma Hanım'ın karakteri, nedensiz şekilde öğrencileri cezalandıran zor bir insan şeklindedir. Fakat oyun mizahi bir alt tabanda yazıldığı için Selma Hanım'ın yaptıkları sempatik bir havada cereyan eder. Selma Hanım'ın öğrencilere sorduğu detaylı tarih soruları belki de zor öğretmenler üzerinden çocuklar adına bir eleştiri niteliğindedir. Selma Hanım'ın Timurlenk'in hangi ayağının topal olduğunu, Yıldırım Beyazıt'ın hangi gözünün görmediği gibi soruları öğrencilere yöneltmesi buna bir örnek teşkil etmektedir.

Sınıfa oyunun ortalarında dahil olan Müfettiş ve Müdür ise, klasik Türk sınıf-öğrenci komedisinin demir taşlarıdır.

Müfettiş saf bir kişiliktir ve Müdür'ün ona söylediği saçma her şeyi kendi iş statüsü gereği bildiğini söylemektedir.

<sup>302</sup>Çamlıbel, Mektuplar. *Yangın*, s. 147



Müdür ise klasik Türk komedisinde de birçok örneği olduğu gibi kurnaz ve iş çeviren bir yapıya sahiptir ve onun müdahaleleri sayesinde durum, kurtarılmıştır. Söylediği yalanlar ise esprili bir şekilde oluşturulmuştur:

“Bu usulü Hubigan Darülfünunu talebe ruhiyeti profesörlerinden Mister Thomas Yalanson vaz etmiştir. Evvela nazariye halinde ortaya dolap usulü, sonralar, yine Amerika'da Kaloderma şehrinde ameli olarak tatbik sahasına girmiş, muvaffakiyetli neticeler elde edilmiş. Avrupa'da bu tarz hakkında ilk tetkikatını neşreden Valensiya Üniversitesi ikinci reisi Doktor Mistinget'tir.”<sup>303</sup>

#### 4.4.2.4.5. Doktor tipi

*Sinir Hekimi* adlı oyunda Akıl ve Ruh Hastalıkları Uzmanı olan Leyla Hanım, delilerden sıkılmış, umursamaz bir tavırla kendini deniz kenarına atmış, görevini de hastabakıcıya devretmiş bir doktordur.

#### 4.4.2.4.6. Sanatçı tipi

*Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda bir şair olan Leyla Hanım, öykünün başkışisi olup sinirli, gergin, huysuz, aksi, alafranga bir hayat süren, dış görünüşe önem veren bir sanatçıdır.

#### 4.4.2.4.7. Hizmetçi tipi

*Yangın* adlı oyunda Melek Hanım'ın hizmetçisi olan İkbâl Hanım'ın konuşmalar arasında sokak yaşamıyla lüks yaşamın sınırlarını kesin olarak ayıracak nitelikte bir sosyal karşılaştırma yapmaktadır. Melek Hanım ile İkbâl Hanım arasındaki hiyerarşi ve sınıf farkı açık bir şekilde ortadadır.

#### 4.4.2.4.8. Hastabakıcı tipi

*Sinir Hekimi* adlı oyunda hastabakıcı olan Hatice; sinirli bir yapısı olan, tedirgin, kendine güvenmeyen ve biraz da sinsî bir kadındır. Doktor'un para teklifi üzerine altından kalkamayan bir işe girer ve ilk hastasıyla da başarısız olur. İkinci hastasını tesadüfen tedavi edince yersiz bir güvene kapılan Hatice, Katerin ile de başa çıkamaz.

<sup>303</sup>Çamlıbel, Yeni Usul. *Yangın*, s. 132

#### 4.4.2.4.9. Gazeteci tipi

*Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda gazeteci olan Zehra, Meliha ve Selma kişileri esprili bir şekilde işlenmesine rağmen gazetecileri eleştiren bir şekilde betimlenmişlerdir. Zira kötü çizilen karikatür ve saçma röportaj soruları, Leyla Hanım'ı sinirlendirerek sanatını icra etmesine engel olmuştur.

#### 4.4.2.4.10. Deli tipi

*Sinir Hekimi* adlı oyunda Katerin, ilginç bir kişi olup Rus İmparatoriçesi olduğu iddiasıyla bütün delileri ardında toplayan, karizmatik bir kişilik olarak da dikkat çekmektedir.

### 4.5. ZAMAN

İtibarî metinlerde ele alınan vakanın başladığı ve bittiği bir zaman dilimi mutlaka vardır. Zira olaylar bu zaman dilimi içerisinde gerçekleşir. Dolayısıyla anlatmaya bağlı edebi metinler incelenirken metindeki zaman ifadeleri tespit edilir. Böylece bu zamanların gerçek ya da kozmik zaman olup olmadığı ortaya çıkmış olur<sup>304</sup>.

#### 4.5.1. Sosyal zaman

*Canavar*'da sosyal zaman, Kurtuluş Savaşı öncesinde, Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında geçmektedir. Ahmet'in sık sık İstanbul Hükümeti'ne karşı duyduğu öfkeyi dile getirmesi ve Kurtuluş Savaşı'nın çok yakında başlayacağına dair sinyaller vermesi sebebiyle vakanın, tarihi bir zamanda özellikle de Milli Mücadele'nin hazırlık döneminde cereyan etmesi muhtemeldir.

“Ahmet: Hükümet mi diyorsun,

Onun ne olduğunu bilmeyen bana sorsun!

Taşraya omuz verip yan gelmiş İstanbul'a,”<sup>305</sup>

...

“Çok sürmez köylülerle senin boğuşman,

Bekle karşılaşacak yakında iki düşman.

İkisi de çeliktir dövülmüş bir ateşte,

Taptığımız Allah da, gördüğümüz güneş de:

Biri kuvvet, biri Hak.”<sup>306</sup>

<sup>304</sup> Şerif Aktaş.(1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Birlik Yayınları, Ankara, s. 44

<sup>305</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 23.

<sup>306</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 5.

İstanbul Hükümeti, Mondros Ateşkes Antlaşması'ndan sonra İtilaf Devletleri'nin Anadolu'yu işgal etmesine sessiz kalmış, üzerine düşen vazifeyi yerine getirmemiştir. Halk topyekûn seferber olarak Mustafa Kemal'in öncülüğünde Milli Mücadele'yi başlatmış, bunda da muvaffak olmuştur. Eserde Ahmet, Ömer'e yakında savaşın başlayacağını, hükümetin ve eşrafın yaptığı zorbalığın sona ereceğini vurgulayarak vakanın geçtiği sosyal zamanın, tarihi bir dönem olduğunu gözler önüne sermektedir.

Türklerdeki vatan ve millet sevgisini oldukça başarılı bir şekilde canlandıran *Akın*, manzum bir piyes olmaktan ziyade taşıdığı özellikler bakımından daha çok destan<sup>307</sup> niteliğindedir. Bu yüzden *Akın*'da vakanın gerçekleştiği sosyal zaman için yuvarlak bir ifadeyle İslamiyet Öncesi Dönem denilebilir. Eserde vaka, meçhul bir zamanda cereyan etmekle birlikte bu konuda net bir çağ ya da yıl vermek mümkün değildir. Ancak prologda Talebe'nin şu dizesi sosyal zaman hakkında yaklaşık olarak bir bilgi verir mahiyettedir: "Bize yirmi bin yılın üstünden haber verir."<sup>308</sup>

Buradan da anlaşılacağı üzere vaka, günümüzden yirmi bin yıl öncesine tekâmül etmektedir.

*Akın* adlı destanın devamı niteliğinde olan *Özyurt*'ta da sosyal zaman, İslamiyet Öncesi Dönem olup bu konuda net bir çağ ya da yıl belirtilmemiştir.

Çamlıbel ilk kez *Kahraman*'da sosyal zamanı, açıkça belirtmiştir. Diğer oyunlarında hem sosyal zaman hem de vaka zamanı meçhul olduğundan bu oyunlarda sadece muhtevaya ve olay örgüsüne bağlı olarak bir tahminde bulunulmuştur. *Kahraman*'da ise oyunun başında sosyal zamanın, 1920 yılı olduğu belirtilmiştir. Ancak handa Bekir Çavuş, Muhtar, İmam ve Hüseyin arasında geçen konuşmalardan yola çıkarak geçen aya ait bir ceridede(gazete) geçen tiradlardaki bilgiler ile oyunun başında verilen yıl uyuşmamaktadır.

"Hüseyin: Hepsi de bahsediyor yeni bir Kahraman'dan.

Yazılana bakarsan bu zorlu bir yiğitmiş,

Yurdu kurtarmak için başını almış, gitmiş

İstanbul'dan Samsun'a, Samsun'dan Erzurum'a..."<sup>309</sup>

<sup>307</sup> "Masal, halk hikâyesi, efsane, destan gibi geleneksel anlatı türlerinde zaman unsuruna önem verilmiyordu. Bu türlerde zaman, daha çok soyut ve genel bir planda kalıyor, yuvarlak ve belirsiz zaman ifadeleri kullanılıyordu. Bu yüzden geleneksel anlatı metinleri, kendi dönemlerine çok net bir şekilde ayna olamıyorlardı."

[ bkz. Nurullah Çetin. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap Yayınları, Ankara, s. 126-127.]

<sup>308</sup> Çamlıbel, *Akın*, s. 7.

<sup>309</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 22.

Bilindiği gibi Mustafa Kemal 19 Mayıs 1919'da Milli Mücadele Dönemini başlatmak için Samsun'a gitmiş, oradan da önce Erzurum'a sonrasında da Sivas'a geçerek burada mücadeleye yönelik kongreler düzenlemiştir. Elbette amaç, mücadelenin ayrıntıları hakkında halkı aydınlatmak ve örgütlemektir. Yani olayın geçtiği sosyal zaman, tarihi bir zaman olup Kurtuluş Savaşı öncesi hazırlık dönemi olan Kongreler Dönemidir. Tarihi kayıtlara göre Erzurum Kongresi 24 Temmuz-7 Ağustos 1919, Sivas Kongresi ise 4-11 Eylül 1919 tarihlerinde yapılmıştır. Yani daha önce vaka zamanının 1919 yılının ağustos ayı olduğuna dair yaptığımız yorumlar büyük oranda doğrudur. Fakat ilginç olan, oyunun başında vaka zamanı olarak 1920 yılı geçmesine rağmen bu yılın olay örgüsü ve muhtevayla uyuşmamasıdır. Belki de Çamlıbel, zamanda atlama yapmış, 1919 yılının son aylarına denk gelen vaka zamanını, düz hesap olarak 1920'ye tamamlamıştır.

*Ateş*'te sosyal zaman net olarak belli olmamasına rağmen vakanın İnönü Muharebeleri'nin yaşandığı yılda cereyan etmesi münasebetiyle sosyal zaman, 1921 yılıdır, diyebiliriz.

Bir piyesten ziyade “sahne romanı” olarak nitelendirilen *Yayla Kartalı*'nda vakanın cereyan ettiği sosyal zaman bilinmemekle birlikte vaka zamanı, perdeler ve sahneler arasında değişiklik göstererek iki yıla dağılmıştır. Bu bölümde kumpanya aracının kırılan tekerleği, bize vakanın meydana geldiği sosyal zaman hakkında ipucu verecek mahiyettedir. Oyunda üstü ve yanları kapalı, dört tekerlekli, atla çekilen bir tür binek aracı olan yaylı arabanın kullanılması nedeniyle vakanın, oyunun yazıldığı yıl olan 1945'ten önce gerçekleşmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

*İlk Göz Ağrısı*'nda sosyal zaman bilinmemesine rağmen vaka zamanı, yaz mevsimi olup aylardan ağustostur.

*Yangın* adlı mektep temsilinde sosyal zamana yönelik kesin bir bilgi yoktur. Ancak Melek Hanım, Millet Mektebinde öğretmen olarak çalışmaktadır. Yeni Türk Harfleri'nin kabulünden sonra okuma-yazma oranını arttırmak amacıyla açılan bu kurum 1930-1932 yılları arasında faaliyet göstermiştir. Buradan hareketle oyunda vakanın 1930 yılında gerçekleşme ihtimali oldukça yüksektir.

*Küçük Çiftçiler*'de sosyal zaman, Çamlıbel'in diğer mektep temsillerinde olduğu gibi belli değildir. Ancak Birinci Kız'ın: “Babam İş Bankası'ndan almıştı bir kumbara,” sözünden yola çıkarak vakanın, İş Bankası'nın açılış yılı olan 1924'ten sonraki bir yılda yaşandığını söyleyebiliriz.

*Dersler* adlı oyunda Talebe'nin şu sözlerinden sosyal zaman hakkında ipucu vermektedir:

“Dilerim tekkeleri kapayan cumhuriyet,  
Zaviyeyi atmaya etsin yakında niyet.”<sup>310</sup>

Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra Atatürk Türkiye'ye daha çağdaş bir görünüm kazandırmak için birçok köklü değişiklikler yapmıştır. Bunlardan biri de Tekke, zaviye ve türbelerin kapatılmasıdır. Sosyal alanda yapılan bu inkılâp 1924 yılında gerçekleştiğine göre oyunda sosyal zamanın, 1924 yılı ya da hemen sonrası olduğunu söylemek mümkündür.

*Sinir Hekimi*, adlı oyunda sosyal zaman hakkındaki bilgiye Mabeyinci ve Katerin arasında geçen şu konuşma neticesinde ulaşırız:

“Mabeyinci: Muharebeden yeni haberler geldi mi?  
Katerin: Daha henüz Anadolu Ajansı'nın tebliğini almadım.”<sup>311</sup>

Bu dizelerden yola çıkarak hem muharebelerin yapıldığı zamanı hem de Anadolu Ajansının açıldığı yıl olan 1920 senesini hesaba katacak olursak sosyal zaman, büyük ihtimalle 1920-1922 yılları arasındadır.

#### 4.5.1.2. Ferdî Zaman

Üç perdelik bir oyun olan *Canavar*'da vaka zamanı yirmi dört saatten daha kısa bir zaman diliminde geçmektedir. Akşamüstü başlayan olay, sabaha karşı ezanın okunmasıyla son bulur. Oyun kişilerinin akşam yemeklerini bahçede yemeleri münasebetiyle mevsimin, yaz olduğunu söylemek mümkündür.

Oyunda vaka zamanı kısa tutulduğu için zamanda atlama tekniğine çok fazla başvurulmamıştır diyebiliriz. Sadece meclisler arası geçişlerdeki boşlukları doldurmak amacıyla bu teknik kullanılmıştır. Her ne kadar olaylar kronolojik bir akış içinde, bir günden az, kısa bir zaman diliminde gerçekleşse de geçmişte yaşananlar ve kahramanlarla ilgili detaylı bilgi verebilmek için yer yer geriye dönüş tekniği kullanılmıştır.<sup>312</sup> Böylece kahramanlarla ilgili merak edilen sorular cevaplanmış olur. Örneğin; Ali Baba'nın verginin fazlasını sildirmek için kasabaya gittiğini ve orada yaşadıklarını, akşam eve geldiğinde karısı Emeti'ye anlatması, geriye dönüş tekniğinin kullanıldığının bir kanıtıdır.

<sup>310</sup> Çamlıbel. Küçük Çiftçiler. *Bir Demette Beş Çiçek*, s. 44.

<sup>311</sup> Çamlıbel, Sinir Hekimi. *Bir Demette Beş Çiçek*, s. 83

<sup>312</sup> Hasan Ünsal. (2007). *Necip Fazıl Kısakürek'in İlk Dönem Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, 100. Yıl Üniversitesi, s. 83.

“Ali Baba: Aminim olsun diye yapılacak duada  
 Attan inerek durdum şöyle bir parça sağda...  
 Vali paşa gelince yüzler sevinçle yandı,  
 Cemaat yavaş yavaş ikiye parçalandı:  
 Analarla emzikli çocuklar başka safta,  
 Koyunlar bir tarafta...kuzular bir tarafta...  
 Bir mezar sessizliği aldı önce civarı.  
 Hocaların yükseğe çıktı en ihtiyarı,  
 Gökten su dilenerek elindeki tasına  
 Başladı en acıklı bir yağmur duasına:  
 “Yarabbi! Gönder bize rahmetini ufuktan,  
 Kullarının diyarı yanıyor susuzluktan.  
 Ekinler boy vermeden vakitsiz sararıyor,  
 Gökyüzünden her başak bir damla su arıyor!  
 Muradın mahvetmekse bizi bir zelzele ver,  
 Yaşatmaksı kavrulan tarlaları sele ver,  
 Ta ki ecel kesmesin bu öksüz nefesleri...”<sup>313</sup>

Ali Baba'nın karısı Emeti ile olan konuşmasında da bu teknik kullanılarak Ahmet ve Zeynep hakkında daha geniş bilgi ediniriz:

“Ali Baba: Ah çocukluk günleri!  
 Ahmet sekizindeydi, Zeynep henüz beşinde:  
 Şubatın karlarında temmuzun güneşinde,  
 ...  
 Onları akşam sabah ayrılmıyor görünce  
 Sardı beni derinden derine bir düşünce.  
 İki gönlü ayırmak günah olacak dedim,  
 Bir gün gittim Ahmet'i babasından istedim.  
 Ne mübarek adamdı!”<sup>314</sup>

Bu tiradlardan, Ahmet ve Zeynep'in küçük yaştan itibaren birbirlerini tanıdıklarını, beraber büyüdüklerini ve o zamandan beri birbirlerine bir şeyler hissettiklerini; kahramanlara dair yapılan tasvirlerden Zeynep'in zayıf olduğunu, Ahmet'in ise esmer ve sert görünümlü bir genç olduğunu; Ahmet'in eğitimi sırasında askere çağrıldığını, askerlik dönüşü ise öğretmen olarak köye döndüğünü, babasının öldüğünü öğrenmiş oluruz. Devam edecek olursak;

“Emeti: Ömer bir yaşındaydı anası öldüğü gün,  
 Babası haftasında yaptı yeni bir düğün.  
 Boynu bükük kalmasın diyerek yetimlikte

<sup>313</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 6.

<sup>314</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 9.

Sallamıştım onu ben Zeyne'le bir beşikte...  
 Akli erince sonra bizi nasıl bıraktı?  
 On yaşında su gibi avucumuzdan aktı!  
 Çalışırken Ömer'in çıkmasını diye sesi  
 Daha şirin göründü ona üvey annesi..."<sup>315</sup>

Emeti'nin geçmişe dönerek anlattıklarından, Ömer'in küçük yaşta anasız kaldığını, Emeti'nin onu bir nevi evlatlık olarak Zeynep'le aynı beşikte kardeş gibi büyüttüğünü ancak Ömer'in biraz büyüdüğünde vefasız çıkıp üvey annesini kendilerine tercih ettiğini anlarız.

Birinci perdenin beşinci meclisinde Emeti:"Gidip sofraya kurayım ortalık kararmadan." (s. 21.) yedinci mecliste Ali Baba:"İşte ezan okundu, yemek vakti yaklaştı..." (s. 25.) sözleri içinde yaşanan zamanı bildirir nitelikte olup akşam vaktine işaret eder.

İkinci perdede zaman, birinci perdenin devamı şeklindedir. Hava artık iyice kararmıştır. Zeynep'in:"Her taraf kapkaranlık...Ay yok henüz göklerde..." (s. 35.) ve Ali Baba'nın:"Vakit geç." (s. 43.) cümleleri bu fikrimizi doğrular. Yani genel olarak oyunda bir zaman-mekân devamlılığı görmekteyiz.

İkinci ve üçüncü perde arasında birkaç saatlik bir zaman dilimi vardır. Çünkü bu arada oyunun olay örgüsünü belirleyen vaka cereyan etmiştir. Ahmet ile Ömer arasında yaşanan tartışma, Zeynep ile Emeti'nin hasta ziyaretine gitmesi, Ömer'in Zeynep'i kaçırmaması hep bu arada gerçekleşmiştir. Dolayısıyla üçüncü perdenin başında vakit, artık gece yarısını geçmiştir. Ahmet'in nişanlısını kaçırdığı yerden kurtarması, Ömer'in adamlarının onları takip etmesi üzerine yakalanmalarının an meselesi olduğunu anlayan Ahmet'in nişanlısının ırzına bir zelâl gelmemesi için onu öldürmesi ve bütün bu yaşananları Ali Baba'ya ve Emeti'ye anlatması süresince zaman bir hayli ilerlemiştir ve artık yeni bir gün başlamak üzeredir. Dolayısıyla uzun bir zaman diliminde gerçekleşen olayların, sahnede kısa bir zaman diliminde gerçekleşmesi mümkün olmadığından bu kısımlarda geriye dönüş tekniği kullanılmıştır. Böylece olay zamanı kısaltılmıştır. Ali Baba'nın uzaktan gelen sabah ezanın sesini ağlayarak dinlemesi ve sonrasında verginin fazlasını sildirmek için tekrardan kasabaya gitmesiyle üçüncü perde de sona erer.

Bu sahnelerde zamanla ilgili önemli olan bir şey de zaman kullanımının sembolikliğidir. Gece ve etraf karanlık iken gerçekleşen olaylar, kötü ve iç karartıcı

<sup>315</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 10.

nitelikteyken yeni bir günün doğması kötülüklerin sona erdiği ve yeni olayların cereyan edeceği bir dönemin sözünü vermektedir.

Üç perdeden oluşan *Akın*'da vakanın tam olarak ne zaman başlayıp ne zaman bittiğine dair kesin bir bilgi yoktur. Olaylar daha çok geriye dönüş tekniğiyle anlatılmaktadır.

İlk perdenin üçüncü meclisine kadar vaka, anlatılan zaman içinde gerçekleşir. Dolayısıyla zamanda atlama, söz konusu değildir. Ancak üçüncü mecliste Demir'in Orta Asya'daki beldelerin güzelliğinden söz ederken: "Adını anıyorum gözlerim yaşararak," (s. 21.) diyerek eski yurtlarını yâd etmesi, İstemi Han'ın kuraklıktan önceki yurdunun özelliklerini anlatması ve ülkelerindeki iç denizinin eski hâlini şimdikiyle karşılaştırması, Güneş için: "Eskiden güneş derdim, bereketin eşidir /Bugün başucumuzda Tanrı'nın ateşidir." (s. 22.) şeklindeki kıyaslaması, kuraklığın devam etmesi durumunda kendisinden önceki iki hakanın akıbetini dile getirmesi ve beşinci mecliste üç başbuğun, Başbakıcı'nın Gök Tanrı ile konuşmasını nakletmeleri, geriye dönüş yapılarak bugünden maziye dönüldüğünün işaretidir.

Birinci ve ikinci perde arasında süresi bilinmeyen bir zaman dilimi vardır. Bu arada geçen zamanın, olay örgüsüne bağlı olarak çok uzun bir süre olmadığını söyleyebiliriz. İkinci perdenin ikinci meclisinde Gök Tanrı'ya Suna'nın kurban edileceğinin halk üzerindeki yankısını anlatan Bumin'in yolda karşılaştığı bir ihtiyar, er bakışlı bir ana ve bir yiğidin bu konuyla ilgili düşüncelerini anlatması, beşinci mecliste Demir'in Suna'yı kurtarmak için Başbakıcı'ya gidip onu tekrardan sorguya çekmesi ve üç başbuğun kurduğu tuzağı öğrenip nasıl bozduğunu İstemi Han'a anlatması sırasında da bu teknik kullanılmıştır. Yaşananlarla ilgili daha detaylı bilgiler vererek hem geçmişin hikâye şeklinde anlatılıp seyircinin/okuyucunun sıkılmasının önlemesi hem de seyirci/okuyucu üzerinde merak ve heyecan duygularını arttırması açısından geriye dönüş tekniği, oyunu tekdüzelikten kurtararak verilmek istenen mesajı daha etkili bir şekilde alıcıya ulaştırmaktadır.

Üçüncü perdede hava gittikçe kararmakta, hilâl artık ufukta kendisini göstermektedir. Bu perdenin birinci meclisinde Suna'nın babasına; kendisine kurulan tuzağı henüz bilmeyen ve hâlâ Suna'nın kurban edileceğini zanneden halkın içinde bulunduğu kederli ruh halini ve sonrasında Demir'in işin içyüzünü halka anlatırken büründüğü öfke ve nefreti betimlemesi, Ulcay'ın halkın üç başbuğu nasıl öldürdüğünü anlatması esnasında içinde bulunulan zamandan geçmişe dönülerek



farklı mekânlarda yaşanan olaylar kahramanların ağzından anlatılmıştır. Şüphesiz bütün bu olanlar kısa bir zamanda gerçekleşmemektedir. Bu teknik sayesinde olayın cereyan ettiği vaktin kısaltılarak sahnede canlandırılmasının da kolaylaştığını söylemek mümkündür.

Oyunun genelinde kullanılan geriye dönüş tekniğini daha yakından incelemiş olduk. Ancak son perdede İstemi Han'ın, akın gerçekleşmediği hâlde başlarına gelecek felaketleri öngörmesi ve bunun için bir an önce yeni yurtlar bulunmasının şart olduğunu belirterek akın sırasında neler yapmaları gerektiğini anlatması, bugünden geleceğe gidildiğini göstermektedir. Zira bu durumu, Atatürk'ün ileri görüşlülüğü vasfıyla birleştirdiğimizde Atatürk'ün şahsiyetinin, bir kez daha İstemi Han'da şekillendiğini görürüz.

*Özyurt*'ta vaka zamanı akından yirmi yıl sonra gerçekleşir. Bu bağlamda çok uzun bir zaman dilimi olan yirmi yılda yaşananların, birkaç saat gibi kısa bir sürede sahnede temsil edilmesi mümkün olmadığından oyunda “zamanda atlama tekniği” kullanılarak yirmi yıl sonrasına gidilmiştir. Yirmi yıl süren akın boyunca kırk bin atlının yaşadıkları zorlu yıllar, “geriye dönüş tekniği” ile gözler önüne serilmeye çalışılmış, olaylar kişilerin ağzından ayrıntılarıyla anlatılmış, böylece mazi aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Oyunun başında bulunan levhalarda, geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılan türküler aracılığıyla hem akıncıların yolculuk serüvenleri anlatılır hem de akın yıllarına yönelik kısaca bilgi verilerek seyirci/okuyucu oyuna hazırlanır. Böylece birinci levhada dinlenen, ikinci levhada yola çıkan ve üçüncü levhadaki fırtınada akıncıların türküsünden akının üstünden yılların geçtiğini anlarız:

“Dinlenen akıncıların türküsü: Çocuklar er oldu, gençler kocaldı,  
Yeniden yavrular doğdu akında.  
Söyle, ay, denize çok mu yol kaldı?  
Kavuşacak mıyız yoksa yakında?”<sup>316</sup>

“Yola çıkan akıncıların türküsü: Yirmi yıl aşarak Orta Asya'yı,  
Hedefe yol alan akıncıların,”<sup>317</sup>

“Fırtınada akıncıların türküsü: Yirmi yıl susuzluktan yolda kaldı yarımız,  
Yurdun toprağı gibi çatlak dudaklarımız.”<sup>318</sup>

Levhalar, aynı zamanda kurgu olarak başarılı bir dairesel hareket niteliğindedir. Akıncılar akşamdan yola çıkar ve gündüz vakti hedeflerine varırlar.

<sup>316</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 3-4.

<sup>317</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 5.

<sup>318</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 7.

Bu gündelik döngüyü temsil eder. Bunun yanı sıra akıncılar her türlü coğrafya ve hava koşulunu görürler. Soğuk geceler, ılık gündüzler, yağmurlu ve fırtınalı günler ve yangınlardan geçerler. Bunlar da mevsimlik döngüyü temsil ederler. Her levha birebir bir mevsimi temsil etmese de bir anda fırtına, bir anda yangın olması gibi köklü değişimler mevsimleri ve zamanın hızla akıp geçmesini temsil eder ve hissettirir. İşte böylece günlerin ve hatta mevsimlerin geçmesiyle oyun başlar.

Üç perdelik oyunda ilk iki perde ve sahneler arasındaki boşluklar çok fazla değildir. Ancak ikinci ve üçüncü perde arasında bir yıl olduğundan bu aradaki boşluğu doldurmak için zamanda atlama tekniğine başvurulmuştur.

İlk perdede Suna'nın şakaklardan ağarmış saçları, bizlere artık yaşlandığını gösterir. Suna bu geçen zamanda yaşadıklarını, çocuklarının doğumunu, akın sırasında öğrendiklerini hâlden maziye giderek anlatmaktadır. Yine birinci perdenin ilk bölümünde Suna'nın şu sözlerinden vaka zamanını da içine alan son üç yıldan ziyade ana yurda hatta akın yıllarına duyulan özlem hissedilmektedir.

“İşte üç yıl oluyor tükendi yolun ucu,  
Üç yıl duruş, yirmi yıl yürüyüşten yorucu...  
Yirmi yıl yol yürüyen, at koşturan, ok atan  
Akıncılar almadı nasibini yuvadan.  
Uyurken başlarına çökmesin diye çadır,  
Yirmi yıllık yolcular benimle ayaktadır!”<sup>319</sup>

Yirmi yıl süren akın tamamlanmış, yolun sonuna gelinmiştir. Ancak hâlâ özlenen ve beklenen yuvaya kavuşmak nasip olmamıştır. Üç yıldan beri konakladıkları yerlerin arkasında ormanlar, karşısında deniz olmasına rağmen yine de bir memnuniyetsizlik vardır. Çünkü hâlâ çadır yaşamı devam etmekte, dolayısıyla kendilerini güvende hissetmeyen Türkler, yurtları başlarına yıkılmasın diye her an tetikte beklemektedirler. Yirmi yıl yaz-kış demeden yeni bir yurt bulma arzusuyla her zorluğa katlanan akıncılar, üç yıldır yaşadıkları yerden umduğunu bulamamıştır. Zira tarih boyunca gittikleri her yere medeniyeti ulaştıran teşkilatçı Türkler, henüz özyurtta beklenen değişikliği yapamamışlardır.

İlk perde, yirmi yıl süren akının detaylarını içermesi sebebiyle oldukça önem arz eder. Oyunda yer yer geriye dönüş yapılarak Demir Han'ın ağzından akın sırasında hissettiği duygu ve düşünceleri, yaşanan sıkıntıları, gittikleri yerlerde yaptıkları hizmetleri kısacası akının tarihini öğreniriz. Yine bu perdede Ozan ile

<sup>319</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 16.

Bilgiç'in ana yurttan özyurda gelene kadar geçen altı aylık zaman diliminde yaşananlar anlatılmadan, vaka zamanına gelinmiş, dolayısıyla burada zamandan atlama yapılmıştır.

İkinci perdede artık vakit akşama yakındır ve geriye dönüşlerden ziyade vaka zamanına dair olaylar cereyan eder. Ancak Söğüt'ün maziye hatırlayarak Türklerle karşılaşmadan önceki yaşayışlarını ve duygu dünyasında beliren değişiklikleri anlatması sırasında yine geriye dönüş tekniğine başvurulmuştur.

İkinci perde ile üçüncü perde arasında bir yıllık zaman dilimi vardır. Bu arada yaşananları, temsil etmek mümkün olmadığından vaka zamanı kısaltılmış, zamanda atlama tekniğine başvurulmuştur. Bir yılın ardından artık yerleşik hayata geçilmiş, kıyıda on bin evlik bir kasaba inşa edilmiştir. Halk hem bunu hem de Akın ile Söğüt'ün, Işık ile Ozan'ın düğününü kutlamaktadır. Ancak bu kutlama, Ozan'a kurulan suikast nedeniyle kanlı bir güne dönüşmüştür. Bilgiç'in olayın ayrıntılarını Demir Han'a anlatması, Yalçın'ın suçunu itiraf etmesi ve Demir Han'ın yerlilere yaptığı iyilikleri anlatması sırasında geriye dönüşler yapılarak olayın nasıl meydana geldiğine dair ayrıntılar verilmiş, Bilgiç'in kapanış konuşmasını yapmasıyla da oyun son bulmuştur.

Üç perdeden oluşan *Kahraman*'da vaka, akşam vakti başlayıp gece yarısı sona erer.

“Bir han odası. Sağda avluya açılan büyük kapı. Solda yukarı çıkan taş merdiven, merdivenin yanında kahve ocağı. Duvarda bir lamba...”

Böylece duvardaki lambadan vaktin akşam olduğunu rahatlıkla anlayabiliriz. Oyun kısa bir zaman diliminde geçtiği için hem perdeler hem de sahneler arasında çok fazla bir zaman farkı yoktur. Zamanda atlamamanın yapılmadığı oyunda yer yer geriye dönüşler yapılarak gelişen olaylarla ilgili detaylı bilgi verilmektedir.

Oyunda Bekir Çavuş ve ailesi, Hasan-Hüseyin kardeşlere ait bir hanı işletmektedirler. Bu perdenin birinci meclisinde Fatma ve Bekir arasında geçen diyaloglardan, kaç yıldır bu handa yaşadıklarını belirten bir kısım vardır: “Bekir: Beş yıldır dinlediğim yetmez mi?”<sup>320</sup>

Bekir Çavuş ve ailesi beş yıldır bu handa yaşamaktadırlar. Olayın yaşandığı tarih olan 1920 yılını göz önüne aldığımızda, beş yıl öncesinde, I.Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda, buraya gelip yerleştiklerini söylemek mümkündür.

<sup>320</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 10.

Hasan-Hüseyin kardeşler soylu bir aileden gelmelerine rağmen sırf savaşa katılmamak için asker kaçağı olarak dağlarda eşkıyalık yapmaktadırlar. Ancak savaşın bitmesinin ardından Hüseyin eşkıyalık yapmayı bırakmış, baba yadigârı olan hana gelmiştir. Bekir'in: "İneli bir yıl olmadı henüz Elmadağı'ndan."<sup>321</sup> sözlerinden de anlaşılacağı üzere Hüseyin'in dağdan inip hana gelmesi bir yıla yakın olmuştur.

Oyunda sık sık I. Dünya Savaşı'na dair göndermeler vardır. Bu savaşa yönelik ayrıntıları, oyunda yapılan geriye dönüşler sayesinde anlıyoruz. 1914 yılında başlayan bu savaş 30 Ekim 1918 tarihinde Mondros Ateşkes Antlaşması ile sona ermiştir. Ancak savaş sonrası İtilaf Devletleri yurdun dört bir yanını işgal etmişlerdir.

"Bekir: Yok mu bir yıldan beri

Haydutların daha cenk bittiğinden haberi?

Çıkıp hayır sahibi bir yolcu haber verse...

İnerler belki dağdan sulhı iştirirlerse!

İşte sulh oldu artık, korkulacak ne kaldı?

Dört sınırdan kırk çeşit yabancı yurda daldı.

Kişniyor memlekette başkasının atları,

Bu değil miydi, oldu, onların maksatları,

İşte düşman dışarıdan vurdu, onlar içerden,"<sup>322</sup>

Bekir Çavuş bir kez daha savaşın üstünden yuvarlak hesapla bir yıl geçtiğini, sözde barışın ilan edildiğini ancak ülkenin her yerinin düşman işgali altında olduğunu, bu da yetmezmiş gibi bir de asker kaçağı eşkıyaların halkın güvenliğini tehlikeye soktuklarını belirtir.

"İmam: Üstünden on ay geçti en kanlı dövüşün,

Biz bu kanlı dövüşte topla tüfekte girdik,

Sonunda dünya kadar ülkeleri yitirdik...

Düşün, ibret gözüyle dört senelik geçmişi,"<sup>323</sup>

İmam'ın bu sözlerinden hareketle kanlı savaş diye nitelendirdiği I. Dünya Savaşı, biteli tam on ay olmuştur. Yani yaklaşık bir yıl. Ateşkes, 1918 yılının 30 Ekim tarihinde imzalandığı ve aradan on ay geçtiğine göre oyunun vaka zamanın, ağustos ayında gerçekleştiğini düşünebiliriz.

Birinci perdenin dördüncü meclisinde hana gelen Hasan'ın, memleketin diğer vilayetlerinde Kahraman'a yönelik duyduklarını anlatması ve handakileri bilgilendirmesi; hana yolcu olarak gelen Aziz'in Kahraman'ı betimlerken handakileri

<sup>321</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 10.

<sup>322</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 16-17.

<sup>323</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 21.

bilinçlendirmek amacıyla yaptığı açıklamalar esnasında yine geriye dönüşler yapılmıştır.

İkinci perdede vakit, birinci perdeye nazaran biraz daha geçtir. Burada Kahraman hana gelmiş, Binbaşı Aziz ile konuşmuştur. Sonrasında Aziz, Muhtar, İmam, Bekir Çavuş ve Hüseyin Kahraman'ı gördükten sonraki ruh hâllerini birbirlerine anlatarak şaşkınlıklarını paylaşmışlardır. Hasan'ın yatmak için odasına çekilmesi ve Aziz'in vaktin geç olduğunu söylemesi, zamanın epey ilerlediğinin kanıtıdır.

İkinci perde vakanın meydana geldiği, heyecanın son derece yüksek olduğu kısım olup Hüseyin'in Kahramanı gördükten sonra geçirdiği değişim, Kahraman'ın Hüseyin üzerinde bıraktığı etki ve Hasan-Hüseyin kardeşler arasında yaşanan tartışma ve nihayetinde işlenen cinayet bu perdede yaşanmıştır. Elbetteki bu olayların anlatılması, sahnelendirilmesinden çok daha kolay olması sebebiyle bazı yerlerde geriye dönüş tekniği kullanılarak vaka zamanı kısaltılmıştır.

Üçüncü perdede Hüseyin, işlediği cinayetin ayrıntılarını, Hasan'ın evrağı nasıl çaldığını, ondan evrağı geri istediğini, vermeyince tartışmaya başladıklarını ve olayın nasıl nihayet bulduğunu, geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatmıştır.

Oyunun vaka zamanında dikkati çeken iki şey vardır: Zira Hüseyin, bu gece Kahraman'ı görme şerefine nail olmuş, neticede adeta bir değişim geçirerek bir asker kaçağıyken vatan ve millet uğruna savaştan bir asker olma kararını vermiştir. Ancak aynı gecede öz kardeşinin de katili olmuştur. Şüphesiz bu iki olayın birbiri ardınca devam eden zaman dilimlerinde yaşanması tesadüfi bir durum değildir. Hüseyin, Kahraman'ı tanımış, asker olmaya karar vererek bir şey kazanmıştır. Ancak oyunun sonunda Hüseyin'in kahraman olması kendisine pahalıya mal olmuş, karşılığında kardeşini kaybetmiştir. Zira Hüseyin, müdafaa amaçlı olarak kardeşini öldürmüştür.

İki perdeden oluşan *Ateş*'te vaka zamanı, İnönü Muharebelerinin<sup>324</sup> yapıldığı yıl olması sebebiyle ocak-nisan arası bir ayda cereyan eder. Daha da özele indirgediğimizde vaka; bir gece vakti başlar, tan yerinin ağarmasıyla son bulur. Çamlıbel'in diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyununda da yine vaka zamanı, kısa tutulmuş hem perdeler hem de bölümler arasındaki boşluklar, kahramanların konuşmaları arasında bir vesileyle sezdirilmiştir.

<sup>324</sup> I. İnönü Savaşı: 6-10 Ocak 1921, II. İnönü Savaşı 23 Mart- 1 Nisan 1921 yıllarında yapılmıştır.

Oyunun birinci perdesinde, Hüseyin, Zeynep ve Ayşe, cephaneye mermi taşıyan köylülerdir. *Ateş*'te vaka, genel olarak içinde bulunulan zamanda yaşanmasına rağmen olay örgüsü ve muhtevaya bağlı olarak geriye dönüşlerin de yapıldığını görmek mümkündür. Nitekim yirmi gün önce Trabzon'a bağlı Of kazasından yola çıkan köylülerin, yolculuk sırasında yaşadıkları, geriye dönüş tekniğine bağlı olarak anlatılmıştır.

“Zeynep: Yolda nazardan bile sakınıp her taneyi,  
Yirmi gündür taşıdık durduk bu cephaneyi.  
Kendimiz öğleüstü kızgın güneşte yattık.  
Onları yavru gibi gölgeliğe uzattık.  
Biz tepeden tırnağa içedurduk yağmuru,  
Örtümüze barınan mermiler kaldı kuru.”<sup>325</sup>

Böylece yirmi gün süren yolculuğun detaylarını, Zeynep'in anlattıklarından öğrenmiş oluruz.

Zeynep'in kocası Hüseyin'e dair bilgileri ve iki oğlunu Çanakkale ve Kafkasya Cephelerinde kaybettiğini, ikinci perdede Hüseyin'in gelen düşman askerlerini öldürmek için onlarla beraber kendi canına nasıl kıydığını, Memiş ve köylüler tarafından hâlden maziye gidilerek anlatılması esnasında öğreniyoruz.

Tarihi bir zamanda gerçekleşen oyun, bir devrin panoramasını gösterir. Halkın kadın-erkek el ele vererek yaptığı fedakârlık ve gerektiğinde vatan ve millet uğruna canını hiçe saydığı bu zorlu yıllar, kronolojik bir akış içerisinde canlandırılmıştır.

*Yayla Kartalı*'nda vaka, iki yıla dağılmıştır. Olayların nasıl vuku bulduğu, hem zamanda atlama hem de geriye dönüşler yapılarak kronolojik bir akış içerisinde anlatılmıştır.

Birinci faslın ilk tablosunda Reşit'in celepleri karşılamak için dışarı çıkması sırasında: “Belki pazarlık uzun sürer, beni kahvaltıya beklemeyin!”<sup>326</sup> sözlerine istinaden zamanın, henüz sabah saatleri olduğu, anlaşılır. Bu bölümde Reşit'in amcasının karısı olan Hatice; evliliğinin ilk yıllarını, eşi ve kayınbiraderinin canla başla nasıl çalıştığını, Reşit'in annesine dair bazı bilgiler vermesi sırasında içinden bulunulan zamandan maziye dönüş yapmıştır. Böylece oyun kişilerinin hakkında daha detaylı bilgiler elde edilmiştir.

<sup>325</sup> Çamlıbel, *Ateş*, s. 6.

<sup>326</sup> Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 18

İkinci tabloda vaka zamanı, değişmemiştir. Ancak tiyatro kumpanyasına ait aracın altı saatlik bir yolculuk yapmasının ardından çiftliğe uğraması söz konusudur ve altı saat süren bu yolculuğa ait detaylar bilinmemektedir. Zira burada zamanda atlama tekniğine başvurulmuştur, diyebiliriz.

Üçüncü tabloda vaktin artık akşam olduğunu Hasan'ın geriye dönüş yaparak anlatmasıyla öğreniriz: “Akşama doğru yorgun argın kasabaya geldik, güç halle otele yerleştik, ayaküstü bir şeyler tıktırdıktan sonra tiyatroya koştuk.” (s. 49)

İkinci fasılda vaka zamanıyla ilgili bilgiyi, Reşit'in şu cümleleri verir.

“Yirmi yılda gezip dolaştığım yerlerden yirmi mislini altı ay içinde görüp geçtikten sonra bende bile hal kalmadı. Şimdi bana şu kasaba nasıldı, bu köy niceydi diye sorsalar hiçbirine cevabımı veremem. Birinde durup dinlenmek, gezip eğlenmek kabil olmadı ki...”<sup>327</sup>

Dolayısıyla birinci ve ikinci fasıl arasında altı aylık bir zaman dilimi vardır ve bu bölümde zamanda atlama yapılarak ileriye gidiş söz konusudur. Böylece uzun bir zamanda gerçekleşen olayların birkaç saate sığdırılarak temsil edilmesi için elverişli bir zaman dilimi yaratılmış olunur.

İkinci fasılın ilk tablosunda vakit, gece yarısıdır. Bu bölümde Nermin; küçük yaşta bir evlilik yaptığını, eşinden ayrılınca annesiyle sokakta kaldığını, bu yola nasıl girdiğini, sonrasında Hacivat Hasan'la karşılaşmasını, annesinin ölümünü ve nihayetinde sürmek zorunda kaldığı göçebe yaşantıya dair ayrıntıları, geriye dönüşler yaparak kuşkusuz onun hakkında birçok şey merak eden seyirciye/okuyucuya sunmuştur.

İkinci tabloda zamanda atlama tekniğine gidilmiş ve bu arada ne kadar süre geçtiğine dair bir bilgi verilmemiştir. Ancak Reşit'in artık herkesçe tanınan ünlü biri olduğundan yola çıkarsak aradan epey bir zaman geçtiğini söyleyebiliriz. Nitekim bu fasılın son tablosunda Nermin'in Reşit'in nasıl şöhrete kavuştuğunu ve halkın sevgilisi olduğunu, neticesinde yaşadığı değişimi anlatması, bu kanaatimizi doğrular niteliktedir. Zira bütün bunlar, uzun bir süre dâhilinde gerçekleşecek durumlardır.

İkinci ve üçüncü fasıl arasında geçen zaman bilinmemekle birlikte bu arada zamanda atlama tekniğine başvurulmuştur. Bu süre zarfında Reşit ile Nermin ayrılmış, bunun üzerine Reşit, nişanlısı Turgut'tan ayrılan Nesteren'le yaşamaya başlamıştır.

<sup>327</sup> Çamlıbel, *Yayla Kartalı*, s. 56.

Bu faslın birinci tablosunda vakit gece yarısıdır. Turgut'un bir gece vakti eski nişanlısının evine gelerek ondan bir şans daha istemesi üzerine Reşit, Nesteren'le tartışmaya başlamış, nihayetinde taşralı kimliğini ortaya çıkararak Nesteren'e oldukça kaba davranmıştır. Bunun üzerine kötü bir şekilde Nesteren'le olan ilişkisi son bulmuştur.

İkinci tablo da yine bir gece vakti barda geçer. Bu noktada zaman ve mekân uyumu göze çarpar. Zira barlarda hayat, gecenin geç saatlerinde başlar. Nesteren'den ayrıldıktan sonra hatasını anlayan Reşit, Nermin'in izini bulmak için Refik'in çalıştığı yere gelir ve burada Nermin'le karşılaşır. Vaka zamanı, Reşit'in Nermin'den af dilemesi ancak red cevabı almasıyla son bulur.

Üçüncü faslın son tablosunda vakit, sabahın erken saatleridir. Bu bölümde Reşit, Nermin'den ayrıldıktan sonra çiftliğe döner ve tekrardan çiftlik hayatı yaşamaya başlar. Ancak şehir hayatına alışan Reşit, artık eski neşesini kaybederek değişmiştir ve dolayısıyla mutsuz ve sikkindir. Herkes bu değişikliğin farkındadır. Yengesi Hatice, Reşit'le konuşarak ona bu durumun da geçiciliğinden bahsederek ne yapması gerektiği konusunda fikir verir. Böylece bir sabah vakti başlayan vaka, iki yıl sonra yine bir sabah vakti Reşit'in köy ve şehir arasında kaybolan benliğini bulmak için yola çıkmasıyla son bulur.

Olay örgüsü ve muhtevaya bağlı olarak kronolojik bir akış içerisinde ilerleyen *İlk Göz Ağrısı*'nda, sahneler arasında kısa süreler olup geriye dönüşler yoluyla hâlden maziye gidildiği ya da vaka zamanı kısaltılarak zamanda atlamaların olduğu görülmektedir.

Birinci perdenin ilk meclisinde vaka zamanı, öğleden sonra saat ikidir. Bu sahnede Hikmet ve Şekip, hem evlerine ziyaret için gelecek olan Leyla ve eşi Selahattin'in fiziksel ve kişisel özellikleri hem de Leyla ile onun eski eşi Ahmet'in ayrılma nedenleri hakkında daha fazla bilgi vermek için oyunun seyrini bozmadan geriye dönüş yapmışlar, geçmişten bahsetmişleridir. Böylece daha ilk mecliste seyirci/okuyucu, oyun kişilerini tanıyarak onlarla ilgili ayrıntıları öğrenmiş olur.

Oyunun dokuzuncu meclise kadar olan bölümlerinde vaka, kronolojik zamana uygun olarak ilerlemektedir. Ancak dokuzuncu mecliste Hikmet'in; Ahmet'in Leyla'dan ayrıldıktan sonra başına gelenleri ve içinde bulunduğu psikolojiyi, Ahmet'in annesi Saadet Hanım'la Necip'in velâyeti üzerine olan konuşmanın içeriğini Leyla'ya nakletmesi sırasında vaka zamanı kesintiye uğrayarak geçmiş zamanda yaşananlar, kozmik zamana aktarılmıştır. Böylece uzun bir zaman



diliminde yaşanan olayların, birkaç saat gibi kısa bir zamana sığdırılarak sahnede temsil edilmesi kolaylaşacaktır.

Leyla'nın oğlunun "kuşpalazı" denilen hastalığa yakalanması nedeniyle on beş gündür Necip'in başında beklemesinden hareketle birinci ve ikinci perde arasında on beş günlük bir zaman vardır, diyebiliriz. Ancak bu arada geçen olaylar; oyuna aktarılmamış, yaşananlara kısaca değinilmiş, dolayısıyla zamanda atlama yapılmıştır.

İkinci perdenin ilk tablosunda vaka zamanının, köşkün lamlarının yanması nedeniyle akşam vakti olduğu görülür. Bu bölümde Saadet Hanım'la Doktor'un Necip'in hastalığının seyri hakkında konuşmaları, Leyla'nın Hikmet'e evliliğinin ilk zamanlarıyla ilgili malûmatı ve Ahmet'in yaptığı hataların sebeplerini anlatması esnasında kozmik zaman ifadeleri kullanılmış, geriye dönüşlerle hem geçmişte yaşananlar vaka zamanına aktarılmış hem de seyirsinin/okuyucunun merakı giderilmiş olunur.

İkinci ve üçüncü perde arasındaki zaman farkı çok kısa olup akşamdan sabaha kadar olan sürede cereyan eden olayları içerir. İkinci perdenin son bölümünde Leyla ve Ahmet, eski yatak odalarında buluşmuşlar ve Leyla, Ahmet'in kollarında baygınlık geçirmiştir. Fakat sonrasında Leyla, yaşadığı pişmanlık nedeniyle eşi Selahattin'in evine değil de ebeveynlerinin evine gitmeyi tercih etmiştir.

Üçüncü perdede olay, bir sabah vakti, saat on bir sularında Leyla'nın anne-babasının köşkünde yaşanır. Bu perdenin en can alıcı sahneleri, Leyla'nın annesi Süreyya Hanım'a bir gün önce Ahmet'le arasında geçenleri anlatması, sonrasında annesinin geçmişte ona verdiği nasihatleri yinelemesi ve Leyla'nın Selahattin'le konuşması esnasında yaşananların ruhsal ve trajik boyutlarıdır. Oyun kişilerin daha önce yaşadığı bu olaylar ve ruh hâlleri, bir nevi özetlemeye gidilerek kısaltılmış, sahnede canlandırılması kolaylaştırılmıştır.

Dördüncü perdede Selahattin'den ayrılan Leyla, artık oğluyla birlikte ailensin yanında yaşamaktadır. Süreyya Hanım'ın Selahattin'den bir haftadır haber alamadıklarını belirtmesi üzerine üçüncü ve son perde arasında bir hafta olduğu anlaşılmaktadır.

Son perdenin ilk meclisinde vaka zamanının, Leyla'nın Güneş'in battığını belirtmesinden hareketle akşam vakti olduğunu söyleyebiliriz. Bu bölümde Leyla'nın annesine; Ahmet'in onlara yakın olmak için İbrahim Bey'in köşkünde kaldığını ve kendisine her gün mektup gönderdiğini, Feridun Bey'in Selahattin'le karşılaşmasının

ayrıntılarını anlatması ve Selahattin'le Leyla'nın konuşmaları arasında yer yer geriye dönüşlerin yapıldığı görülmektedir. Böylece başka bir zaman ve mekânda gerçekleşen olaylar; vaka zamanına taşınmakta, olay örgüsü genişleyerek oyun daha da hareketlenmektedir.

*Yangın* adlı mektep temsilinde oyunun geçtiği vakit ise akşamdır. Vaktin akşam oluşu, sokak çocuklarının akşam çektiği zorluğu gösteren bir işaret olarak seçilmişti. Aynı şekilde akşam vakti, yangının acımasızlığını da bir gösterir. Çünkü 1900'lerde çoğunlukla ahşap olan Türk binaları kolayca alev alabiliyordu ve bu toplum açısından zor bir durumdu.

*Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda vaka, bir kış mevsiminde cereyan eder.

*Mektuplar*, sosyal zamanı ile ilgili kesin bir bilgi içermemektedir. Ancak son imtihanların yapılacak olması münasebetiyle vaka zamanının, ilkbahar sonu ya da yaz başlangıcında geçme ihtimali yüksektir.

Oyunda; İclal'in arkadaşlarından birinin, günlerdir beklediği mektuplarla ilgili malûmat verirken ve Muavin Hanım'ın yeni gelen muallimeye, İclal'in kardeşinin hastalığına dair bildiklerini anlatması sırasında yer yer geriye gidilerek başka mekân ve zamanda yaşanan bilgileri vaka zamanına taşımıştır.

*Yeni Usul*'de vaka zamanına dair bir bilgi verilmemiştir. Bir derslikte geçen mektep temsilinde oyun kişileri, öğretmenleri Selma Hanım'la ilgili yaşadıklarını anlatmaları sırasında geriye dönüş yaparak öğretmen hakkında bilgi vermektedirler.

*Kelebekler*'de vaka zamanı, bir akşam vakti cereyan etmektedir.

*Numaralar*'da vaka bir gece vakti yaşanır.

*Küçük Çiftçiler*'de vaka zamanı, gündüz vakti olmakla birlikte günün hangi saati olduğu bilinmemektedir. Oyunda hem yedi ila on yaş arasındaki kızların ağaçlık bir alanda, sahip oldukları malzemelerle ilgili bilgi vermeleri hem de Yetim Çocuk'un hazin hayatını anlatması sırasında hâlden maziye gidilerek seyirci/okuyucu bilgilendirilmiştir

*Dersler* adlı oyunda vaka zamanı hakkında kesin bir şey söylemek doğru değildir.

*Sinir Hekimi*'nde vaka zamanı, bir ağustos ayı olup yaz mevsiminde vuku bulur.

## 4.6. MEKÂN

İtibarî metinlerde vakanın cereyan ettiği, kişilerin davranışlarının şekillendiği yer olan mekân; okul, hastane, bahçe, sokak, ev vb. açık ve dış alanlardan oluşabileceği gibi insanın iç dünyasından da oluşabilir.

Mekân; anlatmaya dayalı türlerde kahramanların kişilik ve kimliklerinin, sosyal, kültürel ve ekonomik konumlarının sunuluşunda ve hissettirilmesinde, sosyal yaşantıların sergilenmesinde önem arz etmektedir. Bu bağlamda mekân incelemesi yapılırken mekânın, belirleyici bir işlev taşıtıp taşımadığına dikkat edilmelidir.

### 4.6.1. Genel Mekânlar

*Canavar*'da perde veya sahne başlarında olay örgüsünün yaşanacağı mekânlar ayrıntılı bir şekilde tanıtılmamış, sadece kısaca değinilmiştir. Oyunun başında genel mekân olarak vakanın Orta Anadolu'da cereyan ettiği belirtilmiştir.

*Akın*'da genel mekân Türklerin ilk anayurdu olan Orta Asya'nın Ural-Altay dağları civarındır. Bunu prologdaki Talebe'nin sözleriyle de kanıtlamak mümkündür:

“İşte şu Orta Asya...Türklerin anayurdu...

Türk ilk medeniyeti Altay-Ural'da kurdu.”<sup>328</sup>

*Özyurt*'ta kuraklık ve susuzluk nedeniyle Orta Asya'dan göç eden Türklerin yirmi yıl sonra özyurda -Anadolu'ya- ulaştığından genel mekân Anadolu'dur.

*Kahraman*'da ise genel mekân, bir Anadolu köyüdür. Ancak bu köyün sınırları çizilmemiştir. Buna rağmen birinci perdede Bekir'in karısı Fatma ile olan şu konuşması bize bilgi verir niteliktedir.

“Bekir: Sağ elinde sazı var, sol elinde kaması,

İneli bir yıl olmadı henüz Elmadağı'dan.”<sup>329</sup>

Bilindiği üzere, Elmadağ, Ankara'nın bir ilçesidir. Oyundaki genel mekânın da Anadolu olduğunu düşündüğümüzde vakanın Ankara dolaylarında yaşandığını söyleyebiliriz. Zira Ankara, milli mücadelenin yönetildiği bir şehirdir ve vakanın cereyan ettiği mekân olma ihtimalini taşımaktadır.

*Ateş*'te genel mekân Eskişehir-Bilecik yolu üzeridir.

Bir sahne romanı olan *Yayla Kartalı*'nda genel mekân çeşitlilik göstermekle birlikte ilk sahnelerde Anadolu'nun küçük bir kasabasıyken ilk faslın ortasından itibaren İstanbul'dur.

<sup>328</sup> Çamlıbel, *Akın*, s. 8.

<sup>329</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 10.

*İlk Göz Ağrısı*'nda genel mekân İstanbul'un çeşitli semtleri olan Kadıköy, Erenköy ve Çamlıca'dır.

#### 4.6.2. Ana Mekânlar

*Canavar*'da ana mekân Ali Baba'nın evi olup diğer mekânlar Kamberlinin evi ile Ömer'in bağ evidir.

*Akın*'da ana mekân bir hakan çadırının içi olup *Akın*'ın devamı niteliğinde olan *Özyurt*'ta ilk iki perdede eski bir hakan çadırının içi, son perdede mermer bir saraydır.

*Kahraman*'da ise ana mekân bir han odasıdır.

*Ateş*'te Eskişehir- Bilecik yolu üzerinde bulunan Karaburçak Çitliği ana mekân olarak kullanılmıştır.

*Yayla Kartalı* sahne romanı olması nedeniyle oyunda ana mekân çeşitlilik göstermektedir. Bunlar; bir çiftlik evi, tiyatro kumpanyasının kulisi, kasabadaki otelin salonu, Nesteren'in apartman dairesi, Nermin ve Reşit'in birlikte yaşadıkları ev ve Beyaz Tavşan Barı olarak sıralanabilir.

*İlk Göz Ağrısı*'nda da ana mekânlar çeşitlilik arz etmektedir. Bunlar; Kadıköy, Erenköy ve Çamlıca'daki köşklendir.

Mektep temsillerinde yer alan ana mekânlar:

*Yangın*'da çıkmaz bir sokak ve bu sokaktaki Melek Hanım'ın evi,

*Hanım Şiir Yazacak*'ta Leyla Hanım'ın mesai odası,

*Mektuplar*'da kız muallim okulunun muavin odası,

*Yeni Usul*'de bir sınıf,

*Kelebekler*'de iki tarafı ağaçlık, arkası ise yeşil olan bir yer,

*Numaralar*'da Talebe'nin odası,

*Küçük Çiftçiler*'de ağaçlık bir meydan,

*Dersler*'de yine başka bir Talebe'nin odası,

*Sinir Hekimi*'nde Doktor Leyla Hanım'ın yazlık köşkündeki muayene odasıdır.

#### 4.6.3. Kapalı Mekânlar<sup>330</sup>

<sup>330</sup> Kapalı mekân, iç ve dar mekân olarak da adlandırılmaktadır.

*Canavar*'da vaka, dar ve sınırlı bir mekânda gerçekleşmektedir. Farklı mekânlarda yaşanan olaylar, genellikle daha sonra olayların anlatmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Üç perdelik eserde, birinci perdenin başında kısa bir şekilde vakanın gerçekleşeceği mekân anlatılmıştır: "Bir köy odası, karşıda bir kapı, bahçeye ve sokağa açılıyor. Sağdaki kapıdan yan odaya geçiliyor..."

Birinci perdede vaka, yedinci meclisi kadar bir köy odasında cereyan ettiğinden kişiler arası diyaloglar, kapalı bir mekânda gerçekleşmektedir.

İkinci perde de birinci perde de olduğu gibi bir köy odasında gerçekleşir. Zeynep'in içerden türkü söylediğini duyan Ahmet, belki de nişanlısıyla yalnız kalabilme arzusuyla içeri girmiştir. Bu bağlamda Çamlıbel'in iç mekân kullanması doğru bir tercihtir. Zira genel mekân bir köy ortamıdır ve iki nişanlının ulu orta yalnız kalması hoş karşılanmayabilir.

Son perde de yine Ali Baba'nın evinde, bir odada geçmektedir. Ancak bu perdede Ahmet, Zeynep'i kurtarmak için verdiği mücadeleyi ve vakanın akıbetini anlatmak için yer yer geriye dönüş tekniğini kullanarak iç mekâna, dış ve geniş bir mekânda gerçekleşen olayları aksettirecektir. Böylece hem vakanın seyri hakkında bilgi verilmiş olacak hem de vakanın sahnelenmesi esnasında yaşanacak sıkıntı ortadan kaldırılacaktır. Bu yüzden vaka, sahnede gösterilerek değil okuyucunun gözünde canlanacak şekilde kahramanın ağzından anlatılacaktır. Dış mekândan gelen ezan sesiyle Ali Baba'nın kasabaya -dış mekâna- yönelmesiyle bu perde son bulur.

Çok farklı mekânların kullanılmadığı oyunda iç mekânların tercih edilmesi, perde sayısının az olması, perde ve sahnelerin arasında çok fazla farklılıkların olmaması, oyunun sahnelenmesini kolaylaştırmıştır, diyebiliriz.

Mekâna ait özelliklerin ayrıntılı olarak verilmediği *Akın*'da mekân tasvirleri sadece perde başlarında geçen açıklamalardan ibarettir. Ancak olay örgüsünü ve muhtevayı düşündüğümüzde vakanın nasıl bir mekânda vuku bulduğunu tahmin etmek zor değildir.

Birinci perdede mekân, bir hakan çadırının içidir. Perdenin başında yer alan açıklamaya göre çadırın ortasında bahçeye açılan bir kapı, iki yanında birer pencere vardır. Çadırın sedirleri ve yerler av postları ve kilimlerle örtülüdür. Ortada Türk tarzı bir masa, üstünde ise çini takımları vardır. Sağ pencere ile kapının arasında

gümüş bir yay ile üç altın ok asılıdır. Mekân ve mekâna ait dekorların seçimi bilinçli bir iş olup mekan-insan ilişkisini yansıtmaları bakımından önemlidir. Zira yapılan tanımları incelediğimizde çadırda yaşamaları, yerlerdeki av postları ve kilimlerden İslamiyet Öncesi Türklerin; göçebe bir hayat sürdürdüğünü, avcılık yaptığını ve dokumacılıkla uğraştığını söylemek mümkündür. Mevcut bilgilerimizden yola çıktığımız da yapılan yorum yerindedir. Ortadaki Türk tarzı masanın üzerindeki çini takımları Türklerin çiniciliği bildiklerinin, doğal olarak sanatla ilgilendiklerinin bir göstergesidir. Ayrıca masanın üstünde çini takımlarının bulunması da şüphesiz tesadüfî bir durum değildir. Çünkü çini, yeşil ve mavi tonlarında olup susuzluk ve kuraklığın olduğu bir ülkede insana denizi ve ormanı çağrıştırarak bir nevi bunlara duyulan özlemi açığa çıkaran figüratif bir unsur konumundadır.

İkinci ve üçüncü perde de yine aynı sahnede geçmektedir. Zaten oyunun genelinde sahenin çok değişmediğini, dar bir mekânla sınırlı kaldığını söyleyebiliriz. Ancak bu dar mekândan iyi bir şekilde istifade edilmesi, oyunun içeriğinin gayet etkileyici ve coşkulu olması sebebiyle iletilerin kaynağına rahatça ulaştığı bir gerçektir. Zira üçüncü perdenin son meclisinde Suna, çadırın orta kapısında durmuş, yayı gererek göğe fırlatmıştır. Bunu bir anlamda Asya'nın ortasında yaşayan Türklerin, zamanla dünyanın dört bir yanına yaptıkları akınlar şeklinde yorumlayabiliriz. Böylece Türklerin her ne şartlarda olursa olsun zaman ve mekân sınırlarını aşarak Türk medeniyetini bütün dünyaya götürmek için başlayacakları akının da ilk adımları atılmış oldu

*Özyurt*'ta da mekâna ait ayrıntılara pek fazla değinilmemiş, olaylar dar ve kapalı bir mekânda cereyan etmiş, sahne değişikliği çok fazla yapılmamıştır. "Mekânlar, sadece sahne başlarında rejisöre yardımcı olmak amacıyla en kaba şekliyle tasvir edilmiştir. Ancak tarif ve tanıma hiçbir zaman tasvir değildir. Çünkü zaten mekân sahnelendiğinde dekor vasıtasıyla gözler önüne serilecektir."<sup>331</sup>

Birinci ve ikinci perdede vaka, hâlâ haşmetini muhafaza eden eski bir hakan çadırında geçmektedir. Üçüncü perdeye kadar olan bütün diyaloglar bu kapalı mekânda yapılır. Konar-göçer bir hayat süren Türklerin temel geçim kaynağının hayvancılık olması, keçi kılından yapılan bu çadırların ana mekân olarak seçilmesinde etkili olabilir. Çadırın sağında ve solunda iki kurt başının olması, dış mekâna ait unsurların iç mekâna dahil edildiğini gösterir. Ayrıca mekâna ait bu

<sup>331</sup> İsmail Çetişli. *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ Yayınlar, s. 78.

dekorlar, sahnede sadece bir ayrıntı olarak değil Türklere ait bir özelliği belirtmek için kullanılmıştır. Zira kurt, Türklerde bazı önemli boyların simgesi olup totemik özelliklere sahip bir hayvandır<sup>332</sup>.

Üçüncü perde, ortası mermer sütunlu, duvarları çinili, açık pencerelerinin üstü renkli camlarla süslü, bir sarayda geçer. Ayrıca son perdenin dördüncü bölümü, muhtevaya ve olay örgüsüne bağlı olarak açık ve geniş bir mekân olan bir dağ yamacında geçer. Bu tarz mekânlar Çamlıbel'in oyunlarında çok karşılaşılan bir yerler değildir. Zira Çamlıbel'in oyunlarında büyük bir çoğunlukla dar ve iç mekânlar, kullanılır. Bu durum, bir yandan oyunların sahnelenmesini kolaylaştırırken diğer yandan Çamlıbel'i tekdüzeliğe sevk etmektedir. Çamlıbel'in romantik kişiliğini de hesaba katacak olursak neden iç mekânları tercih ettiğini de anlamış oluruz.

Daha önce de söylediğimiz gibi mekâna ait özellikler, kişilerin ekonomik durumları hakkında bilgi verir. Zira oyunda sık sık halkın yoksulluğundan bahseden Demir Han'ın eski bir hakan çadırında yaşaması, yerlilerin Türklere karşılaşmadan önce sazdan ve kamıştan yapılmış yerlerde hayatlarını sürdürmeleri bu savı destekler. Bilgiç ve Ozan'ın gelmesi, yerlilerle Türklere el ele verip çalışması neticesinde görkemli bir saray ve on bin evlik kasaba inşa etmeleri de zamanla ne kadar zengin bir halk hâline geldiklerini gösterir.

Üç perdeden oluşan *Kahraman*'da, mekân hep aynı sahneden ibaret olup bir han odasıdır. Çamlıbel, bu oyununda da yine dar ve kapalı bir mekân kullanmıştır ve mekân hakkındaki bilgiler sadece perde başlarında geçen sahne tanıtımlarından ibarettir. Mekândaki dekor unsurları, devir ve tema ilişkisini sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.

“Bir han odası. Sağda avluya açılan büyük kapı. Solda yukarı çıkan taş merdiven, merdivenin yanında kahve ocağı. Duvarda bir lamba. Peykeler. Bir iki iskemle, ortada ahşap bir masa.”

Birinci perdede olayların yaşandığı “han”, Kahraman'ın tanınması için bir vesiledir. Zira hem Kahraman'ın, Ankara'dan Bilecik'e olan yolculuğu sırasında hana uğraması hem de Binbaşı Aziz'in geceyi geçirmek için yol üstündeki hana gelip Kahraman'ı anlatması, olay örgüsünün temelini oluşturmaktadır. Bu yüzden “han”ın mekân olarak seçilmesi, bilinçli yapılan bir işidir. Çamlıbel'in eserlerinde “han”, önemli bir mekândır. Bunu; görevi nedeniyle İstanbul'dan Anadolu'ya yaptığı

<sup>332</sup> Şeref Boyraz. (2010). 12 Hayvanlı Türk Takvimi ve Kehanet, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume:3, Issue:14, Fall.

yolculukların, devrin ve ülkenin şartları nedeniyle uzun sürmesi ve yolculuk sırasında mola verilen “han”larda karşılaştığı insan manzaralarının Çamlıbel’in üzerinde bıraktığı etkiyle açıklayabiliriz. Zira sanatçının en başarılı şiirlerinden olan *Han Duvarları*, şairin yolculukları sırasında ortaya çıkmış realist bir üründür.

Oyunun üçüncü meclisinde geçen “ceride” tematik bir dekor unsurudur. Milli mücadele yıllarında halkı işgallere karşı bilinçlendirmek amacıyla çıkarılan bu gazete, büyük ihtimalle Sivas Kongresi’nde alınan bir kararla çıkartılan *İrade-i Milliye* gazetesidir.

Çamlıbel, *Yayla Kartalı*’nda diğer oyunlarına nazaran oldukça farklı mekânlar kullanmıştır. Eserin “sahne romanı” olması nedeniyle sanatçının yaptığı bu değişiklik yerindedir. Ancak mekân sayısının hem fazla olması hem de geniş ve dış mekânların kullanılması, oyunun sahnelenmesini zorlaştıracak özelliklerdendir.

Üçüncü tabloda da mekân dar ve kapalı bir mekân olan kasabadaki tiyatro kulisidir. Reşit, kumpanyanın gösterilerini izlemek için kasabaya gelmiştir. Bu mekân, gösterinin sonunda Nermin’i görmek için kulise giden Reşit’in ilerleyen zamanlarda sıkça bulunacağı yerdir. Bir sanatçının sanatını icra etmeden önce vaktini geçirdiği yer olan “kulis”in mekân olarak kullanılması ve Reşit’in oraya gelmesi, ilerde olacak olayların da habercisi konumundadır.

İkinci perdenin birinci tablosunda vaka, bir kasaba otelinin salonunda geçer. Reşit de artık kumpanyada çalışan bir oyuncu olmuş, diğerleriyle beraber küçük yerleşim yerlerinde gösteriler düzenlemektedirler. Dolayısıyla düzenli bir yeri yurdu olmayan bir topluluk, gittikleri yerlerdeki ikinci sınıf otellerde konaklamaktadırlar. Bu açıdan otel, oyunun amacına hizmet eden bir mekândır.

İkinci tabloda mekân, İstanbul’da bir apartman dairesinin dinlenme salonudur. Bu bölümde herkesin hayranlık duyduğu, ünlü biri olan Reşit; bir gösteri vermek üzere Nesteren’in evine gider ve burada nişanlı bir kadın olan Nesteren’e âşık olur. Bu mekân, Reşit’in hatalarına hata ekleyerek Nermin’i kaybetmesine sebebiyet veren ilişkinin başladığı yer olup tematik açıdan önemlidir.

İkinci perdenin son tablosunda mekân Nermin’in kumpanyadan ayrıldıktan sonra Reşit’le birlikte yaşadığı yerdir. Burası, oyunun en dramatik sahnesinin yaşandığı, seyirciyi/okuyucuyu hüzne boğan ancak şan şöhret uğruna sevdiklerini geride bırakan, renkli dünyaların cazip yönüne kapılarak kimliğini kaybeden Reşit’in hazin sonunu getiren yer olma özelliğindedir. Zira Nermin’le beraber hayatı değişen Reşit’in yine Nermin’den ayrıldıktan sonra hayatı büsbütün değişecektir.



Üçüncü ve son faslın birinci tablosunda mekân; Nesteren'in evi, ikinci tabloda Beyaz Tavşan Barı, son tabloda ise Reşit'in tekrardan sılaya döndüğü çiftliktir.

*Yayla Kartalı*'nda olduğu gibi *İlk Göz Ağrısı*'nda da mekân çeşitliliği vardır. Oyunda vakanın cereyan ettiği mekânlar o devre özgü köşklerdir. Bir aile dramı söz konusu olduğu için mekân olarak çeşitli semtlerdeki köşkların odalarının seçilmesi yerinde bir seçimdir ve mekn-tema ilişkisini yansıtmaktadır. Ayrıca "köşk" denilen bahçe içinde yapılmış görkemli evlerin mekân için tercih edilmesi; oyun kişilerinin ekonomik durumlarını belirtmekte, seyirciye/okuyucuya mekân-insan ilişkisi hakkında ipucu vermektedir.

İlk perde Erenköy'de Hikmet ve Şekip'in kabul odasında, dar ve sınırlı bir mekânda geçer. İki yıl aradan sonra ilk defa Erenköy'e gelen Leyla'nın kaderinin belirlenmesinde bu evde yapılan konuşmaların etkisi büyüktür. Nitekim bu mekân, oyun kişileri hakkında genel bilgilerin verildiği yer olması açısından da önemlidir.

İkinci perdede vaka, yine Erenköy'de ancak bu defa Ahmet'in annesi Saadet Hanım'ın köşkünde yaşanır. Oyunun temelini oluşturan olay örgüsünün başlangıcı burada bir yatak odasında cereyan eder. Bu köşk; Leyla'nın gelin olarak geldiği, hayatının hem en güzel hem de en kötü günlerini yaşadığı bir yer olduğundan onun davranışlarına yön vermiş, kararlılığından vazgeçmesine neden olmuştur. Zira Leyla, Ahmet'le bu köşkün önceden kendilerine ait yatak odasında buluşmasaydı belki de eski günlerini hatırlayıp zaaflarına yenik düşmeyecekti. Dolayısıyla hem kendi hayatını karartmayacak hem de iki insanın genç yaşta ölmesine sebebiyet vermemiş olacaktı. Bu açıdan düşündüğümüzde mekânın, insanın ruhsal yapısı üzerinde ne kadar etkili olduğu da ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü ve son perde, Feridun Bey ile Süreyya Hanım'ın Çamlıca'daki köşkünde cereyan eder. Leyla ve Hikmet'in daha ilk perdede Çamlıca'nın güvenilir bir yer olmadığına dair konuşmaları, oyunun sonuna zemin hazırlamıştır, diyebiliriz. Zira son perdede Ahmet ve Selahattin'in Çamlıca'daki bir uçurumdan aşağıya düşmeleri, kuşkusuz tesadüfen beliren bir olay değil vakanın kuruluşuyla bağlantılı bir seyir takip eden bir neticedir.

*Yangın*'da vaka hem çıkmaz bir sokakta hem de Melek Hanım'ın evinde geçmektedir. Dolayısıyla açık ve kapalı mekânlar birbirini ve olay örgüsünü tamamlayacak şekilde kurulmuştur.

*Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda vaka, oyunun başkişisi olan Leyla Hanım'ın dar ve kapalı bir mekân olan mesai odasında yaşanır.

*Mektuplar* adlı oyun, Kız Muallim Mektebinin kapalı ve dar bir mekân olan muavin odasında cereyan eder.

*Yeni Usul*'de vaka kapalı bir mekân olan bir derslikte geçmektedir. Oyunda tematik bir dekor unsuru olarak “dolaplar” kullanılmıştır.

*Numaralar* adlı oyunda vaka, kapalı ve dar bir mekân olan talebenin odasında geçer.

*Dersler* adlı oyun, kapalı ve dar bir mekân olan talebenin odasında geçer.

*Sinir Hekimi*, Doktor Leyla Hanım'ın geniş ancak kapalı bir mekan olan yazlık köşkünde geçmektedir.

#### 4.6.4. Açık Mekânlar<sup>333</sup>

*Canavar* adlı oyunun geneli iç mekânda gerçekleşse de yazar, muhtevayla bağlantılı olacak şekilde, bir açık mekan unsuru olan bahçeyi de kullanmıştır. Zira yedinci mecliste Ali Baba ve Ahmet'in, akşam yemeği için bahçeye çıkmaları bunu doğrulamaktadır.

Eserin vaka zamanı içinde dış mekâna ait bazı unsurlar da kullanılabilir. Birinci perdenin birinci meclisinde “deniz” motifi geniş bir yer tutmuştur.

“Zeynep: Dilersek Rabbimizden

Kesilmez lütfu bizden:

Beklenen bir gün gelir

Yine engin denizden...”<sup>334</sup>

Zeynep'in “engin deniz”den kastı şüphesiz, büyük tuzlu su kütlesi değil gökyüzüdür. Zira Allah'ın gökyüzünde olduğu düşünüldüğünden Zeynep, Allah'ın bir gün düşledikleri hayatı onlara sunacağını dile getirmektedir. Bu bağlamda burada kullanılan “deniz” tematik bir dekor unsurudur, diyebiliriz. Bunun üzerine Ahmet, Zeynep'e daha önce deniz görüp görmediğini sorar ve olumsuz bir cevap alır. Böylece Ahmet, denizi tasvir etmeye başlar:

“Deniz engin bir sudur, tuzlu, yeşil, dalgalı,

Kenarlarını süsler bazı beyaz bir yalı.

Akşam sabah ufukta kanat açar yelkenler,

<sup>333</sup> Açık mekân, dış ve geniş mekân olarak da adlandırılır.

[ bkz. Nurullah Çetin. (2009). Roman Çözümleme Yöntemi. Öncü Kitap Yayınları, Ankara, s.134.]

<sup>334</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 33.

Gece mehtaba çıkar sandalla, sevişenler...  
 Orda güneş cennetin bin bir renkli kızdır,  
 Doğarken sular sarı, batarken kırmızıdır.  
 Çamlıkları dolaşır rüzgar gibi kuşları,  
 Dallarda şarkı söyler kuşlar gibi rüzgarı.  
 İnsanlar en ümitsiz, kimsesiz günlerinde,  
 Bulur gönül avutan bir teselli derinde!  
 Alaca bir karanlık yere çöktüğü zaman  
 Biri gelecek sanır ufuklarına bakan...  
 Deniz sevdalıları sallayan bir beşiktir,  
 Kıyıları baştan başa bağlıktır, bahçeliktir!<sup>335</sup>

...

Hayatıma acımam ölsem denizde belki!  
 Fırtanalar koparken git de seyret denizi,  
 Gökleri bir dev gibi doldurur iniltisi.  
 Arşa yükselmek için açar tunçtan kanatlar,  
 Kenarlara tırmanır, kayalıklardan atlar...  
 Onu görünce öyle ağzı köpürmüş gibi  
 Ürperirsin karşında Allah'ı görmüş gibi.  
 Ufka doğru bir geniş nefes aldıkça insan  
 Ruhunda şimşek çakar, tutuşur nabzında kan.  
 Bazı öyle durulur, sakinleşir ki yazın  
 Sanırsın buhar olup kaybolacak ansızın...  
 Şifa bulur dinleyen suların ahengini.”<sup>336</sup>

Tasvirlerden yola çıkarak Ahmet'in daha önce mutlak denizi gördüğünü, denize âşık biri olduğunu; denizi şifa dağıtan bir ilaç, gönül avutan bir dost olarak bildiğini, denizi görmeyi Allah'ı görmekle bir tutarak adeta onu yücelttiğini söylemek mümkündür. Elbette Ahmet'in tasvirlerinde biraz abartı söz konusudur. Ancak Ahmet, “deniz”den yola çıkarak ruhunda kopan fırtınaları ve umutlarını anlatmak istemiştir. Çünkü Ahmet, denizin hem sakin hem de fırtınalı zamanlarını betimlemiştir. Denizin mavi renkte olduğunu ve mavinin de umudun, iyimserliğin, mutluluğun rengi olduğunu düşünürsek bu noktada “deniz” başarılı bir metafor olup mekân-insan ilişkisini de yansıtmakla birlikte mekân tasvirlerinin eserdeki kişilerin bazı hususiyetleri hakkında bilgi de vermiş olur<sup>337</sup>. Ancak olaya başka bir açıdan baktığımızda açık mekâna ait bir unsur olan “deniz”in sahneye taşınması mümkün

<sup>335</sup> Çamlıbel, *Canavar*, s. 33.

<sup>336</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 34.

<sup>337</sup> Şerif Aktaş. (1998). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları. s. 145

olmadığından söz konusu mekân ancak kahramanların konuşmaları ve yapılan betimlemeler vasıtasıyla seyircinin/okuyucunun gözleri önünde sahnelenecektir.

Çamlıbel'in oyunlarının genelinde görülen hâkim mekân, kapalı ve dar olmakla birlikte *Akın*'da içeriğe de bağlı olarak açık mekânların da kullanıldığını söyleyebiliriz.

İkinci mecliste Suna, Yıldız ve Ulçay'ın; Demir, Bumin ve Bayan ile konuşmalarından açık mekâna ait bir öge olan "bahçe" sayesinde Çamlıbel'in kullandığı başarılı metaforlardan birine daha tanık oluruz. Zira susuzluğun ve kuraklığın hüküm sürdüğü bir yerde, gül bahçesi oluşturmak imkânsızdır. Ancak Suna, Yıldız ve Ulçay alın teri, kararlılık, azmin gücü ve en önemlisi el birliği sayesinde imkânsızı başarmışlardır. *Akın*'ın bir destan olduğunu düşündüğümüzde bu olağanüstü durum, doğal karşılanabilir. Burada verilmek istenen ileti, imkânsız olan hiçbir şeyin olmadığı, geçmişte olduğu gibi bugün de birlikte hareket edildiğinde iman gücü, fedakârlık ve hedefe giden yolda bıkmadan çalışma ile güçlüklerin aşılacağı fikridir. Eserin yazıldığı dönemi ve on yıl öncesini -Milli Mücadele Dönemini- düşündüğümüzde ulaşılmak istenen amaç yerindedir.

*Özyurt*'un vaka zamanı içinde açık mekânlarda yaşanan olaylar, eserin sahnelenecek olması nedeniyle kişilerin konuşmaları arasında geçmektedir. Zira Yalçın'ın, Ozan'ı öldürmek için dağın zirvesinden aşağıya kaya yuvarlayarak onu yaralaması sahnesi, canlandırılmayacağı için Bilgiç ve Yalçın'ın ağzından anlatılır. Yalçın, Ozan'ı öldürmek için ok ve yay kullanmak yerine daha zorlu bir nesne olan kayayı kullanmıştır. Bu durum, üç yıl öncesine kadar Taş Devrini yaşayan, araç-gereç olarak taştan yapılmış objeleri kullanan bir millet için yerinde bir tercihtir. Bu yüzden "kaya"yı, dış mekâna ait tematik bir nesne olarak nitelendirebiliriz. Bir hakan çadırı içinde başlayan oyun, Yalçın'ın affedilip serbest bırakılmasıyla birlikte yine çadırda son bulur.

*Kahraman*'da mekânla ilgili değinilecek nokta, sahnenin dışında veya daha önce gerçekleşmiş olaylara ait mekânlarının olmasıdır. Zira bu yerlerin seçimi tesadüfi değildir ve o yıllarda gayet önem arz etmektedir. Kişilerin konuşmaları içinde verilen bu mekânlar, tema-devir-mekân arasındaki ilişkiyi gösterir niteliktedir.

"Hasan: İzmit, Mudanya, Bursa hangisini diyelim,  
Dolaşmadan kağıda değdi mi dersin elim!"<sup>338</sup>

<sup>338</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 24.

Bir asker kaçağı olan Hasan, birçok şehir gezmiştir. Döndüğünde ise bu şehirlerde herkesin sürekli Kahraman'dan bahsettiğini, handakilere anlatmıştır. Çamlıbel'in bu şehirleri seçerek sadece Anadolu'da değil İstanbul'a ve dolayısıyla hükümete daha yakın olan şehirlerde bile Kahraman'ın uyandırdığı etkiyi göstermek istediğini söyleyebiliriz.

“Aziz: Dün Tunus'tan Bağdat'a varan hududumuzun

Hangi dağı, ovası var ki onu bilmesin,  
Kahraman'ın adını duydukça eğilmesin?  
Hangi silah altına alınan, cenge giden  
Nefer var ki sılaya dönsün onu bilmeden?  
Ben Trablus diyeyim, siz deyiniz Rumeli,  
Çanakkale'nin dili olmalı, söylemeli,  
Tarihe girdi onun eliyle anafarta,  
Tarihte yer verdi o takvimdeki beş marta.”<sup>339</sup>

Bu tiradlarda geçen mekânlar ise Mustafa Kemal'in daha önce savaştığı ve Türk ordusuna üstün başarılar kazandırarak, tarihe geçtiği yerlerdir ve ele alınan temayla ilişkili bir işlev üstlenirler.

Çamlıbel'in bu oyununda Ankara, İstanbul, Samsun, Erzurum, Sivas, Erzincan gibi pek çok Anadolu vilayeti geçmektedir. Çamlıbel'in eserinde tematik bir mekan olarak bu şehirleri zikretmesi gayet normaldir. “Çamlıbel, 1922'de *İleri* gazetesinin muhabiri olarak İstanbul'dan Anadolu'ya geçmiş, bir müddet Ankara'da kaldıktan sonra edebiyat öğretmeni olarak Ulukışla yoluyla Kayseri'ye gitmiştir. Faruk Nafiz'in Anadolu'yu içinden tanımasına fırsat veren bu yolculuk, 1928'de daha geniş bir imkanla tamamlanmıştır. Devrin Maarif Vekili Mustafa Necati'nin riyasetinde “Şark Vilayetlerini Tedkik Heyeti”nde bulunan şair, bu heyetle Sivas, Erzincan, Gümüşhane, Trabzon, Erzurum illerini gezmiş ve dönüş yolculuğunda da Kastamonu'yu tanıma fırsatı bulmuştur. O dönemde bir İstanbul şairi olan Çamlıbel için çok yeni bir tecrübe olan bu çeşit vatan içi seyahatler, Çamlıbel'in Anadolu'yu tanımasına fırsat tanıyarak edebiyat hayatında bir dönüm noktası olmuştur.”<sup>340</sup>

Çamlıbel, *Ateş*'te açık bir mekân kullanmış ancak oyunun genelinde mekân değişikliği yapmayarak perdeler arasına farklı sahneler yerleştirmekle yetinmiştir. Bu da eserin sahnelenmesini kolaylaştırmıştır.

<sup>339</sup> Çamlıbel, *Kahraman*, s. 39-40.

<sup>340</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1996). *Han Duvarları*. 9. Baskı, Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi. İstanbul, s. 8.

Oyunda vaka, İnönü Harpleri'nin birinde “cephe gerisinde” geçmektedir. Yazar, savaşın sadece düşman devletlerinin askerleri ile savaş alanlarında meydana gelen bir olay olmadığını, cephe gerisinde bulunan halkın, savaşa bizzat katılan askerlere cephaneye taşımak için verdikleri mücadeleleri, gerektiğinde nasıl kahramanca öldüklerini bir kez daha gözler önüne sermiş ve kadınların bu savaştaki rollerini ve önemini belirtmiştir. Bu bağlamda “cephe gerisi” tematik bir mekândır.

Genel mekânın, Anadolu olduğunu bildiğimiz *Ateş*'te vakanın cereyan ettiği mekân ise Hüseyin'in ağzından şöyle anlatılır:

“Eskişehir, Bilecik yolunun üzerinde,  
Sakarya ırmağının en dönemeç yerinde,  
Akhisarlı Memiş'in Karaburçak Çiftliği...  
Menzil kumandanının tam burası dediği;”<sup>341</sup>

Hüseyin, karısı Zeynep ve kızı Ayşe ile Trabzon'un Of kazasından cepheye mermi taşımak için Eskişehir- Bilecik yolu üzerinde bulunan Karaburçak Çiftliği'ne gelmişlerdir. Dönemin şartlarının ağırlığı, düşman tehlikesi ve yolculuğun kağnıyla yapıldığı düşünüldüğünde, gösterilen özveri çok büyüktür.

Kurtuluş Savaşı yıllarında cephaneye mühimmat taşımak için kullanılan; iki tekerlekli, dingili tekerlekle birlikte dönen, öküz arabası olması nedeniyle çok yavaş ilerleyen en önemli ulaşım aracı kağnılardır. Dolayısıyla bu yılları konu alan eserlerin çoğunda tematik bir dekor unsuru olarak “kağnı”yı görmek mümkündür.

Oyunda, vaka zamanı öncesinde başka mekânlarda yaşanan olaylar da vardır. Ancak eserin sahnelenecek olması nedeniyle bu olayların sahneye taşınması mümkün olmadığından, olay ve mekânlar ancak kişilerin konuşmalarıyla anlatılır.

“Zeynep :Ya ne deyim oğlumuz İbrahim'le Ahmet'e?  
Biri Kafkas'a gitti, biri Çanakkale'de.  
Duyar duymaz onların şehitlik haberini,  
Köylü, Çifte pınara döndürdü gözlerini.  
Ben kanlı yaş dökerken sen yine renk vermedin.  
Nasıl olsa cennette buluşuruz biz, dedin.  
Sen böyle bir adamsın!”<sup>342</sup>

Zeynep, iki oğlunu birden Kafkasya ve Çanakkale Cepheleri'nde kaybetmiştir. Zira bu durum ne yazık ki o devirde hemen hemen her ailenin başına

<sup>341</sup> Çamlıbel, *Ateş*, s. 5.

<sup>342</sup> Çamlıbel, *Ateş*, s. 8.

gelen trajik bir olay olup savaşın ne kadar korkunç bir şey olduğuna dikkat çekmektedir.

İkinci perdede mekân değişmemiştir. Ancak sahnede olayın seyrine paralel olarak değişiklikler yapılmıştır. Sahnede kullanılan dekor unsurları ise kolayca temin edilecek, masrafsız eşyalar olup vakanın atmosferini çağrıştıracak şekilde dizayn edilmiştir.

*Yayla Kartalı*'nda kullanılan mekânlar, Çamlıbel'in diğer oyunlarından daha fazladır. Çünkü çoğu oyun bir günlük veya hatta daha kısa bir zaman dilimi içinde yaşanırken *Yayla Kartalı* iki yıl gibi uzun bir zaman dilimi içinde gerçekleşerek Çamlıbel'in yazdığı en geniş zaman dilimini kapsayan oyun niteliğindedir

Oyunun birinci faslının birinci tablosunda vaka, bir çiftlik evinin dışı açılan geniş sofasında -açık mekânda- geçer. Mekân olarak bir çiftlik evinin seçilmesi; olay örgüsünün başlamasına zemin oluşturan, köy köy, kasaba kasaba gezerek tiyatro gösterileri yapan bir kumpanyanın varlığını düşündüğümüz de gayet uygundur.

İkinci tabloda mekân, yol ile çiftliğin arasında uzun bir çit olan yol kenarıdır. Oyunun başkişisi olan Reşit'in hayatını değiştiren kadınla karşılaşması bu mekânda gerçekleşir.

*Kelebekler* adlı oyunda vaka; iki tarafı ağaçlık, arkası yeşilliklerle kaplı açık ve geniş bir mekânda cereyan eder.

*Küçük Çiftçiler*'de de vaka, geniş ve açık bir mekan olan ağaçlık bir alanda geçmektedir.

#### **4.7. SAHNE**

“Sahne tiyatronun kalbinin attığı alan olup her zaman önem verilen yer olagelmiştir. Düzenli bir mimari yapı yerine iki üç kalastan oluşturulmuş salaş bir yapı da olsa sahne, sahnedir ve onun seyirciye bakan yüzünün olduğu kadar seyirciye kapalı tutulan bölgesinin de kendisine özgü bir düzeni olmak zorundadır. Kurulması ve korunmasına özen gösterilen bu düzen ve onu oluşturan, yönlendirilen ilkeler de her zaman önemsenmiştir. Tiyatroya sahneye bakmak için gidilir. Tiyatro sahnede var olur”<sup>343</sup>.

<sup>343</sup> Murat Tuncay. (2010). Türk Tiyatrosunda Sahne Arkası Etiğinin Gelişimi ve Muhsin Ertuğrul. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s. 1300-1523.

Konuşma ve eyleme dayanan bir gösteri olan tiyatro, sahne sanatıdır. Bu bağlamda tiyatro eserinin diğer türlerden en önemli farkı; diğer edebî eserlerin okunmak için yazılmışken, tiyatro oyununun sahnede seyirci önünde oynanmasıdır. Bu yüzden tiyatro oyunun içeriği kadar sahneye konma tertibatı da büyük önem taşımaktadır.

#### **4.7.1. Edebî Temsiller**

##### **4.7.1.1. Canavar**

Üç perdeden oluşan *Canavar*'da sahne, bir köy odasıdır. Odanın karşısında hem bahçeye hem de sokağa açılan kapılar vardır. Sahne dekoru geleneksel Anadolu dokunuşunu gerektirir. Dolayısıyla dekor için gerekli olan malzemelerin sağlanması oldukça kolaydır. Bunun dışında oyunun sonunda okunduğu duyulan ezan için ses efekti gerekli olacaktır.

##### **4.7.1.2. Akın**

Çamlıbel'in bu oyundaki sahne dekoruna ilişkin direktifleri çok kesindir. Oyunun tamamı bir hakan çadırının içinde geçer. Prologdaki haritalarla dolu sahne ve bütün sahne dekorları, ufak detaylar dışında hemen hemen aynıdır.

Perde açıldığında sahnenin önünde geniş bir atlas perde görülür. Perdenin üzerine oldukça büyük Asya, Avrupa ve Afrika haritası çizilerek Türklerin akın yolları oklarla harita üzerinde çizilmiştir. Siyah elbiseli bir talebe haritanın önünde durarak oyunun girişini yapar.

Altı meclisten oluşan ilk perdede sahne, büyük ve işlemeli bir hakan çadırıdır. Ortada bahçeye açılan bir kapı, çadırın iki yanında ise birer pencere vardır. Çadırdaki sedir ve yerler av postu ve kilimlerle kaplıdır. Ortada, üstünde çini takımlar bulunan Türk tarzı bir masa göze çarpmaktadır. Çadırın sağ tarafında gümüş bir yay ile üç altın ok asılıdır. Bunlar şüphesiz Suna ile üç talibinin öyküsünü önceden ima etmektedir. Perde açıldığında Demir, ufka bakmaktadır. Bumin sedirde, Bayan ise masanın başında bulunmaktadır. Üç yiğidin çadırın farklı köşelerinde durması, sinematografik ve estetik bir görüntü oluşturmaktadırlar.

Yedi meclisten ibaret olan ikinci perde de aynı şekilde çadırda geçer. Bu sahnede hakan yalnızdır ve düşünceli gözükmektedir. Soldan Çinli bir köle girer.



Üç meclisten meydana gelen son perde ise yine aynı sahnede geçer. İstemi Han, gözlerini merakla Suna'ya çevirerek bakmaktadır. Orta kapıdan gecenin alacakaranlığı görülmektedir. Ufukta bir hilâl vardır. Bu hilâl de şüphesiz Türk milletinin bayrağındaki hilâli temsil etmektedir. Gece ise oyunun sonuna ulaşıldığının işaretidir.

#### 4.7.1.3. Özyurt

Oyunun başında çeşitli levhalardan oluşan bir açılış perdesi görürüz. Bunlar değişken ve ilginç olup sanatsal anlamda da oyuna zenginlik katar niteliktedir. Levhalardan ayrı olarak oyundaki sahne basit ve değişmezdir.

Faruk Nafiz'in bu oyunda daha fazla yönetmenlik yaptığı ve teknik detaylara daha fazla girdiği söylenebilir. Zira Çamlıbel oyunda nadir de olsa ışıklandırma gibi konularda notlar yazmıştır. Örneğin; ilk perdenin yedinci meclisinde Ozan, sahnede yalnız kaldığında Çamlıbel ışığın soldan geldiğini belirtmiştir. Bu, daha önce oyunlarında vermediği türden bir direktiftir.

On bölümden oluşan birinci perdede tasvir edilen sahne, *Akın*'da olduğu gibi bir hakan çadırıdır. Çamlıbel çadırı, "henüz haşmetini muhafaza eden bir çadır" olarak tasvir etmiştir. Çamlıbel burada *Akın*'da gösterdiği detaycılığın aksine oyunun yönetmenine ve sahne tasarımcılarına geniş bir alan bırakmıştır. Her ne kadar sahnenin yorumu, oyunun yönetmenine kalmış olsa da kuvvetle muhtemel olarak Çamlıbel, yıllar içerisinde hırpalanmış fakat yine de etkileyici bir çadırdan söz etmektedir. Çadır kumaşına eklenecek yamalar bu hissiyatı verebilir. Çadırın içinde kurt başları, bir taht ve sedirler bulunmaktadır. Çadırdan aynı zamanda dışarıdaki deniz görünmektedir. Suna şakaklarından ağarmış saçlarıyla tahtında oturmakta, yanında kızı Işık ile oğlu Akın bulunmaktadır.

Altı bölümden ibaret olan ikinci sahne; sık bir ağaçlığın ortasında gölgeli bir genişliktir. Ağaçların arasından denize giden uzun yolun üstünden bakıldığında uzaktan da olsa büyük yapıların ufalmış şekilleri görülmektedir. Bu şekillerin yeni kurulan kasaba ve saray olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir.

Altı perdeden meydana gelen üçüncü perdede sahne; ortası mermer sütunlu, duvarları çinili, pencerelerinin üstü renkli camlarla süslü bir Türk sarayıdır. Şadırvandan su akmakta, sağda bahçeye giden bir merdiven bulunmaktadır. Perde açıldığında mermer, çini ve taşın barındırdığı ahenge uygun giyinmiş altı kız konuşmaktadır.

#### 4.7.1.3.1. Levhalar

Oyunun ilk sahnesinde “levhalar” göze çarpmaktadır. Yani aynı sahne içerisinde arka plan değişikliği yapılmıştır. Bu şu ana kadar Çamlıbel’den görmediğimiz orijinal bir fikirdir ayrıca daha önceki oyunlarındaki efektlerden ve sahne dekorlarından da daha masraflıdır. Bütün bunlar bir yana sanatsal anlamda müthiş bir görsel ifade biçimidir. Seyirci üzerinde etkisi, büyük ve çarpıcıdır.

Birinci levhada kızıl bir yayla akşamı, gökyüzünü süsleyen bir hilal ve yıldızlar görülmektedir. Bu dekorun başarılı bir şekilde icra edilmesi için ışıklandırmada gerekli teknik yeterliliklerin sağlanması önemlidir. Loş, kızıl bir ışık ve arka planda aydınlatılmış bir hilal ve yıldızlar olmalıdır.

Sahnede yorgun, bazısı uzanmış, bazısı ayakta olacak şekilde sahneye dağılmış yarı çıplak akıncılar görülmektedir. Akıncılar girişte türkü söylerler. Bu, klasik Yunan geleneği tiyatrosundan uyarlanmıştır. Girişte öncelikle tek bir akıncı türkü söylerken ardından diğer akıncılar koro olarak katılır. Akıncılar halklarının durumu hakkında acıklı bir türkü söyler. Yerleşecek verimli toprakların arayışı içerisinde uzun yıllar boyunca yersiz yurtsuz dolaşmışlardır. Bu koro özellikle de *Akın*’dan sonra zamanın geçişini başarılı bir şekilde temsil etmektedir. Zira koro şöyle şarkı söylemektedir:

“Çocuklar er oldu, gençler kocaldı,  
Yeniden yavrular doğdu akında.  
Söyle, ay, denize çok mu yol kaldı?  
Kavuşacak mıyız yoksa yakında?”<sup>344</sup>

Uzun yıllar geçtiğini bu türkü sırasında öğreniriz. Aynı zamanda türkü; seyirci için bir hazırlık, bir heyecan arttırıcı etken olup sorunun ne olduğuna dair bizlere ipucu da vermektedir. Aslında sorun açıktır: Akıncıların akın edecek bir yurt bulamamış olmaları. Öyleyse seyirci/okuyucu artık sorunun çözümünü merak etmelidir. Türkü, özlem duygusunun üstünde durarak seyircideki bu merak duygusunu arttırır.

Bunun yanı sıra dikkat çeken dizelerdeki Şamanist izlerdir. Akıncının türküsünde aya seslenerek yolun çok kalıp kalmadığını sorması, Ay’ı ilahi bir kuvvet olarak kabul etmesine işarettir. Her ne kadar bu ilk bakışta panteizm (doğatanrıcılık) anlayışına yakın görünse de Orta Asya Türklerinin Gök Tanrı inancına (Tengricilik) bağlıdır. Zira Gök Tanrı’nın vücut bulmuş şekillerinden biri de Ay’dır<sup>345</sup>.

<sup>344</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 3-4.

<sup>345</sup> Yaşar Kalafat. (2007). *Balkanlar’dan Uluğ Türkistan’a Türk halk inançları: 3-4. ciltler*. Berikan Yayınevi.

İkinci levhada yaylayı, sabah saatlerinde resmedilmiş olarak görürüz. Güneş daha doğmamıştır, dolayısıyla biraz daha parlak, kırmızı tonundan çok mavimsi tonlarında açık bir ışıklandırma gereklidir. Akıncılar hareketlenmektedirler. Türkülerine yine bazen tekli vokal bazen koro eşliğinde devam ederler: “Bir okuz, geride bıraktık yayı” (s. 5) dizelerindeki imgelem, oyunda merkezi bir önemi olan bir metafordur. *Akın* oyunundan beri karşımıza çıkan “ok” ve “yay” metaforu dikkat çekicidir. Bunun sebebi sanatsal olabilmekle beraber Atatürk’ün kurduğu partinin logosunda da okların resmedilmiş olması düşündürücüdür.

İkinci levhadaki türküde de Şamanistik hatta panteistik<sup>346</sup> göndermeler devam eder:

“Başlıyor toprağın nabzı atmağa,  
Biziz yeryüzünden geçen tek damar”<sup>347</sup>

Türklerin toprakla bir olması ve toprağa can veriyor olması güzel bir imgedir. Aynı zamanda bu birlik duygusu, Türklerin daha eski inançlarına bir gönderme olarak düşünülebilir.

Üçüncü levhada akıncılar artık yola çıkmaya başlamışlardır. Gök bulutlarla kararmıştır, şimşek ve yıldırımlar eşliğinde yağmur boşanmaktadır. Elbette sahne için bulut imgelerinin görsel olarak verilmesi; ışığın kısılması, ses efektleri, yağmur ve yıldırım efektinin verilmesi ile sağlanır. Şimşek çakması için de ışık efekti yeterlidir. Akıncılar bu levhada da türkülerine devam ederler ve Gök Tanrı’ya yakınıp yakarırlar:

“Bağrımız yanıktır... Boşan, gök, boşan!  
Sel ol da denize sürükle bizi.  
Yirmi yıl su diye dört nala koşan  
Altılar damlanda bulur denizi”<sup>348</sup>

Türkler inançlarına bağlı olarak tasvir edilmiştir. Bunun yanı sıra sürekli olarak “sel, deniz, su, damla” gibi su ile bağlantılı imgelerin kullanılması ilginçtir. Çamlıbel’in şiirlerinde de sık görülen su imgeleri incelemeye değerdir.

Freud’un *Rüya Yorumları*<sup>349</sup> adlı kitaplarında belirttiğine göre su ve deniz gibi imgeler ana rahmini temsil eder. İnsanlar için yaşam ana rahminin içinde suda başlar. Anayurtlarından susuzluk dolayısıyla ayrılmış Türklerin yeni bir yurt arayışının su arayışıyla paralel olması tesadüf değildir fakat başarılı bir metafordur.

<sup>346</sup> Panteizm: Evrenin ve doğanın Tanrı ile bir olduğu anlayışıdır.

<sup>347</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 5.

<sup>348</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 7.

<sup>349</sup> Sigmund Freud. (1899). *Rüya Yorumları*. 1. basım, İlya Yayınevi, İzmir.

Özellikle Orta Asya Türklerinin denizden çok içilebilir su kaynakları yani nehirler aradıkları ve bundan dolayı Fırat, Dicle, Kızılırmak ve Yeşilirmak gibi pek çok zengin akarsu kaynağının olduğu Anadolu'ya yerleştikleri düşünülürse *Özyurt*'taki akıncıların deniz arayışının daha ziyade şairane olduğunu söylemek mümkündür.

Dördüncü levhada ise yangın görürüz. “Ottan, sazdan, kamıştan barakalar tutuşuyor/ Akıncıların yüzüne alev vurmuş. Vakit gece”<sup>350</sup>. Bu sahne için de arka planda tasvir edilen barakalar resmedilmelidir. Kısık, yoğun kırmızı tonlarında ışıklar bunların üzerine verilerek ve sahne üzerinde alev efektleri sağlanarak bu sahne oluşturulabilir. Elbette bunlar titizlikle gerçekleştirilmelidir. Gaz lambaları gibi yöntemlerle ve sıkı kontrollerle sahnede güvenli ateş ortamı hazırlanabilir. Şayet yazarın belirttiği efektler ve şartlar sağlanırsa bu sahneler, seyirci için mükemmel bir görsel şölen olur ve onları oyuna tam anlamıyla hazırlar. Ateşin kaynağı akıncılardır, geçtikleri köyleri ateşe vermişlerdi:

“Biz ışık dağıttık bunca senedir,  
Bu ateş öyleyse nedir dört yanda?  
Biliriz, yuvanın kıymeti nedir,  
Yakan biz olsak da günah, yanan da!  
...  
Biz yaradılıştta güneşle biriz  
Türk adı ışıkla, ateşle eştir.  
Işık isteyene ışık veririz,  
Ateş isteyenin hakkı ateştir...”<sup>351</sup>

Bu dizelerde *Kahraman* oyununda Kahraman'ın hem yıkıcı hem yaratıcı gücünü anlatan metafora benzer bir betimleme vardır. Türk halkı hem yakan hem ışık veren güneş konumundadır. Bu özdeşleşme Gök Tanrı inancı ile de bağlantılıdır diyebiliriz. Ancak Türklerin hem yaratıcı hem yıkıcı güç olması onları bir nevi günahları cezalandıran bir millet gibi göstermektedir.

Beşinci levha, girişin son levhası olup “Durgun bir deniz, temiz bir gök, yeşil bir kıyı”<sup>352</sup> olarak tasvir edilmiştir. Yazar başlık olarak “Denize Varan Akıncıların Türküsü” diye ayrıca belirtmiştir. Akıncılar nihayet yirmi yıldır aradıkları denize varmışlardır ve bir nevi “yeni ana rahimlerine” dönmüşlerdir.

“Dağ demez, taş demez, aşardı sesin;  
Bizi çağırırdın yiğitçesine.

<sup>350</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 9.

<sup>351</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 9-10.

<sup>352</sup> Çamlıbel, a.g.e., s. 11.

Niçin şimdi sessiz görünmektesin?

Çağırdım diye biz geldik sesine!”<sup>353</sup>

Akıncılar bu türkülerinde denize seslenmekte fakat yanıt alamamaktadırlar. Bunlar yeni topraklardaki huzursuzluğun ve tatminsizliğin ilk işaretleridir. Bu huzursuzluk hissi bu türkü ile seyircilere hissettirilir fakat rahatsızlığın sebebi seyirciler tarafından tam olarak anlaşılamaz.

Böylece levhalardan oluşan prolog sona erer. Levhalar başlı başlarına bir oyun, kendi başlarına bir gösteri niteliğindedir. Çamlıbel bu anlamda çok fazla görsel öğeyi yardımına çağırılmış ve tiyatroya farklı bir boyut katarak hissiyatını tamamen değiştirmiştir. Böylece her ne kadar konu bakımından *Akın* ile benzerlik gösterecek bir oyun gibi görünse de *Özyurt* başlı başına bir eser olmuş, kendini Çamlıbel’in diğer eserlerinden ayırt ettirmiştir.

#### 4.7.1.4. Kahraman

Üç perdeden ibaret olan *Kahraman*’da sahne dekoru basit ve zahmetsizdir. Bütün oyun bir han odasında geçer. Üç perde boyunca sahne dekorunda büyük bir değişiklik olmaz. Sahneden yukarıya çıkan taş bir merdiven, merdivenin yanında kahve ocağı ve dışarıya açılan bir kapı bulunmaktadır. Bu kapılar oyuncuların giriş çıkışları ve hareketlilikleri açısından fazlasıyla yeterlidir.

Çamlıbel bu oyunda da ışıklandırma veya başka efektler hakkında pek bir yorumda bulunmaz. Ancak girişte Hüseyin’in türküsünü söylerken ışığın azalarak havanın karardığına işaret etmesi gerektiğini belirtmiştir. Bunun dışında yanan lambalar not edilmiş fakat günün hangi saati olduğu belirtilmemiştir.

#### 4.7.1.5. Ateş

İki perdeden meydana gelen oyunda ilk sahnede bir köy yolu tasvir edilmiştir. Sahnenin ön tarafı yol, arka tarafı ise ağaçlıktır. Elbette bir de üstü samanla örtülü, cephaneliklerin taşındığı iki kağrı vardır. Bunun dışında kostümler hakkında detay verilmemekte fakat karakterler tipik Anadolu halkı olarak tasvir edildiğinden kostümleri temin etmenin zor olmayacağı anlaşılmaktadır.

Oyundaki patlama sahnesi başarılı bir sahne örneğidir. İlk perde kapandığında büyük bir patlama sesi duyulur. Kağrıdaki cephanelerin patladığını

<sup>353</sup> Çamlıbel, *Özyurt*, s. 11.

göremeyiz fakat duyarız. Bu anlatım oldukça şairane ve sinematografiktir. *Kahraman*'daki ateş etme sahnesinde kullanılan tekniğin aynısı burada da görülür.

Bundan sonraki perdede, sahne dekorunun değişmektedir. Çamlıbel'in oyunlarının geneline bakıldığında sahne dekorunun değişmesi sık rastlanılmayan bir durumdur. Ancak burada patlamanın izlerini gösteren başarılı bir tasvir yapılmıştır:

“Aynı sahne, yalnız ay batmıştır. Sahne, o sırada tutuşmakta olan birkaç ağaçla aydınlanır. Ortada da kağınlardan kalan bir tekerlekle iki boş gülle kovanı var. Perdenin devamı müddetince, uzaktan uzağa, tek tük kurşun sesler, gelir ağaçlar sönmeye yüz tutarken yavaş yavaş, tan yeri de ağarmaktadır. Son meclis oldukça yavaş geçecektir”<sup>354</sup>.

Sahnenin ışıkları kısılmış, sahne ateşlerle aydınlanmıştır. Büyük bir yıkım sahnesi görülmektedir. Tasvir edilen dekor son derece başarılı ve dramatiktir. Patlama sesi ve ardından gelen kurşun sesleri sesin başarılı kullanımına işaret eder.

Yazar burada son meclisin yavaş geçeceğini söyleyerek oyunculara da nasıl rol yapacaklarına dair ipucu verir. Bu tarz direktifler, Faruk Nafiz'in oyunlarında sık görülmeyen bir durumdur

#### 4.7.1.6. Yayla Kartalı

*Yayla Kartalı* adlı oyunun sahnelenmesi, Çamlıbel'in diğer oyunlarına kıyasla daha farklıdır. Üç perdeden oluşan oyunda her perdede üç defa sahne değişimi olmaktadır. Belirgin bir şekilde yüksek bütçeli bir prodüksiyona uygun olan piyesin sonradan beyaz perdeye uyarlanması şaşırtıcı değildir. Çünkü sahneler, bir sinema filminde görebileceğimiz kadar birbirinden farklı, dekor unsurları zengin, kostümler ise çeşit çeşittir. Özellikle köy yaşantısından İstanbul'a geçiş, kostümler ve sahne dekoruyla güçlü bir şekilde seyirciye sunulmaktadır.

İlk perdede sahne Reşit'in çiftlik evidir. Çiftlik evinde dış avluya açılan bir sofa, büyük bir tahta masa, sandalye, ocak ve sedirler bulunmaktadır. Oyuncuların kostümleri hakkında bir bilgi verilmediği hâlde onların tipik bir köy yaşantısı sürdüğü oyunun içeriğinden anlaşılmaktadır.

İkinci tablo ise yol üstünde geçer. Bu sahnede Reşit yolda durmuş türkü söyleyerek celeplerin gelmesini beklerken bir kumpanya ile karşılaşır. Sahnenin yol üzerinde kurulması, sembolik bir anlam taşır. Çünkü sahne, bir anlamda gelecekte

<sup>354</sup>Çamlıbel, *Ateş*, s. 23.

olacaklara dair ipucu vermektedir. Zira Reşit daha sonra çiftlik hayatını ardında bırakarak İstanbul'a gider.

İlk perdenin son tablosu, bir tiyatronun sahne arkasıdır. Bunun tiyatrodaki izleyiciler üzerinde vereceği etki büyük olacaktır. Zira onlara sunulana izleyen konumunda olan seyirciler, bu sefer sanki perdeyi aralayarak perdenin ardında gördüklerini izler bir konuma geçerler. Oyun kişilerinin yapacakları gösteri için hazırlandıkları bu sahnede Çamlıbel, özellikle Hasan karakterinin oyunculuğu için direktifler vererek Hasan'ın makyaj yapmasını detaylı bir şekilde anlatır. Bütün oyuncular hazırlandığı sırada Refik ve Hasan giyinmesi için Nermin'e örtü tutar. Ancak iki kere örtüyü düşürerek Nermin'i uygunsuz bir kılıkta bırakırlar. Burada elbette amaç Reşit'e Nermin'i göstermektir. Sahne hem biraz komik hem de uygunsuzluğundan dolayı eğlendiricidir.

İkinci fasıl tamamıyla İstanbul'da geçmektedir. İlk tablo bir otel salonu, ikincisi ise bir apartman dairesinin dinlenme salonudur. Üçüncü tablo için ayrıca bir direktif verilmemiş olsa da bu sahnenin bir barda geçtiği açıktır. Üçüncü fasılda ise ilk iki tablo için direktifler eksiktir ancak son sahnede ilk tablodaki dekorasyonun olduğu belirtilir. Çünkü oyun, diyaloglar ve karakterlerin etkileşimi üzerine kuruludur ve daha önceki sahnelerden örnek alınarak dekor oluşturulabilir.

Oyunun genelinde özel efektler veya sıra dışı ışıklandırma gerektirecek sahneler bulunmaz. Ancak üçüncü perdede Nesteren ile Reşit'in ayrıldığı sahnede Reşit'in Turgut'a abajur ile saldırması sırasında ilginç bir efekt mevcuttur. Reşit'in abajuru Turgut'un kafasına indirmesiyle ışıklar söner. Böylelikle hem dramatik bir etki yaratılır hem de seyirciler şiddet dolu bir sahneye tanık olmak zorunda kalmazlar. Ardından Çamlıbel "Karanlıkta bir dakika" şeklinde bir not düşerek muhtemelen seyircide heyecanı ve beklentiyi arttırmaya çalışmıştır. Ardından tavandaki ışıklar yanar. Bu sahnelerken ışığın bir önceki ışıktan farklı bir kaynaktan çıkması gerektiğine dikkat edilmelidir. Böylece oyunda gerçekçi bir etki yaratılabilir.

#### 4.7.1.7. İlk Göz Ağrısı

*İlk Göz Ağrısı* dört perdelik oldukça uzun bir oyundur. Oyunda kostüm ile ilgili hiçbir bilgi bulunmamakta, sahne dekoru ile ilgili de detaylı açıklamalara yer verilmemektedir. Zira sahnelerin hepsi kapalı mekânlarda ve ev ortamlarında geçmekte, dolayısıyla sadece döneme dair bir ev dekorasyonu gerekmektedir.

Oyunda sık kullanılan bir teknik önemli olayların sahnelenmemesine rağmen üçüncü şahıslar tarafından seyirciye aktarılmasıdır. Leyla ile Ahmet'in ayrılığı veya Necip'in hastalığı gibi olaylar sahnede görülmez. Olaylar genelde diyaloglar üzerine kurulu olduğu *İlk Göz Ağrısı*, genel olarak sade bir şekilde sahnelendirilmiştir denebilir. Ancak son sahnede Leyla'yı seven iki erkeğin de uçurumdan yuvarlanması, farklı bir sahne düzenlemesi gerektiren önemli bir olaydır. Bu kurgulama görsel zenginlik açısından iyi bir uygulamadır. Çünkü Leyla için çabalayan iki güçlü karakterin bir anda yok olması izleyici üzerinde bir şok etkisi yaratmakla beraber oyunun dramatize havasına da çok büyük bir etki sağlar. Selahattin ve Ahmet uçurumdan düştüklerinde sahne bir süre boş kalarak bu şok etkisinin desteklenmesini sağlar. Böylelikle seyirciye bir hazmetme süresi tanınır.

Oyuncular gerçekten uçurumdan aşağı yuvarlanmayacakları için sadece sahneden yok olmaları gerekmektedir. Uçurumdan aşağı düştüklerinde düşüşün bir ses efektiyle desteklenmesi daha ürkütücü bir hava katabilir. Öte yandan hiç ses olmaması, oyuncuların bir anda yok olması ve tiyatroya sessizlik çökmesi de hazin bir sonla biten oyun için ucu açık nitelikte ve uygun bir sonudur.

## **4.7.2. Mektep Temsilleri**

### **4.7.2.1. Yangın başlığı altında toplanan mektep temsilleri**

#### **4.7.2.1.1. Yangın**

Tek perdeden ve altı meclisten oluşan oyunun sahnelenmesi oldukça basittir. Her şey çıkmaz bir sokakta geçer. Oyundaki kopma noktası olarak gösterilen yangın bile sahne dışında cereyan eden, sadece yansımaları görülen, sesleri duyulan bir olaydır. Bu anlamda oyun Çamlıbel'in *Ateş* adlı oyunu ile benzerlik de gösterir. Öğrenci tabanlı bir oyun olduğundan sahneleme yönünden de sadeliğe gidilmiştir. Sahne ihtişamı yerine aynı kişilerde olduğu gibi konu ön plana getirilmeye çalışılmıştır.

Sahne de gösterilen önemli bir detay, üç dul kadının evinden sürekli gelen ut sesidir. Bu ut sesi, oyunda da belirtildiği gibi izleyicilerin üzerinde bırakılmak istenen rahatlık ve huzur etkenidir. Çoğunlukla Osmanlı zamanlarında yapılan fasıl gecelerine ve zevk yaşayan insanlara bir gönderme niteliğindedir. Dolayısıyla Çamlıbel'in diğer oyunlarında görülen sanatsal etkinlikler bir mektep temsili olan



*Yangın*'da da gösterilerek öğrencilere dolaylı yollardan sanat sevgisi aşılarmaya çalışıldığı söylenilebilir.

#### **4.7.2.1.2. Hanım Şiir Yazacak**

Olaylar tek bir perdeden oluştuğu için sahne de Leyla Hanım'ın çalışma odasından ibarettir. Leyla Hanım'ın mesai odasında ve çalışma masasında bulunan objeleri, oyunda da birçok defa söylediği gibi onun için önemli olup oyunun gidişatında önemli bir yer tutar. Zira Kaya Hanım'ın kendi oyununu anlattığı esnada kalemleri ve masayı devirmesi, Leyla Hanım'ın sinirlenmesine ve oyunun gidişatını etkilemesine neden olacaktır.

Sahnedede genel olarak Leyla Hanım, sabit bir şekildedir ve Perihan belirli periyotlarla yanına gelir. Diğer kişiler ise sahneye sonradan dahil olup işleri bitince çıkarlar.

#### **4.7.2.1.3. Mektuplar**

Tek perde ve yedi meclisten ibaret olan oyunda sahne basit bir şekilde işlenmiş olup belirli bir düzen yoktur. Olaylar Muavin Hanım'ın odasında gerçekleştiğinden kişiler sürekli olarak bu odaya gelmektedir. Oyun kişileri sahne içindeki dekorla pek fazla içli dışlı değildir. Sadece oyuna adını veren mektuplar, oyunun gidişatını değiştiren unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

#### **4.7.2.1.4. Yeni Usul**

Bir perde ve dört meclisten oluşan oyunda sahne, bir sınıftır. Sahnedede oyuncularla etkileşime geçen unsurlar, sınıfın arka tarafında belirtilen dolaplardır. Zaten oyun da bu dolaplar üzerine kurgulanmış ve geliştirilmiştir. Dolapların sınırlandırma ve düzenliliği temsil ettiği, söylenilebilir.

Sahne kurgulanmasında göze çarpan bir görsel unsur yoktur. Sadece Selma Hanım'ın öğrencileri ceza olarak dolaba sokup kendi kendine ders anlatıyormuş izlenimi verirken gözükmesi görsel değer taşıyan bir sahne unsurudur.

### **4.7.2.2. *Bir Demette Beş Çiçek* başlığı altında toplanan mektep temsilleri**

#### **4.7.2.2.1. Kelebekler**

Tek perdeden oluşan piyes, iki tarafı ağaçlık, arkası ise yeşillik bir alanda geçmektedir. Tek numaraları taşıyan kızlar sağ taraftan, çift numaraları taşıyan kızlar

sol taraftan, tayyare ise alaca karanlıkta yukarıdan sahneye gelir. Bütün oyuncular rolleri gereği kelebek veya peri olarak kanatlı kostümler hazırlayıp giymek durumundadır. İçlerinden bir tanesi ise bir uçak kılığındadır.

#### **4.7.2.2.2. Numaralar**

Piyesin sahnelenmesi basit olup sahne, bir öğrencinin odasıdır. Talebe üzerinde coğrafya kitabı açık bir çalışma masasının başında oturmaktadır. Talebe dışında 1'den 5'e kadar notları temsil eden beş oyuncu daha vardır. Bunlar basit kostümlerle temsil edilebilecek olan notlardır.

#### **4.7.2.2.3. Küçük Çiftçiler**

Tek perdeden ibaret olan piyeste Çamlıbel, oyunun ne şekilde sahnelendiğine veya kostümlere dair bir açıklama yapmamıştır. Piyesin isminden kişilerin çiftçi kılığında olduklarını anlarız. Çiftçi çocukların her biri, ellerinde ürettikleri malzemelerden süt, yumurta, buğday, çiçek ve yemiş tutarlar.

#### **4.7.2.2.4. Dersler**

Tek perdeden oluşan oyunda sahne, bir öğrencinin çalışma odasıdır. Siyah önlük giymiş olan Talebe, üstü kitaplarla dolu masanın etrafında dolaşmaktadır. Diğer piyeslerin aksine bu oyunun başında kişilerin kostüm tasarımları ve sahnelemeyle ilgili detaylı direktifler bulunmaktadır. Hatta Çamlıbel bu oyunda kostümlerin nasıl üretilebileceğiyle ilgili önerilerde bulunmuş, imkân yoksa da bazı rollerin kaldırılabilceğini belirterek oyun yazarlığının yanı sıra yönetmenlik rolünü de üstlenir bir tutum sergilemiştir. Buradan oyunun, düşük bütçeli okul piyesleri için tasarlandığı da anlaşılabilir.

#### **4.7.2.2.5. Sinir Hekimi**

*Bir Demette Beş Çiçek* başlığı altında toplanan mektep temsillerinin aksine oyun, mensurdur ve tek perdeden ve on bir meclisten meydana gelmektedir. Oyunda sahne olarak Doktor Leyla Hanım'ın yazlık köşkü gösterilmektedir. Sahne; “biraz kabul odasına, biraz muayene odasına” benzer şekilde tasvir edilen bir salondur. Sahnede oyuncuların giriş ve çıkışları için iki kapı, bir de pencere bulunmaktadır.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### EDEBİYAT, ÇOCUK VE TİYATRO

#### 5.1. Çocuk Edebiyatı

Çocuk edebiyatı, 2-14 yaşları arasında bulunan kimselerin hayal, duygu ve düşüncelerine seslenen sözlü ve yazılı bütün ürünleri kapsar. Bu eserler; yetişkinler için yayımlananlar gibi güzel ve etkili olmalı, usta yazarlar tarafından çocukların ihtiyaçlarını karşılayacak nitelikte hazırlanmalı, içeriğinde sanatsal özellikler barındırmalıdır<sup>355</sup>.

Çocuğa görelilik; çocuğun ilgi ve gereksinimlerini, bilişsel ve duyuşsal alanlarını ve dil evrelerini göz önünde tutmayı zorunlu kılar. Çocuksuluk ise dilin acemice kullanımı, anlatımda ilkeliktir. Son yıllarda çağdaş çocuk edebiyatının önündeki en büyük engellerden biri, çocuksu ve güdümlü yayınlardır<sup>356</sup>. Çocuksu bir biçimle yazılan zorlama ürünler; Türkçenin güzelliklerini yansıtmadığı gibi çocukların kavramsal gelişimi ve dilsel beğenilerine de katkıda bulunmaz. Aynı şekilde bir ideolojinin ya da inancın sözcülüğünü yapan güdümlü yayınlara, çocukların duygu ve düşünce dünyasını da olumsuz yönde etkiler. Böylelikle çocuklarda kitap ve edebiyat adına yanlış kanıların oluşarak çocuğun zamanla okuma isteğinin körelir ve çocukla kitap arasında çeşitli engellerin oluşur. Bu nedenle ana dili sevgisinin ve bilincinin gelişimini engelleyen çocuksu kitaplardan kaçınılmalı,

---

<sup>355</sup> A. Ferhan Oğuzkan. (2000). *Yerli ve Yabancı Kaynaklardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*. Anı Yay., Ankara. s. 2-3.

<sup>356</sup> Emin Özdemir. (1983). *Ana Dili Öğretimi*. Türk Dili-Dil Öğretimi Özel Sayısı. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, Sayı: 379-380. s. 28-29.

yapay bir öğreticiliği temel ilke edinmiş yayınların çocuğun gereksinimine yanıt vermeyeceği ebeveynler ve eğitimciler tarafından göz önünde bulundurulmalıdır<sup>357</sup>.

Çocuk edebiyatı; çocuğun dilsel, bilişsel, kişisel, toplumsal ve kültürel gelişimini doğrudan etkiler. Söz konusu çalışma, tiyatro ile alakalı olduğundan tiyatronun çocuğun duyuşsal, toplumsal ve kültürel gelişimi üzerindeki etkisine yoğunlaşmakta fayda var.

## 5.2. Tiyatronun Çocuğun Duyuşsal, Toplumsal ve Kültürel Gelişimine

### Katkısı

Tiyatro, kültür kalkınmasını gerçekleştirecek en kestirme yoldur. Özdeş bir kültür içerisinde yetişmek, o kültür anlayışını birtakım boşluklar olmadan paylaşmak, köklü bir kültürün gelişmesini sağlayarak böylece bölünmüşlükten kurtulmak gibi olgular ancak tiyatro sayesinde mümkündür. Çağdaş Türk kültürünü, bu kültüre zemin hazırlayan eski geleneklerini yeni nesil tarafından yaymak, yaratmak, anlamak ve anlatmak, küçük yaştan itibaren yararlı insanlar yetiştirebilmek için okullarda yapılan tiyatro faaliyetleri önemlidir. Geri kalmış, okuma yazma bilmeyen yurttaşları uyarmak, onlara doğru olanı göstermek, büyük zararlar verebilecek çeşitli istismar organlarından onları kurtarmak gerekir. Zira tiyatro, halkı uyardığı kadar insanları kötü huylardan kurtaran, onlara gerçek düşünce özgürlüğü sağlayan ruhsal bir tedavi yöntemidir. İnsanı, insan aracılığıyla anlattığı ve çocukların gelişme sürecinde insandan temel oluşturarak rol modeli edindiği için toplumun gelişiminde çok önemli bir konuma sahiptir<sup>358</sup>. Bu bağlamda okullarda yapılan tiyatro çalışmalarının yararı Özdemir Nutku tarafından şöyle özetlenmiş:

- 1- Dayanışmayı ve topluluk içinde yaşama anlayışı sağlar.
- 2- Toplum içerisinde kişiliği ortaya çıkarır.
- 3- Topluluk içinde konuşmayı öğretir.
- 4- Düşünme ve düşünmeyi eyleme sokma yeteneği kazandırır.
- 5- Kız-Erkek çalışmasıyla cinsel kompleksleri, ölçsüzlükleri önler.
- 6- Düşünerek ve yorumlayarak okumayı öğretir.
- 7- El ve kol becerisini artırır<sup>359</sup>.

Çocuk edebiyatı ürünleri arasında önemli bir yer tutan tiyatro, çocuklara insanların farklı özelliklerde olabileceğini sezinleterek değişik kültürlerdeki yaşamı

<sup>357</sup> Emin Özdemir, a.g.e., s. 28-29.

<sup>358</sup> Özdemir Nutku. (1976). *Yaşayan Tiyatro(Tiyatro Yazıları)*. Çağdaş Yayınları, İstanbul, s. 229-230.

<sup>359</sup> Nutku, a.g.e., s. 230-231.

ve insanları tanıtır. Çocukların yaşam çevrelerini genişletir ve bu çevrelerden sayısız duygu ve düşünce örnekleriyle karşılaşmalarını sağlar. Çocukların kendilerini tanıma, başka insanlarla karşılaştırma ve çevresindekilerin kişiliklerini anlamaya yönelik bir bilinçlendirme sürecine sokar. Toplumda kabul gören, daha çok benimsenen, karşı çıkılan tutum ve davranışların sezilmesine yardımcı olur. Böylelikle çocuklar; kendileriyle, kardeşleri veya arkadaşlarıyla, çevrelerindeki yetişkinlerle yaşayabilecekleri sorunların çözümüne ilişkin ipuçları edinerek hayatın zorluklarına daha kolay göğüs gererler<sup>360</sup>. Ne yazık ki Türkiye’de durum böyle değildir. Çocukların büyük bir bölümü, dayanışma, iş bölümü, paylaşma, sorunlara birlikte çözüm bulma, bağımsız çalışabilme yetilerinden yoksundur. Yanlış eğitim sistemi ve baskı altında yetişen çocuklar büyüdükçe kişiliksiz ve pasif bir tip hâline gelerek birbirlerine daha bir kuşkuyla bakmaya başlar. Bu durum elbette çocukların ruhsal yönlerini etkiler ve ağır tahribatlara yol açar. Çocuklar zamanla dersini ezberleyip not almayı amaçlayan ya da gayet güzel ve orijinal düşüncelere sahip olduğu hâlde bunları eyleme dökemeyen gençlere dönüşür. Yine yanlış eğitim sisteminden kaynaklanan baskı nedeniyle kız ve erkek öğrenciler, birbirlerini birer arkadaş olarak değil de çok farklı biçimlerde gördüğünden bu durum birbirlerine olan hâl ve tavırlarına da yansır. Tiyatro çalışmaları kontrollü ortamlarda ve bilinçli bir şekilde yapıldığı takdirde söz konusu sorunlar ortadan kalkacak, çocukları sıkmadan etkili ve kısa bir süre içinde çocuklarda ruhsal disiplin sağlanmış olacaktır<sup>361</sup>.

Ülkemizde birçok alanda yetersiz kalmamızın en önemli nedenlerinden biri çocukluktan bu yana ruhsal bir disiplinin içine girmeyişimizdir. Bu da birçok alanda gevşeklik, dağınıklık ve vurdumduymazlığa yol açmıştır. Kayıtsızlık ve boş vermişlik durumu, gelişim çağındaki çocuklarda bireysel düzeyde kalmayacak, çocukların ileride yaşayacağı sorunlar derin toplumsal yaralara da yol açacaktır.

Tiyatro çocuklar için yabancı bir alan değildir. Zengin bir hayal gücüne sahip olan çocukların bu yeteneklerinden faydalanarak onları daha tutarlı, disiplinli, aktif, girişimci bir insan konumuna getirmek için okullarda tiyatro faaliyetleri yapılmalıdır. Böylece eğlenceli bir yolla hem eğitim yapılacak hem de çocukların hayallerinde kurdukları zengin dünya, gerçek bir dünyaya dönüşecektir. Zamanla ruhsal yaşamları belli bir düzen ve disipline alışacağından her yönden başarılı bireyler yetişecektir. Ancak tiyatrolarda sahnelenen oyunlar; yalan bir dünya ile

<sup>360</sup> Sedat Sever. (2007). *Çocuk ve Edebiyat*. Kök Yay., Ankara, s. 47. & s. 61-62.

<sup>361</sup> Özdemir Nutku. (1976). *Yaşayan Tiyatro(Tiyatro Yazıları)*. Çağdaş Yayınları, İstanbul, s. 232-233.

çocukları avutmamalı, aksine gerçekleri zevkli ve çocuk ruhuna uygun bir şekilde yansıtmalıdır. Bu yüzden sıkıcı ve didaktik yönü ağır basan oyunlar seçilmemelidir<sup>362</sup>.

### 5.3. Çocuk Edebiyatı Öğeleri Açısından Mektep Temsilleri<sup>363</sup>

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Yangın* başlığı altında toplanan mektep temsilleri *Yangın*, *Hanım Şiir Yazacak*, *Yeni Usul ve Mektuplar*; *Bir Demette Beş Çiçek* başlığı altında toplananlar ise *Kelebekler*, *Numaralar*, *Küçük Çiftçiler*, *Dersler ve Sinir Hekimi*'dir. Mektep temsillerinden *Yangın*, *Bir Demette Beş Çiçek*'ten daha gelişmiş olmasına rağmen edebî oyunlara nazaran daha basit bir şekilde düzenlenmiştir.

*Okul Piyesleri Kılavuzu*'na göre *Bir Demette Beş Çiçek*, ortaokulların son sınıfları ve liseler için uygunken *Yangın* ise sadece ortaokullarda temsil edilmeye uygun bir nitelik taşır<sup>364</sup>. Hâlbuki *Sinir Hekimi* hariç *Bir Demette Beş Çiçek* kitabındaki oyunlar konu, olay örgüsü ve işleniş biçimi açısından *Yangın*'a göre oldukça geridedir ve daha alt gruba hitap eder. Böyleyken *Yangın* ortaokula giden 11-14 yaş arasındaki öğrenciler, *Bir Demette Beş Çiçek* ise daha ziyade ilkokula giden 6-11 yaş arasındaki çocuklar için uygundur. *Sinir Hekimi* ise hem olay örgüsü ve muhteva hem de açık ve gizli birçok ileti taşıması nedeniyle ortaokul ve lise öğrencilerinin düzeyindedir.

Yardımlaşmanın önemi, çevremizdeki insanlara karşı taşıdığımız sorumluluklar, büyüklere karşı saygılı olmak, hiçbir zaman önyargılı davranmamak gibi konulardan oluşan *Yangın* hem çocukların seviyesine göre idealdir hem de fazla uzun değildir. Zira bu kitaptaki *Yangın* ve *Mektuplar*, muhteva ve olay örgüsü bakımından çocuksuluktan uzak olup çocukların heyecan duygusunu kamçulamaktadır. Ayrıca çocuklar, sevgiyle büyümesi gereken varlıklar olduğundan oyunların "sevgi" kaynağından beslenmesi gerekir<sup>365</sup>. Bu açıdan oyunlarda sevgi, kardeşlik, dostluk, barış gibi kavramlar ön plana çıkarılmalıdır. *Yangın* ve *Mektuplar*, ele aldığı konu açısından basitliğe ve çocuksuluğa kaçmadan bu amaca hizmet eder.

<sup>362</sup> Nutku, a.g.e., s. 234-235.

<sup>363</sup> Çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler; kişi, konu, ileti, dil ve resimlerdir. Ancak tiyatro, göstermeye dayalı bir tür olduğundan çalışma, görsel bir öge olan resim açısından değerlendirilmemiştir.

<sup>364</sup> Rami Akman & Ferit Ragıp Tuncor. (1950). *Okul Piyesleri Kılavuzu*. Okullar İçin Kılavuz Kitaplar Serisi: 2. Yeni Matbaa, Ankara, s. 37. & s. 121.

<sup>365</sup> Hüseyin Yurttaş. (1997). *Çocuk ve Kitap. Anadili Eğitimi ve Çocuk Kitapları Sempozyumu*. Ankara Üniversitesi Tömer Dil Öğretim Merkezi Yayını, Ankara, s. 56-64.

*Yangın*'da aralarında kan bağı olmadığı hâlde birbirlerini çok seven kimsesiz iki çocuğun dayanışması, Melek Hanım'ın bu çocuklara olan ilgisi ve şefkati dikkat çeker. *Mektuplar*'da ise İclal'in kardeşine duyduğu bağlılık, Muavin Hanım'ın öğrencisine gösterdiği hoşgörü çocuklarda sevgi, anlayış ve özveri gibi duyguların gelişmesine katkıda bulunur. Ancak *Yeni Usul* ve *Mektuplar*, konu itibarıyla çocuklara oyunun asıl amacı dışında olumsuz olarak nitelendirilen sinir, öfke, önyargı, kibir, yalan gibi davranışları da kazandırabilme ihtimali taşır. Sırf mizah unsurları uğruna konu, temel gayeden uzaklaşarak sakıncalı bir hâl alır. Abartıya kaçan diyalogların oldukça fazla olduğu oyunlar, çocuklarda merak uyandırmadığı gibi bir yerden sonra insanı sıkacak ve bunaltacak seviyeye ulaşır.

Mektedir temsilinde ileti, herhangi bir ideolojinin ya da inancın sözcülüğünü yapmamalı, bu amaçla oyunlar kaleme alınmamalıdır. Çocuk tiyatrosunda amaç, çocuklara bir öğretiyi benimsetmek değil aksine onların ufuklarını genişleterek eleştirel düşüncelerine katkıda bulunmaktır. Hâlbuki Çamlıbel'in *Hanım Şiir Yazacak*'ta Kaya Hanım'ın Leyla Hanım'a önerdiği oyunda konu, Türkiye'nin geçmişini anlatan bir metafor niteliğindedir. Kaya Hanım'ın oyununda dev, saltanatı; peri, cumhuriyeti; asker de milleti temsil etmektedir. Kaya Hanım, yazdığı oyunda her fırsatta saltanat devrinin yıkıcılığını, cumhuriyetin yüceliğini ifade eden sözcükler sarf ederek oyunun, belli bir ideolojiye hizmet ettiğini gözler önüne sermektedir. Oyunun ana teması, net bir şekilde olmasa da alafranga-aturka çatışması üzerine kuruludur. Oyunda başkışı olan Leyla Hanım, mili değerleri küçümserken Avrupaî değerleri yüceltmektedir. Bu durum, yeni yetişen çocuklar için oldukça sakıncalıdır. Yeni nesil, kendi değerlerini hor gören biri olarak değil aksine Türk kültüründen kıvanç duyacak şekilde yetişmelidir. Aynı şekilde *Yeni Usul*'de de geleneksel eğitim sistemi eleştirilerek Cumhuriyet Döneminde eğitim alanında yapılan inkılapların yerindeliğine dikkat çekilmek istenmiştir. Dolayısıyla bu oyunlar çocuk edebiyatının temel niteliklerine aykırı olup okul müsamerelerinde temsil edilmeye pek uygun değildir.

*Yangın* başlığı altında toplanan mektep temsillerinde kişilerin oluşumları; çok basit olup arketiptir. Kişiler oyunun genelindeki mesajı verecek ve konuyu ön plana çıkaracak şekilde düzenlenmiştir. İyi ve kötü olanlar arasında keskin bir çizgi vardır. Bu bağlamda karakterlerin kişilikleri oyun içinde değişiklik göstermez. Ancak oyunların bazılarında kişilerin ruhsal ve fiziksel özellikleri abartılı bir şekilde verilmiştir. *Hanım Şiir Yazacak* ve *Yeni Usul* adlı oyunlarda abartı, oyunun her

bölümünde hissedildiğinden mizahi anlayış, oyunun konusundan uzaklaşarak gerek öğrencilerin bu temsilleri sahnelemesi, gerekse seyircilerin oyunları izlemesi esnasında sıkıcılığa sebebiyet verir.

Oyunlarda genellikle kişi sayısı az tutulmuştur. Başkişinin yanında diğer kişiler sadece oyunlara ve diyaloglara zenginlik katma amaçlı oluşturulmuştur. Oyuncular ne kadar gerçekçi bir şekilde gösterilmeye çalışılsa bile karikatürize edilmiş kişiliklerdir. Genel olarak bakıldığında oyunlar, kısa ve konu itibarıyla yüzeyseldir. Bu nedenle yazarın oyunlarda oluşturmayı amaçladığı şey öğrencilerin hem eğlenmelerini hem de disiplin hakkında birtakım kurallar öğrenmelerini sağlamaktır.

Oyunlarda dikkat çeken unsur, yazarın ağırlıklı olarak kız mekteplerini konu alması ve kişilerinin genelde kızlardan oluşmasıdır. Faruk Nafiz'in öğretmenlik kariyeri sırasında çoğunlukla kız mekteplerinde eğitim vermiş olması şüphesiz bunda etkili olmuştur. Ayrıca Cumhuriyet Döneminin kadına verdiği önemi göstermek ve okuldaki öğrencilere bu yargıyı aşılama amacıyla da böyle bir seçim yapılmış olabilir. Ancak bir oyun yazarı olarak Faruk Nafiz'in oyuncularını sadece kızlardan seçmesi, kız-erkek öğrenciler arasında oluşturulması istenen kaynaşmayı engelleyecek niteliktedir. Zira dönemin şartları düşünüldüğünde Çamlıbel'in yaptığı bu tercih hem Tevhid-i Tedrisat Kanunu<sup>366</sup> aykırıdır hem de tiyatrunun amacıyla ters düşmektedir. İslam dininin getirdiği yasaklar ve toplumsal baskı nedeniyle asırlardır birbirlerini acayip birer varlık olarak gören çocuklar ancak okullarda birlikte aynı sıraları paylaşarak bu kalıp yargıyı kırarak böylelikle yapılan inkılâplar amacına ulaşacaktır. Bu açıdan yapılan seçim, yerinde değildir.

Oyunların bazılarında kişilerin isimleri birbirleriyle uyumlu bir şekilde oluşturulmuştur. *Hanım Şiir Yazacak* adlı oyunda "Zerrin-Berrin", "Leyla-Meliha-Zehra", oyunun esprili havasına uygun bir biçimde gösterilmiştir. "Perihan" ismi de aynı şekilde oyunda bazı kısımlarda geçtiği gibi per-i ilham sözcüğüyle uyumlu olduğu için kullanılmıştır.

Çocuk tiyatroları sayesinde Türkçenin zenginliği, söz varlığı, anlatım gücü çocuklara eğlenceli yollardan benimsetilir. Çocuklar; gizil öğrenme sayesinde manileri, tekerlemeleri, atasözleri ve deyimleri öğrenir, hayal güçleriyle bu oyunları daha da zenginleştirerek Türkçeyi kullanabilme becerisini de geliştirmiş olurlar.

<sup>366</sup> Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 3 Mart 1924 yılında kabul edilen bir kanun olup bu kanunla birlikte karma eğitime geçilmiştir.



Çamlıbel'in mektep temsilleri genel anlamda dilsel zenginliklerden yoksundur. Ancak *Hanım Şiir Yazacak*'ta kişilerin konuşma tarzlarında bazı bezerlikler, kafiyeler, tekrarlar ve tamamlamalar görülür. Bu kafiye ve tekrarlar hem oyunun zenginleştirir hem de oyuna esprili bir hava katar.

Zerrin ve Berrinin şu sözleri durumu açıklar niteliktedir:

“Zerrin: Doğru tahmin ettiniz hanımefendi.

Berrin: Dediğiniz gibi...

Zerrin: Asıl ziyaretimizin sebebi...

Berrin: Defterimizde şiirleriniz var

Zerrin: Nesirleriniz var.

Berrin: Fakat...

Zerrin: Yalnız...

Berrin: Bir tane...

Zerrin: Resminiz yok,

Berrin: Bunun için sizden bir kıta fotoğrafınızı rica etmeye geldik<sup>367</sup>.

Yalın bir dilin kullanıldığı *Yangın* başlığı altında toplanan oyunlarda betimlemeler oldukça az yer tutarken oyunların genelinde hareketlilik söz konusudur. Bu bağlamda durağanlıktan uzak olan piyeslerin, ilköğretim çağındaki öğrencilerin gayet aktif ve hareketli olması nedeniyle çocukların ilgi ve ihtiyaçlarını karşıladığını söylemek mümkündür.

Okul münazaralarında sahnelenmek üzere tasarlanmış kısa, konu ve içerik bakımından basit oyunlar olan *Bir Demette Beş Çiçek*, Çamlıbel'in mektep temsillerinden oluşan toplama bir eserdir. Biçim olarak *Sinir Hekimi* dışındaki bütün piyesler manzum ve hece ölçüsüyle yazılmıştır. *Sinir Hekimi* ise nesir şeklinde yazılmış, tek perdeden fakat on bir meclisten oluşan diğerlerine nazaran daha uzunca bir piyestir. Oyunlar, genellikle uzunlukları on dakikayı geçmeyecek şekilde ilköğretim çağındaki çocukların seviyesine uygun olarak tasarlanmıştır.

*Bir Demette Beş Çiçek* adlı kitapta toplanan oyunlarda konu; çalışmanın önemi, vazifenin kutsallığı, iyi kalplilik, yardımlaşma ve dürüstlüktür. Konular her ne kadar basit ve çocuksu gibi gözükse de oyunların hitap ettiği seviye 6-11 yaş grubu olduğundan bu durum çok fazla dikkat çekmemektedir. Ancak oyunların bazılarında edebî bir metinde kesinlikle bulunmaması gereken abartılmış merak, duygusallık ve rastlantısallık gibi metnin içeriğini zayıflatan öğeler yer almaktadır<sup>368</sup>.

<sup>367</sup> Faruk Nafiz Çamlıbel. (1933). *Yangın*. “Hanım Şiir Yazacak”. Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, s. 103.

<sup>368</sup> Rebecca J. Lukens. (1999). *A Critical Handbook of Children's Literature*. Longman, Newyork.

*Kelebekler* adlı oyunda dokuz kelebek kendi aralarında konuşurken alâkasız bir şekilde birdenbire sahneye bir Tayyareci gelir. Çamlıbel, büyük ihtimalle salt ana fikri verebilmek adına böyle bir kişi yaratmıştır. Bu durum çocuklarda şaşkınlık yaratacağı gibi oyunun bütünlüğüne de zarar vererek konu-kişi ilişkisini zedelemektedir. Yazar, vatan için önem arz eden araç-gereçleri vurgulamak amacıyla oyun kişileri olarak Kelebekler yerine herhangi bir araç tercih etmiş olsaydı hem tesadüfen ortaya bir tayyare gelmeyecekti hem de mesajını daha inandırıcı ve etkili bir şekilde iletmış olacaktı. Aynı şekilde *Küçük Çiftçiler* adlı oyun konu itibarıyla yardımlaşma ve dayanışmanın önemini, sadece kendimizi değil başkalarını da düşünmemiz gerektiğini vurgular. Bu açıdan bakıldığında oyun, öğretici nitelikte olup çocukların duyuşsal alanlarını geliştirir. Ancak Yetim Çocuk'un beş küçük kıza, hayat hikâyesini anlatması sırasında gereğinden fazla duygusal içerikli diyaloglar mevcuttur. Çocuk, kızları kendine acındırabilmek için bir nevi kızların zaafını kullanarak kız kardeşinin ömrünü uzatmak amacıyla yere düşen yaprakları yerlerine diktiğini, böylelikle sonbaharın gelmesini geciktirmeye çalıştığını söyler. Hâlbuki derdini daha makûl cümlelerle anlatsaydı oyunun inandırıcılığı ve işlevselliği de artmış olacaktı. Duyguların aşırı derecede zorlandığı yaşam durumları, çocukların insan doğasına ilişkin gerçek duyguları anlamasına engel olarak yapay duyguların etkisi altında kalmasına neden olur. Böylece çocuklar, neyin gerçekten daha acıklı ya da sadece duygularla oynama olduğunu ayırt edebilecek duyarlılığı geliştiremezler<sup>369</sup>.

Sözlü ve yazılı çocuk edebiyatı ürünlerinin temel amacı, çocukları bilişsel yönden geliştirmek, onlara bilgi aktarmak değil çocuklara duyarlılık kazandırmak, onların iyiye ve güzele yönelik duygularını zenginleştirmek böylelikle yaşam ve insan gerçeğini tanıtmaktır<sup>370</sup>. Çamlıbel'in bu grupta yer alan mektep temsillerinin geneli, kuru bir didacticilikten ziyade çocuklara yaşam boyu sahip olacakları erdemleri kazandırmaya yöneliktir. Oyunlar; bir ideoloji uğruna yazılmamıştır. Ancak çocuklara kazandırılması gereken kibir ve bencilliğin gereksizliği, yalan söylemenin sonuçları, verilen görevi zamanında yapma gibi temalarla birlikte milliyetçi ve vatanseverlik duygularına hitap eden mesajlar açıkça sezilmektedir. Bunların dışında bazı oyunlarda ise iletiler gizli olmakta, çocukların hayal gücü ve seviyesiyle alâkalı olarak öznel bir biçimde genişleyebilmektedir. *Sinir Hekimi*'nde

<sup>369</sup> Lukens, a.g.e., s. 130-131.

<sup>370</sup> Sedat Sever. (2007). *Çocuk ve Edebiyat*. Kök Yay., Ankara, s. 133.

ileti, absürd komedi oyununa uygun olarak pek net olmayıp çok yönlüdür. Oyunda açıkça doktorluk mertebesinin kötüye kullanımı ve yalan söylemenin sonucu anlatılmaktadır. Dahası insanların saf davranmamasına dair gizli bir uyarı da mevcuttur. Hatice Hanım'ın “en yeni tedavi türü” olarak hastaya değil hastanın annesini tedavi etmesi, annenin sorgulaması üzerine “bu en son Amerika sistemi” diyerek onu kandırması hem komik bir sahne oluşturmakta hem de ünlü Amerikan teknolojisini seyirciye sorgulatmaktadır. Ayrıca Hatice Hanım'ın hastanın reçetesine "asidborik" yazmayı düşünerek hastayı neredeyse öldürmesi yalancı doktorların ne kadar tehlikeli olabileceğini belirtmektedir. Özellikle o dönemde insanların hastanelere ve muayenehanelere gitmek yerine kurşun döktürmeye, hocalara ve üfürükçülere gitmelerinin yaygın olduğu düşünülürse Çamlıbel'in bu konuda bir uyarı ve toplumsal bir mesaj vermeye çalıştığını söyleyebiliriz. Zira yalancı doktorlar ne kadar tehlikeliyse çağdışı bu uygulamalar da insanların akıl, ruh ve beden sağlığı için o derece tehlikelidir. Oyundaki bir başka mesaj da kendini İmparatoriçe Katerin sanan hasta üzerinden ilerlemektedir. Çamlıbel burada diktatörlüğe ve mandacılığa dair bir yorum yapmaktadır. Bir lider, türlü sahte nedenlerle takipçi bulabilir. Ancak eğitilmiş ve çağdaş insan, aklın yolunu izlemeli, karşısındakinin bir taklitçi ve deli olduğunu görerek ona göre hareket etmelidir.

Günümüzde geçerli olan eğitim sistemi; öğrencileri eleştirel ve yaratıcı düşünmeye sevk edecek şekilde düzenlenmiştir ve ezbercilikten uzak, çok yönlü bir öğretim programına dayanır. Buna rağmen birçok okulda geleneksel eğitim sistemine dayalı, bilgi düzeyinde öğretim yapıldığından çocuklar hâlâ dersini ezberleyip geçerli not almayı amaçlayan tipler olarak karşımıza çıkar. Çamlıbel'in *Numaralar* ve *Dersler* adlı oyunları; “Bugünün işini yarına bırakma!”, “İşleyen demir ışıldar.” “Muhabbet sözle olmaz...” atasözlerini yansıtacak bir kurguya dayalı olmasına rağmen ne yazık ki çocukları, sadece derslerine çalışıp başarılı bir öğrenci olmaya yönlendirir. Elbette okul derslerinde başarılı olmak önemlidir. Ancak bu başarı, yalnız okulla sınırlı kalmadığı, hayatın tüm alanına aksettiği vakit çok daha mühim bir önem arz eder. Oyunlar, çocukları hem ders çalışmaya şevklendirecek hem de onları aktif, girişken, orijinal fikirler üretebilen, çok yönlü kişiler olmaya sevk edecek tarzda düzenlenseydi tam anlamıyla okul müsamerelerinde temsil edilmeye uygun birer edebî ürün olacaktı.

*Sinir Hekimi* hariç bu piyeslerde başkişi net değildir. Genel olarak ondan fazla oyuncunun gerekmediği piyeslerde kişiler bazen hayvanlar, başka türlü

kişileştirilmiş objeler veya kavramlardan oluşabilmektedir. Bu anlamda oyunlar, tür olarak fabllara da benzemektedir. *Kelebekler*, *Numaralar* ve *Dersler*'de kişilerler, arketipik ve alegorik niteliktedir. *Kelebekler*'de peri ve kelebekler aracılığıyla çok çalışmanın güzellik ve kibirden üstün olduğu, *Numaralar*'da çalışmanın değeri, *Dersler*'de sınavlara zamanında çalışılmadığı takdirde bütün ders konularının birikmesi ve ders çalışmanın zorlaşması temsili olarak anlatılır. Bu bağlamda soyut kavramları ve iletileri somutlaştırarak anlatma, çocukların yaşı düşünüldüğünde oldukça yerinde bir tercihtir. Böylelikle çocuklar yaşları gereği sahip olmaları gereken algıları eğlenceli yoldan kazanmış olacaktır.

*Bir Demette Beş Çiçek* kitabında toplanmış mektep temsilleri, *Sinir Hekimi* hariç şiirsel bir tatla, karşılıklı tekerlemeler eşliğinde, bol kafiyeli olarak manzum tarzda kaleme alınan eğlendirici nitelikte bir eserdir. *Numaralar*, *Dersler* ve *Kelebekler*'de insan dışı varlıklara insan özelliği verildiğinden çocuklar Türkçenin zengin dilsel malzemeleriyle eğlenceli bir yoldan tanışmış olurlar. Ayrıca *Numaralar*(1928) dışında bütün mektep temsilleri 1928 yılında kabul edilen Yeni Türk Alfabesi'nden kısa bir süre sonra yazılmıştır. Dolayısıyla piyeslerde kullanılan dil yazıldığı devir düşünüldüğünde gayet yalındır. Ancak günümüz çocuklarına hitap edecek sadelikte değildir. Mektep temsillerin çoğu hemen hemen aynı yıllarda yazıldığı hâlde *Bir Demette Beş Çiçek* kitabındaki oyunlarda dil, *Yangın*'daki temsillere göre biraz daha ağır olup Arapça ve Farsça kökenli kelimeler açısından zengindir. Bu doğrultuda oyunlar ancak dilin sadeleştirilmesiyle okullarda temsil edilmeye uygundur.

## KAYNAKLAR

- And, Metin. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Turhan Kitabevi, Ankara.
- Akman, Rami. & Tuncor, Ferit Ragıp (1950). *Okul Piyesleri Kılavuzu*. Okullar için Kılavuz Kitaplar Serisi: 2. Yeni Matbaa, Ankara
- Akşam* gazetesi, 23 Nisan 1925.
- Aktaş, Şerif. (1998). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları,
- Akyüz, Kenan. (1986). Türk Ocakları. *Bellekten*, nr. 196, Ankara,
- Althusser, Louis. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Althusser, Louis (2002). *Marx İçin*, İthaki Yay., İstanbul.
- Althusser, Louis. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*, İthaki Yay., İstanbul.
- And, Metin. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Anonim. (1973). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatro Bibliyografyası*, Ankara.
- Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, İsmail Tunalı (Çev.)
- Ay, Lütfi. (1973). Atatürk ve Tiyatro. *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, C.57, Ankara, 1973.
- Aytaş, Gıyasettin. (2002). Batılılaşma Maceramızda Türk Romanına yansıyan Tipler. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt:22.
- Birinci, Necat. (1993). *Faruk Nafiz*. Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Birinci, Necat. (2000). Faruk Nafiz Çamlıbel. *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul Kitabevi, İstanbul.
- Boyraz, Şeref. (2010). 12 Hayvanlı Türk Takvimi ve Kehanet. *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume:3, Issue:14, Fall.
- Buttanrı, Müzeyyen. (2002). Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansıması. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 3 Sayı: 2.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1933). *Akın*. T.C. Maarif Vekaleti Derleme Müdürlüğü, İstanbul.

- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1939). *Ateş*. Ahmet Said Basımevi, İstanbul.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1933) *Bir Demette Beş Çiçek*. Sühulet Kütüphanesi.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1925). *Canavar*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul,
- Faruk Nafiz Çamlıbel Yaşamı-Sanatı-Yapıtları. (1997). *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1996). *Han Duvarları*. Nihad Sami Banarlı (Haz.), Atlas Kitabevi, Dokuzuncu Baskı, İstanbul.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1965). *Kahraman*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1933). *Yangın*. 1. Baskı, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1977). *Yayla Kartalı*. Kültür Bakanlığı Yayınları: 291., Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (2012). *Yayla Kartalı (Toplu Oyunlar)*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1965). *Özyurt*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Çetin, Nurullah. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap Yayınları, Ankara,
- Çetişli, İsmail. *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ Yayınlar.
- Çil, Faruk. (2008). *Atatürk İlke ve İnkılapları*. Güven Yayınevi/Eğitim Dizisi, İstanbul.
- De Bernardi Ferrero, Daria. & Özbayoğlu, Erendiz. (1990). İtalyan Kültür Heyeti.
- Doğan, Âbide. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4 /1-I Winter.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz Yaşamı-Sanatı-Yapıtları. (1997). *Engin Yayıncılık Türk Klasikleri Dizisi*. Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Kuran'ı Kerim*. (2003). *El-İsra, 17/67*. Hamdi Elmallı (Çev.), Dini ve Tarihi Kitaplar, Toker Yay., İstanbul.
- Enginün, İnci. (1998). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Dergâh Yay., İstanbul.
- Enginün, İnci. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ercilasun, Bilge. (1997). Türk Edebiyatında Popülerlik Kavramı ve Başlıca Eserler. *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler I*, Akçağ Yay., Ankara.
- Ertuğrul, Muhsin. (1993). Akın ve Kafatası. *Gerçeklerin Düşleri*, Özdemir Nutku (Haz.), İstanbul.

Firidinoğlu, Nilgün. (2011). Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı 17.

Freud, Sigmund. (191). *Rüya Yorumları*. İlyayayınevi. 1. basım, İzmir.

Gezgin, Süha. *Edebi Portreler*. Timaş Yayıncılık, İstanbul.

Görgülü, Esra, (2006). Atatürk'ün Tarih Teziyle İlgili Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Güçbilmez, Beliz. (t.y.). *Absürd Tiyatroda İroni*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, (y.y.).

Güneş, Günver. (1990). *İzmir Türk Ocağı Faaliyetleri 1923-1931*. Dokuz Eylül Üniversitesi, AİİTE, İzmir.

Hobsbawn, Eric. & Ranger, Terence. (2005). *Geleceğin İcadı*, İstanbul, Agora Kitaplığı.

Homer. (1941). *Odise*. Ahmet Cevat Emre (Çev.), Türk Dil Kurumu, Ankara.

İnan, M. Akif. (1998). Ana Hatlarıyla İlk Dönem Cumhuriyet Şiiri. *Yeni Türkiye [Cumhuriyet Özel Sayısı IV / Kültürel Değerlendirme]*, Yıl: 4, S. 23-24, Eylül – Aralık 1998.

Jung, Carl Gustav. (2012). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. Düşünce Dizisi, Can Yayınları, 4. Basım, İstanbul.

Jung, Carl Gustav. (2012). *Dört Arketip*. Ötekini Dinlemek Dizisi, Metis Yayınları, 3. Basım, İstanbul.

Kabahasanoğlu, Vahap. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yay., İstanbul.

Kabaklı, Ahmet. (1994). *Tiyatroda Çevre (Dekor)*. Türk Edebiyatı, C.I. Türk Edebiyatı Vakfı Yay., 9. Baskı, İstanbul.

Kalafat, Yaşar. (2007). *Balkanlar'dan Uluğ Türkistan'a Türk halk inançları: 3-4. ciltler*. Berikan Yayınevi.

Kaplan, Mehmet. *Atatürk Devri Türk Edebiyatı*, C.1.Kültür Bakanlığı Yayınları, Önsöz, s.XXXIII

Kaplan, Mehmet. (1992). Bugünkü Türkiye'nin Nasıl Bir İnsan Tipine İhtiyacı Var?. *Büyük Türkiye Rüyası*, Dergah Yay. İstanbul.

Karadağ, Nurhan. (1998). *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1923-1951)*. Kültür Bakanlığı Yay. , Ankara.

Karal, Z. (1988). Atatürk'ün Türk Tarihi Tezi. *Atatürkçülük (2.Kitap)*, MEB. Yayınları, İstanbul.

Kazancıgil, Ali. (2004). Anti-emperyalist Bağımsızlık İdeolojisi ve Üçüncü Dünya Ulusçuluğu Olarak Kemalizm. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, c.2, Ahmet İnel (Der.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Kırcı, Mustafa. (2004), Faruk Nafiz Çamlıbel’in ‘Akın’ adlı Tiyatrosunda ‘Tarihi-Destani’ Türk Ruhuna Ait Özellikler. *Türk Kültürü Dergisi*, s. 499., Yıl: XLII.

*Kitab’ı Mukaddes*. Yeni Yaşam Yayınları.

**Kolcu, Ali İhsan. (2009). *Tanzimat Edebiyatı I*, Salkımsöğüt Yayınları, 9.bent, 10.beyit, Erzurum.**

Kuran’ı Kerim. (2003). *El-İsra*, 17/67. Hamdi Elmalılı.(Çev). Toker Yayınları/ Dini ve Tarihi Kitaplar. İstanbul.

Lukens, Rebecca J. (1999). *A Critical Handbook of Children’s Literature*. Longman, Newyork.

Maurois, Andre. (2012). *Şişkolarla Sıskalar*. Ülkü Tamer (Çev.), Can Yay., 4. Basım, İstanbul.

Milliyet Gazetesi. (1993). Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı. *Temel Britannica*. Cilt 18. İstanbul.

Oğuzkan, A. Ferhan. (2000). *Yerli ve Yabancı Kaynaklardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*. Anı Yay., Ankara.

Onaran, Alim Şerif. (2001). *Binbir Gece Masalları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Orayev, Orazbay. (1993). *İrımilar*, Ruh yayını, Aşkabat, Türkmenistan.

Orta, Pamir Aybars. (2009) Asya Türk Hukukunda “Töre” Kavramı. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*.

Ortaylı, İlber. (2001). Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerine. *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kit., İstanbul.

Özdemir, Emin. (1983). Ana Dili Öğretimi. *Türk Dili-Dil Öğretimi Özel Sayısı*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Özdemir, Nutku. (1976). *Yaşayan Tiyatro(Tiyatro Yazıları)*. Çağdaş Yayınları, İstanbul.

Özergin, Kemal. (1974). Günlerle İlgili İnançlar. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* No: 300, Temmuz 1974, Cilt 15.

Özpay Ahmet. (2004). *Kemal Bilbaşar’ın Romancılığı*. Doktora Tezi, Ankara.

Safa, Peyami. (1987). *Fatih – Harbiye*. Ötüken Yayın Evi.



Sahip ve Naşiri: Halk kütüphanesi sahibi Abdülaziz. (1921). *İlk Göz Ağrısı*. Melek Uyduran (Çev.), Ali Şükrü Matbaası, İstanbul.

Sarıtaş, Süheyla. (2009). Türk Mitolojisinde Sayılar. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 12 Sayı 21.

Sevda Şener. (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

Sever, Sedat. (2007). *Çocuk ve Edebiyat*. Kök Yay., Ankara.

Şengül, Abdullah. (2006). Dünden Bugüne Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Konulu Oyunlar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Atatürk Özel Sayısı*, s. 171-180. 936.

Şengül, Abdullah. (2009). Türk Tiyatrosunda Tarih. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-II Winter. s. 1

Tan, Nail (2010). Atatürk Dönemi Tiyatro ve Opera Çalışmalarında Türk Halk Kültüründen Nasıl Yararlanıldı?. *I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> Eklenme Tarihi: 18.04.2010, Alınma tarihi: 07.03.2012

Tekin, Mehmet. (2001). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) I*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Tuncay, Murat. (2010). Türk Tiyatrosunda Sahne Arkası Etiğinin Gelişimi ve Muhsin Ertuğrul. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*.

Tunçay, Mete. (1981). *T.C.'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)* Yurt Yayınları.

Turani, Adnan. (1980). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi: 2. cilt*. Remzi Kitabevi.

Ünder, Hasan. (2004). Atatürk İgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm, c.2*, Ahmet İnsel (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Ünsal, Hasan. (2007). *Necip Fazıl'ın İlk Dönem Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Van.

Üstel Füsün. (1997). *Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul.

Veren, Ergün. (2010). *Halkbilimi Araştırmacısı*, Yazar-Şair, Ankara.

Woodruff, William. (2007). *Modern Dünya Tarihi*. Pozitif Yayınları.

Yayla Kartal. <http://www.imdb.com/title/tt0179543/>. 25 Mayıs 2012 tarihinde alınmıştır.

Yeşilyurt, Evrim. (2002). *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri (Han Duvarları)*. Yeryüzü Yay. Ankara.

Yurttaş, Hüseyin. (1997). Çocuk ve Kitap. *Anadili Eğitimi ve Çocuk Kitapları Sempozyumu*. Ankara Üniversitesi Tömer Dil Öğretim Merkezi Yayını, Ankara.

Yücebaş, Hilmi. (1974). *Faruk Nafiz Çamlıbel Bütün Cepheleriyle Hayatı-Hatıraları-Şiirleri*. İstanbul.

## ÖZGEÇMİŞ

Melek Uyduran 1986 yılında Osmaniye’de doğdu. Gaziantep Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümünden 2009 yılında bölüm üçüncüsü olarak mezun oldu. Yüksek Lisans derecesini 2012 yılında *Faruk Nafiz Çamlıbel’in Tiyatro Eserleri* konulu teziyle Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalından aldı. Şu an Gaziantep’in Nizip ilçesine bağlı Adaklı İlköğretim Okulunda Türkçe Öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Melek Uyduran, orta derecede İngilizce bilmektedir.

## VITAE

Melek Uyduran was born in 1986 in Osmaniye. She graduated from Gaziantep University, Education Faculty, Turkish Education Department in 2009 as a third grade student of her department. She took her Master Thesis degree in Gaziantep University Institute of Social Sciences Turkish Language and Literature Department in 2012. Her thesis subject was *Faruk Nafiz Çamlıbel’s Theater Works*. She is working as a teacher in Gaziantep’s Nizip District Adaklı Primary School at the moment. Melek Uyduran has intermediate English level.