

T.C
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN
TİYATROLARINDA KADIN KİMLİĞİ

DANIŞMAN
Yrd.Doç.Dr. Hayrettin AYAZ

HAZIRLAYAN
Yeşim KAYA

ELAZIĞ - 2009

**T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN
TİYATROLARINDA KADIN KİMLİĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bu tez / /2009 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Danışman

Üye

Üye

Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun / / tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrolarında Kadın Kimliği**Yeşim KAYA****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı****2009; Sayfa: VII+103**

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli şahsiyetlerinden biri olan Necip Fazıl Kısakürek (1905–1983), asıl şöhretini şairliğine borçludur. Oyun yazarlığı ve hikâyeciliği de onun edebi kudretini tamamlayan diğer sanat faaliyetleridir. Necip Fazıl Kısakürek, sanatkârlığının yanı sıra fikir ve aksiyon adamlığı ile de tanınır bilinir olmuştur. Necip Fazıl'ın sanatı, onun dünya tasavvuru çerçevesinde bir mahiyet kazanmakta, geliştirdiği “tez”e uygun düşmektedir. Bunun izlerini hem şiirinde hem de tiyatro eserlerinde görmek mümkündür. İlk tiyatro eseri olan Tohum'dan (1935) başlayarak son yazdığı oyunlarına gelinceye dek Necip Fazıl hayata dair “tez”ini açık veya örtülü tarzda yansıtmayı başat bir görev saymıştır. Necip Fazıl, piyeslerinde kadın karakterlere de dünya görüşü çerçevesinde bir figür olarak yer verir; ancak kadın karakterler, onun piyeslerinde merkezde yer almayıp dekoru tamamlayan yan bir figür olarak göze çarpmaktadır.

Anahtar kelimeler: Necip Fazıl Kısakürek, tiyatro, Türk tiyatrosu, kadın figürü.

ABSTRACT**MASTER THESIS****The Woman Identity in the Plays of Necip Fazıl Kısakürek****Yeşim KAYA****Fırat University****Institute of Social Sciences****Department of Turkish Language Education****2009; Page: VII+103**

Necip Fazıl Kısakürek (1905–1983), who is one of the most important figures of the Republican Period of Turkish Literature, owes his fame to his poetry in fact. Being a playwright and a narrator also constitutes another side of him which completes his literary might. Alongside with his artistry, being an intellectual and activist is also one of the components that ensured him fame. His art gets formed in the framework of his world concept, thus is compatible with his argument. It is easy to trace this both in his poetry and plays. From his first play Tohum(Seed) (1935) to his last plays, Necip Fazıl esteemed it a first duty to reflect his concept of world implicitly or explicitly. Necip Fazıl, thus, places the female characters within his conceptual framework , however the female characters are never in the center, rather they are observed as walk-on players who just complete the setting.

Key Words: Necip Fazıl Kısakürek, Theatre, Turkish Theatre, Woman figure.

İÇİNDEKİLER

ONAY	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HAYATI, EDEBİ ŞAHSİYETİ VE TİYATRO ESERLERİNE GENEL BAKIŞ

1. HAYATI.....	6
2. EDEBİ ŞAHSİYETİ.....	10
3. TİYATROLARINA GENEL BAKIŞ.....	13

II. BÖLÜM

1. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE YER ALAN KADIN KARAKTERLER.....	23
1. SOSYAL AÇIDAN KADIN KİMLİĞİ.....	24
1.1. Sosyal Açıdan Anne Figürü.....	25
1.2. Sosyal Açıdan Eş Olan Kadın Figürü.....	30
1.3. Sosyal Açıdan Sevgili Olan Kadın Figürü.....	34
1.4. Sosyal Açıdan Kötü Yola Düşmüş Kadın Figürü.....	40
1.5. Sosyal Açıdan Kız Kardeş Figürü.....	42
1.6. Sosyal Açıdan Fon Kadınlar.....	43
2. KÜLTÜREL AÇIDAN KADIN KİMLİĞİ.....	46
2.1. Kültürel Açıdan Anne Figürü.....	46
2.2. Kültürel Açıdan Eş Olan Kadın Figürü.....	49
2.3. Kültürel Açıdan Sevgili Olan Kadın Figürü.....	52
2.4. Kültürel Açıdan Kötü Yola Düşmüş Kadın Figürü.....	54
2.5. Kültürel Açıdan Kız Kardeş Figürü.....	55
2.6. Kültürel Açıdan Fon Kadın Figürleri.....	56
3. PSİKOLOJİK AÇIDAN KADIN KİMLİĞİ.....	57
3.1. Psikolojik Açıdan Anne Figürü.....	58

3.2. Psikolojik Açıdan Eş Figürü.....	63
3.3. Psikolojik Açıdan Sevgili Figürü.....	69
3.4. Psikolojik Açıdan Kötü Yola Düşmüş Kadın Figürü.....	76
3.5. Psikolojik Açıdan Kız Kardeş Figürü.....	79
3.6. Psikolojik Açıdan Fon Kadınlar.....	80
4. CİNSİYET AÇISINDAN KADIN KİMLİĞİ.....	82
4.1. Anne Figürünün Kadın Cinsiyet Kimliği.....	82
4.2. Eş Olan Kadın Figürünün Cinsiyet Kimliği.....	85
4.3. Sevgili Olan Kadın Figürünün Cinsiyet Kimliği.....	87
4.4. Kötü Yola Düşmüş Kadınların Cinsiyet Kimlikleri.....	91
4.5. Kız kardeş Figürünün Cinsiyet Kimliği.....	93
4.6. Fon Kadınların Cinsiyet Kimliği.....	94
SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA.....	99
ÖZGEÇMİŞ.....	102

ÖNSÖZ

Türk sanat ve fikir dünyasının önemli bir siması olan Necip Fazıl Kısakürek, şiir başta olmak üzere tiyatro, hikâye, roman, senaryo romanı, hatırat, monografi ve hitabet türlerinde eser vermiş çok cepheli bir sanatçıdır. Onun fikir ve aksiyoner yanı da şöhretini tamamlayan diğer önemli bir unsurdur. Her şeyden önce şiirdeki kudretiyle edebiyat dünyasına mal olan Necip Fazıl Kısakürek, tiyatro alanına da iddialı girmiştir. Kaleme aldığı pek çok oyunu başarıyla temsil edilmiş, eleştirmenlerden olumlu tepki almıştır.

Bugüne kadar şiiri merkeze alınarak Necip Fazıl'la ilgili pek çok akademik çalışma yapılmıştır. Biz de bu çalışmamızda, Necip Fazıl'ın şiirden sonra en başarılı olduğu edebi türlerden oyun yazarlığını konu edindik. Oyunlarına türlü rollerle dâhil olan kadın karakterleri “kimlik” çerçevesinde ele alıp değerlendirmeyi ihmal edilmemesi gereken bir uğraşı olarak gördük. Çünkü Necip Fazıl'ın oyunlarında rol verdiği kadın karakterlerin konumu, Cumhuriyet sonrası yaşadığımız sosyal değişim vetiresini açıklayıcı bir unsur olması bakımından da önemlidir. Bundan dolayıdır ki, Necip Fazıl'ın tiyatrolarında yer alan kadın karakterleri sosyal, kültürel, psikolojik ve cinsiyet açısından değerlendirirken bunun etrafında oluşan toplumsal değişimlerin yansımaları sunabileceğimizi düşündük.

Tez çalışması giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Girişte; kadın olgusunun edebiyata yansımaları ve buna bağlı olarak Türk tiyatrosunda kadının görünümünü ele aldık. Birinci bölümde, Necip Fazıl'ın hayatı, edebi şahsiyeti ve yayınlanmış tiyatro eserlerini ve bu eserlerin konularını etraflıca irdeledik. İkinci bölümde ise Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerinde yer alan kadın karakterleri tespit ederek bu karakterleri; Anne Figürünün Cinsiyet Kimliği, Sevgili Olan Kadın Figürünün Cinsiyet Kimliği, Kötü Yola Düşmüş Kadınların Cinsiyet Kimlikleri ve Fon Kadınların Cinsiyet Kimliği başlıkları etrafında geniş bir tahlile tabi tuttuk.

Tezimizde kullandığımız malzeme ağırlıklı olarak Necip Fazıl'ın eserlerinden oluşmaktadır. Değerlendirme için yazarın, Kültür Bakanlığınca üç cilt halinde basılan oyunlarını esas almakla beraber, imkânlar dâhilinde bu eserlerin ilk baskılarını da görmeye çalıştık. Çünkü yazar, bazı eserlerinin sadece ilk baskılarında rastladığımız kimi açıklayıcı notlar düşmüştür. Bu notları, söz konusu eserlerin sonraki baskılarında görememekteyiz. Bu konuda, hocam Yrd.Doç.Dr. Hayrettin Ayaz'ın arşivinden

yararlandım. Çalışmamız boyunca elbette direkt veya endirekt olarak yararlandığımız diğer kaynaklar da oldu. Konuyla ilgili olarak bölümler aktardığımız veya atıfta bulunduğumuz bu eserleri de akademik usullere uygun biçimde gösterdik.

Tezimin konusunun tespiti başta olmak üzere, çalışma boyunca tavsiye ve yardımını esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Hayrettin AYZ' a şükranlarımı sunmayı bir ödev sayıyorum.

Yeşim KAYA

Elazığ- 2009

GİRİŞ

İnsan türünün yarısını teşkil eden kadınlar, son birkaç yüzyıldan beri Batı'dan başlayarak dünya ölçeğinde edebi, kültürel ve sosyal ilgilerin odağına yerleşmiş, bir “mesele” olarak ele alınmaya başlanmıştır. Kadın figürünün edebi eserlere yansımaları yeni değildir; tarihin eski dönemlerinden beri kadın, elbette türlü rollerle edebiyatta yer almıştır. Hem Doğu hem de Batı edebiyatlarında “seven-sevilen” münasebetlerinde sevgili imgesi olarak kadın daima var olmuştur: Doğu'nun ünlü aşk mesnevilerinin “Leylâ”sı ve “Şirin”i ile Batı edebiyatının “Juliet”i bu imgenin sembol isimleridir. Bununla beraber kadın karakterlerin çok boyutlu ve kapsamlı rollerle edebi eserlere dâhil olması yeni bir dönemi işaret ediyor. Özellikle 18–19. yüzyıllarda Batı'da gelişen sanayi kapitalizmiyle ivme kazanan ucuz işgücü temininde kadınlara yönelmesi ve bunun sonucunda emeklerinin sömürülmesi “kadın meselesi”ni doğurdu. İşte 19. yüzyılda reaksiyoner bir hareket olarak ortaya çıkan “feminizm” kapsamında tartışılan kadın olgusu, edebi mahsullerde daha yoğun biçimde yer almış oldu.

“Sanatın abartma, saptırma ve değiştirme payını gözden kaçırmamak şartıyla edebî türlere yansıyan kadın karakterleri inceleyerek her dönemde toplumun kadına bakışını çözümlemek mümkündür.” (Şener, 2003: 67) Bu bahis, bilim ve felsefenin olduğu kadar sanat eserlerinin de başat konuları haline gelmiştir. Özellikle roman ve hikâye gibi anlatı türleriyle tiyatro eserleri, toplum ve bireyin dünyasını derinden kavrayarak yeni perspektifler sunmuşlardır. Bu eserlerin fiktif tasavvurları, zamanla toplumda reel karşılıklar bularak genel kabullere dönüşmüştür.

Türk fikir ve edebiyatında kadın olgusunun geleneksel anlayışların ötesinde ele alınması Tanzimat sonrasına denk düşmektedir. Bu dönemde *“Birbirinden farklı yazarların, kadın konusunda birleştikleri nokta (...) artık değişmekte olduğu apaçık görülen toplumda, kadının da –gerek İslâmî gerek Avrupaî bakış açısından olsun- yerini almasıdır.”* (Okay, 2005: 82).

Tanzimat sonrasında yeni bir safhaya bürünen Türk edebiyatı, pek çok edebi türü Batı'dan aldı. Dönemin edebiyatçıları, Batı medeniyet dairesine ait değerleri halka mal etmek için yeni edebi türlerden yararlandılar. Bu edebi türler, hem formel bakımdan hem de muhteva açısından bir yeniliği de beraberinde getirdi. Tanzimat edebiyatının şiirden sonra en çok önem verilen türü tiyatrodur. Bu dönemde kaleme alınan oyunlar,

halka hitap ettiği için -nisbî de olsa- sade bir dil kullanılmış ve geniş okuyucu katmanlarının sevdiği, ilgi duyduğu konuların işlenmesine önem verilmiştir. İlk tiyatro eserimiz olan Şair Evlenmesi'nden başlayarak toplumun ve kişilerin aksayan yanlarını veya övgüye mazhar taraflarını konu edinen Tanzimat tiyatrosu, aynı zamanda toplumu eğitmeyi de amaç edinmiştir.

Tanzimat'ın ilk döneminde sosyal meselelere yönelen tiyatro, ikinci dönemde ise devrin şartlarından ötürü -eserlerdeki konular itibariyle- daha zihni ve soyut kalmıştır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar bu iki dönemi şöyle gösterir: *“1873 senelerine doğru Türk tiyatrosunda belli başlı iki yol belirmişti. Birincisi Şinasi'nin yoludur ki, Vefik Paşa, Teodor Kasab ve Âli Bey – Ali Bey'den gayrиси, dilde onun kadar titiz olmamakla beraber – az çok farklarla devam eder. (...) İkincisi ise Nâmık Kemal ve Hâmid'in hemen hemen tek başlarına verdikleri (...) tiyatro eserleridir.* (Tanpınar, 1988: 284). Aslında Hâmid, *“Tanzimat devri tiyatrosunun başlangıçtaki sosyal muhtevasını tersine çevirenlerin en güçlü ve en verimli olanıdır. Böylelikle Türk Tiyatrosu da yavaş yavaş yeniden ferde yönelerek daha çok, bir karakter tiyatrosu haline gelir.”* (Akyüz, 1995: 65).

Kadın olgusu, Tanzimat edebiyatında roman ve tiyatro başta olmak üzere pek çok edebi türde yeni perspektiflerle ele alındı. Ancak bu dönemde edebi türlere yansıyan kadın olgusu, aileden bağımsız tekil bir kimlik olarak değil, daha çok ailenin bir unsuru olarak görülür. Ailenin Türk toplumundaki güçlü konumu sebebiyledir ki, *“tiyatro oyunlarında konular çoğunlukla aile ortamında geçer.”* (Şener, 2003: 22) Yerli / yerleşik anlayışlarla Batı'dan gelen düşüncelerin çatışmasından doğan karmaşa ortamında, aile ve kadın etrafında yeni tartışmalar başladı. Şöyle ki: *“Bir taraftan eski aile kurumumuzun değişmesi gereken tarafları vardır, diğer taraftan Batı'yla karşılaşan ailede çözümlenme ve olumlu değerlerini kaybetme bahis konusudur. Böylece yanlış evlenmeler, görmeden evlenmeler, ailenin zoruyla yapılan evlenmeler, mutluluğu bulamamış evlilikler, birden fazla evlilikler, ihanete uğrayan, aldatılan kadınlar, örf ve âdetleri zorlayan aşklar bu dönem tiyatro ve romanının hemen hiç değişmeyen konuları olur.”* (Okay, 2005: 82).

Batılı yolda ilk başarılı tiyatro eseri, Şinasi'nin tek perdelik komedisi olan **“Şair Evlenmesi”**dir. Bu oyununda Şinasi, toplumun aksayan taraflarını, çürüten değerlerini

yarattığı karakterler üzerinden ortaya koyar. Bu oyunda dikkat çeken husus, oyundaki kadın figürleridir: Oyunun başkişilerinden biri olan entrikacı Ziba Dudu’yla beraber Kumru Hanım, Habbe Kadın, Sakine Hanım da türlü rollerle oyuna dâhil olan önemli kadın karakterlerdir. Ancak Şinasî, bu eserini bazı sebeplerden ötürü temsilden çok okunmak için kaleme almıştır. Konumuzu yakından ilgilendirmedüğinden detaylarına girmeyeceğiz. Ancak Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da işaret ettiği gibi: “*Şinasi’nin piyesinin oynanmasına memleketin vaziyeti ve sahnenin imkânları müsait değildi. O devirde, Müslüman halk karşısında bir imam rolü – velev Ebüllaklaka dahi olsa – ermeni artiste teslim edilemezdi. Bütün efkâr-ı umumiye, bunu bir tezyif sayardı.*” (Tanpınar, 1988: 280).

Servet-i Fünûn ve Milli Edebiyat dönemlerinde tiyatro alanındaki çalışmalar, roman ve hikâyeye göre sönük kalmıştır. İmparatorluğun dağılma sürecine girmesi ve bunun getirdiği olumsuz şartlar, aynı zamanda pratik yönü de bulunan bu sanat dalını olumsuz yönde etkilemiştir. Bununla birlikte belli bir canlanma da görülmüştür.

“Abdülhak Hâmid ve Ahmed Mithat’ın ‘*okunmak için piyes*’ tarzını da benimsemeyen Servet-i Fünûncular, tiyatro türünde eser verebilmek için, ister istemez, hem siyasi sansürün, hem de onun doğurduğu sanat uygulamasını beklediler. Bunun içindir ki onlar, tiyatro ile ancak 1908’den sonra ilgilenme imkânını bulabildiler. Bu dönemin oyun yazarları içerisinde Hüseyin Suad, Mehmed Rauf öne çıkan sanatçılardır.

1910 – 1923 yılları arasındaki edebi faaliyetlerin odak noktasını oluşturan ve etkileri daha sonra da devam eden Milli Edebiyat akımı, bu dönemde özel tiyatroların yanı sıra resmi tiyatrolarının kurulması için de birtakım girişimler olmuştur. Bu dönemde Darülbedayi-i Osmanî adıyla bir sanat kurumu oluşturuldu. Darülbedayi’de ilk olarak Hüseyin Suat’ın Emile Fabre’den uyarladığı Çürük Temel (La Maison d’Argile) adlı oyun sahnelendi (Ocak 1916). Bunu Halit Fahri’nin *Baykuş* adlı oyunu izledi (Mart 1917). Daha sonra ise Şehir Tiyatrosu adını alan Darülbedayi’nin kuruluş amacıyla yerli oyunların yazılmasını özendirme ve oynama amacı vardı. Milli Edebiyat Dönemi yazarlarının bir bölümü Darülbedayi ye ve özel tiyatrolara oyun yetiştirmek için birçok denemeler yaptılar ama bu oyunlar, özellikle dil ve anlatımı Milli Edebiyat ilkelerine uygun olmasına rağmen tiyatro sanatı ilkeleri açısından oldukça zayıftı. (Akyüz, 1995: 176 - 179).

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra tiyatro edebiyatımızda görülen isimlerin öne çıkanları şunlardır: Musahipzade Celal, Tahsin Nâhid, Cenap Şahabeddin, Halit Fahri ve Aka Gündüz'dür. 1918'den Cumhuriyet'in başlangıç yıllarına kadarki dönemde ise Reşat Nuri (Güntekin) ve İbnürrefik Ahmet Nuri ve Yusuf Ziya (Ortaç) belli bir başarı düzeyine ulaşmış yazarlardandır. (Akı, 1968: 18).

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra Türk tiyatrosu farklı yönelimlerle yoluna devam etti. 1923 – 1959 yılları arasındaki dönemi Niyazi Akı; “*Epik ve idealist görüş*”, “*Topluma yönelen çaba*” ve “*Spiritüalist ve psikolojik kanat*” başlıkları altında inceler. (Akı, 1968: 23). Ana hatları itibariyle isabetli bir tespit olan Akı'nın bu kategorik izahı şu isimlerle temellendirilebilir: *Halit Fahri Ozansoy*, *Vedat Nedim (Tör)*, *Necip Fazıl ve Nazım Reşat Nuri*, *Sabahattin Ali*, *Nahit Sırrı*.

Cumhuriyet döneminde yazılan tiyatro oyunlarındaki kadın tipleri incelediğinde karşımıza şöyle bir kadın imgesinin oluştuğu görülür: “*Yirmili, otuzlu, hatta kırklı yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olanı yaratan genellikle suç işlemeye eğilimli iffetsiz kadınlardır. Suçlu ya da günahkâr kadın bu oyunların ortak malzemesi olmuştur denilebilir. Oyunun eylemini ateşleyen, kendisi ve çevresindekiler için yıkıma giden yolu hazırlayan odur. Kötü eş, kötü anne, dizginlenememiş tutkuları ile tehlike odağı oluşturur. Bu dönemde yazılan oyunlarda kadın, eğlenceye, lükse düşkün olduğu, kumar oynadığı, makyaj yaptığı, hatta saçını boyadığı için eleştirilen kişidir. Vedat Nedim Tör'ün, Cevdet Kudret'in, Necip Fazıl Kısakürek'in, Nazım Hikmet'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın oyunlarında bu tipin birbirine benzeyen örneklerine rastlarız.*” (Şener, 2003: 68-69)

Şener, Cumhuriyet dönemi için tiyatrolarda yer alan sorumsuz eğlence düşkün kadın tiplerinin uzantısının zenginliğe özenen, sınıf atlamak isteyen kadın tipleri olarak kırklı ve ellili yıllarda tiyatrolarda yer aldığını belirtir. Altmışlı ve yetmişli yıllarda ise bu kadın tiplerinin oyunlarda yer almaya devam ettiklerini, bitmez tükenmek bilmeyen istekleri ile ailede huzursuzluk yaratan sorumsuz kadın genellemelerin alt tiplere ayrıldığını söyler. Şener, yirminci yüzyılın ilk yarısında oyunlarımızda kurban rolündeki kadınların yanı sıra geleneksel özverili eş ve ana tiplerinin tiyatrolarda yer aldığını belirterek tiyatro serüveni içinde kadın tiplerini günümüze kadar getirir. Şener'in tespitlerinden de yola çıkarak kadın tiyatro yazarlarının, kadın tiplerinin tiyatro

eserlerinde yer alış şekillerine bilinç ve anlam kazandırdığını; günümüz tiyatrolarındaki kadın tiplerinin sürecin ilk örneklerinin olumlu yönlerini almış, eğitilmiş ve modern kadın tipleri olduğunu söyleyebiliriz. (Şener, 2003: 83-84)

Tanzimat'tan günümüze geçen sürede kadının konumu ve sosyal rolünde elbette değişimler olmuştur. Ancak Türk toplumunun aileye ve onun merkezinde yer alan kadına ilişkin bakış açısı, genel hatları itibariyle korunması gereken bir unsur olarak öne çıkar. Tiyatro oyunlarımızda da bu dominant bakış açısının izdüşümlerini görmek mümkündür. Çalışmamıza konu edindiğimiz Necip Fazıl'ın oyunlarında yer alan kadın karakterler, yukarıda aktarılan görüşlerden farklı bir tablo ortaya koymazlar.

I. BÖLÜM

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HAYATI, EDEBİ ŞAHSİYETİ VE TİYATRO ESERLERİNE GENEL BAKIŞ

1. HAYATI*

Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının güçlü ve orijinal kalemi Necip Fazıl, 26 Mayıs 1905'te Abdülbaki Fazıl Bey ve Mediha Hanım'ın ilk çocukları olarak İstanbul'da Çemberlitaş civarında bir konakta dünyaya geldi. Babası Abdülbaki Fazıl Bey, Necip Fazıl'ın doğumundan sonra hukuk mektebini bitirmiş, bazı memuriyetlerde bulunmuş ve genç yaşında vefat etmiştir. Büyükbaba Mehmed Hilmi Efendi cinayet mahkemesi reisliğinden emekli olup aslen Maraşlıdır ve Dulkadiroğullarına kadar uzanan Kısakürekler sülâlesine mensuptur. Necip Fazıl'ın çocukluğu, büyük babasının himayesinde kalabalık bir konakta geçmiştir. Birçok araştırmacının da vurguladığı gibi, Necip Fazıl'ın bu konakta geçen çocukluk yıllarına ait hatıralarının izleri ilerde bazı eserlerine de aksedecektir.

Necip Fazıl'ın ilköğrenim hayatı düzensiz bir seyir izlemiştir. Şöyle ki, önce Gedikpaşa'da bir Fransız mektebine, bir müddet sonra aynı yerde bir Amerikan mektebine devam eden Necip Fazıl, ardından birkaç Türk okuluna devam etmek suretiyle ilköğrenimini tamamlamıştır. İlköğrenimin ardından Heybeliada'daki Bahriye Mektebi'ne (askeri deniz lisesi) yazılır. Harp sınıflarında dört yıl okuduğu bu okuldan da diploma alamayarak ayrılır. Böyle olmakla beraber bu okul Necip Fazıl'a sanat - edebiyat kültürü ve zevkini aşılama bakımından bir işlev görür. İlk şiirlerini ve nesirlerini burada yazmaya başlayan Necip Fazıl'ın bu okuldaki hocaları arasında

* Necip Fazıl Kısakürek'in hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleriyle ilgili olarak çeşitli kaynaklardan yararlandık. Bu kaynakların başlıcaları şunlardır:

Hasan Çebi, (1981) *"Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manada Necip Fazıl"*, Veli Yay., İstanbul; **M. Orhan Okay** 1987), *"Necip Fazıl Kısakürek"*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.; **Mehmet Çetin - M. Nuri Şahin** (2004), *"100. Yılında Necip Fazıl Kitabı"*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara; **Mustafa Miyasoğlu** (1992), *"Necip Fazıl Kısakürek"*, Akçağ Yayınları, İstanbul; **Necip Fazıl Kısakürek** (1974), *"O ve Ben"*, Büyük Doğu Yay. İstanbul; **Necip Fazıl Kısakürek** (1975), *"Bâbîâlî"* Büyük Doğu Yay. İstanbul; **Necip Fazıl Kısakürek** (1968), *"Tanrı kulundan Dinlediklerim"* C. I, Toker Yay. İstanbul; **Muzaffer Doğan** (1984), *"Suffe Kültür ve Sanat Yıllığı, Necip Fazıl Armağanı"*, İstanbul; <http://www.necipfazil.com/biyografi3.htm> (Necip Fazıl'ın vârisleri'ne ait site).

Yahya Kemal, Ahmed Hamdi (Diyanet İşleri eski başkanlarından Ahmed Hamdi Akseki), Hamdullah Suphi (Tanrıöver) de vardır. Hatta 1924 yılında yazmış olduğu ve hikâye kitaplarına girmemiş LÖ Sid adlı hikâyesi, bu okulda, hocası Yahya Kemal'le ilgili bir hatırasından kaynaklanır.

Necip Fazıl, bu okuldaki hocalarından söz ederken özellikle birini öne çıkarır. Hayatının ileriki döneminde tanışacağı tasavvuf düşüncesinin ilk aşısını yapan hocası İbrahim Aşki'dir. Necip Fazıl "O ve Ben" isimli eserinde Aşki'den şöyle söz eder: *"Hocalarımızın en yaşlısı, derin irfan sahibi, ancak birkaç tanıdığı arasında maruf ve herkesçe meçhûl hususî kıymet... Derin irfan sahibi.... edebiyat ve felsefeden riyaziye ve fiziğe kadar nüfuz edebilmiş... birkaç risâlecikten başka hiçbir şey neşretmemiş"* (Kısakürek, 2007: 41) Necip Fazıl'ın hayatında bir dönüm noktası olan tasavvufa yönelmesinin ilk teşvikleri bu nev'i şahsına mahsus İbrahim Aşki'den gelmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek'in hayat serüveni, kendi ifadesiyle iki döneme ayrılmaktadır. İlk dönem hayatında yazar, metafizik duyuşlara sahip olsa da sürüklendiği bohem hayattan dolayı bedbindir. Bunu Kaldırımlar şiirinde sezmek mümkündür. 1934 yılına kadarki bu ilk döneminde Necip Fazıl'ın hayatında iz bırakan olayların gelişimi şöyle olur:

Bahriye mektebinden diploma almadan ayrılan Necip Fazıl, 1921'de o günkü adıyla " İstanbul Darülfünûnu (Üniversite) Felsefe Şubesi'ne kaydolar. Ancak yazar buradaki öğrenimini yarıda bırakarak ayrılır. Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra, Maarif Vekâletince Avrupa'da öğrenim görmek üzere açılan imtihanında başarılı olur ve Paris'e gönderilir. Burada üniversitenin felsefe bölümüne yazılan Necip Fazıl, öğrenimini tamamlayamadan yurda döner. 1929'da başladığı ve 9 yıl süreyle çalışacağı bankacılık mesleğine intisap eden Necip Fazıl artık Anadolu'dadır. Bankacılığın dışında Necip Fazıl, değişik süre ve aralıklarla bir Fransız mektebinde, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Robert Koleji'nde çeşitli dersler vermiştir.

Necip Fazıl, hayatının bu bölümüyle ilgili olarak "O ve Ben" adlı otobiyografik eserinde, kendine has üslubuyla şöyle bir muhasebe yapar:

"O güne kadar muhasebem, her unsuriyle hassasiyetimi gıcıklayan koca bir konak, her ferdinin nereden gelip nereye gittiğini bilmediği uğultulu bir cereyan içinde,

her ân iniltilelerle açılıp örülen mırıltılı kapılar arasında ve bütün bir ses, renk ve şekil cümbüşü ortasında, beş hassemin sınırı tırmalayıcı ve ilerisini araştırmacı derin bir (melankoli) duygusundan ibaret...

Bana çocukluğumdan kalan ve ilerdeki basamaklarda gittikçe kıvamlanan bu hassasiyet, sonunda, Büyük Veli'nin eşğine yüz süreceğim âna kadar -otuzuna yaklaşınca-ya denk- mücerret, müphem, formülleşmemiş ve sisteme girmemiş, hayat üstü bir hayat, ideal hayat hasretinin, kulaklarıma devamlı fısıltısını akıttı. Oniki yaşımdan yirmi küsur, hatta otuz yaşıma kadar süren, güya kendime gelme, billûlaşma ve şahsiyetlenme çığırında, şu veya bu bahanenin çarkına tutulmuş, döner, döner ve kendimi hep günübirlik bahanelerin hasis kadrosunda belirtmeye çabalarken, bu fısıltıya; seslerin, renklerin, şekillerin ve mesafelerin ötesindeki hakikatten çakıntılar bırakıp geçen bu fısıltıyı hiç kaybetmedim. Madde içi hayatta parende üstüne parende atarken, madde ötesi hayatın, ruhumda daima ihtarcısına, gözü uyku tutmaz nöbetçisine rastlıyor; ve arada bir bu nöbetçinin selâmını alıp yine beni sürükleyen çarklara takılıyor, ona:

-Haydi, beni nereye götüreceksen götür, kime teslim edeceksen et! Diyemiyordum.

Otuz yaşına kadar da muhasebem budur.” (Kısakürek, 2007: 38)

Otuz yaşına kadarki hayatını yukarıdaki satırlarda ifade eden Necip Fazıl'ın hayat seyrini değiştiren hadise 1934 yılında gerçekleşir. Ona yeni bir hayat tasavvuru getiren bu hadise, “*mürşidim*” dediği mutasavvıf Abdülhakim Arvasi Efendi'yle tanışmasıdır. Arvasi'yle buluşmasını metafizik bir buhranın getirdiği bir ruh hali sonucu olduğunu söyleyen Necip Fazıl, kendi öz ifadesiyle bu buhranı şöyle tarif eder:

“Dinmek bilmez bir ağrı çeken dış... Ne bir kibrit çöpünden imdat, ne berber kerpeteni, ne karanfil yağı, ne de eczacı güllacından...

İşte böyle; bir zamanlar beynim “mutlak hakikat” acularına yataklık etti.

Ağrıyan akıl dışımdı.

(...)

Bilmem ki, hiçbir fâni, dünyaya gelmiş olmak adına bu kadar ağır bir borç senedi imzalamış mıdır?” (Kısakürek,1968:7)

Bir Adam Yaratmak oyununun başkarakteri Hüsrev'in etrafında dillendirdiği metafizik sancuların aynısını çeken Necip Fazıl'ın ruhu, 1934 yılındaki buluşmayla sükûna erer. Mutasavvıf Arvası, onu bir bakıma terapi seanslarından geçirmiştir:

“Duvarlara, kapı tokmaklarına, merdiven trabzanlarına tutunup kendimi yatağa dar attığımı hatırlıyorum.

Bütün gücümü tek saniyenin içine teksif edip kendime verdiğim “uyu” emrinden sonra, ertesi gün, ağır bir ameliyat baygınlığından uyanmış bir hastaydım ben... (Kısakürek,1968: 9).

Artık *“her şey yepyeni ve bambaşka”* dediği yeni ruh halini Necip Fazıl şöyle tarif eder:

“O güne kadar gururların ve nefis istinatlarının en küstahlariyle müdafaa ettiğim ahmak emniyetler bir tarafa; merkezinde Allah bulunmak üzere, ruhumda ve namütenahi bir daire şeklinde inşasına mecbur olduğum bütün bir kâinat bir tarafa...” (Kısakürek,1968: 9).

Bütün bu ruhî istihalelerin sonucunda Necip Fazıl, hayata ve hadiselerine yeni bir perspektifle bakar. O artık bir “misyon” adamıdır. İlerde de temas edeceğimiz gibi eserlerini bu perspektifle kaleme alır. 1934'ten vefat ettiği 1983 yılına dek sürecek “yeni” hayatında, sanat faaliyetlerine aksiyonerliği de ekleyecektir. Onun aksiyoner kimliğini, 1943-1979 yılları arasında değişik dönemler halinde yayınladığı Büyük Doğu mecmuasında görmek mümkündür. *“Siyasi – edebi”* lejantıyla çıkan dergi zaman zaman naşirine kovuşturma ve hapislikler de getirecektir. Bu mecmuada edebi faaliyetlerini de sürdüren Necip Fazıl, bir kısım tiyatro eserleriyle şiir ve edebi tenkitlerini Büyük Doğu'da yayınlamıştır.

1942 yılında memuriyetten çekilen Necip Fazıl, artık bir basın mensubudur. Bu tarihten itibaren geçimini yazılarından ve yayın mesleğinden sağlamıştır. Necip Fazıl, uzun süre değişik yayınevlerinden çıkan eserlerini, 1970'li yılların ortalarında oğluna kurdurttuğu Büyük Doğu Yayınevi vasıtasıyla neşretmeye başlamıştır. Necip Fazıl uzun basın-yayın faaliyetleri çerçevesinde pek çok gazetede başyazarlık da yapmıştır. 1980 yılında Kültür Bakanlığı'nın *“Büyük Ödülü”*nü layık görülen Necip Fazıl, Türkiye Yazarlar Birliğince de *“Üstün Hizmet Ödülü”*yle (1982) ödüllendirilmiştir. Ayrıca 1980

yılında Türk Edebiyatı Vakfı tarafından “*Sultan-üş Şuara*” (Şairlerin Sultanı) unvanı verilmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek, Erenköy’ündeki evinde 25 Mayıs 1983’te vefat etmiştir. Büyük kalabalıkların iştirak ettiği bir cenaze merasiminden sonra Eyüp sırtlarındaki kabristana defnedilmiştir.

Edebiyat profesörü Orhan Okay, aşağıdaki dörtlükte Necip Fazıl’ın ölümüne tarih düşürmüştür:

*Erdi artık ruh sükûna derviş-i kâmil gibi
Öldü, el açmaksızın nâdâna bir sâil gibi
Çille çille üstüne düştü mücevher târihi
“Var mı şair çileden çıksın Necip Fazıl gibi”*

(Okay, 1987: 3).

2. EDEBİ ŞAHSİYETİ

Necip Fazıl Kısakürek, daha önce de temas edildiği gibi, şiir başta olmak üzere tiyatro, hikâye, fıkra yazarlığı gibi edebi türlerde pek çok eser vermiş çok cepheli bir sanatkâr ve entelektüel şahsiyettir. 1930’lu yılların ortalarından başlayarak vefatına yakın yıllara kadar aralıklarla neşrettiği Ağaç ve Büyük Doğu dergileriyle de sanatçı ve entelektüel kimliğini perçinlemiştir.

Edebiyat hayatına şiirle giren ve kısa sürede kendisine dönemin edebiyatçıları arasında önemli bir yer kazandıran Örumcek Ağı (1925) ve Kaldırımlar (1928) gibi kitaplar neşreden Necip Fazıl, hayatında keskin bir dönüşe yol açan tasavvuf dünyasına adım atar. Bu adım, aynı zamanda Necip Fazıl’a yeni bir edebi türün, oyun yazarlığının yolunu açacaktır. Tohum, Para, Bir Adam Yaratmak tiyatrolarını arka arkaya yayınlar.

Sanatçı ve aksiyoner kimliğini bir arada götüren Necip Fazıl’la ilgili bu güne kadar pek çok tartışma yaşanmıştır. Kendisinin de ifade ettiği gibi hayatını ve buna bağlı olarak sanatını iki ayrı düzlemde ele almak gerekir. Daha önce de temas edildiği gibi yazarın hayatını ikiye bölen dönüm noktası, onun tasavvufî düşünceye bağlanmış olmasıdır. 1934 yılında gerçekleşen bu bağlantı, onun sanatını değerlendirmek açısından bir kilometre taşı olarak kabul edilir. Necip Fazıl’ın 1934 yılına kadarki edebi uğraşısı sadece şiirdir. O şairliğiyle bilinip meşhur olmuştur. Tasavvufa bağlantısından sonra şiirle

beraber diğerk edebi türlerde de eser vermektedir. Yazarın kalem oynattığı yeni türlerin içerisinde tiyatro ve hikâye öne çıkmaktadır.

Necip Fazıl'ı edebiyat muhitlerinde tanınır kılan ilk ciddi şiiri, daha 17 yaşındayken *Yeni Mecmua*'da yayınlanır. O devrin önemli sanat ve fikir dergisi olan *Yeni Mecmua* Yakup Kadri'nin idaresinde yayınını sürdürmektedir. Mecmuada Yakup Kadri'den başka Ahmet Haşim, Yahya Kemâl, Halide Edip, Refik Halit, Refik Ahmet, Fuat köprülü gibi tanınmış yazar ve şairler de yazıyorlar. İlk şiiriyle şöhretin basamaklarını tırmanan Necip Fazıl bu durumu şöyle anlatır: “*Bir iki hafta geçti, geçmedi; kafamda bir bomba !!! 17 yaşındaki çocuğun şiirleri en genci 35-40 yaşındaki üstadların yazıları arasında yayınlamaya başlamaz mı?..* (Kısakürek, 2007: 55). “*Mezar Kitabesi*” adını taşıyan şiir, Ahmet Haşim'in de dikkatini çekmiş ve Necip Fazıl'a dönerek: “*Çocuk! Bu sesi nerede buldun sen*” diyecek. (Kısakürek, 2007: 57)

Çalışmamızda, konuyla direkt münasebeti olmadığı için Necip Fazıl'ın şiiriyle ilgili herhangi bir kıymet hükmü serdetmedik; ancak 1930'lu yılların ortalarından itibaren şairin dünya görüşünün farklı bir zeminde belirginleşmesi, daha önce şiirini takdir eden edebiyat çevrelerini fikir değişikliğine zorlamıştır.

Önce Necip Fazıl'ın sanatını takdir eden birkaç örnek aktaralım:

Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar:

“*Necip Fazıl Hikâye ve Tahlillerini Kop Dağında Bir Dükkân adlı güzel olduğu kadar doğru bir sanat mülahazasıyla bitiriyor. (...) Nen o dükkânın ilk ve devamlı ahıcılarından biriyim. Örümcek Ağı'nın filiz örgüsünü orada buldum. Kaldırımlar'ın yalnızlığını orada tanıdım. Fener, Gözler, Otel Odaları, Sayıklama, Geçen Dakikalarım...*” (Tanpınar, 1977: 368)

Yunus Nadi:

“*Neslinin en keskin şöhret ve en sağlam kıymeti Necip Fazıl Kısakürek, senelerden beri (Senfoni) isimli bir manzumeye çalışıyordu. Mümtaz şairin bu fevkalâde faaliyetini hemen herkes duymuştu. Bazı mecmualar, şiir üstünde tefsirler yapmış, san'at ve edebiyat mahfellerini eserin dedikodusu dedikodusu çalkalamıştı. Şairin büyük bir ehemmiyet atfettiği ve baş eseri olarak gösterdiği bu manzume nihayet tamamlandı. (...) Senfoni ile yeni bir ufuk ve genişliğe kavuşacak olan Türk san'atının bu fevkalâde*

eserini, bütün halinde vermiye muvaffak olan (Yeni Mecmua) kendisini bahtiyar addeder.” (Nakleden: Bülendoğlu, 1968: 25)

Vasfi Mahir (Kocatürk):

“Fransız edebiyatında Baudelairele Verlaine nasıl yeni bir ürperişse bizim edebiyatımızda da Necip Fazıl o kadar başka bir görünüştür. Duyuş ve lirizm bakımından kendi içimizde hiçbir üstadı yoktur. Onun getirdiği duygularını Hâmit ve Fikret de bilemezlerdi. Gerçi bizim edebiyatımızda öteden beri ferdî ruhun şiiri vardır, fakat Necip’in getirdiği yeni ürperişten mahrumdur.” (Nakleden: Bülendoğlu, 1968: 15)

Yukarda da söz ettiğimiz gibi, Necip Fazıl’ın hayata dair değişen dünya görüşü ve bunu neşrettiği Büyük Doğu mecmuasında bir sistem bütünlüğüne kavuşturmaları, daha önce sanatını öven edebiyat çevrelerini aleyhine çevirir. Bir örnek olması bakımından Baki Süha Ediboğlu’nun görüşünü aktaralım:

“Türk edebiyatına Örümcek Ağı, Kaldırımlar, Ben ve Ötesi gibi ölümsüz şiir kitapları, Tohum, Bir Adam Yaratmak, Künye, Sabır Taşı, Para, Nâm-ı Diğer Parmaksız Salih gibi güzel ve unutulmaz piyesler kazandıran Necip Fazıl Kısakürek, ne yazık ki, sanki adlarını saydığım o güzel şiir kitaplarını, o güzelim piyeslerini kendisi yazmamış gibi, siyasi, mistik akıntılara kapılmış ve bizi şair Necip Fazıl’dan mahrum bırakmıştır.” (Nakleden: Bülendoğlu, 1968: 65)

Bu tarzlar karşısında suskunluğunu bozan Necip Fazıl, girdiği yeni yolda da üstün sanat eserleri verdiğini şu cümlelerle ifade eder:

“Bense, daha evvel yaşadığım ve sürüklendiğim mürde hayattan kurtuluşumu, yâni sonsuzluk basamağını buluşumu Büyük Doğu’dan sonraya bağlamakla kalmıyor; sanat ve fikirde de ulaştığım ulaşabildiğim en üstün dereceyi “Çile”, “Sakarya Destanı”, “Zindandan Mehmed’e Mektup” şiirlerini ve “Bir Adam Yaratmak”, “Ahşap Konak”, “Reis Bey” piyeslerini ve “İdeolocya Örgüsü”, “Halkadan Pırıltılar”, “Büyük Kapı” eserlerini ve daha nicelerini yazan kalem olarak yinr ondan sonraya bağlıyorum.” (Nakleden: Bülendoğlu, 1968: 67)

Böyle düşünen sadece yazarın kendisi değildir; nitekim tiyatro ve hikâye yazarı Haldun Taner de bu istikamette görüş belirtir:

“Kısakürek’in edebiyatımızda elbet apayrı bir yeri var. O, hem dönemin en güçlü şairlerinden biri idi, hem de insan mayasına derinlemesine bakan usta bir oyun yazarı. Hayatının son döneminde ise onda her zaman mevcut olan mistik öz daha yoğunlaştı. Ben şahsen düzyazılarındaki yüklü ve dolaylı üsluptan çok, onun mistik içeriği en sade bir söyleyiş hâline getiren son şiirlerini daha ustalıklı buluyorum.” (Asyalı, 2008: 17)

Necip Fazıl’ın sanat ve edebiyattaki yeri ile ilgili olarak objektif bir hüküm yerine “*tarafli*” sayılacak tutumların geçerli olduğu zeminlerde elbette sağlıklı ve isabetli görüşler beklenemez. Nitekim edebiyat hocası Prof.Dr. Orhan Okay da bu konuya temas etmektedir.

“Edebiyat tarihimize şiir ve tiyatrosuyla, cumhuriyet devrinin en dikkate şayan sanatkârlarından biri olarak geçecektir. Fakat genel olarak, bilhassa son kırk yıldan bu yana, onu tanımış ve sevmiş olanların çoğu fikrî, siyasî ve dinî görüşleriyle, faaliyetleriyle yüceltmek istemişlerdir. O bir filozof değildir. Hiç şüphesiz, sanatkârlığı yanında bir fikir adamıdır. Filozof olmayışından, kendine mahsus bir sistemi bulunmayışındandır. Bununla beraber o, bilhassa İslamî düşünce ve aktivitesiyle, belki sanatkârlığından da büyük şöhrete erişmiştir. Bir fikrin, bir idealin, bir davanın temsilcisi olarak bilinen Necip Fazıl’ı aynı dâvâyı belki daha ilmi yazılarla anlatan diğerlerinden ayıran fark, bu fikirlerini şiir ve nesir alanlarında ifade ediş tarzından gelmektedir. Bir cümleyle, dili kullanışından, üslûbundan, tarz ve edâsından, sanatından, sanat tekniğinden, şairliğinden kaynaklanmaktadır. Hem bizzat Necip Fazıl, fikriyatı ile sanatının atbaşı beraber gittiğini söylemektedir. Öyleyse yalnız fikirlerinin değil, sanatının da üzerinde durulmasını istemiştir.” (Okay; 1991, 160-161)

Okay’ın yukarıdaki tespiti, Necip Fazıl’ın sanatına nasıl bakılması gerektiğini özetler gibidir.

3. TİYATRO ESERLERİNE GENEL BAKIŞ

Pek çok edebi türde eser veren Necip Fazıl, asıl sanatçı kişiliğini şiirinden başka en çok tiyatro eserlerinde ortaya koymuş ve uzunca bir zaman hep iyi tiyatro yazarı olarak da anılmıştır. 1934 yılında “*mürşidim*” dediği mutasavvıf Abdülhakim Arvasi Efendi’yle tanıştıktan sonra yeni bir hayat tasavvuruna doğru kanat çırpın Necip Fazıl, artık hayat yolunda yeni “tez”lerin sahibidir. O, derinden duyumsadığı metafizik tahassüsleri pratik bir kalıba sokmanın endişesini duymaktadır. Kendini yeterince ispat

ettiği şiirin yanı başında kalemini tiyatro alanına da yönelten Necip Fazıl, tezlerini topluma aşılama yolunda çaba gösterirken elbette sanat kaygısından uzaklaşmaz.

Tiyatro alanına hayli iddialı giren Necip Fazıl, ilk iki eseri **Tohum** ve **Bir Adam Yaratmak**'ın başlangıç sayfalarına, yarattığı oyun karakterlerinin hangi oyuncular tarafından temsil edilmesi gerektiğini bile yazmış. Bu roller için Muhsin Ertuğrul başta olmak üzere o devrin ünlü tiyatro sanatçılarının isimlerini uygun görmüş.

Necip Fazıl'ı tiyatroya yönelten sebepler vardır. Tiyatroyu “tez”lerinin emrinde bir sanat dalı olarak görmenin yanı sıra, ünlü tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'un da payı ağır basmaktadır. Çünkü onu ilk kez bir oyunda seyrettiğinde ünlü aktörün sanat kudretini anlamış oluyor. Kendi anlatımına göre Necip Fazıl, Muhsin Ertuğrul'un sanat kudretini, seyrettiği Strinberg'in bir piyesindeki rolüyle keşfeder. Çünkü ünlü aktör bu oyunda sergilediği üstün rolüyle "*bel kemiğinden aşağı bir yılan kaymışçasına ürpertilerle dolmasına*" sebep olmuştur. Bu kadar çok beğendiği ünlü sanatçı Necip Fazıl'dan bizzat kendisinin sahneleyeceği bir oyun yazmasını ister. İşte Necip Fazıl'ın ilk tiyatro eseri Tohum başta olmak üzere oyunlar böyle varlık kazanır. (Kısakürek, 1975: 228). Bunu başka bir yazısında şöyle ifade eder:

“İşte bana, ilk gençliğimden beri, tiyatro, korkunç tilsimiyle böylesine çarptı. İsmi gerekmiyen, şimdi hayli ihtiyar bir Türk aktörünün —ki bence ilk ve son— sahnede ulaştığı derinliğe kuvvet de bahane oldu; ve ben, hep bu aktörün imkânlarına göre hazırladığım eserlerle esrarlı dört köşeye girdim, sanat çeşitlerimin başına tiyatroyu ekledim. İlk eserim (Tohum -1935), peşinden (Bir Adam Yaratmak - 1937) (Künye - 1939) hep bu ölçüye göre yazıldı. Derken (Sabır Taşı - 1940), (Para - 1941), (Nam-ı Diğer Parmaksız Salih - 1948)... (Ulu Hakan Abdülhamid Han - 1968), (Yunus Emre - 1968)....” (Kısakürek, 1969: 17).

Necip Fazıl Kısakürek'in bugüne kadar, 14'ü kendi sağlığında, biri ölümünden sonra olmak üzere 15 tiyatro eseri kitaplaştı. Yazarın 1946'da yazmaya başladığı **Sır** ve 1960'da telif ettiği **Kumandan** isimli oyunları dönem dönem neşrettiği Büyük Doğu mecmuasında tefrika edilmiştir. Bu iki eser Büyük Doğu Yayınları tarafından **Siyah Pelerinli Adam**'la beraber bir cilt halinde yayınlamıştır. Necip Fazıl'ın ilk 13 tiyatrosu 1976 yılında Kültür Bakanlığı tarafından üç cilt hâlinde yayımlanmıştır. Birinci ciltte, **Bir Adam Yaratmak**, **Sabır Taşı**, **Ahşap Konak**, **Siyah Pelerinli Adam**; ikinci ciltte,

Yunus Emre, Kanlı Sarık, Para, Mukaddes Emanet, üçüncü ciltte ise, *Reis Bey, Parmaksız Salih, Künye, Abdülhamid Han, Tohum* yer almıştır. Yazarın sağlığında basılan bu külliyat, hem eserleri derli toplu sunmak hem de ciltlerde yer alan tiyatroların sıralanışı bakımından (Necip Fazıl'ın isteğiyle yapıldığını düşünerek) anılmaya değer. *İbrahim Ethem* ve *Püf Noktası*, bu tarihten sonra telif edildiği için anılan külliyat içinde yer almamıştır. (Karataş, 2005: 63)

Necip Fazıl'ın tiyatrodaki başarısı genelde kabul gören bir görüştür. İlk eseri Tohum'un sahne aldığı 1935 yılından bugüne kadar edebiyat tarihçileri ve eleştirmenleri çeşitli değerlendirmelerde bulundular. Bu görüşlere geçmeden önce Necip Fazıl'ın tiyatroya nasıl baktığına temas etmek gerekiyor. Şiiri için, Türk edebiyatında nadir rastlanan müstakil bir poetika kaleme alan Necip Fazıl'ın, tiyatro sanatıyla ilgili de söyleyecekleri vardır. “*Ön tarafı açılır - kapanır bir mikâp içinde hayatı yakalamak. Kapana kısıtırır gibi... Tiyatro budur.*” diyen Necip Fazıl kendine has üslubuyla tiyatroyu tanımlamaya devam eder:

Aslında zamandan başka bir şey olmayan hayat, hangi mekân içinde akarsa aksın, onu belli başlı anlariyle, üstüne böyle bir mikâp atarak tutabilirsiniz. Zaten her hâdisenin üstünde, ressamın kurşunkalemiyle çizip sonradan sildiği bölüm çizgileri gibi, böyle bir görünmez mikâp vardır. Onu görünür hâle getirmek, içindeki hâdiseyi tutmaktır. Kemmiyet sürüsünden çıkarmak, silinmekten kurtarmak, süzmek, özleştirmek...

İşte tiyatro, her vakit hedefine farkında olmadan giydirdiğimiz bu şeffaf mikâbın, bütün hayata külâh gibi geçmiş ye içtimaî müessese hâlinde bilürleşmiş ta kendisi... O, içinde hayatı öğüttüğü, ön tarafı açılır - kapanır mikâbın esrarlı dört köşesiyle, açıkta, göz plânında.. Rüya, maddeye aktarılmışcasına... Yeri de, sanat hisarının eh yüksek burcu...” (Kısakürek, 1969: 17).

Necip Fazıl, öylesine önemsiyor ki tiyatroyu, bunu insanlık tarihindeki icat ve keşifler içerisinde önemli bir mevkie çıkartıyor:

“Bana sorarsanız beşerî keşiflerin en büyüğü olarak tekerleği gösteririm. Sanat şekilleri içinde bence en büyük keşif de tiyatro... Tekerlek, nasıl, bitmeyen mesafeler üzerinde sonsuz bir dönüşse, tiyatro da, durmayan zamanın mikâp biçimi bir kavanoz içinde, bütün madde ve hareket kadrosiyle dondurulması...” (Kısakürek, 1969: 17).

Necip Fazıl bu hükümle yetinmez, tiyatronun işlevi de onun için önemlidir; zira “tez”lerin sahibi olan Necip Fazıl için tiyatro bu amaca hizmet edecek bir sanat dalıdır:

“İster derinliğine doğru insan, ister bu insanla beraber sığlığına doğru cemiyet dâvasında, gayeli ve gayesiz, fakat kelime ve hareketlerin mimarı her sanatkâra imparatorluk tacı tiyatrodadır. Hele yeni insanla beraber cemiyet yuğurucusu, fikirci ve aksiyoncu sanatkâr, o pınardan başka hiç» bir kaynakta susuzluğunu gideremez. (Tez) in lâf olmaktan çıkıp büyü olduğu yer, işte o esrarlı dört köşe...” (Kısakürek, 1969: 17).

Ne var ki, daha önce şiiri karşısında takınılan olumsuz tutum, tiyatro eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Muhsin Ertuğrul başta olmak üzere Devlet Tiyatrosu sanatçıları, yazarın dünya görüşü ve fikirlerinden dolayı eserlerini artık temsil etmek istemiyorlar. Necip Fazıl bu durumu şöyle açıklıyor:

“Kalemimi sahneye cezbeden, ismi gerekmez dediğim ihtiyar Türk aktörüyle aramdaki aykırılıklar, 1948 den 1960 yılına kadar tiyatro muharrirliğime fasıla verdiriyor ve 1960 yılı hâdiselerinden sonra girdiğim zindan mikâbı, beni tiyatroda gördüğüm esrarlı mikâbın gökkuşağı renkleriyle pırıldayıcı dünyasına itiyor. Artık, rengi, dâvası, gayesi, dostları ve düşmanları malûm bir insan olarak, o aktör için değil de, istikbalin sanatkârı için yazmaya başlıyorum ve «Ahşap Konak», «Kumandan», «Reis Bey» böylece meydana geliyor. Bunlar da, hiçbiri oynanmamış ve «Reis Bey» müstesna, kitaplaşmamış eserler...” (Kısakürek, 1969: 17).

Necip Fazıl’ın piyeslerinde dikkat çeken hususlardan önemlisi, idealize ettiği oyun başkişilerinin yazarın mizaç ve görüşleriyle benzerlik göstermesidir. Nitekim bu husus eleştirmen Orhan Burian’ın da gözünden kaçmaz. Burian, özellikle Tohum’daki Ferhad ve Bir Adam Yaratmak’taki Hüsrev tiplerine dikkat çeker:

“Piyeslerinde ille Necip Fazıl gibi düşünen tek bir kahraman bulunur. Tohum’da maddesini, ruhunun hizmetine verip tıpkı küçük bir tohum gibi büyük ifade ihtiraslarının acısı içinde eriyen ve kendi içinde sarsılmaz bir kale, bir çelik metinliği yaratan Ferhat bey; bir adam yaratmada içindeki his ve düşünce düğümlerini kimsenin görüp çözemediği Hüsrev, hep ruh âlemine kapanıp kalan, kuvvetini de orada arayan Necip Fazıl’ın birer aksidir.” (Nakleden: Bülendoğlu, 1968: 100)

Öte yandan Necip Fazıl’ın tiyatrolarında işlediği konularla şiirleri arasında ilgisi kuran Orhan Okay, ortak temaların, günah duygusu, vicdan azabı, kader ve irade, akıl-

duygu-sezgi ilişkileri, madde ve ruh mücadelesi, bilinmeyenin araştırılması, aklın sınırlarının zorlanması, her şeyin ötesinde bir sır bulunduğu inancı gibi metafizik ve psikolojik problemler olduğu görüşündedir. (Okay, 1987: 79)

Okay, bu görüşlerini şöyle sürdürür:

“Necip Fazıl’ın tiyatrolarında vak’a, mekân ve kahramanlar tamamen yerli olduğu gibi, tesir etmiş olduğu ileri sürülen bu temaların işlenişi de yerli motiflerle gerçekleşmiştir. Bilhassa İbsen tesirinin bahis konusu edildiği Bir Adam Yaratmak’tan iki sene sonra yazdığı Sabırtaşı, yerli olmanın yanında Türk masal motifleri gibi folklorik malzemedен hareket edilerek kurulmuştur. Bununla beraber Sabırtaşı için de Maeterlinck’in Mavi Kuş’unda getirdiği bâzı motifler söz konusu olmuştur.” (Okay, 1987: 80)

3.1 Tiyatro Eserleri

Daha önce de temas edildiği gibi Necip Fazıl’ın şiirden sonra en başarılı olduğu edebi türlerin başında tiyatro eserleri yer almaktadır. 1935 ile 1949 tarihleri arasında 8 piyes kaleme alan Necip Fazıl, oyun yazmaya 11 yıl ara vermiştir. Bu aradan sonra 8 tiyatro eseri daha yazmıştır. Yazdığı bu 16 tiyatro eseri yazıldıkları tarihlere yakın tarihlerde yayınlanmış ancak Püf Noktası adlı 17. tiyatro eseri ancak 2000 tarihinde yayınlanabilmiştir.

Necip Fazıl’ın tiyatro eserlerinden bir kısmı sinemaya da aktarılmıştır. Bunlar; *Nâm-ı Diğer Parmaksız Salih, Çile, Bir Adam Yaratmak, Reis Bey, Mümin ve Kâfir, Siyah Pelerinli Adam ve Mukaddes Emanet*’tir.

Yazarın tiyatro eserlerini kronolojik bir sıraya tabi tutarak kısaca tanıtalım:

Tohum: Necip Fazıl’ın ilk tiyatro eseri 1935 yılında basılan Tohum’dur. 88 sayfadan ibaret kitap, Semih Lütfü Matbaa ve Kitabevi tarafından yayınlanmıştır. 3 perdelik bir piyes olan bu oyun yayınladığı yıl (1935) Muhsin Ertuğrul tarafından sahnelenmiştir.

Bu ilk oyunun diğer bir özelliği ise kitabın iç kapağında, yaratılan karakterlerin hangi oyuncular tarafından temsil edilmesi gerektiğinin yazılmış olmasıdır. Kitabın iç kapağına büyük puntolarla “*Roller*” yazıldıktan sonra altına oyunun karakterlerinin

karşısına Muhsin Ertuğrul başta olmak üzere o devirdeki Türk tiyatrosunun önde gelen aktörlerine rol taksimi yapılmış. Aynen aktarıyoruz:

Ferhad Bey	39 yaşında	Ertuğrul Muhsin
Hancı	78	“ İ. Galib (Arcan)
Yolcu	26	“ Talât
Hanım	24	“ Semiha
Şerife Teyze	60	“ Neyire Neyir
Reis	40	“ Mahmut
Küçük Ali	12	“ Ferih

Bu rol dağılımlarının yer aldığı iç kapakta ayrıca şu bilgi notu da düşülmüş: “*Bu piyes ilk defa olarak 29 ilkteşrin 1935 tarihinde İstanbul Şehir tiyatrosunda sahneye konmuştur.*” (Kısakürek, 1935: 3)

Tohum'da “Savaş olayını farklı bir bağlamda işleyen ve Batı'nın maddî uygarlığına karşı Doğu'nun manevî gücünü çıkararak, savaşı silâhın değil ruhun kazanacağını öne süren” (Oktay,1993: 1005) Necip Fazıl, böylece adım attığı yeni dünya tasavvurunun da ip uçlarını vermektedir. Ne var ki, oyun seyirciden gereken ilgiyi görmez. Eleştirmenler oyunun temsil edilişindeki başarısızlığı üzerinde çokça durmuşlardır. Meselâ Orhan Okay, bu oyundan bahsederken “*Şiirden tiyatroya geçerken, tiyatronun kendi tekniğine bağlı kalmak şartıyla, ağırlığın da estetikten fikre doğru kaydığı*” görüşünden hareketle şunları söyler:

“*Kahramanları, tıpkı klâsik tiyatro tiradlarında olduğu gibi filozofça konuşurlar. Tohum oyununda Ferhad Bey, Anadolu'nun kurtarılmasını anlatırken birden, aklın yetersizliği, ruhun ebediyeti gibi metafizik meselelere girer. Necip Fazıl burada estetikle fikir arasındaki dengeyi iyi koruyamamış olduğunun farkındadır. Eğer Tohum piyesi oynanırken kendisi de seyirciler arasında olsaydı şu şekilde tenkit edeceğini seneler sonra ifade eder: “Bu piyes dinamik hayat akışına ters, küçük hareket bahaneleri etrafında, hep mücerret fikirlerle örülü diyalog manzumelerinden ibarettir ve tiyatro eseri değildir. İçindeki fikirlere gelince, onlar makalelik şeylerdir ve kıymetleri ayrı bir mevzu.”* (Okay, 2007: 11)

Bir Adam Yaratmak: Necip Fazıl'ın gerek senaryo olarak gerekse temsil edilişindeki üstün başarıdan dolayı Türk edebiyatında haklı bir şöhrete ulaşan bu oyunu

1938 yılında neşrolunmuş. Kapaktaki künyesinde, “*Semih Lütfü Erciyas Sühulet Kütüphanesi*” ibaresi yer almış. 3 perdelik oyun 104 sayfadan oluşmaktadır. Bir Adam Yaratmak oyunu için de Necip Fazıl rol dağıtımında bulunmuş. Bu durum kitabın iç kapağında şöyle yer almaktadır:

ŞAHISLAR:

Hüsrev... Muharrir ...	38 yaşlarında (Muhsin Ertuğrul)
Ulviye ... Annesi ...	66 „ (Neyyire Ertuğrul)
Selma ... Halasının kızı ...	23 „ (Samiye)
Mansur ... Aktör ...	32 „ (Talât)
Nevzat... Ruh hastalıkları doktoru	45 yaşlarında (İ.Galip Arcan)
Şeref... Gazete patronu	36 “ (Hüseyin Kemal)
Zeynep... Şeref’in karısı ...	33 „ (Cahide)
Turgut ... Gazeteci... . . .	24 „ (Sami)
Osman ... Emektar uşak	65 „ (Zihni)

Hizmetçi kız — Hükûmet doktoru — Birinci sivil memur — İkinci sivil memur
— Gardiyan.

(*Bu piyes ilk defa olarak 1937 – 1938 kışında İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatkârları tarafından temsil edildi.*)

“*Vak’a meçhul bir tarihte, İstanbul’da geçer*”

Necip Fazıl, iç kapağa bir ithaf yazısı da koymuş. Tabii bu isim başrol karakterini canlandıran Muhsin Ertuğrul’dur. İthaf şöyledir:

Eserimi, “Hüsrev” tipinin sahibi dostum Muhsin Ertuğrul’a ithaf ediyorum.”
(Kısakürek, 1938: 3)

1937–1938 temsil yılında İstanbul Şehir Tiyatrosunda kapalı gişe oynayan bu piyes, Necip Fazıl’ın şiirdeki şöhreti kadar tesir yapmıştır. Oyun, konusu itibariyle başkişi Hüsrev’in metafizik gerilimleri etrafında bir mahiyet kazanır. Bu oyunda, *her yönden örnek bir insan olan, içindeki his ve düşünce âlemine kapanıp kalan ve kimsenin*

kendisini anlamadığı “Hüsrev” karakterinin, kötü olan toplum karşısında yenilgiye düşüşü, yanlışın doğruya üstünlüğü anlatılmaktadır. (Miyasoğlu, 1992: 27)

“Bir adam yaratmak, bence tiyatro eserlerimizin en başarılısıdır.” diyen eleştirmen Orhan Burian, bu oyunda “Strindberg’i andıran bir hava” görür. (Nakleden: Bülendoğlu, 1968: 102)

Künye: Necip Fazıl’ın kronolojik olarak üçüncü oyunu olan eser 1938 yılında yayınlamış. Eser, o devrin en tanınan yayınevlerinden “Semih Lütfü - Sühulet Kütüphanesi” tarafından basılmış. 3 perde ve 12 tablodan ibaret olan eser 120 sayfadan oluşmaktadır. Yazar, eserin iç kapağın arka yüzüne (s.3) şu notu düşmüştü:

“Bir künyenin arkasından, 1904–1922 arasındaki Türkiye panoraması... İstanbulda ve Türkiyenin başka başka yerlerinde ve başka başka zamanlarda geçen, kadınsız bir vaka içinde... 31 Birincikânun 1938 Beylerbeyi/İstanbul” (Kısakürek, 1938/2: 3).

Oyunun konusu, başkişi Gazanfer Bey etrafında cereyan etmektedir. Birinci Dünya savaşıma katılan Gazanfer Bey, Harbiye mektebinde hocalık yapmış bir subaydır. Babası da Plevne’de şehit düşen bir zabıt olan Gazanfer Bey, cemiyet uğruna emsalsiz fedakârlıklar gösteren bir kahramandır.

Sabırtaş: 3 perdelik olan bu piyes, 1940 yılında “Semih Lütfü-Sühulet Kütüphanesi’nce basılmış. Yazar tarafından, "ezeldeki mazi ve ebeddeki istikbalde" geçtiği ifade edilen 96 sayfalık bu piyes, konusunu eski bir Türk masalından almıştır.

Para: 1942 yılında Semih Lütfü-Sühulet Kütüphanesi tarafından yayımlanan bu eser 96 sayfadan oluşuyor. 5 perdelik piyesin baş aktörü bir banka patronudur. Paragöz patron, para kazanmak uğruna her şeyi meşru görür. Toplumun her kesiminden karakterlerin yer aldığı oyunda, insanların para karşısındaki zaafı çarpıcı repliklerle ortaya konmuştur.

Nâm-ı Diğer Parmaksız Salih: 1949 yılında Türk Neşriyat Yurdu tarafından basılan bu oyun 100 sayfadan oluşuyor. 4 perdelik eserde, sosyal bir problem olan kumar konu edilmektedir “Reis Bey” adlı eseriyle beraber tek kitap hâlinde yeniden basılmıştır.

Ahşap Konak: İlk kez 1964 yılında Büyük Doğu mecmuasının verdiği ilavede gün yüzüne çıkan bu eser 3 perdeliktir. Türk toplumunun üç nesli arasındaki değer karmaşasını konu ediniyor. Oyun üç kattan ibaret bir konakta geçiyor. Nineden toruna doğru uzanan sosyal değişimleri, ahlaki kıymetlerdeki yozlaşmayı anlatan bu “Sabır Taşı” adlı eseriyle birlikte tek kitap hâlinde yeniden basılmıştır.

Reis Bey: Ötüken Yayınları tarafından 1964 yılında basılan bu piyes 92 sayfa olup 3 perdeliktir. Oyun bir kanun adamı olan başkişisi Reis Bey etrafında cereyan ediyor. Kanunun değişmez ölçülerine sıkı sıkıya bağlı olan Ağır Ceza Reisi, kimsesi olmayan biridir. Kanun adamı kimliğiyle içinde yer aldığı olaylar geliştikçe buna paralel olarak Reis Bey’in de mizacında esneme oluyor. Bu oyun da Büyük Doğu Yayınları’nca “Parmaksız Salih” piyesiyle tek cilt olarak yayınlanmıştır.

Siyah Pelerinli Adam: Bir kısım eserlerinde olduğu gibi bu oyun, önce Büyük Doğu mecmuasında tefrika edilmiş, daha sonra 1964 yılında Büyük Doğu mecmuasının ilavesi olarak okuyucuyla buluşmuş. Eserin iç kapağına Necip Fazıl, "*tek perdede bir hikâye*" notunu düşmüş. Eser, İslâm akidesine uygun düşen şekilde inanmakla küfür (şeytan) arasında cereyan eden mücadeleyi konu ediniyor. Bu eser de “İbrahim Edhem” ve “Abdülhamid Han” piyesleriyle birlikte tek cilt olarak yayınlanmıştır.

Kanlı Sarık: Daha önce Büyük Doğu mecmuasında tefrika edilen bu oyun ilk kez 1970 yılında Akçağ Yayınları tarafından bastırılmış. 3 perde ve 12 tablodan oluşan bu piyes, Kars’ın kurtuluşunu anlatan “epik” karakterde bir oyundur. Büyük Doğu Yayınevinde “Yunus Emre” eseriyle birlikte tek kitap hâlinde yeniden yayınlanmıştır.

Mukaddes Emanet: Necip Fazıl’ın son zamanlarında yazdığı bu oyun, İslâmi değerlerin zaman içerisindeki örselenmesi etrafında cereyan eden bir konuya sahiptir. 4 perde ve 8 tablodan oluşan bu piyes, Necip Fazıl’ın, Kültür Bakanlığı’nca “Tiyatro Eserleri” adıyla yayınladığı külliyyatının ikinci cildi içinde yer alıyor.

İbrahim Ethem: Girdiği tasavvuf yolunda tacını tahtını terk eden Belh hükümdarı İbrahim Edhem kıssasını konu edinen eser 1978 yılında Büyük Doğu Yayınları’nca bastırılmış. 72 sayfalık bu eser 5 perdeden oluşmaktadır.

Püf Noktası: Necip Fazıl’ın mizahi karakterdeki tek eseri olan Püf Noktası, yazarın vefatından sonra yayınlanmıştır. Eser, sistem eleştirisini mizahi tarzda yapan bir üsluba sahiptir.

Tiyatro Eserleri (Kültür Bakanlığı): 1976 yılında Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığınca İstanbul'daki Milli Eğitim Basımevi'nde "Tiyatro Eserleri" adıyla 3 cilt olarak bastırılan külliyatta Necip Fazıl'ın bir kaçını hariç, on üç tiyatro eseri yer almaktadır.

Piyeslerim: Necip Fazıl diğer eserlerinde olduğu gibi piyeslerini de farklı zamanlarda farklı yayınevlerinde bastırmıştır. Kültür Bakanlığı'na basılan üç ciltlik külliyatta olduğu gibi, birkaç piyesini bir araya getirerek tek cilt halinde yayınlamıştır. Nitekim 1969 yılında Toker Yayınları, "Ulu Hakan Abdülhamid Han" ve "Yunus Emre" piyeslerini Necip Fazıl'ın ismiyle "Piyeslerim" başlığıyla yayınlamış.

Senaryo Romanları: 1972 (Toker Yayınları, İstanbul, 360 s.): Necip Fazıl, eserin takdiminde, "Bu senaryo romanı filme çekilmek üzere yazılmıştır" notuyla "Vatan Şairi Namık Kemal"i kaleme almıştır. Daha sonra "Canım İstanbul", "Villa Semer", "Kâtibim", "Sen Bana Ölümü Yedirdin", "Deprem (Çile)" adlı senaryo romanlarını yazmış ve bunlar 1972'de, "En Kötü Patron", "Ufuk Çizgisi", "Son Tövbe" ile birlikte bütün senaryo romanları 1986'da bir kitapta toplanmıştır. (Miyasoğlu, 1992: 76-77).

II. BÖLÜM

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN TİYATRO ESERLERİNDE YER ALAN KADIN KARAKTERLER

Daha önce de belirttiğimiz gibi Necip Fazıl, 17 tiyatro eseri kaleme almıştır. Sanatını, estetik nizamdan uzaklaşmadan dünya görüşünü topluma iletmede bir vasıta olarak gören Necip Fazıl, kadın olgusuna da bu çerçeveden bakmaktadır. Necip Fazıl'ın oyunlarına türlü rollerle dâhil olan kadın karakterlerin eserlere göre dağılımı şöyledir:

Bir Adam Yaratmak: Ulviye (Hüsrev'in annesi), Zeynep (Hüsrev'in sevgilisi), Selma (Hüsrev'in yetiştirdiği kız), Hizmetçi Kız

Sabır Taşı: Genç Kız, Nine, Cariye

Ahşap Konak: Belkıs (Recai'nin kızı), Aysel (Belkıs'ın kızı), Hacer (Recai'nin karısı), Birinci genç kız, ikinci genç kız, Üçüncü Genç Kız, Yüksel'in sevdiği kız

Siyah Pelerinli Adam: Kadın

Yunus Emre: Taptuk Emre'nin kızı Fatma

Kanlı Sarık: Ayşe (Yetim Hoca'nın karısı), Nedime (Mazlum Hoca'nın Karısı), Fatma (Mazlum Hoca'nın torunu)

Para: Kadın Müşterisi, Kadın Müşterisinin Kızı, Karısı, Kızı

Mukaddes Emanet: Kadın Sesleri ve görüntüleri

Reis Bey: Birinci Bar Kızı, İkinci Bar Kızı, Yeldirmeli Kadın, Dadı, Köylü Müşterinin kızı

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih: Macide, Semra, Matmazel Fofu, Güzel Karabet, Kömür Saçlı ve Geçkin Çehreli Kadın, Kızıl Saçlı ve Güler Yüzlü Kadın

Künye: Birinci İhtiyar Halk Kadını, İkinci İhtiyar Halk Kadını, Birinci Genç ve Şık Kadın, İkinci Genç ve Şık Kadın, Avrupalı Kadın Seyyah

Tohum: Hanım, Şerife Teyze

Sır: Zevce

Kumandan: Nişanlı, Kızkardeş

1. SOSYAL AÇIDAN KADIN KİMLİĞİ

Sosyal olmanın genel olarak açılımı toplumda bir statüsü olmak, meslek sahibi olmaktır. Ancak Necip Fazıl'ın oyunlarında kadınların doktor, öğretmen, mühendis gibi toplumsal rollere sahip olmadıklarını görmekteyiz. Bu oyunların genelinde kadınlar ya ev kadını ya da yozlaşmış, eğlenceye ve süse düşkün, bencil, faydasından çok zararı dokunan kadın tipleridir. Çalışan kadın olarak görebileceğimiz kötü yola düşmüş kadınlar vardır ki bu kadınlar da düşkünlüklerinden ailelerini ve toplumu sorumlu tutarlar. Sekreterlik için işe alınan *Para* oyunundaki Banka Müşterisinin Kızının asıl işe alınma sebebi de metresliktir. Mesleği olan ve mesleğini yapan bir kadın olarak gösterebileceğimiz *Künye* oyunundaki Avrupalı Kadın Seyyahdır. Diğer bir kadın ise 1971 yılında yazılmış olan *Mukaddes Emanet* oyunundaki Abdullah'ın torunun karısıdır. Ancak bu kadın sözleriyle değil sadece görünüşüyle tiyatrodaki yer alır. Abdullah'ın onun hakkında şu söyledikleri o yıllarda toplumda kadına farklı bir bakış açısı sunması ile öne çıkabilir:

ABDULLAH — Nasıl şeymiş bu kız? ...

OĞLU — Bir köy kızı... Enstitüden arkadaşı... Beraber okumuşlar...

ABDULLAH — Bir sırada okumuşlar, bir tabaktan yemişler, belki de bir yatakta yatmışlar, desene...

OĞLU — Ne münasebet baba!

ABDULLAH — Allah Allah... Daha neler göreceğim!...

ABDULLAH — Ben orada, pantolonlu uzun saçlı, birinden başka bir şey görmüyorum.

OĞLU — İşte o, baba!...

ABDULLAH — Bu hünsa tipli kız mı senin karın? ...

TORUNU — Evet...

ABDULLAH — Ne günlere kaldık!... Erkekler karlaşıyor, karılar erkekleşiyor. Kıyametin bütün şartları tamamlanmak üzere... bırakalım artık hiçbir şeye yaramayan öfkeyi de işlere ibret gözüyle bakalım...

ABDULLAH — Kızım, kızım...

ABDULLAH — Kızım! Beni görmüyor musun? ... Gel, gel seni yakından görelim!.

ABDULLAH — Geliyor! Erkek gibi yürüyor! Nasılda peydahlandı. Bu nesiller? ... Fatmaların Ayşelerin yerine bunlar mı geçecek? ... Yarabbi; Ben bu kızdan doğacak çocuğu da görecek miyim? Gel kızım gel seni bekliyoruz! (Kısakürek, 1976/2: 307-308)

Necip Fazıl'ın tiyatrolarında kadın çoğunlukla sosyal hayatın aile ve ev bölümünde yer aldığı için bizde kadınları bu sosyal ortamları içinde değerlendireceğiz:

1.1. Sosyal Açıdan Anne Figürü

Toplumun temeli aile, aileyi ayakta tutan ise annedir. Bu açıdan baktığımızda toplum sağlığı için annelerin değeri büyüktür. Necip Fazıl'ın yarattığı anne karakterlerine gelince genel olarak bakıldığında çocuklarının ve ailelerinin değerlerini bilmeyen, bencil, cahil anneler karşımıza çıkar. Bu özellikleri taşıyan anneler, toplumu yüceltmekten çok onun yozlaşmasına katkıda bulunurlar. *Para* oyunundaki Genç Kızın Annesinin kızını para için O'ya teslim etmesi, O'nun Karısının elde ettiği serveti kaybetmemek için kocasının ölmediğini gördüğü hâlde bunu inkâr etmesi; *Ahşap Konak* oyununda annenin, kızının nişanlısı ile yaşadıkları toplumsal yozlaşmanın nasıl meydana geldiğinin birer kanıtı gibidir.

Tohum oyununun Şerife Teyze karakteri, insanların güvenini kazanmış biri olarak Hanım'ın emanet edildiği kişidir. Kocasını öldürüldükten sonra koruma altında yaşayan Hanım'ın sosyal hayatla bağlantısını sağlar. Hanım Maraş'a yerleştikten sonra onun bu küçük Anadolu şehrinin hayatına uyum sağlamasındaki yardımcısı da Hanım için bir anne olan Şerife Teyze olur. Şerife Teyze, Anadolu'daki sosyal hayatın kadın tarafını temsil eder. Yol gösterici, insana ve yaşadığı topluma değer veren, vatanı ve milleti için çalışan bir kadındır.

Anne karakterlerinden *Bir Adam Yaratmak* oyunundaki Ulviye ve Reis Bey Tiyatrosundaki Siyah Yeldirmeli Kadın, toplumda yardım arayan tiplerdir. Çocukları için tek başlarına bir şey yapamazlar. Onların kurtarıcısı diğer insanlar ve toplumdur. İki kadın da çocuklarını yetiştirip geleceklerini onlara emanet ettikten sonra çocuklarının çıkmaza giren hayatlarına tekrar müdahale etmek zorunda kalırlar. Tek başlarına sorunlarla başa çıkamayınca insanlardan yardım almaktan çekinmezler.

Bir Adam Yaratmak oyununun Ulviye karakteri, oğlunu çok sever ama toplum baskısı ile oğlunun hastaneye kapatılmasına razı olur. Kendisi oğlunu yeterince iyi tanımadığı için çevresindekilerin onun hakkında söylediklerine inanır. Artık toplum onu kınamayacak ve bünyesine kabul edecektir. Ancak oğlunu kaybetmiştir. Bazen toplumun önümüze koyduğu seçenekler annelik gibi yüce bir kavramdan fedakârlık yapmayı gerektirebilir. Ulviye, sevdiği ama yeterince tanımadığı oğlunu biraz zorlama ile topluma feda eder:

HÜSREV — Nereden geliyorsun anne?

ULVIYE — Hüsrevcim! Nevzat Beyle şurada yakın bir yere gitmiştik.

HÜSREV — Nereye gittiniz?

ULVIY — (Şaşalar.) Ehemmiyet vermeğe degecek bir yer değil.

HÜSREV — İşlettiği hususî tımarhaneye gittiniz değil mi?

ULVIYE — Ah oğlum, sana nasıl yemin edeyim?

HÜSREV — Ne diye yemin edeceksin? Ne çıkar onun tımarhanesine gitmekle?
(Kısakürek, 1976/1: 73)

Ulviye, oğlunun psikolojik açıdan bir çöküntü içinde olduğunu görmektedir. Çevreden duydukları oğlunun bu hâliyle toplum içerisinde kabul görmeyeceğini ona gösterir. Oğlunu ne kadar sevse de onun toplum içinde tekrar saygın bir konuma kavuşmasını ister. Bu da onu oğlunu dinleyip anlamak yerine çevreyi dinleyerek oğlundan gizli oğlunun iyiliği için olduğunu öne sürdüğü işler yapmaya yönlendirir. Aslında Ulviye'nin oğlunun iyiliği için dedikleri toplumun iyiliği içindir. Ulviye zamanında toplumu düşünmeden davrandığı için kocasını kaybetmiştir. Toplum içinde

zayıflayan konumu oğlu ile tekrar güçlenmiştir. Bu kez de aynı hatayı yaparsa eskisinden daha kötü bir konuma düşecek ve toparlanamayacaktır. Bu gizli seçim onu oğlundan uzaklaştırırken sosyal ortamındaki takdirleri toplamasını ve değer kazanmasını sağlar. Ulviye seçimleri, davranışları, çevreyle ve oğluya ilişkileri ile sosyal açıdan düşünüldüğünde iyi mi kötü mü olduğuna karar verilmesi zor bir karakterdir. Ancak onun zor bir seçim yaparak oğlunu bir kliniğe yollamasının hem birey hem de sosyal açıdan doğru bir karar olduğunu belirtmek gerekir.

Reis Bey oyununun Dadı karakteri de yetiştirdiği çocuğu toplum dışlayıp suçlusa da sonuna kadar sahip çıkar. O, yetiştirdiği çocuğa diğer insanlara zarar vermemeyi, yalan söylememeyi öğretmiştir. Kendi insan sevgisini, topluma bakışını az da olsa yetiştirdiği bu çocuğa da aktarmayı başarabilmiştir. Toplum, Dadı gibi kendine ve yetiştirdiği çocuğa güvenen böyle anneler sayesinde haksızlıklardan arınıp adaletle şekillenecektir.

Yine **Sabır Taşı** oyunundaki Nine fedakâr bir kadındır. Yaşlı olmasına rağmen emaneti torununa daha iyi bakmak için köyünde bağ, bahçe ve ev işleriyle uğraşır. Köyünden hiç ayrılmamış olan Nine, torununu kötü kaderinden kurtarmak için yerinin yurdunu terk etmekten çekinmez. Nine dervişle karşılaştığında, “Bize bir öğüt ver, bir akıl ver! (Kısakürek, 1976/1: 134)” diyerek yardıma ihtiyaçları olduğunu söyler. İnsanlar, yalnız başa çıkamadıkları bir olay olduğunda aklına ve tecrübelerine güvendikleri birinden yardım isterler. Bu sosyal ortamın gereğidir. Nine de torununa gelebilecek bir zarara karşı çaresiz kaldığında yardım ister.

Para oyunundaki Banka Müşterisi karakteri bir annedir. Kızını kendi anlayışına göre çok iyi ve namuslu yetiştirir. Kızını yetiştirirken baskı ile onun isteklerini kontrol altına alır. Banka Müşterisi kadına göre toplum kızının namusunu çalmak isteyen insanlarla doludur ve kızı o insanlardan uzak durmalıdır. O, Banka Müşterisi kadını kızının bankada çalışması konusunda çok zor, biraz da tehditle ikna eder. Banka Müşterisi kadın kızı çalışmaya başladıktan sonra ise namus ve diğer insanlarla ilgili tüm düşüncelerini bir kenara bırakır. Artık oyunda toplumun en büyük değeri olarak gösterilen para ile tanışmıştır. Banka Müşterisi kadın dul bir kadın olarak ve bu sıfatıyla çocuk yetiştirirken toplumsal değerleri disipline varacak biçimde uygular. Para ile tanıştıktan sonra ise artık toplum ve evlât değil birey olarak kendisi vardır.

Para oyununun diğer bir annesi O'nun Karsı karakteridir. Bu kadın çocuklarını topluma iyi birer birey olarak yetiştiremez. Kocasına iyi görünmek için çocuklarını yetiştirme işini ona bırakır. Bu kadının anne olarak sosyal ortama hiçbir hizmeti yoktur. Bir zenginin eşi olarak edindiği toplumsal statüyü çocuklarını kullanarak korumaya çalışır.

Ahşap Konak oyununun Hacer'i kızı Belkıs'ı yetiştirme konusunda yeterince başarılı olamamıştır. Belkıs'ın annesine ve babasına saygı duymayan bir evlat olarak yetişmesinin sebebi Hacer'dir. Kızını yetiştirirken ona iyi bir örnek olamadığı için kızı da çocuklarını yetiştirirken başarılı olamamıştır. *Kanlı Sarık* oyununun anneleri çocuklarını yetiştirmekte ne kadar başarılıysa *Ahşap Konak* oyununun anneleri o kadar başarısızdır. Hacer, konağın dışına çıkıp insanların arasına karışmaz. Ailesinden ve kocasından sürekli ilgi bekler. Ailesini bir arada tutacak ve onları yönlendirecek hiçbir şey yapmaz. Bunun sonucunda sosyal hayatta anne olarak bir varlığa sahip olamaz. Sahip olduğu mirası da hiç kıymet bilmeyecek olan kızına bırakıp kocasının da aile için bir şeyler yapmasına engel olur:

RECAİ — Kırdın kanatlarımı, Hacer! Beni yere vurdun! İrademi kül ettin! Nasıl istersen. Evin sahibi sensin! (Yüksel'e) Gideceğimiz yeri mi soruyorsun? Eyüp'teki aktarın evine gideceğiz. Sen, ben ve büyük annen... Nasıl da çıkıyor, saf ve derin müminin sözü... Adam dedi ki bana: Korkarım ki, bir gün konağımızdan kaçmak zorunda kalmayasınız. O zaman fakir evim size açık... O zaman kızım Yüksel'indir. (Dimdik bekleyen Tekin ve Aysel'e) Tebrike layıksınız! Muvaffak oldunuz! Biz bugün taşıyacağız evimizi; evimizi değil de kemiklerimizi, Eyüb'e... Sizin işiniz bugün olmaz. Yarın, dairelerin açıldığı saatte Yüksel'le buluşun da tapuda, evi Aysel'e devretsin... (Kısakürek, 1976/1: 278)

Hacer, kızı Belkıs ve torunu Aysel'e kocasına danışmayarak konağı bırakırken aileyi birlikte tutan son kaleyi de yıkmıştır. Bir torununa evini bırakırken diğer torunun hiç tanımadığı kayınpederinin evinde kalmayı kabul etmesi de Hacer'in ailenin tamamen parçalandığını görmesi olarak açıklanabilir. Büyük ailelerde büyükanne ve büyükbaba çok önemlidir. Onlar aileyi güçlü kılar. Bu ailede ise Hacer gerekli desteği vermediği için Recai aileyi kurtaramamıştır.

Ahşap Konak oyununun Belkıs karakteri iki çocuk annesi bir kadındır. Necip Fazıl'ın tiyatrolarındaki bütün anne karakterleri çocuk yetiştirme olarak değerlendirildiğinde en kötü annenin Belkıs olduğunu söyleyebiliriz. Sosyal olarak katıldığı tek faaliyet seviyesiz partilerdir. Bu partilere katılma ve böyle partiler düzenleme konusunda kızına örnek olur. Oğlu, annesinin ve kız kardeşinin insan ilişkilerinden hiç memnun olmadığı için ikisinden de uzak durur. Belkıs, hep bireysel olarak düşündüğü için sosyal açıdan çok zayıftır. Sosyal zayıflığı onu kötü bir anne ve kötü bir evlât hâline getirir.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun annesi Macide, kocasının bulaştığı kumar illeti yüzünden toplumdaki itibarını tamamen kaybetmek üzere olan bir aileyi ayakta tutmaya çalışır. Toplumda itibarî bir yükselişten sonra tekrar düşüşü hem de eskisinden daha kötü bir duruma düşüşü sonucunda kendini kaybetmiş Ali'den çok toplumla yüz yüze olan Macide için zordur. Bir avukatın karısı olarak çocuğu için aldığı sütün parasını sütçüye verememenin aşağılanmasını yaşar:

MACİDE — (Kartı okuyarak) “Sabaha büyük müjdeler, kurtuluş...” (Başını kaldırıp kocasına bakar.) Ve bana, sen gelinceye kadar ev masrafı için bir sadakacık; elli lira... Yarın sabah 10 da randevu verdiğin ev sahibine ne diyeceğim? Yalnız sütçüye borcumuz altmış dört lira; ne vereceğim? (Başını çevirir, sarsılır) Karı koca asında bu ne korkunç haberleşme tarzı! Bir cinayet filmi mi çeviriyoruz? (Koltuğa çöker, parayla kartı yere bırakır, saçlarını kavrar.) Bana Allah acısın, bana Allah acısın! (Kısakürek, 1976/3: 166)

Macide, evladını yetiştirme konusunda eşinden maddi ve manevi hiçbir destek alamaz. Kocasını yüzünden topluma karşı kendini zayıf hissettiği için çocuğunu yetiştirmek konusunda da kendini yetersiz görür. Bir annenin toplumda değer kazanması öncelikle ailesinin kuvvetli olmasıyla sağlanır. Macide, bu kuvveti arkasında hissedemediği için sosyal hayata katılamaz ve oğlunu da istediği şartlarda yetiştiremez.

Kanlı Sarık oyununun anneleri, savaşın ve vatan savunmasının içinde erkeklerinin emanetleri olan çocukları iyi yetiştirmekle sosyal görevlerini yerine getirirler. Savaş ortamında sosyal açıdan anne olmaktan çok vatan için çalışmak öne çıkar. Bu nedenle de *Kanlı Sarık* oyununun fedakâr anneleri geri plândadır. Erkekler vatani savunmak ve milleti bir arada tutmak için çalışırken kadınlar evde ailelerini bir arada tutmak için

gayret gösterirler. Vatanın teminatı çocukları vatan aşkıyla yetiştirirler. Ayşe ve Nedime gibi anneler oldukça vatani ve milleti için canını verecek evlatları da olacaktır. Necip Fazıl bu tiyatrosunda güçlü karakterler olarak Yetim Hoca ve Mazlum Hoca'yı ön plâna çıkarsa da Ayşe ve Nedime'yi de anne olarak güçlü göstermiştir.

Sır oyununun Zevce karakteri, oğlunu yetiştirirken kocasını yanında görmek, onunla birlikte oğlunu büyütmek ister. Bu istediğinin gerçek olmayacağını, kocasının gideceğini bildiği için de oğlunu hayata hazırlama işini yalnız üstlenir. Kocasına oğlunu yetiştirme konusunda şu açıklamayı yapar:

ZEVCE — Demin bana “dönmeyecek olursam!.. Evet, dönmeyecek olursam, dönmemiş olurum!..” dediniz. Eğer böyle olacak olursa, biliniz ki, bu evde, tıpkı babasının seciyesine göre terbiye edilen bir küçük yavrunuz kalacak... Onun da bir gün annesine, “dönmeyecek olursam, dönmemiş olurum!..” diyeceği güne kadar... (Zevce kuru hıçkırıklarla sarsılır; döner ve hızla kapıdan çıkar. Başkürmay, aşk ve takdir dolu gözlerle, ayakta dimdik duran Yüzbaşıya bakmaktadır.) (Kısakürek, 2006: 71)

Zevce, çocuğunu Necip Fazıl'ın tüm diğer fedakâr anneleri gibi yalnız yetiştirecektir. Babasının karakterinde bir çocuk olması için ona iyi bir terbiye verecektir. Bir anne, vereceği eğitimle çocuğunun toplumdaki yerini belirleyebilir. Zevce, çocuğunu toplumda saygın bir yer edinebilecek şekilde yetiştirecek kadar kültürlü ve bilgili bir annedir.

1.2. Sosyal Açıdan Eş Olan Kadın Figürü

Necip Fazıl'ın eş olan kadın karakterleri sosyal hayatın aile kısmında ya saygı duyulan, sevilen bir eş olarak eşlerine destek olurlar ya da eşlerinin arkasından oyunlar yaparak kendi çıkarları için çalışırlar. Necip Fazıl'ın yücelttiği kadın karakterlere baktığımızda bunların hepsinin iyi birer ev hanımı olduğunu görürüz. Bu değerlendirme ile Necip Fazıl'ın kadınlar açısından onları değerli gösterecek en uygun olan meslek olarak ev hanımlığını gördüğünü söyleyebiliriz.

Tohum oyununun Hanım'ı sevdiği kişiyle daha yakın olmak için onun kardeşiyle evlenmiş; daha sonra başta plânladığı şeyler gerçekleşmeyince evlilik kurumuyla baş başa kalmış; ancak bu kurumu hakkıyla yürütmeyi başarıp kocasının sevgisini ve

saygısını kazanmıştır. Alıştığı bu düzen de uzun sürmemiş eşi öldürüldükten sonra dul olmanın zorluklarını yaşamıştır.

Bir Adam Yaratmak oyununda Zeynep karakteri toplumdaki çok kendini düşünen bir kadındır. Ancak kendine destek aradığı zaman toplumu ve kocasını kullanmaktan çekinmemiştir. Zeynep karakteri toplumda rahat olmak, gizli ilişkisini sürdürmek için evlenmiştir. Bir gazetecinin eşi olmak, ona insanların özeline el uzatma hakkı vermiş gibi toplumdaki ayrı olarak düşünülmesi gereken insanın mahremiyeti yani zavallı Selma'nın günlüğünü gazetelere vermekten çekinmemiştir. Aslında toplumdaki dışlanması, evlilik gibi yüce bir kavramın içinde olmaması gereken Zeynep gizlenen gerçeklerden biri olarak toplumda sayılıp sevmeye devam ederken Selma gibi masumlar masumiyetlerini bile ispatlayamayıp insanların kafasında soru işaretleri bırakacaklardır. Toplum, kendisini oluşturan insanların özelliklerini taşır ve kendinden olmayanları kendine uyduramayınca öğütür. Necip Fazıl'ın tiyatrosunda anlattığı toplum Zeynep gibi kadın ve erkeklerden oluşur. Bu toplumda namus ve ahlâk gibi kavramlar sadece görünüşte vardır.

Yunus Emre oyununun Fatma karakteri, Yunus'u sosyal hayata, dünyaya bağlayan bir köprüdür. Yunus, kendi ruhuyla baş başa kaldığı mistik dünyasından Fatma'nın yanındayken ayrılır ve iletişim kurarak sosyalleşir. Fatma ile Yunus söyleşip ailelerini değerli kılarak sosyal hayatta yerlerini alırlar:

Cumbadan Fatma'nın sesi — Yunus sen misin?

Yunus — (Başını cumbaya kaldırarak) Benim Fatma!

Cumbadan Fatma'nın sesi — Gene şiir mi söylüyorsun?

Yunus — Boncuk dizer gibi kelimeleri sıralıyorum.

Cumbadan Fatma'nın sesi — Benim için de bir şiir söyle!... (Kısakürek, 1976/2: 41-42)

Yunus nasıl diğer insanlara şiirleri için seslenip onları gittiği yola, Allah yoluna davet ediyorsa Fatma ile de bu yolla iletişim kurar. Fatma, Yunus'un şiirleriyle hem hayata hem de Allah'a bağlanır. Yunus, Fatma için toplum, din ve ailedir. Sosyal hayatın kendisidir.

Sabır Taşı oyununun eş rolündeki karakteri Cariye, evliliğini yalanlar üstüne kurmuş ve yalanları ortaya çıkınca “Kırk katır mı? Kırk satır mı?” sorusuyla cezasını bulmuştur. Yine Genç Kızın iyi yüreğiyle bu cezadan kurtulmuştur. Necip Fazıl’ın **Sabır Taşı** hariç başka hiçbir oyununda kötü kadınlar cezasını bulmaz. Bu da toplum açısından masal -gerçek ayırımının bir göstergesidir.

Ahşap Konak oyununun Hacer’i ataerkil aile yapısına uygun olarak evin idaresini kocasına bırakıp kendisi ona pek fazla destek olmamıştır. Anne olarak başarılı olamasa bile kocası için iyi bir eş olarak kendinin olan malların idaresini kocasına bırakmıştır. Elli yıllık evliliklerini zorluklar içinde sürdürmüşlerdir. Kendileri öldükten sonra miraslarına sahip çıkacak kimsenin olmaması onların en büyük üzüntüleridir. Hacer, kızları yüzünden aileleri çökmüş olsa bile karı koca birlikte olduktan sonra zorlukları aşacaklarını bilir ve bunun için tüm mirasını torunu Aysel’e bırakıp konaktan eşiyile birlikte ayrılır.

Para oyunu adından da anlaşılacağı üzere paranın topluma ve insanlara verdiği zararı, insanların onu elinde tutmak için ne kadar çirkinleşebileceklerini anlatır. Bu tiyatrodaki iki eş karakteri vardır. İki kadında paranın gücünün peşindedir. O’nun karısı toplumsal açıdan güce itaat eden, paraya değer veren bir kadındır. Kadın Müşterinin Kızı ise annesinin yanındayken yaşadığı zorluklardan sonra kendine verilen ilk özgürlük fırsatıyla birlikte toplumdan ve annesinden öç almak istercesine bir yola girip gücün peşinden koşar. Toplumda öncelikler erkeklerindir. İşte bu iki kadın bu önceliğin sırasının geçip gücü kullanma sırasının kendilerine gelmesini sabırla beklemişleridir. Onlar için eşlik görevleri hedeflerine ulaşmak için bir basamaktır. Aile kavramının kutsallığı paranın gücü altında yok olup gitmiştir.

Para oyununda parayla yok olup giden ailenin kutsallığı **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih** oyununda kumarla yok olur. Macide, eş olarak çaresizdir. İçinde yaşadığı toplum mu, yüz yüze geldiği insanlar mı yoksa kumar batağındaki kocası mı daha önemlidir? Bu sorunun cevabını aramaktadır:

MACİDE — (Kendinden geçiyor) Hiçbir şey temizleyemez! Onu Barodan kovarlar. Emniyeti suiistimalden hapisaneyi boylar. Dillere destan oluruz. Bir avukatın marifetleri diye, gazeteler birer karış harflerle yazarlar ismimizi... (Çığlık sesi ile) Ya ben ne olurum, ya çocuğum ne olur? (Kısakürek, 1976/3: 200)

Kocası toplumdaki imajı ile birlikte ailesini de yaptıkları ile lekelediği için Macide artık ailesi için harekete geçmelidir. Kocasına verdiği desteğin sona ermesi gerektiğini düşünürken Yusuf'un yıllar sonra ortaya çıkan babası aile kavramının değerini tekrar öne çıkarır. Macide Yusuf'u kumar batağından kurtarmak için desteği ailede bulmuştur.

Kanlı Sarık oyununun eşleri Ayşe ve Nedime, vatan savunması için savaşıyor bir toplumda aile olmanın zorluklarını yaşarlar. Erkekleri zorlu düşmana karşı vatani kurtarmanın yollarını ararken onlar da evlerini koruyup hep tedbirli ve cesur olmak, çocuklarını ve namuslarını korumak zorundadırlar. Bu onların eşlerine karşı onların görevidir:

AYŞE — Kurban bıçağı ne olacak?

YETİM HOCA — Senin göğsünde saklı duracak... Onunla namusunu koruyacaksın! (Kısakürek, 1976/2: 103)

Çocukları olmadan önce Yetim Hoca ve Ayşe arasında böyle bir konuşma geçer. Yetim Hoca Ayşe'den öncelikle namusunu korumasını istemiştir. Bu sırada Yetim Hoca ve Ayşe'nin çocukları olmuş, Yetim Hoca'nın istediği gerçekleşmiştir. Artık kendisi şehit olsa da Ayşe evladını onun istediği gibi yetiştirip emanet sarığa layık bir evlât yapacaktır. Yetim Hoca ölüme giderken bunu Ayşe ona şöyle anlatır:

YETİM HOCA — (Eliyle tuttuğu çocuğun başını kendisine çevirerek gözlerini arar.) Acaba şu çocuğun gözlerinde babasından bir çizgi, kulaklarında bir ses kalacak mı?

AYŞE — O sizin tıpkınız, eşiniz olacak...

YETİM HOCA — Beni eşim hiçbir fazilete eşit değildir. İnşallah benden çok üstün olur. (Çocuğa) Öyle mi Mazlûm?. (Kısakürek, 1976/2: 108)

Ayşe, Mazlum'u babasının istediği gibi yetiştirmiş ve eş olarak Yetim Hoca'ya layık olmuştur. Mazlum da İstanbul kızı Nedime'yi kendine eş olarak seçmiştir. Nedime, kocasına olan saygısı ve güveni ile ailesini ayakta tutmuştur. Nedime'nin kocasına olan güveni ve sevgisini şu konuşmada görebiliriz:

NEDİME — Benim üzerimde hükmünü kendin ver!

MAZLUM HOCA — Vereyim! Burada kalacak, benimle beraber her gün biraz daha halka inecek, köylüleşecek, topraklaşacaksın! Bir de bana yetim bir oğlan doğurmanı istiyorum!

NEDİME — Babadan mı anneden mi yetim!

MAZLUM HOCA — İkimizden de olsa daha iyi... (Kısakürek, 1976/2: 115)

Nedime, aile olmanın güven, sevgi ve fedakârlıkla gerçekleşeceğini gösteren bir karakterdir. İstanbul'dan Kars'a uzanan evlilik hikâyesi de bunu anlatır. Ayşe ve Nedime eşleri için geleceği temsil ederler. Doğuracakları erkek çocuklarla ve bu çocukları yetiştirmeleri ile aile mirasını, idealleri, istekleri geleceğe taşırlar.

Sır oyunundaki Zevce, mesleğin ve ideallerin ailenin önüne geçtiği bir ailenin parçasıdır. Hep yanında olmasını istediği kocası insanlık için kendini feda etmeye hazırlanırken o çaresizce kocasının başka insanlar gibi sadece ailesini düşünen biri olmasını istemektedir. Zevce, bir asker ailesinde doğup büyümüş ve bir askerle evlenmiştir. Bu evlilikte hiçbir zaman sadece kendisini seven bir eşi karşısında bulamamıştır:

ZEVCE — (Heyecanla geriye dönerek) Dört senelik hayatımızda, bir gün, tek bir gün, hiçbir arzuma saygı göstermedim! İstemiyorum! İçimde anlatılmaz duygular dolaşiyor! Gitmeyeceksin! (Birden son derece ılık ve ıstıraplı bir sesle) Ya bir daha dönmiyecek olursan?.. (Kısakürek, 2006: 70)

Zevce, toplumun en önemli parçası ailesini yaşatmak için çalışır. Aile onun için ideallerden önemlidir. Öncelik ailede olmalıdır. Kocasını, giderek aileye ve kendisine saygısızlık yapmaktadır. Aile kurumu karşılıklı güven ve bağlılıkla yaşar. Zevce'nin ise kocasını onu bırakıp giderek bu kurumu sarsar. Aileyi ayakta tutma görevini Zevce'ye bırakır.

1.3. Sosyal Açıdan Sevgili Olan Kadın Figürü

Tohum oyununun Hanım karakteri, evlenecekler arasındaki yaş farkı gibi toplum tarafından göz ardı edilmeyecek bir konu sebebiyle Ferhad ile sevgili olmayı istese bile

başaramamıştır. Aradan uzun zaman geçip Hanım dul kaldıktan sonra da dul kadın olarak toplum onu kısıtlamış ve yine Ferhad'la sevgili olamamıştır. Necip Fazıl'ın *Tohum* oyunu toplumda kadının sosyal kimliğini etkileyen dulluk kavramını anlatması açısından önemlidir. *Tohum* oyununun Hanımı, dul bir kadın olmanın toplumdaki zorluklarını gösteren bir sevgilidir. Dul olmak kadını toplumda bir kat daha güçsüzleştirir ve yapmak istediklerini yapmasına engel olur. Hanım bunun en büyük örneğidir. O, hep insanlara karşı kendini savunmak zorundadır. Hanım, toplumsal değerlere bağlılığı ile toplum için doğru kendi için yanlış adımlar atmıştır. Toplumda yücelen Hanım, sevgide eksik kalmıştır.

Bir Adam Yaratmak oyununun Selma ise sevdasını herkesten saklamalıdır. Çünkü diğer insanlar hatta sevgisinin sahibi Hüsrev onu sevgisini kınayıp onu dışlayabilirler. Ayıp ve günah kavramlarıyla büyüdüğü için gizli sevdasını dillendirmeye cesareti yoktur. Ayrıca sevdiği adam ondan yaş olarak büyüktür. Yaş farkının statü farkından önce geldiğini gösteren bir diğer sevgili Semra'dır. Semra'da toplumdan ve aileden öğrendiği kadın erkek ilişkilerindeki kurallar dolayısıyla Salih'i sevdiğini kendine bile itiraf edememiştir. Selma ve Hüsrev gibi bu aşkta bir tarafın ölümünden sonra ortaya çıkmıştır. Yine *Tohum* tiyatrosunun Hanım'ı kendinden yaşça büyük olduğu için sevdasını anlatamadığı Ferhat Bey ile evlenmemiş ve Ferhat Bey'e yakın olmak için onun kardeşiyle evlenme yolunu seçmiştir. Toplumun ilişkiyi sağlıklı değerlendirme koşulları bu üç sevgide de gerçekleşmemiş ve sevgiler yaşanamamıştır.

Bir Adam Yaratmak oyunundaki Zeynep yasak bir ilişkideki sevgili rolünü üstlenmektedir. Yasak bir ilişkinin parçası olarak ve sevilmediğini bile bile bu ilişkisini yürütmeye çalışması onun toplumsal kuralları umursamadığını gösterir. Toplumsal kuralları umursamasa bile başka insanlarla birlikteyken Hüsrev'e sadece arkadaş olarak yaklaşması Zeynep karakterinin toplumsal açıdan ikiyüzlülük göstermesi olarak açıklanabilir. Necip Fazıl, Zeynep ve Belkıs gibi karakterleri yaratırken belki de toplumun görünmeyen yüzünü ve kirliliğini gözler önüne serer. Zeynep, topluma değer vermese ve onların kurallarını umursamasa bile elinde tuttuğu saygınlığı da kaybetmek istemez.

Yine bir yasak ilişkinin parçası olan *Ahşap Konak* oyununun Belkıs karakteri, kızının nişanlısıyla sevgilidir. Bir annenin damadı olacak adamla böyle bir ilişkisi

olması hiçbir toplumda kabul görmeyecek bir durumdur. Belkıs ise topluma göre değil sadece kendi hayatında olan insanların kabullerine göre hareket eder. Belkıs'ın çevresi böyle yasak ilişkileri modernlik olarak görür. Ortada bir yarış vardır. Bu yarışın iki yarışmacısı ve bir ödülü vardır. Yarışta yapılacak her hile kazanmaya yardımcı olacaksa mubahtır. Sosyal hayatın olumlu yarışları ve onların kazandıran sonuçları yanında böyle gayri resmi yarışmaları da vardır ve bu yarışmaların sonucunun topluma ya da bireye hiçbir katkısı olmadığı gibi büyük zararları vardır. Necip Fazıl, bu tiyatrosunu ibretlik bir sonuca bağlayarak da bunu anlatır:

BELKİS — Yukarısını gazla suladın ha!... Yakacak mısın bizi?

(Recai, elinde şamdan, kızına doğru yürür.)

BELKİS — (Çılgın) Üzerime gelme! Gelme üzerime!

BELKİS — (Boğazı yırtılırcasına) Gelme!

RECAİ — (Merdivene yakın) Diri diri yakacağım!

BELKİS — Kızını, kızını!... Ben oğlumu yakabilir miyim?

RECAİ — Sen, oğlunun gözlerini arkasından çepçevre bağlar, onu bileğinden çeker, mâbede sokar, mihrabın yanında, açık duran Kur'ânın önünde, onunla girebilirsin! Sen, olabilse, Allah'ı yakarsın! (Kısakürek, 1976/1: 298)

Belkıs, yaptıkları ile ailenin ve dinin tüm kurallarını çiğnemiştir. Toplumdan, aileden ve dinden ayrı sadece kendi isteklerinin kural olduğu bir dünya kurmak istemiştir. Hayatını toplumsal ve dini kurallar çerçevesinde yaşayan babasının katlanamayacağı bu durum Belkıs'ın sonunu hazırlamıştır.

Belkıs, damadı olacak adamı çocuklarından ve ailesinden fazla sevmektedir. Bu sevgiyi herkesten gizli yaşar. Ortaya çıkınca ailesi ve toplum dışlayacağı için sığınabileceği tek liman bu yanlış ilişkinin diğer tarafı Tekin'dir. Belkıs dışlandığında sığınacağı bu limanın sevgisinden emin değildir. Toplum, kurallara aykırı davrananları yalnız bırakır. Belkıs, bu yalnızlığı taşıyıp sindirebilecek biri değildir. Bu yalnızlığı yaşamamak için diğer insanlara iyi ve doğru bir insan gibi görünür. Onun gerçek yüzü

ortaya çıktığında babası onu aile şerefini daha fazla ayaklar altına alması diye konakla birlikte yok eder.

Ahşap Konak oyununun diğer bir karakteri Aysel, annesi Belkıs ile nişanlısı için yarışmaktan çekinmez. Daha evlenmeden nişanlısından hamile kalması da onun toplumsal değerlere önem vermediğini gösterir. Toplumsal değerlere önem vermediği gibi nişanlısı için ailesini de bir kenara bırakır. Bireysel istekleri, sevgisi Aysel'i de annesi Belkıs gibi toplumun ve ailenin dışladığı biri hâline getirir:

AYSEL — Ben evlenmek üzereyim...

RECAİ — Evlen!

AYSEL — Evlenmeden varımı, yoğumu görmeliyim.

RECAİ — Daha ne göreceksin? Gör!

AYSEL — Göremezsem evlenemem!

RECAİ — Evlenme öyleyse!

AYSEL — Mecburum, mahkûmum!

RECAİ — (Çok sert) Neden? ..

AYSEL — Yüksel'in yanında söyleyemem...

YÜKSEL — Büyük baba! Ben çekileyim isterseniz... Çağrılınca gelirim.

RECAİ — Hayır! Herşey bu anda, bu konakta, şerefli şerefsiz kadrosu içinde halledilecek... (Aysel'e bağırarak) Söyle!

AYSEL — (Hicabını yenmeye çalışır gibi sıkıntılı) Üç aylık gebeyim!.. (Kısakürek, 1976/1: 275)

Aysel, ailesi için değerli ahlâk, namusu ve şeref kavramlarını bir anda yerle bir etmiştir. Evlenmeden bir çocuk sahibi olmak toplum ve ailenin kabul edebileceği bir şey değildir. Aysel, kabul görmeyecek bu konuyu bir de koz olarak kullanıp aile mirasına

sahip olmaya çalışır. Bu da onun toplumsal kuralları ve aileyi tamamen dışladığını gösterir.

Yunus Emre oyunun Taptuk Emre'sinin kızı Fatma, toplumun dini liderlerinden birinin kızı olarak babasının misyonuna uygun bir biçimde hayatını sürdürür. Aynı hayat tarzını ve misyonu, yüz yıllar sonra Ahşap Konak tiyatrosundaki Ali'nin sözlüsü de sürdürür. Bu iki kadın namus ve ahlâk kavramlarını temsil ederler.

Para oyununda Kadın Müşterisinin Kızı için sevgili olmak elde etmek istediği toplumsal statü ve para için ilk basamaktır. Bu kız elde edeceklerini düşünerek bir yandan O'nun oğluna sevgili olurken diğer yandan O'nun müşterilerini eğlendirir. Oynadığı sevgili rolü onun doğup büyüdüğü çevreye tamamen zıttır. Doğup büyüdüğü çevrede baskı altında tuttuğu isteklerini yeni girdiği çevrede fazlasıyla ortaya koyup değişir. Kadın Müşterisinin Kızı sosyal bir değişim yaşar. Evlenmeden sevgili olmak bu değişimin bir paçasıdır:

OĞLU — Babamın, Nazıra sizi niçin gönderdiğini biliyorum.

KADIN MÜŞTERİNİN KIZI — (Daha civelek) Acaba niçin?.

OĞLU — Sanki siz bilmiyor musunuz?

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI — İnanın ki hayır!..

OĞLU — Nazırın metresi olacaksınız!.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI — (Elindeki mecmuayı sahte bir öfkeyle yere atar.) Bu lâfları nasıl ağzınıza alabiliyorsunuz?

OĞLU — Herkes –Siz de beraber- bu maksadları nasıl yüreğine alabiliyorsa öyle... (Kısakürek, 1976/2: 195)

Kadın Müşterisinin kızı, bir iş olarak başladığı görevinin sınırların genişlemesine kendi çıkarları için müsaade etmiştir. Topluma karşı sekreterlik görevini yerine getiren biri olarak görünürken onu aile kuracağı kişi olarak seçen O'nun oğlu, aslında onun nasıl bir iş yaptığını bilir. Para bu aile için toplumsal değerlerden önce geldiği için de istemese bile Müşterisinin Kızı ile birlikte babasının amaçlarını destekler. Kadın

Müşterisinin Kızı, O'nun oğlunun kendine duyduğu ilgiyi de mesleği gibi toplumda istediği yere gelmek için kullanır.

Sabır Taşı oyununun Genç Kız karakteri, toplumun iyi tarafını yansıtan, tüm iyilikleri üzerinde toplayan bir karakterdir. İnsanlarla bir problemi yoktur. Onu yerinden yurdundan edenler doğüstü varlıklardır. Onlar Genç Kız karakterini kaderine götürürler. Sabır Taşı tiyatrosunda toplum rolünü oynayanlar bu doğüstü varlıklardır. Çünkü olayları onlar yönlendirirler. Genç Kız severek bekler ölünün başını. Kaderine boyun eğmişken iyiler ödülünü alır kuralı devreye girer ve gerçekler ortaya çıkar.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Semra karakteri, Salih'i topluma ve mesleğine rağmen sever. Yaşadığı ortam Salih'i Semra'dan uzaklaştırır. İçkiyle, kumarla, eğlenceyle örülmüş bir hayatta aralarında yaş farkı da olan bir bar kızı ve kumarbaz birlikte olamaz. Semra, sevgisine rağmen bu sosyal şartları göz önünde bulundurarak Salih'e fazla yaklaşmaz.

Kumandan oyununun Nişanlı karakteri, nişanlı olduğu kişiyi değil, onun arkadaşını sevmektedir. Ancak hem toplumun, hem nişanlısının hem de sevdiği kişinin onun bu toplumsal statüsünden dolayı bu sevgisini kabul etmeyeceğini bilmektedir:

NİŞANLI — Yakışmasına sana yakışır. Arkadaşının nişanlısı değilsin; kardeşisin! Rahatça sevebilir, kolayca karısı olmayı tasarlayabilirsin...

Nişanlı, içindeki kıskançlığı bastıramasa da toplumsal kurallara boyun eğmek zorundadır. Yine de sevdiği kişiden sevgisine karşılık görse bu kuralları kolayca bir kenara bırakabilir. Nişanlısını sevmemek onun bahanesidir. Nişanlı karakteri de Necip Fazıl'ın Zeynep, Cariye, Belkıs, Banka Müşterisinin Kızı karakterleri gibi toplumu değil, bireyi yani kendini düşünür.

Kumandan oyununun Kızkardeş karakteri, Nişanlının aksine hep çevresindekileri düşünen, yaptıklarıyla insan olmanın değerlerini ortaya koyan biridir. Toplumun değerlerine saygılı biri olarak hep kendine yakışanı yapar:

KIZKARDEŞ — Yen bu hisleri yen; küçülüyorsun!

TEĞMEN — (Kızkardeşine döner) Sen de, kıskançlığımı yenebildiğin için büyüyorsun! Görürsün şimdi, küçüklüğü, büyüklüğü!

KIZKADEŞ — (Öfkeli) sakın rezalet çıkarayım deme; beni kaybedersin!
(Kısakürek, 2006: 93)

Toplumda saygı gören kişiler, yerine ve zamanına göre davranan kişilerdir. Kızkardeş karakterinin gördüğü saygı da yerinde ve zamanında davranmayı başarabilmesindedir. O, sosyal hayatını bir düzen içerisinde sürdürür. Toplum içerisinde küçük düşmek Kızkardeşin en büyük korkusudur.

1.4. Sosyal Açıdan Kötü Yola Düşmüş Kadın Figürü

Kötü yola düşmüş kadınlar, toplumun sorunudur. O kadınları yürüdükleri yola iten çoğunlukla aileleri yani toplumdur. Necip Fazıl'da toplumsal bu sorunu karakterleri aracılığı ile dile getirmekten çekinmemiştir. *Reis Bey* tiyatrosundaki İkinci Bar Kızı, adeta Necip Fazıl'ın kötü yola düşmüşlerle ilgili düşüncelerinin sözcüsüdür:

BİRİNCİ BAR KIZI — Benim bağışlanacak bir hakkım yok ki...

BİRİNCİ BAR KIZI — Ailem benim suçumu bağışlamadığı içi ben bu yola düştüm ben...

İKİNCİ BAR KIZI — Ben, bütün insanlıktan tiksiniyorum! Ben de bu dünyada affedebileceğim bir tek insan göremiyorum! (Kısakürek, 1976/3: 65)

Bu sözler, dışlanmış, sevilmeyen insanlarla diğer insanların duygularının karşılıklı olduğunun ifadesidir. Toplumda kendilerini temiz sayan ve öyle yaşayıp hayatın darbesini yemiş insanlara kötü gözlerle bakan insanlar, dışlananların da kafalarında bir beyin, göğüslerinde bir kalp taşıdığına bir ifadesi gibidir bu sözler. Necip Fazıl, insanların değer yargılarının değişmesini ister gibi söylemiştir bu sözleri bar kızına:

İKİNCİ BAR KIZI — Hayır! Kimseyi mâzur göremem! Biz, hepimiz, bütün düşmüşler, evlerimizin, cemiyetimizin, dışımızdan gelen dürtüşlerin kurbanlarıyız! Sonra da onların hışmına uğruyoruz! (Kendisini gösterir) Bakın şu lise mezunu kıza! Onu böyle mi görmeliydiniz? (Hızla döner, Taşralı Müşteri ile Köylü Müşteri tiplerini gösterir.) Bir de şu zavallılara bakın! Onlardan daha basit bir örnek bulabilir misiniz? Biri, evinden kaçan kızını, kâh lanet okuyarak, kâh göz yaşı dökerek arıyor; öbürü de traktörden düşüp felç geçiren kızına şifa bulduğu için seviniyor. Sormalı!... (Taşralı Müşteriye) Kızını hangi sebep yüzünden kaçırdığını düşündün mü hiç?.. (Köylü

Müşteriye döner.) Sen de, ortalık ağarmadan, canavarlara, inlere cinlere karşı traktörde masum bir kız çalıştırmanın dehşetini hiç duymadın mı? (Reis Beye döner.) Ya büyük şehirlerin çocukları, kızları, babaları, anneleri?.. Doğrusu ne, şimdi?. Galiba en doğrusu, çocukların, babalarını asla affetmemesi... (Doğrulur, gözlerini Reis Bey'e diker.) Reis Bey! Beni fâhişeliğe çeken her tesire eliyle ittikten sonra, düştüğüm için, babam kovdu evden... Affedilmezlerden; onun için de affedilmezlerden oldum. Affetmiyorum! (Kısakürek, 1976/3: 65-66)

İkinci Bar Kızının söylediği sözler, Necip Fazıl'ın tüm tiyatroları içinde kadını da erkek kadar ön plâna çıkaran sözlerdir. “Neden böyle oldum?” sorusunun cevabını filozofça bir dille anlatan kişi lise mezunu ve işi, insanları yargılamaktan uzak birisidir. Bu sözler, karakter genlerden gelmez insanın yaşadıklarıyla oluşur ve şekillenir in ispatıdır.

Hayatı ve hadiseleri kendi “tez”leri etrafında tasavvur eden Necip Fazıl'ın bir diğer kötü yola düşmüş kadın karakteri ise *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* oyununun Semra'sıdır. Semra *Reis Bey* tiyatrosundaki bar kızları gibi kötü yola düşme sebeplerinden ve ailesinden bahsetmez. O, kendini ve mesleğini küçük gördüklerini sandığı insanlara karşı sosyal hayat içerisindeki durumunu anlatmaya çalışır:

SEMRA — (Gözleri faltaşı gibi açan sahte bir öfkeyle) Beğenmedin mi yoksa?.. Sen benim İstanbul'un en yüksek sosyetesine girip çıktığımı bilmiyor musun? En büyük kulüplerde âza değil miyim ben? Arada bir Matmazel Fofö'nün gündüzleri bir odasını kiralıyoruz diye kıymetten mi düşüyoruz? Sen her gece onun bütün evini kiralıyorsun ya! (Kısakürek, 1976/3: 145)

SEMRA — (Yürürken Matmazel Fofö'ya) Matmazelciğim... Beni, herkesle böyle argo konuşan bir serseri zannetme sakın! Ben her muhitin diline uymayı bilirim. En yüksek sosyetelerde konuşmamı bir dinleseniz... Değil mi efendim? (Kısakürek, 1976/3: 146)

Semra, kendine göre yaşadığı sosyal ortama uyum sağlamış biridir. Yukarıdaki sözleriyle de bunu gösterir. Uyum sağladığı sosyal ortamın dışında gördüğü Salih'e kendini anlatarak onu da kendi sosyal ortamına uydurmaya ya da onu bulunduğu ortamdan kurtarmaya çalışır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Matmazel Fofu karakteri, bir aile çevresinde yaşamaz. Onun yaşadığı ortam, birbirleriyle akrabalık ilişkisi olmayan çıkarları için bir araya gelmiş insanların oluşturduğu bir ortamdır. Bu ortamda ülke için ve toplum için faydalı hiçbir şey yapılmaz. Çok para kazanmak için herkes birbirinin ayağını kaydırma derindedir. Çok para kazanmak isteyenlerden biri de Matmazel Fofu'dur. Yaşadığı hayat çirkin de olsa ona para ve saygı kazandırdığı için Matmazel Fofu hayatına sahip çıkar.

1.5. Sosyal Açıdan Kız Kardeş Figürü

Necip Fazıl'ın *Ahşap Konak* ve *Para* tiyatroları aile içi ilişkiler bakımından sosyal birer vak'adır. Para oyunundaki Onun Kızı, Ahşap Konak oyunundaki Aysel ve Kumandan oyunundaki Kızkardeş, bu sosyal vak'aya "kız kardeş" rolüyle de dâhil olurlar.

Toplumunu yönlendiren önemli insan ilişkilerinin bir parçası da kardeş ilişkileridir. Necip Fazıl'ın tiyatrolarında kız ve erkek kardeşlerin ilişkileri sevgiden, destekten ve yardımdan çok mücadele ile geçer. *Para* ve *Ahşap Konak* tiyatrolarında kız kardeşler, cinsiyetlerinden dolayı erkek kardeşlerinin gerisinde kaldıklarını düşündükleri için hakları olan mal ve paraları almak için mücadele verirler. Geleneksel toplumlarda geçerliliği olan "Erkek çocuk aile mirasının sahibidir" görüşünü koz olarak kullanıp haklarının yendiğini iddia eden bu kardeşler, aslında kendileri bütün mirasa sahip olmak için çalışırlar.

Ahşap Konak oyununun kardeşleri Aysel ve Yüksel, birbirlerinin sosyal hayatlarını ve ilişkilerini sürekli eleştirirler. Aysel, ağabeyinin sevdiği kızın kendi çevrelerinden olmamasından ve kızın kapalılığından dolayı bunu dalga geçme sebebi olarak görür. İki kardeşin sosyal hayatları yavaş yavaş bir birinden ayrılmıştır. Seçtikleri eş adayları ile de bu ayrı yolların birleşmeyeceği kesinleşmiştir. Sosyal çevrenin aynı ailede büyüyen kardeşleri bile nasıl farklılaştırdığının kanıtı Yüksel ve Aysel'dir.

Kumandan oyununun Kızkardeş karakteri, toplumda ağabeyini iyi temsil etmekle görevli gibi bir görüntü çizer. Ağabeyinin kendi sosyal konumunu düşünmediği kadar Kızkardeş onun sosyal konumunu düşünür. Ağabeyi ve Kumandan arasındaki sosyal ilişkileri düzgün tutmaya çalışır. Kızkardeş, ağabeyine göre sosyal yönü daha güçlü bir

karakterdir. Böyle olmasına rağmen bu yönünü kendisi için değil de ağabeyi için kullanması aile bağıllığı kavramının kız çocuklarda daha güçlü olduğunu gösterir.

Sabır Taşı oyununda Genç Kız karakteri yalnız kalmamak kendine sosyal bir ortam oluşturmak için Cariye'yi yanına alır. İnsan büyük hazinelere sahip olsa bile bu hazineleri paylaşacak kimsesi olmadığına bir anlam ifade etmez. Maddiyatsızlık halinde bunu mâneviyatla tamamlayıp diğer insanlarla paylaşmamız gerektiğini Necip Fazıl bu oyununda Genç Kız karakteri ile ifade eder. Genç Kız bir kız kardeş olarak yanına Cariyeyi alır ve elindekileri paylaşmak ister. Cariye ise bu paylaşımın değerini yani sosyalliği anlayamaz ve sadece kendini düşünüp her şeyi kendine ister. İnsanı toplumun dışına atan tamamen bireysel düşündür. Cariye, bireyselliğiyle gittikçe yalnızlaşır, güvensizleşir ve sonunda toplum yani Genç Kız kazanırken Cariye yani bireysellik kaybeder.

1.6. Sosyal Açıdan Fon Kadınlar

Fon kadınlar, **Bir Adam Yaratmak** oyunundaki Hizmetçi Kız hariç mesleklerinden çok konuşma ve hareketleriyle olayların içinde yer alırlar. Ahşap Konak tiyatrosundaki birinci, ikinci ve üçüncü genç kızlar modernleşmenin sınırlarını aşmış yozlaşmış insanları temsil ederler. Bu yozlaşmışlıklarını kapatmak için de toplumun ahlâk anlayışıyla dalga geçip insanları küçük görürler. **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih** tiyatrosundaki Güzel Karabet, Kömür Saçlı ve Geçkin Çehreli Kadın, Kızıl Saçlı ve Güler Yüzlü Kadın karakterleri sadece görüntü olarak kumarhaneyi süslerler. Sosyal hayatın eğlence kısmının parçalarıdır. **Künye** tiyatrosundaki fon kadınlar sosyal değişimin anlatıcısı ve sembolü durumundadırlar. Halk kadınları konuşmalarıyla 1904-1922 arasındaki değişim dönemine halkın bakışını anlatırlar:

BİRİNCİ İHTİYAR HALK KADINI — (İkinciye) Şıllıkları görüyor musun? Boyları devrilsin. Hem sokağa bu kılıkta çıkmışlar, hem de külhanbeyleriyle elâlem önünde çekişiyorlar. Olmaz olsun böyle hürriyet!

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI — Hürriyet, hürriyet diyorlar. Hiçbir şey anlamıyorum. Şıllıklar hürriyet geçecek diye mi bu kılığa girmişler? (Kısakürek, 1976/3: 250)

Yine **Künye** tiyatrosundaki birinci ve ikinci olarak gösterilen genç ve şık kadınların başına halk kavramının getirilmemesinden de anlaşılacağı üzere bu kadınlar toplumun yumuşak karnıdır. Akımlardan önce onlar etkilenir ve daha özlerine sindirmeden uygulayıp kavramın içini boşaltırlar. Sorgulamadan özentiyle kabul ettikleri şeyler onları istedikleri gibi modernleştirmekten çok basitleştirir:

BİRİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN — Dün Fransızcadan tercüme bir romanda okudum. Genç kız aptal nişanlısının her eve gelişinde yalancıkta yatağa düşüyor. Her gün aynı şeyleri görmekten, dinlemekten bıkmış. Nişanlımın aptallığını düne kadar anlayamamıştım desem inan!

İKİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN — Her şeyi Avrupalılardan öğreniyoruz. (Kısakürek, 1976/3: 254)

Avrupalı kadın ve erkek seyyahlar değişim rüzgârlarına kapılmış; taklitle kendini yenilemeye çalışan toplumun gülünç ve acınası hallerini izlerken değişen toplumla birlikte kaybolacak gelenekleri birer kayıp olarak değerlendirirler:

AVRUPALI KADIN SEYYAH — Çarşafli ihtiyar kadından vazgeçtik ama, hürriyet, adalet, filân, bunlar bizi taklit ede ede bütün cazibelerini kaybedecekler. (Kısakürek, 1976/3: 251)

Maddeci Avrupa toplumunun bir parçası olan Avrupalı Kadın Seyyah, geleneklere bağlı bir toplumla tanışmak ve farklılığın tadına varmak isterken aynı maddecilik rüzgârının bu geleneksel toplumu da etkilemeye başladığını görünce üzülmüştür. Her toplum kendi özünü yaşattığı derecede güçlüdür ve değerlidir. Avrupalı toplumların gözünde Kadın Seyyah'ın sözlerinden de anlaşılacağı gibi Türk toplumu eski değerini kaybetmiş ve bir taklit toplumu hâline gelmiştir. Bu taklit etme tutkusuna ilk kapılanlar da kadınlar olmuştur.

Kanlı Sarık oyununun Fatma karakteri, annesini babasını kaybedince büyükanne ve büyükbabası tarafından yetiştirilir. Savaş kadını olduğu için sosyal hayatında fedakârlık yapmak zorundadır. Sosyal hayatı aile dışında sürdürmek çok zordur. Düşman onlara çok yaklaştığı için Fatma kendini korumak için çevreden uzak durur. Fatma'nın namusuna gelecek bir leke ailesinin ve nişanlısını toplumdaki durumlarına zarar vereceği için Fatma kendini bu namusunu koruma disipliniyle yetiştirmiş,

sınırlamıştır. Fatma, Necip Fazıl'ın sosyal hayatı aile ve savaşla sınılanmış yine de değerini her sözü her davranışıyla kanıtlayan Ayşe, Nedime ile birlikte önemli bir karakteridir.

Reis Bey oyununun Köylü Müşterinin Kızı karakteri, ailesine yardım etmek için tarla, bağ, bahçe işlerinde çalışır. Okumak, evlenip bir aile kurmak gibi hedefleri yoktur. Annesi ve babasına yardım etmek kendine olan güvenini attırırken sosyal bir aktiviteyi de yerine getirmiş olmasını sağlar. Ancak yaşadığı talihsiz bir kaza onu bu sosyal aktiviteden ayırır. Artık diğer insanlardan ayrı, anne ve babasının yardımına muhtaç olarak yaşayacaktır. Zaten sınırlı olan sosyal hayatı tamamen kendi kontrolünden çıkmıştır.

Ahşap Konak oyununun birinci, ikinci ve üçüncü genç kız karakterleri geçmişle ilgilerini tamamen koparmışlardır. Geleceğe yönelik bir hedefleri de yoktur. Sadece yaşadıkları günü düşünüp ona ayak uydururlar. Çevrelerindeki topluluk hep bu şartlar içinde gününü gün eden insanlarla doludur. Tanıdıkları, duydukları farklı bir sosyal kişiliği kendilerinin dar sosyal kalıplarına göre yargırlar. Kendilerini toplumun dışında ve üstün görürler.

Ahşap Konak oyununda Yüksel'in sözlüsü, ahlâkı, dürüst karakteri ve üstün meziyetleri olan ailesi ile toplumda saygın bir yere sahiptir. Yüksel, annesi ve kız kardeşinin aileye yaptıklarını gördükten sonra kendisine özellikle saygı üzerine kurulmuş bir aile inşa etmek ister. İşte bu nedenle kendisine sözlü olarak bu kızı seçer. Kız, ailesi tarafından iyi yetiştirilmiştir. Kuracağı aileye de kendi değerlerini taşıyacaktır.

Mukaddes Emanet tiyatrosunda Abdullah'ın torununun karısı, değişen toplumun ilk temsilcilerindedir. Bu toplumda kadın erkeğin yanında durur. Çalışıp sosyal hayatın üreten, kazanan tarafında yer alır. Sosyal hayatta artık erkekle eşit konumdadır. Şimdi bu eşitliği ve kendini önce eşinin ailesine sonra da diğer insanlara kabul ettirmesi gerekecektir. Kendini topluma ve aileye kabul ettirmek için daha önünde yürümesi gereken uzun bir yol vardır.

2. KÜLTÜREL AÇIDAN KADIN KİMLİĞİ*

Doğru eğitim ve kültürle her birey kendini değerli kılar. Necip Fazıl'ın tiyatrolarında yarattığı karakterlere bakıldığında bu kadınlardan Zevce, Hanım, Macide, Genç Kız, Kızkardeş, Fatma gibi karakterleri kültürleriyle kendilerini değerli kılarken; Belkıs, Aysel, Zeynep, Banka Müşterisinin Kızı, Cariye gibi karakterler yozluklarıyla değerli olmaktan uzaktırlar.

Milli kültür, nesilden nesile aktarılarak geçmişten geleceğe uzanır. Bu iletilerin önemli bir kaynağı toplumdaki anne rolüyle kadındır. Kişisel kültür edinmede de kadın kendini hep erkeklerden geride hissettiği için bulduğu kültür ve eğitim olanaklarını erkeklerden daha iyi kullanır. Necip Fazıl'ın tiyatrolarında kadını, kültür kavramı içerisinde değerlendirirken milli kültürün aktarıcısı ve kişisel kültür açısından kendini yetiştirmiş ya da yozlaşmış kadılar göreceğiz.

2.1. Kültürel Açıdan Anne Figürü

Necip Fazıl'ın tiyatrolarında yer alan anne figürleri tiyatronun anlattığı dönemin toplumunun kültür özelliklerini taşırlar. Kuşak çatışmasını anlatan *Ahşap Konak* oyununda Hacer ve Belkıs ile Belkıs ve Aysel arasında yaşananlar kuşak çatışması yanında biraz da kültür çatışmasıdır. Hacer, geleneksel kültürü temsil eder. Belkıs, geleneksel kültür ile değişimle gelen yozlaşma kültürü arsında kalmış ikisine de tam dâhil olamadığı için dengesiz davranışlar içinde olan bir karakterdir. Hacer'in geleneksel kültürü kızı Belkıs'a kabul ettiremeyişi kuşak çatışmasını doğurmuştur.

Ahşap Konak oyununun Hacer'i, İstanbul kültürüyle yetişmiş eski bir İstanbul hanımıdır. Evlenirken çeyizlik olarak ona verilen konak kocası ve onun hayatları için önemli bir yer olmuştur. Hacer, yaşadıkları konağı kendi hayatları gibi bölünmüş olarak nitelendirir. Yıllar geçip giderken ondan sağlığını da alıp gördüğü için kızına ve torunlarına istediği gibi veremediği eğitimi bu bölünmüşlüğün sebebi olarak görür. Kızı Belkıs'ın da onun anne şefkatiyle süslenmiş kültürünü alamayacak bir kadın olması da konakta sürdürülen farklı hayatın başka bir sebebidir.

* Kültür kavramına, farklı disiplinler değişik anlamlar yüklemiştir. Çalışmamızın bu bölümüne uygun düşen kültür kavramını sözlük şöyle açıklamaktadırlar: (Fr. Culture) 1. Gelenek halindeki her türlü yaşayış, fikir ve sanat varlıklarının topu. 2. Muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerini geliştirmiş olma hali. (Özön, 1962, 128)

Ahşap Konak oyununun Belkıs karakteri, geleneksel bir ailede yetişmesine rağmen bu kültürü hayatından dışlar. Yüzeysel boş eğlenceler ve bu eğlencelerin parçası boş insanlar hayatındaki en önemli değerlerdir. Batı özentisi bu hayatını kızı Aysel'e aşılamayacağı başarır. Oğlu Yüksel ise, dedesinden öğrendikleri sayesinde annesinin yüzeyselliğini çabuk fark eder.

Tohum oyununun Şerife Teyze karakteri, Hanım'ın geleneklerin öğrenmesinde yardımcı olur. Yetiştirdiği toplumun kurallarını, geleneklerini en iyi bilen ve uygulayan Şerife Teyze gibi kadınlardır. Bu kadınlar, kendileri gibi kadınlar olması için kızlarını en iyi şekilde yetiştirirler. Şerife Teyze de Hanım'ı kızı olarak kabul eder. Bu özellikleriyle Hanım'ın Maraş kültürünü ve geleneklerini öğrenmek için akıl hocası olur.

Bir Adam Yaratmak oyunundaki Ulviye karakteri, oğlu Hüsrev'i geleneksel kültüre uygun olarak yetiştirmiştir. Oğlunun yazdığı tiyatrolarda ona ilham kaynağı olmuştur. Özellikle, başta bir hurafe olarak Hüsrev'in hayatına küçük yaşlarda giren "incir ağacı", babasının kendisini o ağaca asması ve daha sonra aynı şeyin Hüsrev'in de başına gelmemesi için Ulviye ağacı kestirmiştir.

Kanlı Sarık oyununun anneleri savaş kültürünün parçası olmuşlardır. Vatanları için ölmeye hazırlanan eşlerine çaresizce destek olurken onların en büyük görevleri çocuklarını iyi yetiştirmek ve namuslarına sahip çıkmak olmuştur. Aynı oyunda Nedime gibi aşkı uğruna geride bıraktığı memleket (İstanbul)ini unutan bir karakter de bu tiyatrodaki yer alır. Nedime, İstanbul'da şehirli bir kültürle yetişmiş daha sonra aşkı onu savaşın hüküm sürdüğü topraklarda bir köye getirmiştir.

Sabır Taşı oyununun Nine karakteri, geleneksel kültürün bir parçası gibidir. Kendine torunuyla birlikte köyde bir hayat kurmuştur. Torununu kendi hayat tecrübeleriyle bu kültüre uygun olarak yetiştirirken ona kader ve alın yazısı gibi dini kavramları da öğretirken inanç yönünü de ihmal etmemiştir. Masalların kültürümüzü yansıtan en önemli öğelerden bir olduğu düşünülürse bu tiyatrodaki ninenin yaptıkları ve söyledikleriyle geleneksel Türk kültürünü açıkça yansıttığını söyleyebiliriz. Aşağıdaki konuşma da bunu bize kanıtlar:

NİNE — (Yüke doğru yürürken) Hey Allahım, sen ayân et bize bu işleri!
(Kısakürek, 1976/1: 129)

Bu sözler, Nine karakterinin Allah inancını, yardımın sadece ondan geleceğini öğrenerek yetiştiğini ve torununu da bu inançlara yetiştirdiğini anlatır. Yine Nine karakterinin şu sözleri dini inancın hayatı nasıl yönlendirdiğini gösterir:

NİNE — Derviş baba, torunumla ben sırat köprüsünün üstündeyiz. Bize yol göster! ((Kısakürek, 1976/1: 132)

Nine ve torun derviş ile konuşurlar ancak dervişin söylediklerini anlayabilecek kadar kültüre sahip olmadıkları için bir anlam veremezler. Bu yüzden de Nine torunun kendisinden kopup gitmesine engel olamaz.

Para oyunundaki anneler paranın esiridir. Bu esaret onları toplumdan ve kendi ruhlarından uzaklaştırıp paranın arsızını yapar. Bayan Banka Müşterisi ile O'nun Karısı yetiştikleri ve çocuklarını yetiştirdikleri toplumun değerlerini paraya satmışlardır. Bayan Banka Müşterisi zarafetten uzak, yapma bir fedakâr anne tavırlarıyla oyun boyunca gülünç olmaktan öteye gidememiştir. O'nun Karısı ise kültürlü bir kadına yakışmayacak bir biçimde O'nun vasiyeti ile ilgili söylediklerinden sonra paraya ne kadar önem verdiğini gösteren şu sözleri söylemiştir:

KARISI — (Ayağa kalkar.) Ben de eşyama ve elmaslarımı bir bavula doldurup oğlumla beraber çıkıp gitmekten başka çare göremiyorum. ((Kısakürek, 1976/2: 183)

O'nun Karısı hayatını maddiyatla şekillendirmiştir. Gideceğini söylerken bile yanın da götüreceği elmaslardan bahsederek maddiyatı ön plâna çıkarmıştır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun anne karakteri Macide, kumar batağına düşen kocasının oğlu ve kendisiyle ilgilenmemesi üzerine oğlunu tek başına yetiştirmek zorunda kalmıştır. Ancak çevresinde danışabileceği bir büyüğü olmadığı için tecrübesizlik onu zaman zaman yıldırır. Macide'ye kol kanat germek için Macide'nin daha önce tanışmadığı kocasının babası çıkıp gelir. Bu Macide'nin hayatta yalnız başına yaptığı mücadelenin ödülü olmuştur. Kadınlar, bir destek bulduklarında hayat mücadelesi içinde erkeklerden daha dayanıklı olurlar. Macide'de Salih'in desteğiyle kocasını yolundan döndürecek güce sahiptir.

Reis Bey oyununun Yeldirmeli Kadın karakteri geleneksel kültürle yetişmiştir. Zaten onun eski İstanbul kadınlarının giydiği yeldirmeyi giymesi ve tiyatrodaki da "Yeldirmeli Kadın" olarak isimlendirilmesi de gelenekselliğinin ispatıdır. Oğlunu da

geleneksel kültürle yetiştirmiş. Ona pek fazla bilgi ve görgü veremese bile iyi bir insan olmasını sağlamıştır. Bu yüzden de oğlunun suç işlediğine hiç inanmamıştır.

Reis Bey oyununun diğer bir karakteri Dadı, çocuk yetiştirmek görevini üstlenmiş, kültürlü bir hanımdır. Yetiştirdiği çocuğun yalan söylemeyeceğinden emin olması onun çocuk yetiştirirken değerler konusunda ne kadar hassas olduğunu ispatlar. Dadı, bir anne olmasa bile idam edilen genci yetiştiren ve onun kimseyi öldüremeyeceğini, yalan söylemediğini bildiği için onu en çok savunan kişi olarak değer kazanır.

Sır tiyatrosundaki Zevce, asker ailesi kültürüyle yetiştiği için sormaya ve sorgulamaya hakkı yoktur. Aldığı aile kültürüyle iyi bir anne ve eş olmuştur. Kocasının değerlerine saygı duyduğu için kocasının bu değerler yüzünden gittiğini bile bile çocuğunu da aynı değerlerle yetiştireceği konusunda eşine söz verir.

2.2. Kültürel Açıdan Eş Olan Kadın Figürü

Necip Fazıl'ın tiyatrolarındaki eş olan kadın figürlerine bakıldığında Zeynep, O'nun Karısı karakterlerini kültürden çok yozlaşmayı temsil ettiklerini; Macide ve Hanım'ın, kültürlerini yansıtacak fırsat bulamayan çaresizlik kültürünün parçası olmuş karakterler olduğunu; Fatma ve Necibe'nin ise savaş ortamında evliliklerini sürdürürken kendilerinden ve hayatlarından fedakârlık yapan kadınlar olduklarını söyleyebiliriz.

Tohum oyununun Hanım karakteri, İstanbullu zengin ve köklü bir ailenin kızı olarak iyi yetiştirilmiştir. Aldığı kültüre rağmen sevdiği kişinin kardeşiyle sevdiğiyle daha rahat görüşmek için evlenmesi onun gerekli kültürel olgunluğa ulaşmadığını gösterir. Kocasıyla birlikte Maraş'a yerleşir. Maraş küçük bir Anadolu şehridir. Hanım, İstanbul'dan sonra içine kapalı ve kendi kültürel değerleri olan bu şehrin hayatına uyum sağlar. Eş olarak uyum sağladığı bu şehir dul olarak onu dışlar. Yine Ferhad'a yakın olamamıştır. Çünkü Ferhad geleneklerine bağlıdır. Ölmüş kardeşinin karısıyla yakınlaşmak onun anlayışına ve öğrendiklerine aykırıdır. Hanım, geleneksel kültüre yenilmiş olarak İstanbul'a döner.

Bir Adam Yaratmak oyununun Zeynep karakteri, geleneksel ve toplumsal kültürü hayatında uygulamaktan uzaktır. Evlilik kurumuna gereken değeri vermez. Sevgilisini elinde tutmak için gizli plânlarını uygular. Böylece topluma iyi yüzünü göstermiş olur. Zeynep, oyuncular, gazeteciler, doktorlardan oluşan bir grup insanla hep yan yana

olmasına karşın bu entelektüel ortamda onun kazanmak istediği bilgi ve birikim değil, sadece sevgilisinin ilgisidir. Bu da onun kültürden uzaklığını bir kez daha gösterir:

ZEYNEP — (Kızgın fakat azimkâr) Bana çok alçalttınız kendimi. Artık yapmayacağım yok. İyi fena diye birşey bilmiyorum. Doğru yanlış diye birşey bilmiyorum. Size tekrar malik olmak için herşeyi yapacağım. (Kısakürek, 1976/1: 56)

Zeynep, hayatını, öğrendiklerini bir kenara koyup Hüsrev'i tekrar elde etmeyi hayattaki tek amacı ilan eder. Evliliği ile birlikte edinmesi gereken aile kültürü yerine o yasak bir ilişkinin peşinden koşar. Gözünde hiçbir değer, hiçbir kural olmadığı için sadece yıkıcıdır. Zeynep, değerleri ve kuralları bir kenara bıraksa bile o değerler Zeynep'in şuuraltına inmiştir. Zeynep, gizli köşelerde amaçlarını açıklarken bunları herkesin önünde söylememesinin nedeni yine o bir kenara bıraktığı değerler ve kurallardır. Zeynep, bunların kendinden daha acımasız olduğunu bilir.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Macide karakteri, aile kültürü almadan büyümüştür. Buna rağmen kendi kurduğu aileye sahip çıkma konusunda büyük çaba göstermiştir. Macide, çevresindeki insanlara hep bir hanımefendi gibi davranmış ve kocasına, onun mesleğine zarar verebilecek davranışlardan uzak durmuştur. Kocasının kumar batağına saplanmasından sonra bile onunla konuşurken kullandığı sözcükler onun basit ve kültürsüz bir kadın olmadığını gösterir.

Kanlı Sarık oyununun Ayşe karakteri ise geleneksel bir Türk kadınıdır. Savaşın içerisinde namusunu koruyacak, oğlunu yaşatacaktır. Savaşın yarattığı çaresizlik ortamında eşinin emaneti kanlı sarığı oğlu için saklamış, oğlunu babasının istediği gibi yetiştirmiştir. Necibe, İstanbul kültürüyle yetişmiş, aşkı için uzak bir diyara gelip uyum sağlamayı başarmıştır.

Ahşap Konak oyununun Hacer karakteri, eşi Recai Bey'e bağlı, ailenin reisliğini ona bırakmış geleneksel bir kadındır. Sahip olduğu kültürün büyük bir kısmının kaynağı eşi Recai Bey'dir. Hacer, eşi Recai Bey'in yanında bilgisi ve görüşleriyle yüzeysel kalır ve bu durum zaman zaman eşine çok saygı duyan Hacer'i eşiyle karşı karşıya getirir.

Para oyununun eş karakterleri O'nun Karısı ve Banka Müşterisinin Kızı, kocalarına hiçbir kültürel değer katmayan eşlerdir. Onların hayatında tek değer paradır. Para için evlenirler. Para için evliliklerini devam ettirirler. Banka Müşterisinin Kızı

karakteri, eşinden çok farklı bir çevrede yetişmiştir. Hayattaki amaçları ve beklentileri eşinden farklıdır. Paranın kaynağına ulaşmak, güzel evelerde oturup partilerde boy göstermek, kendisine saygı gösterilmesi hevesiyle geçmişinden ve geleneklerinden kopar. O'nun Karısı da aynı gelini gibi bir kültüre sahiptir: Geleneklerden, aile bağlarından uzak, paraya dayalı, yüzeysel kültür...

Yunus Emre oyununda Yunus'la karısı Fatma'nın şiirli söyleşileri, halk kültürü ve tasavvuf aşkıyla kalplerin buluşmasını anlatır. Yunus ve karısı kültürlüdür. Bu başat kültür ise tasavvuf ve halk kültürüdür. Yunus, Taptuk'un ocağında ilahi aşk arzusuyla yanıp tutuşurken Fatma'yla tanışıp onu da hak yolunda kendisi için bir rehber olarak görmüştür.

Sabır Taşı oyununun Cariye karakteri, para ve gücün esiri olmuştur. Şehzadeye kendini farklı ve kültürlü bir olarak tanıtır. Ancak basit ve eğitimsiz biridir. Elde ettiği güçle kendini geliştirmeye çalışacağına Genç Kız ile uğraşmaya devam eder. Onun duruşuyla Şehzadeye daha çok yakışacağını bilir:

CARİYE — Ben sana acımıyorum, kızıyorum. Sırma saçlarına, badem gözlerine, hançer kaşlarına, hokka ağzına kızıyorum. Cin padişahının biricik kızı Ülker Sultan edana kızıyorum. (Kısakürek, 1976/1: 161)

Oysa Genç Kızın içinin güzelliği, nezaketi dışına yansımıştır. Hep seviyeli, olgun davranır. Cariye gibi yapmacık değildir. Kültürü, görünüşü, sözleri yanındaki Cariye'yi küçültür. Cariye, onun seviyesine çıkmak için uğraşacağına onu aşağıya çekmeye çalışır. Parayla satın alınmış, ahlâk ve terbiyeden yoksun büyümüş, kendini sadece kurnazlığa kafa çalıştıracak kadar yetiştirmiş biri olarak Cariye evliliğine değer ve anlam katamaz.

Sır oyununun Zevce karakteri, iyi bir eğitim aldığını konuşmalarındaki mana ve davranışlarıyla gösterir. Kocasını ailesine daha bağlı olmasını istediğini hep dile getirir. Kocasının onun isteklerini görmezden gelse bile o kocasının isteklerini anlamaya çalışır. Sonunda kendi isteklerinden vazgeçip babasının emir olarak gördüğü sözlerini yerine getirir.

2.3. Kültürel Açıdan Sevgili Olan Kadın Figürü

Tohum oyununun Hanım karakteri, Ferhad Bey ile saatleri paylaşmak istediği için asıl konuşmak istediği konu sevgisi olsa da kültürünü ve öğrendiklerini kullanır. Ferhad ile Hanım birlikteyken saatlerce farklı konularda konuşacak kadar bilgili insanlardır. Hanım, eşi Osman öldükten sonra sevdasını Ferhad'a itiraf eder. Ferhad ilgisiz kalınca bu ilgisizliği nasıl başarabileceğini kendisine de öğretmesini ister:

HANIM — Öyle mi? O halde beni de kendisi gibi pişirsin! Beni de kendisi sustursun!

FERHAD BEY — Onun hükmüne razı olun. Sizi de pişirecektir.

HANIM — Öyleyse gidiyorum. Kendimi ona bırakıyorum. Benim için vereceği hükmü bekliyorum. (Kısakürek, 1976/3: 458)

Hanım'ın öğrenmesi gereken tasavvuttur. Tasavvuf düşüncesi ve yaklaşımıyla Hanım yeni biri olacaktır. Yeni Hanım, kaza ve kader inancına karşı koymayacaktır. Ferhad ve Hanım'ın sevdası da Yunus ve Fatma'nın sevdası gibi İslâm ve tasavvuf kültürünün yönlendirdiği bir sevdadır.

Bir Adam Yaratmak oyununun Zeynep karakteri, Hüsrev'in gizli sevgilisi, Selma karakteri de Hüsrev'i karşılıksız seven kişidir. Zeynep, kültürlü ve gösterişli görüntüsü altında kültürle alakası olmayan basit davranışlar sergiler. Selma, Zeynep gibi kültürlü ve gösterişli görünmese de davranışlarıyla saygı uyandırır. Selma, Hüsrev'in öğrettiklerini hayatına uygulamıştır. Zeynep ise yaşadıklarından ders almaz ve kendi doğruları ile hayata devam eder. Hüsrev'in kendisini kadın olarak nasıl tasvir ettiğini yine kendisi anlatır:

ZEYNEP — Beni kadınla erkek arasındaki büyü sanatından hiçbir şey anlamaz kaba bir dişi halinde tasvir ettin. Çünkü kadın mevzuunda bu kadar titiz olan sen, nihayet anlayabileceğin, beraberce bir âhenk kurabileceğin kadını bulmuştum. Onu buldun ve ben artık, bütün mevcutlarımla iflâs ettim. (Kısakürek, 1976/1: 61)

Zeynep, bir erkeğin gözünden kendisine bakmış ve gördüğü şeyden memnun kalmamıştır. Zeynep, Hüsrev'in istediklerinden farklı özellikler taşıdığını ve bu özelliklerini değiştirmenin de artık zor olduğunu farkındadır. Buna rağmen Hüsrev'i

sevmesinin bütün eksiklerini gidereceğini düşünür. Zeynep, Hüsrev'in dünyasına olduğu gibi giremeyeceğini görse de kendini değiştirmeye çalışmaz.

Ahşap Konak oyununun Belkıs karakteri, edindiği kültüre ve yaşadığı hayata çok aykırı bir sevgiyi yaşamaktadır. Babası ve annesinin verdikleri eğitimi çevresine yenik düşüp bir kukla olmuştur. Yaşadığı yeni hayatta bilgisi, kültürü ve çocukları yerine çıkarıcı damadına tutunmuştur. Yaşadığı hayat gösterişli görüntünün ardında kültür ve geleneklerden uzak bir çöplüktür. Bu çöplükte onunla birlikte olanlarla da aynı sonu paylaşmıştır. Onun sonu bilgi ve görgü eksikliğinin kadını küçülttüğünün kanıtıdır.

Edebiyatımızda Kadın Kimliği konulu bir panelde 1946-1960 yılları arasında yayınlanan Türk romanlarındaki kadın karakterler, namus ve ahlâk açısından değerlendirilirken yapılan şu tespit, Belkıs ve Aysel karakterlerini (tiyatro karakterleri olsalar bile) aynı dönemi yansıtmaları açısından dikkate şayandır: “Kötü ve yetersiz bir terbiye almış, iyi yetişmemiş, ne istediğini kendisi de bilmeyen, kadın – erkek eşitliğine ve kadının hürlüğüne inanan ama bunu, ahlâk kurallarını hiçe sayarak macera peşinde koşmaktan ibaret sanan pek çok genç kız ve kadın, içinde yaşadıkları toplumun eskimiş saydıkları değerlerine inanmazlar; ancak, yeni ve yüksek idealleri de olmadığından hayatta başarısız olurlar.” (Gülendam, 2006: 217) Belkıs ve Aysel, amaçları olmadığı için yanlış bir sevgiye hayatlarını bağlayarak kaybetmeyi seçmişlerdir.

Para oyununun Banka Müşterisinin Kızı karakteri, babası olmadığı için annesinin baskısı altında yetişir. Onun edindiği kültür, sadece annesinin ona layık gördüğü kadardır. Annesinin zorunlu olarak ona tanıdığı ilk özgürlük fırsatında onu yok sayarak kendine bir hayat kurması, genç kızın aile kültürünü almadığını gösterir. Genç kız, kendine sunulan fırsatları bilgilerini arttırmak için değil, zenginliğin kapısını açmak için kullanır. O'nun Oğlu, Banka Müşterisinin Kızını saf, masum ve eğitilmesi gereken bir kız olarak gördüğü için ona yaklaşır ve onun ağına düşer. Kızı eğitmek, kurtarmak isterken kendisi hayat prensiplerinden vazgeçip farklı biri olur. Genç kız kendisini para kültürüne kaptırmış, toplum kültürünü umursamayan tavırlar sergileyerek Necip Fazıl'ın yozlaşmış kadın karakterleri arasında yer alır.

Yunus Emre oyununun Fatma karakteri, tasavvuf terbiyesiyle yetişmiştir. Her tavrında ve davranışında bir asalet taşır. Söylediği sözleri Yunus gibi derin insanlar anlayabilir. Görgüsü ve bilgisiyle Yunus'un en büyük yardımcısı olur.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Semra karakteri, Salih'i çok bilgili biri olarak gördüğü için hayrandır. Ona, kendini bilgili ve görgülü biri gibi göstermeye çalışır. Bu çabaları cahilliği yüzünden boşa çıkınca da asıl yüzünü gösterir. Semra, kötü yola düşmüş bir kadındır. Yaşadığı hayat onu bir aile kurup çocuk yetiştirmekten uzaklaştırmıştır. Yaşadığı hayat kültürden ve geleneklerden uzak, eğlenceyle yoğunlaşmış basit bir hayattır. Bunun için Semra'nın iyi görünmek için çevresindekileri taklit etmesi yeterlidir. Semra da bunu yapar.

Geleneksel ve masalsı motiflerle süslü olan *Sabır Taşı* oyunundaki Genç Kız karakteri de Şehzadeyi gerçekten seven kişi olarak bu geleneksel ve masalsı ortamı iyi yansıtır. Genç Kız, Ninesinden kadere inanması gerektiğini öğrenmiştir. Kader inancı onu sabır taşına sevdasını ve çektiklerini anlatmaya kadar götürür. Sabır taşı ile baş başa olduğunu sandığı anlarda inandığı kader bu kez ona mutlu sonu hazırlamaktadır. Genç Kız zorluklar içinde kendini iyi yetiştirmiş ve tavırlarıyla sevdiği Şehzade'nin saygısını kazanmış biridir.

Kumandan oyununun Nişanlı karakteri de iyi eğitim görmüş biri olmasına karşın sadece arkadaşının sözlerinden etkilenip onun abisiyle nişanlanacak kadar etkilere açık biridir. Yüzbaşıya olan sevgisi için yaptıkları saygın ve eğitilmiş bir insana yakışmayacak davranışlardır.

Kumandan oyununun Kızkardeş karakteri, Nişanlı karakteri ile aynı eğitimi almıştır. Ancak o okul eğitimi yanında kendini de yetiştirdiği için insanlarda saygı uyandırır. Yüzbaşı, sözleri ve davranışlarıyla saygı uyandıran bu kızdan etkilenir. Kızkardeş sevgisini belli etme konusunda da ölçülü davranır ve kendini öne çıkarıp ilgi çekmeye çalışmaz.

2.4. Kültürel Açıdan Kötü Yola Düşmüş Kadın Figürü

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Semra karakteri, kültürü ve görgüyü salon ortamlarında sergilenen birer yetenek olarak görür. Semra, kötü bir yolda olmasına rağmen kendisini küçümseyenlere kültürlü olduğunu kanıtlamaya çalışır. Semra, yaşadığı kötü hayat içinde kendini yetiştirmeye çalışan bir kadındır:

SEMRA — (Yürürken Matmazel Fofonya) Matmazelciğim... Beni, herkesle böyle argo konuşan bir serseri zannetme sakın! Ben her muhitin diline uymayı bilirim.

En yüksek sosyetelerde konuşmamı dinleseniz... Değil mi efendim? (Kısakürek, 1976/3: 146)

Semra, insanın ailesinden ve eğitimle alacağı kültürden yoksun büyümüştür. Özündeki taklit yeteneği ile başka insanlardan gördüklerini tekrar ederek belli bir kültür edinir. Bu kültür, onu basit bir kadın olmaktan kurtaramaz. Çünkü çok eksik tarafı vardır. İçindeki iyi niyet ve öğrenme isteği onun kültür anlamında artı yönleridir.

Reis Bey oyununun birinci ve ikinci bar kızları, ailelerinin desteğini görmemiş ve onlardan hayatta kendilerine yol gösterecek öğütler almamışlardır. Tutunacak dalları, edindikleri bir hayat tecrübeleri olmadığı için de kötü yola düşmüşlerdir. Necip Fazıl, bu kızlar aracılığıyla ailenin verdiği ahlâkın ve kültürün hayatı doğru yaşamakta ne kadar etkili olduğunu anlatır.

2. 5. Kültürel Açıdan Kız Kardeş Figürü

Ahşap Konak oyununun Aysel karakteri, ağabeyinin tersine bir hayat tarzını benimsemiştir. Aynı ailede yetişmelerine karşı, Aysel'in kendine örnek aldığı kişiler onu ağabeyinden uzaklaştırmıştır. Ağabeyi, gelenekselliği kendine ilke edinip büyüklerine hep saygı gösterirken Aysel, modern hayata hevesiyle geleneklerini kaybetmiş ve büyüklerine saygı göstermeyerek onları hep küçümsemiştir.

O'nun Kızı, babasının verdiği eğitimle tıpkı onun gibi parayı elde etmek için her yolu dener. Aysel gibi o da erkek kardeşinden farklı bir saygı ve sevgi anlayışına sahiptir. Kandırmaktan çekinmediği insanların da ailesi olması onun geleneksel değerlerden uzaklığının ifadesidir.

Sabır Taşı oyununun Genç Kız karakteri kendini yetiştirmiş, nerede nasıl davranmasını gerektiğini bilen biri olarak yanına kendine can yoldaşı olarak aldığı Cariye'den daha üstündür. Genç Kız, kendini yetiştirmiş, kibar biri olarak kendine hem kardeş hem yoldaş olarak yanına aldığı kıza bildiklerini öğretmek ister. Ondandaki uzak kaldığı, bilmediği dünyayı öğrenecektir. Cariye, Genç Kız karakterini örnek alması gerekirken onu kötülükleri ile alt etmeye çalışır. Cariye ve Genç Kız bir Türk masalının zıt taraflarıdır. Kültürümüzün parçası bu masal, sonunda Genç Kız da Cariye de değerini bulur.

Kumandan tiyatrosundaki Kızkardeş karakteri, kültürel olgunluk açısından ağabeyinden daha olgundur. Kızkardeş, girdiği her ortamda ağabeyinin yanlış davranışlarının aksine doğru davranışlar sergileyerek güvenilip danışılabilir bir kişi olduğunu kanıtlar. Ağabeyinin göremediklerini görüp değerlendirmesi onun aile terbiyesinin dışında kendisini yetiştirdiğini gösterir.

2.6. Kültürel Açıdan Fon Kadın Figürleri

Bir Adam Yaratmak oyununun Hizmetçi Kız karakteri, kültürünü yansıtacak konuşmalar yapmaz. Ancak mesleği gereği edindiği bir kültür vardır. Bu kültürle yanında çalıştığı insanlara saygılı davranır. Görevlerini yerine getirirken kibar ve mesafelidir.

Künye oyunundaki köylü kadınlar, geleneksel kültürü ortaya koyarlar. Değişim karşısında ahlâkın yok olacağı endişesini taşır ve bunu dillendirirler. Onlar yaşlarının da verdikleri olgunlukla olayların sonuçlarını gençlerden daha iyi görürler. Ancak bu değişim ortamında onların olacaklara engel olma güçleri yoktur.

Aynı tiyatro eserindeki genç kadınlar ise değişimi sadece şekil olarak algılayan karakterlerdir. Değişimle gelen yeniliklerin esiri olup benliklerini kaybederler ve özentî kültürünün parçaları olurlar. Etkileme ve etkilenmede kendi toplumlarına tamamen kapalı olan bu kadınlar, kendilerine uyup uymadığını düşünmeden dışarıdan gelen her şeyi alırlar. **Künye** oyunundaki genç kadınlar yozlaşmayı, ihtiyar köylü kadınlar ise ahlâk ve korunması gereken değerleri temsil ederler. Sonuçta ihtiyar kadınlar değişen topluma kendilerini kapayıp değerlerini yaşatırken genç kadınlar değişim rüzgârında savrulup kaybolmuşlardır.

Reis Bey oyunundaki köylü kız karakteri, köy kültürü ile yetişmiştir. Ailesine yardım etmek için erkeklerin görevini üstlenir. Bu görevleri hayatta okumak, meslek edinmek gibi başka hedefleri olmadığı için onun için değerli olmuştur. Ailesi onu yetiştirirken ona sadece tarla, bağ, bahçe işlerinde kendilerine yardım etmenin önemini kavratmıştır. Sormadan, sorgulamadan yaşadığı hayatı başına gelen kazayla tümüyle değişmiştir. Hayatlarını sormadan, sorgulamadan yaşayan; öğrendikleri doğruların üzerine yeni bir şeyler eklemek için çaba harcamayan binlerce kadından biridir bu genç kız. Reis Bey, tiyatrosunda yargılanan hayatlardan biri de onun hayatı olmuş ve bu hayatın sorumlusu olarak da aile gösterilmiştir. Kadınlar, edindikleri kültürle orantılı bir

hayat yaşar ve kendilerini değerli kılarlar. Onlara bu kültürü edinme olanağı sağlayacak olan ise ailedir. Genç kız, kendin değerli kılacak, değerli hissettirecek o kültürü ailesinden almamıştır.

Ahşap Konak oyunundaki genç kızlar, insanların değerleriyle alay ederler. Gülmek, eğlenmek, amaçsız yaşamak onların özenti hayatı olmuştur. Bu tiyatrodaki genç kız karakterleri de tıpkı Künye tiyatrosundaki genç kadınlar gibi toplumdaki yozlaşmayı temsil ederler. Söyledikleri ve yaptıkları her şey yüzeyseldir. Topluma faydalı hiçbir durumun içinde yer almazlar. Onlar, modernleşmenin geleneksel kültürü ezip yok eden öğütücüleridir.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununda partideki kadınlar, salon kültürünün parçası olarak birlikte hareket etmeyi öğrenmişlerdir. Kendilerini topluluk içinde küçük gösterecek olaylardan kaçınırlar. Hep kibar ve şıklardır. Giyinişleri ve konuşmaları hep yüzeyselliğin ifadesidir.

Mukaddes Emanet oyunundaki Abdullah'ın Torununun Karısı, kadının çalışma hayatı içerisinde söz sahibi olmaya başladığı bir dönemin temsilcisidir. O döneme kadar kadın, evde çocuk yetiştiren ve ev işleriyle uğraşan biridir. Çalışıp para kazanmak, o zamana kadar erkek meslekleri olarak görülen bir mesleği yapmak kadına yakıştırılmamıştır. Abdullah'ın torununun karısı yakıştırılmasa da bir meslek sahibi olarak kadın kimliğine meslek boyutunu eklemiştir. Necip Fazıl'ın tiyatrolarında kadın karakterlerin genelde meslek sahibi olmadıkları düşünüldüğünden Abdullah'ın torunun karısı Necip Fazıl'ın kadın kimliğine meslek eklemesi açısından önemlidir.

1. PSİKOLOJİK AÇIDAN KADIN KİMLİĞİ

İnsan yaratılış itibarıyla özgün bir karakter ve fizyonomiye sahip olarak doğar. Bu başkalık ilerde yaşayacağı hayat stiliyle de yoğrulup bir kimliğe ulaşır. Bu yönüyle insan, kendine özgü bir psikolojiye de sahip olmaktadır. “ Demek ki, insanlar mizaçları yani organik özellikleri ve fiziksel görünüşleri başka başka oldukları gibi, karakterleri yani, ruhsal özellikleri ve manevî fizyonomileri, kısacası huyları yönüyle de başka başkadır. İnsanların bazıları çabucak etkilenir, heyecanlanır, öfkeye kapılır; iç dünyasına çekilip kendi duygu ve düşünceleri ile yaşar; zevki ve kederi olanca şiddeti ile duyar. (Başgil, 2007: 99)

Necip Fazıl, bir erkek olduğu için erkek karakterlerine çok yönlü bakar. En kötü karakteri “*Para*” oyunundaki “O”yu bile yaptığı kötülüklerden temizleyip iyi bir insan gibi ölüme gönderir. Ancak aynı toleransı kadın karakterlerinden esirger. Kadın karakterleri tek bir karakter çizgisinde yürütüp iyiye iyi, kötüye kötü bırakır. Necip Fazıl’ın tiyatrolarında iki grup kadın vardır: İyi, namuslu, erkeğinin arkasında durup emanetlerine sahip çıkan kadın ve kadınlığıyla erkeği alt etmeye çalışan, çıkar düşkünü, kötü kadın.

Tarih ve mekân kadınları değiştiren en önemli kavramlardır. Geçmişte aile kavramı daha yıpranmamışken, küçükler büyüğe saygı duyuyor büyükler küçüklere sevgiyle yaklaşıyor kadınlar Necip Fazıl’ın çoğu tiyatrosunda gösterdiği gibi yozlaşmamışlardı. Bunu da *Kanlı Sarık* oyunu bize ispatlar. Bu tiyatro da anlatılan tüm kadınlar namus timsali, şerefleri için yaşayan fedakâr kadınlardır. Kadın karakterleri idaelize ettiği *Kanlı Sarık* oyunun dışında kalan oyunlarında ise kadın karakterlerde yozlaşma açıkça görülmeye başlar. Yetiştigi topluma isyankâr, değişmeye ve değiştirmeye çalışırken kendini kaybeden, modernleşme kurbanı kadın karakterler ortaya çıkar. Kadın, anne, eş, sevgili, kardeş... hangi rolde olursa olsun modernleşme rüzgârına kapılıp kendisini kaybettiyse ailesini eksik bırakmış hatta bazen yok olmasına sebep olmuştur.

Necip Fazıl’ın oyunlarda yer alan kadın karakterler eğitim kavramından uzaktır. Toplumdaki bireysel ve ailesel problemler kadın karakterleri yönlendirir. Her kadın karakter bir problemin parçasıdır ve yazar bu problemlerin çözümünü kadın karakterlere bırakmaz. Problemin parçası olan kadın problemlerin artmasına da sebep olan kişidir.

3.1. Psikolojik Açıdan Anne Figürü

Anne figürü Necip Fazıl’ı tiyatrolarında kendini sadece şefkat penceresinden göstermez. Cahil, paracı, bencil anneler, tiyatroların başkarakterleri olan erkekleri yönlendirir ya da yönlendirmeye çalışırlar. Anne olma erdemini yaşamak onlara yetmemiştir. Ulviye oğluna destek olduğunu düşünürken aslında ona acı verenlerden biri olmuştur. Para tiyatrosundaki genç kızın annesi ve O’nun Karısı parayı çocuklarına tercih eden anneler olarak karşımıza çıkarlar. Hele genç kızın annesinin kızının kendisinden uzaklaşması üzerine O ile yaptığı pazarlık bir anneye yakışmayacak çirkin

bir davranıştır. **Ahşap Konak** oyununun annesi tam bir bencillik abidesidir. Kızının evleneceği adamı elde etmeye çalışmaktan çekinmez:

BELKIS — (Sayıklar gibi) Ben öyle pazarlıktan mazarlıktan anlamam. Eski nesildenmişim ya; benim için işin bir “ciddi”si, bir “kutlusu”su var... (Durak) Tekin, hayatım; bana bağlı kalacağına, Aysel’i saçından tutup atacağına söz ver, (Kısılan ve eriyen ton) bütün konak, herşeyiyle senin olsun! (Kısakürek, 1976/1: 292)

Değmeyecek bir erkeği bu kadar paylaşılmaz yapıp birbirlerinin yaptıklarına karşı sessiz kalmaları iki tarafın da sevdikleri adamı kaybetmek istememelerinden kaynaklanır. **Ahşap Konak** oyununun büyükannesi silik bir karakterdir. Kocasına olan saygısı ve sevgisi yanında kızının hatalarını görmeyecek kadar kızına cahilce düşkün olması ona hatalar yaptırmıştır:

HACER — Artık kelimelerim sayılı... Dinleyin beni! (Kendine sokulan Yüksel’e) Dinle beni Yüksel!... Eğer büyük annenin duasını ve gözünün açık gitmemesini istemiyorsan, devret konağı bunlara... Biz buradan çıkıp gidelim... Yoksa ölürüm. Zaten benden evvel büyük baban ölür. Böyle büyük bir rezalete dayanamaz. (Kısakürek, 1976/1: 146 278)

Hacer, rezaletin üzerine gidip suçlu olanların cezalandırılmak yerine kızının ve torunu Aysel’in istediğini yapıp konağı onlara bırakır. Hacer’in bu çekingenliği ve olayların üstünü kapatma isteği kocasının yapmak istediklerini yapmasına engel olur. Hacer iyi niyetli davranırken ailesine zarar verdiği farkında değildir.

Tohum oyununun Şerife Teyze karakteri, hayatı boyunca birçok acılara şahit olmuş bir kadındır. Hanım’ı çok sevdiği için onun acısını da yaşamak istemez. Hanım’ı koruyup kollar. Hanım onun yanından kaçırıldığı için de en büyük üzüntüyü yine o yaşar. Yaşadığı kötü olaydan sora bile metanetini koruyup haber verilmesi gereken yerlere haber yollar. Üzüntüsüne rağmen sergilediği metanetli tavır Anadolu kadının savaşlarda nasıl ayakta kalıp savaşanlara destek olduklarını da anlatır.

Bir Adam Yaratmak oyununun Ulviye karakteri, oğlunu her anne gibi sever. Ancak oğlunu karakter olarak tanımaya çalışmaz. Onu hep kendi kafasındaki kalıba göre değerlendirir. Kocasının da aynı davranışı yüzünden kaybeden Ulviye, kendini eleştirmek ve değiştirmek yerine kulaklarını başka insanların düşüncelerine kapatarak

kendi kalıplarına göre yaşamına devam eder. Oğlunun başına gelenlerden sonra oğluna manevi destek vermekte aciz kalır. Bu eksiklik yüzünden kocasından sonra oğlunu da kaybeder:

ULVİYE — Hüsrev! Sen gidersen öldürürüm kendimi.

HÜSREV — (En hazin tonuyla.) Anne! Bırak beni bu cemiyet içinde hayatayayım. Bir kolumda sen, birinde Selma, tımarhanede ölmek istiyorum.

HÜSREV — (Memurlara.) Geçin iki yanıma, memur beyler!

ULVİYE — (Başını kaldırmış çığlık koparıyor.) Evlâdım! Gitme! Gitme!

HÜSREV — (Durur, başını arkaya çevirir.) Ne yapayım anne? Kestiniz incir ağacımı! (Kısakürek, 1976/1: 118)

Ulviye, kocasını da oğlunu da hep fiziksel olarak değerlendirir. Onların ruhunu anlamaya çalışmaz. Onların psikolojileri gittikçe bozulurken Ulviye başkalarının tesiriyle onların son dayanaklarını da ellerinden alır. Ulviye de Necip Fazıl'ın tek boyutlu düşünen kadın karakterlerindedir.

Reis Bey oyununun Yeldirmeli Kadın karakteri, karışık bir ruh hâli içindedir. Çaresizlik onu yıldırılmış ve en olmayacak şeyleri oldurmak için yollara düşürmüştür. Kararlı adımlar attığı için istekleri gerçekleşmiştir. Oğluna olanlardan sonra insanlara kin duyarken oğlu kurtulunca minnettar olduğu insanlar da olmuştur:

YELDİRMELİ KADIN — Oğlum kurtuldu! Biraz evvel... Tahliye kararı geldi!

REİS BEY — Çok sevindim!

YELDİRMELİ KADIN — Oğlum, gelinim, torunlarım eve gittiler. Ben doğru size koştum.

REİS BEY — Çok sevindim!

YELDİRMELİ KADIN — Gözünüzdeki yaştan belli. O para ile marangoz atölyesi açacak oğlum... Tezgâhını kurar kurmaz ilk işini size yapmak istiyor. Ne istersiniz?

REİS BEY — Bilmem!

YELDİRMELİ KADIN — Bizi kırmayın! Boynumuzu bükmeyin! (Kısakürek, 1976/3: 129)

Yeldirmeli Kadın, oğlunu kurtulması için kendisine yardım eden ve onların geçinmesi için maddi imkân da temin eden Reis Bey'i vicdan yükünden az da olsa kurtararak aslında daha baştan borcunu ödemiştir. Yine de oğlunun ve kendisinin Reis Bey'e olan sevgisini ve saygısını göstermek için ona el emeği bir hediye vermek ister. Bir kadın, evlâdına zarar verileceğini anladığında bir kaplan kadar tehlikeli, evlâdının iyi olduğundan emin olduğunda ise bir tavşan kadar sakin ve masum olur. Yeldirmeli Kadın, oyun boyunca bu iki durumu da yaşar.

Reis Bey oyununun Dadı karakteri, yetiştirdiği çocuğun başına gelenlerin önüne geçemediği için çok üzgündür. Çocuğun uğradığı haksızlık onun gözünü karartır. Reis Bey'i görmeye gidip ona içindekileri söyleyip rahatlamak ister:

DADI — Allahısmarladık! Hiçbir şey yapmadan, hiçbir şey söylemeden gidiyorum. Keşke gelmeseydim. Mâsum evlâdım için döktüğüm göz yaşlarını kirlettim.

REİS BEY — (Dadının arkasından) Dadı, dur! Sana bir sözüm var!

REİS BEY — Beni affetmeden mi gidiyorsun?

DADI — (Döner) Allaha baş vur!

REİS BEY — Baş vurdum. Onun affi seninkiyle belli olacak...

DADI — Bende böyle bir kuvvet yok! (Kısakürek, 1976/3: 62-63)

Dadı, içindekileri söyleyip rahatlamak, evladının masumiyetini haykırmak için geldiği yerden karşısındakinin çaresizliğini ve acizliğini görerek cezasını bulmuş olduğuna tanıklık eder. Bu çaresizliği görse de masum birinin günahını taşıyan kişiyi affedemeyeceğini düşünür.

Sabır Taşı oyununun Nine karakteri, torunun kötü kaderinden dolayı endişe içindedir. Onun zarar görmemesi için aldığı önlemler boşa çıktıkça Ninenin endişeleri artar. Torununu kurtarmak için evini barkını bırakıp torunu ile birlikte yollara düşerken

arkasında bıraktığı evinden çok torunun kurtulup kurtulamayacağını merak eder. Onu korumak, kurtarmak için herkesten yardım almaya hazırdır. Yaşlı bir kadın olarak hayatı rahat sürdürme isteğini bir kenara bırakıp torunu için çırpınır durur. Nine, kötü durum içinde bile umudunu kaybetmeyip torunun mutlu bir evlilik yapacağını düşler:

NİNE — Dört bucağı gören bir yerdeyiz. Uzaklarda saray gibi bir şey var. Kimbilir hangi şehzade oturuyor içinde. Küçükken sana anlattığım masallardaki saraylar gibi bir şey! Kapıları kuzgunî abanoz ağacından, duvarları damar damar somakî mermerden. Ah, seni bir görseydi içindeki şehzade! Hemen yataklara düşer, aşkından erirdi. Hoş sen de onu gördükten sonra çiğdemler gibi süzülürdün ya! Sarayın bulunduğu tepeden ilerisi deniz zahir! Yolcular öyle salık verdi. Deniz havası buralara kadar geliyor. Ah deniz, tuzlu deniz! Ona bir varabilesek! Ne o yavrum, uyuyor musun? (Kısakürek, 1976/1: 135)

Nine torunuyla çıktığı yolculuğun kendilerine mutluluk getireceğini umut etmektedir. Yolların kendilerini kötülükten uzaklaştırdığını düşünürken torunuyla ilgili güzel hayaller kurmak kolaylaşır. Bir anlamda torununda kendi gençliğini ve hayallerini canlandırır.

Kötü anneler iyi anneleri yüceltir misali *Kanlı Sarık* oyununun anneleri fedakârlıkları ile anneliğin yüceliğini gösterirler. “Necip Fazıl annelere düşman mı?” sorusu da böylece “düşman değil sadece oyunun akışına göre karakterler can buluyor” şeklinde cevaplanmış oluyor. Ayşe ve Necibe, savaşın ortasında ailelerini ayakta tutmak, çocuklarını yetiştirmek için iki kat güçlü olmak zorundadırlar. Ayşe, kocasını kaybetmenin acısını kalbine gömüp çocuğunu babasına layık bir evlat olarak yetiştirmiştir. Çocuğuna babasının ideallerini aşlamayı da başarmıştır:

MAZLUM HOCA — Ben, hâtırasına madalyalar çıkarılan, bütün halkı ile şehri resmen Gazi sayılan Kars’ın 1885 Cengi’nde şehid düşen dokuz Sarıklı Hoca’sından birinin oğlu... O zaman on yaşındaydım. Babam şehid olurken benim de Sarıklı olmamı, kendisi gibi şehid düşmemi ve oğlumu yetim bırakmamı istedi ama, bunlardan ilki olmadı. Sarıklı değil fesli oldum. ((Kısakürek, 1976/2: 111)

Ayşe, oğlunu savaştan uzak tutup ölümden korkan biri olarak yetiştirmez. “Eşimi bu savaşta kaybettim. Oğlumu da kaybetmeyeyim.” diye düşünüp oğlunu ideallerden yoksun bırakmaz. Ona göre vatani kaybetmek bir oğul kaybetmekten çok daha kötüdür.

Para oyununda O’nun Karısı karakteri, anneliği kocasını elinde tutmak için kullanan bir kişilik olarak çocuk sevgisinden çok bencillik taşıyan biridir. Hep kendisini, kendi isteklerini çocuklarının önüne koyar. Onların hayatlarıyla ilgilenip onlara yol göstermez. Aile bağlarının para ile bağlandığı bir aileye yakışacak bir anne portresi çizer.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun annesi Macide kocasının kendine yaşadıkları ile o kadar meşguldür ki çocuğu için aldığı sütün borcu olmazsa çocuğunu hatırlamaz. Kayınpederinin çocuğun yatağının üstünde asılı duran avize ile ilgili söylediklerine karşı kayıtsız kalır.

Str oyununun Zevce karakteri, yorgun, üzgün ve çaresiz bir annedir. Kocasını giderken oğlunu ve kendisini düşünmemiştir. Yine de Zevce kocasının ideallerine değer verdiği için oğlunu da bu ideallere göre yetiştirecektir. Anneler, sevgi ve şefkat kapısı olarak görülseler de çocuklar için doğruları en iyi görecek ve yorumlayıp uygulayacak olanlar da yine onlardır. Zevce de böyle bir annedir. Kendisi tekrar üzülecek olsa da çocuğunu babasının ideallerini öğreterek büyütecektir.

3.2. Psikolojik Açıdan Eş Figürü

Aile kurumunda kadının rolü aileyi inşa etmek ve güven ortamının korunmasına yardımcı olmaktır. İncelediğimiz oyunlarda ise eş figüründeki kadınlar çoğunlukla bu rollerde değillerdir. Eş figüründeki kadınlar eş ve çocukları için değil kendileri için yaşarlar. Bencillik onların birincil özellikleridir. Kocasının kendini asmasında büyük payı olan Ulviye, sevgilisinden ayrılmamak için numaralar çeviren Zeynep, Şehzadeyi kandırıp onunla evlenen, evlendikten sonra da oyunlarına devam eden Cariye, O’nun oğlu ile evlenmek için gerçek yüzünü gizleyen Genç Kız, para için kocasını bile tanımayan O’nun karısı, sevdiği ile daha rahat görüşmek için sevdiğinin kardeşi ile evlenen Hanım...

Tohum oyununun Hanım karakteri, eşi Osman’a sevgiyle değil saygıyla bağlıdır. Çünkü kalbinde Ferhad için duyduğu sevgiyi Osman ile evlendikten sonra bile bölmemiş; sadece Ferhad’ı severken Osman’a alışmaya çalışmış ve ona saygı

duymuştur. Hanım içten ve samimi tavırlarıyla Maraşlı olmayı öğrenir ve insanların sevgisini kazanır. Kocasını öldürüldükten sonra kaçırılana kadar insanlar onu hiç yalnız bırakmayıp onun üzülmesine izin vermezler. Kaçırılıp kurtarıldıktan sonra insanlar onun namusunun lekelenmişinden şüphelendikleri için ondan uzak dururlar. Bu durum ise Hanım'ı çok üzer:

HANIM — Benimki başka türlü bir yalnızlık. Osman'ı öldürdükleri zaman kocam öldüğü halde şimdiki kimsesizliği duymamıştım. Maraş'da kıyamet kopuyordu. Hepiniz herşeyden evvel beni düşündünüz. Silâhlar patlamıştı. Beni elinizdeki tarafa geçiremeyince oturduğumuz büyük evden çıkarttınız. Kimsenin bilemeyeceği bir eve yerleştirdiniz. Yanıma Şerife Teyzeyi koydunuz. Size sadık bir hıristiyan kadın gizlice yemeklerimizi taşıyordu. Küçük Ali sık sık geliyor, haber alıyor, haber getiriyordu. O evde ne dakikalar geçirdim. Benim vaziyetimde daha birçok kadın ve çocuk olduğunu biliyordum. Fakat kimseyi görmüyordum. Böyleyken çektiklerime katlanabiliyordum. O zamanki kimsesizliğim en büyük kimsesizlik olduğu halde şimdiki gibi değildi. (Kısakürek, 1976/3: 440-441)

Hanım, dul olmasına rağmen güvende olduğunu bilir. Kendisini seven insanlar arasında olması bu güveni sağlamıştır. Kaçırılmak onun hayatındaki sevgi ve güveni yok eder. İnsanlar kocasının kendilerine emaneti Hanım'ı kaçırıldıktan sonra öldü kabul ederler. Çünkü onlara göre kaçırılanın elinden Hanım kurtulamaz. Kurtulsa bile namusu lekelenmiş demektir. İşte bu kendisini yok sayma tavrı Hanım'ı çok üzer. Hanım artık kendini büyük bir ailenin parçası gibi değil de kimsesiz biri gibi hissetmeye başlar.

Bir Adam Yaratmak oyununun Zeynep karakteri, kocasını sevmez. Kocasına veremediği sevginin sebebi ona göre Hüsrev'dir. Kocasını, onun kendini aldattığını düşünmediği için hareketlerini takip etmez. Zeynep, bu rahatlık içinde hep Hüsrev'in yanında soluğu alır ve onu gizli ilişkilerini devam ettirmeye zorlar. Bu rahatlığına rağmen kocasının ilişkisinden haberdar olmasını istemediğini de Hüsrev'le son kavgasından sonra kocasını geldiğinde saklanma isteğini duymasından anlayabiliriz. Zeynep, ne kadar utanmaz olsa da kocasını öğrendiği gerçekten sonra karısını korumaya devam ederek utanmazlıkta onu geride bırakmıştır. Zeynep ve kocası aile kurumunu iyi ilişkilerle değil de yalan ve kötülükle devam ettirmişlerdir. Zeynep'in sadakatsizliği göz

ardı edilirken Hüsrev'in sözleri onur kırıcı bulunup sadece Hüsrev'den öç alınmıştır. Necip Fazıl bu oyununda kadın için aşk, erkek için onur kavramlarının evliliğin önünde olduğunu anlatmıştır. Sonunda aşk ortadan kaybolurken erkek onuruyla evliliği devam ettirmiştir. Kadının artık söz söyleme hakkı yoktur. Boyun eğip kalbinin sesini duymazlıktan gelmek tek çaresidir.

Necip Fazıl'ın iyi eş örneği yine **Kanlı Sarık** oyunundan bize göz kırpar. Kanlı Sarık tiyatrosunda Ayşe ve Nedime karakterleri eşlerine sonsuz sevgi ve saygıyla bağlı karakterlerdir. Savaş ortamında şikâyet bile etmeden evleriyle ve çocuklarıyla ilgilenirler. Onlar, eşlerini savaşa kurban verme tedirginliği içinde yaşarken gelecekle ilgili tek beklentileri savaşın bitmesi ve özgürce yaşamaktır.

Ahşap Konak oyununun Hacer karakteri, eşini seven, sayan, onun üzülmesini istemeyen bir kadındır. Hasta olması onun eşine yeterince destek olmasına engel olur. Eşi ise onun hep yanındadır. Kızının kendisini öldüreceği konusunda eşinin söylediklerine inanmak istemese bile bu kanıtlandıktan sonra hep eşinin iyiliği için çalışır. Konağın Aysel'e bırakılmasını istemesi de eşini kızından ve torunundan uzaklaştırıp daha fazla üzülmesine engel olmak içindir.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih tiyatrosunda iyi bir eş olarak kocasının yanında duran Macide karakteri de olumsuz kadın portreleri arasından sıyrılır. “Salih'in, olumsuz kişiliğini değiştirip yavaş yavaş olumlu biri olmaya doğru yol aldığı oyunda, erdemi temsil eden asıl kişi, Yusuf'u karısı (Salih'in gelini) Macide'dir. Bu kadın kültürlü, sadık, çilekeş ve karakterli bir kadındır.” (Sağlık, 2005, 362)

MACİDE — Kal, seninle baş başa, sıcak köşemizde, öz evimizde sabaha kadar ağlıyalım, halimize bir çare düşünelim; Allah ihsan eder elbette... Yeter ki, yan yana istemeyi, ağlamayı bilelim... (Kısakürek, 1976/3: 169)

Macide, kocasının kendisine destek olmaması yüzünden hep bir boşluk içinde, ne yapacağını bilmez hâdedir. Kocasını yanında kalsa onunla birlikte sorunlara çözüm bulmak daha kolay olacak ve Macide, biraz olsun rahatlayacaktır. Kocasını buna ikna etmek için çabalar. Kocasının kendisine manevi olarak destek olmadan sadece görüntü olarak yanında kalmasına razı olacak kadar da çaresizdir:

YUSUF — (Deli gibi) Evet ama, kalırsam, yerimde, istediğim gibi bir adam değil, eşyaya ve insanlara şuursuz kahkahalar atan bir deli bulacaksın; razı mısın?

MACİDE — Razıyım, kal! (Kısakürek, 1976/3: 169)

Macide, Yusuf'un her şartını kabul edip yanında kalmasını isteyerek eşini ne kadar sevdiğini ve ona ihtiyacı olduğunu gösterir. Sevmenin sevdiğin kişiyi alışkanlıklarından vazgeçirmeye yetmeyeceğini de Yusuf'un kendisini gözü yaşlı bırakıp alışkanlığına koşmasıyla tekrar öğrenir. Çaresizlik içinde olsa da eşinden vazgeçmeyi, ona ihanet etmeyi hiç düşünmez. Yusuf'un babası Salih'le tanıştıktan sonra onun ailesinin kurtuluşu olduğunu anlar.

Para oyununda O'nun Karısı karakteri, eşine para için bağlı bir kadındır. Evliliğin içinde sevgi ve saygı iki taraf için de yoktur. Eşi çocuk istemediği hâlde sırf terk edilmemek, yerini sağlamlaştırmak için çeşitli oyunlarla çocuk doğurur. Çocukları bile onun için eşine karşı bir güvencedir. Eşinin başına gelenlerden önce gücün eşinin elinde olduğunu bildiği için hırslarını gizlemeye çalışır. Onun öldüğünü sandığı andan itibaren de bütün hırslarını ortaya çıkarır. Eşinin ölmediğini görse de bunu kabul etmeyip onu uzaklaştırmaya çalışması kocasını hiç sevmediğini gösterir. Kocasının ona sadece ikisinin bildiği olayları anlatması bile kadının kocasının ölmediğini kabullenmesini sağlamaz:

O — (Karısına.) Bana, kocanızken de, bu odada, oğlunuzla beraber deli demiştiniz. Neyse efendim, kocanızın hatırası uğrunda, bir saniyecik beni dinleyiniz!... Bundan yirmi sekiz yıl evvel (Oğlunu gösterir.) Sizin şu çocuğa gebe kaldığımız anlaşılınca, kocanızla aranızda bir çekişme olmuştu. Kocanız o zaman, henüz zengin değildi. İşlerini kıvamına getirmek için, ter yerine kan döküyordu. Henüz çocuk mocuk istemiyordu. Size “ne yaparsan yap, başıma şimdilik çocuk derdi çıkarma“ dedi. Siz de her kadın gibi, kocanızı yalnız çocukla tutabileceğinizi sandığımız için, kenar mahallelerden birinde, tek başınıza oturduğunuz ahşap bir evde, sahnelerin en çirkinini tertip ettiniz. Hem kendinizi, hem çocuğunuzu öldürmek için, gûya zehir içtiniz. Akşam kocanız eve döndüğü zaman, sizi yatakta çırpınırken, mahalleliyi de başucunuzda döğünürken buldu. Hakikatte ne zehir vardı, ne de çırpınma... İlk büyük yalanınızı söylüyordunuz. Kocanız herkesi dağıttı, doktor getirdi, ilaç buldu, zehirlenmenizin

önüne geçti ve çocuğun doğmasına izin verdi. Yani kocanız, yalanınıza inanmış göründü. Siz de onu öptünüz ve harfî harfine, “annem, babam, çocuğum, hayatım, kâinatım bir tarafa, kocam bir tarafa...” dediniz. Söyleyin efendim, bu hadiseyi sizinle kocanızdan başka bilen var mı?. (Kısakürek, 1976/2: 235-236)

O'nun Karısı, başta kocasını elinde tutmak için duyduğu hırsı bu kez kocasından kalan mirası kaybetmemeye duymaktadır. Söylenecek hiçbir söz onu kocasının hayatta olduğunu kabul etmeye ikna edemez. Onun hayatında sevgiden, bağlılıktan çok yalan ve para hırsı vardır. Kocasının ona gerçekten güvenmediğini bildiği için o da bu güvensizliğe hep yaptığı küçük oyunlarla karşılık verir. Bu kez oyunu yaşayan birini ölmüş sayacak kadar büyük ve kötü bir oyundur. Bu oyunu oynayan kadının da kocasına bağlı, iyi bir eş olduğunu söylemek imkânsızdır.

Para oyununda Banka Müşterisinin Kızı karakteri, uzun bir yoldan yürüyerek istediğini elde etmiş ve O'nu Oğlu ile evlenmiştir. Namuslu, masum bir kızı oynayarak O'nun Oğlunu kendisine âşık eder. O, oğlunun bu kızla evlenmesini istemez. O'nun ölüm muamelesi tamamlanır tamamlanmaz Banka Müşterisinin Kızı O'nun Oğlunu evlenmeye ikna eder. Bu olay kızın ne kadar çıkarıcı olduğunu ispatlamaya yeter. Çünkü gerçekten seven birisi sevdiği kişinin acısına saygı duyup destek olur. Onu bir ölümün ardından hemen evlenmeye zorlamaz. Kız, evliliği paraya kavuşmak için basamak olarak kullanır.

KADIN MÜŞTERİSİNİN KIZI — Ne oluyorsunuz? .. Birdenbire büyülendiniz mi yoksa? ... Görmüyor musunuz, dünyanın en usta sahtekârı karşısındasınız!... Bu sahtekârın, elinizdekini, avucunuzdakini silip süpürmesine müsaade edecek misiniz? (Ağlayan Nişanlıya.) Hey, kadından zayıf adam, kaldır başını!... (Nişanlının başını kaldırdığını gördükten sonra Kocasına.) Hani senin baban ölmüştü, şimdi bu yalancı babayı kabul edecek misiniz...(Notere) Ya siz, Noterimiz, kanunî vaziyetimizin keskin dili değil misiniz, niçin susuyorsunuz; deminki hükmünüzden sonra, bu sahtekârı hemen niçin polise teslim etmiyorsunuz? ... (Kısakürek, 1976/2: 238)

O'nun ihtiraslı, paraya tapan ruhu bu kıza miras kalmış gibidir. O'nun acımasızlığı ile onu vurur. O'nun öldüğünün sanılmasından sonra hep bir otorite altında yaşamaya alışmış olana O'nun ailesi Banka Müşterisinin Kızının sözleri ile hareket etmeye başlamışlardır. İlk olarak O'nun Oğlunu ele geçirip onunla evlenme hedefini

gerçekleştiren kız, daha sonra da kendilerine kalan mirastan ayrılmak istemeyen diğer aile fertlerini sözleri ile ele geçirir. O'nun yanına aldığı çekingen, aciz kız aileye gelin girdikten sonra tamamen değişir. Artık kocasını ve aileyi yöneten O'nun davranış olarak ikizi bir kadındır.

Sabır Taşı oyununun Cariye karakteri, hırslı ve bencil bir insandır. Genç Kız evliliğinde onun en büyük rakibi ve düşmanıdır. Evliliğini çeşitli entrikalar çevirerek gerçekleştirdiğinden sürdürmek için de oyunlarına devam etmelidir. Evliliği boyunca hep Genç Kızı kıskanır ve onun iyiliği karşısında öfkelenir:

CARIYE — (Elindeki makasla genç kızın yüzünü çizecek, gözlerini çıkaracak gibi hareketler yapar.) Beni, bugüne kadar tanımadığım bir öfkeyle dolduruyorsun. İşin başında şehzadeyi şüphelendirmemek için seni fırlatıp atmadım. Beş on gün geçti, etrafımda pervaneler gibi dönmeğe, bana hizmetler etmeye başladın. Bu kız, zâhir ahmakların ahmağı diye düşündüm. Ne şehzadeye, ne de kimseye, hiçbir şey sezdirmek istemiyordun. Ne tuhaf, ne tuhaf diye düşünüm. Düğün oldu, kırkinci günü geldi, maşa gibi elimin istediği zaman açılıp kapanmaktan başka hiçbir şey yapmadın! (Kısakürek, 1976/1: 162)

Cariye, Genç Kızın sahip olması gerekenlere hile ile sahip olmuştur. Kendi yaptıklarına karşılık Genç Kızın kendisine hâlâ iyi davranıyor olması ona inandırıcı gelmez. Çünkü kendisi iyi olmanın ne demek olduğunu bilmez. Ona tek sahip çıkan insana bile ihanet etmiştir. Evliliğini bir yalan üstüne kurmasına rağmen bu yalanın en çok zarar verdiği kişinin kendisine saygı duymasını bekler:

CARIYE — Fena mı, iyi mi bilmiyorum. Beni bu halin öldürüyor. İçine çekilip kapanışın, dışında bana kul köle oluşun öldürüyor beni. Düzenbazlığına dayanamaz oldum artık. Bana içten saygı duymuyorsun. (Kısakürek, 1976/1: 162)

Cariye, Genç Kızın yalanlar üstüne kurduğu evliliğinin sonunu getireceğini içten içe bilir. Buna engel olmak için de tek yapabileceği elindeki gücü kullanarak Genç Kızı kendine köle yapmaktır. Onu sindirmeye çalışırken kendi acizliğini gizleyemez. Yaşadığı güzel hayat kendine ait olmasa da bu hayattan vazgeçmeye niyeti de yoktur. Çevresindeki iyiliği yok ettiğinde güzel hayatı ve şehzadesi kendisine kalacaktır. Necip Fazıl'ın ise masalın sonunu kötülüğe bırakmayacağı kesindir.

Sır oyununun Zevce karakteri, eşinin mesleğini evliliğinin önünde tutması yüzünden çaresizdir. Eşinin gidişine geri dönememesinden endişelendiği için çaresizce engel olmaya çalışır. Gördüğü bir rüya ile endişeleri daha da artar:

ZEVCE — Ama müthiş bir rüya... (Eliyle Yüzbaşıyı gösterir) Kocam bir teyyareden atlıyor! (Paraşüt)ü açılmıyor. Ben de onun ayaklarına yapışmışım... İkimiz bir arada kurşun gibi düşüyoruz. Ben bağıyorum: “Ölüyoruz, daha ölmedik mi?” O, gayet rahat ve sakin, cevap veriyor: “Merak etme, şimdi kurtulacağız!” (Kısakürek, 2006: 67)

Zevce, dertlerini o kadar içine atmıştır ki gördüğü rüyalara kadar tesir etmiştir. Eşinin geri dönemeyeceğini bilip ona engel olmamak Zevce için en büyük üzüntülerin kaynağıdır: “Dört senelik hayatımızda, bir gün, tek bir gün, hiçbir arzuma saygı göstermedin! İstemiyorum! İçimde anlatılmaz duygular dolaşiyor! Gitmeyeceksin! Ya bir daha dönmiyecek olursan?” (Kısakürek, 1949: 70) Zevce tüm endişelerine rağmen eşinin ideallerine saygı duyar. Onu sonu bilinmez bir yolculuğa uğurlarken metanetli olmaya çalışır. Zevce, Kanlı Sarık oyununun eşleri Ayşe ve Nedime, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* oyununun eşi Macide gibi çaresizlikler içinde eşini sevmeye devam edip ailesini korumak için çalışan değerli bir eştir. Necip Fazıl, kadının da erkek kadar güçlü olduğunu bu eşlerin karakterleriyle bize gösterir.

3.3. Psikolojik Açıdan Sevgili Figürü

İnsana özgü bir davranış olan sevme ve sevilme eğilimleri edebiyat eserlerini başat konularıdır. Gerek Doğu gerek Batı edebiyatlarında bu konu genişçe işlenmiştir. Doğu edebiyatlarının müşterek seven- sevilen figürleri Leyla ile Mecnun ve Ferhat ile Şirin'den Batı edebiyatının Romeo Jülyet'ine uzanan aşk serüvenlerinde sevgili (sevilen) objesi bellidir: Kadın... Bunun farkında olan Necip Fazıl da sevgili olmak konusunda önceliği kadınlara vermiş, sevgili olmak konusundaki çoğu adımı kadın karakterlere attırmıştır. *Tohum*'un Hanım'ı, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'in Semra'sı, *Bir Adam Yaratmak*'ın Zeynep'i, *Ahşap Konak*'ın Belkıs'ı sevgili olmak konusunda erkeklerden daha cesur olup kaybetmeyi göze alarak ilk adımları atmışlardır.

Tohum oyununun Hanım karakteri, sevgisinde ailesinin tepkisinden ve Ferhad'ın kendisini kabul etmeyeceğinden çekinerek hep fedakârlık etmiştir. Cesaretlin davranılıp başlansa büyük bir sevda olacak aşklarını Ferhad ve Hanım bir kenara koyup başka

yollara sapmışlardır. Yolları tekrar birleştğinde ise Hanım'ın Ferhad'a yaklaşma çabaları boşa çıkınca bu sevgi madde âlemine taşınmadan mana âleminde kalmıştır. Selâmi İzzet Sedes, Hanım ve Ferhad'ı anlatırken onların Necip Fazıl'ın şiirlerinden fırlamış insanlar olduğunu söyler. Onların Necip Fazıl'ın şu mısralarını okuduğunu hayal eder:

“Ferhad:

Ne olurdu bir kadın, elleri avucumda,
Bahsetse hayatının tadından başucumda,
Mırıl mırıl, mırıl mırıl!...
Hanım mırıldanıyordu:
Kim bilir neredesiniz, geçen dakikalarım,
Kim bilir neredesiniz?
Yıldızların korkarım, düştüğü yerdesiniz,
Geçen dakikalarım... (Sedes, 1968, 82)

Hanım ve Ferhad'ın manada kalmış aşkları izleyicinin zihninde bir özlemin şiirini söyleyen iki sevgiliyi canlandırmıştır. Ferhad, hayatına güzellik katmaktan fedakârlık yaparken Hanım, hep aynı sevda ile kalbi dolu, geçen zamana ve hayallerine acır. Hanım, Ferhad'ın Mecnun gibi aşkını Allah aşkını(platonik)na çevirmesi, kendisinin yaşama isteği gerçek aşkı, insanların söyledikleri ve söyleyecekleri arasında kalmış bir kadındır. Sevgisini yaşatmayı başaramaz. Boynu bükük İstanbul'a dönerken hayallerini geride bırakır.

Bir Adam Yaratmak oyununun Selma karakteri sevgisini yaşayamayan ve sevdiğinin elinden can veren bir karakter olarak zihinlerde yer eder. Zavallı Selma kalbinde taşıdığı masum sevdada ile sevgili olmayı başaramasa bile Hüsrev aslında onu sevdiğini o öldükten sonra anlayıp hatıralara sarılmak istemiştir. Bunu da şöyle dile getirmiştir:

HÜSREV — Müsaade edin de bundan sonra onu ben seveyim! Kırkına basan yaşımla, bu tımarhanelik halimle, bir baba gibi değil, bir erkek gibi seveyim Selma'yı. Müsaade etmez misiniz? Bir ölüyü sevemez miyim? Günah mı, ayıp mı? Hani çıldırmasıya sevmek derler. Çıldırmasıya seveyim. Görüyorsunuz, çıldırıyorum.

HÜSREV — (Çok hazin, çok yavaş.) Hani bir deli tımarhanede bir tahta parçası bulur. Onu sevgilisi farzeder. Dizlerine yatırır. Ona hediyeler verir. Elbiseler giydirir. Onunla her an beraber, sonsuz bir hayat yaşar. Bırakın ben de Selma'yı yanıma alayım. Selma yanımda kalsın. Onun taze bir gelin gibi incecik vücudunu kollarıma gömeyim. Kıyamete kadar onunla kalayım.

HÜSREV — (Resmin mıknaşiyetinde mahpus.) Selma, bekle beni deliliğin cennetinde! Geliyorum. Sensin benim kadını! Bugüne kadar her kadın bana senden bahsetti. Senin ihtiyacını bıraktı. Şimdi buldum seni! Benim elimle ölerken bana tutturdu kendini! (Kısakürek, 1976/1: 111)

Hüsrev, artık Selma'yı içinde hissetmektedir. O yaşarken, kendine bile itiraf etmediği Selma'ya olan aşkı artık herkesin gözlerinin önüne serilir. Selma, masum aşkının karşılığını ölümünden sonra alır. Selma, yaşarken bu aşk yaşansa ve Hüsrev, bu sözleri söylese her ikisi de kınanıp dışlanacakken şimdi Hüsrev'in sözlerini duyanlar ona sadece acırlar. Selma'nın çekinip açıklayamadığı aşkı artık bir adamın aklının yerine geçmiştir.

Selma bir kurbandır. Hüsrev'in elinden ölmeden önce Hüsrev'e duyduğu aşkı hep gizlemek zorunda kaldığı için kurbandır. "Hele Selma; içli olan kalbinin ifadelerini, serpelediği mini mini hâtıra defterini ölürken bile avucunda sımsıkı salkıyan, kimseye sırrını vermek istemeyen o kız, karakteristik bir tiptir. Bütün alâka ve dikkatini eserine veren sanatkârın kendisini sevenden haberi yoktur. Hattâ, halasının kızını kendisinden isteyen arkadaşı aktör Mansur'a onu vermek istemişti. Fakat, kalbinin en mahrem köşesinde saklamağa çalıştığı fırtınaların tesiriyle kendisini güçlülük tutan, bütün gayretini toplayıp bir şey sezdirmeğe çalışan Selma'nın bu hâlden bir şey anlamıyarak teklifinden vaz geçmişti. (Korap / Bülendoğlu, 1968: 93)

Zeynep, eş olmaktan çok sevgili olmayı tercih eden bencil bir karakter olarak Hüsrev ile olan gizli beraberliğini sürdürmek ve Hüsrev'in kalbinde kalmak için elinden geleni yapmıştır. Zeynep'in bir sevgili olarak karakterini şu bölüm yansıtır:

ZEYNEP — Hüsrev! Artık tahammülüm kalmadı. Koğulacağımı bile bile geldim. Size her zamankinden daha bağlıyım. Felâketiniz içinde sizi daha çok seviyorum. Eğmeyin başınızı, eğmeyin benden! Artık dönün bana! Bu dakikalarda yanınızda

bulunmak istiyorum. Sizi teselli edebileceğime eminim. Belki size birçok şeyleri unutturabileceğim.

HÜSREV — Bana iyice bakar mısınız?

HÜSREV — Hiç böyle sözler söylenecek bir insana benziyor muyum? Hatta insana benziyor muyum? Bir gün, genç ve sıhhatli bir anımda nasılsa oynadığım bir oyuna şu halimle mi devam edeyim? Bunu istemeğe mi geldiniz?

ZEYNEP — (Kızgın, fakat azimkâr) Bana çok alçalttınız kendimi. Artık yapmayacağım yok. İyi fena diye bir şey bilmiyorum. Size tekrar malik olmak için herşeyi yapacağım. (Kısakürek, 1976/1: 55-56)

Zeynep bu sözlerle, karakterini ve isteğini açıkça ortaya koymuştur. O, inatçı ve çevresini umursamayan bir kadındır. Saplantı hâline getirdiği aşkını elde etme çabası kocası Hüsrev'le olan ilişkisini öğrenene kadar devam eder. Kocasını gerçeği öğrendikten sonra inat ve umursamazlık yerini korkuya bırakmıştır. Zeynep'in sevgili rolü ortaya çıktıktan sonra oyunda yer almaması da bunu gösterir.

Taptuk Emre'nin kızı Fatma, Yunus için Hak aşkını anlatan sevgilidir. O bir semboldür. Babasının temsil ettiği misyonu Yunus'un aklında ve kalbinde bir ışık olarak tutan bir kadındır. Fatma mistik bir emaneti temsil eder. Yunus'u test eder. Nefis terbiyesinin bir parçası olarak Yunus onunla şu konuşmayı yapar:

Bir kadın sesi — Bir an için aç! Eğer nefsine sahipsen neden korkuyorsun? Elini bile sürmeyecek olduktan sonra?...

Yunus — Açmam! Açmam!

Bir kadın sesi — Demek nefsine sahip değilsin! Çilenin kırkıncı gününde bile nefis elinde oyuncaksın! Değilse niçin açmıyorsun?

Yunus — Ben Taptuğun kızını bu halde görmeğe razı olamam da ondan...

Bir kadın sesi — (Şuh bir kahkaha) Demek Taptuğun kızı olduğuma inanıyorsun! Hani değildim. (Sert) Aç kapıyı, Miskin Yunus, aç ta imtihanı ver! ((Kısakürek, 1976/2: 33)

Yunus, kapıyı açar ve nefsiyle karşı karşıya kalır. Nefsini yenip çilesini tamamlar ve Taptuk Emre kızı Fatma'yı ona verdiğini söyler. Taptuk Emre'nin muradının Allah olduğunu, gerisinin sadece vesile olduğunu, kadının da bu vesilelerden biri olduğunu anlatan sözleri Yunus'un Fatma'ya nasıl bakacağını gösterir.

Sabır Taşı oyunundaki talihsiz kız şehzade uyurken bir sevgili gibi üzerine düşen tüm şeyleri yapmış ancak talihsizlik onun yakasını yine bırakmamış ve şehzade uyanırken yanında olmadığı için yerini Cariye'ye kaptırmıştır. Sonu mutlu biten bu masalın başında Genç Kız diline gelen şu maniyi söyler:

GENÇ KIZ — Dağlarda, meşelerde;

Gülyağı şişelerde...

Yârim elimden gitti,

Ben kaldım köşelerde. (Kısakürek, 1976/1: 123)

Genç Kız, bu maniyle masalın ilerleyen bölümlerinde yaşayacağı büyük hüznün sinyallerini verir. Şehzade, Cariye ile evlenince Genç Kız bir kenarda kalıp onlara hizmetçilik yapar. Bazen insan başına gelecekleri önceden hisseder. Genç Kız, başta söylediği maniyi aynen yaşarken sabrının ona mutluluğu getireceğinden habersizdir. Ona göre yaşadıkları kötü kaderidir. Kötü kaderini sabır taşına anlatıp intihar edeceksen bu kez kader iyi yüzünü gösterip onu kurtarır. Cariye ise sevgiliden çok şeytan kılığında dolaşıp insanları aldatır. Başlarda kazanan gibi gözükse bile sonunda en zararlı çıkan olur. Genç kızın kötü kaderini sabır taşına anlattığı şu bölüm genç kızın oyunun büyük bir bölümünde gizlediği duygularının en yoğun anlatıldığı yerdir:

GENÇ KIZ — (Yırtıcı bir tonla.) Kıvılda, büyüme, şişme artık! Bundan sonra şişmek para etmez. Donmak, kaskatı kesilmek marifet!

GENÇ KIZ — (Düşük ton.) Sabır taşı! Dayanamadım bu hale. Şehzade, kendisini kırk gün kırk gece bekledi diye cariyemle evlendi. Düğünler oldu, dernekler oldu, ben de cariyemin cariyesi oldum. Dayanamadım bu hale. Senin gibi şişmedim, kabarmadım, çırpınmadım; dondum, kaskatı kesildim ve dayandım bu hale.

GENÇ KIZ __ Nelere dayanmadım, nelere? Şehzade yolculuğa çıktı. Ona seni ısmarladım diye, sultanım beni zindana attırdı. Üç öğün verdikleri kuru ekmeği farelerle beraber yedik. O da yetmedi, şehzade döner de bir şey olur diye, sultanım beni Zebellâhiye vermek istedi. Bir dudağı yerde, bir dudağı gökte, Zebellâhinin karısı olacaktım. (Kısakürek, 1976/1: 190)

Bu konuşmalardan, kadının en büyük düşmanının yine kadın olduğunu çıkarabiliriz. Eğer bir kadının elde etmek istediği bir şey varsa o şeyi elde etmek için ilk önce diğer kadın engelleri önünden kaldırmaya çalışır. Bunu yaparken kadının yardımcısı, kötülük ve nankörlüktür.

Ahşap Konak oyununun futbolcu damat adayı sevgili olarak kendisine anne ve kızı birlikte seçmiştir. Anneyi ve kızı parmağında oynatmış anne ve kız ise biraz sevgi biraz da birbirlerine yenilmeme hırsları yüzünden bu yalancı ve ikiyüzlü adamın sözünden çıkmamışlardır. Anne ve kızın birbirlerine yaşattıkları birbirleriyle akrabalık bağı olmayan düşman insanların bile yaşattıklarından fazladır. Ruhuna ve kendine değer veren hiçbir insan anne ve kızın davranışlarını göstermez. Bu karakterlerin gösterdiği tavır ve davranışlar tüm toplumsal düzen ve ahlâktan uzaklaşmış, insan olmanın erdemlerini unutmuş, bencilliklerini yaşayıp yaşatmayı isteyen kişiler olduklarını gösterir. Özlerinde birer parça bile olsa insanlık kaldığını gösteren şu konuşmalar insanlık adına umudumuzu yitirmemize engel olur diyebiliriz:

BEKLİS — (Yalvarır) Etme Tekin, elimde olmayanı isteme benden!

TEKİN — Elinde... Annenin kupkuru bileği gibi elinde...

BELKİS — (Dehşet içinde) İşte o anda dağlar başıma yıkılıyor sanabilirim. Daha iğneyi batırmadan dönüp haykırabilirim: Kimdir, anne katili diye arkamdan bağırın? Yere düşüp ölebilirim! Ölebilirim, Tekin! Bütün bunlar bir tablo gibi geçiyor gözümün önünden... (Kısakürek, 1976/1: 235)

Belkıs, Tekin’le birlikte olmak, konağı almak ister. Yukarıdaki sözleri söyleyen Belkıs Tekin’in kendisinden ayrılmasını göze alamadığı için teklifi kabul eder. Olmayacak bir aşk için annesini öldürmeye hazırdır: “Cesur olacağım! İstedikini yapacağım! (Kısakürek, 1976/1: 237)” Belkıs, kötü bir anne ve kötü bir evlâttır.

Sevgili olmayı aile olmaya ilk adım olarak düşünürsek, sevgili olmaktan aile olmaya yönlerini çeviren kadın erkek ilişkileri Necip Fazıl'ın çoğu tiyatrosunda kendini göstermez. Sevgili olan kadınlar, sevginin saklanmayacak bir his olduğunu unutup gizli yaşamayı tercih ettikleri için sevgideki masumiyeti öldürmüşlerdir. Gizli yaşanan sevgilerin taraflarının yaptığı şu konuşmalar elde etmek istedikleri aşkları için neleri feda edeceklerini gösteren konuşmalardır:

ZEYNEP — (Kızgın, fakat azimkâr) Bana çok alçalttınız kendimi. Artık yapmayacağım yok. İyi fena diye bir şey bilmiyorum. Doğru yanlış diye bir şey bilmiyorum. Size tekrar malik olmak için her şeyi yapacağım. (Kısakürek, 1976/1: 56)

BELKIS — (Romantik) Seni feda etmektense, her şeyimi, her şeyimi, dünyamı fedaya razıyım! (Kısakürek, 1976/1: 218)

Zeynep ve Belkıs karakterleri, sevgi diye sarıldıkları iğrençlikler için kendilerinden vazgeçmişlerdir. Bu vazgeçişleri onları basit ve saygı duyulmayacak kadınlar yapmıştır. İki karakter de psikolojik bir takıntı haline getirdikleri aşklarını kendi varlıklarına tercih etmiş ve içlerindeki diğer bütün duygulardan uzaklaşmışlardır.

Str oyununun Nişanlı karakteri, Kızkardeş karakteriyle çatışma hâindedir. Onunla her karşılaştıklarında iğneleyici laflarla onu köşeye sıkıştırmaya çalışır. Böyle davranışlarıyla Kızkardeş karakterini sevmediği ve tanımadığı biriyle nişanlanmasına sebep olmakla suçladığı için ondan öç alır. Kızkardeş ve Nişanlı gizledikleri şu konuşmalarıyla ortaya çıkarırlar:

NİŞANLI — Delice seviyorsun Yüzbaşıyı sen!..

KIZKARDEŞ — Bu duyguyu, kendine mi, bana mı yakıştırıyorsun?

NİŞANLI — Yakışmasına sana yakışır. Arkadaşının nişanlısı değilsin; kardeşisin! Rahatça sevebilir, kolayca karısı olmayı tasarlayabilirsin...

KIZKARDEŞ — Ya sen? Rahatça sevemediğin, kolayca karısı olmayı tasarlayamadığın için mi onu daha çok özlüyorsun?

NİŞANLI — (Kollarını kızkardeşinin boynuna dolar) Kuzum; biz mektepte en iyi arkadaş değil miydik?

KIZKARDEŞ — Öyle...

NİŞANLI — Bu işi seninle, başbaşa, fikirde çözelim... Kahramanca...

KIZKARDEŞ — Benim çözülecek hiçbir meselem yok... Kahraman da değilim...

NİŞANLI — (Ellerini kızkardeşin boynundan çeker) Ne kadar da nefsenden eminsin! Yoksa sevildiğine de mi inanıyorsun?

KIZKARDEŞ — Söyleyeyim mi, ben neye inanıyorum?

NİŞANLI — Söyle!

KIZKARDEŞ — O, hiçbir şeyin farkında değil... Biz hangi âlemdeyiz, o nerelerde?.. (Kısakürek, 2006: 91)

Nişanlı ve Kızkardeş, sevgilerini ortaya koyarken Kızkardeş temkinli ve Nişanlıyı suçlayıcı bir tavır içindeyken Nişanlı kıskanç ve ikiyüzlü bir tavır içindedir. Oyunun genelinde de bu iki karakter bu konuşmadaki tavırlarını devam ettirirler.

3.4. Psikolojik Açıdan Kötü Yola Düşmüş Kadın Figürü

Necip Fazıl Kısakürek, oyunlarında yer verdiği kötü yola düşmüş kadınları diğer kadın karakterleri gösterdiğinden daha erdemli ve düzgün göstermiştir. Gerek *Reis Bey* oyununun kötü yola düşmüş genç kadınları, gerek *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* oyununun Semra'sı çamura düşmüş altın misali yaptıkları ve konuştuklarıyla görmek isteyenlere değerlerini gösterirler. Bu kadın karakterlerde hayata ve insanlara güvensizlik göze çarpar. Yaşadıkları onları hayata siyah bir pencereden bakmaya zorlamıştır. Açık sözlü olmak için kötü hayatlarının doğru tarafıdır. Kendilerini insan sarrafı olarak görürler. Çevrelerindeki insanlarla ilgili çıkarımlar yapıp bunları paylaşmaktan çekinmezler.

Semra, Parmaksız Salih'e ilgi duyduğunu gizlememiştir. Bu ilgiye karşılık bulamayınca da Parmaksız Salih'i en can alıcı yerinden vuran şu sözleri söylemiştir:

SEMRA — Vay; bunu, vereceğin uğursuz evlilik için mi söyledim sandın? Tuh, senin gibi çakal geçinen enayilerin suratına! Siz, bütün erkekler, efendisi, külhanbeyi,

kadından ne anlarsınız? Gel benim Matmazelim, odaya geçelim de hem ben hazırlanayım, hem de seninle kumarbazlar gelinceye kadar bir pasyans açalım... Bak, ben bir gün senden nasıl intikam alacağım!... Sen artık moruk sayılırsın, geç! Şu, oğlun, 22 senedir görmediğin, kaybettiğin oğlun bir elime geçse de onu baştan çıkarsam... Herhalde senin gençliğine benzer. (Kısakürek, 1976/3: 146)

Bu sözler aslında Semra'nın aşkının karşılığı olmadığını kendisine kabul ettirme çabasıdır. Selma Salih'e sevgisini son sahnede Salih'in son sözlerinden önce itiraf etmiştir. Salih hep gözünün önündeyken gizlediği sevgisi o giderken ortaya çıkmış ve bir kalp yarası olarak Semra'ya kalmıştır. Kötü yolda olanlar kendilerinden biraz daha aydınlıkta olan bir dala tutunmak isterler. O dalı hoyratça kırmak isterken dayanıklı olup olmadığını da kontrol ederler. İşte Semra için o dal Salih'dir. Salih güçlü olduğunu Semra'ya göstermiştir. Semra, bir gün Salih onu fark ettiğinde o dala tutunup yürüdüğü karanlıktan biraz aydınlığa çıkacaktır. Ama Salih fark etmediği aşkın umutlarını da alıp ölüme gitmiştir.

Matmazel Fofu, ihtiyarlığı kabullenmeyen ve kendine gençlerin arasında yer edinmeye çalışan, yaşına rağmen ruhu olgunluğa kavuşmamış bir kumarbazdır. Onun hayat gayesi çok para kazanmak değil az olan parasıyla gönlünü eğlendirebilmektir. Amaçsız, kimseye kötülüğü de iyiliği de dokunmamış bir kadındır. Hayattaki tek başarısı uğurlu sayısı "1"i Salih'in mekânı için de uğur yapmaktır. O mekândaki bütün kumarlar Matmazel Fofu ve onun uğurlu sayısıyla başlar.

Reis Bey oyununun birinci ve ikinci bar kızı olarak gösterilen kadınları söylediklerini çevrelerindeki insanlara kabul ettirecek kadar hitabet gücüne sahiptirler. Özellikle ikinci bar kızı lise mezunu olduğunu belirtmesine rağmen kendini ifade ederken yaptığı konuşmayla Necip Fazıl'ın erkek karakterler gibi öne çıkardığı bir kimliğe bürünür. Birinci ve ikinci bar kızları kendilerini Reis Bey ekseninde gelişen olayların dışında tutmaya çalışmazlar. Olaylar içinde aktif olarak yer alıp yorumlar yaparlar. Yaşadıkları hayata onları mahkûm eden ailelerinden göremedikleri destektir:

BİRİNCİ BAR KIZI — Ailem benim suçumu bağışlamadığı için bu yola düştüm ben...

REİS BEY — Onları da bağışla! (İkinci Bar Kızına) Siz de bağışlayın!..

İKİNCİ BAR KIZI — Ben, bütün insanlıktan tiksiniyorum! Ben de bu dünyada affedilebileceğim tek insan göremiyorum! (Kısakürek, 19763: 65)

Birinci Bar Kızı ve İkinci Bar Kızı karakterleri, başta aileleri olmak üzere tüm insanlığı kendi durumlarından dolayı suçlu görmektedirler. Diğer insanlar onlara acımadıkları, suçlarını bağışlamadıkları için onlar kendilerine kötü bir yol seçmek zorunda kalmışlardır. O yüzden de kendilerini bağışlamayanların onlar da bağışlamayacaklardır. Reis Bey'in yardımları ve iyiliğini gördükten sonra bu kızlar da değişir. Özlerindeki iyiliği, başka bir iyilik ortaya çıkarmıştır. Reis Bey'in kızlardan ayrılırken son isteği acımayı öğrenme ile ilgilidir:

REİS BEY — Acımıyorsun! Acımak, annelerin ilmi... Birbirinize acımanız ve acımayı öğretmeniz için, ikiniz de anne olmaya bakın! (Kızların hayretine bakıp coşar) Size, anne olmaya bakın diyorum, beni anlıyor musunuz?

İKİNCİ BAR KIZI — (Başı hafif önünde) Evet, Reis Bey (Kısakürek, 1976/3:128)

Anne olmak insanları yumuşatır ve affetmeyi öğrenmesini sağlar. Necip Fazıl da affetmeyi, acımayı unutmuş bu iki kıza Reis Bey karakterinin ağzından anne olmalarını tavsiye eder. Böylece bu iki kız, bütün duygularıyla tekrar hayata katılırlar.

Para oyunundaki genç kız annesinin açgözlülüğü yüzünden kötü yola düşmüştür. Ana-kız, O'nun bankasından paralarını almaya çalışırken ruhlarını kaptırmışlardır. Paranın tatlı yüzü kısa zamanda genç kıızı kendine esir etmiştir. Para için attığı her adım genç kıızı namus ve iffetten uzaklaştırmıştır. Tek hedefini para olarak belirleyen bu kız şeytana dönüşüp O'nun oğlunu kısa zamanda esiri yapmıştır. Genç kız annesinin etkisiyle düştüğü kötü yoldan kafasını kullanıp kurtulmuş ancak fiziksel olan kötülüğün ruhuna ve kalbine bulaşmasıyla daha dönülmez bir yola girmiştir. Necip Fazıl'ın diğer kötü yola düşmüş kadın karakterlerinin kalpleri ve ruhları temiz kalmıştır. **Para** oyunundaki genç kız ise para-banka ve O gibi bir şeytanın birlikte oluşturduğu girdapta kaybolup kötü bir ruhla geri dönmüştür. Ne onu paraya feda eden annesi, ne çıkarları için onu banka müşterileriyle birlikte olmaya yönlendiren patronu, ne de patronun oğlu... Bu yeni hâliyle kimse onu artık kullanamaz. Tiyatronun başında kurban rolünde olan genç kız daha sonra ruhunun katillerini cezalandırmıştır.

3.5. Psikolojik Açıdan Kız Kardeş Figürü

Necip Fazıl Kısakürek tiyatroları içinde kız kardeş figürü erkek kardeş figüründen karakter olarak zıt özellikler gösterir. *Para* oyununda O'nun kızı, kardeşinin aksine para için yapmayacağı şey olmayan, uyanık ve düzenbaz bir kadındır. Babasının kendileri için hazırladığı sınavı önceden haber alıp bu sınavı kazanmak için nişanlısıyla bir oyun hazırlamış, ancak karakterini bilen babasını kandıramamıştır:

KIZI — (Yaprak gibi titriyor.) Babacığım! Neyi, kimden haber aldık?.

O — Sen onu çok iyi bilirsin. Çabuk söyle!. Korktuğuna şimdi tam uğramamak için biricik çare, dürüst itiraf... Söyle kimden haber aldın?.

KIZI — (Ağlar gibi.) Babacığım, anlamıyorum, hiçbir şey anlamıyorum. Size isyan eden annemle ağabeyimden sonra, iradenize boyun eğdiğim için mi kabahatli oldum?.. ((Kısakürek, 1976/2: 185)

Ahşap Konak oyunundaki Aysel, ağabeyi Yüksel'in sevgisi için destekleyeceğine nişanlısının da tesiriyle bu sevgiyle dalga geçer ve çeşitli saçma oyunlar hazırlayarak abisini üzmemekten çekinmez. İki kardeşin birbirleriyle ilgili düşünceleri ve fikir ayrılıklarını şu konuşma gösterebilir:

AYSEL — Sen yeni şiirden ne anlarsın? Koyuna, ısırgan dururken karanfil koklatabilir misin?

YÜKSEL — Asıl senin gibi ineğe, deve dikenini yerine orkideden bahsedilebilir mi? (Kısakürek, 1976/3: 249)

İki kardeş, birbirlerinin fikirlerini benimsemez ve acımasızca eleştirir. Aysel, annesinin etkisiyle yetiştiği için ahlâkı bir kenara bırakan, hayatı tamamen zevk ve eğlenceden ibaret gören bir genç kızdır. Ayrıca, nişanlısı Tekin'in tesiri ile ağabeyi ve diğer aile üyelerine bakışı ve davranışları iyice değişmiştir. İki kardeşin her karşılaşması bir çekişmeye dönüşmüştür.

Sabır Taşı oyununun Genç Kız karakteri, Cariye'ye hep sevgi ve sabırla yaklaşmıştır. Onun yaptığı bütün kötülükleri içine atıp onun kedisinin sahip olması gerekenlere sahip olduğunu düşünmeden onu affetmiştir. Kız kardeş olarak yanına

aldığı bu kız ona sürekli zarar verirken o sadece bir sabır taşı isteyip sabır taşına bütün çektiği acıları anlatarak hayatına son vermeyi düşünmüştür. Suçlu da olsa başka birinin hele de kız kardeş olarak düşündüğü birinin suçlarını açığa çıkarmayı hiç düşünmemiştir. Cariye ise hep kendini düşünerek hareket etmiştir.

Kumandan oyunundaki Teğmen ve Kızkardeş karakterleri, birbirleriyle mücadele hâlinde değillerdir. Kızkardeş, ağabeyini korumaya ve savunmaya çalışır:

KIZKARDEŞ — (Kızgın) İstenir! Eğer bu sadece bir fikirden, bir telkenden ibaretse... Kimse kimseden haysiyet sıfatı dilenmiyor. Kardeşimi düşünmene müsaade etmiyorum! (Kısakürek, 1976/3: 121)

Kardeşine göre daha olgun, daha bilinçli olan Kızkardeş, kendi sevgisini içine gömme pahasına ağabeyinin daha fazla incinmemesi için Yüzbaşı ve ağabeyinin nişanlısı ile yüzleşmiştir. Zaten Necip Fazıl'ın kız kardeş figürleri içerisine en düzgün karakterli olan da Kumandan tiyatrosundaki Kızkardeştir. Onun söyledikleri ve yaptıkları diğer kız kardeşlerin aksine bencillikten uzak ve önce ağabeyi içindir.

3. 6. Psikolojik Açıdan Fon Kadınlar

Necip Fazıl'ın tiyatrolarındaki fon kadınların hemen hepsi psikolojik birer vakadır. Onları ana karakter olmaktan uzak tutan tek yönlü duruşları dikkatli incelendiğinde saplantılar ortaya çıkar. **Ahşap Konak** oyunundaki genç kızların modernleşme saplantısı içinde, diğer insanları aşağılamaktan ve hor görmekten çekinmeyen yobaz tavırları gibi tavırları bu karakterlerin genelinde görürüz.

Künye oyunundaki ihtiyar halk kadını tipleri geçmişe ve geleneklere, genç ve şık kadın tipleri ise günlük heveslere saplantılılardır. Onların bu saplantıları yenileşme çabalarını boş ve anlamsız kılar. Çünkü iki tip kadın da yenileşmeyi olduğu gibi değil, görmek istedikleri gibi görürler.

İKİNCİ İHTİYAR HALK KADINI — Desene ki hürriyet, kıyametten bir alâmet!
(Kısakürek, 1976/3: 250)

İslam dininde bahsedilen kıyamet ve onun alametleri bu tiyatroda isim olarak yeni tanışılan hürriyet kavramıyla eş tutulmuştur. İhtiyar kadınlar hürriyetle birlikte gelen ilk

icraatları görünce eski şartların değişeceğini ve yeni, kendi öğrendiklerine hiç uymayacak bir ortamda yaşayacaklarını anlamışlardır.

İKİNCİ GENÇ VE ŞIK KADIN — Herşeyi Avrupalılardan öğreniyoruz. (Kısakürek, 1976/3: 254)

Birinci ve ikinci genç ve şık kadınlar, değişimi kabul etmişlerdir. Bu değişimin kendilerine istedikleri her şeyi yapma özgürlüğü vereceğini, mutlu olacaklarını düşünürler. Eskiye küçümseyip yeniye ölçüp tartmadan, şartsız kucak açarlar. Avrupalılardan öğrendiklerinin kendilerine maddi anlamda kısa vadede kazandırdıkları yanında manevi anlamda uzun vadede çok şeyler kaybettireceğini göremezler.

Künye oyununun birinci ve ikinci şık kadınlarının günümüze yakın zamanlardaki benzerlerini **Ahşap Konak** oyununda birinci, ikinci ve üçüncü genç kızlar olarak görürüz. Bu kızlar, **Künye** oyununda başlayan değişimin zamana yayılmasıyla ve bu kızları da içine almasıyla geleneksel kültürlerini tamamen yitirmişlerdir. Kültürümüze hiç uygun olmayan danslı, içkili eğlencelerle günü yaşarlar ve geleceğe yatırım yapmaktan çok uzaklardır. Taklitte edindikleri batı kültürünü üstünlük olarak görüp Başkalarının kültürlerini ve inançlarını da hor görmekten çekinmezler.

Ahşap Konak oyununda Yüksel'in sevdiği kız olarak söz edilen genç kız, gelenekler ve inançlarla yetiştirilmiştir. Kendisi de bunlara sahip çıkan biri olduğu için de batı taklitçisi kızların alay konusu olmuştur. Bu kız Yunus Emre tiyatrosundaki Taptuk Emre'nin kızı Fatma gibi, **Künye** oyunundaki halk kadınları gibi gelenekleri ve inancı temsil eder.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun kumarhaneleri süsleyen fon kadınları, kumara, zevk ve eğlenceye düşkün kadınlardır. Bu kadınlar o kadar yüzeyseldirler ki, tek başlarına olaylara tepki bile veremez başkalarının tepkilerini tekrar ederler.

Reis Bey oyunundan Köylü Müşterinin Kızı, köy kültürüyle yetişmiştir. Ailesine yardım etmesi gerektiğini düşündüğü için sadece tarla, bağ, bahçe işlerini nasıl yapacağını öğrenmiştir. Köylü bir kız olarak kendini yetiştirmiş olsa bile öğrendikleri sadece onu köyde yaşatacak bilgilerdir.

Mukaddes Emanet oyununda Abdullah'ın Torunun Karısı, yeni kadını temsil eder. Bu kadın, cahil ve batıyı taklit eden kadın modelinden uzaktır. Okumuş ve kadının

haklarını öğrenmiştir. Giyim tarzı, erkeğin yanında duruşu yenileşmeyi henüz kabul edememiş geleneklerinin ve inançlarının bu yeni kadın modeliyle zarar göreceğine inan kişiler tarafından eleştirilse bile o, bilgisi ve kültürüyle bu kanaatleri değiştireceğine inanır.

4. CİNSİYET AÇISINDAN KADIN KİMLİĞİ

Tezimizin “Giriş” bölümünde de vurguladığımız gibi, kadın olgusu, devirlere göre farklı anlayışların belirleyici olduğu zeminlerde bir konum edinir. Bunda kuşkusuz sözü edilen dönemlere egemen olan yönetim biçimi, hukuk sistemi ve ahlak anlayışının payı vardır. Buradan hareketle şöyle bir genelleme yapılabilir: *“Toplumsal dönemlere göre kadın imgesi hep ikiye bölünmüştür. Eski kadın imgesi saf, iyi, erdemli, ama cinselliği olmayan kadınla, baştan çıkarıcı, ahlâksız, yosma kadını karşı karşıya getirir. Yeni kadın imgesi iyi, saf, özverili, üstelik cinselliği de olan ev kadını ile çalışan, bağımsız, bu yüzden de potansiyel olarak her türlü kötülüğün tohumunu taşıyan kadın arasında bölünmüştür. Edebiyatımızın cumhuriyet öncesinde, cumhuriyetin ilk yıllarında ve on döneminde hep bu ikili şemayı izlemiş görünüyor. Eskilerde birinci bölünme, daha yenilerde ikinci bölünme söz konusudur. Hepsinde belirleyici bir öz, bir ortak ilke aranmıştır.”* (Onur, 1986, 49) Necip Fazıl’ın tiyatroları incelendiğinde daha çok birinci bölünmeyi cinsiyet kimliği olarak kadın karakterlerinde gösterdiğini söyleyebiliriz.

4.1. Anne Figürünün Kadın Cinsiyet Kimliği

Ailede çocukların dünyaya getirilip yetiştirilmesinde en önemli görev, “*Yuvayı dişi kuş yapar.*” atasözünden de açıkça gösterildiği gibi kadına yani anneye düşer. Bu kadar sorumluluğu yerine getirip yuvasını yüceltebilmek her kadının yapabileceği bir iş değildir. Necip Fazıl’ın tiyatrolarında anne olarak kadın kimliğini iyi taşıyan, ***Kanlı Sarık*** oyununun Ayşe ve Necibe’si olduğu yanında annelik ve kadınlığı yaptıklarıyla karalayan ***Ahşap Konak*** oyununun Belkıs’ı ve ***Para*** oyununda O’nun karısı gibi karakterler de vardır. Bu iki uçtaki anne karakterinin yanında cahillik ya da çaresizlik yüzünden kadın oluşlarına yenilmiş ***Bir Adam Yaratmak*** oyununun Ulviye’si, ***Reis Bey*** oyununun Yeldirmeli Kadın karakteri, ***Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*** oyununun Macide’si ve ***Ahşap Konak*** oyununun Hacer’ini de diğer anne karakterlerine ekleyebiliriz.

Kanlı Sarık oyununun Ayşe karakteri, kocası gözü önünde öldükten sonra gücünü ve ayakta kalma isteğini çocuğundan alır. Kadın zaafları ve ağlamak ona göre değildir. Oğlu için hayatla mücadele eder. Oğlunu hakkıyla yetiştirir. Bir kadının en güzel mirası iyi yetişmiş bir çocuktur. Ayşe bu mirası ile takdire değer bir kadındır. Necibe de Ayşe'nin gelini olarak ondan aşağı kalmaz. Savaş ortamında evladını kaybetse de güçlü kalır. Emaneti torununu en iyi şekilde yetiştirir. Kadın anneyse daha güçlü olmalıdır. Ayşe ve Necibe güçlü kadınlardır.

Para oyununun Banka Müşterisi karakteri de çocuğunu babasız büyüten bir kadındır. Kapalı bir çevre içinde yaşadığı için kendisine ve kızına laf gelmemesi için hep dikkatli davranmıştır. Başlarında bir erkek olmayan kadınlar toplumunda göz hapsinde tutulur. Hep kendilerini kısıtlayan bu kadınlar açık bir kapı bulduğunda hemen kendilerini dışarıya atmak isterler. Cinsiyet baskısını Banka Müşterisi de yaşamış ve kızına da yaşatmıştır. Bir zaman sonra bu baskılardan kurtulmanın yolunu para olduğunu düşündüğünde de kızını kullanmaktan çekinmemiştir. Cinsiyet baskısı özellikle de karakteri güçlü olmayan kadınlar üzerinde kötü değişimler meydana getirebilir. Banka Müşterisi ve onun yetiştirdiği kızı da kötü değişimi yaşayanlardandır.

Para oyununun O'nun karısı karakteri, kadında olması gereken şefkate sahip olmadığı için anne olmaya uygun değildir. Eşine olduğu gibi çocuklarına karşı da aciz görünmeye çalışarak kadının oyunculuk yeteneğini kullanır. Kadına ait en değerli kavramlar olan annelik ve eşlik bu kadında karşılığı olmayan şeylerdir. İyi kadınlar gibi kalbini ve aklını birlikte kullanan bir kadın değildir. Sadece aklını kullandığı için onunla da doğru işler yapmadığı için onu hemcinsi olan karakterler arasında kötüler sınıfına koyabiliriz. Belkıs'ın fiziksel olarak kullandığı kadınlığı O'nun karısı aklıyla kullanır ve çocuklarını da kötülüğe teşvik eder.

Tohum oyununun Şerife Teyze karakteri, güçlü bir kadın kimliği sergiler. Güçlü duruşuyla erkeklerin de akıl danıştıkları bilge bir ana kimliğinde görünür. Erkekler, ona güvendikleri için Hanım'ı ona emanet etmişlerdir. Şerife Teyze kendisini, Hanım'ın ve tüm Maraş halkının annesi olarak hisseder. Tüm savaş kadınları, anneleri gibi yumuşak kalpliliğini, şefkatini ailesine ve halkına gösterir. Dayanıklılığını ve cesaretini ise düşmana gösterir. Kadın ve anne kavramları Şerife Teyze gibi karakterlerde gerçek değerini bulur.

Bir Adam Yaratmak oyununun annesi Ulviye geç yaşta dul kalmış olmasına rağmen oğlunu yetiştirmek için yeniden evlenmemiştir. Bu kadar güçlü bir kadın olmasına rağmen kendini oğluna hep savunmasız ve çaresiz göstermiştir. Ona göre evi erkek idare etmelidir. Onun bu görüşlerini şu sözlerde özetlenir:

ULVIYE — (Gözleri yaşarmış) Hep babam, babam diyorsun. Biraz da anneni düşün! Seni doğuran kadını! Eskiden beni ne kadar severdin. Baban öldüğü zaman senin bir sözün olmasaydı ben yaşayabilir miydim? Hatırlıyor musun? Düşün bir kere sekiz yaşında var, yoktun. Felâketin ikinci günüydü.. Ben bir köşede çırpınıyordum. Yanıma geldin. Yüzüme saf gözlerle baktın. Anne kendini üzme dedin, ben varım, büyüyeceğim, sana bakacağım. Babamın yokluğunu duymayacaksın. Hatırlıyor musun? (Kısakürek, 1976/1: 40)

Bazı kadınlar erkek korumasına muhtaç yaşarlar. Önce ailede babaları ya da erkek kardeşleri, evlendikten sonra eşleri, eşleri ölünce de erkek çocukları onlar için güvende olmalarının teminatıdır. Ulviye için de durum böyledir.

Ahşap Konak oyununun Belkıs'ı bir kadın ve iki çocuğu olan bir annedir. Belkıs, babası Recai Bey ile hep çatışma hâlinde olduğu gibi, oğlu Yüksel'in saygısını ve sevgisini de kazanamamıştır. Düşünüş tarzları ve hayata bakışları birbirlerinden farklı olduğu için Belkıs bu erkeklerle kendini kabul ettirememiştir. Zayıf karakterli bir kadın olarak, kendisini koruyup kollayacak bir erkeğin varlığına muhtaçken kendisine kişisel çıkarları için yanaşan kızının nişanlısının gerçek niyetini göremeyip ona sığınmıştır. Tekin, kafası karışık olan Belkıs'ı bir erkek olmanın gücüyle kolayca etkilemiştir. Belkıs, yaşına göre davranmayıp genç bir erkekle ilişkiyi hem de gizli bir ilişkiyi göze almıştır. Kadının yaş bunalımları Belkıs'ın hayatında açıkça görülmektedir. O anne olmayı içine sindirememiş hep genç gibi davranan yaş bunalımında bir kadındır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Macide'si, toplumda bir kadına saygınlık kazandıracak tüm özellikleri taşıyan genç bir annedir. Macide anneliği eş olmaktan sonraya koymuş ve eşinin kumar problemleri ile ilgilenmekten çocuğuna gereken özeni gösterememiştir. Eşiyle akıllı o kadar meşguldür ki bu ondaki anne şefkati ile görmesi gereken çocuğuyla ilgili problemleri görmesine engel olmuştur. Kafasındaki düşünceler yüzünden çocuğunu gevşek bir avizenin altındaki yatakta yattığını bile fark

etmiş, hatta bu konuda kayınbabası onu uyardıktan sonra bile çocuğu oradan kaldırmayarak kafasının ne kadar karışık olduğunu gözler önüne sermiştir.

Reis Bey oyununda cahil bir kadın olan Yeldirmeli Kadın cahilliğinin çaresizliğini yaşar. Oğlu hapse girince ekonomik sıkıntılar oğlunun ailesini ve kendini bulmuştur. Yaşlı bir kadın olduğu için çalışmamış ve gelininin kötü yola düşmesine engel olamamıştır. Oğlu için Reis Bey gibi kültürlü, okumuş bir insana kendisi doğru bir şekilde ifade edebilmiş ve beklediği yardımı almıştır. Cahil ve okumamış bir insan bile çocuğuna yardım etmek için kendini aşacak davranışlarda bulunabilir. Yeldirmeli Kadın karakteri de bunu gerçekleştirmiştir. Suçsuz yere asılan adamın dadısı ise bilgili ve kültürlü bir kadındır. Zorluklara hep tek başına göğüs gerdiği için bir kadından beklenmeyecek derecede kendinden emin bir duruşu vardır. Kendinden emin olduğu gibi yetiştirdiği çocuktan da emindir. Herkes onu suçlasa bile o çocuğunun yanında herkese karşı onu savunacak kadar cesaretlidir:

DADININ SESİ — (Avaz avaz) Bırakın, gireceğim! Reis Beyin yüzüne bağıracağım! Beni oğlum katil olamaz! Ben onu, gece bir bucukta gördüm ama, eve saat dokuzda girmiş... Komşulardan gören var... Söyledim; aldırın yok!. Benim oğlum kendisini öldürür, sinek bile öldürmez! Onu ben büyüttüm, ona ben süt verdim! Kaatil olamaz benim oğlum! Yalan, yalan! Bırakın beni, tutmayın, Allahtan korkun!.. (Kısakürek, 1976/1: 33)

Dadının bu konuşması, kadının evladı söz konusu olduğuna duygusallığın yanında içgüdüleriyle yavrusunu korumaya çalıştığını gösterir.

Sabır Taşı oyununun Nine karakteri, köylü kadını tam olarak yansıtır. O kendine emanet olan torununu yaşadıkları ortamın güçlüklerine rağmen yetiştirir. Nine ve torunun hayatları halk arasında söylenen ve insanların hayatlarını süsleyen öğelerle biçimlenmiştir. Köy hayatının zorluklarıyla yılmayıp başa çıkan Nine görünmeyen güçlere mağlup olur.

4.2. Eş Olan Kadın Figürünün Cinsiyet Kimliği

Necip Fazıl'ın evli kadın karakterlerinden Zeynep, Cariye ve O'nun Karısı, kadın olmanın erdemlerini yaşayıp saygısını görmek yerine bencillikleri ile diğer insanların

gözünde kadınlığı küçültmüşlerdir. Hanım, Hacer, Fatma, Necibe, Macide ve Zevce ise, kadınlığın olgun, ahlâklı, duygusal yanlarını göstermişlerdir.

Zeynep karakteri, ***Bir Adam Yaratmak*** oyununun kadınlığını öne çıkarıp elde etmek istediklerini bu özelliği ile elde etmeye çalışan eş karakterdir. Zeynep, evliken metres hayatı yaşayan kadınların eşleri ile sevgililerinin gözünden nasıl göründüklerini de gösterir. Kadın, kendini böyle bir duruma düşürdüğünde her türlü hakarete de katlanmak zorundadır. Zeynep, Hüsrev'den bu hakaretleri işitip içinde bulunduğu durum yüzünden bunları duymazdan gelmiştir. Hüsrev'le ilişkilerini öğrenen kocasıyla kalmaya devam etmesi de kadınlık onuru için bir başka darbedir.

Tohum oyununun Hanım karakteri, kadın olmanın baskısını yaşayarak sevgisini anlatamamıştır. Daha rahat hareket etmek için evliğe sığınmış; bu kez de eş olmanın sorumlulukları ile karşılaşmıştır. Kadın olmak, namusunu korumak sorumlulukları dul kalınca Hanım'ın sıkıntılarını arttırmıştır. Hanım, toplum yüzünden istediği gibi davranamayan ve yaşayamayan baskı altındaki kadınların sembolü gibidir.

Ahşap Konak oyununun Hacer karakteri, hastalığından dolayı ailesiyle ilgili kadınsal sorumluluklarını yerine getiremediği için bu görevleri kocası Recai Bey'e devretmiş kendisi hep seyirci olarak kalmıştır. “*Kocam her şeyin doğrusunu bilir.*” düşüncesini çoğunlukla yansıtmamasına rağmen kadın olmanın yumuşaklığı ile kızının kötü yönlerini görmemekte ısrar ederek eşini kırmıştır. Annelik, Hacer gibi eşine bağlı bir kadın için bile eş olmaktan önce gelmiştir.

Sabır Taşı oyununun Cariye karakteri, kadın zekâsını yalanlarla birleştirip Şehzade'nin karısı olmuştur. Şehzade'ye hep güzel yüzünü gösterip onu kandırır. Başka bir kadının mutluluğunu çalmaktan çekinmeyen Cariye, kötü bir ruhun kadını nasıl çirkinleştirebileceğinin kanıtıdır. Şehzade'ye gösterdiği saygı ve sevgi hep mevki ve makam içindir.

Kanlı Sarık oyununun Ayşe karakteri, namusu için yaşayan bir kadındır. Eşi ölüme giderken arkasında güçlü kalmak ve ayakta durmak zorundadır. O, aileyi ayakta tutan temel direk olduğunu eşi öldükten sonra ailesini yaşatarak kanıtlamıştır. Türk kadının cesur ve kendinden emin tavırları hem Ayşe hem de Necibe'de görülür. Kadının topluma kattığı değeri Ayşe ve Necibe karakterleri ile anlarız.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Macide karakteri, Necibe ve Ayşe gibi topluma değer katan bir kadındır. Ancak onun arkasında Ayşe ve Necibe'nin eşleri gibi ona destek olacak, onu yüceltecek bir eşi yoktur. Macide, eşi için kadınlık gururunu bir kenara bırakmıştır. Kadın olduğu için kocasını kumar batağından kurtarmaya çalışmak için sözlerinden başka bir şeyi yoktur. Bu çaresizliğinin yanında namusuna da göz dikenler vardır. Macide, tüm bu karmaşanın içine hayatın yükünü paylaşmak için kendisine söz veren kocasının sözünde durmaması ile düşmüştür.

“Salih’in, olumsuz kişiliğini değiştirip yavaş yavaş olumlu biri olmaya doğru yol aldığı oyunda, erdemi temsil eden asıl kişi, Yusuf’u karısı (Salih’in gelini) Macide’dir. Bu kadın kültürlü, sadık, çilekeş ve karakterli bir kadındır.” (Sağlık, 2005: 362)

Para oyununda O’nun karısı ve gelini karakterleri, gücün esiridirler. Esir oldukları gücü elde etmenin yolunun para olduğunu öğrenmiş ve onu elde etmek için her yolu denemişlerdir. Kadın olmak, girdikleri parayı elde etme yarışında onların silahı olmuştur. İki kadın da eşlerine karşı kadın olmalarını kullanmışlardır. Eşlerini sevmeyen ve onlara değer vermeyen bu kadınlar, kadınlığın şefkat ve yumuşaklığından uzaktırlar. Onlar, O şeytanca plânlarını uygularken onu izlemiş; gerektiğinde destek olmuş; O’nun plânları bozulunca da kendi şeytanlıkları ile onu saf dışı bırakmışlardır. Kadın, toplumlarda manevi değerlerin, sevginin temsilcisi olarak görülürken **Para** oyununda tüm manevi değerlerden yoksun maddi değerlerin peşinde kadınlar olması Necip Fazıl’ın kadına farklı bir yaklaşımıdır.

Kumandan oyununun Zevce karakteri, Macide gibi çaresizdir. O da eşine ailesine sahip çıkması konusunda söz geçiremez. Asker babası, kadın olduğu için duygusallığı için içine girmesin diye ona hiç anlatmadığı görevleri damadına vermiştir. Kadın, görür ve duyar ama gelecek felaketlere engel olamaz. Zevce, bu kıskacın içerisinde kadınlığı ile baş başadır. Kocasını çekip giderken aile içinde kendisinin yapması gereken görevleri de Zevce’ye bırakmıştır. Zevce artık gerekirse bir anne yumuşaklığında gerekirse bir baba sertliğinde çocuğunu yetiştirmelidir.

4.3. Sevgili Olan Kadın Figürünün Cinsiyet Kimliği

Necip Fazıl’ın sevgili olan kadın karakterleri, kadınlıklarını sevdikleri üzerinde kullanırlar. **Bir Adam Yaratmak** oyununun Zeynep karakteri, Hüseyin’i elde etmek için yaptıklarıyla bir kadının erkek karşısında ne kadar alçalabileceğini gösterir. **Ahşap Konak**

oyununun Belkıs karakteri de yaşadığı gizli ilişki ile ailesi karşısında kendisini ve annelik kavramını küçültür. Zeynep ve Belkıs, erkek ile kadın arasında olması gereken sevgi, saygı gibi kavramları görmezden gelip kadınlıklarını onurunu lekelerler. Kadın olmaktan çok sevgili olup ve sevgililerini ellerinde tutmaya çalışırlar.

Tohum oyununun Hanım karakteri, sevgilerde bir kadının çoğu zaman mantığıyla değil, duygularıyla hareket ettiğini gösteren bir ispattır. Mantıkla hareket eden Ferhad'a karşılık Hanım hep duygulardan yanadır. Kadın duygusallığı ile gerçekleri olduğu gibi değil de görmek istediği gibi değerlendirir. Bu değerlendirmelerin sonunda da suçlu bulunduğu Ferhad'dır. Hanım, erkeklerin savaş dünyasında kadınlığını ve duygularını yaşamaya çalışan bir kadındır. Erkekler kadın hassasiyetlerini taşımadığı için Hanım'ı kendilerine benzetmeye çalışırlar. Kadın olduğu için gördüğü bu haksızlığa karşı koyamaz. Teslim olup gitmek zorunda kalan Hanım'dır.

Bir Adam Yaratmak oyununun Zeynep karakteri, güzelliği ile Hüsrev'i elde eder. Ancak erkekleri elde tutmak için güzelliğin yeterli olmadığını anladığında Hüsrev çoktan gittiği için tekrar güzellik silahı ile onu geri döndürmeye çalışır. Bunu başaramayınca da başka bir kadının ölüsüne bile saygı duymayarak kadının bencil yönünü de gösterir. Kadın kimliğinin maddi parçalarını doğru taşıyan Zeynep, manevi parçalarını bencillik dışında kendinden uzaklaştırdığı için Hüsrev gibi duygularıyla yaşayan bir adamın saygısını ve sevgisini kazanamamıştır. Kadın bedeniyle ve ruhuyla bir bütünlük yakaladığında kendi kimliğini bulmuş olur ve değer kazanır. Zeynep ise bu değerden uzak ve sığ bir kadındır.

Bir Adam Yaratmak oyununun Selma karakteri, cinsiyetine yakışan tüm iyi özellikleri taşır. Kendisini yetiştiren insanlara derin bir sevgi ve minnettarlıkla bağlı olduğu için bir kadının hayatının en önemli olayı olan ilk aşkını bile gizli gizli yaşamaya razı olmuştur. Cinsiyetinden gelen hassasiyet Selma'nın kısa hayatının özeti. Selma bir kadın olduğu için Hüsrev elinde silahla oyununu anlatırken çevresindeki dağınıklığı toplama hassasiyetine düşer. O çay fincanlarını toplamak için ayaktayken bir kaza kurşunun hedefi olur. Selma bir kadın olduğu için sevmemesi gereken birini sevip üzülür.

Ahşap Konak oyununun Belkıs karakteri, anne olmak gibi bir şerefi sevgili olmaya değişir. Yaşadığı yasak ilişkinin onu küçülttüğünün farkına varamaz. Kadın hele de anne ise önce evlatlarını düşünmelidir. Belkıs ise kadın ve anne gibi davranmaz. Sadece bencil

bir sevgiliyi oynar. Kadın olduğu için sevgiyi doyasıya yaşayamadığını düşünür. Bu düşünce onu kadına yakışmayacak derecede bencil yapar. Annesini, babasını, çocuklarını bir kenara bırakıp mantıklı düşünmeyi unutarak kadına değerli kılan tüm özelliklerden uzaklaşır.

Ahşap Konak oyununun Aysel karakteri, ana kız benzerliğinin bir örneği gibidir. Örnek aldığı annesi Belkıs'ın aşkta rakibi olduğunu bile bile bunu onun yüzüne vurmaz. Bildiklerini gizleyip bunları zamanı geldiğinde kullanabilecek kadar sabırlı olmak kadınların en büyük özelliklerinden biridir. Bu özelliğin bir yansıması da Aysel karakterinde karşımıza çıkar. Aysel annesine karşı gizli savaşında silah olarak karnındaki bebeği kullanır. Aysel de annesi Belkıs gibi kadını değerli kılan annelik, ahlâk, şefkat duygularından uzaklaşmış bir kadındır:

AYSEL — Saçmalıyorum demek... Beş aydır sana, ne gün evleneceğiz, ne gün evleneceğiz, deyip durmuyor muyum?

TEKİN — Evet?

AYSEL — Usandım artık beklemekten... (Durak, dik dik bakış) Çocuğu düşüreceğim!

TEKİN — Düşüremezsin! Evleneceğiz!

AYSEL — Düşüremez miyim? Beni himayesiz bırakırsan hem de kendi kendime düşüreceğim!

TEKİN — Olmaz, anladın mı, izin vermiyorum!

AYSEL — Bugün, yarın diye hem beni savsakla, hem anneme kadar göz dikmediğin kadın bırakma, hem de emir ver: Çocuğumu düşüremezsin! Evleneceğiz!

TEKİN — Yavaş konuş! Duyabilirler!

AYSEL — Şimdi Sulukule kadınları gibi ellerimi kalçalarıma dayayıp bağırırım: Üç aylık gebeyim! Bizim küçük bey düşürmemi istemiyor! Evlenmeye de yanaşmıyor! Bağırayım mı? (Kısakürek, 1976/1: 220)

Aysel, karnındaki bebeği sevdiği adamı evlenmeye ikna etmek için kullanırken kadınlık onurunu küçülttüğünün farkında değildir. Kendine ve kadınlığına değer veren bir kadın olarak davranmaz. “*Şimdi Sulukule kadınları gibi ellerimi kalçalarımaya dayayıp bağırırım.*” (Kısakürek, 1976/1: 220) derken o küçük gördüğü kadınlardan daha aşağılarda olduğunun göremez. Sadece mirası için onunla birlikte olan bir adam için ailesini göz ardı ederek bir kadının amacı için neleri gözden çıkaracağını da göstermiş olur. Necip Fazıl, Belkıs ve Aysel karakterleriyle kadınların ne kadar tehlikeli olabileceğini de bizlere gösterir. Onlar ahlâklarını, gururları, şefkatlerini yani kadını değerli kılan tüm özelliklerini yitirmiş kadınlardır. Sonları da bu iki kadının yeni imajı olan acizlikle gelir.

Kanlı Sarık oyununun Fatma karakteri, nişanlısı savaşta olduğu için bir kadın olarak namusuyla onu bekler. Büyükbabasına savaştan haber getiren herkes onun için yolunu gözlediği sevdiğinden bir haberdir. Kadın olduğu için onlara yaklaşıp kendisi haber soramaz. Uzaktan dinleyip bir şeyler öğrenmeye çalışır. Rus askerleri gelip onları esir alır. Fatma namusu ile hayatı arasında kaldığında namusunu kaybedince zaten kimsenin, özellikle de sevdiğinin yüzüne bakamayacağını bildiğinden gözünü kırpmadan ölümü tercih eder. Türk kadını için namus kavramının ne kadar önemli olduğu Necip Fazıl’ın kaleminden Fatma’nın davranışları ile bir kez daha gözler önüne serilir. Bir kadın, kalbini birine verdiğinde ona layık olarak yaşama isteğinin önemi de yine Fatma ile anlatılır.

Para oyununun Kadın Müşterisinin Kızı karakteri, kadınlığını erkeklere karşı kullanıp bir yerlere gelmeye çalışır. Annesi onu baskı altında yetiştirmiştir. Kadın olarak namusuna sahip çıkması gerektiğini bildiği hâlde baskıdan kurtulduğu anda amaçları için namusunu bir kenara bırakmıştır. O’nun Oğlunun sevgisini kendi çıkarları için kullanmaktan çekinmez. Kadın Müşterisinin Kızı da Belkıs ve Aysel gibi değerlerini kaybetmiş, kadınlığını değersiz amaçlar için kullanan kötü bir kadındır. Erkeklerin dünyasında onları parmağında oynatabilmeyi başaran kadınların nasıl bir yerde olacağını gösterir.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Semra karakteri, cinsiyetin ön plâna çıktığı bir iş yapar. Bu mesleği yapmaktan mutlu olduğunu belirtse bile kurtulmak için yollar arar. Kadın ve yalnız olmak onu çevresindekilere kendini ezdirmemek için bir

davranış biçimi geliştirmeye yöneltmiştir. Salih'e duyduğu sevgiyi bile kendi konumundan ve Salih'in yaşından dolayı ortaya çıkarmaması Semra'nın iradeli bir kadın olduğunu gösterir. Sevgili olmak, Zeynep ve Belkıs için kadınlıklarının onurunu lekelerken Semra için kadınlığın onurunu simgeler.

Sabır Taşı oyununun Genç Kız karakteri, kendinden üstün güçlerin kendisini sürüklediği bir kaderi yaşar. Erkeklerin hemen patlayıp gerçekleri ortaya koyacakları durumları dayatmasına rağmen bir kadın duyarlılığı ile kimseye zarar gelmesin diye susup her şeye katlanır. Genç Kız, kadınlık değerlerini karakterinde yaşatır. Şefkat, fedakârlık, duygusallık gibi özellikler **Sabır Taşı** oyununun Genç Kızla ilgili her sahnesinde görülür. Genç Kız, Necip Fazıl'ın **Bir Adam Yaratmak** oyununda kötü kaderiyle okuyucu/seyirciyi üzüntüye boğan Selma karakterini andırır. Onun da başkalarına zarar vermemek için sakladığı duyguları vardır. Ama bu oyununda Necip Fazıl değerli, iyi yürekli kadına ödülünü verir:

ŞEHZADE — Gel bana! Şimdi anlıyorum, sana ve murada ermek için neden düz yol olmadığını! Sen beni kırk gün kırk gece bekledinse, ben de gözlerine baka baka ihtiyarlıyacağım senin. Gözlerinin içine baka baka öleceğim. (Kısakürek, 1976/1: 191)

Genç Kız, aslında hep Şehzadenin gözünün önündedir. Bütün gerçekleri gözleriyle ona anlatır. Kadın susup sırlarını içinde saklamayı başarabilen bir varlık olsa bile gözleri gerçekleri anlatmaya devam eder. Genç Kız, temsil ettiği kadımsal güzelliklerle hep kaderi olan Şehzade için sabırla bekler.

Kumandan oyununun Nişanlı karakteri, kadınların düşünceli tavırlarından uzak sadece kendi istekleri gerçekleştirmeye çalışan bir kadındır. Kumandanı görüp beğendikten sonra genellikle erkeklerin yaptığı bir tavrı sergileyip neden nişanlı olduğunu sorgulamaya başlar. Bir kadına hem de nişanlı bir kadına yakışmayacak biçimde sevgisine hiçbir karşılık görmediği Kumandanın peşinden koşar.

Kumandan oyununun Kız kardeş karakteri, kadın kimliğinin değerini gösteren özellikler taşır. Asil bir biçimde sever; asil bir biçimde sevgisini yaşar. Nerede, ne zaman, nasıl konuşacağını bildiği için insanların ve Kumandan'ın takdirini kazanır.

4.4. Kötü Yola Düşmüş Kadınların Cinsiyet Kimlikleri

Kötü yola düşen kadın olgusu, bütün zamanların edebi eserlerinde yer alır. Daha çok ahlaki düşkünlüğün ve yoksulluğun yol açtığı bu durum, değişen oranlara bağlı olarak bütün toplumların temel problemlerinden biridir. Sanatçılar da bu konuya karşı duyarsız kalmamışlar, daha çok da anlatı türleri ve sahne sanatları yoluyla konuyu farklı bakış açılarıyla işlemişlerdir. Necip Fazıl da bu konuya “tez”leri perspektifinden bakmaktadır. Necip Fazıl, tiyatrolarında bu kadınları gerçek hayatta insanların onları algılamalarının aksine diğer kadın karakterlerinden daha yüce ruhlu ve olgun göstermiştir. Onların duygularını, hayata kendilerini kabul ettirme çabalarını göz ardı etmemiştir.

Reis Bey oyununun birinci ve ikinci bar kızları, erkek karakterlerden daha doğru ve olgun bir tavırla olayları değerlendirirler. Kendileri de ailelerinin erkeklerinin tavırları yüzünden ailelerinden dışlandıkları için kadınlara erkeklerin yaptıkları zulümleri daha rahat görüp zulmü yapanın yüzüne vururlar. Diğer kadınların itildikleri duruma düşmemeleri onların çabalarının tek sebebidir. Dışlandıkları toplumda, bir köşesinden tutundukları otelde bir erkeğin saygınlıktan suçluluğa düşüşünü izlerken ilk defa bir başkasını yargılama şansını elde ederler. Bu şansı kullanırken onların da hâlâ toplumun bir parçası olduğunu herkese gösterirler. İkinci Bar Kızı kendini anlatırken kadın olmaktan erkekler yüzünden nefret ettiğini şöyle anlatır:

İKİNCİ BAR KIZI — Öyle mıcıklandım ki, erkeklerin elinde, kadınlığımı unuttum. Cinsiyet değiştirecek kadar kin ateşinde piştim. (Kısakürek, 1976/3: 66)

Kötü yola düşmüş kadınların kadın olmaya nefretle bakmalarının sebebini açıkça anlatır. Bu sebebin kaynağı erkeklerdir. Erkek kadını sadece fiziksel olarak değerlendirdiği sürece ondan görebileceği tek duygu nefrettir. Kadının kendi kimliğini doğru algılamasını sağlayacak olan etkenlerin başında da erkek gelir:

REİS BEY — Acımıyorsun! Acımak, annelerin ilmi... Birbirine acımanız ve acımayı öğretmeniz için ikiniz de anne olmaya bakın! (Kızların hayretine bakıp coşar) Size, anne olmaya bakın diyorum, beni anlıyor musunuz? (Kısakürek, 1976/3: 128)

Annelik kadına farklı duygular kazandırır. Onu erkeklerden farklı kılar. Necip Fazıl, kadınlıklarından bezmiş, acımdan vazgeçmiş bu kızlara Reis Bey aracılığıyla anne olmaları mesajını vererek onları tekrar kadın yapmaya çalışır. Bu kadınlar kimliklerini

anne olarak yeniden kazandıklarında yeniden uzaklaştıkları toplumun parçası olacaklardır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Semra karakteri, kötü yola düşmüş olmasına rağmen güçlü bir kadın karakteri çizer. O, yaşadığı hayatta yalnız ayakta kalmayı öğrenmiş bir kadın olarak hangi şartlarda yaşarsa yaşasın kadının isterse kaybolmayacağını kanıtlar. Semra'nın peşinden koştuğu bir hedefinin olması güçlü karakterine rağmen çizgisinin dışına çıkmasını engellemiştir.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Matmazel Fofu karakteri, hayatta eşsiz, çocuksuz kalma pahasına ayakta kalmak için kötü işler yapan bir kadındır. Yalnız olmasına rağmen hayat onu ezip yok edememiştir. Bir kadın olarak erkekleri yönetir. Yıllar ve mücadele onun kadından çok erkek gibi davranan biri yapar. Çünkü onun ortamı kadını hele de çaresiz bir kadını aralarına kabul etmeyecek erkeklerle doludur. Onları dize getirmek için taviz vermemek gerekir. Matmazel de hep bunu yapar.

4.5. Kız kardeş Figürünün Cinsiyet Kimliği

Para oyununda erkek ve kadın ayırımı olmadan bütün karakterler paranın peşindedir. O'nun Kızı babasının mirasını alabilmek için kadın olmasını koz olarak kullanmıştır. Ona göre babası kendisine erkek kardeşine verdiği şansları vermemiştir. Kadın olması bunun en büyük nedenidir. Varsayımları ile hareket eden O'nun kızı aslında erkek gibi, çoğunlukla da babası gibi davranmıştır.

Ahşap Konak oyununun Aysel karakteri, kız kardeş olarak ağabeyine saygı ve sevgi göstermez. Bunun yanında ağabeyinin hiç onaylamadığı nişanlısı için kadınlık onurunu bir kenara bırakır ve onun gözünün önünde annesiyle yaşadığı ilişkiye göz yumar. Nişanlısı ve annesinin baskısıyla kız olduğu için mirastan hakkını alamadığı; bütün miras ayrıcalıklarının ağabeyine verildiği ile ilgili isyan eder. Aysel ve O'nun kızı kız kardeş olarak erkek kardeşlerine karşı aynı duyarsızlığı taşırlar. İki de alacakları miraslarda erkek kardeşlerinin kendilerinden daha ayrıcalıklı olmamaları için kendilerini acındırırlar.

Kumandan oyunundaki Kız kardeş karakteri, Aysel ve O'nun kızından çok farklıdır. Onların erkek kardeşlerine karşı duyarsızlıklarının yanında Kız kardeş, ağabeyini kendinden çok önemser. Kadın olarak kendini acındırmaya çalışmaz.

Ağabeyinden daha cesur ve düşüncelidir. Kadınlık içgüdülerini, sevgisi ile birleştirmiş ve bu birleşimi kendi yararına değil ağabeyi için kullanmıştır.

Sabır Taşı oyununda Cariye karakteri, Genç Kız karakterinin kendisine kardeş, yoldaş olarak yanına aldığı bir karakterdir. Cariye, kendisinden çok daha güzel olan Genç Kız karakterini kıskanır. Cariye karakterinin çirkinliği kalbine de vurmuş ve bu da onu kadın hassasiyetinden uzaklaştırmıştır. Hile ile Genç Kızın elinden aldıklarını savunurken başvurduğu yöntemler onun kardeşlikten hatta insanlıktan ne kadar uzak bir kadın olduğunu gösterir. Erkekler duygularıyla hareket etmezler, onlar için gördükleri ve yaşadıkları vardır ve bunlardan sonuç çıkarılır. Cariye, erkeklerin bu özelliklerini kadın yönlendirmeciliğiyle kullanıp kendisine sadece iyilik yapan Genç Kız'ı saf dışı bırakmıştır. Genç Kız'ı susturan ise içindeki iyiliktir. **Sabır Taşı** oyunu iyi kadın kimliği ile kötü kadın kimliğini karşı karşıya getirir. Üstün görünen kötülük umulmadık anda iyiliğe yenilir.

4.6. Fon Kadınların Cinsiyet Kimliği

Bir Adam Yaratmak oyununun Hizmetçi Kız karakteri, zaten kadın mesleği olarak bilinen hizmetçilik mesleğini hakkıyla yerine getirir. Çalıştığı konaktaki kimsenin hayatına müdahale etmeden üç maymunu oynamak bir kadın için çok zordur. İşte Hizmetçi Kız bunu başarır. Mesleğinden ve cinsiyetinden beklenmeyecek bir ketumlukla konakta yaşanan onca olaya rağmen o sadece işini yapar.

Ahşap Konak oyununun iki genç kız karakteri de dişiliklerini insanların gözlerine sokan karakterlerdir. Onlar için kadın olsun erkek olsun hayatın anlamı, zevk ve eğlencedir. Bildikleri iki tür kadın vardır: kendileri gibi zevk ve eğlence için yaşayan kadın ve hiç bilmedikleri, tanımadıkları bir yolda anlamsız bir kendini soyutlamışlık içinde yaşayan kadınlar. İkinci tür kadınlar onlar için dalga geçilecek birer varlıktır. Kadın olmanın onları birleştirdiği yerde düşünme yeteneği ayırmıştır. Yüksel'in nişanlısı ve iki genç kızını düşünmeden kendilerini eğlencenin kollarına bırakır. Dalga geçtikleri her şeyin kendilerinden gittikçe uzaklaştığını ve kadınlıklarının değerini de beraberinde götürdüğünü bilmeden kendi yollarında yürürler.

Kanlı Sarık oyununun Fatma karakteri, kadının en büyük görevinin namusunu korumak olduğu öğretilerek yetiştirilmiştir. Sevdiği, savaştan dönmesini beklediği bir

nişanlısı, onu çok seven büyükannesi ve büyükbabası ile yaşarken bir kadın için değerli olan her şeye sahiptir.

Künye oyununun birinci ve ikinci halk kadınları, Anadolu kadını imajını yansıtır. Bu kadınlar hayatlarını hep başkaları için yaşayan ve bunu da severek yapan kadınlardır. Yaptıkları ve söyledikleri her şeyde yaşanmışlık ve samimiyet vardır. Kadın olmayı köy hayatı içinde pişerek öğrenmişlerdir.

Künye oyununun birinci ve ikinci genç kadınları, cinsiyet kimliklerini hayat felsefelerini, Batılıları aynen kopya ederek yaşamak olduğunu sözleriyle dile getirirler. Anlık zevk ve heyecanları yaşamak için geçmişlerini feda etmeye hazırlardır. Bu iki kadının kalabalık içerisindeki adamla olan tartışmaları da onların kadın kimliklerini ortaya koyar:

BİRİNCİ GENÇ VE ŞİK KADIN — (İkinciye) Külhanbeyi acaba yeni ismini bilerek mi konuşuyor?

İKİNCİ GENÇ VE ŞİK KADIN — Nasıl olur? Bu ismi daha bir hafta evvel aldım.

KÜLHANBEYİ — (Uzaktan ikinci genç ve şik kadına doğru.) Yaşasın hürriyet!

İKİNCİ GENÇ VE ŞİK KADIN — (Külhanbeyine) terbiyesiz herif, utanmıyor musun yüz kere aynı şeyi söylemekten?

KÜLHANBEYİ — Aman hanımefendi! Ben yaşasın hürriyet diye bağıryorum. Hürriyet lâfi şimdiden yasak mı oldu? (Kısakürek, 1976/3: 249- 250)

Kadınlar, artık içi boşaltılmış kavramları zamanın modası olduğu için isim olarak alırlar. Kimliklerinde eski geleneksel isimler yerine anlamını tam olarak kavrayamadıkları bu isimler vardır. Eski isimlerini ve kimliklerini ret ederek aslında kendilerini ret ettiklerinin farkında değildirler.

Bu kadınlar, okudukları romanlardaki kadınlar gibi davranmayı modernlik zannederler. Okuduklarını bünyelerine sindirip kendilerine uydurduktan sonra uygulamak yerine okudukları gibi uyguladıkları için gerçek kadın kimliklerinden uzaklaşırlar. Gerçek hayatın içinde roman kahramanı gibi yaşamak onları basitleştirir.

Künye oyununun Kadın Seyyah karakteri, kadın erkeğin eşit olduğu söylenen Avrupa'dan gelmiştir. Bir kadın olarak ona hiçbir ayrıcalık tanınmadığı için mesleğini her yerde ve her şartta yerine getirmelidir. O da artık bu duruma alışmıştır. Ancak gittiği yerlerde kendine benzemeyen farklı kadın tipleri görmek ister. Bu sebeple geldiği Osmanlı toprakları da artık ona kendisine benzeyen kadınlardan fazlasını göstermez.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih tiyatrosundaki Güzel Karabet, Kömür Saçlı ve Geçkin Çehreli Kadın, Kızıl Saçlı ve Güler Yüzlü Kadın karakterleri, kadınlığı görüntü olarak temsil ederler. Varlıkları kadın kimliğini dillendirecek hiçbir ayrıcalık yoktur. Çevrelerindeki toplulukla birlikte hareket edip olaylara onlarla birlikte tepki verirler. Kadın duygusallığı ve toplumu yönlendirişi onlarda yerini sadece görüntü olarak kadınlığa bırakır.

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyununun Matmazel Fofu karakteri, yaşlı bir kadın olarak kendini yaşadığı küçük topluluğa kendini kabul ettirme çabası içindedir. Bunu sağlamak için de sahibi olduğu küçük salonu kullanır. Bu salonu kiraya vermekle övünür. Bir kadının, kendisini erkeklere karşı güçlü hissettirecek maddi kaynaklara sahip olması cinsiyeti yüzünden yaşadığı zorlukları yenmek için daha azimle çalışmaya yönlendirir.

Mukaddes Emanet oyunundaki Abdullah'ın Torununun Karısı, modern kadını temsil eder. Görüntüsüyle, yaptıklarıyla bir devri kapatmış ve kendi devrini açmıştır. Geçmişe ters gelen bu kadın geleceğin kendisidir. Artık herkesin onu tanınması ve benimsemesi gereklidir. Necip Fazıl bu tiyatrosunda geçmiş ve geleceği çarpıştırmış bu çarpışmanın galibinin gelecek olduğunu bu kadın tipiyle göstermiştir. Kadınlar artık gizlendikleri yerden çıkıp çocuk ve aile dışında işler de yapabileceklerini göstermişlerdir. Kadın artık erkeğinin arkasında değil, yanında hayat yoluna devam edecektir.

Reis Bey oyunundaki Köylü Müşterinin Kızı karakteri, köylü kadının sorumlulukların ağırlığını bize gösteren bir karakterdir. Köylü kadın, kendini ailesine ve çevresine kanıtlamak için hep çalışmalıdır. Düşüğü kötü durumda onun elinden tutanlar onun durumuna sebep olanlardan başkası değildir.

Siyah Pelerinli Adam tiyatrosunda şeytan kadın gibi davranarak Şair karakterini kandırır. Şeytanının diğer bütün kandırma taktiklerine karşı koyan Şair, sadece kadın sesine kanar. Necip Fazıl bu tiyatrosunda, kadınların erkekleri yönlendirmede ne kadar

etkili olduklarını göstermek istemiştir. Kadın istediği her şeyi erkeğe yaptırabilme kuvvetine sahiptir:

KADIN — Geleceksin, geliyorsun, gel!.. (Bir lâhza durak) Al şu mumu eline!.. (Bir lâhza durak) Geliyor; işte dünyanın en uysal adamı!.. Erkek değil mi; tam erkek!.. Bir adım daha, bir adım daha!.. (Bir lâhza durak) Kaldır şu mumu yukarıya; ışık vücuduma yukarıdan serpinsin... Koş, gölgelerin vücudumu daha fazla gıcıklaşmasına müsaade etme!.. Dur, sana bir şey söyleyeceğim! Ne de güzel mihlandın, olduğun yerde!.. Söyle, zifiri karanlıkta, beni parmaklarının ucu ve dudaklarının ateşiyle, apaydınlık, görebilir misin?

ŞAİR — Evet!

KADIN — Söndür öyleyse mumu!

ŞAİR — Seni kaybetmekten korkuyorum; yanına geleyim de öyle... (Kısakürek, 1976, 318)

Hem *Siyah Pelerinli Adam* hem de *Yunus Emre* oyunlarındaki erkeklerin kadınlara teslim oluşları kadının erkek üzerindeki büyük etkisini gösterir. Kadın, hangi dönemde ve hangi şartta olursa olsun erkeği yönlendirme gücüne sahiptir. Kadın vücudu şairlere ilham kaynağıdır. Şeytan bunu Şaire karşı kullanır. Şair, eski alışkanlığı olarak bu tuzağa düşer. Kadının büyüüne kapılır.

Necip Fazıl, bu tiyatrosunda kadının gözünde erkeğin kendisinden beklentilerini de yine Kadın karakterinin ağzından şöyle anlatır:

KADIN — Korkma benden!... Dedim ya, ben senin hayalindeki kadını. Netice saniyesinde, gaseyan ânından sonra da devam eden kadın... Kadınlık büyüünden başka hiçbir şeye akli ermeyen, kafası olmayan kadın... Azametli aptallığı içinde dehâya taş çıkaran kadın... Baş ağrıyan kediler, kırdan ilaçlı otları nasıl bulursa, ben de hasta sinirlerin muhtaç olduğu şeyi öyle bulurum. (Kısakürek, 1976/1: 317)

Kadın, zekâsını kadınlığının arkasına gizlediğinde çok güçlenir. Erkeğin etkisi altında, ondan destek alarak ayakta gibi gözükür. Aslında erkeği ayakta tutan güç kadındır. Şair, hayatını yeni baştan inşa ederken böyle bir kadın ister. Bu kadın karşısına çıkınca da şeytanla imtihanını unutup teslim olur.

SONUÇ

Cumhuriyet devri Türk edebiyatı ve tefekkürünün önemli bir siması olan Necip Fazıl Kısakürek, şiir başta olmak üzere tiyatro, fıkra, hikâye, makale, tarih, tenkit, biyografi türlerinde de eser vermiş bir sanatçıdır. Gerek sanat gerekse fikir alanında “tez”lerin sahibi olan Necip Fazıl, hayatı ve hadiseleri hep bu “tez”lerin prizmasında seyretmiş, bu açıdan yoğurarak eserlerine taşımıştır. Öyle ki, oyunlarındaki başkışiler, çoğu zaman Necip Fazıl’ın karakterinden önemli ölçüde izler taşırlar. Oyunlarına dâhil olan kadın kimlikleri de bu perspektifin belirlediği rollerle var olmuşlardır. Bu rol dağılımlarında ana karakterler hep erkekler olmakla birlikte kadın figürler de olayların kaynağında yer almışlardır. Bu karakterler, iyi veya kötü düzleminde ele alınmış, çoğu zaman yazarın vermek istediği mesajı iletmede bir taşıyıcı rol üstlenmişlerdir. Necip Fazıl’la birlikte nesildaşı diğer yazarların kadın olgusuna yaklaşımları da Osmanlı’dan Cumhuriyete evrilen kavşakta bir zihniyet dönüşümünden izlerini de taşımaktadır.

Necip Fazıl’ın tiyatroları insanlara hayata farklı bakmayı öğreten tezli türde tiyatrolardır. Çalışmamızda, bu tiyatro eserlerinin on dördünde yer alan kadın karakterlerin kimliklerini, sosyal, kültürel, psikolojik ve cinsiyet açılarından değerlendirerek erkek bakış açısıyla var edilmiş kadın karakterleri kadın yorumu da katarak sunulmak istenmiştir.

İncelenen tiyatro eserlerinin ana karakterleri erkekler olsa bile kadın karakterler olayları yönlendiren, sonuçlandıran figürler olarak tiyatrolara farklı renkler katmışlardır. Sosyal çevreleri, statüleri, hayattan beklentileri, hayata bakış açıları farklı kadınlar yaşanılan hayatta yer alan örneklerdir. Necip Fazıl da eserlerinde bu örneklerin hayat felsefelerinden yola çıkarak çeşitli mesajlar iletmeye çalışmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek’in tiyatrolarındaki kadın karakterleri duruş olarak bakıldığında iyi ya da kötü olarak iki yönde ilerledikleri görülür. İyi karakterler zaman zaman kötü özellikler, kötü karakterler iyi özellikler gösterebilir bile onlar genel duruşları itibarıyla sınıflandırılmıştır.

Necip Fazıl’ın tiyatrolarında yer verdiği kadın karakterler, Necip Fazıl’ın hayatından ve düşüncelerinden parçalar taşır. Hatta bu karakterlerin bazen Necip Fazıl’ın cümleleriyle konuşmaları dikkatimizi çeker. Özellikle de *Reis Bey* oyunundaki *İkinci*

Bar Kızı karakteri, *Siyah Pelerinli Adam* oyunundaki *Şair*, *Bir Adam Yaratmak* oyunundaki *Hüsrev* kadar Necip Fazıl'ın ruhunu taşır.

Necip Fazıl'ın tiyatrolarındaki kadın karakterler sosyal açıdan değerlendirildiğinde, bu kadınların çoğunun sosyal hayatın aile *kümesi* içinde yerlerini aldıkları görülür. Kültürel açıdan ailelerinden aldıkları eğitim yanında kendilerini geliştiren kadın karakterlerin toplum içerisinde saygı duyulan konumlara geldiği; ailelerinden yeterli eğitimi almamış kadın karakterlerin ise kendilerini yetiştirmeye çalışsalar bile toplumda değer görmeyen insanlar olarak kaldıklarını gözlemlemek mümkündür. Böylece Necip Fazıl'ın, var ettiği kadın karakterlerin iyi ya da kötü duruşları üzerinden mesajlar ilettiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle yazarın oyunlarında yer alan tüm kadın figürler, psikolojik açıdan derinlemesine incelenebilecek karakterlerdir. Kadınlık rolleri ile birlikte babalık rollerini de üstlenmiş kadın karakterler, cinsiyet açısından sınıflandırılmanın ana noktasını oluşturmaktadır.

Necip Fazıl, tiyatro eserlerinde kadını karanlıklarda, kapalı kapılar ardına saklanmış olarak göstermez. Tiyatrolarındaki kadın karakterler hep gözler önünde yaşarlar. Doğrularının da yanlışlarının da sonuçlarına katlanırlar. Bu karakterlerden öğrenilecek çok şey olduğunu düşünüp tüm kadın karakterleri kimliklerinin tüm yönleri ile değerlendirdiğimizde bu karakterlerde de Necip Fazıl'ı görebiliriz.

KAYNAKÇA

I. Kitaplar

AKI, Niyazi (1968), *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış: 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

AKYÜZ, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1863–1923)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

AND, Metin, (1983)“Türk Tiyatrosu” maddesi, *Türk Ansiklopedisi*, cilt XXXII., Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 295-307.

AND, Metin (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu*, Gerçek Yay., İstanbul.

AND, Metin (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu: 1923-1983*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara.

AND, Metin (1992), *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yay., İstanbul.

BAŞGİL, Ali Fuad (2007), *Gençlerle Başbaşa*, Yağmur Yayınevi, İstanbul.

BÜLENDÖĞLU, A. Arif (1968), *Necip Fazıl Kısakürek: Şiiri Sanatı Aksiyonu Binbir* Yayınları, İstanbul.

ÇEBİ, Hasan (1980), *Madde ve Manada Necip Fazıl*, Veli Yay., İstanbul.

ÇETİN, Mehmet, (2004), “*Türk Edebiyatında Fırtınalı Bir Zirve*”, Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 373-376.

DURMUŞ, Ayten (2008), *Geleneksel ve Modern Hurafeler Kısacasında Kadın*, Nesil Yayınları, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (2001), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul.

HECE DERGİSİ (2005), *Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek*, Sayı: 97, Ankara.

KABAKLI, Ahmet (1994), “*Türk Edebiyatı*” (1.cilt), Türk Edebiyatı Yay., 9. Baskı, İstanbul.

KARAKOÇ, Sezai (1986), *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2007), *O ve Ben*, Büyük Doğu Yay.,25. Baskı, İstanbul.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2006), *Siyah Pelerinli Adam (Sir ve Kumandan’la beraber)*, Büyük Doğu Yay, İstanbul.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (1935), *Tohum*, Semih Lûtfi Matbaa ve Kitabevi, İstanbul.

- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1938/1), *Bir Adam Yaratmak*, Suhulet Kitabevi, İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1938/2), *Künye*, Semih Lûtfi Kitabevi, İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1968), “*Tanrı Kulundan Dinlediklerim*” C. I, Toker Yay. İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1975), *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1976), *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yay., İstanbul. İstanbul, 2006.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1978), *İbrahim Edhem*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (2000), *Püf Noktası*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1976/1), *Tiyatro Eserleri 1: Bir Adam Yaratmak, Sabır Taşı, Ahşap Konak, Siyah Pelerinli Adam*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1976/2), *Tiyatro Eserleri 2: Yunus Emre, Kanlı Sarık, Para, Mukaddes Emanet*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1976/3), *Tiyatro Eserleri 3: Reis Bey, Parmaksız Salih, Künye, Abdülhamit Han, Tohum*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul.
- MİYASOĞLU, Mustafa, (1992), *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yay., Ankara.
- NUTKU, Özdemir, (1976), *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir, (2001), *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- OKAY, M. Orhan, (1987), *Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- OKAY, M. Orhan (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ONUR, Bekir, Kadın, Gençlik ve Cinsellik, Gür Yayınları, İstanbul, 1986.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1962), *Türkçe - Yabancı Kelimeler Sözlüğü, İnkilap Kaitabevi, İstanbul.*
- SUFFE KÜLTÜR SANAT YILLIĞI (1984): Necip Fazıl Armağanı, Fatih Gençlik Vakfı Matbaa İşletmesi, İstanbul.
- ŞEN, Abdurrahman (1996), *Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl Kısakürek: Necip Fazıl Armağanı*, Marifet Yayınları, İstanbul.

ŞENER, Sevda (1972), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923 – 1972)*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, İstanbul.

ŞENER, Sevda (2003), *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Yayınevi, İstanbul.

ŞİNASİ (1859), Şair Evlenmesi (hz. Cevdet Kudret, 1959), Yeditepe Türk Klasikleri, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 7. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

YALÇIN, Alemdar, (2002), *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı*, Akçağ Yay., Ankara.

2. Makaleler

ASYALI, Üftade Fatih, (2008), *Sultanü'ş Şuara*, İkinci Yağmuru, Zen Kitapevi, İstanbul.

COŞKUN, Sezai, (2005), “*Necip Fazıl’ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*”, Hece Dergisi: Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, Sayı: 97, Ocak, 382–401.

ÇETİN, Mehmet, “*Necip Fazıl Kısakürek’in Eserleri*”, Doğumunun 100. Yılında Necip GÜLENDAM, Ramazan (2007), *Romanımızda Kadın Kimliği*, Edebiyatımızda Kadın Kimliği, Sistem Matbaacılık, İstanbul.

KARATAŞ, Turan, (2005), “*Tiyatro Yazarı olarak Necip Fazıl*”, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, S., 63, Ankara. (<http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi63/index-cetin.htm>)

SAFA, Peyami, (1935), *Tohum*, Hafta Mecmuası, Sayı: 4.

SAĞLIK, Şaban (2005), “*Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl*”, Hece Dergisi, S. 97, Ocak.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), “*Edebiyat Üzerine Makaleler*” (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Malatya’da doğdum. İlk ve orta öğrenimimi bu kentte tamamladım. Lisans eğitimi için girdiğim İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü’nden 2002 yılında mezun oldum. 2002 yılında Malatya Dilek İlköğretim Okulu’na Türkçe Öğretmeni olarak atandım. Halen aynı okulda görevime devam etmekteyim. 2007 yılında Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine başladım.

Yeşim KAYA