



Yazar/Author
Ahmet KARAKUŞ*

Makale Adı/Article Name

Faruk Nafiz Çamlıbel Tiyatrosu

Theatre of Faruk Nafiz Çamlıbel

ÖZ

Türk toplumunda geleneksel tiyatronun yanında Tanzimatla Batılı anlamda örnekleri görülen tiyatro Meşrutiyetle daha çok bir erek uğruna hareket etmiş ve Cumhuriyetle beraber ise yeni rejimin ilkelerini halk arasında yayma uğruna âdeta görev yapmıştır. Daha çok şiirleriyle ve özellikle de Han Duvarları'yla ön plana çıkmış olan Faruk Nafiz Çamlıbel de modern Türk edebiyatının tiyatro eserleri de kaleme alan sanatçılarından. Genellikle manzum şekilde ve üç perdelik oyunlar yazan Çamlıbel'in bu çalışmada toplum tarafından canavar hâline getirilen insanın anlatıldığı Canavar, Türkün Anayurdunda oluşan kuraklık sonucu İstemi Han'ın emriyle akıncıların denize doğru açılmasını anlatan Akın, Anayurttan Öz Yurda gelen Demir Han ve kırk bin akıncının beldeyi imar, halkını ise mamur ettiği Öz Yurt, Milli Mücadele'nin başlangıcı ve halkı uyandırma safhalarının anlatıldığı, Mustafa Kemal Atatürk'e olan sevginin, saygının, muhabbetin vurgulandığı Kahraman, yine Milli Mücadele'yi, İnönü Muharebeleri'nden birisi ile cephe gerisindeki kadınlı erkekli Anadolu insanının yiğitliğinin aktarıldığı Ateş, bir seyyar kumpanya ve revü sanatçısının trajikomik hâlinin verildiği Yayla Kartalı ve sanatsal olarak daha gerilerde olarak düşünülebilecek Okul Piyesleri örnek gösterilerek Faruk Nafiz Çamlıbel'in tiyatrosu incelenmeye çalışılmıştır. Bu yapılırken eserlerden alıntılar yapılarak sanatçının vurgulamak istediği hususlara değinildiği gibi tiyatro eserleri arasındaki benzer noktalar da verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Yansılama, Manzum, Gerçeklik, Amaçlılık.

ABSTRACT

In Turkish society, alongside traditional theatre, Western-style examples were seen during the Tanzimat period. During the Constitutional Monarchy, theatre served more as a means to an end, and with the Republic, it almost functioned as a duty to disseminate the principles of the new regime among the people. Faruk Nafiz Çamlıbel, who mainly gained prominence through his poetry, especially with his work "Han Duvarları," is also one of the artists of modern Turkish literature who wrote plays. Çamlıbel mostly wrote plays in verse form with three acts. In this study, his theatre works were examined, which depict the transformation of humans into monsters by society in the play "Canavar," the order given by İstemi Han for the raiders to head towards the sea due to the drought in the Ancestral Homeland in the play "Akın," the construction of the town and the prosperity of its people by Demir Han and forty thousand raiders who returned from the Ancestral Homeland to the Native Homeland in the play "Öz Yurt," the beginning of the National Struggle and the stages of awakening the people in the play "Kahraman," the bravery of the Anatolian people, both men and women, on the front lines and in the hinterland during the National Struggle in the play "Ateş," the tragicomic state of a traveling company and revue artist in the play "Yayla Kartalı," and Faruk Nafiz Çamlıbel's theatre was examined by referring to the School Plays, which can be considered more backward artistically. In doing so, excerpts from the works were included to highlight the points the artist intended to emphasize, and attempts were made to present the similarities between the theatre plays.

Keywords: Theatre, Reflection, Verse, Reality, Purposefulness.

Extended Abstract

Theater is a form of performing art that involves the reflection of reality and is closely intertwined with it. This art form holds a significant place and importance in Turkish society, just like it does in the rest of the world. The origin of theater, which can be traced back to the rituals of primitive societies, is considered to be Ancient Greece. In Turkish society, there are various forms of traditional Turkish theater, such as "ortaoyunu" (a traditional improvisational play), "Karagöz" (a shadow puppetry show) and "Hacivat" (a comedic character in Karagöz).

The Turkish society, along with the Tanzimat period, has undergone a significant transformation towards innovations in various areas, including literature. Due to its ambivalent nature, although the influence of the West is clearly visible, traces of Ottoman identity have also strongly persisted in the Turkish society during that period. However, during this period, various traditional forms such as beyit (couplet), gazel (lyric poem), kaside (panegyric poem), terci-i bend (stanza with alternating rhymes), and terakib-i bend (stanza with mixed rhymes) continued to be used, while themes such as homeland, freedom, justice, emerged as new influences in literature. During this period, just like in other literary genres, innovations were also observed in the field of theater in a Western sense. Şinasi's play "Şair Evlenmesi" is a product of innovation in the theater genre, where he criticizes the traditional practice of arranged marriages, which was a product of the old genre understanding.

The Constitutional Period (Meşrutiyet Dönemi) is a period in which the Turkish society became more open to innovations and Turkish theater experienced significant development. During this period, it can be observed that theater was performed with a specific purpose in mind. In this period, it is known that minorities had a greater influence in the field of theater in Istanbul, and it can be observed that the prominence of women was disregarded in Turkish society, particularly due to the rules of the Islamic religion. The backwardness of women was also reflected in the art of theater, and Turkish women were not able to participate as actresses in theater back then. However, this aspect was somewhat overcome by assigning Turkish female names to non-Muslim female actors and allowing them to participate as actresses. Indeed, this aspect even demonstrates a progress in the Turkish society within the field of theater.

The arrival of the Republic and the formation of a new regime necessitated the change of the traces of Ottoman dominance that had determined the form of governance in Turkish society for centuries. It brought about the necessity to promote and embrace the principles of Republicanism, Secularism, Statism, Revolutionism, Populism, and Nationalism. That is why Mustafa Kemal Atatürk, in particular, emphasized the importance of introducing these principles to the public and fostering the adoption of the Republic. As a means of promoting this ideology, theater activities began to be expanded. In the theater of Faruk Nafiz Çamlıbel, topics such as the love for Mustafa Kemal Pasha and the National Struggle were addressed to emphasize the importance of the Republic.

In this study, first, information about the history and adventure of theater in general and specifically Turkish theater is provided, and then Faruk Nafiz Çamlıbel's plays Canavar, Akın, Öz Yurt, Kahraman, Ateş, Yayla Kartalı, and Okul Piyesleri are discussed. Various excerpts from these works have been used to highlight the prominent aspects of the author's theater.

The play "Canavar" presents a character who has been dehumanized by society and portrayed as a monster. The play depicts the poignant story of Ahmet, who becomes a murderer in the name of honor. The play "Akın" explores the theme of drought occurring in the homeland. In addition, the play emphasizes the order given by İstemi Han to Demir to set sail towards the sea in response to this situation. The order he gives for them to make a raid is emphasized in the play. "Öz Yurt" is a work that should be considered together with "Akın," and this becomes evident when both works are read. Demir Khan gives the task of coming to Öz Yurt with forty thousand raiders and rebuilding the land and its people. In the play "Kahraman," the beginning of the Turkish War of Independence is depicted, along with the portrayal of the love for Mustafa Kemal Atatürk. In the play "Ateş," the rear lines of one of the İnönü Battles are depicted. The play narrates the efforts of Hüseyin, his wife Zeynep, and their daughter Ayşe in supplying ammunition to the artillery battalion, and towards the end of the work, it portrays the martyrdom of Hüseyin. In "Yayla Kartalı," while

depicting the tragicomic situations of Reşit, the play also showcases views and opinions about theater. In "Okul Piyesleri," a sense of purposefulness can be observed. The play addresses not only the development of the Republic and the tasks that need to be undertaken but also emphasizes the element of compassion. The play "Sinir Hekimi" is the final piece in the collection of "Okul Piyesleri," and it incorporates comedic elements. While it can be considered that "Okul Piyesleri" is relatively more amateurish compared to the author's other works, it is more reasonable to view them as being written at a level suitable for students, considering their intended audience.

When looking at Faruk Nafiz Çamlıbel's works, it can be observed that he mostly wrote his plays in verse and in three acts. Indeed, the author also has works written in prose and consisting of two acts. The element of folk songs and the presence of the kaval instrument in Çamlıbel's plays are also found in his poems, evoking a sense of Anatolia. Furthermore, the influence of Ahmet Haşim can also be observed in Çamlıbel's plays.

Giriş

Tiyatro; bir yansıma, yansılama sanatı olarak tarif edilebilir. Bu sanat türü, *Türkçe Sözlük*'te üç değişik anlamda kullanılmaktadır. Bunlardan ilki dram, komedi, vodvil vb. edebî türlerin oynandığı yer, ikincisi bu türleri sahnede izleyicilerin önünde oynayan grup, üçüncü anlamda ise sahnelenmek için yazılan oyunlar olarak verilmektedir (TDK, 2019: 2360). Tiyatro kavramının yanında "Oyun yazma ve yönetme bilgisi" (TDK, 2019: 720) olarak tarif edilen ve Alman kökenli olarak algılanan ayrıca literatürde "dramatik şiir ve oyun sanatı veya bilimi" olarak ifade edilen (Nutku, 2017: 98, 99) dramaturji/dramaturgiye de değinmek bir oyun yazarı olan Faruk Nafiz'i tanımak adına yararlı olacaktır.

Tiyatro; Ortaçağın sonlarında kilise babaları tarafından din eğitimi için kullanılmış, esnaf loncalarına tiyatro etkinliklerinin yönetimi geçince ise kent ve kasaba halkının eğilimlerini yansıtacak şekilde gelişmiştir (Şener, 2011a: 86). Bu da tiyatronun her zaman amaçlı olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu amaçlılık modern dünya tiyatrosunda da eğitime ve öğretme boyutu şeklinde görülmektedir (Kesting, 2005: 56). Bu husus tiyatro sanat dalının sadece Türk tiyatrosunda değil, genel anlamda da bir erek için yapılan bir tür olarak kullanıldığını vermektedir. Brecht'in "Tiyatro, öğretici bir işleyle çalışmaya başlamıştı. Petrol, enflasyon, savaş, toplumsal çatışma, aile, din, buğday, kasaplık hayvan vb. nesnelere oyunlara konu ediliyordu" (Brecht, 2011: 29) ifadeleri de Türk toplumunda olduğu gibi Batı'da da tiyatronun bu işlevini göstermektedir. Burada sayılan hususlar tiyatronun her konuda halkı eğitmek amacının olduğunu vermektedir. Bu da gerçeklikle, gerçeğin yansımasıyla alakalı bir durumdur ki "Tiyatronun tiyatro olarak gerçekliğinin sağlanması, insanların bir arada yaşamalarının gerçekçi yansımalarını sahnede seyircilere sunabilmesinin bir koşuludur" (Brecht, 2011: 61) şeklinde ifade edilebilir. Tiyatro sanatı izleyici ile iç içe olan bir sanattır. Bazen izleyiciyi de sanatın içine girmekte bu da bu türün gerçekle ilişkisini göstermektedir. Çünkü tiyatro hiçbir dönemde gerçekle olan ilişkisini tamamen koparmayan (Şener, 2011a: 84) bir sanattır. Ayrıca tiyatrodaki gerçeklik bağlamında oyuncu da karşımıza çıkmaktadır ki bu husus ise empati ile alakalı olup bu durumun meydana gelmesi seyircinin izledikleri şeylere inanmasının sağlanmasıyla oluşmaktadır. Bunun için bir gerçeklik illizyonunun meydana getirilmesi, bu yansımanın oluşması seyircilerin izlediklerine inanmasını sağlayacaktır. Gerçeklik illizyonu ise oyuncunun sahiciliği ile meydana gelir (Özüaydın, 2015: 11). Bu da tiyatrodaki önemli hususlardan biri olan gerçekçiliğin bir başka görüntüsüdür. Bazen de tiyatro -halk tiyatrosu- egemen sınıfla bir çatışma içine de girmiş, halkın sorunlarını yansıtarak, iktidarın halka çektidiklerini vererek ezilen sınıfın yanında da olmuştur yani muhalif bir tiyatro olarak ifade edilmesi de yanlış olmayacaktır (Pekman, 2010: 19). Bu ise tiyatronun hem yönetim

hem de halk için bir malzeme olduğunu göstermektedir. Yani bu husus, bu sanat dalının geniş yelpazeli bir edebî tür olduğunu vermektedir.

Tiyatro, ataerkil toplum ve dinle de bağıntı kurularak bazı yasaklamalar içinde devam etmiştir. Bunlardan biri de kadınların durumudur. Ataerkil toplumu salt Türkiye için düşünmemek bunu dünyanın çeşitli yerlerine de teşmil etmek gerekmektedir. Türk toplumunda olduğu gibi Batı toplumunda da kadınların sahneye çıkması yasaklandığı için bu roller kadın kılığına giren erkeklerce oynanmıştır. Batılı tiyatronun başlangıcı M. Ö. 6 ve 5. yüzyıllara dayanan Atina Dionysos şenliklerinde 6. yüzyılda kadınlar varken 5. yüzyılda ise kadınlar bu törenlere katılmaz olmuşlardır (Case, 2010: 37). Bu, günümüze geldikçe ataerkil düzenin arttığına bir işaret olarak okunabilir. Bu kısıtlama yakın dönemlerde de Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Türk toplumunda da olduğu bilinmektedir. Bunun kaynağı ise dinî kurallardır. Bu kısıtlamanın Anadolu'da çeşitli köylerde yapılan ve özellikle düğünlerde icra edilen bir tiyatro çeşidi de olan köy seyirlik oyunlarında kadın kılığına giren erkekler tarafından kadına ait rollerin oynandığı tarafımızca da müşahede edilmiştir. Köy seyirlik oyunları önceden sokak ve meydanlarda sonraları ise belirli mekânlarda oynanmış olup bazıları sadece mahalle rezaletini canlandıran, halkı güldürme amaçlı farce cinsinden oyunlarken önemli bir kısmı ise zarif mizah çeşnisi arasında eleştiren hatta hicveden komedi diye adlandırılabilir ürünlerdir (Şengül, 2020: 49). Bizim seyrettiğimiz oyunlar ise daha çok komedi türü olup düğünü seyredenleri neşelendirmek için yapılan ve sahnesi kız evinin bahçesi olan oyunlardır.

1. Başlangıçtan Cumhuriyet'e Değın Türk Tiyatrosu

Tiyatronun kaynağına gidildiğı zaman ilkel insan karşımıza çıkmaktadır. Bir ateşin çevresinde maskeli, ellerinde yay ve ok olan, baltalar bulunan, üstlerine hayvan postları giyinen ilkel insanların, avladıkları hayvanın etini yiyebilmek için onun ruhunu alt etmeleri gerekmektedir. Bunun için de bu ateşin çevresinde çeşitli şekillerle, çeşitli taklitlerle, şarkıyla ve önceleri ise el çırparak, ayaklarını yere vurarak sonraları ise ezgilerle ve belli anlamlara gelen seslerle dans etmekteledir. Bu oyuna seyirciler de katılmaktadırlar. Böylece yağmur duaları, bolluk törenleri, ölüm-dirilme oyunları ortaya çıkmıştır. İlkel insanın bu av oyunlarında üç temel unsur bulunmaktadır; bunlar ise taklit, eylem ve topluca katılmadır (Nutku, 2021: 15). İlkel insanın tiyatrosunun ihtiyaçlar üzerine kurulu bir senaryodan ibaret olduğu görülmektedir.

Geleneksel Türk tiyatrosu ele alındığında ise bu tiyatro adı altında ve Türk halkının tiyatroya olan ihtiyaçını ilk andan beri karşılayan oyunları “Dramatik Özellik Taşımayan Oyunlar” ve “Dramatik Özellik Taşıyan Oyunlar” şeklinde ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki daha ziyade gösteriye dayalıdır. Düğünlerde, bayramlarda, sanatkâr ve esnaf loncaları şenliklerinde ve hatta Ortaoyunu meydanlarında, önce seyirciyi eğlendiren, coşturan, heyecanlandıran gösterilerdir (Töre, 2016a: 13). İkincisi ise şu şekilde ifade edilebilir:

“Türklerin, tıpkı Avrupa tiyatrosu gibi dramatik özellik taşıyan fakat sunuş biçimi farklı olan oyunları da vardır. Kaynağını yaşayan hayatın mukallit anlarından alan ve gelişerek devam eden bu oyunlar dikkatli incelendiğinde, Batı tiyatrosunun bugün gelişmiş kolları olarak ‘Modern Tiyatro’ adıyla takdim edilen bir kısım oyunlarının teknik ve sosyal argümanlarına önceden sahip çok zengin içerikli oyunlar olduğu görülür” (Töre, 2016a: 14).

Modern Türk tiyatrosuna bakıldığında zaman ise dönemin özelliğine bakmak yerinde olacaktır. Bilindiğı üzere Tanzimat dönemi, siyasal erkin yaptığı serbestlikle beraber edebî anlamda da Batılı tarzda ürünlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönem dikotomik yani Osmanlılık ile Batılı olma çabasının iç içe karıştığı bir zaman dilimidir. Bir taraftan Osmanlı dil, üslup ve içerik anlamında eleştirilmekte diğerk taraftan ise muhtevada yenilikler ortaya koyulsa da diğerk hususlar

açısından edebiyat, Osmanlı çizgisinde devam etmektedir. Fakat bu dönemde eleştiri içerikli Batılı tarzda ürünler de verilmektedir. Şinasi'nin geleneksel yapıyı ve görücü usulü evliliği verdiği tiyatro eseri olan, Tercüman-ı Ahvâl'in ikinci sayısından itibaren dört sayı boyunca yayımlanmış (Sevengil, 2015: 197) *Şair Evlenmesi* buna bir örnek olarak gösterilebilir. Bu eser ilk önce iki perde yazılmış, eserin tefrikasının başındaki nottan anlaşıldığı üzere yazar ilk perdesini çıkarmış ve *Şair Evlenmesi* yazılır yazılmaz da oynanamamıştır (Enginün, 2019: 13). Piyeste canlandırılan tipler eski toplumun içinde yaşayan tiplerdir (Sevengil, 2015: 198). Oyunda bilindiği gibi bir de düzenbaz imam vardır. Bu imam tipi daha sonra da devam etmiş, 1970'lerde Türk sinemasının siyasî boyutu içinde de yer almış ve kirli cüppesi, aksak ayağıyla fikrinin berbatlığı ve düşüncesinin kötülüğü verilmeye çalışılmıştır.

Tanzimat Dönemi'nin özellikle sanat anlayışı bakımından 1. Tanzimat ve 2. Tanzimat olmak üzere ikiye ayrıldığı bilinmektedir. Ancak iki dönemin sanatçılarının da tiyatroya bir çizgi belirledikleri şu ifadelerde görülmektedir: "Namık Kemal'e göre tiyatro faydalı bir eğlencedir; Ahmet Mithat'a göre tiyatro eğiterek toplumu terbiye edecek yegâne vasıttır. Abdülhak Hamid'e göre ise bilinmeyen anlatan egzotik heyecanlardır" (Töre, 2016b: 15). Bu bilgiler Tanzimat neslinin tiyatroyu öğretici bir tür olarak gördüğünün yanında, bu sanat türünü somutlaştırarak halkı aydınlatan bir yerde gördüğünü de vermektedir.

Meşrutiyet Dönemi'ne gelindiğinde bu dönemin baskı unsurunun nispeten rahatladığı bir zaman dilimi olmasından dolayı bu devrin diğer edebî türlerdeki gibi tiyatrodaki ilerlemenin olduğu bir dönem olduğu bilinmektedir. Özellikle Osmanlı Dönemi'nde erkten ve İslâmiyet'in kuralları ve yasaklarından dolayı tiyatroya bakış açısı olumsuz olarak görülmüştür. Ancak Meşrutiyet Dönemi Türk gençlerinin tiyatro oyunculuğu ve yazarlığına büyük ilgi duyduğu ve bu sanat alanının geliştiği bir başlangıç zamanıdır. Türk kadınının sahne alma girişimlerinin de olduğu bu dönemin sonucu ise Cumhuriyetle beraber alınmıştır. Halka Batılı anlamda tiyatro yapmak ve sanatçı yetiştirmek adına okul açma girişimi de bu döneme aittir (Sevengil, 2015: 557).

Bu faaliyetler bile bu dönemin modern Türk tiyatrosu adına ne derece önemli olduğunun göstergesidir. Özellikle aktristlerin sahne almaları için yapılan girişimlerin tiyatro için yapılan toplumsal direnişin önüne nasıl geçildiğinin görüntüsüdür. Bu dönem sadece aktristlerin değil, ayıplanan ve yadırganan aktör olma sevdalısı gençlerin de yavaş yavaş cesaret kazandığı bir devir olup tek Türk aktör ise Ahmet Fehim Efendi'dir (Yalçın, 2002: 31). Sadece tek bir aktörün Türk olması Osmanlı toplumunda bu sanat dalının geride kaldığının da ifadesi olarak yorumlanabilir.

Cumhuriyet Devri Türk tiyatrosunun ise özellikle rejimin değiştiği ilk yıllarda yönetime uygun, idarenin istediği ve öğreticiliğın amaçlandığı bir paralelde hareket ettiği bilinmektedir. Tiyatro, salt izleyiciye zevk vermek için mi yoksa yukarıda ifade edildiği gibi bireyi/toplumu eğitmek amacıyla mı sahnelenmektedir/sahnelenmelidir? Bu; yer, zaman, ideoloji ve kişilere göre değişmektedir. Örneğin Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı okunu temsil eden Cumhuriyetçilik-Laiklik-Devletçilik-Devrimcilik-Halkçılık-Milliyetçilik ilkeleri tiyatro eserlerinde gerekse de tiyatronun çeşitli yönlerinde uygulama alanları bulmuştur (And, 2022a: 156). Ayrıca Metin And, yazarlara oyun ısmarlamasından, konular önermesinden, metinleri okumasından, metinler üzerinde değişiklikler önerisinden, oyunu yeniden okuyup provalarda hazır bulunmasından dolayı Atatürk'ü Türkiye'nin ilk dramaturgu olarak görmektedir (And, 2022a: 158). Bu ise yeni rejimin halka anlatılması için ilk elden yani Cumhuriyet'in kurucusu tarafından tiyatronun ne derece önemli olduğunu göstermektedir. Tiyatronun medeniliğın ve Batılılaşmanın göstergesi olduğu gibi rejimin aracı olarak da görüldüğü anlaşılmaktadır.

Bu hususların yanında şu unsura da değinmek gerekir ki Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bocalama, kamunun ilgisi ve desteğiyle yolunu ve yöntemini de bulmuştur. Ancak tek partili dönemdeki tiyatroya olan destek çok partili dönemde gevşemiştir (And, 2022b: 198). Ayrıca tiyatro erkin fikriyatına göre de düşünsel anlamda farklılıklar arz etmekte, dönem değiştikçe tema da değişebilmektedir. Zamansal farklılıklar da temayı belirgin bir şekilde değiştirebilmektedir. Bu durum, şu şekilde ifade edilmektedir:

“1980'lerin atmosferi, oyunların içeriği bakımından da belirleyicidir. Bir taraftan 1970'li yılların oyun konuları tiyatro edebiyatında kendine yer bulurken öte taraftan 1980'lerin ve 90'ların toplumsal dinamiğinin açığa çıkardığı yeni temalar da eklenir. 1980'lerde yürürlüğe konan neoliberal politikalar, 90'lı yıllarla birlikte kurumsallaşır ve yeni çelişkiler, yeni insan ilişkileri ve yaşam biçimleri üretir” (Demir, 2016: 129).

2. Faruk Nafiz Çamlıbel Tiyatrosu

Faruk Nafiz Çamlıbel hem nazım hem de nesir alanında eserler vermiş olan bir şair ve yazardır. Ancak o, daha çok şiiriyle, şiiri içinde ise daha çok *Han Duvarları* adlı eseriyle ön plana çıkmıştır. Çamlıbel'in şiirlerinin, romanlarının, deneme yazılarının yanında tiyatro eserleri de bulunmaktadır. Ona göre tiyatro yararlı olmalı ve bir bilinç oluşturmalıdır (Öztürk, 2017: 208). Bu husus da yazarın dönemin fikriyatından hareket ettiğini göstermektedir. Eserlerinde de bu husus görülmektedir. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinin yani Mustafa Kemal Atatürk'ün tiyatro ile toplum içinde oluşturmak istediği şuur çizgisinde bir yol izlediği anlaşılmaktadır. Köyden konularını alan, kendine göre, kendi kuralları ile hareket eden köylünün hayatından kesitler veren köy oyunları, yani bu akım Cumhuriyet sonrasında yazarın *Canavar* adlı piyesinden çıktığı ifade edilebilir (Enginün, 2005: 144). Bu durum ise Faruk Nafiz'in şiir mantalitesini hatırlatmaktadır. Çünkü o, köylüyü ve yaşantısını şiirinde belirgin bir şekilde işlemektedir. Faruk Nafiz Çamlıbel tâ gençliğinden itibaren tiyatro ile alakadar olmuş, önce Fransızca'dan uyarlamalar yapmış, öğretmenliğinde ise okul oyunları yazmıştır. Yazarın *Akın* ve *Kahraman* adlı eserleri, 1920-1940 döneminin hamasi/destanî tarafının temsilcisidir. *Canavar* ise Osmanlı'nın son dönemlerinde köylünün sahipsiz kalışının, kanunların uygulanmayışının, iyi ve dürüst insanlardan nasıl canavarlar türetildiğinin işlendiği bir eserdir. *Akın*'da yazar Türklerin Orta Asya'dan göçünü, Atatürk'ün tarih tezini işler. Bu eser, Cumhuriyet'in 10. Yıl kutlamaları için yazılmış olup ilk kez Ankara Halkevi'nde oynanmıştır. Bu oyun da *Öz Yurt* gibi Halkevleri tarafından ısmarlanan bir metindir. *Kahraman* ise üç perdelik olan ve hece vezniyle yazılmış bir eser olup manzum bir oyundur. Bunu yazar destan olarak niteler ki bu dönemin yazarlarının ortak konuları Millî Mücadele'nin bir destan, gerçekleştirenlerin ise kahraman olduklarıdır. *Öz Yurt* adlı esere gelince bu oyun *Akın*'ın devamı niteliğindedir ve yeni bir vatan kurma çabaları bu eserde anlatılır. *Ateş* ise İnönü Harplerinden birisinde, cephe gerisinde kağıyla cephane taşıyanları anlatmaktadır. Yazar, *Yayla Kartalı*'ni sahne romanı olarak niteler ve bu eser mensur olarak yazılmıştır (Enginün, 2005: 154-158). Bu eserlerin geneline bakıldığı zaman belli bir tez üzerine, belli bir gaye için yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu gayenin Osmanlı'nın son dönemlerinin kötü, Cumhuriyet'in ise bir yükselişin, bir yeniliğin adı olduğu şeklinde verilmesi olarak söylenebilir. Faruk Nafiz Çamlıbel daha çok şiiriyle adını duyurmuş bir sanatçıdır. Enginün ise bazı sanatçıları sayarak şiir ile tiyatro arasında güçlü bir bağ olduğunu şu şekilde ifade etmekte, bu sanatçılardan biri de Faruk Nafiz olarak verilmektedir:

“Tiyatro şüphesiz ki sanatların en güçlü olanıdır. Tiyatroda hitabetin kullanılması ayrı bir güçlüktür. Bunu ancak dramatik şiirde güçlü olan, şair nitelikleri ile dramatik güçlerini birleştiren sanatçılar gerçekleştirebilmektedirler. Namık Kemal, Abdülhak Hâmit, Faruk Nafiz, Necip Fazıl, Nazım

Kurşunlu, Tarık Buğra, Orhan Asena, Turan Oflozoğlu, Güngör Dilmen'in eserlerinde hitabetin çok dikkat çekici örnekleri bulunmaktadır" (Enginün, 2019: 305).

Faruk Nafiz Çamlıbel anlatılırken şiirleri belirtilmiş, deneme yazarlığı, romancılığı ve tiyatro eserleri ikinci planda kalmıştır. Ancak şairliği tiyatro eserlerine de yansımıştır ki "Faruk Nafiz Çamlıbel, oyunlarını ekseriyetle mevzun bir biçimde kaleme alır. Oyunlarında, tıpkı manzum hikâye kaleme alırken kullandığı üslubu tercih eder ve heceyi yücelterek satırlarına taşır" (Öztürk, 2017: 209).

2.1. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Oyunları

2.1.1. Canavar

Canavar adlı oyun okuyucuda ilkin olumsuz ya da korku uyandıran bir intiba bırakır ki yazarın da amacı budur. İsminden dolayı bu eser için okuyucunun ilk izlenimi *Canavar*'da olumsuz bazı hususların olduğu düşüncesidir. Ancak oyun okununca, canavarlaşan insanın (oyun kahramanı Ahmet'in) bu hâle gelmesinin sebebi anlaşılınca daha farklı yorumlama yapılmaktadır. Ahmet'in katil olmasına yol açan şeyin namus davası olduğu, ırzın yabanda gitmemesi için canından çok sevdiği nişanlısı Zeynep'i öldürmek zorunda kalması zorunluluğundan bu yola tevessül ettiği görülünce canavara okur acımaktadır. Ahmet'in de dediği gibi koyun canavar olmuştur (Çamlıbel, 1965a: 63). Eserin giriş kısmında manzum ve üç perdelik olduğu, ilk defa 20 Nisan 1924 Perşembe gününün akşamı Darülbeydi Temsil Heyetince Tepebaşı Tiyatrosunda sahnelendiği belirtilen (Çamlıbel, 1965a: 3) *Canavar*, Çamlıbel'in ilk telif tiyatro eseri olup hece vezniyle, Kayseri'de edebiyat öğretmeni olduğu bir zamanda yazılmış bir eserdir (Birinci, 1993: 72).

Faruk Nafiz Çamlıbel'in sanatında özellikle de şiirlerinde köy, köylü, halk unsurları belirgin bir şekilde görülmektedir. *Canavar* adlı eserde de ilk göze çarpan halk inançları ve halk kültürü unsurlarıdır. Bunlardan halk inancı,

"Yağmur duası vardı:" (Çamlıbel, 1965a: 5)

mısraında verildiği gibi eserin sonlarında,

"Hamdolsun ki ümmetin yağmur duası tuttu." (Çamlıbel, 1965a: 48)

şeklinde de görülmektedir. Salı günü için,

"Uğursuz gün demişler!

...

Doğru, sallandı işim," (Çamlıbel, 1965a: 6)

diye belirtme yapılması dikkat çekici bir halk inancı unsurudur. İmam nikahı kıyılması ise

"Maksat hâsıl olacak mademki bir imamla." (Çamlıbel, 1965a: 9)

sözü ile verilmektedir. İslâm'da âyetle sabit olan (Karaman vd., 2015: 632) nazar şerrinin,

"Nazardan saklasın Hak." (Çamlıbel, 1965a: 17)

şeklinde yapılan duayla anılması da halk inancını göstermektedir.

"Göğsümü siper etmem bin köylünün ahına." (Çamlıbel, 1965a: 22)

mısraında geçen ah kavramı ise halk inancına başka bir örnek olarak verilebilir. Halk inancı yanında halk kültürü unsurları da *Canavar*'da dikkat çekmektedir. Bu unsurlara Anadolu'da özellikle de köylerde sıkça rastlanan ve örneğine

"Kalabalıkta gördüm Memişzade Ömeri." (Çamlıbel, 1965a: 7),

"Fakat yolda rastladım Kamberlinin Osmana." (Çamlıbel, 1965a: 18)

şeklinde verilen lakap kullanımı gösterilebilir. Halk arasında kızın kocaya gitmesinden dolayı vefasız görülmesinin,

“Kızlarda vefa olmaz derler amma doğrudur,

Kaynağı bizde iken ile giden bir sudur.” (Çamlıbel, 1965a: 7)

mısralarında verilmesi de halk kültürü için gösterilebilecek örneklerdendir. Halk arasında ve Anadolu'nun bazı köylerinde yaygın olan beşik kertmesi hususuna benzer bir durum,

“Ahmetle Zeynebimi çocukken nişanladım...” (Çamlıbel, 1965a: 9)

mısraında görüldüğü üzere Zeynep ile Ahmet'i, Ali baba'nın nişanlaması şeklinde işlenmektedir. Ancak halk kültürüne ters bir şekilde kız babası olan Ali baba'nın Zeynep'i Ahmet'in babasından,

“Bir gün gittim Ahmedî babasından istedim.” (Çamlıbel, 1965a: 9)

mısraında verildiği üzere istemesi ise halk kültürüne aykırı bir husustur. Kız babasının nişanlısı ile onu yalnız bırakması,

“Biz de ayırmıyalım şimdi gülden bülbülü.

Gidiniz, çocuklarım, odanızda oturun,

Yalnız fazla çapkınlık etmeyin, uslu durun!” (Çamlıbel, 1965a: 17)

şeklindeki sözleri yine halk kültürüne zıt bir unsur olarak görülmekte, kızların gergef ile çeyiz yapmasının,

“Seyrederken gergefin başında duruşunu,” (Çamlıbel, 1965a: 13)

şeklinde verilmesi, yine çeyiz unsurunun,

“Çeyiz takımlarını orta yere serecek..” (Çamlıbel, 1965a: 17)

mısraında geçmesi de halk kültürü içinde görülen hususlardandır. Halk arasında kadınlara “eksik etek” denilmesi de -olumsuz anlamda- halk kültürüne başka bir örnek olarak verilebilir:

“Zeynep! Ninen kadındır, ne olsa eksiketek,” (Çamlıbel, 1965a: 15)

Halk arasında çokça kullanılan “Tebdil-i mekânda ferahlık vardır.” sözünün,

“Kederlerin dağılır değişen bir ufukta,

Muhabetin devası gizlidir yolculukta.” (Çamlıbel, 1965a: 28)

şeklinde bu mısralarda geçmesi de yine bir örnektir. Bazı haberlerin kızlara anneleri tarafından verilmesinin uygun olmasının ise

“Annelerin anlatması âdetmiş.” (Çamlıbel, 1965a: 37)

sözünde vurgulanması, misafir kabahatli de olsa ona el uzatılmamasının,

“Bir köylünün evine mihman olsa bir kişi

Ev sahibi unuttur geleceği, geçmişi...” (Çamlıbel, 1965a: 43)

şeklinde geçmesi de halk kültürü unsurlarına örnek olarak ifade edilebilir.

Bu eserin sahnelendiği tarihe bakıldığı zaman (1924) Osmanlının sona erdiği, Cumhuriyet'in başladığı bir dönemde yazıldığı anlaşılmaktadır. Yukarıda da ifade edildiği üzere bu dönem eserlerinde Osmanlıya eleştiriler de görülmektedir. *Canavar* adlı eserde de Osmanlı'nın son dönemlerinde alınan vergilere,

“Kapıya dayanacak nerdeyse mültezimler,

Yazılan fazlasını sildireyim verginin!” (Çamlıbel, 1965a: 7)

şeklinde eleştiri yapılması, halkın ekonomik olarak durumunun kötü olduğunun göstergesidir. Osmanlı'nın son döneminde savaşların çokluğundan dolayı cepheden cepheye gönderilenlerin buna yaptığı eleştirinin,

“Şehirde tahsildeyken askerliğe aldılar,
Cephelerin birinden öbürüne saldılar.” (Çamlıbel, 1965a: 10)

şeklinde verilmesi de Osmanlı idaresine bir serzeniştir. Osmanlı hükümetine bir başka tenkit ise

“Hükümet mi diyorsun,
Onun ne olduğunu bilmiyen bana sorsun!
Taşraya omuz verip yan gelmiş İstanbul'a,
Halkın esamisi yok, lâfın bini bir pula,
Her hükmünü köylüye tatbik eder, hak olur,
Malına ortak olur, canına ortak olur...
...” (Çamlıbel, 1965a: 23, 24)

mısralarında görülmekte, ayrıca ağalık/eşraflık sistemine ise

“Maksadın hürmet etmek bir ağanın oğluna,
Çünkü köyler vakıftır hep eşrafın yoluna.” (Çamlıbel, 1965a: 22)

şeklinde eleştiri yapılmaktadır.

“Herkes ne istiyorsa ben de onu isterim,
İki eşrafa bir köy esir olmasın derim!” (Çamlıbel, 1965a: 22)

mısralarıyla ise bu sisteme tahsilli bir gencin başkaldırışı verilmektedir.

Halk arasında bazı kelimelerin zamanla anlamlarında farklılıkların oluştuğu görülmektedir. Şimdi olumsuz manada kullanılırken eskiden olumlu anlamda kullanılan kelimeler de vardır. Bunlardan biri de yosmadır ve *Canavar*'da birkaç yerde bu sözcük kullanılmaktadır. Babanın kızına,

“Yo, utandırma yosmamı...” (Çamlıbel, 1965a: 12)

şeklinde hitabı, yine Ali baba'nın hem kızı olan Zeynep'e hem de damadı Ahmet'e

“Birbirine denk olan bu iki yosma gence.” (Çamlıbel, 1965a: 18)

yakıştırması buna örnek olarak verilebilir. Ayrıca Çamlıbel şiirinde de görülen ve muhtemelen dönemin yazım unsurlarından dolayı, “toplıyacak” (Çamlıbel, 1965a: 13), “gelmiyen” (Çamlıbel, 1965a: 14), “ayırmyalım” (Çamlıbel, 1965a: 17), “çıkımyayım” (Çamlıbel, 1965a: 19), “başlıyacağız” (Çamlıbel, 1965a: 20) gibi kullanımlar da dikkati çekmektedir.

Bilindiği üzere aşk unsuru Faruk Nafiz'in eserlerinde yoğun bir şekilde geçmektedir. Bu eserde de bu duygu, Zeynep ile Ahmet'in aşkının yanında süt kardeş Ömer'in Zeynep'e olan yasak aşkını,

“Sen beni günden güne yakan, viran edensin!” (Çamlıbel, 1965a: 30)

şeklinde itirafı ile hatta onu kaçırması (Çamlıbel, 1965a: 49) şeklinde olumsuz anlamda da olsa verilmektedir. Bir başka husus da şudur ki Çamlıbel'e

“-Hayatta en çok neden korkarsınız?
Kadın şerrinden!” (Uysal, 2004: 94)

şeklinde sorulan soru ve karşılığında alınan cevaptaki kadın eleştirisi, *Canavar*'da ise

“Bir kurşunla vurul da bir kadına vurulma!” (Çamlıbel, 1965a: 21)

mısraında verilmektedir. Çamlıbel şiirinde dikkat çeken unsurlardan biri de akşam ve kadının yanında denizin (Birinci, 1993: 28) de geçmesidir. Deniz unsuru *Öz Yurt*'ta,

“Denizin hasretiydi bizleri yurttan eden,” (Çamlıbel, 1965c: 34)

mısraında verildiği gibi *Canavar*'da ise

“Ne güzel şeymiş deniz!” (Çamlıbel, 1965a: 34)

şeklinde verilmektedir. Faruk Nafiz'in şiirindeki Ahmet Haşim etkisi ise

“Doğarken sular sarı, batarken kırmızıdır.” (Çamlıbel, 1965a: 33)

mısraında görülmektedir. Ayrıca şairin *Vahdet-i Vücûd* isminde şiiri olması (Çamlıbel, 1959: 80, 81) şairdeki bu yaşantı tarzına bir iz olarak işaret edilebilmekte, *Canavar*'ın,

“Eğer yağmur Allahın göz yaşları olaydı” (Çamlıbel, 1965a: 6)

mısraında verilen ifadeyle tecelli istilahına şair çağrışım yapmakta fakat *Vahdet-i Vücûd*'un karısı için yazıldığı ise belirtilmektedir (Yücebaş, 1974: 93). Bu mısralarda dikkat çeken Tecelli-i Rahmânî literatürde “Allah tarafından mevcûdâta bahşedilen varlık...” (Cebecioğlu, 2009: 640) olarak geçmektedir.

2.1.2. Akın

Akın, Faruk Nafiz'in Türk tarihini anlatan tiyatro eserlerinden bir tanesidir. Bu eser, Fevziye Abdullah Tansel'in verdiği bilgiye göre 1932 yılında basılmış olup 4 Ocak 1932'de önce Ankara Halkevinde oynanmıştır (Tansel, 1974: 48). Oyun üç perde olup manzum şekilde yazılmıştır. *Akın* ile *Öz Yurt* adlı eserlere bakıldığı zaman, bu eserlerin birbirini tamamlayan oyunlar olduğu görülmektedir. *Akın*'da Anayurttaki kuraklık, Gök Tanrı'nın kuraklıktan dolayı istediği kurban ve İstemi Han tarafından Demir'e denize doğru akın etmesi buyruğu anlatılmaktadır. Gök Tanrı kurban olarak İstemi Han yerine kızı Suna'yı istemektedir. 3 yiğit Bumin, Bayan ve Demir ise Suna'nın kurban olmaması için Gök Tanrı'ya gitmektedirler. Suna halk arasında herkes tarafından sevilmektedir, Gök Tanrı tarafından kurban edilmesi ise istenmemektedir. Olayın aslı ise Vural, Kuday ve Doğan yani Bumin, Bayan ve Demir'in babalarının kuraklıktan dolayı Gök Tanrı'nın istediği kurbanlardan olmamak için Başbakıcı ağzından bir yalan uydurmalarıdır. Suna'yı kurban ettirmek istemelerinin sebebi ise bu acıya İstemi Han'ın da dayanamayıp ölmesi üzerine hem kurban olmaktan kurtulmak hem de üçünden birine kağanlığın kalacağını düşünmeleridir. Bunu öğrenen Demir ise babası da dahil olmak üzere bu 3 Beyi öldürür ve Suna'yı da kurtarmış olur. Bunun üzerine Suna ile evlenen Demir, İstemi Han'ın isteği üzerine akıncılarıyla denize doğru, kuraklığın olmadığı beldelere akına çıkar.

Akın'ın şu mısralarında Türk töresinden bahsedilmektedir. Kuraklık Atayurdunu kasıp kavurduğu için ve de 12 yıldır sürdüğü için bir kurban gereklidir:

“Unuttun mu ataların huyunu?

Dereler kesti miydi on iki yıl suyunu,

Ortalığa uğursuz bir kıtlık çöktü miydi,

Halkın bir han başında kalırdı son ümidi.

Gök Tanrıya nezreder hakanın kellesini,

Dilerdi sora gökten bir yıldırım sesini.” (Çamlıbel, 1965b: 12)

Aşk, Faruk Nafiz Çamlıbel'in eserlerinde vazgeçilmez izleklerden biridir. *Akın*'da da diğer tiyatro eserlerinde de yer almaktadır. Şu mısralarda 3 yiğidin Suna'ya olan sevdası verilmektedir:

“Nasıl sevebilirse üç gönül bir tek gülü

Sen de güzelliğine kul edersin üç gönlü.” (Çamlıbel, 1965b: 17)

Aşkın karşılıksız olduğu görüşü ise şu mısralarda işlenmektedir:

“Karşılığı beklenen sevgiye sevgi denmez,

Sevdalılar yalvarır, fakat bir şey dilenmez.” (Çamlıbel, 1965b: 17)

Demir’in sözleri ise Anayurdun değeri ile sevdanın değerinin bir olduğunu vermektedir:

“Sen anayurt gibisin, sevmek hakkın senin,

Gökte yıldızlar kadar çok olmalı sevenin.” (Çamlıbel, 1965b: 17)

Yurdun güzelliği ile sevgilinin güzelliğinin bir olması ise şöyle açıklanmaktadır:

“Bana yurt sevgisini güzelliğin duyurdu...” (Çamlıbel, 1965b: 17)

Suna 3 yiğide çiçek hediye etmektedir. Bunun üzerine Suna’ya Bumin heykel, Bayan altın mine, Demir ise bir çini vermektedir. İstemi Han’ın şu sözleri ise sanki damat olarak Demir’i seçtiğini düşündürmektedir:

“Yeşil hem de!

Ben bu rengi taşırım her zaman can köşemde .

Yeşilde ne arar da bulamaz insanoğlu?

Yeşil bu... Varlık dolu, gök dolu, umman dolu!” (Çamlıbel, 1965b: 19)

Ancak evlilik de eş seçme de yine Türk töresine göre olmaktadır. Suna 3 ok atar ve o okları bulup ilk getiren Suna’nın eşi olur. Bu oklardan Demir’inkisi dışarda olan Başbakıcıyı kazara öldürür. Bu şekilde hem Başbakıcı cezasını çekmiş olur hem de Demir, oku hemen getirmiş olur (Çamlıbel, 1965b: 58-61):

“Ben sana demedim mi?.. Bu, intikamı hakkın.

Demir, Suna, senindir... Başlıyor artık akın!” (Çamlıbel, 1965b: 61)

Aslında Suna’nın da gönlünün Demir’de olduğu şu mısralarda görülmektedir:

“Demir, beyhude korkun,

Uzaklarda arama...

[Üçüncü oku çıkarır]

Göğsümde senin okun!” (Çamlıbel, 1965b, s. 60)

Bu evlilik töresinden önce 3 yiğide üç yönden denize doğru açılmaları emri İstemi Han’dan gelmesi ve 3 yiğidin andı, kitabın ismini de okura duyurmaktadır:

“Üç arkadaş, karşında, andıçeriz akına!” (Çamlıbel, 1965b: 56)

Yazarın, *Akın*’daki

“Akın alaylarını alarak pençenize

Haydi, dağdan, ovidan yol arayın denize.” (Çamlıbel, 1965b: 57)

mısraları ise şair Çamlıbel’in şiirlerinde de sıkça kullandığı deniz izleğini akla getirmektedir. Faruk Nafiz Çamlıbel, şiirlerinde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de Anadoluculuk unsurunun verdiği hassasiyetten dolayı kaval çalgısını belirgin bir şekilde kullanmaktadır. Bu husus *Akın*’da da vardır:

“Çobanı kaval çalar, taşı toprağı güler,” (Çamlıbel, 1965b: 21)

Çamlıbel’in şiirlerinde geçen unsurlardan biri de kumral güzellerdir. Bu hususa *Akın*’da da değinilmektedir Ayrıca bu eserde de Çamlıbel’deki Ahmet Haşim etkisi görülmektedir:

“Bir halkı ozan eden kumral güzelleriyle,
Güneşin akşam üstü ufuktan bir damla kan” (Çamlıbel, 1965b: 21)

Türk töresinde kurultayın önemi ise şu mısradan verilmektedir:

“Kurultay yapın, çaresine bir bakın,” (Çamlıbel, 1965b: 24)

Törede dikkat çeken unsurlardan bir diğeri ise Han’a olan itaattir. Bu, Demir’in şu ifadelerinde geçmektedir:

“Ben, Demir, Günbaşbuğu... Tanırsın, kendi oğlun...
Yasam senin yasandır, yolum da senin yolun.” (Çamlıbel, 1965b: 54)

Türk’ün hem asker hem sanatkâr hem de âlim olduğu ise şu satırlarda verilmektedir:

“Bilgi bir elinizde, san’at bir elinizde,
Altınızda yağız at, dal kılıç belinizde,” (Çamlıbel, 1965b: 25)

Şu mısralarda ise

“Dönmüş Gök Tanrının da bağı susuz bir çöle.” (Çamlıbel, 1965b: 26)

şeklinde Tanrı kişiselleştirilmekte, Türklerin İslâmîyet’e girmelerinde etkili olan Gök Tanrı inancı ile İslâmî literatürün kullanıldığı şu mısralar ise dikkat çekmektedir:

“Ben kazaya, kadere inanmış bir insanım,” (Çamlıbel, 1965b: 28)

“Tanrıya hamdedirim: Hakanı bağısladı.” (Çamlıbel, 1965b: 30)

“Tanrıya hamdedenler içinde ben de varım,” (Çamlıbel, 1965b: 31)

Bilindiği gibi Hz. İsmail’in kurban edilişinde hem babada hem de oğulda tam bir teslimiyet vardır. Bu teslimiyet İstemi Han’da da görülmektedir:

“Tanrının emrindedir kızım Suna şimdiden,
Yurda hayırlı olsun yavrum olsa da giden.” (Çamlıbel, 1965b: 31)

Bu güvenç hem Gök Tanrı içindir hem de vatan içindir. Ancak bu itaatkârlık şu mısralarda bir başkaldırı olarak görülmektedir. Bu bir babanın acısı olarak okunabilir:

“Onlar dediler mi ki: <<Kızımı ver Tanrıya!..>>
Ben de: <<Verdim kızımı, götürün!>> dedim mi ya?
Yalan, böyle şey olmaz, doğrusunu söyleyin,
<<İstemi Han, Tanrıya bile kız vermez!>> deyin.” (Çamlıbel, 1965b:32)

Türk töresinde hakan dirayetli olmalıdır fakat babalık söz konusu olunca bu dayanıklılık Han da olsa olamamaktadır ki bu husus şu mısralarda görülmektedir:

“Çinli
Ağlamayın... Hakanın gözlerinde yaş olmaz...
İstemi Han
Han sözü yaşsız gerek amma gönlü taş olmaz.” (Çamlıbel, 1965b: 36)

Türk töresinde bir başka değerli olan unsurun halk olduğu ise şu mısradan görülmektedir:

“Kimse söz söyleyemez halk denen yalçın dağa.” (Çamlıbel, 1965b: 43)

Akın’ın yazıldığı tarih yani 1932 dikkate alındığında bu eserin Cumhuriyet’in ilk yıllarına ait bir oyun olduğu anlaşılmaktadır. Bu husus ile yukarıdaki mısra ön plana çıkarıldığında aslında bunun

Cumhuriyet'in getirdiği halk üstünlüğünün Türkün özünde olduğunun vurgusu şeklinde de değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in eserlerinde dikkati çeken bir diğer husus ise tasavvufur ki bu birçok oyununda ve şiirinde geçmektedir. Bu durum *Akın*'da da yer almaktadır:

“Ben anlarım bu sestem, bu halkın öz sesidir,

İnsan dudaklarında Tanrının öfkesidir.” (Çamlıbel, 1965b: 53)

Bu mısralarda görüldüğü üzere tecelli işlenmektedir ki bu husus hakkında Hasan Kâmil Yılmaz “Âlem, tecellinin vukuu anında hâdis ve mevcûd, ondan sonra hemen aslına dönerek fânidir” (Yılmaz, 2019: 224) şeklinde bir açıklama yapmaktadır.

2.1.3. Öz Yurt

Çamlıbel'in *Akın* gibi Türk tarihini anlattığı tiyatro eserlerinden bir başkası da *Öz Yurt*'tur. Tansel'in verdiği bibliyografyaya göre bu eser 1932 tarihinde basılmıştır (Tansel, 1974: 48). Çamlıbel'in “Lisanı açık, canlı ve tabiidir. Kendine sarıh bir mefkûre (ideal), hakiki bir ilham menbaı bulursa muvaffakiyetli eserler verebilecek vaatkâr bir simadır” (Ertaylan, 2011: 1165). Yazarın *Öz Yurt* adlı eseri de hem sarıh hem de bir mefkûre amacıyla yazılmış bir tiyatrodur. Bu eserde Demir Han'ın başında olduğu kırk bin akıncı, İstemi Han emriyle yirmi yıllık meşakkatli bir sefer ile Anayurttan Özyurda yapılan yolculuk sonucunda burayı imar etme, yerlileri ise mamur etme amacıyla Türklerin gelmesini anlatan bir eserdir. Yerleşik yaşama henüz geçeli 3 yıl olmuştur ancak eserin sonunda bu sürenin 4. yılına girdiği de öğrenilmektedir. Türkler sadece Öz Yurdu ve insanını değil, geçtikleri her yeri inşa edip izlerini de bırakmaktadırlar. Eser 3 perdeden oluşmakta ve manzum tarzda yazılmaktadır. Bu eserle beraber Çamlıbel'in *Akın* ve *Kahraman* adlı eserlerini sadece bir yaz mevsiminde yirmi beş kilo vermek pahasına yazması (Yusuf Ziya, 1937: 4) onun gayretini ve tiyatroya olan sevgisini göstermektedir. Eserde bazı öne çıkan hususlar vardır ki bunlardan biri,

“Binbir kaval inliyor rüzgârların sesinde...” (Çamlıbel, 1965c: 17)

mısraında geçen “kaval” enstrümanıdır. Bu, Faruk Nafiz'in “Memleket Edebiyatı”, Anadoluçuluk, köy yaşamı gibi hususlara şiirinde verdiği değeri tiyatro eserinde de verdiğini göstermektedir. Bir diğer unsur ise *Öz Yurt*'taki yerlilerin kelime hazinesini eleştirdiği,

“Duygusu dört onların, lisanı kırk kelime.

Nasıl lisan denilir kırk hecelik bir dile,” (Çamlıbel, 1965c: 17)

mısralarıdır. Ayrıca

“Yirmisinden yukarı kırk bin akıncı atta,” (Çamlıbel, 1965c: 29)

şeklindeki kısımda görüldüğü gibi “kırk” unsurunun belirgin olması ise şairdeki tasavvuf etkisini vermektedir.

“Görürüm her yerde ben Tanrı gibi atanı...” (Çamlıbel, 1965c: 26)

mısraı da *Canavar*'da olduğu gibi tasavvuftaki vahdet-i vücûd ıstılahını hatırlatmaktadır. Bu husustan başka,

“Tanrı bize şükretsin Tan yerinden inerek!” (Çamlıbel, 1965c: 31)

mısraı yine inançsal bir unsuru Tanrı'nın gökte olduğu inancını verdiği gibi devamında yer alan,

“Yarattığı Asyada Tanrıyı biz yaşattık,

Tanrının varlığını Asya bizden anladı...” (Çamlıbel, 1965c: 31)

kısmı ise yine Türklerin inancı ile ilgili olup dinin onların vasıtasıyla yayıldığı bilgisini göstermektedir. “Akıncıların yirmi yaşında” olduğunun belirtilmesi ile

“Yasamız budur bizim, kana kan istemeli.” (Çamlıbel, 1965c: 76)

mısraında ise Türk töresi işlenmektedir. Ayrıca eserin başında Demir Han yokken Hanım Sultan Suna'nın tahta oturması da (Çamlıbel, 1965c: 15) töre ile ilgili bir husus olarak okunabilir.

“Erkeğimiz dişimiz yirmi yıl oturmadı,

Vurulanlar vuruldu, kalanımız durmadı.” (Çamlıbel, 1965c: 31)

mısralarında da kadın-erkek beraberliği verilerek Türk'ün kadına verdiği değer ve töresi anılmaktadır.

“F. Nafiz, sanatı insanlar için kabul eder: ‘Benim sanatım memleketim için, aşk için, his için olmuştur’ der” (Tuncer, 1994: 120). Bu üç unsur da *Öz Yurt*'ta bulunmaktadır. Bunlardan aşk ise hem Ozan ile Işık (Çamlıbel, 1965c: 39-41), Akın ile Söğüt (Çamlıbel, 1965c: 48-51) arasında hem de Yalnız'ın Işık'a olan karşılıksız sevdasından dolayı Ozan'ı öldürme teşebbüsüyle (Çamlıbel, 1965c: 71-75) verilmektedir. Bu isimlerden Demir Han'ın oğlu Akın ve yerlilerden olan, üç senedir de Demir Han'ın yanında bulunan Söğüt kızın isimleri ise Orta Asya'dan yapılan akınları ve Osmanlı'nın kuruluşunu akla getirmektedir. Ayrıca tiyatrodaki dikkat çeken bir husus daha vardır ki bu,

“Kızın yuvasızlıktan, oğlun adamsızlıktan,

İçleri sızlayarak, şikâyet ediyorlar.” (Çamlıbel, 1965c: 18)

mısralarında görüldüğü üzere yerlilerin eleştirisinin yapılması, onların henüz medeni olmadıklarının vurgulanmasıdır. Eserin sonunda Söğüt'ün erkek kardeşi Yalnız'ın Ozan'ı öldürme teşebbüsü ile Demir Han'ın,

“Ne olacak içyüzü? Yerli değil mi bunlar?

İsterse akıncılara binbir saray kursunlar,” (Çamlıbel, 1965c: 73)

şeklindeki sözleri de bunları vurgulamakta ancak Orta Asya'dan gelen Bilgiç'in Demir Han'a,

“Senden gelen bir koku taşıyor her açan gül,

Görünür Yalçında da senin verdiğin gönül.

Ozana attığı taş bunu göstermiyor mu?

Onun ne duyduğunu bundan anlamak zor mu?” (Çamlıbel, 1965c: 77)

sözleri göçebe gelip yerleşik hayata geçerek Öz Yurt'u vatan hâline getirip buradaki yerlileri eğiten ve onlara aşk duygusunu da aşılamanın Türkler olduğunun, bundan dolayı da Yalçın'ın bağışlanması gerektiğinin ifadesidir. Şu kısım ise yerlilere medeniliğin, asıl yerleşik yaşamın ne olduğunun ve Türk mimarisinin vurgusunun ifadeleridir:

“Aydınlıkla doludur diye Türkün varlığı,

Sarayın kubbesine asmış Türk mimarlığı!” (Çamlıbel, 1965c: 53)

Yerlilere Türkler sadece mimariyi değil, sanatı da getirmektedir:

“Kemerler kaşın gibi kıvrılıyor yukarda,

Gözün gibi parlıyor gök çiniler duvarda,

Yaprak yaprak oymalar... nakışlar çiçek çiçek...” (Çamlıbel, 1965c: 45)

Yazarın şu mısraı ise ondaki şairaneliğin tiyatroya yansımaları olarak görülebilir:

“Ufkun mezarlığına kırk bin atlı gömüldü.” (Çamlıbel, 1965c: 30)

Bilindiği üzere Ahmet Haşim şiirinde kızılık, akşam ve su unsurları çokça geçmekte ve Faruk Nafiz'in şiirlerine toplu bakıldığında bu bağlamda Ahmet Haşim etkisinin var olduğu da görülmektedir ki bu etki ise *Öz Yurt*'un şu mısraında belirgin olarak verilmektedir:

“Kızıl güller açıyor suyun üstünde akşam,” (Çamlıbel, 1965c: 46)

Bu oyun ve bazı diğer piyesler dikkate alındığında Çamlıbel üzerinde Ahmet Haşim etkisinin belirgin olduğu açık bir şekilde görülmektedir.

2.1.4. Kahraman

Faruk Nafiz'in 1933 yılında yazdığı, Milli Mücadele Dönemi'ni, Kuvâ-yı Milliye'nin başlangıcını ele aldığı bir tiyatro oyunudur. Eserin başında olayın 1920 yılında Anadolu'da bir köyde geçtiğinin (Çamlıbel, 1965d: 7) belirtildiği eser yine üç perdelik olup ve manzum bir şekildedir. Ancak kafiyeleniş önceki ele alınan oyunlardan daha iyi değildir. Bu eserin özelliği Mustafa Kemal Atatürk'ün övülmesinin belirgin olarak eserin birçok yerinde görülmesidir. Ayrıca

“Kör gözüm karanlıkta bir parıltıyla yandı,
Gönlüm, soyunmuş gibi, gördüğümde utandı,
İlk defa anladı o kendi çıplaklığını,
Anladı halkın neden bu gözle baktığını!
Gözüm açıldı, gördüm, senden başka ne varmış,
Gönüllerde sevgiden gayrı neler yaşamış?...” (Çamlıbel, 1965d: 61)

şeklindeki mısralarda görüldüğü üzere -bir asker kaçağı olan- Hüseyin'in sevdiği Emine'ye Atatürk'ten etkilenmesinden bahsetmesi ve fikrinin değişmesi, hatta oyunun sonunda Binbaşı Aziz'in heybesinden çaldığı kağıtları geri vermediği için kardeşi Hasan'ı hiç çekinmeden öldürmesinin (Çamlıbel, 1965d: 66-82) verilmesi de bir başka dikkat çeken husustur. Bunun yanında,

“Tanrıyla konuştuğu vakit Sina dağında
Belki bu sıtma yoktu Musanın dudağında.” (Çamlıbel, 1965d: 66)

şeklindeki kısımda görüldüğü üzere Mustafa Kemal Paşa'ya olan sevginin ifade edilmesi ise eserde ilk bakışta dikkat çeken unsurlardandır. Yine Faruk Nafiz'in diğer eserlerinde de asıl unsurlardan olan aşk burada da vardır:

“Dün neyse dolaştıran beni dağlar üstünde
Ayırmıyor gönlümü köyden işte bugün de.
Bu ne sıla derdidir, ne arkadaş, ne anne,
Sen de bilirsin, beni buraya bağlayan ne?” (Çamlıbel, 1965d: 18)

Şu ifade ise Anadolu insanının vatanı için çarpışmaya gitmeyenlere olan eleştirisini vermektedir:

“Bir asker kaçağına kız vermez Bekir Çavuş” (Çamlıbel, 1965d: 11)

Ancak Bekir Çavuş'un kızı Emine'yi kaçak Hüseyin'e bin altın gibi yüksek bir miktar başlık parasıyla verebileceği ise bir taraftan Anadolu'daki olumsuz bir yaşantıyı verdiği gibi işi zora sokmak olarak da okunabilir:

“Bin altın ağırlıktır Eminenin değeri...” (Çamlıbel, 1965d: 14)

Eser düşman işgalini vermesi açısından o dönemdeki yurdun durumunu da göstermekte ve köyün Ege Bölgesi'nde olduğu da anlaşılmaktadır:

“Bir hemşeri İzmirden gelen bir gence sormuş.

Haberler kötü diyor, düşman ilerliyormuş...” (Çamlıbel, 1965d: 20)

Şu mısralar ise oyunun adının nereden geldiğini, Kahraman’ın Mustafa Kemal Atatürk olduğunu, onun Samsun’a gidişini ve Erzurum Kongresi’ni vermektedir:

“Hepsi de bahsediyor yeni bir kahramandan.

Yazılana bakarsan bu zorlu bir yiğitmiş,

Yurdu kurtarmak için başını almış, gitmiş

İstanbuldan Samsuna, Samsundan Erzuruma...” (Çamlıbel, 1965d: 22)

Binbaşı Aziz’in sözleri ise Milli Mücadele’nin halkın inancıyla olacağını verdiği gibi bu savaşın bu fıkriyatla kazanıldığını da göstermektedir:

“Bir kere anlasın o, o bir kere inansın,

Ondan sonra eloğlu, bırak, ateşte yansın!” (Çamlıbel, 1965d: 37)

Yine Binbaşı Aziz’in şu ifadeleri ise Atatürk’ün “Yurtta sulh, cihanda sulh” sözünü hatırlatmaktadır:

“Gözümüz yok ellerin bahçesinde, bağında,

Yaşamak istiyoruz hür ana toprağında...” (Çamlıbel, 1965d: 37)

Kurtuluşun Mustafa Kemal’e olan inançta saklı olduğunu da Binbaşı Aziz söylemektedir:

“Halk ta son yıldızının battığı bir zamanda

Bahtının döndüğünü görür bir kahramanda.

Kurtulur ancak ona iman ettiği zaman!” (Çamlıbel, 1965d: 37)

Eser; Atatürk’ü, onun cepheden cepheye koştuğunu vererek hem Mustafa Kemal’i övünçlemekte hem de onu tanıtmaktadır:

“Dün Tunustan Bağdada varan hududumuzun

Hangi dağı, ovası var ki onu bilmesin,” (Çamlıbel, 1965d: 39)

Kuvâ-yı Milliye’nin başlangıcının nasıl olduğu ise şu mısralarda görülmektedir:

“Artık kim olduğumu anladın, Muhtar Ağa,

Başla sen de, yarından tezi yok, çalışmağa,

Sen de benimle duydun emrini Kahramanın.

Bugünden sonra yoktur boş geçecek zamanın,

Kaç silah varsa köyde, kaç delikanlı varsa...” (Çamlıbel, 1965d: 51)

Bu işin cebri değil, gönüllü olduğunu da Binbaşı Aziz vurgulamaktadır (Çamlıbel, 1965d: 51). Binbaşı’nın katılım için insanî ve ılımlı bir yaklaşımının da olduğu görülmektedir:

“Hancı! Bütün bir hayat bir tek hayırla dolmaz,

Bir fenalık ta bütün ömre bedel tutulmaz.

Varsın, yanaşma oldun, kaçak olsun o, varsın,

İkisinden bir yiğit çıkıvermiş bakarsın.

Ne kadar kirli olsa gönlümüzle gövdemiz

Ateşe atıldıktan sonra çıkar tertemiz.” (Çamlıbel, 1965d: 53)

Faruk Nafiz’deki kadın eleştirisi burada ise

“Bir kadına ne kadar kanmak caizse kandım,” (Çamlıbel, 1965d: 73)

sözünden anlaşıldığı gibi eserde Türk kadınının erkeğinin vatan müdafaasına katılmasını can u gönülden istediği ve vefası da verilmektedir:

“Darılmak mı?.. Git,

Orada çarpışıyor sen gibi bin bir yiğit,

Sen dönünceye kadar, ne bir gül, ne bir çiçek,

Bütün ömrünce yolda Eminen bekliyecek!” (Çamlıbel, 1965d: 62)

Ayrıca alıntılarda da görüldüğü üzere *Kahraman* adlı oyunda da bazı kelimelerin bugünden farklı olduğu da dikkat çekmektedir.

2.1.5. Ateş

Ateş adlı oyun iki perdelik olup manzum bir eserdir. Bu eserin girişinde olayın İnönü Harpleri’nin birinde ve cephe gerisinde geçtiği belirtilmektedir (Çamlıbel, 1939: 3). Bu eser Milli Mücadele’nin genciyle, yaşlısıyla, kadınıyla, erkeğiyle yapıldığının bir vurgusudur. Şehit anası ve babası olan ve yaşını başını almış Hüseyin ve karısı Zeynep ile kızları Ayşe’nin topçu taburuna cephaneye götürmelerini, düşmanın yaklaştığını duymasına rağmen Hüseyin’in cephanenin başından ayrılmayıp düşman gelince cephaneleri ateşlemesi üzerine şehitliğe ulaşmasını anlatmaktadır. Ahmet Çavuş’un şehit karısı ve kızına olan nasihati onların Hüseyin ile beraber yaptıkları Türk askerine cephe götürme görevinin yüceliğini vermekte, bu işe devam etmelerinin gerektiğini söylemesi ise Kurtuluş Savaşı’nın hem cephede hem de cephe gerisinde kazanıldığının ifadesidir. *Ateş*’te bazı hususlar dikkat çekmektedir ki bunlardan biri cephanenin Zeynep için o kadar kıymetli olduğu, âdeta bir evlat gibi ihtimam göstermek gerektiğidir:

“Ekmek de isteseler, hani dile gelerek,

Kendimizi aç koyup onlara vermek gerek!” (Çamlıbel, 1939: 6)

Hüseyin vatanperver biridir ve gençliğinde de cephede görev almıştır ve gönüllü asker olmuştur; bunu eşi Zeynep’in şu ifadeleri vermektedir:

“Gönüllü gittiğini unuttum mu savaşa?

Yazılmış asker eşi olmak ezelden başa.” (Çamlıbel, 1939: 8)

Bu, Hüseyin için öyle kutlu bir davranıştır ki cepheye gülerek gitmektedir:

“Nasıl benden gülerek ayrılmıştın o günü,

Dün gibi hatırlarım gülerek döndüğünü.” (Çamlıbel, 1939: 8)

“Cepheden gülerek dönüş” ise hem aileye kavuşma mutluluğundan hem de muhtemeldir ki savaşı kazanmaktan dolayıdır.

Bu cefakâr Anadolu insanları hem kendileri vatan müdafaası için gayret göstermektedirler hem de evlatlarını vatana şehit olarak vermektedirler:

“Ya ne deyim oğlumuz İbrahimle Ahmede?

Biri Kafkasta gitti biri, biri Çanakkalede.” (Çamlıbel, 1939: 8)

Ancak onların sağ olmasını Hüseyin istemektedir. Çünkü şimdi de savaş zamanıdır. Eğer onlar hayatta olsalardı savaşta yerlerini yine alırlardı:

“Keşki sağ olsalardı.....

Düşmanla boy ölçmeye hazır meydan da vardı!” (Çamlıbel, 1939: 8)

Şu ifadeler ise şu anki düşman ile önceki düşmanın aynı yani düşmanın Anadolu topraklarında gözünün hâlâ var olduğunu ve Türkü bugün de bu topraklardan atmak istediğini ortaya koymaktadır:

“Bunların babasıydı bizimle döğüşenler,
Yirmi iki yıl önce önümüze düşenler...” (Çamlıbel, 1939: 8)

Eserdeki bir başka husus ise Milli Mücadele’de Anadolu insanının kadınlı erkekli yani cinsiyet ayırmadan vatan savunmasına katılmasıdır. Bu, Hüseyin’in

“Kadın, erkek bir olur ana, baba gününde.” (Çamlıbel, 1939: 9)

sözünden anlaşılmaktadır. Türk kadınının vatanperverliği de karısı Zeynep’in

“Bir düşmanı yok etse, taşıdığım mermiler,
Gelir rüzgâr, alnımdan dökülen teri siler.” (Çamlıbel, 1939: 9)

şeklindeki ifadelerinden çıkmaktadır. Hemen sonrasındaki ifadelerden olan Hüseyin’in,

“Koç yiğitler giderken ben kalacak er miyim?...” (Çamlıbel, 1939: 10)

serzenişi ise oyunun sonunda onun cephe gerisinin tam cephenin içi olması ve şehadetiyle âdeta isteğinin yerine gelmesi şeklinde yazar tarafından Anadolu insanının vatanseverliği verilerek işlenmiştir. Zeynep’in,

“Gazada can vermeyi ister, dururdu candan.” (Çamlıbel, 1939: 28)

sözü ve Ahmet’in,

“O, nasıl istemişse, öyle gitti cihandan...” (Çamlıbel, 1939: 28)

ifadesi bunu göstermektedir. Çavuş Ahmet’in Ayşe ile konuşması üzerine Ayşe’nin,

“Oflu Hüseyin kızı Ayşedir adım, sanım.” (Çamlıbel, 1939: 14)

sözü ve Ahmet Çavuş’un,

“Çorumdan Mehmet oğlu topçu Ahmet çavuşum” (Çamlıbel, 1939: 17)

tekmili Milli Mücadele’nin vatanın her yerinden gelenlerle kazanıldığını göstermek için bir ayrıntı olarak okunabilir. Hüseyin’in, Ahmet Çavuş’a,

“Ne dersin delikanlı, yolundamı gidişler? (Çamlıbel, 1939: 19)

suali üzerine onun,

“İyiyiz günden güne... yoluna girdi işler:

Büyüyor bir çığ gibi gün geçtikçe ordumuz.” (Çamlıbel, 1939: 19)

cevabı halkın Mustafa Kemal Atatürk’e ve Türk ordusuna, Milli Mücadele’ye olan inancının arttığının işaretidir.

Çamlıbel’in *Kahraman* adlı oyununda Milli Mücadele’nin başlangıcı ve Mustafa Kemal’e olan sevgi, muhabbet ve övgüler ön plana çıkarılmış olup bu durum *Ateş*’te ise hem Mustafa Kemal Paşa’ya hem de İsmet Paşa’yadır:

“Elimizde kılıçtır, başımızda tuğumuz;
Mustafa Kemal denen yenilmez başbuğumuz...
Bir kaledir, örülmüş düşünceyle inandan,
İnönü cephemizde İsmet gibi Kumandan!
Anadan doğma aslan olunca baştakiler
Nasıl aslan kesilmez bütün savaştakiler?

Kazanırlar zaferi, bu gün değilse yarın...” (Çamlıbel, 1939: 20)

Milli Mücadele’de sorumluluk sadece cephe içinde değil, cephe gerisinde Hüseyin ile de devam etmektedir. Çavuş Ahmet’in,

“Benimle gel, babalık, vakit epi daraldı.” (Çamlıbel, 1939: 21)

sözü üzerine, Hüseyin’in,

“Kağnıların başından dünyada ayırlamam!” (Çamlıbel, 1939: 21)

yanıtı bunu göstermektedir. Zeynep’in Hüseyin’in şehadeti üzerine şu sözleri ise dönemi, savaşları, şehadetleri, acıları, Anadolu insanını veren onun inleyiştir:

“Kaçınıcı ağlayış bu? sayısını unuttum?

Bilmem ki kaç gidenin arkasından yas tuttum?

Babam, dayım, kardeşim... hangisini anayım?

Yoksa, iki yetişmiş oğlumamı yanayım.

Bunlardan hepsi birer şehit gömleği giydi,

Son giden de, ocağın son kalan erkeyidi!

Çoktan içi yanıktır dışı sağlam gövdenin...” (Çamlıbel, 1939: 29)

Yaşadığı acılardan dolayı bir inleyiş içinde olan Zeynep ve Ayşe’ye Çavuş Ahmet’in görevi Hüseyin’den sonra devam ettirmeleri gerekliliğini vurgulaması Milli Mücadele’nin cephe gerisiyle de kazanıldığının işaretidir:

“Senin yerinde olsam yine kurşun taşırdım...

Bu işte ihtiyarın size büyük mirası,

Ana, baba gününde gelmez yasın sırası...

Kalmalı mı şehidin başladığı iş yarım?” (Çamlıbel, 1939: 30)

Yine Çavuş Ahmet’in şu sözleri ve oyunun son iki mısraı olan şu ifadeler yani Akdeniz ve Karadeniz’in belirtilmesiyle aslında vatanın bölünmez bütünlüğünün ve ilelebet dâim oluşunun milletin birliği ile olacağı vurgusu yapılmaktadır:

“Akdeniz olsun diye düşman gözünde zindan,

Cephane bekliyorum Karadeniz kızından!” (Çamlıbel, 1939: 32)

Faruk Nafiz’in oyunlarında ağız kullanımı belirgin bir şekilde görülmektedir. *Ateş*’te ise “cıgara” (Çamlıbel, 1939: 5), “dimez”, “arayor” (Çamlıbel, 1939: 10) sözcükleri bunlardan bazılarıdır. Çamlıbel’in şiirlerinde ve oyunlarında görülen kadın eleştirisi ise Hüseyin’in karısı Zeynep’e,

“Dökecek mal kaldı mı daha dağarcığında?

Şu kadın kısmile de iki lâf edilemez,

Lâkırdı nerde başlar, nerde biter bilemez!

Ortaya şöyle bir söz atmayayım kazara,

Anlatmaya koyulur beşikten tâ mezara...” (Çamlıbel, 1939: 11)

şeklindeki sözlerinde görülmektedir. Bir başka eleştiri ise *Canavarda* da söylenen, “eksik etek” (Çamlıbel, 1939: 15) ifadesidir. Çamlıbel ve tiyatroları için bir diğer husus ise türküler söylenmesidir. *Ateş*’teki türkü vatanın o günkü durumuyla ilgilidir:

“Yurda yabancı doldu,

Yurdumun benzi soldu.” (Çamlıbel, 1939: 13)

Akın'da da verilen güzelin cemali ile yurdun güzelliğinin benzetilişi ise *Ateş*'te şu mısralarda görülmektedir:

“Güzel kız, böyle seni gelmiş görünce dile,
Gözümde yurt canlanır bütün güzelliğiyle.” (Çamlıbel, 1939: 16)

2.1.6. Yayla Kartalı

1977 yılında Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanan, 3 fasıl - 9 tablo ve sahne romanı olduğu (bk. Çamlıbel, 1977) vurgulanan *Yayla Kartalı* adlı tiyatro oyunu [ilk olarak] 1945 yılında İnkılâp Kitabevi tarafından yayınlanmış olup İstanbul Şehir Tiyatrolarında sahnelenmiş, çokça ilgi görmüş ve Muhsin Ertuğrul tarafından ise filme alınmıştır (Özdemir, 2010: 74).

Bu eser, çiftçi bir ailenin köyde yaşayan ve amcasının kızı Melek'e âşık olduğunu söyleyen çocuğu, hercai Reşit'in bir kumpanyada rol alan Nermin'e tutulmasıyla onun peşinden gidip önce tiyatro oyuncusu olmasını sonrasında ise Nermin'in ısrarı ile İstanbul'a yerleşmesini anlatır. Reşit, İstanbul'da bir revüde, sözlerinde Yayla Kartalı ifadesinin de bulunduğu ve bundan mühlhem kendisine de bu adın verildiği bir türkücü olarak ün kazanır. Bu sırada nişanlı olan Nesteren'in evine türkü söylemek için çağrılır ve burada da hercailiğinden dolayı ve kadını güzel bulduğu için Nesteren'in nişanlısı Turgut'un yanında onu iltifatlara boğar ve nişanlısından ayrılmasına sebep olur. Bunun üzerine Nesteren de Reşit'ten etkilenir ve Nermin'e para teklif ederek ayrılmasını ister. Nermin ise bu durumdan dolayı Reşit'ten ayrılınca o da Nesteren'in yanında kendini bulur ve evlilik gününe çok az bir zaman kalınca Turgut'un sarhoş olarak Nesteren'in yanına gelmesini görür, ona el kaldırır, Turgut'un ise kafasında avizeyi kırar. Reşit'in bu davranışlarından ve yaptığı kaba hareketlerinden dolayı Nesteren de onu terk eder. Sonrasında Reşit tekrar Nermin'e dönmek ister o da kabul etmeyince çiftliğine gider, bu sefer ise Melek'e aşkını tekrarlar.

Yengesi Hatice'nin,

“Sen, bugün, şehrin kazanmadığı, köyün ziyan ettiği bir adamsın, Reşit; kendini köyle şehir arasında kaybetmiş bir adam...” (Çamlıbel, 1977: 133)

sözü ise aslında Reşit'in hâlini ve bu eserdeki yaşadıklarını özetleyen, arada kalmış bir adam olduğunu gösteren ifadelerdir. Bu sözler üzerine onun,

“Bana beni öğretmiş oldun, Hatice yenge! (Elini öper.) Bugünden tezi yok, kırpıntı bohçası olmaktan kurtulmaya çalışacağım... Soyтары esvabını üstümden atacağım...” (Çamlıbel, 1977: 133)

cümleleri bir silkinişin ifadesidir. Tiyatronun bitiş sözleri olan,

“Köyle şehir arasında kaybolan adamı aramaya gidiyorum... Reşit'i arayıp bulmaya... Onu bulur bulmaz, yakasından tutup sana getireceğim, Hatice yenge!” (Çamlıbel, 1977: 133)

cümleleri ise aslında okuyucuyu meraklandırmakta, “Acaba bu sefer Reşit kendine gelecek mi yoksa yine hercailiğine devam edecek mi? sorusunu akla getirmektedir. Bu durum Faruk Nafiz'in hem özel hayatında (bk. Kabahasanoğlu, 1979: 17) hem de şiirlerinde görülen hercai yaşantının bu eserde Reşit'te görülmesi olarak okunabilir. *Yayla Kartalı*'nın son kısmında verilen,

“Celepler geliyor, kâhya kasabada, koyunlar satılacak, pazarlıkta yanılmamalı.. Aradan iki yıl geçmemiş gibi hâlâ o çiftlikten ayrıldığım günü yaşıyorum: Sen yine o Memiş Kezban yine o bildiğim yasaklı kız.. Size baktıkça, aradan iki yıl değil, iki saat geçmiş gibi her şeyi yerli yerinde görüyorum... Değişen hiçbir şey yok... Ne bir fazla, ne bir eksik...” (Çamlıbel, 1977: 125)

şeklindeki Reşit'in sözleri tiyatronun başı ve sonundaki manzaranın aynı olduğunu göstermekten ziyade Reşit'in değişmiş gibi görünse de aynı olduğunu, hercailiğinin ve boş vermişliğinin değişmediğini vermek için olduğu söylenebilir.

Çamlıbel'in şiirlerindeki gibi bu makalede incelenen tiyatrolarında da görüldüğü üzere aşk konusu çokça işlenmiş olup *Yayla Kartalı*'nda da bu verilmekte hatta kumpanyanın sahibi Hasan'ın Nermin'e olan sevdası yüzünden doktorlara düşmesi ve teşhis olarak edebiyatın hastalığı denilebilecek melankoliye tutulmasının belirtilmesi (Çamlıbel, 1977: 93) de Faruk Nafiz için bu duygunun önemini göstermektedir. Nermin'in şu sözleri ise hem bu eserin ismini vermekte hem de aslında Reşit'i övmek yerine yermenin ifadeleri olduğu görülmektedir:

“Hocam, Reşit'in bildiği halk türkülerini armonize etti; yaylı, yaysız sazlarla okumasını öğretti.. Gazino sahibi de, o sırada, yeni bir revüye hazırlanıyormuş : <<Yaylâ Kartalı>>. Revünün baş rolündeki zeybeğe gür sesli bir artist arıyormuş.. Reşit'i tanır tanımaz şapkasını havaya attı! <<Yeni bir revüye yeni bir sanatkâr!>> dedi. Provalar bitti, ilânlar dağıldı, revü temsil edildi.. Reşit de, birdenbire, günün adamı oldu.” (Çamlıbel, 1977: 88)

Burada geçen türküler ise Çamlıbel'in tiyatrolarındaki bir başka hususu vermekte olup bu halk türkülerinin veya halk türküsü olarak gösterilen mısraların belirgin bir şekilde bulunmasıdır.

Reşit, Nermin ile beraber köylere seyirlik oyunlarını sergilemek için gittiği bir belde kaldığı otelde yaşam üzerine, yaşayacakları üzerine konuşurken hademe ile aralarında geçen,

“Hademe - (Uykudan kalkar gibi) Afedersiniz, provanızı dinlerken dalmışım!

Nermin - Ne provası?..

Hademe – Yarınki oyuna hazırlanıyor muydunuz?

Nermin – İyi anlamışsın evet, yarınki, daha sonraki oyuna hazırlanıyorduk... Çay, biraz koyu olsun...” (Çamlıbel, 1977: 61)

şeklindeki diyalogda hademenin gerçeği prova sanması, aslında yazarın hayatın bir oyun olduğunu söylemesi olarak görülebilir.

Yukarıda modern Türk tiyatrosu ile ilgili aktarımlar yapılırken Türk toplumunda kadınların (hatta erkeklerin) tiyatrodaki oyuncu olmalarının hoş karşılanmadığı ifade edilmiştir. Bu vurgu *Yayla Kartalı*'nda da Nermin tarafından yapılmaktadır:

“...Fakat, yabancı bir kadın, hususile benim gibi seyyar kumpanyadan alınmış bir kadın, melek bile olsa, suyu bulandıran bir damla rakı gibi çiftlik hayatında da değişiklikler yapabilir...” (Çamlıbel, 1977: 59)

Nermin'in seyyar kumpanyada tiyatro oyuncusu olmasının ne kadar zor olduğunu ifade eden şu sözleri ise aslında Faruk Nafiz'in bu işin meşakkatini vermesini belirtmektedir: “...Biribirine uymıyan manzaralardan, insanlardan, yemeklerden bana âdeta bir baş dönmesi musallat oldu...” (Çamlıbel, 1977: 55) Yosma kelimesi 1920 yılında Anadolu'da geçtiği belirtilen ve *Yayla Kartalı*'ndan önce yazılan *Kahraman*'da da kullanılmıştır. Ancak orada bugünkü anlamıyla değil, olumlu açıdan verildiği de belirtilmiştir. Bu eserde ise yılların da geçmesiyle beraber anlam farklılaşması görülmüş, burada yosma fettan anlamında verilmiştir (Çamlıbel, 1977: 54).

Eserde geçen şu ifadeler ise tiyatronun para için değil, zevk için yapıldığını göstermekte, tiyatro şartları göz önüne alındığında bir gerçekliği vurgulamaktadır: “... Bana sorarsan onlar bu işi para hatırı için değil, belki de zevkleri için yapıyorlar...” (Çamlıbel, 1977: 53) *Yayla Kartalı*'nda geçen ve seyyar kumpanyanın sahibi olan Hasan'ın oyunun kalitesinin azaldıkça rağbetinin artmasını söylemesi ise seyirciye yönelik yazarın bir eleştirisi olarak görülebilir:

“...Bizim oyunlarımız hafifledikçe, meraklıların sayısı kabarmıya başladı... Nihayet işi tulûata döktük de karşımızda bol bol seyirci bulmak imkânı hâsıl oldu... Yoksa, Horas Hamlet’i, Hamlet Horas’ı, tek başına temaşa edecektiler!.. Sesten, sazdan anlamış olsalar, Nermin’in san’atına karşı, ıslık çalmasalar bile, nezaket icabıdır diye ancak sükût ederler... Onlar Nermin’in güzel bacaklarını alkışlıyorlar; tıpkı benim boyalı yüzümü alkışladıkları gibi!..” (Çamlıbel, 1977: 40)

Bu alıntıda geçen Tuluat tiyatrosunda ise Batı tiyatrosunun öykülerinin kaba taslak benzerleri Ortaoyunu tarzıyla verilmiş ve Batı tiyatrosundaki gibi bir sahne yükseltisi üzerine taşınmıştır (Şener, 2011b: 7). Şu hususa burada da değinmek gerekir ki Çamlıbel’in *Yayla Kartalı*’nda da diğer eserlerinde olduğu gibi kullandığı bazı kelimeleri bugünkünden farklı yazdığı örnekler bakıldığında görülmektedir.

2.1.7. Okul Piyesleri

Manzum Mektep Temsilleri şeklinde bir açıklama yapılan ve Faruk Nafiz imzasıyla çıkan *Bir Demette Beş Çiçek* adlı eserde *Kelebekler*, *Numaralar*, *Küçük Çiftçiler*, *Dersler* ve *Sinir Hekimi* olmak üzere beş oyun bulunmakta ve bunlardan sonuncusu manzum şekilde değildir (bk. Faruk Nafiz, 1933).

Bunlardan *Kelebekler* oyununda kelebekler birbirini övmekte ancak sahneye gelen tayyarecinin,

“Benim kanatlarımda bir vatanın şanı var.

Üstünde satır satır bir zafer destanı var.” (Faruk Nafiz, 1933: 12)

şeklindeki sözleri ve Peri’nin tayyareci için sarf ettiği,

“İşte sizin ömrünüz bir yazlık, bir baharlık,

Halbuki ebedîdir gördüğünüz bu varlık...” (Faruk Nafiz, 1933: 12)

mısraları Faruk Nafiz’in eserlerinde yer verilen bir husus olan Millî Mücadele’nin görüntüsü olarak bu oyuna da girmektedir. *Numaralar* adlı oyunda ise

“Sakarya Türk ırmağı, Türkün gazi ırmağı...” (Faruk Nafiz, 1933: 22)

mısraında yine Milli Mücadele’ye değinilmektedir. *Numaralar*’da coğrafya dersine çalışan bir kız talebe ile yazar Türkiye’yi seyircilere tanıtmaktadır. Bu eserde ve *Dersler* adlı oyunda öğrencinin kız olarak seçilmesi ise bilinçli bir tercih olarak görülmelidir. Çünkü o dönemde kızların okutulması için bir seferberlik başlatılmıştır. *Dersler*’in,

“Diyorlar: “Kızım, çalış, ne varsa, Kimya Fizik...

Bir san’ate sahip ol. San’at altın bilezik!

Faydan dokunsun artık hem kendine, hem yurduna:

Lisenin bitmesine zaten ne kaldı şurda?” (Faruk Nafiz, 1933: 41)

şeklindeki mısraları dönemin yurdu kalkındırma hamlesinin okumakla gerçekleştirilebileceği fikrinin de bir görüntüsü olarak okunabilir. *Küçük Çiftçiler* adlı oyunda geçen “ince hastalık” (Faruk Nafiz, 1933: 34) tabiri ise *Yayla Kartalı*’ndaki gibi o dönemi hatırlatan ve edebî ürünlerde çokça geçen bir ayrıntıyı akla getirmektedir. Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde ekonomik kalkınma için kurulan kurumlardan biri de Türkiye İş Bankası olup aynı eserin,

“Babam İş bankasından almıştı bir kumbara,

Yedi ayın her günü attım ona kırk para.” (Faruk Nafiz, 1933: 36)

şeklindeki kısmı bu kalkınmayı vurgulamak için yazılmış mısralardır. *Sinir Hekimi* adlı oyun ise bir psikiyatristin ve yanındaki çalışanının başından geçen komik durumların anlatılması olup

oyunu diğerlerinden ayıran husus, bu eserin mensur oluşu ve diğer mektep temsilinden daha kaliteli olduğudur.

Sonuç

Tiyatro bir yansılama sanatı olup kaynağı eski çağlara dayanmaktadır. Bu bağlamda bu sanatı bireyin fitratında olan yansı güdüsü ile açıklamak yanlış olmasa gerektir. *Faruk Nafiz Çamlıbel Tiyatrosu* adlı bu makalede genel anlamda tiyatronun ve özel anlamda ise Türk Tiyatrosu'nun kısa bir serüveni ele alınmakta sonra ise Çamlıbel'in bu edebî tür üzerindeki örnekleri tahlil edilerek verilmektedir.

Türk tiyatrosunun Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri bu çalışmada yer almakta, geleneksel Türk tiyatrosuna da değinilmektedir. Tanzimat Dönemi'nde diğer türlerde de olduğu gibi Batılı bir anlayış hâkim olmuş olup yeni tarz ürünler sergilenmektedir. Meşrutiyet Dönemi'nde Türk tiyatrosunun bir hayli geliştiği, daha çok bir erek uğruna yapıldığı görülmektedir. Cumhuriyet Dönemi'nde ise yeni rejimin getirdiklerini ve getirmek istediklerini ortaya koymak ve halkı eğitmek amacıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosuna bakıldığı zaman ise köy seyirlik oyunları ve ortaoyunu dikkat çekmektedir. Ayrıca köy düğünlerinde davetlilerin seyretmeleri için kız evinin bahçesinde oyunlar da sergilendiği görülmektedir.

İlkel insana kadar eskiye giden ve kaynağı Yunan tiyatrosuna dayanan tiyatrodaki kadın unsuru ise ilk önceleri toplumun ve de dinin etkisi ile yadsınmış olup Türk tiyatrosunda da bu durumun görüldüğü anlaşılmaktadır. Cumhuriyet tiyatrosunda bu husus aşılına çalışılmış olup Faruk Nafiz Çamlıbel'in oyunlarında da her ne kadar erkeğe nazaran az olsa da kadın da yer almaktadır. Faruk Nafiz daha çok şiirleri ile ve şiirleri arasında da *Han Duvarları*'yla ön plana çıkmış bir şair olup nesir alanında da birçok eser veren bir yazardır. Çeşitli tiyatro eserleri de bulunan Çamlıbel'in *Canavar*, *Akın*, *Öz Yurt*, *Kahraman*, *Ateş*, *Yayla Kartalı* ve *Okul Piyesleri* bu makalede işlenmiş ve oyunlardan çeşitli alıntılar yapılarak yazarın tiyatrosunun özellikleri, işlediği konular ele alınmaya çalışılmıştır.

Canavar adlı oyunda toplumun canavarlaştırdığı insanın, namusu uğruna katil olan Ahmet'in hüznü hikâyesi anlatılmıştır. *Akın*'da Anayurtta oluşan kuraklık verilmekte, İstemi Han'ın Demir'e denize doğru açılmaları emrini yani akın yapmaları için verdiği emri işlenmektedir. *Öz Yurt*, *Akın*'ın ile iç içe bir eser olup Demir Han'ın kırk bin akıncı ile Öz Yurt'a gelip burayı ve halkını yeniden inşa etmesini vermektedir. *Kahraman* adlı oyunda ise Mustafa Kemal Atatürk'e muhabbet ile Milli Mücadele'nin başlangıcı anlatılmaktadır. *Ateş*'te İnönü Harpleri'nden birinin cephe gerisini, Hüseyin, eşi Zeynep ve kızı Ayşe'nin topçu taburuna cephanelik yetiştirme çabası ve Hüseyin'in şehadeti işlenmektedir. *Yayla Kartalı*'nda ise Reşit'in trajikomik hâlleri anlatılırken tiyatroya dair görüşler de sergilenmektedir. *Okul Piyesleri*'nde de Cumhuriyet'in kalkınması, yapılması gerekenler, merhamet ele alınmakta, *Sinir Hekimi* adlı piyeste ise komik unsurlar yer almaktadır. Ancak *Okul Piyesleri* diğer eserlerine nazaran daha acemice olduğu düşünülebilse de öğrenciler için onların seviyesine uygun olarak yazıldığı daha mantıklı olarak görülmektedir.

Faruk Nafiz Çamlıbel, eserlerini genel olarak manzum ve üç perde olarak yazmış olup yazarın mensur olarak yazdığı ve iki perde olan ürünleri de bulunmaktadır. Çamlıbel'in tiyatrolarında yer alan türkü unsuru, kaval enstrümanı şiirlerinde de bulunmakta ve bu husus Anadolu'yu, Faruk Nafiz'deki Memleket Edebiyatı unsurunu hatırlatmaktadır. Ayrıca yazardaki Ahmet Haşim etkisi tiyatrolarında da görülmektedir.

Yazarın eserlerine genel olarak bakıldığı zaman onun Türk tarihini ön plana çıkardığı, tarihî olaylara değer verdiği görülmektedir. Çamlıbel Türk tarihine salt bir noktadan bakmamakta Orta Asya dönemine hem de Kurtuluş Mücadelesi dönemine vurgu yapmaktadır. Onun eserlerinde sadece tarih değil, Cumhuriyet için önemli bir kazanım olan tiyatronun kendisi de konu olmaktadır. Ayrıca onun tiyatro eserlerinin bazılarının özelliği ise özel olarak Mustafa Kemal Atatürk'e olan -genel olarak Anadolu insanının özel olarak ise kendisinin- sevgisini de ön plana çıkarmış olmasıdır. Bu hususların yanında Çamlıbel'in tiyatrolarında onun şiirine de yansıyan halk unsurlarının da gözlemlendiği belirtilmelidir.

Kaynakça

- And, M. (2022a). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. (11. Baskı). İletişim Yayınları.
- And, M. (2022b). *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*. (2. Baskı). YKY.
- Birinci, N. (1993). *Faruk Nafiz-İnceleme-Seçmeler*. Boğaziçi Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Case, S. E. (2010). *Feminizm ve Tiyatro*. (A. Sönmez, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. (5. Baskı). Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Çamlıbel, F. N. (1939). *Ateş*. Ahmet Sait Basımevi.
- Çamlıbel, F. N. (1959). *Heyecan ve Sükûn*. İnkılâp Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1965a). *Canavar*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Çamlıbel, F. N. (1965b). *Akın*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Çamlıbel, F. N. (1965c). *Öz Yurt*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Çamlıbel, F. N. (1965d). *Kahraman*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Çamlıbel, F. N. (1977). *Yayla Kartalı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demir, F. (2016). *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. Mitos-Boyut Yayıncılık.
- Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. (6. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2019). *Türk Tiyatrosu-Şinasi'den Turan Oflazoğlu'na*. Dergâh Yayınları.
- Ertaylan, İ. H. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*. (A. Uçman vd. Haz.). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Faruk Nafiz. (1933). *Bir Demette Beş Çiçek-Kelebekler-Numaralar-Küçük Çiftçiler-Dersler-Sinir Hekimi*. Sühulet Kütüphanesi.
- Kabahasanoğlu, V. (1979). *Faruk Nafiz Çamlıbel*. Toker Yayınları.
- Karaman, H., Özek A., Dönmez, İ. K., Çağrıçı, M., Gümüş, S., Turgut, A. (2015). *Kur'ân-ı Kerîm Açıklamalı Meâli*, (3. Baskı). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kesting, M. (2005). *Epik Tiyatro*. (Y. Onay, Çev.). Mitos-Boyut Yayınları.
- Nutku, H. (2017). *Dramaturgi*. (2. Baskı). Eksik Parça Yayınları.
- Nutku, Ö. (2021). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1-Başlangıcından 19. Yüzyıla Kadar*. (4. Baskı). Cilt 1. Mitos-Boyut Yayınları.
- Özdemir, A. (2010). *Faruk Nafiz Çamlıbel-Hayati Sanatı ve Eserleri*. Küçük Çekmece Belediyesi Kültür Yayınları.

- Öztürk, Y. (2017). *Memleket Mektep Meclis Arasında Bir Hayat Faruk Nafiz Çamlıbel*. Ebabel Yayınları.
- Özüaydın, N. U. (2015). *Gerçekçi Oyunculuk-Etki-Tepki Yöntemi*. Mitos-Boyut Yayıncılık.
- Pekman, Y. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. (2. Baskı). Mitos-Boyut Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Alfa Basım Yayın Dağıtım.
- Şener, S. (2011a). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat-Dram Sanatı*. (2. Baskı). Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2011b). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. (2. Baskı). Mitos-Boyut Yayınları.
- Şengül, A. (2020). *Tarihten Sahneye Türk Tiyatrosu Üzerine Araştırmalar*. Kesit Yayınları.
- Tansel, F. A. (1974). “Ölenlerimiz için Fâruk Nâfiz Çamlıbel (Mayıs, 1898 – 8 Kasım, 1973)”. *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, Mevlânâ ve Fâruk Nâfiz Çamlıbel Sayısı, Sayı 1, (1974), 38-51.
- TDK. (2019). *Türkçe Sözlük*. (11. Baskı). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dili Kurumu Yayınları.
- Töre, E. (2016a). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Kesit Yayınları.
- Töre, E. (2016b). *Modern Türk Tiyatrosu-Temalar*. Kesit Yayınları.
- Tuncer, H. (1994). *Beş Hececiler*. Akademi Kitabevi.
- Uysal, S. S. (2004). *Eşlerine Göre Ediplerimiz*. L&M Yayınları.
- Yalçın, A. (2002). *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, H. K. (2019). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*. (29. Baskı). Ensar Neşriyat.
- Yusuf Ziya. (1937). *Faruk Nafiz-Hayatı ve Eserleri*. Cumhuriyet Kitaphanesi.
- Yücebaş, H. (1974). *Faruk Nafiz-Bütün Cepheleriyle Hayatı Hatıraları Şiirleri*. Yayıncılık Matbaası.

Çatışma Beyanı

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal kuruluş ile ilişkileri bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür

Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.