

SEZAI KARAKOÇ'UN PİYESLERİNDE NECİP FAZIL KISAKÜREK ETKİSİ

CAN ŞEN

Okt. Dr., Bartın Üniversitesi
Türk Dili Bölümü
cansen20@gmail.com

Öz

Türk edebiyatında daha çok şair ve düşünür kimliğiyle tanınan Sezai Karakoç şiirlerinin ve düşünce yazılarının yanı sıra hikâye ve piyesler de yazmıştır. Hem şair ve düşünür kimliğinin ön planda olması hem de hikâye ve piyeslerinin diğer eserlerine göre sayıca azlığı Karakoç'un edebî eserleri üzerine yapılan çalışmaların şiirleri üzerine yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Bu makalemizde Sezai Karakoç'un yayımladığı beş piyesi inceleyerek onun tiyatro yazarlığı yönü üzerine yapılan çalışmalara katkı sağlamayı amaçlamaktayız.

Sezai Karakoç, makalemizde üzerinde duracağımız bu beş piyesini kaleme alırken taklit etme amacı gütmemiş olsa da özel bir hayranlık ve sevgi hissettiği Necip Fazıl Kısakürek'in piyeslerinden etkilenmiştir. Bunda Kısakürek ve Karakoç'un muhafazakâr dünya görüşünü benimsemeleri ile sanata bakış açılarındaki benzerlikler de etkili olmuştur. Karakoç'un piyesleri ile Kısakürek'in piyeslerini bu bağlamda mukayese ederek Karakoç'un piyeslerini yazarken hangi noktalarda Necip Fazıl'dan etkilendiğini somut olarak göstermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek, Türk tiyatro tarihi, piyes, etkilenme.

THE EFFECT OF NECİP FAZIL KISAKÜREK ON SEZAI KARAKOÇ'S PIECES

Abstract

Sezai Karakoç, who is mostly known as a poet and a thinker in the Turkish literature, wrote stories and pieces in addition to poems and think pieces. Since his identity as a poet and a thinker is at forefront and the number of stories and pieces he wrote is less than other works by him, studies on Karakoç's literal writings so far have been concentrated mostly on his poems. This article aims to contribute to studies on Sezai Karakoç as a playwright by examining five plays published by him.

In the five plays which this article examines, although Sezai Karakoç did not have any inclination to imitate, he is affected by Necip Fazıl Kısakürek's works to whom he had a special admiration and respect. In this point, having the same conservative world views and similarities in their regards to the art were effective. While comparing the works of Necip Fazıl and Sezai Karakoç, in the light of concrete examples, this study explores in which points Karakoç was influenced by Necip Fazıl.

Key Words: Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek, history of Turkish theater, piece, response.

Giriş:

Sezai Karakoç şiir, hikâye, piyes, monografi, fıkra gibi pek çok farklı türde eser vermesine rağmen daha çok şair ve düşünür kimliğiyle ön planda olduğu için hakkında yapılan edebî incelemelerin büyük çoğunluğu şiirleri üzerinedir. Onun piyesleri üzerine yazılanlar oldukça sınırlıdır. Bu bağlamda makalemizde Sezai Karakoç'un üzerinde çok az durulan piyeslerini ele alarak bu alandaki boşluğu bir ölçüde doldurmaya çalışacağız.

Beş piyes yazan Karakoç'un ilk piyesi *Ertelenen Düğün* 1977'de, ikinci piyesi *Armağan* 1978'de, üçüncü piyesi *Çeyiz* 1980'de Karakoç'un dergisi *Diriliş*'te yayımlanmıştır. 1982 yılında *Piyesler-1* adlı bir kitap yayımlayan Karakoç *Ertelenen Düğün* ve *Çeyiz* ile birlikte *Perde* ve *Görev* piyeslerine ilk kez bu kitapta yer vermiştir. *Armağan*'ı ise 1997 yılında müstakil bir kitap olarak yayımlamıştır (Karakoç 2013: 4; Karakoç 2015: 4).¹

Sezai Karakoç'un bu beş eserine Necip Fazıl Kısakürek'in piyesleriyle mukayeseli bir şekilde bakıldığında onun piyeslerini yazarken Kısakürek'in piyeslerinden belirgin bir şekilde etkilendiği görülmektedir. Bu etkilenmenin iki temel sebebi vardır. Birincisi Karakoç'un Necip Fazıl'ı yakından tanınması ve ona büyük bir saygı duymasıdır:

“Sezai Karakoç için yeri doldurulamayacak, unutulamayacak bir insandır Necip Fazıl Kısakürek. Hayatta en çok değer verdiği, hakkında en çok yazı yazdığı insan; gençlik yıllarını yanında geçirdiği ‘ustadı’dır Necip Fazıl. Hatıralarında adını sıkça andığı Necip Fazıl için, Karakoç hep saygılı bir dil kullanır ve O’ndan ‘ustad’, ‘bey’ diye söz eder. (...)” (Karataş 1998: 495)

Necip Fazıl'ı ilk defa on dört yaşındayken *Büyük Doğu* dergisinden tanıyan Karakoç üç yıl sonra 1950'de onunla tanışır ve bu andan itibaren aralarında bir yakınlık başlar (Sürgit 2013: 165, 168). Zaman zaman dargınlıklar yaşasalar da (Sürgit 2013: 184-187) Karakoç tanıştıkları andan itibaren Necip Fazıl'ın yanında olmaya çalışmış ve özellikle *Büyük Doğu*'nun yayımlanmasına mümkün olduğunca yardım etmiştir. Uzun süre Necip Fazıl'ın yanında bulunan Karakoç, onun bütün yönleriyle edebiyat ve düşünce dünyamızda orijinal bir şahsiyet olduğunu düşünmektedir:

“Necip Fazıl'ı eserleri, davranışları, sözleri ve jestiyle bir bütün olarak düşünülmesi gereken bir şahsiyet olarak gören Karakoç, onun klasik tariflere uymayan, şairliği, düşünürlüğü, gazeteciliği, bir idealist olması özellikleriyle tüm ölçüleri aşan, sınırları zorlayan bir şahsiyet olarak tanımlar.” (Baş 2008: 457)

Necip Fazıl'a karşı böyle bir yakınlık ve sevgi duyan Karakoç, onun eserleri üzerine yazılar da kaleme almıştır. Özellikle *Edebiyat Yazıları*'nın ikinci cildinde Necip Fazıl'a beş yazı ile yer vermiştir. Bu yazılar şunlardır: “Elinizdeki Deniz” (Karakoç 2007b: 41-43), “Mehmed Âkif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl” (Karakoç 2007b: 67-72), “Necip Fazıl'ın Şiiri I-II-III” (Karakoç 2007b: 73-114) ve “Bir Adam Yaratmak” (Karakoç 2007b: 115-121). Karakoç'un

¹ Makalemizde Karakoç'un piyeslerinden yapacağımız alıntılarda sayfa numaralarını eser isimlerinin kısaltmaları ile vereceğiz. A, *Armağan*; Ç, *Çeyiz*; ED, *Ertelenen Düğün*; G, *Görev* ve P, *Perde* piyeslerini işaret etmektedir.

her zaman saygı duyduğu Necip Fazıl da ondan hatıralarında *“benim sevgili Sezai Karakoç’um”* (Kısakürek 2014a: 195) şeklinde bahsetmiştir.

Karakoç’un Necip Fazıl’ın piyeslerinden etkilenmesinin ikinci sebebi iki yazarın ideolojik duruşlarıyla bağlantılı olarak sanatsal görüşlerinin de benzerlikler göstermesidir. Her iki sanatçı da dünya görüşlerini geniş kitlelere ulaştırmak için eserlerini bir vasıta olarak kullanmışlardır. Necip Fazıl’ın edebî eserleri dünya görüşünün şiir, hikâye, roman, piyes şeklindeki ifâdeleridir. O böylece “Büyük Doğu” adını verdiği ütopyasını Türk toplumunda gerçekleştirmeye çalışır. Aynı durum Sezai Karakoç için de geçerlidir:

“Türk edebiyatında sanatıyla inançları/ideolojisi arasında net sınırların çekilemeyeceği yazarların başında Sezai Karakoç gelir. Çünkü onun yazdığı/yaptığı her şey, oluşturmaya çalıştığı medeniyet projesinin bir parçasıdır. Onun hayatına baktığımızda, ister şiir yazsın, ister oyun, isterse bir başka faaliyet içinde bulunsun, tüm bunları bilinçli bir şekilde bütünlüğe ulaştırmak arzusunda olduğunu görürüz. (...)” (Tosun 2003: 306)

Karakoç, kendisi de bunu *“Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir. (...)”* (Karakoç 2007b: 44) diyerek açık bir şekilde ifâde etmiştir.

Necip Fazıl’ın “Büyük Doğu” düşüncesiyle yapmaya çalıştığı şey Sezai Karakoç’ta ise “Diriliş” düşüncesi olarak karşımıza çıkar: *“Güçlü bir şair olmasının yanında büyük bir fikir ve ideal adamı olan Sezai Karakoç, hemen hemen bütün eserlerinde inandığı kültür ve medeniyet davasını insanlara aktarmak peşinde olmuştur. Bütün bunları da tarihi ve sosyolojik bir görüş olarak ‘diriliş’ düşüncesi etrafında şekillendirmiştir. (...)”* (Babacan 2010: 464)

Necip Fazıl, “Sanat” şiirinde *“Anladım işi, sanat, Allahı aramakmış; / Marifet bu, gerisi yalnız çelik - çomakmış...”* (Kısakürek 2014b: 39) diyerek sanat anlayışını iki mısırda öz bir şekilde ifâde ederken “Poetika”sında bu düşüncesini *“Bizce şiir, mutlak hakikati arama işidir. (...) Mutlak hakikat Allah’tır. Ve şiirin, ister O’na inanan ve ister inanmayan elinde, ister bilerek ve ister bilmeyerek, O’nu aramaktan başka vazifesi yoktur.”* (Kısakürek 2014b: 473-474) şeklinde açıklar. Burada şiirden bahsetse de kastettiği bütün edebî sanatlardır.

Sezai Karakoç da Necip Fazıl’a koşut olarak sanatı mutlak hakikatin arayışı olarak görmektedir: *“Sezai Karakoç için sanat da hem hakikat arayışının hem de medeniyet oluşumunun araçlarından birisi, hatta en önemlisidir. (...)”* (Taşcıoğlu 2010: 160). Karakoç’un sanat ontolojisi tıpkı Necip Fazıl’da olduğu gibi “sanat, sanat içindir” görüşünden daha farklı bir konumda durur: Onun sanat anlayışı tamamıyla inanç ve düşüncenin estetize edilmesine dayanır (Emre 2010: 143). Karakoç’un inceleyeceğimiz piyesleri bu yaklaşımın sonucu olarak yazılmıştır: *“Karakoç’un oyunlarında fikrin duyguyla ‘atbaşı gittiği’, buna karşılık hemen her satır aralığında ‘mutlak hakikat’i anlatma amacının ağır bastığı dikkatten uzak değildir. (...)”* (Karataş 1998: 397)

Bunların yanında Sezai Karakoç, Necip Fazıl gibi sanatçının manevî çilesine önem verir. Kendi yaşadığı manevî olgunlaşma sürecini “kriz entelektüel” (Kısakürek 2010a: 178) olarak nitelendiren Necip Fazıl sanatçının üretim çilesi hakkında şunları söyler: *“Eser vermenin ilk şartı çile çekmektir. Tohum çatlırken ve hayvan doğarken, belli başlı birer oluş çilesi içindedir. Kaldı ki, insan... Çile çekebilmenin ilk şartı da eseri benimsemektir. Eser*

benimsenmeyince çekilecek hiçbir ıstırap kalmaz. Kuru odun, tomurcuk; katır da yavru çilesi çeker mi hiç?" (Kısakürek 2013a: 24). Sezai Karakoç'a göre de sanatın ve sanat adamının varoluş şartlarından en önemlisi çiledir (Karataş 1998: 431).

İki yazarın sanat görüşleri açısından üzerinde duracağımız son nokta tiyatronun muhtevasıyla ilgilidir. Muhafazakâr dünya görüşüne sahip her iki yazar da tiyatronun İslâmî kurallara uygun olması gerektiği görüşünü savunurlar. Kısakürek, bu konuda şöyle der:

"Sâf bir (fonetik) sanat olan musikî ve ayrıca sözle karışık (fonetik-plâstik) mahiyetiyle tiyatro ve sinema, bizzat ve binnefs, sanat müessesesi olarak Şeriatin hiçbir suretle itiraz etmediği, yalnız içine Şariatçe yasak unsurlar girdiği nisbette yasaklanması gerektirdiği, mücerret asılları ve mahiyetleriyle kabahatsiz, fakat müşahhas halleri ve fiilleriyle müthiş suçlu vasıtalarıdır. (...)" (Kısakürek 2014c: 254)

Görüldüğü üzere Necip Fazıl tiyatronun içeriğine İslâmî bir sınır çizer. Aynı düşünceyi Karakoç ise "(...) Tiyatroda da, olsa olsa, soyut tiyatro, islam tiyatrosunun kuruluşunda bir biçim örneği verebilir. Muhtevaysa, daima ve mutlaka islam ruhuna ilişkin olmalı, işlenen realite mutlaka kendi realitemiz olmalıdır. (...)" (Karakoç 2012: 44) şeklinde ifâde etmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç arasındaki ilişki ve sanat görüşlerindeki ortaklıkları bu şekilde ortaya koyduktan sonra Karakoç'un beş piyesindeki Necip Fazıl etkisini somut örneklerle tespit etmeye çalışacağız. Bunu yaparken Karakoç'un piyeslerini yayımlanma sırasına göre tek tek ele alarak her bir piyesteki Necip Fazıl etkisini irdeleyeceğiz.

Ertelenen Düşün (1977)

Necip Fazıl Kısakürek tiyatroya 1935 yılında yazdığı *Tohum* piyesi ile girmiştir. İkisi (*Sır ve Kumandan*) yarım kalmış on yedi piyes kaleme alan Necip Fazıl'ın sağlığında yayımlanan son piyesi *İbrahim Ethem* 1978 tarihini taşımaktadır. Yazılış tarihi bilinmeyen *Püf Noktası* ise Necip Fazıl'ın vefâtından sonra 2000 yılında basılmıştır (Şen 2017: 8-17). Bu noktada Sezai Karakoç'un ilk piyesi *Ertelenen Düşün*'ün 1977 yılında yayımlandığı göz önüne alındığında Sezai Karakoç tiyatrosunun başlangıcının Necip Fazıl tiyatrosunun son yıllarına denk geldiği görülmektedir.

Tek perdelik kısa bir piyes olan *Ertelenen Düşün*'ün (ED, s. 9-20) şahıs kadrosu Genç Adam ve Genç Kız'dan oluşmaktadır. Birbirini seven gençlerin aileleri her türlü ihtilafa rağmen gençlerin evlenmelerine razı olmuşken Genç Adam, Genç Kız'ı bırakıp gideceğini söyler. Genç Adam'ın sevdiğini ve memleketini bırakıp gitmesinin sebebi dünyayı ve insanlığı kötülüklerden temizlemektir. Genç Adam bunu "cehennem" metaforuyla ifâde eder. O, cehennemin sınırını aşıp kötülüğün dünyaya egemen olmasından korkmaktadır:

"(...) Cennet ve Cehennem yerli yerinde kaldıkça bize herkesin hayatını yaşamaktan ve hür buğday başaklarıyla beslenmekten, ayın suya düşen hayalini seyretmekten ve yaz gecelerinde ateş böceklerinin, sabahlarında kuşların uçuşunu gözetlemekten başka bir şey düşmez. Ama, Cehennem sınırını aşarsa... Ama Cehennem kendisine tâyin edilen sınırı geçer de Cenneti kuşatmayı ve körletmeyi düşünürse, 'Cennet'te olanlara bir iş düşer. Cennet'in olduğu gibi kalmasını istiyorsam gidip azgınlaşan Cehennemin baş ateşini söndürmeliyim. Cehennemin çeteleri daha buraya gelmeden ben onları otağlarında basmalıyım. (...)" (ED, s. 10-11)

Amacını bu şekilde ortaya koyan Genç Adam'ın bu davranışı başlangıçta Genç Kız'ın korku ve üzüntüye düşmesine sebep olur. Fakat Genç Adam onunla konuştuğunda Genç Kız insanlığın geleceği, insanlığın dirilişi ve kendi düğünlerinin onuru için Genç Adam'ın bu gidişini haklı bulur ve piyes bu şekilde sona erer (ED, s. 18-20).

Karakoç bu piyesinde şahıslarına isim vermemiş, onları Genç Adam ve Genç Kız olarak isimlendirmiştir. Necip Fazıl da *Sabır Taşı, Para, Siyah Pelerinli Adam, Sır, Kumandan* piyeslerinde şahıslarına isim vermemiş; *Mukaddes Emânet* piyesinde ise sadece eserin merkezî kişisine isim vermiştir. Necip Fazıl bu piyeslerinde şahıslarını Genç Kız, Şehzade, Şair, Yüzbaşı, Nişanlı, Oğlundan Torununun Oğlu gibi cinsiyet, meslek ya da akrabalık özelliklerine göre isimlendirmiştir. Necip Fazıl'ın bu uygulamayı yaptığı özellikle *Sabır Taşı, Para, Siyah Pelerinli Adam* piyeslerinde bir evrensellik amacı görülür (Şen 2017: 205, 207-208, 210, 216, 234). Sezai Karakoç da bu piyesinde ve *Çeyiz*'de şahıslarına isim vermeyerek Necip Fazıl gibi piyeslerine evrensellik katmak istemiştir.

Ertelenen Düğün'de bir leitmotiv olarak kullanılan "mercan" ise Necip Fazıl'ın ilk piyesi *Tohum*'daki "tohum" leitmotivini çağrıştırmaktadır (Şen 2017: 318). Necip Fazıl için "tohum" bir ağacın özünü ihtiva etmesiyle varlığın özünü ve geleceği temsil eder:

"(...) Bir iğne deliğinden develer, dağlar ve denizler geçer. İğne deliği kadar küçük gözlerimizden nasıl bütün gökyüzü geçiyorsa öylece bir iğne deliğinden herşey geçer. Bir tohumda gövdesi, dalları, yaprakları ve yemişleriyle bütün bir ağaç gizlidir." (Kısakürek 2013b: 89)

Ertelenen Düğün'de ise Genç Adam cehennem sınırını aşmasını engellemek için gittiği görevde "mercan"ı çingiraklı bir yılanın ağzından alıp Genç Kız'a getirecektir ve ikisi beraber onu dağın tepesine koyacaklardır. Genç Adam bunu yapınca tablonun (görevin) tamamlanacağını söyler (ED, s. 11-13). Genç Adam, *Tohum*'dakine benzer bir şekilde "mercan"ı şöyle tarif eder:

"(...) Bir mercanın ne demek olduğunu hiç duymadın mı? Her sır bir mercan değil midir? Kapkaranlık bir kış gecesinin şafağında karların ilk parladığı anlarda uzak yüksek dağların ucundan yükselen güneş bir mercan değil midir? Ve ufuktan toz bulutları içinden çıkan soykan atın ağzından fişkıran alev alev soluğu, bir mercanın ateşinden değil midir? (...) Mahvolmuş şereflerin geri gelmesi veya şereflerin mahvolma talihsizliğinden peşin kurtarılmaları hayat saçan o Mercan'ın geri gelmesi olmaz mı?" (ED, s. 12)

Görev tamamlandığında, mercan dağın tepesine konulduğunda düğün günü ikisi de ölmüş olsalar bile mercanın ışıklarıyla düğünün ortasında dirileceklerdir (ED, s. 18). Böylece "mercan" eserde insanlığın kurtuluşunu/dirilişini simgeleyen bir leitmotiv olarak kullanılmıştır.

Genç Adam'la Genç Kız arasındaki diyaloglardan oluşan eserde konuşan daha çok merkezî kişi olan Genç Adam'dır. Genç Adam'ın sözleri çoğu yerde uzayarak tiralara dönüşür. Aynı durum Necip Fazıl'ın özellikle *Tohum* ve *Bir Adam Yaratmak* piyeslerinde de karşımıza çıkar (Şen 2017: 306-307). Genç Adam'ın bu tiralardan birisi Necip Fazıl'ın yaşadığı manevî buhran ve fikir çilesini (kriz entelektüel) işlediği "Çile" şiirini hatırlatır. "Çile"de Necip Fazıl

"(...) Bir bardak su gibi çalkandı dünya; / Söndü istikâmet, yıkıldı boşluk. / Al sana hakikat, al sana rüya! / İşte akıllılık, işte sarhoşluk! // Ensemün örsünde bir demir balyoz, / Kapandım yatağa son çare diye. / Bir kanlı şafakta, bana çil horoz, / Yepyeni bir dünya etti hediye. // (...) Akrep, nokta nokta ruhumu sokmuş, / Mevsimden mevsime girdim böylece. / Gördüm ki, ateşte, cımbızda yokmuş, / Fikir çilesinden büyük işkence. (...)" (Kısakürek 2014b: 17, 18) derken Karakoç'un piyesinde ise Genç Adam çilesini şöyle ifâde eder:

"(...) Yastık, her gece, bir savaş dünyasını getiriyor bana. Onlar, bin yıl yaşayan bir ağacın kökleri gibi, derinlerde ilerliyor. Gecenin en geç saatlarına kadar uyumayan ben, sabahın erken saatlerinde kamçı sesleriyle uyanıyorum. Bir meleğin kamçı sesi... Sen, melekleri dörtten ibaret sayma. En şiddetli melek, ölüm meleği Azrail'den daha şiddetli bir meleğin, sırtımı yakan şimşekten kamçılarını nasıl anlatayım sana. (...)" (ED, s. 14)

Piyesin sonunda Genç Adam, görevini tamamlayıp döneceği ve Genç Kız'la kavuşacakları düğünü Hz. Yakub ile Hz. Yusuf'un kavuşmasına benzetir (ED, s. 18). Bu da *Ertelenen Düğün*'ü Karakoç'un bir sonraki piyesi *Armağan*'a bağlar.

Armağan (1978)

Sezai Karakoç'un bu eseri Fuzûlî'nin *Hadikatü's-Sü'eda* adlı eserinden uyarlama bir piyestir. Fuzûlî, esas olarak Kerbelâ vak'asını işlediği bu eserinde "(...) Allah'ın insanları dünyada belâlara mübtelâ kılarak imtihan ettiğini, insanların makamlarının yüksekliğinin, katlandıkları musibetlerle ölçüldüğünü, bu sebeple en çok belâyâ uğrayanların peygamberler, onların içinde de Hz. Muhammed olduğunu ifâde ediyor. Daha sonra Peygamber ve Ehl-i Beyt'in çektiği cefâları, Kerbelâ şehidlerinin mâtemini tutmanın sevâbını anlat[ıyor] (...)" (Fuzulî 1987: XXIX-XXX). Fuzûlî eserinde bu bağlamda Kerbelâ vak'asına geçmeden önce ilk bölümde Hz. Âdem, Hz. Nuh, Hz. İbrahim, Hz. Yakub, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Eyyüb, Hz. Zekeriyya ve Hz. Yahya'nın çektiği çileleri işledikten sonra ikinci bölümde Hz. Muhammed'in ve takip eden bölümlerde Ehl-i Beyt ile Hz. Hüseyin ve Kerbelâ şehitlerinin çilelerini işlemiştir (Fuzulî 1987: VI-VII).

Karakoç, *Armağan*'dan önce yine Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnun* mesnevisinden bir uyarlama yaparak modern bir mesnevî olan *Leyla ile Mecnun* adlı şiir kitabını yazmıştır. Eserini 1974-1977 yılları arasında parçalar hâlinde, 1980'de ise kitap olarak neşretmiştir (Karakoç 2006: 517; Fuzûlî ve Karakoç'un *Leyla ile Mecnun* eserlerinin ayrıntılı mukayesesi için bakınız Genç 2005: 44-350). *Leyla ile Mecnun* ve *Armağan*'ın aşağı yukarı aynı tarihlerde yayımlanması Karakoç'un bu yıllarda ciddi anlamda Fuzulî üzerine yoğunlaştığını göstermektedir. Hatta Karakoç'un *Leyla ile Mecnun*'u kaleme alırken kimi zaman eserini daha ilgi çekici bir hâle getirmek için tiyatro havasına yaklaştırması (Genç 2005: 346-347) da *Armağan*'ın bir habercisi olarak değerlendirilebilir. Karakoç bunların yanında 1976 yılında *Yitik Cennet* adıyla Hz. Âdem, Hz. Nuh, Hz. İbrahim, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Süleyman, Hz. Yahya, Hz. İsa ve Hz. Muhammed hakkında bu peygamberlerin dünyadaki misyonlarını ele alan bir düşünce eseri yayımlamıştır (Karakoç 2011: 4, 142, 144). Bir düşünce eseri olmasına rağmen bu eserde de *Hadikatü's-Sü'eda*'nın ilk iki bölümünün etkili

olduğunu söyleyebilir ve Karakoç'un bu eserinde Hz. Yusuf'a bir bölüm ayırmasını (Karakoç 2011: 83-98) da *Armağan* piyesinin gelişini hazırlayan bir etken olarak değerlendirebiliriz.

Karakoç, *Leyla ile Mecnun*'u yazarken Fuzûlî'nin eserine birebir bağlı kalmamış, kendi sanat anlayışına göre hareket etmiştir:

"Karakoç'un eseri, muhtevasında yer alan hususlar bakımından orijinal bir bakış ve duyarlılığın örneği olmasıyla dikkati çekmektedir. Karakoç da muhtevayı oluştururken Arap, Fars ve Türk edebiyatında ortaklaşa kullanılan bir aşk hikâyesinden yola çıkmıştır. Ancak, gelenekteki örnekleriyle karşılaştırıldığında Karakoç'un, bu aşk hikâyesinin esasını oluşturan ve bir bakıma vazgeçilmesi de mümkün olmayan birkaç asıl olgu üzerine eserini temellendirdiği görülür. Bu tercih, ister istemez Sezai Karakoç'u gelenekteki örneklerinde bolca karşılaşılan ayrıntılardan uzak durmaya yöneltmiştir. Bu nedenle, Karakoç'un eserinde bol ve çeşitli olaylar hikâyede yer almaz. Bunun yerine Karakoç, hikâyeyi sürdürebileceği sayı ve nitelikteki olay parçacıklarına ağırlık verir ve onları, titiz, dikkatli ve orijinal bir duyarlılıkla işler. (...)" (Kaplan 2010: 210-211)

Karakoç bu şekilde klâsik bir aşk hikâyesini yeniden yazarken ayrıntılardan uzak duruşunu ve eseri kendi sanat anlayışına göre biçimlendirişini konuyu "sanatçının damıtım imbiği"nden geçirmek olarak nitelendirir: *"Piyeste ve romanda, olay ve hareket esas olduğuna göre, dış realiteden koparılacak şeyler, vakalar, parçalanacak, parçalar yeni terkiplerle birleştirilecek, bazı yanlarıyla abartılacak, bazı yanlarıyla da görmezlikten gelinecek, netice itibarıyla, sanatçının damıtım imbiğinden geçecekler. (...)"* (Karakoç 2007a: 34-35)

Karakoç, *Armağan* piyesini yazarken de benzer bir şekilde hareket etmiş ve eserini *Hadikatü's-Sü'eda*'nın tamamından değil, Hz. Yakup ve Hz. Yusuf'un çilelerinin işlendiği kısımdan uyarlamıştır (Fuzulî 1987: 44-69). Karakoç uyarlamayı yaparken bu kısmın da tamamını almamış, sadece Hz. Yusuf'un babasına bir Arap tüccar vasıtasıyla zindandan haber gönderdiği parçadan yararlanmıştır (Fuzulî 1987: 65-68). Beş tablolu bir piyes olan *Armağan*'ın ilk iki tablosu (A, s. 9-21) *Hadikatü's-Sü'eda*'daki bu parçanın tiyatro şeklinde günümüz Türkçesine uyarlanmasıdır. Örnek olarak iki eserden birer parça aktarıyoruz:

"(...) A'râbî mukayyed oldukda Yûsuf nidâ yetürdi ki: 'Yâ a'râbî ne cânibden gelürsen?' A'râbî eyitdi: 'Ken'ândan gelürem.' Yûsuf eyitdi: 'Ken'ânun kansı nahiyesinden olurdu?' A'râbî eyitdi: 'Menzilgâhum çeşmesâr-ı Benî İsrâ'îl ve mergzâr-ı Ya'kûbdur.' (...)" (Fuzulî 1987: 65-66)

"Hz. YUSUF –Ey kardeş, nereden gelip nereye gidiyorsun?"

ARABİ –Kenan'dan geliyorum.

Hz. YUSUF –Kenan'ın hangi bölgesindensin?"

ARABİ –Yurdum, İsrailoğulları oymağının konup göçtüğü yerlerdir. Ve yuvam, Yakub Ailesi'nin evleri civarındadır." (A, s. 12)

Armağan'ın birinci tablosunda Hz. Yusuf zindanın nadiren açılan penceresinden önce bir serçe ve ardından bir Arap tüccarın devesiyle söyleşir. Deve ona Kenan illerinden selam getirir. Bu esnada devesini arayan tüccar gelir ve Hz. Yusuf'la konuşmaya başlar. Hz. Yusuf

tüccara nereye gidip geldiğini ve yapacağı ticaretten ne kazanacağını sorar. Tüccar Hicaz'a gideceğini ve bu işten yüz dirhem kazanacağını söyleyince Hz. Yusuf ona değeri yirmi bin dirhemden fazla olan bir yakut verir ve bunun karşılığında Hicaz'a değil de Kenan iline gidip Hz. Yakub'a selam götürmesini ister. Tüccar, Hz. Yusuf'a ismini sorunca "beni Hz. Yakub'a gördüğün gibi anlat, o kim olduğumu anlar" der (A, s. 9-16).

Eserin ikinci tablosunda Arap tüccar Kenan iline varmıştır ve Hz. Yakub'a oğlunun selamını iletir. Hz. Yakub, selamın kimden geldiğini anlar ve buna sevinir. Hz. Yakub, kendisine verdiği bu sevinç karşılığında tüccara ne istediğini sorduğunda tüccar, kendisine ve kim olduğunu bilmediği zindandaki o gence dua etmesini ister. İkinci tablo Hz. Yakub'un duası ile biter (A, s. 19-21).

Armağan'ın bundan sonraki üç tablosu *Hadikatü's-Sü'eda*'dan bağımsızdır ve tiyatro tekniğinden oldukça uzak olan bu tablolardan üçüncü ve dördüncüsü birer cümleden, beşincisi bir paragraftan ibarettir. Üçüncü tabloda tüccarın Hz. Yakub'un yanından ayrıldıktan sonra tekrar yola çıktığı "*Bir ovada bir devenin ardında bir adam...*" (A, s. 25) şeklinde verilir. Dördüncü tabloda bir cümle ile zindandaki Hz. Yusuf'tan (A, s. 29), beşinci tabloda bir paragraf ile dua eden Hz. Yakub'dan bahsedilir (A, s. 33).

Armağan'daki Necip Fazıl etkisine baktığımızda ilk olarak Sezai Karakoç'un uyarılama açısından Necip Fazıl'dan etkilendiğini söyleyebiliriz. Necip Fazıl da üç piyesini bu şekilde uyarılama ile yazmıştır. *Sabır Taşı* piyesini "Muradına Eren Dilber" masalından uyarlayan (Şen 2017: 56-58) Necip Fazıl, *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem* piyeslerinde bu iki mutasavvıfın hayatlarını tiyatroya uyarlamıştır (Şen 2017: 58-62). *Sabır Taşı*'nda bir kuşun konuşması masaldan gelen bir iz olarak karşımıza çıkarken *Armağan*'da Hz. Yusuf'un serçe ve deve ile sohbet etmesi ise peygamber kıssalarında görülen olağanüstü vak'aların yansımalarıdır. Necip Fazıl, *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem*'de mutasavvıflara ait menkıbeleri kaynak olarak kullanmışken *Armağan* ise Hz. Yusuf kıssası üzerine kuruludur.

Piyeste Hz. Yusuf'la konuşan Deve ona "(...) *İlerdeki Büyük Ödev'in için bu çile medresesinden geçmen gerek. Bu taşların hepsi bence kutludur. Tek başıma, zulme karşı ayakta duran hakikat medresesidir bu zindan.*" (A, s. 11) der. Deve'nin bu sözleri *Hadikatü's-Sü'eda*'da yer almamaktadır. Deve'nin zindanı "çile medresesi" olarak tanımlaması Necip Fazıl'ın "çile" düşüncesinden gelen bir etki olabilir. Ayrıca Karakoç bunlara koşut bir şekilde *Yitik Cennet*'te Hz. Yusuf'un çektiği çileleri *Armağan*'da olduğu gibi ilerisi için bir gereklilik olarak görür:

"*Hazreti Yusuf, insanlara boyun eğdirerek, ruhların üzerinde yükselecek devlet kalesini kurmak için, boyun eğiş bölgelerini, bir bir dolaşmak zorunda bırakıldı alinyazısınca veya alinyazısı gereği. Ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalış, satılış, kölelik, hizmet adamlığı, hapis hayatı, unutulmuş... bütün bu mânevi örslerde ruhun döğüle döğüle çelikleşmesi ve gerçek özgürlük olan Tanrı halifesi olma şuurunun bilenişi. Aslında ruh hiç bir zaman esir olmamıştır; kapalı kapılar ardında ve zincirler içinde, Peygamber Ruh, hür ve Allah'la beraberdir. Her yerde hazır olanla insan arasındaki madde, nefis, şeytan ve tabiat perdelerini bu çileler kırmış. Ruh, Ulûhiyet âlemiyle sürekli bağını koruyabilmiştir. (...)*" (Karakoç 2011: 89-90)

Bunların yanında *Armağan*'ın özellikle üçüncü, dördüncü ve beşinci tablolarının çok kısa görüntülerden ibaret olması (mesela dördüncü tablo: "*Bir zindan hüccresinde, kapalı pencerenin altında, genç bir insan, pencerenin açılacağı gecenin gelişini bekliyor, yüzü duvara donük.*" A, s. 29) eseri Necip Fazıl'ın çeşitli özellikleri bakımından sahnelenmesi çok zor olan *Künye* (Şen 2017: 265-266, 290) ve *Kanlı Sarık* (Şen 2017: 75, 84) piyeslerine yaklaştırmaktadır. Bu noktada *Armağan* tiyatrodaki sahnelenmek yerine bir kısa film olarak çekilmeye daha uygun bir yapıya sahiptir.

Çeyiz (1980)

Ertelenen Düşün gibi tek perdelik kısa bir piyes olan *Çeyiz* (Ç, s. 23-32) içerik açısından *Ertelenen Düşün*'ün devamı gibidir. Piyenin merkezî kişisi Genç Kız gece sabaha karşı çeyizinin başında kendi kendisine konuşmaktadır. Genç Kız bir bekleyiş içindedir ve çeyizine kötü şeyler olmasından endişe etmektedir. Genç Kız'ın monologlarına kuşlar, horoz, kedi ve köpekler, birer hayâl şeklinde Anne, Baba, Genç Adam, Yatır, İyi Cinler, Kötü Cinler ve Şeytanlar eşlik ederler. Bu hayâlî şahıslar Genç Kız'ın çeyizi hakkındaki beklentilerini dile getirirler. Mesela, kedi ve köpekler "*Bu çeyiz, bir düğüne işarettir. O düğün bir ziyafete... Tanrıya şükür.*" (Ç, s. 31) derler. Şeytanlar ve Kötü Cinler çeyiz ve çeyizinin işaret ettiği düğünü bozmak isterler. İyi Cinler ve Yatır çeyizi korumaya çalışırlar. Genç Kız'ın ve hayâlî şahısların konuşmaları esnasında sabah olur ve piyes Genç Kız'ın "*Ortalık ağarıyor.. Güneş, ilk ışıklarını gönderdi gönderecek. Çeyizi gecede değiştirmeden muhafaza eden Allah'a hamdler ederim. Beni mahcup etmeyen Rabbimi ulularım. O yücedir, sonsuz yücedir.*" (Ç, s. 32) sözleri ile sona erer. Bu son Genç Kız için geleceğin güzel olacağını işaret etmektedir.

Piyeste kediler, köpekler ve cinlerin konuşturulmasıyla merkezî kişinin bir genç kız olması Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı*'ni anımsatmaktadır. *Sabır Taşı*'nin da merkezî kişisi Genç Kız'dır. Necip Fazıl tüm piyeslerindeki tek kadın merkezî kişinin Genç Kız olması (Şen 2017: 205) gibi aynı durum Karakoç'un piyeslerinde de karşımıza çıkar. Karakoç'un diğer piyeslerinde merkezî kişiler hep erkektir. *Sabır Taşı*'nda da konuşan bir kuş ve cinler şahıs olarak yer almaktadır (Şen 2017: 205-206, 248). Bunların yanında *Çeyiz*'deki Şeytanlar ve Kötü Cinler ise Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adam* piyesini anımsatmaktadır. *Çeyiz* gibi tek perdelik bir piyes olan bu eserde şeytan çeşitli kılıklara girerek merkezî kişiyi kandırmaya ve imanını ele geçirmeye çalışmaktadır (Şen 2017: 235-236).

Perde (1982)

Yedi tabloya ayrılmış tek perdelik bir piyes olan *Perde* Karakoç'un ilk üç piyesine nazaran daha uzundur (P, s. 35-65). Eserde bir savaş esnasında, cephede iki komutanın (Teğmen Polat ve Üstteğmen Aydın) dostlukları işlenmiştir. Ülkenin geçmiş günlerinde farklı iki grup tarafından Birinci Devrim ve arkasından İkinci Devrim gerçekleştirilmiş; ülkede pek çok şiddet olayı ve sıkıntı yaşanmıştır. Bu sıkıntılı günlerin ardından toparlanan ülkeye bu kez de düşman bir devlet saldırmıştır (P, s. 63). Piyenin başında Aydın'ın hastanede yaralı yatan Polat'ı bu savaş esnasında bir çatışmada kurtardığını öğreniriz (P, s. 38). Dostlukları bu şekilde pekişen Aydın ve Polat piyes boyunca şiir, savaş, ülkenin sosyal şartları gibi çeşitli konularda sohbet ederler. Bu sohbetler aracılığıyla Karakoç, Necip Fazıl'ın pek çok piyesinde yaptığı gibi çeşitli konulardaki görüşlerini okuyucu/seyirci ile paylaşma imkânı

bulmuştur. Piyesin sonunda ise savaşın kazanıldığını fakat Aydın ve Polat'ın şehit düştüklerini öğreniriz (P, s. 63-64).

Perde öncelikle merkezî kişilerinin subay olmaları ile Necip Fazıl'ın *Künye, Sır ve Kumandan* piyeslerine benzemektedir (Şen 2017: 203, 208, 210). Piyeste savaşın ülke sınırında gerçekleşmesi ve merkezî kişilerin şehit olmaları ise (P, s. 46-47) Necip Fazıl'ın Kars'ta geçen ve Kars'ın yüzyıllarca işgallere uğrayıp kurtulmasını ve halkın bu uğurda şehit olmasını işlediği *Kanlı Sarık* piyesini anımsatmaktadır (Şen 2017: 47-48). Ayrıca *Perde*'nin birinci tablosunda Polat'ın hastanede Aydın'la sohbet ederken hayâlinde gençlik yıllarına gitmesi ve bir gençlik anısının canlandırılması (P, s. 37) ve beşinci tabloda Aydın'ın bir ağaç altında dinlenirken hayâl kurması (P, s. 55-57) da eseri *Kanlı Sarık*'a yaklaştırır. *Kanlı Sarık*'ın birinci perdesinde İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam Kars tarihi üzerine konuşurlar ve tabiri caizse bir nev'i zaman makinası ile 1064'ten 1800'lere kadar geçen süre içerisinde Kars'ta cereyan eden olayları buldukları yerden seyredeler (Şen 2017: 84). *Perde*'deki hayâller *Kanlı Sarık*'ta geçmişin piyesin içine taşınmasına benzemektedir. *Perde*'deki bu iki sahne *Kanlı Sarık*'ta olduğu gibi eserin sahnelenmesini güçleştirebilir:

"(...) 'Perde' oyununun 5. tablosunda Aydın düşsel ve fantastik bir tarih haritası çizer bize. Ne var ki bunu bir oyunun kalıplarını zorlayarak ancak zihinsel düzlemde bakabileceğimiz bir olaylar zincirinin resmigeçidi olarak aktarır bize. Sahne bu resmigeçit için yeterli değildir, zaman da öyle. Oysa insanoğlunun en geniş alanı olan zihinsel platformunu oyuna sokarak burada oluşan bir serüvene tanık oluruz çok kısa bir zamanda. Bu durumda klâsik sahnelerdeki zaman ve mekan kavramına yeni bir boyut ekler Sezai Karakoç. Zaten Sezai Karakoç için sahne kalıplarının elverdiği bir ortama sıkışıp sıkışmamak gibi bir kaygı da yoktur. O oyunun içeriğine vereceği mesajla ilgili hangi alanı uygun bulmuşsa o alanı kullanacaktır. O'nun o çok boyutlu düşünce dünyasını klâsik sahne kalıplarına sığdırabilmek de çok zordur zaten. (...)" (Göçer 1993: 3)

Perde'ye şahıs kadrosu açısından baktığımızda Necip Fazıl'ın piyesleriyle aralarında iki benzerlik daha karşımıza çıkar. Bunlardan birincisi, Necip Fazıl'ın bazı piyeslerinin merkezî kişilerinde görülen "yetimlik" durumudur (Şen 2017: 38). *Bir Adam Yaratmak*'ta Husrev, *Künye*'de Gazanfer, *Siyah Pelerinli Adam*'da Şair, *Mukaddes Emânet*'te Abdullah'ın Kızından Torununun Oğlu yetimdirler. Necip Fazıl'ın bu bağlamda en dikkat çekici piyesi ise *Kanlı Sarık*'tır. Bu eserde Yetim Hoca, babasının Ruslarla savaşırken şehit düşmesi üzerine yetim kalmıştır. Yetim Hoca piyeste şöyle dua eder:

"Allah'ım, bizi koru! (...) Babam 1807'de Tezharap Mahallesi Cengi'nde Moskof'la boğuşurken şehid oldu ve ben öksüz kaldım. Bana da bir erkek evlât ver, bana dilediğin zaman şehidlik nasib et, benim de evlâdım yetim kalsın, o da şehid olsun... Allahım, Yetimlik ve Şehidlik; benim kanımdan geleceklerin de değişmez nasibi olsun... Allahım, Allahım!.." (Kısakürek 2010b: 63)

Yetim Hoca'nın bu duası kabul olur ve şehit düşer, böylece oğlu Mazlûm Hoca yetim kalır. Piyesin sonunda Mazlûm Hoca da şehit düşer (Kısakürek 2010b: 68, 70, 107). *Perde*'de de merkezî kişilerin yetim oldukları görülür. Aydın'ın babası Birinci Devrim'de devrimcilere katılmadığı ve onlarla aynı görüşte olmadığı için öldürülmüştür. Polat'ın babasıysa Birinci Devrim'i gerçekleştirenlerden biri olup İkinci Devrim gerçekleşince ülkeyi uçuruma

sürükledikleri için kurşuna dizilenlerden birisidir (P, s. 48). Farklı görüşlere mensup iki babanın oğulları olan Aydın ile Polat'ın yetimlik ortak kaderidir ve ülkenin içinde bulunduğu savaş onları birleştirmiştir:

“Belki de ikimizi böylesine yaklaştıran, babalarımızın kaderi. Birbirlerine karşı olmuşlar, ama sonunda aynı kaderi paylaşmışlar. Belki birinin suçu yok, belki ikisinin de yok. Belki ikisi de az ya da çok suçlu. Bu önemli mi? Bilirler miydi ki, bir gün oğulları, omuz omuza aynı cepheye çarpışacaklar.” (P, s. 49)

Perde'yle Necip Fazıl'ın piyesleri arasında şahıs kadrosu açısından bir diğer benzerlik dördüncü tabloda halktan insanlara yer verilmesiyle karşımıza çıkar. Bu perdede Polat, savaşın geçtiği bölgede yaşayan iki ihtiyar adam ve üç ihtiyar kadınla savaş üzerine konuşur. Köylüler savaş sebebiyle yaşadıkları sıkıntılardan bahsederler ama ülkenin bütünlüğü için savaşı desteklerler. Birinci İhtiyar Kadın'ın sözleri savaşın geçtiği bölgenin *Kanlı Sarık*'taki Kars gibi pek çok kez işgal edildiğini ortaya koyar:

“Böyle diyen kim evlâdım? Biz köylüysek bizi bir şey anlamıyor sanma. Devlet savaşa karar verdi. Başka çaresi yoktu ki! Düşman saldırmadı mı? Biz alışkınız. Bizim gençliğimizde de saldırmışlardı. Babalarımız zamanında da, dedelerimiz zamanında da. Siz gelmeseydiniz biz kadın, erkek, çoluk çocuk, dişimizle, tırnağımızla da olsa memleketimiz için çarpışacaktık elbet. Gerekirse ölecektik. Namusumuz için çarpışacaktık. Allah için çarpışacaktık.” (P, s. 51-52)

Eser bu açıdan Necip Fazıl'ın *Künye* piyesine benzemektedir. Necip Fazıl bu piyesinin birinci perde üçüncü tablosu ve üçüncü perde dokuzuncu tablosunda Avrupalı turistler ile çeşitli halk kademelerinden insanları (Birinci İhtiyar Halk Adamı, Birinci İhtiyar Halk Kadını, Genç ve Şık Kadınlar, Külhanbeyi, Dilenci, Hukuk Talebeleri vs.) Beyazıt meydanında bir arada getirerek onların önemli olaylar karşısındaki tavır ve tepkilerini ortaya koyar (Şen 2017: 265-266). Necip Fazıl piyesinin bu tablolarında özellikle halktan ihtiyar erkek ve kadınların meseleler karşısındaki tavırlarını kalabalık içerisindeki diğer şahıslara göre daha sağlıklı bulduğunu belli etmiştir. Karakoç'un piyesinde de Birinci İhtiyar Kadın'ın *“Biz köylüysek bizi bir şey anlamıyor sanma.”* cümlesi aynı minvaldedir.

Ayrıca *Perde*'nin çeşitli yerlerinde görülen dinî duyarlılık ve Allah'a sığınma (P, s. 50, 56-57, 63) Necip Fazıl'ın piyeslerinde ele aldığı önemli temalardan birisidir (Şen 2017: 156-162).

Görev (1982)

Üç tablolu tek bir perdeden oluşan *Görev*, Sezai Karakoç'un en uzun piyesidir (G, s. 69-119). Birinci tabloda Ahmet, Hasan, Celâl ve Sami deniz kıyısında bir kahvehanede bir kişinin gelmesini beklemektedirler. Bu dört kişiye ve beklenen beşinciye bir “Yüce Makam” tarafından gizli bir görev verilmiştir. Beklenen beşinci bu görevin en önemli noktasındadır. Bekleyenler o gelince ona görevini tevdi edeceklerdir. Beklenen kişinin bu işteki payının önemli olması bekleyenleri gergin bir atmosfere sokar. Gelip gelmeyeceğini, gelirse görevi kabul edip etmeyeceğini tartışırlar. Onu bekledikleri süre içerisinde başka konular üzerinde de konuşurlar. Tablonun sonunda beklenen kişi gelir (G, s. 69-86). Karakoç bu bekleyiş

esnasında dört kişinin aralarındaki diyaloglarla *Perde*'de olduğu gibi çeşitli konulardaki görüşlerini okuyucuya/seyirciye aktarma fırsatı elde eder:

“Sezai Karakoç, Görev’de okuyucuya vereceği mesajı, sık sık kahramanlarının ağızından söylettirir. Mesela bu bekleme sahnesinde öyle konulara değinilir ki, sabırdan kadere, gülden çocuğa, kadından Ashab-ı Kehf’e, ceza ve ödüle, ölmeye, kokuşmaya ve tabii ‘diriliş’e değin, birbiriyle ilgisiz gibi görünen ama ‘yaşama’nın en trajik noktalarını kuşatan meselelere temas edilir. Bu konu başlıklarının Karakoç’un düşüncesinin esasları olduğu hemen anlaşılır. (...)” (Karataş 1998: 393-394)

İkinci tabloda adının Mehmet olduğunu öğrendiğimiz beklenen kişi ile diğer dört kişiyi yürüyerek bir kasabaya girerken görürüz. Dört arkadaşı Mehmet’e görevini tevdi etmişlerdir ama Mehmet’e Yüce Makam tarafından görevi daha önce söylenmiştir ve bu görev dört kişinin bildiğinden farklıdır. Bu yüzden bir şaşkınlık yaşarlar. Mehmet onlara görevlerinin kendisiyle birlikte olup yanından ayrılmamaları olduğunu söyler. Bu şekilde konuşurlarken kasabaya girerler ve Mehmet rastgele bir kapıyı çalar. Bu evde hasta bir çocuk vardır ve hep beraber çocukla ailesine yardım etmeye çalışırlar. (G, s. 87-90). Mehmet diğerlerinin neden bu evi seçtiğine dair sorularına şöyle cevap verir:

“Herhangi bir ev, bütün evlerden bir ev değil midir? Bir anlamda, herhangi bir ev, bütün evler değil midir? Ne farkları vardır birbirlerinden. Bir insanı kurtarmak, bütün insanlığı kurtarmak değil midir? İlk karşına çıkan insanı atlayıp geçmeğe hakkın var mıdır? Bu evden işe başlamamıza ne gibi bir engel vardır? Unutmayın, görev, her anda, her yerde, sizinle beraberdir. Her yerde, her anda size iş düşmektedir. Yeter ki siz bu şuurda olasınız.” (G, s. 91)

Onlar hasta çocuk ve ailesine yardım etmeye çalışırken Polis gelir ve kasabada gördüğü bu yabancılardan şüphe edip onları karakola götürmeye çalışır. Onları ayaküstü sorgulayan Polis kasabada kalmalarına mani olur. Bunun üzerine yine yürüyerek kasabadan çıkarlar (G, s. 92-102).

Üçüncü tabloda beş kişinin yürümeye devam ettiklerini görürüz. Epey yürümüşler ve yorulmuşlardır, bununla birlikte nereye gittiklerini bilmemektedirler. Mola verip dinlenirlerken ayrıldıkları kasabadan bir gazeteci otomobille yanlarına gelir ve kasabada Polis’le yaşadıklarını onlara sorar. Gazetecinin gitmesinden kısa süre sonra yağmur yağmaya başlar ve sığınacak bir yer ararlar. Bu esnada bir mağara bulurlar. Mağarada yaşayan bir adam vardır. Adam onları yağmur boyunca mağarasında misafir eder. Şehirlerin bozulmuşluğunu vurgulayan bu adam bu sebeple hayatını mağarada sürdürmektedir. Yağmurun dinmesiyle beraber mağaradan ve adamın yanından ayrılarak yollarına devam ederler. Yoldan geçen bir arabanın sürücüsü onları aracına alır. Bir yol ayrımına kadar bu adamla seyahat ederler ve onunla da yol boyunca çeşitli konularda konuşurlar. Yol ayrımından sonra bir süre daha ilerlerler ve yeni bir kasabanın görünmesiyle piyes sona erer (G, s. 103-119).

Görev’i Necip Fazıl’ın piyesleri ile karşılaştırdığımızda ilk olarak eserdeki şahıslara “Yüce Makam” tarafından gizli bir görev verilmesi (G, s. 74) Necip Fazıl’ın *Sır* piyesini anımsatır. *Sır*’da “Başyücelik İnkılabı”nın yapıldığı Yeşiller ülkesinde Başkurmay damadı olan

Yüzbaşı'ya devlet adına gizli bir görev tevdi eder (Şen 2017: 79-80). *Görev*, bu açıdan *Sır'a* benzemektedir.

Görev'in birinci tablosunda Ahmet bir sabır tanımı yapar: "*Sabır tam bir durgunluk gibi görünür. Ama, o, saf bir dinamizmdir. Bekleyişten ibaret değildir. Zaman şuuru demektir.*" (G, s. 79). Ahmet'in bu tanımı Necip Fazıl'ın *Tohum*'unda yer alan Ferhad Bey'in sabır tanımına benzemektedir: "*Sabır unutmak değildir. Sabır bir işin gününü, saatini, olma ânını kestirebilmektir. Bu işin günü bu gün. Bu işi bu gün temizleyeceğim.*" (Kısakürek 2013b: 40)

Eserin Necip Fazıl'ın piyesleriyle bir başka benzerliği ise Mağaradan Çıkan Adam'ın sözlerinde görülür. Şehirlerin maddî ve manevî olarak bozulduğunu düşünen bu adam bu sebeple hayatını şehrin dışında bir mağarada geçirmektedir. Bu konuda şunları söyler:

"*Şehir, deniz gibidir. Onda balık gibi canlı canlı yüzmesini bilmezsen, bir ceset gibi durursan, seni kıyıya fırlatır, dışarı atar.*" (G, s. 109)

"(...) *Şehirde anılara değer verilmediğini gördüm. Bence, bu, bunalım doğuran ana nedenlerden biri. (...) [Şehirler] bozulmuş, soysuzlaşmış. Yenisi ve gerçeği doğuncaya kadar ondan uzak durmak en iyisi.*" (G, s. 110)

Mağaradan Çıkan Adam'ın bu düşünceleri piyesi Necip Fazıl'ın nesiller arası ahlâkî yozlaşmayı işlediği *Ahşap Konak* piyesine yaklaştırır. *Ahşap Konak*'ta hem yeni nesiller yozlaşmakta, eski değersizleşmekte hem de kentsel olarak konak, yalı gibi daha geleneksel meskenler yok olarak şehir apartmanlarla dolmaktadır (Şen 2017: 284). Bu nokta iki yazarın da kentleşme konusundaki endişeleri aynıdır.

Sezai Karakoç'un Piyesleri Hakkında Genel Değerlendirme ve Sonuç

Sezai Karakoç'un tiyatro anlayışıyla Necip Fazıl'ın tiyatro anlayışının kesiştiği en önemli nokta her iki yazarın da tiyatrodan düşüncelerini geniş kitlelere yaymak için bir vasıta olarak yararlanmak istemeleridir. Bunun neticesinde iki yazarın piyesleri dünya görüşlerinin ifâdesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, bir noktada Necip Fazıl'ı piyeslerinde merkezî kişilerini uzun tiratlarla konuşturmaya sevk ettiği gibi aynı durum Sezai Karakoç'un piyeslerinde de görülür. İki yazarın piyeslerinde karşımıza çıkan başka bir ortaklık ise merkezî kişilerin karakterizasyonudur. Sezai Karakoç'un beş piyesindeki merkezî kişiler Necip Fazıl'ın çoğu piyesinde olduğu gibi (Şen 2017: 198-215) idealize edilmiş şahıslardır. Karakoç, böylece düşüncelerini okuyucuya/seyirciye kendi dünya görüşü açısından örnek şahıslar üzerinden vermeye çalışmıştır.

Sezai Karakoç'un piyeslerinde Necip Fazıl'dan gelen etkileri makalemizde somut örneklerle göstermeye çalıştık. Karakoç'un piyeslerinde görülen bu Necip Fazıl etkisi onun orijinal eserler vermesine engel olmamıştır. Karakoç, Necip Fazıl'ı seven ve onunla benzer bir dünya görüşüne sahip olan bir yazar olmakla birlikte onu birebir taklit etmemiştir. Bu, Karakoç'un şair kimliğinde de karşımıza çıkar. Karakoç, Necip Fazıl'ın şiiri hakkında "*Merkez Necip Fazıl'ın şiiri olarak alınmadığı için Cumhuriyet sonrası şiirimizin gerçek yorumu yapılamamıştır. (...)*" (Karakoç 2007b: 113) diyecek kadar onun şiirlerini beğenmesine rağmen son tahlilde iki şairin şiirlerine bakıldığında Karakoç'un yapı ve üslup bakımından kendine özgü bir şiir dünyası kurduğu görülür. Aynı durum onun piyesleri için de geçerlidir.

Karakoç, Necip Fazıl'ın piyeslerinden etkilenmiştir fakat ondan gelen etkileri kendi edebî anlayışı içinde eriterek kendine özgü yeni piyesler üretmiştir.

Bu bağlamda özellikle sahnelenebilirlik açısından Karakoç'un piyeslerinin Necip Fazıl'dan ayrıldığı görülür. Necip Fazıl'ın *Künye* ve *Kanlı Sarık* piyesleri çeşitli özellikleriyle sahnelenmesi güç eserler olsalar da diğer piyesleri sahne tekniğine uygundur. Oysaki Karakoç'un piyesleri kısa olmaları ve özellikle *Görev*'de araba kullanımı gibi kimi noktalarıyla sahnelenmeye çok da uygun değildir. Turan Karataş da Karakoç'un piyeslerinin sahnelenmekten ziyade okunmaya yahut sinema/televizyon senaryosu olarak değerlendirilmeye daha müsait olduğunu belirtmiştir (Karataş 1998: 388, 398).

Bu noktada, son olarak, Karakoç'un *Ertelenen Düşün*, *Çeyiz* ve *Görev* piyeslerinin bir dramaturgi çalışmasıyla birleştirilip tek bir piyes hâlinde sahnelenmesinin de mümkün olabileceğini belirtmek istiyoruz. Bu üç piyes içerik açısından birbirinin devamı şeklinde okunabilecek özelliklere sahiptir. *Ertelenen Düşün*'de Genç Adam, cehennem sınırını aşmasını engellemek için Genç Kız'ı bırakıp mücadele etmeye gider. *Çeyiz*'deki Genç Kız'ı ilk piyesteki Genç Kız olarak düşünmek mümkündür. Çeyizinin başında bekleyen Genç Kız, bir bakıma Genç Adam'ın misyonunu tamamlayıp dönmesini beklemektedir. *Görev*'de "Yüce Makam" tarafından verilen görevi yerine getirmeye çalışan Mehmet'i ise *Ertelenen Düşün*'deki göreve koşan Genç Adam olarak okumamız mümkündür. Bu açıdan bakıldığında bu üç piyes, dört-beş perdelik bir piyes olarak birleştirilebilir. Böyle bir çalışmada *Ertelenen Düşün* birinci perdeyi, *Çeyiz* ikinci perdeyi oluşturur ve ardından *Görev* ise iki ya da üç perde olarak düzenlenerek sahneleme gerçekleştirilebilir. Böyle bir dramaturgi çalışmasının Sezai Karakoç'un piyeslerinin seyirciyle buluşmasını sağlayacağı için Türk tiyatrosuna katkı sağlayacağı düşüncesindeyiz.

KAYNAKLAR

- Babacan, Mahmut. 2010. "Sezai Karakoç'un Piyeleri", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 458-468.
- Baş, Münire Kevser. 2008. *Diriliş Taşları – Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*, Ankara: Lotus Yayınevi.
- Emre, İsmet. 2010. "Diriliş Estetiği ya da Sezai Karakoç'un Sanat Görüşü", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 153-164.
- Fuzulî. 1987. *Hadikatü's-Sü'eda*, Hazırlayan: Şeyma Güngör, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Genç, İlhan. 2005. *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi Fuzûlî ve Sezai Karakoç*, İstanbul: Şûle Yayınları.
- Göçer, Ali. 1993. "Sezai Karakoç'un Piyeleri", *Yedi İklim*, 40: 3-4.
- Kaplan, Ramazan. 2010. "Çağdaş Bir Leylâ ve Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 188-211.

- Karakoç, Sezai. 2006. *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2007a. *Edebiyat Yazıları-1*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2007b. *Edebiyat Yazıları-2*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2011. *Yitik Cennet*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2012. *İslâmın Dirilişi*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2013. *Piyeler-1*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 2015. *Armağan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, Turan. 1998. *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2010a. *Bâbîâli*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2010b. *Kanlı Sarık*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2013a. *Başmakalelerim-1*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2013b. *Tohum*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2014a. *Cinnet Mustatili*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2014b. *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 2014c. *İdeolocya Örgüsü*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Taşcıoğlu, Yılmaz. 2010. "Sezai Karakoç'un Sanat ve Edebiyat Görüşü", *Sezai Karakoç*, Editörler: Mehmet Çelik - Yakup Çelik, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 140-152.
- Tosun, Necip. 2003. "Diriliş Tiyatrosu", *Hece Dergisi Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş Özel Sayısı*, 73: 306-311.
- Sürgit, Büşra. 2013. "Sezai Karakoç'un Hâtıralar'ı Işığında Necip Fazıl Kısakürek Portresine Çerçeve Arayışı", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 48: 161-192.
- Şen, Can. 2017. *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*, Bartın: Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi.