



**NECÎB MAHFÛZ'UN TİYATROLARININ
METİN ÇÖZÜMLEMESİ YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ**

Rahime KAYHAN

**Yüksek Lisans Tezi
Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN
2015
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ESTİTÜSÜ
ARAP DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Rahime KAYHAN

NECÎB MAHFÛZ'UN TİYATROLARININ METİN
ÇÖZÜMLEMESİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN

ERZURUM - 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU



28/12/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Necîb Mahfûz'un Tiyatrolarının Metin Çözümlemesi Yönünden İncelenmesi" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28/12/2016

Rahime KAYHAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN danışmanlığında, Rahime KAYHAN tarafından hazırlanan bu çalışma 28 / 12 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. **ARAP DİLİ VE EDEBİYATI** Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Süleyman TULUCU

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nurullah YILMAZ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 28 / 12 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
TRANSKRİPSİYON	VI
ÖNSÖZ.....	VII

GİRİŞ

TİYATRO SANATI VE ARAPLARDA TİYATRO OLGUSU

I. BİR SANAT DALI OLARAK TİYATRO	1
II. MISIR TİYATROSU	2

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZARIN HAYATI VE TİYATROLARINDAKİ EDEBİ KİMLİĞİ

1.1. YAZARIN HAYATI.....	10
1.2. YAZARIN TİYATROLARINDAKİ EDEBİ KİMLİĞİ	14
1.2.1. Yazarın Tiyatro Serüveni, Dili ve üslubu.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATROLARIN METİN ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. YUMÎT VE YUHYÎ (ÖLDÜREN VE YAŞATAN)	19
2.1.1. Özet	19
2.1.2. Çözümleme.....	26
2.2. TERİKE (MİRAS)	40
2.2.1. Özet	40
2.2.2. Çözümleme.....	45
2.3. NECÂT (KURTULUŞ).....	54
2.3.1. Özet	54
2.3.2. Çözümleme.....	58
2.4. MEŞRU‘ Lİ‘L-MÜNÂKAŞA (TARTIŞMA İÇİN BİR PLAN).....	64

2.4.1. Özet	64
2.4.2. Çözümleme.....	70
2.5. EL-MUHİMME (ÖNEMLİ GÖREV).....	75
2.5.1. Özet	75
2.5.2. Çözümleme.....	81
2.6. EL-CEBEL (DAĞ).....	87
2.6.1. Özet	87
2.6.2. Çözümleme.....	91
2.7. MEDİNETU'N-NUHÂS (BAKIR ŞEHİR).....	96
2.7.1. Özet	96
2.7.2. Çözümleme.....	105
2.8. MUTÂREDE (TAKİP).....	113
2.8.1. Özet	113
2.8.2. Çözümleme.....	118
SONUÇ.....	124
KAYNAKÇA	128
ÖZGEÇMİŞ.....	132

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NECÎB MAHFÛZ'UN TİYATROLARININ METİN ÇÖZÜMLEMESİ
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Rahime KAYHAN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN

2015, 132 Sayfa

**Jüri: Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN
Prof. Dr. Süleyman TÜLÜCÜ
Yrd. Doç. Dr. Nurullah YILMAZ**

Nobel edebiyat ödülü sahibi Necib Mahfûz'un tiyatro eserlerini incelediğimiz bu çalışmamız, üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, bir sanat dalı olarak tiyatroya değindikten sonra Mısır tiyatrosunun tarihi seyri hakkında özlü bilgi verilmiştir. Birinci bölümde, yazarın hayatına, tiyatral üslubuna ve tiyatro hakkındaki görüşlerine değinilmiştir. İkinci bölümde, oyunların özeti verildikten sonra, tümü tek perdeden oluşan oyunların incelenmesi özet ve çözümleme başlığı altında ele alınmıştır. Çözümleme bölümünde oyunların türleri, dramatik yapısı, olay örgüsü, zaman, mekân, karakter tahlilleri ve semboller üzerinden verilmek istenen mesajlar incelenerek çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Necib Mahfuz, Mısır tiyatrosu, 1967 yenilgisi, absürt tiyatro, epik tiyatro.

ABSTRACT

MASTER THESIS

**A STUDY OF NAGUİB MAHFOUZ'S THEATRE PLAYS FROM THE POINT
OF TEXTUAL ANALYSIS**

Rahime KAYHAN

Advisor: Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN

2015, page: 132

Jury: Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN

Prof. Dr. Süleyman TÜLÜCÜ

Assit. Prof. Dr. Nurullah YILMAZ

Our thesis which we studied the theatre plays of Naguib Mahfouz who won Nobel prize for literature, consists of three parts. In the introduction, after the theatre is mentioned as a field of art, it was given shortly information about the historical development of Egyptian theatre. In the first section, it mentioned that the life of auther, his literary identity and his opinions related to theatre. In the second section, after it made a summary of the theatres, the study of theatres all of them being single curtain is taken part under two title: summary and analysis. In the analysis section, over the types of plays, the structure of theatrical, line of events, time, setting, analysis of characters and symbols, examined the messages that wanted to be given and so this study had been completed.

Key words: Naguib Mahfouz, Egyptian theatre, 1967 defeat, absurd theatre, epic theatre.

KISALTMALAR DİZİNİ

bkz.	: Bakınız
bs.	: baskı
Çev.	: Çeviren
t.y.	: tarihi yok
<i>DİA</i>	: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
Üniv.	: Üniversite
H.	: Hicrî
M.	: Milâdî
öl.	: Ölüm tarihi

TRANSKRİPSİYON

Bu çalışmada aşağıdaki transkripsiyon sistemi kullanılmıştır:

ا	a,e,ı,i,u	ط	t
آ	a,â	ظ	z
ب	b,p	ع	‘
ت	T	غ	ğ
ث	t̤	ف	f
ج	c,ç	ق	k
ح	H	ك	k
خ	H	ل	l
د	D	م	m
ذ	Z	ن	n
ر	R	ه	h
ز	Z	و	v
س	S	ي	y,î,ı,i
ش	Ş	ء	’
ص	S		
ض	D		

Ayrıca aşağıdaki belirtilen hususlar da çalışmada gözetilmiştir.

- Harf-i tarif kelime başında küçük harfle yazılmıştır. “el-Cerîme” gibi.
- Harf-i tariftten sonra gelen Şemsî ve Kamerî harfler yazıldıkları gibi değil okundukları gibi yazılmıştır. “Cerîdetu’d-Dustûr, Dâru’l-Mısriyye” gibi.
- Terkip halindeki şahıs isimleri bitişik yazılmıştır. “Abdullah” gibi.

ÖNSÖZ

Edebiyat alanında aldığı Nobel ödülüyle dünyada adından söz ettiren, ünlü Mısır'lı roman ve hikâye yazarı Necib Mahfûz'un tiyatro alanında sekiz eseri bulunmaktadır. Roman ve hikâyeleri üzerine pek çok bilimsel çalışma yapılan yazarın tiyatro dergilerinde rastladığımız bir kaç makale ile Tikrit Üniversitesi Eğitim Fakültesinde 'Abdullâh Hamah Sâ'id'in *Masrahiyyetu'l-Fasli'l-Vâhîd fî Edeb Necîb Mahfûz* adıyla yaptığı yüksek lisans çalışması dışında, tiyatroları hakkında derli toplu bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Adı geçen bu tez çalışmasına çok istememize rağmen ulaşamadığımızı belirtmek isteriz.

Necîb Mahfûz'un edebiyat alanındaki birikimi dikkate alındığında, tiyatro eserlerinin de bundan nasibini alması kaçınılmazdır. Yazıldıkları dönem, 1967 yılı Arap-İsrail savaşı sonrasındaki birkaç ay ile sınırlı olan bu eserler, tek perdeden oluşmaktadır. Yazar, kendisiyle yapılan röportajlarda, bir tiyatro yazarı olmadığını her seferinde vurgulama ihtiyacı hissetmiştir. Çalışmamıza konu olan bu eserlerle, ilk kez tiyatro eseri yazmayı deneyen yazar, bu eserlerden sonra bir daha bu tarz eserler yazmamıştır. Yazar, yazdığı bu eserlerle tiyatro yazarı olarak anılmaktan çekindiği için onlara *diyaloglar* adını vermiştir. Kısa hikâyelerini yayımladığı üç ayrı kitapta, çalışmamıza konu olan oyunlarına yer vermiştir. Oyunların konuları ve yazılış üslupları birbirinden farklılık arz eder. Yazıldıkları dönemin şartları, yazarı sembolik anlatım kullanmaya yöneltmiştir. Aynı yıllarda Dünya tiyatrolarını etkisi altına alan epik ve absürt tiyatro akımlarını, eserlerde görmek mümkündür. Eserler, bu akımlardan etkilenmekle birlikte klasik Arap edebiyatının izlerini de taşımaktadırlar.

Çalışmamız giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, tiyatro sanatı hakkında kısaca bilgi verdikten sonra, Mısır tiyatrosunun tarihî gelişimine değindik. Birinci bölümde yazarın hayatı ve tiyatrolarındaki edebî kişiliği üzerinde durduk. İkinci bölümde ise tiyatrolarının metin incelemesini yapmaya çalıştık. Önce eserlerin özetini vererek okuyucunun oyun hakkında bilgi edinmesini amaçladık. Bazı tiyatrolarda konu bütünlüğü olmadığı için oyunların daha iyi anlaşılabilmesi için özetlerinin ayrıntılı olmasına gayret ettik. Daha sonra her bir oyunu, kendi içinde bir bütün olarak inceledik. İki oyun dışında, oyunlarda olay örgüsü bulunmadığı için, incelemeyi semboller

üzerinden yaptık. Zaman, mekân, sahne düzeni ve benzeri konuları aynı başlık altında ele aldık.

Bu metotla tamamladığım çalışmamın, metotsal inceleme tekniğini oluşturma aşamasında, yaklaşımlarıyla yol gösteren ve tezimi defalarca okuyarak değerlendirmelerde bulunan saygı değer hocam Prof. Dr. Aysel ERGÜL KESKİN'e, çalışmam esnasında benden manevî desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen çocuklarıma, öğretmen arkadaşım Muzaffer ARSLAN'a ve son olarak da tezimin her aşamasında göstermiş olduğu özverili katkılarından dolayı eşim Mustafa KAYHAN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Erzurum 2015

Rahime KAYHAN

GİRİŞ

TİYATRO SANATI VE ARAPLARDA TİYATRO OLGUSU

I. BİR SANAT DALI OLARAK TİYATRO

Hayatı ele alan tiyatro sanatıyla ilgili olarak pek çok tanım yapılmıştır. Bu tanımlarda ortak terimler öykü, seyirci ve sahnedir. Genelde tiyatro sanatı bu üç terim kullanılarak tarif edilir.

Sevda Şener tiyatro için, “*insanı bir oyun dünyası içinde sınayan, onun ruhsal ve ahlaksal kişiliğini kurgusal bir düzenleme içinde irdeleyen, ilgi çekici olduğu ölçüde eğitici, eğlendirici olduğu ölçüde incelikli bir sanattır*”¹ der.

Tiyatronun kaynağı hakkında ileri sürülen görüşlerin ortak noktası, insanın hayat karşısında edindiği tecrübeleri semboller kullanarak dışa yansıtmasıdır.

Tiyatroyla resim, müzik, dans, mimarlık ve benzeri sanatlar arasında sıkı bir iletişim vardır. Bu sanatlar birleşerek tiyatroyu zenginleştirmişlerdir.² Metin, tiyatronun unsurlarından sadece birisidir. Hareket, metnin anlaşılmasında temel öğedir. Ses, ışık, dekor, giysici ve daha başka birçok öğenin katılımıyla tiyatro ortaya çıkar.³

Tiyatro, hayatı perdeye yansıtması yönüyle içinde bulunduğu çağın profilini yansıtır. Tiyatro sanatı, çağın değişmesiyle değişen bir sanattır. Toplumların sosyal yapısındaki değişiklikler ve gelişmeler tiyatro sanatına da yansır. Oyunlardaki teknik, estetik, kültürel ve yazınsal değişiklikler, toplumlardaki değişikliklerle paralellik arz eder. Bu açıdan bakıldığında tiyatro sanatı toplumların yaşantılarına tutulan bir ayna vazifesi görür.

Tiyatro, konusunu toplum yaşamından alır. Dünden bugüne aktarılan konular, tiyatro tarafından bu günkü koşullarda ele alınarak toplum hafızasının diri tutulması sağlanır. Dramatik kurmacalarla, ders verici nitelikler topluma sunulduğu gibi tiyatronun eğlendirici yönü de vardır.

¹ Sevda Şener, *Dram Sanatı*, Mitos-Boyut Yayınları, (2.Baskı), İstanbul 2011, 5.

² Aysel Ergül, *Çağdaş Mısır Tiyatrosu'nda Tevfikü'l-Hakîm ve Üç Entelektüel Tiyatrosu* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1995, 14-15.

³ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, (4.Baskı), İstanbul 2001, 19-20.

Özellikle savaş öncesi ve sonrası ortamları yorumlayan sanatçıların eserlerinde yeni arayışlara girmeleri, edebiyat düzleminde birbirinden farklı yönelimleri ifade eden sanat akımlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu akımlar edebiyatın alt dallarıyla sıkı ilişki içinde olan tiyatroyu da etkisi altına almaktadır. XX. yüzyıla kadar ki akımların başlıcaları; Klasik akım, romantik akım, gerçekçi akım olarak sayılabilir. Yüzyılın öncü akımları arasında gelecekçilik, gerçeküstücülük, dışavurumculuk akımları ile politik tiyatro, epik-diyalektik tiyatro ile absürt tiyatro sayılabilir.⁴

II. MISIR TİYATROSU

Modern anlamdaki tiyatronun Arap dünyasına girişi, XIX. yüzyılın ikinci yarısındadır. Bu tarihten önce Arap Edebiyatında tiyatronun varlığıyla ilgili iki farklı görüş vardır. Tiyatronun Arap Edebiyatında var olduğunu reddedenler; tiyatrodaki *metin*, *oyuncu*, *yönetmen* ve *sahne* şartı arayarak *Mârûn en-Nakkâş*'ın *el-Bahîl* isimli oyunundan önce Araplarda tiyatronun olmadığını iddia ederler. Bu iddialarına sundukları gerekçelerin temelinde, Arapların uzun süre göçebe bir hayat sürmeleri bulunmaktadır.⁵

Tiyatronun Arap Edebiyatında var olduğunu kabul edenler *metin*, *oyuncu*, *yönetmen* ve *sahne* şartı aramazlar. Arap kültüründeki bazı formların tiyatroyu hatırlattığını iddia ederler. Örneğin cahiliye dönemindeki dini törenler ve ayinlerde yapılan dans benzeri figürleri, panayırlardaki şiir meclislerini, Cuma namazına giderken halifeler için oluşturulan tören alaylarını, taziye törenlerini ve benzeri tarzlarda gösteri unsuru içeren formları, tiyatronun varlığının ispatı kabul ederler.⁶

Arap edebiyatında tiyatronun varlığını kabul edenlere göre, halkın gündelik hayatının içinde yer alan törenler, basit derecede tiyatro unsurları taşımaktadır. Yağmur duası, ilkbaharın gelişinin bayram gibi kutlanması bu unsurlara örnektir. Meddahlar ve hikâye anlatıcıları tarihe, ilk Arap aktörler olarak girmişlerdir. Arap taklitçileri ve hikâyecileri, oyunlarının materyallerini nesilden nesile geçen masal ve hikâyelerden almaktadırlar. *Sîretu 'Antara ve Sîretu Sultân Zâhir Baybars* bunlara örnektir. Bu tür

⁴ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları (7. b.s), Ankara 2012, 90-315. Ayrıca bkz. Nutku, *Dram Sanatı*, 88-152.

⁵ Ğassân Ğanîm, *Zâhiretu'l-Masrah 'inde'l-'Arab*, Erişim Tarihi: 14.11.2015 <http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/157-180.pdf>

⁶ Halîl Mûsâ, *el-Masrahiyye fi'l-Edebi'l-Arabiyyi'l-Hadîs*, İttihâdu'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam 1997, 5-10.

örnekler kırsal kesimde daha fazla ilgi çekmesine rağmen, modern tiyatronun doğuşuna kadar varlığını devam ettirmiştir.⁷

Kuraklık zamanlarındaki yağmur törenleri, Sûfî zikir halkaları, gölge oyunu, Karagöz ve Hacivat, Hz.Peygamber'in doğumuyla ilgili törenler ve ta'ziye törenleri görsel unsurları, *Kelile ve Dimne* hikâyeleri, *Makamatlar*, *et-Tevâbi'* ve *'z-Zevâbi'* ve *Risâletu'l-Gufrân* gibi eserler tiyatronun yazılı unsurlarını ihtiva etmektedir.⁸

Arap edebiyatında modern anlamda tiyatro formu, XIX. yüzyılın ikinci yarısında *teşhîs* veya *temsîl* adı verilerek, bir hikâyenin canlandırılması şeklinde ortaya çıkmıştır. Daha sonraları bu kelimelerin yerine tiyatro sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır.⁹

Arap edebiyatında tiyatronun yeri konusunu tartışan araştırmacılar, modern anlamdaki ilk tiyatro gösterisinin, 1848 yılında Lübnan'da *Mârûn en-Nakkâş'ın* (1917-1855) Moliere'in *L'Avare* isimli eserini Arapçaya uyarlayarak *el-Bahîl*¹⁰ adıyla Beyrut'taki evinde yabancı devlet mensupları ve devlet adamlarına sunmasıyla başladığı konusunda fikir birliği içindedirler. Gösterimi yapılan ilk eserler, Avrupa dillerinden Arapçaya çevrilerek ve Arap halkının sosyal ve düşünsel potasında eritilerek sunumları yapılmıyordu.

Mârûn en-Nakkâş, Avrupa'da gördüğü tiyatro sanatını büyük bir cesaret göstererek Lübnan'a aktardı. Fakat tiyatro, Lübnan halkının ilgisini çekmedi. Mârûn en-Nakkâş tiyatronun toplumuna büyük fayda sağlayacağını düşündüğü için oyunlara mizah, şiir, nesir ve şarkı ekledi. Arap toplumunda şiir özel bir öneme sahipti. Nesirden ise genel mana anlaşılıyordu. Şarkılar da coşturuyordu. en-Nakkâş, bütün bunları içeren edebi eserler yazmaya gayret etti. Fakat başarıya ulaşamadığını düşünerek, yazdığı eserlerde bıkkınlığını da ifade etmiştir.¹¹ Otuz sekiz yaşında ölen en-Nakkâş, tiyatronun ülkesinde kabul gördüğü günlere şahit olamamıştır.¹²

Avrupa'dan Shakespeare'in otuz yedi tiyatrosu ve konuları eski Yunan ve Roma dönemlerine dayanan, o ülkelerin birikimlerinin adapte edildiği tiyatrolar Mısır da ilk

⁷ Ergül, 27-30.

⁸ İsmail es-Salhadî, *el-Murşid fi'l-Mezâhibi'l-Edebiyye ve'l-Funûni'l-Edebiyye*, Erişim Tarihi:14.11.2015 <http://kenanaonline.com/users/amer123123/posts/528439>

⁹ Mûsâ, 13.

¹⁰ Ergül, 42.

¹¹ Alî er-Râ'î, *el-Masrah fi'l- Vatani'l- 'Arab*, Âlemu'l-Ma'rife 1980, 66.

¹² Ergül, 43.

kez gösterime girenlerdir. Daha sonra Moliere'in tiyatroları dikkatleri çekmektedir. Bu oyunlar, gösteri sanatlarına ve İtalyan doğaçlama komedyasına dayanmaktadır. Oyunlar semboliktir ve Mısır halkının sosyal yaşantısından bazı unsurlar tiyatroya dâhil edilmiştir.

Suriye'li Ahmed Ebû Halîl el-Kabbânî (1833-1903) bu alandaki önemli ikinci yazardır. İlk yerli tiyatro için prensipler belirleyerek, oyunların icrası sırasında şarkı ağırlıklı şiir ve dans unsurlarını kullanmıştır. Yazdığı tiyatro metinlerinde, bazen kadın bazen erkek bazen de koroya şarkılar söylettirmiştir. Oyunlarının konusunu halk edebiyatı geleneğinden alan Ebû Halîl el-Kabbânî, oyunlarını şarkı, musiki ve dansla bezemiş ve kahvehanelerde anlatılan halk hikayelerini ve seyirlik oyunları tiyatroya dahil etmiştir. Sahnede şiir söylenmesine özel önem vermiştir. Operet türünün öncüsüdür.

Modern Arap tiyatrosunun öncülerinden üçüncü yazar, Ya'kûb Sannû' (1839-1912) dur. Fransız ve İtalyan sanatçılarından oluşan iki Avrupalı tiyatro grubu Mısır'ı ziyaretlerinde bir gösteride bulunmuşlardır. Bu grupların icra ettiği komedi, operet ve farslardan oluşan tiyatrolar Arapçaya adapte edilmiştir. Gördüğü tiyatro faaliyetinden etkilenen Sannû', bu sanatın eğitimi için Fransa'ya gitmiştir. Moliere'in eserlerini aslı dilinde inceleyen Sannû', ülkesinde, ağırlığı şarkıcılara verdiği bir tiyatro grubu oluşturmuştur. Hem yazım işi hem de idari işlerle uğraşarak, sayıları otuz ikiye ulaşan temsiller gerçekleştirmiştir. Yazıp sahnelediği oyunlarda, Mısır'ın sosyal yaşantısını, toplumun çarpık yönlerini, toplumsal ve siyasal konuları ele almıştır. O günlerde yaşanan sosyal baskılardan da bahsetmektedir. Eserlerinde Batı eserlerinin izi vardır.¹³

Ya'kûb Sannû''un 1870'teki tiyatro faaliyetleri ile başlatılan Modern anlamdaki Mısır tiyatrosunun Birinci Dünya Savaşına kadar geçirdiği yılları, Lübnan ve Suriye'den göç eden grupların faaliyetleri oluşturur. Aralarında Selîm en-Nakkâş ve Edîb İshâk'ın da bulunduğu Suriyeli ve Lübnanlı bir grup edebiyatçı ile birkaç tiyatro grubu ülkelerinden Mısır'a göç etmiştir. Komedi tiyatrosunun ilk örneklerinden sayabileceğimiz bazı hikâyeleri, tiyatro oyununa çevirerek halka arz eden bu gruplar, halkın zevkine hitap edebilmek için musiki ve şarkı ağırlıklı oyunlar sergilemişlerdir. Yabancı dillerden yapılan çevirilerin arasına oyunla ilgisi olmayan şarkı ve şiirler

¹³ er-Râ'î, 67-68.

yerleştirmişlerdir. Halkın bu yöndeki isteklerine en iyi cevap verebilen ise 1884 yılında Suriye'den Mısır'a geçen Ebû Halîl el-Kabbânî olmuştur.¹⁴

Şiirin tiyatroya dahil edildiği dönemin önde gelen şairlerinden biri de Ahmed Şevkî' (1869-1932) dir. Hayatının son dönemlerini milli tiyatroya hasretmiştir. Yazdığı tiyatro eserlerinin konusunu İslamiyet'ten önceki Arap ve klasik Mısır tarihi ile XVIII. yüzyıl Mısır'ından seçmiştir.¹⁵

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yazılan eserlerde Batı'ya bağımlı olmaya karşı çıkma ve toplumsal konular ağırlık kazanmıştır. Muhammed Teymûr, Mahmûd Teymûr, Yûsuf İdrîs, Tevfîk el-Hakîm ve çağdaşları, Mısır tiyatrosunda bu dönemi temsil eden isimlerdir.

Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında tiyatrodaki temsil gruplarının faaliyetleri öne çıkmaktadır. Farah Antûn, 1913 yılında *Mısır el-Cedîde ve Mısır el-Kadîme* adıyla bilinen tiyatrosunu sunmuştur. Roman ve tiyatro arası bir tarz kullanan Antûn'un amacı, ülkeyi yükseltmek için üzerine düşen her şeyi yapan bir tabakanın Mısır'da oluşturulmasına gayret etmektir. Bununla alakalı geliştirdiği projeler ve yazdığı tiyatrolar, Mısır'ın sosyal hayatına adapte edilen Avrupalı unsurlar taşımaktadır. Onun attığı bu adım, Mısır'da tiyatro yazarlığının yolunu açmada güçlü bir adım olmuştur. Çok geçmeden Mısır'lı tiyatro yazarları Batı dünyasından iktibaslar yapmadan kendilerine ait eserler ortaya koymuşlardır. Mısır'da tiyatro çitasının yükselmesi, Selâme Hicâzî'ye müzikal tiyatronun varlığı ihtiyacını hissettirmiştir. Hicâzî, Mısır'ın edebi birikiminin, bu tarz tiyatro eserlerinde değerlendirilmesini istemiştir. Yazılacak eserlerin Mısır giysisi altında, milli kimliği ve toplumun temel değerlerini kapsaması gerektiğini düşünmektedir. Yazarlara, toplumun her tabakasını eğitmeyi amaç edinmeleri çağrısında bulunmuştur. el-Kabbânî ve onun yolunda gidenlerin tiyatro için yaptıklarının sonrasında Hicâzî'nin yaptıkları, önemli bir aşama olmuştur. Sergilenen tiyatrolarda giriş bölümünü kaldırmış, oynanan oyunlarla söylenen şarkılar arasında anlam açısından bağlantı kurulmuştur. Hicâzî'nin takip ettiği bu metoda, tiyatro literatürüne *kişileştirme* ve *canlandırma* kelimelerini kazandırmıştır. Hicâzî, 1917

¹⁴ Rahmi Er, "Modern Mısır Tiyatrosu (I)", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt. XXXIII, Yıl:1990, Sayı 1-2, 136.

¹⁵ Ergül, 56.

yılında öldüğünde müzikal tiyatrodaki bu sanatın zirvesine yükselerek büyük bir sanat yıldızı olmuştur.

Mısır tiyatrosu alanında Seyyîd Dervîş'den de bahsetmek gerekir. Dervîş büyük sanatkârlara özenerek tiyatrodaki şarkı ve şiir söyleme alanında başarı göstermiş ve yeteneklerini geliştirmiştir. Hayatının ilk döneminde bir komedi oyununu sergilemek için, Mısır'da halk komedisinin gelişmesine büyük katkısı olan George Duhûl'a ait olan gezici bir halk tiyatrosuna katılmıştır. Şam'a iki yolculuk yapmış, Fars, Arap ve Türk müziklerinden birçok renkler öğrenmiştir. Geliştirdiği kültürü sayesinde, müzikal tiyatronun en güzellerini halka sunmaya çalışarak, bu alanda önemli adımlar atmıştır. Tiyatrodaki önem verdiği dil, müzik dili ve şarkılı dramadır. Mısır tiyatrosunda, tiyatro şarkıcısı ve mahalli yazarların çıkışına ek olarak bilimsel metotla eğitilmiş tecrübeli yazarlar da çıkmıştır. George Abyad bunlardan biridir. Abyad 1904 yılında Mısır Hidivi Abbâs Hilmî tarafından Fransa'ya gönderilmiş, 1910 yılında Fransa'dan, bir Fransız tiyatro grubunun başında, bazı Fransız tiyatrolarını sergilemek üzere ülkesine geri dönmüştür. Milli Eğitim Bakanı Sa'd Zağlûl, Abyad'a Arapça oyun yazmasını teklif etmiştir. Yazılan eser, okuyucudan beklenenin üzerinde ilgi görünce, çeşitli tiyatro türlerinde eserler yazmıştır. Selâme Hicâzî'nin tiyatro grubuna girerek bazı Batı kaynaklı tiyatro eserlerini de ülkesine uyarlamıştır. 'Aziz 'Îd, tiyatro gruplarını yönetmeyi tiyatroculuktan ayırmış, yönetmenliği apayrı bir sanat olarak tarif etmiştir. Onun yönetmenliğini yaptığı tiyatro gösterileriyle, Mısır'daki modern Arap tiyatrosu olgunluğa ermiştir. 1923'ten itibaren modern Mısır tiyatrosunda, önemli tiyatro grupları karşımıza çıkar. Bu gruplar, toplumda tiyatro sanatının gelişmesine ve kök salmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu gruplardan biri olan Nizamiye topluluğunun yönetmen, oyuncu ve yazarlarının gayretiyle 1931'de *Tiyatro Sanatları Enstitüsü* inşa edilmiştir. Bu akademi ortaya çıkışından bir yıl sonra, Zekî Tuleymât'ın sunduğu bir teklifle kapatılmıştır. 1944 yılında *Arap Tiyatro Sanatı Yüksek Enstitüsü* adıyla burası yeniden açılmış ve burada yönetmenlik, eleştiri, oyunculuk ve tiyatro sanatlarında, metodik dersler verilmeye başlanmıştır. Bu akademinin tiyatro sanatına en önemli katkısı, yönetmenlik ve sahne sanatlarında hizmet sunmuş olmasıdır.¹⁶

¹⁶ er-Râ'î, 70-80.

Arap Tiyatro Sanatı Yüksek Enstitüsü kurulmadan önce Milli Tiyatro topluluğu 1930'da devlet tarafından kurulmuştur.¹⁷ Oyuncuları yetenekli, başlarındaki yönetici ise şair Halîl Mutrân'dır. Yedi yıl, farklı konularda oyunlar sergilemişlerdir. 15 Eylül 1943'te bu grubun dağıtılmasına karar verilmiştir. Aslında bu grup, yedi yıl boyunca tiyatro konusunda yükselen düşman sesleri bastırmayı başarmıştır.¹⁸

Tercüme faaliyetleri artınca, Dünya Klasiklerinin Arapçaya çevrilip, tiyatroya uyarlanması için yüksek bir konsey kurulmuştur. Bu konseye Tâhâ Huseyn, Muhammed Huseyn Heykel, Ahmed Mâhir, Eğitim Bakanı vekili olarak da Muhammed el-'Aşmâvî getirilmiştir. Yapılan çalışmalar pek çok tiyatro grubu tarafından, halkın beğenisine sunulmuştur.

1950'li yılların başında, Mısır sosyal hayatındaki çalkantılar, yöneticilerin tutarsız davranışları; Mahmûd Teymûr'a *Sakru Kureyş* adlı tiyatro oyununu yazdırmıştır. Bu tiyatro eseri, birçok yönden eleştirilmesine rağmen, ana tema olarak bir konunun ele alınmasından dolayı orijinal bir eser olarak kabul edilmiştir.

1952'de yaşanan devrim hapisteki sanatkar ve yazarları hürriyetine kavuşturmuştur. Devrim, her yerde tiyatronun yeniden yükselmesini sağlamıştır. Devrimden sonraki dönem, öncesinin sorgulanmasını kolaylaştırdığı için, tiyatro yaratıcılığının sergilemesinde uygun bir zaman dilimi oluşturmuştur. Ayrıca bu devrim sırasında birkaç küçük tiyatro dışında, bu alanda dikkat çeken kimse yoktur. Devlet eliyle yönetilen devlet tiyatro topluluğuna bağlı genç tiyatrocular, her gece seyircisi azalan bir şekilde sundukları gösterileriyle eski yönetimin gölgesi altında iflas etmişlerdir. Fakat devrime ve kültürel devrimciliğe inanan bir gençlik grubu, bu işe tüm gayretleriyle yönelince, yeni büyük bir tiyatronun ayağa kalkışını işaret eden belirtiler görülmeye başlanmıştır.

Devrimden sonra tiyatro yazarlığı yapan birçok yazar, arka arkaya sahneye çıkmıştır. Tiyatro sadece bu yazarların eserlerinin sergilenmesine yardım etmemiş, alt yapıyı oluşturacak kültürel sistemler kurmaya da gayret etmiştir. Bunların başında da kültürel faaliyetlerle ilgilenen *Kültür Bakanlığı*'nın oluşturulması gelir. Bakanlığa Fethî Rıdvân getirilmiştir. Bu bakanlık Güzel Sanatlar Akademisi'ni, Tiyatro Sanatlar Yüksek

¹⁷Muhammed Sırâcuddîn, "Fennu'l-Masrahiyya Vus'atuhu fi'l-Edebi'l-'Arabî", *el-Câmi'atu'l-İslâmiyyetu'l-Âlemiyye*, Chittagong 2006, Cilt:3, 27.

¹⁸er-Râ'î, 81-82.

Enstitüsü'nü, Sinema, Bale, Musiki ve Halk Sanatları Enstitülerinin kurulmasını sağlamıştır. Kurulan bu sanat sisteminin yönetimine, Yahyâ Hakkî getirilmiştir. Bu dönemde önemli sanat projeleri hazırlanmış ve bir halk dansları topluluğu projesi gerçekleştirilmiştir. Bir sonraki adımda, tiyatroya kukla ve sirk gösteri sanatları eklenmiştir. Bu dönemde yapılan çalışmaları Rusya, bakanlık düzeyinde desteklemiştir. Mısır'dan başlayan bu sanat hareketi, bölgedeki diğer başkentlere de ulaşmıştır. İskenderiye tiyatro topluluğu ve halk dansları toplulukları civar başkentlerde gösteriler sunmuştur. Bakanlık dünyanın her tarafında dikkatleri üzerine çeken sanat şehirlerine, yetiştirilmek üzere elemanlar göndermiştir.¹⁹

Mısır yapılan bu çalışmalar sayesinde 60'lı yıllar boyunca bölgenin sanat ağırlıklı merkezi olmuştur. 60'lı yıllardan beri, müzisyenler ve sanatçılardan oluşan bakanlık elçileri, bu kapsamlı sanat kalkınması hizmetinde kendilerine düşeni yaparak, beraberlerindeki sanatsal kazanımlarını farklı ülkelere taşımışlardır.

1967 hezimetinden sonraki döneme baktığımızda bütün değerler, prensipler fikirler, hatta yazarların benimsediği ve çoğunluğun inandığı düşler bile bir yıkıma uğramıştır. 1967 hezimetinin ardından toplumsal hayatın tüm alanlarına, kültür, sanat, siyaset, ekonomi ve sosyal ilişkilere uzanan toplumsal yozlaşma, toplum hayatına hakim olmuştur. Fakat tiyatronun dehaları bu durumu sanatsal faaliyetler açısından olumlu yönde kullanmışlardır. Çünkü onlara göre tiyatrodaki müthiş bir güç vardır. Tiyatroyu, otoriteyi yıpratmak, otoritenin sansürlerine ve baskısına karşı koymak, demokrasiyi yaymak, objektif eleştiri ve diyalog önünde ufuklar açmak için etkin bir güç olarak görmüşler ve kullanmışlardır.

1967 krizinin eleme, acısı ve dehşeti Mısır ve Arap vatandaşının ruhunu ne kadar yıpratırsa, bir o kadar da tiyatro yazarlarına yeni eserler yazma fırsatı sunmuştur. İşte o dönemde tiyatro faaliyetleri sadece Mısır düzeyinde değil, tüm Arap dünyasında canlanmıştır. O dönemde istisnasız tüm Arap dünyasının, bir görüş üzerinde birleştiğini görüyoruz. İşte bu hezimet, Arap yazarlarının önüne bir medeniyet gerçeğini koymuştur. Düşmanla mücadele gereklidir. Bu hezimetin ortadan kaldırmanın yolunun, milli mirasa dönmek ve ondan ilham alarak çağdaş bir bakış açısıyla o mirası yeniden formüle etmek gerektiği, ortak kanaat olarak belirmiştir. Bu yönelişin önde gelen

¹⁹ er-Râ'î, 81-93.

isimleri; “*Hallâk Bağdat*” tiyatrosunda Alfred Ferec ve “*el-Melik Huve’l-Melik*” tiyatrosunda Sadallah Vennûs, kültürel mirasın hikâyelerini alıp, çağdaş bir yöntemle sunmuşlardır.²⁰

Şüphesiz ki 1967 krizi ve 70’lerin sonlarına kadar devam eden süreçte Arap dünyasının yaşadığı şartlar, epik, absürt ve siyasi tiyatronun gelişmesi için en verimli ortamı oluşturmuştur. Siyasi durum, sosyal ve ekonomik çevre, yönetim düzeni ve vatandaşlarının yaşadıkları fakirlik ve geri kalmışlık, tiyatro yoluyla gözler önüne serilmiştir. Uzun bir dönem, kültürel hayata damgasını vuran sömürge düzeni sorgulanmıştır. Tiyatro yazarlarının fikrini işgal eden bu ve benzeri pek çok sebep, tiyatro yoluyla kendine ifade alanı bulmuştur. Arap yazarlar yaşadıkları olumsuz şartları aşabilmenin yolunu milli mirasa başvurmakta görmüşlerdir. Hissettikleri yıkım ve kayıp duygusunu aşmanın yolunu, başarılı dönemlerdeki kültürel mirasta aramışlardır. Bu hezimet, sadece askeri bir hezimet değil sosyal, ekonomik, kültürel, siyasi ve daha pek çok alanda kendini göstermiştir.

²⁰ Sa‘sa‘ Hâlid, *Tecelliyâtu Fennu’t-Temsîli’l-Melhamî fi’l-Masrahi’l-Cezâ’irî* “*Tecribetu Kudur en-Nâ‘imî Enmûzec*, 22.01.2014, Erişim Tarihi:25.10.2015, <http://www.univ-oran1.dz/theses/document/THA3434.pdf> 67-68.

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZARIN HAYATI VE TİYATROLARINDAKİ EDEBİ KİMLİĞİ

1.1. YAZARIN HAYATI

Necîb Mahfûz, “*Ene Necîb Mahfûz*” isimli kitabında hayatı hakkında şu bilgileri vermektedir.

11.12.1911 tarihinde dünyaya gelmiştir. Hayatının önemli anlarını verirken üniversiteden mezuniyet tarihini 1934, ilk memuriyet tarihini 1934, gazetede ilk yayımlanan yazısını 1928, tercüme ettiği ilk kitabı 1932, ilk romanını 1939, Evlilik tarihini 27.9.1954 olarak vermektedir. Tam adı *Necîb Mahfûz Abdulaziz İbrahim Ahmed el-Bâşâ es-Sebilci*’ dir. Babasının ismi Abdulaziz İbrahim’dir. Bir Salı günü dünyaya geldiğini söyleyen yazarın doğduğu ve çocukluğunun ilk yedi yılının geçtiği yer Kahire’deki *el-Cemâliyye Mahallesi*’dir. Yazarın edebiyat serüveninin kökeninde, *el-Cemâliyye Mahallesi*’nde geçirdiği dokuz yıllık çocukluk döneminin önemi büyüktür. Necîb Mahfûz’a yazdığı bir mektupta, çalışmalarının dayandığı temeli soran Salah Zihni’ye, eserlerinin özünü *el-Cemâliyye Mahallesi*’nin ruhundan aldığını söyler. Yazar, birbirini takip eden hayat merhaleleri içinde, insanı en çok etkileyen merhalenin çocukluk dönemi olduğu kanaatindedir.²¹

Yazarın çocukluk hayatı hakkında bilinenler şunlardır. Kendisinden önce dünyaya gelen dördü kız, ikisi erkek, altı kardeşi vardır. Kendisi dokuz yıl aradan sonra dünyaya gelmiştir. Kendinden önceki en küçük kardeşiyle arasındaki yaş farkı on beş yıldır. Bir ablası hariç, tüm kardeşleri evlenmiştir. Kardeşleriyle aralarındaki yaş farkından dolayı evin tek çocuğu gibi büyümüştür.²²

²¹Necîb Mahfûz, *Ene Necîb Mahfûz Sîretu Hayât Kâmile*. Erişim Tarihi: 15.03. 2014, <http://www.alkutubcafe.net/book/687/أنا-نحبيب-محفوظ-سيرة-حياة-كاملة>, 31-41

²²Cemâl el-Gâtânî, *Necîb Mahfûz Yetezekker*, Dâru’l-Mesîra, Beyrut 1980, 9. Hayatı hakkında daha geniş bilgi için bkz. Necîb Mahfûz, *Etehaddes İleykum*, Dâru’l- ‘Avde, Beyrut 1977; Musa Yıldız, *Necîb Mahfûz’un Sembolik Romanları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1998, 22-42. A.Kazım Ürün, *Necîb Mahfûz Toplumsal Gerçekçi Romanları*, Çizgi Kitabevi Yayınları, (1.bs.), Konya 2002, 59-84.

Yazarın babası çalışma hayatının başlangıcında memurdur. Emekli olduktan sonra ticaretle uğraşmıştır. 1937 yılında, altmış beş yaşındayken vefat etmiştir.²³

Yazarın annesi, Ezher ulemasından Şeyh Mustafa Kûşeyşe'nin kızı Fatîmâ Kûşeyşe'dir.²⁴ Annesinin gençlik dönemiyle ilgili bilgi vermeyen yazar, babasının vefatından sonra 1954 yılında evleninceye kadar annesiyle birlikte oturmuştur. Annesinin, hayatında önemli bir yeri vardır. Çocukluk yıllarında annesiyle yaptığı faaliyetleri ve üzerinde bıraktığı izleri eserlerine yansıtmıştır.

Öğrenimine *el-Cemâliyye Mahallesi*'nde dini kurallarla okuma yazma öğretilen *el-Kuttâb* adı verilen mahalle mektebinde başlamıştır. Daha sonra *el-Huseyniyye İlkokulu* ile *el-Huseyniyye Lisesi*'ni bitirir.²⁵

Lise öğreniminden sonra yazdığı düşünsel ve eleştirel makalelerini, “*el-Mecelletu'l-Cedîde*”, “*el-Ma'rife*” ve “*el-Hadîs*” dergilerinde yayımlar. Aynı zamanda kısa hikâyeler de yazmaya başlayan yazar, başlangıçta onları yayınlamaktan çekinir.²⁶

1930'da Kral Fuad Üniversitesi, Felsefe Bölümünde yükseköğrenime başlar. Bu bölümü seçme sebebi olarak *Tâhâ Huseyn*, *Selâme Mûsâ*, *el-'Akkâd*, gibi yazarların eserlerine olan hayranlığı etkili olmuştur. Ayrıca *Ebu'l-Âlâ el-Ma'arrî*, *el-Mutenebbî*, *İbnu'r-Rûmî* gibi edebiyatçılar ve şairlerin görüşlerinden etkilenen yazar, düşünce alanında kendini yetiştirmek için felsefe bölümünü tercih etmiştir.²⁷

Mezuniyetinin ardından aynı üniversitede, felsefe alanında lisansüstü çalışmalara başlar. Bir müddet sonra edebiyata olan ilgisi ağır basar. Başladığı tezini yarım bırakarak, edebiyatta karar kılar.²⁸

Edebî kimliğinin oluşmasında dünya edebiyatından okuduğu eserlerin katkısı olmuştur. Başlangıçta eserlerin tercümesini okurken, bundan yeterince zevk almadığını hissedince, eserleri İngilizce ve Fransızca asıllarından okumuştur.²⁹

²³ el-Gîtânî, 15.

²⁴ Rüşdî Hılâyele, “Fî Hadret Necîb Mahfûz”, *al-Ghad al-Jadeed*, *Mecelle Sekâfiyye Edebiyye İctimâ'îyye*, Yıl: Şubat 2012, Sayı:11, 75.

²⁵ el-Gîtânî, 12.

²⁶ Mahfûz, *Ene*, 63.

²⁷ Ürün, 74.

²⁸ Bedrettin Aytaç, “Necîb Mahfûz'un Hikâyât Hâretinâ Adlı Eserinde Anlatım Sanatı” *Ekev Akademi Der.* Cilt:1, Sayı:Kasım1998, 309.

²⁹ el-Gîtânî, 55.

Çocukken annesiyle yaptığı gezilerde, onu en çok müzeler etkilemiştir. Okuduğu tarihi romanlar ve müzelerde gördüğü eski Mısır tarihi ilgili detaylar ilgisini çekmiştir. Başlangıçtaki eserlerinde Mısır tarihi önemli bir yer tutuyordu *James Baikie*'nin on üç bölümden oluşan, “*Ancient Egypt*” isimli eserini, “*Mısru'l-Kadîme*” ismiyle 1932 yılında İngilizceden Arapçaya çevirmiştir.³⁰ Kendisi de bu tarz romanlar yazarak, roman yazarlığı hayatına başlamıştır. Tarihi romanlar ilgisini çekmesine rağmen, sonraları bu tür eser yazma çabasından vazgeçerek toplumsal gerçekçi romanlar yazmaya yönelmiştir. Yazarın başlıca romanları şunlardır. *Radûbis* (1943), ‘*Abesu'l-Akdâr*’ (1939), *Kifâh Tîbe* (1944), *el-Kâhiretu'l-Cedîde* (1945), *Hân el-Halîl* (1946), *Zukâku'l-Midakk* (1947), *Bidâye ve Nihâye* (1949,) *Beyne'l-Kasreyn* (1956), *Kasru'ş-Şevk* (1957), *es-Sukkeriyye* (1957), *el-Liss ve'l-Kilâb* (1961), *et-Tarîk* (1964), *eş-Şahhâz* (1965), *Mirâmâr* (1967), *Evlâdu Hâratinâ* (1967)³¹

Yazarın kısa hikâyeleri de romanları kadar beğeni kazanmıştır. İlk kez 1934 yılında kısa hikâye yazmaya başlayan yazar, hikâyelerini başlangıçta dergilerde yayımlamıştır. 1960 yılında ilk hikâye koleksiyonunu yayımlamıştır. Bu koleksiyonlardan bir kaçı şunlardır. *Hemsu'l-Cunûn*(1938), *Dunyâ Allah*(1963), *Tahte'l-Mizalle*(1969), *el-Cerime*(1973), *eş-Şeytân Ya'îz*(1979).³²

Yazar, her hangi bir mekâna, insanlara, fikirlere ve hedeflere olan sevginin, yazmanın ilkelerinden olduğuna inanmaktadır. Yaşadığı mekânları yazdığı zaman, kendisini çok iyi hissettiğini belirten yazar, o mekânların tümünden semboller oluşturarak, eserlerinde onları dilediği gibi kullanmaktan geri durmamıştır.³³

Necîb Mahfûz yönetmen Salah Ebû Seyf'in yönlendirmesiyle 1944'de senaryo yazmaya başlar. Bu dönemden önce *Radûbis*, ‘*Abesu'l-Akdâr*, *KifâhTîbe* adlarında üç tarihi roman yazmıştır. Bu romanları okuyan Ebû Seyf, yazarı senaryo yazmaya cesaretlendirir. İlk aşamada senaryo yazmada öğrenme aşamasını tecrübe eden yazar,

³⁰ Yıldız, 33.

³¹ Necib Mahfûz, *el-Muellefâtû'l-Kâmile*, Mektebetu Lübnan 1994, (1.bs.), Cilt.1. Ayrıca bkz, Yıldız, 43-47, Ürün,216-231,

³² Mahfûz, *el-Muellefâtû'l-Kâmile*,

³³ Mahfûz, *Ene*, 40-41.

daha sonra 1947 de ilk senaryosunu yazar. Toplam on dört senaryo yazmıştır. Onların tamamını Ebû Seyf filme çekmiştir.³⁴

Çalışma hayatının başlangıcıyla ilgili kaynaklarda farklı tarihler vardır. el-Gîtânî'nin verdiği bilgiye göre, 1934 yılında memurluğa başlamıştır.³⁵ İlk olarak Kahire Üniversitesi'nde sekreterlik yapmış ve 1938-1945 yılları arasında Vakıflar Bakanlığı'nda çalışmıştır. Ardından Kültür Bakanlığı Sinema Eserlerini İnceleme Müdürlüğüne geçmiştir.³⁶

1954'ten itibaren Kültür Bakanlığı'nda memuriyetine devam etmiştir. Memuriyet hayatı, maddî ihtiyaçlarını karşılamıştır. Çalışma hayatı boyunca yazmaya devam etmiştir. Necîb Mahfûz burada, sansür müdürlüğü, sinemayı destekleme kurumu müdürlüğü, sinemadan sorumlu müsteşarlık görevlerinde bulunmuştur. 1971'de emekliye ayrılarak kendini tamamıyla yazı hayatına vermiştir.³⁷

1952 devriminden sonra yazı hayatına bir müddet ara vererek 'Atiyyetullâh İbrahim ile evlenmiştir. Ümmü Külsüm ve Fatîmâ isimli iki kızı dünyaya gelmiştir.³⁸

Yazar, evliliği yazı faaliyetlerine engel olacağı düşüncesiyle başlangıçta kabul etmez. Maddî şartlarının uygun olmayışını da evliliğe engel görmektedir. Hayatında iki dönem yazı hayatına ara vermiştir. Bunlardan biri 1952 devrimi sonrası, diğeri ise Nobel ödülünü almadan önceki 1987 yılıdır.³⁹ 1952 devrimi sonrasında senaryo yazarlığı yapan yazar, evlenmeye de o dönem karar vermiştir. Annesinin o zamana kadar kendisine sunduğu eş seçeneklerine sıcak bakmayan yazar, 1954 yılında bir arkadaşının baldızıyla evlenmeye karar verir. Başlangıçta bu kararını annesinden gizler. Yanlış yaptığını düşünen yazar, evlilik kararını annesiyle paylaşır.⁴⁰

1971 yılında emekli olmasından itibaren *el-Ahrâm* gazetesinde köşe yazarlığı yapmıştır. Vefatına yakın zamana kadar bu yazarlık işi devam etmiştir. Köşe yazarlığının yanı sıra, hikâye ve roman yazmaya devam etmiştir.

³⁴ Sâmî en-Neccâr, *A'mâl Necîb Mahfûz*, 26.02.2010, Erişim Tarihi: 03.11.2015, <http://samypress.yoo7.com/t48-topic> ; ayrıca bkz., el-Gîtânî, 97-100.

³⁵ el-Gîtânî, 104.

³⁶ Yıldız, 23.

³⁷ Ürün, 51.

³⁸ Hilâyele, 75-76.

³⁹ Muhammed Salmâvî, *Fî Hadret Necîb Mahfûz*, Dâru'l Mısriyye el-Lubnâniyye, Kahire 2012, 270.

⁴⁰ el-Gîtânî, 112.

Mısır Devlet Başkanı Enver Sedat'ın İsrail ile yaptığı barış antlaşmasını desteklemesi pek çok Arap ülkesinde tepkiyle karşılanmıştır. Nobel ödülü aldığı seneye kadar kitaplarının basımı ve dağıtımı yasaklanmıştır. 1988 yılında, Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldıktan sonra, bu yasaklar kalkmıştır.

Ülkesinde ve Arap dünyasında birçok ödül alan yazar 1988 yılında İsveç akademisinin onayıyla Nobel Edebiyat ödülüne layık görülmüştür. Rahatsızlıklarını sebep gösteren yazar, Nobel ödülünü almaya gitmemiştir. 1971 yılından itibaren yazarla tanışan Muhammed Salmâvî, 1988 deki ödül toplantısına, yazarın özel temsilcisi olarak katılmış ve onun mesajını okumuştur. 1994 yılında boynuna aldığı bıçak darbesinden dolayı elini yeterince kullanamayan yazarın, yazı faaliyetlerine Salmâvî yardım etmiştir.⁴¹

30 ağustos 2006 da doksan dört yaşında vefat eden Mısırlı romancı ve yazar Necîb Mahfuz, Arap romancılarının en ünlülerinden kabul edilir. Yazı ve kelimeler dünyasındaki yolculuğu yaklaşık yetmiş yıl sürmüş, elli'den fazla roman ve kısa hikâye koleksiyonu ve birkaç tiyatro yazmıştır. 1988 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmasında, bu eserleri pay sahibidir. Nobel ödülü tarihsel ve kültürel bir olay mesabesinde. Arap Edebiyatçılarının konumunu, dünya edebiyatı sahnesine taşımış ve Arap romancılarının eserlerinin önündeki kapalı kapıları, dünyanın yaşayan dillerine açmıştır.⁴²

1.2. YAZARIN TİYATROLARINDAKİ EDEBİ KİMLİĞİ

1.2.1. Yazarın Tiyatro Serüveni, Dili ve üslubu

Necîb Mahfûz'un edebiyata olan ilgisi, 1920'lerde Mustafâ Lutfî el-Menfalûtî'nin makale ve şiirlerini okumasıyla başlamıştır. Abbâs Mahmûd el-'Akkâd, Tâhâ Huseyn, İbrahim el-Mazinî, Muhammed Huseyn Heykel, ilk dönemde kendilerinden en çok etkilendiği yazarlar arasındadır.

Necîb Mahfûz'un tiyatroyla ilgili serüveni, 1925 yılında izleyici olarak başlamıştır. Tiyatro alanında eserleriyle adlarından söz ettiren yazarları takip etmiştir.

⁴¹ Salmâvî, 9.

⁴² Mahmud İsmail Bedr, "Necîb Mahfûz", *el-İttihâd*, 20.8.2009, Erişim Tarihi: 7.2.2014, <http://www.alittihad.ae/details.php?id=26989&y=2009&article=full>,

Goethe, Shakespeare ve dünya tiyatrolarından çeşitli tiyatro eserlerini okumuştur. Tiyatro onun ruhunda erken yaşlarda karşılık bulmuş ve onu tam bir bilinçle dünya ve ulusal tiyatro aktivitelerini yakından takip eder bir konuma getirmiştir.⁴³

Yazar, roman ve kısa hikâye yazımında başlangıçta tarihi konuları ele aldığı eserlerle okuyucunun karşısına çıkmıştır. Bir müddet sonra toplumun değişen sosyo-kültürel yapısını işlediği eserler kaleme almıştır. Hararetle desteklediği 1952 devrimi sonrasında, devrimin ideallerini gerçekleştireceği kanaatiyle yazı hayatına ara vermiştir. Beklentileri boşa çıkınca ve yönetimin baskıcı uygulamaları sebebiyle sembolik imgelerin kullanıldığı anlatı tarzını benimsemiştir. Bu dönemde yazdığı romanları şahıslardan çok fikirler üzerinde yoğunlaşmıştır. Metin uzunluğunun okuyucu üzerinde bıraktığı bıkınlığı aşmak için, aralara diyalog bölümleri yerleştiren yazar, bu tarz yazı yazmayı giderek benimsemiş ve tiyatro yazmadan önceki eserlerinde, diyaloglara sıklıkla yer vermiştir. Nobel edebiyat ödülünün Necîb Mahfûz’a verildiğinin açıklandığı gerekçeli kararda, yazarın romanlarındaki edebi üslubuna dikkat çekilmiştir. Bu ödül, Mısır’ın sosyal hayatını edebiyat düzlemine taşıyan yazarın belli bir eserine değil, edebi üslubuna verilmiştir.⁴⁴

1967 hezimetinin toplumda oluşturduğu travma, soru soran ve hayatı sorgulayan toplumsal kimliğin oluşmasına sebep olmuştur. Bu özelliği fark eden yazar, tiyatroya yönelme ihtiyacı duymuştur. Yazar, romandan tiyatroya yönelme sebebini şu şekilde açıklamıştır. *“Dünyamızın yeni yönelimi, soruları ortaya atmak ve cevaplar vermeye çalışmaktır. Aklî diyalektik, çağdaş düşüncenin egemen özelliğidir. İkinci olarak gösteri sanatları, fikirlerin çatışması, diyalog ve tartışmaya odaklanan sanat vasfını taşıması açısından çağa uygun edebi biçim, sadece tiyatro sanatıdır.”*⁴⁵

Necîb Mahfûz’un tiyatro hakkındaki düşüncesi, diğer sanatlara yüklediği anlamdan farklı değildir. Önemli olan, tiyatroyla topluma bir bakış açısı sunabilmektir. Çünkü tiyatrodaki iletişim kâğıt üzerinde değildir. Bu sanatın, belirli bir zaman ve mekân aralığında toplumla iletişimi vardır. Yazar, hedeflenen şeye ulaşmada diğer sanatlar içinde en güçlü ve en kudretli olanın, tiyatro olduğunu düşünmektedir. Ona göre roman,

⁴³Salâh Siyâm, *Fi’z –Zikri’s-Sâdise li Vefât Sâhibi Nûbel...Eyne Meşrû’ Necîb Mahfûz el-Masrahî*, Eylül 2012, Erişim Tarihi:8.11.2013, <http://www.alwafd.org/ثقافة-48/ثقافة-261554-أين-مشروع-نجيب-محفوظ-المسرحي>

⁴⁴ Yıldız, 277-278.

⁴⁵ Bedr, *Necîb Mahfûz*.

toplumun değişik kesimlerini sunmak, eleştirmek ve çözüm üretmeyi kendine konu edinmektedir. 1967 hezimetinin getirdiğı tehlike, endişe ve gerçeklerle yüzleşme konusunda romanın teknik açıdan yetersiz kaldığını, çünkü romanın, okuyucusunu sessizliğe ve düşünmeye davet ettiğini kabul etmektedir. Tiyatroyu ise temelde fikirlerin çatışması, diyalog ve mücadeleyi merkeze alan bir sanat tarzı olarak benimsemektedir.⁴⁶

Mahmud İbrahim Bedr, yazarın romandan tiyatro yazmaya geçtiğı dönemi hakkında şu yorumu yapmaktadır. *“Mahfûz, yazı hayatında meşhur üçlemesinden sonra biraz daha derin, biraz daha az ayrıntılı, yeni bir döneme girdi. O, kendisini bir uçağa binip şehrin üzerinden uçarken ince ayrıntıları fark etmeyen bir kimseye benzetmiştir. Fakat o, daha geniş, daha kapsamlı düşünerek, (bu tarz “Evladu Hâretinâ”da yaptığı şeydir) insanın çatışmasını, başarısını, başarısızlığını, iyiliğini, kötülüğünü, yaradılışından beri insanın kâinatla ilişkisini yazmıştır... 1968’de “Fikru’l-Muâsir” Dergisindeki bir röportajında demiştir ki: Hızlıca (yerinde duran bir adam değil de yolcuya uygun kısa çalışmalara odaklı olmamı gerektiren) değişen bir dünyanın içinde kendimi buldum.”*⁴⁷ Yazar yeni tarzını bu şekilde açıklarken, yazdığı kısa hikâyelerdeki üslubu, Çehov’un benzeri bir tarz benimsediğini göstermektedir. Devrim sonrası yazdığı eserlerinde sıklıkla başvurduğu diyaloglar, yoğun bir şekilde tiyatro ritimlerinden etkilenmiş olduğunu göstermektedir.

Necîb Mahfûz’un tiyatrolarını yazdığı dönem, edebiyat hayatının kısa bir dönemini kapsar. Salah Siyâm’a ait bir makalede şu bilgiler yer almaktadır.

*“Necîb Mahfûz tiyatro için eline kalem alıp yazmaya başlamaya belli bir dönem karar verdi. Bu olayın dönemi, 1967 hezimetinden sonraki üç ay, Ekim ve Aralık ayları ile sınırlıdır. Etraftaki acı hâlâ her tarafta devam etmektedir. Yenilginin şoku, bütün her şeyde açıkça ortaya çıkmaktadır. Maskeler düşmüş, ruhlar tahrip olmuştur. Soru işaretleri her şeyde varlıklarını açıkça ortaya koymuştur. Toplumun tüm müesseselerinin kurulduğu temeller üzerinde, kapsamlı bir arayış faaliyeti başlamıştır. Hezimetin yol açtığı tahribatın sorumluları araştırılırken, bu sorumluların ortaya konulduğu birçok yaratıcı çalışma ortaya çıkmıştır.”*⁴⁸

⁴⁶ Mahfûz, *Etehadde İleykum*, 177-180.

⁴⁷ Bedr, *Necîb Mahfûz*.

⁴⁸ Siyâm, *Fi’z-Zikri’s-Sâdise*.

‘Avvâd Ali,’ye göre Necîb Mahfûz, 1969 yılında altı tiyatro yazmıştır. Bu tiyatroların hemen hepsi Haziran yenilgisi ve akıl dışılığın çepeçevre kuşattığı koyu kâbus ikliminde, yaşadığı tarihsel duruma bir tepki olarak ortaya konulmuştur.⁴⁹ Araştırmamızın ilk beş tanesini oluşturan bu oyunlar, 1969 yılında yayımlanan *Tahte’l-Mizalle* adlı kısa hikaye koleksiyonunun içinde *Yumît ve Yuhyî, Terike, Necât, Meşru’ Lil-Münâkaşa, el-Mühimme* adlarıyla yer almıştır.⁵⁰ Araştırmamızda, altıncı sırada bulunan *Cebel* ve yedinci sıradaki *Medinetu’n-Nuhâs*’ın yer aldığı *eş-Şeytan Ya’îz* isimli hikâye koleksiyonu 1979 yılında yayımlanmıştır. Son sıradaki *Mutârede* isimli oyunun yer aldığı *el-Cerime* isimli hikâye koleksiyonu 1973 yılında yayımlanmıştır.⁵¹

Yazarın üç oyunu “*Yumît ve Yuhyî, Terike, Necât*” 1969 yılında Ahmed Abdulhalîm tarafından ilk ismi “*cep tiyatrosu*” daha sonra “*Talîa Tiyatrosu*” olan tiyatrodan gösterime sunulmuştur

Necîb Mahfûz, tiyatrolarının yazımında fasih Arapçayı kullanmıştır. Deyim ve atasözlerine yer vermemiştir. Kelimelerin kullanımında titizlik gösterilmiştir. *Baltacı ve vahşi* kelimeleri dışında hakaret anlamı içeren kelimeler kullanılmamıştır. Karakterlerin birbirlerine hitaplarında saygın bir üslup vardır. Anlatıcı kullanmamıştır. Karakterlerin içsel konuşmaları yoktur.

İfadeler yalın ve sadedir. Diyaloglar kısa cümlelerden oluşur. Yer yer anlam boşlukları bırakılarak postmodern eserlerde olduğu gibi okuyucu /izleyicinin zihninde, bu boşlukları doldurması hedeflenmiştir. Oyunlarda, yazarın doğrudan varlığı hissedilmez. Kendi düşüncelerini, karakterlerinin dilinden yansıtırken, dolaylı anlatım kullanmıştır. Fikirler, olayların akışıyla şekillenir. Olaylar değerlendirildiğinde, yazarın vermek istediği mesaj anlaşılmaktadır. Sahne de, hayatın bir bölümünün sunumunu hatırlatan semboller vardır. Oyunların kurmacası çok katmanlı anlamlar içerdiğinden yazar, diyalog yönteminin tüm avantajlarını kullanmaktadır. Oyunlarda sunulan gerçekler, Mısır toplumuyla sınırlı değildir. Dünyanın her hangi bir ülkesinde karşılaşılabilecek problemler yalın bir anlatımla diyalogsallaştırılarak sunulmuştur.

⁴⁹Avvâd, Ali, “ Fî Mi’eviyeti Necîb Mahfûz. Kırâ’a fî Nusûsihi’l-Masrahiyye”, *el-Cerîdetu’d-Dustûr*, 09.12.2011, Erişim Tarihi: 26.10.2013, <http://www.addustour.com/بيجن ةيوىم يف : روتسدل ا قديرج>

⁵⁰ Mahfûz, *Tahte’l-Mizalle*, 105-258.

⁵¹ en-Neccâr, *A’mâl NecîbMahfûz*.

Oyunların başlığı ile içeriği birbiriyle uyum içindedir. Bu yüzden tiyatro eserlerinin isimleri, oyunları anlamlandırmada okuyucu /izleyiciye bir bakış açısı kazandırır. Tiyatrolar siyasi içerikli oyunlar olmasına rağmen, yazar siyaseti ideolojiye çevirmez. Verdiği mesajlarda, adalet ve hakikat arayışı vardır. Bazen felsefe içerikli diyaloglarla bazen de sembollerle ülkenin içinde bulunduğu durumun sorgulamasını yapmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

TİYATROLARIN İNCELENMESİ

2.1. YUMÎT VE YUHYÎ (ÖLDÜREN VE YAŞATAN)

2.1.1. Özet

Bu oyun 1969 yılında yayımlanan *Tahte'l-Mizalle* adlı kısa hikâye koleksiyonunun içinde yer alan ilk oyundur. Kırk iki sayfadır. Necîb Mahfûz sahnede görünen eşyaların tanıtımıyla oyuna giriş yapar.

Sahne iki bölümden oluşmaktadır. Ön tarafta bir hurma ağacı ve onun yanında içki taşımakla görevli olan bir kız vardır. Arka tarafta ise karanlık içinde, seki olduğu hissini uyandıran bir yükselti seçilmektedir. Sahne arkasında kavga eden adamların gürültüsü işitilmektedir.

Sahnenin ön tarafında bulunan başrol oyuncusu kız, işittiği bu seslerden rahatsız olmuştur. Duygularını seslendirirken yaşadığı toprak parçasındaki kavgaların ve sıkıntıların ne zaman biteceği konusundaki sorularını Rabbine sorar. Bu kavgaların sebepleri hakkında sesli düşünür. Kendi kendine konuşmasından anlaşıldığına göre, bu kavgaların yaşanmasında, kendisinin de payı vardır.

Kavga edenler, aralarından birini sahneye fırlatırlar. Adam baygındır ve elbiseleri toz içindedir. Sahnedeki kız onu tanır. Yanına yaklaşır, onun yanaklarına hafifçe vurur. Genç, babasını, annesini ve eşini sayıklar. Kız gence, dayak yemesinin kendi suçu olduğunu ima edercesine “*hayvanına semerini sağlam vur (malıydın)*”⁵² der. Genç kendine gelince kızı tanır. Kız, havanın güzelliğinden bahseder. Genç, havanın güzelliğinin kendisi için bu günden sonra bir anlam ifade etmediğini söyler. Kızın gence bakışları öfkeyle doludur, ama bir taraftan da cazibeli bir şekilde genci kendisine çağırmaktadır. Kalbini sığınak edinmesini ister. Fakat genç bunu kabul etmez.

Aralarında geçen konuşmalarda kız, gerçek saadetin kendisinde olduğunu söyler. Genç aynı şekilde düşünmemektedir. Genç, bazen saadetin kızın ellerinde toprağa ve utangaçlığa dönüştüğünü düşünmektedir. Bir taraftan da kıza karşı korkuyla karışık bir

⁵² Necib Mahfûz, “Yumît ve Yuhyî”, *Tahte'l-Mizalle*, Mektebetu Mısır, Mısır 1969, 107.

endişe hissetmektedir. Kız onu nankörlükle suçlar. Genci ikna için çalışır. Genç ise kızın kucağının kendisine getireceği tehlikelerin farkındadır. Kızın kucağının ölümden daha tehlikeli olduğuna inanmaktadır. Rüyalarının kızın kucağında yok olduğunu düşünmektedir. Kız onu ikna etmeye çalıştıkça genç yaşadığı tecrübelerle dayanarak ikna oyununa yenik düşmez. Aralarında yaşanan tartışmada kız gerçekçi görünmeye ve genci ikna edecek gerekçeler bulmaya çalışır. Genç ise her seferinde kızın delillerini kendi bakış açısının süzgecinden geçirerek boşa çıkarır.

Kız, genç hakkında “*kana bulaşmış yüzün korku uyandırıyor*” diyerek endişesini dile getirir. Gencin bencil olduğunu, doyunluktan sonra kendisinden vazgeçtiğini, kan kokusunun onu eğlendirdiğini ifade eder. Genç, kızı sevdiğini fakat toprağa yuvarlanmaktan da hoşlanmadığını söyler. Kız da o zaman bunun kendisini sevmediği anlamına geldiğini söyler.⁵³

Aralarında geçen konuşmalarda genç, geçmişine bağlılığını ortaya koyar. Atalarının yaptıklarından dersler çıkarması gerektiğini düşünmektedir. Kızın kucağı bir kurtuluş değildir. Köklerine dayanması gerektiğinin farkındadır. Kız, kendisinden başka kurtuluşunun olmadığını iddia eder. Genç, bu büyülü söze kanmaz. Çünkü daha önce yaşadığı tecrübelerde başkalarının kendisini ezmekten başka, bir tavırlarının olmadığını tecrübe etmiştir. Kızın amacı, gencin kendisine sığınmasının tek çıkar yol olduğunu ona kabul ettirmektir.

Gencin konuşmalarından, sahnenin gerisinde varlıkları tam belli olmayan siluetlerin, onun atalarını temsil ettiği anlaşılmaktadır. Çünkü zaman zaman yüzünü onlara dönerek, onlardan övgüyle söz etmektedir. Gence göre, onlar ölümü biliyor olmalarına rağmen şehit olmalarından dolayı, onlara ebedilik hediye edilmiştir. Kız da şehitlerin artık hayatla ilgilerinin kalmadığını ima eden sözler söyler. Sahnede ölümlerin tarafından yankılanan ses işitilmesine rağmen kız onu işitmez ve gencin boşluğa konuştuğunu zannederek, onu delilikle suçlar. Genç ise sanki bir savaş sahnesinin en yoğun anını seyrederek gibi gördüklerini anlatırken, şehitlerin cesetlerinden yükselen zafer naralarının kendisini sarstığını söyler. Kız, ölümler muhabbetinden sıkılmıştır. Ona göre, hayatı isteyen arkasına bakmaz.

⁵³ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 108.

Kız “*Senin için güvercinlerin dans edeceği şarkılar söyleyeceğim*” der. Genç, “*Serçeler, onunla kendini kaybetsin diye mi?*” şeklinde bir cevap verince, aralarındaki çatışma iyice belirginleşir. Kız hala gencin kendisine muhtaç olduğu kanaatindedir. Genç ise artık ona aldırış etmemek niyetindedir. Kıza veda eder. Kız sonunda pes edip, uyumaya karar verir. Genç, artık yüzünü sahnenin arka tarafındaki ölümlere dönmüştür. Onlara hitaben “*Ölümü tadandan başkası bana hayatın gerçeğini gösteremez.*”⁵⁴ Kızın gitmediğinin farkındadır. Fakat, onu yanından göndermekten başka bir şey yapmaya gücü yetmemektedir.

Arkadaki yükseltiden işitilen ses ile genç arasında, gencin son söylediği kelimenin tekrarının yankılanması şeklinde konuşmalar olur. Yaptığı şeyi kendisi de yadırgar. Kendisinin hasta olduğu kanaatine varır ve onu iyileştirmesi için bir doktor çağırır. Doktor, sakallı, üzerinde doktor giysisi ve elinde çantasıyla sahneye girer.

Gencin çılgılık atmasının ona zarar vereceğini, çünkü onun, adına veba denilen bulaşıcı bir hastalığa yakalandığını söyler. Genç, hem veba olmasına hem de doktorun muayene etmeden çabucak teşhis koymasına şaşırır. Doktor ise vebanın çok hızlı bir şekilde yayıldığını, devlet adamlarının da bu hastalığa yakalandığını, doktorları onların görevlendirdiğini ve bu sebepten bir günde iki günlük iş yaptıklarını söyler.

Genç, vebanın fakir çevrelere zarar verdiğini, toplum olarak onları ihmallerinin bedelini ödediklerini düşünmektedir. Doktor ise bu sefer yüksek tabakaya da çok zarar verdiğini söyler. Gencin, onu muayene etmesini isterken kullandığı üslup, doktorun hoşuna gitmez. Onu şüphecilikle suçlar. Şüpheciliğin, vebanın bir başka belirtisi olduğunu söyler. Genç özür diler. Doktor, özür dilemeyi vebanın bir belirtisi sayar. Vebayı tüm toplumu saran bir hastalık olarak tarif eder. Bilimin vebayı kabullendiğini de ifade eder. Genç bu duruma şaşırınca, onu bilime inanmamakla suçlar. Genç sahnenin arka kısmındaki yatan ölümleri *atalarım* diye niteleyerek, onların bilim sahasındaki başarılarından söz eder. Doktor, gencin tavırlarını, vebanın belirtileriyle ilişkilendirmeye devam eder. Gencin geçmişine olan tutkusunu gericilik olarak nitelendirir. Genç kendini savunmaya gerek duyar ve bundan sonra ne söylerse, doktor onu vebanın belirtisi sayar. Artık genç çok öfkeli. Doktor bu sefer tavır değiştirir.

⁵⁴ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 113.

Gence yol göstermek isterken, gerçek düşüncelerini açığa vurur. Genç öfkeli bir şekilde konuştukça, doktorun veba teşhisine koyduğu belirtilerin sayısı da artar.

Doktor gençle aynı belirtileri gösteren saygın bir kimseyi muayene ettiğinde, onunda vebaya yakalandığını anladığını, fakat bunu ona söylemediğini, çünkü onun hayatını tehlikeye atmanın, kendi hayatını tehlikeye atmaktan daha iyi olduğunu söyler. Genç de doktorun bu davranışını, vebanın belirtilerinden biri olarak değerlendirir. O halde veba doktora da bulaşmıştır. Doktorun ifadesine göre vebadan kimse kurtulamaz. Tek tedavisi vardır ve onun alternatifi yoktur. Oda gencin yürüyebildiği sürece elleriyle yürümesi, gözleriyle işitmesi, kulaklarıyla görmesi, aklıyla hatırlaması, hatırladıklarıyla düşünmesidir. Doktora göre başarılı ve etkili bir tedavidir bu. Doktor gitmeye yöneldiğinde arka taraftaki ölülerin mekânından, alaylı bir kahkaha yükselir. Doktor yürüyüşünü durdurur. Sesin geldiği tarafa yönelir ve kaybolur. Genç kendi kendine bu çirkin sesi terbiye etmesi gerektiğini söylerken, sağ taraftan başka bir ses, başka bir çözümün olduğunu onlara hatırlatır.

Sahneye sevgiyle gülümseyen dev gibi bir adam girer. Yazar, onu görüntüsüyle adlandırmıştır. Genç onu tanıımıyordur. Dev, sadece düşmanların tanındığı bir dünyada yaşandığını, kendisinin görevinin genci düşmanlarından hatta gerekiyorsa devin kendisinden bile kurtarmak olduğunu söyler. Genç ne istediğini sorar. Dev gence, düşmanını yenmesi için yardım teklifinde bulunur. Kendisini kimin görevlendirdiğini söylemez. Görevini “*adalet terazisini kurmak*”⁵⁵ diye açıklar. Gencin kendine güven duygusunu zedelemek için elinden gelen gayreti gösterir. Belki de onun kendisini olduğundan daha güçlü zannettiğini söyler. Genç kendine güvenen bir tavırla, zaten her zaman güçlü olduğunu ima eder. Dev yine de gence yardım etme isteğindedir. Düşmanın, gençten kuvvetçe üstün olduğunu, kendisinin yardımı olmadan onun kötülüğünden kurtulamayacağını söyleyince, genç teşekkür eder. Fakat bu konuda devden bir yardım isteği yoktur. Çünkü onu tanımamaktadır. Dev, gencin yaşadığı bu mekâna, kendisinin de kökeni geçmişe dayanan sağlam bir bağı olduğunu ifade eder. Ayrıca gencin atalarıyla, kendisinin ataları arasında bir dostluk bağı olduğundan ona yardım etmesi gerektiğini vurgular. Anlaşılan odur ki geçmişte gencin atalarıyla, devin ataları arasında bir takım sıkıntılar yaşanmış, bu yaşananlar gencin düşünce dünyasında

⁵⁵ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 120.

hala etkisini devam ettirmektedir. Fakat genç istese de istemese de dev ona yardım etmeyi, kendisinin vazgeçilmez vazifesi saymaktadır.

Sahneye kız girer. Selamlaşmadan sonra dev, kıza “*evin hanımı*” diye hitap eder. Gençle arasında geçen konuşmayı kıza özetler. Gencin atalarıyla, kendi ataları arasındaki akrabalık bağına gencin kabul etmediğini söyler. Kız ise eski veya yeni hiçbir akrabalık bağına inkâr etmenin mümkün olmadığını söyler. İkisinin birbirlerine hitaplarından birbirlerini tanıdıkları anlaşılmaktadır. Kız, devin vazifesinin mübarek olduğunu söyleyince genç, kızın yaptıklarını komplo diye niteler. Kız sözleriyle genci deve yönlendirmeye çalıştıkça, genç her ikisini de komplo kurmakla suçlar. Dev, kızın kendisi için söylediklerinden memnun olmuştur. Aslında genç her ikisine karşı mesafeli davranmaktadır. Onların arasındaki gizli anlaşmayı hissetmektedir. Dev, gençle anlaşamayınca, kız onunla anlaşsın diye uğraşır. Kız ile gencin aralarındaki konuşmalara daha fazla sessiz kalmaz. Gencin, güzelliğe ve hikmete karşı nezaketsiz muamelesini yadırgamaktadır. Fakat gence itiraz etmez. Kız, devin davranışlarını yanlış anlar ve devin, gencin safına geçtiğini zanneder. Dev ile gencin aralarındaki yakınlaşmaya kızmış görünerek, sahneyi terk eder.

Genç yorulmuştur. Devin yardım teklifini reddetmekten vazgeçer. Yardımı karşılığında ondan ne istediğini sorar. “*Çalışma şartlarının gerektirdikleri dışında hiçbir şey*” diye cevap verir. Gençte kendisine karşı bir yumuşama olduğunu hisseden dev, aşama aşama isteklerini sıralar. Düşmanını kendine teslim etmesini ister. Genç düşmanının, bu mekânı kirletmesinin doğru olmadığını, çünkü bulundukları mekânın atalarının şehitlerinin olduğu bir yer olduğunu ifade eder. Dev, şehitlerle ilgilenmez. Ona göre, yeryüzünün karnı nice büyüklerin kemikleriyle doludur. Genç, onu tarihi olmamakla itham eder. Dev burada, gencin gönül bağıyla bağlandığı mekânın çokta önemli olmadığını, onun herhangi bir mekândan farksız olduğunu vurgulamak isterken, o mekâna aslında göz koyduğunu da gizlemektedir.

Genç, biraz da çaresizlikten devin isteklerine boyun eğer ve onun yardım teklifini kabul eder. Böylece dev, gence ulaşmak için açık bir kapı bulmuştur. Gençten onu, düşmanına karşı savunmak için yiyecek, içecek ve gerekli rahatı sunmasını ister. Meclislerine güzel bir kızı da davet etmesini ister. Bunun sebebi merak eden gence, savaştan önce şefkate ihtiyaç duyduğunu söyler. Gençten, kendisiyle istişarede

bulunmadan herhangi bir işe kalkışmamasını, çünkü bundan sonra kendisinin, gencin eli olacağını ifade eder. Kendisinin onayı olmadan hiç kimseyle arkadaşlık kurmamasını ister. Aslında bu şart gencin hürriyetini kısıtlamak amaçlıdır. Genç, bu isteğin kendisine yapılmış en büyük düşmanlık olduğunu fark eder. Dev kendisini savunmak isterken verdiği örnek ilginçtir. *“İşi yapanın değişmesiyle işin anlamı da değişir.”* der. Bir kişinin eşini öpmesi ile arzu duyduğu yabancı bir kıızı öpmesi hareketini kıyaslar. Öpme fiili değişmemesine rağmen, anlamı değişmiştir. Devamında, babadan yenilen tokatla başka birinden yenilen tokadı kıyaslayarak gence bir şeyler anlatmaya çalışır. Genç, devin niyetini anlamıştır. Sinirlenerek devı kovmak ister. Dev ise uzun zamandır burada bulunup, kendisiyle karşılıklı konuşmalarının, kendisine burada kalma hakkı verdiğini ifade eder. Genç, onun baltacı olup olmadığını sorar. Devın yardımı olmadan düşmanını yenebileceğine karar verir. Bunu anlayan dev, gencin hem dev ile hem de düşmanıyla savaşıması gerekeceğı tehdidiyle, genci korkutmaya çalışır.

Artık ne olursa olsun dev, gençten ayrılmayacağını, gencinde bunu kabul etmesi gerektiğini dile getirir. Gençte verdiği cevabında cüssesinin onun kadar büyük olmamasına rağmen kendisini küçümsememesini, çünkü bizzat ölümün kendisiyle mücadele edecek kadar kararlı olduğunu söyler. Dev, gencin kendisine sığınıp zillet içinde yaşamasını isterken, gençte devin isteğini kabul etmeyerek izzetle ölmeyi tercih eder.

Bir kenarda gizlenmiş konuşmaları dinleyen kız tekrar ortaya çıkar. Genci tekrar kendisiyle anlaşılmaya çağırır. Genç, kızın teklifini reddeder. Devın amacı gencin, ya kendisiyle ya da kızla anlaşmasını sağlamaktır. Bu sebepten gencin, kızın yardımını reddetmesini ahmaklık diye nitelendirir. Gençte, yaptığı davranışın farkındadır. Ahmaklığın bir kötülük olduğunu kabul eder. Fakat gence göre, kızla ya da devle anlaşmak, ahmaklıktan daha kötüdür.

Uzaktan alaycı bir kahkaha işitilir. Dev şaşkındır. Bu sesi tanımıştır. Kız, sesin sahibinin gencin düşmanı olduğunun farkındadır. Devın, gence yardım etmesini ister. Dev bu duruma gülerek tepki verir. Çünkü yok edilmesi istenen kişi onun akrabasıdır. Kendisini feda etme pahasına, sesin sahibini koruyacağını söyler. Genç, uzaktan duyulan alaycı sesin bir saldırgan, yol kesici ve vahşı olduğunu söyler. Alaycı kahkahasını hatırlatınca, dev sesin sahibini savunur. Genç onun sadece, terbiye ve

dayakla kendisini dizginleyenlere boyun eğdiğini söyler. Dev çirkin ses hakkındaki düşüncesini açıkça ortaya koyunca, genç onun, yakınları için, baltacıdan başka bir şey olmadığını iddia eder. Dev'in kimliği açığa çıkmıştır. O sebepten gencin ölüme sürüklemeye yatkın düşüncelere sahip olduğunu söyler. Gerekirse onu düşüncelerinden dolayı cezalandırabileceğinin mesajını verir. Genç bu tartışmadan bıkmıştır. Bir an önce devden kurtulmak istemektedir. Dev ne sesin sahibinden ne de gençten vazgeçmek niyetinde değildir. Kendisini diğerlerinden büyük gördüğü için her ikisine hükmetmek niyetindedir. Tartışma ortamına kızında dâhil olmasını ister.

Kız, kâinatta sevgi dışında hiçbir şeyin kendisini ilgilendirmediğini söylese bile genç, onu ve onun gibileri “*vahşi*” diye niteler. Dev ile genç karşılıklı birbirlerine hakaret ederler. Kız sevginin sınırsız bir bağış olduğunda ısrarcıdır. Genç ise kızın bir vahşi olduğu düşüncesinden geri adım atmaz. Gencin kıza teslim olmaya hiç niyeti yoktur. Kızın iradesine boyun eğmektense ölmeyi tercih etmektedir.

Uzaktan alaylı bir kahkaha sesi iştilir. Gencin sese verdiği tepkiden, sesin sahibine düşman olduğu anlaşılır. Dev de kahkaha sesine kulak vererek, onu över. Genç, dev'in sözlerinden düşmanın tarafını tuttuğunu anlar. Dev, kıza dönerek sakince düşünmesi için, onu tek başına bırakmayı teklif eder. Çünkü tartışmak, genci öfke ve kibre teşvik etmiştir. Kız ve dev sahneden ayrılırlar.

Genç biraz düşündükten sonra ölümler tarafına yönelerek “*konusma vaktiniz geldi*” der. Seki tarafında konuşun diyen bir ses iştilir.

Sahneye bir dilenci girer. Elindeki değneği ile yolunu araştırınca kör olduğu anlaşılır. Sahnede gencin varlığını hissetmiştir. Genç, karşısındakinin dilenci görünüşüne bakarak, ne istediğini sorar. Bir iyilik istemediğini, bu gün yeterince rızık aldığını, gencin kendisinden ne istediğini sorar. Genç bir şey istemediğini söyleyince onu yalancı olmakla itham eder. Genç öfkelenir ve dilenciye dövmek için elini kaldırır. Fakat dilencinin düşkün durumu karşısında, vurmaktan vazgeçer. Dilenci neden çağrıldığını bilmemektedir.

Aralarında geçen konuşmada genç, dilencinin hayatını öğrenir. Dilenci bir sığınaktayken, sığınığın yöneticisinin kaba saba davranışlarından dolayı başta kendisi olmak üzere asilerin karşı çıktığını ve sığınağı reddettiklerini ifade eder. Genç söylediklerine şaşırır. Çünkü ona göre, dilencinin sığınağı terk etmesi mantıklı bir

davranış değildir. Ne olursa olsun bir dilencinin, içinde bulunduğu sığınağın yöneticisine isyan edemeyeceği kanaatindedir. Dilenci için bir sığınağın bütün olumsuzluklarına rağmen, dilenmekten ve avare gezmekten daha iyi olduğunu düşünmektedir. Dilenci ise hürriyetin tek başına güvenden daha faziletli olduğuna inanmaktadır. Genç, dilencinin konuşmasından etkilenir. Onun kültürlü biri olduğuna karar verir. Dilenci de çok şey bildiğini, kulaklarıyla görüp elleriyle yürüdüğünü, bazı resmi görevlilerin onu böyle yürürken görünce sığınağa götürdüklerini anlatır. Sığınakta eski vahşi yöneticin yerini, yeni adil bir yönetici almıştır. Yeni yönetici sığınağa, kurallar, düzen ve adalet getirmiştir. Fakat her bir iş zamanında yapılmadığında kınama ve azarlama vardır. Dilenci önceleri yönetime isyan etmeyi uygun görmemiş, fakat sonunda bulunduğu sığınağın bir hapisshaneden farksız olduğuna karar vererek oradan kaçmıştır. Kuralların olduğu bir hapiste yaşamaktansa, isyanı tercih ederek hürriyeti seçmiştir. Gencin cevap vermesini beklemeden sahneden çıkar.

Dev ve kız tekrar ortaya çıkar. Gence yaptıkları daveti yenilerler. Genç, ölünceye kadar saygınlığımı koruyacağım, diyerek son kararını açıklar. Kız kenara çekilir. Elleriyle yüzünü gizler. Son sahneye kadar böyle bekler. Genç daha önce dilencinin söylediği “*gerçek hayatın kaynakları kuraklık tehdidi altındadır ve kalbin ebedi duygularıyla yokluk pazarlık yapmaktadır.*”⁵⁶ Sözüünü tekrarlar. Son cümle olarak “*Eşyanın manasını yok eden vahşetin cehenneme kadar yolu var. Ben gidiyorum.*” diyerek kıza doğru yönelir. Dev, genci yakalamak ister. Genç onu iter. Dev de onu ölümlerin arasına atar. Genç orada yeniden dirilir. Ölümler de uykudan uyanan kimseler gibi yavaş yavaş dirilerek sahneyi doldururlar. Sahne insanlarla dolmuştur. Hepsinin yüzünde kararlılık vardır. Dev alaylı bir kahkaha atarak yavaş yavaş sahneden çekilir. Erkek ve kadınlar, gencin hareketlerini taklit ederek sahnede yürürler. Ayaklarıyla çıkardıkları sesler sahnede devam etmektedir. Kız ellerini yüzünden kaldırır. Hüzünlü bir şekilde seslere kulak verir. Gözleri uzaklara dalgın bakmaktadır.

2.1.2. Çözümleme

Necîb Mahfûz’un “*Yumît ve Yuhyî (Öldüren ve Yaşatan)*” isimli oyunu, semboller üzerine inşa ettiği ilk oyunudur. Yazar, Mahmûd Berekât’a verdiği bir röportajında

⁵⁶ Mahfûz, *Tahte’l-Mizalle*, 135.

tiyatrolarının yazım hikâyesini anlatırken *diyaloglar* adını verdiği yeni bir yazım üslubu kullandığını söylemiştir. Tiyatrolarından önceki eserlerinde karşılıklı konuşmaya bolca yer veren yazar, tiyatrolarının tamamında bu üslubu kullanmıştır. Aynı röportajında bu durumun gerekçesini şöyle açıklamıştır. “*Tiyatro yazma düşüncesi, kendimi duygusal ve sıkıntılı hissettiğim bir zaman içindeyken, son romanlarım ve kısa hikâyelerimde çok sayıda karşılıklı konuşmaya yer verme zarureti içinde bulduğumda, bende doğal bir şekilde ve tedrici olarak gelişti.*”⁵⁷

Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in Türkçeye “*Dostoyevski Poetikasının Sorunları*” adıyla çevrilen eserinde, diyalog kavramını ilk olarak Dostoyevski kullanmıştır.⁵⁸ Bahtin’in bir edebiyat eserinde seslendirilen birbirine zıt düşüncelerin/eğilimlerin bir metin içinde birbiriyle diyaloga girdiği fikrine dayanan “*diyalogsallaştırma ve karnavallaştırma*”⁵⁹ adını verdiği kuramı, edebiyat alanında kabul görmüştür. Tevfik el-Hakîm de tiyatro alanında yazdığı eserlere başlangıçta diyalog adını vermektedir.⁶⁰ Mısır ve dünya edebiyatının öncülerinin eserlerini okuyan Necib Mahfûz’un, el- Hakîm’den ve Bahtin’in bu kuramından etkilendiği muhtemeldir.

Oyunun akışını, başrol oyuncusunun etrafında oluşan diyaloglar oluşturur. Yazar, bu tiyatrolarının konusunun gerçek hayatla ilgisi olup olmadığı konusunda sorulan bir soruya “*hikâye, roman, tiyatro veya diyalog türlerinden herhangi biriyle hayatımda yazdığım her eser, ister gerçekle örtüşsün isterse gerçekle çelişik surette ya da simgesel veya fantastik bir şekilde ortaya çıksın, hepsi de gerçek hayattan esinlenmiştir.*”⁶¹ Diyerek cevap vermiştir.

Bu tiyatronun yazıldığı dönem, dünya edebiyatında *Absürt tiyatro* akımının etkisinde eserler verildiği dönemin sonrasına rastlar. Absürt tiyatro anlayışı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşananları ifade etmede, geleneksel ve epik tiyatro anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Hayatın anlamsızlığını düşünen yazarlar tarafından

⁵⁷ Mahfûz, *Etehadde İleykum*, 182.

⁵⁸ İ. Murat Çakmakçı *Mikhail Bakhtin : Edebiyatın Gerekelendirilmesi*, Erişim Tarihi:29.12015, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi6pdf/cakmakci_murat.pdf

⁵⁹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (8.bs.) İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 131.

⁶⁰ Ergül, 97.

⁶¹ Mahfûz, *Etehadde İleykum*, 187.

kabul görmüştür. İkinci Dünya Savaşı'nın etkisinin azalması ve Avrupa'da ekonomik durumun iyileşmesiyle birlikte etkisini yavaş yavaş kaybetmiştir.⁶²

Tiyatronun üslubuna bakıldığında, absürt tiyatro ile epik ve felsefik tiyatro karışımı bir oyunla karşı karşıya olduğumuz anlaşılır. Yazar tiyatrolarının felsefi mi yoksa siyasi mi olduğu sorusuna şu cevabı vermiştir. *“Gerçekte ben felsefeye önem verdiğim kadar tiyatroya da önem veririm. O ikisini birbirine zıt görmüyorum. O ikisi arasında kapsamlı bir tekâmül vardır. Mevcut düzeyde siyaset diye isimlendirdiğimiz olgu, sınırlı anlamda, hali hazırda yaşananın üstündeki şekliyle, felsefemizin canlı bir yansımasıdır. Hiçbir çaba sarf etmeden biz biri yoluyla diğerine nüfuz edebiliriz. Senin soruna açıkça ne siyasi ne de sanatsal olay yoktur, demek istemiyorum. Fakat sanat elbisesine bürünmüş siyasi olaylar vardır. İnaniyorum ki bu, tiyatrolarımda net olarak görülmektedir. Roman ve kısa hikâyelerimde de açıkça görülmektedir. Siyasi olaylar, benim tiyatrolarımda çok keskin ve açık bir şekilde tiyatro sanatının doğası gereği diyalog ve çatışma olarak bol bol verilmiştir.”*⁶³

İncelediğimiz oyunun üst kurmacası, yaşanan şartlar ne olursa olsun, doğru bilinen yoldan şaşmamak ve gelecekte başarılı olmak için geçmişe de dayanmak, direnmek ve başkaldırı gibi çoklu mesajları, sembollerle okuyucuya sezdirmektedir. Bu kurmacayı yansıtmak için savaş sonrası oluşan toplumsal karmaşa, kişiler arası ilişkilerle, o bölge hakkında gizli idealleri olan emperyalist güçlerin çatışması sembollerle ortaya konulmuştur.

Alt katmanlarda ise hürriyet, aşk, cesaret, kıskançlık, ihanet, ikiyüzlülük, çıkarıcılık, toplumsal yozlaşma, ölüm ve yeniden diriliş birbirinden bağımsızmış izlenimi verilen diyaloglar yoluyla, kimi zaman örtük kimi zamanda açık ifadelerle okuyucu/izleyiciye sunulur.

Oyunun önermesi, *“tarihini bilen ve değerlerine bağlı olan, aklın ışığında hareket eden toplumlar, içten ve dıştan gelecek her tür tehlike karşısında her zaman uyanık olmayı ve ayakta kalmayı başarabilirler”* şeklinde ifade edilebilir.

⁶² Absürt tiyatro hakkında daha geniş bilgi için bkz. Zehra İbşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik*, Mitos Boyut yayınları,(2. bs.), İstanbul. 1996, ayrıca bkz, Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 29-306.

⁶³ Mahfûz, *Etehaddes İleykum*, 189.

Oyundaki karşıtlıklar, ölüm ve yaşam, dürüstlük ve iki yüzlülük, duyarlılık ve duyarsızlık olarak sıralanabilir.

Yazar, karakterlerine özel isim vermemiştir. Karakterlerini genel isimlerle kodlamaktadır. Ancak onlara verdiği isimler, karakterlerinin toplumsal statülerini güçlü bir şekilde sembolize etmektedir. Oyuncu kadrosu, bir genç erkek, bir genç kız, doktor, dev ve dilenciden oluşur. Mahmud İbrahim Bedr'in "*el-İttihad*" Dergisinde yayımlanan bir makalesinde, Necîb Mahfûz'un tiyatrolarında kullandığı karakterleri hakkında "*Tiyatronun ana karakterleri, kendilerini belirtecek bir isim taşımaz. Yazar, karakterleri isimlendirmeyi sınırlı tutmaktadır. Adam karakterinde, o isim temel özelliğini kaybetmiş bir kişiye işaret eder... Mahfûz'un yazdığı tiyatrolar, mananın açıklanma derecesine göre farklılık gösterir. Fakat genellikle tiyatrolarında, kadını ve erkeği genel muhtevayı anlatan kişiler olarak bize sunar... Genç kız, kendi cinsinin tüm kızlarının rolünü, erkek de tüm erkeklerin rolünü oynar.*"⁶⁴ Şeklinde bir açıklama yapmaktadır.

Oyun boyunca karakterler arasındaki çekişme, hiç bitmez. Genç, çok taraflı bir çatışma ortamında ezilen bir karakteri canlandırmaktadır. Hayatı boyunca geçmişine, atalarına ve toprağına bağlı bir şahsiyettir. Şu an, içinde bulunduğu kavgada yenilmiştir. Geçmişte de ataları haksızlığa uğramıştır. Korkuları vardır, fakat yaşam ile ölüm arasındaki çatışmada, ölümü tercih edecek kadar cesaretlidir. Umudunu yitirmemiştir. Çünkü "*şanlı ecdadım*" diye nitelendirdiği geçmişine baktığında, onlardan teslim olmaması ve mücadeleye devam etmesi gerektiği ilhamını alır. Onlar da, arka fonda verdikleri tepkilerle ve oyunun sonunda hep birlikte gencin arkasında yürüyerek onu desteklemeleri, gencin atalarına güvenini ispatlar niteliktedir.

Kız ise onu bulunduğu ortamdan uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Başka bir dünyada yaşamak istemeyen genci, sevgiyle karışık zorlamalarla ikna etmeye çalışsa da, başarılı olamaz. Hayatı yanlışlarla doludur. İlk sahnede seslerden rahatsızlığını ifade ederken "*Eski bir günahın bedelini mi ödemekteyim? Ya da kanımda bulunan bir bela mı bu kavgalara sebep olmuştur? Yoksa bunlar, tarafların arasını bulmak için doğru iradeyi kullanmamış olmamın sebep olduğu hatalar mıdır?*"⁶⁵ Diyerek, bilmediği suçunu

⁶⁴ Bedr, *Necîb Mahfûz*.

⁶⁵ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 107.

kabullenmektedir. Gence dünyanın sıkıntılarına karşı kalbini sığınak olarak teklif eder ama reddedilir. Gencin karşısında zayıf bir karakteri temsil eder.

Doktor, yol gösterici, toplumun yaşadığı zıtlıkları teşhiste isabetli görüşlere sahip, menfaatperest, saf insanları kandırmaya çalışan kurnaz bir kişiliktir.

Dev adından da anlaşılacağı üzere, gücü temsil eder. Tüm çaba ve tuzaklarına rağmen genci etkisi altına almayı başaramaz.

Dilenci diye isimlendirilen karakter, bilge bir kişiliğe sahiptir. Genci özgürlüğün peşinden koşmaya teşvik eder.

Oyuna dâhil olan şahsiyetlerin hepsi, görünürde gence yardım etme arzusu taşımaktadır. Satır aralarını okuduğumuzda ise hepsinin, kendi çıkarlarının hesaplarını yapan kişiler olduklarını görürüz.

Sahne, ön kısım ve arka kısım olarak iki bölüme ayrılmıştır. Ön kısım sahnenin üçte ikisini kaplayacak bir genişliktedir. Ortamda sahneyi aydınlatan bir ışık vardır. Sahnenin orta yerinde bir hurma ağacı, ışığın yanında da sessizce bekleyen bir barmen kız vardır. Hurma ağacıyla barmen kız arasında, kendi kendine konuşarak gidip gelen bir genç kız bulunmaktadır. Hurma ağacı, bereketiyle insan yaşamına destek olan bir bitkidir. Yetiştigi ortamlara bakıldığında, dayanıklılığı ile sembolleşmiştir. Sahneye bu bitkinin yerleştirilmiş olması, seyirciye verilen bir mesajdır. Çünkü biraz sonra bu sahnede yaşanacak olan olaylarda, kahraman bir tür dayanıklılık testinden geçiriliyor. Barmen kız figürünün görüntüden, başka bir etkinliği yoktur.

Sahnenin ilk andaki görünüşü Avvâd Ali'ye göre "*bir dereceye kadar, Samuel Beckett'in meşhur "fi intizâr-ı Gudu", "Godo'yu beklerken"*⁶⁶ tiyatrosunun sahnesini bize anımsatmaktadır.⁶⁷

⁶⁶ *Godo'yu Beklerken*, 1949 yılında Fransızca olarak yazılan ve ilk kez 1953'te Paris'de sahnelenen, Samuel Beckett'in ünlü eseridir. Zamanla ülke çapında bir ün kazandı. 1954 yılında, Beckett tarafından bazı değişikliklerle İngilizceye çevrildi ve başka ülkelerde de sahnelenmeye başladı. Avangard olarak nitelenmesine karşın hızla klasikleşti. Oyunun, varoluş sancıları çeken kahramanları Vladimir ve Estragon, yolları kesiştiğinde birbirleriyle iletişim kurmaya çalışırlar. Her gün yinelenen bu ritüelde bellek, işlevini yerine getiremeyince de gerçekliğin kesinliğinden uzaklaşmaya başlarlar. Eylemsizliklerine yenilmiş insanların, Godo adında ne olduğunu bilinmeyen bir kimseyi veya "şeyi" beklemelerini konu alan absürt tiyatronun en önemli eserlerinden birisidir. Erişim Tarihi. 03Eylül 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Godot%27yu_Beklerken

⁶⁷ Ali, *fi Mi'eviyeti NecîbMahfûz*.

Mesela, bu oyundaki hurma ağacı, Beckett'in oyunundaki kurumuş ağacı hatırlatmaktadır. Her iki tiyatrodan da diyaloglar, birkaç kişi arasında geçmektedir. Mahfûz'un karakterlerini yerleştirdiği sahnelerin imgelerine dikkat edildiğinde, boşluğu, tepkisizliği, ölümü ve yeniden dirilmeyi sembolize ettiği anlaşılmaktadır. Oyunun yazıldığı tarihi dikkate alarak değerlendirme yaptığımızda bu imgeler, sembolik olarak, bir krize ya da Arap âleminde Haziran bozgununun aşamalarına ve yenilginin Arap kimliği üzerinde oluşturduğu şizofren duruma işaret ettiğini anlayabiliriz. Özelde Mısır genelde Arap âlemi, birbirine zıt iki zaman dilimini peş peşe yaşamıştır. Birbirine ters bu iki zaman, günümüzde ezilen olan, geçmişte ise zaferlerle hatırlanan Arap kimliğinin geçirdiği dönemlerdir.

İki oyuncu arasında karşılıklı konuşmalar başladığında, sahnede canlandırılan kurmacada, hayal kırıklığına uğramış, üzgün bir genç ile genç kızı karşımızda buluruz. Etraflarında çatışmalar sürüp giderken, tiyatronun arka sahnesinde hareketsiz duran ataları da karşımızda buluruz. Kız, erkeğin bu çatışmaları bırakmasını, dünyanın her türlü sıkıntısından göğsüne dayanarak kurtulmasını temenni ederken, kendince gerçek huzura, onu çağırılmaktadır. Ancak erkek, meçhule yürümekte ve eski saygınlığını ve asaletini aramaktadır.

Yazar, *Godo'yu beklerken* isimli oyundaki bazı figürleri kullanarak, metinlerarası yansımada bulunmuştur. Ancak Necib Mahfûz, bu oyunundaki sembollerle neyi kastettiğini açıklamamıştır. Fakat modern tiyatro alanında Samuel Beckett'in eserlerini özellikle de “*Godo'yu beklerken*” isimli eserini çok beğendiğini⁶⁸ ifade etmiştir. Eserlerinin yorumlanmaya açık olduğunu bunu da anlayışla karşıladığını şu ifadelerinden anlarız. “*Ben roman ve hikâye yazıyorum. Eleştirmen ve okuyucu onu istediği gibi yorumluyor. Onlardan her birinin yorumlama hakkı vardır. “Hâretu'l-Uşşâk” isimli en son diyaloglarımı neşrettikten sonra, son zamanlarda başıma geldiği gibi, çoğu kereler eleştirmen ve okuyucunun yorumu benim kişisel düşüncemden ve yorumumdan tamamen farklı olur... Birçok dostlarımla ve yazarlarla karşılaştım. Diyalogların anlamı hakkında, her biri farklı şeyler söylediler. Ben diyorum ki, onların her birinin söylediği şeyler, benim yazdığım sırada kafamda geçenlerden tamamen*

⁶⁸ Mahfûz, *Etehaddes İleykum*, 94.

*farklı, tamamen zıt şeylerdi. Fakat ayrıca ben şunu da söylüyorum ki benim yazdığım şeyde, onların arzu ettikleri şeyi görme hakları da vardır.”*⁶⁹

Samuel Beckett’in eserleri hakkında Fakiye Özsoysal “Beckett, metinlerinde önyargısız, metinle işbirliğine hazır, kendi yargılarına özgürce varan, otoriteden kurtulmuş bir (örtük) örnek okur / (örtük) örnek izleyici tasarlar. Bu amaçla uyguladığı metin stratejisinde, okuru/izleyiciyi metnin çokanlamlılığının içine çekerek yorumunda özgür bırakır, onun kendi dünyasında bireysel çözümlerini üretmesini ister.”⁷⁰ Şeklinde bir değerlendirmede bulunur. Necîb Mahfûz’un tiyatrolarında Beckett’in etkisini görmek mümkün olmakla birlikte, oyunların bütününe, vermek istediği mesajlar noktasından baktığımızda Beckett’in eserlerinin aksi bir görüntüye sahip olduğu, edebiyat çevreleri tarafından kabul edilen Brecht’in yönteminin de Necîb Mahfûz tarafından kullanıldığını görürüz. Şöyle ki; Fakiye Özsoysal Brecht’in metin stratejisini değerlendirirken “Oysa Brecht’in metin stratejisi, okura/izleyiciye belli bir politik bakış tarzı, analitik bir düşünme biçimi öğreterek, onun yorumunu yönlendirir. Böylece okuru/izleyiciyi, toplumsal ilişkilerin dönüşümünde düşünsel ve fiziksel eyleme yönelik bir görev almaya çağırır. Yani, gündelik yaşamında da süregelen ideoloji doğrultusunda, bu düşünme biçimi üzerinden görebilecek ve müdahale gücü olabilecek oyuncu-okur ya da oyuncu-izleyiciler yaratmayı amaçlar.”⁷¹ Demektedir. Necîb Mahfûz’da birbiriyle ilişkisizmiş gibi görülen diyaloglarında, toplumun içinden geçtiği siyasi ve psikolojik sarsıntıları, bu oyununda her iki yazarın yöntemini bir arada kullanarak yansıtmıştır. Oyuna absürtlük hâkim olmasına rağmen, okuyucu /izleyici aradaki boşlukları kendisi doldurmaya çalışır. Böylece okuyucu/izleyici şahsi düşüncelerini oyuna yansıtarak, Brecht’in yapmaya çalıştığı hedefi gerçekleştirir.

Necîb Mahfûz’un oyunlarında epik tiyatro, absürt tiyatro ve felsefi tiyatro akımı iç içe girmiştir. İlk iki akımın değerlendirilmesinin sonucunda Zehra İbşiroğlu, bu iki akım hakkında, “biçim ve içerik açısından tıpkı bir madalyonun tersi ve yüzü olarak tamamlar birbirlerini”⁷² demektedir.

⁶⁹ Mahfûz, *Etehadde İleykum*, 186.

⁷⁰ Fakiye Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama Ve Metin Stratejileri*, Şubat 2002, 85, Erişim Tarihi: 25 Ekim 2014, <http://www.altkitap.com>

⁷¹ Özsoysal, 85.

⁷² İbşiroğlu, 88.

Yuhyî ve Yumît oyunundaki simgesel anlatımı, bu üç akımın bakış açısıyla değerlendirmeye çalışacağız.

Sahne arkasında kavga eden birilerinin olduğu, işitilen seslerden anlaşılmaktadır. Bu kavganın seyircinin gözü önünde cereyan etmemesi, verilen mesajların ilkidir. Geçmişte yaşanan ve günümüzde de devam eden kavganın tarafları bilinmemektedir. Sebebi de bilinmemektedir. Sahnenin üçte birlik alanını kaplayan arka bölümünde, loş karanlık içinde bir sekinin varlığı dikkat çekmektedir. Sekinin üzerine uzanmış hareketsiz duran silüetlerin varlığı görülmektedir. Sahnenin iki bölüme ayrılmış olması bizce biri yaşanmış, diğeri yaşanacak olan iki hayat dilimini simgelemektedir.

Sahnede yatan ölümler olduğuna ve erkek kahramanın sık sık onlara dönerek konuşmasına bakılınca, burası kahramanın vatani olmalıdır. İki ayrı dünya, tek düzleme taşınmıştır. Sahnedeki genç kız, sesleri işitilen çatışmada, kendisinin de payı olduğunu ifade ettiğine göre, kendisi de çatışmanın taraflarından biridir. Genci, sürekli kendi kucağına davet ederek, bu savaştan vazgeçirmek istemesi onunda çıkarının gereğidir. Genç, kızın kucağını, kahredici bir güzellik olarak tanımladığına göre, o kucağın ne tür tehlikeler içerdiğini bilmektedir. Çünkü bir ifadesinde “*rüyalarının onun kucağında yok olduğunu*”⁷³ söylemesi, gencin geçmişte kızın etkisiyle yaşadığı olumsuzlukların izini hala hissettiğini gösterir. Kız, başlangıçta cazip görülen, ancak özünde rüyaları bile katleden bir grubu simgelemektedir. Mısır, 1967 yılındaki hezimetten sonra olağanüstü bir dönem yaşamaktadır. Kız, bu hezimette payı olan, *hayalleri bile öldüren işgal kuvvetlerini* sembolize ediyor izlenimini vermektedir. Kızın, genci bencillikle suçlamasına rağmen kucağına çağrısını da sürekli tekrar etmesi ise onun hakkındaki planlarının devam ettiğinin göstergesidir. Yani işgal kuvvetleri hala planlarını devam ettirmektedirler. Gencin ecdadına yüzünü dönüp, şehadet pahasına da olsa savaştan çekilmek istemeyişi, kızın planını bozar. Bir ara sahnenin bir kenarında uyuma numarası yapması, gençten vazgeçmediğini, yöntemini değiştirdiğini göstermektedir.

Sahneye doktor kimliğinde giren şahısta, savaşın taraflarından biridir. Gençle arasında geçen konuşmalarındaki ikilemler dikkat çekicidir. Doktorun görevi, genci hasta ve çaresiz bir durumda olduğuna inandırmaktır. Psikolojik travmalar yaratarak

⁷³ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 108.

genci hâkimiyeti altına almaya çalışır. Bu yönüyle kız, dev ve doktor işgalci güçleri temsil ettiklerini sezdirmektedirler.

Doktorun bulaşıcı bir hastalık diye isimlendirdiği veba, özel bir hastalıktır. Belirtileri çılgılık atmak, şüphecilik, özür dilemek, bilime inanmamak vs. olarak sıralanır. Görünürde bu belirtilerin birbiriyle ilişkili olmadığı zannedilir. Fakat satır aralarından anladığımız kadarıyla doktor, genci bir amaca doğru yönlendirmek isterken, ona psikolojik bir hastalığa yakalanmış gibi muamele eder. Genç, sorduğu sorularla doktoru köşeye sıkıştırır. Böylece bu hastalığa herkesin yakalandığını öğreniriz. Doktorun gence yaptığı “*Seninle tartışanla ateşkes yapman gerekir. Aksine sana iyi davrananla da tartışman gerekir.*”⁷⁴Tavsiyesi ilk bakışta tutarsız bir sözdür. Genci hangi yöne yönlendirmek istediği ile ilgili soru işaretleri içerir. Cümleyi bir başka açıdan okursak, *şu an sana dost görünen senin düşmanındır, sana düşman görünen ise senin dostundur*, şeklinde değerlendirebiliriz.

Veba diye isimlendirilen hastalık bir toplumun benliğini kaybedip başkalarının boyunduruğu altına girmesini sembolize eden izler taşır. Vebanın bulaştığı bir toplumda ile kendine yapılan her kötülüğe boyun eğen, ses çıkarmayan ve herkesi saran bir travmanın olduğu kesindir. Doktor, gence doğru yolu göstermeye çalışır, ama yaşanan travma onu da etkilemiştir.

Bu hastalığın tedavisi de ilginçtir. Ellerle yürümek, gözlerle düşünmek, kulaklarla görmek vs. Yani vücut azalarına taksim edilmiş vazifeleri yerli yerinde yapmamaktır. Organların işlevlerinin yer değiştirmesi absürtlüğü, durumda bir anormalliğin olduğuna işaretler. Doktor, bulaşıcı hastalık diye nitelendirdiği olumsuz durumu kabullenmek konusunda genci iknaya çalışır. Gencin Mısır’ı temsil edildiği düşünülürse doktor, ülkenin içinde bulunduğu olumsuzlukları gencin kabullenmesini istemektedir.

Necîb Mahfûz, devlet düzeninde veya toplumda yaşanan olumsuzlukları, devlet kurumlarının görevlerini yerine getirirken sahip olmaları gereken sistemden uzaklaşmalarını ve bu yanlışlığın her tarafa yaygınlığını, adına veba dediği sembolik bir hastalık ile ilişkilendirmiştir. Veba imgesiyle, o günkü iç ve dış güçlerin Mısır toplumunda yarattığı travmaya dikkat çekmek istediğini düşünüyoruz.

⁷⁴ Mahfûz, *Tahte’l-Mizalle*, 119.

Sahneye, görüntüsüyle insanda ürperti oluşturan dev girer. Savaşa yeni bir taraf daha dâhil olmuştur. Gence ilk önce inanç noktasından yaklaştırmaya çalışır. Kendisinin ona gönderilmiş ilahi bir ikram olduğunu, görevinin adalet terazisini doğrultmak⁷⁵ olduğunu söyler. Genç, süslü sözlerine rağmen ona inanmaz. Böylece genç, devin ilk hamlesini boşa çıkarmış olur. Bu bölümde, emperyalist güçlerin bugünde kullandığı *adalet* argümanını, devin ağzından işitiriz.

İkinci hamlede, gencin kendine güven duygusunu sarsmak için kendisini olduğundan daha güçlü zannettiğini, düşmanını alt etmesi için kendisinin yardımına ihtiyacı olduğunu söyler. Genç, onu tanımadığı için yardımını kabul etmez. İkinci kez devin hamlesini boşa çıkarmıştır. Dev bu sefer, gencin atalarıyla olan dostluk bağına hatırlatarak, ona yardım etmek istediğini söyler. Ancak genç atalarını iyi tanımaktadır. Devin atalarıyla kendi ataları arasında dostluk değil, düşmanlık olduğunu bildiğini ifade edince, dev ağız değiştirerek bazı şeyleri şimdi unutulması gerektiğini söyler. Dev bu hamlesi de boşa çıkmıştır. Bir toplumu psikolojik savaşla ele geçirmede kullanılan temel ilkelerden biri, onun hafızasını silmektir. Kökleriyle bağı koparılan toplumlar, daha kolay sömürülebilmektedir. Yazar, oluşturduğu dev karakteriyle emperyalist güçleri sembolize etmektedir.

Sahneye kızın tekrar girmesi, genç üzerindeki hesaplarının bitmediğini hatırlatır. Çünkü kız, devle ağız birliği ederek genci, devin yardımına ihtiyacı olduğuna inandırmaya çalışmaktadır. Belki kızın tuzağına düşüp, çatışma alanından uzaklaşır diye dev de kızın genci kendisine çağırmasını destekler. Gencin çatışma alanından çekilmesi, her ikisinin yararına olacaktır. Bir ara devin gence *başüstüne* diyerek teslim olmasını kız yadırgamış görünerek, güya devi kıskanıyormuş gibi yapar. Bu numaraya aldanmayan genç, ikisi arasındaki yakın ilişkiyi fark edince, yaşananları komplo olarak nitelendirir. Kız ile dev bu hamlelerinde de başarısız olmuşlardır. Aslında kız ile dev, gence farklı sözlerle yaklaşırlar bile maksatları aynıdır. Görünürde genci birbirlerine yönlendirmeye çalışmaktadırlar.

Kızın sahneden çekilmesinden sonra gençte, deve karşı bir yumuşama olur. Deve, yardımı karşılığında kendisinden ne istediğini sorar. Dev, kendisini gence ulaştırabilecek bir açık kapı bulunca, onu kızdırmadan isteklerini meşru şeylermiş gibi

⁷⁵ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 120.

sıralamaya başlar. İlk hamlesi atalarıyla arasındaki bağı koparmaktır. Genç hem atalarına hem de atalarının korumak adına canlarını verdiği mekâna bağlılığında ısrar edince, dev bu mekânın yeryüzünün herhangi bir mekânından farksız olduğunu söyler. Aslında bu bir aldatmacadır. Devin bulundukları mekânı küçümseyen ifadeler kullanması, gencin hoşuna gitmez. Genç, deve eğlenebileceği başka bir mekâna gitmesini söyler. Devin neyi istediğini bildiğini söylemesi, niyetini ortaya koyan cümledir. Çünkü gencin tarihiyle ve vatanıyla bağını kopardığında, onu avucunun içine alması ve vatanını işgal etmesi daha kolay olacaktır. Bir milleti millet yapan en temel değerlerden biri, vatandır.

Genç bir şeyler hissetmekle beraber henüz uyanmamıştır. Devden, yardımı karşılığında kendisinden neler istediği sorar. Dev biraz rahatlamıştır. İstekler, gencin elini kolunu bağlar niteliktedir. Devin her tür ihtiyacının karşılanması yanında, onun rızası olmadan kimseyle ittifak kurmamasını istemesi ilginçtir. Genç, devin isteklerindeki tehlikeyi sezince, kendisine bundan daha fazla düşmanlığı nasıl yapabileceğini sorduğu bölümdeki diyaloglar, dev ile genç arasındaki çatışmanın zirveye çıktığı anlardır. Devin bakış açısına göre işi yapanın değişmesiyle, yapılan işin anlamı da değişir. Verdiği örnekler ise yoruma açıktır. Dev der ki *“bir kişinin eşini öpmesiyle arzu duyduğu yabancı bir kıızı öpmesi aynı şey midir? Babandan tokat yemenle baban dışında birinden tokat yemen aynı şey midir?”*⁷⁶ Demek istemektedir ki benim senin hakkındaki arzularıyla, diğerlerinin yapmak istediği şey görünürde aynı olsa bile, aynı şeyler değildir. Çünkü bir baba, belki daha iyi bir insan olması için, uyarı amaçlı olarak çocuğunu tokatlarken, yabancı biri ona zarar vermek ve yalnızca onu dövmek için bu eylemde bulunur. Dev, bu sözleri söylerken, kendisini baba konumunda görmektedir. Genç, devin yardımdan ne kastettiğini anlamıştır. Ben seni gerektiğinde öperim. Gerektiğinde ise döverim. Yazar, yoruma açık cümleler yoluyla, zıtlıklardan yararlandığı postmodern bir yapı sergilemektedir.

Öpmek ve dövmek fiili ile kastedilen karşıt fiiller bu bölge insanına yıllarca uygulanan sömürü düzeninin farklı tezahürleridir. Aktörler değişmiş, yapılan eylem değişmemiştir. Kimi dost postuna bürünerek yapmış, kimi düşman kimliğiyle açıktan yapmıştır. Mısır'ın ve bulunduğu bölgenin üzerinde oynanan oyunlar, 1967 hezimetinden daha öncesine dayanmaktadır. Oyunun yazıldığı dönemde bölge üzerinde

⁷⁶ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 125.

planları olan aktörler bugün değişmiş, fakat kurulan tuzakların amacı olan sömürü ve aşağılama hiç bir zaman değişmemiştir. Genç, geçmişini iyi bildiği için devin kurduğu tuzağa düşmez. Emperyalizmi temsil eden kız ve onun destekçileriyle aralarında kıyasıya bir mücadele yaşanır. Vazgeçmeye niyetleri yoktur.

Genç, dev ile bu mekânı paylaşmak istemez. Bulundukları mekândan gitmesini ister. Dev ise gençle beraber oldukları süre içinde burada bulunmasının, kendisine burada kalma hakkı verdiğini söyleyerek işi yokuşa sürer. Genç, devin yardımını reddederse dev, genci hem onunla hem de düşmanıya savaşmakla tehdit eder. Genç aldırış etmez. Çatışma anlaşmayla sonuçlanmamıştır. Çatışmanın karşı tarafındaki güçlü karakterin dev olduğu ortaya çıkmıştır. Kız sahneye dahil olur. Zaten dev ile kızın arasında gizli bir anlaşmanın var olduğunu, genç daha önce sezmiştir. Şimdi ikisi birlikte genci ikna etmeye çalışırlar. Başarılı olamazlar. Bu bölümde yaşanan mekân tartışmasının, vatan toprağının paylaşılmasıyla ilgili olduğu anlaşılmaktadır.

Sahne dışından atılan çirkin sesli bir kahkahanın sahibinin, gencin açık düşmanı olduğu anlaşılır. İlginç bir tesadüftür ki, kahkahanın sahibi devinde dostudur. Dev, gerekirse gence karşı sesin sahibini savunacağını söylemesi genci iyice sinirlendirir. Onu baltacı olmakla suçlar. Mısır toplumunda *baltacı*⁷⁷ adı verilen bir grup, kanunsuz işler yaptıkları için, halk arasında kötü şöhretle tanınmaktadır. Gencin, dev *baltacı* diye nitelendirmesi, onun hakkındaki görüşünü ortaya koymaktadır. Devde asıl görevinin üçü arasında dostluk bağı kurmak olduğunu söyleyince, genç bunu reddeder. Dev, kıza dönerek düşünmesi için onu yalnız bırakmayı teklif eder. Bu sahne sanki bir savaşın tarafları arasında yapılan müzakereleri hatırlatmaktadır. Oyundaki zıtlıklardan, çokseslilik hissedilir. Yazar kendisini seslerin arkasına gizlemiş gibidir. Karakterler ruhsal derinlik içermezler. Onları tanımak, kullandıkları dil ile mümkün olur. Sahne gerisinden işitilen kahkaha da oyuna yeni bir karaktermiş gibi etki eder. Ses efektleri absürt tiyatro akımının sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Oyunun her sahnesinde gerilim hâkimdir. Gencin yaşadığı gelgitler, bocalamalar okuyucu/izleyiciyi sıkır. Oyunun sonunun nasıl olacağı beklentisi gerilimin dozunu yüksek tutan unsurdur.

⁷⁷ “Baltacılar, saray hizmetlerinde ve Harem'in odun ihtiyacının temininde kullanılan saray hizmetlileri ve kapıkulu mensuplarıdır.” İlber Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, Yitik Hazine Yayınları, İzmir 2008, 63-64, Baltacılar hakkında ayrıca bkz. “Baltacılar siyasi olarak ilk kez eski Mısır Cumhurbaşkanı Cemal Abdunnâsır tarafından kullanılmıştır...” Müfit Yüksel, “Kim bu 'Baltacılar? Nasıl Çıktı, Nasıl Bu Duruma Geldi”, *Akşam Gazetesi*, 31. 06. 2013,

Kör dilenci karakteri de temsil ettiği sembol açısından yorumlanmaya uygun bir karakterdir. “*Elleriyle yürümesi, kulaklarıyla görmesi*”⁷⁸ onun mezziyetlerindendir. Daha öncesinde sahneye gelen doktor, genci “*veba hastalığına yakalanmışsın*” diyerek ikna etmeye çalışmıştı ve önerdiği tek tedavi de dilencinin yaptığı gibi organlarını görevleri dışında kullanmaktı. Demek ki ikna yöntemi dilencide başarılı olmuş ve dıştan bakıldığında, onu anormallikler yapmaya yöneltmiştir. Aslında dilenci karakterinin davranış şeklinin, gence yol gösterici olmak amaçlı olduğu kanaatindeyiz. Düşman tarafın hile ve tuzakları çeşitlidir. Onlarla baş edebilmek için olağandışı hareket etmek gerekir. Genç ile mücadele eden diğer karakterlerin temsil ettiği semboller, mücadeleden asla vazgeçmeyen bir grubu temsil etmektedirler. Dilenci de onlara teslim olmamış, onu yerleştirdikleri sığınaktan yöneticisinin kaba saba hareketlerinden dolayı kaçmıştır. Sığınağa getirilen yeni yönetici, kurallar ve düzen sağladığında da dilenci hürriyetini seçerek gene sığınaktan kaçmıştır. Dilenciye göre kuralların olduğu bir hapiste olmaksızın hürriyetini tercih ederek isyan etmek daha iyidir. Dilencinin görevinin ne olduğu anlaşılmıştır. Başlangıçta gizemli bir kimlikle ortaya çıkmıştır. Konuşmaları bilge bir karakteri temsil etmektedir. Verdiği örneklerle genci direnmeye ve baş kaldırmaya davet eder. Kör olmasına rağmen içinde bulunduğu şartları kendi istekleriyle kıyaslayıp tercihini yapmıştır. Konuşmasının sonunda sanki “*Ben dilenci olmama rağmen hürriyetimi tercih ettim. Sen de hürriyetini tercih et*” der gibidir. Gencin konuşmasına fırsat vermeden sahneden ayrılır. Necîb Mahfûz, dilenci karakteri üzerinden okuyucusunu/izleyicisini, hürriyet mi, kölelik mi, tercih edilmeli? Sorgulamasını yapmaya sevk eder.

Devin ve kızın beraber sahneye gelmeleri ilginçtir. Artık gencin onlardan birinin teklifini kabul ederek teslim olacağının hesabı yapılmaktadır. Fakat genç, her ikisinin de tekliflerini reddeder. Dev hakkındaki görüşünü “*ey kötülüğü seven ve bazen de kötülük hesabına iyiliği seven efendi!*” diyerek açıklarken kız hakkındaki görüşünü “*Ey iyiliği seven ve bazen de iyiliğin hesabına kötülüğü seven bayan!*” diyerek onları artık tanıdığını belli eder. Onların egemenliğine girmektense, ölmek pahasına da olsa şerefli yaşamayı tercih etmiştir. Bu cümle oyunun üst kurmacasını özetleyen cümledir. Anahtar kelime ise hürriyettir. Genç, dev ile arasındaki mücadelede ölür, ama ölümlerle birlikte yeniden dirilir. Son sahne, oyunun vermek istediği mesajı seyirciye aktarabilme gücü

⁷⁸ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 133

yönüyle en etkili sahnedir. Çünkü her şeyin bittiği zannedilen bir andan sonra, hiçbir şeyin bitmediği anlaşılmıştır. Genç, ölümlerin arasından onlarla birlikte, adeta küllerinden doğarak, daha da güçlenerek geri dönmüştür. Hiçlik, anlamsızlık ve bocalamalar, varlığa ve güce dönüşmüştür.

Oyun bitmiştir. Bundan sonrasında okuyucuya/izleyiciye kurmacayı yorumlamak kalmıştır. Necîb Mahfûz'un bir çok romanı sinemaya aktarılmasına rağmen bu oyunun sahneye konulduğuna dair bir bilgi yoktur. Mahmûd Kuheyle bu oyunla ilgili bir değerlendirmesinde; *"Bu parçayı anlamak ve Araplar, İsrail, ve büyük sömürge devletleri arasındaki siyasi dalaletleri okumak ne kadar da kolaydır."*⁷⁹ Diyerek karakterlerin her birini, 1967 hezimetinden sonra Mısır'la iletişimi olan birer devlet olarak kabul ettiğini ima eder.

Mısır'ın yaşadığı 1967 hezimetinden sonra Necîb Mahfûz'un yazdığı ilk tiyatro eseri olarak Arap-İsrail ilişkilerini sembolik bir dille edebiyat düzleminde ele alındığı bir tiyatro eseri olduğu ortadadır. Necîb Mahfûz tiyatroları hakkında tiyatro eleştirmeni Abdulğânî Davûd'la yaptığı ve 1970 yılında *"Hilâl"* Dergisinde yayımlanan bir söyleşisinde; *"Yedi tane tek perdelik oyun yazmasına rağmen kendisinin bir tiyatro yazarı olmadığını söylemiştir. 1967 Arap- İsrail savaşının hezimetini sonrasında yaşadığı olağandışı halin etkisiyle oyunlarını yazdığını, daha sonraki dönemlerinde bir daha bu türden bir edebi eser yazmadığını"*⁸⁰ ifade etmiştir. Ancak yaptığımız araştırmada yedi tiyatro eserinden sonra *eş-Şeytan Ya'îz*, isimli hikaye koleksiyonunda *Medinetu'n-Nuhâs* adıyla bir tiyatro daha yazdığını görmekteyiz.

Bu günde dünya siyasetinde söz sahibi olan ülkeler, Ortadoğu coğrafyasında yoğunluğu artarak devam eden bir çıkar çatışması içindedirler. Sömürme konusunda şöhret sahibi devletlerin, özellikle Ortadoğu bölgesi üzerindeki planları, bu oyunun yazıldığı dönemden çok öncesine dayanmaktadır. Mısır coğrafyası, bu alandaki çatışmaların merkezlerinden biridir. Oyunun bütününe bakıldığında Necîb Mahfûz edebi birikimini, yaşadığı dönemin siyasi çalkantılarıyla birleştirerek halkın dikkatine sunmuştur. Yönetiminin baskısının da etkisiyle, o dönemde dünyada tiyatro alanında

⁷⁹ Mahmud Kuheyle, "ed-Dramaturciyâ 'inde Necîb Mahfûz" *er-Râfid*, Erişim Tarihi:6.2.2014, http://www.arrafid.ae/arrafid/p21_12-2012.html

⁸⁰ Muhammed el-Kusbiyyu, " el-Kâtibu'l- Masrahiyye Necîb Mahfûz", *el-Vatân*, 2.2.2010, Erişim Tarihi:30.10.2013, <http://www.almazryalyoum.com/node/505652#sthash.aoAxAOQl.dpuf>

etkisini gösteren sembolik tiyatro akımından yararlanan yazar, mesajlarını semboller üzerinden vermiştir. Bu açıdan bakıldığında oyunun politik bir tiyatro olduğu söylenebilir.

2.2. TERİKE (MİRAS)

2.2.1. Özet

Bu oyun Tahte'l-Mizalle adlı kısa hikâye koleksiyonunun içinde yer alan ikinci oyundur. Otuz sayfadır. Oyun, Allah dostu bir adamın antika özellikleri taşıyan evinin misafir odasında geçmektedir. Sahnenin ortasında bir konsol, sağda ve solda sahneye açılan iki kapı, kanepelerin arasına sıralanmış sandalyeler göze çarpmaktadır. Duvarlara, süslü hasırlar asılmıştır.

Genç ve kız sahneye girerler. Ortamdaki eşyaları gözden geçirirler. Gençler sesli konuşarak, ev ve sahibi hakkındaki kanaatlerini dile getirirler. Ev, gencin babasına aittir. Gencin, babasıyla ilişkisi kötüdür. Uzun zamandır babasını görmemiştir. Babası gazete ilanıyla oğlunu geri çağırmıştır. Babasının onu niçin çağırdığını bilmeyen genç, kızıdan, babasıyla arasında ne geçmiş olursa olsun, onun babası olduğu gerçeğini unutmamasını ister. Genç, babasına duyduğu nefretten dolayı, onu hayatından çıkarmak istemiştir. Kızın, kendi babasıyla ilişkisi, gencinkiyle benzerlik arz etmektedir. Babası da kızıdan nefret etmektedir.

İkisi arasındaki konuşmalar, belki de babasının mirasını bırakmak için genci geri çağırdığı kanaati oluşturur. Genç, babası onu, cebinde beş parası yokken yalnızlığa terk ettiği için nefretle doludur. Kız ise yaptığı hatalardan dolayı genci suçlar. Konuşmalar geçmişte yaşadıkları ve onları bir araya getiren şeyleri açığa çıkarır. Genç açlık çekmiş, serseri bir hayat sürmüş, sonunda bir meyhanenin sahibi olarak hayatına yön vermiştir. Kızın da geçmişi suçlarla doludur. Yaşadıkları şartlar, onları bir araya getirmiştir. İkisinin de birbirlerine saygısı yoktur. Genç, buraya geliş gayelerini hatırlatarak kızı terbiyeli olmaya davet eder.

Kız ile genç kendilerine evli süsü vermek isterler. Böylece gencin babasını kandırıp mal varlığını ele geçirmek niyetindedirler. Kız, gencin babasının Allah dostu olması dolayısıyla, olağanüstü güçlerinin olabileceğini düşünmektedir. Babasının genç

hakkında her şeyi biliyor olma ihtimalini hatırlattığı ifadesi de alay içerir. Genç bu duruma seyirci kalmaz ve der ki *“benim babam en azından hapse girmede ve senin ölen babandan daha hayırlı.”* Kız babasının bu şekilde anılmasından rahatsız olur. Az önce yaptıkları anlaşmayı unutarak, tekrar çatışmaya geri dönerler.

Kısa bir sessizlikten sonra hayal kurmaya başlarlar. Kız, biraz sonra elde edecekleri servete kavuşmanın hayalini kurarken, erkekte küçük meyhanesini büyük bir gece kulübüne dönüştürmenin planlarını yapmaktadır.

Kız, gencin babasını anlatırken bu sefer daha nazik ifadeler kullanır. Mahalledeki insanlara, gencin babasının evini sorduklarında hepsi ondan övgüyle bahsetmekle beraber, onun olağanüstü vasıflarının olduğunu da ifade etmişlerdir. Bu durumu yadırgayan kız, gencin babasının mahalle halkının kalplerine huzur verdiği için bu kadar sevildiğini düşünür. Genç, bu konuşmalarının gevezelikten başka bir şey olmadığını, belki de babasının bir milyoner olduğunu düşünmektedir. Kızda öyle olmasını diler.

Servet konusuna geri dönerler. Allah dostlarının paralarını korumada bankayı tercih etmediğini, bankaya yatırılmayan paranın da miktarının bilinmemesinden dolayı vergisinin ödenmemiş olabileceği ihtimali konuşulur. Eğer para evdeyse hizmetçilerin paranın varlığından haberdar olma ihtimali de onları düşündürür. Çünkü bu durum vergi vermekten daha tehlikelidir. Kız, gencin babasının eşini sorar. Kadın yıllar önce ölmüştür. Kız buna sevinse de sevinci uzun sürmez. Gence göre bu durum daha kötüdür. Çünkü torunları ölmesine rağmen babası hala yaşamakta ve işlerini yönetmektedir. İkisi konuşmaya biraz ara verirler. Beklemeye başlarlar.

İçeriye iyi giyimli bir çocuk girer. Elindeki güzel kokulu tütsüyü odanın içinde dolaştırır. Kız ve gençle ilgilenmez. Gelen evin hizmetçisidir. Genç, kendisinin şeyhin oğlu olduğunu söyler. Hizmetçi çocuk bunu bilmektedir. Genç ile kız eve gelmeden önce ev sahibi evden gitmiştir. Babasının nerede olduğunu soran gence, efendisi olan şeyhin, çok önceden boş bir arazide kendini, rabbine kavuşmaya adanmış, ölümünün yaklaştığını anlayınca, sabah namazından sonra evden ayrıldığını söyler. Şeyh, belki serseriliklerinden vazgeçer diye, mirasını oğluna teslim etmesini hizmetçi çocuğa emretmiştir. Genç, önce babası ölmüş gibi ona dua eder. Yaptığı hatayı fark edince bu sefer *“Allah ömrünü uzun etsin”* diyerek duasını değiştirir. Ev sahibi hizmetçisine,

oğlunun kendisi gibi kötü olan arkadaşını beraberinde getireceğini söylemiştir. Kız, bu sözden şeyhin kendisinin varlığından haberdar olduğunu anlar.

Mirasın teslim zamanı gelmiştir. Hizmetçi çocuk duvarda asılı hasırı işaret ederek, mirasın onun arkasındaki kasada olduğunu söyler. Anahtarını gence verir. Genç, hasırı kaldırır. Kasayı açar. İçinde bazı kitaplar vardır. Onları çıkarır ve kanepenin üzerine dizer. Bazısının isimlerini okur. Okuduğu kitap isimleri mesaj yüklüdür. Gencin babasının, bu kitapları oğlundan okumasını istemesinin sebebini, kitap isimleri açıklar niteliktedir. Kitapların bazısını da yere dizer. Fakat mirastan bir ipucu yoktur. Kız, hizmetçiye mirası çalmakla suçlar. Genç, kitapların arkasında bir miktar para bulunca sevinçten çılgılık atar. Bulduğu parayı masanın üzerine sıralarken babasının cömertliğinden de övgüyle söz eder. Hizmetçi, efendisinin oğlundan kitapları okuma işini bitirmeden mirastan tek kuruş harcamamasını vasiyet ettiğini söyler. Genç, artık paraya kavuşmuştur. Gözü başka şeyi görmez. Bir an önce hizmetçiden kurtulmaya kararlıdır. Hizmetçi ise, asıl mirasın kitaplar olduğunu kabul ettirmek ister. Kız paraya kavuşmanın sevinciyle ayaklarıyla kitapları çiğner. Hizmetçi, kızı azarlar. Kitapların değerinin farkındadır. Kız ile genç onlarla ilgilenmeyince, kitapları yerine koyar. Odadan çıkar. Kız, hizmetçi hakkında endişelidir. Fakat genç, endişe etmeye gerek yok diyerek üzerinde durmaz

Gelecekle ilgili plan yapmaya başlarlar. Genç meyhanesini bir gece kulübüne çevirmek niyetindedir. Kız ise bir ev alıp zenginler gibi yaşama hevesindedir. Onlar parayı ne yapacaklarının hayalini kurarken içeriye bir adam girer.

Adam, polis teşkilatından bir görevli olduğunu söyler. Giyimi de söylediğini doğrular niteliktedir. Odanın içinde gezinir. Genci ve kızı inceleyen bakışlarla süzdükten sonra masanın üzerine dizilmiş olan para yığınına bakar.

Genç tedirgindir. Davetsiz misafir, babasını öldürmekle itham edilen genci götürmek üzere geldiğini söyler. Genç, bunun kötü bir şaka olduğunu zanneder. Adam, gencin babası ölürken onun yanında olduğunu, babasının ruhunu teslim etmeden önce kendisine, onu oğlunun öldürdüğünü söylemiştir. Adamın dediğine göre, baba aslında oğlu yüzünden yakalandığı bir hastalıktan dolayı ölmüştür. Genci açgözlülükle suçlayarak babasının mallarını yağma etmekle itham eder. Kendisi devlet memuru olduğu içinde paranın vergisini ister. Genç şaşkındır. Ne söylerse söylesin adamı ikna

edemez. Adamın onları rahat bırakması için paradan bir deste uzatır. Adam görevi başındaki birine rüşvet vererek suçunu artırdığını söyler. Bu sefer genç ağız değiştirerek devletin hakkını verdiğini iddia eder. Adam ise paranın dörtte birini ister. Kendi zahmetine de karşılık ister. Bahanelerle bir deste, bir deste daha derken, miras iyice azalmıştır. Adam arkasını dönüp gitmek üzereyken genç bir hamle yapıp onu yenmek için üzerine hücum eder. Adam böyle bir hareket beklediği için gencin hamlesine karşılık verir.

Aralarında çıkan kavgada, adam genci yener. Genç bayılır. Bir sandalye getirir. İple ellerini bağlar. Kenarda korku içinde olan kıza da arada bir tehditler savurarak etkisiz hale getirir. Bir sandalye de kıza getirerek onu da bağlar. Paraları alır ve sahneden çıkar.

Kendine gelen genç, olanları hatırlar. İplerden kurtulmaya çalışır ama başarılı olamaz. Kız, gencin kendine geldiğini görünce aralarında tartışma başlar. Genç öfke doludur. Adamı muhakkak ele geçirmek derdindedir. Kız ise bulundukları evin üzerinde bıraktığı tesirle, hırsızın gerçek bir hırsız olmadığını, gencin babasının gönderdiği manevi bir şahsiyet olduğunu düşünmektedir. İçinde bulundukları şartların değerlendirmesini yaparken sesli düşünür. Evin etrafında boş bir alan bulunduğu için seslerini kimsenin işitmeyeceğini tahmin etmektedir. Belki de ev sahibinin ruhu etraflarında dolaşmaktadır. Genç, bu sözleri saçmalık olarak değerlendirir. Kız yaşadıkları ve bulundukları ortam yüzünden sağlıklı düşünememektedir. Zaten bundan öncesinde yaşadıkları meyhane ortamında da huzurları yoktur. Servete kavuşmuş olsalardı belki yaşam şartları değişebilirdi.

Saçma bir şekilde serveti kaybetmişler ve şimdi elleri kolları bağlı, kendilerini kurtaracak birini veya ölümü beklemektedirler. İçinde bulundukları can sıkıcı şartlar sebebiyle, akıllarına gelen soruları birbirlerine sorarlar.

Kız, gencin babasıyla olan ilişkisini merak etmektedir. Genç, babasına isyan etmiştir. Eğer itaat etseydi, babasının yanından ayrılmayacağı için kızla karşılaşması mümkün olmayacaktı. Gencin babası onunla çok uğraşmış, fakat hiçbir şey öğretememiştir. Sonunda genci kovmuş, gençte kendisine macerayı meslek edinmiştir

Kız, bir an önce bulundukları durumdan kurtulmak istemektedir. Er ya da geç buradan kurtulacaklarını ifade eden gence yaklaşmakta olan geceyi hatırlatır. Bu arada

karşılıklı küfürleşmelerle konuşmalarını sürdürürler. Kız, gencin nezaketsizliğine kızar. Babasının onu terbiye edişini beğenmez. Buna kızan genç, babasının hayatı boyunca onu terbiyeye uğraştığını, fakat başaramadığını, şimdi ise ölü olduğu için bunun mümkün olmadığını söyleyerek, kızın iddiasını reddeder. Kız üst üste gelen olayların arasında gizli sırların olduğunu yada kendilerine tuzak kurulduğunu düşünmektedir. Fakat genç bunu kabul etmez. Ona göre yanlış davranışlarının cezasını çekmektedirler.

Karanlık ortalığı yavaş yavaş kaplamaktadır. Bağlarından kurtulmaya çalışırlar, ama nafile. Kız karanlıktan korktuğu için tedirgindir. Şu anki hayatlarından öncesine özlem duymaktadır. Önceden gece olduğunda en azından kendilerini koruyabiliyorlardı. Şimdi ise elleri bağlı, karanlıkta beklemekten başka bir şey yapamayacaklardır. Karşılıklı hakaretler devam ederken sahne kararır, fakat konuşmalar işitilmektedir. Kız ve genç arasındaki tartışmalar devam ederken, odaya açılan soldaki kapının anahtar deliğinden bir ışık sızar.

Hizmetçi ölen şeyhinin ruhuna bir ikram olsun diye akşam lambaları yakmaya gelmiştir. Onu, ipleri çözmesi için ikna etmeye çalışırlar. Hizmetçi, efendisine, onun oğluna hiçbir iyilik yapmayacağına dair söz verdiği için ikna olmaz. Genç, aklına gelen kurnazlıkları kullanarak çocuğu iknaya çalışır. Hizmetçi gitmeye yönelir. Kız *“bari bizim durumumuzu polise haber ver”* der. Her ikisinin isteklerine aldırış etmeyerek sahneden ayrılır. Arkasından hakaretler savururlar, ama boşuna.

Hizmetçi çocuğun tekrar döneceğini ümit ederek konuşmalarına geri dönerler. Genç, babasının ona eziyet etmek için, kasıtlı olarak eve çağırdığına inanmaktadır. Annesi hakkındaki kanaati olumludur, fakat babasından nefret etmektedir. Kız, hizmetçi çocuğun gerçek bir çocuk olmadığını, polisinde gerçek bir polis olmadığını, hesapta olmayan felaketlerin olacağını düşünmektedir. Kısa bir sessizlikten sonra sahne tekrar kararır.

Onlar bağlıken uyuya kalmışlardır. Bir mühendis, bir polis ve bir sekreter içeri girerler. Genç ile kız uyanır, şaşkın bakışlarla etraflarındakileri tanımaya çalışırlar. Polis kelepçelerini açar. Gençler, kendilerini bu hale getiren suçludan şikâyetçi olurlar. Polis bu konuda tahkikat yapmaya söz verir. Polis, evi satın almak isteyen mühendisin isteğiyle buraya gelmiştir. Hizmetçi çocuk, onların durumunu polise bildirmemiştir. Genç ve kız ilk kez mühendise dikkat ederler. Karşılıklı bakışırlar. Yüzlerinde dehşet

görüntüleri belirir. Genç, onun paraları çalıp kaçan adam olduğunu anlamıştır. Onu yakalar. Polis ve sekreter araya girerler. Genç, onun bir ajan ve hırsız olduğunu, paraları çaldığını iddia etse de diğerlerini inandıramaz. Genç ve kız mühendise hakaret ederler. Polis, onun devletin şerefli bir mühendisi olduğunu söylerken genç ve kıza sert davranır. Mühendis, gençten ve kız arkadaşından yana görünerek polisten, onların kötü bir gece geçirdiğini unutmamasını, onlara yumuşak davranmasını ister. Genç ise hala mühendis görünümlü adamın hırsız olduğu iddiasındadır,

Mühendis, eski evi satın alıp bir elektronik eşya fabrikası kurmak istemektedir. Kız, kendilerini soyan kişinin araştırılması işini sonraya bırakmaya, şimdi evin satışı ile uğraşmaya yatkındır. Genç, daha adama parasını kaptırmış olmanın öfkesini üzerinden atamamışken şimdi de aynı kişinin evine göz koyduğunu düşünmektedir.

Mühendis, polisin kaybolan serveti geri getirmek için soruşturma açacağını, şimdi kendisine düşenin, babasının ona kalp huzuru olarak tavsiye ettiği şeylere sahip çıkmasını tavsiye eder. Genç ile mühendis arasında çatışma devam ederken, kız araya girerek konuyu evin satışına geri getirir. Adam evin eşyalarıyla ilgilenmez. Kız “*mucize yaratan kitaplar*” deyince kendisinin onlara ihtiyacının olmadığını söyler. Mühendis, önce yapılması gerekenin miras işlerinin halledilmesi olduğunu, onlara haklarını vereceğini söyler. Sahneden çıkmadan önce gence ne iş yaptığını sorar. Meyhanesi olduğunu öğrenir. Gencin, babasının yolundan gittiğini, çünkü bazı insanların din adamlarına bazılarının da meyhanelere huzur bulmak için gittiğini söyler. Sahneden sekreterle ayrılırlar. Polis de tahkikata başlayacağını gençlere bildirir. Sahne kararır.

2.2.2. Çözümleme

Oyunun temel kurgusunu, aile içi iletişimsizlik ve kültürel etkileşim sonucunda yetişen nesiller arasında oluşan kuşak çatışması ile dini temsil iddiasıyla ortaya çıkanların toplumun hassas değerlerini kendi çıkarları uğruna kullandıklarında ortaya çıkardıkları din istismarcılığı oluşturur.

Alt kurmaca da, iletişimsizlik, babaerkil aile yaşantısı, baskıcı terbiye metodu, çıkar çatışması, sevgisizlik, hırs, ihanet, ikiyüzlülük ve maddiyat olarak sıralanabilir.

Oyunun önermesi, iletişimsizlik ve baskıcı bir terbiye yöntemiyle yetiştirilen nesiller, toplumdaki kültürel değişimin etkisiyle, öz benliğinden uzaklaşmış kişilere

dönüşebilmektedir. Ayrıca dini değerleri, kişiler kendi çıkarları için kullandıkları zaman toplumda yozlaşmaya yol açmaktadır.

Karşıtlıklar, maddi miras (para)-manevi miras (kitaplar), zenginlik-yoksulluk, dürüstlük-iki yüzlülük, duyarlılık- duyarsızlık olarak sayılabilir. Yazar burada çok katmanlı bir anlatım tekniğiyle, karşıtlıkları iç içe ve karşı karşıya kullanarak oyuna postmodern bir hava katmıştır. Oyun karakterlerini, Mısır toplumunda çokça rastlanılan din istismarcılarından ve kurtuluşlarını ya bir hurafecinin eline veren ya da meyhane ortamında bulmayı amaçlayan kişilerden seçmiştir.

Oyuncu kadrosu, bir genç ile onun kız arkadaşı, bir hizmetçi, oyuna önce meçhul bir vergi memuru olarak, son kısımda ise mühendis kimliği ile karşımıza çıkan bir adam, polis ve sekreterden oluşmaktadır.

Necîb Mahfûz incelediğimiz bu oyunun formatında, geleneksel anlatı tarzında kullanılan giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini, miras konusu etrafında dokuyan olaylar kurgulamıştır.

Dekorun simgesel işlevi hakkında yazılan bir makalede “*Her nesnenin varlığından ayrı bir işlevi vardır. Nesneler yalnızca fiziksel gerçekliği değil düşünce ve kavramları da belirtir*”.⁸¹ İfadesi, sahnede yer alan nesneleri, karakterler gibi çözümlememiz konusunda bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bakış açısını göz önünde bulundurarak oyunun giriş bölümünde, sahnede bulunan eşyaların simgesel özelliklerini değerlendirmeye çalışalım.

Eşyalar bir konsol, kanepeler ve aralarına sıralanmış sandalyelerden ibarettir. Oyunun devamında, ev sahibinin halkla iç içe olan bir Allah dostu olduğunu, sık sık ziyaretçilerinin olduğunu, bu sebepten oyunun sahnesi olan bu odanın da bir bekleme salonu gibi döşendiğini anlamaktayız. Duvarlarda süslü hasırların asılı olması, ev sahibinin maddi durumunun ipuçlarını vermektedir. Odadaki eşyalar, ev sahibinin kimliğini yansıtır niteliktedir. Mekânın sessizliğine, eşyalarda iştirak etmektedirler. Kurmaca metinlerde, mekân ile içinde yaşayan insan arasında psikolojik bir bağ

⁸¹ Hanife Nalan Genç, “Jean Genet’in Balkon Adlı Oyununda Dekorun Simgesel İşlevi”,*Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* ,Cilt: XIX, Sayı: 1, 121-137.

oluşturulmak hedeflenir. Mekânda, olaya ait semboller ve dekoratif unsurlar bulunması, oyunu anlamlandırmayı kolaylaştırır.⁸²

Başkarakter olan evin oğlu, babasına olan nefretini, eve nefret olarak yansıtırken, onu kabir gibi sessiz diyerek nitelendirir. Kendisiyle ve çevresiyle barışık olan insanlar, bulundukları mekânların tarifinde bu bakış açılarını mutluluk ve huzur veren ifadelerle yansıtırken kahramanımız, ruh dünyasında karamsarlık ve baskı hissettiği için bulundukları mekânı tarif ederken bu duygularının etkisiyle kabir benzetmesini yapar. Oyunun geçtiği mekânın kararıp aydınlanması, oyunun kurgusuyla yakından ilgilidir. Sahnedeki geçişler kahramanların ruh haline uygundur. Umutların azalması, karanlığa gömülmek şeklinde, hizmetçinin geri gelerek ışık getirmesi de kurtuluşa doğru bir adım yaklaşma ümidini yansıtır niteliktedir. Yazar, bu ve daha başka görsel efektlerle, oyun kişinin ruhsal durumuna uygun karakterli mekânlar yaratmıştır.

Necîb Mahfûz yaşadığı çevreden aldığı ilhamları eserlerinde yansıtmıştır.⁸³ On iki yaşındayken taşındıkları *el-Abbasiyye* semtini tarif ederken, sanki bu oyunun geçtiği evden de bahsetmektedir. *el-Abbasiyye*'nin taşındıkları günlerdeki görüntüsünde “*Binaların azlığından, tek katlı evleri çevreleyen yeşil bahçelerden ve ufka doğru uzayan tarlalardan*”⁸⁴ bahsetmektedir. Genç kurtulmaları için kıza çığlık atmasını tavsiye edince kız, “*Seslerini kimsenin duymasının mümkün olmadığını, çünkü evin ıssız bir yerde olduğunu ve onu çevreleyen geniş bir alanın bulunduğunu*”⁸⁵ söyleyerek bulundukları evin çevresinin tarifini yapar.

Tiyatroda kullanılan diyalog yöntemi, oyunu anlamada pek çok kolaylıklar sağlar. Birkaç kelimededen oluşan cümleler, olayların arkasında var olan gerçekler ile kahramanların geçmişini, hayal dünyasını, birbirleri hakkındaki düşüncelerini kolayca okuma imkânı sunar. Çünkü söylenen sözler, okuyucu /izleyicinin zihninde karşılık bulur. Aradaki boşluklarda zihnin yorumlama yeteneğine göre tamamlanır. Okuyucu /izleyici bu yolla oyunun içine dahil edilir.

Oyun karakterlerinin yaşantı ve konuşmaları, Mısır toplumunun sosyal yapısından bir kesiti tanımamıza imkân sağlar. Genç adam, ailesiyle kuşak çatışması yaşayan,

⁸² Mekânın sembolik anlamları hakkında bkz, Ebru Burcu Yılmaz, “Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Bilig*, Sayı 56, Kış 2011, 45-56

⁸³ Yıldız, *Sembolik Romanları*, 32.

⁸⁴ el-Gîtânî, 17.

⁸⁵ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 153.

başına buyruk yaşamayı tercih eden bir kimlik sergilemektedir. Düşünce ve tavırları o günün toplumunda, babasının kendisine sunduğu değerlere başkaldırı niteliğindedir. Birkaç cümle ile kahramanla ilgili bilgiler ifade edilirken, karakterin portresi de çizilir. Çocukken babasının verdiği eğitime önem vermemiştir. Babasının yönlendirmek istediği yolun aksi istikametini kendine yol edinmiştir. Fakat karşılaştığı olumsuzluklar, onda, babasının parası için pek çok ahlaksızlığı yapabilecek bir karakter geliştirmiştir. Dikkate sunulan özellikleri, amaçsızca serseri gibi dolaşması, cebinde parası olmadığı için sefil bir hayat yaşaması, suça karışması, içki müptelası olması, onun gibi ailesini terk edip serserice dolaşan bir kızla ileri derecede samimi olması ve sonunda bir meyhanenin sahibi olmasıdır. Yazar, bu karakter üzerinden babalar ile çocukları arasındaki ilişkinin, çocuklukta yaşanan bölümünün, insan hayatına etkisinin önemine gönderme yapmaktadır.

Kız diye isimlendirilen karaktere gelince, genç ile hayata bakış tarzları paralellik arz etmektedir. Ev ve çevresini küçümser. “*Nuh’un zamanından kalmış*” benzetmesiyle de eskiliğini vurgular. Necîb Mahfûz, kız karakteriyle, toplumun kültürel değişim sonucunda kendi değerleriyle çatışan, yozlaşmış yüzünü yansıtmaktadır. Topluma hizmet adına hiçbir katkı sunmazken, hak etmediği halde başkalarının emeğini tüketmeyi meşru sayan bir gençliktir bu. Geçmişle alay etmesi de, toplumun değerlerini dikkate almadığını göstermektedir.

Kızın babasının, ölüm anında kızını görecektense, ölümü yenip onu cezalandıracak kadar kızından nefret ettiğinden söz edilmektedir. Bu ifade, baba ile kızın ilişkisinin nefret derecesinde olduğunun ispatıdır. Kızın geçmişi hakkında fazla bilgi verilmez. Sadece gencin, kıza “*geçmişinde cennetlik bir kadın yok*”⁸⁶ diyerek hakaret etmesinden kızın geçmişinin parlak olmadığı anlaşılır. Bu sözle, ona olan saygısının ölçüsünü de ortaya koymuştur. Genç, kendi babasıyla kızın babasını kıyaslarken kullandığı cümleden, kızın babasının hayatının da suçla dolu olduğu anlaşılmaktadır. Kızın babası hakkında hapse girmesi ve ölümü dışında başka bilgi verilmemektedir.

Her iki şahıs, ev sahibine parasından dolayı değer vermektedir. Evi küçümstedikleri gibi, ev sahibini de elindeki mal varlığını onlara devretmesi gereken bir

⁸⁶ Mahfûz, *Tahte’l-Mizalle*, 157.

ihhtiyar olarak görmektedir. Her ikisi farklı eēitim aşamalarından geçmelerine raēmen, ortak düşünceleri paradır. Bu durum, karakterlerinin birbirine benzediēinin kanıtıdır.

İki karakter kimliklerinin farkındadırlar. Deēiřime de ihtiyaç duymamaktadırlar. Onlar için önemli olan, elde etme hayalini kurdukları mirastır. Amaçsız, çalışıp kazanma kaygısı taşımadan, hazır parayla umarsız bir hayat yaşamak arzusudur bu. Acaba gen liēin bu şekilde yaşamayı istemesinin altında yatan sebep nedir? Gençlik bir toplumun geleceēini temsil eder. Toplumı ayakta tutan deēerlerin, gen liēe aktarım derecesi, toplumun geleceēini belirler. Bu tiyatrodaki gençlik sembolü, toplumunu bulunduēu seviyeden daha yukarıya taşıma idealine sahip deēildir. Mısır toplumunun farklı kültürlerin etkisinde kalması, ahlaki yozlaşma ve daha başka sebepler, gençlerde kuşak çatışmasına sebep olmuştur. Bu durum geleneksele başkaldırı ve tepkisellik olarak gen liēin davranışlarına yansımıştır. Görünüşte dindar bir babanın elinde, dine karşı nefretle büyüyen bir genç ile suçlu bir babanın elinde büyüyen bir kızıdan oluşacak aileden nasıl bir toplum oluřacaēının sorgulanması okuyucu/izleyiciye bırakılmıştır. Mısır devletinin bulunduēu coērafyaya baktıēımızda farklı kültürlerin istilasına uēramıř bir coērafya olduēunu görürüz. Her bir kültür, istila ettiēi topluma, o toplumun yabancı olduēu bir takım deēerleri taşır. Bir de Mısır'ın coērafi konumunun iki kıtanın baēlantı noktasında olduēuna dikkat edersek, bu kültür emperyalizminin şiddetini daha iyi anlarız. Toplumı gözlemleyerek eserlerine ustalıkla yansıtma  zelliēine sahip olan ve Mısır toplumunun farklı görüntülerini, toplumsal gerçekçi bakış açısıyla eserlerinde yansıtmadaki başarısıyla Nobel edebiyat  d l n  alan Necîb Mahfûz, bu oyununda da toplumun önemli bir kesiminin yařadıēı sorunu ustalıkla gözler önüne sermiştir.

Oyunda gencin babası, toplumun orta yaş üstü kimliēini temsil etmektedir. Baba belki de gerçekten  leceēini hissetmiştir. Oēlunu daha çocukken kendi isteēi doērultusunda yetiştirmek istemiş, fakat başarılı olamamıştır. Oēlunun a ē zl l ē nden de faydalanarak, kitaplar yoluyla kendi kendini yetiştirmesini son  are olarak d ş nm ştir. Genç, önce kitapları okuması şartıyla mirasa sahip olmaya odaklanırsa, maddi ve manevi mirasın her ikisine de sahip olacak, babasının isteēi de gerçekleşecektir. Fakat burada çelişkili bir durum söz konusudur. Çünkü baba bu mirasa insanlara para karřılıēı huzur daēıtarak kavuşmuştur. Bunu fark eden genç de  ocukluēunda, babasının kendi isteēi doērultusunda onu yetiştirmesine izin vermemiştir. şimdi başa dönmüş ve babasının aynı isteēiyle tekrar karşılaşmıştır. Bu

durum, çarpık bir din anlayışının toplumda kabul gördüğünün de resmi gibidir. Genç, babasının dini kullanarak insanları kendisine bağlamasından nefret ederken, farkında olmadan dinden de nefret etmiştir. Onun kendisine sunduğu değerlere sırtını dönmüş, dinin yasakladığı her şeyi yaparak, babasına olan nefretini, hayatından dini çıkararak ortaya koymuştur. Sanki Necîb Mahfûz Mısır toplumunda yaşanan dini yozlaşmanın eleştirisini genç kimliği üzerinden ifade etmiştir.

Babanın görevlendirdiği hizmetçi çocuk, mirasın tamamını gence teslim etmiştir. Genç ve kız arkadaşı parayı görünce kitapların üzerine basmaktan çekinmemiştir. Kitaplar bilgiyi temsil eder. Gençlik ise parayı tercih etmiştir. Baba karakterinin oyundaki temsilcisi olan hizmetçi, bu duruma çok üzölmüş, kitapları dolaptaki eski yerlerine koyarak sahneden ayrılmıştır. Fakat babanın oyunda varlığını hissettirme gayreti bitmemiştir.

Oyunun ilk sahnesinde sunulan karşılıklı konuşmalar, oyunun kurmaca öyküsünü ve oyuncularını tanıtan ipuçları barındırır. Gelişme bölümü hizmetçinin sahneye girişiyle başlar. Gizemli sahneler birbirini takip eder. Ev sahibi oyunun her anında varlığını hissettirir. Mirasın tesliminde gençlerin kitaplara saygı göstermemesi, parayla ilgili planlar yapması, sanki ev sahibinin ikinci bir planı devreye sokmasını gerekli kılar.

İki gencin hayallerini süsleyen zenginliğe kavuşmaları mutlu son mudur? Hayır. Sahneye resmi kıyafetli birinin girmesiyle oyun yeni bir açılım kazanır. Seyirci, sahnedeki üç kişi arasında geçen konuşmalara dikkat kesilir. Başlangıçta dost gibi algılanan bu adamın yaptıkları, gelişme bölümündeki düğömlerden biridir.

Sonradan hırsız olduğı anlaşılan şahıs, sanki ev sahibinin evden gidişini ve uzaklarda olan oğlunun da dönüşünü beklemiş gibidir. Mirasın ortaya çıkıp, gence tesliminden sonra eve gelmiştir. Üzerindeki resmi kıyafet, ilk bakışta gence güven vermiştir. Genç de başlangıçta ona itiraz etmemiş, vergi adı altında mirasın bir miktarını ona vermekten çekinmemiştir. Fakat adamın gözü doymamış, hem mirası çalmış hem de kızın ve gencin ellerini bağlayarak onları yalnız bırakmıştır. Bu sahnede kısa hikâyelerde sıkça kullanılan, *flasbek* (geri dönüşüm) yöntemiyle iki karakterin geçmişte yaşadıkları bize aktarılmıştır. Karakterler ve iç dünyaları daha ayrıntılı tanıtılmıştır. Vergi memuru görüntüsünde olan karaktere gelince, ilk başta hırsız zannedilmekle birlikte gencin zaaflarını iyi bilmektedir. Necîb Mahfûz bu karakteri çözümlemeyi

okuyucu/izleyicinin yorumlama yeteneğine bırakmıştır. Karakter sahneden çekildikten sonra “*acaba bu adamı gencin babası mı gönderdi?*” Sorusu akıllarda yer bulmaktadır.

Oyunda, somut yaşamla kurmaca iç içedir. Önce polis sonra vergi memuru gibi davranan şahıs daha sonra hırsız olmuştur. Babanın ölüm şeklini biliyor olmasına rağmen, ölümünden oğlunu sorumlu tutmuştur. Son sahnede paraları çalmasından dolayı kendisine hesap sorulmaması, bu oyuncunun hangi kimliğinin hayal, hangisinin gerçek olduğunun anlaşılmasını engellemiştir.

Hikâyedeki düğümler peş peşe geldiği için, sonunu tahmin etmek mümkün değildir. İki genci, ortak çıkarları bir araya getirmiştir. Kız, yeni ölmüş olan ev sahibinin ruhunun etraflarında dolaşmakta olabileceğini düşündüğü için korku içindedir. Bulundukları ev, insanlara huzur dağıtan Allah dostu bir adamın evi olduğundan her halde onun ruhu da iyi olmalıdır, diye düşünür. Hatta gelen hırsızın bir insan olmayabileceğini bile söyler. Eğer o Allah dostu bir insan ise görünmeyen varlıklar onun evini koruyabilir.

Kızın bu ifadeleri, din anlayışındaki yanlış algıları yansıtmaktadır. İçinde bulundukları şartların olumsuzluğu, yanlış din anlayışı ile birleşince saygı, korkuya dönüşmektedir.

Kızın ev sahibi hakkındaki olumlu düşünceleri genci kızdırır. Babasını kızdan daha iyi tanıdığını düşündüğünden babası hakkında “*deccal...aklı karışık, deli, küstah birisi*”⁸⁷ diye sıfatlarla onu nitelendirir. Bir evladın babası hakkındaki söylediği bu ifadeler, aile içi iletişimin olmadığını da gösterir. Baba, oğluna kendisine meslek edindiği dinde önder olma kimliğini (oyun bunu şeyhlik olarak nitelendirir) öğretmeye uğraşmış, fakat bunda başarılı olamamıştır. Genç “*benimle çok uğraştı, fakat kelimelerinden birini bile anlamadım. Beni kovuncaya kadar, ona ters düşen yolu kendime yol edindim*”.⁸⁸ Diyerek babasıyla nasıl ters düştüğünü açıklar. Bir anlamda baba, oğlunu kendisinin devamı gibi görmektedir. Genelde her insanda olan soyunu devam ettirme kaygısı, burada mesleğini devam ettirme ve saygınlığını koruma kaygısı şeklinde kendini göstermektedir. Fakat genç, babasıyla olan geçmişinden nefret etmektedir. Kız, gencin babası hakkında olumlu şeyler söyleyince, genç “*aklını*

⁸⁷ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*,154.

⁸⁸ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*,156.

kaçırdığını düşünüyorum” diyerek kız hakkındaki kanaatini söylerken aslında babası hakkında söylediği olumlu sözlerle tepki göstermektedir. Bütün nefretine rağmen babası onu çağırınca gelmekten geri durmamış, hatta onun parasını elde etmek uğruna arkadaşını karısıymış gibi gösterme planları yapmıştır. Nefret, babasının var olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. Baba ve genç karakterlerinde toplumun bir kesimi sembolik olarak yansıtılmıştır. Tiyatronun yazıldığı dönemdeki kuşak çatışması her dönemde toplumlarda görülen bir gerçektir. Burada dünyalık arzuları peşinde koşan bir gençlik ve oğlunu iyi ya da kötü kendi idealleri doğrultusunda yetiştirmeye çalışan bir baba sembolize edilmektedir. Baba bencil davranmış, oğlunun şahsiyetini yok saymıştır. Yaşı küçük olsa da genç, çocukluğunda babasının yapmak istediği şeyi fark etmiş ve hayatına kimseyi müdahale ettirmemiştir. Fakat geride bıraktığı servetten de vazgeçmemiştir.

Oyun geleneksel anlatı tarzıyla çok katmanlı, postmodern anlatı tarzını bir arada barındırır. Masallarda, mirasını çocuklarına bırakırken onlara esrarengiz sorular soran ya da olağanüstü güç deneyimlerinden geçiren baba figürü vardır. Bu oyunda da kitap mı, bilgi mi? Gerçekten miras var mı yoksa bütün bunlar oyun mu? Soruları masallardaki kurmacaları hatırlatmaktadır. Yazarın ışık ve ses efektlerinden yararlanması, karakterlerinin birbirine dönüşmesi, oyuna polisiye kurgu gerilimi yaratacak sahnelerin serpiştirilmesi modern anlatı tarzını hatırlatan imgeler taşır.

Gencin hayatında yer alan genç kız figürü, ahlak anlayışını ortaya koyması bakımından önemlidir. Aralarında nikâh bağı olmaksızın uzun süre devam eden arkadaşlıktan bahsedilmektedir. Her ikisi de zamanı anlık yaşayan, umarsız ve duyarsız gençliği temsil etmektedirler. Necîb Mahfûz bu semboller üzerinden toplumdaki ferdiyetçiliği, faydacılığı ve getirdiği sonuçları usta bir dil ile okuyucuya yansıtmıştır.

Gelişme bölümünün heyecanlı sahnelerinden biri daha başladığında, izleyici iki kahramanın kurtuluşunu beklemeye başlar. Fakat olaylar hiçte beklendiği gibi gelişmez. Elleri bağlı bir halde olan genç ve kız beklerken akşam olmuştur. Sahneye sabahleyin mirası teslim eden hizmetçi tekrar girer. Ölen efendisine iyilik olsun diye lambaları yakmak için geldiğini söyler. Onları elleri bağlı görünce şaşırır. Gençler hizmetçiden ellerini çözmesi için yardım isterler. Çok dil dökerler ama nafile. Hizmetçiyi kandırmak için her yolu denerler. Bir ara genç, ellerini çözerse gerçek mirasa yani kitaplara sahip çıkacağını söylemesine rağmen, hizmetçi bu söze de aldırış etmez. Okuyucu/izleyicide

ki beklenti, birkaç dakika süren heyecandan sonra boşa çıkar. Bu sahnede yaşanan gerilim, kurmacadaki başarının göstergesidir.

Hem mirası çaldırmışlar hem de kurtulma ümitlerini ellerinden kaçırmışlardır. Artık birbirlerine karşı düşüncelerini açıkça ifade etmelerinde bir sakınca yoktur. Kız ile genç evde bağlı bir şekilde geceyi geçirirken içlerinde saklı kalan düşünceleri de aralarında tartışırlar. Gencin ve kızın bir gece içinde kimsenin olmadığı bir evde çaresiz bir halde beklemeye mecbur bırakılmasının ardında neler yatmaktadır? Yazar, bunun sebebini henüz ortaya koymamıştır. Her ikisi de karşılaştıkları çaresizliği sorgularlar.

Kız, babasının onu terbiye etmek istediğini söylerken, sanki yaşadıklarının bir oyunun parçaları olduğunu anlar gibidir. Fakat genç hala uyanmamıştır. Ev sahibinin hayatta olduğuna dair kesin bir bilgi verilmez, fakat oyunun başından sonuna kadar onun ağırlığı hissedilir. Son sahneye kadar ne yapmak istediği anlaşılmaz. Hatta oyun bittikten sonra bile *acaba bütün yaşananlar gencin babasının bir oyunu mu?* Olduğu düşüncesi okuyucunun/izleyicinin aklında kalır.

Gecenin karanlığı sona ermiş ve sahneye üç kişi birlikte girmişlerdir. Genç ve kızın hala elleri bağlıdır. Bir polis, bir sekreter ve bir mühendis olduklarını ifade ederler. Mühendis olan şahıs, daha öncede resmi kıyafetle gelmiş ve paraları alıp gitmiştir. Genç onu tanımış ve tutuklanmasını istemiştir. Fakat polis mühendisten yana olarak onun devletin saygın bir kişisi olduğunu iddia eder. Tartışmaya katılan sekreterin söylediği *“gençlerin ruhlarını saran nice garip kinler vardır. Ruhlarındaki karmaşalar onlara hakim olduğunda, baskı altındaki öfkeleri onlara yardım eder ve toplumun seçkin insanlarından olan başarılı örnek şahsiyetleri suçlamaya başlarlar.”*⁸⁹Cümlesi sanki yeni gelenler arasında bir anlaşmanın varlığına işaret eder. Bu bölümde suçlu olan gençlermiş gibi bir imaj oluşur. Mühendisin hırsızlığı dikkate alınmaz. Genç, evi satın almak isteyen mühendise karşı çıkar. Çünkü önce parasını sonra evini elinden almak istemiştir. Kız ise paranın kokusunu aldığı için genci evi satmaya zorlar. Hırsız daha sonra bulmasını ister. Bu düşünce zaten mühendisin işine yaramaktadır. Mühendisin babası, gencin babasının müridi olduğundan ve daha önce evi satın almak için ona teklifte bulunduğu sanki yaşananlar mühendisin bir oyunuymuş gibi algılanır. Mühendis, ayrılırken gencin bir meyhanesi olduğunu öğrenir. *“Meyhaneye insanlar*

⁸⁹ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*,163.

huzur bulmak için giderler” Diyerek, gencinde babasının yaptığı işin bir benzerini yaptığını ima etmek ister. Satış konusu kızın baskısıyla anlaşmaya bağlanır. Mühendis onlara evin değerince para vereceğini söyler. Polis onların anlaştıklarını görünce, “*Şimdi sıra soruşturmaya başlamaya geldi*” Diyerek seyirciyi selamlar.

Sahne boşalmış, oyun seyircinin aklında nedenler ve niçinler bırakarak sona ermiştir. Tüm bu yaşananlar hem paraya hem de eve göz koymuş olan mühendisin bir oyunu mudur? Yoksa mühendiste ev sahibinin bir elemanı olup kendisine verilen görevi yerine mi getirmiştir?

Necîb Mahfûz, bu oyun üzerinden Mısır toplumu için manevi mirasın önemine dikkat çekmiştir. Yetişen yeni neslin maddi mirasa düşkünlüğünün, onların hayallerini bile yok edecek kadar tehlikeli olduğuna da vurgu yapmıştır. Baba karakteriyle hem baskıcı bir eğitim tarzının çocuklar üzerinde bıraktığı kalıcı zararlarına hem de baba, yanlış dini algıların temsilcisi konumunda olursa, çocuğunda dini reddetmeye varan sonuçlar doğuracağını gözler önüne sermiştir. Yine saygın devlet adamlığı kimliğinin sorgusunu yaparken de verdiği örnek, kendi çıkarını devletin çıkarından üstün tutan bir karakterle özdeşleştirerek hafızalarda iz bırakmıştır. Genç kız karakteri modern hayatın insan üzerinde bıraktığı olumsuzlukları sembolize eden nitelikler taşır. İnsanoğlu dünyada hep huzurun peşinde koşmuştur. Farklı bakış açılarına göre tarif edilebilen “*huzur*” kavramını mühendisten işittiğimizde, oyunun çözüm cümlesi olduğunu anlarız. Baba, insanların huzur arayışına din adamı kimliğiyle cevap verirken, oğlu da meyhanesinde içki sunarak aynı hizmeti yerine getirmektedir. Hangisinin doğru olduğu oyunda tartışılmadığı gibi gerçekten insanların huzura kavuşup kavuşmadığı da anlaşılmaz.

2.3. NECÂT (KURTULUŞ)

2.3.1. Özet

Bu oyun *Tahte'l-Mizalle* adlı kısa hikâye koleksiyonunun içinde yer alan üçüncü oyundur. Otuz yedi sayfadır. Sahnede bir evin salonunun görüntüsü vardır. Salona açılan kapılar vardır. Eşya olarak bir bar, bir televizyon ve ortada yanan bir soba görülmektedir.

Bir adam kanepeye oturmuş, kitap okumaktadır. Kapı çalınır. Adam kapıyı açar açmaz içeriye genç bir kadın girer. Adamın yüzündeki ifadeden, onu tanımadığı ve beklemediği anlaşılmaktadır. Kadın kendisini tanıtmaz. Sadece bir şeylerden kaçtığını, korunmaya ihtiyacı olduğunu söyler. Telaşlı, sıkıntılı ve endişelidir. Adam yalnızdır. Hizmetçisi de akşam yemeğini hazırlayıp gitmiştir. Tanımadığı misafirine bir bardak su ikram eder. Kadının telaşlı halinden etkilenmiştir. Kaçış sebebini sorar. Bir cevap alamaz. Tanışmak ister. Kadın buna gerek görmez. Apartmanda karşısına çıkan bir kaç kapıyı çaldığını, burasının yüzüne açılan ilk kapı olduğunu söyler. Kaçış sebebini soran adama, bir şeylerden kaçtığını söyledikten sonra ona daha fazla soru sormamasını ister. Bu arada adamın bekâr olduğunu ve bu evde yalnız yaşadığını öğrenir.

Adam, olayın şaşkınlığı içindedir. Ansızın evine giren bu yabancı kadını tanımak için harcadığı çabalar boşunadır. Bir müddet kalıp, kimse görmeden çıkıp giderse bir sıkıntı olmayacağını, ama eğer onu takip edenlerden biri gelirse durumun zor olacağını kadına izah etmeye çalışır. Fakat başarılı olmaz. Kadın ondan bir karşılık beklemezsiniz, fedakârlık yapmasını ister. Adam, kadının durumundan şüphelenerek bir suçun kokusunu alır. Kadına, suçunun ne olduğunu söylemesi için zorlayınca kadın, “*beni intihara mecbur bırakma*” diyerek tehdit eder. Aralarında tartışma devam ederken kapı çalınır. Kadın korkuyla yatak odasına saklanır ve kapıyı arkadan kapatır. Adam öfkelenir. Fakat yatak odasının kapısını açmakta başarılı olamaz. Zil ısrarla çalmaya devam etmektedir. Kadın, kendisini ihbar ederse pencereden atlayıp intihar etmekle tehdit eder. Zor durumda olduğunu söyleyince, adam gidip dış kapıyı açar.

Gelen, adamın arkadaşıdır. Dışarıda, askerlerin apartmanı sarmış, o da ancak kimliğini göstererek daireye girebilmiştir. Dışarıda ne olduğunu anlayamamıştır. Fakat olağan dışı bir durum vardır. Çünkü güvenlik güçleri apartmanı ablukaya almıştır. Kaçak bir kadının apartmanda saklandığını düşünmektedirler. Ev sahibinin şaşkınlığı bir kat daha artar.

Arkadaşı kanepeye oturunca kadının parfümünün kokusunu alır. Kim olduğunu öğrenmeye çalışır. Adam ise arkadaşından, dışarıda olanlarla ilgili bilgi almaya çalışır ve evindeki davetsiz misafirin varlığından arkadaşını haberdar etmek ister. Yerinden kalkar. Söyleyeceklerini kadının işitmemesi için onun bulunduğu odadan uzak bir köşeye gider. İçinde bulunduğu sıkıntılı durumu açıklamak üzereyken kapı çalar. Gelen

bir polistir. Kaçak bir kadını aramaktadır. Adam yapmacık bir tavırla, ilgisiz davranır. Dairesine kimsenin sığınmadığını söyler. Polis, adamın kimliğini ister. Kadın hakkında bilgisi olmadığına dair belge imzalatır ve gider.

Arkadaşı, aranan kadının evde olduğu şüphesine kapılır. Polisin evi arayabileceğini söyler ve arkadaşına, sıkıntı veren şeyden bir an önce kurtulması gerektiğini tavsiye eder. Çözüm olarak çareler düşünürler, fakat bir karar veremezler. Adam, dışarıda olanlar hakkında kendisini telefonla bilgilendirmesini isteyerek arkadaşını uğurlar.

Kadın salona geri döner. Adamın bir şey dikkatini çekmiştir. Polis, aranan kadınla ilgili herhangi bir bilgi vermemiştir. Kadın, polislerin pek çok kişiyi aradıklarını ifade edince, adam kadının bir suça karıştığına iyice inanır. Fakat onu polise ihbar etmeyerek, suça iştirak etmiştir. Artık iş işten geçmiştir.

Adam, kadının kendi dairesindeyken soruşturma yapılmasını istememektedir. Yine de ne suç işlediğini merak etmektedir. Başka bir kadın kılığında dairesini terk etmesini teklif eder. Kadın her tarafta casusların olduğunu, gerçeğin ortaya çıkacağını söyleyerek daireden çıkmak istemez. Adam, kadını hayatını esir almakla suçlar. Kadın intihar etme tehdidiyle karşılık verir. Bu tehdit adamın umurunda değildir. Yeter ki kendinden uzak olsun. Adam, kadınla mücadele etmekten yorulur. O an yerin içine girip kaybolmayı diler. Kadın, kendisine yapılan bu muameleyi ilk kez bir erkeğin yaptığını söyleyince, adam verdiği sözü unutup, kadını bağlayıp polise gitmeyi düşünür. Üzerine hücum eder. Aralarında arbede yaşanır. Kavgaya dönüşür. Sahne kararır.

Sahne aydınlanınca ikisinin kanepede yan yana oturmakta oldukları görülür. Adam, kadına o an dışarıda ne olduğu hakkındaki düşüncesini sorar. Kadın da, içeride ne oluyorsa diye cevap verir. Adam, kadına suçunu itiraf ettiremez. Sorularına art arda devam eder. Kadın her seferinde kaçamak cevaplar verir. Adam da kadına karşı bir meyil başlar. Sanki ona yeni bir şans tanımak istemektedir. Şimdi de gitmesini istememektedir.

Kadın, adama karşı bir meyil hissetmediği için umursamaz bir tavır içindedir. Adam, yerinden kalkarak kadına sarılmak ister. Kadın bu sefer izin vermez. Adam öfkeyle ona yönelirken telefon çalar. Arayan daha önce eve gelen arkadaşısıdır. Evde

yalnız olduğunu söyleyerek telefonu kapatır. Kadına tekrar kim olduğunu sorar. Kadın, kendisi hakkında bilgi vermez. Bilmece devam eder.

Birbirlerini karşılıklı suçlarlar. Adam, kadının önce kendisiyle beraber olmasını sonrasında ise onu istememesini kabullenemez. Beklemenin verdiği sıkıntıyla tartışmaya devam ederler. Şimdi her ikisi de bir suçun ortağıdır. Kadın içki içmek ister. Adam bu isteğe şaşırır. Kadına göre bunda yadırganacak bir durum yoktur. Hayat her an tehlikelerle doludur. Karşılıklı kadeh kaldırır ve her seferinde bir konunun şerefine diyerek içerler. İçtikçe kendilerinden geçerler. Televizyon seyrederek Sarhoşluğun etkisiyle dans ederlerken, birlikte yere düşerler. Kadın elini telefona uzatır. Bir numara ister. Karşı taraf cevap verince, kadın gizemli biriyle konuşmaya başlar. İyi akşamlar dileğinden sonra karşı tarafın endişeli olmasına, kendisinin üzüldüğünü söyler. Karşı tarafın ne dediği anlaşılmaz. Kendisinin zor şartlar altında olduğunu ve şu an cevap vermeye vaktinin olmadığını belirtir. Her şeyi gazetelerden öğreneceğini ekleyerek, son ana kadar samimiyetine güvenmesini ister. Veda ederek telefonu kapatır.

Adam konuşulanlardan şüphelenmiştir. Kendisine açıkça ihanet ettiğini fark eder ve onu şeytan olmakla suçlar. Kadın bu sefer ağız değiştirerek sonsuza kadar onun olacağını söyler.

Kapı çalar. Adam kapıya yönelince, kadın çantasını bıraktığı yere yönelir. “*Beni zafer kazanmış sakın bir cesed olarak bulacaklar*” deyince adam kapıyı açmaktan vazgeçer. Kadını polisten saklayacak çareler bulmaya çalışır. Zil ısrarla çalmaktadır. Adam kadına sırtını dönüp kapıya yöneldiğinde, kadın çantasından bir hap alır, içer, yüzükoyun kanepeye yakın düşer. Adam kapıyı açmakla kadının yatan görüntüsü arasında kalır. Bir an kadın, gözüne çok güzel görünür. Kapının arkasından seslenen ses arkadaşınıdır. Hızla kapıya yönelir ve kapıyı açar.

Arkadaşı, yerde yatan kadını görünce kim olduğunu ve ne zaman geldiğini öğrenmek ister. Adam, kaçan kadının bu kadın olduğunu, bir saat öncesine kadar onu tanımadığını ama şimdi kadının onu, onun da kadını sevdiğini söyler. Artık kendisi de onunla aynı akıbeti paylaşmak istemektedir. Kadınlı birlikte polisi beklemek istediğini söyler. Arkadaşı ile tartışır. Arkadaşı gitmeye karar vermişken kapı hızlıca çalınır. İçeriye polisler dolur. Cadde tarafına hangi odanın baktığını sorarlar. Adam yatak odasını gösterir. Tüm polisler yatak odasına dolurlar. Çatışma başlar, kurşun sesleri

artar. İki arkadaş panikle kendilerini yere atarlar. Bu ortamda kalırlarsa kurşunlardan kurtulamayacaklarını söylerler. Arkadaşı sürünerek sahneyi terk eder. Bir ara polis müdürü odaya geri gelir, kadını görür. Uyuduğunu zanneder. Kadınla ilgilenmez. Kurşunlara hedef olmadan daireyi terk etmelerini ister. Tekrar çatışmaya geri döner. Adam da sevgilisini uyandırmak ister. O anda bir kurşun lambaya isabet eder, ortalık kararır. Adam sevgilisine "*Kurtulduk, uyan, seni tutuklamak içinde teftiş için de gelmemişler. Uyanman gerekiyor*" der. Artık kurtulduklarını, sonsuza kadar beraber olacaklarından bahseder. Kadın hiçbir tepki vermez. Sonra sevgilisini kollarına alır, yalpalayarak sahneyi terk eder. Bu sırada çatışma hala devam etmektedir.

2.3.2. Çözümleme

Yazar oyunun adını Türkçeye "*kurtuluş* " diye çevirebileceğimiz, "*Necât*" diye isimlendirmiştir. *Tahte'l- Mizalle* adlı hikâye kitabında, üçüncü sırada olan tiyatrodur. Yazıldığı tarihle ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte, bu kitaptaki beş tiyatronun 1967 hezimetinden sonra yazıldığına dair bilgi birinci bölümde verilmiştir. Diğer tiyatrolar gibi bu oyun da tek perdeden oluşmaktadır.

Oyuncu kadrosu, bir adam, bir kadın, adamın erkek arkadaşı ve birkaç polisten oluşmaktadır. Oyun bir adamın evinin salonunda geçmektedir. Oyun boyunca aynı dekor kullanılır. Sahnede değişim yoktur.

Oyunda zaman, bir günün akşam saatlerinde başlayıp geceye doğru bitmektedir. Oyunu ilk kez, 1969 yılında yönetmen Ahmed Abdulhalîm "*cep tiyatrosu*" unda gösterime sunmuştur.⁹⁰ Kaç kez sahnelendiği hakkında kesin bir bilgi yoktur. Daha sonra bu tiyatronun ismi değişerek *Talîâ Tiyatrosu* olmuştur. Bu oyun, yazarının onayı ile yönetmen Celal Tevfik tarafından tekrar sahneye konmuştur.⁹¹

Necîb Mahfûz bu oyununda özel isim vermediği karakterleri aracılığıyla bir kısım absürtlükler sergilemesine rağmen, felsefi bir tiyatro ile bizi buluşturmuştur. Akıldışılıkla fantazi, gerilim ile aşk sahneleri ustaca birleştirilmiştir.

⁹⁰ en-Neccâr, '*A 'mâl Necîb Mahfûz*.

⁹¹ Vefâ' Kemâlû, *en-Necât NecîbMahfûz Yuhillu Ezmete'l-Masrah*, 14.10. 2010, Erişim Tarihi: 6.02.2014, <http://www.masress.com/alkahera/1692>

Oyunun kurgusu sadakat üzerinedir. Satır araları boşluklarla dolu olup, yorumu seyirciye bırakılmıştır. Bayan oyuncu kendisini kuşatan tehlikelerden hiç tanımadığı bir erkeğe sığınmakla kendisini kurtarabileceği fikrini, okuyucu/seyirciye vermek isterken intihar etmeden önce telefonla aradığı eski sevgiline olan bağlılığını ve sadakatini gizlemez. Hayatın görünen yüzü, sahnede karakterler yoluyla canlandırılırken diyaloglar yoluyla da görülmeyen ama hayat üzerinde asıl etkisi olan unsurlara dikkat çekilmektedir. Hayata yön veren şeyler insanların ruh dünyalarında gizlidir. Ansızın verilen kararların altında insanların içlerinde sakladıkları duygularının etkisi yatmaktadır.

Alt kurmacada iki cins arasındaki uyum ve zıtlıklar, anlaşma ve çatışmalar iç içedir. İyi/kötü, suçlu/suçsuz, örtük/açık gibi karşıtlıklar birlikte verilmiştir.

Oyunun önermesi, hakiki sevgi, iki insan arasındaki beraberlikten daha fazla sadakate layıktır, şeklinde düşünülebilir. Çünkü kadın, intiharından az önce evine sığındığı kişiyle beraber olmasına rağmen, telefondaki şahsa karşı, sadakatine yemin etmektedir.

Oyuncuların, cinsiyetleri dışında belirgin vasıfları yoktur. Karakterler giyimleri ile tanıtılırlar. Geçmiş yaşantıları ve meslekleri hakkında bir bilgi verilmez. Erkek oyuncunun giyimi, yaşadığı ortam, ilk anda insan zihninde alışılmış bir görüntü oluşturmaktadır. Adamın kitap okuyor olması, entelektüel bir karakteri zihinde canlandırır. Sahnede bulunan eşyalar, erkeğin sosyal statüsünün hakkında ipuçları verir. Erkek karakter, oyunun başında kendi halinde yaşayan, iç dünyası bilinmeyen, bir yabancı karakter olarak karşımıza çıkarken, kadınla karşılaştıktan sonra ruhsal ve düşünsel olarak yavaş yavaş çözümler başlar. Bekâr bir erkek arkadaşının olması dışa dönük sosyal bir kimliğinin olduğuna işaretler, ancak kanundışı bir işe karışmamıştır. Dairesinin olması kendini geçindirecek bir gelirinin olduğunun göstergesidir. Kadına karşı ilgisi vardır. Evine sığınan kadının güzelliğinin etkisinde kalması en zayıf noktasıdır. Bu zayıflığı, başlangıçta kadını koruma davranışına, oyunun sonunda ise sevgi ve arzuya dönüşür. Oyunun başındaki sertlik ve tehlikenin sebebinden kurtulma isteği, sonunda o sebebe karşı hissedilen anlayış ve sevgi olarak karşımıza çıkar. Bu değişiklikler, karakterin hem kendisinin merhamet ve koruyuculuk hissinden hem de içinde bulundukları şartlar nedeniyle meydana gelmiştir.

Kadın karakteri, ürkek ve çekingen görünse de erkeği yönlendiren ve karşı tarafa hissettirmeden onu yöneten kişilik özelliklerine sahiptir. Erkeğin ihtiyaç duyduğu sevgiyi, ona vererek, onu etkisi altına almasına rağmen, kendi içinde sakladığı asıl sevgisinden de ödün vermemiştir. Bu durum onun güçlü bir karakter yapısına sahip olduğunu gösterir. Her iki karakterin seçimi ve oyun boyunca yaptıkları, iki karakterin temsil ettikleri cinsiyetlerin tarih boyunca birbirlerine karşı bakış açılarını ve iki zıt kimliğin birbirini nasıl şekillendirdiklerini özetler nitelikte ayrıntılar içerir. Resmin bütününe baktığımızda, bu iki karakterin iki cinsi temsil eden semboller oldukları düşünülebilir.

Sahnede eşya adına bir televizyon, bir içki dolabı ve ortada yanan bir soba görülmektedir. Sobanın yanıyor olması ve içeri giren kadının üzerinde mantonun bulunması, mevsimin kış olduğunu gösterir. Televizyonun ve barın birlikte görülmesi, tiyatronun yazıldığı dönemdeki Mısır'ın sosyal hayatı düşünüldüğünde erkeğin, maddi sıkıntılar yaşayan halk kesiminden biraz daha üst seviyede bir sosyal yaşantıya sahip olduğunu düşündürmektedir.

Olay örgüsü, yalnız yaşayan bir adamın evine bir gece ansızın gelen bir kadınla örülmeye başlar. Gelişme bölümü, peş peşe gelen heyecanlar, çatışmalar ve cevaplanmayan sorularla doludur. Beklenmedik bir şekilde gelişen olayların sunumundaki inişler ve çıkışlar yazarın sanatındaki ustalığın ispatıdır. Oyunun gerilim ve aksiyon ibresi hep yüksektir.

Oyun ilerledikçe, iki ayrı olayın varlığı fark edilir. Bu durum anlaşıldığında, öykü içinde öykü tarzına doğru bir yöneliş sergilenmektedir. Birinci öyküde daire dışında gerçekten kaçak bir kadın vardır. Polis apartmanı kuşatmış ve her dairenin tek tek kapıları çalınarak daire sahiplerinin bilgisine başvurulmaktadır. Ev sahibinin beyanına itibar edilerek onlara, evlerinde kaçak bir kadının olmadığına dair kâğıt imzalatılmaktadır. Diğer öykü ise o apartmanda yalnız yaşayan bir adamın evine gece yarısı gelen, bir şeylerden kaçan bir kadının hikâyesidir. Seyirciye iki olay başlangıçta bir tek olaymış gibi sunulur. Kadının güzelliği ve gizemli hali, erkeğin merhamet duygularını harekete geçirir. Onu tanımasına rağmen başlangıçta ona zoraki yardım etmesi, sonrasında ise ona âşık olması kısa süre içinde gerçekleşen olaylar zinciridir.

Eve gelen arkadaş, dış dünyada yaşananlar hakkında bilgi verirken kaçan bir kadından ve onu arayan güvenlik güçlerinden bahseder. Olaylar yeni bir boyut kazanmıştır. Herkesin zihninde *acaba o kadın bu kadın mı?* sorusu dolaşır. Sanki kadın, adamın hayatına kendi suçunu taşımış gibidir. Acaba bu oyun insanlığın varoluşundan itibaren kadın ve erkek olarak süregelen hayatının, sahneye yansıtılmış bir kısım sembollerinden mi oluşmaktadır?

Kadının, adamı intiharla tehdit etmesi, her şeyi bitirmiş birinin son çırpınışları hatırlatmaktadır. Adam açısından tehlikeli bir durum da söz konusudur. İşin başında polise yalan söylediğinin ortaya çıkması demek, adamında suça ortak olması anlamına gelir. Kadının yaptığı tehdit, içinde bulunduğu imkânları sonuna kadar kullanmak anlamına gelmekle birlikte, telefon ettikten sonra intihar etmesi, kararını önceden vermiş olduğunu gösterir. Baskın çıkan kadın karakteridir. Erkek daha zayıf kalmıştır.

Adam karakterinin, kadının varlığını gizlemesi ve arkadaşına dahi bir şey söylememesi, kadının yönlendirmesinin etkisinde olduğunun ispatıdır. Arkadaşına, hissettiği kadın kokusuyla ilgili sorusuna verdiği cevap ve bunu arkadaşının yadırgamaması, toplumun bu kesiminde, bu tür ilişkilerinin yadırganmadığını göstermektedir.

Apartmanın güvenlik güçleriyle sarılı olması, kaçan bir kadının apartmanda aranması, eninde sonunda o daireye de gelecek olmaları olay örgüsünün heyecanını artırmaktadır. Adam, arkadaşıyla evde yaşananları paylaşmaya karar verdiği sırada kapının çalması ve polisin gelmesi bu kararından vazgeçmesine sebep olur. Bu durum gerilimin dozunu biraz daha artırır. Polis kaçak bir kadını aradığını söyler, ama dairede arama yapmaz. Adamın beyanıyla yetinir.

Polis gitmiştir. Adam biraz zaman kazanmıştır. Evdeki probleminden nasıl kurtulacağı merak konusudur. Arkadaşı bir şeyler sezmiş ve bir kadının o dairede olduğuna emin olmuştur. Kadını evden çıkarmak için çözüm önerileri sunar. Ev sahibi hiç birini kabul etmez. Arkadaşını evden göndererek suça karışmasını istemez. Arkadaşının yaşanan sorunlara çözüm üretme gayreti karşılık bulmamıştır.

Aslında bir kadın aranmaktadır, ama hangi kadın ve suçu ne? Polis bunlar hakkında bilgi vermez. Adam durumu fark edince, kadınla bu düşüncesini paylaşır. Kadın da polisin pek çok kişiyi aradığını, bunun çok önemli olmadığını söylemesi,

arananın kendisi olmama ihtimalinin farkında olduğunu gösterir. Yine de gizemli tavırlarından vazgeçmez. Adamın kendisi hakkında ne polise ne de arkadaşına bilgi vermeyişini ele geçirilmiş bir fırsat olarak kullanır. Artık bundan sonra eğer kendisini ortaya çıkaracak olursa, onunla kendisi hakkında bir ilişkinin varlığının da olduğu fikri insanlarda oluşacağından, adamı bu durumla tehdit eder. Adamın dairesinin aranması hem kadını hem de adamın gizlediği bazı şeyleri açığa çıkaracağı için, adam kadının tehdidine boyun eğmiş gibidir. Adam, kadının suç konusunda rahatça konuştuğunu görünce, “*suç işlemeye alışkın birine benziyorsun*” demesi, kadının ise yaptığıının tarih boyunca alışılmış bir fiil olduğunu, polisin onu şimdi suç kabul ettiğini söylemesi tezattır. Buradan anlaşılan şey, kadının yaptığıının toplum tarafından bilinen bir durum olmasına rağmen, bazı dönemler suç kabul edildiğidir.

Kadını bir şekilde evinden göndermek isteyen adamla kadın arasındaki çatışmanın dozu artarak devam eder. Kavganın sonunun aşk hareketleriyle bitmesi, iki tarafında bunu bilinçli olarak yapması, sanki iki karşı cinsin zaman zaman aynı çizgide birleşmelerine benziyor. Sahne aydınlandığında aralarında geçen ilk konuşmalar, bir anlamda tiyatronun hayatı özetleyen cümlelerdir. Adamın “*dışarıda ne oluyor?*” sorusuna kadın “*içeride ne oluyorsa*” diye cevap vermesi, dışarıda da içeride de bir çatışmanın var olduğunun ispatıdır. Hayat, zaten iki cinsin çatışması, sonrada uzlaşması üzerine kurulu değil midir? Kadın her zaman bu çatışmanın merkezinde olmuştur. Kadının, adamı suçlarken kullandığı suç işlerken gösterdiği özeni, sevgisine karşı göstermemesini, beraberliklerinin sevgi temeline dayanmadığını, bir anlamda zoraki bir birliktelik olduğunu vurgulamayı amaçlar gibidir.

Kadın, kaçınılmaz son gelene kadar içki içmeyi teklif eder. Öyle de yaparlar. İçtikçe ağızlarından dökülen sözler mana doludur. Şerefine kadeh kaldırdıkları şeyler, insanlık tarihinde etkisi olan şeylerdir. Sarhoşluk emareleri gösterirler. Kadın telefonla birisini arar. Karşısındakinin bir erkek olduğu ve onu çok sevdiği konuşmalarından anlaşılır. O an evinde bulunduğu adamla birlikte olmasına rağmen, başka birisine de sadakatinin devam etmesi çelişki gibi görünmektedir. Telefondaki şahsı sevdiğini söyler, hem de ona ihanet etmeyi, ölmeye tercih edecek kadar. Bu birlikteliğin anlamı olsa olsa beden birlikteliğinin ayrı, ruh birlikteliğinin ayrı olduğudur. Böyle düşünüldüğünde, ancak evlilikle beraber ihanetler açıklanabilir. Kadının telefon konuşmasını dinleyen adam aldatıldığını anlar. Kadına yaptığıını anladığını ifade

ettiğinde ise kadın ağız değiştirerek, onun mazide kaldığını söylemesi, fakat fırsatını bulduğunda çantasında taşıdığı hapı içerek intihar etmesi, sevgisinin mazide kalmadığını, aksine gönlündeki kişiye olan sevgisine ölünceye kadar sahip çıktığını gösterir. Buradan da çıkarılabilecek sonuç, beraberlikler bazen çıkar ilişkisine dayanabilirken, gerçek sevginin çıkarla, menfaatle bir ilişkisinin olmadığıdır.

Kadının birisine telefon açıp veda etmesinden sonra intihar etmesi, ikinci olayın ilk olaya katılarak sunuluşudur. Çözüm anı kadının sarhoşken ettiği telefonda gizlidir. O konuşmadan sonra, kapı ziline çalmasıyla gerilim iyice artar. Kadının gerilim ve karmaşanın ortasında, çantasından çıkardığı hap ile intihar etmesi oyunun sonuç bölümünü oluşturur. Kadın yere düşmüş ve adam kapıya yönelmekle, kadının arasında kalmıştır. Arkadaşının sesini işitince kapıyı açmış ve arkadaşına, bir saat önce hiç tanımadığı bir kadın için şimdi her şeyi göze almaktan bahsetmektedir. Bu özellik insanın doğasında vardır. Sevdiği için her şeyi göze alabilmek. adeta bu durum sembolik olarak anlatılmıştır. Fakat sahne o kadar çok karışmıştır ki, erkek oyuncu kadının ilaç içtiğini görmemiştir bile. Onun içkiden dolayı bayıldığını zannetmiştir. Polis de yerde yatan kadınla ilgilenmemiştir. Polisin kadınla ilgilenmemesi iki olayın ayrı ayrı olaylar olduğunu gösteren çözüm anıdır. Fakat ne yazık ki, kadın intihar etmiştir. Adam ise henüz bunun farkında değildir.

Bu arada dışarıda abluka devam etmektedir. Bu durum tiyatro sahnesine gerilim olarak yansır. Kurşunlar uçuşur. Yatak odasından çatışma ve silah sesleri iştilir. Adam kadını kollarında taşıyarak dışarı çıkarır.

Oyun geride soru işaretleri bırakarak bitmiştir. Necîb Mahfûz toplumsal ve sembolik romanlarında daha önce kullanmadığı polisiye tarzı bir üslupla bu tiyatrosunu yazmıştır. Oyun başından itibaren gizem, şüphe ve bilinmezliklerle doludur. Okuyucu/izleyici son sahneye kadar gergin bir bekleyiş içindedir. Sembollerin çatışma, sevgi ve sadakat dışında çağrıştırdığı özel bir anlam hissedilmez.

Oyunun ismiyle sonu arasında bağlantı kuracak olursak kadının sonu intiharla bir kurtuluştur. Burada kullanılan kurtuluş imgesi kişiden kişiye değişen anlamlar içerir.

Mahmud Kuheyle'ye göre ise Necîb Mahfûz felsefî bir bakış açısıyla iki cins arasındaki fasılalı sevgiye ve ölünceye kadar devam eden hakiki sevgiye dikkat çekmektedir.⁹²

2.4. MEŞRU‘ Lİ'L-MÜNÂKAŞA (TARTIŞMA İÇİN BİR PLAN)

2.4.1. Özet

Bu oyun Tahte'l-Mizalle adlı kısa hikâye koleksiyonunun içinde yer alan dördüncü oyundur. Yirmi sekiz sayfadır. Oyun sahnedeki eşyaların tanıtımıyla başlar.

Burası bir tiyatronun yönetim odasıdır. Sahnede göze çarpan eşyalar, ortada bir masa, onun önünde iki yanda iki koltuk, solda bir kütüphane ve kapalı bir kapı vardır. Kapının sağ yanında bir kanepa, iki koltuk ve bir masa vardır. Sahnede dört kişi bulunmaktadır. Kanepede bir erkek ve bir bayan oyuncu, koltuklarda bir yönetmen ve bir eleştirmen vardır.

Tiyatronun geleceğini konuşmaktadırlar. Yönetmen, sezonu parlak bir oyunla açmayı hedeflemektedir. Artan tiyatro sayıları ve aralarındaki acımasız rekabet, zirvede olmalarına rağmen bu tiyatronun sahiplerini endişelendirmektedir. Yönetmenin kolundaki saate bakmasından, randevu saatinin beklendiği anlaşılmaktadır. Aralarında geçen konuşmadan anlaşıldığına göre, tiyatronun yazarı, yeni oyun hakkında onlara bilgi verecektir. Kapı açılır. Sekreter yazarın geldiğini söyler ve yazar sahneye girer.

Yazar ileri yaşlardadır, fakat görüntüsünden yaşı tahmin edilemez. İyi giyimli ve kendinden emin tavırları vardır. Bayan oyuncu hariç, hepsi olduğu yerden kalkar ve onunla tokalaşırlar. Yazar, bayan oyuncunun yanına gider ve tokalaşır. Masanın önüne geçerek yaslanır ve yüzünü oyunculara döner.

Sahnede görünen oyuncu kadrosunun yazardan, cevaplamasını istediği soruları vardır. Yönetmen, oyunun ne zaman bitireceğini sorar. Yazar kararlaştırılan zamanda biteceğini söyler. Eleştirmen, isminin ne olduğunu sorar. Yazar, isimlerin kendisine hiçbir şey ilham etmediğini, kalemini serbest bıraktığını söyler. Aralarında ilk gerginlik başlar. Karşılıklı diyaloglar devam ederken, eleştirmen, tiyatronun tek bir kişinin gayretiyle gerçekleşmeyeceğini, son şeklinde herkesin katkısının olması gerektiğini savunur. Çünkü sanatın da bir çeşit ticaret olduğunu düşünmektedir. Erkek oyuncu,

⁹² Kuheyle, *er-Rafid*,

yazarla yönetmen arasında başlayan gerginliği fark eder. Araya girer. Onun arzusu başrolü oynamaktır. Bayan oyuncu, kadının sevgiyi temsil etmesinden yanadır. Yönetmen, sevginin gerekli olduğunu ama yazarın onu ifade etmede her zaman başarılı olmadığını düşünmektedir. Yazar ile yönetmen arasında yazmak mı yorumlamak mı tartışması yaşanır.

Yönetmen, yazdıklarının sahnelenmesi sırasında kendisine müdahale edilmemesini ister. Yazar ise oyunu yazarken ne yazmak istediğini bildiğinden, yönetmenin ona müdahale etmesini istemez. Yönetmen, yorumlama konusunda kendisinin uzman olduğunu iddia ederek yazarın yazım aşamasından sonra oyunun yorumuna karışmasını istemez. Eleştirmen araya girerek ikisinin arasını uzlaştırmaya çalışır.

Bu sefer, erkek oyuncuyla yazar arasında başrol oyuncusunun nasıl olması gerektiği tartışması başlar. Kısır bir tartışmanın içinde olduklarını ifade eden bayan oyuncu, herkesin fikirlerini sınırlandırmasını ister. Yazar bütün bu istekleri dinledikten sonra kendisinden sekreterlik görevi istendiğini, bunu kabul etmeyeceğini belirtir. Bayan oyuncu, yazarla diğerlerinin arasını bulmaya çalışır. Yazar, bu gayrete değer vermez. Ona göre kendisinin fikri önemlidir. Gerisi önemli değildir. Çünkü kendisi dışında kalanlar, sadece onun yazdığını oynayan piyonlardır.

Erkek oyuncu bu tavra çok sinirlenir. Eleştirmen, oyuncuların karakterlerinin oyuna bir şeyler katması gerektiğini savunur. Yazar her türlü eleştiriye kapılarını kapatır. Karakter yaratmada kendisinin tek söz sahibi olduğunu, daha sonra oyunun oyuncularını ve yönetmenini seçeceğini söyler. Karşılıklı sataşmalar uzar gider. Tartışmayı kesip oyunu dinlemek isterler.

Yazarına planına göre oyun, başrol oyuncularının bir ormanda karşılaştıktan sonra tehlikelerden kaçmak için bir mağaraya sığınmaları ve sonra da orada ölmelerinden ibarettir. Ormanda karşılaşma fikrini her biri kendi bakış açısına göre değerlendirir. Eleştirmen, ormanı tiyatrodan romantizme geri dönüş olabileceği ihtimaliyle uygun görmez. Yazar, ormanda ormanla sınırlandırılmayacak kadar çok tehlike vardır, diyerek onları uyarır. Erkek oyuncunun kahramanlık beklentisi boşa çıkmıştır. Diğerleri kendilerine uygun gerekçelerle ormanı hoş karşılarlar. Yönetmen oyunu yorumlamada özgürlük ister. Yazarla yönetmen arasında, yönetmenin yorumlama özgürlüğü tartışması

yaşanır. Yazar, yönetmenin oyunun sonunu değiştirme özgürlüğünün olamayacağını düşünmektedir. Oyunun sonunu merak eden yönetmene, oyundaki başrol oyuncularının birbirlerine sarılarak ateşli zamanlar geçirdiklerini sonrada cansız iki beden olarak düştüklerinden bahseder. Oyunun sonunun niçin böyle olduğu anlaşılamamıştır. Yazar, sorulan sorulara tatmin edici cevaplar vermez. Henüz çalışmasını tamamlamadığını söyler. Yönetmen, oyunun sonunu beğenmediği için, çalışmasını bitirmemiş olmasını iyi bir şans olarak değerlendirir. Çünkü çatışma unsurunu, oyuna dahil etmek gerektiğini düşünmektedir.

Yazar, yönetmenin yaptığı müdahalelerden hoşlanmadığı için ona, oyunu nasıl bitireceği konusunda kendisinin izin verdiği ölçüde değişiklik yapmakta hür olduğunu, fakat sonunu değiştirme özgürlüğüne sahip olmadığını söyler. Yönetmen bu söze tepki olarak, başarılı olunan anlardan birinde perdeyi kapatmakla tehdit eder. Yazar, eserinin başarısından emin olduğu için yönetmenin perdeyi kapatması tehdidinde aldırış etmez. Araya erkek oyuncu girer. Geçmişte oynadığı rollerden örnekler vererek şimdiki rolden hiçbir şey anlamadığını, rolün bir kaçağın hayatına benzediğini, oyunun bir trajedi mi, komedi mi olduğunun belli olmadığını söyler. Diğerleri de benzer ifadeler ile oyunu eleştirirler. Yazar, diğerlerinin beklentilerini toplum efsaneleri, uydurma kahramanlar ve kadere meyletme olarak yorumlar. Kendisi yaptığı işten emindir.

Erkek oyuncu, oyunu kabul etmez. Bayan oyuncu, oyunda aşkın olmasından dolayı erkek oyuncuya karşı çıkar. Bu sefer iki oyuncu arasında tartışma yaşanır. Erkek oyuncu tehlikelerden dolayı sığınılan bir mağarada, korku içindeyken aşkın olamayacağı, ancak gerginlik ve kavga olacağı kanaatindedir.

Yazar, erkek oyuncunun sadece bir oyuncu olduğunu, haddini aşmamasını ister. Erkek oyuncu bu tavrı yadırgar. Bir oyuncu olarak kendini tiyatroyla özdeşleştirmektedir. Aynı zamanda kendini halktan biri olarak da kabul etmektedir. Yazarın kendini ne ile özdeşleştirdiğini, onu kaç kişinin tanıdığını sorar. Aralarındaki tartışma kavgaya dönmek üzereyken araya bayan oyuncu girer. Düşmanlığa gerek olmadığını söyler. Yazar, herkesin sınırını bilmesi gerektiğini söylerken sanki biraz geri çekilmiş gibidir. Erkek oyuncu yazara olan öfkesini yumruklarını sıkarak belli eder.

Yazarın artık eleştirilere tahammülü kalmamıştır. Diğerlerini kendisinin yaratmış olduğunu düşündüğünden, yaratılanların isteklerine uygun yaratmanın olamayacağını

düşünmektedir. Diğerleri de oyunlara onlar hayat vererek oynadıkları için yazarı haksız bulmaktadırlar.

Bayan oyuncu inandığı değerleri sıralar. Fakat o değerlerin hiç birinin, son oyunda olmadığını ifade eder. Erkek oyuncu hala oyunu kabullenememiştir. Bir oyunda olması gereken sevgi, kahramanlık ve benzeri kavramların bu oyunda olmadığını, bu oyunda korku, belirsizlik ve ölüm tarzı şeylerin olmasından dolayı oyunu reddettiğini söyler.

Bu sözlerden sonra oyunda çatışma zirveye çıkar. Yazar, erkek oyuncuyu sınırını aşmakla itham eder. Erkek oyuncu da ondan saygı sınırını aşmamasını ister. Yazar, geçmişte projelerinin tartışılmadığını ifade edince erkek oyuncu o zamanlar harika işler çıkardığını söyler. Yazar, beğenilmeyi ve itaat edilmeyi beklediğini yoksa tiyatroyu başlarına yıkacağını söyleyerek tehdit eder. Hepsini kastederek, onlardan yıldızlar yarattığını, isterse başkalarından da yeni yıldızlar yaratabileceğini de ekler. Her iki tarafta, tartışmada hala başladığı yerdedir. Karşılıklı suçlamalar devam eder.

Yazar bu sefer kadrosunu değiştirmekle tehdit eder. Diğerleri tiyatroya sahiplenerek bunu reddederler. Yazar, onları oyun yazmamakla tehdit eder. Erkek oyuncu, kendileri olmazsa onun da oyun yazamayacağını, bunun dilenmekten daha kötü olacağını söyler. Yazar sinirlenerek herkes kendi yoluna gitmesini teklif eder. Diğerleri geri adım atarlar. Kendi aralarında konuşarak çözüm üretmeye çalışırlar.

Karşı taraf bir fikir ileri sürdükçe, yazar her seferinde çalışmasını tamamlamadığını söyleyerek reddeder. Söylenen hiç bir şeyden etkilenmediğini, kafasının içinde gizlediği projesinden bir adım geri atmayacağını belli eder. Eleştirmene göre, kendileri uzlaşma için bir adım atmıştır. Artık çatışmaya geri dönmemeleri gerekir. Biraz ara verip sonra yeniden oyun üzerinde düşünmeleri gerektiğini, bu arada büfeye gidip bir şeyler almayı teklif eder.

Yönetmen, erkek oyuncu ve eleştirmen çıkarlar. Bayan oyuncu ve yazar yalnız kalırlar.

Bayan oyuncu, diğerleri ne kadar zorluk çıkarılırsa çıkarsınlar, yazardan, tiyatrodan ayrılmaması için söz ister. Tiyatronun sahibinin yazar olduğunu, kendilerini ise tiyatronun mensubu olarak, yazarın ailesi sayıldıklarını, yazarı tanıyor olmasaydı kendisinin yolunun tiyatroya uğramayacağını söyleyerek, bazı itiraflarda bulunur.

Daha küçük bir kız iken, aynı mahallede oturdukları yazara hayranlık duyduğunu ifade ederek itiraflarına başlar. Yazarda onu küçük bir kız çocuğu olarak hatırlamaktadır. Bayan oyuncu ise yazarı gizli bir aşkla sevmiştir. Yazara kendini göstermek için yaptığı saçmalıklardan, onun tiyatrosundan görev alabilmek için yaptığı hatalardan ve ona kavuşamamanın verdiği bunalımlarla birçok kişiyle beraber olmasından bahseder. Bütün bunlar hep aşkı yüzündendir. Halk, onu aşk hikâyelerinde parlak bir sanatçı olarak tanımıştır. O ise sadece yazarı sevmiştir. Yazara olan aşkı yüzünden tiyatro alanına girmiştir. Şimdi duygularını açıklamış, fakat karşılık bulamamıştır. Çünkü yazar onu, kendi yaşındaki bir adamın onun yaşındaki bir kadını sevebileceği kadar sevdiğini söyler. Yazar ilerlemiş yaşına rağmen kimseyle evlenmemiş, hala da evliliği istememektedir. Bunun sebebini soran bayan oyuncuya, bir kadına olan aşırı sevgisinin bu duruma sebep olma ihtimalinden bahseder.

Bayan oyuncu, yazarın geçmişte ne yaşarsa yaşasın tiyatroyu bırakmaması arzusundadır. Yazar tiyatroda olduğu müddetçe, bayan oyuncu kendini evinde hissetmektedir. Hayatının yok olması pahasına bu durumun devam etmesinden yanadır. Çünkü tiyatrodan yazarın yakınındadır.

Yazar bu itiraflara cevap olarak, onu milyonları peşinden sürükleyen bir yıldız olarak gördüğünü, oyunlarının başarısında onun katkısını kabul ettiğini söyler. Bayan oyuncu aslında o rollerde yazara olan aşkını ortaya koymuştur. Yazardan tiyatroda kalması için bir kez daha söz ister. Yazar ayrılmakta karardır. Bayan oyuncu tiyatronun kadrosunu kastederek, diğerlerinin sınırlarının bozuk olduğunu, tiyatroların aralarındaki rekabetin onları bu hale getirdiğini, yazarın tiyatroyu bırakması halinde oyuncu kadrosunun dağılacağını söyler. Oyunu tekrar tartışmak için ortam arar.

Yazar, oyunu hakkındaki düşüncelerinden geri adım atmaz. Erkek oyuncuyu kibirli olmakla suçlar. Kadına son aşkının o olup olmadığını sorar. Evet, cevabını alınca bu sefer aralarındaki ilişkiyi ve erkek oyuncunun ona verdiği değeri sorgular. Bayan oyuncu da gerçek aşkın ancak tiyatronun tahta sahnesinin üzerinde uygulanabileceğini söyleyerek, erkek oyuncuyla ilişkisinin geçici olduğunu vurgular. Yazar, oyuncu kadrosunun ve yönetmenin, içlerindeki gerçek düşünceleri açığa çıkaracağı için, yeni oyundan hoşlanmadıklarını düşünmektedir. Yine de oyunun içeriği hakkında ayrıntıya girmez. Hala kendisini en büyük görmektedir. Projesini tamamlamadığı için ve

diğerlerinin gerçeği anlama durumunda itiraz edeceklerini bildiğinden, ayrıntıya girmekten kaçınmaktadır. Bayan oyuncu diğerlerine saygı duymasını isteyince, yazar onlara saygı duyduğunu, bunun en iyi göstergesinin de son oyunu olduğunu söyler. Bayan oyuncu, yazara *aşkım* diye hitap edince o da aynı şekilde cevap verir. Buna şaşırarak bayan oyuncu, sanki iki sevgili gibi konuştuklarını söyleyince zaten öyle oldukları cevabını alır. Bayan oyuncu şaşkındır. Yazarın davranış şekli kendisinin kabul ettiği aşk ölçütlerine uymamaktadır. Yazara göre aşk, bayan oyuncu için aşk oyunları yazmaktır.

Evlilik teklifi reddedilen bayan oyuncu, bir kez olsun onu öpmek istediğini söyler, sarılırlar. Onlar bu durumdayken diğerleri içeriye girer. Erkek oyuncu deliye döner. Gördüğünü kabullenemez ve yazara saldırmak ister. Yönetmen gördüklerini yanlış yorumlamaması için erkek oyuncuyu sakinleştirmeye çalışır. Hakaretler havada uçuşur. Erkek oyuncu kadını ihanetle suçlar. Bayan oyuncu açıklama yapmak istemez. Çünkü bu ihaneti tiyatrodaki diğer kişilerle de yaşamıştır. Aralarındaki tartışma kavgaya dönüşür. Yazar hariç hepsi birbirlerini döverler. Sonra birlikte yere düşerler. Hepsi perişan haldedirler.

Yazar uzaktan olanları izlemektedir. Sekreter odaya girer, bir dergi temsilcisinin kendisini görmek istediğini söyler. Temsilci yeni oyun hakkında bilgi almak için gelmiştir. Oyuncuların perişan hallerine şaşırarak temsilci, manzaranın ne anlama geldiğini sorar. Yazar, yeni oyunun provasını olduğunu söyler. Yüzlerdeki morluklara, oyuncularındaki bitkin hallere bakarak aylarca sürecektir bir gösteride bu kadarına dayanmanın mucize olacağını söyler. Yazar, yeni oyunda mucizeler, çatışma, sertlikler, zıtlıklar ve daha başka şeyler olduğunu söyler.

Temsilci, diğer tiyatrolar arasında bir yarış olduğunu, bu durumun tiyatrocuları acımasız hale getirdiğini, bu acımasızlığı gidermek için yazarların lideri olarak onun bir şeyler yapması gerektiğini söyler. Yazar, dergi temsilcisinin söyledikleriyle ilgilenmez. Temsilci, oyun hakkında bir ipucu elde etmek ister. Yazar ise sadece, ona ilham verenin yazarla dilsiz bir müzisyen arasında geçen bir olay olduğunu, gerisini oyunda göreceğini söyler. Temsilci teşekkür eder ve ayrılır. Bayan oyuncu gitmekte olan yazarı fark eder. Yalvarırcasına bakışlarla kalmasını ister. Yazar kıyafetini düzeltir, tokalaşırlar. Sahneyi terk ederken bayan oyuncu arkasından bakakalır.

2.4.2. Çözümleme

Necîb Mahfûz, okuyucu/izleyicinin karşısına diyaloglarla güçlendirilen ve kısa hikâye yapısını hatırlatan, tiyatro ve sanat anlayışını edebiyat düzlemine taşıdığı bir oyunuyla çıkmıştır. Tek perdelik bir oyundur. Sahnede herhangi bir karartma yapılmaz. Sahne dekorunda kullanılan eşyalar, oyunun konusu hakkında ipucu vermektedir. Koltuklar, kanepeler ve kütüphane bir büroda bulunabilecek eşyalardır. Oyuncuların oturma düzeni, oyundaki görevleriyle paralellik arz eder. Oyun süresince sahnedeki eşyaların düzeni değişmemiştir.

Oyunun ismi, içeriğinin ipuçlarını taşımaktadır. Serim, düğüm ve çözüm bölümleri vardır. Bir oyunda yazar mı, yönetmen mi, oyuncular mı, eleştirmen mi daha etkilidir? Oyunun serim bölümünü bu konu oluşturur. Düğüm bölümünde herkes yeni oyunu beklerken, yazar herkesi şaşırtan bir hikâye ile karşılıklarına çıkmıştır. Karşılıklı tartışma ve sataşmalarla oyundaki heyecan sonuna kadar devam etmiştir. Diğerleri, yazarın kendilerine sunduğu tasarımı reddetmişlerdir. Projenin tartışılması bir sonuca ulaşmamıştır. Onlar yazarın adım atmasını beklerken o, planında hiçbir değişiklik yapmadan duruşunu korumuştur. Bayan oyuncunun itirafları ve yazarın karakterinin özelliklerinin ortaya çıktığı yerler çözüm bölümünü oluşturur.

Oyunun üst kurmacası, sanat ve onu yorumlayan sanatçı arasında verilen kıyasıya çatışma üzerine kurgulanmıştır. Tiyatronun temel unsurlarını oluşturan yazar, yönetmen, oyuncu ve eleştirmenin birbirleriyle yenişemedikleri, hepsinin kendi penceresinden sanata ve tiyatroya bakış açıları sunulmuştur. Oyuncular, yazarı tek tek ikna edemeyince birlikte hareket etmeye karar verirler. Bu esnada yaşanan çatışmalar dalgalı bir seyir izler. Necîb Mahfûz'un hedefi bu oyun yoluyla tiyatro sanatına bir ayna tutmaktır.

Oyunda yazar, kendisini tiyatronun diğer elemanlarının üzerinde görmektedir. Bir anlamda tiyatrocuları yaratanın kendisi olduğunu düşündüğü için onların sonunu hazırlama yetkisini de kendinde görmektedir. Bu tartışma, Tevfik el-Hakîm'in *Pygmalion*⁹³ isimli oyunundaki, heykel ile heykeltıraş arasındaki ilişkiyi ve daha sonrasında yaşanan çatışmayı çağrıştırmaktadır.

⁹³ Ergül, 219-277.

Yazarın bu kurgunun alt katmanlarına, oyuna renk katmak amacıyla olduğunu düşündüğümüz bir kurmacayı dahil etmiştir ki o da oyundaki yazarın bayan oyuncuyla sadece duygusal düzlemde kalan, evlilikle sonuçlanmayan bir aşk ilişkisidir. Bayan oyuncu yazara kavuşmak arzusuyla birçok hata yapmıştır. Yazar, onunla evlenmek istemeyince bir öpücükle yetinmeyi kendisi istemiştir. Yazar tüm uzlaşi tekliflerine rağmen tiyatroyu terk etmek üzeredir. Bayan oyuncu şöhretin zirvesindeyken her şeyini kaybetme tehlikesi içindedir. Tiyatronun geleceğini kurtarmak adına aşkından vazgeçmiş ve yazarın tiyatrodaki kalması için elinden geleni yapmış, fakat başarılı olamamıştır. Bayan oyuncunun yaşadığı *aşk mı hayat mı?* İkileminde tercih kendi iradesi dışında gerçekleşmiştir.

Tiyatronun karakterleri bir yazar, bir erkek, bir bayan oyuncu, yönetmen, bir eleştirmen ve bir dergi temsilcisidir. Yeni oyun üzerinden yapılan tartışmalar oyuncuların sanat anlayışlarının ipuçlarını vermektedir.

Yazar karakteri iyi giyimli, ilerlemiş yaşına rağmen yaşını belli etmeyen bir dış görünüme sahiptir. Sahnenin orta yerindeki masaya yaslanıp oyuncuları ve seyircileri karşısına alacak bir konum seçmesi, kendinden emin davranışları, gururlu ve güçlü karakterinin göstergesidir. Cahiliye ve Emevi dönemi şair ve hatiplerinin asalarına yaslanarak eserlerini okumalarını hatırlatmaktadır. Asa önemli bir sembol ve güç dayanağıdır.

Yazar, yazma işi esnasında kimseyi yazdıklarına müdahale ettirmemektedir. Son sahnede dergi temsilcisi ona *yazarların başı* diye hitap eder. Bu sıfat onun diğer yazarlar arasındaki yerini gösterir.

Bir tiyatronun başarısında yazar mı diğer unsurlar mı daha etkindir? Yazara göre yaptığı iş, bir anlamda yaratmadır ve ona saygı duyulması gerekir. Bu bakış açısını karakteriyle özdeşleştirdiği için herkese tepeden bakmaktadır. Oyunun konusu hakkındaki soruları bir iki cümle ile geçiştirir. Yazdığı senaryo hakkında aslında hiçbir şey söylememiştir. Olay örgüsü, Bir ormanda karşılaşan bir bayan ve bir erkekten oluşan iki kişinin, bir mağaraya sığınması ve orada ölmesinden ibarettir. Oyun hakkında verdiği bilgi bu kadardır. Başlangıçta, yazarın ne demek istediği ilk başta anlaşılmaz. Oyunun sonunda ise yeni oyunun, içinde yıllarca oyunlar sahneledikleri tiyatronun yaşam serüveni olduğu anlaşılır. Yazar bu son ile diğerlerine, sizin birer yıldız olmanızı

ben sağladım ve son sahnenizi de yine ben yazdım, demek istemiştir. Böylece tiyatronun son oyununda herkes kendi gerçek karakterini oynamış olacaktır.

Yazarla ilgili önemli bir ayrıntıyı erkek oyuncunun ağzından işitiriz. Erkek oyuncu, “*sıralanan adil sanatsal isteklerinin, halkın beğeneceği başarılı bir üslupla yerine getirilmesi görevinin, yazara ait olduğunu*”⁹⁴ ifade ederken yazarın bu işin merkezinde olduğunu kabul eder. Yazar verdiği cevapta, kendisinin fikirlerinin önemli olduğunu, diğerlerinin ise oyunun piyonları olduğunu söyler. Bu bakış açısı, bir tiyatro yazarı eserine diğer unsurların isteklerini dâhil ederse, o eserin onun şahsına ait olmayacağını, dolayısıyla özgün olamayacağını işaret etmektedir. Haklı mıdır? Bu fikir Necîb Mahfûz’a mı aittir? Oyunda bu konu da kesin bir değerlendirme yapılmaz.

Yazar, içinde taşıdığı gizli sevgisini, bayan oyuncuya göstermek yerine oyunlarında dile getirmeyi tercih etmiştir. Yazdığı aşk rollerini oynayan bayan oyuncu, yazara duyduğu aşkı yüzünden o rolleri hissederek oynamış ve aşk ilâhesi olarak şöhret olmuştur. Yazar, oyunun baskın karakteri ve çatışma unsurunun temel kişisidir. Oyunun sonunda da sadece o ayakta kalmıştır.

Bayan oyuncu, yaşanan tartışmada arabulucu rolünü oynar. Oyunun ilerleyen bölümlerinde ise bilinmeyen yönleri ortaya çıkar. Çocukluğunda yazar ile aynı mahallede yaşamıştır. Genç kızlığı döneminde, yazara kendini gösterebilmek için dış görünüşünde yaptığı değişikliklerden ve yazara olan aşkıdan dolayı tiyatro alanına girmiş zayıf bir karakterdir. Tiyatroda kendini kabul ettirebilmek için birçok hatalar yapmıştır. Dışarıdan ona bakanlar bir yıldız görürken, o kavuşamadığı aşkı yüzünden mutsuz bir hayat yaşamıştır. Şöhret ve içinde bulunduğu tiyatro, sevdiğine kavuşmasını sağlamamış ve onun ahlakından çok şey alıp götürmüştür. Eksen karakter⁹⁵ olan yazarın karşısına çıkarılan zayıf karakterdir. Bayan oyuncu başlangıçta diğerleriyle aynı grup içinde kabul edilirken, oyunun sonuna doğru bir değişim geçirmiştir. Hayatının merkezinde yazar olması sebebiyle karakter oluşumu sevgi üzerine kurgulanmıştır. Yazarın oyunlarındaki sevgi rollerini kimden ilham alarak yazdığı, sözlerinden anlaşılmıştır. “*İtiraf etmeliyim, sevgin beni gençleştirdi*” ve “*belki de bir kadına aşırı*

⁹⁴ Mahfûz, *Tahte’l-Mizalle*, 198.

⁹⁵ Eksen karakter bir oyunun başkişisidir. Eksen karakter hakkında daha geniş bilgi için bkz. Lajos Egri, *Piyas Yazma Sanatı*, (Çev: Suat Taşer), Agora Kitaplığı, İstanbul 2012, 122.

sevgim, evlenmeme engel oldu”⁹⁶ ifadeleri ve bayan oyuncuya “*sevgilim*” diye hitap etmesi, onun da bayan oyuncuyu sevdiğini gösterir. Fakat gene de bayan oyuncunun evlilik teklifini kabul etmez. Yazdığı son oyunla da bayan oyuncunun sonunu, sevdiğine kavuştuktan sonra ölen bir karakter olarak canlandırmıştır. Yazar, eğer son oyunu tamamlasaydı kadın ve erkek karakterine “*sizi ben yarattım, şimdi de ben öldürüyorum*” düşüncesini gerçekleştirmiş olacağını, konuşmalarında hissettirmiştir.

Erkek oyuncu oynadığı rollerle şöhrete kavuşmuş ve bu şöhreti karakter olarak benimsemiştir. Şöhretin getirdiği tipik sanatçı kaprisiyle kendisini üstün görmeye başlamıştır. Şöhretini gölgeleyecek düşük roller istememektedir. Yazarın son senaryosunda kendisine önerdiği rolü düşük bulduğu için onu, şöhretini zorla elinden almakla suçlar. Rol mü insana bir şeyler katar, yoksa insan mı oynadığı role bir şeyler katar? Bu sorunun tartışması erkek oyuncu üzerinden yapılmaktadır. Yazarla tartışmasının şiddetlendiği bir sırada sarf ettiği sözlerden birinde, erkek oyuncunun tiyatro hakkındaki fikirlerini öğrenmemiz mümkün olur. Ona göre oyuncular ve diğer unsurlarda yazar gibi tiyatronun öğelerindendir. Oynadıkları oyun bir sezon gösterimde kalmasına rağmen, kendilerinin hatırlandığı düşüncesindedir. Yazarın kelimelerine bu yolla hayat verdikleri için oyunun sezonu bitse bile o kelimelerin akıllarda kaldığını, bunu kendilerinin başarısı olarak nitelendirir. Dolayısıyla en az yazar kadar onların da tiyatronun birer parçası olduğunu yazarın kabul etmesini ister. Yazar karşısında oda zayıf karakteri temsil eder. Oyuna yaptığı katkı diğerleriyle eşit derecededir.

Yönetmen, eline ulaşan senaryoları halkın hoşlanacağı şekilde sahnelemeyi ustalıklı başaran, yaptığı işte başarılı olduğuna inanan bir karakter portresi çizmektedir. Kendinden emin olduğu için yazarla arasındaki çatışma bir türlü uzlaşmaya dönüşmez. Kendisi de kabul etmektedir ki, bir tiyatronun açık kalabilmesi için yazara ihtiyacı vardır. Erkek oyuncuyla yazarın, bayan oyuncunun ihanetini tartışması sırasında kullandığı bir cümleden, onunda zayıf bir karakter olduğunu anlıyoruz. Erkek oyuncu, yazarı bayan oyuncuyla sarmaş dolaş görünce, ikisini de ihanetle suçlamış, yönetimde bir dönem bayan oyuncuyla beraberken, eleştirmenin aynı ihaneti bayan oyuncuyla kendisine yaptığını, o dönem oyunun selameti için sustuğunu ifade eder.

⁹⁶ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 219.

Eleştirmen, halkın nabzını tutma yeteneğine sahip olduğu için halkı temsil etmektedir. Onun inancına göre oyunun halkta karşılık bulması gerekir ki başarılı olsun. Halkın nabzını tutmada ve oyunu yaptığı eleştirilerle yönlendirmede güçlü bir role sahiptir. Yazara karşı direnmesi ise, yeni oyunun halkta karşılık bulamayacağı endişesinden kaynaklanmaktadır.

Oyundaki eleştirmene söylettirilen ifadelerden birinde “*bir tiyatro oyununda sanatın sınırlı imkânlarının kullanıldığını ve toplumun isteklerinin sanat yoluyla ifade edilmesi gerektiği*” cümlesinde sanat ve topluma, toplum için sanatın ne kadar önemli olduğuna, sanatın toplumun ifade aracı olduğu düşüncesine vurgu yapılmıştır. Eleştirmene göre eser yazmak ferdi bir iş olsa bile toplumsal bir sorumluluğu vardır. Tiyatro sanatının topluma bir şeyler verebileceği düşüncesindedir. Yazılacak oyun, sonrasında topluma mal olacağı için yazarın, toplumu dışlayarak oyun yazmasını istemez. Yazarın düşüncesinin eleştirisi yapılırken, eleştirmenin kullandığı ifadelerde, sanatın iki taraf arasında karşılıklı bir iş yani bir çeşit ticaret olduğunun vurgulanması⁹⁷ Necîb Mahfûz’un tiyatro eseri yazmadaki şahsi düşüncesini yansıtmaz. Çünkü kendisine tiyatro yazarlığı sorulduğunda, kendisinin tiyatro yazarı olmadığını şöyle ifade etmiştir. “*İtiraf ediyorum ki tiyatro yazarı olmak için yeterli yeteneğim yok. Çünkü ben roman yazarken, kitap okuyan yalın insanı muhatap alıyorum. Fakat tiyatrodaki muhatapım bir topluluk. Muhatap olan bu topluluk, benim ona sunamayacağım başka sanatları da istiyor.*”⁹⁸ Tiyatro çoklu sanatların bileşkesidir. İçinde edebiyatın pek çok alt dallarıyla beraber resim, müzik ve görsel sanatları barındıran bir sanat dalı olmasına vurgu yapmaktadır.

Eleştirmen, oyunun sonlarında ihaneti ortaya çıkmasına rağmen, kendini savunacak tek söz söylememiş, öfkesini erkek oyuncuyla kavga ederek göstermiştir. Diğer oyuncular ile birlikte o da zayıf karakterler grubundadır. Her bir karakter, bir grubu temsil etmektedir. Yazar, oyuncu ve izleyici üçlemesi oyunun tamamında vardır.

Dergi temsilcisi ve sekreterin yazara olan saygılarının dışında dikkate değer bir rolleri yoktur.

⁹⁷ Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 199.

⁹⁸ Mahfûz, *Etehaddes İleykum*, 183-184.

Necîb Mahfûz bu oyun hakkında ipuçları barındıran bir röportajında “*Roman da ilişki seninle okuyucu arasında aracısız gelişir. Fakat tiyatrodaki senin eserle halk arasında bir aracı vardır. O da bir yönetmen ve oyuncu olarak tiyatrocudur. Özellikle senin yazdığın eserini, kastettiğin şeyden tamamen farklı bir yorum getirerek insanlara taşıyan bu aracı karşısında senin durumun nedir? Eser tiyatroya aktarıldığında, yönetmen, oyuncu, dekor, aydınlatmadan sorumlu olan kişi ve müzisyenlerin hepsinin imkânlarıyla uyum içinde olması gerekir. Bu tam bir takım işidir. Onların her birinin kendi dünyası vardır. Yazar bu takımın içerisinde sadece bir enstrümandır. Eserin gösterimine beşte birden daha fazla katkı sağladığını iddia etmesi mümkün değildir. Bununla birlikte eser derken metni kastediyorum, gelecek nesillerin okuması için o eserle birlikte devam eden bir edebi değer bulunmaktadır. Tiyatro metni, her ne kadar yönetmenin ve tiyatrocuların hepsinin elinde lafızlarla ve hayatla somutlaşan suskun kelimelerden oluşsa da, ben inanıyorum ki, metni hoşlandıkları şekilde yorumlamak bunların hakkıdır. Ancak bir şartla. O da yazarın kelimelerini değiştirmemek şartıyladır.*”⁹⁹ Diyerek bu oyundaki yazar karakterinin fikirlerini kısmen eleştirmekle beraber arka planda destek verdiğini duyumsatmaktadır.

2.5. EL-MUHİMME(ÖNEMLİ GÖREV)

2.5.1. Özet

Bu oyun *Tahte’l-Mizalle* isimli koleksiyonda yer alan son oyundur. Otuz dokuz sayfadan oluşmaktadır.

Sahnede, boş bir arazi parçası, onunda ortasında bir tepe olduğu görülmektedir. Tepenin önünde yürüyen bir genç, arada bir saatine bakmaktadır. Vakıt, ikinci vaktidir. Gencin giyimi oldukça şıktır. Görünen o ki, gencin birisiyle randevusu vardır.

Gencin dikkatini çeken bir ayak sesi iştilir. Sahneye elli yaşlarında, kıyafeti eski, fakat bünyesi sağlıklı görünen bir adam girer. Gence kısa bir müddet baktıktan sonra tepenin sol tarafına yürürken gözleri boşluğa yönelmiştir. Genç onu görünce kaşlarını çatar. Çünkü canı sıkılmıştır. Ansızın ona yönelir. Sakinleşmeye çalışarak, adama neden gün boyu kendisini takip ettiğini sorar. Adam genci sanki işitmemiş gibidir. Genç,

⁹⁹ Mahfûz, *Etehaddes İleykum*, 185.

adamın kendisini gün boyunca takip ettiğinde ısrarcıdır. Adamın amacının ne olduğunu ona sormasına rağmen, adam ona aldırış etmediğini göstermek istercesine, kendisine ufku seyrediyor görüntüsü verir. Genç, onunla her karşılaşmasının bir tesadüf mü olduğunu sorduğunda, adam, tavrını değiştirmeden gözlerini ufka doğru çevirir. Cevap vermez. Genç, kendisinin takip edildiği fikrinden kurtulmak istemektedir. Sabahtan itibaren adamla karşılaştığı mekânları tek tek sayar. Adam hepsini kabul eder, fakat bu sefer tavrını değiştirerek gencin onu takip ettiğini iddia eder. Şaşıрма sırası gençtedir. Adam, gün boyu her yaptığını, gencin bilmesinin garip olduğunu, bunu da ancak kendisini takip etmesi sonucunda bilebileceğini, düşünmektedir. Gence göre durum tam tersidir. Çünkü adamın onu, bu boş sahraya kadar her mekân da takip ettiğinden emindir. Hatta onunla gözlerinin bile karşılaştığını söyler, fakat bu tartışmadan yorulmuştur. Artık bu duruma önem vermediğini ima etmek isterken, adamın tavrı değişir. Üzgün olduğunu, istemeden onun canını sıktığını söyler. Genç, içinde bulunduğu psikolojik durumu adamın da anladığını düşünürken, bu sefer de adam, takip edilme duygusunun her zaman can sıkıcı olmadığını ifade eder. Genç onu, gününü bozmakla itham eder. Adam ise bilmeyerek suç işlediğine hayret etmektedir.

Genç, suçlayıcı tavrını değiştirerek, buraya onu getiren şeyin ne olduğunu sorar. Adam, bulundukları mekânın güneşin batışını seyrettiği, seçkin mekânlardan biri olduğunu düşünmektedir. Benzeri sorulara verdiği cevaplarda, onun günbatımı saatlerini sevdiğini ve insanları sevmenin adamın özelliklerinden olduğunu açıklar.

Adam tatil günündedir ve o günü amaçsızca gezerek geçirmiştir. Genç, tatil gününde de olsa bir planının olması gerektiğini söyleyince, adam da hafta boyunca planlamalara uyduğunu, tatil gününde kendisini sınırlamalardan uzak tuttuğunu ifade eder. Genç burada biraz vakit geçirdikten sonra içkili bir kahvehaneye gidecektir. Adam da onunla beraber gitmek, hatta gencin evine de gitmek ister. Kim bilir, belki de yaşayacakları şeyler beraberliklerini güçlendirecektir. Beraber gülerler. Ortalığı bir sessizlik kaplar. Genç endişe içinde, bir taraftan adamı gizlice izlerken, diğer taraftan da arada bir saatine bakmaktadır. Adam da gençle ilgilenmiyormuş gibi davranarak, kendisine ufku izliyormuş izlenimi verir.

Sahneye güzel giyimli bir genç kız girer. Gence doğru hızla yönelirken, genç, adamın orada bulunduğunu işaret ederek uyarır. Kız, adamı görünce tedirgin olur.

Sorularla ne olduğunu anlamaya çalışır, bir karar veremez. Genç, içinde bulundukları garip durumu kıza açıklar. Aralarındaki konuşmalardan kız ile gencin buradan beraber bir yere gidecekleri anlaşılmaktadır. Genç, adamı orada bırakmaktan çekinmektedir. Gitmek isterler, fakat cevapsız sorular gitmelerine engel olur.

Kız, öğlen vaktinde aynı adamı görmüştür. Ama onu tanımamaktadır. Bir an önce gitmek istediği için adamla beraber gitmeyi kabul eder. Bu sefer de genç gitmekten vazgeçer. Kız, adamdan nefret ettiği kadar da ondan korktuğunu itiraf eder. Öğle vaktinden önce onu görmediği halde, ondan niçin korktuğunu soran gence, adamın tedirginlik veren bir hikâyesinin olduğunu söyler. Genç onu unutmayı teklif eder ve kızla uzun uzun sarılırlar.

Adam tepenin arkasına geçer. Ayakta durmaktan yorulduğu için yere oturur, ayaklarını uzatır. Uyuma numarası yapar. Hepsi bir müddet öylece kalırlar.

Gençler, horlamaları duyulan adamın yanına yavaşça yaklaşırlar. Adam uyanır. İkisinin canı sıkılır. Onu rahatsız etmek istemediklerini söyleyerek, özür dilerler. Adam, kendisini uyku sersemliğine vererek, kıızı ve genci tanımıyormuş gibi davranır. Bu kızın kim olduğunu ve bu boş araziye ne aradığını sorunca, genç bu soruya kızar. Adam da özür diler. Gitmek konusunda yaşanan kısa tartışmadan sonra, adam onlara iyi vakit geçirmelerini dileyerek ilk durduğu mekâna geçer. Ufku seyretmeye devam eder.

Adam, kız ve genci kendi hallerine bırakmış gibi bir izlenim verince genç ve kı rahatlarlar. Gitmekten vazgeçer, sahneye geri dönerler. Kız, adamın uzakta olmasına rağmen varlığından rahatsız olur, tekrar gitmek ister, ama genç izin vermez. Onu unutmak ister ve sarılırlar. Adam bulunduğu yerden, onları bakışları ile taciz eder. İzlediği manzaradan dolayı mutlu gibidir. Kız, adamın bakışlardan rahatsız olur. İçinde bulundukları durumdan oldukça sıkılan kız tekrar gitmek ister. Genç izin vermez. Adam, kimsenin canını sıkamak istemediğini söylese de kabul ettiremez. Kız, adamı kendilerini izlediği için, onun davranışını ahlak dışı olarak niteler. Adam ile genç arasında geçen konuşmalarda genç, onun terbiyesiz olduğunu, adam ise zarif şeyleri seyretmeyi sevdiğini iddia eder. Genç öfkeyle adamın üzerine yürür ama ona bir şey yapmaz

Gençler, onun kendilerinden uzaklaşmasını isterler. Adam da yaşadığı anın, sevgiyi seyredebileceği nadir fırsatlardan biri olduğunu söyler. İlgi çekici şeyleri

seyretmeyi sevmektedir. Genç doğru yerdeyken kendisini çağırırsa, onları seyretmekten zevk alarak, bunu ispatlayabileceğini söyler. Bu söyledikleri kızın canını sıkarak ve adama bir tokat atar. Adam, güzel niyetlere yürüdüğünü fakat tokatlarla karşılaştığını, kelimelerin tokatlardan daha ağır olduğunu, insanların vehim ve aptallıkta ısrar ettiğini, insanların sağlam yerde durmadıklarını, düşmanlık ve dostluğun arasını nasıl olup da ayırt edemediklerini ifade ederken sesli düşünür ve karşısındaki boşluğu muhatap alır. Kız adamın deli olduğuna karar verir. Adam boşluğu muhatap alarak konuşmasına devam eder. Kız, adamdan korktuğunu ifade edince, genç onu adamdan korumaya gücünün yeteceğini söyler. Adam hala kendi kendine konuşmaya devam etmektedir. İnsanların gereksiz yorgunluklar yarattığını, sonra da onu itham ettiklerini, değerli şeyleri araştırırken amaçsız dolaştığını, dışlanmak dışında başka bir muamele ile de karşılaşmadığını ifade eder. Bu sözleri işiten kız, adamın kesinlikle deli olduğuna inanır. Artık nişanlısının onayını beklemeden sahneden çıkar.

Adam, kızın gidişine sebep olduğu için gençten özür dilemeye gayret etmesine rağmen, yaptığının doğru olduğu kanaatindedir. İnsanların onu yanlış anladığını düşünmektedir. Çünkü o, kendi yöntemlerince insanları sevmeye gayret etmiştir. Ona göre ulaştığı sonuç, gencin kötü şansa sahip olduğunun göstergesidir.

Gencin sevgiliyle buluşma planını adam mahvetmiştir. Adam şu an ki durumun tanışmak ve konuşmak için iyi bir fırsat olduğunu söyler. Genç aldırış etmez. Adam ısrarına devam eder. Gence kalbini ona açması için tavsiyede bulunur. Genç bu ifadedden sonra uyanmaya başlar. Adam, genci sabahtan beri takip etmiştir. Başlangıçta başıboş gezerken ona rastladığını, daha sonrasında ise onu bilinçli olarak her gün takip ettiğini söyler. Genç onun bir işinin olmadığını, zengin biri olduğunu, kendisiyle tanışma hazzını elde edinceye kadar da kendisinin peşini bırakmayacağını öğrenir.

Genç gün boyunca gezdiği yerleri tekrar hatırlayarak onunla karşılaştığı anları adama hatırlatır. İlkinde *Kale Meydanı*'nda, daha sonra bir lokantada ve sonuncuda da *Eski Eserler Müzesi*'nde karşılaşmışlardır. Adam, genci dikkatlice takip ettiğini, kullandığı cümlelerle ortaya koyar. Kale meydanında gencin bir kadına pencereden baktığını, lokantada hızlıca yemek yediği için kustuğunu, *Güneş Kahvehanesi*'nde parasını kaybettiğini söyleyerek blöf yaptığını, Eski Eserler Müzesi'nde kendi kendine konuştuğunu ifade edince genç, günün son karşılaşmasının da bu mekânda olduğunu ve

gününün meyvesini bozduğunu söyler. Adamın hayatıyla ilgili sorular sorar. Adamın arkadaşının olmadığını, evlenmeyi birkaç kez denediğini, fakat başaramadığını öğrenir. Genç gitmeye karar verince, güneşin batışını seyredip beraber gitmeyi teklif eder. Genç teklifi kabul etmez. Çünkü adamla arkadaş olmayı istememektedir. Adam, kendisi hakkında gencin hurafelere kapıldığını, onlara teslim olmamasını ister.

Genç tekrar gitmek isteyince, adam güneşin batışına kadar onunla kalması için yalvarır. Genç, veda ederek çıkışa yönelirken, yarı yolda ansızın durur. Acı içinde inlemeye başlar. Ayağındaki ağrıyı geçici zanneder. Adam da aynı kanaattedir. Gencin tıbbi yardıma ihtiyacı vardır, fakat en yakın mesafedeki telefona yürüyerek gidecek durumda değildir. Adam gitmek isteyince, genç yalnız bırakmaması için yalvarır. Korkusunun sebebini soran adama, burasının aciz bir insan için emin bir yer olmadığını, ona dayanarak yürümek istediğini söyler. Adam, gence yardım etmek niyetine değildir. Bu işi kendi başına halletmesi gerektiğini, kendisinin gün batımından sonra gideceğini söyler. Genç, beni yalnız bırakma dediğinde ise, kendisi aynı durumda olsaydı, gencin kendisine yardım etmekten kaçınacağı kanaatindedir. Gençte bunun farkındadır. Adam, gencin kendisine yapacağı muameleyi ona yapmayacağını, dönerken telefon edeceğini söyler.

Aralarındaki çatışma yavaş yavaş anlaşılmaya döner. Adamın söyledikleri, gencin hoşuna gider. Genç özür diler ve insanın bilmediğinin düşmanı olduğunu, fakat artık onu asil davranışından tanıyacağını ifade eder. Adamın konuşma tarzı değişmiştir. Genci azarlar nitelikteki ses tonuyla, baskı altında elde edilen bir dostluğu kabul etmez. Genç biraz daha alttan alarak onu engin yürekli bir insan olarak niteler. Adam işittiği söze şaşırmıştır. Genç, adamın niyetini değiştirdiğini düşünerek, şimdi ne yapmak istediğini sorar. Adam, gün batımından sonra gideceğini tekrarlar. Genç, kendisini aciz bir şekilde boşluğa ve geceye bırakıp gitmesinin insanlık dışı bir davranış olduğunu düşünmektedir. Adam da kendisinin insanlardan reddedilme, itham ve lanetten başka bir muamele görmediğini söyler. Konuşmasının devamında, kötü şansı kendisinin yaratmadığını ifade eder. Kendisini *mezarcı* diye niteleyen adam, insanlardan, gördüğü muameleyi anlatır. Gençlerin mezarcıya saygılı davranmadıklarını, hâlbuki onların bedenini toprağa gömenin mezarcı olduğunu, gençlerin şerefini mezarcının muhafaza ettiğini, çeşitli türdeki tehlikelere karşı da kendisini siper ettiğini ifade eder. Mezarcı, gençlerin geleneksel sözlerine göre sorgusuz, sualsiz cennete girmeyi hak etmiştir.

Fakat kendisi hayatında bir tek arkadaşından yüzü gülmemiştir. Vebalı gibi hayatta tek başına yürümüştür.

Genç, adamın söylediklerinden ziyade kendi durumuna üzülmemektedir. Vaktin ilerlediğini ve akşamında yaklaşmakta olduğunu farkındadır. Genç, yanlış anlaşıldığını ifade etse de kabul görmez.

Adam, kız arkadaşının ona bakmaya kendisinden daha layık olduğunu düşünmektedir. Fakat kız, adamın varlığından dolayı gençle arkadaşlıktan vazgeçmiştir. Genç inleyerek ilk yardım ister. Adam da dönüş yolunda ilk yardım için telefon edeceğini söyler. İkisi arasında yeniden bir çatışma başlar.

Genç gitmesini istemez. Adam, kalmayı istediği zaman git denilmesine, gitmek istediği zamanda kal denilmesine alışmıştır. Güneşin batışını izlemek için tepenin sol tarafına yönelince genç, kendinden uzaklaşmamasını ister. Gencin bu isteğine kayıtsız kalan adam, onu ender olan bu zamanın saflığını bozmaması için uyarır. Güneş batar. Ortılığı yavaş yavaş karanlık kaplar. Adam bulunduğu yerden ayrılırken gence veda eder ve sahneden çıkar.

Genç korku içindedir. Işıklar kaybolur. Sahne bir müddet bu şekilde kalır. Biraz sonra tepenin ardından ışıklar görünmeye başlar. Sahneye elinde meşale taşıyan kırmızı renkli kıyafetler içinde iki adam girer. Meşalelerin ışığından gencin yerde uyuduğu görülmektedir. Gencin iki yanında dururlar. Bir müddet öylece beklerler. Biraz sonra sahneye siyah kıyafetler giymiş ve ellerinde ip ve kırbaç bulunan iki adam daha girer. İple gencin el ve ayaklarını bağlarlar.

Genç uyanır, hareket etmek ister, bağlı olduğunu anlar. Etrafındaki şahısları görünce dehşete kapılır, kim olduklarını sorar. Düşmanca bir tavırla, hem gençle alay eder hem de ayakları ile tekmelerler. Genç, merhamet ister, masum olduğunu iddia eder. Alay edilince, adalet ister. Cevap olarak dayak yer. Bu sefer merhamet ve adaleti beraber ister. Ölümle tehdit ederler. Sebebini soran genci tekmelerler. Genç, bu sefer bağlandığı iplerin çözülmesini ve hürriyet ister. Bu sefer de hürriyet kelimesine takılırlar. Adalet ve rahmetten sonra hürriyet yeni bir istektir. Başka ne istediğini sorarlar. Gençle alay ederken birbiriyle ilgisiz istekler sıralarlar.

Genç acı çekmektedir. İplerin gevşetilmesini ister. Genci sıkıştırmaya devam ederler. Genç özür diler, içinde bulunduğu şartların onu sağlıklı düşünmekten

alı koyduğunu söyler. Gence yaptıkları tekme ve kamçı işkencesine devam ederler. Alay içeren sorularla da gencin sinirlerini bozmaya çalışırlar. Genci kendisine yüklenen önemli bir görevden kurtulmak istemekle suçlarlar. Genç bu önemli görevi, ilk kez duymuştur. Günlük işlerini mazeret göstererek, kendisini mazur görmelerini ister. Tarih öğretmeni olduğunu söyler. Bir tarih öğretmeninden beklenen görevi, yapmadığını ima ederek onu dövmeye devam ederler. Gence, görevini yapmadığı konusunda itirafa zorladıkça, gençte suçu hafızasına yükleyerek, ona kendisine görevini hatırlatmadığı için lanet eder. Gencin sözlerini yalancılıkla nitelerler. Bir fırsat daha isteyen gence, dayakla karşılık verirler. Gençte her seferinde çılgılık atar. Dövmeye devam ederler. Gün boyunca gittiği yerleri ona hatırlatarak işkenceye devam ederler.

Genç hatasını anlamıştır. Üzüntü içinde susup kendisine yaşatılan acıya katlanmaktadır. Niçin orada bulunduğunu sorduklarında kız ve adamdan bahseder. Birbiriyle çelişen soruları arka arkaya sıralarken işkenceye devam ederler. Genci yalancılıkla suçlarlar. Merhamet ister. “*Hürriyet mi, adalet mi, rahmet mi?*” “*iştah açıcı mı, yoksa gençlik hormonu mu?*” Diye sorarlar. Kamçıyla devamlı vururlar. O da sürekli çılgılık atar. Gence sürekli işkence eden iki adam tepenin arkasındaki ilk yerlerine geri dönerler. Meşale taşıyan diğer iki kişiden biri “*Göçmen kuşlar sürüsü dağın tepesinde bıraktıkları yuvalarına niçin özlem duyarlar ki?*” Diye sorarken diğeri, genci taşırken süt emen bir çocuğu örnek göstererek, annesinin bir memesinde teselli bulamayan çocuğun diğer memesine yöneldiğini hatırlatarak onları takip eder.

2.5.2. Çözümleme

1967 hezimet, Mısır toplumunun her katmanında, ekonomik, politik, düşünce ve siyasi yapısında yarattığı yıkımın izlerini taşıyan değişikliklere yol açmıştır. Bu tiyatro da 1967 hezimetinden sonra yazılmıştır. İlk anda gerek sahnenin düzeni gerekse oyuncuların arasında yaşanan diyaloglar birbiriyle ilişkisizmiş gibi algılanmakta ve oyun bittiğinde ise *bu oyun acaba neyi anlatmak istemişti?* sorusunu okuyucu /izleyiciye sordurmaktadır. Yoğun bir şekilde semboller üzerine kurulan oyun, çok sayıda okuma katmanını içinde barındırmaktadır. Yüzeysel olarak ele alındığında, kafası karışık bir genç ile onun nişanlısını takip eden bir adam arasında yaşanan bir takipten sonra, gencin cezalandırılması diye yorumlanabilir. Fakat satır araları

okunduğunda baskı altında bulunan Mısır toplumunun, 1967 hezimetinden sonraki sıkıntılarını, zengin bir malzemeyle bize taşıyan bir oyun olduğu görülür.

Yazar, toplumun nabzını tutmadaki başarısını ve içinde bulunulan olağanüstü durumu, sembolik anlatımlarla eserine yansıtarak, onlara edebiyat alanında bir ifade alanı açmak istemiştir. Kelimelerin arkasına bir toplumun yaşadığı anlamı, anlamın da ötesinde derin anlamları gizlemiştir. Böylece okuyucu/izleyici ön plana çıkarılarak tüm yorum ona bırakılmıştır. Bizde bir okur olarak oyunun katmanlarından edindiğimiz verilerle yazarın boş bıraktığı yerleri, oyun inceleme kurallarının belli başlı donelerini kullanarak inceleyeceğiz.

Boş bir sahne ve ortasında küçük bir tepe görüntüsü ile oyun başlamaktadır. Oyunun sonuna kadar bu sahne düzeninde değişiklik olmaz. Absürt ve epik tiyatrolarda genelde buna benzer bir sahne düzeni vardır. Yazar “*Yumît ve Yuhyî*” oyununda da benzer bir sahne düzeni kullanmıştır.

Necîb Mahfûz, incelediğimiz oyunlarından *el-Cebel* ve *Medinetu’n-Nuhâs* dışındakilerde karakterlerine özel isim vermemiştir. Kahramanlarına, toplumun herhangi bir ferdi olarak *genç, adam, genç kız* gibi isimler vermiştir.

Mahmud İsmail Bedr “*el-İttihâd*” isimli günlük gazetede Necîb Mahfûz’un tiyatroları ile ilgili bir yazısında karakterlerle ilgili olarak “*tiyatronun ana karakterleri kendilerini belirtecek bir isim taşımamaktadır. Yazar karakterleri isimlendirmeyi sınırlı tutmuştur. Adam karakterinde, o adlandırma tek bir kişiyi kastetmeyerek genel bir kimliğe işaret eder.*”¹⁰⁰ Diyerek karakterlerin özel isim taşımayıp genel manada insanı temsil etmekte olduğuna dikkat çekmektedir.

Sahneye gelen gencin kıyafetinin şıklığı, toplum içindeki sosyal statüsünü gösterir niteliktedir. Kahramanın saatine sık sık bakmasından, bir randevusu olduğu anlaşılmaktadır. Böyle ıssız bir mekânda, birisiyle buluşacağının düşündürülmesi, şaşırtıcı bir durumdur. Buluşma için karar verilen mekân, ileride yaşanılacak olayların da habercisi gibidir. Önünde durduğu küçük bir tepe ile üstte gökyüzünden başka hiçbir şey bulunmayan bir çölün ortasındaki gencin durumu, biriyle buluşmak için toplumdan uzaklaşmış izlenimini vermektedir. Oyunun devamında buluşacağı kişinin nişanlısı olduğu anlaşılır. Çöl şartlarının hâkim olduğu ıssız bir arazide nişanlısıyla buluşmak

¹⁰⁰ Bedr, *Necîb Mahfûz*.

için romantik bir ortam arayan genç ile oraya gün batımını izlemeye gelmiş orta yaşlı bir adamın simgelediği şeyler henüz netlik kazanmamıştır. Oyunun ilerleyen bölümlerinde, bu çöl ortamı birçok karmaşaya tanıklık edecektir. Absürt oyunların genelinde olduğu gibi bu oyunda da serim, düğüm ve çözüm bölümleri yoktur.

Biraz sonra sahneye giren adamın dış görüntüsünden bahsedilirken kıyafetlerinin eskiliği vurgulanır. Yaşı elli civarında ve sağlıklıdır. Adam isimli karakter, kendini tanıtırken başlangıçta amacını gizlemiş, olaylar açığa çıktıkça karakteri ve amacıyla ilgili gerçekleri ortaya koymuştur. Görünürdeki amaç, sadece gençle tanışmaktır. Adam, ona karşı olan gencin başkaları gibi kendisine davranmamasını istediğinde ise onu bir amaca doğru yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

İki kahramanın dış kıyafetleri, toplumun iki farklı kesiminden olduklarını ya da iki farklı toplumu simgelediği düşünülebilir. Aralarında geçen konuşmalar görünüşte anlamsızdır. İki taraf, birbirlerini takip ettiklerini iddia etmektedir. Konuşmalardan birbirlerine karşı iddialarının boş olmadığı ve birbirleriyle bir ilgilerinin olduğu anlaşılmaktadır. Güya adam bir tatil gününde amaçsız gezmiş, buraya da gün batımını seyretmeye gelmiştir. Genç de, adamın gezdiği yerlerde gezmiş, buraya da nişanlısıyla buluşmaya gelmiştir. Çöl ortasında ıssız bir yeri seçmesinden toplumdan uzaklaşmak isteği anlaşılmaktadır. 1967 hezimetini yaşayan Mısır halkını sembolize ettiğini bize düşündüren genç imgesi, o günkü baskıcı yönetimden uzaklaşmayı, halkın bunalımdan kurtuluşu ıssız mekânlarda aradığını düşündürmektedir.

Genç kendisinin bilmediği bir sebepten dolayı takip edildiğinden emindir. Takip edilme sebebini bilmediği içinde korku duymaktadır. Adam da, gencin korkmasına sebep olduğu durumun yanlışlığının farkındadır. Yaşattığı endişeden dolayı özür dilediğine göre, adamın genci takip ettiği açıktır. Etrafında olanların farkına varması için neden takip ettiğini belirtmez.

Adam, gence öğüt verme ihtiyacı içindedir. “*Biz gereğinden fazla korkuyoruz.*” Diyerek hayatta korkulması gereken şeylerin, şu an korktuklarından daha az olduğunu ima etmek ister. Genç, Mısır Toplumunun gençliğini temsil ediyorsa, gençlik o toplumun geleceğidir. Korku ve endişeler üzerine inşa edilecek bir gelecekte başarılı olmak düşünülemez. Adam, genç kuşağı sürekli uyarmak ve onun hata yapmasına engel olmak gibi bir görevin sorumluluğunu kendinde hissettiği için onu takipten vazgeçmez.

Genç, bütün gayretlerine rağmen neden takip edildiğini öğrenemeyince pes eder ve bir kahvehaneye gideceğini söyler. Bu cümle adamın bilinçaltındaki niyetinin ipuçlarını vermesini sağlar. Gençle beraber gitme isteğini dillendirdiği “*Kim bilir, belki de Kırmızı-Beyaz Kahvehanesi’nde aramızdaki alaka kuvvetlenir. Oradan da birlikte senin evine geçeriz.*”¹⁰¹ Bu cümlelerde gence bir kötülük yapma isteği hissedilmez. Aksine ona daha yakın olma duygusu içinde söylenmiş cümlelerdir.

Necîb Mahfûz *kırmızı ve beyaz* rengi *Mutarada* isimli tiyatrosunda da kullanmıştır. Adı geçen tiyatrodaki kahramanların giyindiği elbisenin rengi, kahramanların isimlendirilmesinde kullanılmıştır. Renkler burada özel bir mekâna verilmiş isim olarak geçmektedir.

Adam ismiyle anılan oyuncunun tatil gününde amaçsızca gezmiş olması genç tarafından yadırganmıştır. Gence göre bir insan, tatil gününde de olsa plansız yaşamamalıdır. Oyun ilerledikçe, adam isimli kahraman genci bilinçli olarak takip ettiğini söylediği zaman anlıyoruz ki, başlangıçta adam, gence yaklaşmak için böyle bir bahane uydurmuştur. Bu boş alana kadar da genci, bir amaca yönelik olarak takip etmiştir.

Sahneye güzel giyimli bir genç kızın girişiyle sahnedeki oyuncu sayısı üçe çıkar. Tek perdelik bir oyunda görev alan oyuncu sayısı da oldukça azdır. Zaten absürt tiyatro oyunlarında anlatılmak istenen düşünceyi, oyuncular kimlikleriyle değil, temsil ettikleri sembollerle canlandırırlar.

Genç kıza da diğerlerine olduğu gibi özel bir isim verilmemiştir. Oyun boyunca ona genç kız diye hitap edilmektedir. Sahneye girdiğinde ilk önce gence yönelmesi, onu tanıdığını gösterir. Gencin sürekli saatine bakmasının sebebi artık anlaşılmıştır. Fakat ortamda bulunan üçüncü kişinin varlığından rahatsız olmuşlardır. Adamın, genç ve kızın sarılma sahnesini zevk duyarak seyretmek istemesi, kızın da bundan rahatsızlık duyarak onu tokatlaması, temsil ettikleri kimlikleri anlama bakımından önemlidir. Bunlar bir toplumun üç ayrı kesimini veya birbiriyle iletişimi olan üç ayrı kimliği simgeliyor olabilirler. Kız ve gencin hem adamdan korkmaları hem de oradan ayrılamayışları, adamında onlardan ayıramadığı bakışları, her üçünün birbirlerinden kopamadıklarını gösterir.

¹⁰¹ Mahfûz, *Tahte’l-Mizalle*, 234.

Kız, öğlen üzeri adamla bir yolda karşıdan karşıya geçerken karşılaşmış, onu daha önce gördüğü birine benzetmiştir. Buradan anlaşılmaktadır ki adam sadece genci takip etmemiş, kızı da takip etmiştir. Genç ile adam birbirlerinden rahatsız olmalarına rağmen, birbirlerinden ayrılamayan iki kuşağın, birbirleriyle yüzleştirilmek için böyle ıssız bir mekana kasıtlı getirildikleri hissettirilir. Çünkü iki kuşak çatışma ve çelişkilerini böyle bir ortamda daha rahat ortaya koyabilir. Kızın da olaya dahil olmasından çıkarılacak netice, adamın cinsiyet ayrımı yapmaksızın genç kuşağın peşine düştüğüdür.

Adam, bu bölümde, içinden geçirdiği düşünceleri sesli olarak ifade etmiştir. İnsanların kendisini yanlış anladığını, kendisinin iyi niyet taşıdığını, insanların vehim ve aptallıkla hareket ettiğini, bulundukları ortamın gerginliğinin suçunu karşı tarafa attıklarını, kendisinin değerli şeyleri araştırırken amaçsız dolaştığını, şu anda da önemli bir iş üzerinde olduğunu söylemesi, aynı zamanda kız ve gençle alakalı bir amacının olduğunu gösterir. Onlarla birlikte olmaya, hakaret ve tokatla karşılaşmasına rağmen devam etmesi, temsil ettiği sembolik değer, her şeye rağmen yoluna devam etme idealinde olduğunu gösterir.

Kız, yapmak istediği şeye adamın varlığını engel gördüğü için sahneyi terk etmiştir. Taraflardan biri sahneden çekilmiştir. Kızın sahneye gelişindeki amaç da böylece anlaşılmamıştır. Genç, bu terk edilişin sebebi olarak adamı gördüğü için, onu ahlaksızlıkla suçlar. Aralarındaki çatışma yön değiştirir. Adam hala yanlış anlaşıldığını düşünmesine rağmen, gence biraz daha fazla kendini kabul ettirmek adına yumuşak davranmaktadır. Demek ki hala gençle ilgili bir amacı olduğunu, bunu gerçekleştirmek için gence yakınlık gösterdiği anlaşılmaktadır.

Gün boyunca gezilen mekânların isimleri Kahire’de bulunan gerçek mekânların isimleridir. Kızın sahneden ayrılmasından sonra geçen konuşmalarda adam, gencin diğerleri gibi olmamasını öğütler. Gün boyunca onu bilinçli olarak takip etmiştir. Amacı gence yaklaşmak için bir fırsat elde edip, ona hayatını doğru yaşaması konusunda öğüt verebilmektir. Adamın ellili yaşlarda olması, hayat hakkında daha fazla tecrübeli olduğunu gösterir.

1967 yılı Arap-İsrail Savaşı yenilgisinin yarattığı travma üzerinden geleceğe ait planlar yapılmamalı, çünkü hayat kaybetmeden ibaret değildir. Bu hezimetten dersler

çıkarılmalıdır. Bundan sonrasındaki hayatı karamsarlıkla geçirmemek gerekir. Çünkü her şey bitmemiştir. Elde var olan bir gençlik vardır. Ona görevinin hatırlatılması gerekmektedir. Adam karakterinin ağzından verilen mesajlarla, gencin diğerleri gibi olmaması istenmektedir.

Genç kızın sahneden ayrılmasından sonra genç ile adam isimli karakter arasındaki konuşma, düşük yoğunluklu çatışmaları içinde barındırır. Gencin gün boyunca yaşadığı olumsuzlukların her birine adamın verdiği bir cevap vardır. Genç gitmeye yönelir. Adam gün batımını izlemek için yalvarır. Genç, artık hurafeleri arkasında bırakmak niyetindedir. Beklenmeyen bir şey olur. Genç sakatlanır. Şimdi yalvarma sırası değişmiştir. Genç, bu ıssız mekânda kendisini yalnız bırakmaması için adama çok dil döker, ama başarılı olmaz. Adamın ona geçmişte karşılıksız olarak elini uzattığını, gencin ise vehme kapılarak bunu reddettiğini söylemesi okuyucu /izleyicinin kafasında adamın baştan beri gencin dostu olduğu izlenimini uyandırır. Gence verdiği “*sağlığında sıkıntı veren biri olduğun gibi, hastalığında da sıkıntı veriyorsun*”¹⁰² cevabı onu uzun zamandır takip ettiğinin göstergesidir.

Adamın sözlerinde birçok mana gizlidir. Yol gösteren olmaksızın yürümesi kendine güvenini, ahmak birinin arkasından nasıl yürüyeceğini bilmesi akıllı biri olarak insanları iyi tanıdığını, genç ile olan arkadaşlığına da itibar etmemesi, neyi istediğini bildiğini gösterir. Adam karakteriyle çizilen portre, genç karakteriyle çizilen portreyi yakından tanıyan fakat risk almayan bir karakteri içinde barındırmaktadır. Yol gösterici bir fonksiyonu vardır, fakat zorlayıcı değildir. Tecrübelerini gence yansıtmak istemiştir. Verdiği mesajlar genç de karşılık bulmamıştır. Görevinin bittiği anı, güneşin batış saatiyle özdeşleştirir. Diyaloglarında, günün o anına sürekli dikkat çeker. Ne yazık ki genç bunu anlayamaz. Güneş batmış ve adam sahneyi terk etmiştir. Genç elinden uçup giden kurtuluş ümidinin arkasından bakakalmıştır. Şimdi kendi sorunuyla baş başa kalmıştır. Gün bitmiş ama gece devam etmektedir. Genç, günün aydınlığında kendisine görevini hatırlatan fırsatlara gözünü kapatmıştır, ama hayat devam etmektedir. Bu sefer de gecenin karanlığında, gündüz sunulandan farklı bir tarzda, görevi ona hatırlatılacaktır.

¹⁰² Mahfûz, *Tahte'l-Mizalle*, 240.

Sahnede görünen manzara yalnızlık, hastalık, karanlık ve ölüm korkusudur. Daha sonra sahneye giren dört kişi, uyuyakalmış olan genci ellerinden bağlarlar. Elleriindeki kırbaçla gence işkence ederler. Bu esnada yaşananlar, esaret altındaki bir toplumun çarpınışlarını hatırlatır. Merhamet, adalet, rahmet ve hürriyet terimleri gencin ağzından işitildikçe onu kırbaçlar ve ölümle tehdit ederler. Öldükten sonrasında cesedine nasıl muamele edilmesi isteğini bile sorarlar. Sahnedeki görüntü her yönden kuşatılmışlığın görüntüsüdür. Gencin çarpınma ve feryatları bir fayda vermez. Merhamet isteği karşılık bulmaz. Tüm imkânları elinden alınmış olmasına rağmen, işkenceye devam edilmektedir. Herkes bu hikâyenin nasıl biteceğinin cevabını ararken, genç hareket yeteneğini kaybetmiş biri olarak adamlardan birinin kucağında sahneyi terk eder. Genci taşıyan ile diğerinin söylediği cümleler mesaj yüklüdür. Biri, göçmen kuşların dağın tepesinde bıraktıkları yuvalarına özlem duymalarını sorgularken diğeri, süt emen bir çocuğu örnek göstererek, annesinin bir memesinde teselli bulamayan çocuğun diğeri memesine yöneldiğini hatırlatır. Göçmen kuşlar bile ıssız dağların tepelerindeki yuvalarına özlem duyarken, Mısır halkı toprağına niçin özlem duymasın? Diğerinin süt emen çocuk misalinde de, Mısır halkının ümitsizliğe düşmemesi gerektiği duyumsatılmak istenmiştir.

2.6. EL-CEBEL (DAĞ)

2.6.1. Özet

Oyun 1979 yılında yayımlanan *eş-Şeytan Ya'iz* isimli hikâye koleksiyonda yer almaktadır. Necîb Mahfûz'un tüm eserlerinin bulunduğu *el-Muellefâtü'l-Kâmile* isimli külliyyatında, beşinci ciltte, iki yüz otuz dört ile iki yüz kırk nolu sayfalar arasında, bir sayfada iki sütun olarak bulunmaktadır.

Oyun bir dağın yamacındaki mağarada geçmektedir. Mağaranın içi karanlıktır. Bir el tavandaki lambayı yakar. Elleri bağlı bir adam yere oturmuş karşısında elbiseleri eskimiş beş genç oturmaktadır. Adam kendine gelince karşısındaki gençleri tanır. Onlarla aynı mahallede oturmaktadır. Hepsinin isimlerini teker teker söyler. Kendisinin niçin buraya getirildiğini ve ellerinin niçin bağlı olduğunu sorar. Yakalanma anı aklına gelir. Yolda gençler ona çarpmış, oda onları hırsız zannetmiştir.

Gençler onun suçlu olduğunu, buranın bir mahkeme olduğunu, kendilerinin de birer hâkim olduğunu, biraz sonra onun cezasını infaz edeceklerini açıklarlar. Adam şaşkındır. Gençlerin gözlerinden kendisi hakkında iyi şeyler düşünmediklerini anlar. Önce onları kanunla tehdit eder. Yaptıklarının cezasız kalmayacağını söyler. Onlar ise kendilerinin kanun olduğunu söylerler. Onlara para teklif eder. Gençler kendilerinin hırsız olmadığını, adamın hırsız olduğunu iddia ederler. Adam yaptığı işi çarşıda herkesin yaptığını söyleyince, diğerlerinin de teker teker buraya geleceğini ve cezalandırılacaklarını söylerler. Adam zamanı suçlar. Onlar onu açgözlülükle suçlarlar. Cezasının ölüm olduğunu öğrenince çığlık atar, yemin eder, merhamet diler. Kimseyi etkileyemez. Dört kişi onu kollarından taşırken, beşincisi beş tane kalın sopa taşımaktadır. Adamı mağaranın dışına, sahnenin arkasına götürürler. Sahne kararır. Gürültüler duyulur. Sahne aydınlandığında yüzleri asık bir halde geri dönmüşlerdir. Bir müddet sessizlikten sonra konuşmaya başlarlar. Gençlerin isimleri Âsaf, İsmail, Hüsnâ, Remzî ve Hilmî'dir.

Bu infazlardan ilk pişman olan Hüsnâ olur. Öldürdükleri adamın yüz ifadesi onu yıkmıştır. Adam öldürmenin çirkin bir iş olduğunu tecrübe etmiştir. O andaki konuşmaları, öldürmenin kendisinde bıraktığı duygusal iklimi yansıtır. Bir de hayatın ancak ölümle anlaşıldığını, sanki ölünün konuştuğunu, ifade eder. Remzî, kendilerinin de onun benzeri hislere sahip olduklarını söyleyince, lider konumunda olan Âsaf sinirlenir. Kendisinin de onlar gibi olduğunu, fakat duygularına hakim olmaları gerektiğini söyler. Hüsnâ, çelikten sinirlere ve titremeyen bir kalbe ihtiyaçları olduğunu, daima zulmü düşünmeleri gerektiğini, adaletin kuvvetine güvenmeleri ve uzun uzun tartışıp kalplerini ikna etmeleri gerektiğini söyler. Sözleştikleri işi vazgeçmeksizin yerine getirmeleri gerektiğini, tebliğin yakıtının azap olduğunu ekler. Âsaf, zulme alışmanın, öldürmeye alışmaktan daha kötü olduğunu söyleyerek yaptıklarını haklı göstermeye çalışır. Hüsnâ, zulmünde öldürmenin de kötü olduğunu düşünmektedir. İsmail, iyi niyetlerinden dolayı bağışlanmayı ister. Âsaf ovaya indiklerinde dağı unutmamaları gerektiğini tavsiye eder. Geleceğe ait planlar kurarlar. Öldürdükleri son adamın gizlediği sırları araştırmaya karar verirler. Hırsızlar diye bir grubu cezalandırmak niyetindedirler. Onların çocuklarına ise merhamet etme kararı almak isterler. Âsaf buna karşı çıkar. Kendilerinin hâkim olduğunu, avukat olmadıklarını, onda dokuzunu temiz insanların dökülen kanlarının oluşturduğu tarihin hızla akan uzun bir

nehir olduğunu söyleyerek, davaları uğruna masum insanların da kanlarını dökebileceklerini ima eder. Kendilerinin kanının da bir gün temiz insanların kanıyla karşılaşacağını unutmamaları gerektiğini ekler. Sahne kararır.

Sahne aydınlandığında mağaranın içi görülmektedir. Dört arkadaş oturmuş, getirilecek olan yeni bir suçluyu mahkeme etmek için beklemektedirler. Getirilecek olan kişi onların tabiriyle mahalle çapkınıdır ve onu iyi bir gece beklemektedir. Bu sefer verecekleri cezanın, ovada derin bir sarsıntı meydana getireceğinden emindirler. Ovadakiler son suçluyu öldürenin tehlikeli bir kan dökücü olduğuna artık inanacaklardır. Mahalle halkı, katillerin bu beş genç olduğunu öğrenmeleri durumunda, gençlere acımayacaklarını aralarında konuşurlar. Fakat yine de korkunun mahalle halkını sindireceği kanaatindedirler. Son cezalandırılacak olan kimse sebebiyle belki de diğer suçlular, cezalarının yaklaşmakta olduğunu tahmin edeceklerdir. Bu durum gençlerin davalarına olumlu katkı sağlayacaktır. Suçsuzların korkmalarına gerek yoktur. Hüsna, onların da sıkıntılara maruz kaldıklarını söyleyince, Âsaf, Hüsna'yı zayıflıkla suçlar. Hüsna, onlar gibi çalıştığını söylemesine rağmen Âsaf elinin ve dilinin kalbiyle paralel çalışmadığını söyleyerek ona güvenmediğini belli eder. Remzi'de Âsaf'tan yana olur ve Hüsna'yı uyarır. Aralarında ayrılığın ilk sinyalleri belirmiş gibidir.

Bir öksürük sesi duyulur. Önde Hilmî ve onu resmi kıyafeti içinde bir adam takip eder. Adamı yakalayarak el ve ayaklarını bağlarlar. Öncekinin oturduğu yere oturturlar. Adam şaşkındır. Onları hırsızlar diye nitelendirir. Gençler biraz sonra her şeyi anlayacağını, kendilerinin hırsız olmadığını, hâkimler olarak suçluları cezalandırdıklarını söylerler. Daha öncede birini yargıladıklarını, şimdi dağın yamacında gömülü olduğunu eklerler. Adam kanunu hatırlatır. Etkili olmaz. Para teklif eder. Önemsemezler. Ortaklık teklif eder. Kabul etmezler. Öldürülmesinin onlara bir fayda sağlamayacağını hatırlatır. Adamın söylediği hiçbir söze aldırış etmeden, onu da önceki gibi mağaranın dışına taşırlar. Gürültü ve çığlıklar içinde sahne kararır.

Sahne aydınlandığında önceki adamın başına gelenin, diğerinin de başına geldiğini anlaşılmaktadır. Hüsna perişan görünmektedir. Hepsî Hüsna için endişelidir. Özellikle Âsaf endişelidir. Çünkü Hüsna, yaptıkları işi artık suç saydığı için öldürmenin başka problemler getireceğini, bir suçtan diğerine düşerek suç işlemeyi meslek haline getireceklerini, memleketlerindeki herkese karşı adil olmaları gerektiğini

düşünmektedir. Diğerleri de konuşmalarında Hüsnâ hakkında endişelerini belli ederler. Âsaf, Hüsnâ'nın biraz dinlenmesinden sonra konuşmaları gerektiğini söyleyerek onu dışarıya gönderir. Diğerlerine Hüsnâ hakkındaki görüşlerini sorar. Hilmî şuurunu tekrar kazanacağını, İsmail ise onun samimiyetinden şüphe etmediğini söyler. Âsaf da samimiyetinden şüphe etmediğini söyler, ama zayıflığının emarelerinden korktuğunu da ekler. Remzi, belki de onun geri çekilmesinin kendileri ve onun için daha hayırlı olacağını söyleyerek, onu davadan uzaklaştırılmasını ister. Âsaf, kendi içinde Hüsnâ'nın cezasına karar vermiştir. Çünkü ona göre zayıflık, kuvveti azaltmaktan daha çok çökmeye yol açar. Hüsnâ'yı ovaya gönderecek olsa bir şekilde kendilerini ele vereceğinden endişelidir. Dışarı çıkar. Bir müddet sonra içeri döndüğünde yüzündeki ifade değişmiştir. Yere oturur. Başını dizlerine dayar. Ne olduğunu sorarlar. Cevap vermez. İsmail dışarı çıkar. İçeri döndüğünde Hüsnâ'nın öldürüldüğünü haykırır.. Remzî ve Hilmî dışarı fırlarlar. İçeri döndüklerinde üzüntü içindedirler. İsmail hesap sorar bir şekilde Âsaf'ın yaptığını kimin tasdik ettiğini sorar. Remzî, Âsaf'a, yaptığının ferdi bir karar olduğunu, yapılanı onaylamadığını ifade eder. Hilmî çökmekte ve tükenmekte olduklarını söylerken Âsaf da üzgündür. Hüsnâ'yı öldürmekle, suçu kendilerinden ve davalarından uzaklaştırdığını söyler. Hüsnâ yüzünden kendilerine gelebilecek tehlikeyi kastetmiştir. Hepsî çok üzgündür. En çok İsmail tepki gösterir. Âsaf'ı katı olmakla suçlar. Kendisinin ona itaatini sorgular. Sahne kararır.

Mağara aydınlandığında Âsaf, İsmail ve Hilmî'nin yüzündeki ifade ciddileşmiştir. Hilmî, Hüsnâ'nın öldürülmesi olayının faili meçhullerden biri olacağını, kimsenin bir şey anlamayacağını ifade eder. Artık yapacak bir şey yoktur.

Bazı geceler gençlerin ortadan kaybolmasından aileleri de endişe duymaya başlamışlardır. İsmail, ailesinin kendisine bu konuda sorular sorduğunu söyler. Âsaf da kendisine benzer soruların sorulduğunu ekler. Bundan sonra dikkatli olmaya karar verirler.

Remzi, kolunda bir yaşlı adamla birlikte sahneye girer. Adam diğerlerini görünce şaşırır. Diğerleri de adamı görünce şaşırır. Ellerini bağlarlar. Hakkında karar vermek için dışarı çıkarırlar.

Âsaf, Remzi'ye bekledikleri suçlunun bu olmadığını, bu adamın masum olduğunu söyler. Remzî aynı düşüncede değildir. Çünkü Remzi'nin sevdiği kızın fakirliğinden

yararlanarak onunla nişanlanmıştır. Bu da Remzi'ye göre çalmanın başka bir şeklidir. Kız üstelik de on altı yaşındadır. Artık öldürmenin sebebi şahsileşmiştir. Diğerleri itiraz ederler. Bu işin davalarıyla bir alakası yoktur. Remzî, adamın öldürülmesinden yanadır. Diğerleri masum olduğuna karar verirler. Tartışmalardan sonra, adam kendilerini ele verebileceğinden dolayı öldürmeye karar verirler. Âsaf, öldürme işini Remzi'ye bırakır. Remzî adamı dışarıda öldürür. Geride kalanlar, Âsaf kabul etmese de Onun öldürülmesinde kendilerinin de payının olduğu kanaatinde dirler. Artık huzursuzluklarını iyice dillendirirler. Yeryüzünde kuvvet her şeyi halletmemektedir. Tartışmalar sırasında Âsaf'ın liderlik vasfı baskın çıkınca, olanları unutup yola devam etme kararı alırlar.

Mağaraya yeni bir suçlu getirilir. Cezası ölüm olarak infaz edilir. Dışarıda gizlice olayları izleyen bir genç kız, bu manzaraya dayanamaz, çılgılık atar ve bayılır. Âsaf, kızın kendi sevgilisi olduğunu anlar. Âsaf geceleri ortadan kaybolunca, kız onu takip etmeye karar vermiştir. Mağarada gördüğü manzara onu dehşete düşürmüştür. Kendine gelince olanları anlar ve onlara katiller diye bağırır. Artık Âsaf'tan tiksini mektedir. Geri dönmek ister. Diğerleri karşısına çıkar. Kızın kendilerini gördüğü için öldürülmesini isterler. Âsaf'ın sevgilisi için, kendilerini feda etmesine izin vermezler. Bu işi, Hüsnâ'nın öldürülmesi olayıyla kıyaslarlar. Çünkü Hüsnâ da kimliklerini açığa çıkaracağı endişesiyle öldürülmüştür. Kızı öldürme işini Âsaf'a verirler. Âsaf direnir, Kızı alıp gitmeyi teklif eder, ama kabul etmezler. Aralarında verdikleri karara göre, kız öldürülecektir. Âsaf, kendisi hayattayken buna asla izin vermeyeceğini söyler. Başka ihtimal kalmamıştır, onu da öldürmeye karar verirler. Kavga çıkar. Sahne kararır. Sahne aydınlandığında kız, Âsaf'ın kolları arasındadır. Diğerlerinin de öldüğü anlaşılır. Âsaf artık yalnızdır. Sevgilisini, arkadaşlarını ve umudunu toprağa gömecektir. *“İtiraf da etmeyeceğim intihar da”* der. Bütün bu yaşananları da dağda bırakmaya karar verir.

2.6.2. Çözümleme

Tek perdelik bir oyundur. Bir öyküsü vardır. Tiyatro türü olarak tragedyaya benzemektedir. Sahnede sunulan harekette kastedilen insanlar değil eylemlerdir. Üzüntü, acı, öfke, mutsuzluk ve benzeri duygusal bir atmosfer hâkimdir. Karakterler, eylemleri sonucunda bu duyguları yaşarlar. Olayların sonucunu, sözlerin destek olduğu eylemler belirlemiştir. Karakterler kendi isimleri ile isimlendirilmişlerdir. Belli kişilik özelliklerine sahip insanlardan seçim yapılarak olayların gidişatına karakterlerin

beklenen davranış şekilleri yön vermiştir. Karakter tahlilinde bu kişilik özellikleri ayrıca değerlendirilecektir.

Oyunun başından sonuna kadar aynı dekor kullanılmaktadır. Sahneye bir dağın yamacında, gözlerden uzak bir yerde olduğu imajı verilen bir mağaranın içi yerleştirilmiştir. Oyunun tamamı bu mağaranın içinde ve kapısının önünde canlandırılmaktadır. Yer en ekonomik şekilde kullanılmıştır. Dekor yerinden oynatılmadan sahne karartılıp aydınlatılarak birbirini takip eden gecelerin varlığı hissettirilmiştir. Ayrıca zaman belirtilmemiştir. Dekor olarak mağara görüntüsünün seçilmesi oyunun konusuyla doğrudan alakalı olup, kanunsuzlukları yaşamada okuyucu /izleyicinin zihninde karşılığını bulur. Bu gençler, gece avını yakalayıp sonra da gündüz kuytu yerlerde dinlenmeye çekilen yarasaları hatırlatmaktadır.

Oyunda giriş, gelişme ve sonuç bölümleri belirgindir. Oyunun temel kurgusu, adaleti temin amacıyla düzene başkaldırıdır. Yan kurgular liderlik, eşitlik, kararlılık, ölçme, mücadele ve yenilgi olarak sayılabilir. Önermesi, kanunsuzluğun kol gezdiği yerde dağ kanunları geçerlidir, denilebilir. Her başkaldırı eyleminin kesin kanunları yoktur. Kendi arzusuna göre kanun koymaya kalkanlar, bir gün o kanunla kendilerini de yargılamak zorunda kalabilirler, mesajı vurgulanmaktadır.

Oyundaki karşıtlıklar, adalet-zulüm, yönetme-yönetilme, umut-umutsuzluk, barış-savaş, dağ-ova olarak sayılabilir.

Oyunda iki bakış açısı vardır. Birincisi kendini hâkimler yerine koyanların gözünden toplumun ve kanunların değerlendirilmesidir. İkincisi, cezalandırılan insanlar yönünden yaşananların yansıtılmasıdır. Yazar, devletin güçsüz kaldığı durumlarda, anarşi ve kargaşanın toplum hayatında nelere mal olabileceğini etkili bir üslupla anlatmıştır. Bu tür durumlarda kendini kanun yerine koyan anarşistlerin de insan olduğu hatırlatılarak, zaaflarına dikkat çekilmiştir. Herkesin uyması gereken kanunların keyfi olarak kullanılmaları durumunda, nasıl kolayca zulüm aracı haline gelebileceğinin de mesajı verilmektedir. Eğer bir ülkede devletin kurumsallaşmasının siyasi yapısı yoksa, o zaman yer altına sızmış karanlık güçler yeryüzüne çıkar. Eşkıyalık türeyerek topluma zulmeder. Yazar oyununda kullandığı sembollerle, ses ve görüntüye yerleştirdiği efektlerle etkili bir anlatım sergilemiştir.

Oyuncular: Beş genç, gençlerden birinin sevgilisi ve yargılanan üç adamdan oluşmaktadır.

Oyunun girişinde karakter tanıtımı yapılmaz. Gençlerin isimleri Âsaf, Hüsnâ, Hilmî, İsmail ve Remzi'dir. Kıyafetlerinin eski olması dışında gençlerin dış görünüşünden bahsedilmez. Oyun ilerledikçe başkanlarının Âsaf olduğu anlaşılır.

Âsaf, başkan olmanın verdiği sorumlulukla kararlarının sorgulanmasını istemez. Tek başına karar alır ve uygular. Diğerlerinin itirazlarını susturur. Diktatör görünümlü, sert karakterli biri zannedilmesine rağmen, oyunun sonunda kız arkadaşının öldürülmesini kabul etmeyerek davasına bağlılığının derecesini ortaya koyar. Demek ki dava lideri kendi çıkarına dokununca davasını feda edebiliyormuş diye düşündürür. Bu davranış, lider vasıflarını taşımadığının ispatıdır. Bu yüzden davranışlarındaki seyir istikrar ve kararlılık göstermez. Bir dava adamı vereceği kararların neticesini de görebilmelidir. Âsaf başlangıçtaki kararlılığını sonuna kadar devam ettirememiştir. Sevgilisinin yaşaması uğruna, davayı terk etmek istemiştir. Oyunun eksen karakteri Âsaf'tır. Diğerleri onun karşısında yer alan zayıf karakterlerdir.

Hüsnâ, ilk öldürme fiilinden sonra dava dedikleri şeyden şüpheye düşer. Duygusal anlamda yıkılır. Zayıf bir karakterdir. Oyunda şahsi olarak yok gibidir, fakat Âsaf'ın onu öldürmesi, oyun sonuna kadar tartışma yaratır. Onun öldürülmesiyle Âsaf'ın kız arkadaşının öldürülmesi gerektiği konusu diğer arkadaşları tarafından baskı unsuru olarak kullanılır. Oyunun sonuna kadar oyunda varlığı hissedilir.

Remzi, Âsaf'ın karşısına çıkarılan zayıf karakterlerden biridir. Oyundaki etkinliği mağaraya getirdiği son şahsın öldürülme kararında olayı şahsileştirmesinden ibarettir. Bu karakterle kanunlarla oynamanın bir başka boyutunun temsil edildiği açıktır.

Hilmî ve İsmail oyundaki zayıf karakterlerden diğer ikisidir. Hilmî başlangıçta Hüsnâ'nın davalarına zarar verebileceği endişesini dile getirirken Âsaf'ın yanında yer alır. Fakat öldürülmesini düşünmemiştir. Âsaf'ın kız arkadaşının öldürülmesi kararında ise Âsaf'ın karşısında yer alır.

Âsaf'ın kız arkadaşı yaşananları onaylamayarak beş gencin karşısında yer alır. Bu görünümüyle kanunu temsil etmektedir. Fakat konumu itibariyle olayların akışını değiştirmeye gücü yetmeyen zayıf bir karakter olarak karşımıza çıkar. Diğer oyuncular etkin rollere sahip değillerdir.

Giriş bölümünde, sahnedeki dekorun tanıtımı yapıldıktan sonra karakterlerin tanıtımı yapılmadan olay örgüsü dokunmaya başlar. Beş genç, bir dağdaki mağarada, kendilerinin belirlediği bazı insanları mahkeme etmektedirler.

Gelişme bölümünde yargılamanın ayrıntılarına geçilir. İnsanlar gençleri gündüz vakitlerinde bir mahallede yaşayan beş arkadaş olarak tanımaktadırlar. Fakat geceleri farklı bir kimliğe bürünerek, kendilerince suçlu kabul ettikleri insanları bu mağaraya getirerek mahkeme etmekte ve sonuçta da onları öldürmektedirler. Amaçları, güya toplumda uygulamasını göremedikleri adaleti sağlamaktır. Ancak bu işi başka bir adaletsizlikle yapmaya kalkarlar. Sorguladıkları insanlara, kendilerini hâkimler diye tanıtır. Tebliğ diye isimlendirdikleri bir davaları vardır. Güya bütün yaptıkları bu dava içindir. Yargıladıkları insanların cezasını, sopalarla öldürerek vermektedirler. Başkanları Âsaf denilen gençtir. Zaman zaman yaptığı telkinlerle davalarını diğerlerine hatırlatır. İlk öldürdükleri kişi, mahallede komşuları olan bir adamdır. Onu hırsızlıkla suçlarlar. Adamın kendisini savunmasına izin vermeden hep birlikte öldürürler. Bu öldürme işi bazılarında duygusal etki bırakır. En fazla Hüsnâ etkilenmiştir. Onu da zayıf olmakla suçlarlar. Mağaraya getirilen ilk kişinin öldürülme sebebi ve arkasından Hüsnâ'nın olayı yorumlaması ilk düğümdür. Çatışmanın iki tarafını ölen ve öldürenler oluşturur. İkinci adamın öldürülmesiyle birlikte hem ölümün soğuk yüzü hem de insanların zaafları gözlemlenmektedir.

Suçun tarifi yapılmaksızın birileri kendince bir şeyleri suç ihdas etmiş ve yine kendilerinin belirlediği şekilde cezasını vermişlerdir. Bunu yapanlar daha ilk icraatlarında aralarında çelişkiye düşmüşlerdir. Bu da vicdanları yaralayan bir durumun varlığının ispatıdır. Otorite boşluğunun olduğu her toplumda anlatılan durumla karşılaşmak ihtimal dâhilindedir.

İkinci sırada öldürülen adamı hırsızlıkla suçlamalarına rağmen, adamın söylediği söz, Mısır'ın yönetimi hakkında bazı ipuçları barındırır. Der ki “*Mısır'ı yönetmek hususunda niçin ihtilaf ediyoruz?*”¹⁰³Bu ifadeden, gençler cezalandırdıkları kimseleri Mısır'ın yönetiminde söz sahibi olanların arasından seçtikleri anlaşılmaktadır.

¹⁰³ Necîb Mahfûz, “el-Cebel”,*eş-Şeytan Ya'iz*, el-Mu'ellefât el-Kâmile, Mektebetu Lubnân 1994, (1.bs.), Cilt:5, 236.

Hüsnâ'nın öldürülmesi ilk kırılma noktasıdır. Hüsnâ'nın ölüm karşısındaki zayıflığı, onun sonunu getirmiştir. Âsaf başkan olarak onu öldürmeye kendi içinde karar verir. Diğerlerine sormadan kararını uygular. Davanın ve liderin sorgulanmasıyla gerilimin dozu artar Dava lideri tek başına karar verme yetkisine sahip midir? Verdiği kararlar sorgulanamaz mı? Bu soruların cevabını oyunun sonunda buluruz. Âsaf kimseye sormadan verdiği infaz kararının bedelini ağır öder. Diğerleri de onun sevgilisi hakkında infaz kararı verirler. Diğer arkadaşlar Hüsnâ'nın ölümü sırasında da tarihi, “çoğu masumların kanından oluşan bir nehir”¹⁰⁴ olarak nitelemişlerdir. Bu sözle Hüsnâ'nın infazının haksızlığına vurgu yapılmıştır.

Hüsnâ'nın öldürülmesinden sonra arkadaşlar arasında bir tür vicdan muhasebesi yaşanır. İçinde bulundukları şartlar daha fazla kendilerini ve davalarını eleştirmeye fırsat vermez. Davaları için içlerinden ilk kurbanı vermişlerdir. Dava liderine duyulan saygıda sarsılmıştır. Faili meçhul cinayetlere bir yenisi daha eklenmiştir. Necîb Mahfûz bu tür hareketlerde yaşanması muhtemel kanunsuzlukları, onu yapanların ağzından topluma yansıtarak kanun ve düzenin toplumdaki güven ortamını sağlamada önemine dikkat çekmiştir.

Mağaraya getirilip öldürülenler, onların kriterlerine göre halkı soyan hırsızlardır. Böyle bir hareketi içinde barındıran devlet düzeninde adaletin sağlanması mümkün değildir. Suçlunun cezasını vermek hukuk ve onun uygulayıcısı devletin işidir. Bunun sorgulaması yapılmıştır.

Dava elemanları bazen fevri davranıp ve kendi kişisel davalarını ortak davalarıyla karıştırabilmektedirler. Nitekim Remzî, sevgilisini elinden alan zengin ve yaşlı birini mağaraya getirmiş, diğerleri onun suçsuzluğuna rağmen kendilerinin kimliğini açığa çıkarabileceği endişesiyle öldürülmesine onay vermişlerdir. Remzi'nin getirdiği son kurbanla adam öldürmenin sebebi şahsileşmiştir. Dava adına yaptıkları şeylere bir dereceye kadar meşru zemin bulan gençler, bu durum karşısında şaşkındırlar. Adam suçsuzdur, ceza vermek istemezler. Kendilerini gördüğü için kimliklerini açığa çıkarma ihtimali vardır. Bu da her şeyin sonu demektir. Fazla düşünmeye zamanları yoktur. Bu anların yer aldığı sahnede, bir yerde hukuksuzluk başladığında istenmeyen sonuçların kaçınılmaz olduğunun ve artık bunun sonunun gelmeyeceğinin sorgulaması yapılmıştır

¹⁰⁴ Mahfûz, *Eş-Şeytan Ya'iz*, 235.

Arka arkaya gelen öldürmeler, gidişatın sorgulanması ve çatışmanın taraflarının değişmesi, gelişme bölümünü oluşturur.

Oyunda dozu gittikçe yükselen çatışma unsuru, Âsaf'ın sevgilisinin, Âsaf'ı takip ederek mağarayı bulmasıyla zirveye ulaşır. Artık olaylar kontrolden çıkmıştır. Kız gördüğü manzaranın dehşetiyle çılgık atınca diğerleri onu fark eder. Kendi ölüm fermanını imzalamış gibidir. Âsaf'ın karşı çıkmasına rağmen diğerleri beraberce ölüm kararı verirler. Kararı uygulamayı da Âsaf'a bırakırlar. Dava lideri daha önce suçsuz yere öldürdüğü dava arkadaşının kanını şimdi ödemek durumundadır. Yapılan hiçbir haksızlık karşılıksız kalmaz. Liderlikten çekilip kızla gitmek ister. Bu karar kabul edilmez. Çözumsuzlükte, baştan beri uyguladıkları tek çözüm, ölümdür. Zirveyi genç kızın öldürülmesi gerektiği tartışmalarının yaşandığı sahne oluşturur. Bu son kırılma noktasıdır. Sözün bittiği yerde kuvvet devreye girer. Âsaf'ın son sözleri, çözüm bölümünü oluşturur.

Âsaf, başlattığı kanun adına kanunsuzluk hareketinin sonucunda dava arkadaşlarını toprağa gömmüştür. Kanunsuzluktan, kanun üretmek için masum insanları kendilerine kurban seçenler, sonunda kendileri kurban olmuşlardır.

Bu tür kalkışmalar toplumun sorunlarına çözüm üretebilir mi yoksa ihtilal her zaman çocuklarını yer mi? Kişisel çıkarlar mı davaya feda edilmeli yoksa dava mı kişisel çıkarlara feda edilmeli? Sonuçta kazanan kim? Oyun bittikten sonra okuyucu /izleyici zihninde bu sorulara cevap arar.

2.7. MEDİNETU'N-NUHÂS (BAKIR ŞEHİR)

2.7.1. Özet

Medinetu'n-Nuhâs'ın yer aldığı *eş-Şeytan Ya'îz* isimli hikâye koleksiyonu 1979 yılında yayımlanmıştır. Necîb Mahfûz'un tüm eserlerinin bulunduğu *el-Muellefâtü'l-Kâmile* isimli külliyyatında, beşinci ciltte, iki yüz kırk bir iki yüz elli dört ile nolu sayfalar arasında, bir sayfada iki sütun olarak bulunmaktadır.

Oyunda geçen isimlerden üçü, İslam tarihinde iz bırakan tarihi şahsiyetlerin isimlerini taşımaktadır. Abdumelik b. Mervân, Mûsâ b. Nusayr ve Tâlib b. Sehl'dir.

Diğer oyuncular ise Abdussamed b. Abdulkuddûs es-Semûdiyyî, Cin, Melike, onun adamları ve halktır.

Sahnede, Mûsâ b. Nusayr'ın elçileri kabul ettiği salonun dekoru vardır. Kanepenin üzerinde Mûsâ b. Nusayr oturmaktadır. Görevli, Halife Abdülmelik b. Mervân'ın elçisi Tâlib b. Sehl'in, huzura gelmek istediğini bildirir. İzin verilir. Huzura girer. Tâlib b. Sehl, Halife Abdülmelik'in elçisi olarak gelmiştir. Halife, o ülkenin çöllerinden birinde, içlerinde cinlerin bulunduğu ibriklerin olduğunu işitmiştir. Cinlerin kudretini merak etmektedir. Bunu tecrübe etmek istemektedir. Mûsâ b. Nusayr'dan, içinde cin olan bir ibrik istemektedir. Mûsâ bu isteğe şaşırır. Kendisinin cinler hakkındaki bilgisi, zandan ibarettir. Halifenin isteğini yerine getirmek için halk arasında bilgisiyle tanınan bir adam olan Abdussamed'i huzura çağırır. Sahne kararır.

Sahne aydınlandığında Mûsâ ve Tâlib'in yanına Abdussamed alınır. Abdussamed yaşlı ve heybetli bir görünüşe sahiptir. Tanışma faslından sonra Mûsâ, içinde cinlerin olduğu ibrikler hakkındaki bilgisini sorar.

Abdussamed, uzak bir diyarda bulunan bir gölün kenarındaki hayalet bir şehirden bahseder. Bu şehrin bilinen tarihten yirmi bin yıl önce var olduğunu işitmiştir. Bu güne kadar oraya kimsenin gittiğine dair bilgisi yoktur. Şehrin hayal mi yoksa gerçek mi? olduğunu bilmemektedir.

Mûsâ, Halife Efendisinin isteğini ona aktarır. Abdussamed bu isteğe şaşırır. İsteğe “*başüstüne*” diyerek tam teslimiyet göstermesine rağmen, şahsi düşüncesini de “*Allah işlerimizde şûrayı emretti. Bir kimse yönetimini Kur'an'ın gücüne dayandırırsa Cinlerin gücüne ihtiyaç duymaz*”¹⁰⁵ diyerek ifade eder. Elçi, halifenin cinin bilgisini, İslâmın ve Müslümanların hizmetine sunmak istediğini söyler. Abdussamed, bu işin zorluklarından bahseder. Önce şehrin yerini bulmaları gerekmektedir. Yolculuk için gerekli olan ihtiyaçların temini Mûsâ'nın görevidir. Cinler ve onların kuvvetleri Mûsâ'nın da ilgisini çekmiştir. Abdussamed, belki de o şehrin hâlâ var olduğunu ve şehir halkının cinleri hizmetlerinde kullanıyor olabileceklerini düşünmektedir. Şayet bu mümkün ise halifenin de cinleri dünyanın hizmetine sunmak isteğine Tâlib'de olumlu bakmaktadır.

¹⁰⁵ Necib Mahfûz, “Medinetu'n-Nuhâs”eş-Şeytan Ya'îz, el-Mu'ellefât el-Kâmile, Mektebetu Lubnân 1994, (1.bs.), Cilt:1, 242.

Mûsâ ve Tâlib, Abdussamed'e tüm güçleriyle yardım etmeye söz verirler. Abdussamed'de Allah'tan yardım ve bağışlanma diler. Sahne kararır.

Sahne tekrar aydınlandığında mahiyeti açıklanmayan bir yolculukla adı geçen şehre gelmişlerdir. Sabah aydınlığı yayılmak üzeredir. Şehrin girişi önünde biraz beklerler. Ortalık aydınlanınca şehrin kapısında bekçi olmadığını görürler. Ne bir köpek ne de bir horoz sesi vardır. Göl, şehrin girişinin doğu tarafındadır. Karanlık yavaş yavaş aydınlanınca binaları fark ederler. Bir saray ve şehrin orta yerinde bulunan meydanın etrafına sıralanmış dükkânlar ve yollar görürler. Meydanı dolduran insanlarda ses ve hareketin olmadığını fark ederler. Bu manzarayı gören üç arkadaş kaygıyla geri çekilirler.

Şehirdeki insanların tamamının donmuş olduklarını anlarlar. Onların dış görünüşlerinde ne bir bozulma ve ne de bir şekil değişikliği vardır. Tahtın üzerinde bir kadın oturmakta, onun etrafında da bekçiler ve hizmetçiler vardır. Herkes bir hareketi yaparken donmuştur. Kimi bir şeyleri alkışlarken, kimi de dans ederken öylece kalmıştır. Aralarından kendilerine yol açarak ilerlerler. Gördüklerine bir anlam veremezler. Abdüssamed bunun bir bilmece olduğunu, hedeflerinin göle gitmek olduğunu hatırlatır. Sahne kararır.

Sahne aydınlandığında gölün kenarındadırlar. Bir balık ağını göle atarlar. Ağı çekince içinde bir ibrik olduğunu görürler. Her üçü de Allah'ın ismini anarak ibriği incelerler. Abdussamed'e göre ibriğin boynundaki küçük anahtarı ovmaları durumunda ibrikten bir cinin çıkıp kendilerine itaat edecektir. Mûsâ tecrübe etmek isteyince bunu uygun görmez. İbriği halifeye götürerek kararı onun vermesi gerektiği kanaatindedir. Diğer ikisi ibrikte bir cinin olduğuna inanmaz. Abdussamed, Allah'ın adını anarak cine seslenir ve kendileriyle konuşmasını ister. İbriğin içine hapsolmuş cin, yirmi bin yıllık hapis hayatından sonra insan sesleri duyunca, tekrar eski kurnazlığıyla onları kandırmaya çalışır. Mûsâ onun vereceği güce lanet okuyarak, cinin teklifini reddeder. Abdüssamed “*Nuhâs*” şehrinin hikâyesini öğrenmek ister. Cin şehir halkının hikayesini onlara anlatır.

Şehir halkından bir grup balıkçı gölde avlanırken, cinin içinde olduğu ibrik ağlarına takılır. Değerli olduğunu düşünerek melikelerine hediye ederler. Melike ibriği incelerken boynundaki anahtara dokununca, içinden cin çıkar. Onun gücünü anlayan

melike bir müddet basit isteklerde bulunur. Cinin, onun her isteğini yerine getirmesi melikeyi daha fazla şeyler istemeye yöneltir. Son isteği ile haddi aşmıştır, fakat farkında değildir. Kendisinin istediği şeyi yapması karşılığında, cini hürriyetine kavuşturmaya söz verir. Cin, melikenin son isteğinin “*ilâhelik*” olduğunu anlar. Kendisinin, Allah’a inanan ama günahkâr bir varlık olduğunu söyler. Bu istek inancına ters düşmektedir. İsteği yerine getirmesinin mümkün olmadığının farkındadır. Hapis hayatına geri döneceğini bile bile melike ve ona inananları ölüm sihriyle sihirler.

Abdussamed, eğer cinin söyledikleri doğruysa, ibriği halifeye götüreceğini ve cin hakkındaki kararı halifenin vereceğini söyler.

Cin onlara şehrin son gününü, güneşin doğuşundan batışına kadar, onlarla birlikte yaşama imkânı vererek kendi gözleriyle görmelerini sağlar. Sihri bir günlüğüne kaldırır. Üç arkadaşın şehir halkıyla anlaşabilmesi içinde aralarındaki konuşma dilini, aynı dil yapar. Onlarda, ellerinde ibrik olduğu halde şehrin insanları arasına karışırlar.

İnsanlar onların farkına varmazlar. Onlarda meydanda gezmeye başlarlar. Kılıcını kuşanmış bir polis meydandaki dükkânları tek tek kontrol etmektedir. Bir genç kız kumaş satın almak ister. Söylenen fiyatı yüksek bulur. Kızın yanında bulunan genç, tüccarların daha fazla kazanmak hırsıyla fiyatları yükselttiğini söyleyince, dükkân sahibi tarafından hapishane ile tehdit edilir.

Bir genç kız, nişanlısını göl kenarında pikniğe davet eder. Genç, şimdi çalışma zamanı diyerek reddeder. Üç arkadaş çalışma zamanından kastın ne olduğunu anlayamaz. İbrik içindeki cine sorarlar. O da melikenin zamanında bayanların erkeklerden daha hür olduğunu söyler. Bu durum Tâlib’in hoşuna gitse de Mûsâ, aralarında yaşı en küçük olanın Tâlib olduğunu, bu işin faydasını görmek için biraz beklemesini tavsiye eder. Bir tane bayan dilenci onlara yaklaşır. İlâhenin onlara verdiği şeyden ona da vermelerini ister. Yiyecek, bir erkek, bir köle ve kesintisiz devam eden bir gelir ister. Tâlib, “*Allah versin*” deyince kızar ve onlara lanet okuyarak gider. Eşinin koluna dayanan hasta bir adama rastlarlar. Onların bu şehrin yabancısı olduklarını öğrenince, yabancıların yeryüzünün her yerinden kendilerine hastalık taşıyarak bulaştırdıklarını söyler. O da diğerleri gibi lanet okuyarak uzaklaşır.

Zengin bir adamın konvoyuna yol açan kölelerle karşılaşırlar. Arkadaşının koluna girmiş bir genç kız, köleleri küçük gören halkın davranışını eleştirerek onlara hizmet

eden cini de köle görenlerin, yarın ne yapacağını merak ettiğini söyler. Bu sözü duyan cin, bu ve benzeri sözleri işittiğinde, kendisinin ezilen cin taifesinin mensubu olmaktan dolayı etkilendiğini itiraf eder.

Meydanın bir kenarında duran ihtiyar bir adama rastlarlar. Adam kördür. Kendisi için fayda verecek bir söz işitmek isteyen var mı? Diye etrafına sormaktadır. Halktan birileri ona yaklaşır ve iyi niyetle kendisinde faydalı ne bulunduğunu sorarlar. O da halkı eleştirerek onlarda satın alınamayacak güzellikler, kazançlar, günahlar, sarhoşluk ve köleleştirme gördüğünü, cesetlerine ölümün yakın olduğunu söyler. Etraftan ona lanet okuyan sesler üzerine, oraya polis gelir. Dilenci korkusundan ağız değiştirerek, melikeye hizmet etmenin kazançtan ve köle edinmekten daha önemli olduğunu söyler. Polis onu sert bir şekilde uyararak melikenin kimseye ihtiyacı olmadığını, onun da kendi yoluna gitmesini tavsiye eder. Böylece polis gücünün insanları susturduğuna şahit olurlar.

Bir görevli “*adalet mülkün temelidir*”¹⁰⁶ diyerek birilerinin halkın önünde mahkeme edileceğini ilan eder. Herkes oraya doğru yönelir. Bir polis, gözleri bağlı bir adamı sürükleyerek getirir. Suçunun “*gözle görülmeyen yıldızların var olduğunu iddia etmek*” olduğunu söyler. Cezasını “*gözlerini oymak*” diyerek verir. İçeri girer. Bir genci dışarıya getirir. Suçunun “*kadınlarla erkeklerin eşitliğini istemek*” olduğunu söyler. Cezasını “*hadım etmek*” olarak açıklar. İçeri girer, bir ceset taşıyarak çıkar. Suçlunun cesedi halka teşhir edilir. Öldürülme sebebini “*cinin, melikeyi sihirlediğini iddia etmek*” olarak açıklar. Görevli, geriye kalan davaları ertesi güne erteler.

Üç arkadaş bu mahkemenin baskı altında yapıldığını kabul ederler. Görünürde halk önünde yapılan, ama zorbalığın hâkim olduğu bir mahkemedir bu. Üç arkadaş şaşkındır. Cine bu talihsiz halkı hangi günahları sebebiyle sihirlediğini sorarlar. Cin yaptığı açıklamada, zalimleri zulümleri sebebiyle, diğerlerini de onlara yardım ettikleri için sihirlemiştir. Melike ilâhlığını ilan etmeden önce, melikenin ilahlığını reddeden bir kısım halk, hicret ederek bu sihirden kurtulmuştur.

Saraydan çıkan bir görevli melikenin bildirisini halka okur. Önce yeryüzünün tek ilahının melike olduğunu ve halkında buna iman etmesi gerektiğini ilan eder. Güneş batarken melikenin taç giyme töreninin yapılacağını, halkın bu törene davetli olduğunu

¹⁰⁶ Mahfûz, *eş-Şeytan Ya'iz*, 246.

söyler. Melikeye yapılan tezahüratlar eşliğinde saraya geri döner. Bu ilandan sonra üç arkadaşın ortak kanaati, halkın küfürleri sebebiyle öldürüldüğü yönündedir.

Gençlerden ve kadınlardan oluşan bir grup piknik alanına toplanırlar. Aralarında geçen konuşmalarda bir kişi, Allah'ın yeryüzünde başkasına ibadet edilmesine nasıl ve ne zaman karar verdiğini sorar. Bir diğeri, yeni ilâhenin ölümünden sonra kime ibadet edeceklerini sorar. Bir genç kız, yoksa bu cinin bir oyunu da onları kendisine mi ibadet ettiriyor? Diye sorar. Bu sözleri işiten Mûsa kendini tutamaz ve tartışmaya o da dâhil olur. Yeryüzünün tek ilâhının Allah olduğunu, ilan edilen şeyin bir küfür olduğunu söyler. Gençler bu sözlere tereddütle yaklaşırlar. Polisin kendilerini işitmesinden çekindikleri için Mûsa'ya gizli bir mekâna gitmeyi teklif ederler. Tâlib onlarla yalnız kalmamasını tavsiye edince, Mûsa'ya göre küfre sessiz kalmak küfürdür. Tâlib'in bu konuşmanın üzerinden yirmi bin yılın geçtiğini hatırlatması fayda vermez. Mûsa geçmişini değiştirebileceğini iddia ederek, melikenin kararına karşı mücadele edeceğinin sinyalini verir. Tâlib, Mûsa'nın yirmi bin yıl önceki bir zorlukla kendini sıkıntıya sokacağı kanaatindedir. Abdussamed ise zaman kavramı üzerinde durmaz. Geçmişteki o sıkıntıyla kendilerinin şimdi karşılaştıkları düşüncesindedir. Tâlib'in tavrını destekler.

Saray görevlilerinden birkaç kişi halka içki dağıtırlar. Melikenin şerefine içip eğlenmelerini isterler. Halk, içtikleri içkinin ve müziğin etkisiyle kendinden geçer.

Bir görevli, akşam melikenin taç giymesinin şerefine, bir sirkin özel bir gösteri sunacağını ilan eder. İlk olarak kölelikten kurtulmak isterken ihaneti ortaya çıkan bir adamla, aç bir aslan arasındaki karşılaşmanın ilanı duyurulur. İkinci sırada devlette önemli görevler elde etmek için yarışan kadın ve erkek soytarıların gösterisi anons edilir. Üçüncü olarak da melikeye ibadet etmeyi protesto etmek için, kendini diri diri yakan adamın gösterisi vardır. Sirk, ilanlarına devam ederken halk, her bir ilandan sonra alkışlarla bu ilanlara tezahüratta bulunurlar. Tâlib'in gösterileri seyretmenin kendini mutlu etmeyeceğini söylemesi Abdussamed'de Mûsa'nın geçmişini değiştirmesi umudunu doğurur.

Mûsa ile isyancı bir grubu çevreleyen askerlerin gürültüsü işitilir. Bunu gören Tâlib'le Abdussamed arkadaşlarının başına bir şey gelmesinden endişe duyarlar. İbrikteki cine sorarlar. Cinde gaybı bilmediğini söyler. Abdussamed olayları yapanların ölümler olduğunu söyleyince cin, arkadaşlarının olaya yeni bir olay eklediğini söyleyerek,

sonucun değişebileceği ima eder. Tâlib, cinden olaya müdahale etmesini ister. Cin kararını değiştiremeyeceğini söyleyince Abdussamed'e talihi okumayı bilip bilmediğini sorarken, yanlarından geçen bir kadın bu sözü işitir. Abdussamed'den talihini okumasını ister. İnsanlar etraflarını sararlar. Hamile bir kadın, karnındaki bebeğin cinsiyetini sorar. Diğerleri de merak ettikleri geleceğe ait bilgilerini sorarlar. Abdussamed kendince cevaplar verir. Polis kalabalığın olduğu yere gelir. Tâlib olanlara gülmektedir. Abdussamed'te konuştuğu kişilerin ölü, kendilerinin diriler olduğunu söyleyince Tâlib de henüz doğmadıklarını ona hatırlatır.

Polis müdürü görevlilerle meydana iner. Mûsa ve isyancı grup mahkeme edilecektir. Mûsa, kendisiyle ilgili sorularlara doğru cevap vermesine rağmen delilikle suçlanır. Fas'ın komutanı olduğunu söyler. Onlardan yirmi bin yıl daha fazla şeyler bildiğini ekler. Allah'tan başka ilah olmadığını söyleyince, polis onu ajanlıkla suçlar. Ertesi sabah idam edileceğini açıklar. Diğer isyancılarla birlikte saraya götürölür.

Tâlib ve Abdussamed olanları uzaktan izlerken iki adam yanlarına gelip oturur. İnsanlara, Allah ve onun kudretiyle ilgili felsefe eğitimi verdiklerini söylerler. Aralarında insan ve onun yok oluşunu tartıştıklarını, melikenin ilâheliğini ilan etmesi durumunda ortaya çıkacak yeni durumu sorarlar. İnsanlara, dün Allah için söyledikleri şeyleri bu gün melike için söylemeleri gerekecektir. İki arkadaştan bu tenakuzu açıklamalarını isterler. Gerçek ilah Allah mı, melike mi? dir. Sorularının devamında fanilik, ölüm, Allah'ın kudreti ve bir ölümlünün ilah olması durumunda o öldükten sonra kimin ilah olacağını, iki arkadaşın cevaplamasını isterler. Verilecek cevabı dinlemeden, aralarında konuşarak giderler. Melikenin ilâheliği ile Allah'ın kudretini sorgulamışlar ama işin içinden çıkamamışlardır.

Tâlib ve Abdussamed onların arkasından bakarken şaşkındırlar. Tâlib, ilim ehline gelinceye kadar bu şaşkınlığın herkesi sardığını söyleyince, Abdussamed gerçek hayatlarını kastederek, İslam ölkelerinin benzeri kişilerden uzak olmadığını hatırlatmanın kendisini üzdüğünü söyler. Tâlib şaşkınlıkla onun da Hz.Ali taraftarlarından olup olmadığını sorar. Abdussamed hakkın taraftarı olduğunu ve kendisini, tek olanın rızıklandırıdığını söyler.

Bir kaç polis yanlarına yaklaşır. Abdussamed'i kâhinlikle suçlar. Kendisiyle ilgili bilginin melikeye ulaştığını, onu dinlemek için saraya çağırđıęını haber verir.

Abdussamed tereddüt eder, fakat iteklenerek saraya doğru yönlendirilir. Tâlib yalnız kalmıştır. Bu maceranın nasıl bir sonla biteceğini merak etmektedir.

O böyle düşünürken yanına bir bayan yaklaşır. Melikenin sarayın penceresinden onu gördüğünü, onu saraya çağırdığını söyler. Melike sarayın taht salonunda Tâlib'i kabul eder. İsmi, memleketini ve mesleğini sorar. Yabancıların biri tüccar, biri kâhin ve biri de casustur. Melike şaşırır. Tâlib ve arkadaşlarının bir araya geliş sebeplerini sorar. Tâlib, kötü bir amaçları olmadığını söyler. Melike tüccarlığın saygın bir meslek olduğunu, ama onun yerinin görevliler veya askerler arasında olması gerektiğini söylerken onu beğendiğini belli eder. Tâlib de onu beğenmiştir. Melike, ilâhe olunca onunla evlenmesinin imkânsız olduğunu, bu sebepten kendisine yakın olması için ona baş muhafızı olmasını teklif eder. Tâlib bir beşerdir. Sevgilisinin de bir beşer olması gerektiğini düşünmektedir. Melike, cinin kendisine verdiği gücü, kendinden bilme sarhoşluğuna kapıldığından Tâlib'i sahip olduğu bu güç ile ikna edebileceğini düşünmektedir. Tâlib gerçeğin farkındadır. Melikenin gücünün asıl sahibi günahkâr cindir. Melike ona gücün kaynağına değil de güce bakmasını tavsiye eder. Tâlib de gerçek güç sahibinin Allah olduğuna inandığı için, onu Allah'a imana çağırır. Bu söz melikeyi kızdırır. Kendisine hainlerin sözlerini hatırlatmaktadır. Tâlib, melikeyi yirmi bin yıllık helakten kurtarmak için gayret etse de başarılı olamaz. Melike taç giyme töreninden sonra sevgilerine geri dönebileceği kanaatindedir. Tâlib o törenin başlama anından sonraki gelişmeleri bildiğinden, melikeyi ikna edememenin üzüntüsünü yaşar.

Kâhin olarak adlandırılan Abdussamed huzura çağrılır. Melike, gelecekte haberler vermesini ister. Abdussamed, kendisinin sadece bir beşer olduğunu vurgulayarak, geleceği bilemeyeceğini ifade eder. Melike kendisinin ilâheliğini kabul etmeyenleri, isyancılar olarak nitelemektedir. Kimlerin bu şekilde düşündüğünü de merak etmektedir. Abdussamed, aslında herkesin bir insanın ilah olmayacağına inandığını, fakat çıkarları için maskelerin arkasına saklandıklarını ifade eder. Melike kendisine hiç mi kimsenin inanmadığını sorduğunda, Abdussamed, ibrikteki cinin bile tek olan Allah'a inandığını söyler. Melike iyice sinirlenir. Tâlib el kaldırarak söze karışır. Abdussamed'in hayatı pahasına doğruyu söylediğini, gün batımından önce kararını değiştirirse yirmi bin yıllık kaderini değiştirebileceğini hatırlatır.

Melike her ikisine de inanmaz. Karşı konulmaz bir güce sahip olduğuna inanmaktadır. Abdussamed, eğer bu iddiasına devam ederse, cinin hürriyet vaadini kaybetmek pahasına, Allah'a isyan etmeyeceği gerçeğini ona hatırlatır. Tâlib de, eğer cin, melikenin isteğini yerine getirirse, yeryüzünün tek ilahının onu yok edeceğini söyler. Melike onun da Abdussamed gibi düşündüğünü görünce, Tâlib ve arkadaşlarının kendisine komplo kurduğunu iddia eder. Casus diye nitelendirdiği Mûsa'yı huzuruna çağırır. Tâlib onu sevdiğine dair yemin eder. Diğer ikisi de melikeyi kararından vazgeçirmek için çaba sarf ederler. Melike, hepsini ona tuzak kurmakla suçlar. Tâlib, cinin yaptıklarını sıralayarak, olayı başından beri anlatır

Melike yastığın altından ibriği alıp cini açığa çıkarır. Üç arkadaş hakkında ne düşündüğünü sorar. Cin bir cevap vermeyince, cinin suskunluğunu onların yaptığı bir sihre bağlar. Onların cini sihirleyebildiklerini düşünerek endişelenir. Cin, susmaktan vazgeçer. Söyledikleriyle melikeyi övüp üç arkadaşı yalanlar. Akşam hızla yaklaşmaktadır. Melike onları öldürmeyi düşünür. Cin, taç giyme töreninden önce onlardan birini öldürmesinin caiz olmadığını söyleyerek melikenin kaderi değiştirmesine müsaade etmez.

Tören alayı sarayın dışına çıkar. Bir muhafız melikeyi tek ilah diye tanıtırken fani beşer hayatından, ebedi ilahlık tahtına uğurladıklarını ifade eder. Herkes buna alkış tutar. Şimşek çakar ve ortalığı karanlık kaplar. Ölüm büyüsü geri dönmüştür. Şehir ve içindekiler ilk hallerine geri dönmüştür. Cin de hapis hayatı geçirdiği ibriğe geri döner. Cinin söylediğine göre bu helaktan kurtulanlar Melikenin ilahlığını reddedip oradan hicret edenlerdir. Üzerinden yirmi bin yıl geçtikten sonra yaşayan insanlar, bu hicret edenlerin zerrelerinden oluşmuştur. Üç arkadaştan her biri kendi bakış açılarından şehre bakarak, onu “ölü şehir, rüya şehir, imkânsız sevginin şehri...” sözleriyle tanımlarlar. Abdussamed, cinin kendilerini oyuna getirdiğini söylemesi üzerine cin ile aralarında bir hesaplaşma yaşanır. Cin yaptığının doğru olduğunu savunur. Ona göre, gerek melike gerekse diğerleri helak olma cezasını kendi amelleriyle kazanmışlardır. Abdussamed, cinin onları diriltmeme sebebini akıllıca bulur. Onun hakkında hüküm vermesi için ibriği Halife Abdulmelik b. Mervân'a götürmek ister. Üç arkadaşta göre, Mervân Allah'ın kitabıyla hükmetmektedir. Cin, halifenin de melike gibi gücü yanlış kullanma ihtimalinden bahsedince, Abdussamed ona hak verir. Çünkü insanlar, cinlerin kuvvetini iyilik yolunda kullanacak olsaydı, dünyanın cennete dönüşmüş olması gerekirdi. Cin, o

güne kadar kendisine sahip olanların gücü, dünyalık arzularını elde etmede kullandığını söyler. Diğerleri de ona hak verir. Cinin doğru söylediğine inanırlar ve onu serbest bırakırlar.

2.7.2. Çözümleme

Necib Mahfûz, yazdığı tiyatronun çerçeve öyküsünü ne zaman yazıldığı bilinmeyen ve Arapça ismi *Elf Leyle ve Leyle*¹⁰⁷ olan masal külliyyatındaki “*Medinetu’n-Nuhâs*”¹⁰⁸ isimli hikâyeden alarak metinlerarası geçişlilik yapmıştır. Bu oyunla adı geçen masal arasında konu ve şahıslar yönüyle benzerlikler vardır. Yazar, oyununa Mûsâ b. Nusayr’ı başkarakter olarak seçmiştir. Mûsâ b. Nusayr (M 640-716),¹⁰⁹ tarihi bir şahsiyettir. Emevi Halifelerinden Abdülmelik b. Mervân’ın(öl. 86/705) hilafeti sırasında yıldızı parlamaya başlamıştır. Onun oğlu 1.Velid’in hilafetinde (M 705-715) Kuzey Afrika valisi olmuştur. Kuzey Afrika ve Endülüs fatihi olarak tanınır. 1. Velid’in ölümünden sonra halife olan kardeşi Süleyman döneminde görevden azledilerek hapsedilmiştir. Abdülmelik b. Mervân ve oğlu 1.Velid zamanında gösterdiği üstün başarıya rağmen, Süleyman’ın hilafetinde haksızlığa uğraması, halk arasında ona karşı bir sevgi atmosferi oluşturmuştur. Bu sebepten tarih kitaplarında Mûsa b. Nusayr’ın şahsı ve fetihleri hakkında efsane niteliğinde rivayetler vardır.¹¹⁰ Yirmi bin yıl önce yaşanmış bir olaydaki ölüm büyüsunü bozarak insanları doğru yola iletme yolundaki

¹⁰⁷ Daha ayrıntılı bilgi için bkz., Veli Ulutürk, “Binbir Gece” *DİA*, Cilt: VI, İstanbul 1992, 180.

¹⁰⁸ Sa’îd Ali el-Husûsî, “*Medinetu’n-Nuhâs*” *Elf Leyle ve Leyle*, Bulak el-Emîriye Matbaası, H:1280 Cilt:III, 129.

¹⁰⁹ Hayatı hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz., Câsim el-‘Ubûdî, “Mûsâ b. Nusayr” *DİA*, Cilt. XXXI, İstanbul 2006, 224-225.

¹¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz., Fâ’iz ed-Dâye, “el-Mahalliyye ve’l-Vâ’î” *Mecelletu’l-Kuveyt*, 1.11.2014, Erişim Tarihi:23.10.2015, <http://www.kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id=12254&pid=3894&version=252>. “*Medinetu’n-Nuhâs*, gerçek tarihin anlattığı Mûsa b. Nusayr’ın hikâyesinden başka bir şey değildir... Mûsa b. Nusayr tüm çabasını ortaya koymuş ve Tarık b. Ziyad’la beraber Endülüs’ü fethetmiştir...Ne olduydu Sanimar’ın ödülüyle (Halife Süleyman’ın onu cezalandırması kastediliyor.) ödüllendirildikten sonra olmuştur. Yani Mûsa’nın halk için verdiği çabalar, adil ve insaflı bir karşılık bulmamıştır...Halk arasında Mûsa b. Nusayr etrafında başlayan hikâyeler ve efsaneler, kitaplara intikal etmiştir. Ve kitaplar Musa’nın hikâyelerini, seferlerini, fetihlerini rivayet etmeye başlamışlar, olumlu başarıları ona nispet ederek, onun kişiliği etrafında hayranlık hâlesi oluşturmuşlardır. İlk olarak hicri III. yüzyılda tarihçi el-Mes’ûdî’nin rivayetleri vardır. Ve sonra dikkat çekici bir merhale başlar. Artık Mûsa b. Nusayr’ın hikâyeleri tarih kitaplarına girmiştir... Coğrafya tarzı eserlere yakın bir tarzda yazılmış bazı seyahatname türü kitaplarda da ona dair haberler yer almıştır. Mesela Ebû Hâmid el-Gîrnâtî’nin *Tuhfetu’l-Elbâb ve Nuhbetu’l-Îcâb* adlı eseri bunlardandır... el-Mes’ûdî’nin tarihten bir kesit olarak tekrarladığı, içine bir cin hapsedilmiş olan “*Bakır Güğüm*” hikâyesi, “*Bakır Kent*” hikâyesi ve haçlı krallarından birinin Kudüs’ten alıp memleketine götürdüğü ve sonra Mûsa b. Nusayr’ın Endülüs ganimetleriyle geri dönüşünü anlatan “*Davud oğlu Süleyman’ın Sofrası*” hikâyesini ise İbni Haldun kabul etmemiştir...”, İbni Haldun’un eleştirileri hakkında ayrıca bkz. Casim Avcı, “Mes’ûdî, Ali b. Hüseyin”, *DİA*, Cilt: XXIX, İstanbul 2004, 353-355.

çabası, cesaretini ispatlamaktadır. Melikeye karşı isyancı grubun başındayken kendine güvenen, akıllı ve bilgili bir şahsiyettir. Cinin kandırma teşebbüsüne “Âdem babamızı kandırdın, cennetten kovdurdun. Şimdi bizi de dinden mi çıkaracaksın?”¹¹¹ Diyerek karşı çıkar. Oyundaki kraliçenin gücü elinde bulundurmak için bir cinin gücüne inanmasının eleştirisi ve geçmişe gönderilen Mûsa karakterinin de bir reformcu vazifesini üstlenmesi, oyunun öyküsüne bilim kurguyla karışık masalımsı güzellikler katmıştır.

Diğer karakterlerin oluşturulmasında Musa b. Nusayr ile aynı dönemde yaşamış kişilerden ilham alınmıştır. Oyundaki karakterler, *Medinetu’n- Nuhâs*’taki karakterlerle aynı ismi taşımaktadırlar. Zaten yazar oyununa bir özel isim vermemiş, *Medinetu’n- Nuhâs*’tan esinlendiğini başlangıçta belirtmiştir. Masalsı bir atmosferde geçen oyunun kurgusunda *Alaaddin ve sihirli lambası* masalındaki cinin ortaya çıkış şeklini kullanan yazar, metinlerarası geçişlilik yapmıştır

Tâlib b. Sehl, diğerlerine göre daha gençtir. Dış görünüşü melikenin beğenisini kazanmıştır. Kendisi de melikeyi sevmiştir, fakat melikenin ihtiraslarına engel olamamıştır.

Abdussamed’in yaşlı ve heybetli bir görüntüsü vardır. Bilge bir karakter olarak Kur’an ayetlerinden de haberdardır. Herhangi bir işe başlarken besmele çekmeyi ihmal etmemesi, dini hassasiyetini gösterir. Hayatı pahasına doğruyu söylemiş olması cesaretini kanıtlar. Cini, halifeye teslim etmemek konusundaki kararı isabetlidir. Çünkü onu halifeye teslim ederse olacak olan şeylerin önünü alamayacaklardır.

Cin, oyunun eksen karakteridir. En bilindik ve eski masal kahramanıdır. Metafizik güçler ve olaylar onun gücüyle yaşanır. Oyunun akışını onun davranışları belirler.

Melike, gücün esiri olmuş bir şahsiyeti temsil eder. Elindeki yetkiyle polis gücünü ve tüccarları kayırırken halka zulmetmektedir. Yasama, yürütme ve yargıyı elinde bulundurmaktadır. Cinin karşısında, tutkusuna yenilen zayıf bir karakterdir.

Melikenin adamları oyunda etkisiz elemanlardır. Sınıflı bir toplumun, çeşitli kesimlerinin temsilcileridirler. Oyuncular, temsil ettikleri kesimlerin eleştirilen yönlerini canlandırdıkları için bireyin değil toplumun eleştirisi yapılmaktadır.

¹¹¹ Mahfûz, *eş-Şeytan Ya’iz*, 244.

Yer ve zaman kavramları vardır. Oyunun konusu içindeki yerler ve dönemler, yoğun ve dolu dekorlarla desteklenmiştir. Bu da sahne karartılıp aydınlatılarak, arka fondaki değişikliklerle sağlanmıştır. Sahneler arası geçişler aydınlık ve karanlıkla sağlandığı için seyircinin zihninde zaman mefhumu oluşmaz. en- Nuhâs şehrinde yaşanan zaman dilimi bir günün sabahından başlayıp gün batımıyla sona eren aydınlık kısmın içine sığdırılmıştır. Aslında oyunda, asırlarla ifade edilen çok büyük bir zaman dilimi vardır.

Felsefe ve ahlak konularının tartışıldığı oyunda, insanın kötülüğe meyleden yönü, cin ve melike ile sembolize edilmiştir. Musa b. Nusayr karakteriyle de, cesaret ve yanlışın üzerine kararlılıkla gitme davranışıyla ortaya konulan iyilik yönü sembolize edilmiştir. Oyunun ana teması bu iki yönün çatışması üzerine kurulmuştur. Yan temalar, ilâheliğin iddiası, kader, ölüm sihri, gayb bilgisi, toplumdaki bozuk düzen, sınıf farkı, bilinçsizlik ve sömürü sayılabilir.

Oyunun üst kurmacası, nefsinin arzularına kapılıp bir cinin gücüne güvenerek kendini ilâhe ilan ettirecek kadar akılsız olanların ve tanrısallaşmaya çalışanların er yada geç yaptıklarının sonucunu görmeleri, temeli üzerine kurulmakta ve olaylar bu düşüncenin etrafında örülmektedir.

Oyundaki karşıtlıklar, yaratma-yaratılma, ilahlık- fanilik, ölümsüzlük- ölüm, sevilme-reddedilme, yönetme-yönetilme, tembellik-çalışkanlık, başkaldırı-teslimiyet, gücün kullanımı konusunda ihtiras ve güce boyun eğme olarak sıralanabilir.

Oyunun düşündürücü ve yargılayıcı özellikleri ağır basmaktadır. Serim, düğüm ve çözüm bölümleri vardır. Serim bölümünde konunun ne olduğu hakkında kısaca bilgi verilir. İçinde cinlerin hapsedildiği ibriklerin bulunduğu en-Nuhâs şehrine ulaşmak ve ibriklerden birini halife Abdulmelik b. Mervân'a getirmek görevi anlatılmaktadır. Tiyatro, bir masal anlatımının canlandırılması şeklindedir. Oyun tek perdeliktir.

Düğüm bölümünde şaşırtıcı sahneler arka arkaya gelmektedir. Gizemli yolculuğun nasıl gerçekleştirildiği belirtilmez. Şehir halkının donmuş heykeller şeklinde görülmesi, ilk etkileyici sahnedir. Bu şehirde sanki zaman durmuştur. Gizli bir el, bizimde zamanımızı durdursa ve biz onu seyretme imkânına sahip olsak acaba ne hissederdik? Kısa süreli de olsa okuyucuya bu duygu hissettirilir.

Şehrin yanındaki gölde bahsedilen ibriklerden birinin bulunması, ibrikteki cinden şehrin başına gelenlerin öğrenilmesi, buna inanmayan üç arkadaş için cinin bir günlüğüne şehrin cezasını kaldırması ve sonrasında yaşananlar, düğüm bölümündeki heyecanın dozunu artıran sahnelerdir. Üç arkadaş şehrin kaderini ne kadar değiştirmeye uğraşırlarsa uğraşınsınlar değiştiremedikleri son an, çözüm bölümüdür. Cin ömür boyu ibrikte kalma pahasına da olsa Allah'a karşı gelmeyecek Melikenin emrini yerine getirmemiş ve her şey eski haline dönmüştür.

İnsanoğlu, tarihin her döneminde cinleri ve güçlerini merak etmiştir. Bin Bir Gece Masalları ve benzeri başka masalların konularından biri de, cinlerle ilgili inanışlardır. Kutsal kitaplarda cinlerin yapısı ve güçleri hakkında bilgiler vardır. Kur'an-ı Kerim'de cinlerin Hz. Süleyman'a boyun eğmelerinden bahseden ayetlerden birinde şöyle denmektedir. *“Onlar, Süleyman için, o ne dilerse, mabetler, heykeller, büyük havuzlara benzer çanaklar ve taşınması güç kazanlar yaparlardı.”*¹¹²

Ayet, cinlerin güç yetirebildiği işler konusunda insanoğlunu kısmen bilgilendirmiştir. Kur'an-ı Kerim'den önceki kutsal kitaplarda da cinlerin kuvvetleriyle ilgili benzer bilgiler vardır. Bu bilgilerden haberdar olan insanlar cinleri denetimleri altına almakla ilgili hikâyeler oluşturmuşlardır.

Sahne bulunan eşyalar hakkında, odanın *Mağrib tarzı* döşenmiş olması dışında bir bilgi yoktur. Giyilen kıyafetler hakkında da bilgi verilmez. Oyuncuların hareket tarzı ve taşıdıkları isimler, onların yaşadığı dönemin özelliklerini yansıtır niteliktedir. Vali Mûsâ b. Nusayr, Halife Abdulmelik b. Mervân, onun elçisi Tâlib b. Sehl ve halktan bir olan Abdussamed ismi geçen karakterlerdir. İlk sahnedeki selamlama ve derin saygılarını sunma faslı, tarihi bir tiyatro ile karşı karşıya olduğumuz izlenimini vermektedir.

Sahne aydınlandığında Abdussamed huzura alınır. Halifenin bir cini emrine almak isteğini işiten Abdussamed şaşkınlığını gizlemez. O esnada söylediği *“Efendimizin emri başım gözüm üstüne, fakat Allah işlerimizde şûrayı emretti. Bir kimse yönetimini Kur'an'ın gücüne dayandırırsa cinlerin gücüne ihtiyaç duymaz”*¹¹³ cümlesiyle şûra'ya dikkat çekerek, hem halifenin emrine itaati hem de bir devlet başkanının devlet

¹¹²(Seb'e: 34/13), Meâli için bkz. Hüseyin Atay-Kutluay, Yaşar, *Kur'ân-ı Kerîm ve Türkçe Anlamı*, (14. Baskı), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1987, 428.

¹¹³ Mahfûz, *eş-Şeytan Ya'iz*, 242.

yönetiminde takip etmesi gereken sistemi ortaya koyar. Vurgulanan düşünce Kur'an'ı Kerim'in açık emridir.¹¹⁴ Hz. Peygamber'in söz ve uygulamalarında da vardır. Yazar bu prensibi hatırlatmak suretiyle, metinlerarası geçişlilik yapmıştır.

Cin, üç arkadaşın şehirde yaşananları anlamaları için, şehrin üzerinden ölüm sihrini bir günlüğüne kaldırmıştır. Şehrin son gününü tekrar yaşatmaya güç yetirmesi, Cinlerin kuvveti konusunda bilinmeyenlere masal unsuru katmaktadır. Bu bölüm adeta bir zaman tüneli hikâyesinin tiyatro sahnesinde canlandırılmasıdır.

İbriğin boynundaki anahtar ovulduğunda içinden cin çıkması ve ona özgürlüğünü veren kişinin emrine girmesi bize *Elf Leyle* ve *Leyle*'deki *Alaattin* ve *Sihirli Lambası* masalını hatırlatmaktadır. İnsanlar, cinleri emirleri altına alabilir mi? Hz. Süleyman'a verilen saltanatın içinde cinlere hâkimiyette vardır. Hz. Peygamber, cinlere de peygamber olarak gönderilmesine rağmen, insanların cinleri emirleri altına almalarıyla ilgili bir onayı yoktur. Kendisi de peygamberliği boyunca cinleri, insan hayatına hizmet amaçlı kullanmamıştır. Tarihte bazı insanlar cinleri emirleri altına aldıklarını iddia etseler de bu durum iddiadan öteye geçmemiştir. Bu konu daha çok masallarda kullanılmıştır.

Abdussamed, ibriğin içinde bir cinin olduğunu iki arkadaşına ispatladıktan sonra cinin onlara yaptığı teklifi reddederken “*Âdem babamızı kandırdın, cennetten kovdurdun. Şimdi bizi de dinden mi çıkaracaksın?*”¹¹⁵ şeklindeki ifadesi, insanoğlunun cinlerin, Allah'a inanıyor olsalar bile şeytanın taifesi olduğunu unutmamaları ve onların tuzakları karşısında her an uyanık olmaları gerektiğine dikkat çekmektedir. Abdussamed'in bu bilgisi Kur'an'daki Hz. Âdem kıssasının yansımasıdır. Melike, cinin kuvvetini fark etmesine rağmen, ihtiraslarına bir sınır koyamayınca, cinin ölüm sihrine uğrayarak kaybedenlerden olmuştur. İnsanoğlunun yapısında var olan ebedilik arzusu, Allah'a isyana dönüşürse, vahim sonuçlara yol açabilir. Mısır tarihi ilahlık iddiasında bulunan firavunlar yönünden zengindir. Yazar içinden geldiği bu kültürün yansımasını masallarda kullanılan cin imgesiyle birleştirerek, bize masal tadında bir oyun sunmuştur.

¹¹⁴ (Şûrâ:42/38, Âl-i İmrân:3/159)

¹¹⁵ Mahfûz, *eş-Şeytan Ya'iz*, 244.

Şehrin yaşantısının ayrıntılı olarak tanıtıldığı bölümler, günümüz toplum hayatından sahneler yansıtır niteliktedir. Tüccarlar arasındaki para kazanma hırsından dolayı fiyatları yükseltme gayreti bugün de yaygındır. Oyunda bu gibi kişiler arkalarını polis gücüne dayamıştır.

Oyunda, toplumdaki sınıf farkı ortaya koyulurken kadınların ön planda yer alması, içinde güçlü bir kadın imgesi bulunmayan Doğu toplumları için zıtlık içerir. Bir bayan dilencinin bir erkek, bir köle ve düzenli bir gelirden oluşan istekleri, rahat bir hayat yaşamak arzulayan herkesin isteyebileceği şeylerdir. İstekler makul olsa da isteyen kişiye ve istenilen makama dikkat çekilmek yoluyla okuyucunun dikkati üst düzeyde tutulmuştur. Oyunda, toplumun bu tür isteklerinin müracaat yeri, cinin desteğini alan melikedir. Dilenciye rızkı, kendisini yaratan Allah'tan istemesi gerektiği hatırlatılınca bunu söyleyenlere lanet okur. Bu davranış toplumun, gücünü cinden alan melikeye dolaylı bir isyandır.

Halktan kör biri, halkın körlüğünü simgelercesine, onlara sahip oldukları güzellikleri hatırlatırken, eleştirilerini de sıralar. Polis gücünü görünce melikenin kölesi olmanın değerinden bahsederek ağız değiştirir. Onun tutumu, halkı ikiyüzlü olmaya sevk eden baskıcı yönetimin korkusunun yansımasıdır.

Mahkemeler adaleti sağlamak için vardır. Fakat bu şehrin mahkemeleri, formalitedendir. Sayılan suçlar, gözle görülmeyen yıldızların var olduğunu iddia etmek, erkeklerin kadınlarla eşit olduğunu iddia etmek ve cinin melikeyi sihirlediğini iddia etmektir. Cezalar ise gözlerin oyulması, hadım edilmek ve öldürülmek olarak ilan edilir. Suç diye ilan edilen şeylerin tamamı doğru düşünceler olmasına rağmen, akıl ve bilginin bulunmadığı terlerde insanlar ortaçağ düşünceleri yüzünden infaz edilmektedirler.

Mahkeme sahnesini izleyen üç arkadaş, halkı mazlum olarak görür. Cinin onları sihirleme sebebini sorduklarında aldıkları cevap, bir toplumun toplu ceza görmesindeki hikmeti açıklar niteliktedir. Zalimler suçları sebebiyle, mazlumlara ise onlara yardım etmeleri sebebiyle cezalandırılmıştır. Bu cezadan kurtulanlar ise hicret edenlerdir. Bu, oyunun tüm anlamını içeren, çok manidâr bir cevaptır.

Mahkeme sahnesinden sonra düğüm bölümünün bir diğer sahnesi olan ilah kimdir? Sorusunun tartışıldığı sahne gelir. Melikenin cinden son isteği, kendisini yeryüzünün tek ilahı yapmasıdır. Gün batarken yapılacak taç giyme töreniyle de halkın

biati alınacaktır. İlanı duyan halktan bazıları buna tezahüratlarıyla eşlik edince, üç arkadaş halkın küfrüne hükmederler. Son gelişmeyi sorgulayan bazı kişilerin aralarında yaptığı tartışma, doğru inancın nasıl olması gerektiğini açıklar niteliktedir. Cevaplayamadıkları sorulardan ikisi, yeryüzünün asıl ilahının, Melikenin tek ilah olmasına nasıl müsaade ettiği ve Melikenin ölümünden sonra kime itaat edileceğidir.

Halkın isyan etme ihtimalini ortadan kaldırmak için genellikle yapılan uygulama, onu içki ve eğlenceyle uyutmaktır. Bu şehirde de aynısı yapılmaktadır. Saray görevlileri halka kendileri içki dağıtır. Halk içki ve müzikle kendinden geçer. Akşamki taç giyme törenini ve Melikenin ilahlık iddiasını tartışmaya fırsat bulamazlar. Melikenin ilahlığı şerefine düzenlenecek olan sirkin gösterileri de mesaj doludur. Hürriyetine kavuşmak için mücadele ederken, ihaneti ortaya çıkan bir kölenin, aç bir aslanla yapacağı karşılaşma, Roma dönemi gösterilerini hatırlatır. Mevki kapmak için yarışan kadın ve erkek soytarılardan gösterisi, toplumdaki bozulmuşluğun bir yansımasıdır. Üçüncü gösteri en etkileyici olandır. Melikeyi ilah kabul etmeyen birinin protesto için kendini yakmasıdır. Gösterilerin amacı, eğlence yoluyla halk üzerinde psikolojik baskı oluşturulmak istenmesidir.

Halktan bazıları Melikenin ilahlığını kabul etmeyince isyancı olmakla suçlanır. Başlarında ise Mûsa vardır. Kendisine itiraz eden arkadaşlarına “*geleceği değiştirmeye gücü nasıl yetiyorsa geçmişi de değiştirebileceği*” sözüyle karakter olarak gücünü ortaya koymaktadır. Şimdi oda halktan biridir. Bu bölümde halkların kendi kaderini kendinin yazabileceğini vurgulanmaktadır. Mûsa karakteri üzerinden, halka melikenin ilahlığını reddetmesi telkin edilmektedir. Eğer halk küfründen vazgeçerse, Mûsa ölüm sihri kaldırılır diye ümit etmektedir. Bazıları ona inanır. Hepsisi birlikte hapse atılırlar. Gayret var fakat sonuçsuz kalmıştır.

Mûsâ’nın, isyancı grubun arasına katılmasıyla olayların seyrini değiştirebileceği imajı verilir. Bu bölümde kader değişir mi? sorusu zihinlerde dolaşır. Bundan sonrasında neler olabilir? Sorusuna Cin, “*ben gaybı bilmem*” diyerek cevap verince, oyunun sonunun değişebileceği beklentisi içine girilir. Abdussamed’in konuştuğu kişileri ölümler diye nitelemesi, Tâlib’in de kendilerinin henüz doğmadığını ifade etmesi, karakterleri kendi zamanının öncesine taşıyarak insan-zaman çatışması yaratılmıştır. Bu anlam da Kur’an’ı Kerim’de “Ashâb-ı Kehf” adıyla yer alan kıssanın çerçeve öyküsü,

birçok yazar tarafından kullanılmıştır. Necîb Mahfûz, adı geçen kıssanın insan-zaman çatışmasını oyununa taşıyarak metinler arası yansımada bulunmuştur.

Felsefe eğitimi veren iki kişinin soruları, oyuna ayrı bir heyecan katar. Yıllarca öğrettikleri akidelerde kendileri de çelişkiye düşmüşlerdir. Allah'ın varlığını bilmelerine rağmen Melikenin ilahlığını ne kabul ne de reddetmektedirler. Soru sorup, cevabını beklememeleri de ayrı bir tartışma konusudur. İçinden çıkamadıkları durumlarda otoriteye teslimiyet mesajı vererek, topluma dayatılan korku hâkimiyetini ortaya koymuşlardır.

Girişte, hikâyenin geçtiği zaman halife Mervân'ın yaşadığı dönem olarak belirtilmiştir. Onun döneminde Hz.Ali'nin taraftarları ile hilafet makamı arasındaki tartışmaya da bir gönderme yapılarak felsefecilerin şaşkınlığının bir benzerinin Hz. Ali'nin taraftarlarının arasında da yaşandığı imâ edilir. Necîb Mahfûz, felsefi bir tartışmaya mezhep tartışmasını dâhil ederek oyuna ayrı bir renk katmıştır.

Melikenin, Tâlib ile sevgi üzerine konuşmaları düğüm bölümünün son etkileyici sahnesidir. Melike, Tâlib'i sevmesine rağmen ilahlık idealinden vazgeçmez. Tâlib de Melikeye karşı aynı duyguları hissetmektedir. Fakat tarihin akışını değiştiremez. Üç arkadaşın kaderi değiştirmek konusunda son çareleri ibrikteki cindir. Melikeye kendi halkından bazılarıyla birlikte cinin bile onun ilahlığını kabul etmediğini, onların tek olan Allah'a iman ettiğini söylerler. Bu söz Melikeyi sinirlendirir. Yastığının altından ibriği alarak cini açığa çıkarır. Cin, Allah'a iman etmesine rağmen, söyledikleriyle üç arkadaşı yalanlar. Melike de cinin doğru söylediğini zanneder. Kendi iradesiyle küfre girdiği için, ölüm sihriyle sihirlenmeyi hak eder. Melikenin akıbetinin belli olduğu bölüm çözüm bölümüdür. Oyunun finalini cinin son cümleleri oluşturur. *“Günahıma yeni günah eklemeyi reddettim... Şayet şehirdekilerin yaşamalarına müsaade etseydim, onların helaki benim için imkansız olurdu. Zulmü sebebiyle helak olan şehir, tekrar varlığa dönerdi. Kendi dünyasının yirmi bin yıl daha ilerisinde olan yabancı bir hayatı sürdürürdü. Yemin olsun ki, bu ölümün bizzat kendisinden daha kötü bir şeydir”*¹¹⁶sözüdür. Cin, gücünün farkında olmasına rağmen Allah'a imanından vazgeçmemiştir. Melike ise başkasının gücüne muhtaç olmasına rağmen, Allah'a isyana kalkışmıştır. Necîb Mahfûz bu sahnenin yazımında, Kur'an'da anlatılan Âd, Semud gibi

¹¹⁶ Mahfûz, *eş-Şeytan Ya'îz*, 254

kavimlerin helak edilmesine ve Allah'ı tek ilah kabul etmesine rağmen, emrine boyun eğmeyen şeytan kıssasına gönderme yaparak metinler arası yansımayı tekrar kullanmıştır.

Taç giyme töreni için eğlence başlar. Cinin bir günlüğüne kaldırdığı ölüm sihriyle şehir eski haline döner. Üç arkadaşın bu macerayı özetleyen “*ölü şehir, rüya şehir, imkânsız sevginin şehri...*” cümleleri ile yolculuk sona erer. Zaman tüneline tekrar geçilerek yaşanan ana geri dönlür. Cin doğru söylediğini ispat ettiğı için serbest bırakılır. Bu bölümde halifenin cine sahip olması durumunda, Melike ile aynı davranışı sergileyebileceğinden korkulmaktadır. İktidar sahiplerinin güce değil, adalete dayanmaları gerektiğı mesajıyla oyun sona erer.

2.8. MUTÂREDE (TAKİP)

2.8.1. Özet

Mutârede isimli oyunun yer aldığı *el-Cerime* isimli hikâye koleksiyonu 1973 yılında yayımlanmıştır. Oyun, Necîb Mahfûz'un tüm eserlerinin bulunduğu el-Muellefâtü'l-Kâmile isimli külliyyatında, beşinci ciltte, dört yüzelli beş ile dört yüz yetmiş bir nolu sayfalar arasında, bir sayfada iki sütun olarak yer almaktadır.

Tiyatronun sahnesine, biri beyaz gömlek, gri kısa pantolon ve lastik ayakkabı giymiş, diğeri kırmızı gömlek mavi kısa pantolon ve lastik ayakkabı giymiş, çocukluk çağında oldukları belli olan iki genç girer. Yazar, giyindikleri gömleklerin rengini, oyunda kendilerine isim olarak vermiştir. Oyun boyunca biri kırmızı diğeri beyaz olarak isimlendirilmiştir. Bulundukları sahneyi önceden oyun oynadıkları bir alana benzettirler. Ne oynayacaklarını tartışırlar. Beyaz, rüyalar oyunu oynamak ister. Kırmızı ise boks yapmak ister. Beyaz, boks kaba bularak oynamak istemez. Birbirleriyle şakalaşırken bir ayak sesi işittirler. İki genç tedirgin olurlar. Sahneye dış görünüşünden güçlü kuvvetli olduğu belli olan bir adam girer. Üzerine siyah gömlek ve pantolon giyinmiş ve elinde bir kırbaç vardır. Saçlarında bir tek siyah tel yoktur. Adamın güçlü görüntüsü, gençleri korku ve endişeye sevk eder. Başka bir yerde oyun oynamak isterler. Onlar sahnenin neresine giderse, adam da onları sessizce takip etmektedir. Oyunda ilk ebenin kim olacağını belirlemek için bilek güreşi yaparlar. Kırmızı, beyazı yener ve oyuna başlarlar.

Bir müddet birbirlerinin sırtından atladıkları bir çocuk oyunu oynarlar. Gözlerinin ucuyla da adamın hareketlerini takip ederler. Kamçılı adamsa onlar nereye giderse onların ardından sessizce gitmektedir. Bir müddet sonra gençlerin sinirleri bozulur. Gülme ile ağlamanın karışık olduğu bir karmaşa içinde oyun oynamayı bırakırlar. Kamçılı adama dönerek, amacını sorarlar. Cevap vermez. Hürriyetlerine müdahale ettiğini söylerler. Adam aldırış etmez. Belki de bu adam, babalarının bir arkadaşıdır. Kırmızı, babalarını suçlayarak, küçükken kendilerine güç yetiremediğini, arkadaşı yoluyla hala onları izlemeye devam ettiğini iddia eder. Beyaz ise babası hakkında olumlu kanaate sahiptir. Tahminlerinde bir sonuca ulaşamazlar. Çünkü adam konuşmaksızın, onları takip etmektedir. Onlarda sanki o yokmuş gibi oyunlarına devam ederler, ama tüm düşünceleri adamın varlığına odaklanmıştır. Gençler arasında bir çatışma çıkınca, adam elindeki kamçıyı havada şaklatır. İkisinin de kalbini korku sarar. Adamın tehdidi, aralarındaki düşmanlığı unutturur. Birbirlerine sarılıp sahneyi terk ederler. Sahne kararırken adamın ayak sesleri işitilir.

Sahne aydınlanır. Gençlerin giyindikleri kıyafetler kırmızı ve beyaz olarak isimlerini yansıtmaktadır. Giysileri büyüdükleri imajını kuvvetlendirir. Her ikisi de bıyıklıdır. İmajlarının değişmesinden dolayı kamçılı adamın onları tanımayacağını ve takip edilme tehlikesinden kurtulduklarını düşünmektedirler. Her ikisi de artık birer devlet memurudurlar. Ayak sesleri işitilir. Kamçılı adam tekrar ortaya çıkar. Endişe içinde birbirlerine bakarlar. Dış görünüşleri değiştiği için, adamın kendilerini tanıyamayacağını düşünürler. Kendileri de onu görmemezlikten gelerek kendilerine, işleriyle meşgul memur imajı verirler. Yılsonu bilançosunu tutturamamaktan bahsederler. Bir şeyleri örtbas etmeye çalışmaktadırlar. Adam konuşmadan yanlarında durur. Korkarlar. Endişe ve korku içinde kendilerinin devletin saygıdeğer iki memuru olduğunu, onlara saygılı davranması gerektiğini söylerler. Adam söyledikleri şeylere aldırış etmeden yanlarında durur. Gençler, adam yokmuş gibi davranarak işlerinde acele ederler. Çünkü yılsonu bütçe hesaplamaları tamamlanmak üzeredir. Bir taraftan da adamı izlemektedirler. Kendilerinin halkın hizmetinde olan devlet memurları olduklarını hatırlatarak, artık onları tehdit etmemesini isterler. Bildikleri tüm yöntemleri kullanarak adamla iletişim kurmaya çalışırlar. Bu konuşmalar devam ettikçe, adam hem yürür hem de kamçısını havada şaklatır. Aralarındaki sertlik artar. Adam konuşmaksızın

yürümeye devam eder. Gençler, korkularını belli ederek sahneden ayrılırlar. Sahne kararırken adamın ayak sesleri işitilmektedir.

Sahne aydınlanır. İki genç orta yaşlı görünümündedirler. Bıyıkları biraz daha uzamıştır. Bir evlilikten bahsederler. Bu evlilikle sosyal konumlarını güçlendirecekler, aynı zamanda da kendilerini sessizce takip eden kamçılı adamı da aldatabileceklerdir. Ekonomik açıdan da bu evlilik onlara katkı sağlayacaktır. Çünkü iki adam, aynı kadınla evleneceklerdir. Garip bir durum olmasına rağmen, bu evliliği gerçekleştirmelerinde yarar vardır. İçinde bulundukları şartlar, hayata bir kişiymiş gibi bakmalarını gerekli kılmaktadır. Aralarında ihtilaflar olmasına rağmen, düşmanlarının çokluğu ve takip edilmeleri de onları bu evliliğe yönlendirmektedir.

Kırmızının bakış açısına göre, hayatta zenginlik gereklidir. Yapacakları evlilik onlara hem maddi ferahlık kazandıracak hem de toplumla daha fazla iletişim kurmalarını sağlayacaktır. Kırmızının kadın konusundaki fikirleri ilginçtir. Ona göre kadının tam eğitilmiş olması gerekmez. İlkokul eğitimi yeterlidir. Çünkü ilim kadını erkekleştirmektedir. Beyaz onun bu düşüncesini “*taş devrinde olsa modern bir düşünce olabilirdi*”¹¹⁷ diyerek reddeder. Kırmızıya göre kadın, konuşma hususunda yeteneklidir, ama en iyi eş, dilsiz olan eştir.

Biraz sonra gelin alayı gelir. İki genç, gelini birlikte karşılarlar ve gelinin kendilerinin tarafındaki yanağından her biri aynı anda öperler. Gelin şaşkındır. “*İki damada bir gelin*” bu olacak iş değildir. Damatlar görünüşe aldanmamasını, aslında ikisinin bir kişi olduğunu söylerler. Gelin, bu durumu onaylamasa da damatlar vakti geldiğinde her şeye alışacağını söylerler. İki damat aynı anda gelini kucaklamak isteyince kargaşa çıkar. Aralarında bazı problemlerin olabileceğini söylerler. Gelin iki kişiyle birden evlenirse, çocukların babasının kim olacağını sorması, damatları şaşırtmaz. Onlar için bunun önemi yoktur. Çocuklar evlilik bürosunu vereceği herhangi bir ismi taşıyacaktır. Gelin tüm bu konuşulanları yadırgayınca, onun eğitiminin yetersiz olduğunu, okullarda cinsel eğitime de ihtiyaç olduğunu söylerler.

Ayak sesleri duyulur. Gelen aynı kamçılı adamdır. Önceki davranışlarını aynen tekrarlar. Onunla iletişim kurmak için çok uğraşırlar ama başaramazlar. Balayı gezisine

¹¹⁷ Necîb Mahfûz, “Mutârede” *el-Cerime*, Mektebetu Mısır,(t.y.), 12.

gitmeye karar verirler ve üçü birlikte sahneyi terk ederler. Kamçılı adamın ayak sesleri işitilirken sahne kararır.

Sahne aydınlanır. İki adam, gelinle birlikte görünürler. Saçlarının ağarmasından dolayı yaşlarının ilerlemiş olduğu anlaşılmaktadır. Aralarında geçen konuşmadan anlaşıldığına göre görevlerinde yükselmeyi düşünen iki devlet memurudurlar. İki damat, bir gelin olarak evlilik hayatlarına da devam etmektedirler. Genel müdürlük görevini elde etmek asıl hedefleridir. Gelinin çocuk hatırlatmasına kulak vermezler. Ayak sesleri duyulur. Aslında uzun zamandır bu sesi duymadıkları için bu sesi unutmuşlardır. Hastalık, yaşlılık, beraber birde genel müdürlük görevini ellerinden kaçırma ihtimali, onları bir an önce bir şeyler yapmaya zorlamaktadır. İlk kez ölüm korkusundan bahsederler. Gelin, şimdiye kadar yaptıkları işlerin ölüm için faydasız olduğunu¹¹⁸ söyleyince beyaz, ölümden gereğinden fazla korkmalarının uygun olmadığını söyler. Kırmızı, beyazın doğruyu söylemediği kanaatindedir. Fakat yine de ölümü, evham olarak nitelendirir. Onlar ölümü tartışırken, ayak sesleri iyice belirginleşir. Elinde kırbacı olan adam tekrar ortaya çıkar. Hepsı birlikte ona yönelirler. Amacının ne olduğunu sorarlar. Artık kendilerini rahat bırakmasını isterler. Meşguliyetleri çok olan memurlarmış gibi kendilerini işlerine verirler ki, adam onların boş gezdiğini düşünmesin. Adam, söylenen sözlere ve yapılan hiçbir harekete tepki vermez. Ayaklarını yere vurarak yürümekte ve arada birde elindeki kamçısını havada şaklatmaktadır. Güzel sözün etkili olmadığını görürler. Seslerini yükselterek konuşurlar. Adamın tavırlarında değişme olmaz. Sahneyi terk ederler. Adamın ayak sesleri duyulurken sahne kararır.

Sahne aydınlanınca üç ihtiyar görüntüsünde sahneye gelirler. Hareket ettikçe vücutlarına acı veren ağrının şikâyetiyle inlerler. Bir ara öncelerde duydukları ayak sesini tekrar duyduklarını zannederler. O ayak sesine çok alıştıklarını düşünürler. Yaptıkları yatırımlardan, kaçırdıkları fırsatlardan bahsederler. Geçmişte kalan güzel günleri hatırlarlar. Çocuklarının yaptığı şeyleri tartışır. Kırmızı ihtiyarlığına rağmen soğuk kış gününde bir kulübe gitmekten bahseder. Gelin hastalanabileceğini hatırlatır. Fakat gitmezse düşmanları onunla alay edecektir. Evliliklerinde de çatırdamalar vardır. Tekrar ayak sesini işitmeye başlarlar. Onları takip eden adam tekrar ortaya çıkmıştır. Her üçünde ihtiyarlık emareleri görülmekte olmasına rağmen, adamda hiçbir değişme

¹¹⁸ Mahfûz, *el-Cerime*, 28.

olmamıştır. Hayat boyu onları sıkıntı içinde bekletmesinden iyice yorulmuşlardır. Aralarında geçen konuşma da onunla mücadele etmedikleri için pişmanlıklarını ifade ederler. Adam, onları tehdit ederek yeterince canlarını sıkıştır. Fakat korku ve endişe vermek dışında bir kötülüğü olmamıştır. Bir ara güvenlik güçlerine başvurmaktan bahsederler. Güvenlik güçleri de bir çözüm değildir. O güne kadar güvenlik güçlerine başvuranlar hiçbir çözüm elde edememiştir. Belki de güvenlik güçleri de ondan korkuyordur. İhtiyarlıkları sebebiyle o adam hakkında araştırma yapmaya da güçleri yoktur. Onlar ihtiyarlamalarına rağmen, onları takip eden adam da hiçbir ihtiyarlık belirtisi yoktur. Bu nasıl olabilir ki? Beyaz isimli adam, yaşadıkları bu takibe rağmen, yaptığı birkaç gizli işten bahseder. Belki de onun takibi bazı işleri daha hızlıca yapmalarına sebep olmuştur. Adamın hareketleri hızlanır. Elindeki kamçıyı havada şaklatır. Öncekilerin benzeri bir şekilde ürkek tavırlarla sahneyi terk ederler. Sahne kararırken ayak sesi işitilmektedir.

Sahne aydınlanınca üçü ayrı ayrı yerlerden sahneye girerler. Birkaç ameliyat, kullanılan hormonlar ve makyajla dış görünümelerini gençlik günlerine geri çevirmişler. Aralarında bunu nasıl başardıklarını konuşurlar. Kendilerine göre artık, o adamın kendilerini tanıyarak takip etmesi mümkün değildir. Erkeklerden biri hazır gençleşmişken ikinci bir gelin almaktan bahseder. İlk gelin buna karşı çıkar. Kendisinin de onlarla birlikte gençleştiğini söylese de sözünü dinletemez. İlk gelini çocuklarının yanına gönderirler. Yeni gelinin düğün alayının müziğinin sesi uzaklardan işitilir. Modern giyimli iki görevlinin arasında getirilen gelin, kırmızı ve beyaza teslim edilir. Gelin on altı yaşındadır. Kırmızı bu evliliği çok istemektedir. Beyaz ise çekimserdir. Gelin modern düşüncelidir. İki adamla aynı anda evliliği yadırgamaz. Cesarete ihtiyacı olduğu için içki içmek istediğini söyler. Onlar, yaşlarının ve sağlıklarının buna uygun olmadığını söylerler. Gelin, çantasından bir içki şişesi çıkarır ve içer. Ayak sesleri duyulur. Kamçılı adam tekrar ortaya çıkar. İkisinin sınırları bozulur. İçki şişesi aralarında dolaşır. Artık sarhoş olmuşlardır. Adama saçma sapan şeyler söylerler. Sarhoşluğun etkisiyle yeni geline bir biri, bir diğeri sarılır. Adam kamçısını havada şaklatır. Korkuyla yere düşerler. Ayağa kalkmaya güç yetiremezler. Sürünerek sahneyi terk ederler. Adamda sahnenin arka tarafındaki karanlığa doğru yürür. Sahnenin ön tarafında gelin, tek başına dansını sürdürmektedir.

2.8.2. Çözümleme

Oyuncu kadrosu beş kişiden oluşmaktadır. Kırmızı, beyaz, adam, birinci gelin ve ikinci gelin oyunculara verilen isimlerdir. Konu bütünlüğü yoktur. Absürt tiyatro özelliklerini taşımakla birlikte, manası yorumlara müsait bir metindir.

Sahneye çıkan oyuncuların giyindikleri kıyafetler, beyaz gömlek, gri kısa pantolon ve lastik ayakkabı ve kırmızı gömlek, mavi kısa pantolon ve lastik ayakkabı olarak belirtilirken kullanılan renklerin zıtlıkları dikkat çekicidir. Oyun boyunca giyindikleri gömleklerin rengi, kendilerine isim olarak verilmiştir. İki karakter düşünce ve davranışlarıyla oyun boyunca zıtlıklar sergilerler. İlk sahnede oyuncuların giyim ve davranışlarından, çocuk yaşta oldukları anlaşılır. Konuşmalarından, kırmızının biraz daha kaba ve sert olduğu anlaşılır. Beyaz ise daha yumuşak ve naziktir.

Oyunun başından sonuna kadar kırmızı ve beyazı elinde kamçısıyla takip eden üçüncü karakterin fiziksel özelliklerine vurgu vardır. Dış görünüşü güçlü, bünyesi sağlam, çehresi genç ve saçları siyahtır. Üzerindeki pantolon ve gömleğin rengi de siyahtır. Elinde bir kamçı vardır. Oyun boyunca tek kelime konuşmaz. Bazen elindeki kamçıyı havada şaklatmakta ve ayaklarını sürekli hareket ettirmektedir. Kamçının nesne olarak görevi uyarmaktır. Kamçının sesi ve görüntüsü, oyuncular ve seyirciler üzerinde gerilim ve endişe hali yaratmaktadır. İlk iki karakterin psikolojik yapılarına vurgu yapılmasına rağmen, üçüncü şahsın sadece yalın bakışlarından bahsedilir.

Oyunun birinci gelin ve ikinci gelin diye isimlendirilen iki bayan karakteri daha vardır. Bir gelinin iki damatla evlenmesi sahnesinde ilk gelinin şaşkınlığı, ince ve hassaslığının göstergesidir. Sakin bir yapısı vardır. Kırmızı ve Beyaz'ın yeniden evlenme isteklerine verdiği cevapta, kendisinin de onlarla birlikte gençleştiğini, yeni bir geline ihtiyaç olmadığını hatırlatması sırasında yumuşak bir üslup kullanmıştır.

İkinci gelin on altı yaşındadır. İçki içmesi, karşısındaki damatları küçümseyen küstah tavırları ve başına buyruk hareket etmesi dikkat çeken yönleridir.

Oyunda yer ve zaman kavramları yoktur. Sahnedeki hiç bir eşyadan söz edilmez. Tek perde olmasına rağmen sahneler arası geçişler vardır. Aydınlatma ve karartma ile oyuncuların, yaş ve kıyafetlerinde değişiklik sağlanır. Adam dışındaki oyuncular,

hayatın evrelerini, çocukluktan başlayarak giyindikleri kıyafetler ve fiziksel özellikleriyle temsil ederken değişim gösterirler.

Farklı yorumlara müsait olan bu oyunda Necîb Mahfûz, kullandığı üslubuyla okuyucu/seyirciye oyunu tamamlama imkânı sunmuştur. Dolayısıyla metnin, okuyucusundan onu anlamlandırmak konusunda beklentileri vardır. Bazen bu beklenti yazarın amaçladığından farklı boyutlara ulaşabilir. O zamanda metnin, okuyucu tarafından tamamlanması söz konusudur.

Oyunda renk olarak kırmızı, beyaz ve siyah arasında karşıtlık vardır. Oyunun bütününe bakıldığında üç renk oyuna hâkimdir. Tiyatro ve sinema gibi duylara hitap eden görsel sanatlarda, renklerin insan psikolojisi üzerinde sözler gibi etkisinin olduğu bilinmektedir. Kırmızı rengin sinemada kullanımında çağrıştırdığı duygular sıcaklık, tehlike, kızgınlık, durmak, heyecan, aşk, tutku, ihanet, güç ve dayanıklılıktır. Beyaz renk kar, soğuk, barış, temizlik, incelik, kibarlık, saflık, zarafet, kırılganlık, zayıflık, matem, bekâret, teslimiyet, sadakat, güven, iyilik ve benzeri duyguları çağrıştırmaktadır. Siyah renk ise ölüm, karanlık, yas, korku, kötülük, suç, canilik, kir, endişe, ciddiyet, kuvvet, zindelik, enerjiyi ifade de kullanılır.¹¹⁹ Yazarın bu renkleri kullanmada bir amacının olduğu kesindir. Kırmızı rengin temsil ettiği karakterde oyun boyunca sertlik, kızgınlık, ihtiras dikkat çekicidir. Beyaz ise kırmızıya nazaran daha kibar, saygılı, iyilik yönü ağır basan bir karakterdir. Siyah giysili karakter oyunda tek bir kelime konuşmadığı için verdiği mesajları, üzerindeki siyah renk ve elindeki kamçının sesi ile verir. Korku ve endişe siyah renk ile uyumlu duygulardır. Oyunun tamamı siyah rengin oluşturduğu duyguların ağırlığını hissettireceği sonuç beklentisi içinde geçer. Yazar, oyununda renklerle, o renklerin insan psikolojisi üzerinde oluşturduğu etkiyi bütünleştirmiştir.

Boş bir sahneye çocukluk çağında iki kişinin gelmesiyle oyun başlamıştır. Konuşmalar, daha öncesinde de oyun oynadıklarına işaret etmektedir. Sanki sürekli tekrarlanan bir oyundur, bu yaptıkları. Bir taraftan da bir şeyden gizlenme ve tedirginlik hisleri vardır.

¹¹⁹ Defne Özönur Çöloğlu, *Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin 'Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' Üçlemesi*, ErişimTarihi.27.10.2015
http://kilad.kocaeli.edu.tr/eserler/59E87CD336A3.pdf

Oyunun girişi ve ilk konuşmalar Samuel Beckett'in oyunlarını hatırlatmaktadır. Sahne düzeni, oyunun konusunun ilk sahneden önce de var olması, karakterlerin tanıtımının yapılmaması, karakter isimlerinin anlam olarak bir şeyleri çağırıştırıyor olması, Beckett'in absürt bir oyununu okumakta olduğumuz duygusunu hissettirmektedir.

Oyun oynama isteklerinden itibaren karakter farklılıkları ortaya çıkar. Temsil edilen şahıslar iki zıt karakterdir. Kırmızı boks maçıını, beyaz ise rüyalar oyununu tercih etmiştir. Birincinin tercihi şiddetten yana ikinci romantiktir. Sahneye giren üçüncü kişi dış görünüşü ve elindeki kamçıyla tedirginlik oluşturur. Onların işlerine karışmaz, ama her nereye gitseler onları takip eder. Oyuncular onun can sıkıcı olduğunda hemfikirdirler. Bu bölümde onların kardeş olma ihtimali ortaya çıkar. Sahnedeki siyah giyimli adamın, babalarının arkadaşı olduğunu düşünürler. Babalarından bahsederken, son gününe kadar kendilerini ziyaret ederek onları rahat bırakmadığından şikâyet ederler. Bu adamı da babalarının göndermiş olabileceğini düşünürler. Yapmacık hareketlerle adamı kandırmaya çalışırlar. Neden, niçin soruları arasında iki kardeş birbirleriyle anlaşmazlığa düşünce şaklayan kamçı sesi herkeste korku uyandırır. Bir takip ve bir uyarı vardır. Diyaloglarda konu bütünlüğü yoktur. İlk kez sahne kararına kadar oyunun neyi sembolize ettiği ile ilgili bir ipucu yoktur.

İkinci bölümde, iki oyuncunun dış görünüşleri biraz değişmiş, fakat özleri değişmemiştir. Kendilerini takip edenin, artık onları tanımayacağı kanaati hâkimdir. Yine de adamın onları tanımasından endişelidirler. Bu değişime mecbur bıraktığı için de karşı tarafı suçlamaktadırlar. Dış görünüşler değişmiş gibi görünse de takip değişmemiştir. Devlet memuru olarak iş yapar gibi görünmeleri, adamı kandırmak içindir. Aralarında geçen konuşmalarda devlet işlerindeki formaliteleri eleştirmektedirler. Kendilerinin de bazı şeyleri mecburen yapmak zorunda olduklarını ifade ettikleri bu bölümün satır aralarında eleştiri yüklü mesajlar vardır. Yıl sonu bilançosundaki usulsüzlüklerin kendilerini takip eden adam tarafından anlaşılmasından endişe duymaktadırlar. Adamla iletişim kurarak takip edilme sebeplerini öğrenmeye çalışırlar. Yapmacık hareketler ve uzlaş teklifleri fayda vermez. Kamçı sesi onları kendilerine getirir. Demek ki kırmızı ve beyaz kamçı sesi ile uyarılmaktadırlar. Kamçının şaklayışı şiddetlenince sahne terk edilmektedir. Siyah giyimli adamın sert

imajıyla kamçının sesi bütünlük arz eder. Bu bölümde devlet dairelerinde yaşanan yolsuzlukların konu edildiği siyasi bir eleştiri vardır.

Üçüncü bölümde bir evlilikten bahsedilir. İlginç olan yönü ise bir gelinle iki adamın aynı anda evlenecek olmasıdır. Her ikisi gelini birlikte karşılar ve aynı anda iki yanağından onu öperler. İki adamla ilgili yeni bir gelişme yaşanmıştır. Bu kişiler bir insanın iki ayrı yönünü simgeliyor olabilir. Oğuz Arıcı, Beckett'in "oyun sonu" isimli eseri hakkında yazdığı bir makalesinde, bir metinden birkaç ayrı anlam çıkarmıştır. Onlardan biri de oyunun kahramanlarının isimlerinden yola çıkarak kahramanın birini "insanın bedeni yönü" diğerini de "ruhi yönü"¹²⁰ diye yorumlamaktadır. Bu oyunun yorumunda da aynı bakış açısını kullanmak mümkündür.

Dördüncü bölümde evlilik hayatının normal devam ettiği imajı bir önceki bölümle ilgili yorumumuzu kuvvetlendirir niteliktedir. Bu bölümde ilk kez ölüm konusu geçer. Normalde de insanların aklına ölüm genellikle orta yaşlardayken gelmeye başlar. Bir taraftan vücutta yaşlılık emareleri başlamıştır. Diğer taraftan gençlikte yapılamamış şeylere özlem duyulmaktadır. Necîb Mahfûz, bu bölümdeki diyaloglarla insan karakterini okumada başarılı olmuştur. Ecelin insanı takibi sonuç alınca kadar devam eder. Bu sahnede de siyah giyimli adamın ortaya çıkması ve takibini devam ettirmesi insanın aklına, onun da eceli simgelediği fikrini getirmektedir. Çünkü oyuncular, yaşça büyümüş, takip eden değişmemiştir. Bu durum, zaman ve mekân boyunca insanı kovalayan ölümün, oyunda hayali bir kişilikle temsil edildiğini düşündürmektedir. Yazar, tiyatrosunu semboller üzerine kurmuştur. Diyaloglara ağırlık verdiği oyununda, hiçbir yerde şahısları açıklamamasına rağmen, oyununu sunma da başarılı olmuştur. Bunu da açıklamalarla değil, semboller yoluyla yapmıştır. Belki de yazarın hedeflediği şey, okuyucu /izleyicinin, bulmacanın şifresini çözmek için, kendisini oyuna dahil etmesini istemektir.

Beşinci bölümde ihtiyarlık her üç karakterde de artmıştır. Hareket kabiliyetlerini yitirmişler ve inlemeler alışkanlığa dönüşmüştür. Fakat siyah adamın takibi bitmemiştir. Tekrar onları tehdit etmiştir.

¹²⁰Oğuz Arıcı, *Oyun Sonu: Anlamın Çokluğu*, Erişim Tarihi:4.4.2015
www.seyyarsahne.com/gundem/oyunsonu.pdf

Altıncı bölümde, gençliği geri getirecek zannedilen çarelere başvurmuşlar fakat sadece görüntüleri değişmiştir. Estetik ameliyatlar ve ilaçlar kullanarak gençliklerine geri döneceklerini zannetmişlerdir. Başvurdıkları çareler kısmen başarılı olmuştur. Kırmızı, çocukluk günlerini hatırlarken “*gençken kendi başlarına tuvalet ihtiyacını giderdiklerini hatırlatarak şimdi de aynısı oldukları için sevindiğini*”¹²¹ ifade eder. Yaşlılık döneminden sonra kimsenin yardımı olmaksızın ihtiyacını gidermesi, onda gençliğine geri döndüğü kanaatini oluşturmuştur. Görüntülerine aldanarak hayata yeniden sarılmak adına, genç bir gelinle ikinci evlilik yapmaya kalkışmışlardır. Onlara göre on altı yaşında bir kızla yapılacak evlilik, genç olmak için kullanılacak her tür ilaçtan daha etkili olacaktır. Bu evlilik insanoğlunun hayata karşı nasıl bir hırsla bağlandığını simgeler niteliktedir. Fakat bu evlilik, onların artık hayata ayak uyduramadıklarının da bir ispatı olmuştur. Kullandıkları ilaçlar yüzünden gençleştiklerini zannetmelerine rağmen içtikleri içki onların asıl hallerini ortaya çıkarmıştır. Takip bitmez ve kamçılı adam tekrar karşısına çıkar. Onun karşısında durmaya güç yetiremezler. Sürünerek sahneyi terk ederler.

İnsan yaşamının evrelerinin ele alındığı duygusunu çağrıştıran bu tiyatro, Necîb Mahfûz’un satır aralarına mesajlar gizlediği, birçok anlamı bir arada bulunduran bir eseridir. İnsanın iki yönünün sembollerle işlendiğini düşünürsek bir gelinle iki damadın evlendiği fikri okuyucu /izleyici tarafından yadırganmaz. Onları her aşamada takip eden ve hata yaptıklarında kamçısıyla uyarının, vicdanlarının sesi olması muhtemeldir. Dikkat edildiğinde kamçılı adam, onları hep yanlış işler yaptıklarında ya da aralarında konuştuklarında kamçısını şaklatmaktadır. Bu yönüyle sanki Demokles’in kılıcı gibi sürekli başlarında ve varlığını hissettirmektedir. Adam böyle davranarak bir uyarıcı, kontrolör misyonu taşıyan kimlik portresi çizmektedir. Onlara, yaşamda başıboş olmadıklarını, yaptıklarını kontrol eden ve kendilerine çekidüzen vermelerini sağlayan bir gücün olduğunu daima hissettirmektedir. Yazar sembolik anlamların yoğunlukta olduğu oyunları hakkında, mananın ayrıntılarına girmemiştir.

Oyunların yazıldığı dönemde, dünyada absürt tiyatro akımının izlerini taşıyan pek çok eser gösterime sunulmuştur. İkinci dünya savaşı sonrasında yaşanan bunalımları ifade etmede, absürt tiyatro akımı önemli görevler üstlenmiştir. İnsanların hayatta karşılaştıkları çaresizlikler ve çözümsüzlükler absürt tiyatrodan anlamsız gibi görünen

¹²¹ Mahfûz, *el-Cerime*, 33.

diyaloglar ve sembollerle ifade edilmiştir. *Yumît ve Yuhyî* isimli oyunun incelemesinde absürt tiyatro akımı hakkında bilgi verilmiştir. Görsel efektlerle desteklenen bu oyunda, felsefi manalar bulunmakla birlikte, absürt tiyatro akımını hatırlatan öğeler vardır. Zamanın değişmesine paralel mekânın değişmemesi, sonu gelmeyen bir takibin olması, insanı tedirgin eden kamçı ve ayak sesleri absürt öğelerden bazılarıdır.



SONUÇ

Necîb Mahfûz'un tiyatrolarını incelediğimiz bu çalışma da yazar, roman ve kısa hikâyelerinden farklı bir üslupla okuyucunun karşısına çıkmıştır. Oyunlarını sembollerle bezeyen yazar, ortaya koyduğu birbirinden farklı üsluplarla ve diyalog yöntemin avantajlarıyla mesajlarını dışa vurmuştur.

Araştırmamızda ilk sırayı alan *Yumît ve Yuhyî* adlı oyunda yazar, Ortadoğu üzerine oynanan siyasi oyunları edebiyat düzlemine taşımıştır. Kurmacanın gücünden ve sembolizmin gizeminden yararlanarak oluşturduğu oyununda, postmodern bir yaklaşımla kendisi geri planda durmuş, sahnede işitilen her sese ayrı bir karakter kazandırarak, çoksesli bir oyun ortaya koymuştur. Diyaloglarında epik, absürt ve felsefik tiyatro akımlarının etkisi hissedilmektedir. Oyunun üst kurmacasında 1967 yenilgisinin etkisiyle emperyalist güçlerin Ortadoğu'ya verdiği zarar ele alınmıştır. Alt kurmacalarda toplumsal çelişkiler, ezilenler, halk üzerinde oluşturulmaya çalışılan korku imparatorluğu sembollerle işlenmiştir. Oyunun bütününde çatışan taraflar iki gruptur. Birisi genç ve ona yol göstermeye çalışan doktor, dilenci karakteri ve sahnede yatan ölümlerin oluşturduğu taraf, diğeri de kız, dev ve çirkin kahkahanın sahibinin sembolize ettiği taraftır. Zıtlıklar, çatışmalar üzerine kurulan oyunda, isminden de anlaşılacağı üzere ölmekle her şeyin bittiği zannedilen anda yeniden diriliş gerçekleşmiştir.

İkinci oyunumuz olan *Terike*'de yazar, oluşturduğu kurmaca da iki ayrı toplum katmanını, ustaca bir araya getirmiştir. Birinci grubu, baba ve din adamı kimliğini birlikte temsil eden bir karakter ve onun taraftarları oluşturur. Diğeri de bu grubun karşısında olan, meyhanede huzuru arayan oğlunun ve kız arkadaşının temsil ettiği kesimdir. Özelde Mısır toplumunda, genelde ise tüm toplumlarda para karşılığında insanların manevi duygularını sömüren kişiler cahil insanlar tarafından zenginleştirilirken halkın inancına da bir takım hurafe ve batıl inançlar karışmaktadır. Yazar, baba karakteriyle insanların manevi duygularını sömüren din adamı kimliğini sorgulamıştır. Aynı karaktere, gerçek bir baba olarak ikinci bir rol yüklemiştir. Oğluyla arasında yaşanan çekişme üzerinden, aile içi iletişimsizliği ve çatışmaları, dramatik bir kurguyla ele almıştır. Genç ve kız karakteri üzerinden de, toplumun geleceğini temsil eden gençliğin yaşadığı bunalımlara dikkat çekmiştir.

Üçüncü sırada bulunan *Necât* adlı oyundaki kadın kahraman, önceki oyunlarda olduğu gibi özel bir isim taşımaz. Sadece ismi değil, oyun boyunca kimliği de meçhuldür. Erkek kahraman kadına nazaran biraz daha ayrıntılı tanıtılır. Fakat o da özel bir isim taşımaz. Trajik bir şekilde sonuçlanan oyun, sağlam polisiye örgüsüyle ve hem sahnedekilerin hem de halkın duyabileceği kadar bir uzaklıkta, tiyatro sahnesinin arkasından işitilen kurşun ve çatışma sesleriyle, diğerlerinden farklılık arz eder. Birbirini tanımayan meçhul iki kahraman, birbirleriyle tartışırken, aralarındaki tartışma bir anda anlaşmaya döner. Birbirlerine sevgilerini söylerken, polisler mekânı kuşatırlar. Daireye polisin girmesiyle oyun biter. Yalnızlık ve reddedilme, şefkate ve sevgiye; ardından da kurtulma sırasında kaybetme üzüntüsüne doğru bir seyir izler. Bu tiyatro, absürt tiyatro ve benzeri örnekleri hatırlatan, etkileyici anlarla dolu olarak hatıralarda izler bırakır.

Dördüncü sırada yer alan *Meşru‘ Li’l-Munâkaşa* isimli oyunda yazar, bir tiyatro oyununun yazım aşamasında, yazar, oyuncu, yönetmen ve halkı temsil eden eleştirmen arasında yaşanan tartışmayı edebiyat düzlemine taşımıştır. Oyun içinde oyun tekniğini kullanarak, bayan oyuncu ile yazar arasında yaşanan duygusal yakınlığı da ikinci bir oyun gibi alt kurmacaya yerleştirmiştir. Akıcı üslubu sayesinde hikâye anlaşılabilir. Diyaloglarda çokseslilik hakimdir. Her bir karakter, düşünce düzeyinde olan duygularını rahatlıkla ifade etmişlerdir. Bu da okuyucu/izleyici üzerinde algılama ve yorumlama kolaylığı sağlamıştır.

Çalışmamızın beşinci sırasında yer alan *el-Muhimme* isimli oyun, diyaloglarla örülmüş zengin anlamlar taşıyan bir eserdir. 1967 yenilgisinden sonra yazılmıştır. Bu yenilginin toplumun her katmanında yarattığı ümitsizlik ve çaresizlik, savaş sonrasında içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Bu yenilgiyi edebiyat alanına taşıyan oyun, ilk anda absürt tiyatro akımının genel özelliklerini taşıyor gibi algılansa da, diyaloglar dikkatli okunduğunda, bir toplumun çırpınıları, çılgınlıkları işitilebilir.

Oyundaki zaman dilimi önemlidir. Gündüzün aydınlığında başlayan oyun, gece karanlığında bitmiştir. Sahnede canlandırılan semboller, Mısırın içinden geçtiği olağanüstü şartları tasvir eder niteliktedir. Toplumun adalet, hürriyet ve rahmet istekleri gece karanlığına karışarak kaybolup gitmiştir. Buna rağmen oyunun “*Annesinin bir*

memesinden ümidini kesen çocuk diğer memesine yönelir” şeklindeki son cümlesiyle, topluma umudun bitmediği fikri verilmeye çalışılır.

Altıncı sırada yer alan *el-Cebel* isimli oyunun kurmacası, konu bütünlüğü olan bir hikâye içermektedir. Yazar, bu oyununu 1967 yenilgisinden sonra yazmıştır. Yenilginin yarattığı travmadan kaynaklanan problemler, toplumun katmanlarında farklı derecelerde hissedilmektedir. Bu durumun yansımaları, o dönemde ortaya konan edebiyat eserlerinde de görülmektedir. Yazar, toplumda yaşanması muhtemel bir duruma dikkat çekmek için bu oyunu kurgulamıştır. Oyunun kurmacasında, bir arkadaş grubunun, kurallarını kendilerinin belirlediği bir adalet anlayışıyla birilerini yargılayarak cezalandırmaları yer alır. Fakat bir gün o adalet anlayışıyla kendilerini de yargılamak zorunda kalacaklardır. Kanunsuzluktan kanun üretmek için masum insanları kendilerine kurban seçenler sonunda kendileri kurban olmuşlardır.

Yedinci oyunda, *Elf Leyle ve Leyle*’nin hikâyelerinden biri olan *Medinetu’n-Nuhâs*’ın çerçeve öyküsünü kullanan yazar, bu oyunda diğerlerinden farklı olarak serim, düğüm ve çözüm bölümleri olan masalla karışık bir tiyatro yazmıştır. Mısır toplum kültürünü eserlerine yansıtmada başarılı olan Necîb Mahfûz bu tiyatrosunu cinlerle ilgili masalımsı bir doku etrafında kurgulamıştır.

Oyuna cinleri varlığı fikriyle başlayan yazar, adeta zamanda yolculuk yaptırarak *kader değiştirilebilir mi ve ilah kimdir?* Sorularıyla bir tartışma yaratarak oyuna devam etmiştir. Ülke yönetiminde bir cinin gücüne dayanan melikenin eleştirisini yaparak bir toplumu yönetme konumunda olan kişilerin şûra ilkesini uygulamaları durumunda olağanüstü güçlere sahip olmalarına gerek olmadığı kalmadığı düşüncesini, dolaylı anlatımla işlemiştir. Melikenin yönetimi eleştirilirken, yöneten-yönetilen ilişkisi karakterler arasında geçen diyaloglar yoluyla sunulmuştur. Yönetici konumunda olanların temel görevinin adaleti sağlamak olması gerektiği vurgusunu yapmıştır. Aksi durumlarda hem kişi hem de toplumun zarar gördüğünü ortaya koyan sahnelerle toplumun farklı katmanlarından kesitler sunulmuştur. Sonra zamanı başa alarak tiyatrosunu tamamlamıştır. Yazar bu tiyatroda, diğer tiyatrolarından farklı olarak İslam ve inanç alanına giren konuları felsefî bir bakış açısıyla tartışmaya açmıştır.

Sekizinci sırada yer alan *Mutârede* isimli tiyatro oyunu, çok katmanlı mana içeren tek perdelik bir oyundur. Absürt tiyatro akımından izler barındırmakla birlikte,

eğlendirici ve düşündürücü sahneler yönünden zengin bir gösteri sunar. Oyun başından sonuna kadar renkler ve ses efektleriyle desteklenmektedir. Yazar, anlatmak istediği düşünceyi renge ve sese bürüyerek sunar. Diyaloglar yalın manalar içermekle birlikte oyunun çerçeve öyküsü anlaşılmadığından aradaki boşlukların doldurulması okuyucu /izleyiciye bırakılmıştır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki Necîb Mahfûz bu eserlerinde oluşturduğu kurmacalarla, bizlere, edebiyat düzleminden hitap etmiştir. Tiyatrolarında farklı teknikleri kullanarak, içerik yönünden zenginliği dikkat çeken ve her satırı mesajlarla dolu oyunları istifademize sunmuştur.



KAYNAKÇA

- Ali, ‘Avvâd, “ Fî Mi’eviyyeti Necîb Mahfûz. Kırâ’a fî Nusûsihi’l-Masrahiyye”, *el-Cerîdetu’d-Dustûr*, 09.12.2011, Erişim Tarihi: 26.10.2013, <http://www.addustour.com/> جريدة الدستور : في مئوية نجيب محفوظ.. قراءة في نصوصه المسرحية
- Arıcı, Oğuz, *Oyun Sonu: Anlamin Çokluğu*, Erişim Tarihi: 4.4.2015 www.seyyarsahne.com/gundem/oyunsonu.pdf
- Atay, Hüseyin- Kutluay, Yaşar, *Kur’ân-ı Kerîm ve Türkçe Anlamı*, (14. Baskı), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1987.
- Avcı, Casim, “Mes’ûdî, Ali b. Hüseyin”, *DİA*, Cilt: XXIX, İstanbul 2004.
- Aytaç, Bedrettin, “Necîb Mahfûz’un Hikâyât Hâretinâ Adlı Eserinde Anlatım Sanatı” *Ekev Akademi Der.* Cilt:I, Kasım 1998.
- Bedr, Mahmud İsmail, “Necip Mahfûz”, *el-İttihâd*, 20.8.2009, Erişim Tarihi:07.02.2014 <http://www.alittihad.ae/details.php?id=26989&y=2009&article=full>,
- Câsim el-‘Ubûdî, “Mûsâ b. Nusayr” *DİA*, Cilt. XXXI, İstanbul 2006.
- Çakmakçı, İ. Murat, *Mikhail Bakhtın: Edebiyatın Gerekçelendirilmesi*, Erişim Tarihi:29.12.2015.http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi6pdf/cakmakci_murat.pdf
- Çöloğlu, Defne Özönur, *Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski’nin ‘Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı’ Üçlemesi*, Erişim Tarihi:27.10.2015 <http://kilad.kocaeli.edu.tr/eserler/59E87CD336A3.pdf>
- Egri, Lajos, *Piyes Yazma Sanatı*, (Çev: Suat Taşer), Agora Kitaplığı, İstanbul 2012.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (8.bs.), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Er, Rahmi, “Modern Mısır Tiyatrosu (I)”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXIII(1-2), Yıl:1990.

- Ergül, Aysel, *Çağdaş Mısır Tiyatrosu'nda Tevfiku'l-Hakîm ve Üç Entelektüel Tiyatrosu*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1995.
- Fâ'iz ed-Dâye, “el-Mahalliyye ve'l-Vâ'i” *Mecelletu'l-Kuveyt* 1.11.2014, Erişim Tarihi:23.10.2015,<http://www.kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id=12254&pid=3894&version=252>.
- Genç, Hanife Nalan, “Jean Genet'nin Balkon Adlı Oyununda Dekorun Simgesel İşlevi”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, XIX(1).
- el-Gîtânî, Cemal, *Necib Mahfûz Yetezekker*, Dâru'l-Mesîra, Beyrut 1980.
- Godot'yu Beklerken, Erişim Tarihi: 03.09.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Godot%27yu_Beklerken
- Ğanîm, Ğassân, *Zâhiretu'l-Masrah 'inde'l-'Arab*, Erişim Tarihi: 14.11.2015 <http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/157-180.pdf>
- Hâlid, Sa'sa', *Tecelliyâtü Fennu't-Temsîli'l-Melhamî fi'l-Masrahi'l-Cezâ'irî* “*Tecribetu Kudur en-Nâ'imî Enmûzec*, 22.01.2014, Erişim Tarihi:25.10.2015, <http://www.univ-oran1.dz/theses/document/THA3434.pdf>
- Hılâyele, Rüşdî, “Fî Hadret Necîb Mahfûz”, *al-Ghad al-Jadeed, Mecelle Sekâfiyye Edebiyye İçtimâ'yye*, Yıl: Şubat 2012, Sayı:11.
- el-Husûsi, Sa'id Ali, “Medinetu'n-Nuhâs” *Elf Leyle ve Leyle*, Bulak el-Emîriye Matbaası, H:1280 Cilt:III.
- İbşiroğlu, Zehra, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik*, (2.bs.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996.
- Kemâlû,Vefâ', *en-Necât Necîb Mahfûz Yuhillu Ezmete'l-Masrah*, 14.10. 2010, Erişim Tarihi: 6.02.2014, <http://www.masress.com/alkahera/1692>
- Ürün, Ahmet Kazım. *Necip Mahfûz ve Toplumsal Gerçekçi Romanları*, (1.bs.), Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2002.
- Kırık, Ali Murat, *Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı, Renk ve Anlam İlişkisi*, Erişim Tarihi:27.10.2015,<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/egitimvetoplum/article/viewFile/5000112861/5000105105>

- Kuheylye, Mahmud, “ed-Dramaturcîyâ ‘inde Necîb Mahfûz” *er-Râfid*, Erişim Tarihi: 06.02.2014, http://www.arrafid.ae/arrafid/p21_12-2012.html
- el-Kusbiyyu, Muhammed, “ el-Kâtibu’l- Masrahiyye Necîb Mahfûz”, *el-Vatân*, 2.2.2010 Erişim Tarihi: 30.10.2013, <http://www.almasryalyoum.com/node/505652#sthash.aoAxAOQl.dpuf>
- Mahfûz, Necîb, *Ene Necîb Mahfûz Sîretu Hayât Kâmile*, Erişim Tarihi: 15.03.2014, <http://www.alkutubcafe.net/book/687/أنا-نجيب-محفوظ-سيرة-حياة-كاملة>
- Mahfûz, Necib, *Etehaddes İleykum*, Dâru’l- ‘Avde, Beyrut 1977.
- Mahfûz, Necib, *Tahte’l-Mizalle*, Mektebetu Mısır 1969.
- Mahfûz, Necib *eş-Şeytan Ya ‘iz*, el-Mu’ellefât el-Kâmile, Mektebetu Lubnân 1994, (1.bs.), Cilt:5.
- Mahfûz, Necib, “Mutârede” *el-Cerime*, Mektebetu Mısır, (t.y.)
- Mahfûz, Necib, Erişim tarihi:12.01.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Necib_Mahfuz
- Mûsâ, Halîl, *el-Masrahiyye fi’l-Edebi’l-Arabiyyi’l- Hadîs*, İttihâdu’l-Kuttâbi’l-‘Arab, Şam 1997.
- en-Neccâr, Sâmi, *A’mâl Necîb Mahfûz*, 26.02.2010, Erişim Tarihi:03.11.2015, <http://samypress.yoo7.com/t48-topic>
- Ortaylı, İlber, *Osmanlı Sarayında Hayat*, Yitik Hazine Yayınları, İzmir 2008.
- Özsoysal, Fakiye, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, Şubat 2002, Erişim Tarihi: 25.10.2014, <http://www.altkitap.com>
- Nutku, Özdemir, *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, (4. bs.) Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001
- er-Râ’î, Alî, *el-Masrah fi’l- Vatani’l- ‘Arab*, Âlemu’l-Ma‘rife 1980.
- es-Salhadî, İsmail, *el-Murşid fi’l-Mezâhibi’l-Edebiyye ve’l-Funûni’l-Edebiyye*, Erişim Tarihi:14.11.2015 <http://kenanaonline.com/users/amer123123/posts/528439>
- Salmâvî, Muhammed, *Fî Hadret Necib Mahfûz*, Dâru’l Mısriyye el-Lubnâniyye, Kahire 2012.
- Sırâcuddîn, Muhammed, “Fennu’l-Masrahiyya Vus‘atuhu fi’l-Edebi’l-‘Arabî”, *el-Câmi ‘atu’l-İslâmiyyetu’l-Âlemiyye*, Chittagong 2006, Cilt:3.

- Siyâm, Salâh, *Fi'z-Zikri's-Sâdise li Vefât Sâhibi Nûbel...Eyne Meşrû' Necîb Mahfûz el-Masrahî*, Eylül 2012, Erişim Tarihi:8.11.2013, <http://www.alwafd.org/>ثقافة-48/وفن/261554-أين-مشروع-نجيب-محفوظ-المسرحى
- Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, (7.bs.), Ankara 2012.
- Şener, Sevda, *Dram Sanatı*, Mitos-Boyut Yayınları, (2.bs.), İstanbul 2011.
- Ulutürk,Veli, “Binbir Gece” *DİA*, Cilt:VI İstanbul 1992.
- Yıldız, Mûsâ. *Necîb Mahfûz'un Sembolik Romanları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1998.
- Yılmaz, Ebru Burcu, “Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Bilig*, Sayı:56, Kış 2011.
- Yüksel, Müfit, “Kim Bu 'Baltacılar? Nasıl Çıktı, Nasıl Bu Duruma Geldi?”, *Akşam Gazetesi* 31.7.2013.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı ve Soyadı	Rahime KAYHAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Pasinler/3.3.1968
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	İlahiyat Fakültesi
Yükseklisans Öğrenimi	Arap Dili ve Edebiyatı
Bildiği yabancı Diller	Arapça
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurum	Palandöken Kız Anadolu İmam Hatip Lisesi
Görevi	Müdür yardımcısı
İletişim Adresi	
E-Posta Adresi	rbayoglukay@hotmail.com