

**MODERN TİYATROYA YANSIYAN MASAL DÜNYASI: NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN  
SABIR TAŞI PİYESİ VE AXEL OLRIC'İN EPİK KURALLARI  
Sevim GÖREN \***

**Öz:** Sözlü anlatı geleneğimiz içinde yer alan masallar, nesiller boyunca aktararak gelmektedir. Bu aktarımda kültürel bellek önemli bir rol oynamaktadır. Bünyesinde evrensel mesajlar taşıyan masallar, günümüz dünyasının sanatçısının da kültürel belleğinden, vermek istediği mesaj dolayısıyla eserine yansıyabilmektedir. Bu anlamda Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabır Taşı* piyesi, ana hatlarını eski bir Türk masalından alması dolayısıyla anlatı dünyasının masalının modern tiyatro sahnesine taşındığını gösteren bir örnektir. Tiyatro sahnesine taşınan masalda, imgelerden oluşan "gösterilen"lerin tiyatro sahnesinde simge olan "gösterge"ye dönüştüğü görülmektedir.

Bu çalışmanın asıl konusunu, ana hatlarını eski bir Türk masalından alan *Sabır Taşı* piyesinin anlatı dünyasının kurallarını taşıyıp taşımadığı veya ne derecede taşıdığının tespit edilmesi oluşturmaktadır. Bu yüzden piyes, Axel Olric'in geniş bir biçimde "sage" adını verdiği ve bütün anlatılara uygulanabileceğini söylediği epik kurallar doğrultusunda incelenmiştir. Piyenin masal biyolojisi taşıyıp taşımadığı tespit edilmiştir. Yapılan incelemeye göre modern tiyatronun bir ürünü olan *Sabır Taşı* piyesi, Axel Olric'in tespit ettiği epik kuralların çoğunluğuna uymakta fakat "bir sahnede iki kuralı" ve "ilk ve son durumun önemi" kurallarına uymamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Necip Fazıl Kısakürek, Sabır Taşı, Axel Olric, Epik Kurallar, Masal, Modern Tiyatro.

**WORLD OF FAIRY TALES REFLECTED ON THE MODERN THEATRE: NECİP FAZIL  
KISAKUREK'S PLAY SABIR TASI AND AXEL ORLIC'S EPIC RULES**

**Abstract:** Fairy tales, which are included in our oral narrative tradition, are passed down through generations. Cultural memory plays a significant role in this transfer. Tales carrying universal messages can be reflected on the work of today's artists through their cultural memory because of the message they want to give. In this sense, the play named Sabir Tasi by Necip Fazil Kısakurek is an example showing how a fairy tale from the narrative world has been brought to the stage of modern theatre, since it is mainly rooted from an old Turkish fairy tale. In the fairy tale put on the stage, the "signified", which consisted of images, was observed to turn into the "sign", which was a symbol on the theatre stage.

The main aim of this study is to determine whether or to what extent the play of Sabir Tasi, which is mainly rooted from an old Turkish fairy tale, carries the rules of the narrative world. For this reason, the play was studied in accordance with the epic rules that Axel Olric widely named as "sage" and said that they could be applied to all narratives. In addition, the play was examined to see whether it had fairy tale biology or not. According to the examination carried out, the play named Sabir Tasi, which is a product of modern theatre, mostly complies with the epic rules set by Axel Olric but does not comply with the rules of "the law of two to a scene" and "the law of initial and final positions".

**Keywords:** : Necip Fazil Kısakurek, Sabir Tasi, Axel Olric, Epic Rules, Fairy Tale, Modern Theatre.

\* Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0002-1353-0436, sevimgoren@hotmail.com,

## Giriş

Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabır Taşı* piyesi, ana hatlarını eski bir Türk masalından alması nedeniyle dikkat çekmektedir. Piyeste Kısakürek'in oluşturmaya çalıştığı dünya, gerçek dünyanın kurallarıyla ölçülemeyecek derecede olağanüstü olay ve kişilerle doludur. Dini-tasavvufi mesaj vererek piyeslerinde kendi savunduğu davayı devam ettirdiği görülen Kısakürek'in neden modern tiyatro sahnesinde oynanmak üzere bir masalı kendisine model olarak seçtiği ve piyeste anlatı dünyasının kurallarının bulunup bulunmadığı, halk bilimsel açıdan araştırılmaya değerdir. Bu yüzden piyes, Axel Olric'in epik kurallarına göre incelenmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek tiyatro yolculuğuna Muhsin Ertuğrul ile çıkmış (Şen, 2017, 29), onun teşvikiyle piyes yazmaya başlamıştır. 1934'te Abdülhakîm Avrasî ile tanışan Necip Fazıl, manevî bir değişim süreci geçirmiştir. Kısakürek'in 1935'te *Tohum*'la başlayan piyes yazma yolculuğu da bu içsel değişiminden sonra gerçekleştiği için Necip Fazıl'ın on yedi piyesinin tamamının dinî-toplumsal bir boyutta yazıldığı söylenebilir. Sanatı tüm şubeleri ile Allah'ı aramanın bir aracı olarak gören Necip Fazıl'ın piyesleri de bu görüşü doğrultusunda şekillenmiştir ve toplumun körlüğünü zedelemeyi hedefleyen bir anlayış içindedir (Şen, 2017, 39-45).

Tiyatroyu, "*birçok insanın, bir ân, böyle birbirini göremez hâlde bir noktaya bakıp bir çerçeve içinde her gün yaşadığı hayattan bir parça gösteren bir sanat şekli*" (Kısakürek, 2016, 10) olarak gören Necip Fazıl'a göre tiyatro aynı zamanda sanatın üç boyut kazandığı yerdir ve o maziye de istikbali de seyretmeye imkân tanımaktadır (Kısakürek, 2016, 10). Sanatın tiyatrodaki kazandığı üç boyut, onu diğer sanatlara göre ön plana çıkarmakta ve onun gerçek hayatı yansıtma derecesini artırmaktadır. Bu yüzden tiyatroyu "*sanat sahasının en büyük keşiflerinden biri*" (Kısakürek, 2016, 10) olarak gören Necip Fazıl, tiyatroyu kendi fikir ve ideallerini yansıtma için "*ruhi ve içtimai vaaz kürsüsü*" (Kısakürek, 2016, 37) olarak kullanmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatrosunun kaynaklarına bakıldığında yararlandığı kaynaklardan birinin de "Türk halk edebiyatı" olduğu görülmektedir. O; halk şiiri, masal, menkıbe gibi halk edebiyatı unsurlarından ilk piyesi *Tohum*'dan itibaren yararlanmıştır (Şen, 2017, 91). Bu aşamada Necip Fazıl'ın ana hatlarını eski bir Türk masalından aldığını söylediği *Sabır Taşı* piyesi, Türk halk edebiyatı unsurlarının yoğun kullanıldığı bir piyes olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Sabır Taşı* piyesi 1940'ta yazılmıştır. Üç perdelik bir piyestir. Necip Fazıl bu piyesle 1946 yılının yaz aylarında, CHP'nin 1947 yılının Halkevleri'nin 15. kuruluş yıldönümü olması münasebetiyle düzenlediği bir yarışmaya katılmış ve birinci olmuştur fakat siyasî nedenlerden ötürü piyesin kazandığı birincilik CHP yönetimi tarafından verilmemiştir (Şen, 2017, 30-31).

Piyes, konusunu Tahir Alangu'nun derlediği Billur Köşk Masalları'nda yer alan Muradına Eren Dilber adlı masaldan almıştır (Alangu, 1961, 61-69). Ana hatları masalla aynı doğrultuda ilerleyen piyesin içinde masalda yer almayan kişiler ve olaylar bulunmaktadır (Bastem, 2015, 222-226). Oyunda kişi olarak Genç Kız, Nine, Derviş, Şehzade, Cariye, Birinci Cin, İkinci Cin, Üçüncü Cin, Gözbağcı, Zebellâhi, Kaptan, Bir Tayfa, O Yolcu, Şu Yolcu, Aptal Tayfa ve Zindancı bulunmaktadır. Necip Fazıl'ın tiyatroyu dinî-tasavvufî mesaj verme kürsüsü olarak kullanışı, diğer piyesleri gibi bu piyeste de bulunmaktadır. Necip Fazıl, masalda olmayan Derviş tipini kullanarak piyesi dinî-tasavvufî bir yapıya büründürmüştür (Törenek, 2016, 1177). Derviş piyeste öyle kilit bir roledir ki onun "sabır taşı" anahtarı olmazsa piyesin kilidi açılmaz ve olaylar çözülmez.

Necip Fazıl, Sabır Taşı piyesiyle bir Türk masalının bazı noktalarını değiştirip genişleterek gelenekten yararlanmanın, geleneği dönüştürmenin başarılı bir örneğini vermiştir (Şen, 2017, 96-97).

### 1. Modern Tiyatronun Masalla Kesişimi ve İmge Olan "Gösterilen"den Simge Olan "Gösterge"ye Dönüşüm

Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* piyesinin konusunun gelenekteki bir masalla kesişmesi bir tesadüf değildir. Bu durumun hem Necip Fazıl'ın kültürel belleğiyle hareket etmesiyle ve vermek istediği mesajla hem de masal türüyle ilişkili olduğu düşünülebilir.

Kültürel bellek, Alman kültür bilimci [Jan Assmann](#)'a göre belleğin dış boyutuyla ilgilidir. Kültürel belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süreyle saklanacağını daha çok dış koşullar yani toplumsal ve kültürel çevrenin koşulları belirlemektedir. Belleğin dört farklı dış boyutu vardır, bunlardan sadece anlam aktarımıyla ilgili olan kültürel bellektir. Rutin taklitler "gelenek" statüsünü kazandığı yani amaca yönelik anlamın ötesinde bir anlama sahip olduğu zaman taklitçi belleğin sınırları aşılır. Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer (Assmann, 2015, 26-28). Necip Fazıl'ın da modern bir tiyatro eserinin ana hatlarını bir Türk masalından yani gelenekten alırken kültürel belleğiyle hareket ettiğinden söz edilebilir. O, tiyatromuzun millî ve manevî değerlerimize uygun olmasını istemekte, tiyatroyu da bir vaaz kürsüsü olarak kullanmaktadır. Tiyatro adlı vaaz kürsüsünde millî ve manevî değerlerimizi içerisinde en iyi şekilde barındıran, piyesinde mesajını en iyi verebileceği tür olarak da anlatı geleneğimizdeki bir masalı görmüştür. Masallarımız da geçmişten günümüze anlatılarak gelmiş, gelirken de toplumun kültürel belleğine ait bütün kodları bünyesinde taşımıştır. *Muradına Eren Dilber* masalının, Necip Fazıl'ın yaşadığı çağdaki bir sorunu anlamlandırma ve yansıtma çabasına yön vererek sabrı vurgulayan *Sabır Taşı* piyesine dönüştüğü söylenebilir.

Masallar, kolektif bir bilinç tarafından, bilincin ve bilinçaltının insanlığın hangi problemlerini evrensel görüyorsa ona göre biçimlendirilmesi ve bu problemler için uygun görünen çözümlerin üretilmesinin sonucudur (Bettelheim'den akt. Ölçer Özünel, 2017, 23). Bu anlamda masalların teması evrensel ve ana fikir olarak doğruyu, erdemli insan olmayı vurgulamaktadır (Gümüş, 2018, 37). *Sabır Taşı* piyesinin teması sabırdır, Genç Kız ile simgelenen bu sabır insan-ı kâmil olgunluğundadır. Piyeste, masaldan farklı olarak dinî-tasavvufî unsurlar fazla olsa da Necip Fazıl'ın evrensel bir mesaj vermek istediğinden söz edilebilir. Necip Fazıl'ın, piyesinde yer alan kişilere özel isimler vermeyip onlara Genç Kız, Şehzâde, Nine, Cariye, Derviş gibi isimler vermesi de onun evrensel mesaj verme kaygısını desteklemektedir. Bu durum Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinde de karşılaşılan bir durumdur. Örneğin Necip Fazıl, *Para* piyesindeki kişilere de isim vermemiş, işlediği şahsı ve konuyu evrensel bir çerçeveye taşımak istemiştir (Şen, 2017, 314).

*Muradına Eren Dilber* masalının modern bir tiyatro eseri olan *Sabır Taşı* ile kesiştiği noktada, masalın daha çok hayalde canlandırılan imge dünyasından, tiyatronun göstergelerin hâkim olduğu dünyasına geçiş gözlemlenmektedir. Gösterge, dil biliminde gösterenle gösterilenin yani ses imgesi ve kavramın birleşmesiyle oluşur (Aksan, 2006, 33-34; Saussure, 1998, 111). Kubilay Aktulum, imgenin simge gibi bir gösterge olduğunu, göstergenin içeriğinin alegorik yapıda olduğunda içeriğin bir imgeyle temsil edildiğini, belli bir anlamı olduğunu ve belli bir duyarlılığa gönderme yaptığını belirtir. İmge, içsel olarak güdülendiği için bir simge değeri taşımaktadır. Simge ise somut bir göstergedir. Olmayan bir şeyle doğal bir ilişki kurarak örtük bir anlam uydurmaktadır (Aktulum, 2018, s. 9). Bir masal anlatılırken zihnimizde o masala ait imgeler canlanırken o masal tiyatrodaki sahnelendiğinde artık tiyatronun göstergeler dünyasına adım atılmaktadır. Piyesteki Genç Kız, insan-ı kâmil olgunluğunda sabrı simgelemektedir. Nejla Kayalı Orta, kahramanın sinemadaki dönüşümünü ele alırken “*eskiden kahramanların anlatılarak ve kulaktan kulağa kahramanlaştığı, günümüzde ise kahramanların görüldüğü zaman kahramanlaştığı*” görüşünü belirtmekte geleneksel kahramanların da dönüştüğünü, geleneğin sürekliliği içinde yeniden şekillendiğini söylemektedir (Kayalı Orta, 2017, 19). Necip Fazıl'ın da *Sabır Taşı* piyesiyle geleneğin anlatı dünyasının kahramanını vermek istediği sabır teması ekseninde simge (sembol) olan bir gösterge haline getirmek istediğinden bahsedilebilir.

### 1. Sabır Taşı Piyesinin Axel Olric'in Epik Kurallarına Göre İncelenmesi

Axel Olric, halk anlatıları ile ilgilenen herhangi bir kimsenin uzaktaki bir halkın edebiyatını okuyunca bu halk ve onun geleneksel anlatılarının o kimseye o zamana kadar yabancı bile olsa bu anlatılarla daha önce karşılaşmış gibi bir duyguya kapılacağını ifade

etmektedir (Olrıc, 2006, 67). Başka bir millette değil ama yüzyıllar öncesinden gelen bir masalın tiyatroya yansması düşünüldüğünde acaba Necip Fazıl, ana hatlarını bir masaldan alan Sabır Taşı piyesini okuduğumuzda bize anlatı dünyasını ne kadar duyurabilmiştir? Anlatı dünyasının masalı modern tiyatro sahnesine aktarılırken ne derece değişmiştir? Necip Fazıl, anlatı dünyasının kurallarından tamamen vazgeçmiş midir veya bu kuralları piyesinde ne ölçüde uygulamıştır? Bu çalışmanın asıl konusunu oluşturan, *Sabır Taşı*<sup>1</sup> piyesinin anlatı dünyasının kurallarını taşıyıp taşımadığını tespit etmek için piyes, Axel Olric'in "Halk Anlatılarının Epik Kuralları" ışığında incelenecektir.

**Giriş ve Bitiriş Kuralı:** Sagenin başlangıcının ve bitişinin birdenbire olmayacağını belirten A. Olric, giriş ve bitirişi "*Sage durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerinden birinin başına gelen bir felaketi içeren bir sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter*" (Olrıc, 2006: 68) şeklinde ifade eder.

Piyes, Genç Kız'ın bir akşam gergefini işlerken yükten sesler duyması sonra dışarıdan bir kuşun cama vurarak kıza seslenmesi ve ona kırk gün kırk gece bir ölüyü bekleyeceğini sonra da muradına ereceğini söylemesiyle başlar. Kuşun söylediği sözlerden sonra olaylar hızla bu doğrultuda gelişir yani durgunluktan coşkunluğa doğru gidiş görülür. Nine ve Genç Kız'ın Derviş'ten "sabır taşı" sözünü işitmesi, Genç Kız'ın kuş tarafından saraya bırakılması, Genç Kız'ın kırk gece otuz dokuz gün ölü Şehzâde'yi beklemesi, Genç Kız'ın satın aldığı cariye'nin Şehzâde'ye yalan söyleyerek onunla kendisinin evlenmesi, düğünün kırkinci günü hacca giden Şehzâde'nin dönerken Genç Kız'a getireceği sabır taşını unutmamasıyla kızın âhının Şehzâde'yi tutması, Derviş'in verdiği sabır taşı ile geminin kurtulması piyeste coşkunluğa doğru giden kısımlardır. Genç Kız'ın derdini sabır taşına açması ve taşın çatlaması ile zirveye ulaşan gerilimin sonucunda gerçekleri öğrenen Şehzâde'nin Genç Kız'la evlenmeye karar vermesi yani kızın muradına ermesi ile coşkunluktan durgunluğa gidilmiş olur. Piyes bu şekilde bitmez, bir de Şehzâde'nin Cariye'yi cezalandırmak istemesi kısmı vardır. Axel Olric bu kısma "son durgunluk ögesi" demektedir. A. Olric'e göre bu son durgunluk ögesinin sürekli olarak yeniden ortaya çıkması, bunun sadece anlatıcının isteğine bağlı olmadığını fakat bir epik kuralın zorlayıcı etkisi ile belirlendiğini gösterir. Bu bir bitiriş kuralıdır (Olrıc, 2006, 68-69).

Piyes, geleneksel anlatı geleneğine uygun olarak başlamış ve bitmiştir.

**Yineleme Kuralı:** A. Olric, yazılı edebiyatta yinelemelere çok da gerek duyulmayabileceğini çünkü edebiyatın anlatılmak istenileni ayrıntılarına girerek anlatma tekniğine sahip olduğunu söyler. Buna nazaran halk anlatıları "*bu tam anlamıyla ayrıntılara inme*

<sup>1</sup> Çalışmada *Sabır Taşı* yerine "ST" kısaltması kullanılmıştır.

teknîğinden yoksundur (...). Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme. (...) Anlatıda, ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsuz, sahne yinelenir” (Olrıc, 2006, 69).

Piyesteki en belirgin olay tekrarı pencereye her akşam bir kuşun aynı vakitte gelip aynı döngüyü tekrarlayarak kıza aynı sözleri söylemesidir. Piyes içinde Genç Kız ve Nine'nin konuşmalarından her akşam pencereye bir kuşun geldiği, pencereye gagasıyla beş kez vurduğu<sup>2</sup> ve her seferinde aynı kalıp ifade<sup>3</sup> ile kıza seslendiği ve üç beş dakika ara ile de ikinci kez gelip aynı durumu<sup>4</sup> tekrarladığı anlaşılır (ST, 15-20). Masalda üç kez gelen kuşun (Alangu, 1961, 61-62) piyes içinde de iki kez, daha önce de bir kez daha geldiği kesindir fakat geliş sayısının üçten daha fazla olduğu piyeste “her akşam” ifadesi ile vurgulanır. Bunun dışında, üçüncü perde sekizinci tabloda Zebellâhi Cariye'nin ayağını eline alıp üç kere öper ve başına koyar (ST, 79).

Eserde kişilerin konuşmalarıyla, bu konuşmaların başkaları tarafından –özellikle olağanüstü varlıklar– söylenmesiyle oluşan ve bir olay gerçekleşirken sürekliliği anlatmak için verilen tekrarlar oldukça fazladır. Birinci perde birinci tabloda Genç Kız'ın gergef işlerken söylediği “Dağlarda, meşelerde; / Gülyağı şişelerde... / Yârim elimden gitti / Ben kaldım köşelerde” türküsünü ikinci kez tekrar etmektedir. İkinci kez tekrar etmeye başladığı sırada türkünün birinci ve üçüncü mısraları ikişer kez Genç Kız tarafından tekrar edilirken ikinci ve dördüncü mısraları da yükten gelen sesler tarafından tekrar edilir. Sonra kız hayretle türkünün ilk iki mısrasını tekrar okur (ST, 13-14). Genç Kız durumu ninesine tarif ederken “Ben türkünün bir kolunu söylüyorum, sesler öbür kolunu.” (ST, 16) diyerek yinelemeyi tarif eder. Genç Kız'ın söylediği “Allah, Allah! Nedir benim başıma gelenler?” sözleri, yükten gelen sesler tarafından “Allah, Allah! Nedir şunun başıma gelenler?” şeklinde tekrarlanır (ST, 14). Genç Kız'ın kendi kendine söylediği “Kuyudan su çekiyor! Kuyudan su çekiyor!” sözleri yükten gelen sesler tarafından aynen tekrarlanır (ST, 15). Aşağı kattan gelen hızlı çıkrık seslerinin aynısı yükten de

<sup>2</sup> GENÇ KIZ – (...) Şu pencerede beş tane nokta. Tak, tak, tak, tak, tak! Kuş gagasıyla beş kere pencereye vurdu (ST, 16).

<sup>3</sup> Aynı kalıp ifadeler piyes içinde kuş tarafından iki kez tekrarlanmakta (ST, 15; 20) ve ifadeler kendi içinde de bir tekrarı içermektedir. İfadeler şu şekildedir:

DIŞARDAN GELEN SES – Hu, Hu! Kız orda mısın, hu?

GENÇ KIZ – Kuş gene geldi!

DIŞARDAN GELEN SES – Hu, Hu! Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Hu, hu! Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Sonra da muradına ereceksin. Hu, hu! Sonra da muradına ereceksin (ST, 15)!

<sup>4</sup> GENÇ KIZ – Allahın günü bu vakitler kuş pencerede. Hem de üç beş dakika arayla bir kere daha geliyor (ST, 17).

NİNE – (...) Gûya kuş iki kere geliyormuş (ST, 18).

Kuş her seferinde aynı kalıp ifadeyi tekrarlar:

GENÇ KIZ – Her akşamki lâfını... Tıpkısı, elifi elifine (ST, 17)!



gelir (ST, 15). Genç Kız'ın duyduğu tekrarlanan sesleri ve konuşmaları daha önce duyamayan Nine, yüke saklandığında duyar (ST, 19-20).

Birinci perde ikinci tabloda bir derviş Yunus Emre şiirleri söylemektedir. Derviş elindeki su dolu bakır tası doldurup çeşmeye boşaltırken “Benim adım dertli dolap, / Suyum akar yalap yalap, / Böyle emreylemiş Çalap, / Anın için ben ağlarım.” şiirini söyler. Sonra şiirin ikişer mısrasını toplamda üç defa tekrarlar. Tekrarlanan mısralar sırayla şiirin üç ve dördüncü, ikinci ve üçüncü, birinci ve dördüncü mısralarıdır (ST, 22). Derviş'in yanına gelen Genç Kız ve Nine, Derviş'le konuşurlar. Bu konuşma sırasında Derviş konuşmalara hep şiirle karşılık verir. Genç Kız ve Nine'nin konuşmaları hikmetli şiirlerle Derviş tarafından cevaplanırken çoğu şiirin içinde Genç Kız ve Nine'nin konuşmalarından bazı kelime veya kelimeler tekrarlanır.<sup>5</sup> Derviş'in tekrarladığı bir söz de “sabır taşı”dır. Derviş bu sözü iki kere tekrarlar (ST, 25). Bu söz, eserin birçok yerinde de sabır kavramını vurgulamak için leitmotiv olarak kullanılmıştır (Şen, 2017, 456). Genç Kız iki konuşmasında üçer kere “git” sözcüğünü tekrarlar (ST, 26).<sup>6</sup> Genç Kız, “kuş” sözcüğünü konuşması sırasında dört kere tekrarlar.<sup>7</sup>

Birinci perde üçüncü tabloda piyese dâhil olan üç cinin hem kendi aralarındaki konuşmalarında hem de kendilerini göremeyen insanların konuşmalarını ve yaptıklarını tarif ederken kelime ve ses tekrarları yaptıkları görülmektedir.<sup>8</sup>

İkinci perde dördüncü tabloda da cinlerin ses tekrarları devam eder.<sup>9</sup> Bu tablodan sonra piyeste bir daha cinler yer almaz. Ses tekrarları da biter.

<sup>5</sup> Piyeste yer alan bu tekrarlar fazla olduğundan şu şekilde örnek verilebilir:

NİNE – Derviş baba, torunumla ben **sırat** köprüsünün üstündeyiz. Bize yol göster!

DERVİŞ – **Sırat** kıldan incedir,  
Kılıçtan keskincedir,  
Varıp anın üstünde  
Evler yapasım gelir (ST, 23).

GENÇ KIZ – (...) Sanki **kuşdili** söylüyor.

DERVİŞ – (...) Süleyman **kuş dilin** bilir dediler,  
Süleyman var Süleymandan içeru (ST, 24).

<sup>6</sup> GENÇ KIZ – (...) Git, git, git, hiç dibi yok mu?

NİNE – Yok!

GENÇ KIZ – (...) Git, git, git, hiç (ST, 25)?

<sup>7</sup> GENÇ KIZ – (...) kuş geliyor, mahut kuş! Nokta filan değil o, kuş, kuş (ST, 27)!

<sup>8</sup> BİRİNCİ CİN – (...) Tısssssss!!! (...) tısssssss!!! (...) Tısssssss!!!

KORO– Tısssssss, tısssssss, tısssssss (ST, 34)!!!

İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ CİNLER – (...) Büyük merdivenden iniyor. Tıp, tıp; tıp, tıp; tıp, tıp (ST: 35)!

BİRİNCİ CİN – Geliyor, geliyor, geliyor!

İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ CİNLER – Gel, gel, gel (ST, 35)!

GENÇ KIZ – (...) Ya sonra ne olacak?

İKİNCİ CİN – (...) Ya ne olacak sonra (ST, 37)?

<sup>9</sup> İKİNCİ CİN – (...) Cariye geldi, cariye geldi!

ÜÇÜNCÜ CİN – (...) Cariye geldi, cariye geldi (ST, 43)!

İkinci perde altıncı tabloda Şehzâde, hacca gitmeden önce karısı olan Cariye'nin sözlerini<sup>10</sup> tekrarlar. Yine aynı perde ve tabloda, Genç Kız'ın sabır taşını unuttuğunda başına gelecekler konusunda ettiği beddua<sup>11</sup> Şehzâde tarafından da tekrarlanır.

Piyenin birçok yerinde; kırk gün kırk gece, muradına erme, kırk, üç sözcükleri tekrar edilmektedir. Bu motifler sözlü anlatı geleneğinde de en sık karşılaştığımız unsurlardandır.

Sabır Taşı piyesinin özellikle birinci perdesinin ve ikinci perde dördüncü tablosunda sıkça yer alan yineleme ve ses tekrarlarının olması, bu tekrarların çoğunun olağanüstü varlıklar tarafından gerçekleştirilmesi eseri bu dünyanın gerçekliğinden çıkarıp masal evrenine sokmaktadır. Yazar; olağanüstü varlıklar, yinelemeler ve ses tekrarlarıyla kurguladığı dünyayı okuyucuya/izleyiciye daha masalsi bir şekilde verebilmiştir. Yapılan bu bilinçli tercih, anlatı dünyasının kurallarına da uygundur.

**Üçler Kuralı:** A. Olric'e göre masalarda, mitlerde, efsanelerde çokça karşılaşılan üç sayısının, sayısız halk geleneğinde karşımıza en sık çıkan sayı olduğu yeteri kadar açık ortaya konmamıştır (Olric, 2006, 69).

*Sabır Taşı* piyesinde ana olayları etkileyen üç sayısının varlığından söz edilemese de ikinci derecede öneme sahip durumlarda üç sayısının karşımıza çıktığı görülmektedir. Axel Olric, üçler kuralının bazı anlatılarda etkisinin azalabildiğini "*Homeros'ta bu kural etkisini yitirmiştir. Ve bu bir eylemin kaç kez yapıldığı gibi ikinci derecede önemli ayrıntılarla sınırlandırılmıştır.*" (Olric, 2006, 70) şeklinde dile getirir.

Piyeste, Zebellâhi Cariye'nin ayağını eline alıp üç kere öper ve başına koyar (ST, 79). Birinci perde üçüncü tabloda karşımıza piyes kahramanı olarak üç cin çıkar (ST, 30). Kuş Genç Kız'ı sarayın yukarı katının balkonuna bırakalı üç saat olmuştur, kızın baygınlığı üç saat sürmüştür (ST, 34). Şehzâde ve Cariye'nin düğünleri sırasında Genç Kız da arkalarında olduğu hâlde ilerlerken onlara kalabalık ve üç meşaleci eşlik eder (ST, 55). Gemi yolculuğu sırasında, geminin arkası açık önü kapkara duman olmasının müsebbibi aranırken yolcular birbirlerine üç gün evvel ne yaptıklarını, hangi günahları işlediklerini sorarlar (ST, 71). Şehzâde ile Cariye'nin düğününde çengilerin dansı tam üç dakika sürüp biter (ST, 51). Yine düğünde Gözbağcı yanına iki adam çağırıp onları birbirlerinden üç adım mesafe ile açar (ST, 53). Her akşam gelen kuşu

---

İKİNCİ CİN – (...) Tur, tur, tur, tur...

(...)

İKİNCİ CİN – (...) Tur, tur, tur, tur...

(...)

İKİNCİ CİN – (...) Tur, tur, tur, tur... (...) Tur, tur, tur, tur (ST, 46)...

<sup>10</sup> CARİYE – Güllerin uçuk rengi sana kimsesiz karını hatırlatsın (ST, 63).

<sup>11</sup> GENÇ KIZ – Eğer sabır taşını unutursanız geminizin önü kapkara duman olsun! Arkası açık, önü kapkara duman (ST, 64)!



duyabilmek için yüke giren Nine, yükte üç dakikadan fazla beklemeyeceğini söyler (ST, 19). Sarayda insan boyunda ve yerden üç karış yüksekliğinde mermer bulunmaktadır (ST, 29).

*Sabır Taşı*'nda üçler kuralının etkileri bulunmakla birlikte üç sayısından çok daha fazla piyesi etkisi altına alan sayı kırk sayısıdır. A. Olric'e göre de sagede üç dışında sayılar bulunabilir fakat *"bunlar sadece toplam soyut nicelikleri belirtmek için"* (Olric, 2006, 69) kullanılmaktadır. Kırk sayısı da anlatı dünyasında çok kullanılan sayılardan biri olarak Sabır Taşı piyesinde karşımıza çıkmaktadır. Kırk sayısı ve özellikle "kırk gün kırk gece" kalıp ifadesi piyesin tamamında sürekli tekrar edilmektedir. Bu anlamda "kırk gün kırk gece" ifadesinin de "sabır taşı"na paralel olarak piyeste, yine sabrı vurgulamak için leitmotiv olarak kullanıldığı söylenebilir.

Piyeste anlatı dünyasında kullanılan sayılardan olan yedi ve kırk bir sayılarına da yer verilmektedir (ST, 19).

**Bir Sahnede İki Kuralı:** Katı bir kural olan bir sahnede iki kuralına göre *"bütün anlatı boyunca sadece iki kişi aynı sahnede"* (Olric, 2006, 70) yer alabilir. *"Edebî tiyatroda çok kullanılan üç veya daha fazla kişinin konuşmasına halk anlatılarında yer verilmemektedir"* (Olric, 2006, 70).

*Sabır Taşı* piyesinde, bir sahnede iki kuralına uyulan yerler bulunmasına rağmen aynı sahnede üç ve üçten fazla kişinin yer alabildiği ve konuşabildiği görülmektedir. Bu nedenle Necip Fazıl'ın piyesinde anlatı dünyasının bu katı kuralını uygulamadığı söylenebilir.

Piyeste bir sahnede iki kuralı ikinci tabloda Genç Kız, Nine ve Derviş'in aynı sahnede bulunup konuşması (ST, 22-25); beşinci tabloda Şehzâde ve Cariye'nin düğün sahnesi (ST, 50-55); altıncı tabloda Genç Kız, Cariye, Şehzâde ve Zebellâhi'nin bahçede konuşmaları (ST, 59-64); yedinci tabloda açık deniz ortasında, yelkenli bir gemi güvertesinde geçen sahne (ST, 67-75); sekizinci tabloda hacdan dönen Şehzâde ile Genç Kız, Cariye ve Zebellâhi'nin aynı sahnede konuşmaları (ST, 82-83) sırasında bozulmaktadır. Bu sahneler dışında da bir sahnede ikiden fazla kişi yer alabilmektedir fakat ön planda olup konuşan iki kişi yer almaktadır. Piyeste yer alan üç cin de sarayın mermer odasında ölü olarak yatan Şehzâde'nin yanında kendi aralarında konuşmaktadır (ST, 30-46). Önce Genç Kız cinlerin bulunduğu odaya gelir ve ölü halde yatan Şehzâde ile konuşur, sonra cinlerle beraber aynı odada Cariye ve Genç Kız'ın konuşması geçer. Bu sahnelerde, bir sahnede iki kuralının bozulmadığı söylenebilir çünkü odada var olan cinleri insanlar görememekte cinlerin kişilerin konuşmalarına herhangi bir etkileri olmamaktadır.

**Zıtlık Kuralı:** A. Olric'e göre sagedeki zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır. Bu kural *"Genç ve ihtiyar, büyük ve küçük, insan ve canavar, iyi ve kötü. (...) Sage'nin başkahramanlarından, özellikleriyle ve eylemleri başkahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar"* etkili olmaktadır (Olric, 2006, 70).

*Sabır Taşı* piyesinde başkahraman (merkezî kişi) olan, iyi huylu, cinler tarafından da “dünyanın en saf kızı” olarak nitelenen Genç Kız'ın karşısına onun tam zıttı özelliklere sahip köyü huylu Cariye çıkartılır. Piyese, temel çatışmayı oluşturan bu iyi-kötü zıtlığı üzerinden ilerler. Bu zıtlık eserde cinlerin konuşmalarıyla net bir şekilde verilir.<sup>12</sup>

**İkizler Kuralı:** A. Olric'e göre sagede iki kişi ortaya çıktığında ikisi de “küçük ve zayıf” olarak betimlenmektedir. Yakından ilişkili olan bu iki kişi, zıtlar kuralının etkisinden çıkarak ikizler kuralının etkisine girmektedirler. Geniş anlamda düşünülmesi gerektiği belirtilen ikiz kavramı hem gerçek anlamda ikiz hem de aynı rolde olan iki kişi olabilmektedir. İkizlerden biri önemli bir role geçtiğinde ise zıtlık kurallarıyla karşılaşmakta, diğerleriyle zıtlasmaya başlamaktadır (Olric, 2006, 71).

*Sabır Taşı* piyesinde gerçek anlamda ikiz bulunmamakla birlikte, zıtlık kuralının etkisinden çıkarak ikizler kuralının etkisine giren kişiler vardır.

Piyeste zıtlık kuralının etkisinde kişiler olarak karşımıza çıkan Genç Kız ve Cariye, iki yerde zıtlık kuralının etkisinden çıkarak ikizler kuralının etkisine girmişlerdir. İkizler kuralının etkisinin görüldüğü birinci yer, Genç Kız'ın Cariye'yi satın aldığı, Cariye'nin saraya geldiği sahnede yaşanır. Saraya gelen Cariye, Genç Kız'ın elini öpmek ister. Genç Kız, Cariye'ye mâni olur ve ona “*Vazgeç bunlardan sen benim cariyem değil, arkadaşım olacaksın.*” der (ST, 48). Saraya geldiği ilk andan itibaren Cariye'yi kendisiyle eşit, arkadaş olarak gören Genç Kız, Cariye ile onun Şehzâde'ye kırk gün kırk gece başında bekleyenin kendisi olduğunu söyleyip Genç Kız'ı da Şehzâde'ye cariyesi olarak tanıtan kadar (ST, 49) ikizler kuralının etkisindedir. Bu sahneden sonra Genç Kız ve Cariye, ikizler kuralının etkisinden çıkarak zıtlık kuralının etkisine girerler. Genç Kız'ın yerine geçip Şehzâde ile evlenen Cariye, Genç Kız'la bahçede yalnızken konuştuğu bir sahnede “*Bana yalnızken sultanım demesen de olur.*” (ST, 57) diyerek Genç Kız'la eşit durumda olduklarını ima eder. Genç Kız ise zıtlık kuralının etkisinden çıkıp ikizler kuralının etkisine girmeyerek “*Hepsi bir sultanım, ha yalnızken ha kalabalıkta!*” (ST, 57) şeklinde cevap verir.

**İlk ve Son Durumun Önemi:** “*Bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir*” (Olric, 2006, 71).

<sup>12</sup> ÜÇÜNCÜ CİN – (Cariye konuşurken onun siyah saçlarını uzun tırnaklı parmaklarıyla kaldırıp kaldırıp bırakır.) Ne yalanlar söylüyor, ne yalanlar! Fas sultanının dokuzuncu kızımış. Halbuki cariyesiydi. Kayalıklarda dolaşırken onu korsanlar çalmış. Halbuki gemi tayfasından birine kaçtı. Korsanların kaptanı ona göz koymuşmuş. Halbuki tayfa onu şirretliği yüzünden esir diye kaptana hediye etti. Kaptan onu bütün gün ucu kurşunlu kamçılarla dövüyormuş. Halbuki asıl, o, kaptanın kamçısı ile esirleri dövdüğü için, kaptandan yalnız bir kere keskin bir tokat yedi. A, a, a, a!!! Dünyanın en sâf kızımış, en sâf kızı!!!

İKİNCİ CİN – (Genç kızın saçlarıyla oynayarak.) İşte dünyanın en sâf kızı (ST, 45)!

İlk ve son durumun önemini üçler kuralıyla birleştiren A. Olric'in bahsettiği gibi bir durum *Sabır Taşı* piyesinde bulunmamaktadır. Merkezî kişi olan Genç Kız'ın üç kardeş veya arkadaştan en büyük veya en küçük olma, başta veya sonda ön plana çıkma nedeniyle duygudaşlık doğurma durumu bulunmamaktadır. Piyeste Genç Kız ile okuyucu/izleyici arasında duygudaşlık durumu bulunmaktadır fakat bunun nedeni ilk ve son durumun önemi kuralına değil, Genç Kız'ın Cariye karşısında dezavantajlı durumda bulunmasına dayanır.

**Tek Çizgi Kuralı:** A. Olric'e göre çağdaş edebiyat entrika çizgilerini birbirine karıştırmaktan hoşlanmaktadır. Bunun yanında sage, bir olay çizgisini başkasıyla karıştırmamaktadır yani "(...) halk anlatıları her zaman tek çizgildir. Eksik kalan ayrıntıları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir konuşmanın içinde verilir" (Olric, 2006, 71).

*Sabır Taşı* piyesinde olaylar tek çizgili bir şekilde ilerlemiştir. Piyenin başında kuşun söylediği "*Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Sonra da muradına ereceksin.*" (ST, 15) sözü olayların akışını tayin eder. Sonrasında Nine ve Genç Kız yollara düşer, Derviş'le karşılaşılır ve ondan "sabır taşı" parolası alınır, kız kuş tarafından saraya bırakılır ve ölü Şehzâdeyi bekler, Cariye yalan söyleyerek Şehzâde ile evlenir. Düğün yapılır. Düğünden kırk gün sonra Şehzâde hacca gider. Dönüşte Şehzâde'nin sabır taşını unutsa da Derviş'in yardımıyla sorun çözülür. Şehzâde, Cariye Genç Kız'ı Zebellâhi ile evlendirmek üzereyken son anda yetişir. Genç Kız'ın derdini anlatması ve sabır taşının çatlamasıyla gerçekleri öğrenen Şehzâde Genç Kız'la evlenme kararı alır ve Genç Kız sonunda muradına erer. Cariye'yi cezalandırmak isteyen Şehzâde'yi Genç Kız engeller ve piyes biter.

Olaylar yaşanırken herhangi bir geriye dönüş yapıldığı görülmez, Genç Kız'ın derdini uzun uzun sabır taşına anlattığı sahnede kız, taşa başından itibaren yaşadıklarını konuşmalarıyla anlatır (ST, 84-89).

**Kalıplaştırma Kuralı:** "*Aynı çeşitten iki insan veya durum, elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir*" (Olric, 2006, 72).

Sabır Taşı piyesinde halk anlatılarına benzer şekilde kalıplaştırma, birinci perde birinci tabloda kuşun her akşam aynı vakitte gelerek aynı şekilde cama vurarak aynı sözleri söylemesiyle yapılmaktadır (ST, 15-20). Bu olayın tam olarak kaç kez tekrarlandığı piyeste verilmez. Sadece "her akşam gelen kuştan" bahsedilir (ST, 17).

**Büyük Tablo Sahneleri Kuralı:** "*Sage her zaman Büyük Tablo Sahneleri ile doruğuna erişir. Bu sahnelerde Sage kahramanları yan yana gelirler: Kahraman ve atı; kahraman ve canavar; (...)*" (Olric, 2006, 72).

*Sabır Taşı*'nda büyük tablo sahnesi diyebileceğimiz sahne bulunmaktadır. Genç Kız, dayanma gücünün son noktasına geldiğinde derdini sabır taşına açar. Genç Kız anlattıkça fındık, iri bir ceviz, nar, Hindistan cevizi büyüklüğüne ulaşan taş, kızın anlatmaya devam etmesiyle şiddetle kımlıdır sonra hareketsiz kalır ve sonunda çatlar (ST, 84-89). *“Bir geçicilik duygusu değil, bir çeşit zaman içinde süreklilik”* (Olrıc, 2006, 72) özelliği taşıdığını söyleyebileceğimiz bu sahne, kahraman ve piyesi çözen anahtar olan sabır taşını yan yana getiren sahnedir.

**Sage'nin Mantığı Kuralı:** A. Olric'e göre sagenin bir mantığı olmalıdır. İşlenen tema, konunun ana hatlarını, temaların anlatıdaki yoğunluğuyla orantılı olarak etkilemelidir. *“Sage'nin bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim, onun temel kuralıdır”* (Olrıc, 2006, 72).

Birinci perde birinci tablodan itibaren piyeste olağanüstülükler görülmeye başlar. Genç Kız yükten sesler duyar (ST, 14). Her akşam aynı vakitte gelen kuş, gagasıyla cama vurur ve aynı kalıp ifade ile konuşur (ST, 15). İnsanları gören ama insanların göremediği cinler konuşurlar (ST, 30), Genç Kız'a yemiş ve şerbet taşırlar (ST, 47). Genç Şehzâde kırk gece için ölür ve sonra dirilir, ölü bulunduğu sırada bir sese kendisini kırk gün kırk gece bekleyecek genç kızla evleneceğine söz verir (ST, 48). Gözbağcı iki adamın iki kolunu omuz başarında koparır atar ve kollar karanlıkta havada uçuşur (ST, 53). Zebellâhi de farklı bir dünyadandır; bir dudağı yerde bir dudağı göktedir, kapkaradır (ST, 60). Sabır taşını unutan Şehzâde'yi Genç Kız'ın âhı tutar ve geminin ünü açık arkası kapkara duman olur (ST, 73). Derviş'in Şehzâde'ye sabır taşını vermesinden sonra karaltı hızla çözülür (ST, 75). Genç Kız'ın derdini sabır taşına anlatmasıyla sabır taşı çatlar (ST, 89).

Necip Fazıl, *Sabır Taşı* piyesinde aynı masal dünyasındaki gibi gerçek dünya ve olağanüstü dünyanın bir arada olduğu bir evren oluşturmuştur. Bu evrene; konusundan esinlendiği *Muradına Eren Dilber* masalındaki olağanüstülüklerden farklı olarak cinler, Zebellâhi, ve Gözbağcı'yı da eklemiştir. Derviş ise keramet gösteren bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Derviş, anlatı dünyasında görülebilecek bir kişi değildir, İslamî bir yönü vardır fakat keramet gösteren bir kişi olarak piyeste olağanüstülüklerin olduğu masal mekânına uyum sağlar. Necip Fazıl'ın piyesine eklediği olağanüstü kahramanlarla oluşturmak istediği masalımsı evren, gerçek dünyanın kurallarıyla ölçülemez. Bu evren, anlatı dünyasının mantığına uygundur.

**Tek Entrika – Epik Birlik ve İdeal Epik Birlik Kuralı:** Bir başlıkta toplanan üç kural, birbirini tamamlayan kurallar olduğu için beraber ele alınmıştır.

*“Tek entrika Sage için bir ölçüdür. Bu en iyi gerçek Sage ile edebi eser karşılaştırınca görülür”* (Olrıc, 2006, 72). *Sabır Taşı*'nın entrika unsurlarını, piyesin başında kuşun Genç Kız'a söylediği *“Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Sonra da muradına ereceksin.”* (ST, 15) sözleri

doğrultusunda Genç Kız'ın başına gelen olaylar oluşturmaktadır. Kuşun sözleri, daha piyesin başında Genç Kız'ın başına gelecekleri ve sonunda ne olacağını öngörmemizi sağlamaktadır. Piyeste gerçekleşen olaylar, sonuçta Genç Kız'ın, kuşun sözlerindeki gibi muradına erme sonucuna bağlanır. Kuşun sözleriyle Genç Kız'ın etrafında gelişen olaylar, piyeste epik birliği de oluşturmaktadır yani *"bütün anlatı öğeleri (...), en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar"* (Olrıc, 2006, 72) meydana getirmektedir. Genç Kız'ın çevresinde var olan kişiler ve gelişen olaylar da hep onun bir ölüyü bekleyerek sonunda muradına ermesi amacına hizmet eder. Bu durum, A. Olric'in *"birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler"* (Olrıc, 2006, 73) şeklinde açıkladığı ideal epik birliği göstermektedir. Örneğin Piyesteki kuş Genç Kız'a *"Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Sonra da muradına ereceksin."* (ST, 15) demek ve kızı saraya ulaştırmak için vardır, sonrasında yoktur. Derviş piyeste "sabır taşı" için vardır. Derviş, Genç Kız'la birinci karşılaşmasında ona "sabır taşı" parolasını (ST, 25), ikinci kez yer aldığı sahnede ise Genç Kız'a götüreceği sabır taşını unutan Şehzâde'ye sabır taşını verir (ST, 74) ve Derviş'in görevi biter. Piyesteki cinler yemiş, şerbet taşıyıp Genç Kız'a eşlik ederler (ST, 47). Üçüncü ve dördüncü sahnelerden sonra görevi biten cinler piyeste yer almaz. Birinci ve ikinci tablolarında yer alan Nine Genç Kız'a evde ve yolda eşlik eder, sonrasında bir daha görülmez. Cariye, Genç Kız muradına *"Allah ne zaman isterse o vakit"* (ST, 47) ereceği için vardır. Sayılanlar gibi pek çok unsur, piyesin anlatı dünyasına da uygun gidişatını gerekli şekilde yönlendirmek için olaylara dâhil olur.

**Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı:** *"Halk geleneğinin en büyük kuralı Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama'dır"* (Olrıc, 2006, 73).

Piyeste var olan tek entrika, epik birlik ve ideal epik birlik dikkatin başkahraman üzerine toplanması sonucunu da doğurmaktadır. Genç Kız piyeste merkezî kişidir. Piyes başından itibaren, kırk gün kırk gece bir ölü bekleyip sonra da muradına ermesi beklenen Genç Kız adlı başkahramanın etrafında dönen olaylardan oluşmaktadır. Piyes onunla başlamakta ve yine onunla bitmektedir.

### **Sonuç**

Geleneğimizden gelerek kültürel belleğimize yerleşen masallar, günümüz dünyasını bir şekilde etkileyebilir. Masal tanımlarında geçen, masalın belirli bir zamanının ve mekânının olmaması aslında masalın her zamana ve mekâna rahatlıkla uyum sağlayarak evrensel olabilmesiyle ilgilidir.

Necip Fazıl Kısakürek, *Sabır Taşı* piyesinin ana hatlarını eski bir Türk masalından almıştır. Yazarın bu tercihiinde vermek istediği mesaj için masal türünün uygunluğu etkili olmuştur. Necip Fazıl, millî ve manevî değerlerimize uygun olarak vermek istediği evrensel

mesajı *Muradına Eren Dilber* masalının kahramanını imge olan gösterilenden, tiyatroda simge olan göstergeye dönüştürerek verebilmiştir. Bu durumda Necip Fazıl, mesajını vermek için kültürel belleğinden yararlanmıştır.

Çalışmada, gelenekteki bir masalın, ana hatlarını masaldan alan bir piyese dönüşürken anlatı dünyasının kurallarını taşıyıp taşımadığı Axel Olric'in epik kurallarına göre incelenmiştir. İnceleme sonucunda piyesin Axel Olric'in epik kurallarının büyük çoğunluğunu taşıdığı görülmüştür. Bir olaya bağlı olarak olmasa bile piyeste yer alan ses ve söz tekrarları, bir anlatıda olabileceğinden çok fazladır. Bu tekrarların daha çok olağanüstü varlıklar tarafından yapılması piyesi masal evrenine daha fazla yaklaştırmaktadır. Piyeste anlatı dünyasının iki kuralının bulunmadığı görülmüştür. Bu kurallar “bir sahnede iki kuralı” ve “ilk ve son durumun önemi” kurallarıdır. Bu bağlamda geleneğin anlatı dünyasının, kültürel belleğin etkisiyle birlikte, günümüz insanının sanatına etki ettiği görülmüştür. Ana hatlarını bir masaldan alan *Sabır Taşı* piyesinin A. Olric'in epik kurallarını taşıması modern tiyatro sahnesinde anlatı dünyasının evrensel etkilerini işaret etmektedir.

### Kaynaklar

- Aksan, D. (2006). *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayın Evi.
- Aktulum, K. (2018). “İmgelemin Antropolojik Yapıları” ve Folklor: Gilbert Durand'ın Arketipsel Sınıflandırma Modeline Giriş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (19), 1-14.
- Alangu, T. (1961). *Billur Köşk Masalları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bastem, N. (2015). Necip Fazıl'ın 'Sabır Taşı' Adlı Tiyatro Eseri ile Billur Köşk Masallarından 'Muradına Eren Dilber' Adlı Masal Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma. *Turkish Studies*, 10(16), 315-330.
- Gümüş, İ. (2018). *Türk Masalları ve Max Lüthi Yöntemi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kayalı Orta, N. (2017). Türk Anlatı Geleneğindeki Kahraman Tiplerinin 1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yolculuğu. *Doktora Tezi*.
- Kısakürek, N. F. (2016). *Tiyatro ve Tesiri*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2018). *Sabır Taşı*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Olric, A. (2006). Halk Anlatılarının Epik Kuralları. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1* (s. 66-74). içinde Ankara: Geleneksel Yayınları.

Ölçer Özünel, E. (2017). *Masal Mekânında Kadın Olmak Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Saussure, F. de. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual.

Şen, C. (2017). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Törenek, M. (2016). Necip Fazıl'ın Tasavvufî Oyunları. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(56), 1175-1184.