

Aziz Nesin

Sanat yazıları

YAZILAR

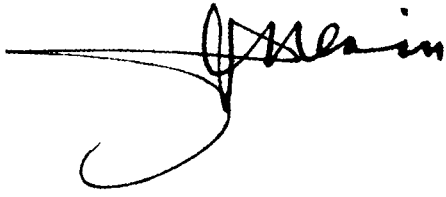
NESİN YAYINEVİ

Aziz Nesin

Sanat Yazıları

Yayına Hazırlayan ve Eski Yazıdan Çeviren
Esin Pervane
Salih Bora

NESİN YAYINEVİ



BU KİTABIN TELİF HAKKI NESİN VAKFI'NINDIR

Aziz Nesin, yapıtlarının telif haklarını tümüyle
NESİN VAKFI'na bağışlamıştır.

NESİN VAKFI'nın amacı, kimsesiz, yoksul ve
eğitime muhtaç çocukları, ilköğretimden başlatarak
bir yüksekokul bitirinceye ya da bir meslek edininceye dek
her türlü gereksinimlerini sağlayarak barındırmaktır.

NESİN VAKFI'nın senedi gereğince,
vakfın amacına uygun olması koşuluyla,
her dileyen her türlü yardım, katkı ve bağışta bulunabilir.

Her türlü bilgi ve broşür istekleri için posta adresi:
NESİN VAKFI, PK 5 Çatalca 34540 İstanbul

Nesin Vakfı Bağış Hesabı (TL)
Ziraat Bankası, Çatalca Şubesi, 130 - 952 22 32 - 5001
IBAN: TR710001000130095222325001

Posta çeki: 164 00 09

Diğer bağış hesapları ve bilgi için Nesin Vakfı'nın internet sitesi:
www.nesinvakfi.org • e-posta: nesinvakfi@nesinvakfi.org

Aziz Nesin'e özgü başlıca yazım biçimleri

-beri
-buçuk
aradabir
arasıra
arayer
ardarda
azbiraz
azçok
azkaldı
azkalsın
başüstüne
beribenzer
bibakıma
bibaşına
biçok
bidolu
bigün
bikaç
bikez
birara
birarada
birdenbire
biriki
bisüre
bisürü
bişey
bitakım
bitane
bitek
bitürlü
biyana
biyer
buyüzden
candarma
cıgara
çokaz
çukulata
enaz
ençok
epiy
fotograf
gülegüle
hangibir
heğbe
Heğbeliada
herbir
herbişey
hergün
herhangibir
herhangibiri
herneyse
herşey
hertürlü
heryan
heryer
herzaman
hiçbişey
hiçkimse
hoşgeldin
hoşbulduk
Istanbul
ikidebir
işgören
kıravat
kimbilir
nağra
pekaz
pekçok
sağol
Sıvas
tiren
varol
yada

yazıyla gösterilen her sayı bitişik

İçindekiler

TİYATRO YAZILARI
9 Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış
14 Tiyatroda Gerçekçilik
19 Çağını Yansıtmak
30 Tiyatro Sorunları Üstüne Düşünceler
41 Türk Tiyatrosunun Düşmanları
47 Tiyatro Dilinde Özleşme
50 Tiyatro Mekânı
54 Deneme Tiyatrosu Üzerine Düşünceler
59 Epik Tiyatro ve Türk Oyun Yazarlığı
64 Eylemci Tiyatro
70 Eylemci Tiyatro Oyunları
78 Koşuk Oyuna Değgin
85 Tiyatroda Tutarlık
90 Festival Tiyatrosu
96 Karagöz'den Günümüzde Yararlanmak
104 Canlanan Karagöz
107 Istanbul Tiyatrolarında Şundan Bundan
111 Tersine Çok Tersine
114 *Kurban*
117 *Deli İbrahim*
122 Genco'nun Başarısı Nedir?
124 Bitmeyen Oyun: Şvayk
127 Bir Polonyalı Yazarın Oyununa Önsöz
132 Gaziler, Şehitler, Kaçaklar
136 Tiyatroda Cinayet
142 Tiyatro, Politika ve Eşşek Cenneti
148 *Sevdalı Bulut* Üstüne
152 Ankara Sanat Tiyatrosunun Otuz Yılı

KENDİ OYUNLARI ÜSTÜNE YAZILARI

160 Oyun Yazarı Olarak Ne Yapıyorum?
164 Niçin Soyutluyorum Oyunlarımı?
166 Oyunun Yazılışı
168 Nasıl Yazdım, Ne Anlatıyorum?
172 Üçüncü Kez "Canikom"
177 Niçin Başka Türlü Değil?
180 Yeniden *Biraz Gelir misiniz*
186 Ulusal Tiyatro Açısından *Çiçu*
189 *Çiçu*'da Ulusal ve Çağdaş Olan Nedir?
192 *Çiçu*'ya Değgin Notlar
198 Otuz Yıl Sonra Yine *Çiçu*
202 Üçüncü Boyutta Yaşam ve *Bişey Yap Met* Oyunu
206 *Bişey Yap Met* Oyunu Üstüne Düşünceler
214 *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*'na Değgin
217 *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*'na Değgin Mektuplar, Belgeler
223 *Tut Elimden Rovni*'ye Değgin
226 Minik Tiyatro
229 Çalgılı-Şarkılı Oyun Üstüne
232 Boşalım Tiyatrosu Olarak *Gol Kralı*
235 Olumsuzların Çatışması
238 Demek Altıncı Yıl
241 *Toros Canavarı* Üstüne Söyleşi
248 Aziz Nesin'le Bir Konuşma
256 Kadın Kolu Var da Neden Erkek Kolu Yok?
259 *Aziznâme*
262 Kabare Tiyatrosu Üzerine Anılar ve Düşünceler
266 Kabare Tiyatrosuna Değgin Bir Mektup
268 Tiyatroda Aziz Nesin Sezonu
271 "Seyirci Tiyatronun En Baş Öğesidir"

YAZIN ÜSTÜNE YAZILARI

279 Gülmecenin Neden Yazın Dışı Bırakıldığına Değgin
286 Gülmece Üzerine Bikaç Söz
293 Bikaç Söz
298 Gülmece Yazını Nerde, Ne Zaman, Hangi Koşullarda Dünyaya Gelir?
304 Gülmece Olayın, Durumun, Kişinin Dışında Kalmak, Onu Dıştan Seyretmektir
310 Faşizme Karşı Gülmece
313 Canından Olan Bir Gülmece Yazarı ve Gabrovo'da Gülmece Bayramı
318 Gülmecenin Barışsal İşlevi
324 Bir Söyleşi
330 Lenç'in Öyküleri, Geleceğin Gülmecesinin İşaretleridir
333 "Çarın Çizmeleri"nin Yayını Dolayısıyla Zoşçenko Olayından Alınacak Ders
337 Nasrettin Hoca Gülmecesinin Özelliği
340 4. Nasrettin Hoca Anma Töreni ve Açıkoturum
347 Dünyayı Güldüren Türk
355 Hoca'nın Huzurunda
362 Tarihimizi Çalıp Götürüyorlar
369 Niçin Nasrettin Hoca'nın Değil?
373 Nasrettin Hoca'nın Kişiliği
375 Hoca'ya Değgin Yanlış Görüşler
379 Hangileri Hoca'nın Gülütleridir?
383 Nasrettin Hoca Karakteri
387 Nasrettin Hoca'dan Yararlanmak
390 Toplumsal Bilincin Oluşmasında Yazının İşlevi
395 *Moby Dick*'e Değgin
406 Türk Yazını
409 1976 Yılı Yazınımızın Sayım-Dökümü

SİNEMA YAZILARI

413 Sinema Notları
419 Susuz Yaz mı, Sulu Yaz mı?
425 *Otobüs*
430 Sinema Dolayısıyla Bir Söyleşi
443 Türk Sinemasının Durumu "Vahim" ama Umutsuz Değildir

ŞİİR YAZILARI

445 Şiir Güncesi
477 Tek Kişilik Kalabalık Kadro

KARİKATÜR YAZILARI

481 100. Yılını Yaşayan Türk Karikatürünün Bugünkü Bunalımı
484 Cemal Nadir Güler ve Karikatür
490 Bizde Karikatür
492 Türk Karikatüründe Bir Aşama
496 Türk Karikatürlerinden Bir Demet

KÜLTÜR YAZILARI

499 Kent Folkloru Üstüne Söyleşi
507 Belediyeler Açısından Kültür Sorunu
512 Bir Uçak Yolculuğunda Kahraman Üstüne Düşünceler

515 Dizin

TİYATRO YAZILARI

Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış*

Türklerin Orta Asya'da bulundukları çok tanrılı dönemlerinde, ikibin yıl önce, kahramanları Türk ve Çinli olan bir oyun oynadıklarının belgesi var. 12. yüzyıldan kalma bir Türk oyunu da biliniyor. Ancak Türklerin İslamlığı benimsemelerinden sonra, 18. yüzyıla dek, halk oyunu türünden (seyirlik oyunlar, köy oyunları, kol oyunları, gölge oyunu Karagöz vb.) oyunlar dışında bir tiyatroları olduğu bilinmiyor. Türkiye'de yaşamış yabancılar, 1750-1790 yıllarında Türkiye'deki Yahudi ve Rumların eğlence ve düğünlerde oynadıkları *fars*ları seyrettiklerini yazmışlardır.

Çağdaş dünya tiyatrosunun Batı'dan Türkiye'ye gelişi 1840 tarihinde olabilmiştir. Demek çağdaş Türk tiyatrosunun yüzelli yıllık bir geçmişi vardır.

Türkiye'de siyasal değişimlerle hertürden sanatın başlaması, sanat akımlarının ortaya çıkması ve gelişmesi arasında koşutluk ve çok sıkı bağ vardır. Örneğin 1839'da Tanzimat-ı Hayriye denilen bir siyasal değişimle, Türkiye bir anlamda Batı uygarlığına (burjuva uygarlığına), bibakıma da Batı'nın sömürü alanı içine girince, Batı'nın sanatı ve sanat akımları da Türkiye'ye girmiştir. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişi 1838 yılındaki bu siyasal değişimden bir yıl sonra olmuştur.

1840 yılında Istanbul'da, Beyoğlu'ndaki bir tiyatroda çalgılı oyunlar oynayanlar Türk değil, yabancılardı. 1846 yılında padişah Abdülmecit Türk oyuncuların da tiyatroda oynamalarını istemiştir. Abdülmecit'in buyruğuyla 1858 yılında bir

* Bu yazı,1982 yılında Şam'da düzenlenen Asya Afrika Tiyatro Sempozyumu için kaleme alınmıştır.

saray tiyatrosu yapısı kurulmuştur. 1858 yılında Istanbul'da, Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosunda ilk kez Türkçe oyun oynanmıştır. Bu oyunu Ermeni gençler İtalyanca'dan çevirmişlerdir.

Türk oyun yazarlığının tarihi, Türkçe oyun oynanması tarihinden daha eskidir. Yazarı kesin olarak bilinememekle birlikte Türkçe yazılmış ilk oyun olan *Papuççu Ahmet'in Şaşılası Olayları*, yüzseksen yıl önce, yani 1802 yılında yazılmıştır. Bulunabilen ikinci oyun metni – oyun tekniğine pek uymasa da – 1844 yılında Hayrullah Efendi'nin yazmış olduğu *İbrahim Gülşenî* adlı bir çalgılı oyundur.

Batı'daki örneklerine en yakın biçimde, çağdaş, ama içeriği ulusal olan ilk Türkçe oyunu 1859 yılında Şinasi yazmıştır.

Türkçe yazılıp oynanmış ilk çalgılı oyun, sonradan opera diye oynanmış olan, Fuzûlî'nin *Leyla ile Mecnun*'undan uyarlanmış olan *Leyla ile Mecnun*'dur. Bu oyun 1869 yılında Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanmıştır.

Türk oyun yazarları, başlangıcından günümüze dek tiyatro sanatının gelişmesi için gerekli özgürlük ortamının yaratılması uğruna savaşımlar vermişlerdir. Örneğin daha 1870'lerin ilk yıllarında Osmanlı tiyatrosunu ilerletmeye çalışan bir komite kurulmuştur. O dönemde tiyatroyu, halkı eğitmek ve özgürlük düşüncesini yaymak için bir araç olarak kullanan Türk yazarları büyük çabayla oyun yazıyor ve daha çok Fransızca'dan oyunlar çeviriyorlardı.

Nâmık Kemal'in ilk oyunu *Vatan yahut Silistre*, Gedikpaşa Tiyatrosunda 1 Nisan 1870 günü ilk oynanışında salonu dolduran kalabalık seyirci, yazara büyük olumlu gösteride bulununca, padişah Abdülaziz'in buyruğuyla üç gün sonra Nâmık Kemal'le birlikte daha dört oyun yazarı tutuklanarak sürgüne gönderilmişlerdi. Nâmık Kemal Kıbrıs'a, Magosa zindanına, tiyatro komitesi üyesi Mustafa Nuri ve Hakkı Efendi Akkâ Kalesi'ne, Ahmet Mithat ile Ebüzziya Tevfik de Rodos adasına sürülmüşlerdi. Bu olaydan sonra Türkiye'de tiyatroya öndenetim (sansür) konuldu. Bu beş oyun yazarı üç yıl ikibuçuk ay sürgünde tutulduktan sonra, Abdülaziz'in düşürülüp yerine Murat'ın geçmesiyle ilan edilen afla, 1876

yılında sürgünden kurtulmuşlardı. Çok kez olduğu gibi bu sürgün cezası da yazarları yıldıramamış, tersine, onları tiyatroya daha çok yaklaştırmıştı. Nâmık Kemal'in sürgün edildiği Kıbrıs'ta yazdığı *Zavallı Çocuk*, yazarın sürgünde bulunduğu sırada yine Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanmıştı. Nâmık Kemal bu oyundan başka, sürgünde iki oyun daha yazmıştı; *Akif Bey* ve *Kerbela*. Hakkı Efendi de sürgünden dönünce Victor Hugo'nun bir oyununu çevirmişti. Ahmet Mithat Efendi de oyunlar yazmış ve oyunlarından birinin oynanması yüzünden Gedikpaşa Tiyatrosu kapatılmıştı.

Sanatçı olan kişilerin yönetici olduklarında ne yararlı kültür işlerini başarabileceklerini gösteren, Türk tiyatro tarihinde iki örnek olay vardır. Bu örnek iki kişi, Adana valiliği yapan şair Ziya Paşa ile Bursa valiliği yapan Ahmet Vefik Paşa'dır.

1877 yılında Suriye valiliği de yapmış olan Ziya Paşa, 1887 yılında Adana valisi olunca bu kente güzel bir tiyatro yapısı kurdurmuş ve Istanbul'dan getirttiği topluluğa burda oyunlar oynatmıştır. Kendisi de Molière'den *Tartuffe*'ü koşuk (manzum) olarak çevirmiştir ki bu Türkçe ilk koşuk oyundur ve koşuk Türk oyunlarının öncüsüdür. Eski yaşam düzeni içinde yaşayan bu Anadolu ilinin halkına Batılı tiyatro sanatını tanıtmak, sevdirmek, benimsetmek için bu kentte ölene dek, iki yıl çalışmıştır.

1879 yılında Bursa valiliğine atanan Ahmet Vefik Paşa da Bursa'da bir tiyatro yapısı kurmuş, Molière'in onaltı oyununu büyük başarıyla Türkçe'ye uyarlamıştır. Bu büyük kültür hizmetleri yüzünden Ahmet Vefik Paşa kovuşturmaya uğramıştır. Bu kovuşturma için düzenlenen yazanakta (raporda) gösterilen suçları şunlardır: Valiliğe atandığından bu görevden atılıncaya dek tiyatroyla uğraşmış olan, tiyatro biletlerini il basımevinde bastırmak, valilik niteliğine yakışmayacak davranışla oyunların provalarında bulunmak, genel kadınlara tiyatroda oyun seyrettirmek, kadınlar için ayrı gecelerde oyunlar verdirtip bu oyunlara genel kadınları da seyirci olarak sokmak, tiyatro bileri sattırarak halkı zarara sokmak, zaptiyelerle bilet dağıttırmak, halka eğitimi - öğretimi yayacağı yerde tiyatro yönetimine çaba

harcamak, kızı öğretmen okulu öğretmeni kadın oyunculara öğretmen yaparak kimi kız öğrencilerin okulu bırakmalarına neden olmak ve böylece halkın nefretini çekmek vb...

İşte Ahmet Vefik Paşa'nın suçları!

1908 yılında İkinci Meşrutiyet denilen siyasal değişimin ilk yıllarda yarattığı özgürlük havasında pekçok amatör tiyatro toplulukları, tiyatro kulüpleri, dernekleri kuruluyor. Kimi genç Türk tiyatrocuları, tiyatro eğitimi için büyük özverilerle Avrupa'ya gidiyor.

Türkiye'de ilk ödenekli tiyatro olan Darülbedayi-i Osmanî 1914 yılında kuruluyor, sonradan Darülbedayi ve çok daha sonra da Istanbul Belediyesine bağlı Şehir Tiyatrosu adını alıyor. Bu tiyatronun başına, ünlü Fransız tiyatrocu Antoine getiriliyorsa da Birinci Dünya Savaşının patlamasıyla bu uzman yurduna dönüyor.

Cumhuriyet'in ilanı, Türkiye tarihinin en büyük siyasal değişimidir. Bu değişmeyle, bütün ögeleriyle Türk tiyatrosunda büyük bir atılım ve gelişme oluyor. Atatürk'ün isteğiyle Devlet Konservatuvar'ı, daha sonra da Devlet Tiyatrosu kuruluyor. Devlet Tiyatrosunun başına Alman Carl Ebert getiriliyor.

Özellikle Cumhuriyet döneminde Muhsin Ertuğrul, çağdaş Türk tiyatrosunun kurucusudur. 1935 yılında ilk çocuk tiyatrosunu kurmuş ve bu yolu açmıştır.

Türkiye 1960 yılı 27 Mayıs'ında bir siyasal değişim daha geçirdi ve sosyal devlet esasına göre yeni bir anayasa yapıldı. Bu 60'lı yıllar Türk tiyatrosunun en parlak dönemidir. Istanbul'da Şehir Tiyatrolarının sayısı yediye ulaşmış, salt Istanbul'da sayıları otuza varan özel tiyatrolar kurulmuş, Devlet Tiyatrosu Ankara'daki beş tiyatrosundan başka kimi illerde de tiyatrolar açmış, kısacası büyük bir tiyatro patlaması olmuştur.

Türk tiyatrosunun bu altın döneminde bile bağnazlarla, gericilerle savaşım sürmüştür. Örneğin 1964 yılında Istanbul Şehir Tiyatrosunda Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyunu büyük başarıyla oynanmaktayken "Komünizm propagandası yapılıyor" diyerek bitakım bağnazlar tiyatroyu basarak

oyunculara saldırmışlar, camları, koltukları kırmışlar, oyunu durdurmuşlardır. Açılan adli soruşturma uzun sürmüş, bilirkişi yazanaklarıyla savcılık oyunda suç olmadığına karar vermiştir.

Türk tiyatrosundaki bu büyük açılım ve gelişme, 70'li yıllardan bu yana durmuş, hatta gerileme başlamıştır. Bunun pekçok siyasal ve toplumsal nedenleri vardır.

Türkiye'de tiyatronun bugünkü durumunu özetlersek:

60'lı yıllara göre seyircinin tiyatroya ilgisi çok azalmıştır. Pekçok tiyatro kapanmıştır. Buna karşılık ticari amacı ağır basan tiyatrolar, çalgılı oyun oynayan tiyatro sayısı artmıştır.

İki tür ödenekli tiyatro vardır: Devlet Tiyatrosu ile Istanbul ve daha biriki il belediyesinin tiyatroları. Devlet Tiyatrosunun merkeze bağlı olmak üzere İzmir, Bursa, Istanbul, Adana gibi bikaç kentte tiyatroları vardır. Çoğu kapanmış olan özel tiyatrolardan ayakta kalabilenler büyük sıkıntı içindedir. Özel tiyatrolar devletten, belediyeden, başka kuruluşlardan yardım alamazlar. Buna karşılık parasal anamal birikimi ve büyümesi sonucu bankalar ve kimi bankerler, kültür hizmeti adı altında dolaylı reklam yapmak için çocuk tiyatroları ve büyük çalgılı tiyatrolar kurmuşlardır.

Okulların ve sendikaların ve kimi kuruluşların amatör tiyatro çalışmaları da çok azalmıştır.

Türkiye'de resmen ve yasal olarak tiyatroya sansür yoktur. Ancak son iki yıllık uygulamada, her oyun için ayrı tarife vermek gerekçesiyle, sahneye konulacak oyunlar ilgili makamlarca okunarak denetlenmektedir. Askeri yönetimin gereği olan bu durum, yakında geçileceği söylenen demokratik yönetimle düzeltilecektir sanısındayız.

Türk tiyatrosunun, bütün dallarındaki çalışanlarıyla (yazar, yönetmen, oyuncu, dekorcu vb.) çağdaş dünya tiyatrosu düzeyinde olduğuna inanıyorum. Böyleyken Türk tiyatrosunun büyük doruklar çıkaramamış olmasının nedenleri, tiyatromuzdan değil, Türkiye'nin tiyatro dışı pekçok başka durumlarından ve ilişkilerinden ileri gelmektedir.

Vakıf, 22 Nisan 1982

Seyircide Artma

Bir oyunu seyretmeye giden seyircinin tinsel değerler toplamına "x" diyelim. Oyunu seyredip oyunevinden çıkarken her x'in üç türlü durumu olabilir: Seyirci x olarak girdiği oyunevinden yine x olarak çıkmışsa oyunun üzerinde hiçbir etkisi olmamış demektir; x olarak girdiği oyunevinden x-1, x-2 gibi bir eksilmeyle çıkmışsa seyrettiği oyunun üzerindeki etkisi olumsuz demektir; seyirci olan x, oyunevinden x+1, x+2 gibi bir artmayla çıkarsa oyunun üzerindeki etkisi olumlu demektir.

Elbette bütün seyirciler değer yapıları, oluşumları, yani soyut kişilikleri bakımından eşdeğerde değildirler. Seyirciler x, y, z gibi ayrı kişiliklerdedir. Seyredilen oyun bir verici istasyon olarak alınırsa, her seyirci bu oyundan kendi alıcı istasyonunun yeteneğine göre etkilenebilir. Seyircinin artışı yada eksilişi, yani değişmesi oranı yalnız oyuna değil, kendi alıcılık yeteneğine de bağlıdır. Diyelim olumlu bir oyunu seyreden x, oyunevinden x+1 artımıyla çıkarken y, y+2, z de z+5 artımıyla çıkabilir.

Bütün sanatların amacı, sanatla karşılaşanları olumlu biçimde değiştirmek olduğuna göre, bence bir oyun yazarı için tiyatroda gerçekçilik herşeyden önce seyircileri artırmak isteğiyle başlar. Anlayışıma göre, bir oyun seyircileri kendi alıcılık yeteneklerine göre bir oranda artırmıyorsa o oyun gerçekçi bir oyun değildir. Birer x, y, z olan her seyirci, yani okuryazar bile olmayanla seçkin aydın olan seyirci de kendi yeteneklerine göre ayrı ayrı oranlarda olsa da, ama kesinlikle artarak oyunevinden çıkmalıdırlar. Yazar, yönetmen, oyuncu, ışıkçı, dekorcu, perdeci... bir oyunu sahnelerinden bütün bu kişilerin elbirliğiyle çabası seyircileri artırmaya yönelmelidir.

Sözde gerçekçilik savındaki kaba ve kalın çizgili, insanın özüne inememiş, insanın ve olayların dışında ve yüzeyinde kalmış bisürü oyun, halkı, aydınları ve sanatçıları gerçekçilikten soğutmuş, bu tepki sonunda onları gerçekçiliğe karşı yapmıştır.

Her sanat dalında gerçekçilik, o sanatın kendi kuralları ve özellikleriyle olabilir. Bir sanatta eski buldukları kuralları yıkıp bozanlar da kuralları değiştirmiş olurlar ama o sanatın kendi özünü tanımamış olmazlar. Tiyatronun özünde de eğlendiricilik niteliği başta gelir.

Dünya Katillerle Dolu

Bir varsayım olarak diyelim ki bir insan altmış yıl, iki hafta, altı saat yaşayıp ölecekti. Bu adamı kendiliğinden öleceği zamandan üç saat önce öldüren birisi katil sayılır.

Şimdi beşyüz kişilik bir oyunevi salonu düşünelim. Burda beşyüz kişi üç saat boyunca seyrettikleri oyun sonunda eksilerek oyunevinden çıkıyorlar. Bu beşyüz kişinin üçer saatlik yaşamı yokedilmiş, onların üçer saat sürelik yaşamları öldürülmüştür. Demek ki o oyunun oynandığı salonda her gece cinayet işlenmektedir.

İnsan elbet eşya, bitki, hayvan gibi yalnız fizik ve biyolojik bir varlık değildir; aynı zamanda soyut bir varlıktır. Kötü oyunlar bizi eksilterek soyut varlığımızı öldürmektedir. Bu türlü oyunları gerçekleştiren tiyatro yönetmenleri, rejisörler, oyuncular da bu cinayetin suç ortaklarıdır. Ne var ki katiller yeryüzünün heryerinde cezalandırılırlarken bizi eksileterek cinayet işleyenler cezalandırılmıyor, tersine bu cinayetlerinin karşılığı olarak büyük paralar alıyorlar; hem de bu paraları eksiltici oyunun her oynanışında üçer saatlerini öldürdükleri seyircilerden topluyorlar. Öldürülenler, kendilerini öldüren katile cinayetten önce peşin olarak cinayet ücretini ödüyorlar. Hangi seyirci üç saatinin öldürüleceğini bilmeden girdiği oyunevinden çıkarken bilet parasını geri isteyebilir ve katillerle suç ortakları aleyhine tazminat davası açabilir?

Ne yazık ki dünyamız öldürdükleri insanların ödedikleri paralarla ceplerini dolduran katillerle dolu ve oyunevleri de onların yüzünden bugün birer salhaneye dönmüştür. Bundan çok daha acı olanı da, bu cinayetlerin pekçoğunun gerçekçilik adına işlenmekte olmasıdır.

Ensemizden Yapışan Oyun

Seyirci olarak bir oyunun bizi artırıp artırmadığını, artırmışsa ne oranda artırdığını azçok anlayabiliriz. Şöyle ki: Bugüne dek biçok oyunlar seyretmişizdir. Şöyle bir düşünelim, bunlardan kaçı anımızda kalmış, bizde yeretmiştir? Oyunevinin kapısından çıkar çıkmaz, seyrettiğimizi daha ertesi günü unuttuğumuz, bizi terketmiş oyunlar vardır. Dahası, bunların içinde çok, çok gülerek, duygulanıp gözyaşı dökerek seyrettiklerimiz de vardır ama kısa bisüre sonra bu oyunlar bizi bırakmış, anımızdan silinmişlerdir. Bitakım eksiltici oyunlar da suç ortakları iyi oyuncuların, yönetmenin ustalıkları, teknikleri yüzünden yalnız bikaç sahnesiyle anımızda yeretmiş ama oyunun ana düşüncesi, özü, bildirisi silinip gitmiştir. Ustalıkları yüzünden bu türlü eksiltici oyunları azçok başarıyla ayakta tutan oyuncuların, seyirciyi aldatmış olduklarından, bu cinayette suç payları yazarınkinden daha büyüktür. (Çok şükür, sinemada senaryonun kötülüğünü oyuncuların ustalığı da örtemiyor.)

Bunlara karşılık bitakım öyle oyunlar da vardır ki aradan yıllar geçtiği halde onları unutamamışızdır. O tür oyunlar bir tebelleş düşün gibi bizi bitürlü bırakmazlar.

Son perde kapandığı zaman bu tür oyunlar ensemize yapışmış, bizi bütün varlığımızla kavramıştır. Aradan uzun zaman geçer, artık unuttuğumuzu sandığımız en olmadık bir zamanda o oyun birden yine ensemize yapışıverir, bizi sallar, silkeler, kendimize getirir. Bir oyun nice zaman bizimle birlikteyse bizi onca artırmıştır. Oyun yazarının başlıca görevi, oyunuyla seyircisine yapışmak, onu uzun süre sarsmaktır.

Hangi Gerçekçilik?

Gerçekçilik, ama hangisi? Herhangibir gerçekçi yazar, gerçekçi akımlardan birini kendisine yöntem olarak seçip ona göre mi yazıyor? Bence böyle olmuyor. Böyle yapanlar da var. Ama bunların yapıtları belli bir kalıba uygun, yapma, birbirine benzer yapıtlar oluyor.

Bence bir yapıtın gerçekçi olup olmaması herşeyden önce yazarın kendisinin oluşumunda gerçekçi olup olmamasından, yazarın gerçeğe saygısından yada saygısızlığından ileri geliyor. Yazarın gerçeğe saygısı yoksa, dünyaya bakışı özdenlikle gerçekçi değilse, gerçekçi akım kalıplarından hangisine uygun yazarsa yazsın, yine de yapıtı gerçekçi olmuyor.

Bulgar eleştirmen Delçev'le gerçekçilik konusunda konuşuyorduk. Delçev okumakta olduğu Mauriac'ın bir romanı üstünde durdu. Bilindiği gibi Mauriac tutucu bir yazardır. Böyle olduğu halde kendi inançlarına çok aykırı düşen romanının kahramanını, romandaki çatışmasında öbür kişilere üstün, başarılı, değerli ve haklı gösteriyordu. Mauriac herhalde bu romanıyla kendi inançlarına aykırı bir akımın propagandasını yapmak istememişti. Ama yazarın gerçeğe olan saygısı kendi inançlarına bile üstün gelmiş, başka türlü davranmasına engel olmuştu.

Buna karşılık gerçekçi olduğunu savlayan öyle yapıtlar da vardır ki, zorlama ve yapma tiplerle inandırıcılıktan uzaktırlar; çünkü bu gerçekçi yazarların herşeyden önce gerçeğe saygıları yoktur. Gerçekçilik gerçeklere saygıyla başlar.

Gerçekçilik ve Soyutlama

Soyutlama, gerçekçiliğe aykırı mıdır? Tam tersine, gerçeğin özünü, ta kendisini verebilmek için soyutlamanın gerekliliğine inanıyorum. Burada "sıfır" örneğini vermek isterim. Tarihi boyunca insan belleğinin yarattığı en soyut kavram sanırım ki sıfırdır. Çünkü doğa gerçeğini daha iyi tanımak için insan belleği sıfır kavramını yarattığı halde, sıfır doğada yoktur. Oysa bütün öteki sayılar doğanın hem niteliğinde hem

niceliğinde vardır. Doğada bulunmayan, salt insan belleğinin yarattığı sıfır, doğanın ve eşyanın gerçeğinin anlaşılmasında en büyük aracımızdır. Eski Romen sayılarında bulunmayan sıfırın bugün birdenbire ortadan yok oluverdiğini düşünürsek, çağımızın uygarlığı sayılan bütün teknik ve bilimsel ürünlerin hepsi birden insanın üstüne yıkılıp çöküverecektir.

Soyutlama, gerçeklerin açıklanması, tanımlanması, bilinmesi için çok gereklidir. Önemli olan soyutlamanın hangi nedenle, hangi gerekçeyle, niçin yapıldığıdır.

Gerçekçiliğin amacı halkçılıksa – ki böyle olması gerekli – gerçekçiliğin kaynağı olarak da halka yönelelim. Halkımızın, köylümüzün seyirlik oyunlarına dikkat edelim. Anadolu ve Balkan köylerinde seyirlik oyunların hemen hepsi de soyut yapıtlardır. Halk, gerçeği tanımak için soyutlamaktadır.

Her soyut oyun elbette gerçekçi değildir; ama gerçekçiliğin aracı olarak soyutlamanın kullanıldığı oyunlar soyut oyunlar değil, gerçekçi oyunlar sayılmalıdır.

Teatre, 1966

Geçmiş Bir Çağın Öğütleri:

Büyükler, yaşlılar, çocuklara, gençlere şöyle öğüt verirler: "Çok çalışınız. Çok kazanınız. Ama biriktirmek, kazandığını tutmak, kazanmaktan daha önemlidir. Onun için tutumlu olunuz. Nice yoksul olursanız olunuz, çok çalışır, çok kazanırsanız, kazandıklarınızı da çarçur etmez, biriktirir, tutumlu olursanız, siz de zengin olursunuz!"

Bu öğütleri verdikten sonra da, sıfırdan milyoner olanların yaşamlarını örnek gösterirler. Özellikle Birleşik Amerika gibi zengin ülkelerde, yalınayak gazete satan çocukların sonradan nasıl milyoner olduklarının, acıklı ama 'ibret' dolu serüvenlerini anlatırlar. İnanırlar bu anlattıklarına. Çünkü önce kendilerini aldatmışlardır, sonra da başkalarını aldatmaya çalışırlar.

Oysa bu anlatılanların bugün için gerçekleşme olanağı yoktur. Bu anlatılanlar geçmiş bir çağın olaylarıdır. Bunlar bugün gerçekleştirilemez. Eski çağın bu olanakları bugün artık elde edilemez. Değil Türkiye gibi geri kalmış ülkelerde, bugün artık Amerika gibi ülkelerde bile bir yoksul çocuğun gazete satarak yada buna benzer çokaz kazançlı işlerde çalışarak kazanması, kazandıklarını biriktirmesi, bu biriktirdikleriyle milyoner olması olanağı yoktur. Çünkü bu türlü zengin olma olanağı kapitalist dönemin bir verisidir. Dış yüzü tutumlu olmak diye gösterilen bu olanağın altında çok daha başka şeyler yatmaktadır.

Bugün Birleşik Amerika çoktan eski kapitalizm dönemini aşmış, yine kapitalist düzenini sürdürüp uzatabilmek için Yeni Kapitalizm dönemine girmiştir. Yeni Kapitalizm dönemindeyse artık yoksul çocukların çalışıp, biriktirip, tutumlu olup, büyük milyonerler olması olanağı kalmamıştır. Nitekim son yirmi-otuz yıldanberi Birleşik Amerika'da yoksulluktan büyük zenginliğe geçmiş, sıfırdan büyük milyoner olmuş kişi örneği

gösterilemez. Ama bu dönem değişimini kavrayamayanlar, hâlâ o eski dönemin kurallarını gençlere aşılamak isterler. Çünkü, onlar yaşadıkları çağın bilincine varamamışlardır; takvimden gerideki günleri yaşamaktadırlar.

Kalkınmanın Yolu:

Toplumca kalkınmanın yolu olarak kapitalizmi gösterenler de geçmiş çağı yaşayan kişilerdir. Çünkü kapitalist aşamaya varamamış ülkelerin bundan sonra kapitalist olma yolları tıkalıdır. Kapitalist olunabilir de, olunmuyor değil, olunamıyordur; artık bir ülkenin kapitalist olma olanağı yoktur. O çağ geçirilmiştir, atlatılmıştır. Geriye dönüp bir toplumun yeniden kapitalist olması elde değildir. Ama bu çağın geçmiş olduğunu bilmeyenler yada türlü nedenlerden ötürü bilmezden gelenler, geri kalmış ülkelerin kalkınması için Amerika'yı, Almanya'yı, İsveç'i bize örnek gösterirler. Biz de onlar gibi çalışırsak, onlar gibi fabrikalar yaparsak, ticaretimizi geliştirirsek kalkınacağımızı söylerler. Oysa son yirmi-otuz yıldanberi kapitalizm yoluyla yeniden kalkınabilmiş tek ülke gösterilemez. Kalkınmış olanlar, eskiden kapitalizm rayına girmiş olan ülkelerdir. O ülkeler artık bu yolu başkalarına tıkamışlardır.

Ulusal Olmalı

Yazımı buraya dek okuyanlar, ekonomiden, politikadan söz ettiğimi sanabilirler. Oysa ben tiyatrodan söz açacağım. Tiyatrodan söz açabilmek için bu girişi yaptım. Türkiye'de uğraşları tiyatro olan, tiyatroda deneyimleri olan kişiler, tıpkı yukarda iki örnekte verdiğim öğütlere benzer biçimde, geçmiş bir çağın öğütlerini veriyorlar. Yalnız yaşlı, usta, eski tiyatrocular, tiyatro yönetmenleri, rejisörler değil, gençler de onların etkisinde kalarak oyun yazarlarına şöyle diyorlar:

"Bir ulusun tiyatrosu demek, o ulusun kendi yazarlarının oyunları olması demektir. [Çok doğrudur.] Bunun için de oyun yazarları ulusal olmalıdır. Ancak ulusal oyunlarla uluslararası değer kazanılır. Yazarlarımız, oyunlarında ulusal özgünlüğümüzü işlemelidirler; yalnız bizde olanı, bize özgü olanı..."

Bu öğütleri verdikten sonra da nasıl sıfırdan zengin olmak için Amerika'dan, kapitalizmle kalkınmak için Amerika'dan, kapitalizmle kalkınmak için Almanya'dan örnek getiriliyorsa, ulusal tiyatro için de İrlanda tiyatrosunu, İngiliz tiyatrosunu, İspanya tiyatrosunu örnek gösterirler. Bu tiyatrolar ancak ulusal oldukları zaman kendi tiyatroları olabilmişler, varlıklarını göstermişler, uluslararası olabilmişlerdir.

"İşte, sizler de onlara bakıp, kendi ülkenizin özgün sorunlarını işlerseniz, onlar gibi ulusal bir tiyatro yaratabilirsiniz."

Ulusal Tiyatrodan Ne Anlıyorlar?

Bu öğütlerdeki ulusal nitelik kavramı tam tanımlanmıyor, boşlukta kalıyor. Kesinlikle anlatılmasa da ulusallık niteliğinden anlatmak istedikleri şudur: Kendi toplumumuzun özel sorunlarını oyunlarda yansıtmak, kendi tip ve karakterlerimizi sahneye çıkartmak.

Örnek olarak gösterdikleri ulusal tiyatroları kurulmuş ülkelerdeki yapıtlara da bakarsak istediklerinin bu olduğu anlaşılır. Oyunlarda kendi insanımızı ve kendi insanlarımızın sorunlarını yansıtarak, bunlarla heryerde geçerli, ortaklaşa duyguları dile getirmek... Gerçekten de varlığı olan tiyatrolar böyle yapmışlardır.

Yalnız bu ulusallık kavramının'yersellik' ve 'bölgesellik'ten başka bişey olmadığını da gözden uzak tutamayız. Öyle sanılıyor ki bir yazar oyunlarında nice yersel ve bölgesel sorunları dile getirirse, nice yerli tipleri, bölgesel karakterleri oyunlarında canlandırırsa onca ulusal oyun vermiş olur. Çünkü böylece tiyatroda'Türk insanı'nı bulmuş olacağız.

Bu görüşü örneklerle daha bir açıklayalım. Istanbul'da Kasımpaşa, bir büyük kentin Türk renklerini taşıyan bir ortamdır. Bu ortamda diyelim bir bakkal vardır. Bu bakkal, herhangi bakkal değil, ortamının bütün renk ve özelliklerini taşıyan bir bakkaldır. Bu bakkalın evinde bir dar gelirli memur ailesi kiracıdır. Bu dar gelirli aile de 1965 Istanbulunun ve o Istanbul'un Kasımpaşasının bütün renk ve özelliklerini

taşımaktadır. Piyesimizin kahramanları diyelim ki işte bu kişilerdir. Yine bu kişilerin, diyelim ki aralarında bir çatışma vardır. Bu öyle bir çatışmadır ki yalnız Türkiye'de, ama 1965 Türkiyesinin Istanbul'unun oldukça yoksul Kasımpaşa semtinde oturan insanlarının sorunlarından çıkmıştır. Ne bu türlü kişiler, ne onların sorunları, ne de onların sorunlarından ortaya çıkan çatışmaları başka hiçbir ülkede, örneğin Fransa'da, Almanya'da, Amerika'da yoktur. Ama yine de bu kişiler ve sorunları başka ülkelerde olmadığı halde, onların çatışmalarından ortaya çıkan ister olumlu ister olumsuz bitakım değer yargıları heryerde geçerlidir. Bir yazar, oyununda işte bunları yansıtıp verebilirse ulusal bir oyun ortaya çıkarmış olur.

Kasımpaşa'daki bakkalla kiracısı yerine, bir Eyüplü oyuncakçı tipi yada topraksız köylünün geçim savaşı, orman sorunu, bir büyük kentimizin gecekondu sorunu ele alınabilir.

Çağını Yansıtmak

Ulusal tiyatroyu yukardaki örneklerde gösterildiği gibi anlamak geçmiş bir dönemin anlayışıdır. Nasıl bugün sıfırdan milyoner olmak, nasıl bir ülkenin yeniden kapitalizm yoluyla kalkınması olanaksızsa, bunlara yakın benzerlikle, yersel ve bölgesel karakterlerle, belli bir zaman ve yerin sorunlarıyla, bir çevre ve ortam renkleriyle bir tiyatro yaratmak da olanaksızdır.

Diyelim elli yıl önce bir yoksul çocuğun çalışıp, tutumlu olup, parasını biriktirerek milyoner olması olanaklıydı. Ellialtmış yıl önce bir ülkenin kapitalizmle kalkınması olabilirdi. Elli yıl önce anlatılan yolla yeni ulusal bir tiyatro yaratmak olabilirdi. Bugün için olamaz. Oyun yazarlarına bu türlü öğütleri verenler – ki içlerinde gençler de var – geçmiş, eskimiş dönemin kurallarını öğütlemekte olduklarını bilemiyorlar. Yazarlar nice uğraşırlarsa uğraşsınlar, kendilerine salık verilen bu yöntemle değerli bir Türk oyunu veremeyeceklerdir; nitekim verilemiyor da... Bu öğütlere uyularak yurdumuzda pekçok oyun yazılmıştır, sahneye konulmuştur. Bunların hiçbiri uluslararası bir değer kazanamadıktan başka, o oyunları sahneye

koyanlar da sonradan beğenmemişler, onları çağdaş dünya yapıtlarıyla karşılaştırınca bir eksik yanları olduğunu görmüşlerdir; ama bu eksiğin nerede olduğunu kestirememişlerdir.

Verilen bu türlü salık ve öğütlerle kırk-elli yıl önce yerli oyunlar yazılsaydı bunlar bir değer kazanabilirlerdi. Bugün geçmiş dönemin kuralları artık geçerli değildir.

Bunun böyle olduğunu anlayabilmek için bize örnek olarak gösterdikleri başka ulusal tiyatrolara bakmalıyız. İrlanda Tiyatrosu diyorlar, Fransız Tiyatrosu diyorlar, İngiliz Tiyatrosu diyorlar örneğin... İyi ama, bugün o ülkelerde söyledikleri, öğütledikleri gibi mi oyun yazılmaktadır? Hiç de değil... Beğenip de Türk sahnelerine çıkardıkları oyunları inceleyelim; bunların hiçbiri artık eskiden olduğu gibi bir İrlandalı balıkçı tipini, bir Parisli kadını, bir İngiltere'ye özgü sorunu ele almıyor.

Son yıllarda özel ve resmî tiyatrolarımızda sahnelenen bikaç oyunu şöyle bir gözden geçirelim: *Fizikçiler* (F. Dürrenmatt), *Çin-Çin* (F. Billetdoux), *Foto-Finiş* (P. Ustinov), *Godot'yu Beklerken* (S. Beckett), *Ders ve Sandalyeler* (E. Ionesco), *Öfke* (J. Osborne), *Ah Baba Vah Baba...* (A. Kopit), *Kim Korkar Hain Kurttan* ve *Hayvanat Bahçesi* (E. Elbee), *Kapıcı* (Harold Pinter), vb...

Bunlar Türk tiyatro yönetmenlerinin beğendikleri, beğenip sahneye koydukları oyunlardır. Ama bunların hiçbirinde yersel ve bölgesel tipler, karakterler, sorunlar yoktur. Ama yine de bunlar ulusaldırlar.

Bu saydığım oyun yazarları tiyatro anlayışında birbirlerinden ayrılmaktadırlar, ama yine de bunların oyunlarının hepsinde ortaklaşa bir yan vardır. O ortaklaşa yan, hepsinde de varolan "çağını yansıtmak" kaygusudur. Bugünün yazarı yersellikten, bölgesellikten çok ötede, içinde bunaldığı çağının sorunlarını çözümlemek amacındadır. Pakistanlı yazar da, Fransız yazar da, bir Türk yazar da, aynı çağın sorunlarının baskısı altındadır. Onun için başka başka yollardan da olsa oyunlarında çağını yansıtmaktadırlar. Çünkü bugünkü dünya düzeninde o çağ hepimizindir, ileri yaşam düzeyine ulaşmış

ülkelerin yaşam araçlarına sahip olamamış ülkelerin insanları da radyo, basın, televizyon vb. yollarla ortaklaşa bir çağ yaşamaktadırlar. Buyüzden de ister istemez yazarlar çağlarını yansıtacaklardır. Bir yazar oyununda çağını yansıtmadıkça, dünya tiyatro düzeyinde belli biyer alamaz. Yazar oyunlarıyla bu yeri alamadıkça da o ülkede ulusal tiyatro olamaz.

Bir yazar çağımı yansıtacağım kaygusuyla oyun yazmaz. Bu çok yapma bişey olur. Ama yazar çağının sorunlarını duyuyorsa ister istemez oyunlarında çağının sorunlarını yansıtmış olur. Ne var ki çağının sorunlarını duyup bunu oyununda dışa vuran, yani çağını yansıtmış olan bir Türk yazarının oyunu da kolay kolay Türk tiyatrolarında sahnelenemez. Çünkü tiyatrolarımızın yönetmenleri, geçmiş ve kuralları eskimiş dönemden daha kurtulmuş değillerdir. Bunun böyle olduğunu iyice anlamamız için bir varsayım ileri süreceğim.

Bir varsayım olarak diyelim ki John Osborne'un *Look Back in Anger/ Öfke* adlı oyununu yada yukarda saydığım oyunlardan herhangibirini Ahmet adında bir Türk yazmış olsaydı, bu oyun Türk sahnelerinde yer alamazdı. Dahası böyle bir oyunu bir Türk, yabancı dilden aynen çevirip bizim tiyatroculara "Bunu ben yazdım" diye vermiş olsaydı, Osborne'un oyununu sahneleyen aynı yönetmenler bunu sahneye koymazlardı; ben bu kanıdayım.

Tiyatroda Öykünme Dönemi

Yukarda saydığım oyunları bir Türk yazarı yazmış olsaydı yada bu oyunları hiç değiştirmeden bir Türk yazarı kendi yazmış gibi tiyatrolarımıza vermiş olsaydı, bunların hiçbiri sahneye konulmazdı bence. Ama bu oyunları yabancılar yazınca iş değişiyor. Bizim tiyatro yönetmenlerimiz o oyunların değerlerini, yani çağını yansıttıklarını anladıklarından değil, o oyunların yabancı sahnelerde uzun zaman oynatılmasından, gürültü yaratmasından, büyük ses çıkarmasından ötürü onlara sahnelerde yer veriyorlar. Kişisel değer yargıları olmayanların, başkalarının değer yargılarına göre öykündükleri bir dönemde

yaşıyor tiyatrolarımız. Bu öykünme dönemi gerçek Türk oyun yazarları için büyük bir bahtsızlıktır.

Kaytarmaya Elverişli

Bir yazarın oyunlarında çağını yansıtmak savı, onu oyun kurallarından kaytarmaya da götürebilir sanırım. Nitekim yukarda adlarını saydığım oyunlardan bitakımı bence, çağını yansıtmak savıyla yazılmış, gerçek değeri olmayan, kaytarmaca ve şaşırtmaca oyunlardır. Çağını yansıtmak eski dönemin yargılarını yıkmak olduğuna göre, bibakıma da eski kuralları yadsımak demektir. İşte kaytarma bu eski kuralları yıkmak, atmak konusunda başlıyor. Eski kuralları bilerek, tanıyarak, onlardan kimisini atmak, yenilemek başkadır, onları bilmeden çağını yansıtmak savıyla ortaya çıkmak daha başkadır. Eski kuralları bilerek onları yadsımak, atmak, yeni kurallar getirmek demektir. Kaldı ki eski kuralları tanıyarak, onlara saygı duyarak da yenilik yapılabilir, çağ yansıtılabilir. (Kurallara uyularak çağını yansıtan iki Türk oyunu biliyorum: Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* ile Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* adlı oyunu.)

Ya Toplumculuk?

Toplumcu eleştirmenlerimizin oyun eleştirilerine bakınca, onların ülke sorunlarını bir toplumbilimsel konu olarak sahneye çıkarılmasından çok hoşlandıklarını görüyoruz. Bakkal Ahmet, köylü Fatma, kentli Baha ve bunların özgün sorunları, kadının hâlâ mal oluşu, orman yüzünden yada toprak yüzünden çatışmaları sahneye çıkarılırsa toplumcu bir oyundur, beğenilir.

Özellikle bir toplumcu yazar olarak benim böyle konuşmam toplumcu arkadaşlarımızı yadırgatacaktır sanırım. Ama ne yapayım ki gösterdikleri yolla, öğütledikleri yöntemle, çağdaş dünya tiyatrosu düzeyinde oyun verilemiyor, verilemeyince de ne yazık ki Türk tiyatrosu olamıyor. Oyun yazarlarına bugün verilen öğütlerin yirmi-otuz yıl önce verilmesi ve o zaman bu öğütlere uygun oyunlar yazılması gerekirdi. Bu

sözlerimle, Türkiye'nin özgün sorunlarının sahnede dile getirilmesine karşı olmuyorum. Yine Türk insanı verilecek, yine Türkiye sorunları verilecek ama bunlar çağımızı yansıtarak, yazar çağını yansıtmayı gereksinerek, bunu içinde duyarak verebilirse oyun çağdaş düzeyde bir sanat varlığı olabilir.

Çağını yansıtmak toplumculuğa aykırı olmadıktan başka, tam tersine toplumculuğun bir gereğidir. Çünkü bir sanatçının toplumculuğu yapıtındaki yan tutuşundan bellidir. Çağını yansıtan yapıt da bir yan tutmaktır. Her sınıfın çağını yansıtması kendi açısına göredir. Her çağını yansıtan oyun toplumcu olamayacağı gibi ülkesinin özgün toplumsal sorunlarını açıklayan her oyun da toplumcu olmaz, üstelik de çağını yansıtmamış olur. Toplumcu, ilerici yazar, toplumcu açıdan çağını yansıtmalıdır derim.

Uluslar Arasında Ayrım Kalmıyor mu?

Bu sözlerim, konuşmalarımız sırasında kimi arkadaşlarımca yanlış yorumlandı. "Evet, artık uluslar arasında eski büyük ayrımlar kalmadı, uçurumlar azaldı. İnsanların yaşayış ve anlayışlarında yavaş yavaş birleşme başladı. Böyle olunca da uluslar arasında ortaklaşa çağdaş sorunlar çıktı ortaya." diye beni doğruladılar. Oysa benim anlatmak istediğim bu değil. Onsekizinci yüzyıla göre ondokuzuncu yüzyılda, ondokuzuncu yüzyıla göre yirminci yüzyılda, yirminci yüzyılın başlarına göre bugün ayrı ulusların insanları arasındaki ayrımların gittikçe azaldığı doğrudur. Yeni uygarlık ve yaşama araçlarının bulunup yaşama uygulanması yüzünden dünyanın gittikçe küçülüp, insanlar arasında yaşama bakımından değilse bile hiç olmazsa anlayış bakımından ayrılaşmasının gittikçe azalmakta olduğu bir gerçektir. Bu gerçek de yazarı çağının sorunlarına, çağını yansıtmaya itelemektedir. Ama yine ulusallık vardır ve bu ulusallığın verdiği ayrımlaşma bir uyum yaratmaktadır. Buyüzden her ulusun yazarı çağını kendince, kendi ulusunca ve kendi sınıfınca yansıtacaktır.

Bir varsayım olarak her ulusun önemli oyun yazarlarına her çağda geçerli olan ölüm duygusu üzerine bir oyun yazma

ödevi verilse, bunların hiçbiri ölüm duygusunu kendi ülkelerinin ortamına, çevresine, herhangi bölgesine, karakterine indirgemeden yazsalar, yazdıkları oyun yine de ulusal ve sınıfsal olacaktır. Bence ulusallık ayrımı ve kavramı işte budur.

Soyut resmi ele alalım. Meksikalı bir ressamla, Fransız ve Alman bir ressam, üçü de ayrı ayrı soyut resim yaptıkları halde, nasıl ve neresinden bu soyut resimlerin yine Meksikalı, Alman ve Fransız kaldıkları ayırt edilebiliyorsa, işte bu ayırt edici nen ulusallıktır. Yoksa bu ayırt edici nen olmasaydı, bütün soyut ve *nonfigüratif* resimlerin hep bir olması gerekirdi. Ulusallık, oyunda işlenen konudan ve o konunun geçtiği ortamdan çok daha önce, yazarın kendisinden gelmektedir. Şöyle ki, bir Türk yazarı Fransız yaşamını, Fransız karakterlerini yansıtan bir oyun yazsa bu oyun yine ulusal yani Türk olur; bütün beceri yazarın Türk olabilmesindedir, yani konuya Türk'e özgün açıdan bakabilmesinde.

Hangi Çağdayız?

Bana öyle geliyor ki, yazar ille de çağımı yansıtayım savıyla oyun yazmaz. Çağını yansıtmayı içinde duyup gereksinerek yazdığı oyun, çağını da yansıtmış olur. Her çağın yazara yükümlediği sorumlar vardır. Bu sorumu anlayabilmek için de içinde bulunduğumuz çağı iyice betimleyip belirlememiz gerekir. İçinde yaşarken çağımızın bilincine varmak olanaksızlığa varan bir zorluktur. Ama yine de çağımızın niteliklerini araştırıp betimlemeliyiz ki çağımızın bize yükümlediği sorumlarımızı bilelim, yani kendimizin bilincine varabilelim.

Bibakıma atom çağını hem yaşıyoruz hem de yaşamıyoruz. Çünkü atomsal araçlar ve gereçler yaşamamıza girmedikçe, günlük yaşayışımızı atomsal araçlar kapsamadıkça atomsal üretim araçlarının yaratacağı düşünce düzeyine varamayız, yani atom çağını yaşayamayız. Ama bu anlamda atom çağını yaşamasak da içinde bulunduğumuz bu çağın etkileri altındayız: Atomun yıkıcı gücünden korku, sinme, buna karşı birleşme, örgütlenme, barış istemi ve duygular... Bu öyle bir yaygın etkidir

ki atomla doğrudan bir ilgisi olmayan Türkiye'nin atomun adını bile duymamış olan Ortaçağ koşulları içindeki bir köylüsü bile, ister istemez dolaylı olarak bu etkinin alanı içindedir.

Endüstri çağına girerken de henüz bu çağa ulaşmamış olan ülkelerin insanları endüstrinin yarattığı düşünce alanı etkisi içinde kalmışlardı.

Çağını yansıtan bir oyun yazarı, bir özel ilişkiler içinde bireysel bir çatışmayı, bir aile çatışmasını verirken bile yine bu atom çağının etkisindedir; çünkü bireyler, aileler bu etkidedirler. Bireysel bunalımlar bile eskiye göre değişmiştir.

Sanırım içinde yaşadığımız çağın en büyük özelliği örgütsel bir nitelik taşımasındadır. Bugün örgütler dışındaki insan, insan olma değerini gittikçe yitirmektedir. İnsanın var olabilmesi, varlığını koruyup sürdürebilmesi için örgütsel olması gerekiyor bugün. Öyle ki artık tek adam bir değer yaratamaz olmuştur. Ardarda bunca büyük buluşların olduğunu duyuyor, okuyoruz. Ama bu buluşların kimin olduğunu bilmiyoruz; çünkü ortada tek kişi yok, örgütlenmiş kişiler bileşkesi var. Bilim, bireysellikten çıkıp örgütselleşmiştir. Yaşam da öyle... İnsan hakları da öyle... Bugün örgüt dışı tek adamın hakkını alabilmesi, koruyabilmesi, sürdürebilmesi olanaksızdır.

En kişisel veri olan sanat bile örgütselleşmiştir. Her ne denli bir sanat yapıtı tek adamın elinden çıkıyorsa da bu yapıtın kaynakları örgütsel ürünlerdir. Çağımız bundan önceki zamanlardan hiçbirisinde olmadığı oranda örgütseldir.

İnsan, "iki ayaklı hayvan"lıktan, "konuşan hayvan" lığa, sonra "düşünen hayvan"lığa, "gülen hayvan"lığa, "iradeli hayvan"lığa, "toplumsal hayvan"lığa yücelmiş, yani varlığının bu niteliklerdeki bilincine varmış, bugün de insan "örgütsel yaratık" olmuş, varlığının örgütsel bilincine varmıştır. Geri kalmış Türkiye bu çağdan uzak kalabilseydi, bugün yurdumuzda bu sayıda sendikalar, dernekler, birlikler ve gittikçe çoğalan şirketler, kurumlar olmazdı.

Bir yazar, çağını yansıtmalıdır dediğimiz zaman, oyunlarında atom yada örgüt sorunlarını dile getirmelidir demek

istemiyoruz. Ama bu örgütsel çağın, kişinin her alanda yaşayışında bir yansıması, bir etkisi vardır; işte bunun oyunda yansıması gerekir ki o oyun çağının tiyatro düzeyine varabilsin.

Son yirmi yıldır dünya tiyatro sahnelerine egemen olan oyunları incelersek, onların içinde beğendiklerimiz de beğenmediklerimiz de olacaktır. Ama bu oyunlar birbirlerine karşıt da olsalar, hepsinin yine de birleştikleri biyer vardır; bu yer, yazarların çağlarını yansıtmak gereğini duymuş olmalarıdır.

Artık insan çevresinden, ortamından, yerinden, bölgesinden genişlemiş, tüm hücreleriyle bütün çağın (dünyanın ve zamanın) içine yayılmıştır; beri yandan çevresel ve bölgesel etkilerin de altındadır. Türkiye sınırlarından hiç dışarı çıkmamış bir kişi, aynı zamanda Çin'de, Brezilya'da, yeryüzünün heryerinde yaşamaktadır. Bunun için, örneğin bir Hintli yazar bir oyun yazdığı zaman, başka ulusun insanları bu oyunu "Hindistan'da bize yabancı, bizde olmayan neler varmış?" merakıyla değil, "Kendi sorunlarımızı Hintli yazar nasıl görüyor?"diye seyrediyorlar.

Oyunlarımı yazarken hiç de bu düşüncelere varmış değilim. Ama niçin eskilere göre başka, ayrı biçimde oyunlar yazdığımı sonradan düşünmeye başladım. Bunları yazarken ille de öncü oyunlar yazmak diye bir kaygum da yoktu. Yine de böyle bir kaygum yok; öncü, artçı olmak değil, salt oyun yazmak istiyorum. Sonraları, dünya sahnelerini alan, bizim sahnelerimizde bir öykünmeyle geçen oyunlara baktım, onları inceledim. Ayrı kalkışları olan bu oyunlarda birleşik bir yan, bir benzerlik gördüm; o da yazarlarının kendi açılarından çağlarını yansıtma kayguları...

Bu düşüncelerimde yanılmış da olabilirim. Ama şuna inanıyorum ki Türk oyunlarının çağdaş dünya tiyatro düzeyine ulaşabilmesi için, bir Türk kendiliğindenliği içinde çağlarını yansıtabilmeleri gerekir. Çağ yansıtması da zorla, yapmayla olmaz. Yazar bu gereksinmeyi içinden duyup yansıtmaya zorlanmalıdır.

Tiyatronun toplumla bağıntılı en ilginç yanı nedir?

Toplum tiyatroyu yapan, var eden, oluşturan ögelerin başlıcasıdır. Seyirci dediğimiz tiyatro topluluğu olmasa, tiyatronun kendisi de olmazdı. Oysa resim, yazın gibi sanatlarda toplum, bu sanatların ancak bir değerlendirme öğesidir ama o sanatları yapan bir öge değildir. Toplumsuz – burda seyircisiz demek istiyoruz – tiyatro var olamaz. Ama toplumsuz – burda seyirci, dinleyici ve okurlar demek istiyoruz – şiir, öykü, roman, resim, müzik olabilir. Bir şair şiirini yazdığı anda artık o şiir oluşmuş, var demektir. Resim de, müzik de öyle. Ancak toplum bunları değerlendirir. Oysa toplum tiyatroyu oluşturur, var eder. Bir öykücü öyküsünü, bir şair şiirini yazdığı anda şiir ve öykü vardır, ama bir yazar oyun yazınca tiyatro olmaz. Yazılan oyunu yönetmen sahneye koysa, oyuncular da oynasa, yine de tiyatro oluşmamıştır. Tiyatronun var olabilmesi için bütün bunlardan sonra toplumun, "seyirci" dediğimiz tiyatro topluluğunun karşısına çıkması gerekir. Bir oyun seyirci önüne çıkmadıkça tiyatro değildir. Tiyatronun dekor, sahne, alan, ışık gibi cansız ve oyuncu, yönetmen ve bunlar gibi canlı ögelerinin kimilerinden vazgeçilebilir, ama hiçbir zaman seyirciden vazgeçilemez. Bunun için seyirci, tiyatronun vazgeçilmez baş ögesidir.

Üç duvarlı tiyatronun canlı olan dördüncü duvarı seyircidir. Seyirci tiyatronun öylesine baş ögesidir ki, yeni tiyatro, kendisini vareden seyirciyle bağıntısını daha da pekiştirmek için önce seyirciyle oyuncular arasındaki perdeyi kaldırdı. Bununla da yetinmeyip kendisini çeviren üç duvarı da kaldırarak seyirciyle çepeçevre çevrelendi. Dekorsuz, ışıksız, sahnesiz, salonsuz, elde yazılı oyun bile olmadan – doğaçlama halk oyunlarında olduğu gibi – yönetmensiz tiyatro olabiliyor, ama seyircisiz olamıyor.

Bütün sanatların ancak toplumla var olabilmesi, o sanatların salt değerlendirilmeleri yönündendir. Oysa tiyatronun ancak toplumla var olabilmesi oluşma yönündendir. Seyircisiz tiyatro oluşamaz.

Bir ulusun çağdaş uygarlık çizgisinde yerini alabilmesi için tiyatro ne gibi katkıda bulunabilir?

Bu sorun son yıllarda tiyatroyla uğraşan ilerici ve devrimci gençlerimizin başlıca uğraşı konusu oldu. Toplumun değişmesi için tiyatro yoluyla nasıl katkıda bulunabiliriz, diye düşünüyor ve bu yolda çaba harcıyorlar. Genç Oyuncular'ın Erdek Şenlikleri, kimi amatör tiyatro topluluklarının köylere gidip oyun oynamaları, üniversiteler ve yüksekokullar tiyatroları, TÖS Oyuncuları'nın ülke turneleri, en son da Devrim İçin Hareket Tiyatrosunun çalışmaları bu yolda çabalardır. Bütün bu çalışma ve çabaları saygıyla karşılamamız gerekir.

Bu konunun özüne inmeden önce, sık sık söylenen şu "çağdaş uygarlık düzeyi" yada çizgisi denilen terimin ne olduğu üzerinde düşünmeliyiz. Çünkü bu terim, değişik sınıflardan kişilerin ayrı ayrı anlamlar verdikleri bir kavram oldu. Nedir çağdaş uygarlık düzeyi? Avrupa uluslarının vardıkları ileri uygarlık düzeyi midir? Dünyanın en özdeksel gücünü elinde tutan Birleşik Amerika'nın ulaştığı çizgi midir? Endüstri aşamasının en tepe noktasına gelmiş, toplumsal yaşantıya elektronik beyin ve otomasyonu sokmuş, uzay dönemine varmış ulusların gelişim çizgisi midir? Yeryüzünde ilk emekçi sınıfı devrimini yapmış Sovyetler Birliği'nin uygarlık ve gelişim düzeyi midir? Yoksa olağanüstü başarıları şaşırtıcı olan Çin Halk Cumhuriyeti'nin ulaştığı düzey mi?

Çağdaş uygarlık düzeyi denilen terim, kesinlikle belirgin, anlamı üzerinde birliğe varılmış bir kavram değildir. Önce çağdaş uygarlık düzeyi kavramından ne anladığımızı kesinlikle saptamamız gerekiyor.

Çağdaş uygarlık düzeyi, yukarda saydığımız ve daha saymadığımız ülke uluslarının katkılarıyla varılan uygarlık

düzeylerinin bileşkesi olan ve durmamasıya yükselen, gelişen bir düzeydir. Bu düzeye nasıl varılacağı sorulunca bunun tek yanıtı olamaz. Her ülkenin bu düzeye ulaşmasının başka ve ayrı yolları vardır. Türkiye'nin bu düzeye ulaşması için, önce toplumsal yapının, toplumsal yapıyı oluşturan çoğunluk, yani emekçi sınıfı lehine değiştirilmesi gerekir. Çünkü bu toplumsal yapı değişikliği olmadıkça, çağdaş uygarlık düzeyine varmak için yapılan çabalar ileri ülkeleri öykünmekten, bitakım üstyapı kurumlarını onlardan aynen almaktan, yani bibakıma insanın taklitçi maymunluğundan öteye gidemez. Bu görüşe göre, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak önce emekçi sınıfı lehine toplumsal yapıyı değiştirmek demektir.

Şimdi soruyu yineleyelim: Türk ulusunun çağdaş uygarlık düzeyinde yerini alabilmesi için tiyatro ne gibi katkıda bulunabilir?

Bilindiği üzere, bütün öbür sanatlar gibi tiyatro da toplumun bir üstyapı kurumudur. Demek ki, biz tiyatro yoluyla Türkiye'nin çağdaş uygarlık düzeyine gelmesini ister ve bu yolda çaba harcarken, bir üstyapı kurumunun etkisiyle altyapıyı değiştirmek istemekteyiz ki bu olanaksızdır ve boşuna bir çabadır. Daha başka bir deyişle tek başına tiyatro, bir toplumun çağdaş uygarlık düzeyine varması için o topluma hiçbir katkıda bulunamaz. "Hiç katkıda bulunmaz" değil, tek başına hiçbir katkıda bulunamaz. Toplumu oluşturan bütün öteki kurum ve güçler devinimsizken, salt tiyatro yoluyla bir toplumu çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmak, yani Türkiye için toplumsal yapıyı değiştirmek olanaksızdır. Yukarda saydığımız ilerici ve devrimci tiyatro örgüt ve toplulukları birer ikişer örnekte kalmasa da bunların sayısı yüzlere varsa, yine de salt tiyatronun katkısıyla toplumsal yapı değişemeyeceğinden, Türkiye çağdaş uygarlık düzeyine ulaşamaz ve bu çizgide yerini alamaz. Çağdaş uygarlık düzeyine varılması demek, toplumsal yapının değişmesi demek olduğuna göre Türkiye içindeki toplumun bütün güçlerinin birden harekete geçmesi, ama enbaşta da kendi lehine toplumsal yapının değiştirilmesi istenen

emekçi sınıfının bu isteği kendisinin bilinçli olarak istemesi gerekir. Tiyatro ancak o zaman çağdaş uygarlık düzeyine varılmasında bir katkıda bulunabilir. Ve asıl, ilk iş olan toplumsal yapının değişiminden sonra, toplumun öteki üstyapı kurumlarıyla birlikte tiyatro da o toplumun çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmasında ve yer almasında katkıda bulunabilir.

Buraya dek olan bölümüyle yargımız, eksik kaldığı için, ilerici ve devrimci tiyatro topluluklarına umutsuzluk verebilir. Bu koşullarda da çıkış yolunu bulabilirsek durum hiç de umutsuz değildir. Kötü bir varsayım olarak, durumumuz burda anlatıldığı gibi umutsuzdur, diyelim. Toplumun bütün öteki kurum ve güçleri devrimci yönde devinime geçmiyor yada geçemiyorlar ve bunları devinime geçirmek de bibaşımıza bizim gücümüzün çok üstündeyken, devrimci tiyatrocular olarak eli kolu bağlı mı duracağız? İşte saydığımız ilerici ve devrimci tiyatro topluluklarının şimdiye dek yaptıkları, bir iyi niyetle bu soruya olumlu yanıt vermekten başka bişey değildir. Kaldı ki bu olumlu çabalar tümüyle de boşa gitmez. Karşılıklı etkiler nedeniyle üstyapı kurumlarındaki atılım ve değişimler de, çok uzun ve yavaş süreçte de olsa altyapıyı bir oranda etkiler. Ne var ki salt tiyatronun katkısıyla çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmayı ummak, olanaksızlık denilecek bir yavaşlık ve gevşekliktir.

Yapıcı, devrimci bir halk tiyatrosuna kavuşmanın koşulları nelerdir?

Bu soruyu biraz açmamız gerekiyor. Önce 'halk tiyatrosu' teriminin yanlış bir anlamda kullanıldığını belirtmek istiyorum. Halk müziği deyince halkın kendisinin yaptığı müziği anlıyoruz. Halk resmi, halk nakışı, halk şiiri, halk dansı da böyle. Oysa halk tiyatrosu deyince nedense halkın yaptığı tiyatroyu anlamıyoruz; oyun yazarlarının, oyuncuların, sanatçı aydınların halk için yaptıkları tiyatroyu anlamaktayız. Halk tiyatrosu, halkın kendisinin yaptığı tiyatro olmak gerekir; köy oyunları, seyirlik oyunlar, Karagöz gibi... Ortaoyunları, tuluat

bile tümüyle halk tiyatrosu sayılamaz. Biz sanırım yanlış olarak 'halk tiyatrosu' derken, 'halk için tiyatro' demek istiyoruz.

Halk için devrimci tiyatroya kavuşmanın koşulları nelerdir? Ülkelerin ayrıcalıkları, özellikleri gözetilmeden, bir genellemeyle bu soruya tek yanıt verilemez. Çünkü böyle bir genelleme, özellikleri ve ayrıcalıkları olan ülkeler için geçerli olamaz. Doğru bir sonuca varabilmemiz için bu tür sorunları belli zamana, belirli yere ve koşullara oturtmamız gerekir. Çünkü örneğin Fransa'da halk için tiyatro yapmanın koşulları başkadır, Türkiye'de başkadır. Yine Türkiye'de 1900 yılında halk için tiyatro yapmanın koşulları başkadır, 1969 yılında daha başkadır. Doğru sonuca varmamız için doğru noktadan hareket etmemiz gerekiyorsa, soruyu şu biçime sokmamız gerekir: Zamanımızda Türkiye'de halk için devrimci tiyatroya kavuşmanın koşulları nelerdir?

Önce niçin sanat yaptığımızı düşünmemiz, sonra genel sanat içinde, sorunu tiyatroya indirgememiz gerekiyor.

Sanatın bitek amacı vardır: İnsanları değiştirmek. Yaptıkları sanatın böyle bir amacı olmadığını öne sürenler bile, ister istemez yaptıkları sanatla böyle bir amaca yönelmişlerdir. Bilinçli yada bilinçsiz olarak insanların durumunu değiştirmek istiyorsak, insanların bugünkü durumlarından hoşnut değiliz demektir. Bir sanat yapıtının ilerici, gerici yada tutucu olması, insanların durumunu –ki kendi durumumuzu da demektir– o sanatın ne yönde değiştirmek istediğiyle anlaşılır. Bir sanat yapıtı, insanları tarihin doğal akışı yönünde ileriye doğru iyileştirmek istiyorsa, ilerici bir sanattır; bunun tersi de gerici sanattır. (Sanatın değeri burda söz konusu değil ve konu dışı bırakılmıştır.) İnsanların durumunu, toplumsal yapıyı da değiştirerek iyileştirmek isteyen sanat, devrimci sanattır.

Devrimci tiyatro deyince, toplum yapısını değiştirerek insanların durumunu ileriye doğru değiştirmeyi amaç edinen tiyatroyu anlıyoruz. Günümüz Türkiyesinde böyle bir tiyatroya kavuşmanın koşulları nelerdir?

Devrimci tiyatroyla durumlarını değiştirmek istediği seyircileri olması gereken halk arasında engeller vardır. Bu engelleri ortadan kaldırabilirsek, devrimci tiyatroya kavuşmuş oluruz.

Herkes kendi sınıfsal çıkarlarına göre halk kavramını kullandığı için, 'halk' kavramı da heryana çekilebilen kaypak bir nitelik taşıyor. Üstelik kesin ve belirli bir tanımı yapılmadığı halde sık sık kullanıldığı için bu sözcükten vazgeçemiyoruz. Önce halk deyince ne anladığımızı saptamamız gerekir. Biz halk deyince, emekçiler ve yarı emekçileri kapsayan ulusun çoğunluğunu anlıyoruz. (Yarı emekçiler, tam emekçi değildir. Bir yandan sömürülürken bir yandan sömüren insanlardır. Ancak sömürülmeleri sömürmelerinden daha yüksek olduğundan, sonuçta sömürülmektedirler. Esnaf, memur, tezgâh ve atölye sahipleri, küçük tüccar, küçük toprak sahipleri vb.)

Tiyatro yoluyla halkın durumunu ileriye ve iyiye doğru değiştirmek istiyoruz. "Halkın durumunu değiştirme" eylemi üzerinde de biraz düşünelim. Tiyatro da, bütün öbür sanatlar gibi, halkın durumunu değiştirmeye yeterli etkenlikte değildir. Çünkü halk kendi durumunu ancak kendisi değiştirebilir. Bir üstyapı kurumu olan sanat ve onun bir kolu olan tiyatro yoluyla halka ancak kendi durumunu değiştirme isteği, özlemi ve bilinci verebiliriz. Tiyatro yoluyla halkın durumunu değiştireceğiz derken, halka kendi kendini değiştirme, toplumsal yapıdaki gerçek yerini alma özlem ve isteğini vereceğiz, bilincini aşılayacağız demek istediğimiz anlaşılmalıdır.

Sınıfsal çıkarlarını halkın kendi kendini değiştirme bilincine varmamasında gören egemen sınıflar, halkla sanat, halkla aydınlar, halkla sanatçı ve bunun içinde de halkla tiyatro – pek doğal olarak devrimci tiyatro – arasına türlü engeller koymuşlardır. Bu engellerle halkın tiyatroya, tiyatronun da halka gitmesini önlemişlerdir. Pekçok olan bu engellerden en belirgin bikaçını sıralayabiliriz. İlk akla gelen engel, halkın ekonomik durumunun tiyatroya gitmesine uygun olmayışıdır. Halk ekonomik sıkıntılar yüzünden tiyatroya gidemezken, devrimci

tiyatrolar da yine ekonomik olanaksızlıklar yüzünden halka gidememektedir. Devlet ve belediye tiyatroları egemen sınıfların buyruğunda olduklarından, kendi iç özdenetimleri yüzünden hem devrimci oyunları sahnelemez hem de –gösterişlerin dışında– halka gitmezler. Türlü parasal yükümler ve ekonomik bunalımlar yüzünden ister istemez gişeyi düşünmek zorunda bırakılan özel tiyatrolar da, çoğu kez istekleri dışında, devrimci niteliklerini yitirmekte ve halka gidememektedirler. Bundan başka, devrimci tiyatrolar yasal ve yasadışı baskılar altında olduklarından halkla bağları kesilmiş, kesilmek istenmiştir. Bir de gerici güçlerin tiyatrolara saldırıları ve baskınları vardır.

İşte böylece bütün sanatlarla olduğu gibi, onlardan daha da artık olarak, halkla tiyatro arasına görünmez duvarlar çekilmiştir.

Bunlar gibi daha başka engeller de sayılabilir. Ama bütün bu engellemelerden çok daha büyük ve önemlisi 'halktaki ters birikim' diye nitelendirdiğimiz, egemen sınıfların yüzyıllar boyunca kendi çıkarlarına göre eğitmeleri ve propagandaları sonucu halkın kendi çıkarlarına karşı duruma getirilmesi, bitakım gerici durumlara ve önyargılara koşullandırılmalarıdır. "Halk anlar, halk herşeyi bilir, halk görür" gibi, halkta olağanüstü ve insanüstü güçleri yok olduğunu bile bile varsayan egemen sınıfların çıkarcı politikacıları değilsek, geri bırakılmış, geri bıraktırılmış, yüzde yetmişi hâlâ okuryazar olmayan ve kendi çıkarlarına karşı olanları oylarıyla iktidara getiren ülke halkının "herşeyi bilir, herşeyi anlar" olduğunu söylemenin, toplumculuğun en büyük düşmanı olan popülizm, 'sözde halkçılık' olduğunu kabul etmeliyiz.

Yüzyıllar, yüzyıllar boyunca süren egemen sınıfların etki, eğitim ve propagandalarıyla biçimlenen halktaki bu ters birikim, halkla aydınların arasında öyle bir engel, öyle bir uçurum, öyle bir duvardır ki bu ters birikim yüzünden Türk halkıyla Türk aydını, Türk sanatçısıyla Türk halkı, Türk tiyatrocusuyla Türk halkı, biri Çince, öbürü Eskimoca konuşan iki insan gibi birbirlerini anlamaz duruma getirilmişlerdir.

Genellikle halktaki ters birikimi hesaba katmadığımız yada gönlümüz istemediğinden görmezden geldiğimiz için yanılgılara düşmekteyiz. Ters birikimin halkla sanatçı arasında nasıl büyük bir engel olduğunu anlayabilmek için, bir varsayım olarak bütün öteki engellerin ortadan kalktığını kabul etsek, yani halkın tiyatroya gelecek parası olsa, yasal ve yasadışı baskılar olmasa, gerici güçlerin saldırıları ve baskıları olmasa, ters birikimle dolu halk devrimci tiyatroya gelse, yine de ona kendini iyiye ve ileriye doğru değiştirme bilinci verilemeyecektir. Ya kendini değiştirme etkisine karşı duracak yada sağır kalacaktır.

Devrimci tiyatronun ve genellikle devrimci sanatın Türkiye'de ilk görevi, yüzyıllar boyu sürmüş olan bu ters birikimi kazımak, yok etmek, sonra bunun üstüne devrimci niteliği kurmaktır. Bunun nasıl korkunç bir zorluk olduğu ortadadır. Çünkü devrimci güçler bu yönde çalışırken gerici güçler de boş durmamaktadır. Üstelik gerici güçlerin çalışmaları halktaki ters birikim temeli üzerine oturabildiğinden daha da etkili olmaktadır.

Halkla aydınlar ve sanatçılar arasındaki engellerden biri de, yine ters birikimin sonucu olarak, halkta sanata alışkanlığın doğmamış olmasıdır. Sanatı algılamak, sanattan etkilenmek, duygulanmak bir alışkanlık sonucudur. Bibakıma cıgaraya alışmaya benzer. İlkin alışması zor, ama alıştıktan sonra dozu gittikçe artırılan, vazgeçilmez bir gereksinimdir. Halkta bu sanat ve tiyatro alışkanlığının doğmaması da engellerden biridir.

Sovyetler Birliği'nde 1917 Devrimi'nden sonra, halkı tiyatro yoluyla bilinçlendirmek amacıyla kurulmuş halk için tiyatrolar ülke içinde oyunlar veriyorlarmış. Şimdi hatırlayamadığım bir bölgede, parasız olduğu halde halk bu tiyatrolara gelmiyormuş; oyunları beğenmediklerinden değil, tiyatro alışkanlıkları olmadığından. O dönemde yiyecekler belgelerle dağıtıldığından, halkta tiyatro alışkanlığı yaratmak isteyen yönetmenler, yiyecek belgelerini tiyatroda vermeye başlamışlar. Bu kez de tiyatroya gelip yiyecek belgesini alan, oyunu seyretmeden gidiyormuş. Bunun üzerine oyunun oynanışından sonra yiyecek belgelerini dağıtmaya başlamışlar. Oranın halkı

da yiyecek belgelerini alabilmek için oyunu sonuna dek seyretmek zorunda kalmış. Böyle böyle halkta tiyatro alışkanlığı doğmuş ve giderek parayla tiyatroyu seyre başlamış.

Bu olay bize iki şeyi gösteriyor. Biri, toplumsal yapı emekçi sınıfı lehine değişmekle çağdaş uygarlık düzeyine varılamadığı, ama değişmeden de varılamadığını... İkincisi de emekçi sınıfı lehine toplumsal yapının değiştiği bir ülkede bile, ters birikimin etkisiyle halkta sanat ve tiyatro alışkanlığı doğmamışsa bu alışkanlığın doğması için gösterilmesi gereken çaba.

Halk için devrimci tiyatroya kavuşmanın koşullarını araştırırken gösterdiğimiz toplumsal görüntü biçoklarına çok karamsar gelebilir. Ne yapalım ki gerçek durum budur. Aysız, ışıksız gecenin karanlık olduğunu söylemek karamsarlık değil, gerçekçiliktir.

Bu karanlık durumda nedir çıkar yol? Şimdiye dek iki çıkar yol gösterildi ki ikisinin de çıkar yol olmadığına inanıyorum. Bunlar gerçekten çıkar yol olsalardı bugüne dek çıkış olur, halk devrimci sanata ve tiyatroya kavuşurdu.

Gösterilen yollardan biri, yazarların halk için, halkın düzeyine göre, halkın anlayacağı biçimde oyunlar yazması ve bu oyunların halka oynanmasıdır. Onlara göre, ustalık ve beceri, hem halkın anlayacağı hem de yüksek sanat düzeyi olan yapıtlar yazmaktır. Şimdiye dek yapılamamış, uygulanamamış olmasından da bu önerinin yerine getirilemiyeceği anlaşılmıştır. Bu ülkücü öneri, özünde bir çelişki taşımaktadır. Bir yazar, bir sanatçı için varılacak amaç, yazımızın başında da söylenilen çağdaş uygarlık düzeyi gibi, çağdaş sanat düzeyidir. Her sanatçı ister istemez bu çağdaş sanat düzeyinde yerini almak ister. Çünkü var olabilmesi ancak ve ancak buna bağlıdır. Bir sanat yapıtının, bir oyunun çağdaş sanat düzeyinde olması, o düzeyde olanlara öykünme değil, aynı sanat değeri çizgisinde bulunması demektir. Şimdi bir oyun yazarı düşünelim ki, hem çağdaşları olan dünya yazarlarının yazdıkları oyunların değerinde oyun yazacak hem de bu oyunu geribırakılmış ülkesinin öğrenimsiz, eğitimsiz, ters birikimle koşullandırılmış halkı anlayacak. İşte bu olanaksızdır. Halk için ayrı, halkın düze-

yinde yapıtlar yazılması önerisiyse bir yazarı iki kişilikli, iki bölümlü yaratık sanmaktır. Her yazar, her sanatçı yaptığı işe bütün gücünü, bütün soluğunu koyar. Halk düzeyinde sanat yaptığı söylenilenler, gerçekte kendileri o düzeyde oldukları için bu düzeyde sanat yapıtları vermektedirler.

Çok ülkücü (idealist) ve sözde halkçı (popülist) ikinci öneri, halkımızın en yüksek düzeyde sanat değeri olan oyunları anladığı savıdır. Böyle oyunlar yazılsın, oynansın; halkımız anlayacaktır. Gerçekten de bunun örnekleri vardır. Ama bunlar ayrıcalığı olan durumlardır. Kimi yerde, kimi değerli oyunu, kimi seyirci anladı diye bunu ülke ölçüsünde genellemek yanlış olur.

Bu savda olanlar gerici gazeteleri izliyorlarsa, beş-altı yıldan bu yana bir gerici tiyatro kurulduğunu, ülke yüzeyinde yayıldığını, her iki-üç günde bir bu gazetelerde gerici tiyatroların haber ve yazılarının çıktığını göreceklerdir. Gericiliğin niteliklerinden biri de karşı olduğu güçlerle baş edemezse, o güçleri özümseyerek yozlaştırmak yada kendi buyruğunda çalıştırmaktır. Gericiler matbaaya karşıdır; ama matbaayı yenemeyince onu kendi isteklerince kullanmışlardır. Gericiler Atatürkçülüğe karşıdır, ama onu yenemeyince Atatürk'ü özümseyip yozlaştırmak istemişlerdir. Radyoya karşıydılar, ama baş edemeyince radyoyu kendi propagandalarında kullanmak istemişlerdir. Hoparlöre karşıdırlar, ama her minareye hoparlör koymuşlardır. Tiyatro da gericilere göre günahtır, ama tiyatroyla baş edemeyince tiyatroyu kendi propagandalarında araç olarak kullanmaya başlamışlardır.

Bugün Türkiye'de gerici tiyatroların durumu, toplumbilimsel olarak incelenmeye değer bir konudur. İmamların, din görevlilerin salık verdikleri bu tiyatroların biletleri cami avlularında satılmakta ve bu tiyatrolar hiçbir zaman seyircisiz kalmamaktadır. Çünkü sanat değerinden yoksun olan bu oyunların ilkel oynanışı, yüzyıllarca ters birikimle koşullandırılmış halk temeline uygun düşmektedir. Bu oyunların ve oyuncuların sayıları hızla artmakta, imam-hatip okulu amatörlüğünden profesyonel tiyatroya geçmektedir. İşte bu gerici tiyatroların

daha yüzlercesini, ters birikimli temel hemen benimsemeye hazırdır. Bütün bunların karşısında, biriki yerde değerli biriki oyuna halkın ilgi göstermiş olmasını bütün ülkeye genellemek, bizce yanlış olacaktır.

Halk için devrimci tiyatronun bütün bu engelleri dolaylı yoldan aşması en uygun, en çıkar yoldur. Bir tiyatronun etkisi yalnız seyircilerine değildir; seyircilerinden iletilen düşüncelerle dolaylı bir etki alanı vardır. Türkiye' de bugünkü koşullarda tiyatro, türlü engeller yüzünden durumlarını değiştirmek istediği için asıl gitmek istediği halka gidemiyor. Ama tiyatronun devrimci düşünceleri bugünkü seyircisinden dolaylı olarak halka iletilebilir, aktarılabilir. Bu iletken tiyatro seyircisi, orta tabakalar dediğimiz kişilerdir. Devrimci tiyatronun aracısız ve engelsiz olarak bugün seslenebildiği seyirci, işte bu ara tabakadan seyircilerdir. Diyelim kaymakam, hükümet hekimi, tahsildar, posta müdürü vb. Bunlar dolaylı etkide bulunarak sanatın amacını birbirlerine ilete ilete halka kadar götürmektedirler.

Türkiye'de toplumcu akımın yayılması da dolaylı etki yoluyla olabilmiştir. İlk toplumcu aydın ve yazarların seslenebildiği bu ara tabakadan kişiler, bu düşünceleri eylem ve yaşayış olarak ilete ilete, dolaylı etki yoluyla halka kadar ulaştırmışlardır.

Bugün Türkiye'de halk için devrimci tiyatroya kavuşmanın koşulları nelerdir? Bu koşullar önce seyirci olarak dolaylı etkide bulunan iletken ara tabakaları almakla başlar. Bunun dışında, devrimci tiyatro toplumun bütün öteki kurumlarının bu yolda davranışlarıyla olabilir.

Bu düşüncelerimizin Türkiye'nin bugünkü koşulları içinde geçerli olduğunu, koşullar değişince durumu yeniden gözden geçirmemiz gerektiğini hatırlamalıyız. Biyandan da bütün engellere karşın yine de devrimci tiyatroyu halka, halkı da devrimci tiyatroya getirmeye çalışmalıyız.

Oyun yazarlarının ve tiyatro sanatçılarının, tiyatro eylemi dışında, politik yönde eylemlerini de hesaba katmamız gerekir.

Aydınlık, Eylül 1969

Türk Tiyatrosunun Düşmanları

Herhangibir ulusun tiyatrosu denilince tiyatro yapıları, sahne sayısı, oyuncuları anlaşılmaz; o ulustan yazarların oyunları anlaşılır. Yunan tiyatrosu da böyle anlaşılır, Çin tiyatrosu da, İrlanda tiyatrosu da, hepsi de... Çünkü bir ulusun özgün oyunları yoksa o ulusa özgü sahneye koyuculuk da, oynayış da olamaz. Örneğin Brecht, oyunlarını kendisi yazmamış olsaydı epik tiyatro nasıl olabilirdi?

Bir ulusun kendi oyun yazarları olması da o ulusun tiyatrosunun varlığına yetmiyor; ulusal oyunların enazından dünya tiyatrosu düzeyinde biyer alabilmesi gerekiyor. (Oyunlarda özgünlük ve ulusallık deyince yersellik ve bölgesellik diye anlaşılmamalıdır.)

Bizde "Türk tiyatrosu vardır, hem de Batı tiyatrolarından hiç de aşağı değildir." diyenler var. Bu sözlerine gerekçe olarak da bitakım yabancı oyunları Türk oyuncuların yabancılardan daha iyi oynadıklarını, bir de sahne ve oyuncu sayısının gittikçe artışını gösteriyorlar. Örneğin bir Fransız yazarının yazdığı bir oyunu bizim oyuncularımız Fransız sahnelerindeki kadar başarıyla oynamışsa, onlara göre bu Türk tiyatrosunun varlığıdır!

Bırakınız Batı tiyatrosuyla bir çizgiye geldiğimizi söylemeyi, yalnızca "Türk Tiyatrosu vardır" demek bile bence çok gülünç bir savdır. Bu yanılma "Türkiye'de tiyatro var" demekle "Türk Tiyatrosu var" demek arasındaki büyük ayrımı seçememizden ileri geliyor. Elbette Türkiye'de tiyatro var, ama şimdilik Türk tiyatrosu var denilemez. Bikez daha yazmıştım; Türk yazarlarının oyunları çağdaş dünya tiyatrosu çizgisinde kendisine özgü yeri alamadıkça Türkiye'deki her ev bir tiyatro yapısı, her yurttaş da tiyatro oyuncusu olsa yine de Türk tiyatrosu var sayılmaz.

Bugüne dek Türk tiyatrosu olamayışının sorumluları kimlerdir? Hangi engeller Türk tiyatrosunun oluşunu engelliyor? Bir Türk tiyatrosunun doğmasını istiyorsak bu soruların yanıtlarını bulmalıyız. (Kaldı ki kendi kendimize Türk tiyatrosu var demek de bir avuntudur. Türk tiyatrosunun var olabilmesi için dünyanın bu varlığı kabul etmesi gerekir.)

Sahaflar Çarşısı'ndan aldığım bikaç eski basımlı oyun kitabı aradığımız sorumluyu bulmamıza yarayacak sanırım. Eski kitaplar satılan dükkânın tezgahında yığınla oyun kitapları duruyordu. Satın aldığım o eski oyun kitaplarının ilk sayfalarında resmî bir mühür basılı: T.C. Dahiliye Vekâleti Matbuat Umum Müdürlüğü.

Bu mühürün yukarısına el yazısıyla "Oynayabilir" yada "Oynayamaz" diye yazılmış ve kitabın denetlendiği tarih atılmış. Her kitaptaki "Oynanabilir" yada "Oynanamaz" yargısının altına kırmızı kalemle "Sansür" diye yazılı. Kırmızı kalemle yazılan "Sansür" bir imza yerine geçmiş. Kim olduğu, kimliği, kişiliği belli değil. Nice kötü bir iş yaptığını biliyor olmalı ki adını yazmak, imzasını atmak yürekliliğini de gösterememiş. Adını, kişiliğini bilsek sanki neye yarardı... Kimi zaman bir polis devleti yetkisinde görünen bu sansür bugün de içimizde yaşıyor, kendi içimizde. Bir katır çiftesi gibi kitabın ilk sayfasını ezen kırmızı sansür izi, sürüp giden bir anlayışsızlığın, bir kabalığın sembolüdür.

Kitapları alıp eve gelince ilk işim Bay Sansür'ün "Oynanamaz" diye yasakladığı oyunları okumak oldu. Yasaklanan oyunları okuyunca Bay Sansür'ün dünyada eşi bulunmaz bir mankafa olduğunu anladım. Bu muhteşem Mankafa şimdi yaşıyor olmalı da, kendisine hakaret ettiğim için beni mahkemeye vermeli, ben de mahkum olmak uğruna bile olsa yüzüne karşı ağız dolusu "Mankafa!" diye haykırarak bağırmalıyım, Türk tiyatrosunun intikamını almalıyım.

İşte bugün bir Türk tiyatrosu olamayışının nedeni bu Mankafa Bay Sansür'dür. Yazımı sonuna dek okumadan, Türk tiyatrosunu bitek mankafanın engellediğini söylediği-

mi sanarak kolaycı bir yol tuttuğum yargısına varmamanızı dilerim.

Biliyorum, zamanın koşullarını göz önünde tutmalıyız ve sansür diye kullanılan zavallı beşinci sınıf bir memuru suçlamamalıyız. Çünkü o beşinci yada onbeşinci sınıf zavallıya niçin böyle yaptığı sorulsaydı, "Ben memurum, vazifemi yaptım" deyip işin içinden sıyrılacaktı. O mankafa neyi engellediğinin farkında bile değildi. Ama o güzelim oyunlara "Oynanamaz" damgasını vuran Bay Sansür, bana Türk Tiyatrosunun düşmanlarının simgesi olarak görünüyor. Onun bilinmeyen kişiliğinde günümüzün tiyatro düşmanlarını da vermek istiyorum. Üstelik günümüzün tiyatro düşmanları, Türk tiyatrosunun var olmasını önleyenler, Türk tiyatrosuna hizmet ettikleri sanısındadırlar.

Türkiye'de bugün tiyatro sansürü yok ama eski sansürcülerin ardılları bugün aramızda yaşıyorlar. "Türk Tiyatrosuna hizmet ediyoruz" diyerek Türk tiyatrosuna düşmanlıklarını sürdürüyorlar.

Bay Sansür'ün 9.12.1938'de "Oynanamaz" diye yasakladığı oyunlardan biri, 1924'te kitap olarak basılmış *Şam Yolunda* adlı üç perdelik Kitab-ı Mukaddes'ten bir dramın Türkçe çevirisidir. Bu önemli bir oyun değildir ama çok önemli bulduğum, yasaklanmış iki telif oyun daha var: *Ben... Başka!* ile *Kırık Mahfaza* .

İçişleri Bakanlığı Basın Yayın Genel Müdürlüğünce denetlenmiş oyun kitaplarının nasıl olup da Sahaflar Çarşısı'ndaki kitapçıda satıldığını düşünebiliyor musunuz? Oyunları yasaklayanlar, ellerine geçip biriken bu kitapları yine beşinci, onuncu sınıf bir memur eliyle sattırmakta bir sakınca görmezler. Bir tarihte evimi arayan polislerin çuvalla alıp götürdükleri ve bidaha da geri vermedikleri kitaplarımı, iki yıl sonra Sahaflar Çarşısı'ndaki eski kitapçılardan satın almıştım. Sayfalardaki notlarımdan, yazılarımdan kendi kitaplarımı tanımıştım. Yurdumda bütün bu yolsuzluklar hep "Vazife yapıyoruz!" perdesi altında sürmektedir.

Sözünü ettiğimiz Bay Sansür öyle de çalışkan bir memur ki, kitaplara kendi el yazısıyla yazdığı tarihlerden anlaşıldığına göre bir günde dokuz piyesi okuyup denetlemiş, yargısını vermiş. Elbet benim elime geçen dokuz piyes... Daha kimbilir kaç piyesi aynı günde okumuştur? Yalnız bir gün için değil, hergün bikaç kitap okumuş. İçlerinde sayfalarını kesip açmadığı halde oynanabilir yada oynanamaz diye damgaladıkları da var. Örneğin Tristand Bernard'ın *Mon Amour* adlı komedisinden Saibe Necmi'nin "iktibasen naklettiği", 1927'de basılmış *Köşe Kapmaca* (Tefeyyüz kitaphanesinin temaşa külliyatı: 2) adlı oyun kitabının sayfalarını hiç açmadan, yani okumadan, Bay Sansür 15.12.1934 tarihinde "Oynanabilir" diye imzalamış. Demek bir oyunun değerini okuyarak değil koklayarak anlıyor Bay Sansür.

Oynanamaz diye yasaklanan oyunlardan ikisi önemli, ikisi de birer perdelik telif oyunlar; "1 perde millî mudhike" yani bir ulusal komedi olan *Ben... Başka!* Bu oyunu Tahsin Nahit'le Şahabettin Süleyman ortaklaşa yazmışlar. Öbürü yine tek perdelik "millî mudhike", *Kırık Mahfaza.* Yazarı Şahabettin Süleyman oyununu Yakup Kadri'ye adamış.

Bu iki oyun da 1327'de (yani 1911'de, ben doğmadan dört yıl önce) yazılmış. 1329'da kitap olarak basılmış (yani 1913 de, ben doğmadan iki yıl önce) ve 1934'de (Cumhuriyet'in onbirinci yılında, ben liseyi bitirdiğim yıl) sansür edilip "Oynanmaz" diye damgalanmış.

Öyle anlaşılıyor ki çok yıl önce basılmış kimi oyunlar sahneye konulmak isteniyor, o zaman da sansür olduğundan bunlar 1934'de incelenmesi için Basın Yayın Genel Müdürlüğüne gönderiliyor, ordan da geri çevriliyor. Her iki oyunda da en işkilli, en kötü niyetli kişinin bile oynanmaması için sakıncalı tek kelime bulması olanaksızdır. Bu iki oyunu da günümüz diline uyarlayıp bastırmak istiyorum: Böylece Türk tiyatrosunun düşmanları ortaya çıksın diye... Üstelik Tahsin Nahit de, Şahabettin Süleyman da zamanlarının tanınmış, ünlü yazarları oldukları halde oyunlarını sahneye koyduramamışlar.

Bugün için bu oyunlar üstün bir tiyatro değeri taşımıyorlar. Ama yine de çok ilginç oyunlar. Yazılalı elliüç yıl olduğu halde, bugün de sahneye konulsalar yadırganmazlar, hem de sahneye konulmaları gerekir. Bu iki oyun da yazıldıkları tarihte, yani elliüç yıl önce sahneye konulmuş olsalardı, bu iki yazar elbette daha pekçok oyunlar yazacaklar, bunların içinden bikaç değerlisiyle Türk tiyatrosu belki de övünülecek bir yerli repertuvar kazanacaktı. Elliüç yıldanberi, hatta daha da eskidenberi yazdıkları piyesler oynanmayanlar, elbette yalnız bu iki yazar değildir. Bu anlayışsızlık yüzünden nice Türk oyununun yazılmasına engel olunmuştur. Elli-altmış yıldır bu oyunlar yazılabilseydi, kesinlikle Türk tiyatrosu doğmuş olacak ve bugünkü düzeysizliğinden kurtulup Batı ölçüsünde övünçlü bir düzeye ulaşacaktı.

Herkes de bilir ki oyun sahneye konulsun diye yazılır. Oyunları sahneye konulmayan yazarlar da ister istemez tiyatroya küsmüşler ve her alanda olduğu gibi, iyiler itilip atıldıkça bomboş kalan alanı kötüler kaplamıştır.

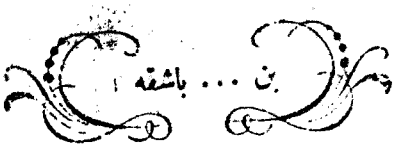
Bu yazımın amacı yalnız otuz yıl önceki sansüre suç bulmak değil. Aynı zamanda anlatmak istediğim şu: Bugün de bu sansür yaşıyor; evet resmi bir sansür yok ama özel ve resmi tiyatroları ellerinde bulunduranlar bu sansürü kendiliklerinden yaparak Türk tiyatrosuna düşmanlık ediyorlar. Türk tiyatrosunun yaşamasını değil, doğmasını bile önlüyorlar. Deyiniz ki bu sansürü korkularından, anlayışsızlıklarından yada akıllarınca işleri tıkırında yürütmek istediklerinden yapıyorlar; her neden yaparlarsa yapsınlar, onlar Türk Tiyatrosunun düşmanlarıdırlar.

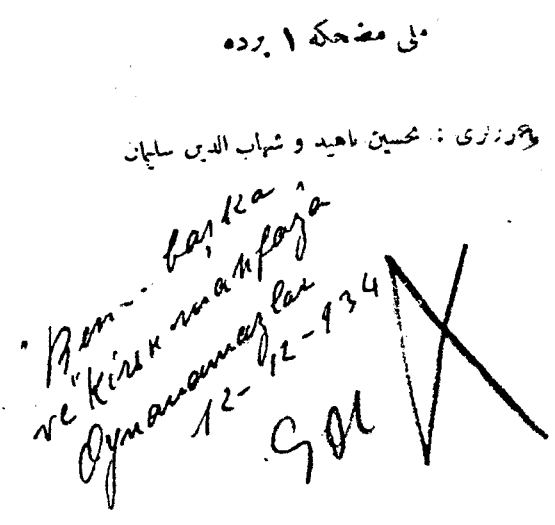
Hele içlerinden kimisinin "Oyun yazarı yok!" demeleri, otuz milyonluk Türkiye'nin varlığını yadsımaktan başka nedir? Bilmiyorlar ki oyun yazarı yoksa kendileri de yoktur. Hem de gerçekte kendileri yoktur, olamazlar. Onların varlığı ancak Türk oyun yazarının varlığıyla olabilir. Klasik olsun modern olsun, yabancı oyun yazarlarının oyunlarını yabancı tiyatrolardan çok daha iyi oynasalar bile – boş avuntudur,

olamaz ya– yine de kendi oyun yazarları olmadan kendileri var olmaz.

Otuz yıl önceki tiyatro düşmanlarını bugün nasıl suçluyorsak, bugün de kendilerini tiyatroya hizmet ediyor sanan tiyatro düşmanlarını yarın başkaları çıkıp açıklayacak, suçlayacaktır.

28 Ocak 1964





Tiyatro Dilinde Özleşme

Kolay anlaşılması için konuya bir gülütle başlayalım: Yanlış ansımıyorsam, Âli Paşanın pek usta bir aşçısı varmış. Paşanın konağına bir akşam yemeğine gelen Fransız elçisi, yediği yemekleri, özellikle pilavı öyle beğenmiş ki aşçısının Paşanın aşçısı yanında bisüre çalışarak Türk yemeklerini öğrenmesine izin verilmesini rica etmiş. Fransız aşçı mutfağa girip Bolulu aşçının yanında çalışmaya başlamış. Pilav mı pişirilecek, hemen Fransız soruyor:

– Ne kadar pirinç konulacak?

Bolulu,

– El gareri... diyor.

– Su ne kadar konulacak?

– Göz gareri...

– Ateşte ne kadar kalacak?

– Göz gareri...

Fransız aşçı her yemek harcını terazide tartıyor. Her yemeğin ne süre pişeceğini saatine bakıp anlıyor. Hepsini deftere not ediyor. Bir hafta sonra da,

– Artık öğrendim, diyor.

Gidiyor kendi mutfağına, tarifesindeki gramına, dakikasına uygun bir pilav pişiriyor ki pilav değil lapa... Bir daha deniyor, bu kez de tıkız pirinç yumruları...

Olmadı. Fransız aşçı bisüre daha çalışıyor Bolulunun yanında. Yine başaramıyor.

Âli Paşa, Fransız elçisinin ve aşçısının yanında kendi aşçısına pilava ne kadar harç koyduğunu, ne süre ateşte kaldığını sorunca Bolulu aşçı,

– Ben kendisine söyledim Paşam, diyor, el gareri, göz gareri...

Bu "el gareri, göz gareri" sağduyunun ne demek olduğunu çok güzel anlatır. Yalnız oyun yazmakta değil, tüm dil

sanatlarında, dil özleşmesi ve öz dili uygulamak bir sağduyu işidir, bir "el gareri, göz gareri" işidir. Önemli olan bir oyundaki konuşmada öztürkçe kelimelerin sayılarının azlığı, çokluğu değildir; yerli yerinde, en uygun biçimde kullanılıp kullanılmadığıdır.

Aynı boyutta iki yazıdan birinde daha çok öztürkçe kelime olduğu halde bizi yadırgatmaz da, daha az öztürkçe olan öbürü bizi yadırgatır. Bu yadırgatma yalnız kelime sayısından ileri gelmez; daha alışılmamış, kamunun benimsemediği kelimeleri kullanmaktan da ileri gelmez... Bu bir yazarlık sanatı değil, yazarlık zanaatıdır. Aynı sayıda ve aynı kelimelerle iki yazar aynı boyutta bir yazı yazsa, zenaatinde usta olan yazar bizi hiç yadırgatmaz, öbürüyse yadırgatır. Kelimeler, oyuncunun ağzı çakıltaşlarıyla doluymuş gibi seslerle duyulur. Bunun suçu ne kullanılan öztükçe kelimelerde, ne onları ilk duymuş olmamızda, ne onların sayısının çokluğundadır; kelimelerin kötü kullanılmış olmasındadır. Usta yazar ilk duyduğumuz, anlamını bilmediğimiz bir kelimeyi bile bize yadırgatmaz; o kelimenin anlamını bize sezinletir. Birinci kullanılışında anlamını sezinlediğimiz bir kelimenin ikinci, üçüncü kullanılışında, anlamını kendiliğinden anlamış oluruz.

Bu yazının daha ikinci tümcesinde "ansımak" diye bir kelimeyi özellikle kullandım. Dilbilim bakımından kelimenin yanlış olduğunu, doğrusunun "anımsamak" olduğunu söyleyenler bile çıkabilir. Ama bu kelimeyi ilk duyan, anlamını bilmeyen biri bile –anadili Türkçeyse– "hatırlamak" yerine kullanıldığını, onun Türkçesi olduğunu sezinler.

Tiyatroda dil özleşmesini tek bir konu diye almak bizi yanıltır. Tiyatroda dil özleşmesi, her tiyatro türünde ayrı ayrı incelenmesi gereken bir konudur. Örneğin bir bölgesel yada yerel oyundaki dil sorunu ile modern bir trajedideki dil sorunu ve dil özleşmesi yöntemi aynı olamaz. Koşuk (manzum) yazılmış bir oyunla düzyazıyla yazılmış bir oyunun dilleri arasında bu bakımdan büyük ayrım vardır. Soyut oyun yazan yazar, belgesel oyun yazan yazara göre dil özleşmesi yönünden daha şanslıdır; yani daha öz bir dille yazabilir oyununu.

Kimi oyun türlerinde yazar, yazdığı oyunun kahramanlarının dillerine tümüyle egemendir; soyut oyunlar, soyut gerçekçi, absürd, epik oyunlar, trajediler gibi... Kimi oyun türlerindeyse (genellikle bölgesel, yerel, belgesel, tarihsel, natüralist gerçekçi, gözlemci gerçekçi, eleştirici gerçekçi oyunlarda olduğu gibi) yazarın oyun kahramanlarının dillerine karışması daha sınırlıdır. İşte bu nedenle, bir yazarı – dil özleşmesi bakımından – yazdığı oyunun türüne göre eleştirmek, yargılamak gerekir.

Önemli olan, dil özleşmesinin sınırlı ve zor olduğu oyun türlerinde dil özleşmesini nasıl uygulayacağımızdır. Örneğin bir oyunumuzda onsekizinci yüzyıldan bir Osmanlı tipini yada günümüzde çok yaşlı ve eskiye bağlı birini canlandırıyorsak, bu kişileri öztürkçe kelimelerle konuşturmak oyunun inandırıcılığını azaltır, yitirtir. Bu durumda ne yapacağız? Bu kişiler gerçek yaşamda konuştukları sözcüklerle mi sahnede konuşacaklar? Böyle yapmak, bir Fransız tipini Türk sahnesinde Fransızca konuşturmak gibi olur. Eski dile bağlı kişileri sahnede canlandıracak olan oyuncuları yine öz dille konuşturmalıyız. Ama onların eskiye bağlılıklarını verecek, sezinletecek kelimeler de katmalıyız. Daha başka bir deyişle, "andırışma" yoluyla, arada ve gerekli yerlerde eski kelimeleri kullanarak o çağın, o katın, o bölgenin havasını vermeliyiz. Diyalektler için de andırışma yöntemi söz konusudur. Örneğin, bir Orta Anadolu bölgesini yansıtan bir oyunda oyuncuların tümüyle o bölge ağzıyla konuşmak yerine, tek tük, yer yer o bölge dil diyalektini, deyişini, söz dizimini kullanarak andırışma yöntemiyle o havayı vermeleri, oyunun inandırıcılığını sağlar.

Her oyun türünde dil özleşmesi ayrı ayrıysa da, her tür oyunda uygulanması gereken bir sorundur. Yoksa bugün kolay anlaşılır diye eskiye bağlı bir dil anlayışıyla yazılan oyunlar, kısa süre sonra değerlerini yitirmeye, oynanmamaya yargılıdırlar.

Tiyatro Mekânı*

Asya ve Afrika... Dünyamızın en büyük iki anakarası üstünde pekçok ülke var. Bütün bu ülkelerin tiyatro konusunda ortaklaşa sorunları olabilir mi? Her ülkenin kendi koşullarına göre ayrı ayrı tiyatro sorunları olduğu gibi, elbet ortaklaşa tiyatro sorunlarımız da vardır. Ben önce kendi ülkemin özel bir tiyatro sorununa değinmek istiyorum.

Herkesçe bilinir ki tiyatro olayının varolabilmesi için şu üç ögenin birleşmesi gerekir: Oyun (tekst), oyuncu, seyirci...

Türkiye'de bu üç öge de varken, yine de yeteri sayıda ve gereksinildiğince tiyatro kurulamıyor. Çünkü tiyatronun bu üç ögesi birleştikten sonra tiyatro olayının gerçekleşeceği yer (mekân, uzam) bulunamıyor. Bugün Türkiye'nin tiyatro yönünden en büyük eksiği oyun, oyuncu, seyirci üçlüsü değildir; bu üç ögenin birleşeceği, yani tiyatro olayının gerçekleşeceği yerdir. Buyüzden kendi kendime hep sormuşumdur: Göksel din kitaplarında yazılı olduğu gibi "Önce kelam vardı" mı; yoksa "Önce madde vardı" mı; yoksa "Önce mekân vardı" mı? Türkiye ve benzeri ülkeler için önce mekân varolmalıdır ki üç tiyatro ögesinin biyerde birleşmesiyle tiyatro olayı gerçekleşebilsin.

Bu gereksinmeyi duymayan ülkelerin insanlarına bu yer sorununu anlatabilmek çok zordur. 1961 yılında ABD'den Ankara'ya çok değerli bir tiyatro hocası olan Profesör Mc Gowan gelmiş ve oyun yazarlığı kursu vermişti. Çok yararlandığım Mc Gowan'la söyleşilerimiz sırasında Türkiye'de tiyatronun en büyük gereksinmesinin yer (yapı, sahne, alan) olduğunu bitürlü anlatamamıştım. Sözlerimden ille de klasik

* Aziz Nesin'in, 15-18 Mayıs 1982'de Şam'da düzenlenen Asya-Afrika Tiyatro Sempozyumu'nda yaptığı, Çağdaş Asya-Afrika Tiyatrosunun Sorunları: Tekst, Teknik, Seyirci vb. Sorunlardan Birinin Değişik Görünüşleri Üstüne Yazı başlıklı konuşması.

tiyatro yapısı demek istediğimi sanıyor, kendi ülkesinde yapılan tiyatrolardan örnekler gösteriyordu:

– Bir garaj... Yıkık bir yapı alanı... Kullanılmayan bir depo, ambar... Eski bir yapının bodrumu... Böyle yerlerde tiyatro yapılabilir.

Tiyatro, büyük kentlerin kalabalık ve ulaşımı kolay olan yerlerinin olgusudur. Böyle yerler artık Türkiye'de ya kalmamış yada kiraları bir tiyatro için ödenemeyecek denli yüksektir.

Tiyatro Yeri Sorununa Nasıl Çözümler Bulunabilir

1- Akla ilk gelen çözüm, tiyatro yerlerini devletin sağlamasıdır. Sovyetler Birliği dışında kalan Asya-Afrika ülkelerinde durumun nasıl olduğunu bilmiyorum ama Türkiye'de oldukça büyük bütçeli bir devlet tiyatrosu vardır. Devlet Tiyatrosu uzun yıllar başkentte kapalı kalmış, yıllar sonra Istanbul, İzmir, Bursa, Adana gibi bikaç büyük kente ancak uzanabilmiş, son bikaç yıldanberi de taşra turnelerine başlayabilmiştir. Devlet Tiyatrosu kırkbeş milyon nüfuslu Türkiye'nin tiyatro gereksinmesini karşılayacak güçte değildir. Hâlâ bölge tiyatrolarının kurulamadığı ülkemde devlet, bugüne dek tiyatro yeri (mekân) sorununu çözememiştir. Oysa Türkiye'de oyun, oyuncu, seyirci vardır.

Devletin tiyatro kurmasının büyük yararları yanında sakıncaları olduğu da görülmüştür. Devletin en büyük ve yetkin temsilcisi olan hükümetler ve dolayısıyla hükümeti oluşturan partiler, doğaları ve işlevleri gereği süregelen durumu (statükoyu) korumak zorunda olduklarından ister istemez tutucu nitelik gösterirler. Buyüzden devlet tiyatrolarında, o zamanın hükümetlerinin genel politikasına aykırı yada bu politikayı eleştiren oyunların oynanması olanağı yoktur.

Türkiye'de yarım yüzyıla yakın bir geçmişi olan Devlet Tiyatrosunun bu yarım yüzyıllık dağarı (repertuarı) incelenirse, her hükümet döneminde, salt o hükümetin (ki o partinin demektir) politikasına uygun yerli ve yabancı yazarların

oyunlarını seçtiği ve buyüzden oyun seçiminde keskin zikzaklar çizdiği görülür.

2- Gerek yer sorunu gerekse tiyatronun başka sorunları için çözüm getireceği düşünülebilecek bir kurum da belediyelerdir. Belediyelerin bağımsız olduğu ülkelerde, tiyatro sorunlarına belediyeler azçok bir çözüm getirebilirler. Türkiye'deki gibi bağımsız olmayan belediyeler, değil genelde, belediye sınırları içinde bile tiyatronun ne yer sorununa ne de başka sorunlarına çözüm getirebilir. Beş milyonluk bir kent olan Istanbul'un beş ayrı yerinde büyük bütçeli belediye tiyatrosu varsa da, bu belediye tiyatroları Istanbul seyircisinin tiyatro gereksinmesini karşılamaktan çok uzaktır.

3- Büyük sermayelerin kültür hizmetleri arasında tiyatrolara yer sağlayabileceği, hatta tiyatrolar kurabileceği düşünülebilir. Türkiye'de bunun örnekleri de vardır. Ne var ki büyük sermayeden, devletin bile (hükümetler aracılığıyla) göstermediği hoşgörüyü, yansızlığı, özgürlüğü beklemek büyük düş olur. Büyük sermayenin kurduğu tiyatrolar ya doğrudan ya dolaylı olarak yatırım yapan sermayenin reklamını yapmak amacında olduklarından, kalabalık seyirciyi çekmek için daha çok ticari oyunlar seçmek zorundadır. Türkiye'de son yıllarda sermaye birikimi ve büyümesi sonucunda kimi bankalar –açıkladığım amaçla– çocuk tiyatroları, kimi bankerler de sanata el atarak çalgılı-şarkılı oyunlar için tiyatrolar kurmuşlardır. Büyük sermayenin tiyatroya el atması da tiyatronun yer sorununa bir çözüm getiremiyor.

4- Türk tiyatrocuları bir dönemde tiyatro yeri sorununa kendileri bir çözüm arayıp bulmuşlardır. Bu çözümde ilke şudur: Seyirciyi tiyatroya getirmek yerine, tiyatroyu seyirciye götürmek... Bu ilkeyi çok değişik biçimde uygulamışlardır bizim genç ve ilerici tiyatrocularımız. Kimi tiyatro toplulukları büyük kahvehanelerde, kimileri açıkhavalarda oyunlar vermişlerdir. Köylere gidip oyunlar veren amatör topluluklar da olmuştur. Bunların hepsinden önemlisi, tiyatro yeri sorununu çözebilmek için Türkiye'de ve daha çok Istanbul'da "sokak tiyatrosu" ve "işçi tiyatrosu" doğmuştur.

Kurulan sokak tiyatrosu, kentin oyun verilebilecek alanlarına, davul ve zurna gibi çalgılar çalarak halkı topladıktan sonra onlara oyun sunmuşlardır. İşçi tiyatrosu da, fabrikalara, işyerlerine giderek, uygun günlerin uygun saatlerinde, alanlarda, bahçelerde işçilere oyunlar vermiştir. Her iki tiyatronun oyunlarının konuları, seyircinin ilgisini çekebilmek için, güncel ve seyircilerin sorunlarından seçilmiştir. Bu tür tiyatrolar Istanbul'da iki yıl kadar sürebilmiştir. Bu tür tiyatroların yaşayabilmeleri ve gelişmeleri için en büyük gereksinme siyasal özgürlük ve hoşgörüdür. Bundan başka bu tiyatroları devletin, belediyenin, bir kurumun yada örgütlerin desteklemesi, onlara yardım etmesi gerekir. Buyüzden bu tiyatrolar Istanbul'da sürdürülememiştir. Olumlu ve başarılı bir deneme olarak kalmıştır ve işçi tiyatrosuyla sokak tiyatrosunun, tiyatronun yer sorununa bir oranda çözüm getirebileceği anlaşılmıştır.

Bu konuşmamla bizim ülkemizde ve benzeri ülkelerde tiyatro yeri sorununun önemini belirtmeye çalıştım ve bu soruna değişik çözümler sundum. Ancak benim ülkemde bu çözümlerin hiçbiri sürekli olamamış ve buyüzden kesin sonuç alınamamıştır. Demek, tiyatro yeri sorununa durmadan başka ve değişik çözümler aramamız gerekiyor.

Nesin Vakfı, 26 Nisan 1982

Deneme Tiyatrosu Üzerine Düşünceler*

Deneme tiyatrosu ayrı bir tiyatro türü değil, tiyatroda bitakım gereksinmelerin sonucu olarak yapılan deneysel ürünlerdir. Gereksinmelerin sonucu demekle, deneme tiyatrolarının gelişigüzellikle yapılamayacağını söylemek istiyorum. Doğan bir gereksinmenin sonucu olarak tiyatroda bir deneme yapılır; bunun adına da deneme tiyatrosu denilir.

Tiyatroda denemelerin gereksinmelerden doğduğuna çok belirgin bir örnek olarak aşağı yukarı yarım yüzyıldanberi kullanılmakta olan stilize dekorları gösterebiliriz. Dekor olarak sahneye doğal bir kapı yada doğal kapıya çok benzer bir kapı koymak yerine, iple asılmış, birbirine bağlı bir dikey bir de yatay iki tahta parçasıyla kapının seyirciye anlatılması başlangıçta bir dekor denemesiydi. Bu deneme ne züppelik ne yenilik ne özgünlük olsun diye yapılmıştı. Küçük sahnelere büyük doğal dekorların sığmayışı, doğal dekorlar için prodüksiyon gideri paranın olmayışı, açık hava oyunlarında doğal dekorların uygulanamayışı, orta sahnelerde doğal dekorların heryandan birden görünemeyişi, doğal dekorların taşınmalarındaki zorluklar gibi olanaksızlıkların doğurduğu ekonomik ve özdeksel gereksinmenin zorunu olarak yeni bir buluş olan dekor stilizasyonuna gidildi. Oyunlardaki dekor ve aksesuvar eşyası, seyirciye o eşyayı anlatacak simgelerle anlatıldı. Başlangıçta olanaksızlığın doğurduğu böyle bir gereksinmeden bir deneme olarak doğan bu dekor yöntemi, kuralları belirlenip bir okul olduktan sonra büyük olanaklı tiyatrolarda da – yine gelişigüzel değil – sahnelenecek oyunun özünün gereği olarak uygulanmaya başladı.

* Yazının 1976 yada 1977 yılında yazılmış olduğu anlaşılıyor. 1976 sonunda, Beklan Algan'ın önerisiyle düzenlenen Deneysel Tiyatro konulu üç açıkoturumdan birinde sunulmuş olabilir.

Bu stilize dekorlar çok öncelerdenberi bizim ortaoyunlarımızda, seyirlik köy oyunlarımızda, meddahlarımızda kullanılıyordu. Ortaoyunundaki 'yeni dünya' denilen açılırkapanır paravan, meddahların baston, mendil ve iskemlesi, başka biçok eşyayı da seyirciye anlatan dekorlardır. Ortaoyunu, seyirlik köy oyunları ve meddahlardaki bu dekor ve aksesuvar stilizasyonu bir yenilik, bir değişiklik, özgünlük olsun diye değil, bir gereksinmenin zorunu olarak vardı. Bu oyunlarda biçimleri ve taşınırlıkları yönünden doğal dekor kullanılması olanağı yoktu.

Dekor stilizasyonuna karşılık kimi uygun oyunlar da kiliselerin, kale ve surların eski tarihsel yapıların önlerinde ve içlerinde oynanarak bu eski yapılar yada kalıntıları sanki bir dekormuş gibi, dekor yerine kullanılmaktadır. İlk yapıldığında bu bir yenilik olsa da yenilik olsun diye değil, bir gereksinme zorunu olarak yapılmıştır.

Bir gereksinme zorunu olmadan, salt yenilik, salt özgünlük olsun diye yapılan denemeler, (örneğin her olanağı bulunan bir devlet tiyatrosunda sahnelenen oyunun özü hiç de gerektirmediği halde dekor stilizasyonu yada tarihsel bir yapı önünde stilize dekorlarla oynanması tiyatroda deneme olmaz, denemeye öykünme olur.

Tiyatroda deneme alanı sınırsızsa da, yapılacak her deneme o denemenin gereksinilmesinin nedenleriyle sınırlıdır. Tiyatroda deneme yapan bu denemeyi hangi gereksinmenin zorunu olarak yaptığını, bu denemeden ne elde etmek istediğini önce kendisi bilmeli, seyircisine de bunu sezdirmelidir. Her tiyatro denemesinin –başta ve sonra– iki sorusu olmalıdır: Bu deneme hangi gereksinmeyle, niçin yapılıyor? Bu denemeden istenilen sonuç alınmış mıdır?

Bitakım gereksinmeleri duyarak ve bunların zorunuyla tiyatroda denemeye girişmek, daha önceki kurallara uygun olarak –bir anlamda okullaşmış, klasikleşmiş biçimde– Tiyatro yapmaktan çok daha zordur. Çünkü eskiden bilinen kurallara uygun tiyatronun örnekleri vardır. Oysa her özgün

deneme ilk örnektir. Ya kendi kuralını da birlikte getirip okullaşır yada ölü doğmuş bir ürün olarak kalır. Denemeyi yaparken – daha baştan – hangi gereksinmeye karşılık vereceği bilinmez de deneme tiyatrosu sınırsız bir özgürlüktür sanılarak gelişigüzel bir deneme yapılırsa, o deneme kendisinden sonrası olmayan bir şaşırtmaca, bir saçmalık olur. Bu saçmalık, daha önceki tiyatro kurallarına bağlı ve alışık olanların bir olumlu denemenin yeniliği ve şaşırtıcılığı karşısında verdikleri saçma yargısıyla bir değildir. Deneme tiyatrosu ne denli yenilik getirirse eski tiyatro kurallarına alışık olanlara göre o denli saçma bulunur. Deneme tiyatrosunun doğuşunun nedeni olan gereksinme ne denli güçlü ve etkinse o deneme tiyatrosu da gereksinmeye karşılık verdiği oranda başarılı olabilir. Kendisini böylece benimseten deneme tiyatrosu, sonraları kuralları belirlenerek deneme tiyatrosu olmaktan çıkar, okullaşır. Örneğin Ionesco'nun *Gergedan* dışındaki oyunları başlangıçta birer deneme tiyatrosuydu. Çünkü kimi eski tiyatro kurallarına karşı gelme gereksinmesinden doğmuştu. İlerici olmamakla birlikte yenilikçiydi. Ama bugün İonesco'nun oyunları, kuralları belirlendiği için okullaşmıştır ve artık deneme niteliğinde değildir. Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunu da, bana göre, tiyatronun kimi kurallarına karşı çıkan bir deneme tiyatrosuyken bugün artık deneme tiyatrosu sayılmaz. Daha önceleri Piscator'un politik tiyatrosu da politik gereksinmelerin ortaya çıkardığı bir deneme tiyatrosuydu. Brecht'in tiyatrosu, Piscator denemelerinden ve daha başka kaynaklardan esinlenerek epik denemeleri yaptıktan sonra, artık politik tiyatronun da deneme niteliği kalmadı. Epik tiyatro da ilk çıkışında bir deneme tiyatrosuydu. Nasıl Mayerhold'un tiyatroyu geniş yığınlara ulaştırma denemeleri sonraki denemelerin kaynağı olmuşsa, epik tiyatro denemesi de belgesel tiyatro denemesinin kaynağı olmuştur.

Tiyatroda her neye gereksiniliyorsa bunların hepsi denenebilir. Bu bakımdan yazarından, oyuncusundan, ışıkçısına dek tiyatroyu yaratan bütün emekçiler denemeye girişebilirler.

Tiyatroda gereksinmeleri, sosyal yapıda ve ekonomik ilişkilerde olan değişikliklerle bu değişikliklerin toplumsal üstyapıda ortaya çıkardığı değişiklikler doğurur. Bu bakımdan tiyatroda deneme kendiliğinden değil, toplumsal değişimlerin sonucu olarak yapılırsa etkin, kalıcı, başarılı olur ve gerçek deneme tiyatrosu da budur. Bunun dışındaki deneme sanılanlar deneme tiyatrosu değil, denemeye öykünmelerdir. Bu açıklamamıza göre deneme tiyatrosunun sınıfsal niteliği olduğu da açıktır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sonralarında ortaya çıkan sokak tiyatrosu denemeleri, işçi tiyatrosu denemeleri, toplumsal değişimlerin tiyatroya yansımasının ortaya çıkardığı denemelerdir.

Eski tiyatro okullarında kimi kuralların kalıplaşması, yeni gereksinmelere karşılık verememesi nedeniyle de deneme tiyatrosu yapılmaktadır. Eski tiyatro ögelerinden kimisi artık yetersiz, dahası gereksiz bile görülerek yeni tiyatro denemelerine gidilmiştir. Klasik tiyatro yapıtlarının çağdaş yorumlarla denemeleri de deneme tiyatrosu kapsamı içindedir. Eski kuralları kalıplaşmış görüp bunlara karşı gelmek, klasikleri yeni yorumla sunmak isteği, tiyatroyu daha geniş yığınlara vermek özlemi gibi nedenlerle, ama temelde toplumsal değişimin gereksinmesi olarak deneme tiyatroları yapılmaktadır.

Başka ülkelerde yapılmış tiyatro denemeleri şimdiye dek bize iki türlü aktarıldı: Ya herhangibir deneme tiyatrosu oyun olarak sahnelendi yada herhangibir deneme tiyatrosunun ögeleri alınarak burda yazılan bir oyun sahnelendi. Devlet Tiyatrosunun Oda Tiyatrosundaki kimi oyunları –örneğin Beckett'in *Band* adlı oyunu gibi– LLC'de* Beklan Algan'ın sahneye koyduğu *Marat-Sade*, Şehir Tiyatrosunda sahneye konulan *Oppenheimer* belgesel oyunu, Kenterlerin oynadığı Ionesco oyunları yabancı deneme tiyatrolarının bize aktarılmalarıdır. Buna karşılık, geçen yıl Tepebaşı Tiyatrosunda Beklan

* Muhsin Ertuğrul yönetimindeki *Language and Culture Center* tiyatro okulunun kısa adı.

Algan'ın sahneye koyduğu, Zeynep Oral'ın yazdığı *Adsız Oyun* yabancı deneme tiyatroları ögeleriyle ortaya çıkarılmış bir Türk deneme tiyatrosuydu. Epik tiyatro ögeleri kullanılarak yazılmış yerli oyunlarımız da sahnelendi. Fatih Şehir Tiyatrosunda oynanmakta olan *Kısasa Kısas*, Şehir Tiyatroları Harbiye bölümünde oynanmakta olan Turan Oflazoğlu'nun *Gardiyan* adlı oyunu da başka deneme tiyatrolarının ögeleri kullanılarak yazılmış bir deneme oyunudur. Haşmet Zeybek'in geçen yıl Şehir Tiyatrolarında oynanan *Düğün ya da Davul* adlı oyunu da köy seyirlik oyunlarımızdan yararlanılmış bir deneme tiyatrosuydu.

Deneme tiyatrolarının bir yenilik getirmesi nedeniyle az seyirci bulacağı, genellikle yanlış değilse de herzaman da doğru değildir. *Biraz Gelir misiniz* adlı oyunumun, bir deneme tiyatrosu olarak, 1961 yılında Fatih Şehir Tiyatrosunda, haftada bir gün matinelerde oynanması kararlaştırılmışken seyircilerin ilgisiyle bu oyun hergün oynanmış ve Şehir Tiyatrolarının öbür bölümlerini de dolaşmıştır. Aynı oyun, Amerika'da Pasedana Playhouse'da deneme tiyatrosu olarak oynanmıştı.

Deneme tiyatrosundaki özgünlük, gerek oyunun özünde gerek biçiminde, daha önce yurtiçinde ve dışında kullanılmış olan yenilikleri bir gereksinmenin zorunu olarak kullanmak, oyuna yeni ögeler katmak, tiyatroya yeni kurallar getirmek demektir.

Epik Tiyatro ve Türk Oyun Yazarlığı

Türkiye'nin, geri kalmış bir toplum olarak başka geri kalmış toplumlardan ayrılan en önemli özelliklerinden biri de aydınlarıyla halkının arasında – öbür geri kalmış toplumlardan – çok büyük uzaklık, çok derin uçurum oluşudur. Türkiye'de hiç değilse azınlıkta kalmış bir seçkin aydınlar topluluğu, ileri toplumlardaki aydınlar düzeyinde düşünüp duyabiliyor. Türk sanatçıları, yaratıcı alanlarda değilse bile uyarlama ve uygulama alanlarında ileri toplumların aydınlarıyla bir düzeyde görünüyorlar. Sanatçılarımız ellerinde olmayan nedenler yüzünden halkla olan uzaklıklarından ötürü besinlerini halktan, toplumsal temelden değil, ister istemez üstten, yabancı üstün uygarlıklardan alıyorlar; ileri toplum sanatçılarına öykünüyorlar. Bugün süren durum ve düzende bu önüne geçilemez acı bir gerçektir.

Yalnız sanat değil, politik akımlar da bizde alttan itilerek, temelden istenerek, halkın gereksinmesiyle değil, üstyapı isteğiyle gelişiyor. Birinci Meşrutiyet, Gülhane Hattı Hümayunu, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu, İkinci Meşrutiyet, Cumhuriyet, Anayasa, demokrasi... bütün bunlar halkın savaşımıyla, zorlamasıyla, alttan itmesiyle değil, algılarıyla ileri uygarlıkları öykünen, Batı ülkelerinden esinlenmiş azınlıktaki aydınlar topluluğunun üstten istemiyle olmuş.

Heryanıyla bütün bir varlık olan toplumda, tek başına yalnız sanat akımlarının içerden fışkırması da düşünülemezdi. Ta Divan Edebiyatından, Tanzimat Edebiyatı, Edebiyat-ı Cedide, Servet-i Fünun, Fecr-i Ati, Cumhuriyet dönemi yazını, en sonra bugünkü yazın akımlarına kadar hepsi bir toplumsal iç itiyle değil, dıştan ve yukardan etkiyle var olmuşlardır. Toplumumuzda günümüz yazın akımları da ithal edilen buzdolabından ayrımlı değildir. İthalatçı önce hangi firmaya değinmişse,

hangi firmanın hangi marka buzdolabı daha çok işine geliyor, kazancına uygun düşüyorsa nasıl o firmanın o marka buzdolabını ithal edip o malın satışı için, en iyi maldır, diye reklamını yapıp satıyorsa, Türkiye'ye yazın akımları da tıpkı bu benzerlikle dışardan giriyor. Aydınlar ilk değindikleri ileri toplumlardan, o sırada oralarda en geçerli olan akımlar içinden kendilerinin en yatkın oldukları, oluşumlarına en uygun düşen bir akımı benimseyip onu Türkiye'ye aktarıyor, burda tutunması için çalışıyorlar. Bu sözleri bu durumu yermek için değil, bunun bir gerçek olduğunu göstermek için söylüyorum.

Dışardan aktarılan bu akımlardan kimisinin Türkiye'de tutunmuş olması, o dönemde Türkiye'nin böyle bir akıma yatkın oluşundandır. Örneğin bugün Sartre'ın Camus'nün, Kafka'nın çevirileri öbür kitaplardan daha çok satıyor. Varoluşçuluk yada bunalım yazını, bugünkü Türkiye gerçekleriyle bağdaştırılamaz olduğu halde belli bir aydınlar ortamında yayılabilmişse bu, bu akımların yine de Türkiye'nin bir gerçek yanına uygun düşmüş olmasındandır. Bu akımlar gerçeklerden korkuysa, toplumcu gerçekçilikten kaçışsa, uydurma ve yapmaysa, nedensiz yada çürük nedenli gereksiz bir bunalım özentisiyse, çılgınlıksa, böyle olduğu halde tutunup yayılabilmesi bugünkü koşullar içindeki toplumumuza bir uygunluğu olduğunu gösterir. Bir yanıyla toplumumuzun bir gerçeğini yansıtır.

Bütün bu akımlar – isterlerse gerçekçi ve toplumcu akımlar olsun – bizim kendi gereksinimimizin itisi olarak, toplumsal bir temel özlemi ve zorlaması olarak yaratılıp var edilmediği, dış etki ve esinlerle aktarıldığı için, ister istemez biz bu akımların ayrıntılarında kalıyor, özüne varamıyoruz.

Türkiye'ye epik tiyatro akımının girişi ve bizim epik tiyatro anlayışımız da böyle olmuştur. Yazarlarımızda birden epik tiyatroya özenme eğilimi başlamıştır. Yayımlarla epik tiyatronun ne olduğunu öğrendik, ama Türk toplumuyla uygunluğunu düşünmediğimiz için özünü bırakıp ayrıntılarında kaldık. Onu salt bir yenilik, eski akımlara, dramatik tiyatroya

başkaldırış ve bir toplumcu yanı olduğu için benimsemiş görünüyoruz. Bu, hangi ekonomik ve toplumsal nedenlerin yarattığını bilmeden, bitakım kadınların günün modasına kapılmalarına benziyor.

Biz epik tiyatroyu kendi toplumumuzun bir temel gereksinimi, alttan bir itisi olarak almıyoruz ama onun yaratılışında böyle bir toplumsal iti vardır. Yani Brecht, "Daha önce şu şu tiyatro akımları var. Ben onlara aykırı, bambaşka bişey yapmalıyım. Öbürlerine hiç benzememeli. Acaba ne yapmalıyım?" diye düşüne zorlana, sonunda Uzakdoğu halk tiyatrosundan esinlenerek epik tiyatroyu yaratmış değildir.

Epik tiyatro Brecht için bir tarihi ve toplumsal zorunun ürünüdür. Bir toplumsal itinin sonucu olarak doğmuştur. Nedir epik tiyatronun doğmasının nedeni? Bunu anlamak için epik tiyatronun doğduğu yeri, zamanı, koşulları düşünmeliyiz. Epik tiyatronun doğuşu, Almanya'da Nazizmin doğuşuyla aynı zamana rastlamaz mı? Bu gelişigüzel bir rastlantı mıdır?

Brecht dünyayı kana bulayacak, milyonlarca insanı ölüme götürecek, yılların dünya uygarlığını yıkacak Nazizmin fışkırmakta olduğunu görmüştür. Sanatçı Brecht o günün verilerine dayanarak gelecek korkunç günleri anlamıştır. Bunu aydın olarak önlemeye çalışmalıdır. Onun yolu tiyatrodur. Öyleyse tiyatro aracılığıyla görevini yapmalıdır.

Nazizm canavarının kolları, elleri, tırnakları Brecht'in yurttaşları olmaktadır. Brecht yurttaşlarını uyarmalıdır önce. Bunun için de o ileri ülke Almanya halkının nasıl olup da bir Nazi Almanyası olduğunu araştırmalıdır.

Hitler ve takımı, teknikte çok ileri Alman halkını duygusal yönden etkileyerek coşturmakta, kızıştırmakta, geriye ve gericiliğe itmektedir. Nazizm bütün gericilik akımları gibi akılcılığa düşmandır, kitleyi duygusal yönüyle kavramaya çalışır ve kavrar.

Öyleyse Brecht ne yapmalıdır? Duygunun tam karşısına çıkmalı, duygusal söylevlerin etkisi altında afyonlanmış, şaşırmış insanları sarsıp silkeleyip kendilerine getirmelidir. Bence

epik tiyatronun asıl doğuş nedeni ve gerekçesi işte budur. Brecht bir Alman olmasaydı ve Almanya'nın o döneminde yetişmiş olmasaydı, belki yine büyük bir tiyatro adamı olurdu ama epik tiyatro kurucusu olabileceğini hiç sanmam.

Duygunun coşkusuna kapılmış Alman halkını tiyatro yoluyla silkeleyip sarsmak, kendilerine getirmek, akıllarını başlarına devşirmek için Brecht'e tiyatro araçları gerekir. Brecht yanılsama tiyatrosunun, duyguya dayanan tiyatronun, aldatmacanın karşısına bu araçla çıkacak. Uzakdoğu tiyatrosunun araçlarını benimsemiş olması bundandır.

Bu türlü düşünülmediği zaman epik tiyatro bütün değerini yitirir. Çünkü Brecht hiçbişey yapmamış olur. Ve çünkü epik tiyatronun bütün ögeleri Uzakdoğu halk tiyatrolarında, eski Yunan tiyatrosunda, dinsel tiyatrolarda, hatta Brecht değinmemiş olduğu halde bizim ortaoyununda vardır. Ama yine de bunların hiçbiri epik tiyatro değildir. Epik tiyatro, bu tiyatrolardaki bitakım ögeler aracılığıyla, duygusal baskıyla şaşırmış ve yanıltılmış seyircilerin sarsılarak, silkelenerek kendi kendilerini denetler duruma getirilmesidir. Yoksa seyircilerin gözü önünde dekor yapılması ve değiştirilmesi, arada şiir okunması, maske takılması, oyuncuların seyirciye dönüp konuşmaları, biriki müzik aygıtıyla oyun gidişinin birden bozulup bunun seyirciye bir oyun olduğunun birden hatırlatılması gibi biçok ögeler epik tiyatronun bütününü yapan ayrıntılardır, ama kendisi değildir.

Biz oyun yazarı olarak epik tiyatronun aracı olan bütün bu ayrıntıları kullansak bile, epik tiyatronun amacını bilmezsek bir epik oyun yazmış olamayız.

Şimdi bizim burda düşünmemiz gereken şudur: Türk seyircisini tiyatro yoluyla, tiyatronun da bir eğlence olduğunu hiç unutmadan ama salt eğlence olmadığını gözden uzak tutmadan bir üst düzeye ulaştırmak için duygu yolundan mı gitmeliyiz, akıl yolundan mı? Bunu bilerek, böyle bir amaçla epik oyun yazmak başkadır, epik oyunun ayrıntılarını, araçlarını kullanarak epik oyun yazdım sanmak yine başkadır.

Epik oyunun, Türkiye'nin gerçeklerine uyup uymadığı üstünde düşünmemiz gerekir. Bu ayrı bir yazı ve tartışma konusudur. Kısaca değinmek isterim. Her dönemde gericilik duygu yoluyla halka aşılandığına göre, seyircilerimizi sarsıp silkeleyip, tiyatrodan çıkarlarken kafalarına soru düğümleri bırakmak, kendilerinin düşünerek, kafalarını çalıştırarak olumlu sonuçlar çıkarmasına yardım etmemiz doğru görülebilir. Ne var ki insanların duygudan kurtulup akılcılığa varmaları, kendilerine yapılan bu yoldaki etkileri algılamaları bile bir aşamadır. Seyirciler daha bu aşamaya bile varmamışlarsa bizim sarsma çabalarımızı algılamaları bile olanaksızdır. Biz ne yapmalıyız bugünkü dönemde? Seyircilerimizi duygusal etkilerle coşturmalı mıyız, yoksa derin derin düşündürmeli, anlatmalı, öğretmeli miyiz?

Evet, Brecht şişmekte olan Nazizmi önleyebilmek için tiyatro seyircilerini sarsıp kendilerine getirmek istemiştir ama, o Alman seyircileriyle bizim bugünkü seyircilerimiz arasındaki ayrımı da gözden uzak tutamayız. Oyun yazarı olarak en etken olabileceğimiz yolu seçmeliyiz sanırım.

Kent Oyuncuları Dergisi, 1964

Eylemci Tiyatro Nedir?

Sokaklarda, alanlarda, fabrikalarda, salonlarda, okul bahçelerinde, işyerlerinde, grevlerde, cezaevlerinde, savaş alanlarının ateş boyu gerilerinde, yığınaklarda, sığınaklarda... kısacası belirli zamana ve belirli yere bağımlı olmadan, kendine uygun koşulu bulduğu heryerde ve herzaman oynanabilen, hareket tiyatrosu, sokak tiyatrosu vb. gibi adlar alan, ama hepsinde ortaklaşa nitelikler bulunan tiyatro türüne "eylemci tiyatro" diyoruz. Hertür tiyatro bir eylemdir. Özellikle salt bu tür tiyatroya eylemci tiyatro adını vermemizin nedeni, bu türün tiyatronun gezici ve vurucu gücü oluşundan ve ağırlığının politik eylemci olmasındandır.

Niçin Eylemci Tiyatro Yapılır?

Tiyatronun yeni bir türü olan eylemci tiyatro, tiyatrocular ve seyirciler olarak iki yönlü olanaksızlıktan doğmuştur. Tiyatrocular ve seyircilerin yeter olanakları bulunsaydı eylem tiyatroları olmayacaktı. Eylemci tiyatroları yapanların elinde, örneğin Kültür Sarayı, Devlet Tiyatroları, Belediye Tiyatroları yada büyük sermayeli özel tiyatrolar bulunsaydı ve buralarda verilen oyunlara halk seyirci olarak gelebilseydi, o zaman eylemci tiyatro yapmak gereği ve sorunu duyulmayacaktı. Demek eylemci tiyatro, halkın tiyatro seyircisi olamamasından, tiyatrocuların da tiyatro yapma olanaksızlığından, bu iki yönlü olanaksızlığın birleşmesinden doğmuştur. Bu iki yönlü olanaksızlık içinde eylemci tiyatro, sahnelerde oyun veremiyor ama her oynadığı yeri sahne yapıyor; salondaki seyircilere oynayamıyor ama kendilerine oyun vermeye gittiği her topluluğu seyirci yapıyor.

Eylemci Tiyatroyu Doğuran Olanaksızlıklar Nelerdir?

Önce halk yönünden olanaksızlık başta geliyor. Çünkü tiyatrocuların istedikleri gibi tiyatro yapma olanağı bulunsa

bile halkın bu tiyatrolara seyirci olarak gelme olanağı yoktur. Halkın tiyatro seyircisi olamamasının nedeni salt ekonomik durumu, yoksulluğu değildir.

Tiyatrocu yönünden şu olanaksızlıklar sayılabilir: Tiyatro yapısı (sahne ve salon), gerekli görevliler, yapım gideri, dekor, ışık, aksesuvar vb. şeyler. Geriye tiyatro yapmak için ne kalıyor? Elde bir oyun var, oyuncular var, yönetmen var. Görülüyor ki olmayan şeyler, olan şeylerin yanında tiyatro yapmak için daha önemli değildir. Biçok olanaksızlıklara karşılık, tiyatroyu yapacak olan baş öğeler elde bulunuyor.

Eylemci Tiyatroya Olanaksızlıkların Kazandırdığı Yeni Olanaklar Nelerdir?

Yaşamın hangi alanında olursa olsun, olanaksızlıklar insanoğluna yeni yeni olanaklar kazandırmıştır. Her ileriye atılım, olanaksızlıklara karşı savaşta insanoğlunun yeni olanaklar elde ederek bir ileri aşamaya varmasıdır. Hertürlü olanağı olanların, bibakıma hiçbir olanağı da yok demektir. Çünkü sahip oldukları olanaklara bağlanarak kalıplaşır, kendilerini yenilemek gereğini duymazlar. Olanaksızlık, insanoğlunun ileriye atılmında olumlu sonuç almasına yardım ediyor.

Tiyatrocu ve seyirci olarak iki yönlü olanaksızlıklar yeni bir tiyatro türü olan eylemci tiyatroyu yaratmıştır. Olanaksızlıklardan doğan eylemci tiyatronun kazandığı yeni olanakların neler olduğunu araştıralım.

1- Özgürlük: Olanaksızlıklardan ötürü eylemci tiyatronun kazandığı en büyük olanak, özgürlük niteliğidir. Hiçbir tiyatro türü eylemci tiyatro denli özgür değildir. Eylemci tiyatro bu geniş özgürlüğünü olanaksızlıkları yüzünden kazanmıştır.

İnsanoğlu özgürlüğünü kazanmak için önce bazı şeylere sahip olmak ister. Bunlara sahip olduktan sonra da, sahip olduğu şeyler bu kez insana sahip olmaya başlar. İnsan sahip olduğu eşyanın ve olanakların tutsağı, kölesi olmaya başlar.

Diyelim bir insan yalınayaktır. Ayakkabısız olduğu için rahat yürüyemez, koşamaz, ayakları üşür, oraya buraya çarptığından acır, başkaları ayakkabılı olduğu için de yalınayak

olmasından utanır. Ayakkabısı olsa istediği gibi davranacak, özgür olacaktır. Bir yolunu bulur, ayakkabı sahibi olur. Ama bu kez de ayakkabısını korumak kaygusuna düşer. Öyle ki aman suya girip bozulmasın, taşa çarpıp zedelenmesin, çamura girip kirlenmesin diye ayağının değil, ayakkabısının derdine düşer. Camiye girerken ayakkabısını çıkarınca, aman çalmasınlar diye aklı hep ayakkabısındadır. Kendisini özgürlüğe kavuşturacağını sandığı bir çift ayakkabı, elinden özgürlüğünü almıştır. Ayakkabısına öylesine tutsak olanları hergün sık sık görmekteyizdir ki böyleleri yürürken birden durur, daha iyi parlasın diye ayakkabısının burnunu pantolonunun paçasına sürterek parlatmaya çalışır. Böylelerinin aklı hep ayakkabılarında olduğu için, oturup bacak bacak üstüne attıkları zaman, boyalı yeni ayakkabılarını herkes görsün diye sanki farkında değillermiş gibi başlarını yana çevirip ayaklarını sallar dururlar.

Bu konuda örnekleri çoğaltabiliriz. Güzel bir kadına sahip olmak için uğraşıp sonunda o kadının tutsağı olanlar... Giyim modası da, sahip olmak istediklerinin insana sahip olması değil midir?

Değeri pek küçük olan bir ayakkabı için böyle olunca, bir ayakkabı bile insanın bir oranda özgürlüğünü elinden aldığına göre –hepimizin her yeni ayakkabı giyişimizde bir oranda ayakkabıya tutsak olduğumuz bir gerçektir– çok büyük olanakları olanların durumlarını daha iyi anlayabiliriz. Bir devlet tiyatrosunun, bir belediye tiyatrosunun başına gelmiş yada bir büyük özel tiyatronun sahibi olmuş insanın olanakları çok büyüktür. Sahip olduklarının tutsağı olmaları da doğal sayılmalıdır. Gerekince iktidar baskısına karşı, koşullandırılmış burjuva seyircinin beğenisine karşı, gişeyi kurtarmak için, elindekileri kaçırmamak için ödün verirler. Böylelerini kınamaktan çok, onları anlamaya çalışmalıyız. (Sevmedikleri oyunlarda çalışmaktan tedirgin oyuncular biliriz ki, özledikleri biçimde oyun sunmak için bağımsız tiyatroya sahip olmanın özlemini çekmişler, ama bir tiyatro sahibi olunca da eskisinden daha çok ödün vermek, eskiden beğenmeyerek oynadıkları

oyunlardan daha kötülerini oynamak zorunda kalmışlardır. Bu, koşulların kaçınılmaz gerçeğidir).

Eylemci tiyatro, olanaksızlığından ve tiyatronun özü olan bikaç şeyden başka bişeye sahip olmadığından en özgür bir tiyatrodur. Hiç ödün vermez yada pekaz ödün vererek, daha yerinde bir deyişle, kimi taktiklerle yaşayabilir. Eylemci tiyatro, konu, yer, oyuncu, oyun, seyirci gibi bütün seçimlerinde en özgür olan tiyatrodur.

(Not: İşçinin Tiyatrosu kursunda bir arkadaş, yukardaki konuşmadan sonuç olarak, özgür olabilmesi için insanın hiçbişeyi olmaması gerektiği yargısını çıkardı. Sahip olduklarının insanı bağımlı kıldığı doğrudur, ama bundan, özgür olmak için insanın hiçbişeyi olmaması gerektiği sonucunu çıkarmak yanlıştır. Burda önemli olan insanın bir seçim yapabilmesidir. Sahip olduklarımızın amaç değil araç olduklarının bilincinde olmak, sahip bulunduğumuz halde özgürlüğümüzü seçebilmek önemlidir.)

Olanaksızlıklar, eylemci tiyatroya yere, zamana ve sahip olunanlara bağımlı olmamak özgürlüğünü kazandırmaktadır.

2- Etkenlik: Olanaksızlıkların eylemci tiyatroya kazandırdığı bir olanak da bu tiyatronun –başka hiçbir tür tiyatroda olamayacağı denli– seyircisini edilgenlikten etken duruma getirebilmesidir. Çağdaş tiyatronun sahne-salon, oyuncu-seyirci ilişkisinde ençok yapmak istediği, sahne-salon ikiliğini ortadan kaldırmak, oyuncuyla seyirciyi kaynaştırmaktır. İşte bu işlemi en iyi yapabilecek olan eylemci tiyatrodur.

Bir oyun seyretmek için tiyatroya giden herhangi kişi, önceden oyun seyretmeye hazırlıklıdır. Tiyatroya giden kişinin seyredeceği oyun ve oyuncular için hazırlığı, azçok bir önyargısı vardır. Oysa eylemci tiyatro sokaklarda, alanlarda, işyerinde yada bunlara benzer yerlerde oyun verirken karşılaştığı insanları birden yakalar ve onları seyirci durumuna geçirir. Eylem Tiyatrosunun seyircisi olan bu kişilerin seyredecekleri oyun ve oyuncu üzerine hiçbir önyargıları, tiyatro seyretmek için hiçbir ön hazırlıkları yoktur. İşte bu durumlarından ötürü, hem

oyunun niteliğinden gelen bu özellikle hem de oyuncuların bu yönde çabalarıyla seyirciler de oyuna katılır, onlar da oynamaya başlar. Eylemci tiyatro, seyircisini zaman zaman kendi oyuncusu yapar. Böylece seyirci edilgenlikten etkenliğe geçer.

Eylemci tiyatronun olanaksızlık yüzünden kazandığı bu büyük olanağı, eylemci tiyatro yapmanın ana gerekçesi olarak görenler bile vardır. Daha açıkçası, tiyatro yapmak için bütün olanaklar olsa, bu tiyatroya seyirci olarak halk da gelse, sokaktaki insanı birden yakalayıp oyuna katmak, onu edilgenlikten kurtarmak için, salt bu gerekçeyle sokak tiyatrosu gerekmektedir. (Eylemci tiyatrolar da salonlarda oyun verdiklerinde, bir oranda bu olanaklarını ister istemez yitirmektedirler. Çünkü hangi tür olursa olsun, tiyatro salonuna gelen seyircinin bir ön hazırlığı ve önyargısı vardır. Bu durum, oyunla tam olarak kaynaşmasını önler.)

3- Devingenlik: Olanaksızlıkların eylemci tiyatroya kazandırdığı olanaklardan biri de devingenliktir. Hiçbir tür tiyatro, eylemci tiyatro denli devingen olamaz. Eylemci tiyatro hem içte hem dışta, yani hem seçtiği oyunlarda, seçtiği oyunlardan yaptığı kompozisyonlarda hem de oyun yeri ve seyirci değiştirmede devingendir. Yerleşik tiyatronun kendi özünden gelen ister istemez bir durağanlığı vardır. Oysa bir Eylem Tiyatrosu bir günde üç ayrı yerde oyun verebileceği gibi, yine bir günde –göreceği gereğe göre– üç değişik oyun yada üç değişik kompozisyonda bir oyun verebilir. Eylem Tiyatrosunun tiyatronun vurucu gücü olması da bu niteliğinden gelmektedir. Oynadığı oyunu günün gereğine göre, koşullara göre çok hızlı değiştirebildiği, yeni kompozisyonlar, ekler yapabildiği gibi, çok hızlı yer değiştirerek ayrı ayrı yerlerde oyun verebilir.

4- Uyarlanabilirlik: Olanaksızlıkların eylemci tiyatroya kazandırdığı bir yeni olanak da uyarlanma olanağıdır. Eylemci tiyatro yere, zamana, özellikle kendine seyirci yaptığı kişiler topluluğuna göre kendini hızla uyarlar. Buna bir deneyimi örnek olarak gösterebiliriz. Diyelim, salon seyircisi karşısındaki bir sahne oyununda, en coşkulu bir oyun bölümünde sahneye

bir kedi yada köpek girmiştir. Tiyatrocular bunu bir felaket olarak karşılarlar. Oysa aynı durum bir sokak oyununda olmuş, bir köpek oyuncuların arasına girmişti. Oyuncular bunu bir felaket diye değil, bir fırsat olarak karşıladılar; köpeği de oyuna kattılar. Bu rahatlık, bu yumuşaklık *souplesse*, eylemci tiyatronun uyarlanma olanağından geliyordu. Yine bu uyarlanma, doğaçlamaoyunu da ortaya çıkarmaktadır. Eylemci tiyatroda seyirci-oyuncu ilişkisi zaman zaman bir forum niteliği kazandığından doğaçlama oyunu zorunlu kılmaktadır. Doğaçlama oyunsa uyarlanmanın bir gereğidir.

*

Eylemci tiyatronun kazandığı olanaklar olan özgürlük, devingenlik ve uyarlanma olanakları, aynı zamanda bu tiyatronun nitelikleridir.

Eylemci tiyatroyu tanımlarken bu tiyatronun ağırlığının politik olduğunu söylemiştik. Elbet başlangıçtan günümüze dek bütün tiyatrolar politiktir. Ancak eylemci tiyatroda amacı bakımından politika daha önde gelir ve daha ağır basar ve bu politika kendiliğinden değil, bilinçli olarak yapılmaktadır. Bu bakımdan eylemci tiyatronun bir niteliği de bu tür tiyatroda görevci ögenin daha öne geçmesidir.

Bu düşünceleri özetlersek eylemci tiyatroyu şöyle niteleyebiliriz:

Eylemci tiyatro, özgürdür, devingendir, uyarlanabilirdir, görevcidir, politiktir. Bu nitelikler eylemci tiyatronun estetik kayguların, estetik kuralların dışında olduğu anlamına gelmez.

Bu olanakları ve bu nitelikleri olan eylemci tiyatronun oyunları nasıl olmalıdır? Buraya dek incelememizin amacı, işte bu soruyu yanıtlayabilmekti. Olanakları ve nitelikleri öbür tiyatrolardan başka olan eylemci tiyatronun oyunları da elbet başka bir yapıda olmak, bu oyunların sahneye konuluşu ve oynanışı da başka bir yöntemde ve biçimde olmak gerekir.

Tiyatro 70, Ekim 1970

Eylemci tiyatronun özellikleri ve nitelikleri üzerinde düşünüp bunları saptadıktan sonra, eylemci tiyatro oyunlarının nasıl olmaları gerektiğini araştırabiliriz. Eylemci tiyatro için oyun seçer yada yazarken eylemci tiyatronun nitelik ve özelliklerini hiç ama hiç gözden uzak tutmamamız gerekir.

Tiyatronun Vurucu Gücü

Eylemci tiyatro, savaşlarda eskiden "seyyar kuvvet-gezegen güç" denilen asker birliklerine benzer.* Tiyatronun vurucu gücü olan eylemci tiyatronun sokakta, alanda, işyerinde, nerde olursa olsun birden yakaladığı insanları kendisine seyirci yaptığı göz önünde tutulursa, bibakıma seyircisine baskın yaptığı, hiçbir önyargısız ve hazırlıksız yakaladığı insanları hem etkilemek, hem de oyuna katmak istediği düşünülürse, eylemci tiyatro oyunlarının hem çok kısa hem de çok yoğun olmaları gerektiği anlaşılır. Bir eylemci tiyatro oyunu, kanıma göre, yirmibeş dakikayı geçmemeli, ortalama onbeş dakikada bitmelidir. Bu kısalıktaki bir oyunun bir tam oyunun (*full play*) içeriğini kapsaması da gerekir. Oyuna kısalığı ve yoğunluğu sağlamak için şu yollara başvurulabilir:

a- Söz Yerine Devini: Konuşmaları enaza indirerek, çoğunlukla sözü deviniye dönüştürmek, yani devininin sözün yerini alması. Gerçek yaşamda da insanın bir küçük devinisi uzun sözlerden daha çok şey anlatır. Ancak burdaki devini, dramatik oyunlardaki karakterlerin ustaca devinileri ve mimikleri değildir. Eylemci tiyatro oyunlarında süreyi kısaltmak

* İnsan sayısı az, silah gücü yoğun, düşmanla sürekli savaşa tutuşmayıp baskınlar yaparak düşmanı bozguna uğratan, hertürlü engebeli arazide hareket, hız ve kabiliyetleri yüksek araçla donanımlı (eskiden süvari, şimdi hafif tanklı, motorize) ve özellikle bu amaç için örgütlenmiş birlikler. –A.N.

ve anlatımı yoğunlaştırmak için, sözün yerini alacak deviniler gövdesel (*corporel*) olmalıdır.

b- Birlikte Oynayış: Gövdesel devinilerin en etkili biçimi, toplu ve birlikte olanıdır. Hem etkili oluşu hem de eylemci tiyatro oyuncularının genellikle geleneksel tiyatro öğreniminden geçmiş yada sahneli, salonlu tiyatrolarda deneyimler kazanmış oyuncular olmaması yüzünden, gövdesel gösterilere de olanak veren birlikte oyun (*ensemble*) yeğlenmelidir. Birlikte oyun ve gövdesel gösteriler daha etkili olduktan başka, oyuncuların başka yeteneksizliklerini de örter. Gövdesel devinilerin kimi eksiklikleri kapadığı tiyatroda çok denenmiştir. Kısa boylu oyuncuların gövdesel gösteriyle sahneyi doldurmaya çalışarak –daha hacimlenerek– bu eksikliklerini kapamaları buna bir örnektir.

Gövdesel gösterilerin birlikte (*ensemble*) yapılması, tek oyuncunun gövdesel devinisinden çok daha etkilidir elbet. Buna gerçek yaşamda iyi bir örnek olarak da Muharrem ayinlerini gösterebiliriz. Organik kültür zincirinin halkaları günümüze dek sürmediği için İslami dinsel törenlere, Hıristiyanlarda, çok tanrılı dinlerde ve göksel dinlerden önceki dinlerde olduğu gibi 'tiyatronun kaynağı' diyemezsek de, Şiî Müslümanların Hasan ve Hüseyin'in şehit edildikleri günün yıldönümlerindeki ağıtsal törenlerine bir tiyatro olarak bakabiliriz. Şiîler bu acılı yıldönümlerinde toplu (*ensemble*) ve sürekli olarak bir tempoda çıkardıkları "Ya Hassen-Ya Hüsseyn!" sesleriyle –ki bu bir korodur– ellerindeki zincirlerle kendi çıplak sırtlarını döverek kan akıtırlar; bu yolda ölenler bile olur. Bu dinsel törenin görüntüsü dehşet verici, tüyler ürperticidir. Oysa bir kişi tek başına zincirle kendi sırtına vurmuş olsaydı, hiç de seyredende bu korkunç, bu büyük etkiyi bırakmazdı. Tekke ayinlerinde de –Mevlevi'lerin dönmeleri, Kadiri ve Rüfaî semaları gibi– devinilerin ve gövdesel gösterilerin birlikte yapılışı etkiyi artırmaktadır.

c- Koro ve Mask: Eylemci tiyatro oyunlarında kısalığı ve yoğunluğu sağlamak için başvurulacak araçlardan biri de koro

ve masktır. Koro da tiyatroda uzun anlatımı kısaltan, oyunu yoğunlaştıran, üstelik etkiyi artıran başlıca ögelerden biridir. Bu etkiyi gerçek yaşamda hâlâ doğu illerimiz halkı arasında uygulanan, bir yakının ölümünün kırkıncı gününde toplu olarak ağıt söyleme ve ağlamalarda görmekteyiz. Ağlayıcılar koro olarak ağlarlar ve sesleri bikaç kilometre ötelerden duyulur. Kimi yer ve kimi zamanlarda ağlayıcılara para verildiği, ağlayıcılar parayla tutulduğu için, ölen zenginse yada ölenin mirasçıları zenginse koro da o denli kalabalık olur. Bu ağıt ve yas korosu, ağlayıcıların parayla tutulduğunu bilenleri bile etkilemektedir. Tek kişinin para karşılığı ağıt yakıp ağlaması, etkilemek şöyle dursun – bu durumlarda – gülünç bile gelebilir. Koronun etkileyici, kısaltıcı, yoğunlaştırıcı görevlerinden başka, diksiyon, deklamasyon ve diyalekt eksiklik ve yanlışlarını örten bir yanı da vardır.

Hem etkiyi artırması hem az oyuncuyla çok rolün oynanmasına yardımcı olduğu için, bu tür oyunlarda maskdan da yararlanılabilir. Mask, bir abartma ve soyutlayarak genelleme aracı olarak eylemci tiyatro oyunlarında çok işimize yarayacaktır.

Elbette devini, birliktelik, koro ve mask salt eylemci tiyatro oyunlarına özgü değildir. Ama bizim bu ögeleri bu tür oyunda kullanmamızın amacı, oyunun kısalığını, yoğunluğunu ve etkinliğini sağlamaktır.

Eylemci tiyatronun özelliklerine göre ona özgü oyunlarda nelere dikkat etmemiz gerektiğini saptadıktan sonra, bu tiyatronun niteliklerine göre de seçeceğimiz yada yazacağımız oyunda neler bulunması gerektiği üzerinde düşünelim.

1- Kurulabilirlik: Eylemci tiyatronun özelliklerinden biri, yere, zamana, sahip olunanlara bağımlı olmamak özgürlüğüydü. Herhangibir yere bağlı olmayınca eylemci tiyatro oyunu salonlarda da oynanabilir, demektir. Yada bir grevde, bir eğlenti yerinde oynanacaktır. Bu gibi durumlarda onbeş-yirmi dakikalık bir kısa oyun hem doyurucu olmaz hem de etkili olmaz. Bu tür oyunlardan ayrı ayrı bikaçını arka arkaya

oynamak da konuyu dağıtır, etkiyi azaltır. İşte bu sakıncayı ortadan kaldırmak için, eylemci tiyatro oyunları birbirine takılabilir (monte edilebilir) kısa parçalar olmalıdır. Öyle parçalar ki her parça kendi başına bir bütün ve bağımsız olarak oynanabilmeli, hem de birbirine eklenerek bir kurulabilirlik kazanmalıdır. Herbiri başlıbaşına bir bütün olan üç-dört parça birbirine eklenince yeniden birbirini bütünleyen bir oyun olmalıdır. Parçaların kurulabilirliğini sağlamak için ya bitek konunun değişik aşamalarını her parçada anlatmalı yada konu birliği, yakınlığı olan olaylardan bir oyun zinciri yapmalıdır. Her ne olursa olsun, parçaların eklenmesinde organik bir bileşim olamayacağı ortadadır. Buyüzden de eylemci tiyatro oyunları genellikle görevci ama üçüncü boyutsuz oyunlardır.

2- Değişebilirlik: Eylemci tiyatronun özelliklerinden biri de iç ve dış devingenliğiydi. Eylemci tiyatronun iç devingenliği, bu tür tiyatroda politikanın bilinçli olarak ağır basmasından ve öne alınmasından ileri gelir. Böyle olunca, eylemci tiyatro oyunları günlük olayları (aktüaliteyi) izlemeli ve onu tiyatro olarak yansıtmalıdır. Hiç kuşkusuz güncel olayları yansıtmayan oyunlar, klasik oyunlar da oynanabilir. Ancak bu oyunlar da günün olaylarına ışık tutmalı, düşünme kapısı açmalıdır.

Günlük olaylar üstüne, bilinçli olarak politikanın önde tutulduğu oyunlar denilince toplumsal yapının ortaya çıkardığı yan çelişkileri ele almak gerekir. Çünkü ana çelişkinin çevresindeki yan çelişkiler çok renkli, zengin, bitip tükenmez konulardır. Örneğin bugün Türkiye'de eylemci tiyatro oyunlarına konu olarak, montaj sanayii, dolaylı kültür emperyalizmi, emekçinin bikez üretimde bikez de pazarda çift sömürülüşü, siyasal nüfuzla banka kredileri, çıkarcı sistemin bozulmaması için, soruşturmaları önleyici yönde birbirlerine aykırı görünen bütün burjuva partilerinin birleşmeleri... gibi pekçok günlük olay bulunabilir.

3- Esneklik: Eylemci tiyatronun başlıca niteliklerinden biri de uyarlanabilir oluşudur. Yere, zamana çabuk uyarlanabilir

olduğu gibi koşullara ve olaylara da kolay uyarlanabilir bir tiyatrodur. Olaylarsa hızla değişken olduğundan, ister istemez bu tür oyunlar da olayların hızına göre değişebilmeli, yani esnek olmalıdır. Oyunun çok sağlam iskeleti değişmeden kalacak ama çıkarmalarla, eklerle yenilenerek, olayların değişkenliğine göre oyun da ayrıntılarında değişebilir olacaktır. Bu tür oyunlara yönetmen, oyunun amacına uygun ve iskeleti bozulmadan, günlük olaylardan esinlenerek katkıda bulunabilmelidir. Yalnız günlük olayları değil, oynanış sırasında elde olmayan değişiklikleri fırsat olarak kullanmak olanağı vardır.

4- Görevcilik: Eylemci tiyatronun bütün tiyatroların politik oluşundan farklı olarak politik tiyatro oluşu, politikanın bilinçli olarak yapılmasından, önde gelmesinden ve ağır basmasındandır. Böyle bir amacı olunca eylemci tiyatro ister istemez görevcidir. En baş görevi de kışkırtma, uyarma, etkileme yollarıyla seyircisine kendi sınıfsal bilincini vermektir. (Toplumsal yapının değişmesi zorunu.) Böyle bir zorlu görevi olan eylemci tiyatro oyunlarının oynanması başka tür oyunlarınki kadar rahatlık içinde olamaz. Bu tür oyunların oynanışı biçok olaylar, ters tepkiler, karşı koymalar doğurur. Bunları oyunun kendi özünden geldiği için doğal, hatta oyunun başarısı saymak gerekir. Bu düşüncemi pekiştirmek için 1965 Mayısında Berliner Ensemble'de Brecht'in eşi Bayan Weigel'in bir konuşmasını aktaracağım. Bayan Weigel, değişik ülkelerin yazarları arasında bana da, Brecht'in oyunlarının Türkiye'de oynanıp oynanmadığını sordu. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın oynandığını, ama gericilerin tiyatroyu bastıklarını, olumsuz olaylar geçtiğini üzünçle özetledim. Bayan Weigel,

– Çok iyi, çok iyi, dedi, demek Brecht'in oyunu amacına ulaşmış. Brecht de bunun için yazmıştı oyunlarını. Hiçbir tepki olmasaydı, oyunun etkisinden ve başarısından kuşkulanmak gerekirdi.

Eylemci tiyatro görevci olduğuna göre yolu dümdüz değildir. Önemli sorun, eylemci tiyatronun görevini nasıl yapacağıdır. Bunun yöntemi seyircilerini oyuna katması, oyuncu

yerine koymasıyla olur. Böylece oyun yeri zaman zaman seyircilerle oyuncuların kaynaştığı bir forum alanı olur. Ancak bu forumun tartışmalarında oyuncuların güdümü elden kaçırmamaları gerekir.

Eylemci tiyatronun ereği, günlük ülke ve dünya sorunlarını tiyatro olarak ortaya koyup seyircisini bilinçlendirme amacına varmaktır. Bu sorunlara çözüm getirilmemelidir, sonuçlar ve kesin yargılar verilmemelidir ki seyirciler de tiyatro forumunun tartışmasına katılabilsinler, kendilerini oyunun içinde bulsunlar. Eylemci tiyatronun sunmadığı çözümü, vermediği sonucu seyirci kendiliğinden bulabilmelidir. Oyun bu doğrultuda yazılmalıdır. Oyunun ortaya koyduğu soruna belli bir çözüm getirmemesi, kesin bir sonuç vermemesi demek, her seyircinin oyundan ayrı ayrı, dahası birbirine aykırı sonuçlar, çözüm yolları çıkarması demek olmamalıdır. Böyle olursa eylemci tiyatro amacıncan saptırılmış olur. Sanırım eylemci tiyatro oyunu yazmanın en zor yanı budur. Eylemci tiyatro oyunlarında hem sorunlara tek çözüm, kesin sonuç verilmeyecek hem de oyun o türlü düzenlenecek ki seyirciler kendiliğinden yada açık tartışmayla, belli ve istenilen çözüm yolunu bulacaklar. Çünkü herhangi bişeyin bilincinde olmak demek, o şeyi daha önce hiç var değilmiş gibi yeniden bulmak demektir. Örneğin yerçekimi yasasını öğrenmek –öğrendiğine de sahip olmak– için yerçekimi yasasını daha önce hiç bilinmiyormuş gibi yeniden keşfetmek gerekir. "Amerika'yı yeniden keşfetmek" bibakıma ne denli bir alaycılıksa bibakıma o denli de büyük bir gerçeği anlatır; çünkü her insan Amerika'yı yeniden keşfetmedikçe Amerika'yı öğrenemez.

Eylemci tiyatro oyunları da böyle olmalı; sorunların çözümünü seyircilere sunmak yerine, onların bu çözümleri keşfetmelerine –var olan toplumsal yasaları daha önce hiç yokmuş gibi yeniden kendilerinin keşfetmelerine– yardımcı olmalıdır.

Amacım, eylemci tiyatro oyunları şöyle olmalı şöyle yazılmalı diye bir reçete vermek değil elbet. Bu konuda birlikte araştırmalarımıza yardımı olur diye kendi düşüncelerimi

ortaya koymak istedim. Yine de konuyu özetlemekte yarar görüyorum.

Eylemci Tiyatro Oyunları Nasıl Olmalı?

Onbeşer, yirmişer dakikalık kısa oyunlar.

Kendi başlarına bir bütün olan bu parça oyunlardan bikaçı birleştirilerek gereğinde yeniden bir bütün oyun olabilmelidir.

Anlatımda koro ve mask kullanılmalı, birlikte (*ensemble*) oynayış düşünülmeli, gövdesel devini ve gösteri (*corporel*) büyük yer almalıdır.

Günlük ülke ve dünya sorunlarını işlemelidir. Günlük olayların değişirliği hızına uygun bir esneklikte olmalı; oyunun sağlam iskeleti yeni olaylarla yada oynayış sırasında birden ortaya çıkan durumlarla hemen örgülenebilmelidir. Oyunun politik görevciliği önde gelmelidir. Ortaya koyduğu soruna belli bir çözümü kendisi vermemeli, bu çözümü tartışmayla seyircinin kendiliğinden bulgusuna olanak hazırlamalıdır.

Sonuç

Bu nitelikte bir oyunun kalın çizgili, kaba değil, *grotesk* oyun olması gerektiği ve bu oyunlarda karakter değil, tipler bulunacağı bellidir. Tiplerin kalın çizgili bir oyun yaratmaları eylemci tiyatronun amacından ve özünden ileri gelir.

Bir oyun yazılırken, başlangıçta üç kalkış noktası vardır; bir oyun ya olaylara ya karaktere yada bir düşünceye dayanılarak yazılır; yani ya olay ya karakter yada düşünce anlatılır. Kalkış noktası ve esin kaynağı düşünce olan oyunlar – *Faust* gibi oyunlarda olduğu üzere felsefi bir içerikleri yoksa – karakterlerin değil, tiplerin yarattığı oyunlardır. Eylemci tiyatro oyunlarında da anlatılmak istenen belli bir düşüncedir ve bu oyunlar yazılırken esin kaynağı ve kalkış noktası bu düşüncelerdir. Böyle olduğu için de oyuncular karakter değil, birer tiptirler. Görevci yönü önde gelen bu oyunlarda üçüncü boyut olmaması bir eksiklik değil, oyunun özündendir.

Eylemci tiyatro oyunları yazarken seyirlik oyunlarımızdan esinlenebilir, yararlanabiliriz. Bir örnek Türk oyunu olarak Turan Oflazoğlu'nun *Allahın Dediği Olur* adlı oyununu gösterebilirim. Bu oyunun yapısı bakımından iyi bir eylemci tiyatro oyunu olduğu, sokaklarda, alanlarda, grev yerlerinde, işyerlerinde, okullarda oynanabileceği kanısındayım. Bu oyunun güncel ve politik bir konuyu işlememiş olması eylemci tiyatro oyunu olarak bir eksiklikse de –ki oyun bu amaçla yazılmamıştır– oyunun sağlam iskeleti üzerine günlük politik olaylar örgülenebilir.

Bu açıklamalar da gösteriyor ki eylemci tiyatro oyunlarının oynanmasında en büyük görev ve sorum –başka tür oyunlardakinden çok daha artık olarak– yönetmene düşmektedir. Başarı ancak yönetmenin eylemci tiyatronun amaçlarına uygun yaratıcılığıyla sağlanabilir.

Tiyatro 70, Kasım 1970

Koşuk Oyuna Değgin

Yıllardanberi kendimce ilginç bulduğum tiyatro olayları, tartışmaları, oyunlar üzerine anılarımı, yorum ve düşüncelerimi yazıp tiyatro notları dosyama koyuyorum. *Tiyatro 70*'e yazmak için bu notlarımı karıştırdım. Dosyalarımdan birinde koşuk oyun (manzum oyun) üstüne biriki not buldum. Bunlardan biri, koşuk oyunlar yazan dostum Güngör Dilmen ve Turan Oflazoğlu'yla bu konudaki tartışmalarımızdır.

Eskiden, bu iki arkadaşla haftanın bir gecesi birimizin evinde buluşur, tiyatro konusunda tartışır, kendi oyunlarımızı kıyasıya eleştirerek birbirimize yararlı olurduk. Sunduğum ilk anıyı bu gece tartışmalarının birinin sonunda, evime gelince yazmıştım. Notlarımda Dilmen'le Oflazoğlu'nun düşüncelerini yanlış yada eksik yansıtmış olabilirim. Dosyamdaki yazıları o zaman nasıl yazmışsam, hiç düzeltmeden, dil pürüzleriyle, olduğu gibi sunuyorum. Belki bu konuda bir tartışma açarak çağımızda, özellikle Türkiye'de koşuk oyunun gereği, gereksizliği, gerekliyse nasıl, ne biçimde olması gerektiği üzerinde hiç olmazsa kendimizce bir sonuca varabiliriz.

17 Nisan 1966, Pazar

Güngör Dilmen'in evinde, Güngör Dilmen, Turan Oflazoğlu ile üçüncü kez, üçüncü cuma buluşuyoruz. (15 Nisan 1966 - Savcının Babeuf davasında mahkûmiyetimizi istediği gündü.) İlk buluşmamızda Nihat Aybars da vardı.

İlk toplantımızda koşuk oyun konusunu ortaya atmıştım. Ötedenberi manzum dram yada tragedya yazmak istiyorum ama bu içimde salt bir istek. Neden koşuk, diye düşünüyorum, içimdeki bu isteğe engerekçe, inandırıcı bir neden bulamıyorum. O zaman durup dururken koşuk oyun yazılmış olur. Nedir manzum oyun yazmanın gerekçesi? Ne olmalıdır?

Turan Oflazoğlu'nun, Ankara Devlet Tiyatrosunda oynanan tek perdelik *Kezban* oyunu üzerinde durduk. Üzerinde üsteleyerek durduğum sorun şuydu:

– Niçin *Kezban*'ı şiir olarak yazdınız da düzyazı olarak yazmadınız? Bu gerek neden?

Bütün tragedyaların şiirle yazılmış olduğu yanıtı beni doyurmadı. Düzyazıyla yazılınca, salt bu nedenden ötürü tragedya olmuyor mu?

Eskiden yalnız tragedyalar değil, dramlar da koşuk yazılıyordu. Ama endüstri devriminin gelişmesiyle roman altın çağına ulaşırken koşuk oyunlar da yaşamını tüketmiş oldu. Akılcı, materyalist çağda koşuk oyun da öldü. Dramlar düzyazıyla yazılmaya başlandı. Koşuk oyun yazan hiç yok değil elbet... T. S. Eliot gibi...

Bugün neden koşuk oyun yazmak istiyoruz? Salt içimizden öyle geldiğinden mi? Öyleyse neden içimizden öyle geliyor? Kendim de koşuk yazmak istediğimden üzerinde duruyorum.

Oflazoğlu'na bu soruyu sormamın asıl nedeni, *Kezban*'ın şiirini şiir bulmayışımdı. Bana göre bu oyun şiir değildi; aslında düzyazıydı ancak düzyazının satırları kırılarak dizeler yapılmıştı. *Kezban*'ın şiir olan yerleri de var.

Oflazoğlu, *Kezban*'ın şiir olduğunu savladı. Belki de öyledir. Şiirden yeterince anlamıyorum.

– Niçin düzyazıyla değil de şiirle yazdınız? diye sordum bu kez.

Bu soruya verdiği inandırıcı yanıt şuydu:

– Şiir yazmanın başka bir disiplini var. Düzyazıda yazar daha özgür olduğu için çok sayıda kelimelerle yazıp anlatıyor. Oysa ben şiir yazarken başka bir disipline girip az sayıda kelimelerle yazarak aynı anlamı veriyorum. O zaman söz yoğunlaşıyor. Düzyazıda bu disipline giremiyorum.

Bu oldukça inandırıcı bir yanıt. Ben şu yanıtı verdim:

– Sizin söylediğiniz yoğunluk, ister düzyazıyla ister şiirle yazılmış olsun, oyunda kesinlikle gereklidir. Kelimelerde

tutumluluk, az sayıda kelimelerle yazarak anlamı vermek oyunda esastır. Bu oyun yazmanın özelliğidir, buyüzden şiirle oyun yazmak gerekmez. Bir yazar laf ebeliği ediyorsa, şiir yazsa da, düzyazı yazsa da bunu yine yapar.

– Ama düzyazıda az kelimeyle anlatım sağlanamıyor; bu salt şiire özgü bir disiplindir.

– Salt kelimeden tutum, kelimeleri azaltmak için şiirle oyun yazıyorsanız, şiirle yazmanızın başka bir amacı yoksa, o zaman düzyazıyla yazdıktan sonra anlamı yeterince verinceye dek, gereksiz kelimeleri ayıklayıp atabilirsiniz. Az kelimeyle anlatımı böyle sağlarsınız.

– Ama bu şiir olmaz; benim *Kezban* tragedyamdaki şiirdir.

Kezban'ın şiir olup olmadığı üzerinde anlaşamadık. Bundan başka, niçin düzyazıyla değil de, tragedyanın şiirle yazılması gerektiğinin inandırıcı bir gerekçesi ileri sürülemedi.

Bu konu üzerinde şöyle düşünüyorum: Şiirle bir tragedya yazmak istiyorum. Şiirle yazmak isteyişimin tek nedeni şiirin çekiciliği, şiirin beni çekmesidir. Başka bir neden bulamıyorum. Bir tragedyanın tümünün şiirle verilebileceği kanısında değilim, özellikle eylemsel anlatımın şiirle verilmesi bana çok anormal geliyor. Günlük yaşantının olağan olaylarının şiirle anlatılması tiyatronun inandırıcılığını yitirtiyor. Operada da olağan olayların ve eylemlerin şarkıyla söylenmesi bana hep anormal geldiği için yalnız melodiyi dinlemek, sözleri anlamamak isterim. Şiir de öyle... Her söz şiir olur mu? Oysa bir oyunda her tür söz vardır, örneğin "Niçin yine geç kaldın?", "Kapıyı açık bırakma!", "Elbiseniz çok güzel ama şapkanız yakışmamış." gibi sözlerin düz olarak söylenmesi doğal geliyor, ama bu sözlerin şiir diye verilmesi yada şarkı olarak sunulması beni yadırgatıyor. Şiir tek tek yada dizeler güzelliği değil, bütünün güzelliğidir yargısına katılırım. Ama bir oyun uzunluğunda hem de bir yaşam çatışması boyunca, ister tek dizeler olarak ister bütünü olarak tüm sözler nasıl şiir olabilir? Ama insan, yaşamının öyle biyerine, anına geliyor ki artık orda dümdüz konuşamıyor, bağırıyor, haykırıyor, şarkı söylüyor, ağlıyor,

ağıt yakıyor vb. Köylünün "Zurnanın zırt dediği yer" sözünün anlattığı durumlar. Diyelim, sevi mektubuna olumlu yanıt alan genç dümdüz konuşmaktan vazgeçer, kapıldığı sevinçle birden şarkı söylemeye yada düz sözlerini şarkı gibi söylemeye, dahası şarkı uydurmaya, oynamaya başlar. Bir sevdiğimizin ölümü üzerine sözlerimiz şiire dönüşür, haykırma, ağlamayla, ağıtla anlatırız duygumuzu. Kocası ölen bir kadının, kocasının cesedi başında, "Beni bırakıp da nerelere gidiyorsun?" demesi, bu kocanın sağlığında, otobüs durağında karısını unutup yada bırakıp otobüse binince, karısının arkasından "Beni bırakıp da nereye gidiyorsun?" demesine benzemez. Birincisi şiir olarak da şarkı olarak da söylense inandırıcıdır, ama ikincisi şiir yada şarkı olarak söylenirse inandırıcılığını yitirir. Yani eylemi olduğu gibi sözü de değerlendiren durumlardır. Şu durumda çok gülünç olan bir söz, başka bir durumda çok acıklı, aynı söz daha başka bir durumda kızdırıcı gelebilir. İşte buyüzden bana bir oyun boyunca bütün dramatik durumların şiirle anlatıma uyması olanaksız geliyor. Günlük yaşayışımızda da normal söyleyişimizin kendiliğinden şiire dönüştüğü durumlar vardır. Manzum yada değil, ama kendiliğinden sözlerimiz şiire dönüşür. Bana öyle geliyor ki bir tragedyanın baştan sona şiirle yazılabilmesi için bütünüyle şiire uygun durumlardan kurulması, örülmesi gerekir. Yada o tragedyanın içinde ancak şiirle anlatıma uygun durumlarda şiir yazılmalı, bunların dışındaki olağan günlük durumları, olayları anlatan sözler düzyazı olmalıdır. Gerçek yaşamda olduğu gibi, şiiri, yaratılmasına uygun durumlar doğurmalıdır. Kısacası ya tragedya baştan sona şiir doğuran durumlardan örülmeli – ki çok zor, dramlarda büsbütün zor – yada düzyazıyla yazılmalı, ancak sözün kendiliğinden şiire dönüştüğü durumlarda şiirle yazılmalıdır. Bunun tersi, her sözün şiir, her sözün şarkı olabileceği demektir; her söz şiir olur ama o sözü yaratan durum şiire elverişliyse. Oysa her durum şiire elverişli değildir. (Durumun dışında, durumdan soyutlanmış sözün hiçbir anlamı, değeri yoktur.)

Yine *Kezban* tragedyası üzerine konuşurken, dedim ki:

– Bu tragedya bir kan davasını anlatıyor. Olay bir Türk köyünde, Türk köylüleri arasında geçiyor. Türk köylülerinin baştan sona şiirle konuşmaları seyircimize inandırıcı gelmez; çünkü gerçeğe aykırıdır. Bu tragedyada anlatılmak istenen kan davası olduğuna göre, düşünce ve davranışlarda özü yine Türk kalarak bir soyutlamayla genellemeye varmalıydınız. O zaman kahramanlarınızın şiirle konuşmalarını yadırgamazdık. Olay uzak bir zamanda, uzak biyerde yada bilinmeyen, adı verilmemiş biyerde geçebilirdi. Böyle olması özünün Türk kalmasına engel değildir. O zaman kahramanların şiirle konuşmalarını yadırgamazdık.

Oflazoğlu burada önemli bişey söyledi:

– Evet, uzaklaşmak, yabancılaşmak, inandırıcılığı artırır.

Bu düşünceye katılıyorum. İnandırıcılığın ögelerinden biri ayrıntıları vermekse, biri de yer ve zaman bakımından uzaklaşmaktır. Ancak bu uzaklaşma, gerçekten kopma değil, gerçeği çok daha iyi belirtmek için yapılmalıdır.

Şiirle yazılmış oyun derken elbet şiirsel oyunu anlamıyoruz. O büsbütün başka bir tür. Bir oyun baştan sona şiirle yazılamayacağına göre – ben bu kanıdayım – o zaman Dilmen'in ve Oflazoğlu'nun oyunlarına koşuk oyun demek daha yerinde.

Bu koşuk oyunlar sahneye konulduklarında, seyirci bunların koşuk olduklarını anlıyor mu? Hayır, anlamıyor. Çünkü oyuncular, çok doğru olarak, sözleri düzyazı gibi söylüyorlar. Oysa Burhanettin Tepsi'nin oyunlarını hatırlarım – Hâmid'in yapıtlarından – sahnede şiir olarak, koşuk olarak konuştuğunu belli ederdi. Bu hem Burhanettin Tepsi'nin oyunculuk anlayışından hem de söylediği sözlerin ölçülü, uyaklı eski şiir oluşundan ileri geliyordu. Burhanettin Tepsi o koşuk sözleri düz konuşma sözleri gibi söylese inandırıcı olmazdı. Çünkü yazılma biçimleriyle daha o manzumeler bize yabancılaşmış, bizden uzaklaşmıştı. O koşuk sözler ancak o edayla sahneden söylenebilirdi.

Dilmen'le Oflazoğlu'nun koşuk sözleriyse, ancak koşuk oldukları belli edilmeden sahneden söylenirse inandırıcılık

kazanır ki oyuncular da böyle yapıyorlar. Demek ki seyirci bu sözlerin koşuk olduğunu bile anlamıyor. Çünkü yer yer kırılmış, parçalanmış ve koşuk yapılmış cümleleri, oyuncular birbirine ekleyerek düz olarak söylüyorlar. O zaman bu oyunların koşuk yazılmış olmasının seyirci için hiçbir anlamı kalmıyor. Ancak bu oyunların koşuk oldukları okununca anlaşılabilir. Yer yer var olan şiirler de bizi ancak okurken etkiler. Bu şiirler sahnede eylem olarak gerekliyse ve sunulabiliyorsa bizi etkiler.

Bu konu üzerinde daha düşünmem gerekiyor.

Bundan sonraki konuşmalarımızda Güngör Dilmen, Genar'da oynayan *Bir Kadın İçin Düet* oyunumu eleştirdi.

[*Başka bir konu olduğu için Dilmen'in benim oyunumu eleştirisini buraya aktarmıyorum.Bu konuya ilişkin olduğu için tiyatro notları dosyamdaki başka bir notumu da buraya alıyorum.*]

9 Mayıs 1968

1945 yazında bigündü. *Tan* gazetesinde fıkra yazarıydım. Dergilere, *Yeni Adam* dergisine de yazıyordum. Cumartesi öğle sonraları *Yeni Adam* dergisinin yönetimevinde toplantılar olurdu. Milletvekili olan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da, Ankara'da değilse bu toplantılara katılırdı. *Yeni Adam* dergisinin satışı düşmekteydi. Baltacıoğlu bu toplantıların birinde orda bulunanlara dergide ne gibi yenilikler yapılması gerektiğini sordu. Suphi Nuri İleri, Resai Eriş, Mahmut Bey ve öbürleri düşüncelerini söylediler. Ben sustuğum için Baltacıoğlu bana da sordu.

Yeni Adam'da hiç şiir yayımlanmazdı. Oysa o günlerde Garipçilerin şiiri bayraklaşmıştı. Dergiye şiir konulmasını önerdim.

Baltacıoğlu aşağı yukarı şöyle dedi:

– Dümdüz laf etmek, anlatacağını doğrudan söylemek varken sözü nazım biçimine, şiir biçimine sokmayı anlamıyorum. Ne diye dümdüz söylemezler? Ben şiir anlamam...

[*Uzun bölümü atlıyorum.*]

Koşuk oyun yazma isteği uyandı bende. Bu konu üzerinde çok düşündüm. Sonunda şu yargıya vardım: Manzum değil, şiir-oyun yazmak doğru olur. Ama bu da çok zor yada yapaysal bir iştir. Çünkü oyun bir yaşamın ya bütününü yada bir bölümünü, bir kesitini verir. İster yaşamın bütünü ister bir bölümü, tümüyle şiir değil, şiirli değildir, öyleyse bir yaşam bölümünün yalnız şiirsel bir parçasını kesip almalı yada herhangibir uygun yaşam kesiti içinde, kendiliğinden özü şiir olan yerlerini koşuk şiir olarak yazmalı, geri kalanını düzyazı yazmalı.

Şiir diye yazılmış biçok yazıları okuyunca –içlerinde büyük ve ünlü şairlerinki de var– bu sözleri niçin dümdüz, düzyazı olarak değil de dize dize yazdıklarını anlayamıyorum. Düzyazıyı yer yer kırarak dizeler yapıyorlar. Oysa bunları dümdüz yazabilirlerdi.

Düzyazıyı, koşuk şiirden ayıran başkalık, ayrım nedir? Sanırım bu ayrım uyumdur, ritimdir, şiirin müziğidir. (*Türk Dili* dergisi Mayıs 1968 sayısında Léopold Sedar Sénghor'un Saint John Perse yazısı.)

Bu konu üzerinde daha çok durmam, düşünmem gerekiyor.

Tiyatro '70 /1 Şubat 1970

Tiyatroda Tutarlık

Bu yıl Istanbul'daki tiyatroların yönetmenleri, sahipleri, genellikle seyirci sayısından hoşnut olmasalar gerek. Geçen yıllara oranla aynı oyunu görmeye gelen seyirci sayısında önemli bir düşüş var. Bunu yarı dolu salonlardan, oyunların sık sık değiştirilmesinden anlıyoruz.

Seyirci sayısının azalma nedenini elbet tiyatro yönetmenleri de düşünüyor, araştırıyorlar. Çünkü bu azalışın ucu herşeyden önce onların keselerine dokunuyor. Hele özel tiyatroların yaşayabilmeleri "tiyatroperverân velinimet efendileri"nin ilgisine bağlı. Tiyatro salonu ve oyuncu sayısı artarken niçin seyircinin sayısı ve ilgisi azalıyor?

Eksikliği, aksaklığı hiç de kendilerinde görmek istemeyen tiyatrocuların davranışlarından, gazete ve dergilerde yayınlanan sözlerinden anlıyoruz ki onlar seyirci sayısının ve ilgisinin geçen biriki yıla göre azalışını şu nedenlere bağlıyorlar:

- Tiyatro sayısı birdenbire artmıştır.
- Bir yada iki usta oyuncunun çevresinde toplanan acemi oyuncular topluluğu iyi oyunlar verememektedir.
- Tiyatro sayısının birden artışı, eğitimsiz yada deneyimsiz acemi oyuncu sayısında şişinti (enflasyon) yapmıştır.
- Belediyeden yardım gören Şehir Tiyatrolarının biletlerinin ucuzluğu karşısında, özel tiyatro biletlerinin pahalı görünmesi.

Seyirci ilgisinin azalışında bu nedenlerin de etkisi vardır elbet. Ama bunlardan çok daha önemli neden, tiyatrolarımızın genellikle tutarsızlıklarıdır. Tiyatroda tutarsızlık, hangi tür seyirciye seslenileceğini bilememek, seyircisini seçememek, kısacası şaşkınlık demektir. Tutarlı tiyatro, seyircisini seçip yönünü ona göre belirleyen, ne yapacağını bilen, oyunları da ona göre seçen tiyatrodur.

Oysa bizim tiyatrolar genellikle şaşkındırlar.

Şaşkınlık Nereden Geliyor?

Sezon başında perdelerini açtıktan sonra gelecek oyunlarını bile seçmemiş, repertuvarsız *zuhurat*a ve *tuluat*a göre oyun seçen, mevsimin ortasında sahneye koyacak oyun arayan tiyatrolarımızın şaşkınlığı salt kendi bünyelerindeki bozukluktan ileri gelmiyor. Tiyatrolarımızdaki tutarsızlık, içinde bulundukları toplumumuzun tüm tutarsızlığından, genel şaşkınlığından ister istemez onlara da bulaşıyor. Toplumumuzdaki özel ve genel kurumların ve bişeylerin genel görüntüsü tüm tutarsızlıktır. Bu tutarsızlık 'herkesi hoşnut ederek' ayakta kalma isteğinden çıkıyor. 'Herkesi hoşnut etmeye çalışmak' ilkesizlik, günü gününe yaşamak, yakın geleceği bile düşünmemek demektir. İşte partilerimiz: CHP, AP, YTP, CKMP, MP... Bunlar 'Her yurttaşı hoşnut etmek' isteyerek ayakta durmaya çalışan, tutarsız siyasal kurumlardır. Bigün toplumcu eğilime yüzverip ertesi gün yobazın sakalını okşamaları, bigün toplumsal eşitliğe sarılıp ertesi gün servet bildirilerine ateş açmaları herkesi hoşnut etmelerinin ortaya çıkardığı tutarsızlıklarındandır.

Ve işte gazetelerimiz... Çok satış, yani çok kişinin cebinden yirmibeşer kuruşlarını alabilmek için herkesi hoşnut ederek tutunmaya, ayakta kalmaya çalışıyorlar; biyandan basılı genelev reklamı gibi göbek altı resmi ve yazılarına yer verirken öbür yandan hertürlü gericilik duygularını gıcıklamaları, okurların akıllarını başlarından ayaklarına indiren ayaktopuna sayfalar ayırırken öte yandan ilericilik gösterilerine de yer vermeleri bundan...

Tiyatrolarımız da elbet başka türlü değil. Bakarsınız, Avrupa'nın göbeğinde bile yadırganan ve adlarına "öncü" denilen oyunlarını sahnelerken, arkadan da en kokuşmuş, eskimiş, yozlaşmış burjuva ailesi üçgeninin (karı-koca-zampara yada metres) kaba ve bayağı gülünçlüklerini anlatan yüzeysel Batı oyunlarını sahneye koyarlar. Arkadan bir Shakespeare oyunuyla hamamın namusunu korumaya ve kendi meslek onurlarını

kurtarmaya çalışırlar. Daha arkadan çağdaş bir yazarın olumlu oyunu, ondan sonra da özü kof, salt biçimsel bir oyun maskaralığını olumlu diye seyirciye yuttururlar.

Hemen bütün tiyatrolarımız böyle değil mi? Neden böyle yaparlar? Tutarsızlıklarından! Yani herkesi hoşnut etmek isteyişlerinden... Kendilerini haklı çıkaracak gerekçelerini de uydurmuşlar:

– Ne yapalım halk iyi yapıtı tutmuyor!

Ama şimdilerde görüyorlar ki, tutulacak sandıkları yapıtları da halk tutmuyor.

Ne Yapmalı?

Herkesi hoşnut etmek demek bir anlama da herkesi kandırmak demektir. Herkesi kandırmış olan da sonunda kendini kandırmış olur. Tiyatrolarımız, gittikçe bu duruma düşmektedirler. Her sefer değişik, başka türde oyunlarla karşılaşmak elbette seyirciyi şaşırtıyor. Yalnız hoşça zaman geçirten bir oyunu seyredip bundan hoşnut kalan bir seyirci, gelecek sefer karşısında "öncü" denilen şaşırtıcı bir oyun görünce yadırgar bunu. Daha öbür sefer klasik bir oyunla karşılaşınca kendisini kazıklanmış sayar ki bence de gerçek böyledir. Bu tıpkı çok bilindik bir ilaç kutusunun içinden başka bir ilaç yada bambaşka bişey çıkmasına benzer.

Her tiyatro Istanbul'da yalnız kendisi olsa ve başka bir tiyatro olmasaydı, (eski Darülbedayi gibi) çağdaş operetten Yunan trajedisine dek hertürde oyunu sahnelemekte bir sakınca görmezdi. Ama bugün yirmi tiyatrosu olan Istanbul'da artık seyirci, seçip gittiği bir tiyatroda nasıl, hangi tür bir oyun göreceğini önceden aşağı yukarı kestirmek istiyor ki haklıdır. Eczaneden aldığı aspirin kutusu içinden ciklet çıkmasını hiçkimse istemez.

Değişen Bişey Var!..

Dünyanın genel akımına uygun olarak Türkiye'de de bir gelişim değişmesi olduğunu görmeyen, söylemeyen aydın

bugün hemen yok gibi. Bu gerçeğin gözlemi sözde kalıyor. Bu değişime uygun bir davranışımız olması gerektiğini unutuyoruz.

Bugün Türkiye'de yurttaş, partisini seçme durumuna gelmek üzeredir. Buna göre partiler de kimlerin partileri olduğunu bilmek, ona uygun yolunu çizmekle yükümlüdür. Gazeteler kendi okurlarını arayıp bulmak, okurlar da kendi gazetelerini seçmek durumundadır bugün. Tiyatrolar da öyle: Hangi seyirciye sesleneceklerse onları arayıp bulmalıdırlar. Bir tiyatro, kendilerince cok iyi buldukları bir oyunu oynadıkları halde, seyirci bu oyunu tutmamışsa suçu tutarsızlığında, daha önce oynadıkları oyunların anlaşılmaz değişikliğinde aramalıdır. Tiyatrolar bu tutarsızlıklarını sürdürürlerse, kendilerine en güvenenleri bile, sanırım gelecek yıl, öbür yıl seyircilerini daha da çok yitireceklerdir.

"Türkiye'de kurumlar halktan geride kalmışlardır" sözü, kurumların tutarsızlıklarını anlatan bir yargıdır.

Gazetelerin kendilerine alıştırdıkları okurları olduğundan, yavaş yavaş, alıştıra alıştıra okurlarını yetiştirmek için yayın düzeyini yükseltmesi düşünülebilir. Ama tiyatrolar için seyircilerini yetiştirerek daha iyi oyunlara gitmek düşünülemez, çünkü seyirciler tiyatro yapısına alışmış olamazlar.

Tutarlı tiyatroların başarıları da ortada. Örnek olarak Istanbul Tiyatrosunu, Arena'yı gösterebiliriz. Oyunlarını beğenelim beğenmeyelim, Istanbul Tiyatrosunun belli bir tutumu, tutarlılığı olduğu ortadadır. Buyüzden de seyircilerini hayal kırıklığına uğratmadığı için kendi türünde başarılı olan bu tiyatro oyunlarını uzun süre afişte tutabiliyor.

Arena da geçen yılki tutumuyla tutarlı, ne yaptığını, kime seslendiğini bilen bir tiyatronun başarı kazanacağını örnekledi. Arena başlangıçta bir repertuvar seçimi yapmamıştı ama, o tiyatronun olanağı (belki de olanaksızlığı), ister istemez Arena'yı tutarlı bir tiyatro yaptı. Bu yılki tutarlı görünüşü de geçen yılın rüzgarından olsa gerek. Bu tiyatro *Büyük Kulak*'la *Sezar ile Kleopatra* arasına sokuşturulan *Boeing Boeing* dene-

mesinden ders almazsa aynı başarıyı sürdürmesi zor olur sanırım.

Tiyatrolarımız halkı eğlendirerek eğitmek işinde kendilerine bir öncülük görevi düştüğünü biliyorlarsa, bundan başka kendi çıkarlarını da düşünüyorlarsa bu yükün bilincine varmaları, herkesi hoşnut etme saçmalığından kurtulup birer tutarlı kurum olmaları gerekir

3 Mart 1964*

*Bu yazı ilkin Bükreş'te yayımlanan *Teatre* dergisinde ve sonra, 1966'da Türkiye'de, Oyun dergisinde yayımlanmıştır.

Festival Tiyatrosu

Biçok yerlerde, gençlik tiyatroları arasında uluslararası tiyatro festivalleri düzenleniyor. Türkiye Millî Talebe Federasyonu'nun oniki yıl önce başladığı ve artık Istanbul'un geleneklerinden biri olan Kültür Şenliği, bu yılki adıyla Evrensel Barış Şenliği de içine aldığı uluslararası gençlik tiyatroları yarışmasıyla bu ünlü festivallerden biridir.

Bu yılki festival, bazı olaylar yüzünden, tam argo deyişle 'festival içinde festival' oldu. Bu olaylardan biri, Istanbul Gümrüğünde Polonya'nın Kalambur Tiyatrosunun başına getirilendir. Çağrılı olarak Istanbul'daki Evrensel Barış Şenliği'ne katılan Kalambur Tiyatrosunun dekor, kostüm ve aksesuarları Istanbul Gümrüğünden çıkarılamamıştır. Çünkü Istanbul Gümrüğü ilgilileri Barış Şenliği'ne çağrılı olarak Polonya'dan gelen Kalambur Tiyatrosu oyuncu ve yönetmenlerinin bu dekor, kostüm ve eşyaları Istanbul'da satabileceklerini düşünmüş ve bunu önlemek için de – herhalde mevzuat hazretlerine uygun olarak– gümrüğe ondörtbin lira yatırılmasını istemiştir. Bu eşyalar gümrüğe cumartesi günü gelmiş ve cumartesi öğleden sonra bankalar ve resmi yerler kapalı olduğundan, bu ondörtbin lira sağlanıp yatırılamamış ve bir üniversite tiyatrosu olan Kalambur Tiyatrosunun dekor ve kostümleri gümrükten kurtarılamamış. Gümrük yetkilileri, Polonya'nın Istanbul Konsolosunun verdiği güvenliği de yeterli bulmamışlardır. İşte buyüzden, önceden düzenlenmiş programa göre aynı günün akşamı oyununu verecek olan Kalambur Tiyatrosu, oynayacağı iki oyundan birini oynayamamış, öbürü olan *Kel Şarkıcı*'yı da kostümsüz ve dekorsuz oynamak zorunda kalmıştır.

Derece alanlar

Uluslararası yarışmaya katılmış bir tiyatro için bu bir şansızlık değil, büyük bir haksızlıktı. Yargıcılar kurulunda

bulunan Türkler için de çok utanılası bir durumdu. Yargıcılar kurulunun Türk üyeleri, yabancı üyelere üzüntülerini bildirdiler. Sekiz yabancı tiyatro adamı, Türk üyelerle birlikte, şenlik sonucunu yansıtan raporlarında bu durumu ve anlayışsızlığı resmi olarak protesto ettiler.

Istanbul 1967 Barış Şenliği'ne, dört Yugoslav, bir Polonya, bir İtalyan, üç Türk tiyatrosu katıldı. Yargıcılar kurulunun oylaması çok tartışmalı geçti. Yargıcılar kurulu yarışmaya katılan tiyatroların oyun ve oynayışlarını genellikle başarılı ve yeterli bulmadı. Birara birinciliğin boş bırakılıp, derecelerin ikincilikten başlayarak verilmesi bile söz konusu oldu. Bu genel başarısızlık da yargıcılar kurulu raporunda belirtildi.

Birincilik Yugoslavya'nın SEK Tiyatrosuna verildi. SEK (Zagrep) Tiyatrosu, John Arden'in *Sanat Uzun, Hayat Kısa* (*Ars Longa, Vita Brevis*) adlı kısa oyununu sahneledi. Bu antimilitarist bir oyundu, Barış Şenliği'ne uygun düşüyordu. Ancak soyut olarak bir antimilitarizm olumlu sayılamaz. Nitekim bugün Vietnam'da, bizim Kurtuluş Savaşımız sırasında Türkiye'de, İkinci Dünya Savaşı sırasında Yugoslavya'da antimilitarizm hiç de olumlu değildir. John Arden'in bu kısa oyunu belli zaman ve belli yere oturtulmamış, hedefi de belli olmayan bir militarizm alegorisiydi. Tekst böyleydi ama SEK yönetmenleri bu oyunu müzik, dekor, kostüm, aksesuvar ve aksiyonla, faşizmi yeren, alaya alan bir antimilitarist oyun biçimine sokmuşlardı. Yerli ve kendilerinden bir yazardan değil de bir yabancı yazarın oyununu seçmiş olmaları da aleyhlerinde bir nokta olduğu halde, bu olumlu yorumları ve iyi oynayışları birinciliği kazanmalarını sağladı.

İkincilik yine Yugoslav Tiyatrosu, Sevos Kudscena (Belgrat) Tiyatrosuna, *İsa'dan Sonra 1967'de Biz* adlı oyun için verildi. Bu oyunu tiyatronun yönetmen ve oyuncuları ortaklaşa yazmışlardı. Oynanışın ertesi günü yapılan tartışmada kendi söylediklerine göre bu oyunun bir sürekliliği vardı. Yani kesin bir tekste bağlı değildiler. Oyunun genel çizgisine uygun olarak ortaya çıkan her yeni olay, oyuna sonradan katılıyordu.

Sözden çok görüntüye dayanan bir oyundu. Oyunun dilini bilmeyen seyircinin de oyunu anlaması böylece kolaylaştırılmıştı. Biçok güncel olaylar oyuna sokulmuştu. Söylediklerine göre değişkenliği ve sürekliliği olan bir oyundu. Bazı bölümler çıkarılıp oyuna gerekli görülen yeni bölümler eklenebilirdi.

Üçüncülüğü Polonya Kalambur Tiyatrosu aldı. Bu tiyatro, dekor ve kostümleri olmadığından, Jonasz Kofta'nın *Fata Mrugana* oyununu oynayamadıkları halde, kostümsüz ve dekorsuz olarak Ionesco'nun *Kel Şarkıcı*'sını öyle olağanüstü bir başarıyla oynadılar ki, yargıcılar kurulu Kalambur Tiyatrosuna üçüncülüğü verdi.

Bütün dereceler, tartışmalar sonunda ve oyçokluğuyla verildi. Yalnız tartışmasız olarak ve oybirliğiyle tek karar verildi: Adana Sanat Tiyatrosuna *Ağalı Dünya* oyunu için özel mansiyon verilmesi... Bu, yerli ve özellikle yabancı yargıcılar kurulu üyelerinin oybirliğiyle yargısıydı.

Adana Sanat Tiyatrosunun oyunu teknik olarak çok zayıftı, oynayış yetersizdi, sahneye koyuşta acemilikler vardı. Dahası, buna bir oyun bile denilemezdi, bir sahne gösterisiydi. Böyleyken, şu nedenlerle değerlendirildi: Oyunda çok olumlu bir öz bulunması, çok büyük çabayla oynanışı ve tiyatro geleneği çok zayıf bir bölgenin tiyatrosu oluşu ve büyük bir içtenlikle, canlılıkla oynanışı.

Yeni Bir Tiyatro Türü mü?

Öyle görünüyor ki bu uluslararası tiyatro festivallerinin sayısı gittikçe artacak. Bunun sonucunda belki de festival tiyatrosu diye bir yeni tiyatro türü ortaya çıkacak. Böyle bir türün belirtileri şimdiden görülüyor. Çünkü festivale katılan her gençlik tiyatrosunun amacı derece almak olduğuna göre kendilerini, oyunlarını ve oynayışlarını yargıcılar kuruluna beğendirmek ilk çabaları oluyor.

Hangi tiyatro ve oyunların derece alma şansı olduğu üstüne şöyle bir düşünelim:

1- Yargıcılar kurulu üyeleri, uluslararası tiyatro festivallerine katılan tiyatrolardan genellikle o ülkelerin özelliğini yansıtan oyunlar bekliyor. Bu özellik salt o toplumun yaşayış özelliği değil, aynı zamanda tiyatro biçimi özelliği, sahneye koyuş ve oynayış özelliğidir de... Yani kısacası, o ülkenin özde ve biçimde ulusal özelliği. Diyelim yargıcılar kurulundan bir Fransız üyenin bir festivale katılan bir Türk tiyatrosundan beklediği herhangibir oyunu Fransızlar gibi, hatta onlardan üstün oynaması değildir. Ne var ki bu çok yerinde istek bazı kolaylık ve ucuzluklara, dahası kurnazlıklara yol açıyor. Bir yabancının, başka bir ülkenin ulusal nitelikleriyle 'egzotizm'i, şaşılası olanla 'eksantrik'i birbirinden ayırması olanaksızlığa varan bir zorluktur. Bu zorluk, değerlendirmede yanılgılara götürebilir.

2- Oyunun ulusal özellik taşıması arzusu, yerli oyun yazarlarının seçimine şans tanımış oluyor. Bu iyi bişeydir. Ne var ki yerli yazarın oyununu yabancı seyirci ve yargıcılar kuruluna aktarmak çok zordur. Çünkü dile dayanan oyunu yabancılar anlayamazlar. Eldeki oyun özeti, oyunun bütününü vermeye yeterli değildir. Bu durumda festivale katılan tiyatrolar iki yol seçiyorlar; ya herkesin bildiği oyunları ya klasikleri oynamak yada sözden çok göze seslenen görsel oyunları yeğlemek... Festivallerde derece almak isteyen tiyatrolar başka türlü yapamaz. Nitekim Istanbul Barış Şenliği'nde birinciliği alan SEK Tiyatrosu bir Yugoslav yazarını değil, Arden'in görsel bir kısa oyununu seçmişti. İkinciliği alan Yugoslav tiyatrosuysa sözden çok, büsbütün görsel bir oyunla festivale katılmıştı. Buna karşılık, bir genç Yugoslav şairi Rade Pavelkic'in yazdığı, Yugoslav Branko Krasmanovik Tiyatrosunun oynadığı *Soytarılar* oyunu, söze dayanan bir oyun olduğu için hemen hiçkimse oyunu anlayamamış yada kendine göre bir yorum tutturmuştu. Ertesi gün yazar ve yönetmen oyunu açıklayınca, yargıcılar kurulu üyeleri seyrettikleri oyundan büsbütün başka bişey anladıklarını gördüler.

3- Bir festival yarışmasına katılan oyunun, seyirciye ve özellikle yargıcılar kuruluna en kolay biçimde aktarılması

gerekiyor. Bu çok doğaldır. Ne var ki bu zorun, teksti ve dolayısıyla oyun yazarını ortadan silmektedir. Çünkü haklı olarak derece almak isteyen tiyatrolar göze seslenmeyi yeğliyorlar, görsel oyunlar seçiyorlar. Böylece oyun teksti ve oyun yazarı aradan kalkıyor. (Ayrıca böyle bir tiyatro akımı da var.)

Istanbul Barış Şenliği'nde birinciliği John Arden'in oyunu almıştı ama bu sekiz-on sayfalık kısa oyunu SEK Tiyatrosu – oyun esas kalmak üzere – uzatmış ve görselliğini öne almıştı. İkinciliği alan oyundaysa oyun yazarı hiç yoktu ve tekst kesin değildi; herzaman çıkarılabilen, eklenebilen, değiştirilebilen bir oyun kanavası* vardı yalnız. İtalyanların oynadığı oyun da oyuncuların yazdığı, teksti belirsiz bir oyundu. Adana Sanat Tiyatrosunun oyunu için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

Festival Tiyatroları, görsel olmak sorunundan ötürü, yazarsız ve teksti geriye iten bir yol tutmaktadır.

4- Çok doğal olarak, festivale katılan tiyatrolar evrensel yada güncel konuları yada hem evrensel hem güncel konuları seçiyorlar. Bu da çok iyi bişeydir. Çünkü böylece anlatma yaygınlığını sağladıkları gibi oyunun etkisini de artırıyor ve seyirciye aktarılmasını kolaylaştırıyorlar. Evrensel ve güncel konuları seçmenin bu yararları yanında bazı sakıncıları da ortaya çıkıyor.

Türkiye'den buna benzer bir örnek göstermek istiyorum. Son yıllarda sosyalizmin yaygınlığının tiyatroya aktarılması düşünüldü. Aslında iyi bişey. Ne var ki işin ucuzuna kaçıldı. Sahnedeki oyuncular ağalara, sömürgenlere sövünce seyircinin alkışla beliren tepkisi, tiyatro yönünden başarı sayıldı. Oysa bu kolaylık ve ucuzluklar, bu çok kaba çizgili söz ve davranışlar ne tiyatro ne sosyalizmdir.

Istanbul Barış Senliği'ne katılan altı yabancı tiyatrodan üçünün birbirine benzer olayları yer yer işleyişleri ilginçtir. Bu üç tiyatroda da, Arap-İsrail savaşına değinen yerler, Başkan Johnson'un kolay yerilmesi, Vietnam Savaşı ve daha bunla-

* İtalyanca *canavaccio*'dan gelen kanava, bir oyunun iskeleti demektir.

ra benzer şeyler vardı. Bunlar, tıpkı bizdeki sahnede ağalara sövülmesi gibi, seyirciden kolay alkış alabilir. Ama bir gözü kara bezle bağlı Moşe Dayan'ın sahneye çıkarılmasıyla, salt bu ve bunun gibi şeylerle tiyatro yapılamaz. Herbiri ayrı ayrı işlenilmesi gereken bu konular yüzeysel bir gösteriyle, hiç derinliğine inilmeden sahneden gösterilmekle, tiyatronun kolayına ve ucuzuna kaçılmış oluyor.

Özetleyin şunu demek istiyorum: Çoğalan tiyatro festivalleri yüzünden festival tiyatrosu diyebileceğimiz yeni bir tiyatro türü ortaya çıkmaktadır. Bazı niteliklerini saydığım bu tiyatroya karşı değilim, çünkü bu zorunlu ve doğaldır Ancak amaç salt yarışmada derece almak olunca, tiyatroların bazı kolaylık ve ucuzluklara, dahası kurnazlıklara kaçabileceğini yargıcılar kurulu üyelerinin gözden uzak tutmamaları gerekir.

Akşam, 26 Eylül 1967

Karagöz'den Günümüzde Yararlanmak

Başbakanlık Kültür Danışmanlığı, üç gün süren (23, 24, 25 Ekim) Karagöz Semineri düzenlemekle büyük bir kültür girişimine başlamış bulundu. Bu seminerin üç konusundan biri, geleneksel Türk gölge oyunu Karagöz'ün yaşatılması için alınacak önlemlerdi.

Karagöz Ölmüş müdür?

Karagöz Türk kültürünü oluşturan sanat varlıklarından, kültürümüzü bütünleyen bölümlerden biridir. Bilindiği üzere kültürün başlıca niteliği organik olmasıdır. Kültür dünden bugüne, bugünden yarınlara doğru canlı ve birbirinden doğan halkalar olarak zincirlenerek sürüp gider. Zaman içinde geçmişten geleceğe uzanan bu zincirin halkaları, canlı oldukları için gelişirler, değişirler, yenilenirler. Yani oldukları gibi donuk kalmayıp yeni zamanların koşullarına uyarlanırlar. Hiçbir kültür ürünü, bir eski dönemde olduğu durumda kalamaz. Her canlı gibi ölen kültür ürünleri de vardır. Özellikle ölü dillerde olduğu gibi (Latince, eski Yunanca vb.) ölü kültür ürünleri, tarihsel değerleri çok büyük kültür fosilleri olarak kalırlar.

Karagöz bu anlamda ölmüş bir kültür ürünü müdür? Karagöz bugün gerçekten ölüyse onu canlandırmak – toplum bunu gereksinmiyorsa – hiçkimsenin elinde değildir.

Karagöz'ün günümüzde yaşayıp yaşamadığını, biçiminde ve özünde değişimler olup olmamasıyla anlayabiliriz. Çünkü her canlı gibi kültürün bir bölümü olan Karagöz bugün yaşıyorsa eski olduğundan başka durumlara gelmiş, değişmiş, yenilenmiş olmalıdır. Böyle bir değişme, yenilenme göstermemişse o zaman Karagöz ölmüştür.

Hem Türkiye'deki hem Türkiye dışındaki sahne gösterilerini incelediğimizde gölge oyunu Karagöz'ün 19. yüzyılda

olduğu biçimde kalmadığını, değişim ve yenilenmelerle sürdüğünü, yani yaşadığını görmekteyiz. Ne var ki bugün yaşamakta olan Karagöz ne 13. yüzyılın ne 19. yüzyıl saray çevresinin gölge oyunu olan Karagöz'dür. Karagöz deyince ille de yirminci yüzyılın başlarına dek sürmüş olan klasik Türk gölge oyununu anlayanlar için o Karagöz gerçekten ölmüş, ama yine de değişimlerle kendini yenileyerek yaşamaktadır. Karagöz ilk değişiminde, başka kaynaklardan da katkılanarak orta oyunu olmuştur, orta oyununun içine girmiştir. Orta oyunundan sonra Türk güldürülerinde gözükmüştür. Müsahipzade'nin oyunlarında Karagöz ögeleri vardır. Üç yıl öncesine dek İstanbul Tiyatrosunun – hatta vodvil uyarlamaları olan oyunları bile – Karagöz'ün sahnede yenilenmesidir. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* oyunu, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ile *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyunları, Devekuşu'nun kabare oyunları, benim kimi oyunlarım ve daha başkaları Karagöz ögeleri taşıyan, Karagöz'ün süreği olan oyunlardır. Kadıköy İl Tiyatrosunda iki yıl üst üste oynanan canlı Karagöz oyunu (*Karagöz'ün Kaptanlığı* ile *Karagöz'ün Berberliği*) seyircilerin büyük ilgisini çekmiştir.

Türkiye dışındaki Karagöz'le ilgili gösterilere gelince, en başta Yunanistan'daki Karagöz oyunları gelir. Verilen bir bilgiye göre, Yunanistan'da bir yılda otuziki milyon Yunanlı Karagöz seyretmektedir. Yunanistan'da Karagöz oynatan kırk özel tiyatro vardır. Yunanlılar Paris'te uluslararası bir tiyatro şenliğinde de Karagöz'le derece aldılar.

Ünlü Macar yönetmen Bay Kazimir iki yıl önce Türkiye'ye gelerek Karagöz üzerinde incelemeler yapmış ve Budapeşte'de bir orta tiyatroda canlı Karagöz oynatarak büyük başarı sağlamıştır.

Mehmet Ulusoy'un önce Türkiye'de kurduğu İşçinin Tiyatrosu, daha sonra Paris'te kurduğu ve büyük başarılar kazanarak Fransa ve başka ülkelerde de turnelere çıktığı Özgürlük Tiyatrosunun oyunları Karagöz ögelerinden de yararlanarak hazırlanmıştır.

Görülüyor ki Türkiye'de de dışarda da Karagöz ölmemiştir, yaşamaktadır. Ancak Karagöz eski biçiminde ve eski özünde değildir. Bir kültür ürünü canlılığında olduğu için değişmiş ve yenilenmiş olarak bugün yaşamaktadır.

Sorunumuz şudur yada şu olmalıdır: Günümüzde yaşatılmak istenen gerçekte ölmüş olan klasik gölge oyunu Karagöz müdür, başka bir deyişle "aslına uygun" dedikleri Karagöz oyunu mudur; yoksa bu klasik gölge oyununu çağın gerektirdiği katkılarla değiştirip yenileştirerek günümüzün güncel bir sanat ürünü yapmak mıdır? İkincisi kendiliğinden olagelmektedir. Ancak bu değişimin üzerine bilinçle ve devlet eliyle eğilmekte ve değişimi hızlandırmakta büyük yararlar vardır. "Aslına uygun" denilen klasik gölge oyunu Karagöz'ün öldüğüyse tartışılması gereksiz, ortadaki bir gerçektir. Klasik gölge oyunumuz Karagöz'ün ölmüş olması araştırma, inceleme konusu olmamalıdır, öğrenilmemelidir, değersizdir anlamına gelmez. Karagöz'ü hangi biçimde olursa olsun uyarlamak, yenilemek isteyenlerin, klasik gölge oyunumuz Karagöz'ü çok iyi bilmeleri gerekir. Karagöz'de yenilik, Karagöz canlandırmak için ilk kalkış noktası eski Karagöz'ü ve Karagöz'ün gelişim ve değişimlerini iyi bilmektir.

Karagöz Niçin Ölmüştür?

Karagöz'ü canlandırabilmek için geleneksel gölge oyunu Karagöz'ün hangi nedenler yüzünden öldüğünü bilmemiz gerekir ki bu nedenleri ortadan kaldırıp Karagöz'ü yaşatmaya çalışalım. Bu nedenleri şöyle sıralayabiliriz:

1- Ekonomik Nedenler: Günümüzde o eski Karagözcüler, o eski tasvir yapımcıları, o büyük ustalar yoktur diye sık sık yakınılmaktadır. Bugün o eski Karagöz ustaları yoksa, o ustaların olduğu dönemde de örneğin bugünkü radyo sunucuları, televizyon ve sahne sunucuları, şovmen denilen çağcıl meddahlar yoktu. Herhangibir uğraşın toplumun belli bir döneminde olup olmaması o uğraşın toplumun o dönemindeki isteklerine yanıt verip vermemesiyle olabilir. Toplum

gereksiniyorsa o uğraş, o zanaat, o sanat vardır; toplum gereksinmiyorsa yoktur. Bu nedenle eski Karagöz ustalarının bugün olmayışına kaygılanmak boşunadır. Toplum geleneksel gölge oyunu Karagöz'ü gereksinmiş olsaydı, çağdaş teknik olanaklardan da yararlanılarak hiç de eskilerini aratmayacak daha ne büyük Karagözcüler yetişirdi. Tersini düşünmek genel tarihsel insan gelişimine ve insana güvenmemek olur. Günümüzde toplumumuz geleneksel gölge oyunu Karagöz'ü gereksinmiş olsaydı hiçbir güç, hiçbir baskı Karagöz'ü öldüremezdi ki biz bugün onu canlandırıp yaşatmaya çalışalım.

Geleneksel gölge oyunu Karagöz'ün ölmesinin başlıca nedeni ekonomiktir. Bugün Türkiyemizde gölge oyunu Karagöz'ün iş alanı, pazarı yoktur. Pazarı olmayan hiçbir iş de yaşayamaz. (Yunanistan'da Karagöz'ün bugün yaşamakta olması bizim geleneksel gölge oyunumuzdan değişik olması, teknik olanaklardan yararlanması vb. nedenler yüzündendir.) Bizde eski Karagözcülüğün ölmesine karşılık, Karagöz tasvirciliği dahaca büsbütün ölmüş değildir. Çünkü Karagöz tasvirlerinin turistik eşya olarak değeri, yani pazarı vardır. Oysa Karagöz'ü canlandırmaktan amaç salt Karagöz tasvirlerine iş alanı bulmak, tasvirleri salt turistik eşya olarak pazarlamak değildir. Kültür Danışmanlığı'nın yada başka devlet kuruluşlarının yardım ve destekleriyle nice usta Karagözcü yetiştirilirse yetiştirilsin, bu Karagözcülere pazar, iş alanı bulunmadıkça, yani eski Karagöz'ün ekonomik ölüm nedeni ortadan kaldırılmadıkça Karagöz'ü canlandırmak, yaşatmak olanağı yoktur.

Karagöz sanatının doruğuna vardığı dönemlerde de Karagözcülük tek başına bir iş olarak Karagözcüyü geçindirmeye yetmiyordu. Çünkü Karagöz herzaman oynatılmıyor, ancak sünnet düğünleri, bayramlar, ramazan geceleri gibi olağanüstü zamanlarda oynatılıyordu. Yılın pekaz zamanında oynatılan Karagöz'ün Karagözcüyü geçindirmesi olanaksızdı. Buyüzden Karagözcülük profesyonel bir iş değil, bir yaniş (hobi) idi. Her ünlü Karagöz ustasının geçinmek için başka bir işi vardı. Bugünün ekonomik koşulları içinde Karagözcülüğü yaniş

olarak tutanların Karagöz'ü yaşatmaları olanağı da yoktur. Ancak sahne gösterilerine, tiyatro sanatına bağlı kişiler Karagözcülük de yaparlarsa Karagöz'e bir iş alanı açılmış, bir pazar sağlanmış olur.

Bilindiği gibi geleneksel gölge oyunumuz Karagöz'ün oynatıcısı tek kişidir. Yardak'ın oynatışta pekaz yardımı olur. Karagöz'ü tek kişinin oynatması bir sanat olayı değil, bir zanaat olayı, bir beceridir. Çünkü Karagöz'ü tek kişinin oynatmasının baş nedeni de ekonomiktir. Bir yaniş olarak yılın yalnız belirli zamanında oynatılan Karagöz'ün birden çok kişiyi geçindiremeyişi yüzünden, Karagöz'ü tek kişi oynatmıştır.

2- Yer Sorunu: Hiç kuşkusuz, tek kişinin Karagöz oynatmasının nedeni yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda yer darlığının ortaya çıkardığı bir zorundur. Gözde olduğu dönemlerde Karagöz konakların sofalarında, yalıların salonlarında, bir çayevinde, bir kahvehanede, ancak buralarını doldurabilecek az sayıda seyirci önünde oynatılırdı. Karagöz perdesinin ve tasvirlerin boyutları da ister istemez bu az sayıda seyircinin doldurduğu küçük yerlerin boyutlarıyla orantılıydı. (Perde 1,00 x 1,20 m., tasvirler genellikle 35 cm.) Bu orandaki bir perdenin arkasında, bu boydaki tasvirleri ancak tek kişi oynatabilir, ikinci, üçüncü kişiye yer yoktur. İşte bu zorunla Karagözcüler hep tektir. Küçük hacimli yerlerde, az seyirci önünde, küçük boyutlu perde ve tasvirlerle tek kişinin oynatması yüzünden geleneksel gölge oyunu Karagöz bugünün koşullarına elverişli olmaktan çıkmıştır. Günümüz sahne gösterileri –oda tiyatrolarıyla deneme sahnelerinde bile– enaz 60-100 kişi önünde, bu seyircileri alacak salonlarda yapılmaktadır.

Bu koşulun dışında kalmak, Karagöz'ü bir özel gösteri durumuna düşürmek olur. Karagöz halkın, kitlenin malı olmadıkça da yaşayamaz. Öyleyse Karagöz'ü yaşatmak için dar yer koşullarından, küçük boyutundan, tek oyuncudan kurtarmak, geniş seyirciye sunma yollarını arayıp bulmak gerekir.

3- Işık ve Tasvir Gereci Sorunu: İlle de geleneksel gölge oyunu Karagöz'ü canlandırmak isteyen ülkücü (idealist) görüşte olanların kanısına göre Karagöz elektrik ışığında oynatılamaz, salt şem'a (tepsi içinde yanan mumlar) ışığında oynatılabilir. Çünkü mumun titrek ışığı, tasvirlere canlıymış izlenimi verir. Ayrıca kimisine göre de mum ışığı mistik bir hava vermektedir.

Karagöz'ün mum ışığında oynatılması demek, biyerde perde ve tasvir boyutlarının büyütülememesi, tek oynatıcıya bağlı kalınması, dolayısıyla küçük salonlarda çokaz seyirci önünde oynatılması, kısacası Karagöz'ün çağın isteklerine yanıt vermemesi demektir.

Önce Karagöz tasvirlerinin ille de canlıymış izlenimi yada mistik bir hava vermesi gerekir mi? Gerekirse niçin gerekir? Böyle isteyenler, çocukluklarında seyrettikleri Karagöz'ün, altın çağlarının anılarından kopamayanlardır. Kaldı ki elektriğin bugün verdiği olanakları da göz önünde tutmak gerekir. Tiyatro ve reklam ışıklandırmaları yoluyla hertürlü sonuç alınabilir. Tasvirlerin canlı izlenimi yada mistik görünüş vermesi yada ışık yoluyla daha başka bişeyin elde edilmesi isteniyorsa bugünün ışıkçısının da Karagöz oyununa katkıda bulunması gerekir.

Karagöz tasvirlerinin yapıldığı deve derisi yada düve derisi gibi gereçlerin bulunamaması, bulunsa bile eski yöntemle istenildiği gibi işlenilip saydamlaştırılamaması da Karagöz'ün ölüm nedenleri arasında gösterilmektedir. Bu da eskiye bağlı ülkücü bir görüştür. Deve yada düve derisinden yararlanılabileceği gibi bugünün buluşları olan yeni maddelerden, yeni boyalardan, örneğin çok türü olan plastikten yararlanma denemeleri de yapılarak Karagöz canlandırılabilir. Tasvirlerin deve derisinden olmasını isteyenler, bu gerecin mum ısısında eğilip bükülmemesini, saydamlığını (ışıkgeçiriciliğini), ısıda boyalarının büsbütün pişmesini ve tasvir derisinin ısı etkisiyle zamanla değneklere sıkışmasını ileri sürmektedirler. Bütün bunlar tasvir için deve, düve derisinden daha iyi gereçler bulunamadığı zamanlar için geçerlidir.

4- Hareket Sorunu: Gölge oyunu Karagöz'ün gözde olduğu, çok tutulduğu zamanlardaki genel insan ve toplum devinisiyle, şimdiki toplum ve insan devinisi arasında büyük ayrım vardır. Günümüzde genel devini büyük hız kazanmıştır. Yeni buluşlar olan teknik araçların, taşıtların hızlarına koşut olarak insanların yaşamları ve yaşamlarına koşut olarak da düşünceleri, anlayışları, beğenileri hızlanmıştır. Müzikteki, danstaki bu hızlı tempo, çağımızın hız gereği sonucudur. Düşünelim ki gölge oyunu Karagöz'ün son en iyi günleri olan 20. yüzyılın başlarında Istanbul'da otomobil görmek olağanüstü bir olaydı, öbür motorlu taşıtlarsa hiç yoktu. Bugün, örneğin Karaköy alanında on dakika duran insanın, çevresinde dönenen, devinen gidiş-gelişten başı döner. Ama genç kuşak içinde doğup yetiştiği bu hızlı deviniye alışıktır. Şimdi bu hıza alışmış kuşaklara 1 x 1.20 boyutunda bir perdeden 35 santim yüksekliğinde ve herbirinde ancak üç-dört eklem bulunan tasvirlerin devinmesiyle ve tek kişinin devindirdiği o tasvirlerle bişey söylenemez, onların olağanüstü hız kazanmış beğenilerine seslenilemez. İster istemez tasvirlerin eklemlerini artırmak gerekir. Bu da yetmez, Karagöz'ü gerek çizgi film gerek normal film olarak sinemaya, televizyona uyarlamak, sahnede canlı Karagöz tiyatrosu oynatmak gerekir. Bu demektir ki Karagöz sinemanın, televizyonun, tiyatronun, radyonun özel isteklerine, özel koşullarına uyacaktır. Böylece Karagöz'e yeni iş alanları, yeni pazarlar açılmış olur. Gölge oyunu Karagözü yaşatmanın, canlandırmanın en başta gelen yolu, onu toplumun gereksindiği bir sanat durumuna getirmektir.

5- İçerik Nedenleri: Bütün bu sayılanların yerine getirilmesi, yine de Karagöz'ün canlandırılması için yeterli değildir. Karagöz'ün ölüm nedenlerinden biri de içeriğinin bitmiş olmasıdır. Gölge oyunu Karagöz'ün içeriği iki yönden bitmiştir: Biri tipler, biri de konular ve konuşmaların anlamı yönünden. Karagöz oyunlarını oluşturan tiplerin hiçbiri (Himmet Ağa, Tuzsuz Bekir, Zenne, Narçın Bey, Acem vb.) bugün toplumumuzda örnek tip olarak yaşamamaktadır. Osmanlı toplumu-

nun bugün yaşamayan bu tiplerini ille de Karagöz'de sürdürmek yüzünden, Karagöz'e ilgi gittikçe azalmıştır. Karagöz'e yaşayan, günümüzün canlı tiplerini koymak gerekir.

Konu ve konuşmalar yönünden de Karagöz ilginç olmaktan çıkmıştır. Söyleşiye ve söz oyunlarına dayanan Karagöz'ün, günümüzde geçerli konulara ve söz oyunlarına yer vermesi gerekir.

6- Baskı Nedenleri: Karagöz'ün canlanamamasının nedenlerinden biri de yasal ve yasadışı baskılardır.

Karagöz oyunlarındaki tipler, konular ve sözler günümüze göre değişmeli derken soyut ve genel bir değişmeyi düşünmüyoruz. Örneğin Narçın Bey'i züppe yapmak, daha sonraki dönemde *bobstil*, daha sonraları *bittle*, daha da sonra *hippi* yapmak yetmez.

Karagöz'deki değinmeleri böyle anlayanlar vardır. Oysa Karagöz oyunları güncel ve somut oldukça ilgi çeker ve bu nedenle başka sahne gösterilerinden ayrılır. Karagöz perdesine yaşayan, bilinen olayları ve kişileri çıkarmak gerekir. Bunların içinden kimisi daha uzun zaman perdede yaşama şansı kazanabilir. Örneğin Fahrettin Kerim Gökay Istanbul valisiyken (kendisine o zamanki rakı şişesini andırdığı için, 49'luk denildiği dönemde) Karagöz perdesi için çok iyi bir tipti. Karagöz perdesine özellikle iktidardakileri, belediye başkanlarını, valileri ve yönetmenleri çıkarmak gerekir. Bugün Karagöz perdesine, örneğin CHP Genel Başkanını, Millî Selamet Partisi Genel Başkanını çıkarabilmelidir. O zaman seyircinin büyük ilgisi çekilmiş olur. Çünkü Karagöz, kendi gereksindiği güncelliğine ve somutluğuna kavuşur. Oysa çok uzun yıllar, yasal ve yasadışı baskılar yüzünden geleneksel gölge oyunu Karagöz güncel ve somut olamamış, böylece kendini yitirmiştir.

Karagöz üzerine tartışılması gereken en önemli konular, Karagöz'ün yorumu, değerlendirilmesi, Karagöz'ün yöntemi gibi dahaca aydınlığa kavuşmamış konulardır.

Ben bu yazımda, Karagöz konusundaki düşüncelerimin pekazına yer verebildim.

Canlanan Karagöz

Bilindiği üzere kültürün değişmeyen üç niteliği var:

- Kültür ürünleri canlıdır; doğar, gelişir, ölür.
- Kültür ürünleri sınır tanımaz; iletken ve iletilgendir. Yani kültürler birbirlerine geçer, karışır ve bundan yeni kültür ürünleri ortaya çıkar.
- Üst düzeyde kültürler, alt düzey kültürlerini etkiler, özümler; bundan değişik kültür ürünleri oluşur.

Karagöz, doğal olarak bu üç niteliği de taşıyan bir Türk kültürü ürünüdür. Başka kültürlerden, sınır tanımadan, Uzak Asya'dan Mısır yoluyla Anadolu'ya geçmiş, burda Türkleşmiş, hem özsel hem biçimsel olarak Türk kültür ürünü olmuştur. Türkiye'de de çakılıp kalmamış, canlı olduğu için Yunanistan'a geçmiş ve 'Karagözis' adını almıştır. Karagözis de özsel ve biçimsel olarak bir Yunan kültür ürünü olmuştur. (Örneğin, Karagözis figürlerinin eklem sayısı Karagöz figürlerinin eklem sayısından çoktur ve konuları da değişiktir.) Kimilerinin, hatta profesör düzeyinde bulunan kimilerinin, Yunanlıların Karagöz'ü Türklerden çaldığı savı boş ve yanlıştır. Nasıl biz Karagöz'ü Mısır'dan yada Uzak Asya ülkelerinden çalmadıksa, Yunanlılar da bizden çalmış değillerdir. Kültür ürünleri canlı olduğundan ve sınır tanımadığından saklanamaz, tekele alınamaz.

Karagöz canlı bir kültür ürünü olarak doğmuş, gelişmiş, sınırları aşmış, gezmiş, heryerde değişikliklere uğramış veee... ölmüştür. Evet, bugün eski biçimiyle Karagöz ölü bir kültür ürünüdür. Karagöz'ün bugün salt budunbilimsel (etnolojik) değeri vardır; yani tarihsel bir değer taşıyarak müzelerde, konuyla ilgili bilim kurumlarında, araştırma kurumlarında yeri bulunur. Karagöz'ün ölmesinin biçok nedeninin en başındaki, yirminci yüzyılın ivegen devinisine artık ayak uyduramaması-

dır; bir Orta Çağ, bir derebeylik kültür düzeni ürünü olarak kalınca ölmüştür.

Ölü kültürlerin ancak toplumsal gereksinme sonucunda yeniden canlanmaları olasıdır. Tıpkı kurumuş çok yaşlı bir ağacın kökünden yeni fışkınların sürmesi gibi, ölü kültürler de uygun ortamı ve koşulu bulunca –yani toplumsal gereksinme duyulunca– yeniden canlanabilir. Eski Yunan ve Latin dilleri ölü kültürlerdir. İbranice de ölü kültür ürünü sayılmaktaydı. İsrail devletinin kuruluşundan sonra toplumsal gereksinmenin gereği olarak İbranice canlandırıldı. Bizim dilimizde de bunun örneği var. Üstün bir kültür olduğu kesin olan Arap kültürünün etkisiyle Arapçanın, sonradan Farsçanın dilimize girmesiyle Türk dili ölmemişse de pekçok Türkçe sözcükler ölmüş, kullanılmaz olmuştur. Dil özleşmesi akımıyla bu ölü sözcüklerin pekçoğu canlandırılarak dilimizde yeniden yaşamaya başlamıştır.

Ölü kültür ürünleri yapay yollarla ve zorlamayla canlandırılamaz. Ölü kültür ürünlerinin canlanması için onları toplumun gereksinmesi gerekir.

Karagöz'ün canlandırılması için yapılan tartışmalar altmış-yetmiş yıldanberi sürmektedir. Özellikle İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ile Hazım Körmükçü, Karagöz'ü canlandırmak için çaba harcamışlardır. Örneğin mum ışığı yerine elektirik lambası kullanılması, figür boyutlarının büyütülmesi, figürde eklem sayısının artırılması, perdenin büyütülmesi gibi daha çok yeni teknolojinin Karagöz'e sokulması, uygulanması denenmişse de bunlar toplumsal gereksinmeye ve çağın isteklerine yanıt vermediği için başarılı olamamıştır.

Karagöz'ün çağ dışı kalması azçok kukla tiyatrosunun da başına gelmiştir. Kukla tiyatrosu da eski biçimiyle, çocukların dışında büyüklerin ilgisini çekmez olmuştu. Ortaçağın ağır ve yavaş yaşamından makine ve sonra elektronik çağı insanının yaşamında gittikçe artan ivmeye, Karagöz figürleri ve kuklalar ayak uyduramaz olmuştur. Kukla, canlı kukla (insan kukla)

biçimine dönüşünce ve içeriğini de çağdaşlaştırınca yenilenmiş ve canlanmıştır.

Karagöz, biçimsel ve özsel değişimlerle, ama yine de gelenekselliği koruyarak yaşarlığını, canlılığını yeniden kazanmıştır. Bu yolda az yapıt verilmesi, son yıllarda genelde gerileyen tiyatromuz için bir yitiktir. Bu bakımdan Yılmaz Onay'ın dahaca göremediğim Karagöz oyununun başarılı olmasını hem diliyor, hem de buna inanıyorum. Çünkü Karagöz oyunları açıkbiçim oyunlardır ve onlarda epik ögeler de bulunmaktadır. Bununla birlikte Karagöz de ortaoyunu da epik oyunlar değillerdir.

Yılmaz Onay'ın tiyatro inadına, tutkusuna ve çabalarına çok değer veriyorum. Özellikle açıkbiçim ve epik oyunlarla uğraşması ve o konunun uzmanı olması bakımından, canlı Karagöz oyununda başarılı olduğuna –oyunu görmedimse de– inanıyorum.

Bu kısa yazı içinde tartışmaya oldukça açık bikaç önemli noktaya şöyle bir değinerek, Karagöz'ün yapay ve zorlama yöntemlerle değil, özsel ve biçimsel olarak toplumumuzun gereksinmelerine yanıt vermek yoluyla doğal olarak canlandırılabileceğini anlatmak istedim. Yılmaz Onay arkadaşımın önceki çalışmalarına bakarak bu işi çok iyi başaracak bir yazar olduğuna inanıyorum.

Nesin Vakfı, 6 Ekim 1987

Istanbul Tiyatrolarında Şundan Bundan

Her dalda eleştirmenlik zor iş. Hele tiyatroda bu iş daha da zor. Sanatçılar çoğunlukla duygulu, hırçın kişiler olduklarından hemen kırılıp alınıyorlar; eleştiriye, hele yergiye dayanıksız oluyorlar. Oysa sanatçı, ortaya çıkmış kişidir. Onlar için hertürlü söz söylenecek. "Hamama giden terler", derler. Anadolu'da da şöyle denir: "Dirgenden korkan porsuk, harman yerine gelmez." Eleştiriden korkan da yapıt verip sanatçıyım diye ortaya çıkmaz.

Hele bu yıl hiç olmamış bişey gördük. Oyun yazarı Turgut Özakman, *Cumhuriyet* gazetesinde Lütfi Ay'ın eleştirisine, hem de savcılık eliyle yalanlama göndermesin mi? Bir değil, iki kere... Yol oldu, arkadan Refik Erduran da *Havadis* gazetesinde Halit Fahri Ozansoy'un eleştirisine yine savcılık eliyle bir yalanlama gönderdi. Yooo, bu olmaz! Bakınız, neden olmaz? Bu iki oyun yazarımız Türk tiyatro tarihine, eleştirmenlere savcılık eliyle, çoğunlukla beğenilmeyen bir Basın Kanunu zoruyla yalanlama gönderen iki yazar olarak adlarının geçmesini isterler mi? Onların adına ben istemem.

Oyun eleştirmenliği zor iş. Şehir Tiyatrosunun oldum olası beceriksiz eski bir aktörünün seyrine dayanılmaz bir oyunu için geçen yıl şöyle yazmıştım: "Aktörlük, askerlik görevi değildir. Ne diye kendinize daha uygun başka işler dururken ille de sahneye çıkıp elinizi, ayağınızı koyacak yeri şaşırıyorsunuz?" Şimdi o aktör her gittiği yerde benim her gece meyhanelerde sızıp kaldığımı, barlarda sürttüğümü söylüyormuş. Beni tanıyıp da inanmayan bir arkadaşıma,

– Hadi gel, seni götüreyim Beyoğlu'na da gör... demiş.

Hele Istanbul tiyatrolarında son günlerde bikaç oyunu gördükten sonra, oyun eleştirmeni olmadığıma dua ediyorum. Yok yere kendimi herkese düşman edecektim. Küçük Sahne'de oynanan *Müfettiş*'i gör de, sonra yazma! Zavallı Gogol, bigün

Küçük Sahne'de bu hale getirileceğini bilseydi *Müfettiş*'i hiç yazar mıydı? Diyeceklerini biliyorum:

– Efendi, biz o *Müfettiş*'i 75 kere oynadık.

Olabilir. Bundan ne çıkar? Dümbüllü İsmail Efendi' nin yediyüzelli gecedir oynadığı oyunlar az mıdır?

Oda Tiyatrosunda oynanan *Şafakta Gelen Kadın* için ne diyelim? Şimdi *Şafakta Gelen Kadın* için arkadaştan mı olalım? Değse peki... Değmez ki... Ulvi Uraz, Istanbul'da geçen yıl ilk sahneye çıktığı zaman eleştirmenler onu, "Sahnede ellerini, ayaklarını iyi kullanıyor" diye övdükleri zaman çok kızmıştı. "Bir aktör böyle mi eleştirilir? Elini kullanamayan aktörüm diye sahneye çıkmaz!" demişti. Ne yapalım Ulvi Uraz, elini ayağını koca sahneye sığdıramayan öyle aktörlerimiz var ki, biz senin sahnede ellerini el olarak kullandığını görünce şaşırıvermiştik.

Osborne'un geçen yıl *Öfke*'sini görmüş olanlar, o çok güzel oyunun etkisinde kalarak bu yıl Karaca Tiyatrosunda oynanan, yarısı yine Osborne'un *Burada Gömülü* adlı oyunu için bitürlü kötü oyun demek yürekliliğini gösteremediler. Oysa basbayağı kötüydü. Daha sonra yazılan *Öfke*'nin çekirdeğini taşımaktan öte bir özelliği yoktu. Ama bu oyun çok güzel oynandı. Hele Lale Oraloğlu, büyük başarıya ulaştı.

Bereket, son günlerde *Kral Oidipus*'u gördük de içimiz açıldı.Tiyatroda yönetmenin ne demek olduğunu *Kral Oidipus*'da daha iyi anladık.

Eleştirmenlerimizin *Karagözün Dönüşü* adlı tek perdelik oyun için neden bişey yazmadıklarını hiç anlamıyorum. Bu kısa oyunun yazarı Turgut Özakman'ı da, oynayan Gençlik Tiyatrosunu da candan kutlarım. Özakman bu kısa oyunda büyük başarı kazanmıştır. Karagöz rolündeki Gündüz Aykut, kırk yıllık profesyonel aktörlerin pekçoğunu kıskandıracak kadar güzel oynadı. Bu oyun onbeş dakikacık sürüyor. Belki tam dozunda ama tadı insanın damağında kalıyor.

Gençlik Tiyatrosu *Papuççu Ahmet* oyununda da çok başarılıydı. Bilindiği gibi bu oyunu Prof. Fahir İz geçen yıl Viyana Kitaplığı'nda bulmuştu. Orijinal adı *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmet* olan bu oyun tartışmalara yol açtı.

Şimdiyecek ilk Türk oyunu Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* sanırdık. Prof. Fahir İz, yazarı bilinmiyen *Papuççu Ahmet*'i bulup çıkarınca ilk Türk piyesi daha eski günlere gitti. Ama Ahmet Refik Sevengil, *Cumhuriyet*'teki seri yazısıyla *Papuççu Ahmet*'in ilk Türk oyunu olarak kabul edilemeyeceğini söyledi.

Karagözün Dönüşü'nü de, *Papuççu Ahmet*'i de Avni Dilligil sahneye koymuştur. Avni Dilligil'den söz açınca içim sızlar. Bu tiyatro tutkulusu, tiyatrodan başka hiçbişey düşünmeyen adam, bitürlü bir tiyatro yapısına kavuşamadı. Bu uğurda çırpındı durdu, çırpınıp duruyor da... Aradığına kavuşması bizim de dileğimizdir. Avni Dilligil *Papuççu Ahmet*'i kukla oyunu biçeminde sahneye koymuştur. Oyuncular tıpkı iplere bağlı kuklalar gibi sahnede gidip geliyorlardı. Bu biçem oyun, bizde ilk denemedir. Dilligil'in neden böyle bir denemeye başvurduğu tartışılabilir. İlk aklıma gelen şudur: Yeni biçim denemeleri, yapıtın özünün zorlaması sonucu olmalıdır. Nasıl bir zorunlulukla *Papuççu Ahmet* kukla oyunu biçiminde sahneye konmuştur?

Hayır, beğenmemiş değilim. Ama neden böyle olduğunu öğrenmek istiyorum. Kendi kendime bunu bulup çıkaramadım. Her oyun bir kukla oyunu biçeminde sahneye konabilir mi? Herhalde anlayamadığım bir zorunluluk olacak.

Bir de şöyle düşündüm; *Papuççu Ahmet* kuklalar gibi oynanmasaydı bu kadar ilgi çekici olur muydu? Sanmıyorum. Kukla biçemi, oyunun güldürücü öğesini artırmış.

Bu yazım oyun eleştirisi değil. Bizim gazetede bu işi Osman Karaca yapar. O bir aylığına Fransa'ya gidince ortalığı boş bulmuş olacağım. Eleştirmenlere oyun yazarları kızarlar.

– Kendileri oyun yazamıyorlar da, ondan eleştirmen olmuşlar. Kıskançlıklarından bizi yeriyorlar. Bir insan kendi yapamadığı bir işi başkası yapınca, onun iyi mi kötü mü olduğunu nasıl bilebilir?

Böyle diyenler vardır. Eleştirmenlerin de buna karşı beylik savunmaları şudur:

– Siz bir yumurtanın çürük mü, sağlam mı olduğunu anlarsınız ama, kendiniz hiç yumurtlamadınız. Biz oyun

yazmayız, yazsak da belki beceremeyiz ama, oyunun iyisini kötüsünü anlarız.

Oysa oyun yazarlığı ayrı bir iş, oyun eleştirmenliği büsbütün başka iş. Bizde işler birbirine karıştığından, elimize kalemi aldık mı oyun eleştirisi de yazıveririz. İşte ben bile...

Çetin Altan'ın Yeni Tiyatro'da oynanan *Tahterevalli*'sini söyleyeceğim. İnsanların birbirlerine hakları geçiyor. Bence bu hakların en büyüğü zamandır. İki kişi birbirlerine zamanlarını vermişlerse birbirlerinin üstünde en büyük hakları var demektir. Zaman, ömür... Ömürlerini vermişler birbirlerine; para, pul değil. Benim Çetin Altan'ın üstünde çok hakkım var. Tabii Çetin Altan'ın da benim üstümde. Ankara sokaklarında gece sabahlara kadar tiyatro üstüne konuşurduk. Bir gece, iki gece değil. Gece 20-21'de başlardık konuşmaya, bir bakarız güneş doğmuş, biz Ankara sokaklarında tiyatro üzerine konuşuyoruz.

İşte Çetin Altan'ın yeni piyesini görmeye böyle bir hakla gittim. "Piyes"i diyorum. Çünkü Çetin Altan *Tahterevalli*'ye "oyun" denilmesine içerliyor. Oysa Amerikalılar da "*play*/oyun", "*playbook*/oyun kitabı", "*player*/oyuncu", "*playwright*/oyun yazarı" diyorlar. Böyle denildiği için de kızmıyorlar. Herneyse. *Tahterevalli*'ye giderken niyetim şuydu: Çetin'in piyesi için bir yazı yazayım ki... Onun herkesin bilmediği iç dünyasını, iç kaygılarını da bildiğim kadar anlatmak isterdim.

Gittim, gördüm. Şimdi hiçbişey yazmayacağım. Çünkü kendisi *Türk Tiyatrosu* dergisinde yazmış: "Bir yazarın bir piyesi, inişli çıkışlı uzun bir merdivenin bir tek basamağı gibidir. Bazısıyla yükselir, bazısıyla alçalır, bazısıyla seviyeyi muhafaza eder. Çizdiği grafiğin gerçek yönü, bir ömürlük çalışmanın sonunda belli olur."

Çetin Altan neyi, niçin yaptığını – kendi yazısından anlaşıldığı üzere – kendisi herkesten iyi biliyor.

Sabahlaracak Ankara sokaklarında uykusuz geçen tiyatro konuşmalarımıza dayanarak Çetin Altan'ın oyun yazarlığından çok umutluyum. Onun için bundan sonraki oyununu gördükten sonra yazacağım.

Tersine Çok Tersine

Oda Tiyatrosunun şair rejisörü Mücap Ofluoğlu'nu ürkütmek istemiyorum. Tiyatrolarımızın çoğunlukla yerli oyuna dudak büküp burun kıvırdığı bir sırada o, yerli bir oyunu, *Tersine Dönen Şemsiye*'yi sahneye koymakla iyi bir iş yaptı.

Radyoda kendisiyle yapılan söyleşide,

– Biri yerli biri yabancı iki oyun olsa. Yerli oyun yabancı oyundan zayıf olsa, bunlardan hangisini sahneye koyarsınız? diye sorulmuştu.

Mücap da:

– Zayıf da olsa yerli piyesi... dedi.

Mücap Ofluoğlu'nu bu düşüncesinden ötürü kutlarız. Ancak yabancı yapıta göre zayıf olsa bile oynanacak olan yerli yapıt, ne kadar zayıf olursa oynanabilir, diye sormaktan kendimizi alamıyoruz. *Tersine Dönen Şemsiye* kadar da zayıf olursa yine sahneye konabilir mi?

Zayıf, daha zayıf, sonra? Sıska, sonra? Cılız... Sonra? Bir üfürükle uçacak. Daha sonra? Püff... Daha sonra? *Tersine Dönen Şemsiye.*

Yazımın başlığını "Istanbul'da Bilmem Kaçıncı Cinayet" koyacaktım. Ortayı bile bulamamış olan, bana göre herzaman cinayettir. Neden böyle düşündüğümü açıklayayım. Oda Tiyatrosu yetmiş kişiliktir. Her oynanışta yetmiş kişi, hayatlarının ikişerbuçuk saatini verirler; yüzyetmişbeş saat eder. Bu oyun yüz kere oynansa öldürülen yediyüzotuz gündür, yani iki yıla yakın bir zaman. İki yıllık insan hayatı burda öldürülüyor. Bu göze görünmeyen bir cinayet değil de nedir? Yazar bıçağını çekip kalbimize saplamamış ama, kalemini çekip beynimize indirmiş.

Duyduğumuza göre *Tersine Dönen Şemsiye* Şehir Tiyatrosuna verilmiş, orda oynamamış. Devlet Tiyatrosuna verilmiş,

oynamamış. Küçük Sahne'ye verilmiş, oynamamış. Bu söylenti doğruysa, demek Mücap,

– Bu piyes ne kadar güzel ki sahneye koymuyorlar. Şunu ben sahneye koyayım da görsünler, demiş olacak.

İşte bu düşünceyle, Oda Tiyatrosunu "Düşkün Piyesler Yurdu" haline getirmiş.

Tersine Dönen Şemsiye yazarı Sabahattin Kudret... hem de oyun eleştirir. Bir yazar, hem başkalarının oyunlarını eleştirir hem de kendisi oyun yazarsa, o zaman daha bir ince eleyip sık dokumalıdır.

Tersine dönen Şemsiye yazarın beşinci oyunudur. Bundan önce yazdıkları Şehir Tiyatrosunda, Devlet Tiyatrosunda, Gençlik Tiyatrosunda, amatör tiyatrolarda oynamıştır. Böyle olunca iş çok değişir. On yıldır oyun yazan bir yazar daha ne bekler, ne isterdi?

"Eh, ne yapalım, çıraklık çağıdır, inşallah daha iyisini de yazar. Bu da güzel maşallah..." diye pohpohlayamazdık. Sait Faik öykü armağanını, *Türk Dili* sanat ödülünü kazanmış, on yılda beş oyun yazmış, oyunları büyük sahnelerde yer almış, kendisi de tiyatro eleştiren bir yazardan daha iyi oyun beklemek hakkımızdı. Daha iyi mi? Hayır hayır, bize oyun verse yeterdi.

Mücap, tiyatrosunun program dergisinde şöyle diyor:

"Sahneye koyanın zevki, yaratacılığı, vasat bir oyunu, birinci sınıf yapabileceği gibi, zevksizliği veya anlayışsızlığı da kaliteli bir oyunu daha provalarda sıfıra indirebilir."

Mücap'la bu düşüncede değilim. Beğenisiz, anlayışsız bir sahneye koyan, değerli bir oyunu bozabilir, doğru. Ama nice anlayışlı olursa olsun kötü, hatta orta bir oyunu "birinci sınıf" bir oyun yapamaz. Bu düşünce, oyun yazarını önemsememektir. Mücap *Tersine Dönen Şemsiye*'yi "birinci sınıf" değil, üçüncü sınıf bir oyun yapabildi mi? Yapamadı. Neden? Kendi deyişine göre zevksizliğinden mi, anlayışsızlığından mı, yoksa oyunun orta bir oyun bile olmayışından mı?

Mücap, bir şair duyarlığı ile benim bu yazıma alınabilir. Ama ben, bundan oniki yıl önce, onun başarısına küçücük bir

yol açabilmek için, Eyüp sırtlarında bir salaş tiyatro sahnesine çıkıp kendisine pek küçük bir yardımcı olduğumu anımsıyor ve eski arkadaşımın başarısını gerçekten çok istiyorum. Bir tiyatro yönetmeni herşeyden önce oyun seçmesini bilmelidir. Şimdi oynadıklarıysa tek kelimeyle bir 'sinameki' piyestir.

Dolmuş Karikatür/13, 6 Ocak 1959

Kurban

Diyelim bir kumaşçı sattığı kumaşı, kötü bile olsa, gerine gerine övebilir. Her yapımcı, her satıcı bu övüngenlik içindedir. Politikacılar da, yönetmenler de, öğretmenler, subaylar, sporcular, tiyatro oyuncuları da böyle... Bu övünmeleri haklı da olsa haksız da olsa hiç yadırgamayız, övüngenleri kınamayız.

Yalnız yazar yaptığı işi övemez. Yaptığı yada sattığı malı öven, gördüğü işin başarısını göklere çıkaran herhangibiri gibi yapıtını öven bir yazar görüp duydunuz mu? Böyleleri çıkarsa kınanır.

Türk tiyatrosu üstüne çok yazılıp söyleniyor, konuşulup tartışılıyor. Genellikle deniliyor ki, bizde oyuncular çok çok iyidir, oyun yönetmenleri de başarılıdır ama oyun yazarlarımız daha bu düzeye varamamışlardır.

Bu yargı karşısında oyun yazarları yaptıklarını övemez, kendilerini savunamazlar. Onbeş yabancı ülke tiyatrosunu azçok gördükten sonra, bizde 'tiyatroda icra'nın gerçekten üstün başarılı olduğuna inanıyorum. Ama bişeye daha inanıyorum: Türk oyun yazarlarına hak ettikleri yerin, değerin verilmediğine... On kadar oyun sayabiliriz ki onlar için çok can sıkıcı bir yargı olan "hiç de dünya tiyatrosundan aşağı değil" demeyeceğim, tersine, çağdaş dünya tiyatrosunda önemli yer alacak değerde yapıtlardır, diyeceğim. Bu değerli oyunlarımızın sayıları azsa bunun sorumu oyun yazarlarının değil, resmî yada özel oyunevlerini ellerinde tutan bazı kişilerindir.

Oyun yazarlığımızı oynayış ve sahneye koyuştan çok geride sananlara, Melih Cevdet'in *İçerdekiler*, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Kemal Demirel'in *Antigone*, Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* ve *Kurban* adlı oyunlarını bidaha okumalarını salık veririm.

Güngör Dilmen'in bu iki oyunu yeryüzünün hangi ülkesinde olursa olsun, oyunlar içinde birinci sırayı tutacak has Türk oyunudur.

Köy gerçeği diye yöresel ağız kullanılması ve Türkiye gerçeği diye günün modası sanılan toplumculuğu en kaba, hamhalat ve kaim çatışma çizgileriyle sahneye çıkarma yalınkatlığına ve ucuz başarı yollarına başvurmadan da bir köy oyunu yazılabileceğinin başarılı bir örneğidir *Kurban*.

Güngör Dilmen, *Kurban* trajedisinde genelden yerele inmesini ve yerelden genele ulaşmasını, bu karşılıklı ilişkiyi kurmasını başarmıştır. Türk köylü kadını yerel, ama *Medea* trajedisindeki duygu tohumu geneldir. Zehra'nın durumunda kalan bütün kadınlar aynı duyguyu duymak genelliğindedirler. Ama Zehra bunu Türk köy kadını olarak, o biçimde duymak ve davranmakla yereldir.

Dram kahramanları bir genelliği, trajedi kahramanlarıysa bir ayrıcalığı belirtirler. Türk köylü kadını, üstüne getirilen kumayı, dahası ikinci, üçüncü kumayı da gelenek ve görenekleri uyarınca hiç başkaldırmasız yada bu duygusunu dışa vurmadan, açık bir çatışmaya götürmeden benimser, benimsemek zorundadır; bu genelliktir. Oysa *Kurban*'daki Zehra bu genelliği bozan bir ayrıcalıktır. Üstüne getirilen kumaya katlanamamıştır. Çünkü Zehra'nın çatışması ne yalnız kocasıyla ne de yalnız dar köy çevresiyledir. O görünürdeki bu çatışmaların aracılığıyla ama bunları da aşarak, toplum kuralları ve Türk köy kadınının yazgısıyla çatışmaktadır. Ne var ki sağır bir dünya içinde olduğundan sesini duyuramamaktan umarsızdır. Bu umarsızlığın tek kurtuluşu ölüme kaçış olacaktır. *Kurban* bunun için trajedidir. Olumsuz sonucuyla seyircileri olumlu etkilediği için de çağdaş bir trajedidir. Dilmen bunu *Tiyatro* dergisinde kısaca şöyle belirtiyor: "Tragedyanın bir türünde kişinin yaşamı bir değerin sonuna dek savunulması olarak anlam kazanır. Sonda gelen ölüm de bu değerin ta kendisi olur. Bu anlamda trajik kişi, çoğunluğun katlandığına katlanmayan kişidir."

Oynayış gerçekten başarılıydı. Gülriz Sururi bir Türk trajedisinin bütün gereklerine uygun olarak Zehra'yı tam bir gerçekçilikle sundu.

Engin Cezzar, *Hamlet* ve *Aklın Oyunu*'ndaki başarı çizgisinde, *Kurban*'da yeni bir başarı daha kazandı.

Dekorun başarısı, sahne olanaksızlığı düşünülünce daha da artıyor.

Trajedide seyircinin oyunun içine girmesi değil, ona uzaktan, kuşbakışı bakması gerekir. Çünkü trajedi bir ayrıcalık olduğuna göre, bu ayrıcalığın inandırıcılığı ve etkisi ancak bu uzaklaşmayla sağlanabilir. Trajedi günlük yaşamımızdan uzakta geçen bir olaydır. Trajedi bize yaklaştığı ölçüde, günlük yaşamımıza aykırı düşeceği için, etkisini ve inandırıcılığını yitirir. Nitekim, günlük yaşamımızda koro yokken, trajedide etkiyi artıran bir öğedir. Oyuncuların, düz değil de koşuk konuşmaları da trajediye buyüzden uygundur.

Kurban'ın oynanışında sahnenin darlığı, salonla yakınlığı, bir de ışık düzeni trajedi etkisini azaltıyor. Ama bu gerekli uzaklaşmayı asıl önleyen müzik ve danstı. Kumanın eve getirilişinde köylülerin dansları ve ordaki müzik, eskiden bildiklerimizle çağrışım yapsa bile, trajediye uygun bir yeniden düzen olmalıydı kanısındayım. Nasıl ki sözler bildiğimiz köylü konuşması olmadığı halde trajedideki uzaklaşma etkisiyle bu sözleri yadırgamıyorsak, köylü Zehra böyle konuşmaz demiyorsak, müzik ve dans için de aynı şey olmalı, bilinen dans ve müzikten ayrı bir düzene gidilmeliydi. Elbet müziğin ve dansın yerlilikten kopmasını gerekli bulmuyorum; tıpkı sözlerin ve davranışların yerliliği gibi bir yerlilik.

Türk tiyatrosuna değerli bir oyun daha kazandıran Güngör Dilmen'i kutlarım.

Yön, 10 Şubat 1967

Deli İbrahim

Geçen tiyatro mevsiminde, Kent Oyuncuları sahnesinde *Deli İbrahim*, çok iyi sahneye konulduğu, çok da iyi oynandığı halde, yine de değeri oranında gereken ilgiyi çekemedi kanısındayım. Özellikle biriki eleştirmecinin bu oyunu tarihsel gerçeklere uymazlığı yüzünden beğenmemeleri, bu eleştirmenlerin yeteneksizliklerini, sanat gerçeğinin ne demek olduğunu bilmediklerini ortaya koydu.

Tarihsel yada günlük yaşam gerçekleriyle sanat gerçeği birbirine aykırı olamaz ama, sanat gerçeği de yaşam ve tarih gerçeğinin tıpkısı değildir. Toplumdaki tarih yada yaşam gerçeği, sanatçının sanat gerçeğini sunması için bir araç, bir bahane, bir hareket noktasıdır. *Deli İbrahim* oyunundaki İbrahim elbette ki tarihteki Sultan İbrahim değildir. Çünkü oyun ne tarih ne de bilimdir. Yazar, Deli İbrahim'in kişiliği ve onun yaşamındaki olaylardan esinlenerek bize söylemek istediklerini anlatmış ve bu anlatışında Deli İbrahim'i bir bahane, bir araç olarak kullanmıştır. Çünkü anlatmak istediğiyle Deli İbrahim'in yaşamı, birbirine denk ve uygun düşmüştür. Burada önemli olan Deli İbrahim'i bütün ayrıntıları ve tarihsel kişiliğiyle sahnede göstermek değil, Deli İbrahim aracılığıyla ve onun yaşamına denk düşen ve o yaşamdan çıkarılan bir gerçeğin sahneden seyirciye sunulmasıdır. Bu bakımdan Deli İbrahim oyunu, oyun yazarlığımızda bir başarıdır.

Turan Oflazoğlu, oyununun tarihsel gerçeklere uymazlığını eleştirecekleri önceden bilmiş gibi, bu tür eleştirileri, Kent Oyuncuları Dergisi'ndeki yazısında önceden şöyle yanıtlandırıyor:

"Benim amacım, karanlıkta kalmış tarih gerçeklerini aydınlatmak değildi, bu durumdaki bir insanın (yani Deli İbrahim'in durumunda) neler yaşamış olabileceği, neler yaşayabileceğiydi önemli olan..."

İşte yaşam gerçeğine aykırı olmadan verilen sanat gerçeği budur. Yazar yalnız karanlıkta kalmış tarih gerçeklerini değil, aydınlığa çıkmış, çok bilinen tarih gerçeklerini bile sanat gerçeğini sunmak için gereği varsa, zorunluysa görmezden gelebilir, değiştirebilir, yıkabilir. Oflazoğlu, oyunundaki bütün Deli İbrahim, Kösem Sultan adlarını çıkarabilir, yine de oyun değerinden yitirmez, hem de yine Deli İbrahim'i anlatan bir oyun olabilirdi.

Oflazoğlu, "Benim için önemli olan bu durumdaki bir insanın neler yaşamış olabileceği, neler yaşayabileceğiydi" diyor. Bunda önde olan bu insanın durumudur. Bu durumdaki insanın gerçekten nasıl yaşadığı, nasıl davrandığı sanat gerçeği açısından hiç de önemli değildir. Oysa bilim açısından çok önemlidir. Bu durumdaki insanın neler yaşayabileceğini yazar tasarlamış, oyununda gerçekleştirmiştir. Yoksa bunlar Deli İbrahim'in gerçek yaşamı değildir.

Deli İbrahim'in tarihsel yaşam gerçeğine de uygun sanat gerçeği olacak durumu nedir? Bu soruyu özetle, "İnsanın kendisini, ters uçta varlaması" diye cevaplayabiliriz. Yaşamak isteyen, yaşama çok bağlı bir insan bu olanağı isteğince elde edemediği için intihar eder, kendini öldürerek ters uçta kendini var kılar. Biri çok sevdiği kadını, onunla isteğince var olamadığı için, bu duygusunun tam tersi ucuna yönelerek öldürür.

Deli İbrahim de işte böyle bir durumdadır. Durmadan çılgınlıklar yapar. Çok çok yaşamak istediği için, bunu yapamadığı için intihar eden gibi, çok sevdiği kadını isteğince sevemediğinden öldüren gibi Deli İbrahim de kendini ters uçta varlayacaktır. O delirmemek için çılgınlıklar yapmaktadır. Çılgınlıkları, delirmesine karşı kendini savunmasıdır. Oyunda Deli İbrahim şöyle der:

– Cinnete karşı savunmaydı benim çılgınlıklarım...

İşte oyunun belkemiği, en yoğun özeti budur.

Yıllarca zindanda, öldürülmek korkusu içinde tutuklu kalmış Deli İbrahim'i karanlık zindandan tahtın parlak göz kamaştırıcı aydınlığına çıkarıp padişah olduğunu söylüyorlar.

Onun ilk tepkisi, sahnede duyduğumuz ilk sözler şu çığlıklardır:

– İstemem diyorum! İstemem, istemem, istemem! Oyun oynuyorsunuz bana, tuzak kuruyorsunuz... Bana saltanat gerekmez.

Büyük tutkulu anası Kösem Sultan'ın İbrahim'e cevabı şudur:

– Peki, dön öyleyse zindanına. Dön de boş kalsın bu şanlı taht... Son bulsun yüzyıllardır süren Osmanlı Hanedanı...

Hayır, yüzyıllardır süren Osmanlı Hanedanı son bulmayacak elbet, şanlı taht boş kalmayacaktır. İbrahim, zindanının karanlığına dönemeyecektir artık. Padişah olmak zorundadır.

O iyi bir padişah olmak, halkını iyi yönetmek isteğindedir ama bu elinde değildir. Gücünün dışında, yeteneklerinin üstündedir. Yaşamak istediği ama isteğince yaşayamadığı için kendini öldüren insan gibi, çok sevdiği kadın kendisinin olmadığı için onu öldüren adam gibi İbrahim de tam ters uca yönelecek, bu ters uçta var olduğunu duyacaktır. Varlığını ilkin bedeninde duymalıdır. Cinci Hoca'nın büyülü, kışkırtıcı yanıltmalarından sonra, yanılmaya çok önceden hazır olan İbrahim ona şöyle der:

– Kollarıma döndüm artık, bacaklarıma döndüm, gövdeme döndüm artık.

Artık bedeniyle vardır, varlığına kendisini inandırmıştır. Bu varlığını sürdürmesi gerekir. Bilimle, sanatla, iyi yönetimle varlığını üçüncü boyutta sürdürüp ölümsüzleşemeyeceği için, İbrahim'e varlığını sürdürmenin salt bir yolu kalmıştır. İkinci boyutta yaşamak, kuşağını sürdürmek, çocuklar, çocuklar yaparak onlarda yaşamak, onlarda ölümsüzleşmek. Bu duygusunu şöyle açıklar:

– Kasıklarımda bir tatlı ateş yanıyor şimdi. İçimdeki koyu sis dağılmaya başladı. Bir kızıl şarkı yürüyor damarlarıma...

Artık İbrahim, başka türlüsü olamadığından, tüm varlığını kasıklarındaki ateşle duyacaktır. Ne denli çok çocuğu olursa onca yaşayacak, sürecek, sonsuzlaşacaktır. Gerçi ordunun

başında değildir, sefere çıkamaz. Çocukları onun ordusudur. İlk çocuğunun anası Turhan'a şöyle der:

– Yaşa Turhan! Oğlum sonsuzluğum!

İlk babalığının sevincini Cinci Hoca'ya şöyle anlatır:

– Nurtopu gibi bir arslan yavrusu Hocam! Sanki ordumla sefere çıkmışım uzak ülkelere. Bir savaşta tam yenik düşüp yok olurken, anayurttan yeni güçler yetişmiş yardımıma! Aferin Turhan! Ama olmaz, bir çiçekle bahar gelmez. Her odasında sarayımın bir çocuk görülmeli. Beşik gıcırtılarıyla yankılanmalı duvarlar. Belirsiz yüzüyle çocuklarım kaynaşıyor kasıklarımda, ölüme karşı, yokluğa karşı.

Artık İbrahim deliliğe karşı kendini çılgınlıklarıyla savunacak, deliliğin sınırını daha öteye itmek için çılgınlıklarıyla bu sınırı zorlayacaktır. Çünkü ancak ve ancak bu cinsel çılgınlıkları onun varlığıdır. Ama bu çılgınlıkları sonunda onu yine zindanına ve ölüme götürecektir. Bu ölümden kurtuluşun yalnız bir umarı vardır: Tahtın tek kişisi kalmak, yani çocuklarını öldürmek. Biçok akıllı padişah taht uğruna çocuğunu, kardeşini öldürdüğü halde, Deli İbrahim, ucunda ölüm de olsa, tahtta kalmak için çocuklarını boğdurtmayacaktır. Çünkü çocukları onun ölüme karşı, yokluğa karşı varlığının sürmesidir.

Tarihteki gerçek Deli İbrahim bu mudur? Elbette değildir. Çünkü biz sahneden tarih kitabı değil, sanat seyredeceğiz.

Deli İbrahim aracılığıyla sahneden, Turan Oflazoğlu'nun sunduğu sanat gerçeğini seyrediyoruz. Bu iki gerçek birbirine aykırı değil, ama birbirlerinin tıpkısı da değildir.

Gerçekten değerli bir oyun olduğu için *Deli İbrahim*'i titizlikle, kıyasıya eleştirmemiz, ayrıntılarına dek üzerinde durmamız gerekir. Ne yazık ki bu türlü bir inceleme olanağım yok. Ama ençok yadırgadığım, oyundaki soytarı oldu. Bütün oyun kişileri Türkken, soytarı yabancı klasik oyunlardan çekip alınmış bir yama gibi duruyor. Soytarı, tümüyle gereksiz gibi kalıyor. Oysa soytarı, İbrahim'in delilikteki aşırılığını belirtmek için, oyuna çok gerekli olarak konulmuş. Soytarının

Yeniçeri Ağası yapılmasındaki karşıtlıkla İbrahim'in deliliği somut olarak gösteriliyor. Öyle ki Padişah'ın bu deliliğine soytarı bile razı değildir. Ama İbrahim soytarıyı Yeniçeri Ağası değil, Padişah bile yapabilecektir.

– Aman Padişahım, esirgeyin bu bağışı benden! Soytarıdan Yeniçeri Ağası olur mu hiç?"

Sultan İbrahim parlar:

– Ne demek! Ben padişah değil miyim! Yeniçeri Ağası değil, padişah bile yaparım dilediğimi.

Soytarının oyuna sokuluşunun nedeni budur. Ama soytarı oyunda bir yama gibi kalmıştır. Yalnız o rolün kötü oynanışından değil, metinde de böyle. Belki de soytarı kaldırılıp onun yarattığı durum diyalogla verilebilir. Yada başka bir biçim düşünülebilir.

Bir oyunu değerli kılan yada değerini belirten ögelerden biri de zamana dayanıklılığı ya, *Deli İbrahim*'in ilerde yeniden sahneye konulacağına ve zamanla değerinden yitirmediğinin anlaşılacağına inanıyorum.

Son bikaç yıldır –sayıları az da olsa– oyun yazınımızda Türk tiyatrosunun kurulmasına doğru büyük atılımlı bir gelişme var. Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim*'i bu gelişmeyi sağlayan, sayıları şimdilik az olan oyunlardan biri.

Yön, 26 Mayıs 1967

Genco'nun Başarısı Nedir?

Bir sanatçının başarısı, önce kendi sanatında kendisine bir orta çizgi çizmesi, sonra da kendi orta çizgisinin düzeyini hiç durmamasıya daha yukarıya kaldırabilmesidir.

Genco Erkal genç yaşında, sanatının orta çizgisini – kişiliğini– bulmuş, her yeni oyununda kendi orta çizgisini aşarak, bu çizgiyi biraz daha yüceltmesini başarmış bir sanatçıdır. Yüksek atlamacılarınınki gibi, oyuncuların da aştıkları sanat düzeyini somut olarak görebilseydik, sayıları artmakta olan bikaç Türk oyuncusunun, bu arada Genco Erkal'ın da, çağdaş dünya oyuncuları arasında başlarda biyer aldığını görecektik. Ne yazık ki, ağırlığıyla dile dayanan oyunculuğun, ulusal sınırlar içinde kapalı kalmak zorunu, dili dünya dili olamamış küçük yada geri kalmış uluslar için daha da artmaktadır.

Genç Oyuncular döneminden beri bütün oyunlarını izlediğimiz Genco Erkal'ın *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ndeki oyunuyla, sanatının doruğuna ulaştığına inanıyorum. Oyun olarak sevmediğim, beğenmediğim *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni, seyirciye çok iyi bir oyunmuş gibi gösteren de, Genco'nun oynayışındaki büyük başarıdır. İyi olmayan bu oyunun bir şansı da, kesinlikle ancak usta oyuncuların ağırlığını taşıyabileceği ve altına girebileceği bir oyun olmasıdır.

Çok kişinin düşüncesinin tersine, bir dramatik oyun yapısındaki *Bir Delinin Hatıra Defteri* bana dramatik ögelerden yoksun gelmektedir. Dramatik oyunda aradığım ilk öge, her olayın kendinden sonraki olaylara gebe oluşu ve oyunun, olayın olayları doğura doğura gelişmesidir. Başka bir deyişle dramatik oyun, tuğlaların üst üste konularak yapıldığı bir yapımsal eser değil, her hücrenin kendisinden sonrakileri oluşturarak gelişen organik bir eserdir. Bir organik eser kendi kendini doğurup, çoğaltıp geliştirerek oluştuğu için tam bir dengededir. Böyle bir dramatik oyunun içinden bir parçayı çeker alır yada ona yeni parçalar eklerseniz, oyunun dengesi hemen bozulur ve

değeri yiter. Şimdi bu açıdan *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni düşünelim. Bu oyundan bikaç parçayı ustalıkla çıkarır yada ona ustalıkla bikaç parça eklersek, oyunda bir denge bozulması olmaz. Kabare tiyatroları, belge tiyatroları, epik tiyatro da böyledir; onlara eklemeler, onlardan çıkartmalar yapılabilir.

Oysa *Bir Delinin Hatıra Defteri* dramatik oyun niteliğinde yazıldığı halde, bu dramatik ögeden yoksun olduğu için beğenmediğim bir oyundur. Olağanüstü başarılı bir öykü olan *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni, büyük oyun yazarı Gogol, öykü biçiminde yazdığına göre, hem de iki Fransızın (çocuk ve sanat eseri, kişisel ve bireysel çabanın ürünüdür) bu güzelim öyküyü oyunlaştırmalarını –hem de dramatik yapıda– hiç de doğru bulmadım. Belki de ticaret amacı gütmüşlerdir. Oysa bu öyküden esinlenerek de bir oyun yazabilirlerdi ve elbet bu başka bişey olurdu. (Bence esinlenerek değil, aktarılarak yazılmıştır.)

Kötü bir senaryodan iyi film yapmak olanaksızken, tiyatroda bu kural geçerli değildir. Usta oyuncular, iyi olmayan oyunları da seyirciye iyi oyunmuş gibi göstermesini başarabiliyorlar. Ama Genco Erkal'ın başarısı bu değildir. Nedir Genco'nun bu oyundaki başarısı?

Bilindiği gibi sahnede normal karakterin canlandırılması, sakat ve anormal karakterin canlandırılmasından çok daha zordur. Çünkü sakatlık ve anormallik, oyuncunun başarısı için bir desteği olur. Anormal rolleri alan oyunculardan, başarı için anormallik ögesini ne ölçüde sömürdüklerine dikkat ederim.

Genco Erkal'ın bu oyundaki başarısı işte budur. Bir deliyi canlandırdığı ve delilik ki, başarı için oyuncunun sömürmesine en elverişli bir anormallik olduğu halde, Genco başarısını delilikten destek alarak, deliliği sömürerek kazanmamıştır. Deliliği sömürerek, onu kendine destek alarak başarı sağlamakla, deliliği başarı yolunda sömürmeden yine de bir deliyi canlandırarak başarı kazanmak arasında, ancak tiyatronun içinde olanların anlayabileceği bir ince ayrıntı vardır.

Genco'nun bu oyundaki, sanatının orta çizgisini yücelttiği, başarısını alkışlıyorum.

Dostlar Tiyatrosu Program Dergisi, 1969

Bitmeyen Oyun: Şvayk

Kimi büyük yapıtlar vardır, tektirler, örneklenemezler. Onlar örnek alınarak onlara benzer, eşdeğerde yada onları aşan yapıtlar yaratılamaz. Bu türlü yapıtlar tek başlarına anıt olarak kalırlar. Üretilemeyen bu yapıtlardan esinlenerek yada onlara benzetilerek yaratılan yapıtlar, o büyük yapıtın kötü kopyaları olmaya zorunludur. Bu tür yapıtlar, kendileriyle başlayıp kendileriyle biterler.

Bir de sonsuz bir yola kapı gibi açılan yapıtlar vardır. Bunlar yol açıcı, üretilebilir yapıtlardır. Bir sonraki, bir öncekini bütünlemeye çalışarak sürüp gider. Her yapıt sanki bitmemiş de bir sonraki onu bütünleyecekmiş gibi sürüp gider.

Yaroslav Haşek'in 1920'de yayımlamaya başladığı *Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri* adlı yapıtı bitmemiş, yol açıcı, üretilebilir türden bir büyük yapıttır. *Şvayk*'ın eksik kalışı, yalnız Haşek'in yapıtını tamamlamadan ölmüş olmasından değildir. Haşek bu serüvenleri bitirmiş ve kitabına bir son vermiş olsaydı, Şvayk'ın serüvenleri yine de bitmiş olmayacaktı. Nitekim Haşek'in ölümüyle eksik kalan *Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri*'ni Karel Vanek tamamlamıştır ama yine de *Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri* sürmüştür.

Şvayk'ın Serüvenleri Hiç Bitmez mi?

Bu serüvenler dünyanın heryerinde, herzaman sürdüğü için, Şvayk heryerde, herzaman, o yer ve zamanın koşulunda yaşadığı için Şvayk'ın serüvenleri de bitmez.

Haşek'i ve bu yapıtını antimilitarist (askerliğe karşı) saymak çok eksik bir yargıdır. Yaşamı da gösterir ki Haşek askerliğe karşı değildi. Öyle olsaydı, daha ortaöğrenim öğrencisiyken Avusturya emperyalizmine karşı gösterilerde bulunduğu için okuldan kovulunca, emperyalizme karşı bir savaş örgütüne girip çarpışmazdı.

Birinci Dünya Savaşında silah altına alınan Haşek askerlikten kaçar. Kaçıp da ne yapar? Yine emperyalizme karşı savaşan bir örgütün askeri olur. Demek Haşek düpedüz askerliğe karşı değildi; o antiemperyalistti, yani emperyalist bir militarizme karşıydı. Özellikle günümüz koşullarında bu ayrımın bilincinde olmamız gerekir. *Şvayk*'ı da antimilitarist bir yapıt sanmamalı, emperyalizmin buyruğunda bir militarizme karşı olduğunu da görmeliyiz.

Tek başına antimilitarist olmak bir ilericilik değil, olsa olsa bunalımın bilincinde olmayan ve çıkış yolu bulamayan "Savaşı bırak, sevişmeye bak!" doğrultusundaki hippilik özentisi olur. Örneğin Kurtuluş Savaşımızda Anadolu ordusuna (Kuvvayı Milliye'ye) karşı antimilitarist olmak ve emperyalist Kuvvayi İnzibatiye'ye karşı da antimilitarist olmamak vatan hainliğiydi. Şvayk'ın serüvenlerinin hep yarım kalmış, hep sürüp giden yapıt oluşu da bu niteliğinden ileri gelmektedir. Nerde emperyalist militarizm varsa, orda *Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri* sürüp gitmektedir. Bu yapıtın son bulması için yeryüzünde emperyalizmin kökünün kuruması, emperyalizmin son bulması gerekir.

Piscator ile Brecht'in ilk işbirliği olarak *Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri*'nin 1927-28'de –yazılışından yedi yıl sonra– sahneye konulmuş olması da bu yapıtın sürmekte olduğunu gösterir.

Şvayk, Birinci Dünya Savaşında ölmemiştir. Brecht onu İkinci Dünya Savaşında görmüş ve *Şvayk İkinci Dünya Savaşında* oyununu yazmıştır. Çek Şvayk, şu anda bir Vietnamlı olarak savaşmaktadır.

Bana öyle gelir ki Şvayk'ı sahneye çıkarırken onu 1920'de yazılmış bir Çek yapıtı olarak değil, sahneye konulan ülkenin ve o ülke koşullarının yarattığı yerli bir Şvayk olarak sahneye çıkarmak, kurmak ve çok biçimli bir göstermeci oyun olarak *Şvayk*'ı günümüze uyarlamak daha doğru olur. Önemli olan *Şvayk*'ın salt ve soyut bir antimilitarist olmadığını göstermek, emperyalist bir militarizme karşı olduğunu belirleyecek biçimde yorumlamaktır.

Büyük gülmececi Haşek'in bana çekici gelen bir yanı da onun gerek mizah öykülerinde gerek Şvayk yapıtında başkişilerinin olumsuz tipler oluşudur. Şvayk da bir olumsuz tiptir ama romanında okurları, oyununda seyircileri olumlu bir sonuca ulaştırır. Kendi oyunlarımda da –örneğin *Gol Kralı*'nda Sait olumsuz bir tiptir– olumsuz tiplerle olumlu sonuç alma yöntemini uyguladığım için Haşek bana çok yakın gelmektedir.

Şvayk sevimlidir ama olumlu değildir. Severiz, acırız ama onun yaptıklarını, davranışlarını hiç de doğru bulmayız. Okurları ve seyircileri olumlu sonuca ulaştırması da belki buyüzdendir. Matematikte eksi ile eksinin çarpımı nasıl artı sonuç verirse, olumsuz Şvayk'ın olumsuz kişilerle çatışması da bizde olumlu sonuç yaratır, bizi olumlu düşündürür. Haşek olumsuzla olumsuzun çatışmasından olumlu sonuç çıkarmakla, üçüncü boyutu olan bir yapıt yaratmak olanağını elde etmiştir.

Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri ne zaman biterse, artık ona ne zaman bitmiş bir yapıt denilebilirse işte o zaman toplumlar mutluluğa erecektir. Bu bir tatlı düş mü? Evet, bugün için düş olsun. Ama sanatın görevi, bu güzel düşlerin gerçekleşmesine bizi adım adım yaklaştırmaktır. O da biz seyircilerin, biz okurların elinde... Oyunu seyrettikten sonra, bakalım nasıl, ne yönde düşüneceğiz?

Bir Polonyalı Yazarın Oyununa Önsöz

Her toplumda, o toplumun genel değerlendirmelerine olumlu yönden katılmayan, uymayan kişiler vardır. Toplumları böylelerine biraz deli yada enayi gözüyle bakar. Ama bilmezler ki bu dünya öküzün boynuzunda değil, bu biraz deli enayilerin yüzüsuyu saygınlığında durmaktadır. Ne mutlu toplumun genel değerlendirmelerine olumlu yönden uymayan bu iyi yürekli insanlara! Böyleleri, olumlu uyumsuzlardır.

Ben böylelerinden birini tanıdım. Çok yakından tanımadım, bikez gördüm, iki kez de mektuplaştım. Bana yazdığı ikinci mektubunda anlattıkları şunlardı: Istanbul Radyosunda bir radyo oyunu dinlemiş. Polonyalı bir yazarın oyunuymuş. Çok beğenmiş, çok etkilenmiş. Oyunu çeviren Zihni Küçümen'i arayıp bulmuş. Ondan oyun çevirisini alıp okumuş. Kitap olarak yazma iznini almış. Mektubunda bana soruyordu: Bu oyuna bir önsöz yazar mıydım?

Şu yanıtı vermiştim özetleyin: Oyunu okumamıştım. Yazarını tanımıyordum. En iyisi, oyunun çevirmeni Zihni Küçümen'in bir yazı yazmasıydı. Uzun yıllar Polonya'da bulunmuş Oben Güney de oyun yazarına değgin bir yazı yazabilirdi. Ama en önemlisi, başka yerlerde de olduğu gibi, oyun kitabı satılmazdı. Boşuna para yatırımı yapacaktı. Üstelik bir de kitabın dağıtım sorunu vardı. Oyun kitaplarının dağıtılması da çok zordu. Bastırdığı kitaplar elinde kalırdı. En iyisi, basım giderlerini bir yayıncıya vererek, o yayıncının bu oyun kitabını çıkarmasıydı.

İşte bunları yazmıştım ona.

Bu mektubuma verdiği yanıtı buraya aktarıyorum:

"9 Ocak 1979 tarihli nazik mektubunuzu aldım. Önerilerinize teşekkür ediyorum. Ancak bir noktayı daha açıklayayım. Çünkü yanlış anlaşıldım sanıyorum.

Ben basmayı düşündüğüm kitabı satacak değilim. Beşyüz tane bastıracağım. Yüz tanesini çevresine dağıtması için Zihni Küçümen'e, yüz tanesini yazarlara dağıtmak üzere Türkiye Yazarlar Sendikasına parasız vereceğim. Geri kalanını da kendi çevreme dağıtacağım. Amacım yazına hizmettir, hepsi bu... Bu iş için ençok beş-altı bin lira gider ki, bana vereceği güzel duyguya değer.

Oben Güney'le görüşmeye çalışacağım. Ancak ondan yazarla ilgili bir yazı yazmasını rica edeceğim. Oysa sizin, özellikle, salt oyunla ilgili bir değerlendirme yazmanızı rica ediyorum.

İki yada üç önsöz yazılması uygun mudur? Bence hiçbir sakıncası yoktur. Parayla satılmayacak olduktan sonra istediğimiz gibi düzenleyebiliriz kitabı, öyle değil mi efendim?"

İşte mektup bu. Okuyunca sizin nasıl bir duyguya kapıldığınızı bilemem, ama ben öyle bir erinç duydum ki anlatamam. Derin bir oooh çektim. Sayıları çokaz da olsa böyle insanların da bulunduğu bir topluma güven duyulmalıdır.

Biliyorum, üçbuçuk kitaplık o katı aydınlar bu davranışın "uyuz kaşınması doyumu" olduğunu söyleyeceklerdir. Varsın söylesinler. Onlar 'insan'ı tanımazlar, hiçbir zaman da tanıyamayacaklardır.

Oyunun yazarı Bay Krzysztof Choinski'yi düşünüyorum, bu olayı duysa kimbilir nasıl mutlu olacaktır. Öyle sanırım. Benim başıma gelse çok mutlu olurdum.

Yukarda yazdığım mektubu yazan Bay Serkan Uyrum'la tanışmamız da ilginç. Kadıköy'e geçmek üzere bigün vapur iskelesine giderken bir genç adam yanaştı yanıma. Benimle konuşmak istediğini söyledi. Konuşa konuşa yürüdük. Vapura bindik. Adı Serkan Uyrum'du. Bir gülmece kitabı yayımlamak istiyordu. Benden de örnek olarak kitabına biriki öykü alabilir miydi? Alabileceğini söyledim. Başka gülmece yazarları için de sordu. O yazarların telif haklarıyla uğraşan telif hakkı ajansına başvurmasını salık verdim. Vapur Kadıköy'e yanaştı. Kadıköy'de mi oturduğunu sordum. Ha-

yır, salt benimle konuşabilmek için vapura binmiş, Kadıköy'e dek gelmişti.

Bu tanışmadan bikaç ay sonra Bay Serkan Uyrum, yayımladığı gülmece kitabından Türkiye Yazarlar Sendikasına epiyce sayıda yolladı.

Yine aradan epiy zaman geçti. Bu kez söz konusu Polonyalı yazarın oyunu için önsöz yazayım diye mektup gönderdi. Oyun için önsöz yazmadım ama sizlere dört dörtlük bir adam tanıtmaya çalıştım; bir olumlu uyumsuz adam... Salt bir sanat hizmetinin zevkini tatsın diye, enaz onbin lirasını sokağa atıyor.

Polonyalı yazar Krzysztof Choinski'nin *Kapıyı Aç* adlı radyo oyununa gelince. Bu oyun biçim bakımından değil ama konusuyla Orhan Asena'nın *Yalan* adlı oyununa – TV'de oynamıştı – çok benzemektedir. Ama içerik olarak hiçbir benzerlikleri yok.

Oyun iki kişi, bir karıkoca arasında geçmektedir. Bu karıkocanın onyedi yaşındaki kızları kendini öldürmüştür. Dıştan bakışla sanılır ki bu oyun anne ile babanın, kızlarının kendisini öldürmesinde sorumlu olanı aramalarıdır. Evet, oyun bu anababanın birbirlerini suçlamalarıyla geçer. Ama benim anladığım, yazar – derinde ve büyük bir ustalıkla – eskitilmiş bir evliliğin sevgisizlik dramını anlatmaktadır. Beni oyunun derindeki bu anlamı daha çok etkiledi. O evde hiçbir sevgi belirtisi kalmamıştır. İkisi de birbirlerini korkunç biçimde yalnızlamışlardır. İkisi de yatmak için geldikleri evi ıpıssız bulmaktadırlar. Örneğin şu konuşmaya bakalım.

Erkek: Sen de kabul et ki, akşamları evi ıpıssız bulan yalnız sen değilsin.

Kadın: Pek sık olmayan şey bu.

Erkek: Ve eve döner dönmez hemen, "Ben biraz dışarı çıkıyorum bu akşam" diyen de yalnız ben değilim.

Erkeğin bu sevgisizlik suçlamasına karşı, pekçok kadının da yaptığı gibi şu sözlerle eşlik görevini yerine getirdiğini anlatmaya çalışır kadın:

– Evimiz ihmal mi ediliyor yani? Mutfakta bulaşıkların yığıldığını gördün mü hiç? Yada ortalığın toplanmadığını? Herzaman gömleklerini tertemiz bulmuyor muydun?

Bu kez kadın sevgisizlik yarattığı için suçlanınca, eşlik görevini yerine getirdiğini şöyle anlatır:

Kadın: Ne yani? Eva ile yada Madeleine'le mi buluşmaya gidiyorum? Genellikle nerelere gittiğimi sen de bilirsin. Sinemaya, kimileyin de tiyatroya.

Erkek: Tek başına mı?

Kadın: Evet. Yıllardır birlikte çıktığımız yok. Arasıra çıksak da, tamamen rastlantı.

Erkek: Başlangıçta çalışma saatlerimiz birbirini tutmuyordu. Sonra sonra ya başın ağrıyordu, ya çok yorgundun yada işlerin vardı.

Kadın: Yada sen yorgundun, işlerin vardı.

Erkek: Herneyse, sonunda anladım ki birlikte çıkmamız senin için bir anlam taşımaz olmuştur.

İşte eskitilmiş, delik deşik, paramparça edilmiş, sevgisizleşmiş bir evlilik... Ki günümüzde evliliklerin pekçoğunun böyle olduğunu sanırım.

Bana kalırsa bu oyunda, gerçekte kendini öldüren genç kızın, ölümündeki sorumlu aranmıyor. Yazar eskitilmiş bir evliliği anlatmak için kızın kendisini öldürmesini bir araç (bahane) olarak kullanmış. Gerçekten de bu sevgisizliği anlatmanın en iyi aracı, kızlarının kendisini öldürmesidir. Oyunda kızın ölümünde sorumlu aranıldığını sanmak, oyunun üçüncü boyutuna varmamak olur. Nitekim kadın, kocasına şöyle der:

– Ondan söz edelim derken durmadan kendimizi anlatmışız.

Gerçekten de yazarın amacı, kendini öldüren çocukları aracılığıyla karıkocanın kendilerini, eskitilmiş, sevgisizleştirilmiş bir evliliği anlatmalarıdır. Bunu anlatmak için kendini öldüren kız yerine başka bir araç da kullanılabilirdi ama bu denli acılı, dramatik ve derinden etkileyici olmazdı.

Aralarındaki bütün bu konuşmalardan sonra koca şöyle der:

– Bugün Nata'yı [kızlarını] ikinci kez gömdük.

Sonuç ne olacak?

Kadın: Bu olay olmasaydı gene oturup konuşmaz, eskisi gibi yaşar giderdik.

Erkek: Öyle.

Kadın: Ama giderek daha mutsuz...

Erkek: Öyle.

Kadın: Ama giderek daha mutsuz...

Erkek: Neden boşanmayı düşünmedin.

Kadın: Boşanmak istemiyorum.

Onlar kendi cehennemlerini hergün daha çok ateşleyerek birbirlerini yakmayı ölümlerine dek sürdüreceklerdir.

Sonuç?

Ölen kızın küçüğü olan Adalabert kapıyı çalar. Baba kapıyı açmaya gider. Oyun da biter.

Sonucu çıkarmak radyoda dinleyiciye, kitapta okura, sahnede seyirciye bırakılmıştır. Bu karıkoca ne yapacaklardır? Eski sevgisizliklerini artırarak sürdürecekler mi? Yanlışlarını anlayacaklar da, oğulları onları sevgiye yöneltecek mi? Bunu okur, seyirci yada dinleyici kendi yaşantısına göre çıkaracaktır; kendisi nasılsa ona göre bir sonuç bulacaktır.

Ne mutlu taa Polonya'daki yazara, taa Türkiye'deki bir radyo dinleyicisi, onun dinlediği bir oyununu, daha baştan zararı göze alarak kitap olarak bastırmıştır. Bana göre, bir yazar için en yüksek telif hakkı almaktan çok daha büyük mutluluktur. Kıskandım Krzysztof Choinski'yi.

Feneryolu, 8 Şubat 1979

Gaziler, Şehitler, Kaçaklar

Sanatçı, kendi sanatının cephesinde savaşırken ölecek. Sanatçı, has sanatçıysa, görevi üstünde ölecek. Sanatçı, ama has sanatçı, nöbet tutarken ölecek. Sanatçı sanatının yiğidiyse, kendi sanatının silahını kullanırken, kendi savaş alanında ölecek. Ve sanatçı, sağlığı sanatına ihanet etmişse, sayrılanmış yada yaşlanmışsa, buyüzden savaş alanından çekilmiş, savaşamıyor, görevini yapamıyor, silahını kullanamıyor, nöbetini tutamıyorsa, bütün bunları düşleyerek, düşlerinde bunları yaşarken ölecek; günün yirmidört saati sanatıyla yaşayacak. İşte böyle sanatçı, yaşarsa gazi, ölürse şehittir; sanatın şehidi.

Çatalca'da, Vakıf'ta yazıyorum bu yazıyı. Kitaplığımı daha buraya taşıyamadığımdan, şimdi kitaba bakıp adını söyleyemeyeceğim size o tiyatro şehidinin.

Tiyatronun şehitleri, 'meçhul asker'leri vardır. Anlatmaya çalışacağım kişi, Türk tiyatrosunun bilinmez askerlerinden biridir. Cerrahpaşa'da yada o dolaylardaki bir tekke şeyhinin oğludur. Babasının da, kendisinin de saygın bir kişiliği var. Babası ölünce 'postnişîn' olacak, yani babasının şeyhlik postuna oturacak. O dönemde bundan saygın, bundan değerlisi yok denilecek bir tekke şeyhliği. Neylesin ki bu şeyhzâdenin gönlüne bikez tiyatro yalazı düşmüştür. Hem de tiyatroyu tuluat bilmiş, Abdürrezzak Efendi'yi de usta bellemiştir. Tekkeden kaçar kaçar tiyatroya koşar. Sarığı cüppeyi atar. İbiş'e, Uşak'a, Kavuklu'ya soyunur. Babası göçüp tekkenin şeyhi olunca da tekkeyi de, şeyhliği de, postu da, tesbihi de, onca yüceliği, saygınlığı boşlayıp kendini tüm tiyatroya adar. Gelgelelim, ne yazık ki oyuncu yeteneği yok zavallının. Tuluatın, ortaoyununun üçüncü, dördüncü sıradan insanı olarak, tiyatrodan hiç ayrılmadan, ama bigün 'komik-i şehîr'* olmak umuduyla,

* Komik-i şehir, ünlü komik demektir. Kimi gençler komik-i şehir'in kent komiği, şehir komiği anlamına geldiğini sanıyorlar. –A.N.

kulislerde, salaş sahnelerde, oyuncu kahvehanelerinde, yoksulluk içinde tüketir yaşamını. Tükene tükene biter ama, sanat cephesinin ön hattında, savaşa savaşa ölür. Bir tiyatro şehididir bu insan... Adını bile ansıyamadığıma göre Türk tiyatrosunun 'bilinmez er'lerinden biri...

Şimdi de adını anmadan başka bir tiyatro oyuncusundan söz edeceğim. Ünlü, çok ünlü bir oyuncu idi bir zamanlar. "İdi" diyorum çünkü yirmi yıl, belki de daha öncesinde emekli olduğundan bu yana tiyatroyla bağlarını kopardı. Öyle ki artık bir tiyatro seyircisi olduğunu bile sanmıyorum. Bir apartman sahibi, belki de iki... Apartman dediysem, apartman dairesi değil, kat kat, daire daire apartmanın sahibi. Apartmandan kiraları, devletten emekli aylığını alır bir hazır yiyici... Nice ünlü olursa olsun, nice yeteneği bulunursa bulunsun, böylelerine tiyatrocu diyemem... Asker kaçağı ne demekse, işte bunlar da tıpkı öyle tiyatro kaçaklarıdır.

Türk tiyatrosunda şehitler de, kaçaklar da pekçoktur. Tiyatro şehitlerinden birini daha anlatayım: Avni Dilligil... Sesiyle, fiziğiyle, kafasıyla, gönlüyle, deneyimleriyle, sınırsız tutkularıyla, aşırı kendini beğenmişliğiyle (megalomanisiyle), böbürlenmeleriyle az bulunur, büyük bir tiyatro yeteneğiydi. Ne yazık ki bu büyük dramcının dramcılığından daha da büyük kendi dramı vardı: Son on-onbeş yılında belleği oyunculuğuna ihanet ediyor, rollerini ezberleyemiyordu. Bu büyük drama düşmüş iki usta, dört dörtlük oyuncu tanıdım; biri Avni Dilligil, biri de Saim Alpago... Avni Dilligil, hergün daha çok kendisine ihanet eden belleğinin güçsüzlüğüyle, ama yine de tiyatro yaparak, tiyatro konuşup tartışarak, tiyatro yaşayarak, tiyatro soluyarak son soluğunu da tiyatro için tiyatroda verdi. Niçin? Çünkü o, daha baştan gemilerini yakmıştı; kendisine tiyatrodan başka yol, başka kapı bırakmamıştı. Ya uyku ya ölüm... Avni de böyle bir tiyatro şehidiydi.

Türk tiyatrosunun bir numaralı insanı kimdir, diye sorulsa sanırım herkes aynı yanıtı verecek: Muhsin Ertuğrul. Türk tiyatrosunun kurucusu Muhsin Ertuğrul'un jübilesi için

düzenlenen kitaba yazdığım yazının sonunda, Onu tiyatroda, kurucusu olduğu tiyatroda savaşa çağırıyordum: Tiyatro yapınız Muhsin Ertuğrul, haydi tiyatroya!

Benim böyle bir çağrıda bulunmamın had bilmezlik sayılabileceğini biliyordum. Bunu bile göze almıştım. Büyük Muhsin Ertuğrul'un tiyatronun yaşlı bir kaçağı gibi tiyatro dışında ölmesinden korkuyordum. Çünkü o sıralar küsmüş, evine çekilmiş, kendine kapanmıştı. Biliyorduk, evinde de olsa yine tiyatro yaşıyordu, tiyatroyu soluyordu. Muhsin Ertuğrul'un büyüklüğü, kuruculuğu, kutsallığa varan kişiliği biyana, ama hep arkasını devlete, belediyeye, bir kuruma dayayarak tiyatro yapmıştır. Devlet, belediye, kurum desteğini çekince, Muhsin Ertuğrul da tiyatrodan değilse bile tiyatronun eyleminden elini çekmiştir. Bunun bitek ayrıcası vardır; Küçük Sahne olayı... O Küçük Sahne de bir bankanın desteğiyle kurulmuştur ve Küçük Sahne olayını açıklayabilmek için de Vedat Nedim Tör'ün anılarındaki Muhsin Ertuğrul bölümünü okumak yeter.

Muhsin Ertuğrul –elbet ben çağırdım diye değil– ama sonradan, yine belediyeye dayanarak tiyatroya dönmüş, kimbilir kaçıncı kez savaşa, kendi başlatmış olduğu savaşa katılmıştı. Bir sanatçı için ölümlerin en güzeliyle öldü; Ege Üniversitesinin değerbilirliğiyle, kendi savaşında kazandığı utkuların nişanını yorgun göğsüne taktıktan iki gün sonra, yüreği bu sevincin tatlı ağırlığını taşıyamayarak durdu.

Ulvi Uraz hapisten çıktıktan sonra altı yıl tiyatro yapamamıştı. Vurgulamak gerekir; yapmamış değil yapamamıştı. Her sıkıntıya katlandı ama başka bir iş de yapmadı. Gece rüyasında, gündüz hülyasında tiyatroyu yaşadı. Sonunda kendini atıverdi sahneye... Hele hele Ulvi Uraz'ın tiyatro uğruna çektikleri, Atlas'ın yükünden ağır, Sisifos'unkinden daha sonsuzdu. Taşıdığı ağırlığın altında ezilerek, ama cepheden kaçmadan savaşı sürdürürken soluğu tükenip yüreği durdu; tiyatro şehidi oldu.

İmdiii, gelelim Gülriz Sururi'yle Engin Cezzar'a... Çok alanda çorak görünen Türkiye, sanat yönünden ne bereketli

topraktır... Gülriz, Engin ve daha bikaç oyuncumuz var ki öyleleri salt Türkiye'de değil, tiyatro sanatının çok daha eski olduğu, ileri, zengin ve büyük ülkelerde bile kolay kolay yetişmez...

Birara tiyatrodan koptular. Onların kopuklukları dört yıl sürdü.

Olanaksızlıkmış, yersizlikmiş... Oyuncunun hası, oyuncunun yiğidi için inanmıyorum bu umarsızlıklara... Sanatçı için (yazarlar için de) önlerinde üç yol var: Ya şehit, ya gazi, ya kaçak... Beğen, beğendiğin yola git...

Duyardım, Gülriz'le Engin şurdalarmış, şöyle yapmışlar, böyle etmişler... İçim sızlardı hep tiyatro kaçağı olacaklar diye.... Ne zaman, nerde karşılaşsam onlarla, sorardım:

– N'oluyor? Tiyatrodan ne haber?

Umutlu konuşurlardı ama kesin değildi sözleri.

Dört yıl aradan sonra tiyatroya dönmüşler. Buna kendileri kadar sevindim. Tilkinin dönüp dolaşıp geleceği yer, herzaman kürkçü dükkânı olmayabilir. Ama has oyuncunun dönüp dolaşıp geleceği yer kendi dükkânı, tiyatrodur.

Gülriz'i de, Engin'i de gönülden selamlıyorum. Bidaha 'kopukluk' yapmasınlar diyorum. Sahneden hiç kopmamalarını yürekten diliyorum.

Sevgili Gülriz, sevgili Engin: Hoşgeldiniz dükkânınıza! Gazanız mübarek ola!

22/23 Ocak 1980, saat 2,40

Tiyatroda Cinayet

Gazetedeki küçük haber şöyleydi: *Devlet Tiyatrosu Oda Tiyatrosunda oynanacak Melih Cevdet Anday'ın* İçerdekiler *adlı piyesi ani olarak repertuardan çıkarılmıştır. İlgililer, piyesin bütün hazırlıklarının tamamlanmış ve provaların bitmiş olduğunu açıklamışlardır.*

Bu haberden bikaç gün sonra gericiler İstanbul Şehir Tiyatrosunun Tepebaşı bölümünü basınca, Devlet Tiyatrosu yönetmenleri Melih Cevdet'in oyununu kaldırmakla, belki de ne kadar uzak görüşlü olduklarına, akıllı davrandıklarına sevinmişlerdir.

Onlar için ('onlar' deyince yalnız Devlet Tiyatrosunun değil, Şehir Tiyatrolarıyla özel tiyatroların da pekçoğunun sorumlularını söz konusu ediyorum) Türkiye'de tiyatro demek, hem İsa'ya hem Musa'ya hem Muhammed'e yaranmak, hiçkimseyi gücendirmeden işbaşında kalıp günlerini gün etmektir. Böyle yapmaları da çoook büyük bir özveridir; çünkü onlar işbaşından çekildiler mi, başka hiçkimse onların yaptığını başaramayacak, Türk tiyatrosu da yıkılacaktır. Zaman zaman onurlarını yol keçesi gibi politikanın ayakları altına atmak uğruna bile olsa, salt Türk tiyatrosunu kurtarmak için türlü özverilere katlanmışlardır. Birazcık eli yüzü düzgün, ilerici bir oyun sahneye koydular da gerici çevre dedikodu mu yaptı, hemen arkasından bikaç kötünün kötüsü, bayağının aşağısı piyes sahneye koyarak, saldırıları önlemiş olurlar. Son provalarına gelmiş, dekorları tamamlanmış bir oyun için gerici çevreler dedikoduya mı başladı, hemen ondan cayarlar; gelecek yıla, daha öteki yıla bırakırlar. Böylece hem kendi ilericiliklerinden vazgeçmemiş hem de *ulülemr efendileri*nin buyruklarına uygun biçimde işleri yürütmüş olurlar. Akıllarınca bu yol bir taktiktir, sanat politikasıdır. Bizler çoook anlayışsız insanlarız. Eğer onlar iki adım geri, yarım adım ileri, iki geri, çeyrek ileri

–yani mehter yürüyüşüyle– gitmemiş olsalardı Türk tiyatrosu bugünkü övünülecek aşamasına da ulaşamazdı.

Melih Cevdet Anday patlamadı ya... Bu yıl olmazsa gelecek yıl oyunu sahneye konur; olmazsa öbür yıl... Hiç sahneye konulmazsa ne gerekir a efendim? Asıl, Türk tiyatrosunu kurtarmak...

Bizim tiyatro yazarları niçin mi susarlar? Kimisinin piyesi oynanır, kimisinin oynanmak olasılığı vardır... Kimisinin de piyesleri oynanmadığı için kuyruk acısı vardır.

Sanat politikasını, yerinden kıpırdamadan göbek sallanan tvist dansı sananlar, Türk tiyatrosuna yaptıkları şerefli hizmetleri yadsıyan nankörler olduğumuzu sanmasınlar. Atatürk, "Efendiler!" şunu, şunu, şunu olursunuz "ama sanatkâr olamazsınız!" demiş ya, bunlar da olmuşlar işte... Günün birinde Türk tiyatro tarihi, sanat adına yapılan bütün bu maskaralıkları elbette yazacaktır. Ve Türk tiyatro tarihinin onlara bir sorusu olacak: Türk tiyatrosunu bugünkü aşamaya ulaştırmakla övünenler, niçin Türk tiyatrosunu bugünkü yerinde bıraktılar da daha ileri bir aşamaya getirmediler?

Günümüzün tiyatro sorumluları yaptıklarıyla övünmesinler, yapmadıklarıyla yerinsinler. Çünkü tiyatro tarihi onların neleri yapabilecekken yapmadıklarını da araştıracaktır. Tiyatromuzu köstekleyen gerici politikacı sorumlu da, gerici politikacının zart zurtuna boyun eğen sanatçı sorumlu değil mi?

Gericiler Şehir Tiyatrosunu basmışlar. Bu utancın sorumlusu kim sizce? O gericiler mi? Değil... Gericiliğe taviz veren politikacılar mı? Onlar da değil... Bu utançta hepimizin sorum payı var ama en baş sorumlu, tiyatroları ellerinde tutan tiyatro yetkilisi kişiler. Onların zikzaklı, iki geri, yarım ileri adımlı nâzenin gidişleri olmasaydı, onlar sanatı politikanın ayağına paspas yapmasalardı, durmadan ödün vermeselerdi, yiğitçe direnselerdi, bulundukları yere, sanata layık olmaya çalışsalardı, tiyatro basmak hiçbir gericinin haddine kalmamıştı. Bu utanılacak yolu onlar kendileri açtılar. Gericileri şımarttılar, politikacının pisine yüz verdiler. Gerici anladı

ki ayaklanınca istediği piyesi afişten indiriyor. Gerici anladı ki azdı mı, yaygara kopardı mı, edepsizlik, terbiyesizlik etti mi tiyatrocuya istediğini yaptırtabiliyor. Son tiyatro baskını, yıllardır durmadan gericilere verilen ödünlerin ürünüdür.

Baskına uğrayan Şehir Tiyatrosunun bikaç sanatçısının direnci ve bu dirençle nasıl başarıya ulaştıkları, tiyatro yetkililerine, ileri gelenlerine ders olmalıdır.

Bikaç Örnek

Tiyatro tarihimizin utanç verici olaylarından, bildiğim bikaç örnek vermek isterim.

CHP'nin tek parti iktidarı... Cumhurbaşkanı da İnönü... Devlet Tiyatrosunun tek sahnesi var: Türk Ocağı. Mahir Canova, Gogol'ün *Müfettiş*'ini sahneye koyuyor. Canova savcılığa çağırılır, sorguya çekilir, ifadesi alınır. Nedenmiş? Piyesteki memurlardan biri sağır... İnönü'nün de kulağı ağır işitiyor. Öyleyse Cumhurbaşkanına hakaret... Oysa Mahir Canova, bu mizanseni Stanislavski'den olduğu gibi aktarmıştır.

Küçük Tiyatronun kuruluş yılları... Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü Muhsin Ertuğrul... *Fareler ve İnsanlar* sahneye konulacakken, yukardan bir buyrukla durdurulur. Nedenmiş? Çünkü oyunun yazarı Steinbeck komünist... Haydi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesinden bir bilirkişiye!..

Yine Muhsin Ertuğrul Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü... Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında* oyununun onbeşinci temsilinde, zamanın Eğitim Bakanı Reşat Şemsettin Sirer tiyatroya gelir, oyunu görür ve buyurur:

– Bu oyun oynanmayacak!

Piyes kaldırılır.

İktidarda DP var. Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü de Cüneyt Gökçer. Yeni Sahne'de *Caligula* adlı oyun provada. Son prova yapılırken zamanın Eğitim Bakanı Atıf Benderlioğlu buyuruyor:

– Bu piyes oynanmayacak!

Neden? Neden diye sorabilecek yok ya... Şimdi biz soruyoruz. Bey'in canı öyle istiyor.

İktidarda Millî Birlik Komitesi. Büyük Tiyatroda *Sezar* oyunu sahneye konulacak. Buyruk geliyor:

– Sakıncalıdır, oynanmasın!

Koalisyon iktidarı. İnönü Başbakan. Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* romanından Engin Orbey'in uyarladığı oyun sahneye konulacak. Senatör Cahit Okurer'le Fethi Tevetoğlu, Eğitim Bakanı Hilmi İncesulu'ya soru açıyorlar:

– Nasıl, nasıl oynanırmış Devlet Tiyatrosunda *Yılanların Öcü*?..

Bir yandan da gericilerin baskısı. *Yılanların Öcü*'nün oynanması yasaklanıyor.

Daha geçenlerde, eski değil... Bir Polonyalı yazarın *Polisler* adlı oyunu "Suikastçılar" adıyla Devlet Tiyatrosunda sahneye konuldu. İkinci mi, üçüncü mü temsilinde bir telefon buyruğu:

– Siz kendiliğinizden bu oyunu kaldırınız!

Bu olaylar, saydıklarımız kadar değil, daha pekçokları var. Ve en son Brecht'in Şehir Tiyatrosundaki *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununun onuncu temsiline gericilerin baskını...

Cinayet Var!

Tiyatrolarımızda sürekli cinayet işlendiğini, bu cinayetleri de tiyatro yetkili ve sorumlularının işlediğini söylemeliyim. Resmî ve özel tiyatrolarımızda insanlar öldürülüyor. Ne var ki bu cinayetlerle polis, savcılık, adliye ilgilenmez, ama sanat tarihi ilgilenecek.

Hukuk kanunları insanların özdeksel varlığıyla ilgilidir. Ama insan deyince salt onun özdeksel varlığını anlamıyoruz. Düşüncemi canlı örneklerle daha iyi açıklayabilirim sanırım. Tiyatroyla uzaktan yakından ilgisi olanlar Ionesco adında bir oyun yazarı olduğunu bilirler. Hiçbir Fransız sahnesi bu adamın oyunlarına yer vermeseydi, Ionesco diye bir yazar da olmayacaktı. Yani Ionesco yazar olarak öldürülmüş olacaktı, bu bir cinayettir elbet.

Dünya tiyatrosunu etkileyen bir Brecht var. Brecht'in oyunları önce Almanya'da, sonra da bütün dünya tiyatrolarında

yer bulamasaydı, yazar Brecht de olmayacaktı. Siz bu varsayımları bütün ünlü oyun yazarları için çoğaltabilirsiniz.

İşte bizim tiyatrolarımızda işlenen cinayet budur; tiyatrolarımızda yazar kırımı vardır. Biçok yazarımızın oyunları, kötü oldukları için değil, şu bu söylenti, dedikodu nedeniyle sahneye konulmamaktadır. Yani tiyatro yönetmenleri, ilgilileri, sorumluları yazarlarımızı ve bunun sonunda da Türk tiyatrosunu öldürüyorlar. Melih Cevdet'in on yıl önce de bir piyesi yine bu nedenlerle sahneye konulmamıştır. Piyes yalnızca sahneye konulsun diye yazılır. Melih Cevdet'e, daha da biçoklarına bu olanak verilseydi, onlar yıllardanberi boş durmayacaklar, biçok oyun yazacaklar, belki bunların içinden bikaçı dünya sahnelerinde övünebileceğimiz oyunlar olacak, böylece Türk tiyatrosu doğacaktı. Ama iğdiş edile edile tiyatromuz bugünkü kısırlığına varmıştır. Türk tiyatrosu var diyenler kendilerini aldatıyorlar. Onlar Türk tiyatrosunun olması için değil, olmaması için uğraşmışlardır. Türkiye'de tiyatro var, ama Türk tiyatrosu yok... Bu korkaklıkla, bu ödleklikle, bu iki adım geri, çeyrek adım ileri mehter yürüyüşüyle de Türk tiyatrosu olamaz.

En Güzel Sözcük

Durmadan Türk oyun yazarlarını öldüren, dolaylı olarak da Türk tiyatrosunu öldürmüş olan kapıkulu tiyatro yönetmenlerinin en büyük eksiklikleri, dünyanın en güzel kelimesi olan "alla'smarladık" kelimesini bilmemeleridir.

Tiyatrodan, sanattan hiç mi hiç anlamayan, bu konuyla ilgisiz bir politikacı, bir yönetmen onlara buyurur:

– Falan piyes oynanmayacak!

– Başüstüne...

– Filan yazarın oyunları oynanmayacak!..

– Başüstüne...

Hiçbiri de çıkıp,

– Sanat bağımsızdır. Ben bu işi sizden iyi bilirim. Siz kim oluyorsunuz? Yürürlükteki kanunlardan daha mı üstünsünüz? demedi, diyemedi.

Bir basın toplantısı yapıp,

– Ben Atatürk'ün tanımladığı sanatçıyım. Tüccar olunur, vali olunur, şu olunur bu olunur ama sanatçı olmak kolay değil. Ben bu koşullar altında çalışamam. Alla'smarladık... diye şapkasını alıp yürüyemedi.

İçlerinden biteki bunu yapabilseydi, bütün basın, bütün aydınlar, bütün ilerici kamu onlardan yana olacaktı. Ve yalnızca bu yiğit davranışlarından ötürü Türk tiyatro tarihinin en değerli yerini alacaklardı. Sanatta bağımsızlığın, özgürlüğün geleneğini kurmuş olacaklardı.

Yapmadılar ve tiyatroda cinayetleri sürdürdüler. Çünkü onlar diyorlardı ki, kendilerinden başkası bu işi onlar kadar yapamaz. Onları atar, başkasını getiriverirler; o başkası da daha kötü işler yapar sonra...

Belki böyleydi ama başkasının işleyeceği cinayeti kıskanıp da daha az cinayet işlemek için yarışmak doğru mu?

Son tiyatro baskınının bence en baş sorumlusu işte bu tiyatro yönetmenleridir. Tiyatrocuların son direnci de olumlu bir geleneğin başlangıcıdır. Doğru iş yaptığına inananın kimseden korkusu olmaz, bir; ilkelerden ödün vermek taktik değildir, iki; taviz vermenin sonu yoktur, üç...

Tiyatro, Politika ve Eşşek Cenneti*

Konuşma yada söyleşi için Türkiye'de ve Türkiye dışında biçok yerlerdeki kültürel etkinliklere çağrılıyorum. Bunların hepsine yetişmek olanaksız. Olabildiğince katılmaya çalışıyorum. Bir yazardan hangi konuda konuşması beklenir? Elbet öncelikle yazın, sanat, kültür üzerine... Oysa dinleyicilerin yönlendirmesiyle öncelikle bu konuşmaların ağırlığı hep politika oluyor. 12 Eylül ve onun süreği olan bugünkü yönetim politikası ve başta anayasa olmak üzere yürürlükteki pekçok antidemokratik yasanın amacı Türkiye insanlarını siyasetsizleştirme, 'depolitize' değil miydi? Nasıl oluyor da on yıllık baskılı bir yönetimin uyguladığı insanları siyasetsizleştirme politikasına karşın insanlarımız yine de eskiden olduğundan daha da çok politikadan konuşuyorlar? Yaşamım süresince Türkiye insanlarının hiç bu denli siyasetle dolu oldukları başka bir dönem bilmiyorum. Bu sosyal politika bilimini ilgilendiren bir konu olmalı. Bir bilimci olmasak da yine de bu konu üstünde düşünmemiz gerekir. İnsanlarımızın yoğun olarak siyasetle uğraşmalarının nedeninin, on yıllık baskıcı yönetimin siyasetsizleştirme yöntemlerine karşı bir tepki olduğu söylenebilir. Sanırım ki –doğru olsa bile– bu tek neden değildir.

Okuduğunuz bu yazıyı yazıncaya dek, insanlarımızın politikaya düşkünlüklerinin siyasetsizleştirme politikasına bir karşı tepki olduğunu sanıyordum. Boğulurcasına günlük politikanın içine girmemizin bir nedeni olarak bu karşı tepki gösterilebilir. Ama bunun ötesinde yaşamın kendisi, yakamızdan paçamızdan çekerek, elimizden kolumuzdan tutarak bizi zorla politikanın içine sürüklüyor. İstesek de istemesek de politika yapmaya zorlanıyoruz.

* Tiyatro Ayna program dergisi için yazılmış olmalı.

Örneğin işte bu yazı... Bu tek kişilik oyunun oyuncusu Dilek Türker, tiyatrosunun izlence dergisi için benden bir yazı istediğinde, kabare tiyatrosunun ne olduğunu, tiyatronun öbür türlerinden ayrılığını, bizim geleneksel meddahımızın kabare ile benzerliklerini, meddah-*one man show*-kabare ilişkisini, kabare tiyatrosunun ortaya çıkmadan çok önce bizdeki meddahın bir ön kabare olduğunu, ancak bu kültür varlığımızın da tıpkı Karagöz gibi hiçbir değişim ve gelişim göstermeden donuk kaldığı için çağcıllaşmadığını ve seyredeceğiniz yada ettiğiniz *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* adlı bu oyunun bizim geleneksel meddah oyunlarımıza dayalı, ondan kaynaklanan ama içeriği, biçim ve biçemiyle çağcıllaştırılmış meddah oyunu demek olan bir kabare oyunu olduğunu açıklayan bir yazı yazacaktım. Yazamadım. Çünkü yaşamın gerçekleri, beni yakamdan paçamdan çekerek, elimden kolumdan tutarak, ille de bu politik yazıyı yazmaya zorladı. Bunun nasıl olduğunu anlatayım.

Çok gerekliyken, oyunlarımın provalarına gitmeye ne yazık ki zaman bulamıyorum. Dilek Türker'in incelikli çağrısı üzerine bir gece *Bir Zamanlar Memleketin Birinde*'nin provasına gittim. Provada, oyundan iki taşlamanın çıkarılmış olduğunu gördüm.

Daha önce başka bir yazımda belirttiğim gibi, açık biçim oyunlarda, hele kabarelerde, oyunun ana doğrultusu ve varsa bildirisi bozulmamak koşuluyla çıkarmalar ve eklemeler yapılabilir. (Kapalı biçim oyunlarımın, rızam dışında değiştirilmesine kesinlikle izin vermem.)

Oyundan çıkarılan iki taşlamadan birinde, bir genel kadın, kendileri çalıştırılarak kazanılan paradan patronları mamanın ödediği yüksek vergiyle vergi rekortmeni olduğunu ve yüksek vergisini ödeyen namuslu bir yurttaş olarak bakanlıktan onur madalyası aldığını, vergi rekortmeni mamanın ödediği verginin doğal olarak devlet bütçesine katıldığını ve bu bütçeden bütün memurlar, genel müdürler, milletvekilleri, bakanlar gibi imamların da, müftülerin de, vâizlerin de,

diyanet işleri başkanının da ve bütün din hizmetindeki memur ve görevlilerin de aylıklarını alıp bu parayla geçindiklerini anlatıyordu.

Bir Zamanlar Memleketin Birinde'den, genel kadınların emekleri karşılığında kazandıkları paradan ödedikleri vergiyle katkıda bulundukları bütçeden din adamlarının aylık aldıkları bölüm çıkarılmıştı.

Niçin bu can alıcı bölümün çıkarıldığını sordum. Verdikleri yanıt: Korkmuşlar!

Kimden korkuyorlar? Yasalardan değil, baskıcı yönetimden değil, polisten değil... Ya kimden? Tiyatroyu basarlar, bombalarlar, yakarlar, oyuncuyu ve tiyatronun sahibini kurşunlayıp öldürürler diye korkmuşlar... Bunca faili meçhul cinayet varken bu insanları korkuyor diye kim kınayabilir? "Korkmayın, korkacak hiçbişey yok..." diye onlara güvence verebilir miydim? Bu güvenceyi vermek devletin göreviyken devlet bile veremiyor. Daha önce bağnazlar, Ferhan Şensoy'un oynadığı bir oyuna kızıp o güzelim Şan Tiyatrosunu bombalayıp yakıp yıkmamışlar mıydı? Şu anda bile Ferhan Şensoy polis koruması altında değil mi?

Bu gözdönmüş caniler, kâfir öldürdüklerinden kesinkes cennete gideceklerine inandıkları için gözlerini kırpmadan cinayetleri işleyebiliyorlarmış. Nasıl olsa cennetteki yerleri hazır... İnsanı öldür, cennetin kapıları açılsın... Ben de inanıyorum onların cennete gideceklerine. Ama hangi cennet? Kuran-ı Kerim'de yazılı cennete değil, eşşek cennetine...

O taşlamayı ben yazdığıma göre, ne oyuncu ne tiyatro sahibi sorumludur. Sorumlu olan benim. Bu iki taşlamayı, haklı bulunacak korkuları yüzünden oyundan çıkarabilirler. Ama bu oyun yakında kitap olarak yayımlanınca, kitapta o iki bölüm de yer alacaktır.

Almanya'daki Türk işçileri, Müslümanın kesmediği hayvan eti yemeyi 'helal' saymıyorlar. Türkiye'de de öyledir. Besmele çekilmeden kesilen hayvan eti yenilmez. Müslümanlar, bir Müslümanın kesmediği yada besmele çekilmeden

kesilmiş sığır ve koyun etini yemeyi helal saymayıp da genel kadınların kazançlarından ödedikleri vergiyle katkıda bulundukları bütçeden imamların, vâizlerin, müftülerin, diyanet işleri başkanının ve bütün din görevlilerinin aylık almalarını helal sayıyorlarsa bu benim sorunum değil, onların sorunudur. Ama bir yazar olarak bu çelişkiyi koymak da benim görevimdir.

Bir Zamanlar Memleketin Birinde oyunundan çıkarılan ikinci taşlamada "Vatan anamız!", "Devlet babamız!", "Altta vatan, üstte devlet!", "Ben devletim, anamı bellerim..." gibi sözler bulunuyordu. Bu sözleri de oyundan çıkarmışlar. Niçin? "Devletin manevi şahsiyetine hakaret" sayılabilir korkusuyla... Bu taşlamada, yasalara göre, devletin ne maddi ne manevi kişiliğini aşağılayıcılık olmadığını söyledim. Olmayabilir, ama yine de bunu bahane edip oyunu yasaklayabilirlermiş. Ne diyebilirim, nasıl bir güvence verebilirim Dilek Türker'e? Hiç!.. Üstelik o zavallı Dilek Türker bu oyunu sahneleyebilmek için yaşamının tek taşınmaz varlığı olan kooperatif evini satıp bu oyuna harcamışken...

Kitap olarak yayımlanınca, oyundan çıkarılan bu bölüm de kitapta yer alacak.

İşte yaşam yakama paçama yapışıp, elimden kolumdan çekip beni tiyatro üzerine yazmaktan politika üzerine yazmaya zorla sürükledi. Oysa ben hiç de politik bir yazı yazmak istemiyordum. Bu iki güncel korku örneğini, tasarladığım tiyatro yazısından çok daha ivedi bir sorun olarak gördüğüm için, işte bu politik yazıyı yazmak zorunda kaldım. Bu ilkellikleri, bu bağnazlıkları yaşarken meddah - kabare ilişkisi üzerine yazı yazmak, çok güzel bir kelebeğin çok münasebetsiz biyere konması gibi bir görünüm sunacaktı.

Bir ülkede oyuncular ve tiyatro sahipleri gerçek yaşamın apaçık çelişkilerini yansıtan oyunların sahnelenmesinden korkuyorlarsa, yasa önünde suç olmayan sözlerin bağnazlarca suç sayılacağı korkusu yaşanıyorsa, ülkeye kendilerini yasaların üstünde gören karanlık güçler egemense, bağnazca cinayetlerin

failleri bitürlü bulunamıyorsa, o ülkede iktidar ne bu partidir ne şu partidir; iktidar, yurttaşları korkutan ve görünmeyen bir umacıdır.

Ferhan Şensoy, Küçük Sahne'de *İçinden Tramvay Geçen Şarkı*'yı oynadığı günlerde, ibret alınacak ve sosyal tarihimize geçmesi gereken, çok önemli bir deney yapmıştı. Oyundaki Nazi üniformalı erkek ve kadın oyuncular, İstiklal Caddesi'nden geçmekte olan yolcuları durdurup yarı Almanca yarı Türkçe komut vererek kimliklerini istemişti. Hepsi de Nâzım'ın "koyun gibisin kardeşim" dediği insanlar olarak kimliklerini Nazi subaylarına kuzu kuzu teslim etmişlerdi. Elli yıl öncesinin Alman Nazilerinin paraşüt birlikleri mi indi İstiklal Caddesi'ne? "Kimsin, ne hakla?" diye soran yok... Bu olaydan biriki ay sonra *Nokta* dergisi buna benzer bir deneme yaptı. Sokaktan gelip geçen yolculara askerî talim yaptırmıştı, komutla yere yatırmış, ellerini duvara dayatmıştı. Yeter ki bir komut verilsin!

– Dur!

Duruyoruz.

– Soyun!

Soyunuyoruz.

– Dön!

Dönüyoruz.

Korkudan insan altına kaçırır, korkudan altına işer, korkudan kaçar, korkudan yalvarır, korkudan teslim olur, korkudan yön değiştirir. Korkudan yön değiştiren, korkudan teslim olanla korkak diye alay ediyor. Korkudan teslim olan, korkudan yalvaranla alay ediyor korkak diye... Korkudan yalvaran, korkak diye korkudan kaçanla alay ediyor. Korkudan işeyen de korkudan altına kaçıranla alay ediyor korkak diye. Gerçekte hepimiz basamak basamak korkaklarız. Kimsenin kimseyle korkak diye alay etmeye yüzü olmamalıdır.

Atatürk, Cumhuriyetimizin onuncu yılında Türk ulusunu şöyle betimlemiş:

"Türk milleti çalışkandır, Türk milleti zekidir..."

Sanırım bir nitemimizi ya unutmuş ya söylemek istememiş...

Sözde tiyatro konusunda yazacaktım. Elimde olmadan politika yazdım. Bağışlayın...

Oyunların korkmadan yazıldığı, korkmadan oynandığı, korkmadan seyredildiği o güzel gelecek günlerin özlemiyle hepinize iyi seyirler diliyorum.

İzmir Grand Otel Plaza /oda 423, 1 Kasım 1990



Dilek Türker, *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* oyununda.
–Nesin Vakfı Arşivi.

Sevdalı Bulut Üstüne*

Heryerde, her alanda sahtecilik: Politikada, yönetimde, bilimde, dinde, sanatta... Ne olacak bu ülkenin durumu böyle? Sahtecilik kendi başına kalsa iyi; doğası gereği gerçeğin ve doğrunun önüne geçip onları gözlerden gizliyor.

Dün gece (6 Aralık 1991) *Sevdalı Bulut* oyununu seyrettiğimde duyduğum acının üzücü etkisiyle yazıyorum.

Beni herkes, her doğru bildiğini açıkça ve çekinmeden söyleyen bir insan sanıyor. Niçin? Çünkü onlar ancak benim söyleyebildiklerimi, yazabildiklerimi biliyorlar. Ya söyleyip yazamadıklarım?.. Onları kimse bilmiyor. Açıklayabildiklerim açıklayamadıklarımdan daha çok. Buyüzden de içimde gerçeklerin dinamitlerini taşıyorum da sanki patlayacak gibiyim. Dahası, inandığım gerçeklerin hepsini açıklayamadığım için kendimden utanıyorum. Örneğin şu *Sevdalı Bulut* için "Sanat adına, Nâzım adına sahteciliktir, madrabazlıktır, ayıptır! Üstelik bu sahteciliğe seyirciyi de katıyorsunuz; onları da gözbağcılıkla kandırıp sahteci yapıyorsunuz." diyemiyorum, bunları yazamıyorum. Desem, yazsam ne olur? Herzamanki gibi yine toptan saldırı olacak, aç kurt sürülerinin saldırıları gibi: "Nâzım'ı çekemiyorlar!.. Nâzım'ı kıskanıyor!"

Üstelik bu saldırıları ülkenin saygın sayılan kişileri yapacak. Ne bu konuda ne başka konuda hiçbir saldırıdan korkum yok. Ama bu saldırıları yanıtlamam, kanıtlamam gerekecek. Önce bu uzayacak tartışmalara zamanım yok, sonra da düşüncelerimi yayımlayabileceğim gazete, dergi yok ki... Daha da kötüsü, herzaman olduğu gibi, bu yazılarımı sağcıların kötüye kullanmaları kaygısı... Her konuda hep böyle oluyor. Sağcıların en büyük kötülüğü bu oluyor. Dolaylı olarak, özgürlüğü sınırlamış oluyorlar.

* Yazı başlıksız olarak bulunmuştur.

Gelelim şu *Sevdalı Bulut* olayına.

Sevdalı Bulut, Nâzım'ın bir masalıdır. Bu masala Mehmet Ulusoy, kendiliğinden yine Nâzım'ın değişik zamanlarındaki şiirlerini ekleyerek (montaj), 'kolaj' dedikleri bir yamalama yapmış ve sanat adına ve Nâzım adına herşeyi rezil etmiş.

En büyük korkum işte bu: Ben öldükten sonra yapıtlarımın yeteneksiz tutkululer elinde, işte tıpkı böyle rezil edilmesidir. Hem de bu rezilliği sözde bana olan sevgileri, saygıları adına yapacaklardır. Tıpkı Nâzım'a yaptıkları gibi. Nâzım'ın 90. doğumgünü armağanı olarak bu oyun sunuluyor.

Daha sağlığımda bile yazılarım, oyunlarım, özellikle öykülerim yağmalanıp, aşırılıp, çalınıp duruyor. Bitakım iyi niyetli açıkgöz enayiler de öykülerimi oyunlaştırmaya kalkıyor; benim elim yokmuş gibi, ben yazamazmışım ve ben oyun yazarı değilmişim gibi... Ya ölümümden sonra ne olacak kimbilir... Yapıtlarım kapanın elinde mi kalacak? Onlara kimler, nasıl sahip çıkacak?

Seyrettiğimiz *Sevdalı Bulut*'un tiyatronun t'siyle hiçbir ilişkisi yok. *Anti-theatre* da değil. Ne peki? Sahne gösterisi denilebilir mi? Evet, çok kötü, olabildiğince kötü bir sahne gösterisi... Kötü ve çirkin.

Bir oyun yazarından bir oyunundaki bir virgülün bile hesabı sorulmalı ve o yazar o virgülün bile hesabını verebilmelidir. Virgülün hesabını vermek, şu demektir: O virgül oraya niçin konulmuştur, konulmasının gerekçesi nedir? Bu herkesçe –tiyatrocular ve iyi tiyatro seyircilerince– kabul edilebilir bir gerekçe olmalıdır. Yoksa işkembeden atılan bir uyduruk gerekçe değil.

Öyküde ve romanda da herşeyin, her ayrıntının gerekçesi aranmalıdır ama oyunda olduğu kertede değil. Üçyüz-dörtyüz sayfalık bir romanda bu denli ince ve küçük ayrıntılara dek gerekçeler aranmayabilir. Hele şiirde? Hiç... Çünkü şiirin yasası, kuralları büsbütün başka. Ama ençok iki-ikibuçuk saatlik bir zaman kesitine sığdırılacak olan altmış-yetmiş sayfalık bir oyun metninde bir virgüle, bir ünleme, bir üç nokta

ayrıntısına dek herşeyin hesabı sorulmalı ve yazar da bunun hesabını verebilmelidir. Veremezse, bir yanlışlık yaptığını açıklayıp metni düzeltmelidir. Oyun yazarı böyle olduğu gibi, bir oyunun yönetmeni de oyuncunun sahnedeki her adımını, öksürüğünün, susmasının, neden o biçimde sustuğunun hesabını verebilmeli, yani bunların gerekçelerini açıklayabilmelidir.

Seyrettiğimiz *Sevdalı Bulut*'ta gerekçesini soracağımız ve bana göre doğru yanıtını alamayacağımız o denli çok şey var ki: Dekor, aksesuar, efekt, ses, edim, devini vb.

O bidonlar niçin? Nedir gerekçesi o patırtı gürültünün? Salt yenilik, salt özgünlük, salt başkalık olsun diye konulmuş bence.

Bidonlar oyunun bikaç yerinde gerekli olarak konulmuş. Ama o gereklilik başka bir yolla da giderilebilirdi. Nasıl olsa hazır sahnede bidonlar var diye o gerekli yerlerde uygun olarak kulanılmış. O kısa gereklilik için oyun boyunca sahneyi dolduran bidonların gürültüsü patırtısı çekilir mi? Hem niçin?

Söylenene göre Mehmet Ulusoy sahneye koyduğu başka bir oyunda da, bu oyundaki bidonlar gibi, sahneyi araba ve kamyon lastikleriyle doldurmuş.

Bana öyle geliyor ki Mehmet Ulusoy sahne tasarımı için özgün olacaklar diye önce bidonları yada araba lastiklerini düşünüyor, sonra bidonlara, lastiklere göre oyunu... Başka bir anlatımla, bidon yada tekerlek lastikleri oyunun gerekçesi, oyunun gereksinmesi olarak kullanılmıyor; tersine, oyun bidonların, araba lastiklerinin gerekçesi, gereksinmesi oluyor. Diyesim, bidonlar uğruna oyun harcanıyor. Çünkü seyrettiğimiz şeyde esas olan oyun değil, bidonlar oluyor. Nitekim bana kalırsa bu seyredilen gösteriden seyircilerin belleğinde kalacak olan oyunun kendisi değil, bidonlardır. Bikaç yıl sonra seyirciler oyunun özünü, konusunu, bildirisini anımsamayabilirler, ama hepsinin belleğinde bidonlar imgesi iz bırakacaktır. Tiyatronun amacı bu mudur?

Kimi çalgılı-şarkılı oyunlarda, oyuna destek vermesi gereken müziğin oyunu bastırıp öne çıkması gibi, burda da

bidonlar ve bidonların gürültü patırtıları oyunu bastırmıştır. Bidonlar oyun için değil, oyun bidonlar için olmuştur.

Hiçbir anlam veremediğim, gerekçesini bulamadığım atlamalar, zıplamalar, gırtlak yırtılasıya bağırmalar...

Ençok Genco'ya acıdım. O usta oyuncu bile zavallılaşmış, yırtınıyor, çırpınıyor. Oyunda devingenlikle yırtınıp çırpınmayı birbirinden ayırmak gerekir. Bu çok önemli... Yüksek sesle şarkı söyleyebilmek için paralanan, parçalanan şarkıcılara acıdığım gibi, yüksek performans için yırtınan oyunculara da acırım. Her başarı kendiliğindenmiş gibi, kolaycacık elde edilmiş gibi olmalıdır. Seyirci bu kolay sanılan başarıyı sanatçının ne zorluklarla elde ettiğini yaşamamalıdır.

Bu oyunda başarılı olan iki şey vardı. Biri Genco'nun oynadığı Nâzım'ın "Şoför Ahmet" şiiri, biri de oyun bittikten sonra Genco'nun okuduğu Nâzım'ın "Vasiyet" şiiri. Başarılı olan bu iki şey de oyunun nasıl olması gerektiğini gösteriyor. Bu oyun Nâzım'ın şiirlerinden bir resital olabilirdi ve çok daha büyük başarı elde edilirdi. Ayrıca *Sevdalı Bulut* masalı da, hiçbir ek yapılmadan masal olarak sahnelenebilirdi.

Kesin olarak söyleyemem ama bana öyle geliyor ki bu oyuna Nâzım'ın olmayan parçalar da tıkıştırılmış. Örneğin o erotiği aşan porno sahnesi, dolarların havaya fırlatılması, dansöz ve sıradaki sözler bana öyle geliyor ki Nâzım'ın değil. Böyleyse çok ayıp etmişler.

Oyunda çok kötü bişey de renkli resimlerle yapılan gölge oyunları. Resimleri Mehmet Güleryüz yapmış. Bu resimlerin gösterimi çok ilkel bir biçimde. Sinemanın, özellikle renkli filmin bulunuşundan önce olsaydı, bu renkli resimlerin Karagöz perdesi tekniğiyle gösterimi bir yenilik sayılabilirdi. Ama bugün renkli film tekniği varken, o renkli resimlerin ellerde tutularak perde arkasından gösterilmesi bir ilkelliktir. Üstelik ne acemice ne okul müsameresi biçiminde ellerde tutularak gösterildi resimler... *Sevdalı Bulut* masalına uygun, çok güzel, renkli bir şiirsel film yapılabilirdi. Filmde yağmur, fırtına gibi efektler de çok daha etkili olabilirdi. Günümüz teknolojisinin çok gerisinde kalınmış.

Özellikle renkli film yapılmayıp renkli resimlerle gölge oyunu gösterisi de yapılabilir, ama bunun açıklanabilir zorunlu bir gerekçesi olması gerekir. Bu oyunda hiç öyle bir zorun yoktu.

Herşey eskir, her söz eskir, ayetlerin bile eskidiği gibi. Şiir de zamanla değerini yitirip eskiyebilir. Dünyamızın sayılı büyük şairlerinden Nâzım Hikmet'in de zamanla değerini yitirmiş şiirleri vardır. Oyunda böyle şiirler de kullanılmış.

Beni en kızdıran seyirciler. Nasıl coşkuyla alkışlıyorlar! Oyuncular bu coşkulu alkışlara karşılık vermek için üç dört kez sahneye çıkmak zorunda kaldılar ve çok iyi bir iş başardıklarına inanarak sevindiler. Seyircilerin bu davranışı, oyunculara en büyük kötülüktür, çünkü onları aldatmaktır. Gala seyircilerinin çoğunluğu işte böyledir. Asıl sahteci olan bu seyircilerdir. Yıllar önce benim de başıma geldi, ben de bu gala seyircilerinin sahteciliklerini yaşadım. Ankara'da Ziya'nın sahneye koyduğu *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* oyunumun galasına gittim. Öyle kötü oynandı ki –ortaokul müsamerelerinden çok kötü– utandım, yerin dibine geçtim. Perde kapanınca bir coşkulu alkış bir coşkulu alkış... Bir de beni sahneye çıkardılar.

Hadi emeğe saygı duyulduğu, tiyatrocuların çilesine acındığı için yuh çekilmiyor diyelim, ama bu coşkulu alkış neden? Şöyle bir alkışlayıp yetinseler olmaz mı?

Niçin böyle coşkulu alkışlar bu gala seyircisi? Çağrılı olma saygınlığını verenlere teşekkürlerini sunmak için mi? Tiyatroya parasız gitmenin borcunu ödemek için mi? Yönetmenin, tiyatro sahibinin, oyuncuların ve tiyatro çalışanlarının yakınları ve sevenleri oldukları için mi? Belki de bunların hepsi... Her ne olursa olsun, bu yersiz coşkulu alkışlar alkışlananlara kötülüktür.

Hele bir de sözde oyuncuları desteklemek için hiç yersiz aptal aptal gülenler...

İşte oyun bu. Çok emek vermişler. Ama boşuna. Yazık... Çok acıyorum.

Teşvikiye, 7 Aralık 1991

Ankara Sanat Tiyatrosunun Otuz Yılı

Bana kalırsa Ankara Sanat Tiyatrosunun öncüsü Istanbul'da kurulmuş olan Arena Tiyatrosudur. Arena Tiyatrosu kurulmamış olsaydı sanırım ki AST da kurulamazdı. Çünkü AST bir tiyatro okuludur ve bu okul Arena ile başlamıştır.

1959, belki de 1960 yılı olacak... Bigün Taksim'den Sıraselviler'e doğru gelirken Abdullah Ziya Kozanoğlu'nu gördüm. Sokağın ortasında durmuş, başını yukarıya kaldırmış, yüksek bir apartmanın çatısına bakıyordu. Abdullah Ziya pepemeydi, değilse bile bir seslemi bikaç kez yineleyerek makineli tüfek atışı gibi konuştuğundan ne dediğini anlamam zordu. Üstelik onun sözleri bana boş sözler, fasafiso gelirdi. Buyüzden selamlaşmadan yanından geçip gitmek niyetindeydim. Başı havada olan Abdullah Ziya, nasıl olmuşsa beni görmüş olacak ki birden kolumdan tutup,

– Aziz, Allaha inanır mısın? dedi.

Tam damdan düşer gibi bir laf! Abdullah Ziya Kozanoğlu "dam üstünde asmalar budayım" türünden boş laf söylemeyi severdi. Kendisini pek de sevmediğimi bildiğinden, dikkatimi ve ilgimi çekmek için böyle söylüyordu.

– Neden soruyorsun? Neden gerekti şimdi böyle bir soru? dedim.

Karşısında durup kurulmuş iskelede çalışan işçileri ve o yüksek yapının onarımını seyreden Abdullah Ziya bu apartmanı, benim de köşeyazarı olarak çalıştığım Akşam gazetesinin sahibi Malik Yolaç'tan seksenbin liraya (belleğimde seksenbin lira olarak kalmış) satın aldığını, kazık yedi diye üzülürken, tapuda apartmanın arkasında bir de büyük arsasının bulunduğunu öğrendiğini söyledi. Salt bu arsa bile seksenbin lira edermiş.

– Gel de inanma Allaha, diyordu.

Canımın sıkkın olduğu bigündü. Bir ayak önce elinden ve dilinden kurtulmak için,

– Böyle bir apartman satın alabilsem de arkasından bir de arsası çıkıverse ben de inanırdım Allaha, dedim.

Savuşup gitmemem için bileğimden tutup anlatmaya başladı. Bu yapının üst katını tiyatro yapacakmış. Şimdiki onarım buymuş. Tiyatroya asansörle çıkılacakmış. (Sanırım yedinci kattaydı.) *Deliklitaş* adlı bir oyun yazmış. Bir zamanlar başkanlığını, belki de yöneticiliğini yaptığı Beşiktaş Spor Kulübünü eleştiriyor, yeriyormuş bu oyunda. Tiyatroyu da bunun için yaptırıyormuş.

İşte Arena Tiyatrosu budur. Arena adını Abdullah Ziya bulmuş olamaz. *Deliklitaş*'ın sahnelenmesi için kurulmuş olan Arena'da *Deliklitaş* hiçbir zaman sahnelenmedi. Arena'nın yönetiminin başına Asaf Çiğiltepe geçmişti. Başlangıçta Asaf da biliyordu Arena'nın *Deliklitaş*'ın sahnelenmesi için kurulduğunu. İki yada üç tiyatro mevsimi sürdü Arena etkinlikleri. Her olumlu atılım gibi Arena da Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirdi. *Kral Übü*'yü, Bernard Shaw'ın *Sezar ile Kleopatra*'sını, Haşek'in *Aslan Asker Şvayk*'ını, daha nice değerli oyunları orda seyretmiştik. Küçük bir sahnesi, sevimli, sıcak bir salonu vardı.

Çok doğal olarak *Deliklitaş* sergilenmeyip de aralarında anlaşmazlık çıkınca (belki de başka bir nedenden) Asaf Çiğiltepe ve arkadaşları Arena'dan ayrılıp Ankara'da AST'ı kurdular. Demek otuz yıl olmuş AST kurulalı... Daha dün gibi geliyor bana.

Ankara'da AST büyük bir sanat coşkusuyla başladı. O dönemde, bütün Türkiye'de değilse bile, özellikle Istanbul ve Ankara'da halkımızın büyük ilgisi vardı tiyatroya, büyük bir tiyatro patlaması olmuştu. (10-15 yıl süren bu tiyatro patlamasının toplumbilimsel incelemesini yapmak gerekir.) AST tam bir tiyatro okulu oldu. Tiyatrocu ve oyun yazarı Güner Sümer'i lise sıralarından, tiyatroyla çok ilgilenen bir öğrenci olduğu zamanlardan tanıyorum. Lisenin tiyatro salonunda bir oyunda seyretmiş onu Rutkay Aziz. Sanırım çok sonraları katılmıştı AST'a. Yılmaz Onay da öyle... Arena'da

tiyatroda görünen Tunca Yönder –ki benim Harp Okulu ikinci sınıfında tabya öğretmenim olan kurmay yüzbaşının oğludur– sonradan yapımcı oldu.

Her Ankara'ya gidişimde, Istanbul'a turne için gelişlerinde AST'ın oyunlarını seyrettim. AST'la en yakın ilişkimse *Gol Kralı Sait Hopsayıt* adlı çalgılı-şarkılı oyunumun sahnelenişi sırasında oldu. Oyunu sahneye koyan Erkan Yücel'di. Bence olağanüstü bir başarı gösterdi. Bir yazar için bunu söylemek doğru olmasa da, sonraki yıllarda başka tiyatrolar da *Gol Kralı*'nı sahneye koydu ama hiçbiri AST ölçüsünde başarılı olamadı. Hatta bu başarısız oyunlardan birini seyrederken dayanamayıp birara salondan kaçtım. Bu oyunu ben mi yazdım, diye şaştım kaldım.

Bana göre bir oyunun sahneye konuş biçimini o oyunun metni belirler. *Gol Kralı* sahneyle salonun, oyuncularla seyircilerin kaynaşması gereken bir oyundu. Erkan Yücel bu kaynaşmayı organik bir biçimde başardı. Sahneyle salon, oyuncularla seyirciler bir bütün olmuşlardı. Bu yöntemin her oyunda uygulanmasının doğru olacağını sanmıyorum. Bana göre kimi oyunlarda sahneyle salon, seyircilerle oyuncular birbirlerinden olabildiğince uzaklaşmalı, birbirlerine yabancılaşmalıdır. Erkan Yücel de, oyuncular da bu oyunda beni çok sevindirdiler. Kerkenez Sevim rolünü oynayacak olan Meral Niron'u gördüğümde, bu kızın bu rolün altından kalkabileceğini hiç de sanmıyordum. Ama çok yanılmışım! Meral Niron'un çok usta bir oyuncu olduğunu sonraki oyunlarında da gördüm. Özellikle Gorki'nin *Ana*'sında olağanüstüydü.

Gol Kralı AST'ta oynarken Asaf Çiğiltepe çoktan trafik kazasında ölmüştü. AST büyük parasal sıkıntı içindeydi. Salon kirasını bile ödemekte sıkıntı çekiyorlardı. *Gol Kralı*'nı oynama nedenleri buydu. O denli para sıkıntısı çekiyorlardı ki oyunculardan biri evini satarak yada ipotek ettirerek AST'a destek olmuş diye duymuştum.

Oyun seyirci bakımından da çok başarılı olmuştu. O denli başarılı olmuştu ki –bana söylediklerine göre– pazartesi sabahı

gişe açılıyor ve o gün içinde bir haftalık bilet satılıyordu. Bundan çok hoşnuttular. Seyirciye yer bulunmuyor, ek olarak salona sandalye konuluyordu.

Sanırım bir yada iki ay sonra Ankara'ya gitmiştim. Ankara'da Yüksel Palas'ta kalırdım. Amacım AST'tan telif hakkımı almaktı. Ama AST'çılar hiç oralı değildi. O zamanlar yönetim ve para işleriyle uğraşan Aydoğan Ergezer'di. Aydoğan bana, bir bankaya kendi adıma para yatırmamı, sonra onların bu hesap numarasına biriken telif haklarımı yatıracaklarını söyledi. Bugüne dek hep tiyatronun borçlarını ödediklerinden bana telif hakkı ödeyememişlerdi. Ama işleri artık iyi gidiyordu. Borçlarını ödüyorlardı. Aydoğan Ergezer'le birlikte tiyatronun hemen karşı köşesindeki Denizcilik Bankasına gittik. Bankaya beşyüz lira yatırdım. (O zaman beşyüz lira gerçekten beşyüz liraydı.) Aydoğan Ergezer'e hesap numarasını mı, yoksa bankanın hesap cüzdanını mı verdiğimi anımsamıyorum. Tek bildiğim, *Gol Kralı*'ndan hiç telif hakkı almadığım gibi, üste verdiğim beşyüz lirayı da bankadan almadığımdır. Ya banka cüzdanını yitirmiş ya bankadaki parayı geri almayı zamanla unutmuş yada önemsememiştim.

Burda benim öznel yorumum başlıyor. AST oyuncuları ve yöneticileri *Gol Kralı*'nın iyi iş yapmasından tedirgin olmaya başladılar. Bu dile gelmemiş, gizli bir tedirginlikti. Oyun ne yasaklanıyor ne baskıya uğruyor ne kaldırılıyordu. Üstelik seyircinin büyük ilgisi sürüyordu. Neden böyleydi? Yoksa devrimciliğe aykırı, yanlış bişey mi yapmışlardı?

Bu benim öznel yorumumdur, belki de böyle düşünmemişlerdir. Ama AST'çılar, çok ivedi bir başka oyunu sahneye koymaya karar verdiler. Bu bir Brecht oyunuydu. *Gol Kralı* iki ay ya oynamış ya oynamamıştı ki, Brecht'in, şimdi adını anımsayamadığım ama metnini önceden okuduğum bir oyunu sahnelendi*.

* 1971-72 sezonunda, Yılmaz Onay yönetiminde sahnelenen Brecht oyununun adı *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti*'dir.

Bir gece Aydoğan Ergezer, Feneryolu'ndaki evime telefon ederek, beni Brecht oyununun ilk gecesine çağırmıştı. Haftanın belli günleri Brecht, belli günleri de *Gol Kralı* oynanacaktı. *Gol Kralı*'nın provası sırasında bulunmak için bikaç kez Ankara'ya gitmiştim. Bu da bana otel ve yol gideri olarak epiy paraya mâl olmuştu. Buyüzden Brecht'in oyununu görmeye daha sonra gideceğimi, ama ilk gecesine katılamayacağımı söyledim. Aydoğan Ergezer'in bu sözüme verdiği şu karşılığı unutamıyorum, sanırım yaşadıkça da unutamayacağım:

– Ağabey, mutlaka gelip bu oyunu ilk gecesinde görmelisin. Çünkü ilk oyundan sonra bu oyunu yasaklayacakları kesin gibi bişey.

Demek sonunda devrimci bir oyun bulmuşlardı.

O tarihte benim telefonumun dinlendiğini kesin olarak biliyordum. Telefonu kim dinler? Ya İçişleri Bakanlığı ya MİT...

Bigün Ulvi Uraz'la telefonda konuşuyoruz. Telefondan bitakım şaşılası tıkırtılar gelmeye başladı. Ulvi Uraz,

– Bizi dinliyorlar! dedi.

Ben de, bağışlayın,

– Dinleyecek ne bok var, dinlesin pe...ler dedikten sonra da bildiğim bütün sövgüleri sıralamıştım. Doğrusu, böyle uluorta söverken telefonumun dinlendiğine inanmıyordum. Çünkü o dönemde kimi solcuların, telefonlarının dinlendiğini söyleyerek, eşe dosta solculuklarının reklamını yaptıklarını ve bununla övündüklerini biliyordum. O günün gecesi saat 01,00'e dek çalışıp yatmıştım. Uykuya dalarken telefon çaldı. Yataktan kalkıp salona geçtim, telefonu açtım.

– Buyrun!

Kim olduğumu sormadan ve kim olduğunu söylemeden bir erkek sesi sövmeye başladı:

– Ben de senin...

Ben Ulvi Uraz'la konuşurken telefonu dinleyene ne söylemiş, ne sövgülerde bulunmuşsam onların tıpkısını bana yineliyordu.

Telefonu kapayıp yattım. Az sonra yine telefon çaldı, yine aynı ses, aynı sövgüler... Bu sövgülerin üçüncü yinelenişinde telefon alıcısını açık bırakarak anca uyuyabildim.

O günden sonra Ulvi Uraz'ın telefonu kapandı ve türlü uyduruklarla üç ay açılmadı. Neyse ki benim telefonun kapanmamıştı. Anlaşılan şuydu: Gündüz benim sövmelerim banda alınmış, geceleyin bant çözülünce de ortaya çıkmıştı.

Bu ve daha sonraki bunun gibi olaylardan telefonumun dinlendiğini biliyordum. İşte buyüzden, hemen her solcunun telefonunun dinlendiği söylentisinin yaygınlaştığı o dönemde, Aydoğan Ergezer'in bana telefonda Brecht'in oyununun ilk gösteriminden sonra yasaklanma olasılığının bulunduğunu söylemesi, kendi kendini ihbar saflığından başka bişey değildi.

Sonu ne oldu? Kesin bilemiyorum, anımsamıyorum ama ya Brecht'in oyunu yada başka bir nedenle AST sıkıyönetimce bisüre kapatıldı sanırım.

AST gerek oyun seçiminde gerek sahneye koyuş ve oynayıştaki titizliğini, demokrat, ilerici ve halkçı bir tutum içinde herzaman sürdürdü; hem de oyuncularının özverilerine dayanarak. Yukarda AST'ın bir okul olduğunu söyledim. Tiyatro tekniği bakımından bir tiyatro okulu değildi kuşkusuz. Çoğunlukla yığınsal devinileri gerektiren çok kişili oyunları seçti. Bu seçim hem lehine hem aleyhine oldu. Tek yada az kişili, oyunculuğun ustalığını gerektiren oyunlardan çok, sahnede çok kişili devingen oyunları seçti. Tiyatro tekniği bakımından belki tek oyuncuların ustalığına dayanmayan oyunları yeğlemek zorundaydı. Ama dar sahne bu oyuncu kalabalığına uygun olmadığı gibi, tiyatronun geliri de – nice özverili olsalar da – oyuncular için çok zaman yeterli olmuyordu.

Birara soldaki bir modaya uyarak, özellikle tiyatroda çok gerekli olan bireyciliği yadsıyarak grupçuluğu denedi. Yetmişli yıllarda çok yaygındı bu moda. Hatta bu akıma uygun olarak yayımlanmış bir karikatür albümü kitaplığımdadır. Bu albümdeki karikatürcülerin adı yok, karikatürü yapan grupların adı

vardır: Aksaray grubu, Eminönü grubu gibi... Amaç bireyciliği silmekti. Bireyciliği silelim derken kişiliği de silmiş olduklarını ayrımsayamıyorlardı. Örneğin bir oyunu bir yazar yazmıyor, bir grubun yazarları hep birden yazıyorlardı. Tek yönetmen yoktu. Bütün oyuncular grubu sahneye koyucuydu.

AST'ın bir program dergisinde bu kuramı savunan bir yazısını anımsıyorum. Zamanım olsa da kitaplığımı arasam belki bu dergiyi bulabilirim. Bu benim AST'tan uzak kaldığım bir dönemdir.

AST'ın otuz yıllık inişli çıkışlı yaşamında hep yığınlara seslenmek isteyen bir sanat çizgisi olmuş ve AST salt bir tiyatro olarak değil, halk için bir kültür merkezi gibi çalışmıştır.

Uygar bir ülkede böyle bir tiyatro topluluğu, bir tiyatro –salonu değil– yapısı, bir kültür merkezi sahibi olmayı çoktan hak etmiştir. Genco Erkal için bir televizyon söyleşisinde söylediklerim AST için de geçerlidir. Genco Erkal gibi olağanüstü ustalığını çoktan kanıtlamış bir oyuncu ve AST gibi –Arena'yla birlikte– otuz yılı çok aşkın süredenberi halkçı yönde ve belli bir üstün çizgide, hiç ödünsüz ve düzenli oyunlar sergileyen bir tiyatro, kendi tiyatro yapılarına sahip olmayı çoktan hak etmiş ve bu hakka çoktan layık olmuşlardır.

Özel tiyatrolara yıldan yıla parasal destek yardımı yapan Kültür Bakanlığı yada Istanbul ve Ankara Büyükşehir Belediyeleri için –özerk çalışmalarına olanak tanımak koşuluyla– gerek AST gerek Genco Erkal'a, Berlin'de Brecht adına açılmış tiyatro gibi tiyatro yapıları kurmak, salt görev değil, borçtur da...

Nesin Vakfı, 24 Kasım 1993

KENDİ OYUNLARI ÜSTÜNE YAZILARI

Oyun Yazarı Olarak Ne Yapıyorum?

Bugüne dek tek tek oyunlarım üzerine açıklamalar ve yorumlar yazdım. Ama genel olarak oyunlarımın tümü ve tiyatro anlayışım üzerine yazmadım. Oyun yazarı olarak ne yapıyorum, neler yaptım? Bu soruların yanıtlarını vererek tiyatro anlayışımı açıklamaktansa, kendi anlayışımda oyunlar yazmayı yeğledim. Oyunlarımın özelliğinin ve hepsindeki ortaklaşa niteliklerin ortaya çıkabilmesi için çok sayıda oyun yazmam gerekiyordu. Ne yazık ki bugüne dek ancak sekiz oyun kitabımda oniki oyunum yayımlanabildi. Bunlardan *Toros Canavarı* adlı oyunum, öbür oyunlarıma benzemezliği bakımından dışta tutulursa, şu yedi oyun kitabım üzerinde konuşabiliriz:

Biraz Gelir misiniz
Bişey Yap Met
Çiçu
Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı
Tut Elimden Rovni
Hadi Öldürsene Canikom
Beş Kısa Oyun (*Sen Gara Değilsin, Bir Kadın İçin Düet, Hazırol, Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç, Yaşasın Kavuniçi*)

Bu yedi kitabımdaki onbir oyunumun ortaklaşa özellikleri, nitelikleri, başka oyunlardan ayrımı nelerdir?

Doğanın, toplumun ve insanın gerçeğini yansıtmak, açımlamak ve yorumlamak için o gerçekleri çıplak ve yalın duyularımızla algılarız: Çıplak gözle, çıplak kulakla, çıplak değini

ve başka çıplak duyularla. Oysa bilinir ki göz de, kulak da ve bütün öteki duyular da ancak belli titreşimdeki ışık, ses ve başka dalgaları algılayabilir; daha yüksek ve alçak frekanstaki titreşimleri algılayamazlar. Kaldı ki her insanda olduğu gibi yazarlarda da gerçekleri ilk algılama araçları olan gözlerde, kulaklarda, koklamada, değini ve tat alma duyularında bozukluklar olabilir. Bu durumda biz, daha iyi görmek, daha iyi işitmek, daha iyi duyumsamak için aracı aygıtlar kullanırız: Gözlük, lens, dürbün, lup, mikroskop, röntgen aygıtı, kulaklık, termometre, elektrokardiyografi, kimyasal araçlar vb.

Yazar olarak algılamak istediğimiz doğanın, toplumun ve insanın salt özdeksel gerçeği değil, aynı zamanda –karşılıklı çatışmaları içinde– insanın ruhsal gerçeğidir. Bu ruhsal gerçeklik de sürekli değişirliğinden dolayı olabildiğince karmaşıktır.

Oyunlarımda bireyin bireyle, bireylerin birbirleriyle, bireyin kendi kendisiyle ve bireyin doğa yada toplumla olan çatışmalarını, çıplak gözle, çıplak kulakla ve öteki çıplak duyularımızla algılamak yerine başka araçlar ve aygıtlar kullanarak insanın özdeksel ve ruhsal yapısının ve çatışmalarının ta içini, en özünü, en ince ayrıntısını, en alçak ve en yüksek frekanslı titreşimlerini de görmeye, duyumsamaya çalışıyorum. Bir hekim, dıştan ve çıplak gözle bakınca anlaşılmayan hastalığın ne olduğunu tanıtlamak için nasıl hastanın içini, dokularını, iskeletini, kanını, sidiğini görmek, anlamak için röntgen, elektrokardiyografi, mikroskop, kimyasal çözümlemeler, psikanaliz vb. araçlar, aygıtlar, yöntemler kullanıyorsa, ben de oyunlarımdaki kahramanların içlerini, özlerini, bilinçaltı ve bilinçdışlarını en kapalı yanlarıyla görebilmek için aygıtları, araçları, yöntem ve işlemleri gereksiniyorum. Nedir bunlar: Soyutlamalar, varsayımlar, simgeler, imge ve imgelemler, çözümlemeler, kuraldışılıklar vb. gibi şeylerdir. Bütün bunlar benim oyunlarımda amaç değil, esas değil araçtır. Örneğin ben soyut oyun yazmıyorum, oyunumda somutun özünü vermek için soyutlamayı araç olarak kullanıyorum. Ben *anti-theatre* yada absürt oyun yazmıyorum; ama gerçeğin özünün ortaya

çıkabilmesi için bir araç olarak *antiteater* ögeler, absürt ögeler kullanıyorum. Kullandığım bu araç, aygıt, yöntem ve işlemlere bakarak benim oyunlarımı Batı'nın kimi çağcıl ve avangard sayılan oyunlarına benzetenler olmuştur. Oysa özde ve araçta, o tür oyunların tam karşıtıdır benim oyunlarım. Onlarla aynı araçları ve yöntemleri kullandığım doğrudur. Bunlardan kimisini ilk onların bulup kullandıkları da doğrudur. Bir savaşta da savaşan karşıt güçler aynı silahları kullanırlar.

Oyunlarımdaki insanlara ve onların yarattığı çatışmalarından doğan olaylara tek açıdan bakmak istemiyorum. Herşeyin çevresiyle karşılıklı olarak (hem bakılan şeyin, hem de o şeye bakanın) sürekli değişirliğini düşünerek, seyircilere gerçeğinin özünü göstermek istediğim şeye (yani bireyin kendisine, başka bireye ve bireylere, topluluğa, topluma yada düzene) değişik açılardan ve olabildiğince her açıdan bakmaya çalışıyorum.

Kullandığım araçlar ve özellikle soyutlamalar nedeniyle oyunlarımda genellemelere, bibakıma kurallara varılmaktadır. Ancak bu genellemeler özgül koşulların genellemeleridir. Sonuçta varılan kurallar da herzaman ve heryerde geçerli olmayıp ancak özgül koşullarda geçerlidir. Bu genellemeler ve kurallar dolayısıyla da oyunlarımın konuları, çatışmaları, olayları, kişileri ve sonuçları bakımından evrensel oldukları kanısındayım. Aynı zamanda bu oyunlar ulusaldırlar. Oyunlarımın ulusallığı yerellikten, bölgesellikten, güncellikten gelmez. Tersine, yerel, bölgesel ve güncel değildirler. Oyunlarım, oyundaki kişilerin davranışları bakımından ulusaldırlar. Adları bile Türk olmayan – ve hiçbir ulusun adlarını taşımayan – bu insanlar Türk olarak davranırlar, yaşarlar, severler, çatışırlar, ölürler. O insanlarda, Türk insanı dediğimiz karaktere özgü özellikler ve nitelikler vardır.

Oyunlarımın sonunda seyircilerin kendiliklerinden bir doğruya ulaşmalarını istiyorum. Bu açıklanmamış bildiriyi seyircinin kendiliğinden çıkarabilmesi için, oyunda olumsuzların yine olumsuzlarla çatışmasından yararlanıyorum. Bunu bir yöntem olarak özellikle kullanıyorum. Oyunlarımda

olumlu kahraman hemen hemen yoktur. Bütün kahramanlarım olumsuz kişilerdir yada bu kişilerin ak ve kara yanları gösterilmiş, grilikleri ortaya çıkarılmış olsa bile, genelde yine de olumsuz oldukları görülür. Matematikte nasıl iki eksinin çarpımı eşittir artı ise oyunda da iki olumsuzun çatışmasından olumlu sonuç çıkar ve böylece seyirci kendiliğinden doğruyu bulmuş olur. Olumsuz kahraman deyince ille sevimsiz kişiler anlaşılmamalıdır. Oyunlarımdaki olumsuz kahramanların çoğu acınacak ve sevimli insanlardır.

Oyunlarımda amacım şudur: Bu oyunları seyredenlerin, oyunu seyretmeden önceki soyut kişilikleri diyelim A, B, C ise, oyunu seyredip tiyatrodan çıkarlarken soyut varlıklarında A + X, B + X1, C + X3 gibi bir değer artımı... Bu değer artımı seyircinin alıcı anten gücüne, tiyatro alışkanlığına, kültür düzeyine göre, X1, X2, X3 .... Xx olarak değişir elbet. Önemli olan her seyircide bir değer artımının sağlanmış olmasıdır. Bir değer artımının sağlanmış olduğuysa, seyircide o oyunun iz bırakması, belleğinde kalması, unutulmaması, zaman zaman anımsanması, seyircinin yaşamına girmiş olmasıyla belli olur.

Bu açıkladıklarımı oyunlarımda uygulayabildim mi ve ne oranda yaptım? Bunları kendim bilemem. Ancak burda açıkladıklarımın benden önce başkalarınca (eleştirmenler, tiyatro bilimci, kuramcı ve tarihçilerince) yapılmasını isterdim; yapılmamış olmasının suçu benimdir. Çünkü sekiz oyun kitabı yerine yirmi oyun kitabı yazabilmiş olsaydım bunlardaki ortaklaşa özellikler ortaya çıkar ve başka oyunlara göre ayrımın ne olduğu, değişikliği, varsa yeniliği anlaşılırdı.

Bana bu açıklama fırsatı verdiği için Iskusstwa (Sanat) Yayınevi'ne teşekkür ederim. Okurlarıma ve sahneye konulursa seyircilerime, yönetmen ve oyunculara ve oyunu bütün gerçekleştirecek olanlara bu açıklamanın yararlı olmasını dilerim.

SSCB Kardiyoloji Araştırma Merkezi Hastanesi /oda 506,
18 Kasım 1982

Niçin Soyutluyorum Oyunlarımı?

'Biz'in içinde pekçok 'kendimiz' vardır. Bu 'kendimiz'den hangisi gerçek biziz? Hepsi de... Kişinin bütün 'kendi'lerini sahneye çıkarma olanağı yok. O zaman bunlardan birini çekip alıyorum. X kez 'kendi'den, diyelim 'x kendi'yi alıyorum. Hangi 'kendi'yi vermek istiyorsam onu alıyorum.

Ama başkaları da bunu yapmış.

Molière, Harpagon'un cimri olan 'kendi'ni veriyor. Oysa cimri görünen bu Harpagon, bir kadın uğruna savurgan bile olabilir. Aynı Harpagon maliye bakanı olarak olumludur. Tüm zenginliğini ölürken hayır kurumuna bağışlarsa cömerttir. Daha böyle yüzlerce, sonsuz 'kendi'dir insan. Molière de böyle yapmış bir 'kendi'ni vermiş ama sahneye çıkan Harpagon'un bitek kendisi değil, tümü olarak gösterir bize.

Ben Mateh'de, Met'de, Rovni'de, o kişilerin pekçok kendilerinden, göstermeyi istediğim bitek 'kendi'ni alıp ortaya koyuyorum.

*

Bütün sanat soyutlamadır; bütün sanat ürünleri – oyunlar da – soyutlamadır. Kimi oyunda bu soyutlama azdır, kimisinde çoktur. Az yada çok soyutlama olsun, nice soyutlama olursa olsun, soyutlamanın orantı aşırılığı o oyunun soyut olduğunu göstermez. Soyut yapıt, genel sanat soyutlamasının dışında ayrı bişeydir. Peki soyut yapıt nedir?

Bir oyunun soyut yada somut olduğunu anlamak için yapıttaki soyutlamaya değil, o yapıtın beslendiği, esinlendiği kaynağa bakmak gerekir. Yaşamdan, gerçek yaşamdan besleniyorsa, soyut değil somuttur. Kelimelerin, kavramların somut olması önemli değil; kelime ve kavramlar istediği kadar soyut olsun, anlattığı nedir, somut mu? Bir oyun somut kaynaklardan besleniyorsa, somut kaynaklardan esinlenerek

fışkırıyorsa, yazılışında ve oynanışında nice soyutlanırsa soyutlansın, o oyun yine de soyut bir yapıt değil, somut bir yapıttır. Kimileyin bu türde soyutlama işlemi, somutu daha gerçeklikle sunmak için yapılır. Bunun tersine, öylesine somut yazılmış oyunlar da vardır ki beslendikleri kaynak somut olmadığı, sahte somut olduğu için ve onlarda bilinçli soyutlama yapılmadığı için yine de soyutturlar.

Benim oyunlarım (*Bişey Yap Met*, öbürleri) işte bu nedenle, kaynakları somut olduğundan, soyutlamayla elde edilmiş somut yapıtlardır.

*

Bir oyunda istenildiği kadar yerel ve bölgesel sözler, deyimler, adlar, kişiler ve o kişilerin ilişkileri bulunsun, bütün bu ögeler o oyunu somut bir oyun yapmaya yetmez; o oyunda

- doğal dil kullanılmamışsa (yapmacık dil kullanılmışsa),
- dramatik öz yoksa (yani boş bir kalıp yada içi boş bir kabuksa),
- gerçek duygu yerine aşırı duyguculuk varsa, 'şiirite' varsa,
- çağının gerçeklerini yansıtacak yerde, geçmişe yada geleceğe kaçışlar varsa (düş ülkelerine sığınmalar),
- insanı (seyirciyi) artırmıyorsa,
- insana, bugünkü durumunu değiştirme özlemi vermiyorsa,
- insana (seyirciye) kendini değiştirmenin nasıl olabileceği (ancak toplumsal yapı değişmesiyle) bilinci aşılamıyorsa,
- bütün bunları tiyatro sınırı içinde anlatarak yapmıyorsa,
- oyunun konusu gerçeklikten uzaksa,
- sıkıcıysa,
- oyun dili, konusu, oyuncuların davranışı vb. toplumsal özle tutarlı değilse,

işte o oyun somut bir oyun değil, soyut bir oyundur.

7 Aralık 1973 Cuma

Oyunun Yazılışı*

Oyunun yazılışı yönünden de öykü ve romanla arasında çok büyük ayrımı var; hiç değilse benim açımdan böyle... Öykü ve roman, yazarken de her satırında her bölümünde bana coşku, duygu verir; zaman zaman konunun akışına kapılır giderim. Sanırım başka yazarlar da da böyle olur. Oysa oyun yazarken –beni çok etkileyen, coşkulandıran, duygulandıran oyun konularında bile– hiçbir yerinde kendimi kaptırıp gitmiyorum. Yer yer, bölüm bölüm coşkulanıyorum, duygulanıyorum. Bunun nedenini şöyle açıklıyorum: Çünkü oyun yazılışında teknik öyle egemen ki, teknik kurallar sürekli olarak coşkuyu dizginliyor. Oyun yazarken, egemen olan tekniğe öyle bir yoğun dikkat gerekli ki, böylesine bir dikkat içinde, yazar kendini oyunun akışına kaptırıp gidemiyor. Bibakıma bu oyun süresinin sınırlılığından da geliyor. Öykü ve romanda, özellikle romanda boyut sınırlılığı yoktur, sayfalarla yazılabilir. Oysa en uzun bir oyun bile –sahne için yazılmışsa– sınırlı bir boyut içine kapalı kalmaya hükümlüdür. Romanın biyeri sarksa, değerinden yitirse, gelecek sayfalarında bu düşüklüğü giderme olanağı vardır. Dahası, usta roman yazarları böyle boşlukları, düşüklükleri, yer yer gülmeceyi isteyerek, bilerek yaparlar ki bir önceki gerilimi düşürerek hem okuru rahatlarır ve gevşetirler hem de bir sonraki gerilime hazırlarlar. Çünkü ister gülmece ister dram olarak romanda gerilim, sürekli arta arta biyerde etkisini yitirir. Onun için romanda gerilim, iniş-çıkışlar, zikzaklar, sarmallar halindedir. Oysa oyunda gerilim tepe noktasına doğru sürekli yükselir ve durmamasıya artan bir düz çizgidir. Böyle olmazsa oyun gerilimi sağlanamaz. Arada hiçbir boşluk, hiçbir düşüklük, ara verme bırakılamaz. Bunun için de oyun romana göre daha yapaysaldır, doğal yaşama daha

* Nesin Vakfı Arşivinde başlıksız olarak bulunan bu yazı eski yazıdan çevrilmiştir.

az uygundur. Ama en somut olanında bile romandan daha çok soyutlama vardır ve teknik romana göre daha ağır basar.

İşte buyüzden oyun yazarken, öykü ve romanda olduğu gibi, yazarın kendini konunun akışına kaptırarak coşkulanması, duygulanması olanaksızdır. Dikkat hep zamanda, teknikte, ayaktadır. Öykü ve romanda, yazarın tümüyle yada yer yer okurunu hiç düşünmediği, okurunu hiç hesaba katmadığı, salt kendini düşünerek kendisi için yazdığı olur. Oysa oyunda yazar her an her kelimesinde seyirciyi hesaba katmak, dikkate almak zorundadır. Böyle olduğu için de yazış sırasında oyuna kendini kaptıramaz. "Yazış sırasında" sözüne basmam gerekiyor. Hiç kaptırmaz değil, yazış sırasında kaptıramaz.

İşte buyüzden oyun yazmak çok sıkıntılı bir iş. Çok oyun yazılmamasının, çok oyun yazarı yetişmemesinin nedeni de bu olacak. Bütün konu hazırlandıktan, planı kesinleştikten sonra en uygun koşullarda 60-70 sayfalık bir oyunu, en hızlı bir ayda yazabilirim. Konusu belli, planı kesinleşmiş bir romanın 60-70 sayfası ençok bir haftada yazılabilir.

13 Temmuz 1969 Pazar

Nasıl Yazdım, Ne Anlatıyorum?

Bir oyun yazarının oyunlarını nasıl yazdığı, seyirciler için belki de ilginçtir. Seyrettiğiniz bir oyun nasıl yazılmıştır? Bu sorunun yanıtı sanırım her yazar için ayrı ayrı olacaktır. Ben şöyle yazıyorum oyunlarımı... Diyelim herhangi biyere düzensiz zaman aralıklarıyla, azar azar, tutam tutam, parça parça barut dökülüyor. Bu barutlar toplanıp bir yığın oluyor zamanla. Sonra bu barut yığınının üzerine bir ocaktan, bir yıldırımdan, bir elektrik kontağından, bir lokomotif bacasından yada iki sert taşın sürtüşmesinden, işte bunlar gibi biyerden bir kıvılcım sıçrıyor. Bu kıvılcımla da barut yığını patlayıveriyor.

Benim oyun yazışım, kısaca işte böyle oluyor. Bilinçli yada bilinçsiz olarak, düzensiz zaman aralıklarıyla, bende bitakım duygu, algı ve düşünceler yığılıp birikiyor. Bunlar değişik türden çeşitli duygu, algı ve düşüncelerdir. Herbiri kendi türü üstüne yığılıp birikiyor. Her yığın ayrı bir oyunun hammaddesidir. Ben bunları zaman zaman not olarak yazıp dosyalarıma koyuyorum. Bu notlar bikaç cümleden beşon sayfaya kadar uzunlukta olurlar. Dosyalarda bu notlar ayrı ayrı yığılırlar. Patlamaya yeter bir yığın olunca, o yığını patlatacak bir kıvılcım gerekir. Her kıvılcım kendisine uygun olan, denk düşen bir yığını ateşliyor. Bu kıvılcım bir rüyadır, bir gazete haberidir, bir olaydır, bir gözlem yada duyduğum bir anlatı, okuduğum bir yazıdır. O kıvılcım patlatabileceği yığını ateşleyince artık o oyunu yazmaya başlarım.

Bir gece, konuğumuz olan yabancı yazarlarla eşlerini, Haldun Taner'le birlikte, striptiz seyretsinler diye bir pavyona götürmüştük. Orda gösteri yapan bir kadın, bir erkek, iki canbaz *Tut Elimden Rovni* adlı oyunumun kıvılcımı oldu. Tek başına bir canbaz çiftinin gösterisi, bir oyunu esinleyemez. Ama bu gösteri daha önce bilinçte yada bilinç altındaki birikimi patlatıp ortaya çıkardı.

1965'de yurtdışı gezisindeydim. Gittiğim bir yabancı kentte oralı bir dostum, kendisine havagazı memuru süsü veren bir adamın evlere girip yalnız yaşayan kadınları boğduğunu, sonra da yakalandığını söylemişti. Onun üç-dört cümleyi geçmeyen bu anlatısı, *Hadi Öldürsene Canikom* komedisinin kıvılcımı oldu. Bu olayı duymasaydım bu oyunu yazamazdım. Ama bende birikim, ön hazırlıklar, yani oyunun hammaddesi olan yığın olmasaydı, arkadaşımın üç cümlede anlattığı olay da oyunlaşamazdı.

Kıvılcım sıçrayınca oyun notu dosyalarımı karıştırıyorum. Önce yazacağım oyunla ilgili notlarımı biraraya getirip bir yığın yapıyorum, onları sıralıyor, düzenliyorum. Sonra tasarısını yapıp iskeletini kuruyorum. İşin en zor yanı da bundan sonra başlıyor. Oyunun müsveddesini yazıyorum. En kolay yazdığım oyun beş müsveddeden sonra ortaya çıkmış. Üzerinde ençok çalıştığım, dokuz müsveddeden sonra yazabildiğim *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*. Bir oyunun müsveddelerinden birini aylarca, yıllarca beklettiğim de oluyor. Buyüzden sekiz-on yılda bitirilebilmiş oyunlarım var; *Bir Küçümencik Kişi* gibi...

Hadi Öldürsene Canikom, son biçimini altı müsveddeden sonra aldı. Ama bu oyunu çok kısa zamanda yazdım. Çünkü daha önce öykü olarak yazıp yayımlamıştım.

Hadi Öldürsene Canikom, daha önce kitap olarak yayımlanmış olan *Biraz Gelir misiniz, Bişey Yap Met* ve *Çiçu* adlı oyunlarımın doğrultusundadır. *Hadi Öldürsene Canikom* ve *Çiçu* insanın yalnızlığını anlatmaktadır. *Çiçu*, bir adamın – ki hepimizindir – yalnızlığının dramı, *Hadi Öldürsene Canikom* iki yaşlı kadının yalnızlığının güldürüsüdür.

Yalnızlığın özünde dram varken, burda iki kadının yalnızlığı nasıl komedi olabiliyor? Biz kelime yetersizliğimizden birbirine benzer duygularımızın hepsine birden aynı adı vermişiz. Yalnızlık da işte böyle, tek kelimeyle adlandırdığımız bir insan hali. Oysa insan sayısı kadar ayrı, değişik yalnızlıklar var. Her insanın yalnızlığı ayrı, başka, özgün ve ayrı ayrı adlandırılması gereken birer yalnızlıktır.

Oyundaki iki yaşlı kadının yalnızlığı nasıl bir yalnızlıktır? Onlar daha özgür, daha rahat yaşamak için yalnızlığı kendileri seçmiş değillerdir. Durumları, içinde yaşadıkları koşullar, yaşları vb. nedenler yüzünden o iki kadın (Siyen'le Diha) yalnız kalmaya yargılıdırlar. Zamanın yüklediği bu yargı onlara dramı da aşan bir trajedi kahramanı kimliği vermiştir. Öyleyse nasıl komik oluyorlar? Çünkü bu iki yaşlı ve yalnız kadın sürekli olarak kendi kendilerini kandırmakta –ki insanın kendini kandırması kendini inandırması demektir–, gerçek yalnızlıkları içinde anılarıyla, hayalleriyle, geleceğe umutlarıyla, hiçbir zaman yalnız kalmadan, yalnız kalmadıklarına kendilerini inandırarak yaşamlarını sürdürmektedirler. Yalnız oldukları halde hiç yalnızlık duymuyorlar. Çünkü içinde bulundukları her an, hem geçmişin yalnız güzel anılarına hem geleceğin umuduna bağlıdır. Her an geçmişi ve geleceği, en güzel, en tatlı yanıyla yaşarlar.

Siyen, yıllarca önce ölmüş kocasının resmiyle sanki kocası yaşamaktaymış gibi hergün kavga ederek evliliğini sürdürür. Kocasıyla kavga ederek var olduğunu duyar. Varlığını duymasına bahane olduğu için de bu kavga onu yaşamdan hiç de bezdirmez. Ölüler yaşlanmaz. Resimdeki general de gençtir. Kocasının genç kalmış resmiyle kavga ettikçe kendi yaşlılığını hiç düşünmez. Kocası yaşıyormuş gibi onun f elbiselerini temizler, ütüler, çizmesini boyar, fırçalar ve onları kocasının yerine koyar. Günün birinde ölü kocasının resimdeki gençliğiyle kapıdan girip karşısında öksüreceğini umar. Bu öksürüğün Siyen için ayrı, simgesel ve cinsel ilişkiye değgin bir anlamı vardır.

Diha da öyledir; o da yalnızlığı içinde hiç yalnız değildir. Kendi kendine aşk mektupları yazarak, bu mektuplar kendisine gerçekten yazılmış gibi mutluluk duyar. Bu aşk mektuplarını gönderenleri reddederek varlığını anlar.

Bu iki yaşlı kadın salt geçmişe bağlı kalsalardı, karamsar olurlardı. Oysa geçmişle birlikte, umutla geleceğe de bağlı olduklarından iyimser ve hep neşelidirler. Gerçeğin acılarını

unutmak, üzüntülerden kurtulmak için hemen bir bahane uydurur, kendilerini kandırırlar.

Bu oyunda güldürü, insanın kendi kendisini kandırmasındadır. İnsanın kendi uydurusuna kendisinin inanması herzaman gülüç olmuştur. Çok yaşlı iki kadının gençlik taslamaları, çirkinleşmişlerken güzel olduklarına, aşk yapabileceklerine inanmaları acılı bir güldürüdür.

Gerçekteyse hepimiz başka yönlerde, başka alanlarda, belki de kimimiz tıpkı Siyen ve Diha gibi, kendi kendimizi kandırarak gülünç olmaktayız. Hepimiz kendimizden başka herkesin gördüğü acı bir gülünçlük içinde yaşıyoruz.

Ulvi Uraz Tiyatrosu- PASTAV dergisi, Sayı 22, Ekim 1970

Üçüncü Kez "Canikom"

Çok kötü koşullu bir sahne ve salonda, *Hadi Öldürsene Canikom*'u ilk kez Ulvi Uraz sahneye koymuştu. Bana göre, üç oyuncu da olağanüstü başarı göstermişti. Sahneye koyuş Ulvi Uraz'a yaraşır bir ustalık işiydi. Herşey olup bittikten yıllar sonra, şimdi söyleyebilirim: Yorumda bir küçücük yanlışlık vardı. Ama bu yanlışın sorumu benimdir. Çünkü oyunun provalarında bulunabilseydim bu yorum yanlışı kolayca düzeltilebilirdi. Oysa ben tek provada bile bulunmamıştım. Yazarın provalarda bulunması, başta kendisi olmak üzere yönetmen ve oyuncular için yalnız yararlı değil, gereklidir de. Altından kalkmaya çalıştığım görev ve yükümlülüklerim, işlerimin çokluğu, bana oyunlarımın provalarında bulunma olanağı vermiyor.

Ulvi Uraz, Suzan Uztan, Venüs Biriz bu oyunda unutulmayacak başarı göstermişlerdi. Bir oyunun başarısının en somut ölçütü, seyircilerin oyunu unutmamalarıdır. Bu üç usta oyuncu, seyircilerinin belleklerinde *Hadi Öldürsene Canikom*'un kişileri olarak canlı kaldılar.

Hadi Öldürsene Canikom ikinci kez Istanbul Şehir Tiyatrosunda sahneye konuldu. Oyunun iki sezon seyircinin büyük ilgisini görmesi yönetmenin ve oyuncuların başarılarını gösterir. Engin Uludağ sahneye koymuş, Rıza Tüzün, Suna Pekuysal, Şehime Erton oyunun kişilerini başarıyla canlandırmışlardı. *Hadi Öldürsene Canikom*'un ikinci kez sahneye konuluşunda da provalarda bulunamamıştım.

Hadi Öldürsene Canikom'da anlatılan nedir? Bu oyun iki yalnız insanın acı güldürüsünü sunuyor, denilirse bu çok soyut bir yargı olur. Çünkü 'insan', 'nerde, ne zaman, hangi koşulda?' sorularına yanıt verilmedikçe soyut bir kavram olarak kalır. İnsan ama nerdeki, hangi zamandaki, nasıl koşuldaki insan?

Hadi Öldürsene Canikom'da iki insanın, iki yaşlı ve kimsesiz kadının yalnızlığı anlatılıyor. Ama bu iki insanın toplum yapısı içindeki yerini belirlemek gerekir.

Hadi Öldürsene Canikom'daki iki kadın, sınıflı bir toplumda, küçük burjuva sınıfının bürokrat kesiminden, iki emekli duldur. Sahneye koyuşta özellikle bunu belirtmek gerekir. Çünkü küçük burjuva yalnızlığı, büyük burjuvanın yada bir emekçinin yalnızlığına hiç mi hiç benzemez.

Herşeyden önce büyük burjuvadan olanlar, isteseler bile oyundaki iki kadın gibi özdeksel olarak yalnız kalamazlar. O denli yalnız kalamazlar ki onlar için yalnızlık çok pahalıya satın alınabilir bir lüks olur. Dinlence için karlı dağ başlarındaki otellere, uzak deniz kıyılarındaki motellere yada uzak ülke gezilerine çıkarak ancak oralarda yalnız başlarına kalabilirler. Küçük burjuvanın bunalımı olan yalnızlık, büyük burjuvanın lüksü olur. Büyük burjuvaları yalnız bırakmayan pekçok ilişkileri vardır: İş ilişkileri, toplumsal ilişkileri, sınıfsal ilişkileri, örgütsel ilişkileri, parasal ilişkileri, dernekleri, kulüpleri, geniş çevreleri vb. gibi. Onlar bu ilişki ağı içinde bunalıp yalnızlığa büyük özlem duyar ve yalnızlığı çok pahalıya satın almak isterler. Hiç kuşkusuz büyük burjuvanın da yalnızlığı vardır ama bu başka türlü bir yalnızlıktır. Onların yalnızlığı kalabalık içinde bibaşınalık, en yakınlarının yanında bile onlardan uzak oluştur.

Çağımızda emekçiler de yalnız kalamazlar. Çünkü onların da türlü ilişkileri onları yalnız bırakmaz: Sendika ilişkileri, geçim sorunu, dayanışma zorunu, örgütsel ilişkiler vb. gibi. Emekçiler ekonomik ve toplumsal koşulları bakımından yalnız kalamazlar ve yalnız olmamaları da onların gücüdür.

Büyük burjuva ve emekçi sınıfı arasındaki küçük burjuva ve özellikle küçük burjuvanın kimi kesimleri yalnızlığa yargılıdır. Onların toplumsal yazgısı yalnızlıktır. Toplumun en örgütsüz kişileridirler. Sözcüğün her anlamıyla, tek başlarına ve dayanıksızdırlar.

Hadi Öldürsene Canikom'da işte böyle iki yaşlı kadının durumu gösterilmektedir. Bu bir dramdır. Bu dramı güldürü

biçimine sokan öge, iki yaşlı kadının yalnızlıklarını gidermek için aradıkları ve günün birinde bulduklarını sandıkları umardır.

Toplumun bu kesiminden yaşlı insanlar, özellikle kadınlar, yalnızlıklarını gidermek için ne yapar, hangi umarlara başvururlar? Büyük kentlerde böylelerinin sürüyle kedi beslediğini, kuş beslediğini, çiçek yetiştirmeye aşırı düşkünlüklerini gözlemliyoruz. Onlara yalnızlıklarını unutturacak yada düşündürmeyecek bir araç gereklidir. *Hadi Öldürsene Canikom*'daki iki kadın yalnızlıklarını gidermek için bir umar bulmuşlardır: Gömüldükleri anılarının içinde yaşamak, özellikle evlilik günlerine gömülmek, sürekli olarak kocalarını ve evliliklerini düşünmek. Onların bu geçmiş düşü, bir polisiye olay nedeniyle birdenbire yaşamlarında güncelleşir: Kendisine havagazı memuru süsü veren bir cinsel sapık, havagazı sayaçlarını denetlemek bahanesiyle girdiği evlerdeki yalnız kadınların ırzına geçmektedir. Bu olayla iki kadının dramı güldürüye dönüşür.

Bu iki kadın o denli yalnızdırlar ki bu sapık caninin bile yalnızlıklarını gidereceği sanısına kapılırlar. Daha doğrusu bu, sanı değil onların düşüdür; gönüllerinden geçendir, dilekleridir.

Burda, oyunun sahneye konuluşunda önemli ve ince bir sorun var: Bu iki kadını gerçekten cinselliğe düşkünmüş gibi göstermek hem gerçeğe hem oyunun bildirisine aykırı olur. İki yalnız ve yaşlı kadının erkek düşkünü olmaları elbet seyirciyi daha çok güldürür. Ama bu güldürünün kolay yolunu seçmek olur. Üstelik oyunda anlatılmak istenen bu değildir.

Bu iki kadın kendisine havagazı memuru süsü veren sapığı gerçekten bir cinsel ilişki için beklemiyorlar. Onlar sürekli cinselliğe ilişkin sözler söylüyorlarsa bu gerçekten cinsel ilişki isteklerinden değil, anılarını yinelemek, geçmişlerini güncelleştirmek, böylece yalnızlıklarından kurtulmak içindir. O sapık cani gerçekten evlerine gelmiş ve onları cinsel ilişkiye zorlamış olsaydı, iki yaşlı yalnız kadın bundan hoşnut olmayacaklardı. Onların istedikleri, cinselliği konuşarak

(laflayarak) yalnızlıklarını giderici bir doyuma ulaşmaktır. Kimi yaşlı yalnız kadın yalnızlıktan kurtulmak için nasıl biçok kedi besliyorsa, nasıl kendisini yardım derneklerine hizmete adıyorsa yada nasıl kendisini içkiye veriyorsa, oyundaki iki kadın da kendilerine yalnızlıklarını unutturan bir umar bulmuşlardır: Geçmişte yaşamak, evlilik anılarında yaşamak... Bu özlem onlarda o denli derindir ki hiç olmayacak aşk serüvenleri uydurup birbirlerine anlatırlar ve bunların yalan olduğunu karşılıklı olarak bilirler ama yüzlemezler. Günün birinde havagazı memuru diye bir cinsel sapık tehlikesi patlak verir; işte o zaman bu iki yaşlı kadının özlemleri ortaya çıkar. Bu özlem cinsel istekmiş gibi dışa vurur ama gerçekte onları yalnızlıktan kurtaracak olan adamın beklenmesidir. Onlar sapık caniyi gönüllerinden geçen adam yerine koyarlar. Öylesine gönüllerinden geçen ki sapık caninin ırzına geçtiği kadınları sonradan öldürdüğüne bile inanmak istemezler.

Bir olay tiyatronun var olmasında seyircinin ne denli büyük işlevi olduğunu bana bikez daha öğretmiştir. Istanbul'da Türk-Alman Kültür Derneğindeki bir söyleşimde, dinleyicilerden bir hanım bana *Hadi Öldürsene Canikom* üzerine önemli bir soru yöneltmişti. Oyunda, iki kadının gıdıklamasıyla havagazı memurunun ölmesi için neden hiçbir ön hazırlık yoktu? Bu hanım belli ki iyi bir tiyatro seyircisiydi. Tiyatro tekniğinin çok önemli biyerine değiniyordu. Bu hanıma o zaman haklı olduğunu, bu oyunun kitabının ikinci basımında bu eksiği yerine getireceğimi söylemiştim. Bugüne dek oyun kitabının ikinci baskısı yapılmadığı için, iyi bir tiyatro seyircisi olan o hanımın haklı eleştirisine uyarak gerekli eki yapamadım. Eve gelen yaşlı ve hastalıklı havagazı memuruna, bir diyalogla daha önce enfarktüs geçirmiş olduğunu söyletmek, bu adamın gıdıklanarak ölmesine seyirciyi daha önceden hazırlamış olur.

Yazık ki *Hadi Öldürsene Canikom*'un Devlet Tiyatrosundaki provalarında da bulunamıyorum. Buyüzden uzunca bir yorum yazmak zorununu duydum.

Bir oyunun seyirciye sunulmasında emekleri geçen oyun yönetmeninin, oyuncuların, dekorcunun, ışıkçının, giysicinin, aksesuarcının ve daha başkalarının başarılı olmasını o oyunun yazarı kadar hiçkimse isteyemez. Çünkü oyun yazarının başarısı onların başarısına bağlıdır. *Hadi Öldürsene Canikom*'un sahneye konulmasında bütün emekleri geçenlere yürekten başarılar dilerim.

Niçin Başka Türlü Değil?*

İlkin oyun yazışımı yadırgadılar. "Gülmececiliği, öykücülüğü küçümsüyor da..." dediler. Bunca yıllık uğraşımı küçümser miyim hiç, öper başıma korum kutsal ekmek gibi... Nerden bileceklerdi daha ondört yaşımdayken oyuncu olmak için Ertuğrul Muhsin Bey'e başvurduğumu? Boğazında düğüm, gözleri buğulu, dudakları bükülmüş bir çocuğun o kapıdan çıkışını Muhsin Ertuğrul da anımsayamaz. İlk şimdi açıklıyorum bunu; demek otuzüç yıl bu sırrı yalnız kendim için saklamışım.

Sonra, kırküç yaşımdayken ilk oyunumu bastırdığım için de kınadılar. "Kırkından sonra azmış" gibi geliyordum onlara. Bilemezlerdi ki... Askerî ortaokulun yedinci sınıfında Türkçe öğretmenimiz Bahri Baba, derste tiyatro bölümünü anlatırken dalmışım, dalmışım da dalıp gitmişim. Bahri Baba çocuklara,

– Görürsünüz, oyun yazarı olacak! derken kendime geldim. Suçüstü yakalanışımdan bir utandım ki... Oysa biz o sıralara general olmak için oturmuştuk.

Altıncı sınıfta sınavlar bitmişti. Müzik öğretmenimiz Hulusi Bey altın yaldızla basılmış bir çağrılık verdi: Darülbedayi'de konser... Yeni elbiselerimi giydim; yenim başkasının eskisiydi. Hulusi Bey'in kim olduğunu bilmezdik; konseri yönetirken gözümde bir büyüdü bir büyüdü... İşte o yaldızlı çağrılıkla, daha onüç yaşımda tiyatro kanıma girdi.

Şehremini'ndeki evimizden her pazar Tepebaşı'na yayan giderdim. Önce paradi biletimi alır, sonra Tepebaşı'ndaki Bulgar pastacıdan yedibuçuk kuruşa bir pasta yer, doyardım; param da bitmiş olurdu. Tiyatrodan çıkınca yürüyerek Şehremini'ne dönerdim, kış gecesi. Çocukluğumda, bütün gençliğimde sahneyi paradiden seyredebildim. Oyunun bazı yerlerinde

* *Bişey Yap Mef*'in oyun programı için yazılan bu yazı, Cumhuriyet gazetesinin 11.07.1995 tarihli Aziz Nesin Özel Eki'nde de yayımlanmıştır.

kendimi paradiden sahneye atasım gelirdi. İçimden biri iterdi beni; düşsel değil, gerçekten iterdi. Sanırdım ki düşmeyeceğim de uçarak o tanrısal kişilerin yanına konuvereceğim.

Darülbedayi'yi tanımadan bir yıl önce Ferah Tiyatrosuna giderken oyun yazmaya kalkışmıştım. Şimdi bunları çok utanılası bişeymiş gibi, yine de utanarak, ilk sizlere açıklıyorum. Yirmiüç yaşımdanberi oyun yazmaktayım, gizliden, durmadan...

Bir plak çalarken, belli bisürede bir şarkı dinleriz. Plağın dönüşünü hızlandıralım, hızlandıralım... gittikçe çabuklaşan şarkı anlaşılmaz olur. Daha da hızlandıralım, plak biriki saniyede bütün dönüşü tamamlarsa, pırt, tırt falan gibi bir ses çıkar; güzelim şarkı tırt olur.

Bir solukta anlatamam ki... Oysa anlatmak da istiyorum; ya susmalıyım yada onbeş-yirmi oyun yazmalıyım. Yoksa bir yaşam şarkısı tırt sesinin gülünçlüğüne düşecek.

Yalnız basılı iki oyunumu okuyanlar, yadırgayanlar, beni kınayanlar oldu: "İşte bisürü öykün, bir yığın romanın... Neden bunlardan yada bunlar gibi bir oyun yazmıyorsun?"

Sanatçının yeryüzünde aldatamayacağı tek kişi var: Kendisi... Bir sanatçının kendisi kadar amansız, acımasız eleştirmeni olamaz. Toplum bizi durmadan kendimizden eksiltiyor. Daha fazla eksilmek, ödün vermek istemedim de ondan böyle oyunlar yazdım. Abartarak söyleyeyim: Kedi, aslanın ödün vermişidir; aslan ödün vere vere kedi olmuş. Kurt da ödün vere vere köpek olmuş. Onun için belediyeciler kedilerle köpekleri sokaklardan toplayıp öldürtüyorlar.

Bu oyunun neden böyle olduğunu kısaca açıklayayım: Başka türlü olamazdı da ondan... *Biraz Gelir misiniz*'de bir yenilik, bir başkalık, bir değişiklik, bir ayrılık görüyorsanız ben bunu değişiklik, özgünlük olsun diye özentiyle böyle yapmadım. Bunu böyle yapan, bunu sağlayan oyunun kendisi, özüdür. Bana göre bu öz ancak böyle verilebilir, başka hiçbir türlü verilemezdi. Bu oyunda anlatmak istediklerimi ne herhangibir oyun biçiminde, ne öykü, ne de roman olarak verebilirdim.

Sanatçının kafasına bir düşün biçimiyle birlikte geliyor, birlikte gelişiyor. Badem içi gelişir de sonradan biçimine, ölçüsüne göre üstünde kılıf, kabuk kalmaz ki... Hiçbirimiz, örneğin baklaya bakıp da "Bunun biçimi başka türlü olmalıydı" diye düşünmemişizdir. Biçiminden ayırdığımız zaman baklayı tasarlayamayız bile.

Oyunlarımdaki kişilere, örneğin Ahmet, Fatma değil de Mateh, Zani, Effer gibi adlar verdiğim için "Kolayca uluslararası olmak istediğinden böyle adlar uydurmuş" diyenler bile oldu. Oysa bu oyunlarda seyirciyi avlayacak bütün kolaylıklardan, ucuzluklardan var gücümle kaçındım. Oyundaki kişilerin –yalnız kişiliklerinin değil, adlarının bile– herhangibir çağrışımla seyirciye gerçek kişiyi anımsatmasını istemedim. Yoksa *supi* adında gerçekten olmayan müzik çalgısı, Mateh adında *supici* yerine, örneğin Eyüp'teki bir oyuncakçı karakterini de alabilirdim; bu da yazar olarak bana, yönetmene, oyunculara, seyirci olarak da sizlere her yönden kolaylık sağlardı.

Bu oyundaki kişiler aynı zamanda herkes, yine aynı zamanda hiçkimsedir. Hepimiz ve hiçbirimiz; tıpkı sıfır gibi, sıfırın gerçeği gibi... İnsan zekâsının en gerçeğe uygun, en doğru soyutlaması olan sıfır, nasıl hem doğada yok hem doğadaki herşeyde var ve var olanları anlamamıza yardım ediyorsa, bu oyundaki soyutlamaları, simgeleri de gerçeği özünden kavramamıza yardımcı olsun diye kullandım. Bu bakımdan gerçekçi bir oyun yazdığım kanısındayım.

Bir de *Biraz Gelir misiniz*'i buğulu, kapalı, karanlık buldukları, seçkin aydınlar için yazılmış sandıkları için beğenenler var. Oysa böyle değil... Bu oyunu da bütün yazılarım gibi halk için, anlaşılması için yazdım. Halkın bu oyunu anlayacağına inanıyorum; beğenip beğenmemek, sevip sevmemek ayrı...

Son perde inerken bu oyun sizleri artırmışsa mutluyum, artırmamışsa beceriksizim; her iki durumda da sizlerden esinlenip, kendi kendimin en amansız eleştirmeni olarak öğrenmeye, iyisini yapmaya çalışacağım. İçimdeki hiçbişey yapamayacağım korkusu, bana belki yapabilirim umudu veriyor.

Ekim 1962

Yeniden *Biraz Gelir misiniz*

Oyun yazmak soluklu ve sürekli bir iştir. Bir oyunun notları uzun zaman içinde parça parça tutulabilir. Ama bir oyuna son ve tam biçimini vermek için, araya başka hiçbir iş girmeden, yazmaya başlanılan oyun yazılıp bitirilmelidir. Önceden tutulmuş notlar oyuna son biçimini vermede kolaylık sağlar. Oyun bu notlarla dalındaki yemiş gibi yavaş yavaş olgunlaşır. Bir ayda, bir yılda, on yılda olgunlaşıp "Artık yaz beni!" diye bağıran oyunlar vardır.

Dosya dolaplarımda kırk yıldan, hatta daha eskidenberi olgunlaşmış ve yazılmayı bekleyen oyunların sayısı elliden çoktur. Bu oyunları araya başka bir iş girmeden yada sokmadan, kesintisiz olarak yazıp bitirmek için zaman bulamadığımdan yazamıyorum. Bu gidişle de hiçbir zaman o oyunları yazamayacak gibi görünüyorum. O notlar dosyalarımda sonsuza dek tutuklu kalacak. Başkalarının yararlanma olanağı da yok. Bu oyun notlarım hiçbir işe yaramadan, dosyalarda tutuklu kalıtım olarak kalacak.

Oyun yazmak soluklu ve sürekli bir iştir, dedim. Elbet bu bir genel kural değil; benim için böyledir. Çok kıskançtır, araya başka işlerin girmesine dayancası yoktur. Bunu söylerken çalgılı-şarkılı oyunlarımı anlatmak istemiyorum. *Biraz Gelir misiniz*, *Bişey Yap Met*, *Çiçu*, *Tut Elimden Rovni*, *Hadi Öldürsene Canikom*, *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*, *Beş Kısa Oyun* gibi oyunlarım için söylüyorum.

İlk oyunumu yedi yada sekiz yaşımdayken yazmıştım. Bir ramazan gecesiydi. Cerrahpaşa'da oturuyorduk. 'Fatmanım', yani Fatma Hanım adında, tanıdığımız bir kadın vardı. Kadıköy'de Baklatarlası denilen yerde (Saint Joseph Lisesi'nin karşısında) bir evde aşçılık yapıyordu. (Beni de bigün o eve götürdüğünden yerini hâlâ bilmekteyim.) İşte o Fatmanım beni bir ramazan gecesi, Cerrahpaşa'yla Hekimoğlu Ali Paşa

arasındaki bir yangın yeri arsasında kurulmuş bir çadır tiyatrosuna götürmüştü. Orda bir ortaoyunu seyretmiştim. Bu benim ilk tiyatro seyredişimdi.

Beni tiyatroya niçin annem değil de Fatmanım götürmüştü? Annem yirmialtı yaşında ölene dek tiyatroya, sinemaya ve benzeri eğlence yerlerine hiç gitmemişti. Çünkü böyle yerlere gitmek kadınlar için günah sayılırdı. Ancak Fatmanım gibi kocası olmayan kadınlar, günahı da göze alarak böyle yerlere gidebilir, ama onlar da erkekler arasında değil, kadınlara ayrılmış ('kadınlara mahsus') yerlerde oturabilirlerdi.

Fatmanım'ın götürdüğü çadır tiyatrosunda bir ortaoyunu seyrettiğimin gecesi, sabaha dek rüyamda tiyatro görmüştüm. O zaman dahaca okula bile gitmiyordum. (Okula on yaşımda, üçüncü sınıftan başlayarak gitmiştim.) Ortaoyunu seyrettiğim gecenin sabahında da, yedi yada sekiz yaşımda, yaşamımın ilk oyununu yazmaya başlamıştım. Elbette bu oyun, seyrettiğim oyunun öykünmesi, çok benzeriydi. Üçbeş sayfa yazdığımı anımsıyorum.

1928-1929 yılı olacak, Davutpaşa Ortaokulu öğrencisiydim. Bütün derslerden sınavlarda tam numara alıyordum. Salt altıncı sınıfın birinci dönem sonu karnesinde, müzikten notum 2 idi. (Tam not 5'ti.) Çünkü ben de öbür arkadaşlarım ve ortamımdaki çoğu insan gibi müziği dersten bile saymıyordum. Müzik dersinden sınıfta bile kalınmazdı. Müzik dersinde ancak alay edilirdi.

Karnedeki 2 notuna çok üzüldüm. Çok tutkulu bir çocuktum. Hangi ders olursa olsun, hepsinden tam numara almalıydım. Bütün lise yaşantım boyunca da böyle oldu. Altıncı sınıfın son karnesinde müzik dersinden de notum 5 olmuştu. Müzik öğretmenimiz Hulusi Bey, dersindeki bu başarıma bir armağan olarak, o ders yılı sonunda bana bir çağrılık vermişti. Bu yaşamımda aldığım ilk çağrılıktır. Çağrılığın üstü altın yaldızla basılmış, altında siyah basılmış yazı vardı. Kalın kâğıtlı zarfın üzerinde de "Sayın Bay Mehmet Nusret"yada buna benzer bişey yazıyordu. Bu zarfı ve çağrılığı kesinlikle

saklamışımdır, ama elimde olmayan nedenlerle sonradan yitirmiş olacağım.

Bu bir konser çağrılığıydı. Sonradan yanmış ve yerine fuar yapılmış olan Darülbedayi, yani Güzellikler Evi'nde verilecekti konser. O konsere gitmek için pantolonumu ütülediğimi, yani pantolonumu önce hafif ıslatıp döşekle yatak çarşafı arasına koyarak bir gece öyle yattığımı, ayakkabımı kendim boyadığımı, boyunbağı taktığımı, bitürlü yatmayan dimdik saçlarımı iyice ıslatıp yatırabilmek için aynanın karşısında epiy uğraştığımı çok iyi anımsıyorum. Şehremini'nden Sirkeci'ye, Sirkeci'den de Darülbedayi'nin bulunduğu Tepebaşı'na iki tramvaya binerek gitmiş olmalıyım.

Tiyatroya tam zamanında girmeliydim ve ne ilk giren ne son giren olmalıydım. Saatim de yoktu ki zamanı öğreneyim! (Lise bitiminde okulun armağan olarak verdiği Lonjin marka saate sahip olana dek saatim olmamıştı.) Büyük coşku, biraz da korkuyla dışarda bir zaman bekledikten sonra, girenlerin aralarına katılarak ben de Darülbedayi'ye girdim. Bu, konsere ve tiyatro denilebilecek bir yapıya ilk girişimdi.

İçine girdiğim Darülbedayi beni büyülemişti. Vişne çürüğü rengi perde, aynı renkte locaların ve koltukların kadife kaplamaları, sahneyi çerçeveleyen altın yaldızlı işleme, bu çerçevenin üst ortasındaki güzel sanatlar simgesi... yerde yumuşacık halılar. Avize de var mıydı? Vardı sanırım. Reostalı elektirik lambaları, insanın eceliyle ölümü gibi yavaş yavaş sönüyordu.

Buraya gelmiş olan seyirciler, benim yaşadığım çevrenin insanlarına benzemiyordu. Çok kokuyorlardı, hele kadınlar... Giysileri yepyeni, sanki buraya gelirken ilk giyilmiş gibi... Salona girerken elime basılı program mı verilmişti, yoksa bu program çağrılıkta mı vardı? Şan! Şan nedir? Ermeni bikaç kadın adı yazılıydı programda; bunlar şan verecekti yada okuyacaktı.

Perde yavaş yavaş açıldı. Rüya mı görüyordum? Yüzleri bize dönük, sırayla dizilmiş kızlar... Hepsi de uzun etekli, par-

lak kumaştan, tuvalet denildiğini bildiğim giysiler (entariler) giyinmiş. Aaaa! Olacak şey değil, bizim müzik öğretmenimiz Hulusi Bey de orada! Simokin giyinmiş. Simokini ilk görüşüm mü bilemiyorum. Biz onbir onüç yaşındaki çoğu yaramaz çocuklara müzik dersi veren ve öğrencilerin akıllarınca alay etmeye yeltendiği o sert müzik öğretmeni değil mi bu adam?

Hulusi Bey gözümde öyle büyümüş, öyle yücelmişti ki... O ders yılı askerî okula girdiğim için Hulusi Bey'i bir daha göremeyecektim. Ama Darülbedayi denilen yerin neresi olduğunu artık öğrenmiştim. Askerî okulda yatılı öğrenci olduktan sonra, tiyatro mevsimi başlayınca, haftanın dinlence günlerinde (önceleri perşembe ve cumaydı, sonraları cumartesi pazar oldu) ya Darülbedayi'deydim yada Şehzadebaşı'ndaki Ferah ve Millet tiyatrolarında. Bu iki tiyatro karşı karşıyaydı. Birinde Naşit, birinde İsmail Dümbüllü oynuyordu.

Fatmanım beni bir gece çadır tiyatrosuna götürdüğündenberi oyun yazmak ateşiyle yanıyordum. Ortaokul son sınıftayken (Çengelköy Askerî Ortaokulu, sekizinci sınıf) Türkçe öğretmenimiz Bahri Bey, dersinde tiyatro bölümünü anlatırken ben öyle dikkatle, özenle ve can kulağıyla öğretmenimizi dinliyordum ve öylesine dalmıştım ki, bunun ayrımına varan Bahri Bey,

– Sen galiba tiyatro yazarı olacaksın! demişti.

Aradan altmışüç yıl geçti, hâlâ unutamıyorum.

Oyun yazmak için, bana göre gereken sürekli ve soluklu zamanı elde edebilmek için yıllarca bekledim. İçimde hep oyun yazmak isteği, ateşi vardı. Ama elimde olmayan nedenlerle öyle engebeli bir yaşam sürmek zorunda kalıyordum ki oyun yazmak için gerekli olan o zamanı bitürlü elde edemiyordum. Oysa dosyalar dolusu oyun notlarım vardı. Bunları oyunlaştırmam için oyun yazmaktan başka hiçbişey düşünmeden, yapmadan, sürekli, aralıksız çalışarak bir oyunu yazıp bitirmeliydim.

Yusuf Ziya Ortaç'ın bana söylediğine göre Faruk Nafiz Çamlıbel de böyle yapmıştı. *Akın* piyesini yazmak için

Büyükada'da bir eve tek başına iki ay kapanmış, oyunu bitirmiş ve bu iki ay sonunda ondört kilo zayıfladığını görmüştü.

Oyun yazmak için zamanımın olması benim yaşamımın en büyük lüksü olacaktı. Sonunda böyle bir zamanı buldum yada bulduğumu sandım. Evet, *Biraz Gelir misiniz* adlı oyunumu 1957 yılında böyle bir zamanda yazdım.

Evliydim. İkisi bir önceki eşimden, ikisi sonraki eşimden dört çocuğum vardı. Kemal Tahir'le birlikte Düşün Yayınevi'ni kurmuştuk. Biyandan da dergilere yazıyordum. Ev halkı kalabalıktı, on kişiden az olmazdı. (Eşim, dört çocuğum, baldızım, kaynanam ve zaman zaman eşimin akrabaları, ev yardımcısı kadın ve ben.) Yine de oldukça iyi para kazanmaya başlamış, hiç olmazsa parasal yönden rahatlamıştım. Ancak kırkiki yaşındayken sıra oyun yazmaya gelmişti. Ama evimin koşulları oyun yazmama uygun değildi. Bunca kalabalık bir evde – konukları da sayarsak enaz onbeş kişi – sürekli, soluklu, ara vermeden bir oyun yazma olanağım yoktu.

Kemal Tahir'in cezaevinden arkadaşı, İbrahim Gürsel adında bir emlak komisyoncusu vardı. Onunla yakınlık kurmuştuk. Nişantaşı'nda bir katta kiracıydı. Yalnız başına yaşıyordu. Benim oyun sorunumu öğrenince, oyun yazacağım sürece evinde kalıp özgürce çalışmamı önerdi. Oyun notları dosyalarımı inceledim. Bunların içinde *Biraz Gelir misiniz*'in notlarını olgunlaşmış, oyunlaşmaya yaklaşmış buldum. İbrahim Gürsel'in evine yerleştim. Bu evde oyun yazmaktan başka hiçbir işle uğraşmıyordum. Yemekleri, akşamları işinden dönünce İbrahim yapardı. Sabah kahvaltımızdan sonra evden çıkmadan öğle yemeğimi de hazırlardı, sonra işine giderdi. Cumartesi ve pazar günleri beni hiç tedirgin etmezdi. Hatta çok gerekmeyince konuşmazdı bile. Evde var mı, yok mu belli değildi.

İşte bu koşulda, notları parça parça önceden yazılmış *Biraz Gelir misiniz*'i bir ayda bitirdim. Bana bu iyiliği yapan İbrahim Gürsel'e borçluyum bu oyunumu. Bisüre daha görüştük İbrahim'le. Son yıllarda görüşmez olduk. En son evlendiğini

biliyorum. Küçükçekmece'de arazi satın aldığını, orasını ekip biçtirdiğini de kendisinden duymuştum.

Biraz Gelir misiniz benim ilk basılı oyunumdur. Bu oyunumda çok önemli bir yanlış vardır. Benim anladığım anlamda dört dörtlük bir oyun, tıpkı bir cebir denklemi gibidir. Bilindiği üzere bir cebir denkleminde, eşit işaretinin iki yanındaki harf ve sayıların birbirinin tıpkısı olmak zorundadır; tıpkısı değilse o cebir denkleminde yanlışlık vardır ve bir cebir denklemi en küçük yanlışa ('tecviz-i hata') izin vermez. Dram da böyledir. *Biraz Gelir misiniz*'de benim yaptığım bir yanlış vardır ve bu yanlış yüzünden oyunun (dramın) dengesi bozulmuştur. Bu yanlışı söylemeyeceğim. Oyunun yönetmeninin yanlışı görüp düzeltmesini dilerim. Ama bir ipucu vereyim: Bu yanlış, Mateh Usta'nın büyük oğlunun bir konuşmasında geçmektedir. Bu oyunun yeni basımında bu yanlışı düzelteceğim.

Teşvikiye, 19 Kasım 1993

Ulusal Tiyatro Açısından *Çiçu*

Aşk romanı, cinayet romanı, etik roman, toplumsal roman diye romanın yapaysal olarak türleştirildiği 1920-1930 döneminde, ençok tutulan, en düzeysiz piyasa romanları 'millî roman' damgasını taşıyordu. Sonradan millî roman modası tavsadı ve romanlarda yavaş yavaş bu damga görünmez oldu. Millî roman modasından sonra bu eski yargı şöyle değişmişti: Yalnız roman vardır ve var olan da iyi romandır ve iyi roman da ister istemez ulusal olur.

1920-1930 döneminde millî roman akımının alevlenmesi, sonra tavsaması da – bütün sosyal olgularda olduğu gibi – gelişigüzel bir rastlantı değildi. On-onbeş yıl ulusal yazın akımının egemen oluşunun bir sosyal nedeni olmak gerekir. Bu neden, yurdumuzun ulusal kurtuluş savaşından büyük bir zaferle yeni çıkmış olmasıydı. Emperyalizme karşı savaşmıştık ve emperyalizmin hertürlü doğrudan ve yan etkilerinden kurtulmak için ulusal benliğimizi ve ulusal kişiliğimizi bulmak çabasındaydık.

Ulusal yazın akımı, yine emperyalizme karşı başkaldırışın başlangıcı olarak çok daha önceleri başlamıştır. Yazın, ulusal kişiliğimizi bulmada bilinçli olarak öncülük görevi yapıyordu. Ne var ki o dönemdeki romanlardan, üzerlerinde 'millî roman' damgasını taşıyanların içinde değerini bugüne dek iletebileni hemen hemen yok gibidir. İkinci Dünya Savaşına dek yurdumuz emperyalizm tehlikesinden oldukça uzak bir dönem yaşamış ve bu dönemde ulusal yazın akımı da kendiliğinden tavsamıştır.

Türkiye'de, hele 1960'dan sonra ulusal yazın ve özellikle ulusal tiyatro akımı, 1920-1930 döneminin ulusallık akımından çok daha yoğun olarak başladı. Çünkü Türkiye, İkinci Dünya Savaşı içinde ve savaştan sonra yeniden emperyalizmin etki alanı içine girmişti. Emperyalizm ekonomik, politik ve stratejik kollarıyla kendisine yol açıcı ve ortam hazırlayıcı olarak kültür emperyalizminin kılavuzluğunda sömüreceği ülkeye

girmektedir. Türkiye kültür emperyalizminin etki alanına girince elbette Türk yazarları, önce ulusal varlıklarını korumak için ulusal yazına yönleneceklerdi. Bugünkü ulusal yazın sorunu böyle bir durumun zorunlu sonucudur. Türkiye'de ulusal yazın sorunu kültür emperyalizminin etkisini artırdığı İkinci Dünya Savaşı sırasında dar bir ilerici aydınlar kadrosu içinde bilinçlenmiş, ancak 1960'dan sonra genişleyerek yaygın bir düşünü olarak gelişmiştir.

Ulusal tiyatro deyince ne anlıyoruz? Toplumsal kavramları, içeriklerinin sürekli değişirliklerinden ötürü kesinlikle tanımlayamasak bile, hiç olmazsa bu kavramların ne olup ne olmadıklarını belirleyerek kavram karmaşasından kurtulmamız gerekir. Yoksa aynı kelimeleri söyleyip ayrı anlamlar çıkardığımız için anlaşamayız.

Son beşon yıldanberi ulusal tiyatronun gereğini savunanlardan kimileri, ulusal tiyatrodan ne anladıklarını belirleyemedikleri için bitakım yanlışlara düşmüşlerdir. Bu yanlışlardan biri ve başlıcası, ulusal tiyatro söz konusu edilirken, bütün sanatların olduğu gibi tiyatronun da sınıfsal olduğunu anımsamamaktır. Sanatın sınıfsal olduğunu hesaba katmadan, salt ulusal sanat yapmaya kalkmak, kültür emperyalizmine karşı çıkarken, istemeden kültür emperyalizminin arkasına düşmek olur. Dikkat edilirse kültür emperyalizminin yayıcılarının isteği de budur: Ulusal sanata yönelinmesi, ama sınıfsal bilinci olmayan bir ulusal sanata...

Ulusal tiyatro konusunda başka bir önemli yanılgı da ulusal ve sınıfsallık niteliğinin salt seçilen konulardan çıktığının sanılmasıdır. Ancak belli konular tiyatroda işlenirse sınıfsal bir oyun yazılabileceği sanılmıştır. Oysa sınıfsallık niteliğini yalnız konu belirlemez. Hangi konu olursa olsun, o konuya bakış açısı sınıfsal niteliği belirler. Diyelim aşk, ihanet yada ölüm korkusu, doğa sevgisi, kıskançlık... Bu türlü konular da sınıfsal nitelik taşırlar ve bu konulara bir yazar, kendisi tümüyle toplumcuysa, toplumcu bir açıdan bakacağı için o konulardan toplumcu bir yapıt ortaya çıkarabilir. Bunun tersi de yapılabilir ve yapılmaktadır. Toplumculuğu salt konu

seçiminde sanıp, diyelim bir köylü-ağa çatışmasından çok kötü, toplumcu estetiğe aykırı yazılar yazılabilir.

Bu konuda önemli bir yanılgı da ancak bölgesel yada yerel tiyatronun ulusal olabileceği kanısıdır. Oysa bölgesel ve yerel olan bişey ulusal nitelik taşıyabilir de, taşıyamaz da... Ama bölgesel ve yerel olanın ulusal niteliği olsa bile, zaman içinde dayanıklılığı ve evrensel hiçbir değeri yoktur. İki örnekle bu düşüncemizi daha iyi belirtebiliriz. Yirmi-otuz yıl öncesine kadar Eyüp'teki oyuncakçılık ve oyuncakçılar, Beykoz'daki paçacılık ve paçacılar çok ünlüydü. O sıralarda Eyüplü bir oyuncakçının kendi uğraşısından ve çevresiyle çatışmasından doğan dramının bir oyunda verilmiş olduğunu düşünelim. Yada Beykozlu bir paçacının dramı... Bu oyunlar elbet yerel, bölgesel oyunlar olacaktı, hem de ulusal nitelik taşıyacaktı; üstelik sınıfsal bilinçte de olabilirdi. Ama bugün bize hiçbişey söylemeyecekti.

Hep birlikte şöyle bir düşünelim; daha beşon yıl öncesi yazılmış ve oynandığı zaman da büyük ilgi görmüş Türk oyunlarından bugün kaçta kaçı yeniden sahneye konulabilir? Ya daha on-onbeş yıl sonrası?

Ulusal tiyatro deyince, sahneye çıkan insanların herhangibir olay, durum yada kişi karşısında aldığı tutumu anlıyorum; o ulusa özgü bir tutumsa, o ulusal bir oyundur.

Çiçu'da, kısaca, insanın yalnızlığı anlatılıyor. Ama hangi insanın? Türk insanının. Ancak Türk insanı bu tür bir yalnızlık çeker. Bunu demek, başka ulus insanları bu türlü yalnızlık çekemez demek değildir.

Çiçu'daki erkek Türk insanı, ama hangi Türk insanı? Bütün Türk insanlarının yalnızlığı böyle değildir. *Çiçu*'daki erkek ne emekçi sınıfından ne büyük burjuvadandır. O, dayanıksız, hiçbir dayanışması olmayan, örgütsüz, yani çağı dışına düşmüş –çünkü çağcıl insan, ancak örgütsel varlıktır bugün– buyüzden yalnız kalmış, bencil ve bireycidir. Bütün bu nitelikleri onun evrensel olmasına engel değildir. Hepimiz, o zavallı küçük burjuvanın dramı içinde bir oranda kendimizi bulacağız.

Kent Oyuncuları Bülteni, 1970

Çiçu'da Ulusal ve Çağdaş Olan Nedir?

Çiçu'yu 1950 yılında Paşakapısı Cezaevindeyken yazmıştım. Demek yazılalı yirmibir yıl olmuş.

1962 yılında bir oyuncu arkadaşım benden tek kişilik bir oyun isteyince, değişiklik ve ekler yaparak *Çiçu*'yu yeniden yazmıştım.

Çiçu'da, bir cezaevinin siyasi koğuşunda birbuçuk yılını geçiren otuzbeş yaşındaki bir adamın, insanın yalnızlıktan nasıl kurtulabileceği üstüne olan düşünceleri duyulur sanırım. Otuzbeş yaşımdayken yazdığım *Çiçu*, benim özyaşamımdan bir bölüm değildir.

Bir toplumun geri kalmışlığı, salt kâğıt üstünde ulusal gelirin bireylere dağılımındaki azlık olsaydı, bundan kurtuluş umudu bu denli uzaklarda görünmezdi. Başka hiçkimse, kendi sanatına çağcıl düzeyde bir yenilik getirmek gereğini duyan bir sanatçı denli geri kalmışlığın acısını çekemez. Bu acı, sanatçının yüreğinde bir diken, beyninde bir kıymıktır. Ne yaptığını anlayacaklarına ençok güvendiği kişiler bile, kendilerini hapsettikleri alışılmışlığın kalıbından çıkamadıkları için, ya yapılanı küçümser yada yoksayarlar.

Yaratmaktan zor olanı, bir de yarattığını anlatmak, açıklamak zorunda bırakılmış olmaktır. Geri kalmış toplumda alışılmışın dışına çıkmak isteyen sanatçı, uçması için kendisine gerekli olan havayı da yaratmak zorunda kalan kuş, yüzmesi için kendisine gerekli olan suyu da yaratmak zorunda kalmış bir balık gibidir.

Çiçu da, öbür oyunlarım *Biraz Gelir misiniz, Bişey Yap Met, Tut Elimden Rovni* gibi ulusal oyundur. Ulusal tiyatro anlayışımı tanımlamalar ve çözümlemelerle değil de örneklemelerle gösterirsem, belki daha kısa yoldan açıklamış olurum.

Diyelim oyunun ve yazarının adı ilan edilmeden, Lorca'nın *Kanlı Düğün*'ü oynuyor bir tiyatroda; önceden de oyunu bilmiyoruz. Yine bir varsayım olarak, oyunun İspanyolluğunu belirten kişi ve yer adlarını, giysileri, bölgesel ve yerel folklorik ögeleri oyundan çıkaralım. Bütün bu İspanyolluk ögeleri oyundan çıkarıldığı durumda bile, İspanyol insanını tanıyan –hatta yalnız kitap bilgisiyle az tanımış olsalar bile– seyircilere bu oyunun hangi ulusun oyunu olabileceği sorulsa, çoğunun bir İspanyol oyunu olabileceğini çıkaracaklarına inanıyorum.

Çehov'un oyunları için de durum budur. Çehov'un oyunlarının Rusluklarını belirten dış ögeleri çıkarılsa da o oyunlarda öyle bir iç öge, öyle bir öz kalır ki işte bu, Rus insanını az yada çok tanıyan seyirciye oyunun bir Rus oyunu olduğunu anlatır.

Bir oyunu ulusal yapan şey, bir varsayım olarak oyundan ulusallığı yapan dış ögeler çıkarıldığı durumda bile, yine de o oyunda kalan ulusal özdür. İşte bu değişmeyen ulusallık ögesi, yalnız o ulus insanına özgü davranıştır. Asıl ulusal olan, insanın insana (bireye), insanın topluluğa ve topluma, insanın doğaya, insanın kendine, insanın olay ve olaylara karşı davranışıdır. Türk'ü Hintliden, Amerikalıyı Rus'tan ayıran, işte bu ulusal davranış özelliğidir. Yerellik, bölgesellik, giyim biçimi, kişi ve yer adları, hatta töreler, gelenek ve görenekler... Ulusallığı sağlayan bütün bu dış ögeler kısa sürelidir, geçicidir, çabuk değişir, bozulur, yok olur. Oysa insan davranışı, ulusallığı belirleyen en kalıcı ögedir.

Çiçu ve öbür oyunlarımda yapmak istediğim, değişik durumlarda Türk insanının davranışını ortaya koymaktır. *Çiçu*'daki adam, yalnızlığı bir Türk olarak duyar, yaşar ve Türk olarak davranır. Ama bu yalnızlığın biçimi bütün Türk insanlarına genellenemez. Çünkü *Çiçu*'daki adam bir küçük burjuva aydınının yalnızlığı içindedir. Ama onun yalnızlıktan kurtuluş için bulduğu yol, başka sınıf insanları için de geçerli bir genel yoldur.

Bir oyunda genel geçerlilik olmadıkça o oyun çağdaş olamaz. *Faust*'un, *Liliom*'un, *Peer Gynt*'ün, Čapek'in oyunlarının ulusal olmadıkları söylenemez. Ama onları ulusal yapan yerel ve bölgesel ögeler, kişi ve yer adları, hatta töreler ve folklor gibi ulusallığın dış ögeleri değildir; onlar hem kişi davranışlarıyla hem de çağdaş oldukları için ulusaldırlar.

Bölgesel, yerel ögelerle, diyalektle, giyim-kuşam biçimiyle, adlarla, daha bunlar gibi dış ögelerle ulusal oyun yazılabilseydi, oyun yazarlarının işi çok, pekçok kolaylaşmış olacaktı.

Devlet Tiyatrosu Dergisi/50, 1971

Çiçu'ya Değgin Notlar*

Teknik, bazen yazarın kanıtlamak istediği tezin tam tersini ortaya çıkarıyor. Özellikle tiyatroda daha çok oluyor bu; çünkü piyeste teknik, öbür sanat dallarında olduğundan çok daha egemenlikle etkin oluyor yapıta. Yani yazar tekniğe yenilerek söylemek istediğinin tam tersini söylemiş, anlatmak istediğinin tam karşıtını anlatmış oluyor. Böyle durumlarda yazarın teknikle boğuşması, tekniği alt edecek başka bir teknik bulması gerekiyor. Sanıyorum oyun yazarlığı ustalığı da bu olacak.

Çiçu adlı oyunda bu durum başıma geldi.

Bu oyunda anlatmak istediğim şudur: Bir insan iç ve dış yalnızlığından kurtulmak için kendi yalnızlık ağırlığını başkalarının sırtına yüklerse, bu yükü taşıtmak için sevgili, dost, arkadaş ararsa yalnızlıktan kurtulamaz, büsbütün yalnızlık bataklığına gömülür, mutsuz olur, suçu da başkalarında bulur ve karamsar olur. İnsanın kendi yalnızlığından kurtulmasının yolu yalnızlığını başkalarına yüklemek değil, tersine, başkalarının – hatta tanımadıklarının – yalnızlıklarını yüklenmek, üleşmektir. Başkalarının yalnızlıklarını üleşince kendi yalnızlığından kurtulmaya başlar.

Ben işte bu gerçeği anlatmak istiyordum *Çiçu*'da. Ama *Çiçu*'daki adam, yalnızlığından kurtulmak için, durmadan yalnızlığını başkalarına yüklemek istediği için, yani kendisine dost, sevgili, arkadaş diye bilmeden kendini taşıtacak hammal aradığı için mutsuz, karamsar oluyordu. Böyle de olması gerekliydi ama seyirci bunun neden böyle olduğunu anlamalıydı. *Çiçu*'da bunun neden böyle olduğunu seyirciye anlatacak bir yol bulamadım. Böyle olunca, seyirci piyesten bu adamın

* Aziz Nesin'in *Çiçu*'yu yazma sürecinde aldığı günceye benzer notlar, eski yazıdan çevrilip düzenlenerek buraya aktarılmıştır. Notların asılları Nesin Vakfı Arşivindedir.

bütün çabasına karşın neden yalnızlığından kurtulamadığını, üstelik son korunak diye sığınmak istediği eskiden yüzüstü bıraktığı yalnızlığının kucağına atılmak isteyince, yalnızlığını bile yitirmiş olduğunu ayrımsamadığını anlamayacak. Bundan adamı değil başkalarını, insanları, dünyayı suçlu bulacak ve üstelik herkes teker teker kendisini haklı görecek. Her seyirci kendisini büsbütün yalnız duyacak, kurtulmak yolunu da bulamayacak. Bu durumda tiyatro salonundan çıkan her seyirci teker teker kendisini haklı bulup yanındakileri, evindekileri suçlayacak: Kadınlar kocalarına, kocalar karılarına, arkadaşlar birbirlerine düşman olacaklar.

Bu durumda, tiyatro salonundan çıkan her seyirci salona girerken A ise, A - X olarak salondan çıkmış olacak. Oysa benim tiyatrodaki ilkem, seyircilerin A + X olarak salondan çıkmalarıdır.

Çiçu'nun istediğimin tersi bir yola gitmesi, olumsuz bir sonuca varması, tekniğinden ve bazı teknik zorunluktan ileri geliyor. Çünkü baştan bu oyunu tek oyuncu oynayacak diye koyuyoruz. Tek oyuncu olunca başka oyuncularla gerekli diyaloglar ve onlarla yaratılmış durumlar, insanların arasında, birlikte yaşanarak geçen olaylar ve trükler olmadığından, yalnız kalışının, hatta yalnız bile kalamayışının nedenlerini anlatamıyorum. Bunu seslerle, telefon konuşmalarıyla gidermeye çalıştım. Ama o zaman da adamın mutsuzluğunun nedeni bir söylev gibi anlatılıyor. Demek ki bu oyunda tek oyuncu daha baştan bir saçmalıktır.

Şimdi, tek aktörden fazla oyuncu kullanmadan bu yapmahktan kurtulmak, adam mutsuzluğa düştüğü halde, piyesi genelinde olumsuzluktan kurtarmak için teknikle boğuşmak ve bu tekniği alt edecek başka bir teknik bulmak gerekiyor. Tersi olursa, piyesten benim hiç de istemediğim, hatta istediğimin tersi bir sonuç çıkacak. İşte bu yolu aramaktayım, henüz bulamadım. Kaplumbağa bana belki bir yardımcı olabilecek. Belki de telefonda konuşan yalnız kadın bana yardımcı olacak. Belki bir olay bulacağım.

Bütün bu bulacaklarımla piyesi zorla olumlu yapmış olmayacağım. O zaman büsbütün yapma olur; yapma bir olumluluk gerçekçi değil, tersine, gerçekçiliğe aykırıdır. Oysa benimkisi yapma bir olumluluk değildir. Çünkü ben piyesi olumlu olarak kurdum. Ancak teknik beni olumsuzluğa zorluyor. Yani bu durumu düzeltemezsem, istemediğim halde teknik yüzünden olumsuz bir sonuç ortaya çıkarsa, işte o zaman yapma, gerçeğe aykırı bir yapıt olur. Şimdi bu oyunu gerçeğe, olumlu yöne çevirmek için zorlama ve yapma olmayan bir yol arayıp bulacağım. Ve ancak seyirciler yalnızlığı gidermenin yolunun başkalarının yalnızlığını üleşmek olduğunu anlarlarsa, duyarlarsa, sanat yoluyla bunu öğrenirlerse işte o zaman bu piyesin eğitsel bir görevi olur. Tersi de bir eğitimdir; ama seyirciyi yanlış eğiten bir eğitim.

Arayacağım, bakalım, nasıl bulacağım...

Oyunun sonunda yine adam karamsar olarak yapayalnız kalacak; bundan kurtulamayacak. Ama seyirci adamın neden böyle kaldığını, suçunun ne olduğunu öğrenecek; hem de ona acıyacak. Adam ömür boyu mutluluğa kavuşmak için uğraştığı halde, bunun doğru yolunu bilmediği, bulamadığı için hem yalnız kalacak hem de seyirciler onun yalnızlığına acıyarak yalnızlıktan kurtulmanın yolunu öğrenmiş olacak. Üstelik bir öğrenim kursu, bir söylev de olmayacak.

Nasıl olacak bu? Arıyorum.

Buraya kadar anlattıklarımla bu piyes, olumsuz bir yapıttır. Bir adamın bireysel yalnızlığı anlatılıyor; ne çıkar bundan? Yani bu piyesi seyredenler ne yapsınlar? Karamsar mı olsunlar?

Adama bir çıkış yolu, bir kurtuluş ışığı göstermem gerekiyor. Bu da başkaları için çalışmak, yani şudur: Yalnızlıktan kurtulmanın yolu, bütün yalnızlıkları bölüşmektir; başkalarına yardımdır. Piyeste işte bu noktayı mutlaka anlatmalıyım. Ama nasıl anlatacağım, bunu düşünmeliyim. Piyesin sonunda bu verilmeli. Adam bütün bu çırpınmalardan sonra,

– Ah... Artık yalnız değilim!..

Yada,

– Artık yalnız kalmayacağım! diyebilecek bişey yapmalı, bişeye kavuşmalıdır.

*

Bu oyunda simgelerle anlatılan yalnızlık kavramı, sahnede elle tutulacak, gözle görülecek canlı bir varlık haline getirilmelidir. Yani, sanki sahnede "yalnızlık" adında görünmeyen bir oyuncu da var edilmeli ve oynamalıdır.

Artist kızın söylediği:

"Yalnızlıktan çok korkarım; sanki biçok gözle bana bakıyorlarmış gibi gelir..."

*

Çiçu bigün sahneye konulursa, şu iki tehlikeden korkuyorum:

1- Kahramanın normal bir kişi olduğunun unutulması, gözden kaçması. Kahramanın deli olarak alınmasından çok korkuyorum. Bu adam ne bir deli ne bir anormaldir. Normal bir insandır. Böyle olduğu için de onun temsili çok daha zordur: Gerçekte bu kahramanda biçok delice, anormal davranışlar vardır ve piyes bu delice ve anormal davranışların toplamıdır. Ama bu delice ve anormal davranışlar kahramanın deli oluşundan değildir. Bunlar normal bir insanın anormallikleridir ki, anormal insanın anormallikleriyle normal bir insanın anormalliklerini birbirinden ayırmamız önemle gerekmektedir. Normal bir insanı hiç anormallikler yapmayan kişi olarak almak doğaya aykırı olur. Çünkü en anormal insan, hiç anormalliği olmayan normal insandır.

2- İkinci büyük korkum, bu kahramanı temsil edecek oyuncunun bir yarışma yada sınav kazanmak çabası içine düşerek gereksiz başarı gösterilerine, abartmalara kalkmasıdır.

Bu yolla yüksek ölçüde başarı kazanılabilir, ama kahraman bütün normal kişiliğiyle verilemez ve seyircide bir zavallı deli olduğu sanısı uyandırılır.

Bu kişide (oyunda) psikoloji var, ama patoloji yok.

*

Bu oyunu kesinlikle çok üstte bir oyuncunun oynaması gerekir. Oyuncu bu oyundaki ruh hallerini yaşamış, derinden duymuş değilse, hiç olmazsa bu rolü yaşayan kişilerin acılarını başkalarında gözlemleyip incelememişse ve bu oyundaki adamın yalnızlığını yansıtacak oyuncu gücünde değilse, oyunu başaramaz. Orta, küçük oyuncular elinde bu oyun kepaze olur, rezil olur. Orta oyuncuların bile yeterli çalışmayla orta çizgide başarı sağlayacakları oyunlar vardır. *Çiçu* onlardan değildir.

Kendi oyunum olduğu için söylemesi biraz zor ama benim için bu oyun, oyuncuların oyunculuk sınavı niteliğindedir.

Bu oyundaki yalnızlık bir erkeğin yalnızlığı değildir; bir insanın yalnızlığıdır. Buradaki erkek oyuncunun yerini bir kadın oyuncu da alabilir. Konuşmalar ve efektler kadın oyuncuya göre değiştirilmek koşullarıyla, bu oyunu aynen bir kadın oyuncu da (örneğin Yıldız Kenter, Melek Ökte) oynayabilir.

Türkiye'de oyunlarını gördüğüm oyunculardan bence şunlar oynayabilir:

Saim Alpago (Başkası reji yapacak)
Ulvi Uraz (Başkası reji yapacak)
Yıldırım Önal (Başkası reji yapacak)
Engin Cezzar (Biraz daha yaşlansa)
Avni Dilligil (Abartmalarından kurtulabilirse)
Büyük Behzat* (Yaşlılıktan ötürü soluğu olursa)
Galip Arcan (Genç olsa ve abartmalarından kurtulsa)
Reşit Gürzap (Doğru yorum anlatılırsa)
Zihni Rona (Aşırılıklarından arınırsa)
Cüneyt Gökçer (Nüanslar üzerinde çok çalışırsa)

Kadınlardan:
Yıldız Kenter
Melek Ökte

*

* Behzat Butak'tan söz ediyor olabilir. Butak, 1891 doğumludur.

Çiçu oyununa hükmetmek, onu zapturapt altına almak benim için gerçekten zor oldu. Kendimi eğitim görmemiş ve üstüne ilk binilen azgın bir tayın üstünde sandım; bu tay eyersiz, gemsiz, dizginsizdi. Ama yapacağımı ve bunu nasıl yapmam gerektiğini daha baştan düşüne düşüne, piyes bittiği zaman altımdaki azgın tayın yumuşakbaşlılıkla beni istediğim yere götürmüş olduğunu gördüm. Ter içinde, yorgun ama erinçtim.

*

3 x 4 x 5 oranı. Klasik ölçüler. Yenilik nedir? Modern nedir? Öncü nedir?.. 'Öncü' sözünden irkiliyorum.

Yenilik nedir: Öz, biçime sığmaz olur. Eski biçimler yeni özü veremez. Tersi de var. Etki-tepki. Köylümüz şöyle der: "Gön çarığı sıkar, çarık ayağı sıkar. Ayak çarığı çatlatır."

Otuz Yıl Sonra Yine *Çiçu*

Biraz Gelir misiniz, Bişey Yap Met, Tut Elimden Rovni, Hadi Öldürsene Canikom, Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, Beş Kısa Oyun... ve daha dosyalar içinde notları yazılmış, taslağı çizilmiş, kurgusu yapılmış ama zamansızlıktan bitirilememiş onlarca oyun... İşte Aziz Nesin tiyatrosu bunlardır. Bunların dışında da pekçok oyun yazdım ve yazıyorum. Ama bunlar Aziz Nesin tiyatrosunun özelliklerini taşımaz. Nedir Aziz Nesin tiyatrosunun özelliği, başkalığı, ayrılığı, değişikliği?

Eskiden Türkiye'de şairler "Ben şairim!" demezlerdi, diyemezlerdi. Sırasında yazarlardı şair olduklarını da, açıkça söyleyemezlerdi. Şimdi şairlerimiz, bilmiyorum şair olduklarını söyleyebiliyorlar mı? Ben söyleyemiyorum. Bilginler de öyle. Ne iş yaptığı sorulduğunda "Bilginim!" diyen bilgin hiç görmedim.

Sanatçılık da öyledir. Türkiye'de sanatçı değerinde ressamlarımız, müzisyenlerimiz, tiyatrocularımız, seramikçilerimiz sanatçıyım diyemezler de, ressam, müzisyen, tiyatrocu vb. olduklarını söylerler.

1975 yılında Filipinler'e gitmiştim. Manilla'daki otelimde bir sabah telefonum çaldı. Bir hanım benimle Türkçe konuşuyordu. Çok şaşırmıştım. Buluştum o hanımla. Bütün gün birlikte olduk. Ne iş yaptığını sorduğumda "sanatçıyım" diyordu. Hangi sanatı yaptığını soramamıştım ama konuşmalarımızdan ne sanatçısı olduğunu çıkarmaya çalışmıştım. Seramikçi mi? Değil. Ressam mı? Değil. Müzisyen mi? Değil... Akşam evine gittiğimizde ne sanatçısı olduğunu anlamıştım. Evinin duvarlarında boy boy çerçeveli fotografları vardı, dans giysileriyle yarı çıplak dans ederken... Dünyayı dolaşmış, sonunda bir Amerikalı petrolcüyle evlenmiş oryantal dansçı.

Türkiye'de şarkıcılar, çalgıcılar, okuyucular, dansçılar kendilerine sanatçı diyorlar. Niçin? Çünkü sanatçılık, yaptıkları işe bir düzey kazandırır da ondan.

Sanatın, bilimin, şiirin bir yüceliği, bir üstünlüğü, başka bir onuru, bir zor erişilirliği vardır. Türkiye'de bir şairin "Ben şairim", bir bilginin "Ben bilginim", bir sanatçının da "Ben sanatçıyım" diyememesi bundandır. Çünkü böbürlenmek, övünmek, kendini başkalarından üstün görmek olur, öyle sayılır. Şairlik, bilginlik, sanatçılık kutsal bilinir.

Şairler, bilginler, sanatçılar, kendileri işlerini söylemezlerdi ama, başkalarının şair, bilgin, sanatçı olduklarını bilmelerini ve söylemelerini isterlerdi.

Aziz Nesin tiyatrosu olarak niteleyip yukarda adlarını sıraladığım oyunlarımı yazalı otuz yıl geçti. Bunca zamandır bu oyunlarımın özelliklerinin, başkalıklarının, değişikliklerinin, ayrılıklarının neler olduklarını bitürlü yazamadım. Bilmiyorum, bundan sonra yazabilecek miyim? Niçin yazmadım? İşte bu, tıpkı şairlerin –elbette gerçek şairlerin– kendilerine şair diyememeleri gibi bişey... Kendi oyunlarımın özelliklerini yazmak, bu oyunlarımla ne yapmak istediğimi açıklamak bana sanki utanılacak bişeymiş gibi geldi, hâlâ da öyle geliyor. Nasıl şair kendisine şair demese de başkalarının bunu söylemesini çok isterse, ben de oyunlarımın kendi yazmadığım özelliklerini başkalarının anlayıp yazmasını çok istedim. İşte otuz yıl geçti böyle bir yazı yazılmadı; anlaşılan yazılacağı da yok... Evet, utanarak da olsa artık şunu söylemek zorundayım: Bir varsayım olarak söylüyorum, aynı oyunları bir Fransız, bir İngiliz, bir Rus, bir Amerikan, bir Alman yazarı yazmış olsaydı, işte o zaman bu oyunların özellikleri üzerine nice yazılar yazılırdı.

Bırakınız Aziz Nesin tiyatrosu üzerine yazmayı, bu oyunlar yıllarca sahnelenmedi. Hatta sahnelenmeleri engellendi, kötülendi, değersiz bulundu. Sahnelenenler de zorlukla sahneye konuldu. Örneğin, Devlet Tiyatrosunun ve İstanbul Şehir Tiyatrolarının bir zamanki yazın kurulu yada dramaturji kurullarının oyunlarımın sahnelenmeye değer görülmediğini belirten yazanakları, yazıları arşivimdedir –ki o saygın kişilerin tiyatroya hizmetlerine, tiyatro bilgi ve sevgilerine hâlâ saygı duymaktayım. Yayımlamayı tasarladığım onlarca kitabım

arasında günün birinde tiyatro anılarımı da yayımlamaya fırsat ve zaman bulabilirsem, bu yazanakları ve yazıları da o kitabıma alacağım.

Tiyatro benim en büyük mutluluğum ve aynı zamanda en büyük mutsuzluğumdur. Salt kendi oyunlarım için değil bu, seyrettiğim yada okuduğum her oyun için böyledir. Örneğin Yıldız Tiyatrosunda ancak onaltı seyirciyle seyrettiğim yada Kenter Tiyatrosunda gördüğüm bana göre olağanüstü bir oyundan sonra öyle mutlu olmuş öyle coşkulanmışımdır ki yağmurda, karda bile uzun uzun yürüyüşümden sonra, nerelere ne kadar yürüdüğümü bile anımsamamışımdır. Bir de doludizgin sevdiğim zamanlar böyle olurum bu yaşta bile. Tiyatrodan çıktıktan sonra, bir de bakarım ki ya evimdeyim ya olmayacak biyerde, Taksim alanında, Aksaray'da filan... Oraya nasıl ve ne zaman geldiğimi hiç bilemem. Yürüyerek mi koşarak mı uçarak mı... İşte bu coşkudur.

6 Şubat günü öğle öncesi telefonum çaldı. Bir genç hanımın güzel sesi:

– Ben Selen Korad. Devlet Tiyatrosundan arıyorum. *Çiçu*'nun Devlet Tiyatrosunda oynayacağını biliyorsunuzdur. 3 Mart'ta prömiyerimiz var...

– Hayır, bilmiyorum. Şimdi sizden duydum.

– Bize *Çiçu* üzerine bir yazı gönderir misiniz?

– Korad... Siz hangi Korad'sınız?

– Asuman Korad'ın kızıyım.

– Yaaa... Yıllar önce babanız oynamıştı *Çiçu*'yu... Ama ne güzel oynamıştı, olağanüstü!

– Evet, anımsıyorum. Yirmi yıl önce... Ben o zaman beş yaşımdaydım. Yeni Sahne'de seyretmiştim. Babam, şimdi emekli...

Yazıyı göndermeye söz vermiştim.

Yıllar öncesi *Çiçu*'nun oynandığı o ilk geceyi düşünüyorum. O gece de öyle olmuştum. Yürümüştüm, koşmuştum, belki de uçmuşumdur, kimbilir. Ankara'nın nerelerindeydim, nerelerinden geçtiğimi anımsamıyordum.

3 Mart oyunundan sonra yine öyle olur muyum? Hayır artık eskisi gibi yürüyemiyorum. Çünkü yüreğime söz geçiremiyorum artık. Ötedenberi sözgeçirememişimdir yüreğime. Ama eskiden ayaklarıma karışmazdı, şimdi ayaklarıma da, herşeyime de karışır oldu. Veee yüreğimle beynim, birbirinden ayrılamayan iki sevgili düşman gibi hep kavga ederek, hep çatışarak yaşıyorlar bedenimde. Hangisinin hangisini yeneceğini bilemem, ama sonunda benim yenileceğim kesin, hem beynime hem yüreğime... İşte buyüzden bugünlerde ameliyat edilme olasılığım var. 3 Mart'ta ameliyat olmamışsam, elbet 3 Mart gecesi *Çiçu*'nun ilk oynanışında bulunacağım. Tiyatrodan çıkınca, yine nerelerde olduğumu, nerelerden geçtiğimi bilmeden uzun uzun yürümeyi, koşmayı, uçmayı ne çok isterim.

Teşvikiye, 9 Şubat 1992

Üçüncü Boyutta Yaşam ve *Bişey Yap Met* Oyunu

Bilindiği gibi, bütün canlıların yaşamlarını sürdürebilmek, uzatabilmek için çabaları vardır; canlıların bu çabaları yemek, içmek, doğadan korunmak eylemleri olarak belirir. Bitki, hayvan, insan olsun, bütün canlılarda bu çaba vardır. İnsandaki bu çabaya uzunluğuna yaşama, daha başka bir deyişle "birinci boyut yaşama" diyelim.

Yine bilindiği gibi, bütün canlıların bir de türlerini sürdürmek, cinslerini yaymak için çabaları vardır; canlıların bu çabaları çiftleşmek, üremek biçiminde belirir. Bitki, hayvan, insan olsun, bütün canlılarda bu çaba vardır. İnsandaki bu çabaya "genişliğine yaşama", daha başka bir deyişle "ikinci boyut yaşama" diyelim.

Bütün başka canlılardan ayrı olarak yalnız insanlarda, bir de "derinlemesine yaşama" istemi vardır ki, buna da "üçüncü boyutta yaşama" diyelim. Üçüncü boyut yaşama insandan başka canlılarda yoktur. Üçüncü boyutta yaşama çabası insanı insan yapan ve bütün öteki yaratık ve canlılardan ayıran şeydir. Bu üçüncü boyut yaşamı, insanın fizik varlığının ölümünden sonra yeryüzünde adının kalması, unutulmaması biçiminde belirir. En ilkel olanlarından en uygar olanlarına kadar bütün insanlarda derinlemesine yaşama, yani üçüncü boyutta yaşama istemi vardır. Ancak bu istem kimisinde bilinçli kimisinde bilinçsizdir. Örneğin insandaki bu istemin bilinçsizce belirtileri, duvarlara çizmek, yazmak, anıt mermerlerini kazımak gibi eylemlerle görünür. Daha bilinçli ve olumlu kişilerdeyse yarına kalmak tutkusu, bilim ve sanat yapıtları vermek biçimlerinde belirir.

Bu düşüncelerimizi özetleyelim:

a) İnsan fizik varlığını uzatmak için yiyor, içiyor, nefes alıyor, doğadan korunuyor; ama her lokmasında, her yudu-

munda, her solunumunda, bütün bu eylemleri uzamak, uzunluğuna yaşamak için yaptığını hiç de düşünmüyor. (Birinci boyutta yaşam.)

b) İnsan, türünü yaymak, genişletmek için çiftleşiyor, bunun öncel davranışı olarak da seviyor; ama her sevip okşayışında, bunu türünü yaymak için yaptığını hiç de düşünmüyor. (İkinci boyutta yaşam.)

c) İnsan, tinsel varlığını derinleştirmek, fizik ölümünden sonra da tinsel varlığının yaşaması için, adının kalmasını ve yapıt vermeyi istiyor; ama bunun için her çabasında bunu derinleşmek için yaptığını hiç de düşünmüyor. (Üçüncü boyutta yaşam).

İnsanın birinci, ikinci ve üçüncü boyutta yaşama çabası, ölümü yenmek içindir. Üçüncü boyutta yaşama istemiyse insanın insanca ölüme direncini, ölümle savaşını, ölüme kafa tutuşunu gösteriyor.

İnsanoğlunun en amansız, en önlenmez, en değiştirilmez alınyazısı, kaderi –daha doğrusu determinizmi– olan ölüm hiçbir zaman yenilemeyeceği için, insan bu ölümü, fizik ölümünden sonra tinsel varlığını derinleştirerek, adını sürdürerek, bir yapıtla yenmek istiyor. İnsanoğlunun en kutsal çabası budur. Her yapıt, o yapıtın olumluluğu, büyüklüğü oranında ölümü yenmektir. Onun için yapıt verenler, fiziklerinin ölümünden sonra da derinliğine yaşayacaklarına inanarak mutluluk duyuyorlar. Böylece ölüm onları korkutamıyor, karamsar yapmıyor; tersine onlara güç kazandırıyor, onları yapıt vermeye zorlayarak mutlandırıyor.

Bu oyundaki Met, oyunun başında üçüncü boyutta yaşamanın bilincine varmamış bir kişidir. Bu bilince varamamış olduğu için de yaşamak onun için bir saçmalıktan, anlamsız bir bunalımdan başka bişey değildir. Buyüzden mutlu değildir, yalnız birinci ve ikinci boyutta hayvansı bir yaşamı vardır.

Oyundaki Şöö ise üçüncü boyut yaşamanın bilincine varmış bir kişidir. Oyun süresince Şöö, yavaş yavaş Met'i etkiler. Oyundaki doktorsa bütün insanları üçüncü boyut yaşaması

bilincine iteleyen, zorlayan dış etkenlerin, dış olayların bir canlı simgesidir. Nek ile Ri, üçüncü boyut yaşamının bilincine varmış ama güçsüz yada az güçlü, varlıklarını çokaz derinleştirebilen kişilerdir. Kinata bütün insanlarda –en ilkel ve bilisiz insanlarda bile– üçüncü boyut yaşama sezisinin bulunduğunu anlatan insandır; onda bilinç yoksa da sezi vardır. Keer, insanın –oyunda Met'in– üçüncü boyutta yaşamasının bir canlı aracıdır. Onun amacı, Met'in üçüncü boyutta yaşamanın bilincine varmasını engellemek, durdurmaktır.

Met yavaş yavaş, oyun süresince bu bilince varır. Oyundaki dramatik çatışmanın en büyüğü, Met'in benliğinde kendi kendisiyle olur. Onu kendi kendisiyle çatışmaya götüren Şöö ile olan çatışmasıdır. Met, Şöö ile olumsuzcasına çatışır. Bu çatışma, örneğin bir gangsterin ölümsüzlük için gösterdiği bilinçsiz ve kötü çabalar gibidir.

Bütün oyunlarımda olduğu gibi *Bişey Yap Met*'de de seyircileri sarsmak, silkelemek, sallamak ve kendilerine getirmek istedim. Tıpkı oyundaki Met'in sarsılması, silkelenmesi, sallanması gibi... Bu oyunun amacı, insana ölümü yenmek isteminin bilincini vermek, üçüncü boyut yaşamın bilincine varmasını sağlamaktır. Hiç ayrıcasız herkes, hangi uğraşta olursa olsun, kendi değeri, kendi işi oranında ölümü yenebilir ve böylece de yaşarken mutlu olabilir.

Üçüncü boyutta yaşamanın tek yoluysa olumluluktur. Olumluluk da ancak geniş halk yığınlarının yararına davranışlarla olur. Halkın yaşamını iyileştiren, güzelleştiren, kolaylaştıran olumlu iş yapmış olur. Oysa geri bırakılmış halk, kendisi için çalışanlara alışkanlıklarından ötürü karşı koyar. Nitekim oyunda da Met, uyandırmaya çalıştığı halk tarafından öldürülecektir. Ama Met bundan yine de mutludur, çünkü iyi bir iş yaptığına inanmaktadır. Halka kızmaz, halkı sever ve günün birinde halkın kendisini değerlendireceğine inanır.

Üçüncü boyutta yaşama isteği duymayan insan, birinci ve ikinci boyut yaşamasında kalmış bir yaratıktır; ki böylelerinin bitki ve hayvandan büyük bir ayrımı yoktur ve bunların in-

sanca yaşamaya hakları da olmuyor. Bu oyunun gereği, en ilkel insanın bile içinde gizli olan üçüncü boyutta yaşama isteğini filizlendirmek, dışarı çıkarıp kendisine göstermektir. Tıpkı göksel din kitaplarının yazdıklarınca, tanrısal yargılama sonunda insanların işledikleri günahlara ve sevaplara göre cennete yada cehenneme gitmeleri gibi, her insan yaşarken kendi kendisini yargılayacaktır: "Ben insanca yaşamak, insan olmak, yani üçüncü boyutta yaşamak için neler yapabilirim? Benim yaptığım, beni üçüncü boyutta ne kadar derinleştirebilir?"

Oyun, işte bu amaçla, seyircilerin bu soruları kendi kendilerine sormaları için yazılmıştır.

Bişey Yap Met Oyunu Üstüne Düşünceler

Bu oyundaki kişiler birer birey değildirler; bunlar bir toplumdaki kalabalık toplulukların sahne üstündeki temsilcileridir. Yani bu oyunda rol alan her oyuncu, bir karakteri canlandırmayacak, kendi oyuncu kişiliğinde kalabalık bir topluluğun elçiliğini ve sözcülüğünü yapacaktır.

Dünya üstünde ve dünya büyüklüğünde, gerçek yaşam olarak oynanan biçok oyunlardan biri de *Bişey Yap Met*'tir. Ancak dünya büyüklüğünde bir sahnede oynanmakta olan oyunu seyredebilecek büyüklükte bir dev yaratık olmadığımız için, dünyadaki oyunlardan birini insanın tiyatro sahnesinde gerebileceği bir boyuta indirdim. Demek ki *Bişey Yap Met* gerçek yaşamdan bir bölümün tiyatro sahnesi için yoğunlaştırılmışı, özetlenmişidir.

Oyunun Organik Yapısı

Met, Ri, Nek, Şöö adlarında dört kişiden kurulu bir aile vardır. Bu aile tarihin her döneminde heryerde ve her toplumda bulunan üst tabakanın temsilcisidir. Bunlar gelenek ve görenekleriyle kendi yasalarını sağlamca kurmuş olan tutarlı kişilerdir, özellikle Büyükbaba Şöö, baba Nek, anne Ri, önceki kuşaklardan kendilerinde kalan zengin birikimle, uyanık, aydın, bilinçli, ince duygulu, seçkin insanlardır. İşte bu dört kişilik aile *içerdekiler*dir. Bir de oyunda *dışardakiler* vardır. *Dışardakiler* sahnede görünmeyeceklerdir; yalnız gürültüleri, kavgaları, saldırı patırtıları sahneden işitilecektir. *Dışardakiler* o toplumda geri bırakılmış, *içerdekiler*e göre gelişememiş, haklarını aramasını bilmeyen ve bunu düşünmeyen, bilinçsiz kara kalabalık yığınıdır.

Ailenin hizmetçisi olan Kinata, *dışardakiler*den ve kökeni dışarısı olduğu halde *içerdekiler*in yaşayışına ve geleneklerine uyarlanmış, onların yasalarını benimsemiştir. Bununla bir-

likte kendisinin *içerdekiler*den biri olmadığını bilmektedir. Kökünden kopmuş, kaynağından ayrılmış olan Kinata bu durumuyla ne *içerdekiler*den, ne de *dışardakiler*dendir; ikisi arasında kalmış ama kaderini *içerdekiler*e bağlamıştır. Çünkü içerde hayat daha rahat ve daha kolaydır. Kaba, bilisiz ve zor geçimli insanlar olan *dışardakileri* sevmez, ama öte yandan, büsbütün onlardan biri olamadığı için de içinde *içerdekiler*e gizli bir kırgınlığı vardır. Kinata anlatılan bu durumuyla toplumun alt tabakasından çıkmış, üst tabakanın hizmetine girmiş, ama o üst tabakanın da malı olamamış pekçok insanın sahnedeki temsilcisidir.

Ailenin genç kuşağını temsil eden Met adındaki delikanlının nişanlısı olan Keer de *dışardakiler*den bir genç kızdır. Keer, içinden yetiştiği kara kalabalıktan kurtulup üst tabakaya sıçramak isteyen insanların temsilcisidir. Bunlar, içinden yetiştikleri *dışardakiler*in zor durumlarını düzeltmeyi düşünmeyen, düşünseler de buna güçleri yetmeyen, bunun için de tek başlarına kendilerini kurtarmak için rahat insanlar arasına katılmaya çalışan ve ancak yüzbinlercesi içinden bazen birinin bu rahata kavuştuğu görülen insanlardır. Zengin patronuyla evlenmeyi kuran güzel işçi kız, işadamıyla evlenmeyi düşünen zeki sekreter, milyoner dul kadınla evlenerek rahata kavuşmak isteyen yoksul delikanlı, üst tabaka insanlarına hizmet ederek yükselmeyi tasarlayanlar ve buna benzer yollardan gidenler bu gruptandır.

Keer güzelliği, becerikliliği ve kişisel iyiliğiyle Met'in sevgisini kazanıp onunla nişanlanmıştır. Met'le evlenince yüksek tabakadan, *içerdekiler*den bir kişi olacaktır. Aralarında yetiştiği *dışardakiler*den nefret etmekte, *içerdekiler*e hayranlık duymaktadır. Hizmetçi Kinata'ysa *dışardakiler*den nefret etmemekteyse de onlardan korkmaktadır. Keer yüzeyde kalmış, düşüncesi derinlere inemeyen bir kızdır.

*İçerdekiler*le *dışardakiler*in ayrılığı, evin sokak kapısının olduğu sağ duvarıyla belirtilmiştir. Bu duvar *içerdekileri dışardakiler*den ayıran görgü, gelenek, eğitim, parasal durum farkı

gibi daha biçok engellerin simgesidir. *İçerdekiler* kendi mutlulukları ve rahatlıkları içinde bu duvarın arkasına gizlenmişlerdir. *Dışardakiler*se duvarı kaldırmayı, aşmayı düşünmeyen, düşünseler de uygulayamayan, ama *içerdekiler*den nefret eden, biyandan da onlara korkulu bir saygı duyan kara kalabalıktır.

Dört kişilik aileden üçünde (Büyükbaba Şöö, baba Nek ve anne Ri) üçüncü boyutta yaşama tutkusu vardır. İyi eğitilmiş olan bu üç seçkin aydın, yaşamanın anlamını, değerini kavramış bilinçli insanlardır. Böyle oldukları için de kendilerince güzel ve iyi işler yapacaklardır. Yapacakları işin güzelliği, iyiliği, büyüklüğü oranında uzun yaşayacaklardır. Bu tutkunun ve bu bilincin dışındaki yaşamalar, insansal değil, bitkisel hatta cansız yaratıklara özgü bir yaşamadır.

Üçüncü boyutta yaşamanın ne olduğunu seyirciye iletecek olan oyundaki yedinci kişi, Doktor'dur. Doktor, yaşamanın bilincine varmış insanlardaki yaşama tutkusunu ve ölüm korkusunu temsil etmektedir; yani Doktor birbirinden ayrılmaz bir bütün olan yaşamanın ve ölümün temsilcisidir. Doktor her bilinçli aydın kişinin içindeki kendi yargıcıdır.

Büyükbaba Şöö, baba Nek ve anne Ri üçüncü boyutta yaşamanın bilincine vardığı halde, oğul Met böyle bir tutkudan habersiz görünmektedir. Kuşaklar boyunca eğitile eğitile incelerek en olgun kişiliğe ve aydın bir düzeye varmış soylu ailelerde çok zaman görülen yozlaşmış çocuklardan biri olan Met aylaktır, kaygısızdır, tembeldir. Met'in bu davranışları, soylu ve şerefli ailenin geleneğini sürdüremeyeceği için annesini, babasını, büyükbabasını, hatta hizmetçi Kinata'yı ve ancak Met'le evlenerek üst tabakaya geçecek olan nişanlısı Keer'i çok üzmektedir. Onlar bütün çabalarıyla Met'i kendilerine ve kendi ölçülerine göre olumlu bir iş yapmaya zorlamakta, yani onu üçüncü boyutta yaşamaya özendirmektedirler. Oysa kendini başıboşluğa kapıp koyvermiş olan Met hiçbişeyi umursamamaktadır.

Met'in bu umursamaz, aylak, aldırışsız durum ve davranışları onun dış görünüşüdür; gerçekteyse Met'in bu dış

görünüşünün altında gizli bir içbenliği vardır. Met'in bu içbenliği kaynayıp durmakta, onu tedirgin etmektedir. Ama Met bu iç çekişmelerini, çevresiyle ve kendi kendisiyle olan iç çatışmalarını dışa vurmamaktadır. Çünkü o, çevresindekilerin üçüncü boyutta yaşama tutkularında bir yanlışlık olduğunu sezmekte ama bu yanlışlığın nerde ve nasıl olduğunun bilincine varamamaktadır. Met'in iç tedirginliğinin nedeni budur. Bu bilinçsiz tedirginliği sırasında işin kolayına kaçmak, başkalarının yapıtlarını kendine mâl etmek, ucuz ve kandırıcı başarılar sağlamak yollarına sapmış, hatta yaşlı büyükbabasının yapıtını çalmak istemiştir. İşte bu aşamaya kadar olan Met, aylak, vurdumduymaz ve bunların hepsinin üstünde de bencildir. Dışından belli etmese de başkalarının üçüncü boyutta yaşamak için yaptıkları işlerin değerine inanmaktadır. Aslında Met bütün yapılanlardan daha olumlu, daha üstün bir iş başarmak isteğindedir; ama bunun ne olduğunu bilemediğinden tedirgin, tedirginliği sonucunda da aylaktır.

Met'in içinde bir tohum olarak gizli duran bu sezgi, bu duygu bazı olaylarla patlamış, sürmüş ve filizlenmiştir. Bazı olaylar Met'i uyarmıştır. Yavaş yavaş gerçek doğrunun ne olduğunu kavramaya başlamış ve babasının, annesinin ve büyükbabasının nerde yanlışa düştüklerini anlamıştır. Onlar bireysel yaşama kaygusunda ve yalnız bireysel tutkuları için çalışmaktadırlar. Yalnız kendi benliklerine bağlandıkları için de kendi benliklerini doyurmak için önce kendilerini, ailelerini, çevrelerini, yani bulundukları katın çıkarlarını düşünmektedirler. Bencil olan asıl Met değil, onlardır.

Met şunu anlamıştır: *Dışardakiler* koyu karanlık içinde kaldıkça, aydınlığa kavuşup kurtulmadıkça kendisinin içerde mutlu olması olanaksızdır. Gerçek mutluluk bir bütündür; ancak bütünlükle mutlu olunabilir. Met *dışardakiler*e işte bunu anlatacak, onları kendi kendilerini karanlıktan kurtarmak için uyaracaktır. Çünkü *dışardakiler* karanlıkta olduklarını bilmemekte, içinde yaşadıkları karanlık ortamın doğal olduğunu, başka bir aydınlık dünya bulunduğunu bilmemektedirler.

Karanlıkta oldukları söylenince, alıştıkları kabuğun karanlığından çıkmamak için kurtarıcıya, uyarıcıya kızacaklardır; Met bunu bilmektedir. Onlara karanlıkta olduklarını, başka bir aydınlık dünya olduğunu söylemek, karanlıktan ancak kendi kendilerini kurtarabileceklerini anlatmak bir kahramanlıktır. Ama Met bunu bir kahramanlık gösterisi olarak değil, kişiliğinin vazgeçilmez bir niteliği olarak yapmak zorundadır.

*Dışardakiler*e gelince... Onlar yüzyıllardır alıştırıldıkları uyuşukluktan, uyutuldukları derin uykudan, tenlerine yapışmış karanlıktan kurtulma isteğinde değildirler. Çünkü bütün bunların ancak böyle olabileceğini, başka türlü olamayacağını sanmaktadırlar. Onun için de Met'in mesajını onlara iletmek için içerden dışarı çıkması tehlikelidir. Dışarı çıkanları arenaya atılmış insana saldıran aç aslanlar gibi parçalayıp, *içerdekiler*e duydukları düşmanlığı doyuma ulaştıracaklardır. Met bütün bunları bile bile, *dışardakiler*i sarsıp silkeleyip kendilerine getirmek için dışarı çıkmayı göze alır. Sığındıkları kabuğun açılmasından tedirgin olan dışardaki kara kalabalık yığınının yanıtıysa Met'i öldürmektir. Met bu ölümden bile mutludur; çünkü karanlığın kabuğunu açmış, dışarı ışınlar sızmıştır. Bundan sonra *dışardakiler*in içinden de biçok Metler yetişecektir. Böylece Met üçüncü boyutta yaşama duvarını aşan ölümsüz kişi olmuştur.

Met'i tek kişi olarak almak gerçeğe aykırı olur. Met bir öncü kadronun sahnedeki temsilcisidir, bitek kişi değil, biçok kişilerdir. Gerçek hayattaki bu biçok kişiler, sahnede bir kişi, Met olarak gösterilmiştir. Yani Met de öbür oyuncular gibi bir topluluğun simge kişisidir.

Met bu oyunda anlatılan durumuyla, kendisinin de aralarında bulunduğu *içerdekiler*in haksız mutluluklarına karşı çıkan, kendi katından olmayanların mutluluğu için çalışan önder kişidir. Gerçek hayatta da her toplumda alt tabaka insanlarına önderlik ve öncülük eden, onların haklarını savunan, başlangıçta üst tabaka insanlarından bazıları olmuştur. Üst ta-

baka insanlarının büyük olanaklarına sahip, daha iyi eğitilmiş insanlar olduklarını düşünürsek, böyle olması da doğaldır.

Metler hayatta ya yozlaşmış kişiler olacak –ki çoğunluk böyledir– yada bilinçlenerek gerçek ve büyük mutluluğun bütünlük ve genellikte olabileceğini anlayacaklardır. Metlerin bu genellik ve gerçek hak kavramına varmadıkça mutlu olmaları da olanaksızdır.

Bişey Yap Met'in Sahnelenmesinde Dikkate Alınacak Noktalar

Met'in uyanışının ve bilinçlenmesinin birdenbire oluşu gerçeğe aykırıdır. Oysa tekstte Met birdenbire bilinçlenmiş gibi görünebilir. Piyeste Met'in yavaş yavaş bilinçlenmesini gösteren diyalog yoktur. Yönetmen bu noktaya özellikle dikkat ederek, Met'in aylak dış görünüşü altında yavaş yavaş uyanmakta ve bilinçlenmekte olduğunu mizansenlerle, değerlendirilmiş susuşlarla ve edimlerle anlatmalıdır. Büyükbaba, baba ve anne –istekleri dışında– Met'in bilinçlenmesine yardımcı olmuşlardır. Ama Met'in asıl bilinçlenmesi duvarda asılı portrelerle, yani kendi kendisiyle konuşmasından sonra başlar. Daha öncekiler, Met'in bilinçlenmesinin hazırlıklarıdır.

Bu oyunu müzik çok desteklemelidir; özellikle dışardaki kara kalabalığın içeriye ve Met'e her saldırışını anlatmakta müziğin büyük rolü olacaktır. Bu saldırılar, gittikçe şiddeti artan, fırtınalı bir havada deniz dalgalarının yüksek kayalara çarpışına benzer uğultular benzeminde olmalıdır.

Dekoru, doğalcı dekor olarak düşünüyorum. Oyundaki simgeciliği ve fantaziyi renk, ışık ve müzik sağlayacaktır.

Oyunun çok doğal olarak oynanması, hiçbir fantaziye kapılmadan çok inandırıcı bir gerçeklikte oynanması gerekir. Oyundaki bu doğal yaşayışı yadırgatan yalnız Doktor'dur. Dışardan geleceği beklenen Doktor'un birdenbire evin içinden çıkıp gelmesi, aslında Doktor'un insanların içinde yaşamakta olan ölüm-kalım duygusu ve kendi kendilerinin yargıcı olduğundandır; bu ölüm duygusu Doktor simgesiyle canlı bir

kişiliğe bürünecektir. Doktor çok yumuşak, tatlı, güleryüzlü ama ciddidir. Bu yumuşaklığı içinde de çevresinde korku ve saygı uyandırmaktadır. Doktor aynı zamanda her bilinçli insanın içinde yaşayan kendi kendisinin yargıcıdır.

Çatışmalar

Bu oyunda şu çatışmalar vardır:

1- Bu kaba çizgili çatışma *dışardakiler*le *içerdekiler* arasındadır. Sahneye geçmeyen bu çatışma bir kavram olarak sürer.

2- Met ile baba Nek, büyükbaba Şöö ve anne Ri arasında açık bir çatışma vardır. Bu çatışma Met'in dramının başlangıcıdır. Kinata ve Met'in dünyasından habersiz ve çok ayrı olan Keer bu dramın gelişmesinin yardımcılarıdır.

3- Asıl önemli çatışma, Met'in kendi kendisiyle olan iç çatışmasıdır. Bu dışta silik, içte derinden gelişen bir çatışmadır. Met bu iç çatışması içinde kararsızdır, ya yozlaşıp kalacak ya kendi ailesinden birine benzeyip kendini mutlu sanacak yada aradığı bilinmeyenin ne olduğunu anlayarak ölümü uğruna da olsa gerçek mutluluğa erişecektir. Oyun baştan sona Met'in bu iç çatışmasının gelişimidir. Doktor (yani Met'in kendi yargıcı) hiç belli olmadan Met'i dışarı itmektedir.

Oyunun Niteliği

Gerek *Bişey Yap Met* gerek daha önce yazdığım *Biraz Gelir misiniz* oyunlarını, Bertolt Brecht'in ve Samuel Beckett'in oyunlarına benzetenler, ikisi arasında benzerlik olmadığı halde o türlerden bir oyun olduğunu söyleyenler oldu. Hemen açıklayayım ki bu iki oyunumun saygı duyduğum o iki yazarın oyunlarıyla hiçbir ilişkisi yoktur.

Bu oyunları karanlık ve belirsiz bulanlar da oldu. Oysa ben çok açık seçik oyun yazmak istedim. Yönetmene de oyunla söylenmek istenilenleri açıkça anlatmaya çalışmasını salık veririm; üstü örtük, buğulu, kapalı biyer kalmamalıdır.

Bu iki oyunum da gerçekçi oyunlardır. Kullanılan simgeler ve alegori, oyunun gerçekçiliğini belirtmek için araç olarak

kullanılmıştır. Bir benzetmeyle şöyle diyebilirim: Örneğin bir mikroskopla yada bir büyüteçle elimize baktığımız zaman gördüğümüz şey, gözümüzle gördüğümüz el değildir. Büyüteçin altında olanın el olduğunu önceden bilmeyen birisi büyüteçten baksa, bunun bir el olduğunu anlayamaz; ama gördüğü, elin ayrıntılı bir bölümüdür.

Ben bu oyunda simgeyi ve soyutlamayı, olayların ve duyguların ayrıntılı gerçeğini, en özünü gösterebilmek için, tıpkı bir büyütece, mikroskoba benzer bir araç olarak kullandım. Bu oyunda kullanmak istediğim de insandaki kalıcılık duygusu, ölümsüzlük isteğinin toplumsal çıkışıdır. Kısacası simge ve soyutlama kullanıldığı halde bu oyun ne bir simgesel yapıt ne soyut bir yapıttır; soyutlama ve simgeler bir gerçeğin özünü aramak için araç olarak kullanılmıştır.

Yersel ve bölgesel oyun da değildir. Bu oyun heryerde, herzaman ve her toplumda insanların ortaklaşa dramlarından birinin anlatılmasıdır. Hangi yüzyılda, hangi toplumda olursa olsun, Met'in dramına düşmüş insanlar vardır, var olacaktır.

Bununla birlikte bir Türk yazarının ölüm duygusu ve ölümsüzlük tutkusunu anlatması ve nasıl yorumladığını göstermesi bakımından da yersel ve bölgesel olmayan bu oyun, ulusal bir Türk oyunudur. Çünkü bir Türk yazarının ölüm duygusu ve ölümsüzlük tutkusu karşısındaki görüşünü, davranışını ve yorumunu yansıtmaktadır.

Oyun /21, Nisan 1965

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'na Değgin

Elbette her yazar sahneye konulan oyununun başarı kazanmasını ister. Ama benim *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*'nın başarısını isteyişim böyle bir doğal yazar isteği değil. Bu oyunun başarı kazanmasını, salt oyunun yazarı olduğum için istemiyorum. Bu oyunu yada bunun gibi bir deneme oyununu bibaşka yazar da yazmış olsaydı, yine aynı coşkun istekle başarı kazanmasını isteyecektim. Çünkü böyle bir oyunu sahneye koymak, bugünkü koşullardaki Türkiye'de bir özel tiyatro için büyük, çok büyük bir yüreklilik işidir. Önce böyle bir yürekliliği gösterdikleri için tiyatro sahibinden, yönetmeninden, oyuncularından bütün görevlilerine dek oyunun gerçekleştirilmesine emek verenlerin hepsini gönülden alkışlıyorum.

Bu oyunu yazarken de yayımlarken de bir özel tiyatronun oynayabileceğini düşünmemiştim. Böyle oyunları sahnelemek, yardım gören ve büyük olanakları olan resmî tiyatrolara düşer. Ama onların da, hiç değilse gelecek yakın yıllar içinde bu oyunu oynamayacaklarını biliyordum. Bir yazar olarak benim görevim oyunu yazıp yaymaktır, diye yazmıştım.

Alabildiğine zor bir oyundur. Oyunun yirmidört oyuncusu hemen hemen oyunun başından sonuna dek sahnededir. Bundan başka bu oyun bir tür denemesidir. Ne dramatik ne de epiktir. Hiç karakter yoktur, yirmidört oyuncu da tiptir. Oyunun özü gereği, özellikle böyle yapılmıştır. Bu oyun, ortaoyunu motiflerini de kullanmadan, ortaoyununu çağdaşlaştırma denemesidir. (Ortaklaşa ögeleri olmakla birlikte, ortaoyununun epik tiyatro türünden olmadığı kanısındayım.)

Sahnede seyredeceğiniz üç devletin en üst düzeydeki yirmidört temsilcisi de, sanki mukavvadan, tenekeden yapma kişilerdir, üçüncü boyutları yoktur; tıpkı lunaparkların atış poligonlarındaki boyalı tenekelerden, zilli, çıngıraklı hedef

figürlerine benzerler. Bu oyuncuların sahnede temsil ettikleri kişiler gerçek yaşantılarında da böyle üçüncü boyutsuzdurlar. Halklarından uzaklaşmış, kopmuşlardır. Uğraşıları gereği yıllar yılı sahtecilik oynaya oynaya sahteciliği benimsemişler, artık sahtecilik onların gerçeği olmuştur. Hepimiz, kendi ülkemizde de, yüksek düzeydeki görevliler arasında bu üçüncü boyutsuz boyalı teneke figürleri görmüşüzdür.

Oyunda birbiriyle savaşmak isteyen iki kapitalist devletle, bunlara arabuluculuk ederek barış yoluyla kendisine çıkar sağlamaya çalışan sözde yansız bir üçüncü devletin yüksek düzeydeki temsilcileri vardır. Bugünkü dünya gerçeklerine oturtarak seyirciler bu üç devleti tasarlayabilirler. İsterseniz sömürge alanlarının kapışılması savaşı olan Birinci Dünya Savaşında Almanya - İngiltere ile arabulucu İsviçre deyiniz; isterseniz İkinci Dünya Savaşında İtalya - Fransa ile Papalık deyiniz; isterseniz günümüzde Türkiye - Yunanistan ile arabulucu Amerika deyiniz; isterseniz daha güncel olan Ürdün - İsrail ile Amerika deyiniz...

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, kapitalist düzen içindeki uluslararası ilişkilerin rezilliğini ve bu düzenin baş temsilcilerinin alabildiğine kepazeliklerini ortaya çıkarmak için yazılmış bir alay oyunudur. Ulusal ve sınıfsal bir oyundur. Ulusal oyundur, çünkü uluslararası politik ilişkilerin sahteliği bir Türk bakış açısından görülerek anlatılmıştır. Ve o üçüncü boyutsuz kişiler tastamam Türk değildirler ama, olaylara bir Türk görüş açısından bakıldığından, ister istemez Türk davranışlıdırlar. Sahnede gördüklerimiz ayrı ulustan ama aynı sömürgen ve egemen sınıfın temsilcileridir. Ayrı ulusun ama aynı sınıfın temsilcileri arasındaki sözde çatışmalar, onların içtensizliklerini ortaya koyacak biçimde sahtedir. Bu temsilcilerin yabancılaştıkları ve koptukları halkı sahnede hiç görmeyiz ama hep onları düşünmek durumunda kalırız.

Yeni açılan bir tiyatro olarak Çağ Tiyatrosu, seyirci çekmek, ayak alıştırmak gibi artık tiyatrolarda töre olan bahanelerle bir vodville, bir bulvar oyunu yada ucuz bir müzikli

oyunla perdelerini açabilirdi. Böyle yaptı diye, hertürlü yardımdan uzak özel tiyatrolardan biri olan bu tiyatroyu kınamaya hiçkimsenin hakkı olamazdı. Ama Çağ Tiyatrosu böyle bir yola gitmiyor.

Böylesine zor bir oyunu sahnelemeyi üstlendiği için, Çağ Tiyatrosu, gerçekten çok büyük yüreklilik gösterdi. İşte bunun için, bu iyi niyet ve yürekliliğin haklı armağanı olarak başarı kazanmalarını bütün gönlümle istiyorum.

Çağ Tiyatrosu Programı, Ekim 1970

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'na Değgin Mektuplar, Belgeler

Dostum Ziya Demirel ve Tahsin Saraç,

Çağ Tiyatrosunun açılışında oynayacak olan *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* adlı oyunum üstüne istediğiniz açıklama için neler yazacağımı düşünürken, bu oyunla ilgili mektup ve belgeler aklıma geldi. Kendim hiçbir yorumda bulunmadan tarih sırasına göre dizdiğim bu mektup ve belgeler, hem oyunu açıklayıcı hem de eğlendirici bir hava taşıyor.

İlkin oyunun adı *Savaş ve Barış*'tı. 1957'de müsveddesini yazmıştım. Üç aylık bir çalışmadan sonra tamamladığım *Savaş ve Barış*, 1958'de *Pazar Postası* dergisinde yayımlanmıştı. Yeniden bikaç kez üstünde çalıştım. 1965'de değişiklikler ve ekler yaptım. Ancak 1968'de oyun son biçimini aldı ve kitap olarak yayımlandı.

Kitap olarak yayımlanmış oyunlarımı genellikle Devlet ve Şehir Tiyatrolarına ve dostlarıma yollarım. *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*'nı da yollamıştım. Oyunu yolladığım dostlarımdan Nüvit Özdoğru, mektubunda bu oyuna değgin düşüncelerini şöyle açıklıyordu:

Etiler, 2 Mayıs 1968

Sayın Aziz Nesin,

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'nı çok ama çok beğendim. Zaten sizin kaleminizden bir gün bu ayarda, bu espiride bir oyun çıkacağına inanıyordum. Sürpriz olmadı. Çok, çok sevindim. Ben bir aciz kişiyim, ama inancım şu: Siz *Düdükçüler*'deki mizahı, Mateh Usta'daki (*Biraz Gelir misiniz*) sıcaklığı, bir de aşk öyküsünü birleştirirseniz sanırım bütün yüzyılların en iyi yapıtlarından birini yazmış olursunuz.

Düdükçüler'de biraz Çapek'in *Böcekler* komedyasını, biraz Thurber'in *Son Çiçek*'ini, bir hayli orta oyununu ve bol bol sizi buldum.

Bazı yapıtları okurken içimden İngilizceye çevirmek geliyor. Aynı şeyi *Düdükçüler*'de de duydum. Siz benim çevirmemde bir sakınca görmeseniz de, neyliyeyim ki bu işi ben 18-20 aydan önce yapamam...

Nüvit Özdoğru

Feneryolu, 14 Mayıs 1968

Dostum Özdoğru,

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'nı beğenmiş olmanıza çok sevindim. Çünkü ben sizin tiyatro üstüne yargılarınıza değer veririm.

Çok şaşılası bir durumdur benimkisi: Tiyatro benim için çok pahalı bir metres gibi. Bu güzel metresi beslemek, doyurmak için, durmadan zamanımı, paramı, kendimi veririm. Karşılığında o bana hiçbişey vermez. Oysa ben bu vefasız ve pahalı metresin artık nikâhım altına girip meşru karım olmasını istiyorum.

Bir yapıtın beğenilmemesini çok iyi anlıyorum. Bir yapıtım beğenilmezse ben bundan hiç üzülmem, yüksünmem. Ama şimdiye kadar oniki oyun yazdım, dört oyun kitabı yayınladım; söyledikleri bana iltifat değilse, herkes oyunlarımı çok beğendiğini söyledi. Öyleyse bu oyunlar neden sahneye konulmaz? İşte benim şaştığım budur. Bu yönde ilişkiler kuramıyorum, istemiyorum da böyle bişey, belki bundan...

Yazar olarak benim görevim, yazmak, sonra yayınlamak... Benim işim burada biter...

Aziz Nesin

Etiler, 17 Mayıs 1968

Sevgili Aziz Nesin,

Mektuba çok teşekkür ederim. Gerçekten öyle, çünkü ne denli meşgul olduğunuzu biliyorum. *Düdükçüler*'i AST'ın oynayacağına kalıbımı basarım. Tersi nasıl olur, bilemem. Güner Sümer'e bir adet gönderdiniz mi? İsterseniz ben kendisiyle hemen temasa geçeyim. Sezon başında oynamazlarsa ben bu kâğıdı helva gibi yerim. Bu oyun dünyanın her tarafında da oynanacak, hiç şüphem yok.

Oyunlarınızı pahalı metrese benzetmeniz renkli... ve yerinde. Benim de dünyada en yapmak istediğim şeylerden biri sürekli olarak Türkçeden İngilizceye çeviri yapmak. Ama neyliyeyim ki her çeviri bana binlerce liraya mal oluyor, bütçem sarsılıyor...

Nüvit Özdoğru

*

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'nı Şehir Tiyatrosuna 22 Temmuz 1969'da göndermiştim. 8 Aralık 1969'da gelen yanıt şudur:

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı isimli oyununuz hakkında tiyatromuz dramaturglarının verdiği raporların birer örneği ilişik olarak gönderilmiştir. Bilgilerinizi rica ederim. Saygılarımla.

Şehir Tiyatroları Müdürü
Basrî Dedeoğlu

Not: Eserinizi tiyatro kütüphanemizden alabilirsiniz.

Dramaturg Gönül Çapan'ın raporu:

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı adlı oyunda biri düdük, öbürü de fırça yapıp satarak geçinen iki komşu ülke ticaretinin durgunlaştığı bir dönemde çok sudan nedenlerle birbirlerini savaşa zorlarlar. Üçüncü bir ülke ise topraklarının azlığı ve verimsizliğinden kimseyle savaşa girecek durumda değildir.

Bu özelliğinden yararlanarak tarafsızlık ticareti yapar. Bütün savaş ve barış toplantıları bu ülkede düzenlenir.

Oyun süresince savaş etmek isteyen iki ülkenin heyetlerini toplantı halinde, sonra savaşı, en sonunda da savaşın herşeyi nasıl yok ettiğini görürüz.

Ne var ki, savaşı acı bir alaycılıkla yermek amacıyla yazıldığı anlaşılan bu oyunda yazar ne seyircinin ilgisini çekebilecek gerçek kişiler yaratabilmiş ne de sergilemek istediği durumlara inandırıcılık kazandırabilecek dramatik bir bütünlük sağlayabilmiştir. Böylece oyun kalıplaşmış bir bildiriyi birbirine benzeyen soyut oyun kişileriyle yineleyen bir gösteri olmaktan ileri gidememektedir.

Aziz Nesin'in yazdığı *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* isimli oyun bu seviyenin epiyce altında kalmaktadır; bundan dolayı tiyatromuzun repertuarına alınmaması fikrindeyim.

Gönül Çapan

Dramaturg Rasin Tınaz'ın raporu:

Aziz Nesin'in yazdığı *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* isimli oyun incelenmiştir.

Oyunun gerek komik gerekse düşünce unsuru çok alelade ve ele aldığı konuya pek de uygun olmayan gayri ciddi bir havayla verilmiştir. İyi tiyatronun koşullarına uygun bir oyun olmadıktan başka, tümüyle gülmece dergileri çerçevesinde kalmış ve büyükçe çocukların zevk alacağı bir yapıt.

Oyunun Şehir Tiyatroları repertuarına alınmasında hiçbir yarar görmüyorum.

Rasin Tınaz

*

21 Ekim 1968'de Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*'nı göndermiştim. 24 Şubat 1969'da, herzaman olduğu gibi gerekçe bildirilmeden şu red yanıtı gönderildi:

Sayın Aziz Nesin,

Mektuplarınıza karşılık vermekte geç kaldığım için özür dilerim. *Toros Canavarı* ve *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* adlı oyunlarınız Edebî Kurulumuzca incelenmiş, maalesef repertuvara alınmalarına imkân görülmemiştir. Saygıyla bildiririm.

Edebî Kurul Başkanı
İrfan Şahinbaş

*

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'nın yönetmeni Ziya Demirel'le oyunun sahneye konuluşu ve yorumu üstünde mektuplaştık. Ziya Demirel'in kimi sorularını yanıtlayan bir mektubumdan:

"(...) Karagöz'dekinin tam tersine, bütün oyuncular son derecede ciddi işler yapıyorlarmış gibi ve işlerini çok benimseyerek oynayacaklar. Komiklik de bu aşırı ciddilikten doğacak. Çünkü hepsinin de yaptıkları iş ta temelinden saçmadır. Çok saçma olan bir işi insan çok ciddilikle, çok önemseyerek yaparsa ortaya büyük komiklik çıkar. Oynayışlarda abartma olacak, ama komiklik olsun diye abartma olmayacak; komiklik abartılmayacak, ciddilik çok abartılacak. Her oyuncu her davranışını sanki dünyayı büyük bir felaketten kurtaracakmış gibi ciddiye alarak, önemseyerek yapacak. En önemsiz bir laf söyleyen bile, sanki ağzından büyük bir hikmet çıkacakmış gibi konuşacak.

Neden bu oyunun rejisi zordur? Çünkü oyun, Karagöz ve Ortaoyununda olduğu gibi söz komiğine değil, hareket komiğine dayanmaktadır. Teksteki sözlere göre ve o sözlere uygun hareketleri rejisör verecektir. Her oyuncu için ayrı davranışlar bulmak gerekiyor.

Oyun diyalog espirisine dayanıyor gibi görünebilir. Konuşmalarda da söz hareketi sağlanmalıdır.

Oyunda karakter yok, tipler vardır. Her tip birbirinden kesinlikle ayrılmalıdır. Tiplerin ayrılışı da başka bir hareketlilik sağlayacaktır.

Oyun baştan sona bir lunapark havası içinde oynanmalıdır. Sanki çok hareketli, çok cümbüşlü bir lunaparkta başımız dönüyormuş gibi seyretmeliyiz oyunu. Genellikle çok hızlı olması gereken tempo, belirli yerlerde çok düşerek, ağırlaşarak, hareket verilmelidir.

Oyun çok simetriktir. Rejisör, ses ve görüntü olarak bu simetriği bozacaktır."

*

Nüvit Özdoğru'ya, bana gönderdiği mektuplardan *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*'na değgin satırları bu oyunla ilgili bir yazı olarak yayınlayıp yayınlayamayacağımı sormuştum. Nüvit Özdoğru'nun yanıtını sunuyorum:

Etiler, 17 Eylül 1970

Çok değerli aziz dost,

Elbette. İstediğiniz satırları istediğiniz gibi kullanabilirsiniz. Şeref verirsiniz.

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı'nın Çağ Tiyatrosunda oynanacağını duyduğum zaman dünyalar benim oldu. Başka oyunlarınızın da bu dönem dört-beş tiyatroda birden oynanacağını okuyunca bikaç yıl sonra gerçekleşeceğine emin olduğum bir olayın daha da önce belirdiğini görmenin sevincini tattım. Beş tiyatroda beş Aziz Nesin! Ne güzel, festival gibi!

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı üzerine *Reader's Encyclopedia of World Drama*'ya da yazmıştım.

Heyecanla yeni yapıtlarınızı bekliyorum.

Düdükçüler'i beğenmeyenler tarih önünde dümbedüdük olacak. Aralarında arkadaşlarım da var, ona üzülüyorum.

Nüvit Özdoğru

Çağ Tiyatrosu Programı, Ekim 1970

Tut Elimden Rovni'ye Değgin

Geçmiş yüzyıllarda çağdaşlarınca anlaşılmamış sanatçılar var; bunların değerleri sonradan anlaşılmıştır. Ama yirminci yüzyılın aşağı yukarı her on yılında geçmiş biriki yüzyılı birden yoğun olarak yaşadığımız için, günümüzde bir sanatçının sürgit anlaşılmaması olanaksızdır. Buyüzden bir sanatçının "Beni anlamıyorlar" diye yakınması, sanatının değersizliğini gösteren bir saçma sözden öteye geçmez. Bugün bir sanatçı yapıtının değerine herşeyden önce kendisi inanıyorsa, yine de sanatının gereğince anlaşılmadığı kanısındaysa "Beni anlamıyorlar" yerine "Kendimi anlatamıyorum" demeli.

Oyun yazarı olarak kendimi anlatamadım. Böyle oluşu, sürgit kendimi anlatamayacağım demek değildir. Alışılmışlardan başka türlü, yeni, değişik, özgün, iddialı bir yapıt veren yazar, yapıtını anlatabilmek için ya o türden biçok yapıtlar vermeli ya ne yaptığını açıklamalı yada bu ikisini birden yapmalıdır. Bitek oyunda Samuel Beckett'in ne yaptığı Fransa ve İngiltere'de, iki oyunla Ionesco'nun ne yaptığı Fransa'da anlaşılmıştır. Ama Türkiye'de anlaşılmak için biriki oyun yetmez. Bunun böyle olduğunu anlamak için, bir varsayım olarak *Godot'yu Beklerken*'le *Kel Şarkıcı*'yı bir Türk yazarının yazdığını düşününüz. O zaman bu iki oyun bugüne dek oynanmamış, sahnelerden kovulmuş, yani değerleri anlaşılmamış olacaktı.

Özel tiyatroların oynadığı pekçok oyunumun dışında, yeni bir tiyatro işi yaptığıma inandığım ancak beş oyun verebildim: *Biraz Gelir misiniz, Bişey Yap Met, Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, Tut Elimden Rovni* ve *Hadi Öldürsene Canikom.* Gerçekten yenilik yaptığına inanan bir yazar için beş oyun, toplumumuzda, ne yaptığını anlatmaya yeterli değildir. Bu türde daha pekçok oyun verdiğim zaman ne yapmak istediğim, neyi, nice yapabildiğim anlaşılacaktır.

Gerçekçi oyun yazdığımı söylersem, biliyorum, biçokları bu savıma karşı geleceklerdir. Çünkü onlarla gerçekçiliğin ne olduğu üzerinde anlaşmış değiliz. Dış gerçeklerle, gerçeğin dış görünüşüyle değil, iç gerçeklerle, gerçeğin özüyle uğraşıyorum. Sanat bir yansımadır. Ama ben, yansıması için gerçeğe ayna tutmuyorum. O gerçeğe büyüteçle, mikroskopla, röntgen aygıtıyla bakıyorum. Dış görünüşüyle de bir insanın hasta olduğu anlaşılabilir. Ama hastalığın ne ve neden olduğunu anlamak için hastaya, hastanın bir organının bir ögesine mikroskopla, röntgen aygıtıyla bakmak, hastanın tahlillerini yapmak gerekir. Oyunlarımda en küçük ayrıntılara inişim simgesel oyun yazmak için değil; tersine, ereğim oyunlarımda gerçeğin özünü, gerçeğin nedenini yakalayıp göstermek. Elbette, tiyatro gerçeklere ayna tutmaktır, diyenler benim bu tür oyunlarımı yadırgayacaktır.

Öykü ve romanlarımla oyunlarımın arasında çok büyük ayrım olduğunu söylüyorlar. İyi ki benden önce yaşamış, gösterebileceğim değerli bir örnek var: Çehov. Çehov'un öyküleriyle oyunları arasında, ilk bakışta çok büyük ayrım varmış gibi görülebilir. Ama yazın adamları Çehov için böyle bir ayrımın olduğunu söyleyemezler. Çünkü Çehov'a değgin yargı çoktan verilmiş, kesinleşmiş, yaygınlaşmıştır. Oysa benim oyunlarım üzerine dahaca kesinleşmiş bir yargı yok. Görünüş biçimleri, nitelikleri ve türleri gereği başka başka olsa da öykülerimin, romanlarımın, oyunlarımın arasında ayrım olmadığını, hepsinin aynı doğrultu ve çizgide olduğunu söylemek isterim. Gülmece yazılarımın da –örneğin masallarımın– basın piyasasında kabul edilmesi hiç de kolay olmamıştı başlangıçta.

Tut Elimden Rovni yalnızca herhangibir karıkoca arasındaki çatışma olarak anlaşılırsa oyun ereğine varmamış olur. Bu oyunun amacı, bildirisinin hedefi, arkadaşlar, karıkocalar, dostlar, anababalar, anababayla çocuklar, kısaca insanlar arasındaki ilişkinin uyumlu olabilmesi için gerekli ilişki dengesini, yani bu ilişkideki gerçeğin özünü sergilemektir. Toplumun en küçük birimi ve birbirlerine en yakın kişiler olması bakımın-

dan, oyunun iki kahramanı olarak bir karıkocayı aldım. O kadınla erkek bütün insan ilişkilerinin simgesi olacaklardır.

Seyircilerin oyunun bitişindeki izlenimlerini merak ediyorum. Sayın seyirciler, size göre oyunun sonunda Mela ile Rovni uzlaşıp anlaşmışlar, barışmışlar mıdır? Yoksa o zamana değin anlamadıkları önemli bişeyi anlayıp bir daha birleşmemek üzere ama dostça ayrılmışlar mıdır? Bunlardan hangisini seyrettiniz? Yoksa siz de bana mı soracaksınız? Cevabım şu: Rovni'yle Mela'nın birleşmelerinden yada ayrılmalarından çok daha önemli olan bu çiftin oyunun sonunda anladıkları şu doğrudur: Uyumlu geçim için insanların bütün ağırlığıyla karşısındakine (kocasına, karısına, eşine, arkadaşına, anababasına, çocuklarına) yüklenmemesi, birbirlerinin yüklerini bölüşerek denge kurmaları gerekir. Mela, Rovni'nin elini tutmasını mı istiyor, öyleyse Mela da Rovni'nin elini tutmalıdır. Oyunun bildirisi işte bu denli yalınç... Ama aslında bütün büyük gerçekler de yalınçtır. Biz o gerçekleri biliyoruz sanırız da bilinçli olarak bilmediğimizden yaşamımızda hiç uygulamayız.

Minik Tiyatro

Başka ülkelerde 'minyatür tiyatro' diyorlar. Moskova'da, Leningrad'da, Odesa'da var bu tiyatrolardan. Sanırım, başka yerlerde de vardır. Minyatür tiyatro oyuncularından, çoğumuzun adını bile duymadığımız, dünya çapında ünlü bir komedyen olan Arkadi Raykin, daha çok, ustası olduğu siyasi aktüalite türünü seçmiş.

Minyatür tiyatro teriminden, ilkin, salonun ve sahnenin küçüklüğü anlatılmak isteniyor sanmıştım; oysa salonla, sahneyle bir ilişkisi yok. En büyük salonlarda da oynanıyor minyatür tiyatro. Oyun sürelerinin çok kısalığından ötürü bu ad veriliyor.

Minyatür tiyatro, bir seyir süresinde dört-beşi yada daha da çoğu arka arkaya oynanan küçük oyunlardır. Onun için minyatür tiyatro yerine, Türkçeye daha uygun gelir diye 'minik oyun' dedim bunlara.

Yurtdışı gezim tiyatro mevsimine düşmediği için, ne yazık ki bu minyatür tiyatroları seyredemedim. Ama ötedenberi bir perdeliklerden daha kısa oyunlar yazmayı tasarladım. Odesa'daki minyatür tiyatronun başyönetmeni benden minik oyunlar isteyince tasarılarımı gerçekleştirmem gerekti. Değerli oyun yazarımız ve yönetmen Sermet Çağan da, Gen-Ar için benden küçük oyunlar istedi. Seyredeceğiniz bu minik oyunları işte böylece yazarken –dram sanatına saygı duyulmak koşuluyla– süresi kısa minik oyunların yazılmasının, uzun oyunlar yazılmasından daha kolay olmadığını anladım.

Gen-Ar Tiyatrosunda seyredeceğiniz bu minik oyunlar, sanıyorum Türkiye'de bu yolda ilk denemedir.

Minik oyunlar kabare oyunları niteliğinde değildir. Minik oyunları tiyatro yazınının ayrı bir türü saymamalıdır. Minik oyunların tek perdelik oyunlardan daha da kısa olmalarından

başka bir özelliği yoktur. Nasıl tek perdelik oyunlar ayrı bir tiyatro türü değilse, minik oyunlar da ayrı bir tür değildir. Ayrımı, yalnız kısalığıdır.

Birinci Bölümdekiler

Burada seyredeceğiniz sahne yapıtlarını iki bölümde topladık. Birinci bölümdekileri arkadaşım Sermet Çağan, benim dört öykümden – öyküleri hiç değiştirmeden – sahneye uyguladı. Bu dört öykü şunlardır: *Ah Biz Eşekler*, *Ya Bunlar Nereli*, *Sosyalizm Geliyor Savulun*, *Mukaddes Emanetler*.

Sahneye uygulanmış bu dört öyküyü bence bir drama sanatı yapıtı saymamalıdır. Bu konuda Sermet Çağan arkadaşım da aynı düşüncede olduğu için, biz bu birinci bölümdeki dört yapıta 'sahne gösterisi' demekle yetindik. Minyatür tiyatrolarda oynananların çoğu da böyledir. Bu tür sahne yapıtlarına seyircilerin ilgisi daha çok oluyor. Bu türün de büyük yapıtları yaratılmıştır. Ne var ki, sanat değerleri de olsa, bu tür sahne yapıtlarıyla seyircileri tiyatroya alıştırmak dileği boş bir hayaldir. Seyirci tiyatro yapısına alışır, ama daha çok tiyatro diye salt bu yapıtlara alışmış olur.

Biz ayrı türden olan iki şeyi birbirinden ayırmak istiyoruz. Futbol da spordur, boks da... Ama ben futbol maçında boks seyretmesini sevmiyorum, hele futbol diye boks seyretmesini hiç sevmiyorum.

İkinci Bölümdekiler

İkinci bölümde iki oyun seyredeceksiniz:

Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç ve *Bir Kadın İçin Düet*. Bu iki oyun, kendi tiyatro anlayışım içinde yazdığım iki minik oyundur. Bu iki minik oyun daha önce yazdığım *Biraz Gelir misiniz, Bişey Yap Met* türünde ve onların çizgisi süreğinde, ama kısa oyunlardır.

Bu iki minik oyunum dolayısıyla, seçtiğim oyun türü anlayışımı pek kısa olarak özetlemek isterim. Bence klasik trajedideki fatalizmin yerini, modern oyunlarda determinizm

almıştır. İkisinde de önüne geçilmezlik vardır. Birindeki önüne geçilmezlik tanrıların buyruğu olan insanın yazgısıdır. İkincisindeki önüne geçilmezlik toplum düzeninin belli koşullarının belirlediği sonuçtur. Klasik trajedi tanrılarının yerini günümüzde toplum töreleri, toplum yönetimine egemen olan düzen almıştır. Klasik trajedideki insanın büyük soyluluğu, sonunda yenileceğini bilerek de olsa, sürekli başkaldırışıdır. Modern dramda insan eskiyi bozup iyisiyle değiştirme umuduyla başkaldırmaktadır. Yani insan edilgenlikten etkinliğe geçmektedir.

Bu iki minik oyun ve ondan önce seyredeceğiniz dört gösteri, seyircilerle ilişkim bakımından kendi oyun yazarlığımı da denemem olacaktır. Bu denemeden şunu öğrenmek istiyorum: Sahneye uygulanmış o dört güldürü gösterisi olmasa yalnız bu iki minik oyun gibi oyunlara daha az mı seyirci gelir, bunlar seyircinin daha mı az ilgisini çeker?

Çalgılı-Şarkılı Oyun Üstüne

Tiyatronun hiçbir türüne karşı olmadığım için, elbet boşalım tiyatrosuna da karşı değilim. İnsanların, bütün günün, haftanın yorgunluğundan, geriliminden, bunalımından kurtulmak için, iki saatlik bisürede renkli sabun köpükleri gibi oyunları kahkahalarla seyrederek ruhsal yüklerinden boşalmaya da gereksinmeleri vardır. Üstelik boşalım tiyatrosu yazmak ve oynamak hiç de kolay değildir. Bir bildirisi olmayabilir yada bildirisi varmış gibi seyirciyi kandırabilir. Güçlü bir içeriği de olmayabilir. Kısacası kof bir tiyatrodur. Şu "incir çekirdeği" doldurmayan, keçiboynuzu çiğnemeye benzeyen, sabun köpüklerinden... Biraz ketenhelvasına da benzer. Tadı vardır ama, bir tadımlık. Öyleyse boşalım tiyatrosunun zorluğu nerde? Zorluğu, hem yazılışında, hem oynanışında, tekniğindedir. Başarısı, ancak gişe yapmasıyla, seyircinin ilgisiyle ölçülen bir boşalım tiyatrosunun kesinlikle tiyatro tekniği güçlü olmalıdır; yoksa, seyirciyi çekemez. Az seyircili bir dramatik yada epik bir oyun olabilir, ama seyircisi olmayan yada az olan bir çalgılı-şarkılı oyun düşünülemez. Bu da ancak gerek yazışta, gerek sahneye koyuşta, gerek oynayışta teknik ustalığı ister.

Boşalım tiyatrosuna karşı değilim ama, seyirci olarak; yoksa oyun yazarı olarak boşalım tiyatrosu benim tiyatrom değildir.

Her sanat dalının öyle türleri vardır ki, onları beğenmeyebiliriz, sevmeyebiliriz, hatta onları zararlı bulanlar bile olur, ama onlar yadsınamayacak toplumsal olgulardır, vardırlar ve onları yoksaymak da elimizde değildir. Örneğin çizgi romanlar, resimli roman özetleri, fotoromanlar ve bu arada boşalım tiyatroları... Nice beğenmezsek beğenmeyelim, bunları yoksaymak olanağı yoktur.

Boşalım tiyatrosuyla, öteki tiyatroların başlıca ayrımı nedir? Herhangibir sanat yapıtının seslendiği insanın manevi

varlığına X diyelim. Tiyatro salonuna girerken X olan insanın manevi varlığı, tiyatrodan çıkarken yine X kalmışsa, iki saat boyunca kahkahalarla oyuna gülüp boşalmışken manevi varlığında bir artış olmamışsa, tiyatrodan evine dönünce yada daha tiyatro kapısından çıkar çıkmaz o oyundan belleğinde hiçbişey kalmamışsa, işte o oyun tam bir boşalım tiyatrosudur. Seyircinin manevi varlığındaki artım, nice uzun zaman sürerse, o oyunun sanat değeri de onca yüksektir. Bunlar unutulmaz yada zaman zaman kendisini bize anımsatan oyunlardır.

Kimilerince zararlı görülen, hiç değilse yararlı sayılmayan, ama bir olgu olarak var olan, yoksayılamayan çizgi romanlar, özet klasikler, fotoromanlar ve benzeri sanat yapıtları, ortadan kaldırılamayacağına göre, bu içi boşluktan kurtarılamaz mı? Değil mi ki çağın gereksinmesi olan bu yapıtları yadsımanın olanağı yok, öyleyse onların biçimlerini ve niteliklerini bozmadan, onlara, tiyatro salonundan çıkarken seyircinin tinsel yapısını artırmaya yarayacak sanat değerleri koyamaz mıyız? Sağlam bir özü, güçlü içeriği, ders vermeye kalkışmayan bildirisi olan, ama yine de çalgılı-şarkılı özelliğini yitirmeyen oyunlar yazılamaz mı?

Bunu yıllarca çizgi romanda denedim. Türkiye'de ilk çizgi roman-senaryolarını bunun için yazdım. (Bunların sonuncusu, Turhan Selçuk'un başarıyla sürdürdüğü Abdülcanbaz'dır.) Yine Türkiye'de ilk fotoroman senaryoları yazdım, yönetmenliğini yaptım ve fotoromanlar yayımladım.

Bizim çalgılı-şarkılı oyun dediğimiz müzikallerin pek çoğu – elbet hepsi değil – boşalım tiyatrosudur. Çalgılı-şarkılı oyun özelliklerini de bozmadan, tiyatro salonundan çıktığında seyirciyi bırakmayan, ona bir değer artımı ekleyen bir oyun yazılamaz mı? Bu soruya yanıt verebilmek için bugüne dek yedi-sekiz çalgılı-şarkılı oyun yazdım: *Sen Adamı Deli Edersin*, *Deliler Boşandı*, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Zat-ı Devletleri İbiş Hazretleri*, *Hakkımı Ver Hakkı*, *Gol Kralı* gibi.

Boşalım tiyatrosunun da seyircide bir artırım sağlamasında başarılı olup olmadığımı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* oyunumu seyreden seyircilerimizden öğreneceğim.

Bu oyun, açık biçim bir oyundur. En açık biçim oyunlar, kabare oyunları, gazete tiyatrosu oyunları, sokak tiyatrosu oyunlarıdır; bunlardan sonra da çalgılı-şarkılı oyunlar... Açık-biçim oyunlarda, yönetici ve oyuncular, oyun yazarına yani oyun metnine daha az bağlıdırlar; alabildiğine özgürdürler. Oyun metnine sıkısıkıya bağlı kalmazlar. Oyunun ana çizgisine ve bildirisine aykırı olmamak koşuluyla oyunun kurgusunda kimi değişiklikler bile yapabilirler. Buyüzden çalgılı-şarkılı oyunların başarılarında ve başarısızlıklarında, yönetmenin, oyuncuların, müzikçilerin payı büyüktür. Bu da oyunun yazarı olarak benim çok işime geliyor. Çünkü, seyirci olarak sizler oyunu başarısız bulursanız, "Ne yapayım, yönetmen, oyuncular, müzikçi beceremediler," diyeceğim. Yoook, oyunu beğenirseniz, o zaman da, "Bu oyunu ben yazdım," derim.

Bakalım, bu çalgılı-şarkılı oyun, seyirci olan bizleri birazcık sarsıp silkeleyecek mi, bizi biraz olsun artıracak mı, tiyatrodan çıktıktan sonra bizde etkisi bir zaman sürecek mi? Yoksa daha tiyatro kapısından çıkar çıkmaz sabun köpüğü gibi uçup dağılıp gidecek mi?

Aksaray 28 Eylül 1989

Not: Aziz Nesin bu yazısını *Bütün Oyunları 3* adlı kitabının önsözüne koymuştur. (Nesin Yayınevi baskısı, 2011)

Boşalım Tiyatrosu Olarak *Gol Kralı*

Biyolojik yaşlılık doğal bir olaydır. Bu bakımdan yaşlanmak (salt yaşlılık olayı) dramatik bile değildir. Ama bir de kişinin toplumsal yaşlılığı var ki bu büyük bir felakettir. Bireyin toplumsal yaşlılığı her yaşta, hatta gençlerde bile olabilir.

Aradabir gazetelerdeki olağanüstü haberler arasında, örneğin sekiz yaşındaki bir çocuğun yaşlılık hastalığına tutulduğunu, sekiz yaşındayken biyolojik ve fizik olarak elli yaşı yaşadığını, onbeş yaşına gelince seksen yaşını bularak öleceğini okuruz. O yaşlı çocukların resimleri de yayımlanır gazetelerde: Bumburuşuk bir yüz, pörsük deri, yorgun bakışlar...

Biyolojik olarak yaşlananların çağına ayak uyduramaması, çağcıl değişimleri anlayamaması ve artık çağına uyarlanamaması doğal sayılabilir. Ama toplumsal yaşlıların çağına ayak uyduramaması, çağcıl değişimleri anlayamaması, çağına uyarlanamaması hiç de doğal değil, bir ruh hastalığıdır. Tıpkı sekiz yaşındayken elli yaşını yaşayan erken yaşlanmış çocuk gibi, toplumsal yaşlılar da psikolojik olarak erken yaşlanmışlardır. Dış görünüşlerine bakınca yüzleri buruşuk değil düzgündür, derileri pörsük değil gergindir, bakışları yorgun değil kızgındır. Ama onların beyinleri bumburuşuk, düşünceleri pörsük, bakışları eskimiştir.

Bir insanın biyolojik yaşlılığı dış görünümünden belli olur, ama toplumsal yaşlılığı hiç de belli olmaz. Çoğu kez sanıldığı gibi, toplumsal yaşlılar geri kafalı, örümcek kafalı denilen geleneksel gericilerden çıkmaz; kendilerini ilerici sananlardan da çıkar. Böyleleri ilericiliklerine önce kendilerini kandırdıklarından, kendi kendilerini aldatanlardır. Bağnazlığın ve yobazlığın en dik doruklarından, yanardağlar gibi gözlerinden ateş püskürtür, ağızlarından ateş kusarlar.

Toplumsal yaşlılığın en açık belirtisi, beğenilmeyen olgulara karşı gelmektir. Olaylardan somut örnekler vereyim.

Yazılı basında bir çizgi roman, bir çizgi öykü olgusu var. Kimi toplumsal yaşlıya göre bu çizgi romanın, çizgi öykünün türlü zararları vardır ve bu nedenle kaldırılmalıdır.

Bir fotoroman olgusu var. Toplumsal yaşlı buna da karşıdır.

Klasik yazın yapıtlarını resimleyip özetleyerek çocuklar için yayımlıyorlar. Bunun pekçok zararları vardır. Toplumsal yaşlı, bu gerekçelere dayanarak bu yayınların kaldırılmasını ister.

Bir boşalım tiyatrosu var. Toplumsal yaşlının, boşalım tiyatrosunun yapılmaması için –hem de haklı olan– pekçok gerekçeleri vardır.

Yirminci yüzyılın en yaygın sporu sayılan futbol, yöneticilerin toplulukları ve toplumları toptan uyutarak istedikleri gibi yönetebilmeleri için kullandıkları toplumsal afyondur. Öyleyse toplumsal yaşlı futbola da karşıdır.

Adlarını bilemediğim o gürültülü müziklere de karşıdır toplumsal yaşlı.

Bu türden daha pekçok somut olay sayılabilir. Şöyle bir düşünecek ve içtenlikle kendimizi yoklayacak olursak benim de, sizin de, hepimizin de içinde azçok toplumsal yaşlılık vardır; kimimizde gizli kimimizde açık olarak...

Toplumsal yaşlılık, ortadan kaldıramayacağı, ne yapsa engelleyemeyeceği olguların üstüne üstüne gitmek ve bu nedenle çağına uyumsuzluk, çağına uyarlanamamak demektir. Üstelik bu toplumsal yaşlıların hepsi de eleştirilerinde haksız değillerdir. Ama ne yapsalar çizgi romanı, özet resimli klasikleri, o gürültülü müzikleri, fotoromanları, boşalım tiyatrosunu, futbolu ortadan kaldıramayacaklardır.

Toplumsal olguları (modaları, akımları, değişimleri) yok edemeyiz, engelleyemeyiz, ortadan kaldıramayız. Ama onların içerik ve biçimlerini değiştirebiliriz. Toplumsal yarar yada zarar salt olarak bunlarda değil, bunların niçin, hangi amaçla ve nasıl yapıldığındadır. Niçin, hangi amaçla ve nasıl yapıldığına göre futbol da, boşalım tiyatrosu da yararlı yada zararlı olabilir.

Burda konumuz olan futbolun da, boşalım tiyatrosunun da zararlı ve uyutucu oldukları çok söylendi, çok yazıldı. Bunları ortadan kaldırmaya gücümüz yeter mi? Boşalım tiyatrosu yine de var, yine de olacaktır. Hem kapitalist hem sosyalist dünyada boşalım tiyatrosu yaşıyor. Çünkü boşalım, sürekli dolan (şarj olan, akümüle olan) ve bu nedenle gerilim içinde bulunan çağcıl insanın büyük gereksinmesidir. Bundan başka boşalım tiyatrosu Karagöz'le, ortaoyunuyla, tuluatla ve türlü çalgılı oyunlarımızla bizim geleneğimizde yaşamaktadır. Bütün bu nedenlerle boşalım tiyatrosunun karşısına çıkmak boşunadır.

Bir boşalım tiyatrosu olan *Gol Kralı* çalgılı oyunu, niçin, hangi amaçla ve nasıl yapıldığı düşünülerek ortaya konulmuştur. Bu çalgılı oyunda iki insanın dramı vardır: Sait Hopsayıt'la Kerkenez Sevim'in... Bir çalgılı oyunun sınırı içinde, bu iki insanın dramının verilip verilmediğini hep birlikte seyredeceğiz.

Gol Kralı çalgılı oyunu, çağımızda futbolun bir toplumsal uyutucu olarak kullanıldığını yererek sergilerken futbolun zararlı olduğu için kalkmasını, engellenmesini, yasaklanmasını önermiyor; nasıl olmaması gerektiğini göstererek seyircilerin nasıl olması gerektiğini düşünmelerini sağlamaya çalışıyor.

Gol Kralı çalgılı oyunu, bir gereksinme olan boşalım tiyatrosunun olumlu öz ve biçimle sunularak, bir uyutucu değil, uyarıcı işlevi de yerine getirebileceğini göstermek için yazılmıştır.

Vakıf, 17 Nisan 1981

Olumsuzların Çatışması

Gol Kralı'ndaki bütün kişiler olumsuz, ama sevimlidirler. Bütün olumsuz ama sevimli kişiler gibi de tehlikelidirler. Tehlikelilikleri şurdan gelir: Sevimlilikleri ağır basarsa, olumsuzluklarını gözden kaçırabiliriz.

Oyundaki Duvar Ahmet'e, Sait Hopsayıt'a, özellikle Kerkenez Sevim'e elbet acıyacağız, elbet onları seveceğiz. Bu kişilerin asıl acıklı yaşamlarının son perde kapandıktan sonra, daha da yoğunlaşarak süreceğini biliyoruz; onlara buyüzden daha da çok acıyoruz. Bu acımamız ve sevgimiz ağır basarsa, onların olumsuzluklarını –yani davranışlarının örnek alınmaması gerekli olduğunu– göremeyebiliriz. Seyirci olarak bizleri bu yanılgıdan kurtaracak olan, bu sevimli ve acınası kişilerin niçin, hangi nedenlerle olumsuzlaştıklarının ortaya konulmasıdır. Onlar bir bozuk düzenin doğal ürünleridirler ve bu bozuk düzenin zorunlu bir gereği olarak sporun gerçek amacından çarpıtılması ve uzaklaştırılması sonucu bu kişiler olumsuzlaşmışlardır. Bu önemli noktayı vurgulayarak, altını çizerek oyunda göstermeye çalıştım. Ama seyircileri hepten anlayışsız sayıp kafalarına dank dank vururcasına da bişey anlatmak istemedim. Yönetici, oyuncu, dekorcu, ışıkçı arkadaşların da oyunu gerçekleştirirken, oyundaki kişilerin bu olumsuzluk nedenini belirteceklerine güveniyorum.

Bunca olumsuz kişinin biraraya geldiği *Gol Kralı* oyunu, sonuçta olumsuz bir oyun olmaz mı? Yada şöyle soralım: Bunca olumsuz kişi kalabalığından seyirci olarak nasıl olumlu bir sonuç çıkarabileceğiz?

Bu soruya yanıt verebilmek için Karagöz ve ortaoyunu oyunlarının kuruluş ve yapılarına kısaca değinelim. Gerek Karagöz ve gerek ortaoyununda olaylar ve konuşmalar artı, artı, artı toplamalarla yığılır ve oyun böylece kurulur. Başından sonuna doğru bu olay ve konuşmaları birer harfle gösterirsek,

Karagöz ve ortaoyunu aynı düz çizgide yada çokaz iniş-çıkış gösteren bir eğride şöyle bir çizge (grafik) gösterir: A - B - C - Ç - D... Biz istersek artı, artı, artı bir toplamayla olay ve konuşmaların yığıldığı böyle bir Karagöz yada ortaoyununa daha başka harfler, yani daha başka olaylar ve konuşmalar da ekleyebiliriz. İstersek bu Karagöz ve ortaoyunu oyununun içinden kimi olay ve konuşmaları da çıkarabiliriz. Artı, artı toplamayla kurulan, istenildiğinde artırılıp eksiltilebilen bir oyunun ise –yalnız oyun değil, herhangibir sanat yapıtının– organik bütünlüğü olamaz. Organik bütünlüğü olmadığı için, Karagöz ve ortaoyunu oyununu artırıp eksilterek seyircinin isteğine göre seyretme zamanı ayarlayabiliriz. Aynı Karagöz oyunu, aynı ortaoyunu bir saatte de oynanabilir, dört saate de uzaltılabilir. Yalnız Karagöz ve ortaoyununda değil, kabare tiyatrosu, belge tiyatrosu gibi tiyatro türlerinde de, yine aynı nedenle, organik bütünlük yoktur. Organik bütünlüğü olmayan yapıtlarsa hacimsiz, üçüncü boyutsuzdur.

Bir oyunda organik bütünlük ve üçüncü boyut ancak gittikçe gelişen ve bir sonraki çatışma bir öncekinin içinde oluşan sürekli çatışmalarla sağlanabilir ki bu da oyunun artı, artı bir toplamayla değil, her olay, her konuşma, her oyuncunun çarpı, çarpı, çarpı.... çarpmalarla gelişmesi demektir. Karagöz ve ortaoyunu matematikteki toplama, organik bir oyun da çarpma işlemine benzer.

Toplamayla gelişen oyunlarda da çatışmalar vardır, ama her çatışma kendi sahnesi içinde başlar ve orda biter; kendinden sonraki sahneyi doğurmaz. Yani oyun A - B - C... olarak gelişirken, A kendi içinde, B ve C de kendi içlerinde ayrı ayrı birer çatışma olabilir yada olmayabilir. Bu ayrı ayrı sahneleri birbirine bağlayan bir organik bağ değil, genellikle her sahnenin aynı ve benzer konuda olmalarıdır.

Gol Kralı'ndaki bütün kişiler olumsuzdurlar ve sürekli birbirleriyle çatışma içindedirler. Eksi'nin eksi'yle çarpımı sonucu nasıl artı ise, olumsuz kişilerin çatışması sonucu da seyircide artı, yani olumlu olacaktır.

Gol Kralı, anlatmaya çalıştığım nedenden ötürü, organik bütünlüğü olan bir oyun değildir. Her sahnenin çatışması kendi içinde kalır ve bir önceki sahne, bir sonraki sahneyle aynı düşünce doğrultusunda bir konu birliğiyle bağlanır.

Gol Kralı herkesin çok iyi bildiği bişeyi anlatıyor seyirciye: Futbol denilen spor türünün, çağımızda sporun amacından çarpıtılarak toplumun yada toplulukların coşkularını, topluma egemen olanların istedikleri yönde boşaltmak, toplumu uyutmak, futbolu bir toplumsal afyon olarak kullanmak, insanlara istedikleri düşünce biçimini vermek. Artık bu gerçeği bilmeyen yok; maç hastaları da, takım tutkunları da, yaşamlarını futbola bağlamış futbolcular da, spor işlerini yöneten bakan da, başbakan da günümüzde futbolun istenilen yönde bir toplumsal boşalım için bir uyutucu ve uyuşturucu araç olarak kullanılmakta olduğunu –açıkça söylemeseler bile– biliyor. Öyleyse biz *Gol Kralı*'nda yeni bişey söylemiyor, bütün seyircilerin çok iyi bildikleri bir sorunu sahneye çıkarmış oluyor, kesin bir çözüm yolu da göstermeden, olumsuz kişilerin çatışmalarıyla bu konuda doğru bir çözüm için seyircilerin düşünmelerini sağlamaya çalışıyoruz. *Gol Kralı*'nda bozuk, aksak bir yönümüzle kendi kendimizi seyretmiş olacağız.

Gol Kralı, başka ülkelerde 'satir tiyatrosu' denilen türde bir yergi tiyatrosudur. Bu ölçüler içinde değerlendirilmesi beni sevindirir.

AST 9. Yıl Programı, 1970

Demek Altıncı Yıl

Demek beş yıl bitmiş, altıncı yıla başlamışız. Altı yıl önceki *Devlet Tiyatroları Program Dergisi*'nde *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı oyunum için yazdığım yazıda, çalgılı-şarkılı oyunlarda yönetmenin ve oyuncuların oyun yazarından bile önemli olduğunu belirtmek için şöyle yazmışım:* "Çalgılı-şarkılı oyunların başarılarında ve başarısızlıklarında, yönetmenin, oyuncuların, müzikçilerin payı büyüktür. Bu da oyun yazarı olarak benim çok işime geliyor. Çünkü seyirci olarak sizler oyunu başarısız bulursanız 'Ne yapayım, yönetmen, oyuncular, müzikçi beceremediler' diyeceğim. Yook, oyunu beğenirseniz o zaman da 'Bu oyunu ben yazdım' derim."

Oyunun altıncı yılında, yönetmen ve oyuncular,

– Şimdi ne diyorsunuz? diye bana sorarak bir anlamda beni sorguya değil, sınava çekiyorlar.

– Söyleyin, diyorlar bana, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ın büyük başarısı yönetmen, oyuncular ve müzikçinin mi, yoksa yazarın mı?

Oyun başarılı olursa bu başarının benim başarım olacağını söylemiştim. Elbet bu bir şakaydı. İşin ciddi yanı önceki yazımda da söylediğim gibi, çalgılı-şarkılı oyunlarda başarı yazardan daha çok yönetmenin, müzikçinin ve oyuncularındır.

Durum ortada ve açık!

Bu oyunu 1973 yılında bir radyo oyunu olarak yazmıştım ve radyoda dizi oyun olarak oynandı. Sonra televizyonda yine dizi olarak gösterildi. Daha sonra roman olarak yazdım ve gazetede tefrika edildi. Bu roman 1977 yılında kitap olarak yayımlandı ve bugüne dek yedi kez (toplam kırkdokuzbin) basıldı. Biçok tiyatroda sahnelendi. İlk sahnelenişi belleğimdedir. Yurdaer adlı, Berliner Ensemble'de tiyatro öğrenimi görmüş

* Kitapta yer alan "Çalgılı-şarkılı Oyun Üstüne" adlı yazı.

yetenekli bir genç sahneye koymuştu. Doğrusu, o günkü olanaksızlıklar içinde bir özel ve gezgin tiyatroda çok başarılı bir rejiydi. Ondan sonra bu oyun, kapanın elinde kaldı.

Son yıllarda daha çok sinema oyunculuğuyla ünlü Halil Ergün de kurduğu bir özel tiyatroda uzun zaman *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ı oynadı. Bunun dışında taşrada biçok yerde oynandığını ya gazete haberlerinden ya kişilerden öğrendim. Örneğin şöyle durumlar oluyordu: Bir genç oyuncu, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ı oynayan bir özel tiyatroya giriyor, bikaç gün sahneye çıktıktan sonra oyunun metnini ele geçirince o tiyatrodan ayrılıp kendi başına kurduğu tiyatroda *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ı oynamaya başlıyordu.

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz dolayısıyla çok ilginç olaylar yaşadım. Sahte solculuğun pek geçerli olduğu 70'li yıllardı. Bir sabah Feneryolu'ndaki evime, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* konusunda benimle görüşmek isteyen bir genç telefon etmişti. Ben de o sabah Babıali'ye gitmek için evimden çıkmak üzereydim. Belli bir saat vererek Kadıköy vapur iskelesinde buluşmamızı söyledim.

Buluştuk. Aydın bir kişi görünümü olmayan genç, insana güven duygusu vermiyordu. Neresi olduğunu unuttuğum biyerde, arkadaşlarıyla birlikte *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ı oynamaları için benden izin istemiyor, doğrudan oyunun metnini istiyordu. Bir anlaşma, sözleşme yapabilmek için uygun bir zamanda telefon edip evime gelmesini söyledim.

Ne anlaşması, ne sözleşmesi?! Kendileri solcuydu. Solcu oldukları için de bu oyunu oynamak istiyorlardı.

İyi de, telif hakkı için bir sözleşme gerekli değil miydi?

Telif hakkı mı? Ben solcu bir yazar değil miydim? Hem oyunumu oynayacaklar bir de üstelik telif hakkı mı ödeyeceklerdi? Bu oyunu oynamakla üstlendikleri tehlike yetmiyor muydu? Bu ne biçim solculuktu? Sesi sertleşmiş, eli yumruklaşmıştı.

Vapura atladım, o iskelede kaldı yada düşkırıklığıyla kalakaldı. Sonradan bu gencin ne yaptığını, bu oyunun metnini

bulup bulamadığını, oyunu oynayıp oynamadığını bilmiyorum. Ama şunu biliyorum, Devlet Tiyatrosu *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ı sahneye koyuncaya dek bu oyunu izinli yada korsan olarak oynayan hiçbir tiyatrodan telif hakkını ya hiç almadım yada tamam olarak alamadım. Üstelik benim, oyunumdan para kazanmayan özel tiyatrolardan telif hakkı almamak gibi bir huyum da varken... Bunların içinde sonradan durup dururken bana düşman olanlar da çıktı. Aleyhimde konuştuklarını duydum. Şimdi şurda burda rastlarsam onlara, yüzüme düşman düşman bakarlar. Hakları da yok değil; ne kötülükler etmişimdir onlara.

Yaşamım bir romandır, denildiği gibi *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ın yaşamı bir değil, bikaç romandır. Neyse ki bu romanın sonu Devlet Tiyatrosunda mutlulukla sürüyor. Yönetmen Kenan Işık'a, müzikçi Timur Selçuk'a ve bütün oyunculara ve bu oyunda emeği geçen tüm çalışanlara teşekkürler ederim. Son kertede başarılıdırlar. Beni çok sevindirdiler. Hepsini candan ve içten kutluyorum.

Nesin Vakfı, 26 Kasım 1993

Toros Canavarı Üstüne Söyleşi

Türkiye'de biz bikaç yazar, dışardan bakılınca ya deli yada yüzsüz sanılabiliriz. Çünkü kimsenin bizden bir yapıt istediği yok ama biz yine de biçoklarınca delilik, hiç değilse yüzsüzlük sayılacak, başkalarınca açıklanması zor, korkunç bir dirençle durmadan yazıyoruz. Örneğin ben yirmi yıldır oyun yazarım, ama benden kimsenin oyun istediği yoktur.

Film ve sinema piyasasının pek seyrek bizden de yapıt istediği olur. Ama bunlar kendi isteklerine uygun yapıtlar vermemizi isterler. Yani aradıkları yazar değil, kâtiptir; onların tasarılarını biçimlendirebilen bir kâtip...

Yaşadığım çağda bugüne dek, yurdumuzda, özellikle tiyatro alanında yazarlar küçümsenmiş, aşağılanmıştır; üstelik bu aşağılama sözde yazarlara değer veriliyormuşcasına yapılmaktadır. Bu aşağılamanın suçu, gerek resmi gerek özel tiyatroları ellerinde tutanlardan daha çok yazarların kendisindedir. Yazarlar kendi istediklerini değil, kendilerinden istenileni vererek bu aşağılanmayı hak etmişlerdir. Ama belki de bu, kendi istedikleriyle kendilerinden istenenin aynı şey olmasından ileri gelmektedir.

Sanatlarının, dolayısıyla sanatçı kişiliklerinin saygınlığını korumaya çalışan iki üç oyun yazarının bu dirençli çabaları geçim zoruyla da değildir. Çünkü sanata yabancı olanlar için bibakıma duvar itmeye benzeyen bu türlü uğraşmalardan bir kazanç olmadıktan başka, bizlere kapıları kapatılmış pazara durmadan ürünler vererek kendimizi yiyip tüketmekte, sevdiğimiz bir iş uğruna derin bir tutkuyla hiç çıkarsız bitmekteyiz. Demek kapıların yüzümüze kapalı oluşunu bile görmezden gelip yine de yazmakta direniyoruz. Çünkü bizim için önemli olan yenilmemektir. Durunca yenileceğimizi bildiğimizden hiç durmadan, kapalı kapıları umursamadan, boyuna yazıyo-

ruz. Yenilmediğimiz sürece de yeniyoruz demektir; isterse bu bizim avuntumuz olsun.

Yeryüzü salt yurdumuz olsaydı, başka ülkeler bulunmasaydı, bu bizim çabamız belki de bir kuru avuntu olurdu. Ama çıkarılmadığımız sınırdışına kitaplarımızın, oyunlarımızın çıkıp yayıldığını gördükçe yaşamakta olduğumuzu anlıyor, soluk alıyoruz. Ne var ki kendi yurdunda oynanmayan oyunlarının başka ülkelerde sahneye konulması bir yazara kıvanç değil, üzünç verir.

Büyük hat ustası Kamil Akdik'le İsmail Hakkı Altınbezer, Güzel Sanatlar Akademisi'nde hat ve tezhib hocalarımdı. Yeryüzünde çağdaşları arasında onlardan üstün hattat yokken, ak sakallı bu iki büyük usta ellerinden kamış kalemi, fırçayı hiç düşürmezler, oturdukları heryerde bir an bile boş durmadan *meşk* ederlerdi. Çünkü en usta hattat eli bile, bir gün *meşk*siz kalırsa durur, acemileşir.

Tiyatro da böyle bir sanat bence. Oyun yazarı günün yirmidört saati tiyatronun içinde, tiyatro da onun içinde, sürekli *meşk*te olmalı. Oyun yazan tiyatro yiyip tiyatro içecek, tiyatro söyleşip tiyatro soluyacak, uyanıkken tiyatro, uyurken tiyatro...

İleri toplum sanatçısı öğrene öğrene yapar. Geri kalmış toplum sanatçısıysa yapa yapa öğrenir. Hele benim gibi gelip giden bütün iktidarlarca sınırdışına çıkması yasaklanmış, en doğal insan hakkı elinden alınmış, anayurdu kendisine bir cezaevi sayılmış bir yazar için yapa yapa öğrenmekten başka bir oluş yolu var mı?

Toros Canavarı yapa yapa öğrenilir dediklerimden, öğrenmek için yaptıklarımdan biridir.

Toros Canavarı, ilerde oyun olarak yazmayı tasarladığım biçok konulardan biriydi. Daha biçokları gibi onu da ilerde oyunlaştırmak üzere ilkin öykü biçiminde yazmıştım. 1953'de yazdım, 1955'de dergide yayımlandı, 1957'de de *Toros Canavarı* adlı öykü kitabımın ilk öyküsü olarak çıktı. Şunu demek istiyorum ki *Toros Canavarı* öyküden uyarlanmış bir oyun

değildir, aslında bir oyun özeti olarak önce öykü biçiminde yazılmış, sonra oyun yapılmıştır. (Öyküden yada romandan oyun yapılmasına karşıyım çünkü.)

Toros Canavarı öyküsünü okuyan Avni Dilligil, 1959'da bu öyküyü oyun olarak yazmamı istedi. *Toros Canavarı*'nın, okununca bir öykü değil de bir oyun olduğunun anlaşılması beni sevindirdi. Bu anlaşılmış olmanın sevincidir. Bu anlayışından ötürü Avni Dilligil'e yakınlık duydum. Ancak *Toros Canavarı*'nı onu ilk yazdığım 1953'de oyun yapmak isterdim; aradan geçen bunca zaman içinde, elbette anlayışımda değişiklikler olmuştu. *Toros Canavarı* oyunu, bugünkü tiyatro anlayışıma uygun değildir.

Avni Dilligil kendi oyunumu bana karşı savunmaya başladı. Avni Dilligil'in çok üstelemesiyle *Toros Canavarı*'nı 1962'de oyun olarak yazdım. Şimdi bana bile kolay yazılmış sanısını veriyor. Oysa dosyama bakınca not çalışmalarım ayrı tutulursa, son biçimini verebilmek için *Toros Canavarı*'nı bozup değiştirerek sekiz kere baştan yazmış olduğumu görüp kendim de şaştım. Bu oyunda, elimden geldiğince, bilinen klasik tiyatro kurallarına uymaya ve onları uygulamaya çalıştım.

Toros Canavarı yine de kolay bir oyundur; sahneye konulması, oynanması kolaydır, seyirciden kolaylıkla olumlu tepki alabilir. Ama ucuz, ucuzcu bir oyun değildir. (Kolayla ucuzu birbirinden ayırmak gerekir.)

Avni Dilligil kurduğu Halk Tiyatrosuyla Ankara Açıkhava Tiyatrosunda *Toros Canavarı*'nı sahneye koyacaktı. 21 Haziran 1963'de bana yazdığı mektupta, 24 Haziran günü oyunun başlayacağını yazıyordu. Hiç olmazsa son genel provada bulunmak için 23 Haziran günü apar topar Ankara'ya gittiğimde, piyesin daha okuma provasının bile yapılmamış olduğunu büyük bir şaşkınlıkla gördüm. Ciddilikten çok uzak bu durum karşısında en normali, piyesi hemen geriye almaktı. Ama tiyatronun yürekler acısı parasal yoksulluğu karşısında, yumuşak yüzlülüğümden bunu yapamadım. Seyirci karşısında hiç olmazsa birazcık daha az rezil olmak için Ankara'da kalıp

onlara her bakımdan yapımcı olmaya çalıştım. Bütün çabam boşunaydı. Şu kadarını söylesem yeter sanırım: Üç perde tam olarak bikere bile prova edilmeden 1 Ağustos gecesi piyesi seyirci önüne çıkardılar. Sonuç tam bir rezaletti. Dilligil, oyunun üçte birini bile ezberlememişti.

Bu çok talihsiz, başarısız bir sahneye koyuştu. Ancak gezginci tiyatroculuğun çilesini çekmiş olanların anlayabilecekleri olanaksızlıklar, yetersizlik ve yeteneksizlikler içinde çırpınıştan başka bişey değildi.

Avni Dilligil, yarıda kesilen son provanın ortasında bir kriz geçirdi. Çok bunalımlı günlerdi.

İlk oynanışı gördükten sonra hemen Istanbul'a döndüm. Kaçtım demek belki daha yerinde...

Halk Tiyatrosu *Toros Canavarı*'nı Ankara Gençlik Parkının Açık Hava Tiyatrosunda beş gece oynayabildi; 5 Ağustos gecesi oyununda Avni Dilligil yine kalp krizi geçirerek hastaneye yatırılmıştı.

Avni Dilligil, Ankara'da yattığı hastaneden gönderdiği mektupta şöyle yazıyordu:

"Mektubun otele geleli birkaç gün olmuş. Bana bugün hastaneye getirdiler de ancak okuyabildim. İşte demek ki geçen pazartesinden beri, yatakta doğrulup bir mektup okuyabilecek duruma gelebilmişim.

Aziz, sıkıntıların sonu oldukça büyük bir krize bağlandı. Enfarktüs değil ama tehlikeli bir damar spazmı. Elbet oyun kaldı. Çocuklar basmakalıp bir komediyle ekmek parasını çıkarıyorlar.

Toros Canavarı üstünde titizlik göstermekte haklısın. Bana gelince, bütün kalbimle çalıştım. İşin içinde, başta sana olan sevgim ve daha sonra da kırk yıllık adım ve nihayet ekmeğim vardı. Yapıt sonraları çok iyi oldu, çok sevildi, çok alkışlandı, kazanç her gece biraz daha artmaktaydı. Ama bizim yorgun ve çilekeş tayfanın daha fazla tahammülü olamazdı.

Neyse, henüz kendimi tükenmiş kabul etmiyorum. Daha çok şeyler yapmaya çalışacağım. Piyesine güvenin olduğu

kadar, Avni Dilligil'in ustalığının da becerikli bir kadroya dayanabileceğini kabul et. Ankara Açıkhava'da *Toros Canavarı*'nı yakmış değil, tersine pişirmiş, tadını tuzunu ölçmüş olduk. Yeter ki İstanbul'da tiyatromuzu zamanında hazırlıyalım.

Fazla yazamayacağım, halim yok..."

Bikaç satırla anlatmaya çalıştığım bu zorluklar içinde, bütün bir Temmuz ayı sıcağında Avni Dilligil'in *Toros Canavarı* çalışmalarına katılmıştım, ondan çok yararlandım. O çalışmalar sırasında oyunu yeniden değiştirdim. Böylece *Toros Canavarı* son biçimini almış oldu. Ankara'daki o çalışmalardan en büyük yararım, ezbere biliniyor sanılan gerçeklerden birini daha, orda yaşayarak yeniden öğrenmem oldu. İnsan okuyarak, dinleyerek öğrendiğini sandığı bilgilere ancak onları yaşayıp ilk keşfeden kendisiymiş gibi olduktan sonra sahip olabiliyordu. Ankara Açıkhava Tiyatrosundaki çalışmalarda, açıkhava oyunlarıyla kapalı salon oyunları ve hatta seyircileri arasındaki büyük ayrımın ne olduğunu, yaşayıp görerek iyice anladım sanıyorum. *Toros Canavarı* dramatik yapısı bakımından daha çok bir kapalı salon oyunudur.

1964 kışında Avni Dilligil, Aksaray'daki Halk Tiyatrosunda *Toros Canavarı*'nı bidaha sahneye koymak istedi. Çok yerinde bir düşünceyle vazgeçip bu işi geriye, gelecek yıla bıraktı. 1965 yılında, bunca uğraşmalardan sonra yine bu işe girişti. Bana söylediği şuydu: "Provalara gelme. Genel provaya gel. Beğenmezsen oyunu geri al."

Herzamanki gibi inandım. Dilligil, yalnız beni değil, kendini de kandırıyordu. Yine oyunu ezberlememişti, uyduruyordu. Uydurmalarının çoğu müstehcendi. Bir örnek: Oyunda oğlunu "Oğlum Metin" diye çağırması gerekirken, sözde seyircileri güldürmek için "Ulan sıpa", "Eşşoğlu eşek" diye bağırıyordu. Bir başka örnek: Oyunda bir mektup yazıp kiracılara gönderecek. Mektubu yazıyor. Her nedense ütülensin diye zarfın üzerine oturuyor, sonra zarfı altından çıkarıp şöyle diyor: "İşte, makad-ı şerifimden bir nâme!" Bilmeyenlere Türkçesini söyliyeyim: "İşte şerefli kıçımdan bir mektup!"

Bir zamanların gerçekten usta oyuncusu olan kırk yıllık sanatçının, sözde seyirciyi güldürmek uğruna yaptığı bu sululuklara şaşıyordum. Avni Dilligil bence oyunu ezberlememiş olduğu için uyduruyordu.

Onsekizinci oynayışın sonunda bana şöyle demişti:

– Üçüncü perdeyi de ezberlersem tamam.

Düşününüz, onsekizinci temsil, o daha üçüncü perdeyi ezberleyecek... Oysa birinci, ikinci perdeleri de ezberlemiş değildi.

Bu satırları oyunun başarısızlığını, çok zaman yazarların yaptığı gibi, yönetmene yada oyunculara yüklemek için yazmıyorum. Acıyorum Dilligil'e, bitek eksiği var: Eksiklerini üstünlük gören, kendini dâhi sanan megaloman oluşu... Bu eksiği olmasa, sesiyle, fiziğiyle, tutkusu ve kaygusuyla gerçekten büyük oyuncu olacak. Belki bu yergim onu kamçılar.

Oyunun kırkıncı temsilinde tiyatrosuna gittiğim zaman bana selam vermedi, çok kaba davrandı. Ortağı Haluk Ölçen, *Yön* dergisinde aleyhine çıkan eleştiriyi benim yazdırdığımı sandığı için böyle yaptığını söyledi. O yazıyı yazan Hamdi Avcıoğlu'dur. Dostluk güdüp az bile yazmıştır.

Bir yazar kendi oyunu aleyhine yazdırtır mı? Böyle düşünmek hem bana hem o yazıyı yazana hakaret...

O günden sonra Dilligil'i görmedim. Bir kadronun geçimi buyüzden diye oyunu kaldırtmadım da... On para telif hakkı almadım, almak olasılığım de yok...

Toros Canavarı'nın başkişisi Nuri Bey'in olumsuz bir karakter olduğu oynayışta ortaya çıkarılmalıdır. Bu çok önemlidir. Çünkü Nuri Bey'in sevimli, acınacak durumda, hem de saygıdeğer oluşu yüzünden seyircinin onun haklı olduğu sonucunu çıkarması tehlikesi vardır.

Nuri Bey bozuk düzen toplum koşullarına başkaldıracak, onları değiştirecek gücü olmadığı için kurtuluşu kendi içinde, evine, ailesine kapanmakta bulan olumsuz bir kişidir; bozuk düzenin iyiye doğru değişmesi için hiçbir olumlu çabası yoktur. Nuri Bey'in ezilişinin başkaldırma güçsüzlüğünden ileri

geldiği oynayışta da belirtilmelidir. Böyle olduğu halde yine de sevimli, saygıdeğer bir kişidir. Çünkü o, bozukdüzene karşı gelmese bile ona uyabilmek için yerlerde sürünmemekte, bireysel onurunu korumak için kurtuluşu kendi içine kapanmakta bulmaktadır. Bu bakımdan toplumla uyumsuz bir kişidir. Nuri Bey bir tesbih böceğidir, karısıyla çocuklarıysa birer bukalemun... Nuri Bey'in sevimliliği, bozuk düzen toplumun pisliğine bulaşmamak için kendi içine büzülüp kaçmış olması seyirciye onu sevimli, saygın gösterse de haklı göstermemelidir, belki acınacak kişi olarak göstermelidir.

Karısı, çocukları ve öteki kişiler bozuk düzenli topluma uyumsuzluğundan ötürü onu küçümserlerken bile yine de ona saygı duymaktadırlar.

Piyes genellikle olumludur; oyunun olumluluğu tek tek karakterlerden değil, oyunun bütününden ortaya çıkarılmalı, seyirciye nasıl davranmanın doğru olacağı kendi çözümleyeceği sorunlar olarak sunulmalıdır.

Bence *Toros Canavarı*'nın en zayıf yanı ikinci perdedeki karakol sahnesidir. (Dilligil'e bu zayıf nokta biçok kere gösterilmiştir.)

Nuri Bey şikayet için gittiği karakolda, bir yanlışlık sonucu Toros Canavarı diye yakalanacak. Bu olay seyirciye ya diyalog olarak anlatılır yada gösterilirdi. Ben etken olması için görümsel yolu seçtim ve bu sahne piyesin zayıf yeri olduğu için o sahneye ayrı bir skeç havası vermeye çalıştım. Komiseri oynayacak oyuncunun, sesini ayrı bir plastik öge gibi yoğurup kullanması, inişli çıkışlı biçimlendirmesi gerekir. Bence bu kısa komiser kompozisyonu bu nitelikte bir oyuncuyu birden parlatabilir.

Oyunun zayıf yanını desteklemek gerektiği için, ben yazar olarak bu zayıflığı komik ögelerle abartarak destekledim. Yönetmen ve oyuncunun da burasını omuzlaması gerekir. Ama bu omuzlama oyundakinden daha çok ve gereksiz bir abartmayla olursa sonuç kötüye döner.

Aziz Nesin'le Bir Konuşma

Hayati Asilyazıcı

İnsanların dramlarını anlatan oyunlarınızda, örneğin *Bişey Yap Met, Biraz Gelir misiniz*'de oyunun özünü veren simge ve soyutlamalar kullanmıştınız. *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç, Bir Kadın İçin Düet* adlı şimdi Gen-Ar'da sahnelenen kısa oyunlarınızda aynı özellikler var mıdır? Genellikle oyun yazarlığınız hakkında düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Kendime seçtiğim bir oyun türü var. Yirmi yıldanberi sürekli oyun yazıyorum, ama özel ve resmî tiyatrolar oyunlarımı sahnelemedikleri için, kendime açtığım bu oyun türünün ne olduğu anlaşılamadı. Bunun anlaşılması için ya pekçok oyun vermem yada bu türün kuramlarını yazmam gerekiyor. Ama oyunları sahnelenmeyen bir yazarın, oynanmayan oyunları üstüne kuramsal yapıt yazması büsbütün olanaksız. Yaptığım işi nasıl anlatacağımı bilemiyorum. Açılmayan kapıları yıkmak gerekiyor, yıkarak girmek... Ama ona girmek denilmez, işgal yada sahip olmak denilir. Bütün bunlar için çok yaşamak gerekli. Ben çok yaşamak zorundayım yani... "İsteğindeyim" demiyorum, "zorundayım" diyorum. Zorunlu bir yaşam, dayanılmaz bir yükçülüktür.

İstanbul Şehir Tiyatrosunda, yazılışından altı, kitap olarak yayımlanışından beş yıl sonra 1961'de oynanan *Biraz Gelir misiniz*'le, yazalı dokuz yıl olduğu halde oynanmamış olan *Bişey Yap Met* adlı oyunumla, şimdi Gen-Ar'da sahnelenmekte olan *Bir Kadın İçin Düet* ve *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç* adlı iki oyunum aynı türde oyunlardır. Bu türde yazdığım daha sekiz oyunum var, ama bunlar basılmadığı için bilinmiyor. Param oldukça bunları da basacağım. Bu oyunlar tümüyle görülünce, ne yapmak istediğim, ne yaptığım anlaşılacaktır. Yani

Bir Kadın İçin Düet ile *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç* adlı iki minik oyunum, önceki iki oyunumla aynı özelliktedir.

Oyunlarımdaki simgeler, soyutlamalar, gerçeğin daha iyi belirmesi için bir araç olarak kullanılmıştır. Yoksa ne soyut ne de simgesel oyun yazıyorum. Gerçekçiyim. Ama benim gerçekçiliğimin bir özelliği var.

Örnekler bizi yanıltabilir ama düşüncelerimizi kolay açıklamamıza da yardım eder. Resimden iyi anlayanlar, günümüzün değerli bulunan soyut resmiyle eski çağın klasik büyük resimleri arasında ortak ölçüler ve değerler olduğunu söylüyorlar. Ben oyunda işte buna inanıyorum. Öncü, başkaldırıcı, *anti-theatre*, epik, uyumsuz, yeni, soyut, anlamsız... her ne olursa olsun bir oyunun iyi ve değerli olabilmesi için, Eski Yunan, Shakespeare ve bütün klasik oyunlardaki değer ve ölçülerle ortaklaşa biyanı olmalıdır. Bu sözümle belli kurallara tıpatıp bağlı kalınmalıdır, demek istemiyorum. Ama kurallara karşı çıkılırken de bu, ancak işin kuralları içinde olabilir. Diyelim bir pilav pişireceğiz. Çok türlü pilav yapılabilir. Ama hiçkimse pirinçsiz pilav pişirmekle övünemez, çünkü yaptığı pilav olmaz. Futbol seyretmek için gidip de, çok güzel bile olsa, orda boks seyretmek benim hoşuma gitmez. İşte buyüzden, oyun yazarken drama sanatına saygı duyulmasından yanayım, elbet yazılanın oyun olması isteniliyorsa... Sahneye çıkarılan her yapıtın oyun olduğu sanısında değilim. Sahnedeki yapıtın çok güzel, çok olumlu olması da oyun olması için yetmez bence. Gerçekten sahnelenmiş büyük yapıtlar vardır ama oyun niteliğinde değildir. İşte buyüzden Gen-Ar'da sahnelenen yapıtları iki bölüme ayırdık ve bölümlerden birindekilere "oyun" demedik, "gösteri" dedik. Öbür bölümdeki iki yapıta, *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç*'le *Bir Kadın İçin Düet*'e "oyun" dedik. Çünkü bunları "oyun" diye yazdım. Değerli sanatçı Sermet Çağan'ın üç öykümden sahneye uyguladığı gösteriler, anlayışıma göre, "oyun" sayılmazlar. Bu sözlerimle oyun niteliğinde olmayan sahne yapıtlarını küçümsediğim sanılmamalıdır. Nitekim, Sermet Çağan'ın öykülerden sahneye uyguladığı üç

gösteride, Türkiye'de ilk uygulanan bir yenilik vardır ki bu teknik tiyatronun bünyesi içine girebilir. Bu teknik salt filmin tiyatroya eşlik etmesi değildir, filmin oyunla kaynaşmasıdır. Yani filmle oyun tek, tüm, bir yapı oluyor. Bundan önce Türk sahnelerinde film - oyun eşliği yapıldı, ama filme oyun organik bir yapı olarak ilk, Sermet Çağan'ın eliyle kaynaştırılıyor. Yine de Çağan'ın bu denemesi "oyun" değil, "gösteri"dir. Ama bu bağdaşma oyun olarak da kullanılabilir. Sermet Çağan'ın ilerde bu yola da yöneleceğini sanıyorum. Bu yol için lehte de aleyhte de düşünülebilir.

Benzetme ve örneklerle yaptığım bu açıklama, oyun yazarlığım üstüne bir düşün verir sanırım.

Bu oyunların sahnelenişinde, sanatçı tutumu olarak çok olumlu bir yan var bence; buraya dikkatinizi çekmek isterim. O da şudur: Bilindiği gibi Sermet Çağan yalnız oyuncu, dekorcu ve oyun yönetmeni değil, bana göre bunlardan da önce *Ayak Bacak Fabrikası*'nın başarılı oyun yazarıdır. Böyleyken, başka bir oyun yazarının oyunlarını sahnelemesi, bizde doğrusu pekaz görülen, sanatçı etiği bakımından olumlu, sevindirici bir örnektir. Bizde aynı daldaki sanatçıların birbirlerini tuttukları, destekledikleri hiç denilecek denli az görülür. Bu üzücü davranış, bence, sanatçılarımızın yaptıkları işe kendi içlerinden güvenli olmadıklarını gösterir. Nâzım Hikmet'e bakınız, bütün yaşamında hiçbir sanatçıyı kıskanmadı, tersine, destekledi. Çünkü yaptığı işe güveniyordu. Oyunumun sahneye konulmasından çok, beni Sermet Çağan'ın bu tutumu sevindirdi, duygulandırdı.

***Toros Canavarı* biçim ve öz bakımından *Biraz Gelir misiniz* ve *Bişey Yap Met*'ten ayrılmaktadır. Bu denli iki ayrı türde oyun yazmayı sürdürecek misiniz? Toplumsal, bölgesel yada yersel bir konuyu işlememekle birlikte iki oyunun baş kişileri olan Met ile Mateh'in – ayrı ayrı oyunlar olmasına karşın – dramatik örgü bakımından benzerlikleri vardır. Nedenlerini söyler misiniz?**

Toros Canavarı'nın ayrı bir serüveni var. Ben genel olarak öykü ve romandan senaryo yada oyun yapılmasından yana değilim. Bunun nedenlerini burda açıklamak uzun sürer, ayrı bir konudur. Öykü ve romanı sinemaya, tiyatroya uygulamak başka şeydir, onlardan esinlenerek yeniden senaryo yada oyun yazmak daha başka bişeydir.

Bugünkü oyun anlayışıma 1953 yılında vardım. Ondan önceleri yazdığım oyunlar *Toros Canavarı* örneğinde olduğu gibidir. Eskiden, oyun yapmayı düşündüğüm konuları, ileride oyunlaştırırım düşüncesiyle not olarak yazardım ki bunları öykü olarak dergilerde yayımladım. Yani bunlar aslında oyun sinopsisidir. Öykü kitaplarımda, *Toros Canavarı* gibi, ileride oyun yapmak üzere yazdığım başka sinopsisler de vardır.

Toros Canavarı öyküsünü okuyan Avni Dilligil bunu oyun yapmamı isteyince, öykünün aslında bir oyun olduğunun anlaşılması beni çok sevindirdi. Ama Avni Dilligil bana bunu söylediği zaman, benim oyun anlayışım çok değişmiş olduğu için, kendisine yeni oyunlarımı vermek istedim. Ama o ille de *Toros Canavarı* için üsteledi. Onun bu sürekli isteği bikaç yıl sürdü. Sonunda ben de *Toros Canavarı* oyununu yazdım. Bu oyunun sahnelenmesi çok tatsız oldu, şimdi yeniden değinmek istemiyorum. Benim yazdığımdan başka bişey sahneye koydular ve her oynayışta başka bir oyun oynadılar. Öyle ki kendi oyunumu tanıyamaz oldum. Bunun üzerine yazdığımla oynananın aynı şey olmadığını göstermek zorunu duyarak, *Toros Canavarı* oyununu kitap olarak yayımladım. *Toros Canavarı*, tiyatro kurallarına saygı duyularak yazılmış, kalın çizgili, kolay bir oyundur; oynanışı, seyircide etki sağlanması, başarı kazanılması kolaydır, ama ucuz bir oyun olmadığını söyleyebilirim.

Bu türden oyunları yirmi yıl önce yazmayı isterdim. O zaman yazamadığım, daha doğrusu o zaman sahneye konulmadıkları için, bugün de belki bu türde başka oyunlar yazacağım. Ama benim oyun türümü, *Biraz Gelir misiniz*, *Bişey Yap Met*, *Bir İnsan Başı Üstüne Üzünç*, *Bir Kadın İçin Düet*,

Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, *Bilinmeyen Bir Küçümencik Kişi* gibi oyunlarım gösterir.

Bir tiyatro eleştirmeni olarak oyunlarınızın gücüne inanmakla birlikte, yönetmenler ve "Edebî Heyet" gibi tiyatromuzun alınyazısıyla yakından ilgili olan kişilerin oyunlarınızı gerektiği biçimde değerlendiremedikleri kanısındayım. Sermet Çağan'ı ayırıyorum bu sözlerimden. Düşüncelerinizi söyler misiniz?

Oyunlarımı kitap olarak bastırıp, bütün tiyatrolara gönderiyorum. Muhsin Ertuğrul dışında oyunlarımla ilgilenen olmadı.

Size bu konuda bazı belgeler vermek istiyorum.

Biraz Gelir misiniz'i kitap olarak bastırmadan Muhsin Ertuğrul'a göndermiştim. Mektupla çok beğendiği yanıtını verdi. Şöyle yazıyordu: "Muhsin Ertuğrul olarak çok beğendim. Ama hangi Muhsin Ertuğrul olarak? Godot'yu Beklerken'i çeviren, sahneye koyan Muhsin Ertuğrul olarak..." Ankara'daki Oda Tiyatrosunda sahneye konulacağını bildirdi. Ama Muhsin Ertuğrul Devlet Tiyatrosundan ayrılınca, oyunum da yıllarca bekledi. *Biraz Gelir misiniz*'le Muhsin Ertuğrul'dan başka ilgilenen olmadı. Arada şunu söyleyeyim ki *Biraz Gelir misiniz*, *Bişey Yap Met*, *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç* gibi oyunlarım oda tiyatroları, küçük sahneler için elverişli değildir. Ben onları geniş sahne olanaklarına göre yazdım.

1961'de, yine Muhsin Ertuğrul'un salık vermesi üzerine, Tunç Yalman *Biraz Gelir misiniz*'i Şehir Tiyatrosunda sahneye koydu. Ne var ki Almanya'da Shwerin Devlet Tiyatrosunda bu oyunun sahneye konulma hazırlıkları başladıktan çok sonra, Şehir Tiyatrosu repertuarına alındı. Yani bir terslik var. Normal olarak bir yazarın önce kendi yurdunda tanınması, sonra yapıtlarının sınır dışına çıkması gerekir. Benimkisi ters oldu.

Dokuz yıl önce yazdığım, sekiz yıl önce kitap olarak bastırdığım *Bişey Yap Met* Türkiye'de oynamadı, Kaliforniya'da Pasadena Playhouse'da sahneye konuldu. Muhsin Ertuğrul

iki mektubunda "Gelecek yıl sıra *Bişey Yap Met*'e gelecek" diye yazdı, ama sıra gelmiyor.

Devlet Tiyatrosu oyunlarımla hiç ilgilenmedi. Oysa onlara özel olarak oyun kitaplarımı da göndermiştim. Sonradan resmen gönderdim. Yanıt bile vermediler. Oysa ben ille de yanıtlarını bekliyordum, olumsuz olacağını bile bile... "Yanıt verin, yanıt vermeniz gerekir, zorunlusunuz yanıt vermeye..." diye üst üste mektuplar yazdım. Sonunda beklediğim yanıtı vermek zorunda kaldılar. Cüneyt Gökçer imzası bulunan bu mektupta, Devlet Tiyatrosu Edebî Heyetinin oyunu beğenmediği, oynanmaya değer görmediği bildiriliyordu. Edebî heyetin beğenmediği bu oyun, İstanbul Şehir Tiyatrosunda, Shwerin Devlet Tiyatrosunda ve Romanya'da oynanmıştır.

Bişey Yap Met'i de Devlet Tiyatrosuna resmen gönderdim. Bir yıl geçti, yanıt yok... Kimbilir, belki onların değerli bulmaması oyunlarımın değerini gösterir, belki de böyle deyip avunuyorum.

Hepsi biyana, ünlü oyun yazarı Refik Erduran'ın fıkra yazarlığına yeni başladığı günlerde (*Milliyet*, 11 Mart 1965) yazdığı bir yazı beni pek şaşırttı. İlginç olan yazıdan bir parçayı sunayım:

"(...) Sen kardeşim büyük bir mizahçısın. Halka laf anlatmanın belki de en ümitli yolu seninki. Bu işi niçin küçümsersin de bambaşka ülkelerin çıkmaza dalmış kötü sanatını ilericilik sanır, halkımıza öyle örnekler vermeye kalkar, olmayınca da küskün bir yüz ve herkese öfkeli gözlerle dolaşırsın ortalıkta."

Adımı açıkça söylemiyor, söylese daha iyi yapardı. Ama hemen anladınız ki Refik Erduran benden söz ediyor. Sözlerinin hepsi baştan sona yanlış... Önce bana "kardeşim" demesi yanlış... Onun lisede okuduğu çağlarda ben Türkiye'nin büyük bir gazetesinde fıkralar yazıyorsam, herşeyden önce yaşım bakımından Refik Erduran'ın kardeşinden başka herşeyi olabilirim. Gülmeceyi küçümsermişim... Hele bak! Yirmiyedi yıldanberi, kuramlarıyla, uygulamasıyla, tarihiyle gülmece üstünde çalışıyorum, daha da yaşadıkça çalışacağım. Başka

söz ister mi? Bunca yıldır, gülmecenin cidden çok ciddi bir iş olduğunu anlatmaya çalıştım. Yaptığım işe de hep saygı duydum. Ben gülmece yazmak için beyaz kağıdın önüne, bir erin mareşal karşısındaki saygısıyla geçerim.

Erduran benim "bambaşka ülkelerin çıkmaza dalmış kötü sanatını ilericilik sandığımı" söylüyor. Erduran, külli ayıbından gayrı, bir de çizmeden yukarı çıkıyor. O da oyun yazarı, ben de... Aramızdaki ayrımı anlatayım. Refik Erduran'ın her yazdığı oyun Türkiye'de hemen sahneye konur, hatta bazı oyunları daha birinci perdesini yazmışken provaya başlanır, arkadan öbür perdeleri yetiştirir. Oysa benim oyunlarım sahneye konulmaz yada çok zorlukla konulur, sahneye konulunca da kaldırılmak istenir. (Şehir Tiyatrosunda böyle olmuştu) Ben "bambaşka ülkelerin çıkmaza dalmış kötü sanatını ilericilik sandığım" için mi böyle oluyor ve Refik Erduran ilerici oyunlar yazdığı için mi oyunları sahneye konuyor?

Bir sanatçının yapıtlarını sınır dışına yaymak için gösterdiği hertürlü çabaya saygı duyarım. Ama ben bu türlü çabaların hiçbirini, elimden gelmediği için, yapamam. Oyunlarım dış ülkelerde benim hiçbir çabam olmadan sahneye konuldu.

Biraz Gelir misiniz Demokratik Almanya'da sahneye konuldu. Sosyalist Almanlar, bu yapıtı "Bambaşka ülkelerin çıkmaza dalmış kötü sanatı" olduğu için mi sahneye koydular?

Bu oyun Romanya'da sahneye konuldu. Sosyalist Romanyalılar, Erduran'ın yargısına uyarak mı oyunumu sahneye koydular?

Yine bu oyun Rusça'ya çevrildi ve o yıl *Ogonyok* dergisinde, yılın en iyi oyunu olarak seçildi. Acaba "kötü sanatı ilericilik sandığım" için mi?

Örnekleriyle çok iyi bilinir ki "bambaşka ülkelerin çıkmaza dalmış kötü sanatı"nı veren oyunlar Türk tiyatrolarında bol bol yer almaktadır.

Erduran "olmayınca da" diyor. Yani ben oyun yazamayınca, bu işi başaramayınca... "küskün bir yüz ve herkese öfkeli gözlerle ortalıkta" dolaşırmışım.

Ortalıkta dolaşmam. Evimde çalışırım. Bugüne kadar hiçbir özel ve resmî tiyatro kapısına gitmedim; tiyatro yönetmenleriyle yakınlık ve tiyatro çevresiyle özel ilişkiler kurmadım ki bu yollarla oyunlarımı oynatmak istediğimi sanmasınlar. Bana lütfen değer veren Muhsin Ertuğrul'un yanına bile gitmem. Yaptığım iş ortada, o kadar.

Ne küskünüm ne öfkeliyim. Bir oyun yazarının yapıtları, bu yolda özel ilişkiler kurmadan ve çaba göstermeden dört yabancı ülkede sahneye konulmuşsa, o yazar ne küskündür ne de öfkeli. İyi yapıtlar verdiğime inandıkça çok rahatım.

Durup duruken, ortada bir ilişik de yokken Erduran'ın bunu neden yazdığı belli... Lafı bırakalım da, yapıtlarımızı ortaya koyalım; bak buna herzaman hazırım.

Çok uzattık sözü. Edebî heyetler, şunlar bunlar oyunlarıma değer veriyorlarmış yada vermiyorlarmış. Hiç umursadığım yok. Gerçekten değerimiz varsa, biz o değeri günün birinde nasıl olsa söke söke alırız.

Akşam, 3 Mart 1966

Kadın Kolu Var da Neden Erkek Kolu Yok?

1956 yılında *Akbaba* dergisinde *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları* adlı bir tefrikam yayımlanıyordu. Öyle ilgi gördü ki, bu tefrika bitince derginin sahibi Yusuf Ziya Ortaç, bir de *Erkek Olan Kadının Hatıraları*'nı yazmamı üsteleyerek istedi.

Kadın Olan Erkeğin Hatıraları 1957 yılında kitap olarak çıktı. Altı ay içinde tükendiğinden ikinci basımı yapıldı. O zamandanberi, onbeş yıldır, bu romanı bidaha yayımlatmadım. Yayımlatmış olsaydım onbeş yılda enaz dördüncü, beşinci basımı yapılırdı. Niçin bu romanı yayımlatmadım?

Yazarlığımın 1960 yılına kadar olan evresinde, benim için ne yazdığım önemli ama nasıl yazdığım önemli değildi. Beni bu sanıya zorlayan biçok etken vardır. Ama başlıcası ekonomik etkendi. Gazetelere, dergilere o denli ucuza yazıyordum, her yazımdan o denli az telif hakkı alıyordum ki evimi, çocuklarımı geçindirebilmek için hiç durmadan yazı yazmak, hergün daha çok yazmak zorundaydım. Bir yazı makinesi haline gelmiştim. Örneğin *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları* için, iki daktilo sayfası tutan her tefrikasına beş lira telif hakkı alırdım; bunun da yüzde onbeşi vergi olarak stopaj yoluyla kesiliyor, her tefrika için elime dörtyüzyetmişbeş kuruş geçiyordu. Kitabına da telif hakkı olarak yüzelli lira almıştım. Bu zor durumda, ister istemez nasıl yazdığımı düşünemiyordum, ama ne yazdığıma önem veriyordum. Biçim kaygısından uzaktım ama yazımın –elbet bana göre– doğruluğu, içeriği, özü benim için çok önemliydi. Buyüzden –bana göre– doğru, ama güzel olmayan pekçok yazı yazdım. Eski yazılarımı bugün karıştırınca, özleri bakımından onların doğruluklarına inandığım için, bugün de altına imzamı atamayacağım tek yazım bulunmamasına seviniyorum. Ama sanat için yalnız sözün doğru olması yetmiyor, güzel söylenmiş olması da gerekiyor. Güzel söylenmiş olursa doğru sözün etkinliği, yaygınlığı da artıyor.

Kadın Olan Erkeğin Hatıraları adlı romanımı, özündeki doğruluğuna karşın, biçim güzelliğinden yoksun olduğu için onbeş yıldanberi bidaha yayımlamadım. Beğeneyim beğenmeyeyim, ne olursa olsun, bu roman benimdir. Yaşamak sürekli değişmek demek olduğuna göre, eskiden yazıp sonradan beğenmediğim bu romanlarımı düzeltmeye, değiştirmeye çalışıyorum. Örneğin *Gol Kralı*'na, üzerinde iki yıl çalıştıktan sonra son biçimini verebildim. *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları* kimbilir kaç yıl sürecek bir çalışmadan sonra yeni biçimini alacaktır.

Değerli oyuncu Ali Poyrazoğlu, eskiden okuduğu bu romanı, bir yıl öncedenberi yeni kuracağı tiyatrosu için sahneye uyarlamamı üsteleyerek istiyordu.

Türk tiyatrosu, özellikle özel tiyatrolar, hem kendi yüzünden hem dışındaki olaylar yüzünden, dolaylı olarak dolaysız olarak, türlü nedenlerden ötürü büyük bir bunalım içine düşmüştür. Tiyatronun tümüyle içinde olmayanlar için özel tiyatroların tutumunu kıyıcılıkla yermek, kıyasıya eleştirmek kolaydır. Hele tiyatro öğreniminden de, tiyatro deneyiminden de geçmemiş, yani tiyatronun T'sini bilmeden tiyatro üstüne uluorta yazabilen tiyatro cesurlarının Türk tiyatrosuna gönüllü trafik memurluğuna kalkışmaları kolaydır.

Bu oyunun, özel tiyatrolarımızdan hiç olmazsa yeni kurulan birinin olsun bu bunalım dönemini atlatmasına yarayabileceğini düşündüm. İşte bu amaçla *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları* adlı romanımdan esinlenerek *Hakkımı Ver Hakkı* adlı güldürüyü yazdım.

Bu oyunda anlatmak istediğim nedir? Onaltı yıl önce yazdığım romanda anlatmak istediğim şu yalınç gerçek: Herhangibir toplumda, kadın hakları diye insan haklarından ayrı bir hak olduğunu söyleyip savunmak, o toplumda yalnız kadın haklarının değil, insan haklarının da olmadığını gösterir. Topluca insan hakları vardır, bunun dışında kadın hakkı diye bişey olabileceğini sanmak, aldatmak yada aldanmaktır. Kadın hakları ancak insan hakları alınınca alınabilir. Çünkü insan ne tek başına erkek ne tek başına kadındır; insan, kadınla erkeğin

bütünleşmesindir. Kadın haklarından söz edilen toplumlarda ayrıca erkek haklarından söz edildiğini hiç duydunuz mı?

Herhangibir partinin kadınlar kolu olması demek, o partinin –örtülü olarak– kadını insandan saymadığı anlamına gelir. Kadınlar kolu olan partilerde niçin erkekler kolu yoktur? İşin daha da açıklık yanı, aydın kadınlarımızın bile partilerin kadın kolunda yada toplumun kadın haklarına ilişkin derneklerinde, birliklerinde çalışarak, kendilerinin bile örtülü olarak insan sayılmadıklarının bilincine varmamış olmalarıdır.

Kadın hakları ne demek? Ne saçma şey! Kadın toplumda bir sınıf değil ki, bir zümre değil ki... Kadın insanın ta kendisi. Ancak insan hakları alındıkça kadının da, erkeğin de hakkı alınmış olur.

Bugün Türkiye ve Türkiye gibi ülkelerde kadının hukuksal –yani kâğıt üstünde– haklarını elde edip de gerçekte haklarına sahip olamayışının nedeni, işte bu saçmalıktır.

Oyunda anlatmak istediğim ikinci doğru da –birincisine bağlı olarak– şudur: Bir toplumda kadınlar eziliyorsa, sömürülüyorsa, zorunlu olarak o toplumda erkekler de eziliyor, sömürülüyor demektir; yani zalimin zulmünce mazlum olduğu gerçeği... İşte en büyük örnek olarak Amerika: Kadınların yasal olarak ençok hakka sahip oldukları, ama sermaye sayılarak da ençok sömürülüp ezildikleri için kocaların dünyada ençok ezildiği zavallı kocalar ülkesi... Ezilen ezildiği, ezen de ezdiği için eziliyor. Sanırım ki kocaların durumu karılarından çok daha acıklıdır. Kadın, insanın bütünü içinde görülmedikçe, insan bütününden ayrıymış gibi gösterildikçe, kadınların da, kocaların da zavallılıkları sürüp gidecektir.

Bu çalgılı oyunda, onaltı yıl önce yazdığım romandaki bu düşünceleri sahneye aktarabildimse sevineceğim.

Küçük Sahne - Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu Programı,
Ekim 1972

Bütün sanat dallarında olduğu gibi tiyatroda da hertürlü yenilik ve değişim bitakım gereksinmelerden doğar. Durup dururken, ortada hiçbir gereksinim yokken yenilik olmaz mı? Olur ama onlar bir gereksinimin sonucu olmadıklarından, taklitçiliktir.

Kapalıçarşı'da çoğunlukla turistlerin uğrağı olan pahalı bir aşevi vardır. Orda, bir bütün ekmek dörde kesilmiş ve her parça ince kâğıda sarılmış olarak masalara getirilir. O aşevinde temizliğe gereksinildiğinden değil, temizliğe gereksinen başka ülkelerde yapılan taklit edildiği için ekmekler kâğıda sarılmaktadır. Fırından açıkta gelen ekmekleri garsonlar keser, kâğıtlara sararlar.

Bikaç çayevi olan bir zengin tanıdığım, Avrupa'ya geziye gitti. Avrupa'da öyle gördüğü için, dönüşünde garsonlarına bundan sonra kesmeşekerleri kâğıda sarılmış olarak müşterilerine vermelerini buyurdu.

Temizlik ve hastalıktan korunma gereksinmesinden doğan ekmeği yada kesmeşekeri kâğıda sarmak yeniliği, bizde taklitçilik olarak yapılmaktadır.

Tiyatrodaki yenilikler, değişmeler de bitakım gereksinmelerden doğar. Kimi oyunların sahne düzenlemesinde kara bir bez önünde stilize edilmiş, soyutlanmış dekorlar görmüşüzdür; örneğin pencere, kapı yerine birer dikdörtgen çerçeve, bahçe yerine tek yapraklı bir ağaç gövdesi gibi... Başlangıçta bu denli yalın dekor, o tiyatronun olanaksızlığından, yoksunluğundan, sonraları oynanacak oyunun niteliğinden ortaya çıkmıştır; yani yoksunluğun yarattığı bir gereksinmedir. Böyle bir gereksinme duyulmadan, hertürlü olanağı bulunan tiyatroların bu yalın dekorları kullanması bir taklitçiliktir.

Her alanda olduğu gibi tiyatroda da değişiklik, yenilik durup dururken, nedensiz, kendiliğinden olmuyor. Ötedenberi

oyunların neden düzyazı yada koşuklu (manzum) yazıldığı üzerine düşünmüşümdür. Cevat Çapan'ın *Değişen Tiyatro* adlı gerçekten çok değerli araştırması bu soruna ışık tutmuş, oyunların hangi gereksinmelerle düzyazı yada koşuklu yazıldığını bize anlatmıştır. Oyunların düzyazı yada koşuklu yazılmaları bile kendiliğinden değil, bir gereksinmenin sonucudur.

Türkiye'de son on-onbeş yıldanberi özellikle özel tiyatrolar boşalım oyunlarına, açık biçim oyunlara, grotesklere, ortaoyunu ve Karagöz türlemelerine, kolay sahnelenip seyirciden kolay tepki alabilecek oyunlara yönelmiştir. Bunun bir nedeni, bir gereksinmenin sonucu olması gerekir. Bu gereksinmenin ne olduğu üzerinde düşünmeden, bunu bilmeden, bu tür oyunları yazanları, oynayanları kıyasıya eleştirmek, yermek bugünkü tiyatronun uzağında olmak demektir.

Son on-onbeş yıldanberi özel tiyatrolar iki ayakları üzerinde durabilmenin umarını aramaktadırlar. Çünkü herşeye yakın pekçok şey, tiyatroların yıkımı için çalışmaktadır. Can kaygısına düşen özel tiyatrolarımız ölüm-dirim savaşı vermektedirler.

Herşeyden önemli olan, önce yaşamaktır; bundan da önemli tek şey, namuslu bildiği biçimde yaşayabilmek için yok olmayı bile göze alabilmektir. Bu dirençle her yıl yok olan özel tiyatroların sayısı artmaktadır.

İster sosyalist ister kapitalist bir ülkede olsun, yılda yüzelli kez sahneye çıkmış bir oyuncu aşırı çalışmış, yorulmuş sayılır. Türkiye'deki özel tiyatrolara yılda yüzelli kez oyun veren bir oyuncu, tam anlamıyla aç kalır. Bigün bu on yılların tiyatro tarihi yazılacak olursa özel tiyatrocuların en ağır işçiden daha ağır koşullar altında çalışmak zorunda kaldığı elbet belgelenecektir.

Dostlar Tiyatrosunun sahneye koyduğu *Aziznâme* oyunu –bana göre– bu zor koşullar altındaki yaşama çabasının gereksinmesi sonucudur; hem ayakta kalabilmek hem de şimdiye dek sürdürülen bir belli çizgiden sapmamak! İşte sorun bu. *Aziznâme*, bu gereksinmenin yarattığı bir tür değişik oyundur.

O değişiklik şudur: Genellikle fıkra türünde olan yazıların, tiyatro için hiçbir uyarlama değişikliği yapılmadan sahnede gösterilmesi... Biraz meddah, biraz ortaoyunu, biraz okuma tiyatrosu, biraz kabare ama yine de onlardan başka, değişik bir oyun.

Aziznâme, dördüncü basımı yapılan bir taşlama kitabımın adıdır. Oyun adı olarak onu Genco Erkal seçti. Bu oyun, *Aziznâme*'deki taşlamalar, kitaplarımdaki fıkralardan seçilenler yan yana getirilerek oluştu. Bütün çaba Genco Erkal'ındır; benim bu oyuna hiçbir katkım olmamıştır.

Dostlar Tiyatrosunun, belirgin çizgisinden aşağı düşmeden, ileriye doğru da başarılar kazanması dileğimdir.

Dostlar Tiyatrosu 5. Yıl Dergisi, 1974

Kabare Tiyatrosu Üzerine Anılar ve Düşünceler

İlk kabare tiyatrosu seyredişim 1965 yılında Varşova'daydı. Altmış-yetmiş kişi dar bir salonda, alçak masalarda içkilerini, cıgaralarını içerek, bir yükselti olan sahnedeki oyunu seyrediyorlardı. Biletler öteki tiyatrolardan çok pahalıydı. Polonya'da tiyatro, sinema, afiş ve grafik sanatları çok ilerideydi. Bir tiyatro okulunun sınavında bulunmuştum. Öğrencilerin, uygulamalı tiyatro sınavındaki başarılarına hayran kalmıştım.

Varşova'da seyrettiğim kabare oyunu hoşuma gitmemişti. Salt dilini anlamadığımdan değil; içki ve mezeler arasındaki kahkahalar bana ucuz gelmişti.

Sonra Moskova'da seyretmiştim kabare tiyatrosunu. Kabare tiyatrosu demiyorlar, mini tiyatro diyorlardı. Salon ve sahne, bilinen geleneksel tiyatroydu. Oyunlar onbeş-yirmişer dakikalık kısa oyunlardı. Babayef zaman zaman bana oyundaki konuşmaları çeviriyordu. Oyuncularla seyirciler içlidışlıydı. Hatta oyunculardan biri, oyunun biyerinde adımı söyleyerek salonda olduğumu bildirince başlar bizden yana dönmüş, alkış kopmuştu.

Moskova'da bir de dünyaca ünlü oyuncu Arkadi Raykin'in oyununu seyretmiştim. Şaşılacak kısa zamanda yüz, ses, kılık, yani kişilik değiştiren Arkadi Raykin'in oyunu da başka tür bir kabare oyunuydu.

Sonra bir kabare oyunu da, yine geleneksel salonu ve perdeli sahnesi olan Budapeşte'de bir tiyatroda seyretmiştim. Her onbeş-yirmi dakikalık oluntudan (epizoddan) sonra perde kapanıyor ve kopukluğu önlemek için hemen perde önüne çıkan bir oyuncu beşaltı dakika konuşuyordu. Bu konuşmanın oyunla bağlantısı yoktu. Perde önündeki oyuncunun anlattıkları, seyircileri oyundan daha çok gülüdürüyordu. Bu anlatıcının, Çingene kökenli çok ünlü bir oyuncu olduğunu söylemişlerdi.

İşte benim yurtdışında seyrettiğim kabare oyunları bunlar. Türkiye'de Haldun Taner Devekuşu Kabare Tiyatrosunu kuruncaya kadar kabare tiyatrosu yoktu.

Kemal Tahir'in de bulunduğu bir arkadaş toplantısında Haldun Taner benim için, "Niçin kabare oyunu yazmıyor, yazsa çok başarılı olur," demiş. Bu söz bana duyurulunca çok canım sıkıldı. Haldun'a haber gönderdim: "Niçin kendisi yazmıyor da bana salık veriyor? Bana salık vereceğine kendisi yazsın!"

Ben *Biraz Gelir misiniz*'i *Bişey Yap Met*'i yazmışım. Çok iddialıyım. Açığa vurmasam da, tiyatroya kopya olmayan bir yenilik getirdiğim savındayım. Ama kimsenin aldırdığı, umursadığı da yok.

Bir gece, Celal Sılay'ın Moda'daki evinde arkadaş toplantısında Haldun Taner, kabare tiyatrosuna verdiği önemi ve kabare oyunları yazmak istediğini, yurtdışında gördüğü kabare oyunlarını anlattı. Bir zaman sonra da Ahmet Gülhan, Metin Akpmar ve Zeki Alasya'yla birlikte Devekuşu Kabare Tiyatrosunu kurdu. Haldun, bikaç yazarın yazılarından derleyerek bir kabare oyunu yaptı. Benim bir öykümü de oyuna kattı. Derleme oyunlara katılmayı sevmiyorum, istemiyorum. Ama Haldun Taner yakın arkadaşım olduğundan kabul ettim. İşte bir yazar olarak kabare oyunuyla ilk değinim budur.

O zamana dek tanımadığım Sermet Çağan evime gelerek, Muhtar Kocataş'ın sahip olduğu Genar Tiyatrosunda oynanmak üzere öykülerimden bir kabare oyunu yazmamı istedi. Olmaz. Olur. Olmaz. Olur... Çok üsteledi. Sonunda, oyunun ilk bölümünde, tek perdelik iki oyunumun oynanması koşuluyla, ikinci bölüm için kabare oyunu yazmayı kabul ettim. Oyun *Ah Biz Eşekler* adıyla oynandı. İlk bölümde *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç* ve *Bir Kadın İçin Düet* adlı iki kısa oyunum sahnelendi. Çağan'ın rejisi çok başarılıydı. Başka ülkelerde kullanılmış ama Türkiye için yeni olan bir teknik kullandı. Araya film koyarak sinema ile tiyatroyu iç içe verdi. Ama bu iki bölümde, elbet uyum yoktu. Oyun tuttu, başarılı oldu.

Ankara'da bir tiyatro kurmuş olan Yılmaz Gruda benden bir oyun isteyince, yine yayımlanmamış öykülerimden derlediğim *Sen Adamı Deli Edersin*'i verdim. Sonra aynı oyunu, bir zamanların Istanbul'daki Üç Maymun Tiyatrosu başarıyla oynadı.

Sen Adamı Deli Edersin, Ali Poyrazoğlu'nun yineleyerek yıllarca oynadığı *Deliler Boşandı* ve *Hakkımı Ver Hakkı*, yine yıllarca değişik tiyatrolarda oynanan ve şimdi Istanbul Devlet Tiyatrosunda ikinci mevsim oynanmakta olan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Ankara Sanat Tiyatrosunda Erkan Yücel'in sahneye koyduğu ve sonra Egemen Bostancı'nın Şan Tiyatrosunda sergilenen *Gol Kralı* adlı oyunlarım kabare oyunları değildir. Bunlar, Fransızların ve eskiden bizim de 'revü' dediğimiz, sonradan Amerikalıların 'müzikal' dedikleri ve dünyaya bu adla yayılan, ama benim 'çalgılı-şarkılı oyun' dediğim bir oyun türüdür.

Yazdığım kabare oyunlarımsa şunlar: Devekuşu Kabare Tiyatrosunun oynadığı derleme oyunun bir bölümü; Genco Erkal'ın düzenlediği Dostlar Tiyatrosunda ve daha sonra Hadi Çaman Tiyatrosunda oynanan *Aziznâme*; yine Genco Erkal'ın oynadığı tek kişilik *Merhaba* adlı oyundaki kimi bölümler; şu sıra Dilek Türker'in Tiyatro Ayna'da oynamakta olduğu *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* ve şimdi Cihat Tamer - Ercan Yazgan Tiyatrosunun oynadığı *İnsan Suretleri...* İşte bunlar kabare oyunlarımdır.

Çalgılı-şarkılı oyunla (revü ve müzikalle) kabare oyunu arasındaki ayrım şudur: Her iki oyun da oluntulardan (epizodlardan) oluşur. Ancak çalgılı-şarkılı oyunların oluntuları arasında konu birliği vardır. Bu oyunlarda oluntular, bir ipe dizilmiş boncuklar yada lokomotifin arkasına bağlı vagonlar gibidir. Boncukların dizildiği ip, yani oluntuları birleştiren bağ, konu birliğidir. Nasıl vagonlar, bağlı oldukları lokomotifin doğrultusunda gitmek zorundalarsa, çalgılı-şarkılı oyunun oluntuları da ortaklaşa konu birliği doğrultusunda gitmek zorundadır. Oysa kabare oyunlarındaki oluntular arasında

konu birliği yoktur. Her oluntu ayrı konuludur. Ayrı konulu oluntuların derlenmesidir. Kabare oyunlarındaki oluntuların konu birliği olmasa da, bu oluntuların bir düşün doğrultusunda bildirisi olması başarı için gereklidir.

Kabare oyunundaki her oluntu, kendi içinde bir bütündür. Çalgılı-şarkılı oyunlardaki oluntular, dramatik ve epik tiyatrodaki durum ve olaylar gibi birbirini tamamlamaz ve doğurmaz, ama birbirini destekler ve geliştirir. Gerek kabare oyununda gerek çalgılı-şarkılı oyunlarda oluntular eklenebilir ve değiştirilebilir.

Bana göre kabare tiyatrosuyla çalgılı-şarkılı oyunların en başat ayrımı budur.

Dramatik ve epik oyunlarda ağırlık daha çok yazarın sırtındadır.

Çalgılı-şarkılı oyunlarda önemli olan rejisörün yaratıcılığıdır.

Kabare oyunlarındaysa başarı oyuncuların yeteneklerine ve ustalığına kalmıştır.

Oyunculuğa başladıkları gündenberi tanıdığım Cihan Tamer ve arkadaşlarının *İnsan Suretleri*'nde başarılı olmalarını diliyor ve başarılı olacaklarına inanıyorum.

Teşvikiye, 4 Aralık 1990

Kabare Tiyatrosuna Değgin Bir Mektup

Sevgili Yılmaz Gruda,

Kabare tiyatrosu üzerine epiy yazdım, ama bu yazılar bir program dergisi için hiç de uygun değil. Onun için göndermiyorum. Bu yazıyı daha da genişleterek başka biyerde yayımlayacağım. Bir program dergisinin dar sınırı içinde düşüncelerimin anlaşılmamasından çekiniyorum. Oyunlarımı yayımlayınca, kimi akıllı sanılan akılsızlar "Gülmeceyi küçümsüyor" diye sözler ettiler. Şimdi de "Hem kabare oyunu yazıyor hem de oyununu küçümsüyor" denilmesini istemiyorum.

Kabare tiyatrosu, tiyatro seyircisinin bir gereksinimidir. Hani pekçok ciddi adamlar vardır; örneğin kimi generaller, kimi büyükelçiler, genel müdürler falan filanlar, yani bütün asık suratlı karikatür tipleri. Bir de bu pek ciddi adamları, kendi sınıf arkadaşları topluluğu içinde görmeli. Birden çocuklaşırlar, yüzleri güler, birbirlerine en olmadık şakaları yaparlar... İşte kabare tiyatrosu bence budur; insanların boşalma gereksinmesini doyuran bir tiyatro türüdür.

Öğrenciyken sevdiğimiz yada korktuğumuz bir öğretmenin kırkbeş dakika dersini dinleriz, sonra da onbeş dakikalık dinlencemiz vardır. İşte kabare tiyatrosu bu onbeş dakikalık soluk almalar yerine geçer.

Kabare tiyatrosunda, kendisinde olandan büyük, daha yüce nitelikler var sanmak bizi yanıltır. Usta bir mimarın yapıtı olan bir apartman elbet değerlidir, ama bir Süleymaniye Camisi de değildir. Kabare türüyle tiyatronun Süleymaniye Camisi yapılamaz. Üstelik kabare tiyatrosu, yazarından, rejisöründen, oyuncularından zengin deneyim, büyük ustalık – hele oyuncularından kendine özgü bir ustalık ve sahne sempatisi – isteyen bir tiyatrodur.

Herhangibir işe koşulmuşsak (angaje olmuşsak), normal ölçülerimizi yitirir, çok zaman da buyüzden yanılırız. Bu önle-

nemez bir insanca zaaftır. Kabare tiyatrosu konusunda da böyle oldu. Kabare tiyatrosuyla halka daha çok yaklaşılabileceği, halkın daha çok etkilenebileceği sanılıyor. Kabare tiyatrosuyla daha etkin halkçılık ve toplumculuk yapılabileceği sanılıyor. Oysa kabare tiyatrosunun ne bu sanıları doğrulayacak bir gücü ne de bu görevleri üstlenecek bir niteliği vardır. Yaptığımız işi bilelim ve değerlendirelim diye yazıyorum bu kısa notları.

Sen Adamı Deli Edersin'i severek yazdım. Kendini beğenmişliğin tersyüz edilmişi ve daha çirkin olan şu yapaysal alçakgönüllülüğü biyana korsak, bu oyunun iyi bir kabare oyunu olmak gibi bir savı da vardır. Bu savda haklı olup olmadığımızı seyircilerin yargılarıyla anlayacağız. Elbet bütün oyunlar seyirci için yazılır. Ama bir oyunu değerlendirmede seyircinin yanıldığı çok olur. Kabare tiyatrosuna gelince, işte burda seyirci hiç yanılmaz. Kabare tiyatrosu salt o amaçla yazıldığı için, bir kabare oyununun değeri seyirci ne derse odur.

Çuvaldız Kabare Tiyatrosu Programı, 1969

Tiyatroda Aziz Nesin Sezonu

Ali Z. Oraloğlu

Yirmi yıldanberi yirmibeşin üstünde oyun yazan Aziz Nesin'in memleketimizde şimdiye kadar sadece üç oyunu profesyonel tiyatrolarımızda sahnelenme şansına erişmiş. Ama gelin görün girdiğimiz sezonda aynı yazarın beş oyunu birden, (*Barbaros'un Torunu, Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, Hadi Öldürsene Canikom, Toros Canavarı* ve *Çiçu*) hem de 1 Ekim'den 30 Kasım'a kadar Istanbul ve Ankara tiyatrolarında oynanmaya başlayacak. Bu yüzden 1970-1971 tiyatro sezonu ünlü yazarımız için erişilmesi güç bir rekor yılı olacak. Yada başka bir şekilde söylemek gerekirse *Aziz Nesin Sezonu* diyeceğiz girdiğimiz sezon için.

Furyanın Nedenlerini Bitürlü Çözemiyor

Sen memleketinin en güçlü kalemlerinden birine sahip ol, sayısız öykü, roman, makale yanında yirmi yılda yirmibeşin üstünde oyun yaz ve salt bunların üçü memleketinde ramp ışığına çıkma olanağına kavuşsun ve sonra birdenbire beş oyunun iki ay gibi kısa bisüre içinde sahneye konulmaya kalkılsın, buna şaşmaz mısın? Bunu merak edip nedenlerini aramaz mısın? Doğrusu kendimi, Aziz'in yerine koyarak tiyatro yöneticilerinin bu ilgisini çözmeye çalışıp durdum ama hiçbir sonuca varamadım. Sonunda umarı Aziz Nesin'le konuşmakta buldum.

– Şimdiye dek ne Devlet Tiyatrosu ne de özel tiyatrolar oyunlarımla ilgileniyorlardı. *Biraz Gelir misiniz,* Muhsin Ertuğrul'un çabasıyla Şehir Tiyatrosunda oynanabilmişti. Bu yıl nedense bir furya ile karşılaştım.

– İşte ben de bunu merak ediyordum. Bu furyanın nedeni nedir, diye düşünüp duruyordum.

– Ben de nedenini anlayamadım. Her yıl bir oyunum oynansaydı, inat edilmeseydi, daha yeni oyunlar yazabilirdim. Bana nedense böyle bir olanak vermediler. Zaten son beşon yıldır seyirciyi duygusal yönden avlamak için işin kolay yönüne sapıldı. O kolaycılık sırasında benim oyunlarıma hiç ilgi gösterilmedi. Zaten benim oyunlarım oynanma ve sahneye koyma bakımından zor oyunlardır. Bu gibi oyunların Devlet ve Şehir Tiyatrolarınca oynanmaları gerekir. Çünkü özel tiyatrolar tutmaz, gideri çok olur kaygısıyla böyle yapıtları sahnelemekten çekinirler.

– Üç oyunun Türkiye'de, (*Biraz Gelir misiniz, Üç Kısa Oyun* ve *Karagöz'ün Berberliği*) buna karşılık iki eserin de (*Biraz Gelir misiniz* ve *Bişey Yap Met*) Almanya, Romanya, Rusya ve Amerikada oynanmış bulunuyor. Yapıtlarının sahneye konulduğu memleketlere gittiğine göre ordaki yöneticilerle bizimkiler arasında ne gibi bir ayrım bulduğunu söyler misin?"

– Aradaki ayrımı mı soruyorsun? O denli çok ki... Ama en önemlisi gerek özel gerekse Devlet ve Şehir Tiyatroları yöneticileri bir yazarın yapıtını sahneye koyunca o yazara bir lütuf yaptıkları havasına kapılıyorlar. Elbet bu suç salt yöneticilerde değildir. Nedense kimi yazarlar da bu havaya girip sanki kendisine lütuf ediliyormuş sanırlar. Bu nedenlerden yöneticiler yazarın oyun hakkında hiçbir düşüncesini, yorumunu sormazlar.

Bir oyun yazı halinde 50-70 sayfa halindedir ama yorumu 600-700 sayfa tutar. Yani yazarın kafasındadır. Yönetici bunları öğrenmek için hiçbir zorluğa katlanmaz. Provalar başlamadan önce yazarı çağırıp karşılıklı konuşmalar, uzun masa başı çalışmaları gereklidir. Yönetmen ve oyuncuların yazardan öğreneceği şeyler olduğu gibi yazarın da onlardan öğreneceği çok şeyler vardır.

Son on yılda Türk tiyatro yönetmenleri özel olsun, resmi olsun şunu öğrenebildiler: Türk yazarının yapıtı sahneye çıkmadıkça Türk tiyatrosu kurulamaz. Gerçekte bu öğrenilmedi

de öğrenilmiş gibi gözüküldü. Çünkü yabancılara gösterilen saygı gerçekten Türk yazarına gösterilseydi, yazarın görüşü alınır, yorumları sorulur ve tartışmalar yapılırdı.

Elinde Oynanmamış Onsekiz Oyunu Var

Halen elinde oynanmamış onsekiz oyunu bulunan Aziz Nesin'e "Yazarın görüşüne, yorumuna hiç önem vermeyen tiyatro yöneticilerimiz acaba yapıt seçimlerini nasıl yaparlar?" diye sorduğumda bunu şöyle yanıtlıyor:

– Tiyatro dergileri, magazinlerin tiyatro sayfalarına bakarlar, ençok afişte kalmış yada ençok gürültü koparmış oyunu seçip sahneye koyarlar. Şöyle bir örnek vereyim: Beckett'in, Osborne'un bizde bilinmeyen herhangibir oyunu daha hiçbir yabancı sahnede oynanmadan bir Türk yazarı bunu çevirip, ben yazdım diye yöneticilerimize verse, kesinlikle oyunu beğenip de sahneye koymazlar. Bunun da üç nedeni vardır: 1- Genel değer yargısında bir bozukluğun bulunması; 2- Gerçek Türk tiyatrosunun ancak Türk yazarıyla kurulabileceğinin tam anlaşılmaması; 3- Oyun yazarına gereken saygının duyulmaması. Başka bir deyişle oyun yazarlarımız kendilerine saygı duyulmasına zorlamıyorlar. Elbet buyüzden suç kendilerinin oluyor. Ben yirmi yıldır yazdığım zor oyunlarda direndim durdum. Kolay oyunlar yazmış olsaydım yapıtlarımın hepsi şimdiye kadar sahneye çıkarlardı.

Milliyet, 27 Eylül 1970

"Seyirci Tiyatronun En Baş Öğesidir"*

Gülmececiliği 'kendiliğinden olan' Türk yazınının değerli gülmece ustası ve dev öykücüsü. Ancak beşyüzü kitaplarına girmiş, dünya rekoru diyebileceğimiz ikibin öyküsü (gerçekten korkunç) ve yayımlanmış beş romanı var.

Aziz Nesin (İstanbul 1915) Harp Okulu, Fen Okulu ve iki yıl da Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumuş. Yazı yazmaya onüç yaşında oyun yazarak başlamış. Ama yedi-sekiz yaşlarındayken, Naşit'in oynadığı Ferah Tiyatrosunun açtığı oyun yarışmasına, Cerrahpaşa'da bir gezginci tuluat tiyatrosunda seyrettiği bir oyundan esinlenerek hemen kaleme sarılıp, bu yarışma için bitirip gönderilmesi nasip olmayan bir oyun yazmış. Ve bugün, bu bitmemiş oyunun ilk yazılışından tam kırk üç yıl sonra, aklında kalanları *Zat-ı Devletleri İbiş Hazretleri* adı altında çağcıl bir orta oyunu olarak yeniden yaratmış. Bu sezon Dostlar Tiyatrosunda ramp ışığına çıkacak.

Yazılarının yayımlanması çok geç Nesin'in. İlk kez 1939'da şiirleri, bir kadın adıyla *Yedi Gün* dergisinde çıkmış. Günümüzün ünlü biçok yazarının da onun gibi ilk şiir denemelerini *Yedi Gün*'ün amatörler sayfasında yayımlama olanağını bulduğunu biliyoruz. İşin hoş yanı, takma kadın adıyla şiir yazan Aziz Nesin'e pekçok aşk mektupları, şiirleri gönderenler olmuş. Bunlardan biri de, o tarihlerde Bursa Cezaevi'nde bulunan ünlü öykücü ve romancımız Orhan Kemal.

Aziz Nesin ilk öykülerini ilkin 1942'de, Remzi Oğuz Arık'ın Ankara'da çıkardığı *Millet* adlı milliyetçi bir dergide yayımlamaya başlamış. Bunu *Yedi Gün*, *Yeni Adam* dergileri ve *Tan* gazetesindeki öyküleri izlemiş. Gülmece yazıları yazmaya da Zekeriya Sertel'in "özendirmesiyle" 1944'de başlamış.

* İbrahim Hoyi'nin mektup aracılığıyla gerçekleştirdiği bu söyleşi, Akşam gazetesinde, iki ayrı bölüm halinde yayımlanmıştır. ("Seyirci Tiyatronun En Baş Ögesidir"; 13 Ekim 1971, "Sanatçılar Politikacılara Taviz Vermemeli"; 20 Ekim 1971.)

Bunca yapıtına bakarak, gürül gürül akan bir pınar çağıltısıyla yaratıcı gücünün en güzel, "tümüyle bizim" örneklerini durmadan veren dev yazara bunun sırrını soruyorum.

Kendine özgü ince gülümsemesiyle:

– Sanıldığının tersine, kolay değil, zor yazarım. Zamanımın çoğunu çalışmakla geçirdiğimden çok yazmış olmamı, kolay yazdığımdan sanırlar... diyor.

Asıl konumuza geçiyorum:

Tiyatronun topluma mesajı ne olmalı?

Salt tiyatronun değil, genellikle sanatın mesajı şu olmalı bu olmalı, diye sanatçıya yol-yöntem gösterilemez; gösterilmesi boş ve boşunadır. Hatta sanatçı bile kendikendisine, bu yapıtımın mesajı şöyle olsun, diyemez, dememelidir. Sanatçı yapıtında kendisine gösterilen yönde yada kendi kendini zorlayarak bir mesaj vermeye kalkarsa o yapıt yapmacık ve zorlama olur. İçten olmayan sanatın sanat denilecek değeri yoktur.

Her sanat yapıtının mesajını, sanatçının tüm yaşamı demek olan kişiliği belirler. Sanatçı olsun olmasın her insan, her sözü ve davranışıyla mesaj yayınlamaktadır ister istemez. Sanatçı bu işlevi yapıtıyla yapar ve yayın alanı daha geniştir. Mesajı olmayan yapıtın bile mesajı olmamakla bir mesajı var demektir.

Bir tiyatronun topluma mesajı şu olmalıdır, diye belirlemek tiyatro sanatçılarının özgürlüklerini sınırlamak ve onları kişiliklerinin dışına yönelmeye zorlamak, içtensizliğe itmek olur.

Benim yandaşı olduğum tiyatronun mesajı ise şudur: Seyircilere, toplumsal yapıyı değiştirme yoluyla kendilerini ileriye doğru değiştirme istek ve bilincini vermek.

Ya tiyatro-seyirci ilişkisi?

Tiyatronun seyircisiyle ilişkisi, öbür sanatların sunuldukları kişilerle olan ilişkisine hiç benzemez. Çünkü okuru olmadan da roman, öykü, şiir, resim olabilir. Ama seyirci tiyatronun dışında değil, tiyatroyu yapan baş ögedir. Seyircisiz tiyatro olmaz. Nasıl oyuncu tiyatrodan ayrı düşünülemezse,

tiyatro seyirciden, seyirci de tiyatrodan ayrı düşünülemez. Durum böyleyken tiyatronun oyun, oyuncu, yönetmen, dekor, ışık ve başka ögeleri eleştirildiği halde, bunlardan çok daha önemli olan seyirci ögesi hiç eleştirilemez. Hem seyirci tiyatroyu yapan baş ögedir demek hem de seyirciyi dokunulmaz sayıp eleştirmemek içtensizliktir. Gelenek olarak seyirciler Karagöz'de, ortaoyununda ve tuluatta "Velinimetimiz, tiyatroperveran efendilerimiz!" sayılmıştır. Seyirciyi böyle saymak ve onu alışkanlıkları içinde oyalamak, kolayın dışına çıkmamak demektir. Nasıl politikacılar ellerinden oy alabilmek için halk dalkavukluğu (popülizm) yapıyorlarsa kimi tiyatrocular da paralarını alabilmek için seyirci dalkavukluğu yapıyorlar. Gerçekten seyirci tiyatronun önemli bir parçasıysa öbür parçaları gibi eleştirilebilmelidir. "Seyirci herzaman haklıdır" anlayışı, kazıklamak istediği için "Müşteri herzaman haklıdır" diyen ikiyüzlü bezirganın kazığına benzer.

Ödenekli ve ödeneksiz tiyatrolar, tiyatroyu seyircinin ayağına götürebilmişler midir?

Götürmemiştir ya, götürse ne olur götürmese ne olur? Önemli olan seyircinin ayağına tiyatro götürmek değildir. Nasıl, hangi tiyatronun sunulduğu önemlidir. Sorunuzdaki "ayağına götürmek" deyimi burda öyle yerinde ki... *Kis mi Keyt-Aferin Cüneyt!* yada *Damdaki Kemancı* zırıltıları seyircinin ancak ayağına götürülür, başına değil.

Özel tiyatroların durumları büsbütün başka. Türkiye'de öğretmenlerle özel tiyatrocuların çektikleri çileyi başka hiçkimse çekmiyor. Onları yakından tanıdıktan sonra acımamak elde değil. Üstelik millet kesesinden hovardalık eden ödenekli tiyatrolara göre her bakımdan görevlerini çok daha iyi yapıyorlar.

Peki bizdeki tiyatro enflasyonu?

Herhangi bişeyde enflasyon olması için o şeyi herkesin kullanması, ondan yararlanması gerekir. Örneğin kâğıt parada, maden parada enflasyon olur ama altın parada olmaz. Çünkü

altını herkes kullanmaz ki şişmeden ötürü değerini yitirsin. Herkes kitap okumadığına göre Türkiye'de kitap enflasyonu da olmaz. Türkiye'de herkes tiyatroya gitmez ki tiyatroların sayısı gereğin üstünde kabarsın da tiyatro değerden düşsün. Sayıları artan tiyatrolar belli sayıdaki seyircileri bölüşmüyorlar, kendilerine yeni seyirciler yaratıyorlar. Aksaray'da, Kocamustafapaşa'da, Kadıköy'de, Üsküdar'da, Esentepe'de yeni tiyatrolar açılınca bunlar yüzdedoksan oranında yeni seyirci yaratıyorlar.

Tiyatro sayıları artınca oyunların ve oyuncuların değeri düştü denilmek isteniyorsa bu görüşte de bir yanıltmaca var. Bugün Istanbul'da otuzu aşkın tiyatro varken kötü oyun ve oyuncu yüzdesi nedir; Istanbul'da dört tiyatro varken bu yüzde neydi? Bunu bilmek gerekir. Bu yüzdenin arttığına inanmıyorum.

'Halk tiyatrosu', 'halk sanatçısı' ve 'ideolojik tiyatro' kavramlarından ne anlıyorsunuz?

Halk tiyatrosu, terim olarak yanlış kullanılıyor. Halk şiiri deyince halkın yazıp söylediği şiir anlaşılır. Halk müziği deyince de halkın yaptığı müzik anlaşılır. Halk resmi de, halk süslemesi de, halk öyküleri de böyledir.

Ama halk tiyatrosu denilince eğitim görmüş, konservatuvardan çıkmış yada tiyatroda yetişmiş aydınların da halk için yaptığı tiyatro anlaşılıyor. Oysa halk tiyatrosundan halk seyirlik oyunları, köy oyunları, halkın kendisinin yaptığı, yarattığı tiyatro anlaşılmalıdır. Bugün yanlış olarak halk tiyatrosu denilene "halk için tiyatro" demek doğru olur. Karagöz, ortaoyunu bile tam halk tiyatrosu sayılamaz.

İdeolojik tiyatro diye ayrı bir tiyatro türü yoktur. "Tiyatronun mesajı ne olmalıdır?" sorusuna verdiğim yanıtta olduğu gibi, gerçekte bütün tiyatrolar ideolojiktir. Ne var ki kimi yazarlar ve tiyatrolar bunun bilincindedirler, kimileri de pek bilincinde değildirler. İdeoloji, topluma ve toplumsal düzene biçim vermek sistemi olduğuna göre her insanın bir

ideolojisi vardır. Bu bakımdan ideoloji dünyaya bakış açısıdır. Bir yanılma üzerinde durmak isterim; ideoloji konudan ileri gelmez, konuya bakıştan doğar.

Sahneye konan telif ve çeviri oyunlar sizi tatmin ediyor mu? Tiyatrolarda görülen gişe gayreti ve ucuza kaçma eğilimini nasıl karşılıyorsunuz?

Tatmin edeni de var, etmeyeni de... Ama genellikle ödeneksiz tiyatroların sahneledikleri oyunlar daha iyi geliyor bana.

Sıvanıp tiyatroculuk yapmadıkça yada onların dertlerini, sorunlarını yakından yaşamadıkça, ödeneksiz tiyatroları ucuza kaçıyorlar, gişe çabasındalar, diye kınamak kolaydır. Ödeneksiz tiyatroların çok acılı yaşamları var; hiç istemeden, içleri kan ağlayarak ucuza kaçmak, gişe düşünmek zorunda kalıyorlar. Toplumun ve yönetimin genel eğilimine, genel akıma karşı gelinmez. İnsanlar istemedikleri şeyleri yapmak zorunda kalıyorlarsa, öyle toplum düzeninin değişmesi gerekir, demektir. Tiyatrolar varolmak, olmamak sorunu yüzünden bu durumlara düşüyorlarsa utanmak onlara değil, onlardan daha çok onları bu durumlara düşüren düzenin yönetmenlerine düşer.

Oyunlarınızda güttüğünüz amaç ve yolunuz? Oyunlarınızda kara mizah türünü denediniz mi?

Oyunlarımda aslolan konu değil, konuya bakışımdır. Oyunlarımda amacım seyircilerimin kendilerini tarihsel akış yönünde değiştirme istemini ve bilincini duymalarıdır. Elbette her seyirci kendi kendini değiştirecek, iyileştirecek demek istemiyorum. Çünkü bu olanaksızdır ve bir burjuva kandırmacasıdır. Birey ancak toplumsal yapı değişikliğiyle değişebilir. Bu düşüncemi oyunlarımda bir söylev gibi, bir ders gibi sunmuyorum. Değişmesi gerekenlerden birinin kendimiz olduğunu düşünürsek seyircilerimize hocalık, peygamberlik, üstünlük taslayamayız. Tiyatro, herşeyden önce tiyatro olmalıdır.

Kara mizahı oyunlarımda bir tür olarak değil, bir ayrıntı olarak kullanıyorum. *Biraz Gelir misiniz*'de, *Hadi Öldürsene Canikom*'da, *Bişey Yap Met*'de olduğu gibi.

Yarının Türkiyesinde nasıl bir tiyatro görmek istersiniz?

Bağnaz olmayan, ilerici ve devrimci bir tiyatro politikası güdülmesini, bir de içinde bulunduğumuz ve bulunacağımız dönemleri yaşayıp geçirmiş başka ülkelerin deneyimlerinden ders alınıp yararlanılmasını isterdim. Bağnazlık heryerde, herzaman tutuculuk ve gericiliktir. Benim için tek bir yasak vardır; karşı devrimci olmak. Özünde devrimci olan her deney her biçim özgür olmalıdır. Politikacılarla sanatçılar arasındaki anlaşmazlık karşı devrimciliğin yorumundan çıkıyor ve devrimci yapıtların bile karşı devrimcilikle suçlandıkları görülüyor. Buyüzden gündelik politika ustalarının, hayatlarını sanatlarına yatırmış ve devrimci yönde savaşım vermiş olan sanatçıların işlerine burunlarını sokmalarını istemiyorum. Yönetici politikacıların devrimci sanatçıların işlerine karışıp da iyi sonuç alındığı dünya tarihinde hiç görülmemiştir. İyi bir tiyatro seyircisi bile olmayan çoğu yönetici politikacının, devrimci sanatçıların işlerine karışması haddini bilmezliktir. Bunun için de gerçek devrimci sanatçılar, yönetici politikacılara daha baştan hiç ödün vermemelidirler.

Ortaoyunu ve Karagöz'ün Tiyatroya uygulanmasına ne dersiniz?

Ortaoyunu ve Karagöz tiyatroda uygulanmaya uygulanır. Ama uygulanır da ne olur? İş burda. Karagöz ve ortaoyununu sahneye uyarlayanlardan biri de benim. Bundan önceki uyarlamalar ya eskilerin derlemesiydi yada tiyatro yapılamamıştı. Bu uyarlamalarla ulusal Türk tiyatrosunun doğacağına inananlar bence yanılıyorlar. Çünkü ulusal tiyatro, içinde her türü bulunan bir tiyatro bütünüdür. Karagöz ve ortaoyunundan tiyatro uyarlamaları olsa olsa ulusal Türk tiyatrosu bütününün bir bölümü olur ancak.

Karagöz ve ortaoyunundan ulusal tiyatro yaratılamaz, diyenlerin karşısına hemen *Commedia dell'arte*'yi çıkarıyorlar. *Commedia dell'arte*, başlıbaşına ulusal İtalyan tiyatrosu demek değildir ki... *Commedia dell'arte*, ulusal İtalyan tiyatrosunu yapan bütünün İtalyan komedisinde ağırlığı olan bir bölümüdür.

Operet, Fransa'nın bir sınıfının çalgılı oyunudur. Müzikal de Amerika'nın çalgılı oyunudur. Bunların her ikisi de ulusaldır ve birbirlerinden ayrımlı oyunlardır. Karagöz ve ortaoyunundan uyarlamalarla Türk çalgılı oyunu yaratılabilir. Ancak buna uygundur. Bu çalgılı oyun da operetten ve müzikalden çok başka ulusal özgünlüğü olan bir oyun olur. Böyle bir doğrultuya yönelinecek yerde, Karagöz ve ortaoyunundan, olduklarından çok daha büyük değerler umarak onlardan ulusal tiyatronun doğabileceğine inanmak bence yanlıştır. Herşeyden önce Karagöz ve ortaoyunundan esinlenerek üçüncü boyutu olan oyunlar yaratamazsınız. Üçüncü boyutlu yapıtlar yaratılmışsa o zaman da Karagöz ve ortaoyunuyla ilişkisi kalmamış olur. Salt tipler üzerine kurulmuş, salt komedi olan, üçüncü boyutsuz bir ulusal tiyatro düşünülebilir mi?

Karagöz ve ortaoyununda gerçeküstücü, soyut ve uyumsuz tiyatro ögeleri bulanlar da yanılmışlardır. Çünkü sanatta gerçeküstücülük, soyutlama ve uyumsuzluk bilinçle, bile bile, belirli bir amaçla yapılmıştır, yapılır; yoksa kendiliğinden olan şeyler değildir. Belli bir amaçla gerçeküstücü, soyut yada uyumsuz yapıt yaratılır. Bunlardan biri yada bikaçı bir yapıtta bilinçsizse, kendiliğinden yada çok daha başka zorunlar yüzünden varsa o yapıt sürrealist, soyut yada uyumsuz sayılmaz. Ionesco'nun oyunlarındaki uyumsuzlukla, Karagöz ve ortaoyunundaki uyumsuzluk nasıl aynı şey olabilir ki? Ionesco bu yolla burjuva düzeninde birbirlerine yabancılaşan insanları, yani yakın sanılan insanların nasıl anlaşmış görünüp de gerçekte anlaşamadıklarını anlatmaktadır. Karagöz ve ortaoyunundaki uyumsuzluktaysa ses uyumu benzerliğinden ötürü alay ve komiklik çıkarılır.

Karagöz ve ortaoyunundaki gerçeküstü, soyut ve uyumsuz ögeler olduğunu söylemek, Hıristiyan bilginlerin bitakım şeyler keşif ve buluşundan sonra kimi Müslümanların "Bu keşif Kuran'ın filan yerinde yazılıdır", "Bu buluş Kuran'da şu ayette vardır" demelerine benzer. Vardı da daha önce neden görülmedi. Gerçeküstücülük akımı sanat dünyasında yapıtlarını

verecek, soyutlama bir sanat yöntemi olacak, uyumsuz oyunlar yazılacak, biz neden sonra, iki-üç yüzyıl öncesinin Karagöz ve ortaoyununda gerçeküstücülük, soyutlama ve uyumsuzluk var diyeceğiz.*

Karagöz ve ortaoyunundan, onların yöntemlerinden yararlanarak Fransız operetlerine, Amerikan müzikallerine eşdeğerde ve o türde ama onlardan çok ayrı olan göstermeci tiyatro türünde, Türk çalgılı-şarkılı oyunlarını üretebiliriz. Bunlar da ulusal Türk tiyatrosunu bütünleyen bölümlerden biri olur kanısındayım.

İşlevleri bakımından bölge tiyatrolarının, tiyatromuzun bu döneminde, gerekli olup olmadığı soruma karşılık, bunların yararlı da zararlı da olabileceğine; gerekliliğinin de kuruluş biçimleri, amaçları, yönetmelikleri ve yöntemlerine bağlı olduğuna; bölge tiyatroların dışında iş kollarına ve iş yerlerine göre her sendikada aynı koşullarla tiyatroların kurulmasının kendince önemli olduğuna işaret eden dev yazar, yüksek düzeyli ödeneksiz tiyatroların paraca desteklenmesi orta ve yüksek öğretim kurumlarında tiyatro çalışmalarına olanaklar hazırlanması fikrindedir. Ama bu düzence hiçbirinin de yapılacağına inanmıyor ve somut bir olayı örnek vererek sözünü şöyle bağlıyor:

– Ankara Radyosunun benden istediği oniki dizili bir oyun yazmıştım. Oyun radyoda başladı, beşincisi oynandıktan sonra kaldırıldı. Niçin dersiniz? Suç olduğu için değil, öyle olsa kıyametler koparılırdı. Yalnızca yazarının Aziz Nesin olması yüzünden. Boyunlarının üstünde böyle kelle taşıyanların, yukardaki olumlu işleri yapabileceğini hiç düşünür müsünüz?

Akşam, 13, 20 Ekim *1971*

* Bu paragraf gazetede çıkan yazıda yer almıyor.

Gülmecenin Neden Yazın Dışı Bırakıldığına Değgin

Yazınımızda takma adlar, bugüne dek pek ilgilenilmemiş yazın konularından biridir. Hem yazın sosyolojisi hem yazın tarihimiz yönünden takma adlar konusu çok önemlidir. Kimi dönemlerde yazarlarımız takma adlar kullanmışlarken, kimi dönemlerde de pek takma ad kullanan yazar bulunmamasının nedenleri olmak gerekir.

Yazarlarımızın takma ad kullanmalarını, yazınımızdaki mahlas geleneğinin süreği saymak yanlış olur. Çünkü mahlas kullanmakla takma ad kullanmanın nedenleri ayrıdır. Mahlas, eski yazınımızın geniş bir döneminde, gelenek olarak, genellikle de şairlerin ikinci bir ad kullanmaları töresiydi. Mahlas kişinin yazıncı yanını belirten ikinci bir addı. Oysa çok daha sonraları başlamış olan yazıncıların takma ad kullanmaları bir töre değildi, bir zorundu. Mahlas kullanmada ikinci adın arkasına gizlenmek isteği yoktur. Oysa takma ad kullanmanın amacı, takma adın arkasına saklanıp tanınmamaktır.

Yazınımızda takma ad kullananların pekçoğu, hemen hepsi gülmece yazarlarıdır denilebilir. Yazarların hangi nedenle takma ad kullandıklarını düşünürsek ilk akla gelen neden, iktidarın siyasal baskılarıdır. Ençok gülmeceye siyasal baskı yapıldığı için ençok da gülmece yazarları takma ad kullanmak zorunda kalmışlardır. Bilindiği gibi tarihimizde basına ilk sansür (öndenetim) gülmece yüzünden konulmuştur. Yine tarihimizde ilk basın yasası ve yasakları gülmece yüzünden çıkarılmıştır. Yine tarihimizde ilk gazete kapatılması ve ilk

yazar tutuklaması da gülmece yüzündendir. İşte bu nedenlerle iktidarların siyasal baskılarının arttığı dönemlerde yazarlar, daha çok da gülmece yazarları takma adlar kullanmak zorunda kalmışlardır.

İlk olarak siyasal baskı yüzünden takma adla yazılmış gülmece yazılarını Abdülhamit baskısına karşı yurtdışında çıkarılan gülmece dergilerinde görüyoruz. Ondan önceki dönemde, Abdülaziz yönetiminde yayımlanan gülmece dergilerindeki yazılarda takma adlar yoksa da, yazarın adı da yoktur. Nâmık Kemal, bidaha yazı yazmamak koşuluyla padişahın affına uğrayıp yurtdışından Istanbul'a dönüşünde, padişahın buyruğunu dinlemeyerek *Diyojen* adlı gülmece dergisinde gizlice yazılar yazmıştı. O dönemde takma ad kullanılmaya başlamamıştı. Nâmık Kemal yazılarını adsız olarak bu dergiye yazıyordu. *Diyojen*'deki, *Çıngıraklı Tatar*'daki, *Hayal*'deki Nâmık Kemal'in, Teodor Kasap'ın, Âli Bey'in, Ebüzziya Tevfik'in adsız yayımlanmış yazılarını biz bugün ancak üsluplarından yada mektup vb. gibi kimi belgelerden ayırt edebilmekteyiz.

Cumhuriyet döneminde Nâzım Hikmet'in Orhan Selim takma adını kullanarak *Akşam*'da gülütler yazmasının başlıca nedeni de siyasal baskıdır. Ben de, kendi adımla yazılarımın hiçbir gazete ve dergide yayımlanmadığı 1946-1956 döneminde ikiyüze yakın takma ad kullanmak zorunda kalmıştım. Siyasal baskılar yüzünden adını kullanamayan yada takma adlar kullanan yazarımız pekçoktur.

Siyasal baskılar takma ad kullanılmasının tek nedeni değildir. Büyük devlet mevkilerinde bulunan kimileri de, özellikle gülmece, yergi, taşlama yazdıklarında, bu yazdıklarını yüce mevkilerine uygun bulmadıklarından takma adlar kullanmışlardır.

Bir de mesleklerinin uygun olmaması yada mesleklerince yazı yazmanın iyi görülmemesi nedeniyle takma adlarla yazanlar vardır. Örneğin Cumhuriyet'ten hemen sonra çıkan *Zümrüdüanka* gibi gülmece dergilerinde yazan komiser Haşim Sami, polislikle yazarlığın uygun düşmeyeceğini düşündüğünden

Behlül Dânâ takma adını kullanmak zorunda kalmıştır. Aynı tarihlerde, genç yaşında veremden ölen Rahmi Bey de, subay olduğu için şiirlerini Şair Celis, gülmecelerini de Ef'î takma adıyla *Züğürt* adlı gülmece dergisinde ve benzer dergilerde yayımlardı. Ben de subayken yazmaya başladığımdan, babamın adı Aziz Nesin'i kendime takma ad olarak almıştım.

Takma ad kullanmanın bir başka nedeni de aynı dergi yada gazetede aynı yazarın bikaç yazısının birden bulunmasıdır; bu durumda yazar, yazılarından kimisinde takma adlar kullanmaktadır. Örneğin Osman Cemal, birden çok yazısının yayımlandığı gülmece dergilerinde hem Osman Cemal adını hem de Kamber ve Amber takma adlarını kullanmıştır.

Bütün bunlar yazarların takma ad kullanmalarının nedenleridir. Ama özellikle gülmece alanında takma adlar kullanılmasının asıl büyük nedeni daha başkadır. Yazın tarihimize adları geçmiş yazarlarımızın hemen hepsi gülmece yazmışlar, gülmece yazılarında takma adlar kullanmışlardır. Bunun nedeni gülmeceyi küçük görmeleri, önemsememeleri, ikinci, üçüncü dereceden bir yazı işi saymaları, gülmeceyi yazın dışı bırakmalarıdır. Örneğin nasıl Peyami Safa yazın dışı saydığı yapıtlarında, kendi adını onlara layık bulmayıp Server Bedii takma adını kullanmışsa, pekçok yazıncımız da –bu arada Peyami Safa da– gülmece yazmış, ama gülmeceyi yazın dışı saydıklarından takma adlar kullanmışlardır. Refik Halid bile, yazından saydığı yazılarını kendi adıyla yayımlarken gülmecelerini *Cem, Kalem*, sonra da *Aydede* dergilerinde Kirpi, Dürenda, Vakanüvis takma adlarıyla yayımlamıştır. Ne var ki O'nun gülmece gücü bu isteğini aşmış, takma adlarıyla öz adı özdeşleşmiştir.

Hamdullah Suphi değer verdiği, yazından saydığı yazılarını öz adıyla yayımlarken, gülmecelerinin altına Âmâ, daha sonra da Topluiğne takma adını atmıştır. Sonraları Nurettin Artam, Topluiğne takma adını kendi gülmece yazılarında kullanmıştır. Hüseyin Suat Yalçın taşlamalarını Kâve-i Zalim (yada Gâve-i Zalim) takmadıyla yazmıştır. Konsolitçi Asaf,

gülmecelerinde Sansar, Neşter, Muhasib-i Şüun gibi takma adlar kullanmıştı. Baha Tevfik'in gülmece yazılarındaki biçok takma adlarından biri de Züğürt'tü.

Gülmeceyi gülmece yazanlar da yazın dışı, önemsiz bir yazı işi saydıklarından öylesine küçümsediler ki içlerinde gülmece dergileri çıkaranlar bile yine gülmece yazılarında takma adlar aldılar. Örneğin Mehmet Rauf kendi çıkardığı *Hayal-i Cedit* adlı gülmece dergisindeki yazılarını Jüpon takma adıyla yazıyordu. 1924'te yine kendisinin çıkardığı *Gelincik* adlı gülmece dergisindeki yazılarında Çiğdem takma adı vardı. Orhan Seyfi Orhon değerli saydığı yazılarında, ciddi saydığı şiirlerinde Orhan Seyfi adını kullanırken, gülmece yazılarının altına Fiske takma adını koyardı. Yusuf Ziya Ortaç ki elli seneden çok başarıyla yayını sürdürdüğü, ölümünden sonra da süren *Akbaba* dergisinde, değer verdiği başyazılarını kendi adıyla yazarken, aradabir yazdığı gülmecelerini Çimdik takma adıyla yazıyordu. Kemal Tahir de pekçok takma ad kullanmış, gülmecelerini Ta-Ka rumuzuyla yazmıştır.

Yazın tarihimizde gülmece yazmamış yazarımız yok gibidir. Ama takma adlar kullanıp kendi adlarını layık bulmadıkları gülmeceyi ciddiye almadıkları için de doğrusu pek ciddiye alınacak gülmece yazmamışlar, değerli gülmece yazabilenleri pekaz olmuştur.

Gülmece yazarlığında takma ad furyası İkinci Meşrutiyet'in başlangıcında, bir de Cumhuriyet döneminde olmuştur. İkinci Meşrutiyet'le birlikte gülmece dergileri furyası başlamıştır. 1908'den sonrası, gerek Cumhuriyet'ten sonraki gülmece yazarlarının kullandıkları takma adlar sayfalar doldurur: Fakir, Nâbedit, Kalender, Amber, Guguk, Devekuşu, Karga, İğne, Düdük, Hemrah, Çekirdek, Kanarya, Ayçiçeği, Kıvılcım, Şakayık, Sansar, Davul, Tonton, Bülbül, Kelebek, Çuvaldız, İspinoz, Zaparta ve daha pekçok...

Bunca yazar hem gülmece yazmışlar hem neden gülmeceyi yazın dışı, önemsiz bir yazı işi sayarak küçümsemişlerdir? Gülmeceyi küçümsemenin, önemsiz saymanın toplumumuzun

üst tabakalarında, aydınlar katında, giderek ordan halka da bulaşan eski bir geleneği vardır. Bugün bile toplumumuzun biçok kesiminde gülmek hafifliktir. Biçok yaşlı oyuncumuz anılarında, halktan seyircilerin çok beğendikleri güldürü oyunları karşısında saygısızlık olur diye gülmemek için kendilerini zorla tuttuklarını anlatmışlardır. Gülmek ayıptır. Gülmece de bu ayıbı doğuran aşağılık bir iştir. Pekçok egemen sınıf aydınları gülmeceyi maskaralık saymışlardır. 1877 yılında Abdülhamit, hazırlattığı basın yasasını Millet Meclisine getirtmiş ve Millet Meclisindeki tartışmada Macit Bey şöyle konuşmuştur:

"Efendim, mizah gazeteleri lüzumsuz ve faydasız olduğu gibi onların mazarratı da vardır. Mühim meselelerde yâvegûluğun hiç lüzumu yoktur."

Gülmecenin soytarılık olduğu düşüncesi toplumumuzda sürmüştür. Cumhuriyet'ten önce okullarda okutulan yazın dersi kitaplarında ya gülmeceye hiç yer verilmemiş yada gülmecenin gereksizliği, zararı anlatılmıştır. Bunu tanıtlayan pekçok örnekten birini buraya aktaracağım: Manastırlı Mehmet Rıfat'ın 1892'de yayımlanmış ve okullarda okutulan *Mecamiü'l-edeb* adlı yazın dersi kitabındaki yergi ve gülmece için yazılanlar şunlardır:

"Hicviye: (...) Birini semmetmek için yazılmış şiirlere denir ki edebî olarak söylenmesi caiz olmadığından, edep gereğince örnek gösterilmesinden çekinildi. Bazı edebiyatçıların görüşüne göre, latife tarzında hicviye yazılabilirse de, ancak yaşlılar arasında okunması farz olur ve genç kızların yüzü kızarmazsa o zaman caiz olur denilmişse de biz buna da razı olanlardan değiliz."

İşte gülmeceyi oldum olası ve geleneksel olarak böyle anlayan aydınlar tabakasının etkisiyle yetişmiş olanlar, doğal olarak gülmeceyi yazın dışı saymışlar, yazdıkları gülmecelere takma ad koymuşlardır. Gerçekten Meşrutiyet ve Cumhuriyet sonrası gülmecesi, geleneği ve kaynağı zengin Türk halk gülmecesinden kopuk, Avrupa –özellikle Fransız– burjuva gülmecesinin kötü kopyasından başka bişey değildi. Bu

bakımdan da değersizliği, bayağılığı ortadaydı ve yazın dışı sayılması da yerindeydi. *Eylül* romanının yaratıcısı Mehmet Rauf, yayımladığı *Gelincik* adlı gülmece dergisinin beşinci sayısında (1924 yılı) yine Çiğdem takma adıyla yazdığı *Mizah Nedir?* başlıklı yazısında, yaptıkları gülmecenin köksüzlüğünü, değersizliğini, hem de elinde olmadan şöyle açıklamaktadır:

"Son günlerde mizahın her ne olursa olsun çıplak resimlerden ve açık öykülerden mi ibaret olduğu meselesi ortaya kondu.

Tek bir edebiyat dergisi bile yaşayamazken bugün sayısı yediyi bulmak üzere olan mizah dergilerimizin sözbirliği etmişcesine bütün sütunlarını açık resimlere ve çıplak öykülere ayırdıklarına göre halkımızın mizahı böyle anladığı ve bu tarzda istediği anlaşılmıyor mu?

(...) Evet, elbette mizah, açık resim, çıplak öykülerden ibaret değildir; fakat mizahı icad eden memleketlerde her malın kendine göre müşterisi vardır. Bizdeyse müşteri, bunu bile zorla kabul ediyor; mizah gazetelerinin hesap defterlerini bir görseniz onların gazetelerine ne kadar gülüyorsanız, hesaplarına o kadar ağlarsınız. (...) Ortam böyle istiyorsa, kabahat niçin gazetecilere yükletiliyor?"

Gülmeceyi işte böyle anladıkları için gülmece yazanlar bile gülmeceyi küçümsemişler, yazın dışı bir yazıcılık saymışlar, gülmece yazılarını ancak takma adlarla yazmışlardır.

Gelelim günümüze... Yazın tarihçilerimiz, eleştirmenlerimiz ve genellikle yazarlarımız gülmeceyi küçümsemedikleri, yazın dışı saymadıkları sanısındadırlar. Oysa gerçek, eski anlayıştan pek de ayrımlı değildir. Yıllar ve yıllar süresi, kuşaklar ve kuşaklar boyu üst tabaka aydınlarınca gülmece aşağılanmışsa, okutulan yazın dersi kitaplarında yüz kızartıcı bulunmuşsa, Millet Meclisinde gülmeceye soytarılık denilmişse, gülmece yazanlar bile gülmeceyi Batı icadı sanıp resim ve yazıda açık saçıklık diye anlamışlarsa ve yazın dışı bir yazıcılık saydıklarından gülmece yazılarına kendi adlarını layık görmeyip ancak takma adlarla gülmece yazmışlarsa, hele iktidarlar geleneksel

olarak değeri olan gülmece yazarlarını baskı altında tutmuş, onlara değer vermemişse, bugünün eleştirmeni, yazın tarihçisi, yazarı elbet bu etkilerden kolaylıkla kurtulamazdı, kurtulamamıştır da... Günümüzde Türk gülmecesi, eski ters birikimin etkisinde kalınarak bir içgüdü, bir bilinçaltı itkisi diyebileceğimiz bir anlayışsızlıkla yazın dışı bırakılmaya çalışılmaktadır. Bu bilerek, bilinçle yapılmıyor. Çünkü onlar ister istemez gülmecenin soytarılık, yüz kızartıcı olduğunu söyleyenlerin kalıtçısıdırlar.

Bunun böyle olduğunu tanıtlayacak pekçok belge vardır. Örneğin bir eleştirmen çağımızın beş Türk öykücüsünü saysa, içinde tek gülmece öykücüsü bulunmaz. Beş adın arasına sokulmayan gülmece yazarı, on, yirmi, elli öykü yazarı arasına da alınmaz. Kötü niyetleri yoktur. Gülmece yazın dışıdır, gülmece yazarı akıllarına gelmez. Gülmece için yazın dışında, ayrı bir ölçüt aramaya kalkarlar. Cumhuriyet dönemi öykü antolojileri yapılır, bunların üçüncü, dördüncü basımları olur ama içlerinde gülmece öyküleri yazanlar yoktur. Bir öykü yarışmasına katılan gülmece yazarı, bir yüzücünün güreş yarışmasına katılışı gibi yadırganır. Daha başlangıçta gülmece yazın dışı ayrı bir yazı türü sayılarak yarışmayı kazanma şansını yitirmiştir.

Oysa şiirle gülmece, Türk yazınının kaynağını halktan aldığı, en köklü, en zengin geleneği olan iki dalıdır. Buyüzden Türk gülmecesinin dünya yazınında, Türk yazınında olmayan büyük biyeri vardır. Gülmeceyi bilincinde bile olmadan yazın dışı sayanlar, nasıl bir sonsuz zenginliğin içinde yaşadıklarını bilmeyen yoksullardır.

Gülmece Üzerine Bikaç Söz

Makber'in, *Piyale*'nin, *Garip*'in, en sonra da *Perçemli Sokak*'ın önsözleri okurlar için yararlı olmuştur. Böyleyken yine de sanatçının kendi sanatını anlatmasını, açıklamasını bibakıma doğru bulmuyorum. Bu işin eleştirmenin ödevi olduğu kanısındayım. Sanatçı anlatmak, kanıtlamak, açıklamak istediğini salt ortaya koyduğu yapıtla yapmalıdır. Geri kalanı artık eleştirmenin ödevi olmak gerekir. Bir yapıtın kimlerden etkilendiğini, nasıl ortaya çıktığını ve yenilik getirdiğini, nasıl yaratıldığını anlatmak işinin eleştirmene düştüğüne inanıyorum. Buyüzden de sanatçıların kitaplarındaki önsözleriyle verdikleri yapıtlar çoğu zaman çelişmeye düşmüşlerdir.

Sanatçı yapıtının içindedir. Oysa bişeyi açıklamak için onun dışına çıkabilmek, o şeye kuşbakışı bakabilmek gerekir. Sanatçı önsözüyle, ben şunları yapmak istedim, yapıtımı bu anlattığım görüşle okuyun, diye bizi zorluyor. Bu sonuca okur, sanatçının önsözündeki açıklamasıyla değil, yapıtın kendisiyle varabilmelidir; başarılı yapıt budur sanırım. Sanatçının tuttuğu yolu, bu yolda nice başarıya ulaştığını da anlatmak ödevi eleştirmeciye, daha sonra da yazın tarihçisine düşer.

Böyle düşünüyorum da, yine de gülmece üzerine bir açıklama yapmak zorunluğunu duyuyorum. Bunun iki nedeni var. Birisi, bizim eleştirmenlerimiz, sanatçılarımız her nedense gülmeceyi sanattan saymaz görünüyorlar. Bunu saklamak, gizlemek yersiz, orta yerde görünüyor işte. Böyle olunca gülmece üzerine düşünmek, gülmeceyi anlatmak, açıklamak işi de gülmececinin kendisine düşüyor.

Yıllardanberi çıkan sanat dergilerini karıştırın, eleştirileri, sanat yazılarını okuyun, gülmeceye hemen hemen hiç yer verilmediğini görürsünüz. Sanatçılarımız, eleştirmenlerimiz gülmeceye bir yukardan bakıyorlar. Tastamam böyle söylemeseler, söyleyemeseler de davranışlarından böyle düşündükleri belli

oluyor. Bu neden böyle oluyor? Bizim gülmecemiz şiirimizden, öykümüzden, romanımızdan, tiyatromuzdan geri midir yoksa? Sözü edilecek, incelenecek değerde değil midir?

Böyle olduğunu hiçkimse söyleyemez. Gülmece, geçmişte olduğu gibi bugün de en ileri sanat dalımızdır. Türk sanatının iki övünülecek, yüzümüzü ağartacak dalından biri şiir, biri de gülmecedir. Bu ikisi çok eski, sağlam temellere dayanır. Şiirle gülmece üzerine çok çalışılmış, çok yapıt verilmiştir. Bizde öykü, roman, tiyatro, hiçbiri yokken şiirle gülmece vardı. İkisi de iç içe, birlikte geliştiler. Biyandan halk tabakasında, biyandan da seçkin katta, iki yönde birden şiirle gülmece yüzyıllar boyunca işlendi. Şiir biyere gelince, başarısının en üstünde, incelene işlene artık kalıplaştı, dondu. Kendisini yaratan koşullar ortadan kalkınca, en güzel örneklerini vermiş olan Türk şiiri de canlılığını yitirdi, değerini kaybetti. Ondan sonrası artık kendi kendini yineleme, öykünme, 'taklit' oldu. Bu dönüş, bu duruş Batı şiiriyle değininceye dek sürdü. Batı'yla bağ kurup aşılanmış gibi yeniden canlanan Türk şiiri, bisüre hızla gelişti.

Gülmeceye gelince iş tam tersidir. Türk gülmecesi hiçbir zaman durmadı, donmadı, kalıplaşmadı, gerilemedi. Tam tersine hep gelişti. Çünkü Türk toplumunda divan şiirini yaratan, geliştiren toplumsal koşullar ortadan kalkmış, buna karşılık yergiyle gülmeceyi yaratan koşullar sürüp gitmiştir.

Gülmecenin, genel olarak değil, üstüne damgasını vurduğumuz Türk gülmecesi olarak gelişmesi bozuk düzen bir çevreye bağlıdır, böyle bir ortamda gelişir. Düzeni bozuk bir toplumun gülmecesi, düzenli bir toplumun gülmecesinden hem ayrıdır hem de ileri, gelişkendir.

Türk gülmecesi birara geriler gibi oldu. Hem de bu gerileme Türkiye'de gülmece dergilerinin ençok çıktığı bir sırada olmuştur. İkinci Meşrutiyet'ten sonra memlekette geniş bir özgürlük havası esmiş, işte bu kısa süren çağda gülmece dergisi furyası başlamıştır. Benim kitaplıklarda koleksiyonlarını görüp sayabildiklerim otuzdan çoktur. Bu bolluk içinde Türk gülmece sanatı büyük bir ilerleme, gelişme gösterememiştir.

Bağırma, çağırma, eleştirme, yerme olmuştur ama bütün bunların güldürme payı azdır. Eski Türk gülmecesine bakarak, sanat bakımından gülmece değerleri azdır. Türk gülmecesinin gelişmesi bu patırtıdan sonraki durulmada olmuştur.

Türk gülmecesinin bu kısa duralaması Türk şiirinin de Batı etkisiyle gelişmesi sırasındadır. Batı'yla değinen Türk şiiri gelişmiş, ama gülmecesi bu değinmeden hiçbir hız almamıştır. Çünkü o sıra furya halinde çıkan gülmece dergileri Batı gülmecesini örnek alıyorlardı. Batı'dan bize bikaç gülmece biçimi girdi ama içte bir yenilik gelmedi. Çünkü Türk gülmecesi Batı gülmecesinden çok ileriydi. Onu ileriye, gelişmeye götüren toplumsal koşullar daha duruyordu. Herbişeyin kolayca söylenebileceği, üstelik bizimkinden geri olan Batı örneklerini alan gülmecemiz, o kısa süre içinde duralar gibi oldu. Ama buna karşılık Batı'yla bu değinmeden, daha yeni doğmuş olan karikatürümüz yararlandı, gelişti.

Yukarda "Bizim eleştirmenlerimiz, sanatçılarımız her nedense gülmeceyi sanattan saymaz görünüyorlar" dedim. Hiç "her nedense" olur mu? Bu kapalı, karanlık bir sözdür. Bu küçümsemenin elbet bir nedeni olmak gerek.

Bugün sanat dediğimizden her ne anlıyorsak, bize bunların hepsi Batı'dan aktarılmıştır. Batı'yla değinmeden önce sanatımız yoktu, demek istemiyorum. Her toplumun elbet sanatı olmak gerek. Ama Batı sanatı bizim sanat temelimizin üzerine oturup yeniden fışkırmıştır. Toplum Batı etkisiyle yeni bir çağa girince sanat da buna uygulanmıştır. Şiir, öykü, roman, makale, köşe yazısı, tiyatroyu bize Batı'dan ilk getirenler 19. yüzyıl Osmanlı aydınlarıdır. Şinasiler, Nâmık Kemaller ve öbürleri kendi çabalarıyla yaptıkları çevirilerle, biyandan da Avrupa'ya kaçarak, giderek orda gördükleri, öğrendikleriyle bize Batı sanat ve düşün akımlarını aktarmışlardır. O sıra Avrupa'da romantizm çağıydı. Elbette bizi de etkileyecek olan romantizm olmak gerekti. Türkiye'ye Batı'dan ilk gelen romantikler oldu. Bunların en başında da Nâmık Kemal'in kalemiyle Victor Hugo gelir. Romantik yazın, ister özgürlük savaşında gürleyen

erkek sesiyle ister gözü yaşlı, ince duygulu şarkılarıyla olsun, hiçbir zaman gülmeceye yer vermemiştir. Romantik yazın hayatı bütünüyle almaz. Kişileri ya acılı ya yiğittir. Onu doğuran sosyal şartlar böyle bir yazını gerektiriyordu. İşte bize Batı'dan ilk gelen sanat akımı, içinde gülmeceye yer vermeyen böyle bir romantizmdi. Buyüzden Türk romantikleri de gülmeceye değer vermediler. Onlar için gülmece küçümsenir bir işti. Yazılarında ya haykırdılar ya ağladılar. Onları okuyanları da haykırttılar, ağlattılar. Ama hiçbir zaman güldürmediler. Batı'dan bize gülmece daha sonra doğalcılık ve gerçekçilik geldi.

Bu açıklamaya göre Fransız romantiklerinin etkisinde kalan, onların ilk örneklerini bize veren Nâmık Kemal'in nasıl olup da gülmece yaptığı, ilk bakışta anlaşılmaz gibi görünür. İlerdeki sayfalarda verdiğimiz belgelerden de anlaşılacağı üzere özgürlük için istibdada karşı savaşan Nâmık Kemal, düşüncelerinin geniş halk kitlesine yayılmasını istiyordu. Onun için sanatın amacı, kendi görüşüne göre, topluma yararlı olmaktı. Bunun en iyi yolu en anlaşılır biçimde yazmaktı. Buyüzden çağına göre arınmış bir dil kullandı, gülmece yazdı.

Her ne kadar Batı düşüncesi, sanatı ilkin romantizmle girdiyse de, Türk sanatçıları çok güçlü Türk gülmecesinden de uzakta kalamadılar. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière çevirileri, Ahmet Mithat Efendi'nin anlatışı, konuları, Batı kültürüyle yetiştiği halde ilk modern gülmececilerimizden Direktör Âli Bey, daha sonra Zola'nın ve gelenekli Türk gülmecesinin etkisinde kalan Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim buna örnektir.

Nâmık Kemal her ne kadar gülmece yazıları da yazmışsa da, romantizmle gülmeceyi bağdaştıramadığı için şairliği, romancılığı, tiyatro yazarlığı, gazeteciliği kadar gülmececiliği başarılı olamamıştır. Yermeleri acıdır; güldürüsü kısırdır. Herhalde onun gülmececiliği en sonra gelir.

Batı sanatı bize ilkin romantizm okuluyla gelince, kaynağını herzaman halk yığınlarından alan gülmeceyi sanatçılar küçümsemişler, aşağı görmüşlerdir. Bu küçümseme sürüp gitmiştir.

Halit Ziya bile, öykülerindeki en büyük özelliği gülmeceden alan Ömer Seyfettin'i buyüzden kınamış, onun gülmece yapmasını doğru görmemiştir. Ömer Seyfettin'in öykülerini incelerken Halit Ziya şöyle diyor:

"Eğer Ömer Seyfettin kimbilir hangi esbâb-ı mûcibe [gerekli nedenler] ile her gülünçlüğe ve ekseriyâ [çoğunlukla] san'atkârânî yollarından saptıran fıtrî [doğuştan gelen] kabiliyeti hâricinde muvaffâkiyet aramak hevesiyle mizahperdazlığa [gülmece yazarlığına] dökülmek istemeseydi, bu böyle her defasında başka bir incilâ [parlama] ile devam edecekti. Fakat bu iki hâdise, biri kaza, diğeri hata idi ve her ikisi de şâyân-ı ihmal [önemsememeye değer] şeylerdi. Onların fevkinde [üstünde] Ömer Seyfettin'in parlak dehası vardır.'

Bugün Ömer Seyfettin'in öykülerindeki en değerli ögenin güldürü olduğunu artık iyice biliyoruz. Oysa Halit Ziya'ya göre Ömer Seyfettin "mizahperdazlık" yapmıştır. Eğer mizahperdazlık yapmasaydı, Ömer Seyfettin'in öyküsünde, her keresinde başka bir "incilâ" devam edecekti. Halit Ziya'nın bu yargısından anlaşılan, ona göre gülmecenin bir yazarı "san'atkârânî" yollarından saptırdığıdır.

İşte bu eğri, gülmeceye sanat değeri vermeyen görüş, başından ta bugüne dek süregelmiştir. Ama bu yanlış görüş, kuvvetini gelenekten, kaynağını halktan alan Türk gülmecesinin gelişmesine engel olamamıştır.

Eğer sanatçılar, eleştirmenler gülmeceyi sanattan saysalar, ona gereğince yer verselerdi, gülmeceye karşı hiç böyle umursamaz olurlar mıydı? Sayılı tanınmış eleştirmecilerimiz gülmeceden söz etmiyorlar, yazın dergileri gülmeceye yer vermiyorlar. Gülmececi olmayı, gülmececi tanınmayı sanatçı kişilikleri için bir eksiklik sayıyorlar. Ama yine de hiçbiri köklü, temelli Türk gülmecesinin etkisinden kurtulamıyorlar. İster istemez böyle olacaktır. Toplumdan bağlarını koparmadıkça, elbette şiirlerinde, romanlarında – isteseler de istemeseler de – büyük etkisi, yeri olacaktır. Hele gerçekçi yazın gülmeceden yoksun olamaz.

Eleştirmenlerimizin, sanat düşünürlerimizin, bunca ileri olan Türk gülmecesine karşı bu umursamazlığı karşısında kendimi gülmece sanatımız üzerine eğilmek, onu gücümce derinlemesine incelemek zorunda saydım.

Amerika'da gülmece üzerine yayımlanmış kitapların sayısı insanı şaşırtıyor. Gülmece inceleyen kitaplar, gülmece yapıtlarının iki-üç katı var. Bu işi gülmece yazarları değil, eleştirmenler, psikologlar, toplumbilimciler, tarihçiler, profesörler yapmış. Hem geçmiş hem de günümüzün Amerikan gülmecesini, dünya gülmecesiyle olan ilişiğini derinlemesine araştırmışlar. İnsanın neye, niçin güldüğünü, Amerikalı'nın gülme nedenlerini bulup çıkarmışlar.

Şimdiyecek bizde yeterli kişilerin bu işi üzerine almamış olmaları, bir gülmece yazını tarihimizin olmayışı, Türk gülmecesinin niteliğinin ortaya konmaması büyük eksikliktir.

Gülmece bir çağın damgasını, ruhunu, bütün bir tarihini verir.

Fuzûlî'nin altı kelimelik "Selam verdim, rüşvet değildir diye almadılar" sözü, raflar dolusu kitapların zor anlatacağı bir çağın gerçeğini birden aydınlatıverir.

Dadaloğlu, "Ferman padişahın, dağlar bizimdir!" demiş. Bildiğimiz, duyduğumuz bütün sövmeleri yan yana getirsek, bir zalimin fermanını şu dört kelimelik yergi gücünde aşağılayamayız.

Günümüzün Türk gülmececisinin Nasreddin Hoca, Karagöz, Bekri, Kavuklu yüceliğinde büyük ustaların çırağı olmak gibi bulunmaz bir şansı vardır; gücü de burdan gelir. Başka uluslarda böyle zengin bir gülmece hazinesi, kalıtı yoktur. Bizim gülmece zenginliğimiz elbette Türk halkına tanrısal biz bağış değildir. Bunun ekonomik, sosyal bitakım nedenleri vardır. Tarihimiz incelenince ilk göze çarpan, yüzyıllar boyu süren özgürlüksüzlüktür. Bu özgürlük yoksunluğu ve haksızlık, arasıra artıp eksilerek ama hiç ara vermeden sürüp gitmiştir. Buna karşı halkın tek, son silahı alay olmuştur, en son boşalma aracı odur. Gülmecemizin gelişmesinin nedeni

sanırım budur. Bütün bu tarihsel koşullar ortaya alaycı, gülen, yeren bir toplum ruhu çıkarmıştır.

Bu yönden düşünülürse ülkemizde gülmece hem kolay hem zordur. Kolaydır, çünkü zengin bir gülmece geleneğimiz, kalıtımız var. Zordur, çünkü halkımız gelişen, işlenen gülmecenin en güzel örneklerini görmüştür, daha daha güzellerini vermek gerekir. Yine kolaydır, Türkler gülmesini biliriz; gülmeceyi anlamak, enaz yapmak kadar güçtür. Yine zordur; gülmesini bilen seçmesini bilir.

Gülmece üzerine yazı yazmamın ikinci nedeni, bu iş benim uğraşım olduğundan ister istemez ortaya çıktı. İnsan kendi işi üzerinde ister istemez düşünüyor, araştırıyor. Bu düşüncelerin bir zaman 'gülmece romanı' üzerinde toplandı. Gülmece romanı olur mu olamaz mı sorunu beni uzun uzun düşündürdü. Gülmece romanımı, roman olarak gözüm tutmadı. İkincisine daha bir önem verdim, ama o da roman olmadı. Üçüncüsünde de başarı elde edemedim. Herkesten çok bunu kendim biliyordum. Başkalarının beğenisi hiçbir zaman yazarı*

* Yazı burda kesiliyor. Ancak *Erkek Sabahat*'ın önsözünden aktardığımız "Bikaç Söz" başlıklı yazı, süreği niteliğindedir.

Bikaç Söz

Gülmece romanı konusu üzerinde düşünmem, gülmece romanları yazmamdan daha sonra oldu. İlkin bana bir gülmece romanı yaz, denilince gülmece romanı üzerinde hiç kafa yormadım. İkinci gülmece romanımda da, üçüncüsünde de hiçbir zorlukla karşılaşmadım. Ama yazdığım bu üç gülmece romanını da hiç gözüm tutmadı, beğenmedim. Beni doyurmadı. Oysa bu üç romanı da beğenenler çoktu. Hele birincisi, benim kitaplarım içinde en çabuk, ençok satılanıydı. Ama için için başarı elde edemediğimi anlıyordum. Herkesten çok bunu kendim biliyordum. Başkalarının beğenişi bir yazarı kandırmıyor.

Sonucu beni sevindirmeyen bu üç başarısız denememden sonra, kendimin de beğeneceğim bir gülmece romanı yazmayı kurdum. Bunun için de önce, yazdığım gülmece romanlarındaki başarısızlığımın nedenlerini araştırdım.

Beğeneceğim bir gülmece romanı yazabilmem için, herşeyden önce zamana gereksinmem olduğunu anladım. Sonunda yeteri kadar zamanın da işe yaramadığını gördüm.

Roman bütünüyle bir yapıdır. Böyle olunca romancılık bibakıma mühendisliğe çok benziyor. Önce bir tasarı yapılacak. Sonra bu tasarıya göre iskelet kurulacak. Yapının gerekli ögeleri bu iskelete yerleştirilecek.

Romanı böyle anlamayanlar da var. Yazar oturur romanını yazmaya, içinden geldiğince yazar bitirir.

İki türlüsünde de ortaya gelen bir bütündür. Bir yapının içinden bir duvarı sökerseniz, kapıyı çıkarırsanız yapı tam değildir. Romanda öyle bir yapıttır; içinden bir parça çıkarsa, başka parçalar eklenirse roman değerini yitirir.

Oysa benim yazdığım gülmece romanlarında bir bütünlük yoktu. Ben bu romanlardaki olayları, tipleri bir ana düşünce

ekseni çevresinde topluyordum. Birinci romanımda ana düşünce, toplumumuzda kadına bir malmış gözüyle bakılışı, kadın-erkek ilişkilerindeki aksaklıklar ve çapraşıklıklardı. İkinci romanımın ekseni, sporun topluma ve tek kişiye yararlı olmak amacından çıkıp, toplumda kumara benzeyen yaygın bir hastalık oluşuydu. Üçüncü romanımda eksen, bir kadın gözüyle erkeklerin toplumda nasıl havadan kazandıkları, bedava yaşadıkları düşüncesiydi. Ben bu ana düşüncelerin çevresinde, o düşünceleri pekiştirecek, belirtecek biçok olaylar, tipler topluyordum. Okurların bu romanları beğenmesi de romandaki ana düşüncenin doğruluğundan, olayların gerçekliğinden, tiplerin canlılığından ileri geliyordu. Benim yazar olarak işe karışmam, olayları, tipleri, bir düşünceye uygun düzene sokmak, onları daha belirli yapmak için alaylı bir anlatışla zıtlıkları göstermek, büyütmekti. İstersem bu ana düşünce çevresinde toplanan toplum çelişmelerini, birbirine karşıt olayları, yaşamımızın aksak yönlerini, uygunsuzlukları, düzensizlikleri alabildiğine uzatabilirdim yada romanın içinden bikaç parçayı çıkarabilirdim. Bununla büyük bir değişme olmazdı. Tefrika edilen romanlarım için "Aman, biraz daha uzat!" demeleri de bundandı. Biraz daha uzatınca biraz daha gülünür, kısaltınca da daha az gülünürdü. Vardığım bu sonuç, yaptığım işin roman olmadığını bana anlattı.

Ben neden böyle yapıyordum? Çünkü gülmece romanı yazacaktım. Gülmece romanı demek, okurları bol bol güldürmek demektir. En düşündürücü, en acılı olayların bile bir gülünç yanı bulunarak anlatılacak demektir. Bu da gülmece romanı yazarını, ister istemez gerçekten, gerçek romandan uzaklaştırıyor. Roman bir bütündür. Bu bütünün içinde hayatın hem gülünç hem de acılı yönleri bulunur. Salt gülünç yönlerini almak, bütünü verememek olur. Ortaya çıkan yapıt da roman olmaz, bir uzun öykü olur. Benim gülmece romanı sanarak yazdıklarım da, hepsi bir ana düşünceye doğru yönelmiş, ayrı ayrı gülmece öyküleriydi. Hepsi birden uzun öykü oluyor ama roman olmuyordu.

Çocukken çoğumuz düşünmüşüzdür; filmlerde ölümler hep veremden, kazadan, intihardan, cinayetten olur, peki bu insanlar hiç yuvarlanıp düşerek ölmez mi? Dizanteriden, kanlı basurdan ölmez mi? Filmde yaşayanların hiçbiri helaya gitmez.

Ben de gülmece romanında romantizmin tam tersini yapıyordum ama bunlar parça parça gerçek olsalar da bütünüyle bir gerçek olmuyor, roman olmuyordu. İşte o zaman dünyadaki gülmece romanlarını düşündüm. İlk aklıma gelen *Don Kişot* oldu. Gördüm ki *Don Kişot* da bir roman değildir. O da bir ana düşünce çevresinde toplanmış bitakım gülünç ve düşündürücü olayların yan yana gelmiş öyküleridir. Cervantes istese kitabının ekseni olan ana düşüncesine uygun daha pekçok komik olay toplayabilirdi, istese içinden bikaç olayı çıkarabilirdi. *Don Kişot* da değerinden çok bişey yitirmezdi. Örneğin *Don Kişot*'un yel değirmenine saldırışı yada öteki olaylar... Hepsi ayrı ayrı birer gülmece öyküsü değil midir? O öyküleri birleştiren, hepsinin de kitaptaki ana düşünceyi, Don Kişot tipinin kişiliğini belli edişidir. Gerçek yaşamda, Cervantes'in yaşadığı İspanya'da da tastamam bir Don Kişot yoktur. Parça parça, biçok Don Kişot'lar vardır. Cervantes de biçok Don Kişot parçalarını birleştirip bitek Don Kişot yaratmıştır. Ama Cervantes böyle yapmakla, okura gerçekte böyle bir Don Kişot vardır, diye yutturmuş olmuyor; hepimizin içinde yaşayan Don Kişot'lukları ortaya koyuyor.

Mark Twain'in, Pelham Grenville Wodehouse'un, Marcel Aymé'nin gülmece romanları da öyle... Hepsi de birer uzun öykü yada birer halka gibi zincirlenmiş öyküler. Bu halkaları çoğaltmak, zinciri büyütmek de, tersini yapmak da yazarın elinde. *İki Çalgıcının Seyahati*, bizde *Mehmetçik Avrupa'da* yapıtları de hep böyle. En sonra *Fontamara*'yı düşündüm. Bu büyük taşlama yapıtının da, yan yana gelmiş öyküler değilse bile, bitek uzun öykü olduğunu gördüm.

Bir de roman dediklerimize bakalım. Örneğin Zola'nın *Germinal*'ini, Stendhal'in *Kırmızı ile Siyah*'ını ele alalım. Bu kitaplardan *Don Kişot*'taki yel değirmenine saldırma öyküsü

gibi bir ayrı parça çıkarabilir miyiz? Gülmece romanı dediklerimizden ayırdığız her parça, güzelliği olan, okura tam bir düşünce veren bütündür. *Germinal*'den, *Kırmızı ile Siyah*'tan alınacak parçalar okura tam gelmez. Hem de o parça çıkarılınca asıl romanın bütünü bozulur, eksik kalır.

İstediğim, beğeneceğim bir gülmece romanı yazmak kaygısı beni bu düşüncelere götürdü. Zamanım bol olsa yazdığım gülmece romanları üzerinde daha çok durur, işlerdim ama yine de onlar roman olmazdı. Gülmece romanı diye bir roman türü olmadığı sonucuna vardım. Ortada yalnız roman var. Onun içinde elbette yaşamın her yönü, gülmecesi de trajedisi de olur. Örneğin *Uyandırılmış Toprak*'ta bir at satışı parçası vardır, eşsiz bir gülmecedir.

Ama öyküye gelince iş değişiyor. Öykücü bir bütünün bir parçasına ışık tutuyor. Hatta bir bütüne de ışığını tutsa bize o bütünün göstermek istediği yönleri gösteriyor. Bu bakımdan gülmece öyküsü olabiliyor.

Gülmece romanı olmadığı için, gülmece romanı yazanlar, yazmış sayılanlar, kitaplarını hep serüven, anı olarak yazmışlar. Bilerek, bilmeyerek böyle bir zorunluk duymuşlar. *Don Kişot*, *Huckleberry Finn* serüvendir. Jerom K. Jerom'ın *Teknede Üç Kişi*'si ve daha biçokları anıdır. Çünkü serüven ve anı gülmece yazarına kolaylık veriyor, istediğince uzatmak, kısaltmak elinde. Yeter ki serüvenler, anılar bir yönde, bir düzende olsun. Gülmece romanı diye yazdıklarımın, o zaman hiç üzerinde düşünmememe karşın neden anı, neden serüven olduklarını ancak şimdi anladım.

Bütün bunları söyledikten sonra, gülmece romanı olmaz diye öyle sayılanları küçümsemiyorum. *Don Kişot*'un gülmece romanı olmayışı, büyük yapıt, 'şaheser' oluşuna engel değil. Gülmececi neden ille gülmece romanı yazmak zorunda olsun. Bana göre 'gülmece romanı' diye bir roman türü olmuyor. Ama bir gülmece şaheseri, uzun öykü, öyküler, serüven, anı oluyor.

Bütün bunları ne alıp sattığımızı bilelim diye yazıyorum. İş burda. Biz ne yazıyoruz, siz ne okuyorsunuz. Yazılanın, oku-

nanın güzelliği, gerçekliği, doğruluğu, büyük yapıt oluşu, artık yazarın yeterliliğine, elde edebildiği olanaklara, herşeyden çok da sanatçı gücüne kalıyor.

Kişi ister istemez kendi uğraşısı üzerinde derinlemesine düşünüyor. Gülmece romanı üzerinde düşüncelerimi de okurlarımla anlaşmak için yazdım. Doğruluğu, yanlışlığı elbet tartışmaya değer.

Erkek Sabahat'ın ilk baskısı için önsöz, 1957

Gülmece Yazarı Nerde, Ne Zaman, Hangi Koşullarda Dünyaya Gelir?

Sık sık şu soruyu sorarlar bana:

– En beğendiğiniz gülmece yazarları kimlerdir?

Yanıtı kolaymış gibi görünen, ama çok zor olan bir sorudur bu. Zordur; çünkü bu soru, yanlış anlaşılmalara neden olacağı için bikaç ünlü gülmececinin adını söylemekle geçiştirilemez. Bu türlü sorulara ya baştan savma yanıt veriyorum yada açıklamalı şöyle yanıtlar vermek zorunda kalıyorum:

Herhangi bir ülkeden ortalama düzeyde bir aydına, sizce en değerli on Fransız romancısı kimlerdir diye sorulsa, o aydın aşağı yukarı on Fransız romancısı sayabilir. Yine örneğin herhangi bir ülkeden ortalama düzeyde bir aydına, sizce dünya ölçeğinde en değerli sayılan on Rus romancısı yada on Amerikan oyun yazarı kimlerdir diye sorulsa, sanırım o aydın onar ad sayabilir. En değerli bulduğunuz on İngiliz şairi? Yanıt verilebilir. En beğendiğiniz Alman romancıları, oyun yazarları kimlerlerdir? Aşağı yukarı on ad sayılabilir.

Aynı aydınlara, salt bir ülkeden değil, bütün dünyadan en değerli bulduğunuz on gülmece yazarı kimlerdir diye sorulsa, on adı, hatta beş adı sayabilecek olan zor çıkar. İnsanların çoğu için hangi gülmece yapıtını okumuşsa onun yazarı dünyanın en değerli gülmececilerinden biri sayılabilir. Hatta şöyle diyenler bile çıkabilir: Bir kitabını okumuştum, neydi yazarının adı, unutmuşum.

Bu denemeyi kendi üzerinizde yapabilirsiniz. Hangi meslekten olursanız olunuz, diyelim ortalama düzeyde bir aydınsınız, kendinize sorun, kendinizi bir sınavdan geçirin: Sizce en değerli on İngiliz şairi, on İtalyan romancı kimlerdir ve bütün dünyada yaşamış yada yaşamakta olan on gülmece yazarı kimlerdir? Nasıl, on gülmece yazarı adı aklınıza geldi mi?

Bu durumda ister istemez şöyle bir soru akla gelir: Her uygar ülkeden yetişmiş dünyanın en değerli enaz on roman, öykü yazarı, on şair, on oyun yazarı adı oldukça kolaylıkla söylenebiliyor da niçin bütün dünyada ve bütün zamanlarda yetişmiş on değerli gülmece yazarı adı bulunamıyor? Oysa gülmece yazını, öbür yazın dallarına göre çok daha yaygındır. Hemen hemen her ülkede gülmece dergi ve gazetelerinin, gülmece kitaplarının basım sayısı öbür dergi ve kitaplardan yüksektir ve gülmece yazarlarının sayısı da daha çoktur. Örneğin ABD'deki *Mad*, İngiltere'deki *Punch*, Rusya'daki (eski Sovyetler Birliği'nde) *Krokodil*, Polonya'daki *Topluiğne* dergilerinin satışı, hem de yıllardanberi milyonların üstündedir. Bu uzun zaman içinde bu ülkelerde pekçok değerli romancı, şair, oyun yazarı yetişmiş, ama adı günümüze dek sürmüş, zamana dayanıklı bir gülmececi çıkmamıştır. Binlerce gülmece yazarı içinden bir yeni Cervantes, bir yeni Çehov, bir yeni Molière'in, niçin o değerde bir gülmececinin yetişmediği ilginç değil midir? Bunca çok sayıda gülmece yazarının, bunca çok sayıda gülmece yazınının içinden hangileri zamana dayanıklı ve kalıcılık değeri taşıyor? Bunu anlayabilmek için, dünyada değeri bilinerek günümüze kalmış gülmece yapıtlarının niteliklerini bilmemiz gerekir. İncelenirse görülür ki bu yapıtları, pekçok sanatsal nitemlerine ek olarak şu nitelikleri de taşırlar: Halktan yana (toplumcu) savaşım vermiş olmaları; yararcı, işlevsel olmaları; yazılış amacında enaz güldürdüğü kertede düşündürücü olmaları; gülmece, doğası gereği güncellikle ilgili olmakla birlikte, dayandığı güncelliği aşan süreğen bir özü bulunması.

Gülmecede, güncelliğe dayanarak yine de güncelliği aşmak, öbür yazın dallarından daha da zordur. Çünkü gülmecenin besin kaynağı daha çok güncel olandır. Gülmece geçmişle değil, şimdiyle alay eder, geçmişi konu edinmişse yine şimdiyi göstermek içindir.

Bir bölümünü saydığımız bu koşulların yerine getirilmesi çok seyrek görülen bir olaydır. Buyüzden kalıcılık değeri olan gülmece yazarı, binlercesi içinden çok seyrek görülür.

Ortalama düzeyde bir aydının her ülkeden on şair, on romancı, on oyun yazarı sayabilirken, bütün dünyadan on gülmece yazarı sayamaması bundandır. Niçin kalıcı gülmece yazarları seyrek görülüyor ve zor yetişiyor? Çünkü yukarıda saydığım nitemlere sahip gülmece yazarının yetişmesi, salt bireysel yeteneğe bağlı değildir. Bu bir anlama mareşallik rütbesine benzer. İyi ve üstün askerlik yeteneklerine sahip her askerin mareşalliğe yükselmesi kendi elinde değildir. Bir generalin, bir ordu komutanının mareşalliğe yücelmesi için bir meydan savaşını kazanması gerekir ki hiçbir komutan mareşal olabilmek için kendi başına meydan savaşı çıkaramaz. Tarihin kimi uygun dönemlerinde çıkan meydan savaşının yengini olan komutan mareşalliğe yükselir.

Bireysel yeteneğiyle insan her dönemde şair, öykücü, romancı, oyun yazarı olabilir. Ama salt bireysel yeteneğiyle insan kalıcılık değeri olan bir gülmececi olamaz. Tarihin öyle zamanları vardır ki, bir insanın yaşamak için havaya, suya, besine gereksinmesi olduğu gibi, toplumun da gülmeceye gereksinmesi olur. İşte gülmece yeteği olan kişiyle tarihin bir dönemi denk düşerse, tarihte öyle görüyoruz ki böyle zamanlarda gülmece yazını şahlanıp doruğa varıyor ve o dönemlerin gülmece yazarları ve yapıtları kalıcı oluyor.

Anlaşılan şudur: Bu anlamda gülmece yazarlığının hem bireysel, hem toplumsal koşulu vardır. Bireysel koşulun ne olduğuna bilimsel yanıt verecek değilim. Ancak gözlemlerime, deneyimlerime dayanarak şunu söyleyebilirim: Zamanla aşınmayan ve kalıcı değerde gülmece yapıtları veren yazarlara bakarak, bunların, doğal olarak bir oranda her insanda bulunan aşağılık duygusunun çok ezici ve ağır etkisinde kaldıklarını, yaşamlarının bir döneminde bu aşağılık duygusunu yaşadıklarını görüyoruz. Şunu söyleyebilirim: Büyük gülmece yazarları içinde, egemen sınıftan, yarınları güvence altında olanlardan, rahat ve mutlu insanlar katmanından, daha da ileriye giderek yaşamlarının özellikle çocukluk dönemlerinde aşağılık duygusu çekmeyenlerden kimse görmüyoruz. Örneğin

kendi gülmece yazarlarımızın özyaşamlarını incelediğimizde aşağılık duygusunun ipuçlarını buluruz.

Örneğin bir okulda bir derslik dolusu öğrenci tasarlayalım. Bu öğrenciler içinde en şakacı, en alaycı, en haylaz, en yaramaz, arkadaşlarını ve öğretmenlerini ençok kızdıran hangi çocuk olabilir? Çoğunlukla bu çocuk, öğrencilerin ya en tembeli ya en yoksulu ya fizik bir eksikliği olanı yada bunlar gibi bişeydir. Sınıfın en çalışkan öğrencisinin yaramazlığı, alaycılığı, şakacılığı pek gözükmez; varsa böyle bir öğrenci, onun da başka bir yönden bilinen bilinmeyen bir eksikliği var demektir. Bundan şu sonuç çıkarılabilir: Alaycılık, şakacılık, uyumsuzluk, başkalarını kızdırmak vb. nitelikler, insanın herhangibir eksikliğini, yoksunluğunu giderme yollarını arama aracıdır. Öğrenci, tembelliğini, anlamazlığını gidermek için alaya başvurur. Yoksuldur, kendinden iyi giyinen, iyi beslenen arkadaşlarına karşı yoksulluğunu gizlemek için alaycı, saldırgan olur. Sakat yanını gizlemek ve üstünlük kazanmak için alaycı, arkadaşlarını ve giderek herkesi küçümseyici olur. Herşeyi tam ve mükemmel yada tam ve mükemmele yakın olanın alaycı, saldırgan olmak için hiçbir nedeni yoktur; buyüzden de alay eden değil, alayın ancak hedefi olabilir.

Yaşamın her alanında böyle olduğunu görüyoruz. Bir tiyatro topluluğunda, rolünde arkadaşları kertesinde başarılı olmayan oyuncunun şakacılığı ortaya çıkar.

Gülmece de, bunlar gibi bir giderme, bir kendini savunma, bir saldırı, saldırarak savunma aracı olduğuna göre, bir aşağılık, eksiklik duygusunun etkisi önemlidir. Bizim ünlü gülmece yazarlarımızın özyaşamlarını incelediğimizde (Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim, Ercüment Ekrem Talu, Osman Cemal Kaygılı, vb.) gülmece yazarı olmalarında değişik biçimlerde dışa vuran aşağılık duygularının etkili olduğu görülür. Bundan çıkan sonuç, hiç kuşkusuz, her aşağılık duygusunun gülmece yazarı yaratacağı değildir.

Çoğunlukla aşağılık duygusundan kaynaklanan gülmecenin buyüzden başlanıçta belirli bir hedefi yoktur. Saldırganlığı

ve yıkıcılığı heryana birden olur. Sonradan geliştikçe, gülmece yazarı bir dünya görüşüne sahip olunca hedefini seçmeye başlar ve ancak ondan sonra olumlu, işlevsel, yararcı, halk gülmecesi başlar. Yatağından taşan azgın gülmece, artık kendi kanalını açmış demektir.

Beğendiğim, hayran olduğum dünya gülmece yazarları işte bu nitelikte olanlardır. Aristofanes, tarihsel değil toplumsal bir kişi olarak Nasrettin Hoca, Cervantes, Molière, Şçedrin, Çehov, Kostler, Bernard Shaw, Mark Twain, Gogol, Ambros Biers, Marcel Aymé, benim doruktaki gülmececilerimdir.

Kimi okurlarım, saydığım adlardan kimilerini belki de gülmece yazarı bile saymayacaklardır. Örneğin Çehov'u, Cervantes'i, Gogol'ü... Böyle düşünenler, gülmeceyi alt düzeyde bir yazın dalı sananlardır. Özellikle ülkemizde, kendileri de gülmece yazmış kimi ünlü yazarlar, gülmeceyi öyle düzeysiz bir yazın dalı olarak görmüşlerdir ki, romanlarında, şiirlerinde öykülerinde, oyunlarında öz adlarını kullanırlarken, gülmece yazılarında böcek, kuş, hayvan adlarını takma ad olarak kullanmışlardır.

Gülmece yazılarında, yazarların takma ad kullanmalarının başlıca dört nedeni şunlardır:

Siyasal erkin baskısı yüzünden kendi adlarıyla yazamadıkları yada yazdırılmadığı için, kimlikleri bilinmesin diye takma adla yazmak zorunda kalanlar. Bunların sayısı pek de çok değildir. Örneğin Nâmık Kemal bunlardan biridir.

Gülmeceyi aşağılık düzeyde hafif bir yazı türü saydıklarından, gülmece yazılarında gerçek kimliklerinin bilinmesinden çekinenler. Bu türden yazarların gülmece yazılarına bakılırsa, bunların zamanın ölçüsüne göre, müstehcen, kaba-saba yazılar olduğu görülür.

Divan şiiri ve o türün günümüzdeki izleyicilerinde, korkudan ilerigelen ve ikiyüzlülüğü gösteren kimi taşlama ve yergilerde takma adlar kullanılır. Bu tür yergi ve taşlamaları yazanlar çıkarları bozulduğu için, ilişkileri bozulan kişilerden hem intikam almak, hem de gizlenmek için takma ad kulla-

nırlar. Bunların içinde saygınlık kazanmış ünlü taşlamacılar da vardır.

Takma ad kullanmak için hiçbir nedeni yokken, gülmece yazılarında takma ad kullanmayı bir gelenek sanarak, gülmece yazılarında bilinçsizce takma ad kullananlar.

Baskılar dışında herhangi bir nedenle yazılarında takma ad kullananların daha baştan yazılarının değersizliğini kendilerinin de kabul etmiş oldukları açıktır.

Günümüz eğitim dizgesinde, bir gencin tutkuyla sevdiği bir mesleğe atılması hemen hemen olanaksızdır. Sevmediği bir işte çalışmak, insanın sevmediği bir eşle yaşamasından daha zordur. Çünkü sevmediği eşinden insan ayrılabilir. Ama geçim derdi yüzünden insan sevmediği ve bir rastlantıyla başladığı işinden ayrılamaz.

Büyük gülmece yazarlarının yetişmediği, gülmece yazınının kısır olduğu dönemlerde de, trajı çok yüksek gülmece dergileri ve gazeteleri çıkabilir. Bunca dergi ve gazetenin yazarları arasından büyük gülmece yazarlarının çıkmaması, ya o dönemde gülmeceye toplumsal gereksinme duyulmamasından yada gülmece yazarlarının bu işi tutkuyla sevmeyip bir rastlantı sonucu gülmece yazarı olmalarından ve bireysel gülmece yazarlığı yeteneklerinin yetersizliğindendir.

Gülmece yazarlığı, yazımın başında da söylediğim gibi, bireysel gülmece yazarlığı yeteneğiyle toplumsal gülmece gereksinmesinin denk düştüğü dönemlerde doruğa yücelir ve büyük gülmece yazarları yetişir.

İzmir, 11 Aralık 1992
Güldiken, Yaz 1993

Gülmece Olayın, Durumun, Kişinin Dışında Kalmak, Onu Dıştan Seyretmektir

Babası, delikanlı oğluna aldığı hediyeyi veriyor. Oğul, babasına teşekkür ettikten sonra,

– Çok makbule geçti baba, arkadan da iki Pakize geçti, diyor.

*

Lise son sınıfta olan genç kız, büyüklerin de bulunduğu bir toplantıda, ciddi bir tavırla şöyle diyor:

– Artık şu gerçek iyice anlaşılmalıdır: Ne yana dönersen dön, kıçın hep arkada kalır.

*

Bir toplulukta, pek de beğenilmeyen büyüklerden birini alaya alan şakalar arasında bir de şu anlatılıyor:

– Sizden sonra yerinize kim gelir, diye sormuşlar.

O da,

– Endüstri gittikçe gelişiyor, benden sonra bu makama herhalde bir traktör gelir, demiş.

*

Bir akşam evinin kapısı çalınan Nasrettin Hoca, kapıyı açar. Karşısındaki yoksul,

– Hoca, tanrı misafiriyim, der.

Kendi karnı da aç olan Hoca,

– Yanlış geldin, onun evi burası değil, şurası! diye karşıdaki camiyi gösterir.

*

Ünlü ressam Çallı İbrahim dişlerinden hastaydı. Diş doktoru, ondaki diş hastalığının, Başbakan Saraçoğlu'ndaki diş hastalığının aynı olduğunu söyleyince, Çallı,

– Hey Allahım, der, bana bir başbakanın hastalığını verirsin de ona verdiğin tedavi olanağını neden bana da vermezsin?

*

Otobüse binen kadın, kolunun altındaki şemsiyesini kılıç gibi tuttuğundan biletçi,

– Bayan, şemsiyeniz arkanızdaki adamın gözünü çıkaracak, lütfen çekin, deyince kadın,

– Çıkarırsam çıkarırım, sana ne? O benim kocam! der.

*

Mavi deyince, çok belirgin ve kesinlikle tanımlanabilen çok belli tek bir rengi anlamıyoruz. Çünkü pekçok değişik maviler vardır. Firuze mavisi, gök mavisi (havai mavi), deniz mavisi, deniz dibi mavisi, turkuvaz mavisi, açık mavi, koyu mavi, camgöbeği mavisi, uçuk mavi, barutî mavi, mavi-yeşil, çivit mavisi (çividî), çelik mavisi, prusya mavisi, petrol mavisi, saksonya mavisi, mine mavisi (çini mavisi), kobalt mavisi vb. gibi. Değişikliklerine göre mavileri nitelendirerek ayırıp adlandırıyoruz. Bu saydıklarımızın hepsine birden mavi diyorsak da, bunlardan hiçbiri öbürü değildir. Bütün dillerdeki sözlüklerin kelime yetersizliği yüzünden her ayrı maviye ayrı ad koyamadığımız için hepsine birden mavi diyor, ama onları benzetmelerle, nitelemelerle birbirinden ayırıyoruz. Herbirine ayrı ayrı adlar koyabilseydik, ortaklaşa hepsi için 'mavi' sözcüğünü kullanmayacaktık. Mavi rengi tanımlamamız gerekirse, değişik pekçok maviden hangisini tanımlayacağız?

Gülmece nedir? Gülmeceyi pekçok yazar, sanatçı, düşünür tanımlamıştır. Bunların hiçbiri öbürüne uymayan, ama hepsi de doğru tanımlardır. Çünkü tanımladıkları, birbirinden ayrımı olan başka başka gülmecelerdir. Kelime yetersizliğimizden gülmece türlerinin herbirine ayrı adlar verilemediği için, hepsine birden gülmece denilmekte ve her tanımlayan, yatkın olduğu, kendini yakın bulduğu, benimsediği gülmece türünü, benzetme ve nitelendirme yoluyla anlatmaktadır. Bu bakımdan her gülmece tanımı bir tür gülmeceyi anlatmaktadır.

Mavi yada başka renklerin türlerindeki ayrılıklar gibi, gülmece türlerindeki ayrılıklara karşın, yine de bir rengi yada gülmeceyi bütün türlerinde birbirlerine yaklaştıran ortaklaşa nitelikleri, benzerlikleri vardır.

Yazımızın başına koyduğumuz gırgır gülmecesinden düşünsel gülmeceyedeğin değişik türde gülmece örneklerinin hepsini birden tanımlamak olanaksızdır. Ama yine de hepsinde olan ortaklaşa nitelikler bulabiliriz. Bunlardaki ortaklaşa en genel nitelik, hepsinin de güldürücü olmasıdır.

Komedya ile Tragedya, Gülmekle Ağlamak

Suriye'nin Düruz (Dürz) dağları yamaçlarında, Havran bölgesinde, bir de Lübnan'ın kimi dağlık kesimlerinde, biraz da İsrail'de yaşayan, Dürzî (Les Duruses) denilen, toplam sayıları üçyüzbini bulan insanların kendilerine özgü bir mezhepleri, özgün dinsel inanışları vardır. Dürzîlerin dinsel inançlarının yedi koşulundan biri, kişinin sınırını bilmesi, kendini sınırlamasıdır. Belki de bu dinsel koşulun gereği olarak, bir Dürzî'nin çevresine kazma, çivi, kalem, tebeşir gibi herhangibir araçla bir daire çizilirse, dahası el işaretiyle daire çizilmiş gibi yapılırsa o Dürzlü kişi çizilen yada çizildiği varsayılan çemberin dışına çıkamıyor, orda kendini tutuklu sayıyor. Çemberin dışına çıkması dinsel inançlarına aykırı olduğundan, orda aç, susuz kalarak ölümü bile göze alıyor. O çemberden kurtuluşu, çemberi çizenin çember çizgisini silmesine bağlı olduğundan, içerde kendini tutuklu sanan Dürz'lü, çizene çemberi çözmesi için yalvarıyor.

Burda komedya ile tragedyayı aynı zamanda, aynı olayda görmekteyiz. Dinsel inançları gereği, çizgiden yapılmış yada varsayımsal bir çemberin içine kendini hapseden, bu çemberi kendiliğinden aşamayan, çemberin dışına çıkamayan kişinin durumu, onun tragedyasıdır. Buna karşılık, o kişinin dinsel inançlarını paylaşmayanlar için bir insanın kendini bir çember içinde tutuklu sanması, hiçkimse onu zorlamadığı halde çember çizgisinin dışına adım atamaması çok gülünçtür, yani komedyadır. Dürzlünün örneğinde olduğu gibi, kişinin kendini çevreleyen çember içinde kalışı tragedyayı, onun çember dışından görülüşüyse komedyayı bize çok iyi açıklar. Çemberin içinde bulunmak, çemberden kurtulamamak tragedya; çemberden çıkamayana dışardan bakmak da komedyadır.

Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* adlı romanından bir parça:

"12 imam hatırına sadakat andı da içirdikten sonra çobanı yanımıza katarak, Sorikoğlu'nun yaylağına yollandık. (...) Yayla evinin ışıkları görünende çoban,

– Ben varıp itlerin kaydını göreyim, siz burda dinlenin, dedi.

Çoban gitmeden Cemşido omzundan tuttu,

– Çoban kardeş, dedi, sakın ki sözünden hulf etmeyesin.

– Yok babo, dedi çoban, 12 imam başına and içmişiz daha. Hulf edersem, başıma geleceği bilirim. Hızır beni taş eder."

Bu örnekte de görüldüğü gibi, Alevilerin 12 imam başına and içmeleriyle Dürzlülerin çevrildikleri çemberden çıkamamaları arasında, esasta büyük bir ayrım yoktur. Alevi inancı, Dürzlü inancının daha gelişerek biçim değiştirmişidir. Dürzlü çevresine çevrilen çemberden çıkamaz, kendini o çember içine bağlı sanır. Alevi de, kendini 12 imam başına içtiği antla çemberler, bu çemberin dışına çıkamaz.

Başka dinsel inançlar da, ahlak kuralları, töreler, gelenekler, görenekler, eğitim, öğrenim, alışkanlıklar, yasalar ve daha pekçok şeyler de kişinin kendisinin yada başkalarının onun çevresine çizdiği ve içinden çıkamadığı, orda hapis kaldığı çemberlerdir. Bu çember içinde kalıp, dışına çıkamayış, o kişinin tragedyasıdır. Buna karşılık o , inançta olmayan, o kuralı tanımayan, o yasayı hiçe sayanlar için, yani çember içindeki kişiyi dışardan (çemberin dışından) seyredenler için bu tragedyalık durum, komedyadır.

İnsanı toplum bu çemberlerin içine aldığı gibi, insan da toplumsal bir varlık olarak kendi kendini çemberlemekte, kendi çemberinin dışına çıkamamaktadır. Kişinin içine hapsolduğu pekçok çemberlerin en dar olanı, o kişinin ana tragedyasıdır.

Demek ki gülmece olayın, durumun, kişinin, kısacası gülünen şeyin dışında kalmak, onu dıştan seyretmektir. Dıştan bakınca kendini çemberleyen kişinin durumu mantıksızlık, akılsızlık, aptallıktır. Ne diye enayi bir adım atıp çemberden öteye geçmiyor? Oysa çemberdeki kişinin durumu, çocukların "çukura düşmüş çıkamaz, pır pır eder uçamaz" oyununda

olduğu gibidir. "To be, or not to be!"; "Ya herro ya merro..."; "Ya ölüm ya kalım..."; "Ya devlet başa ya kuzgun leşe!"... Halk dilinde "zurnanın zırt ettiği yer" işte budur. Bütün bu acıklı yerlerdeki kişinin durumu, onu dışardan seyredenler için bir gülmece konusudur. Nasrettin Hoca'nın "Damdan düşmeyen halden bilmez!"dediği işte budur. Bütün düşenlerin acısı, buyüzden, onu düşerken gülenlere gülünç gelir. Kendini hapsettiği çemberden çıkamayan dünyanın en trajik kahramanı Don Kişot, onu çemberinin dışından seyrettiğimiz için hâlâ, bugün de yarınlarda da dünyanın en komik kişisidir. Buyüzden Gogol, *Müfettiş* oyunundaki kahramanların rollerini ciddi oynamalarını istemiştir; çünkü çemberdeki kişi acı çeker, gülünç olduğunu bilmez, kendisine neden gülündüğüne anlam veremez.

Hafif komedilerin belli başlı konusu, aldatılan kocalarla kutsal üçgenli ailelerdir. Her aldatılan koca aldatılmaktan kurtulamadığı, kendisini kandıran karısını boşayamadığı, yani çemberini aşamadığı için kendisini seyredenlere gülmece konusudur. Oysa boynuzlu diye alay edilen bu kocaların kendilerini aldatan karılarından kurtulamama gerekçeleri, içlerinden çıkıp kurtulamadıkları kendi çemberleridir. Çocukları için, karılarına acıdıkları için, karılarını hasta sandıkları için, kendi eşlerinden başka kadınla birleşemedikleri için, sayılamayacak denli çok nedenlerden ötürü tragedyalarını yaşamakta, kendilerini dışardan seyredenlere de gülünç gelmektedir. Evde kalmış kız, komedilerin konusudur. Ama bir gelenek yada başka bir çember kızın evlenmesine engel olmuşsa, bize dışardan komedi gelen, içerde o kızın tragedyasıdır.

Walpole (1884-1941) "Dünya düşünenler için komedya, duyanlar için tragedyadır" diyor. Bu kısa söz, gülmece sanatının da açarıdır. Gülmek, gülünen şeye dışardan bakmaktır. Düşünmek de düşünülen şeyin dışında olmak demektir. Ancak dışardan bakılarak düşünülür ve düşünülerek gülmece yapılabilir. Bişeyi duymak için o şeyin içinde, onunla birlikte olmak gerekir.

Kişinin çemberinden çıkamaması, seyircileri için komedidir. Ancak kişi kendi çemberini kendisi çizmemiş de ona

bu çemberi toplum çizmişse bu kez durum terse dönüşür; yani toplum kişiyi çizdiği çember içinde yaşamaya zorlar. Bu kez kişinin çemberden dışarı çıkması komedi olur. Örneğin gençlik gösterisinde bulunan bir yaşlı kişi neden alay konusudur, neden gülünçtür? Çünkü çoğunluğa göre, çoğunluğun koyduğu kurala göre onun çıkmaması gereken çember içinde yaşaması gerekir.

Kişi hapsolduğu çemberini kendisi çizmişse, ordan çıkması kendisi için tragedya, orda kalmasıysa dışardan seyredenler için komedyadır. Kişinin hapsolduğu çemberi başkaları çizmişse, çember içinde kalması o kişi için tragedya, çemberden çıkmasıysa seyircileri için komedyadır.

Hangi türde olursa olsun, gülmece sanatı konuya dışardan bakmak, düşünmektir; zekaya bağlı kurgusal bir iştir.

Biz burda kendi anladığımız gülmece türünü, dergi boyutunun elverdiği oranda, yine benzetmelerle, betimlemelerle tanımlamaya çalıştık. Bu tür gülmece ağlamakla gülmenin sınırında, biyanıyla tragedya biyanıyla komedya olan, Nasrettin Hoca'nın, Çehov'un, Cervantes'in, Molière'in gülmecesidir. Çemberinin dışında kalıp içindeki kişiyi alayla seyreder ama çemberin içindekini anlamaya da çalışır; olumlu, kalıcı gülmece budur.

Gülmece, kuşkusuz güldürme sanatıdır. Hangi oranda olursa olsun, güldürmeyen bişey gülmece olamaz. Bununla birlikte, gülmecenin bütün amacı salt güldürmektir, denilirse yanlış olur. Bütün amacı salt güldürmek olan gülmeceler de olmakla birlikte, iyi ve değerli gülmecenin amacı güldürme yoluyla düşündürmektir. Düşündürmek de gülmecenin tek amacı değildir; gülmecenin amacı güldürmeyle birlikte düşündürmektir. Gülmecenin düşündüreceği şey, kişinin çemberinden çıkması yada çıkmaması gerektiğini gülmece yoluyla anlatarak ona değişme ve değiştirme isteği vermek, böylece mutluluk yolu açmaktır.

Milliyet Sanat, 19 Temmuz 1974

Faşizme Karşı Gülmece

Gülmecenin faşizme karşı savaşımını düşünürken ilk aklıma gelen, İkinci Dünya Savaşının en azgın günlerinde Varşova'da geçen bir olaydır. Hitler'in Varşova'ya yürüyen komutanına telgrafla verdiği şu buyruk bugün eldedir:

"Varşova'da taş üstünde taş kalmayacak!"

Hitler'in bu korkunç buyruğu yerine getirilmiş, Varşova'da taş üstünde taş ve omuz üstünde baş bırakılmamıştır. Kentin sağ kalanlarından Yahudiler *getto*'ya kapatılmıştır.

Varşova'daki işgal ordusu için günlük bir gazete çıkarılacak, bu gazeteyle Nazi askerlerine moral veren haberler yayımlanacaktır. Alman subayları gazete için yazı yazabilirler. Ama bu yazıları kimler dizecek, kimler basım makinesinde basacaktır? Dizgi ve basım için Polonyalı basım işçileri bulunur ve *getto*'da bir basımevi kurulur. Alman işgal ordusu için günlük gazete çıkmaya başlar. Can düşmanları için gazete çıkarmak işçilere çok onur kırıcı gelmektedir. Hertürlü savaşım aracından yoksun olan basım işçileri gülmece yoluyla bir savaşıma girmeyi tasarlarlar. İşgalci Nazi ordusunun komutanlarıyla, subaylarıyla alay eden yazılar yazar, karikatürler yaparlar. Bunları yapmak için aylar süren çok gizli bir yeraltı çalışması gerekmiştir. Çünkü *getto*'daki basımevi ve işçiler her an gözetim ve denetim altındadır. Bütün yazı ve karikatürler hazır olunca, o akşam Alman subaylarının verdikleri yazıların yerine kendilerinin gülmece yazılarını koyarlar. Ama bu yazıların başlıkları yine herzamanki gibi ciddi başlıklardır. Bu gazete basılır. Sabahleyin gün doğarken binlerce gazete Nazi ordusunun bütün birliklerine dağıtılır. Yazı ve haber başlıkları ciddi olduğundan, gazetedeki alayları ilkin hiçkimse anlamaz. Ama gazeteyi okumaya başlayan Alman askerleri katılırcasına gülmeye başlarlar – çünkü bu yazılarda komutanlarıyla, subaylarıyla alay edilmektedir.

Elbet bu gülmece gazetesini hazırlayan işçiler yakalanır ve kurşuna dizilirler. Ama onlar gülmece silahıyla Nazi ordusuna karşı en büyük savaşlarını vermişlerdir. Şimdi tek sayı çıkabilen bu gazetenin bir nüshası elde edilmiştir ve klişesi, Varşova'da yayımlanmış, gülmecenin faşizme karşı savaşını anlaran bir kitabın içinde yer almaktadır.

Bir de yine Hitler zamanında Berlin'de geçmiş bir gülmece olayını hatırlıyorum.

Diktatörlük hastalığının en büyük belirtisi, diktatörlerin suratlarının asık oluşu ve gülmeceye düşman oluşlarıdır. Hitler de gülmeceye düşmandı. Hitler zamanında politik ve sosyal gülmece ve yergi tiyatrolardan, filmlerden, gazete ve dergilerden kalkmıştı. İşte o günlerde Berlin'deki kabare sahnelerinde yalnızca şarkı, müzik ve dans, bir de hafif espirili, sudan gülmece kalmış. Ama yalnız bir kabare tiyatrosu varmış ki dolup dolup taşıyormuş. Seyircinin o kabare tiyatrosuna aşırı ilgi göstermesi, programdaki dans, şarkı, müzik yüzünden değilmiş. Onlar bir kabare oyuncusunun her gece anlattığı bir fıkrayı dinlemek için o tiyatroya koşuyorlarmış. Oyuncu her gece sahneye çıkar, şu fıkrayı anlatırmış:

"Bizim üç katlı bir evimiz var. Dedem, Bismark zamanında evimizin bahçesine bir ağaç dikmiş. O ağaç büyüdü, büyüdü, uzadı. Boyu evimizin birinci katını aştı. Sonra babam Hindenburg zamanında bir ağaç dikti evimizin bahçesine. O da büyüdü, büyüdü, büyüdü... Öyle uzadı ki boyu evimizin ikinci katını aştı. Sonra ben Führer'imiz iktidara geldiği zaman evimizin bahçesine bir ağaç dikmiştim. Benim diktiğim ağaç da büyüdü, büyüdü, büyüdü, büyüdü... Öyle uzadı ki evin üçüncü katını, çatısını, bacasını bile aştı, (eliyle çenesinin altına kadar boyunu gösterip) nah, işte burama kadar geldi..."

Alkıştan salon sarsılırmış. Kabare oyuncusu her gece bu fıkrayı anlatıyormuş. Elbette O'nun geceleri de uzun sürmemiş.

Gülmece, sanat türleri içinde sınıfsal karakteri en belirgin olanıdır. Bu bakımdan, gülmece denilince önce hangi sınıfın

gülmecesi olduğunu bilmeliyiz. Halk gülmecesi ve halktan yana gülmece tarih boyunca egemen sınıfları ve diktatörleri, kötü yöneticileri alaya alarak, zorbalıkla, kötülüklerle savaşmıştır.

Komedyanın babası Aristofanes, Atina iktidarının o zamanki emperyalist amaçları karşısında komedilerindeki politik ve sosyal yergileriyle iktidarı çürütmüştür. Aristofanes'in komedileri, gülmecenin barışçı işlevini çok iyi gösterir. Çünkü bu komediler, komşusu Isparta'ya savaş açmak için halkını ekonomik sıkıntıya sokan Atina iktidarına, doğrudan yada dolaylı olarak yöneltilmiş alaylardır.

Dünyamızın en yaşlı ve en büyük gülmece ustası bizim Nasrettin Hocamız da 14. yüzyıl başlarında, Moğol istilası sırasında, baskıcı Selçuklu iktidarının kötü yönetimine karşı gülmece yoluyla savaş vermiştir. Nasrettin Hoca yaşamış gerçek bir kişi olduğu halde, O'nu bütün Türk halkının simgesi olarak görmek doğru olur.

Bulgarların Hitar Petar'ı da Osmanlı yönetimine karşı Bulgar halkının gülmece yoluyla başkaldırısının simgesidir. Hitar Petar, fıkralarla Nasrettin Hoca'nın karşısına çıkarılmıştır. Ne var ki Nasrettin Hoca'nın, gerçekte Türk halkının simgesi olduğu halde, sanki yöneticilerin temsilcisiymiş gibi görülmesi yanlıştır. İkisi de halkın temsilcisi olduğu için, Nasrettin Hoca'yla Hitar Petar karşı karşıya değil, yan yanadırlar, birliktedirler.

Verdiğim örneklerde de görüldüğü gibi kötü ve baskıcı yönetimlere, diktatörlüğe karşı bir görünmez savaş aracı olarak gülmece, özdeksel savaşlara, kavgalara engel olduğu için genel doğrultusunda barış amacı güder. Savaşan iki ordunun bütün askerlerinin karşılıklı olarak güldüğünü düşününüz; işte o zaman savaş dünyanın en gülünç olayı olur. Gülen insanlar savaşamazlar. Niçin savaş tanrısının yüzü o kadar asıktır? Çünkü savaş tanrısıdır. Savaş tanrısını güldürünüz, o zaman savaş da kalmayacaktır.

Sofya, 8 Temmuz 1977

Canından Olan Bir Gülmece Yazarı ve Gabrovo'da Gülmece Bayramı

Bulgaristan'ın Gabrovo kentinde, 15-31 Mayıs tarihinde, her yıl onbeş gün süren Gülmece Bayramı yapılır. Gabrovo '75 Gülmece Bayramı'nın bir özelliği, bu yılki bayramın ilk iki gününün uluslararası gülmececiler arasında bir söyleşiye, tartışmaya ayrılmış olmasıdır. Bu söyleşinin konusu, gülmecenin dünyanın ilerlemesinde ve barış için işlevinin ne olduğudur.

Gülmece bayramının Gabrovo kentinde düzenlenmesinin nedeni çok ilginçtir. Bulgar gülmece yazarı Aleko Konstantinov Gabrovo kentinde öğrenim görmüş, bu kentte yetişmiştir. Büyük gülmece yazarı Aleko Konstantinov'u Türk okurları *Bay Ganü* adlı yapıtıyla tanırlar. *Bay Ganü* üç kez dilimize çevrilmiştir. Ömer Kaşif'in olan ilk çeviri Istanbul'da basılmıştır. Bu çeviri gözden geçirilerek, roman ikinci kez Bulgaristan'da 1958 yılında yayımlanmıştır. İsmail Bekir Ağlagül'ün olan üçüncü çeviri *Bay Ganü Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri* adıyla 1972 yılında yayımlanmıştır.

Bay Ganü, hiç kuşkusuz, yazınsal değeri olan bir gülmece romanıdır. Ama bugün yazarının adına gülmece bayramları düzenlenmesinin nedeni, salt *Bay Ganü*'nün yazınsal değeri değildir. *Bay Ganü* için eksiksiz, üstün bir başyapıt denilemez. Bu romanı yine de değerli kılan, yazarının yaşamıyla inançlarını doğrulamış olmasıdır. *Bay Ganü*'nün yaratıcısı Aleko Konstantinov, bu romanda yerdiği, alaya aldığı, yerin dibine batırdığı sömürücü sınıfın kurduğu düzenle, daha otuzdört yaşındayken öldürülmüştür.

Tarihte yergileri, alayları yüzünden öldürülmüş gülmececiler pekçoktur. Yazının ençok kurban verdiği alan gülmecedir. Bu kurbanlar için egemen sınıf aydınlarının üstünkörü yargısı "dilinin belasına uğramak"tır. Nemegerekirci tipi Osmanlı aydını bu görüşü "selâmet-ül-insan, fî hıfz-ul-lisan" yani

"insanın kurtuluşu dilini tutmasındadır" diye özetlemiştir. Dilini tutmak, susmak, görmezden gelmek alçaklığı insanın kurtuluşu olarak gösterilmiştir. Bu durumda doğru bildiğini, doğruluğuna inandığını dilinin döndüğünce haykıranlar da "dilinin belası"na uğramış suçlular olarak gösterilmişlerdir.

Halktan yana gülmecenin yaratıcıları olan bütün büyük gülmece yazarlarının yetişmesi için belli ortam ve belirli tarihsel koşulların varlığı gerekmektedir. Kişisel gülmece yeteneği olan yazarları ancak belli ortamlar ve belirli tarihsel koşullar yetiştirmektedir. Bu ortam ve tarihsel koşul, toplumun çok ağır bunalım içinde, halkın baskı altında olması ve toplumun düzen değişmesi sürecinde bulunmasıdır.

Aleko Konstantinov'un yaşadığı dönemdeki Bulgar toplumuna bakarsak gerçekten de bu koşulların varlığını görürüz. 1863-1897 yılları arasında Aleko Konstantinov'un yaşamının sürdüğü Bulgaristan, burjuvanın palazlanmaya başladığı, yeni yeni sermaye birikiminin oluştuğu, yani tarihin en kıyıcı, en amansızca sömürücü olduğu dönemindedir. Yeniyetme burjuvalar, devleti çıkarları için özel aygıtları olarak kullanmak eğilimindedirler. Bikaç parti vardır. Ama bu partilerin hepsi de yalnız biyerde, emekçinin sömürülmesinde birleşmişlerdir. Kısacası Bulgaristan burjuvasının oluşması döneminde, bir düzen değişmesi sürecini yaşamaktadır. Egemen olan bu düzen biyandan eski geleneği baskısı altına almak isterken, biyandan da geleceğin düzenini boğmaya çalışmaktadır.

İşte bu tarihsel koşullar, gülmecede kişisel yeteneği olanların büyük gülmece yazarı olarak yetişmesine en elverişli ortamı hazırlamaktadır. Aleko Konstantinov böyle bir ortamda yetişmiş ve *Bay Ganü*'yü de böyle bir ortamın esini ve itkisiyle yaratmıştır.

Aleko Konstantinov 1 Ocak 1863'te Sviştov kentinde dünyaya geldi. Zengin bir ailenin çocuğuydu. Babası sık sık dış ülkelere geziye çıkardı. Kültürlü bir adam olan Aleko'nun babası, gezi dönüşlerinde, başka ülkelerde karşılaştığı kimi görgüsüz Bulgarların düştükleri gülünç durumları oğluna an-

latırmış. Yazın tarihçileri *Bay Ganü*'nün yazılışında bu anıların izlerinin bulunduğunu söylemektedirler. Aleko Konstantinov, *Bay Ganü*'yü yazarken babasının anlattıklarını da anımsamış, ama daha çok kendi gerçekçi gözlemlerini dile getirmiştir.

Aleko Konstantinov onbir yaşına dek kendi evinde özel öğrenim görmüş, sonra Gabrovo kentindeki *gimnazya*'ya (liseye) gitmiştir. Liseyi bitirdikten sonra Rusya'ya gitmiş, Odessa'da hukuk öğrenimi yapmıştır.

1885'de Bulgaristan'a dönmüş, Sofya'da yargıçlık görevi almışsa da çıkarcı yönetimlerin buyruğuna uymadığından, düzenle çatıştığından işinden çıkarılmıştır. Bisüre de avukatlıkla geçinmeye çalışmış ama düzenle çatıştığından bunu da yapamamıştır. Yeniden döndüğü yargıçlıktan kısa süre sonra çıkarılmıştır. Belediyeye hukuk danışmanlığı görevini almış, çıkarcıların baskısına dayanamayıp bu işi de bırakmak zorunda kalmıştır.

Bundan sonra Aleko Konstantinov'u günlük politikanın içinde görüyoruz. 1894'te, doğum yeri olan Sviştov'ta milletvekili seçimlerinde aday olur. Seçimi kazanamaz, ama bu serüvenden Bulgar yazını *Bay Ganü* adlı büyük gülmece romanını kazanır. Romana adını da veren romanın kahramanı Bay Ganü, seçimler sırasında Aleko Konstantinov'un sık sık karşılaştığı dalavereci, kurnaz, çıkarcı, burjuvalaşmakta olan kişilerden oluşmuş bir tiptir. Bay Ganü, Bulgaristan burjuvasının bütün eksikliklerini, çıkarcılığını, acımasız tutkusunu üzerinde toplayıp yansıtan, kapitalizmin iğrenç niteliğini bütün çıplaklığıyla ortaya koyan bir tiptir.

Bay Ganü romanı yayımlandıktan sonra, Bay Ganü kişiliğinde kendilerini gören, bu tip aracılığıyla kendileriyle alay edildiğini anlayanlar büyük öfkeyle Aleko Konstantinov'a saldırdılar. Aleko Konstantinov ham, hamhalat burjuvaların düşmanlıklarının hedefi oldu. Heryerde O'nu izlediler, bulunduğu işlerden çıkardılar, yaşamını alabildiğine güçleştirdiler. Bununla da yetinmeyip gözdağları vermeye başladılar. Bu gözdağları boşa çıkmadı. 24 Mayıs 1897 günü,

Filibe - Beşdere arasındaki yol üstünde otuzdört yaşındaki Aleko Konstantinov'u vurup öldürdüler.

Yürekli, boyun eğmeyen bir aydın demokrat olan Aleko Konstantinov'u halk ve öğrenciler çok seviyordu. Bu iğrenç cinayet, ilerici aydınlar, halk ve öğrenciler arasında derin bir nefret uyandırdı.

Gülmece, alay edip güldüğü şeye (kişi, olay) dışardan bakmak demektir. Ancak dışardan ve yukardan ve uzaktan bakılan şeye gülünebilir. Bişeyin içine girildiği, yanına yaklaşıldığı zaman, onunla birlikte olunduğu, o şey yakından tanındığı zaman artık onunla alay edilemez. Dram anlatılanın içinde olmak; komedya ise dışında olmaktır. Buyüzden gülmece acımasızdır. Çünkü acınılan bişeye gülünemez. Böylece nitelediğimiz gülmece, acımasız olduğu denli de sevisiz ve sevecensizdir. Oysa halktan yana gülmecede alay ettiğine karşı sevgi ve sevecenlik de vardır. Çünkü bu gülmececiler, gülmece konularına salt dışardan, yukardan bakmakla yetinmezler. Aradabir onunla birlik, onun yanında olurlar. Nitekim Aleko Konstantinov, Bay Ganü'nün kişiliğinde bütün açgözlü, görgüsüz, daha olmamış hamhalat burjuvayı sergilerken, biyandan da alay ettiği Bay Ganü'yü içten içe sevmekte, ona acımaktadır. Çünkü onun hangi toplumsal koşullar ve kötü düzen yüzünden bu alaylı duruma düştüğünü bilmektedir. Bakınız, romanın biyerinde Aleko Konstantinov, romanın kahramanı Bay Ganü'ye olan duygularını şöyle anlatmaktadır:

"Düşünün baylar! Son dakikada Bay Ganü'ye acımıştım. İnanınız! Onun bu davranışının çok çirkin olduğunu anlıyordum. Kendisi nefret çeken bir hasis, bencil ve hileci bir kurnaz, ikiyüzlü çıkarcı, kaba ve iliklerine dek bayağı bir insandı. Ama ben ona acıdım.

(...) O, yaşadığı ortamın ürünü ve kötü eğitimcilerin kurbanıdır. Kötülük onun kendinde değil, çevresinin kötü etkisindedir."

Evet, Aleko Konstantinov Bay Ganü'ye acımıştır. Ama Bay Ganü, yani Ganü'nün kimliğinde kendilerini gören başka

Bay Ganüler, bağımlı oldukları hayın sınıflarının gereği Aleko Konstantinov'a acımamışlar, bu yetenekli yazarı daha otuzdört yaşındayken öldürmüşlerdir.

Aleko Konstantinov'un doğduğu Sviştov'taki babasının evi, şimdi onun müzesidir. Bu müzede bulunan eşya ve gereç arasındaki karikatürler içinde biri çok ilginçtir. İliya Beşkof'un çizdiği bu karikatürde şu başlık okunuyor: *Bay Ganü Yaratıcısını Öldürüyor*. Karikatürde Aleko Konstantinov, başucundaki katiline şöyle diyor:



– Sen mi becerdin bunu Bay Ganü? Neyse, unutalım gitsin...

Aşırı duygusal da olsa bu karikatür, Aleko Konstantinov'un Bay Ganü'ye duyduğu sevecenliği çok güzel belirtmektedir.

Sviştov kentinin parkına Aleko Konstantinov'un bir yontusu anıt olarak dikilmiştir. Onun lise öğrenimini gördüğü Gabrovo kentinde de her yıl, 15-31 Mayıs arası, onbeş gün Gülmece ve Yergi Bayramı düzenlenmektedir.

Milliyet Sanat /131, 9 Mayıs 1975

Gülmecenin Barışsal İşlevi*

Değerli arkadaşlar!

Önce *Bay Ganü*'nün yaratıcısı Aleko Konstantinov'un öğrenimini yaptığı, yetiştiği Gabrovo'ya bikez daha gelmekten duyduğum sevinci belirtmeliyim.

Bu sempozyumda, dünyamızın ilerlemesinde ve barışın kurulmasında gülmece ve yerginin işlevini söyleşip tartışacağız. Ama daha önce gülmeceden ve barıştan ne anladığımızı kesin olarak ortaya koymamız gerekir. Çünkü gülmece ve barış kavramlarından bütün insanların aynı şeyi anladıklarını sanmıyorum.

Ulusların çok büyük politikacıları çok küçük sorunları bile aylarca ve aylarca konuşup, tartışıp yine de bir çözüme varamazlarken, bizlere burda verilen on dakikalık konuşma süresi içinde gülmece ve yerginin barışın kurulması ve dünyamızın ilerlemesindeki işlevini anlatmamız isteniyor. Böylece bu sempozyumu düzenleyenler, politikacıların yapamadığını gülmececilerin başaracağına inandıklarını göstermiş oluyorlar ki ben de bu düşüncedeyim. Kendilerine teşekkür ederim.

Sanatlar içinde hiçbiri, sınıfsal karakterini gülmece denli açıkça ortaya koyamaz. Bir gülmece hangi sınıfın ürünü olduğunu hemen ve kendiliğinden belli eder. Hem bu savımı kanıtlamak hem de gülmece deyince ne anladığımı, hangi tür gülmececi olduğumu on dakika içinde açıklayabilmek için çok kısa dört gülmece örneği vereceğim.

Çok kalabalık olan otobüse binen bir kadına, biletçi "Hanım, kolunun altındaki şemsiyeye dikkat et, arkandaki adamın gözünü çıkaracaksın!" deyince kadın, "Sana ne?! Çıkarırsam çıkarırım, o benim kocam!" yanıtını verir.

* Aziz Nesin'in 1977 yılında Hitar Petar ödülünü kazandığı Gabrovo Gülmece Şenliğindeki sempozyum konuşması.

Anlatacağım ikinci gülüt de şu: Anneyle baba, küçük çocuklarının yanaklarını aralarında bölüşmüşler. Çocuğun sağ yanağı annenin, sol yanağı da babanınmış. Anne çocuğun kendisinin olan sağ yanağından, baba da kendisinin olan sol yanağından öpermiş. Bigün eve gelen bir erkek konuk evin girişinde kadını öpünce, bunu gören çocuk içerdeki babasına şöyle seslenir:

– Baba, komşu amca annemin yanağını öptü.

Komşunun çocuğun sağ yanağını öptüğünü gören baba da,

– Aldırma oğlum, der, benim yanağımdan öpmesin de varsın annenin yanağından öpsün, ne çıkar!

Bu iki gülütü biyana koyalım. Şimdi de bir Bulgar, bir de Türk gülütü anlatacağım.

Birinci Dünya Savaşı öncesi... Bulgaristan'da biçok siyasal partinin kurulduğu dönem... O zamanın politikacıları, Balkanlılıktan kurtulup Avrupalı görünmeye özendikleri için silindir şapka giymeye pek meraklılar. Bir seçim sırasında bir partinin milletvekili adayı olan silindir şapkalı bir politikacı propaganda yapmak için bir köye gider. Bilindiği gibi o zamanki köylüler ağları yere dek sarkan bol şalvar giyiyorlardı. Köylünün Avrupalı gibi pantolon değil de şalvar giymesini kınayan politikacı, köylülerden birine alayla şöyle der:

– Şalvarının ağı çuval gibi yere dek sarkmış. Cinsel organın sığmadı da ondan mı şalvarın böyle bol?

Köylü, politikacının üç karış yüksekliğindeki silindir şapkasına bakıp,

– Onun içinde hep kafa mı var? Kafan şapkaya sığmadı da ondan mı başına geçirdin? der.

Şimdi de bir Türk gülmecesi anlatacağım:

Bir Amerikalı uzman, incelemek üzere gittiği bir Türk köyünde geceyi geçirmek zorunda kalır. Gece helaya gitmek ister ama evin içinde hela yoktur. Köylüler abdestlerini kırda yapmaktadırlar. Amerikalı uzmanı da önüne düşüp kıra götürür, bırakırlar. Amerikalı abdestini edip eve dönünce köylülere,

– Memleketiniz çok güzel. Sizler de çok çalışkan, çok iyi insanlarsınız. Ama ne yazık ki sizde organizasyon eksik! der.

Bunun üzerine ev sahibi olan yaşlıca köylü,

– Evet, çok doğru... der. Bizde bir de o dediğin şeyden olsaydı, o zaman sen gelip benim babadan kalma toprağıma yestehleyeceğine, ben gelir senin babadan kalma toprağına yestehlerdim.

İlk anlattığım iki gülütle, son anlattığım Bulgar ve Türk gülütleri arasındaki büyük ayrım hemen bellidir. Nedir bu ayrım?

İlk iki gülüt, güldürerek insanda boşalım sağlar. Ama dinleyende uzun süre iz bırakmaz. Çünkü derinliği yoktur.

Bulgar ve Türk gülütlerine gelince, bunlar da dinleyeni güldürür. Ama güldürmekle kalmazlar. Bu iki gülütün güldürmekten öte işlevleri vardır. Bu gülütler acı eleştiri ve özeleştiri yüklüdür. Bunun sonucu olarak bu gülütleri dinleyenler yalnız gülmekle kalmazlar; gülütlerin içerdiği konu üzerinde düşünmek zorunda kalırlar. Güldürmekle birlikte bu gülütlerin tedirgin edici, acı verici, duygulandırıcı bir yanı da vardır. Demek bu gülütler, güldürmenin ötesinde bir yararlılık görevini yerine getirmektedirler.

İşte kısa olsun diye örnekle açıkladığım bu tür gülmecelere halk gülmecesi, halktan yana gülmece demekteyiz. Bizim gülmecemiz budur.

Şimdi gülmecenin dünyanın ilerlemesindeki işlevini düşünebiliriz.

Gülünç olan nedir? Bergson'a göre gülünç olan, bir insanın özgül olarak topluma uyarsızlığıdır. Gerçekten de gülünç olan uyarsızlıktır. Ancak Bergson topluma uyarsızlığı çok genel olarak almış, toplumu da aynı düzeyde, tek ölçütlü bir bütün olarak göstermiştir. Bir toplumda, örneğin çok değişik ahlak kuralları vardır. Bunlardan hangisine uyarsızlık gösteren gülünç olur? Gerçek yaşamdan bir örnek verelim. Yüksek sosyete denilen büyük burjuva yada büyük burjuva özentisindeki kaymak tabakasının kadınları arasında kocayı aldatmak öyle bir alışkanlık olmuş ki bu kadınlar, kocasını hiç aldatmamış

olan aralarındaki Bayan X ile 'Namuslu Madam X' diye alaya başlamışlardır. Yani Bayan X, onlara göre uyarsız olduğu için gülünçtür. Gerçekte gülünç olan hangisidir?

Çevresindeki bütün arkadaşlarının üç-beş kez boşanıp evlendiklerini öğrenen bir kadın uzun yıllardanberi tek kocayla evli olduğu için şaka yollu, kompleks duyduğunu, yani uyarsızlığını, gülünç olduğunu söylemiştir.

Uyarsızlık deyince kime göre uyarsızlık, diye sormalıyız. Gülünç olan kime göre gülünç olmuştur? Bizim gülmecemizde geçerli olan halkın, emekçilerin yaşam ve etik kurallarının ölçüt olarak alınmasıdır. Bizim gülmecemizde halkın değerli bildiği yaşam yöntemine, etik yasalarına, yaşam kurallarına uyarsız olanlar gülünçlüğe düşerler.

Gülmek, gülünen kişiye, yani gülünç olana bir toplumsal baskıdır. Bizi güldüren şey, güldüğümüz kişide bulduğumuz eksikliklerdir. İşte kişideki bu eksiklikler o kişinin toplumuna, sınıfına, çevresine uyarsızlıklarıdır. Gülmece yoluyla gülünç olan üstüne toplumsal baskı kurulur. Bu baskıyla gülünç olanla alay edilerek, onun kendisini istenilen doğrultuda düzelterek, uyarlanarak alaydan kurtulması istenir. Gülmecenin dünyanın ilerlemesinde, elbette moral ilerlemesindeki işlevi budur. Bu açıdan bizim yanlısı olduğumuz gülmece, dünyanın moral ilerlemesinin, kişi ve kurumlardaki eksikliklerin, yani gülünçlüklerin halk yararına düzeltilmesi için bir silahtır, güçlü bir etkendir.

Gülmecenin barışı kurmaktaki işlevi nedir? Barış denilince, barışın kurulacağı güçler arasındaki dengeyi anlamaktayız. Gülmecenin barış işlevini anlayabilmek için, büyük gülmececilerin yetiştiği ortamları ve o günkü tarihsel koşulları gözden geçirmeliyiz. Yine bikaç örnekle büyük gülmececileri yetiştiren tarihsel koşullara kısaca değinelim.

Güldürünün, komedyanın babası sayılan Aristofanes, Atina toplumunun çok büyük bunalımlar geçirdiği bir zamanda yaşamıştır. Yapıtlarını iki büyük Yunan kenti arasında kanlı savaşların sürüp gittiği Peloponnes Savaşları sırasında yazmıştır.

Emperyalist istekler güden Atina'nın halkı günden güne yoksulluğa düşüyordu. Isparta'ya karşı savaş körüklenerek Atina halkı savaş için büyük harcamalara sokuluyordu. Aristofanes emperyalizme ve savaşa düşmandı. Yurttaşlarını çıkarcı yönetmenlerin aldatmacasından kurtarmak için ve barış uğruna canla başla çalıştı. İşte bu amaçla güldürülerinde Atina'nın bütün bozuk düzenini ve bozuk kurumlarını ele alarak eleştirdi, yerdi.

Yedi yüzyıldanberi dünya halklarının dilinden düşmeyen büyük gülmece kahramanı Nasrettin Hoca'nın yaşadığı dönemin tarihsel durumuna şöylece bir bakalım. Nasrettin Hoca, Moğolların Doğu'dan bir sel halinde akmasıyla çökerttiği ve çürüttüğü Selçuk toplumunda yaşamıştır. Moğol istilasının sonucu ekonomik bunalım, yoksulluk ve politik baskıyla çürümüş bir ortamda Nasrettin Hoca'nın eleştirel ve özeleştirel alayları, yergileri, gülmeceleri, halkın gerçekleştiremediği başkaldırma isteklerinin yerine geçmiş ve böylece geleceğe umutla bakılabilmiştir.

Bulgarların büyük gülmececisi Aleko Konstantinov'un yaşadığı döneme bakalım. Bulgaristan'da burjuvanın oluşması, sermaye birikiminin patlama çağı, yani her toplumda olduğu gibi tarihin en rezil çağı... Böyle dönemlerde adalet de, devlet de soyguncu burjuvaların buyruğundadır ki biz buna kurt yasasının, kentte orman yasasının egemen olduğu dönem diyoruz. Topluma egemen olan sınıf, en hayvanca bencillik ve çıkar boğuşması içindedir. Burjuva, egemenliğini kesinleştirmek için alabildiğine kıyıcıdır. Bu dönemde Bulgar halkı, Bulgar köylüsü sömürülmüş, ezilmiş ve yoksuldur. İşte Aleko Konstantinov böyle bir dönemde yaşamış, bu bozuk düzenin kurumlarını, kişilerini alaya almış, eleştirmiş, yermiştir. Çok daha önemlisi, oluşmakta olan Bulgar burjuvasının kurnaz, bencil, hileci ve kaba tipini Bay Ganü'nün kişiliğinde simgeleştirerek O'nu bir sanat yapıtı olarak ölümsüzleştirmiştir.

Aristofanes, Nasrettin Hoca, Aleko Konstantinov gibi daha da başka büyük gülmececilerin yaşadıkları dönemin

tarihsel koşullarını incelediğimiz zaman, bunların hepsinin de birbirine benzer koşullar altında yetiştiğini görmekteyiz. Eski düzenin değişmekte olduğu, yeni düzene de toplumca daha girilemediği, halkın baskı altında tutulduğu tarihin o bunalımlı, acılı dönemleri... İşte gülmececiler bu zor dönemlerde barışı, yani güçler arasında dengeyi, yani geleceğin daha iyi düzenini kurmaya çalışan, böylece dünyanın ilerlemesinde katkıları bulunan sanat savaşçılarıdır. Bu görevlerini yapmak için bu savaş yiğitleri, Bulgarların Aleko Konstantinov'u gibi, her ulustan pekçok kurban vermişlerdir. Ama biz gülmececiler, dünyanın ilerlemesi ve gerçek barışın kurulabilmesi için gülmece yoluyla savaşımızı yine de sürdüreceğiz.

Mayıs 1977

Bir Söyleşi

Aziz Nesin, Bulgaristan'ın Gabrovo kentinde yapılan Gülmece ve Yergi Şenliği'nin düzenlediği Uluslararası Gülmece Kitapları Yarışması'nda büyük ödülü kazandı. Bu yarışmaya yazarlar, bir önceki yıl yayımlanmış olan İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça, Bulgarca gülmece kitaplarıyla katılabiliyorlardı. Bulgar gülmece kahramanı Hitar Petar adına düzenlenen 1977 yılındaki yarışmaya yüze yakın gülmece kitabıyla değişik ülkelerin gülmece yazarları katılmıştı.

Hitar Petar uluslararası büyük ödülünü kazanan Aziz Nesin'in *Literaturen Front* adlı gazetenin sorularına yanıtları aşağıdadır:

Tarihsel perspektife bakarak, gülmece ve yerginin gelecekleri var mı?

Gelecek? Neye göre, kime göre, hangi zamana göre gelecek?

Herhangibir kimse bir işi "En yakın zamanda yapacağım" dese, hiçbişey söylemiş olmaz. Çünkü "en yakın zaman" ölçüsü olmayan bir zamandır. Bir yüzyıl içinde on yıl, en yakın zamandır. On yıl içinde bir ay ve bir ay içinde bir gün ve bir gün içinde bir saat en yakın zamandır. Bir işi en yakın zamanda yapacağını söyleyenin o işi bir yıl içinde mi, bir ay, bir hafta, bir saat içinde mi yapacağı belli değildir. Gelecek de belirsiz bir zaman sürecidir.

"Gülmece ve yergi, bireydeki ve toplumdaki aksaklıkları, eksiklikleri, kötülükleri alaya alır. Toplum ve birey iyiye doğru değiştiğine, boyuna düzeldiğine göre, geleceğin toplumunda kötülükler kalmayacağı için alay edilecek konu da kalmayacak, yani gelecekte gülmece ve yergi olmayacak!" denilmek isteniyorsa, ben bu geleceğin ne zaman geleceğini çok merak ediyorum. Bir saat, bir gün, bir ay, bir yıl, bir yüzyıl sonra mı?

Gelecekte de bireyde ve toplumda, bugünkülere benzemeyen, biçimleri o zamanın koşullarına göre değişmiş kötülükler olacağına ve o kötülüklerle de alay edileceğine, yani gülmece ve yerginin gelecekte de var olacağına inanıyorum. İnsanın toplum olarak var olduğu heryerde gülmece de var olacaktır. Bunun tersini düşünmek gerçekçi olmamak, idealizme sapmak olur. Örneğin bana göre belki bin, belki üçbin yıl sonrasının insanları, bizlerin, yani atalarının sınır adıyla kâğıtlara çizdikleri uydurma çizgiler yüzünden birbirlerini öldürmelerine, ölenin şehit, öldürenin de kahraman diye kutsanmasına gülecekler, buyüzden bizimle alay edeceklerdir. Gelecekte gülmece olacak, ama her geleceğin gülmecesi kendine göre –kendi koşullarına göre– olacaktır.

Sizce gülmecenin günümüzde işlevi nedir?

Bütün sanat türleri içinde sınıfsal karakteri en belirgin olan gülmecedir. Gülmecenin işlevi de, hangi sınıfın gülmecesi olduğuna göre değişir.

Kapitalist toplumlar halklarını tüketimci yetiştirdiklerinden (tüketimci yetiştirmek zorunda olduklarından) kapitalizmin gülmecesi de bir anlamda tüketimcidir. Daha açık bir deyişle, kapitalist sınıfın gülmecesi salt gülmek içindir. Burjuva gülmecesi bir gülmece tüketimidir; buyüzden burjuva gülmecesinin işlevi boşalımdır; yani insanı güldürerek rahatlatmaktır. Burjuvalar gülmeceyle kendileri boşalıp rahatlarken, emekçi sınıfı da yine boşalımla uyutmak isterler. Buna karşılık halk gülmecesinin iki büyük işlevi olmuştur:

1- Gülmece dünyayı değiştirerek düzeltmek işlevini kötüler ve kötülüklerle alay ederek yapar. Çünkü bir suçluya yargıcın vereceği en ağır ceza, o suçluyla alay etmek denli ağır ve etkili olamaz.

2- Gülmecenin bir işlevi de barışçılıktır. Gülmecenin barışçılığı edilgin bir barışçılık değildir. Çünkü gülmece, yani halk gülmecesi, savaşamayan insanların, savaşma olanakları ellerinden alınanların egemen olanları yıpratma, yoketme, çürütme

aracıdır. Gülmecenin barışsal niteliği böyledir. Siz hiç gülerek kavga eden insan gördünüz mü? Savaşan iki ordunun askerlerini güldürebilirseniz, savaş çok gülünç olur ve savaş kalmaz.

Yaşamın olumsuz yanlarını vermekle, yaşamın olumsuzluklarına gülmekle her iş biter mi? Yada şöyle diyelim: Yaşamın olumsuz yanlarını aşmak yollarını aramak da önemli değil mi?

Yaşamın olumsuz yanlarını göstermekle elbet her iş bitmez. Ama siz neden bütün işleri gülmececilerin yapmasını bekliyorsunuz? Ayrı ayrı uğraşlar ve işbölümü olduğu gibi, her uğraşın içinde de uzmanlıklar vardır. Bir göz hekimi apandisit ameliyatı yapamayacağı gibi, tarihçi yapı kurmaz, berber de uçak kullanmaz. Yazarlar içinde, yaşamın olumsuz yanlarını göstermek gibi zor, çok tehlikeli ve çok belalı bir iş gülmece yazarına düşmüştür. Bu zor, belalı ve tehlikeli iş yetmiyormuş gibi, siz bir de yaşamın olumlu yanlarını da gülmece yazarının göstermesini istiyorsunuz. Yaşamın iyi, güzel, olumlu yanlarını gösteren o denli, o denli, o denli çok yazar var ki bırakınız da biriki gülmece yazarı da yaşamın olumsuz yanlarını göstererek olumlu iş yapsınlar.

Ben size Fransa'dan, Almanya'dan, Sovyetler Birliği'nden, İngiltere'den, Amerika'dan adlarını bildiğiniz onar şair, onar romancı, onar oyun yazarı söyleyiniz desem kolaylıkla bu adları söyleyebilirsiniz. Ama yine size, yalnız bir ülkeden değil bütün dünyadan on gülmece yazarı, hatta beş gülmece yazarı adı söyleyiniz desem kolayca söyleyebilir misiniz?

Dün Sofya televizyonu için benimle yaptıkları bir konuşmada, gülmece yazarlarının neden dünyada az olduğunu sordular. Çok doğal bu... Çünkü ipte yürüyen cambazlar, yolda yayan yürüyenlerden daha azdır. İslam inancında, cennete sırat köprüsü denilen kıldan ince ve kılıçtan keskin bir köprüden geçilerek gidilir. sırat köprüsünün altında katran kazanları kaynar. Kıldan ince, kılıçtan keskin köprüde dengesi bozulanlar bu kaynayan kara katran kazanlarına düşerler.

Gülmece yazarlığı, Sırat köprüsünden geçmekten çok daha zordur. Yaşamın olumsuz yanlarını gösteren gülmece yazarlığının, yaşamın olumlu yanlarını göstermekten çok daha zor olduğunu anlatmak istiyorum.

Gülmecenin gücü nedir? Gülmecenin gücünü, etkisini gösteren, dünden, bugünden örnekler verir misiniz?

Halk gülmecesi tarihin her çağında, gerici iktidarları yıkmak, egemen sınıfları çürütmek için en güçlü halk silahı olmuştur. Bunu gösteren örnekler doludur tarihte.

Komedyanın babası Aristofanes ölümsüz komedileriyle, gülmeceleriyle, komşusuna karşı emperyalist amaçlar güden Atina iktidarını çürütmüştür.

Bulgarların Hitar Petar'ı da Osmanlı yönetimine karşı, halkın yarattığı bir lejander gülmece kahramanıdır.

Türkiye'de baskıcı tek parti iktidarına karşı *Markopaşa* gülmecesi, halkın özgürlük özlemini dile getirmiş ve o zamanki tek parti iktidarını çürütmüştür.

Gülmece ve yergi, tahtları, saltanatları, iktidarları yıkacak güçte ve etkidedir. Bu arada gülmececilerin de başına gelmedik bela kalmaz. Ama sonunda yengi halk gülmecesinindir.

Gülmece yazarı olarak ne yapmak istiyorsunuz?

Yaşadığım çağda Türkiye'nin toplumsal topografyasını vermeye çalışıyorum. Yazdıklarımla, bir kabartma harita gibi, yurdumun toplumsal topografyasının ortaya çıkmasını istiyorum. Hani çocukların yüzleri renkli resimli tahtadan oyuncakları vardır da çocuklar bu tahta küpleri yan yana, üst üste koyarak yapılar kurarlar ya, ben de işte öyle, kitaplarımın yan yana konulup birleştirilmesiyle yurdumun toplumsal yapısının yazın yoluyla ortaya çıkmasını istiyorum.

Kitaplarınız arasında en sevdiğiniz hangisi?

Her kitabımı ayrı bir nedenle seviyorum. Kimisini çok sattığı, bana çok para kazandırdığı ve Vakıf kurmama yardım

ettiği için seviyorum. *Surnâme*'yi, bu kitabımda idama karşı yeni ve özgün bir tez savunduğum için seviyorum. *Böyle Gelmiş Böyle Gitmez*'i halkıma yararlı olduğunu sandığım için seviyorum. Ama en sevdiğim, dahaca yazamadığım kitabım olacak; onu şimdilik yazamayacağım denli güzel olacağı için seviyorum. Yani hep bir sonraki kitabım...

Bu yıl Gabrovo'da kazandığınız ödül, size ne gibi görevler, sorumlar yüklemektedir?

Omuzlarımda Atlas'ın taşıyamayacağı denli ağır sorum yükleri var. Her başarı yükümü daha da ağırlaştırıyor. Hitar Petar ödülü benim aldığım altıncı uluslararası ödüldür. Düşününüz omuzlarımdaki yükü...

Her ödülü aldıktan sonra, okurlarımı düş kırıklığına uğratmamak için yazdıklarımdan daha iyilerini, daha güzellerini yazmak isterim.

Size bir itirafta bulunayım: Bugüne dek yayımladığım altmışaltı kitabım, bana bundan sonra yazacaklarımın alıştırmalarıymış, müsveddeleriymiş gibi geliyor.

Gabrovo festivalinin "Dünya güldüğü için bugüne dek yaşayabilmiştir" savsözüne katılıyor musunuz?

Bu sorunuzla beni zor durumda bırakıyorsunuz. Savsözlerin gerekli olduğuna inanıyorum.

Her bıçağın iki yüzü vardır. Tek yüzlü bıçak olmaz. Gülmekle ağlamak yaşamın iki yüzüdür. Tek yüzlü yaşam, yani salt ağlamaklı yada salt gülmeli yaşam olamaz. "Dünya güldüğü için bugüne dek yaşayabilmiştir" savsözü doğru olduğu gibi, bunun tersi olan "Dünya ağladığı için bugüne dek yaşayabilmiştir" savsözü de doğrudur.

Ben size Gabrovo Şenliği'ndeki karnaval geçidinde gördüğüm bir yazılı savsözü ileteyim. Olağanüstü başarılı bir slogan bu: "Aynı nehre iki kez girilmez; ama Yantıra'ya bikez bile girilmez."*

* Yantıra, Gabrovo kentinin ortasından geçen akarsuyun adıdır.

İşte gülmece, yergi budur, böyle olur! Çevre kirlenmesi bu denli başarılı yerilebilir.

Siz gülmece için bir savsöz yazdınız mı?

Gülmece için savsöz düşünmedim. Yalnız 1956 yılında, bir kitabımı yayımlayan yayımcı bu kitabım için benden bir reklam savsözü istedi. Kendi adımla bir slogan uydursam kimse önem ve değer vermeyecekti. Buyüzden ben de savsözümü Molière'e söylettim. Savsöz şöyleydi: "Molière diyor ki: İnsan güldüğü kadar insandır!"

Molière'in böyle bir söz söyleyip söylemediğini bilmiyorum. Ama söylemiş olsaymış iyi edermiş. 1956 yılındanberi bu savsöz, Türkiye'de Molière'in sözü olarak kullanılmaktadır. Demek Molière'e layık bir sloganmış.

Lenç'in Öyküleri, Geleceğin Gülmecesinin İşaretleridir*

1939... Leonid Lenç'in Türkiye'de ilk yayımlanmış öykülerini okuyalı, iki yıl sonra kırk yıl olacak...

Türkiye'de cep kitaplarını ilk yayımlayan Sertel'ler... 1939'da yayımlamaya başlayan Cep Kitapları dizisinde yüz kitap vardı. Yayınevince yayımlanan Cep Kitapları arasından B. Deniz adıyla Rusçadan çevrilmiş bir kitap bulunuyordu. B. Deniz rahmetli Hasan Âli Ediz'in takma adıydı.

Tanevi'nin yayımladığı Cep Kitapları dizisinin otuzdokuzuncu kitabı, B. Deniz'in çevirmiş olduğu *Bir Sokak Hadisesi* adlı olandır. Bu küçük kitapta Leonid Lenç'in yedi gülmece öyküsü derlenmişti. Türk okurları böylece gülmece ustası Leanid Lenç'le tanışmış oldular.

1939... İkinci Dünya Savaşı başlamış. Ben o zaman sınırlarımızdaki birliklerden birinde teğmendim. Gülmece yazarı olmak diye bir tasarım bile yoktu. Yazar olacağım bile belli değildi. İşte Leonid Lenç'i o günlerde *Bir Sokak Hadisesi* adlı kitabıyla tanımıştım. *Bir Sokak Hadisesi*'ni okuduğum o günlerde, gün gelip gülmece yazarı olacağımı, günün birinde de Rusçaya *Ya Kadın Olsaydım* adıyla çevrilip yayımlanacak kitabıma Leonid Lenç'in bir önsöz yazarak beni Rus okurlarına tanıtacağını aklımdan bile geçiremezdim. Lenç'in kitabıma önsöz yazması benim övüncüm olmuştur.

Türkçe yayımlanmış ilk kitabını okuduktan yirmialtı yıl sonra (1965'de) Moskova'ya gidişimde Leonid Lenç'le evinde görüştük. Ondan sonra Moskova'ya her gidişimde Lenç'i ziyaret ederim. Dış ülkelerdeki kimi toplantılarda da buluştuğumuz olur.

Bugünlerde Leonid Lenç'in Türkçede ikinci kitabı yayımlanıyor. Bir yabancı yazarın iyi anlaşılabilmesi için çevirinin

* Bu yazı, Milliyet Sanat Dergisi'nde "Leonid Lenç Öyküleri Düşsel, Kurgusal, Fantastik Yönleriyle Geleceğin Gülmecesinin İşaretleridir" başlığıyla yayımlanmıştır.

nice önemli olduğu bilinir. Leonid Lenç, Türkçe çevirmenleri yönünden çok şanslı bir yazar. Hasan Âli Ediz'in ilk çevirisinden sonra, Türkçedeki ikinci kitabını İhmal Amca'nın* çevirmiş olması, doğrusu büyük şanstır. Çünkü Hasan Âli Ediz de, İhmal Amca da yalnız birer çevirmen değil, gülmece duyarlıkları olan usta yazarlardır. Yaptıkları, salt ustaca herhangibir çeviri değil, Lenç'in anlatım biçemini de dilimize aktaran zor bir iştir. Türk okurları kitabın çevirmeni İhmal Amca'yı, Arkadaş Yayınları arasında çıkan *Şeytan Uçurması* adlı kitabıyla tanımaktadırlar.

Bu yazıyı, ne Lenç'in yazarlık kişiliğini belirtmek ne de öykülerini değerlendirmek için yazdım. Yaşı başı benden üstün, deneyimleri benden pekçok olan, ben daha yazarlığa başlamadan gülmece alanında ününü yapmış bulunan bir ustayı tanıtmaya kalkışmak, O'nun yazarlığını değerlendirmek haddim değildir. Bu yazım, olsa olsa bir küçük tanıtma yazısı olabilir.

Leonid Lenç, dış görünümüyle bende hep yüksek bir dışişleri memuru izlenimi bırakmıştır. O'nun kim olduğunu bilmeden, ilk görüşümde, bana bir bilmece gibi ne iş yaptığını sormuş olsalardı 'herhalde bir büyükelçi olacak' derdim. Giyinişinde, boyunbağının düğümünden ayakkabı bağının bağlanışına dek herşeyi milimi milimine yerli yerindedir. Ne pantolonunda ne ceketinde, ne gülüşünde ne yüzünde, ne bakışında bir küçücük buruşukluk görebilirsiniz. Bana öyle gelir ki, bırakınız başkalarını, ayna bile Lenç'in yüzünü sakallı görememiştir. Ve yine bana öyle gelir ki Leonid Lenç bütün yaşamında hiçkimseyle kavga da etmemiştir. Kimseye kızmamıştır da... Yada kızgınlığını hiç dışa vurmamış, hiç belli etmemiştir. Belki de ülseri buyüzdendir. Çünkü insan başkalarının başının etini yemez de kendi kendini yerse, bunu sindiremeyen olur. Son Moskova'ya gidişimde yine Lenç'le karşılıklı içtik ama, nerde o eskiden dolup dolup boşalan votka dolu küçük sürahi, nerde kaçıncısını tokuşturduğumuzu unuttuğumuz votka kadehleri...

* İhmal Amca, çocuk kitaplarıyla tanınan Vartan İhmalyan'ın takma adıdır. Vartan İhmalyan ve ressam kardeşi Jak İhmalyan, Aziz Nesin'in yakın dostudur.

Leonid Lenç örneği kişilere Batılılar 'centilmen' der, bizde eskiden 'çelebi' denirdi, şimdilerdeyse 'beyefendi' deniliyor. Lenonid Lenç dört dörtlük bir beyefendidir. Bunu ne hüner ne de eksiklik diye söylüyorum, gerçek bana böyle geldiği için böyle söylüyorum. Öyle bir beyefendi ki, sert kolalı da değil, iyi ütülü ama yumuşak...

Rus dilinde gülmece yazarı olmak çok zordur. Çünkü Rus gülmecesinde bir Gogol, bir Çehov, bir Sçedrin, bir Zoşçenko, hatta bir Averçenko var ki bunların herbiri kendi yüce dağlarının ulaşılmaz dorukları olmuş. Evet, bir Averçenko bile... O Averçenko ki onu şimdi Rus okurlarından bile bilmeyen var. Yaşamını çok iyi bilmem ama hep acırım Avaçenko'ya. Usta bir gülmece yazarıydı. Devrimden hemen sonra Rusya'dan çıkan Beyaz Ruslardandı. Bize onu Vâ-Nû tanıtmıştı, öykülerini çevirerek. Yurduyla, halkıyla bağını koparan yazarın dramına en acılı örnektir Averçenko. Karşı devrimci olmayıp yurdunda kalabilseydi, bugün dünyanın tanıdığı büyük bir gülmece yazarı olarak bilinecekti. Şimdi? Unutuldu bile, yok!

Evet, bütün bu gülmece ulularının etkisinden kurtulup dışında kalarak kendine ayrı biyer açmak, sonra o yeri genişleterek alana çevirmek çok zordur. Leonid Lenç işte bu zor olanı başarmıştır. Rus gülmecesinde özgün biyeri vardır. Çehov gibi yazmıyor elbet, ama Lenç'in öykülerinde kimileyin Çehov duyarlılığı var. Kimileyin bir hiçten, daha doğrusu bir hiç sayılacak küçücük şeylerden çıkarır öykülerini.

Lenç'in bana yaşamında hiç kavga etmemiş izlenimi verdiğini söylemiştim. Öyküleri de öyledir: Kavgasız, gürültüsüz... Öykülerinin sertliği, sivriliği, çarpıcılığı, köşeleri, iniş çıkışları yoktur. Yuvarlak, yumuşak, tatlı gülmecelerdir. Kimi öyküleri de acı değil ama buruksudur.

Kimileyin bana dış ülkelerde bile gülmecenin geleceğini, dünya sosyalist olunca gülmecenin nasıl olacağını sorarlar. Kahin olmadığım için, gülmecenin gelecekte nasıl olacağını elbet bilemem. Ama sanırım Lenç'in öyküleri, düşsel, kurgusal, hatta fantastik olmaları bakımından geleceğin gülmecesinin işaretlerini vermektedir.

" Çarın Çizmeleri"nin Yayını Dolayısıyla Zoşçenko Olayından Alınacak Ders

Sömürgen sınıfın sözde aydınları, sosyalist bir yazarı yetenekli görür ve akıllarınca, kendi işlerine de yarayacağını umarlarsa, şu türlü sözlerle onun gözünü yıldırmaya ve kendi sınıflarından yana çekmeye, hiç değilse onu edilgenliğe itmeye çalışırlar:

"Ne sanıyorsun, Türkiye sosyalist olursa sen çok mu rahat edeceksin? Şimdikinden daha mı özgür olacaksın? O zaman bugün yazdıklarını yazabileceğini mi sanıyorsun? Hele bir sosyalizm gelsin de görün: Önce başı derde girecek olanlar, sen ve senin gibiler..."

Bu dedikleri belki de olur. Çünkü başka sosyalist ülkelerde olmuştur. Ama bu olumsuz olasılık yüzünden bir gerçek sosyalist yazarın, antisosyalist olması... Hayır, işte bu olamaz!

Bireyler de, toplumlar da geçmişteki, dahası bir önceki olay ve deneyimlerden ders alabilmiş olsalardı, bu türlü olumsuz olasılıklar yeryüzünden kalkardı. Ama ne yazık ki insanoğlu, başkalarınınkinden değil, ancak kendi başına gelenlerden ders alabildiği için, benzer acı olayları bir daha, bir daha yaşamak zorunda kalıyoruz.

Bugün Türkiye'de soldaki kargaşalık ve gereksiz çatışmalar, geçmiş olaylardan hiç ders alınmadığının en açık belirtisidir. Daha şimdiden kendilerini solun yetkili politikacıları sananların, sanatçılara, hem de ağır mücadele vermiş ve vermekte olan solcu sanatçılara yol göstermeye, onların işlerine karışmaya kalkıştıklarını görüyoruz. Böylelerinin sanat alanını sınırlayıp daraltma, sanatı tekdüzeliğe indirme eğilimi daha da aşırıdır.

Aslında daha önceki sosyalist devrimler, onların deneyimlerinden yararlanmasını bilen, sosyalist olmamış ülkeler için büyük şanstır. Zoşçenko olayını da bu nedenle anlatmak istiyorum.

Zoşçenko'nun Sovyet Yazarlar Birliğinden çıkarılmasının nedeni olan öyküsünü okudunuz mu? "Bir Maymunun Başına Gelenler" adlı bu öykü, Zoşçenko'nun toplumsal ve politik eleştiri ve yergisinin ağır bastığı bir öykü de değildir. Ona gelinceye dek, Zoşçenko'nun ne ağır yergili öyküleri vardır. Arna o günlerde Zoşçenko cezalandırılarak bütün yazarlara "Hizaya gel!" denilmek istendiğinden, sudan bir bahane bulunması gerekiyordu.

O korkunç İkinci Dünya Savaşı sonunda yanmış, yıkılmış ve savaş yüzünden enaz tek ölü vermemiş tek evi kalmamış olan Sovyetler Birliği'nde, yeniden kurulacak olan ülkenin bayındırlığına, kalkınmasına yazın da yardımcı, destek olacaktı, Bu kuruculuk döneminin insanları iyimser, umutlu olmalıydılar. İnsanlara umudu, iyimserliği de en başta yazın verecekti. İşte, Jidanov'un sanat politikasının yazına egemenliği budur. O günkü koşulları düşünürsek, düşünebilirsek, Jidanov'u tümüyle haksız bulmak kolay değildir. Haksızlık, yıkıntılar üstünde bu kuruculuk dönemindeki uygulamalarda, politikacının kılıcını yazıncılar üstünde oynatmış olmasındadır. Sanat, politikanın kesin buyruğuna girince, tarih boyunca heryerde olduğu gibi, kalemlerin en sivrisi olan gülmececinin kalemi önce susturulacaktı. Zoşçenko, "Bir Maymunun Başına Gelenler" adlı, toplumsal ve politik yergi bakımından çok hafif olan bir öyküsü bahane edilerek Sovyet Yazarlar Birliğinden çıkarılır. Kitapları yasaklanır, satıştan ve kitaplıklardan kaldırılır. Ansiklopedilerden adı silinmiştir. Artık hiçbir kitabı, hiçbir yazısı yayımlanmayacak, Zoşçenko hiç yazamayacaktır. Böyle bir yargının bir yazar için ne denli ağır bir ceza olduğunu ancak yazar olanlar anlayabilir. Bu yaşarken ölmek, yaşarken ölü olduğunu duymak, bilmek demektir.

Yaşadığı dönemin dünyadaki en büyük gülmececisi Zoşçenko ile şair Ahmatova'nın Sovyet Yazarlar Birliğinden çıkarıldığını haber ajansları bütün dünyaya duyurmuştu.

Zoşçenko Leningrat'taki evine kapanır. Artık dostu, arkadaşı kalmamıştır. Bu, yıllar yılı böyle sürecektir.

Savaş sonunda bisüre, savaş arkadaşı olan Sovyetler Birliği'yle Amerika Birleşik Devletleri'nin ilişkileri, özellikle kültür alanında, çok düzgündü. Bu sırada Sovyetler Birliği'nin çağrılısı olarak iki Amerikan gazetecisi Moskova'ya gelince, onlara, herzaman yapıldığı gibi, nereleri gezip görmek, kimlerle görüşüp konuşmak istedikleri sorulur. O iki gazeteci de Yazarlar Birliğinden çıkarıldığını duydukları Ahmatova ve Zoşçenko'yla konuşmak istediklerini söylerler.

Görüşmelerinde Ahmatova'ya sorularından biri de şudur:

"Sovyet Yazarlar Birliğinden çıkarılma yargınızı doğru buluyor musunuz?"

O dönemde yanıtı zor verilebilecek bir soru olduğu için Ahmatova ortalama bir yol bulup "Arkadaşlarım doğru bulmuşlar ki böyle bir karar vermişler" der.

İki Amerikan gazetecisi Leningrat'a gittiklerinde Zoşçenko'yla da görüşürler. Ona da aynı soruyu yöneltirler. Uzun zamandır susmaktan bunalmış olan Zoşçenko, bu kararın haksızlığını açık ve kesin olarak söyler. Bu yanıtın Amerikan gazetesinde çıkmasından sonra Zoşçenko'ya yeni bir savaş daha açılır. Demek emperyalist Amerika basınına kendi ülkesini kötülemiştir. "Zoşçenko'nun yerinde olsam..." diyecektim, vazgeçtim, çünkü kimse kimsenin yerinde olamaz. Onun için "Falanın yerinde olsam şöyle yapardım" sözlerinin hiçbir değeri yoktur. Bu sözün değersizliğini bilerek, Zoşçenko'nun yerinde olsam, diyorum, nasıl olsa en büyük yargıç zamanın düzelteceği bu kararın yanlışlığını o iki gazeteciye hiç de açıklamazdım.

Zoşçenko'dan hesap sorulacaktır. Göze girmek isteyen yazarlar ondan hesap sormak için birbirleriyle yarışacaklardır. Zoşçenko, Leningrat Yazarlar Birliğine çağrılır. Büyük salon, ondan hesap soracak olan yazarlarla tıklım tıklım doludur. Her kürsüye çıkan, başka bir açıdan Zoşçenko'yu kötüler, yerer.

Söz Zoşçenko'nun... Zoşçenko ağır ağır kürsüye gelir. Dikkati çekmek için böyle ağır ağır gelmiyor; çok yaşlanmıştır da ondan. Ordaki yazarlar onu yıllardanberi ilk görüyorlar.

Bana anlatılan bu olayı, bir de Nâzım'ın Zoşçenko'ya davranışını ne zaman anlatmaya kalksam gözlerim yaşarır.

Zoşçenko kürsüde şöyle der:

– Siz bana daha ne yapabilirsiniz? Yaptığınızdan daha ağır bir kötülük yapmak elinizde mi?

Kimsede ses yok... Bu yaşlı, bitkin yazarın karşısında başlar öne eğilir.

Zoşçenko yeniden kendi yalnızlığına kapanır.

Nâzım Hikmet'in bir oyunu Leningrat'ta sahneye konuluyor. Oyunun ilk gösterilişinde Nâzım da bulunacak. Leningrat'a gelen Nâzım, Zoşçenko'ya telefon edip oyununun ilk gösteriliş gecesinde bulunmasını diliyor. Zoşçenko şaşırmıştır, çoktanberi hiçkimseden böyle bir çağrı almamıştır. Olsa olsa Nâzım, başına gelenleri bilmiyordur. Üzünçlü sesi titriyerek,

— Nâzım yoldaş, diyor, sanırım siz benim durumumu bilmiyorsunuz...

Nâzım hepsini biliyor.

O gece tiyatro salonunda Zoşçenko, hem de Nâzım'ın yanındaki koltuktadır. Perde aralarında Nâzım Zoşçenko'nun koluna girmiş, gösterişli gösterişli fuayede geziyorlar.

Zoşçenko bugün Sovyetler Birliği'nde "iade-i itibar" etmiş, ölümünden sonra, olmayan suçundan beraat etmiştir. Ama onu suçlayanlar? Ya onlar ne olmuştu?

Zoşçenko'nun yapıtları bugün Sovyetler Birliği'nde eskisinden daha çok basılıp yayınlanmaktadır. Ne yazık ki Vâ-Nû'nun (Vâlâ Nurettin) gazelerde kalmış, kitap olmamış çevirilerinden, bir de usta çevirmen Hasan Âli Ediz'in çevirdiği iki kitabından (*Çarın Çizmeleri* ve *At Hırsızı*) başka yapıtı Türkçeye çevrilmemiştir.

Zoşçenko gülmecesi, Türk okurlarına çok şeyler anlatabilmektedir. Hiç yabancılık çekmeden, onun mizahında kendimizi buluruz. Çünkü, bütün yapaysal ayırmalara karşın, Türk insanıyla Zoşçenko'nun insanları arasında çok büyük benzerlikler, yaşayış ve duyuş birliği vardır.

Yeni Edebiyat, Ekim 1970

Nasrettin Hoca Gülmecesinin Özelliği

Nasrettin Hoca gülmecesi, dünya halk gülmecesindeki çok önemli bir özelliğin en belirgin örneğini vermektedir. Nedir dünya halk gülmecesindeki bu ortaklaşa özellik? Bu özellikte ekonomik ilişkilerin ve özdeksel gereksinimlerin yansıması açıkça görülür. Halk heryerde herzaman üretmen güçtür. Her ne denli kapitalizmin aşırı gelişmesi sonucunda, kapitalizm en başta kendi yaşamını sürdürebilmek için üretmen güçleri bile tüketmen yapmaya çalışmış ve yapmışsa da halk karakteri yine de üretmenliğin yarattığı psikolojiyle oluşmaktadır. Üretmenlikte bibakıma yaratıcılık da vardır. Üretmen ürettiği ürünle özdeşleşmektedir. Her ürettiği üründe üretmenin kendisinden, kendi varlığından bişey vardır; bunu üretmen bilmekte yada sezmektedir. Üretmen ürününden doğrudan yararlanamadıkça ona yabancılaşmaktadır. Kapitalist üretim ilişkilerinde bu yabancılaşma büsbütün artar. Tam anlamıyla kapitalist düzene geçememiş toplumlardaysa üretmenin ürettiği ürünle özdeşleşmesi, ürününde kendini bulması azçok sürmektedir. Bu durumda üretmen ürününden kendisi doğrudan yararlanamasa bile başkalarının yararlanmasını, ürününün bir işe yaramasını diler. Ürününü ortaya koymak için harcadığı emeğinin boşa gitmesini istemez. Ürününe büsbütün yabancılaşmış olan gelişmiş kapitalist toplum üretmeninse pek böyle bir kaygısı olmaz.

Bir yabancının tanık olduğu anlatacağım şu olay, üretmenin ürününün bir işe yaraması isteğini çok iyi belirlemektedir.

Uzun yıllar Türkiye'de yaşamış olan bir Alman profesörü dostum, İkinci Dünya Savaşı zamanında bigün iki arkadaşıyla birlikte arabayla Ankara'dan başka bir ile gitmektelerken, yakıcı güneş altında yaşlı bir köylünün odun yüklü eşeğini

yederek tozlu yolda gittiğini görmüşler. Arabayı durdurup köylüyle konuşmuşlar. Köylü, dört-beş saat ötedeki köyünün meşeliğinden kestiği odunları daha üç saat uzaktaki kasaba pazarına götürüp satacakmış. Yaşlı köylüye acımışlar.

– Kaça satabilirsin bu eşek yükü odunu? diye sormuşlar.

– İkibuçuk liraya satarım... demiş köylü.

– Al sana ikibuçuk lira. Biz senin odununu satın aldık. Yık eşek yükü odunu yol kıyısına. Dön git köyüne!

Yaşlı köylü bisüre düşündükten sonra,

– Siz bu odunu ne yapacaksınız? diye sormuş.

– Hiçbir şey yapmayacağız. Senin neyine gerek? Al paranı git!

Köylü,

– Ya odun ne olacak? diye sorup duruyormuş.

Parayı azımsadığını sanıp bu kez beş lira vermişler. Yaşlı köylü parayı almış, odunların ipini çözmüş, eşeğin yükünü boşaltmaya başlamış. Odunları yol kıyısına koyduktan sonra beş lirayı kendisine verenlere uzatıp,

– I-ıh... demiş. Ben bu işten vazgeçtim. Alın paranızı.

Etme eyleme diye üstelemişlerse de yaşlı köylü direnmiş. Daha da çok para vermişler. O zaman köylü,

– Kimsenin işine yaramayacak olduktan kelli ben bu odunları ne diye saatlerce uğraşıp da ormandan kestim, ne diye eşeğime yükleyip bunca yolu teptim!.. demiş.

Odunu eşeğine yükleyip yoluna koyulmuş. Ötekiler de şaşkın, arabalarına binip gitmişler.

Köylü zamanını, yani bir anlamda kendisini vererek kestiği odunlarla özdeşleşmiştir. Bu ürünün ille de bir başkasının işine yaramasını ister.

Bir işe yaramak... Yararlı olmak.

İşte bütün dünyadaki halk gülmecelerinin ortaklaşa özelliği de budur: Gülmecenin bir işe yaraması, yararlı olması... Bunun için halk gülmecesinin amacı salt gülmek, gülmek için gülmek değildir; gülmekle birlikte, daha doğrusu gülme yoluyla gülmecenin insanın işine yaramasıdır. Gülmecenin bir

işe yaraması, bu gülmeceyi üretmen olan halkın kendisinin yaratmış olmasındandır. Üretmen olan insan ürettiği ürünün –o ürünle özdeşleştiği için– nasıl bir işe yaramasını istiyorsa, halk da ürettiği gülmecenin bir işe yaramasını ister. Gülmece de halkın bir ürünüdür; o gülmeceyi bir durumdan, bir olaydan, somut bir olgudan çıkararak üretmiştir.

Gülmece bir işe nasıl yarar? Tıpkı herhangibir ürünün işe yaradığı gibi gülmece de işe yaramaktadır. Halkın gülmecesi tıpkı özdeksel bir aygıt gibidir. Açar bir kapının kilidini açan nasıl bir aygıtsa, bıçak nasıl ekmek kesmede işimize yarayan bir aygıtsa, halk gülmecesi de bunlar gibi işimize yarayan bir aygıttır.

Şimdi halk gülmecesinin ne işimize yaradığını sorabiliriz kendimize. Halk gülmecesi, sorunlarımıza bizi güldürme yoluyla çözüm getiren bir aygıttır. Bunun en iyi, en belirgin örneği de Nasrettin Hoca gülütleridir. İçinden çıkılması zor bir sosyal yada politik sorun karşısında, bir Nasrettin Hoca gülütü o soruna bir çözüm getirebilir. Hem de bir kitaplık çözümü bir kısa gülüt içinde yoğunlaştırarak verir. Ne var ki bu gülütlerin yerinde kullanılması gerekir. Önümüze bir sorun çıkmadan durup durup dururken bir gülüt anlatılması, tıpkı önümüzde kapı olmadan açarı kullanmak isteyişimize benzer. Her sorun aynı gülütle de çözümlenemez. Her soruna çözüm getirmek için ona uygun halk gülütü bulmak gerekir. Tıpkı yine başka aygıtlarda olduğu gibi. Nasıl bıçakla kapı açmak, açkıyla ekmek kesmek uygun düşmezse, her gülmeceyle de her soruna çözüm getirilemez. Halk gülütlerini anlatılırken "yeri geldi", "uygun düştü" denilmesi bundandır.

Halkın yarattığı gülmece nasıl halkın ürünü olduğu için bir işe yarıyorsa, halktan yana gülmece, halktan yana yazarların, çizerlerin yarattığı gülmeceler de esinlendiği halk kaynağına uygun olarak yararlılık özelliği, bir işe yarama işlevselliği taşımalıdır.

Milliyet Sanat /239, Temmuz 1977

4. Nasrettin Hoca Anma Töreni ve Açıkoturum

Bu yıl 5-10 Temmuz günlerinde yapılan Dördüncü Nasrettin Hoca Anma Töreni, öncekilere göre daha zengin izlenceli ve başarılı oldu. Yine de gelecek yıllar giderileceğini umduğumuz biçok aksaklık, eksiklik vardı. Aksak, eksik işgörenlerin başında – ulusal geleneğimize uygun olarak – resmî makamlar geliyordu. Nasrettin Hoca Derneği'nin çağrılısı olan yabancı Türkologlar, bizim resmî makamların onlara geç vize vermesi yüzünden Akşehir'e zamanında gelip törene katılamadılar. Bunun bizim için ne büyük bir kayıp olduğunu, vurdumduymaz resmî makamlarımız ne yazık ki hiçbir zaman anlayamayacaklardır. Bu yabancı Türkologlar, ulusumuzun yeryüzünde ünü en yaygın kişisi olan Hoca üstüne bilmediğimiz biçok bilgi, belge vereceklerdi. Yabancıların Hocamıza verdikleri bu değer karşısında, herhalde Türk aydınları sayılan bizler kızaran yüzümüzü yere eğecektik. Örneğin Çekoslavakya'da, hem de iki tane *Nasrettin Hoca* adlı piyes yazılmış olduğunu Çek Türkoloğu Dr. Josef Blaşkoviç'ten duysaydık, Hoca için hiçbişey yapamamış olan (yada çokaz şey yapmış olan) sanatçılar ne duruma düşerdik? (Bu iki Nasrettin Hoca piyesi, çok güzel biçimde kitap olarak da basılmıştır.)

Genç Macar Türkoloğu Dr. Georges Hazai'nin ve Dr. Geza Feher'in kendilerine geç vize verilmesi yüzünden Hoca'yı anma törenine katılamamaları, onların Nasrettin Hoca için verecekleri bilgiden bizi yoksun bırakmıştır. Çağrılı yabancı bilimcilerden yalnız iki Yugoslav kadın Türkolog törene katılabildi: Belgrat Üniversitesinden Doç. Dr. Marija Djukanoviç ve asistan Bayan Ljubinka Rajkoviç.

Çalışmalarını desteklediğimiz Nasrettin Hoca Derneği'nin gelecek yılki anma törenine Çek, Yugoslav, Macar, Alman Polonya, Bulgar, Rus, Azer Türkologlarını bizim için çok yararlı olacaktır. Yalnız dernek Amerikalıların "Yaaavaşington"

dedikleri Ankara'daki "Yaa hafız" çeken resmî makamların yavaşlığını da hesaplayarak, çağrıyı erkenden yapmalıdır.

Törende Elfaaatiha!

Törenin ikinci günü, her yıl olduğu gibi, Hıdırlık'ta verilen ziyafetin sonunda:

– Behçet Kemal Çağlar'dan dua isteriz! diye yükselen ses gülüşmeli alkışlara yol açtı.

Dua okuması istenen Çağlar, 1 Haziran tarihli *Varlık* dergisinde kendisiyle yapılan bir konuşmada şöyle diyordu: "27 Mayıs'ın getirdiği özgür, umutlu ve şen havada hiç vatan şiiri yazmayan şairler de coşup bir modaya uyarcasına vatan şiirleri yazar olmuşlardı. Onların o ağızdan dolma hevesi geçti. Vatan şiirleri yazınak yine değişmez ve sönmez vatan aşkı olan bizlere kaldı."

İşte hevesi ağızdan dolma olmayan memleketimizin malı ve gedikli vatan-millet şairi Behçet Kemal Çağlar, törendeki ziyafetin sonunda içilen cacığın üstüne, Kuran'ın Türkçe çevirilerinden manzumeleştirdiği iki sûreyi kendine özgü titreşimli sesiyle doğrusu pek güzel ve dokunaklı okudu. Bu manzum duadan sonra gırtlaktan çekip çıkarılmış ağdalı bir ses havada yıvıştı:

– Elfaaaaatihaa!..

Başlar, ağdalı elfatiha sesinin çıktığı ağza döndü. Bu koyu pembe tenli yüzünü yeni bıraktığı sert beyaz sakalıyla süslemiş olan Abdülbaki Gölpınarlı'nın sesiydi.

Küçük dilin de yardımıyla gırtlaktan ağdalanarak çıkan bu ses beni birden onyedi yıl geriye götürdü; Abdülbaki Gölpınarlı'nın 1945'de yayımladığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı ve bütün Divan edebiyatımızın şairlerini katran fırçasının kara bir çaprazıyla battal eden kitabını hatırlayıverdim. O sıra bu kitabı bir ilerici davranış sayanlarımız pekçoktu. Amerikalı bir Upton Sinclair'in *Altın Zincir*'i olunca, elbet sözde sosyalizmin en kolay yolu olan inkarcılıkla, Türkiye'den de bir Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır*'ı olacaktı.

Bu kitabın çıkışı üzerine Ataç'ın *Ulus* gazetesindeki yazısı şöyle başlıyordu: "Sen de mi Abdülbaki?"

Bir burjuva yazarı ve savunucusu olan Ataç'ın, o zamanlar toplumcu sanılan Gölpınarlı'dan çok daha ilerici olduğunu bize zaman gösterdi.

Ne şaşılası bir benzerlik; Upton Sinclair de, Abdülbaki Gölpınarlı da şimdi eski günlerine fatiha okuyorlar: Vehüvelbakî...

Havada ağdalanıp yayılan "Elfaaatiha"dan sonra sofrada oturanlardan abdestsiz olanlar, öbürlerine ayıp olmasın diye kendilerine fatiha okuyor süsü vermek için dudaklarını kıpırkıpır kıpırdattılar, sonra iki avuçlarını yüzlerine sürdüler:

– Amiiin!..

Kendi kendime acı acı güldüm: Nasrettin Hoca sağ olsaydı, kılık değiştirip bu törene, bu şölene gelseydi acaba Hocamız bu törenin neresinde olurdu? Herhalde içinde değil...

Nasrettin Hoca'yı Anlamak

Nasrettin Hoca üstüne konuşmalar içinde bizce gerçekten değerli olanı, Atatürk Üniversitesi Halk Edebiyatı Öğretim Görevlisi Bay Şükrü Kurgan'ın konuşmasıydı. İlk kez bu törenlerde bilimsel bir yöntemle ve bir sistem içinde Nasrettin Hoca'nın incelendiğini duyduk ve sevindik.

Hâlâ Ankara Üniversitesinde Türk Halk Edebiyatı kürsüsünün boş durduğunu, değerli bilginimiz Pertev Boratav'dan boşalan yerin hâlâ doldurulmadığını düşünmek ne acıdır... Bir Türkiye, o Türkiye'nin başkenti, o başkentte bir büyük üniversite ve o üniversitede Türk Halk Edebiyatı kürsüsü boş... Yine de Pertev Boratav'ın Avrupa'daki Türk Halk Edebiyatı üzerine çok verimli ve değerli çalışmalarıyla övünebiliyoruz. Boratav'ın Nasrettin Hoca üstüne bir konuşması yabancı dillerde yayımlanmıştır; bu kitapçık Hoca hakkında değerli bilgiler taşımaktadır.

Sözlerine "Evvelâ nâçiz şahsıma lûtfen bir kıymet verilerek davet edilmemden dolayı teşekkürler ederim" diye başlayan

Prof. Ali Nihat Tarlan'ın yeni hiçbişey anlatmayan, eski bilinenlerin yavan ve yaygın bir yinelemesi olan konuşması kapalı salonun sıcak havasını büsbütün ağırlaştırdı. Her söze başlarken "Nâçiz şahıslarına lûtfedilen kıymet", beylik komedi filmlerindeki klasik profesör tiplerinin itirafıdır.

Programda açıkoturuma katılacağı bildirilen Abdülbaki Gölpınarlı, her nedense açıkoturuma girmek istemedi. Buna karşılık tek başına kürsüye çıkıp konuşmayı yeğledi. Abdülbaki'nin konuşmasını dinleyenler, çok iyi Arapça ve Farsça bildiğini öğrendiler. Çünkü tecvit üzre okunan ayetlerle, hadislerle, Arapça ve Farsça kelam-ı kibarla süslü olan bu konuşmada Türkçe söylenmiş sözler pekazdı. Gölpınarlı bu konuşmasında, akılcı ve gerçekçi olan halk düşünürü Nasrettin Hoca'yı tasavvuf ehli olarak tanıttı. Bizim düşüncemize göre Hoca'da tasavvufun kırıntısı bile sezilmez. Bu sözümüzden de tasavvufa zamanı içinde değer vermediğimiz anlamı çıkarılmamalıdır. Gölpınarlı sözlerine bir de hadis ekledi: Hazreti Muhammet "Az gülünüz, çok ağlayınız!" demiş.

Konuşanlar içinde Hoca'nın hemşehrisi Akşehirli Avukat Necmettin Bey'in anlattığı az bilinen bir Hoca gülütünü ilginç bulduğumdan yazıyorum:

"Nasrettin Hoca Akşehir gölü kıyısına oturmuş, gölü seyrederken, oradan geçen biri:

– Hoca, ne yapıyorsun? diye sormuş.

Hoca:

– Dalgaları sayıyorum... demiş.

Adam, Hoca'yla alay için:

– Şimdiye dek kaç dalga saydın? diye sorunca Hoca:

– Geçip gidenleri bırak, daha gelen bir... demiş."

Yalınçlığı içinde gerçekten çok düşündürücü, tam bir Hoca gülütü.

Nasrettin Hoca Hazırcevap mıdır?

Bu yılki törende Nasrettin Hoca üstüne ilk kez açıkoturum yayınlayan radyolarımız, katılanlardan yalnız Ord.

Prof. Sadi Irmak, Behçet Kemal Çağlar, Hikmet Dizdaroğlu, Cahit Öztelli ve Bayan Marija Djukanoviç'in adlarını ve konuşmalarından küçük parçaları vermekle yetindi. Ad sayma sırası, resmî makamların istenmeyen adamı olan bu satırların yazarına gelince, zavallı iyi niyetli spikerin, bâlâdan gelen emirle birden nutku tutuluverdi.

Açıkoturumun dört konusu vardı: Nasrettin Hoca'nın Tarihi Kimliği, Nasrettin Hoca Gülmecesinin Karakteristiği, Hoca Gülütlerinin Nasıl Bulunduğu (değeri), Bizler Nasrettin Hoca Gülmecesini Nasıl Değerlendiriyoruz?

İlk üç konu üstünde biçok yazı yayımladığım için yeniden bu konulara değinmeyeceğim.

Dördüncü konu, Hoca'yı değerlendirmemiz üstüne söyleyeceklerim var. Hoca'yı değerlendirme deyince, Hoca'nın değerini bilmeyi anlıyoruz. Bu değerbilirliği de bir halkımız bir de üst tabaka kişileri (yönetmenler, aydınlar) yönünden ele almalıyız. Halkımız elbette Hoca'nın değerini biliyordu; çünkü Hoca halkın ta kendisidir. Yaşamış olan, yaşamakta olan, yaşayacak olan halktır Hoca. Halk Hoca'nın değerini bilmekle üst tabakaya karşı kendi varlığını korumuş ve sürdürmüş oluyor. Halkımızın hocanın değerini bilmiş olması, onun yediyüz yıldır unutulmamış olmasından bellidir. Bütün bu açıkoturumlar, bütün bu törenler halkın temelden zorlamasıyla, yönetmenleri ve aydınları itmesiyle olmaktadır; yoksa Hoca unutulur giderdi. Halkın temelden zorlamasıyladır ki yönetmenler ve aydınlar ister istemez Hoca'ya değer vermek zorunda kalmışlardır. Hoca için kitaplar çıkıyorsa, törenler yapılıyorsa, açıkoturumlar düzenleniyorsa, bütün bunlar yönetmen ve aydınların isteğiyle değil, halkın bunları dolaylı zorlamasıyla olmaktadır.

Toplumumuzun üst tabaka kişilerinin Hoca'ya değer vermek şöyle dursun, değerini unutturmaya çalıştıkları şurdan da açıkça bellidir ki, Türklerin dünyadaki en ünlü kişisi olan Nasrettin Hoca yediyüz yıldanberi okullarda okutulmamakta, yazın kitaplarına girememektedir. Kimlerin ve kimlerin kuru

gürültüyle doldurduğu okul yazın tarihlerinde ve derslerinde Hocamıza bugünedek yer verilmemiştir. Bundan ötürü utanmak kimlere düşerse lütfen ellerini şakaklarına koyup düşünsünler. Yönetmen kadroların Hoca'yı unutturma, yoksayma çabasına karşın, yalnız Türkiye'de değil, yedi yüzyıldanberi bütün dünyada Hoca'nın ünü yayılıp genişliyorsa durmadan, bu, halkın değerbilirliğinin bir sonucudur.

Üst tabaka kişilerinin Hoca'yı bilmezden gelişlerinin nedeniyse Nasrettin Hoca gülmecesinin niteliğinden ileri gelmektedir. Gülmece genel olarak ikiye ayrılabilir: Rahat insanların gönül eğlendirici gülmecesi ve tedirgin, mutsuz halkın düşünmek ve boşalmak için acı gülmecesi...

Halktan yana ve halktan olan Nasrettin Hoca'nın gülmecesi ikinci türden ki bu gülmece bozuk düzenli toplum yönetmenlerinin hoşuna gitmez. Çünkü hertürlü kötü, aksak, yanlış davranışlarına, halk düşünürü Hoca'nın bir gülütü uygun düşer. Bence yedi yüzyıldır halkın yaşattığı Hoca'ya hâlâ okul kitaplarında gereğince yer verilmeyişinin nedeni işte budur. Ama şurası da bir gerçek ki, yedi yüzyıl sonra da olsa, halkın temelden zorlamasıyla Nasrettin Hoca okul kitaplarında da gereken yer ve değeri alacaktır.

Açıkoturumdaki bu düşüncelerim üzerine oturumu düzenlemiş olan radyo sunucusu arkadaşımız ince bir espiriyle, zaten bizde gülmeceye değer verilmediğini, çağdaşlarımızdan örnekler konulan okul kitaplarında benim yazılarıma yer verilmediğini üzünçle söyledi. Dediği de çıktı; açıkoturum radyoda yayınlanırken adım bile yoktu. Haklıdırlar, halkın olmayan bir radyoda, yukardaki gibi yönetmenleri tedirgin edici sözlerin yeri olamaz. Ne var ki Hoca'nın yukardaki gülütündeki gibi,

– Geçip giden dalgaları bırak, gelen daha bir...

Açıkoturumda kendiliğinden ortaya çıkan bir tartışma konusu da Hoca'nın hazırcevap olup olmadığı sorunuydu. Hoca'nın tarihsel kişiliğinden çok toplumsal kişiliği önemli olduğundan, Hoca'nın toplumsal karakterini ortaya çıkaracak olan bütün nitelikleri üstünde bir bir durmamız doğrudur. Bu

bakımdan Hoca'nm hazırcevap olup olmadığını, daha bunun gibi başka niteliklerini araştırmamız yerinde olur; böylece Hoca'nın gerçek toplumsal kişiliğini bulabiliriz.

Düşünceme kalırsa, Hoca hazırcevap bir kişi değildir. Hocayı hazırcevap sayanlar bana öyle geliyor ki hazırcevaplığı üstün bir değer saydıkları için bu niteliği de sevdikleri Hoca'ya yakıştırmaktadırlar. Oysa hazırcevaplık her lafa karşılık şıp diye bir nükte yetiştirmek demektir ki sanırım pek de uygun bir davranış değildir. Bu türlü hazırcevaplar, sevilen bikaç nüktelerine karşılık durmadan pot kıran, nükte için nükte yapan, biraz kurnaz, çoğun çevrelerini tedirgin eden kişilerdir. Çevremizdeki hazırcevaplara bakarak bunun böyle olduğunu anlayabiliriz. Hoca'nın hazırcevap olmayışının nedeniyse daha başkadır ve şu iki gerekçeye dayanır:

Nasrettin Hoca'nın gülütleri incelenirse akılcı ürünler oldukları görülür. Akılcılıksa hazırcevaplığa aykırıdır. Çünkü akılcılık birdenbire ve çabukluk değil, bir düşünce işlemidir. Oysa hazırcevaplık, anlama hızından ayrı ve başka olan bir çabukluk ve hızlılıktır. Hoca'nın gülütleri akılcı ürünlerse Hoca hazırcevap olamaz.

Bugün önümüze hazır olarak çıkmış ve yumruk gibi inen Hoca gülütlerindeki son düşünce önümüze kotarılmış olarak geldiği için, biz bu gülütlerdeki son sözü Hoca'nın hazırcevaplıkla birdenbire söylediğini sanarak yanılmaktayız. Oysa bu gülütler yıllardan, yüzyıllardanberi halkın ortaklaşa bilincinin malı olarak, değişe değişe, eklene çıkarıla, süzüle arına bugünkü son biçimini almıştır. Yüzyıllar boyunca hazırlanmış, kotarılmış bu gülütlerin Nasrettin Hoca'nın bir hazırcevaplığı sayılması sanırım ki yanlış olur. Bu gülütlerin hepsini Hoca söylemiş olsa bile, yine de bunları daha önce düşünüp taşınıp uygun düşen olaylar karşısında söylemiş olmalıdır.

Dost, Eylül 1963

Dünyayı Güldüren Türk

Geline "Oyna!" demişler, "Yenim dar" demiş. Yenini açmışlar "Yerim dar" demiş. Yerini açmışlar "Gönlüm dar" demiş.

Bizim gönlümüz dar değil, Akşehir Gölü kadar geniş. Nasrettin Hoca'nın yanına gidenin gönlü dar olur mu hiç... Gönlümüz geniş geniş olmasına ama neyleyelim, gazetede yerimiz dar. O yüzden "Dünyayı Güldüren Türk" Nasrettin Hocamızın yurdu Akşehir'de görüp duyduklarımı üç yazıda bitirmek zorundaymışım. Zamanın yıpratıcılığına yediyüzaltmış yıl dayanan, daha da kaç yediyüzelli yıllar dayanacak olan aramızdan bitek Nasrettin Hoca çıkar, ona da yer bulamayız. Doğrusu da budur. En terbiyeli, en temiz sözleri "Ulan ineek!..", "Kovaa!.." olan ayaktopu tutkunlarının yayla kadar yer buldukları basında, Nasrettin Hoca'ya yer mi kalır?...

21 Haziran'da Akşehir'de ilk Nasrettin Hoca günü yapıldı. Bu işi düzenleyen Akşehir Belediyesi Istanbul'un, Ankara'nın bütün gazetelerine, yazarlarına, üniversitelerine, elçiliklerin basın ataşeliklerine çağrı yollamış; hem de iki kere...

Kimler geldi söyleyeyim mi? Üniversiteden tek kişi, Profesör Ahmet Caferoğlu. Elçiliklerden yalnız ikisi: Bulgar Basın ve Kültür Ataşeleri, bir de Tas Ajansı Ankara Muhabiri... Istanbul gazetelerinden de bir ben...

Ya bakanlar? Hiçbiri yoktu. Büyük Millet Meclisine toptan çağrı yollamışlar. Bitek milletvekili Ömer Şeker vardı. O da Akşehir'in kendi milletvekili.

Ne sanıyorsunuz, çağrılanların yüzde biri bile gelmedi diye Nasrettin Hoca günü sönük mü geçti? Kim demiş! Akşehir'de yer yerinden oynadı. Mehter takımı nöbet vurdukça gümbür gümbür bir nöbet de Sultan Dağı'ndan yankılandı. Konya'dan, Afyon'dan gelmişler. Bütün köylüleri o gün Akşehir'e dökülmüşlerdi.

Üç gün sürecek olan bu yazım kısa kısa notlar olacaktır.

Akşehir deyince gözümde yanık Orta Anadolu'nun bir bozkır kasabası belirmişti. Bu türlü kasabaları çok gördüm. Kaldırımlarında insanlar, yürüsem mi yürümesem mi, diye adımlarını dura duraklıya atarlar. İnsanın içine kara bir ağırlık çöker de, boğuluyorum, diye bağırası gelir. Ben Akşehir'i görüp tanımadan böyle bellemiştim. Akşehirliler beni bağışlasınlar. Gördüm de hem şaştım hem sevindim. Ben Akşehir'in Nasrettin Hoca'nın yurdu olduğunu unutuvermişim. Gidin Akşehirliyi görün de siz de sevinin. Eline, ayağına çabuk Akşehirliler sokaklarda bir gidip bir geliyorlar. Sokaklarda durup lak lak eden yok. Üç gün kaldım, döndüm dolaştım, bitek çarşaflı, umacı olmuş kadın yok. Aradabir örtü altına gizlenip dünyaya tek gözle bakan yaşlı kadınlar varsa da Akşehirliler gününü dolduran bu kuşağa olgun bir gülüşle bakıp geçiyorlar; nasıl olsa bitip tükenecek bunlar.

Kalemim övgüye yatkın değildir. Akşehirlileri övüyorsam buna onlar beni değerleriyle zorladılar. Uyanık, canlı, yavuz, ileri kişiler. Bunun nedenini kime sordumsa, gülerek,

– Eeee... Burası Hoca'nın memleketi... dedi.

Daha Ankara'da sinema, elektrik yokken Akşehir'de varmış. Kırkbeş yıl önce Akşehir'e elektrik, sinema gelmiş. Şimdi üç kapalı, üç açık sineması var, hergün film oynatırlar. Unutmayın, Akşehir il değil ilçedir. Akşehir'de hergün bin Istanbul gazetesi satılır, ilçede çıkan kendilerinin de üç tane günlük gazeteleri var.

Akşehir'in dört büyük kitapçı dükkânından birine girdim. Fransızca *Paris Match* dergisi vardı. Yalnız buraya bu dergiden on tane gelir, hepsi satılırmış.

Görevleri Akşehir dışında olan biçok aydınları Nasrettin Hoca günü için sılaya gelmişlerdi. Hangisiyle tanıştıysam ya doçent ya yüksek mühendis, doktor, avukat, hâkim, ya öğretmen yada yüksek memur.

Akşehirliler "Nasrettin Hoca'nın torunlarıyız" diyorlar da bir daha demiyorlar.

Profesör Caferoğlu söyledi; geçen yıl Çin'de Çin folklorcularının toplantısı olmuş. Bu toplantının en önemli konuşması

neymiş biliyor musunuz: Nasrettin Hoca gülütleri Çin'e hangi yolla, ilk ne zaman girdi?

Bir Hocamız var, Hint'ten, Çin'den tut, geç kuzey ülkelerine, dolan İngiltere'yi, ordan Amerika'nın en dip ucuna geç, nereye gitsen onu herkes tanır, bilir. Ünü Nasrettin Hoca kadar yaygın başka bir Türk daha yoktur.

Nasrettin Hoca günü yaparlarken bu günü düzenleyen kurul bütün elçiliklere yazıp oralarda yayınlanan Nasrettin Hoca kitaplarından birer tane istemiş. Akşehir'de büyük bir Nasrettin Hoca kitaplığı kurulacak. Ben ordayken Danimarka'dan üç Nasrettin Hoca kitabı geldi. Danimarka nereeee Akşehir nere... Hoca'nın ünü Baltık Denizi'ni bile aşmış. Dünyayı güldüren Türk kuzeylileri de güldürüyor. Danimarka'dan gelen kitapların biri 1945'de basılmış; büyük boy, 252 sayfa. Öbürü Rusçadan çevrilmiş. 1931'de basılan üçüncü kitap resimli. İlk sayfasında kırmızı zemin üzerine yeşil çerçeveli "Lâ ilahe illallah Muhammeden resülullâh" yazılı; üstte minyatür iki aslan. Bu üç kitaptan başka, Ali Nuri Bey adında bir Türk'ün 1902'de Danimarka'da bir Nasrettin Hoca kitabı çıkmış. Danimarkalılar o kitaptan bikaç sayfanın fotokopisini göndermişler.

Tas Ajansı muhabiri de Rusya'da basılmış üç tane Nasrettin Hoca kitabı getirdi. Kalın kitaplardı. Biri resimliydi. Profesör Caferoğlu'nun söylediğine göre, bu kitaplardan Solovyov'un yazdığı, Hoca üstüne yazılan kitapların en değerlilerinden biriymiş. Tas Ajansı muhabiri kitapları verip otomobiliyle Konya'ya gitti, törene kalmadı.

Amerikalılar da *Once the Hodja* adlı kitabı göndermişler. Daha başka memleketlerden de kitaplar gelecek. Elçiliklere mektuplar geç yazıldığı için kitapları yetiştirememişler.

Dünyanın hemen her memleketinden her dilde yayımlanmış Nasrettin Hoca kitapları Akşehir'e gelirken, Birleşik Arap Cumhuriyeti Büyükelçiliğinden gönderilen çok ilginç mektubu buraya almadan geçemeyeceğim. Mektubun tıpkısı şudur:

"Akşehir Belediye Reisine. 20 Mayıs 1959 tarihli mektubunuzu almakla müşerref olduk. Mektubunuza cevap olarak Nasrettin Hoca'nın Birleşik Arap Cumhuriyeti'nde maruf

olmadığını bildirir, davetiyenize ayrıca teşekkür etmekle saygılarımızı sunarız."

Büyükelçi hazretlerinin bu mektubuna şaşmamak elden gelmiyor. Demek Çin'den, İskandinavya'dan, Rusya'dan, Amerika'ya değin heryerde "maruf" olan Nasrettin Hoca, uzun yıllar boyu Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olan Mısır'da ve Suriye'de "maruf" değil, öyle mi?

Büyükelçinin bilgisizliğine mi şaşalım, yoksa politikacılığına mı?..

Biz, ekselansa bir küçük yararımız dokunur düşüncesiyle, Kahire'de *Matbaat'ül-Kâstiliye*'de, 1278'de ve yine 1299'da basılmış iki tane Arapça Nasrettin Hoca kitabı olduğunu bildirelim. Adı da *Nevâdir-i Nasrüddin-ir-Rûmiyyi'l-Meşhur bi-Cüha*'dır. Arapça daha pekçok Nasrettin Hoca kitabı olduğunu duyduksa da bilgimiz yoktur.

Veled Çelebi'nin derlediği kitabın önsüzünde de şöyle denilmektedir:

"Biz Hoca merhumu nev'i şahsına münhasır 'ümmet-i vahide' addederiz. Ne sadr-ı İslamın 'Behlûl Dana'sı ne emsali olan mecazib ne 'Cühâ', ne eşyai olan abdallar, ne de Arabın 'Talhek'i gibi ümera dalkavukları, ne de akvam-ı sairenin şusu busu bizim Hocamıza adl olamaz."

Birleşik Arap Cumhuriyeti Büyükelçisi "Nasrettin Hoca bizde maruf değildir" derken, size gülmecesever bir Amerikalının Nasrettin Hoca gülütlerini toplamak, Hocamızın hayatını öğrenmek için önümüzdeki ay içinde Türkiye'ye geleceğini haber vereyim. Akşehir Belediyesi Hoca için bütün dünya dillerinde yazılmış yapıtları toplayadursun, Aslan Kaynardağ da Türk-Alman Kültür Derneği salonunda (Beyoğlu'nda) Nasrettin Hoca kitaplarından kurulan bir sergi açtı. Burada yetmişi yabancı dilde, otuzu Türkçe Nasrettin Hoca kitabı sergilendi.

Türkiye Bibliyografya Dergisi'ne göre, Türkiye'de 1928'den bu yana elliiki Nasrettin Hoca kitabı yayımlanmıştır. Bunlardan beşi yabancı dildedir.

Şimdi Prag'da, bir Çek yazarının yazdığı *Nasrettin Hoca* adlı bir piyes de aylardanberi başarıyla oynanmaktadır.

Akşehirlilere Nasrettin Hoca günü olarak neden 21 Haziranı seçtiklerini sordum. Yaz başlangıcı olan 21 Haziran Akşehir'in en coşkun baharı. Yüksekliği bin metrelerde olan Akşehir'de yeşiller 21 Haziranda coşuyor. Sırtı Sultan Dağı'na yaslamış, bir yanını Akşehir Gölü'ne dayamış olan Akşehir'in yanı yöresi hep yemyeşil. Dereçine köyünün bir kirazı var, ben böyle kiraz görmedim. Hem tatlı hem iri, kara bir kiraz, hem de hiç mi hiç kurtlanmazmış. 21 Haziran Kiraz Bayramı da...

Akşehir sokaklarında biçok Nasrettin Hoca dükkanı var: Nasrettin Hoca Şekercisi, Nasrettin Hoca Bakkaliyesi, Nasrettin Hoca Basımevi... dolu Nasrettin Hoca. Bir özel kahve yapmışlar, kutular içinde; adı Nasrettin Hoca Kahvesi. Yapma kahveler içinde kahveye ençok benzeyeni bu. Dondurmacılar,

– Nasrettin Hoca dondurması! diye bağırıyorlar.

Bir dondurma istedim. Pilav tabağı gibi bir tabak dolusu dondurma getirdiler. Sakız gibi, mis gibi dondurma... Kilosu dört lira. Tabağımda 150 gram varmış, 60 kuruş. Istanbul'da o dondurmayı altı liraya zor yersiniz, hem de öylesi değil.

Bir ilçe olan Akşehir'de biçok illerde olmayan güzel oteller var. Biz banyolu, geniş, tertemiz bir otelde konakladık. Nasrettin Hoca günü için çok konuk gelir de oteller yetmezse diye, Akşehirliler gelenlere evlerini açmışlar. Onca kalabalık geldi, hiçkimse yer sıkıntısı çekmedi.

Hoca'nın türbesine gittik. Kasaba mezarlığının ortasında. Her mezarlıkta insanın içine bir eziklik, üzgünlük çöker değil mi? Burda tersine. İnsanın içi açılıyor, Hoca'nın kabrini görünce yüzü gülüyor. Bu iç açıcılığa dayanamadım, birazcık ağladım. Ama üzülerek değil, sevinerek, sevinçli gözyaşı...

Bir ziyaret defteri var. Dünyanın dört bir yanından Hoca'yı ziyarete gelmişler. Ziyaret defterine yazılanlardan, atılan imzalardan bikaçını buraya alıyorum: Amerikalı John E. Tuncker ve Catherine Sinnord. Almanyalı Dr. Fredrick Krol Türkçe olarak deftere şunları yazmış:

Almanya'da Nasrettin Hoca kitabı okudum. Bugün Nasrettin Hoca'nın türbesini görmek benim için bir çok samimi sevincim var. Çok defa tekrar gelmek istiyorum, inşallah...

Ziyaret defterinde daha biçok yabancıların yazıları var. Turgut Akkaş adlı bir ziyaretçi şu beyti yazmış:

Bir mürşide dil bağlamışım, sanki esirim.
Devranına al bendeni Hazret-i pirim.

Safiye Ayla [Targan] da şunları yazmış:

Güzel ve sevimli Akşehir'de güzel nükteleriyle Türk zekâsını dünyaya tanıtan Hocamıza fatiha okuyarak yaptığımız ziyaretten çok mesudum.

Tirende profesör Caferoğlu'yla beraberdik. Gece oldu. İşte Akşehir, dediler. Bir de baktım şıkır şıkır aydınlık içinde... Bu ne? Sultan Dağı'nı elektriklerle donatmışlar! Elektrik lambalarıyla dağın sırtına *Akşehir* yazmışlar, geceleyin 20 kilometre uzaktan okunuyor. Bu ışıltı, bu pırıltı Hoca töreni için değil, birbuçuk yıldır her gece lambalarla yazılı *Akşehir* yanar, ışıldarmış. 22,40'da Akşehir'e geldik. Genç, çalışkan Belediye Başkanı Dr. Rahmi Şirvancı karşıladı. Bizi otomobille kalacağımız otele kadar getirdi.

*

21 Haziran 1959'da ilk Nasrettin Hoca Anma Töreni programı şöyleydi: Saat 10'da Belediye bandosu İstiklal Marşı çaldı. Belediye bandosundan ayrı bir bandoları daha var. Bütün düğünlere, hatta köylerdeki düğünlere bile Belediye bandosu gidermiş.

İstiklâl Marşından sonra belediye başkanı kısa bir açış konuşması yaptı. Ondan sonra Prof. Caferoğlu konuştu. Daha sonra mehter takımının sevimli palabıyık yarbayı önde, mehter takımı ve binlerce kişiyle Hoca'nın türbesi ziyaret edildi.

Öğleden sonra Akşehir İstiklâl Müzesi ziyaret edildi. Bu müze üzerinde birazcık duralım. Bu müze Mustafa Kemal Paşa'nın büyük taarruz kararını verdiği yerdir. Demek Akşehir, Kurtuluş Savaşımızın beşiği.

Belediyenin de bulunduğu binada müze olarak üç oda var. Oda kapılarının üstündeki yazıları okuyalım: "K. Atatürk büyük taarruz kararını bu odada verdi. 26 Ağustos 1922",

"Garp cephesi Kurmay Başkanı Asım Gündüz'ün çalışma odası. 1921-1922".

"Garp cephesi Komutanı İsmet İnönü'nün çalışma odası. 1921-1923".

Şimdi bu odadan içeri girelim. 1921'in eşyaları, İsmet Paşa'nın 38 yıl önce üzerine oturduğu kırmızı kadife koltuklar. Bir cephe komutanının çalışma odasındaki bu fakir eşyalar, Türk ulusunun hangi ağır koşullar altında kurtuluş savaşı yaptığını bize anlatıyor. Bir masa üstünde çok eski model Remington marka bir yazı makinesi var. Makinenin üstündeki kartta şunlar yazılı:

"Fransız Nazırlarından Mösyö Franklin Buyon ile 7 teşrinievvel 1921 tarihinde imzalanan itilafnamenin yazıldığı daktilodur. Bu anlaşma ile siyasi, iktisadi, askeri hiçbir hususta istiklalimizden hiçbişey feda edilmeksizin yurdun kıymetli parçalarını Fransızların işgalinden kurtarmış olduk. Âmâl-i milliyemiz ilk defa olarak garplı devletlerden biri tarafından tasdik ve ifade edilmiş oldu."

Akşehir'de her ne varsa hemen hepsi halkın eseri. Hükümet yardım elini pek uzatmamış. Yüz yataklı modern bir hastane yaptırmışlar. Halkın yaptırdığı bu hastaneyle her nedense DP iktidarı radyoda bikaç kere övünmüş. Akşehir'in bir ortaokulu, bir lisesi, bir öğretmen okulu, bir erkek sanat, bir de kız sanat okulu var. Bunların yalnız üçünü hükümet yaptırmış, gerisi hep halkın eseri.

Pekçok ilden daha büyük, daha kalabalık, daha verimli, daha gelişkin olan Akşehir ilçesi il olup hükümetten yardım görmek istiyor. Bu Akşehir'in açık hakkıdır. Uygun, aykırı, hangi partiden olurlarsa olsunlar bütün Akşehirliler bu ülkünün çevresinde birleşmişler.

1954 seçimlerinden önce Adnan Menderes Akşehir'e geliyor. Atatürk'ün bir zamanlar çalışma odası olan İnkılâp Müzesi'nin penceresinden, alanı dolduran binlerce Akşehirliye, Akşehir il olacak diye söz veriyor. 1954 seçimi geçiyor, 1957 seçimi geçiyor, Akşehirliler büyük bir umutla o zamandanberi Akşehir'in il olmasını bekliyorlar.

Dünyayı güldüren Türk Nasrettin Hoca için pek bişey söylemedimse de, Hoca'nın yurdu Akşehir için azçok

bişeyler anlattım. Gece yapılan törende Akşehirliler benim de konuşmamı istediler. Benim bir kötü huyum var, hep adları birbirine karıştırırım. Orda da üç gün Akşehir diyeceğim yerde Akhisar, Akpınar, Alaşehir deyip durdum. Gece konuşmasında, aman yine yanlış bişey söyleyip pot kırmayayım, diye tetikte dururken bu sefer de mikrofon önünde "Kırşehir" demez miyim... Akşehirliler ince insanlar, hiç bozmadılar.

Nasrettin Hoca artık gözümüzde etli, canlı bir varlık olmuş. Onu bugün de görsek hemen tanırız. Ben Akşehir'de biçok Nasrettin Hoca'lar gördüm. Kısık gözleri gülüyor, sakal telleri gülüyor, yuvarlak yanakları gülüyor. Bu yaşlılar, tıpkı tıpkısına hayalimdeki Nasrettin Hoca'ydılar.

Törenden bir gün önce tellâl sokaklarda şöyle bağırıyordu:

– Yarın Hoca'nın günüdür ha!...Dükkanlara bayrak asılacak. Bayraklar yırtık olmayacak haa!... Dükkanlar kapatılmayacak. Herkes alışverişinde olacak. Sonra karışmam haaa!...

Bu sevimli tellâlın sesinden Nasrettin Hoca'yı duyar gibi oldum.

Küçük büyük bütün Akşehirlilerin sevip saydıkları bir Doktor Aziz Perkün'leri var. Her sözünden, davranışından, çelebiliğinden, şakacılığından, inceliğinden, herşeyinden Hoca'nın torunu olduğu besbelli. Akşehir'in bir dönem de milletvekilliğini yapmış olan sayın Aziz Perkün şairdir de. Onun bir şiiri Hoca'nın mezar örtüsüne işlenmiştir. Yazımı bu şiirle bitiriyorum:

Bir yığın felsefedir bu, yalnız türbe değil!
Hor bakup inciterek etme sakın küfre meyil
Bütün insanlığı hayran bırakıp göçmüş olan
Hoca Nasrettin'e insan gibi hürmetle eğil!

Gömleğinden saçarak gün deye bin kahkahayı
Nice densizlere biçmiş bu yatır zat pahayı!
Çabuk ol fırlamadan baklası ağzından, aman!
Basıver ruhuna İhlas ile bir Fatiha'yı.

Akşam, 25 Haziran 1959

Hoca'yı Anma Törenleri

Nasrettin Hoca'yı anma töreninin ilkini, 1959 yılı 21 Haziranında Akşehir Belediyesi düzenlemişti. Bitakım üniversite öğretim üyeleri, biçok gazeteci, elçilikler bu törene çağrılıydılar. Üniversiteden yalnız Prof. Ahmet Caferoğlu, elçiliklerden de yalnız Bulgar Kültür ve Basın Ataşeleri gelmişti. Basından bir ben vardım. Elçiliklerden, kendi ülkelerinde Nasrettin Hoca üstüne yazılmış kitaplar varsa, gönderilmesi rica edilmişti. Aklımda kaldığına göre, Amerika'da, Rusya'da, Danimarka'da basılmış Nasrettin Hoca kitapları gönderilmişti.

1960 yılında, 27 Mayıs'ın karışıklığı içinde, Nasrettin Hoca'yı anma töreni yapılamadı. 1961 yılında ikinci anma töreni yapıldı. 27 Mayıs devrimi mi, çevrimi mi, herneyse işte onun cilvesi olarak Kuyruk'lar ortada fing atarlarken, ben de Balmumcu Cezaevinde tutuklu olduğumdan, Nasrettin Hoca'nın ikinci anma törenine katılamamıştım.

Üçüncü Anış

Bu yıl yapılan üçüncü Nasrettin Hoca Anma Törenini Nasrettin Hoca Derneği düzenlemişti. Düzeltilmesi çok kolay ufak tefek aksaklıkları, eksikleri saymazsak, genellikle tören başarılı geçti denilebilir.

Çağrılılardan, günlük yazılarında Hoca'nın gülütlerini en güzel ve çok kullanan Burhan Felek ve *Nasrettin Hoca* adlı bir kitap yazmış olan Abdülbaki Gölpınarlı işleri çıktığı için törene gelememişlerdi. Gelmiş olsalardı belki önemli konuşmalarıyla bu töreni daha da canlandırabilirlerdi. Gelecek yılki törene katılmalarını dileriz. Üniversitelerden, elçiliklerden kimse gelmemişti. Buna karşılık basın Nasrettin Hoca'ya büyük bir ilgi gösterdi. Anma törenine gelenler arasında Türk Dil

Kurumu adına Sunullah Arısoy, *Nasrettin Hoca'nın Memleketi Akşehir* adıyla 856 sayfalık çok büyük bir kitap yazmış olan İbrahim Hakkı Konyalı, Ord. Prof. Fuat Köprülü, Refi Cevat Ulunay, Konya Müzesi Müdürü Mehmet Önder, Kemal Tahir, karikatürcü Nehar Tüblek, Doç. Mübin Beken, Halil Lütfü Dördüncü ve dört Istanbul gazetesinden muhabir arkadaşlarımız vardı. Eski yıllara göre çok daha canlı bir anma töreni olduğuna göre, gelecek yıl Nasrettin Hoca'nın daha geniş bir ilgiyle anılacağı anlaşılıyor.

Hazırlıkları Yokmuş

20 Haziran çarşamba akşamı saat 20.45'te, şehrin en büyük sinemasında tören başladı. İlk konuşmaya çağrılan Fuat Köprülü oldu. Köprülüzade Mehmet Fuat Bey'in *Nasrettin Hoca Manzum Hikâyeleri* adıyla 1918'de Kanaat Kitabevi Yayınlarından 243 sayfalık bir kitabı çıkmıştı. Bu kitabın önsözünde Fuat Köprülü, Hoca üstüne o zamana kadar söylenmiş ve yazılmış olanları derlemiştir ki yeni bir düşünü getirmemiş olsa da kitap önemlidir. 1918'den bu yana kırkdört yıl geçmiş olduğuna göre Köprülü'nün bu konuda bizleri aydınlatacak yeni bilgileri, belgeleri olmalıydı. Bu konuda en yetkili kişi sanılan Köprülü konuşmaya başlayınca salondakiler kulak kesilmişlerdi. Ve Ord. Prof. Köprülü konuşmaya başladı:

– Hiç hazırlığım yok...Nasrettin Hoca'ya dair söyleyecek sözüm yok. Aradan yıllar geçtiği için, Nasrettin Hoca kitabımda neler yazmış olduğumu da şimdi unutmuş bulunuyorum...

Nasrettin Hoca üstüne sözü olmayan Köprülü uzun uzun konuştu.

Tarihçi İbrahim Hakkı Konyalı'dan olsun yeni bilgiler öğrenmeyi ummuştuk; o hiç konuşmadı, hazırlıklı değilmiş.

Gazetecilerden ilk konuşan Ulunay oldu. O da "Hazırlıksız geldim" dedi. Onun da sözü yoktu. Birara, "Burası Akşehir değil, Yeşilşehir..." diyerek, bu kelime oyunuyla epiy alkış topladı.

Halil Lütfi Dördüncü'yü konuşmaya çağırdılar. O da,

– Hiç hazırlanmadım, dedi, bişeyler anlattı.

Salonu dolduran dinleyenlerde hayal kırıklığının soğukluğu esti. Düşününüz... Nasrettin Hoca Derneği basının bu ünlü kişilerine çağrı mektupları gönderiyor, onlar da, geleceğiz, diye yanıt veriyorlar, geliyorlar, ağırlanıyorlar, konuklanıyorlar, sonra da "hazırlanmadım", "hazırlığım yok"...

Nasrettin Hoca'nın torunları, atalarından kalan çelebilikle sustular,

– Söyleyecek sözünüz yoktu da ne nane yemeye buraya geldiniz! diye bizi kovmadılar.

Doğrusu çok dayanıklı, çelebi insanlarmış. Bir insanın uğraşı olduğu konuda söyleyecek sözü olmamasının korkunçluğunu ölçemiyorum.

Konya Müzesi Müdürü Mehmet Önder'in konuşması, düşüncesiyle birlik değilim ama, önemliydi.

Birinci anma töreninde olduğu gibi bu törende de bana söz verdiler. O sıkıntılı hava içinde, alıcısı olmayan bir telsiz istasyonu yayını gibi, ben de ilk gece tatsız tussuz konuştum.

Maya Çalınan Göl

Ertesi gün Akşehir Gölüne yoğurt mayası vurmaya gittik; Hoca'nın güzel bir gülütünü yaşadık.

Akşehir'i görmeden önce orasını kavurucu sıcaklıkta, kırkıraç, verimsiz topraklı bir bozkır parçası sanıyordum. Gidince şaşırıp kaldım. Bir serin yeşilliğin içine gömülüp yaşayan uygar insanlar. Sizlere uzun uzun Akşehir'in coğrafyasını anlatacak değilim; bikaç gözlemi anlatmak yeter. Bir ilçe olan Akşehir'de iki tane kadın berberi salonu var, büyük şehirlerin çoğunda olmayacak güzellikte kundura boya salonu, üç büyük kitapçı.. Bunlar size bir düşünü vermiyor mu?

1959 yılında gittiğim zaman, kitapçılardan birinde beş tane *Paris Match* dergisi görmüştüm, abonelerinmiş... Istanbul'dan sonra ilk sinemanın yapıldığı yer, Akşehir... Törenin ilk günü, Istanbul 39 derece ısı altında cayır cayır yanarken, Akşehir'de ısı 22 dereceydi.

Akşehir'e gece giriyorsanız, uçsuz bucaksız ovada daha on beş-yirmi kilometre uzaktan, gece karanlığına elektrikle yazılmış kocaman *Akşehir* yazısını okursunuz; karanlık gökyüzünde yıldızları çatlatan bir başka yıldız kümesi... Bana deli der misiniz, Akşehirlilerin yerden gökyüzüne fırlatıp serptikleri bu yıldız kümesinin lambalarını saydım; 680 lamba...

Birinci anma törenine gelişimde, Akşehir'in eteklerine yaslandığı Hıdırlık'ta bu ışıkları tören için mi yaktıklarını sormuştum da, "Yooo" demişlerdi, "her gece böylece yanar, nam olsun..."

Şimdi elektrik lambalarından Akşehir yazısının üstüne bir ek daha koymuşlar: Atatürk'ün ışıktan profili...

Akşehir'de 1200 öğrencili bir ortaokul, bir lise, bir kız sanat enstitüsü, bir erkek sanat okulu, bir de öğretmen okulu var; yalnız üniversitesi eksik kalmış. Unutmayın burası ilçe, ama 26 bin nüfuslu...

Orda pirimiz, ustamız Nasrettin Hoca'nın türbesi olduğundan mıdır, insanları güleç, uygar, konuksever olduklarından mıdır, havası, suyu güzel, toprağı verimli de ondan mıdır, ben bu Akşehir'i çok seviyorum. Gericiliğin tutunup barınamadığı biyer Akşehir.

Biçok Anadolu ilinde, ilçesinde para kazanıp biriktirenler ilk iş olarak hemen ordan kaçar, büyük şehirlerde ev, apartman alır yerleşirler. Akşehirli böyle yapmıyor, Akşehir'i seviyor, orda kazandığını yine oraya harcıyor. Bir örnek olsun diye İsmail ve Osman Küçük kardeşlerin yaptırdıkları Küçük Otel'i anlatayım. 1959'da bu otel yoktu. Ama yine de iyi, temiz, bakımlı, banyolu başka oteller vardı. Küçük kardeşler, salt Akşehir'e gelenler daha rahat etsinler, daha iyi ağırlansınlar diye çok güzel bir otel yaptırmışlar. Bu otel temizlikte Istanbul'un turistik, en lüks otelleriyle başabaş gelir. Şunu söyleyeyim ki Küçük kardeşler bu oteli Türkiye'nin herhangi büyük bir şehrinde yaptırsalar, yada bu otele harcadıkları parayı herhangi başka bir işe yatırsalar daha çok para kazanırlardı. Ama onlar Akşehir sevgisiyle Akşehir'e güzel bir otel kazandırmayı yeğlemiştir.

Şehrin sırtını dayadığı çamlar içindeki Hıdırlık'tan şakır şakır Şarlak suyu akar, Taşdelen suyu güzelliğinde, buz gibi bir su... Şehirde içilen de, kullanılan da hep bu sudur. Istanbul'da susuzluk derdi canımıza tak dediğinden bu güzelim Şarlak suyuyla yıkanmaya kıyamıyordum. Banyo yaparken akıp giden bu güzelim su, sanki ziyan olacakmış gibi geliyordu bana...

Vah Güzelim Göl

Toprağın bu verimliliği, bu zenginlik, bu ılımlı hava, bu fışkıran sular, insanların bu ileriliği nerden geliyor? Bana sorarsanız, ilkin Akşehir Gölü'nden... Akşehir Gölü'nü kaldırın, burası Orta Anadolu'nun bozkırı olur.

Ne duydum bilir misiniz, bikaç yıl önce Akşehir gölünü akıtmağa karar vermemişler mi... Göl akıtılacak da ne olacakmış, diye sordum. Yanıt: Göl akıtılırsa alttan bitkel toprak çıkar, verimli tarla olurmuş, sonra da susuz topraklar sulanırmış.

Aklımın erdiği iş olmadığından sustum. Sonra Akşehir Kaymakamı Ali Hasan Özen söyledi; buraya sık sık Alman bilginleri gelir, gölü incelerlermiş. Bu bilginlerin kimisi tarihçi kimisi jeolog kimisi fizikçi, şu bu... Geçenlerde Prof. Hans Kumerloeve adında bir Alman gelmiş, bu adam da ünlü bir hayvanbilimcisi... Bizdeki bütün kuşların adlarını, hem de Türkçesiyle bir bir biliyormuş. Kaymakam şaşmış kalmış. Bu profesör demiş ki:

– Anadolu'da soyu tükenen ve dünyada bir eşleri daha olmayan bütün kuşların son korunak yeri, işte bu Akşehir Gölü'dür. Siz bu gölün değerini bilseniz yalnız kuştan ihya olursunuz. Böyle bir göl bizim Almanya'da olsa kavanoza kor da saklarız...

Yakında Avrupa'da kuşlar üzerine çalışan bilginlerin uluslararası toplantısı olacakmış, Prof. Hans Kumerloeve de Akşehir Gölü kuşları için bir rapor verecekmiş.

Alman profesörü gölün kurutulma tasarısını duyunca şaşkınlıktan saçını başını yolmağa başlamış. "Aman" demiş, "burasını çatır çatır kavurur, yakarsınız..."

Hey Allah! Toprağın en bol, en verimli olduğu yerde bitkel toprak kazanmak için gölü kurutmak... Şu bizdeki akıl, gelip gelip neremize takılır?

Kaz, Manda ve Balık

Hem bu ivecenliğin ne gereği var? Nasıl olsa göl kendi kendine kuruyup gidecek günün birinde. Şimdilik gölün göllüğü kalmamış, bataklık... Sığ ve dibi batak gölde kürek çekilemediği için kayıklar sopalarla itilerek yüzdürülüyor. Gölün içi kıyamet gibi sazlarla, sazdan adalarla dolu.. Bilenlerin dediğine göre, bir yapma tahta fabrikası kurulsa bu sazlar fabrikanın hammaddesi olurmuş. Şimdi sazlar kesilip evlerin çatısına konuyor, üstüne de çamur atıp bastırıyorlar.

Mandalar yolları düşer de göle gelirlerse dalıyorlar göle, yüze yüze gidip sazları yiyorlar. Bin, ikibin manda gölün sazlarıyla, hiç emeksiz, masrafsız beslenebilir, o da yok... Peki, ne var?

Kayıkla gölde gezdik. Gölün içi kuş dolu, ama ne kuşlar; yaban kazları, yaban ördekleri, kaşıkçıllar, karabataklar, pelikanlar, adlarını bilmediğimiz irili ufaklı bisürü kuş... Sazların arasında kuş cıvıltılarıyla, sesleriyle kuşatılıyorsunuz. Gölün ortasına 'ayna' diyorlar, ancak bu aynada kürek çekilebiliyor.

Arkadaşlardan biri,

– Yaban kazı, ördek avlar mısınız? diye sordu.

Fişek, saçma fiyatlı olduğundan av pahalıya geliyormuş. Hiç akıl almıyor; yaban kazı avlamak için koşmaya değer mi? Kıyıya yüz kaz bıraksanız, bir de kümes yapsanız, kazlar gölde kendi kendilerine beslenir, yüz kaz yılda bin kaz olur. Avlama zahmetine, yaban kazının kökünü kazımaya değmez... Ama kimsenin kaz maz yetiştirdiği yok. Göl bomboş duruyor.

On yıl öncesine kadar taa İsrail'den buraya balık almağa gelirler, balıkları buza koyup İsrail'e götürürlermiş. En iyi balık yumurtası da bu gölün balıklarından çıkıyor. Biliyorsunuz, şimdi İsrail'de havuzlarda balık yetiştirip Avrupa'ya satıyorlarmış.

Bir müteahhit balık avı için gölü beş yıllığı bir milyon iki yüz bin liraya kiralamış. Az daha unutacaktım, bu gölde sivrisinek de üremiyor. Gecenin soğuğu, sivrisinek üremesine engel; yoksa Akşehir sıtmadan kırılırdı. Sinekleri yiyerek geçinen ışıl ışıl mavi, yeşil, sarı, pembe, alacalı yusufçuklar gölü kaplamış, herbiri serçe yavrusu iriliğinde...

Kurtuluş Savaşında düşman gelmiş, göle dayanınca durmuş; bir yanı göl, bir yanı dağ, orda kalmış. Akşehir Gölü'nün bir de böyle tarihsel görevi var. Biliyorsunuz, Akşehir Kurtuluş Savaşında Garp Cephesi Karargahıydı. Karargah şimdi İnkılâp Müzesi'dir.

Sözün kısası, bu Akşehir görmeler, gezmeler ister, bir anlatılmaz ilçedir.

Vatan, 29 Haziran 1962

Vah Midas Vah!

Haziranın 21'inde, 678. ölüm yıldönümünden ötürü, Akşehir'de Nasrettin Hoca'yı andık. Neden 21 Haziran da başka gün değil? Akşehirliler burda yılın en güzel günü, Akşehir'in en yeşil, kirazın en bol zamanı diye bu günü seçmişler. Beri yandan okullarda sınav sırası olduğundan, Akşehir'deki öğretmenler, öğrenciler üstlerine düşen görevi alamıyorlar, üniversite öğretim üyeleri de törene katılamıyorlar. Buyüzden gelecek yıl Hoca'yı anma gününün değiştirileceği umuluyor.

Okulda öğrenenler unutmuş olsalar da, Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* adlı oyunu yüzünden Midas'ı duymayanımız kalmadı. Midas kim? Frikya Kralı... Frikya neresi? İşte bu Akşehir ve dolayları... Midas'ın sarayı, anıtları, bahçeleri hep Akşehir'deymiş. Peki, onlardan bugüne ne kalmış? Büyük, çok büyük bir hiç...

Yakın zamanlara kadar Midas'ın çeşmesi duruyormuş, anıtıyla, yazıtıyla, taşlarıyla... Kırk-elli yıl öncesine kadar da halk oraya Midas'ın çeşmesi, dermiş. Şimdi taş maş, hiçbişey kalmamış, adı da unutulmuş gitmiş. Şimdi oraya Ulupınar diyorlar. Gidip gördük; şosenin altından bel kalınlığında güldür güldür fışkırıp akan bir su...

Ne olmuş çeşme, taş, yazıt, anıt? Ya biz kırıp parçalayıp yok etmişiz ya yabancılar çalıp aşırıp kaçırmışlar...

Bu yazımın başlığını *Hırsız Avrupalılar* koyacaktım; sonra düşündüm de vazgeçtim. Avrupalı hırsız olmaya yaman hırsız, biz aptal olmaya yaman aptalız. Avrupa'nın en ünlü, en büyük müzeleri Türkiye'den aşırılmış, kaçırılmış anıtlarla, yapıtlarla dolu; yabancı müzelerin en değerli yapıtları bizim topraklarımızdan aşırılmış. Bugünkü Avrupa uygarlığının başlangıcı nasıl emek hırsızlığına dayanıyorsa, o uygarlığın

köklerinde nasıl kölecilik, soygunculuk varsa, şimdi de o uygarlığın uygar çocukları Türkiyemizi, tarihimizi çalıp çalıp götürüyorlar. Türkiye'den aşırılmış tarihsel yapıtların hepsi de belli; bunları kimlerin, nereden çaldıkları da belli... Peki, bu hırsızlıkları bir bir şikayet edecek, dava açılacak biyer yok mudur? Hani bir İnterpol denilen uluslararası polis örgütü var da bikaç bin lira çalmış, kaçakçılık etmiş olanları nerde olsa kovalar, yakalar, hangi ülkenin suçlusuysa ona teslim eder. Bu İnterpol kendi ülkelerindeki çalınmış tarihe neden göz yumar?

Aşırılan Tarih

Nasrettin Hoca'nın hocası Mahmut Hayranî'nin türbesi Akşehir'dedir. Avrupalılar bu türbeden, bir de Marufî'nin türbesinden aşırmadık bişey bırakmamışlar. Bu türbelerdeki tahta oyma şaheser sandukaları da aşırıyorlarmış. Nasılsa akıllı bir gümrük memuru sınırda yakalamış da sandukaları kurtarmışız. Şimdi o sandukalar İslâm Eserleri Müzesi'nde. Biz Akşehir'de resimlerini gördük.

Düşünüyorum da, iyi ki Avrupalılar bunları aşırmışlar, diyorum. Ya aşırmasalardı ne olacaktı? Hiçbiri kalmazdı elimizde, kırar parçalar, yok ederdik; öyle de yapmışız.

Türklerin İslamlığı kabul edişinden sonraki en büyük ve ilk kitabımız *Kutadgu Bilig*'i tarihçi Hammer, Istanbul'da eline geçirip de Viyana saray kitaplığına vermemiş olsaydı, böyle bir Türkçe kitabımız olduğundan belki hiç haberimiz olmayacaktı. Belki de *Kutadgu Bilig*'le ocak tutuşturur yada kesekağıdı yapardık.

Türkiye'nin neresine gitseniz tarihin üstüne basmadan geçilemiyor; tarihe basmamak için taştantaşa sıçrasanız, sekseniz yine ayağınızın altında tarih... Öyle bir kat kat uygarlıklar, öyle bir altüst tarih üstünde yaşıyoruz ki, biyandan Avrupalı aşırmış biyandan biz kırıp yok etmişiz, yine tarihi bitirmeyi becerememişiz; bitip tükenmeyen bir tarih... Daha çok yakın zamanlara dek Konya'da Selçuklu prenslerinin mumyaları varmış, şimdi hiçbiri yok. Kurtuluş Savaşından sonra bile duran mumyalar

yok olmuş. Bu mumyaları, parmaklarından yüzükleri çıkarmışlar da toprağa gömmüşler, köpeklerin ağızlarında günlerce Selçuklu prenslerinin mumyalı kolları, bacakları çekiştirilmiş durmuş... Eh böyle olunca Midas'ın çeşmesi kalır mı... Vara o çeşmenin taşlarını da aşırıp Avrupa müzelerine kaçırsalardı. Hiç değilse resimlerini görür de, bunlar bizim topraklarımızın diye kuru kuru avunurduk.

Tanrıça Sibel'in Zampara Çobanı

Anadolu içinde saatlerce gidersiniz gidersiniz de bitek ağaç göremezsiniz, sonra bir de bakarsınız, tepede yirmi-otuz çam.. Nasıl olmuş da bu çamları kökleyip yoketmemişiz? Artık size türlü türlü anlatırlar:

Burda yatır varmış da, çamın dalını koparan ölürmüş.

Çoban adamın kızını kaçırmış da, kızın babası ardından yetişemeyince çobanın, "Taş ol, ağaç ol inşallah emi.." diye ilenmiş... Bak şu beyaz beyaz taşlar çobanın koyunları... Şu çamı gördün mü, tıpkı insan biçimi, kolları, elleri... O da işte çoban, şu çam da kaçırılan kız...

Yok öyle değil, yakışıklı çoban zengin ağanın kızına, kız da ona vurulmuş. Zalim ağa kızı vermeyince çobanla kız kaçmışlar. Ağa adamlarıyla ardlarından yetişmiş, yakalanacaklar... Kızla çoban, "Sen neye kadir değilsin, bizi ağaca döndür!" diye tanrıya yalvarmışlar. İki sevgili çam olmuşlar da zalim ağanın elinden öyle kurtulmuşlar. İşte ondan dalına dokunmak günahtır.

Uygarlıkların üstüne gelip oturmak ne demek? Yeninin eskiden etkilenmesi, esinlenmesi demek...

Bozkırın şurasında burasında kalmış bikaç çamın söylencesi ta Frikya zamanından Anadolu köylüsüne kalmış.

Frikyalıların yeryüzü tanrıçası Sibel, kırlarda gezip dolaşırken Atis adlı bir güzel çoban görmüş, ona vurulmuş. Atis'i sarayına getirmiş, keyfini sürmeye başlamış. Gelgelelim saray kız panayırı, çoban da yakışıklı... Başlamış Atis saray kızlarıyla kırıştırmaya... Sibel, yapma etme, dediyse de ne yakışıklı

çoban dinlemiş ne de azgın saray kızları. Tanrıça Sibel, sevgilisi Atis'i hadım etmiş. Atis'e hadımlık kâr etmiyor, yine kızlarla fingirdeşiyor. Sibel, Atis'i öldürse kıyamıyor, öldürmese bitürlü... Sonunda öldürmüş, ardından da pişmanlığa düşmüş: Atis'ini çam etmiş. İşte o gün bugün, çam olmuş Atis'in kollarına dokunulmaz, çamın dalını kim kesse ölür... Ah Sibel ah, ne diye Anadolu'yu Atis mezarlığına çevirmedin de bizi çam içine komadın... Atis'in koluna dokunanın eli kırılaydı da ormansız bozkırlarımız ağaçsızlıktan yanıp kavrulmayaydı...

Selçuklu ile Bizanslı

Üçüncü Nasrettin Hoca Anma Törenindeki çok ilginç bir sanat olayı da Doç. Mübin Beken'in Akşehir'de açtığı sergiydi. Mübin Beken yıllarca verdiği emeğin ürünlerini sergilemişti. Sergiyi General Refik Tulga açtı. Konya Valisi de sergideydi. Mübin Beken büyük bir coşkuyla anlatıyor, anlatıyordu. Sergide Selçuk ve Yunan mimarisi arasındaki ayrım belirli biçimde gösterilmişti. Selçuklular Yunan uygarlığı üstüne gelip oturmuşlar ama Yunan mimarisinden hiç mi hiç etkilenmemişler. Gerek iç süslemelerde gerekse mimaride kendi getirdikleri biçimden, gelenekten, yapıdan hiç ayrılmadan, Yunan mimarisine öykünmeden, Selçuk mimarisini geliştirmişler. Serginin amacı da bunu göstermekti. Ama Doç. Mübin Beken'in söyledikleri bir tez değil, bir gözlemdi. Tez, bu gözlemin nedenini bulmakla olurdu.

Neden Yunan uygarlığından etkilenmediğimiz, hiç değilse gereğince ve yeterince etkilenmediğimiz yıllardır kafamı kurcalar durur. Selçuklular, içinde yaşadıkları çadır biçimini mimariye aktarmışlar, çadırı taşa çevirmişler. Selçuk mimarisi, geometrik çizgilerin uyumlu bileşimi... Çadır, heğbe, çuval, kumaş, çorap, kilim ve halı gibi dokumalarındaki süs ve renkleri, çini, kabartma, tahta oyma süsleri olarak taşa, yani mimariye katmışlar. Oysa Yunan mimarisinde yuvarlak çizgiler, mermer, kubbe, kemer, doğadan alınmış yaprak, çiçek motifleri, hayvan ve insan figürleri var.

Doç. Mübin Beken'e, neden Selçukluların Yunan uygarlığından etkilenmediklerini sordum. Selçuk uygarlığına ve yapıtlarına hayran olan Mübin Beken,

– Çünkü, dedi, Selçukluların ileri ve üstün uygarlıkları vardı. Sanat kişilikleri Yunanlılardan üstün olduğundan, onların etkisinde kalmadılar.

Bu bir tezdir. Sanat tarihçilerinin işlerine karışmak, çizmeden yukarı çıkmak gibi olmasın ama, bu teze bağlanamadım. O Yunan uygarlığından Rönesans doğmadı mı? Yalnız Yunan mimarisinden değil, onların hiçbir kültür dalından yeterince etkilenememişiz, bu belli... Ama neden böyle olmuş? Sonra da böyle oluşu bizim için iyi mi olmuş, yoksa kötü mü? İki uygarlık karışınca birbirini, özellikle üstün olanın geri kalmışı etkileyip yeni bir bileşime varması gerekmez mi? Elbet bu soruların yanıtları olacak. Bana öyle gelir ki, Selçukluların Yunan uygarlığını benimseyecek kültür birikimleri olmadığı için bu uygarlığa yabancılaşmışlardır.

Aydınlarımızdan, bugün bile, "Topraklarımızda olan Yunan uygarlığının gerçek sahipleri bizleriz, o eski kaynaklara dönmeliyiz, onlardan güçlenerek ancak Batı uygarlığına kavuşabiliriz" diyenler var. Olabileceğini hiç sanmıyorum! Bikez uygarlık zincirinin halkaları koptuktan sonra, yarışı çoktan yitirmiş olanlar ilk kaynaklara dönebilseler de – dönemezler ya – aradaki açığı kapatamazlar sanırım.

Doç. Mübin Beken, haklı olarak sergisindeki yapıtlarıyla ilgilenilmesini istiyor. İlgileniyorlar da... Kim, Turizm Bakanlığı mı? Yok efendim. Turizm Bakanlığı gözlerini yummuş, kulaklarını, ağzını kapamış.

Doç. Mübin Beken'in bu çok önemli sergisiyle Ruslar, İtalyanlar, Yunanlılar ilgilenmişler. İtalya'da, Yunanistan'da da bu serginin açılması isteniyor. Ruslar özel olarak çağırmışlar. İşte eski Türk sanatını tanıtmak için büyük bir olanak... Ama Turizm Bakanlığı ne görüyor ne duyuyor.

Wilson ve Nasrettin Hoca

Üçüncü Nasrettin Hoca Anma Töreninde konuşanlardan Fuat Köprülü, hazırlığı olmadığını söylemiş, sonra da Hoca'yla ilgili bir anısını anlatmıştı. Pek uzun olan bu konuşmasının özeti şu: 1934 yılında, Firdevsî'nin doğumunun bininci yıldönümü töreni için biçok bilginler Tahran'a çağrılıymış. Hükümeti ve Üniversiteyi temsil göreviyle Fuat Köprülü de gitmiş. Tahran'daki Alman Elçiliğinde verilen bir öğle yemeğinde, yanında bulunan bir Amerikalıyla tanışmış. Amerikalı, daha önce Amerikan Cumhurbaşkanı Wilson'un özel kâtibiymiş.

Burada Köprülü uzun uzun Wilson'un iyiliğinden, ülkücülüğünden, Birinci Dünya Savaşından sonra ileri sürdüğü ondört maddelik prensibinden, dünya barışı için umutla Avrupa'ya gidip kurt politikacıların ağına nasıl düştüğünden, Lloyd George'la Clemenceau'nun oyununa geldiğinden, kırgınlıkla Amerika'ya dönüşünden söz ettikten sonra anlatacağı olaya geçti. Amerikalı sormuş Köprülü'ye:

– Biliyor musunuz, Wilson Amerika'ya döndüğü zaman ne okurdu?

Köprülü, kendi deyişiyle,

– Yanında değildim, bilmiyordum... demiş.

– Nasrettin Hoca'nın gülütlerini elinden bırakmazdı. Ençok sevdiği de Hoca'nın kuyudan Ay'ı çıkarma gülütüydü. Bu gülütü kendi durumuna çok benzetirdi.

Şimdi Köprülü anlatıyor:

– Malûm gülüt, tabii biliyorsunuz... Nasrettin Hoca gece kuyudan kovayla su çekerken kuyunun dibinde Ay'ı görünce, kuyuya düştü sanıp Ay'ı ordan çıkarmaya çalışmış. Kovayı daldırmış çekmiş, daldırmış çekmiş, ama Ay'ı çıkaramamış. Kan ter içinde Ay'ı kovayla kuyudan çıkarmaya çalışırken ip kopunca Hoca sırtüstü yuvarlanmış. Bir de bakmış ki ay gökte... "Oooh" demiş, bu kadar yoruldum ama, şükürler olsun, Ay'ı da yerine oturttum.

Amerikalı,

– Çünkü, demiş, Wilson bu gülütü kendi durumuna benzetiyordu. O kadar çabadan sonra boşu boşuna uğraştığını anlamış, eski durumun yerli yerinde olduğunu görmüştü.

Köprülüzade Mehmet Fuat Bey hemen yanıtı yapıştırmış:

– Wilson eğer Nasrettin Hoca'nın gülütlerini daha önceden okumuş olsaydı, Avrupa'da kandırılmazdı.

Köprülü diyor ki,

– Amerikalı nazik adammış, bana "Çok haklısınız" dedi..

Köprülü'nün arkasından konuşma sırası bana verilmez mi! Ben Amerikalı gibi nazik olamam ki...

– İnsanlar Hoca'nın gülütlerini okuyunca, bilince, anlatınca oyuna gelmezlerse, Hoca'nın gülütlerini dillerinden düşürmeyen bu Türk halkı neden boyuna oyuna gelir? Ya hele Fuat Köprülü ki Nasrettin Hoca'nın kitabını bile yazmıştır, yine de nasıl olup da oyuna gelmiş?

Vatan, 30 Haziran 1962

Niçin Nasrettin Hoca'nın Değil?

Genç kaymakamlar hemen her ilçede çok çalışıyor, başarılı sonuçlar alıyorlar. Akşehir Kaymakamı Ali Hasan Özen de gecesini gündüzüne katıp çalışanlardan...

"Türkiye'yi kaymakamlar kalkındıracak", "Türkiye'yi öğretmenler kalkındıracak" gibi yargılara saplananlar vardır. Parça pürçük işlerle, tek tek kişilerin çabalarıyla, bir zümrenin çalışmalarıyla bir ülkenin kalkınabileceğine inananlardan değilim. Ama tek de olsa kişilerin çabalarıyla olumlu işler görülüyor yurdumuzda. Akşehire dikilen Atatürk heykeli de en başta kaymakamın çalışması, becerikliğiyle ortaya çıkmıştır. Buyüzden kaymakamı kutlarız. Ama bu konuda söylenecek çok söz var. Nasrettin Hoca Anma Töreni, 21 Haziran günü yeni dikilen Atatürk heykelinin açılışıyla başladı.

Akşehir, Garp Cephesi Karargâhı olduğuna göre sanırım heykelin de bu özelliği anlatır biyanı olmalıydı ama hayır, gelişigüzel bir Atatürk heykeli...

Akşehir'e Atatürk heykeli dikilmekte geç bile kalınmıştır, denilebilir ama ben daha çok paraya bir Nasrettin Hoca heykelinin dikilmesini isterdim.

Yurdumuzda bir Atatürk heykeli enflasyonu var; her ilçeye her bucağa bir Atatürk heykeli, her köy alanına bir Atatürk büstü... Ne olacak bunun sonu? Atatürk heykeli dikmekle Atatürkçülük olur sanıyorsak aldanıyoruz. Doğululuğumuzun bütün geri kalmışlığıyla her konunun dışında, biçimindeyiz: Biçimsel demokrasi, biçimsel Atatürkçülük, biçimsel yurtseverlik, biçimsel devrimcilik... Buyüzden de her işimiz 'o biçim' oluyor. Bütün geri ülkelerde olduğu gibi biçim özden ayrıymış gibi geliyor bize.

Her boş bulduğumuz yere bir Atatürk heykeli dikmek, bana biraz Atatürk dalkavukluğuymuş gibi geliyor. Buyüzden

de Avrupalı gazeteler bizim için "Türkler hâlâ ölülerden medet umuyor" diye yazıyorlar. Haksızlar mı? Atatürk heykellerini de parmaklıklarına çaput bağlanan, adak mumlar yakılan yatırlara, türbelere çevirdik.

Bu sözlerim Akşehir için değildir; orası Garp Cephesi Karargâhı olduğuna göre Atatürk'ün heykelinin dikilmesinde çok geç bile kalınmıştır. Ama insan kendi kendine soruyor: Niçin Nasrettin Hoca'nın heykeli değil? Hocanın Akşehir'e yakışır güzel bir heykelini dikmek gerekir. Bu iş Türkiye ölçüsünde ele alınmalıdır.

İlk Hoca törenine Mehter takımı da katılmıştı. Mehter takımının Akşehir'e gelip gitmesi, orada ağırlanması dokuzonbin liraya patladığından bu yılki törene çağrılamamışlar. Bu yıl Silifke'nin folklor ekibi vardı. Silifkenin folklor ekibi deyince yarım saat düşünmek gerekiyor. O oyunlar sözle, yazıyla anlatılmaz ki... Avrupa'daki folklor yarışmalarında bikaç kere derece almış olan Silifke folklor ekibi Hoca törenini renklendirdi, canlandırdı. Bu ekibin bir kaptıkaçtı arabası var; ona binip geziye çıkıyorlar. Silifkeliler davul zurna çalmaya başlayıp oyuna kalktılar mı, kaptıkaçtı da tıpkı tıpkısına onlara uyup oynuyor. Bu dediklerimi Evliya Çelebi yazmış olsaydı; Koca Evliya yine nişangâhsız atıyor, derdik. Folklor ekibinin usta şoförünün elinde koca kaptıkaçtının hop o yana hop bu yana "Silifke'nin yoğurdu, kız seni kimler doğurdu" oyununu bir oynayışı var; görenler şaşıp şaşıp kalıyorlar.

Müzik, türkü insanları oynatır; Silifkeliler arabaları, kamyonları oynatıyorlar.

Tef nedir sanki; ilkel bir çalgı... Akşehirli bir tefci tefi konuşturdu, tefle konser verdi. Akşehirliler "Bu daha bişey değil; siz bunun ölen ustasından tef dinleyecektiniz," dediler.

Akşehir'de bir yalnız adam vardı, yapayalnız. Oysa bu adam Hoca töreni için Akşehir'e çağrılıydı. Kimsecikler yanına gitmiyordu. Heryerde yalnız, tek başına kalmıştı. Ne genç ne yaşlı; onunla ilgilenen yoktu. Yalnız adamın dramı içime işlemişti. Hıdırlık'ta herkes öbek öbek oturmuş, çağrılı kişilerin

çevresinde toplanmış konuşurlarken; yalnız adam Hıdırlık'tan Akşehir ovasının yeşil sessizliğine bakarak nargile içiyordu.

Yemekte, yolda, otelde yalnızdı. Tek tük yanına gidenler oluyorsa da çabuk ayrılıyorlardı. Yalnız adam Hıdırlık'ta nargilesini içerken Ordu Komutanı Refik Tulga, Konya Valisi, Akşehir Kaymakamı, daha başkaları onun üç adım ötesindeki masadaydılar. Hey gidi hey... Bu yalnız adam, çok değil, bundan üç-dört yıl önce Akşehir'e gelmiş olsaydı herkes onun yanında, arkasında, çevresinde olmaya çalışacak, her kelimesinde cevher bulacakları sözlerini işitebilmek için itişeceklerdi.

Bu yalnız adam, Türkiye'nin Dışişleri Bakanı Fuat Köprülü... 1945'den sonra yarı tanrı Fuat Köprülü... Demokrat Parti'nin dört kurucusundan biri olan Fuat Köprülü... Yazın tarihçisi, Profesör Fuat Köprülü... Yanına varılamayan Fuat Köprülü...

Bir film çekme makinesi olsaydı da Köprülü'nün ordaki yalnızlığı filme çekilse ve bütün politikacılara bu film ders diye gösterilseydi.

Köprülü, başından sonuna sevmediğim kişi olmuştur. Onun için en ağır yergiler sanırım benim kalemimden çıktı; ama bugün o yazdıklarıma pişman değilim.

Akşehir'deki yalnız adamla konuşmak, havadan sudan, çok başka şeylerden konuşmak isterdim, ama yapamadım bunu... Onun dramı ta içime işledi; çünkü karşımda Fuat Köprülü yok, salt soyut bir kişi yalnızlığı vardı.

Akşehir kaymakamı ile, Nasrettin Hoca Derneği başkanına tören için çağırdıkları profesörü yalnız bırakmanın hiç de doğru olmadığını söyledim, yalnız bırakmamalarını rica ettim.

Akşam Hıdırlık gazinosunda içiliyordu. Fuat Köprülü içkide gençlere taş çıkartıyor. Onun masasında bikaç genç sıkı bir politika tartışmasına girdiler. Köprülü, "Benim arkamda onbeş milyon kişi var!" diyordu. Masadan kalkılırken "Arkamda yirmisekiz milyon var!" demeye başlamıştı.

Hıdırlık'tan yola düzüldük, toplantı salonuna gidilecek de orada konuşulacak. Yağmur yağıyor... Birara Köprülü

görünmez olunca gazeteci arkadaşlardan biri, elini ağzına boru yapıp:

– Fuaat, Fuaaat!... diye karanlığa seslendi; sonra, yahu bu Fuat'a ne oldu acaba? dedi.

Bidaha hey gidi hey... Kimse kimseye bişey yapamıyor; Köprülü de arkadaşları da kendi kendilerini bu yalnızlığa ittiler.

Köprülü sahneye çıktı, sanki bir damla rakı içmemiş gibi konuştu. Sözlerinin ne önemi ne değeri vardı, ama o yaşta öyle konuşabilmesine şaştım.

Anadolu'nun hemen heryerinde bir Hıdırlık tepesi, bir "kesik baş" türbesi vardır. Akşehir'de ikisi de var.

Bu "kesik baş"lar bir halk söylentisidir. Filan zamanda – bu filan zaman İslamlık savaşıdır çok zaman – bir ermiş kişi varmış. Kâfirlerle savaşılıyormuş. İslam ordusu nerdeyse bozguna uğrayacakken ermiş kişi ordunun önüne geçer. Bir kâfir ermişin kellesine bir kılıç çalar, kelleyi gövdeden ayırıp ermişi ikiye biçer. Bunun üzerine ermiş, bedeninden kopan kellesini yere düşmeden alır, koltuğunun altına kor, kâfir üstüne yürür. Dehşete kapılan kâfirler kaçarlarken İslam ordusu coşkuyla onların üstüne atılır, zaferi kazanır.

Anadolunun heryerindeki "kesik baş"ların kısaca öyküsü budur.

Akşehir'deki kesik baş, Muhammet peygamberin bayraktarı imiş. Tarihçi İbrahim Hakkı Konyalı anlatılan bu olayın düzme olduğunu, peygamber ordusunun buralara hiç gelmediğini ve bu adda bir bayraktarı da olmadığını söyledi.

Vatan, 30 Haziran 1962

Nasrettin Hoca'nın Kişiliği

Ölümünün üstünden 677 yıl geçmiş olan Nasrettin Hoca'dan bize yazılı tek satır kalmadığı halde nasıl olmuş da Hoca ününü bizlere ulaştırabilmiş, bütün dünyaya da yayabilmiş? İşte bu sorunun yanıtını verebilirsek sanırım ki Hoca'nın kişiliğini anlayabiliriz. Oysa sözün uçucu, yazının kalıcı olduğu söylenir; işte bitakım sözler ki yedi yüzyıldanberi uçup gitmemiş. Bu nasıl olabilmiştir? Bu sorunun yanıtı, Hoca'nın gerçek kişiliğini ortaya kor.

Köy halkı Nasrettin Hoca gülütü anlatırken "Zamanın birinde Nasrettin Hoca'nın biri... " diye başlar. Bu başlangıcın gerçekle büyük bir ilgisi vardır. Halk "zamanın birinde" demekle, herzaman bir Nasrettin Hoca olduğunu anlatmaktadır; "Nasrettin Hoca'nın biri" demekle de heryerde biçok Nasrettin Hocalar bulunduğunu bildirmektedir.

Her ulusun kendine özgü bir ayrı Nasrettin Hoca'sı olduğunu da unutmamamız gerekir: Almanların Eulenspiegel'i, İtalyanların Giufa'sı, Arapların Cuha'sı... Demek ki Nasrettin Hocalar yalnız Türkiye'nin heryerinde ve herzamanında değil, dünyanın heryerinde ve herzamanında bulunuyorlar. Ancak uluslar nasıl kendi özellikleriyle birbirlerinden ayrılıyorlarsa, halklarının ortaklaşa kişilikleri demek olan bu tipler de birbirlerine benzemezler. Bizim Nasrettin Hocamız, Türk halkının öbür halklardan ayrımı olduğu gibi, başka ulusların bu türlü tiplerinden başkadır; bu da çok doğaldır. Oysa biçokları, şu yılda şurda doğmuş, bu yılda burda ölmüş, ölümüyle doğumu arasında şöyle şöyle yaşamış olan bitek kişi olan Nasrettin Hoca'yı aramaktadırlar. Çabaları boşunadır, çünkü onlar kendi kendilerini aramaktadırlar, buyüzden de aradıklarını bulamayacaklardır. Nasrettin Hoca'yı bu türlü arayış, bir Türkün Türk halkını arayışı demektir. Evet, Nasrettin Hoca'nın

Akşehir'de bir mezarı vardır. Buna karşılık Kastamonu'da, Kayseri'de de Nasrettin Hoca'yla ilgili yazıtlar bulunmuştur. Nasrettin Hoca'nın tanıklık ettiğini bildiren bir vakıfnamenin olduğu da söylenmektedir. Bütün bu belgeler, daha da bundan sonra bulunacak olanlar Hoca'nın tarihsel kişiliğini yani künyesini, sicilini öğrenebilmemize yaramayacaktır.

Önce şunu bilmeliyiz; biz Nasrettin Hoca deyince ne anlıyoruz? Bitakım gülütleri bize kadar ulaşmış olan kişiyi değil mi? Nasrettin Hoca bunları yazılı olarak bırakmadığına göre, üstelik bu gülütler tarih süreci içinde durmadan yaratılmış olduğuna göre, öyleyse biz hangi Hoca'yı aramaktayız?

Nasrettin Hoca'nın tarihsel kişiliğini saptayamayanlar, bu kez gülütlerinden Hoca'nın kişiliğini bulmaya çalışıyorlar. Elbette böyle yapacağız, Hoca'nın kişiliğini gülütlerinde bulacağız. Ama bu Hoca'nın tarihsel kişiliği değil, toplumsal kişiliğidir. Yoksa gülütlerinden Hoca'nın kişiliğini aramaya kalkmak saçma olur. Gülütlerinden Nasrettin Hoca'nın yaşamını öğrenmeye kalkanlar, örneğin bir gülütüne göre Hoca'nın iki karılı olduğunu, başka gülütüne göre bekar olduğunu yada her evlendiği karısının öldüğünü ve daha bunun gibi birbirini tutmaz sonuçlar çıkaracaklardır. Nitekim böyle yapıyorlar, sonra da bu çelişkiden kurtulmak için Hoca'nın gülütlerini, bu onundur bu onun değildir, diye ayırmaya kalkıyorlar.

Düşünceme göre Nasrettin Hoca'nın tarihsel kişiliği yoktur, toplumsal kişiliği vardır. Yaşadığı, hayatı kesinlikle bilinen, yapıtları kalmış olanlar için tarihsel kişilikle toplumsal kişilik birbirinden elbet ayrılamaz, bunlar insanı var eden bütündür. Ancak Nasrettin Hoca'yı salt bir toplumsal kişi olarak almamız, öyle anlamamız gerekiyor.

Vatan, 1 Temmuz 1962

Hoca'ya Değgin Yanlış Görüşler

Hoca'nın tarihsel kişiliğini bulmaya kalkanlar, bugün söylenmekte olanlardan hangilerinin gerçek Hoca gülütleri olduğunu saptamak için şu değişik yöntemleri uyguluyorlar:

Tarih Bakımından Aykırılıklar: Nasrettin Hoca gülütü diye anlatılmakta olan gülütleri zaman bakımından inceliyorlar. Bu gülütlere göre Nasrettin Hoca Timurlenk'le konuşmuştur. Yıldırım Beyazıt'la buluşmuştur. Harunreşit'le, Sultan Alâettin'le görüşmüştür.

Oysa Nasrettin Hoca 1208-1285 yılları arasında yaşadığına göre ayrı ayrı zamanlarda yaşamış bu kişilerle çağdaş olamaz. Öyleyse bunlarla çağdaşmış gibi gösterilen gülütler Hoca'nın değildir. Hoca, ölümünden ellibir yıl sonra doğmuş olan Timurlenk'le konuşmuş olamaz; öyleyse içinde Timurlenk ve daha başka çağdaş olmayan kişilerin bulunduğu gülütler Hoca'nın değildir, sonradan uydurulmuş, Hocaya mâl edilmiştir.

Bu ayırma doğruymuş gibi görünüyor. Ama bizce hiç de doğru değildir. Yukarda da açıkladığımız gibi, 1208-1285 yılları arasında yaşamış olan Nasrettin Hoca, kazandığı toplumsal kişiliğiyle yaşadığı çağın gerilerine ve berilerine uzanmıştır. Nasrettin Hoca'yı var eden de yaşatan da halktır. Ölmüş olan Hoca'nın künyesidir ama toplumsal kişiliği Türk halkının ortaklaşa benliğinde sürmekte, yaşamaktadır. Onun içindir ki halk Hoca'nın ölümünden çok sonra onu Timurlenk'le karşılaştırmıştır. İyi de yapmıştır. Çünkü Hoca ancak böylece yüzyıllar boyunca yaşayabilmiş, zamana dayanmıştır. Her çağda yenilenerek, tazelenerek bugüne ulaşmıştır. Başka türlü Hoca değerini yitirir, bugün yaşayamazdı. Nitekim yine halkın ortaklaşa bir yaratığı olan Karagöz, her çağda yenilenmediği, biyerde ve bir çağda donup kaldığı için bugün

yaşayamamaktadır. Hayal perdesinde Karagöz'ün karşısına, örneğin zamanın politikacıları, yönetmenleri çıkarılabilmiş olsaydı, Karagöz bugün de yaşardı. Karagöz bibakıma sahne yapıtı olduğundan, sahne yapıtlarının etkinliği de üstün olduğundan Karagöz'ün güncel olay ve kişilerle karşılaşması tehlikeli görülmüştür. Oysa Nasrettin Hoca gülütleri hiçbir sansürün, yasanın uzanamadığı halkın ağzmdaydı. Buyüzden de halk Nasrettin Hoca'yı dilediği kişiyle çağdaş yapmıştır. (Hoca gülütlerinin zamana dayanmasının tek nedeni değildir bu; başka nedenler de vardır, ilerde yazacağım) Diyorum ki, çağdaş olmadığı halde, içinde Timurlenk bulunan gülütler de, anlattığım nedenlerden ötürü Hoca'nın gülütleridir.

Elimizden geliyorsa bugün Nasrettin Hoca'yı örneğin İnönü'yle konuşturmalı, Gümüşpala'yla karşılaştırmalıyız. Yeter ki bu konuşma ve karşılaşma Nasrettin Hoca'nın toplumsal kişiliğine, yani karakterine uygun bulunsun. (Bunu ilerde açıklayacağım.)

Ahlak Bakımından Aykırılıklar: Bitakımları Nasrettin Hoca gülütlerini ahlak açısından ele alıyor ve kendilerince Hoca'nın ahlakına uygun bulmadıkları gülütlerin onun olmadığını, sonradan uydurulup ona mâl edildiğini söylüyorlar.

Sözü uzatmamak için, böyle düşünenlerden birinin *Türk Düşüncesi* dergisinin Mart 1960 tarihli sayısında çıkan yazısından bir parçayı aktarıyorum:

"Zira, yayımlanmış ve duyulmuş fıkralarına nazaran Nasrettin Hoca şu tıynette, şu aşağılık seciyede bir adamdır: Hırsızdır, ciğer çalar, bostanlardan karpuz çalar, nadan ve kabadır, ahmak ve echel bir softadır, mukaddesatı bir pula almaz, din ile vaaz ve oruçla, hukuk ve an'aneyle alay eder, emanet olarak verilen eşya veya mala karşı hain ve haramcıdır, haris, cimri ve müflistir, ne hikmetse boyuna eşeğini kaybeder, olur olmaz yerde abdest bozar; leyleği düzeltmek için uzun azalarını kesecek karakterde sadist bir canavardır, evlendiğinden beş gün sonra karısı doğurur da Hoca bu kadının karnının şişliğini göremeyecek kadar basiretsizdir; fakat bir taraftan da yüksek

zeka eseri olabilecek nükteler savurur. (...) Hasılı seciyesi bozuk, zevksiz, soytarı, patavatsız, dindar mı dinsiz mi ne idüğü belirsiz; Türk'e ve Türklüğe ait tek kelime söylememiş, hem hinoğlu hin hem sıfır numara ahmak, hayâsız, başında taşıdığı sarığa âlemi alay ettirip onu tahkir ve tezlile sebebiyet veren zirzop, hedefsiz bir acaip mahlûktur."

Görülüyor ki bu zat da Hoca'nın gülütlerini kendi ahlak anlayışı bakımından inceliyor, anlayışına uymayanları Hocanın gülütü değildir diye atıyor ve diyor ki:

"Böyle, bu biçim bir Nasrettin Hoca hiç olmasın daha iyi!

Ona isnat edilen fıkraların ve nüktelerin çoğunun uydurma olduğu iddia edilirse – ki biz de tamamen buna iştirak ediyoruz – Nasrettin Hoca'ya kala kala on beş yirmi fıkra düşer ve bunlar da herkesi güldüren o namevcut muhayyel mahlûku gereği gibi teşahhus ettirmez. "

Bu yazar sonunda şu yargıya varıyor:

"Hoca basit değil, asil aileye mensuptu, dindar bir âlimdi, prensti, vezirdi, hanefî fakihi idi."

Nasrettin Hoca'nın halktan bir kişi olmasına bitürlü gönlü razı olmayan bu yazar, prens olan bir Nasrettin Hoca çıkarıyor. Olabilir, böyle de bir Nasrettin Hoca vardır ama yedi yüzyıldır yaşamakta olan bizim Nasrettin Hocamız bu değildir.

Ahlak anlayışları yönünden, yukardaki gibi Hoca gülütlerini seçenlerin yanıldıkları yer, gülmecenin tekniğini bilmemeleridir.

Günümüzde bir gülmece yazarı, bir gülmece sanatçısı, komedi oyuncusu neyse onüçüncü yüzyıldaki Nasrettin Hoca da odur. Bugün bir gülmece yazarı yazılarında kendini ahmak, aptal, budala, ahlaksız gösteriyorsa gerçekten de böyledir demek midir? Örneğin Mark Twain biçok öykülerinde budala görünüyorsa gerçekten o bir budala mıdır? Şarlo'nun filmlerindeki sersemliklerine bakarak, yüz yıl sonra gelenler "Şarlo ne budalaymış!" mı diyecekler?

Gülmececi, kendisini toplumun temsilcisi sayan, aksaklıkları, aptallıkları, budalalıkları kendi üzerinden yeren, taşlayan

kişidir. Bu gülmecenin klasik tekniğidir; bütün gülmececiler de bu yolu tutmuşlardır. Hoca şu gülütünde hırsız, bu gülütünde aptal, öbür gülütünde boynuzlu görünüyorsa gerçekten böyle olduğu için değil, kendini ileri sürerek böyle olanları yermek içindir. Bu bakımdan Hoca'nın gülütlerinden onun karakterini çıkarmak yanlış olduğu gibi, Hoca'yı yüce ahlak sahibi gösterip bu gülütlerin onun olmadığını söylemek de yanlıştır.

Gülmececinin kendisini yereceği kişinin yerine koyması gülmecenin etkinliğini, yaygınlığını sağlar. Buyüzden Hoca gülütlerini, bugün sanki bir gülmececinin yazdığı öykü saymak doğru olur. Hocanın gülütlerinde çelişki varmış gibi görünmesi, arada zengin arada yoksul, arada üç karılı arada bekâr görünmesi, kimi zaman üç oğlu kimi zaman iki kızı olması işte bundandır; bunlar doğal gerçekler değil, Nasrettin Hoca'nın gerçeğidir.

Vatan, 2 Temmuz 1962

Hangileri Hoca'nın Gülütleridir?

Dünkü yazımda onun diye anlatılanlardan hangilerinin Nasrettin Hoca gülütleri olduğunu ayırt etmek için, bazılarının kullandığı tarih ve ahlak ölçülerini anlatmıştım. Bunlardan başka ölçülere varanlar da var.

Tutarsızlıklar: Kimi gülütlerinde Nasrettin Hoca onüçüncü yüzyılda yaşadığına göre, onun zamanında Anadolu'da tütün, domates yoktu. Tütün Türkiye'ye Hoca'nın ölümünden dörtyüz yıl sonra girmiştir. "Öyleyse" diyorlar, "bu gülütler de Hoca'nın değildir."

Daha önce anlattığım nedenlerden ötürü bu düşünceye katılamıyorum. Nasrettin Hoca'yı toplumsal kişiliğinden sıyırıp, onu yazılı yapıtlar bırakmış herhangibir kişi gibi görmek yanlıştır. Halk filozofu diyebileceğimiz Hoca'dan bize kalan belli bir görüştür. Bu çok belli görüşe, Nasrettin Hoca'nın toplumsal kişiliğinin karakterine uygun olmak koşuluyla anlatılan, sonradan ona yakıştırılan bütün gülütler Nasrettin Hoca gülütüdür.

Gülütlerinde tütün içmesi şöyle dursun, Hoca'ya viski bile içirilebilir; yeter ki Hoca'nın belirli karakterine uygun düşebilsin. Şimdi anlatacağım şu gülüt elbette Hoca'nın anlattığı yada yaşadığı bir gülüt değildir ama tam Hoca karakterine uygun düştüğü için, sonradan ona yakıştırılan bu gülüt Nasrettin Hoca gülütüdür.

Nasrettin Hoca işsiz kalmış, yumurta alıp satmaya başlamış. Bir kuruşa aldığı yumurtaları, boyadıktan sonra yine bir kuruşa satarmış. Karısı "Aman Hoca, bu nasıl iş? Yumurtaları aldığın fiyata satıyorsun..." deyince Nasrettin Hoca karısına "Senin aklın ermez bu ticaret işine, ben yumurtadan kazanmıyorum ama boyasından kazanıyorum" demiş.

Bu, dışarıya maliyetinden ucuza çimento, kömür satılan, şekerin yurttaşlara satıldığından daha ucuza ihraç edildiği

Türkiye'de tam anlatılacak Nasrettin Hoca gülütüdür. Onun zamanında yumurta boyanmazdı, kuruş yoktu, Hoca gibi bir kadı, müderris işsiz kalmazdı... gibi nedenlerle bunu Hoca'nın gülütü saymamak, anlattığım düşüncelerime göre yanlıştır. Evet sonradan yakıştırılmış ama Hocanın karakterine uydurulmuş tam bir Nasrettin Hoca gülütüdür.

Başkalarının Olanlar: Hoca gülütlerini ayırt ederken tutulan yolların biri de, anlatılan bu gülütlerden kimisinin başkalarında, başka kitaplarda, divanlarda oluşudur. Örneğin Konya Müzesi Müdürü Sayın Mehmet Önder bu düşüncededir ve başka yerlerde yazılı olanları Hoca'nın gülütü değil diye ayırmaktadır. Hani Hoca iki kilo et alır da karısına bununla iyi bir yemek pişirmesini söyler. Dayanamayıp eti yiyip bitiren karısı Hoca'ya eti kedinin yediğini söyler. Hoca da kediyi kantarla tartar, kedi iki kilo... Karısına, "Bu kediyse et nerde, etse kedi nerde?" sorar.

Bu öyküyü, Mesnevi'de yazılı olması yüzünden Hoca'nın saymıyorlar. Bunun gibi daha başka yazılı kıssaların da Hocanın olmadığını söylüyorlar. Bu yargı doğru olsaydı ortada Lafonten kalmazdı. Çünkü Lafonten masallarının biçoğu Ezop'un gülütleridir. Bandırmalı Ezop'un gülütlerini masallarında kullandı diye bu masallar Lafonten'in sayılmayacak mı? Kaldı ki Mevlana ile Nasrettin Hoca ilintisinde durum tam tersidir. Nasrettin Hoca ile Mevlana çağdaştırlar. Niçin bu öyküyü Mevlana yazmış oluyor da Nasrettin Hoca gülütü olmuyor? Birinin bunu Mesnevî'de yazmış olmasından mı? Nasrettin Hoca'dan yazılı hiçbişey kalmamıştır ki... Şu noktayı da gözden uzak tutmamak gerekir: Yazılı bütün yapıtlar yoktan yaratılmış değildirler, bunların kaynağı halktır. Mevlana da halk ağzındaki bir gülütü mesnevisine almış olamaz mı? Böyle olunca bu öykü yazılı olduğu için Mevlana'nın, Hoca karakterine uygun olduğu için de Nasrettin Hoca gülütü sayılmalıdır. Nasrettin Hoca gülütlerinin kimisini de Ezop'ta görüyoruz. Bunların gerçek sahibiyse halktır. Nasrettin Hoca da her çağda Türk halkının temsilcisi olmuştur.

Kedi nerde? gülütünü örnek diye gösterdik, daha bunun gibi yazılı yapıtlarda bulunanları Hoca'nın gülütü değil diye ayıklamak, düşüncemize göre yanlıştır.

Hoca gülütlerini, tarih tutarsızlıkları, ahlak anlayışı, olmazlıklar, bir de başkaları yazmış diye ayıklayanlara iki sorumuz var:

1- Bu anlayışlara göre Hoca'nın gülütlerini ayıkladınız, geriye 20-30 gülüt kaldı diyelim. Bu kalanların Nasrettin Hoca gülütleri olduğu nerden belli? Sizce bu kesin mi? Şunu demek isteriz ki, bu gülütlerin hiçbiri bize yazılı olarak kalmadığına göre, bu türlü ölçülerle Hocanın gülütlerini saptama olanağı yoktur.

2- Hoca'nın gülütlerini tarih tutarsızlığı, ahlak ölçüsü, olmazlık ve başkaları yazmış diye seçip ayırdınız, geriye ne kalır? Hiç... Nasrettin Hoca kalmaz. Ama denecek ki ille de zorla bir Hoca mı yaşatılacak? Nasrettin Hoca zorla var edilmiyor, o var, o yaşıyor, istesek de istemesek de yaşıyor. O, gülütleriyle halkta yaşıyor.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Nasrettin Hoca'yı toplumsal bir kişi olarak almalıyız. Hoca Türk halkının ortaklaşa kişiliğini temsil eden varlıktır. Mezarının orda bulunmasından ötürü Akşehirli sayılması, orda törenler yapılması da bir simge sayılmalıdır.

Bütün bu sözlerimiz, Hoca'nın tarihsel kişiliği araştırılmasın anlamına da gelmemelidir. Hoca'yla ilgili belgeler bulunursa bizim için değerli ve önemlidir. Ama bulunan, bulunacak olan yada bulundu sanılan bu belgeler bizi büsbütün şaşırtabilir de... Çünkü bugünkü toplumsal kişiliği bilinmeyen, pekaz bilinen –daha, çok daha bilinse bile– gerçek tarihsel kişiliğinden çok daha gerçektir ve önemlidir.

Bu açıklamalardan şöyle bir sonuca varılamaz: Öyleyse Hoca'nın diye anlatılan bütün gülütler Nasrettin Hoca'nındır. Elbette böyle değildir.

Biz bir gülütün Hoca'nın olup olmadığını anlamakta ölçü olarak Nasrettin Hoca'nın karakterini ortaya koyuyoruz.

Nasrettin Hoca yaşamıştır ama yaşamamış, hayali bir kişi olsa bile onun çok belirli bir karakteri vardır; onun karakterini biçimlendiren de yüzyıllar boyunca Türk halkıdır. Örneğin Hamlet diye bir adam da yaşamış değildir. Ama Hamlet'in karakteri bizce artık bilinmektedir. Onun karakterini kesinlikle çizen de Shakespeare'dir. Hamlet'in karakteri öylesine bellidir ki piyesin dışında da onun nasıl yaşayıp davranabileceğini biz çıkarabiliriz. Nasrettin Hoca'yı işte böyle belli, Türk halkının ortaklaşa çizdiği bir karakter olarak almalıdır; bizim düşüncemiz bu yoldadır. Diyorum ki, Türk halkının yüzyıllar boyunca ortaklaşa çizdiği Nasrettin Hoca karakteri, bulunacak belgelerle anlaşılacak yaşamış bir Nasrettin Hoca'dan çok daha gerçek ve değerlidir.

Olsa olsa Nasrettin Hoca karakteri üzerinde anlaşamayız ki o zaman da bu karakteri nasıl anladığımızı açıklamamız gerekiyor; önemli olan budur

Üçüncü Nasrettin Hoca Anma Töreninde çok şaşılası sözler söylendi; Rusların Nasrettin Hoca'yı elimizden almak istedikleri gibi... Nasrettin Hoca karakteri üstünde dururken bu konuya da değineceğiz.

Nasrettin Hoca üstüne yazdıklarımı uzun bulabilirsiniz. Ama düşünelim ki, yediyüz yıldanberi yeryüzünde en yaygın tanınan bu büyük Türk için yazılmış, söylenmiş özlü bir düşüncemiz yoktur. Türkiye'de Hoca üstüne yada onun gülütlerini toplayan altmışsekiz kitap çıkmıştır. Bunların kimisinde azçok bilgi varsa da ben bunları yeterli ve gereğince değerli bulamıyorum. El yazması Nasrettinnamelerden görebildiğim üçünde de bizleri aydınlatacak bir düşünü bulamadım. Bu bakımdan yazılarım uzadı diye beni kınamayacağınızı umarım. Elimden geldiğince sıkıcı olmadan yazmağa çalışıyor, bunların gazete yazısı olduğunu da gözden uzak tutmuyorum.

Vatan, 3 Temmuz 1962

Nasrettin Hoca Karakteri

Onun diye anlatılmakta olan gülütlerden hangilerinin gerçekten Nasrettin Hoca gülütü olduğunu anlayabilmemiz için Nasrettin Hoca karakterini çok iyi çizmemiz gerekir; bu karakteri de halk çoktan çizmiştir. Nasıl ki belli tek bir Bektaşi yokken, anlatılan Bektaşi gülütlerinde çok belirli bir Bektaşi karakteri çizilmişse, Nasrettin Hoca'nın da halkın yüzyıllar boyunca çizip belirlediği bir karakteri vardır. Anlatılan bir gülütün Hoca gülütü olup olmadığını anlamak için elimizde birbirinin içine girmiş iki ölçü var; biri Nasrettin Hoca gülütleri öz bakımından, ikincisi de biçim bakımından başka gülütlerden ayrılır. Bu gülütlerin özünü, Hoca'nın karakteri belirler.

1929'da İkbal Kitabevi'nin bastığı *Letaif-i Nasrettin Hoca* adlı kitabında, Bahaî Veled Çelebi Nasrettin Hoca karakterini şöyle anlatır:

"Biz, Hoca merhûmu nev'i şahsına münhasır 'Ümmet-i vâhide' addederiz. Ne sadr-ı islâmın Behlûl Dânâ'sı, ne emsâli olan mecâzip, ne 'Cûha', ne eşyâî olan abdallar, ne de Arabın 'Talhek'i gibi ümerâ dalkavukları, ne de akvâm-ı sâirenin şusu busu, bizim Hoca'mıza 'adl olamaz."

Hoca'nın yetiştiği çağı, içinde geliştiği ortamın koşulları bilinmeden Hoca karakteri anlaşılamaz. Bu çağ Türk toplumunda saraylaşmanın gelişmek üzere olduğu sıradır. Aydınlar, uzakta da kalmış olsalar, halktan kopup saraya eğilim duymağa başlamışlardır. Bitakım aydınlarda da bunun tepkisi olmuştu: Karamanoğlu Mehmet Bey, Hacı Bayram-ı Velî, Hacı Bektaş Velî, Yunus Emre... Bu aydınlar 13. ile 15. yüzyıl arasında, halktan kopanlara karşı bir tepki olarak, halka bağlı, Türkçe yazıp söyleştiler. Nasrettin Hoca ister yaşamış bir kişi olsun ister halkın yarattığı bir varlık olsun, onu bu tepkinin ortaya çıkardığını sanırız. Hoca halktan yana olan aydınlardan biriydi. Bir bilgin, müderris, kadı olduğu söylenen Nasrettin Hoca,

gülütlerinde hiçbir zaman halktan kopmamıştır. Tıpkı halktan biri olarak çift sürer, değirmene öğütmeye tahıl götürür, pazarda alışverişe çıkar, eşeğiyle başı derde girer, evini kendi onarır... Kısacası halkla 'hemhâl', halktan biridir. Yazar değil, bir konuşur olan Hoca işte buyüzden yüzyıllara dayanmış, yeryüzüne yayılmıştır. Bütün Nasrettin Hoca gülütlerinde halkın ortaklaşa sorunları dile gelmiştir. Hoca bize tek tek gülütler değil, bir dünya görüşü bırakmıştır. İşte bu görüşe uygun olarak halk o gülütleri durmadan çoğaltmıştır. Bütün gülütlerinde Hoca halktan yanadır; gerilikle, yozlukla, bağnazlıkla alay etmektedir. Hoca'nın ölümsüzlüğü, gülütlerinde dile gelen konuların da ölümsüzlüğündendir.

Hoca gülütlerinin biçim yönünden ayırdedilmesine gelince... Bunlar süssüz, uzatılmadan anlatılan ve akla seslenen gülütlerdir ve kesin yargısını, kıssadan hisse alınacak taşı, yergiyi en sona saklar. Buyüzden de gülütlerin sonunda söylenen yargı, çoğun atasözü olmuştur: "Ye kürküm ye...", "Parayı veren düdüğü çalar", "Ya tutarsa...", "Bir umudum şu dağın ardında kaldı", "Bilenler bilmeyenlere anlatsın" gibi...

Nasrettin Hoca gülütleri, işte buyüzden kurudur ama, sıkıcı değildir, yalındır ama, yavan değildir. Oysa bitakımları, Nasrettin Hoca gülütlerini uzata uzata, sanki onları yeniden yaratıyorlarmış gibi yazmaktadırlar. Bu gülütler anlatılır yada yazılırken ortada anlatanın, yazanın kişiliği değil, yalnız Hoca'nın kişiliği olmalı. Oysa masallarımızda durum tersinedir; tekerlemelerle, anlatışlarla masallar uzatılır. Nasrettin Hoca gülütleri kısa, kesin... İşte:

"Hoca, yeni yaptırdığı evin penceresinden komşularına:

– Nasıl, yeni evim bana yakıştı mı komşular? diye seslenirmiş."

"Hoca, çalıp cübbesinin altına sakladığı kaz boğuldu mu diye cübbesini aralar bakar; kaz boynunu uzatıp

– Tısss! deyince,

– Aman sus, ben de sana onu söyleyecektim... der."

"Hoca, pazaryerinde

– Ulaaan! diye bağırır; herkes dükkânından başını uzatıp bakınca,

– Amma da çokmuşsunuz, amma da çokmuşsunuz... der."

Nasrettin Hoca'nın uzun gülütleri de vardır ama bunlar uzundur, uzatılmış değildir.

"Hoca bigün eşeğine buğday çuvallarını yükledikten sonra kulağına,

– Ben bugün biraz hastayım. Yıllardanberi gide gele değirmenin yolunu öğrendin, hadi bugün buğdayı değirmene sen götür. Değirmenci öğütür, sırtına yükler, getirirsin... demiş, eşeğini salmış.

Eşek gelmeyince telaşlanan Hoca aramaya çıkmış; muzibin biri de,

– Eşeğini gördüm Hoca, Konya'ya gidiyordu, demiş.

Hoca Konya'ya varıp eşeğini aramaya koyulmuş, sorup soruşturmuş, yine muzibin biri,

– Aman Hoca, senin eşek Konya'ya vali oldu, haberin yok mu? deyince Hoca,

– Bilirim, akıllı bir eşektir, daha büyük makamlara da lâyıktır. Ama biz evde eşeksiz ne yaparız? Değirmene kim tahıl götürecek! deyip eline bir demet yonca almış, hükümet konağına dalmış.

Valinin odasının kapı perdesinden yoncaları uzatıp

– Gel, gel... dermiş.

Vali, bu garip adamı çağırtıp ne istediğini sorunca Hoca,

– Seni tanımadım belleme, insan kılığına girip vali olmuşsun. Evet büyük makamlara lâyıksın, sana valilik değil, sadrazamlık bile azdır ama değirmene kim tahıl götürecek? Hadi hadi, yürü eve!' demiş.

İlkin şaşıran vali işin içyüzünü öğrenince bu hoş adamı başından savmak için,

– Al şu altını da kendine pazardan başka bir eşek bul, ben devlete hizmet edeceğim, bana devletin ihtiyacı var, diye Hoca'yı başından savmış.

Hoca pazardan bir dişi eşek alıp yine valiye çıkmış ve,

– Senin gibisini bulamam... Hiç olmazsa, sayende bir döl alayım, demiş."

Oysa bitakım yazarlar, Hoca gülütlerinin akla seslenen yalınlığına önem vermeden, onları öykü gibi, masal gibi biçem süsleriyle yazıyorlar ki ben buna karşıyım.

Yüzlerce kere dinlediğimiz, anlattığımız halde Hoca gülütlerinden bıkılmamasının nedeni de budur; bunlar akla seslenen gülütlerdir, yeri geldikçe anlatılır, bıkılmadan dinlenir. En güzel öyküyü bile insan beş kere okusa bıkar, üç kere dinlese usanır. Hoca'nın gülütlerini anlatmaktan, onları bile bile dinlemekten bıkmıyorsak Hoca'nın akılcı bir halk filozofu oluşundan, gülütlerinde halkın ortaklaşa sorunlarını dile getirmiş olmasındandır.

Vatan, 4 Temmuz 1962

Nasrettin Hoca'dan Yararlanmak

Arkadaşım Kemal Tahir, *Yön* dergisinde yazdığı "Nasrettin Hoca-Türk Gerçeği" başlıklı yazısında şöyle diyor: "Aziz Nesin'in sinirleri o kadar bozuldu ki, sırası gelip ortaya çıktığı zaman artık söz söyleyebilecek halde değildi. Zaten önemli düşünceleri sayıp dökecek hava da kalmamıştı. Aziz Nesin'deki şaşkınlığın derecesini anlamalı ki, *Çok şükür bir tek Devlet Operasının sahneye koyduğu 'Hoca Nasrettin opera komiği' denilen maskaralık eksikti,* demeyi akıl edemeden aşağı indi."

Doğru, ilk geceki anlatılmaz karışıklıktan bunalmıştım. Ama ikinci gece o sersemlikten toparlanıp, söylenmesi gerekenleri biraz da nezaket kuralları dışına bile çıkarak anlattım.

Niçin *Nasrettin Hoca Operası*'nın fiyasko olduğu, Nasrettin Hoca konusu bakımından incelenmeğe değer. Müzik yönü ayrı, bunu ilgililer incelesin. Ama *Nasrettin Hoca Operası*'nın başarısızlığı daha başlangıçta, *librettoda* başlamıştır.

Nasrettin Hoca üstüne Türkiye'de film çevrilmiştir; Talat Artemel'in oynadığı bu film fiyaskodur. Nasrettin Hoca üstüne biriki piyes yazılmıştır, bunlar da fiyaskodur. *Nasrettin Hoca Operası,* o da fiyasko... Peki neden? İşte bunu araştırmalıyız. Çünkü bu türlü sanat yapıtı ortaya çıkarmaya kalkanlar Hoca'nın sırtına binmeğe, onun gücünden yararlanmaya, Hoca'nın ününü sömürmeye kalkıyorlar. Bilerek bilmeyerek ucuza, kolaya kaçıyorlar.

Şunu kesinlikle bilmeliyiz ki Nasrettin Hoca gülütleri yalnız ve yalnız gülüt olarak anlatılmak içindir. Bu gülütleri ne tek tek ne birbirine zorla bağlayıp yan yana getirerek başka bir sanat dalına aktarmak, onlardan tiyatro, opera, film, roman yapmak olasıdır. Yapılırsa sonuç kesinlikle başarısızlıktır. Bizdeki *Nasrettin Hoca Operası*'nın da, filminin de, roman ve piyeslerinin de başlıca başarısızlık nedeni, bizce budur. Bir daha yineleyelim ki Nasrettin Hoca gülütleri, yalnız gülüttürler.

Nasıl Esinlenebiliriz?

Böyle olunca, Nasrettin Hoca'dan başka sanat dallarında yararlanamaz mıyız? Yani Nasrettin Hoca operası, piyesi, romanı, filmi, öyküsü yapılamaz mı? Bizce yapılabilir, ama gülütlerini birbiri ardına ekleyerek değil. Gülütlerden yararlanılsa bile büsbütün onlardan ayrı, ama Hoca'dan esinlenerek Nasrettin Hoca filmi, piyesi, operası yapılabilir, romanı yazılabilir. Önemli olan, bu yapıtlarda Nasrettin Hoca karakterinin verilebilmesidir; işte zorluk da budur. Yoksa Hoca'nın sırtına binip sanat yapıtı verilmeye kalkılırsa, başarı elde edilemez.

Bir Rus yazarı, Nasrettin Hoca romanı diyebileceğimiz bir yapıt yazmış ve bu yapıt başka dillere de çevrilmiştir. Bu yapıtta Hoca yeniden dünyaya gelir ve çağımızda kendi karakterine uygun biçimde yaşar.

Bir Çekoslovak yazarı da Nasrettin Hoca piyesi yazmış, 1959 yılında bu komedi Prag'da sahneye konulmuştur. Yalnız afişini gördüğüm bu komediyi okumuş değilim.

Bizde de böyle denemeler yapılmıştır: Selâmi Münir'in 1941'de *Nasrettin Hoca Bobstiller Arasında*, *Nasrettin Hoca Dünyayı Dolaşıyor*, *Nasrettin Hoca Şişman Abla ile Evleniyor* kitapları Hoca'yı çağdaş yaşam içine getirmiş, ama Hoca karakteri bozulmuş olduğu için başarısız denemelerdir. 1940'da basılan, Ziya Şakir'in *Nasrettin Hoca Sinema Romanı* da bu bakımdan başarısızdır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun üç perdelik *Nasrettin Hoca* oyunuyla, Nejat Akdemir'in 1943'de basılan *Nasrettin Hoca At Yarışlarında* öyküsü de bizce başarılı sayılmaz.

Genel olarak, Hoca'dan esinlenerek oyun, film, roman yapılabileceğine inanıyorum. örneğin Eulenspiegel'den esinlenerek Strauss'un yaptığı beste örnek verilebilir. Mısırlılar da Arapların Hoca'sı Cuha'nın (Goha), Mısırlı iki yazarın kırk yıl önce Paris'te yayımladıkları bir kitaptan filmini yapmışlardır. Bu filmin yönetmeni Baratier'dir. Yunanlıların da *Karagözis* filminden sonra, bir Hoca filmi çevireceklerini duymuştuk.

Kısaca şuna da değinmek isterim ki, törende biriki konuşucu Rusların Nasrettin Hoca'yı kendilerine mal etmek iste-

diklerini söylediler, bunda da bir yanlışlık var. Azerbaycan'da da bir Nasrettin Hoca vardır, onlar *Molla Nasrettin* derler. Azerbaycan'da *Molla Nasreddin* adında uzun yıllar bir gülmece dergisi de çıkmıştır. Büyük Azer gülmececisi ve yergicisi Alekber Sabir'in bu dergide çok değerli taşlamaları yayınlanmıştır. Azerbaycan Türklerinin bir Molla Nasreddin'leri olması, Rusların Nasrettin Hoca'yı elimizden almaları demek değildir. O, Azer Türk'ünün gerçeğine göre bir Molla Nasrettin'dir. Biz bundan yakınmamalı, buna sevinmeliyiz. Değerler sınır tanımaz, bütün dünyanın olurlar. Bizim yapmamız gereken, kendi Nasrettin Hocamızı yeterince, gereğince tanımak, bilmek, bunlar üstünde düşünmektir.

Yapılamayan Açıkoturum

Üçüncü Nasrettin Hoca Anma Töreninin son günü, programa göre bir açıkoturum yapılacaktı. Çağrılıların hazırlıkları olmaması yüzünden bu açıkoturumdan vazgeçildi. Ne şaşılacak işti ki, bu konuda bilgileri var diye Akşehir'e çağrılanların Nasrettin Hoca üstüne konuşacak – laf ebeliğinden başka – iki çift sözleri yoktu.

Bu yazı dizisini, yıllardır bitürlü yapılamayan, bir düzene konulamayan Beyazıt Meydanı'nı anımsayarak, ustamız Nasrettin Hoca'nın şu gülütüyle bitiriyorum:

"Bahçesinde çukur kazan Hoca'ya komşular,

– Ne yapıyorsun? diye sormuşlar.

– Şurdaki toprak yığınını içine dolduracağım, demiş.

– Peki, bu çukurdan çıkan topraktan ne yapacaksın? demişler.

– Onu da başka çukur kazar doldururum, demiş.

– Ya ordan çıkanları ne yapacaksın? diye sorulunca Hoca,

– Yoo, o kadar ince hesaba aklım ermez, demiş."

Vatan, 5 Temmuz 1962

Toplumsal Bilincin Oluşmasında Yazının İşlevi

Toplumsal bilincin oluşmasında en büyük etkenin, toplumun özdeksel temeli olan üretim ilişkilerinin olduğu biliniyor. Bununla birlikte bir üstyapı kurumu olan sanatı da etki - tepki yoluyla toplumsal bilincin oluşmasında etken olduğunu biliyoruz. Sanatlar içinde özellikle yazın, dil yoluyla doğrudan anlatım sanatı olması bakımından toplumsal bilincin oluşmasında çok büyük etkendir. Buna kendi ülkemden bikaç olay göstererek örnekler vermek istiyorum.

Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilanının bikaç yıl sonrasından 1960 yılında ikinci Anayasa'nın kabulüne dek oldukça karanlık, zaman zaman da çok ağır baskılı uzun bir dönem yaşanmıştır. Otuz-kırk yıl boyunca düşünce özgürlüğü sınırlanmış, zaman zaman da büsbütün yasaklanmıştır. Bu karanlık dönemde en ağır baskıya yazın ve yazıncılar uğramışlardır. Bu uzun karanlık dönemde, hemen hemen hapse atılmayan, sürgün edilmeyen, işsiz bırakılmayan yazıncı kalmamıştır gibidir. Nâzım Hikmet, Kemal Tahir, Kerim Korcan, Orhan Kemal, Sabahattin Ali ve daha pekçokları gibi, modern Türk yazınını yaratan bütün yazar ve şairler yıllarca cezaevlerinde yatırılmışlardır. Adlarını saydıklarım, baskıya uğrayanlardan ilk akla gelen bikaçıdır.

Bu karanlık dönemde Türkiye'nin kültür kapıları sosyalizm ve sosyalist yazına büsbütün kapalı olduktan başka, liberal dünya görüşü bile solculuk sayılıyordu. Marksizm üniversitelerde bile yasaktı. Üniversite kitaplarında Marksizmin eleştirisi, hatta suçlanması var ama kendisi yoktu. O karanlık dönemin korkunç bilgisizliğini en kısa yoldan açıklayabilmek için gerçek, yaşanmış bikaç olay anlatmak istiyorum.

Marks'ın, Lenin'in resimlerinin bile yasak olduğu o dönemde bir üniversiteli genç nasılsa eline geçirdiği Karl

Marks'ın küçük bir resmini, Üsküdar'da bir fotografçıya verip büyültmek ister. Fotografçı kimin resmi olduğunu sorunca üniversiteli, Marks gibi sakallı olan ünlü Türk şairi Nâmık Kemal'in adını söyler. Fotografçı, ünlü Türk şairi Nâmık Kemal'in sanarak resmi büyütür. Bitane de kendisi için büyüterek çerçeveler ve reklam olsun diye vitrinine koyar. Siyasi polis Karl Marks'ın kocaman resmini vitrinde görünce fotografçıyı tutuklar, adam komünizm propagandasından mahkemeyi boylar. Zavallı fotografçı, bu resim Vatan Şairi Nâmık Kemal'indir diye çırpınırsa da kurtulamaz.

Benim evimi arayan siyasi polis, sakallı olan babamın resmini Karl Marks'ın sanarak suç kanıtı diye almış, ama evimizin başka bir odasının duvarında babamla yan yana resmimizi görünce aldığı resmi bırakmak zorunda kalmıştır.

Yine siyasi polisler bir öğretmenin evini ararlarken öğretmen ne aradıklarını sormuş. Komünist yayınların arandığını öğrenen öğretmen kendisinin antikomünist olduğunu söyleyince, polis ona şöye demiş:

– Hangi çeşit komünist olduğun bizi ilgilendirmez. İster antisinden ol, ister başka çeşidinden... Komünistsin ya sen...

Bunlar anektod yada şaka olsun uydurulmuş değil, yaşanmış gerçek olaylardır.

Ölmüş bulunan bir arkadaşımızın evinin aranmasında, kitabının arasında sakallı bir adamın resmi bulununca kim olduğu sorulmuş, adının Engels olduğu söylenince polis şöyle demiştir:

– Demek İngiliz... İngilizlerle de mektuplaşıyorsun... Çabuk adresini söyle bu İngilizin!

Bursa'da gençler bir amatör tiyatro kurarak köylerde tiyatro oynamaya başlamışlardı. Candarma bu gençleri yakalayıp onları şöyle suçlamışlardır:

– Niçin para almadan oynuyorsunuz? Demek ki siz komünistsiniz!

Bir çukulata fabrikatörü, çocuklara çok satış yapabilmek için küçük çukulataların içine ulusların renkli bayrakları basılı

kartlar koyuyordu. Çok doğal olarak, bu bayrak kartları arasında Sovyetler Birliği'nin de bayrak kartı bulunuyordu. Buyüzden o çukulata fabrikatörü mahkemeye verilmişti. Çünkü orak çekiç resmi bulunan Sovyetler Birliği bayrak kartlarını çukulatalara koyarak komünizm propagandası yapmış sayılıyordu.

Yayınladığım *Başdan* adlı bir derginin birinci sayfasına, çocuğunu kucağına almış bir kadın resmi basılmıştı. Buyüzden mahkemeye verilmiştim. Hâkim, resimdeki kadının dudaklarının neden üç sayısına benzetildiğini soruyordu. Ressamı o sırada Paris'te olduğu için neden kadının dudaklarının üçe benzetilmiş olduğunun yanıtını veremiyordum. Bana kalırsa resimdeki kadının dudakları hiç de üçe benzemiyordu. Sonunda hâkime, kadının dudaklarının üçe benzetilmesinden ne çıkabileceğini sordum. Hâkim, siyasi polis raporuna göre, kadının dudaklarının üç sayısına benzetilmesinden üçüncü enternasyoneli anlatarak komünizm propagandası yaptığımızın anlaşıldığını söylüyordu.

Türkiye'ye girmesi yasaklanmış kitap, dergi ve hertürlü maddelerin listesi bulunan çok gizli bir kitap yayımlanmıştı. Bu kitap posta gümrüklerinde bulunuyor ve dışardan gönderilen yasak yayınlar böylece Türkiye'ye sokulmuyordu. Bu kitaptaki yasak yayınlar arasında bir de şöyle bir madde vardı: "Üstünde beyaz güvercin resmi bulunan kart ve rozetlerin Türkiye'ye sokulması yasaktır." Güvercin resminin neden yasaklandığını uzun zaman anlayamamıştık. Neden sonra, yasaklanan bu güvercin resminin, Picasso'nun barış güvercini resmi olduğunu anlayabildik.

Türkiye'deki bu türlü baskı örneklerinden çok kalın bir kitap olabilir.

Elli yaşıma dek bana pasaport verilmediğinden yurtdışına çıkarılmadığım için, bikaç örneğini verdiğim aptallıkları salt kendi ülkemde oluyor sanmaktaydım. Ama onbeş yıldanberi pekçok ülkeyi gezip dolaştım ve bu aptallıkların değişik biçimlerde hemen her ülkede yaşanmakta olduğunu gördüm.

Değerli arkadaşlarım, belki sizler de kendi ülkenizde buna benzer pekçok olay yaşadınız, belki de yaşamaktasınız. Ben size bu olayları, yazının toplumsal bilincin oluşmasındaki işlevini açıklamak için anlattım.

Türkiye'de 1960 yılında bir siyasal değişme oldu ve bunun sonunda Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci Anayasa'sı yapıldı. Örnekleriyle açıklamaya çalıştığım uzun süren o karanlık baskı döneminden sonra, Türkiye'de egemen sınıfların hiç ummadıkları değişiklikler oldu. İlk seçimde sosyalist olan bir parti parlamentoya onbeş miletvekili birden soktu. Türkiye'de büyük bir ilerici potansiyelin bulunduğu ortaya çıktı. Devrimci işçi sendikaları büyük bir federasyon kurdular. O zamana dek türlü baskılarla yasaklanmış olan her düşünceyi savunan türlü yayınlar bereketli yağmurlar gibi yağmaya başladı. Öyle ki, kimilerini tedirgin eden bu yayınlarla Türkiye dünyanın bir açık düşünce pazarı haline geldi.

Burda üzerinde düşünülmesi gereken bir durum var, o da şudur: Bu denli ağır baskılar varken, hertürlü ilerici yayınlar yasaklanmışken nasıl oldu da 1960 yılında birdenbire bir toplumsal bilincin oluştuğu büyük bir patlamayla ortaya çıktı? Bu toplumsal bilinç, yasaklara ve baskılara karşın nasıl oluşmuştu? Toplumsal her olgunun biçok nedenleri olduğu gibi bu olgunun da elbet biçok nedenleri vardı, ama başlıca neden yazındı. Yazının bir potansiyel olarak toplumsal bilinci oluşturmasıydı. İdeolojik yayınlar yasaktı, düşün yapıtları yayımlanmıyordu ama bütün bu yasak ve baskılara karşı ilerici Türk yazar ve şairleri türlü yayınlarla Türk halkını bilinçlendirmeye çalışıyorlardı. Bu çalışmalarında ne denli başarılı oldukları da 1960 yılındaki ilerici siyasal patlamadan anlaşılıyordu. Bugün hâlâ Türkiye'de 1961 Anayasasını değiştirmek ve korumak savaşımı sürmektedir. İlericiler ve işçi sınıfı bu anayasayı korumak; tutucular, gericiler, genellikle kapitalistler ve büyük işveren de değiştirmek istemektedirler.

Otuz-kırk yıl süren bu ağır baskılı karanlık dönemde yazın yoluyla toplumu bilinçlendirmede öncülük eden büyük

şairimiz Nâzım Hikmet'tir. Yasal işçi sınıfı partisinin, hertürlü işçi örgütlerinin, hatta sendikaların, düşünce akımlarının, ilerici yayınların yasaklandığı o baskılı dönemde Nâzım Hikmet, şiirleriyle, gazetedeki yazılarıyla, tiyatro oyunlarıyla, konuşmalarıyla, hertürlü eylemiyle Türkiye halkının toplumsal bilincinin oluşmasında başlıca etkendir. Büyük bir örgütün ancak yapabileceği bir işi yazın yoluyla başarmıştır. Bu nedenle, başta biz yazarlar olmak üzere, Türk halkı Nâzım Hikmet'e çok borçludur.

Nâzım Hikmet'ten sonra da, onun tutumu ülkemizde bir yazın geleneği olmuş ve hemen bütün Türk yazarları toplumsal bilinçlenmede büyük özveriyle görev yapmışlardır. Türk yazınını var eden, yaratan hiçbir ad bu bilinçlendirme görevinden dışarda tutulamazsa da, Nâzım Hikmet'ten sonra, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Hasan İzzettin Dinamo, A. Kadir ve daha pekçok yazarımızı sayabiliriz. Bugün de Yaşar Kemal, Çetin Altan, İlhan Selçuk'a ve daha sonra en genç kuşak yazarlarımıza dek her yazarımız bu görevi üstlenmektedir.

Kendi deneyimlerime dayanarak şunu söyleyebilirim: Toplumsal bilinçlenmede yazının ne büyük işlevi olduğunun en iyi örneği Türkiye'dir.

Bir üstyapı kurumu olan yazın, toplumsal yapıyı doğrudan değiştirmezse de, okurlara kendilerini ve çevrelerini değiştirme, dolayısıyla toplumsal yapıyı da değiştirme isteği vererek toplumsal bilinçlenmede büyük etken olur.

Saygılarımla...

Asya-Afrika Yazarlar Birliği Toplantısı- Ulan Bator,
2-9 Eylül 1980

Moby Dick'e Değgin

Bir Yazın Yapıtının Toplumun Gereksindiği
Döneme Uygun Düşüp Düşmemesi Açısından
Bir Romanın Değerlendirilmesi

Kimi ünlü yazarlara göre *Moby Dick*'in dünyanın on büyük romanından biri sayılması, gerçekliğinden ileri gelmektedir. *Moby Dick*'i Sabahattin Eyuboğlu'yla birlikte dilimize kazandırmış olan Mina Urgan, önsözünde *Moby Dick*'in gerçekliğini şöyle anlatıyor:

"İlk dikkatimizi çeken şey, *Moby Dick*'teki güçlü gerçekçilik. Herman Melville, bu balinacılık işinin iç yüzünü iyice biliyordu."

Anlatılan konuyu iyi bilmek, roman yazmak için gereklidir ama yeterli değildir elbet. Böyle olsaydı herhangibir iş dalında roman yazmak için o iş dalının ustası olmak yeterdi; o ustalar da yalnız kendi bildikleri konuda bitek roman yazabilirlerdi. Oysa maden işçisi olmayan Zola, maden işçilerinin yaşamını en iyi anlatan romanı yazmış; doğurmadığı, doğurması da olanaksız olduğu halde bir romanında bir kadının doğumunu ayrıntılarıyla çok canlı olarak anlatmıştır.

Moby Dick'te, balinanın biyolojik yapısının, yaşayışının yada balina avının yada balina gemisi donanımının anlatılışı yüzdeyüz gerçeklere uygunsa –biz okurlar bunu da bilemeyiz– bu bölümlerde elbet gerçeklik vardır. Ama bu öğretici, bilgi verici anlatılar dışında asıl roman diyebileceğimiz bölümler başlayınca, yani roman kişileri davranışlara (konuşmaya, eyleme, işleve) geçince, bu bölümlerde roman gerçekliğini bulamıyoruz. Güney balinasından ispermeçet yağının nasıl çıkarıldığını okurken –ispermeçet yağcısı olmadığımıza ve bu yağ çıkarılırken de hiç görmediğimize göre– "Bu iş böyle yapılmaz, anlatılanlar gerçek değil"diyemiyoruz. Ama örneğin Kaptan Peleg'in gemiye daha yeni alınmış bir tayfaya

anlattıklarını okurken, bunların gerçek olamayacağını hemen anlıyoruz. Çünkü gemiye daha yeni alınmış bir tayfaya, o tayfayı daha ilk görmüş olan geminin ikinci kaptanı, geminin kaptanı için o denli uzun ve ayrıntılı bilgi vermez. Ama Herman Melville için gerekli olan, Kaptan Ahab'ı anlatan bu sözlerin roman okurlarına iletilmesidir. Buyüzden ikinci kaptan Peleg'le tayfayı bir iletken olarak kullanıp bu bilgileri okurlarına aktarır. Bu anlatı, roman gerçekliğine aykırı bir tutumdur. Buyüzden romandaki kişiler gerçekliği olan roman kişileri değil, yazarın kendisiyle okurları arasında iletken olarak kullandığı araçlardır.

Romandaki konuşmalar da yapaysaldır. Roman kişilerinin birbirlerine anlattıklarında gerçeklik olsa bile,"kim, neyi, nerde, ne zaman, nasıl anlatır?"sorularına yanıt aradığımda, *Moby Dick*'te roman gerçekliği olmadığı ortaya çıkmaktadır. Çünkü roman kişileri –yazarı istese bile– tıpkı doğal yaşamda olduğu gibi her sözü, heryerde, herzaman, herkese, her biçimde söyleyemezler. Sözün de, davranışın da söyleyen ve davranana ve karşısındakine uygun olması gerekir.

Çevirisinin önsözünde Mina Urgan, *Moby Dick*'in gerçekliğini şöyle açıklıyor:

"Aynı gerçekliği, kitabın doğrudan zooloji ile ilgili diyebileceğimiz bölümlerinde de görürüz. Bu parçalarda Melville, balinagillerin çeşitlerini, balinanın iç ve dış yapısını, davranışını, biçimini, boyunu bosunu, balinadan çıkan ispermeçet yağını, avlama tekniğini ve bunlara benzer biçok şeyleri uzun uzadıya anlatır."

İşte *Moby Dick*'te roman gerçeğinin olmayışının başlıca nedeni de bu uzun uzadıya anlatmalardır. Bütün bu uzun uzadıya anlatılanlar romanın kişilerini açıklamaya, yorumlamaya yararlı olsaydı ancak o zaman roman gerçekliği kazanabilirdi. Oysa Herman Melville'in kendi serüvenli yaşamından, balina avcılığından edinip de romanında uzun uzadıya anlattığı bu bilgiler roman kişilerini açıklamazlar. Düşmanlık duyulan hertürlü kötü şeylerin simgesi olarak Kaptan Ahab'ın hınç almak için yanıp tutuştuğu beyaz balina *Moby Dick*'i açıklamak için

gerekli değildir bu uzun uzadıya anlatılan bilgiler. Herman Melville'in gerçekten gerçek olsalar bile roman gerçekliğine uymayan ve uzun uzadıya anlattığı bu bilgileri romandan çıkarsak, romanın kişileri anlatıldıklarından daha eksik anlatılmış olmazlar.

Moby Dick'te yer yer, yazarca olması istenilen, özenilen, gerçekten olmuş gibi anlatılmıştır. Roman baştan sona böyle düşsellikle kurulmuş olsaydı gerçeklik kazanabilirdi. Ama yer yer düşsel ve şiirsel yer yer de doğalcı gerçekçilikle anlatıldığı için roman gerçekliği kalmamıştır. Örneğin romanın bitiminde, Pequod adlı balina gemisinin batışı bölümü, böyle bir özlemin okurlara sanki gerçekten olmuş gibi anlatılışıdır. Pequod batmadan önce Kaptan Ahab, Tashtego adlı Kızılderili tayfaya kendi flamasını direğe çekmesini söylemiştir. Moby Dick adlı beyaz balina da Pequod'u delip batırmıştır. Gemi sulara gömülmüştür. Denizin yüzeyinde yalnız batan geminin direğinin ucu görünmektedir. Bundan sonrasını romandan okuyalım:

"Sular, grandi direğinin tepesindeki Kızılderilinin başını kapladı. Direğin yalnız bir iki parmağı görünürde kalmıştı. Ama upuzun flama, nerdeyse değdiği o yakıcı dalgalarla alay edercesine rahat rahat çarpıyordu rüzgarda. İşte tam o sırada, kırmızı bir kol ve bir çekiç, sulardan çıkıp, batan direğe gittikçe artan bir hızla çiviledi bayrağı."

Gemi batmış. Sular grandi direğine çıkmış, Kızılderili tayfanın başını da kaplamış. Bu sırada Kızılderili tayfa, çekiç tuttuğu elini suların dışına çıkarıp bayrağı direğe çiviliyor.

Bu anlatılan, trajik ama düşsel ve romanın başındanberi doğalcı gerçekçiliğine uymayan bir sahnedir. Gerçekliğe aykırılık bu kadarla da kalmıyor. Gerisini de okuyalım:

"Direğin tepesi ta yükseklerde, yıldızlar arasındayken ona musallat olan bir şahin, bayrağı gagalıyor, Tashtego'nun başına bela kesiliyordu. Bir an, kuşun geniş, titrek kanadı, Tashtego' nun çekiciyle direğin tahtası arasına giriverdi. Sulara gömülen vahşi Kızılderili, göklerden gelen bu ürpertiyi duyarak son bir çabayla kuşu direğe çiviledi. Kuş, yeryüzünde bugüne

dek duyulmamış çığlıklar atarak, şahane gagasını gökyüzüne doğru kaldırarak Ahab'ın bayrağı ile sarmaşdolaş battı gemiyle birlikte. Şeytan gibi, Pequod da, göklerin canlı bir parçasını beraberinde sürüklemeden dalmak istememişti."

İşte *Moby Dick* bu sonla biter.

Herman Melville'in güney balinasından nasıl ispermeçet yağı çıkarılışını anlatmasına, bilmediğimiz için, gerçektir diyebiliriz. Ama batan bir gemide başı sulara gömülen bir tayfanın sulardan dışarı çıkardığı elindeki çekiçle, direkle çekiç arasına giren bir şahinin kanadını geceleyin direğe çivilediğine nasıl gerçek diye inanalım?

Moby Dick'te anlatılanlar baştan sona simgeler, düşler içinde geçseydi yada baştan sona destan olsaydı, bu bitim gerçeklik kazanabilirdi.

Mina Urgan önsözdeki açıklamasında şöyle diyor:

"Bu parçaları sıkıntılı sanıp atlayanlar çok yanılıyorlar. Çünkü Melville, çoğu zaman, en güzel düşüncelerini buralara koymuş, Newton Arvil'in dediği gibi, eşsiz bir ustalıkla zooloji ile şiiri birbiriyle kaynaştırmanın yolunu bulmuştur."

Bütünüyle katıldığım bu doğru ve yerinde yargılar, *Moby Dick*'i bir roman olarak değerlendirmekten çok uzaktır. Çünkü roman uzun ayrıntılar arasına serpiştirilmiş güzel düşünceler demek değildir. Biz okurlar bir romanı uzun parçalar arasına serpiştirilmiş güzel düşünceleri arayıp bulmak için okumayız. Hayvanbilim ile şiirin kaynaşmış olması, uzun ayrıntıların arasına güzel düşüncelerin serpiştirilmesi, *Moby Dick*'te neden roman gerçekliği olmadığını gösterir.

Kimi bölümlerin doğalcı gerçekçilikle, kimi bölümlerin düşsel kurguyla, şiirsellikle yazılmış olması da Moby Dick'in roman gerçekliği kazanmasını engellemiştir. Romanda da doğalcı ve öğretici bölümler arasına şiirsel, düşünsel ve düşsel bölümler serpiştirilmiştir.

Yine Mina Urgan'ın önsözüne başvuruyorum:

"(...) denizlerin hem büyüleyici güzelliğini, hem de insanda gizemli bir korku uyandıran dehşetini hiçbir şair bu kadar

iyi anlatamamıştır. (...) İşin tuhafı şu ki, Melville hiç farkında olmadan, bu parçaların yalnız özünü değil dilini de şiir haline koymuştu."

Katıldığım bu yargı yüzünden *Moby Dick* roman gerçekliği kazanamamıştır.

Moby Dick'in Gerçek Değeri

Bütün büyük romanlarda bulunan insan tutkusunun *Moby Dick*'te en canlı biçimde var olması, romanın en büyük değeridir. Her büyük roman, sonsuz insan tutkusunun bir başka yanını, bir başka biçimini yansıtır. *Moby Dick*'te anlatılan, romanın başkişisi Kaptan Ahab'ın Moby Dick adlı beyaz balinaya olan düşmanlık tutkusu, hınç alma istemi, öç çıkarma duygusu ve sönmez bir kin ateşidir. Bu sönmeyen, tükenmeyen, üstelik gittikçe artan, söndürülmek istendikçe yalazlanan bir tutkudur; öyle bir tutkudur ki dinmesi için ancak o tutkunun kaynağının –yani Kaptan Ahab'ın– bitmesi, yok olması gerekir. O korkunç tutkunun ateşi, sonunda tutkuluyu da, O'nun bütün çevresindekileri de yakıp yok edecektir. İşte *Moby Dick*'in roman olarak değeri burdadır. *Moby Dick*'te bir tragedya ortaya çıkmıştır; çünkü tutkunun kaynağı olan tutkulu Kaptan Ahab, kendi tutkusu yolunda kendi kendini ölüme yargılı kılmıştır.

Moby Dick adlı beyaz balina, romanda herhangibir beyaz balina olmaktan çıkmış, herkesin ayrı ayrı kin beslediği, hınç almak istediği bişeyin simgesi olmuştur. Herman Melville bu hınç alma duygusunu okurlarına da geçirebilmiştir.

Kan davası tutkusuna kapılmış bir okur, Moby Dick'i öldürmek istediği can düşmanı kişinin simgesi olarak görebilir. Okur, karısı ihanet eden ve bunu kaldıramayan bir kocaysa, Moby Dick simgesinde öç almak istediği karısının aşıkını görebilir. Polis işkencesine uğramış bir genç okur, Moby Dick'te hınç almak istediği kendisine işkence eden polisi bulabilir.

Moby Dick'te anlatılan, kaynağını ve kaynağın bütün çerçevesini de yok eden bir hınç alma tutkusudur. Böyle olduğu

için de romanın sonunda Kaptan Ahab da, Pequod gemisinin tayfaları da, yani bütün roman kişileri beyaz balina Moby Dick'i öldürme yolunda can verirler. Yalnız bir kişi kurtulur; O'nun kurtulması gereklidir. Çünkü O bize bütün bu olayları anlatacaktır. Bu da elbet Herman Melville'dir. Oysa bu tragedyanın bütünlenmesi için Moby Dick'ten hınç almaya kalkanların hepsinin yok olması gerekirdi. Ama o zaman da roman yazılamayacaktı. Romanı anlatacak bitek kişinin sağ kalması için tragedyanın kuralı bozulmuştur.

Bir romanın birinci kişi, üçüncü kişi yada karışık kişiler ağzından anlatılması, romanın özünden gelen bir zorundur. Kaptan Ahab'la birlikte batan balina gemisindeki bütün kişilerin ölmesi için, romanın üçüncü kişi ağzından anlatılması gerekir ve bu yöntem roman gerçekliğine uygun düşerdi. Oysa Herman Merville, özyaşamını anlatan yada özyaşamından bölümler bulunan bu romanı, belki inandırıcı olacağını sandığı için, belki özyaşam öyküsü olduğu için birinci kişi ağzından –kendi ağzından– anlatarak romanın tekniğinde bir güçsüzlük göstermiştir. Örneğin Jack London, özyaşamını anlatan *Martin Eden*'i birinci kişi ağzından değil, üçüncü kişi ağzından yazmıştır; çünkü romanın başkişisi sonunda kendini öldürecektir.

Moby Dick'in Büyük Roman Sayılmasının Nedeni

Moby Dick ilkin 1851'de İngiltere'de yayımlanmış, ama hiç ilgi görmemiş. *Herman Merville'in Yaşamı ve Görüşü Üzerine Bir Çalışma* adlı geniş bir inceleme yayımlamış olan Lewis Mumford, bu incelemesinde şöyle diyor: "1891'de Herman Melville öldüğü zaman, o günün yazın dergisi *Critic*, onun kim olduğunu bile bilmiyordu."

Mina Urgan önsözünde şöyle diyor:

"1891'de yetmişiki yaşında öldüğü zaman, büyük bir yazarın göçüp gittiğinin hiçkimseler farkına bile varmadı Amerika'da. (...) Birinci Dünya Savaşından sonra, Amerikalı ve Avrupalı okurlar Melville'i yeniden keşfettiler. Ve işte o zaman kıyametler koptu. Hiç önemsenmeyen *Moby Dick*'le birlikte,

Melville'in bütün kitapları yeniden yayımlandı. 1919'da yani yazarın yüzüncü doğum yıldönümünde başlayan bu merakın, gelip geçici bir moda olmadığı da besbelli; çünkü onun gerçekten de hak ettiği ün, günden güne artmaktadır."

1851'de İngiltere'de yayımlandığında hiç ilgi görmeyen *Moby Dick*'in –yetmiş yıl unutulduktan, önemsenmedikten sonra– Birinci Dünya Savaşı sonunda (1920'de) birdenbire büyük bir roman olduğu keşfediliyor. Yetmiş yıl değeri anlaşılmamış bir romanın birdenbire değerinin anlaşılması bir rastlantı mıdır? Bu rastlantının bir toplumsal nedeni yok mudur? Neden yayımlandığında ilgi uyandırmamış? Neden daha önce yada daha sonra değil de ancak Birinci Dünya Savaşı sonunda *Moby Dick*'in değeri anlaşılmış? Bu sorular ve yanıtları, yazın sosyolojisini ilgilendiren bir konudur.

Yazın ürünlerini mihenk taşına vurabilecek değerbilir eleştirmenlerin ancak 1919-20'den sonra birdenbire uyanıp *Moby Dick*'i yüceltmelerini nedensiz bir rastlantıya bağlamak, yazın yapıtlarını içinden çıktıkları ve içinde yaşayıp oluştukları toplumdan ayrı, toplumdan soyutlanmış, bağımsız saymak demektir. Birinci Dünya Savaşından sonra ne oluyor, neler değişiyor ki birdenbire *Moby Dick*'in değeri anlaşılıyor? Bu nedeni bulmak gerekir. Üstelik *Moby Dick*'in yazarı gençliğinde ünlüydü. Her ne denli yetmişiki yaşında değeri unutulmuş bir yazar olarak ölmüşse de, daha otuziki yaşındayken beş romanıyla ünlü bir yazardı. Ünlü bir yazar, daha yaşadığı yıllar içinde değerini, ününü yitiriyor, ölümünden yetmiş yıl sonra birdenbire yeniden ünleniyor.

Bu sorunları aydınlatabilmek için *Moby Dick*'in içinden çıktığı, var olduğu Amerikan toplumunun, romanın yazıldığı ve yetmiş yıl sonra ünlendiği zamanlardaki Amerikan toplumunun durumunu bilmemiz gerekir.

1851'de *Moby Dick* ilk olarak İngiltere'de yayımlandığı zaman, Amerika Birleşik Devletleri'nin nüfusu 18-20 milyondu. 1891'de Herman Merville yetmişiki yaşında öldüğünde ABD'nin nüfusu ellimilyon olmuş, *Moby Dick*'in değerinin

anlaşıldığı Birinci Dünya Savaşı sonundaysa (1919'da) yüzmilyonu bulmuştu.

Birinci Dünya Savaşı sonunda yüzmilyon nüfuslu ABD'nin şişen kapitalizmi dışa taşmaya başlamıştır. Amerikan kapitalizminin emperyalizme dönüşünün başlangıcıdır. Gittikçe büyüyen ve Birinci Dünya Savaşıyla dışa açılan Amerikan kapitalistleri, endüstri ürünlerine dış pazar, endüstrilerine hammadde kaynakları arama savaşına girmiştir. Nasıl ki İkinci Dünya Savaşından sonra da Amerikan emperyalizmi yeni sömürgeciliğe, yeni emperyalizme dönüşerek sermaye ihracına, dış yatırımlara, uluslarası şirketler kurmaya, stratejik kale denilebilecek yerleri satın almaya, kiralamaya başlamış, yine yeni bir döneme girmiştir.

Birinci Dünya Savaşı sonunda Amerika kapitalizmi zenginliğinin doruğuna varmıştır. Artık Amerikan kapitalisti dünyanın en zengin insanıdır ve dış dünyayı tanımaktadır. Zenginleşen bireyler de, topluluklar da, toplumlar da kendi özdeksel varlıklarıyla yetinmeyip, tinsel zenginliklere de sahip olmaya yönelirler. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan kapitalistleri para kazanmakla, yeni yeni işler kurmakla, işlerini taşırıp büyütmekle yetinmeyip tinsel değerlere de sahip olma tutkusuna kapılmışlar; sanat eseri toplamaya, zengin koleksiyonlar biriktirmeye başlamışlardı. Avrupa'nın değerli resimleri, yontuları, arkeolojik eserleri satın alınıp, kopyaları çıkarılıp, kaçırılıp, hatta sahteleri yapılıp, Amerika'daki özel koleksiyonlara, müzelere taşınıyordu.

Andre Maurois, *Birleşik Amerika 1817-1960* adlı eserinde Amerika'nın o zenginleşme dönemini şöyle anlatıyor:

"Hemen hiç kontrol edilmeyen dev iş kurumları meydana getirmişlerdi. Bu onlara büyük işler görmek ve ülkeyi donatmak olanağını sağlamış ama ellerine de tehlikeli bir güç vermişti. (...) Çelik dükleri, sığır eti baronları, petrol kralları kılavuzsuz kalıyorlardı. İnsanüstü zenginliklerini ne yapacaklarını bilemeyerek yeni gelişmekte olan kentlerde Floransa taklidi saraylar, Loire şatoları yada İngiliz konakları yaptırıyorlardı. Eski dünyada satılık olan herşeyi satın alıyor-

lardı: Ustaların resimleri, Marie-Antoinette'in mobilyaları, krallık arması bulunan duvar halıları, Çin kumaşları, Yunan heykelleri ve hatta iyi damatlar. (...) Zenginliklerini ortaya seriyor ve balolarını süslemek için büyük masraflarla sanatçılar getiriyorlardı. (...) Öbür bütün güçler [yeni Avrupa ulusları] bu kasırgadan [Birinci Dünya Savaşından] bitkin çıkmışlardı. Birleşik Devletler ise savaştan yalnız zarar görmeksizin değil, daha da güçlenmiş olarak çıkıyordu. (...) 1918'de Avrupa'dan 10 milyar dolar alacaklıydılar."

Aynı kitapta, Amerikalı ünlü kompozitör Leonard Bernstein'in Andre Maurois'ya söylediği şu sözler yer alıyor:

"Amerika'nın kültürel mirası, temelinde bir koloni kültürüydü. Başlangıçta müzik, resim, yazın gibi bütün sanatlar Avrupa'dan getirilmişti. Zaten o zamanlar Avrupa'dan gelmeyen hiçbişey iyi sayılmıyordu. Herman Melville, Hawthorne, Edgar Poe sınıfından Amerikan yazarları bile, Dickens, Balzac yada Baudelaire kadar iyi tanınmıyordu. Birinci Dünya Savaşından sonra bu tutum yavaş yavaş değişti."

Aşırı zengin Amerikan kapitalisti dışardan resim, yontu, arkeolojik eser satın alabilir, müzisyenler getirtebilir, sanat ve bilim adamlarını çağırtabilir ama dışardan yalnız bişey getirtemez, alamaz, çağıramaz: Kendi yazınını... Amerikan yazını dışardan getirilemez, dışardan satın alınamazdı. Kültür birikiminden yoksun büyük zengin, şimdi de kendi yazını olsun istiyordu.

Birinci Dünya Savaşından sonra zenginliğinin doruğuna yücelen, yani birinci ve ikinci boyutlarda varlığının bilincine varan Amerikan kapitalisti, şimdi de hacimlenerek üçüncü boyutta da varlığını duyurmak, gerçekten var olmak için kendine gerekli, ama dışardan satın alıp kendine mâl edemediği yazını, kendi yazınını da araştırıp bulacaktı.

1920 yılına dek Amerikan yazını diye bir yazın bilinmiyor ve Amerikan üniversitelerinde Amerikan yazını okutulmuyordu. Ancak 1920'den sonra Amerikan yazını dersi okutulmaya başlanmıştı. Bu derste okutulacak, öğretilecek Amerikan yazıncıları gerekliydi.

İşte bu dönemde Amerikan toplumu kendi geçmişine yönelmiş, toplumsal varlığını ortaya koyacak yazın ürünü aramıştır. Oysa yaşanan bir çağın yazın ürünü, o çağ yaşanırken verilemez. Amerikan ekonomisi kapitalizmin doruğuna vardığı zaman, Amerikan yazınının bu yaşamı yansıtan yazın ürünü, özellikle roman verilebilmesi için bir yada iki kuşaklık (30-60 yıllık) bir zamanın geçmesi gerekirdi. Nitekim bizde de Kurtuluş Savaşımızın hemen ardından bu dönemi anlatan romanların yazılması çok istenmiş ama savaştan kırk-elli yıl sonra ancak yazılabilmiştir.

Birinci Dünya Savaşından sonra Amerikan borsalarında milyonlar, milyarlar dönmüş ama yazın pazarında Hemingway'lerin, Faulkner'lerin, Steinbeck'lerin görünebilmesi için zamanın geçmesi gerekmiştir. Ne var ki herşeye sahip olmak isteyen Amerikan toplumu, kendine yazın ve yazıncı yaratmanın yollarını da bulacaktır. İşte o zaman Amerika kendi geçmişi içinden, kimbilir niceleri arasından bikaç yazar arayıp seçip bulabilmiştir; bunlardan biri de *Moby Dick* ve Herman Melville'dir. *Moby Dick*'in yayımlanışından yetmiş yıl sonra, Birinci Dünya Savaşı sonunda ayırdına varılıp büyük roman sayılmasının nedeni, Amerikan toplumunun ancak o dönemde büyük bir romana ve romancıya duyduğu gereksinmedir. Daha önceleri Amerikan toplumu bu gereksinmeyi duymadığı için *Moby Dick* önemsenmemiş, unutulmuş, yeniden keşfedilmesini yetmiş yıl beklemiştir.

Amerikan toplumunun *Moby Dick*'i yetmiş yıl gecikmeyle büyük roman olarak keşfi de bir rastlantı olamaz. Amerikan toplumu o dönemde böyle bir romana gereksinmiş olmalıdır ki *Moby Dick* okurların ilgisini çekebilsin. Herman Melville'in çağdaşları olan yazarların romanları içinden *Moby Dick*'in büyük roman değeri kazanması, bu romanda anlatılanların ve anlatma biçiminin o dönemin isteklerine, gereksinmesine karşılık vermesindendir. O dönemde aranıp istenip de *Moby Dick*'te bulunan neydi?

Moby Dick yayımlandığında Herman Melville'in yayımlanmış beş romanı daha vardı. Bu beş roman *Moby Dick* gibi

şanssız değildi, ilgi gören romanlardı. Sonradan, bir zamanın ünlü bu beş romanı gölgede kalmış, ama *Moby Dick* ilgiyle karşılanmıştır.

Bir romanın toplumdan ilgi görmesi için, romanın konusunun ve anlatılışının toplumun o dönemdeki koşullarına uygun ve yaşamına denk düşmesi, toplumun gereksinmelerine karşılık vermesi gerekir.

Moby Dick, Amerikan kapitalizminin dışarıya taşması demek olan emperyalizme dönüş dönemindeki mücadeleci, savaşçı, insafsız, kavgacı, kurnaz Amerikan tipi insanın isteklerine cevap vermekte, duygularına denk düşmektedir.

Kaptan Ahab, Moby Dick'i yenecek, yok edecek, Amerikan emperyalizmi de rakipleri olan emperyalizmi yenecek, yok edecek. Pequod tayfaları doğayla savaşmaktadırlar, Amerikan emperyalisti de dünya coğrafyasıyla boğuşacaktır. Ahab, düşmanı Moby Dick'i yenmek için yanıp tutuşuyor, Amerikan emperyalisti de dünyayı yenmek için yanıp tutuşuyor. Kaptan Ahab bir tragedya kahramanıdır, sonunda yok etmek istediğiyle birlikte yok olacaktır. Amerikan emperyalizmi de bir tragedya içinde kendini yok etmeye yargılıdır. Bence *Moby Dick*, Amerikan toplumunun derinlerde yatan şavaşkan ruhunu yansıtmaktadır.

Gerek *Moby Dick* gerekse büyük sayılmış başka romanlarla Türk okurunun ilişkisine gelince, bu yolda düşüncem şudur: Biz bu romanları verilmiş değer yargılarıyla benimsememeliyiz. *Moby Dick* için Amerika toplumu bir değer yargısı vermiştir. Bu yargı bizim toplumumuza ya uygun düşer yada düşmez. Başkalarının kendi yapıtları için verdikleri değer yargısını bizim için de doğruymuş gibi benimsemek yerine, o yapıtları yeniden kendimiz olarak, kendi görüşümüzle baştan değerlendirmemiz ve kendi değer yargımızı vermemiz gerekir.

Moby Dick'te olduğu gibi, biçok yabancı romanlar bize o ülkelerin değer yargılarıyla aktarılmakta ve o değer yargılarını benimsememiz istenmektedir.

Militan /2, 2 Şubat 1975

Türk Yazını*

Bir yazıncının Türk yazınından yansız konuşması olanaksızdır. Dünyada hiçkimse yansız değildir, hatta yansız olduklarını söyleyenler bile, kendileri de ayrımsamadan yansız değildir. Ama hiç olmazsa, yansız olamayan bu insanlar nesnel olabilirler. Oysa Türk yazarları nesnel de olamazlar. Çünkü herhangibir Türk şairi, Türkiye'nin en büyük şairi olduğuna inanır. Buyüzden Türkiye'deki her şair Türkiye'nin en büyük şairidir. Türkiye'nin herhangibir öykü yazarı da Türkiye'nin en büyük öykü yazarıdır. Dolayısıyla her Türk öykü yazarı Türkiye'nin en büyük öykü yazarıdır. Romancılar, denemeciler için de aynı şey söz konusudur.

Bu konuda size hem gerçek hem varsayımsal bikaç örnek vereyim. Her Türk yazarının kendini Türkiye'nin en büyük yazarı sayması alçakgönüllülüğünü gösterir. Çünkü her Türk yazarı gerçekte salt Türkiye'nin değil, dünyanın da en büyük yazarı olduğuna inanmışken, alçakgönüllülüğü yüzünden bunu ilan etmeyi uygun bulmaz, ama başkalarının bu gerçeği anlamalarını ister. Türkiye'nin ünlü ve gerçekten de değerli, benim yaşımda bir şairi, on-onbeş yıl önce Hollanda'nın bir yazın örgütünün çağrılısı olarak Amsterdam'a gitmiş ve orda bir hafta konuk kalmıştı. O örgütün bir temsilcisi ertesi yıl Türkiye'ye geldi. Haldun Taner'le ben bu Hollandalı yazara, o zamanki Türk Edebiyatçılar Birliğinin başkanı ve ikinci başkanı olarak Istanbul'daki Cennet Bahçesi'nde bir öğle yemeği verdik. Hollandalı yazarın bize söylediğine göre, Amsterdam'da her yıl bu toplantı düzenlenirmiş. Geçen yıl çağırdıkları o ünlü Türk şairine, gelecek yıl çağrıları için hangi Türk şairlerini salık vereceğini sormuşlar; ne yapmışlar ne etmişlerse o ünlü şairin ağzından bir hafta boyunca bitek Türk şairinin adını alamamışlar. Çok üstelemişler, sonunda

* Bu yazı, Aziz Nesin'in Paris'te yaptığı bir konuşmanın taslak metnidir. Eski yazıdan çevrilip düzenlenerek buraya aktarılan yazının aslı Nesin Vakfı Arşivindedir.

o şairimiz bikaç Türk şairinin adını vermiş. Kimlerin, biliyor musunuz? Hep ölmüş bulunan şairler! Orhan Veli'den Ziya Osman Saba'ya, Cahit Sıtkı Tarancı'dan Tevfik Fikret'e dek... Nerdeyse Fuzûlî'ye, Bâki'ye dek gidecek! Bu ölü şairler nasıl olsa Amsterdam'daki şairler toplantısına çağırılamazlar. Ünlü şair haklıdır: Çünkü o Türkiye'nin salt en büyük şairi değil, aynı zamanda Türkiye'nin tek şairidir ve ondan başka Türkiye'de şair yoktur; ötekiler kendilerini şair sansalar da şair değildirler.

Haldun Taner'le ben Hollandalıya rahatlıkla beşon Türk şairi adı verdik. Rahatlıkla diyorum, çünkü Haldun da ben de şair değildik. Ama o Hollandalı öykü yazarı yada gülmece yazarı adları sorsaydı sanırım kimsenin adını veremezdik. Çünkü Haldun'a göre Haldun'dan, bana göre benden başka öykü yada oyun yazarı olamazdı.

Arasıra öykü yazarlarıyla şairlerin, şairlerle romancıların, romancılarla oyun yazarlarının arkadaş oldukları görülürse de, şairle şairin, romancıyla romancının dost oldukları görülemez. Görünüşte dostmuş gibi davranırlar ama birbirleri için tırnaklarını ve dişlerini bileyen dostlardır.

Özünde gerçek taşıyan varsayımsal örnekler vereyim. Örneğin hiç öykü yazmamış bir şaire, gittiği yabancı ülkede Türk öykücülüğünün düzeyi sorulsa vereceği yanıt şudur:

– Dünyada Türk öykücülüğünün varlığından pek söz edilemez. Ama Türk şiirinin dünya şiirinde üstün yeri vardır.

Aynı şair yada başka bir şair bir öykü kitabı yazmayı tasarlıyorsa vereceği yanıt şöyle oluyor:

– Türk öykücülüğü bugüne dek bir varlık gösterememişse de çok yakında Türk öykücülüğünde büyük bir patlama olacağına inanıyorum.

Roman yazmayı tasarlayan yada ilk romanına yeni başlamış bir öykücünün Türk romanı üstüne düşünceleri şöyledir:

– Bugüne dek varlığını dünyada duyuramamış olan Türk romanının çok yakında büyük atılım yapacağına inanıyorum.

Bir yazar oyun yazmayı tasarlıyor yada ilk oyununu yazmışsa, o güne dek bir değeri olmayan Türk oyun yazarlığı çok yakında dünya çapında yapıtlarını verecek demektir.

Ben de bir Türk yazarıyım. Türkiye'nin havasının dışına ve Türkiye'nin tavanının üstüne çıkamam. O koşullar ve koşulların yasaları benim için de geçerlidir. Siz bana Türk yazınını ve yazıncılarını sorarsanız vereceğim yanıt bellidir: Salt ben varım!

Yani Türk yazını adına size kendimi anlatmak zorunda kalacağım. Çünkü her Türk yazarı Türkiye'nin en büyük yazarı olduğuna, kendisinden başka yazarlar adlarını bile anmaya değmez olduklarına göre, ben de en büyük ve tek Türk yazarıyım!

Beni bu sahtecilikten ve yazar hastalığı olan kendini beğenmişlikten ve burnu büyüklükten kurtarmanız için, Türk yazını konusunda konuşturmamanızı rica ederim. Salt bu değil, başka nedenler de var. Benim burda çağdaş Türk yazını üzerine yapacağım konuşmam Türkiye'de duyulursa, oldum olası beni sevmeyen yazar meslektaşlarımın bana olan sevgisizlikleri daha da artacaktır. İşte buyüzden hepinizden çok önemle rica ediyorum, burda konuştuklarım aramızda bir giz olarak kalsın. Aman bu söylediklerimi yayarak yazar dostlarımın bana düşmanlıklarını daha da artırmayınız.

Aranızda ünlü Türk yazarlarıyla konuşmuş olanlar elbet çoktur. Bu ünlü yazarlarımız hiç kuşkusuz ve gerçekten değerli yazarlardır; ama pekçoğu kendi kendileriyle dolu ve kendilerinden boğulacak ve hatta kendilerinden zehirlenecek duruma gelmişlerdir. Onları, kendilerinden başka bir konuda konuşturmak hemen hemen olanaksızdır. Örneğin Paris sokaklarında herhangibir ünlü romancımıza rastlarsanız da merhaba deseniz, onun size yanıt olarak ilk sözü hangi romanının çevirilmekte, kaçıncı romanının basılmakta olduğunu söylemek olacaktır. Arkadan nasıl olduğunu sorsanız, İngiltere'de basılmış kitabının yeni basımının yapılacağını söyleyecektir. Türkiye'de ne var ne yok, diye sorsanız romanını kaç liraya sattığı yanıtını verecektir.

Kendi kendileriyle dopdolu olan yazarlarımız, kendi kendilerinden çoğalacak duruma gelmişlerdir.

1988

1976 Yılı Yazınımızın Sayım - Dökümü

Bu kısa yazıda 1976 yılı yazınımızın değerlendirilmesi olanağı yok. Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı'nı hazırlarken, ister istemez, bir yıllık yazınımızın sayım - dökümünü elden geçirmiş oldum. Bu sayım - dökümün özetini vermek istiyorum.

Yazınımızın geleneksel zenginliği şiir, kuramsal tartışmalar ve bunlara örneklik eden ürünlerle 1976'da da canlılığını sürdürdü. Ama öykücülüğümüz 1976'da çok daha canlıydı. Biyandan eski ustalar kendi çizgilerini yeni yapıtlarıyla aşmaya çalışırken, biyandan da genç kuşak öykücüleri çok başarılı kitaplar yayımladılar. Atilla Özkırımlı'nın "Türk öyküsü ve romanı toplumcu gerçekçi çizgide gelişmesini sürdürüyor" yargısına ben de katılıyorum.

1976'da halk yazını, 1975'deki denli devingen değildi. En büyük canlılık, onbir yıldanberi düzenlenmekte olan Konya Âşıklar Bayramı'ydı. Konya Âşıklar Bayramı bu yıl, her yıl olduğundan daha büyük tepkiyle karşılandı. Âşık İhsanî *Vatan* gazetesinde, Âşık Feymani *Politika* gazetesinde Konya Âşıklar Bayramı'na karşı düşüncelerini yayımladılar. Türkiye'de halk ozanlarının devrimci ve ilerici geleneksel niteliği varken, "paraya gereksinen yoksul saz çalıcılarını biraraya toplayıp onların tartışmalarına gülmenin, halkımız için çok acıklı bir bayram" olduğu yazıldı. Bu eleştirilere katılmayan olsa da ortada somut olarak görünen olaylar var: Kimi halk ozanları kovuşturmalara uğramış, yargılanmış, hele gözleri görmez bir kadın halk ozanı cezaevinde tutukluyken Konya'da bayram yapan âşıklar, uğraşdaşlarının acılarıyla, üzünçleriyle hiç ilgilenmediler. Bir tepki göstermek şöyle dursun, cezaevindeki uğraşdaşlarına bir avunu telgrafı çekmeyi bile gereksinmediler.

Kimi yazın dallarında büyük atılımların yapıldığı dönemler var. Örneğin 1940-1955 arasında öykücülüğümüz üstün bir aşamaya varmıştı. Daha sonra romanımızda ve oyun

yazarlığında büyük atılım, gelişim görüldü. 1970'den bu yana da çocuk yazınımız büyük bir atılım içindedir. Hem eski ustalar hem genç yazarlar çocuk yazınına yöneldiler. Yoğun olarak çocuk yazını ürünleri veriliyor. Hangi dönemlerde, o dönemlerin koşullarında hangi yazın dalının gelişme gösterdiği, sanırım yazın sosyolojisinin araştırma konusu olmalıdır. 1975 yılında çocuk yazınımız canlıydı, ama 1976'da çocuk yazınımızda çok daha büyük canlılık görüldü. Erdal Öz'ün "1976 yılı, çocuk yazını sorununun yurdumuzda ençok tartışıldığı, bu konuda yazıların ençok yazıldığı yıl oldu." yargısını benimsiyorum. Türk Dil Kurumu da ilk olarak bu yıl, çocuk yazını için ödül koydu. Buna karşılık, iktidar açısından 1976 yılı şanssızlıkla doludur; yada gafletle... Gerek ders kitapları, gerek okul kitaplarından toplatılan kitaplar yüzünden 1976 karanlık bir yıl oldu.

1975, yazın tartışmaları yönünden, son on-onbeş yılda görülmemiş bir canlılıkla geçmişken, 1976 yılı tartışma bakımından çok sönüktü. "Sanatta slogan" sorunu, pek yalazlanmadan, tartışma havasına girmeden sönüverdi. 1975 yılının "Büyük yaşam" tartışması 1976 yılında sürdüyse de toplu ilgiyi çekemedi. "Türk romanının sorunları"ysa tartışmadan çok yazılı söyleşme olarak kaldı.

Yurdumuzda ötedenberi çeviri yazının en başta başıboşluktan gelen biçok sorunları vardır. Ne yazık ki bu sorunlar bir çözüme götürülememiştir. Türkiye Yazarlar Sendikası, üyesi olan çevirmenleri öz konuları olan çeviri sorunlarıyla ilgilenmeye ve sorumsuz çevirileri denetleme yolları aramaya çağırmıştır. 1976 yılı çeviri yazınımızın sorunlarının düşünülmeye başlandığı yıl sayılabilir. Çok başarısız, beceriksiz, çalakalem çevirilerin yanında, çok başarılı çeviriler de yapıldığını Cevat Çapan şöyle söylemektedir: "Türkiye'de yayımlanan İngiliz romanları, yirminci yüzyıl İngiliz yazını konusunda yeni değerlendirmeleri başlatabilecek nitelik ve yetkinlikte."

1975 yılının oniki ödül, armağan, yarışmasına karşılık 1976 yılında bunların sayısı ona düştü. Ödüller bakımından

1976 yılının en önemli olayı, Türkiye Yazarlar Sendikasının koyduğu Nâzım Hikmet Ödülü'dür. Bu ödülün koşullarının 20 Ocak 1976'da (Nâzım Hikmet'in yetmişbeşinci doğum yıldönümü töreninde) açıklanacağı bildirilmiştir.

Dergiciliğimiz yönünden 1976 üzünçlü bir yıl olmuştur. *Yeni Ufuklar*, *Militan*, *Öykü*, *Yarına Doğru* dergileri kapanmıştır.

Yazın - sinema ilişkisi bakımından 1976, eski yıllardan pek de ayrımlı değildir. Bu yılın bu bakımdan tek olumlu yanı, Bekir Yıldız'ın öykülerinden yapılmış *Kara Çarşaflı Gelin* filmiyle, Kaya Tanyeri'nin, Ataol Behramoğlu'nun *Bir Gün Mutlaka* adlı şiir kitabına dayanarak çevirdiği filmin başarılarıdır.

Gerek olumlu gerek olumsuz yazın olayları bakımından 1976 yılı çok canlı geçti. Galata'da Kulekapı Mevlevihanesi, Divan Edebiyatı Müzesi olarak açıldı. Kültür bakanının söyleviyle açılan bu müzenin açılış törenine Türkiye'de ve Türkiye dışında yazıncı olarak adı bilinen hiçkimse çağrılmamıştı.

TRT'de yazın 1973-1975 döneminde çok canlıyken, 1976'da gerek radyolarda gerek TV'de yazın sönük değil, hiç yoktu denilebilir.

1975 yılında Türkiye'ye altı yabancı yazar gelmişken, 1976 yılında yurdumuza onbeş yazıncı konuğumuz geldi. Türk yazıncılarının başka ülkeler yazıncılarıyla ilişkileri, eski yıllara göre çok gelişti. Türkiye Yazarlar Sendikası, Avrupa Yazarlar Birliğinin kurucu üyesi olduğu gibi, Asya - Afrika Yazarlar Birliğinin de üyesi olma girişiminde bulundu. Bundan başka, Sovyetler Birliği, Avusturya, Hollanda, Bulgaristan, Arnavutluk yazarlar birlikleriyle resmi ilişki anlaşmalarına girişti.

1976 yılının yazın acısı, Şevket Süreyya Aydemir, Mustafa Baydar, Sevgi Soysal'ı yitirişimiz oldu.

1976 yılında Türk yazınının yurtdışına yansıması önceki yıllardan çok daha artıktı. Şairlerimizin yer aldığı yabancı yazın dergilerinin sayısı pekçoktur: ABD'de *Literaturen East and West*, *Chelsea*; Kanada'da *Contemporary Literature in Translation*, Yeni Zelanda'da *Cave*, Sovyetler Birliği'nde *Innostrannaya*

Literaturnaya, Romanya'da *Tribuna* gibi daha biçok dergide Türk şiirine yer verildi. ABD'de Türk oyun yazarlarından seçki yayımlandı. Batı Almanya'da Türk yazarlarından çocuk öyküleri yayımlandı. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Kuş Ayak* çocuk şiirleri Rusça çıktı. Yaşar Kemal'in *İnce Memed II*'si Fransa'da yayımlandı. Çetin Altan'ın *Bir Avuç Gökyüzü* ve *Büyük Gözaltı* adlı romanları Fransızca yayımlandı ve *Büyük Gözaltı* İsveç'te de yayımlandı. Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* Macarca yayımlandı. Aziz Nesin'in *Gol Kralı* Bulgaristan'da, bir öykü kitabı Sovyetler Birliği'nde, bir öykü kitabı Yunanistan'da, bir öykü kitabı da Almanya'da yayımlandı.

Bütün olumlu, olumsuz yanlarıyla yazınımızın 1976 yılındaki devingenliği, canlılığı, egemen çevrelerin sanata ve kültüre baskısına karşın, yine de bize gelecek için umut veriyor. Bu belirtilere bakarak, hiç kuşkusuz, gelecek yıllarda yazınımızın çok daha verimli, çok daha canlı ve çok daha büyük olacağına inanıyorum.

Milliyet Sanat /212, 1976

Sinema Notları*

20 Haziran 1963

Sinema; kalem, fırça, çekiç yerine kamerayı kullanarak bir sanat yapıtı ortaya çıkarmaktır bence... Hem yazın, hem resim, hem heykel ve hem mimarlık olduğu halde, hem de bunların hiçbiri değildir. Sinemanın bağımsız ve topluca bir sanat olduğuna inanmadan iyi bir film yapılabileceğine inanmıyorum.

Sinemada kalem, fırça, çekicin yerini kamera aldığına göre iyi bir film yapabilecek insanın önce

- kameraman, operatör,
- yönetmen,
- senaryo yazarı,

yani bunların üçünü birden olması gerekir kanısındayım. Ya bu üç nitelik tek kişide toplanmalı (ki bu bana daha yatkın geliyor) yada bu üç niteliği olan ayrı ayrı kişilerin, yapacakları filmde yüzdeyüz birleşip anlaşmaları gerekiyor sanısındayım. Bu tür bir birleşme, olamayacak denli zordur.

Yirminci yüzyılın yedinci sanat dalı olan sinema, biçoklarının sandığı gibi biçok kişinin karıştığı bir yapıt değil, bence yine de tek kişinin yapıtıdır; olmalıdır. Ancak yardımcıları da vardır: Oyuncular, ışıkçı, dekorcu, müzikçi, sesçi, teknisyen, laboratuarcılar gibi...

Elimden gelebilseydi, bu işleri bilseydim, yapacağım filmin müziğini, dekorunu da ben yapardım.

* Notlar halinde bulunan bu başlıksız yazılar eski yazıdan çevrilip düzenlenerek buraya aktarılmıştır. Asılları Nesin Vakfı Arşivindedir.

17 Ocak 1967 Cuma
(Şeker Bayramının ikinci günü)

Sinema sanatıyla çok yakından ilgilendiğim halde, bir filmi seyrederken filmin değerini anlama bakımından biçok yanılmalara düşüyor ve filmin değerini tam değerince anlayamıyorum. Çünkü ister istemez filmi bir yazar olarak seyrediyorum. Yani filmin senaryosu beni daha çok ilgilendiriyor. Bu bir yanılgıdır. Salt senaryosunu anlama eğilimi, filmin değerinin anlaşılmasını önlüyor. Senaryoyu filmin içinde erimiş bir öge olarak görmek ve böylece filmin değerlerini anlamak gerekir. Yazar olarak seyredince, bu yanılgıdan kurtulmak zordur. Ama bir yazar nasıl olur da filmi yazar olarak seyretmekten kurtulur? Yazar, filmi senaryonun bir aracı, senaryoyu ortaya çıkarmak için bir araç olarak görüyor. Oysa film senaryonun aracı değil, senaryo filmin aracıdır. Sinemanın tiyatrodan bir ayrılığı da işte burdadır. Tiyatroda herşey (dekor, makyaj, reji, mizansen, ışık) piyes metninin iyi ortaya çıkması için bir araçtır. Oysa sinemada tersine, herşey (elbette bu arada ve en başında senaryo da) filmin değerlerinin ortaya çıkması için bir araçtır. Buyüzdendir ki tiyatroda başyaratıcı yazar olduğu halde, sinemada başyaratıcı yönetmendir. Sinema tarihi, sinema yönetmenleri tarihidir. Oysa tiyatro tarihi, oyun yazarları tarihidir. Bu demek olmuyor ki tiyatroda yönetmen ve sinemada senaryo yazarı yaratıcı değildir. Tiyatro yönetmeninin yaratıcılığı, yazılmış oyunu en iyi biçimde vermek yolundadır. Senaryo yazarının yaratıcılığı, sinema yönetmeninin filmin değerlerini ortaya en iyi çıkarmasına yardımcı olmasındadır. Buyüzdendir ki sinema tarihinin en iyi filmlerinin senaryosunu ya bizzat yönetmenler yazmışlardır yada senaryo yazarıyla birlikte yada ortak çalışmışlardır. (Tiyatrodaysa buna pekaz rastlanır.)

Sinema tarihinde, sinemanın bütün değişmelerini yapanlar yönetmenlerdir. Oysa tiyatro tarihinde, tiyatro değişmelerini yapanlar genellikle oyun yazarlarıdır.

Bir filmi yazar olarak seyrettiğim, filmin içinden sanki senaryoyu çıkarıp seyrediyormuş gibi olduğumdan, gerçekte değeri olan biçok filmin değerini anlayamıyorum. Bu değeri anlayabilmem için filmi ikinci, üçüncü kere seyretmem gerekiyor.

Bir filmi yazar olarak seyretmek, hatta harhangibir sinema sanatçısı olarak seyredip de, herhangibir aydın sinema seyircisi olarak seyredememek bir şanssızlıktır. Bir filmi, senarist ne yapmış diye seyretmekten kurtulup bütününü anlamaya çalışınca filmin değeri daha iyi ortaya çıkıyor.

17 Ocak 1967

Sinemanın dili, zaman içinde yürüyen, sürekli görüntüdür.

Romanın hammaddesi dil. Romanda dilin ortaya konulma araçları, kâğıt ve kağıda dili geçiren gereçlerdir (kalem, daktilo gibi).

Filmin hammaddesi görüntüdür; bir dörtgen perdedeki, üreyen, biyolojik resim... Görüntünün ortaya konulma araçları, pelür, pelüre görüntüyü geçiren gereçlerdir; kamera gibi...

Sanat yaratıcısı, ister istemez elindeki araç ve gereçlerle düşünmek ve yapmak ve yaratmak zorundadır.

Yontucu çamurla düşünür ve yaratır yada taş ve demir kalemle. Onun yaratıcılığındaki düşüncesini çamurdan yada öbür araçlarından ayıramayız.

Romancı, yaratırken kalemle düşünür yada dili saptadığı araçla. Daha doğru bir deyişle, yaratıcı düşüncesini saptadığı araç ve gereçler aynı zamanda düşüncesinin biçimini ve tekniğini sağlar ki bu da sanatı o araçlarla düşünüyor demektir.

Romancının kalemle kâğıtla, ressamın boyayla fırçayla, yontucunun çamurla düşündüğü, düşüncelerini o araçlarla biçimlendirdiği gibi film yönetmeni de düşüncesini görüntülerle, yani görüntüleri saptayacak olacak kamerayla düşünmek

zorundadır. Bu bakımdan film yapmak, kamerayla roman yazmak demektir. Kamerayla roman yazmaksa, yazılanın roman olması değildir. Bu roman olmaz.

Senaryo yazarı film ve kâğıt araçlarını kullanıyorsa da, yaptığı iş roman yazmak değil görüntüleri kâğıt üzerine saptamaktır. Böyle olunca, senaryo yazarı elinin altındaki kalemi tıpkı kameraymış gibi kullanmak zorundadır; çünkü senaryo yazarı dili değil, görüntüleri saptamaktadır. Burda dil, görüntülerin betimlenmesi için dolaylı bir yardımcıdır; filmin hammaddesi değildir.

Oyun hem dil hem görüntüdür; ama önce dildir. Oyunun sadece dil olmayışı, onu romandan ayıran ögelerden biridir. Yazar dille oyununu yazar, ama dille yazarken görüntüleri de hesaba katmak zorundadır. Ne var ki yine de dil ağır basar. Oyunda görüntüleri de hesaba katarak dili yaratan yazardır; bu dile bağlı (yani oyunun özüne bağlı) kalarak oyundaki görüntüleri yaratan yönetmendir. Oyunda herşey dille sunulan özün verilmesine yardımcıdır. Oysa filmde herşey görüntülerin verilmesine yardımcıdır. Buyüzden oyunda yazar, filmde yönetmen birinci kişidirler.

Oyunda yönetmen yazarın dilini, diliyle anlattığı özü en iyi hangi görüntü biçimleriyle verebilirim, diye düşünür. Filmde yazar ve bütün öbürleri, yönetmenin görüntüleri en iyi biçimde vermesini nasıl sağlayacaklarını düşünürler. Sinemada, senaryo yazarlarıyla film yönetmeni arasında hangisinin daha önemli olduğu konusu bile tartışılmamıştır; bunun gereği duyulmamıştır. Oysa tiyatroda yazarın mı rejisörün mü daha önemli ve değerli olduğu konusu tartışılıp durmaktadır. Bu tartışmanın olması bile tiyatroda yazarın birinci kişi olduğunu gösterir.

En iyi oyun yazarlarının sahneden, kulisten, tiyatrodan yetişmiş olmaları oyunda dilin ikinci iş oluşundan değil, dille görüntülerin verilmesi gereğindendir. Tiyatronun içinden yetişen, sahne deneyleri olan yazar, dille görüntüleri en iyi nasıl verebileceğini bilir.

"Kötü senaryodan iyi film olmaz", "İyi film ancak iyi senaryodan yapılabilir"kuralı, senaryo yazarının birinci kişi olduğunu gösterir. İyi bir senaryo demek, yönetmenin görüntülerle anlatısını en iyi sağlayabilen senaryo demektir. Kötü bir senaryodan iyi bir film yapılmışsa, yönetmen çevrimde yada kurguda senaryoyu değiştirmiş, başkalaştırmış, yani başka bir senaryo yapmış demektir.

Bu kural tiyatro için doğru değildir. Yani kötü bir oyundan iyi bir yönetmen iyi, iyice, seyredilebilen, seyircinin ilgisini çeken bir oynanış çıkarabilir. Bu bakımdan suçları film yönetmeninden daha ağır, sorumlulukları da çoktur. Kötü bir oyunu seyirciye iyiymiş gibi yutturabilirler. Bunun nedeni dili görüntüyle vermeleri ve dilin kaypaklığı ve dilde biçok ögelerin bulunuşudur. (Örneğin yüz türlü evet denilebilir. Oyuncunun sahne sempatisi ve başka...) Görüntüde de kaypaklık vardır ama bu kaypaklık ve elastiklik dil kadar değildir.

*

Romandan film uyarlama, bibakıma bir romanın bir dilden başka bir dile çevrilmesine benziyor. Burda roman filme, yani dil görüntüye çevriliyor. Dilden görüntüye çeviride sözcük sözcüğe çevirmek mi, yoksa özgür çeviri mi doğrudur? Bu sürüp giden bir tartışmadır. Önemli olan öze bağlılıktır. Öze bağlılık için bazı yapıtlar kelimesi kelimesine, bazı yapıtlar da özgür çevrilmelidir. Dahası var: Aynı yapıt, kimi yerde sözcüğü sözcüğüne kimi yerde özgür çevrilmelidir. Bunun nerelerde, nasıl olacağı, hangi bölümün ağır basacağı çevirmenin işidir ki işte çevirmenin yaratıcılığı da budur. Çevirmen de yazar gibi bir yaratıcıdır. Ve işte bunun için bir şiiri başka bir dile en iyi çeviren, o dilin yine en iyi şairidir. Oyun da, roman da böyle... Bir şiirin şiir dilinden en iyi anlayan şairdir.

*

Senaryo bağımsız bir sanat değildir. Oysa oyun bağımsız bir sanattır. Bir senaryo ancak çekim için vardır. Oysa oyun kendisi için de vardır. Bir oyun kitap olarak basılırsa, roman

kadar değilse de yine de satın alınır ve okunur. Bir oyunun iki türlü okunuşu da olasıdır. Doğrudan doğruya bir tekst olarak okunabildiği gibi, okur, hayalinde rejisörlüğünü kendisi yaparak, gözünde sahnede oynanıyormuş gibi canlandırarak da okuyabilir. (Ki oyunun en iyi okunuşu budur.) Buna karşılık senaryo kitap olarak basılsa satın alınıp okunamaz. (Sinemacıların alıp okuması ayrıcalık.) Basılan senaryolar çevrim senaryoları değildir ve romana yakın başka bir biçimde yazılmıştır.

*

Sanatımla elbette gerçeği vermek istiyorum. Ama sanatın gerçeği ancak yapmacıkla, yapaysallıkla verilebilir. Gerçeğin kendisiyle sanatın sunduğu gerçek aynı şeyler değildir. Böyle olduğu için, gerçekte olmuş bazı olaylar ve rastlantılar tıpatıp anlatıldığı yada yazıldığı yada sinemada gösterildiği zaman gerçek değilmiş gibi inandırıcı olmayabilirlerken, sanatın yapmacıkla verdiği gerçek daha inandırıcıdır. Şöyle de diyebiliriz: Sanatın gerçeği, yaşam gerçeğinden daha inandırıcı olduğu için daha gerçektir. Çünkü yaşamda gerçeğin kendisi vardır, oysa sanatta gerçeğin özü, gösterilmesi, sunulmak istenen çehresi vardır.

Sanattaki gerçeği vermek istiyorum. Hangi gerçeği? Kendi gerçeğimi... Yani yaşam gerçeğini, kendi görüşümü ve kendi yorumlayışımı... Bireysel...

Susuz Yaz mı, Sulu Yaz mı?

Utanç duymadan, başımı önüme eğmeden, ellerimi yüzüme kapamadan bir yerli film seyrettim: *Susuz Yaz*. Sordum, başkalarında da oluyormuş. Bir filmi, bir oyunu seyrederken çok bayağı, çok saçma sapan yerleri oldu mu, onları ben yapmışım da ayıbımı görüyormuşum gibi olur, hiç olmazsa gözüm görmesin diye ellerimi yüzüme kaparım. Baştan sona *Susuz Yaz*'ın hiçbir yerinde böyle olmadım. Bugünedek görebildiğim elliyi aşkın yerli film içinde beğendiğim üç-beşten biri oldu *Susuz Yaz*.

Yalnız sinema için değil, herhangi sanat ürününü yargıya vururken, elimizdeki değerlendirme ölçeği, dünya sanat pazarı olmalıdır. *Susuz Yaz*'ı da eleştirirken dünya sinema sanatını gözden uzak tutamayız. Bu filmin dünya sinema sanatını düzeylendiren filmler içinde elbet yeri yoktur. Ama beri yandan da, *Susuz Yaz*'ı eleştirirken ister istemez kendi ülkemizin filmleriyle onun arasında bir orantı kurarak sonuç almak zorundayız. Böyle bir oranlama sonunda *Susuz Yaz*'ı beğeniyoruz. Bu film, yurdumuza getirtilen biçok yabancı filmden de üstündür.

Böyle bir yargıya vardığımız için *Susuz Yaz* üstünde dikkatle durmamız, hiçbir hoşgörüye kapılmadan onu kıyasıya eleştirmemiz gerekiyor kanısındayım. Çünkü umut veren yönetmeninin çok daha iyi filmler yapması uzak görünmüyor. Bikaç genç yönetmenimizin son yıllardaki çabaları, Türk sinemasının doğmak üzere olduğuna işaret gibi geliyor bize. Böyle umutlu filmleri, büyük bir çöl boşluğu içindeki yönetmenlerinin dâhi oldukları duygularına kapılmalarına fırsat vermeden –onlar bu sözleri dışardan gazel okumak saysalar da– inceden inceye eleştirmek yararlı olur sanısındayım. Kaldı ki filmdeki yanlışların pekçoğunu yönetmen yetersizliğinden, bilgisizliğinden değil, teknik olanaksızlıklar, parasızlık, umarsızlık yüzünden bilerek de yapmış olabilir.

Susuz Yaz'ın Önemi Nerde?

Bu film bize Türkiye'de sinema işi ve işletmeciliği yönünden çok önemli görünüyor. Sinema endüstrisinin yozlaştığı bütün ülkelerde, sinema sanatı yıldızcılık denilen bikaç ünlü yıldızın hegemonyası altına girer. Değerlerinden çok yüksek ücretler ödenen o yıldızlardan bikaçının bulunmadığı filmler tutmaz; çünkü ya sermaye sahibi sinema yapımcısının anlayışsızlığı bu yoldadır yada aklıbaşında yapımcıyla seyirci arasına giren işletmecilerin geri beğenileri böyle istemektedir.

Türk sinema endüstrisi daha gelişmeden, hemen yıldızcılığın boyunduruğu altına girerek daha başlangıçta yozlaşmıştır. İşte *Susuz Yaz* yıldızcılığa başkaldıran ilk yerli film olması bakımından çok önemlidir. Yönetmen Metin Erksan, hiç de sinema kralı ve kraliçesi olmayan üç oyuncuyla film olayının geçtiği çevre kişilerini kameraya sokarak bu filmi ortaya çıkarmıştır. Bu, İkinci Dünya Savaşından sonra İtalyan öncü sinema sanatçılarının tutumudur.

Susuz Yaz iş ve işletmecilik bakımından tutar bir film olursa, arkadan bu yolda başka filmlerin çevrilmesine yol açacak ve Türk sinemasının saplandığı çıkmazlardan hiç olmazsa birisini, yıldızcılığı ortadan kaldıracaktır.

Konusu

Necati Cumalı'nın bir öyküsünden uyarlanan film öyküsünün özeti şudur: Ege bölgesinde bir köy evinde iki erkek kardeş yaşamaktadır. Köyün bütün tarlalarını sulayan kaynak, kardeşlerin tarlalarından birindedir. Köy tarlaları, tarlalara sırayla akıtılan bu suyla sulanmaktadır. Çok çalışan iki kardeş, büyük çabalarla boş arazide yeni tarlalar açtıklarından, kaynağın suyu ancak bu tarlaları sulamaya yetiyor; artarsa o zaman öbürlerine de verecekler. Kardeş, öbür tarlaların susuz kalmasına razı değil, ama ağabeyisinin sözünden çıkamaz. Bu yeni durum köydeki eski tarla sulama düzenini bozmuştur. Filmin toplumsal dramı, bozulan eski düzenin ortaya çıkardığı durumla başlıyor.

Bu arada bu drama koşut bir aşk olayı girer araya. Kardeş, köyün yoksul bir dul kadınının güzel kızıyla sevişir, evlenir.

İki kardeşle köylüler arasında su yüzünden çıkan bir anlaşmazlıkta ağabey, köylülerden birini vurup öldürür. Ağabeyin verdiği akılla kardeş suçu yüklenir, sekiz yıl hapse hüküm giyer.

Köy evinde gelinle kayın kalırlar. Bu yalnızlık, ağabeyin içinde gömülü cinsel duyguları kamçılar. Hapisteki kardeşinin öldürüldüğü haberini köye yaydıktan sonra gelinle evlenir.

Afla cezaevinden çıkan kardeş olup bitenleri öğrenir, köye dönüşünde ağabeyini köylüye vermediği suyun içinde boğar. Bu kavgada yaralanmış olan karısını da suçsuz bularak affeder.

Köyün sulama işi, yine eskisi gibi yürüyüp gidecektir.

Ayrıntıları söylemezsek, filmin kısaca öyküsü budur.

Büyük Yanlışlık Özde

Susuz Yaz'daki en büyük yanlış özde. Özdeki yanlış, biçimdeki, teknikteki biçok yanlışları bastırmıştır.

Bu türlü filmlerin seyirciye bir mesajı olmak gerekir. *Susuz Yaz*'da bu mesaj nedir?

Film genellikle seyirciye şunu söylüyor: Köyde su yüzünden çıkan toplumsal çatışmada haksız olan ağabeydir. Ağabey kötü niyetli, kötü yürekli, bencil, çıkarcı, tutkulu, kendi yararını başkalarının zararında bulan bir kişidir.

Oysa kardeş iyi, iyilikseverdir. Kötü olan ağabey ölerek cezasını bulmuş, beğenilen eski sulama düzeni de yerine gelmiştir. O kötü ağabey olmasa bu çatışma ve bu bozukluk da olmayacaktı. Bencil olmayan, elcil olan kardeş kötü engelin ortadan kalkmasından sonra sahip olduğu kaynak suyunu köylülerine yine eskisi gibi dağıtacaktır.

Film seyirciye işte bunu anlatıyor. Oysa gerçek böyle değildir. Tarlalarının suyu kesilen köylüler ne denli haklıysalar, suyu kesen ağabey de onlar denli, hatta onlardan daha çok haklıdır. Çünkü öbürleri gibi yarın güvensizliği içindeki bu

köylü, ötekilerden daha çok çalışarak tarlalarını genişletmiş, buyüzden mülkiyetinde olan suyu da başkalarına vermemiştir. Kaldı ki bu durumda kanunlar da ağabeyden yanadır.

Bütün suçu kötü kişiye yükleyip işin içinden sıyrılmak, hem bizim gerçeğimize aykırı hem de işin kolayına kaçmak, bundan da kötüsü seyirciyi yanlış yargıya sürüklemektir.

Yalnız sulama işinde değil, kardeşinin karısına göz koymasında da ağabeyi haklı bulmak gerekir. Yönetmenin kendisi o durumda kalmış olsaydı başka türlü mü davranacaktı dersiniz?

Oysa Metin Erksan seyirciye bu sonucu anlatmak istemiyor. Ağabey'e şöyle dedirtir:

– Siz benim yerimde olsanız başka türlü mü yapardınız?

Köylülere de kendi aralarında şöyle dedirtir:

– Onun yerinde olsak biz de onun gibi yapardık...

Ne var ki filmde bu düşünceler yalnız bu iki konuşmada kalıyor, aksiyona girmediği için varılan yanlış sonucu değiştirmiyor.

Ağabeyin yerinde kim olsa aynı biçimde davranacağına göre, demek ki bozukluk kişilerin ötesinde başka biyerdedir; bozukluk kurulu düzendedir. Erksan'ın bunu seyirciye duyurması, hatta ister ve başarabilirse kurtuluş yolunu da sezdirmesi gerekirdi.

Seyircinin, ağabeyin öldürdürdüğü köylüye ve boş yere hapse giren kardeşe acıdığı kadar, kardeş eliyle ölen ağabeye de acıması gerekirdi. Ama öyle olmuyor. Seyirci ağabeyin ölümüne "Oh oldu namussuza! Cezasını buldu..." diyor. Oysa bu olayda ençok acınacak olan odur.

Kardeşin su bendini açmasıysa büsbütün gerçeğe aykırı. Erksan, bu kardeşi bize budala olarak tanıtsaydı bu sonuca inanabilirdik. Kardeş köylüleri kadar akıllıysa, su yüzünden aralarında yeniden bir çatışma başlayacak demektir.

Gerçekçilik

Türk filmciliği yalnız biçimci olarak değil, öz bakımından da yabancı sinemayı öykünmekten kurtulamadı. Gerçekçilik

Türk insanını bulmak, yani Türk insanının davranışını perdede yansıtmaktır. Bugüne değin yapılmış Türk filmlerinin çoğunda kavga sahneleri vardır. Ama Türk olan bu kavgacıların hiçbiri Türk olarak kavga etmezler. Oysa Amerikan filminde insanlar Amerikalı, Japon filmlerinde de Japon olarak kavga ederler. Bizim filmlerdeki Türkler Türk olarak değil, yabancı gibi kavga ettirilmektedir. Çünkü yönetmenler gördükleri yabancı filmlerin etkisinde kalıp, kalıp olarak bir kavgayı yaptıkları filme aktarırlar. Onlar için örnek, gerçek yaşam değil yabancı filmlerdir.

Susuz Yaz'da bizim gerçeğimize aykırı bu türlü pekçok öykünmeler var. Bunların en göze batanı, kardeşle karısının sevişmeleridir.

Evet, Türkiye'nin heryerinde geçerli, bütün bir gerçeği yoktur ama yine de ortaklaşa bir davranışımız vardır. Yurdumuzun hangi bölgesinde olursa olsun, köylüler *Susuz Yaz*'da olduğu gibi sevişmezler. Kadın, yabancı filmlerde olduğu gibi, kocasının yanında bile kıçını başını açıp ona göstererek sevişmez, açsa bile bunun bir sınırı vardır. Yabancı filmlerdeki sevişme sahnelerini kalıp olarak *Susuz Yaz*'a aktaran Erksan ya Türk köyü gerçeğini incelememiş, bilmiyor yada bunun gereğini duymamış.

Filmde daha pekçok Türk gerçeğine aykırı davranışlar var. Ağabeyin bostan korkuluğunu gelin sayarak ona aşk ilanı denemesi yapması da Türk köylüsüne değil, Avrupalılara özgü bir davranıştır. Korkuluğun cebine tabanca saklamış olması da gerçeğimize aykırı olması bakımından inandırıcı değildir.

Teknikte Gerçekçilik

Filmde gerçekçiliğe aykırı davranışlar teknikte de kendini gösteriyor. Erksan filme canlılık vermek için konuşan köylüleri durmadan ordan oraya hareket ettirmiş. Bu, ancak sahnede trafik düzeni için uygundur. Bizim köylümüz hareket ederek konuşmaz. Erksan filme canlılık vermek için oyuncuları hareket ettireceğine kamerasını hareket ettirmeli, konuşanları bize değişik açılardan sunmalıydı.

Diyelek

Oyuncuları da Erksan, nedense, bölge ağzıyla konuşturmuş. Bu diyelek başarısız olmuş denilemez. Ama gerçeklik duygusu vermek için bunu yapmışsa hiç gereği yoktu. Bu durumlarda önemli olan diyelek, kelimeler değil, cümle yapısıdır. Cümle yapısı ve biriki ağızla bölge özelliğini vermek daha ustaca iş olur. Oyuncuları tümden değişik ağızla konuşturmanın tehlikeleri vardır. Nitekim ağabeyin konuşması sırasında "rağmen" demiş olması, bütün diyelek başarısını birden bozuveriyor. Kelimeler de tek tek bölge diyeleğine uygun olduğu halde, cümlelerinin kuruluşu yapma ve bir şehirli aydın ağzına uygundu.

Ayrıntılar

Genellikle filmlerimiz ayrıntılara dikkat edilmemesi ve önem verilmemesi yüzünden inandırıcı olmuyor. *Susuz Yaz*'da da ayrıntılara önem verilmemiş. Bunlardan en gözebatanı, adı *Susuz Yaz* olan filmde, kameranın bize hiç ama hiç toprağının susuzluğunu göstermemiş olmasıdır. Susuzluktan çatlamış topraklar, su özlemini en güzel yansıtabilirdi. Ama öyle anlaşılıyor ki filmin kısa sürede çevrilmesi zorunu ve filmin çekimi sırasında da o köyde toprağın bu kurak duruma düşememesi yüzünden Erksan, kolayca herkesin aklına gelebilecek bu sinema görüntüsünden filmini yoksun bırakmıştır. Adı *Susuz Yaz* olan film baştan sona şakır şakır sular içinde geçmektedir.

Önemli ve değerli bulduğum için böylesine eleştirdiğim *Susuz Yaz*'ı okurlarımın görmelerini salık veririm. Yazdığım ve daha yazmadığım biçok eksik ve aksaklıklarına karşın, yine de olumlu bir film çevirmiş olduğuna inandığım yönetmeni ve başarılı oyuncuları da kutlarım.

Akşam, 20 Aralık 1963

Otobüs

Olağanüstü başarılı çekim. Olağanüstü başarılı kamera kullanımı. Olağanüstü başarılı kurgu. Olağanüstü başarılı laboratuar çalışması ve montaj, çok güzel renkler ve olağanüstü güzel müzik. Ve başarılı oyuncular... İşte bütün bu olağanüstü başarı ve güzellikler, *Otobüs* filminin olağanüstü kötü ve çirkin özünü, yanlışlığını kimi gözlerden gizleyebilen bir örtü oluyor.

Son yıllarda, sanat yaşamımızda değer yargıları allak bullak oldu, gibi sözler dolaşıyor. Doğrudur. Ama bu değer yargılarını allak bullak eden bizleriz. Kimileyin konuşarak kimileyin susarak, sanat yaşamımızdaki konuşulanlar karşısında değer yargılarının allak bullak edilmesine yardımcı oluyoruz.

Otobüs filmi övüle övüle göklere çıkarılıyor. Bu durumda bu filmin özünün, kötü ve yanlış olmasının da ötesinde, insanoğlunun aşağılanması olduğunu söylemem yine şimşekleri üzerime çekebilir. Özgün olmak, özgün görünmek meraklısı değilim. Herkesin, eleştirmenlerin, ilerici çevrelerin ve sanatçıların çok beğenip alkışladıkları bir filmi, kötünün kötüsü diye nitelemek, bu aykırılık – son yayımlanan bir masalımın uğradığı saldırılar gibi – yeni saldırılara da neden olabilir. Ama yine de susmadım. Bu konuda yazmayı görev sayıyorum. Bu saçları değirmende ağartmadıksa, uyarı görevimizi yapmamız gerekiyor.

Ben bu filmi Sofya'da, dört-beş ay önce seyrettim. Duyduklarım doğruysa, *Otobüs* filmi değişik ülkelere değişik montajlarla sunulmuş. Ben Sofya'da seyrettiğim film üzerine konuşacağım. Sinemaya güzel bir film seyredeceğim umuduyla gitmiştim. Yabancı ülkelerde ödüller kazanmış, Türkiye'de oynatılması yasaklanmış bir Türk filmi... Böyle bir filmi seyredeceğim için daha baştan mutluluk duyuyorum. Yanımda otuziki yıllık Bulgar dostum Strahil Nikolov vardı.

Film başladı. Daha jenerikten başlıyordu güzellik... Renk, kadr seçimi, kurgu, herşey olağanüstü güzel. Sevinçten içim içime sığmıyordu.

Nedir bu filmde benim beğenmediğim? Özü, anlattığı şey, bildirisi, içeriği... Sinemanın biçimsel yanları gözümüzü boyamamalıdır. Nedir bu filmin konusu? Film, görüntü yoluyla bir anlatım sanatıdır. Buyüzden hiçkimse – kimi görüşe göre resimde, yontuda, hatta şiirde olduğu gibi – filmde konu, anlatılan şey önemli değildir diyemez. Görüntüyü yazıyla anlatmaya çevirmek olanaksız. Ama şimdi filmi birlikte seyredemeyeceğimize göre, filmin konusunu kısaca anlatmak zorundayım.

Avrupa ülkelerine kaçak Türk işçisi götürüp onları dolandırarak yabancı kentlerde yüzüstü bırakan bir soyguncu elebaşının adamı, satın aldığı bir eski otobüse bindirdiği dokuz işçiyi Stockholm'e getirir. Otobüsün Stockholm'ün işlek bir alanına bırakır. Poliste işlem yaptırma bahanesiyle hepsinin pasaportunu ve bütün paralarını, bozuk paralarına dek alır gider. Pasaportları çöp bidonuna atar, paraları patronuna verir, kendi hakkını alır, eğlencesine dalar. Stockholm'ün işlek alanındaki o eski otobüs, orda iki gün kalacak ve filmde bundan sonra Türk işçilerin başlarına gelen anlatılacaktır. Türkler pasaportları ve paraları olmadığından ve dil de bilmediklerinden otobüsten çıkamazlar. Üstelik İsveç polisinden de korktuklarından otobüsün perdelerini çeker, kapıyı kilitler, kendilerini otobüse hapsederler. Hiçbir umutları yoktur. Soğuktur. Yiyecekleri de tükenmiştir. Açlığa dayanamadıkları için yiyecek bulmak umuduyla – nasıl bulacaklarsa – geceleyin otobüsten çıkarlar. İçlerinden biri arkadaşlarını yitirir. Geceyi açıkta geçirdiği için donar; sabahleyin önünden geçen biri dokununca, arkasındaki denize düşüp gömülür. Yine işçilerden biri genel helada bir İsveç'li cinsel sapıkla karşılaşır. İsveç'li sapık, Türk'ü alıp bir gece kulübüne götürür. Orda Türk gencine öylesine saldırıya geçer ki, Türk delikanlısı bağırıp çağırmaya başlayınca klüpten onu atarlar, döverek ve bıçaklayarak öldürürler. Ve

Türk delikanlısı öylesine açtır ki, bıçaklanır ve kanlar içinde yerlerde sürünürken bile, tıpkı bir aç kurt gibi elindeki pirzola kemiğini sıyırmaya çalışmaktadır. Öbür işçiler birbirlerinden ayrılmadan kentte dolaşırlar. Bir çöp bidonuna öylesine saldırıp çöpleri iştahla yemeye kalkarlar, ki Istanbul sokaklarındaki başıboş itler bile çöplere öyle saldırmaz. Geceleyin bitakım İsveçliler, bunların aç ve hödük olduklarını anlayıp, o gece saatinde nerden bulurlarsa yapma sosis, yapma yumurta filan gibi şeyler bulup onların görecekleri yerlere koyarlar. İşçiler bu yiyeceklere saldırır, ağızlarına atarlar. Ama plastik maddeleri çiğneyip yiyemezler. Onları gizlice seyreden İsveçliler de kahkahalarla gülüp alay ederler. Bu Türkler daha bisürü'hödüklükler'yaparlar. Örneğin bir yürür merdivenden hep birlikte inişleri vardır ki ormandan yakalanmış ayıları da yürüyen merdivene koysanız bundan daha gülünçlü olamaz. Film yapımcısı bu görüntüyü çok beğenmiş olacak ki bu zavallıları bikez de yürüyen merdivenle yukarı çıkarır. Sonunda İsveç polisi bu zavallı hödükleri yakalar. Ama polisin karakola yada emniyet müdürlüğüne götürmesine öyle vahşice karşı korlar ki, sanırsınız bunlar kesim için salhaneye götürülüyor. Film biter.

Yanımdaki Bulgar arkadaşım Nikolov, filmi seyrederken bana bikaç kez aynen şöyledi söyledi:

– Bu nasıl şey! Bu ne rezillik! Ben yıllarca Türkiye'de yaşadım. Istanbul'da da, Anadolu'da da bulundum. Köylüyü de tanıdım. Türk köylüsünü hayvandan aşağı göstermişler filmde.

Dostum Nikolov, bir Bulgar yazar kuruluyla birlikte 22 Aralıkta Istanbul'a geliyor. Bana inanmayan olursa kendisine sorabilir.

Ben Bulgar sinema yetkililerine şöyle dedim:

– Bu filmde herşeyden önce insanoğlunu, Türkiye insanını aşağılama var. Bulgar insanını bunun gibi aşağılayan bir film olsaydı, ben o filmin satın alınıp Türk seyircisine gösterilmesini istemezdim.

Ne yazık ki bu filmde benim değer verdiğim ve sevdiğim iki genç sanatçı arkadaş, Tuncel Kurtiz ile Aras Ören de rol almıştı.

Filmi seyredişimden pekaz zaman sonra İsveç'te yaşayan Tuncel Kurtiz'i, eşiyle birlikte Cem Yayınevi'nde gördüm. Kendisine şöyle söyledim:

– Çok üzüldüm. Baştan sona yanlış bir film yapmışsınız. Elbet halk da eleştirilir. Ama eleştiri gerçeğe dayanmalıdır. Türk insanı, gerçekliği içinde verilmeli ve o zaman alay da edilebilir. Ben halkımızın yüceltilmesinden, idealize edilmesinden yana değilim. Ama gerçeklere aykırı olarak aşağılanmasına da karşıyım. Siz bunca yıl Avrupa'da yaşıyorsunuz. Domuz eti yememek için bile günlerce aç kalan, aç kalmayı göze alan – ki akılsızca – Türk köylüsünün iki gün açlığa dayanamayıp, bilmediği kentte "gavur" çöplüğüne saldırıp artık ve çöp yediğini nerde gördünüz? Biyer var. Otobüs mola verir. Türkler çayırda yemeklerini yer ve arkadan halay çekerler hemen. Bu bir yergidir ama gerçektir. Ama siz dokuz Türk köylüsünün yan yana dizilip hep birlikte çiş ettiklerini hiç gördünüz mü? O yürür merdivende Türk köylüsünün ayıdan da beceriksizce iniş çıkışları nedir? Türk köylüsü, hatta kentlisinin çoğu yürür merdiven görmemiştir. Ama görmediği bişeye hemen saldırmaz. Bir yanda durup nasıl binilip ediliyor diye uzun uzun seyreder ve ancak ondan sonra ayağını merdivene atar. Ve Türk köylüsünün yürür merdivene nasıl binildiğini seyretmesi sizin yaptığınızdan çok daha gülünçlüdür, ama gerçektir. Türk köylüsü ki çok temkinlidir, geceleyin soğukta uykusu gelince, önü yol ve arkası deniz olan daracık bir yükseltide, tavuk tüner gibi tüner de uyur mu hiç! Ki önünden geçen bir yolcu dokununca denizin dibine gidiyor. İki gün açlığa dayanamayıp da, cinsel sapıklar döver, bıçaklarken, yerde kanlar içinde ezilirken, dişlerinin arasındaki kemiği aç kurt gibi ısıran insan hiç gördünüz mü? Siz Stockholm'de yaşıyorsunuz, Stockholm gibi kentin öyle bir alanında, o eski otobüs böylece ortada iki-üç gün durabilir mi? Istanbul'da bile durmaz böyle şey!

O dolandırıcı, otobüsü bırakıp gidiyor. Soruyorum size, hiç böyle şey olur mu? Türkiye'den taa Stockholm'e dek yolcu taşıyan en kötü otobüs bile kaç paraya satın alınır ki böylece bırakılıyor? Dolandırıcının dokuz işçiden aldığı para, otobüs parasından daha mı çok?

Bizim Türk halkından başka dayanağımız, güvencemiz yoktur. Siz insana hakaret etmişsiniz.

Tuncel Kurtiz de bana tanıklar önünde –anlam olarak– aynen şöyle dedi:

– Ne deseniz az. Haklısınız. O filmin senaristi de üstelik benim. Ama benim senaryom öyle değildi. Filmin yapımcısı herşeyi bozdu, değiştirdi. Bizi de, kendimiz bilmeden, amacına alet etti. Filmdeki işçi dolandırıcısı patron neyse, bu filmde de bir sanat çıkarcılığı vardır.

Ben de Kurtiz'e daha başka şeyler söyledim bu konuda, O da bana söyledi. Kurtiz'in bu konudaki bütün söylediklerini burada açıklamak istemiyorum. Ama bir açıklama yapmak kendisinin borcudur. Uzatmamak için kesiyorum yazıyı. Gecenin geç saati oldu. Dergiye yetiştiremeyeceğim yoksa. Ama Tuncel Kurtiz'in sözleriyle içime serin sular serpildi.

İşte göklere çıkarılan film budur. Gerekirse filmi beğenenlerle filmi sekans sekans seyrederek tartışmaya hazırım. Gerekirse daha da yazarım. Son sözüm şudur: Yutturanlar çok var, yutmayalım! Hele özle hiç ilişkisi olmayan biçim yaldızlamalarını...

Milliyet Sanat /256, Aralık 1977

Zaman zaman çok zengin olmayı şunun için istemişimdir; İnsan soyunun –yani hepimizin– enayiliklerini ortaya çıkarmak, kendi enayiliklerimizi kendimize göstermek...

Zengin olmadan da yaptığım budur, hatta benim işim gücüm bu. İkibinden çok öyküyü, yirmi romanı, onbeş oyunu, binlerce köşeyazısını, bunca söyleşiyi, sayılması zor bunca gazete ve dergi yazılarını hep bu amaçla yazdım. İnsan soyunun enayiliklerini ortaya koymaya çalışırken en başta kendi enayiliklerimi hiç unutmadım. Başka türlüsü de olamazdı.

İnsan soyunun kimi enayiliklerini ortaya çıkarabilmek için büyük olanaklar, bunun için de çok zengin olmak gerekiyor. Zengin olsaydım yıllardır kurduğum sanat fantazilerimi gerçekleştirmeye çalışırdım. Örneğin yaşadığı yerlerdeki bir evde yada bir eski kitaplığın deposundaki dahaca bölümlenmesi yapılmamış kitaplar, el yazmaları ve belgeler arasından Beethoven'ın gün ışığına çıkmamış bir senfonisinin bulunduğunu radyolar, gazeteler, TV ve haber ajansları gibi bütün iletişim araçlarıyla dünyaya ilan ederdim. Usta bir kompozitöre bestelettiğim bir senfoniyi Beethoven'ın diye büyük bir salonda ünlü bir orkestraya çaldırtırdım. Ne dersiniz, müzikten çok anlayan, hani şu operaları bir ellerinde dürbün, bir ellerinde notayla izleyen dinleyiciler ve uzman müzik eleştirmenleri bu sahteciliği anlarlar mıydı? Ben insansoyunun olumluluğundan hiçbir zaman umut kesmedim. Belki o senfoninin Beethoven'ın olmadığını, olsa bile pek öyle Beethoven'a yaraşır bir düzeyde bulunmadığını yada biçem başkalığı olduğunu sezen, anlayan bikaç kişi çıkabilirdi. Ama onlar da o büyük beğeni dalgası önünde karşı düşüncelerini açıklayabilirler miydi? Sanmıyorum.

Hiç anlamadığım bir sanat dalından söz ettim. Pekaz da olsa –iki yıl akademisinde– öğrenimini gördüğüm resimden

söyleşelim. Adı duyulmamış biriki amatör, akademiyi yeni bitirmiş biriki genç ve biriki naif ressamın tablolarından karma bir resim sergisi açar, onların kırk-elli tablosu arasına Picasso'nun albümlere geçmemiş, röprodüksiyonu yapılmamış, yani çokaz kişinin bilebileceği son döneminden iki-üç tablosunu da katardım. Sonra sergiyi gezenlerin izlenimlerini dinlemek, uzman eleştirmenlerin eleştirilerini okumak isterdim. Ne dersiniz, o karma sergideki resimler arasına serpiştirilmiş Picasso'nun resimleri için neler söyler, neler yazarlardı? Picasso'nun resimlerinin değerini, öbürlerinden büyük ayrımını anlayabilirler miydi? Yoksa türlü bilgiçlikler taslayıp o başyapıtları da eleştirerek öğütler verir, Picasso'ya da nasıl resim yapılacağı öğretirler miydi?

Bu fantazinin çeşitlemesini de yapmak isterdim. Biri Budapeşte'de, biri Hamburg'ta, Goya'nın İspanya'dan getirilmiş resimlerinden iki sergi görmüştüm. Böyle bir Goya sergisi düzenler, o sergiye başarısız ressamların beşon tablosunu serpiştirirdim. Resimden çok anlayanlar o başarısız resimlerle Goya'nın resimlerini ayırt edebilecekler miydi, yoksa o acemi resimleri de Goya'nın sanarak, onlarda hiç bilinmedik yepyeni değerler keşfeder gibi, Goya için daha önce yapılmış yorumları mı yineleyeceklerdi?

Hiç anlamadığım müzikten, birazcık anladığımı sandığım resimden sonra, işim saydığım tiyatroya gelelim. Daha hiçbir yerde oynamadan, yayımlanmadan *Godot'yu Beklerken* oyununu Beckett'ten bir aylığına ödünç alabilseydik de Türkiye'deki özel tiyatroların, devlet tiyatrolarının, belediye tiyatrolarının edebi kurullarına, en uzman dramaturglarına bir Türk yazarının oyunu diye okutsaydık ne derlerdi bu oyun için? Fantazimizi sürdürelim. *Godot'yu Beklerken* yada *Öfke*, *Salıncakta İki Kişi*, *Sandalyeler*, *Hayvanat Bahçesi*, *Polisler*, *Kral Übü*... bütün bu oyunlar daha bilinip ünlenmeden Türk yazarlarının oyunu diye sahnelenmiş olsalardı tiyatrosever aydın seyirciler nasıl karşılar, ya hele tiyatro eleştirmenlerimiz neler yazarlardı?

Bu fantezimizin de bir çeşitlemesini yapalım. Bikaç Türk yazarının oyunlarını, ünlü Polonyalı, Fransız, İngiliz, Amerikan yazarlarının –adlarını vererek– oyunu olduğunu ve dilimize çevrildiğini söyleyerek yine aynı yazın kurullarına, aynı dramaturglara verelim; nasıl bir sonuç alacağımızı sanırsınız?

Bu türlü fanteziler yazın ve özellikle şiir dalında çok daha eğlenceli sonuçlar verir. Ölmüş yada yaşayan çok ünlü Batılı şairlerin bizde pek bilinmeyen şiirleri çevrilip altına, şair olarak ünlenmemiş bir Türk adı yazılarak eleştirmenlere sunulsa o değerli eleştirmenlerin yargısı ne oldurdu? Özellikle Brecht'in şiirlerinde böyle bir denemeyi yapmayı çok isterdim. Yada bunun tersini yapsaydık; bir Türk'ün yazdığı şiirleri, örneğin Brecht'in şiirleri diye yayımlasaydık o şiirlerde kimbilir ne umulmadık, gizil değerler keşfederlerdi değerli eleştirmenler!

Zaman zaman sahte tabloların sahteliklerinin ortaya çıktığı olur. Ama onların sahte oldukları sanat ölçütleriyle değil, boyanın, tuvalin niteliği, ışın geçirgenliği vb. gibi teknik ölçütlerle anlaşılıyor. Tıpkı bir yerli filmde Barbaros'un bileğinde bir kol saati görülünce yada Orhan Gazi'ye puro içirilince sinema eleştirmenlerinin zaman uyumsuzluğunu anlamalarına benzer bu sahteciliklerin anlaşılması. İsmail Hami Danişmend kendi yazdığı bikaç şiiri 16. yüzyılda yaşamış Rabia Hatun diye uydurma bir kadın adıyla sunmuştu da, o şiirlerin bu adda bir kadın şairin olamayacağını eleştirmenler ortaya çıkarmışlardı. Ama şiirsel ölçütlerle elde edilmiş değildi bu başarıları; şiirlerdeki sözcük, kavram, anlam vb. nin 16. yüzyılın olmadığı, ancak 20. yüzyıl olduğunu saptamalarındandı.

Bu fantazi oyunlarını, bu sanat sahteciliklerini hiçkimse anlamaz değil elbet. Ama zaman zaman sanatta övgü ve yergi dalgaları öylesine coşkulu olur ki, bu genel coşkunun karşısına çıkmak kolay olmadığından kimi anlayanlar da susmayı yeğlerler.

Bunca uzun girişten sonra sözü, Federico Fellini'nin *Amarcord* adlı filmine getirmek istiyorum. Daha baştan söyleyeyim

ki bir sinema yapıtı değerlendirmesiyle bu filmi sevmedim. Filmde sinema değerleri dışında çok güzel şeyler var. (Elbet her sinema sanatı filmse de her film sinema yapıtı değildir.) *Amarcord*'u seyrettikten sonra bu filmin Türkiye'ye getirilmesinde büyük emek harcamış olan Ülkü Tamer'e sordum:

– Bu filmi seyirciler ve eleştirmenler, sinemada ustalığı belgelenmiş Fellini'nin yapıtı olduğunu bilmeden seyretmiş olsalardı yine de filmi beğenirler miydi?

Ülkü,

– Ben, dedi, Fellini'nin olduğunu bilmeden seyretmiştim, çok sevmiş olduğum için de Türkiye'ye getirilmesine çalıştım.

Doğrudur. Sevmiştir. Çünkü Ülkü Tamer yaşamında da, şiir ve yazılarında da "gülmece duyarlığı" olan bir sanatçıdır. *Amarcord*'da da alabildiğine ustaca gülmece öğeleri kullanılmıştır. Filmi seyredip sevenlerin daha çok bu etki altında kalmış olduklarını sanıyorum. Ama yine de *Amarcord*'u Fellini'nin yapıtı olduğunu bilmeden seyretmiş olsalardı, sinema eleştirmenlerinin bu coşkulu övgü fırtınasını estireceklerini hiç sanmıyorum. Ne yazık ki böyle olduğunu kanıtlayacak bir fantazi oyununu gerçekleştirecek olanaklarım yok.

Elimde olsaydı aynı eleştirmenlere Fellini'nin olduğunu bildirmeden *Amarcord*'u seyrettirip sonra düşüncelerini öğrenmek isterdim. Yine de *Amarcord*'a, Milos Forman'ın *Guguk Kuşu*'nun önünde birincilik verirler miydi?

Beğenilerine güvendiğim dostlarım vardır. Ülkü Tamer bunlardan biridir. Hem Fellini adına, hem Ülkü Tamer'in beğenisine güvenim yüzünden, salt bu filmi seyredebilmek için 90 kilometrelik yoldan filmin gösterilişine yetiştim. Yani salonda koltuğa oturduğumda, nerdeyse önyargılı denilecek biçimde, *Amarcord*'u beğenmeye hazırlıklıydım. Ama sevemedim. Ülkü neden sevmediğimi sorunca,

– Çünkü, sinema değil de ondan... dedim.

Ülkü bu filme değgin yazmamı istedi. Bense *Amarcord* üstüne bir açıkoturum yapılmasını önerdim. Sinema Yazarları Derneği, Sinematek ve Sinema Enstitüsü... bu kurumlardan

biri yada birleşik olarak üçü bir açıkoturum düzenleyebilir, ordaki konuşma ve tartışmaları *Sanat Olayı* yayımlayabilirdi. Bu da olumlu bir sinema devinisi yaratırdı. Açıkoturumda ben de bu film üstüne düşüncelerimi açıklardım. Hem *Otobüs* filmi üstüne kısa yazımın ağır yergi ve saldırılara uğraması hem de sinema eleştirisinin birincil işim olmaması yüzünden *Amarcord* için yazmak istemiyordum.

Eleştirmenlerin tutumu doğal olarak çok değişik oluyor. Kimisi anladığı için bir yapıtı içtenlikle över yada yerer. Kimisi anlamasa da, yapıtta belki kavrayamadığı değerler vardır, değerli bir yapıtı anlamamış görünmesin diye över. Kimisi genel yergi yada övgü dalgasına kapılıp över yada yerer. Kimisi anlar ama kanısı genel beğeniye aykırı düştüğünden, genel beğeni dalgasına karşı koyma yürekliliğini gösteremediği için susar yada şöyle bir geçiştirir. Gerçekten değerli eleştirmenlerin beğenmedikleri kimi yapıtların sonradan başyapıtlar sayılarak yada tersi, çok beğendikleri yapıtların gelecekte unutulduğu görülerek, yanıldıkları olmuştur; örneğin bir dönem Rus yazınını yönlendirmiş Belinski ve bizden Nâzım Hikmet'te olduğu gibi... Kimi eleştirmen de ilerde böyle bir yanılma olasılığını göze alamadığı için sudan övgüler düzer yada yerer. İlerde yargılarının yanlışlığının anlaşılması karşılığı bile olsa, ne olur ne olmaz diye içtensizlikle geleceğe yatırım yapanlardan değil, içtenlikle yargılarını açıklama yürekliliğini gösteren eleştirmenlerden yanayım.

Bigün Türkiye'den hangi yazarın Nobel ödülünü alabileceğinin tartışıldığı Varlık Yayınevi'nde Yaşar Nabi, Yaşar Kemal'in Nobel'i alamayacağını, ama sevdiği ünlü bir şairimizin adını söyleyerek onun almasının daha olası bulunduğunu söylemiş. Nedenini sorduklarında da,

– Çünkü demiş, Yaşar Kemal roman yazıyor, roman düzyazı olduğundan anlaşılır. Anlaşılınca da Yaşar'a vermezler. Ama şiir öyle değil, pek anlaşılmaz. Anlaşılmayınca da Nobel yargıcılar kurulu, herhalde önemli bişeyler söylüyordur, diye ödülü verebilirler.

Pek öyle gülmece duyarlığı olamayan Yaşar Nabi'nin bu sözleri şaka mı ciddi mi söylediğini bilmiyorum ama kimi eleştirmenler için hiç de yabana atılır bir gözlem değil bu sözler.

Eleştirmenlerin bir de çoğunluğun beğendiğini ille de beğenmeyenleri vardır. Hele yerli olan hiçbir yapıtı beğenmemekle –özellikle yazında– ne ince, ne seçkin ve ne kerte aydın olduklarını, sanattan ne çok anladıklarını dolaylı olarak göstermiş olduklarını sanırlar.

Amarcord'u bir sinema yapıtı olarak beğenmediğimi söylerken ne çoğunluğun beğendiğini ille de beğenmek gerektiği kişiliksizliğine ne de çoğunluğun beğendiğini ille de beğenmemek gerektiği bireyleşmesine düşmek istemiyorum. Hem *Otobüs* deneyinden hem de sinema eleştirmenliği birincil işim olmadığından *Amarcord* üstüne yazmak istemiyordum. Ama *Cumhuriyet*'te Atilla Dorsay'ın *Amarcord*'u beğenmedim diye bana laf dokundurmasını okuyunca bu söyleşiyi yazmak zorunda kaldım.

Sinema yazılarını ve çevirilerini beğeniyle, yararlanarak, çok şey de öğrenerek okuduğum Atilla Dorsay 12 Mayıs tarihli *Cumhuriyet*'te *Amarcord*'a değgin yazısının biyerinde şöyle diyor: "Filmin burdaki galasında pek ünlü bir yazarımız beğenmemiş, neden olarak da "Bu sinema değil" demiş. Ne doğru bir söz!.. *Amarcord* sinema değil gerçekten, sinemayı aşan bişey bu. (...) Kesinlikle değil."

Atilla Dorsay'ın bu sözlerine doğrusu pekçok şaştım. Hiç alıngan da övüngen de değilim ama, yazısındaki o "pek ünlü yazarımızı"ın benden başkası olmadığı belli. Yetmişe yaklaşan yaşımın kırk yılını gülmece yazınına harcamış bir yazar olarak "pek ünlü yazarımız.... beğenmemiş" küçümseyerek alayından hoşlanmadım; alay ettiği için değil, üstü kapalı alay ettiği için... Atilla Dorsay ve kimi yazarlar neden dolaylı olarak küçümseyip alay ettikleri yazarların adını açıkça yazmazlar da böyle üstü kapalı anıştırma yollarını seçerler? Beğenisizliğimi ve anlayışsızlığımı ilan edip okurların da önünde küçültmemek için beni koruyor mu? "Pek ünlü" demek alay değil ki,

demek için mi, yoksa "senden başka pek ünlü yazarımız yok mu?" demek için mi?

Dorsay'a göre, sinemadan anlayanların *Amarcord*'u ille de beğenmeleri gerekir; o filmi beğenmemek bir beğeni düzeysizliğidir. Bu beğenisizliğimle alay için "ünlü" betimlemesiyle de yetinmeyip ünlülüğü bir de "pek"le pekiştirmiş.

İyi bir okur, yazılanların arasındaki yazılmamış olanları da okuyabilendir. Buna "sözcüklerin arasındaki boşlukları da okuyan okur" denilebilir. Dorsay'ın "pek ünlü" ile "beğenmemiş"i birleştirdiği tümcenin arkasından şu tümcesi geliyor: Fellini, kaba ve yalın bir gerçekçilik duygusunu bozmak için elinden geleni yapıyor." İşte böylece benim *Amarcord*'u neden beğenmemiş olduğum da ortaya çıkmış oluyor. Yazılanların arkasındaki yazılmayanları, sözcükler arasındaki beyaz boşlukları okursak Dorsay'ın yazısını daha iyi anlarız: *Amarcord* yalın ve kaba gerçekçi bir film değil ki o pek ünlü (!) yazarımız beğenmiş olsun...

Kendimi savunmaya kalkacak değilim, çünkü benim ne tür bir gerçekçi olduğumun dağlar gibi tanıkları var; sekiz basılı oyun: *Biraz Gelir misiniz*, *Bişey Yap Met*, *Düdükçülerle Fırçacılar*, *Tut Elimden Rovni* vb. ve daha masallar ve daha... ciltler... Charlie Chaplin'inkiler de içinde, bugüne dek en sevdiğim film *Milano Mucizesi* olmuştur; hem de gerçekçi olduğu için.

Neden beğenmemiştim *Amarcord*'u? Sinema değil diye... Atilla Dorsay, sinemadır, demiyor ki... Dediği şu: "Ne doğru bir söz!.. Amarcord sinema değil gerçekten, sinemayı aşan bir şey bu. (...) Kesinlikle değil."

Aynı şeyi söylediğimize göre anlaşmamız gerekirdi. Kesinlikle sinema değil de sinemayı aşan bişeyse (her nasıl bişeyse) o zaman o bişey üzerine konuşuyoruz. Ama ben *Amarcord*'un "sinemayı aşan bir şey" diye değil, sinema diye gösterildiğini sanıyorum. Dorsay, *Amarcord* sinemanın bilinen kurallarını aşıp yeni kurallar getiriyor demek istiyorsa, bunu da tartışırız. Bence hiçbir yeni kural getirmiyor, hiçbir eski kuralı da yıkmıyor; ancak sinemanın bilinen kurallardan kimisini yerine getirmiyor.

Dorsay benim "*Amarcord* sinema değil" sözüme karşı *Amarcord*'un sinema olduğunu kanıtlayamayacağı için, o da her ne denli "*Amarcord* sinema değil" diye yazmışsa da, yine de *Amarcord*'un sinema olduğuna inanıyor. Dorsay, yazılarının dikkatle okunmadığını sanıyorsa kendisine haksızlık ediyor; yazılarını dikkatle okuyan okurlardan biriyim ben. "Kesinlikle sinema değil" diye yazdığı yazıdan iki hafta sonra (29 Mayıs, *Cumhuriyet*) *Amarcord* için şöyle yazıyor: "Sinema sanatının doruk noktalarını simgeleyen başyapıt"lardan biri "ve nihayet Fellini'nin *Amarcord*'da yarattığı o sımsıcak, şiir dolu dünya, bize sinemanın ne olduğunu, neler olabileceğini yeniden anımsat"mıştır.

Atilla Dorsay'a göre *Amarcord* hem "kesinlikle sinema değil" hem "sinema sanatının doruk noktalarını simgeleyen başyapıt" olarak "bize sinemanın ne olduğunu, ne olacağını yeniden anımsat"mıştır.

Amarcord, Fellini gibi bir ustanın, hem metin hem reji olarak, yapıtıdır. *Amarcord*'u, bütün eleştirmenlerimiz beğenmişlerdir. *Amarcord*'un sinemalarda gösterimi beş haftadanberi sürmektedir. *Amarcord* seyircinin sevgisini kazanmıştır. Ve *Amarcord*, Sinema Yazarları Derneğince yılın en iyi filmi seçilmiştir. Böyle bir filmin sinema olmadığını, buyüzden de onu sevmediğimi söylemek kolay değil. Demek işim zor, *Otobüs* filminde de olduğu gibi... Ben neden beğenmediğimi açıklamalıyım, Dorsay ve ötekiler de neden beğendiklerini açıklamalıdırlar. Dorsay'ın bu filmi neden beğendiğini, yazısından anlamaya çalışalım:

"*Amarcord*, sinema tarihinin en varoluşçu filmlerinden biri.

(...) Üstelik araya giren birisi, avukat Olivetti ikide bir kasabanın geçmişi, bugünü ve kişileri üstüne bilgi kırıntıları vererek Fellini'nin anılar toplamının sunuluşuna Brechtçi bir tad da getirmiyor değil..."

Eskiden kimi gazetelerde *Biraz da Gülelim* başlıklı 'pestenkerani' yazılar vardı. Herşeyi vermiş de gazete, çok ciddi

düşünceler yazılmış da, okur biraz da gülsünmüş. Yada kimi milletvekillerinin kısa yaşam öykülerinde söylendiği gibi: "Az Almanca bilir..." Herşeyi bilmiş bitirmiş de, üstüne az da Almanca biliyor.

Sinema tarihinin en varoluşçu filmlerinden biri *Amarcord*'da "Brecht'çi bir tad" da varmış. Biraz da Brecht... Herşey var da –gerçekten çok şey var– üstüne de az Brecht... Tiyatroda da yapanlar oluyor bunu; oyunun biriki yerinde zırt pırt bir sunucu çıkıp seyircilere doğru konuşursa seyirciyi oyuna yabancılaştırmış oluyorlar, al sana epik oyun!.. Bertolt Brecht'in *Sinema Yazıları* adlı kitaptaki bikaç yazısını çevirmiş ve o kitaptaki yazıların redaksiyonunu yapmış olan Dorsay, *Amarcord*'da bir kasaba avukatı seyircilere doğrudan açıklamalarda bulunuyor diye araya bir de Brecht'i katmamalıydı. O zaman, koro yada sunucu olan, Brecht'den bin, ikibin yıl önceki bütün klasik oyunlarda da Brechtçi bir tad bulunabilir.

Dorsay'ın *Amarcord* övgülerinden, söyleşiyi daha da uzatmamak için, salt bir parçayı alıyorum:

"Büyükbabanın yoğun siste kaybolup, hem de tam evinin önünde olduğu halde 'Nerdeyim ben? Ölüm böyleyse, hiç de hoş birşey değil. Herşey bitti, insanlar, ağaçlar, gökte kuşlar yok artık.' diye söylenmesi, içerdiği komik ögeyle birlikte, ölüm duygusu, düşüncesi üstüne ciltler dolusu felsefi incelemeden daha keskin ve kesin birşeyler söylemiyor mu? Hayat ve ölüm üstüne, varlığın gizleri üstüne düşünmeyi sinemanın şiiriyle dile getirmiyor mu Fellini?"

Hayır, getirmiyor Fellini. Dorsay, filme duyduğu aşırı hayranlıkla övgünün ölçülerini de kaçırmış, sınırını da şaşırmış. Bir yaşlı adamın yoğun siste, evinin önünde evini bulamayıp yukardaki sözleri söylemesinde elbet kendine göre bir yaşam felsefesi vardır. Hergün her ülkede yüzbinlerce, milyonlarca yaşlı, buna benzer, bundan çok daha içinde yaşam felsefesi denilecek düşünceler bulunan sözler etmektedirler. Tıpkı "Yahu ben hep nesir konuşuyormuşum da haberim

yokmuş!" gibi, milyonlarca yaşlı "Felsefe konuşuyorlarmış da haberleri yokmuş..." Ama bu biraz gülmeceli olağan sözlerden "ölüm düşüncesi üstüne ciltler dolusu felsefi incelemeden daha *keskin* ve *kesin* birşeyler" anlamak –lütfen benim anlayışsızlığıma verilsin– bana hiç de olası gelmiyor. Daha da önemlisi, Dorsay'ın filmden aktardığı bu küçük bölüm, *Amarcord*'un neden sinema olmadığını çok iyi gösteren bir parçadır. Yoğun siste bir yaşlı kasabalının yolunu yönünü şaşırıp da yukardaki sözleri etmesi, sinema değil yazındır; ancak yazı makinesiyle yada kalemle yazılarak anlatılmış değil de kamerayla gösterilerek anlatılmış bir yazındır. Yani bu yazın ayrımı kullanılan anlatım aracıdır; kalem yerine kamera kullanılmıştır. *Amarcord*'a sinema değil deyişimin pekçok nedenlerinden biri ve en önemlisi budur işte. *Amarcord* gerçekten biçok değer taşıyan bir filmdir, ama anlattıklarının çoğunu –yukardaki örnekte olduğu gibi– sinema diliyle değil, kamerayı kullanıp yazın olarak anlatmış, –kameracının o olağanüstü ustalık becerilerine karşın– kamera sanki kalemmiş, yazı makinesiymiş gibi kullanılmıştır. Bu savımı daha da belirtmek için filmi eleştirenlerin hepsinin çok beğenip yazılarına aktardığı filmden başka bir parçayı alacağım. *Amarcord*'un başkişilerinden Bobo'nun –ki Fellini'nin çocukluk dönemi– yapı kalfası olan babasının kurdurduğu yapıdaki işçiler, yoksul bir öğle yemeği yerlerken içlerinden biri şöyle der:

– Babam tuğla örüyordu, dedem tuğla örüyordu, ben tuğla örüyorum. Binlerce, onbinlerce tuğla, tuğla dağları. Yaşasın tuğlalar! Ve benim evim yok...

Bu sahneye –özellikle sahne diyorum– seyirciler olumlu tepki gösterip güldüler. Hiç kuşkusuz, galanın seyircileri aydın, sinemadan, sanattan anlayan kişilerdi. Hepsine teker teker sorabilseydik:

– Niçin güldünüz?

İçtenlikle yanıt verirlerse,

– Güzel söz, gülmeceli söz de onun için...diyeceklerdi.

O denli güzel söz ki, altalta koyup okuyalım şöyle:

Babam tuğla örüyordu
Dedem tuğla örüyordu
Ben tuğla örüyorum
Binlerce onbinlerce tuğla
Tuğla dağları
Yaşasın tuğlalar
Ve benim evim yok

Bence bu şiirdir, hem de Brecht'inkilere pek benzeyen şiir... Evet, şiirdir ama sinema değildir, şiirsel sinema da değildir.

Bu çok beğenilen bölüm, sinema diliyle anlatılmadığı, yazın olarak (sözle) anlatıldığı ve bu söz seyirciye kamera aracılığıyla iletildiği için kesinlikle sinema değildir. Bu filmin yarısından çoğu –büyük görüntü ustalıkları olmasına karşın– sinema diliyle değil, sözle anlatılmıştır. Filmde yazın sinemadan çok daha ağır basmaktadır. *Amarcord*'u çok beğenen sinema eleştirmenleri hiç değilse bu gerçeği yadsıyamazlar, yadsıyamamalıdırlar.

Önce sesli, sonra sözlü sinema bulundu. Charlie Chaplin sesli sinemaya karşı olmadı, ama sözlü sinema çıkınca hem karşı oldu hem de uzun süre sözlü film çevirmedi. Sonunda doğal olarak teknik yengin çıktı. Chaplin de sözlü filmler çevirdi. Chaplin'in sözlü filme karşı oluşu bir sanatçı kaprisi, eskiyi benimseyip vazgeçememe, tutuculuk, yeniye karşı olma değildi. Söz, yazının ögesidir ve yazın da sinema değildir. Bir filmde ne denli yazın varsa o denli sinema yoktur. Çünkü sanat yapıtı yaratılırken kullanılan araca göre anlamlaşır, biçimlenir. Resim, fırça ve boya yada kendi başka gereçleriyle; yazın, sözü yaratan kalemle, yazı makinesiyle; müzik sesi yaratan çalgılarla; sinema da görüntüyü (filmi) yaratan kamerayla tasarlanır, düşünülür ve biçimlendirilerek anlatılır. Sinema dünyayı kamerayla bakıp görmek, demektir. Dünyaya kamerayla bakan Chaplin, sinemaya yazın anlatımının girmesine karşıydı. Sonraları sözün (yazının) sinemanın düşmanı değil, yardımcısı, destekçisi olması gerektiği anlaşıldı. Tıpkı, resim, müzik gibi söz de sinemanın destekçisi olmalıdır. Kamerayla

anlatılmak istenileni müzik, resim ve söz destekleyerek daha çok ortaya çıkarıyorsa, bunlar sinemanın önüne geçmiyorsa, ancak o zaman bu sanatlarla bütünleşerek sinema sanatı olur. İyi bir sinemada her kadr ayrı bir resim değer ve düzeninde olabilir ama biz yine de bir resim değil, sinema seyretmeliyiz. (Bu yazıyı kitaplığımdan uzakta yazdığım için, şimdi anımsayamadığım, adını arayıp bulamadığım o Hintli yönetmenin çok ünlü filminde olduğu gibi.) Sinemanın müziği çok başarılı demek, sinemada konser dinliyoruz demek değildir. Sinemaya destek olan, sinemayı daha etkili kılan müziği dinlemeliyiz; öyle ki çok kez müziği dinlediğimizi bile ayrımsayamayız. Sinema için söz de böyledir.

Sözlü sinema çıktıktan on-onbeş yıl sonra, söze karşı, – belki de iyi kullanılmamış, yani sinemaya destek olmamış – söze karşı öyle büyük tepki uyandı ki baştan sona sözsüz filmler (anımsayabildiğim *Ağa Düşen Kadın* gibi örneğin) yapıldı. İçlerinde iyiceleri de oldu ama sözden bu denli kaçınmanın, sözün desteğini almamanın da sinemanın aleyhine olduğu görüldü.

Sözün sinemaya nasıl destek olduğuna yine *Amarcord*'dan bir örnek vereyim. Ergenlik çağındaki yeniyetme Bobo, çoktan içinin kaynadığı kasabanın güzel, oynakça ama nerdeyse evde kalmaya yüz tutmuş güzel kızı Gradisca'yı tenha sinema salonunda görür. Yeniyetme kıyın kıyın, çaktırmamaya çalışarak olgun kıza sokulur. Elini yavaşça kızın dizine atar. Gradisca sesini çıkarmayınca yüreklenip az daha içeriye, eteğin altına doğru uzanır. Yine kızdan ses yok... Eh, sesini çıkarmaması da bir yanıt demektir. Bobo elini kızın donuna doğru uzatınca, Gradisca hem de umursamadan sorar:

– Ne arıyorsun?

Yeniyetme yerin dibine geçip elini çeker, süklüm püklüm ordan kalkıp gider.

İşte bu, tam bir sinema bölümüdür. Bu kısa bölümde sinemanın dili olan kamera konuşmuştur. İki insanın psikolojisi ve ona bağlı davranışı görüntüyle anlatılmış, bu anlatımı

iki sözcük de ("Ne arıyorsun?") desteklemiştir. Bu iki sözcük olmayabilirdi, ama olması sinemaya bir destek olmuş.

Ola ki ben yanılıyorumdur. Çok yanlış yargılarda bulunduğum ilerde anlaşılsa bile, içtensizlikle yada çoğunluğun beğeni akıntısına kapılarak beğenir görünmek yada beğeni dalgasından ürkerek susmak yerine gelecekte verilecek aleyhimdeki "Ne anlayışsızmış!" notunu şimdiden göze alarak, *Amarcord*'u bir sinema yapıtı olarak beğenmediğimi söylemeyi yeğlerim.

Bu yazı bir sinema eleştirisi, sinema eleştirisi de benim işim değil.

Amarcord bahanesiyle sinema üstüne biraz düşünmek, düşündüklerimi açıklamak istedim. Kendimce, *Amarcord*'un sinema olmayışının daha çok kanıtları var. İyice uzayan yazımı daha da uzatmamak için burda kesiyorum.

Tartışma açılır da gerekirse, başka bir söyleşide de öteki kanıtlarımı ileri sürerim. Söylediklerim elbette sinema eleştirmenlerince bilinmeyen bilgiler değil; bunlar sinemanın ABC'sinden sayılır.

Dorsay eleştirisinin sonunda "*Amarcord* mutlaka bikaç kez görülmeli" diyor. Doğrudur, bütün yüreğimle katılırım. Fırsat bulabilirsem ikinci, üçüncü kez görmek istiyorum.

Amarcord için kötü film demedim. Olağanüstü başarılı görüntü ustalıkları, çok başarılı mizansenler var. Bunlar bir sinema yapıtı için çok gerekli ama yeterli değildir. Hele kameracının ustalığı ve Fellini'nin okuduğum film öyküsüne uygun biçimde kamerayı kullanışına büyük hayranlık duydum. (*Otobüs* filminde de kamera ustaca kullanılmıştı.) Dorsay'ın öğüdüne uyup bikaç kez daha *Amarcord*'u seyretmeye çalışacağım. Ama Dorsay da bu yazıyı okuduktan sonra bikez daha seyrederse, belki *Amarcord*'u daha başka türlü görecektir.

Sanat Olayı, Sayı 7, Temmuz 1981

Türk Sinemasının Durumu "Vahim" ama Umutsuz Değildir*

Dünyamızın coğrafya haritaları gibi bir de yazın, sinema haritası varsayılabilir. Dünya yazın haritasında çağdaş Türk yazınının belli biyeri var.

Geri kalmış yada geri bırakılmış bir ülke olan Türkiye'de yazının bu denli gelişmesinin nedenleri, üzerinde ayrıca durulacak bir konudur. Yalnız şu kadarını söylemek isterim, bütün azgelişmiş, geri kalmış ülkeleri aynı dosyada toplamak yanlıştır. Öbür geri kalmışlardan bizi üstün ve ayrı tutan Türkiye'nin büyük tarihsel birikimi, yazınımızın en büyük gelişim itkisi olmuştur.

Yazınımızın bu durumuna karşılık, varsaydığımız dünya sinema haritasında Türkiye'nin biyeri olabileceğini sanmıyorum. Oysa bir ulusun herhangibir sanat dalında varlığı ancak bütün dünyada varlığını duyurmasıyla olabilir. Bu ölçünün dışında kalan sanat ancak araştırma ve incelemelerin konusudur.

Bir ülkenin bütün kurumları o ülkenin genel düzeyine uygun ve koşut olur, yargısı biyerde doğru ama biyerde de yanlıştır. Yanlışlığı, Türk yazınının atılımlarından bellidir. Türk sineması genellikle, ülkemizin genel ekonomik ve sosyal düzeyine uygun bir bocalayış içindedir.

Sinemamızın böyle oluşunun biçok nedeninin başında, bu sanatın endüstriye öbür sanatlardan pek daha çok bağlı bir endüstri ürünü oluşu geliyor. Yazın da sonunda bir basım ürünü olarak endüstriye bağlıdır ama sinema sanatında endüstri çok daha ağır basıyor. Endüstri deyince de salt endüstrinin teknik araçlarını ve ilişkilerini anlamıyoruz; bunlarla birlikte

* *Yeni Sinema* dergisinin "Türk sinemasının durumu vahim mi?" başlıklı soruşturmasına yanıt olarak kaleme alınmıştır.

sinemada endüstri, kendi getirdiği düzenin ekonomik, estetik kuralları ve sosyal ilişkileriyle de ağır basıyor. Bu durumda gerçek sinema sanatçısı sayılacak kaygılı, tutkulu yönetmenler, oyuncular, senaryo yazarları vb., umutsuz çırpınışlar içinde, endüstri ve anaparayı elinde tutanların egemenliğine, dünya görüşlerine, estetik beğenilerine boyun eğmek zorunda kalıyorlar ister istemez.

Türk sinemasının biçok başarısızlık nedeni arasında senaryoya önem verilmemiş olmasını da unutmamalıyız. Tiyatroda usta yönetmenle iyi oyuncular, kötü bir oyunu iyi sahneleyiş ve oynayışla seyirciye güzelmiş gibi gösterebilirler. Oysa sinemada bu olanaksızdır; kötü senaryodan hiçkimse iyi film çıkaramaz. Bizde senaryo filmin en önemsiz ögesi sayılıyor.

Bütün bu kötü koşullara karşın yine de iyi film yapılabileceği kanısındayım. Çünkü Türkiye'de, başka hiçbir ülkede olmayacak oranda ucuza film yapılabilir. Bu büyük bir olanaktır. Sinema endüstrisi ve anaparası ve onun getirdiği düzen – işletmecilik engeli, tefecilik vb. – henüz iyi film yapma olanağını büsbütün boğacak ölçüde gelişmiş değildir. Böyle bir filmin Türkiye için reklamı ve gösterilme, işletme olanağı, ancak yurtdışındaki yarışma ve festivallerde kazanacağı başarılarla sağlanabilir.

Türk sinemasının bugünkü durumu "vahim"dir, ama umutsuz değildir. Akıl, bizimle birliktedir.

ŞİİR YAZILARI

Şiir Güncesi*

Sofya, 5 Ekim 1980 Pazar

Hapşırmakla şiir söylemenin...

Hapşırık gelince hapşırmak zorundasınızdır; kral karşısında, başkan karşısında olsanız da... Şiir de bastırır insana; yoldayken, vapurdayken, konuşurken bile... Şiiri söylemeyip yaşayanınız da vardır; şairce şiir söylemez, ama şairce yaşar şiiri... Yaşamları şiirdir. Neden ayaküstü yazarlar şiiri? Bundan... Yazın türleri içinde duygunun en ağır bastığı şiirdir. Neden cahil ve büyük şairler var. Bundan. Bu cehaletle öykü, roman, oyun, çocuk yazını –elbette iyisini– yazmak olanaksızken, şiirin en güzellerini yazmak olasıdır. (Celal Sılay, Fazıl Hüsnü vesaire...) Çok bilgin, bilgili şairler olduğundan kuşku yok. Ama bir varsayım olarak, şairlerle öbür tür yazıncıların bilgileri tartılabilseydi somut olarak, şairlerin bilgileri öbürlerinin yanında çok hafif kalırdı.

Ya hepsini yapanlar?.. Bir insanda bikaç kişiliğin olmasıdır bu.

Her istediğin zaman şiir yazamazsın. Ama yazar –profesyonelse– yazabilir. Öyküyü, romanı, oyunu, kısacası şiirden başka bütün yazın türlerini yazar kendisi yazmak isteyen. Oysa şaire şiiri yazdıran şiirin kendisidir. Şiir yazdırtır kendini. Şiir zorunlu bir dışlamadır. Şiir "beni yaz, beni söyle!" diye şairi zorlar. Öbür yazın türlerinde de konunun yazarı zorlaması vardır, ama şiirin zorlaması birdenbiredir, apansızdır, vazgeçilmezdir, geriye bırakılmazdır. Hapşırmak gibi bişeydir

* Şiirle ilgili bu notlar eski yazıdan çevrilmiş, üzerlerindeki tarihlere göre sıralanarak "Şiir Güncesi" adı altında toplanmıştır. Asılları Nesin Vakfı Arşivindedir.

şiir söylemek dersem, çok küçümsenebilir bu benzetiş ama, gerçekten de benzerlikleri çoktur.

Her istediğinde yazamazsın şiiri ne demek? Şiir sana kendini yazdırtacak. Sen o zamanı bekleyeceksin. Bu konu bulmak demek değildir. Bir memlekete gidip yazmak, bir kadına yazmak... Saçma! Nazlı iki sözcük ـــ yazayım, şiirdir. Bu şiirin pezevengi olmaktır. Ulaştığı tekniğin ustalığını kullanmak, öbürü esin denilen şey... Behçet Kemal. Gençlerden çok var. Hafızoğlu, Kemal Özer, hatta Ataol. Destan ustalıktır, esin değildir. Onun için genç yaşta iyisi yazılamaz destanın.

Vakıf, 4 Nisan 982 Pazar

Şiir can acısıdır. Canı acıyan her insan şiir haykırır. Yada şöyle: Canı acıyan her insanın haykırışıdır şiir.

*

Şiiri sevmek, şiire alışmakla olur. Tiryakiler, bitürlü vazgeçemedikleri cıgarayı bile başlangıçta, ilk içişlerinde sevmemişler, hatta kendilerini zorlayarak bikaç içişten sonra tütünün beğenisine varmışlar, daha sonra da bırakamayacak biçimde tütüne alışmışlardır.

Şiire de alışmak gerekir onu sevmek için. Buyüzden ilk okuyuşta yada dinlenişte bir şiiri sevmek kolay değil. Elbet bu şiirleri sevmek istiyorsanız, biriki kez okuyunuz.

Vakıf, 1 Mayıs 982 Cumartesi

Benim şiir dünyamda, şiir yazmak için şiir yazılmaz. Şiir yazmak için çalışılmaz, çaba harcanmaz. Şiire zaman verilmez.

Benim şiir dünyamın şiiri, bir can acısıyla haykırıştır. Bir dize olur. Bu can acısının, can acısından bağırmanın, ağlama-

nın, haykırmanın zamanı ve yeri önceden kestirilemez. Kim bilebilir nerede, ne zaman, neden canının acıyacağını...

Bu can acısıyla haykırış, şiirin hammaddesidir; elmasın hammaddesi gibidir. Onun şiir olduğunu acıyı duyandan başkası bilemez.

Şiirin hammaddesini – tıpkı ham elması işler, tıraşlar gibi – işleyip, tıraş edip şiir biçimine sokmak gerekir. İşte bu işlem, şiirin kendisi, özü değil, işçiliğidir, tekniğidir: O can acısıyla haykırış biçim ve biçem kazanır. O cevherin kötü işçilikle kötü şiir olması da olasıdır.

Şiir can acısıyla haykırmaksa, her şiir o can acısını duyanı, yani şairin kendisini mi anlatır? Bibakıma öyle, ama şu anlamda: Şair kendinden başkasını anlatıyorsa, o kendinden başkasının acısını özümseyerek, benimseyerek kendi acısı yapabilmelidir.

Vietnam için, Vietnam'ı, Vietnamlıları hiç görmemiş bir şair şiir yazıyorsa, Vietnamlıların acısını kendinde, özünde duyabilmelidir. Yoksa salt teknikle yazılmış şiir olur. "İşin pezevengi olmuş" der halkımız. Teknik ustalık...

Benim "Theodorakis'in Elleri" şiirim... Ben Theodorakis'in o coşkusunu kendimde duydum da yazdım o şiiri.

*

"Ozan yoktur, var olan yalnız ve yalnız şiirdir" diyor Rene Char. Onun şiiri böyle. Benim şiirim tam tersi. Şair vardır, sanki her sözcüğü söylüyordur.

*

Kolay görünendeki zorluk. O kolay görüneni, kolay geleni, kolaymış sanılanı sağlamak için çekilen zorluk.

Herkes anlasın. Kim bu herkes? Bir özel tanım yapmalıyım. Önce buradaki 'herkes'i nitelemeliyiz. Şiire yakın olan, şiirle alışverişi olan, şiiri seven düzeyde olanların hepsine bu bağlamda 'herkes' diyorum. Şiirin, yazının, okumanın dışında kalanları saymıyorum.

Herkes nasıl, ne kertede, nice anlasın? Herkes kendince, kendine göre, kendisi kertesinde anlasın, sezsin, duysun. Düzyazılarım için de aynı şeyi düşünüyorum. Şiirlerimi de herkes için yazıyorum. Yüz kişi, üçyüz kişi için yazıyorum. Üçyüz, beşyüz kişi, çok sınırlı insanlar için yazılmış şiirlerin şiir olmadığını yada kötü şiir olduğunu söylemiyorum. Öylelerinin de çok güzel olanları var elbet. Ama ben kendi şiirimi yorumluyorum.

Kolaylık nedir? Yazarlıkta kolay anlaşılırlığı kazanmak çok zor bir iştir. Kimilerine bu 'ucuzluk' gibi gelir. İşte *Eleştiri* dergisi. Anlayan yok diye kendinizi aldatmayın! Kaç kişi okuyor? Toplayıp bir küçük salona orda konuşun, daha canlı olur.

Alışılmış içinde kalarak şiir yazmak, ama güzel şiir yazmak, alışılmamışların, çarpıcılıkların, şaşırtıcıların şiirini yazmaktan çok daha zordur. Şiir bugüne dek kimi kendi dışında, kimi kendi içinde pekçok biçimsel, özsel yardımcılar, destekçiler almıştır kendisine: Vezin, kafiye... Çünkü, şairanelik...

Peki çarpıcılık, gizemlilik, anlaşılmazlık yada zor anlaşılırlık, şaşırtıcılık... Bütün bunlar da şiirin yardımcıları, destekçileri değil midir? Bu desteği de, bu yardımı da gereksinmiyorum şiirimde. Herkesin diliyle, herkesin mantığıyla, kolay anlaşılan, herkesin kendi kadar, kendine göre kolay anladığı, "ama yine anlamadığı kalan" bir şiir yazmak istedim, düz yazılarımda olduğu gibi... (Düzyazı şiire benzer demek değil. Enaz benzeyen tür, sözcükler dışında.)

Kendini vermeyen şiir değil. Kendini veren, cömert bir şiir. Kendini en verdiği zaman bile, yine de vermediği bişeyi, bir yanı kalabilen şiir; tıpkı insan gibi... Kapalı değil, açık... Aristokratik numaralara gerek yok. Dümdüz değil ama düpedüz...

Şiirlerin altında tarih ve yer var. İlk hammaddesini bulduğum tarihtir bu. Sonradan çok işlerim, çalışırım üzerinde, hammaddesi, ﻫﺮ ﻭ ﺍ ﺴﻲ ﻠﻲ: Herkesin, her ulus halkının, her dilde...

Moskova, 1 Kasım 982 Pazartesi

Şiirin zorluğu, kolaylığı:

Roman, öykü, deneme olarak düzyazı kısa, *, zor zamanlarda, kendine uygun koşullar olmayan yerlerde yazılamaz. Bir ön hazırlık ister, uygun zaman, yer, koşul ister. Oysa şiir öyle değil; heryerde, herzaman söylenebilir, içten geçirilebilir; uçakta, yolculukta, herhangi taşıtta, bir polis hücresinde, cezaevinde, yürürken, heryerde... Bu şiirin kolaylığıdır.

Buna karşılık, bir yazar (özellikle profesyonelse) hiç durmadan sürekli üst üste boyuna (yorulma dışında) düzyazı yazabilir. Çünkü düzyazıda ağır basan düşüncedir, duygu değil. Şiir durmadan, boyuna, üst üste yazılamaz, olanaksızdır. Şiir kendini zorlayacak ki yazasın... Çünkü duygu düşünceden daha ağır basar. Örneğin ben şu yirmi günlük gezi sırasında iki şiir yazabildim; beş düzyazı yazardım istesem. Hergün bir yada iki düzyazı yazabilirim.

Moskova (Hastane), 22 Kasım 1982

Niçin aruz ölçüsüyle şiir Türk diline uymaz? Çünkü Türkçede açık heceler çoktur, kapalı heceler azdır ve uzatmalı hece hiç yoktur. Aruzdaysa – seyrek olarak – ancak ve ençok üç açık hece yan yana olabilir. Örneğin Türkçede şöyle bir söz:

Hala, teneke tabakamı size bırakabilir miyim?

Bu onsekiz heceli bir sözdür ve bunun onaltı hecesi açık, iki hecesi kapalıdır.

Bu sözün aruzla söylenmesi olanaksızdır. Bu sözü aruzla söylemek için, Türkçe sözcüklerin yerine kapalı heceli Osmanlıca sözcükler koymak gerekir.

Dile (ديلِ) *diline, yazın diline*) onca Osmanlıca (Arapça, Farsça) girmesinin nedeni de budur.

* Zımba deliği yüzünden okunmuyor.

Vakıf, 23 Kasım 1986; saat 09,46

Şiir... Benim şiirim... Nasıl bişey? Tanımlayamam ama benzetmelerle anlatabilirim şiirimi nasıl yazdığımı yada kimileyin söylediğimi.

Macera, gerilim yada komedi filmlerinde şöyle görüntüler olur: Yirmi otuz katlı yüksek bir yapının çatısından yada üst kat penceresinden bir adam sarkmıştır. Ha düştü ha düşecek... Kamera o yükseklikten aşağısını gösterir. Caddeden geçen arabalar, insanlar küçücük... Sarkan adam iki eliyle ya saçak kenarını ya balkon demirini ya bir iskele tentesini tutmuştur. Ya tutunacak oraya, kendini çekip kurtulacak, ya düşüp parçalanacak. Derken adamın bir eli de kayar boşluğa... Şimdi tek eliyle tutunmuştur. Panik içindedir. Kamera yakın plandan adamın tutunan elini, parmaklarını gösterir. Tutunan parmaklar yavaş yavaş kaymaktadır. Adam direnir kurtulmak için; parmaklarının ucunda topladığı son gücünü kullanmaktadır.

İşte benim şiir yazıp söylemem bu adamın durumuna çok benzer. Şiir yazıp söylerken tehlikenin ucundaki bu adamın durumuna düşerim. Ya şiiri söyleyeceğim, yani parmaklarımın ucunda son kalan güçle kendimi düşüp parçalanmaktan kurtaracağım yada şiiri yazmayacağım (yani yazdıklarım şiir olmayacak) yani düşüp paramparça olacağım.

Bu tehlikeli düşüşten kendimi kurtarabilmem seyrek oluyor ki... Öyle seyrek yazıp söyleyebiliyorum ki şiiri... Çoğu kez şiire, şiirin insanı kurtaran o sağlamlığına tutunamam.

Aksaray, 7 Ağustos 1989

Duygusal düzyazıyı, ussal şiiri hiç sevemedim. Yada şöyle söyleyeyim: Düzyazının duygusallığını, düzyazının ussallığını hiç sevemedim.

Bu ussalcılar şairanelikten kaçalım derken, şiirsellikten kaçıyorlar. Duygusallıktan kaçalım derken, duyarlıktan kaçıyorlar.

11 Aralık 1987

7 Aralık'tan 10 Aralık gecesine dek, her gece saat 24'ten sonra "Maraton" şiiri üzerinde çalıştım. Bu sabah şiire son biçimini verdim. Başlığını da "En Uzun Maraton" koydum.

Kimi şiirlerimi böyle kısa zamanda yazabiliyorum ve kimi şiirlerim bütün olarak, daha doğrusu bütüne yakın olarak beliriyor. Bütününe yakın biçimde tasarladığım şiirler üzerinde daha az çalışmam gerekiyor. "En Uzun Maraton" böyle oldu; üç gecelik çalışmayla ortaya çıktı. Ama çoğunlukla şiirlerimin ilk tasarımları üzerinden çok uzun zaman geçiyor: Bir yıl, beş yıl, yirmi, otuz yıl önceleri not alınmış, ilk tasarımı yazılmış şiirlerim var. Bu şiir tasarımlarını yılda bikaç kez önüme alıp çalışıyorum. Son biçimlerini almayanlarını (belki son biçimini hiç almayacak olanları da var) bir gelecek çalışmaya bırakmak üzere yine dosyasına koyuyorum.

"En Uzun Maraton"u bütününe ve son biçimine çok yakın olarak tasarlamıştım.

Bütün şiirlerimin altına o şiiri ilk tasarladığım tarihi koyuyorum.

11 Aralık 1987

Güzel bir şiir yazmanın sevinci başka hiçbir sevince benzemiyor. Kimi şiirim beni mutlu ediyor. Örneğin "En Uzun Maraton" başlıklı şiirimi yazmayı sabah (11 Aralık 1987 Cuma, saat 09,30) bitirince öyle sevindim öyle sevindim ki! Sevincim güzel olduğuna inandığım şiirim için... Bakalım, başkaları da sevecek mi? Başkaları kim?

Bu şiiri Tünel'de (Bilar'da) kaldığım ilk gece (7 Aralık 1987) yatağıma girdikten sonra tasarlamıştım. (Her gece bir şiirle yatarım ve daha çok da her gece başka bir şiirle yatarım.)

Yatakta, uykudan önce tasarladığım şiir tasarımlarını çok kez sabahları unuttuğumdan, bunu unutmayayım diye, yataktan kalkıp not ettim.

8 Aralık günü akşamı Vakıf'a döndüm.

Geceleri saat 01,00'dan sonra uykum geliyor. Uykum geldiği zaman da şiir dosyalarımı açıp şiir çalışmaya başlayınca da uykum kaçıyor; saat ikiye, üçe dek şiir çalıştığım oluyor.

Ankara, 18 Aralık 1987; saat 05,40

Hem düpedüz, dosdoğru söylemek, hem de onu şiirleştirmek; işte en zor olanı bu.

Şiiri şiirleştiren bütün yardımcılarından kurtararak, onlardan sıyırarak çırılçıplak bırakmak. Sözcük oyunları, imgeler, simgeler, benzetmeler, bütün bu süslemelerden, giysilerden, numaralarından kurtarmak... Onlardan sıyırıp çırılçıplak bırakmak gerekiyor şiiri, ancak böylece salt şiir bulunabilir.

Bir çirkin de giysilerle, süsle ve süslemelerle, numaralarla ve tuvaletlerle ve kokularla ve boyalarla ve güzellik ameliyatlarıyla güzelleştirilebilir. Böyle güzelleştirilen güzel, gerçekten güzel değildir. Gerçek güzel, öz kendinden başka herşeyden ve herşeyinden soyunup çırılçıplak olduğu, öz kendi kaldığı zaman güzel kalabilendir. Ancak güzelliğine güvenen sıyrılabilir, soyunabilir, çırılçıplak kalabilir. Ben şiirde süslerden püslerden arınmış, çırılçıplaklığın, yalınlığın güzelliğini arıyorum.

Duran, durağan, donuk çıplaklık da güzel değildir. Bir güzel çıplağın güzelliğini dışa vuran duruşu, davranışı, devinileridir. Hiçbir güzel yonut, duran ve durağan bir madde yığını değildir. O madde yığınını bir yonut olarak güzelleştiren duruşu, davranışı, devinisidir. En güzel çıplak devinisiz, davranışsız biçime sokun, hiçbir güzelliği kalmaz; donuk bir madde (taş, tunç, mermer, herneyse) olur.

Şiir düpedüz, dosdoğru söylenen sözün çıplaklığına davranışlar, durumlar ve duruşlar güzelleştirilerek elde edilir.

Herşeyinden soyunup çıplak kalabilecek olanın güzelliğine güvenmesi gerekir.

Şiirin de süslerden püslerden, söz sanatlarının hepsinden arınması için, düpedüzken ve dosdoğruyken de, yani çıplakken de var olan güzelliğine güvenmesi gerekir.

Güzelliği ortaya koyan – hatta yaratan – durumlardır, davranışlardır, devinilerdir; buyüzdendir ki durağanken güzel görünmeyen kimi insanlar (canlılar), durumlar alınca, davranışlara geçince, devinince (örneğin konuşurlarken, yürürlerken, el kol, göz devinileriyle) birden ve olağanüstü güzelleşirler.

Benim şiirim, düpedüz ve dosdoğru sözün devinilerle, durumlarla, davranışlarla güzelleşmesine çalışmaktır.

Vakıf, 4 Ocak 1988

Şiirlerimde salt yaşadıklarımı yazdım. Bütün şairlerin de yaşadıklarını yazdıkları söylenebilir. Hatta benim öykülerim, romanlarım, oyunlarım da yaşadıklarımdır. Ama önemli bir ayrım var: Çoğu şair yaşadığından esinlenerek, yola çıkarak, dolaylı olarak yaşadığını şiirleştirir. Benim oyunlarım – özellikle oyunlarım – ve kimi öykülerim de yaşadığımdan kaynaklanmıştır. Yani dolaylı olarak onlar yaşamımdır. Oysa şiirlerim dolaylı olarak değil, doğrudan yaşamımdır.

Teşvikiye, 2 Eylül 1988

Şiir tembelliğin ürünüdür. Çalışmak doğal bir olay değil, toplumsal bir olay. İnsanın doğasında çalışmak yok, tembellik, dinlenme, uyuma, oynama, yatma, oturma vardır.

Çalışırken şiir yazılmaz. Ancak çalışma dışı tek başınalıklarda, güzelim tembelliklerde yazılır.En azından şiirin ilk gelişi böyledir. Sonradan şiirin bu hammaddesini işlemek için elbet zorlu bir çalışma gerekir. Ama bu şiirin kendisi değildir; şiirin tekniğidir, işçiliğidir.

Bu yaşıma kadar "Esin yoktur" derdim. Yine de düzyazı için esin olduğunu söyleyemem, ama şiir için esin gereklidir.

Ama esin ne? Benim anladığım şu: İnsanın çalışmadığı zamanlarda psikolojik olarak içinde hazırlıklar olması, esin demektir. Çalışmamak, ille de rahat ve mutlu olmak, erinçli olmak değildir. Acılı, mutsuz, zorlu çalışamamaklar da vardır.

Vakıf, 18 Eylül 1988

Şiiri imgeye boğmak, şiir yeteneksizlerinin işine yarar: Anlaşılmazlığın karanlıktan tahtında yücelirler.

"Elbet bişey söylüyor, ama ne? Benim anlayamayacağım kertede değerli şeyler..."

*El mana fi batnı el şair**

*

Dünya şiir tarihinde değerleriyle günümüze ulaşmış olanlara bakalım: Anlaşılır olanları, anlaşılmaz olanları? Anlam var mı?

*

Aşırı imgecilik, şiirin salt imge olduğu ve imgesiz şiir olamayacağı düşüncesi bir coşkun ve sürükleyici akım biçimini alınca, şairler –şiire yeni başlayanlar bile– imge bulmak ve imgeler doldurulmuş, her dizesi imgeli şiirler yazmak için kendilerini zorladılar. Bu zorlama sonunda şunlar oldu:

- Yapay imgecilik
- Kapalı şiir

Yapay imgecilik, divan şiirinin mazmunlarının yerini aldı. Şu ayrımla ki, mazmun denilen imgeler ortaklaşa (kolektif) simgeler olduklarından, onların anlam gizini açacak anahtarı bilenler mazmunlu şiirleri anlıyorlardı. Oysa son yeni, otuz yıllık Türk şiirini saran imgeler ortaklaşa değildi. Her şairin ayrı ayrı imgeleri vardı. Bu imgelerin neyi simgelediğini ancak şairi biliyordu. Okurlar da bilmedikleri bu imgelerin gizini çözerek anlamına varacak ve şiiri anlayacaklardı.

* Anlam şairin karnındadır.

Şiir için gerekli olan, şiirin ögelerinden biri olan imge, şiirin zararına işlemeye başladı.

Anlamsız, saçma şiirler.

Yapaylık ve zorlama.

İçtenlik dışı sahtecilik.

Şairler ve okurlar için ortaklaşa kalıp değil, her şairin kendisine açık imgeler.

Mazmundan kurtulalım derken imge batağına düştü şiir. "Beni anlamasınlar, zorlansınlar" tafrası başladı şairlerde. Kendilerinde bir yücelik varsaydılar. Kendi özel sözlükleri var.

Vakıf, 20 Haziran 1989

Başardım yada başaramadım ayrı, ama ben şiirde en zor olayı seçtim. Bu en kolay anlaşılırda şiirselliği bulmaktır. Kolay anlaşılırda şiirselliği bulmak, şiirin en derindeki en sert damarına uzanmak demektir.

Kapalı şiir!.. Herhangi bişey niçin örtülür, niçin kapatılır? Ya çirkin olduğu için ya korkunç olduğu için... Güzel, çıplak olandır. Güzel örtünmek, kapanmak gereksinimi duymaz.

Okur şiirimi anlasın diye ille kendini zorlamamalı, kolayca anlamalıdır. Kendini zorlaması gereken okur değil şairdir. Hem kolay anlaşılıp hem de şiir olanı yazabilmektir zor olan.

Kısa dönemli yakın geçmiş dışında, ta başından bugüne kalmış ölümsüz değerdeki şiirler hep kolay anlaşılır ama şiirsel değeri de olan şiirlerdir. 17, 18,19. yüzyıllardan ta İsa öncelerine dek, ölümsüzleşmiş şiirlerden zor anlaşılır, kapalı bir şiir ben anımsamıyorum.

Aksaray, 17 Temmuz 1989

İmge, imge, imge!.. "Şiir imgedir" diyorlar. İmge nedir? Eskiden yazın sanatları denilen kavramların tanımları vardı ve

ders olarak öğrenilirdi: Teşbih, istiare, mecaz, tezat vb. Şimdi yazın sanatları denilen kavramları kavramsal olarak tanımlayan kitaplar var mı ve bunlar okullarda öğreniliyor mu? Örneğin bir yazın sanatı (zanaat demek daha doğru olur sanırım) olan imgenin, sözcük tanımı değil, kavramsal tanımının ne olduğu öğreniliyor mu?

Her şairin ağzında bu imge sözcüğü... Nedir imge? Kavramsal tanımı yapılmış mı?

Sözcük tanımı, hayal...

"Şiir imgedir" diyorlar. Özellikle İkinci Yeni'den sonra şiirde bu imge sözcüğü çok yayıldı. Neden İkinci Yeni'den sonra? Bir şiir okulu olmamakla birlikte, İkinci Yeni'de ortaklaşa bir nitelik var: Şiirde imgenin ağır basması yada şiirin imgelere dayandırılması... İkinci Yeni'nin bu ortaklaşa niteliği, Garip akımına bir tepki olarak doğdu ve gelişti. Ve giderek öyle bir durum ortaya çıktı ki "İmgesiz şiir olmaz!" katılığına ve kesinciliğine varıldı: Şiir demek, imge demektir. Bu kesincilikten sonra şiir tıka basa imgelerle doldurudu. Ne kerte çok imge varsa şiir o kerte güzel sayıldı. Her dizede, her iki üç dizede bir, imge olmalıydı.

Eski şiirimizde imge yok muydu? Vardı. Özellikle divan yazını şiiri imgelerle doludur. Divan şiirindeki mazmunlar imgedirler. Ancak divan şiirinin mazmunları, birer ortaklaşa imgedir. Ortaklaşa imgeler oldukları, yani o imgeleri her şair kullandığı için şiir okurları için de bilinen imgelerdir, yaygın imgelerdir. Divan şiirinde gizil imgeler, kapalı imgeler, salt bir şairin kullandığı imgeler çokazdır. Bu gitgide divan şiirinin zaafı olmuştur. Çünkü bu ortaklaşa imgeler yüzünden divan şiiri gittikçe özgünlüğünü yitirip kalıplaşmıştır.

İkinci Yeni'de abartılı biçimde en doruğuna varan yeni şiirimizdeki imgecilikse ortaklaşa değil, bireysel imgeler üzerindendir; salt o şiiri yazan şairin özgün olarak kullandığı imgelerdir bunlar.

İmge nedir? Kavramsal anlamı, genel olarak sanatta imgenin kavramsal anlamı nedir?

Herhangi bişeyi anlatmak için, herhangibir ilişkiyle o şeyle bir benzeşmesi olan başka bişeyi anlatmak demektir.

(Oktay Rıfat'ın şiirinden örnekler)

(Haşim'in şiirinden örnekler)

Yarin dudağından getirilmiş bir katre alevdir bu karanfil

Bu dizede karanfil bir imgedir. Karanfil sözcüğü karanfili anlatmıyor, yarin dudağını anlatıyor. İkisi arasında (karanfil ile yarin dudağı arasında) bir ilişki dolayısıyla benzerlik vardır. O ilişki "bir damla alev" sözüdür. Yarin dudağının güzelliğiyle karanfil kızıllığının benzeşme ilişkisi, bir "damla alev" olmalarıdır.

Açık imge

Kapalı imge

Şimdi elimdeki, okumakta olduğum Hakkı Özkan'ın *Çiçekle* adlı şiir kitabından örnekler ("Martı" şiirinden):

nereden hatırladım aç martının aç gagasında
ayağı yalın, mintanı kirli aç çocuğu?

"aç gaga" imgedir.

"Fildişi kule" sözcüğü yaygınlaşmış ve yaygınlaştığı için herkesce bilinen ve herkesce bilindiği için de artık imgeliğini yitirmiş bir imgedir.

İmge her yazın zanaatıyla yapılabilir: Teşbih, kinaye, istiare ve başka... İmgenin bireysel olması ve zorlanarak yapılması imgeyi gittikçe anlaşılmaz kılmıştır. Anlaşılmazlık özgünlük sanılmıştır.

Akılcı şiir denilmeye başlanmıştır. Bunca zorlama, yapay ve bireysel imge ancak zihinsel (anlaksal) bir çabayla elde edilebilir. Duygusallık gittikçe azalmış, şiirden itilmiştir. Hatta kovulmuştur ve duyarlılık ve duygusallık şiirin kusuru, suçu gibi gösterilmeye başlamıştır.

Okur kendini anlamaya zorlamalıdır, yargılar başlamıştır (cahil saz şairlerinin halka ders vermesine benzer bir peygamber tutumu. Sen kimsin ki...)

Hilmi Yavuz'un imaları: Kendini zorlamalı. Anlamaya çalışmalı.

Ve okur, değişik anlamlar çıkarmalı gibi... Duvardaki lekeleri yada bulutları değişik görünümlere benzetmeleri gibi...

Vakıf, 3 Ağustos 1989

Ben şiirimde hep kendimi yazdım, söyledim. Kendimi, kendimde başkalarını, başkalarıyla ortaklaşalıklarımızı da söyleyebilmişsem ne güzel; buna sevindim!

Şiirimde kendimi söylemek ve kendim gibi kendimi söylemek için yıllarca bekledim, yıllarca açığa çıkmadım. 1938'den 1944'e dek *Yedigün* şairlerinin en ünlüsüydüm ki bu *Yedigün*'ün amatör şairlerinin pekçoğu sonradan ünlenen yazarlar, şairler oldular.

Onların en ünlülerinden biriydim ama şiirlerimde kendimi ve kendim gibi söylemediğimin ayırdındaydım. Hep başkalarını ve başkaları gibi yazıp söylüyordum. Kendimi arıyordum. Uzun zaman kendimi arayışım sırasındaki sürekli şiir çalışmalarım dışarı kapalı kaldı. Yıllar geçti aradan, Nâzım başta, toplumcu gerçekçi şairlerimiz gibi yazmaya yöneldim. Kendimi ve kendim gibi yazamadığım için yine çok tedirgindim. Ama durmadan şiirle içiçeydim, şiirle uğraşıyordum. İşte o sıralarda "Şiire saygım olduğu için şiir yazmıyorum" dedim.

Kendimi çok aradım. Bulduğumu sandığım, bulduğuma inandığım zaman şiirimi açığa vurdum. İnanıyorum, kimse bana "Şiirlerini şunun gibi yazıyor" diyemez; tıpkı oyunlarıma da, tıpkı öykülerime de diyemeyecekleri gibi... Bu sözlerimle hiçkimseden esinlenmediğimi, etkilenmediğimi, böyle bir olanaksızlığı söylemek istemiyorum. Tam tersine, çok yapıttan esinlenip etkilendiğimden, o zamanlar şiir alıştırmalarımı herkesten sakladım, kendimi bulana dek. Araya araya kendimi bulduğumu, kendimi söyleyip kendim gibi söylediğimi anlatmak istiyorum.

Şiirin hammaddesi *ah* ile *oh*'tur. O büyük ahlar içindeyken şiir birikimim hastanede patlayıp dışa vurdu. O patlama

olmasaydı daha kimbilir nice zaman şiirim kendimde saklı kalacaktı.

Bir şairin başka şairlerin şiirlerini beğenmemesini anlıyorum ve onları doğru buluyorum. Çünkü onlar –kendilerini bulmuşlarsa– ancak kendi şiirlerini severler ve bunda haklıdırlar. Ama eleştirmenlerin kendi şiirleri olamaz. Onların bütün şiire –güzel olması koşuluyla– açık olmaları gerekir. Anlamaya, sevilecek yanını arayıp bulmaya çalışmaları gerekir. Yada ilan etmelidirler: Salt sevdikleri şöyle şiirlerdir diye...

*

Türleri

- Şiir sözün müziğidir. Şiir ritmik sözdür.
- Yalın, açık seçik, dolaysız, doğrudan şiir.
- Her okuyana değişik imgeler ve duygular verecek. Herkes için başka başka tatlar. Duvardaki lekeler gibi. (Hilmi Yavuz)
- Şiir imgedir. (İkinci Yeni)
- Şiir şiirsel anlamdır. Hikmet şiirleri.

5 Ağustos 1989

Cemal Süreya bugün (5 Ağustos 1989 öğle öncesi) radyoda İkinci Yeni şiirini anlatırken, bu şiirin ağırlığı olan imge üzerinde durarak, imgeyi şu örnekle anlattı:

"*Kışlanın yanındaki ağacın dalında kuş var.*

Burada imge yok. Ama,

kışlanın damında güvercin

denirse imge olur. 'Kışla' savaşı, 'güvercin' barışı simgeliyor," dedi.

Aksaray, 7 Ağustos 1989

Duygusal düzyazıyı, ussal şiiri hiç sevemedim.

Yada şöyle söyleyeyim: Düzyazının duygusallığını, düzyazının ussallığını hiç sevemedim.

*

Bu ussalcılar şairanelikten kaçalım derken, şiirsellikten kaçıyorlar. Duygusallıktan kaçalım derken, duyarlıktan kaçıyorlar.

*

Hassasiyet = duyarlık
Hissilik = duygusallık

Aksaray, 11 Kasım 1989

Benim şiirim, her dizede tek başına bir anlam yüklüdür. Anlam eksik de olsa her dize başlı başına bir tümcedir. Öyle bir tümce ki tek başına kendine yeterli olduğu gibi, sonraki dize yada dizelerle de tamamlanabilir. Tek dizelerimde şiirsellik bulunabilir, ama asıl şiirsellik şiirimin bütünündedir. Şiirselliği şiirimin bütünü verir.

Vakıf, 23 Nisan 1990; saat 08,42

Canım istemese de, içimden gelmese de roman, öykü, deneme, herhangibir zamanda herhangibir yazı yazabilirim. Bunları yazmak iştir, benim işimdir. Ama canım istemezse, içimden gelmezse şiir yazamam. Daha açıkçası benim şiirlerim yazılmaz, onlar kendilerini yazdırtırlar.

Vakıf, 14 Mayıs 1990

Şiirde imgeye öylesine aşırı değer verildi ki, bir zaman geldi, imgenin kendisi şiir sanılmaya başlandı. İmgesiz şiir olmaz sanılıyordu. Şimdi de çoklarınca böyle... Oysa imge

şiirin kendisi değil, şiiri yapan yardımcı ögelerden biridir. Şiirin imgeden başka ögeleri de vardır.

Şiirde imgeye karşı değilim. Ama imgeye dayanarak şiir yazmak da istemiyorum. İmge şiirin yardımcısıdır. Ben yardımcısız şiir yazmak, salt şiir, şiirin kendisini, öz şiiri yazmak istiyorum. İmgeye bile gereksinmesi olmayan yalın şiiri... Bunu belki mimariden bir benzetmeyle daha iyi anlatabilirim. (Neden mimariyle? Çünkü mimari, hepsi de soyutlama olan sanat dalları içinde en somut olandır.) Mimari biçemlere bakalım: Eskil Yunan klasiği, esinlenen Avrupa klasiği, gotik, barok, rokoko, Birinci Dünya Savaşı sonrası... Beton ve demirli betonun ana gereç olarak egemen olduğu çağcıl mimari türleri... Bana bunların içinde en güzel geleni Eski Yunan mimarisidir. Çünkü Eski Yunan mimarisi en yalını, en arısı, enazla yetineni, enaz süslü püslüsüdür. Girintisiz çıkıntısızdır. Düzdür. Keskin ve sivri değildir. Anlatmak istediğini enazla anlatabilir. Yorucu değil, dinlendiricidir; ama o yalınlığının düşündürücülüğü, insana huzur vericiliği vardır. Eskil Yunan mimarisinin bu olağanüstü yalınlığı salt işlevselliğinin azlığından gelmez. Örneğin Osmanlı mimarisinde (özellikle camilerde ve kervansaraylarda) işlevsellik çoğalmışken, yine yalınlık egemen olmuştur.

Eskil Yunan mimarisi güzel olabilmek için yalınlığının dışında başka hiçbir ögeye gereksinme duymamıştır; ne bir süslemeye ne yalınlığını bozacak ögelere; ne girinti çıkıntılara ne sivriliklere ne artıklıklara... Salt kendine. Mimari biçemleri içinde en çıplak olanıdır. Ve çıplaklık güzelliktir. Hayvanların, ağaçların, çiçeklerin, suyun, kısacası doğanın güzelliğinin bir nedeni de çıplaklık oluşudur. Hayvanlar, ağaçlar, bitkiler de insanlar gibi giyinselerdi ne çirkin olurlardı. Güzellik, süsle örtülemeyecek kertededir. En güzel giysilerle bile kadın ve erkek mankenler, çıplak olduklarınca güzel olamazlar. Bedenleri çirkinleşen yaşlılar bedenlerini gizlemek zorundadırlar.

İlya Ehrenburg'un sözünü anımsıyorum. Sovyetler Birliği'ndeki pekçok heykeli niçin altın yada gümüş yaldızla yaldızladıklarını sorduğum zaman,

– Çünkü, demişti, ancak güzel olan soyunur, çirkinlikler örtülür.

Örtülen madde altın olsa bile, çirkinliği gözlerden saklayamaz.

Eskil Yunan mimarisi çırılçıplak bir mimaridir ve yapyalındır; çünkü yalınlığıyla öylesine güzeldir ki daha da güzelleştirmek için yapılacak herşey, her ek onu çirkinleştirir.

İmge de şiiri güzelleştirmeye yarayan yardımcı ögelerden biri, en önemlisidir. Ama Eskil Yunan mimarisindeki gibi yalınlık kertesinde güzel olan şiirin imgelere de gereksinmesi yoktur. Şu çok önemli: Süslemelere gereksinme duymadan, yalınlığın güzelliğini bulmak çok zordur. Herhangi bişey güzel olduğu için süslenmez, çirkin olduğu için süsleyerek güzelleştirmeye çalışılır. Yalının salt güzelliğini bulmak çok zordur. Ben şiirde güzellik için hiçbir yardımcı ögeye, imgeye bile gereksinme duymadan, o şiirin yalınlığını bulmaya çalışıyorum. İşte bundan şiirde en zor olanı seçtim. Yapyalın bir şiir güzelliği arıyorum: Konuşulan sözcüklerle, hiçbir süsü olmayan, güzelliği için hiçbir güzelliğe gereksinme duymayan en yalın şiir... Bu çok zordur; çünkü böyle bir şiirin şiir olmama tehlikesi vardır.

Kendime soru şu: Sözcükleri en tutumlu kullanarak yazdığım şiirin bütününden bir şiir oluyor mu? Böyle olunca benim şiirimin anlamı vardır. Şiirim anlama dayanır. Şiirin şiir olmama tehlikesi de anlamı olmasındandır. Hem anlamı olup hem şiir olsun... Evet, şiirde en zor olanı işte bu! Ben şiirin en zor yolunu seçtim. Hiçbir yardımcı ögeye gereksinmeden salt şiiri bulmak.

Aksaray, 1 Haziran 1990 ; saat 01,28

Nice zamandır bu konuyu yazmaya olanak bulamadım, on-onbeş gün oluyor. Her gece, ertesi sabah ilk işim bu konuyu yazmak olsun, diye yatağa giriyorum. Ama sabah olunca güncel ve ivedi işlere dalıyorum.

Şimdi Aksaray'daki evdeyim. Saat 23,45. Öbür çalışmalarımı bitirmedimse de izlenceledim. Artık yazabilirim.

Bana öyle geliyor ki insan bir işi önce öğrenmeli, öğrendikten sonra o işi yapmalı. Doğrusu bu mudur? Doğrusu buysa da ben yaşamımda hep tersini yaptım. Yaptığım işin ne olduğunu, nasıl bir iş olduğunu, özelliklerini, niteliklerini, türlerini, doğuşunu, gelişimini, kuramını, geçmişini, nasıl ve kaç türlü yapıldığını, büyük ustalarını bilmiyordum. Neydi benim işim? Gülmece yazarlığı. Gülmece üzerinde düşünmemiştim bile, ama gülmece yazarı olmuştum, başarılı sayılıyordum, kendim de başarılı olduğuma inanıyordum. Peki nasıl oluyor bir işi bilmeden yapmak, yapabilmek, hatta başarılı olmak?

Şimdi düşünüyorum da, sanırım yapılamayan, yapılmaması gereken işler bilimsel, teknolojik işler, pratik işler. Zanaat... Ama sanat değil.

Ben gülmecenin, gülmece yazarının ne olduğunu uzunca düşünmeye, araştırmaya, çalışmaya başladığım zaman, Türkiye'de ünlü bir gülmece yazarıydım. Bugün hâlâ gülmece üzerinde çalışıyorum.

Genelde yazın konusunda da böyle oldu. Öykü, roman, genel olarak yazıncılık... Bunları bilmeden, öğrenmeden (lise ders öğrenimini bu konuların yeterli öğrenimi saymıyorum) yaptım. Salt oyun öyle değil. Oyun yazarlığına oyun yazarlığını öğrenmeye başladıktan, bu konuda çalıştıktan sonra başladım. Bunu da anlıyorum; çünkü oyun yazarlığında zanaat ve teknik ağır basıyor.

Yazmak istediğim bu değil, şiir...

Aşağı yukarı altmış yılı aşkın zamandır şiir yazmaktayım, hem de sürekli olarak. Elbet ara verdiğim olmuştur zaman zaman. Ama büsbütün hiç bırakmadım. Kimi zamanlar yoğun olarak şiirle uğraştım.

Yedigün dergisindeki Vedia Nesin imzalı şiirlerim... Sonra *On Dakika* adlı şiir kitabım... Sonra *Başdan*'da bikaç şiirim...

Bu şiirlerimde yıllarca kendimi bulamıyordum. Şiir kişiliğim yoktu. Öykünmeler ve etkilenmeler çok ağır basıyordu. "İşte benim şiirim!" diyebileceğim şiir... yoktu.

Buyüzden bastırdığım *On Dakika* adlı kitabımın hepsini (bikaçı dışında) yaktım. Yine buyüzden "Şiire saygım olduğu için şiir yazmıyorum" dedim yada böyle bişey yazdım biyerde... Oysa durmadan yazıyordum. Kendime adıyordum kendimin olan şiiri...

Hep yapa yapa öğrendim yaptığım işi. Kendi şiirim olduğuna inandığım zaman, şiirlerimi dergilerde ve kitap olarak yayımlamaya başladım. Dört kitabım var: *Sondan Başa*, *Seviye On Ölüme Beş Kala*, *Kendini Yakalamak*, *Bırakırken...*

İnanıyorum ki kimse bu şiirlerin benim olduğunu yadsıyamaz. Hoş, kimsenin şöyle yada böyle bişey dediği yok ya... Yani demeye kalksalar...

Ençok şiir üstüne düşündüm. Buyüzden şair kişiliğimi bulmam geç oldu. Hâlâ da düşünüyorum.

Benim şiirim nasıl bir şiirdir? Niteliği, özelliği nedir? Türü nedir? Başka şiirlerden ayrılığı nedir, nerelerdedir?

Dize şiiri midir? Her dizenin ayrı bir şiir güzelliği olan şiir midir? Arada böyle şiirlerim olsa da genelde dize güzelliğine dayanan şiir değil benim şiirim.

İmgelere mi dayanıyor şiirim? Şiirimi şiir yapan yan ögeler mi? Değil. İmge kullanmıyor değilim, ama şiirin esası olarak imgeyi almıyorum.

Şiirlerimde bütünsel güzellik mi kurmaya çalışıyorum? Güzellik, şiirin bütününde mi? Yani benim şiirim, bir şiirsel mimari mi? Tıpkı bir mimari yapı gibi bir bütünlük mü sunuyor? Buna hayır diyemem. Ama şiirde amacım salt bu değil...

Nedir benim şiirim?

Bunca yıldır uğraştığım, yazdığım, düşündüğüm kendi şiirimin niteliğini bu yaşımdan sonra anlamış olmama şaşılabilir; ben de şaşıyorum. Ama ben yapa yapa öğreniyorum, öğrendikten sonra yapmıyorum. Üstelik öğrendiklerimi başkalarından öğrenmiyorum, kendim kendi kendime öğreniyorum. Hiç

kuşkusuz, kendim kendi kendime öğrenirken başkalarından öğrenmiş olduklarımın bana büyük yardımı oluyor.

Şiirimin nasıl bir şiir olduğunu, niteliğini öğrenmem, anlamam için – buna keşfetmek de diyebilirim – kendi şiirlerimi dinlemem gerekiyormuş.

Şiirimi yazarken, okurken bunu anlayamazdım; anlayamayacağımı kendi şiirimi dinledikten sonra anladım.

Kendi şiirimi kendi ağzımdan dinledim.

Şiirin Tam Zamanıdır adlı şiir kasetimi tek başıma hiç dinlememiştim. Vakıf'ta, bundan on-onbeş gün önce, çalışma odamda – koridor kapısını kilitledim ki kimse gelmesin – bu kasedi baştan sona dinledim. Üçüncü dinleyişimdi. Daha önce iki kez de başkalarıyla dinlemiştim. Üçüncü dinleyişim olduğu için olacak, kendi şiirlerimi kendi ağzımdan dinlerken duygusallığa düşmedim. İyi oldu. Duygusallığa kapılsaydım sanırım ki şiirlerimin niteliğini ayrımsayamayacaktım.

Kasetin ikinci yüzünün ortalarına doğru bir dizede benim şiirlerimin niteliğini ayrımsadım. Benim şiirim nasıl şiir? Durum şiiri...

Kendi sesimden şiirlerimi dinlerken o şiirleri kendim okuyormuş gibi değildim; böyle olsaydı yine ayrımsayamayacaktım şiirlerimin başka şiirlerden ayrımını.

Bant aracılığıyla sesimden dinlediğim şiirlerim bana yabancılaşmış olduğu için, sanki benim şiirlerim değilmişçesine, daha nesnel olarak değerlendirebiliyordum.

Elbet şiirlerimi güzel buluyorum. Bu doğaldır. Güzel bulmasaydım yazmazdım, yayımlamazdım, kasete okumazdım. İşte şiirlerimi dinlerken onlarda bulduğum bu güzelliğin nerden kaynaklandığını birden anladım. Belki de birden değildi. Çünkü kasetin ikinci yüzünün sonuna doğru bunu anlamıştım. Ama bilince varması birden olmuştu. Anladım ki benim şiirlerim durum şiirleridir ve güzellikleri durum şiiri olmalarından kaynaklanıyor.

Şunu demek istemiyorum: Başka durum şiiri yoktur, ilk durum şiiri benim şiirlerimdir. Hayır, böyle demiyorum. Ama

benim şiirlerimin hemen hepsi durum şiiridir ve buyüzden güzeldir. O şiirsel durumu anlamayanlar, şiirin güzelliğini de hiç kuşkusuz tadamayacaklardır.

Durum şiiri demekle ne anlatmak istiyorum? Yoruldum, yatıp kitap okuyacağım. Bunu da başka bizaman (bulursam) yazarım.

1 Haziran 1990 Cuma; saat 11,04

Durum Şiiri:

Şiirimdeki her dize başlı başına yada altındaki ve üstündeki dizeyle birlikte bir anlam birimidir. Bu anlam birimlerindeki duygular, sona doğru gittikçe yoğunlaşarak şiirin bütününü oluşturur. Her şiir bir durumun anlatımıdır.

Şiirdeki durumlar, şiirsel ve kimileyin dramatik durumlardır.

*

Dün geceki düşüncemi, bu sabah sürdürüyorum.

Durum şiiri ne demek? Daha önce böyle şiir terimi kullanılmış mıydı? Bilmiyorum. Belki de ilk ben kullanıyorum. Durum şiiri terimi daha önce kullanılmamış olsa bile, durum şiiri herzaman var.

Durum şiiri nedir? Şiirin şiirselliğini durumlardan alan şiir, durum şiiridir. Şiirin şiirselliğini aldığı ögeler vardır. Örneğin imge ögesiyle şiirselleşen şiir.

Benim şiirlerim şiirselliklerini imgelerden, tek dize güzelliklerinden, resimden (görünümden) çok durumlardan almaktadır. Öyleyse önce durumun ne olduğu üzerinde durmalıyız. Burda 'durum'dan anladığım salt *situation* değil, aynı zamanda *attitude*. Buyüzden "durum-davranış" denilmesi daha doğru.

Durum nedir? Her nesnenin durumu vardır. Ve her nesnenin durumu, bulunduğu mekandaki, çevredeki, ortamdaki bütün başka nesnelerle olan ilişkisi demektir. Bu ilişki fizik olarak koordinatlarla belirlenir. Bu nesne insansa psikolojik

ilişki de vardır: Uzaklık, yakınlık, sevgi, sonsuzluk, nefret, kin, sıcaklık, soğukluk, güzellik, çirkinlik... Durum bir nesnenin çevresindeki nesnelerle olan ilişkisidir. Davranış salt insan için söz konusudur. Çünkü bilinçlidir. Davranış, insanın durumlarda bulunduğu başka nesnelere karşı davranma biçimidir.

Yaşayan insan her an, ister istemez durum - davranış içindedir; rüyasında bile, uykusunda bile...

İnsanın bu durum - davranışlarında kimi dramatik, komik, trajik, doğal, bayağı, yüce, sıradan, olağan, olağanüstü ve daha sayısız insan hallerinden biri olabilir ve elbette şiirsel de olabilir. İşte benim şiirlerim – ki çoğunlukla şiirlerimin hem nesnesi hem öznesi ben oluyorum – insan durum - davranışlarından şiirsel olanlarını seçmekten yada insanın – ki çoğunda benim – durum - davranışlarından kaynaklanır. Ben şiirlerimde şiirsel olan durum - davranışları anlatıyorum. Bu şiirlerin içinde imge olabilir de, hiç olmayabilir de. Çünkü şiirselliği imgelerden değil, durumlardan kaynaklanır. İmge birincil öge değil, yardımcı ögedir; ancak durum - davranışı belirtmekte gereksinildiğinde kullanılır. Tek dize güzelliği de bir yardımcı ögedir. Buyüzden şiirde imgeye, tek dize güzelliğine, resme (görünüme) karşı değilim. Ama onlarsız şiir olmaz da demiyorum. İmgesiz pekçok güzel şiir vardır.

İnsan durum - davranışının şiirsel olanlarını seçmek yada yazmak; şair olarak işte benim işim bu...

İnsan durum - davranışı neye, kime karşıdır? İnsanın önce kendine (kendi kendine) karşı durum ve davranışı vardır. Sonra doğaya karşı, başka insana ve insanlara karşı, sonra topluma karşı...

Kendi şiirlerimi, benden uzaklaşmış olan, sanki benim değilmiş gibi gelen, kasetteki kendi sesimden dinlerken, işte o zaman, şiirlerimde insanın şiirsel durum ve davranışlarını anlatmış olduğumu gördüm. Daha önce bunun ayrımında bile değildim. Şiirin nasıl yapıldığını da (yazıldığını yada söylendiğini) şiirde öğreniyorum, yapa yapa öğreniyorum. Bunu yapmadan öğrenmenin yolu da yoktur. Çünkü bana

"Şiir, şiirsel durum - davranışlardan kaynaklanır" deselerdi hem anlayamaz hem de belki inanmazdım. Çünkü kimisine göre şiir durum - davranıştan kaynaklanmaz.

Bu şairin oluşumundan, yapısından ileri gelir. Benim yapım, şiirlerimin şiirsel durum - davranışlardan kaynaklanmasına uygun ve elverişli. Ama şiir ille de böyle yazılmalıdır da diyemem. Benimki bu... Bir de, başka türlü yazılanlardan da sevdiğim şiirler var.

Hamburg, 9 Haziran 1990
Hotel Vorbach/ 510

Şiir, şiir olarak kitapta, defterde yazılı olarak kaldıkça, yaşama geçmedikçe değeri anlaşılmıyor. Şiirin yaşama geçmesi ne demek? Güncel olaylarda eski bir şiirin anımsanması, söylenmesi, konuşulması demek. Yahya Kemal'in yaşarken şiir kitapları çıkmadı; kimi şiirleri dergi ve gazetelerde yayımlandı ve belleklerde kaldı. Ama yine de yaşama geçti. Çünkü kimi durumlarda onun şiiri anımsandı. Örneğin ölüm karşısında ben onun "dönülmez ufkundayız" şiirini hep anımsamışımdır. Demek yaşamıma girmiş. Münir Nurettin, Yahya Kemal'in şiirlerini besteleyip okuyarak o şiirleri yaşama soktu.

Yaşama girmeden şiirin değeri tam anlaşılmaz. Hoş, yazılıp yayımlanması bile şiirin yaşama girmesi demektir. Ama yaşama geçişten, sözlü yada yazılı metinden yaşama geçişi anlıyorum. Yunus'un şiirlerinin de metne geçişi, tekkelerde söylenişi, ilahiler ve güncel durumlar karşısında anımsanmasıyla olmuştur. Bunlar olmasa (yaşama girmiş olmasa) Yunus şiirleri unutulurdu. Ne zamana dek? Yaşama geçiş olanağı bulana dek...

Nâzım'ın şiirleri hep ve herzaman yaşama geçmiştir.

Tahsin Saraç'ın o (başlığını şimdi unuttuğum) üç gül* şiirini ilk okuduğumda hoşuma gitmemişti. Deniz Gezmiş,

* Şiirin adı "Karşıyaka'nın Üç Gülü"dür.

Yusuf, Hüseyin için yazdığı... Ama bu çocukların her ölüm anmalarında Tahsin'in bu şiiri yinelendiğinden, yinelenecegin den yaşama geçmiştir ve şimdi okurken o şiiri beğeniyorum.

ve artık ölmezliğin son boyutundan
göverir yeşil bahar yağmurlarında
denizgülü, yusufgülü, hüseyingülü.

ölümdür kimileyin kavganın tek ödülü

Özellikle son dize, "ölümdür kimileyin kavganın tek ödülü", bu üç gencin ölümünde somutlanınca ölümsüzleşiyor.

Aksaray, 15 Haziran 1990 Cuma; saat 20,22

Resimde desen, resmin anlamıdır. Resme anlam veren deseni güçlü olmayan ressamlar, resmin desenden başka ögelerine kaçarlar; özellikle renklere, folklorik bezemelere, süslemelere falan...

Tıpkı yeraltı suları gibi. Yeraltı suları, yeraltında en yumuşak bulduğu yerden kendine akarnak açıp akar. Akarnak açamayacağı sertlikle (kayayla örneğin) karşılaşırsa delebileceği yumuşak yer arayıp bulur, ordan akar.

Ressam da böyle... Resmin doğal akarnağı desendir. Ressamın deseni güçlü değilse, yani resim yapmak için önüne desen engeli çıkmışsa, bu engeli aşamayınca yeraltının yumuşak yerini, yani resmin üstesinden gelebileceği başka ögelerini arar. Bu başka ögeler folklorik süslemeler olabilir, renkler ve renk cümbüşü olabilir, mozaik yada fresk benzetmeleri olabilir.

Örneğin Bedri Rahmi bence deseni zayıf bir ressamdı. Desenin ilksel ögesi olduğunda direnseydi, resimde bir aşamaya varamazdı. Desen engelini aşamayınca kendisine daha yumuşak (uygun) gelen bir başka yeraltı akarnağı olarak rengi seçti. Desende direnseydi bence çok kötü ressam olacaktı.

Desen ve denge resmin anlamıdır. Renk, ışık ise resmin duygusudur.

Eren Eyuboğlu'nun yine bana göre, deseni Bedri Rahmi'den daha güçlüydü.

Bir de Ömer Uluç var. Bence olan bir ressam, ama deseni olmayan... Resminin dengesi de yok. Onun resimleri bana sarkar, sarkıyor gibi gelir. Buyüzden resimleri bence anlamsızdır. Hatta anlamlı resimleri bile anlamsız... Soyut resim demek istemiyorum. Öyle soyut resimler vardır ki soyut olarak da anlamı vardır ve bu anlamı da desenden alır.

Anlam dediğim herkesin resme bakınca neyin resmi olduğunu anlaması değil.

Ben asıl şiir üzerine yazacaktım bu yazıyı.

Şiirin de elbet ögeleri vardır. Bana göre asal öge, nasıl resimde anlamı veren desense, şiirde de asal öge anlamı veren şeydir. Şey diyorum ve o şeyin adını koyamıyorum. Şiirin de deseni diyebilir miyim? Bence şiir önce anlam vermelidir.

Bir sözün, bir yazının hem anlamı olup hem de şiir olması çok zordur. Yeraltı suyunun dirençli, dayançlı kayaya çarpınca yolunu değiştirip yumuşak bulduğu yerden kendine akarnak açması gibi, şiir de anlamın sertliğine çarpıp onu delemeyince kendine yumuşak yerlerden akarnak arar. Bu yumuşak yerden akarnaklar zor anlaşılırlık olur, anlamsızlık olur, salt şairin neyin ne olduğunu bilebileceği imge olur, türlü zorluklar... Şiir okurunun bu zorlukları yenmesi istenir.

Hem anlamlı olacak hem de şiir olacak... Bu çok zor iştir! Bu zorluktan kurtulmak, zor anlaşılırlığa, anlaşılmazlığa, çok bireysel imgelere sığınmaktır.

Bu şiirleri ortaoyunundaki Arap'a (Zenci'ye) anlatılan bir olayı Zenci'nin bitürlü anlayamayışına benzetiyorum. Uşak (Kavuklu) bir olay anlatır Arap'a. Arap dinler, dinler, şöyle der:

– Anladım. Anladım ama, kim dedi?

Uşak kimin dediğini söyler. Arap yineler:

– Anladım. Anladım ama, kim dedi?

Bu hep böyle sürer:

– Kim dedi?

– Ne dedi?

– Nerde dedi?

– Ne zaman dedi?
– Niçin dedi?
– Nasıl dedi?

Öyle ki artık insanın "nokta nokta" diyesi gelir.

Bunları *Argos* dergisinin Ekim 1988 tarihli 2. sayısındaki şiirleri okuyunca düşündüm. İlk şiir Melih Cevdet Anday'ın "Uykusuz Günbatısı" adlı şiiri. Sonra dört şairin on şiiri... Hepsi de desensiz resim gibi, ne dediğini anlamadığım şiirler. Burak Deniz'in ve Melih'in şiiri büsbütün de anlaşılmaz değil ama yine gizli, yine bilmece, yine çözmemiz gerekli, yine cimri, yine kendini vermeyen...

Derken yetmişüç yaşında ölmüş bir Fransız'ın, Raymond Queneau'ın "Güneş" başlıklı şiiri. Yanına şöyle yazmışım: "Oh ya, işte şiir! Adamın ne dediği anlaşılıyor. Hem de güzel demiş hem de şiir demiş!"

Üstelik Fransızın şiiri Türkçeye çevrilmiş. Her şiirin çevirisi şiirselliği bitirir bir oranda. Böyleyken Queneau 'ın şiirini anlıyoruz.

Queneau'ın dergide altı şiiri daha var. Şimdi onları okuyacağım. Bakalım anlayacak mıyım?

Okudum ve hepsini de anladım. Hem de hiç ikircime ve kuşkuya yer vermeyecek kertede açıklıkla anladım. Ama ençok "Güneş" şiirini sevdim.

Nasıl şey? Fransız'ın Türkçe'ye çevrilen şiirini anlıyorum, Türkçe yazılan şiirleri anlamıyorum?

"Ben bile anlamazsam kim anlayacak?" diye aptallık yapacak değilim.

Demek ben anlayamıyorum, diyorum. Belki de bu şiirlerin şairleri "Biz anlaşılsın diye yazmadık ki..." diyebilirler. Yada benim anlayışsızlığıma verebilirler. Hepsi olabilir. Ama şuna bakıyorum; günümüze kalmış nice eski ve eskil şiir varsa, ta eski Yunan'dan, eski Hint'ten bu yana ve bence değerini yitirmiş Türk şiiri varsa, bunların hepsini de bugün anlıyoruz (anlıyorum). Belki bugün benim anlayamadığım şiirleri, elli-yüz yıl sonraki insanlar anlayacaklardır, bugün Yunus'u, Nâzım'ı, Nedim'i, Bakî'yi benim anladığım gibi... Kimbilir?

Vakıf, 27 Haziran 1990

Bir şiirin güzelliğinin bir ölçütü olmalıdır. Bu ölçüt, özdeklerin ölçütü gibi herkes için geçerli olmayabilir. Ama yine de bir şiiri seven insan için, sevilen şiirin o insana göre bir ölçütü olmalıdır. En iyisi buna ölçüt değil de im diyelim.

Kendim için şunu söyleyebilirim. Bir şiiri okuduğumda, o şiiri sevdiğimin bendeki imleri şunlardır:

- İlk okuyup sevdiğim şiiri bir daha bir daha okumak isterim. Bikaç kez okurum. Bu, şiiri sevmemin bir imidir.

Anlayabilmek, sezebilmek, duyabilmek zorunda kaldığım şiirler de vardır. Sevdiğim için bir şiiri bikaç kez okumak zorunda kalışımla aynı şey değildir.

- Sevdiğim için bikaç kez okuyunca o şiir beni etkilemişse, şiirin bende izi kalır; belleğime yerleşir. Bütün sözcükleri ve dizeleriyle belleğimde kalsa ne iyi! Ama belleğim zayıf olduğu için şiir bende bütünüyle kalmaz, ama o şiirin bir soyut güzelliği kalır bende. Örneğin Nâzım'ın, Yahya Kemal'in, Ahmet Haşim'in şu şiiri diye, ezberimde olmayan bir şiirinin izi, güzelliği kalmıştır bende. Bir de zaman zaman o güzel şiiri anımsamak...

İşte, okuruna göre bir şiirin güzelliğinin üç imi bunlardır sanırım:

- Şiiri bikaç kez okumayı gereksinmek.
- Şiirin bütününün yada ayrıntısız güzelliğinin bellekte kalması.
- O şiir güzelliğinin zaman zaman anımsanması.

Vakıf/ Dereboyu, 8 Eylül 1990

Akla dayalı şiir yazanlar... Resimde olduğu gibi. Desen yapmayanlar, desen yeteneği olmadığı için desende başarılı olamayanlar renge önem verir, rengi öne çıkarırlar.

Yetenek, yeraltı suları gibidir. Nerden zayıf yer, kolay geçiş bulursa engelli, sert yerden kıvrılıp oradan akar. Ama akar...

Duygu yolları kapalıysa, sertse, engelliyse, şiir kendine akıldan yol açar. Yada tersi.

Vakıf, 2 Ekim 1990

Çok ilginç! Kendi sözcükleri, salt kendilerinin anladıkları imgeleri olan şairlerimiz var. Özel sözcükleriyle yazdılar. Ben anlayamadım, sevemedim. Ama bu şairlerin benim anladığım, sevdiğim şiirleri de var. Şiir dünyamız ayrı da olsa seviyorum onların böyle şiirlerini... Örneğin Turgut Uyar, örneğin Cemal Süreya...

Öldükten sonra bu şairlerin hangi şiirlerini dergiler kullandı ve kullanıyor? O salt kendilerinin bildiği özgün imgeli şiirlerini, absürtleri mi, yoksa herkesin kolayca anlayacaklarını mı? Bir araştırın bakalım, hep en kolaylarını seçerler.

Şiirin zor olanı, hem anlaşılır hem de şiiri olanıdır.

Cemal Süreya'nın "Üstü Kalsın"ını kim anlamaz. *Mavi Derinlik* Ağustos-Eylül 1990 sayısında Turgut Uyar'ı "Sonsuz ve Öbürü" şiiriyle anıyor.

Vakıf/ Dereboyu, 7 Ekim 1990 Pazar

Bütün yazılarımı – elbet şiirlerimi de – yazarken büyük bir kaygı duyarım: Ya anlatmak istediğim anlaşılmazsa... Yazımda açıklık olsun isterim. Kolay anlaşılsın... Kolay anlaşıldıktan sonra okur kolay kurtulmasın.

Ben yazılarım ya anlaşılmazsa diye korkuyorum, kimi yazarlar (özellikle şairler de) ya şiirlerim anlaşılırsa diye korkuyorlar gibi geliyor bana. Anlaşılmak istemiyorlar. Anlaşılmamak gizeminden güç almaya çalışıyorlar.

Anlaşılmak istememekte haklıdırlar; anlatacak bişeyleri yok ki anlaşılmak istesinler. Ancak güzel olan çıplağa soyunabilir, ancak anlatacağının doğruluğuna inanan yalına soyunabilir.

Çirkinin süs püse, anlatacağı gerçekler olmayanın da anlaşılmazlık gizemine gereksinmesi vardır. Soyun şiirim soyun! Çıplak ve yalın ol!

Vakıf/ Dereboyu, 8 Ekim 1990

İblis - Şiir başlıklı, tek tapraklı ve uzun (80 sm. kadar uzunlukta) parlak kağıda basılmış, adına ne denileceğini bilemediğim, belki dergi denilebilecek özgün bir basılı yazı geldi. Adres, yayımlayanları yazılı değil. Ama dergi mi nedir, sayısı yazılı değil.

İblis'de ilk okuduğum Cengiz Öndersever imzalı "Edebiyatta Ergenlik Sendromu" başlıklı yazı. Çok önemli ve ötedenberi düşünmekte olduğum konuları saptamış. Katılmadığım yerler de var.

Kimi düşünceleri ben yazmışım gibi sevindim. Onları aktarıyorum:

"İstedikleri tek şey güzel olan herşeyin cenazesini kaldırmak."

"Bu insanların şiirlerine baktığınızda, ilk anda ne idüğü belirsiz, anlamı *top secret* ve birbirine benzeyen (nerdeyse birbirinden aşırılmış) tuhaf dizelerle karşılaşıyorsunuz. İmge diye yapılan isim tamlamaları üç aşağı beş yukarı hep aynı."

"Güvercinler, barışın simgesi olarak bu aptal kuşun seçilmesi midemi bulandırıyor hep."

"Birileri çıkıp da bunların şiir olmadığını söyleyene değin, mantar gibi bitiveren ve *co-existance* yaşamaya eğilimli bu azınlık hayatın diğer dallarında dikiş tutturamayanların varlık kanıtlama sahaları oluyor giderek."

"Bu insanların, yazıyı düz değil eğri yazmanın, yalınlığın değil karışıklığın, anlaşılırlığın değil anlaşılmazlığın şiir olduğunu söylemeseler bile yapmaya devam ediyorlar."

"Sanat ve şiirin soykırıcıları, sanatı interdisipliner bir uğraş olmaktan çıkarıp, partikülere itmeye ve böl - parçala - bok et

tekniğiyle yazının çeşitleri arasına sınırlar çekmeye o denli meraklılar ki, sonuçta "şair", "hikâyeci", "romancı" bitürlü birarada bulunamayan farklı statükolarda yaratıcı tiplere dönüşürler. Şair, ilkel feodal dönemin, romancı burjuvanın simgelerini yüklenir."

"Önemli olan yaşamın içinde gerçekten kendisine ait olan ses ve sözün peşindeki serüvendir."

Devrek, 7 Temmuz 1991

Benim şiirlerimin düzyazı izlenimi vermesi, her dizenin başlı başına anlam yüklü oluşundan ve dizelerin birbirine anlamsal bağlılığından ileri geliyor. (Bütünsel şiir)

5 Ağustos 1991

Çok sevdiğim şiir (*Adam*, Ağustos 1991)

Bir Dostluk *

Eşya ne istiyor ki benden
Ya yenime girer kapı kolu
Ya ayağıma takılır kilim halı
Bir odadan bir odaya geçerken

Bunca yıldır biz birlikte en az
Ayrılık var diye mi üzülüyor
Benim de aklıma neler geliyor
Bir dostluk ki anlatılmaz

İşte, imgesiz şiir ve çok güzel.
Şiirsel bir durumu, şiirsel biçimde anlatıyor.

* Nahit Ulvi Akgün'ün şiiri.

Dereboyu, 26 Eylül 1991

Şiirde uyak olabilir, hatta olmalıdır da. Ama uyak, uyak olduğunu bağırmamalıdır. Uyağın uyak olduğu belli bile olmamalıdır. Salt belirsiz bir müzik olarak kalmalıdır... Gizlenmelidir.

Bu denli gizlenecekse ne gereği var? Çünkü kendiliğinden bir müzikalite sağlar da onun için...

Tarihsiz

Ekleyeceğim:

Belli eski notlarımı okuduğumda duygulanıyorum. Altta tarih ve saat var. Şiirlerimde de saat var. Saatini yazan başka yazar, şair bilmiyorum. Niçin saatini dakikasını yazdığımı anlayamıyorlar.

İlk anın (ana rahmine düşmeye benzetebiliriz bunu) anısını yaşıyorum sonradan okuyunca. O anı ve mekanı anımsıyorum ve yeniden yaşıyorum. Bu salt bana (yazana) ilişkin bir hazdır. Okuru hiç ilgilendirmez. Ama ben yazdıktan sonra artık yazar değilim, ben sizler gibi okurlardan biriyim. Bana o anı, görünümü, hazzı, tadı, duyguyu yeniden yaşatıyorlar.

Tek Kişilik Kalabalık Kadro

Tahsin Saraç'ın sadık bir okuruyum. Şiirlerini, dergilerde yayımlandığında, kitaplaştıklarında okumuştum. Bu kez bir hafta boyunca geceli gündüzlü Saraç şiiri kürü yaptım. Ne iyi etmişim! Bütün şiirseverlere böyle yapmalarını salık veririm. Sevdikleri şairlerin şiirleriyle bisüre kür yapsınlar. Böylece tanıdıkları bir dünyanın bilmedikleri coğrafyasını keşfetmiş olacaklar, hem de tinsel yapılarının arınıp durunduğunu duyumsayacaklar.

Tahsin Saraç'ın bugüne dek yayımlanmış beş şiir kitabıyla (*Bir Ölümsüzlük*, *Güneş Kavgası*, *Direnmeler*, *Güvercin Kasapları*, *Bir Sevgiyi Görüntüleme*) bir hafta birlikteydim. Bu kitaplardaki her şiiri üç-beş kez okudum. Sonunda o şiirlerin pekçoğunu öyle özümsedim ki kendim söylemiş (yazmış değil, söylemiş) oldum. Bu yaşımdan sonra öğrendiklerime bişey daha eklendi: Şiir ancak böyle okunursa benimsenir yada reddedilir.

Tahsin Saraç şiirinden bende kalan nedir? Yüce dağ doruklarının hiç dinmeyen uğultulu fırtınası... Ama bu yüce dağların yeri açık seçik bellidir: Türkiye... Daha yüksek, daha boranlı dağlar var dünyada elbet, ama hiçbirinin fırtınası Tahsin Saraç'ın şiirindeki bu sesle uğuldamaz; böylesine ulusal ve özgün. Bu fırtına uğultusu, ince bir çığlık, yalvaran bir haykırış, ağlama, iç çekme, inleme olmuyor hiç. (Oysa ben inleyen şiirleri de severim.) Hep tok, kalın, yüksek perdeden, yiğit bir ses duyuyoruz. Sanki çağcıl Türk şiirine yepyeni bir Köroğlu doğmuşcasına...

Böylece, Tahsin Saraç şiirinin Türk şiirindeki yerini belirleyebiliyoruz. Onun şiiri, Türk şiir orkestrasında 'bas'tır. Bir orkestrada, öteki çalgıların seslerini bastırdığı zaman kontrbasın sesinde hep bir ulu kızgınlık, tanrısal bir öfke

duyumsamışımdır. Saraç'ın o tok sesli (davudî) şiirlerinin pekçoğunda bu kızgınlık, bu öfke duyuluyor. Kendisi de bir şiirinde şöyle tanımlıyor ozanı:

Tüm geceleri biçen çağlardan
çağlardan
Ozan, gök gürlemesi
ölümsüzlüğün.

Saraç'ın şiirlerindeki gökgürlemesi göklerden değil, tarihten ve coğrafyadan geliyor. Okurken, bu şiirlerin beslendiği zengin Türk şiir geleneğinin (hem halk şiiri hem divan şiiri) derinlerinden uğuldayan kaynağı tanıyoruz ve Türkiye coğrafyasının ezilenler korosunu duyuyoruz; bu dramatik koro, şiirle tok sesli başkaldırı şarkısını söylüyor. Tek kişilik, yine de çok sesli (halkça sesli) kalabalık bir koro bu.

Saraç'ın beş şiir kitabında yüzyirmibir şiiri ("Üzüm Memeli Eceler Soyu" şiiri iki kitabında yinelenmiş.) var. Bu yüzyirmibir şiirde ençok kullandığı sözcüğü saptadım: Erdem...

Bir insan herhanbir sözcüğü niçin sık kullanır: Ya o sözcüğün imlediği kavramın kendisinde hiç olmaması, tam tersinin olması nedeniyle övünme gösterisi olarak yada o kavram kişiliğinin bir vazgeçilmezi, bir ayrılmazı olduğu için... Ya erdemsizler sık sık erdemden söz eder yada yaşamlarının kendisi erdem olanlar.

Tahsin Saraç'ı salt şiirleriyle değil de çok yakınımda bir dost olarak da tanıyorum.

Yazın tarihinde, erdemsiz yaşamış ama yapıtları değerli sayılmış pekçok sanatçı vardır. Sanatçının erdemsizlikleri, ölümünden sonra, yapıtlarını küçültemez. Ama ben eşzamanlı olduğum sanatçıdan (hele bu yirmibirinci yüzyılın son çeyreğinde), onunla aynı çağı paylaştığım için, çağından sorum duymasını, toplumsal ve tarihsel borcunu ödemeye çalışmasını, kısacası şair olmanın bedelini ödemesini, yani erdemli olmasını beklerim. Çünkü ben tarihi yaşasam da tarihte yaşamıyorum; dünyamızı ve zamanımızı paylaştığım şairi ister istemez yargılamak durumundayım.

Saraç'ın şiirlerini sevmemin nedeni, o şiirlerin şairinden soyutlanarak, ayrılarak salt güzel olmalarından değil; bu güzelliğe ek olarak, kendisiyle sürekli hesaplaşan, doğrulukla yaşanmış bir kişiliğin şiirsel belgeleri de oldukları için seviyorum o şiirleri. Erdem, Saraç'ın yaşamının ayrılmazı, vazgeçilmezi, ta kendisidir. Nasıl yaşamışsa öyle duymuş öyle düşünmüş ve öyle söylemiş bir şair...

Onun şiiri kendisini cömertçe sunan, kolay anlaşılan (ki ben zor yazılıp kolay anlaşılandan yanayım) şiir değil. Ama bu kolay anlaşılmazlığı, kendi rengini ve tonunu bile daha bulamamışken, sürekli yenilikçilik ve sözde özgürlük ardında koşan kimi yeteneksiz şairlerin yaptığı gibi, anlam çarpıtmalarından, anlamsızlıklardan ileri gelmiyor. Saraç şiirinin (hepsinin değilse epiycesinin) zor anlaşılırlığı, imgelerin yoğunluğundan, birbiri üstüne yığılmalarından ileri geliyor. Bu imgelere yabancı olanlara Saraç'ın şiiri kapalı kalıyor. O imgelere yabancı olmayanlarınsa, imgelerin yoğunluğundan ötürü, şiirin tadına varmaları için büyük zihinsel çaba harcamaları gerekiyor.

Ne çok söylenmiştir şiirin başka dillere çevirilemezliği... Tahsin Saraç'ın şiiriyse başka dillere çevirilemezliğin en çevrilemezidir. Şiirin çevirilemezliği salt şiirin dile dayalı olmasından değil; asıl çevirilemeyen şiirin müziği, şiirin resmi, şiirin imgeleridir. Buyüzden şiir çevirilemez, başka dilde yeniden söylenir, deniliyor. Tahsin Saraç'ın şiirlerindeki imgelerse çok yerlidir. Bu imgeler çoğu kez salt sözcüklerle değil, yerel deyimler, anlatımlarla kuruuyor ki buyüzden bana çevirilerinde o şiirler tatlarından, güzelliklerinden çok şey yitireceklermiş gibi gelir. Sanırım ki her güzel şiirin yazgısı da bu...

Saraç'ın şiirlerinde çağcıl taşlama denilecek pekçok şiirsel yergi var. Bunlar, şairin yaşadığı Türkiye coğrafyasının yergileri olduğuna göre, çevirilerini okuyanlar bu şiirlerin tadına ne oranda varabilecekler?

Şiirleri döne döne okurken Tahsin Saraç'ın bu şiirleri hangi dilde söylediğini düşündüğüm bile oldu. Bunlar Türkçe mi? Evet, ama çoğu da Tahsin Saraççça bir dille yazılmış.

Saraç bir umut şairidir, ama pembe bulutlar üstündeki düşlemsel umudun şairi değil. Bizi kara görünümlerin en dibindeki kapkaranlığa götürdükten sonra, karamsarlıkta bırakmadan o kara derinliklerden ışıltılı umut doruklarına yüceltir.

Sözümü, dilimden düşmeyen Saraç'ın şu dizeleriyle bitiriyorum:

Sevmek ölüşmektir bir özge benle
Büyütür tanrısalı kişi öldü mü.

Vermenin erdemi kesilir yürek
Görücek bir kez parçada tümü.

Öyle bir sessizlikte sönmeliyim ki
Toprak bile duymamalı gömüldüğümü

Milliyet Sanat /88, 1984

100. Yılını Yaşayan Türk Karikatürünün Bugünkü Bunalımı

Türk karikatürünün yüzüncü yılı olduğu herhalde "itibarî" bir yargıdır. Herhangi bişeyin başlangıcı o şeyin ilk yapıldığı, ilk oluştuğu, ortaya çıktığı tarih olduğuna göre, Türk karikatürünün tarihi de yüz yılı aşmıştı.Çünkü bizde ilk karikatür, daha *Diyojen* çıkmadan önce, bir gazetenin haftalık "kadınlara mahsus" ekinde yayımlanmıştır. Ama karikatürcülerimiz kendi uğraşlarının başlangıcını yüz yıl öncesi diye saptadıklarına göre, şimdilik biz de bu tarihi benimsemek durumundayız. Tarihinde geçirdiği dört önemli değişime göre dört dönem yaşamış olan Türk karikatürü, son dönemine ulaşmakta Batı karikatürcülüğüne göre oldukça gecikmiştir. Karikatürümüzün bu dördüncü dönemine "Kurtuluş ve Bağımsızlık Dönemi" demek yerinde olur. Çünkü karikatür de, bütün öbür sanatlarda olduğu gibi, başka sanatlardan kurtulup bağımsız bir sanat olmak çabasındaydı. O zamana dek karikatür, resim ve yazının, öykünün çocuğu sayılıyordu. Bu anlayışın son başarılı temsilcisi Cemal Nadir Güler'dir. Cemal Nadir Güler, karikatürlerine toplumsal bir içerik koyduğu ve karikatürlerine öyküyü bağdaştırarak, kaynaştırarak yerleştirdiği için –hiç değilse genellikle böyledir– karikatür sanatına bir düzey getirmiş sanatçıydı. Ancak Cemal Nadir'den sonra, bugünkü karikatürcülerin Türk karikatürü –Batı'ya göre oldukça büyük bir gecikmeyle– resimden de, öyküden de kurtularak bağımsızlığına kavuştu, salt kendi olabildi. Salt karikatür genellikle

yazısızdır ama yazılı da olabilir. Önemli olan yazılı yada yazısız olması değil, karikatürün öykü ve resim tutsaklığından kurtulmasıdır.

Bizde salt karikatürün en iyi ürünleri 1945-1960 arasında verildi ve bu dördüncü dönemde karikatürcülerimiz büyük atılımlarla sanatlarını yurtiçinde ve sınırlar dışında benimsettiler. Ama 1960'dan sonra, tek tek önemli başarılar kazanmış karikatürcülerimiz olsa da, genellikle Türk karikatüründe bir durağanlık başlamıştır. Çünkü, Batı karikatüründe de olduğu gibi, bağımsız sanat durumuna gelmesiyle birlikte karikatür sanatının kendi bunalımı başlamıştır. Bu bunalımın nedeni, öyküden ve resimden kurtulup desteksiz ve salt kendi kalan karikatürün tekdüzeliğe, kendini yineleme kısır döngüsüne girmiş olmasıdır. Kendini yinelememenin yoluysa kendini değiştirmek, kendini aşmaktı. Karikatür, tek ögesi olarak çizgiye kalınca, kendini değiştirmenin zorluğu büsbütün ortaya çıkar. Bir karikatürcünün –her sanatçıda olduğu gibi– kişiliğini bulması, yani kendine özgü bir çizginin sahibi olması, uzun, çileli çalışma yıllarına bağlı bir çalışmadır. Kendi kişiliğini bulduktan sonra da tekdüzelikten, yinelemeden kendini kurtarmak için bir aşama yapması çok zor bir iştir. Örneğin Turhan Selçuk'un dört-beş yıldan bu yana üçüncü kez çizgilerini değiştirmesi, böyle bir kendini değiştirme, yenileme zorununun sonucudur sanırım.

Karikatürün bugünkü durumunu kısacası şöyle anlatabiliriz: Salt kendi kalmak isteyen karikatür, bizaman sonra kendi kendine yetmez oldu. Yine kendi dışında ögeleri kendine katmaya başladı. Ne var ki, eskiden öykü ve resmin katılışı gibi olmadı bu kez; karikatür içine aldıklarını özümseyerek, kendinin yaparak aldı. Böylece Batı karikatürcüleri yeniden kendilerini değiştirmeyi, yenilemeyi, aşmayı başardılar. Çünkü Batı'nın basım tekniği ve piyasa istekleri karikatüre film, reklam, afiş, kitap kapağı ve kitap süsleme, dekor, üç boyutlu karikatür yapma vb. olanakları açıyordu. Türk karikatürcülerine şimdilik bu olanakalar kapalı olduğundan, karikatürcü-

lerimizin bu yeni aşamalara geçmeleri hem çok zor hem de amatörce çabalar sınırındadır.

Karikatürün özümseyerek içine aldığı ve kendinden bir parça yaptığı ögelerin başında renk, fotograf ve daha biçok gereçler geliyor. Bizde teknik olanaksızlık ve piyasanın istemezliği yüzünden pekaz ve amatörce denenen renkli karikatür, renklendirilmiş karikatür demek değildir. Renk, karikatürün vazgeçilmez bir parçası, bütünü içinde özümsenmişse ancak o renkli karikatürdür. Fotograf da karikatürün özümsenmiş bir organı olarak kullanılıyor yada tümüyle çizgi yerine fotografla karikatür yapılıyor. Özümseme yoluyla daha başka ögeleri de içine alıyor karikatür. Karikatürün üç boyutlu duruma gelip plastik değer kazanmasıysa, karikatürün seramik, heykel, yontu vb. biçimlere girmesidir.

Önünde sonunda karikatür de tüm sanat ürünleri gibi ekonomik pazar isteklerine bağlıdır. Karikatürü bu koşul dışında sanmak gerçekçi bir görüş değildir. Ne var ki pazar isteklerine bağlı demek, pazarın buyruğuna bağımlı olmak anlamına da gelmez. Böyle olmadığını bizim karikatürcülerimiz en güzel biçimde göstermişlerdir.

Durum bu denli elverişsizken yine de kimi karikatürcülerimiz kendilerini aşma, değiştirme, yenileme çabaları göstermişlerdir. Turhan'ın çizgilerindeki değişimi, Semih Balcıoğlu'nun seramik karikatürlerle üç boyutlu karikatürlerini, Turhan ve Ferruh'un dekorlarını, Yalçın [Çetin], Tonguç, [Ali] Ulvi ve benzerlerinin filmlerini, Eflatun'un karikatüre minyatürü getirişini, Mıstık'ın afişlerini ve reklamlarını, Oğuz'un [Aral] film ve kitap kapaklarını, Türk karikatürünün yeni aşama çabaları olarak görmek yerinde olur sanırım. Görünüşe göre Türk karikatürü, bir sıçrama öncesini yaşamaktadır.

Akşam, 9 Aralık 1970

Cemal Nadir Güler ve Karikatür

Yirmiiki sene önce, onüç yaşında bir ortaokul öğrencisiyken, benim için dünyanın en büyük sanatçısı Cemal Nadir'di. Günlerce Akşam Basımevinin kapısında Cemal Nadir'i bekledim. Sonunda bigün basımevinden çıkarken gördüm. Arkasına düştüm, evine kadar izledim. Laleli Camisinin karşı sırasında, tramvay caddesinin üzerinde küçük bir apartmanda oturuyordu. Ertesi günü, apartmanın kapısında Cemal Nadir yazan zili çaldım. Eğer o an karşıma çıkıverseydi kesinlikle dilim tutulurdu. Bir kadın ne istediğimi sordu. Nasıl kekelediğimi şimdi anımsayamıyorum. Büyümüş de küçülmüş, kılıksız yumurcağı elbette içeri almadılar. Ağlamadım ama, boğazıma bir düğüm tıkandı. O gece yemek yemeden yatağa girdim.

*

Çocukluk anılarımızı dolduran koskocaman evler vardır, aradan seneler geçtikten sonra o yapıları bir daha görünce düş kırıklığına uğrarız. Meğer ne kadar mini mini evlermiş onlar... Ucu bucağı yokmuş gibi görünen çocukluğumuzun bayram yerleri, sonsuz gibi gelen meydanlar, senelerden sonra avcumuzun içi kadar küçülüverir.

Onüç yaşımın dev sanatçısı Cemal Nadir de, çocukluk anılarımı dolduran ölçüsüz yerler gibi gün geçtikçe gözümde gerçek ölçülerini alıverdi.

*

Bir sanatçıyı hiçbir temele dayanmadan göklere çıkaranlarla yerin dibine geçirenleri, nüfus kâğıtlarındaki yaşları ne olursa olsun, ben hep onüç yaşında sayarım. Sanatçıyı yetiştiren çevreyi, onun yetiştiği dönemi, yani kimliğinin, benliğinin oluşmasında etkili olan koşul ve etkenleri, sanatının hareket noktasını ve yine içinde bulunduğu koşullara paralel olarak sanatının geçirdiği aşamaları, değişimleri bilmeden soyut olarak yapıtları üzerinde konuşmak, boşuna laf etmekten ileri gidemez.

Sanat şehri Bursa'nın yetiştirdiği Cemal Nadir, ekonomik baskıyı en fazla duyan küçük kasaba yoksul ailelerinden birine mensuptu. Kendilerinde önüne geçilemez sanat aşkı olan, ama bu eğilimlerini, yeteneklerini geliştirecek parasal olanaklardan yoksun bütün halk çocukları gibi Cemal Nadir de kendi kendisini yetiştirmek yada daha sık görüldüğü gibi toplumun alaborasında kaybolmak durumundaydı. Türkiye'nin kültür merkezi Istanbul'a gelen Cemal Nadir, zamanın gereklerine göre bütün parasal dayanaklardan, her kapıyı açan siyasal nüfuzlu bir tanıdığın kartından yoksun olanların yazgısıyla karşılaştı. Her çaldığı kapıdan tersyüz edildi. Girdiği sınavda resimle uğraşmaması öğüt verilerek akademinin kapısı yüzüne kapandı. Basın ve yayın merkezi Babıali'de, iki simit, bikaç çay ve bir paket cıgaraya çalışan "amele-i tahrir", yani yazı işçileri arasında patronlar ona yer vermediler. Sefillik içinde boğulmamak için bisüre Babıali kaldırımlarında sürttükten sonra, Bursa'ya zor dönebildi. Fakat tersyüz edildiği Babıali'yi bigün fethedeceğinden umudunu kesmediğini, onun hummalı çalışmalarından anlıyoruz.

Bursa'da tabelacılıkla, bazen de öğretmenlik ederek yaşamını kazanan sanatçı, *Akşam* gazetesinin çağrısıyla yeniden Babıali'ye dönünce gelecek için umut kapıları da açılmış oldu. Böylece çileli sanat yokuşunu senelerce durmadan tırmanan Cemal Nadir, sanat basamaklarından haklı ününe doğru yükselmeye başladı.

*

Gerçek anlamıyla karikatür deyince, ne yalnız resmi ne de yalnız yazını anlarız. Karikatür, taşlamanın resmidir. Yani yazınla resmin birleşmesinden oluşur. Eğer bir karikatürde resmi ve lejandı birbirinden ayırmak olanağı varsa, o hiçbir zaman karikatür değildir. İşte bu anlamda Cemal Nadir gerçek bir karikatürcüydü.

Bir sanatçı kendi kendisiyle yarışa girmiş bir koşucudur. Her yeni gün bir önceki rekorunu yenileyemezse, hergün azar azar kendini yok etmeye, basamak basamak bir intihara gidiyor demektir. Zamanımızda Babıali piyasasında böylelerini

çok görüyoruz. Bu çeşitler, eski ünlerinin, isimlerinin tabutunu sırtlarına alarak, bu tabutun gölgesinde, geçmiş günlere ait ünlerinin parsasını toplar ve yaşamlarını kazanırlar. Buna olanak bulabilenler de, herbiri bir çeşit aksiyon halinde siyaset meydanına atılıp ekmek paralarını bulmaya çalışırlar.

Cemal Nadir her yeni yapıtıyla rekorunu tazelediği için, hayattayken kendi ölümünü görmeyen, az karşılaşılan mutlu sanatçılardandı. Çünkü o nankör ve kısır basın tarlasında, hayatını kazanmak için hergün yapıt vermeye zorunlu olduğu halde kendi kendini yinelemek gereksinmesi duymadı. Kaynaşan olaylardan yararlanmasını bilen sanatçının birikimi, sermayesi tükenmeden kendi tükendi. Ve meslektaşlarının biçoğunda olduğu gibi bayağı da olmadı.

*

Cemal Nadir'in yetiştiği ve geliştiği devre, dünyanın hızlı akışına uymak için Türkiye'de de temponun hızlandığı, değişmelerin arttığı bir devredir. Türkiye ekonomik, politik ve toplumsal bakımdan sürekli bir değişim geçirmektedir. Cemal Nadir karikatürlerinde bu değişme ve çatışmaların meydana getirdiği aksaklıkları yermekte, taşlamalarına konu olarak seçmekteydi. O bütün sanatıyla bu değişmelere uymasını bildi. Fırçasının geliştiği dönem, Türk devriminin olgunlaşma evresine rastlar ki bu devini ve sarsıntılara olumlu biçimde ayak uyduramasa ayakta kalmasına da olanak yoktu.

Her dönemin yazın sanatı vardır. Ama her dönemin taşlama sanatı yoktur. Tarihin daha istikrarlı aktığı, toplumda büyük zıtlıkların, ayrımların, çatışmaların oluşmadığı dönemlerde, taşlama ya hiç olmaz yada pek sönüktür. Taşlama yazını düzensiz, aksak, topal toplumlarda, toplumsal çatışmaların, zıtlıkların belirdiği devrelerde çoğalır ve gelişir. Geniş Osmanlı İmparatorluğu ülkelerinde, yönetimsel makamların rüşvetle artırmaya çıkarılıp satıldığı zamandadır ki Fuzûlî *Şikayetname*'sini, bu taşlama başyapıtını yazabildi. "Selam verdim rüşvet değildir deyu almadılar" cümlesi, bir dönemin aynasıdır.

"Gökten sihâm-ı kazâsına nazire inip, dili ile Hakkın belasına uğrayan Nef'î", kendisini ihsana ve bahşişe boğan vezirleri kasideleriyle göklere çıkarıyordu önceleri. Ancak ipek keseler içinde paracıklarını alamayınca da yine aynı adamları yerin dibine sokan bu sanatkâr dalkavuk ve bu sanatkâr heccav, bozuk düzen Osmanlı toplumunun kararsız, ilkeden yoksun aydınlarının tipik bir örneğidir.

İktidarın baskısı artıp terör şiddetlenince, eli kalem tutan aydın sanatçı kesimi taşlamadan elini eteğini çekebilir. O zaman da Dadaloğlu'nun "Ferman padişahın, dağlar bizimdir" dediği dönem başlar. Yani divanlara giremeyen halk sanatçılarının taşlamaları, sazlarında gümbürder.

Cemal Nadir için, Türkiye'de toplumsal değişmelerin hız aldığı bir zamanda yetişmiştir, demiştik. Yani bu toplumsal sınıf ve tabakalar arasındaki çatışmaların bollaştığı, taşlama sanatına en uygun, en elverişli zamanda... Taşlama sanatçısı, hedef yaptığı gericiliğin, eski devrin, dinsel tutuculuğun, muhafazakarlığın üzerinde kılıcını bilemektedir. Fakat bisüre sonra iş değişir. Devrimci hareketin önderleri iktidara geçince, iki nedenle diktatörlüğe gitmek zorunluluğu duymuşlardır. İlk neden, devrimi yürütmek, sürdürmek, hiç olmazsa kökleştirmek için radikal davranmak zorunudur. İkinci nedense, devrim yoluyla iktidara geçenlerin yönetimi elden kaçırmamak, bırakmamak için, daha ileri devrimlere karşı muhafazakar olmak zorunu...

Burda sanatçının, özellikle taşlama sanatçısının görevi artık son derecede güçleşmiştir. Taşlama sanatçısı ya iktidarın gidişine ayak uyduracak, bindiği arabanın türküsünü çağıracak, yada kendi mutluluğunu felaketlerle değişip, keskin silahını kullanmaya devam edecektir. Yakın tarihimizde birincisine örnek Fazıl Ahmed, ikincisine de Nemrud Mustafa'nın Divan-ı Harplerinde sürünen *Divançe-i Dehrî*'dir*.

* *Divançe-i Dehrî*, Hüseyin Kâmi'nin 1914 basımlı yapıtının adıdır. Bir Ateistin Küçük Divanı olarak Türkçeleştirilebilecek bu kitap yüzünden, Kâmi, Divân-ı Harb-i Örfî'de yargılanmıştır. Mustafa Paşa'ysa mahkeme üyesidir. Yargılamalar sırasında sanıklara karşı takındığı acımasız tutumu ve şiddete eğilimi nedeniyle "Nemrut" lakabıyla anılmaktadır.

Bu durumda şairler, bir zamanlar "aç midelerden nur topu gibi ihtilaller doğacağını"* söyleyen şairler, kendi karınları doymuş olduğu için ya herkes doymuş sanacaklar yahut da iktidarın lanetine uğrayacaklardır.

Cemal Nadir birinci şıkkı seçmiş zeki bir karikatürcüdür. Ve böylece Türkiye'deki sanatçıların genel ve ortalama gelirine oranla kazancı günden güne artmış, refah düzeyi yükselmiş, Aksaray'daki evini Beyoğlu'na taşımış ve dünya nimetlerinden daha fazla yararlanma olanağı elde etmiştir. Fakat yine de düzeyli olmasını bilmiştir. Ne var ki artık onun karikatürleri kişilere yöneltilen somut taşlamalardan çok, toplumsal çapraşıklıkları alaya alan soyut konular üzerine kurulmaya başlanmış yada yönetimdekileri gücendirmemek için, eğlencelik kabak çekirdeği türünden, örneğin belediye işlerini eleştirmekle oyalanmıştır. Kaldı ki egemen sınıf da büsbütün eleştirisiz yapamaz; bu türden tatlı, yumuşak eleştirileri, düzeyini kaçırmamak şartıyla 'yapıcı eleştiri' adı altında hoş bile karşılar. Yeter ki sanat, onların anladığı anlamda 'insanca', yani soyut olsun; yeter ki bilim, yine onların anladığı anlamda 'tarafsız', bulutlar üzerinde, yani soyut olsun...

Görülüyor ki bu dönemde Cemal Nadir, içinden çıktığı dikenli kestane kabuğunu beğenmeyen durumdadır. Halk çocuğu artık eski günlerini unutmuştur ve kendi eski günlerini yaşayan halk çocuklarının bulunduğunu görmemektedir. Yada bunları görmüşse bile, eğer yetenekleri varsa onların da kendisi gibi günün birinde kişisel yetenekleriyle, kendi elde ettiği gibi bir başarı ve zenginliğe yükseleceğiniz sanmaktadır. Çünkü bu tarihsel dönemde toplum rastlantılar üzerine kurulmuştur.

Cemal Nadir'in yetiştiği, yaşadığı dönem ve ortam incelenirse, onun bütün sanatıyla bu devrin tam tipik bir sanatçısı olduğu sonucuna varılır. Bu bakımdan ona kızmak, darılmak yada tapacak gibi ona hayran olmak, yazımın başında da söylediğim gibi, onüç yaşının yargıları olur. En doğru yargı,

* "Doğar aç midelerden nur topu ihtilaller" (Faruk Nafiz Çamlıbel)

onu bulunduğu koşullar içinde inceleyerek yerini vermektir. Bu da ancak onun sanatını açıklamakla olur.

Cemal Nadir, dönemi içinde ülkemizin en değerli karikatürcüsüydü. Diğer karikatürcüler onun arkasından, açık ara arkasından gelmekteydiler. Cemal Nadir'i zamanındaki meslektaşlarıyla karşılaştırarak verdiğimiz bir değer yargısı bu. Ancak Cemal Nadir'i ondan çok önceki karikatürcülerle ölçersek, sonuç pek de onun lehinde olmaz. Refik Halid'in ilk *Aydede*'lerindeki karikatürlerden ve Cem'in karikatürlerinden sonra, gerçek karikatür alanı uzun yıllar boş kalmıştı. İşte bu uzun boşluktan sonra Cemal Nadir birdenbire parladığı için, onun sanatı gözümüzde olduğundan da büyük gözükmüştür.

Memleketimizde karikatür sanatının genel çizgisine, evrimine göz atmadan, diğer karikatürlerle Cemal Nadir'in karikatürlerini karşılaştırmadan, Cemal Nadir'in gerçek yerini vermek olanak dışıdır.

Abdülaziz'in salt gülmece gazetelerini baskı altına almak için çıkardığı Matbuat Kanunu'na karşı Teodor Kasap Efendi'nin, *Diyojen* isimli gülmece gazetesinde çıkan ve gazetenin kapanmasına sebep olan ünlü karikatür şöyleydi: Eli kolu zincirlenmiş, ağzı kilitli bir adam resmi... Altında şu lejand: "Matbuat, kanun dairesinde hürdür."

Diyojen gazetesinden Cemal Nadir'e kadar yarım yüzyıldan çok zaman geçmiştir. Fakat Cemal Nadir'in karikatürlerinde, Diyojen'in karikatürlerine oranla, biçim bakımından olsa bile, içerik ve ruh bakımından yarım yüzyıllık bir ilerilik görülemez.

Cemal Nadir'in karikatürlerini resim olarak ve çizgi bakımından incelemek için de, onu çağdaş Avrupa karikatürcüleriyle karşılaştırmak lazımdır. Ülkemizde genellikle, bizim karikatürlerimizi Avrupa karikatürlerinden üstün görmek eğilimi vardır. Bunun sebebini Doğu ve Batı anlayışında aramak lazımdır. *

* 1950'de yazıldığı anlaşılan yazı burada kesiliyor. Eski Türkçe'den çevrilip sadeleştirilmiştir.

Bizde Karikatür

Karikatürcülerimiz arka arkaya dünya çapında büyük başarılar kazanıyorlar. *En Güzel Avrupa Karikatürleri Albümü*'nde yer alan Turhan'ın [Selçuk] dört karikatüründen sonra, İngiltere'de basılan *Dünyanın Siyasî Karikatürleri Albümü*'ne de üç karikatürcümüzün yapıtları girdi. Bu başarılarından ötürü, Turhan, Eflatun Nuri ve Bülent Şeren'i kutlarız. Bir Türk kültür adamı olan Adnan Çakmakçıoğlu'nun [Adnan Ardağı] karikatürlerinin de Amerikan gazetelerinde yer alması bizi sevindiriyor. Yirmi yıl kadar önce, büyük karikatürcümüz Cemal Nadir Güler'in karikatürleri Alman dergilerinde yayınlandığı zaman ne çok sevinmiştik. O zamandan şimdiye Türk karikatürcüleri karikatür alanında büyük yol aldılar. Bugün Türk karikatürleri hemen her ay, her hafta Fransız, İtalyan gülmece dergilerinde basılmaktadır.

Bizde ilk karikatür 1868'de, Ali Reşat Bey'le Filip Efendi'nin çıkardığı *Terakki* gazetesinin *Letâif-î Âsâr* adlı gülmece ekinde yayımlanmıştır. Demek Türk karikatürünün doksan yıllık bir tarihi vardır.

İlk gülmece gazetemiz *Diyojen*'in 1 Haziran 1873 günü, 133. sayısında çıkan bir karikatür de *Diyojen*'in iki ay kapatılmasına neden olmuştu. *Diyojen*'i çıkaran, Türk gülmece yazını tarihinde çok önemli yeri olan Teodor Kasap Efendi sonradan *Hayâl* adlı gülmece dergisini çıkarmıştır. *Hayâl*'in 4 Ağustos 1876 günlü sayısında yayınlanan "Matbûat kanun dâiresinde serbesttir" lejandlı bir karikatür de bu derginin kapatılmasma, sahibi Teodor Kasap Efendi'nin de üç yıl hapse mahkum edilmesine neden olmuştur.

Bizde karikatür ve gülmece biçok kere Millet Meclisinde tartışma konusu olmuştu. Abdülhamid gülmece gazetelerini yasak etmek için Meclis-i Mebusan'a bir yasa tasarısı getirttiği

zaman, Matbuat Müdürü Macit Bey bu tasarıyı şöyle savunuyordu:

– Gülmece gazeteleri resimsiz olamazlar. Resim denilen şeyin ne olduğunu bir düşünmeli. Avrupa'da bitakım deniz hamamları vardır ki oralardan bitakım açık saçık resimler yaparlar.

Doksan yılık tarihi olan Türk karikatürünü çok yazık ki, pek iyi bilmemekteyiz. İlk karikatürcülerimiz Osmanlı Rumları, Ermenileriydi. Eski karikatür dergilerinde, *Kalem*'de bunların karikatürlerini, imzalarını gördük. Ama hayatları hakkında bişey öğrenemedik. Onlarla beraber çalışmış olan yazarlarımızın bize bilgi veren yazılar yazmaları çok yararlı olur.

Eski *Aydede*'de çok güçlü karikatürleri olan Rıfkı hakkında pek bilgimiz yok. Onun yurtdışına çıktıktan sonra İtalya'da başarılar kazandığını duyduk. Refik Hâlid, Refi Cevat Ulunay ustalarımızın eski karikatürcülerimizin yaşamları üzerinde bizi aydınlatmaları ne güzel olurdu. Onları tanımak, bilmek, bizim kuşak için bir değerbilirliktir. Doksan yıllık kısa tarihi olan karikatürümüzü bilmemek, doğrusu bizim için oldukça utanılacak bir olaydır. Bugün dünya ölçüsünde bir üst düzeye yükselen karikatürümüzün dünden bize gelişini, o zincirin halkalarını bilmemiz gereklidir. Bunlar içinde bütün bildiklerimiz Cem, Baha Bey, Sedat Nuri, Cemal Nadir, Ramiz, daha biriki ad, sonra da bugünkülerdir. Yaşlı, o günleri bilen usta yazarlarımızın, Türk karikatürü üzerinde bizi aydınlatmalarını dileriz.

Akşam, 29 ekim 1958

Türk Karikatüründe Bir Aşama

Bütün sanat dallarında, bir kendi kendine olmak, öteki sanatların yardımından, desteğinden, etkisinden kurtuluş için bir bağımsızlık savaşı var. Örneğin ölçüyü, uyağı atan şiir, resim, müzik, öykü ögelerinden de kurtulup salt şiir kalma çabasında. Sinema, tiyatro gibi bileşik sanatların bu yoldaki çabaları daha da büyük. Sinema tek anlatma aracı olarak yalnız kameraya yükleniyor; kamera, resimdeki fırçanın, yazıdaki kalemin yerine geçiyor. Tüm sanatlarda, yabancı saydığı etkilerden sıyrılıp soyunup kendine yeterlik için bir bağımsızlık savaşı var.

Bu bağımsızlık savaşında karikatür, sanırım hepsinden öne geçti. Önce güldürülü öyküden kurtulup "yazısız"lığını ilan etti. Bir insanın boyuna "Ben insanım" yazılı levha asmasındaki gereksizlik gibi, karikatürün kendisini "yazısız" diye ilan etmesinde bile, kendinden bir işkil, bir güvensizlik belli oluyordu.

Karikatür, bağımsızlık savaşında resimden de kurtulmak için leke, denge, perspektif, oran ögelerini atıp kendi kurallarını getirmeye çalıştı. Üç boyuttan iki boyuta (yüzeye), iki boyuttan tek boyuta, salt çizgiye indi. Karikatürcü, bütün ustalığını mürekkepten iplikleriyle örecekti. Biçok karışık çizgilerden de tek ve yalınç çizgiye indi.

Tek çizgiye kalan karikatürün böylece bağımsızlığa mı kavuştuğu, yoksa yok olmaya doğru mu gittiği tartışılabilir. Ne olursa olsun, son yıllarda karikatürün bir kendi kendini yineleme çıkmazında olduğu da bir gerçektir. Bütün yardımları iterek onlardan yoksun kalan karikatür, kendisi de başkalarına yardımcı olamadı; dergi ve gazete sayfalarındaki alışılmışlığı içinden, yaşamın başka alanlarına giremedi. Oysa karikatür gibi çok etken bir sanatın reklama, ilana, sinemaya, tiyatroya, eşyaya geçmesi, sinmesi gerekirdi. Bu alanlara geçmedi değil,

ama geçtiği zamanlar, bağımsızlığını saltlığını, yalınçlığını yitirdi.

Sanırım bu durum karikatür sanatının bir çıkmazıydı. Karikatür, bu çıkmazdan kurtulmak için kendi niteliğini ve etkinliğini yitirmeden yaşamın bütün alanlarına girmeliydi. Zor olan da bu; hem karikatür olarak kalacak hem de başka araç ve gereçlerden yardım görerek yaşamın bütün alanlarına girecek.

Her sanatçı kendi sanat kişiliğini buluncayadek yıllarını veriyor. Bu kahırlı uğraşmalardan, biçok evrelerden geçtikten sonra ancak sanat kişiliğini bir oranda topluma benimsetiyor. Sanatın asıl zorlu çilesi de sanırım bundan sonra başlıyor. Çünkü yıllarını verip sanatında belli bir düzeye ulaşmış, kişiliğini bulmuş sanatçı ya vardığı yerle yetinip durmadan kendini yineliyor yada kendi kendisiyle yetinemez oluyor. Sanatçının yaptığıyla yetinemeyip, kendi kalıplarının kendine dar gelmesiyle onulmaz tedirginliği başlıyor. Bir sanatçınınn uzun yıllarını verdikten sonra da ulaştığı düzeyden daha ötelere ulaşmak için savaşı, bir insanın iki eliyle kendi saçlarından tutup kaldırarak kendi kendini fırlatması denli olanaksızlığa varan bir zorluktur.

Toplum genellikle sanatçının kendisine şaşırtıcı gelen yapıtlarından sonra, aynı yapıtın yinelenmesinden çabucak bıkıp usanıyor. Kaldı ki, teknik ustalık alışkanlığıyla yapılan bu yinelemeleri toplum her seferinde beğenmiş olsa da, herkesi kandırabilecek olan bir sanatçı bile kendi kendini kandıramıyor. Has sanatçının en büyük eleştirmeni, en amansız düşmanı, yergicisi kendisi...

Gerek toplum itisi, gerek kendi iç itisiyle değişmek gereğini duyup da eski sanat kişiliğini aşamayan sanatçı, bu kez saçmalıklara saplanıyor. Kendisini aşmak için birer araştırma sayılacak olan sanat diye yapılmış bu saçmalıklar bile bana göre çok kutsaldır.

Türk karikatürü 1950-1957 yıllarında, Cem - Cemal Nadir çizgisini çok daha aşarak, dünya karikatüründe kendisine

yer bulmuştu. Bu yerde biriki Türk karikatürcüsü sivrilmiş olsa bile, gerçekte ulaşılan yer, o dönem Türk karikatürcülerinin toplu çabalarının sonucu olarak elde edilmiştir: Turhan Selçuk, Mim Uykusuz, Eflatun, Yalçın Çetin, Tonguç, Ferruh, Nehar Tüblek, vb...

Bu sanatçıların hepsi, daha dış etkilerden ve birbirlerinden etkilenmiş olsalar bile, ayrı biçemde, hatta ayrı okullardan, kişilikleri olan karikatürcülerdi.

Saydığım bu karikatürcüler ve daha başkaları, o çok bereketli 1950-1957 dönemi fışkırmasından sonra sanatlarında bir değişim, bir yenilik göstermediler. Kendi kendini yineleyen fırçaları, kalemleri, kimi zaman saçmalığa varan hep aynı düzeyde kaldı.

Çok küçük yaşta karikatüre başlamış olan Cemal Nadir okulundan bir yeni Cemal Nadir olan Semih Balcıoğlu – pek şaşacaksınız belki ama gerçek budur– Türk karikatür kralı Cemal Nadir'den çok daha iyi karikatürler yapmakta olduğu halde, elbet çığırı açmış olan Cemal Nadir'in izleyicisi olarak, ondan çok daha değersizdi. Semih Balcıoğlu, bikaç yarışmada başarı kazanmış olduğu halde, 1950-1957 dönemindeki karikatür atılımında kendini gösteremedi. Bir sanatçı olarak, bunu elbette herkesten önce kendisi biliyor ve elbette bunun tedirginliğini duyuyordu. Bu bakımdan Semih Balcıoğlu bir gazete köşesindeki günlük karikatür çerçevesinden, iki eliyle kendi kendini kaldırıp fırlatmaya "zorunlu"ydu.

Bana öyle geliyor ki Balcıoğlu'nun seramik-karikatür sergisi bu "zorunlu"luğun olumlu bir sonucu, büyük bir başarısıdır.

Sergiye giderken umutlu değildim. Karikatürün seramiğe yenileceğinden ve kendi niteliğini, benliğini yitireceğinden, bağımsızlığını zedeleyeceğinden korkuyordum. Sergide gördüm ki plastik bir değer kazanan karikatür, kullanılan seramik gerecine yenilmemiştir.

Ne yazık ki gazetelerde ve dergilerde yeterince ve değerince bu önemli sergi üstünde durulmadı. Seramikle karikatür,

dünyada ilk yapılan iştir; üstelik bu ilk deneme çok da başarılı olmuştur.

Kimi denemeler vardır ki deneme olarak kalmaya hükümlüdür, ondan başka bir çıkış yoluna varılamaz. Oysa karikatüre seramikle yeni olanaklar getiren Semih Balcıoğlu yeni bir yol, çığır açmıştır.

Sergide, ilk denemesinden son yaptıklarınadek bütün çalışmaları yer alıyor. Bir araştırma ve kendini bulma niteliğinde olan ilk denemeler, kağıt üstüne renkli karikatür yapmanın öykünmesi olduğu için başarılı değil. Ama püskürtme ve kabartmayla üçüncü boyutu kazanmış karikatürleri gerçekten büyük başarıdır. Bu başarının nedeni üstünde düşündüm. Bana öyle geldi ki, Semih Balcıoğlu seramiği fırça, mürekkep ve kâğıt yerine koyup, ayrı bir gereç olarak yoğurarak karikatür yapmayı değil, elindeki seramik gereciyle karikatür yapmayı düşündüğü için başarı kazanmıştır.

Sergideki jer karikatür üzerinde ayrı ayrı durman gerekirdi. Çünkü her karikatürü ayrıca eleştirilecek değerdedir. Ama bunu, olanaksızlıktan yapamıyorum.

Seramikle karikatür sergisinin Ankara'da, İzmir'de ve daha başka kentlerde açılması çok yararlı olur kanısındayım.

Sosyal Adalet, Ocak 1965

Türk Karikatürlerinden Bir Demet*

Benden istenen bu kısa önsözün dar sınırı içinde Türk karikatürünün yüz yıllık tarihçesinden ve özelliklerinden söz etmenin olanağı yok. Sanırım bunun gereği de yok. Ancak Türkiye'de biçok gülmece dergisi yayımlamış bir gülmece yazarı olarak saptadığım bir gözlemimi açıklamakta yarar görüyorum. Yayımladığım dergiler aracılığıyla gülmece yazarı ve karikatürcü yetişmesine çok çaba gösterdim. Bu dergilerde gülmece öyküsü ve karikatür yarışmaları düzenliyordum. Yarışmalara, kestirebileceğimden daha çok öykü ve karikatür geliyordu. Gelen öykülerin pekazı güzel, karikatürlerin de pekazı kötü oluyordu. Yıllarca bu denendi, hep aynı sonucu aldım.

Bu çok şaşırtıcı bir durumdur. Türkiye'de şairin bolluğunu anlatmak için, her üç Türk'ten beşi şairdir, diyorum. Kolaylıkla, her üç Türk'ten ikisi karikatür yapabilir, diyebiliriz. Elbet bunun toplumsal ve tarihsel nedenleri olmalıdır. Kimi ülke insanlarının kimi sanatlara daha bir yatkınlığı oluyor. Türklerin şiire düşkünlüğünün nedeni olarak, Türkiye'nin endüstriye geç geçebilmiş olmasını gösterenler de var. Örneğin Gürcistan'da da sokaktan geçen herhangi on kişiden herhangi üçü, üç sesli şarkı söyleyebiliyor. Kübalıların da dansa yatkınlığı dünyaca ünlü.

Türkiye denilince, İsa'dan önceleri de var olan üzüm, incir, pamuk, fındık, tütün gibi ürünlerle, bir de İsa'dan sonra var olan (1867) karikatür akla gelir olmuştur. Bugün çağdaş dünya karikatür haritasında Türk karikatürünün çok özgün, önemli ve geniş biyeri var. Bana verilen adlara göre bu albümde çağdaş dünya karikatür haritasında önemli yeri olan Türk karikatüründen bir küçük demet sunuluyor. Benden de

* Bu yazı Berlin'de yayımlanacak bir karikatür seçkisine önsöz olarak kaleme alınmış ve daha önce Milliyet Sanat Dergisi'nde yayımlanmıştır.

bu albümdeki karikatürcüler üzerine kısa değerlendirmeler yapmam isteniyor.

Turhan Selçuk: 1950'lerdeki Türk karikatürünün yenilenme devinişinin öncülerinden. 1960'larda kendi çizgisini de aşma çabasında başarı kazandı. Gerçek yaşamında nasıl suskunsa, karikatürlerinde de yazı-çizi gevezeliği yoktur. Dizi karikatürlerinde çok konuşması, çizgiyle roman yaratmak zorunundan ileri gelir. Sergilerindeki yapıtlarındaysa grafik karikatürdeki büyük ustalığını kanıtlamıştır.

Ali Ulvi Ersoy: Ali Ulvi yıllardanberi hergün gazeteye karikatür çizer. Onun her yirmi-otuz karikatüründen biri başyapıttır. Büyük usta ve büyük derbeder. Çünkü bunca başyapıt vermiş olan büyük karikatür ustasının başyapıtlarını bir albümle derlememiş olması, dünyanın karikatür sevenleri için büyük şanssızlıktır.

Semih Balcıoğlu: Başladığı biçimi ve biçemi değiştirmeden geliştirerek sürdürüyor. Arayışları biçeminde ve yenilikleri karikatürünün özünde değil de, daha çok karikatür için kullandığı gereçlerde oluyor. Örneğin fırça, kalem boya, mürekkep yerine karikatür gereci olarak toprağı kullanmış ve Türkiye'de ilk seramik karikatürleri yapmıştır.

Eflatun Nuri Erkoç: Çok şaşırtıcıdır; iki ayrı karikatürcüymüş gibi, iki ayrı türde karikatürler çizer: İş karikatürleri ve sanatsal karikatürler. İki türde de başarılıdır. Yazık ki geçim zorluğu yüzünden sanatsal değeri üstün olan karikatürlerini daha az görebiliyoruz. Otuz yıl öncesinden belleğimde izi kalmış karikatürlerini anımsıyorum şimdi. Dünya karikatür müzesinde yer alabilecek başyapıtlardı onlar.

Ferruh Doğan: Yüreğini geriye itip kafasıyla çizen bir karikatürcü. Onun her karikatüründe bir *Düşünen Adam* görülebilir. Bence Türk karikatürünün mühendisidir, ama şairi değil. Bana, sanki karikatürlerini bir yapı projesini tasarlar gibi tasarladığı izlenimi vermiştir.

Tonguç Yaşar: Karikatürlerinin çoğu çizgiyle şiirdir. Sanki mürekkeple, boyayla değil de, parmağını kanına batırıp çiziyor gibidir. Çizgi filmin Türkiye'de yeterince gelişememiş olması,

bu yeteneğin alanını daraltmıştır. Sinema endüstirisine çizgi estetiğini getirmeye çalışmaktadır.

Yalçın Çetin: Genç yaşında yitirdiğimiz bu karikatürcü benim dostumdu, ama kardeşim, hatta oğlum gibiydi. Karikatürlerinin hem biçiminde hem biçeminde sürekli olarak kendi kendini aşmaya çalışırdı. Bu çabası, hem meziyeti hem kusuru sayılabilir. Karikatürlerinde bir seçkinlik düzeyi gözetmeye çalışmıştır. Karikatürde hep kendini aramaktaydı. Yüz yıl yaşasa yine de kendini aramasını sürdürecekti.

Tan Oral: Mimarlığının mı karikatürcülüğünün mü daha önce olduğunu bilmiyorum. Ama onun karikatürlerinde hep mimari (yapısal) bir sağlamlık görmüşümdür. Günlük karikatür çizmek zorunda olması yüzünden, estetik düzeyinden özveride bulunmaması, çizgi estetiğinden ödün vermemiş olması en büyük başarısıdır. Güncellikten kalkan karikatürlerinde bile sürekliliği ve kalıcılığı sağlayabilen bir çizgi ustasıdır.

Semiramis Aydınlık: Kadın - erkek eşitliğine inananlardanım. Ama yine de Semiramis'in karikatürlerine bakınca, imzası olmasa bile, bu duyarlı karikatürlerin bir kadın elinden çıktığı hemen anlaşılır. Duyarlılığı kimi karikatürlerinde duygusallığa varır. O bu albümdeki tek kadın karikatürcü. Başarısını amatörce inatçılığına borçludur. Semiramis için karikatür, evet bir ikinci iştir ama, bir heves, bir hobi değil, bir karasevdadır.

Bu seçkinin hangi ölçütle yapıldığını bilmiyorum. Ama bu, Türk karikatüründen küçük bir demettir. Bunu daha başka Türk karikatür albümlerinin izlemesini dilerim. Çünkü aralarında düzey ayrımı gözetilemeyecek çok karikatürcümüz var.

Albümdeki karikatürcülerimiz için böyle bikaç satır değil, sayfalar dolusu yazmak isterdim. Çünkü onlar, yapıtları için kitaplar yazılmasını hak etmişlerdir. Bir önsözün sınırı içinde kaldığım için kendilerinden ve bu albümün seyircilerinden (okurlarından) beni bağışlamalarını dilerim.

Türk karikatürcülerinden küçük bir bölümünün bu albümdeki karikatürleri aracılığıyla, karikatür seven Almanlar Türkiye'yi, Türk toplumunu tanıyacaklar diye seviniyorum.

Milliyet Sanat /211, 1989

Kent Folkloru Üstüne Söyleşi

Endüstri ve endüstrinin yarattığı kentleşme folkloru yiyip tüketiyor. Endüstri devrimini yapmış ileri ülkelerin önce kentlerinde, sonraları da bütününde folklor yitiyor. Nitekim günümüzde tarımsal, kırsal bölge halklarının folklorunun, ileri endüstri ülkeleri halklarının folklorundan çok daha zengin olduğunu görüyoruz. Folklor belli bir yaşam biçiminin, üretim biçiminin yarattığı ilişkilerin sanat ürünleri; folklorik ürünler herkesin olup da hiçkimsenin olmayan sanatlardır.

Basım, dokuma, plak ve benzeri endüstriler, sanatı toplumsal kişisellikten bireysel kişiselliğe dönüştürüyor. Artık herkesin olan bir kişinin olmuştur. Sanat ürününün sahibi, mülkiyeti söz konusudur.

Asya ve Afrika ülkelerinin folklorunun renklilik, zenginlik, çeşitlilik bakımından Avrupa ülkelerinin folkloruna üstün olması, geri kalmış ülke folklorunun ileri ülkeler folklorundan daha üstün olduğu izlenimi veriyorsa da sosyalist ülkelerde bunun böyle olmadığını görüyoruz. Sosyalist yönetim, ileri endüstriye geçerken ve bu geçiş kısa sürede de olduğundan, ulusal değerlerini, bu arada en başta folklorunu endüstrinin baskısı altında ezilip yok olmadan korumayı başarmıştır. Hepsi de ileri endüstri ülkesi olan pekçok sosyalist ülkede, folklorun her dalının kapitalist ülkelere göre çok zengin ve renkli olması, folklorun endüstriye karşı hem korunması hem de folklor ürünlerinin endüstri yoluyla üretilip yaygınlaştırılabilmesindendir.

Yurdumuzda ve aşağı yukarı benzer ülkelerdeyse ne folklor ürünleri gereğince ve yeterince korunabilmiş ne de endüstri (yeterince gelişmemiş olduğundan) folkloru ezip yok edebilmiştir. Buna karşılık folklorun yüz değiştirdiğini görmekteyiz. Kent folkloru denilmesinin doğru olup olmadığını bilemediğim, köy-kent kırması, köy-kent alaşımı yeni bir folklor doğuyor. Bu yeni melez folklor, folklorun yozlaşması yada yeni bir biçimlenmesi diye yorumlanabilir. Köy-kent kırması bu yeni folklor daha çok kentlerde, kentlerin kıyılarından türeyen gecekondu bölgelerinde oluşup sonra bütün kente yayılıyor.

Ankara'da yeni yapılmış bir gökdelenler mahallesinde, onbeş katlı bir apartmanın bir dairesinde yemekteydik. Ev sahibinin aydın hanımı,

– Dikkat ediyorum, kurulan her yeni apartmanlar mahallesinin çevresini hemen gecekondular kuşatıyor ve belediye bunu önleyemiyor... dedi.

Yüksek apartmanları gecekonduların kuşattığını görmek için dikkat bile gerekmez; çünkü bu gökdelenlerle gecekonduların konut karşıtlığı dikkat edilmese de insanın gözüne batıyor.

Gökdelenleri kuşatan gecekonduları o apartmanda oturanların yaptırttıklarını söylemem şaşkınlık yarattı. Bu yeni kurulmuş modern konutlarda oturanların gezginci satıcılara, kapıcılara, çöpçülere, musluk, elektirik ve başka şeylerinin onarıcılarına, badanacı ve boyacılara, daha başka işçilere gereksinimi olmayacak mı? Onlar olmadan o lüks yapılarda yaşanabilir mi? Bu hizmetli, işçi ve çalışanlar – o gökdelenlerdeki dairelerde oturamayacaklarına göre – elbet bir konutta yaşamak zorundadırlar. Gecekondular gökdelenleri yaratmıyor ama – dolaylı olarak olsa da – gökdelenler ve o modern konutlar gecekonduları yaratıyorlar. Ve kırsal bölgelerden gelen bu gecekondu insanları kendi folklorlarını büyük kent yaşamına, büyük kentin endüstriyel yaşamına katarak, aşılayarak ve aşılanarak yeni bir folklor yaratıyorlar. Kadınlar köyden getirdikleri şalvarın üzerine kent kadınının etekliğini giyerek şalvar-etek karması bir giyim biçimi yaratıyorlar.

Dolmuş müziği diye yeni bir tür sayılan müziğe de köy-kent kırması bir müzik diye bakılamaz mı?

Ekonomik yapısı değilse bile güncel ekonomik koşulları ülkemize oldukça benzeyen Filipinler'e gitmiştim. Manilla Havaalanı'ndan kente arabayla giderken dikkatimi ilk çeken şey "Cipney" denilen arabalar olmuştu. İklim çok sıcak olduğundan varlıklıların konutlarında, otellerde, bütün arabalarda havasoğutucuyla yaşanabiliyordu. Cipneylerinse havasoğutucusu yoktu ama, üstleri örtülü ve yanları açık olduğundan havalanıyordu. Bu arabaların özelliği, üstlerindeki gözalıcı süslemeleriyle takılarıydı. Cipneyler, ilkel Filipin halklarının daha önceleri ve o zaman da kullandıkları tüy, kemik, bez, keramik, boncuk, kök, işlemeli ağaç türünden göz değmelik ve süslemelerle çıngıl çıngıldı. Cipneyler en acı renkli boyalarla süslenmiş, çizilmiş, resimlenmişti. İlk gören için çok şaşırtıcı bir olay; dört tekerlek üstünde bir cümbüş, bir sevinç, bir bayram fırtınası esip gidiyor. İçindekiler de çığlık çığlık... Cipney'in bu arabaların markası olduğunu, Cipneyleri bir Filipin fabrikasının yaptığını sanmıştım. Oysa bunlar ABD malı, bildiğimiz arazi arabaları 'Jeep'lermiş. Bu sıcak bölge için üstü tenteli yada kapalı, heryanı açık özel jeepler yapmışlar. Filipinliler "Jeep"i "Jeepney" yapmışlar, arabanın dışını da içini de öyle allayıp pullayıp renklendirmişler, boyamışlar, süslemişler ki, o Amerikan arabaları Filipinlilerin canlı bir folklor aracı olmuş. Arabanın Amerikan malı olduğunu tanıma olanağı bile kalmamış.

Bu Jeepneyler, Filipinlilerin köy-kent kırması yeni folklorunun ürünü olduğu için turistlerin büyük ilgisini çekiyor. Böylece bir taşıttan çok turistlerin gezi aracı olarak kullanılıyor.

Filipinlilerin ABD Jeeplerini, folklorlarını katarak Jeepney –yani kendilerinin– yapmaları, bizim sürücülerin arabalara boncuk, sarımsak, maşallah yada başka levhalar, dualar, diş vb. göz değmelikler takmaları gibidir.

Bilmiyorum ama öyle sanırım ki folklorun sözlü yazın dalı (gezgin ozanlar, saz ve halk ozanları), süslemeden, çizimden,

taş oymadan sonra başlayıp gelişmiştir. Filipin Jeepneylerinde çizim, renk ve desen vardı ama o arabalarda hiç yazı, dize görmedim. Oysa bizde köy-kent kırması kent folkloru ençok arabalara yazılan şiirlerle kendini gösteriyor.

Arabalara yazılan bu şiirler ilkin halkın 'kaptıkaçtı' dediği minibüslere yazıldı. Gazete ve başka iletişim araçlarının zorlamasıyla o güzelim 'kaptıkaçtı' sözcüğü halka unutturuldu, minibüs sözcüğü de yaygınlaştı. Halkımız, ince beğenisi ve yaratıcılığıyla "Buldozer"e de 'yoldüzer' diye olağanüstü bir karşılık bulmuştu. Ama aydınlar, basın 'yoldüzer'i benimsemeyince kaptıkaçtı gibi, yazık ki yoldüzer de unutuldu.

Kaptıkaçtılara şiirler yazılmadan önce kamyonlarda yazılar görülüyordu. Ama bunlar daha çok mavna, çatana ve deniz motorlarındaki "ejder-i derya" gibi taşıtlara konulan adlar yada "Allah selamet versin", "Yolun açık olsun" gibi iyi dilek yazılarıydı. Kaptıkaçtılara yazılmaya başlandıktan sonra başka taşıtlara da şiirler yazılmaya başlandı. Bu şiirlerin kaptıkaçtı ve başka taşıtlara yazılması 1950'lerde başlamıştır. Menderes'in büyük dış borçlanma politikasıyla, Türkiye'de sonu felakete varan bir olağanüstü para bolluğu olmuş ve sanki büyük kâğıt para yığınlarından paralar uçuşur gibi havadan para kapılmaya başlanmıştı. Bu para bolluğu dönemi, demiryolu aleyhine gelişen karayolu taşımacılığının da gelişme dönemiydi. Kaptıkaçtıların yaygınlığı ve kolayca kaptıkaçtı satın alınması bu döneme rastlar. Askerliklerinde yada başka yolla sürücülük öğrenen kırsal bölge insanları ya kendileri bir araba alma olanağı buldular yada başkalarının arabalarında sürücü olarak çalıştılar. İşte böylece köy-kent kırması kent folkloru bu arabalarda, söyleyeni bilinmeyen şiirler olarak yazılmaya başlandı. Daha çok arabaların arkalarına yazılan yada takılan bu yazı levhaları öyle sanıyorum ki her yazarı, hatta her aydını ilgilendirmiştir. Bu yeni kent folklorunun saptanması, değerlendirilmesi ve yorumlanması gerekiyordu. Gürkal Aylan'ın *Sanat Olayı*'nın 7. sayısındaki yazısında, *Ömür Biter Yol Bitmez* adlı bir kitapta böyle bir derleme ve değerlendirme yayımlayacağını öğrenince

sevindim. Ben de bu şiirleri özellikle izleyerek değil de, bir yazar ilgisiyle topluyordum. *Sanat Olayı*'nda Gürkal Aylan'ın yayımladıklarının dışında, benim saptadığım taşıt arkalarında yazılı şiirleri yada şiir değerindeki yazıları, belki işine yarar diye sunuyorum. Taşıtlardaki bu yazı ve şiirleri ben daha çok yazınsal olarak yorumluyorum. O şiiri, o sözü ilk söyleyenin ruhsal durumunu, düşüncesini kendimce kestirmeye, tasarlamaya çalışıyorum. Bu bana bindiğim taşıtta yol boyunca güzel bir uğraş oluyor.

Taşıt arkası yazılarının bana en güzel geleni, beni ençok etkileyeni şudur:

"Yanındaki kimdi o?"

Kıskançlığı anlatmakta "Yüzünde göz izi var,/ Sana kim baktı yarim..." ikiliği ne denli güzelse "Yanındaki kimdi o?" sözü de bana o denli güzel ve etkili geliyor. Neden? Önce, son kertede yalın sözle anlatılıyor kıskançlık. Ama daha da önemlisi, "Yanındaki kimdi o?" diyen insanın sesini duyuyorum, yüzünü ve kendini görüyorum. Üç sözcükle, bir insan salt ruhsal durumunu anlatmakla kalmayıp fizik sesini de duyurabiliyor, kendisini tanıyıp görmeyenlere biyolojik olarak kendini de gösterebiliyorsa, bu yazın sanatının en büyük başarısıdır.

"Yanındaki kimdi o?"

İşte üç sözcükle yalın bir başyapıt! Bir yazarı kıskandıracak denli güzel... Bu sözü söyleyen erkek... Sesini duyuyorum: Kalın, boğuk sesli bir delikanlı. Sık çalıların diken dikenleri arasından bir sülün yada tavşan çıkar gibi, sesi gırtlağından işte öyle çıkıyor; boğuk boğuk, yırtılarak... "Kimdi o yanındaki?" demiyor, "Yanındaki kimdi?" demiyor, "O kimdi?" demiyor. Türkçenin kuralını bozup değiştirerek, ama bir anlam katarak "Yanındaki kimdi o?" diye soruyor. Bu yazıyı görünce salt o sözü söyleyenin sesini duymuyor, salt onu görmüyor, kıskandığı kadını da görüyoruz. Korkudan, rüzgarda pırpırlanan kavak yapracığı gibi tir tir titreyen bir güzel kız... Korkuyor, çünkü kendisini kıskanan delikanlının ne yapacağı bilinmez. Sevmesine ikisi de birbirini seviyor, ölümcül bir sevgiyle...

"Yanındaki kimdi o?" diye kıskandığı sevgilisine soran delikanlının yüzünü de, kendisini de görüyorum. Saç tıraşından, bıyıklarından, ağzındaki cıgarasına, ayakkabısına dek, sallana sallana afili yürüyüşüne dek, bütün ayrıntılarıyla, bütün davranışlarıyla görüyorum O'nu... Hani nerdeyse, bir araba vapuru yolculuğumda gördüğüm sürücüler arasında O'nu görsem hemen tanıyacağım: İşte bu! "Yanındaki kimdi o?" diye soran delikanlı işte bu... Hiç şakası yok. Gevezelik de etmez. Az konuşur, üç sözcükle çok şey anlatır.

Bilmem ki, benim gözümün önüne geldiği gibi "Yanındaki kimdi o?" diyen o boğuk sesli delikanlı sizin de gözünüzün önüne geliyor mu?

*

Araba arkası yazılarının biçok çeşitlemeleri var. Örneğin "Ekmeğim bilek zoru/ Allahım beni koru..." ikiliğinin değişik biçimlerini okudum araba arkalarında.

Öyle sanıyorum ki bu araba arkası yazılarının kimisi özsöz, deyim, atasözü olarak kalıp dilimize yerleşecek. İşte öylelerinden bir örnek:

"Nerde trak, orda bırak!"

Arabanın motoru bozulunca, yapacağım diye uğraşıp da büsbütün bozma; bozulduğu yerde bırak, bir onarıcıyı bul getir yada onarıcıya götür.

Bikaç araba arkası yazısı daha:

"Arabanın yenisi, sürücünün eskisi".

"Gözyaşım içkim oldu."

"Kaderimdir giderim,

Kısmetimse dönerim."

"Severken ölenden günah sorulmaz." (Bu yazının pekçok çeşitlemeleri var.)

Çok beğendiğim araba arkası yazılarından biri de şu:

"Rüzgarıma kapılma, sen de yanarsın." Bu da şiirsel bir deyiş.

"Takma kafana."

"Ne söylersen bir fazlası."

Batı'nın ve özellikle Amerika'daki 'hızlı yaşam' akımının etkisiyle bizim kaptıkaçtıların arkalarına dek uzanmış araba arkası yazıları da var: "Hızlı yaşa, genç öl, cesedin yakışıklı olsun!" gibi örneğin.

Şiirsel bir ilenç örneği: "Havan batsın Melahat". Bu ilencin özelliği, yeni deyimlerin nasıl halk diline girdiğini göstermesidir. 'Hava yapmak', 'hava atmak', motorlu taşıtların yaşamımıza girmesinden sonra doğmuştur. Daha önce 'hava almak' diye bir deyim vardı ama lastikli taşıt tekerleklerine hava verilmesi söz konusu olduktan sonra 'hava yapmak', 'hava atmak' gibi deyimler de çıktı ve bu yeni deyimlerden de "Havan batsın Melahat" gibi şiirsel ilençler doğdu.

Pekçok çeşitlemeleri olan araba arkası yazılarından biri de şu:

"Mecbur muyum sevmeye
Gözlerin güzel (yeşil) diye"
"Seni kimse sevemez
Benim sevdiğim kadar."

Bu sonuncu da her sevenin doğal enayiliğini gösteriyor.

"Tak tak
Kim o?
Aşk...
Defol!"

Bu da özgür ölçüyle bir şiirsel araba arkası yazısı.

Çok sevdiklerimden biri de şu:

"Aşk denen zıkkım
Benim de hakkım."

Araba arkası yazılarında 'hakimane' söylenmiş şiirler de var:

"Düşmanlar senin olsun,
Dostlarım yeter bana."

Alaylı, gülmeceli olanları da var:

"Anlat anlat, heyecanlı oluyor." Bu sözde de gözümüzde görünüm canlanıyor. Taşıtın kızgın sürücüsü, penceresinden başını uzatmış, öteki taşıtın sürücüsüne şunu yanlış bunu yanlış yaptın, diye söylenip duruyor. Haklı yada haksız, bu

gidiş-geliş kalabalığında söylenmesinin kendi sinirini bozmaktan başka bişeye yaradığı yok. Öteki hiç kızmadan, keyfini bozmamak için yanıt veriyor:

– Anlat anlat, heyecanlı oluyor...

*

"Hadi gel gezelim,
Gurbette güzelim."

*

Trafik kazalarına karşı uyarı savsözü yarışmasında kazanan bir savsöz de araba arkalarına yazılan yazılar arasında:

"Acele giden ecele gider."

Bu savsözün 'hakimane' söylenmiş şiirsel öğüdü de bir araba arkası yazısında şöyleydi:

"Geç kaldın desinler,
Geçmiş olsun demesinler."

*

"Kim demiş erkekler ağlamaz diye..."

*

"Senin derdin dert midir,
Benim derdim yanında."

*

Araba arkası yazıları güncelleştikçe politika da girmiştir. Beğendiklerimden biri de şu:

"Solda buldum zevkimi,
Sağda neşe ne arar..."

Köy-kent alaşımı olan bu kent folkloru, kentin koşulları gereği endüstrinin ürünü olmaktan kurtulamıyor. Araba arkası yazılarının pekçoğu, tıpkı basılı satılan dualar, ayetler gibi saclara kabartma yapılarak, plastiklere, kartonlara renkli basılarak çoğaltılmakta, üretilmiş bir mal olarak sürücülere satılmaktadır. Burda dikkatimi çeken şey, bu endüstriyel çoğaltmada en güzellerinin değil, en çirkinlerinin seçilmiş olmasıdır. Bunu da doğal saymak gerekir.

Vakıf, 16 Temmuz 1981

Belediyeler Açısından Kültür Sorunu*

Yerlere Tükürmeyin!
Çiçekleri Koparmayın!
Çöpleri atmayın!
Buraya işemek yasak!
Hiç mi özgürlük yok,
Bilmem ki ne yapsak?

Nerdeyse çözümsüz denilebilecek, sonsuz ve sürekli tartışma konuları vardır. Örneğin "Sanat sanat için mi, yoksa toplum için mi?" gibi. Yine örneğin "Bir kente önce kanalizasyon mu, yoksa tiyatro mu gerekli?" gibi... Bu sorunların kesin bir çözüme varmadığı sanılarak bu demirbaş konuların tartışmaları da sürüp gidiyor.

Bir kente öncelikle tiyatro mu, kanalizasyon mu gerekli sorununu başka örneklemelerle şöyle çoğaltabiliriz; bir kente öncelikle fırın mı gerekli, yoksa konser salonu mu? Bir kente taşıtlar mı gerekli, yoksa festivaller mi? Kentin suyu mu, yoksa kültür sarayı mı önce gelir?

Ötedenberi seçenekli olarak ortaya konulan bu sorulara birlikte yanıt vermeye çalışalım.

Kimi aydınlar, ilerici kesimden kimi kişiler bile şu düşüncededirler: "Daha kanalizasyonu bile olmayan, çirkefleri yollardan akan bir kentin tiyatro nesine! Halkının yiyeceği katkısız ve sağlık koşullarına uygun ekmeği bile olmayan kentte konser salonu yapmaya kalkışmak saçmadır! Yolları bozuk bir kentte festival düzenlemeye kalkmak gösterişten başka bişey değildir! İçecek suyumuz yokken kültür sarayı kurmak, halkçılık değildir!"

Kimi ilerici aydınların bu düşüncelerini halktan kimi kişiler de, 'Ayranı yok içmeye, atla gider seçmeye!' atasözüyle desteklerler.

* "Kültürel Yaşamın Örgütlenmesi ve Belediyeler" başlıklı forum konuşması

Bu yargılar gerçekten doğru mudur, yoksa bize ötedenberi doğrudur diye belletildiği için bu yargıların doğruluğuna koşullanmış mıyız? Dıştan bakışla, dahaca kanalizasyonu bile olmayan bir kentte tiyatro yapmanın saçma olduğu insana doğru gelebilir.

Bizden önceki kuşağın iktidarlardan yana pekçok ünlü yazarları, bir kentte operanın da, konser salonlarının da, resim galerilerinin de, fırın denli, kanalizasyon denli gerekli olduğunu savunurlarken, şimdiye dek şu iki kanıtı göstermişlerdir: Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında bombalanan Avrupa kentlerinin insanları, fırın önlerinde olduğu gibi operaya bilet almak için de opera kapılarında kuyruk oluyorlarmış. Yani uygar olmak için gerekli koşullardan biri de en bunalımlı, en sıkıntılı günlerde bile tiyatro ve opera izlemenin, konser dinlemenin gereksinilmesidir. Uygarlık adına ileri sürülen bu yargının yüzeysel bir Batı taklitçiliği, hem de Batı'nın egemen sınıflarının taklitçiliği olduğu açıktır. Toplumun kendi gereksinmesinden doğmadan, Batı toplumunda egemen sınıfların gereksindiği kurum ve değerleri almaya kalkışmak uygarlık değil, uygarlık taklitçiliği olur.

Bu eski kuşak yazarlarının ikinci kanıtı da şudur: Bir kentte yaşayan insanların büyük çoğunluğu dahaca sanatla ilişki kuramamışlar diye, seçkin aydınları yüksek düzeyde kültür yaşamından yoksun bırakmak onlara haksızlık etmektir, giderek eşitsizliktir; sanatsever seçkin hemşerilerin de kültürel gereksinmeleri karşılanmalıdır.

Kanalizasyona, yola, ekmeğe, yani özdeksel gereksinimlere öncelik tanımak düşüncesi, genellikle bireyle toplumu birbirine karıştırmaktan, toplumu da bireymiş gibi değerlendirmekten ileri geliyor. Bireyler için ekmek, su, aş, yol gibi ilk doğal gereksinmeler karşılanmadan bireyin kültürel gereksinimleri düşünülemez bile. Çünkü açken tiyatro seyredilemez, susuzken müzik dinlenemez. Bireyler için özdeksel yaşam elbet kültürel yaşamadan önce gelir. Ama toplum bireylerden oluştuğu halde, bireysel değerlerden başka, ay-

rı bir toplumsal değer kazanır; böyle olunca da toplumsal gereksinmeler bireysel gereksinmelerden başka olur. İşte ne özdeksel gereksinmelere ne kültürel gereksinmelere öncelik tanıyarak, yani ne kanalizasyona ne tiyatroya öncelik vererek, toplumun hem özdeksel hem kültürel kurum ve kuruluşlara aynı zamanda gereksinmesi bundandır. Kültür olsa da olur olmasa da olur türünden yakaya takılır bir süs müdür ki akla kanalizasyondan, sudan, yoldan sonra gelsin? Kültürün işlevi nedir? Kültürün işlevi insanla doğa, eşya, toplum ve başka insanlar arasındaki ilişkiyi kurmaktır. Kültürün işlevselliğiyle bu ilişki kurulmadıkça, bireyler toplumsal varlığın gerçek sahibi olamazlar. Bir kent belediyesi istenildiği denli modern kanalizasyonları yapsın, elektrik, telefon, havagazı boruları döşesin, yani altyapı kuruluşlarını yapsın, o kentin insanları kültürel eğitimle bunların gerçek sahibi olacak kültürel düzeye gelmemişlerse bunları kullanamazlar; kanalizasyonlar taşar, su yolları tıkanır, telefon telleri koparılır, trafik işaretleri kırılır ve yine o kentin insanları, ya ak badana ya kara katranla ve çirkin harflerle "Eşeklere mahsus heladır" yazılı duvarların dibine işerler. Çünkü genel helası olmayan biyerde duvara "Buraya işemek yasaktır" diye yazmak, "Donuna işemekte özgürsün!" demektir.

Kendi kentim Istanbul'dan örnekler vermek istiyorum. Istanbul Belediyesi kimi duvarlara, kimi yerlerde de bezlere, kentin temiz tutulmasını öğütleyen yazılar yazdı. Tam da bu yazıların bulunduğu yerler, sanki "Çöplerinizi aman başka yere değil, ille buraya atın!" denilmiş gibi, çöp yığınlarıyla doldu. Yine Istanbul Belediyesi, başarılı bir gidiş-geliş düzenlemesiyle Karaköy alanında çok güzel bir kentçilik örneği verdi. Bu çok kalabalık alanı çiçekleyerek, çimenleyerek güzel bir görünüme soktu. Ama bir hafta bile geçmeden bütün çiçekler yolundu, bütün çimenler çiğnendi. Uzağa değil, gidin Sofya'ya... Kentin sokakları da, kentler arası yollar da bizim Gülhane Parkından çok daha çiçekli, çok daha düzenli bir parktır. Üstelik orda çiçekçi dükkanlarında çiçek de bizdekinden pahalıyken,

yoldaki çiçekleri koparmayı kimse düşünmez. Kitap okumayan, konferans dinlemeyen, konsere gitmeyen, tiyatro seyretmeyen, festivale katılmayan hemşeri, kültürel eğitimden geçmediği için, kendisiyle doğa, eşya ve toplum arasında ilişki kurulmadığından, kendisini kentin çiçeklerinin, kentin güzelliğinin, kentin düzeninin sahibi saymaz; tersine onlara yabancı, hatta düşmandır. Istanbul'un kalabalık alanlarına, yayaların taşıt yollarına çıkmamaları için büyük paralar harcanıp örme demir tellerle sınırlar konulmuştur. Ama bu demir örgü teller koparılmıştır. Bunları koparanlara kızmak boşunadır. Bu örgü tellerle insanlar arasında ilişki kurulamadığı, kentin hemşerisi yolun, çiçeklerin, bu tellerin sahibi olamadığı için onları bozmaktadır. Eksik olan öğretim değil, kültürel eğitimdir. Örneğin Kadıköy-Karaköy arasında işleyen vapurların alt salonlarında cilalı kaplama tahtalarına, koltuk kaplamalarına boyalı kalemlerle, çakıyla, çiviyle çizilerek yazılar yazılmıştır. Bunları yapanların çoğu, yazılanlardan anlaşıldığına göre lise öğrencileri, hem de yabancı dil öğretimi yapan okulların öğrencileridir. Demek iyi bir öğretim görmektedirler, ama kültürel eğitim başka şeydir.

Şu güzel kentimizin duvarlarına bir bakınız; en değerli anıtlarımızın duvarlarına, en çirkin yazılarla, yanlış yazımla, renk renk akmış boyalarla partilerin simgeleri olan harfler ve türlü savsözler yazılmıştır.

Bütün bu çirkinliklerin önlenmesi için, yurttaşın eşya, doğa, insan ve toplumla ilişkisini sağlayacak olan kültürel eğitimden geçmesi gerekir; ancak böylece yurttaş, kentinin kanalizasyonuna, çiçeğine, parkına, yani bütün gereklerine ve güzelliğine sahip olur.

Birey için "Önce ekmek mi, tiyatro mu?" sorunu vardır. Ama toplum için böyle bir sorun yoktur. Yurttaşa, ekmek yada tiyatrodan birine öncelik tanımadan, her ikisi birden, aynı zamanda gereklidir. Çünkü insanın bütün özdeksel varlıklarının gerçek sahibi olabilmesi, o özdeksel varlıklarla insanın ilişki kurmasına bağlıdır; bu da bir kültür düzeyini gerektirir.

Bir kentte, kültür araçları olan park, tiyatro, sinema, müzik salonları vb. pekçok olsa da, bunlarla halkın ilişkisini kurmadıkça, bütün bunlara halk yabancı kaldıkça, halk bunlardan yararlanmadıkça, elbet o kentin insanları yabancısı oldukları kültür ürünlerinin düşmanı olacak ve her düşmanın düşman olduğu şeylere yaptığı gibi alandaki örgü tellerini delecek, anıtlara o çirkin yazıları yazacak, genel taşıt koltuklarını paralayacaktır. Çünkü bunlar gerçekten kendisinin değildir.

İşte buyüzden belediyelerin görevi ekmek fırını, yol, kanalizasyon, stadyum yapmakla ve bunları biçimsel olarak koruma önlemleriyle bitmiyor. Sokaklara, taşıtlara, alanlara, parklara, bizden başka hiçbir yabancı ülkede görülemeyecek olan "Yerlere tükürmeyin!" yazılı levhalar asmakla okuryazar olmayanlara hiçbişey söylenilmediği gibi, kültürsüz okuryazarlara da tükürülecek yerin bu levhanın olduğu yer olduğu hatırlatılmış olur.

Antalya Festivali'nin salt mutlu azınlığın, bir bölük seçkin aydınların, kültürlü görünme gösterişinde olan zenginlerin yararına ve tekeline sunulan Istanbul Festivali gibi olduğunu sanmıyorum. Festival gerçekte bir kültür eğitimi hizmeti olmalı, festivalden öncelikle kentin hemşerileri yararlanmalıdır.

Bikez konuşmasını dinlediğim Antalya Belediye Başkanının, Antalya Festivali'ni öncelikle hemşerilerinin kültürel eğitimi amacında düzenlemiş olduğuna inanıyor, bunu umuyor, böyle olmasını diliyorum.

1977

Bir Uçak Yolculuğunda Kahraman Üstüne Düşünceler

Değerli meslektaşlarım,

24. Uluslararası Yazarlar Toplantısı'nın konusu olan 'Kültür Kahramanı' üzerine bir konuşmaya hazırlanmaya ciddi olarak kararlıydım. İlk aklıma gelen kültür kahramanımız Nâzım Hikmet'ti. Sağcı dünya görüşlü Mehmet Akif de bir kültür kahramanımızdır. Kültür kahramanı olarak Nâmık Kemal'in de, Tevfik Fikret, Şinasi ve Pir Sultan Abdal'In da tarihimizde önemli yerleri vardır.

Bilindiği gibi uçaktan bırakılan bir taş düşerken, yere yaklaştıkça hızı gittikçe artar; hızının en yüksek olduğu anda toprağa çarpıp düşer. Biz yazarlar, yüksekten düşen taşlara benziyoruz. Taşın düşerken hızı gittikçe arttığı gibi, yazarların da yaşlandıkça işleri ve çalışma hızları artıyor. Taş hızının en arttığı zamanda nasıl toprağa çarpıp düşüyorsa, yazar da işinin ve çalışma hızının en arttığı zamanda tükeniyor.

Benim de, gökten düşen taşın hızı gibi, son yıllarımda işlerim ve çalışma hızım öyle arttı ki ne denli çok çalışsam işlerimi yetiştiremez oldum.

Bu sözlerimden, Türk kültür kahramanı üzerine konuşmamı hazırlayamadığımı anlamışsınızdır.

Bu yoğun çalışma hızı içinde zaman cimrisi bir yazar olduğumdan, en küçük zaman bölümlerinden bile yararlanmaya çalışıyorum. Istanbul'dan uçakla Belgrad'a gelirken, içimde hep ödevini yetiştirememiş bir küçük öğrencinin tedirginliği vardı. İşte o tedirginlik içinde, dünyadaki bürün kültür kahramanlarının ortaklaşa hangi niteliği bulunduğunu düşündüm. Örneğin bir Türk kültür kahramanıyla Hint kültür kahramanını, bir Sırp kültür kahramanıyla ABD kültür kahramanı arasında ve bütün kültür kahramanlarında birbirlerine benzer bir yan var mıdır? Katılıp katılmayacağınızı bilmiyorum ama

dünyanın bütün kültür kahramanlarında ortaklaşa bir nitelik olduğu kanısına vardım. Nedir bu benzerlik?

Kültür kahramanları, sıradan insanlar için utanç nedeni sayılan, aşağılayıcı, küçültücü ve ayıp görülen herşeyden kurtulmuş ve arınmışlardır. Kültür kahramanlarının da yaşamlarında, insan oldukları için, elbet olumsuz, çirkin, kötü davranışları olmuştur. Ama bu olumsuzluklar, çirkinlikler, kötülükler onların aşağılanmasına, küçültülmesine, ayıplanmasına neden olmazlar. Onlar öylesine bir yüceliğin doruğuna yükselmişlerdir ki, insanlara özgü çirkinlikler, yanlışlıklar, ayıplar, bütün bu olumsuzluklar çok aşağılarda kalır ve onların bulunduğu doruğa sıçrayamaz.

Kültür kahramanının –hatta mitleşmiş olanların bile– gerçek yaşamını öğrendiğimiz zaman, yanlışlar, küçüklükler, çirkinlikler görmeyiz. Bütün bu olumsuzluklar, salt bireysel değil, kimileyin toplumsal utançlar bile olur. Ama yine de kültür kahramanını doruklardan aşağı indiremez. Alalım Sokrates yada Galilei'yi... yada Oscar Wilde'ı, Çaykovski'yi, Rimbaud'yu...

Öyle ki insan için en aşağılayıcı bir nitem olan vatan hainliği bile kültür kahramanını yerinden yurdundan edemiyor. Bu sözüme Türkiye'de karşı gelecekler çoktur. Bilmem burda ne diyeceksiniz? Ama bu yargımı kanıtlayan örnekler var yaşamda. İkinci Dünya Savaşında İtalyan radyosundan ABD aleyhine konuşup faşizm propagandası yaptığı için Mr. Hovhov adı takılan Amerikalı şair Ezra Pound'u vatan hainliği bile ulaştığı yücelikten aşağı indirememiştir. Yaşlı döneminde Nazi yanlısı olduğu için, yurttaşlarının kendiliklerinden kitaplarını yaktığı Knut Hamsun da doruğundan indirilemedi. Ödülünü faşist partiye bağışlayan Pirandello da öyle...

Ben elbet en uç noktalardan örnekler verdim. Bütün kültür kahramanları için aynı şeyi söyleyemeyiz, ama onların hiçbiri de melek değil, hepsi bizler gibi insandır.

Hiç kuşkunuz olmasın ki, kültür kahramanlarının olumsuz yanlarının insanlara örnek olmasını istiyor değilim. Ama

onların da yaşamlarındaki utançlı davranışların, kültür değerlerini hiçbir biçimde etkileyemeyeceğini söylemek istiyorum.

İşte, çalışma hızımın çok, pekçok arttığı bu yaşımda, uçak yolculuğu sırasında bile çalışmak zorunda olduğum için bunları düşündüm: Kültür kahramanı, sıradan insanların utançlarından hiçbirinin artık sıçrayamayacağı yücelikteki arınmış insan demektir.

Dönüşümde uçakta neler düşüneceğimi merak edenlere, benim de onların uçakta neler düşündüklerini merak ettiğimi bildiririm.

Belgrat- Yugoslavia Oteli /oda 612, 17 Ekim 1987

DİZİN

A. Kadir 394
Abdülmecit 9
Adnan Ardağı *bkz* Çakmakçıoğlu, Adnan
Adsız Oyun 58
Ağa Düşen Kadın 441
Ağalı Dünya 92
Ağlagül, İsmail Bekir 313
Ah Baba Vah Baba 23
Ah Biz Eşekler 227, 263
Ahmatova, Anna 334, 335
Ahmet Haşim 457, 472
Ahmet Mithat Efendi 10, 11, 289
Ahmet Rasim 289, 301
Ahmet Vefik Paşa 11, 12, 289
Akdemir, Nejat 388
Akdik, Kamil 242
Akın 183
Akif Bey 11
Aklın Oyunu 116
Akpınar, Metin 263
Aksal, S. Kudret 112
Alasya, Zeki 263
Algan, Beklan 57
Ali Nuri Bey 349
Ali Reşat Bey 490
Ali Ulvi (Ersoy) 483, 497
Allahın Dediği Olur 77
Alpago, Saim 133, 196
Altan, Çetin 110, 394, 412
Altın Zincir 341
Altınbezer, İsmail Hakkı 242
Amarcord 432-442
Ana 155
Anday, Melih Cevdet 25, 114, 136, 137, 140, 471
Antigone 114
Aral, Oğuz 483
Arcan, Galip 196
Arden, John 91, 93, 94
Arık, Remzi Oğuz 271
Arısoy, Sunullah 356
Aristofanes 302, 312, 321, 322, 327
Ars Longa, Vita Brevis 91
Artam, Nurettin 281
Artemel, Talat 387
Asena, Orhan 129
Aslan Asker Şvayk'ın Serüvenleri 124, 125, 126, 154
Âşık Feymani 409
Âşık İhsanî 409
At Hırsızı 336
Ataç, Nurullah 342
Avcıoğlu, Hamdi 246
Averçenko, Arkadi T. 332
Ay, Lütfi 107
Ayak Bacak Fabrikası 97, 114, 250
Aydemir, Şevket Süreyya 411
Aykut, Gündüz 108
Aylan, Gürkal 502
Aymé, Marcel 295, 302
Aziznâme 260, 261, 264

Baha Bey 491
Baha Tevfik 282
Bahaî Veled Çelebi 350, 383

Bakî 471
Balcıoğlu, Semih 483, 494, 495, 497
Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı 83, 105, 388
Balzac, Honoré de 403
Band 57
Baratier, Jacques 388
Barbaros'un Torunu 268
Baudelaire, Charles 403
Bay Ganü Balkanski'nin Akıllara Durgunluk Veren Serüvenleri 313-315, 318
Baydar, Mustafa 411
Baykurt, Fakir 139
Beckett, Samuel 23, 56, 57, 212, 223, 270, 431
Beethoven. Ludwig van 430
Behramoğlu, Ataol 411, 446
Beken, Mübin 356, 365, 366
Ben... Başka! 43, 44
Benderlioğlu, Atıf 138
Bergson, Henri 320
Bernard, Tristand 44
Bernstein, Leonard 403
Beş Kısa Oyun 160, 180, 198
Beyatlı, Yahya Kemal 468, 472
Belinski, Grigoryeviç 434
Biers, Ambros 302
Bilbaşar, Kemal 307
Bilinmeyen Bir Küçümencik Kişi 252
Bir Avuç Gökyüzü 412
Bir Delinin Hatıra Defteri 122, 123
Bir Gün Mutlaka 411
Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç 160, 227, 248, 249, 251, 252, 263
Bir Kadın İçin Düet 83, 160, 227, 248, 249, 251, 263
Bir Küçümencik Kişi 169
Bir Ölümsüzlük 477
Bir Sevgiyi Görüntüleme 477
Bir Sokak Hadisesi 330
Bir Zamanlar Memleketin Birinde 143-145, 264
Biraz Gelir misiniz 58, 160, 169, 178-180, 184, 185, 189, 198, 212, 217, 223, 227, 248, 251-254, 263, 268, 269, 275, 436
Biriz, Venüs 172
Birleşik Amerika 1817-1960 402
Bişey Yap Met 160, 165, 169, 180, 189, 198, 202, 204, 206, 211, 212, 223, 227, 248, 251-253, 263, 269, 275, 436
Blaşkoviç, Josef 340
Boeing Boeing 88
Boratav, Pertev Naili 342
Böyle Gelmiş Böyle Gitmez 328
Brecht, Bertolt 12, 41, 56, 61, 62, 63, 74, 125, 139, 140, 156-159, 212, 432, 438, 440

Burada Gömülü 108
Butak, Behzat 196
Büyük Gözaltı 412
Büyük Kulak 88

Caferoğlu, Ahmet 347-349, 352, 355
Caligula 138
Camus, Albert 60
Canova, Mahir 138
Čapek, Karel 191
Cemal Nadir (Güler) 481, 484-489, 490, 491, 493, 494
Cemal Süreya 459, 473
Cemil Cem 489, 491, 493
Cemo 307
Cervantes, Miguel de 295, 299, 302, 309
Cezzar, Engin 116, 134, 135, 196
Chaplin, Charlie 436, 440
Choinski, Krzysztof 128, 129, 131
Cumalı, Necati 420

Çağan, Sermet 97, 114, 226, 227, 249, 250, 252, 263
Çağlar, Behçet Kemal 341, 344, 446
Çakmakçıoğlu, Adnan 490
Çallı, İbrahim 304
Çamlıbel, Faruk Nafiz 183, 488
Çapan, Cevat 260, 410
Çapan, Gönül 219, 220
Çarın Çizmeleri 336
Çaykovski, Piyotr İlyiç 513
Çehov, Anton 190, 224, 299, 302, 309, 332
Çetin, Yalçın 483, 494, 498
Çiçekle 457
Çiçu 160, 169, 180, 186, 188-190, 192, 193, 195-198, 200, 201, 268
Çiğiltepe, Asaf 154, 155
Çin-Çin 23

Dadaloğlu 291, 487
Dağlarca, Fazıl Hüsnü 412, 445
Damdaki Kemancı 273
Dedeoğlu, Basrî 219
Delçev (Bulgar eleştirmen) 17
Deli İbrahim 117, 120, 121
Deliklitaş 154
Deliler Boşandı 230, 264
Demirel, Kemal 114
Demirel, Ziya 217, 221
Deniz, Burak 471
Ders ve Sandalyeler 23
Dickens, Charles 403
Dilligil, Avni 109, 133, 196, 243-247, 251
Dilmen, Güngör 25, 78-84, 83, 114-116, 362
Dinamo, Hasan İzzettin 394
Direktör Âli Bey 289

Direnmeler 477
Divan Edebiyatı Beyanındadır 341
Divançe-i Dehrî' 487
Dizdaroğlu, Hikmet 344
Djukanoviç, Marija 340, 344
Doğan, Ferruh 483, 494, 497
Don Kişot 295, 296
Dorsay, Atilla 435-439, 442
Dördüncü, Halil Lütfü 356
Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı 152, 160, 169, 180, 198, 214, 215, 217-223, 252, 268, 436, 468
Düğün ya da Davul 58

Ebüzziya Tevfik 10, 280
Ediz, Hasan Âli 330, 331, 336
Eflatun Nuri (Erkoç) 483, 490, 494, 497
Ehrenburg, İlya 461
Eliot, T. S. 79
En Güzel Avrupa Karikatürleri Albümü 490
Eremektan, Mustafa *bkz* Mıstık
Erduran, Refik 107, 253-255
Ergezer, Aydoğan 156-158
Ergün, Halil 239
Erkal, Genco 122, 123, 151, 159, 261, 264
Erkek Sabahat 292
Ersoy, Mehmet Akif 512
Erton, Şehime 172
Ertuğrul, Muhsin 12, 57, 133, 134, 138, 177, 252, 255, 268
Eylül 284
Eyuboğlu, Bedri Rahmi 469, 470
Eyuboğlu, Eren 470
Eyuboğlu, Sabahattin 395
Ezop 380

Fareler ve İnsanlar 138
Fata Mrugana 92
Faulkner, William 404
Faust 76, 191
Fazıl Ahmed 487
Feher, Geza 340
Felek, Burhan 355
Fellini, Federico 432, 433, 436-439, 442
Filip Efendi 490
Fizikçiler 23
Fontamara 295
Forman, Milos 433
Foto-Finiş 23
Fuzûlî 10, 291, 407, 486

Galilei, Galileo 513
Gardiyan 58
Garip 286
Gergedan 56
Germinal 295, 296
Godot'yu Beklerken 23, 56, 223, 431

Gogol 107, 123, 138, 302, 308, 332
Gol Kralı 126, 155-157, 230, 232, 234-237, 257, 264, 412
Gorki 155
Goya 431
Gökçer, Cüneyt 138, 196, 253
Gölpınarlı, Abdülbaki 341, 342, 343, 355
Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım 97
Gruda, Yılmaz 264, 266
Guguk Kuşu 433
Güleryüz, Mehmet 151
Gülhan, Ahmet 263
Güneş Kavgası 477
Güney, Oben 127, 128
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 301
Gürsel, İbrahim 184
Gürzap, Reşit 196
Güvercin Kasapları 477

Hababam Sınıfı 412
Hadi Öldürsene Canikom 160, 169, 172-176, 180, 198, 223, 268, 275
Hakkı Efendi 10, 11
Hakkımı Ver Hakkı 230, 257, 264
Hamlet 116
Hamsun, Knut 513
Haşek, Yaroslav 124-126, 154
Haşim Sami 280
Hawthorne, Nathaniel 403
Hayrullah Efendi 10
Hayvanat Bahçesi 23, 431
Hazai, Georges 340
Hazırol 160
Hemingway, Ernest 404
Hoyi, İbrahim 271
Huckleberry Finn 296
Hugo, Victor 11, 288
Hüseyin Rahmi (Gürpınar) 289

Ilgaz, Rıfat 412
Ionesco, Eugène 56, 57, 92, 139, 223, 277
Irmak, Sadi 344
Işık, Kenan 240

İbrahim Gülşenî 10
İçerdekiler 25, 114, 136
İçinden Tramvay Geçen Şarkı 146
İhmal Amca 331
İki Çalgıcının Seyahati 295
İleri, Sedat Nuri 491
İnce Memed II 412
İnsan Suretleri 264, 265
İsa'dan Sonra 1967'de Biz 91
İz, Fahir 108, 109

Jerom, Jerom K. 296
Jidanov, Andrey 334

Kadın Olan Erkeğin Hatıraları 256, 257

Kadınlar Arasında 138
Kafka, Franz 60
Kanık, Orhan Veli 407
Kanlı Düğün 190
Kapıcı 23
Kapıyı Aç 129
Kara Çarşaflı Gelin 411
Karagöz'ün Berberliği 97, 269
Karagöz'ün Kaptanlığı 97
Karagözis 388
Karagözün Dönüşü 108, 109
Karay, Refik Halid 281, 489, 491
Kaygılı, Osman Cemal 281, 301
Kel Şarkıcı 90, 92, 223
Kemal Tahir 184, 263, 282, 356, 387, 390, 394
Kendini Yakalamak 464
Kenter, Yıldız 196
Kerbela 11
Keşanlı Ali Destanı 97
Kezban 79, 80, 81
Kırık Mahfaza 43, 44
Kırmızı ile Siyah 295, 296
Kısasa Kısas 58
Kim Korkar Hain Kurttan 23
Kis mi Keyt-Aferin Cüneyt! 273
Kocagöz, Samim 394
Kocataş, Muhtar 263
Kofta, Jonasz 92
Konstantinov, Aleko 313-318, 322, 323
Konyalı, İbrahim Hakkı 356, 372
Korad, Selen 200
Korcan, Kerim 390
Kozanoğlu, Abdullah Ziya 153, 154
Köprülü, Fuat 356, 367, 368, 371, 372
Körmükçü, Hazım 105
Köşe Kapmaca 44
Kral Oidipus 108
Kral Übü 154, 431
Kurban 114-116
Kurgan, Şükrü 342
Kurtiz, Tuncel 428, 429
Kutadgu Bilig 363
Küçümen, Zihni 127, 128

Lafonten 380
Lenç, Leonid 330-332
Letaif-i Nasrettin Hoca 383
Leyla ile Mecnun 10
Liliom 191
London, Jack 400
Lorca, Federico García 190

Makber 286
Marat-Sade 57
Marks, Karl 390, 391
Martin Eden 400
Matbaat'ül-Kâstiliye 350
Maurois, André 402, 403
Mayerhold, Vsevolod 56
Medea 115
Mehmet Rauf 282, 284

Mehmetçik Avrupa'da 295
Melville, Herman 395-404
Merhaba 264
Metin Erksan 420-424
Mevlana 380
Mıstık 483
Midas'ın Kulakları 25, 114, 362
Milano Mucizesi 436
Mim Uykusuz 494
Moby Dick 395-405
Molière 11, 164, 289, 299, 302, 309, 329
Mon Amour 44
Mukaddes Emanetler 227
Mumford, Lewis 400
Mustafa Nuri 10
Müfettiş 107, 108, 138, 308
Müsahipzade Celâl 97

Nâmık Kemal 10, 11, 280, 288, 289, 302, 391, 512
Nasrettin Hoca 302, 304, 308, 309, 312, 322, 337-389
Nasrettin Hoca At Yarışlarında 388
Nasrettin Hoca Bobstiller Arasında 388
Nasrettin Hoca Dünyayı Dolaşıyor 388
Nasrettin Hoca Manzum Hikâyeleri 356
Nasrettin Hoca Operası 387
Nasrettin Hoca Şişman Abla ile Evleniyor 388
Nasrettin Hoca'nın Memleketi Akşehir 356
Nayır, Yaşar Nabi 434, 435
Nâzım Hikmet 146-149, 151, 152, 250, 280, 336, 390, 394, 411, 434, 458, 468, 471, 472, 512
Nedim 471
Nef'î 487
Nemrud Mustafa 487
Nevâdir-i Nasrüddin-ir-Rûmiyyi'l-Meşhur bi-Cüha 350
Nikolov, Strahil 425, 427
Niron, Meral 155

Oflazoğlu, Turan 58, 77–84, 79, 117, 118, 120, 121
Ofluoğlu, Mücap 111, 112
Oktay Rifat (Horozcu) 138, 457
Okurer, Cahit 139
On Dakika 463, 464
Onay, Yılmaz 106, 154, 156
Once the Hodja 349
Oppenheimer 57
Oral, Tan 498
Oral, Zeynep 58
Orbey, Engin 139
Orhan Kemal 271, 390, 394
Orhon, Orhan Seyfi 282
Ortaç, Yusuf Ziya 183, 256, 282

Osborne, John 24, 270
Osman Cemal *bkz* Kaygılı, Osman Cemal
Otobüs 425, 434-437, 442
Ozansoy, Halit Fahri 107

Öfke 23, 24, 108, 431
Ökte, Melek 196
Ölçen, Haluk 246
Ömer Kaşif 313
Ömür Biter Yol Bitmez 502
Önal, Yıldırım 196
Önder, Mehmet 356, 357, 380
Öndersever, Cengiz 474
Ören, Aras 428
Öz, Erdal 410
Özakman, Turgut 107, 108
Özdoğru, Nüvit 217-219, 222
Özer, Kemal 446
Özkan, Hakkı 457
Özkırımlı, Atilla 409
Öztelli, Cahit 344

Papuççu Ahmet 108, 109
Papuççu Ahmet'in Şaşılası Olayları 10
Peer Gynt 191
Pekuysal, Suna 172
Perçemli Sokak 286
Perkün, Aziz 354
Picasso, Pablo 392, 431
Pir Sultan Abdal 512
Pirandello, Luigi 513
Piscator. Erwin 56
Piyale 286
Poe, Edgar 403
Polisler 139, 431
Pound, Ezra 513
Poyrazoğlu, Ali 257, 258, 264

Queneau, Raymond 471

Rahmi Bey 281
Rajkoviç, Ljubinka 340
Ramiz 491
Raykin, Arkadi 226, 262
Refi 491
Rimbaud, Arthur 513
Rona, Zihni 196
Rutkay Aziz 154

Saba, Ziya Osman 407
Sabahattin Ali 390, 394
Safa, Peyami 281
Saibe Necmi 44
Sait Hopsayıt bkz *Gol Kralı*
Solovyov, Leonid 349
Salıncakta İki Kişi 431
Sanat Uzun, Hayat Kısa 91
Sandalyeler 431
Saraç, Tahsin 217, 468, 477-480
Sartre, Jean-Paul 60
Savaş ve Barış 217
Selâmi Münir 388
Selçuk, İlhan 394
Selçuk, Münir Nurettin 468
Selçuk, Timur 240

Selçuk, Turhan 230, 482, 483, 490, 494, 497
Semiramis Aydınlık 498
Sen Adamı Deli Edersin 230, 264, 267
Sen Gara Değilsin 160
Sertel, Zekeriya 271
Sertel'ler 330
Sevdalı Bulut 148-151
Sevengil, Ahmet Refik 109
Seviye On Ölüme Beş Kala 464
Sezar 139
Sezar ile Kleopatra 88, 154
Sezuan'ın İyi İnsanı 12, 74
Shakespeare, William 86, 249, 382
Shaw, Bernard 154, 302
Sılay, Celal 263, 445
Sinema Yazıları 438
Sirer, Reşat Şemsettin 138
Sokrates 513
Sondan Başa 464
Sosyalizm Geliyor Savulun 227
Soysal, Sevgi 411
Soytarılar 93
Stanislavski, Konstantin 138
Steinbeck, John 138, 404
Stendhal 295
Strauss Johann 388
Suikastçılar 139
Surnâme 328
Sururi, Gülriz 116, 134, 135
Susuz Yaz 419-424
Sümer, Güner 154, 219
Şafakta Gelen Kadın 108
Şahabettin Süleyman 44
Şahinbaş, İrfan 221
Şair Evlenmesi 109
Şam Yolunda 43
Şçedrin, Saltikov 302, 332
Şensoy, Ferhan 144, 146
Şeren, Bülent 490
Şeytan Uçurması 331
Şiirin Tam Zamanıdır 465
Şinasi 109, 288, 512

Tahsin Nahit 44
Tahterevalli 110
Talu, Ercüment Ekrem 301
Tamer, Cihan 265
Tamer, Ülkü 433
Taner, Haldun 97, 168, 263, 406, 407
Tanrıöver, H. Suphi 281
Tanyeri, Kaya 411
Tarancı, Cahit Sıtkı 407
Tarlan, Ali Nihat 343
Tartuffe 11
Teknede Üç Kişi 296
Teodor Kasap 280, 489, 490
Tepsi, Burhanettin 82
Tersine Dönen Şemsiye 111, 112
Tevetoğlu, Fethi 139
Tevfik Fikret 407, 512
Theodorakis 447
Tınaz, Rasin 220
Tonguç (Yaşar) 483, 494, 497

Toros Canavarı 160, 221, 241-247, 251, 268
Tör, Vedat Nedim 134
Tut Elimden Rovni 160, 168, 180, 189, 198, 223, 224, 436
Tüblek, Nehar 356, 494
Türker, Dilek 143, 145, 147, 264
Tüzün, Rıza 172
Twain, Mark 295, 302, 377

Uluç, Ömer 470
Uludağ, Engin 172
Ulunay, Refi Cevat 356, 491
Ulusoy, Mehmet 97, 149, 150
Uraz, Ulvi 108, 134, 157, 158, 171, 172, 196
Urgan, Mina 395, 396, 398, 400
Uşaklıgil, Halit Ziya 290
Uyandırılmış Toprak 296
Uyar, Turgut 473
Uyrum, Serkan 128, 129
Uztan, Suzan 172

Üç Kısa Oyun 269

Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmet 108
Vanek, Karel 124
Vâ-Nû (Vâlâ Nûrettin) 332, 336
Vatan yahut Silistre 10

Walpole, Hugh 308
Weigel, Helene 74
Wilde, Oscar 513
Wodehouse, Pelham G. 295

Ya Bunlar Nereli 227
Ya Kadın Olsaydım 330
Yahya Kemal 468
Yalan 129
Yalman, Tunç 252
Yaşar Kemal 394, 412, 434
Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz 230, 238, 239, 240, 264
Yaşasın Kavuniçi 160
Yavuz, Hilmi 457, 459
Yılanların Öcü 139
Yıldız, Bekir 411
Yönder, Tunca 155
Yunus Emre 471
Yücel, Erkan 155, 264

Zat-ı Devletleri İbiş Hazretleri 230, 271
Zavallı Çocuk 11
Zeybek, Haşmet 58
Ziya Paşa 11
Ziya Şakir 388
Zola, Emile 289, 295, 395
Zoşçenko, Mikhail 332-335

Nesin Yayıncılık A.Ş.
İnönü Mahallesi Çimen Sokak No: 50/A Elmadağ Şişli/İstanbul
Tel: 0212 291 49 89 • Faks: 0212 234 17 77
nesin@nesinyayinevi.com • www.nesinyayinevi.com

Birinci basım Ekim 2011 (1500 adet)

Kapak Tasarımı
İlhan Bilge

001 01 01 080 - 150

ISBN 978-975-9038-56-4
Sertifika No: 18231

Baskı ve cilt: Yazın Basın Yayın Matbaacılık Turizm Tic. Ltd. Şti. Çiftehavuzlar Cad. Prestij İş Merkezi No: 27/806 Zeytinburnu/İstanbul Tel: 0212 565 01 22 Sertifika No: 12028



1972'de kurulan Nesin Vakfı, ortalama 40 çocuğu ve 20 çalışanıyla gönüllüleri de sayarsak 70 kişilik cıvıl cıvıl bir ailedir. Vakfın ana binası Çatalca'da, 15 dönümlük yemyeşil bir bahçe içindedir. Her çocuğun ayrı bir odası vardır. İlk ve orta eğitimdeki çocuklarımız Çatalca'daki devlet okullarında okurlar. Yüksek öğretimdeki gençlerimiz, bulundukları kentlerde, varsa Nesin Vakfı'nın evlerinde, yoksa kiralanan bir evde ya da yurtlarda kalırlar.

İlkokul çağına girmeden vakfa giren çocuklar bir meslek edininceye, daha doğrusu kendi ayakları üstünde duruncaya değin, vakfın koruması altındadır.

Nesin Vakfı'nda neredeyse yok yoktur. Yirmi beş bin kitaplık kütüphanesi, tiyatro salonu, yüzme havuzu, spor ve oyun alanları, seramik atölyesi, müzesi, bilgisayar odası, hayvanları (inek, koyun, keçi, tavuk, güvercin, tavşan, hindi, ördek, tavuskuşu...) çeşit çeşit meyve ağaçları, sebze bahçeleri, marangozhanesi...

Ve elbette Aziz Nesin her zaman bizimle birliktedir. Nesin Va
Nesin'in yapıtlarının
Vakfı'nın konutlarını
bağışlardan oluşmal

Sanat politikasını, yerinden kıpırdamadan göbek sallanan tvist dansı sananlar, Türk tiyatrosuna yaptıkları şerefli hizmetleri yadsıyan nankörler olduğumuzu sanmasınlar. Atatürk, "Efendiler!" şunu, şunu, şunu olursunuz "ama sanatkâr olamazsınız!" demiş ya, bunlar da olmuşlar işte... Günün birinde Türk tiyatro tarihi, sanat adına yapılan bütün bu maskaralıkları elbette yazacaktır. Ve Türk tiyatro tarihinin onlara bir sorusu olacak: Türk tiyatrosunu bugünkü aşamaya ulaştırmakla övünenler, niçin Türk tiyatrosunu bugünkü yerinde bıraktılar da daha ileri bir aşamaya getirmediler?

"Tiyatroda cinayet" adlı yazıdan



NESİN YAYINEVİ

29,00 TL (KDV dahil)