SABAHATTİN EYUBOĞLU

mavi-II

Görsel Sanatlar Üzerine
Denemeler ve Eleştiriler



TÜRKİYE İŞ BANKASI Kültür Yayınları

mavi-II SABAHATTİN EYUBOĞLU

482

Sabahattin Eyuboğlu 1908'de Akçaabat'ta doğdu, 13 Ocak 1973'te İstanbul'da öldü. Şair ve ressam Bedri Rahmi'nin ağabeysidir. Trabzon Lisesi'ni bitirdi. Yüksek öğrenimini Fransa'da yaptı. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde doçentlik yaptı. Milli Eğitim müfettişliği, Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği, Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü'nde öğretmenlik gibi görevlerde çalıştı. İTÜ'de sanat tarihi okuttu.

Montaigne'nin *Denemeler*'ini;
La Fontaine'nin *Masallar*'ını;
Hayyam'ın *Bütün Dörtlükler*'ini
Türkçeye kazandırdı.

Eflatun'un *Devlet* adlı yapıtının çevirisiyle 1959 yılı TDK Çeviri Ödülü'nü kazandı.

1940'tan sonra yazdığı denemelerinin bir bölümünü *Mavi ve Kara* adlı kitabında topladı (1961). Çeşitli gazete ve dergilerde çıkan yazıları, ölümünden sonra *Sanat Üzerine Denemeler* isimli kitapta derlendi. *Yunus Emre'ye Selam* adlı incelemesi daha sonra genişletilerek *Yunus Emre* adıyla kitaplaştırıldı.

Diğer eserleri: *Şiir Çevirileri* (1976); *Pir Sultan Abdal* (1977); *Gökyüzü Mavi Kaldı* (Yaşar Kemal ile birlikte derledikleri Halk edebiyatından seçmeler, 1978); *Köy Enstitüleri Üzerine* (1979).

Her hakkı
Kültür Yayınları
İş-Türk Limited Şirketi'ne aittir.

Yayına Hazırlayan Mürşit Balabanlılar

Kapak Tasarımı Mehmet Ulusel
Sayfa Düzeni Tipograf (0212) 292 41 11
Birinci Basım 3000 adet, Ağustos 2000
ISBN 975-458-233-5
OTM 11013201
Basımevi Şefik Matbaası (0212) 551 55 87
İstanbul

TÜRKİYE İŞ BANKASI Kültür Yayınları

mavi II

GÖRSEL SANATLAR ÜZERİNE DENEMELER VE ELEŞTİRİLER

Sabahattin Eyuboğlu

Deneme

İÇİNDEKİLER

SABAHATTİN EYUBOĞLU'NUN DENEMELERİNDE GÖRSEL SANATLAR 7

BÖLÜM I
RESİM, HEYKEL, MİMARİ

TABİAT MEFHUMU ÜZERİNE 21
TABİAT MEFHUMU 25
TABİAT – DOĞA 34
ÖZ RESME DOĞRU 46
D GRUBUNUN SERGİSİNDEN ÇIKARKEN 52
YENİ OTRULUN VE PSİKOLOJİ 55
YAZI VE RESİM 59
RESİM GALERİSİ 63
RESİMDEN 69
YENİ RESİM 71
AVRUPA VE BİZ 74
FERRUH BAŞAĞA'NIN SERGİSİ 82
MAYA'DA ÜÇ RESSAM, BİR HEYKELCİ 84
MAYA GALERİSİNDE RESİM – ÇANAK – ÇÖMLEK 86
YENİ YILIN İLK SERGİLERİ 88
MOZAYİK SANATI 91
MAYA GALERİSİNDE BİR GENÇ RESSAM: NEVİN DEMİRYOL 94
MAYA'DA ŞEREF BİGALI VE KÜÇÜK YÜKSEL ÖZGÜR 96
PARALEL PLASTİK – MÜZİK 98
SERGİLER 100
MAYA SANAT GALERİSİNDE NURİ İYEM 103
YENİ RESİM SERGİLERİ 106
SERGİLERDE 109
MAYA'DA BİR RESİM SERGİSİ 111
MAYA'DAKİ KARİKATÜRLER 113
ALOŞ'UN MAYA'DAKİ SERGİSİ 115
MAYA GALERİSİNDE A. ÖZTOPRAK 117
SANAT TİCARET DEĞİLDİR 119
BAK BÖCEKLER DE ÖYLE YAPIYOR 122

BÖLÜM II

TİYATRO

KARAGÖZ VE FİGARO 127
TİYATRO ÜSTÜNE 130
TÜRKÜDEN TİYATRO 135
SİYAH – BEYAZ 137
TİYATRO ÜSTÜNE 146
DURUŞMA 153
CİMRİ ÇEVİRİSİNİN ÖNSÖZÜ 157
SHAKESPEARE'E SAYGI 170
60 YIL TİYATRO 177
ARİSTOPHANES'İN GÜLEN ÖZGÜRLÜĞÜ 181
ARTHUR MİLLER VE CADI KAZANI 183
YILLARA GÖRE TİYATRO ÇEVİRİLERİ 186

BÖLÜM III

SİNEMA VE BELGESEL FİLM

İKİ FİLM VE İKİ DEVİR 189
SİNEMA SANATI VE TÜRK SİNEMASI
KONULU SORUŞTURMAYA CEVAP 193
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ FİLM MERKEZİNİN
KURULUŞU İLE İLGİLİ SUNUŞ YAZISI 197
HİTİT GÜNEŞİ 199
FATİH ALBÜMÜ 205
ESKİ İSTANBUL'DA BİR DÜĞÜN 211
SURNÂME 216
GÖREME 220
ANADOLU'DA ROMA MOZAİKLERİ 223
YAŞAMAK İÇİN 225
ANADOLU'DA HALK HEKİMLİĞİ 226
RENK DUVARLARI 238
GÖREME – KIRKPINAR – TÜLÜ 242
NEMRUT DAĞI 250
NEMRUT TANRILARI 254
ESKİ ANTALYA'NIN SULARI 259
ANA TANRIÇA 262
KARAGÖZ'ÜN DÜNYASI 266
FIRILDAKÇI 272

Sabahattin Eyuboğlu'nun Denemelerinde Görsel Sanatlar

1981 yılında yayımlanan Sabahattin Eyuboğlu'nun "Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler" kitabının birinci cildi "Söz Sanatları" alt başlığını taşıyordu. İkinci cilt Görsel Sanatlar üzerine yazdığı yazıların toplamıydı. Bu ciltteki yazılar üç büyük bölüme ayrılmıştır:

1. Resim – Heykel – Mimari
2. Tiyatro
3. Sinema ve Belgesel Filmler.

Bu konularda yazdıklarını derlerken, birinci ciltte olduğu gibi, zaman sırasını göz önünde tutmaya önem verdik. Eyuboğlu'nun düşüncesinde görülen tutarlı gelişim ve bu gelişimin etkinliklerine yansıması bu ikinci ciltte daha belirgin biçimde izlenebilmektedir. Doğa ve gerçekçilik kavramlarının genel düşün açısından ele alınıp incelendiği, batılı ve doğulu sanat ürünlerinin ayrı dünya görüşleri ve kültür ortamları içinde karşılaştırıldıkları "büyük", kapsamlı yazılardan Eyuboğlu'nun ayrıntılı resim eleştirilerine geçmesi, oradan da görsel sanatların en çağdaş, en özgül kolunu oluşturan sinemaya merak sarması, artık eleştiri ve açıklamalarla yetinmeyip belgesel filmlerle yaratıcılığa adım atması bu mantıklı gelişmenin doğal sonucu sayılmalıdır. Tutkunu olduğu gerçekçilik anlayışını gönülden sevdiği halka iletmek, ulaştırmak için filmden daha elverişli bir yol bulamazdı. Görsel sanatları karşılaştırıcı incelemelerle önce yayın, sonra da sinema yoluyla tanıtmakta derin, candan, dostça işbirliği yaptığı Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun, Eyuboğlu öldükten sonra, "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" kitaplarının üçüncü baskısına yazdığı Anı'dan birkaç satırı buraya almak isterim:

"Sabahattin Eyuboğlu ile birlikte bu kitabı hazırladığı-

mız günleri özlemle anımsıyorum. Eyuboğlu dünya gerçeğini seven bir insandı; bu gerçeğin üstünde ve ötesinde bir değerin, onun düşüncesinde yeri yoktu. Yaşanmayan düşüncelere, kalıplaşmış sözlere karşıydı. Fakat çıkarcılıktan arınmamış bir gerçekçiliğe de aynı şiddetle tepki gösterirdi. Onun gözünde gerçeğin kutsal bir anlamı vardı: gerçeğin üstünde değer tanımıyordu, çünkü en yüksek değerleri onda görüyordu. Yazıları ve çevirileriyle bu değerleri tanıtmak, doğuluya yabancı kalan yaşantı ve duyarlık alanlarını açmak bir hayat gayesiydi onun için. Sabahattin Eyuboğlu nasıl düşündü ise öyle de yaşadı. Onu her türlü bencillik ve bayağılıktan uzak, kendisiyle çelişkiye düşmeyen az insanlardan biri olarak anacağız."

Birinci bölüme 1935'te TAN gazetesinde çıkmış "Tabiat Mefhumu Üzerinde" başlıklı bir yazı ile başlıyoruz. Bu yazıyı gazetede basıldığı dil ve yazılışla, tek tük yerlerde bugünün okurunca anlaşılması zor birkaç sözcük açıklamasıyla veriyoruz. Aynı bağlam ve anlamda biraz değişik ve daha kapsamlı bir yazı üç yıl sonra İNSAN dergisinde yayımlanmıştır. Bu iki yazı batının, özellikleri Fransa'nın sanat ve edebiyatının doğaya, insan doğasına ve gerçekçiliğe dayanan özünü şaşılası bir doğrulukla betimlemektedir. Söz sanatlarında olduğu gibi, görsel sanatlarda da batıyı, batılıya özgü sanat görüşü ve yaratıcılığını bize anlatmak, açımlamak, tanıtmak amacındadır Eyuboğlu. Batıdan aldığını tümüyle ulusuna, ülkesine vermek çabasındadır. Bu çabada da, Tanzimat'tan bu yana aydınlarımızın gittiği yolun tam tersini tutar: anladığını anlar, beğenir benimser, ama körü körüne bir hayranlığa kapılmaz, değerlerin yalnızca batıda olmadığını, dahası batının en yeni, en geçerli sanat ürünlerinin doğudaki değerleri anlamak, benimsemekle oluştuğunu vurgular, gösterir; kendi sanat varlıklarımızın batılı bir yorumla ne denli çağdaş bir aşamaya ulaştırılabileceklerini gösterir, vurgular. Sabahattin Eyuboğlu çevirileriyle Türkiye'nin ve Türk insanının çağdaş kültür düzeyine ulaşması, giderek onu geçmesi için bilmesi, tanıması gere-

ken uluslararası varlıkların dilimize kazandırılması için geceli gündüzlü çeviriye vermiştir kendini. Onu yalnızca usta bir çevirmen olarak bilenler yanılırlar tümden. Çeviri onun gözünde bir araçtı, öncülüğünü yaptığı yolda ardından yetişkin düşün ve sanat adamlarının çokça sayıda gelmesi için. Bu ikinci ciltte çıkan yazıları bir okuyun, bunlarda bugünün resmini, heykelciliğini, seramikçiliğini, daha birçok kolları ile Türk modern sanatının temellerini bulabilirsiniz, önyargılı olup da görmezlikten gelmeyi yeğlemezseniz. Eyuboğlu dil öncülüğü de yapmaktadır bu yazılarda: batılı kavramları dilimize özümsetmek için çabalarını "Tabiat – Doğa" adlı yazısında izleyebilirsiniz. Kendisi yayıma vermemişti bu yazıyı. Neden? Bir konuşma, bir söyleşi havası içinde dile getirdiği düşünceleri eşi dostu, öğrencileri ile kimbilir kaç kez tartışmış, canlı canlı aktarmıştı onlara. Kim bilmez: Eyuboğlu elinde bir fotoğraf makinesi sokak sokak dolaşır, duvarlarda çocuk çizimlerini kovalar, resimlerini çeker, Bit Pazarları'nı kaçırmaz, halkın yarattığı her türlü sanat belirtisine aynı merak, coşkun ilgi, neşeli sevgiyle eğilirdi. Hiçbir işe de tek başına girişmez, dostlarını da sürüklerdi ardından, daha doğrusu onları öne sürer, keşfetme sevincini onlara tattırırdı. 1938 yılında AR dergisinde çıkan "Öz Resme Doğru" adlı, yazı resim, süsleme, grafik ve fotoğrafın kavramlarını daha o zamandan çizmekte ve kendisinin olduğu kadar, sanatçının ve eleştirmenin de çağdaşa doğru yol almasını sağlamaktadır. Gene İNSAN'da çıkan "Yazı ve Resim" adlı yazı, sanat varlığımızın eski ürünlerine de aynı anlayışla değindiğini kanıtlar. Dahası, bu sanatımızla bir gün çağdaş batı sanatını aşabileceğimizi müjdeler.

Bu kapsamlı, daha çok kuramsal yazılardan sonra, Sabahattin Eyuboğlu pratik sorunların çözümüne girişir gibidir. Paris'ten gelmiştir, orada özel galerilerin resmin tanıtılıp yayılmasına ne denli yardımcı olduklarını görmüştür. Türkiye'de sanat galerisi yoktur, devletin düzenlediği sergiler de pek resmî bir nitelik taşımaktadır. Bürokrat olarak

yetişemez sanatçı. 1938'de İNSAN'da sanat galerisinin yararlarını sayıp döker, kardeşi Bedri Rahmi de ona yardımcı olmaktadır özlemlerini dile getirmekte. Daha sonra Ankara'da Talim Terbiye üyesi, hele Köy Enstitüleri öğretmeni iken Eyuboğlu sanat üzerine görüşlerini geniş ölçüde, bol sayıda gerçekleştirmek yolunu bulur: Köy Enstitüleri müzelerden alınmış kopyalarla dolar, Hasanoğlan'ın kıraç toprağında ağaçlardan çok heykel biter. Özgün, simgesel yontulara da gidilir: Nusret Suman'ın Tohum Saçan Adam'ının öyküsünü kim dinlememiştir? Sonra bu ülkü de yıkılır, Eyuboğlu çaresiz gene Paris yolunu tutar insanca soluk alabilmek için. Orada da, resimler, galeriler, sergiler görür bol bol, savaş sonu Paris'inde fıkır fıkır canlılık vardır sanat alanlarının hepsinde. Eyuboğlu hiçbirini kaçırmaz, "Paris Mektupları"nda iletir gördüklerini Türk okuruna. Ama mektupları birinci ciltte kalmıştır, görsel sanatlara değgin yazıları ayırıp da alamam buraya, oysa ne çok yazı ve haber vardır: ilk mektupta bir çocuk resimleri sergisinden açar Eyuboğlu; Lurçat, Matisse, Picasso, Dufy'ye değinir. Zamanı tiyatroları, sergileri, konser ve konferansları izlemekle geçer. Soyut resim diye yeni bir akımı gözler, sinemaya merakı Paris'te daha da pekişir. Yeni bir dönem başlamak üzeredir Eyuboğlu için: Fransa'dan ilk dönüşünde gördüklerini aktarmak, tanıtmak, özüne vararak anlatmak ödevini yüklenmişti; şimdi uygulamak, gerçekleştirmek sevdasına kapılır. Ankara'da "Garip" akımının şairleri ile haşır neşir olmuştur, aralarında derin düşün dostlukları kurulmuştur, görüş ve buluşlarını açığa vurmak zamanıdır. Ayrıca hortlamakta olan gericiliğe karşı savaşı başlatmak ve sürdürmek gerekir sanat alanında, "ar meydanında" diyesim geldi, Orhan Veli'nin Nurullah Ataç için uydurduğu taşlamayı anımsayarak: "Nurullah Ata/Tiring Galata/Soğan salata efendim/Ar meydanında" YAPRAK kurulur. Bu tek sayfalık derginin Türkiye sanatında nasıl bir devrim yaptığını daha çok anlatanlar, yorumlayanlar çıkacaktır. Bugün yeniden basılmış olması bu yolu açacak

bir aşamadır. YAPRAK'tan kitabımıza iki yazı aldık: "Resimden" ve "Yeni Resim" İlk sayıda çıkan *Alış Veriş* adlı dizeler bile atılımın niteliğini tanımlamaya yeter, eski ve yararsız ne varsa silinecek, yeniye, iyiye, güzele yol açılacaktır her alanda. Çağdaş olunacaktır, Atatürk'ün gösterdiği doğrultuda. Yaprak'çıların kurduğu birlik artık bir eylem birliğine dönüşmüştür. Ardından "Maya" Sanat Galerisi'nin kurulması gelir. Adalet Cimcoz'un önayak olarak kurduğu ilk özel sanat galerisinin yeni sanatın gelişmesi ve yayılmasında ne denli önem taşıdığını kimi yazılarımda vurgulamaya çalıştım. İlk temel taşını atan Orhan Veli'nin ömrü yetmedi Maya'nın etkinliğini görmeye, ama Sabahattin Eyuboğlu –Maya Galerisinin üstünde oturuyordu Paris'ten yeni gelen eşi piyanist Magdi Rufer ile– Adalet'le birlikte günü gününe yaşattılar Maya'yı birkaç yıl boyunca, hem de ne canlı bir yaşamla!

Ne tuhaftır ki, Maya yıllarında Sabahattin Eyuboğlu ikili bir yaşam sürüyordu denebilir. Bir yandan Edebiyat Fakültesi'ne dönmüş, Ahmet Hamdi Tanpınar, Macit Gökberk ve Mazhar Şevket İpşiroğlu ile sıkı bir dostluk içinde öğretim görevini yapmakta ve İpşiroğlu ile birlikte "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" kitabını hazırlamaktadır, bir yandan da kimsenin bilmediği gizli bir uğraşı sürdürmekte, Cim. Dal. takma adıyla Akşam gazetesinde sanat eleştirileri yazmaktadır. Bu ciltte ilk kez tüm olarak basılan bu eleştirilere niçin adını koymamış, neden bugüne dek Cim. Dal.'ın Sabahattin Eyuboğlu olduğunu Cimcozlardan başka kimsecikler bilmemiş, anlıyamamıştır? Doğrusu bunun gizini ben de tam olarak çözemedim. Gazeteye yazı yazmak konusunda fakülteden çekinebilirdi, ama Mehmet Ali Cimcoz'a bakılırsa, asıl neden bu değildi: Sabahattin ketum bir adamdı, kendisinden söz etmezdi, ne yazıp ne yazmadığını hele hiç söylemezdi. Maya ile yakından ilgilendiği, galeriye sergilenmek üzere gönderilen resimleri seçmekte, kabul ya da red etmekte Adalet'in baş yardımcısı ve danışmanı olduğu, böylece bir çeşit jüri görevi yüklendiği

için eleştirilerinde yansız ve nesnel olamayacağı ileri sürülür diye bu yolu seçtiklerini söylemektedir Cimcoz. Ancak bu yüksek düzeyde sanat eleştirilerinin onun kaleminden çıkmış olduğunu kimsenin anlamadığına da şaşılır. Sabahattin sert eleştiriler yazmak özgürlüğünü korumak istemiş olabilir. Her ne hal ise, Cim. Dal. eleştirileri bir günlük gazetede kaynayıp gitmişse de, zamanında sanatçılar üzerinde derin bir etki yaptığı ve eleştiri türünde parlak bir örnekte çığır açtığı kuşkusuzdur. Bizi şaşırtan yön, Eyuboğlu'nun imzalı yazı ve kitaplarında kuramsal olarak savunduğu görüş ve beğeniyi bu kısa eleştirilere bu denli başarı ile ve herkesin anlayabileceği biçimde uygulayabilmiş olmasıdır. Kimse Cim. Dal. kadar yeni sanatın anlayışlı ve ödün vermez savunucusu olmamıştır. Ressam, heykeltıraş, seramikçi, grafikçi, karikatürcü, bugün kimler ün yapmışsa Türk sanatında hepsi Maya ve Cim. Dal. okulunda yetişmişlerdir.

Hem söz sanatlarından, hem de görsel sanatlardan sayılabilecek tiyatroyu bu cilde almamın asıl nedeni sinemaya yakınlığı bir yandan, öte yandan sinema gibi kitlelere seslenmesi ve canlı etkileme gücüyle sinema kadar eğitici değer taşımasıdır. Sabahattin Eyuboğlu tiyatroya çok emek vermiştir, başka sanat dallarına verdiği emekten çok. Tiyatroya öylesine inanmıştı ki, Türk halkının tanımasını yararlı gördüğü Shakespeare gibi bir tiyatro büyüğünü dilinin tam aşinası olmadığı halde, dilimize ve sahnemize kazandırmak için çalışmaların en çetinine girişti. Shakespeare çevirileri yok muydu; vardı ve Eyuboğlu kendinden önceki çevirmenleri saygı ile anar, onlardan da, başka dillerdeki çevirilerden de yararlanırdı; çünkü amacı kişisel bir üstünlük sağlamak değil, Türk halkının en çok anlayıp tutabileceği bir dille Shakespeare'i benimsetmekti kendi ulusuna. Tiyatro olsun istiyordu Türkiye'de. Dost şairleri, yazarları tiyatro oyunları yazmaya iteledi̇ğine kaç kez tanık oldum. Klasik sanat türlerinin en yararlısı, kültürü en derinden etkileyicisi sayardı tiyatroyu. Canlı sözle seyirciye seslendiği

için, onu sinemadan da üstün tuttuğuna hiç kuşku yok. Bunun içindir ki, tiyatro üstüne düşüncelerini içeren yazılarını buraya aldıktan sonra çevirdiği oyunların bir listesini de eklemeyi yararlı gördüm. Sırf çabasının kapsamını belirtmek için. Tercüme Bürosu döneminde tiyatro çevirilerinin bir imece halinde yapılması amacıyla çalışma günleri saptayıp ekipler kurduğunu hep biliriz, evinde Molière sabahları, Musset geceleri düzenlerdi. Ayrıca vakit bulur, ya tek başına ya da bir dostla işbirliği yaparak bir başka oyunu çevirirdi. Euripides'in Bakkhalar'ında olduğu gibi kimi zaman da yalnız kendi coşkusuna güvenir, ikinci elden bir çeviriye dayanarak aslına en uygun biçim ve deyimi kendisi bulup çıkarırdı. Öylesine yatkındı anlayışı ve dili hangi yabancı dilden olursa olsun tiyatro çevirisine. Aristophanes'in komedyaları eski Yunanca'yı bir fırıldak gibi döndüren, kelime oyunlarını değme Yunanca bilenlerin bile zor sökebileceği çetrefillikte bir fantazya dilidir. Hiç Yunanca bilmediği halde Eyuboğlu benimle ya da tek başına yaptığı Aristophanes çevirilerinde öylesine bir isabet sağlamıştır ki, nasıl anlayıp nasıl karşılığını bulduğuna şaşıp kalır insan. Kokusunu alırdı demeli, ne diyeyim başka? Aristophanes gibi, Rabelais gibi bir dil ustası, bir dil cambazı idi kendisi de ondan. Halk karşısında dil aracılığıyla karşılıklı oynamayı oyunların en uyarıcısı, en can ve canlılık vericisi sayardı herhalde.

Tiyatronun Türkiye'de yerleşmesini istiyordu dedim ya, Türk halk geleneklerinde tiyatroya elverişli öğeleri bulup gün ışığına çıkarmakta da gözünden bir şey kaçmazdı. "Siyah – Beyaz" adlı yazısında tiyatronun özünü saptamadı mı bizim köy oyunlarımızdan ya da Karagöz'den yola çıkarak... Şöyle der önemlinin önemlisi bir gerçeği dile getirerek: *"Tiyatronun özü, iki karşıt gücün savaşı olsa gerektir. Sahnede başarıya ulaşmanın sırrı da belki bu iki gücü birbirine eşit olarak karşılaştırmaktadır."* Kendi kendine, düşünerek çıkardığı bu kural Nietzsche'nin Apollon-Dionysos karşıtlığı kadar geçerlidir, ama Eyuboğlu onu pa-

tırtısız gürültüsüzce uluslararası tiyatro alanında uygular, denetler, doğruluğunu böylece saptar. Edebiyatta da döner dolaşır, gene sonunda bir türküye varır. Demek istiyorum ki, Eyuboğlu'nun tüm kavrayışları, buluşları özgün varlığımızdan kaynaklanmaktadır. Bir kilimde dünyayı görebilir, bir türküde tüm insanlık dramını. Öylesine sevgiyle bağlıdır yurduna.

Belgesel film etkinliğinin kaynağını da bu sevgide aramalı sanırım. Ama bunu anlamak için epey gerilere dönmek gerek. Eyuboğlu ikinci Fransa dönüşü Edebiyat Fakültesi'nde göreve başlayınca, M.Ş. İpşiroğlu ile birlikte bir çeşit keşif seyahatine çıkarlar. Müzelerde, saray kitaplıklarında yüzyıllardır tozlu bir uykuya bırakılmış olan hazineler bulurlar. Bunlardan biri, Karakalem diye bilinen şaşılası ressamın çizimlerinin bulunduğu "Fatih Albümü", öteki, III. Murat zamanında görkemli bir sünnet düğününü sergileyen Nakkaş Osman'ın "Sûrname"si. Bir de Bağdat seferinin bir çeşit renkli haritasını çizen Matrakî'nin minyatürlerini. Hepsi pırıl pırıl renkler içinde özgün Türk resim sanatında göz kamaştıran örneklerdir. O zaman kimsecikler haberdar değildir bunların varlığından. İpşiroğlu ve Eyuboğlu bunları tanıtmak çarelerini ararlar. Kolay iş değildir, bu kitapları tozlu raflarından çıkarmak için bir sürü izin gerekir, çıkarsalar da nasıl yaysınlar, yayımlasınlar? İpşiroğlu ile Eyuboğlu o sıralarda "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" kitaplarına çalışmaktadırlar. Ama o kitaplar için gereken malzemeyi bulurken Avrupa'da yeni hız alıp da yetkinliğine varmış olan "reproduction" resimlerinden kolayca faydalanabileceklerdir. Bizdeki eserler için öyle mi, her şeyi yeni baştan yapmak zorunda kalırlar. Eyuboğlu'nun fotoğraf merakı o zaman başlamış olacak. Tanık olmadım ama İpşiroğlu ile şöyle bir konuşma geçmiş olsa gerek aralarında: "Haydi bu yapıtların fotoğraflarını çekelim, renkli filmler de var artık Türkiye'de, çektik ve dialarını eşe dosta gösterdik, derslerimizde de kullandık, haydi daha ileri gittik, bunlardan kitaplar

da yaptık ve yayımladık. Bu kadarı yeter mi? Daha ne yapabiliriz iyice yaymak, tanıtmak için?" Film çekme fikri oradan doğmuş olacak. Renkli film verebilir ancak tüm ayrıntıları ile bu eşsiz yapıtların gerçeğini. – Bu kitapta yayımlanan çeşitli yazılardan belgesel filme varıncaya dek ne gibi aşamalardan geçildiği biraz anlaşılabilir. Gene de ne uzun ve çetin çabalamalar sonucu bir film ortaya çıkarabildiklerini izlemek zordur. İpşiroğlu'nun bu işteki rolü büyüktür. Gönül ister ki, bir gün öncüleri oldukları belgesel film destanını ayrıntıları ile anlatsın gelecek kuşaklara. İstanbul Üniversitesi'nde bir belgesel film merkezi kurmayı başardılar diyelim, ya kameraman, ya senaryo, ya renkli filmin banyosu, binbir ayrıntı, sinema yapımının gerektirdiği binbir olanak ve yetenek, bunları nerden nasıl sağlamalı? Hepsini kendileri yaptılar diyebilirim, hiçten var ettiler, dışardan getirttikleri teknisyenlerle acı deneyler geçirdikten sonra artık kendi yurdumuzda olan filmcilerle yetindiler ve iyi ettiler. Bu belgesel filmlerde kimlerin yer aldığını bu kitaptaki özetlerden görebilirsiniz. Adı en son gelen Aziz Albek, İstanbul Üniversitesi'nin belgesel filmlerini yetkin bir aşamaya erdirmiştir. Eyuboğlu öldükten sonra Üniversite Film Merkezi yeni birçok çalışmalar yaptı, kimini de S. Eyuboğlu'nun anısına adadı. Her biri birer kültür hazinesidir. Gönül ister ki, bu filmler hem belgeselin Türkiye öncüleri olarak TV'de sık sık gösterilsin, hem de gösterilen ve yapılagelmekte olan TV filmlerine örnek olsunlar. Dışarıya yayılsınlar, Türkiye kültür ve turizmine daha çok şey kazandırabilirler çünkü.

Hangi filmin ne zaman ve kimlerce çevrildiği bu kitabın belgesel filmler bölümünde gösterilmiştir, elden geldiğince ve belgeler sağlanabildiği ölçüde. Filmlerin çoğu hem Türkçe, hem de yabancı bir dilde seslendirilmiştir. Konuşmaların büyük çoğunluğunu Sabahattin Eyuboğlu yazmıştır, kimini hem Türkçe, hem Fransızca olarak. Ama yanılmıyorsam kiminin İngilizce ve Almancası da var. İlkinden film etkinliğini sinemaya uygun uluslararası bir düzeyde

hazırlamak gereği benimsendi. Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yapılan belgesel film yarışmalarına da katılma eğilimlerine uyuldu. Birkaç önemli ödül de kazanıldı; en başta Berlin Festivali'nde Gümüş Ayı madalyası kazanan "Hitit Güneşi"ni anmak gerekir.

Her işi imece halinde yapmaktan hoşlanan Eyuboğlu bu arada kendine başka bir dost bulmuştur; işbirliğine gönülden yatkın olan Şakir Eczacıbaşı'nı. Cumartesileri ellerinde fotoğraf makineleri İstanbul'u gezip renkli fotoğraf çekmeye doymayan Eyuboğlu ile Eczacıbaşı belgesel film çalışmalarını üniversite dışında da gerçekleştirmeye giriştiler. Eczacıbaşı Kültür Filmleri çevrildi. Şakir Eczacıbaşı bu filmlerde Eyuboğlu'nun katkısını bana anlatırken, Sabahattin'in hiçbir teknik hazırlığı olmadığı halde, şaşmaz bir beğeni ile senaryoları ne denli canlı kurduğunu, geçmişten olsun, günün gerçeklerinden olsun gözünden hiçbir şey kaçırmadığını, hele film boyunca açıklamaları sekansa uydurmakta ne şiirsel bir dille nasıl bir ustalık gösterdiğini uzun uzun vurguladı. Bu açıklamaları okurlarımız okuyacak, filmi görmeden de açıklamalarla olayı yaşamak mümkün olduğunu göreceklerdir.

Eyuboğlu'nun şu ya da bu biçimde gerçekleşmesine katıldığı belgesel filmlerin değerlendirilmesini bir sinema uzmanına bırakmak isterdim. Ancak ben malzemeyi ham olarak vereyim de, değerlendirmeler arkadan gelir diye düşündüm. Okurlarım için, bir noktayı daha vurgulamak isterim: Sabahattin Eyuboğlu, kimi zaman sağlığını da tehlikeye koyan bu film çekme çalışmalarını hep pîr aşkına yapmıştır. Bundan hiçbir çıkar beklememiş ve almamıştır. Bu filmlerin gösterilmesinden aldığı zevk, hemen her pazartesi dostlarına ve Teknik Üniversite'deki öğrencilerine renkli slayt göstermekten duyduğu sevinci herhalde geçerdi, ama çok geçmezdi; hep aynı sonu gelmez bir güzeli gösterme, yayma, sevdirme, beğendirme ve özendirme çabasıydı. Halka açılmasını, okullara gösterilmesini isterdi olsa olsa. Bu dileği de ne ölçüde yerine getirebildi, bil-

mem. Bense dilerim ki, sevgili ustamın bu büyük, bu öncü çabası kitapta kalmasın, tüm yazıları ile birlikte kendi anısına ve Türk ulusunun yararına sürekli olarak değerlendirilsin.

Azra Erhat

Aralık 1981

BÖLÜM I

RESİM
HEYKEL
MİMARİ

TABİAT MEFHUMU ÜZERİNDE*

Medeniyeti adım adım takip ederek her asrın fikri özeni için, muhayyilenin her hamlesiyle genişleyen mefhumlar vardır; mesela tabiat mefhumu. On yedinci asırdan beri bilhassa Fransız edebiyat ve sanat tarihinde bütün mektep kavgalarına karışan bu mefhum, adeta bir macera romanının kahramanıdır. Her devir tabiata yeni bir pencere açmış, her sanat hareketi tabiata yeni bir mana katmıştır. Fakat bu, her devirde yalnız bir tabiat telakkisi var demek değildir. Mefhumların renkten renge girmesini biz ancak ileri hareketleri temsil eden eserlerde görebiliriz. Halk arasında bütün telakkiler karışık bir halde yaşarlar. Hatta yirminci asırda tabiatı on ikinci asrın gözü ile gören münevverler yok değildir. Her mefhum kültürümüzün nevi ve derecesine göre değişir: bana tabiatı nasıl düşündüğünü söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim!

Orta zamanlarda, yani meleklerin alçacık göklerden inerek insanlar arasında dolaştığı devirde, tabiat, Allah ve güzellik fikirlerine bağlı idi. Panteizmde olduğu gibi tabiat doğrudan doğruya ilahi bir tecelli değil, Allah'ın yapıcı, şekil ve nizam verici "kolu" idi. Fakat bu tabiat yalnız güzellik, hatta yalnız "Güzel sevgililer" yaratmakla meşguldür. Orta zamanlar bizzat tabiatı da güzel bir kadın olarak görüyordu. Tabiat kelimesine yalnız kadın güzelliğini metheden mısralarda rastlıyoruz ve bazen "Güzel sevgiler" ibdaında (ibda = yaratma) Allah tabiatla rekabete girişiyor:

Ja la fist Dieus de sa main nue
Por Nature faire muser **

* *Tan*, 15.5.1935.

** "Allah, tabiatın gözlerini kamaştırmak için, onu (Sevgilisini) kendi eliyle yapmıştı" (Chevalier au lion, çevirisi S. E.'dendir).

Rönesansta, yani sihir bozumu devrinde tabiat da her şey gibi dünyevileşmeye, yalnız takdir edilirken artık taklit edilmeye başlanıyor. Tabiat artık bir ilah değil ancak bir ideal-dir. Fakat insan vücuduna inhisar, daha olgun bir şekilde, gene devam etmektedir. Münekkitlerin hâlâ dillerinden düşüremedikleri "tabiata göre", "tabiatta olduğu gibi", "tabiata uygun" tabirleri rönesansta söylenilmeye başlanmıştı.

Tabiat taklidini, eskileri taklitle beraber düstur haline koyan Fransız klasikleri için yalnız insani tabiat mevzuubahisti. Zaten zaman ve mekân birlikleri başka türlü bir tabiat telakkisinin teşekkülüne mani idi. Bolieau, tabiat zengindir derken insan ve ihtiras çeşitlerinin çokluğunu kast ediyordu. Edebiyat henüz dış tabiata, güneşe, toprağa ve yeşilliğe kapılarını açmamıştı. La Fontaine bile dış tabiatı keşfetmiş sayılamaz; çünkü o da, asrının felsefesi gibi, her tuttuğunu insanlaştırıyordu. Kargaları bile! Kırlara giden salon kadınları tabiattan yalnız bir "gübre kokusu" alıyorlardı. Versay da, bütün güzelliğine rağmen, tabiat mefhumuna açık havayı teneffüs ettiremedi. Parklar ve hıyabanlar (hıyaban = iki tarafı ağaçlı yol) birer ölçülü mısra kadar "aklî" ve muntazamdı. Fakat asıl büyük adım atılmıştı: Tabiat insanî olmakla beraber bir şeniyet (şeniyet = gerçek) olarak görülmeye başlanmıştı. Artık daha geniş ufukların keşfine çıkılabilirdi. On sekizinci asrın işi de bu oldu.

On yedinci asrın bayrağı akıldı; on sekizinci asrın bayrağı tabiat olacak. Filhakika ansiklopedi asrının bütün fikri faaliyeti tabiat mefhumu etrafında toplanır. İngiltere'de filozof Locke'un sansüalizmi ile başlayan "tabiata doğru yürüyüş"ü, Fransa'da bir akım halini aldı. Tabii ilimlerin harikulade gelişmesiyle tabiat artık alabildiğine genişliyor ve ansiklopedinin kocaman sayfalarını dolduruyordu. Tabiatçılık adeta yeni bir din oluyordu; fakat ibadeti ilim!.. Rousseau bu dinin peygamberi oldu. Bu peygamber insanları tabiatın şefkatli sinesine çağırıyor ve tabiiliğe dönenlere dünyevi cenneti vaadediyordu. Şüphesiz bu da gene ideal bir tabiattı ve Rousseau'yu dinleyenler bu cennete ben-

zeyen "her dem bahar" tabiatın nerede olduğunu pek bilmiyorlardı. Tabiat henüz edebiyata bütün mevsimleri, bütün renkleri, vahşi ve munis bütün güzellikleriyle girmemişti. İşte bu işi yapmak da on dokuzuncu asra kalıyordu.

Chateaubriand bu keşfedilen tabiatın ilk büyük ressamı oldu ve yeşilliği asırlardan beri özlemiş olan muhayyileleri ta Amerika'nın bakir ormanlarına kadar götürdü. Romantikler tabiatı ekseriya bir mabet, bir inziva yeri yahut basit ve mesut bir melce olarak gördüler. Cemiyetin tatmin edemediği ruhlar tabiatın çağırışına koşuyorlardı. Böylece insanla tabiat arasında, gittikçe mudileşen (mudileşen = karmaşıklaşan) bir kaynaşma başladı: artist, tabiattan aldığı renk ve seslere mukabil (mukabil = karşılık) ona kendi ruhunu aşıladı. "Manzara bir ruh haletidir" formülü ile tabiat mefhumu yeni bir devreye girmiş, harici alem, on sekizinci asırda kazandığı istiklali yeniden kaybetmiş oluyordu. Bir ayna haline gelen tabiat, ruh haletlerine göre tasarlanıyordu. Sembolizm bu ruh ve tabiat vahdetini bir mektep akidesi yapacaktır. Fakat ondan önce tabiatın başına daha gelecekler vardı: Realizm ve Natüralizm tabiat mefhumunun etrafındaki çerçeveleri kırdılar. O zamana kadar bütün telakkiler bir seçimin süzgecinden geçiyordu. Şeniyette her şey tabiat fikrine girmiyor, yahut gerek klasik, gerek romantiklerde, idealleşerek giriyordu: Natüralizm çirkin, daha doğrusu çirkin addolunan tabiatı da edebiyata soktu ve klasiklerin bir manada yarım bırakmış oldukları insanî tabiatı tamamladı. Bu suretle iç ve dış, güzel ve çirkin bütün tabiatlar, bütün kosmos, bu tabiat mefhumuna girmiş oluyordu.

Sembolizm tabiatın bütün kapılarını açık buldu. Fakat o, dış tabiatı yalnız renk ve seslerde değil, daha geniş bir birlik içinde ve beş duygusu ile birden duydu. Baudelaire tabiat mefhumuna göğüs dolusu kokularla, şiirin o zamana kadar tatmadığı, tatma ve dokunma ihsaslarını getiriyor ve unsurların bütün mutalarını (muta = veri) "karanlık ve derin bir vahdet (vahdet = birlik) içinde" birleştiriyordu:

Uzakta birbiriyle anlaşan aksi sedalar gibi,
Gece kadar sonsuz, ışık kadar geniş,
Karanlık ve derin bir vahdet içinde
Sesler, renkler ve kokular birbirine karışırlar. *
Correspondances, Baudelaire

Sembolizm hareketi ile edebiyatta tabiat mefhumunu ansızın bir ihsas (ihsas = duyu) tazeliği doldurdu. Renkler, sesler ve kokular doğrudan doğruya birer haz menbaı oluyorlardı. İnsanlar artık tabiatın karşısına çıplak bir ruh, hatta çıplak bir vücutla çıkmak ihtiyacını duydular. Bu ihtiyaç yirminci asırda yeni bir tabiatçılık doğuracak ve André Gide "Dünyevi Gıdalar"ı ile tabiatta yeni bir cennet daha bulacaktır. Yeni edebiyat yaşamayı başlı başına bir haz olarak görmeye daha yeni başlamıştır. Tabiat mefhumu, hayat hamlesi ve tabiatın iç yüzü olan dinamizmle doluydu. Belki de mistiklerdeki yapıcı tabiat telakkisi yeni bir mana ile tekrar yaşayacaktır.

* Şükran Kurdakul'un Fransız şiir çevirilerinden derlediği "İçe Kapanış" kitabında S. Eyuboğlu bu dörtlüğün başka bir çevirisini vermektedir, şöyle:

ÇOKLUKTA BİRLİK

Bir derin, bir karanlık birlik içinde,
Aydınlık kadar sonsuz, gece kadar geniş,
Uzaktan söyleşen uzun yankılar gibi,
Renkler, sesler, kokular karışır birbirine.

TABİAT MEFHUMU*

Avrupa kültürü ile temasa geldiğimiz tarihten itibaren fikir dünyamızda ehemmiyet kazanmaya başlayan *yeni mefhumlardan biri ve bilhassa sanat bakımından en zengini tabiattır.* Bugün tabiat kelimesini kullanırken düşündüğümüz şeylerin çoğu Avrupa tefekkür tarihine aittir. Bu kelime adeta Tanzimat'tan sonra zihni iktisaplarımızın bir mahzeni ve yeni dünya görüşümüzün bir mâkesi (mâkes = akis, yansıma yeri, ayna) olmuştur. Fikir ve sanat hayatımızdaki her hamle tabiat mefhumuna yeni bir ufuk açmıştır.

Türkçe'de tabiat kelimesi eski, fakat bugünkü manası yenidir. Bizden üç dört nesil evvelkilerin tabiatı bizim tabiatımız değildir. Takriben yüz sene evvel tabiat kelimesinin şu manalarda kullanılmasına imkân yoktu:

Tabiatta hiçbir şey kaybolmaz...

o

Bahar tabiatın hayat hamlesidir.

o

Sanatkâr, tabiatı yeniden yaratan adamdır.

o

Bu felsefe bizi tabiata dönmeye davet ediyor...

o

İnsanoğlu tabiatın gizli ahenklerini keşfe koyuldu...

o

Tabiat insan ruhunun aynası gibidir...

Bu cümlelerdeki *tabiat daima insanı aşan bir dünyaya delalet etmekte ve frenklerin nature* kelimesi mukabilinde kullanılmaktadır. Halbuki eskiler tabiat kelimesini sadece mizaç,

* *İnsan*, 1/3, 15.6.1938.

mahiyet manasında kullanıyorlardı. Muallim Naci'nin lûgatinde bile tabiatın başka manası yoktur. Bu lûgatte tabiat kelimesinin karşısında yalnız şu kelimeleri buluyoruz:

"Tabiat: yaratılıştaki keyfiyet, meşrep, mizaç: tabiatı eşya, tabiatı şiiriye".

Gerçi Muallim Naci'nin lûgatine istinad ederek o devirde tabiat mefhumunun henüz teşekkül etmemiş olduğunu iddia edemeyiz. Çünkü bu mefhum *felek*, cihan, âlem, kâinat gibi kelimelerle de ifade edilebiliyordu. Fakat Muallim Naci gibi devrinin bütün bilgilerini kucaklayan ve eski zihniyetle yeni zihniyetin telâki (telâki = buluşma, karşılaşma, birleşme) noktasında bulunan bir münevverin tabiatı bugünkü manada anlamaması bu kelimenin yeni fikir dünyamıza ait olduğunu göstermeye kâfidir. Filhakika Türkçemizde tabiat Frenklerin "nature" kelimesine tekabül etmeye başladıktan sonradır ki, yukarda zikrettiğim cümlelerde kullanılması mümkün olmuştur. Frenk dünya görüşü zihinlere yerleştikçe lûgatler tabiat kelimesine daha fazla yer ve daha fazla mana vermeye başlamışlardır. Bugün her münevver Türk, fizik, tabii ilimler, edebiyat, hukuk, felsefe, sanat bahislerinde tabiat kelimesini bir frenk lûgatindeki manalarıyla kullanmaktadır. Bununla beraber tabiat kelimesinin Naci lûgatindeki eski manası kaybolmuş değildir. Fakat ona daha ziyade günlük konuşma lisanında rastlıyoruz. Hatta bu mana halk türkülerine girecek kadar kökleşmiş ve Türkçeleşmiştir*. Esasen frenklerin "nature" kelimesinde de mizaç ve mahiyet manaları vardır. Garip bir tesadüf eseri olarak bize Avrupa'dan gelmiş olan Türkçe natura kelimesi tabiat kelimesinin bizdeki eski manasına daha yakındır. Fakat natura fizyolojik mizaç manasına münhasır kalmıştır: (Naturası sağlam adam).

Ayna düştü elimden
Karıştı gazellere
Tabiatım öyledir.
Bakarım güzellere.

Muhtelif cepheler ile bütün fikir sahalarına nüfuz etmiş olan tabiat mefhumu Avrupa kültürünün başlıca hareket noktalarından biri olması itibariyle çok yüklü bir mefhumdur. Rönesans'tan ve bilhassa on sekizinci asırdan sonra tabiat fikri muhtelif iddialarla ileri sürülmüş ve *Avrupa medeniyeti en karakteristik tezahürlerini insan-tabiat münasebetlerinde göstermiştir.*

Rönesans her şeyden evvel harici âlemin, insani ve dünyevi şe'niyetin mevcudiyetini sarih veya müphem bir şekilde kabul etmekle tabiat mefhumunun inkişafını hazırlamıştır. Cervantes, Bocaccio, Rabelais, Montaigne gibi mütearrız (mütearrız = taarruz eden, saldıran, başkasını aşan, üstün) *dehaların gördükleri en büyük iş insan zekâsını dünyaya ve bugün tabiat dediğimiz ülkeye tevcih etmek olmuştur. Avrupa bugünkü imtiyazlı mevkiini bu tevcihe borçludur. Çünkü modern Avrupa kültürünün mümeyyiz vasfı yeryüzüne verdiği ehemmiyettir. Garp filozofları spekülatif oldukları zaman bile tabiatle temaslarını kaybetmemişler, harici âlemi inkâr ederken onun nüfuzundan kurtulamamışlardır.* Harici âleme teveccüh etmiş olan zihinlerde tekevvün eden (tekevvün eden = meydana gelen, oluşan) edebiyat ister istemez *"tasviri" ve realist* bir edebiyat olmuştur. Modern garp edebiyatları ve bilhassa Fransız edebiyatı umumi bakımdan realist bir dünya görüşünden doğmuştur. Bu edebiyatlarda nesrin daima şiirden daha çok yer tutmuş olması belki bu sebeptendir. Harici âleme açılmış ruhlar kendilerini daha ziyade nesirle yani aklî ve tasvirî bir dille ifade etmeye mütemayildirler. Garp edebiyatlarında zaman zaman belirmiş olan idealist reaksiyonlar daima realiteye avdetle neticelenmiştir. Esasen yeni Avrupa'da idealizm şe'niyetten hiçbir zaman tamamen kurtulmamıştır. *Hayalleri en fazla coşkun olan romantikler bir taraftan ruhun hakimiyetini ilan ederken diğer taraftan harici tabiatın ilk ressamları olmuşlardır.*

Bizim Tanzimat'tan evvelki edebiyatımız ise *harici âlemi hesaba katmayan bir zihniyet içinde inkişaf etmiş ve keli-*

menin tam manasıyla idealist kalmıştır. Bu edebiyat saadeti, hakikati, güzelliği yalnız deruni âlemde bulduğu için *tabiatı seyretmeye lüzum bile görmemiştir.* Divan edebiyatımız harici âleme bütün pencerelerini kapamış ve kendi içinde tekevvün etmiş "kapalı ruhlar"ın edebiyatıdır. *Kasidelerdeki tabiat, zaman ve mekânla alakası olmayan, tamamen zihni bir şiir cennetidir.* Orada renkler, sesler ve kokular ihsasların değil zihnin malıdır. Onun içindir ki, divan edebiyatında şiir tam manasıyla saf bir mahiyet almış ve garplıların tasavvur bile edemeyecekleri bir seviyeye yükselmiştir. Buna mukabil eski edebiyatımızın harici âleme kapalı olan dünyasında *nesir inkişaf edememiştir.* Nailî'nin, Bakî'nin, Nedim'in mısraları harici âlemin nimetleri ve aklî ifadenin faydaları pahasına elde etmiş olduğumuz ulaşılmaz şiir iklimleridir. Deruni mana ve musikinin hakim olduğu bu iklimlerde kâinat adeta erimiş, bir koku haline gelmiştir. *Şair kendi kendine kâfi gelen kapalı bir mana âlemi olmuş ve ideale yükselmek için tabiattan hareket etmeye lüzum görmemiştir.* Hatta tabiat onun yarattığı zihni âlemin yanında sönük ve manasız kalmıştır. Nef'î'nin fahriyesi (fahriye = eski şairlerin, kendi erdemlerini ve üstünlüklerini övmek suretiyle yazdıkları şiirler) bu hususta ne kadar manidardır:

Benim ol Nef'iyi ruşen dil-ü safî gevher
Feyz alur camı safa meşrebi bilbakimden
Asüman himmet umar kevkebei tabımdan
Aklı kül ders okur endişei idrakimden...
Âlemi manayım azade kaza hükmünden
Kimse rencide değil gerdişi eflâkimden...

Bu fahriyede kendini tarif eden şair, tabiattan mümkün olduğu kadar uzaktır.

Fakat harici âlem kendini istihfaf (istihfaf = hafifletme, küçümseme, hor görme) edenlerden intikamını almış ve bizi edebi tanzimata mecbur etmiştir. Avrupa bize edebiyatın yaşayabilmek için ruh kadar tabiata ve şiir kadar nesre

muhtaç olduğunu öğretti. Frenkler harici âlemin mevcudiyetini rönesanstan itibaren görmeye başlamışlardı, biz Tanzimat'tan sonra başladık. Tabiat edebiyatımıza Avrupaî dünya görüşü ile girdi. Edebiyat-ı Cedide, Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti insan-tabiat münasebetlerini muhtelif bakımlardan tesis ettiler. Muhtelif bakımlardan diyorum, çünkü yeni ediplerimiz bu münasebetleri Frenklerin muhtelif edebi mekteplerindeki telakkilere göre alıyorlardı. Klasiklerin, Romantiklerin, Realistlerin, Sembolistlerin tabiatları başka başka tabiatlardı. Yeni edebiyatımızdaki tabiat Frenklerin muhayyilesinden süzülmüş bir tabiattır. Bu itibarla Tanzimat'tan sonra Türk muhayyilesinde nasıl bir tabiat tasarlandığını ve sanat dünyamıza harici âlemin hangi yollardan girdiğini görebilmek için garp edebiyatlarında tabiat mefhumunun tarihini bilmekliğimiz icap eder. Bu çok geniş mevzuu yalnız Fransız edebiyatına inhisar ettirerek şimdilik umumi bir bakışla iktifa edeceğim.

On yedinci asırdan beri Fransız edebiyat ve sanat tarihinde *bütün mektep kavgalarına karışmış olan tabiat mefhumu* adeta bir macera romanının kahramanıdır. Her devir tabiata yeni bir pencere açmış, her sanat hareketi tabiata yeni bir mana katmıştır. Fakat bu, her devirde yalnız bir tabiat telakkisi var demek değildir. Mefhumların renkten renge girmesini biz ancak ileri hareketleri temsil eden eserlerde görebiliriz. Halk arasında bütün telakkiler karışık bir halde yaşarlar. Hatta yirminci asırda tabiatı on yedinci asrın gözüyle görenler yok değildir. Her mefhum kültürümüzün nevi ve derecesine göre değişir. O kadar ki, her insanın tabiat telakkisi kültür seviyesinin aynasıdır.

Orta zamanlarda, yani meleklerin alçacık göklerden inerek insanlar arasında dolaştığı devirde tabiat Allah ve güzellik fikirlerine bağlı idi. Panteizm'de olduğu gibi tabiat doğrudan doğruya ilahi bir tecelli olmamakla beraber Allah'ın yapıcı, şekil ve nizam verici "kolu" idi. Fakat bu tabiat yalnız güzellik, hatta yalnız güzel sevgililer yaratmakla meşguldür. Orta zamanlar bizzat tabiatı da güzel

bir kadın olarak görmüştür. Tabiat kelimesine yalnız kadın güzelliğini metheden mısralarda rastlıyoruz ve bazen güzel sevgililer yaratmakta Allah tabiatla rekabete girişmektedir:

Ja la fist Dieus de sa main nue
*Por Nature faire muser.**

Rönesans'ta, yani sihirlerin bozulduğu devirde tabiat da her şey gibi dünyevileşmeye, yalnız takdir edilirken taklit edilmeye başlanıyor. Tabiat artık ilahi kudret değil, bir idealdir; fakat insan vücuduna inhisar daha olgun bir şekilde gene devam etmektedir. Münekkidlerin hâlâ dillerinden düşürmedikleri "tabiata göre", "tabiatta olduğu gibi", "tabiata uygun" tabirleri Rönesans'ta söylenilmeye başlanmıştı.

Tabiat taklidini eskileri (Yunan ve Latinleri) taklitle beraber düstur haline koyan Fransız klasikleri için *yalnız insanî tabiat mevzuubahisti.* Zaten tiyatrodaki zaman ve mekân vahdetleri başka türlü bir tabiat telakkisinin teşekkülüne mani idi. Boileau, "Tabiat zengindir" derken insan ve ihtiras çeşitlerinin çokluğunu kastediyordu. *Edebiyat henüz dış tabiata, güneşe, toprağa ve yeşilliğe kapılarını açmamıştı.* La Fontaine bile dış tabiatı keşfetmiş sayılamaz; çünkü o da asrının felsefesi gibi her tuttuğunu insanlaştırıyordu (kargaları bile!..).**

Kırlara giden salon kadınları köylülerin yaşadığı tabiattan yalnız bir "gübre kokusu" alıyorlardı. Versailles da bütün güzelliğine rağmen tabiat mefhumuna açık havayı teneffüs ettiremedi. Parklar ve hıyabanlar birer ölçülü mısra kadar aklî ve muntazamdı. Fakat asıl büyük adım atılmıştı. *Tabiat insanî olmakla beraber bir şeniyet olarak tefekküre*

* Allah tabiatın gözlerini kamaştırmak için onu (sevgiliyi) kendi eliyle yapmıştı (Chevalier au lion).

** Dikkat edilirse, Tan gazetesinde çıkan, bundan önceki "Tabiat Mefhumu Üzerinde" başlıklı yazıda bu bölüm ve sonrası olduğu gibi yayımlanmıştır. "İnsan"da çıkan bu yazı, Tan'daki yazının daha geliştirilmiş yinelenmesidir.

girmişti. Artık daha geniş ufukların keşfine çıkılabilirdi. *On sekizinci asrın işi de bu oldu.* Ansiklopedi asrının bütün fikri faaliyeti tabiat mefhumu etrafında toplandı. İngiltere'de filozof Locke'un "sensualisme"i ile başlayan "tabiata doğru yürüyüş" Fransa'da bir akın halini aldı. Tabii ilimlerin harikulade inkişafiyle tabiat artık alabildiğine genişliyor ve ansiklopedinin kocaman sayfalarını dolduruyordu. *Tabiatcılık âdeta yeni bir din olmuştu; fakat ibadeti ilim olan bir din!* Rousseau bu dinin peygamber insanları "tabiatın şefkatli sinesine" çağırıyor ve tabii hayata dönenlere dünyevi cenneti vaat ediyordu. Şüphesiz bu da *gene ideal bir tabiattı* ve Rousseau'yu dinleyenler bu cennete benzeyen "her dem bahar" tabiatın nerede olduğunu pek bilmiyorlardı. *Tabiat henüz edebiyata bütün mevsimleri, bütün renkleri, vahşi ve munis bütün güzellikleriyle girmemişti.* İşte bu işi yapmak da on dokuzuncu asra kalıyordu. *Chateaubriand* bu keşfedilen harici tabiatın ilk büyük ressamı oldu ve yeşilliği asırlardan beri özlemiş olan muhayyileleri tâ *Amerika'nın bakir ormanlarına kadar götürdü.* Romantikler tabiatı ekseriya bir mabed, bir inziva yeri yahut basit ve mes'ut bir melce olarak gördüler. *Cemiyetin tatmin edemediği ruhlar tabiatın çağırışına koşuyorlardı.* Böylece insanla tabiat arasında, gittikçe mudilleşen bir kaynaşma başladı: san'atkâr, tabiattan aldığı renk ve seslere mukabil ona kendi ruhunu aşıladı: *"Manzara bir ruh haletidir"* formülü ile tabiat mefhumu yeni bir devreye daha girmiş, *harici âlem on sekizinci asırda kazandığı istiklali yeniden kaybetmiş oluyordu.* Bir ayna haline gelen tabiat ruh haletlerine göre tasarlanıyordu. Bilâhare sembolizm bu ruh ve tabiat vahdetini bir mektep akidesi yapacaktır. Fakat ondan önce tabiat mefhumu daha birtakım manalarda zenginleşecekti.

Realizm ve natüralizm tabiat mefhumunun etrafındaki bütün çerçeveleri kırdılar. O zaman bütün telkinler bir "intihab"ın süzgecinden geçiyordu. Şeniyetteki her şey tabiat fikrine girmiyordu. Yahut, gerek klasik ve gerek romantiklerde idealleşerek giriyordu. *Natüralizm çirkin* (daha doğrusu ev-

velce çirkin addolunan) *tabiatı da edebiyata soktu* ve klasiklerin bir manada yarım bırakmış oldukları insani tabiatı da tamamladı. Bu suretle iç ve dış, güzel ve çirkin bütün tabiatlar, bütün kosmos, *tabiat mefhumuna girmiş oluyordu.*

Sembolizm tabiatın bütün kapılarını açık buldu. Fakat o dış tabiatı yalnız şekil, renk ve seslerde değil, daha geniş bir vahdet içinde ve beş duygusu ile birden duydu. Baudelaire tabiat mefhumuna göğüs dolusu kokularla şiirin o zamana kadar tatmadığı lezzet ve temas ihsaslarını getiriyor ve unsurların bütün mutalarını karanlık ve derin bir vahdet içinde birleştiriyordu:

> "Uzaktan, birbiriyle anlaşan aksisedalar gibi, gece kadar sonsuz, ışık kadar geniş, karanlık ve derin bir vahdet içinde, sesler, renkler ve kokular birbirine karışıyor."
>
> Fleurs du Mal, Correspondances

Sembolizm hareketi ile edebiyatta tabiat mefhumunu ansızın bir ihsas tazeliği doldurdu. Renkler, sesler ve kokular doğrudan doğruya birer *haz menbaı oluyorlardı.* İnsanlar artık tabiatın karşısına çıplak bir ruhla çıkmak ihtiyacını duydular. Bu ihtiyaç yirminci asırda yeni tabiatçılık doğuracak ve *André Gide* "dünyevi gıdaları" ile tabiatta *yeni bir cennet daha bulacaktır.* Edebiyat tabiat içinde yaşamayı başlı başına bir hat olarak görmeye daha yeni başlamıştır. Tabiat mefhumu, hayat hamlesi, usare ve tabiatın içyüzü olan dinamizmle doluyor. Belki de mistiklerdeki "yapıcı tabiat" telakkisi yeni bir mana ile tekrar yaşayacaktır.

Bu nakış tarihçeden anlaşılıyor ki, Fransız edebiyatında tabiat mefhumu gittikçe daha müşahhas, daha şeni bir âleme tekabül etmiştir. *Orta zamanda ilahi, klasiklerde insani, on sekizinci asırda ilmi ve içtimai bir ideal sayılan tabiat on dokuzuncu asırda insanı ihata eden, ferdin ruhunu besleyen harici bir âlem olarak düşünülüyor.* Bu harici âlemi Romantikler, insanı kendine çağıran bir cennet, Realist-

ler ve Natüralistler, insanı sürükleyen, her yaptığımızı tayin ve tahdit eden bir kudret, Parnasyenler, insana lakayd kalan plastik bir şekil dünyası, Sembolistler insan ruhunun harikulâde akislerle dolu sihirli bir aynası, bir "sembol ormanı" olarak görüyorlar.

İşte bu muhtelif tabiat telakkileri edebiyatımıza, Fransa'daki tarihi sıraya pek tekabül etmeksizin girmiş ve girmektedir. Edebiyat-ı Cedide mümessillerinden bugünkü şair ve nasirlerimize kadar Türk muhayyilesinin tasarladığı tabiatı ekseriya bu telakkiler sayesinde kabil olmuştur. Gerçi Fransa'daki her tabiat telakkisi bizde muayyen bir edebî mektep yahut bir şahsiyet tarafından temsil edilmiş değildir (çünkü ediplerimiz üç asırlık bir edebiyatla aynı zamanda temasa gelmişler, Racine'i, Hugo'yu, Baudelaire'i birarada okumuşlardı); fakat yukarıdaki saydığım bütün telakkiler bizde az çok sarih akisler bulmuştur. Bunları araştırmayı başka bir yazıya bırakıyorum.

TABİAT – DOĞA*

Batı sanat dünyasında tabiat (bence daha yerinde bir Türkçe karşılığıyla doğa) kavramı, sanatla ilgili ana kavramların en önemlisi sayılabilir. Bu kavramı beş yüz, altı yüz yıl öncelerinden, yani batıyı yapan ve sonradan Renaissance, yeniden doğuş diye adlandırılan kültür devriminden bugüne kadar, sürekli olarak, hatta gittikçe artan bir önemle, bütün sanat akımlarının, okullarının bildirilerinde, halka kadar inen tartışmalarında yer alır. Batı düşüncesinin baş sözü olan insan, Tanrı'nın yerini alan insan bile, hiç değilse sanat tarihlerinde ve eleştirilerinde, sanatçı konuşmalarında tabiat, daha doğrusu doğa sözünden çok daha az yer almıştır. Batı'da her sanatçı tabiat, daha doğrusu doğa karşısındaki tutumu, anlayışı, görüşüyle değerlendirilmiş ya da yerilmiştir.

Görüyorsunuz ki, tabiat ve doğa sözleri üzerinde tökezliyorum. Onun için size batılıların "Natura" sözü karşılığı olarak bugün niçin tabiat yerine doğayı kullanmak istediğimi anlatmak isterim. Bizim dil devrimimiz aslında batı kültürüne ve uygarlığına girmek isteyişimizin zorunlu bir sonucudur. Batı düşüncesi ve sanatı tabiat (doğa) ve insan kavramlarını Tanrı'dan önceye aldıkları günlerden bu yana, yani beş, altı yüz yıldan beri, kilisenin ve sarayın ayrıcalık (imtiyaz) isteyen tutumuna karşı halkın diliyle konuşmak, kaba saba da olsa çoğunluğun anlayabileceği, hiç de-

* Bu önemli inceleme S. Eyuboğlu'nun yazı masasında daktilo ile yazılmış elyazması olarak bulundu. Başlığı yoktu ve besbelli yazı bitirilmiş değildi. Bir konuşma ya da bir kitap için hazırlık mıydı? Burada işlenen konular yazarın M.Ş. İpşiroğlu ile birlikte yayımladığı "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" kitabının anlatı ve görüşlerini çok andırır, ama aynı biçimde dile getirilmiş değildir. Yazının diline bakılırsa, o kitaptan daha sonrasına aittir. Elyazmasını olduğu gibi veriyoruz.

ğilse sezinleyebileceği bir anlaşma yolu bulmaya çalışmışlardır. Bugünkü batı düşüncesinin, sanatının babaları sayılan Dante, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Rabelais, Bocaccio, Molière gibilerin en büyük başarıları tabiata, dünya gerçeklerine yönelen düşüncelerini halkın diliyle söylemek olmuştur. Tabiat sözünü en çok kullanan filozoflardan biri olan Montaigne'in ülküsü, denemelerini, zerzevat pazarında konuşulan Fransızca'yla yazabilmekti. Bu ülküsünü gerçekleştirip bütün Avrupa'ya örnek oldu da.

Natur kelimesi bugün hemen bütün batı dillerinde ta Ortaçağdan beri doğuş, yaradılış anlamıyla halkın kullandığı bir kelimedir. Hatta, naturası sağlam deyimi batı halk dilinden bizim halk dilimize de geçmiştir. Ama Latince bilen ve halkı hor gören batılılar bu kelimeyi, Latin filozofu Lucretius'un *De Natura Rerum* adlı eserinin adındaki anlamda, mahiyet, nitelik gibi soyut bir kavram olarak kullanıyorlardı. Bugünün batı dünyasında, sanat çevrelerinde *Natur* kelimesi, halkın kolayca kavrayamayacağı kadar derin, ince, karmaşık anlamlarla yüklü olmakla beraber, halkın bu kelimeyle anlattığı somut gerçekliğe, doğuş, yaradılış gibi bir kavrayışa dayanmaktadır. Bizim batı kültürüne yönelen Tanzimat sonrası aydınlarımız batı kültürünün her kolunda sık sık rastladıkları *Natur* kelimesini ve kavramını Türkçe'ye aktarmak isterken, bizde yalnız Arapça bilenlerin anlayıp beğenecekleri tabiat kelimesini bulmuş, ya da uydurmuşlar, sonra bundan tabii, gayrı-tabii, mabâduttabia, tabiiyyun, ulûm-i tabiiyye, tabiat-ı eşya, tab-ı beşer gibi batılı, mantıklı, ama halkın üstünde, ötesinde birtakım deyimler üretmişlerdir. Okur yazar olmayan batılıların bile az çok kavradıkları tabiat, doğa, bizde daha düne kadar, 1930'lara kadar, ancak İstanbul'daki üç dört yüz kişinin anlayabileceği, yadırgamayacağı bir kavramdı. Bir örnek vereyim size: batının on dokuzuncu yüzyılda vardığı tabiat anlayışını benimsemiş bir şairimiz bakın nerde ve nasıl kullanıyor bu kelimeyi:

Bir samt-ı ulvi kuya tabiat

Burada tabiat insan tekinin dışındaki gerçek varlıkların, şehrin, denizin, ormanın, göklerin tümü, duyularımızın verisi olan dünyadır. Böylesi bir tabiat, bir doğa kavramı ne kadar batılı ve çağdaş da olsa halkımızın kafasına ve yüreğine kolay kolay inemez. Oysa doğa kelimesiyle, doğuş, yaradılış çağrışımlarını geliştirerek insanı da içine alan dünyayı, evreni düşünebilir herkes, daha doğrusu batılı anlamıyla, doğa sözü, tabiat sözünden çok daha çabuk halkımıza mal edilebilir. Tabiat sözü gerçi Tanzimat'tan sonra halk türkülerine kadar girmesine girmiştir, ama halk, tabiatı bir yaradılış, bir huy olarak anlamakla kalmıştır.

Ayna düştü yerlere
Karıştı gazellere
Tabiatım böyledir
Bakarım güzellere.

Tabiat sözü Arapça tab' kökünden gelir. Aynı kökten baskı anlamındaki tabbı, matbu, matbaa, tâbi gibi kelimeler de üretildiğine göre aslında belki damga, alınyazısı gibi anlamlar vardır. Tab-ı beşer sözü hangi yollardan bizim Tanzimat düşünürlerine gelmiştir bilmiyorum, ama Goethe'nin, Rousseau'nun, Shelley'in kullandığı anlamda tabiatın, yani yaratılmış nesnelerin topunun birden görüşünü, düzeni, sırları, insanı aşan genişliğini anlatan tabiat kavramının Türk düşüncesine batıdan geldiği su götürmez sanırım. Eski edebiyatımızda, şiirimizde bu kavramın karşılığı *kevn, mekân* gibi bir hayli soyut ve halkın konuşma dilinin çok üstünde birtakım bilgince sözlerdi. Gerçi yaratılmış olan her şeyde Tanrı'nın bir belirtisini gören mutasavvıflar, ya da Tanrım neler yaratmış diye çiçekleri, meyveleri, renk renk kuşları hayranlıkla seyreden doğu halkı, batılı bir şair ya da bir ressamın tabiat görüşüne yakın (daha doğrusu yakın gibi görünen) bir kavrayışa varmışlardır.

Uzun sözün kısası, doğa sözü çağdaş Türkiye için tabiat sözünden hem daha sağlam, daha zengin çağrışımları, hem de aydınlaşmaya başlayan Türkiye halkına, halk çocukları-

na daha kolay anlatılabilecek, benimsetilebilecek tazeliği, kıvraklığı olan bir sözdür; üstelik de yeni kelime üretimlerine çok daha elverişlidir: doğaca, doğal, doğa dışı, doğaüstü, doğa ötesi, doğalsı, doğacı, doğamsı gibi...

Öyleyse neden bu konuşmamda size doğa ve tabiat sözlerinden birini, daha yerinde bulduğum doğa'yı seçmiyorum? Çünkü asıl maksadım gerek tabiat, gerek doğa sözleriyle çağdaş TÜRK düşüncesine ve sanatına girmiş olan kavramdır. Kavram ve sözün birbirinden ayrılmadığına, ayrılmaması gerektiğine göre, aynı kavram için iki sözü birden kullanmama haklı olarak çatabilirsiniz; ama milli ya da ulusal dillerin kuruluşunda edebiyat ya da yazın böylesi iki sözlü kavramlarla dolar. Bu ikilikleri kültürümüz için zararlı bulanlara katılmıyorum. Kimimizin tabiat dediğine kimimizin doğa demesinde, şair ve ozan, ilim ve bilim, mektep ve okul, Allah ve Tanrı, siyah ve kara, ak ve beyaz, kitabe ve yazıt, vatan ve yurt, sosyal ve toplumsal, hürriyet ve özgürlük, istiklal ve bağımsızlık sözlerinin değişik ve aynı yazarlarda birbirleriyle yarışmasında bir sakınca görmek şöyle dursun, bu yarışmayı, bu ikiliği, bu anarşiyi, milletimizin düşünme, eski düşünme çemberlerini kırma çabasının bir belirtisi sayıyorum. Tabiat dururken ne diye doğa, tenkit dururken ne diye eleştiri, eser dururken ne diye yapıt, musiki dururken ne diye müzik diye eski düzene, eski alışkanlıklara yarananlar, bilerek, bilmeyerek, Türk düşüncesinin kendi kendisini aşmasını, Türkiye'nin gerçek anlamıyla batılı, çağdaş bir doğrultuda gelişmesini istemeyenlerdir. Tabiat da diyelim doğa da diyelim, ama kavramın ne olduğunu iyice anlatalım, sonra halkımız, yetişen aydın kuşaklarımız seçsin. Üstelik bugün başımızda Türkçe'nin nereye doğru gideceğini, milliyetçi, halkçı, devrimci bir rejim gereği ister istemez nereye doğru gitmesi gerektiğini görüp bu gidişi halkının sevgisine dayanıp hızlandırmak isteyen bir Atatürk de yok başımızda. Dil devrimi yavaş yavaş milletimize maloladursun biz, tabiat mı, doğa mı tartışmasını bir yana, daha doğrusu yarına bırakarak bu iki sözün

karşıladığı batılılar'ın *natür, natur, nature,* sözleriyle bütün okur yazar halklarına yaydıkları kavram üstünde duralım.

Batı kültürünün kaynağı olan, daha doğrusu kaynaklarından biri olan Greko-Latin, Yunan ve Roma uygarlığı (ki, bir uygarlıklar potası olan Anadolu kültüründen doğduğu günden güne daha iyi anlaşılmakta ve ne yazık ki biz Anadolulular'ın değil, tâ İskoçyalı, Hollandalı, daha bilmem nereli batılıların kazıları, yazılarıyla bilimsel bir gerçeklik kazanmaktadır). Evet, diyordum ki, Yunan ve Roma uygarlığı içinde tabiat kavramı bugünkü zenginliği, sınırsız derinliğiyle varolmasa da, bilimler ve sanatlar bu kavramla birlikte doğup gelişiyor gibidir. Homeros'un dünyasında tanrıların baskısı ne kadar amansız olursa olsun, her düşünce, her bilgi, her güzellik, hatta her tanrı Tabiat Ana ile uzlaşmakta, onun renklerine, biçimlerine, canlı cansız yaratıklarına, suyuna, rüzgârına, bitkisine, böceğine uymakta, benzemekte, canın ta kendisi bedenin yani doğal gerçeğin içinde, göbeğinde, kafada ve yürekte bile değil karnın tam ortasında sanılmaktadır.

Anadolu filozoflarıyla, Thales'ler ve Herakleitos'larla başlayan düşünce akımı aslında insanın Tabiat Ana'nın kapılarını ilk zorlayışı, doğa kavramını bilim ve sanat adamlarına sunuşu, varlığın sırlarını ateş gibi, su gibi doğal güçlere bağlayışıdır. Gerçi Atina'da Anadolu'nun doğaya çevrik düşüncesi insan ve toplum sorunlarına ve özellikle Platon'da tabiat ötesine kadar yöneliyorsa da, bu gelişme batı kültüründe dönüp dolaşıp tabiat kavramının gelişmesini, genişlemesini sağlamıştır.

Peki, ama diyor kimi büyük düşünürler, Yunan felsefesinin en ünlü ve en sorumlusu Platon'un öne sürdüğü *idea* diye bir kavramla, tabiatta insanın gördüğü biçimlerden daha pürüzsüz, daha yalın, daha değişmez soyut bir kaynağını düşünmek ve düşündürmekle, dünyayı, tabiatı küçük gördüren, öbür dünyayı, cenneti, cehennemi bu dünyadan daha gerçek, daha sağlam gösteren Hıristiyanlık, Müslümanlık gibi dinlere yol açtı. Gerçekten de Hıristiyan ve Müslüman fi-

lozoflarının çoğu Platon'un yarım yamalak çevirileri ve yorumlarıyla, tabiatı hiç de yadsımayan, hatta devleti tanrıların elinden alıp insan eliyle kurmanın yollarını arayan, sosyal olaylarla doğal olaylar arasında benzerlikler bulan, eğitimi jimnastik ve müziğe dayayıp bedenle ruhu uzlaştırmaya çalışan bu filozofu gerçeküstü, doğaötesi özlemlerine alet etmişlerdir. Oysa Platon çok sevdiği Homeros'u bile, gerçeğe ve doğaya aykırılık gerekçesiyle başına çelenkler takıp, kurduğu devletin dışına sürmüştür. Bir dar görüştür bu, ama düşünceyi ve sanatı doğa dışına sürmek değildir. Nitekim Rönesans düşünürleri, Ortaçağ düşünürlerinin tam tersine Platon'u dinsel inançların yıkılmasına, düşüncesinin ve sanatın doğadan yana dönmesine yararlı bir açıdan yorumlamışlardır. Batıda düşüncenin babası sayılan Montaigne, Platon'da tanrı sırlarını değil insan gerçeklerini bulmuş ve buldurmuştur.*

Kısacası Yunan kültürünün batı sanatının doğacılığında önemli yeri vardır. Hıristiyanlığın sanatla doğanın arasını açtığı, Roma'yı yıkarken düşünceyi ve sanatı doğadan uzaklaştırdığı kimi tarihçilere göre su götürmez bir gerçektir. Ortaçağda batının bin yıl, gerçeği de, güzelliği de doğanın dışında, ötesinde aramış olması, bu görüşün sağlam bir dayanağıdır. Ne var ki, Hıristiyanlık tanrıları insan kılığına sokan, doğal görünüşlü putlar yaratan inançları yıkarken, belli bir insanı, eti, kemiği, doğal nitelikleriyle tanrılaştırıyor ve sanatın doğaya dönmesine açık bir kapı bırakıyordu. Hıristiyan sanatçı doğayı hor gören İsa'yı son yemeğinde, çarmıhta, göğe çıkışında gösterirken ister istemez doğal

* Yazının bu bölümü S. Eyuboğlu'nun Halikarnas Balıkçısı ile sık sık yaptığı tartışmalarda savunduğu görüşleri yansıtmaktadır. Bilindiği gibi Halikarnas Balıkçısı, Platon'u İdealist felsefenin kurucusu olarak Ege'nin doğacı ve maddeci düşünürleri ile kıyaslar, onun Hıristiyan dinine temel olduğunu, hurafelere sapınakla fizik bilimlerin gelişmesini önlediğini ileri sürerek bu filozofu kınardı. Eyuboğlu ise, Platon'un insana ve topluma verdiği önemle felsefe tarihinde bir gerileme değil, bir ilerleme oluşturduğunu savunurdu. İki dost düşünürün bu konudaki ateşli tartışmalarına doyum olmazdı. (A.E.)

biçimlere başvuruyordu. Sanatın bu yoldan tabiatla ilişki kurmasını, yeryüzü gerçeklerine açık bir pencere olmasını koyu Hıristiyanlar bir ara tehlikeli buldular, iconoclast, yani put kırar oldular, sureti, doğal biçimleri yasak ettiler. Bu yasak duygu ve düşüncelerin hep öbür dünyaya, doğaötesine çevrik kalması için gerekliydi. Tabiat sevgisi ne kadar dindarca da olsa er geç cennet özlemini gevşetebilirdi. Ama batı Hıristiyanlığı bu yasağı dinlemedi, dinleyemedi. Putlara fazla alışkın insanlar soyut sanattan duygulanmaz olmaya başlayınca *suret* ve onunla birlikte doğa geri döndü. Döndü ama, Hıristiyanlık sanatı dizginleyip doğayı yalnız şemalarla, kalıplarla anlatmak zorunda bıraktı. On üçüncü yüzyıla, Giotto'ya kadar batı sanatında doğa vardı, ama doğal değildi. Yani insanlar sanat yapıtlarında yüzler, gözler, ağaçlar, kuşlar görüyorlardı, ama bunlar çevrelerinde, kendi gözleriyle gördüklerine benzemiyor, gerçeklik duygusu vermiyorlardı. Kilise duvarlarında dağlar, gökler vardı, ama dağlar insanlardan küçük, gökler ise mavi değil altın sarısıydı; insanların etleri, butları görünmüyor ve ayakları yere basmıyordu. İsa ve Meryem resimde, heykelde, şiirde ana oğul olarak gösteriliyorlardı, ama ikisi de bizim üç boyutlu, yerçekimli, ışıklı, gölgeli dünyamızdan değillerdi. Zaman ve mekân dışı, hacimsiz ve ağırlıksız varlıklardı. Ama yine de doğallık kazanmaya elverişli varlıklardı bunlar. Nitekim Giotto ile kazanmaya başladılar da bunu. Resim seyircisinin ilk kez Giotto karşısında tabii (doğaya uygun, olağan) yargısını verdiği söylenir batı sanat tarihlerinde. Giotto'nun adsız birçok öncüleri vardır elbet. Öncüsüz yaratışlara, rastlantıya dayanan buluşlara ve zıpçıktılığa en az sanat tarihinde rastlanır çünkü. Ama batıda sanat dünyasında tabiat kavramının ağır basmaya, bir çıkış ya da varış noktası olmaya başlaması Giotto ve Dante'nin yaşadıkları on üçüncü yüzyıl sonlarında çığır, akım denecek bir nitelik kazanmaya başlar.

Rönesans'ı bir doğadan yana gidiş saymak yalnız sanat için değil, felsefe, politika, bilim için de kolay kolay yadsına-

mayacak ve yadsınmayan bir görüştür. Bugün batıda, Rönesans sanat geleneğinin doğal biçimleri dondurarak doğadan yana gidişi engellediğini ileri süren sanatçılar varsa da, onlar da doğanın daha derinlerine gitme gücünü Rönesans ustalarından almaktadırlar, ilkel sanatlarda yeni doğa anlayışına daha uygun biçim nitelikleri görseler bile. Yeni sanatçılar doğanın gözle görünen yanının aslında ölmüş, bitmiş bir doğa olduğunu ve insan kafasının gözle görünmeyen doğal biçimlere yönelmesi gerektiğini ileri sürerlerken, Rönesans'ın kalıplaşmış belli bir doğa anlayışını yıkıyorlar, doğadan yana gitme ülküsünü değil. Batı sanatı çok genişlemiş bir doğa kavramına her şeye rağmen bağlı kalmaktadır. Doğa kopyacılığını aşmak sanata daha engin bir doğanın kapılarını açmıştır.

Doğa kavramının gelişmesi

Rönesans yıllarında genel olarak doğa, merkezi insan olan bir dış dünya idi sanat için. Bu dünyayı artık Ortaçağ'da olduğu gibi: Tanrı ne güzel yaratmış, demekle kalmıyordu sanatçı. Hayranlıktan çok merak, hatta çok kez soğuk kanlı bir merak konusu oluyordu doğa. Sanat doğaya bir inceleme, ölçüp biçme, açıklama, kanunları yakalama kaygılarıyla çevriliyordu. Rönesans ustalarının birer bilim adamı niteliği kazanmaları, hatta bazen bilim adamının ta kendisi olmaları bundandır. Leonardo da Vinci'nin bilim araştırmaları sanat çabasına vakit bırakmaz nerdeyse. Eserleri de zaten doğa karşısındaki gözlemlerinin, buluşlarının ortaya konması gibidir. Yüreğinden çok aklını kullanmıştır Leonardo da Vinci. Ama doğa onun için de henüz çirkinliklerden, bozukluklardan, sakatlıklardan arınmış, insan aklının kurallarıyla sınırlı bir kavramdır. Bu kavram içinde insan yaratıkların en olgunu olarak neredeyse tanrılaşır. Michelangelo için de doğa devleşen insan bedenleriyle birlikte kavranan dengeli, dizginli bir evrendir. Tanrı'nın Adem'e can verdiği resminde Tanrı da insan da aynı biçim olgunluğuyla doğanın en güzel yapı örneğini ve-

rir gibidirler. Meryem, İsa, Musa, azizler eski yeni masal ya da tarih kahramanları hep aynı doğa idea'sından, kalıbından çıkmadırlar. Sanat doğanın bir övgüsüdür Rönesans'ta. Belli bir insanın portresini yaparken bile Rönesans ressamı modelini az çok unutup gözü ve aklı rahatsız etmeyecek en doğal saydığı biçimleri gözetir. Hemen ekleyelim ki, Güney Avrupa, Fransa'yı da içine alan Lâtin Avrupa, Rönesans'ı belki de antik sanatın daha çok etkisinde kaldığı için, doğallığı çiğ gerçekçilikten ayırıyor. Doğa içinde her görüleni doğal saymıyordu, genel olarak bu bölgede Rönesans sanatçısı. Doğaya uygunluk, akla uygunluk demekti az çok. Şaşırtıcı, beklenmedik, karışık, bulanık olan doğal değildi onun için. Bize Tanzimat'tan sonra batıdan gelen ve "elbette" yerine kullandığımız "tabii" deyimi İtalyan Rönesansı'nın yarattığı bir deyim olsa gerektir. Bu deyimde doğal ve normal kavramları birleşir. On yedinci yüzyılda yaşamış olmasına rağmen bir Rönesans düşünürü sayabileceğimiz Fransız Boileau sanatçılara tabiata uymalarını öğütlerken, ölçüsüzlüğe, şaşırtmacaya, abartmacaya, tuhaflıklara düşmeyin demek istiyordu. Gerçeğin ta kendisi gerçeğe uygun görünmeyebilirdi, oysa sanat gerçeğe uygun görüneni, olağanı vermek zorundaydı onun için.

Kuzey Rönesansı da doğacı olmakla birlikte daha gerçekçi sayılabilir. Şu bakımdan ki, kuzey sanatçıları yapıtlarına doğanın şaşırtıcı, özel, yerel, normal veya olağan olmayan yanlarını da koyuyorlardı. Güneyli ressam, modelinin burnundaki sivilceyi yok ederken, kuzeyli ressam, yok etmek şöyle dursun, mikroskopla bakar gibi gösteriyordu. Güneyli sanatçılar doğayı olması gerektiği gibi, kuzeyli sanatçılarsa olduğu gibi, gördükleri gibi gösteriyorlardı. Bu iki ayrı doğacılık batı sanatında birbirini eleştiren, kışkırtan, dolayısıyla geliştiren bir dialektikaya yol açmış ve doğa kavramının zenginleşmesini, derinleşmesini sağlamıştır. Batıda doğa kavramı sanatçıları bir yandan akla uygun, bir yandan da nerdeyse akıldışı gerçeklere, hem realizme hem sürrealizme götürüyordu.

Sanat tarihçilerinin Barok diye adlandırdıkları ve Rönesans'a bir tepki saydıkları dönem aslında doğa kavramını geliştiren, zenginleştiren, tuhaflık sayılan gerçekleri de doğa kavramı içine sokan, körleri, topalları, hastaları Michelangelo'nun ideal devleri kadar doğal sayan sanatçıların batıda kendilerini kabul ettirdikleri, sevdirdikleri dönemdir. Rönesans ve Barok diye adlandırılan dönemler aslında batının doğaya doğru attığı iki adımdır. İlk adımın İtalya'da atılmış olması ne kadar olağansa ikinci adımın kuzeyde, Hollanda'da atılmış olması o kadar olağandır. İki değişik batı, Ortaçağ dünya görüşünü aynı hızla yenmiş, ama Tanrı'nm karşısına koydukları doğayı her ikisi aynı merak, fakat ayrı sevgi ve ayrı fırçayla sanata mal edeceklerdi. Güney daha çok freskle, kuzey daha çok yağlı boyayla, yani güney ufak tefek ayrıntıları silerek, kuzey ufak tefek ayrıntıları belirterek doğal olacaktı.

Barok dönemde doğa kavramı insan aklının egemenliği altından çıkar gibi olur. Sanat Rönesans okulunun ölçülü biçili, sınırları belli ve merkezi insan olan doğa görüşünün çerçevelerini kırar. Bir yandan duygular, tutkular, heyecanlar, insan içi gerçekler daha ağır basarken öte yandan Rönesans'ın hor gördüğü orta malı, gündelik, kaba saba gerçekler önem kazanmaya başlar. Hep aynı mevsimi yaşayan, bahar tazeliği ya da yaz olgunluğunu sürdüren, değişmez, şaşmaz, sağlam Rönesans doğası içine bütün mevsimler, hatta saatler, alacakaranlıklarla birlikte, değişen, bozulan, renkten renge giren varlıklar da girer. Her şey daha dizginsiz, daha bağımsızdır. Ağaçlar, kuşlar, insanlar sanat dünyasına gelişi güzel alınır ve her biri ayrı bir özenle değerlendirilir.

Doğa kavramının bu gelişmesi elbet bilimlerin gelişmesiyle iç içedir. İnsanın doğa üstüne bildikleri arttıkça doğanın sınırları daralacak yerde büsbütün genişliyor; bir görüş çemberi kırılınca ondan sonraki daha büyük oluyor ve insan gittikçe enginleşen doğanın karşısında küçüldükçe küçülüyor, büyüyecek yerde. Rönesans'ın mağrur insanı Barok dönemde daha alçakgönüllü oluyor doğa karşısında. Brueg-

hel'in resimleri çağının doğa görüşünü şaşırtıcı bir düşünce ve sanat tutarlılığıyla belirtir. Bakın Brueghel'in resimlerine: Leonardo da Vinci'ninkinden bir başka türlü doğa anlayışının Avrupa'yı sarmaya başladığını hemen görürsünüz. Bu resimlerde doğa artık anıtlaşan insan yüzleri ardında bir dekor değildir. Resmin baş konusu doğa olmuş gibidir. İnsanlar çok kez karıncalar gibidir doğanın içinde. Büyük insan serüvenleri doğanın kıyısında köşesinde yer alır, hiçe sayılır nerdeyse. Bir resminde tanrılarla boy ölçüşmüş, balmumuyla tutuşturduğu kanatlarla göklere yükselmiş İkaros'un başına geleni anlatır. Güneşe yaklaşınca balmumları eriyip yeryüzüne düşüveren İkaros'u kolay kolay bulamazsınız Brueghel'in resminde. Gökleri, denizi, toprağı, toprağında çalışan çiftçisiyle sınırları belirsiz bir doğa görürsünüz karşınızda. Büyük kahraman bu doğanın içinde bir serçe kuşu küçüklüğüyle koca denizin bir köşesine düşüvermiştir. Ön planda, İkaros'tan yüz kez daha büyük gösterilen köylü, tanrılarla savaşan insan kardeşinin başına gelenlerle ilgilenmek şöyle dursun, hiçbir şeyin farkında değildir. Bu resimde doğa, insan serüvenlerini küçültüp hiçe saydıracak bir enginliktedir. Avrupa doğayı yeni bir gözle görmeye, insanın sınırlı varlığını doğanın sınırlılığı içine yerleştirmeye başlıyor.

Barok denilen dönemde sanatın doğa ile ilişkileri öyle senli benli, o kadar sıkı fıkı bir yakınlık haline geliyor ki, kimi sanatçılar, daha doğrusu bütün sanatçılar zaman zaman doğadan başka konu düşünemez oluyorlar. Doğanın bir anını, herhangi bir anını bütün ayrıntılarıyla yakalayıp dondurmak, olduğu gibi saptamak, renkleri, ışıkları ve gölgeleriyle bir düzey üstünde göstermek için yıllarca, yüzyıllarca akla karayı seçti batı sanatçıları. Elbet, her yerde olduğu gibi, batıda da arayıcı ve bulucular ve onlardan çok daha büyük bir sayıda, arayıcı ve bulucuların ardından giden, yaptıklarını tekrarlayan, çoğaltan, yayan ve sahteyle gerçeği eski çağlardakinden çok daha fazla birbirine karıştıran sözde sanatçıları oluyor batının da; hatta batı, işçilikle yaratıcılığı birbirinden ayırmak, yerine göre birini ya da ötekini göklere çıkar-

makla işi büsbütün karıştırmıştır. Bütün büyük sanatçılar gibi Rembrandt da doğa karşısında hem arayıp bulucu hem de yaman bir işçidir, sezgisi kadar sabrı da sınırsız bir işçi. Ama onun doğayı değişken halleriyle vermede kullandığı ışık gölge oyunları bir reçete oldu sonradan. Bir bilim adamının buluşunu, teknik adamları nasıl alabildiğine çoğaltırlarsa, yüzlerce ressam yıllar yılı Rembrandt'ın gözüyle baktılar doğaya, onun fırçasını kullandılar. Bir başka büyük usta yeni bir bakış getirinceye kadar.

On yedinci yüzyıldan bu yana doğa kavramı canlı cansız, güzel çirkin bütün yaratıkları kapsamaya başlar. Manzara ve Nature Morte ressamlığı geliştikçe doğanın sınırları hem genişler hem derinleşir. Keşfine çıkılmış bir defineler ülkesi olur doğa. Gerçi on yedinci yüzyılın ünlü Fransız eleştiricisi "Doğayı taklit edin" derken dağların, taşların, böceklerin kuşların resimlerini yapın, demek istemiyordu; doğal olun, yapmacık, uydurma süsten püsten kaçının demek istiyordu. Doğallık akla, sağ duyuya, gerçeğe uygundu, Boileau için daha çok. Zaten ressamlar özellikle kuzeyde insandışı büyük doğanın keşfine çoktan çıktıkları halde on yedinci yüzyılda yazarlar, şairler daha çok insan içi doğayı, duyuları, tutkuları işliyorlardı. La Fontaine'in hayvanlar doğasına çevrik gözlemleri de insanları daha iyi anlatmasına yarıyordu. Edebiyatın dış doğa tasvirlerine açılışı on sekizinci yüzyılın sonlarında başlar. Bununla beraber on yedinci yüzyılın salon kibarları zaman zaman: doğa kokusu alalım biraz, diyerek ipekli uzun etekleriyle kırlara giderler; aralarında doğanın fazla ahır koktuğunu söyleyenler olursa da şehir dışında kırlarda, korularda türlü sanat gösterileri düzenlemek, doğanın güzelliklerinden söz etmek bir moda haline gelir.

On sekizinci yüzyıl Avrupa sanatının kısır bir dönemidir. Buna karşılık bu dönemde doğa sevgisi bilimleri ve felsefeyi sararak, dinin temellerini yıkacak bir güç kazanır.

ÖZ RESME DOĞRU*

Yeni ve eski tezadı hiçbir vaziyette resimdeki kadar bariz değildir. Diğer sanatlar bütün inkılapçı hamlelerine rağmen her zamanki mahiyet ve gayelerinden ayrılmamışlardır. Mimaride, musikide, tezyini sanatlarda ve hatta şiirde, yapılan yenilikler nihayet bu sanatların hudutlarını genişletmek ve teknik imkânlarını artırmakla kalmıştır. Halbuki resimde daha cezri bir inkılap olmuş ve yeni resim eski kıymet ölçüleriyle izah edilemez bir hale gelmiştir. Bu inkılap resim tekniğinden ziyade resim telakkisini değiştirmiştir. Onun içindir ki, hiçbir sanatkâr bugün kendini kabul ettirmekte ressam kadar güçlük çekmemektedir. Bütün hüsnüniyetlerine rağmen tamamen aciz kalan seyircilere bilhassa resim dünyasında rastlıyoruz. Diğer sanatlarda "güzel" veya "çirkin" hükümleri verilebildiği halde, yeni resimler karşısında ekseriya "acayip" kelimesi ressamla seyirci arasındaki ihtilafın çok ciddi ve inkılabın çok şumullü olduğunu göstermeye kâfidir. Yeni bir zihniyet taşıyan eserler daima acayip görünmüşlerdir.

Avrupa'da resim son zamanlara kadar tiyatro, şiir ve heykel gibi "temsili" diyebileceğimiz sanatlar arasında bulunmakta idi. Temsili sanatlar güzelliği tabiata uygun ölçüler içinde yaratmak ve şeniyete az çok tekabül etmek mecburiyetindedirler. Bu sanatlarda sarih veya müphem, mevcut veya mevhum bir *Model* vardır, yani eser mutlaka bir şeyin ifadesidir. Halbuki musiki, mimari ve tezyini sanatlarda model yoktur. Bir senfoni veya bir cami harici âlemde hiçbir şeye tekabül etmez, tabiatı taklit etmez, ahenkten başka gaye gütmez. Tam manasıyla yaratıcı olan sanatlar

* *Ar* dergisi, Sayı 5, Mayıs 1938.

bunlardır. Temsili sanatlar Pascal'ın dediği gibi "suretin suretini" yapmakla Allah'ın yapısını taklit etmektedirler.

Yeni resmin ideali temsili olmayan sanatlar arasına girmek, musiki ve mimari gibi güzelliği kendi içinde bulmak, heykel ve edebiyatla tamamen alâkasını kesmektir. Bu ideal pek tabii olarak yeni kıymet ölçüleri yaratmıştır. Resmin tabiata benzeyen yahut mana ifade eden tarafı ikinci plana inmiştir. Hatta gaye benzememek ve mana ifade etmemek olmuştur. Yeni telakkiye göre bir tabloya yapılacak en büyük hakaret onu fotoğrafa veya edebiyata yakın görmektir.

Yeni resim temsili kıymetlerden uzaklaşınca tezyini sanatlardan uzaklaşmamıştır. Aralarındaki cezri fark ortadan kalkmıştır. Tablo ile halı gitgide birbirine daha fazla yaklaşıyorlar. Halı desenlerini en büyük ressamların yapacağı günler uzak değildir. Yarının tablosu en yüksek bedii (bedii = estetik) heyecanlarımıza hitap edebilecek bir halı olacaktır. Eski resim halıya benzemekten, yeni resim halıya benzememekten korkacaktır. Çünkü halıya benzemek musikiye ve mimariye benzemektir.

Bununla beraber ressamlar "tezyinî" sıfatını henüz benimsemiş değillerdir. Resimle tezyinat arasında hâlâ bir kıymet farkı mevcuttur. En yeni görüşlü ressamlar bile tablolarına dekoratif denilmesine henüz razı değillerdir, gayet tabii... Çünkü şimdiye kadar tezyini sanatlar yüksek resim zaviyesinden görülmemiş, bu sanatlarda büyük kıymetler yaratılabileceği düşünülmemiştir. Halbuki sanatların en yükseği sayılan musiki bile tezyini bir sanattır. Tezyinat insan ruhunun bir hendesesi, içimizde dert ve esrarlı musikinin harikulâde bir çiçek, namütenahi bir arabesk halinde tecellisidir. İnsanın yapıcı kudreti, diğer bütün gayri temsili sanatlarda olduğu gibi tezyinatta da azami hürriyetine kavuşur. Bu itibarla tezyinat insanın en yüksek faaliyetleri arasındadır ve "tezyin" sanatın en asil manasıdır. Arabesk, sanatkârın tabiat haricinde yarattığı nizamın bir sembolüdür.

Yeni resim, tezyinatın bu yüksek mahiyetini idrak etmiş ve resim dünyasını tezyini olmayan kıymetlerden tasfiye etmeye başlamıştır. Ehemmiyetini gittikçe daha fazla tebarüz edecek olan bu tasfiye yeni resmin birçok temayüllerinde kendini göstermiştir:

Mevzuun ehemmiyet bakımından ikinci plana indirilmesi,

İnsan vücudunun kıymetten düşmesi,

Tabiatın bazı resim zaruretlerine göre deforme edilmesi,

Eşyanın birer kütle veya leke telakki edilmesi.

Portrelerde tabii nispetlerin bozulması,

Primitif resmin itibar kazanması,

Şark tezyinî sanatlarının antika mahiyetinden çıkarak aktüel bir kıymet bulması,

Resim tenkidinde bilhassa tezyinî kıymetlerden bahsedilmesi,

Afiş ve illüstrasyonların büyük ressamları bile cezbetmesi, ilah... Bütün bunlar resmin tezyini ve "gayri temsili" bir istikamet takip etmeye başladığını göstermektedir. Yeni ressam, yeni insan vücudu bir renk ve şekil dünyasıdır; manzara bir "tabiat köşesi" değil, başlı başına bir plastik nizam, bir mimaridir. Eski ressamın büyük bir ıstırabı ifade etmek için yaptığı bir çehrede yeni ressam her şeyden evvel bir ışık-gölge musikisi görmektedir. Artık bir insan eliyle bir yaprak arasında resim bakımından hiçbir fark yoktur. Bu iki unsurun tabloda oynadığı rol aynıdır.

○

Fakat eski resim telakkisi ancak nazari olarak yıkılmıştır. Elli seneden beri yetişen ihtilalci ressamlar resmin istikametini değiştirmekle kalmamışlardır. Yeni resim henüz klasik bir katiyet ve sarahate varmış değildir. Tabiat taklidine istinad eden resmin sağlam kaide ve ananeleri hâlâ yaşamaktadır. Hâlâ anatomi ve perspektif gibi zaruretler ortadan kalkmamıştır. En modern akademilerde bile model hâlâ tahtında oturmaktadır. Ressamların birçoğu hâlâ karşılarında armut gibi duran bir insan vücudu olmadıkça,

renk ve şekil dünyası yaratmaktan acizdirler. Eskiden pozun bir manası vardı. Çünkü insan bu sıkıntı mukabilinde değişen tabiatı tespit etmek, zamanı durdurmak ihtiyacını tatmin ediyordu. Bugün fotoğrafın gördüğü muazzam işi eskiden ressam görüyordu. İnsanlık ressamdan yalnız güzel şekiller değil, aynı zamanda –hatta bilhassa– sadık portreler istiyordu. Hayalin tespiti o kadar büyük bir ihtiyaçtı ki, insanoğlu bu iş için nihayet harikulade bir makine icat etti. Bu suretle tabiatı "poze etmek" külfetinden ve ressamı "benzetmek" endişesinden kurtarmış oldu. Artık ressamlar fotoğraf icat edilmemiş gibi hareket edemezler. Resim kendini kabul ettirebilmek ve insani bir ihtiyaca tekabül edebilmek için fotoğraftan tamamen ayrı bir dünyada inkişaf etmek mecburiyetindedir. Aksi takdirde seyirci ve müşteri olarak birkaç amatörden başka kimse bulamaz. Portre resmini şimdilik safiyane bir makine düşmanlığı yaşatmaktadır. Safiyane diyorum, çünkü bu düşmanlığın hiçbir mantığa tahammülü yoktur. Şüphesiz makinenin bizatihi hiçbir bedii kıymeti olamaz. Çünkü sanatı yaratan yalnız insan eli ve insan şuurudur. Fakat makineyi kullanan yine insan şuuru ve insan eli değil midir? Eğer makine birçok insan eserlerine mihaniki bir mahiyet vermişse bunun sebebini makineyi kullanan ellerin sanatkâr olmayışında görmek lazımdır. Makine insanın makineleşmekten kurtulması için icat edilmiştir. Fotoğraf, ressamı makine olmaktan kurtarmıştır. Mihaniki mahiyet eski ressamda yeni ressamdan çok daha fazladır. Fotoğrafa benzeyen ve seri halinde güzellikler yapan yeni ressam değil, eski ressamdır. Velasquez'in çalışma tarzı Picasso'nun çalışma tarzından elbette daha mihanikîdir.

Fotoğrafın icadından sonra resim dünyası alabildiğine genişlemiş ve ressam hakiki sanatla yabancı birtakım zaruretlerin esaretinden kurtularak renkler ve şekiller kâinatında serbestçe dolaşmaya başlamıştır. "Makine" sanatkârın ruhunu esarete değil, istiklale götürmüştür. Rüyaların sanata en fazla girdiği devir makinenin en fazla inkişaf ettiği

devir olmuştur. Yirminci asrın sanatı öldüreceğini zannedenler ekseriya makinenin sanat dünyasındaki hakiki rolünü yanlış tefsir edenlerdir. Bence yirminci asır sanatın insanlığa en fazla yayıldığı devir olacak ve makine insanları daha az değil, daha çok sanatkâr yapacaktır.

Yeni ressam sanatta fotoğrafın varamayacağı kıymetleri ve tabiatta objektifin göremeyeceği güzellikleri aramaktadır. Güzel insan vücudu yahut güzel tabiat manzarası resmin fotoğrafa terk ettiği basit ideallerdir. Vücut ve manzara yeni ressam için birer gaye değil, sadece birer vasıtadır. Bir tablo karşısında konuşan yeni ressamları dinleyin: tasvir edilen eşyanın isimleri, manaları, zati kıymetleri, mevzuubahis bile olmaz. Her şey ışığa, renge ve desene irca edilir. Musikiye veya mimariye ait tabirler duyarsınız: ahenk, senfoni, akış, pasaj, ritm, konstrüksyon, kütle, hacim, mihver... Hatta yeni ressamlar eski ressamları da aynı kıymet ölçüleriyle muhakeme ederler: Greco'nun sadece bir portre olarak yaptığı bir resimde, yahut çarmıha gerilmiş İsa'yı *tasvir* ettiği bir tabloda onlar birbirine sarılan renk ve şekillerin dinamizmine hayran olurlar. Boticelli'nin "en güzel kadın" olarak yaptığı Venüs'ü, maddilikten fışkıran pürüzsüz bir form olarak görürler. Primitiflerin tamamen dini bir ilhamla yarattıkları cehennem tablosunda taze ve rengârenk bir cennet keşfederler. Yani eski resmi yeni telakkilerle anlarlar. Esasen her eski kıymetin devam edebilmesi yeni manalarla olması zaruridir.

○

Hülasa yeni resim tabiat ve manadan tecerrüt ederek (tecerrüt etmek = sıyrılmak, soyutlanmak) temsili sanatlardan ve fotoğraftan ayrı bir sanat haline gelmektedir. Resmin bu istikametini en kolaylıkla benimseyecek olan memleketlerden birisi de şüphesiz Türkiye olacaktır. Çünkü biz tezyini kıymetlerin sırrını asırlarca araştırmış bir milletiz. Yazıyı bile muhtevasından tecrit ederek (tecrit etmek = soyutlamak) tezyini bir kıymet yapmış olan Türkler, tasvir ve

temsilden uzaklaşan garp resmini garplılardan daha az yadırgayacaklardır. İnsan vücudunu dekor içinde eriterek minyatürlere yakın bir resim dünyasına giden Matisse'in yahut tabiatı tamamen zihni araştırmalarla stilize ederek mücerret bir sanat güzelliğine varan Picasso'nun bizde daha az mukavemet görmesi icap eder. Şüphesiz yeni resim geriye dönerek basit bir minyatür haline gelmeyecektir. Tezyini kıymetlere ehemmiyet vermek, eski manası ile tezyini bir sanat haline gelmek değildir. Yeni resim yalnız göze değil aynı zamanda zihne hitap eden yüksek bir tezyinat yaratacaktır. Minyatür ve halı "düz satıh" üzerinde kaldıkları halde, tezyini tabloda derinlikten, hacimlerden ve perspektiften de istifade edilecektir. Yani minyatürle Avrupa resmi birleşecektir.

Modern resimleri anlaşılmaz birer şekil dünyası, birer muamma olarak görenler bu resimlere eski resim telakkisiyle, yani tasvir ve mana arayarak bakanlardır. Bu resimlere, bir camiye bakar gibi bakmaya alışmalıyız.

Ressamın fotoğrafçı veya şair olmasını istemeye hakkımız yoktur. Modern ressam tezyini kıymetleri birinci plana getirmekle eskisinden çok daha geniş bir kütleye hitap etmekte ve halkın daha kolaylıkla zevk alabileceği bir sanat yaratmaktadır. Klasikleri tam manasıyla anlamak yenileri anlamaktan çok daha güçtür. Çünkü klasikler mitolojiye ve tabiat taklidinin inceliklerine vakıf, güzide (vakıf = kavramış, bilen. Güzide = seçkin) bir zümreye hitap ediyorlardı. Halkın onlardan aldığı zevk bugün bizim fotoğraftan aldığımız zevke yakındı ve hakiki sanat zevki değildi. Modern ressamla halk arasında büyük bir anlaşmazlık olduğu inkâr edilemez. Fakat bu anlaşmazlık resme bakış tarzının değişmesiyle kısmen ortadan kalkacaktır. Tamamen demiyorum. Çünkü sanatla halk arasında bir mesafe bulunması tabii ve zaruridir. Hiçbir güzellik "harcıâlem" olmaya razı değildir.

D GRUBUNUN SERGİSİNDEN ÇIKARKEN*

Bir tek sanat vardır: Mimari
Bir ressam

— Keşke Necip Fazıl'ın muhayyilesi konferansına pırıl pırıl yanan imajlar arayacağına, "D" grubu için ışıklı bir sergi yeri arasaydı.

— Sahi öyle... "D" grubu nerede ise havasızlıktan boğulacak. Altı sanatkâr bir odada oturabilir. Fakat altı sanatkârın ruhları iç içe girince biribirini yiyorlar. Ne sıkıntı yarabbi! Cehennemde bile ruhlar bu kadar sıkışmayacaklar. Elif Naci'nin şikâyet etmekte hakkı varmış.

— Hayır azizim; bence Elif Naci'nin sözleri sergi için bu daracık odadan daha zararlı oldu. Bu matem havasına ne lüzum vardı? Biz ondan "D" grubu kadar renkli ve güneşli sözler bekliyorduk. Bir sanatkâra en az yakışan şey şikâyettir. Sanat kendini acındırmaz: sanat kendini kabul ettirir. Güzelliğin en derin sırrı gurur ve gururun en öz vasfı sükûttur. Gözlerine kimse bakmıyor diye ağlayan bir Venüs tasavvur et! Yahut getirdiği yenilikleri yalvara yalvara kabul ettirmek isteyen bir inkılapçı!

— Peki ama, ya bu memleketin sanat karşısındaki alakasızlığı Venüs'ü bile ağlatacak kadar korkunçsa?..

— Hangi alakasızlık rica ederim? Bu memleket hiçbir zaman sanata bu kadar alaka göstermemişti. Sanat hiçbir zaman bugünkü kadar halka inememişti. Eğer "D" grubu bu memleketin alakasızlığından doğdu ise yaşasın o alakasızlık...

○

* *Tan*, 26.7.1935.

— İşitiyor musun! Sergiyi gezenlerin ağzında bir tek kelime var: tabiat!.. Her tuvalin önünde halk bir münasebet bulup tabiatı işe karıştırıyor. Nedir resmin bu tabiattan çektiği!.. Şair bir çift mavi, gözü mavi gökler kadar büyültür, yahut kâinatı avuç içine sığanacak kadar küçültür. Kimse bir şey demez; fakat ressam Nurullah bir kızcağızın kolunu azıcık uzattı diye kıyametler kopar. Vay efendim, sanatkâr tabiatı tashih mi edecekmiş... Ne hakkı varmış... Sanatkâr tabiattan daha mı usta imiş... Elbette daha ustadır ya... Size tabiatı sevdiren, güzel bulduran sanat değil midir?.. Vahşi tabiatı size beğendirebilmek için edebiyat neler çekti...

— Ben bu tabiat iptilasını biraz da seyircinin tenkit ihtiyacıyla izah ediyorum. Bir tablonun muvaffak olup olmadığını takdir etmek çok zor bir iştir. Halka kolay, zahmetsiz ve evrensel yoktur. Resmin tabiatla alakası yoktur, dediğin zaman halkın muhayyilesi ve muhakemesi boşlukta kalıyor. Artık resimde ne arasın? Neyi neye benzetsin? Neye nazaran bu eser olmuş veya olmamış desin? Yeni resim karşısında burjuvayı en çok sinirlendiren bu işte: adamcağız söyleyecek söz bulamıyor.

— Mutlaka bir şey söylemesi lazım mı canım? Muhakeme etmesin; mana olmayan yerde mana aramaya kalkmasın. "D" grubu onun düşünmek hassasına değil, görmek hassasına hitap ediyor. Tuvalin arkasına değil, önüne baksın.

— Evet ama, resim durgun güzelliklerin sanatı olduğu için muhakemesiz beğenilmeye çok az müsaittir. Onda, mesela şiir ve musikideki sürükleyici kudret yoktur. Renk ve çizgilerle ruha ağır ağır sirayet eder. Göze hitap eden güzellikler en fazla zihinleşen güzelliklerdir: Göz zihne en yakın olan duygumuzdur. Bakan adam bir "ipucu" bulmadan rahat edemez.

— O halde yeni resim seyirciye ipucu vermekle, renk ve çizgilerin manalarını boşaltmakla, zihnin yolunu kapamakla bir çıkmaza mı girmiş oluyor? Resim musikileşemez mi? Göz ahenk karşısında kulak olamaz mı?

— Göz kulak olabilir. Terbiye ile tabii... Mimariye bakan göz âdeta kulak kesilmiyor mu?.. Gözümüzden "doğrudan doğruya" ruhumuza dolan ahenk yığınları yok mu?.. Mermer sütunlarda mana aramayan halk bir gün "D" grubunda da mana aramaya alışacaktır. Resim doğduğu zaman zihne hitap etmiyordu ki... O da bir zamanlar, bütün süs ve ziynetler gibi, tasvir ve temsil etmeyen, dış âleme uymayan, kendinden müessir olan, "non représentatif" bir güzellikti. Resme sonradan giren fikri kıymetler, renk ve çizgileri ağırlaştıran manalar, tezyini kıymetleri, yani resmin musikiye benzeyen tarafını gözden düşürdüler.

— Yine Rönesans'a çatacaksın galiba...

— Hayır... Rönesans'ın yıktığı güzellikleri yine Rönesans sayesinde görebiliyoruz. Anlamadığım şey halkın yeni resmi daha kolay benimsememesidir. Teyzini kıymetlere dönmek halka, basit ve çıplak ruhlara dönmek demektir. İsmine bile mana koymak istememiş olan "D" grubu halka en iyi bildiği bir dille, musikinin diliyle hitap ediyor. Yeni resim gökyüzü kadar manasız ve boş, fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın yeni resmi sevmemesine imkân yoktur. Fakat maviliği sevebilmek meseledir.

Ah o Jakond'un tebessümü!.. Bize renk ve çizgilerde mana aramayı o öğretti. Gülmez olaydı o manalı gülen kadın!

YENİ OTRULUN* VE PSİKOLOJİ**

İstanbul'un her tarafında topraktan beyaz mantarlar halinde fışkıran apartmanlara her baktıkça on altıncı asrın Fransız şairi Du Bellay'ın bir sonnet'sini hatırlarım. Bu sonnet'de bacası tüten bir ev ve şaire Roma'nın mermer sütunlarını unutturan bir yuva hasreti vardır. Apartmanla bacası tüten ev arasındaki derin psikoloji farkına rağmen bu iki otrul yalnız benim muhayyilemde değil, İstanbul'un her köşesinde yan yana yaşamaktadırlar. Fakat bacası tüten evin ocağı, etrafındaki romantik şiir halesiyle birlikte sönmek üzeredir.

○

Yeni adamın otrulu beyaz bir kâğıt kadar çıplak, bir hendese kadar mücerrettir. Ne damında hislerin yuvarlanmasına müsait bir üslup, ne de yalçın duvarlarında hatıraların tutunacağı renkli bir kıvrım yahut bir leke... Eski ev içinde yaşayanların bütün zevklerine bir köşe, bütün telakkilerine bir renk ve bir şekil verebiliyordu: eski ev bir çamaşır dolabı gibi sahibinin ruhuna benziyordu. Kapısında, bacasında, saçaklarında, merdiveninde bu nesnelerin gördükleri işle alakası olmayan pitoresk, yani tufeyli (tufeyli = asalak) güzellikler vardı. Bacası tüten evin penceresinde bir genç kızın üzenini, (üzen = özen) ihtiyar bir annenin temizliğini yahut ölü bir ruhun kasvetini görürdünüz.

Yeni mimari bütün "temsili" şekil ve renklerden sıyrılmak, insan ruhuyla münasebetini kesmek yolundadır: yeni

* S.D., 1'nci bas. s. 402-405: "Yeni konut ve psikoloji".

** Bu yazı *Tan* gazetesinin 28.6.1935 günkü sayısında çıkmıştır. Altına bir not düşülmüş: "Otrul = mesken" (Yeni sözlükten) Bu sözlük, *Tan* gazetesinde haftada bir tam sayfa olarak yayınlanan sözlük olsa gerek. Bu sözlükte önerilen "otrul" tutunmamış, yerini "konut" almıştır.

otrulun şahsiyeti yoktur. Bir burjuvanın apartmanına kendinden koyduğu şey yalnız apartmanın ismidir: "Şen Yuva", "Saadet", "Ümit", "Şefkat" Home (İngilizce: aile ocağı) edebiyatının son izleri olan bu isimlere bazen mavi boncuklar ve at nalları da karışmaktadır. İşte ev pitoreskinin son izleri... Apartman sahibinin bayat zevki yeni mimarinin çıplak sütunlarında kendine hiçbir tünek bulamaz olmuştur.

Sabit ve şahsi bir otrul, burjuva ideallerinin en köklüsü idi. Bu ideal için isteyerek veya istemeyerek çalışmamış hiçbir sanat yoktur. Şaheserlerin dönüp dolaşıp girdikleri yer burjuvanın süslü mahpesi (mahpes = hapis) değil mi idi?.. Bir müzeye benzeyen eski misafir odalarını, yerlerini değiştirmeyen süslü koltukları, konsolun üstüne sıralanan bibloları, yelkovanla akrebi bin bir tezyinat içinde kaybolan saatleri düşünün... Eski adamın varı yoğu evinde idi. Ona göre yaşamak, bir yuva kurmak ve onu bir karınca sabrıyla mütemadiyen süslemek ve doldurmaktı. Burjuvanın yuvası için duyduğu dar ve inhisarcı sevginin çok karakteristik bir ifadesini Alman İsviçre'sinde küçük köşklerin kapıları üstüne yazılan "Klein aber mein - Küçük ama benim" cümlesinde görmüştüm. Yuva telakkisinin özünü taşıyan bu söz bütün "bacası tüten ev" sahiplerinin düsturudur.

Yeni otrulda sahibinin ruhu ve mülkiyet iddiası sezilmez. Şahsiyeti olmayan bir eve hiç kimsenin "benim" demeye dili varmaz. Apartmanın katları iki Ford otomobili kadar birbirine benzemektedir. Birinci katın kiracısı bir akşam şaşırarak ikinci kata girse, yatağına girinceye kadar yanlışlığın farkında olmayabilir. Bilmem kim demişti: "Gemi bir seyahat makinesidir, ev de bir oturma makinesi olmalıdır" Gerçekten yeni otrulun ihtiyaçlara adeta ölçü ile tekabül etmekten başka ülküsü yoktur. Ve onlarda yalnız aklî, yani gayeye uygunluktan doğan bir güzellik aramak lazımdır. Apartman, asrımızdaki sistematik basitleşme idealinin en tabii neticelerinden biridir.

Eski otrulun şahsiyetini ve pitoreskini biraz da malze-

menin doğurduğu zaruretler tayin ediyordu. İki mahalle, iki şehir yahut iki memleket evleri arasında üslup farkı, gerek teknik ve gerek malzemenin artık kolayca nakledilebilmeleri yüzünden ortadan kalkacaktır. Betonarme, sinema kadar evrensel bir şeydir. Mahalli renklerini daha şimdiden kaybetmiş şehirler yoksa bile bir arı kovanı kadar rasyonel mahalleler çoktur. Yeni mimarların tasarladıkları yapılarında pitoresk hiçbir köşe yoktur.

Eskiden her meskeni çabucak benimseyen insanlara serseri derlerdi. Eğer öyle ise yeryüzü bugünkü kadar serseri görmemiştir!.. Yeni adam bir vapur kamarasında, bir yataklı vagonda, bir otel veya apartman odasında kendini evinde hissetmektedir. Bu çabucak benimseyen psikolojinin sembolü, açıldığı zaman bir gardrop olan ve her köşeye yakışan yeni bavullardır.

Otruldaki çıplaklık ve "gayeye uyarlık"ın mobilyaya da sirayet edeceği tabiidir. Yeni masanın masalıktan başka hiçbir üslubu, hiçbir şahsiyeti yoktur; yeni koltuğun yalnız bir renk ve dört köşe çizgisi vardır. Zavallı antikacılar!.. Onlara artık hiç iş kalmıyor demektir. Kendi hesabıma ben, bir mezarlık kadar nefret ettiğim antikacı dükkânlarının ortadan kalktığı gün yeryüzünü daha temiz ve daha taze hissedeceğim. Güneş ve havadan başka bir şeye ihtiyacı olmayan odalara tarihin tozlu nefesini ve çürük tahtalarını dolduran antikacılar, bomboş bir güzellik telakkisi yaşatıyordu: antikaları sevenler, güzelliği "işe yaramayan" ve "başkalarında bulunmayan" şeylerde arayanlardır. Artık eskilik ve nedredin (nedret = seyrek, ender olma) güzellikle alakası yoktur.

○

Yeni otrulun çıplaklığından, şimdiden zihninin kucaklayamayacağı kadar geniş ruhsal ve sosyal neticeler doğacaktır. Eski mesken ruhları bir taraftan yalnızlığa ve istiklale davet eder, diğer taraftan ev eşyalarına ve hatıralara bağlardı. Yeni otrul insanları ruhsal benzerliğe, yuvasızlığa ve

mazisizliğe götürmektedir. Bir müze havası içinde yaşayan eski adam Fétichiste'ti ve eşyasını her gittiği yere ardı sıra taşırdı. Yeni adam eşyada eşyalıktan başka bir hassa (hassa = özellik) görmemekte ve yuvasını gömlek değiştirir gibi değiştirmektedir. Ruh eski otrulla beraber kaybettiği istiklale mukabil (ki bu bir zindan istiklali idi) büyük bir serbestlik kazanacak ve her an başka bir iklime kaçmaya, "évasion"a hazır bulunacaktır. Yuva idealini gütmek mülkün esiri olmaktı. Apartman bizi bu esaretten sıyrılmaya alıştırmaktadır.

YAZI VE RESİM*

Reisülhattatin Kâmil Aktik'in hayatı, şahsiyeti ve sanatı hakkında Melek Celâl'in bol ve temiz fotoğraflarla çıkarmış olduğu kitap** Türk güzel sanatlarının yeniden keşfine doğru atılmış büyük adımlardan biridir. Layık olduğu alaka ile karşılanmış olan bu değerli eserden ben, hattatlık sanatının inceliklerine ve tarihine aşina bir amatör olarak değil, üstad Kâmil'in sanatı karşısında hayranlık duymuş ve bazı şeyler düşünmüş bir seyirci sıfatıyla bahsediyorum. Esasen bu sanat yalnız yazı amatörlerine değil, ahenge ezelden müştak olan bütün insan gözlerine hitap etmektedir. Reisülhattatinin öpülecek ellerinden çıkan yazı, bedii kıymet ve kudreti herhangi bir sanat eserinden aşağı kalmayan tezyini bir cennet, Phidias'ın beyaz ve kusursuz dünyasını hatırlatan bir mimaridir. Bu mimarinin bedii hazzına varmak için pek derin bilgilere de lüzum yoktur: insanın gözünü ve gönlünü açması kâfidir.

Türk tezyini sanatları arasında yazının ne kadar mühim bir yer tuttuğu malûmdur.*** Okunmak ihtiyacını aşarak mücerred bedii kıymetler aramış olan yazı, başlı başına bir sanat haline gelmiştir. Bu sahada Arap ve Acemler'i çok geçmiş olan Türkler yazıya, telkin kudreti musikiye yaklaşan bir mahiyet vermişler ve bütün nevilerini birden kullanmışlardır. Kâmil Aktik zengin ve olgun bir an'anenin son

* *İnsan*, 1/2, 15.V.1938. Sanat Üstüne Denemeler'in birinci basımına alınmayan bu önemli eleştiriyi *İnsan*'da çıktığı gibi veriyoruz.

** Reisülhattatin Kâmil Aktik, Melek Celâl, Kenan Basımevi.

*** Rıfkı M. Meriç'in Güzel Sanatlar Akademisi neşriyatına ilave etmiş olduğu Türk tezyini sanatlarına ait yedi ciltlik eserin ilk iki cildi tamamen yazı sanatına aittir. Zengin ve kıymetli muhteviyatıyla geçen sene çıkmış olan ilk cilt, Türk plastik dünyasına açılmış büyük bir kapıdır.

plastik hamlesidir. Bu an'ane artık hattatlarda değil, ressamlarda devam edecektir. Ressamlarda diyorum, çünkü:

1. Bilgilerin en kısa yoldan ve en aklî şekil içinde nakline yarayan ve terkibi kabul etmeyen Latin harfleri yüksek bir yazı sanatının teşekkülüne manidir. Bu harfler ancak süslenmeye müsaittir.

2. Türk yazı sanatı, resme ait olan plastik kıymetlere yükselmiştir.

Kanaatimce garplıların resimle tezyini sanatlar arasında yaptıkları tefrik bizim sanat dünyamıza teşmil edilemez. Çünkü onlarda ressamın yükseldiği bedii kıymetlere bizde tezyini sanatkâr yükselmiş, mücerred şekiller, müşahhas şekillerin yerini tutmuştur. Kâmil Aktik'in ilahi bir musiki halinde ruhu dolduran yazıları küçük sanatlar arasında ve "süslü harf" tezyinatı seviyesinde değildir. Kendileri kadar temiz ve pürüzsüz bir hayattan süzülen bu yazılar, tıpkı tablolar gibi yüksek bedii endişe ve heyecanlarla yaratılmışlardır.

Melek Celâl'ın şu cümlesi bu hususta çok manidardır: "Binlerce eser meydana getirdiği ve bu eserler için binlerce müsvedde yaptığı halde düşünmek dediği deruni çalışması, fiili çalışmasından şüphesiz daha çoktu; çünkü o her şeyi bu "hendesei ruhaniye"ye irca etmek istiyordu."

Evet, ruhani hendese. Türk yazısının yükselmiş olduğu güzelliğin en iyi tarifi budur ve bugünkü manasıyla resim için de bilmem bundan daha iyi bir tarif bulunabilir mi?.. Kâmil Aktik'in yazıları birer süs mahiyetini aşarak yüksek telkini kıymetlere ulaşmaktadır. Onlara bakarken alınan haz, Louvre müzesini dolaşırken duyulan haz cinsindendir. Hatta ben, kendi hesabıma üstadın gayri maddi ve seyyal bir vücut halinde akan renksiz bir elifini Louvre müzesindeki renkli venüslerin birçoğu ile değişmem. Onun mücerred şekil cennetleri karşısında duyduğum bedii ürpermeyi, pek az resimler karşısında duydum.

Avrupa'da resmin yeni istikameti Kâmil Aktik'in temsil ettiği estetiğe doğru gitmektedir. Mücerret plastik, tasviri

resim dünyasına nüfuz etmekte ve tezyini kıymetler, tabiat taklidinin yerini tutacak gibi görünmektedir. Picasso'nun resimdeki bazı cüretkâr arabesk tecrübeleriyle eski Türk yazı sanatının mimarisi arasında şayanı hayret bir akrabalık görülmektedir. Melek Celâl'in kitabını karıştırırken ilk tedailerden biri de Picasso oldu ve Kâmil Aktik'in "okunmadan evvel sihirleyen" yazıları bana Picasso'nun "anlaşılmadan evvel sihirleyen" resimlerini daha iyi anlattı. Birbirine iki kardeş gibi benzeyen resim ve yazıları burada gösterebilseydim söylemek istediğim daha iyi anlaşılırdı. Modern resmin, müşahhastan mücerrede yükselen, tabiatı renk ve çizgilerin zihni hendesesine nakleden bir sanat olduğuna göre Türk seyircisinin de benzemeyen resimleri yadırgamaması icap eder.

Türk yazısındaki yüksek bedii kıymetleri çok evvelden görmüş ve göstermiş, tahlil etmiş olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, harflerin müşahhas âlemle olan münasebetlerini anlattıktan sonra diyor ki:

"Yazı yalnız fikri ifadeye mahsus alet olmakla kalmamış, rasgele bir güzellik vasıtası olmakla da kalmamış, belki beşeri hisleri ifade eden bir lisan, bir nevi resim ve bir nevi heykeltıraşlık vazifesi görmüştür. Yazıda yaşayan sanat kıymetleri, meselâ tenazur, selâset gibi yalnız akla ve hendeseye ait olan fikrî kıymetler değil; hiddet, asabilik, vakâr, azamet... gibi aynı zamanda hisse ve iradeye ait olan fiilî kıymetlerdir."* Bizzat hattat olan üstad Baltacıoğlu, uzun bir tahlilden sonra şu mühim neticeye varıyor: "Hattatlıkta terkip sadece bir cemi değil, bir icaddır."

Bununla beraber itiraf etmek icap eder ki, yazıda icad geniş bir serbesti bulamamış ve orijinal terkipler pek çabuk klişe haline gelmiştir. Bazı üslup farklarına rağmen hattatlarımız bilhassa dini, içtimai zaruretler dolayısıyla aynı terkipleri asırlarca tekrarlamışlardır. Halbuki Avrupa resminde icad, bilhassa son zamanlarda geniş bir terkip hürriye-

* Türk Yazılarının Tetkikine Methal. İlahiyat Fakültesi mecmuası.

tinden istifade etmiştir. Hattat, ressamla olan akrabalığını daha evvelden idrak etmiş olsaydı yarattığı şekil dünyası da şüphesiz çok daha zengin olurdu. Bu akrabalığı şimdi garp mektebinde okuyan Türk ressamı idrak edecek ve tezyini sanat kabiliyetimize garp resminin icad serbestisini ilave edecektir. Bizde büyük ressam herhalde Türk tezyini sanatları ile garp resim telakkisini mezceden, Picasso ile Kâmil Aktik'i uzlaştıran adam olacaktır.

RESİM GALERİSİ*

Devletin yardımıyla İstanbul'da bir resim galerisi açılacağı rivayeti bir aralık alakadarlar arasında dolaştı. Bu projenin kim, yahut kimler tarafından hazırlandığını bilmiyoruz; fakat bir resim galerisinin lüzumunu hissetmiş olanlar, Türk resminin en büyük ihtiyacını nihayet görmüşlerdir.

Vakıa cidden gariptir: memleketimizde otuz kırk seneden beri bir resim dünyası vardır; büyük küçük birçok Türk ressamları yetişmiştir; muhtelif temayüller taşıyan ressam grupları vardır; Türk resminden bahseden kitaplar, mecmualar vardır; bir resim müzesi vardır; zaman zaman açılan ve yüzümüzü ağartan sergiler vardır; fakat Türkiye'de bir resim galerisi yoktur.

İlk akla gelen izah şudur: Türkiye'de resim satılmaz ki, bir resim galerisi olsun. Avrupa'da müzeden çok resim galerisi vardır. Çünkü orada resim satılır.

Peki ama, şöyle de düşünülemez mi: Türkiye'de resim galerisi yoktur ki, resim satılsın. Gerçi galerinin açılması resmin satılması için kâfi değildir; fakat memleketimizdeki resim satışı meselesi ancak bir galeri açıldıktan sonra mevzuubahis olabilir. Daha evvel yapılan tahminlerin kıymeti yoktur. Günün birinde herhangi bir tesirle, bir makalenin, bir dostun, bir kitabın teşviki ile bütçenizi sarsmayacak kadar parayı gözden çıkararak resim satın almak isterseniz: mesela, evlenen bir arkadaşınıza manasız bir hediye yerine on beş yirmi liralık bir tablo götürmek isterseniz ne yaparsınız?.. Bir ressam arkadaşın evine gitmek uzun ve nazik

* *İnsan*, 1/4, 15.VII.1938. S. Eyuboğlu'nun bu yazısından sonra yayınlanan Bedri Rahmi'nin "Resim Havadisleri" yazısını da buraya almayı uygun gördük.

bir iştir. Antikacılara gitmek... Allah göstermesin! Aldanmak yüzde yüz. Sergiden satın almak... Çok pahalı olur, çünkü sergilerde fiyatlar sanatkârlar tarafından konmuştur, yüksektir ve zaten sergiye daha ziyade resim görmek için gidilir.

Müşterinin bu kadar uzun düşünmeye vakti yoktur ve bir dükkâna girip banal bir hediye almakta mazurdur. Her resim alan, resim için fedakârlık yapacak kadar sanat âşığı olamaz. Esasen hakiki sanat âşığı duvarına resim asmak lüzumunu pek fazla hissetmez. O sanat dünyasında yaşar ve sık sık tablo seyretmek fırsatını bulur. Satın alanlar, aldanmıyorsam, ekseriya sanat dünyasından uzak olanlardır (koleksiyoncular müstesna tabii).

Bütün sanatlar gibi resmin de *meta* haline gelmesi zaruridir. Edebiyatın kitapçıya, musikinin nota tüccarına ihtiyacı olduğu kadar, hatta belki daha fazla, resmin de galeriye ihtiyacı vardır. Daha fazla diyorum. Çünkü bir melodi veya bir şiir kulaktan kulağa dağılabilir. Tablo maddeden ayrılamayan, ağırlığı ve hacmi olan, hafızada saklanamayan bir güzelliktir: çerçevelenip duvara asılmadıkça tam manasıyla mevcut değildir.

Galerisiz resim, içtimai şartlardan uzak, halktan ayrı, topraksız bir resim demektir. Galeri, sanatkârla kütlenin, besleyici kalabalığın temas ettiği yerdir. Sanatı inkişaf ettiren, halk ile sanat arasındaki mütemadi maddi ve manevi alışveriştir. Sanatkârı her zaman yaşatmıştır. Kralların himaye ettiği sanatkârlar evvela halkın rağbetini kazanmıştır. Esasen kral da ekseriya bir müşteri vaziyetinde idi.

Galeri, resim için belki müzeden daha ehemmiyetlidir. Çünkü müze: güzel bir mahzen, muhteşem bir mezar ve nihayet bir mekteptir. Onun yaşaması için kurulması kâfidir. Orada sanatın nabzı atmaz, mücadele olmaz; alışveriş yapılmaz. Orada resme kıymet vermeye, ressamı anlamaya hazırlanırsınız; galerideki resimleri ölçebilecek bir zevk edinirsiniz. Müzeyi devlet, galeriyi halk ve sanatkârlar yaşatır.

Türk resmi münhasıran devlet himayesiyle yaşamakta-

dır. Bu anormal vaziyet ancak muvakkat olarak kabul edilebilir. Çünkü devletin gayesi memlekette resim sanatının kendi kendine yaşamasını temin etmektir. Kendi kendine yaşamayan bir sanat henüz içtimai manasıyla sanat değildir. Devlet himayesi sanatkârları değil; onları yaşatacak olan sanatı, sanatın tekevvün şartlarını istihdaf etmeli ve sanatkârı yalnız sanat yaşatmalıdır. Devletin resim alması ressamı bir dereceye kadar yaşatır, fakat Türk resminin bu yoldan inkişaf edeceğini ummak beyhudedir. Türk resmini Türk cemiyeti yaşatacaktır. Türk ressamı para yerine kayıkçıya bir kâğıt parçası üzerine yazdığı bir harfi veren hattat Rakım vaziyetine gelmedikçe, yani yaptığı şey bizatihi bir kıymet olmadıkça Türk resmi tam teessüs etmiş sayılamaz. Bu itibarla resim galerisinin açılması, resmin devlet himayesinden kurtulmaya ve kendi kıymeti ile yaşamaya başlaması demektir. Şimdiye kadar bu işin yapılmamış olması cidden hayret edilecek bir şeydir. Çünkü sanattan hiçbir fedakârlığı esirgememiş olan Türk devleti için bir galeri açmak büyük bir külfet değildir: Bir dükkân ve bir memur...

RESİM HAVADİSLERİ

Yeni Ankara Garı için açılan müsabakaya ve ressamlarımızın Anadolu'ya gönderilmelerine dair

Yeni Ankara garının holü için geçen sene yapılan büyük pano müsabakası ve neticeleri hükümsüz addedilmiş ve aynı müsabakanın yeniden açılmasına karar verilmiş. Bu müsabakaya ressamlarımızın mühim bir kısmı iştirak etmiş ve birinciliği Nurettin kazanmıştı. Fakat neden sonra büyük panonun, müsabaka birincisine değil de; heykel dünyasında virgül ve resim dünyasında noktalı virgül kadar bile yer alamamış olan bir ecnebi sanatkâra sipariş edildiğini duymuştuk.

Geçen sene gar müsabakasına iştirak eden eskizler, aralarında bir tek sanatkâr bulunmayan bir jüri

tarafından tasnif edilmişlerdi. Böyle bir jüri belki tamamlanmış bir eser hakkında bir fikir beyan etmek hakkına malik olabilir. Yalnız yirmi metre uzunluğunda ve iki metre genişliğinde olması düşünülen bir panonun onda bir nisbetinde küçültülmüş taslağı hakkında fikir yürütmek bir hayli güçtür. Böyle bir taslakta sivrisinek kadar yer alan bir lekenin on defa büyüdüğü zaman ne garip bir kuş olacağını kestirebilmek için bir parça resimden anlamak lazım gelir. Ufak bir lokomotif veya vagon maketinin büyütüldüğü zaman alacağı şekli ressamlar da nafia mühendisleri kadar kestirebilirler. Fakat bir metre boyundaki bir resmin yirmi metre olduğu zaman ne hale gireceğini tasavvur edebilmekle, bunun arasında muhakkak ki lokomotifle kurbağa arasındaki kadar bir fark vardır.

○

Her sene haziran ayı içerisinde Ankara'da açılan resim sergisi bu sene çok iyi karşılanmış ve teşhir edilen eserlerin yarısından fazlası satın alınmıştır.

Her sene olduğu gibi bu sene de ressamlarımızın biricik müşterisi yine hükümet olmuştur.

Geçen sene nihayet bir resim müzesine kavuştuktan sonra bu sene de bir tanesi Ankara'da, öteki İstanbul'da olmak üzere iki daimi resim sergisi salonuna kavuşmak üzere bulunan sanatkârlarımızı bunların hepsinden fazla sevindiren, son zamanlarda yayılan şu haber olmuştur:

Halk Fırkası, yazın ressamlarımızı Anadolu'nun muhtelif köşelerine göndermeyi ve oralarda birkaç ay çalışabilmelerini temin edecekmiş. Dünyanın en güzel bir memleketi olan İstanbul'da toplanmış olmalarına rağmen hepsi için için yanık Anadolu peyzajlarına hasret çeken ressamlarımız arasında bu havadisin ne büyük sevinç dalgası halinde dolaştığını

tasavvur edemezsiniz. Birkaç ay yalnız Anadolu ve boya kokusuyla kol kola Anadolu'nun sevgili köşelerinden birisine çekilmek ve çalışmak!.. İstanbul banliyölerinde kırıntılarıyla geçindiğimiz Anadolu dağlarına kavuşmak!.. Anadolu'nun bazen bir şelale bolluğu ve cömertliği dökülen, bazen kör bir kuyu kadar kısır ve kasvetli peyzajıyla hiç olmazsa yalnız birkaç ay, yalnız meslek endişeleriyle baş başa kalabilmek!..

Mütevazı bir seyahat olmasına rağmen ressamlarımız için her zaman bir lüks olarak kalacak olan bu yolculuk temin edildiği takdirde hem Anadolu'ya bir parça resim ve hem de resmimize bir parça Anadolu girmiş olacak.

Sabahattin Eyuboğlu

RESİMDEN*

Bizde resmin kendisi *yenidir*, son yüzyıl içinde başladı, gelişti. Gerçi daha önceki nakışlarımız arasında en yeni batı resminin aradığı değerlere ulaşmış eserler var. Hatta bana sorarsanız, resim sanatını insan düşüncesinin nakış olması diye anlatmak onun özüne daha uygun düşer. Ama bizim ilk ressamlarımız nakışı yenileştirerek resme varamamışlar. Nakıştan kesin bir ayrılışla batı ressamlarının yoluna girmişler. Bundan ötürü Türk resmi batı resminin son yüzyıl içindeki gelişmelerini pek az gecikmelerle benimseyegelmektedir. Dahası var: akademizm denilen saplantıdan, tabiat kopyacılığından bizim ressamlar daha kolay kurtuldular. Bizimki kadar *akademik*'ten kurtulmuş bir devlet resim akademisi Avrupa'da aramayın. Paris'te kopyacı resim anlayışından kurtulamamış ressam ve seyirci sayısı inanılmayacak kadar çoktur. Resimde ressamı, resim sanatını ve bir düşünce çabasını değil de kendi hoşlandıkları kaşı gözü, kediyi köpeği, tası tarağı, o korkunç deyimle *ölmüş doğayı* arayanların daniskası oradadır. Bizde kopyacılıktan kurtulan resmi yadırgayanlar çok çok "Böyle insan mı olur? Ben daha iyisini yaparım" deyip geçiyorlar. Paris'te öyle mi ya? Bir akademi üyesi, ünlü bir yazar, François Mauriac çıkıyor, Picasso'yu, Tanrı'nın sureti olan insan biçimini bozdu diye din iman düşmanı sayıyor, şeytana, deccala filan benzetiyor. Aman tahtaya vuralım, bugünlerde bizim aramızdan da böyle bir düşünür çıkabilir. Oysa bir insanın ve doğanın ne biçimlere sokulabileceğini eski nakışlarımızdan bildiğimiz için, sonra sırtımızda Avrupalılar kadar yumurta küfesi de bulunmadığı için yeni res-

* *Yaprak*, 1.VI.1949.

me, yani kopyacılıktan kurtulup yaratıcılığa giden resme daha kolay yatabiliriz. Ama bu demek değildir ki ressam etrafını görmeyecek, gördüğünü anlatmayacak. Tersine, ancak kopyacılıktan kurtulan gördüklerini söyleyebilir. Nitekim resim sanatı doğa kopyacılığından kurtulduğu ölçüde doğayı ve gerçeği anlatabiliyor.

Ankara'da birbiri ardından sergi açan Abidin Dino, Arif Kaptan, Ferruh Başağa bu söylediklerimi resimleriyle benden çok daha iyi anlatıyorlar. Dino, daha kapısından girer girmez "Benzemiyorum" diye bağıran keskin, alabildiğine zengin biçimleri, çizgiler gibi kıvranan insanları, insanlar gibi anlamlı çizgileriyle diyor ki size: "Burada seyredeceğiniz göstermelik doğa şirinlikleri değil, benim kafamın içidir. Resimlerim düşündüklerimdir; onları anladığınız ölçüde beni, beni anladığınız ölçüde onları anlarsınız". Dino durgun, ölmüş doğadan öylesine kurtulmuş ki, resmine değil yalnız çalkanış, kıvranış, yürüyüş halindeki insanlar, cansız çanak çömlek, kapı pencere, elma armut bile rahat durmuyor: hepsi telaş içinde. Ama Dino doğadan uzaklaştıkça gerçekten uzaklaşmıyor, tersine. Anadolu'nun insanlığı ve dertleri onun sergisinde sevimli röportajlardaki kadar daha da çok görülüyor. Dino'nun yapabileceği tiyatro dekorlarını, duvar resimlerini, büyük çapta fikir nakışlarını düşündükçe onun süsleyeceği bir yeni şehir kurasım geliyor.

Arif Kaptan'ın sergisi de açık ve cüretli bir ortaya çıkışla son yıllar içinde bu ressamın başından geçenleri anlatıyor. Hem ayrı ayrı her resimde, hem bütün sergide soyut güzelliklere doğru hızlı bir kayış var. Kaptan, resimlerini seçmesi, dizmesiyle biraz sanki şunları söylüyor: "Ben uzun zaman resmi doğadan ayıramadım. Gerçi manzara yaparken renkleri gönlümce değiştirir, ağacı, yaprağı tablomun düzenine uydururum; ama eninde sonunda tablomun özü doğaydı; benim uydurmalarım eklentiydi. Şimdiyse öz, benim uydurmalarım, doğa eklenti." Tabii Kaptan için, Paris'e gider gitmez oranın modasına uymuş, diyecekler; bu değişmenin ne sıkıntılar, bocalamalar pahasına olduğunu bilmeyecekler;

ama bunlar da eklenti. Olan şu ki, bir kölelikten kurtulmanın sevinci içinde dilediği ritme ayak uyduruyor.

Ferruh Başağa doğa kopyacılığından, daha erken, Paris'e de gitmeden kurtulmuş. Özellikle son resimlerinde tasvirden çok nakış aradığı besbelli. Renkleri, biçimleri gittikçe düzleşmiş, kesinleşmiş, kolay duygulardan yıkanmış. Hele Başağa daha büyük resimler yapmak olanağını bulsun, mavisi daha mavi olacak.

Daha büyük resim... Bu istek hemen bütün ressamlarımızda çoktan beri var. Aslını ararsanız yeni resim çerçeveleri muşambalardan çok geniş düzeyler istiyor. İstiyor ama nerede bulsun? Duvarlarda diyeceksiniz: ben de öyle diyorum, ama imkân duvar sahiplerinin elinde. Onların da resim severleri süs eşyasına benzer camlı çerçeveli, alınır satılır, gereğinde dolaba da konur cinsten resim istiyorlar.

YENİ RESİM*

Profesör Şekip Tunç son yazılarında** resim sanatındaki yeni anlayış ve davranışlar üzerinde titizlikle duruyor; yıkıcı ve devrimci saydığı ideolojilere bağlayarak kötülüyor. Suretsiz, ya da çarpık suretli resimlere karşı duyduğu öfkeyi pozitivist ve materyalist dünya görüşlerine karşı tuttuğu cepheyle uzlaştırıyor.

Dünya görüşleri ile sanatlar arasındaki bağların artması, zamanımızın en belli halleri arasına girdiği için, Prof. Şekip Tunç'un sorunu bu biçimde ortaya koyması hiç de mevsimsiz değil. Hele şimdi bizde sevmediğimiz eserleri zararlı sayılan düşüncelere mal etmenin tam zamanı. Bir çırpıda bütün yenilikleri kurdun ağzına atmak mümkün. Ancak sorun, Prof. Şekip Tunç'un gösterdiği kadar basit görünmüyor. Şöyle ki:

1. Pozitivist ve materyalist denebilecek sanatçı ve eleştirmenler arasında, alışılmış, kaşı gözü yerinde resmi tutanlar tutmayanlardan daha az değildir. Hatta en aşırıları daha çok natüralist resimden yanadırlar.

2. Suretsiz resim başka, bozulmuş suretli resim başkadır. Örneğin, Picasso hiç suretsiz resim yapmamıştır. İkisi bir çuvala konsa bile, aynı çuvalda çeşitli dünya görüşlerine rastlandığı gibi, aynı dünya görüşünden, hatta aynı ressamın elinden çeşitli resimler de çıkabiliyor.

3. Suretsiz veya bozulmuş suretli resim sanat tarihinde yeni bir şey değil, doğuda da, batıda da esaslı köklere bağlıdır. Resmin geçmişi Rönesans'tan bu yana geçen üç yüz yıldan ibaret değildir. Kaldı ki, Avrupa'nın bu üç yüz

* *Yaprak*, 15.IV.1950.
** 1 ve 7 Nisan 1950 tarihli Cumhuriyet sayıları.

yılı içinde bile doğaya aykırı resmin yeri vardır. Bizim geçmişimiz ise suretsiz veya bozulmuş suretli şaheserlerle doludur.

Bu su götürmez gerçekler bir yana, *yeni* ressamlar geçmişi yok saymak şöyle dursun, ona her zamankinden daha fazla baş vuruyorlar. Eski ressam için geçmiş çok defa kendi ustasından ibaretken, yeni ressam bütün insanlığın geçmişini, mağara devrinden bu yana, kendi geçmişini biliyor. Hiçbir devirde resmin geçmişi ressamların önüne bugünkü kadar cömertlikle serilmiş ve eserlerine girmemiştir. O kadar ki, Prof. Şekip Tunç'un put dediği put kırıcı ressamın eserlerinde dünya sanat tarihini gözden geçirmek mümkündür. Ama yeni ressam geçmişi kendi anlayışının süzgecinden geçiriyor. Geçirmesin mi? Başka türlü onu bugüne nasıl mal edebilir?

Aslında ressamın iyisi hiçbir devirde kopyacı, benzetmeci olmamış. Doğada veya ustasının eserlerinde gördüğü suretleri resmeden sanatçı ne kadar usta olursa olsun yaratıcı olamamış, olamıyor. Bütün sanatlarda olduğu gibi resimde de büyük değerler, yaratıcı insan düşüncesinin bulduğu biçimler, suretlerdir. Dar bir doğa anlayışı, canlıyı canlı etme diyebileceğimiz *ölü doğacılık* güzel sayılmış, belli suretleri çoğaltmacılık resim sanatını eski akademi hocalarının kafası kadar kurutmuş, çıkmaz yollara sokmuştu. Yeni ressam, yeniden yaratıcı olmak çabasıyla doğdu. Mimariye, müziğe benzemek istemesi, kendi olanaklarıyla onlar gibi yaratıcı olmak içindir. Nasıl doğa elma armuttan, esmer veya sarışın kadından, ten veya kumaş renginden ibaret değil idiyse, resim sanatı da benzetmecilik, güzel suretçilikten ibaret değildi. Renkler ve çizgilerle insan düşüncesinin kurabileceği görülmedik düzenler vardı. Hiç suret kullanmadan renkler ve çizgilerle bir düşünceyi anlatmaya çalışmak neden boşuna olsun? Neden resim doğayı taklit etmeden düşünemez olsun? Suretsiz süslemede hiç mi düşünce yoktu? Olmasa bile bu yolda bir araştırma neden "yavan ideolojilerin bir yahnisi" sayılsın?

Sorun şu ki, yeni ressam sanatında arslan payını düşünceye vermek istiyor. Ressam düşüncesini resmin olanaklarıyla nasıl anlatabilir? Ya suretleri dilediği biçime sokarak, stilize ederek, ya soyut biçimleri, renkleri, çizgileri anlamlandırarak, ya da natüralist resim tekniğiyle bir konuyu, bir hikâyeyi suretlendirerek. Bu üçüncü yol ne kadar ilgi görse de resim sanatını ilerletmez. Bu işi fotoğrafla, sinemayla yapmak elbette daha yerinde olacak. Bununla beraber, zamanımızda her üç yoldan düşünce resmine gidenler var, her üç yolun da çömezleri, ılımlıları, iyileri, kötüleri, gerçekleri, sahteleri var. Bozulmuş suretli suretsiz resimler şu veya bu ideolojiden değil, resim sanatının, insan düşüncesiyle birlikte katıldığı bir gelişmeden doğmuş ve ressamlara zengin anlatım olanakları sağlamıştır. Bütün bu yeni çabaları merak ve sevgiyle izlemek dururken öfkelenmeye ne sebep olabilir?

AVRUPA VE BİZ*

Bizim Avrupa anlayışımızla bir batılının Avrupa anlayışı arasında ister istemez ayrılık vardır. Batılının Avrupası, yer ve zaman içindeki değişik halleriyle, eskisi yenisiyle, kuzeyi güneyiyle, dinsel, ulusal, siyasal renkleriyle bir hayli dağınık ve katışık bir kavram olduğu halde, bizim için Avrupa, ne kadar parçalansa dağılmayacak bir bütünün, tanımı zor da olsa az çok belli bir yaşayış ve düşünüş biçiminin, kimi özenip kimi yadırgadığımız yeni bir dünya düzeninin adıdır. "Bir Avrupalı gibi yaşamak", "Avrupa kafasıyla düşünmek", "Avrupalılaşmak" gibi, bizim sık sık kullandığımız sözlerde, Avrupalıların tuhafına giden rahat bir toptancılık vardır. Buna karşılık biz de onların, ortak niteliklerini unutarak, kendilerini ayrı ayrı ve çoğu kez birbirine karşıt dünyalarda görmelerini garip buluruz. Bizim "Avrupa malı" der gibi, rahatça söylediğimiz Avrupa sanatı, Avrupa müziği, Avrupa resmi sözleri, batı dillerinde hiç de alışılmış, anlamları bir anda kavranan, yerleşmiş sözler değildir.

Özellikle resim sanatı bizde, kökten yenileşmiş, duraksamalara düşmeden batılılaşmış olduğu için, Avrupa kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Avrupa sanatının bizimkinden ayrılan niteliklerini, herhalde ilk ilişkilerimizden beri en iyi resimde, canlı gibi duran insan suretlerinde görüyorduk. Aslında da resim sanatı, Avrupalı dünya görüşünün, tabiata ve insana dönük bir kültürün en açık sözcüsü idi. Tarih kitaplarında Rönesans anlatılırken, ressamlara geniş yer

* M.Ş. İpşiroğlu S. Eyuboğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları 521, 3. baskı, İstanbul 1972, Önsöz.

verilmesi bir rastlantı değildir. Humanist, realist, rasyonalist düşüncenin insandan ne istediğini bir Rönesans resmi, belli bir yere yerleştirilmiş, tabiata aykırı örtülerinden sıyrılmış, etli kemikli, ışıklı gölgeli, ölçülü biçili bir insan bedeni, fazla yorumu gerektirmeden anlatıyordu. Yalnız gerçeğin, yaşanılanın güzel olabileceğini diğer sanatlar da kendi dilleriyle söylüyorlardı, ama resim adeta tanımın kendisi oluyordu. "Yaşadığın dünyaya, insanlara kendi gözlerinle dikkatle bak, gördüklerini *açık ve seçik* olarak gör, kendi zekânla bulacağın bir düzene sok ve insanlara göster" Rönesans'tan bu yana Avrupa düşüncesinin her alanda uyduğu bu öğütleri, hiç değilse XIX. yüzyılın sonuna kadar ressamlar, türlü üsluplarla söylemişlerdir. Soyut gerçeklerden hareket eden doğuda ise, sanatçılara bu öğütlerin tam tersi veriliyordu. İnsanın kendi bakışıyla gördüğü tabiatın anlatılmaya değer bir yanı olamazdı. Güzelliğe ancak, insandan insana değişmeyen, yer ve zaman dışı kavramlar ve kalıplar içinde, kendimizi silerek varabilirdik. Aslında sanatçı tabiata baktığı zaman da, onda gelip geçen, fakat değişmeyen, gelişmeyen nakışlar görüyordu:

Mestâne nukuş-i suver-i âleme baktık
Her birini bir özge temaşa ile geçtik
Nailî

Bizim sanatımız kendi kapalı cennetinden çıkıp Avrupa'ya açıldığı zaman, Avrupa tabiatla çoktan senli benli olmuş, sanat gözle görüleni anlatmaktan bezmeye bile başlamıştı. Dış tabiatın türlü hallerini tesbit etme olanaklarına makineyi de kattıktan sonra –fotoğrafı ancak tabiatçı resmi getiren kültür bulabilirdi–, Avrupa'nın gerçekçi sanatı yeni ufuklar arıyor, kökü yine Rönesans'ta olan, bireyci, subjektif değerlere gittikçe daha çok yer veren ressam, daha içten yaşanan bir tabiata yöneliyordu.

Avrupa'ya ve tabiata aynı zamanda açılan Tanzimat sonrası ressamlarımız, işe Avrupa'nın başladığı yerden, tabiat hayranlığıyla başladılar. Bizim eski sanatımızda realist,

naturalist eğilimler yok değildi. En nakışçı minyatürlerimizde yer yer, özellikle hayvan resimlerinde, tabiata çevrilen keskin bir bakışın şaşırtıcı bağlılığı görülüyordu. Fakat asıl gidişin kenarında yalnız yüzeyde ve çizgide kalan bu tabiat görüntüleri, ilk ressamlarımızın eskiyi toptan silmelerini önleyemezdi. Tabiata Avrupa ressamının gözüyle baktılar. Şu var ki, çağdaşları olan Avrupa ressamlarında, göz-tabiatından kaçma eğilimlerini değil, eskiye bağlı tabiat taklitçiliğini gördüler. Bazen ustalarının kuru akademizmini aşarak tabiat karşısında –eserlerini belki de görmedikleri– XV. yüzyıl İtalyan ressamlarının duydukları hayranlığa, safça bağlılığa vardıkları bile oldu. Şeker Ahmet Paşa'nın hayvan resimleriyle Pisanello'nunkiler arasında adeta bir devir akrabalığı sezilir. İkisinde de yeni bulunmuş bir dünyanın tazeliği vardır. Oysa. Şeker Ahmet Paşa tabiatçılığın Avrupa'da yaşlandığı bir dönemde yetişen Courbet'nin hayranıydı. Onda tabiatçılığı kırmaya, biçimleri bozmaya başlayan yeni beğeniyi değil, geleneğe bağlı yanları benimsiyordu.

Kısaca, biz Avrupa'ya ve tabiata açılırken, Avrupa kendi tabiat anlayışından kaçmaya ve işin tuhafı, bizim bıraktığımız alemin sanatına alıcı gözle bakmaya başlamıştı. Impressionist'lerden sonra dünyanın tek büyük resim pazarı haline gelen Paris'te, türlü tarihsel nedenlerle hızlanan devrimci, yenilik düşkünü sanat akımları, özellikle resimde, gelenekleri ve değer ölçülerini altüst eder gibi oldu. Gibi oldu diyoruz, çünkü XX. yüzyıl, bütün şaşırtıcı yeniliklerine rağmen, Avrupa resminin amacını değil, belki yalnızca yollarını değiştiriyordu. Bu yüzyılın başında, birbiri ardında gürültü koparan fauvizm, kübizm, sürrealizm, fütürizm gibi çığırlar, aslında Rönesans geleneğini değil, onun kabuklaşmış yanı olan akademizmi yıkıyor, onu yeniden yorumluyor, her biri eskiden yer yer belirmiş bir eğilimi son kertesine, mantık sonuçlarına götürüyor, hep aynı gerçekçi yöne doğru yeni yollar arıyorlardı.

Hâlâ çoğumuzun tuhaflık, göz boyayıcılık diye gördüğü

bu yeniliklerin ortak yanı, tabiattan, daha doğrusu üç boyutlu tabiattan kaçmak, görüleni göstermekten vazgeçmekti. Hepsinde resim eşyanın koşullarına değil, eşya resmin gereklerine, renklerin ve çizgilerin keyfine uyuyor, değişiyor, ezilip büzülüyor, dağılıp çözülüyor, tanınmaz oluyor, bazen de büsbütün ortadan kalkıyordu. *Bir şeye benzemek* başlı başına bir sanat değeri olmaktan çıkıyordu. Fakat bu büyük değişiklik karşısında özellikle bizlerin, yani Avrupa sanatına sonradan katılanların gözden kaçırmamamız gereken önemli nokta şudur: yeni Avrupa resmi tabiattan kaçarken gerçekçi olmaktan çıkmıyordu. Tablo hiçbir şeye benzemediği zaman bile dünya gerçeğiyle yoğrulmuş bir insan bilincinin, belli bir bireyci düşünüşün anlatımı olarak kalıyordu. Manzaranın, portrenin yerini ressamın kendi iç gerçeği alıyordu. Aslında Rönesans'tan bu yana Avrupa sanatının amacı, yalnız dış tabiata bir ayna tutmak, iyi gören bir göz –Degas'nın Monet için söylediği gibi yalnızca *bir göz*– olmak değil, tabiata benzetme yoluyla da olsa, yüreği, düşüncesi ve dünya görüşüyle *insanı* anlatmaktı. Eski ustalar tabiat karşısında kendilerini ne kadar silmiş olsalar, biz onların eserlerinde, benzettikleri şey kadar, bazen ondan da çok kendilerini, dünyaya bakan bir tek insanı görüyoruz. Naturalizmi aşırılığa götüren XIX. yüzyılın sonunda, göz ve ışık konusunda fizikçilerle yarışa giren bazı Impressionist'lerin eserlerinde, hatta fotoğrafta bile insanın büsbütün aradan çekildiği ileri sürülemez. Kaldı ki, bu gözcü ressamlar, tabiatın geçici bir anını, bir *impression*'u yakalayalım derken, görünen dünyanın sınırlarına vardılar, dokunulur hale getirmek istedikleri, fazla kurcaladıkları ışık gerçeği ellerinde dağılıverdi ve ressamlar kendilerini çıplak tayf renklerine karışan en taze insan duyuları karşısında buldular. Dışarıya bakmaktan yorulan gözlerini içlerine çevirdiler, daha doğrusu dışarıya bakarken bile içlerindekini görmeye başladılar. O zaman ressamlıkta göz ve el inceliğinden çok zekâ, mantık, duyu, sezgi, düş gibi iç değerler ağır basar oldu. Gauguin: "İçinde zekâ olmak şartıyla ne

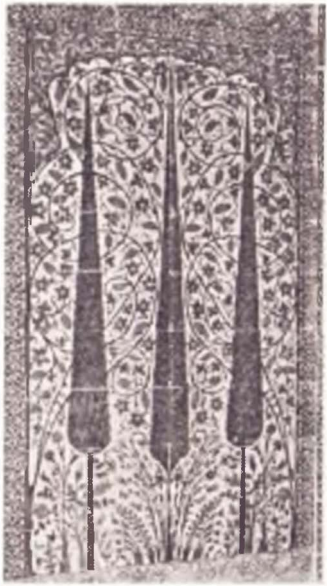
istersen yap" diyor; Van Gogh sonunda içinde dönen renkli güneşlere, coşkun ritm ve uyumlara dökülüyor; Cézanne renklerle "dünyanın sabahı"nı anlatmaya kalkıyordu. Az sonra resim sanatı, üç boyutlu dış gerçeğe sırtını çevirerek, anlatım olanaklarını kendi gereçlerinin düz bir yüzey üzerine çeşitli düzenlere sokulmasında aradı. Model aradan çekildi, ya da âdet yerini bulsun diye karşıda durup bir hareket noktası, bir yaratma vesilesi olmakla kaldı. Ressamın işi her zamankinden daha fazla kendini anlatmak oldu.

Aslında hep gerçekçi kalan Avrupa resminin böyle bir yol değiştirmesi, eski yeni bütün dünya sanat eserlerine, yeni bir gözle, yeni anlayış ve değer ölçüleriyle bakılmasına yol açtı. Dış tabiattan kaçan yeni ressamlar, ona hiç varmamış olan Rönesans öncesi ya da dışı nakış ustalarını kendilerine daha yakın bulmaya başladılar. Ortaçağ resimleri, mozayikleri, renkli camları, zenci maskeleri, doğu minyatürleri, Japon estampları gibi anlatım ve nakış gücüne dayanan eserler birden hiçbir zaman görmedikleri ilgiyi gördüler. Bunları unutturan Rönesans'ın, sanatı yanlış bir yöne sürüklediğini ileri sürenler bile oldu.

Bu arada bizim Avrupa resmiyle başlayan ilişkilerimiz oldukça garip bir duruma girdi. Bugünkü anlamıyla resim sanatı, bizde nakış ustalarının Avrupa'ya ve tabiata çevrilmeleriyle, düşünce yönlerini değiştirmeleriyle olmamıştı. Onlar, fabrika işlerinin salgını karşısında, yavaş yavaş gözden ve kudretten düşedursun, aydınlar arasında doğu süsleme zanaatlarını küçümseyen, Batılılığa özenen bir tabiatçı resim amatörlüğü başlıyordu. Ancak bu amatörlük, Akademi'yi kurduğu yıllarda bile, Avrupa'da resmin hangi gelişim noktasında bulunduğunu hesaba katmıyordu. Orada eskimeye, değişmeye yüz tutmuş değerler bizde yepyeni, hatta devrimci sayılıyordu. Avrupa'da eskinin, bizde ise yeninin ocağı olan Akademi'ye girmesi büyük bir cüret sayılan çıplak model, Avrupa'da beş yüz yıllık geçmişiyle tarihe karışmak üzereydi. Tabiat kelimesi bile sözlüklerimize

bugünkü anlamıyla daha yeni girdiği halde, resimde çağdaş Avrupa'dan daha fazla tabiat meraklısı olmuştuk.

Cumhuriyet döneminde Avrupa'yla ilişkilerimiz sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris'ten yeni eğilimleri, yani bizim eski nakışlarımızı andıran tabiat dışı bir resim anlayışını getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık. Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. Fakat bu yakınlık aslında Avrupa resminin doğululaşması demek değildi. Matisse'in resmi bir minyatüre benziyordu, ama Matisse'in resim anlayışı, dünya ve insan görüşüyle bizim nakkaşlarımızınki arasında hiçbir bağıntı yoktu. Matisse, gelenekleri aşarak rengi yeniden buluyor, onunla kendi beğenisini, anlayışını, kişiliğini dile getiriyor, biçimleri kendi anlatımıyla yoğurup değiştiriyordu. Van Gogh'un bir ağacı, onun tedirgin buhranlı hayatından ayrılmadığı, bir el yazısı gibi kendi yaradılışının, duyuşlarının biçimini aldığı halde, minyatürün ağacı, bireyci kayguların ötesinde değişmez estetik değerler dünyasında, donmuş bir güzellik, serüvensiz, tasasız bir nakış olarak kalıyordu. *(Resim, 1, 2)* Avrupalı ressam sınırsız bir anlatım özgürlüğüne vardığı halde, nakışçı, aşmayı aklından bile geçirmediği bir geleneğin içinde kendini silerek, dış ve iç gerçeklerin uzağında, değişmez ya da yalnızca üsluplara göre değişir bir soyut biçimler dünyasını tekrarlıyordu. Nakışçılık zanaatı bütün olanaklarıyla birlikte çoktan ve bir daha dönmemek üzere göçmüştür. Yeni Türk ressamı, kendi geçmişindeki nakışları bile artık ancak bireyci bilinç açısından ve bir Avrupalı ressam gözüyle değerlendirebiliyor. Gerçekçi bir dünya görüşü içinde minyatürü diriltmek, eski cennet düşüncesini yeniden gerçek saymak kadar olmayacak şeydir.



Resim 1: Doğu Ağacı



Resim 2: Van Gogh'un Ağacı

Bununla birlikte Avrupa resminin nakışçı eğilimleri, bizim ulusal sanat değerlerimizin gün ışığına çıkmasına, kadrini bilmediğiniz, üstüne basıp geçtiğimiz, pek ucuza elden çıkardığımız renk hazinelerinin birer sanat eseri onuru kazanmasına yol açmış oldu. Bu eserler karşısında yeni Türk ressamının tutumu ne olmalıdır? Burada sanat aktüalitemizin nazik bir sorunuyla karşılaşıyoruz; eskinin yeniye mal edilmesi sorunu.

Yeni araştırmalarla ansızın değer kazanan eski eserlerin yarattığı hayranlık havası, birçok sanatçıları eskinin tekrarına, yenilik kaygusuyla sahte bir eskiliğe götürebilir. Rönesans'ın değerlendirdiği Yunan sanatı, Romantizmin adeta mezardan çıkardığı Ortaçağ eserleri bir yandan Avrupa'ya kendi yolunu daha iyi buldururken, bir yandan da nice bocalamalara, kısır özentilere, üstünkörü taklitlere yol açmıştır. Yaşadığı dönemin adamı olan, zamanının sorun-

larını gerçekten yaşayan sanatçı, Yunan ya da Ortaçağ değerlerini kendi kişiliğinin anlatımı olarak kullandığı, eskide kendini arayıp bulduğu halde, bir modaya kapılan sanatçı, içindeki boşluğu eskilerin doldurabileceğini sanarak kolay bir kopyacılığa düşer. Bazı yeni resimler eski nakışları andırıyor diye onlara benzer eserler yapmak Türk resmini ileri götürmez. Gerçi her sanatçı bir başka sanatçıya özenerek işe başlar, ama yeni değerlere varabilmesi için her yaptığı biçimin kendi duyuş ve düşünüşüne uyması, gerçek bir kaygunun, yaşanmış bir sanat sorununun ifadesi olmak gerekir. Pierre Loti'nin doğu sevgisi Avrupa edebiyatına belki bir şeyler katmıştır, ama bu sevgiyi olduğu gibi benimseyen bir doğuludan ne beklenebilir? Avrupa ne kadar bizden yana gelse bizim sanat okulumuz yine Avrupa'da olacaktır. Ulusal değerlerimize de ancak bu okulda kazanacağımız bilinçle varabiliriz. Dünya sanat tarihinde ulusal değerler, hep ulusların yabancı kültürlere çevrildiği, hatta kendilerinden çok onlara değer verdiği zamanlarda ortaya çıkmıştır. Shakespeare Latin dünyasına, Goethe İtalya'ya, Sinan Bizans'a bağlanmakla daha az ulusal mı olmuşlardı? İnsan her zaman kendini, içine kapanarak değil, dışına çıkarak buluyor.

FERRUH BAŞAĞA'NIN SERGİSİ*

Ferruh Başağa'nın Maya'daki resim ve heykel sergisi, kapıdan içeri girer girmez ferahlık veren sergilerden. Bir anda kendinizi temiz, dürüst, kaçamaksız bir gayretin, saadeti işinde arayan bir insanın karşısında buluyorsunuz. Yeni resmi pir aşkına, eskiler hesabına yahut herhangi bir dünya görüşü adına kötüleyenlerin bile, kendi kendini bu kadar yoğurmuş, durultmuş, ayıklamış bir sanat karşısında duraklayacakları umulur. Kaldı ki, Başağa, sanatı, tabiatta gördükleri veya görmeye alıştıkları bir şeye benzeterek değerlendiren kimselerin kendisine rahatça çatabilmeleri için de elinden geleni yapmış: resimlerinin birçoğunda, tabiatla resim sanatı arasındaki bütün benzerlik köprülerini yıkmış, ressamın çıplak vücuda, manzaraya veya elma armuda başvurmadan da kendini anlatabileceğine inandığını açıkça söylemiş. Dileyen, böyle resmi herkesin yapabileceğini, abstrait, non-figuratif, non-objektif denilen sanatın çıkmaz bir Paris yolu olduğunu, bu yola gidenlerin işin alayında, kolayında veya karanlık peşinde dolaştıklarını söyleyebilir: vur fakat dinle.

Peki ama, ne demek istiyor Başağa? Nedir bu resimlerin manası? Cevap: Başağa resim yapmak istiyor; bu resimlerin manası da kendileri. Böyle resim olmaz diye bakarsanız tadına varamazsınız tabii. Tıpkı dünya yalandır diyenin dünyanın tadına varamayacağı gibi. Ama böyle resim de olabilir derseniz, ressamdan sizin istediğinizi değil, onun size verdiğini beklerseniz, belki merakla açılan gözlerinizden düşüncenize kokuya, lezzete benzer yeni bir değer, bir başka insan sıcaklığı yayılmaya başlayabilir. Seveceğiniz şey ne ca-

Akşam, 24.10.1952.

nını Boğaziçi, ne güneş yüklü sonbahar, ne de pırıl pırıl balıklardır. Dünyanın zaten önümüze sermiş olduğu bu nimetleri Başağa'nın sergisinde olsa olsa birer hareket noktası olarak bulacaksınız. Üst tarafı Başağa'nın kendi dünyasıdır. Diyeceksiniz ki, Başağa renkleri ve çizgileri bu türlü kullanmayı, yarı suretli yarı suretsiz resim yapmayı kendi bulmamış; Paris'ten gelen kitaplar bu çeşit resimlerle dolu. Elbette öyle olacak. Ressamların hiçbiri, hiçbir çığırı kendi bulamaz ki. Her şeyi birbirinden alır ressamlar; tıpkı bilginler, doktorlar, kunduracılar, tüccarlar ve bütün canlı varlıklar gibi. Kültürü yapan da bu alışverişin ta kendisidir. Ama tabii alırken ne aldığını bilen var, bilmeyen var; nefes alır gibi alan, çalar gibi alan var, kafasıyla alan, gözüyle alan var; kendine yakışanı alan, yakışmayanı alan var, var oğlu var...

CİM. DAL.

MAYA'DA ÜÇ RESSAM, BİR HEYKELCİ*

Maya Sanat Galerisi küçücük bünyesi ile koskocaman İstanbul'un sanat hareketlerine bir nevi temerküz noktası vazifesini görmeye sadakatla devam ediyor. Aşağıdaki yazı burada açılan son serginin tarafsız bir zaviyeden tenkidini yapmaktadır.

Çamur yığınını belli bir insanın suratına benzetmek için geceyi gündüze katanlar, ortaya aslına mutabık bir pişmiş kelle koymak için bir sürü teknik zorluklara katlananlardır. Sanatta zorluğu yapışta değil, yapmaya hazırlanışta, yapılmaya değenle değmeyeni ayırt edişte aramalı. Bu bakımdan KUZGUN heykelcilerimiz arasında işin en zoruna gidenlerdendir. Bazı eserlerindeki yarım yamalaklık, fazla ciddiye aldığı bir yeniliğe son şeklini vermekten korkması ile izah edilebilir.

Yaradılış, huy ve yetişme bakımından birbirinden ayrılan üç ressam, bir çırpıda mana kazanan, en az el gayreti ve malzemeyle en çok şey anlatan renk ve şekillere gitmekte Kuzgun'la birleşiyorlar. Maya'nın küçük ve cömert duvarlarında birbirini ezen resimlerinde (sergilere) çok resimle katılma, yeni ressamların henüz kurtulamadıkları bir eski illettir. Yeni resmin özelliklerinden biri de, (bir tek resmin bir ressamın kaygılarını anlatmaya yetmesidir) bu çiçeği burnunda ressamların ilk göze çarpan ortak değerleri kelimenin en çıplak manası ile renkli olmasıdır. Belli ki, sarının alabildiğine sarı, mavinin bilinen bütün mavilerden daha mavi olmasını istemiştir. Güngör Gören'in, susuz ve mezesiz rakı içer gibi kullandığı mor, Ömer Uluç'un, zifiri ka-

Akşam, 3.12.1952.

ranlığı bir göz kırpması ile sevinç dolduran deniz fenerlerini andıran sarısı, Halûk Muratoğlu'nun Akademi gümrüğünden kurtarmaya çalıştığı ve bir türlü kurtaramadığı yeşil, resmin her şeyden önce renk olduğunu bağırıyor. Birbirini konuşturan; güldüren, kızdıran, susturan, inceden inceye veya dobra dobra aydınlatan renkler, iskemlenin, masanın, ağacın, kuşun, etin, kemiğin, kumaş vesairenin esaretinden kurtulmuş, istiklâllerini ilan etmişler. Bu delikanlıların eski dünyamızı yeni baştan kurmak, hayatı ve sanatı kabuklarından soyup yeni baştan yaşamak istedikleri ne kadar belli. Onun için çocukça görülmekten korkmuyor, hatta dünyayı çocuklar gibi görmeye özeniyorlar. Madem renk duygusunu yeniden bulmak, şekilleri içini döker gibi serbestçe çizmek için çocukluğun, yahut ilk insanlığın karalamalarından hız almak lazım, alırız diyorlar. Yeni Türk şiirinde de görülen bu şuurlu çocuklaşma, yenileşme gücümüzün en açık belirtilerinden biri sayılmaz mı? Avrupa'da da, bizde de yeni sanatın bu özelliğini bir ciddiyetsizlik sayıp üzülen veya kızanlar, sanatta ciddiliğin, ağırbaşlılık, çatık kaşlılık, kerli ferlilik gibi meziyetlerde değil, işinin delisi olmada, para pul da getirmese yeni, her gün daha yeniyi aramada görmek gerektiğini bir türlü kabul edemeyenlerdir. Bereket sanatkârlarımız işi anladılar da kısa zamanda sahte ciddilikleri temizleyip dünya karşısında sanatımızın yüzünü ak ettiler.

CİM. DAL.

MAYA GALERİSİNDE
RESİM – ÇANAK – ÇÖMLEK*

Maya'da Fikret Ürgüp'ün resimleri karşısında insan ilkin, ister istemez, bir doktorun niçin ve nasıl resimle uğraştığını düşünüyor. Bu doktor bir doktor olarak görüp düşündüklerini getirse, resimle hekimlik umulmadık bir yerde buluşup birbirlerini aydınlatsalar, eh derdik, bu doktor resim dili ile kendi dünyasından haber veriyor. Hayır, Fikret Ürgüp doktorluğunu hatırlatmak şöyle dursun, tersine, onu unutturmaya çalışan, akıllı uslu, pekâlâ manzara resimleri yapmış. İnsan nihayet bir doktorun sanata bu kadar candan bağlı kalmasını ve cömert bir heveskârlıkla renk ve çizgileri orta halli bir ressam mahareti ile kullanabilmesini takdir etmekle kalıyor. Bir ressam da hekimlikten bu kadar anlasa şaşmaz mıydık? Gerçi Fikret Ürgüp'ün, bilhassa deniz, gece ve sokak resimlerinde de şahsi bir duyuşa mal edebileceğimiz keskin bir parıltı, ateşli bir renk kaynaşması var; dünya belli ve biraz marazi, bir hayli sinirli bir insan tabiatına karışıyor. Van Gogh'taki, Vlaminck'in resimlerindekine benzer hırçın ve pek tekin olmayan bir ışık insanı duraklatıyor. Ama bir başka resim hemen size bu resimlerin arkasında bütün dünyası ile bir insanı değil, bir resim yapma hevesini aramak gerektiğini hatırlatıyor. Sergiyi zaman zaman artıp zaman zaman da azalan bir merakla dolaştıktan sonra resimlerden çok onlara göz nuru dökmüş adamı, sanatı candan seven bir ilim adamını seviyorsunuz.

Aynı sergide Kuzgun Acar'la Ali Bütün'ün seramik denemeleri var. En iptidai şartlar içinde, ele avuca sığmayan, fırından nasıl çıkacakları bilinmeyen boyalarla yaptıkları

Akşam, 3.1.1953.

belli. Ama çamuru yoğuran kafalardaki yeni ve olgun zevk, teknik kusurları bir anda unutturuyor. Her iki sanatkârda da gerek şekil, gerek malzeme bakımından işin aslına gitme, dünyanın ilk seramik ustalarının keskin ve sade ifadeciliğini bulma gayreti görülüyor. İnsanı bir bakışta saracak vahşi güzellikler aramışlar. Zamanımızda zevksizliğin emrine verilen bütün teknik imkânlarla kepaze edilmiş, vitrinler dolusu ve yürekler acısı adiliklere bürünmüş çanak çömlek işçiliği bu denemelerde eski asalet ve haysiyetini bulmaya çalışıyor. Ama bu kusurlu, bu iyi pişmemiş zevk ölçülerinin, Beyoğlu vitrinlerindeki pürüzsüz, pırıl pırıl zevksizliklerle cenkleşmesi ne mümkün? Kim alır bunları evine?.. Sahici sanatı sevenlerden başka.

CİM. DAL.

YENİ YILIN İLK SERGİLERİ*

Yeni yılın ilk resim sergisini Eren Eyüboğlu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, kendi atölyelerinde açtılar. Bu iki sanatkâr, genç ve taze kalmakta, kendi kendilerini aşmakta devam ediyor. Kış ortasında bahar misali renkli sergileri, bütün gelişi güzelliğine, derme çatmalığına rağmen yeni endişeler, atılgan buluş ve duyuşlar getiriyor. Bedri Rahmi resme yerli nakışlarımızı sokmakta, resmi yazmaya, yazmayı resme yaklaştırmakta hayli ileri giderek daha sert, daha keskin renk ve şekillerle çalışıyor. Yalnız birçok insanın biraraya gelerek kolay ve ucuz bir matah haline getirdiği nakışı Bedri Rahmi, tek başına ve kim bilir ne fedakârlıklarla meydana çıkardığı için, asıl hitap ettiği insanların hiçbir zaman alamayacakları bir fiyata satmak zorunda kalıyor. Belki nakışlarının ancak devlet veya büyük bir fabrika veya matbaa eliyle halka gidebileceğini düşünerek, şimdilik sadece zengin sanatseverlerimize güveniyor. Eren Eyüboğlu, suretsiz resim tecrübelerinden sonra, bu tecrübelerin kazandırdığı bir renk ve çizgi serbestisiyle, yeni, ifadeci ve sert bir realizme dökülmüş görünüyor. Her zamanki kudreti ve edebiyatsız deseniyle, kendini bir bakışta kabul ettiren sahih insan çehreleri yapmış.

○

Kim demiş eski ile yeni bağdaşamaz? Yenileri tuttuğunu türlü vesilelerle açıkça belli etmiş olan Maya Sanat Galerisi yeni yıla eski İtalyan ustaları ile giriyor. Gerçi Maya'da yerli ve yabancı bütün eskileri, Yunan, Mısır heykellerini, kilim, yazma, Karagöz, minyatür örneklerini, çiçeği bur-

Akşam, 11.1.1953.

nunda yenilikleri Paris kokulu acayipliklerle birarada görmeye alışmıştık. Fakat bu sefer Maya, yenileri tutmanın eskileri inkâr etmek olmadığını çok daha açık bir dille anlatıyor. İşin garibi, eski ve yeni tarafçıları birbirini yiyedursun, bu galeride eski ve yeni eserler birbirlerini hiç de yadırgamıyorlar. Aslında bütün resim ustalarında eski ile yeni biraraya gelmiyor mu? Gidin bakın, İtalyan ustaları nasıl Meryem'in veya Venüs'ün eski çehresini kendi zamanlarının en yeni değerleri, o zaman inkılapçı resim anlayışları ile uzlaştırmışlar. Tıpkı zamanımızın aşırı modern sayılan ustalarında en vahşisinden, en medenisine varıncaya kadar cümle eskiliklerin en yeni sanat kaygılarıyla biraraya geldiği gibi. Gerçi ateşli yenileşme günlerinde eski ustalar toptan ve insafsızca hırpalanıyor, amma çok geçmeden yeni hareket eskilerin hakkını veriyor, hatta bazen onların eskisinden daha iyi anlaşılmasına yardım ediyor. Nitekim, yeni resim hareketleri eski İtalyan ustalarının inkârı ile işe başlamıştı. Rönesans'ı kötülemek yeni sayılmanın şartı gibi bir şey olmuştu. Amma sonradan yeni ressamlar isyanlarının Rönesans ustalarına değil, bu ustaların sırtından geçinen kalp sanatkârlara, yaratıcılığı kaybetmiş mukallitlere karşı olduğunu anladılar. Giotto'dan Leonardo'ya kadar bütün büyük İtalyan ustaları yeni baştan sevilmeye, yeni değerlerle uzlaşmaya başladılar. Hatta Massacio, Ucello, Tintoretto gibileri eskisinden daha fazla rağbet gördüler.

Maya, İtalyan resmini (Pompei fresklerine çabucak bir selam verdikten sonra) XIII. asırdan Tintoretto'ya kadar getiriyor. Bu arada her nedense Ucello, Mantegna, Raphael, Veronez, son yıllarda İtalya'da yeniden değer kazanan Caravaggio gibi birçok ustalara yer verilmemiş. Maya, duvarlarına en ucuz röprodüksiyonları asmak cüretini gösterdikten sonra İtalyan resmini bize daha esaslı olarak sunabilirdi. Bununla beraber verdiği örnekler, bilhassa insan çehresi ve vücudunun İtalyan resminde geçirdiği halleri oldukça dikkatli bir seçmeyle anlatıyor. Hele Rönesans ustalarının gerek Yunan-Roma ve gerek Hıristiyanlıkla nasıl

hesaplaştıkları, İtalya'ya mahsus ölçülü biçili ve törpülü zarafet içinde çok iyi beliriyor.

Garp ustalarının eserlerini asıllarından görüp tatmak bizim için ham bir hayal olduğuna göre, halkımız arasında röprodüksiyon merakının artmasına çalışmalı. Hele röprodüksiyonların asıllarını aratmayacak bir olgunluğa vardığı bugünlerde... Röprodüksiyonlar Allinari'nin. Belki daha iyi röprodüksiyonlar vardır, ama bundan iyisi can sağlığı. Hem sonra bu resimlerin asılları bile zamanla, ışıkla ve etrafıyla öyle renk değiştiriyor, sağlam eserlerse bu değişmelere öyle dayanıyorlar ki... Geçen asırlarda resim severlerin İtalyan ustalarını ne pahasına ve ne kötü şartlar içinde görebildiklerini bir düşünün. İtalyan ustalarının tadına varmak için Maya'daki resimler bir insana yeter de artar bile.

Maya Galerisi bize yeni ustaları da röprodüksiyonlarla verse ne iyi eder.

CİM. DAL.

MOZAYİK SANATI*

Sanatın değeri insana verdiği sevinçle ölçülürse, mozayik bu işte çok kârlı çıkar; çünkü bu sanatın sadece malzemesi, birbirini coşturan cıvıl cıvıl taşları, hele Bizanslılar'ın her birini ayrı ülkelerden getirdikleri sahici renkli taşlar gözlere şenlik. Deniz kıyısında gittikçe artan bir iştahla topladığımız, işimize yaramayacaklarını bile bile hiçbirini atmaya kıyamadığımız çakıl taşları gibi... Bu tadına doyulmaz malzeme üstelik, içinde bizimle paylaşacak bir sevinci olan, işini de bilen bir sanatkârın eline geçti mi en karanlık ve kasvetli dünya cennete döndü demektir.

Sanatta şark, garp diye toptan ayırmalar bir hayli tehlikeli olmakla beraber, esası süsleme olan mozayik sanatının bütün sanatları daha çok süsleme sayan, içini süsleme yolu ile döken şarkın malı olduğu söylenebilir. Sanatı daha çok bir söyleme, düşüncesini şekillendirme sayan garp bilhassa Antakya ve İstanbul'da şarkı mozayik yolu ile benimsemeye çalışmış olabilir. Garp tesiri ağır bastıkça mozayik sanatının tasvirci resme dökülmesi bu düşünceyi kuvvetlendiriyor. Çini mozayiklerin belki en güzellerini yapmış olan bizlerin Bizans mozayiklerinin üstüne sıva çekmemiz onları yadırgamış olmamızla izah edilemez. Kaldı ki, dini mahiyetlerine ve suretlerine rağmen Ayasofya mozayiklerinin kısmen olsun bir hayli zaman sıvanmadan kalmış olmaları bir hayli manalıdır. Ama işin asıl manalı tarafı bizim ilk Garplılaşan sanatkârlarımızın bütün süsleme sanatlarıyla birlikte mozayiki de küçümsemiş olmaları ve ancak Garp resminde süslemeciliğin değer ka-

Akşam, 10.2.1953.

zanması, bir çeşit söyleme yolu haline gelmesiyle yeni ressamlarımızın diğer Şark sanatları ile birlikte bu sanata da alıcı gözü ile bakmaya başlamalarıdır. İşte Pindaros'un Maya Galerisi'ndeki resimleri mozayik, yahut mozayikli resim sergisi.

Resim resim kalmalı, mozayik de mozayik diyenlerden bu çeşit denemeleri "bir çığırdan çıkma" sayanlar çoktur. Daha önce Bedri Rahmi'nin mozayikli resimleri de şüpheyle karşılanmıştı. Halbuki yeni ressamın malzeme bahsindeki yorulmaz arayıcılığı, çığırından çıkmış, taklitçiliğe veya edebiyatçılığa dökülmüş olan resim sanatını kendi asli imkânlarına, renk ve biçim zenginliklerine çevirmek gayretinden doğmaktadır. Pindaros, pişkin bir mozayik işçiliğine resim yolundan gelmiştir. İsterseniz bu ressam Bizanslılardan kalan bazı şeyleri resimde bulmuş deyin, o kadarını bilmem. Ama bir ressamın, bir renk ve çizgi adamının taş veya taş gibi sert maddeleri dilediği düzene râm edip kâğıt hafifliği ile duvara asıvermesi, kafa işçiliğinin yaman bir el işçiliği ile ve köklü bir malzeme sevgisiyle rahatça uzlaşmış olduğunu gösteriyor. "Bana ne malzemeden, madem resim diye yapmış, ben de resim diye bakarım" diyemiyorsunuz. Maddeye hâkim olmanın sevinci sarıyor insanı. Şu var ki, Pindaros Platonidis salıiden tadını çıkardığı bu işçilikle bize ne söylemek istediğini henüz pek bilmiyor gibi görünüyor. Gerek renk, gerek biçim düzenlerinde Pindaros'a mahsus diyebileceğim bir lezzet, bir duyuş ve düşünüş bencilliği fark edilmiyor. Klasikle moderni, suretliyle suretsizi, yumuşakla serti uzlaştıran ve bulunmuş formüllerle yetinen orta halli ve dürüst bir üslubu var. İçinin sıcaklığını daha çok malzemesini kullanışındaki ince ve duygulu dikkatte buluyoruz. Bunu Pindaros'un tabiatına, içindekini dökmekten, dünya hakkındaki düşüncesini söylemekten hoşlanmayışına mı, yoksa henüz yolunun başında olmasına mı vermeli? Belki de Pindaros şimdilik, renkleri bozmadan kullanan mozayikin yeni resim ile akrabalığını belirtmek, renkli taşlarla ressamın her dilediğini söyleyebi-

leceğini efendice ispat etmekle kalıyor. Kocaman bir duvarım olsa, çağırır Pindaros'u, donat şurasını derim. Kabul ederse hem duvar âbad olur, hem de Pindaros içindekini söylemek cesaretini bulurdu.

CİM. DAL.

MAYA GALERİSİ'NDE BİR GENÇ RESSAM: NEVİN DEMİRYOL*

Yeni ressamların ilk göze çarpan güzelliklerinden biri de değişik olmaları. Aynı akademiden, hatta aynı atelyeden, aynı gruptan öyle çeşitli üsluplar, öyle ayrı duyuşlar türüyor ki, insan neredeyse bu ressamların birbirine benzememekte sözleştiklerini sanacak. Hoş öteki sanatlarda da durum bu ya... Eski evler mi birbirinden daha farklı, yeni evler mi? Eski şiirler mi, yeni şiirler mi? Eski hikâyeler mi, yenileri mi? İşte size bir olay daha ki, makine devrinin insanları birer robot haline sokacağını sananları şimdiden yalanlıyor. Gün geçtikçe insanlar da, eserleri de bir kat daha farklılaşıyor. Amma bu farklılaşma insanların birbirine yaklaşmalarına, anlaşmalarına, kaygılarını paylaşmalarına engel olmuyor; tersine bu iki yön birbirini hızlandırıyor galiba.

Maya'da sergi açan Nevin Demiryol'un, Akademi'de Bedri Rahmi'nin atelyesinde yetiştiğini nereden kestirebilirsiniz? Resimlerinin hiçbirinde Bedri Rahmi'nin tarzına, havasına uzaktan olsun bir çalış yok. Olsa olsa bir çeşit hislilik, içlilik, tabiatı safiyane bir seviş bakımından aralarında bir yakınlık bulunabilir. Amma hocayı asıl belirleyen nakışçı resim anlayışı, yerli motif ve renk cümbüşleri talebesinde görünmüyor. Nevin Demiryol'un mizacı renk ve nakıştan çok, tabiatı ve bilhassa hayvanları gönlünce biçimlere sokuşunda kendini belli ediyor. Serginin en pişkin, daha doğrusu ressamı en fazla veren eserleri, mesela büyük inekle, küçük at başı, keskin bir şekilcilikle çocuk dünyasına yakın bir lirizmi belirginleştiriyor. Buna hisli bir şekilcilik demek bir şey anlatır mı bilmem. Nevin Demiryol kendine güvenmeye başladığı, serginin bir bakışta belli ettiği çekin-

Akşam, 12.3.1953.

gen ve kararsız halinden kurtulduğu zaman coşkun bir ekspresyonist olacağa benziyor. Akademik desen ve model ustalığıyla içindekileri anlatamayacağını biraz erken anlamış, amma henüz: "İşte benim gitmek istediğim yol" da diyemiyor. Bu yüzden insan bu cana yakın, bu duygulu resimler karşısında gerçek bir sanatkârın kokusunu aldıktan sonra garip bir üzüntü, hatta bir çeşit kasvet duyuyor. Yarım kalmış heveslenmeler, vazgeçilmiş başlayışlar, kırık dökük, yarım yamalak cesaretler, bağırmak isterken sesin tıkanması... Velhasıl zengin bir perişanlık son haddini buluyor. Ressam sanki, bir türlü gönlünce olamayan renkleri ve şekilleri öfkesinden çamur haline sokmuş. Amma bu sanatkâr kim bilir ne kötü şartlar içinde çalışıyor, diyeceksiniz. Perişan şartlar içindeyse resimleri nasıl dört başı mamur olsun? Ne yapalım ki, seyirci, adı üstünde seyirci: bir bakıp geçecek. Sanatkârdan en olmayacak şeyleri dinler de mazeret dinlemez. Sahneye çıkanın kendinden kuvvetli olmasını, seyircinin onu değil, onun seyirciyi mazur görmesini ister. Bunları Nevin Demiryol'u büsbütün ürkütmek için değil, gelecek sergisine daha kendinden emin, bütün şartlara rağmen daha cüretli gelmesi, içindeki cevheri daha mazbut kalıplara, daha itinalı bir malzemeye ve işçiliğe dökmesi için söylüyoruz.

CİM. DAL.

MAYA'DA ŞEREF BİGALI VE KÜÇÜK YÜKSEL ÖZGÜR*

Maya'da iki sergi birden. Bir taşla iki kuş; ama kuşların biri tadından yenmiyor. Ötekisi ise, ne diyelim, uçmasını bilip konmasını bilmeyen kuşlardan. Sahi öyle: Şeref Bigalı için resim yapmasını bilmiyor diyebilir misiniz? Belli, Akademi'sini iyi bitirmiş; renklerin, çizgilerin ana kurallarını iyi bellemiş; herhalde açık sözlü, düzenli, başarılı bir öğretmen de olmuş. Üstelik zamanımızda resim sanatının tabiat kopyacılığında kalamayacağını da anlayarak fırçasına, zoraki de olsa, bir serbestlik kazandırmış. İşinin ehli olmuş velhasıl; olmuş ama ne yapmak için, hangi dala konmak, içindeki hangi lezzeti belirtmek yahut dışardaki hangi lezzetleri sanatına maletmek için? Gerçi Şeref Bigalı'nın bazı küçük siyah-beyazlarında munis bir içlilik var; ama resimlerinin büyük çoğunluğunda, sade resim yapmak için resim yapanların, daha doğrusu resimlerine canlarını katmayanların madeni sertliği, keskin soğukluğu hüküm sürüyor. Bigalı sanata saygıyı, kendini işe karıştırmamakta görüyor belki. Her şeyi ne kadar özenli, temiz, titiz. Resmine, kendi duygularından dökülen lekeleri lastikle silmiş sanki. Ama resim dünyamızın bu çeşit titizliklere de ihtiyacı var, hele bir öğretmenin sanatında fazla şahsiliğe, keyifliliğe, laubaliliğe dökülmemesi gerek derseniz, orasına karışmam. Şeref Bigalı yapıcılığı, yaratıcılığı tercih ediyorsa biz de resimlerine ciddi bir selam verir, içeri odadaki resim cümbüşünde sarhoş olmaya gideriz.

Maya'nın kontrast severliği bu sergide de kendini gösteriyor. Vitrinde bir Buda heykelinin sütunu arkasında yeşil

Akşam, 27.3.1953.

yeşil bağıran Hasan Kaptan, yahut etli butlu bir Yunan dilberinin yanı başında tel tel hendesileşen Kuzgun gibi, Şeref Bigalı'nın salon efendiliğinden Bursalı küçüğün perili köşküne geçiliyor. Bu küçük sihirbazın hiçbir yerde henüz adı yok. Altı yedi yaşlarında bir öğretmen oğlu olduğunu öğreniyoruz. Böyle olması bir bakıma daha iyi. Yirminci asrın icat ettiği değil, sadece keşfettiği, üzerine dikkatimizi çektiği çocuk resim dünyasını, adı sanı belli bir yavruya mal etmek, sonra da bu müthiş zenginliği izah için zavallı çocuğa dâhi sakalları takmak hiç de akıl kârı değil. Bursalı Yüksel Özgür'ün inkâr edilmez kabiliyetine rağmen resimleri karşısındaki hayranlığımızın ondan çok bütün dünya çocuklarına çevrilmesi daha yerinde. Yeni resmin vardığı satıhçı ve renkçi değerler, ekspresyonistlerin en kudretli buluşları, konuşur, türkü söyler gibi resim yapma serbestliği, resme bir bakışta ressamın dünya görüşünü anlama kolaylığı, çizginin, boyanın insan içiyle yoğrulması... Bütün bu değerler Bursalı çocuğun resimlerinde bir çırpıda kazanılıyor. Ne yazık ki, çocuk bunları yapan, diyor insan.

Ne yazık, çünkü bile bile resim yapanların da bu hürriyete kavuşmaları, yaşadıkları dünyayı, gördükleri rüyayı kimseden çekinmeden anlatabilmelerinin Türk sanatına kazandıracağı değerleri düşünün! Bursalı çocuk ve onunla birlikte dünya çocuğu, hepimizi açık konuşmaya, içimizi dökmeye, sanatı canımızla yapmaya davet ediyor. Her gün sokakta gördüğümüz baloncunun bir padişahtan daha zengin ve daha cömert, bakmadan geçtiğimiz bir insan çehresinin bir masal kahramanından daha esrarlı manalar taşıdığını Bursalı çocuktan öğrenmeye gidin.

CİM. DAL.

PARALEL PLASTİK – MÜZİK*

Bu serginin rağbet görmesine şaştım kaldım, daha doğrusu kızdım. Çünkü Adalet Cimcoz'un davetiyesindeki fazla ciddi açıklamaya rağmen serginin ciddiliğine inanmamıştım. Mücerret resim kabul, çocuk resmi kabul, eski Yunan'la modern birarada kabul... Ama musikiyi musiki, resmi resim olarak vermek varken zavallı ressamları tutup: marifet fırçayla resim yapmakta değil, musiki yap da görelim, demek insana biraz tuhaf geliyor. Serginin ilk günü eşe dosta yine aynı şeyleri söyledim. Ama o gün içimde kalan bir ukdeyi okuyucularıma söylemeyi vazife sayıyorum. Maya'nın yaptığı paralel filan değil, sanatları birbirine karıştırma manasında halt etmek, diye düşünür ve serginin açılışına gelenlerin resimlere bakmaktan çok, birbiriyle gazete havadislerinden bahsetmelerini serginin tutmadığına yorarken, kendi kendime: bırak musikiyi de, resimlere sırf resim diye bak demiş ve o zaman bu sergide ressamların, hiç değilse benim bildiklerimin, kendi tarzlarına ihanet etmek şöyle dursun, belki de 1953 yılında sırf ressam olarak buldukları değerleri görür gibi olmuştum. Hemen söyleyeyim ki, bu sergiden önce benim için Güngör Gören diye bir ressam yokken, o gün dönüp dönüp Güngör'ün bir karanlık içinden her biri kendi asli, insani değerini alan, taze, hem de gözlerini güneşe yeni açan bir çocuk gibi taze renklerini henüz tanıştığım bir dostun gözlerine bakar gibi seyretmiştim.

Son zamanlarda şairliği hatta Cumhuriyet yazarlığını ressamlığa tercih eder gibi görünen Bedri Rahmi; pestenkerani şairlerin kitaplarına canım çizgilerini satan Nuri İyem; renklerde bazen faka bastığı halde desen çizmede faka bas-

Akşam, 11.4.1953.

mayan, içini herkese saklayıp sadece ve farkına varmadan çizgilerine döken Eren Eyüboğlu; malzeme sevgisine kapılıp mozayik gibi pırıl pırıl bir teknikle natürmort yapmaya tenezzül eden Pindaros Platonidis; mücerret resimde kendini pek iyi hissetmeyen Hasan Kavruk; 10'lar arasında pek kendini göstermeyen, ama ince ve şaşmaz bir renk hassasiyeti olan İvi; renkleri gittikçe daha iyi öttürmesini bilen Başağa; madeni fantazyalar düşkünü Kuzgun; heykelde ışık gölge oyunlarının sırrına ermeye çalışan Şadi; bir çırpıda verilen olgun güzellikleri arayan Ali Bütün; hepsi velhasıl bu sergide tekniklerinde vardıkları son noktaları ortaya koymuşlar.

Ben kendi hesabıma bu eserlerle musiki parçaları arasındaki münasebeti bütün iyi niyetlerime rağmen kavrayamadım. Resimlere ayrı baktım, musikiyi ayrı dinledim. Evet, yer yer ritmi aynen vermiş diye bir resmin resim olarak değeri artmaz ki... Gel gelelim ortaya güzel eserler de çıkmış. Bunların güzelliklerinde acaba musikinin ne payı olmuş? Ressamları coşturmuş mu? Kendi imkânları üzerinde daha iyi mi düşündürmüş? Eğlenceli bir çalışma havası mı yaratmış? Orasını hâlâ kestiremiyorum.

SERGİLER*

İstanbul'da resim tekrar aldı yürüdü mü dersiniz? Arayıp da bulamadığımız sergileri şimdi kaçırır olmaya başladık. Bir seyahat dönüşü sürü ile sergi davetiyesi buldum. Yetişip birkaç gün içinde görebildiklerim İtalyanlar, Yugoslavlar, Ankaralılar, 14 Gençler, Mayalılar oldu.

İtalyanlar'da beni coşturan, sergiden çok semtine in cin uğramayan Dolmabahçe müzesine günde ortalama bin seyircinin geldiğini ve serginin on beş gün uzatıldığını öğrenmek oldu. Sergi salonları şahane, ama ışıksız. Serginin bütünündeki donukluk, yer yer kasvete yaklaşan cansızlık biraz da bundan geliyor galiba. Aslında İtalyanlar renkten çok şekle düşkün görünüyorlar. Bugünkü İtalyan resmini orta halli bir zevkle, ama cömertçe hulasa eden bu sergide, titiz ve temiz bir sanat işçiliğinden sonra bir renk cesaretsizliği yahut sudanlığı göze çarpıyor. En tanınmışlardan "Campigli"de bile renk yok. İster istemez renklere başvuran Paris tesirinde ressamlarda bile renkler içten gelmiyor. İtalyanlar'ın renkten çok şekli sevdikleri şundan da belli ki, serginin heykelleri azlıklarına rağmen, resimlerden daha dinç, daha göz doldurucu bir hava yaratıyor. Ama doğrusu bütün sergide bizim sanatkârlarımızın, tabii daha az sabır ve daha az titizlikle denedikleri yeniliklerin dışında fazla bir şey yok.

Yugoslavlar'ın sergisinde ise bizimkilerin çoktan bezdikleri yap yap sat cinsinden resimler var. Ama onlar da yine daha titiz, daha dedikleri dedik.

Birinin, "Cumhur"un resimleri Bedri Rahmi'nin eski tarzını pek hatırlatıyor, daha çiğ renkler ve az bir insan sı-

Akşam, 31.5.1953.

caklığı ile... Aynı ressamın gravürlerinde yapmak istediğini pek rahatça yapan zeki ve işlek çizgiler, dünyaya akıllı bir gülümsemeyle bakan gözler var. Ressamların kendileri de bizim için sergiye dahil olduklarını unutmuyorlar. İnsanı çok açık, çok sıcak bir karşılayışları var. Ömürleri boyunca aynı resimleri yapacağa, başkalarının bulduğunu halk için tekrarlayacağa benziyorlar, ama işlerine dört elle ve sevinçle bağlandıkları besbelli.

Ankaralı ressam Cemal Karaburçak, Fransız Konsolosluğu'nun cömert salonunu, kelimenin tramvay ve taksilere mahsus manasıyla doldurmuş. Karaburçak, sulbünden gelen bütün varlıklarla resmini çıkaran mağrur ve müşfik bir baba gibi, resme başlıyalı her yaptığını, belki dost evlerinin duvarlarından da söküp alarak önümüze sermiş. Yaptığı hiçbir şeyi feda mı edemiyor? Her çeşit zevki doyurmak mı istiyor? Nereden kalkıp nereye geldiğini mi belirtiyor? İyi ve kötü, acemi ve usta taraflarını birarada göstermek dürüstlüğünde mi bulunuyor? Ben karar veremedim, ama sergi ve panolar dolmuş, kararını veriyor. O kadar ki, dolmuşa giremeyen resimler yerlere dökülmüş. Karaburçak'ın bir broşürü var, o da dolmuş. Ressam eşe dosta resim üstüne ne söylediyse bu broşüre sokmuş. Bütün bunlardan sonra Karaburçak'ın kötü bir ressam olduğunu söyleyeceğimi mi sanıyorsunuz? Hayır, bilhassa son resimleri ile Karaburçak iyi Türk ressamları arasına gireceğini ispat ediyor.

Fazla coşkun amatörlüğü, resimde gerçekten vardığı değerleri belirtmesine engel olmuş. Karaburçak'ın bilhassa 1949'dan sonraki meselesi şu galiba: resmi nasıl yapmalı ki, hem tabiata sadık olsun, bir insanı, bir manzarayı havası ve daha çok dış hususiyetleriyle versin, hem de içinde modern resmin getirdiği renk ve şekil serbestliği ve şahsiliği bulunsun. Bu mesele bazı resimlerde, mesela son Ankara peyzajlarında, halledilmişe de benziyor. Fakat her uzlaştırma gibi bu resimler de insanı coşturmuyor: kendilerini kabul ettirmekle kalıyorlar. En sıcak renkler bile, bir mesele halleder gibi çalışmanın kuruluğunu pek gideremiyor.

14'lerin sergisini beğenmemek mümkün değil: gençlik, hem de işini seven bir gençlik. Ama yeni resimde bir tek üslubun bu kadar çok resimde tekrarlanması eskisinden daha fazla göze batıyor. Konunun ehemmiyeti olduğu devirlerde bir üslubun birçok ressamlarda ve resimlerde görülmesi hiç değilse konu üzerinde duranları rahatsız etmezdi. Ama şimdi her ressamın her konuyu kendince işlemesini bekler olduk. İnsan vücudunu hep Gromaire'ce, hani şu kalın hendeseyle, çizilmesi için bir atölyede bir müddet için kabul edilebilir. Sergideyse bu hal modern resmin yıkmak istediği akademizmin yeniden, hatta bu sefer bir devrin değil de bir tek adamın tekelliği ile doğması oluyor... Ama 14'ler, ki çoğunda tek üsluptan bezme alametleri var, kim bilir ne taze resimler taşıyorlar...

CİM. DAL.

MAYA SANAT GALERİSİNDE NURİ İYEM*

Bir ressamın dilini kesmeli ki ressam olsun, demiş Matisse. Öyle ise niçin kendi dili kesik değil demeye kalkmayın da bir düşünelim ne demek istediğini. Bu öfkeli sözde, birikmiş bir hayli düşünce ve tecrübelerin patlak verdiği besbelli. İnsanın aklına şunlar geliyor:

a) Çok konuşan ressam fazla düşünce adamı olur; tariflere, nazariyelere dökülür; resminde aşkın yerini meşk alır; içten gelmelik, kendindenlik kaybolur.

b) Ressam fazla konuşuyorsa resimleri kendi kendilerini anlatamıyor demektir. Halbuki iyi resmin tercümana ihtiyacı yoktur.

c) Konuşan ressam kendine de resimlerinin manasına da sınır çizmiş; seyircinin serbestçe düşünmesine, resme kendi manasını katmasına engel olur. Ressam konuşmamalı ki, resim konuşabilsin.

d) Ressam konuşmadı mı duyup düşündüklerini resim yolu ile anlatmak zorunda kalır ve böylece kelimelerin gördüğü işi renkler ve şekiller görmüş, ressamın bütün anlatma gücü eserine geçmiş olur.

e) Söz edebiyata götürür, resim ise edebiyattan uzaklaştıkça resim olur. Resimde sözle anlatılmayan şeyler olmalı. Resim kendi manasını da beraber getirmeli...

İşte bu düşüncelere Nuri İyem'in sergisinde de varılabilir. Nuri'nin fazla sözden kaçman sakin şahsiyeti bir yana, bu sergide konuşmalar, dedim dediler, nutuklar dışında sessiz, sadece renkli bir âleme giriyorsunuz. Hemen anlıyorsunuz ki, bu resimlerin tadına varmak için ressamla konuşmak beyhudedir. Kendisine ne yapmak istediğini sorarsa-

* *Akşam*, 19.11.1953.

nız: "İşte bunları" diyecektir belki. Resimlerse ne demek istediklerini sorana: "O ne biçim sual, demek istediğimiz şey kendimizdir" diyorlar. Sergi suretli, yarı suretli veya suretsiz her çeşit resme yer verdiği için mektep kavgaları susuyor. Ne türlü yaparsan yap, ama ressamca yap. Resimler ayrı ayrı da bir isme, bir konuya, bir tarife maledilmek istemiyorlar. Güzel bir kadının resmi diyecekken bakıyorsunuz olmayacak bir baş, sadece resimde mümkün bir güzellik: göz, burun, omuz hep, modele değil, resme ve Nuri İyem'e mahsus.. Çıplaklık, düpedüz, hatta bayağı çıplaklıkken bir renk şehveti oluveriyor. Boğaziçi... demenize kalmıyor, ağaç, deniz, karşı kıyı bir buğu içinde eriyip renk haline, Nuri İyem'in rengi haline geliyor. Masa üstünde meyveler mi acaba? Evet, başka olamaz; amma yok işte masa. Hangi masa? Duvarda masanın işi ne? Meyvalara gelince, ne elma, ne hurma: Nuri İyem marka bir çeşit yeni meyva. Tabiat Ana, kusura bakma. Suretsiz resimler de tersine, baktıkça suretli gibi geliyor insana. Renk oyunları bir acayip yeni dünya kuruyorlar gibi. Ama gördüklerinizi bir şeylere benzetmeye çalışırken vazgeçip işi tadında bırakıyorsunuz.

Nuri İyem'in resimlerinde ortak olan ve su götürmeyen değer şimdilik olsun bir zevk, bilhassa renk zevki. Dünyada az ressam renkleri bu kadar kendine râmetmiş, bu kadar mütevazı, şamatasız bir gayretle kırmızıyı sarıyı doyulmaz lezzetler haline getirmiştir. İşini, aletini, malzemesini, iyi, çok iyi bilen bir usta ressam, bu karışık dünyamızda ressam olduğundan şüphe edilemeyen bir ressam karşısındayız. Ama diyebilirsiniz ki, ben de diyorum ki, bir ressam için sadece iyi ressam olduğunu ispat etmek, portre, peyzaj ve natürmort gibi konular içinden resim sanatını hürriyete kavuşturmak yetmez. İyi ressamın köşesinden çıkıp kalabalıklara heyecan vermesi lazım. Doğru, ama ilimde de, sanatta da bu dünyayı saran adamlar, köşesinde kalmayı, işin ehli olmayı bilen adamlar oluyor. Ressamlığını bu mütevazı sergisinde ispat eden usta ressam Nuri'ye verin şehrini-

zin duvarlarını, tiyatroların dekorlarını, kitapların resimlerini, o zaman görürsünüz pembeyi sarıyı yerine koymanın ne demek olduğunu.

CİM. DAL.

YENİ RESİM SERGİLERİ*

Şu Fransız Konsolosluğu sürekli cömertliği ile Türk resim tarihine girecek. Girecek değil, girdi bile. O kadar ki, son sergide Fransız ressamlarını görünce bayağı şaşırdım. Bu temiz ışıklı geniş salon sanki yalnız bizi bize tanıtmaya mahsusmuş gibi... Bu mevsim konsolosluk: "Biraz da kendimizi tanıtalım" demiş olacak. Ama hayır, öyle bir niyeti olsaydı, nice zamandır özlediğimiz esaslı bir "Fransız resmi" sergisiyle işe başlardı. Bu sergi Fransız resmini hiçbir yönden bize tanıtacak mahiyette değil. Jacqueline Mantran, Jacques David ve Emmanuel Bellet için iddiasız, uslu akıllı çalışan resim heveslileri deyip geçebilirdik. Ama insan etraftan: bakın Fransızlar doğru dürüst resme dönmüşler; bizimkiler gibi anlamsız tuhaflıklar yapmıyorlar, manzaraları manzara, adamları adam kabilinden hükümler duyunca bu hevesliler üzerinde durmak, ne olup ne olmadıklarını belirtmek bir vazife oluyor. Bu ressamların Fransız resminin ne eski, ne yeni hiçbir cereyanına mal edilebilecek bir üslupları falan yok. Emmanuel Bellet belki biraz şahsi olmak, resimlerine kendi düşüncesini, mizahçı görünüşünü katmak istemiş. Ötekilerde İstanbul'dan, Paris'ten her akademi talebesinin daha kendini bulmadan yapacağı manzaralardan başka bir şey yok doğrusu. Resim seyircilerinin çoğu, hele elleri resim yapmaya yatkın olmayanlar, okulda bir saksıyı doğru dürüst çizmesini beceremeyenler, koca bir manzaranın ilerisi, gerisi, ağacı bulutu, ele avuca sığmaz renkleriyle bir bez üstüne yayılıvermesini başlı başına bir hüner sayarlar. Kendileri beceremezse bile ağacı ağaca benzetmenin hiç zor bir şey olmadığını, resimde asıl zorluğun

Akşam, 30.11.1953.

bundan sonra başladığını onlara anlatmak zor, çok zor bir iştir. Renkli fotoğraf varken Boğaziçi'nin resmini yine de bir ressamdan isteyenlerin değer ölçüleri nedir acaba? Odalarında görmek istedikleri sadece tabiat ise fotoğraf hem daha ucuz, hem daha sadık. Manzarayı değil, ressamın bakışını, renklerini istiyorsa o zaman bu bakışın ve renklerin sahici olmasına dikkat etmesi gerekmez mi? Sahici bakış, sahici renkler, yani ressamın kendi renkleri, işte bu serginin manzaralarından olmayan, aramakla bulunmayan şey. Resim sanatının bugünkü coşkun devrinde, bunca ünlü ressamların açtıkları yeni pencerelerden Paris'e ve İstanbul'a bir ressam böyle mi bakar? Kolay iş değil tabii bir manzaraya kendi gözleriyle bakmak, bir şehri kendi sanatına mal etmek. Ama sanatkâr denen insanda da hiç değilse bu istikamette bir gayret görmeliyiz. Yoksa fotoğraf ve sinema devrinde manzara avcılığının sahiden manası kalmıyor.

Bu sergiden Maya'da Ferruh Başağa'nın resimlerini görmeye gidenlerin aradaki farktan başları dönerse kusurlarına bakmamalı. Faytondan inip tepkili uçağa binmek gibi bir şey bu. Burada artık ne güneşli, yağmurlu canım dünya, ne gülümseyen kadın yüzü, ne balık, ne elma. Hiçbir şeyin resmi olmayan resimler. Atom çiçekleri diyeceği geliyor insanın. Birbirini cetvelle çizip kesen renkler. Bunlarla ne demek istiyor Başağa diye sordunuz mu, yandınız. Başağa resimle bir başka şey söylemek için resim yapmıyor. Bu yeni yola giren bütün ressamlar gibi kendi kendine yeten ve herkesçe başka başka şeyler düşündürecek, kaçamaksız, katıksız renk binaları kuruyor.

Başağa manzara resmi yapmasını bilmez mi? Deniskasını bilir: ama yapmıyor işte. Bir müddet bu türlü çalışmak istiyor belli. Geçen yılki sergisinde de aynı yoldaydı. Bu yılki resimleri daha durulmuş; belki daha az duygulu, daha az şenlikli, ama daha kendinden emin, daha şuurlu görünüyor. Vuzuha, sadeliğe varmak istediği belli. Ben kendi hesabıma tabiattan büsbütün kopmamış olan resimlerini sevdim. Maya'nın vitrinindeki Paul Klee'ler, Başağa'nın

gayretlerini destekliyor. Ama bu işin manzara yapmaktan çok daha zor bir iş olduğunu da meydana koyuyor. Paul Klee bulmuş işte kendi renklerini, çizgilerini. Resimleri ne kadar değişik ve ne kadar aynı. Hepsinde nasıl aynı insan rahatça kendi şarkısını söylüyor. Darısı Başağa'nın başına.

Maya'nın ikinci ressamına gelince, Maya anlaşılan Bayan Matalon'un hatırını kırmamış, ne olduğu belli olmayan tablolarını iç odaya asmış. Biz de niçin bu resimleri astı diye Maya'yı gücendirmeyelim.

CİM. DAL.

SERGİLERDE*

Amerikan Haberler Bürosu'nda Ressamlar Birliği'nin tıklım tıklım bir sergisi var. Tıklım tıklım hissi yalnız az yerde çok resim gösterilmesinden gelmiyor. Ayrı ayrı her resmin içi de tıklım tıklım. Aralarında gerçekten söz ve zevk birliği olan bu ressamlar doğrusu dünyamızı dolduran sayısız, sonsuz teferruatın hakkını yememek, çizgilerin ve renklerin hatırı için manzaranın hiçbir köşesini, portresini yaptıran hanımefendinin elbise ve mobilyalarının hiçbir hususiyetini feda etmemeye çalışmışlar. Böylece dünyamız o kadar zengin, o kadar sıkışık, o kadar bin bir çeşit bir çarşı haline gelmiş ki, içinde ne alacağınızı unutarak, ayrı hiçbir şeyi görmeden, telaşlı bağrışmalar ortasında bir satıcının neyi, niçin övdüğünü anlamadan dolaşıyorsunuz. Şüphesiz bu sergide, kendimizi zorlayınca, ressamlardan çoğunun, bir cami içini, bir Boğaziçi görünüşünü, bir armudu tam göründüğü gibi göstermek için çektiği zorluğu, harcadığı namuslu işçiliği fark ediyoruz. Belli, ciddiye almışlar işi; göz nuru, alın teri dökmüşler; derinliği, yuvarlaklığı, ışığı, gölgeyi verebilmek için akla karayı seçmişler. Ustaları ne dediyse yapmış, ne demediyse yapmamışlar. İyi ama, ne için bütün bu gayretler, bütün bu yenilmez zorlukları yenmeye çalışmışlar? Salacak'tan karşıların nasıl göründüğünü söylemek için mi? Bir zamanlar insanlar tabiatı sevmezmiş, bakmazmış, bakmasını bilmezmiş tabiata. Ressamlar diğer sanatkârlarla beraber tabiatı sevmiş ve sevdirmişler bize. Üstelik onların zoru ile, işlerini azaltmak için fotoğraf da icat edilmiş. Artık İstanbul manzaralarına, insan yüzlerine, bu güzelim dünyaya alıcı gözle bakıyoruz.

Akşam, 20.12.1953.

Henüz bakmayanlar için de müzeler, dergiler, sinemalar, kartlar dolusu tabiatçı resimler var. Resim yapılmasın mı artık? Yapılsın ama artık sadece bu aşılmış gaye için değil. Sergiden çıkarken duvarda New York'un kocaman bir fotoğrafını gördük. Yalnız siyah beyazla bu fotoğraf bize bir şehri lüzumsuz teferruatını akıllıca silmesini bile düşünerek birdenbire veriyordu. Arkadaşım: bu fotoğrafın yanında insan artık fotoğraf gibi resim yapmaya özenir mi? dedi.

Maya Galerisi'nde bu sefer pek coşmuyoruz, ama yine de sönmüş ocakların, kurumuş çeşmelerin hüznü içinde değiliz. Mozayik sanatını yeni resim arayışlarıyla uzlaştırmak isteyen Pindaros geçen seneki sergisine fazla bir şey ilave etmiyor. Bu sene artık mozayikle hazır resim klişelerini bırakıp, hele kartpostal manzaracılığından kurtulup mozayiğin kendi icaplarına uygun bir yola girmesi beklenirdi. Bununla beraber itiraf etmeli ki, Pindaros'un açtığı çığır ancak siparişlerle gelişebilecek zahmetli ve masraflı bir çığırdır. Yılmamasını, yeni hamlelerden vazgeçmemesini dileyelim.

Maya'nın dostlar salonunda yepyeni, çiçeği burnunda bir ressamın cana yakın denemeleri de var. Eskiden resimlere bakıp ressamın yaşını kestirmek mümkün olmazdı. Burada resimler sahiplerinin yaş ve ruh tazeliğini hemen veriyor. Üstelik Nuri Özgiray'ın resme büyük bir sevgiyle, içten içe bir alışverişle girdiği de seziliyor. Renklerinde, çizgilerinde kendine mahsus bir tarz değilse bile hususi bir tat var. Resim dediğin böyle olur demiyor insan, ama resmin iyisine böyle temiz bir duyuşla gidilir, diyor.

CİM. DAL.

MAYA'DA BİR RESİM SERGİSİ*

Bayan Marta Kaya Tözge'ye gecikmiş bir sürrealist mi demeli, yoksa sürrealizme de yer veren bir yeni expressionist mi? Bilhassa çizgilerindeki ustalıktan resme çoktan başladığı anlaşılan bu ressamın bizdeki ilk sergisi nereden gelip ne tarafa gittiğini pek belli etmiyor, ama expressionist ve sürrealist ressamları kendine daha yakın bularak şekil ve renk ressamlığından, mücerretlikten kaçtığı söylenebilir.

Sergideki bütün resimleri bir tek anlayışa, mektebe bağlamak imkânı yok. Birbirinden çok ayrı, Salvador Dali, Léger, Picasso, Chagall gibi ressamların uzak yakın tesirlerinden bahsedilir. Zenci kadın, küçük kız portreleri, kayıklar, hele kara kalem portreler serginin umumi havasından çok ayrılıyor. O kadar ki, bunlar, ressamın herhangi bir resim yolunu seçmek arzusunda olmadığı, dilediği zaman dilediği gibi yapmak istediği hissini veriyor. Fakat sergide ağır basan resimler açık veya gizli bir düşünceyi, bir hikâyeyi, bir müşahedeyi anlatan resimler oluyor. Bunlar arasında da ölüm konusunu işleyenler ressamın içinden en fazla şey koparmışa benziyor. İşte sürrealizm de bu son çeşit resimlerde işe karışıyor. İşe karışıyor diyorum, çünkü ressamın maksadı sürrealist resim yapmaktan ziyade, ölüm karşısında duyulmuş, duyulduğu belli, sert, soğuk ve kâbuslu duyguları, düşünceleri serbest hayaller ve rumuzlarla anlatmaktadır. Hayalet, hortlak, tabut, kurukafa gibi korkunç hayallere Türk resim seyircisi alışkın değildir. Halbuki, Fransa ve İtalya'da bile pek üstüne düşülmeyen bu hayaller Orta ve Kuzey Avrupa memleketlerinde öteden beri bütün sanatlara hiç yadırganmadan girer. Aslen Polonyalı olan Ba-

* *Akşam*, 24.12.1953.

yan Marta Kaya Tözge bu hayalleri, bazı çizgi ve renk oyunları ile bir hayli yumuşatmış da sayılır. Buna rağmen bu resimleri Türkiye'de duvarına asacak kabadayı çıkacağını pek ummam. Ama yine de resim sanatının böyle bir tarafı üzerinde duracak ressamlarımız çıkabilir. Resim sanatı her zaman da göze ve gönüle hoş gelen şeyler üzerinde durmaz ya...

Bayan Marta'nın resimlerinde ortak olan taraf sert, soğuk ve keskin bir ifade tarzıdır. Bu ifade tarzı natürmortlarda bile her şeyi adeta havasından, hususi lezzetlerinden soyup bir iskeletin buz gibi vuzuhuna götürerek kendine göre bir kudret kazanıyor. Bu yüzden resimlerin hepsinde, küçük figür krokilerinde bile, suretlere, canlı konulara rağmen bir mücerretlik var. Yine belki bu yüzden çizgi, kuru çizgi her yerde kendini açıkça belli ediyor. Renkler üzerinde fazla bir hassasiyeti olmayan ressam çizgisine enikonu hâkim görünüyor.

CİM. DAL.

MAYA'DAKİ KARİKATÜRLER
(VE FRANSIZ KONSOLOSLUĞU'NDAKİ RÖPRODÜKSİYON SERGİSİ)*

Yaşasın resim çoğaltmaları. Renkli baskının kazandığı olgunluk bizim çağımızın en övünülecek taraflarından biri. Hangi çağ insan kafasının yarattığı renk cennetini bu kadar cömertçe dört bir yana selsebil etmiş? Çağımızda manevi değerlerin azalmasına hayıflananlar ya sanatı manevi değer saymıyorlar, yahut da sanatın altın kafeslerden çıkıp halk arasına yayılmasını bir "ayağa düşme", bir "cennetten kovulma" sayıyorlar. Sanat da buğday gibi çoğaldıkça güzel, çok insan besledikçe kutsaldır.

Fransız Konsolosluğu'ndaki renkli resim çoğaltmaları sergisi bugünkü imkânlara göre hiç de zengin sayılmaz. Bunlar ne en güzel resimler, ne de en güzel baskıdır. Ama yine de bedava cennet. Eskiden bir ömür boyu dolaşmak, yalvarıp yakarmakla göremeyeceğiniz eserler, asıllarını aratmayan, hatta bazen daha iyi belirten renkleriyle ayağınıza kadar gelmiş. 100.000 lira değerindeki bir resmi, meraklıysanız, otuz liraya alıp duvarınıza asabilirsiniz. İstersek her kasabamızda dünya sanatının en güzel renklerinden bir müze kurabiliriz. Yalnız sanatseverlerden beşer kuruş toplasak bu iş fazlasıyla olur. Daha ne yapsın çağımız... Onun bu imkânından faydalanmıyorsak kabahat bizim.

MAYA'DA KARİKATÜR SERGİSİ

Karikatürcü olup da sevimli olmamak doğrusu kolay iş değildir. Evvel Allah aramızdan zaman zaman bu işi bile başaran nâdan kişiler çıkıyor. Ama bu başarıyı sağlayan da çok defa karikatürcüyü kullanan gazetedir. Dünyasından

Akşam, 14.1.1954.

habersiz, dar kafalı, halden bilmez, patavatsız, vurdum duymaz softa veya huysuz bir insan az çok her şey olabilir ama karikatürcülükte zor dikiş tutturur. Karikatürcü hoş adam olmaya sanatı icabı mecburdur. Gazetede en acı gerçeklerin zehrini gidermek, azgın aktüalite devlerini ehlileştirmek onun işidir. Halkın sesini duyamayanların en yakın dostu ve sözcüsü olduğu için hep uyanık, pencereleri açık bulmak, ince ve gülümser bir sezişle dünyamızı kolaçan etmek zorundadır.

Maya'da, isimleri yazılmayacak kadar çok ve hepsi birbirinden sevimli genç karikatürcüler biraraya gelmiş. İlk göze çarpan ortak güzellik, bu gençlerde zekânın, nüktenin desenden daha kıvrak, daha şahsi olması. Fikri buldular mı çizgi işinde bir hayli kolaya kaçıyorlar. Cemal Nadir'i, hatta bazen Ramiz'i pek öteye geçmeyen beylik bir üslupla yetiniyor bazıları. Bu beylik üslubun tatsızlığı da galiba eğri çizginin gevşek makarna kıvrımları halinde yeknesak akışından ileri geliyor. Dikkat ederseniz, sert, hendesi çizgiye pek azı başvuruyor ve başvuran da hemen bir şahsilik, bir kendindenlik kazanıyor. Nedense bizim karikatürcüler, Walt Disney gibi, keskin şekilleri yadırgıyorlar ve belki de bu yüzden, biraz basitleştirilmiş akademik resim geleneğinden kurtulamıyorlar. Halbuki karikatür, az söyle, öz söyle düsturunun tam yeri olduğuna göre en kestirme çizginin daha fazla itibar görmesi beklenirdi. Bana kalırsa Karagöz figürlerindeki çizgicilik karikatüre Walt Disney'in ve Cemal Nadir'inkinden çok daha uygun, zamanımızın zevkine de daha yakındır. Nükteleri bakımından karikatürlerimiz çok daha cesur görünüyor. Sergi bu bakımdan hiç de fakir sayılmaz. Memleket ve toplum meselelerine karşı hepsinde ortak olan yakın ve sıcak ilgiyse bilhassa övülmeye değer. Hele ne güç şartlar içinde çalıştıkları düşünülürse, vardıkları görüş ve fikir seviyesi büsbütün değer kazanıyor.

CİM. DAL.

ALOŞ'UN MAYA'DAKİ SERGİSİ*

Şehrimizin yegâne sanat galerisi Maya, sahibinin dinamik ve tez canlı karakterine ayak uydurmuş harıl harıl çalışıyor... Şimdi de Oktay Günday'ın ilk yağlıboya sergisini açmış. Biz burada, Aloş'un son sergisi hakkında laf edeceğiz.

Birkaç aydır Aloş diye bir sanatkâr var ortalıkta. Heykelden başlamış işe Akademi'de. Resim de yapar, amma biz onu tahta tabaklarıyla tanıdık; yontulmuş ve birkaç yanık karası çizgiyle adam edilmiş tabaklarıyla. Bu tabaklardan alanlar çatladı, patladı, ağzı burnu çarşambaya döndü diye üzülmesinler: bozulan sadece tahtadır. Aloş'un zevki ve sahici sanatkâr damgası değil. Çarşıda kırılmaz tabak dolu, amma Aloş'lu tabak ara da bul. Bir daha öylesini ya yapar, ya yapmaz. Bakın işte bu sene Maya'daki sergisinde bir iki tabak var, üst tarafı resim ve heykel. Aloş iyi etmiş başka, bir müddet için saf şekiller peşine düştüğüne, gün oluyor yine tabak da yapar, amma öylesi değil artık, başka türlüsü.

Aloş'un resimde ve heykelde aynı motifleri tekrarlaması, bir konuyu, daha bir biçim veya renk meselesini türlü türlü ele alması bir yandan işin aslına gitme gayretini, bir yandan da kapalı bir çevre içinde bulunduğunu gösteriyor. Bu yaşta bu kadar aza kanaat, bu kadar kılı kırk yarma, bu kadar zevksizlikten korkma hayra alamet değil. Zaman zaman bayalığa da düşmek pahasına daha değişik, daha geniş ve coşkun nefesli işlere de girişmeli. Kim büyük iş yapmış zevksizliğe düşmeden, maceralara atılmadan? Gerçi Aloş'un tabiatı büyük açılmalara, sel misali akışlara pek elverişli değil belki. Braque gibi, Paul Klee gibi, inceden ince-

Akşam, –tarih yok– Şubat 1954 olsa gerek.

ye zevkli, gizliden gizliye düzenli işleri daha kendine yakın buluyor. Amma bu ustalar bile az mı taşkınlık etmişler, az mı abur cubur yemişler?

Aloş, Aristoteles estetiğini, yani tabiatı taklide dayanan güzelliği sevmiyor. Arkaik Yunan, Hitit, Etrüsk ve hele ilk Bizans gibi, çizgiyi ve rengi saf, sade ve sert halleriyle kullanan devirleri seviyor, yahut sevecek. Eserlerinde hep bu devirlerin azla özü anlatan hareketsiz hendesiliği, şematik donmuşluğu var. Bir resimde yan yana konan üç ayrı profil, ressamın insan çehresini motif, harf veya nota olarak kullandığını gösteriyor. Aloş'un bir tek insanın kaşını, gözünü anlatmaktan daha başka kayguları var. Amma doğrusu bu kaygular birçok yeni ressamda olduğu gibi, Aloş'ta da henüz nereye gideceğini pek bilmeden yeni bir biçim dünyasında merakla geziniyor gibidir. Her yaptığı şey kendi şahsiyetine, düşüncesine mal olmuş, yani tam manasıyla benimsenmiş değil henüz. Amma her aldığını zevkle, usturupla alıyor. Ya çevresinden, yahut kendi kendisinden daha büyük, daha devamlı siparişler aldığı zaman Aloş'un şimdiki çiçekli ağacı yaman meyveler verebilir.

MAYA GALERİSİNDE
A. ÖZTOPRAK*

Yeni resim bir bakıma çok kolay sahiden: kaide falan yok. Ölçme biçmeydi, ışığın vurdu vurmadısıydı, ilkbahar akşamları Boğaz'ın rengiydi, ileri geri giden kolun bacağın, yeşille mavi arasında karar veremeyen gözün, işveden hüzne doğru kıvrılan tebessümün, Fatih'in etrafında olması mümkün insan ve eşyanın belli bir yerden görünüşüydü, tarihe, coğrafyaya, zemine zamana, edebe erkâna uyarlıktı, yeni ressam bu çeşit yumurta küfeleri taşımıyor sırtında. Dilerse uzağı yakın, yeşili sarı, otomobili köstebek, vinç makinesini koyun çobanı, tavus kuşunu resim paleti gündüzü gece, balığı kuş edebilir. Ama işte yeni resmin asıl zorluğu da bu kolaylığından geliyor: dilediğini yapmakta serbest olan ressam her yaptığının sorumluluğunu üstüne alıyor; artık konu gereği yahut teknik zaruret gibi mazeretler ortadan kalkıyor. Eskiden ressam sudan bir insan olsa ama sevilen, güzel sayılan bir insanı, bir yeri, bir nesneyi veya bir düşünceyi bize sadakatle nakletse mesele hiç değilse yarı yarıya halledilmiş olur, ressam bir tercüman, bir aracı olarak işini iyi kötü görmüş olurdu. Resme bakan da ressamın ruhundan, sanatından çok resmin içindeki tabiatın, insanın veya hikâyenin tadına varırdı. Bu yardımcıları hor gören yeni ressam gayrı her güzelliği kendinden çıkarmak, bize kendi kurduğu bir dünyayı kabul ettirmek zorundadır. 15 Mart'a kadar Maya'da sergi açan Abdurrahman Öztoprak bize kendi dünyasını ne dereceye kadar kabul ettiriyor? Bu dünyaya kendi inandığı kadar, diyeceğim ve pek o kadar inanmadığını sandığını da ilave edeceğim. Sergide kendini bulmanın, taze, rahat bir konuşmanın se-

* 20. *Asır*, 18.3.1954.

vincini ben yalnız küçük birkaç suluboyada gördüm. Hele bir balık var, Tanrı'nın elinden yeni çıkmış gibi. Az ve özle ressam bir çırpıda kendini veriyor. Büyük yağlıboyalarda ciddi resim değerleri, gördüğünü benimseme ve değiştirme gücü yok değil, ama bu resimlerde sanki ölü bir noktada duraklamanın tıkanık, boz bulanık havası var. Renkler ve biçimler yeni olmakla beraber eskimiş, küsmüş hissini veren içinde ne yapacaklarını bilmeyip somurtuyorlar. Sergide suluboyaların cin gibi bakışları olmasa insan genç yaşta ihtiyarlayıvermiş bir ressam diyecek. Eskiden kurtulmak için yeni ustaların yahut yeni denenmiş bir tarzın peşine takılmak yetmiyor. Yirminci yüzyılın sanatkârdan istediği kendi kendisini bulmasıdır. Zor iş, en zor iş. Ama bir de kendini buldu mu sanatkâr, ne yapsa, eski zaman işi de yapsa, yeni oluveriyor. A. Öztoprak kendi balığının peşine takılsa bulacak sanıyorum kendini. Ama bu arada resim dışında, kitaplarda, dünyada, eş-dost arasında da kendini araması lazım. Ancak yeni insan yeni ressam olabilir. Bütün bunlardan Öztoprak'ın yabana atılır bir ressam olduğu manası çıkmasın sakın. Ben sadece kendi kendini aşmasının ne yoldan mümkün olacağı üstünde konuşuyorum.

CİM. DAL.

SANAT TİCARET DEĞİLDİR*

Avrupalıların bir tekerlemesi vardır: Papaz ön kapıdan girerken, neşe ile kahkahalar arka kapıdan çıkıp gidermiş. Sanatla ticaret için de aynı şeyi pekâlâ söyleyebiliriz.

Şiirsiz, musikisiz, resimsiz, masalsız bir dünyayı kim ister? Hiç kimse... Ama kim oğlunun, kızının gönlünü sanata kaptırmasını ister?.. Hiç kimse... Şöyle yalancıktan biraz piyano çalsın, resim yapsın, birkaç şiir döktürsün; ana baba çocuklarının sanat istidadı ile bir müddet övünsün; bizimki daha iki yaşında musikinin iyisine kulak kabartıyor desin, o kadarı işimize gelir; ama sıra meslek seçmeye geldi mi sanat tukaka oluverir. Bazı ana babaların çocuklarını sanatkâr yetiştirdikleri olur; ama onlar da çocuklarının kendi anladıkları manada sanatın sınırlarını aşmasını, konser verip para kazanmak varken kendini yeni sanat, ileri sanat gibi vehimlere kaptırmasını hoş görmezler. Halbuki sanat bir yerde durakladı mı artık sanat değildir. Bir güzellik düşünün ki, aklımızı başımızdan almıyor, bizim bildiğimizin ötesine geçemiyor, oturmuş sadece aferin bekliyor bizden. Olmasa da olur öylesi güzellik. Kanadı var uçamaz, yüreği var kanamaz, yolu bulmuş yürümez.

Bereket sanat her yerde, her şeye rağmen bir yolunu bulup gelişiyor. Bir müddet için de olsa sanata, sahici, yaratıcı sanata gönül veren, başlarını derde sokan garip kişiler çıkıyor. Onların sayesinde de dünyamızın yüzü gülüyor: Maya Sanat Galerisi de bu garip kişilerden biridir. Az kalsın biriydi diyecektik; çünkü son sergisinden önce o da birçok

* 20. *Asır*, 15.7.1954.

yenilikler gibi düşünmektense göçmeye karar vermişti. Aranmayan bir metaı satan, sahibine para getirmek şöyle dursun para kaybettiren bir dükkân doğrusu garip bir dükkândır. Ama hangi dükkân bu memlekette sanatın yaşamasına, gelişmesine onun kadar yardım etmiştir? Bu gerçeği herkes sezmiş olacak ki, kimse Maya'nın kapanmasına razı olmadı ve kurtarıcı sergi umulmadık sevgi ve yardım coşkunlukları gördü. Bu arada yapılan, söylenen ve yazılan şeyler Adalet Cimcoz'u emeklerinin boşa gitmediğine inandırmış olsa gerektir. Yalnız Yeni Sabah sanat yazarının Maya'ya verdiği öğütler bu cömert sanat dostunu bir hayli şaşırtmış olabilir. Bu yazar Maya'yı kâfi derecede tüccar, simsar olmamakla suçlandırıyor. Sanki tüccar, simsar kafası ile Maya gibi cömert bir dükkân açılabilirmiş gibi... Bu cins dükkânları para değil sevgi ve ilgi besler. Tıpkı gerçek sanatın kazanç hırsıyla değil, kazancı unutturan bir sevinçle yaratıldığı gibi. Bu vesile ile belirtelim ki, son yıllarda bilhassa yaşlı ressamlarımız arasında tehlikeli bir para sıtması hüküm sürüyor. Sanata gönül veren bir insanın mutlaka parasız yaşaması gerekmediği gibi mutlaka paralı olması da şart değildir. Kimse istemeden kendi gönlümüz, keyfimizce yaptığımız bir eseri, kendi güzellik dünyamızı, düşüncemizin suretini satın almıyorlar diye eşe dosta, devlete millete içerlemek, mağdur deha halleri takınmak hiç de hayra alâmet değildir. Kim etti sana bu kârı teklif?

Sanatkâr o adama derim ki, bir eserin satılmadığına değil satıldığına şaşar, kanı ile canı ile yoğurduğu bir resmin parayı verenin dilediği yere asılmasına, bir muhtekirin bürosunu süslemesine yahut bir devlet dairesinin deposunda küflenmesine içerler. Oturup kendi için resim mi yapsın? Hayır, sergi açsın, biz de seyredelim. Sergisinden mutlaka resim alınmasını istiyorsa bu memleketin gerçek sanat severlerinin, kendi benzeri kişilerin ulaşamayacağı fiyatlar koymasın. Sanatı, hele yeni ve yaratıcı sanatı hovarda zenginlerin beslediği devirler geçti. Bugünün Mesen'i halktır, artık, onu kazanmaya baksın.

Kısacası sanat severlerin Maya'ya ders vermeleri değil, ondan ders almaları, dört yıl da olsa, dört küçük duvar arasında da olsa tüccarlaşmadan yaşamaları gerek. Yaşasın Maya kuşu.

CİM. DAL.

BAK BÖCEKLER DE ÖYLE YAPIYOR*

Birdenbire doğuveren yeni değeri, hiç beklemediğiniz bir anda yeşeren sanat ağacını görmek istiyor musunuz? Maya'da Arslan Yüksel'in resim sergisini görmeye gidin. Anladık, diyeceksiniz, Maya hep yenilerden yana, Cim. Dal. da öyle... Danışıklı döğüş. Hiç de öyle değil işte. Bugün orta malı olmuş ünlü sanatçıların her biri günün birinde bir köşeden sessizce başlarını kaldırmış değiller mi? Arslan Yüksel de Maya'dan çıkarıvermiş başını. Beş on yıl sonra değil biz, belki Arslan Yüksel bile unutacak Maya'da yeşerdiğini.

Kapıdan girer girmez bir tek resim maviye boyuyor ortalığı. Mavi, ama ne mavisi? Gök mavisi mi? Değil. Ortaçağ resimlerinin mistik mavisi mi? Değil. Deniz Bank Johnson motörü yahut Esther Williams afişi mavisi mi? O da değil. Ya ne mavisi? Kestirmeden söyleyeyim: bu sadece Yüksel mavisi. İçinde iki gram masal, bir gram tarih öncesi, bir gram şaka, iki gram yeni şiir, bir buçuk gram çocuk dünyası, bir gram Walt Disney, beş gram ressamlık hevesi, iki gram felsefe, bir gram inadına tuhaflık, on gram ne çıkarsa bahtına, on gram yarınki dünya hasreti ve şüphesiz çok daha başka şeyler olan bir mavi. Ama göreceksiniz ki, bu mavi bütün mavilerden başka, sırf insana ve belli bir insana mahsus, sıcak sıcak nefes alan bir mavidir. Elbet bu rengin tadında resmin kıyıcığındaki görülmedik, yine Yüksel yapısı acayip balığın da payı var, öteki resimlerinin adlarının, tatlarının, garip kuşlarının da payı var.

Baktıkça anlıyoruz ki, resimlerinde Yüksel göründüğü kadar saf, acemi çaylak değildir. Araya taraya bir dil bulmuştur kendine, bir anlatma ustalığına varmıştır ve işin

* *Tan*, 25.1.1955.

umut veren tarafı, anlatacak şeyleri de vardır. Yüksel bir *tabula rasa* yapmakla, bir silip süpürmeyle başlıyor söze. İki boyutlu, çırılçıplak, insansız bir dünya. Daha yeni vurulmuş renklere. El ayak değmemiş, gölge düşmemiş içine. Canlılar yeni başlamış cansızlardan bir parmak boyu ayrılmaya. Yaşamak, davranış ve ilişkilerle başlıyor Yüksel'in taze dünyasında.

Kuşun, öküzün, böceğin, atın ilk arzularını, ilk korkularını, ilk meraklarını seyrediyoruz dünyaya karşı, birbirine karşı. Harekete geçme, kavga gürültü yok henüz. Yeltenişler, perdeyi aralayıp sahneye bakışlar var sade: bir de yeni yeni başlayış, ürkek, hatta bazen şaşkın yaklaşmalar, ilişkiler. Uzatmayalım, Yüksel işin aslına giderek yeni baştan tanımak istiyor dünyayı. İlk arzunun dünyayı kokladığı ana götürüyor bizi. Orhan Veli'nin de bir aralık yaptığı gibi:

Düşünme,
Arzu et sade,
Bak, böcekler de öyle yapıyor.

Resimde yeni bir şey değil şüphesiz Yüksel'in yapmak istediği. Gauguin'den beri nice ressamlar bir yeniden doğuş tazeliği getirmek istiyorlar renklerine. Doğuşunun resmini yapıyorum dünyanın, demiş Cezanne usta bile. Kaldı ki, Klee, Masson, Miro gibi Yüksel'in daha yakın öncüleri de var. Çocuk resimlerinde ise bu dünya kendiliğinden vardı zaten. Ama doğrusu kimseden alınmışa da benzemiyor Yüksel'in resimleri. Alınmış da olsa bu kadar candan alış başımız üstüne ya... Yüksel sırf kendine mahsus bir tadı bulmuş nerede bulmuşsa. Bir resim tenkitçisi: manavlıktan yetişme ressam, demiş Yüksel Arslan için, kim bilir nesine kızarak. Öyleyse eğer, ne mutlu lahananın göbeğinden fırlayıp yeni resmin ve yeni düşüncenin göbeğine oturuveren manava.

CİM. DAL.

BÖLÜM II

TİYATRO

KARAGÖZ VE FİGARO*

Türküyü ne zaman isterseniz dağda,
Karagöz'ü ne zaman isterseniz halkta bulursunuz.
Falih Rıfkı

Uzun senelerden sonra Karagöz'ü dün akşam Beyazıt'ın bir kahvesinde gördüm. Zavallı Karagöz! Kısılmış sesi ve bozulmuş Türkçesiyle artık çocukların uykusunu bile kaçırmaz olmuş. Hayal perdesi, kahvesinin derdine düşen burjuvayı güldürebilmek için gölgeler şahı ağız dolusu küfür söylemesi yahut yorgun bacaklarının kırılasıya sallanması lazım geliyordu. Hem Karagöz mesleğini de değiştirmiş galiba... Artık Hacivat'ı rahat bırakmış, âşıkları kavuşturmakla uğraşıyor. Oynadığı piyesin –evet, piyesin!– adı Leylâ ve Mecnun.

○

Leylâ ile Mecnun'un sahneye konabileceğini düşünmüştüm; fakat Karagöz'ün bu piyese uşak rolüyle girebileceğini en garip rüyalarımda bile görememiştim, göremezdim.

Yukarı edebiyatın bu acıklı macerasına halk komedyasının bu acımasız karasını karıştırmak her babayiğidin harcı değildir. Böyle bir cüreti ancak bir Shakespeare, bir Cervantes, bir Moliére yahut beş kuruşluk tiyatronun adsız muhayyilesi gösterebilir. En asil gözyaşlarının bu kaba kahkahalarla yoğurulduğunu, "farce" (farce = güldürü) ile trajedinin kaynağı *Don Juan, Faust, Don Quichotte, Palyaço* gibi geniş terkiplerde, "insani komedyalar"da seyredersiniz. Karagöz'ü Leylâ ile Mecnun'nun aşklarına karıştıran adam Fuzuli'nin şaheserini, bir ağacı budar gibi bu-

Tan, 19.7.1935. Bu yazı hiçbir derlemeye alınmamıştır.

damış, yapraklarını, çiçeklerini yolmuş... Mecnun'u hakiki bir Mecnun'a, Leylâ'yı Fatihli bir genç kıza, Leylâ'nın babasını apartmanları haczedilmek üzere olan bir burjuvaya, İbn-i Selam'ı tayyare piyangosunu kazanmış bir tulumbacıya çevirmiş. Adaptasyon dediğin böyle olur! "Aman atmosfer bozulur" diye şaheserlere dokunmayanların kulakları çınlasın.

Karagöz piyese kendi evine girer gibi selamsız sabahsız giriyor. Ağlamaya filan niyeti yok. Fakat Mecnun'u Leylâ'sına getirmek için günlerce dağdan dağa dolaşmaktan çekinmiyor. Sözde Leylâ'nın evinde uşaklık yapan Karagöz efendisine söz söyletmiyor: "Behey budala!.. Tokat düşkünü!.. Utanmaz herif! Kızını birkaç pula satan alçak!" Leylâ'nın babasının süslü koltuğunda sırıtan bu sözler bana Fransız devrimini temsil eden meşhur bir uşağı, Figaro'yu hatırlattı. "Seville Berberi"nde âşıkları kavuşturan Figaro da efendilerinin karşısında aynı cüretle konuşuyordu. O da halkın tokadını "doğmaktan başka hiçbir zahmete katlanmamış olan" asillere böyle savurmuştu.

Zaten Fransız edebiyatında halkı temsil eden cüretli ve becerikli uşak, Beaumarchais'nin Figaro'su değildir. Rabelais'in Panurge'ü, İtalyan tiyatrosundan gelme Crispin ve Trivelin, Molière'in komedyalarına giren Mascarilie aşağı yukarı aynı tipti. Şatoların iç yüzünü bilen ve gittikçe acılaşan şakalarıyla "parterre"i katıla katıla güldürten bu uşaklar büyük Fransız devrimini hazırlamakta Voltaire ve Rousseau kadar iş görmüşlerdir. "Seville Berberi"nde Kont Armavilla'nın aşkına yardım etmekle iktifa eden Figaro, ikinci piyeste (Figaro'nun Evlenmesi) artık kendisi düşünmeye başlamış ve Kont'un rakibi olmuştur. Yalnız halkın değil, bizzat Beaumarchais'nin ruhunu taşıyan ve Camille Desmoulins'e cüretini aşılayan Figaro bütün uşaklığına rağmen "Tiers Etat"nın* mümessili sayılıyordu. Tıpkı Figaro'su gibi konuşan Beaumarchais: "Kral piyesimi (Le

Fransız İhtilali sırasında sözü geçen "üçüncü sınıf", yani burjuvazi.

mariage de Figaro) istemiyor, o halde oynanacak!" demiş ve piyesi oynattığı zaman izdihamdan üç kişi ölmüştü. Fakat Karagöz kızlarını satan babalara bar bar bağırırken Beyazıt bahçesi usul usul uyuyordu.

Başka başka isimlerle daima yaşayacak olan Karagöz ve Figaro aynı hamurdan yapılmışlardır, şu farkla ki: Karagöz tesadüfen uşaktır. Karagöz kendi hakları için bağırmaz. Karagöz şark muhayyilesinin bütün ibdaları gibi mücerrettir. Belki bir gün ona bir dâhi et ve kemik verecektir.

TİYATRO ÜSTÜNE*

Memleketimizi, insanları, dertleri, renkleriyle tiyatroda görmek istiyoruz. Haklıyız; ama, yazarı buna zorladıkça dilediğimiz tiyatroyu geciktirmiş oluyoruz. Daha önce, yazarın tiyatro sanatına ermesini, bu işin ustalarından ders almasını istemeliyiz. Tiyatro memlekete girmeli, yerleşmeli ki, memleket de tiyatroya girebilsin. Sahnede ayakta duramayan, kendini dinletemeyen bir piyeste memleket ha olmuş, ha olmamış. Olmasa daha iyi; çünkü seyirciyi tiyatrodan da, memleketten de soğutabilir. Avrupalılar, kendi konularını tiyatroya sokuncaya kadar Yunan ustalarına az mı çıraklık ettiler? Biz de çıraklık etmesini bilelim. Shakespeare'i, Molière'i kendimize mal edelim. Tiyatroda insanın nasıl yaşatıldığını bilmeli ki, kendimizi de yaşatabilelim. Hem sonra, tiyatronun iyisini yaptık mı, memleket biz istesek de istemesek de içine girer.

○

Romanda olduğu gibi, tiyatroda da kişiler, yazarın söze karışmadığı ölçüde yaşayabiliyorlar. Yazar kendini unutturmadıkça, kişiler kendi varlıklarına inanmıyorlar. Bizi de inandıramıyorlar. Önyargılardan, öğüt vermek hastalığından kurtulamayan yazar kendini unutturmak şöyle dursun, unutulur korkusuyla adım başında kendini hatırlatmaya çalışır. Böyle olunca, sahne ne kadar kalabalık olursa olsun, bize, sevgileri, kinleri, zevki, düşünüşü ile bir tek insanı, yazarı tanıtıyor. Hep onun istediği gibi, onun düşündüklerini ispatlar gibi konuşan kişilerde kişilik onuru kalmıyor; zavallılar sanki seyirciye: "Ah biz böyle mi konu-

Varlık, Temmuz 1946.

şurduk, ama bu ukala adam yakamızı bırakmıyor ki!" diye dert yanarlar.

Tiyatro kendimizi değil, başkalarını anlatmak içindir.

○

Komedya güldürmedikçe komedya değildir, kabul; ama "Güldür de nasıl istersen güldür" kuralı ile de komedyaya varılmıyor. Bayağılığa razı olduktan sonra insanları güldürmek hiç de zor bir iş değildir. Oyunla, nükteyle, taklitle her seyirci güldürülebilir; ama gerçek komedya bu kolay başarıyı küçümsemekle başlar. Dramı bayağılaştıran nasıl kolay gözyaşları ise, komedyayı da kolay kahkahalar bayağılaştırıyor. İnsanların gülünç yanlarını görmek ve göstermek sanatından çok daha ciddi bir sanattır. Orta yazarların ve oyuncuların güldürme aracı olarak kullandıkları budalalık, sarsaklık, kekemelik, sakatlık, çirkinlik, şivesizlik, kültürsüzlük gibi az çok istem dışı durumlar insanların asıl gülünecek yanları değildir. Ustalık, gülünçlüğü insanların düşünüşünde, yaşayışında, dünyayı görüşünde, başkalarıyla alışverişinde bulmakta olsa gerek.

Vefik Paşa'nın Molière çevirilerini artık hatır için beğeniyor gibiyiz. Tiyatroyu da, Molière'i de ondan daha iyi anlayanlarımız çoğalıyor. Gerçi yeni anlayış henüz onun çapında bir Molière çeviricisi yetiştirmedi ama yeni çeviriler daha sağlıklı, daha sağlam bir yola girdi. Vefik Paşa, Molière'in insanlaştırdığı, Fransızlıktan bile uzak tuttuğu kişileri belli bir çevreye, İstanbul'a mal ediyor. Molière'in her yeni eserinde biraz daha kurtulduğu kelime oyunlarına, taklitlere değer veriyor. Kendi zamanında bile, ancak belli bir zümrenin anlayabileceği bir dil kullanıyor. Anlayışta çok kez ortaoyununa düştüğü halde, dilde bir türlü Bâbıâli'den kurtulamıyor. Bu dille Molière'i halka götürmek ne mümkün...

○

Tiyatro sinemaya benzediği ölçüde değil, benzemediği ölçüde gelişeceğe benziyor. Seyirci, her ikisinden aynı zevki

almaya başladı mı, ayağına kadar gelen filmi bırakıp onun gibi olmaya özenen tiyatroya ancak hatır için gidebilir. Nasıl, fotoğrafın bulunuşundan sonra resim sanatı ona benzememek, onun yapamadığını yapmak çabasına düştü ise, tiyatronun da sinemadan uzaklaşması, onun veremediği, ya da vermek istemediği hazları araması gerekiyor. Resim sanatı bu iş bölümünden hiç de zararlı çıkmadı; hatta öyle sanıyorum ki, resim hiçbir zaman, zamanımızdaki kadar bağımsız, atılgan, değişik, yaratıcı olmamıştır. Fotoğraftan kaçmak ona kendini, öz değerlerini buldurttu.

Sahnede dekor, kostüm, ışık, renk ve ses realizmine gidiş tiyatroyu hem bayağılaştırıyor, hem de kendinden, hayatı sözle anlatma sanatından uzaklaştırıyor. Sahneyi, oyuncunun ayağına dolaşan, seyircinin dikkatini dağıtan süslerden, kartpostal manzaralarından, panayır renklerinden, müze tozlarından temizlemek, sözün dışında kalan her şeyi yalın bir sadeliğe, az ve öze götürmek, gerçeklik duygusunu yalnız sözle verebilmek. Yeni tiyatro yazarı ve rejisörü bunu arıyor sanıyorum.

Mahir Canova'nın "Bizim Şehir" oyunundaki övünülecek başarısı gösteriyor ki, Türk rejisörü ve seyircisi yalın tiyatroyu benimsemekte güçlük çekmeyecek. Kökleşmiş alışkanlıklarımız, yıkılması zor putlarımız olmadığı için, biz insanlığın sanatta vardığı sonuçlara daha çabuk yatabiliyoruz. Mahir Canova'nın klasik tiyatroda da aynı özcülüğe gitmesini umarken, Türk seyircisinin en aşırı sahne basitleştirmelerini bile yadırgamayacağını sanıyorum.

○

Oynadığı metni küçümseyen ve bozan rejisör bindiği dalı kesmiş oluyor. Din adamları yaymak istedikleri kitabın kusurlarını düzeltmeye kalkıyorlar mı? Tersine, bu kusurlarda bile değer görmeye çalışıyorlar. Rejisörün işi, metnin seviyesini yükseltmek değil, düşürmemektir; bu da yazarın işinden daha kolay değildir. Eski bir metin düzeltilmekle yenileşmez; yenileştirmek anlayışta ve anlatışta ola-

bilir. Metni değiştirmeye, kesip biçmeye başladık mı, işin nereye varacağı bilinmez. Böyle denemelere girişmeyelim demiyorum; ama girişirsek, eseri değiştirdiğimizi açıkça söyleyelim, denemenin sorumluluğunu yüklenelim.

○

Tiyatroyu çıkmaza sokan hurafelerden biri de binadır. İyi tiyatro iyi binada olur. İyi bina da Avrupa'nın falan şehrindeki binadır, o bina ise milyonlar ister... Ankara'nın tiyatrosuz kalması belki de bu çıkmaz yüzündendir. Yoksa bunca fedakârlıklarla yeniden kurulan bir şehir tiyatrosuz kalmazdı. Caminin ve tekkenin yerini tutacak olan tiyatro, onlar gibi, ne pahasına, nerede, nasıl olursa olsun kurulmalıydı. Ama devlet tiyatrosunun geleceğini bu kurulacak binaya bağlamak da doğru değil. Bana öyle geliyor ki, devlet tiyatrosu er geç tuluatçıların çevikliğini, yoksulluk içinde çalışmak gücünü kazanmaya bakacaktır. Beyoğlu'nda ve Yenişehir'de kökleşecek olan heybetli sahnelerin Türk halkını tiyatroya kavuşturacağını umanlardan değilim. İstekleri hiçbir zaman tükenmeyecek olan bu çeşit sahneler ancak müzeler kadar faydalı olabileceklerdir. Sahnesi sırtında bir devlet tiyatrosu bana çok daha beklenmeye değer geliyor.

Tiyatro sokakla arasını açtı mı, kolay kolay kendine gelemiyor artık. Salonları, kibarlar çevresini kazanmak isteyen tiyatro, ister istemez incelip züppeleşiyor, nükteden öteye geçemez oluyor. Nükte de iyi şeydir ama, likör misali hoşa gitmekle kalır: insanı ne doyurur, ne coşturur. Sahnede söz rakı gibi sert, su gibi cömert gerek. Kibarlarsa, sözün bu türlüsünden tiksinirler. Tiyatroya, bir ibadete gider gibi ciddi ciddi gittikleri halde, piyesin hafif ve tatlı olmasını, şakayı tadında bırakmasını isterler, tıkırında giden hayatlarını sarsacak cüretli oyunlardan hoşlanmazlar. Fakir fukara içinse tiyatro sudan bir eğlence olmakla kalmaz. Onlar tiyatroyu hiç ciddiye almadıkları halde, gülmelerine, ağlamalarına, günlük öfkeleri, istekleri, dertleri karışır: karanlık hayatlarına sahneden iyi kötü bir ışık süzülür.

Tiyatro özünde halkın, çokluğun malıdır. Demokrasinin doğduğu yerde doğmuş, onunla beraber gelişmiştir. Sahne edebiyatı, aslında tıpkı devlet gibi, halka hesap veren, halkın oyuna başvuran, halk için ve halk sayesinde yaşayan bir edebiyat oldukça güçlüydü. Bundan ötürü tiyatronun en şaşmaz eleştiricisi halk olmuştur. Halkın tutmadığı büyük sahne eseri bilmiyoruz. Gerçi halkın kötü eserleri de ısrarla tuttuğu oluyor, ama dikkat edilirse, bu eserlerin çoğu büyük eserlerin zavallı birer kopyasıdır. Bayağılıklar içinde rahat, açık, adeta klasik bir yanları vardır. İşledikleri duygular geniş ölçüde insanidir, teknikleri sağlamdır, yoksun oldukları değer yalnız zevktir. *Cyrano de Bergerac*'da olduğu gibi halktan uzaklaşan, tiyatronun özüne aykırı güzelliklere, inceliklere giden eserlerde ise, onulmaz hastalıkların kasveti vardır. Tiyatronun iyisi bayağılıklar içinden zevke yükseleni oluyor.

Ne gariptir ki, Avrupa'da tiyatronun halktan uzaklaşması, yaldızlı binalara kapanıp seçkin ve kibar kişilere seslenmesi halkçı düşüncelerin geliştiği dönemlerde oldu. Halk adına aristokratları kapı dışarı eden burjuvalar öyle bir tiyatro kurdular ki, halk yine açıkta kaldı ve kıyıda bucakta, kendi tiyatrosunu kendi kurmak zorunda kaldı. Değerli sanatçılarını burjuva hemen kiraladığı için, halkın tiyatrosu bayağılıktan kurtulamaz oldu. Büyük şehirlerde bu ikilik hemen göze çarpar. Bu hazin ayrılığın bir uçurum olmasını sinema bir dereceye kadar önledi. Sinema sayesinde halk, kendi içinden çıkıp toplumu, yedisinden yetmişine içine alan eski Yunan amfitiyatrolarının soylu havası şimdilik tiyatroda değil, sinemada esiyor.

TÜRKÜDEN TİYATRO*

Edebiyatımızın türküyü kalkındırması Cumhuriyet'in köylüyü kalkındırması kadar zorunlu bir tarih gelişmesidir. Her iki çaba milletimizin temellerini çoğunluğun hayatına, yani sağlama bağlamak içindir. Türkü, adı üstünde, millet malı, halkımızın tadı tuzu içinde; dili dilimiz, derdi derdimiz, Türkçe olduğu kadar insanca, halktan olduğu kadar haktan yana. Yeni şiirin türküden kız alıp vermesi, Karacaoğlan'a bacanak olması bundan ötürü işte; habercisi, dert ve sevinç ortağı olmak istediği insan türkülerde. Ama köylü nasıl kalkındıkça eski köylü olmaktan çıkacaksa, türkü de artık eski türkü olmayacak, yeni düşüncenin ve olanakların elinde umulmadık biçimlere girecek.

Necati Cumalı Türkçe ve insanca bir çift sözden bir piyes çıkarmış. İzmir'de basılmış ve şehir tiyatrolarında oynanmakta olan *Boş Beşik* gerçekten şu iki türkü dizesinin sahneye konmasıdır:

Neyleyim neyleyim kolları neyleyim
Nenni nenni demedik dilleri neyleyim.

Bu sahici insan sesinin ardında Cumalı, ovalı gelini, beyi, anası, insanları, gelenekleri ve günlük konuşmalarıyla bir yörük obası görmüş. Gelin ovadan gelir de yörük obası karşı mı komaz? Gelin kısır olur da obada düzen mi bozulmaz? Obadan korkan gelinin bebeğini kuzgunlar mı kapmaz? Bebeksiz gelin kendini dereye mi atmaz? Ölen ölür, yörük yine yollara mı düşmez? Bütün bunları Cumalı söylemeye kendinin de doyamadığı belli olan lezzetli bir Türkçe'yle, salınemize bu kadar bol ve temiz olarak gelmedik

Yaprak, sayı 17, 1.1.1950.

bir Türkçe'yle anlatmış. Bu işin zorluğunu bilmeyen ne bilsin, bilenlere selam olsun.

Şu var ki, sahne, öteden beri şairlere oyun oynayagelmiştir. Gerçi aslında, Yunan'da ve klasik Batı'da tiyatronun iyisini şairler yapmıştı; ama o zamanlar, şiir de tiyatro da günlük gerçeğin az çok ötesinde ve ortak sanat kaygıları içindeydiler.

Zamanımızın insanı, tiyatrodan tiyatroyu, şiirden şiiri istemeye alışmıştır. Birinde sevdiğini ötekinde hoş görmez. Bu yüzden tiyatroyla şiiri uzlaştırmak isteyenler çok defa birini ötekinin buyruğuna vermek zorunda kalıyor, sahneye ne sıfatla çıktıklarını seyirciye şu ya da bu biçimde belli ediyorlar. Tiyatronun müzikle uzlaştırılmasında da aynı sorun daha kesinlikle ortaya çıkıyor. Her biri kendi olanakları içinde gelişen sanatlar belki bir gün, örneğin sinemada, biraraya ve bir hizaya gelecekler; ama o güne herhalde daha çok var.

Cumah'nın piyesini tiyatro için folklordan faydalanma olarak değil, folklor için tiyatrodan faydalanma diye görmek ve göstermek yerinde olur sanıyorum. Yalnız kısır gelin teması, evde ve obadaki iç ve dış sorunlarıyla sürükleyici bir dram olabilirdi, ama o zaman da şairin asıl kullanmak istediği halk şiiri motifleri dışarıda ya da ikinci planda kalırdı. *Boş Beşik* nasıl sahneye konmalı ki, halk, şairin birinci plana koyduğu şiir motifleriyle yetinsin, kişilerin çok defa şairce konuşmalarını hoş görsün? Sahneciler belki, piyes başka türlü yazılmalıydı diyebilirler, ama sorun yazılanı değerlendirmekte.

Folklorla yeni tiyatroyu uzlaştırmak şairlerimizi de sahnecilerimizi de bir hayli terleteceğe benzer. Ne yapalım, terlesinler, çıkar yollardan biri de bu.

SİYAH – BEYAZ*

Anadolu'nun büyük şehirlerinden uzak bazı dağ köylerinde her yıl, kış ortasında Sayacılar adı ile şenlik yapılırmış. Köyün delikanlıları, hayvan pöstekileri giyerek evlerden yiyecek toplar, bir yerde geç vakte kadar eğlenirlermiş. Bu eğlence esnasında garip bir temsil verilirmiş: biri siyah, biri bembeyaz giymiş iki adam ortaya çıkarmış. Beyaz adam nur yüzlü ve sevimli, siyah adam iblis suratlı ve korkunç olurmuş. Bu iki adam arasında bir kavgadır başlarmış. Siyah adam, beyaz adamın yanında sessiz duran bir kadını elinden alır ve beyaz adamı öldürürmüş. Bir süre sonra, köylüler beyaz adamın ağzına meyveler koyarlarmış. Beyaz adam dirilir, siyah adamı öldürür, kadını da geri alırmış.

İslamiyetten önceki bir uygarlıktan kalmış olan bu temsil üstüne benim bildiğim bu kadarcık. Onu Kutsi Tecer'in bir konferansında biraz daha fazla ayrıntılarla dinlemiştim. Zamanla bu esrarlı temsil belleğimde soyut bir siyah-beyaz oyunu halini aldı. Günün birinde de tiyatro ile ilgili bir düşüncemin odağı oldu. Bu düşünce şu idi: *Tiyatronun özü, iki karşıt gücün savaşı olsa gerektir. Sahnede başarıya ulaşmanın sırrı da belki bu iki gücü birbirine eşit olarak karşılaştırmaktır.* Hemen her bildiğim eseri bu çatışmaya indirgeyebiliyordum. Siyah-beyazın açıkça seçilmediği eserlerin hareketsiz şekilsiz eserler olduğu ve özellikle amatör eserlerin bir türlü siyah-beyaz karşıtlığının basit ve özlü uyumunu bulamayan donuk ve karmakarışık renklerle boğulduğunu gördüm. Sayacılar temsili benim için bir mihenk taşı oldu. Önce tiyatroyu, sonra romanı, daha sonra bütün sa-

* *Yeditepe*, 1 Şubat 1952.

natları alaca bulaca görmeye başladım. Sayacıların siyah beyaz iki adamı, bildiğim bütün karşıtları yutarak büyüdükçe büyüdüler ve gece ile gündüz gibi dünyayı sardılar. İnsanla ilgili her şeyde siyahla beyazın sarmaş dolaş olduğunu, tarih boyunca dünya sahnesinde bu iki devin güreştiğini, her gönülde melekle şeytanın, cennetle cehennemin birbirine girdiğini görür oldum. Neredeyse sanatın sırrını keşfetmiş gibi "Eureka!" diye bağıracaktım ama, hocamın sözünü hatırladım: sanatta kolay ve her esere uyan açıklamalar tehlikelidir. Siyah-beyazdan daha kolay bir açıklama gerçekten güç bulunur. O halde... O halde, büyük bir gerçeğe varmış olmak kuruntusundan kurtulmakla beraber, siyah-beyazdan da vazgeçemedim. Bu yazının iddiası olumlu bir sonuca varmak, sanatçılara bilmedikleri bir şeyi öğretmek değil, sadece eserlere böyle bir açıdan da bakılabileceğini, birçok ölçüler arasında siyah-beyazın da bir ölçü olabileceğini söylemektir. Heveslilerin ağır bastığı bereketli bir sanat dönemi yaşıyoruz. Her gün o kadar çeşitli, o kadar renkli ve o kadar aldatıcı eserlerle karşılaşıyoruz ki, bunlarda hiç olmazsa iki esaslı rengi aramakla işe başlamakta zarardan çok fayda olacağını sanıyorum.

Siyah-beyazı bizim sanatçılarımızın eserlerinden önce, onlara örnek olan büyük usta eserlerinde aramak daha doğru olacak. Gerçi her ileri sürdüğümüz düşüncenin örneklerini Avrupa'dan almaya fena alıştık ama bizde henüz ustası ve geleneği olmayan bir sanattan söz ederken başka çare yok. Bununla birlikte sözünü edeceğim eserler artık herkesin olduğu kadar bizim de malımız sayılabilir.

Shakespeare'in tragedyalarında, örneğin *Hamlet*'te, iki karşıt gücün savaşı o kadar bellidir ki, bir şema ile göstermek mümkündür. Hamlet, Hayalet, Horatio, Ofelya beyaz; Kral, Kraliçe, Polonius, Laertes siyah güçlerdir. Savaşın kaynağı, biri kötü iki kral arasındadır. Kraliçe, Sayacılar oyununda olduğu gibi, önce beyaz adamın, iyi kralın yanındadır. Siyah kral beyaz kralı öldürür ve kraliçeyi elinden alır. Ölen kral, oğlu Hamlet'te dirilerek savaşmaya devam

eder ve öcünü alır. Şüphesiz *Hamlet*'in asıl değeri, böyle bir savaşmanın var oluşunda değildir. Eserin bütün zenginliği bu siyah-beyazın etrafında sarılmıştır. Aynı savaşma, aynı siyah-beyaz her kişinin ruhunda da zaman zaman kendini gösteriyor; piyesin bütün damarlarına yayılıyor. Kral ve kraliçenin siyah ruhlarındaki vicdan azabı onların beyaz tarafları gibidir. Hamlet'in ruhu da bembeyaz değildir; iradesindeki gevşeklik, duygularındaki bulanıklık, düşüncelerindeki marazlılık da onun siyah tarafıdır. Belki yalnız Ofelya bembeyazdır. Ama o da hep çatışmanın dışında kalan, zaman zaman sahneyi aydınlatan bir ışık gibidir.

Goethe'nin *Faust*'unda karşılaşılan iki üç güç de çok açıktır: Faust ve Mefistofeles, birer kişi olmaktan çok, bu iki gücün birer sembolü gibidir: hemen her sahne bir siyah-beyaz düellosudur. Aynı düello Faust'un ruhunda da sürer.

Fransız klasiklerinde siyah-beyaz, büsbütün şemalaşmıştır: iyilikle kötülüğün, güçsüzlükle iradenin, akılla tutkunun karşılaşması, onlarda bir güç savaşması kadar açıktır. O kadar ki, seyirci güçleri kolayca tanıdıktan sonra, savaşmayı tam bir anlayışla izler ve hemen hiçbir sürprizle karşılaşmaz. Corneille'in *Le Cid*'ini seyreden bilir ki, irade kahramanlığının şairi olan Corneille'in bu piyesinde onur duygusu, her ne pahasına olursa olsun, öbür duyguları yenecektir. Ama Corneille'in ustalığı onurla aşkın çarpışmasını o biçimde idare eder ki, sahnede her an iki denk güç karşılaşır. Buna karşılık, Racine'de tutkunun aklı yeneceği de önceden bilinir. Onda da siyah-beyaz güreşi aynı ölçüde güçlü iki cephe arasında ve durmadan bozulup tekrar kurulan bir denge içinde geçer.

Yunan tragedyasında savaşma, insanlarla tanrılar arasındadır. Tanrıların, eninde sonunda yenecekleri muhakkak olmakla beraber, sahnede her iki güç birbirini hiç yenemeyecekmiş gibi çarpışırlar ve seyirci, ana dili gibi bildiği bir efsaneyi gittikçe artan bir merak ve coşkuyla dinler. Sofokles'in *Kral Oidipus* ve *Antigone* tragedyalarında bu denge tekniği en olgun biçimini bulmuştur. Oidipus kade-

rinden çok daha güçsüz olduğu halde, onunla durmadan boy ölçüşür ve her sahnede Oidipus'un kara talihiyle Yunan tanrılarının gücü sanki denkmiş gibi karşılaşır. Tragedyanın kuruluşunda "alın yazısı"nın rolü ile Oidipus'un rolü aynı derecede önemlidir. Sofokles'in ustalığı, biri görünen, öbürü görünmeyen bu iki gücü biraraya getirtip güreştirmekte, Oidipus'u tanrılarla güreşebilecek çapta bir insan ve tanrıları bir insanla güreşmeyi kabul edecek bir güç olarak görmektedir.

Antigone'de güreş, Kreon'la Antigone arasındadır. Tanrılar da, Sofokles de, seyirciler de Antigone'nin tarafını tutmakla beraber, Kreon son sahnelere kadar bu üç beyaz güce karşı koyabilecek ölçüde sağlam, kendi mantığı içinde düşmanlarına bile haklı görünebilecek kadar güçlü bir kişidir. Kreon, yararına ya da keyfine göre karar veren gafil bir hükümdar değil, yasalara, oğlunun ölümünü göze alacak kadar gösterişli bir kahraman... Böyle olmasaydı, Sofokles'in eseri her devirde ve her yerde görülebilecek bir insani çelişkinin, bireysel iradeyle toplumsal kuruluşun dramı olacak yerde, belirli bir zamanda olup bitmiş bir zorbalığın hikâyesi olmakla kalırdı. Kreon, Antigone'ye zulmetmek istemiyor, kendi adalet görüşü içinde Antigone kadar iradeli olmak istiyor.

Görülüyor ki, konu ne olursa olsun, hangi güçler çarpışırsa çarpışsın, tiyatronun tiyatro olabilmesi, yani sahnede hareket olabilmesi için, güçlerin denk gelmesi gerekir. Aynı güçte iki horozun döğüşmesiyle, aynı güçte iki devin güreşmesi arasında tiyatro bakımından fark yoktur ve horoz döğüşü bazen de –siyah-beyaz oldukları zaman– deve güreşinden daha coşkun olabilir.

○

Karagöz'le Hacivat da siyah-beyaz döğüşünün iki hatırı sayılır kahramanıdır. Bu iki kahraman sonsuz bir savaşmaya girişmişlerdir. Karagöz hep yener ve yeneceğini de önceden biliriz. Karagözcünün ustalığı, Hacivat'ı durmadan da-

yak yiyebilecek durumda bulundurmasıdır. Bir adama iyi dayak atabilmesi için, onun ayağa kaldırılması gerekir. Kötü Karagözcü, Hacivat'ı o kadar güçsüz bir duruma sokar ki, Karagöz'ün attığı dayak hoşumuza gitmez. Çünkü en "zebunküş" insanlar bile tiyatroda zebunküşlüğü sevmezler. Hacivat'ın Karagöz'le boy ölçüşecek tarafları olması, hatta bazı konularda ondan üstün olması, tiyatro bakımından şarttır. Karagöz'ün üstünlüğü yalnız dayakta, yani savaşmanın sonunda kendini göstermelidir. Karagöz'ün ve Hacivat'ın birer tip olarak aynı derecede güçlü olması, her ikisinin de aynı özenle sahneye konmuş olması gerekir.

Siyah-beyaz, tiyatro kadar romanın da özünü meydana getirir. Her romanda iki karşıt taraf, iki savaş grubu vardır. Avrupa'nın belki en büyük romanı olan *Don Kişot*, hayal ve gerçek güreşinin, hep ufuklara bakan insanla hep burnunun ucuna bakan insan arasındaki çelişkinin romanıdır. Eserde Don Kişot'la Sanşo Pansa'nın rolleri aynı derecede önemlidir, hatta Cervantes'in hangi tarafı tuttuğu pek belli değildir. Parlak ama deli Don Kişot, bayağı ama mantıklı Sanşo o kadar denkli bir siyah-beyaz uyumu meydana getirirler ki, birbiriyle savaşma halinde olmalarına rağmen, onları birbirinden ayırmak, ruhla bedeni birbirinden ayırmak kadar güçtür. Balzac'ın *Eugénie Grandet*'sinde Grandet baba ile Eugénie, birbirinden gece ile gündüz kadar farklıdır. İhtiyar, cimri, çirkin Grandet; genç, eli açık, güzel kızından ayrı düşünülecek olursa, ne kadar sönüktür. Bu iki ruh adeta birbirini aydınlatmakta, romanda birisi ötekini tanımlamak için yaşamaktadır. Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde siyah, koca; beyaz, karısıdır. Bu iki kutup aynı dam altına girmiştir. Romanın bütün olayları bu karşıtlıktan doğuyor. Her iki tip, yine aynı derecede güçlüdür. Flaubert bütün ününü belki de, bütün nefretine rağmen, Doktor Bovary'yi büyük özenle ve karısının tam karşıtı olarak tasarlamış olmasına borçludur. Çünkü *Madame Bovary*'nin konusu, sadece bir kadının kocasını aldatmasıdır. Aynı konudaki başka binlerce romanın günahı ya karıyı,

ya kocayı, (ya siyahı, ya beyazı) tercih veya abartma ile biri öbürünü tamamıyla gölgede bırakacak biçimde tasarlamaları olmuştur. Bugün sinemada gördüğümüz aşk filmlerinin yüzde sekseninde Madame Bovary vardır. Ama pek azında aldatılan koca, tip olarak Charles Bovary kadar güçlüdür. Büyük romancılar, romanlarındaki iyi ve kötü, güzel ve çirkin, sevimli ve sevimsiz kişilere aynı derecede önem vermişler, kendilerinin de hayatta nefret ettikleri tipleri romanlarında, kendi yarattıkları birer insan olarak sevmişlerdir. Siyah-beyazın en kaba ama en göze batan biçimini polis romanlarında görürsünüz: polis romanının başarısı, hırsızla polisin aynı derece güçlü olmasına bağlıdır. Her ikisini aynı derecede güçlü yapmak, sanıldığı kadar kolay değildir. Siyah Arsen Lüpen; beyaz Şerlok Holmes'ten gerek zekâsı, gerek kişiliği bakımından hiç de geri kalmaz.

Destanlarda ve masallarda siyah-beyaz, hayırla şerrin güreşidir. Beyaz kahraman, siyah düşmanını her zaman yener; ama çekmediği eziyet de kalmaz. Devlerin, yedi başlı ejderhaların doğaya aykırı biçimde büyümeleri belki de beyaz kahramanın gücüyle denk olabilmeleri içindir. En iyi masallarda her iki taraf özenle anlatılır; hatta bazen siyah taraf sanat bakımından daha ağır basar. Dinsel destanlarda cehennem tasvirleri, cennet tasvirlerinden daha güçlüdür. Dante'nin İlahi Komedya'sında cehennem, bütün siyahlığına rağmen, cenneti sönük bırakacak kadar zengindir. Ayrıca cehennemin kendi içinde siyah-beyaz armonileri vardır: işkenceler dünyadaki zevklerle orantılı olduğu için, cehennemin her tablosu büyük bir çelişkinin ifadesi gibidir.

○

Sanatlar, öz bünyeleri bakımından birbirine o kadar yakındır ki, edebi sanatlarda gördüğümüz siyah beyazı öbür sanatlarda da arıyabiliriz. Karşıt değerleri biraraya getirmek acaba her sanatçının yaptığı en esaslı iş değil midir? Plastik sanatlarda armoni, açık, koyu, sıcak, soğuk gibi değerlerin denkliğinden, ışıkla karanlığın kaynaşmasından

doğmuyor mu? En güzel dizelerde kalın ve ince hecelerin eşit oluşu herhalde rastlantı eseri değildir. Bir senfonide ne kadar çelişik değerlerin biraraya geldiğini görmek için yalnız müzik aletlerine bakmak yeter. Bir koroda yüksek ve alçak sesler birbiriyle uyumlu bir çatışmaya girişmiyorlar mı?

Gerçekten siyah-beyazı her sanat eserinde bulmak mümkündür. Belki de sanatın öz bünyesi siyah-beyaza indirgenebilir. Ama her siyah-beyaz olan yerde mutlaka sanat olacağı ileri sürülemez. Siyah beyaz, sanatın esrarlı yapısında görür gibi olduğumuz bir olgudur. Bu gözlemden bir reçete çıkarmak, bileşimi bilinen bir hücreyi yaratmak türünden bir iştir. Oysa, hayat gibi sanatın da reçetesi yoktur. Tiyatroda başarıya ulaşmak için, sahnede iki karşıt gücü güreştirmekle iş bitseydi, en yeteneksiz yazar bile noktası noktasına kişiler yaratarak seyirciyi doyurabilirdi. Ne yazık ki, ya da bereket versin ki, bu iş o kadar kolay değil. Saheserlerin sırrına erilse bile bu sırrı kullanıp yeni şaheserler verebilmek için yine güçlü bir sanatçının hayat verici nefesine ihtiyaç olacaktır. Ama reçete ile sanat yapılamayacağı ne kadar söylenirse söylensin, bu yolda diretenler çoktur. Tezli roman, ya da tezli piyes tutkusu kitaplıkları ölü doğmuş sayısız eserlerle doldurmuştur. Bu eserlerde siyah-beyaz reçete halindedir. Kişiler ve olaylar bir türlü yazarın elinden kurtulup kendi başlarına ortaya çıkamazlar. Yazar, örneğin, şöyle bir düşünceyle işe girişir: "Bu eserimde iki uygarlığın, iki düşünüşün nasıl çarpıştığını göstereceğim. Bu düşünüşlerden her biri için bana bir kişi ve bir çevre gerek. Bildiğim iki mahalleyi alırım. Kişiler kolay. Tanıdığım insanlardan birçoğu bu işi görebilir. Kaldı olay: Kişileri öyle olaylar karşısında bırakmalıyım ki, düşüncelerin doğruluğu meydana çıksın."

Bu kimselerin yazdığı, gerçekte bir makaledir. Olaylar ve kişiler bu makaledeki düşüncelere uygun örnekler, kuklalardır. Yazar, durmadan sesi işitilen bir suflör gibi, bu kendi başına yaşamayan eserin her yerinde araya girer. Böyle bir eser ne kadar soylu bir amaca hizmet ederse et-

sin, bir öğüt kadar kuru kalmaya mahkûmdur. Son zamanlarda bizde yazılan piyeslerin çoğu böyledir. Bir tanesini şöyle böyle hatırlıyorum: olay bir köyde geçiyor. Devrimci bir köy öğretmeni cahil bir köy imamıyla savaşacak. Siyah-beyaz karşılaşıyor. Beyaz o kadar hâkim, siyah o kadar zavallı, o kadar silik ki, savaşmaya bile gerek kalmıyor; her şey sözle çözümleniyor ve piyes, köylülerin "Yaşasın öğretmen!" nidalarıyla bitiyor. Piyeste değil bir köy, bir sinek bile yaşamıyor. Hayat, sözü yazara bırakarak başka bir köye göçüyor.

Düşünceleri yaymak, ruhların uyanmasına yardım etmek tiyatronun ister istemez yapacağı bir iştir. Elverir ki, tiyatro gerçekten tiyatro olsun. Kendisinde hareket olmayan bir eser, seyircinin ruhunda nasıl hareket yaratabilir? Sahnede hareketin siyah-beyazdan çıktığı doğru ise, tiyatro yazarının bu renklere bir ressam kadar tarafsız olması, köy öğretmeni ile köy imamını aynı tasvir kaygısıyla işlemesi, kişilere ve olaylara düşüncelerden daha fazla önem vermesi gerekir. İşte bunun içindir ki, "sanat için sanat" amacıyla meydana getirilen eserler çoğu zaman bir düşüncenin yayılmasına tezli eserlerden daha çok yardım ediyorlar. Tıpkı bilim için bilim yapanların hayat için bilim yapanlardan daha fazla hayata yardım ettikleri gibi. Sanatçının inandığı düşünceler, yarattığına ister istemez girecektir. Eserini onlara göre kurmasına, kendiliğinden görünecek olanı eliyle göstermesine ne gerek var? Durmadan seyirci ile eser arasına girerek "Bakın olaylar bana nasıl hak veriyor" diyen bir yazar, başta kendisi olmak üzere, kimseye gerçeklik hissini vermez. Herhangi bir sihirbaz bile, insanları istediğine inandırmakta böyle bir sanatçıdan daha ustadır. Çünkü hiçbir sihirbaz, kendi uydurduğu olaylara kumanda ediyor gibi görünmez, tersine, kendisi de onların karşısında güçsüzmüş gibi görünür. Sanatçının iyisi, eserini seyirci ile birlikte seyreder.

Tiyatro seyircisine, roman okuyucusuna her konuyu, her yeniliği, hatta her düşünceyi kabul ettirmek mümkün-

dür; zavallı her mihnete, her hakarete, her üzüntüye, her şeye razıdır, bir şartla: sıkılmamak. Sahne hareketsiz kaldığı andan itibaren, her şey bitmiş, sihir bozulmuş, sıkıntı derhal önüne geçilmez bir hızla ruhları sarmıştır. Ondan sonra yazar ağzıyla kuş tutsa, her sözü bir keramet olsa para etmez.

○

Büyük sanatçı, belki de siyah beyazı eserinden önce ruhunda yaşatan adamdır. Belki melekle şeytan, cennetle cehennem, güzelle çirkin arasında "beynamaz" olmak sanatçıların alınyazısıdır. Büyük şairlerin hayatı ne kadar alaca bulaca, ne kadar inişli çıkışlıdır. Hangi şair Nesimi'nin şu dizelerini kendisi için söyleyemez:

Kâh çıkarım gökyüzüne seyrederim âlemi
Kâh inerim yeryüzüne seyreder âlem beni.

Alçalıp yükselmek, çamura bulandıktan sonra en berrak sularda yıkanmak, sönüp sönüp yanmak, sanatçı ruhunun günlük dramıdır. Ama bu dram her insanın içinde oynanır, diyeceksiniz. Şüphesiz... Zaten sanatçıda olup da insanda olmayan ne vardır? Yalnız her şey gibi bu dram da, sanatçıda en açık, en hareketli biçimini bulur. Piyesin iyisinde olduğu gibi, sanatçının iyisinde de siyah-beyaz hep savaşma halindedir.

TİYATRO ÜSTÜNE*

Avrupa milletlerinin uyanış ve kuruluş devirlerinde, tiyatronun büyük yer tutması, tiyatronun milli değerleri içine çekmesi, büyük ünler yaratması bu sanatın Avrupa kültürüyle özden bir ilişiği olduğunu gösteriyor. Buna karşılık bizim eski dünyamızın en parlak devirlerinde bile, tiyatro, bir küçük zanaat olmakla kalmıştır. Avrupa'nın iki ana kültür kaynağı olan Yunan ve Hıristiyanlık, iki ayrı tiyatro okuludur. Bu iki kaynakta da tiyatro (Hıristiyanlığa sonradan Yunan tesiriyle girmiş de olsa) dinin, yani zamanına göre asıl gerçeğin, en tabii, en yaygın ifade vasıtası oluyor. Kilise, Ortaçağ'da yalnız içinde büyük kalabalıklarla oynanan eserlerle değil, ibadetin kendisiyle de bir tiyatro sahnesiydi, hâlâ da öyle sayılacak kiliseler vardır. Hele kilisedeki ibadet şekliyle camideki ibadet şeklini karşılaştırırsanız kilisenin tiyatro ile akrabalığı büsbütün meydana çıkar. Bunun sebebi veya sonucu olarak da, Avrupa düşüncesinde bir tiyatro içgüdüsü, bir sahne davranışı vardır. Avrupalı filozof bile çok defa düşüncesini sahneye kor gibi, önümüzde dünyayı yeniden yaşayarak veya yaşatarak anlatır. İsa'nın düşüncesi nasıl yaşadığı dramın ta kendisiyse, filo-

* *Yeni Ufuklar*, Ekim 1955 sayısının başyazısı olan bu yazıdan sonra dergide bir soruşturma açılmış, metni şudur: 1. Türkiye'de oyuncuların durumu üzerinde ne düşünüyorsunuz? Bu meslekte ne gibi güçlüklerle karşılaşıyorsunuz? Bazı genç oyuncuların kazandıkları başarıya rağmen, tiyatrodan ayrılmalarına ne dersiniz? 2. Türkiye'de daha çok ne çeşit piyeslerin tuttuğunu ve daha çok hangi eserlerin oynanması gerektiğini düşünüyorsunuz? 3. Tercüme eserlerle yerli eserler arasında mesleğiniz bakımından bir ayrılık görüyor musunuz? 4. Gerek memleketimizde, gerek dünyada tiyatro sanatının geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz? – Bu soruşturmaya Nedret Arıburnu ile Mücap Ofluoğlu yanıt vermişler, ne ki, tüm sayı çeşitli yerli ve yabancı yazılarla tiyatroya ayrılmıştır.

zofta da düşünülen ve yaşanan iç içedir. Öbür yandan bir Yunan tragedyasının kuruluşunu, Avrupa yazarlarının her çeşit denemelerinde bulabilirsiniz: elemanları tanıtma (serme), karşılaştırma, çatıştırma (düğüm), bir sonuca varma (çözülme). Şark-İslam dünyasında ise, düşünce hayatın ötesinde, öncesindedir. Dünyayı anlamak veya anlatmak için onu olduğu veya olabileceği gibi önümüze sermeye, yaşar gibi düşünmeye ihtiyaç yoktur. Hayat bir yanda, düşünce başka bir yanda gelişir, daha doğrusu gelişmez: hayatı oyuna katmadığı, dramlaşmadığı için tertemiz donar kalır. Yaşadıkları hayatı düşüncenin sahnesine koymak isteyenler, bu gayretlerini hayatlarıyla ödemiş ve kenarda kalmışlardır. Tiyatroyu yaşar gibi düşünme yahut düşünür gibi yaşama diye tarif edersek, bu sanatın Şark-İslam dünyasında, yasak dolayısıyla değil, kökten yeri yoktur.

○

Bizim tiyatromuzda iki düşünce çatışagelmektedir:

A – Tiyatro memlekete girmeli ki, memleket de tiyatroya girsin.

B – Memleket tiyatroya girmeli ki, tiyatro da memlekete girsin.

Bu iki aykırı düşüncenin hangisinden yanasınız? Ben kendi hesabıma A'yı da B'yi de aynı coşkunlukla savunduğum zamanları hatırlıyorum. Bir zamanlar okullarda, halkevlerinde bir yerli tiyatro salgını vardı. Sahneye sözüm ona, memleketimizin insanları konulurdu. İnsan olmadıkları için, Türk de olmayan yerli kılıklara bürünmüş birtakım yersiz kahramanlar, en büyük sözlerle, en küçük bir gerçeğe varamadan, yürekler acısı bir oyuna girişir, seyirciyi tiyatrodan da, yerli gerçekten de soğuturlardı. O yoldan ne memlekete gidebildik, ne de tiyatroya. Yaşamayan yerliden kaçıp, yaşayan yabancıya giden tiyatrosever, elbette haklıydı. Orada kendi insanlarını bulmasa bile, insanı buluyordu hiç değilse. Buna karşılık Avrupa'nın tiyatro süprüntülerinde yerli emeklerimizi harcayan, sırf Paris'te, Berlin'de oynanmış diye, us-

taca, ama özsüz, yeni yazılmış ama geri düşünüşle eserlerine hayran olanlara karşı da insanın en acemi yerliyi, hatta tulûat tiyatrosunu bile tutacağı geliyor. Ama doğru yol galiba ne A, ne B. İkisinin ortası, daha doğrusu kavuşumu. Yani tiyatroyu memlekete sokarken, memleketi de tiyatroya sokmak. Vefik Paşa bu bakımdan doğru yola girmişti. Gerçi ne Molière'in ne de memleketin pek derinlerine inmemişti, ama bir yandan bize sağlam bir tiyatro değerini getirirken, bir yandan da bu değere bizden bir şeyler katıyordu. Avrupalılar'ın antik tiyatroyu benimserken yaptıkları da bu olmuştu.

Bu düşüncemiz doğruysa, bugünkü tiyatrolarımızda şu türlü kaygıların yer alması gerekir:

a) Yabancı piyesi seçerken ve oynarken, içine bizim hangi meselelerimizin girdiğini, girebileceğini düşünmek.

b) Oynayışı şu veya bu batı ekolüne göre değil, piyese bizim verdiğimiz anlamı (geçici hatta yanlış da olsa) belirtecek şekilde düzenlemek ve piyesin garplılarca tanınmayacak hale gelmesinden korkmamak. Bir İngiliz, bizim, Shakespeare'i oynayışımızı yadırgamazsa, bu bizim tiyatromuz için bir başarı değil, bir fiyaskodur.

c) Yerli piyesi seçerken ve oynarken, tam tersine, bu piyesin dünya seyircisine ne söyleyeceğini, Batılı tenkitçinin bu piyese değer vermese bile, ne anlam vereceğini düşünmek, kendi seyircimizin yerli piyesi yadırgamasından korkmamak.

Kısacası garplıyı yerlileştirirken yerliyi garplılaştırmak.

Türkçe'de ortaoyunu belli bir tiyatro anlamına gelmeseydi, tiyatro sözünü Türkçe'de ortaoyunu sözüyle karşılamak ne kadar yerinde olurdu... Türkçe'deki çeşitli anlamlarıyla bir ortaoyunudur. Demek istiyorum ki, tiyatro yazan, tiyatro oynayan, tiyatrodan konuşan, memleketimizde tiyatronun gelişmesini isteyen, onun bir ortaoyunu olduğunu unutmasa iyi eder. Neden?

a) Tiyatro, meselelerin *ortaya* konduğu yerdir.

b) Tiyatroyu *ortaya* çıkarmasını isteyen ve bilen oynar.

c) Her şeyin ***uluorta*** konuşulmasına dayanılmayan yerde, tiyatro zor gelişir.

d) Tiyatroda orta malı değerler tutar.

e) Orta malı olmayan düşünceler, tiyatro yoluyla *orta malı* olur.

f) Tiyatro yapan ister sağ olsun, ister sol, *ortaya* nişan almak zorundadır. Bir piyesin tuttuğunu ne ön sıranın alkışı haber verir, ne arka sıranın; ikisinin *ortasındaki* kalabalık alkışlarsa, tamamdır.

g) Tiyatroyu yazar, rejisör ve aktörün *ortaklığı* yaşatır; bunlardan biri ortaklığı bozdu mu, tiyatro da bozulur.

h) Konu da, oynayış da ne düpedüz gerçeğe kaçacak, ne düpedüz hayale. İkisi ortası bir iklimde kalacak. Büyük tiyatro yazarlarının şiirle nesir *ortalaması* bir dil kullanmaları, bu iklimi yaratma gayretine verilebilir.

Bu kötü şartlar içinde iyi tiyatro olmazmış. Bu, laf mıdır Allah aşkınıza. Bir defa şartlar gerçekten kötü mü? Avrupa'da daha mı kolay tiyatro kurmak? Kaçta bir piyes, aktör, rejisör, ortaya çıkmak imkânını buluyor? Para yok, yer yok, aktör yok, halkta anlayış yok, hürriyet yok diyorlar. Yenilik getiren hangi sanatkâr, nerede ne zaman şıp diye bulmuş bütün bunları? Ama peki, şartlar bizde her yerde daha kötü diyelim: kötü şartların da kendine göre tiyatrosu, bu kötü şartlarla savaşan tiyatrosu olmaz mı? "Kral, piyesimi men etmiş; o halde piyesim oynanacak" diyor Beaumarchais, şartların en kötüsü içinde, ihtilal arifesinde Figaro'nun Düğünü'nü oynatan adam. Sanatın rahat şartlar içinde geliştiğini söyleyenler, sanattan vazgeçmiş, yahut sanatın kırıntılarıyla geçinen, rahatına düşkün kişilerdir. Sahici sanatkâr, kötü şartlara rağmen, hatta kötü şartlardan faydalanarak yapacağını yapar. Bizde tiyatronun gelişmesini engelleyen çok rahat şartlar içinde tiyatro yapanlardır. Ne gariptir ki, bu memlekette tiyatro olmaz diyenler de onlar arasında çıkıyor.

○

Biz, iyiliği de, kötülüğü de o kadar devletten, Allahlaşmış devletlerden beklemeye alışmışız ki, rolünü anlamamış veya sadece iyi ezberlememiş aktör bile başarısızlığının ka-

bahatini devlette bulur, devlete çatamadığı için de millete çatar. Tiyatro adamlarımıza yapacağımız en büyük iyilik, onların devlete yükledikleri kabahati kendilerine yüklemektir. Sadece sahneye çıkmayı bir saadet saymayan adamı, hiçbir devlet, tiyatro adamı yapamaz: tiyatro bakanı da olsa nafile. Nice tiyatro adamlarımız *devletlû* olur olmaz, tiyatrodan oldular. En kötü şartlar içinde en iyi tiyatroyu kuranlar, en iyi şartlar içinde kurulmuş tiyatroları yıktılar. Bari beğenseler kendilerini devletli yapan devleti... Nerede: devleti hor görenler de onlar arasından çıkıyor.

Bizde tiyatro, zor para getirdiği için değil, kolay para getirdiği için gelişmiyor belki. Tiyatroda biraz olsun kendini gösterip de fakir, mesela bir ilkokul öğretmeni kadar fakir kalmış kimse tanıyor musunuz? Tiyatrolarımızda adı geçen sanatkârları bir gözden geçirin: kendileri hep bu memlekette tiyatro sanatının para getirmediğinden şikâyet ederler ama, çoğu kolayca kazanılmış bir sahne şöhretini, paraya çevirmekle meşguldürler. Sahne adamlarımız bize istidatlarını seçtirir seçtirmez, parayı seçiyorlar. Kendi paralarıyla kitaplarını bastıran, şiiri para getirmediği ölçüde tutan şairlerimizi düşünün, bir de devlet parasıyla sahneye çıkmayı angarya sayan, üstelik han hamam derdine düşen nice aktörleri. Bize tiyatro getirsinler diye, kendilerini milletin parasıyla okutacağız, Avrupa'dan ayaklarına uzmanlar getireceğiz, hatta Avrupa'da gezdireceğiz, işte büyük şehir, işte büyük bina, işte okur yazar seyirci, işte maaş, işte pöh pöh diyeceğiz, sonra? Sonra bize tiyatro getirecek sanatkâr, bizde tiyatro olmaz diye, bahçeli ev derdine düşecek. Sahiden de bu çetin işi, bu kadar kolay şartlarla yetişen nazlı kişiler, nasıl başarabilir?.. Bari meydanı, sanatı zor olduğu için sevenlere bıraksalar.

○

Sinema tiyatroyu öldürmedi, tersine, kendini bulduruttu tiyatroya. Sahne ıvır zıvırdan, tarih, coğrafya sevgiciliğinden kurtulmaya yüz tuttu. Meydan sözle aktöre, tiyatronun bu iki *olmasa olmaz* unsuruna açılır oldu. Sinemanın

hızını köstekleyen yalın insan sesi, yeniden tiyatroyu tek başına doldurabilecek. Sinema, yalnız sözle verilemeyeni, tiyatro ise yalnız onunla verilebileni aradığı ölçüde kendi yollarındadır. Hangi tiyatro sözün yaratamadığı heyecanı dekor, ışık, hareketle yaratabilmiş? Bunlar olsa olsa, sözün manasını belirtmek, birden kavratmak, etkinliğini artırmak gibi işlere yarayabilir.

Yalnız söze dayanan tiyatronun da bir tehlikesi vardır: parlak söze düşmek. Hele manzum tiyatroda yazar, adım başı bu tehlikeyle karşı karşıyadır. Abdülhak Hamit'in tiyatrosu söze dayandığı için değil, parlak söze kaçtığı için gürültüye gitmiştir. Victor Hugo'nun tiyatrosu da öyle. Yalnız söz ama *sahih* söz, insanın ta kendisi olan söz; çalım satar gibi değil, gerdanlık takar gibi değil, nefes alır gibi söylenen söz. Ama takıp takıştırmadan ortaya çıkmak, insanda nasıl bir cevher olmalı diyeceksin. İşte:

Ol cevheri bul da sirkat eyle.

○

Bizim halkımızın tiyatroda yermeye, satire açık bir düşkünlüğü var. Sahnede büyük alkışı öteden beri sağa sola çatan oyunlar toplar. Halk tiyatromuzun, Karagöz'ün, ortaoyunun, köy oyunlarının tuzu biberi, yermedir. Şiirimizdeki lirik coşkunluk, tiyatroda bir türlü tutunamamış. On yıl kadar önce bir Ramazan gecesi, Beyazıt'ın bir bahçesinde Karagöz'ün Leyla ile Mecnun oyununu görmüştüm. Kafasında bir bülbül yuvasıyla dağda Leyla'nın hayaline gazeller okuyan Mecnun'un yanına, Karagöz bir yiyecek torbasıyla geliyor ve: "Ulan Mecnun be, bırak ahı vahı da, kızı kaçıralım. Evde seni bekleyip duruyor biçare. Babası bir zengine verecek kızı..." Bahçe halkı, öyle tuttu ki Karagöz'ün bu antilirizmini, Karagözcü tulûatı hep bu yöne dökmek zorunda kaldı; zaten asıl istediği de buydu onun da herhalde. Anadolu köylerinde bir Muhtar Oyunu oynanır. Satirin bu kadar özüne varan oyun az bulunur. Bir

muhtar ölür; ahlar, vahlar, yanık ağıtlar, köyümüzün direği yıkıldı, yandık, bittik diye bağırışmalar... Ondan iyi adam yoktu, kimse yerini tutamaz, filan falan; ama bu arada mallar da bölüşülür, yeni muhtar seçilir. Allah'ın emrine boyun eğilir... Derken, bir yabancı çıkagelir; muhtarın neden öldüğünü sorar; bu hastalıktan insanın ölmediğini, birkaç gün ölü gibi yattığını, sonra bilmem ne yapılınca canlandığını söyler. Haydi mezardan çıkarın, tekrar yaşatayım muhtarı der, demez mi? İşler değişir. Bir düşüncedir alır herkesi. Ya bölüşülen mallar? Ya yeni muhtar? Hem sonra hani pek o kadar bulunmaz adam değildi ihtiyar muhtar. Az mı can yakmıştı? Gününü de gün etmişti nihayet. Hem sonra hocanın yaptıkları ne olacak? Tabut, kefen, namaz, dua, ağlamalar... Yabancıyı def etmek en iyisi: hadi ordan kâfir şeytan, karışma Allah'ın işine...

Yaman bir satir damarımız var kısacası. Muammer'in tiyatrosu bu damarı işletiyor, ama ne kadar kolayına kaçarak, işini ne kadar az ciddiye alarak, ne kadar yerinde sayarak. İşletmesine kendinden başka değerleri katabilse, mesela Melih Cevdet, Haldun Taner gibi aynı madeni yeni bir anlayışla işleten, üstelik kendisine değer de veren sahici sanatkârlara elini uzatsa, adını dünyaya duyurabilir. Ama o zaman tiyatrosu kendine paradan başka şeyler de getirebilir.

DURUŞMA*

A. GIDE'İN ÖNSÖZÜ

Önce şunu söylemek isterim: Jean Louis Barrault olmasa ne Kafka'nın ünlü romanından esinlenmiş bu oyun ne de benim Hamlet çevirim olurdu; o çeviri ki, Barrault'nun kurduğu oyunla parlak bir başarı kazandı. Barrault ile Marsilya'da nasıl buluştuğumuzu Güncem'de anlatmıştım. 4 Mayıs 1942'deydi. Ertesi gün gemiye binip Tunus'a gidecektim; bütün o belalı Alman işgali boyunca bağlanıp kalacağım Tunus'a. Jean Louis Barrault ve Madeleine Renaud beni bir öğle yemeğine çağırdılar. Hiç unutmadığım bu güzel yemek sırasında büyük aktörümüz beni, yirmi yıl önce ilk perdesini yapıp bıraktığım Hamlet çevirimi bitirmeye zorladı. Beni o kadar dostça sıkıştırdı ki, Tunus'a gider gitmez bu işi ele aldım ve bitirmeden de rahat edemedim.

O gün Jean Louis Barrault bana Kafka'nın *Duruşma*'sından bir oyun çıkarmayı düşündüğünü söyledi ve bu işde kendisine yardım edip etmeyeceğimi sordu. Bu şaşırtıcı kitaba benim candan bir hayranlığım vardı, ama teklifini kabul etmezden önce bir kez daha okumam gerektiğini söyledim. Öyle yaptım ve gizlemeyeceğim ki, ilkin bu oyunlaştırmanın zorlukları bana aşılmaz gibi gözüktü. Jean Louis Barrault'nun dehasına saygısızlık etmişim meğer. 1945'de Fransa'ya döndüğüm zaman Barrault yeniden zorladı beni. Arada kendisi boş durmamış ve bir hayli işlenmiş bir senaryo da hazırlamıştı. Bunu bir teklif olarak bana

* Franz Kafka, Duruşma. Oyunlaştıranlar: André Gide –J.L. Barrault– Çeviren: S. Eyuboğlu. Çan Yayınları, İstanbul 1960.

verdi. Sahneye komanın yollarını ve imkânlarını benden çok daha iyi bildiği için, en büyük zorluklara öyle korkusuzca, öyle yılmadan meydan okuyordu ki, benim tek başıma göze alamayacağım bu zorluklara onunla birlikte seve seve atıldım. Bana düşen, verdiği iskeleti ete bürümekti sadece. İş beni çekti, kazandı, coşturdu ve hemen sevinçle candan yürekten çalışmaya koyuldum. Çoğu zaman Vialette'in güzel çevirisine başvuruyordum. Az işe kendimi böylesine vermişimdir. Kafka'yı öne sürüp kendimi silmek için de elimden geleni yaptım, onun bütün niyetlerine bağlı kalmaya çalıştım. Biçimi, sunuluşu ve önemi bakımından olağanüstü saydığım bu deneme bence layık olduğu başarıyı kazanırsa, öncü, yaratıcı ve yapıcı olarak en büyük şeref payı Jean Louis Barrault'nundur.

Aralık 1946

Çevirenin Önsözü

Ben çoğu çevirilerimi, çevirmeden hoşlandığım, bir tadı iki dille birden tattığım için yaptım; ama çevireceğim eserleri seçerken sadece kendimi eğlendirmekle yetinmedim. Yerinde, yararlı saydığım bir düşünceyi ünlü ünsüz yabancı bir yazara söyletmek işime geldi kimi zaman. Kimi zaman da beni coşturan bir yabancı eseri yabancı dil öğrenmemiş yurttaşlarıma tanıtmanın ödevle zevk karışımı çekiciliğine kapıldım.

Bu eseri Paris'te ilk oynandığı 1947 yılında gördüğüm zaman benim yurdumda da oynanmasını ya da sadece oynanmasını arzulamış, hemen ertesi gün çevirmeye başlamış, sonra araya başka, daha önemli istekler girip bir yana bırakmıştım. Geçen yıl birkaç sebep biraraya geldi: bir kitabevinde bu eserin Fransızca baskısını gördüm, başladığım çeviriyi hatırladım ve yarım bıraktığım hiçbir şeyi kolay kolay bulamadığım halde bunu nasılsa buldum. Bunlar çeviriyi yeniden ele almama yetmezdi. O ara bizde gördüğüm bazı piyeslerde, okuduğum bazı hikâyelerde Kaf-

ka'nın etkisini görür gibi oldum. Bu etkiyi şöyle özetleyebilirim: kopyacılığa varan bir gerçeklikten, tek insanın günümüze özgü sıkıntı, bunaltı ve aykırı düşüncelerini de içine alan, daha derin, daha duygulu, daha *içli-dışlı* bir gerçekçiliğe doğru... Aşırı nesnelciliğe karşı aşırı öznelcilik... Büyük kalabalıkların ezdiği tek insanın çevresine, dünyasına kafa tutması, alışılmış düşünce ve sanat kalıplarını kırması... Çağımızın büyük çabası da zaten insan çoğunluklarını haklarıyla insan tekinin haklarını uzlaştırmak değil mi? Sanat akımları hep bu çabanın sağında solunda, ilerisinde gerisinde yer alıyorlar, bir çoğunluktan bir tekten yana yalpa vuruyorlar.

Sait Faik'in zehir yeşili diye adlandırdığı bir acı duyuş, öfkeli bir tek insan bilinci var ki, dünyamızda, son on beş yıl içinde bizim edebiyatımızda da belirtileri oldu bunun ve yanlış olarak, toplum sorunlarından bir kaçış diye kötülendi ya da pek ciddiye alınmadı. Oysa bu belirtiler edebiyatımızın daha ileri, daha insanca bir gerçekçiliğe doğru gelişmesini sağlayacaktır. Avrupa'da da olduğu gibi.

Oyun tekniği bakımmdansa, André Gide ve J. L. Barrault'nun bu denemeleri bereketli bir çığır açmış, nice oyun yazarları bu anlatım yolunu açıkça benimsemişlerdir.

Gerçeğin dış görünüşlerini vermede sinemayla yarışamayacağını anlayan tiyatro çağımızda türlü yeniliklere başvurmuş, yalnız kendine özgü değerleri, başka bir sanat kolunun veremeyeceği sahne özellikleri aramış bulmuştur. Bu buluşlar arasında Barrault'nun denemeleri şüphesiz başta gelenlerdendir. Onunla tiyatro konuşan fotoğraf olmaktan iyice kurtularak söz ve hareketin güçlü bir bileşimine gidiyor yeniden; bu bakımdan da Yunan tiyatrosuyla, dram sanatının özüyle buluşuyor. Bu gelişme bizim sahnelerimize de girdi; hele genç kuşaklar tiyatronun bu türlüsünü tutar görünüyorlar. Daha dün gördüğüm "Midas'ın Kulakları" adlı oyun, bu çığırın en güzel örneklerinden biri sayılabilir.

İşte bu düşüncelerle Duruşma'nın bizde anlayışla karşı-

lanacağını umarak çevirimi yeniden ele aldım ve bitirdim. Bütün Yeni Ufuklar'ın dostu Vedat Günyol da bu çeviriyi Çan Yayınları'nın havasına uygun buldu; oynanmasa da meraklılar okur diye yayımladı. Böyle cömert yayımevi dostlar başına.

Sabahattin Eyuboğlu, 1960

"CİMRİ" ÇEVİRİSİNİN ÖNSÖZÜ*

MOLIÈRE'İN ÇAĞI

İnsanların öyle günleri, milletlerin öyle çağları var ki, çözülmez düğümler birden çözülüverir, kurulmaz yapılar kurulur, yüzyıllardır kapalı kalmış kapılar birden açılıverir. Bir de bakarsınız Ferhad dağı delmiş, Archimedes buldum diye bağırmış, Christophe Colomb Amerika'yı bulmuş, Sinan Süleymaniye'yi yapıvermiş. Bir insanın dehasıyla, bir rastlantıyla, bir mucizeyle olacak işler değil bunlar, eskilerin sandığı gibi. Öyle olmadığı şundan belli ki, bir değil, birçok buluşlar, yaratışlar aynı çağda patlayıveriyor: İtalyanların ve bizim on altıncı yüzyılımızda, Fransızların on yedinci yüzyılında böyle oldu. Bu çağlar; için için hazırlanan düşünce baharının birden çiçeklere, hemen ardından da meyvelere boğulma günleridir. Eski tarihler hazırlanışları üstünde pek durmadıkları için bu çağlar insanlara mutlu, mucizeli görünmüş, bir teki bir milletin yüzünü güldürecek bir sürü olağanüstü yaratıcının biraraya gelmesinde çokları Tanrı'nın ya da bir kralın parmağı olduğunu sanmış.

Molière'in yaşadığı çağ bugüne dek Fransızlar'ın en mutlu saydıkları çağdır. Bu yüzyılda Descartes insan aklını, bilimleri yenileştirip atomun dağıtılmasına kadar gidecek araştırma yoluna sokmuş, Pascal insan düşüncesine dünyayı en acı tortusuna kadar inceleyen bir kesinlik, ürkütücü bir derinlik kazandırmış, Corneille'le Racine insanın içindeki türlü çatışmaları, halkın anlayacağı bir dil ve yüzyıl-

* Molière, Cimri. Remzi Kitabevi, İstanbul 1961: 1'nci bas.; 1968: 2'nci bas.; 1974: 3'ncü bas.; *Kitap Belleten*, Şubat 1961 (önsözden "Molière'in Çağı").

larca örnek olacak bir sanat olgunluğuyla sahneye getirmişler, Boileau sahteyi gerçekten, tabiata uygunu tabiata aykırıdan, insancayı maymuncadan kabaca da olsa ayırmamızı sağlayan bir eleştiri yolunu bulmuş; La Fontaine masalla gerçeği, köyle sarayı, ciddiyle şakayı, hayvanla insanı, doğuyla batıyı buluşturmuş; La Rochefoucault ahlak yönünden insanın içyüzüne aynaların en zalimini tutmuş; La Bruyère zengin fakir her çeşit insan davranışlarının iç ve dış gerçeklerini resim yapar gibi yapmış, Madame de Sévigné, Saint-Simon gördüklerini, yaşadıklarını yüzyıllarca örnek olacak mektuplar ve anılarla göz önüne sermişler. Yine bu yüzyılda Fransa, Güneş Kral adını alacak kadar başarılı, anlayışlı ve mutlu bir kral ve kurucu devlet adamlarına kavuşmuş; o zamanın en çalışkan sınıfı olan burjuvalık sömürgen aristokratlara inat ve Büyük Fransız Devrimi'ni hazırlayacak ve sonunda başaracak kadar yükselme yollarını bulmuş; kısacası Fransa o yüzyılda Fransa olmuş, dilini, düşüncesini sonraki devrimlerin sadece geliştireceği sağlam temellere oturtmuş.

Bununla beraber bu parlak çağ o zaman ve çok daha sonralara kadar sanıldığı gibi karanlıklardan çıkmış değildir. Hatta on altıncı yüzyıl, kargaşalığına, gelişigüzelliğine karşın bir bakıma daha yaratıcı, daha atılgan, daha coşkun bir çağıdır Fransa'nın. Fransızlar serbest düşünmeye ve Fransızca düşünmeye on altıncı yüzyılda Montaigne'le, Rabelais ile, Ronsard'la başlamışlar. Ortaçağ o zaman yeniliyor, antik dünya ve tabiat sevgisi o zaman doğuyor, halkın dili o zaman aydınların da dili oluyor. On yedinci yüzyıl daha çok düzenleyici, ölçü ve denge bulucu, uzlaştırıcı bir çağdır. Fransa gemisi türlü fırtınalardan, yeni ufuklara doğru gitmenin heyecanlarından, korkulu rüyalarından sonra bu yüzyıl ortalarında bir süt limanlığa ulaşıyor, kendine çeki-düzen vermeye, kendine ve dünyaya alıcı gözle bakmaya, arınıp temizlenmeye başlıyor.

İşte Molière böyle mutlu bir çağın adamıdır. Ama hayatını okuyunca göreceğiniz gibi mutluluk kendinden çok

eserinin özelliğidir. Güneş kralın önüne çıkabilmek için Molière yıllar yılı karanlıklarla savaşmak zorunda kalmış, kendi dertlerinden sıyrılarak çıktığı, hasta hasta, canını dişine takarak, kan kusarak oynadığı sahnede tükenip ölmüştür.

Molière'in hayatı

1622 Molière, Paris'te rahat, hatta zengince bir evde doğuyor. Babası sarayın halıcıbaşı, tutumlu bir tüccar, anası yine bir halı tüccarının, okuma yazması kıt, iyi giyinmesini sever kızıdır. Doğduğu ve çocukluğunda göreceği mahalle Paris'in haline yakın, en civcivli, en değişik insanların dolaştığı yerlerden biridir. Molière anasının babasının ilk göz ağrısıdır.

1632 Molière'in annesi otuz yaşında ölüyor. Dört kardeşi olmuştur. İlk öğretimini nerede nasıl gördüğünü bilmiyoruz. Babası ona kendi işini bırakmayı düşündüğü için sık sık dükkânına gitmiş olabilir.

1637 Molière belki dört yıldan beri kendi isteği ve dedesinin desteklemesiyle koleje (şimdiki Louis le Grand Lisesi'ne) girmiş bulunuyor. Parlak bir öğrencidir. Beş yıl Latince'ye dayanan bir öğretim gördükten, iki yıl da felsefe okuduktan sonra:

1639 Molière kolejden çıkıyor. Belki birkaç yıl Gassendi'den Chapelle ve Cyrano de Bergerac'la birlikte felsefe derslerine katılıyor.

1640 Molière tiyatro oyuncusu Madeleine Béjart'la tanışıyor.

1642 Molière babasının yerine XIII. Louis ile Narbonne seyahatine katılıyor.

1643 Molière baba evinden ayrılıp ayrı ev tutuyor. Başlarında Madeleine Béjart olan tiyatro oyuncularıyla düşüp kalkıyor. Ünlü Tiyatro (İllustre Théatre) adıyla kurulan kumpanyaya katılıyor. Bu kumpanyada Madeleine'in kardeşleri, Molière'in çocukken hocası olmuş Pinel de var.

Aynı kumpanyaya girenler daha önce amatör olarak şurda burda temsiller vermişlerdi.

1644 Ünlü Tiyatro büyük umutlarla açılıyor. Jean Baptiste Poquelin ilk defa Molière adını kullanarak kumpanyanın başına geçmiş durumdadır. Daha çok tragedyalarda rol alıyor. Ünlü Tiyatro ilkin umduğu ünü kazanamıyor. Borçlar gittikçe artıyor. Kumpanya altı yedi ay sonra dağılmaya başlıyor.

1645 Kumpanya yeniden, ama bağımsızlığını kaybederek işe başlıyor. Alacaklılar Molière'i her gün biraz daha fazla sıkıştırıyorlar. Ünlü Tiyatro büsbütün iflas ediyor ve küçülen kumpanyanın taşraya çıkmaktan başka çaresi kalmıyor. Babasının bütün öğütlerine rağmen Molière yolundan dönmüyor.

1646 Molière Paris'ten ayrılıyor. Nerelere gittiği pek bilinmiyor, ama bir ara Orléans'da hukuk tahsiline girdiği, bir İtalya seyahatine çıktığı sanılıyor. Bordeaux'da kumpanya ile tekrar buluşuyor. Kumpanya daha çok metresi Madeleine'in büyüklerden gördüğü yardımlarla tutunabiliyor.

1647 Molière hayatını yalnız tiyatroya vermeye başlıyor.

1648 Yeniden düzenlenen Ünlü Tiyatro on üç yıl sürecek olan taşra gezilerine çıkıyor. İlk durak Nantes'dır.

1649 Molière kumpanyasıyla Tolouse, Montpellier ve Narbonne'da.

1650 Molière Agen ve Pézénas'da.

1651 Languedoc'da.

1652 Grenoble'da.

1653 Lyon ve Montpellier'de.

1654 Avignon'da.

1655 Narbonne'da.

1656 Bordeaux ve Bézier'de.

1657 Lyon ve Dijon'da.

1658 Grenoble ve Rouen'de, Molière komedya yazarlığı denemelerine bu taşra gezilerinde başlıyor. *Şaşkın, Zora-*

ki Hekim, Gorgibus Çuvalda, Uçan Hekim, Barbouillet'nin Kıskançlığı (sonraki *Georges Dandin*), *Aşk Kırgınlığı* gibi kaba halk komedyaları (farce, yani güldürüleri), bu yıllarda yazılıp oynanmıştır. O zamanki Fransa'da yirmi kişilik bir kumpanyanın, hele karda kışta şehir şehir dolaşması hiç de kolay bir iş değildi. Yollar kötü, arabalar rahatsız, tiyatro eşyasıyla tıklım tıklımdı. Hanlar, oteller bizim Anadolu'dakilerden bile beterdi herhalde. Üstelik yollarda ikide bir eşkıyalar da çıkıyordu karşılarına. Ayrıca tiyatro kumpanyaları rakipleriyle yarış etmek, onların gittikleri yerlere gitmemek ya da daha önce gitmek, zaman zaman da çatışıp cenkleşmek gerekiyordu. Hastalıklar, oyuncular arasındaki geçimsizlikler, ayrılmalar da caba. Hele para meseleleri hepsinden beterdi. Üstelik bir de, belediyelere, polise, jandarmaya dert anlatmak gerekiyordu. Bereket Molière çok sağlam yapılıydı, tiyatroyu da ölesiye seviyordu.

1659 Şimdiye kadar Paris'le pek ilişiği olmayan Ünlü Tiyatro 1658'de Paris'e gitme zamanının geldiğini düşünmeye başlamıştı. Paris'e gidebilmek için Saray'dan desteklenmek şarttı. Bunu da ancak yazdığı piyesi oynatmak isteyen ve Saray'la ilişiği olan yazarlar kolay sağlayabilirlerdi. Rouen'da böylesi kimselerle tanışmalar olmuştu. Üstelik Thomas Corneille, Madeleine Béjart'ı pek beğenmişti. Belki de Molière daha önceden kumpanyanın Paris'e yerleşmesi için öteye beriye başvurmaya başlamıştı. Her ne hal ise, kumpanya bir kolayını bulup Louvre Sarayı'nda kralın önünde bir tragedya oynamak fırsatını buluyor. O temsilden sonra da rakip tiyatrolar Molière'e kancayı atıyorlar.

1659 Molière tiyatrosuyla Paris'e yerleşiyor. İlk başarılar pek parlak olmasa da Molière eski borçlarını ödemek kaygısına düşecek duruma geliyor. Molière'in yazdığı ilk önemli komedya, *Gülünç Kibarlar* ünlü saray oyuncularının ve birçok saraylıların öfkelerine karşı tutuyor. Molière'i Paris'e ilk ciddiye aldıran bu oyun oluyor. Ama so-

nunda Molière'e kan kusturacak olan düşmanlıklar da bu başarıyla başlıyor.

1660 Molière *Gülünç Kibarlar* piyesini bastırıp başka tiyatrolara oynatanlarla cenkleşiyor. Bir kardeşini kaybediyor, *Boynuz Korkusu* diye bir piyes yazıyor. Düşmanlarına inat Molière, Saray'la daha fazla kaynaşıyor.

1661 Molière ilk defa rahat bir eve yerleşiyor. Komedyada kazandığı başarıya güvenerek yazdığı *Don Garicia de Navarre* adlı tragedyasıyla kötü karşılanıyor. *Kocalar Mektebi* ve *Baş Belaları* durumu düzeltiyor. Bu oyunlarla XIV. Louis'nin tiyatro adamı olmaya başlıyor. Ama bu yıl Molière'in aklı fikri evlenmededir.

1662 Molière, Madeleine'in, eski metresinin, kızı mı kız kardeşi mi olduğu hâlâ kesin olarak bilinmeyen, tiyatro içinde doğmuş büyümüş, on sekiz yaşındaki ve nerdeyse kendi büyüttüğü Armande Béjart'la evleniyor. Armande güzel olmamakla beraber şuh ve erkeklere kendini sevdiren orta zekâlı bir genç kızdır. Bu evlenmeyle Molière'in sahnede zafer, evinde dırıltı günleri başlıyor. Yaş farkı, Armande'in kocasını aldatmasa da hafifliği, süs severliği bu evlenmeyi zaman zaman cehenneme çevirecek, ama Molière sonuna kadar karısına âşık kalacak.

1663 Molière'in tiyatrodaki başarılarını kıskananlar Armande ile evlenmesini bir rezalet olarak göstermeye çalışıyorlar. Öz kızıyla evlendiğini söyleyecek kadar ileri gidiyorlar. Molière *Kadınlar Mektebi*'ni, ardından *Kadınlar Mektebinin Tenkidi*'ni, *Versailles Tuluatı*'nı sahneye koyuyor. Beğeniliyor.

1664 Molière'in bir oğlu oluyor. İyi para kazanıyor, ama bir yandan da eski borçlarını ödüyor. Ev hayatında her şeye rağmen sevinçli günler yaşadığı oluyor. *Zorla Evlenme*'yi, *Elide Prensesi*'ni ve *Tartuffe*'ün ilk üç perdesini sarayda oynuyor ve softalarla başını derde sokuyor.

1665 Molière'in oğlu ve kız kardeşi ölüyor. Bir kızı doğuyor. Bu arada *Don Juan*'ı ve *Sevda Hekim*'i yazıp oynuyor. Bu yıl Molière'in sağlığında ağır bozulmalar başlıyor.

Sahneye çıkamayacak kadar hastalanıyor. Her zamanki öksürüğü büsbütün artıyor.

1666 Molière'in sanatı en olgun günlerini yaşıyor. *Misanthrope*'u oynuyor; karısıyla geçimsizlikleri bu oyunda belli olacak kadar artıyor.

1667 *Tartuffe* ikinci defa oynanıyor ve hemen yasak ediliyor. *Sicilyalı* yahut *Sevda Ressam*, durumu biraz kurtarıyor.

1668 *Amphitryon, Georges Dandin* ve *Cimri* oynanıyor. Molière'in Lulli ile birlikte Varsailles'da hazırladıkları şenlik büyük başarı kazanıyor. *Cimri* iyi karşılanmıyor. Yalnız Boileau beğeniyor. Racine, Molière'e karşı cephe alıyor. Molière bir süre için kalemi bırakıyor.

1669 *Tartuffe*'un oynanmasına izin çıkıyor ve halk piyesi büyük bir coşkunlukla karşılıyor. Aynı yıl Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*'ı, eskiden yazdığı bir oyunu sahneye konuyor. İyi para getiriyor.

1670 Kral karnaval için büyük şenlikler ve Molière'den aşk üstüne oyunlar istiyor. Bu siparişten *Muhteşem Âşıklar* çıkıyor. *Kibarlık Budalası* da bu yıl oynanıyor. Molière'in karısıyla arası iyice açılmıştır. Dedikodular Molière'i tüketiyor.

1671 Molière tiyatro hayatının başından beri iyi ve kötü günlerde dostu kalmış olan Madeleine'i kaybediyor. Ama karısıyla barışıyor, *Psyche, Scapin'in Dolapları, Escarbagnos Kontesi* oynanıyor.

1672 Molière biraz hava değiştirmek için gebe karısıyla yeni bir eve taşınıyor. Lulli sarayda Molière'e beklenmedik bir kazık atıyor. Molière'in oğlu küçük Pierre de bir aydan fazla yaşamıyor. *Bilgiç Kadınlar* oynanıyor. Molière sık sık hastalanıyor ama karısıyla arasının düzelmesi onu hayata bağlıyor.

1673 Molière, Lulli'nin entrikaları yüzünden sarayda kaybettiği yerini yeniden bulmak umuduyla *Hastalık Hastası*'nı yazıyor. Bütün zoru tiyatrosunu yaşatmaktır. Dostlarını dinlemeyip hasta hasta sahneye çıkıyor. Yine tiyatro-

sunu ve iş arkadaşlarını para sıkıntısından kurtarıyor. Dostu Madeleine'in ölümünden günü gününe bir yıl sonra Molière sahneye çıkmazdan önce kendini çok yorgun ve bitkin hissediyor. Yine de oyuna çıkıyor, ama son perdede sendeliyor. Halk farkına varıyor. Molière işi şakaya vurup güç bela oyunu bitiriyor. Titremeler içinde evine götürülüyor ve öksürükle başlayan bir iç kanama yüzünden yarım saat sonra karısını bile göremeden ölüyor. Kilisenin ve softaların tiyatroya ve *Tartuffe* yazarına olan hıncı, ölümünde açıkça ortaya çıkıyor. Herkes gibi gömülmesine izin vermiyorlar. Karısı kraldan zorla ve gizli gömülmek şartıyla izin koparıyor. Sonradan kemikleri bile mezarından çıkarılıp bir kenara atılıyor. La Fontaine'in kemikleriyle Molière'inkiler birbirine karışıyorlar.

Molière ve tiyatro

Molière çağında Paris'te tiyatro, edebiyatın şahdamarı olmuştu. Fransız düşüncesi sanatla en iyi sahnede kaynaşıyor, özelliklerini en rahatça orada belirtiyordu. Bununla beraber ya tragedyada olduğu gibi yalnız klasik örneklere, sarayın incelmiş kültürüne ve şiire çevrik, ya da kaba komedyalarda olduğu gibi halk kaynaklarına, ucuz güldürmelere, tuluata, el, kol ve yüz oyunlarına, gelişigüzel sözlere çevrikti. Molière'in gördüğü iş komedyayı, güldürücülüğünü kaybettirmeden yüceltmek, çağının ileri kültür düzeyine çıkarmak, böylece de aydınlarla halk arasındaki, sarayla şehir arasındaki ayrılığı gidermek, halkın gürbüz tiyatro eserlerini yukarıya, yukarının kültür değerini halka ulaştırmak oldu. Bunu başarmasında iki yanlı bir hayatı ve düşüncesi olmasının payı büyüktür. Molière sarayla alışverişi olan zengin bir ailenin çocuğuydu, ama sanatı dolayısıyla Fransa'nın köylüsüne varıncaya kadar her çeşit halkıyla da senli benli olmuştu. Hem Paris'ten taşraya gitmiş, hem taşradan Paris'e gelmiş, her iki dünyanın da sözcüsü olmuştu. Hem yüksek tahsil görmüş, çağının en ileri, en

serbest düşünceli aydınlarıyla düşüp kalkmış, hem de bilgisiz, yoksul, kaba konuşmalı yurttaşların insanlık tadına varmıştı. Kralı da kır bekçisini de güldürmüş, düşündürmüştü. Hem yazar hem oyuncu, hem işveren hem işçi olması dolayısıyla da insanlığın her haline, her kılığına girmişti.

Corneille ve Racine gibi tragedya yazarları, şair olarak Molière'den daha derin, daha usta olmalarına rağmen tiyatroyu saraydan halka götürememiş, yukarının ve aşağının malı edememişlerdi. Racine'in tiyatrosu bugün bile ne Fransız halkının, ne de hiçbir halkın tiyatrosu olamıyor; yalnız usta şairler ve incelmiş tiyatro adamları tadına varabiliyorlar. Bizim divan şiirine benzer kapalı çevre özelliklerinden büsbütün kurtulamamıştı Racine'in tiyatrosu. Halkın diliyle konuşmak, tragedyanın ciddiliğine, heybetine sığmaz sanılıyordu sanki. Gerçi İngiltere'de Shakespeare bu işi çoktan yapmıştı, ama Avrupa henüz Shakespeare'i ciddiye almamış, Romantizm'den önce de almayacaktı.

Shakespeare'in tragedyaya halk şakalarını katarak vardığı gerçeği tiyatroya, yeniçağ dramına, Molière komedyayı ciddileştirerek, ama güldürücülüğünü kaybettirmeden ciddileştirerek varıyordu. *Cimri*'de kaba halk şakalarının en acı insan gerçeğine nasıl yükseliverdiği, bir dram gerginliği kazandığı çok iyi görülür. Bu dramlaşma *Tartuffe*'te, *Misanthrope*'ta gülmenin sınırlarını da aşar nerdeyse.

Ne gariptir ki, Aristophanes'ten sonra dünyamızın en büyük komedya yazarının tragedya oynamakmış asıl hevesi. Ne yaptıysa nafile: çağdaşlarına kendi tragedya anlayışını bir türlü kabul ettirememiş. Tenkitlerden sezinlediğimize göre yalnız beden yapısı, sesi, ara sıra tutan hıçkırığı değilmiş bu yolda kendisini engelleyen. Sarayın oyuncuları, seyircileri öyle yapmacıklı, öyle gümbürtülü bir okuyuşa alıştırmışlar ki, Molière'in parlak kalıpları, sahneye beden ve ses gösterisine çıkan ünlü oyuncuların tumturaklarını kırmak, sahneye tabiilik getirmek çabasına kimseler katılmamış. Her denemesinde cesaretini insafsızca kırmamış olsa-

lardı, Comédie Française'in tragedya okunuşunda hâlâ iyice kurtulamadığı sahte coşkunluklar o zamandan yumuşardı belki de. Molière'i iyi anlaması gereken Racine bile onu desteklemek şöyle dursun, fırsat buldukça yermiş, kendi tiyatrosunu en iyi değerlendirecek adamı anlamazlıktan gelmiş. Ama o da, belki bu görüş aksaklığı yüzünden, komedya yazarlığında başarılı olamamış. Her ne ise... Demek istediğim, Molière'in Fransız tiyatrosunu, dilediği ve komedyada ulaştığı tabiiliğe elinde olmayan nedenler yüzünden ulaştıramamış olmasıdır. Ama sonradan tutulacak olan yol onun yoludur: insanı tiyatroda bütünlüğüyle ve herkesi insanın kavrayacağı bir anlatışla, kitap diliyle değil sahne diliyle verme yolu.

Bizde ilk tutan batılı tiyatro yazarının Molière olması hiç de rasgele değildir. Molière insanca konuşması, halktan yana olduğu için her millete uyması bir yana, Türk seyircisinin geleneksel ortaoyunu ve Karagöz tiyatrosu, onun çıkış noktası olan tiyatrodan hiç de uzak değildir. Batılı tiyatro bize Abdülhak Hamid'in değil Şinasi'nin yolundan gelebilirdi ancak. Şinasi ise Molière gibi tiyatroyu halkın kaba da olsa sağlam sağduyusuna dayıyordu. Üstelik Roma İmparatorluğu gibi Osmanlı İmparatorluğu da sanatta ve edebiyatta gerçekçi ve tenkitçi görüşü, tehlikeli görmediği sürece, daha fazla beslemişti. Vefik Paşa'nın başarısı Molière'le ortaoyununu, saray aydınıyla halkı birleştirmek oldu. Vefik Paşa'nın mutsuzluğu, yazı dilimizin o zaman içinde bulunduğu çıkmazdan henüz çıkmamış olmasındaydı. Molière'i halka, halkın olmayan bir dille götürmek kadar garip bir durumdaydı. Molière'in zamanında ise halkın dili çoktan yazı dili olmuştu. Bununla beraber Vefik Paşa halkla aydın arasındaki kapalı kapıları zorlamış oluyordu.

Cimri

Cimri'nin en eski ve en önemli kaynağı Platus'un (MÖ 250-184) *Aulularia yahut Çömlek* adlı komedyasıdır. Nu-

rullah Ataç ustamızın Türkçe'ye çevirdiği bu oyunda yaşlı cimri Euklion, bahçesine gömülü bir çömlek altın bulur. O günden sonra altınları çalınacak korkusuya bütün rahatı kaçar. Üstelik Lykonides adında bir delikanlı, Euklion'un kızını sarhoşlukla kandırmıştır. Babası kızını zengin komşusu Megadoris'e verecekken kız doğurur. Bu arada Lykonides'in uşağı, Euklion'un çömleğini çalar. Cimri deliye döner. Ama Lykonides çömleği kendisine geri verdirince sevincinden kızını, sonra altınları ona vermeye razı olur.

Molière'in daha az ölçüde yer yer faydalandığı başka oyunlar da şunlardır: Aristo, *I Supposti, Larrivey, Les Esprits,* aynı yazarın İtalyanca'dan çevirdiği *La Veuve*, Baisrobert, *La Belle Plaideuse.*

Molière'in çağında yazarların yeni konular arama kaygıları yoktu. Konularını daha çok Yunan ve Latin kaynaklarından alıyorlardı. Hele tragedya yazarları isim değiştirmeye bile lüzum görmüyorlardı. Bizim Şeyh Galib'in: *Çaldımsa da miri malı çaldım*, demesi gibi Molière de: *Malımı nerde bulursam oradan alırım*, diyordu. Bununla beraber Molière'in *Cimri*'si, Platus'un *Çömlek*'inden, en benzer yerlerinde bile ayrılır. Durum aynı ama insanların bize düşündürdükleri ve duyurdukları, yazarın niyetleri bambaşkadır. Platus'ta eğlenceli olmakla kalan olay, *Cimri*'de bir insanın ve bir ailenin, dolayısıyla birçok insanların ve ailelerin iç ve dış yapısına bağlanıyor. Oyunun sonundaki garip rastlantılar bir yana her şey cimriliğin tutarlı bir sonucu oluyor. Harpagon hem somut hem soyut bir cimridir. Somuttur, çünkü Molière onunla kendi çağının burjuva çevrelerinde rastlanabilecek, belki de rastladığı, konuştuğu bir insanı anlatıyor; yeri yurdu, işi gücü, kılığı kıyafeti, yaşı başı bellidir. Soyuttur, çünkü Molière onun cimrilik yanını zaman zaman karikatüre götüresiye belirtiyor, abartıyor, Harpagon'u dünyanın her çağında ve her yerindeki cimrilere benzetiyor, cimriliği olmayan adı bile sonradan cimri anlamına kullanıyor. *Cimri*'nin bu soyut somut-

luğu ya da somut soyutluğu her zaman iyi anlaşılmadığı için oynamalarda, çevirmelerde, adaptasyonlarda soyutluk ya da somutluk aşırılıklarına gidilmiştir. Kimi yerde Harpagon bütün çevrelerin dışında cimriliğin ta kendi olarak gösterilmiş, kimi yerde de, mesela bizde, belli bir şehrin Yahudisi kılığına sokulmuştur. İşin aslını bilen tiyatro adamının *Cimri*'yi ne çevre özelliklerine, ne de bütün özellikleri silen bir genelleştirmeye yöneltmeden ikisi ortası ve yerine göre bir anlatış bulması gerekir. Ne kadar görülmedik bir *Cimri* oyunu da çıkarsa, bu oyunun değerli, eserin özüne uygun olması, insanlığa yeni bir anlayış getirebilmesi için, Molière'in sanatındaki bu ikircikli yanı belirtmesi gerekir. Harpagon'u yerli bir cimriye benzetsin, kabul; ama onu yalnız belli bir çevrenin adamı da yapmasın. Bütün iş bunda. Üst yanında istediği kadar yenilik arasın. İsterse Harpagon'u melon şapkayla ya da kasketle sahneye çıkarsın.

Cimri'yi oynarken önemi dekor, kostüm, ışık oyunlarına değil konuşmaya vermek gerekir. Kişiler, karakterlerine en uygun tonu bulup da sözlerini tam anlamı belirten bir açıklık ve rahatlıkla söylediler mi en zor iş başarılmış demektir. Bu olmadı mı *Cimri*, seyirciyi ne kadar güldürse de, *Cimri* olmaktan çıkabilir.

Cimri'yi gereğince sahneye koymak için yararlanılacak eserler çoktur. Bunlardan birinin özetini Yaşar Nabi Nayır'ın *Cimri* çevirisinde bulabilirsiniz. En olgunu da Charles Dullin'in Editions du Seuil'de çıkmış *L'Avare de Molière* adlı kitabıdır.

Cimri Çevirileri

Cimri'yi Türkçe ilkin Vefik Paşa *Azarya* adıyla, ondan sonra Teodor Kasap *Pinti Hamit* adıyla adapte ediyorlar. İlk tam çeviriyi 1938'de İsmail Hami Danişment yapıyor. Bu çeviriyi önce Suhulet Kitabevi, sonra Milli Eğitim Bakanlığı basmıştır. Yine Milli Eğitim Bakanlığı'nın Okul

Klasikleri arasında çıkan Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi, zengin notlarıyla birlikte, şüphesiz eserin ruhuna en uygun olanı ve en rahat Türkçe'yle konuşanıdır. O kadar ki, Cimri'nin bir yeni çevirisi belki hiç de gerekli değildir. Bu işi ben, daha iyisini değil, yer yer biraz başka türlüsünü yapmak, Remzi Kitabevi'nin ve bir ara *Cimri*'yi oynamayı kuran dostum Ulvi Uraz'ın isteklerini yerine getirmek için denedim.

SHAKESPEARE'E SAYGI*

Her çeviri ister istemez bir yorumdur, yorum olduğu için de, ister istemez değişken ve görecedir. Yüzyıllar önce belli bir dilde yazılmış bir kitabı bir başka dile aktaran adam ağzıyla kuş tutsa o kitabı bütün değeri ve gerçeği ile tekrarlayamaz. Su bile yansıttığı şeyi kırdıktan sonra dünyanın en değişken, en gelişken nesnesi olan insan kafası çevirdiğini nasıl paramparça etmez! Eder, ama en kötü çeviri bile bir şeyler aktarır bir insandan bir insana, bir çağdan bir çağa, bir dilden bir dile. O kadar ki, en kaba yanlışlarla dolu çeviriler yeni düşünce akımlarına, yeniden doğuşlara yardım edebilirler, elverir ki, çeviren canını ciğerini koysun çevirdiğine, satılmaz bir saygısı ve sevgisi olsun gördüğü işe.

Şu yukarıki dırdırlı, olur olmazlı cümlelerle savunduğum düşünce doğru da olabilir yanlış da. Ama bu düşünceyle bütün bir ömür boyu çeviri yapmış dünyalılar ola gelmiş. Bunlardan biri de benim. Günün birinde, saydığım ve sevdiğim, Troilus ve Kressida'sını saydığım ve sevdiğim Minâ Urgan'la birlikte çevirdiğim büyük tiyatro adamı Shakespeare'in saydığım ve sevdiğim Macbeth oyununu kendi anlayışımla Türkçeye aktarmaya çalışıyorum. Üç İngiliz yorumcusunun ve dört Fransız çevirisinin denemelerine başvurarak iki buçuk yılda bir Türkçe Macbeth deneyerek sevdiğim ve saydığım Vedat Günyol'un cömert Çan Yayınları'nda bastırıyorum. Sen misin bastıran! Bir Türk yazar ve oyuncusu öylesine kızıyor ki bu çeviriye, bir küfür etmediği kalıyordu bana ve yeni kuşakları benim çevirimden vebadan kaçar gibi kaçmaya çağırıyor.

* *Yeni Ufuklar*, Ekim 1964.

Bu saldırı gerici basında çıkmış olsaydı kendimi savunmayı gerekli görmezdim; ama *Oyun* gibi saydığım ve sevdiğim bir dergide çıkınca iş değişiyor. Bu dergiyi çıkaranlar az çok haklı ve kendi yollarında görmedikleri bir yazıyı kolay kolay basıvermezler. Onlara karşı kendimi savunmam yararlı olabilir. Belki bana da az çok hak verirler, böylelikle de tuttukları yol daha iyi belirmiş olur.

Benim anlayışıma göre Shakespeare bir saray şairi değil bir halk şairidir; kilise, üniversite ve kibar çevrenin inadına halkın, hem zaman zaman en kaba halkın dilini benimser ve yüceltir. Sonelerinde pek zorlayamadığı şairane kalıpları tiyatrosunda kırar; asıl şairliğine yalın, diri ve gerçek söze kendi zengin kişiliğini katarak varır. Alfred de Vigny'nin Shakespeare'ce dediği eşsiz dil, klasik kültürle halk dilinin bereketli bir kaynaşmasıdır. Dante, Hayyam, Yunus Emre, Cervantes, Montaigne, La Fontaine, Goethe, Gogol gibi şairler de az çok aynı kaynaşmanın insanlığa kazandırdığı değerlerdir. Bütün bu değerlerin ve Shakespeare'in Avrupa'da ancak Fransız Devrimi'nden ve insan düşüncesinin halka yönelişinden sonra baş tacı edilmesi bundan olsa gerektir. Stendhal'in "Racine ve Shakespeare" adlı eserinden, bir yabancı milletin şairine kendi milletinin en büyük sayılan şairinden üstün görme yiğitliğini göstermesinden önce Shakespeare tragedya ile komedyayı birbirine karıştıracak kadar kültürsüz bir *avam* sanatçısı diye küçümseniyordu.

Shakespeare, Nüvit Özdoğru'nun ucuz melodram dediği tiyatroya düşmekten korkmamış, hatta denebilir ki, dehasını bu temele dayamıştır. Sokağın çamurundan, inci çıkaran adamdır Shakespeare: beş paralık operadan çağımızın en güçlü tiyatrosunu çıkaran Bertolt Brecht gibi. Ben aldanmıyorsam Nüvit Özdoğru aldanıyor Shakespeare'i insanlık tarihine yerleştirmekte. Onun Shakespeare'i kral ve kraliçelere toz kondurmaz, benim Shakespeare'imse kral ve kraliçelerin ne mal olduklarını ortaya koyar. Hangi sanatçı bize sarayın acı gerçeğini, devletlilerin aşağılığını, soyluların soysuzluğunu Shakespeare'den daha açıkça ortaya koy-

muştur? Ama eskiyi sürdürmek isteyen birtakım saraylı ve onların cübbeli asalakları koca Shakespeare'i nerdeyse saygılı bir uşak haline getirmiş, Macbeth ve karısının korkunç, iğrenç cinayetlerinde mistik bir kibarlık, hatta derin bir insanlık bulmuşlardır. Oysa Shakespeare, Macbeth ve karısı kral ve kraliçe oldukları için değil, birer insan oldukları için serinlik, zenginlik katmıştır katı yüreklerine. Taca tahta değil, insanlığa saygısı vardır Shakespeare'in.

Nüvit Özdoğru'nun Shakespeare'i kralları her zaman kral, kraliçeleri her zaman kraliçe gibi konuşturur. Benim Shakespeare'imse zamanına ve yerine göre, kraliçeyi belalı bir yosma gibi konuşturabilir. Tiyatro adamı olarak Racine'den, Goethe'den üstün olması da bundan ötürüdür bence. Onun tiyatrosunda büyükler küçülüp küçükler büyüyebilir, her insanda insanlığın bütün halleri bulunabilir, Montaigne'in dediği gibi. *Macbeth*'de hep kral gibi konuşan yalnız Duncan'dır, onun için de şematik kalır, Shakespeare'in soluğunu vermez. Macbeth'le karısı ise hiçbir kalıba sığmayan, renkten renge giren, karşımıza yalın gerçekleri, en parlak ve en aşağılık yanlarıyla çıkaran, içlerindeki alacayı dışarı vuran Shakespeaer'sel kişilerdir. Konuşmaları hiçbir kral ve kraliçenin konuşmasına benzemez.

Şimdi gelelim Nüvit Özdoğru'yu çileden çıkaran çeviri örneklerine. Doğrusu, verdiği örneklerde kendi çevirimi ben de beğenmiyorum; daha iyisini yapacaklar çıkacağına inanıyorum; ama eleştiricimin bu örneklerde Shakespeare'e saygısızlık görmesi pek gücüme gitti. Ortada bir saygısızlık varsa o da Nüvit Özdoğru'nun seçtiği örnekleri olsun bütünlüğüyle vermeyişidir. Bakın nasıl: Macbeth, muzaffer kumandan, kralın göz bebeği, evine konuk gelen kralı öldürüp yerine geçme tutkusuyla aşağının bayağısı bir adam oluveriyor, ama iyilikle kötülük savaşıyor içinde. Kötülük ağır basarken hiç de erkekçe olmayan bir düşünce geliyor aklına: ya başaramazsak?.. Yükselme tutkusuna çok daha fazla kapılan karısı kocasının cinsel anlamda erkekliğine başvuracak kadar bayağılaşıyor. İşte bu sahnede Macbeth ve karısı:

— Ya başaramazsak?
— Başaramazsak ne demek?
Sen yüreğini gergin tut yalnız,
Bak, nasıl oluyormuş başarmak.
Hele Duncan bir yatsın
Derin uykulara dalsın
Bugünün yorgunlukları üstüne.
İki adamını öyle yedirir içiririm ki
Bir duman kalır kafalarında
Beynin bekçisi hafıza yerine
Akıl yerine de bir imbik!
Körkütük sızdı mı ikisi birden
Ölü domuzlar gibi,
Bekçisiz kralı haklarız seninle
Adamlarına yükleriz bu cinayeti,
Herifler fitil nasıl olsa, dilediğin gibi yak.

Burada Bayan Macbeth'in (lady sözü Nüvit Özdoğru'ya ne kadar üstün, zengin görünürse görünsün bu sözün Türkçe karşılığı bayandır; üstelik de bey, bayan Türkçe'mizde Ortaçağ soyluları için kullanılmış sözlerdir) evet, ne diyordum, burada Bayan Macbeth'in konuşması gerçekten bir hayli kabadır yer yer. Ne yapalım ki, Shakespeare böyle konuşmasını istiyor yarın kraliçe olacak kadının. Zaten Macbeth'in de karısının da başlıca özellikleri yücelerden çamura düşüp çamurdan yücelere yükselmeleridir. En âdi, en hesaplı iki katil de oluyorlar, en zorlu iç çekişleriyle derinleşen iki insan da. Konuşmaları bazen baş döndürücü bir hızla en bayağı sözden en kaba şiire yükseliyor. Ben sarhoş bekçiler için kütük değil fitil sözünü kullanıyorum. Bu söz İngilizce spongy (sünger gibi), fazla sarhoş anlamına geliyor halk ağzında ve Lady Macbeth bu süngerleşmiş adamlara işleyecekleri korkunç cinayetin kolayca yükleneceğini, içirileceğini söylüyor kelimeyle oynayarak. Bizde fazla sarhoşa fitil gibi denir: ben de bu sözle oynadım. Fitil yakılır; yakmaksa bizde bir suç yüklemek anla-

mına da gelir. Başka bir deyim de bulunabilir; ama bizde onu Shakespeare gibi ancak halk deyimleri arasında bulabiliriz. Körkütük deyimiyle de oynanabilirdi. Özdoğru onu da yakıştıramıyor Lady Macbeth'in zehir saçan diline.

Şimdi bakın Nüvit Özdoğru, beni saygıya çağıran adam, benim çevirimi nasıl aktarmış yazısına:

— Ya başaramazsak?
— Başaramazsak ne demek?
Sen yüreğini gergin tut yalnız.
Bak nasıl oluyormuş başarmak.
Hele... bir yatsın
Derin uykulara dalsın
.....
İki adamını öyle yedirir içiririm ki
Bir duvar kalır kafalarında

Akıl yerine de bir imbik!
Körkütük sızdı mı ikisi birden
Ölü domuzlar gibi
Bekçisiz (herifi) haklarız seninle
Adamlarına yükleriz bu cinayeti,
Herifler kütük nasıl olsa, dilediğin gibi yak.

Saygısızlık Nüvit Özdoğru'nun noktaları ve "kralı" yerine "herifi" diyen parantezindedir: yoksa benim gerçek Shakespeare'e, kralların, kraliçelerin iç yüzlerini açığa vurmak isteyen Shakespeare'e saygımda değil. Dumanı duvar yapıp, "beynin bekçisi hafıza yerine" sözünü de atıyor ki, daha kötülesin çeviriyi.

Bayan Macbeth'in: deli misin nesin? sözü yerine eleştiricim: delirdin mi sen? sözünü teklif ediyor. Bu iki söz arasındaki çok ince ara anlamı ortaya koyduğu için Özdoğru'yu kutlarım. Yalnız bir çevirici dostum: çıldırdın mı sen? sözünün çok daha Türkçe olduğunu söyledi. Olabilir.

Eleştiricim bayan sözüne o kadar kızıyor ki, my lady yerine bayanım demek öyle gücüne gidiyor ki, beni öldüre-

bilir bunun için. Oysa lady sözünün İngilizce olmaktan başka üstünlüğü olamaz bayan sözü karşısında. Kaldı ki, bay bayan sözleri bizim destanlarımızda soylu kişiler için kullanılır. Ama Özdoğru'ya göre domuz sözünün bile İngilizcesi kibar, Türkçesi kabadır nedense.

Macbeth, korkudan bembeyaz olmuş bir askere kızıp *wheyface* (ekşimiş süt suyu suratlı) diyor. Ben bunu yoğurt suratlı diye çevirmekle şarap yerine Coca Cola demiş oluyormuşum. İnsaf! Ben sadece Türk dinleyicisinin bu Shakespeare deyimini çabuk kavraması için bir karşılık bulmaya çalıştım. Shakespeare'in istediği de herhalde imgesinin kolay anlaşılmasıdır. On birinci yüzyıl İskoçya yiyecekleri üstüne bir inceleme yaptığını sanmıyorum Macbeth'i yazarken.

Özdoğru'yu "derin derin düşündüren" bir saygısızlığım da çevirimde sidik sözünü kullanmam olmuş. Kim bilir ne korkunç bir yargıya varmıştır, anlaşılan bana acıdığı için söylemiyor. Macbeth hekimle konuşurken; Ah doktor, şu bizim krallığın sidiğini de bir incelesen, diyor. Evet, düpedüz sidik değil, su diyor; ama demek istediği hiç şüphesiz sidik olduğuna ve İngilizce'de açık olan bu anlam Türkçe'de su ile verilemediğine göre niçin kullanmayacakmışım bu kelimeyi? Shakespeare böylesi kelimeleri kullanmaktan çekinen bir yazar mıdır? Kaldı ki, krallığın sidiği deyiminde kelime kaba gerçeğinden sıyrılıp Shakespeare'ce bir kavram oluyor. Onun için Macbeth'in birçok yalın deyimlerine eldiven giydiren Fransız çevericileri bile urine kelimesini kullanmışlar.

Özdoğru'nun yadırgadığı vallahi billahi gibi sözleri kullanmaktan ben de çekinirdim eskiden: ama baktım bunlardan kaçınayım derken rahatça söylenmeyen birtakım yapmacık, söylenmesi zor deyimlere düşüyorum, Fransız'ın İngiliz'in anlamını düşünmeden dil alışkanlığıyla söyledikleri az çok boş sözler, bende ağır ağdalı anlamlar yükleniyor. En rahat söylenen halk deyimlerini kullanıp rahat ettim. Çevirdiğim yazarlar da bunları halk deyimi olarak kullanmışlardı zaten.

Bir saygısızlığım da şuymuş Shakespeare'e: Macbeth oyununda tam yedi kez keyif kelimesini kullanmışım. Oysa bu söz İskoçya'dan çok doğuyu ve Akdeniz ülkelerini hatırlatırmış. Bu söz gerçekten dilimizde o kadar çok deyimlere girmiş ve o kadar değişik anlamlarda, o kadar sık kullanılır ki, ben az bile kullanmış sayılırım. Üstelik "keyfinize bakın", "keyfi yerinde", "keyfinizi bozmayın" gibi deyimler hiçbir havayı bozmayacak kadar beylik kalıplardır. İlle de başka başka kelimeleri kullanacağım diye Shakespeare'in kullandığı kalıpları kelimesi kelimesine çevirip "parlak olunuz" "Neşede cömert olun" gibi soğukluklara mı düşseydim? Kimi kelimeler Türkçe'de, kimi kelimeler İngilizce'de daha fazla kullanılabilir. Bilmem Özdoğru başka hangi örneklere dayanarak bütün eserlerinde 20.000 kelime kullanmış bir yazarı 200 kelimelik bir Türkçe'ye çevirdiğimi, bunu yapmakla da ilkokul ya da ortaokul çağındaki yabancı öğrenciler için hazırlanmış vülgarize Shakespeare yayımlarından çeviri yapmışa benzediğimi ileri sürüyor.

Böylesi saldırılar karşısında yapayalnız kalmaya çoktan alışkınım. Peyami Safa benim ortaokul öğrencisi kadar Fransızca bilmediğim fetvasını verdiği zaman da hiçbir iş arkadaşım sesini çıkarmamış, ya da çıkaramamıştı. Hem o hiçbir yanlışımı göstermeden veriyordu bu fetvayı. Nüvit Özdoğru hiç olmazsa, bozarak, başından sonundan kurnazca ayırarak da olsa bir hayli örnek veriyor doğrusu. Bununla beraber, ne yalan söyleyeyim, Oyun Dergisi'nin böylesi bir saldırıyı hoşgörmesi ve Shakespeare yıldönümünü kutlarken benim bir Shakespeare ve Türkçe düşmanı olarak gösterilmeme göz yumması çok gücüme gitti. Onlar da mı dostlarını bu kadar kolay harcıyorlar? Onlar da mı Shakespeare'e cübbeler, fraklar giydirmek ve Türkçe'nin halktan yana gitmesini önlemek istiyorlar? Diyebilirler ki, biz bunları istemiyoruz, ama Özdoğru'ya az çok hak veriyoruz. Böyle bir açıklık benim kendilerine sevgimi azaltabilir, ama saygımı artırır. Elverir ki, çevirimi okuyup suçlamaların yerinde olup olmadığını yapıtın bütününde görsünler.

60 YIL TİYATRO*

İnsan tekini küçümseyen kuramlara, Platon'dan çağımıza kadar, bol bol rastlanır. Dinsel olanları da vardır bu kuramların, bilimsel olanları da; yıkıcıları da vardır, yapıcıları da. Bu kuramlara göre insan bireyi Tanrı'nın, doğanın, toplumun, düzenin, koşulların buyruğundadır. Yaptığı her şeyi ona kendi dışındaki başka güçler yaptırır. O yapmasa, aynı şeyi bir başkası ister istemez yapacaktır. Ateş yakmanın yolunu Prometheus bulmamış, tanrılar ya da çağının, çevresinin koşulları buldurtmuştur ona. Olmasa da olurdu Prometheus.

Bu kuramların insanlık tarihine, tekleri aşan yasalara ışık tuttukları su götürmez; ama başta onları ortaya atanlar olmak üzere, yerine başkası konamaz, aranmakla bulunmaz, ot gibi ekilip biçilmez insan tekleri de vardır. Büyük küçük topluluklarda kafa çemberlerini kırarak yeni oluşmaları başlatan ya da hızlandıran bu tekler edilgin değil, etkindirler. Koşulların ister istemez yarattığı değil, koşulları zorlamış, kadere kafa tutmuş, ot bitmez denen yerde ağaç oluvermiş insanlardır bunlar. Bir yerin damgasını taşımaz, bir yere kendi damgalarını basarlar. Dün dünya onlarsız yürüyüp giderken, bugün onlarsız düşünemez olursunuz dünyayı. Gördükleri iş onların, onlar gördükleri işin rengini almıştır. Yazılmış bir oyunun kişileri gibi değil, kendi kişileri, kendi oyunlarıyla çıkarlar ortaya.

Böylesi insan teklerinden biridir işte Muhsin Ertuğrul, Türkiye'de tiyatroyu onsuz, onu tiyatrosuz düşünemez olmuşuzdur. Tek kişiliğiyle gerçekleşemez bir sanatın, yerine başkası konamaz tek kişisi denebilir ona. Kişiliğiyle sahne-

* *Yeni Ufuklar*, Ocak 1970.

ler aydınlatmış, yeni bir güç kazandırmış insanoğluna. Koşullar mı yaratmıştır onu, o mu çevresini? Hangi kuramcı, olmasa da olurdu diyebilir onun için? Dili yanar insanın, diyemez. İnsan teki Muhsin Ertuğrul'da bir çevre, bir iklim niteliği kazanmış, bir sanatın yaşama, yenileşme gücüyle kaynaşmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un Türk tiyatrosuna getirdiği kendisi, kişiliğidir her şeyden önce. Tutarlı ve tutkulu, kendine güvenli ve dirençli, boyun eğmez, yolundan şaşmaz bir kişilik. Muhsin Ertuğrul, başka her alanda kendini saydıracak, ağır basacak olan bu kişiliğini, buyruk altına giremez kişiliğini yalnız ama gerçekten yalnız tiyatronun buyruğuna cömertçe vermiştir. Türk seyircisinin tiyatroya saygısı bu ülkücü sanat adamının kişiliğine duyduğu saygıyla başlar. Zaten onun istediği de yurdunda eski yeni, yerli yabancı, öylesi ya da böylesi oyunları tutturmak değil, tiyatro saygısını duyurmaktı. Buna karşılık tiyatronun da seyirciye, geniş anlamıyla halka saygılı olması gerekiyordu. Halk şundan anlar, bundan anlamaz diye düşünmek bir saygısızlıktı ona karşı. En görgüsüz seyircilere, özellikle onlara, en değerli bulduğu oyunları sunmalıydı tiyatro. Sanatı bayağılaştırarak halka götürmektense hiç götürmemek daha iyiydi. Yaranmak için bağımlanmak olurdu bu da. Halka saygı tiyatro saygısından ayrılamazdı. Bugün, sayıları gittikçe artan Türk sahnelerinde oynanan oyunların saygıyla, sabırla seyredilişinde Muhsin Ertuğrul'un payı büyük, sanıldığından daha büyük, yeni yetişenlerin inanmayacakları kadar büyüktür. O kadar ki, kendi sanatlarına saygısı olmayan oyuncular bile onun yarattığı saygıyı sömürmüşlerdir.

Sanat olaylarını söylentilere, kişisel yorumlara kapılmadan izleyenler bilir: Muhsin Ertuğrul'un kendi kendisine yüklemiş ve yoğun bir çabayla yıllar yılı sürdürmüş olduğu görev, Türkiye'de seyirciye, oyuncuya, büyük, küçük devlet sorumlularına tiyatroyu çağdaş anlamı ve bir kültür kurumu olarak önemiyle saydırmak olmuştur. İçerden ve dışardan gelen zorluklara, anlayışsızlığa, ilgisizliğe, insafsızlı-

ğa, nankörlüğe katlanmasını bilmiş, ama saygısızlığa, nereden gelirse gelsin, hayır demiştir her zaman.

Tiyatroya saygı konusunda Muhsin Ertuğrul'un ödün vermeyen titizliği, için için besleyip geliştirdiği bir inanca bağlıdır kanısındayım. Bu inanca göre tiyatro Türkiye halkı için okuldan bile daha uyarıcı bir eğitim yolu olabilir. Çağdaş dünya görüşü, toplumcu ve gerçekçi düşünüş, kendini ve dünyayı bilme özlemi tiyatro yoluyla kalabalıklara en kestirmeden aşılanabilir. Ayrıca, Türkiye'nin, antik çağın tiyatrolar ülkesi Anadolu'nun, bunca yüzyıl yoksun bırakıldığı, özgür düşünceyle birlikte özlemini çektiği çok sesli, çok yönlü, tez yankılı sanatların başında gelir tiyatro. Çağdaş dünya ve insan görüşü onunla gelişmiş, bizde de onunla gelişecektir.

Muhsin Ertuğrul'un bu inancı, onun tiyatro anlayışını ve bu uğurdaki bütün savaşlarını açıklamaya yetmez. Tiyatro eşsiz bir eğitim aracıdır, evet; ama bağımsız olmak, kendi kurallarıyla oynanmak şartıyla. Yalnız insancılıkla bağımlı olan tiyatro herhangi bir öğreti ya da politikanın buyruğuna girdi mi sanat olmaktan çıkar, dolayısıyla etkin ve eğitici olmaktan da. Ders veren, bildiği bildik, dediği dedik bir okul değil, insana kendini ve dünyasını bulduran, karanlığa ışık tutan bir okuldur tiyatro. İşte, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro saygısı bu yanıyla daha tutarlı bir derinlik kazanır, ama bu yanıyla da netameli olmaya başlar. Çağımızda ve yurdumuzda ağır basan politika, tiyatroyu bir sırat köprüsü haline getirmiş, bu köprü üzerinde Muhsin Ertuğrul'un yaşantısına sık sık bir dram gerginliği kazandırmıştır. Onun özlediği tiyatro devletle nasıl yürütülebilir, devletsiz nasıl? Hangi parayla yaşatılabilir, parasız nasıl? Politika ve para baskısından az çok kurtulabilecek bir kültür bakanlığının girişebileceği bir büyük iş bu; ama bir ütopya değil; yine de Muhsin Ertuğrul bağımsız tiyatronun temelini atmış, örneklerini vermiş, tadını ve gücünü belli etmiştir. Buna karşılık bağımsızlığını yitiren sahnelerin ne çıkmazlara girdiğini de yeterince görmüş bulunuyoruz. Öz-

gür tiyatroya dar kapılardan girilebiliyor ancak; ama yaşama hakkı ve gücü ondadır yine.

Kaldı ki, bağımsız olarak eğitici, bir başka deyimle, bağımsız olduğu ölçüde toplumcu tiyatro ilkesi, bütün sanatlar için de geçerli olarak, dünyaca benimsenmiş ya da er geç benimseneceğe benzer. Bütün baskılara karşı gidiş, sanatın özgürlüğünden yanadır. Sanat başını bağlatmadığı ölçüde baş tacı edilecek bir döneme girdi çoktan. Dünyamızı yönetenlerin sanatı hor gördükleri sürece küçük düştükleri de görülmektedir. İnsanlığın can kulağı bugün nutukçulardan çok sanatçılardadır. Gerçek demokrasinin doğum sancıları içinde yaşayan dünyamızda ve yurdumuzda halkların saygı duyacakları sanat, kendine saygısı olan, satılmayan, boyun eğmeyen gerçek sanat olacaktır elbet. Kendine saygısı olmayanın halktan saygı beklemesi boşunadır artık. Çağımızda sanatın kazandığı saygınlığı, bir çeşit yeni kutsallığı, ne yazık ki, yöneticilerimizden çok, yöneticilere karşı direnen, sanatın hakkını titizlikle savunan yürekli sanat adamlarına borçluyuz. Bunlar arasında, sanatların halklara en yakın, en rüzgârlı kavşağında Muhsin Ertuğrul'umuzun eğilmez başı da vardır.

ARISTOPHANES'İN GÜLEN ÖZGÜRLÜĞÜ*

Aristophanes'i Türk sahnesine getirmekte pek çekingen davranmış ve bir hayli geç kalmışız nedense. Zaman zaman girişilen ürkek denemeler ertelenmiş, yarıda kalmış ya da yeteneksiz ellere düşmüş. Oysa, Aristophanes komedyasının kaynak olarak büyük önemi, ölümsüzlüğü, vazgeçilmezliği bir yana halkımızın komedya gelenekleriyle içten bir yakınlığı vardır. Köy oyunlarında, Karagöz'de, hele cinsel aşırılıkları ölçü dinlemeyen eski Karagöz'de, meddahlarda Aristophanes'in sözünü sakınmayan, gürbüz, ısırgan soluğunu, kaba gerçekle sarmaş dolaş fantazyalarını, tuzlu biberli politika eleştirilerini, taşlamalarını, sağduyu adına sivri akıllılara saldırılarını bulabilirsiniz. Türk demokrasisinin bugünkü çatışmalı döneminde Aristophanes verimli yankılar uyandırabilir.

O Aristophanes ki, sanatta demokrasinin ilk büyük sözcüsü olmuş, tiyatrosunun bütün ışığını yurt sorunlarına çevirmiş, gülmeyi demokrasinin en etkili eğitim aracı kılmasını bilmiş. O kadar ki, Atina'nın yasalarını hangi kitaptan öğrenebileceğini soran bir yabancı krala Platon Aristophanes'in komedyalarını salık vermiş. Oysa hiç de öğretir gibi konuşmaz, hiçbir öğretinin de sözcülüğünü etmez Aristophanes. Sanat politikanın buyruğuna değil, politika sanatın buyruğuna girer onda. Öyle olmasa Lysistrata Atina'nın politik sorunlarıyla birlikte insanlığın belleğinden silinir giderdi. Demokrasiyle birlikte Atina'yı sarmış

* Lysistrata'nın Ocak 1970'de Atatürk Kültür Merkezi'nde oynanmasıyla ilgili olarak Devlet Tiyatrosu programında çıkan yazı. *Yeni Ufuklar*, Nisan 1970.

olan komedya yaşayamazdı; çıkarcılara, savaş tutkunlarına, halk düşmanlarına karşı olmak zorundaydı; ama politikayla ilişkilerinde sanat niteliğini yitirmemesi, bayağılıklarla uğraşırken bayalığa düşmemesi gerekiyordu. Aristophanes, tam anlamıyla sanatçı kalarak politikaya karışmanın, sanat gücüyle halkı kendi seçtiği yöneticilere güldürmenin yolunu, ölçüsünü buldu. Halka yaranmadan halkçı, ders vermeden eğitici, kandırmadan uyarıcı oldu. Politikacılar, zorbalar, yargıçlar, askerler, tüccarlar, filozoflar, bilginler yedikleri taşların acısını unutacak kadar güzel buluyorlardı bu sahne tanrısının oyunlarını. Saldırılarının en ağırında sanat daha ağır basıyordu. Aristophanes gülen düşüncesinin sınırsız özgürlüğünü yalnız demokrasiye borçlu değildi; dokunulmazlığını sanat çabasıyla kazanmıştı daha çok. Üstüne çektiği yıldırımları geri teptiren, gülüşünün aydın güzelliği oldu.

Lysistrata Aristophanes'in barış uğruna açtığı sanat savaşlarından biridir. Savaş yolunu seçmiş, emperyalist eğilimlere kapılmış bir demokraside barışı savunmak ateşle oynamaktı; zırhlara, kalkanlara bürünmüş çatık kaşlı savaş Tanrısı'na çelme takmak, cenk borularına karşı ıslık çalmaktı. Sanatın büyüsü korudu Aristophanes'i ve Atina, savaşlarla sürdüremediği yaşama gücünü Lysistrata'nın barış özlemiyle günümüze ulaştırdı.

ARTHUR MILLER VE CADI KAZANI*

Arthur Miller yaşayan Amerikan yazarlarının en seçkinleri arasındadır. 1950'lerden bu yana bilinçli ve düzenli bir çabayla adım adım kazandığı ün pek büyük değilse de hak edilmiş cinstendir. Tiyatrodaki başarısını genel olarak titiz bir gerçekliği ve gözlem derinliğini bir dram gerginliğine vardırmasına borçludur. *Cadı Kazanı*'ndaki (1953) özel başarısıysa, eskiden yaşanmış bir dramı çağının gerçeklerine ışık tutar biçimde kullanmasından gelmektedir. 1952 yılında Amerika'da, Massachussets'in Salem köyünde geçmiş olan bu olayı yine aynı gerçekçilik ve gözlemcilikle nasıl ele aldığını kendisi şöyle anlatır:

"Bu oyun, kelimenin akademik anlamında, tarihsel değildir. Birçok kişiler burada tiyatro gereği bir tek kişide birleştirilmiştir. Çığlık koparan kızların sayısı azaltılmıştır. Abigail'in yaşı biraz daha büyüktür. Aslında birçok eşit yetkili yargıçlar varken ben hepsini Hathorne ve Danforth'da özetledim. Bununla beraber öyle sanıyorum ki, okuyucu burada insanlık tarihinin en garip, en korkunç sayfalarından birini bulacaktır. Kişilerden her birinin başına gelen tarihtekinin aynıdır ve her birinin tarihte ve oyundaki rolü birbirinin veya tıpa tıp eşidir.

Kişilerin huyları, mizaçları üstüne bildiklerim pek azdı; bunları birkaç mektuptan, mahkeme tutanaklarından, zamanında yazılmış bazı yazılardan ve davranışları üstüne doğrulukları az çok kestirilebilen kaynaklardan çıkardım. Bunlara yine de benim uydurmalarım diye bakılabilir: bilinen yanlarına dayanarak bilinmeyen yanları elimden geldi-

* Devlet Tiyatrosu'nun Atatürk Kültür Merkezi'nde "Cadı Kazanı"nı oynaması için programa yazılmış bir yazı. - *Yeni Ufuklar*, Nisan 1970.

ği kadar yakıştırmaya çalıştım; ama araya kattığım açıklamalarda bilinenlere hiçbir şey eklemedim."

Bir oyun yazarından daha fazla tarihçilik de beklenmez. Tersine, hayal gücünü daha çok kullanması ve tarihi günümüze daha açıkça yaklaştırmasını daha çok alkışlayacaklar da olabilir. Amerika'da McCarthy'nin kazan kaynattığı günlerde yazdığı bu oyunda Arthur Miller'in uyduracağı benzetmeler hiç de yadırganmazdı; ama işin bu kadar kolayına kaçmamakla, yaklaştırmaları seyirciye bırakmakla daha iyi etmiş bizce, daha uzun ömürlü bir oyun yaratmış. Kör inançların hangi çıkarlar için nasıl kullanıldığını, başkalarına çamur atmanın ne korkunç bir silah olduğunu, insanları ne insanlık dışı bir azgınlığa sürükleyebileceğini olaylara söyletmesini bilmiş yazar. Kimleri kınayıp kimleri savunduğunu ister istemez belli etmekle birlikte, kişilerine kendi dilediğini söyletmekten kaçınıyor. Belki yalnız bir yerde: Hep çamur atanlar mı Tanrı'nın temiz kulları? sorusunda kendi öfkesini bağırıyor, ki bu da bütün oyunun oluşturduğu bir sorudur bütün insanlığa. Onun için, Miller'i taraf tutmakla suçlayanlar: Peki, hep çamur atılanlar mı Tanrı'nın temiz kulları? diye sormuşlardır ona. Oysa olaylar bu karşı soruyu gerektirmeyecek kadar açıktır: Çamur atanların cezasız kalması hâlâ insanlığın en acı gerçeklerinden biriyken bir de onların hakkını mı arayacaktı sanatçı? Böylesi bir tarafsızlık taraf tutmanın, hem haksız tarafı tutmanın ta kendisi olurdu. Oyundaki olayların benzerleri kendi başından geçmiş bir yazar olarak Miller kişisel hınçlarını sanat uğruna dizginlemiş sayılır. İnsanlık dışı davranışlara karşı insanlıktan yana olmaksa tiyatronun sadece ödevi, görevi değil yaşamasının şartıdır da.

Çağdaş bir dünya görüşüyle Miller, Salem olaylarına toplum bilimi ve ruh bilimi açılarından yanaşıyor. Proctor, Abigail gibi kişiler ne kadar ağır basarsa bassın dram bir toplum dramı olarak sunuluyor seyirciye. Sahneye koyan istese de oyunun bu toplumsal niteliğini gideremez kolay kolay. Çağdaş tiyatronun bir özelliği olarak gösterilebilir belki bu.

Brecht'te, Sartre'da, hatta, Ionesco gibi, Beckett gibi sivri birey fantazyacılarında bile bu özelliği görüyoruz: kişiler kendilerini aşan bir bütünün, bir akışın içinde erir gibi oluyorlar.

Dünya tiyatro repertuarlarına girmiş, Fransa'da "Salem Cadıları" adıyla sinemaya da aktarılmış olan bu oyun bizde on yıl önce yine Devlet Tiyatrosu'nda başarıyla oynanmış, sağdan ve soldan kimi eleştiricilerimizden görmediği anlayışı Türk seyircilerinden görmüştü.

S. EYUBOĞLU - V. GÜNYOL, 1969

La Fontaine'i çevirirken

La Fontaine Fransa'nın küçük bir şehrinde, orta halli bir evde, 1621 senesinde doğmuş; en sevdiği çağdaşları ve dostları Molière'den bir Boileau'dan on beş, Racine'den on beş yıl önce. Biraz kırlarda, biraz okullarda dünyayı tanıdıktan, babasının gönlünü hoş etmek için biraz evlenip boşandıktan sonra Paris'e gelmiş, açık yüreği, hoş sohbeti, candan dostluğu, gülümser, acıyı tatlı eder filozofluğu, kimseyi kırmadan kimseye boyun eğmezliği, saygısızlığa, zevksizliğe, dalkavukluğa, fırsatçılığa düşmeyen şakalarıyla kendini sevdirmiş, hiç akademik olmadan Akademi âzası olmuş, kralı tutmadan kralca tutulmuş, dost evlerinde yata kalka, gönlünce okuya yaza, masallar dolusu güle söyleye yaşamış ve yetmiş dört yaşında, son masalı başında, uyur gibi ölmüş.

Bu şair, çağında, yaşayışı, davranışı, şiir anlayışı, edası ve üslubuyla tek başınadır; bununla beraber en fazla orta malı olmuş Fransız şairi de odur. *Kendi kalarak herkesin olmak*, La Fontaine'in en büyük özelliği bu. Anlattığı her masalın konusunu başkalarından, herhalde kendileri de başkalarından, en çok da halktan alan masalcılardan Bidpai'dan, Aisoppos'tan, Phaidros'tan, İtalyan, Fransız yazarlarından, şundan bundan almış, yine de dünya edebiyatı tarihinde pek az şairin kalabildiği kadar kendisi kalmış.

YILLARA GÖRE TİYATRO ÇEVİRİLERİ

1940 Duvernois, *Yalnız*
1941 Molière, *Kadınlar Mektebi*
1942 Musset, *Şamdancı* (B. Tuncel ile)
Musset, *Marianne'ın Kalbi*
1943 Musset, *Yap da söyleme ve Don Juan'ın Sabahı*
1944 Molière, *Kadınlar Mektebinin Tenkidi*
1944 Euripides, *Bakkhalar*
1944 Jules Renard, *Horoz İbiği*
1956 Shakespeare, *Troilus ile Kressida* (M. Urgan ile)
1958 Maeterlinck, *Evin İçi* (ikinci basım)
1960 Kafka, *Duruşma*
1961 Molière, *Cimri*
1962 Shakespeare, *Macbeth*
1962 A. Miller, *Cadı Kazanı* (V. Günyol ile)
1962 N. Gogol, *Ölü Canlar* (M. C. Anday ile)
1962 M. Aymé, *Başkasının Kellesi* (V. Günyol ile)
1965 Shakespeare, *Hamlet*
1966 Aristophanes, *Eşek Arıları*
1966 Shakespeare, *Julius Caesar*
1966 Aristophanes, *Kuşlar* (A. Erhat ile)
1966 Aristophanes, *Lysistrata* (A. Erhat ile)
1967 Shakespeare, *Antonius ve Kleopratra*
1968 Shakespeare, *Atinalı Timon*
1968 Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*
(A. Erhat ile)
1975 Aristophanes, *Barış Oyunları: Kömürcüler*
(A. Erhat ile) (Ölümünden sonra yayımlandı)

BÖLÜM III

SİNEMA VE BELGESEL FİLM

İKİ FİLM VE İKİ DEVİR*

Sinemanın, anarşiden kurtulduğu zaman yapacağı şeyler arasında geniş, çok geniş bir destan, bir "asırların efsanesi"ni görür gibi oluyorum. Öyle bir efsane ki, Hugo'nun muhayyilesini aşacak; telkin kudretini statik ve dinamik bütün sanatlardan ve malzemesini bütün insan bilgilerinden alacak; dünyayı insanlarla beraber yeniden kurup yaşatacak. Bu kadar geniş bir terkip için, kafası küre kadar büyük bir dâhi lazım ki, onun henüz müjdecisi bile yok. Bununla beraber bugüne kadar yapılmış filmler arasından yapılacak bir seçimle tarih öncesinden bugüne kadar bütün devirlerin bir resmi geçidini görmek mümkündür. Mevzularını hudutsuz bir serbestlikle seçen sinema şimdilik bize bütün devirleri tarihsel bir "kaos" içinde göstermektedir.

○

Geçen hafta tesadüf, sinemada romantik bir aşk romanıyla (Safo), bir Amerikalı boksörün maceralarını *(Kadın Avcısı)* biraraya getirmişti. Her ikisinin de yüzlerce benzeri olan bu iki banal filmde iki devir, on dokuzuncu ve yirminci asırlar karşılaşıyordu. Zaten, bilhassa harp sonrası batı edebiyatlarının her veriminde bu karşılaşmayı bazen komik, bazen trajik bir şekil altında sezmek mümkündür. Yeni romancılar hep bu karşılaşmanın çocuklarıdır; hepsi makine ve sürat devrine arkalarında bir asırlık romantizmin ağırlığını taşıyarak girmişlerdir. Bir asırlık romantizm dedim; çünkü birkaç edebi mektep değişmesine rağmen on dokuzuncu asrın özü ve altşuuru romantik kalmıştır. Şiddetli birer reaksiyon gibi görünen Natüralizm ve Sembo-

* *Tan*, 21.6.1955.

lizm batı ruhunun derinliklerine inememişlerdir: Zola'nın kafası natüralist, kalbi romantikti.

Ruhlarındaki romantizmi boşaltmış roman kahramanlarına ancak harp sonrası edebiyatında rastlıyoruz. Fakat romantizmin burjuvalaşmış bir tarafı vardır ki, o, tâ "Méditations"daki aşk ve tabiat telakkileriyle daha uzun zaman yaşayacaktır. Ne batan güneşin, ne de veremli kadının cazibesi henüz kaybolmuş değildir. Şimdilik burjuvaların hoşuna gitmekten başka hedefleri olmayan film kumpanyaları verimlerini yarı yarıya romantik yapmak mecburiyetindedirler. Buna rağmen "hissi film" azlığından şikâyet edenler o kadar çok ki...

Safo'nun acıklı hikâyesi ile Amerikalı boksörün maceraları arasında her şeyden evvel bir sürat farkı göze çarpmaktadır. *Safo*'daki ruhlar ağır, çok ağır ve ağdalı bir oluş, *Kadın Avcısı*'nda ruhlar bir motör çabukluğu ve çevikliği içinde yaşıyorlar. Safo uzun bir tereddütün, *Kadın Avcısı* çabucak verilen kararların romanıdır. Jean Gaussin, Safo'nun kim olduğunu öğrendikten sonra hiddet, ümitsizlik, nefret, kararsızlık gibi birçok ruh haletlerinden geçmektedir. Roman biter, onun tereddütü bitmez. Jean, bu battal ve ağdalı aşkın içinde ne yapacağını düşünedursun, Boksör Jim sevgilisinin başka bir âşıkla kaçmak üzere olduğunu öğrendiği zaman bir maç yapmaktadır. Karşısındaki kocaman bir boksörü nakavt eder. Boks eldivenleriyle bir taksiye atlar. Vapurda sevgilisini âşığıyla bulur. Bir yumruk birisine, bir tekme ötekisine, mesele bitmiştir. Ne gözyaşı, ne vicdan azabı, ne ümitsizlik... Hemen ertesi gün Jim'i yaralı burnunda bir bez ve ağzında kocaman bir tebessümle evvelce sevdiği ve aynı süratle terk ettiği bir kadının önünde buluyoruz.

Acaba bu boksör her devirde bulunabilen "maymun iştahlı" ve bu filme ruhsal hadiseleri sırf güldürmek için çabuklaştıran bir komedi deyip geçemez miyiz? Zannetmiyorum. Yeni roman aşklarındaki çabukluğun arkasında yirminci asrın psikolojisi saklanmaktadır. Amerikan filmlerin-

de bu psikolojinin sert, kaba, basit fakat samimi ve saf bir tecellisini görüyoruz. Zaten yeni aşkların bir arzu, hatta bir iştah kadar geçici olduğunu ve yeni ruhların artık bir tek macera ile doymadıklarını bize yalnız Amerikan filmleri öğretmiş olmuyor. Muasır Fransız, Alman ve Rus romanları hep bu çabuk yaşayan ruhlarla doludurlar. Yirminci asrın psikolojisindeki çabukluk ihtiyacını André Gide daha Büyük Harp'ten evvel duymuştu. Bir peygamber kitabına çok benzeyen *"Nourritures Terrestres"*de yaşamanın ilk ve son manası değişmektir. Yaşadıkça değişmek, değiştikçe yaşamak yıllarla değil, günlerle ihtiyarlamak yeni ruhların en öz temayülüdür.

Safo gibi tek maceralı bir romanı bugün ancak dünden kalma bir romancı yazabilir. Hissi bir dramı bir hayat boyunca uzatan roman on dokuzuncu asrın malıdır. Yolcuların saatte yüzlerce kilometre gittiği bir devirde hislerin *Safo*'daki kaplumbağa süratiyle ilerlemesine imkân var mı? Göğüsleri karada, denizde ve havada her gün biraz daha fazla süratle şişen âşıkların tereddütle kaybedecek vakitleri yoktur. Tiyatro aktüalitesinden bahseden Sorbon'un çok kıymetli profesörü F. Strowski'nin anlattığı bir ayrılık sahnesini hatırlıyorum: bir delikanlı ve bir genç kız (bütün isimleri unutmuşum), bir yaz akşamı kadar uzun bir aşktan sonra evlenmeye karar veriyorlar. Hemen masa başına geçerek, âşıklara yakışmayan bir soğukkanlılıkla bütçelerini karşılaştırıyorlar. Felaket! Kazandıkları para ile bir yuva kurmak imkânsız... Bir karar vermek lazım: bedbaht olup beraber yaşamak mı? İntihar mı? Ayrılmak mı? Ayrılıyorlar; darılmadan, ağlamadan, yaptıklarına bir kahramanlık süsü vermeden... Halbuki A. Daudet imkânsızlığı görüşle ayrılık kararı arasına bir roman sığdırabiliyordu!

Çocuklukları Lamartine ve Musset ile dolu olanlar, tereddütün ağdalı şiiriyetini tanımayan bu yeni ve sabırsız ruhlarda şüphesiz bir "mermer soğukluğu" bulacaklardır. On dokuzuncu asırdan kalmaların dilinde çabukluk hissizlik demektir. Zaten güzel sanatlardaki bütün yenilikler de

hep bu hissizlik ithamı ile karşılaşmıyorlar mı? Gerçekten yeni mimaride, yeni resim ve heykelde Amerikalı boksörün ruhundaki çabukluk, sertlik ve soğukluktan çok şeyler vardır. Yeni sanat tereddütün ve ağır yaşamanın plastik karşılığı olan eğri büğrü hatları, ağdalı gölgeleri, tufeyli süsleri, sürate sığmayan "nuance"ları atmıştır. Eğer his Safo'daki ruh yavaşlığı ise yeni roman ve yeni sanatta his yoktur. Yeni ruhların gıdası hisler değil, ihsaslardır. Dünkü roman kahramanı Paris'ten Roma'ya giderken her dağdan bir çiçek topluyordu; bugünkü, on dağdan bir renk toplamaktadır. Birisine Alpler girintili çıkıntılı ve alaca bulaca görünüyordu; ötekine dimdik ve bembeyaz görünmektedir. Birisi koyunların boynundaki çıngırağın sesini duyuyordu; öteki çarpışan demirlerin sesini duymaktadır. Birisinin sabrı bir haftada tükeniyordu, ötekinin sabrı bir saatte tükenmektedir.

○

Geçen gün kışlanın önündeki güneşli yoldan bahar çayırlarına gidenlere bakıyordum. Beş altı yaşlarında bir kızcağız, ağır, çok ağır adımlarla ilerleyen bir çarşaflı kadının biraz ilerisinde bacaklarının bütün kuvvetiyle koşuyordu. Birden durdu ve geri baktı. Annesi ne kadar geride kalmıştı! Küçük yüzüne sığmayan bir sabırsızlık ve çok candan bir şikâyetle bağırdı: "Anne, biraz koş, ne olur... Ne yavaş yürüyorsun!" Annesi bu sabırsız ruhun haykırışına adımları kadar ağır ve şefkati kadar yumuşak ve ağdalı bir sesle cevap verdi: "Koşma yavrum, düşersin..." Küçük, omuzlarını silkti ve yine koştu...

"SİNEMA SANATI VE TÜRK SİNEMASI" KONULU SORUŞTURMAYA CEVAP*

1. Çağımızda sinemanın bir sanat olarak öbür sanatlar arasındaki yeri ve önemi nedir?
2. Yeni kuşakların gelişmesinde sinemanın iyi veya kötü etkileri olduğuna inanıyor musunuz? Sinema bir eğitim aracı olarak kullanılabilir mi?
3. Türk filmciliği, sizce ne durumdadır? Gelişmesi için aydınlara düşen ödevler nelerdir?

1. Avrupa sinemayı buldu, çünkü 500 yıldır onu arıyordu. Bütün sanatlarındaki gelişme ona doğruydu. Aslında durgun olan resim, heykel gibi sanatlar hareketli olmak, konularını zamanın akışı içine sokmak istiyorlar, müzik, tiyatro, roman, dans gibi hareket sanatları da durgun değerleri, mekân özelliklerini vermeye, tasvirci olmaya özeniyorlardı. Hepsinin birden aradığı da insanı ve dünyayı oldukları gibi, ama sanatçının dilediği düzen içinde yeniden kurmak, yaşatmaktı. Her sanat, en olmayacak şeyleri bile yaşar, yaşanırmış gibi, hayatın ta kendisi imiş gibi gösterdiği ölçüde başarı sağlardı. Kısacası, uyanık bir rüya olmak istiyordu sanat, gerçekten olmuş gibi korkutan, sevindiren, güldüren, ağlatan bir rüya; sinemayla oldu. Sinema güpegündüz rüya görmeye gittiğimiz yerdir. Bütün sanatların istediği bu olmasa, hepsi birden aynı rüyayı donatmak için rejisörün emrine girmez, bir bütün içinde erimeye razı olmazlardı. Girmedik sanat kaldı mı sinemaya? Hepsi, eski-

* *Yeni Ufuklar*, Nisan 1956. Bu soruşturmaya Sabahattin Eyuboğlu'dan sonra Azra Erhat, Haldun Taner yanıt vermişler, derginin Mayıs 1956 sayısında da Melih Cevdet Anday'ın, Samim Kocagöz'ün, Ferhat Sılacı'nın yanıtları yayınlanmıştır.

den camide, kilisede, tekkede yaptıkları gibi bir amaçta birleştiler.

Bununla beraber sinema, biraraya getirdiği sanatların kendi kendilerini bilmelerine, başkalarından ayırt etmelerine de sebep oldu. Sinemada buluşur buluşmaz ne kadar değişik olduklarını daha iyi anladı sanatlar. Sinema bütün sanatların istediğini gerçekleştirince, her sanat yalnız kendine mahsus değerleri işlemek yolunu tuttu. Örneğin resim sinema kadar tabiata benzemeyeceğini anlayıp vazgeçti benzemekten, somuttan soyuta, görülenden görülmeyene kaçtı, sırf kendi yaratabileceği renk, biçim düzenlerine sığındı. Başka türlü insanlar er geç sinemanın yanında resmin ne kadar cılız bir benzetme olduğunu anlayacaklardı. İş bölümü her sanata kendi imkânlarını derinleştirmeyi öğretti. Yine de sinemanın bir sanat olup olmadığını düşünenler, çağımızın bu en büyük sanat olayını olmasa da olur gibi görenler var dünyamızda. En akıllılarımız arasında bile bu sanatı hor görenler çıkıyor. Oysa ki bugün artık sinemanın sanatlar arasındaki yerini değil sanatların sinemadaki yerini düşünecek durumdayız. Çoğu kötü olan filmlere gelince, bunlar sinemanın değil, sinemayı kullananların günahlarıdır. Kaldı ki, öteki sanatlarda işlenen günahların yanında sinemanınkiler hiç kalır.

2. Eğitici olmak aslında her sanatın en asli tarafıdır. Hepsi de zaten bu kaygıyla doğmuşlardır: dans bile. Öğretme bakımından sinemanın imkânları şimdiye kadar hiçbir sanatın ulaşamadığı kadar zengindir. Sinema yoluyla öğretilemeyecek hiçbir bilgi yoktur, demek yetmez; hiçbir bilgi sinemadan daha iyi bir öğretme yolu bulamaz, bile diyebiliriz artık. İyi bir öğretmenin yaptığı nedir? Her şeyden önce öğrencinin gözünü kulağını bir zaman için etrafa kaydırmadan kendi üzerine çekmek değil mi? Sinemada bu iş kendiliğinden oluyor: kararmış ve susmuş bir dünya ortasında seyirci bir tek ışık ve ses kaynağına ister istemez çevriliyor. Geriye işin en önemlisi, verilecek bilginin değeri kalıyor diyeceksiniz. Evet, ama sinema değerli bilgiye alet ol-

mam demiyor ki bize. Atom gücü neyse sinemanın gücü de o: iyiye de kötüye de en kestirme yol. Hem biz istesek de istemesek de sinema eğitim ve öğretim işinde okulla yarışa başlıyor yavaş yavaş. Büyük şehir çocuklarının sevme, konuşma, düşünme üsluplarında, tarih, coğrafya görüşlerinde sinemanın payı küçümsenebilir mi dersiniz?

Sinema varken okulun hâlâ sinema yokmuş gibi davranması dünyamızın tuhaf gerçeklerinden biridir. Ne var ki, insanların en zor değiştirebildikleri şey eğitim ve öğretim yollarıdır. Alıştığı yolu en zor bırakan meslek adamı öğretmendir: gördüğü iş kafa alışkanlığına en elverişli, zararsızca değiştirilmesi en zor iştir de ondan. Hele edebiyat, sanat, felsefe, tarih gibi dersleri okutanlar o kadar zor yer değiştirirler ki, hiç zorlamaya gelmezler. Oysa ki en değişken konular da onlarınkidir. Ana babanın eğitim yoluna gelince, her yenilikten kaçar bu yol da. En yeni düşünceli adam baba olur olmaz geleneğe göreneğe uyar, dayağı cennetten çıkma bilir, eğitimde her yeniliği zararlı, tehlikeli görür, çocuğu kendi hayatını, kendi devrini yaşamaya bırakmaz.

İşte bu eğitim ve öğretim gelenekçiliği yüzünden ne okul sinemanın sonsuz imkânlarından faydalanabiliyor ne de sinema, okulların o en kalabalığıyken, okul sayılabiliyor. Ama dikkat, emrine almadık sanatçı komayan sinema, öğretmenleri de kendine başlıyor çekmeye. Parasıyla değil mi? Bir İtalyan Üniversitesi profesörü rol almış bir filmde. Ne yazık ki, para kazanmak için. Devletler sinema bakanlıkları kurmak için daha ne türlü güç olmasını bekliyorlar acaba?

3. Türk sinemacılığının bugünkü zavallı hali bence devletimizin bu işe önem vermeyişindendir. Sinemayı bir eğlence olarak bile ciddiye almamış olacak ki, içki ve tütüne verdiği önemi ondan esirgemiş. Masalların düşünemediği bu yaman güç, peri padişahının bu en hünerli kızı küçük bezigânların elinde kalmış. Ver parayı, gör maskarayı diyor onlar da. Hepsi değil şüphesiz bu kızın kadrini bilen, ona sadece göbek attırmayanlar da var, ama devede kulak.

Sinemayı yalnız para için değil gerçekten seven sanatçılarımız, sinema adamlarımız da yok değil, ama film şiir kitabı değil ki, cep harçlıklarını verip çıkarsınlar. İster istemez onlar da giriyor paranın emrine, kolayına kaçıyorlar işin. Para padişahı Beyoğlu'ndaki köşkünden Türk halkının ne türlü film istediğine karar veriyor. Yaptığı film para da getirince haklı çıkıyor aklınca. Halbuki para getiren sinema sanatı, onun yaptığı, daha doğrusu bozduğu film değil. Sinemayı seviyor, istiyor halkımız, hele yerlisine can atıyor. Buna karşılık giydiği hüküm şu oluyor: halk yalnız çıplak kadın, vur kır ve piyasa alaturkasından hoşlanır. Hükmün dayandığı gerçek şu: para getiriyor bunlar. Elbette getirecek. Filmin içine kokain konabilse, daha da çok para getirebilir. Ama bu sinema adı altında başka bir istekten para kazanmak olur. Halk değil yalnız, beyler paşalar, bilginler, filozoflar da hoşlanır çıplak kadından. Bu kadar sakat bir düşüncenin emrine çağımızın en verimli sanat makinesi nasıl bırakılabilir?

Bırakılsa bile, devlet hiç olmazsa bir örnek studio kurmalı derim. Orada yerli yabancı en iyi ustalar toplanmalı ve diğer studioların ellerindeki imkânlarla neler yapılabileceğini göstermeli. Bu studio dürüst ellere geçer, bir müddet işine de karışılmazsa herkes kadar biz de iyi film yapabiliriz. Tabii orada yetişeceklere az para vermeli, yoksa gerçek hevesliler yine açıkta kalır. Devlet studiosunda sinemayı paradan çok sevenler çalışmalı. Bu bir çare değil, bir hayal diyeceksiniz. Olabilir; ama ben başka çare göremiyorum. Hatta bugünkü kayıtsızlığımızla sinemada arada bir de olsa iyi şeyler görmemize şaşıyorum. Bunları herhalde iyi niyetli insanlar gümrükten mal kaçırır gibi para padişahının gözünden kaçırıyorlar, ya da arada bir padişahın cömertliği tutuyor.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ FİLM MERKEZİ'NİN KURULUŞU İLE İLGİLİ SUNUŞ YAZISI

BELGESEL FİLMLER
ANADOLU SANAT TARİHİNİN YAPRAKLARI

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin bugüne kadar yapmış olduğu filmler, yapılması gereken filmlerin sadece bir bölümüyle ilgilidir ve yalnız o bölüm üzerinde çalışmış olanların ortaya koyabildikleri ilk örneklerdir. Bu bölümün amacı sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı sunmaktı. Gözle görülecek bir destanda sanat eserlerinin ağır basması tabii olduktan başka bu işe girişenlerin uzmanlık alanları da sanat tarihi idi. Bu nedenle şimdiye kadar yapılmış olan filmlerin hepsi Anadolu sanat tarihinin birer yaprağı niteliğindedir. Filmler bir tarih sırasına göre değil olanaklara göre yapıldığı için henüz birbirini tamamlayıcı durumda değildir. Fakat her biri Anadolu tarihinin belli dönemlerine ve sanat değerlerine ışık tutmaya çalışmaktadır. Destanın bütünlüğü eksikler tamamlandıkça daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır.

Filmlerin hepsinde, sanat eserlerini, müzelerin ister istemez durgun, kapanık havasından, etiketli ve sıkışık düzeninden kurtarıp yaratıldıkları çevrenin doğal özellikleri içinde gösterme yolu tutulmuştur. Bu tutum filmlerin çoğuna yurt toprakları üstünde bir gezi niteliği kazandırmaktadır. Her gezi belli bir çağın ve uygarlığın izlerine, örneğin Hitit sanat eserlerine yönelmiş olmakla beraber, daha eski ya da daha yeni kalıntılar üzerinde de az çok durmaktadır. Gezilerde bazen öyle mutlu rastlantılar oluyor ki, Anadolu'nun değişik uygarlık katları arasında ister istemez varolup da kopmuş olan bağları bulmamıza yardım ediyor, Roma mozaikleriyle bugünün Antakya'sındaki hasır işçiliğini

birleştiriveriyor. Film Merkezi'nin gezileri çoğaldıkça, Anadolu tarihini sürekli ve tutarlı bir bütün olarak görmemize yardım edebilirler.

Filmlerin hiçbirinde bir önyargıyı ispatlama, Anadolu tarihinin belli bir dönemini benimseyip ötekileri küçümseme yolu tutulmamış, putperest, Hıristiyan, Müslüman bütün çağlara aynı öğrenme merakı, aynı gösterme ve değerlendirme çabasıyla bakılmıştır. Bir kiliseyle bir Osmanlı minyatür kitabı, bir Roma su bendiyle bir Selçuk kervansarayı, Göreme freskleriyle Fatih albümü aynı önemle ele alınmıştır.

HİTİT GÜNEŞİ
(THE HITTITE SUN)*

Hazırlayanlar: M. İpşiroğlu - S. Eyuboğlu
Çekim: W. Staitzner - Kicher
Müzik: A. Benk - E. Buri
Siyah-Beyaz - 830 mtr. 35 mm - 16 mm.
Türkçe ve İngilizce.

Bu film 1956 Berlin Festivali'nde ikinci olmuş ve Gümüş Ayı ödülünü kazanmıştır.

Aşağıda S. Eyuboğlu'nun katıldığı Berlin Festivali dönüşü yazdığı yazıyı bulacaksınız.

SİNEMA, DÜNYA VE BİZ**

Berlin Film Festivali'nden alınacak iki ders var bizim için. İster alır ister almayız: orası bizim bileceğimiz bir iş. Ama Berlin'i on beş gün, otuz dört milletin renk renk bir kaynaşma sahnesi yapan bu festivali gören her Türk için bu iki dersi milletimizin gözü önüne koymak bir ödevdir.

1. Sinema bugünkü dünya devletlerinin en büyük masraflara layık bir numaralı propaganda vasıtası olmuştur.

2. Türkiye sinemada en az masrafla en fazla ilgi toplayabilecek memleketler arasındadır.

Birinci dersi veren olaylar şunlardır: kalkınma halinde

* İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nce çevrilmiş olan belgesel filmlerin jeneriği bu merkezin 1976'da Türkçe ve İngilizce olarak Aziz Albek ve Akşit Göktürk'e hazırlatıp yayımladığı broşürden alınmıştır. Filmlerdeki konuşma ve metinlerin birçoğunu da A. Albek'ten aldık. Kendilerine ve Eczacıbaşı Filmleri'ndeki konuşmalar için Şakir Eczacıbaşı'na teşekkür ederiz (A.E.).

** *Yeni Ufuklar*, Ağustos 1956.

olan Almanya'nın milyonlarca mark harcayarak hazırladığı festivale otuz dört dünya devleti en büyük fedakârlıkları göze alarak katılmışlardır. Devletlerin çoğu festivale beş altı film, yirmi kişilik kültür ekibi ve Almanya'daki dışişleri teşkilatıyla katılmış, Berlin göklerinde balonlar uçacak, sokaklarında dev afişler asacak, sabahlara kadar şampanyalı balolar verecek, gazete ve dergilere isim ve resimlerini tekrar tekrar koyduracak kadar külfetlere katlanmışlardır. Oynanan her filmden sonra Hintli'si, Çinli'si, Habeş'i, İngiliz'i sahneye çıkardığı aktör ve rejisörlere ancak sefir hatta devlet reislerinin söyleyebileceği yahut söylemeyeceği sözleri söyletmiş, sinemasına politika sözcülüğü ettirmiş. Kendini beğendiren filmler beş on dakika içinde memleketine milyonlarca dünya seyircisinin gözünü ve dövizini çekecek siparişler sağlamış, ilgisizlerin ilgisini, düşmanların dostluğunu kazanmıştır.

İkinci dersi veren olaylar da şunlar: İstanbul Üniversitesi'nin çeşitli zorluklar içinde hazırladığı, devlete hiçbir masraf yüklemeden festivale gönderdiği yarım saatlik bir tek renksiz kültür filmi sırf festivale katılmakla Berlin sokaklarına kocaman Türk bayraklarının asılmasına, gazete, dergi ve afişlerde Türk adının geçmesine vesile olmuş ve filmi hazırlayanların ummadıkları bir sonuçla elli dört kısa kültür filmi arasında milletler arası bir jüriden ikincilik mükâfatı olan gümüş madalyayı kazanmıştır. Anadolu'nun çeşitli bâkir kültür konularından sadece birisi olan Hitit dünyasına ait bu filme televizyonda bir saatlik bir zaman vermiş, Türk Üniversitesi övülmüş ve filmin birçok memleketlerin bütün sinemalarında oynatılması teklifleri alınmıştır. Yalnız bu filmle memleketimizin sağlayacağı maddi manevi faydalar hudutsuzdur.

Türk filminin karşısında teknik bakımdan çok üstün filmler vardı. Yalnız İstanbul Üniversitesi'nin verdiği imkânlar ve gönüllü gayretlerle milletlerarası pazara çıkmış olan bu filmin kusurları hazırlayanları rahatsız edecek kadar çoktu. Öğrendiğimize göre filmin beğenilen tarafı ko-

nusunun yeniliği, takdimin sadeliği, sözün ve fon müziğinin eserleri öne sürerek filmin ölçülü bir yer alması ve bir de, birçok rakiplerinin düştüğü kusura düşmeyerek, kaba propagandaya, gösterişe, resmi ve beylik söz ve resimlere yer vermemesi olmuş. Gerçekten bütün filmde Türkiye haritası, "Medeniyetler Beşiği Anadolu" ve "Atatürk'ün Kurduğu Eti Müzesi" sözlerinden başka propaganda hissini veren hiçbir şey yoktu. Diğer filmlerin çoğunda yapıcılar ellerindeki imkânların zenginliğine rağmen, eserlerini dünya seyircilerinden çok kendilerine film yaptıranlara beğendirmek yolunu tutmuşlardı. Otuz milletin katıldığı bir pazarda milli menfaate en fazla zarar veren şey milli gösteriş oluyor. Sonunda kendini övdüren, kendini övmeyen oluyor. Bu da ayrı ve çok önemli bir ders bizim için.

Berlin Film Festivali'ne bu yıl Cannes Festivali'nden daha fazla katılma olmuş. Bununla beraber oyun filmleri tüccarca hazırlanmış eserlerdi. Altın ve gümüş madalyaları alan filmler, "Dansa Davet", "Richard III", "Hazan Yaprakları" falan, sinema dünyasına hiçbir yenilik getirmedikten başka "zevksiz ama, halk tutar" diye yapılmışa benziyordu. Buna karşılık kısa kültür filmleri ve uzun dokümanterler arasında haklı alkışlar ve sinemaya yeni ufuklar açan filmler vardı. Amerikalıların ve bilhassa Walt Disney'in, Almanlar'ın, Kanadalılar'ın ve Japonlar'ın tekrar tekrar görülmeye değer, hem öğretici hem eğlendirici, sinema sanatını yücelten kültür filmleri parmak ısırtıcı cinstendi. İpşiroğlu ve ben bunlar arasında en çok Japon üniversitelerinin hazırladığı Karakorum filmini beğendik. Nedense Japonlar da bizim filmi kendilerininkinden daha iyi bulmuşlar. Fransızlar'ın altın madalya alan "Paris'te Gece" adlı filmleri Cannes Festivali'ndeki "Kırmızı Balon"dan iyi değildi, ama kolayca düşebileceği bayağılıkların Afrika üzerine mükâfat kazanan dokümanterleriyse sinemanın en az atom bombası kadar yaman bir silah olduğunu ispat ediyordu.

Dünyanın öteden beri aradığı ortak dil sinema olmaya başlıyor. Milletlerin birbirine yaklaşması birbirini bilmekle

olacaksa bu bilginin en kestirme ve en cömert yolu sinemadır. Hangi sahne otuz dört milleti renkleri, sesleri, davranışları, gelmiş geçmişleri hatta gelecekleriyle –çünkü sinemada her millet nasıl bir dünyayı özlediğini belli ediyor ister istemez– çeşitli sanat ve bilgi adamlarıyla, inanış, âdet ve efsaneleriyle biraraya getirebilir? Hem de bu kadar kısa zamanda, bu kadar çok dünya seyircisinin karşısında? Berlin Festivali'ndeki kaynaşma şu anda bin bir koldan dünyaya yayılmakta, karanlıktaki milyonlarca insan gözünü ışıl ışıl etmektedir. Elli yıl önce bir Belçikalı şair, insanlar el ele verip dünyayı kuşatsa ve hora tepseler hep birden, diyordu bir şiirinde. Bu hora sinemada tepiliyor şimdi.

Fatih Albümü, Sabahattin Eyuboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun imece çalışmalarının ilk ürünüdür. Bu çalışmadan bir kitap ve bir belgesel film çıkmıştır:

1. Fatih Albümü'ne Bir Bakış – Sur l'Album du Conquérant (Türkçe ve Fransızca iki dilde basılmıştır). İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1955.
2. Siyah Kalem (Black Pen)
Hazırlayanlar: M. İpşiroğlu - S. Eyuboğlu
Çekim: H. Kicher - A. Albek
Konuşan: A. Mill
Siyah-Beyaz - 376 mtr. 35 mm. - 16 mm.

Bu filmin 1973 renkli çekimini M. İpşiroğlu, U. Yücel hazırlamışlar ve çekimini İ. Arakon ile A. Albek yapmışlardır.

Aşağıdaki yazı Fatih Albümü'ne Bir Bakış kitabının önsözüdür.

FATİH ALBÜMÜ*

Garplıların şark sanatı üstüne yazdıkları eserlerin ortak taraflarından biri, sanat eserlerini, insanı özlerinden, duyuş ve düşünüşlerden sıyırarak sadece bir şekil, bir mücerret nakış olarak ele almalarıdır. Bu yüzden bu kitaplarda, Avrupa sanatı tarihlerinin aksine, sanat eserlerinin belli bir kültür akışı içindeki yerleri, tarihi manaları, nasıl bir geliş-

* *Yeni Ufuklar*, Eylül 1955. Almanca DU dergisi, Haziran 1959'da Fatih Albümü üstüne bir özel sayı çıkarmıştır, siyah-beyaz ve renkli resimlerle yayınlanmış bu sayıda yukardaki yazı Almanca olarak basılmıştır.

me içinde bulundukları üzerinde fazla durulmaz, müzelerin demirbaş defterlerine yazılan eserlerin dış şekillerini tespit eden tarihi ve tasviri notları andıran bilgilerle yetinilir. Bu bakış içinde sanatkârın kendisi ya büsbütün silinir, yahut da sadece bir isim olarak kalır. Hayatları, devirleri, hükümdarlarla münasebetleri hakkında sözlü ve yazılı vesikalar verilse bile, eserle sanatkâr arasında bir münasebet kurulmaya çalışılmaz. Sanatkârın hangi tesirler altında kaldığı anlatılırken, bunların hangi zaruretlerle, ne dereceye kadar ve hangi özelliklerle benimsendiği söylenmez. Bu yüzden şark memleketleri arasındaki sanat girişimleri, çok defa tesadüflere bağlı bir alışveriş gibi görünür. Hatta bazen şu veya bu tesir, sanatkârın menşeiyle izah edilir. Eserlerin, tarih ve coğrafya sırası içinde değil, üslup özellikleri ile görüldükleri zaman da, birtakım toptancı sınıflandırmalara gidilir. Rumi, Hatai gibi cins ayırmaları içinde yine sanat eserenin tekliği, içten içe gelişmesi ve insani özü kaybolur. O kadar ki, çok defa sanat tarihlerinde değer hükümlerinin, bir üsluba uygunluk derecesine göre verildiğini görürüz. Bir botanikçinin elindeki bitki gibi belli bir familyaya tam manasıyla girmeyen, norm dışı eserlerse, çok defa kenarda bırakılır, yahut eksiklik veya acemilikle izah edilirler.

Bu şekilci ve toptancı görüşlerin, hak verdirici bir tarafı olduğu inkâr edilemez. Şarkta sanatın geleneklere her yerden daha fazla bağlı kaldığı, sanatkârın kolay kolay normlar dışına çıkmadığı bir gerçektir. Yazıda, musikide, minyatürde, halıda, mimaride yüzyıllarca tekrarlanmış, dindarca bir sadakatle çoğaltılmış şekiller, renkler ve makamlar hemen göze çarpar. Sanatkârlar da kendiliklerinden esere ferdi bir damga vurmaktan kaçınmışlardır. Rönesans'tan sonra gittikçe artan ve asıl sanat değerini sanatkâr şahsiyetinde bulan tekçi garp bakışıyla, şark sanatındaki farklılaşmalar büsbütün silinir. Farklılaşma, geleneklere aykırılık, kendine mahsus bir yol arama hiçbir zaman şarkın değer ölçüleri arasında yer bulamamıştır. Eserlerin üstünde zaman zaman rastladığımız imzalar, garptaki gibi belli bir sanatkâr-

dan çok, bir tarzın, bir mektebin adı gibidir. Siyah Kalem, Ahmet Musa, Şeyhî gibi isimleri, birçok ayrı sanatkârların kullanmış olması, hiç de uzak bir ihtimal değildir. Hele asılla taklit ve kopyaları ayırt etmek, Şark'ta çok defa imkânsız bir hale gelir. Eser de, isim de kısa bir zaman içinde orta malı olurlar.

Bununla beraber şark sanatında şahsiyetlerin bir geleneğe bağlanmaları, ortak bir değer haline gelmeleri, bu şahsiyetlerin yok sayılmalarını gerektirmez. Büyük ustalar, gelenekleri koruyan, bütün tekrarlara rağmen onları canlı tutan, hatta zaman zaman tazeleyen şahsi kudretler olarak yaşarlar. Bunlar arasında bütün bir devre damgasını vurmuş, geleneğin ruhu olmuş şahsiyetler de vardır. Bu şahsiyetlerin, taklidi, kopya, isimsiz ve orta malı eserler arasında nefesini hissederiz. Hele geçiş devirlerinde, geleneklerin kırıldığı, kıymet hükümlerinin değiştiği, bir dünya görüşünün çöküp bir yenisinin onun yerine geçtiği zamanlarda, bu şahsiyetler kendilerini daha da açıkça belli ederler.

Fatih devri Osmanlı tarihinde bu nadir geçiş devirlerinden biridir. Bu geçiş devrinin zihniyetini aksettiren bir vesika olarak da burada Fatih Albümü'nden bahsolunacak.

○

Fransız Rönesansı'nın kurucularından Montaigne, Homeros'u överken, İlyada'dan faydalanan dünya büyükleri arasına Fatih Sultan Mehmed'i de katıyor ve Fatih'in Papa İkinci Pius'a yazdığını söylediği bir mektuptan şu parçayı alıyor:

"İtalyanlar'ın bana düşman olmalarına şaşıyorum. Biz de İtalyanlar gibi Troialılar'ın soyundanız. Yunanlılar'dan Hektor'un öcünü almak benim kadar onlara da düşer: Onlarsa bana karşı Yunanlılar'ı tutuyorlar."

Yazdıklarını en sağlam kaynaklara dayamayı başkalarına öğreten bir filozofun, çevresinde barbar sayılan Türkler'in padişahı üstüne böyle bir şey uydurması düşünülemeyeceğine göre, ya gerçekten yazılmıştır bu mektup, ya-

hut da hatırı sayılır kimselerce Fatih'e yakıştırılmıştır. Geçmişine Homeros'un destanlarında takıntı aramak Avrupa'da Humanizma'nın geliştirdiği bir Rönesans modasıydı. Nice şairler milli kahramanların kanında Zeus'un pırıltılarını bulmak için seferber olmuştu. Bu modanın Osmanlı sarayına kadar girdiğini Montaigne'den başka ileri süren hiç kimseye raslamış değiliz. Bununla beraber böyle bir havanın ancak Fatih zamanında esmiş olabileceğini düşünmelidir. Fatih'le Atatürk arasında, başka hiçbir devlet adamının, eski bir Türk-Yunan akrabalığı tasarlayabileceği pek düşünülemez. Çünkü Osmanlı kültürünün kendi içine kapanması Fatih'in kendi oğlu Bayezit'la başlar.

Gerçekten Fatih hakkında şimdiye kadar yerli ve yabancı kaynaklardan öğrendiklerimiz, onun devrinde Osmanlı sarayında humanist diyebileceğimiz bir davranışın bulunduğunu gösteriyor. Bizans'a girer girmez sanat eserlerine gösterdiği saygı, din bakımından gösterdiği geniş müsamaha, eski Yunan metinlerine kadar giden bir öğrenme merakı yanında her zaman yabancı bilgin ve sanatkârları bulundurma alışkanlığı, yeni buluşlar karşısındaki uyanık davranışı, devlet ve siyaset işlerinde sahih bilgilere dayanan makul ve hesaplı tedbirliliği, Fatih'i öven ve yerenlerin belirttikleri ve onda gördükleri ilk özelliklerdir. Bunlara dayanarak Fatih'i Ortaçağ'ın dar düşünce kalıplarından sıyrılmış ve Yeniçağ'a çevrilmiş uyanık bir şark hükümdarı olarak düşünebiliriz. Esasen Osmanlı İmparatorluğu'nu, ilk devresinde, şarkta az görülen dinamik bir yenileşme, bir geçmişten sıyrılma halinde görüyoruz. Fatih bu taze yaşama ve dünyaya açılma gücünün en açık ve en başarılı belirtisi oluyor. Fatih'i sadece Hıristiyanlığın şarktaki kalesini yıkmaya susamış bir İslam lideri olarak görmek, sonraki devirlerin bir tefsiri olsa gerektir. Bizans'ı ele geçirmek isterken bu genç Osmanlı şehzadesi, herhalde kendini bir düşman ülkesini uzaklardan gelip fethedecek bir yabancıdan çok, bu ülkenin hakiki sahibi ve halkın güvenini çoktan kaybetmiş bir azınlığın elinde dağılan bu büyük Şark

İmparatorluğu'nun asıl mirasçısı sayıyordu. Yoksa Fatih Bizans'ta bulacağı değerleri ve insanları, din ve sınıf farklarını gözetmeden nasıl bu kadar kolaylıkla benimser ve devleti kurmakta kullanabilirdi. Kaldı ki, Bizans'ın içinde bile, Fatih'i hem papalığa hem de kendi bozuk devletlerine karşı bir kurtarıcı olarak görenler de çoktu. Herhalde bu geçiş devrinde Osmanlı devletinin kurucuları şarkla garpı, Hıristiyanlıkla Müslümanlığı henüz uzlaşmaları imkânsız iki ayrı dünya olarak görmüyorlardı. Böyle bir ayrılık, ancak Fatih'in ölümünden sonraki tepki sırasında duyulmaya başlamış ve padişahların dini ve siyasi sebeplerle Arap ve Fars kültürünü tek gelişme yolu olarak seçmeleriyle kuvvetlenmiş olsa gerektir.

Bu geçiş devrinin zihniyeti ve sanat eserlerinde beliren dünya görüşü üzerinde, şimdiye kadar ayrıca durulmuş değildir. Gerçi ünlü bir padişah olarak Fatih'in kendisi ve devri üzerine birçok eserler yazılmıştır. Fakat bunlar, çok defa fikir ve sanat hayatını bir tarafa bırakarak, yalnız siyaset olayları çerçevesinde kalmış, fikir ve sanat eserlerini ele aldıkları zaman da, bunları Fatih'in uyanık bir padişah olduğunu ispat eden vesikalar diye kaydetmekle yetinmişlerdir. Bu ihmalin sebebini, eserlerin azlığından çok, yadırganmış, belli ölçülere sokulamamış olmasında aramalıdır. Şark sanatını durulmuş, mücerret bir nakış mükemmelliğine varmış örneklerde bulmaya alışkın olan şekilci tarih görüşüyle, Fatih devrinin anarşik bir oluş halindeki, çiğ, fakat hayata yakın eserlerine değer verilmesi beklenemezdi.

Halbuki Osmanlı sanatının en parlak devri sayılan XVI. yüzyılda sanat, bocalamalardan kurtulup, olgun ve büyük eserler vermiş olmasına rağmen, Fatih devrindeki imkân zenginliğini ve gelişme serbestliğini kaybetmiş, Tanzimat'a kadar kendi kendini tekrarlamak zorunda kalan bir kapalı dünyaya girmiştir. Buna karşılık Fatih devrinde bütün sanatları bir açılma halinde görüyoruz. Bu arada resim sanatının birdenbire kazandığı ehemmiyet pek manalıdır. Gerçi Fatih'ten sonraki devirde toptan yok edilen eser-

lerden artakalanlar, bu ehemmiyeti belirtecek ölçüde değildir. Fakat tepkinin şiddeti de gösteriyor ki, Fatih zamanında resim sanatı İslam dünyasındaki hudutlarını aşmış, Fatih'i dinsizlikle itham ettirecek bir yolda gelişmiştir. Avrupa'nın Ortaçağ'dan çıkmasında, "insan"a ve "tabiat"a çevrilmede en tesirli rolü oynamış olan resim sanatının, Fatih zamanında bu derece ehemmiyet kazanması, İtalyan ressamlarının İstanbul'a davet edilmeleri bir tesadüf eseri sayılamaz. Fatih'in, etrafına rağmen, Garp resmine gösterdiği alaka, sadece kendi benzer suretini görmek arzusuyla izah edilemez. Fatih Bellini'ye kendi resmini yaptırır ve sarayının duvarlarını fresklerle kaplatırken, herhalde Avrupa'da tabiatçı resim sanatının yeni bir dünya görüşüyle sıkı alakası olduğunu, bu türlü resim yapmanın, Avrupa'ya, bir yandan eski Yunan kültürünü kazandıran, öbür yandan da yeni devrin kapısını açan tabiat ve dünya sevgisine bağlı olduğunu seziyordu. Esasen bu sırada kuruluş halindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve içtimai bünyesinde de mühim bazı değişiklikler olmakta, Ortaçağ dünyasının sınırları, din ve düşünce kalıpları, hemen her noktada zorlanmaktadır. Fatih devrindeki resim hareketi böyle geniş ölçüde bir zihniyet değişmesine bağlanmamış ve hayata karışma temayülleri göstermemiş olsaydı, eserleri yakmaya kadar varan şiddetli tepkiyi izah etmek mümkün olabilir miydi? Fatih zamanında bu kadar rağbet gördüğünü bildiğimiz resim sanatından elimizde kalanlar, bir yangından nasılsa kurtulan dağınık parçalar gibidir. Hareket başladığı yerde birdenbire boğulduğu için, bir daha kalkınamamış ve böylece Osmanlı sanatının resim yoluyla Rönesans'a katılma imkânları ortadan kalkmıştır.

Fatih'in sarayında resim sanatlarının nasıl bir yola girdiğini, buraya gelen şarklı ve garplı ustaların ne türlü bir uzlaşmaya vardıklarını bilmiyoruz. Fakat bu hususta bir fikir verebilecek bazı ipuçlarını, Topkapı Sarayı kütüphanesinde bulunan ve Fatih Albümü diye anılan bir koleksiyonda buluyoruz. Vakıa bu ülbümün de Fatih zamanında ya-

pıldığına dair henüz elimizde bir vesika yok; hatta burada toplanan eserlerin, hangi ustalar tarafından, nerede ve ne zaman yapıldığını bile kesin olarak söyleyecek durumda değiliz. Bununla beraber çok değişik menşeleriyle çeşitli üsluplara yer veren bu koleksiyonun, bir açılma devri diye vasıflandırdığımız Fatih devrinin havasını taşıdığı inkâr edilemez. Fatih'ten sonraki zamana ait eserlere albümde rastlanmaması da bunu teyit ediyor. Bütün dağınıklığına rağmen, eserlerin seçilişine de. Osmanlı tarihinde ancak Fatih devrine bağlayabileceğimiz belli bir sanat zevkinin, mücerret, zihni kalıplardan kurtulmaya çalışan, Şark süslemeciliğini tabiatçı resimle uzlaştırmak isteyen bir anlayışın hakim olduğunu görüyoruz: albümde şahsi ve taze bir tabiat müşahadesinden doğmuş intıbaını bırakan insan ve hayvan figürleri, bitki dünyasından alınan türlü şekiller, Uzak Doğu'nun kıvrak hareketli sarmaşık nakışları büyük bir yer aldığı halde, yazı istiflerinin dışında, sırf mücerret satıh süslemeciliğine, geometrik nakışlara, tezhip ve minyatürlere çok az rastlanıyor. Bu yüzden Fatih albümünde sanatkâr şahsiyetleri de büyük bir ehemmiyet kazanır. Albümü tetkik eden, hemen belli başlı birkaç ustanın şahsi üsluplarıyla karşılaşır ve eserlerin büyük bir kısmı hiç zorlanmadan bu ustalara bağlanarak manalı gruplar teşkil ederler.

Fatih devrine daha içten bakmak maksadıyla hazırladığımız bu kitapta, bu sanatkârlardan bir kısmını bulacaksınız. Bu ustaların ellerinden çıkan eserlere, doğrudan doğruya Fatih'in sarayına ait olmasalar bile, o devirde rağbet görmüş ve devrin havasına katılmış gözüyle bakıyoruz. Albüme ne şekilde girmiş olursa olsunlar, bir geleneği sarsacak kadar kuvvetli tesirler getirmiş, belki bu yüzden unutulmuş, bir köşede kalmış değerler olarak bunların üstünde durulması bize faydalı görünüyor. Bu eserler, hiç değilse Türk sanatında, bir değil, birçok yolların gelişmiş olduğunu ve bu arada gerçekçi resme doğru bir atılışın da yer aldığını ortaya koyuyor. Bunlara bakarak, şark dünyasında da, uzun sürmese bile, Ortaçağ'ın bitimini haber veren bir

anın gelip çatmış olduğu, içten içe hazırlanan, fakat türlü sebeplerle gün ışığına çıkması ile ortadan kaybolması bir olan, gelişmemiş bir Rönesans'ın doğduğu söylenemez mi? Herhalde Fatih albümü bize gösteriyor ki, şarkla garp her zaman sanıldığı kadar aşılmaz sınırlarla birbirinden ayrılmıyorlardı ve iki dünya arasında Ortaçağ'da esasen mevcut bazı ortak değerler Fatih'in sarayında buluşabiliyordu. İtalyan ressamlarının sarayda gördükleri eserler arasında hakiki bir tabiat duygusundan doğmuş olanlar az değildi. Bunlara bakarken, bazen beklenmedik bir hayat ürpertisiyle canlanan manzaralar içinde büyük bir sadakatle çizilmiş bitki ve hayvan resimlerini herhalde yadırgamıyor, belki de bunların şarkta yapılmış olmasına şaşıyorlardı.

ESKİ İSTANBUL'DA BİR DÜĞÜN*

1582 yılında, İstanbul'da, görülmedik bir düğün yapılıyor. Büsbütün görülmedik de değil; çünkü Fatih zamanından beri Osmanlı sarayı türlü vesilelerle şahane düğünler, büyük şenlikler yaptırmayı önemli devlet işleri arasına almış ve padişahlar arasında bir düğün yarışması başlamıştı. Kanuni zamanındaki bir düğün dillere destan olmuş, bütün düğünleri bastırmış. Ne var ki, bu düğün kitaba geçmediği için bir çeşit efsane halinde kalmış. 1582'de Üçüncü Murad'ın, devletinin haşmetini yedi düvele göstermek ve ordusunun bir başarısızlığını da unutturmak için yaptırdığı düğünse, o zamana kadar gerçekten eşi görülmedik bir kitaba, yazılı ve resimli bir düğün kitabına, o zamanki Farsça adıyla bir Surnâme'ye giriyor. Bugün Topkapı Sarayı kitaplığında (No. 1344) bulunan bu kitaptan sonra düğünleri yazı ve minyatürlerle olduğu gibi anlatmak özel bir sanat oluyor. Sonraları birçok düğün kitapları yapılıyor. Bunlar arasında en ünlüsü Surnâme-i Vehbi, Üçüncü Ahmed'in dört oğlunun sünnet düğününü anlatır.

Üçüncü Murad'ın oğlunu sünnet ettirme bahanesiyle yaptırdığı büyük düğün masallardaki gibi kırk gün kırk gece, daha doğrusu tam elli bir gün sürüyor. Bu düğüne doğudan batıdan hükümdarlar, elçiler çağrılıyor ve imparatorluğun bütün loncaları bu düğünde marifetlerini göstermek için bütün bir yıl hazırlık yapıyorlar. At meydanında, bugünkü adıyla Sultan Ahmet Meydanı'nda, Dikili Taş karşısına saraylılar için süslü köşkler, önemli seyirciler için kat kat localar yaptırılıyor. Bütün İstanbul şenlik içinde olmakla beraber, düğünün mihrakı burası olacak, düğün

* S.D., 1'nci bas., s. 472-477.

alayları burada bir an padişahın önünde durup sırayla bütün oyunlarını, sanatlarını, bayramlık kılıklarını gösterecekler. Başlıca gece şenlikleri burada yapılacak, halka burada yemekler, paralar, hediyeler verilecek, mahkûmlar burada azad edilecek, at oyunları, cenk gösterileri burada seyredilecek.

○

Düğün kitabından; yerli yabancı tarihçi ve seyircilerin yazdıklarından anlaşıldığına göre bu düğünün gerçekleşmesinde Osmanlı devletinin gösterdiği düzen ve disiplin gücü, o zamanki dünyada örnek olacak ölçüdedir. İki ay boyunca ağırlanan binlerce yabancı misafiri, her biri bazen kırk elli kişiyle ve tekerlekler üstünde çektikleri dükkânları, tezgâhları, fırınları, kayıkları, kocaman cami, hamam maketleriyle geçen yüz elliden fazla esnaf loncalarını, dünyanın her yanından gelen sayısız oyuncuları, çalgıcıları, hokkabazları, cambazları, at, deve, ayı, yılan oynatıcılarını, hava fişeklerini, bunları her gün her gece işini gücünü bırakıp seyre gelen halkı düşünün; üstelik düğün süresince İstanbul'da şarap içme, hatta sarhoş olma yasağının kalktığını, tersine halka kötü davranmanın yasak edildiğini de hesaba katın: o zaman bu düğünün nasıl kimsenin burnu kanamadan, yahut da pek az insanın burnu kanayarak bittiğine şaşarsınız. Bunu yalnız Üçüncü Murad'ın ve seçmesini bildiği akıllı, halden, halktan, sanattan anlar yöneticilerin bir başarısı saymak doğru olmaz: böyle bir düzen ancak kendi kendisiyle barışık, tutarlı ve kendi kendine yeten bir toplum içinde sağlanabilirdi. Devlet o kadar kendinden emindi ki, elli bir günlük geceli gündüzlü düğünün disiplinini Yeniçeriler'e değil yarı çöpçü yarı soytarı tulumculara bırakmıştı. Bu acayip külahlı tulumcular, işler yolunda gittikçe türlü şakalar, taklitler, oyunlarla halkı eğlendiriyor, bir karışıklık çıkınca da, hep yanlarında taşıdıkları tulumları kötülük edenlerin sırtına acıtmadan vuruyor, ya da içlerindeki suyu üzerlerine püskürtüyorlardı. Aynı tulumcu-

lar ve süpürgeciler, halkı güldürüp kazanmak için bir eşekle gezen başlarıyla birlikte meydanları ve sokakları temizliyorlardı. Osmanlı düğünlerinin bu şaşırtıcı düzenine ait bilgileri, yabancıların övgüleriyle birlikte Metin And'ın "Kırk Gün Kırk Gece" adlı değerli düğün kitabında bulursunuz: bu inceleme, Osmanlı düğünlerine layık bir düzen ve zenginliktedir. Meraklıların arayıp bulamayacakları, güvenle başvuracakları bir kitap.

○

Üçüncü Murat Surnâmesi Nakkaş Osman sayesinde, sadece zengin, her bakımdan doyurucu bir tarih belgesi olmakla kalmayıp, birbirinden güzel yüzlerce minyatürüyle, düğün kadar zengin ve düzenli renkleriyle bir sanat anıtı haline geliyor. Nakkaş Osman bu düğünü anlatmak için çok basit, bir bakıma kamerasız sinema yapmak kadar zor bir yol bulmuş: bütün düğünü belli bir yerden belli yere bakarak, bütün alayları, en küçük ayrıntıları, hareketleri ve kılık kıyafetleriyle padişahın ve seyircilerin önünden geçerken göstermiş. Her minyatür ikiye bölünüyor: yukarıda renk, nakış ve kılık değişiklikleriyle hep aynı kalan saray ve seyircileri, aşağıda halk ve her sayfada, Dikişli Taş ve Burmalı Sütun'dan başka her görüntüsü değişen, yukarıda durgunluğun tam tersine akıp giden alayların, eğlencelerin hareket kaynaşması. Yüzlerce minyatürlerde hiç değişmeyen bu kuruluşun kitaba sıkıcı bir tekbiçimlik vereceği beklenirken, iki bölüm arasındaki karşıtlık kitaba bir sinema şeridi akıcılığı kazandırıyor, yukarıdaki değişmezlik aşağıdaki değişikliği bir sürpriz haline getiriyor: duranlar gidenlerin hızını artırıyor.

Böylece Nakkaş Osman'ın her sayfasında yaşadığı dünyanın kuruluşunu da, değişen ve değişmeyen yanını da görmüş oluyorsunuz. En yukarıda Tanrı'nın gökleri, onun hemen altında ve tabiatın en güzel nimeti olan ağaçların ve en güzel insan yapılarının içinde padişah, onun biraz altında ve sağında, halkın gürültülerine daha yakın, daha kolay

yıkılır bir yerde devlet adamları ve büyük zenginler, aşağıda, sağ köşede birbiri üstüne yığılı ve hep ayakta, şaşkın seyirci durumunda halk ve bütün o düzeni sırtında taşıyan, besleyen, giydiren, barındıran, üstelik de güldürüp eğlendiren, hareketli, marifetli, çalışkan loncalar ve işçileri.

Her minyatürün üst yanında, donmuş, birer şema haline gelmiş güzellikler, daha doğrusu yüceltilmiş gerçekler, alt yanında değişik, gürbüz, hatta bazen kaba ve gündelik gerçekler var. Burada nakkaş geceleri düşündüğü gibi değil gördüğü gibi anlatmaya, tabiata o çağda ve minyatür tekniği içinde mümkün olduğu kadar sadık kalmaya çalışıyor. Aslında Osman'ın bütün ustalığını ve sevgisini koyduğu yer de burası görünüyor. O kadar ki, bazen bu düğün kitabının, Osmanlı sarayının haşmetini göstermek amacıyla yapıldığını unutur gibi olarak, seyirciler arasında çocuğunu azarlayan bir anneyi, Dikişli Taş'ın üstündeki çatlak, kırık köşeleri, acayip bir çalgının bütün tellerini inceden inceye çizip teferruatın tadını çıkarıyor. Bu yüzden Üçüncü Murat Surnâmesi saraydan çok halkın gerçeklerini gösteren ve ilginç teferruat bakımından eşine az rastlanan bir kitaptır.

O

Nakkaş Osman dünyayı, o devir Osmanlılar'ı gibi, biraz şakacı, gerçekçi, uzlaştırıcı bir bakışla seyrediyor. Osmanlı minyatürünü İran minyatüründen ayıran asıl özellik de budur belki. Zaten Osmanlı nakkaşlarının konu olarak destanlardan efsanelerden çok kendi zamanlarını ele almaları da bunu gösteriyor. Ayrıca, Evliya Çelebi'de eşsiz bir olgunluğa varacak olan humorist anlatış da Nakkaş Osman'da en ciddi sahnelerde bile kendini gösteriyor. Padişahın attığı paraları toplamak için aç gözle yerlere atılanları, düğün alayına bir tabut ve iskeletle katılan hocaların davranışlarını, bir minyatürün yarısını kaplayan kör topal dilencileri, zincirlere bağlı mahkûm ya da delileri anlatırken Nakkaş Osman'ın bu dünya hallerine için için güldüğü belli oluyor.

Bununla beraber Nakkaş Osman'ın şakacı gerçekçiliği renklerin, biçimlerin tadını çıkarmasını, eserinin bir nakışlar düğünü olmasını engellemiyor. Bütün canlılığına rağmen bu ressamın önümüze serdiği dünya iki boyutlu, tabiatta olmayan katıksız renk ve çizgilerle, zamandan ve havadan sıyrılmış, gölgelerinden kurtulmuş varlıklarla dolu bir dünyadır. Nakkaş Osman hem soyut hem somut, hem görülen hem düşünülen, hem gözü hem kafayı doyuran, hem nakış hem bakış, hem yürüyen hem duran bir zengin dünya bırakmış bize. Onunla, gelip geçmiş bir sünnet düğünü hep kalacak bir sanat düğünü olmuş. Zamanında Üçüncü Murat her şey, Nakkaş Osman'sa hiçbir şey değildi: Bugünse Nakkaş Osman, o çağın sözcüsü olarak, her şey, Üçüncü Murat'sa hiçbir şey değil. Topkapı Sarayı'nda Üçüncü Murat'ın izi bile kalmamış, Nakkaş Osman sayesinde bütün o devir, hatta Üçüncü Murat bile o sarayda ölmemiş gibi yaşıyor.

"Surnâme" S. Eyuboğlu'nun M.Ş. İpşiroğlu ile birlikte çevirdikleri bir belgesel filmin adıdır. Burada, Topkapı Sarayı Kitaplığı'nda bulunan ve bir sünnet düğününü resimleyen renkli minyatür kitabı üstüne bir sunuş yazısı ile filmdeki konuşmayı veriyoruz.

SURNÂME, Düğün Kitabı (Boot of Festivities)
Hazırlayanlar: M. İpşiroğlu - S. Eyuboğlu
Çekim: İ. Arakon
Asistan: A. Albek
Müzik: A. Benk
Renkli 590 mtr. 35 mm - 16 mm.
Türkçe - İngilizce

SURNÂME

Düğün Kitabı. Murat III.
(XVI. Yüzyılda Türk Minyatür Sanatı)

Filmdeki konuşma

Bir kitabın içinden neler çıkabilir? Nakkaş Osman bu kitaba bütün bir İmparatorluğu, padişahından dilencisine kadar nasıl sığdırmış, göreceksiniz.

1582 baharında İstanbul, eşi görülmedik bir düğüne hazırlanıyordu. Ayasofya'nın önündeki Hipodrom, bizim At Meydanı, tarihe yeni bir şeyler daha katmak üzereydi. Padişah Üçüncü Murat bu şahane düğünle devletinin haşmetini dünyanın gözleri önüne sermek istemiş, doğudan batıdan çağırmadık devlet bırakmamıştı. Misafirler akın akın gelip İstanbul'un dört bir köşesine yerleştiriliyordu.

Padişah bizleri de düşünüp, bu düğünün bir kitabı yapılsın demiş. Böylece hem kendi düğününü yaşatmış, hem de Surnâme diye yeni bir kitap çeşidinin doğmasına yol açmış.

Doğrusunu isterseniz Nakkaş Osman sayesinde bu düğünü en iyi bizler seyredeceğiz, çünkü biz sanatın büyülü locasındayız. Hem insanların hem de renklerin düğününü göreceğiz.

İstanbul'un en güzel mevsimindeyiz.

Günlerdir beklenen padişah, ordusu, mehteri, çalgısı, çengisiyle şehre dönüyor.

Topkapı Sarayı yollara taşan halılarla padişahı karşılıyor.

Vezir vüzera her şeyin hazır olduğunu söylüyorlar. Kırk gün kırk gece sürecek bir düğün bu, kolay değil.

Düğün başladı başlayacak. Bu boş meydandan neler geçecek şimdi.

Seyirciler önem sıralarına göre localara yerleşmiş bekliyorlar. Kordiplomatik locasında bugün Venedikliler var.

Nakkaş Osman resimlerine halkı da sokmaktan hoşlanıyor.

İşte geçiciler başladı. Şimdi artık imparatorluğun bütün loncaları, padişahın önünde bir an durup dalga dalga geçecekler, hem de marifetlerini gösterecekler. Bayrakçılar, armacılar, kumaşçılar, çiçekçiler, meyveciler, camcılar, çalgıcılar, hokkabazlar, mimarlar, dülgerler, berberler, bakkallar çakkallar, hepsi geçecek, çobanlara, dilencilere varıncaya kadar. Ne yazık ki, hepsini görmeye vaktimiz yok.

Lale Osmanlıların en sevdiği çiçekmiş.

Kürkçüler her zaman böyle çalımlıdır: hep de fukara tilkilerin sırtından geçinirler.

Eskiden en güzel halatlar İstanbul'da, Haliç'te yapılırmış.

Atlıkarıncanın en iyisi de Üsküdar'daymış.

İstanbul'da düğün olur da balıkçılar gelmez mi? Kayığın altına teker kor yine de gelirler.

Değirmen deyip de geçmemeli: o dönmedi mi dünya dönmez.

Kasap da ille marifetini gösterecek.

İstanbul turfanda meyvesiz edemez.

Bu düğüne Bolu'dan aşçılar gelmiş olmalı.

Kahvehane diye bir yeri ilkin Osmanlılar yapmış, biliyor muydunuz? Sonra Türk modası olarak Viyana'ya ve Paris'e gitmiş.

Terziler bu düğünde bir hayli iş görmüş olmalı.

Dericiler de öyle.

Ya berberler?..

İstanbul'un o zamanki hamamları dillere destanmış.

Takma ev de yapılırmış o zaman; hem de Kız Kulesi beş dakikada meydana kuruluvermiş.

Mimarlar devrin şaheseri Süleymaniye'nin maketiyle geçiyorlar.

Seyirciler doymak bilir mi? Daha görülmedik şeyler istiyorlar. Gelsin ecnebiler öyleyse. Çarşafsız, peçesiz kadınlar. Avrupalılar bu düğüne bir hayvanat bahçesiyle katılmışlar.

Şimdi bir uçurtma göreceksiniz ki, bizim uçaklar eline su dökemez.

Türk'ün düğünü atsız olmaz: hele bu düğün At Meydanı'nda olursa. Bu düğün için İstanbul'a Kırım'dan usta biniciler gelmiş.

Vur gâvura, misafirlere karşı pek nazik bir oyun değil, diyeceksiniz; ama o zamanlar Avrupa'da da Türk kafası diye bir oyun varmış, onun karşılığıymış bu.

Kitabın anlattığına göre savaş gösterileri pek yaman olmuş: kimsenin de burnu kanamamış güya!

Padişah bugün daha memnun görünüyor.

Ne o? Seyircilerde bir telaş var. Padişah meydana altın atmış: avuç dolusu altın. Şaşılacak şey: Demek o zaman da millet altına hücum edermiş!

Düğünün son günlerindeyiz artık. Padişah halka bol bol ziyafetler veriyor.

Bir gün de meydana kızarmış öküzler gelmiş ve içlerinden canlı hayvanlar, kuşlar çıkmış. Osmanlılar, o devirde pek şakacı insanlarmış. Hokkabazları, cambazları da pek severlermiş.

Bakın, Nakkaş Osman azarlanan çocukları bile resmine sokmuş.

Renk sevgisi Osmanlı minyatürlerini gerçekçi olmaktan alıkoymuyor.

Düğünün sonunda padişah herkesi sevindirmek istemiş.

Ne hediyeler, ne hediyeler...

Rütbeler, cübbeler dağıtılmış.

Gençlere kılıç kuşatılmış.

Şehzadeye Arap atları hediye edilmiş.

Mahkûmlar azad edilmiş: hepsine paralar dağıtılarak.

Dilencilere de gün doğmuş o gün, doğabildiği kadar.

Bu sakalar süpürgeciler yok mu? Önemli bir rol oynamışlar düğünde. Hem temizlik yapmış, her türlü soytarılıklarla halkı güldürmüş, hem de oyun bozanların üstüne su sıkmışlar. Tulumlarından sirke, zeytinyağı fışkırdığı bile olmuş, halk azıtınca. Düğünün polisi, candarması yalnız onlarmış.

İşte şimdi son bir defa meydanı temizlemeye geliyorlar. Bu süpürgelerle o koca saltanat tarihe karışıyor. Bir şeyi süpürmeyecekler yalnız: Nakkaş Osman'ın renklerini.

GÖREME

Sabahattin Eyuboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ile 1957 yılında Kapadokya bölgesine yaptıkları bir gezi sırasında o güne kadar bilinmeyen bir kilise keşfetmişler ve bölgeyle bu kilise üstüne bir kitap ile bir film yayınlamışlardır. Kitap ve filmin adlarıyla filmdeki konuşmanın metnini veriyoruz.

1. Saklı Kilise. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları. (Türkçe-Fransızca). İstanbul 1957.

2. Göreme-Karanlıkta Renkler (Colors in Darkness)
Hazırlayanlar: M. İpşiroğlu - S. Eyuboğlu
Çekim: V. Schamoni
Müzik: A. Benk
Renkli - 340 metre. 35 mm - 16 mm
İngilizce.

Karanlıkta renkler

Göreme kaya kiliselerinde duvar resimleri

Filmdeki konuşma

Bu film 1957 yılında üniversitenin Anadolu gezilerinde bulunan bir Ortaçağ kaya kilisesini yerinde tanıtmak için yapıldı.

Orta Anadolu'da, Kapadokya'da Tabiat Ana ilk bakışta yaşamaya küsmüş, gülmeyi, süslenmeyi unutmuş, kupkuru, asık yüzlü bir çehre takınır. Bazı yerler size dünyamızın hayat öncesi, bazı yerler de aydaki gibi hayat sonrası halini düşündürür. Göreme'de toprak baştan başa donmuş volkan köpüğüdür. Sular ve rüzgârlar bu köpüğü aşındıra aşındıra garip heykelleri andıran binbir şekle sokmuş.

Ama hiç beklenmedik bir anda bu sessiz, bu donmuş dünya birden kanat sesleriyle dolar. Sert kayalıklar bir tanrı nefesiyle ürperir ve yumuşar. Güvercin olan yerde su, bitki ve insan da var demektir.

Uzaktan köyler ve kasabalar bile bir efsaneden artakalmış, heybetli ama cansız dekorları andırır. Göreme vadisini tepeden seyreden Uçhisar (Sivrihisar) kasabası donmuş bir efsane gibidir. Kaya manastırlarının birçoğunun kapısı bu manzaraya açılır. Aza kanaat etmesini, sabırla çalışıp beklemesini bilen insan, burada en özlü dünya nimetlerine erer.

Burada su, köşede bucakta damla damladır, ama şifalı ve tertemizdir. Burada buğday da az olduğu için çok sevilir. Yiyeceğini taştan çıkaran asma, üzüm ve şarabın en gürbüzünü yetiştirir; burada her meyve insana acı bekleyişten sonra bir mucize olarak verilir.

Göreme'yi gezen meraklı, ilk Hıristiyanlar'ın buraya niçin akın akın gelip yüzyıllarca yumuşak kayaları, masalarına varıncaya kadar oyup içinde yaşadıklarını anlamakta gecikmez; bir yer ki, orda insan hem ıssızlık içinde kendini bulur, hem acılık içinde tadı, kısırlık içinde bereketi.

Şimdiye kadar bu çevrede bulunan yüzlerce kilise belki bulunacakların yarısı bile değildir. Birçokları zamanla yıkılıp gitmiş. En eskilerin varlıklarını yalnız halk arasındaki efsanelerden, yahut da bir köşede kalmış eski nakışlardan anlıyoruz. Belki ikonoklast geleneğe bağlanan bu ilkel hayvan resimleri kim bilir hangi mana ile yüklü idi. Bu ilk tabakayı yavaş yavaş suretler kaplamaya başlıyor. Tokatlı'da dökülmeye, yer yer solmaya başlayan suretli sıvanın altından ilk nakışların çıktığı görülüyor. Bu iki tabakanın mimaride iç içe girdiği Pancarlı kilisesinde suretler daha az bozulmuştur. Burada İsa'nın hayatı, tavana sıra sıra şeritler halinde gerilmiş gibidir. En renkli Anadolu nakışlarına en yakın resimleri burada buluyoruz.

Her an değişme halinde olan Göreme kayalıklarında bir selin kapadığı bir kilise girişini bir başka sel açabilir. Onun

için Göreme'yi gezen herkes bilinmeyen kiliseler bulmak hevesine düşer, bulduğu da olur: nitekim bu filmi yapanlar, 700 yıl kapalı kalmış bir kilise buldular. Yalçın kayalar ortasında kartal yuvasını andıran bir delikten saklı kiliseye giriyoruz. Sellerin çamur doldurduğu kilisenin alt kısmında kalan aziz resimleri bir hayli silinmiş. Fakat oyulmuş kaya üzerine doğrudan doğruya sürülen boyaların su değmeyen kısımları yeni yapılmış gibi taze duruyor. Resimler Bizans geleneğine uymakla beraber, daha sade, daha gürbüz ve daha duygulu bir sanat özelliği taşıyor. Bu resimler yer yer Anadolu halk sanatına mal edebileceğimiz ilkel motiflerle karışıyor. Eski Hıristiyan fresklerinin çoğu sonradan tekrar yenileştirilmiş olduğu için Ortaçağ resmini bu kadar yakından, birinci elden tanıtan kilise azdır. O kadar ki, ressamın kullandığı bezleri bile burada üstünde boyaları ile bulduk.

Göreme'de azizler peri bacaları içinde yaşıyorlardı. Ressam bu garip dekorlarla belki de bunu anlatmak istiyor. Pek az kilisede freskler buradaki kadar rahatlıkla yerleştirilmiş, mimari biçimleri uydurulmuştur. Hiçbir zaman gün ışığı görmemiş ve kandil ışığında yapılmış olan bu resimler, zamanımızın bol ışığı ile yeni bir hayata kavuşmanın sevinci içindeler. Bir an için sırlarını açan bu renkleri, yine zifiri karanlığa ve karşıda bir bekçi gibi duran Uçhisar'a bırakıyoruz.

Gene M.Ş. İpşiroğlu ile birlikte gerçekleştirilen belgesel bir film. Bu filmden yazı olarak yalnız filmdeki konuşma elimize geçmiştir.

— Anadolu'da Roma Mozaikleri
(The Roman Mosaics in Anatolia)
Hazırlayanlar: M. İpşiroğlu - S. Eyuboğlu
Çekim: V. Schamoni - A. Libek
Müzik: A. Benk
Renkli - 290 metre, 35 mm - 16 mm
İngilizce - 1959

Anadolu'da Roma mozaikleri

Filmdeki konuşma

Anadolu toprağı mozaiklerle doludur. İstanbul'dan Antakya'ya kadar Akdeniz kıyıları mozaik döşelidir, denebilir. Bu bolluk mozaik sanatının belki de Anadolu'da doğmuş olmasından geliyor. Öteden beri şarkla garbı, nakışla resmi birleştiren Anadolu, bu sanatta kendine uygun bir dil bulmuş. Mozaik ev döşemelerini kaplamakla başlar. Ona taşlaşmış bir halı da diyebiliriz.

Bu filmde göreceğiniz Antakya mozaiklerinin hemen hepsi, milattan sonra ikinci ve dördüncü yüzyıllarda yapılmış ve Roma saray ve evlerinin döşemelerinde bulunmuştur. Çoğu hâlâ yerlerinde, toprak altlarında bulunan bu mozaiklerden bir kısmı bugün Antakya'da bütün bir müzeyi doldurmaktadır.

Antakya, denize çok yakın, bereketli bir yaylada kurulmuş eski ve zengin bir Roma şehridir. Burada Akdeniz ikli-

mi, Asya'nın rüzgârlarıyla buluşur. Antakya bugün de bir dört yol ağzıdır. Onun için de çarşısı, pazarı, değişik, canlı renkler, gelenekler ve sanatlarla doludur. Bir çeşit mozaik olan hasırların en güzelleri Antakya'da yapılır. Renkleri savuran bu hallaç, yaptığı keçe motiflerini mozaiklerden almış olabilir. Antakya'da mozaik, çok yerde bu şehrin hayatına bağlıdır.

Latin realizmi, döşeme nakışlarının arasına gündelik hayat sahnelerini sokmuş. Antakya'da 1800 sene sonra dolaşırken, bu sahnelerin benzerlerine rastlayabilirsiniz.

Üzümü bol Antakya'da Dionisos koroları, dansları ve tiyatrolarıyla bir hayli hüküm sürmüş. Antakya müzesinde metinleri kaybolmuş Antik tragedya ve komedya sahnelerine rastlıyoruz. Bereket Tanrısı Kibele Antakyalılar'ın sevdiği tanrılardandı. Çoğu hayat sevinciyle dolu olan Antakya mozaiklerine Orfeus biraz hüzün katıyor.

Eski Antakyalılar, bugünkü gibi nazardan çok korkarlardı. Bu mozaik, evi kıskanç gözden koruyan bir nazarlık olmalı.

Ama deniz dünyası Antakya mozaiklerinde en fazla yer alıyor. İşte bütün ihtişamıyla Poseidon ve Sessiz Dünya.

Ve işte Antakya mozayiklerini renkleriyle besleyen Akdeniz ve balıkları.

Eczacıbaşı Kültür Filmleri: I. (1962)
— Yaşamak İçin
Yönetenler: Sabahattin Eyuboğlu - Şakir Eczacıbaşı
Kamera: İlhan Arakon - J.J. Flori
Açıklayan: Sabahattin Eyuboğlu
Konuşan: Asuman Korad
Müzik: Atlantik - Ertegün
Süre: 21 dakika.
Renk: Kodachrome

Aşağıda S. Eyuboğlu'nun bu film için hazırladığı sunuş yazısını veriyoruz.

SUNUŞ

Bu film, Anadolu folklorunun sağlıkla ilgili değişik yönlerine kamera gözüyle kısa ve gelişigüzel bir bakış diye özetlenebilir. Görülecek sahneler Bandırma, Bergama, Antalya, Alanya, Denizli, Bodrum, Trabzon, Kayseri çevrelerinde ve İstanbul'da derlenmiştir. Bergama'daki Asklepion tapmağı dinsel inanç ve telkinlerle sağlık bilgilerini kaynaştırdığı için, halk hekimliğinin en eski kaynaklarından biri sayılabilir. Bu tapınağın yılanlı çeşmesiyle başlayan film, orada, Didima'da ve Pamukkale'de daha çok şifalı sulara dayanan sağlık merkezlerinde, Hıristiyan ve Müslümanlar'ın onlara benzer adak yerlerini dolaştıktan sonra halk hekimliğinin, kimi yalnız telkine, kimi yalnız ataların deneylerine dayanan değişik birçok örneklerini sıralıyor ve yeni Türkiye'nin bir ilaç fabrikasında bitiyor.

ANADOLU'DA HALK HEKİMLİĞİ*

Anadolu'nun, övünmeksizin eşsiz diyebileceğimiz yanlarından biri de şüphesiz hekimlik folklorudur. Bu zenginlik en az üç temel gerçeğe dayanıyor.

1. Anadolu'nun, pek az topraklarda görülebileceği kadar değişik, karmaşık medeniyet, dil, inanç, bir kelimeyle insan örneklerini biraraya toplamış, tarih öncesinden bu yana bilinen bütün kültürlerle yakından uzaktan kucaklaşmış. Doğu ile batı arasında son yıllara kadar bir çeşit köprü, uğrak ya da buluşma yeri olmuş olması;

2. Deniz, bozkır ve orman bölgelerinin aynı derecede bolluğu, kuzey ve güney rüzgârlarının aynı şiddetle çatıştığı bir yer olması dolayısıyla değişik iklim şartlarını biraraya getirmesi;

3. İçinde yaşayanların büyük çoğunluğu, yüzde sekseni, hem köylü, hem dağınık, hem de okur yazarlıktan nasipsiz olduğu için, en eski ve en değişik inançların, geleneklerin yaşamasına elverişli bir çevrenin bulunması.

Türk hekimi şimdilik bu tükenesi zenginlikle savaşmak, tarlayı kurtarmak için bütün kökleri kazımak zorundadır. Batılı yeni hekimler folklordan faydalanmasını biliyor diyerek, bizdeki halk hekimliğini tutmak ve geliştirmeye kalkmak, bir aydının düşebileceği en büyük sapıklık olur. Eski değerlerden faydalanmasını ancak onları aşan, köklerini kurutanlar bilir. Folklor, eskiye bağlı kaldıkça zehir, eskiden koptukça panzehirdir. Halk sanatlarından faydalanmış sanatçılara bakın: bunlar, o sanatları yaratan inançlar ve şartlardan en çok sıyrılmış, en yeni düşünüşe ulaşmış kişilerdir.

* *Tıpta Yenilikler*, sayı 6, Şubat 1961, D.S., 1'nci bas., s. 463-471.

Bu bilgince girişten sonra okuyucu benden Anadolu'nun hekimlik folkloru üstüne geniş ve kesin bilgiler bekleyebilir. Hemen söyleyeyim ki, bu zengin alana yetkisiz bir seyirci, bir Anadolu tarihi meraklısı olarak girmişlerdenim. Anlatacaklarım da Eczacıbaşı İlaç Fabrikası'nın yaptırdığı bir dokümanter film dolayısıyla Anadolu'da gezip gördüklerim olacak.

Eski hekimlik kalıntılarını görmek üzere ilk gittiğimiz yer Manisa olmuştu. Anadolu'nun en eski medeniyet merkezlerinden biri olan Manisa'da her yıl nisan ortalarında Mesir adıyla bir bahar bayramı yapılır. Mesir, bu bayramda halka dağıtılan macunun da adıdır. Bayramın kendi gibi, adının da hangi kaynaklardan geldiği bilinemiyor. Kimine göre mesire, kimine göre de Mitridat kelimelerinden bozmaymış. Aranmaya değer! Karanfil, zencefil, darülfülfül gibi birçok baharat, çamsakızı, neft yağı, bal vesaire karışımı olan bu macun, türlü dertlere deva olduktan başka, insanın kışın uyuşan kanını kızıştırır, gücünü artırırmış. Bizim gördüğümüz Mesir'de, Sultan Camii'nin çevresine yirmi bin kadar insan toplanmıştı. Kanuni zamanından kalma Darüşşifa ile caminin arası tıklım tıklımdı. Mesir, caminin kubbeleri arasından bol bol atıldı ve kapışıldı. Paylarına dört beş macun düşenler, kendilerini mutlu sayıyorlardı. Gerçi aynı macun dükkânlarda pek ucuza satılıyordu, ama halkın inancına göre asıl etkili macun, camiden atılan ve herkesin kısmetine düşendi. Bereketli ovasını sınırlıyan sarp kayalıkta Hititler ya da Frikyalılar zamanından kalma bir Bereket Tanrıçası heykeli bulunan Manisa, herhalde çok eski zamanlardan beri bir sağlık merkeziydi. Osmanlılar zamanında da Merkez Efendi'nin kurduğu sağlık yurtlarıyla ünlüydü.

İkinci gezimizde, Trabzon yakınlarındaki Meryem Ana (Sumela) Manastırı ve çevresine gittik. Bu manastır, Zigana'ların eteğinde bir çam ormanının üstündeki sarp kayalığa yarı oyulmuş bir kartal yuvası gibidir. Daracık girişinden başka hiçbir yerden bu manastıra girmek düşünülemez

bile. Bilinen tarihi on altıncı yüzyıla kadar çıkıyor. Yıkık duvarlarındaki fresklerin çoğu on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardan kalmadır. Cüretli mimarisinde sayısız onarma ve eklemeler olmuşa benzer. Manastırın ortasındaki kutsal bir havuza, otuz kırk metre yukarıdan, iri su damlaları değişik aralıklarla düşer. İşte bu damlalar, yüzyıllardır umutsuz hastaların umudu olmuş ve manastırı zengin etmiş. Eskiden buraya dört bir yandan Hıristiyan, Müslüman, sürüyle hasta gelir, zengin adaklar, kurbanlarla damla tedavisine girerlermiş. Bizim, manastırda kaldığımız beş altı saat içinde yirmi kadar hasta geldi. Bunlar arasında İzmit'ten kötürüm oğlunu getirmiş bir baba vardı. Hastalar soyunup, üzerlerine damlaların düşmesini bekliyorlardı. Damlalar hep aynı yere düşmediği için yedi, on bir, ya da yirmi damlalık tedavi kâh uzun, kâh kısa sürüyor, damlaların sık ve düzenli düşmesi hayra yoruluyordu. Umutlu bir bekleyişten sonra vücudun bir yerine ansızın düşen damla, hastanın içini hoplatsa gerekti. Manastıra tırmanış ve inişte görülen renkli ve heybetli manzara, vadideki sayısız çağlayanların sesi ve ormanın kokulu soluğu manastırın telkin gücünü artırıyordu herhalde. Meryem Ana'nın, Anadolu'nun birçok yerinde Müslümanlar için bile bir şifa kaynağı sayılması üstünde durulmaya değer. Meryem Ana, belki de Anadolu'nun çok daha önceki tanrıçalarının yerini tutmuştur.

Meryem Ana çevresindeki köylerde rastladığımız iyileştirme yollarından ikisi anlatılmaya değer. Bunlardan biri, hastayı yeni kesilmiş bir hayvanın postuna sarmaktır. Anadolu'nun birçok yerlerinde görüldüğü söylenen ve en ağır hallerde, yüksekten düşme, ezilme ve iç kanamalarında başvurulan bu geleneğin kaynakları totem inançlarına kadar çıkabilir. La Fontaine'in belki de Ezop'tan kalma bir masalında aynı tedaviye rastlıyoruz: kurt, tilkiyi hasta arslana gammazlar. Tilki, öcünü almak için, yeni yüzülmüş bir kurt postuna sarılırsa arslanın hemen iyileşeceğini söyler ve dediği yapılır.

Alabalıkla iyileştirme de aynı kategoriye girebilir. Canlı canlı ikiye bölünen alabalığın yarısını, vücudunun ezilmiş, morarmış yeri üzerine koyup sarıyorlar. Eskiden alabalığı avlayıp yemek günah sayıldığına göre, bunun da ilkel inançlarla ilişiği olabilir. Bu kutsal balıklar dolayısıyla aklıma gelen bir olayı anlatayım: Eskişehir'in Çifteler Köy Enstitüsü kurucularından dinlemiştim. Çifteler'e yakın bir derede küçük, sarı balıklar varmış. Köylülerce bu balıkları yemek günahmış. Bizimkiler yine yemişler. O sırada Sağlık Bakanlığı tarafından İtalya'dan sivrisineklerin yumurtalarını yiyen bir çeşit balık, üretilmek üzere getirilmiş. Bu gelen balık, köylülerin yemedikleri balığın ta kendisi çıkmış.

Üçüncü gezimize Bergama'daki Asklepion'dan başladık. Burası, antik dünyanın belli başlı sağlık merkezlerinden biri olduğuna göre, Ege bölgesinde yaşayan birçok geleneklerin, bilhassa şifalı sulara ve telkinlere dayanan halk hekimliğinin kaynağı olabilir. Hem mabet, hem sağlık yurdu olan Asklepios'un kızı Hygia'nın mâbedinde, su sesleri arasında uyuyup, rüya görür; rüyasına göre tedavisine başlanır; bir dehlizden kutsal sulara doğru gider; bu dehlizin tavanındaki ışık deliklerinden rahiplerin fısıldadığı telkinleri duyar; çıkışta, mermerin üstünde ayak izleriyle belirtilen bir yöne çevrilerek, belki bir çeşit namaz kılar; boş bir havuza girip dua eder; duası kabul edilirse havuza su dolmaya başlar; kutsal çeşmeden su içer; bunlara benzer daha birçok şeyler yapar; Asklepion'un küçük tiyatrosunda hastaları avutan, ya da umutlandıran oyunlar da seyrettikten ve şifalı otlar, yağlar eczanesinden gerekli ilaçları aldıktan sonra çıkar gidermiş. Asklepios'a adanan ve hastalık geçerse kurban edilen hayvanlar arasında horozun önemli bir yeri var nedense. Sokrates ölürken, Asklepios'a bir horoz borçlu olduğunu söyler. Edremit'teki Şıpşıp Dede'ye en çok horoz adandığını şair Başaran'dan öğrenince, ilk işimiz oraya gitmek oldu. Şıpşıp Dede, Edremit yakınında yeşil bir ormanda, Bizans üslubu bir kemerle belirli bir kaya

oyuğunda damla damla birikip, ormanın içinde döne döne akıp giden incecik bir su. Bizimkiler bu kaynağı benimseyip, yanı başında hiç de mezara benzemeyen bir adak yeri yapmışlar. Halka göre, bir dokunuşta hastaları iyi eden evliya Şıpşıp Dede orada yatıyormuş. Kayalar, yanmış mum birikintileri, çepeçevre dallar, renk renk dilek bezleri, kesilmiş horozların, kuzuların kafa ve ayaklarıyla dolu. Hasta, ya da bir yakını Şıpşıp Dede'ye geliyor; kemerden girip, kaynağın dibinden ayak parmaklarıyla bir taş çıkarıyor; taşı bir yaprağa, ya da bir beze sarıp cebine koyduktan, bir dala bağladığı bez ya da yaktığı bir mumla Şıpşıp Dede'ye derdini, dileğini, adağını söyledikten sonra gidiyor. Salıncağa benzetilen bezler, Şıpşıp Dede'den çocuk isteyenlerin. Dileği yerine gelen bir gün tekrar gelip, adadığı horozu yahut kuzuyu kesiyor, etini fakirlere verip, kafasını ve ayaklarını Şıpşıp Dede'ye bırakıyor. Buna benzer yerler ve gelenekler Ege'de sayısız olsa gerek. Fakat Şıpşıp, türbesiz, mezarsız evliya, gülümser adı ve hiç mistik olmayan havasıyla Müslümanlığı antik dünya ile uzlaştırıyor. Bu uzlaşma üzerinde durmakta çok geç kalmışız. Atalarımızın, yaşadıkları toprağı bütün değerleriyle benimsemek için yaptıkları geniş müsamahalı sentez denemeleri köşede bucakta kalmış. Softaların bize haram ettikleri şiir ve sanat kapılarından biri de bu. Onlar olmasa, Anadolu halkı ne zengin terkipler daha yapabilirdi kim bilir.

Edremit'in bir köyünde dalak kesme diye bir âdete rastladık. Dalağı şişmiş hasta yere uzanıyor. Dalak kesen, balta ile yanı başında duruyor. Hasta ile aralarında geleneksel bir konuşma geçiyor ve balta üç defa, hastayı ürkütecek bir hızla inip, tam dalağın üstünde duruyor. Bir çeşit şok tedavisi. Dediklerine göre, hastanın iyi olmadığı binde birmiş!

Manisa-Bandırma yolunda, Kuş Cenneti yakınlarında, Batak diye bir yer var. Osmanlı üslubu bir küçük hamam ve harabelerden, buradaki çamur kaplıcalarının eski bir geçmişi olduğu anlaşılıyor. Sazlıklar arasındaki kaynayan ve renk renk çamurlu, yosunlu, beyaz tortulu birikintiler

yapan maden suyu türlü dertlere deva imiş. Hasta, sazlara dilek bezini bağladıktan sonra bataklığa giriyor ve çamur sürünüyor. Hastalar arasında, uzaklardan gelmiş seksenlik bir ihtiyar var. Bu batak yalnız ağrıları gidermez, ömrü de uzatırmış.

Batak'tan sonra, Denizli'de Pamukkale'ye, eski Hierapolis'e indik. Burada tabiatın, eşine az rastlanır bir oyunuyla karşılaşılır. Sıcaklığı bazen kırk dereceyi bulan bir maden suyu, geçtiği her yeri bembeyaz ettikten başka, kendi yollarını, havuzlarını, modern mimarların gönlünce yapmış. Eskiden buraya hastalar şifa bulmaya, yaşlılar da ölüp kalmaya gelirlermiş. Roma devrinin hâlâ ayakta duran Nekropolis'i, ölüler şehri, nerdeyse asıl şehirden büyük ve her mezar bir dünya evi gibi kullanışlı, süslü, manzaralı. Bugün Anadolu'nun her yerinden buraya, bilhassa deri ve göz hastalıkları için gelenler var. Dibinde mermer ve heykel parçaları görülen sıcak ve berrak sulara girip, saatlerce kalıyorlar. Gerçekten de bu su, sivilceleri, ufak tefek yara bereleri çabucak geçiriveriyor. Bunu yapan, suyun içindeki maddeler mi, yoksa oraya uzaktan gelenlerin umutları, gördükleri ihtişamlı harabelerin, duydukları efsanelerin etkisi, ovanın içinde birdenbire yükselip uzakların nefesine açılan bu yaylanın havası mı, orasını bilmem. Bana kalırsa eskiler, ruhla bedeni ne kadar ayrı düşünmüş de olsalar, sağlık işlerinde ikisine birden başvuruyorlardı. Onların görgü, sezgi yoluyla vardıklarına yeni hekimlik, akıl ve müsbet bilim yoluyla varmış bulunuyor.

Didima'daki Apolion tapınağının kutsal kuyusu hâlâ kurumamış olmakla beraber, bugün artık, hiç değilse oraya yeni yerleşmiş köylülerce, şifalı sayılmıyor. Bu kuyu herhalde Apollon rahiplerinin başlıca gelir kaynaklarından biriydi. Zemzem kuyusu gibi, onun suyunun da her damlası cana can katıyordu. Tâ Roma'dan, bu kuyudan su almaya gelirlermiş.

Efesos, Priene, Afrodisias gibi antik şehirlerdeki gymnazium'lar, stadium'lar, bugün bile örnek olabilecek yıkanma

yerleri, helâları, hamamlarıyla, eskilerin, sağlığı yalnız tanrılardan beklemediklerini açıkça gösteriyor. Hıristiyanlığın ve Müslümanlığın, beden eğitimine pek yer vermeyen dünya ve insan görüşleriyle, sağlık işlerini nice yüzyıllar yalnız tanrıya bağlamışlar. Antik sporlar, din dışı gelenekler olarak kenarda köşede, halk düğün ve bayramlarında kalmış. Anadolu'da, geçen yüzyıl sonlarına kadar köylerde bir gençlik kurumu varmış ve belki antik gelenekleri devam ettiren düzenli yarışmalar olurmuş. Güreş, bu geleneklerin en diri kalmış olanıdır. Antalyalılar, yılda bir gün Aspendos tiyatrosunda bu geleneğe eski parlaklığını yeniden kazandırmaya çalışıyorlar.

Halk hekimliğinde adı çok geçen Adamotu'nu, Mandragor'u çok yerde aradık ama, yalnız Bodrum'da (eski Halikarnassos) görebildik. Yeşilli morlu yaprakları yere yapışık olan bu otun kocaman, kalın, insana benzer, kollu bacaklı bir kökü var. Bu kök türlü dertlere deva olarak halk pazarlarında satılıyor. Koparılırken sözde, bir insan sesi çıkarırmış ve bu sesi duyan çarpılırmış. Onun için, kökü çıkar hale getirdikten sonra bir köpeğin kuyruğuna bağlayıp uzaklaşıyorlar; köpek, çağırılınca kökü koparıp getiriyor. Halikarnas Balıkçısı'nın dediğine göre, bu ot dünyanın pek az yerinde kalmış. Nesli tükenmek üzereymiş.

Bodrumlular, deniz canlılarını türlü hastalıkları iyi etmekte kullanıyorlar. Pina dedikleri dev midyelerin eti, kulak ağrılarına bire birmiş. Zehirli bir balığın şişe benzer uzun kuyruğu, çıbanları deşmekte kullanılıyor. Yara bereyi balık etiyle sarma burada da var. Aynı tedavi, akrep sokmasına karşı da iyi geliyormuş. Kurutulmuş ahtapot da kanı kızıştırıyormuş.

Bodrum'un karşısındaki Kara Ada'da, birkaç taşı kalmış bir Afrodit tapınağına yakın bir yerde, bir mağaradan denize, sıcak ve kükürtlü bir su akıyor. Eskiden bir ayazmaymış burası. Burada yıkananların birden gençleştiğine inanılırmış. Bu su göz hastalıklarına iyi geliyormuş. Burada yıkanmanın tadına doyulmadığını, yıkandıktan sonra yüz-

deki kırışıklıkların bir müddet için gerilip, azaldığını ve gözlerin parladığını kendi denememle söyleyebilirim.

Anadolu'da daha çok şeyler gördük ve dinledik ama, uzatmayalım artık. Bu kadarı da konunun zenginliğini göstermeye yeter sanırım. Gezdiğim bölgelerde halk hekimliği, daha çok sulara, otlara ve bunları destekleyen dinsel inançlara, telkinlere dayanıyor. Bu hekimliğin, düşünce, bilim ve geçim kaynaklarıyla birlikte tükenmek ve tarihe karışmak zorunda olduğu su götürmez. Bir hoca bir hastayı bir üfürükte iyi etse, Şıpşıp Dede'ye horoz adayan bir kısır kadının birden çocuğu olsa bile, yeni hekimlik eskiye dönmez, dönemez. Olsa olsa bundan bir ders alır ve Freud'dan sonra almaya başladı da! Aşırı bir akılcılıkla, bütün hastalıkları yalnız bedensel nedenlere bağlayan yeni hekimlik, aklın sınırlarını aşmamakla beraber, henüz aydınlanmamış, ya da yarı aydınlanmış ruhsal nedenlere, gittikçe büyüyen bir yer vermektedir. Yeni hekim, Asklepios'un iyileştirme yollarına, bambaşka bir görüşle tabiat ötesinden değil, tabiat berisinden gelir gibi oluyor. Bazı hastalıkların sözle iyi edilmesi, bugün artık aklın almayacağı bir şey olmaktan çıkmıştır.

Yaşamak için

Bütün acılar, ölümler yaşayanlar için. İnsanoğlu nelere başvurmamış sağlık sularını bulmak, zehirleri panzehir etmek için.

Hekimliğin sembolü, ölüm yılanının ta kendisiymiş antik çağda. Denizde yılana sarılmış insan...

Bergama'da yılanlı bir çeşmeden girilirmiş sağlık tanrısının tapınağına. Hasta bu çeşmede abdest alır, önce Asklepios'un kızı Hygia'nın esrarlı köşküne gidermiş.

Orada yer içer, gizli oluklardan akan suların uğultusu içinde uyurmuş. Gördüğü rüyada rahipler, derdinin devasını ararlarmış.

Sonra hasta, yer yer mavi göklere açılan alacakaranlık

bir dehlizden geçermiş. Rahipler yukardan seslenir, telkin verirlermiş ona.

Oradan çıkınca şifalı çeşmeden su içermiş ve bir kıbleye yönelip, tanrıya dua edermiş.

Kutsal havuza inermiş nihayet. Duası kabul edilmişse, boş havuz birden sağlık sularıyla dolarmış.

Bu umut ürpertilerinden sonra hasta, ak mermerler arasında dolaşır ve Asklepios'un tiyatrosunda içini yıkayan oyunlar seyredermiş.

Didima'daki Apollon tapınağı da bir sağlık yurduymuş aslında. Burada türlü dertlere deva bir çeşit zemzem kuyusu varmış.

Ama antik çağda Anadolu'nun sağlığı bu dev stadyumlarda yoğuruluyordu.

Gençler jimnasyomlarda esrarsız sularda yıkanıyorlardı.

Pamukkale... Eski Hiyerapolis, bembeyaz bir sağlık rüyası gibidir. Burada yeraltı tanrısının insanlara yolladığı bol kireçli sıcak sular ak pak eder dünyayı.

Dünyanın dört bir yanından hastalar gelirmiş burada yıkanmaya. Burada ölenler bile öbür dünyaya tertemiz, sağ salim gideceklerine inanırlarmış.

Bu suların her mucizeyi yaratacağına inanır insan gerçekten. Testiler bile deri değiştirir bu sularda.

Mavi beyaz bir yaşama sevinci dolar insanın içine.

Sıcak sulardan çıkıp, geniş ovanın soluğuyla ürperince yeniden doğmuş gibi olursunuz.

Bu harap kaplıca da bir sağlık yurduymuş eskiden. Şifalı çamurlara girermiş hastalar burada. Hâlâ da girenler var.

İşte yaşama gücünü yenilemeye gelen bir ihtiyar.

Çalılara düğümlü dilek bezlerinde ne dertler saklı kim bilir?

Bütün ağrılara iyi geliyormuş bu içinden kaynayan batak.

İlk hamurunu mu arıyor acaba insanoğlu çamurlarda?

Edremit'te Şıpşıp Dede'nin sağlık suları bir kovukta damla damla birikir. Bu sulardan ayak parmaklarınızla bir

çakıl çıkarır götürürsünüz. Dertten kurtulunca taşı getirir, dedeye adadığınız kurbanı kesersiniz.

Ağaçlar dilek ve adak meyveleri verir sanki burada.

En çok da kısır kadınlar başvurur Şıpşıp Dede'ye. Küçük salıncaklar, mumlar, renk renk bezlerle bildirirler dertlerini.

Şıpşıp Dede, bu ihtiyarın geçmez ağrılarını şıp diye kesmiş. O da adadığı horozu kesmeye geliyor. Asklepios'a da horoz adanırmış eskiden.

Fakir fukaradan horozun yalnız başını istiyor Şıpşıp Dede.

Yaşamak için balıklara da başvurur insanlar. Balıklar sizi iyi edeceklerse evliyaların kapısına sürttüğünüz taş, tahtaya yapışıp kalır.

Derin, karanlık kuyularda hayatın sırları saklıymış. Derdinizin devası ışıl ışıl görünebilirmiş size suların büyülü aynasında.

Alanya'nın Damlataş Mağarası'nda, hastalar cehennemde şifa aramaya iner gibidirler.

Trabzon'un Meryem Ana Manastırı'nda ise şifa, kartal yuvalarından düşen iri damlalardan beklenir. Hıristiyan, Müslüman burada Meryem Ana'dan aynı inançla sağlık dilerler.

Kimi hastalık yedi, kimisi yirmi bir damlada iyi olurmuş.

Burada da insanı iyi eden belki damlalardan çok, tabiatın güzelliği, çam kokuları, sevinçli su çağıltılarıdır.

Dağ köylerinde sarı çiçeklerdir bütün dertlerin devası. Bu solmaz çiçekler kaynatılıp içilir.

Ama en şifalı bitki Adam Otu'dur Akdeniz kıyılarında. Bu esrarlı kök koparken insan gibi bağırır, sesini duyan çarpılırmış. Onun için köpeklere koparttırılır. Böylece dizginlenen cin, insan sağlığının emrine girer.

Yeni yüzülmüş hayvan postları kansızlığa karşı bire birmiş.

Canlı canlı kesilip bedene yapıştırılan Alabalık, kanı hızlandırır, çürümeleri önlermiş.

Büyük midyelerin ipeğe benzer kısımları, kulak ağrılarına iyi geliyormuş diyor Mustafa Paluko.

Sarılık hastalığı baltayla ürkütülür. Bu hastalık sinir sistemiyle ilgilidir gerçekten.

Kurşun dökme hasta üzerinde bir şok etkisi yapıyor herhalde. Ayrıca suda birden donuveren kurşunun aldığı biçimlerden manalar çıkarılıyor.

Kimi hastalıklar asmadan kaçar, kimi hastalıklar da ateşten.

Kasık kemiği çıkıklarında susamış bir mandaya başvurulur.

Mandanın karnı yavaş yavaş şiştikçe kemik yerine oturur. Keramet değil, düpedüz denenmiş bir tedavi bu.

Anadolu halk hekimliğinin kırık, çıkıkla ilgili yanı pek zengindir. Bir on beşinci yüzyıl Türk kitabında bu hekimliğin hâlâ yaşayan türlü örnekleri vardır.

Helvacı Dede, helva dağıtanları türlü dertlerden kurtarırmış.

Ama bu dede okşanmak, tellenip pullanmak ister nedense. Kim bilir hangi eski inançlara bağlanır bu Helvacı Dede?

Ne kadar boş olsa bu inançlar, umut ve telkin yoluyla iyi edebiliyor belli bazı hastalıkları.

Ama açlığa iyi geldiği su götürmez Helvacı Dede'nin.

Manisa'nın geniş ovasına Bereket Tanrıçası Kibele hâlâ yüksek tahtından bakar. Miobe Kayası eski inançlarla ürperir sanki zaman zaman. Müslüman evliyalaıı da boldur Manisa'nın.

Her bahar çiğdem açınca, Manisa'da Mesir diye sağlık bayramı kutlanır. Merkez Efendi'nin kurduğu şifa yurdunun önünde toplanan binlerce halka "Mesir" denilen şekerler dağıtılır. Kırk çeşit bahar kaynatılarak yapılan bu macun, insanın kışın uyuşan kanını kızıştırır, temizlermiş. Yiyenlerin güçleri artar, çocukları daha gürbüz olurmuş. Ama macunu çarşıdan satın almak yok. Halka karışıp kısmetinize düşeni yakalayacaksınız.

Açıkgözler şemşiye açıp kaderi aldatmaya kalkarlar.

İstanbul'da Eyüp Sultan halk inançlarının bir düğüm noktası olmuş. Dinlemediği dert yoktur Eyüp Sultan'ın. Ama artık o bile hastalarına yeni hekimleri salık verir gibidir. Hastaneler, eczaneler sarmıştır çevresini. Duadan önce veya sonra oralara gidilir ve Eyüp Sultan, Kızılay ile paylaşır kurbanlarını.

Dünyamız yeni inançların gözlüklerini taktı çoktan. Yeni kılıklara girdi sağlık perileri.

Esrarlı yılanın yerini deney tavşanları aldı.

Eski bilgiler yeni çarklardan geçiyor, yeni renklere bürünüyor. Halk hekimliğinin dayandığı buluşlara, telkinlere yeni hekimlik hiç yer vermiyor değil.

Fabrikalar ilaçlarının içleri kadar dışlarına da önem veriyorlar. Onlar da otları, suları, tozları sağlık için insan düşüncesinin bulduğu formüllere sokuyorlar. Ne var ki, buradan çıkacak ilaçların üstüne isimleri, terkipleri yazılacak, dilek bezlerinin yerini reçeteler tutacak. Çağımızda sağlık suları karanlık ötelerden değil, bilim çeşmelerinden akacak.

Eczacıbaşı Kültür Filmleri: 2 (1962)
— Renk Duvarları
Yöneten: Pierre Biro
Kamera: J.J. Flori
Açıklayan: Sabahattin Eyuboğlu
Konuşan: Asuman Korad
Süre: 15 dakika
Müzik: Derleme
Renk: Kodachrome

Aşağıda bu film için hazırlanmış sunuş yazısı ile açıklamayı veriyoruz:

RENK DUVARLARI - SUNUŞ

Türk çiniciliğinin Anadolu'daki üç dönemini özetleyen bu film, bir Güney-Doğu bozkırında, insanla toprağın nasıl kaynaştığını gösteren sembolik sahnelerle başlıyor. Kilim örgülerini andıran ilk duvarlardan sonra, Selçuklularda renk gittikçe kutsallaşıp bir çeşit dua gibi yapıların içini dışını sarıyor. Bursa'da yeni bir iklimle ve Akdeniz mavisiyle kaynaşan Türk çinileri dinsel ve soyut özelliklerinden, geometrik biçimlerinden az çok sıyrılarak tabiata açılıyor, bir bahar havasıyla doluyor ve mimarlıktan çok resim sanatına yaklaşıyor. Halk yığınlarının, çeşitli dillerin ve dinlerin kaynaştığı İstanbul'da büyük camileri donatamaz hale gelen çini sanatına saray, köşk ve türbe içlerine kapanıyor. Teknikçe ve renkçe zenginleşmelerine rağmen, kapandıkları hasbahçelerde Anadolu'nun ve halkın soluğunu yitiren Osmanlı çinileri, yaratıcılığını da gittikçe yitirip kalıplaşıyor.

1 Kuş uçmaz, kervan geçmez doğu ovalarında göç yelleri eser zaman zaman.

2 Sonsuzluğun içinde bir insan soluğu çıkagelir. İçinde neler saklı bilinmez.

3 Bu soluk sürülerin ak yünlerine içindeki sırları döker, birden insan rengine boyar renksiz bozkırı.

4 Ne çadırlar kurulup dağılmış Anadolu'da, ne sürüler yürümüş bereketli batı ovalarına doğru.

5 Yerleşen insanın eli çamurda gerek. Toprak ve insan... Bu iki eski dost, sarmaş dolaş olurlar günün birinde ve biçim verirler birbirlerine.

6 O zaman insanın soluğu sertleştikçe sertleşir; kıl çadırlar kerpiç, kerpiçler tuğla olur.

7 İlk Selçuk duvarları güneşte katılaşmış kilim örgüleri gibidir.

8 Orta Anadolu'da renk yazın su, kışın güneş gibi özlenir.

9 Özlenen şey kutsallaşır; Mevlana bir renk altında yatar Konya'da.

10 Selçuk çinileri medrese avlularında donmuş bir musiki gibidirler.

11 Bu musiki, İslam öncesi sembolleri de içine alarak sonsuz bir dua gibi sarar duvarları.

12 Bu soyut duaya dış dünyadan yıldızlar, burçlar girebilir yalnız.

13 Bir yeşil renk sarhoşluğu içinde biçimler yumuşar bazen. Tabiat girecek gibi olur bu renkli hendesenin içine.

14 Büyük renk tuğlaları kırılıp ufalmaya başlar.

15 Nakış cümbüşleri hızlanır o zaman ve Selçuk sanatı en cömert çağında tarihe karışırken coşkun sarmaşıklar sökün eder.

16 Anadolu Türkleri'nin yeni serüvenleri Uludağ'ın kesif ormanlarından sonra eski Olympos'un eteklerinde, yemyeşil bir dünya içinde başlar.

17 Bursa'da hayatın çarkını coşkun sular çevirir.

18 Tabiat ana insanı kendi renkleriyle emzirir burada.

19 Burası Türkler'in Akdeniz mavisiyle kucaklaştıkları yerdir.

20 Biçimler yumuşar, kümbetler kubbe, neyler ses olur Bursa'da.

21 Bozkırda düşlerde görülen sular burada şehrin gündelik hayatı, sokakları, camileri, evleriyle sarmaş dolaştır.

22 İlk Osmanlı çinileri, su sesleri, bahar kokularıyla dolu gibidir.

23 Sanat burada tabiata karşı değil, tabiatla birlikte kazanılmış bir zaferin müjdesidir.

24 Din, tabiatla insanın kaynaşmasını önleyemez olmuştur. Camiler, türbeler dünya cennetine açılırlar sanki.

25 Değişik renkleri aynı düzey üzerinde pişirme tekniği gelişiyor Bursa'da. Bu gelişme, renk duvarlarını kitap sayfalarına çeviriyor, çini sanatını mimarlıktan, musikiden çok, resim sanatına yaklaştırıyor.

26 Türbe içleri yer yer bir çiçek bahçesi olmaya başlıyor.

27 Anadolu'dan gelen Türk soluğu Bizans'ın sınırlarını yıkarken, sonunda kendini bu surlar içine kapayacağını bilmiyordu.

28 Bursa'nın bahar havası burada yosun tutmuş, küf bağlamış, karmaşık alaca karanlık bir tarihle karşılaşıyordu.

29 İstanbul denizlerin, rüzgârların, insan kalabalıklarının kaynaştığı, anaforlar içinde döndüğü bir koca şehir, büyülü, belalı bir ülkeydi. Bütün bir imparatorluğu tüketmişti bu şehir.

30 Büyük taşların yontulması, büyük yapıların kurulması, tepelerin, kalabalıkların tutulması gerekiyordu burada.

31 Bu yalın dev yapıların, çinilerin renk cümbüşleri, yer bulamayacaktı kolay kolay.

32 Ana çini sanatı gelişmesine saray içlerinde, hünkâr mahfillerinde devam edecek.

33 On altıncı yüzyıldan sonra Osmanlı sanatı gittikçe camekânda büyütülen pahalı çiçeklere benzeyecek.

34 Halktan uzaklaşan renk cenneti sarayın ve saraylıların malı olmuştur artık.

35 Ne zamandır aranan kırmızıyı da bularak gittikçe zenginleşen renk duvarları, mutlu bir azınlığın has bahçesidir.

36 Kapalı ve pahalı bir sırça köşk içinde cömert tabiat sofraları kurulmuş, çiçekler renk renk, demet demet sunulmuştur devletlilere.

37 Şahane renk çayırlarında çiçekler gittikçe daha değişik, daha gerçek.

38 Ağaçlar büyür artık renk duvarlarında.

39 Has bahçede dinin yasakları kalkıyor: Asma bile giriyor girilmez saraylara...

40 Ama bu zengin tabiat donmuş bir gerçektir aslında, düşlerde görülen bir cennet.

41 Anadolu'nun renk soluğu sırça köşkün duvarları içinde mahpustur artık; üç yüz yıl daha da mahpus kalacak.

GÖREME – KIRKPINAR – TÜLÜ

Eczacıbaşı Kültür Filmleri arasında hazırlanan *Göreme, Kırkpınar* ve *Tülü* filmlerine S. Eyuboğlu Türkçe açıklama metinleri hazırlamıştır. *Göreme*'ye sunuş yazısı ile birlikte bu metinleri de aşağıda veriyoruz.

Göreme

Son yıllarda yerli yabancı birçok filmlerin konusu olan Göreme çevresi, bu filme yalnız peri bacaları, oyma kiliseleriyle değil, insanları, yaşanan gerçekleri, gündelik kaygılarıyla giriyor. Bu kısır tabiatı güvercin gübreleriyle yeşerten, taşlarını gönüllerince yontan köylüler, kolay kolay değişmeyen eski alışkanlıklar, gelenek, görenekler içinde yaşıyorlar. Bununla beraber, yeni kuşakta bir değişme özlemi başlamıştır. Film, bizi bir köy delikanlısının iç hayatına sokuyor. Eski yaşama kalıpları içinde sıkılan Yaşar, iki yol karşısındadır: ya Mimar Sinan gibi buraları bırakıp İstanbul'a gidecek, ya da burada kalıp eski düzenle savaşacak. İstanbul'da işsiz, Göreme'de güçsüz kalmak var. Yaşar bunları düşünürken gökten geçen bir uçak, dünyayı değiştirmek isteyenlerin belki de eskisi kadar yalnız kalmayacakları umudunu getiriyor Yaşar'a.

1 Eskiler bu acayip dünyaya Kapadokya derlermiş. Koca dağlar ufalanma halindedir Erciyes'in çevresinde. Sönmüş bir yıldızda gibiyiz burada. Soğuk, sıcak, bozkır rüzgârları kemirir bu volkan taşlarını.

2 İn cin yoktur burada, dersiniz. Ama var. İnsanlar oturmuş, hâlâ da oturuyor bu yıkıldıkça yapılan garip sığınaklarda. Öteden beriden ürkek yaratıklar görünür.

3 Ama sanıldığı kadar çetin olmayabilir bu oyuklarda

yaşamak. İnsanoğlu bu taşı gönlünce yontup, rahat, yumuşak sığınaklar yapabilir kendine...

4 Hele kendini Tanrı'ya verenler mutlu bile olmuşlardır belki. İlk Hıristiyanlar alınmaz kaleler, manastırlar kurmuş burada. Kilise büyüklerinin yaşayıp erdikleri yüzlerce sessiz, oyma yapı duruyor hâlâ.

5 Şimdikiler bilmez olmuş o eski günleri. Süleyman Ağa bile iyi bilmiyor bu kiliseleri donatan renklerin nasıl yapıldığını. Oysa bir inanç serüveni yaşanmış burada.

6 Bir masal ülkesinde, dev konaklarındayız. Battal Gazi de geçmiş olsa gerek buralardan.

7 Eskiden güvercinler çok daha bolmuş. On on beş katlı yuvalardan çıkan güvercinler güneşi kaparlarmış neredeyse.

8 Bu esrarlı dünya, senin için bir oyun yeri, değil mi delikanlı? Umurunda değil vaktiyle keşişlerin doldurduğu çileler, Meryem görüntüleri, alacakaranlık dehlizler. Seni ürkütmüyor artık. Ruhü Kudüs kuşları, esrarlı ışık gölge oyunları, güneş sembolleri.

9 Ama sen haklısın delikanlı; kutsal güvercinlerin asıl mucizesi toprağı bereketlendiren gübreleridir. Bir zamanlar burada oturan din adamlarının bile, her şeyden önce yaşamaları gerekti. İslamlık bu hayatı pek değiştirmemişti.

10 Burada oturanlar, her zaman konutlarından çıkıp, arılar gibi yiyecek toplamaya gitmişlerdir.

11 Keşişler bile tek başına yaşayamamıştır burada. Zengin fakir herkesin birbirine sokulması gerek. Topluluklar bugün harmanda, yarın başka bir işte birleşir, aynı amacın çevresinde dolanmak zorundalar.

12 Buğdaydan ekmek çıkarma toplumların en eski yasası. Her çeşidi mutluluk getirir ekmek yapmanın.

13 Hamuru birçok insanlar, birçok günler için yoğurur. Ekmek kaygısında eller birleşir. Kilimlerde de öyle.

14 Kemeri boldur buraların, ahırları bile kemerli. Ama Yaşar hiç inanmıyor bu ustalıklara. Her gün gördüğü şeyler. Göreme çevresinde, durmadan taş yontulur, yapı kurulur.

15 Ta Venedik'e, Fransa'ya kadar saraylara aktarılan motifler, burada fakir köylü evlerinde bile görülür. Halk bu yaşayan motiflerin adlarını sanlarını bilir.

16 Evet ama, hayat da, sanat da değişmemiş, yüzyıllarca kapanıp kalmış bu köşede. Eskiden Hıristiyanlık Müslümanlık burada yaşayanların dertlerini avuturmuş belki.

17 Ama müezzinin sesi, ilkel inançları önleyemiyor. Yeni hekimlerin, mühendislerin, gazetelerin giremediği bazı yerlerde, bu periler ülkesinde kasketli üfürükçüler meydanı boş buluyor.

18 İnsanlar her yerde olduğu gibi burada da tılsımlardan, nazarlıklardan, tütsülerden kurtulamıyor kolay kolay.

19 Akşamları pilli radyo ve çay köylüleri biraraya getirince, alaturka şarkılar yürekleri açmıyor gerçekten.

20 Ama yirmi yaşındaki gençler bu durgun hayata razı olamıyorlar artık.

21 Yaşar'la arkadaşlarının bekledikleri mucize, bilimin, tekniğin mucizesidir. Cennetin ancak kendi emekleriyle yaratılacağını biliyorlar.

22 Tabiat güzellikleri neye yarar, hayat çemberler içinde bunaldıkça.

23 Orta Anadolu'nun yaz aylarında, kuşlar bile kıpırdamaz olur. Ama gençlerin dayanamadığı bu değil. Türlü yasaklar bunaltıyor onları. Yaşar'lar ceketlerini bile çıkaramazlar büyüklerin yanında. Kadınlar hayatın dışında, kendi aralarında yaşıyorlar. Aile içinde bile kaç göç vardır bazı yerde.

24 Haklısın delikanlı, pazar günleri hiç de iç açıcı değil.

25 Gerçi erkek arkadaşlarınla kırda eğlenebilir, yer içersin. Ama olsa olsa uzaktan seyredebilirsin Ayşe kızın gülüp oynadığını.

26 Bu çevreden sıyrılmanın çarelerini aramanda şaşılacak bir şey yok.

27 Hele böylesine bir evlenmekten kurtulmak istersin elbet. Yüzünü doğru dürüst görmediğin, anlaşıp sevişmedi-

ğin bir kızla evlendirecekler seni. Böyle bir düğün değil senin istediğin.

28 Çaresi ne bu işin?

29 Belki çekip gitmek, kaçmak buradan, aileden kopmak.

30 Bir gün kamyona binip bir daha dönmemek üzere ayrılmak memleketinden.

31 Ama güzel yer burası. Taşları bir âlem.

32 Bağları bahçeleri daha güzel de olabilir kalıp gönlünce çalışabilsen. Nerde var böyle memleket?

33 Üstelik para yok cebinde. Büyük şehirlerde iş bulmak, ev kurmak kolay değil. Yaşar oğlum, korkarım bir Sinan olamayacaksın rüyalarına giren İstanbul'da.

34 Bu işin bir çaresi de köyde kalmak. Ama o zaman çevrenle savaşmayı göze alacaksın.

35 Artık keşişler gibi yaşanamaz burada. Sıkıntılarından Tanrı kurtaramaz seni.

36 Taştan ekmeğini çıkarmakla kalmayacaksın, dünyaya buradan da açılmanın yollarını bulacaksın; çünkü yalnız insan yok artık dünyada; burada, buna inanmak ne kadar zor da olsa.

Kırkpınar

Edirne'nin yazlarını pehlivanlar getirir. Göçmen kuşlar gibi uzaklardan her yıl Kırkpınar'a gelir kırk bin köyün seçilmiş pehlivanları. Eski, çok eski bir geleneğin kalıntısıdır Edirne'deki er meydanı.

Yaz seferlerine çıkacak Osmanlı orduları burada toplanırmış bir zamanlar. Padişahı beklerken erler boy ölçüşür, küçük birliklere baş olacaklar seçilirmiş böylece. Sonra fetih savaşlarında harcanır gidermiş burada kılıç gibi bilenen insan bedenleri. Bugün Anadolu insanı yurdunu savunmadan başka amaçla savaşmayı yiğitlik saymıyor: güreş yiğitçe ve kardeşçe bir oyundur yalnız onun için. Ama bu oyuna atalardan kalma özel bir saygısı vardır.

Kırkpınar coşkun sular ortasında şirin bir adacıktır. Güzel adı güreş bayramının da adı olmuş zamanla. Bu yeşil, bu güler yüzlü, bu barışsever tabiat içinde birbirine eziyet eden, yenen, yenilen insanları görmek yadırganmıyor denemez, doğrusu. Ama tabiat zeytin ağaçlarının verdiği yağlarla bu insan çatışmalarını yumuşatmaya çalışıyor, ataların sözcüsü de güreşçileri beden gücünden çok akıl gücüne güvenmeye, yenen ve yenilenleri dost kalmaya çağırıyor.

Türk güreşçiliği kol gücünden çok bu sözlerle övünse daha iyi eder. Yağlı güreş bu sözlerle kurtuluyor bütün kabalığından. Keşke politika savaşçıları da aynı öğütleri dinleyebilseler: yenildikleri zaman küsmeyip, yendikleri zaman böbürlenmeseler.

Kura ile seçilen ilk güreşçiler geliyor meydana.

Bu dansın asıl görevi bir beden alıştırmasıydı aslında. Ama zamanla bu görev bir sembol değeri kazanmış. Pehlivanlar bu törensel girişle soylu bir toplum işi gördüklerini, birbirlerine saygılı olduklarını ve birer köylü olarak, bütün güçlerini Antous gibi topraktan, otlardan aldıklarını belirtiyorlar.

Derken, geleneğe uygun tutuşmalar, yoklaşmalar başlıyor saygıyla.

Yağlı güreşte pehlivan rakibini dilediği yerinden tutmakta serbesttir, ama zeytinyağı bu serbestliğin kırıcı olmasını önler ve elinden kayan beden güreşçiyi kaba gücünden çok aklını kullanmaya zorlar. Elin tutunabileceği yerler belli ve en az zararsız yerlerdir.

Bu güreşte amaç rakibini yere sermek değil, bir punduna getirip karnını bir an için havaya çevirmektir. Bu ustaca başarıyı yalnız hakemin keskin gözü fark edebilir: sizin güçlü sandığınız pehlivan bir anda yenilir ve siz nasıl yenildiğini görmemiş olabilirsiniz. Bütün iş rakibin bir boş anını yakalamakta.

Saatlerce, günlerce sürer bu kapışıp yenişmeler. Her toplu güreş sonunda yenenler sıralanır ve bir dinlenmeden sonra yeni bir eleme başlar.

Bu düzene göre en önemli gün son gün olacak ister istemez. O gün erkenden Kırkpınar'a gelen yollar meraklılarla dolar taşar. Uzaktan yakından akın eden kalabalıklar alaca bulaca bir halk kaynaşması getirirler Edirne'ye. Bu kaynaşma içinde en eski âdetler en yeni rahatlıklarla iç içedir.

Üstlerinde pehlivanların adları yazılı meşin donlarda Ortaçağ'dan çok ötelere giden bir tarihin pırıltıları vardır. Bu da, güreşin bütün kuralları gibi kendiliğinden süregelmiş bir Anadolu geleneği olsa gerek.

Hemen hepsi köylü olan bu pehlivanlar aslında sıkılgan, çekingen kişilerdir. Ama bu kaygan tutuşmalarda ellerini olmayacak yerlere atmak zorunda kalıyorlar. Sık sık başvurulan bu son çareyi kimsenin yadırgadığı da yok.

Güreşler hep birbirine benzer kapışmalarla sürüp giderken halk zaman zaman panayır yerinde oyalanır, yer, içer, oyunlar seyreder.

Yağlı güreş gibi göbek atma da çok eski bir Ortadoğu geleneğidir. Kendine göre kuralları, ustalıkları olan bu dansta kimse bir uygunsuzluk görmez. Vücutlarını böylesine ortaya atan kadınlar arasında, güreşçilerdeki gibi utangaç, kapalı, kendi halinde olanları vardır. O kadar ki, danstan sonra yüzlerine bile yan gözle baktırmazlar. Geleneğe bağlılık bu sanatı da hayasızlığa düşmekten korur.

Meydan yerinde pehlivanlar seçildikçe azalıyor, azaldıkça güçleniyorlar. Yenen yenmiş, umulmadık taşlar başları yarmış, usta şahin koca kartalı yere sermiş, kala kala on iki kadar pehlivan kalmıştır ortada.

Derken bu iş birdenbire ve sessizce bitiverir. Birkaç madalya ve bir süslü kuşaktır kazanılan. Ama baş pehlivanın adı dillere destan olacaktır.

Bu yılki Kırkpınar'da halk yalnız bir pehlivanın zaferini kutlamakla kalmıyor. Bir devrimin getirdiği hürriyet sevincini de tadıyordu. Selimiye'nin mahyası iki zaferi biraraya getirmişti.

Burada, Menderes Irmağı'nın büklümleri içinde koca Asya, Akdeniz'in önünde duruverir.

Güney'de Girit, Kuzey'de Troya. Homeros destanına sokmuş buraları, Aziz Paulus da Hıristiyanlık tarihine.

Bu topraklarda Avrupa ile Asya kafa kafaya vurur; Yunan gemilerinin karaya vurduğu yerde Hint'den, Çin'den gelen kervanlar durur.

Frikyalılar, Lidyalılar, Yunanlılar, Persler, Romalılar, Osmanlılar... Yüzyıllar, bin yıllardır nice milletler gelmiş ve tohumlarını bırakmış buralara.

Şimdi doğudan batıya, batıdan doğuya geçenlere rastlanmıyor yeni Türkiye'nin bu durgun ilinde.

Son kervanlar tarihe karışmak üzere. Gerçi deve yetiştirenler var yine de, ama bu develer insanları eğlendirmek için döğüşmesini biliyorlar yalnız.

Özel bir deve soyu bu: savaşçı ve kısır. Tülü develeri. Anadolu'nun dört bir yanından gelmişler yüzlerce. Sahiplerinin adları ve muskalarla bezenmişler.

Şanlı bir geçmişin anıları mı havada esen? Mutlu bir düş görüyor sanki herkes.

Tülü'ler yenecek ya da yenilecek, ama yaşayacaklar.

Bir avuç toprak kötülüklere karşı bire birdir.

Yenersin, yenilirsin, iş orada değil; iş döğüşmeyi istemekte.

Güzel bir dişi deve çıkmayagörsün ortaya. İş değişir o zaman, her yerde ve her zaman olduğu gibi: Troya'da, Helena'nın güzel gözleri için de öyle olmadı mı?

Kuralları nedir bu savaşın? Nasıl belli olur yenen, yenilen? Kolay iş değil. Yargıçlar da seyirciler de duraksıyorlar ister istemez.

Ama bir Tülü aşağıdan aldı mı...

Şunlara bakın: Birbirlerini incitmeden seyircileri coşturmak isteyen pehlivanlara benziyorlar.

Köylülerin, çobanın, ağaların halleri başka başka.

Kiminin malı çok bunların, kiminin derdi; kiminin yiyeceği kıt, kiminin giyeceği.

Her deve sahibi kendi güreşiyormuş gibi bağlıdır devesine, devesinin şanına şerefine.

En ünlü deve sahibi Tülücü Bacı'dır: Bütün bir deve ahırı vardır Tülücü Bacı'nın; varı yoğu, canı ciğeri, şanı şerefi bu develerdir.

Sanki devesi kral, kendi onun soytarısı, dalkavuğudur.

Savaş iki gün sürer: sonu belirsiz bir savaştır bu, üç bin yıldır bu topraklarda verilen bütün savaşlar gibi. Savaşı kazanan bir halı alır yalnız, ufacık bir halı.

Akhilleus gibi, Büyük İskender gibi, Timurlenk gibi, Anadolu'nun bütün fatihleri gibi kazanan deve bir süre baş tacı olur.

Yenilenlerse süklüm püklüm çekilir giderler meydandan.

NEMRUT DAĞI*

Nemrut Dağı ve Nemrutdağ Tanrıları konusunda, önce Son Çağ dergisinde (Nisan 1961) çıkan bir yazıyı, sonra da Aziz Albek ile çevrilen Nemrut Tanrıları adlı belgesel filmin söz bölümünü veriyoruz.

Anadolu'nun tarih zenginliği, zamanın ve insanların yıkma gücüne inat ayakta duran anıtları görmekle biter tükenir gibi değil. Anadolu'da izine ya da benzerine, atasına ya da torununa, karışık karmaşık örneklerine rastlanmayacak hiçbir medeniyet yoktur, demek bilmem bu zenginliği anlatmaya yeter mi? Kat kat derinlere giden Troya gibi Anadolu'nun kaderi de durmadan yıkılıp dolup boşalmak olmuş. Doğuyla batı durmadan bu topraklarda buluşmuş, sevişmiş, evlenmiş, boşanmışlar. Böylece Anadolu tarihinin bir bileşimler potası olmuş, her yerinde birçok medeniyetlerin değerleri biraraya gelmiş, giderek aynı eserde bile toplanmıştır. Sanat eserlerini belli çağlara, üsluplara bağlayarak görmeye alışık olanlar Anadolu'nun çoğu eserlerinde gördükleri ikilikler karşısında şaşırır, kızarlar da bazen. Oysa Anadolu'yu bu ikilikler içinde değerlendirmek, bileşimci özelliğiyle görmek gerekir.

İşte Ara Güler'in Güney Doğu Anadolu'dan getirdiği resimlerde ilk göze çarpan özellik de budur. Nemrut Dağı'ndaki bu eşi görülmedik Mezarehram'ın eserlerinde tanrılar da insanlar da ikilikler içindedir. Burada doğu, batıya külah giydirmiş sanki! Yunan ve Roma heykellerinde görmeye alışık olduğumuz yüzlerce Hitit tanrılarının ve krallarının eski İran'da rastlanan başlığı var. Bu baş döndürücü ikilik şu tanrı adında ne kadar açık görülüyor: Jupiter-Ahuramazda.

* Son Çağ dergisi, Nisan 1961

Uzun yol

Alman ve Amerikalı araştırıcıların 1881'den beri bildikleri ve inceledikleri mezara batılılar son yıllarda önem vermeye başlamışlardır. Bu gecikmede arkeologların ve sanat tarihçilerinin bu çeşit melez eserleri küçümsemelerinin payı olsa gerektir. Ama zor gidilir bir yerde olması şüphesiz sebep olarak daha ağır basar. Gidenlerin anlattığına göre bu tepeye çıkmak için Malatya'dan sabah erken bir ciple yola çıkarsanız Gölbaşı'na kadar 125 kilometrelik rahat bir yoldan sonra dar ve kumlu bir yoldan Çambayat köyüne, oradan da öğleye doğru Adıyaman şehrine varırsınız. Sonra çok bozuk bir yoldan Karakuş dedikleri bir höyük yerine gider, oradan da akşama doğru Eski Kâhta köyünü tutarsınız. Cipi orada bırakıp yürürseniz gece yarısı Horik köyüne gider sabahlarsınız. Ertesi sabah saat dörtte yola çıkarsanız Nemrut dağının tepesindeki mezara saat sekize doğru varır ve gezip dönmeye vakit bulursunuz. Ama gideceğiniz yer tarihi ve coğrafyası bakımından bu çetin yolculuğa değer. Tepesi 300 metrelerdeki bir mezardan heybetli tanrı heykelleri arasından Kommagene krallığının bereketli topraklarını, kuzeyde Toros ları, güneyde Suriye'ye doğru giden vadileri görürsünüz.

Tanrılar arasında

Yığma taşlarla kurulmuş olan bu mezar ehramının yüksekliği 50, en alt genişliği 150 metre tahmin ediliyor. Mezarın doğu, batı ve kuzey yanlarında üç set yapılmış. Bu üç set mezara ihtişamlı bir açık hava tapınağı, bir panteon görünüşü kazandırıyor. Doğudaki set üzerinde (ki en önemli set bu) tabanlarıyla birlikte 8-10 metre yükseklikte kocaman dokuz heykelin kalıntıları görülüyor. İki yanda iki arslan ve iki kaplanın bulunduğu bu heykel grubunun içinde birinci Antiokhos kendine yakın bildiği tanrılar arasındadır. Ayrı ayrı inançları birleştiren bu tanrılar şunlardır. Zeus-Ahuramazda, Herakles-Artagenes, Helios-Hermes, Kommagene'li

Thykhe ya da bereket tanrıçası. Bu sonuncu heykel dışında ötekilerin hepsinin başları bir depremle yere yuvarlanmıştır.

Doğu setinin kuzey ve güneyinde, bir hayli bozulmuş kabartmalarda Antiokhos'un İranlı, Makedonyalı, Kommagene'li ataları görülür.

Batıdaki set üstünde heykellerin düzeni doğudakilerin aynıdır. Burada basamaklar yok, yalnız heykellerin dize kadar dökülmüş olmasına karşılık yere devrilmiş başlar çok daha sağlam kalmış. Hele buradaki Antiokhos başı meçhul sanatçının ustalığını gösterecek durumdadır. Zeus'un ve Herakles'in sakallı başları Suriye'de bulunmuş eski paralar üzerindeki resimlere benziyormuş. Heykellere dikey olarak dizilmiş iki buçuk metre yüksekliğindeki kabartmalarda Antiokhos'un hayatıyla yıldızlar arasındaki ilişkiler anlatılıyor. Setin güneyinde kayanın içine büyük bir oyuk oyulmuş. Buradaki duruma göre Antiokhos'un cesedinin, ehramının altında, Nemrut dağının doruğunda oyulmuş bir kayanın içinde bulunduğu sanılıyor.

Kuzey seti üzerindeki önemli anıt 85 metre uzunluğundaki surdur. Bu surun üç metre yüksekliğe varan taş blokları bugün dağılmış durumdadır. Büyük geçit törenleri için yapılmış olan bu set bitmeden kalmış tahmin ediliyor.

Kralın öğütleri

Antiokhos mezarını yüce bir dağ başına yaptırmakla Anadolu'nun en eski inançlarını Yunan ve Roma dünyasıyla yeniden birleştirmiş oluyordu. Bu inançlara göre dağ başları en kutsal yerlerdir. İnsanlar oralarda bütün dünyalık yanlarından sıyrılıp yücelir, tanrılara yaklaşır, hatta onlarla birleşirlerdi. Böylece Antiokhos kendini tanrılaşmış, ya da ölünce tanrılaşacak sanıyordu. Onun için mezarını bir tapmak olarak yaptırmış, hatta bu mezarda tapınmanın ne türlü olacağını bile önceden saptamış; birçok köylerin gelirini burada devamlı olarak kalacak rahiplere bağlamış ve şunları taşa kazdırmış:

"Doğum günüm her ay ve her yıl kutlanıp bayram günü olacak; bugünlerde başrahip tanrılar ve benim için, kendisine benim ve kanunun cömertçe verdiğimiz Pars kılığına bürünerek, hepimizin üstüne (tanrıların, atalarının ve kendisinin heykelleri üstüne) altın çelenkler koyacak. Her birimiz için bol bol kokular yakacak ve gereğince kurbanlar kesecek. Kutsal sofraları en güzel yemekler ve şaraplarla donatacak. Buraya toplanan millet bol bol yiyip bayram edecek..."

Zor bir gelenek

Her ay, hele kış aylarında, Nemrut Dağı'nı adam boyu kar kaplayınca millet buraya nasıl çıkar da bayram ederdi? Orasını pek bilmiyoruz. Ama törenler Kommagene krallığının dağıldığı İ. S. birinci yüzyıl sonlarına kadar sürmüş olsa gerektir. Eski tarihlerde buranın tarihiyle ilgili hiçbir şeye rastlanmadığına göre insanlar bu gidilmesi zor yerde Antiokhos'u tanrılarla baş başa bırakıp çekilmişler.

Asur yazıtlarından öğrenildiğine göre Kommagene'nin yerinde eskiden Kommuhu krallığı varmış. Bu krallık Asurlular'a ağaç, altın, gümüş ve hayvan olarak vergi verirmiş. Asur İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra burası Med'lerin eline geçiyor (İÖ 160). Sonradan Akhemenid'ler gelip üç yüz yıl kadar kalıyor ve burayı iyice İranlaştırıyorlar. İskender'den sonraysa Kommagene Yunanlılaşmaya başlıyor. Ve işte o zaman burada tanrılar ve medeniyetler birbirine karışıyor.

Birinci Antiokhos (İÖ 69-34) Kommagene'yi bin bir zorlukla bağımsız bir krallık yapıyor. Sonra Romalılarla birlik oluyor ve topraklarını genişletiyor. Daha sonra Romalılarla Partlar arasında bocalıyor. Bir ara batıya karşı oğuyu tutunca Romalıları kızdırıyor ve vergi ödemeye başlıyor. İsa'dan sonra 72 yılında da son Kommagene kralı tahtından indiriliyor*

Bu yazımız için, Connaissance du Monde ve Deutsch-Türkische Gesellschaft dergilerinde çıkan makalelerden faydalandık. S.E.

NEMRUT TANRILARI

Hazırlayanlar: Sabahattin Eyuboğlu - Aziz Albek
Çekim: Aziz Albek
Söz: Sabahattin Eyuboğlu
Konuşan: Teoman Aktürel
Siyah-beyaz - 473 metre - 35 mm - 16 mm

Bu filmin yapılmasında Osman Hamdi Bey ve Oskan Efendi'nin "Le Tumulus de Nemroud-Dagh, 1883" Karl Humann und Otta Puchstein'in "Reisen in Kleinasien und Nordsyrien 1890" adlı eserlerinden, Theresa Goell ve Prof. K. F. Dörner'in 1953-1963 yılları çalışmalarından yararlanılmıştır.

Kitabe, Mulaj, Fotoğraflar İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nden alınmıştır.

Yüce dağ başları kutsal yerlerdir Anadolu'da. Bulutlar, karlar gibi Tanrılar da ıssız doruklarda oturmayı severlermiş eskiden. Belki aşağılarda sırlarının daha kolay çözülmesinden korkuyorlardı. Anadolu'nun güney doğusundaki Kutsal Nemrut Dağı, Batı'daki Olimposlar'ın tersine ağaçsız, çırılçıplaktır.

Nemrut Dağı'na çıkmak için Adıyaman'a, ordan Yeni Kâhta'ya, sonra Kommagene krallığının yazlık başkenti Arsameia, Eski Kâhta'ya gideceksiniz. Yol boyunca Doğu Toroslar'ın eteğindeki gölgesiz Nemrut Dağı'nı tepesindeki yığma taşlardan ehramı ile hemen her yerden göreceksiniz.

Eski Kâhta'ya yaklaşırken Nemrut'un tepesindeki büyük anıtın küçük bir örneği ve öncüsü ile karşılaşıyoruz. Yerliler buraya Karakuş diyorlar. Buradan da Nemrut çıplak tepesiyle gözükür.

Eskilerin Nymphaios dedikleri Kâhta çayı bu vadiden geçer.

Bu çayın üzerinde sapasağlam kalmış Roma köprüleri vardır.

Akşam karanlığında Eski Kâhta'ya varınca bir masal ülkesine gelmiş gibi olursunuz. Kommagene krallığının yazlık başkentiymiş burası. Nice serüvenlerden sonra, Memlükler de bir kale kurmuşlar burada.

Nemrut'a çıkmadan önce Kâhta çevresinde dolaşmalısınız. Eski Kale görülecek yer. Alman arkeoloğu Darnes çoktandır çalışıyor bu Kale'de.

Bulduğu ve eski yerlerine koymaya çalıştığı heykeller, kabartmalar Nemrut'un tepesinde göreceğimiz anıtla ilgili ve çağdaştırlar.

Kommagene kralı Mitradates'le Herakles el sıkışıyorlar.

Bu yazıtta Kommagene kralı kim olduğunu, neler yaptığını ve yapacağını açıklıyor.

Kommagene'den de eski uygarlıkların sırları ile yüklüdür bu topraklar.

Eski Kâhta'dan öteye yalnız katır sırtında, tabana kuvvet dağa tırmanmak zorundasınız. Üç saat sonra Horik köyüne varırsınız. Yolun yarısındaki bu köy yerle gök arasında, rüzgârlı bir yamaçta kendine umulmadık bir sığınak bulmuş gibidir. Nemrut'un âşık yüzünü birden güldüren, ekmeğini taştan çıkaran bir avuç insanı ile Horik köyü Antiokhos'tan daha eski Anadolu geleneklerini sürdürmektedir.

Nemrut Tanrıları'ndan hiç yardım görmeyen bu köy, geçimini keçi ve koyun sürüleriyle sağlar. Keçilerin yapamadığı iş yok burada, yayık bile keçi tulumu ile yapılıyor.

Horik köyünün yüreği vumuşak, ama rüzgârı serttir. Kavaklar da Nemrut'un acı poyrazına kafa tutuyor. Horikliler gibi.

Vadilerde gözden yitirdiğimiz Nemrut, bu köyde yeniden karşımızdadır.

Konuksever Horikliler'den zor ayrılıp, keçi yollarına

düzüldük yeniden, az gittik uz gittik, dere tepe düz gittik. Sonunda Nemrut, esrarlı beyazlığıyla çıkıverdi karşımıza.

Antiokhos iki bin yüz metre yükseklikteki bütün bir dağı anıt yaptırmak istemiş kendine. Yığma taşlarla ehramlaştırılan tepe, hem kendi mezarı, hem de bir açık hava tapınağıdır heybetli Tanrılarıyla.

Antiokhos'un mezarı bu taş yığını içinde bir yerde saklı.

Boyları sekiz metreyi aşan sıra heykellerin önüne sarp kayalıklar arasındaki basamaklardan çıkılıyordu.

Bugün başı göklerde kalmış tek heykel, Anadolu'nun eski Bereket Tanrıçası'dır.

Devsi heykellerin arkasındaki uzun yazıtta şöyle diyor kral: "Ben Büyük Kral Antiokhos, göklere yakın bir yerde, zamanın yıkamayacağı temeller üzerine bu tanrısal mezarı yaptırdım. Mutlu ömrümün sonunda, bedenim burada sonsuz uykusuna dalacak ve dindar ruhum, Zeus, Ahuramazda'nın gök katlarında olacak."

Aynı yazıtta Antiokhos bu mezar tapınağında, Tanrılar'ın ve kendinin heykelleri önünde törenlerin nasıl yapılacağını, hangi kurbanların kesileceğini, bu mezar tapınağını kimlerin nasıl koruyacağını uzun uzun anlatıyor.

İki bin yıldır unutulmuş olan açık hava tapınağına, meraklılar yeni yeni gelmeye başlıyor.

Geçen yüzyılın sonlarına kadar kimseler uğramamış buraya, bilim dünyası varlığından bile habersizmiş bu koca anıtın.

Günün birinde, bir Alman mühendisine köylüler haber vermiş burayı ve işte ancak o zaman yerli yabancı bilginler ilgilenmiş ve gelmişler Nemrut'a.

1883 Mayısı'nda Türk müzeciliğinin kurucusu Osman Hamdi Bey ve değerli iş arkadaşı Oskan Efendi o zamanki türlü güçlükleri, karları, çamurları hiçe sayarak Nemrut Dağı'na çıkıyorlar.

Şimdi Nemrut'u onların çekmiş oldukları fotoğraflardan görüyoruz.

Hamdi Bey köylülerle, Tanrılar'a boy ölçtürüyor.

İşte kendisi, Zeus'un önünde dalgın.

Antiokhos'la senli benli.

Tanrılarla hoşbeşten ve hatıra resimlerinden sonra çalışmalar başlıyor, karlar altından Pers ve Helen Tanrıları, kralları çıkıyor.

İşte Daryüs.

İşte Antiokhos.

Ve işte Herakles tanrılaşan Antiokhos'la.

Antiokhos Aslan burcundanmış.

Oskan Efendi Herakles'in alçı kalıbını çıkarıyor.

Osman Hamdi Bey, işini seven adam, alçı işlerine katılıyor.

Çıkardıkları kopyalar bugün İstanbul Arkeoloji müzelerindedir.

Bunlardan en sağlam kalanı, Antiokhos'la Apollo başlarıdır.

Yalnız iki parçasını getirdikleri kabartmanın tamamını bir fotoğraftan görüyorsunuz.

Bu yazıt parçasını da incelemek için getirmişler. Bu yazıtta Antiokhos baba tarafından Pers'lerden, ana tarafından Hellen'lerden geldiğini anlatıyor.

Kendini hem Pers hem Grek sayan Kommagene krallığı burada doğu ile batının garip bir birleşimini gerçekleştiriyor. Tanrılar, yüzleri bakışları ile batılı, giyim-kuşamları ve külahları ile doğuludur. Bu ikilik adlarında da açıkça beliriyor.

Zeus-Ahuramazda, Apollo-Mithras, Herakles-Artagenes.

Aynı Tanrılar Anıt'ın doğusunda ve batısındaki teraslarda tekrarlanıyor,

Nedeni bilinmiyor.

Zeus-Ahuramazda başındaki şimşek demetleriyle.

Herakles-Artagenes.

Apollo-Mithras başı yalnız batı tapınağında kalmış...

Antiokhos kendini Apollon'a benzetmiş. Ama batı tapınağında nedense başına Zeus'un sembolünü de takınmış.

Bereket Tanrıçası Kommagene'nin ürünlerini başında taşıyor.

Bu kartallar ve aslanlar, tanrı dizilerinin sağında ve solunda birer koruyucu gibi duruyorlardı eskiden.

Şimdi bir köpeği bile pek fazla ürkütmüyorlar.

Nemrut Anıtı'nı bu taslakta bütünü ile görüyorsunuz.

Batı terasında sağda Pers, önde Grek kabartmaları varmış aynı yerin şimdiki durumu.

Doğuda aynı düzen tekrarlanıyor. Fazla olarak tören yerine bir sunak eklenmiş.

Doğu terası bugünkü durumu ile.

Nemrut Tanrıları'nı ulu yalnızlıkları içinde bırakıp giderken Ana Tanrıça'ya dağ çiçeklerinden bir demet sunuyor.

O da "Uğurlar olsun" diyor bize ve ölümlü dünyaya.

ESKİ ANTALYA'NIN SULARI (1965)

Hazırlayanlar: S. Eyuboğlu, A. Albek
Çekim: A. Albek
Konuşan: D. Soylu
Siyah - Beyaz
460 mtr. 35 mm - 16 mm 180 m.
Türkçe

Pamfilya kıyıları Büyük Anadolu destanının en zengin yapraklarından biridir. Adı üstünde, Pamfilya: bütün milletlerin kaynaştığı yer olmuş buralar. Tarih öncesi Anadolulular'ın da izlerini taşıyan bu bereketli topraklarda Arzavalılar, Akalılar, Dorlar, Lidyalılar, Helenler, Romalılar, Bizanslılar, Araplar, Selçuklu ve Osmanlılar kanlarını, canlarını birbirine katmışlar.

Side şehri en parlak çağını İsa'dan sonra ikinci üçüncü yüzyıllarda yaşamış.

Bu gördüğünüz boş liman Side'nin, eski Antalya'nın gemilerle dolup taşan ünlü limanıydı. İskenderler'in, Aniballer'in, Çiçerolar'ın uğradığı bu şehir tüccarların ve korsanların cenneti olmuştu bir zamanlar. Esir, köle pazarları ün salmıştı dünyaya.

Bu kıyıda masmavi sulara karşı Atena'nın, Apollon'un beyaz tapınakları yükselirdi. Şimdi yalnız bu bakışlar kalmış o günlerden.

Profesör Arif Müfit Mansel, yerinde yeller esen eski yapıları kumlar üstüne çiziyor. İnsanoğlu böyle: kendi yaptığını kendi yıkıyor, sonra bilim adamına kur yeni baştan diyor.

Bir varmış bir yokmuş: ama masal değil bilim adamının anlattıkları: işte hem var hem yok yapıları Side'nin.

Side tiyatrosu Anadolu'da Roma tiyatrolarının en büyüklerinden biridir.

Türk bayrağındaki ay-yıldızın kaynakları üzerine ışık tutan taş Side tiyatrosunun sahne süslemesinden düşmedir.

Side müzesinin açılışı bir bayram sevinciyle kutlanıyor.

Eski Side'nin bütün kamu yapılarını şehrin zenginleri kurdurmuş. Bir zenginimiz bu eski geleneği diriltmiş nasılsa, bu müzeyi kurdurarak.

Eskiden bir hamammış burası.

Bu heykeller Roma devrine ait olmakla beraber onları yaptıranlar Anadolu çocukları, yapanlar ise Anadolu ustalarıydı.

Bu olgun sanat eserleri arasında bize eski Sideliler'i daha sıcak bir insanlıkta tanıtanları da var: kapı aralığından uzanan şu sadık köpek başı gibi.

Profesör Jale İnan en son bulunan heykelleri gösteriyor bize.

Bu üç güzellerin efsanesi de Anadolu'dan, taşı da sanat soluğu da.

Türk Tarih Kurumu, Müzeler ve İstanbul Üniversitesi kazdıkça kazıyor Side tarihini. Sanat eseri insan bedeni gibi değil: çürümüyor toprakta. Kırık dökük de olsa kalkıyor ayağa bir gün.

Yeni çağın makineleri eski çağın hizmetinde.

Bugünkü Side köyü kazıların ve kalıntıların arasında suyunu antik kuyulardan çıkarır, oysa bir zamanlar burası bir su şehri bir çeşmeler cennetiydi, bugün Roma'da örnekleri yaşayan su cümbüşlerinin türlü türlüsü vardı Side'de.

Şimdi Side'de yengeç boşuna arıyor eski suları. Derin kuyulardan ne çıkarsa bahtına Sideliler'in. Kuyuların çoğu eski zamanlardan kalma: su yolu yapılmazdan önce ya da yıkıldıktan sonra yapılmış anlaşılan.

Hele bir Nümfayon, bir su perileri çeşmesi vardı ki, bütün bir ırmağın şehre getirilmesini gerektiriyordu.

Sideliler'in en büyük başarısı Manavgat çayının kayna-

ğından şehirlerine kadar cömert bir su yolu yapmak oldu. İşte bu yazıtta Sideliler'in nehri şehre akıttıkları yazılı.

Kaynak otuz kilometre yukarda, Toroslarda. Çok uzak sayılmaz fakat keçilerin bile zor gidebildiği bir yer orası. Su yolu vadileri kemerlerle aşmış, dağları taşları delip geçmiş Homa köyünden sonra kaynağa yalnız bu su yolunun içinden yürüyerek çıkabilirsiniz. Başka geçit vermiyor Toroslar su perilerinin saklandığı yere.

Tabiat Ana sarıp sarmalamış insanoğlunun marifetini. Su yerine sarmaşıklar taşıyor şimdi kemerlerden kimi yerde çamlar el koymuş suyun geçtiği yere.

Köylülerin Kırk Göz dedikleri yer burası. Kemerler heybetli Roma lejyonlarını andırıyor burada.

Manavgat'ın suları Toroslar'ın ulaşılması zor bir kaynağından sarp kayaların dibinden bir mucize bolluğuyla çıkıverir.

Sideliler bu coşkun suları, gün görmedik, el değmedik tazeliği ve buz soğukluğuyla yakalamış, dizginlemişler burada, vahşi tayları dizginler gibi.

Şimdi bu sular kendi yataklarından Akdeniz'e doğru keyiflerince akmaktalar.

Side çeşmelerine gitmez olmuş sular. Manavgat kasabasına yakın bir yerde bir çağlayanla kendi çeşmelerini yaparlar.

Bu güzelim suların tadını alabalıklar çıkarıyor yalnız, bir de alabalıklara benzemiş köy çocukları.

Sonra, denizde yok olmak istemez gibi duraklar, akışı görünmez olur. Ama Akdeniz'in tuzlu dili değmek üzeredir ormanlardan gelen tatlı sevgiliye... İnsansız suların sessiz şiiri içindeyiz şimdi.

Kumlarda yatan ağaç iskeletleri bu suların her zaman bu kadar uslu olmadığını anlatıyor bize.

Bu kaynaşan sularda eski yeni bütün çağları unutup tabiatın sırlarını görür gibi olur insan...

ANA TANRIÇA (1966)

Hazırlayanlar: S. Eyuboğlu, A. Albek
Çekim: A. Albek
Siyah - Beyaz
507 mtr. 35 mm - 16 mm
Türkçe

İşte Anadolu'nun Ana Tanrıçası en eski görünüşüyle. Anadolu'da bulunan ilk izleri çağımızdan sekiz dokuz bin yıl öncelere uzanan Ana Tanrıça, insanoğlunun kendi yapıp kendi taptığı putların kaynağı sayılabilir.

Yaratılan her şeyi o yaratıyor, o besliyordu tek başına; toprağı bereketlendiren de o, bütün canlıları çoğaltan da oydu. Üretmede erkeğin payı olduğu pek bilinmiyordu o çağlarda. Onun için Ana Tanrıça'nın eşi yoktu. İnsan aklı gerçeği sezinleyince Ana Tanrıça'nın bir sevgilisi türeyecek, değişik adlarla tanrılaşıp ve sonunda Ana Tanrıça'nın tahtına oturup erkek tanrıların öncüsü olacaktır.

Birçoğu Burdur ve Konya çevrelerinde bulunmuş olan bu toprak heykelcikler hep ayrı ayrı yapıldıkları için birbirine hem benziyor, hem benzemiyorlar. Ortak yanları Ana Tanrıça'yı, doğurucu ve besleyici yanını abartarak göstermeleridir.

Bu putları yapanlar için Ana Tanrıça elbet güçlü olduğu kadar da güzeldi. Analığı güzelliğin ta kendisi olarak görüyorlardı belki de. Ana Tanrıça'ya sunulan saygı ve sevgi dolu bir övgü gibiydi.

Bütün umutlar Ana Tanrıça'nın cömertliğine bağlıydı. Onun doğurma gücüydü toprağı yeşerten, dünyanın ve insanların yüzünü güldüren, dualar, kurbanlar, şenlikler, törenler ve bütün sanat gösterileri hep onun bereketli sevgisini kazanmak içindi.

Değişik gereçlerle büyük küçük bol bol yapılan bu heykeller yalnız tapınaklarda değil her yerde herkesin gözü önünde, başucunda bulunuyorlardı. Hatta bazıları belki boyunda taşınıyordu. Bunun için de heykel yassılaşıp yalın ve soyut biçimler almakta, Tanrıça'nın doğuruculuğu birtakım şemalarla, haçlar, deltalar, üçgenlerle belirtilmektedir.

Hangi nedenlerle olursa olsun Ana Tanrıça putlarında titiz bir gerçekçilikten en cüretli soyutlaştırmalara kadar giden zengin biçim fantazyalarına rastlıyoruz.

Su kaplarının bereket saçması için onların da Ana Tanrıça'nın putlarına az çok benzetildiği oluyor.

Bu putların yapıldığı karanlık çağlarda Anadolulular Tanrıça'ya nasıl sesleniyor, ona ne adlar veriyorlardı, pek bilmiyoruz. Bildiğimiz sonraki adlarında onların izleri kalmış olsa gerek. Hanna-Hanna, Kupapa Kubele, İrinna, Hepat, Hera, Rhea gibi bilinen en eski adları kim bilir ne değişmeler geçirmiştir.

Frikyalılar'ın kutsal şehri olan Pessinus'ta Kübele ile ilgili bir şey kalmamış. Ama Romalılar İÖ 204 yılında Kübele'nin kutsal taşını buradan Roma'ya götürmüşler.

Bu topraklarda Ana Tanrıça'nın Kübele adıyla taşkın, hatta azgın tapınmaların odağı haline gelmesi, Frikyalılar'da görülüyor.

Eskişehir yöresinde Sakarya Irmağı'nın, eski adıyla Sangarios'un kaynağındayız. Köylüler Sakar Özü diyorlar buraya ve belki Frikyalılar'dan kalma bir gelenekle bahar şenlikleri yapmaya geliyorlar. Frikyalılar için kutsal bir yerdi burası. Nisan ayında Ana Tanrıça'nın sevgilisi Attis'le buluşup bütün bitkilere gebe kaldığı günlerde köylü kentli bu kaynağın başında toplanır, sulara Attis'in kanından doğmuş menekşeler atar, toprağın bereketini türlü coşkunluklar, çılgınlıklarla hızlandırmaya çalışırlardı.

Eskişehir-Afyon arasına dağılmış bulunan Kübele kaya tapınaklarını yerlerinde görelim.

Eski Midas şehri akropolünün çeşitli yerlerinde, çoğu İÖ 6. yüzyıla tarihlendirilen Kübele için yapılmış kaya ta-

pınakları, sunaklar ve simgelere rastlıyoruz. Büyük Yazılı Kaya anıtı, Anadolu'da Ana Tanrıça'nın, tek başına egemen olduğunu göstermeye yeter. Frik evlerinin mimarisinden etkilenmiş olan bu anıtların çoğunda gördüğümüz bu boş nişanlara, tören ve bayram günlerinde, tanrıçanın heykeli konuyor ve halka gösteriliyordu. Kayalara işlenmiş bu düz anıtlarda geometrik motifler, tanrıça heykeline dekor oluyordu. Tanrıçanın yarı tanrılaşmış rahipleri vardı. Korubantlar, Kuretalar, Kabirler, Daktiloslar adını alan, erkekliklerini tanrıçaya feda eden bu rahipler, törenleri, şölenleri düzenler, sanatları, zenaatları, özellikle demircileri, çalgıcıları, dülgerleri korurlardı.

Arazastis anıtı, ormanlarını en iyi korumuş tapınak. Ana Tanrıça ölen sevgilisi Attis'in bütün gençliği ve güzelliğiyle bir çam ağacı olarak dirilmesini sağlamıştı. Tapınak, onun için çam ormanları içinde yapılmış... Henüz okunmamış Frik yazısından bol örnekler var bu anıtta.

Henüz toprak altında bulunanları da var.

Bu kayalık ülkede eskiden kalma kayaya oyulmuş yapılarda hâlâ oturuluyor.

Yazılı Kaya akropolünde kayadan tahtlar yapılmış Kübele'ye.

Taht benzeri anıtın önüne tören günlerinde herhalde Kübele ve eşi Attis'in heykelleri konuyordu.

Kayalara oyulmuş bu şekiller Kübele'nin simgeleri idi.

Kübele kültü ve bu külte inanıştan, Kübele'nin bir halk tanrıçası olduğu anlaşılır. Kübele insanlardan uzak ve erişilmez değildir. Onun cepheden gösterilmesi, geniş ve açık kucağı hem analığını belirtiyor, hem de adakların konulmasını kolaylaştırıyordu.

Bu merdivenden çıkılıp, Tanrıça'nın eteği öpülüyor, önüne çiçekler saçılıyordu belki.

Kübelenin dağlarda, kayalarda yaşadığına Frikyalılar inanıyorlardı; onun için kayalıklar kutsal yerlerdi, Afyon'a yakın bereketli bir ovaya bakan Aslan Kaya'da niş içinde Tanrıça iki aslan arasında görülüyor. Kabartmanın belli

yerleri bereket dilemeye gelmiş sayısız insanların el sürmeleri ile aşınmışa benziyor.

Frikyalılar pişmiş topraktan da boyalı heykellerini yapmışlar Ana Tanrıça'nın.

Ankara'da bulunmuş niş içinde, yine 6. yüzyıldan kalan elinde bir Frik vazosu tutan bir Kübele kabartması.

Ana Tanrıça sonraki uygarlıklarda başka adlar ve kılıklar alarak, örneğin nişli bir kabartma içinde ayakta yahut bir levha üstünde daha yalın çizgilerle gösterilmiştir. Pişmiş topraktan bir Roma kopyasında Tanrıça'nın yanında flüt çalan figür görülüyor.

Yunan Artemisi ne kadar uzaklaşmış ondan!

Efes'te dünyanın en büyük tapınağını yaptıran Efes Artemisi de, Ana Tanrıça gibi, hem bakire hem de anadır. Ve en eski Anadolu geleneklerinin bereket sembollerini üstünde taşır. Hititlerin bahar tanrıçasını uyandıran arı da üstündedir.

Bir Bizans kabartması üstündeki Ana Tanrıça.

Oysa Hıristiyanlığın Meryem Anası, Ana Tanrıça'ya daha yakındır...

Şimdi Ana Tanrıça'yı son bir kez Manisa'nın engin ovası başındaki Büyük Kübele anıtında selamladıktan sonra Eski Kübele inançlarına bağlanabilecek örnekler görelim: güreşlerde toprağa gösterilen bu saygı Toprak Ana'nın tek Tanrıça olduğu eski zamanlardan kalmış olmasın...

Manisa'da her bahar Mesir diye bir bayram yapılır.

Bütün çevrenin köylerinden akın akın insanlar gelir ve bir caminin tepesinden atılan şifalı macunları kapışırlar. Üreme gücünü artırdığına inanılır bu macunların... Müslümanlar'ın benimseyip sürdürdükleri bu gelenekte, eski Ana Tanrıça bayramlarını andıran bir coşkunluk var...

Hazırlayanlar: S. Eyuboğlu, A. Albek
Çekim: A. Albek
Kurgu: A. Küçülyalçın
Konuşan: G. Erkal
Oynatım: H. Gülen
Renkli - 710 mtr. 35 mm. - 16 mm
Türkçe-Fransızca

Filmdeki Karagöz ile Hacivat arasındaki konuşmayı veriyoruz.

KARAGÖZ, HACİVAT VE
DİĞER TİPLERİN KONUŞMASI

Hey benim ah e fidanım aman...
Ah yoluna feda (mutânım) muradım aman
Ah yoluna feda (mutânım) muradım aman

HACİVAT – Yar bana bir eğlence, hey aman bana bir eğlence.

KARAGÖZ – Vay köpekoğlu vay.

HACİVAT – Aman Karagözüm aman, vay yapma.

KARAGÖZ – Vay köpekoğlu vay.

HACİVAT – Sakalımı çekme.

KARAGÖZ – Vay mendebur, bana bak Hacivat, bir daha böyle kapının önüne gelir de gürültü edersen tövbeler olsun fena yapacağım. Çünkü öfke topuğuma çıkıyor.

HACİVAT – Canım efendim ben sana kötü bir şey mi söylüyorum? Sana bir iş teklif etmek için geliyorum. Sen maraza ediyorsun.

KARAGÖZ – Ben öyle gürültü patırdı istemem. Evde hesap yapıyordum, bir an sıfırı (0) fazla atmışım. Hesaplar, hesabım açığa çıktı. Az kaldı açıklarda boğuluyordum yahu.

HACİVAT – Efendim sen hesab...

KARAGÖZ – Ben anlamam yahu. Allah Allah, çocuğu uyutuyordum, bir de baktım ki çocuk uyandı. Oturağı kafana dökerim bir daha bundan sonra. Al bakalım sana bundan sonra. Haydi bakalım şimdi, vay köpekoğlu.

HACİVAT – Aman Karagözüm yapma, vurma, yapma sakın.

KARAGÖZ – Açlıktan çoluk çocuk ölüyorlar Hacivat.

HACİVAT – Canım efendim çaresi bulunur. Sana hayırlı bir iş...

KARAGÖZ – Ne işi yahu, on beş gündür oyalıyorsun.

HACİVAT – Canım efendim hayırlı bir iş buldum ama söylemeye fırsat bırakmıyorsun.

KARAGÖZ – Oyalıyor beni, boş gezenin boş kalfası geziyoruz. İş buldum güç buldum diye.

HACİVAT – İşte Karagöz geliyor. Dur bakalım hali nicedir.

KARAGÖZ – Hay tellak herif hay. Demek ki halim böyle ha... Izgara maşa.

HACİVAT – Ne yapalım Karagözüm?

KARAGÖZ – Canım ne yapalım var mı? Kendine sıcak bana soğuk.

KARAGÖZ – Yazıcıya gel yazıcıya. Mektup yazarız, istida yazarız. Yazıcıya gel.

KADIN – Maşallah yazıcıbaşı merhaba.

KARAGÖZ – Merhaba, hoşgeldin.

KADIN – Bir mektup yazdırmak istiyorum, yazar mısın?

KARAGÖZ – Yazarım, yazarım, yazmaz mıyım yahu?

KADIN – Yazınız güzel mi bari?

KARAGÖZ – Elbette güzel, matbaa gibi yazarım alimallah.

KARAGÖZ – İş buldum, iş buldum diyor. Bakalım ne iş bulmuş.

HACİVAT – Hadi bakalım gözün aydın cinci meydanına salıncak kuracaksın. Salıncak.

KARAGÖZ – Vay salıncakçılık mı yapacağız, iyi.

HACİVAT – Ben sana müşterileri gönderirim.

KARAGÖZ – İyi yahu, desene işi yaptık kelleyi paraları kazandık.

BEBE RUHİ – Bindim dala bak, gittim aya bak, paraları verdim, yakışaya bak. Timeta, timeta.

KARAGÖZ – Hoppala boyundan büyük külahı, tepesinde de bir feneri.

BEBE RUHİ – Beğenemedin mi Karagöz amca?

KARAGÖZ – Beğendim, beğendim çok iyi. Bana bak ben salıncak kuruyorum.

BEBE RUHİ – Nerede kuruyorsun salıncağı?

KARAGÖZ – Cinci meydanında kuruyorum. Çocuklara söyle de gelsinler.

BEBE RUHİ – Olur amca gelsinler.

KARAGÖZ – Paraları da getirsinler ama. Anladın mı, paraları beraber getirecekler, binecekler salıncağa.

KARAGÖZ – A, salıncağa geliyoruz diye çocuklar eğer bu kapıları kırarlarsa o zaman işte hapı yuttuk. Gel sallangaca, gel sallangaca.

HACİVAT – Uğurlu kademli olsun olsun ha. Hadi bakayım ben müşterileri göndereyim, sen de güzel salla ve para kazan.

KARAGÖZ – Olur olur, sen müşterileri yolla.

HACİVAT – Hadi bakayım eyvallah.

BEBE RUHİ – Bu Karagöz amcanın salıncağı var. Oo ne güzel.

KARAGÖZ – Paran var mı senin ulan paran?

BEBE RUHİ – Olmaz mı yahu? Param var elbette.

KARAGÖZ – Öyleyse bin bakalım.

BEBE RUHİ – Salla Karagöz amca salla. (Güler...) Aman ne güzel sallıyorsun yahu.

KARAGÖZ – O maşallah.

BEBE RUHİ – Salıncağa bak salıncağa, o havalara uçuyor, çok uçuyor yahu. Karagöz amca teşekkür ederim.

KARAGÖZ – Parayı versene ulan. O böyle her gelen parayı vermeden giderse yandık biz.

KARAGÖZ – Gel sallangaca, gel sallangaca.

YAHUDİ – Ey aman maşallah Karagöz. Demek ki sallangaçcı oluyorsun he. Beni de sallarsın.

KARAGÖZ – Sallarız niye sallamayalım.

YAHUDİ – Sallama dersem salla, salla dersem sallama. Sallamasana.

KARAGÖZ – Sallamıyoruz ya.

YAHUDİ – E sallasana be.

KARAGÖZ – Sallıyoruz işte yahu...

YAHUDİ – E sallamasana, sallasana be.

KARAGÖZ – Ulan nasıl şey be...

YAHUDİ – Sallama be düşüreceksin, sallama düşüreceksin.

YAHUDİ – Ey aman aman aman aman aman be. Sakalım yerlere süründü. Kalemsizoğlu kalemsiz. Sana dedim ki salla.

KARAGÖZ – Salladık ya.

YAHUDİ – E beni düşürdün.

KİŞİLER

– Doğu taraflarından Hasso, bendeniz.
– Bendeniz Tarçın.
– Bayram more bayram... Bendeniz Bayram.
– Efendim, Ahmet efendi.
– Trabzonlu Hayrettin'i tanımıyor musunuz?
– E, Balatlı Mişon bendeniz be.
– Vanlı Mustafa Abdüâliniz.
– Kayserili pastırmacıyandan Hüsmet.
– Men Tahralı Kasım, bendeniz.
– Doktor Kirkor.
– E turnacı Agob'u bilmorsunuz.

KARAGÖZ – Maşallah hanım kızım. Nereden gelip gereye böyle?

KIZ – Sorma Karagöz çelebi, bu taraflara yolumuz düştü.

KARAGÖZ – E niye teşrif ettiniz bir anlayalım bakalım.

KARAGÖZ – Maşallah hanımlar, nerden gelip nereye gidiyorsunuz böyle bakalım?

HACİVAT – Bana bak Karagöz ortalarda dolaşayım deme, tımarhanenin kapısını açmışlar delileri salmışlar valla seni de tutarlar.

KARAGÖZ – Hoppala şimdi bi de deli işi çıktı başımıza görüyor musunuz.

DELİLER

– Zito, zito, zito, zito da zito, zito..... zito, zito, zito, zito, zito

KARAGÖZ – Hoppala bu ne yahu? Buraya taşların üzerine adam resimleri yapmışlar galiba. Sakalı da var, hey şuna bak. O ne... o ne o yahu? Allo... Anneee.

KARAGÖZ – Allah Allah atlayım derken takıldım.

HACİVAT – Bana bak ne işin var Karagöz orda, in aşağıya bakayım.

KARAGÖZ – Yahu takıldı ayağım dala takıldı.

HACİVAT – Buna kanlıkavak derler tekin değildir, buralarda dolaşma valla çarpılırsın bak sonra karışmam.

KARAGÖZ – Kim çarpacakmış beni?

HACİVAT – Ben gidiyorum işte bilmem.

KARAGÖZ – Susuzluktan yandım. Bari bir parça su içeyim şurdan gelmişken.

KARAGÖZ – Eyvah, ne oldu be bana? Yahu kuyu çengeline döndüm. Aferin kanlıkavak bir yudum su verdin, burnumdan getirdin. Şu halimi beğeniyor musun? Tuh, tuh...

HACİVAT – Beğendin mi halini?

KARAGÖZ – Sen de beğendin mi halimi?

HACİVAT – Canım senin yüzünden oldu işte.

KARAGÖZ – Ne diye benim yüzümden olmuş ben ne bileyim böyle ağaç olduğunu?

HACİVAT – Ben sana söyledim buralarda dolaşma diye.

HACİVAT – Maşallah hanım kızım maşallah aman aman ne güzel.

KARAGÖZ – Uçtu, uçtu, uçtu.

FERHAT – Of, of yüreğimin gücünlen bu dağları deleceğim. Deleceğim bu dağları deleceğim.

KADIN – Şirin hanım öldü ayol.

FERHAT – Ne öldü mü? Öyleyse sen de öl, sen de geber... Geberdi.

KARAGÖZ – Ne inatçı şey yahu, ne inatçı. Git diyorsun gitmiyor, dur diyorsun durmuyor.

HACİVAT – Bana bak Karagöz işe aldın mı, aldın mı?

KARAGÖZ – Aldık işe aldık ama çok inatçı Hacivat. Bu senden daha inatçı, Allah Allah çok inatçı.

HACİVAT – Ben bilmem vazifeye al, işe başla.

ACEM – Sen menim canımsan, sen menim gözümsen, sen menim muhtarımsan.

KARAGÖZ – Öyle mi?

ACEM – Elbet men senin için Tahran'dan gelmişem, neler getirmişem.

KARAGÖZ – Niye zahmet ettiniz?

Acem – Ayol men senin ehlin oluram, sizinle akraba (oluruk) oluruz, karı koca (oluruk) oluruz.

KARAGÖZ – Çok iyi, çok iyi, aman ne güzel.

LAZ – Selamünaleyküm Karagöz abi.

KARAGÖZ – Aleykümselam Hayrettin ne haber? Nerden gelip nereye gidiyorsun?

LAZ – Uşakların yanına giderim de, orada kemençe çalıp oynayacağız. Anladın mı?

KARAGÖZ – E çal da oynayalım beraber.

HACİVAT – Karagöz seninle bugün artık denize açılıyoruz. Anladın mı?

KARAGÖZ – Ne olur...

YAHUDİ – Geldik mi Hasköy'e geldik mi?

KARAGÖZ – Hacivat sıkı dur uçuyoruz ha. Uçuyoruz aman sıkı dur. Uç baba torik uç.

HACİVAT – Hoş olsun Karagöz'üm yıktın perdeyi eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim heman.

KARAGÖZ – Sen gidersen ben de buralarda durmam, sallan bullan Kocaoğlan.

FIRILDAKÇI

Sabahattin Eyuboğlu, ömrünün son yıllarında bir oyun filmi yapmayı da düşünüyordu. Bu film, fırıldak yapan bir ihtiyar adamla bir çocuk arasında geçecekti. Eyuboğlu kimi arkadaşlarına bu filmden söz açmıştır. Kendisi öldükten sonra, bıraktığı kâğıtlar arasında bu filmin senaryosu olacak düşünceye değin iki sayfa yazı bulunmuştur. Bunları Eyuboğlu'nun tasarlayıp da gerçekleştiremediği düşüncelerin bir ürünü olarak buraya alıyoruz.

Süleymaniye'de gri, kasvetli bir sokak. Kamera sokağa yukardan bakar. Ön planda iri bir çöp bidonu. İçinde birkaç kedi. Ahşap evlerden birinin penceresinde güzel bir genç kız yüzü hayal meyal görünüp kaybolur. Bir çocuk elinde lastik kedilere nişan alıp atar ve kaçar. Sahne bir an boş ve sessiz kalır. Kamera yavaş yavaş kalkıp, sokaktan çok ayrı bir dünyaya, beyaz apartmanlara yükselir, sayısız pencerelerden birine yaklaşır. Otuz, otuz beş yaşlarında, iyi yüzlü, düzgün kılıklı bir adam birden bütün sahneyi doldurup bize bakar ve konuşur:

(Konuşma sırasında kamera yalnız adamın yüzü, gözleri ve dudaklarıyla oynar. Söyledikleriyle ilgilenmiyormuş gibi. Adam sözlerini bitirir bitirmez, sabırsızlığını belli eder gibi birden sokağa, ilk görünüşe iner.)

— Göreceğiniz oyun bu sokakta başladı: İstanbul'da, Süleymaniye'de. İlk sahneyi kendi gözlerimle gördüm. Üst tarafını anlattılar. Hâlâ da anlatırlar herhalde başkalarına. Bir efsane olmak üzeredir belki de. Adamın adı Süleyman'dı. Gördü mü içi açılırdı insanın. Bir akşam üstü.....

Sokak yine ıssız ve sessizdir. Kediler bile yok. Birden bisikletli, alaca bulaca gömlekli genç hızla geçip gider. Arkasından iki büklüm, peçesiz, çarşaflı bir ihtiyar kadın bir

kapıyı çalar, liseli bir genç kız pencereden bakar, kapı açılır, ihtiyar girer. Issız, sessiz sokak ve birden çöp bidonunun üstünde kameranın kızgın gözleri. Sonra düpedüz kamera ve kameraman: Septik ve sabırsızken birden kameraya atılır. Tekrar sokak. Dipten sahneye renkler ve sesler girmeye başlar. Kamera, memnun, yaklaşır ve sahne Süleyman'ın arabasındaki fırıldakların renkleriyle dolar. Kamera fırıldaklarla değişik şekillerde oynar ve sonunda bir fırıldağın arkasında Süleyman'ın yorgun yüzünü görür. Süleyman altmış yaşlarında, fakir ama temizce kılıklı, anlayışlı, sabırlı, ama bezgin bir adamdır. Gülümserken ciddileşiverir, tam kızacakken kendini tutar. Başında yanlış konmuş bir fötr şapka vardır. Her halinden fırıldak satıcılığını uzun samandan beri yaptığı anlaşılır. On-on beş çocuk bağrışa çağrışa Süleyman'ın dört bir yanında yürürler:

Süleyman fır fır... Fır fır Süleyman... Herif bugün Galatasaraylı be!.. Amca ver bir Fener... İyisinden kalmadı... Yuuu! Sevimli, sessiz bir çocuk (Üner) ihtiyara yaklaşıp dönmeyen fırıldağını gösterir. İhtiyar alır, bakar: bir yenisini verir. Sonra şımarık iki çocuk (Sezer Demirat ve Selim Ünlü) fırıldak almak bahanesiyle adamı alaya alırlar. Biri fırıldağı sözde düzeltirken kırar. Amma çürük be! deyip arabaya atar. İhtiyar kızacak gibi olur, sonra kırık fırıldağı çocuğun peşinden atıp yürür. Bu arada fırıldak aşıran çocuklar olmuştur. İhtiyarın arkasından kıs kıs güler, fırıldakları havaya kaldırırlar. Pencereden bakan liseli genç kız birden sokağa fırlayıp aşırılmış fırıldaklardan birini kurtarıp ihtiyara verir. İhtiyar anlayışla gülümser. Birden, elinde lastik, görmediğimiz bir yere nişan alan (ilk sahnedeki) çocuğu görür, arabasını bırakıp üstüne yürür, lastiği elinden alıp kırar. Çocuk: anne diye bağırmaya başlar. Pencerenin birinden asık bir surat çıkar. Çocuklardan biri: Hanım teyze, Süleyman Amca lastiğini kırdı, diye bağırır. Kadın: Topunuzun canı cehenneme, der. Çocuklar gülüşür. O sırada kendiliğinden yürüyen arabayı çocuklar sürüp uzaklaştırmaya başlamışlardır. Süleyman bağırarak arkalarından koşarken... Perde kararır.

Süleyman'ın odasında alacakaranlıktayız. Ön planda hareketsiz bir tek fırıldak. Odada fırıldak yapıldığını gösteren değnekler, kâğıtlar, zamk çanakları. Perişanlık. Pencere kenarında bir yatak. Süleyman kanaryasına yem verir. Sonra yatağına oturup ceplerinden para çıkarıp sayar. İyi göremeyince kalkar, sönük elektriği yakar. Duvarlar aydınlanır. Birkaç resim: kılıç kuşanmış, paşa kılıklı bir adam. Bir grup subay. Bir boğaziçi manzarası. İhtiyar yatağına gelip paralara bir daha göz attıktan sonra pencereden dışarı bakar. Süleymaniye'nin yalnız üst tarafı yarım yamalak görünür. Tam o anda güneş batmıştır. Minarelerde kandil yanar. İhtiyar birden: Tuh be! Hatice teyzeye kandil simidi alacaktım, diye ayağa kalkar. Kamera odadan gezip kandillere yaklaşır ve yukardan ışıklı İstanbul'a bakar... Sonra birkaç ışıklı pencereden ev içlerine girer:

1. Fırıldağı bozulup da yenisini alan çocuğun evi. Çocuk bir köşede fırıldağa bakıp başkalarını yapmaya hazırlanır. Anne yemek masasını hazırlarken, baba doktor gömleği ve dinleme aletiyle girer, oğluna bakar, güler.

2. Lastik atan çocuğun evi. Zengince ama eski üslup bir oda. Anne çocuğu azarlar. Baba bezgin, pencereden bakar. Sonra gidip büfeden bir kadeh doldurur. Tekrar pencereye gelirken susun be der gibi ellerini kaldırır. (Bu sahnelerde konuşmalar duyulmaz.)

⇔



Sabahattin Eyuboğlu, elinizdeki kitapta yer alan deneme ve eleştirilerinde "doğu ve gerçekçilik" kavramlarını ele aldığı kapsamlı yazılarının yanı sıra, Batılı ve Doğulu sanat ürünlerini kültür ortamları ve dünya görüşleri açısından karşılaştırıyor. Resim, heykel, mimari, sinema ve belgesel filmlerle ilgili görüşlerini anlatan Eyuboğlu, klasik sanat türlerinin en yararlısı olarak gördüğü tiyatro üstüne düşüncelerini aktarıyor.

ISBN: 975-458-233-5
OTM: 11013201

KDV dahil fiyatı: 3.500.000.-Tl.