

SANATTA
DİL
ARAYIŞLARI

SANATTA
DİL
ARAYIŞLARI

SANATTA
DİL
ARAYIŞLARI

SANATTA
DİL
ARAYIŞLARI

yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Y E D İ ISSN 1307-9840 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi

Hakemli bir dergidir. Yılda iki kez, Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır.

Y A Y I N K U R U L U

İmtiyaz Sahibi	: DEÜ GSF Dekanlığı adına Prof. Dr. Semih ÇELENK
Koordinatör	: Prof. Halil YOLERİ, Yrd. Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ
Editör	: Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS
Yazı İşleri Müdürü	: Uzm. Sergül BULUT
İngilizce Düzelti	: Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR, Yrd. Doç. Korkut ÖZTEKİN
Tasarım ve Baskıya Hazırlayan	: Yrd. Doç. Tuğcan GÜLER, Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN

İletişim	: YEDİ Dergisi Yayın Koordinatörlüğü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4 Balçova 35320-İZMİR (232) 412 90 08
Baskı Adedi	: 1.000
Basım Tarihi	: 04 /01/2010

H A K E M K U R U L U

Prof. Dr. Lale ANDIÇ	Prof. Dr. Ertan YILMAZ
Prof. M. Reşat BAŞAR	Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU
Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU	Doç. Dr. Hasan ERKEK
Prof. Gören BULUT	Doç. Dr. R. Hakan ERTEP
Prof. Cengiz ÇEKİL	Doç. Dr. Songül KARAHASANOĞLU
Prof. Suhendan ÖZAY DEMİRKAN	Doç. Dr. N. Selda ÖNDÜL
Prof. Bekir DENİZ	Doç. Dr. Selda KULLUK YERDELEN
Prof. Dr. Adem GENÇ	Doç. Dr. Orhan TEKELİOĞLU
Prof. Barbaros GÜRSEL	Yrd. Doç. Arzu ATIL
Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR	Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY
Prof. Meltem KAYA ERTL	Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN
Prof. Hande KURA	
Prof. Dr. Gülseren KURUMER	
Prof. Dr. Oğuz MAKAL	
Prof. Dr. Hülya NUTKU	
Prof. Dr. Hakkı ÖNKAL	
Prof. Dr. Zafer ÖZDEN	
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA	
Prof. İsmail ÖZTÜRK	
Prof. Mümtaz SAĞLAM	
Prof. Dr. Murat TUNCAY	

S U N U Ş

Değerli Okurlar,

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi YEDİ üçüncü sayısı ile karşınızda. Bu sayımızı sanatta farklı dil arayışlarını irdeleyeceğimiz bir sayı olarak planlamıştık. Sanatın her alanında dil arayışları konusunda farklı yaklaşımlar bulabileceğimizi ve bir yazı çeşitliliği yakalayacağımızı ummuştuk. Bu sayıda hedeflediğimiz amaca çok ulaştığımızı söyleyemeyiz. Sözel anlamda dil ve sahne dili üzerine doyurucu yazılar bulmamıza rağmen görsel sanatlarda dil arayışları ve tasarımda dil arayışları üzerine yeterli sayıda yazı bulamadık. Bunu da bir not olarak bu sayının paylaşımcılarına, okurlarına belirtmek isteriz. Tabi ki hakem incelemesi dışı ya da bağlamımız dışı yazılara da gerek bu sayıda gerekse diğer sayılarımızda yer vermekte olduğumuzu/vereceğimizi belirtmeliyiz.

YEDİ aynı zamanda süreli bir dergi olduğundan arayışlarımız ve yazı beklentilerimiz zamanla sınırlı ne yazık ki. Kimi zaman kimi yazarlarımızı, akademisyenlerimizi kimi konularda yazmaları hakkında kışkırtmaya, motive etmeye çalışıyoruz. Siz bu derginin okurlarının da, yeni sayılarda ele alacağımız konularla ilgili yazı, inceleme, soruşturma, röportaj, dosya vb. önerilerini ve başvurularını beklediğimizi duyuralım.

Önümüzdeki sayımız Temmuz 2010'da çıkacak ve tüm yönleri ve çağrışımlarıyla “kadın” izleği üzerine olacak. Bundan sonraki sayılarımızda dergimizin editörlüğünü büyük bir sorumlulukla üstlenen Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS’la birlikte konuyla olan ilgisi ölçüsünde bir de konu editörü belirleyeceğiz. Önümüzdeki sayımızda konu editörümüz Yrd. Doç. Dr. Zuhâl ÇETİN ÖZKAN olacak.

Ben bu sayının yazarlarına, hakemlerine, İngilizce düzeltmelerimizi yapan Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR ve Yrd. Doç. Korkut ÖZTEKİN’e, editörümüz Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS’a yazı işleri müdürümüz Uzm. Sergül BULUT’a, koordinatörlerimiz Prof. Halil YOLERİ ve Yrd. Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ’ye ve tasarımı yapan Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN’a fakültem adına teşekkürlerimi sunuyorum.

YEDİ giderek olgunlaşan, büyüyen, etkisi çoğalan bir yayın organı ve sanat bilgisi üretmek adına önemli ve dikkate değer bir mecra olmaya niyetlenen bir dergi. Bu dergiye emek verenlerin çabası da bu yöndedir. Başarabildiğimizi umuyoruz.

Prof. Dr. Semih ÇELENK

Dekan

İ Ç İ N D E K İ L E R

MAKALELER

Kayıp Düşlerin Trajedisi: Fırtına Üzerine Yapısal Bir Çözümleme Denemesi	9
Yrd. Doç. Dr. Uğur AKINCI	
Dilin Dramatiği Ya da Mahmud İle Yezida	15
Arş. Gör. Bünyamin AYDEMİR	
Kromit Cevheri İşleme Atığının 1200°C'de Stoneware Bünyenin Renklendirilmesinde Kullanımı	27
Doç. Emel Şölenay – Hatice Denk Ürü	
Avrupa Dekoratif Sanatlarındaki Chinoiserie Etkisinin Tekstil Baskıcılığındaki Yansımaları	31
Öğr. Gör. Leyla Yıldırım – Yrd. Doç. Dr. Özlenen Erdem İşmal	

KATKILAR

Oyun Çevirisi Ve Sahne Dili... Shakespeare'in İngilizcesi Üzerine Bazı İpuçları	39
Prof. Dr. Özdemir Nutku	
Cemal Reşit Rey ile Yayınlanması 37 Yıl Geciken Görüşme Notları	43
Prof. Dr. Murat Tuncay	
Dil Derneği Başkanı Sevgi Özel ile Sanat ve Dil Üzerine Söyleşi	49
Ceren Olpak	
"Yedi" Dergisi Yazım Kuralları	52

MAKALELER

Kayıp Düşlerin Trajedisi: Fırtına Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme Denemesi

Uğur AKINCI*

Özet

Anahtar sözcükler: Shakespeare, romance, Fırtına, Yapısalcılık

Fırtına, Pericles, Cymbeline ve Kış Masalı ile birlikte Shakespeare'in romances olarak adlandırılan son dönem oyunları arasında yer alır. Doğaüstü unsurların, gizemli kişilerin yer aldığı romance'larda, gerçek yaşamda rastlanması mümkün olmayan olağanüstü durumlar ve heyecan verici romantik serüvenler işlenir. Ne var ki Fırtına bir yana, bu romance'ların Shakespeare'in büyük komedyaları ve tragedyaaları değerinde olmadığı hemen herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir.

1611'de sarayda oynanan Fırtına'nın büyük olasılıkla son oyun olduğu ileri sürülmektedir. Fırtına, birçok Shakespeare oyunu gibi çok değişik biçimlerde okunabilir, okunmuştur da... Oyun bir anlamda büyük yazarın insan doğası üzerine yaptığı derin bir felsefi deneme gibidir. Bu çalışma yapısalcı çözümleme yönteminden yararlanarak bu derinliği ortaya çıkarma denemesidir.

Summary

Key Worlds: Shakespeare, romance, The Tempest, Structuralism

The Tempest, together with Pericles, Cymbeline and The Winter's Tale is one of Shakespeares' last epoch plays called romances. Supernatural assets and exciting romantic adventures which might not happen in reality have been performed in romances, which supernatural elements and mysterious characters took place. However, laying aside The Tempest, it is an admitted truth that these romances are not as valuable as Shakespeare's major comedies and tragedies.

The Tempest claimed to be Shakespeare's last play performed in 1611 in the royal palace. The Tempest can be interpreted in various ways as Shakespeare's many other plays, and it has been done so. In a sense, the play is like a deep philosophical essay on human nature. This study is an attempt to reveal the depth of this essay by using the structuralist analysis method.

... Prospero'nun değneği tarihin akışını değiştirmede. Hiçbir şeyi değiştirmede. Dünya olduğu kadar acımasız kaldı... Jan Kott

Fırtına; Pericles, Cymbeline ve Kış Masalı ile birlikte Shakespeare'in romances olarak adlandırılan son dönem oyunları arasında yer alır. Doğaüstü unsurların, gizemli kişilerin yer aldığı romance'larda, gerçek yaşamda rastlanması mümkün olmayan olağanüstü durumlar ve heyecan verici romantik serüvenler işlenir. Uzmanlar, romance'ların gerçeklerden kopuk bu havası dışında belirgin bazı ortak özellikler bulmakta ve bu oyunları traji-komedy olarak değerlendirmektedirler. "Dört oyunda da soylu ailelerin ya da sevgililerin doğal bir felaket veya insanlarca düzenlenmiş bir tuzak nedeniyle birbirlerinden ayrı düşme-

leri anlatılır (1). Danslarla, pandomimlarla, müzikle, şarkılarla bezenmiş masalımsı bir öyküye dayanan bu oyunlar, içerdikleri ilişkiler bağlamında uzlaşma oyunları olarak da adlandırılmaktadır. "Bu oyunlarda tragedyalara özgü çok acıklı ve üzücü olaylarla karşılaşıldıktan, çok derin acılar çekildikten sonra her şey güzel olur, her şey iyi biter. Kötüler kesin bir yenilgiye uğrar, iyiler tam bir mutluluğa varır; ölü sanılanların mucize kabilinden yaşadıkları anlaşılır; bebekliklerinde yitirilen evlatlar, yetişkin genç kızlar ve delikanlılar olarak, annelerinin babalarının karşısına çıkar; fırtınalarda ayrılan aileler birbirine kavuşur; yıllar yılı dargın olanlar barışır vb. (2).

Shakespeare'in oyun yazarlığında önemli bir yön değişikliğinin göstergesi olan romance'lar için olumlu-olumsuz birçok değerlendirme yapılmıştır. Ne

var ki **Fırtına** bir yana, bu romance'ların Shakespeare'in büyük komedyaları ve tragedyaaları değerinde olmadığı hemen herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir.

Fırtına, birçok Shakespeare oyunu gibi çok değişik biçimlerde okunabilir, okunmuştur da... Çağdaşlarının bir güldürü olarak değerlendirdiği oyun, 19. Yüzyıl ortalarına kadar bir saray (peri) masalı olarak algılanmıştır (3). Daha sonra Psikanalistlerin ilgi alanına girecek ve bu yönde çok sayıda araştırma yapılacaktır (4). Ünlü edebiyat kuramcısı Terry Eagleton Prospero-Ariel ilişkisinden yola çıkarak, **Fırtına**'yı "kapitalizm ile feodalizmin verimli başdaşıklığının bir alegorisi" olarak Marksist bir temele oturtacak (5); Jan Kott ise oyunu "kayıp düşlerle ilgili büyük bir Rönesans tragedyası" olarak yorumlayacaktır (6). Bu ve benzer çalışmalar aynı zamanda **Fırtına**'nın ne denli zengin anlam katmanlarına sahip olduğunu da göstermektedir. Bizim amacımız tüm bu verilerin de yardımıyla yapısal bir çözümlemeye gitmek ve bu yönle farklı anlam katmanlarını ortaya çıkarabilmektir.

1611 yılında yazılmış ve aynı yıl sarayda oynanmış olan **Fırtına**, Shakespeare'in son oyunu olarak kabul edilir. Issız bir adada geçen oyun, adını ilk perdedeki fırtınadan alır. Konunun ana hatları oldukça yalındır:

İçinde Napoli Kralı Alonso, oğlu Ferdinand, kardeşi Sebastian, Milano Dükası Antonio ve bazı lordların bulunduğu gemi korkunç bir fırtınaya yakalanarak parçalanır ve karaya vurur. Gemidekiler başlarına kötü bir şey gelmeden sağ salim karaya çıkmayı başarır. Issız gibi görünen adada Prospero ve kızı Miranda yaşamaktadır. Prospero adanın başka bir yerinde kızına, bu adaya nasıl düştüklerini anlatırken; açıklamalarından, bizim doğal sandığımız fırtınanın, Prospero'nun doğaüstü gücünden kaynaklandığını öğreniriz. Oyunun başladığı tarihten on iki yıl öncesinde yasalara göre gerçek Milano Dükası olan Prospero, ilgi duyduğu gizemli bilgiler ve kitaplarıyla daha çok uğraşabilmek için dükalığın bazı yetkilerini kardeşi Antonio'ya devretmiş; bundan yararlanan Antonio, Napoli Kralı Alonso'nun yardımıyla dükalığı ele geçirmiştir. Antonio bununla da yetinmemiş, ağabeyi Prospero'yu üç yaşındaki kızı Miranda ile birlikte köhne bir tekneye koyarak denize salmış ve ölüme terk etmiştir. İyi yürekli Lord Gonzalo'nun verdiği yiyecek ve içecek sayesinde ölümden kurtulan

baba-kız, fırtınalı bir yolculuktan sonra bu adaya çıkmıştır. Şimdi aradan on iki yıl geçmiş; Prospero gerçekleştirdiği büyüler sayesinde düşmanlarını adaya getirmiştir.

Beş perde süren oyun boyunca temel alınan konu, Prospero'nun düşmanlarıyla yaklaşık bir gün süren ilişkisidir. Prospero hâkimi olduğu adada ki bu hâkimiyet tanrısal bir gücü de simgeler- emrinde bulunan doğaüstü yaratıkların da yardımıyla düşmanlarını dize getirir ve sonuçta onların önünde dükalığını yeniden ilan eder. Gerçi bu ana olay dışında birtakım yan ilişki birimleri de kullanılmıştır. Ancak bunlar Prospero'nun hâkim olduğu evreninde, düşmanlarını alt edişini anlatan asıl konunun önemini azaltmaz. Bu aşamada, oyundaki önemli bir özelliğe değinmekte yarar görüyoruz:

Aristoteles'in **Poetika** adlı yapıtında zaman ve eylem birliği olarak görülen, klasik akım kuramcılarınca yer birliğinin de eklenmesiyle, ünlü **Üç Birlik Kuralı**'na dönüşen kurallar zincirine Shakespeare'in rağbet ettiği tek oyun **Fırtına** olmuştur. Olaylar tek bir günde üstelik birkaç saatlik bir sürede olup biter. Kaynaklara göre bu süre aynı zamanda, Shakespeare oyunlarının öğleden sonra iki ve altı saatleri arasındaki dört saatlik oynanma süresidir. Eylem (aksiyon) ise Prospero'nun düşmanlarıyla olan ilişkilerini içermektedir. Mekân (uzam) açısından bakıldığında olayların tümü Prospero'nun hâkim olduğu adada geçmektedir. S. Wells bu yönelişi, *romansa özgü yaygın ve karmaşık öykü malzemesinin neo-klasik kuramın zaman-yer-konu birliği kuralı çerçevesinde denetim altına alınması olarak açıklıyor. Can Yücel ise, Üç Birlik Kuralı'nın üçüncü ayağı olan eylem birliğinin yan-plan düşkünü Shakespeare'de söz konusu olamayacağını belirtiyor. Jan Kott ise farklı birer öykü gibi görünen Ariel ve Caliban öyküsünü, Prospero'nun öyküsünün tekrarı; güç savaşı, vahşet ve suikast gibi aynı temaların bir başka anlamı olarak değerlendirir. (7).*

Anlambirim I'i (8) oluşturabilmek için uzamın özelliklerini de belirlemek gerekiyor. M. Urgan'a göre, bir sihirbaz olan Prospero yaşadığı adayı da sihirli bir adaya dönüştürmüştür. Adada, Prospero'nun denetimi dışında herhangi bir şey olması mümkün değildir. Adaya dışarıdan gelenler Prospero ve onun görünmez perisi Ariel tarafından denetim altında tutulurlar. Gerçekle hayalin karışıp iç içe geçtiği adada dışarıdan gelenleri büyüleyen ve

uyutan çalgı sesleri, güzel şarkılar ve garip gürültüler duyulur. Acayip görüntülerin yanı sıra, Prospero'nun emrindeki mitolojik yaratıkların yer aldığı müzikli ve danslı gösterilere tanık olunur. Oyun boyunca kullanılan bu doğaüstü öğeler, **Hamlet**'teki *Hayalet* ya da **Macbeth**'teki *Cadılar* gibi işlevsel tiyatral öğeler olarak kalmaz, bir bakıma oyunun özünü de oluşturur. Buraya kadar sözü edilen öğelerin (eylem-zaman-uzam) oluşturduğu *dizisel ve dizimsel ilişkiler bağlamında* ortaya çıkan tablo, *Anlambirim I*'i de yaratmaktadır. (Bkz. Şekil 1)

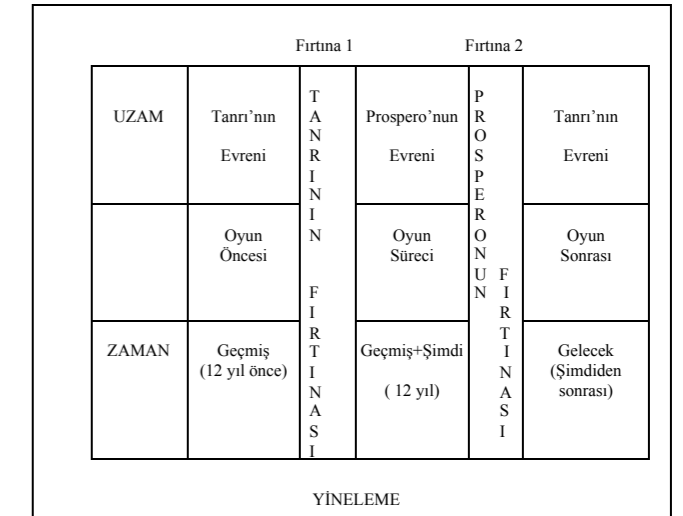
Şimdi oyunun asıl öyküsünü irdelemeye geçebiliriz. Asıl öykü diyoruz çünkü Shakespeare oyunlarının çoğunda, genellikle güç kazanma savaşı biçiminde görülen karşıtlıklar ve uyuşmazlıklar önemli bir rol oynamaktadır. **Fırtına** oyununun çözümlemesinde de Prospero ve düşmanları arasındaki ilişkiyi (mücadeleyi) öne çıkarmak, sağlıklı bir sonuca ulaşmanın temel koşulu olarak görülmektedir.

Olaylar, Napoli Kralı Alonso ve beraberindeki gemisinin batışıyla başlamış gibi görünse de aslında bu olay daha önce Antonio tarafından hazırlanan ve uygulanan bir senaryonun bu kez Prospero tarafından, aynı kurallarla yeniden uygulanmasından başka bir şey değildir.

... Prospero'nun adasında, Shakespeare'in dünya tarihi oyunu kısaltılmış biçimiyle oynanır. Oyun, güç, cinayet, başkaldırı ve vahşet için savaşı içerir. O tarihin ilk perdesi, Alonso'nun gemisi adaya varmadan çok önce oynanmıştır. Şimdi, Prospero eylemi hızlandıracaktır. Aynı tarih, iki kez daha tekrar edilecektir. Biri trajedi, biri grotesk olarak... (9).

Olayların ateşleyicisi olan temel eylem, Antonio'nun Milano Dükalığını ele geçirmek için ağabeyi Prospero'ya hazırladığı komplo ve onu Milano'dan atışıdır. Yani olaylar *Tanrı'nın evreninde* başlamıştır. Antonio bu eyleme girişirken Napoli Kralı Alonso ve Kral'ın kardeşi Sebastian gibi devlet mekanizmasının önemli kişilerinden yardım görmüştür. Diğer bir deyişle, olayların düzenleyicisi Antonio'dur. Oyunun yüzeysel yapısında fazla ağırlığı yokmuş gibi görünen bu olay, derin anlama ulaşmada önemli bir çıkış noktası olacaktır.

Prospero'yu dükalıktan eden olaylar zaman düzlemi açısından geçmişte yaşanmıştır.



Şekil 1: Anlambirim I

Geçmişte ezenler Kral Alonso, Antonio ve Sebastian'dır. Ezilen ise gerçek dük Prospero'dur. Oyun boyunca, diğer bir deyişle *şimdi*'de ezen ise, geçmişin ezileni Prospero; ezilenler ise geçmişin ezenleri Alonso, Antonio ve Sebastian'dır. Prospero intikam almak için Alonso ve Antonio'nun yöntemlerini tereddüt etmeden, acımasız bir şekilde kullanmaktan çekinmez. Bu durum olaylar dizisi bağlamında ilk *anlambirimcik*'i ortaya çıkarmaktadır:

Anlambirimcik A

	Ezenler	Ezilenler
GEÇMİŞ	Alonso Antonio Sebastian	Prospero
ŞİMDİ	Prospero	Alonso Antonio Sebastian

Shakespeare oyunlarında toplumsal düzeni sarsan herhangi bir kargaşa, çatışma ve felaketin simgesi; toplumdaki kargaşanın dış dünyadaki yansımaları olan fırtına öğesine **Fırtına** oyununda iki kez rastlarız. Antonio, Prospero'nun tahtını ele geçirdikten sonra, Milano'dan uzaklaştırmak için onu kızıyla birlikte denize saldırdığında fırtına kopar ve Prospero bu fırtınadan güçlükle kurtulur. On iki yıl sonra da Prospero düşmanlarını, büyüleriyle yarattığı korkunç bir fırtınayla, hakimiyet sürdürdüğü adaya getirir. On iki yıl önce başlayan oyunun yönetmeni değişmiştir, hepsi bu! Jan Koot'a göre de oyunda *aktörler ve rolleri değişir ama durum aynı kalır* (10). *Anlambirim I*'de sözü-

nü ettiğimiz *yineleme*, işte bu değişmezlikten kaynaklanmaktadır.

Bu aşamaya kadar Alonso, Antonio ve Sebastian'ın göstergeleri oldukça açıktır: Üçü de kişisel tutkular ve hırslarla doludur. İçlerinden yalnızca Alonso yaptıklarından pişmanlık duyacak ve uzlaşmayı seçecektir. Ancak, oyunda bu uzlaşmayı hazırlayan ve pekiştiren bir başka uzlaşma örneği daha vardır: Fırtınadan kurtulup adaya çıkarılanlar, adada daha önceden bulunanlardan ilk karşılaşanlar Kral Alonso'nun oğlu Ferdinand ve Prospero'nun kızı Miranda'dır. Yapılan büyüler sonucunda birbirine âşık olan gençler, sonuçta evlenirler. Bu beraberlik daha sonraki Alonso ve Prospero'nun uzlaşmasının ilk adımı olarak yeni bir *anlambirimcik* oluşturmaktadır:

Anlambirimcik B

Miranda	(AŞK)	Ferdinand
	UZLAŞMA	
Prospero	(DOSTLUK)	Alonso

Pişmanlık duyan Alonso'nun Prospero ile uzlaşmasına karşın, on iki yıl öncesinin tutkulu ve acımasız kişisi Antonio'nun ağzından ne oyun boyunca ne de oyun sonunda pişmanlık duyduğunu belirtecek tek bir söz bile çıkmaz. Uzlaşma ya da pişmanlık bir yana, büyülerin etkisiyle derin bir uykuya dalan Kral'ı öldürüp yerine geçmesi için Sebastian'ı eyleme sürüklemeye çalışır. Aynı eylemi on iki yıl öncesinde kendisi gerçekleştirmiştir. Prospero'nun büyülerini sayesinde başarısızlığa uğrarlarsa da, içlerindeki tutkunun etkisiyle ilk fırsatta yine benzer eylemlere girişeceklerini tekrarlayıp dururlar. S. Wells'in deyişiyle, *Antonio ve Sebastian'da ahlaki açıdan hiçbir ilerleme göremeyiz* (11). Onlardaki bu tutku, *Anlambirimcik B'de* sözü edilen uzlaşmanın tam tersine, *derin anlam'da* açıklanacağı gibi, bu uzlaşmanın gelecekte sürmeyeceğinin açık bir göstergesidir. Özellikle Antonio'nun sözleri bu gösterenin temel dayanağıdır:

...
Nerede bulunur bu vicdan dediğin?
Topuğumda nasır olsaydı, terliğimi giyerdim,
Ama böyle ilahi bir varlık hissetmiyorum içimde.
Milano Dükü'yle aramda her biri bir buz parçası
Yirmi vicdan birden olsa ve hepsi eriyip aksa,
Yine rahatsız etmezdi beni. (II/1). (12)

Aynı konuda Can Yücel şunları söylüyor: *“Sebastian, Antonio, Kral Alonso toplumun en ayrıcalıklı sınıfından gelmederler (...). Buna karşılık haindirler, muhteristirler, ahlaksızdırlar. Adeta 'reel politika' piri Machiavelli'nin saray müzesinden uğramış hayaletler gibidirler. Aralarından Alonso sonunda kötülüğe tövbe etmiş olsa bile, Sebastian ile Antonio için aynı iyimserliği göstermeye yer yoktur”* (13).

Bu kişilerin karşısında, Prospero'nun intikam almak için yaptıklarını bir an için hoş görme ihtiyacı duyarız. Ancak Prospero da tıpkı kardeşi gibi acımasızdır. Kızı Miranda'ya ve damat adayı Ferdinand'a karşı öfkeli ve kuşkulu bir baba; emrindeki Ariel ve Caliban'a karşı da öfkeli ve zorba bir efendi tavrı gösterir. Özellikle kızı Miranda'ya başından geçenleri anlatırken, onun kendisini dinlemediğini sanarak sürekli uyarıp azarlaması; düşmanları bir yana, Prospero'nun yeri geldiğinde en çok değer verdiği ve sevdiği insana karşı bile ne denli acımasız olduğunu göstermektedir. Aynı biçimde, kızına âşık olan Ferdinand'a karşı da, üstelik kızının onunla evlenmesini istediği halde oldukça sert ve acımasızdır. Miranda kızlığını yitirecek diye büyük bir korku içindedir. Miranda'ya olan sevgisini denemek için Ferdinand'ı Can Yücel'in deyişiyle adeta bir 'çile sınavına' çeker. Onu en ağır işlerde çalıştırmakla kalmaz, emirlerini yerine getirmede ağır cezalar vermekle tehdit eder.

Prospero'nun emrindeki kişilere karşı da otoriter ve de öfkeli bir *büyücü-efendi* tavrı gösterdiğini belirtmiştik. Bu tavrı özellikle Ariel ve Caliban'a karşı belirgindir. Prospero'nun hükmettiği doğüstü varlıkların başında Ariel gelir. Prospero düzenlediği oyunların tümünde başarılmıcsı olan Ariel'e karşı yerli yersiz sert davranır. Çünkü Ariel'in akli fikri özgürlüktedir. Ne var ki Prospero amacına ulaşmadan Ariel'in özgür kalması olanaksızdır. Bu yüzden de, Ariel'in ağzından çıkan her özgürlüğe ilişkin her sözcük Prospero'yu çileden çıkarır. Büyülerin zamanında ve gerektiği biçimde gerçekleşmemesi kaygısı, Prospero'nun Ariel'i baskı altında tutup, onun üzerinde acımasız bir denetim uygulamasına yol açar. Baba-kız gelmeden önce adaya egemen olan Sycorax adlı cadı Ariel'i bir çam ağacının kovuğuna hapsedmiştir. Ariel'i büyülerini sayesinde kovuktan kurtaran Prospero onu kendisine hizmet etmek zorunda bırakmakla kalmaz; verilen buyrukları yerine getirmemesi, bu kez kendisinin onu yeniden çam kovuğuna hapsedmekle tehditiyle korkutur.

Prospero'nun acımasız ve buyurgan tavrı en çok Caliban adlı yaratıkla olan ilişkilerinde görülür. Cadı Sycorax'ın oğlu olan Caliban, Ariel gibi doğüstü bir yaratık değildir, dolayısıyla doğüstü güçleri yoktur. Yarı insan yarı hayvan görünümündeki bu yaratığın görevi, Prospero'nun gündelik ağır işlerini görmektir. Ama onun asıl niyeti, bir zamanlar anası Sycorax'ın olduğunu iddia ettiği adaya egemen olmak için Prospero'yu öldürmektir. Sürekli bu yönde planlar yapar. Efendisinden hiçbir zaman sevgi görmediği için ona düşman kesilmiş, Miranda'ya tecavüze yelenecek kadar saldırganlaşmıştır. Prospero onu dayanılmaz acılar çektirmekle tehdit ettiği zaman uslanıp af dileyen Caliban, aslında her tehdit karşısında öfkelerini daha da bilemektedir. Ariel ve Caliban'a karşı gösterdiği bu tür tavırlar bir yandan Prospero'nun içindeki olumsuz duyguların bir göstergesi olurken; öte yandan da kendi evreninde adeta bir tanrı olan Prospero'nun doğa güçlerine egemen oluşunun bir kanıtına dönüşmektedir.

Prospero'nun denetiminde olan bu iki yaratık ve adadaki diğer mitolojik yaratıklarla, Kral Alonso ve Antonio'un emrindeki kişiler arasında kurulacak bir *eşyapılılık*, yeni bir *anlambirimcik* daha oluşturmaktadır. Antonio'nun Prospero'yu devirirken krallığın ve dükalığın, diğer bir deyişle devlet mekanizmasının içinde yer alan kişilerden yardım aldığını belirtmiştik. Prospero da dükalığını yeniden kazanmak için doğüstü güçleri kullanır ve onların yardımıyla Alonso ve Antonio'yu cezalandırır. İşte Prospero'nun emrindeki ve denetimindeki bu doğüstü güçlerle, Krallık ve dükalık emrindeki kişiler arasında 'aynı işlevi görme' açısından bir *eşyapılılık* kurabiliyoruz:

Anlambirimcik C

Antonio'un destekçileri : (Alonso, Sebastian ve devlet mekanizmasının diğer adamları) :
Prospero'nun destekçileri : (Ariel, Caliban ve diğer mitolojik yaratıklar)

Anlambirimcik C'de sözü edilen ilişkiler bağlamında yeni bir *eşyapılılık* daha oluşturabiliriz. Fırtınadan sonra Kral Alonso, Antonio ve Sebastian gibi yöneten ve ezen konumundaki oyun kişileri adanın bir yerine çıkarken; bunların uşağı olan Stephano ve Soyтары Trinculo da adanın başka bir yerine çıkmışlar, Prospero'nun uşağı olan Caliban ile karşılaşmışlardır. Prospero'dan nefret eden Caliban, birazcık sevgi

ve şarap gördüğü Stephano'yu yeni efendisi olarak benimser. Üç kafadar planlar yapıp adayı ele geçirmeye karar verirler. *“Trinculo ile Stephano ayyaşlırlar, açgözlüdürler, ırz düşmanındırlar. Bu kusurları içinden çıkıktıkları katmanların koşullarına bakarak mazur görülebilirse de, 'uygarlık denen düzenin nasıl kör-topal yürüdüğünü' yansıtmaktadırlar”* (14). Nasıl ki geçmişte Antonio ve Sebastian, Kral Alonso'yu uykudayken öldürüp yerine geçmeyi planlarsa; bu üç köle de, Prospero'yu öldürüp adanın efendisi olmak isterler. Aralarındaki sınıf farkı belirleyici olmaktan çıkan efendi ve köleler, aynı amaca yönelik ortak ve olumsuz bir eylem etrafında tek bir düzlemde birleşmişlerdir:

Anlambirimcik D

“Geçmiş”te dükalığı ele geçirmeye çalışanlar : (Alonso, Sebastian, Antonio) :
“Şimdi”de adayı ele geçirmeye çalışanlar : (Stephano, Caliban, Trinculo)

Prospero bu iki eşyapılılığın içerdiği ilişkiler bağlamında, birey isteklerinin kıyasıya çatıştığı karmaşık bir dünyanın farkına varır. Tümüyle mutsuz değildir ama mutluluğa da çok fazla değer vermez. Düşmanlarından öç almak onda en küçük bir sevinç bile uyandırmaz. Onun, yeryüzünde insanları mutlu edecek bir dünyanın kurulduğunu görmek gibi bir kaygısı da yoktur. Onca acıdan ve uğraştan sonra tek istediği, elindeki güçten kurtulup bir köşeye çekilme-tir. Artık, sihirli sopasını kırıp yerin dibine, kulaçlarca derine sokacaktır. Egemen olmaya, yönetmeye değmeyecek bir dünyadır bu. Ama bu dünyadan nefret etmekten çok, sadece onun neye değip değmeyeceğini bilmeye çalışır. Prospero'nun, Ferdinand ve Miranda birleşmesinin kutlanması için perileriyle hazırladığı gösterinin sonunda söylediği sözler, bu yönelişin göstergesidir:

Şenliklerimiz burada bitti.
Gördüğün oyunculara gelince,
(...) onlar birer ruhtu ve
Hepsi eriyip havaya karıştı, o incecik havaya.
İşte tıpkı bu hayallerin elle tutulmaz dokusu gibi,
Tepesi bulut kaplı burçlar, görkemli saraylar,
Ullu mabetler, hatta şu yüce yerküre
Ve üstünde ne varsa, bir gün eriyecek,
Biraz önce uçup giden şu hayali gösteri gibi,
Dumanı bile kalmayacak ardında.
Rüya dediğin şey de bizlerden olur işte
Ve minicik ömrümüzü yine bir uyku noktalar.
(IV/1) (15)

Tüm bu saptamalardan sonra, bizi aynı zamanda 'derin yapı'ya da ulaştıracak olan ikinci ve son *anlambirimi* de oluşturabiliriz. Prospero adaya çıkmadan öncesinde Milano'da Antonio Prospero'ya *sosyal düzeyde* acı çektiriyordu. Bu *fiziki* bir kötülüktü. Milano'da bu olaylar gelişirken; Sycorax da, oyunun geçtiği adada Ariel'i bir çam kovuğuna hapsederek, ona *doğüstü düzeyde* acı çektirmekteydi. Bu ise *metafizik düzlemde* bir *kötülüğü* simgeliyordu. Milano'dan sürülen Prospero adayı ele geçirdikten sonra Caliban ve Ariel'e acı çektirmeye başlar. Bu yönelişi *İnsan-doğüstü yaratıklar düzeyinde* bir kötülük olarak değerlendirebiliriz. Buna ilişkin başka bir örnekte, emirlerini yerine getirmediği takdirde Prospero'nun Ariel'i tıpkı Sycorax gibi, on iki yıl boyunca bir ağaca çivilemekle ve onu acı çektirmekle tehdit etmesidir. Kötülük etme ve acı çektirme temelinde kurulan bu ilişkiler aynı zamanda oyundaki ikinci *anlambirimi* de oluşturmaktadır.

ANTONIO..... PROSPERO (Sosyal düzeyde toplumsal kötülük)	PROSPERO... CALIBAN ARIEL (İnsan-doğüstü yaratıklar düzeyinde kötülük)	ANTONIO..... SEBASTIAN (Sosyal düzeyde toplumsal kötülük)
SYCORAX..... ARIEL (Doğüstü düzeyde metafizik kötülük)		PROSPERO..... ARIEL (12 yıl cezalandırma tehditi)
GEÇMİŞ (12 YIL ÖNCE)	GEÇMİŞ + ŞİMDİ (12 yıllık süre)	GELECEK

Şekil 2: Anlambirim II

Derin Anlam

Toplumsal-sosyal düzeyde gelişen fiziki kötülükler, *insan-doğüstü yaratıklar düzeyinde* gelişen metafizik kötülükler derin anlamı oluşturan temel göstergelerdir. Burada özellikle dikkati çeken, ilişki birimlerinin niteliği ve benzerliğidir. Geçmişte yaşanmış olan, şimdi yaşanıyor olan ve gelecekte yaşanacak olan; döngüsel bir biçimde gelişen ve kötülükler üzerine kurulmuş bu ilişkiler dürüst insanlardan, dürüst ilişkilerden kurulu 'olumlu' bir dünya yaratılabileceğine ilişkin inanca kapkara bir gölge düşürmektedir...

* Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi

KAYNAKÇA

- EAGLETON, Terry; William Shakespeare, Çev. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İst. 1998.
- HOLLAND, Norman N., *Psikanaliz ve Shakespeare*, Çev. Özgür Karacam, Gendaş Kültür, İst. 1999.
- KOOT, Jan, *Çağdaşımız Shakespeare*, Çev. Teoman Güney, MitosBOYUT Yayınları, İst. 1999.
- NUTKU, Özdemir, *Gecenin Maskesi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Fırtına*, Çev. Can Yücel, Adam Yayınları, İst. 1991.
- ŞENER, Sevdâ, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- URGAN, Mina, *Shakespeare ve Hamlet*, Altın Kitaplar Yayınları, İst. 1984.
- WELLS, Stanley, *Shakespeare Yazar ve Eserleri*, Çev. Cevza Sevgen, Yapı Kredi Yayınları, İst. 1992.
- YÜCEL, Can, "Fırtına Önsöz", William SHAKESPEARE - *Fırtına*, Çev. Can Yücel, Adam Yayınları, İst. 1991, s. 13.
- YÜKSEL, Ayşegül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Yazko Yayınları, İstanbul, 1981.

NOTLAR

- Stanley WELLS, *Shakespeare Yazar ve Eserleri*, Çev. Cevza Sevgen, Yapı Kredi Yayınları, İst. 1992, s. 85.
- Mina ÜRGAN, *Shakespeare ve Hamlet*, Altın Kitaplar Yayınları, İst. 1984, ss. 330-331.
- Jan KOOT, *Çağdaşımız Shakespeare*, Çev. Teoman Güney, MitosBOYUT Yayınları, İst. 1999, s. 236.
- Ayrıntılı bilgi için bakınız: HOLLAND, Norman N., *Psikanaliz ve Shakespeare*, Çev. Özgür Karacam, Gendaş Kültür, İst. 1999, ss. 214-220.
- EAGLETON, Terry; William Shakespeare, Çev. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İst. 1998, s. 117.
- J. KOOT, *Çağdaşımız Shakespeare*, s. 259.
- A.g.y., s. 240.
- Anlambirim, Derin Yapı ve Eşyapılılık kavramları, Ayşegül Yüksel'in *Yapısalcılık ve Bir Uygulama* adlı incelemesindeki kullanımıyla ele alınmıştır.
- J. KOOT, *Çağdaşımız Shakespeare*, s. 245.
- A.g.y., s. 248.
- S. WELLS, *Shakespeare Yazar ve Eserleri*, s. 93.
- William SHAKESPEARE, *Fırtına*, Çev. Can Yücel, Adam Yayınları, İst. 1991, s.60
- Can YÜCEL, "Fırtına Önsöz", William SHAKESPEARE - *Fırtına*, Çev. Can Yücel, Adam Yayınları, İst. 1991, s. 13.
- A.g.y., s. 13.
- W. SHAKESPEARE, *Fırtına*, s. 100.

Dilin Dramatığı ya da Mahmud ile Yezida

Bünyamin AYDEMİR*

Özet

Anahtar Kelimeler: Dramatik Dil, Mahmud ile Yezida, töre, şiirsel gerçeklik, çağdaş Türk tragedyası

Türk Tiyatrosunun önemli yazarlarından biri olan **Murathan Mungan**'ın 1980 yılında kaleme aldığı *Mahmud ile Yezida*, yöresellik, şiirsellik ve trajik öğelerin oldukça baskın olduğu bir oyundur. Aşkın tragedyası veya töreler arasına sıkışan aşkın bir tutkunun baltalanışının lirik-trajik iniltisinin canlandırıldığı oyun diye tanımlayabileceğimiz *Mahmud ile Yezida*, başat olarak töre kavramının merkezleştirildiği, aşk kavramının da yine benzer ağırlıkla ele alındığı tematik bir portföye sahiptir. Yine Türk Tiyatrosunun önemli yapıtları arasında yer alan oyun, canlandırılma ilkesine dayandırılarak oluşturulmuş diyalog düzeni ve sahnenin anlatsal işlevinin hesaba katılmasıyla meydana getirilmiş didaskalik bölümlerinin yetkinliğiyle, hem drama özgü olanı, hem de yazınsallığın değerlerini bir arada buluşturan bir seçkinlik taşımaktadır. Her metin kendi dilini yaratır ve her metin kendi özel dil kullanımının bir ürünüdür, gerçeğinden hareketle irdelemeye çalıştığımız bu oyun metni, öncelikle yazarın şair kimliği, yaşam kaosu içindeki insanın tragedyasını görebilme yetisi ve yöreye ve folklorüne olan duyarlılığı ekseninde biçimlendirilmiş bir yapıttır.

Summary

Keywords: Dramatic Language, Mahmud and Yezida, morals, poetic realism, contemporary Turkish tragedia

Mahmud ile Yezida, written by one of the most important writers of Turkish Theatre, Murathan Mungan in 1980, is a play which is dominantly local, poetic and tragic. *Mahmud ile Yezida* which can be described as the staging of the lyrical – tragical echoes of the frustration derived from a transcendent love which is stuck between the mores or tragedy of love, consists the theme of the customs as well as love. As one of the most important plays of Turkish Theatre, *Mahmud ile Yezida* is dramatically and literary distinguished with its dialog order vitalized through personification and 'didascalical' chapters formed by the narrational function of the stage. Having started the analysis from the fact that every text provides its own discourse and every text is a product of its own discourse usage, this play is formed up primarily by the playwright's poetic side, his ability at being capable of man's tragedy in the chaos of survival and his sensitivity to the region and its folklore.

"Shakespeare: bir gül ile bir baltanın buluşması..."(1). E. Michel Cioran'ın bu büyüleyici metaforu, salt Shakespeare'in dehasına işaret etmekle kalmayıp, yaşamın ve sanatın ruhuna da göndermede bulunmaktadır. Yaşamın taklidi olan dram sanatı ise gül ile baltanın sürtünmesinden çıkan kıvılcımdan başka nedir ki? Kuşkusuz, yaşamda olduğu kadar, dram sanatında da "hareketin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar"(2). Dahası, tüm sanatların doğası, ama özellikle hareketi / eylemi yansılayan olması yönüyle, dram sanatının olmazsa olmazı olan zıtların hareketi, hikâyeleştirilmeye değer bir kırılma anının hem yaratıcısı, hem de taşıyıcısıdır. Öyleyse, bir şeyin olanaklı oluşu, yaşamda da, dramda da "çatışma, patlama, mücadele, diyalog, ikilik, diyalektik"(3) gibi süreçlere gereksinim duyuyorsa, gülün ve baltanın savaşımından nedir

murat edilen? Gül ve baltayı buluşturup, bir şeyi öldürmeye yeltenen Shakespeare'in muradı, dünya-insan ikiliğini resmetmek midir sadece, yoksa yaşamın ve insanın çapaklarına, safralarına bu ikiliğin sürtünmesiyle derman aramak mıdır? Bu soruların yanıtı ne olursa olsun, sonuçta, "her arzunun içinde bir keşişle bir kasap tepişir"(4) misali, her yol, 'olan' ile 'olması gereken'in savaşımına dönük karelerle bezeli olacaktır kuşkusuz.

Shakespeare gibi, olan ile olması gerekenin savaşımını yansıtan fotoğraf karelerinden birine de **Murathan Mungan, Mahmud ile Yezida** adlı oyunu ile tanık kılmaktadır bizleri. Keşiş ile kasabın arzularının sürtünmesiyle meydana gelen bir yaşamın kırılma anı, **Mungan**'ın oyununda aşk ile töre ve aşk

ile iktidar tutkusunun / erki daim kılma çabasının karşılığıyla yansıtılmaktadır. “Her zaman karşıtların birliği sanat için çok çekici bir malzeme olmuştur. Özellikle aşkın imkânsızlığı üzerine hikayeler beni çok çekmiştir”(5) diyen **Mungan, Mahmud ile Yezida**’da, tıpkı **Shakespeare**’in **Romeo ve Juliet**’indeki gibi, töre / tabu / düşmanlıklar arasına sıkışan bir aşkın iniltisini ele almaktadır. Oyunda gül ile baltanın buluşması veya keşiş ile kasabın tepişmesi, aşkın töre ile ölümcül savaşıyla karşılık bulmaktadır. Söz konusu olan iki düşman köyün binlerce yıllık töre ve tabularıdır. Öyle ki bu ikilik, İslam ve Yezidilik gibi farklı inanç sistemleri üzerine inşa edilip, tarihsel süreç içinde de çok çeşitli kan davalarıyla beslenmiş olan bir düşmanlığın kutuplarıdır. Bu kutuplar birbirlerine düşman oldukları kadar, birbirleri arasında gerçekleşebilecek herhangi bir iletişime de kapalıdır. Hele bu iletişimin adı aşk ise, ölmek ve öldürmek kaçınılmaz sondur. Baltanın güle değdiği yerdir.

Törelerle çevrelenen bir yaşamın insanlarıdır her iki köyde yaşayanlar da. Bunlar, horgörünün egemen olduğu iki farklı toplum şebekesinin, yani bir yanda Yezidilerin, öbür yanda Müslümanların töreleri arasına sıkışan insanların temsil etmektedirler. Mahmud ile Yezida bu temsilin dışında kalan iki isimdir. Onlar bir nehrin iki tarafında birbirleri ile ilk kez karşılaşan, o andan sonra da ‘yasak aşk’ı alabildiğine yalazlayan iki kurbandırlar. Törelerin ve tabuların kanlarıyla serinlediği iki kurban...

“İnsanların kimliklerinin nasıl töreler tarafından belirlendiği benim yazarlık serüvenimde olan bir şey” diyen yazar, töre olgusunu, “sadece geri kalmış bölgelerdeki salt ölme, öldürme biçimi değil. Büyük kentlerin de kendi içinde töreleri var. Kadın erkek olmanın da töreleri var”(6) gibi geniş bir yelpazede değerlendirmektedir. Oyunda ise töre kavramı, iki düşman köy / inanç sistemi uzamı etrafında ele alınmaktadır. Yazar, hemen her yapıtını olduğu gibi, **Mahmud ile Yezida**’yı da kendi yaşamından katkılanarak kaleme almıştır. Daha doğrusu, birebir yaşadığı değil, içinde bulunduğu yaşama tanıklığıyla, yani gözlemleriyle meydana getirmiştir. O, oyunda baskın olarak işlenen Yezidi kültürü ve ‘daire’ ritüeliyle tanışıklığını şöyle açıklamaktadır:

Babamın iş gezilerinden birinde, yoldan geçerken arabamın penceresinden gördüğüm bir manzarayı yıllar bana hiç unutturmadı. Çevresine bir daire çizilen adam etrafını kuşa-

tan bir kalabalık tarafından sürekli taşlanıyor, adamsa o dairenin dışına çıkamıyordu. Adamın Yezidi olduğu söylendi. Bir azınlık toplumu olduklarını, şeytana taptıklarını, inançlarına göre tavuskuşunun ve dairenin kutsal olduğunu, bu yüzden çizilen daire silinmeden içindekinin dışına çıkmadığını öğrendim. (...) Yıllar sonra ilk oyunum Mahmud ile Yezida’yı yazarken belki de dramatik sanatların temel metaforunu bulmuştum. Daire, çizen için bir komediydi. Dairenin dışındaydı. Saçma bulduğu bir inancı silah olarak kullanıp inanmanı teslim alabiliyordu. Bu, ona bir iktidar sağlıyordu. Dairenin içindeki içense bir dramdı. Tutsak ediliyordu. Yazgısını ötekinin insafına terk ediyordu. Ya kişi daireyi kendi eliyle, kendi çevresine çiziyorsa... İşte bu bir trajediydi. Seçiminin içerdiği sonu yaşayacaktı (7).

Yazarın oyununa malzeme yaptığı bu tanıklık, 1980 yılına kadar, deyim yerindeyse pişmeye ve olgunlaşmaya bırakılmıştır. “9 yaşından beri yazıyorum”(8) dediği **Mahmud ile Yezida**, yazarın o yıllardan 1980 yılına kadar ilgilendiği bir malzeme olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte malzemenin kaleme bulunduğu süreç, yine yazarın deyimiyle 15-20 günü kapsamaktadır. Sonuç olarak çocukluğundan itibaren kafasında yeşertip büyüttüğü, 1980’de ise 15-20 gün içinde kaleme alıp Türk Tiyatrosunun önemli oyunları arasına soktuğu **Mahmud ile Yezida**, yazarın hem şair kimliğinin, hem de almış olduğu dramatik yazarlık eğitiminin nüvelerini taşımaktadır. Gerek sözlü örgüdeki güçlü şiirsel aktarımlar, gerekse didaskali bölümlerindeki özgün tanım ve betimleme biçimleri ‘şair yetileri’nin sergilendiği öğeler olarak dikkat çekerken, tematik olanın güçlü bir kurgu içerisine yetkince yedirilmiş olması da yazarın tiyatroya ne denli yatkın olduğunun izlerini barındırmaktadır.

Oyun, metnin kodları ve bunların dille ilişkisi bağlamında oldukça özgün bir yere sahiptir. Yöresellik, şiirsellik ve trajik öğeler oldukça baskındır. Bu üçlü sacayağı metnin anlatım uzamını biçimlendirmekle birlikte, birbirleri arasında kurulan pozitif ilişki düzeneğiyle de oyunun bütün teknik ve tematik yanlarını besleyip, anlam üretiminin gerçekleşmesine olanak sağlamaktadırlar. Bu üç öge, ayrıca ve özellikle oyunun duygusal değerinin ortaya çıkarılmasında da büyük işleve sahiptirler. Yörenin ağır, çorak ve kasvet-

li atmosferinin yanı sıra, oyun kişilerinin sözlerine giydirilen şiirin içkin-kaotik çağrışımı, insanın yaşam karşısındaki sonuçsuz tepinilerinin trajedisini yansıtmaktadır. Bu yapı bir yandan dramatik eylemdeki hikayenin duygu değeriyle paralellik arz ederken, öte yandan oyunun türünü de belirleyen bir özellik olarak dikkat çeker.

Oyun çağdaş Türk Tiyatrosunda tragedya türüne örnek gösterilebilecek kodlar sistematığıyla örgülenmiştir. Bir yanda kırsal bir bölgede katı ve kuşatıcı töreler çatısı altında yaşamlarını sürdüren iki düşman köy, diğer yanda töre ve düşmanlığa rağmen birbirlerini tutkuyla seven ve aşklarını yaşatmakta kararlı olan iki kişi (**protagonist**). Bunlar trajik kahramanlardır. “Bilerek bir seçim yapan, seçimi doğrultusunda eyleme geçen ve bu yüzden yıkıma uğrayan”(9) kurbanlardır. Her tragedya kahramanı gibi onlar da bir idealin gerçekleşmesi için kendilerinden daha büyük bir güçle savaşıma girip kurban edilmişlerdir. Mahmud, Müslüman köyün güçlü, erdemli ve yakışıklı gencidir. Yezida ise yezidi köyü ağasının biricik kızıdır. Güzelliği dillere destan, Mahmud’un tanımıyla cerendir. Bir anlamda ikisi de imkansız aşkın taraflarıdır. Mahmud, ırmağın diğer tarafında gördüğü ve o anda aşkın bir tutkuyla bağlandığı Yezida için kimsenin içine girmeye cesaret edemeyeceği ırmağa atlayıp Yezida’nın yanına gelmiştir. Yezida’nın sözüyle, “en mümkümsüz işi”(10) başarmıştır. “Irmağı yüzerek geçen görülmemiştir bugüne dek. Irmağın da töresi vardır kendince: Adam yüzdürmez üstünde, insan barındırmaz, kendine yüzmeye geleni çeker suyun dibine, yutar”(11). Irmağın töresini yenebilen Mahmud, köylerin töresinin kurbanı olur. Önce bilekleri kesilir, sonra gökteki yıldızlar veya bir dağın ağaçları sayısı kadar(12) kurşuna hedef olur. Yezida ise kendini Mahmud’un öldürüldüğü yere çemberlererek, 40 günlük ölüm orucuna girer ve ölür. Mahmud ile Yezida arasında trajik hatayı -antik tragedyaadaki hamartia’ya eş biçimde- Mahmud yapar. Yezida, mantıklı ve sağduyulu biridir. Mahmud ise aşırı coşkun ve tezcanlıdır. O, Yezidi köyünün Müslüman köyüne karşın öfkesinin kabardığı bir zaman diliminde Yezida’yı kaçırmak için Yezidi köyüne yakın bir yerdeki dilek ağacının yanına gelir ve yakalanır. Daha soğukkanlı olup, biraz daha beklemek veya başka bir çözüm arayışına girmektense, tezcanlı ve coşkunlukla davranıp trajik hatasını gerçekleştirir. Bu hata, kendisi için de, Yezida için de bir baht dönüşüdür -antik tragedyaadaki peripeti kullanımı gibi-. O andan itibaren her ikisinin de bahtı, süregelen ayrışıp yıkımla sonuçlanır.

Dramatik dilin tragedyanın dokusuna uygun olarak, soylu ve derinlikli sözlü örgü ile alçak bir hız ve uzun vuruşlu ritmik tınlarla bezendiği oyun klasik tragedya geleneğinde olduğu gibi, kahramanların adlarını taşımaktadır. **Romeo ve Juliet** benzeri bir iç hikayeye sahip olan **Mahmud ile Yezida**’da, ayrıca antik tragedyalarda yer alan korolara benzer bir kişileştirme konumlaması da yer almaktadır. Bunlar, doğrudan ‘koro’ olarak adlandırılmasalar da, -Yezidi Kadınlar, Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar- olay ve durumlara ayna tutup, değerlendirmelerde bulunan, dil olarak da çoğunlukla mani ve benzeri söz kalıpları kullanan oyun kişileri olarak dikkat çekmektedirler.

Oyunun diğer bir özelliği de kapalı / benzetmeci biçime sahip olmasıdır. Dramatik eylemin doğal gerçekliğe koşut olarak yansıtılmasının gerekleriyle donanmış olan oyunda yer yer doğal akışı bölen öğeler de kullanılmıştır. Bunlar çoğunlukla koro işlevi gören oyun kişilerinin konuşmalarının yer aldığı bölümlerdir. Yine antik oyunlardaki korolar gibi, Yezidi Kadınlar, Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar’ın konuşmalarının yer aldığı bölümlerde – özellikle final- akış kendi doğallığından koparılıp, illüzyonun parçalanması sağlanmıştır. Buna karşın, yine de oyunun genel çizgisinde kapalı biçim özelliklerinin baskın olduğunu söylemek olasıdır. Bu arada kapalı biçimde olmayan, daha çok epik tiyatroya özgü olan her sahnenin bir başlıkla adlandırılışı, bu oyunda kullanılan teknikler arasındadır. Metnin didaskali bölümleri içerisinde bulunan bu yapı, her sahnenin farklı bir anlatım uzamı olduğuna işaret ederken, kullanılan başlıklardan 3., 5. ve 11. sahnede kiler eylemle ilişkilendirilmiş, diğerleri ise akışının geçtiği mekanların adlarından oluşturulmuştur.

Oyunda perde bölümlemesi bulunmayıp, toplam 11 sahne yer almaktadır. Sahnelerin hepsi farklı mekanlarda ve tek bir zaman diliminde geçerken, 11. sahne, 40 günlük bir süreci kapsayıp, zaman geçişleri 6 kez yapılan ışık karartılmasıyla sağlanmıştır. Sözlü örgünün yoğunlukla kullanıldığı ve bir yönüyle ‘sözmerkezci’ olarak da niteleyebileceğimiz oyunda, sadece 9. sahnede konuşma bulunmamaktadır. Bunun dışında 1.sahne ise sadece en sonda Yezidilerin ayinde kullandıkları toplu bir dua dillendirilmektedir. Yine kapalı biçimin bir özelliği olan olayların kronolojik akış sırası bu oyunda da söz konusudur. Dramatik eylem, doğal akışa paralel bir düzenle yapılandırılır.

ken, sahneler arası zaman geçişleri ise belirgin kılınmayıp, yalnızca 5. sahne ile 8. sahne arasında 3 günlük bir zamanın geçtiğine vurgu yapılmıştır.

Oyunda yer alan kişilerin dağılım ve sayısına gelince, bir sahne yapıtı için oldukça geniş bir kadro tasarımının yapıldığını söyleyebiliriz. Repliği / konuşması olan en az 53 kişi bulunmaktadır. En az diyoruz, çünkü Yezidi Kadınlar, Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar'ın (koro) sayısı metinde verilmeyip, bunların sayıları rejeye bırakılmıştır. Bu grupların ortalama 5 kişiden oluştuğu düşünülürse *-ki koro mantığı gereği sahne-seyirci ilişkisindeki sağlıklı etkileşim minimum bu sayıyı gerektirir-*, 15 kişinin bir repliği birden seslendirdikleri sonucuna varabiliriz. Oyunda ayrıca yine koro işlevi gören bir grup daha söz konusudur. O da Yezida'nın 9 kardeşidir. Dolayısıyla 53 kişilik repliği olan oyun kişilerinden 24'ü bir şeyi hep birlikte söyleyen 4 ayrı gruptan oluşurken, 29 kişi ise bireysel söz söyleme ediminde bulunmaktadır. Bunların dışında, ayrıca repliği olmayan Defterdar, Mal Müdürü, onların eşleri, Teyfo Ağa, köylüler ve 'cümle yezidi köylerinden gelen haşmetli bir kalabalık' gibi çok sayıda figüran, yani dekoratif oyun kişileri de yer almaktadır. Böylesine kalabalık bir kadronun sahneye uygulanması sorunsal bir tarafa, dramatik dilin sözlü örgüsünün kişiler arasındaki dağılımında, diloyun kişisi ve dil-tavır ilişkisi bağlamında yeterli doygunluğun verilemeyeceği kaygısı çok daha baskındır. Ancak sözlü örgünün kişiler arasındaki dağılımına dikkat edildiğinde, böylesi bir kaygının, yazarın replik düzeneğini oyun kişilerinin konum ve işlevlerine göre oldukça dengeli bir biçimde paylaştırdığının görülmesiyle giderilebileceği açıktır. Bu arada kişileştirme tablosuna ilişkin soru işareti oluşturan bir noktadan da söz etmek gerekir. 4. Sahnenin giriş kısmında parantez içi açıklamayla neredeyse yarım sayfa kadar tanıtımı yapılan Hizmet Oğlanı, hem yazarın yaptığı kişileştirme tablosunda yer almamakta, hem de oyunda herhangi bir işleve sahip olmamaktadır. Yazarın, sadece fincanlara kahve dolduran ve başka herhangi bir görev ve işlevde bulunmayan Hizmet Oğlanı'nın tanıtımı üzerinde neden bu denli durduğu konusu belirsizdir.

Diğer önemli unsur da oyunun geçtiği dönem ve coğrafyadır. Oyunda coğrafyanın Mardin çevresi olduğu çağrışımları verilmektedir. Mahmud'un, "Mardin'den öte diyarlar vardır. Dilersen seni oralara götürürüm"(13) demesi bu çağrışımı güçlü kılarken, ayrıca

yazarın oyunu Mardin'de geçen çocukluğundan katkılanarak yazdığını söylemesi de, hikayenin coğrafya olarak o bölgede yaşandığı sonucunu doğurabilmektedir. Oyunun geçtiği dönem ise, "töremiz çözülmüştür. Köyden göçenler olmuştur. Alamanya diye bir melmekat bile çıkmıştır. Dersin ki sanki Yemen'dir, sanki Fizan'dır. Gidenler geri dönmez. Alaman melmekatı köylümüzü yerinden uçurur, yurdundan eder"(14) biçiminde verilen bir bilgi ile Almanya'ya yapılan işçi göçünün tarihlerinden çıkarılabilmektedir. Almanya'ya işçi göçü 1961'de yapılan bir anlaşma ile 1974 yılına kadarki süreci kapsamaktadır(15). Bu veriyle oyunun geçtiği dönemi rahatlıkla 1961-1974 arası gibi bir zaman aralığına oturtabilmekteyiz.

Aşkın tragedyası veya töreler arasında sıkışan aşkın bir tutkunun baltalanışının lirik-trajik iniltisinin canlandırıldığı oyun diye tanımlayabileceğimiz *Mahmud ile Yezida*, başat olarak töre kavramının merkezileştirildiği, aşk kavramının da yine benzer ağırlıkla ele alındığı tematik bir portföye sahiptir. Bu iki olguyla birlikte gerek düz metin, gerekse alt metin kanavasında iktidar tutkusu veya erk edinme hırsı, erk alanını koruma veya genişletme isteği, ağalık sistemi eleştirisi, azınlıklar sorunsalı, toplumsal olanın insani olana tercihi, bireysel ya da bürokratik çıkar hesapları ve erkek egemen yapı içerisindeki kadın ezilmişi gibi anlam katmanları da yer almaktadır. Dilin doğrudan ve dolaylı gönderimlerde bulunmasıyla dışa vurulan oyunun anlam katmanları temelde Mahmud ve Yezida ile Havvas Ağa ve akışta hiç görünmeyen, Yezida'nın babası Miro Ağa'nın temsil ettiği değerler arasındaki dramatik sürtünme sonucunda ortaya çıkmaktadır. Mahmud ile Yezida aşkı, dolayısıyla insani olanı, bireysel kimliği temsil ederken, Havvas Ağa ve Miro Ağa karşıt kahramanlar (*antagonist*) olarak töreyi, iktidar tutkusunu, toplumsal olanı simgelemektedirler. Bu başat oyun kişilerinin yanı sıra, Mahmud ile Yezida'nın anneleri Eşyan ve Raşa çocuklarının değerlerini temsil eden, Kahya ve Mahmud'un ağabeyisi Kebik de karşıt kutupta yer alan diğer ikincil oyun kişileridir.

Mahmud, trajik kahramanın özelliklerine uygun bir profil çizmektedir. Güçlü, yakışıklı ve erdem sahibidir. "Ağa soyundan"dır(16). Oldukça duygulu, coşkun ve tezcenli, tutkusu uğruna her şeyi göze alabilen, "ağa kapısına it olandan bana ata olmaz"(17) diyerek, sisteme de, ağabeyisine de başkaldırıp, savaşımı göze alabilen; dili ise yine soylu bir söyleyiş kalı-

bına oturup, varlığını onunla açık kılan bir kişilik yansıması sergiler. Yezida da benzer bir soylu-erdemli kişilik sunumu yapmaktadır. Yezidi köyünün ağasının kızı, güzeller güzeli, sağduyulu, mantıklı, ama tutkusunu peşinden gidebilecek kararlılığa sahip, mert ve güçlü bir aşık genç kızdır. Onun göze alabildiği yıkım belki Mahmud'un maruz kaldığı yıkımdan daha şiddetli ve trajiktir. Havas ağa, bilindik 'ağa tiplemesi'nin özellikleriyle donanmıştır. Töreyi savunan, kendi erk alanının kalıcılığının töre olduğu bilinciyle, dayatmacı, çıkarıcı, despot söz ve davranışlar sergileyen bir profile sahiptir. Ancak kullandığı dil, kimliğini belirgin kılan bir yapıda değildir. Konuşmalarında yer yer sapmalar olup, konum ve tavrının rengiyle uyuşmayan söylem pratiklerinde bulunur. Kahya ise görmüş-geçirmiş, olgun, soğukkanlı ve politiktir. Bilgece bir kurnazlığı vardır. Bu özelliği diline de yansımıştır. Mahmud'un ağabeyisi Kebik ise, kardeşinin tam zıttı özellikler içerir. Ağa'nın yeğeniyle evlenmiş, silik ama mevcut düzenin savunucusu durumundadır. Ağa'nın isteklerinin gerçekleşmesi için kardeşini dahi gözden çıkarabilecek çıkarıcı bir kimlikle de yansılır. Oyunun önemli oyun kişileri arasında Mahmud ve Yezida'nın anneleri de vardır. Eşyan ölen oğlunun temsil ettiği değeri taşıyan, bu doğrultuda törenin kuralarını çiğneyip Yezidilerin bulunduğu yere gelerek, Yezida ile konuşup, onu gelini olarak gören ve "sevdamın mezhebi, dini, cinsi-cibilliyeti yoğ imiş"(18) sözünü düşman kalabalığa söyleme cesaretini gösteren bir 'Anadolu kadını'dır. Raşa da benzer bir duruş sergilemektedir. Gözlerinin önünde ölmek üzere olan kızını herkese rağmen savunur, diğer 9 erkek çocuğunu dahi, Yezida'ya el sürmeleri halinde öldürmekle tehdit eder, kocası deli Miro'ya da başkaldırır. Bu iki oyun kişisinin dili kullanma biçimleri birbirlerine benzemekle birlikte, halk söyleyişinin içli-lirik ağıtımsı rengini taşımaktadır. Diğer oyun kişileri arasında Köyün Delisi, oyundaki kasvetli havayı yumuşatan, sevimli ve sempatik bir tiptir. Dramatik eylemdeki işlevi ise, Yezidi köyünün çembere alınması düşüncesini Kahya'ya çağrıştırmasıdır. Kaymakam ve Jandarma Komutanı, devleti, işleyişi ve sistemin yozlaşmasını temsil ederlerken, bu ikilinin eşleri tam bir 'aptal sarışın' tiplemesi ile çizilmiştir.

Ele alınması gereken oyun kişileri arasında da koro işlevi gören Ak Çarşafı Kızlar, Kara Çarşafı Kadınlar, Yezidi Kadınlar kanava içerisinde özellikle final ve finale yakın yerlerde oldukça etkilidirler. Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar Müslüman

köyüne, Yezidi Kadınlar ise Yezidi köyüne özgü koro modelleri olarak saptanmışlardır. Aslında bu üç grup arasında Ak Çarşafı Kızlar'ı koro olarak değerlendirmemek daha doğru olacaktır. Çünkü bu grubun oyun içinde sadece Dügün sahnesinde yer aldığı, bu sahne de sadece bir kez tekerleme söyleyip(19), bununla folklorik bir gerekliliği yerine getirdiği, dramatik eyleme ilişkin ise herhangi bir söylem veya edimde bulunmadığı açıktır. Dolayısıyla bu grubun dekoratif yanı ağır basmakta olup, yerleşik koro algısıyla tanımlanmaması yerinde olacaktır. Kara Çarşafı Kadınlar ise yine Dügün sahnesinde tekerleme söyleyerek(20) o bölgenin folklorik yapısını yansıtmaya hizmet etmelerinin yanı sıra Mahmud'un kayb olduğu ve akabinde öldürüldüğünün duyurulduğu 10. sahnede de yer alırlar. Burada Mahmud'un cesedi getirilirken, olayın nasıl olduğunun aktarımını sağlayacak soru ve yorumlarda(21) bulunan Kara Çarşafı Kadınlar, oyunun genelinde yer almamalarına karşın, kullandıkları sadece dört replikle koro işlevini yapabilmektedirler. Oyunda daha doygun olarak koro işlevini yürüten grup ise Yezidi Kadınlar'dır. Ölümün Dairelenmesi adındaki final sahnesinde yer alan ve gerek sahnedeki işleyişin sürdürülmesinde, gerek anlatımın sağlanabilmesinde, gerekse olaya ilişkin yorumların yansıtıcılığını yapmalarıyla oldukça etkin bir işlevi gerçekleştirirler. Bu sahnede Yezida'nın annesi Raşa da zaman zaman korobaşı gibi Yezidi Kadınlar'ın diyaloglarına eşlik edip, aktarımın yapılmasına ön ayak olmaktadır. Kimi yerlerde bütüncül bir anlatımın bir kısmını Raşa yaparken, diğer kısmını da Yezidi Kadınlar dile getirirler. Yezidi Kadınlar'ın kullandıkları dilin de ayrıcalıklı bir özelliği söz konusudur. Onlar yörenin ağzından (diyalekt) farklı olarak, ortak dile daha yakın bir söyleyiş biçimiyle konuşurlarken, yöreye özgü bir takım sözcük ve tümce kalıplarını da kullanmaktan çekinmezler. Ayrıca doğrudan seyirciyi bilgilendirmeye dönük, anlatı ağırlıklı ve didaktik eğilimli konuşmalar da gerçekleştiren Yezidi Kadınlar, oyunun doğallığını mekanikleştiren böylesi söz edimleriyle, metnin tiyatrallığını anlatı eksenine de kaydırmaktadırlar.

Bu anlamda, oyunda tiyatrallık ve anlatı (mimesis-diegesis) açmazı dramatik eylemin akışında da söz konusu. Oyunda iki temel eylem anlatıyla verilmektedir. Biri Mahmud ile Yezida'nın ilk karşılaşmaları ve aşklarının başlaması, diğer ise Mahmud'un öldürülmesi. Temel eylemin üçüncü ve son ayağı ise -Yezida'nın kendisini ölüme bırakışı-, finalde canlan-

dırılma ile yansıtılmaktadır. Yani temel eylemi oluşturan etki ve tepki anlatıyla, sonuç ise eylemle canlandırılmaktadır.

Oyunun ilk sahnesi ön oyun mantığıyla kurgulanan Yezidilerin ayiniyle başlar. Burada bir ayinin mistik ve folklorik özellikleri yansıtılırken, dramatik eylemle herhangi bir ilişki kurulmamıştır. Doğrudan yezidi inanç sistemi ve kültürü ile ilgili genel bilgilerin alımlayıcıya sunumuna hizmet eden bu sahne, öte yandan oyunun atmosferini ve duygu değerini besleyen bir işlevsellik de sağlamaktadır. Bu sahnede dil, oyunun diğer bölümlerindeki şiirsel olanın baskınlığına karşın, açık, yalın ve imgelere yer verilmeyen düz anlatımlıdır.

2. sahnede ise dramatik eylemle ilişkin ilk bilgi verilir. İki düşman köyün iki aşık genci 40 gün önce birbirlerine görüş aşık olmuşlardır. Temel eylemle ilişkin ilk asal açmaz, yani hikayeleşirmeye değer yaşamsal kırılma anı 40 gün önce başlamıştır. 2.sahne aşıkların 40. gün buluşmalarıyla başlar. Bu sahnede yazar tiyatrallığı sağlayabilmek için oyun içinde oyun tekniğini kullanarak, 40 gün önce Mahmud ile Yezida'nın nasıl karşılaştıklarını, karşılaşma anında neler yaptıklarını ve aşklarının nasıl başladığını 'oyunumsu' bir anlatıyla ele almıştır. Burada gerçek ile oyun (şimdi ile 40 gün öncesi) arasında geçişler yapılmaktadır. Dilin oldukça diri ve dinamik kullanıldığı ve alımlayıcının olup biteni canlandırmasına hizmet eden ifade kalıplarına yer verildiği bu sahnede, yine de anlatının baskınlığı önüne geçilememiştir. Ayrıca seyirciyi doğrudan bilgilendiren sözlü örgülere de rastlanmakta, bu ise hikayeyi yapay bir düzleme indirgemektedir. Yine aynı sahnede çok sayıda tekrarin yapılması da dramatik dilin kullanımını açısından sakınca doğurmaktadır. Bunlarla birlikte dramatik eylem ve asal karşıtlıklara ilişkin bilgiler 2. sahnede verilmektedir. Bu sahnede altının önemle çizildiği nokta, büyük bir aşk ve karşısında törenin gücü; olanaksız olana karşın verilecek savaşında kararlılık gösterisi yapılırken, törenin ve düşmanlıkların büyüklüğü bilgisi de doğrudan aktarılabilir. 2. sahnede Mahmud ile Yezida

Oyunda iki eylem çeşidi söz konusudur. Asal olan Mahmud ile Yezida'nın töre ve düşmanlığa rağmen birbirlerine aşık olup bunu devam ettirme kararlılıkları, diğeri ise Yezidi köyü civarında bulunan bir bataklığın Müslüman köylüler tarafından kurutulup ele geçirilmesi. 2. sahnede Mahmud ile Yezida

kaçma kararına varırlar. Alımlayıcı bu eylemle ilişkin ilk hamleye 8.sahne Mahmud'un gece vakti köyden çıkıp gitmesiyle tanık olur. Oysa oyunda dramatik eylemle ilişkin ilk nesnel hamle sözünü ettiğimiz ikincil eyleme aittir. Bataklığın kurutulması için 5.sahne de, yezidi köyü dairelenerek, onların oradan çıkması engellenir ve Müslüman köylülerin bataklık tarafına geçmesi sağlanır. Oyunun 3. sahnesi Mahmud'un ağabeyisinin düğünüdür. Bu sahnenin asal dramatik eylemle doğrudan bir ilişkisi bulunmamasına karşın, ikincil eylemin varlığı burada duyurulur. Havas Ağa'nın bataklığı kurutma planları, Kaymakam ve Jandarma Komutanı yanında bir köylü tarafından dilendirilir. İkincil eylemle ilişkin bu duyuru daha sonraki sahnelerde daha nesnel yansılacaktır. Bu sahnede ayrıca, yine o yörenin folklorik yapısını yansıtmak amacıyla seyirlik köy oyunları da diyebileceğimiz çeşitli oyunlar sahnelenir. 4. sahne ise bir sonraki sahnede gerçekleştirilecek olan yezidi köyünün daireye alınması kararının verildiği sahnedir. 6.sahne Havas Ağa'nın ağabeyi Kebik ile Mahmud üzerine konuşmasını içerir. 7. sahnede ise Kebik'in kardeşi Mahmud'a Havas Ağa'nın isteklerini ilettiği ve Mahmud'un bir yönüyle her şeye ve herkese rest çektiği sahnedir. Dramatik eylem açısından bu sahne aslında ateşleyici bir özellik göstermektedir. Ki, bu sahneden sonraki sahnede Mahmud Yezida'yı kaçırma eylemine girer. 9.sahne aslında, bir anlamda kameranın 8.sahne Mahmud'un gölgesini görüp, onun köyden çıktığına tanık olan Tüfeklilerin olduğu yerden, Mahmud'un olduğu yere çevrilmesi gibidir. Sinematografik yakın çekimdir. 8.sahne gölgesi görülen Mahmud'un 9. sahnede kendisi yansıtılır. 10.sahne ise dramatik eylem açısından etkinin tepki ile karşılandığı yerdir. Mahmud Yezida'ya aşık oluşunun da, kendi köylülerinin Yezidi köyünü daireye almalarının da bedelini canıyla ödemiştir. Bu sahnede bir süredir köyde olmayan Mahmud'un, köylüler tarafından aranıp cesedinin getirilmesi yansıtılır. Dramatik ve trajik etkinin doruğa ulaştığı, duruma uygun oldukça etkileyici bir dil kullanımının sergilendiği, gerilim ve merak öğelerinin arttığı oyunun en 'can alıcı' kısmı ise 11.sahnedir. Bu sahne toplam 40 günlük bir zaman dilimini kapsamakla birlikte, 40 günden 6 gün sahneye taşınmaktadır. Bunlar, ilk gün, üçüncü gün, onuncu gün, birkaç gün sonrası, yine birkaç gün sonrası ve kırkıncı gündür. Bu bölümlerin ilkinde Yezida'nın dilek ağacının yanına gelip kendisini daireye alması, ikincisinde annesi Raşa'nın Yezida'ya daireden çıkması için yakarmaları ve Yezidi Kadınlar'ın olup biten hakkındaki konuşma-

ları, üçüncüsünde Raşa'nın Yezida için kocasına başkaldırıp, oğullarını öldürmekle tehdidi, dördüncüsünde Raşa ve Yezidi Kadınlar'ın yine Yezida'yı ikna çabaları yansılır. Beşincisinde de sürprizin, merakın ve gerilimin doruğa çıktığı, oyunun dramatik eylemle ilişkin sözünün söylendiği bir an konu edinilir. Mahmud'un annesi Eşyan, tüm töreleri hiçe sayarcasına düşmanı olduğu yezidi köylülerinin yanına gelip, Yezida'yı görür. O andan itibaren on günlerdir konuşmayan Yezida konuşmaya başlar. Herkes umutlanır. Bu ikilinin arasında geçen konuşmalarda oyunun asal izleşimine ilişkin iletiler aktarılır. Altıncısı ise oyunun iki eyleminin sonuçlandığı bölümdür. Yezida ölür. Öte yanda ise diğer köylüler bataklığı kurutup ekine hazır hale getirmelerini sevinç çılgınlıklarıyla karşılarlar. Ölüm ve sevinç aynı karede buluşur. Bu kareye traktör, biçer-döver ve buldozer gibi makinelerin sesleri de karışır.

Mahmud ile Yezida adlı oyuna yaptığı bu genel bakış açısı, dramatik dil bağlamındaki değerlendirmelerimizi ayrıntılamaya zemin hazırlaması bakımından önemlidir. Her metin kendi dilini yaratır ve her metin kendi özel dil kullanımının bir ürünüdür gerçeğinden hareketle irdelemeye çalıştığımız bu oyun metni, öncelikle yazarın şair kimliği, yaşam kaosu içindeki insanın tragedyasını görebilme yetisi ve yöreye, folklorüne olan duyarlılığı ekseninde biçimlendirilmiş bir yapıttır. Oyuna imgelerle yüklü şiirsel bir dil egemendir. Bu şiirsellik özellikle kişilerin içkin olduğu anlarda daha bir baskındır. *"Hem ipek saçına örük vururken bile canın yakmamayım diye ellerime kanat takmaz mıyım?"*(22), *"Uzun zaman elin kalakaldı yüzümün bir yanında"*(23), *"Gözlerinden ırmaklar geçiyor du çağıl çağıl..."*(24), *"Sonra çıktım ırmaktan, bedenimde binlerce ırmak"*(25), *"Sanırsan gözleri karanlıkları oyar ve de ırmağı kendine aşık eder idi"*(26), *"Yezida'm ıssızlığın tekin değildir. Korku salar yüreğime. Acım büyütür. Durdımı engin kılar"*(27) gibi imgelerle donanmış çok sayıda söz kalıpları durumun duygusal değerine paralel olarak kullanılmıştır. Tümceler kısa, net, sözcükler ise yer aldıkları bağlam doğrultusunda daha çok yan anlamlarıyla konuşlandırılmıştır. Sözcük, sözlük anlamıyla değil, oyundaki olay, durum, kişi ve atmosfere göre bir değer birimi oluşturmasıyla anlamsal varlık gösterir Yöre halkının söylem biçimleriyle tam bir uyum halinde olan bu yapı, öte yandan özgün bir konuşma biçimi de oluşturmuştur. Sözcük, sözdizimi ve söyleyişteki ritmin yetkin bir biçimde kaynaştığı oyundaki dil düzeneği, alımlayıcının rahatlıkla algı-

layabilmesini sağlayacak söz sanatlarına da başvurmuş, anlam ve ses bütünselliği içerisinde sözcüklerin çağrışımsal boyutlarına ağırlık vermiştir. Oyunda Mardin ve yöresinin ağız kullanılmıştır. Buna patua da diyebiliriz. Ayrıca söz düzeneği, *"merhamet sıtmasına tutulmuşsan"*(28), *"köylüm deli kısrak gibi huysuzlanır"*(29) gibi yöresel deyim ve ifade biçimleriyle de zengin kılınmıştır. Yine, dilin coğrafyayla ilişkisi bağlamında her topluluğun yaşam algı ve koşullarına göre sözcük dağarcığını biçimlendirmesi metinde görülen önemli özelliklerden biridir. Oyunda kırsal alanla birlikte yaşam koşullarının rengini veren, 'toprak, kan, ırmak, dağ, ekin, gövmek, dirlik-düzenlik, şerbet, tüfek, avrad' gibi çok sayıda sözcük kullanılmıştır. Buna karşın oyunun genel sözdizimi ve sözcük kullanım dağarcığı arasında kulak tırmalayan ya da hem ritmi etkileyen, hem de oyun-alımlayıcı arasındaki iletişime sekte vuran sözcükler de yok değildir. Örneğin, *"Lafım o manaya peşref çekmez"*(30) sözündeki 'peşref' sözcüğü kulak tırmalayıp genel akışta tıkanmaya yol açmaktadır. Yine, *"seninle bir durum muhakemesi muvacesesi yapalım"*(31) sözündeki 'muhakeme' ve 'muvacene' sözcükleri de dramatik dilin 'doğalımsı' yapısına ters düşüp, daha çok kitabi ifade kalıbı olarak dikkat çekmektedir.

Dramatik dilde kullanılagelen ve gerek azda özü yansıtılmalarından, gerekse estetik bir doku barındırmalarından dolayı idyomların bu oyunda sıklıkla kullanıldığını yineleyebiliriz. Argo veya jargonun pek kullanılmadığı, ama özellikle çok sayıda deyim ve atasözüne yer verilen oyunda, anlatım zenginliği, renklilik ve sözün sanatlı kullanımı bu yolla da sağlanmıştır. Oyundaki deyim ve atasözü kullanımlarına şu örnekleri verebiliriz: *"Ağzından çıkana kulağın duyuyor mu?"*(32), *"Erini taze yitirmiş yeni avratlar gibi başlarına kara çatki çalıp gönül dindirmekteler"*(33), *"Artık eski kılıçlar kesmez olmuştur"*(34), *"...kısrak gibi huysuzlanır, sırtına eyer vurulmuş taze tay gibi eşinir durur ortalıkta"*(35), *"Bir tek söz ediver anana. Ediver ki, etine can gelsin"*(36), *"Görürem ki, kafanın dumanı göreneklerimiz unutturmuştur sana. İşte bir bit yeniği vardır"*(37).

Oyunda kullanılan idyom malzemeleri arasında yemin, beddua ve dua gibi ifadeler de yer almaktadır. Oyunun duygu rengine hizmet eden ve kişilerin de duruş ve tavırlarının konumlanmasına yardımcı olan bu türden idyom malzemelerine de şu örnekleri verebiliriz: *"Erlüğimin üstüne başım koyarım ki, bir kara gün göstermeyeceğim sana"*(38), *"Sözüm, kavlim*

olsun ki, Mahmud'un dirisini getirene koçlar, kurbanlar adayacağım"(39).

Oyunda ayrıca dilsel kullanım yoluyla açığa vurulan ve mitsel / kültürel öge olarak değer taşıyan motifler de kullanılmıştır. Bunlar arasında yer alan kuzgun motifi(*) oyunda üç yerde kullanılmıştır. Biri Mahmud'un ölüm haberinin getirileceği anda, diğerleri Yezida'nın ölmek üzere olduğu anda. Kuzgunlar siyahtr ve üç tanedir. Bununla birlikte hem dil düzeneği içinde, hem de görsel olarak oyunda yer alan diğer bir motif de dilek ağacı(**)*. Oyunun 2.sahnesine adını da veren bu motif, oyunda sık sık kullanılmakta olup, asal izlikle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bunlarla birlikte yine dinsel ve kültürel boyutla ilişkilendirilebilecek rakamlara özgü motifler de söz konusudur. Bunlar arasında 3 ve 40 rakamları dikkat çekmektedir.

Özellikle 40(***)** rakamının motifsel değeri baskın ve tiyatral söylem biçimleri içerisinde kullanım sıklığı da oldukça fazladır. Ayrıca dramatik eylemin kırılma noktaları hep bu rakam ile özdeş kılınmıştır. Oyun Mahmud ile Yezida'nın aşklarının 40. gününde başlar. Mahmud Yezida'nın 40.örüğünü örer. Oyun Yezida'nın ölüm orucundaki 40. günle sona erer. Yezida 40 örüğünü çözdükten sonra ölür. Oyunda 40 rakamının replik içerisinde kullanımından bazıları şunlardır: *"Bugün kırkinci çaputu bağlamışımır ağaca"*(40), *"Bugün kırkinci örüğünü öreceğim Yezida. Saçma kırkinci murat düğümünü atacağım. Bugün kırk örük tamam olmuştur"*(41), *"Şükür seni kırk gündür gösterene"*(42), *"Bir tek örük kalmış alına düşen Mahmud'un bağladığı en son kırkinci örük"*(43). 3 sayısı da yine motifsel değeri olan rakamdır. Bu sayının oyun içindeki kullanım yerlerine de şu örnekleri verebiliriz: *"Yezidiler ateşin çevresinde iç içe geçmiş üç daire halinde dönerek ayınlerini tamamlamaktadırlar"*(44), *"Üç günde bir çıkar bakarım ağacın dallarına. Senden bir işmar beklerem. Sen de üç günde bir çık dilek ağacının tepesine ve de benden bir yeşil mendil bekle"*(45), *"Tam üç gündür anan karşında yalvarır. Üç gün olmuştur sesleri solukları çıkmamıştır daha"*(46), *"Tam üç gün üç gece dolanmadık köy bırakmadı köylüler"*(47), *"Gökte üç kuzgun dolanmaktadır, üç siyah kuzgun, üçünün de kanatları birbirine değmektedir"*(48).

Oyunda yer verilen idyomlara ilişkin yaptığımız bu değerlendirmeye(*****) paralel, kullanılan dramatik dilin diğer dil pratikleriyle arasındaki etkileşime de kısaca değinmekte yarar vardır.

Dramatik dili 'yazın ve konuşma dillerinden alabildiğine beslenen, çapraz döllenme ile organikliğini onların olanakları doğrultusunda biçimlendiren, hatta pragmatist bir yönelimle, öteki dil şebekeleriyle de katılanan, geniş çeperli, sanatlı ifade yöntemi' olarak tanımlayabiliriz. Bu tanım kuşkusuz, bir yandan konuşma dilinin doğal, gerçekçi ve pratik yapısına, öte yandan yazın dilinin estetize edilmiş doğasına göre oyunu değerlendirmemizi koşullanmaktadır. Öncelikle oyunun okunmak için değil, söylenmek için kaleme alındığının altını çizmemiz gerekmektedir. Gerek yöre ağzının kullanılmış, gramer ve imla kurallarının ise uygulanmamış olması, gerekse her söylemin konuşma dili doğallığıyla yansıtılması bu çıkarıma varmamızı sağlamaktadır. Örneğin, *"Sanki benim yüreğim buza kesmiş gibi konuşursun Mahmud?"*(49), *"Sözün sözdür Yezida?"*(50) veya *"Hiç öğrenmemişsen oğlunun yarası nedir?"*(51) gibi sorular, Türkçe gramer yapısına, yani doğru soru kalıbı yapısına uygun değildir. Bunların soru haline getirilmesi ancak, söyleyiş biçimiyle olasıdır. Yine sadece bu örneklerden de görülebileceği gibi, ifade biçimleri asla kitabı / yazı dili değil, konuşma dili doğallığını barındırmaktadır. Bu, oyundaki sözlü örgünün gerçekçi ve inandırıcı olduğunun da göstergesidir. Ayrıca kullanılan sözcük, söz dizimleri, tamlamalar, tümcecik ve tümce dizgeleri de yapıntı gerçekliğin doğal gerçekliğe ne denli ayak uydurduğunun kanıtı niteliğindedir. Ancak bu, oyunda kullanılan dilin konuşma dilinin bir kopyası olduğu anlamına gelmemelidir kuşkusuz. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi oyun oldukça güçlü bir sanatlı dile sahiptir. Yoğunluklu bir imgelem kullanılmış, şiirsellik neredeyse tamamen dille yansılanmıştır. Bunun dışında gerek sözlü örgü, gerekse parantez içi açıklamalar oldukça ölçülü, düzenli; 'terbiye edilmiş' bir kıvama oturtulmuştur. Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz: Oyun temel dil pratikleri olan yazın ve konuşma dillerinden beslenen, onları kendi yapısallığı içerisinde sentezleyen, böylece hem doğal, inandırıcı ve gerçekçi, hem de etkili ve estetik bir dil düzeneğine sahiptir.

Daha önce değinide bulunduğumuz oyunun, tiyatralik ve anlatı kutupları arasında yer yer kaymalar yaşadığı konusuyla ilgili olarak bazı noktalara daha vurgu yapmak gerekmektedir. Soru şu: Bu kadar güçlü, diri ve etkili bir dil kullanılmasaydı, bu oyun bu denli tiyatral olabilir miydi? Hayır. Kuşkusuz, bu oyunu anlatıdan uzaklaştırıp, tiyatral yapan en önemli öge kullanılan dildir. Oyunda çoğu olay ve

eylem anlatıyla sahneye taşınsa dahi, bütüne egemen olan canlı ve dinamik bir dil, bu kusurun görmezden gelinmesini sağlayabilmekte veya dil, anlatının kuru ve yapaylığını büyük bir hünerle gölgeleyebilmektedir. Buna karşın yine de anlatının yer yer duyumsandığı noktalar yok değildir. Yukarıda işaret ettiğimiz yerler dışında, 4. sahnede altı Tüfekli'nin Havas Ağa ile konuşmalarında anlatı havası sezilmektedir. Tüfekliler sanki bütünlüklü bir konuşmayı parçalayıp da, aralarında paylaşım yapıp öyle konuşuyorlar gibidirler. Ne söylemin içeriği farklıdır, ne de söyleyim kalıpları. Konuşmalarında bataklığın kurutulması gereğinin gerekçelerini sıralayan Tüfekliler'in, seyirciyi doğrudan bilgilendirmeye dönük böylesi anlatı kalıpları(52) kullanmaları, oyunu doğallığını da zedeleyen bir unsurdur.

Kuşkusuz, dramatik dil kişiler arasındaki gerilimi renklendirdiği kadar, çeşitli duyguları, düşünceleri, hırsları belirten itici ve geliştirici güçtür de. Bundan dolayı tasarımdaki izlekte sadece kişilerin davranışlarını kapsayan bir eylem değil, aynı zamanda sözlü örgü ile biçimlenen eylem de söz konusudur. Bu bağlamda, oyunda dilin eylemle ilişkisi, hem yansıtıcı olması, hem de ateşleyici olması bakımından güçlüdür. Gerek anlatımla sahneye taşınan, gerekse olay dizisine iliştirilen her iki dramatik eylem izleği de dilin etkili kullanımıyla alımlayıcıya ulaşır. Asal dramatik eylemin duyurulduğu 2. sahnede Mahmud ile Yezida arasında başlayan aşk ile buna karşıt olan töre ve düşmanlık dilin güçlü ve etkileyici kullanımıyla yansıtılır. Bu sahnenin sonunda ise yine asal eyleme bağlı krizin patlak vermesini ateşleyecek olan şu diyalog gerçekleşir taraflar arasında:

MAHMUD – Çözmem saçlarını, salmam gidesin köyüne. Onlar benim ilk gece hakkımdır Sevdamızın töresi böyle buyurur... Ne çabuk unuttuysan Yezida. Karım olacaksan. Ölümüne olacaksan.

YEZİDA – Son sözün budur Mahmud?

MAHMUD – Son sözüm budur Yezida(53).

Bu noktadan sonra Yezida'da karar verir ve kaçacağını söyler. Anlaşmaları gereği, hazır olduklarında Dilek Ağacının orada buluşacaklardır. Dil aracılığıyla ateşlenen bu eylem, daha sonra Mahmud'un Dilek Ağacının orada yakalanıp öldürülmesiyle farklı bir boyut daha kazanacaktır.

İkincil eylemin duyurulup, ateşlendiği yer ise 3. sahnededir. Mahmud'un ağabeyisinin düğünü yapılırken, köylüler arasında geleneksel olarak oynanan koşmaca yarışmasında birinci olan kişi Ağa'dan bir dilekte bulunacak, Ağa ise ağalığının gereği bu dileği yerine getirecektir. Diyalog şöyle gelişir.

HAVVAS AĞA – Sağolasm, sağolasm da gene de dileğini dilinin ucuna getir. Getir ki zararımız nedir bilelim. Ağalık hakkımızı ödeyelim.

KOŞUCU – Dileğim odur ki ağamızdan, bataklık kurutulan da, ağam bana birkaç dönüm pirinç tarlası versin...(54)

Bu istek orada bulunanlara şoke etkisi yaratmıştır. Koşucu densizlik yapmıştır. Havas Ağa bozulur, bu durumdan haberi olmayan Kaymakam ise, *"Nedir bu bataklık işi Havas Ağa? Benden gizli işler mi yürütüyorsun?"*(55) diyerek hem şaşkınlığını, hem de tepkisini dile getirir. Bu sözlü örgü dramatik dilin sürpriz ve şaşırtıcı olması gerekliliğine verilebilecek iyi örneklerden biridir de aynı zamanda. Bir sonraki sahnede ise, bataklığın kurutulacağı planı açığa çıkıp, Kaymakam'ın da tepkisiyle karşılaşınca, Ağa ve ekibinde oluşan tedirginlikle eyleme geçilmesi kararı alınır. Bu noktada da yine dil ile eylem ilişkisinin güzel bir örneği yansıtılır. Bataklığı kurutmak için Yezidi köyünün civarından nasıl geçileceği konusunda kara kara düşünen Ağa, Kahya ve Tüfekliler, Köyün Delisi'nin, *"Sizi Yezidiler sizi! Şeytandan korkan mahşer dölleri sizi. Daire içine hapsedeyim de sizi görün, mahpus kalın da görün"*(56) demesiyle parlak bir düşünceyi akıllarına getirirler. Köyün Delisi'nin bu sözüyle birlikte yapmış olduğu eylem, Kahya'da, Yezidi köyünün daireye alınması ve Yezidilerin inançları gereği o daireden dışarı çıkamamaları nedeniyle köylere hapsedilmeleri, dolayısıyla kan dökülmeksizin, kendilerinin de rahatlıkla bataklık tarafına geçebilecekleri düşüncesini doğurmuştur. Eylemin ateşlendiği bu noktadan bir hamle sonrası ise, bu düşüncenin aynen uygulandığı sahnedir. Dil ile eylem arasındaki organik kaynaşmaya gösterebileceğimiz bir diğer örnek de, 7. sahnede ağabeyi Kebik ile Mahmud'un konuşmalarında yer alır. Kebik, bir önceki sahnede yeğeniyle evlendiği Havas Ağa ile konuşup, ondan Mahmud'un Teyfo Ağanın kızı Güllüşan ile evlenmesi isteğini / buyruğunu almıştır. Havas Ağa'nın hesabı bir yandan Mahmud'a aşık olan Güllüşan'ın isteğinin yerine geti-

rilmesiyle Teyfo Ağa'nın gönlünü yapmak, diğer yandan Teyfo Ağanın bataklık arazisinden hak iddia etmesinin önüne geçmektir. Ağa'nın bu isteklerini Mahmud'a ileten Kebik, olumsuz yanıt alır. Kebik sinirlenerek, "Senin ağabeyin olmadan önce ağanın hısmıyım ben gayrı, Ağanın buyruğu Allah buyruğudur gözümde, ve de bütün köyün gözünde" ifadesini kullanır. Mahmud ise bu reste daha keskin bir rest ile yanıt verir: "Benim son sözüm söylenmiştir Kebik Ağa. Ve de sen bilesin ki, ağa kapısına it olandan bana ata olmaz"(57). Yörenin ağabeyi-kardeş ilişkisi göz önüne alındığında böylesi bir restleşmenin oldukça ciddi bir çatışmanın ayak sesleri olduğu anlaşılacaktır. Diyalog örgüsündeki bu karşıtlık ve negatif ilişki düzeneği, bir sonraki hamlede, bir an önce Yezida'yı kaçırmayı düşüncesini uygulamaya sokturacaktır Mahmud'a. Asal eyleme ilişkin bu kırılma noktasının hemen ardından beklenen olur ve Mahmud, Yezida'yı kaçırmak için harekete geçer. Bu örneklerde de görüldüğü gibi, oyunda dil ile devinin içe içedir. Daha sonraki sahneler, bu iç içeliğin yansımalarıyla doludur. Yezida Mahmud'un öldürüldüğünü duyup, kendini ölüme bırakırken, Havas Ağa ve köylüleri bataklığı kurutup, orayı ekin haline dönüştüreceklerdir.

Oyunda kullanılan dilin dönem ve coğrafyayla ilişkisi de oldukça güçlüdür. Dilin oyunun geçtiği döneme uygunluğu yerinde olup, coğrafyaya özgü her türlü gösterge de, hem dilsel olarak, hem de tiyatral anlatımın diğer olanaklarıyla yansıtılmıştır. Hatta eski ve yeni toplumsal düzene ilişkin bilgiler de yer yer aktarılmıştır(58). Bunlarla birlikte, coğrafyanın tarihsel kalıntıları üzerine de bilgi aktarımında bulunmaktadır(59).

Bu arada oyunda karşıtlık olarak verilen ve dramatik eylemin çatışma kutupları arasında yer alan Yezida inancı ile İslam inancı özelliklerinin yansıtılmasında ciddi bir dengesizlik olduğunu da söylemek gerekir. Yezida inancı ve kültürü yoğun olarak yansıtılırken, İslam inancı ve kültürü üzerine herhangi bir bilgi aktarımı, motif veya ibareye yer verilmemiştir oyunda. Tek bir yerde kullanılan "cennet", "şehit"(60) gibi sözcükler islami çağrışırsa da, bu sözcüklerin diğer tüm dinlerin terminolojisinde yer almalarından ötürü bağlayıcılığı olmamaktadır. Yine oyunda kullanılan, "kan dökmek bir işin sünnetidir"(61) sözü de, İslam inancıyla bir ilgisi olmayıp, doğrudan yörenin kültürüne özgü bir idyomdur.

Dilin insanın varlığını gerçekleştirdiği; insanın onda yaşayıp onunla yaşadığı, dünyayı ise yine onunla açık kıldığı için bir kodlamalar sistemi olduğu gerçeğinden yola çıkarak, oyun kişilerinin söylemine ve söyleyiş renklerine eleştirel yaklaşmak olasıdır. Öyle ki, özellikle söylem renkleri bağlamında oyunda tekdüzeliğin olduğu açıktır. Bir yandan toplumsal yapı ile birlikte yerel doku ve motiflerin yansıtılmasına hizmet eden, öte yandan tiyatro uzamını renklendirip, derinlikli kılan söylem renkleri, oyunda repliği olan 53 kişi arasında sadece iki kişide farklılık göstermektedir. Bunlar Kaymakamın Karısı ve Jandarma Komutanının Karısı'dır. Oldukça basit, düz ve bozuk dil kullanımında bulunan bu iki kişi, ortak dilin söyleyiş biçimine uygun olarak konuşurlar. Oysa, 'kendine özgünlük' ilkesi gereği, kişilik özelliklerini hem sözcük ve söz dizimlerine, hem söyleyim ritim ve dokusuna yansıtan bu iki kişinin dışındaki hemen herkes, benzer söyleyiş rengine sahiptir.

Bunlarla birlikte daha da önemli bir açmaz, birbirinden kesin hatlarla ayrılan Müslüman ve Yezidiler dahi, bu ayrışımı kullandıkları dille yansıtılmalarıdır. İki farklı inanç ve kültüre sahip olan bu gruplar arasında, 'kendilerine özgü' herhangi bir dilsel ayrışmanın söz konusu olmaması, belki aynı yörede yaşıyor olmalarının bir gereği gibi gözükülebilir. Ancak, dil dünyaya bakışın ve yaşam modelinin nesnel bir göstergesi olduğundan dolayı bu iki farklı dünyaya sahip grubun da farklı dil kullanımında bulunmaları gerekiyordu. Oyun ne kadar da şiirsel gerçekçi bir oyun olursa olsun, gerçeğin bu ilkesini yakalamak zorundaydı. Gruplar arasındaki bu aynılık tavrıda da söz konusudur. Bir tarafta Müslüman inanç ve kültürü, diğer tarafta Yezidilik. Bu iki farklı dünya, dil ve tavrın farklı kullanımıyla değil de, anlatıya dayandırılan 'özellik aktarımı' ile yansıtılmıştır. Oysa tekdüzeliğin ve renksizliğin kırılabilmesi için, her iki kültür ve inanç sisteminin de dile yansıyan ve dille yansılan özelliklerinin verilmesi daha uygun olacaktır.

Oyundaki jest ve mimik belirtkelerine bakacak olursak, bu tür açıklamaların replik içinde değil de, replik verilmeden veya tamamlandıktan sonra aktarıldığını söyleyebiliriz. Yoğun olarak kullanılan jest ve mimik açıklamaları, parantez içlerinde yine şiirsel ifadelerle yansıtılırken, bazı jestlere de parantez içinde değil, sözlü örgü dahilinde yer verilmiştir. Örneğin,

YEZİDA – Hiç unutabilirim Mahmud?
MAHMUD – Hele deli kız ağlayacağına, gel yine oyun oynayalım...(62)

biçimindeki sözlü örgüde jest, parantez içi açıklama kullanılmadan yansıtılmıştır. Jest belirtkelerinin sıklıkla kullanılmamasına karşın dille olan kaynaşımın yetkince sunulduğu oyunda, ayrıca dilin atmosferi oluşturan oldukça önemli bir işlevde bulunduğu da altını çizmek gerekir. Öyle ki, oyunun ağır, ağırsı ama büyümlül-şiirsel atmosferi tiyatral anlatımın diğer olanakları içinde, çoğunlukla dille sağlanmıştır. Oyunun ritim ve hızı ise tragedya türüne uygun bir müzikli dilin sağlanabildiğini göstermektedir. Tümcelerinin kısa ama repliklerin daha uzun oluşu, replik düzeneğindeki uzunlu-kısalı söz örgüleri, merakı ve gerilimi besleyen inişli-çıkışlı konuşmalar, hızlı ağır, ritmin de devingenliğini sağlamaktadırlar. Bunlarla birlikte, repliklerdeki sözcük, tümce ve sözcükler arasında icraya, yani oyuncunun seslendirebilme yetisine uygun olmayan bir yapı da yoktur. Yöre ağzının kullanıldığı ve o yöreye özgü bir takım sözcüklerin yer aldığı oyunda icrayı etkileyebilecek ciddi bir sorunsala rastlanmazken, bağlaç kullanımının sıklığı dikkat çekmektedir. Daha çok söylemin doğallığını kırıp, onu kitabileştireceği sakıncasıyla dramatik dil içinde kullanımı uygun karşılanmayan bağlaçlar arasında, özellikle "ve de" ile "ve"ye çokça yer verilmiştir. Bu bağlaçlar oyundaki hemen herkes tarafından sürekli olarak tekrarlanırken –ki doğru kullanılıp, kitabi bir durum yaratılmamaktadırlar-, bunlar parantez içi açıklamalarda bile kullanılmıştır. Bunun iki açıklaması olabilir. Birincisi yazar oyun kişilerini kendi diliyle konuşturmuştur -bu olmaması gerekendir-; ikincisi yazar oyunda belli bir ritmi, ses dengesini ve atmosferi oluşturmak ve yörenin söyleyiş dokusuna uygun bir bütünsellik kurabilmek için bu yöntem başvurmuştur. Yazarın şair kimliği ve oyunun şiirsel gerçekçi bir tragedya oluşu, daha çok ikinci seçeneği doğrular gibidir. Bu arada, "ki" ilgi ekinin de yine sıklıkla kullanıldığını, bunun ise yörenin dil pratiğinde Farsça'nın ne denli etkili olduğunu gösterdiğini söyleyebilir, ayrıca dramatik dilin kullanım alanı içinde bulunan dil kazaları / oyunları olarak niteleyebileceğimiz herhangi replik veya sözlü örgü düzeneğinin de oyunda yer almadığını belirtebiliriz.

Dramatik dilin özelliklerinin oyundaki kullanımına ilişkin yaptığımız bu değerlendirmelere, son olarak şu noktaları da dahil edebiliriz. Dramatik

dilin önemli özelliklerinden biri olan yoğunluk ilkesi, oyunun özellikle 2.sahnesi ile 11. sahnesinde baskın olarak dikkat çekerken, 7. sahne ile 10. sahnede de yer yer kendini duyumsatmaktadır. İçinde bulunulan anın, durumun, atmosferin kişilerin duygu aşkınlığıyla döllendiği bu yapısalılık, ayrıca azda öz olma ilkesiyle de uyumaktadır. Seçici olma, özellikle bir şeyi en ekonomik yoldan anlatma, başta zaman etkeni olmak üzere, sahne-seyirci / metin-okur ilişkisini diri tutma ve etkili, sanatlı anlatımı kullanma gereksiniminin bir sonucu olan azda özlük ilkesi, bu oyunda da dramatiğin dinamiklerinden olan etki ve estetiğin yansıtımına hizmet etmektedir. Yine dramatik dilin kişileri tanıtan, bilgi veren özelliği de oyunda sıklıkla kullanılmıştır. Oyunda kişilerin biyo, sosyo ve psikolojik özellikleri bir başka kişi tarafından ifade edilirken, başat oyun kişilerinin tanıtımına özellikle bu yöntemle ağırlık verilmiştir.

* Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü öğretim elemanı

NOTLAR

1. Emil Michel Cioran, **Burukluk**, Çev.:Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s.9.
2. Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ank. Üniv. DTCF Yay., Ankara, 1972, s. 44.
3. Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, De Ki Yay., Çev.: Eren Buğlalılar, Banış Yıldırım, Ankara, 2007, s. 277
4. E. M. Cioran, **Burukluk**, s.70.
5. Şuayip Ünsal, **Yasak Aşkın Tutkuya Dönüşmesi ve İki Model Oyun**, Lisans Tezi, DEÜ, GSF, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, 1990, Ek-1, s.2. (Aktaran: Selda Tumluer, Murathan Mungan'ın Oyunlarında Kişileştirme, Lisans Tezi, DEÜ, GSF, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, 1995, s.3.)
6. agy., s.2.
7. Murathan Mungan, **Paranın Cinleri**, Metis yayınları, İstanbul, 1997, s.16.
8. Gül Dirican, "Murathan Mungan'la Söyleşi", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Kasım 1992, Sayı:300, s.14.
9. Sevda Şener, "Kahraman ve Kurban", **Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi**, 1984, sayı:42, s.64.
10. Murathan Mungan, **Mahmud ile Yezida**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.16.
11. agy., s.16
12. Bkz., agy., s.80
13. agy., s.21.
14. agy., s.75.
15. Bkz., Dr.Sudi Apak, **Yurt Dışındaki İşçi Potansiyeli ve Türkiye Ekonomisi**, Cem Yayınları, İstanbul, s.9
16. M. Mungan, **Mahmud ile Yezida**, s.53

17. agy., s.61
18. agy., s.94.
19. Bkz., agy., s.25.
20. Bkz., agy., s.25
21. Bkz., agy., ss.79-80
22. agy., s.14
23. agy., s.17
24. agy., s.18
25. agy., s.20
26. agy., s.75
27. agy., s.42
28. agy., s.40
29. agy., s.67
30. agy., s.52
31. agy., s.33
32. agy., s.50
33. agy., s.41
34. agy., s.39
35. agy., s.40
36. agy., s.87
37. agy., s.57
38. agy., s.23
39. agy., s.77

(*) Kuzgun iki dünya arasında sembol kabul edilir. Yaşayalar için ölüm, ölü ruhlar içinse hayatı temsil eder. Şaman inancında oldukça yaygın kullanılan bir figürdür. Kızlderisi mitolojisinde kuzgun, ruhu huzura kavuşmamış, son dileği yerine gelmemiş kişinin hayata tekrar geri dönmüş halidir. (Bkz., <http://www.edebiyatdefteri.com/siir/278630/dareyn.html>)

(**) Dilek ağacı Hindu mitolojisine göre isteneni anında dallarında bitiren ağaçtır. Ayrıca Altaylar bölgesindeki Şamanist topluluklarda halen süregelen bir geleneğin Türkiye'deki izdüşümüdür. (Bkz., <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=818>)

(***) 40, büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Ortadoğu'da özellikle de İran ve Türkiye'de yaygın biçimde kullanılır. 40'ın önemi ayın geçtiği 28 nokta ile 12 burcun bileşimi olarak görülmesiyle de açıklanabilir. Yahudilik'te ve İslam'da 40 gün arınma dönemidir; doğumdan sonra kadınlar 40 gün yataktan çıkmazlar. Arınma İslami geleneğe başka bir rol oynar, kurban edilecek hayvanların kesilmeden önce 40 gün özel bir yemle beslenmesi gerekir; ayrıca saç ve tırnakların kırk günde bir kesilmesi öğütlenir. Müslüman folklor baştan başa 40'lı gruplarla doludur. 40 sütunlu saraylar; 40 atlı kahramanlar; masallarda bir batında 40 erkek ya da 40 kız çocuk doğuran anneler. Kahramanlar 40 macera ya da sınama yaşarlar, 40 düşman öldürürler ya da 40 hazine bulurlar gibi... (Annemarie Schimmel, **Sayıların Gizemi**, Çev: Mustafa Küpüşoğlu, Kabalıcı Yay., İstanbul, 1998, ss.265-269)

40. M. Mungan, **Mahmud ile Yezida**, s.11

41. agy., s.11
42. agy., s.12
43. agy., s.97
44. agy., s.9
45. agy., s.22
46. agy., s.65
47. agy., s.82
48. agy., s.91

**** Bu konuyla ilgili ele alınan veri aktarımları, "Abdulbasit Sezer, **Murathan Mungan'ın Mensur Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları**, Dicle Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007" çalışmasından katkılanarak yapılmıştır.

49. M. Mungan, **Mahmud ile Yezida**, s.15

50. agy., s.22
51. agy., s.73
52. Bkz., agy., s.41
53. agy., s.22
54. agy., s.32
55. agy., s.33

56. agy., s.44
57. agy., s.61
58. Bkz., agy., s.28, 74
59. Bkz., agy., s.69
60. Bkz., agy., a.80
61. agy., s.41
62. agy., s.16

Kromit Cevheri İşletme Atığının 1200°C'de Stoneware Bünyenin Renklendirilmesinde Kullanımı

Emel ŞÖLENAY*, Hatice Denk ÜRÜ*

Özet

Anahtar kelimeler: Atık, Kromit, Seramik Bünyenin Renklendirilmesi.

Seramik bünyeye dekoratif değerler katmak amacıyla, farklı renk veren metal oksitler ve seramik boya ları bünyede renklendirici olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Günümüzde seramik bünyeyi renklendirmek için kullanılan oksit ve seramik boya larının yanı sıra farklı atıklardan da yararlanılmaktadır. Bu tip uygulamalar, atık malzeme lerin değerlendirilmesi ve ucuz alternatif malzemenin kullanılması açısından önem taşımaktadır. Bu nedenle, Şişe Cam Kimyasallar Grubuna ait, Soda-Krom Sanayi A.Ş. Mersin/ Kazanlı bucağındaki fabrikadan alınan nötraleze kromit cevheri işleme atığı, 1200°C' de stoneware seramik bünyelerinde farklı oranlarda kullanılmıştır.

Seramik Bünyenin renklendirilmesinde kullanılan atık malzeme oranı yükseldikçe, renk griden siyaha doğru bir skala oluşturmuştur. Yapılan araştırmada; atık malzemenin 1200°C de stoneware bünyelerinde renklendirici olarak olumlu etkiler verdiği gözlenmiştir.

Summary

Keywords: Waste, Chromite, Coloring Ceramic Bodies.

In order to decorate ceramic body, metal oxides and ceramic stain are widely used for providing various colors. Besides metal oxides and ceramic stain, also various wastes are being used in the coloring process recently. Such applications are important in terms of recycling waste and using inexpensive alternative material. Therefore, the neutralized processed chromite ore waste obtained from the Soda-Krom Sanayi A.Ş. factory in Mersin/Kazanlı, a branch of Şişe Cam Kimyasallar Group, has been used in increasing amounts in stoneware ceramic bodies at 1200°C.

As the amount of waste increases in the coloring of a ceramic body, a color scale ranging from grey to black occurred. It has been observed that waste material has a positive effects as a colorant in ceramic bodies at 1200°C.

Giriş

Renkli seramik bünyeler, seramik çamurlarına renk veren oksit ve seramik boya larının katkısı ile renklendirilmiş bünyelerdir. Seramik bünyenin renklendirilerek kullanılması seramik ile uğraşan kişiye farklı renk aralıklarında çalışma fırsatı vermektedir. Tarihsel süreç incelendiğinde renkli seramik bünyelerine kırmızı kil ile yapılmış çömlekçi ürünlerin dışında astar dekorlarında da rastlanmaktadır. "Seramikte astar olarak tanımlanan, madde esas ürünü oluşturan çamurun üzerine çekilen ince çamur tabakasıdır... İlk astar örneklerinde, koyu renk pişen çamurlar üzerinde açık renkli killer ile yapılan bezemeler kullanılmıştır"(1). Anadolu'da "M.Ö.

5000-5500 yıllarına tarihlenen, Hacılar ve Çatalhöyük'te bulunan krem rengi astar üzerine kırmızı aşı boyası denilen bir cins demirli kırmızı kil kullanılarak yapılan geometrik desenli ürünler zaman zaman perdahlanmış, mükemmel örneklerdir"(2). Renkli astarlar ile dekorlama yönteminin, neolitik çağdan başlayarak Osmanlı'ya değin pek çok kültürde kullanılmış olduğu görülür. Renkli astarların kullanımının yanı sıra doğrudan seramik bünyenin renklendirilerek kullanımı 18.yy İngiltere'sinde Josiah Wedgwood tarafından yapılan çalışmalarla hız kazanır. J. Wedgwood'un amacı, çok çeşitlilik gösteren çalışmalarında doğal taşlardan esinlenerek agat, porfir ve daha sonraları siyah bazalt benzerlerini başarı ile üretmektir. Wedgwood "1759'da Burslem/

Staffordshire'da üretime başladı. Başlangıçta tuz sırlı çömlek üretimi yaparken, 1766'da siyah bazalt seramiklerinin üretimi ile çok muhteşem bir buluş yaptığı söylenebilir. Wedgwood, bazalt seramiklerin üretimlerinde kalsine demir ve mangan ilavesi ile siyah bazalt rengi elde etmiştir"(3).

Hazırlanan renkli seramik bünyeler ile çeşitli renk tonlarının birlikte kullanılabilmesi sanatçıya farklı etkileri elde etme fırsatı vermektedir. Bünye renklendirilmesinde, renk veren oksitler, demir oksit içerir kırmızı killer ve seramik boyalarının yanı sıra atıklar da kullanılabilir.

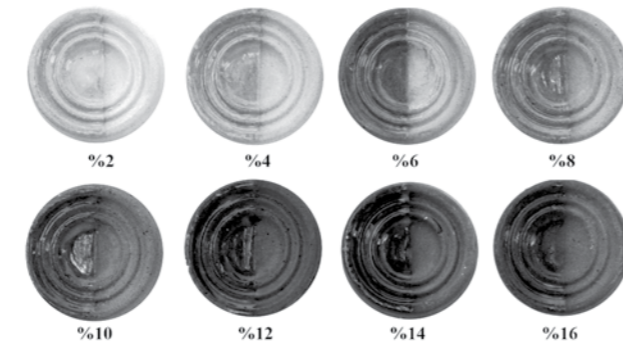
Bu çalışmada bünye renklendirmesinde kullanılan kromit cevheri işleme atığı, 2005'te yapılan Seres III. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Seminerinde; "Kromit Cevheri İşleme Atığının 1200°C'de Stoneware Sır Bünyelerinde Değerlendirilmesi" isimli bildiri de sırlarda renklendirme amacı ile kullanılmıştır. Sır reçetelerinde yapılan çalışmalar sonucunda aventürin ve metalik etkilerde koyu kahverengiden-siyaha değişen renk aralıklarında başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Atık'ın genel özellikleri incelenecek olursa, "işleme atığındaki krom, periyodik cetvelde grup 6A'ya ait geçiş elementlerinden biri olup, doğal ortamlarda en düşük (-2) en yüksek (+6) yüke sahiptir. Ancak sucul ortamlarda krom yaygın olarak +3 ve +6 yük taşıdığı bileşikler halinde bulunur" (4). "Krom +6 bileşiğinin toksin etkisinin bulunduğu, canlılar üzerinde oluşturabileceği zararları göz önüne alınarak; nötrale edilmiş atıktaki krom +6 oranının, 1 ppm sınırlarında olduğu yapılan analiz sonucunda tespit edilmiştir. Atık 1300°C'de sinterleşmektedir" (5). Kromit cevheri işleme atığı ile 1200°C'de oluşturulan stoneware sır reçetelerinde aventürin ve metalik etkilerde koyu kahverengiden-siyah'a değişen renk aralıklarında başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Bu çalışmada ise stoneware bünyenin renklendirilmesi amaçlanmıştır. Atıktaki mevcut Cr₂O₃ ve Fe₂O₃ gibi renk veren oksitlerin stoneware bünyelerinde oluşturduğu renk özellikleri ve farklı oranlarda atık ilavesi ile 1200°C'deki pişirim özellikleri incelenmiştir.

Deneyel Çalışmalar

Araştırmada kullanılan 1200°C'lik stoneware çamuru sulu halde hazırlanmış daha sonra bünye ve atık madde 105°C'de kurutulmuştur. Kurutulan maddeler porselen havanda öğütülerek 70 meş'lik elekten elenmiştir. Çizelge 1'de deneyel çalışmalarda kullanılan stoneware bünyenin ve kromit cevheri işleme atığının kimyasal analizleri yer almaktadır.

İSİM	% Al ₂ O ₃	% SiO ₂	% Al ₂ O ₃	% TiO ₂	% CaO	% MgO	% Na ₂ O	% K ₂ O

Şekil 1: (1200°C) Stoneware Bünye ve Kromit Cevheri İşleme Atığının Kimyasal Analizleri



Resim 1: Kromsan Atık İle Renklendirilmiş Stoneware Bünyeye ait Seçilmiş Örnekler (1200 °C)

Deneyel çalışmalarda başlangıçta 100 gr. kuru madde ile çalışılmıştır. Bünye renklendirilmesinde kullanılan atık, % 2 oranından başlayarak % 20'ye kadar artan oranlarda ilave edilmiştir. Karıştırma işlemi el mikseri ile yapılmış, 100 gr. kuru maddeye 40 gr. su ilave edilerek çamurlar hazırlanmıştır. Hazırlanan atık katkılı çamurlar, alçı kalıp içinde döküm yöntemiyle deney plakaları şekillendirilmiştir. Atık miktarı düşük oranlarda kullanıldığında su miktarı yeterli olmakla birlikte, yüksek oranlarda su miktarının da artırılması gerekmiştir. Su oranı 100 gr. kuru maddeye 60 gr. olacak şekilde ilave edilerek tiksotropi azaltılmıştır. Toplam 20 adet deney plakası hazırlanmıştır. Elde edilen sonuçlara göre daha siyah renk tonu elde edebilmek için % 40 atık katkılı deney plakası hazırlanmıştır. Pişmiş deney plakalarından açık ve koyu siyah renk tonlarına sahip % 20 ve % 40 atık içeren reçeteler seçilmiştir.

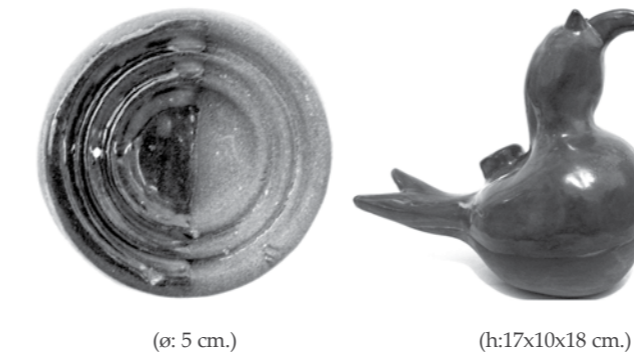
Seçilen reçeteler, 1 kg kuru madde kapasiteli bilyeli değirmenlerde 1 saat öğütüldükten sonra, 100 meş'lik elekten elenmiş, pişme rengi, genleşme, döküme uygunluk, su emme, küçülme, mukavemet özellikleri araştırılmıştır. Küçülme, mukavemet ve su emme özelliklerinin belirlenmesi için numuneler, 200x200x15mm boyutlarındaki alçı kalıplarda şekillendirilmiştir. Farklı sıcaklıklardaki özellikleri tespit edilmek üzere hazırlanan deney çubukları, 1000 ve

0.402 Na ₂ O	0.500 Al ₂ O ₃	4.396 SiO ₂
0.186 K ₂ O		1.031 B ₂ O ₃
0.412 CaO		

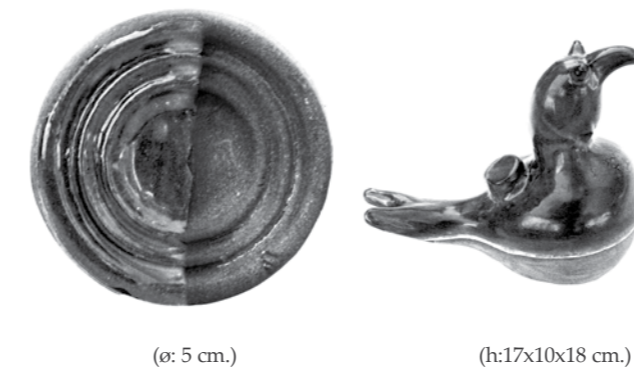
Şekil 2: 1200 °C'lik Şeffaf Sırın Seger Formülü

Özellikler Properties	Standart Stoneware Bünye	% 20 Atık Katkılı Bünye	% 40 Atık Katkılı Bünye
Litre Ağırlıkları (gr/l)	1690	1510	1567
Viskozite(100 ml) Viscosity (100ml)	35 sn.	19sn.	28 sn.
Kuru küçülme (%) Dry shrinkage	2.65	7.4	6.8
Pişme küçülme (%) Firing shrinkage 1000°C	8.53	0.43	0.32
Pişme küçülme (%) Firing shrinkage 1200°C	11.10	10.75	11.12
Toplam küçülme (%) Total shrinkage 1200°C	13.45	17.35	17.76
Su emme (%) Water absorption 1200°C	1.00	0.40	0.29
Kuru mukavemet (kg/cm ²) Dry strength	24.63	20.90	17.70
Isıl genleşme katsayısı(α) (600°C) Thermal coefficient	69.50 x10 ⁻⁷	67.80 x10 ⁻⁷	69.16 x10 ⁻⁷

Şekil 3: Atık Katkılı Bünyeler ve Renklendirilmede Kullanılan Standart Seramik Bünyenin Özellikleri



Resim 2: % 20 Atık katkılı, 12000C'lik bünyeye ait deney plakası ve form üzerine uygulama



Resim 3: % 40 Atık katkılı 12000C'lik bünyeye ait deney plakası ve form üzerine uygulama

1200°C'lerde pişirilerek hazırlanmıştır. Deneyel çalışmaların tamamlanmasından sonra hazırlanan atık katkılı çamurlar alçı kalıp içinde döküm yöntemi ile kuş formları şekillendirilmiştir. Bisküvi pişirimi yapılan kuş formları şeffaf sır ile sirlanarak 1200 ° C'de pişirilmiştir.

Sırlamada kullanılan şeffaf sırın seger formülü Çizelge 2'de verilmiştir. Renklendirmede kullanılan stoneware bünye ve atık katkılı reçetelerin özellikleri Çizelge 3'de yer almaktadır.

Sonuçlar

Yapılan deneyel çalışmalar sonucunda, kromit atığının bileşiminde yüksek oranda Fe₂O₃, Cr₂O₃ bulunması nedeni ile pişirim sıcaklığına bağlı olarak pişme renginin griden koyu siyah'a kadar değişiklik gösterdiği belirlenmiştir. Atık oranı % 20'den % 40'a çıkarıldığında kuru mukavemet azalmıştır. Bisküvi pişirimi yapılmış kuş formları şeffaf sır ile sirlanmış ve renkli bünyelerde bir sorun oluşmamıştır.

Özellikle % 40 atık katkılı bünye 1200 °C'de pişirildiğinde pişme küçülmesinin standart bünyeye oranla daha fazla olduğu tespit edilmiş ve sinterleşmenin çok olduğu görülmüştür. Elde edilen bulgulara göre kromit cevheri işleme atığının sır yapısında kullanılabildiği gibi seramik bünyenin renklendirilmesinde de kullanılabileceği tespit edilmiştir.

* Doç., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü öğretim üyesi

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü yüksek lisans öğrencisi

NOTLAR

1. A. Arcasoy, **Seramik Teknolojisi**, 1987, s: 145
2. S. Çobanlı, **Seramik Astarları**, 1996, s:2.
3. E. Şölenay, "Bazalt seramikler", **Anadolu Sanat Süreli Sanat Ve Kültür Dergisi**, Sayı:16, Bahar 2005, S:95.
4. S. Uludağ Demirel, S. Şentöregil, "Elementel Demir Üzerinde Krom (VI)'nın İndirgenmesi ve Yüzey Oksitlerinin Reaksiyon Hızına Etkileri", **Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi**, 2001, s.9.
5. Emel Şölenay - Hande Çetiz, "Kromit Cevheri İşleme Atığının 12000C'de Stoneware Sır Bünyelerinde Değerlendirilmesi", **Seres III. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri**, 2005, s.720-726.

Avrupa Dekoratif Sanatlarındaki Chinoiserie Etkisinin Tekstil Baskıcılığındaki Yansımaları

Leyla YILDIRIM*, Özlenen ERDEM İŞMAL*

Özet

Anahtar kelimeler: Tekstil baskı tasarımı, bakır plaka baskı, chinoiserie, Avrupa dekoratif sanatı.

Avrupa'nın Doğu ile ticaretinin oldukça eskilere dayanan bir geçmişi bulunmaktadır. Bu ticaret, sadece ekonomik boyutta kalmamış, bilgiden tekniğe her türlü kazanımların da paylaşılmasıyla kültürel alışveriş şeklinde gelişmiştir. Doğu, sürekli olarak Avrupa için gizemli, keşfedilmesi gereken büyümlü bir ortam olmuştur. Bu düşsel ülkelerle ilgili yaratılan düşünceler ve oradan getirilen malların ihtişamı zaman zaman Avrupa dekoratif sanatlarını etkilemiş ve sanat tarihinde chinoiserie denilen, mobilyadan, duvar kâğıdına, seramikten tekstile kadar uzanan değişik ürün gruplarında etkisi görülen bir modanın gelişmesini sağlamıştır.

Summary

Keywords: Textile printing design, copper plate printing, chinoiserie, European decorative art.

Europe and East have a trading history which dated back to ancient times. This trading had not only economical dimensions it also had been developed via cultural exchange by sharing knowledge and technical lore. East had been continuously mysterious and magical place for Europe that needs to be discovered. Notions and the goods imported from these magical countries had affected Europe's decorative arts and this process developed a fashion known as chinoiserie which had effects on furniture to wall papers and ceramics to textiles.

Uzak Doğu ile ticaret çok eskilere dayan-
sa da, Portekizlilerin bu alandaki payları oldukça
büyüktür. Özellikle Vasco da Gama'nın Hindistan
seferi ile Doğuya ait dekoratif ürünler Avrupa pazarla-
rında talep görmüş ve dekoratif sanatları etkilemiştir.
Doğudan gelen ürünler arasında *mavi-beyaz* Çin porse-
lenlerinin üretilmeleri, Avrupalılar için oldukça önem-
li olmuştur. XIV. yy'dan itibaren Avrupa'ya ihraç edi-
len bu ürünlerin XVIII. yy'a kadar Avrupa'da üretile-
memesi, talebin artmasına neden olmuş ve mavi renk
de popüler hale gelmiştir (1). Özellikle eğlence ve zev-
kin ön plana çıktığı Rokoko Dönemi Avrupa dekoratif
sanatlarında *chinoiserie* etkisindeki ürünlerin gelişme-
sine uygun bir ortam yaratmıştır. Her ne kadar Rokoko,
bir süsleme anlayışını anlatıyorsa da, özellikle
Fransa'da başka adlar altında tanınmış ve Louis üslup-
ları olarak gösterilmiştir. Hatta Fransa'nın bundan
önceki sanatı da, XIV. Louis üslubu adı altında sanat
tarihine geçmiştir. Bunun gibi Régence Devri denilen
döneme, XV. Louis üslubu (1723-1774) denilir. Sonra,

XVI. Louis üslubu (1774-1792) ve Napolyon dönemi-
nin Empire Sanatı gelir (2).

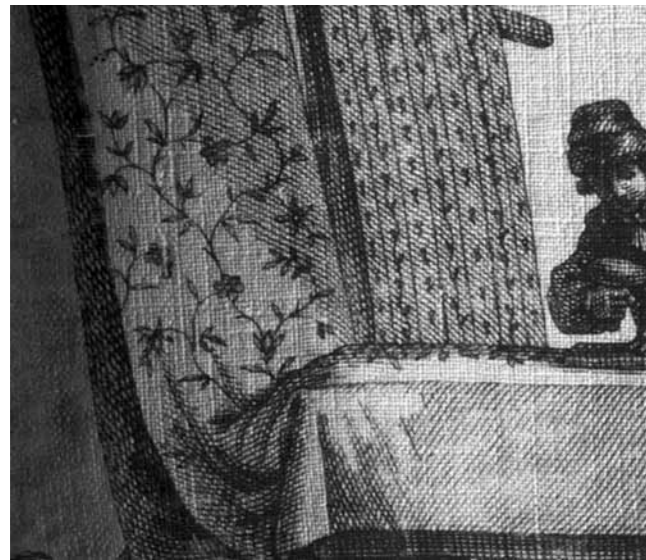
Rokoko döneminin ressamı çalışmaları
rında doğunun gizemli, resimsel görüntüsünü konu
edinmişlerdir. Bu dönem boyunca, *chinoiserie* etkisi
tüm Fransa'ya yayılmış ve tekstil baskıcılığını da etki-
lemiştir.

Perdelik ve döşemelik kumaşlar olarak
kullanılan ve günümüze kadar karakterini koruyan
Toile de Jouy kumaşlar da Avrupa dekoratif sanatların-
da etkili olan *chinoiserie* modasından etkiler yansı-
tmaktadır. Bu durum, François Boucher ve Jean Baptiste
Pillement gibi ressamın 1755-1760 yıllarında yaptığı
chinoiserie etkili gravürlerine dayanmaktadır (3).

İngiliz Doğu Hindistan Şirketi (The
English East India Company) 1789 yılında Avrupa'ya
yaptığı ithalatta kavanoz, kâse, küçük heykelciklerden



Resim 1: Chinoiserie, 1780, Morgaine le Faye
(<http://trouvais.com/category/antique-fabric/>)



Resim 2: Jean Baptiste Huet, 1783, "Les Travaux de la Manufacture" detay
(<http://trouvais.com/category/antique-fabric/>)

oluşan özel sipariş malların yanında perde, yatak askısı ve sandalyelerde döşemelik olarak kullanılan Çin tarzında (*chinoiserie*) baskılı pamuklular da bulunmaktaydı (4). XVII. yy. sonu ve XVIII. yy başında bu çlgın moda, ekonomik şartların değişmesine neden olmuştur. Tekstil endüstrisini zarara uğratan Hindistan'dan ithal edilmiş tekstillere bir engel oluşturmak için konulan koruyucu yasal önlemlere rağmen, tüketiciler taleplerinden vazgeçmemişler ve Avrupalı baskıcılar Doğu kaynaklı bu görsel zenginliği taklit etmek ve pazar paylarını arttırmak için büyük gayret göstermişlerdir. Hindistan'dan ve Çin'den ithal edilen kumaşlar-



Resim 3: William Kilburn (1745-1818); kağıt üzerine sulu boya; İngiltere, 1788-92, Victoria & Albert Museum



Resim 4: Döşemelik kumaş, bakır plaka baskı, Robert Jones & Co, 1761, Victoria & Albert Museum

dan geliştirilen, keten ve pamuk baskılar, orta sınıf ev dekorasyonunda oldukça fazla etkili olmuş, hatta sınıf atlamak için bu kumaşlardan yapılan giysilerin oluşturduğu ikinci el pazarları kurulmuştur (5).

Fransa'da 1665 yılında, dokuma ticaretini, çalışma usullerini ve kumaş kalitesini etkileyen düzenlemeleri yapan Ekonomi Bakanı Jean Baptiste Colbert tarafından tekstil üretiminin temel sistemi geliştirilmiş, aynı dönemde Fransa'ya sayısız çeşitte *indienne* denilen Hint chintzleri ithal edilmiştir.



Resim 5: Duvar Kağıdı. Laura Ashley "Simple Pleasures" Toile in Crimson. (http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.e-designtrade.com/%255CPICS%255CIMAG-JKL%255CLA1188_91.JPG&imgrefurl)



Resim 7: Robert Allen'den yastık örnekleri (www.sohaute.typepad.com/sohaute/haute-decor/)

Çözücü ipek, atkısı pamuk olan çeşitli çizgili, dama desenli ve küçük çiçekli dal desenleri olan kumaşlar *siamoise* olarak adlandırılıyordu. Çünkü bu desenler Fransa'yı ziyaret eden Siyam büyük elçisinin giysisinde kullanılan desenlerin taklitlerinden oluşuyordu. 1746 yılında chintz kumaşlarının üretimine o dönemde Fransa yasaları dışında kalan Moulhouse'da başlanmıştır. Dikey çizgili, çiçekli desenler ve bazı *chinoiserie*'lerde olduğu gibi, Fransız tekstilleri ince sarmaşık dalları ile doluydu. Oldukça beğenilen, *Indienne* tarzı çiçekli kumaşlar 1770'li yıllarda Oberkampf Fabrikası'nda üretilmiştir (6).



Resim 6: "Folie Chinoise", Suzanne Rheinstejn'in, Lee Jofa için tasarladığı Fransız chinoiserie tasarımlarından etkiler taşıyan pamuk üzerine baskısı (www.stylecourt.blogspot.com/2007_06_01_archive.html)

1783 yılında, XVI. Louis, Oberkampf fabrikasını Kraliyet Fabrikası (Manufacture Royal de Jouy) olarak ilan etmiştir. Ayrıca Hindistan'dan gelen pamuklu mallara olan yoğun ilgiden dolayı, özellikle de keten ve yün üreticilerinin desteğiyle 1701 yılında chintz kumaşların ithalatı yasaklanmıştır. 1720-1774 yıllarında ise tüm pamukluların ithalatına yasak getirilmiştir. Fransa'nın yaklaşık 70 yıl süren yaşağı ise 1686 yılında başlamıştı (7). Yasaklamalar bu malların ticaretinin yasadışı yollardan yapılmasına neden olmuştur. XVII. yy'da bu moda, son derece sıradan, yerel üretimle karşılaşmaya çalışılıyordu. Oysa Hindistan'dan gelen kumaşlar oldukça kaliteliydi (8). 1730 yılından sonra Pineau ve Meissonnier gibi tasarımcıların etkisi altında Çin Sanatı dalgasının da etkisinde dekoratif sanatlarda asimetrik eğilimler görülmekte (9) ve 1730 yıllarında dekoratif süslemeler resimsel hale dönüşmektedir (10). Çin'den ithal edilen malların azalması fiyatlarının aşırı derecede artmasına yol açarak, küçük bir azınlık dışında bu mallara sahip olamayanların egzotizme olan özlemlerini dekoratif sanatlarda yaratılan fantastik doğu izlenimleriyle gidermeye çalışmalarına neden olmuştur. XIX. yy'da *chinoiserie* diye adlandırılan modanın ilk örnekleri XVII. yy'da tüm dekoratif sanatlarda görülmüştür. François Boucher ve Jean-Baptiste Pillement gibi sanatçıların



Resim 8: Eleria, Robert Allen (soldaki), Green Tea, (soldaki) Biscotti (sağdaki) (www.sohaute.typepad.com/sohaute/haute-decor/) Çiçekli ağaçlar arasında kuşları tasvir eden Eleria deseni 18 ve 19 yy Chinoiserie baskılarını anımsatmaktadır.

yaptıkları gravürler, dönemin tüm yapıtlarını etkilemiş, XVII. yy'ın duvar kâğıtları da bundan nasibini almıştır. Fransa'da üretilen duvar kâğıtları tekstillere bağlı olarak üretildiklerinden, özgün motiflerden çok, ipeklilerin ve baskılı kumaşların desenleri uygulanmıştır.

Duvar kâğıdı fabrikası Reveillon de Paris, Versay (Versaille) yakınlarındaki Jouy kumaş baskı fabrikası ile iş birliği içinde çalışarak kumaş baskısında kullanılan desenleri, duvar kâğıdına basıyordu. Bunlar çok renkli veya tek renkli baskılar şeklinde, Hint çiçeklileri, fantastik kayalık desenleri olarak basılıyordu. Çinlilerdeki gibi kıvrık çatılı küçük köşkler veya bahçe kulübeli, yakıcı havadan korunmak için şemsiyeler vb. gerçek ile düşsel unsurlar birbirine karışmış halde idi.



Resim 9: Fishing Village-black, Pas dokulu duvar kağıdı, Thibaut. (http://www.gaitainteriors.com/blog/?p=1720)

XVIII. yy'ın sonu ve XIX. yy. başından itibaren Çin üzerine bilgiler daha da belirginleşmiştir. Çinlilerin yaşamları, giysileri, ev eşyaları vb. bilgiler, 1757'de William Chambers, George Staunton gibi yazarlar tarafından yayımlanmıştır. Bunlar Çin ile ilgili olarak batının görüş açısının genişlemesinde temel kaynaklar olmuşlardır.

1815 yılında Fransa'da yaratılan Panoramik Çin tören alayında tasvir edilen manzara Avrupalı bir havaya bürünmüştü. Oldukça neoklasik stildeki kişilikler artık XVIII. yy süslemeci dünyanın görünüşünü sunan, izlenecek ifadeler olmuştu. Aydınlanmacıların rasyonalist görüşleri bu bakış açısını oldukça etkilemiş, Çin üzerine olan bu düşsel ifadeler daha gerçekçi bir hal alarak, artık çağın insanları ile toplumun görüntüsü örtüşmeye başlamıştır.

Etkisini yüzyıl boyunca sürdüren *chinoiserie*'in uzun bir aradan sonra, ilk örnekleri 1830'lu yıllarda Rokoko ile tekrar görülmeye başlamıştır. Çin tarzı duvar kâğıtları 1860'ların tekrar eden motifleri için bir esin kaynağı olmuştur. Bu tasarımlarda konturlanmış dallar, çiçeklenmiş bambular kuşlarla tamamlanmış, vazolar kullanılmış, XIX. yy'ın ikinci yansından itibaren ise *chinoiserie*, Japonizm etkisi ile rekabet etmek durumunda kalmıştır. Aslında, başından itibaren bazı karakterlerin giysilerinde olduğu gibi Japon süsleme unsurlarını da içinde barındıracak şekilde her iki ulusun etkisini taşıyordu. Bazen bitki



Resim 10: Çin etkisi taşıyan panel (http://www.gaitainteriors.com/blog/?p=1720)

yorumlarının nerden geldiğini söylemek zordur. Bununla birlikte 1860 yılından itibaren duvar kâğıtlarında Japon estamplarından alınmış unsurlar görülür (11). XVII. yy sonunda Fransa'da endüstrileşmenin başlangıcından itibaren, Hindistan'dan gelen boyalı baskılı kumaşlar olabildiğince taklit ediliyordu. Özgün tasarımlara ihtiyaç yoktu ve yetenekli gravürçüler kopyalayıp, deseni uyarlayabiliyordu. 1783 yılında Jean Baptist Huet, Oberkampf baskı fabrikasında çalışmaya başlamış ve 1811'deki ölümüne kadar bakır gravür baskıları için kompozisyonlar oluşturmuştur (12).

Avrupa plastik sanatları ve dekoratif sanatlarında, Marko Polo'nun Çin'e yaptığı seyahatlerini anlatan hikâyelerinin ve oradan ithal edilen, sanat objeleri, seramik, tekstil ve lake ürünlerin yarattığı şiirsel ve büyüleyici bir Çin etkisinin izleri görülmektedir. XVII.yy'da Çin tarzının taklitleri şeklinde üretilen seramikler, lake ve tekstil ürünleri moda dönüşümüştür. Louis Le Vau tarafından, XIV. Louis için Versay'daki parkta yapılan Trianon porseleni bu moda'nın bir örneği (1670) olup, XVII.yy'dan XVIII.yy'a geçerken sayısız ölçüde yapılan Çin pagodası ve köşkerlerinin ilk örneğini oluşturmuştur.

XVIII. yy'da, İngiliz baskılı kumaşları oldukça çeşitli desenleri içeriyordu. Bunlardan biri Pagodalarla süslenmiş, Çinli figürleri, hayvanları, kuşları ve tuhaf şekilli taş desenleri bulunan *chinoiserie* tarzı kumaştı. *Chinoiserie* tarzı desenler, bakır plaka baskı tekniği ile hayat bulmuştu. Bunun yanında birçok resimsel ifadeler, mimari ayrıntılar, av sahneleri, hayvanlar, çeşitli figürler, kuşlar, ağaçlar ve bazen bunların Çin pagodaları ve kuşları ile olan bileşiminden oluşmuş desenler kullanılmaktaydı. Bu desenler, dokuma duvar resimlerinde (tapestry) olduğu gibi kumaşlarda da görülüyordu.



Resim 11: İç mekan dekorasyonunda Çin etkileri (http://www.gaitainteriors.com/blog/?p=1720)

Hindistan'a özgü çiçek desenlerinde olduğu gibi, kıvrımlı çiçekler ve bitkisel uzantılar dikey çizgilerle kombine edilmiş çiçek süslemeleri şeklinde çeşitli çiçek desenleri Avrupa tekstillerine girmişti. Bu yenilikler, geleneksel İngiliz tekstil tasarımının gidişine yön vermişti. William Kilburn'ün(*) 1790'larda kullandığı dikey çizgili bitkisel formlarında olduğu gibi daha renkli ve daha fantastik olmasa da 1770 ve 1780'lerin bitkisel formları olabildiğince renkli, parlak ve dinamikti. Buna rağmen, İngiliz chintz tasarımı William Morris'in tasarımlarıyla en iyi örneklerini vermiştir.

Çin etkisi taşıyan kumaş tasarımlarını günümüzdeki koleksiyonlarda da görmek olasıdır. Örneğin XXI. yüzyılın en romantik markalarından biri olarak kabul edilen Laura Ashley'in 2005 kış koleksiyonundaki duvar kâğıtları, XVIII. yüzyılın sonlarında tasarlanan ve Avrupa'ya ihraç edilen, kavisli çizgiler ve fantastik kuş motifleriyle süslenen el boyaması duvar kâğıtlarının, etkilerini yansıtmaktadır.

Sonuç

Sanat ile tekniğin bileşimi olarak ele alınan tekstil baskıcılığı, ilk kullanılışından günümüze kadar uzanan süreçte iklimsel, coğrafi, kültürel vb. birçok etmenin yanı sıra hem sanatsal hem de teknik gelişmelerden ve bunların birbirleri ile olan etkileşimlerinden fazlaca etkilenmiştir. El blok baskıcılığı ile başlayarak, bakır plaka baskı, rulo baskı, düz şablon baskı, rotasyon baskı teknolojilerine doğru gelişen ve günümüzde dijital (sayısal) baskı teknolojisine ulaşılan tarihsel süreç içinde, bunların kullanımını ile yapılan tekstil üretimlerinde sanat akımlarının, toplumsal değişimlerin, ekonominin, dünya ticaretinin ve modağa bağlı eğilimlerin etkilerini görmek olasıdır. Uzak Doğu'nun keşfi ve oraya özgü ürünlerin çok renkli görüntüsü, Avrupalıların sürekli ilgisini çekmiş ve Çin tarzının sanat ürünlerine yansımaya neden olmuştur. Çin mallarına olan ilgi eskilere dayanmakla birlikte Rokoko dönemi *chinoiserie* etkisinin en belirgin olduğu bir dönemi ifade etmektedir. Bunda o dönemin ressamlarının gravür tekniği ile çalışmalarının etkisi ve tekstil baskıcılığının o dönemde bu tekniği kullanım alanına katması önemlidir. Ayrıca bakır plaka ile baskı tekniği Çin manzara resimlerinin pitoresk görüntüsünün de en iyi şekilde ifade edilmesini sağlamıştır. Günümüzdeki Çin etkisine benzer bir durum XVII-XVIII. yy'da da yaşanmıştır. Sanat tarihinde belli bir iz bıraktığı gibi tekstil baskı tarihinde de bunun etkilerini görmek mümkündür. Uzak Doğunun gizemi, özellikle baskılı tekstillerde Çin'e ait motiflerle karakteristik bir tasarım tipine dönüşerek, tasarım tarihinde yerini almıştır ve günümüz tasarımlarında da yeniden yorumlanmaktadır.

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğretim görevlisi,

* Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğretim üyesi

KAYNAKÇA

- Cabot, Nancy Graves, **Some Pattern Sources of 18th and 19th Century Printed Cottons**, http://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/articles/nb49_pat.pdf
- Crawford, Rachel, **The Global Influence on Interior Design and The Impact on a Family and Consumer Sciences Professional**, Northwest Missouri State University, www.kon.org/urc/crawford.pdf
- Cummings, James and Patricia, **Quilter's Museum Publication**, Concord, NH, www.quiltersmuseum.com
- Cummings, Patricia, **A Fabric with Roots in the Eighteenth Century** <http://www.quiltersmuseum.com/toile.htm>
- Grant, Ian, **Great Interior**, Weidenfeld and Nicholson, London,

1967.

- Gril-Mariotte, Aziza, **Les Textiles en Méditerranée XVe-XIXe siècle**
- Osborne, Harold, Marc Jordan, **The Oxford Companion to the Decorative Arts**, Oxford University Press, New York, 1985, s.671
- Osborne, Harold, Jordan, Marc, **Chinoiserie**, Oxford University Press 2001, <http://www.mywire.com/a/Oxford-Companion-Western-Art/Chinoiserie/9598672/>
- Richards, Sarah, **Eighteenth-Century Ceramics**, Products for a Civilised Society, Manchester University Press. 5. Les chinoiserie du papier peint du XVIII. au XX. Siècle, www.mulhouseum.uha.fr
- Tanaka, Yuko, **A Comparative Study of Textile Production and Trading from the Beginning of the 16th Century to the end of the 19th Century**, Hosei University Bulletin, February 1995
- Turani, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.484
- Les chinoiserie du papier peint du XVIII. au XX. Siècle http://www.mulhouseum.uha.fr/site/_sys_ressources_preview.php?docId=991985789
- http://www.kapidergisi.com/dekorasyon-188-Hepburn_evlerin_de_ilhami_oldu-kapi.html
- http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.edesigntrade.com/%255CPICS%255CIMAG-JKL%255CLA1188_91.JPG&imgrefurl
- www.stylecourt.blogspot.com/2007_06_01_archive.html
- <http://www.gaitainteriors.com/blog/?p=1720>
- www.sohaute.typepad.com/sohoute/haute-decor/

NOTLAR

1. Rachel Crawford, **The Global Influence on Interior Design and The Impact on A Family and Consumer Sciences Professional**, Northwest Missouri State University, www.kon.org/urc/crawford.pdf
2. Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 484.
3. James and Patricia Cummings, **Quilter's Museum Publication**, Concord, NH, www.quiltersmuseum.com
4. Bkz. Sarah Richards, **Eighteenth-Century Ceramics**, Products for a Civilised Society, Manchester University Press. s.59.
5. Bkz. A.g.y., s.190
6. Yuko Tanaka, **A Comparative Study of Textile Production and Trading from the Beginning of the 16th Century to the end of the 19th Century**, Hosei University Bulletin, February, 1995.
7. Patricia Cummings, **a Fabric with Roots in the Eighteenth Century** <http://www.quiltersmuseum.com/toile.htm>
8. Aziza Gril-Mariotte, **Les Textiles en Méditerranée XVe-XIXe siècle**
9. Harold Osborne, **The Oxford Companion to The Decorative Arts**, Oxford University Press, New York, 1985, s.671
10. Ian Grant, **Great Interior**, Weidenfeld and Nicolson, London, 1967, s.58
11. **Les chinoiserie du papier peint du XVIII. au XX. Siècle**, http://www.mulhouseum.uha.fr/site/_sys_ressources_preview.php?docId=991985789
12. Nancy Graves Cabot, **Some Pattern Sources of 18th And 19th Century Printed Cottons**, http://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/articles/nb49_pat.pdf Osborne, Harold, Jordan, Marc, **Chinoiserie**, Oxford University Press 2001, <http://www.mywire.com/a/Oxford-Companion-Western-Art/Chinoiserie/9598672/>
- (*) **William Kilburn** (1745-1818) Bitki ilustrasyonları ve kaliko tasarımları yapan İngiliz sanatçı. Victoria and Albert Museum'da Kilburn Album adı altında sulu boya desenleri koleksiyonu bulunmaktadır
13. http://www.kapidergisi.com/dekorasyon-188-Hepburn_evlerin_de_ilhami_oldu-kapi.html

KATKILAR

Oyun Çevirisi ve Sahne Dili: Shakespeare'in İngilizcesi Üzerine Bazı İpuçları

Özdemir NUTKU*

Burada özetle söz konusu edeceğim noktalar, Shakespeare ile ilgilenen kişilere ve öğrencilere bazı basit, ama önemli nitelikleri anımsatmak, Shakespeare oyunlarını çevirme işine başlayanlara yararlı olacağını sandığım bazı ipuçları vermektir.

Ancak Shakespeare oyunlarını çevirme konusuna geçmeden önce, genelde oyun çevirme üzerinde kısaca durmak istiyorum. Yazınsal çeviri biçimi, oyuncunun sahne üzerindeki söz-hareket düzenini olumsuz yönde etkilediği gibi, sahne-seyirci etkileşimindeki organik bağı da zayıflatır. Tiyatro yönetmenleri, bu gibi çevirileri – güzel ve doğru bir Türkçeye de çevrilmiş olsalar – bir de bunları sahne diline aktarma işiyle uğraşırlar.

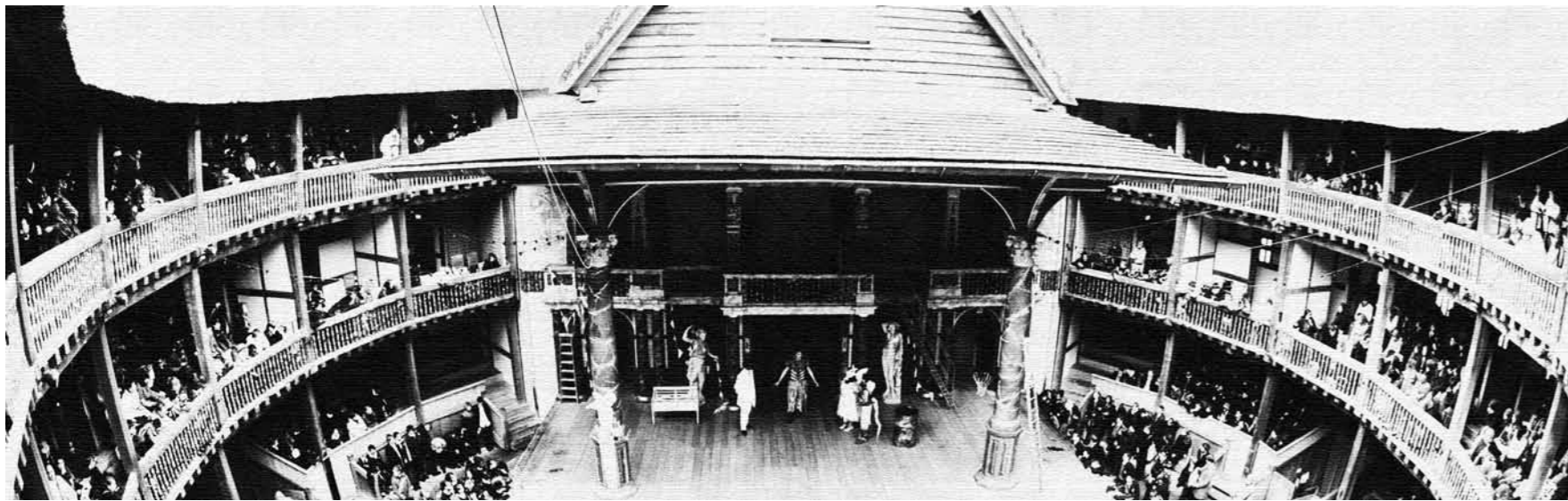
Yazın dili, bildirişimi (communication) sağlar. Oysa tiyatrodaki konuşma dili daha çok bir düşüncenin, bir duygunun, bir durumun, kişinin ya da olayın belirlenmesine ve anlatımına (expression), yani ifadesine yarayan bir araçtır. Bir dili ortaya çıkaran sözcükler, her şeyden önce bir düşüncenin ya da nesnenin ne olduğunu gösterirler. Ama o düşünce ya da nesne ile özdeş değildirler. Konuşanın bir sözcüğü kullanışı ile dinleyenin o sözü doğru olarak algılamasında, yaklaşım ancak konuşan ile dinleyenin aynı deneyimlerden geçmiş olmalarıyla sağlanabilir. Konuşan ile dinleyenin deneyimleri tümünden apayrı şeylerse, gerekli olan yaklaşım elde edilemez. Bu olmayınca da, sahne seyirci organik bağı kopar.

Oyundaki konuşma dili, her çeşit seyirci için anlamlı ve etkin olmak zorundadır. Bunu sağlayabilmek için seyircinin kişisel ve konumsal çağrışımlarına kestirmeden ve kesin bir biçimde yönelmek gerekir. Bunun için de tiyatro 'bir yorum dili'ni gerektirir. Yirminci yüzyıl tiyatrosunun önde gelen kişilerinden Jerzy Grotowski, "bir tiyatro adamı için önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle neler yapabildiğidir; sözlere nasıl can katılacağını ve onları söz yapan şeyin ne olduğunu bulabilmektir", demiştir.

Dramatik kişilikteki değişimleri, düzensizlikleri, tepkileri vb. konuşma örgüsü belirler. Bu yüzden, konuşma diliyle kişilerin ve bunların ilişkilerinin tavrı çeviride belirgin olmalıdır. Tavrı açısından yanlış olan ve önemsizmiş gibi görünen bir ayrıntı, oyun kişinin seyirci tarafından algılanmasında tutarsızlık yaratabilir. Örneğin, bir tümce doğru ve güzel çevrilmiş bile olsa, eğer sözcük, tavrı ve vurgu yönünden yanlış yere konulmuşsa anlamı değiştirebilir. Oyuncunun doğru bir biçimde oynayabilmesi için Türkçedeki vurgu sözcüğü tümencin başına gelmelidir; çünkü oyuncu hareket düzenini bu vurgu sözcüğüne göre kurar. Vurgu sözcüğü yanlış yere konulmuşsa o konuşmanın anlamını değiştirebilir. Buna bir örneği Brecht verir: *Galile'nin Yaşamı'nın* 14. Tablosu'nda, Galile, Andrea'ya şöyle der: "Oy gözlerini, eğer onlar sana sıkıntı veriyorsa". Oysa, 1975 yılında, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanan oyundaki çeviri şöyledir: "Gözlerin sıkıntı veriyorsa, oy gözlerini". Bu yazınsal olarak doğru ve güzel bir çeviri, ancak Brecht'in –kendisinin de bu tümceyi örnek alıp belirttiği gibi– gestus'u (temel tavrı, eğilim ve toplumsal sorun) açısından vurgu sözcükleri olan 'oy gözlerini' tümencin sonuna geldiği için tavrı ve verilmek istenen anlam kaybolmaktadır. Burada hareketi başlatan 'oy gözlerini' sözcükleridir. Böylece, eski çeviride oyuncunun vurgu gerektiren hareketi geciktirilmiş ve anlam zayıflamıştır.

İlk olarak anımsatmak istediğim şey, Shakespeare'in İngilizce metinlerini, modern İngilizce ile çözmeye çalışmamaktadır. Gerek grameri gerekse deyimleri bugünkü İngilizceden biraz farklıdır. Yanlış yapan –eğer varsa– Shakespeare değil, bizizdir. Onun İngilizcesinde bize aykırı gelebilecek şeyler iki noktada özetlenebilir:

1. Elizabeth Dönemi İngilizcesi ile modern İngilizce arasındaki fark;
2. Konuşma İngilizcesi ile yazım İngilizcesi arasındaki fark.



1. Bugün kötü ve yanlış İngilizce olarak düşünülen kullanım, Shakespeare'in yaşadığı dönemde doğru ve iyi İngilizceydi. Dört yüz küsur yıllık bir zaman dilimi içinde, bütün dillerde olduğu gibi, İngilizce de büyük değişim geçirmiştir. Elizabeth dönemi İngilizcesi (yani orta İngilizce), eski İngilizcenin birçok özünü kapsar ve bir yönden onun biraz değiştirilmiş uzantısıdır (örn., öznelerdeki çekim ekleri ve eylem – fiil – sonları vb. gibi). On altıncı yüzyılın sonlarında bu çekim biçimlerinin büyük bir bölümü son bulmasına karşın, halka yönelen sahne dilinin bunların bir bölümünü yaşattığı izlenir. Elizabeth dönemi deyimlerine bir göz atığımızda, bize garip gelen bu deyimlerin eski kullanımın bir kalıntısı olduğunu anlarız.

Shakespeare'in birçok oyununda, özne çoğul olduğu halde şimdiki zaman kipindeki fiilin, bugün tekilde kullanılan (-s) çekimi ile yazıldığı görürüz:

*These high wild hills and rough uneven ways
Draws out our miles, and makes them wearisome.*

(II. Richard, II./3, 4-5)

Özne çoğul olduğuna göre, bugünkü dilde fiillerin (-s) almaması gerekir; oysa Shakespeare İngilizcesinde bunlar, çoğul *hills* ve *ways* sözcüklerine karşın, *draws* ve *makes* fiilleriyle özne çoğul olduğuna göre, bugünkü dilde fiillerin (-s) almaması gerekir; oysa Shakespeare İngilizcesinde eşleştirilmiştir. Şimdiki zaman kipinin çoğul çekimi Eski İngilizcenin kuzey lehçesinde kullanılıyordu. Güney lehçesinde bu çekim *-eth*; orta İngiltere'de *-en'*dir. Shakespeare doğduğu zaman her üçü de terk edilmişti; ama Shakespeare her üçünü de oyunlarında kullanmıştır. Bunu belki de, kendi dönemi için bir estetik uzaklık sağlamak için de yapmış olabilir. Yazar, *-eth(1)* ve *en(2)'*i seyrek, ama *-es* ve *-s'*yi çok sık kullanmıştır. Shakespeare ayrıca, fiilleri sıfatlaştırmayı çok seviyordu: *abhorred. untended, feared* vb. gibi...

2. Bilindiği gibi, oyun yazarı, yazınsal dili değil, konuşulan dili, yani sahne dilini kullanır. Shakespeare de kendi döneminde halkın konuştuğu dili kullanmıştır, hatta tavırları verebilmek için soyluların konuşmaları ile sıradan halkın konuşmalarındaki farkı da göstermiştir (3). Halkın yanlış kullanımları bile yazarın oyunlarında yer alır; Shakespeare bunu bilinçli bir biçimde yapmış ve tavırları ortaya çıkartmıştır. Bu yüzden, Shakespeare'in oyunlarındaki halkın konuş-

tuğu dil gramer yanlışlarıyla doludur. Ayrıca, günlük konuşmalarımızda sık sık tümceyi tamamlamadan ötekine geçer, belli bir biçimde başladığımız tümceyi, başka bir biçimde de bitirebiliriz. Yazımda buna düşük tümce denir ve böyle bir şey kabul edilemez bir şeydir, ama konuşma dilinde, bu düşük tümce gerçekliği sağlar. Sahne diline eşit olan konuşma dili, sürekli değişken, düşüncede dönüşümleri olan, atlamalı, ifadeyi ortaya çıkaran hareketleri getiren bir iletişim biçimidir. Her dilde olduğu gibi, İngilizce konuşma dili de yazın dilinden daha düzensizdir. Shakespeare de yaşamın gerçekliğini sağlamak için bu düzensiz İngilizceyi kullanmıştır. İşte size gramer düzensizlikleri olan, V. Henry'den bir örnek:

*Rather proclaim it...
That he which hath no stomach to this fight,
Let him depart.*
(IV/3, 34-36)

İlk bakışta dikkatimizi "he which" ile "That he...let him depart" çeker. "He which" bugün için kötü bir İngilizcedir. Öğrenci, bu kullanımı Elizabeth dönemi İngilizcesi için doğru kabul etmelidir. Bir düzyazı ustası "That he...let him depart"ı, düzenli bir duruma getirmek için, bunu "may depart" olarak düzeltirdi. Ancak V. Henry bu sözleri söylerken derinden sarsılmış durumdadır. Onun bu duygusal durumu, konuşmasında, 'nakledilen sözden' aniden 'doğrudan söz'e geçmesine neden olmuştur. Bu örnek, hem Elizabeth dönemi ile bugünkü İngilizce arasındaki farkı göstermekte, hem de konuşma ile yazın İngilizcesi arasındaki ayrımı belirlemektedir. Shakespeare'in oyunlarını çevirirken bu ayrımları dik-kate almak yararlı olur.

Elizabeth dönemi İngilizcesinde üç genel özellik dikkate alınmalıdır:

- (1) Kısallığı,
- (2) Vurgusu,
- (3) Konuşma birimlerinin karşılıklı yer değiştirme eğilimi.

Kısallığı: Elizabeth dönemi yazarları kısa ve etkili konuşmayı seviyorlardı. Troilus ile Kressida'dan şu dizeleri ele alalım:

*And may the soldier a mere recreant prove,
That means not, hath not, or is not in love!*
(I./3, 287-88)

Eğer ikinci dizeyi yazınsal bir biçimde düzenlemek isteseydik şöyle olabilirdi: "That means not to be, hath not been, or is not in love." Yine II. Richard'daki şu dizelere bir bakalım:

*Who sitting in the stocks refuge their shame,
That may have and others must sit there;*
(V/5, 26-7)

Yukardaki dizelerin düzenlemesi de şöyle olabilirdi: "console themselves with the thought that many have sat there." Bu anlatım yoğunluğu Shakespeare'in bir özelliğidir. Yukarıdaki italik sözcüklerin yokluğu, anlatımı kısaltırken, anlamı da belirsizleştirmez; çünkü içerik sözcüklerin anlamını sağlar. Shakespeare, tümcenin anlaşılması için zorunlu olmayan bir ya da birkaç sözcüğü çıkarıp ekonomik bir anlatıma gitmeyi seviyordu. Bu da kısallığı, duruluğu ve saydamlığı sağlıyordu. Onun oyunlarında sık sık göreceli adılın (izafi zamirin) olmaması Shakespeare'in önemli bir özelliğidir.

Vurgusu: Shakespeare vurgu için genellikle, iki olumsuz ve iki karşılaştırmayı, oranlamayı ve superlatif'i aynı tümce içinde kullanır. Örneğin,

Remember not these garments; nor I know not.
(Lear, IV/7, 67)

Nor no man else...
(Lear, V/3, 291).

Thou lovest here, a better where to find
(Lear, I/1, 256)

Bir de sözcüklerin ne amaçla kullanıldıklarını çevirmenin doğru saptaması gerekir. Hiçbir sözcük, oyunun anlamından ve gelişiminden soyutlanamaz. Özellikle, tarihsel oyunlarda kullanılan argo sözcükleri de bilmek gerekir. Shakespeare'in birçok oyunundan halkın kullandığı argo sözcükler vardır. Shakespeare'in oyunlarını çevirmeye soyunanların buna dikkat etmeleri gerekir. Bir örnek verelim: Elizabeth dönemi argosunda. Lear'ın Soytarı'nın konuşmasındaki 'court holy water' 'yaltaklanmak, dal-kavukluk etmek, suyuna gitmek', anlamındadır. Oysa buna dikkat etmeyen bir çevirmen bu deyim'i 'sarayın kutsal suyu' olarak çevirebilir.

O nuncle, court holy water in a dry house better than this rain-water out o' door. Good nuncle. in, and ask thy daughters' blessing: here's a night pities neither wise men nor fools
(Lear, II/1, 10-12).

Bu parça tarafımızdan şöyle çevrilmiştir:

Amca, kuru bir evde, sahibinin suyuna gitmek, dışarıda böyle yağmur suları altında gitmekten iyidir. Hadi amcacığım, dön de kızlarının hayır dualarını iste: böyle bir gece, ne akıllılara acır ne kaçıklara.

Ayrıca Shakespeare çevirirken dikkat edilecek bir başka nokta da sesli ve sessiz harflerin kullanılışlarıdır. Elizabeth döneminde dekorsuz bir yükseltide oynanan oyunlarda ses efektleri konuşma örgüsü ile sağlanıyordu: örneğin, *Kral Lear*'in III Perde, 2. sahnedeki

*Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!*

'o', 'ç', 'ş', 't' harfleriyle rüzgârın uğultusunu, dalların çatırdamasını verir. O zaman –olabilirdiğince– Türkçe çeviride de bu ses efektlerini sağlamak gerekir. Önceki bir çeviride bu, "Esin rüzgârlar, esin yanaklarımızı çatlatıncaya kadar üfürün! Kudurun! Esin!" diye çevrilmiştir. Oysa bu dizelerin şöyle çevrilmesi daha doğru olurdu:

*Uğuldayım rüzgârlar, uğuldayım!
Çatlayıncaya kadar şişirin yanaklarımızı
Kudurun! Uçurun dünyayı!
Seller, kasırgalar tepemize boşanın,
Sulara gömün kuleleri rüzgâr honozlarına kadar.*

Böylece, olabildiği kadar, ses efektleri de sağlanmış olurdu.

Günlük konuşmada, tümceler, çoğu kez tamamlanmaz; kişinin içinde bulunduğu durum – tümce eksik söylenmiş de olsa– hareketlerle tamamlanmış anlamı sağlar. Örneğin, bir odadaki açık pence-

reyi göstererek onun kapatılmasını istemek için, yalnızca ‘pencere’ demek yeterlidir. Oysa tümceler tamamlanmışlığı yazınsal çeviri için ne kadar gerekliyse, oyun çevirisinin konuşma dili için o kadar yapay ve sakıncalı olabilir.

Özgün metinde, bir atasözü, bir özdeyiş, bir deyim aynı anlamı verdiği halde, başka türlü ifade edilebilir. O zaman bunları çevirmede tam tamuna bir çeviri doğru olmaz; çevirmenin kendi dilindeki bir atasözünü ya da özdeyişi bunların yerine kurgulaması gerekir, başka deyişle bir ‘transpozisyon’ gerekir. Tıpkı müzikte olduğu gibi müziğin esasına dokunmadan nasıl bazı çalgılar için ses perdelerinde ton değiştiriliyorsa, kalabalıklara yönelen tiyatro oyununda da sahne yapıtının aktarıldığı dile ‘transpoze’ edilmesi gerekir. Örneğin, İngilizcedeki şu deymi ele alalım: *“Tell that to the horse-marines!”* Bu deymi olduğu gibi çevirirsek Türkçede fazla bir şey ifade etmez: *“Bunu denizatına söyle!”*. ‘Horse-marine’ Elizabeth dönemi argosunda ‘budala, beceriksiz kişi’ anlamında. Öyleyse, *“Bunu budala birine söyle”* diye mi çevireceğiz. Hayır, bunu transpoze edeceğiz ve kendi dilimizdeki anlamı vereceğiz ve *“Tell that to the horse-marines”* tümcesi *“Sen onu külâhıma anlat!”* diye transpoze edilerek çevrilecektir. Tıpatıp çevirmeli diye, yabancı bir deymi, sözcük ve yapı olarak aynen koruduğumuzda, bu kez kendi dilimizde garip bir tümce ortaya çıkabilir. Oysa sahne üzerindeki bütün konuşmaların doğal ve seyirci için inandırıcı olması gerekir.

Her konuda olduğu gibi, tiyatrodan da yaşayabilen organik olandır. Organik olan ise, bir bütünü tamamlayan uygun birimdir. Çeviri işi, yazmak kadar zorlu bir çabayı gerektirir. Çevirmen bir yapıtın ikinci yazarıdır. Hele oyun çevirisi, çeşitli teknik ve sahne estetiğine ilişkin ilkelere bağlı olduğundan, bir de yeterli sahne bilgisine ya da deneyimine sahip olunmalıdır. Oyun çevirisi, tiyatro sahnesinde başarılı olacaksa, soluk almayı, hareket etmeyi ve bir yaşam kesitini, bir dünyayı canlandırmayı gerçekleştirebilmelidir.

* Prof. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi

NOTLAR

1. *Hath* ve *doth* çoğul olarak kullanılmıştır.
2. *Bir Yazdönümü Gecesi Düşü*’ndeki *wax-en* sözcüğü gibi; bkz. II. P./1.
3. Bizdeki bazı Shakespeare oyunlarının çevirilerinde, herkes, soylusu, soysuzu hepsi çevirmenin ağzından konuşurlar, bu yüzden de karakter özellikleri zedelenir.

Cemal Reşit Rey ile Yayınlanması 37 Yıl Geciken Görüşme Notları

Murat TUNCAY*

1972 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nin Tiyatro Bölümü’nün son sınıfındaydım. Dormen Tiyatrosu’nun Erol Günaydın’ın yazdığı, Cemal Reşit Rey’in bestelediği **Yaygara 70** müzikali iki sezondur İstanbul’da kapalı gişe devam ediyordu. Tiyatro Bölümü mezuniyet aşamasındaki öğrencilerinden lisans tezi olarak oynanmakta olan bir oyunu seçmelerini, verilen açı doğrultusunda oyunla ilgili tüm araştırmaları tamamlayarak oyun metni, fotoğrafları dekor ve kostüm eskizlerini içeren malzemeyle rejî defterini hazırlamalarını, böylece çalışmayı belgelemelerini istiyordum. Müzikli tiyatroya ilgi duyuyordum. Haziran döneminde lisans tezimi vererek mezun olmayı kafama koyduğumdan iki üç kez seyretme fırsatı bulduğum **Yaygara 70**’i tez konusu olarak önermiştim. Tez başlığı, **“Cemal Reşit Rey’in Müzikli Türk Tiyatrosuna Getirdikleri Açısından Yaygara 70”** olarak belirlenmişti.

Haldun Dormen ile metni yazan ve oyundaki mahalleyi birbirine düşüren türbe bekçisi yaşlı kadın Ajans Bahriye rolünü büyük bir başarıyla oynayan Erol Günaydın’la, dekor ve kostümleri tasarlayan Osman Şengezer ile orkestrayı yöneten müzik direktörü Oğuz Zulik’le, en önemlisi de Cemal Reşit Rey ile görüşmem gerekiyordu.

O yılların iletişim koşullarında olabildiğince yoğun bir mektup, telefon trafiğinin ardından ‘uygun zamanda görüşme’ sözlerini alarak 1972 yılı Şubat ayında İstanbul’a gittim. Cemal Reşit Rey’in davetini beklerken Haldun Dormen, Osman Şengezer ve Oğuz Zulik ile görüşmemi tamamladım. İstanbul Radyosu’nda o zamanlar söz ve temsil yayınları şubesi müdürlüğünü yapan ünlü tarih yazarı Feridun Fazıl Tülbentçi İstanbul radyosu arşivlerinde bulunan eski operetlerin ses kopyalarını edinmemi sağladı. Oğuz Bey, tiyatro kulisinde Orkestra partiyonunu birkaç saatliğine inceleme ve birkaç yerini kopyalamama izin

verdi. Osman Şengezer fotoğraflar verdi. Yaptığı tasarımın önemli noktalarını açıkladı. Haldun Bey müzikalin oluşum öyküsünü, özellikle Cemal Reşit Rey’in ‘Operet’ demekte ısrar ettiği müzikali bestelemeye nasıl ikna edildiğini, müzikli bölümlerin nasıl çalıştığını anlattı.

Bütün bunlar çok güzeldi. Ama Cemal Bey’den bir türlü ‘Filanca gün buyurun’ haberi çıkmıyordu. Dönmeye yakın, bir öğleden sonra Karaköy alt geçidindeki jetonlu telefondan bir kez daha aradım. *“Bu akşam beşte teşrif edin. Haldun Bey ile Erol Bey de gelecekle hep beraber oturur konuşuruz”* demez mi! *“Tabii efendim, teşekkür ederim efendim”* filan deyip telefonu kapattım ama bende de şafak attı. Saate baktım on beş dolayları. Ben Karaköy’deyim. Kaldığım ev Caddebostan’da. Bütün notlarım, hazırlıklarım, sorularım orada. Cemal Bey Beşiktaş’ta Serencebey Yokuşu’nda bir apartmanın birinci katında oturuyor. Adresi mektup adresi olarak biliyorum. Beşiktaş’ı Barbaros Heykeli’nin ötesini bilmiyorum. Nasıl olsa bulurum diye fırladım. Vapur, dolmuş, otobüs, Üsküdar’dan motorla karşıya geçiş saat 17.00’de Beşiktaş’a çıktım. Bir trafik polisine Serencebey Yokuşu’nu sordum. Artık o mu ters gösterdi ben mi ters anladım Cemal Bey’le görüşme heyecanı içinde yağmurun ayazın altında Serencebey Yokuşu diye Barbaros Bulvarı’nı tırmanmaya başladım. Daha sonra yol sorduklarım da işi iyice karıştırınca saat 19.00 dolaylarında kaybolduğumu; aylardır peşinde koştuğum görüşmenin de suya düştüğünü anladım. Beşiktaş postanesini bulup özür dilemek için tekrar telefon ettim. Cemal Bey telefonu açtı. Sesi hiddetliydi. Kendimi tanıttınca *“Neredesiniz!”* diye çıkıştı. *“Efendim özür dilerim, ben İstanbul’u çok iyi bilmiyorum. Evinizi bulamadım”* dedim. *“Nasıl bulamazsınız efendim”* dedi. Ben hani bir şans daha tanır belki diye. *“İzin verirseniz sizi yarım rahatsız edeyim”* dedim. *“Yarın Fransız Sefirine yemeğe davetliyim olmaz”* dedi. Ben susup kalmıştım.

Kısa bir sessizlik oldu. “Öbür gün beş çayına teşrif edin” demez mi! Teşekkürler ederek telefonu kapattım. Derin bir nefes alıp ağır ağır Serencebey yokuşunu arayıp buldum. İşi sağlama almak için Cemal Bey’in dairesinin kapısına kadar gidip yolu iyice öğrendim. Nihayet o meşhur öbür gün geldi. Ben de ne olur ne olmaz diye daha buluşma saatinden üç saat önce Beşiktaş’a gittim. Bir buket çiçek yaptırıp saat tam 17.00’de Cemal Reşit Rey’in kapısını çaldım.

Cemal Bey bu kez güler yüzlüydü. Kapıyı kendisi açtı. Duvarlarında çerçevesiz Osmanlı hat örneklerinin asılı salonunda, büyüklüğü bulunduğumuz yerin neredeyse yarısını kaplayan siyah kuyruklu piyanosunun önünde iki saate yakın konuştuk. Sorularımı kimi zaman bir Fransız aristokrati gibi kimi zaman da büyük bir Osmanlı saray nezaketi içinde tek tek yanıtladı. Cemal Bey’in özgün kişiliği birbirini tamamlayan bu iki nezaket geleneğiyle oluşmuş gibiydi. Karşımda, piyanosunun başında **Lüküs Hayat** operetinin bitirimi şarkılarını besteleyen kıvrak bir besteci değil zaman zaman emekli bir Osmanlı Paşası, zaman zaman Fransız dış işleri protokolünde pişmiş bir emekli diplomat oturuyor, benimle konuşuyor gibiydi. Zaman aktı geçti. Benim sorularım, onun anlatmak istedikleri tükendi. Sonra notlarımı topladım, izin istedim, vedalaştık. Apartman dairesinin kapısı ben sokak kapısından çıkınca kadar kapanmadı. Bu onu ilk ve son görüşüm oldu.

Cemal Reşit Rey bu konuşmanın yapıldığı 1972 yılının ardından 13 yıl daha yaşadı. 1982’de Devlet Sanatçısı olarak onurlandırıldı. 25.Ekim.1904’de başlayan yaşamı 7.Ekim.1985’te sona erdi. Görüşme notlarının bazı bölümlerinden lisans tezimi hazırlarken yararlandım. Diğer bölümleri ileride yayınlanmak üzere bir tarafa ayırdım. Zaman içinde iki kez taşınma telaşı yaşayan kitaplığımda bu görüşmenin heyecan içinde tutulmuş el yazısı notları, dosyaların arasında izlerini kaybettirdiler. Nihayet her zaman olduğu gibi başka bir belgenin aranması sırasında onları gizlendikleri yerden bulup çıkardım. Aşağıda okuyacağınız görüşme notlarının öyküsü budur.

Şimdi 37 yıl öncesinin heyecanı içinde Serencebey Yokuşu’ndaki salona dönüyor, bu görüşmenin notlarını içeren sayfaları aralıyoruz. Kimi sözcük ve ifadeleri okuma kolaylığı sağlamak adına sadeleştirdim. Umarım okuyacaklarımız yeni çalışmaların oluşturulmasına birkaç tuğla da olsa katkıda bulunur.

Cemal Reşit Rey’le Şubat 1972’de yapılan Görüşme Notları.

Cumhuriyet Devri Tiyatro hayatı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Tiyatro hayatında da Müzik hayatında da muazzam bir gelişme oldu. Hayallerin ötesinde bir gelişme. İlk senelerde burası çöl gibiydi. Tiyatro olarak ortada doğru dürüst bir tek Darülbedayi (*İstanbul Şehir Tiyatrosu*) vardı. İyi artistler vardı. İ. Galip gibi. Cumhuriyetin kurulmasından bu yana gelişme muazzamdır. Müzik sahasında meselâ orkestralar kuruldu, solistler çıktı, kompozitörler yetişti. Bunlar hep yarım asır içinde oldu. Müzik tarihi içinde bu, başka hiçbir ülkede olmadı. Avrupa’da böylesi gelişmeler ancak üç dört asırdan sonra meyvelerini verebildi. İngiltere mesela Henry Purcell’den beri ne verebildi? Ancak Benjamin Britten. O da üç asır sonra. Arada hiçbir şey yok. Bizde, elli senede Türk musikisini, Türk tiyatrosunu ortaya çıkaran dehalar olabilmıştır. Ümitvar olmak yerindedir.

İzninizle sözü operetlere getirmek istiyorum. Bu devirde oynanan oyunlar arasında operetlerin yeri sizce ne olmuştur?

Operetler Şehir Tiyatrosu’nun altın devridir. Bizde tarihe geçebilecek kudrete erişebilen ilk operet **3 Saat**’dir. Oynandığı ilk mevsimde ya yetmiş ya da seksen kere sahnelendi. O zamanlar en babayiğit oyun bir haftadan fazla oynanamazdı. Bazen haftada sadece iki oyun oynanabilirdi. Seyirci o kadar azdı.

3 Saat opereti müziği ile oyunun mizan-seniyle, balesiyle neşesiyle, her şeyiyle halkın arzusu-na, iştihakına (özlemlerle beklediklerine) cevap veriyordu. Halk akın akın tiyatroya geldi. Bunun üzerine bu işin peşini bırakmadık. Bırakılamazdık zaten. Ertesi yıl Cumhuriyetin onuncu yılında **Lüküs Hayat** operetini verdik. O daha da büyük başarı kazandı. Sonra sırasıyla **Delidolu**, **Saz Caz**, **Maskara** oynandı. Şehir Tiyatrosu’nun salonunu bu kadar seyirciyle dolup taşıran, kasasını dolup taşıran oyunlar bir gün sebep-sizce afişten kaldırıldı (1).

Şehir Tiyatrosu’ndan sonra Adalar Güzelleştirme Derneği’nin isteği üzerine hazırladığımız **Adalar Revüsü** Adalar Yat Kulübü’nde oynandı. Yine özel teşebbüsün isteği üzerine **Alabanda Revüsü**’nü hazırladık. İstanbul Gazinosu’nda **Aldırma** diye bir revümüz oynandı. Açık hava Tiyatrosu’nda da bir başka revümüz sahnelendi.

1959’da biraderim Ekrem Reşit öldü. Arada bir takım şahsi teşebbüsler (özel girişimler), Muammer Karaca gibi topluluklar bir takım operetler oynadılar. Ama hiç biri Darülbedayi’de temsil edilenler kadar güzel, yüksek düzeyde temsiller olamadı. Bunları seyretmedim bile. Başka operet yazma ve oynama girişimleri de oldu ama ilgilenmedim. Haklarında pek olumlu şeyler de duymadım. Bütün bunlar seyircinin ilgisini devam ettirdiğini ve bunu karşılamak için operetler alanında bir şeyler yapmak gayretinin gündemde kaldığını göstermekteydi.

1953’te Dormen Tiyatrosu kuruldu. Bundan birkaç sene önce de Haldun Dormen **Lüküs Hayat**’ı oynama isteğinde bulundu. Oyunun zamanımıza uygun bir şekilde değiştirilmesini istedi. Ben bir kelimesine dokunulmasına bile şiddetle karşı çıktım.

Peki, Türk temaşa sanatları içinde Cumhuriyet Dönemi müzikli oyunlarının taşıdıkları yenilikler nelerdi sizce?

Aslında operet geleneği bizde eskidir. Cemal Sahir Kumpanyası vardı. Eskiden beri bu türden eserler oynanırdı. Dikran Çuhacıyan’ın müzikli tiyatrosu vardı mesela. Ama o zamanların operet müzikleri biraz incesaz çerçevesinde kalmıştır. Her ne kadar Çuhacıyan’da olduğu gibi bazı armonik şeyler görülse de İncesaz’ın ağırlığı kendisini belli eder.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa’daydım. Viyana Opereti İstanbul’a gelmiş **Czardaş**, **Kontes Mariça** oynamış. Bu oyunların tesiri olmuş. Bizde de adaptasyonları (uyarlamaları) çıkmış. Fakat alaturka ile alafranga arası bir şeyler. İşte ancak **3 Saat**’ten itibaren doğrudan doğruya batı tekniği ile yapılmış bir oyun ve müzik karşısında bulunuyoruz.

O zamanlar ülkemizde düzenli opera çalışmaları olmadığına göre bu oyunların hep düzenli şan eğitimi almamış tiyatro sanatçıları tarafından oynandığını göz önüne alırsak, partiyonların çoğunlukla müziği ikinci plana almış sanatçılar için düzenlendiği düşüncesi geliyor akla. Bu durum bestelerken ve provalarda ne gibi problemler ortaya çıkarıyordu? Halledilmesi için ne gibi çareler bulunmuştu?

Elde olan elemanlar neyse gerek oyun, gerekse müzik onlara göre yazılıyordu. Meselâ biraderim Hazım’ın karakterini çok iyi gözlemlemişti. Yazdıkları onun bütün kişiliğini ortaya koymasına fırsatlar yaratıyordu. Örneğin Hazım’a melodiyi bir kere çalmak yetiyordu. Bütün sanatçılar geceyi gündüze katarak çalışırlardı. Bazılarının kulağı iyiydi; Bunların

arasında ses sahasında şahsiyet göstermiş, konservatuarda çalışmış, Semiha Berksoy gibi sanatçılar da vardı. Metni de besteleri de kendilerine göre oluşturuyorlardık.

Çok sesli korolar özel bir eğitim gerektirir. Biz girişimlerimizde bu türden çalışmalara girişmedik. Belki bir gün o da olacak. Şimdiki halde hep bir ağızdan aynı şeyi söylüyorlar. Tercih ediyorum çünkü daha tabii (doğal) oluyor. Ses sanatımız daha gelişince. Korolar yalnız Devlet Operalarının tekelinde olmaktan çıkınca biz de bunu uyguluyoruz. Ama şimdi bizim yaptığımız bu değil. Burada zorlama bir çokseslilik istemiyoruz. Mahalli, yerli damgasını taşıyan müzikli oyunlar meydana getirmek. Amacımız bu. Çok sesli müzik sahneye girince buna hafif bir darbe vuruluyor. Bunu istemiyoruz. Netice olarak hayatımızdan memnunuz.

Cumhuriyet dönemi boyunca ortaya atılan ve o yıllarda tartışması epeyce süren bir konu olmut: Türk müziğini mi devam ettirelim, Batı müziğini mi alalım. Yoksa tekniği batıdan, özü kendimizden katmak suretiyle yeni bir biçim mi bulalım. Siz o zamanlar bu konuda neler düşünüyordunuz. İleri sürdüğünüz başka bir yol var mıydı?

Eserler meydana. Malımız olan halk türkülerini armonize etmek; modern müzik imkânları ne ise hepsini kullanmak amacındayız. Bunu yaptık. Gayet tadı olan meyveler verdi. Batıda da ‘Türk Müziği’ olarak bilinen bir ekol vardır. Onlar da bizim yazmış olduğumuz şeylerdir. Geçmişten ne varsa alıp, o dehayı en modern tekniğe koyup kendimize has bir üslup yarattık.

O devir bestecileri arasında operet yolu ile halkın çok sesli müzik alanında eğitilmesi görüşü ağırlıkta mıydı? Siz ilk operetlerinizde böyle bir düşünce güttünüz mü?

Elbette. Bir insanı cezbetmek (kendine çekmek) için o insana tebensüm etmek icap eder (gülümsemek gerekir). Operet bir tebensümdür. Operalar, güç anlaşılır senfoniler halkı kolay cezbetmez. Bunu bilerek, isteyerek yaptık.

Türk operetleri içinde bir takım yerli motiflerin kullanılması, bunların dozu, şarkılara serpiştiriliş biçimleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bizim operetlerde mevcut motif hemen hemen yoktur. Fakat müziğini dileycek olursanız havada uçuşan, bilinen melodileri hatırlarsınız. Zira o üslupta yazılmışlardır. Caz sitili vardır. Doğrudan

doğruya bir motifi alıp koymak yoluna gitmedik.

Operetlerde kullanılan orkestralar nasıl kuruluyordu? Ne gibi güçlüklerle karşılaşıyordu?

Her ne hikmetse bu müzikli oyunlar tiyatro yöneticileri tarafından üvey evlât muamelesi görüyordu. Operetleri baltalamak için tekrar tekrar edilen bir terane vardı. ‘Operet pahalı bir metadır’ teranesi. Meselâ : ‘orquestra şu kadar para tutuyor’ gibi lâflar. Bunun neticesi ne oldu? Turneleri de düşünmek mecburiyetinde kalarak orkestra gruplarını olabildiği kadar ufak yapmayı tercih ettim şahsen. Meselâ **Yaygara 70’te, Uy Balon Dünya’da** daha eskilerden **Lüküs Hayat’**ta altı kişiyi geçmiyor. Fakat dolu bir sonorite elde etmek için tek piyano yerine iki piyano, bir klarnet ve saksafon, bir trompet, bir keman, bir kontrbas. Şimdilerde org elektronik diye bir şey çıktı. İkinci piyanoyu bu org elektrikle değiştirdik. Elde edilen hamur doyurucudur. Orkestraların kuruluşları özellikle bu ekonomik endişelere bağlı olmuştur.

1932’de 3 Saat ilk operet-revüünüz Darülbedayi’de oynanıyor. Bunu diğerleri izliyor. Böylece kısa bir süre için de olsa ödenekli bir tiyatrodaki eserlerinizi oynatma olanağını bulmuşunuz. Bu dönem içinde Darülbedayi size ne gibi imkânlar sağladı. Sağlanabilen koşulları göz önünde bulundurarak temsillerde değişiklik yapıldı mı?

Darülbedayi bir belediye tiyatrosu. Elleri de ne imkân varsa onu bizden esirgemediler. Bütün eserleri biraderim sahneye koyduğundan istediğini kolayca elde ediyordu. Bütün eski operetlerde mizansen ve dekor uygulamalarından çok memnunuz. O dönemin imkânları içinde değerlendirdiğimizde eserlerimizin renk, çizgi, ışık olarak gözü en çok tatmin edecek şekilde sunulduğunu görürüz. Sonuçta elde ettikleri başarı da bunu gösteriyor.

Devlet Tiyatrosu’nun her biri ikişer tiyatro sezonu devam eden Broadway müzikalleri halk tarafından çok tutuldu. Bu oyunların hazırlanmasında astronomik harcamalarda bulunuldu. Her türlü imkâna sahip bir orkestra kullanıldı. Halkın gösterdiği rağbet göz önünde tutulacak olursa Devlet Tiyatrosu’nun bu türlü müzikallere devam edeceği anlaşılıyor. Ancak bu tutumları bazı çevrelerce eleştiriliyor. Deniliyor ki milyonlar harcanarak, konusu, melodileri, problemleri kişileri bizden olmayan; halkımıza bir gösterinin ötesinde bir şey vermeyen bu tür müzikallerin yanı sıra Cemal Reşit Rey’den, Muhlis Sabahattin’den operetler neden oynanmıyor? Bu türden eleştiriler, sorular Devlet Operası’ndan olsun, Devlet Tiyatrosu’ndan olsun cevapsız

kalıyor. Size operetlerinizin oynanması için bu çevrelerden bir teklif geldi mi? Bu konu hakkındaki düşünceleriniz nelerdir.

Devlet Operası ile hiçbir temasım olmadı. Hiç bir teklif de gelmedi. Birkaç sene önce Cüneyt Gökçer rahmetli biraderimin vefatından birkaç ay sonra Devlet Tiyatrosu Umum Müdürlüğü damgasını taşıyan bir mektup gönderdi. O mektupta : “Önümüzdeki mevsim bir operet mevsimi yapmak istiyoruz. Sizin operetlerinizin bulunduğunu öğrendik. Bunları bize gönderirseniz okuma kurulumuz bunları tetkik eder ve kabul ederse biz bunları sahneye koyarız” gibi bir şeyler yazıyordu. Küplere bindim. Cüneyt Gökçer radyoda rahmetli biraderimin yanında çalışırdı. Biraderimin onu bana methettiğini hatırlamıştım. Mektuptaki bu üslûbu beğenmedim. Ben de sert bir mektup yazdım. “Şu, şu, şu isimli operetlerimizin var olduğu herkesçe bilinir. Binaenaleyh bunlar varlıklarını, başarılarını ispat etmiş eserlerdir. En müşkülpesent (zor beğenen) komite halktır. Halk ise bunları büyük bir tezahüratla (çoşkuyla) izledi, dinledi, alkışladı. Bunlar artık sizin okuma komitesine girecek değildir. Başkaca oynanmamış operetimiz de yoktur” dedim.

Elbette dünyanın her tarafında oynanan bir **My Fair Lady’nin** bizde de oynanıyor olması önemlidir. Ama o tür eserlere sağlanan olanaklar Türk yazarlarının, bestecilerinin emrine verilse çok daha güzel eserler bizim tiyatromuzda da çıkabilir.

İlk operetinizi 1919’da on beş yaşındayken Fransızca yazmışsınız. O zaman operet bestelemek nereden aklınıza geldi. Şu ilk operetinizin besteleniş ve oynanış hikâyesini anlatır mısınız?

O zamanlar büyük bir evimiz vardı. Bu operet bizim evimizde bir hususi (özel) akşam toplantısında, davetliler huzurunda. Rahmetli biraderim, ablam, bir de o zamanın elektrik şirketi müdürü bay Hansen’in kızı tarafından oynanmıştı. Bu Hansen’in kızı Belçikalıydı. Bu kırk beş dakikalık küçük opereti bu yüzden Fransızca yazmış, bestelemiştik. Biraderim Türk yazarı olduğu kadar Fransızca’da da iyi yazardı.

İlk büyük operetiniz olan 3 Saat’in de yazılış öyküsünü anlatır mısınız?

Zamanın İstanbul Valisi rahmetli Muhittin Üstündağ Paris’e yapmış olduğu bir seyahatinde Magador Tiyatrosu’nda Rosemarie operetine gitmiş; meftun olmuş (hayran kalmış), İstanbul’a avdet eder etmez (döner dönmez) biraderimle beni Belediye

Riyasetine (başkanlığına) davet ederek müzikli, danslı, zengin kostümlü bir temsil arzu ettiğini söyledi. Biz bunu kabul edince hemen Ertuğrul Muhsin’e telefon etti. Onu da çağırdı. Böyle başlayıverdi işte.

Operetlerinizin metinlerini, şarkı sözlerini hep Ekrem Reşit Rey yazmış. Aynı evde yaşıyordunuz. Nasıl bir çalışma yönteminiz vardı?

Biraderim bir mevzu tasarlardı. Bunu bölümlere ayırırdı. Bu neye göre yapıldı? Söylenecek olan müzikli kısımlara, şarkılara, düetlere göre vs. Daha eseri yazmadan bana bestelenecek kısımları yazardı. Ben de onlara müzik kompoze etmeye koyulurdum. Ben bestelenecek her şeyi besteledikten sonra o oyunu yazıp bitirirdi. Yani Oyunun gidişatına rehber olan müzik notaları, müzikli bölümlerdi.

Bestelediğiniz halde sahneye konulmamış operetiniz var mı?

Hayır.

Yıllar sonra Yaygara 70 ile tekrar operet dünyasına döndüğünüzde Erol Günaydın’la yine aynı biçimde mi çalıştınız?

Evet biraderimle geliştirdiğimiz metodu aynen Erol Günaydın’la da tatbik ettik. O derece ileri gittik ki Dormen bir müzikal sahneye koymayı düşünüyordu. Ben operet diye ısrar ettim. “Ben operetçi kardeşlerden biriyim” dedim. Tamamen eski tas eski hamam gibi çalışıp ortaya çıkardık. Bu şekilde operet olarak ilan edildi.

Bir dönemlerin Operet Kralı olarak ilan edilen Muhlis Sabahattin Bey’in eserleri ve müziği üzerine ne düşünüyorsunuz?

Muhlis Sabahattin Bey’in bir eserini Şehir Tiyatrosu’nda idare ettim. Eski bir İstanbul efendisiydi. Müziğe istidadı (yeteneği) vardı, bilgisi yoktu. Müziği sağdan soldan, Viyana operetlerinden aldığı melodilerle işlerdi. Armoni ve orkestrasyonu başkasına yaptırırdı.

Bu tür müzikli oyunların gelişmekte olan Türk Tiyatrosuna ne gibi katkıları olabilir?

Tiyatroyu yapan halktır. Dolayısıyla tiyatroyu tutan bir halk zümresine ihtiyaç vardır. O halde halkı kaçırmak şöyle dursun halkı daimi şekilde cezbetmek lâzım. Yunan klasikleri, Shakespeare, Alman, Fransız klasikleri çok güzel. Fakat bunlar yabancı ananelerin (geleneklerin) eserleridir. Bunlar halkı tiyatrodan uzaklaştırmayacak şekilde dikkatle uygulanmalı-

dır. Halkı tiyatroya asıl çekecek eserler Türk eserleridir. Türk tiyatrosu dendi mi Türk eserleri kastedilir. Buna şiddetle ihtiyaç var. İster müzikli olsun ister müziksiz.

Ama bugün de müzikli tiyatroya doğru büyük bir kayma var seyircide. Bunun nedenleri ve geleceği nedir sizce?

Güzel nağmeler, eğlenceli melodiler duyarak bir oyunu seyretmeyi halk tercih ediyor. Bunu ihmal etmemek lâzım. Bu gayet önemli bir konu. Müzikli oyunları, operetleri küçümsemek gerek. Tam tersine bunlar bizde tiyatronun temelini oluşturmalıdır. Merak edecek bir şey yok. Halkın sağduyusu gayet kuvvetlidir. İyiyi kötüyü birbirinden ayırt etmesini çok iyi bilir. Kısa zamanda önüne konulanları elekten geçirecektir.

Sizce günümüz operetlerinde müziğin bir neşe ve canlılık unsuru olmanın dışında görevleri de olmalı mı?

Müziğin birinci görevi esere lirizm katmaktır. Bundan maksat kelimelerle ifade edilemeyen duyguları ifade etmek. Neşe kattığı gibi aşk duyguları, nükte, dans etme ihtiyacını karşılayan bir unsur, canlılık, renk kattığından dolayı bir oyunda müziğin rolü önemli. Tabii müziğin de o tynette (yaradılıştta, değerde) olması şartıyla.

Sizce günümüzde tutulan, sevilen bir operet yazmak için ne gibi unsurlar göz önünde bulundurulmalı? Biliyorsunuz geçen sezonunda dünya tiyatrosunda, müzikli tiyatro dünyasında oldukça tartışılan bir oyun boy gösterdi. Hair. Bu oyunun biz de de Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu’nda sahneye konulacağına dair haberler de çıktı. Provaları yapılıyor sanıyorum. Sizce dünya müzikli tiyatrosunun böylesi bir oyuna doğru kaymasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu bir gerileme olarak nitelendirilebilir mi? Bütün dünyada olduğu gibi bizde de gençler arasında pek salgın olan pop müzik türünde, onların enstrümanları ve eğildikleri konuda bir müzikal yazmak Türk müzikli tiyatrosu için ne kadar geçerli? Hem seyirciyi tiyatroya çekmek hem de ona kaliteli şeyler sunmak istiyoruz. Ama eğilim giderek pop müziğe, eğlenceye doğru kayıyor. Çok sesli Türk müziğinin seçkin bir sanatçısı olarak bu eğilimi siz nasıl değerlendiriyorsunuz?

Hiçbir şeyi reddeden bir insan değilim. Pop müziğini de kabul ederim. Bu tür müziğin verilerini en ciddi bir müziğin, bir senfoninin bir köşesine sıkıştırılması olanaklıdır. **Hair’e** gelince: Bu tür oyunlar bir takım insanlar üzerinde alkol, esrar tesirinde etki yapıyor. İçinde halkı azdırmak maksadıyla konulmuş bir takım maddi şeyler var. Projektörler bunların

üstüne tutuluyor. **Hair** büyük sanat merkezlerinde oynanıyor. Londra'da New York'da. Buralarda gayet muazzam imkânlarla sahip tiyatrolarda oynanıyor. Projektörler, elektronik cihazlar ve makinelerin her türlü kullanılıyor. Göz kamaştırıcı ışıklar, kulakları sağır edici gürültüler arasında çıplak vücutlar sergileniyor. **Hair**'in müziğini dinledim. Aklımda bir şey kalmadı doğrusu. Bu imkânlar olmadıkça bu türden temsilleri halka sunmakta hiçbir fayda olmayacaktır diye düşünüyorum.

Zaman ayırdığımız ve sorularımızı yanıtladığımız için çok teşekkür ederim efendim.

* Prof. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi

NOTLAR

1. Rey kardeşlerin operet yazması ve bestelemesi ve bunların Şehir Tiyatrosu'nda oynanmaları konusundaki gelişmelerin arkasında İstanbul Vali ve Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ'ın olduğu anlaşılmaktadır. Ekrem ve Cemal Reşit'i makamına çağırarak Fransa'da izlediği ve çok beğendiği türde operetler yazmaya teşvik edenin bizzat kendisi olduğunu biliyoruz. Nitekim konuşmanın ilerdeki bölümlerinde Cemal Reşit Rey de bu gelişmelere açıklık getirmektedir. O dönemde bir dizi mali ve idari sıkıntı içinde bulunan Darübedayi'in bu sıkıntılarına son veren İstanbul Belediye Meclisi kararlarında yine Muhittin Üstündağ'ın etkisi olması gerekir. Muhsin Ertuğrul eğlenceyi ön plana alan, seyircinin tiyatro salonlarını doldurmasına ve tiyatro gişesine önemli ölçüde para bırakmasına yol açan bu tür oyunlara prensipte karşı olmasına rağmen Muhittin Bey'in Şehir Tiyatroları'nın sorunlarına olumlu yaklaşımları karşısında ses çıkarmaması hem nezaket hem tiyatro seyircisinin ayağını alıştırması beklentileri açısından bir ödün olarak nitelendirilebilir. Nitekim Muhittin Üstündağ'ın İstanbul Vali ve Belediye Başkanlığı'ndan ayrılmasından hemen sonra Şehir Tiyatroları'nın operet temsillerine son vermesi bu yargıyı güçlendirmektedir. Cemal Reşit Rey bu konuda Muhsin Ertuğrul'a karşı duyduğu öfkeyi isim vermeden üstü kapalı olarak geçmekle yetinmektedir.

Muhsin Ertuğrul'un operetlerin Şehir Tiyatrosu repertuarında yer alması konusundaki düşüncelerini **Darübedayi Dergisi** No: 18, 1.10.1931 s. 1'de Perdecî imzasıyla çıkan: "*Üç Müjde*" ile, yine **Darübedayi Dergisi** No: 33 1.11.1932 s. 1 ve 5'te, Perdecî imzasıyla yayınlanan: "*Geriye Gidiyoruz*" ve hemen sonra No: 35 1.12.1932 s. 1'de yine Perdecî imzasıyla yayınlanan : "*Yaşasın Para*" başlıklı yazılarından çıkarabiliyoruz. (M.T.)

Dil Derneği Başkanı Sevgi Özel ile Sanat ve Dil Üzerine Söyleşi

Ceren OLPAK*

1980 darbesiyle, TDK'nin işlevini yerine getiremeyen bir kuruma dönüştürülmesinin ardından Ali Püsküllüoğlu, Haldun Özen ve Sevgi Özel, bu görevi hakkıyla yerine getirebilecek yeni bir oluşuma imza atar ve Dil Derneği'nin kurulmasını sağlarlar. Dil Derneği kurulduğu günden bugüne kadar, dilbilim çalışmaları ve yayınlarının yanı sıra dilimizin günden güne sömürgeleşmesinin bir göstergesi olarak niçin, 'merkez'lerin 'center'e, 'kargo'ların 'cargo'ya, 'şov'ların 'show'a, 'ekstra'ların 'extra'ya, 'kulüp'lerin 'club'a dönüşüverdiğini sorgular, yerli üretimcilerimizin ürünlerine 'made in Turkey' yazmalarının, Ankara Esenboğa Havaalanı'nına 'Anatolia' eklenmesinin ardındaki mantığı arar. Halkın da bu konuda bilinçlenmesi için sayısız söyleşiler ve etkinlikler düzenler. Genç yazarlarımızın Türkçeyi iyi kullanmalarına katkıda bulunmak için Türkçeye emeği geçen ustaların adına yarışmalar düzenler. Ömer Asım Aksoy, Beşir Göğüş (Dilbilim ödülü), Gürkan Uçkan (Kısa Öykü Yarışması), Kerim Afşar (Oyun yarışması), 2001'den beri İzmir Türkçe Günlerini düzenler.

Dil Kiri El Kiri kitabında "*Bireyleri dili iyi kullanma becerisi kazanan bir toplum, dilin 'dış dünyayı yorumlama yöntemi' olduğunu kavrayacak, 'gerçekliğin kendine özgü görünüm almasını' sağlayacaktır*" saptamasında bulunan, dilbilim konusunda birçok araştırma, inceleme ve eleştiri kitabının yanı sıra, öykü ve romanlarıyla da tanınan, Dil Derneği'nin başkanı, Sevgi Özel'le sanat ve dil ilişkisi üzerine bir söyleşi yaptık.

Gerek sanatla iç içe oluşunuz, gerekse dil ve dilbilim konularında yapmış olduğunuz çalışmalar bağlamında sanat ve dil ilişkisi üzerine neler söyleyebilirsiniz?

Dilsiz sanat olmaz. Dil, düşünceyi yansıtan araçsa bu aracı ilkin doğru, sonra albenili kullanma becerisi edinmeden sanatta iddialı olmak olanaksızdır. Özellikle yazınsal alanlarda yazara, sanatçı dedirten de budur; dili kullanmakta ustalık... Kitap yazarlar kendine yazar diyebilir; ama dili iyi kullanmakla, işçiliğiyle başlayan serüveninde ona sanatçı sanını ilkin okur verir. Zamanla yazın tarihi de bu

adlandırmayı kuşkusuz değerlendirir.

Edebiyat kavramının içerik ve tanımı özellikle çağımızda oldukça farklı bir boyut kazanmıştır. Özellikle 17. ve 18. yüzyıldan sonra edebiyatta düzyazı diline bir geçiş söz konusu. Bu da doğal olarak, gerçekçi ve gündelik dilin edebiyata girmesiyle sanathı söz kullanımlarının başkalaşımına yol açmıştır. Siz bu başkalaşımı ve günümüz edebiyat-dil ilişkisini nasıl değerlendirirsiniz?

Bir yazar ne yazacağına, örneğin roman mı, öykü mü, buna bilinçli olarak karar verir. Öyküye başladım, romana doğru yol aldım, diyen yazar da var. Bunu da yadırgamamak gerekir. Yazar, dilin tüm olanaklarını kullanabilir, onu kimse sınırlayamaz; ölçünlü (standart) dilin sözcükleri içinde yer alan, senlibenli dil, argo, sövgü de içinde olmak üzere tüm sözcükler, yazarın altını, incisi gibidir. Her sözcük yazar için değerlidir; hatta yazar kendisi de dile yeni sözcükler katma çabasına girebilir. Birçok yazar, örneğin Nurullah Ataç, Emin Özdemir, Tahsin Yücel gibi yazarlar bize birçok yeni sözcük kazandırdılar. Gündelik dilin edebiyata girmesi eleştirilemez; ancak günümüzde kimi yazarlar, sözcüklerin en yaygın ilk anlamlarından ötesine gidemedikleri için, doğallıkla söz sanatlarından uzağa düşüyorlar. Türkçe çokanlamlılığa yaslanan, birçok sözcüğünün benzetmeli anlamı olan anlam özellikleri güçlü bir dildir; aşağı yukarı her sözün birden çok anlamı vardır. Yazar da bunlarla içli dışlı olmak durumundadır. Bir yazar sözlüklerle yatıp kalkmayı iş edinmelidir. Örneğin 'taş' sözcüğünü, yalnızca kafamızı yarabilecek sert madde sanan birinden 'taşlamak' eyleminin öteki anlamlarını bilmesini, kullanmasını bekleyebilir misiniz?

Dilbilim ve edebiyat biliminin edebiyata ve edebi üretimlere katkısı nedir?

Dilin ve edebiyatın bilimsel yanıyla ilgilenen bilimciler, metinleri inceleyerek kural koyarlar. Dilin kuralları gökten inmemiştir. Bilimciler, ölçünlü dilin yaygınlaşmış, kabul görmüş kurallarını bozanı da uyarırlar. Hiçbir yazar, ben istersem dili bozaram diyemez; ama kahramanlarını istediği gibi konuştura-

bilir. Ne ki yazar anlatıcı konumunda olduğu zaman, her zaman dili doğru ve albenili kullanmakla yükümlüdür. Albenili, sağlıklı metinlerle dili oya gibi işleyen yazarın oluşturduğu metin, bilimciler için bulunmaz hazinedir. Burada sözünü ettiğim ürünler, çok satması için reklam gazı verilen metinler değil. Dilbilimle edebiyat ikiz kardeş gibidir; ancak bizim dilcilerle edebiyatın bilimini yapanlar bu ikizleri pek tanımıyorlar. Tanuma çabası içine girenler çok az; iyi ki onlar var da çağın gerisine düşmekten kurtuluyoruz.

Günümüz Türkiye'sinde edebiyat ve dilbilim ilişkisini nasıl değerlendirebilirsiniz?

Ne yazık ki bu ilişki günümüzde çok sağlıklı değil; özellikle üniversitelerin edebiyat bölümlerinin dilbilim bölümleriyle yakın ilişkisi olduğunu söyleyemeyeceğim. Bu benim gözlemim. Az önce de söyledim; edebiyat araştırmacılarının çoğu hâlâ yüzyıllar öncesinin metinlerine takılmış durumda; kuşkusuz bu metinler de incelenmeli. Ama bugünkü birikimimizle, bugünkü deneyimimizle... Bu birikim ve deneyimi edinmek için de gerçekten okuyazar olan edebiyat araştırmacısına gereksinimiz var. Dilbilimin verilerini de göz önüne alan bir edebiyat araştırmacısı ya da edebiyat araştırmacısının verilerini değerlendiren bir dilbilimci, yazarların en yakın izleyicisi olmalı. Ne yazık ki bu açıdan bakınca çok olumlu şeyler söyleyemeyeceğim.

Söz sanatlarının özellikle 'popüler' olan günümüz yapıtlarındaki yeri nedir? Bu konuda 'olan' ile 'olması gereken' arasında nasıl bir ayrım söz konusu?

Bu konularda kesin bir yargı bildirmek için söylediğiniz alanda araştırma yapmak gerekir. İşte edebiyatın bilimsel yanıyla ilgili olanların yapılması gereken işlerden biri de budur. Günümüzde kurtarmak, çok satmak için çabalayan bir yazardan dil işçiliği yaparak sözcüklere yeni işlevler kazandıracak bir kıvraklık beklenebilir mi? 'Popüler' kavramı bizim ülkemizde neredeyse tümünden anlam değiştirmiş durumda; çokları bu kavramı olumsuz anlamda tanıyor. Neden? Çünkü dil, anlatım ve mantık yanlışıyla dolu böyle yapıtlar var ki bunlar başyapıt gibi sunuluyor. Bunlar olması gerekenmiş gibi tanıtılıyor. Bu durum, eleştiri denilen kuruma uzak oluşumuzdan kaynaklanıyor. Yazardan, yayıncıdan, belli bir çevreden değil, gerçekten edebiyattan, bilimden, sanattan yana eleştirmenlerimiz çoğunlukta olduğu zaman bu sıkıntılar aşılır.

Peki, günümüz Türk Tiyatrosu metinlerinin dille ilişkisini değerlendirebilir misiniz?

Günümüzün tiyatrosunu, daha doğrusu tiyatro metinlerini bu gözle incelemiş değilim. Bu alanın uzmanlarının söylediklerine bakılırsa ilkin çok az oyun yazılıyor, oyun yazarı az. Var olanlar arasında çok güçlü olanların ürünleri zaten sıklıkla sahneye çıkıyor. Öykü, roman gibi oyunların da iz bırakması oyun yazarının dili kullanma becerisiyle ilgili. Üstelik tiyatro, bence dilin en güzel, en görkemli biçimiyle sunulduğu, sergilendiği alanlardan biridir.

Özellikle cumhuriyetin ilk evrelerinde gerek edebiyat alanında, gerekse tiyatro alanında öz Türkçe – gündelik dil ikileminde ciddi tartışmalar olagelmıştır. Sizce öz Türkçenin tiyatro metinlerindeki yeri nedir?

Bakın, bu ülke cumhuriyetle birlikte her parçası birbirini tamamlayan bir devrim süreci başlatmıştı. Ne yazık ki bu devrimler içinde Harf ve Dil Devrimleri haksız yere çok tepki aldı. Devrimin ilk yıllarında, devrime emek verenler, devrimi ödün vermeden savunular, yabancı dillerin boyunduruğundan kurtarılan Türkçeye, öz Türkçe demek zorunda kaldılar. O zaman televizyon yoktu, radyo vardı, tiyatro vardı. Dilin türlü olanaklarının en güzel sergileneceği, duyurulacağı alan tiyatroydu. Bence şimdi de böyle olmalı. Her yazar kendini en iyi bildiği, en doğru kullandığı dille anlatabilir. Bu dil, Türkiye Cumhuriyeti yurttaşları ve yazarları için ortak dil Türkçedir. Türkçe sözcükleri yazanın da söyleyenin de yanlış yapma olasılığı azdır. Bu nedenle eski - yeni dil bu tartışması eskiden gereksizdi, şimdi de gereksiz.

Tiyatro sanatı, roman ya da şiir sanatı gibi kendi hedef kitlelerini yaratmanın aksine her türlü algı düzeyinden oluşan bir kitleyle karşı karşıyadır. Bunun getirisiyle oldukça anlaşılma kaygısını taşıyan bir sanat olmuştur. Fakat bu da gündelik dile yerleşen sözcükler mi yoksa öz Türkçemiz mi ikilemini beraberinde getirmektedir. Sizce burada orta yol nedir?

Bence bu öz Türkçe mi Türkçe mi tartışmasının bilimsel temeli yok. Bir ülkenin sanatçıları kuşkusuz o ülkenin ortak (resmi) diliyle yazacak ve konuşacaklar. Şimdi sıkıntı başka. Türkçe yeniden yabancı dillerin, özellikle de İngilizcenin saldırısı altında. Bence sanatla uğraşan uğraşmayan herkes bu büyük dertle ilgilenmeli. Oyun yazarı neyi anlatıyorsa, kişiler konusuyla örtüşecek biçimde konuşuracak. Dil Devrimiyle kazanılan ve çok eleştirilen sözcükleri, eleştirenler bile artık sıkır sıkır kullanıyor. Ancak kimi

sözcüklerin eskisi yenisi hâlâ yan yana yürüyor; örneğin olanak ve imkân, yanıt ve cevap gibi... İster oyun yazsın ister başka bir şey, yazar sözcük seçiminde özgürdür.

Yine bununla ilgi olarak burada bir başka sıkıntı daha ortaya çıkmaktadır. Tiyatro yazarı, oyun kişilerinin yaşayan, canlı karakterler olabilmesi için; sosyoekonomik ve kültürel çevrelerine göre dil-tavır ilişkisini yaratmak zorundadır. Örneğin, taşralı bir gencin, âşık olduğu kıza, "Sana gereksinimim var" demesi ne kadar doğrudur? Bu gencin "Sana ihtiyacım var" demesi konumuyla daha fazla özdeşleşiyor mu?

Bu soru bana özellikle 1970'lerde suçlamaya dönüşen "yaşayan Türkçe" adlandırmasıyla Osmanlıca'yı savunanları anımsattı. Günümüzün taşralı genci, otuz kırk yıl önceki genç mi? Ankara ya da İzmir'de yaşayan gençle Orta Anadolu'da yaşayan genç bambaşka kitaplarla mı yetişiyor; başka TV'ler mi izliyor? Tiyatro bölgesel özelliklere göre mi yapılıyor? Taşralı genç de artık rahatlıkla "Sana gereksinimim var" diyebilir. Usta oyun yazarının işine çok karışmamak gerekir. Yazar sözcükleri yerli yerine ustaca koyan kişidir; sözcükleri öyle bir kullanır ki, izleyici tiyatrodan çıkarken, bir oyunun birçok sözünü belleğine yerleştirmiş olabilir.

Dil kullanımında yazarların, tiyatrodaki olduğu kadar edebiyatın diğer dallarında da oldukça ciddi, bir o kadar da düşündürücü hataları söz konusu. Örneğin, Nobel ödüllü yazarımız Orhan Pamuk'un "İmam ikindi namazı saatinde caminin balkonuna çıkarak ikindi namazını okudu". Cümlesine, kendisi bir dil bilimci olmasa da İlber Ortaylı'nın, "Namazın saati olmaz, vakti olur. Saat ayrı, vakit ayrı kavramlardır. Camilerde balkon yoktur, şerefesi vardır. Ezanı da imam okumaz, müezzin okur. O da şerefeye çıkmaz, içeriden okur. Bu örnekle sabittir ki, kişiler içinden çıktıkları toplumu bilmeden bir şeyler yapmaya çalıştıklarında doğru şeyler yapmazlar, yapamazlar". Ve yine 'bestseller(!)' listesinin ilk sırasındaki bir yazarımızın Mevlana'yı anlattığı romanında karakterine "kavanoz dipli dünya" dedirtmesi aklıma geliyor. Siz, bu ve buna benzer örnekler üzerinden ne dersiniz?

Söyleşinin sonunda öyle bir soru sordun ki başıma iş açacaksın. Hoş, ben doğru bildiğini söylemekten kaçınmayan biriyim. Keşke 'bestseller' diye ayırt edilen kitapları yazan arkadaşlar, gerçekten hem yazınsal alanda hem de dil kullanımında çok usta olsalardı. Ben kitabın reklamının yapılmasından yanayım, ama suyu çıkarılmadan... Anımsıyorum, yıllar

önce daha okur eli değmeden tanıtımı ayyuka çıkan kitaplardan birinin daha ilk tümcesi yanlıştı. Yine bu kitaplardan birindeki dil ve mantık yanlışlarını Prof. Dr. Tahsin Yücel bir bir ortaya koydu; ama Prof. Yücel gibi değerli bir dilbilimci ve yazarın eleştirilerine pek az insan kulak verdi. Bunu zamanında biz de yazıp söyledik; kimse tınmadı. Bir yazar kitabını önce İngilizce yazıyor, sonra Türkçeye çeviriyor; öteki başka dillere kolayca çevrilsin diye Türkçenin sözdizimini bozarak iki metrelik tümceler kuruyor; ee, bu yazarların yanlış yapması çok doğal. Bu kişiler bir de günümüzün 'trend'ine uygun olarak ivedi davranmak zorundalar. Sonra gelsin bütün TV'ler, gitsin bütün gazete ve dergiler... Çarşaf çarşaf ilanlar... Bu kitapları alan ama sonuna dek okumayan, okuduğunun haftasında unutan çok insan tanıyorum. Bize de dili iyi kullandığı için değil, ilkin edebiyatın ticaretini öğrendiği ve uyguladığı, bu uygulama aşamasında maddi-manevi büyük destek gördüğü için her açıdan ödüllendirilen yazarları kıskanmak kalıyor!

Son olarak, özellikle yazma sanatıyla uğraşan ya da bu yönde kendini yetiştirmeyi amaçlayan kişilere ne gibi önerilerde bulunmak istersiniz?

Çok okusunlar; ama doğru seçim yaparak çok okusunlar. Kendi yazdıklarına eleştirel gözle bakabilme becerisini elbette zamanla kazanacaklar; ancak hiç acele etmesinler.

Sevgi Özel'e bu güzel söyleşi için bize zaman ayırdığı için çok teşekkür ederiz...

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü yüksek lisans öğrencisi

“YEDİ” Dergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi’nde yayınlanmak üzere gönderilecek makalelerle ilgili yazım kuralları

YEDİ, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin yayın organıdır. Tüm bilim insanı, sanatçı ve sanatseverlerimizin, sanatla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili olan yazıları, dergimizde yayınlanabilir.

Yedi Dergisi hakemli bir yayındır; her yıl Temmuz ve Ocak aylarında yayınlanır. Gönderilen makaleler yayın kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı en az iki hakeme gönderilir. Makaleler hakemlerin değerlendirmesi ve olumlu raporlardan sonra yayınlanır. Gerekirse makaleler daha fazla sayıda hakem değerlendirmesine tabi tutulabilir veya raporlardan biri olumlu diğeri olumsuz ise üçüncü hakem değerlendirmesine başvurulur.

Yazım işleyiş kuralları:

1. Makaleler 20 sayfayı geçmemelidir.
2. Makaleler bilgisayar ortamında Microsoft Word programıyla hazırlanmalıdır.
3. Makale metni, A4 kâğıt kullanılarak sayfa kenarlarından üst 4 cm, alt 3 cm, sol 4 cm, sağ 2 cm boşluk bırakılacak şekilde yazılmalıdır.
4. Makale metni Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 12 punto ve 1,5 satır aralığı kullanılarak, dipnotlar yine Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 10 punto büyüklüğünde ve 1 satır aralığı kullanılarak yazılmalıdır.
5. Yazarın (yazarların) adı makalenin başlığı altına yazılmalı, varsa akademik unvan(lar)ı ve çalıştığı kurum ad(lar)ı belirtilmelidir.
6. Yazar (ya da yazarların) iletişim adresi, telefon numarası ve e-posta adresleri bulunmalıdır. Birden fazla yazarın olduğu makalelerde iletişimin hangi yazarla sürdürüleceği ayrıca belirtilmelidir. Yazar ve dergi arasındaki iletişim ağırlıklı olarak e-posta üzerinden yürütülecektir.
7. Metnin içerisinde tablo kullanılacaksa tablolar MICROSOFT Word kullanılarak hazırlanmalıdır. Excel ya da başka yazımlarda hazırlanan tablolar, Word ortamında yeniden hazırlanarak yollanmalıdır.
8. Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler en kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi’da (300 pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli; ayrıca taranan belgelerin orijinallerinin tamamı da yollanmalıdır. İnternette indirilen görsellerin de yukarıdaki 10 cm -300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.
9. Makalelerin İngilizce ve Türkçe özeti bulunmalıdır.(100 – 200 sözlük arası)
10. Makalelere en az üç, en çok beş adet Türkçe ve İngilizce anahtar sözlük yazılmalıdır.
11. Kaynaklar makale sonunda bilimsel standartlara uygun şekilde verilmelidir.

12. Referans kullanımında seçilen geçerli yöntem dipnot şeklinde olmalıdır. Dipnotlar makale metninin sonunda elle numaralandırılarak eklenmelidir.

13. Yayın kurallarına uymayan ve büyük değişiklik gerektiren yazılar, uyarılarla birlikte yazarlarına geri gönderilecektir. Yayınlanan yazıların tüm sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazıların kesin yayın tarihi, dergi içeriği göz önüne alınarak belirlenir. Yayın kuruluna ulaşma tarihi belirleyici değildir.

14. Dergide basılacak makalelere telif hakkı ödenmeyecektir. Makalenin yayım aşamasında telif haklarının YEDİ dergisine devredildiğine dair bir sözleşme tarafımızdan yazara gönderilir.

15. Gönderilen yazıların, özgün, daha önce yayınlanmamış olması, halen başka bir yayın organında yayım aşamasında olmaması gerekmektedir.

16. Yukarıda belirtilen koşullara uygun olarak hazırlanan belgeler, bir arada dosyalanarak belirtilen adrese yollanacaktır.

Dosya içerisinde şu belgeler bulunacaktır:

- 16a. İki kopya bilgisayar çıktısı olarak makale(İlgili tablolar ve resim dosyaları etkili olduğu halde çıkış alınacaktır)
- 16b. Makalenin (çıkıtısı alınan dokümanın) Word belgesinin kaydedildiği CD;
- 16c. Aynı CD ye kaydedilmiş olarak(varsa)Microsoft Word formatında tablolar ve (varsa) JPEG formatında resimler.
- 16d. Görüntü kaynağı olarak kullanılan (taranan dokümanların aslı) resim belgeleri (fotoğraf, kitap/dergiden kesilmiş görseller).

Üniversiteler Yayın Yönetmeliğinin 6. Maddesi uyarınca makalelerin bilim ve dil sorumluluğu yazarlarına aittir.

**Gönderi Adresi: “YEDİ” Dergisi Yayın Koordinatörlüğü
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No: 4
Balçova 35320-İZMİR**

