

OYUN YAZARININ EĞİTİMİ

Adalet AĞAOĞLU

Tiyatro üstüne şu son yıllarda bir bunalımdan sık sık sözedilmekte. Bu bunalımın nedenleri çok değişik açılardan yorumlanmakta, çok değişik uçlarda tartışmalara yol açmakta. Ama bütün bu yorumlar ve tartışmalar çoğu kez bilimsel bir temellendirmeden uzak kalmakta. Bunalım, görünürdeki güncel nedenlere indirgenmekte. Bunun için, DTCT Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün, tiyatro ve tiyatro sorunlarına ilişkin geniş kapsamlı, bilimsel bir sempozyum düzenleyerek bu sorunlara temelden bir açıklık getirmek, karmaşan kavramları aydınlık yöntemlerle açıklamak için giriştiği bu çabayı sevinçle karşılıyorum.

Bu sempozyuma "Oyun Yazarının Eğitimi" üstüne açılımlar ve öneriler getirmek üzere, bir oyun yazarı olarak çağrıldığımı sanıyorum. Ama, benim kuşağımın pek çok oyun yazarı, hemen hemen tümü gibi ben de geçmişte oyun yazmanın bir eğitimini, sistemli bir öğrenimini görmüş değilim. Benim de bu alandaki yetişmem bir çeşit 'alaylı' yetişmeydi. Bu nedenle burada, bu konuların akademik düzeyde irdelenmesini, araştırmasını yapan bir çatının altında benim söyleyebileceğim pek de aynı akademik düzeyde olamayacak. Daha çok deneylerden, gözlemlerden, kısacası, yaşanmışlıktan yola çıkabileceğim bu bildirimi sunarken.

Bunu belirtirken hemen şu soru geliyor aklıma: Yazar eğitilebilir mi? Eğitimle yazar olunabilir mi? Eğitim bir yazara ne katar, ya da katı, değişmez bir eğitime bağlı kural bağları bir yetenekten neler eksiltilir?

Bunlar ve bunlara benzer pek çok sorunun akla gelmesi için elbette geçerli örnekler var. Dünyada olduğu gibi yurdumuzda da, başarı sağlamış pek çok yazarın hiç de, bu işin eğitimini okullarda görmüş kişilerden çıkmadığını bilmemiz, bunu saptamamız gibi. Daha çok, ortada bir yazarlık kişiliğinin oluşmuş bulunduğu durumunu gözle-

memiz gibi. Daha da önemlisi, oyun yazarlığında eğitimle öğrenilebilecek pek çok kuralın, zaman içinde çoğu kez geçerliklerini yitirdiğine tanık olmamız gibi.

Artık hepimiz biliyoruz: Diğer yazın türlerinde olduğu gibi ve özellikle çok matematiksel bir çalışmayı gerektiren tiyatro oyunları yazmanın belli teknikleri var. Öğretilebilir, öğrenilebilir olan bu teknikler, tiyatroyu geleneklerinin içinde sürdürülmüş Batı dünyasının kurallarına koşut olarak, özellikle son yıllarda Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün değerli öğretim üyelerinin gittikçe yeni açılımlar kazanan inceleme kitaplarında, sınıflarında verdikleri derslerde de temel bilgiler olarak yer almakta. Bu teknikler, oyun yazabilmenin ilk temel kuralları özetle şöyle toparlanabilir: a) Sergileme ustalığı, b) Kişilendirme, c) Hazırlayıcı sözleri ve olayları düzenlemek, d) Oyunun genel havasına uygun duygu ve düşünce birliğini sağlamak, buna uymayanları eleyebilmek, e) Çatışma noktalarını bulmak, bunları ardarda ortaya çıkarmak, f) Seyirciyi yüksek noktaya hazırlamak, g) En yüksek noktayı, yani şu gerilim sonucu patlak verecek şeyi, belki de sürpriz denen o şeyi sona saklamak, ı) Düğümleri iyi düğümlemek, çözmeleri tam uygun zamanında ve doğru çözmek, i) Ve bütün bunlardan amaçlananı, yani mümkün bir zaman parçası içinde, mümkün yerde, mümkün olanı, istenen algılandırma ile tam bir denge içinde tutmak, olmayacağı olur, olura olmaz dedirtmemek...

Bu kurallar daha çoğaltılabilir. Bir kaç kural daha sıralanabilir, ya da bu kurallardan bazı vazgeçmeler yapılabilir. Eğitimle sağlanması olanak içi sayılabilecek bütün bu beceriler hep seyirci ile oyun, seyirci ile sahne arasındaki bağı sürekli ayakta tutmak, sürekli sıcak tutmak adına. Sayın Özdemir Nutku'nun, yıllar önce yazdığı "Tiyatro ve Yazar" adlı kitabında da çok açık ve geniş bir biçimde sergilediği bu teknikler, Sayın Sevda Şener'in tiyatro edebiyatımızla ilgili yapıtlarında, bir oyunu çözümlmek için alttan alta kullandığı, kullandığını sezdirmediği bu yöntemler, bir anlamda tiyatronun hilelerini belirler. Oyun yazmanın hilelerini. Sıraladığımız kurallardan belki de son iki ve temel kural dışında, daha çok dramatik tiyatro yapısına ilişkin bütün bu temel hileleri ben okullarda öğrenmedim yine de. Bizler için böyle bir olanak yoktu. Elbet, öğrenilmesi bir anlamda, bir zaman parçası içinde mutlak gerekli bu oyun yazma hilelerini, bu teknikleri ben çok sayıda oyun metni okumakla, çok sayıda oyun seyretmekle, yazarlığın şaşmaz, atılamaz ve asla onsuz olunamaz sezgi, gözlem yetisini geliştirerek, bu yetiyi zorlayarak öğrendim. Oysa, aynı fakülte-

ye ben Fransızca öğrenmek için girmiştim. Sayın Prof. Tuncel, bize Fransızcadan Türkçeye çeviri yaptırmak, çeviri dilini öğretmek için ders verirdi. Derslere bunun için girerdi. O derslerde özel olarak bunu öğrenmemiz gerekiyordu. Ama biz, iki yıl boyunca, haftada iki saatten olmak üzere, Hugo'nun Sefiller romanından iki cümleyi güç çevirdik. Neden? Çünkü Sayın Tuncel, adını andığım romandan o bölümü bize çevirtmeden önce o bölümdeki Jean Valjan oluyor, ders boyu Jean Valjan'ı oynuyordu bize. Bizi bu roman başkişisinin duygu ve düşünce alanına çekmeye çalışıyor, din adamının gümüşlerini çaldıktan sonra çuvalı sırtında nasıl taşıdığını oyunla gösteriyordu. Fakülteden, yeterince Fransızca öğrenmeden, ama oyun yazmaya bir eğilimle çıktım. Amaçlanmış bir eğitimin yerini, amaçlanmamış bir eğitimin yöneltmesi almıştı.

Yukarda belirttiğim, öğrenilebilir olan o, oyun yazmanın tekniklerini zaman içinde, belirttiğim yollardan öğrenmiştim ama, bu bilgiler de zaman içinde, bir süre sonra geçerliğini yitirdi. Geçerliği yitirse de yeterli olmaktan çıktı. Bilebildiklerimizin yanına yeni kuralları katmamızı istedi bizden. Tiyatro kurgusu zaman içinde altüst olmuştu. Dramatik tiyatro, değişen insan, değişen seyirci, değişen tiyatro teknikleri (mekanikleri) karşısında sıkı sıkıya dayandığı kurallarını saklayamamıştı. Saklayamazdı. Değişmeler, ilerlemeler karşısında bu kurallar temelinden sarsılıyordu. Bir zamanlar, mümkün olanın seyirciye iletilmesi gibi bir kural, mümkün olandan neyin anlaşıldığı, gerçeklik düşüncesinin boyutlarının neler olduğu sorusunu ve bunlara ilişkin daha pek çok yeni soruyu getiriyordu. Sahneden. Hangi sahneden? Seyirciye. Hangi seyirciye. Gerilim. Neye göre? Sürpriz. Hangi konuda, niçin? Bütün bunların dışında, eski tiyatro biçimleri ve teknikleri, değişen tiyatro mekanikleri karşısında mümkün olanın, mümkün araçlarla verilmesi konusundaki sınırlarını alabildiğine genişletmişti. Sözümü, şöyle bir örnekle açabilirim:

Sanırım 1955 ya da 1956 yıllarında Devlet Tiyatrosuna bir vatandaşımızdan bir oyun gönderiliyor. Oyun, tiyatroya, incelendikten sonra mümkünse oynatılması dileğiyle geliyor. O yıllarda Devlet Tiyatrosunun başında Sayın Muhsin Ertuğrul var. Oyunu inceliyor. Gönderilen metnin adı ya "Korede Türk Askeri" ya da "Kore Kahramanları." Buna yakın bir adı var oyunun. Oyunda, bir Türk eri Kore'de çarpışırken düşman tarafından esir alınıyor. Türk erinden bağlı bulunduğu taburun ya da birliğin yerini söylemesi isteniyor. Türk eri, Türk eri olduğu için direnmiyor, söylemiyor. Esir alanlar onun bir kolu-

nu kesiyorlar. Ama erimiz yine söylemiyor isteneni. Öteki kolunu da kesiyorlar. Yine konuşmuyor Türk eri. Bu kez bir bacağı kesiliyor. Hayır. İşkence artırılıyor. Öteki bacağı da kesiliyor erimizin. Sonun da kafasını uçuruyorlar ve oyun erimizin bu türden kahramanca ölümüyle son buluyor. Duyduğuma göre, Sayın Muhsin Ertuğrul'un, bu oyun metnini yazıp gönderen vatandaşa verdiği yanıt şu olmuştur: "Oyununuzu çok beğendik. Sahnelemek istiyoruz. Ancak, başrolü sizin oynamanız koşuluyla . ."

Bu olgu tiyatro literatürümüze bir fıkra olarak geçmiştir. Belki çoğunuz da duydunuz, biliyorsunuz. Bu olaya çok gülmüştük o sıralar. Gülüşümüzün tek nedeni ise, sahnede durmadan tırpanlanan, orası burası kesilerek oyununu sürdürebilecek bir oyuncuyla tiyatro yapılabileceğinin, olanaksızlığını düşünmemizdi. Tek ve bağışlanamaz kusuru buydu sanki o oyunun. Sonraları düşündüm. Elbet, ele aldığı öze bakılırsa oyun baştan olumsuz, başarısızdı. Ama acaba özde başarılı olsaydı bu oyun, tek kusuru sahnede kesilip biçilen bir oyuncuyla oyunu sürdürmenin olanaksızlığı düşüncesinde toplanmasaydı yine aynı nedenle ve aynı yanıt verilerek geri çevrilmeyecek miydi? Büyük bir olasılıkla, çevrilecekti. Çünkü, çok daha sonraları ben ilk kez açık perdeyle bir oyun yazdığımda, pek çok kişi de perdesi kapanmayan bir oyunun tiyatro olacağından kuşkuya düşmüştü. Çünkü, bilinen tiyatro kuralları, tiyatro teknolojisinin kurallarını da içeriyordu. Oysa, artık sahnede uygulanması olanak dışı sayılan hiç bir teknik yok bugün. Her şey uygulanabilir. Yeter ki, uygulanmaya değer bir özü, bir yapısı ve bu ikisi arasında belli bir dengesi, belli bir uyuşumu olsun oyun metninin.

Yine yakın geçmişte tiyatrolar, kadro yetersizlikleri, niteliksel bir yetersizlik nedeniyle çok kişili oyunları "oynanamaz" metinler olarak karşılandılar. Kalabalık kadrolu bir oyun, salt bu niteliğinden ötürü başarısız, uygulanamaz bir oyun sayılırdı. Sanki, diyalogların belli sayılar içindeki kişiler arasında bölüştürülmesi bir dönem tiyatrosunun vazgeçilemez kurallarından biri olmuştu. Oysa bugün, gerek tiyatro anlayışının değişmesi, gerek teknolojinin tiyatrodaki da geniş olanaklar sağlaması, gerekse oyunculuk eğitiminin yepyeni, değişik boyutlar kazanması sonucu, kural gibi gösterilen bu kolaylık da işlerliğini yitirdi. Oyun, niteliği gereği yüz kişiyi gerektiriyorsa, artık yüz oyuncuyla bir oyunun sahnelenmesini mümkün kılan tiyatro kadroları ve sahneler gerçekleştirilebildiği gibi, bunlara hiç gereksinme duyulmadan da, beş-on kişilik tiyatro kadrolarıyla sahnede yüz kişi varmış gibi etken-

likler sağlanabiliyor. Çağdaş teknoloji sahnede buna olanak verdiği gibi çağdaş oyunculuk eğitimi de böyle bir etkenliği sağlamada yardımcı oluyor.

Radyoda çalıştığım ilk yıllarda, belli bir oyun uzunluğunu içermeyen metinleri radyo oyunlarından saymazdık. Öyle koşullandırılmıştık. Oysa, bir oyun metni, ille sayfa adediyle süresi koşut bir ürün değildir bazan. Yorumcu, yönetici gereğinde on sayfalık bir oyun metninden iki saatlik bir oyun çıkarabilir. Oyunun içeriği, yani öz ve kurgu birlikteliği bunu istiyorsa, oyun yapısını yeni sahne olanaklarıyla, ışıkla, müzikle, dansla olduğu gibi filmle, fotoğrafla, efektle (ses ve gürültülerle) genişletebilir. Sözü bir amaç olmaktan çıkarmayı amaçlayan pür tiyatro özellikle bunu istemektedir, günümüzde. Bunun tersi de sözkonusu. Oyunun yönetmeni, yorumcusu çok uzun bir tiyatro metninden, gerekli gördüğü çıkarmalar, özetlemeler, atmalarla daha yoğunlaştırılmış tiyatro oyunları gerçekleştirebilir. Bu sonuncu çalışma, yıllar boyu oyun metinleri üstünde hep yapıldı, yapılmaktadır. Ama karşıtı, yani eldeki kısa metni yorum ışığında geliştirmek dün kadar unutulmuştu. Çünkü, doğmaca geride kalmıştı; teknolojinin tiyatrodaki yardımı ise bu denli genişlemiş değildi. Işık, ses, tiyatro mimarisi gibi destekler bugünkü gibi gelişmemişti.

Özetlemek gerekirse: Oyun yazarının eğitiminde, eğitilebilir, öğretilbilir sanılan kurallar bulunduğunu kabul etsek bile, bunlar da eğitim alanında bir devingenliği istemektedir. Hep aynı kalıpları yıllar boyu aynı biçimde öğreten eğitim kurumları, oyun yazarından başlayarak bütün bir tiyatroyu kireçlenmenin içine iterler. Günün isterlerine yanıt vermeyen, içine kapalı, bilimin ve insanın gelişimine kayıtsız duran böyle eğitim kurumlarında yazarlık yetenekleri de sadece körlenir, kireçlenir.

Oyun yazmanın eğitiminde belli bir devingenlik, yaratıcılığa açık bir dinamizm sağlanabilse bile, yine de oyun yazarının salt eğitimle yetişebileceğini düşünmek olanağı yok. Çünkü yazarlık, temelde bir yazar kişiliğinin oluşturulması sorunudur. Bugün ülkemizde, özellikle Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü kanalıyla ilk kez ve yavaş yavaş teorik planda, deney planında yerli bir tiyatro kitaplığı oluşturulmaya başlanmıştır. Tiyatronun bütün diğer unsurlarında olduğu gibi, oyun yazarlığımızın geliştirilmesi açısından da bu çalışmaların olumlu katkıları elbette zaman içinde görülecektir. Ama, burda asıl sorun, eğitim ve öğrenim sıralarında kültür birikimleriyle donanmış, geniş bakış açılı, dünyaya gelişme yönünde bakmasını bilen, olay ve olgulardan sağlıklı-

lı bileşimlere varma yetisini edinen yazar kişiliklerinin oluşturulmasına, bu kişiliklerin geliştirilmesine yönelik çabalar gösterilmesinde düğümlemektedir. Çağdaş insanı izleyerek çağdaş oyunlar, dünyayı daha geniş boyutlarla algılamının ve algılatmanın ışığı altında yeni kurallar getirmekte, bunların da bilinmesini istemektedir. Bu nedenle, devlet eliyle çeşitli alanlarda tiyatro eğitimini üstlenmiş kuruluşlar, düne çakılıp kalmış durağanlıklarından kurtulmalıdırlar. Örnekse, Devlet Konservatuarı gibi, her yıl tiyatromuza çeşitli dallarda eleman yetiştirmeyi amaçlayan okullar, bütün insanların bir olay, bir olgu karşısında aynı biçimde algılandıkları, aynı biçimde tepkilerde buldukları, aynı biçimde ağladıkları ya da gülümsedikleri gibi katı, boyutsuz, en önemlisi de sınıflararası farklılıkları örtbas etmeye yönelik bir eğitim anlayışından vazgeçmelidirler. Yetiştirdikleri elemanlar arasından oyun yazarı çıkmasa, bu amaçlanmasa bile, yarın oyun yazarının karşısında kendisiyle dar alışveriş ilişkilerine girmeye koşullu bu oyuncular, bu sahne yönetmenleri, bu ışıkçılar, bu dekorcular bulunacaktır. Yazarın oluşmuş kişiliği, uygulamada, bir oyunun sahnelenmesi sözkonusu olduğunda, sahneleri tutmuş bu unsurlarla çatışacaktır. Yazarla bu unsurlar arasında bir uzlaşma durağanlığın, kemikleşmenin sürdürülmesi olacaktır. Uzlaşmama, oyun yazarının oyununu ya sahne ışıklarına hiç çıkaramaması, sahneden yeni şeyler öğrenememesi ve gelişememesi ile sonuçlanacak, ya yukarda sözünü ettiğimiz bir eğitim kurumunda yetişmiş tiyatronun diğer unsurları yazarla sahnede anlaşmazlığa düşerek gelişme yönünü belirsizliğe dönüştürecektir. Demek ki, tiyatro eğitimini üstlenmiş kuruluşlar, tiyatronun gerçeği insan olduğuna göre, temelde ve öncelikle insan gerçeğinin, bu, toplumsal koşullarla belirlenen, sürekli değişerek belirlenen çok karmaşık gerçeğin ne olduğu üstünde aydınlatıcı açılımlar getirmelidirler. İşte bu nokta, yazar kişiliklerinin oluşturulmasında da “nasıl bir eğitim?” sorusunu karşılamayı, bunun çözümlenmesini ister. Her şeyin üstünde, asıl budur yanıtlanması gereken. Çünkü, oyun yazmanın kuralları, eğitim sıralarında öğretilen her şey ancak insana ve dünyaya ileri dönük bir bakışla yaklaşılmasıyla, işte ancak bu noktadan sonra belli bir geçerlik kazanabilir. Eğitilebilir, öğretilen her şey, sadece o zaman öğretilmesi, öğrenilmesi gerekli kurallar haline gelir. Yoksa, dün öğretilen her şey, bugün öğrenilmesi gerekli her şey içinde doğrulmadıkça, bugün öğrenilmesi gerekli her şey yarına karşılık verecek tohumları içinde barındırmadıkça, hiç öğrenilmemiş olandan daha yararsız, hattâ gelişime zararlı kurallar biçimine dönüşür. Kanımca,

oyun yazmanın öğretilen olan kuralları içinde dünden bugüne aktarılabilir tek geçerli kural kalmıştır: O da, seyirciyle sahne arasındaki bağı, seyirciyle sahne arasındaki ilişkiyi sürekli ayakta ve devingen tutmak. Sıcak tutmak. Ama ne adına devingen ve sıcak tutmak? Ne adına sıkı tutmak bu bağı? Elbet, seyirciyi, içinde yaşadığı bu dünyadaki konumu üstünde düşündürmek; tıpkı oyun yazarlığının, sahneyle seyirci arasındaki etki ve tepkiler alanından kendine yeni sorular çıkarması gibi, seyirciyi de içinde yaşadığı düzenin süregidiciliğinden kuşkuya düşürmek, bu dünya üstüne kendine sorular yönelmeyi sağlamak adına. Ancak böylece seyirci, oyun yazarını da sürekli devingen tutacak, onu yeni aramalar, yeni anlatım yolları üstünde düşünüp çalışmaya zorlayacaktır. Böyle bir etkileşim, sürekli oluşum içindeki oyun yazarının dünyaya bakışında temel bir değiştirme yaratmaz, ama bu bakışı zenginleştirir. Tıpkı, sahneden gördüklerinin seyirciyi zenginleştirmesinin mutlak zorunlu bulunması gibi. Resmî öğrenim, böyle bir etkileşim ve iletişimi nasıl sağlar? “Nasıl bir eğitim?” sorusu üstünde uzun boylu durmamızın nedeni budur işte.

Oyun yazarlığı konusunda, üstüne eğilmemiz gereken noktalardan biri de şu olmalıdır: Dünkü oyun metninin, o yazılı, edebiyata çok yakın, çoğu kez hemen hemen edebiyatın içinde bulunmuş, dili bir amaç haline getiren üstsınıfsal oyun metninin büyük bir bölümünün yerini bugün oyun yönetmenleri almıştır. Oyunun yorumcuları yani. Ama bu, tiyatrodan oyun yazarını sürüp çıkarma anlamına gelmez. Nasıl bir yorumun, nasıl bir toplu çalışmanın ürünü olursa olsun, tiyatrodan oyun yazarı, yani o düşünen ve bulan, yaratan, alttan alta varlığını sürdüren kişi, tekil ya da çoğul hep vardır. Varolacaktır. Oyun yönetmeninin ya da bir topluluğun önüne sürülen düşünce ile bu düşüncenin hangi biçim altında sergileneceğinin saptanmasıdır oyun yazarlığı. Düşünce, yaratı; seyirciye doğrudan yönelen bu asıl amaç tiyatrodan sürülüp çıkarılmadıkça, oyun yazarı da, ister tekil olsun, ister çoğul, tiyatrodan sürülüp çıkarılamaz. Bundan yıllar önce, ünlü bir Fransız oyun yönetmeni, sanıyorum Jean Vilar, “Son yıllar Fransız tiyatrosu oyun yönetmenlerinin omuzları üstünde yükselmiştir.” dediği zaman hemen hemen bütün Fransız yazarlarının tepkisiyle karşılaşmıştı. Vilar’ın sözünde, yukardan beri belirlemeye çalıştığımız değişimlerin de uygulanması açısından bakınca, bir gerçek payı elbette vardı. Ama asıl temel gerçeği Vilar’ın da gözden uzak tuttuğu anlaşılıyordu. Yönetmen, oyun metnini dirimselliğe ulaştırırken neyin üstüne basarak bu yüceltmeyi omzulandığını unuttur görünmüş, ya da bir temel taşı yeterince önemsememişti. Bir oyun metninin uzunluk

ya da kısalığı ile varoluşuna ilişkin eskimiş kural, kanımca, oyun yazarlığının tiyatrodaki gerekli ya da gereksizliği alanına da aynı çözümlemeyle getirilebilir. Şöyle bir örnek vereyim: 1789 adlı oyun, Fransa'da oynandığında son yılların en büyük tiyatro olaylarından biri olmuştur. 1789, salt belgelere dayanan ve üstelik, toptan belki ancak otuz küçük kitap sayfası edebilecek bir çalışma idi. Evet, bu malzeme sahne oyunu olarak biçimlendirmek de belirli bir ekip çalışmasının sonucuydu. Yani, 1789 un üstünde belli bir oyun yazarının adı yoktu. Ama, o ekip ya da 1789 u seyircinin önüne böyle bir tarihsel sentez içinde ve bu biçimde sunmayı amaçlayan tek kişinin kafası; 1789 u yazan, yaratan bunlardı işte. Oyunun kitabı üstünde "metinleri derleyenler ve sunanlar: Sophie Lemasson-Jean-Claude Penchenat" diye yazılı. Bir çeşit raportörlük işi. Ama biz oyunu Ariane Mnouchkine'in yönettiğini biliyoruz ve metnin kollektif bir çalışmanın ürünü olduğunu da. Bunların hepsi, ya da başlangıçta 1789 u bugünün gözüyle bize yorumlayan kişi, benim için oyunun yazarıdır.

Bu örnek bizi, oyun yazarından ne anlamamız gerektiği üstünde bir kez daha düşünmeye itiyor. 1789 u, ihtilâli çağdaş anlamıyla yükümlü olarak sahne ışıklarına çıkarmayı amaçlayan kişi ya da kişiler öncelikle birer düşünce insanı nitelikleriyle donanmış bulunmaktadır. Salt bir olayı aktarmıyorlar bu oyunda. Salt belge sergilemiyorlar. Tarihte olanı biteni, çağdaş bir dünya bakışı çerçevesinde yeniden üretiyorlar. Böylece, işte yine, oyun yazarının eğitiminden önce, ya da eğitiminin yanısıra onda bir düşünce insanının geliştirilmesi gibi bir temel soruna geliyoruz. Öğretilen olan, ama hep değişim ve devingenlik içinde yoğrularak öğretilen olan, oyun yazabilmenin bütün o kuralları, ancak böyle bir temel amaçla organik bir bağ içinde bulunduğu, yazarda bir düşünme, bulma, özümleme yetisi geliştirildiği zaman sonuç getirici olabilir. Bu temel amaç ise, öncelikle düşünce özgürlüğüne açık bir ortamı o ortamın eğitim ve öğretim kurumlarını gerektirir. Yasak kafasıyla değil yazar kişiliği, düz bir vatandaş kişiliği bile oluşturulamaz. Kafasına sansür koymuş, böyle bir kafaya koşullanmış kişi, baştan beri sözünü ettiğim yaratıcılık yetisinden temelde yoksun kalacaktır. Yazarlığın tek vazgeçilemez öğesinin yaratıcılık olduğunu kabul ediyorsak, kişilik oluşturulması, özgür düşünme ortamı ve özgür kafa gereğini de oyun yazarlığı eğitiminin ilk ve asıl vazgeçilemez koşulu olarak kabul etmek zorundayız demektir.

Bu genel ve temel doğru dışında, üstüne eğilmemiz gereken diğer özel noktalar da özetle şunlar olabilir:

Kökü geçmişte bulunan çeşitli küçümseme duygularıyla yerli yazarlarımıza Batılı yazarlar karşısında ikinci, üçüncü sınıftan yazarlar gözüyle bakmak; bizden ve özgün olan her çıkışı kuşkuyla karşılamak, buna karşın eskimiş, dönemini doldurmuş ya da günümüze ilişkin saptırmalar içinde yer alan sahne oyunlarına hemen geniş alanlarla olanaklar sağlamak gibi tutumlar oyun yazarlığımızın geliştirilmesinde önü açık yollar değildir. Ayrıca, yerli yazarlarımızın önemsenmesinde de, niceliksel bir tablo sunmaktan çok, niteliksel bir seçim, niteliği ilişkin bir destek sözkonusu olmalıdır. Gerek ödenekli, gerekse özel tiyatrolarımızda çok sayıda yerli oyun sahnelemekle oyun yazarlarımızı isteklendirebilmek gibi bir görüş, ilk bakışta doğru bir görüş izlenimini vermekte ise de, aslolan bu heveslendirmenin, böyle bir desteklemenin “iyi” ve “yüksek” çizgilerini gözden ırak tutmamaktır. Bu çizgiler yana itilip de, niceliksel bir desteği yeterli görmek, niteliksel desteklemeden beklenecek yararı saptırır; oyun yazarı yetiştirme ve geliştirme istekleri, öze, içeriğe değgin “iyi” ürünleri, özgün yapıtları kıyıya itmek gibi bir yozlaştırmayı da birliğinde getirir. Elbet, bazı dönemlerde oyun yazarlarımızın niteliksel gelişimi bilerek önlenmektedir. Devlet Tiyatrosu, hükümetlerin tutucu çizgisine koşut olarak bu suçu bile bile işlemektedir. Bu durumda artık, niceliğe yaslanmak, milletin gözünden suçu saklamak için kullanılan bir kalın örtüdür. Asıl gerçekleştirilmesi gereken bir görevin, bir borcun üstüne bilerek çekilen bu örtü, oyun yazarının da gelişimini örter, örtmeyi amaçlar. Oyun yazarı bu tür saptırmalara, aldatmacalara karşı uyanık olmak zorundadır. Bu tür saptırmalara boyun eğmeyen kişi olmanın bilinciyle donanmış bulunmalıdır. Karşılıklı bir kavgadır bu. Bu kavga verilmedikçe oyun yazarı, benim anladığım anlamda, öncelikle yaratıcı bir kişi olmanın yollarını, böyle bir gelişime açılacak kanalları biraz da kendi elleriyle tıkar.

Yukardan beri sürekli olarak dünyaya ileriye dönük bir bakışla bakmanın gereğinden, konusu insan olduğuna göre de tiyatro yazarının karşısında duran bir çağdaş insan gerçeğinden sık sık sözettim. Yazarın, üstünde asıl aydınlık kazanması gereken bu gerçek bugün nedir acaba? Bunu, benim burada açıklayabileceğimden çok daha iyi açıklamış olan sanat eleştirmenlerinden birinin, John Berger’in “Sanat ve Devrim” adlı yapıtından şu kısa bölümü okuyarak açmama, sözlerimi bu sayfalaradaki açık belirlemelerle bitirmeme izin veriniz:

Dünyayı bugünkü haliyle kabul edenler artık mirastan yoksun kalıyor., öte yandan ise yoksun bırakılmış olanlar miraslarını keşfe-

diyorlar. Mirastan mahrum kalanlar, herbiri kendini yalnızlığıyla başbaşa, ancak ölümün son verebileceği bir cehennemde ortasında buluyor. O cehennem, dünyanın bugünkü halidir, bu hale bir son verme çabası içinde olmayan için böyledir. Ortaçağın cehennem görüşünü mutlak kılan sonsuzluk boyutu, yeryüzü cehennemimizde, yerini insanın eşitsizliğinin kaçınılmaz ve mutlak olduğu düşüncesine bırakmıştır. Bu eşitsizliğin mutlak boyutu içindeki işkence, yok edilemez olan, daima hissedilen vücutlara çektirilen acı değil, kendimizi başkalarında bulmak için ısrarla duyduğumuz yokedilemez gereksinmemizi yadsımanın acısıdır. İşkence, o başkasının eşit olmayan bir kişi olarak varlığıdır.

Franz Fanon, onun için acı duymasa bile, bu işkencenin niteliğini, çok iyi kavramıştı: *Brakın řu Avrupa'yı! Orada hem durmadan insandan sözederek, hem de insanları kısırdıkları köşede, kendi sokaklarının her köşesinde ve yeryüzünün her köşesinde katlederler. Çađlar boyunca bir sözde ruhsal yaşantı adına insanlığın tümünü havasızlıktan boğdular. řu hallerine bakın bugün, nasıl ruhsal ve atomik çözölme arasında bir o yana bir bu yana sallamp duruyorlar.*

Oysa denebilir ki, Avrupa her neye kalkışmışsa, hepsinde başarılı olmuştur.

*Avrupa dünyaya önderlik görevini gayretle, insanı küçümseyerek ve yırtıcılıkla yükledi. Bakın saraylarının gölgesi nasıl ta ötelere uzuyor! Hareketlerinden her biri uzay ve düşünce duvarlarını nasıl yıkmıştır? Avrupa her türlü alçakgönüllülüğü, her türlü gösterişsizliği çökertmiştir; her türlü sıcak kaygı ve her türlü şefkate de sırt çevirmiştir.**

Az çok yakın bir zamana kadar dünyanın durumu dayanılmayacak gibi değildi. Dünya nüfusunun yaşama koşulları bugünküyle aşığı yukarı aynıydı. Sömürünün ve köleleştirmenin derecesi aynı ölçüde büyüktü. Çekilen acılar aynı yoğunluk ve yaygınlıktaydı. İsrar gene aynı akla hayale sığmıyan büyüklükteydi. Ama durum dayanılmayacak gibi değildi, çünkü gerçek bütün boyutlarıyla tam olarak bilinmiyordu. Zamanın akışı içinde olaylara ait gerçekler her zaman belirgin biçimde göze batmaz. Bazan geç doğarlar.

Önceleri, Avrupalılar kendilerinin en uygar yerlinin de henüz yarı gelişmiş insan olduğuna inanarak kendilerini kandırabiliyorlardı.

* İngilizce çevirisi: The Wretched of the Earth, Macgibbon and Kee, 1965, Penguin Books Edition, 1967, s. 251

Böylece de temel bir eşitlik inancından vazgeçmek zorunda kalmıyorlardı, çünkü bu mesele sonraya bırakılabilir ve onlar da bu arada eşitsizliği yaratıp kullanabilirlerdi. Önceleri, yerli kendisine karşı işlenen korkunç suçların derecesini anlayacak durumda değildi: Acı ile yüklü kıtası karşısında bir çeşit ortaya çıkma korkusu geçiriyordu. Önceleri, faydacılar eldeki bilim ve üretim araçlarının beş kıtanın birden yararlanabilmesi için yeterli olmadığını ileri sürebiliyorlardı.

Oysa bugün kimse kimseyi kandıramaz. Gerçek ortaya çıkmıştır. Çok kimse bildiğini unutmaya çalışmaktadır, ama bunu kimse tam olarak yapamamaktadır. “Uygar” Avrupalılar plânlı toplu kırımlar yapabileceklerini Avrupa içinde kanıtlamışlardır. Bunun sonunda İnsan Hakları Bildirisinin, –ilke olarak– uygulanmak üzere kaleme alınması gerekti. Şimdi dünya, askeri kuramcılar, yatırımcılar, gizli haber alma kuruluşları, bilim adamları ve filozoflarca tek bir bütün olarak görülmekte ve ona göre davanılmaktadır. Hemen hemen tüm amaçlar için tek bir bütündür dünya; sadece zenginliğin bölüşülmesine ve kıtlığın ortadan kaldırılmasına gelince, bu görüş benimsenmiyor. Olayların yankıları dünyayı sarmaktadır. (Aynı zamanda da görüntüleri de; bu dayanılmaz durumu görmemiş olduğumuzu ileri süremeyiz.) Emperyalizm daha yoğunlaşmış ve daha gürültücü olmuştur. Dünya nüfusunun yüzde altısını oluşturan ABD, dünya kaynaklarının yüzde altmışını elinde veya denetiminde tutmaktadır. ABD’nin bu çıkarlarının savunulmasına gerekli yıllık askeri harcamaları, Afrika, Lâtin Amerika ve Asya devletlerinin toplam ulusal gelirlerini aşmaktadır.

Ama gerçek, doğrudan doğruya bu gelişmelerden ortaya çıkmamıştır. Sömürülenlerin kesin savaşa kararlılıklarından doğmuştur. Üstelik bu savaş, ilk adımda ekonomik bir eşitlik savaşı bile değil, bir benliğini bulma savaşı olarak, o sonsuz yabancından silkinmek, o aşağılık “bir başka olmak” öğretisini çıkarıp çağlardır kendilerine zorla kabul ettiren o “yabancı”dan kurtulmak, o babadan oğula geçen insan aforozuna son vermek uğrunda başlatılmıştır. Emperyalizmin en son gereksinmesi ham madde, sömürülen emek ve denetlenen pazarlar değildir: Hiç sayılan bir insanlıktır.