

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Necati CUMALI ve Oyunları

Songül TAŞ



T.C.
KÜLTÜR BAKANLIĞI
KÜLTÜR ESERLERİ

NECATİ CUMALI
VE
OYUNLARI



T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI / 2707

Yayımlar Dairesi Başkanlığı

Kültür Eserleri Dizisi / 318

NECATİ CUMALI VE OYUNLARI

Yard. Doç. Dr. Songül TAŞ

© T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2001 – ANKARA

ISBN 975-17-2770-7

Kapak Düzeni / Repro Mert

Taş, Songül

**Necati Cumalı ve oyunları / Songül Taş. -
Ankara : Kültür Bakanlığı, 2001.**

**XIII, 352 s. : res. ; 24 cm. - (Kültür
Bakanlığı yayınları ; 2707. Yayınlar Dairesi
Başkanlığı kültür eserleri dizisi ; 318)**

ISBN 975-17-2770-7

**I. k.a. II. Seriler: .
818.4209**

www.kultur.gov.tr

E-mail : yayimlar@kutuphanelergm.gov.tr

Birinci Baskı, 4.000 Adet

Başbakanlık Basımevi – 2001 ANKARA

SUNUŞ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının en önde gelen simalarından olan Necati CUMALI, öncelikle "şairliği" ile tanınır. Elli beş yılı aşkın sanat hayatında şiir, tiyatro, hikâye, roman, deneme, senaryo, hatıra, çeviri ve inceleme olmak üzere çeşitli alanlarda eserler veren, tiyatromuzun gelişme aşamasında tiyatroyu yenileyen, geliştiren ve genişleten konularıyla "ulusal tiyatro"nun oluşmasına katkıda bulunan sanatçılarımızdandır.

Kendi insanımızı ve kendi gerçeklerimizi, kısacası "biz"i sanatın gerçekliği ve estetiği ölçüsünde sahneye taşıyan, yerel ve ulusal unsurların zemininde evrensele ulaşmayı başaran CUMALI; tiyatro eserlerinde de hümanist bir yaklaşımla "insanı" somutlaştırır. Sıkıntı, dert ve hasretleriyle sahneye taşıdığı bu insanları, bazen komedinin tatlı sert zemininde inceliğini kaybetmeyen güldürü unsuru, bazen de dramın trajik boyuta yönelen acıma, korku ve heyecan unsuru ile sergiler.

Teknoloji çağının bütün olanaklarını kullanarak sanatımızı ve sanatçımızı tanımak ve dünyaya tanıtmak, Türk sanatını dünyaya tanıtan öncülerimize sahip çıkmak, kültürümüzü oluşturan değerleri gelecek kuşaklara aktarmak, onları lâyık oldukları düzende anmak, onlara hak ettiği değeri vermek Bakanlığımızın en önemli görevleri arasındadır. Kültür Bakanlığı olarak kültür ve sanat değerlerimize sahip çıkmayı bundan böyle de sürdürmeye kararlıyız.

Zahmetli ve yorucu bir çalışma sonucu, Türk tiyatro edebiyatının öncülerinden Necati CUMALI'yı ve oyunlarını her yönüyle tanıtan bu eseri hazırlayan Songül TAŞ'a; Yayınlar Dairesi Başkanlığına ve emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunarım.



M. İstemihan TALAY
Kültür Bakanı

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	XI
KISALTMALAR	XIII

BİRİNCİ BÖLÜM HAYATI, OYUN YAZARLIĞI VE ESERLERİ

I. HAYATI	3
A. Aile ve Kültür Çevresi	3
B. Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları	5
C. Gençlik ve Askerlik Yılları	6
D. Olgunluk Yılları ve Sonrası	8
II. OYUN YAZARLIĞI	9
A. Hazırlık Dönemi (1949-1960)	12
B. Olgunluk Dönemi (1960-1992)	15
1. Birinci Devre (1960-1970)	15
2. İkinci Devre (1970-1992)	18
III. ESERLERİ	24
A. Şiirler	24
B. Hikâyeler	25
C. Oyunlar	25
D. Romanlar	26
E. Denemeler	27
F. Senaryo	27
G. Hatıra	27
H. Çeviriler	27
I. İnceleme Kitapları	28

İKİNCİ BÖLÜM OYUNLARIN İNCELENMESİ

I. HAZIRLIK DÖNEMİ	31
A. Dram	32
1. Boş Beşik	32
2. Mine	48
B. Komedi	62
1. Kristof Kolomb'un Yumurtası	62
2. Kaynana Ciğeri	70
3. İş Karar Vermekte	75
II. OLGUNLUK DÖNEMİ	82
A. Birinci Devre	82
1. Dram	82
a. Derya Gülü	82
b. Susuz Yaz	95
c. Vur Emri	109
d. Tehlikeli Güvercin	118
e. Aşk Duvarı	129
f. Ezik Otlar	137
2. Komedi	150
a. Nalınlar	150
b. Masalar	165
c. Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette	178
d. Zorla İspanyol	183
B. İkinci Devre	190
1. Dram	190
a. Yürüyen Geceyi Dinle	190
b. Yaralı Geyik	199
c. Dün Neredeydiniz	213

d. Bir Sabah Gülerек Uyan	227
e. Vatan Diye Diye	238
2. Komedi	252
a. Gömü	252
b. Bakanı Bekliyoruz	260
c. Devetabanı	269
Uyarlama Bir Dram : Çalı Kuşu	285
GENEL DEĞERLENDİRME	286
SONUÇ	294
KULLANILAN TİYATRO TERİMLERİ	297
BİBLİYOGRAFYA	303
I. İNCELENEN ESERLER	303
II. YARARLANILAN KAYNAKLAR	304
A. YAZARIN DİĞER ESERLERİ	304
1. Şiir Kitapları	304
2. Hikâyeler	304
3. Romanlar	305
4. Denemeler	306
5. Çeviriler	306
6. İnceleme	306
7. Senaryo	306
8. Anılar	306
9. Süreli Yayınlarda Çıkan Yazılar	307
B. HAKKINDA YAZILANLAR	308
1. Kitaplarda	308
2. Süreli Yayınlarda	311

3. Diğer Kaynaklar	320
EKLER	325
EK I : NECATİ CUMALI İLE GÖRÜŞME	325
EK II: YAZARLA İLGİLİ ÖZEL EVRAK	335

ÖNSÖZ

*Ahmet Necati Cumalı, XX. yüzyıl Türk edebiyatının tanınmış sanatçılarından-
dır. Elli beş yılı aşkın sanat hayatında biri uyarlama olmak üzere yirmi dört oyun,
on dört şiir kitabı, dokuz hikâye kitabı, altı roman, altı deneme, bir senaryo, bir ha-
tıra kitabı, beş çeviri ve iki inceleme olmak üzere toplam altmış sekiz eser yayınladı.
Türk tiyatro edebiyatının "İlk Kımıldılar" döneminde oyun yazmaya başlayan Cuma-
lı, tiyatromuzun gelişme aşamasında tiyatroyu yenileyen, geliştiren ve genişleten ko-
nularıyla, "ulusal tiyatro" nun oluşmasına katkılarda bulunur.*

*Cumalı, kendi insanımızı ve kendi gerçeklerimizi, kısacası kendi ifadesiyle
"biz"⁽¹⁾i sanatın gerçekliği ve estetiği ölçüsünde sahneye taşır. Mahallî ve millî un-
surların zemininde evrensele ulaşmayı başaran yazar Atatürkçü, çağdaş ve laik bir
toplum anlayışı ve hümanist yaklaşımı ile madde-mana çatışması arasında bocala-
yan insanı somutlaştırır. Sıkıntı, dert ve hasretleriyle sahneye taşıdığı bu insanları,
bazen komedinin tatlı sert zemininde inceliğini kaybetmeyen güldürü unsuru, bazen
de dramın trajik boyuta yönelen acıma, korku ve heyecan unsuru ile sergiler.*

*"Ulus olma bilinci" çerçevesinde oluşturduğu oyunlarıyla ülke sınırını aşan
ve dünya ölçüsünde başarılarla imza atan yazar, oyunlarının filme çekilen konusu ile,
Türk sinemasına da katkıda bulunur.*

*Necati Cumalı'yı oyunları ve oyun yazarlığı ile ele alan, inceleyip değeren-
diren derli toplu, derin ve geniş bir araştırmanın olmayışı böyle bir çalışmanın ya-
pılması ihtiyacını doğurdu. Yazarın oyunları ve oyun yazarlığı ile ilgili mevcut ya-
yımlar, yazarın bu yönü ile anlaşılmasına katkıda bulunmakla birlikte yeterli değıl-
dir. Bu çalışma, söz konusu eksikliği giderme amacıyla yazarın daha iyi anlaşılma-
sına ve Türk tiyatro edebiyatının "ulusal kimlik" kazanmasındaki rolünün belirlen-
mesine katkıda bulunmak üzere kaleme alındı. Eser bu katkı ölçüsünde anlam kaza-
nacaktır.*

*Eser, iki ana bölümden oluştu. Birinci ana bölümde Necati Cumalı'nın haya-
tı, oyun yazarlığı ve eserleri üzerinde duruldu. İkinci ana bölüm oyunların incelen-
mesine ayrıldı. Oyunlar, tanıtma, öz ve biçim, zaman, dekor, kişiler, olay dizisi ve ko-
nuşma örgüsü alt başlıklarıyla incelenip değerlendirildi.*

*Oyunların tamamının esas alınıp değerlendirildiğı "Genel Değerlendirme"
ve varılan sonuçların yer aldığı "Sonuç"tan sonra, çalışmada kullanılan terimler*

(1) Ataç, "Necati Cumalı ile Tiyatro Üstüne Konuşma, S.1, 15 Mayıs 1962 s-25

"Kullanılan Tiyatro Terimleri" başlığı altında verildi. Daha sonra "Bibliyografya"da yazar ile ilgili kaynaklar ve yararlanılan diğer kaynaklar, "Ekler" kısmında ise yazarla yapılan görüşmenin metni ve yazarla ilgili özel evrak sunuldu.

İncelemede kullanılan tiyatro terimleri hususunda Prof. Dr. Sevda Şener, Prof. Dr. Ayşegül Yüksel, Prof. Dr. Metin And, Prof. Dr. Özdemir Nutku ve alanın önemli diğer isimlerinin yazılarından ve eserlerinden yararlanıldı.

"Necati Cumalı ve Oyunları" adlı bu çalışmayı hazırlarken İstanbul Etiler'deki evinde bana görüşme imkânı veren, telefon vasıtasıyla yardımlarını esirgemeyen sayın Necati Cumalı'ya minnettârlığımı ifade etmek isterim.

Türk edebiyatına katkıları ile ölümsüzleşen "Yaşlanmaz Şair Çocuk" Necati Cumalı, 10 Ocak 2001 tarihinde, kansere yenik düştü ve 12 Ocak 2001'de toprağa verildi.

1998'de tamamladığım bu çalışmayı 1998'den sonraki gelişmeleri de eklemek ihtiyacı ile bir kez daha gözden geçirdim.

MALATYA- 2001

Dr.Songül TAŞ

Kısaltmalar

- a.g.e. : Adı geçen eser
a.g.k. : Adı geçen konuşma
a.g.m. : Adı geçen makale
a.g.y. : Adı geçen yer
Ank. : Ankara
C. : Cilt
Çev. : Çeviren
DTCF : Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
İst. : İstanbul
MEB. : Milli Eğitim Bakanlığı
S. : Sayı
s. : Sayfa
Yay. : Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATI, OYUN YAZARLIĞI VE ESERLERİ

I. HAYATI

A. AİLE VE KÜLTÜR ÇEVRESİ

Ahmet Necati Cumalı, Mustafa-Fitnat Cumalı çiftinin ilk çocuğudur. 13 Ocak 1921'de, "Psoderi dağının eteklerinden inen derin bir koyağın ağzında" kurulan Florina'da, "Rum mahallesinin sonunda Müslüman mahallesinin girişinde... kalın biçilmiş ağaçtan aşı boyalı çift kanatlı kapısı ile... bitişiğindeki çift kanatlı Rum evi yanında, güzel duracak kadar uyumlu, gösterişli"⁽¹⁾ bir evde, büyükbabasının evinde doğar.

Büyükbabası, Cumalı'nın hayatında ve sanatında özel bir yer tutar. Makedonya 1900 adlı kitabında babası Mustafa Cumalı'nın diliyle anlattığı "Babam" başlıklı hikâye, büyükbaba İbrahim Efendi'nin hikâyesidir.

İbrahim Efendi, gösterişi sevmeyen, dinine bağlı, memleketini seven, inançlı ve mücadeleci otoriter biridir. Çocuklarının hepsine kendi eliyle birer Kur'an nüshası hazırlamayı aklına koyar. Necati Cumalı, dedesinin Kur'an tutkusunu babası Mustafa Cumalı'nın ağzından şöyle aktarır:

"Kur'an en büyük mutluluk kaynağıydı babamın. Çarşı içindeki o küçük dükânı, evi, karısı, çocukları, Florina'ya bir buçuk saat uzaklıktaki bağı ile tarlası, hep Kur'an'ın verdiği erişilmez mutluluğu tamamlamak için bağışlanmış gibiydi ona"⁽²⁾.

Yaşadığı topraklara çok bağlı olan İbrahim Efendi, otuz yaşlarında iken erkek kardeşi ile aralarının bozulması üzerine Anadolu'ya geçer, Havran'a yerleşir. Bir yıl süreyle Havran'da ticaretle uğraşır. Ancak memleket hasreti onu tekrar Florina'ya çeker. Kırkına yaklaşırken evlenen İbrahim Efendi, Mustafa doğduğunda altmış yaşındadır⁽³⁾.

İbrahim Efendi yedi çocuk sahibidir. İlk oğlu Niyazi, küçük yaşta ölür. Altı kardeşin beşincisi Mustafa Cumalı'dır. İbrahim Efendi'nin yaşayan tek oğlu Mustafa'dır. Mustafa, babasına benzemeyen bir yaradılışa sahiptir. Gösterişe düşkün, savurgan, çapkın bir adamdır. Ortaokulu bitirince noter yanına yazıcı olarak yerleştirilir. İstanbul Lisesine yatılı olarak yazdırılır. İki yıl okur, sonra okulu bırakır. Eğlenceye düşkün yaradılışı başıboş bir hayat sürmesine yol açar.

(1) Necati Cumalı, *Makedonya 1900*, İstanbul 1995, s. 8-9.

(2) a.g.e., s. 22-23.

(3) a.g.e., s. 17-18.

Necati Cumalı, soy kütüğüne ilişkin bir soruyu cevaplarken dedesiyle babasının bu farklılığını şöyle ifade eder:

"Büyükbabam 1927'de öldü. Ben altı yaşındayken, yediyi sürerken.... Büyük-babam ilginç adamdı benim. Dindar. Bakın, nasıl dindar? Kendisi hattat, el yazması Kur'an'ları var. ... Buna karşılık gizli İttihat ve Terakki Cemiyetinin plânlı kurucusu ve başkanı. Büyükbabam, babamın müsbet ilimler okumasını çok istemiş... Babam... gitmemiş, canı istememiş. Babam şeydi, nasıl desem, babasına benzemezdi bir kere... Çapkın, kumarbaz, yakışıklı ve çok tatlı bir adamdı, .." ⁽⁴⁾.

Mustafa Cumalı'nın bu tarz bir hayat sürmesinde dayısının oğlu Zülfikar'ın da payı vardır. Necati Cumalı, Zülfikar'ı da sanatın buğulu dünyasına taşır ve onu bazı eserlerine kahraman olarak seçer.

Bazı hikâyelerinde hayatı ve ailesiyle ilgili bilgiler veren Cumalı, "Kaylar Rehberim" adlı hikâyesinde soyadının kaynağı hakkında şunları söyler: "Kaylar, şimdiki adıyla Ptolemais annemin kasabasıydı. Soyadımın geldiği Cuma da Kaylar'ın biraz daha güneyinde, kasabanın ilk merkezinin adı." ⁽⁵⁾.

Aynı hikâyede yazar, anne tarafı ile ilgili olarak görüşmemiz esnasında da doğruladığı şu bilgileri verir: "Annem, Kaylar'ın üç büyük toprak sahibi ailesinden Topallar'ın kızlarındandı. Topallar yedi erkek kardeştiler. Balkan Savaşı'nda bir yangın geçirmişti evleri. Yedi erkek kardeşin savaştan sonra yaptırdıkları kırk odalı ev de Birinci Dünya Savaşı sonlarında Yunan ordusu Kaylar'a girince yakılmıştı. Savaş yıllarını Manastır'da geçirmişti annemler. Barış imzalanınca Manastır'dan dönmüşler yeniden ev kurmuşlardı Kaylar'da..."

Kaylar'dan Fitnat ile Florina'dan Mustafa'nın evliliklerinden altı çocukları dünyaya gelir. İlk çocukları Ahmet Necati Cumalı'dır. Cumalı, adı ve doğum tarihi ile ilgili olarak şu bilgiyi verir: "Benim küçük adım Ahmet. Dedem Ahmet koymuş ilk önce... Sonra babam Necati'yi ilâve etmiş"⁽⁶⁾... "Benim büyükbabam 'hattat'. El-yazması Kur'an'ı var. Erkek çocuğu için Kur'an yazmış. Onun arkasında 'Ahmet doğdu' 31 Kanunuevvel 1336'der. Bunu yeni takvime çevirdiğimiz zaman 13 Ocak 1921 yapıyor"⁽⁷⁾.

Lozan Antlaşması imzalanıp, Batı Trakya Türkleri, Batı Anadolu Rumları ile mübadele edilince Cumalı'nın büyükbabası İbrahim Efendi Florina'dan ayrılmak istemez. Doksan üç yaşındadır. Selanik'te zorla vapura bindirilir. Bu sırada ayaklarına felç iner. Cumalı ailesi göçmen olarak İzmir'in Urla ilçesine yerleşir. Büyükbaba İbrahim Efendi üç yıl sonra ölür.

(4) Necati Cumalı ile 2 Ağustos 1996 tarihinde yapılan görüşme.

(5) Necati Cumalı, *Revizyonist*, Tekin Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 1980, s. 165-166.

(6) Necati Cumalı ile 2 Ağustos 1996 tarihinde yapılan görüşme.

(7) Necati Cumalı, Oktay Akbal, Melisa Gürpınar, "Konuşmalar", *Türk Dili Dergisi*, S. 30, Mayıs-Haziran 1992, s. 38

1924'te gerçekleşen bu göç üç yaşındaki Necati Cumalı'yı derinden etkileyecek, ona "bir göç yaşadım, dil değiştirdim..." (8) dedirtecektir.

B. ÇOCUKLUK VE İLK GENÇLİK YILLARI

Ailesi, Mart 1924'te İzmir'in Urla ilçesine yerleştirilince Cumalı, Türkçeyi Rumeli aksanıyla öğrenir. Göçün ve çocukluk yıllarının etkisini hâlâ hissettiğini ifade eden yazar, o dönemi şöyle anlatır: "Sanıyorum ki çocukluğumun ilk yıllarının çizgilerini hâlâ koruyorum. O göçü yaşamış olmak, o sıkıntıları... Sonra Urla'nın güzelliği... Orada büyüdüm. Çok çabuk dünya bunalım yılları geldi, anımsarım. Babam varlıktı. 1931 yılına kadar varlıktı. Kırk parasız kaldı sonra. 'Ben oğlumu Galatasaray'a göndereceğim' diye yinelerdi babam. İlkokul bitti, baktık, babamın beni çarşıya gönderecek hâli yok. Yine de götürdü, yedi sekiz gün geç olarak. Yer yok dediler. Ağlaya ağlaya döndüm." (9).

İlkokulu Urla'da Şehit Kemal İlkokulunda bitiren (1931/1932) Cumalı, "Kur'an'dan başka kitap bulunmayan bir evde" (10) büyür. İlkokul sıralarından itibaren "manzume" ile ilgilenmeye başlar.

Cumalı'nın ilkokulu bitirdikten sonra ortaokula gitme arzusu önce hayal kırıklığı ile sonuçlansa da sonraki gelişmeler ona okuma imkânı sağlar. Bu gelişmeleri Cumalı şöyle anlatır: "Ertesi gün,- Burada anmamın yeri var; çünkü, borcumu yerine getiremedim.- bağlardayız, bir de baktım yengem İzmir'den kalkmış gelmiş... 'Ben oğlumu okulsuz bırakmam! 'dedi.' Hazırla eşyanı!' dedi. Aldı beni İzmir'e götürdü. Bakın bunlar sosyal borçlar. Urla'da biz yetmiş kişi bitirdik ilkokulu. Ortaokula giden bir tek ben oldum aralarından. Beni de yengem aldı, yanında okuttu üç yıl" (11).

Ortaokulun son yılında şiirle karşılaştığını belirten Cumalı, Refik Ahmet Sevengil'in hazırladığı Türkçe kitabında Necip Fazıl'ı okuyunca büyülenir. Başlangıçta basit bulduğu manzumelere benzemeyen bu şiirler için Cumalı duygularını şöyle ifade eder: "O zamana kadar okuduğum manzumelere benzemiyordu bu okuduklarım. Büyülenmiş, hemen ezberlemiştim bu parçaları. Bu şiirlerin itmesiyle okul kipliğinde "Örümcek Ağı"nı "Kaldırımlar"ı buldum." (12).

Yine o yıllarda Faruk Nafiz'i okuyup hayal kırıklığına uğrayan Necati Cumalı, Nazım Hikmet'in şiirleriyle karşılaşınca, ona bağlanır.

(8) Necati Cumalı Raik Alınışık'a Mektup, *Türk Dili Dergisi*, S.30, Mayıs-Haziran 1992, s. 50.

(9) Cumalı, Akbal, Gürpınar, a.g.k., s.51.

(10) Yeni Edebiyat, "Necati Cumalı Özeleştirisini Yapıyor", S.7, Mayıs 1971, s.4.

(11) Cumalı, Akbal, Gürpınar, s.51.

(12) Yeni Edebiyat, "Necati Cumalı Özeleştirisini Yapıyor", S.7, Mayıs 1971, s.5.

İzmir Erkek Muallim Mektebinin orta kısmını 1935'te, liseyi, İzmir Atatürk Lisesinde Haziran 1938'de bitiren Cumalı, Urla Halkevi'ndeki zengin kitaplıktan yararlanır.

"Ulus olma süreci"nin şairi olan Necati Cumalı, lisenin son sınıfına gelinceye kadar Necip Fazıl ile Nazım Hikmet'in yanında, sadece Haşim'i ve Yahya Kemal'i de okur.

Lisenin son sınıfında tanıştığı Hüseyin Batu, Cumalı'ya yeni ufuklar açar. "Varlık, Yücel, Gündüz, Çığır gibi dergilerin adlarını"⁽¹³⁾ ondan öğrendiğini belirten Cumalı, Dıranas'ı Tarancı'yı, Dağlarca'yı okur. Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in "Garip" anlayışı içinde yayınladıkları ilk şiirlere yakınlık duyar.

Arkadaşı Hüseyin'in de teşvikiyle liseyi bitirdikten sonra şiirler yazmaya başlar. Yazdıklarını arkadaşına postalar. O dönem şiirlerini "sevdiğim şairlerin şiirlerine benziyordum"⁽¹⁴⁾ diye niteleyen şair, ilk şiirlerini yrtar.

C. GENÇLİK VE ASKERLİK YILLARI

Liseyi bitirdikten sonra şiir üzerine yoğunlaşan Necati Cumalı, "Atatürk'ün öldüğü yıl İstanbul Hukuk Fakültesi birinci sömestr" öğrencisidir. O yıllara ait anılarını şu şekilde anlatır: "10 Kasım 1938 sabahı ilk dersimiz ekonomiydi. Prof. Dobresberger dersine yeni başlamıştı ki, Atatürk'ün ölüm haberi sınıfa ulaştı. Profesör dersi kesti."

Necati Cumalı, İstanbul Hukuk Fakültesindeki öğrenimini yarıda bırakır. O yıllardaki bunalımlarını ve üniversiteden itibaren yaşadıklarını yine kendi ifadesiyle şu şekilde verebiliriz: "... Ben çıkmaza girdiği, tekdüzeleştiği her yol ayırımında değiştirdim yaşamımı. 1938'de İstanbul Hukukuna yazılmışım. 1938 Eylül sonları ile 1939 Ocak'ı arası tam bir bunalım ayları oldu yaşamımda. Gerçekten âşık mıydım? Yoksa cinsel bunalımlar mı geçiriyordum? Sıkıntılı soluk alamaz biri olmuş-tum. Elime hangi dersi alsam bir sayfa okuyamıyordum. Sokaklara atıyordum kendimi. Bıraktım İstanbul'u, Ankara Hukuka aktardım kaydımı. İstanbul Hukuku dört yıl, Ankara üç yıldır. Şiir yapışmıştı yakama. Öğrencilikten ne kadar çabuk sıyrılısam o kadar iyiydi. Aştan, İstanbul'dan kaçtım, dört yıllık üniversite cezasını üç yıla indirdim."⁽¹⁵⁾ . Yüksek öğrenimini 1939'da başladığı Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinde tamamlayan Cumalı o yıllarda Sabahattin Kudret Aksal, Salâh Bırsel, Baki Süha Ediboğlu, Şahap Sıtkı ile arkadaşır. Rüştü Onur, Kemal Uluser, Hüseyin Batu ile de mektuplaşmaktadır.

(13) a.g.y.

(14) a.g.y.

(15) Necati Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, Can Yayınları, İstanbul 1990,s.237.

İlk şiirini 1939 yılında Urla Halkevi dergisi olan Ocak'ta yayınlayan şair, etkilenmelerle yazdığı bu şiiri yayınladığı için pişmanlık duyar⁽¹⁶⁾. Kayda değer ilk şiiri 1940'ta Varlık dergisinde "Netice" adı ile yayınlanır. Yine o yıllarda Orhan Veli ile tanışan ve dostluk kuran Cumalı, Oktay Rifat, Tarancı ve Ataç için "beni yüreklendiren yakınlarımdı" der. Orhan Veli vasiyatıyla, Halil Vedat Fıratlı ve edebiyata düşkün eşi Nahit Hanım'la dost olur.

"Ben de yukarıda adlarını saydığım şairlerin kendimde birleştirdiğim yönlerinden çıktım"⁽¹⁷⁾ diyen Cumalı, tanıdığı ve okuduğu sanatçılardan ne kadar etkilendiğini vurgular. Cumalı, daha sonra bu etkilenmeleri aşır orijinal üslûbuna ulaştır.

"Gorki, London, Balzac, Gide, Dostoyevski, Malrauğ"⁽¹⁸⁾ gibi sanatçıların eserlerini okuyarak yetişen Cumalı, 1941'de Ankara Toprak Mahsulleri Ofisinde çalışmaya başlar. Aynı yıl Kızılçullu Yolu adlı kitapta yer alan şiirlerini yazar. 1943'te de Salâh Birsell ve arkadaşlarının kurduğu ABC Kitabevinde kendi hesabına bastırıp yayımlar⁽¹⁹⁾.

Şair "ikinci bir üniversite" diye nitelendirdiği askerliği Çanakkale ve Ezine'de yedeksubay olarak yapar. O yıllarla ilgili hatıralarını şöyle anlatır: "Yedeksubaylık dönemim ikinci bir üniversite oldu yaşamımda. Ezine'de ilk işim bir posta kutusu kiralamak, ilk aylığımdan 'Adımlar', 'Yurt ve Dünya' dergilerine abone olmak, Remzi Kitabevine on kitaplık bir sipariş (ödemeli) vermek oldu. Ezine'ye giderken tek kitap götürmemiştim. Ezine'den bir sandık, hepsini de okuduğum kitapla döndüm Urla'ya "⁽²⁰⁾.

Terhisine yakın geçirdiği "zehirli sıtma paratifo karışımı öldürücü bir hastalık"⁽²¹⁾ yüzünden hava değişimine gönderilen Cumalı, askerden Harbe Gidenin Şarkıları adlı şiir kitabıyla döner (Aralık 1944). Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı Yayın Müdürlüğünde, sonra yine bakanlığa bağlı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünde çalışır (1945-1948). Bu yıllarda "Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Erol-Dora Günay, piyanist Rogsi Sabor, Nahid Fıratlı, Halil Vedat Fıratlı, Ahmet Adnan Saygun, Ahmet Hamdi Tanpınar, Pertev Naili Boratav"⁽²²⁾ ile dost çevresi genişler, zenginleşir.

Varlık, Ülku, Ankara gibi dergilerde şiirlerini yayınlayan Cumalı, Ulus gazetesinde şiirle birlikte hikâyelerini de yayımlar. İlk hikâyesi 1945 yılında "Aysız Geceler" adıyla Yücel dergisinde yayınlanır.

(16) a.g.e., s.290

(17) a.g.y.

(18) a.g.e, s.279, 280.

(19) Şerif Aktaş, "Necati Cumalı", *Türk Dili*, S.454, Ekim 1989, s.199.

(20) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.237.

(21) Tuncer Uçarol, "Tufandan Önce'den Yola Çıkarak Necati Cumalı İle Söyleşi", *Yaşlanmaz Şair Çocuk Necati Cumalı'ya Selam Seçkisi*, Ankara, 6 Mayıs 1996., s.48.

(22) Necati Cumalı, "Yaşamın Diyeti", *Yaşlanmaz Şair Çocuk Necati Cumalı'ya Selam Seçkisi*, Hacettepe Üniversitesi Atatürkçü Düşünce Topluluğu, Ank. 1996, s.97.

"Halil Vedat Fıratlı'nın 1948'de Güzel Sanatlar Müdürlüğünden alınıp İzmir bölgesi Milli Eğitim Başmüfettişliğine atanmasından sonra 1949 yılının Ocak ayında Necati Cumalı Ankara'daki görevinden ayrılıp İzmir'e gider" (23).

1949'da İzmir'de sahnelenen oyunu *Boş Beşik* ile dikkatleri üzerine çeken Cumalı, İzmir'de stajını tamamlayarak, İzmir ve Urla'da avukatlık yapar (1950-1957). Avukatlığı, yazar, "toplumumuzun sorunlarını sergileyen bir laboratuvar" da çalışmaya benzetir (24). Eserlerinden bazılarına konu olacak sorunların özünü bu laboratuvar da tespit eder.

Güzel Aydınlık (1951), *İmbatla Gelen* (1955) ve *Güneş Çizgisi* (1957) adlı şiir kitaplarını ve *Yalnız Kadın* (1955) adlı hikâye kitabını Cumalı bu sıralarda birbiri ardına yayınlar.

Hikâyelerini Varlık, Seçilmiş Hikâyeler, Yenilik, Yeditepe dergilerinde ve Dünya gazetesinde yayınlayan Cumalı, şiirden arta kalan zamanını diğer türlerde eser yazmaya ayırır. 1956'da yayınladığı *Değişik Gözle* kitabıyla 1957'de Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır.

Avukatlıkta "öğreneceği bir şeyin kalmadığını" belirten şair, avukatlıktan sonra yaptıklarını şöyle anlatır: "Kalktım cebimde bir ay geçinebileceğim turist dövizleriyle Paris'e gittim. Altı ay karaborsadan döviz sağlayarak, borçlanarak yaşadktan sonra sevgili Munis Faik Ozansoy'un yardımıyla Basın Ataşeliğinde küçük bir iş buldum. Bana öğrenci aylığı kadar para getiren bir iş: Radyo dinleme görevlisi.." (25).

Avukatlığı bırakıp yeteneğinin belirlediği çizgide hayatını sürdürür. O, öncelikle şairdir. Yazarlığı, şiirden kalan zamanla ilgilidir. Avukatlığının daha geniş anlamıyla hayatının çeşitli dönemlerini eserlerinin itibarı dünyasına taşır.

"Paris'te Iuartier Latin'de ucuz bir otelin çekme katında dolu dolu bir on sekiz ay" (26) yaşadığını belirten Cumalı'nın bu yıllara ait izlenimleri *Zorla İspanyol* ve *Aşk Duvarı* gibi oyunlarda olduğu gibi bazı hikâyelerine de kaynaklık eder.

D. OLGUNLUK YILLARI VE ÖLÜMÜ

1959'da Paris'ten hayatını "edebiyat adamı olarak kazanmak" kararıyla İstanbul'a dönen Cumalı, Munis Faik Ozansoy'un yardımıyla İstanbul Basın Yayın Müdürlüğünde raportörlüğe atanır.

(23) Şerif Aktaş, a.g.m., s.200.

(24) Necati Cumalı, a.g.e, s.97.

(25) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.238.

(26) Cumalı, *Yaşamın Diyeti, Yaşlanmaz Şair Çocuk Necati Cumalı'ya Selam Seçkisi*, s.97.

1960 yılında Berin Teksoy'la evlenen Cumalı, eşinin 1963 baharında Tel-Aviv Tanıtma Ataşeliğine atanmasıyla Tel-Aviv'e (İsrail), 1964 güzünde Paris Basın Ataşeliğine atanmasıyla da Paris'e gider. 1966'da Cumalı'nın yazdığı yazılar yüzünden eşi Berin Teksoy görevden alınır, İstanbul'a dönerler.

Daha sonra birbirini izleyen yurtdışı gezileri yazara, değişik mekânlarda değişik milletlerin insanlarıyla tanışma imkânı sağlar. Bu yıllara ait gözlemler, sanatçının eserlerinin oluşmasında etkili olur. Cumalı, o yıllarla ilgili gelişmeleri şu şekilde aktarır: "... 1967 yılında Bulgaristan Yazarlar Birliğinin çağrılısı olarak başlayan yurt dışı gezilerim, Makedonya, Birleşik Amerika (1970-1978), Sovyetler Birliği (1971-73), Bulgaristan (1973-1978), İran (1972-1976-1977), Yunanistan (1978), Almanya, Çekoslovakya, Bulgaristan (1980), Finlandiya (1988) ile sürdü. O arada kendi arabamızla İstanbul'dan çıkarak Zagreb, Milano, Paris üstünden Strazbourg, Münih, Viyana, Peşte, Bükreş'e uzanan yolculuklar yaptık. Bütün bu geziler beni etkiledi, esinlendirdi, çağımızı daha yakından tanımamda yararlı oldu. Öykülerime, şiirlerime, denemelerime kaynaklık etti. Yazdıklarımı tekdüzelikten kurtarabildimse, öyle sanıyorum ki, bu niteliği, yaşamımı tekdüzelikten kurtaracak cesareti göstermeye borçluyum" ⁽²⁷⁾.

Çok yönlü bir sanatçı olan Cumalı, şiirlerinin dışında hikâyeleri, oyunları, roman ve denemeleriyle de edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Yeteneğini gereği kadar değerlendirmek ve kendisine bağışlanan ömrün "diyetini ödemek" için çalıştığını ifade eden yazar, çalışmayı mutluluğun kaynağı olarak görür.

Türk edebiyatına katkıları ile ölümsüzleşen "Yaşlanmaz Şair Çocuk" Necati Cumalı, 10 Ocak 2001 tarihinde, kansere yenik düşer ve 12 Ocak 2001'de toprağa verilir.

II. OYUN YAZARLIĞI

Necati Cumalı'nın oyun yazarlığı, şairlikte, geçiş devresi denilebilecek "özenme üslûplu dönem"i aşması ve "kişisel üslûp"a yönelmesinden sonra kaleme aldığı "*Boş Beşik*" (1949) oyunu ile şekillenmeye başlar. Gözlemci ve gerçekçi bir yaklaşımla kadının kısırlığı ve törelerin kadın üzerindeki baskısını sahneye taşıyan Cumalı, bu ilk oyunu ile dikkatleri üzerine çeker.

Türk tiyatrosunun "*İlk Kımultılar* (1950-1960)" ⁽²⁸⁾ şeklinde değerlendirilen ve "Türk tiyatro edebiyatına nesnel eleştirinin hâkim olduğu dönem" ⁽²⁹⁾ diye belirtilen

(27) a.g.y.,

(28) Metin AND, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, T.İş.Bankası Yay., Ankara 1983, s.488.

(29) Sevdâ Şener, "*Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Yazarlığı*", *Cumhuriyetin 50.Yıldönümünü Anma Kitabı*, Ank. Üniv. DTCF Yay., Ankara 1974, s.158, 161.

yıllarında tiyatro dünyasına giren Cumalı, daha ilk oyunlarıyla "Seviyeli kabiliyetlerini kısa bir sürede kabul ettiren yeni imzalar" (30) arasına girer.

Geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerinden yola çıkarak Batılı tiyatro yazarlarını ve Yunan tiyatrosunun kaynağını anlamaya çalışan Cumalı, eskilerin ifadesiyle "velûd" bir sanatçıdır. Elli beş yılı aşkın sanat hayatında, Reşat Nuri Güntekin'in romanından uyarladığı *Çalı Kuşu* oyunu da dahil yirmi dört tiyatro eseri; sonradan iki kitap olarak bir araya getirdiği on dört şiir kitabı; dokuz hikâye kitabı, altı roman; altı deneme; bir senaryo; beş çeviri, iki inceleme ve bir de hatıra kitabı olmak üzere toplam altmış sekiz eser yayınladı. Yayımlanmayan ancak sahnelenmiş olan oyunları da buna eklenince yetmişten fazla esere imza atan Necati Cumalı, tiyatro edebiyatının ilgi alanını genişleten, tiyatroya yeni konular ve kişiler getiren, yerli gerçekleri işleyen bir oyun yazarı olarak dikkati çekti.

Kendi neslini "Kısmeti kapalı gençlik" (31) ve "deredeki taşlar gibi geçit kuşağı" (32) diye değerlendiren Cumalı, bu konuyla ilgili düşüncelerini aktarırken, genel anlamda sanat anlayışını da aktarır. "Ben İkinci Dünya Savaşı yıllarında hayata atılan, geçim sıkıntısı çeken, devrimlerin duralaması ile gençlik inançları, düşleri baltalanan kuşağın şairiyim. Üzgündür o kuşak. O karanlık ortam içinde kendilerini bile bile aldatan avutan, gerçeği bir yana bırakıp hep gelecekte söz eden şairler vardı. Ben onlara uymadım. Yaşadığım yılların, kuşağımın üzüntülerini yansıtmaya çalıştım şiirlerimde. Yalnızlığımızı, aşklarımızı sürdüremeyişimizi, öfkelerimizi yitirmeyişimizi yansıttım. Şiirde toplumsal özü bu türlü anladım" (33).

Aşkta bile "Toplumsal koşulların aşka etkisini" (34) yansıtmaya çalışan Cumalı için "Sanat, insana insanlığını öğretir. İnsanın insana olan yakınlığını açıklar, insana insanı sevdirebilir. Bu yoldan kişinin, bireyin değerini düşüncelere, yüreklere yerleştirir" (35).

Kendi ifadesiyle daha "parmak kadarken" (36) edebiyata karşı ilgi duyan Cumalı, tiyatro ile ilgisinin nasıl başladığını anlatırken, geleneksel tiyatromuzdan etkilenişine de açıklık getirir: "Çok küçük yaşta, Urla'ya, gezici tiyatro, cambaz kumpanyaları, arada bir karagözcüler gelirdi. Çocukluğumda onların gelişleri kadar beni sevindiren başka bir olay hatırlamam. Cambazların palyaçoları vardı.

(30) Kenan AKYÜZ, "(Yeni) Türk Edebiyatı", *Türk Ansiklopedisi*, C.32, Fasikül: 257, MEB Yay., Ankara 1982, s.188.

(31) Necati Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.133.

(32) Cumalı, "Deredeki Taşlar", *İkibine Doğru*, S.22, 31 Mayıs-6 Haziran 1987, s.56.

(33) *Yeni Edebiyat*, "Necati Cumalı Özeleştirisini Yapıyor", S.7, Mayıs 1971, s.7.

(34) a.g.y.,

(35) Cumalı, "Yaya Çivileri", *Vatan*, 14 Nisan 1961.

(36) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.5.

O palyaçoların küçük skeçlerine, tekerlemelerine bayılırdım. Bir iki, en çok üç gün sonra bu türlü kumpanyalar kasabadan ayrılırdı. Arkalarından günlerce, aylarca akranlarımızla aramızda o skeçlerden, karagözlerden, salaş tiyatrolarından hemen hemen kelimesi kelimesine aklımızda kalan tekerlemeleri, oyunları tekrarlardık.

Urla'daki evimizin bahçe tarafında bir samanlık vardı. İlkokulun üçüncü sınıfında bu samanlığı karagöz odası yapmıştım. Her akşam okul dönüşü toplayıp arkadaşlarıma bildiğim kadarıyla karagöz oynatırdım. Yıllarla tiyatro sevgim bilinçli bir şekil aldı. İlk doğru dürüst tiyatroyu, İstanbul şehir tiyatrosunun İzmir'e gelişinde gördüm" (37).

Çocukluk yıllarından itibaren ilgiyle izlediği geleneksel tiyatronun, dile dayalı halk unsurlarını modern bir bakışla yeniden yorumlayacak olan yazar, ortaokul sıralarında "oyun yazarı" olmayı ve "Muhsin Ertuğrul ile tanışmayı" (38) hayal eder. Yıllar sonra gerçekleştirdiği bu hayal ile, "ulus olma bilinci" nin şekillendirdiği eserlerini veren Cumalı, ulusal tiyatronun yaratılmasına katkıda bulunur.

Yetmişten fazla esere imza atan Cumalı'nın eserlerini nasıl yazdığı konusuna gelince, bununla ilgili bir soruya "yazmadan rahat edemeyeceğim, rahat uyuyup rahat gezemeyeceğim için yazarım" (39) diyen Cumalı, yazmakla "uçucu" (40) diye nitelendiği hayatı elle tutulur, gözle görülür kılmaya çalışır. Onun için "aslolan hayattır" (41). Cumalı, hayatı bütün canlılığı ve hareketi ile sanat dünyasına taşımayı hedefler. Zaten tiyatronun da asıl amacı her yerde ve daima "hayat" (42) değil midir?

Edebiyat dünyasına şiirle giren, Baki Süha Ediboğlu'nun (43) ve Sabahattin Kudret Aksal'ın (44) yardımlarıyla 1939 yılından itibaren şiirler yayınlayan Cumalı, "Ankara", "Küllük", "Seçilmiş Hikâyeler", "Ülkü", "Yeditepe", "Yeni İnsanlık", "Yenilik" ve "Varlık" dergileri, "Dünya" ve "Ulus" gazetelerinde çıkan şiir ve hikâyeleri ile adından söz ettirir.

(37) *Ataç, "Necati Cumalı ile Tiyatro Üstüne Konuşma", s.24.*

(38) *Cumalı, Yeşil Bir At Sırtında, s.92-93.*

(39) *Yaşar Nabi, Dünkü ve Bugünkü Edebiyatçılarımız Konuşuyor, Varlık Yayınları İstanbul 1976, s.172.*

(40) *Sennur Sezer, "Kızılçullu Yolun'dan Bozkırda Bir Atlı'ya Necati Cumalı'yla Konuşma", Yazko-Edebiyat, S.21, Temmuz 1982, s.123.*

(41) *Muazzez Menemencioglu, "Necati Cumalı Anlatıyor", Varlık, S.523, 1 Nisan 1960, s.11.*

(42) *Sevda Şener, "Tiyatro Sanatının İşlevi", Oyundan Düşünceye, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993, s.70. Fortunat Stroşsky, Tiyatro ve Bizler, (Çev.Sabri Esat Siyavuşgil), MEB Yay., İstanbul 1990, s.16.*

(43) *Baki Süha Ediboğlu, Bizim Kuşak ve Ötekiler, Varlık Yay., İst. 1968, s.220-226.*

(44) *Sennur Sezer, "40. Yazı Yılı'nın Ardından Necati Cumalı'ya Sorular", Nesin Vakfı Ed. Yıllığı 1982, İstanbul 1982, s.1003.*

Oyun yazarlığına başlaması daha sonradır. 1947 yılında yayınladığı "Tiyatrocular" adlı hikâyesinden sonra "Muhsin Ertuğrul'un teşvikiyle"⁽⁴⁵⁾ oyun yazmaya başlayan Cumalı, tiyatromuzun "Arayışlar" döneminden "İlk Kımıldılar" dönemine geçişi esnasında ilk oyunu olan "*Boş Beşik*"i yayınladı.

Cumalı'nın oyunlarını ve oyun yazarlığını iki döneme ayırabiliriz. İkinci dönemi de kendi içinde iki ayrı devre şeklinde değerlendirebiliriz:

A. Hazırlık Dönemi (1949-1960)

B. Olgunluk Dönemi (1960-2001)

1. Birinci Devre (1960-1970)

2. İkinci Devre (1960-2001)

A. HAZIRLIK DÖNEMİ (1949-1960)

Cumalı'nın oyun yazarlığında arayışlar içinde olduğu dönem, kişisel üslubunu oluşturmaya çalıştığı 1949-1960 yılları arasındaki eserleriyle şekillenir. Yazarın bu dönemde, tiyatro tekniğini ilk defa deniyor olmaktan kaynaklanan teknik bazı kusurları dikkati çeker. Mesajı, izleyicinin zekâsına güvenmiyor izlenimi uyandıracak ölçüde anlaşılır kılma endişesi, yer yer tiyatro tekniğinde ilgiyi azaltacak uzatmaların, yer yer de gereksiz sahne ve dekor unsurlarının, tabii olmayan, zorlamanın hissedildiği kişi münasebetlerinin sergilenmesine yol açar.

Yazar bu dönemde trajik yönü ağır basan iki dram ve tek perdeli üç komedi kaleme alır: *Boş Beşik* (1949), *Mine* (1959) dram; Kristof Kolomb'un *Yumurtası* (1953), *Kaynana Ciğeri* (1954) ve *İş Karar Vermekte* (1955) komedi türünde verdiği eserlerdir.

"*Boş Beşik*", törelerin çocuksuz kadın üzerindeki baskısını, ovalı obalı karşıtlığı çerçevesinde sergiler. "Köyü konu alan ilk oyunlardan biri"⁽⁴⁶⁾ diye değerlendirilen "*Boş Beşik*" aslında çoğalmanın gerekliliğini vurgulayan, köylü ile yörük çatışmasını sergileyen kısırlık sorunu ile ilgili bir töre dramıdır. Bu alanda yazılan oyunların ilklerinden sayılabilir. Cumalı, filme de çekilen bu oyunun sonraki baskıları için yeniden düzenler. Teknik kusurlardan arınır. Ayrıntıları ve sahnede yer alması gereksiz olan sahneleri ayıklar. Vermek istediği mesajı, hayatın ve gerçeğin yanılması olarak romantik ve estetik bir üslûpla daha derli toplu, daha etkileyici ve tabii bir zeminde sahneye taşır.

(45) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.93.

(46) Sevdâ Şener, "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993, s.122.

Eserlerinde gördüğü eksiklikleri düzeltme konusundaki tavrını, yazar, bir röportaj esnasında şu şekilde ifade eder: "Yazdıklarımı tekrar yazmam, belki de benim en beğenilecek huyum olsa gerek. *Boş Beşik*'i tekrar yazdım. Bu dördüncü defa yazışım o konuyu. Boş Beşik ilk şekliyle beğenilmişti. Hâlâ da o oyunumdan iyi bir dille söz edilir. Ama oyunumun o hâlini beğenmeyen benim. Ben, o zamandan bu zamana kendimi aştığım için elbette ki kusurlu gördüğüm o oyunu ilk hâliyle bırakamazdım. Hem o güzel oyuna yazık olurdu, hem de benim için ilerde pek güzel bir not teşkil etmezdi."⁽⁴⁷⁾

Daha ilk oyunu ile halk kaynaklarına yönelen ve Anadolu insanını töreleri, baskıları ve sıkıntıları ile sahneye taşıyan Cumalı, bu eserinden sonra tek perdeli üç komedi kaleme alır. Komedi ile fars gülünçlemesi arasında bir yerde olan bu oyunlarını yazar, yazma zamanından yıllar sonra (on beş-yirmi iki yıl) ancak yayınlama imkânı bulur. Yazılma zamanına ait unsurları ile dikkati çeken, yazarın folklor tutkusu ve avukatlık yıllarının izlerini taşıyan bu oyunlarda geleneksel tiyatromuzun tuluata dayalı söz ve davranış komiği dikkati çeker. Bu oyunlar yazarın komedi alanındaki çizgisini sergilemesi açısından önemlidir. Dramda olduğu gibi komedide de Cumalı, Anadolu gerçeklerini sahneye taşır. Kişisel zaaflardan toplumsal kusurlara uzanan sorunları, komedinin yumuşak zemininde düşündürmeye yönelik bir tarzda sergiler. Cumalı'nın bu oyunlarından "*İş Karar Vermekte*", komedide olgunluk devresinin habercisi olarak değer kazanır. Bu oyunda daha rahat bir eda ile canlı ve ta-biî bir zeminde geliştirilen eğlenceli bir diyalog ve yapı hissedilir.

1956 yılında İzmir'de "Ara Tiyatro" yu⁽⁴⁸⁾ kuran Cumalı, 1957 yılının sonlarında Paris'e gider. Zamanının çoğunu Paris tiyatrolarında geçiren yazar, "*Mine*" adlı eserini bu yıllarda yazar. 1959 yılında hayatını "yazarlık kazanma" kararı ile memlekete döner.

Cumalı'nın geçiş devresinin son eseri, dramda kişisel üslubunun habercisi olan "*Mine*" adlı eseridir. Eserin ilk baskısındaki teknik bazı hatalar, dekor unsurlarının sahnelemeyi zorlaştıran bazı kusurları sonraki baskısı için bizzat yazarı tarafından düzeltilir. Filme de çekilen "*Mine*", Cumalı'nın oyun yazarlığındaki çizgisini belirginleştiren yönüyle dikkati çeker. "*Boş Beşik*"te kadının dramı ile ilgili sorunları, törelerle içiçe işleyen yazar, "*Mine*"de güncel bir olaydan, gazetede bir haberden hareketle kadının çevre baskısı altında ezilmişliğini sergiler. "*Mine*", Cumalı'nın oyunlarının temel dokusunu oluşturacak üç unsuru da beraberinde getirir: Kasaba veya küçük yerleşim merkezleri, kadın ve cinsellik.

Mahallî renklerle örülmüş oyunlarında, Anadolu insanını temel alan Cumalı, kasaba gibi dar yerleşim merkezlerini bilinçli olarak seçer. İnsanımızı daha iyi anlamının ve anlatmanın mekânı olarak gördüğü "kasaba" ile ilgili olarak şunları söyler:

(47) Menemencioğlu, "Necati Cumalı Anlatıyor", s.11.

(48) Kent Oyuncuları, "Necati Cumalı", S.10-11, Mayıs-Haziran 1963.

"Kasaba, yani ne kent ne köy, ikisi karışımı bir yerleşim merkezi. Türkiye'yi en iyi yansıtan yerleşme örneğidir bence kasaba. Kasaba kültürü bütün yaşamımızı etkiler. Kasaba görgüsü egemendir bütün değer ölçülerimize. Politika, eğitim, sanat, hoşgörü ortamını kasaba saptar bizde" ⁽⁴⁹⁾ .

Türkiye'nin nabzını tutmayı hedeflediği kasaba, Cumalı'nın çocukluk yıllarının "Urla"sıdır. Urla'yı temel alır. Çünkü o Urla'yı "coğrafyası, doğal yapısı, insanlarının özünde var olduğuna inandığı insancıl cevheri" ⁽⁵⁰⁾ ile sözü edilecek değerde bulur.

Cumalı, kasaba çevresinin baskıcı zihniyeti içinde kadının sorunlarını gün yüzüne çıkartır. Kadını arzuları, ihtiyaç ve ihtirasları ile sahneye taşır. Ezilen, horlanan ve zulme uğrayan kadının yanındadır. Kadının haksızlığa uğraması karşısında kayıtsız kalamayan yazarın, hümanist bir anlayışla yaklaştığı "kadın" konusuyla şu sözleri, onun konuyu tercih sebebini açıklar: "Şarlo'nun yanılmıyorsam şuna benzer bir sözü var: Hiçbir şey beni kadınların uğradıkları haksızlıklar, kadınların bahtsızlıkları kadar ilgilendirmez." Bu sözlerdeki derin insan sevgisini, acı gerçeği her seferinde hatırladıkça bütün kuvvetiyle tekrar duyarım kendi payıma. Bu sözler bir bakıma (hiçbir şey beni sosyal düzenimizdeki adaletsizlikler kadar ilgilendirmez) anlamını taşır" ⁽⁵¹⁾ .

Kadının sorunlarını sergileyen Cumalı'nın cinsellik konusunu seçmesindeki gaye de "kadın" konusunda olduğu gibi "toplumsal"dır. "*Mine*" bu açıdan da yazarın daha sonraki eserlerinin muhtevasının habercisidir. Cinsî sorunları da gerçekçi bir yaklaşımla sergileyen Cumalı için "... birinci derecede önemli olan cinselliğin kendisi değil, insanı şu ya da bu davranışta bulunmaya itiş ya da davranışlarında ne dereceye kadar etken olduğudur" ⁽⁵²⁾ .

Yazar, cinsî tatminsizliğin insanı yüce duygulardan alelâde seviyeye çektiğini de sezdirir. İnsanların zaafalarını sergileyerek onların güvenilir olup olmadıkları hususunda okuyucuyu ve izleyiciyi düşündürür. Cumalı, bu vesileyle sadece "cinsel itmelerine kapılan insanın çiğneyebileceği yasaklara sınır koyamayacağını kanıtlamaya" ⁽⁵³⁾ çalışır.

Cumalı'nın bu konularına "aşk"ı da eklemek gerekir. O, sanat dünyasına taşıdığı insanların, aşklarını yaşamak isterken karşılaştıkları engelleri de somutlaştırır. Cumalı, derin bir aşk yorumcusudur. Aşkı bilmeyen, tanımayan insandan korkar, Çünkü ona göre "insanı, insan yapan duyguların ilkidir aşk" ⁽⁵⁴⁾ .

(49) Doğan Hızlan, "Necati Cumalı ile Söyleşi", *Gösteri*, S.4, Mart 1981, s.8.

(50) Cumalı, "*Raik Alınacak'a Mektup*", s.52.

(51) Menemencioğlu, s.11.

(52) Hızlan. a.g.y.

(53) a.g.y.

(54) Necati Cumalı, "Niçin Aşk", *Varlık*, 15 Nisan 1957.

Daha ilk oyunu ile sanat anlayışını ortaya koyan Cumalı'nın geçiş devresinde verdiği eserler, aşama aşama olgunluğa doğru gidişini sergiler. Yazarın, bu dönemdeki son eserleri sonraki dönemi hazırlayan bir olgunluğa sahiptir. Yazar, sahne imkânlarını zorlayan unsurlardan kaçınmaya çalışır. Yapılandırma ve toplum gerçeklelerini yansıtırma konusunda sonraki eserlerine de temel olan -bazı unsurları ihmal edilmekle beraber genel hatlarıyla- Aristotelesçi, benzetmesi ve yanılsamacı bir kapalı biçimi tercih eder.

B. OLGUNLUK DÖNEMİ (1960-2001)

1. Birinci Devre(1960-1970)

Türk tiyatro edebiyatının "ilgi alanının genişlediği, yeni gerçeklere yöneldiği"⁽⁵⁵⁾ bir dönemde, kişileri ve olaylarıyla tiyatroya canlılık kazandıran Cumalı, 1960-1970 yılları arasındaki "Birinci Devre"de olgunluk döneminin ilk eserlerini verir. Tiyatromuzun "olgunluk yılları"⁽⁵⁶⁾ ile paralellik gösteren bu ilk devrede yazar, komedi sahasında *Nalınlar* (1960), *Masalar* (1966), *Yeni Çıkan Şarkılar* (1967), *Zorla İspanyol* (1969) adlı oyunları; dram türünde ise *Derya Gülü* (1960) *Susuz Yaz* (1964), *Vur Emri* (1966), *Tehlikeli Güvercin* (1967), *Aşk Duvarı* (1968) ve *Ezik Ot-lar* (1968) adlı oyunları kaleme alır.

Olgunluk döneminin ilk yıllarında halk kültüründen hareketle yazdığı "*Nalınlar*"ın sahnelenmesiyle şöhret kazanan Cumalı, halkın ifade zenginliğini bütün güzelliği ile sahneye taşır. "Kız kaçırma" etrafında şekillenen oyun ise Türk edebiyatına *Döndü* adlı oyun kişisini kazandırır. Akdeniz ikliminin sıcak kanlı, hoşgörülü, iyimser ve pratik zekâlı insanların temsilcisi olan *Döndü*, arzular ile töreler arasındaki çatışmayı, saman altından su yürütürcesine çözüme ulaştıran ince zekâlı kadınlardandır. Cumalı'nın derin gözlem ve folklor tutkusunu sergileyen oyun,ülke sınırlarını aşan bir başarıya ulaşır, yurt dışında da sahnelenir.

Tiyatro tekniklerini muhteva çerçevesinde ustaca şekillendiren, mesajı davranışlarla sezdiren Cumalı'nın "*Nalınlar* adlı piyesi genç piyes yazarları arasında onu ön plâna"⁽⁵⁷⁾ çıkarır.

Bunu yine aynı ölçüde başarılı, *Masalar* adlı oyunu takip eder. Artık komedinin unsurlarını ustaca kullanan yazar, çarpıcı, etkileyici ve taşıyıcı nitelikte oyunlar kaleme alır. Sadece söz ve davranış ile yetinmeyen yazar, oyununda sembolik bazı hareketlere ve dekor unsurlarına da yer verir.

(55) Şener, "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", *Oyundan Düşünceye*, s.120.

(56) And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, s.542.

(57) Ediboğlu, *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, s.226.

Gülünç ironi ile şekillenen komedilerde toplum düzeninden bürokrasiye, kişisel bunalımlar ve çatışmalardan, aşk arayışına uzanan bir çeşitliliği sergiler Cumalı. Kişilerin zaafalarını sivriltilme; onların tipik bazı tavırlarını hareket ve sembollerle karikatürleştirme; ironik durumlardan hareketle gülünç ironiye zemin hazırlama, yanlış anlamadan kaynaklanan söz ve davranış komiğini sergileme, deyimlerle halk ifadelerinden yararlanarak benzetme amaçlı eğlenceli diyaloglar geliştirme, kafiye düşürme gibi yollarla güldürü unsurunu yakalamayı başarır.

Bürokrasideki çarpıklığı, nüfuzlu insanlara yakın olmanın getirdiği farklılığı eleştiri oklarıyla taşıyıcı bir tonda güldürü malzemesi olarak kullanan Cumalı, harekete dayalı unsurlarla oyunu yergisel bir komediye doğru yönlendirir.

İnsandan topluma, toplumdan evrensele uzanan çizgisi ile yazar toplum içindeki insanı somutlaştırırken onun sosyal düzen içindeki yerini de belirler. İnsanın kişisel sorunlarından toplumsal aksaklıklara gidiş esastır.

Cumalı, insanın kendi "ben" i ile çatışmasına da yer verir. Bunu tek kişilik oyun olarak düzenlediği "*Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette*" adlı oyunuyla sergiler. Paris yıllarına ait izlenimlerinden hareketle yazdığı "*Zorla İspanyol*", yazarın komedi alanında olgunluk döneminin ilk devresine ait son eserdir. Bu eserde, ironilerle sağlanan gülünçlüklere fantastik unsurlar da ortak olur.

Komedi alanında "*Nalınlar*" la yakaladığı şöhreti, aynı yıllarda dram sahasında "*Derya Güllü*" ile zirveye doğru taşıyan yazar Türk tiyatrosuna konuları ve kişileri ile unutulmaz sahneler getirir. Gerçek insanı ve gerçek hayat sahnelerini kusursuz denilebilecek ölçüde sanatın hülyalı atmosferine taşır. Her eser, insan ve toplum adına bir çılgılık, bir feryat gibi yükselir.

İç hesaplaşmaların ekspresyonist bir tarzda isyankâr sese dönüştüğü "*Derya Güllü*" oyununu yazar, oyunu sahneye koyacak oyuncularını göz önünde bulundurarak düzenler⁽⁵⁸⁾. Yazarın sahne eserine bakışındaki olgunluğu sergileyen bu tercihte Cumalı'nın "*Nalınlar*" ını büyük bir başarı ile sergileyen Kent Oyuncuları'nın da payı büyüktür. Cumalı "*Nalınlar*"daki başarıyı "*Derya Güllü*" ile sürdürmeyi başarır. Bunda yine oyunu sahneleyen Kent Oyuncuları'nın katkısı vardır.⁽⁵⁹⁾

Bu oyunu ile de ülke sınırlarını aşan bir başarıya imza atan Cumalı, söz ve davranıştan jest ve mimiklere kadar uzanan her unsuru titizlikle sergiler. Oyunda özün davranışlarda gizli olduğu bilinci ile hareket eder.

Süreyya Duru tarafından filme de çekilen bu oyunu hikâyeden hareketle oluşturulan "*Susuz Yaz*" takip eder. Cumalı, Habil ile Kabil olayını hatırlatan bu oyunda, yine Anadolu insanının dramını verir. Yazar, Anadolu'nun yüzyıllardır çektiği su

(58) Necati Cumalı, "İsrail'den Mektup", *Kent Oyuncuları*, S.13, Kasım 1963.

(59) Rauf Mutluay, "Derya Güllü'nün Etkisi", *Yeni Ufuklar*, S.140, Ocak 1964, s.30-32.

sıkıntısı ile insanın susuzluğunu aynı paralelde eserine taşır. Toplum-insan; insan-iç-güdü çatışmaları dengeli ve simetrik bir olgunlukla, mesajı derinden hissettirme amacına yönelik olarak içiçe sergilenir.

Anadolu insanını her türlü sorunu ile ele alan Cumalı, 1964'de oyunlaştırdığı *Susuz Yaz*'ın filme çekilen hikâyesiyle, dünya ölçüsünde bir başarıya ulaşır. 1964 yılında, "Uluslararası Berlin Film Festivali"nde, "Türk sinemasının ilk ve tek büyük ödülü" ⁽⁶⁰⁾ olarak değerlendirilen "Altın Ayı"nın kazanılmasına katkıda bulunur. Ağâh Özgüç'ün "görüntüyle yazının ortak zaferi"⁽⁶¹⁾ diye değerlendirdiği bu filmi Cumalı, başarısız çekilmiş bir film olarak görür.

Olgunluk devresinin ilk yıllarında kazandığı bu başarılar yazarı daha olgun eserlere yönlendirir. "*Susuz Yaz*"dan sonra dram olarak kaleme aldığı "*Vur Emri*", tek perdeli oyunların içinde seçkin bir yer kazanır. Tıpkı bir şiir gibi inceden inceye işlenmiş dokusuyla Anadolu insanının şehre kayan umutlarını, derin bir hoşgörü ve sevgiyi sergileyen ana-oğul münasebeti çerçevesinde oyunlaştırır. Yoksulluktan kaçışla başlayan umuda yolculuk, tutsaklıktan kaçışla derinlik kazanır ve çaresizlik ve hoşgörüsüzlükten kaçış şeklinde son bulur. Cumalı bu dönemin hemen hemen bütün oyunlarında umutlu ve iyimser bir çizgiyi takip eder. Türk tiyatrosuna ana şefkatinin derinliğini getiren "*Vur Emri*", kısa ve derin bir ezgi gibi etkileyicidir.

Yazar, yaşadığı yılların güncel olaylarından hareketle yazdığı "*Tehlikeli Güvercin*"de taşıyıcı, iğneleyici ve hicivi esas alan bir üslup kullanır. Cumalı'nın siyâsî nitelikli eleştirel oyunu, farklı fikirlerin duygu ve değerlerin çatışması olarak şekillenir. Traji-komik bir konudan taşıyıcı bir dram geliştirilir. Yazar, hayalî bir ülkenin sorununu sergilerken, Türkiye'nin durumunu gözler önüne sermeyi hedefler.

Cumalı'nın oyunları, yazar-eser münasebeti bakımından derin ipuçları ile yüklüdür. Cumalı oyun kişilerinden birini çoğunlukla duygu ve düşüncelerini sergilemek maksadıyla, âdeta sözcü gibi kullanır. Yazarın söylemek istediklerini sahneye ulaştıran bu kişiyi, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak da değerlendirmek mümkündür. "*Tehlikeli Güvercin*"deki Avukat bu niteliklerle yazarın sözcüsü durumundadır.

Eleştirel, taşıyıcı ve sorgulayıcı üslup, daha estetik bir konuda insan ilişkilerinin sorgulaması şeklinde "*Aşk Duvarı*" adlı eserin dokusunu oluşturur. Aşk konusunda farklı düşüncelerin ve münasebetlerin sergilendiği oyun, yazarın Paris yıllarının izlerini taşır. Yazar, aşk şehri Paris'te kıskançlık ve acıyla aşk duvarını aşmaya çalışan insanları somutlaştırır. Bu oyun ile "*Zorla İspanyol*" adlı komedi, yazarın Paris'teki yıllarının izlenimleriyle doludur.

(60) Kurtuluş Kayalı, "Türk Sineması", *Kültür*, S.101, Eylül-Ekim 1993, s.17.

(61) Ağâh Özgüç, "Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", *Varlık*, S.1060, Ocak 1996, s.8-9.

Batılı insanların aşka bakışı, aşkı yorumlayışı ile Anadolu insanının aşka bakışı aşkı, yorumlayışı arasındaki farklılığı sergileyen "*Aşk Duvarı*" adlı oyundan sonra yazar, dram türünde bu devrinin son eserini verir: *Ezik Otlar...* Olgunluk döneminin 1960-1970 yılları arasındaki ilk devresinin son eseri olan *Ezik Otlar*, "düşman ailelerin çocukları arasında yaşanan aşk" konusuyla "*Romeo ve Juliette*" oyununu hatırlatır. Halk ifadelerinin zenginliği ile şiirli anlatım birleşince trajik yönü kuvvetli bir dram ortaya çıkar. Yazar, insana mahsus bütün unsurları en ince ayrıntısına kadar sahneye taşır. Mahallî ve millî bir zeminde gelişen evrensel unsur yani "aşk", hümanist bir anlayışla sergilenir. Ölümün gölgesiyle daha bir anlam kazanan hayat, aşk ve bahar ile canlılığı, diriliği ve coşkuyu ifade eder.

Bu yıllarda da tiyatro tekniği bakımından Aristotelesçi yaklaşımı devam ettiren yazar, kendine özgü bir gerçekçilik anlayışı ile olaylara yaklaşır. Gerçekçiliği yer yer ekspresyonist, yer yer de romantik üslûpla bir arada kullanır.

1967-1970 yılları arasında dört komedi, altı dram olmak üzere on oyun kaleme alan yazar, köy ve kasaba insanının sorunlarından kişinin kendi kendisiyle hesaplaşmasına kadar çok çeşitli konuları ele alır. Tiyatronun ilgi alanının genişlemesine katkıda bulunan, tiyatro edebiyatını, kişileri, olayları ve çevresiyle zenginleştiren Cumalı, Ege insanını her yönüyle oyunlarına temel alır.

2. İkinci Devre (1960-2001)

Necati Cumalı'nın oyun yazarlığında; konu, kişi ve olay seçimi bakımından önceki oyunlarından farklı ve daha olgun bir çizginin esas olduğu bu devre, yazarın daha çok "zaman" üzerinde yoğunlaştığı bir devre olarak belirir. Komedi alanında "*Gözü* (1972)" "*Bakanı Bekliyoruz*" (1972) ve "*Devetabanı*" (1983) dram, türünde ise "*Yürüyen Geceyi Dinle*" (1974), "*Yaralı Geyik*" (1979), "*Dün Neredeydiniz*" (1981), "*Bir Sabah Gülerek Uyan*" (1985) "*Vatan Diye Diye*" (1984-1987) adlı eserleri yazar.

Daha rahat bir üslûbun esas olduğu bu dönemde hayatın tabiiği, olgun, seviyeli ve inandırıcı bir atmosferle sahneye taşınır. Güldürüde konuşma ve davranışlarla geliştirilen, jest ve mimiklerle içtenlik kazanan ironiler söz konusudur. İnsanların para tutkusunu gülünçleştiren "*Gözü*" adlı oyunda, karşı cinsle münasebet arayışı sergilenirken, kısa yoldan zengin olma hayalî ile paranın esiri olma korkusu bir arada işlenir.

Muhteva ve teknik bakımından dengenin esas olduğu bu dönemde daha usta- ca bir sahneleme ve diyalog geliştirme dikkati çeker. Mesajı davranışlarla ve sözlerle hayatın tabii akışına uygun ve taşıyıcı yönde biraz abartarak, sivrilterek yanılma esastır.

Bir bekleyişin oyunu olan "*Bakan Bekliyoruz*" da Cumalı, iki taraflı bir eleştiri yapar. Kara mizahı hatırlatan tonuyla, hem üst düzey yöneticilerin, hem de onlara hoş görünme kaygısıyla koşuşturan insanların tavırlarını büyüteç altına alır.

Toplumun aksayan yönlerini büyük bir incelikle tespit ederken izleyicide ortak bir ruh oluşturmaya hedefleyen yazar, simetrili, dengeli ve ahenkli bir oyun yapısına ulaşır.

Türk insanından hareketle bütün insanlığa ait temel bir sorun, yani evrensel bir tema, yazarın komedi alanında yazdığı son eseri "*Devetabanı*" nı şekillendirir. Herkesin her an içiçe bulunduğu, ancak somut olarak adlandıramadığı psikolojik bir hastalık sergilenir. Yazar, arkadaşlarıyla aralarındaki şakalaşmadan sahneye taşıdığı bu hastalığa "yayılma hastalığı" adını koyar. İnsanların, başkalarının hayatında lüzumundan fazla yer alması, teklifsizce yaşaması eleştirilir.

İnsan psikolojisinden toplum psikolojisine uzanan bir "yerleşme" ve "bulunduğu yeri kaplama" durumu, bitkilerle de sembolik olarak sahneye taşınır. Yazar sanatçı duyarlılığı, derin gözlem ve sezgi gücü ile herkese ait bir sorunu somutlaştırır.

Dram alanında yazdığı eserlerde ortak bir ruh hâlinin yansıması sezinlenir: Geçmişe özlem, geçmiş yılları sorgulama, kendi kendisiyle hesaplaşma, bir ömrü bir amaç uğruna harcama...

Yazarın hayatıyla paralellik gösteren bu hesaplaşmada yaşlılığın tesirlerini bulmak mümkündür. Yazar, hüznü lirik bir şarkı mırıldanır gibi, bir daha dönme-yecek olan yıllara karşı özlemlerini ifade eder. Yaşadıklarının hesabını çıkarır gibi, hayat felsefesini, dünya görüşünü sergiler.

12 Mart dönemini yansıtmayı hedeflediği "*Yürüyen Geceyi Dinle*" adlı eserinde yazar, kendi fikirlerini açık ve anlaşılır bir biçimde oyun kişinin konuşmalarına yüklemiştir, denilebilir. Anarşi ortamının aileleri ne şekilde etkilediğini sergileyen Cumalı, mücadelede aklın yolunu tercih ettiğini belirtir. Gençliğiyle hesaplaşır gibi oyun kişileri şahsında fikirleri, duyguları ve değerleri tartışır. "*Yürüyen Geceyi Dinle*"deki kahraman ile Cumalı arasında derin bir benzerlik vardır.

İdeal peşinde koşan insanların dramını sergileyen "*Yaralı Geyik*" oyunu, Cumalı'nın edebiyat tutkusuna adanan ömrünün hikâyesi gibidir. Hayatta ulaşılması güç olanı temsil eden geyik, büyük eserin peşinde ömrünü tüketen bir sanatçının erişmeyi arzuladığı eser olarak anlam kazanır. İdeal peşinde koşanlar ile para peşinde koşanların hayatları arasındaki farklılığı sahneye taşıyan yazar, pastoral niteliklerle ördüğü oyununu "*Alageyik*" efsanesi olarak bilinen halk baladı yani öykülü türküden hareketle oluşturur. Oyunda, tutku uğruna her şeyden vazgeçen insanların alelade hayatı yüksek seviyeye taşımalarına yer verilir.

Cumalı da tıpkı oyundaki avcı gibi ömrünü bir tutku peşinde tüketir. İdeale ulaşma çabası, çektiği sıkıntılar yazarı, büyük sanatkâra doğru taşır. Mahir Canova, yazarın bu çabasını Türk tiyatro yazarlarını değerlendirirken şu şekilde somutlaştırır: "Bizim yazarların çoğu da amatörce yapıyor bu işi zaten, vakitleri olduğu zaman. Bir Necati Cumalı hariç. Necati avukatlığı bıraktı, yazıhanesini kapattı; kendini yazılarına verdi. İş bu oldu Necati'nin ... Diğerlerinin çoğu, tiyatro yazarlığını benimsememiş adamlar. Nereden eser versinler ki." (62).

İdeale harcanan ömür boşa geçmiş sayılmaz. Cumalı da çabasının karşılığını başarılarının takdir edilmesiyle alır. Mehmet Kaplan "*Yaralı Geyik*" oyununu değerlendirirken, Necati Cumalı'yı "usta heykeltraş" a benzetir: "... halk türküsünde derin, güzel, manalı bir hikâye ve bir tip bulmuş, taşı işlerken onda saklı tanrıçayı ortaya çıkaran usta heykeltraş gibi, ondan güzel bir sanat eseri çıkarmıştır" (63).

Kaçırılan fırsatların, geciken mutlulukların ve hoyratça geçirilen gençlik yıllarının nostaljik bir üslûpla sorgulandığı "*Dün Neredeydiniz*"de hem epik, hem benzemeci iki farklı tekniğin bazı unsurları bir arada kullanılır.

1981 yılında Kültür Bakanlığı Tiyatro Ödülü'nü kazanan "*Dün Neredeydiniz*" adlı oyunundan sonra yazar, "*Bir Sabah Gülerек Uyan*" da gençlik yıllarında verilen yanlış bir kararın insanı geri dönülmesi mümkün olmayan mutsuzluğa sürükleyişine yer verir.

"*Dul Bir Kadın*" adıyla filme çekilen oyun, yazarın kadın üçlemesinin son halkası olarak belirir. İlk eser hazırlık döneminin "*Mine*"si; ikinci eser olgunluk yıllarının ilk devre eseri "*Derya Gülü*" ve olgunluk yıllarının ikinci devre eseri "*Bir Sabah Gülerек Uyan*". Bu üçleme ile kadının sesini duyurmayı başaran yazar, "mutluluk arayışı" nı somutlaştırır. Genç ve güzel kızların daha okul sıralarında iken parlak gibi görülen kısmetlerine verilmesindeki sakıncalar, sorgulayıcı üslûpla sergilenir. Yazar, dramlarını etkileyici kılan acıma, korku ve merak unsurunu bilinçle kullanır. Oyun kişilerinden biri veya birkaçının bir sözü, bir durum veya olayı yanlış anlayıp değerlendirmesinden doğan tersinlemeye de yer verir. Komede gülünç ironi olarak sergilediği tersinlemeyi, dramlarda dramatik ironi şeklinde geliştirir. İzleyiciyle bir sırrı paylaşıyor olmak anlamını da taşıyan söz konusu durum, Cumalı'nın oyunlarında izleyicinin eserle özdeşleşmesini hızlandırır.

Cumalı'nın oyun yazarlığında yazıp da yayınlayabildiği son eseri "*Vatan Diye*", Namık Kemal'in hayatından bazı kesitleri konu alır. Yazar, "ulus olma bilincine katkısından dolayı" Namık Kemal'i, genç nesle tanıtmayı hedefler. Vatan sevgisi ve vatan uğruna mücadele temini vatan şairi Namık Kemal'in mücadelesi şeklinde somutlaştırır. Namık Kemal'in ani yükselişini belirginleştirmek için "oyun içinde oyun" tekniğinden yararlanarak "*Vatan Yahut Silistre*" oyunundan parçacıklara da yer verir.

(62) Turgut A.Akter, *Tiyatroda Yaşam: Anılar. Mahir Canova*, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara 1994, s.209.

(63) Mehmet Kaplan, "*Yaralı Geyik*", *Milli Kültür*, S.3, Ağustos 1981, s.54.

Bu oyunlarının dışında Necati Cumalı, Reşat Nuri Güntekin'in "*Çalıkuşu*" adlı romanını da oyunlaştırır. 1962 yılında sahneye taşıdığı *Çalıkuşu Feride*, Anadolu'ya açılışın temsilcisi olarak belirir. Eserin "ulus olma bilincine katkısı", yazarı bu tür bir uyarlamaya götürür.

Cumalı'nın 1949 yılından 1988 yılına uzanan oyun yazarlığında kullandığı teknik, devrelerle birlikte gelişir ve daha ustaca bir yapıya ulaşır. Yazar, tiyatro tekniği konusundaki tercih meselesini anlatıma dayalı türlerdeki üslûp tercihi gibi yorumlar. Tiyatroda öz bakımından kusurlu olan oyunların, tiyatro tekniği bakımından güzel bulunmasına karşı çıkar. Ona göre, her yazar tekniği kendine göre yorumlar: "Bir sanatçının yarattığı, yaratacağı tek şey yapıtının tekniğidir belki de. Yani kendine özgü, kendi yarattığı kendi yaptığını başka yapıtlardan ayıran tekniği"⁽⁶⁴⁾.

Cumalı, oyunlarında tekniği kalıp gibi kullanmaktan ve kuralcılıktan yana değildir. Tekniği, özü sergileyebilmek amacıyla kendince yorumlar. Oyunlarında, Aristotelesçi bir yaklaşımı sergiler. Aristotelesçi, benzetmeci tiyatrodaki yer alan kapalı biçim ve dramatik yapılaştırmayı, "mimesis"e (benzetme), "katharsis" veya "katakstasis"e bağlı sergilemeyi esas alan Cumalı, bu tiyatronun bütün kurallarına uymaz. Üç birlik kuralının esas olduğu benzetmeci tiyatronun bu unsurunu çoğunlukla ihmal eder. Daha çok tek perdeli oyunlarında söz konusu birliğe uymaya çalışır. Akımları ve teknikleri "sınırlayıcı" ve "kısıtlayıcı" bulan Cumalı, kurallara uymak için herhangi bir zorlamaya gitmez.

Oyunlarında klâsik serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümünden oluşan bir yapılaştırma dikkati çeker. Bu usul, Aristotelesçi yaklaşımın temel unsurudur. "Mimesis"e dayalı bir oyun dizisi söz konusudur.

Yazar eserlerinde, izleyici ile bütünleşmeyi hedefler. Benzetmeci, diğer ifadeyle kapalı oyunun temel vasıflarından olan "özdeşleşme", Cumalı'nın bütün oyunları için geçerlidir. Oyunlarına "edebî olmayan" hiçbir şey katmayan yazarın tiyatro konusunda söyledikleri onun Aristotelesçi yaklaşıma yakınlığı ve yatkınlığını açıklayıcı tarzdadır: "Tiyatroya giden özgürlüğünü duyar, duymalıdır. Sahte günahlara, suçlamalara, karşı savunmasını duymaya gider tiyatroya. Kendisi gibi günahkâr, suçlanmış kişilerle bir arada yan yana oturarak izler oyunu. Sahnedeki yine kendisi gibi kişilerle günahlarının ağırlığını bölüşür, dertleşir, arınır..."⁽⁶⁵⁾.

İzleyici ile doğrudan iletişimi hedefleyen yazar, bu hususa ağırlık veren benzetmeci tiyatro ile uyum içindedir. İzleyiciyi "katarsis"e ve "katakstasis"e yani dramda ve komedide "arınma"ya ulaştırmayı hedefler. Madde ile mananın dengeli uyumunu sergiler. Yanılsama yani göz bağlama ya da sanatın illüzyon gücü ile izleyicinin oyunla özdeşleşmesini hedefler.

(64) Necati Cumalı, "Tiyatro Tekniği Üzerine", *Vartık*, S.524, 15 Nisan 1960.

(65) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.184.

Oyunlarda maddî olandan manevî olana, görünüşten derinliğe doğru bir gidiş söz konusudur. Oyunların her sahnesi, bir sonraki sahneye zemin niteliğinde sergilenir. Her ara düğümün çözümü benzetmeci tiyatro tekniğine uygun olarak, yeni bir ara düğümün başlangıcına hazırlık niteliğinde geliştirilir. Asıl tema, Aristotelesçi yaklaşımın kapalı biçimine uygun bir şekilde oyun boyunca varlığını sürdürür. Oyunun eksenini genellikle başkahraman ve onun davranışlarıyla şekillenir.

Oyunlarını akımlardan, akımların sınırlayıcı kurallarından uzak bir şekilde yazdığını belirten Cumalı'nın eserlerinde realist, romantik ve ekspresyonist yaklaşımlar dikkati çeker. Akımların kurallarını uygulayanların "edebiyatı sınırladığını"⁽⁶⁶⁾ ifade eden Cumalı'nın, kendine özgü bir gerçekçilik anlayışı vardır. Realist bir anlayışla seçilen malzeme, romantik bir atmosferde estetik olanı yakalama gayretine hizmet eder. Tiyatro anlayışı ile ilgili bir soruya, tiyatro konusundaki düşüncelerini "*Aşk da Gezer*" romanındaki Ergun vasıtasıyla aktardığını belirten yazar⁽⁶⁷⁾, sanatta ki gerçekçilik konusunda kahramanına şunları söyletir: "Bütün sanatlar bildiğim kadarıyla başlangıcından bugüne gerçekçidir. Gerçeği arar. Eski Yunan trajedi yazarları da Shakespeare, Racine, Moliere de , sonra Musset, Ibsen, Çehov, Pirandello, Lorca, günümüzde İonesco da..."

... Gelmiş geçmiş bütün sanat akımlarının tümünün amacı, insanı, doğayı daha iyi tanımak, yani insanın, doğanın gerçeklerini yakalamaktır. Eski trajedi yazarları insanla Tanrılar arasındaki çatışmalardan yola çıkarak insanın yazgısını çözmeye çalışırken bu gerçeği arıyorlardı. Romantikler düş güçleriyle insanın mutluluk sınırlarını araştırırken, kendi açılarından elbette ki gerçekçiydiler. Çünkü olanlar kadar olasılıkların da yapısında bir gerçek payı vardır. Bilimde daha açık bu durum. Koch Basili, atom, elektrik birer gerçektirler. Yüz elli yıl önce her biri gerçek dışıydı bunların... Bence, akımlar gerçeği araştırmada yöntemlerden başka bir şey değil. Gerçekçilikten anlaşılması gereken de bu olmalı. Gerçekçiyim diyen bir yazarın görevi, gerçekliğine inanacağımız bir yorum, bir açıklama getirmek olmalı bize. Her duyduğunu banda alıp dinletmek değil".⁽⁶⁸⁾

Bütün sanatların gerçekçi olduğunu belirten Ergun, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak belirir. Cumalı'nın bu anlayışı sığ bir gerçekçilikten uzaklaşma anlamını taşır. O, "sanatın gerçeğe karşı çıkan"⁽⁶⁹⁾, insanı başkaldırmaya doğru yönlendiren gücünün de farkındadır. Bunu şöyle ifade eder: "Daima gerçeğe karşı çıkmıştır sanat. Gerçeği özüyle algılamamıza yardımcı olurken bir yandan da başkaldırmaya, gerçeğin özüne karşı çıkmaya iter bizi. Gerçeği olduğu gibi kabullenmemezi ister bizden"⁽⁷⁰⁾.

(66) Cumalı, Akbal, Gürpınar, "Konuşmalar", s.41.

(67) Sennur Sezer, "40. Yayı Yılının Ardından Necati Cumalı'ya Sorular", s.124.

(68) Necati Cumalı, *Aşk da Gezer*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1990, s.117-118.

(69) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.185.

(70) a.g.y.

Sıradan insanın sorunlarını esas alan ve eserlerini insanın içindeki "karanlıklara biraz ışık tutmak" ⁽⁷¹⁾ gayesiyle yazan Cumalı'nın oyunlarının kaynaklarını ana hatlarıyla belirlemek mümkündür:

"Başta Türkiye'nin dünü, bugünü, giderek coğrafyası etkiler benim esin kaynaklarımı" ⁽⁷²⁾ diyen yazar, hareket noktasını belirginleştirir. Mensup olduğu topluluğun "ulus olma aşamasının" tanığı olarak bu sürecin izlerini eserlerine yansıtır.

"Ulus olma süreci", öncelikle dile sahip çıkmayı gerektirir. Halk arasında yaşayan folklor unsurlarından önemli ölçüde etkilenen Cumalı, bu yerli kaynaklardan, yanık halk ezgilerinden, derin halk yorumundan, mahallî ve millî değerlere ulaşır. Oyunlarının etkileyici gücünü "halk imgeleminin yarattığı mit" ⁽⁷³⁾ lerde bulan yazar, halk dilini ve folklor unsurlarını vazgeçilmez ilham kaynakları olarak değerlendirir.

Doğduğu, yaşadığı, yakından tanıdığı, gezip gördüğü yerler de yazarın oyunlarının malzemesini oluşturur. Ege ve özellikle Urla, kültürü, iklimi, coğrafyası ve insanı ile yazara sınırsız imkânlar sunar.

"İnsan sorunlarının sergilendiği bir laboratuvar da çalışmak" gibi değerlendirdiği avukatlık yılları da oyunları, kişi ve sorunlarıyla yazarın eserlerine malzeme olur.

Okuduğu, izlediği, şahit olduğu olayları ve durumları sanatçı duyarlılığı ile tespit eden yazar, Batılı oyun yazarlarının -Moliere'in, Ş.B. Yeats'in, Lady George'un ve J.M.Syng'e'in- yaptığı gibi yerli kaynakları, evrensele ulaşmanın temeli olarak görür. İnsanın ve toplumun aksayan yönlerinden, "yüreğinin yandığı" güncel veya tarihî bütün olaylardan önemli ölçüde etkilenir.

"Ulusal bilincin oluşmasına katkıda bulunan" eser ve kişiler de yazarın ilham kaynakları arasında yer alır.

Paris yıllarına ait izlenimler, güncel olaylar, gazete haberleri, tarihî dönem ve kişiler, ...kısaca Anadolu insanına ve Anadolu gerçeklerine çevrilen duyarlı bakışlara takılan hemen her şey yazarın eserleri için malzeme olarak değer kazanır.

Mahallî ve millî unsurların zemininde evrensele ulaşmayı başaran yazar, yalın bir üslupla ördüğü oyunlarında halkın yaratıcı gücünün ürünü olan folklor malzemelerini "ulusal tiyatroyun yaratılması" na katkıda bulunacak seviyede ele alır.

Türk tiyatro edebiyatının öncü sanatçılarından Necati Cumalı'nın ilk ve tek hareket noktası, insanı ve gerçekleriyle yalnız "Anadolu"dur. Büyük zorluklarla kazanılan bir savaşın ardından başlayan kültür reformu, ümmetten ulusa doğru gidiş, dil bilinci, memleket sevgisi, ...Cumalı'yı kendi gerçeklerimizi anlatmaya götürür.

(71) Cumalı, *Akbal, Gürpınar*, s.42.

(72) Cumalı, "*Raîk Alınışık'a Mektup*", s.52.

(73) a.g.y.

Cumalı'nın bütün oyunlarını esas alarak bir değerlendirme yapmak gerekirse, şu sonuç ortaya çıkar:

Fikrî temelde, "ulus olma bilinci"yle Atatürkçü, çağdaş ve laik bir toplum anlayışına yer verilir. Bu anlayışla ve hümanist bir yaklaşımla madde ile mana arasında bocalayan Anadolu insanının sorunları ve toplumun aksayan yönleri sergilenir.

İnsanî temelde, çevre şartlarının insanı şekillendirmesi, içgüdü ile çevre şartları ve törelerin çatışması esastır.

Sosyolojik temelde, anlayışların, değerlerin, fikirlerin ve duyguların çatışması sergilenir. Bölgesel sorunlar, farklı düşünce ve âdetler, toplum düzenindeki ve devlet çarkındaki aksamalar sahneye ulaştırılır.

Psikolojik temelde ise kişinin hem kendi "ben" i ile çatışması, hem de "üst ben" i yani çevresi ve toplumla çatışması söz konusudur.

Türk tiyatro edebiyatına ve sahne hayatına yerli, canlı ve değişik konuları ve kişileri getiren Cumalı, karmaşık ilişkileriyle ve yapısıyla beliren "insan"ın, karanlıkta kalan taraflarına ışık tutar. Toplumun ve toplum içinde sıradan insanın aksayan taraflarına yönelttiği eleştiri oklarıyla, ideali sezdirmeyi hedefler. Ülke sınırlarını aşan başarılarıyla Türk tiyatrosunun dünyaya açılmasına katkıda bulunan Necati Cumalı, insan ve tabiat sevgisini, aşk ve memleket sevgisi ile birleştirir. Hem insan, hem de toplum adına özeleştiri sayılabilecek oyunları ile kendi gerçeklerimizi gün ışığına çıkarır.

III. ESERLERİ

A. ŞİİRLER

Kızılçullu Yolu (1943)

Harbe Gidenin Şarkıları(1945)

Mayıs Ayı Notları (1947)

Güzel Aydınlık (1951,1971)

Denizin İlk Yükselişi (İlk üç kitabın eklemelerle yeniden basımı) (1954)

İmbatla Gelen (1955)

Güneş Çizgisi (1957)

Yağmurlu Deniz (Son iki kitabın eklemelerle yeniden basımı) (1968)

Başaklar Gebe (1970)

Ceylan Ağıdı (1974)

Aç Güneş (1980)

Bozkırda Bir Atlı (1981)

Yarasın Beyler (1982)

Bütün Şiirleri I (Tufandan Önce, Bozkırda Bir Atlı, Aç Güneş, Huri ile Süleyman 1983)

Sonradan bütün şiirler toplu hâlde yayınlanır:

Aşklar ve Yalnızlıklar. Toplu Şiirler I (1985)

Kısmeti Kapalı Gençlik. Toplu Şiirler II (1986).

Cumalı, Yağmurlu Deniz adlı kitabıyla 1968 yılında Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü'nü, Tufandan Önce şiir kitabı ile de 1984'te Yeditepe Şiir Armağanı'nı kazanır.

B. HİKÂYELER

Yalnız Kadın (1955, 1970)

Değişik Gözle (1957)

Susuz Yaz (1962)

Ay Büyürken Uyuyamam (1969)

Makedonya 1900 (1976) Sonradan Dilâ Hanım adıyla (1978)

Kente İnen Kaplanlar (1976)

Revizyonist (1979)

Yakub'un Koyunları (1979)

Aylı Bıçak (1981) Sonradan Uzun Bir Gece adıyla (1991)

Hikâyelerinden bazıları filme de çekilir.

Necati Cumalı, Değişik Gözle hikâye kitabı ile 1957'de, Makedonya 1900 ile 1977'de Sait Faik Hikâye Armağanı'nı alır.

Susuz Yaz adlı hikâye, 1963 yılında Metin Erksan tarafından beyaz perdeye aktarılır. İlginç konusu ile 1964 yılında "Berlin Film Festivali"nden Altın Ayı Ödülü'nü alır. 1968 yılında da oyunlaştırılarak sahneye aktarılır.

C. OYUNLAR

Boş Beşik (1949)

Mine (1959)

Nalınlar (1962)

Derya Gülü (1963)

Oyunlar 1 (Boş Beşik, Ezik Otlar, Vur Emri 1969)

Oyunlar 2 (Susuz Yaz, Tehlikeli Güvercin, Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette 1969)

Oyunlar 3 (Nalınlar, Masalar, Kaynana Ciğeri 1969)

Oyunlar 4 (Derya Gülü, Aşk Duvarı, Zorla İspanyol 1969)

Oyunlar 5 (Gömü, Bakanı Bekliyoruz, Kristof Kolomb'un Yumurtası 1973)

Oyunlar 6 (Mine, Yürüyen Geceyi Dinle, İş Karar Vermekte 1977)

Yaralı Geyik (1981)

Dün Neredeydiniz (1983)

Bir Sabah Gülerек Uyan (1990)

Vatan Diye Diye (1990)

Devetabanı (1992)

Ayrıca Necati Cumalı, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* romanını 1963 yılında oyunlaştırmıştır.

Necati Cumalı'nın yayınlanmayan oyunları da vardır: *Ahmetlerim, Her Evde Hır Var (Gel Evlenelim, Yürü Boşanalım), Kuyu, Şafak Karakolu ve Yalnız Ölü*.

Oyunların metnini alma arzusuyla 07.08.1997 tarihinde yazarla yaptığımız görüşmede yazar, yayınlanmayan eserin incelenmesini gereksiz bularak oyun metnini vermeyi kabul etmemiştir.

İş Karar Vermekte adlı eser 1957'de Basın Yayın Genel Müdürlüğünün kısa radyo oyunu yarışmasında ikincilik ödülünü; *Yaralı Geyik*, 1978'de Muhsin Ertuğrul Oyun Ödülü'nü; *Dün Neredeydiniz* ise 1981'de Kültür Bakanlığı Tiyatro Ödülü'nü alır.

Boş Beşik, Mine ve Susuz Yaz filme de çekilir.

D. ROMANLAR

Tütün Zamanı (1959, İkinci baskı "Zeliş" adıyla 1971)

Yağmurlar ve Topraklar (1973)

Acı Tütün (1974)

Aşk da Gezer (1975)

Uç Minik Serçem (1990)

Viran Dağlar (1995)

Zeliş 1960'da sinemaya 1973'te televizyona aktarılır. "Arkası Yarın" programına uygulanarak Türkiye radyolarında tekrar tekrar yayınlanır.

Viran Dağlar, 1995 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü ile 1995 Orhan Kemal Roman Ödülü alır.

E. DENEMELER

Niçin Aşk (1971)

Senin İçin Ey Demokrasi (1976)

Etiler Mektupları (1982)

Niçin Af (1989)

Şiddet Ruhu (1990)

Ulus Olmak -Atatürk Denemeleri- (1995)

F. SENARYO

Bağımsızlık ya da Ölüm (1990)

G.HATIRA

Yeşil Bir At Sırtında (1987)

H. ÇEVİRİLER

Gottfried Keller, Yedi Efsane (1946) Dara Güney ile birlikte.

Theodor Storm, Meşe Ağaçlı Köşk (1946) Dara Güney ile birlikte.

Langston Hughes, Memleket Özlemi (1961)

Merimee Prosper, Altın Araba (1963)

Guillaume Apollinaire, Şiirler (1965)

I. İNCELEME KİTAPLARI

Muzaffer Tayyip Uslu, Şiirleri, Yazıları ve Kendisi İçin Yazılanlar (1956)

Guillaume Apollinaire, Yaşamı Sanatı ve Şiirleri (1986)

Eserleri yurt dışında da ilgi görür. Bu ilgiyi Cumalı şöyle belirtir: "*Nalınlar*" Türkçe olarak Üsküp ve Almanya, İbranice olarak İsrail, İngilizce olarak İngiltere tiyatrolarında oynandı. '*Derya Güllü*' İngilizce, İbranice, Sırpça, İspanyolca, İtalyanca, Farsça, Rusça olmak üzere yedi dile çevrildi; Amerika'da sahnelendi. '*Tehlikeli Güvercin*' Rusçaya çevrildi. '*Ezik Otlar*' Zagreb radyosunda üç kez yayımlandı. '*Vur Emri*' Slovakça ve Farsçaya çevrilerek yayımlandı. Zagreb radyosunda oynandı..."

'*Acı Tütün*' romanım, Bulgaristan ve Yunanistan'da '*Susuz Yaz*' Romanya, Bulgaristan, Ukrayna, Slovakya'da çeşitli öykülerim değişik dillere çevrilerek dergilerde, antolojilerde yayımlandı" ⁽⁷⁴⁾.

(74) Şükran Kurdakul, "Yaratma Özgürlüğü ve Anayasalar", *Sanat Olayı*, S.10, Ekim 1981, s.40

İKİNCİ BÖLÜM

OYUNLARIN İNCELENMESİ

Oyunlar, tür ve yazılma tarihi esasına göre incelendi (Bir uyarlama olan Çalı Kuşu dramı da incelemelerin sonunda kısaca değerlendirildi):

1. Hazırlık Dönemi

A. Dram: 1. Boş Beşik

2. Mine

B. Komedi :1. Kristof Kolomb'un Yumurtası

2. Kaynana Ciğeri (Fars)

3. İş Karar Vermekte

II. Olgunluk Dönemi

A. Birinci Devre

1. Dram: a. Derya Gülü
b. Susuz Yaz
c. Vur Emri
d. Tehlikeli Güvercin
e. Aşk Duvarı
f. Ezik Otlar

2. Komedi: a. Nalınlar
b. Masalar
c. Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette
d. Zorla İspanyol

B. İkinci Devre

1. Dram: a. Yürüyen Geceyi Dinle
b. Yaralı Geyik
c. Dün Neredeydiniz
d. Bir Sabah Gülerek Uyan
e. Vatan Diye Diye

2. Komedi: a. Gömü
b. Bakanı Bekliyoruz
c. Devetabanı

Uyarlama Dram: Çalı Kuşu

İncelemede önce eserlerle ilgili genel bir tanıtma, sonra sırasıyla öz ve biçim, dekor, zaman, kişiler, serim-çatışma-düğüm-doruk nokta ve çözümünden oluşan olay dizisi ve son olarak da konuşma örgüsü yer almaktadır.

I. HAZIRLIK DÖNEMİ

A. DRAM

1. Boş Beşik ⁽⁷⁵⁾

Çağdaş Türk edebiyatının önemli sanatçılarından Ahmet Necati Cumalı, daha çok şair yönüyle tanınır. Şiirden arta kalan zamanını hikâye, roman, deneme ve çeviri gibi alanlarda değerlendiren Cumalı, Türk tiyatrosunun gelişmesine katkıda bulunacak çeşitli oyunlar da kaleme almıştır. Oyun yazmayı çocukluk yıllarından itibaren hedefleyen Cumalı ⁽⁷⁶⁾, 1949 yılında yazdığı "*Boş Beşik*" adlı bu ilk oyunu ile dikkatleri üzerine çekmiş, olumlu eleştiriler almıştır⁽⁷⁷⁾. İzmir Halkevi Dil ve Edebiyat Kolu tarafından yayınlanmış olan ve Avni Dilligil'e ithaf edilen dört perde, beş tabloda oluşan piyes, 1968 yılında Necati Cumalı tarafından yeniden düzenlenmiştir. Eser, iki perde sekiz tablo hâlinde sunulmuştur.

"Ulus olma inancı yönlendirir benim neredeyse tüm yazdıklarımı" ⁽⁷⁸⁾ diyen Cumalı, tiyatrolarında ilham kaynağı olarak daha çok Türk folklorunu esas alır. Dünyadaki ölümsüz tiyatro eserlerinin pek çoğunda başarının folklor unsurlarından kaynaklandığını ifade eden yazar, Yunan tiyatrosunda bu gerçeğin daha belirgin olduğunu vurgular. "Sophocles'in Euripides'in trajedilerinin konuları Yunan halkı arasında yaygın, daha doğrusu Yunan halk imgeleminin yarattığı mitlere dayanır"⁽⁷⁹⁾ diyen Cumalı, başarıyı "halk imgeleminin yarattığı mitler"e dayanmakta bulur.

Cumalı, ilk oyunu olan *Boş Beşik*'in konusunu seçerken kendisine Yunan trajedi yazarlarının tutumunu örnek alır. "Halkın kendi yarattığı, sözlü olarak kuşaktan kuşağa ulaştırdığı mite" sahip çıkar. Bir nevi geleneği sürdürür. Böylece binlerce insanın ilgisini çekmeyi hedefler ve başarır.

Yirmi dizelik bir halk balladından esinlenerek yazılan *Boş Beşik* oyunu ilk defa 1949 yılında İzmir Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenir, seyirciden büyük bir ilgi görür. Bu ilginin sebebini yazar şöyle açıklar: "*Boş Beşik*'in seyirciden gördüğü ilgi görüşlerimde yanılmadığımı kanıtladı. Seyirci oyunun öyküsünü hemen tanıdı. Oyunu daha ilk konuşmalarından başlayarak kendinin saydı"⁽⁸⁰⁾.

(75) Necati Cumalı, *Oyunlar I: Boş Beşik- Ezik Otlar-Vur Emri*, İmbat Yayınları, İstanbul 1969, s.5- 59.

(76) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.92-93.

(77) M.YILDIRMAZ, "Necati Cumalı ve *Boş Beşik*", *Edebiyat Dünyası*, S. 264, Şubat 1950, s.2. Muhtar KÖRÜKÇÜ, "*Boş Beşik*", *Varlık*, S. 361, Ağustos 1950, s.14.

(78) Cumalı, "Raik Alınçık'a Mektup", s.51.

(79) Necati CUMALI, "Oyunlarımızda Folklorun Yeri", *Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler I*, Hazırlayan: Feyzi Halıcı, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları, Ankara 1985, s.50.

(80) a.g.m. s.51.

Boş Beşik bir halk balladı, yani öykülü türküdür. Kısa bir hikâyesi vardır. Bebek ağıdı da bu hikâyeye dayanır. "1932 yılında Demircioğlu Yusuf Ziya tarafından derlenen bu hikâyede öksüz ve yetim bir kızın macerası anlatılır"⁽⁸¹⁾. Türkünün değişik hikâyeleri de vardır⁽⁸²⁾. Necati Cumalı, bu hikâyenin en can alıcı bölümünü oyunlaştırmıştır: Bebeğin çalılara takılarak kuzgunlara yem olması. Hikâyenin çeşitli varyantları vardır. Yazar, oyununda esas aldığı türkünün öyküsünü şöyle aktarır: "Bir yörük beyi evlendikten sonra yedi yıl çocuksuz kalır. Yedinci yıl bir oğlu olur. Çocuk kırkını doldurduktan sonra, yörük obası yaylaya doğru yola çıkar. Gelin çocuğun beşiğini bir kara mayaya yükler. Göç kolunun en gerisinde, kara mayanın çılıbırını kendi çeker. Detler bunu öngörmektedir. Gece, Çiçek dağına aşarlarken bir fırtına kopar. Kundak bir çam dalına takılır. Ertesi sabah emzirmek için deveyi çöktüren gelin beşiğin boş olduğunu görür, acısından aklını yitirir, geldikleri yola doğru dağlara düşer..."⁽⁸³⁾. Yazar hikâyeden sonra söylenen balladın değişik metinlerinden hangisini seçtiğini de belirtir.

Boş Beşik daha sonra, İstanbul Gençlik Tiyatrosu tarafından Erlangen Festivaline götürülür. En ilginç oyun olarak ödüllendirilir. Üsküp Türk Tiyatrosu, sayısız amatör topluluklar oyunu sahneler. 7 Ekim 1987'de Trabzon Devlet Tiyatrosunda, 27 Ekim 1987'de Giresun'da, 2 Kasım 1987'de Pazar Tiyatrosunda, 16 Kasım 1987'de Samsun'da 23 Kasım 1987'de Artvin'de Mahir Canova'nın yönetiminde sahnelenir⁽⁸⁴⁾.

İlgi ile karşılanan oyun, filme de konu olur. 1952'de Baha Gelenbevî, 1969'da da Orhan Elmas tarafından filme çekilir⁽⁸⁵⁾. Baha Gelenbevî'nin çektiği filmi yazar "kötü çevrilen" bir film olarak değerlendirir⁽⁸⁶⁾. Buna rağmen film yine büyük ilgi ile karşılanır, gişe rekorları kırar, yazarının açıklamasına göre "eski Yunan tiyatrolarını aylar boyu dolduracak kadar seyirci"⁽⁸⁷⁾ toplar.

Yazarın başarısı bir tesadüf sonucu değildir. "Kıt yapım olanakları ile sahnelendiği"⁽⁸⁸⁾ hâlde seyircinin ilgisi ile karşılanan eser, gücünü folklorik malzeme ve ifadeden alır. Yazar, oyunu yazarken folklorla ilgili tam bir araştırmaya girer. En küçük ayrıntıyı bile ihmal etmeyen söyleyiş tarzı bu çalışmaların sonucudur.

(81) *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C.I, Dergâh Yayınları, 1977, s.459.

(82) Salih TURHAN- Kubilay DÖKMEŞ- Levent ÇELİK, *Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri I*, Ankara 1996, s.5-11.

Mehmet ÖZBEK, *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1975, s.308-309.

(83) Cumalı, *Oyunlarımızda Folklorun Yeri*, s.51-52.

(84) AKTER, s.177-178, 278.

(85) Nijat ÖZÖN, "Beyazperdede Türk Yazını", *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977*, İstanbul 1977, s.301-333.

(86) Varlık, Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi, S.1060, Ocak 1996, s.11.

(87) Cumalı, "Raik Alınacak'a Mektup", s.52.

(88) a.g.y.

Öz ve Biçim

Boş Beşik'te kişilerin çocuk özlemi, aşkları, beklentileri inandırıcı bir tarzda verilir. Özellikle serimde "Ağaç ve Rüzgâr"ın olayları açıklayışı, kişilerin duygu ve düşüncelerini yorumlayışı oyuna bir derinlik kazandırır.

Oyunda mahallî unsurların ardından insan gerçeği ve onun hayata bakışı yansır. Oyunun temelini oluşturan konu, Türk toplumunda kadının dramıdır. Kadın için çocuk sahibi olamama bir sorundur. Çocuk, kadına toplumda ve ailede bir mevki kazandırır.

Oyun iki kurbanlı bir oyundur. Hem çocuk, hem kadın kurbandır. Çocuğu yitirme hem anne olarak bir yıkım hem kadın olarak bütün itibarını kaybetmek demektir.

Töre baskısı da en fazla kadın üzerinde etkilidir. Özellikle oba-ova karışıklığı, kısırlık ve gelin-kuma sorunu, göç düzeni bakımından töre baskısı esastır.

Kadının dramı öncelikle özel bir durumdan kaynaklanır: Kısırlık. Oyun gide-rek seyirciyi töreler konusunda düşündürür ve oyunun mesajına toplumsal bir boyut katar. Sonra da *Ağaç ile Rüzgâr* ölüm-hayat çatışmasını gündeme getirir. Oyun felsefî bir bakışa uzanır:

"AĞAÇ

Madem bu varlık yokluk savaşı

Madem ölümlüyüz ölüme karşı

Ancak çoğaldıkça varız

AĞAÇ- RÜZGÂR (Birlikte)

Aşkla yaşayacak çoğalacağız".

Yörüklerin folklorik unsurları eserin dokusunu oluşturur. Mahallî ve millî özelliklerle yoğrulan eser, başarısını folklor malzemelerinden alır. Oyunun konusu yörük beyinin çocuksuz kalması ile şekillenir. Obalılar yörük beyinin ovalı karısı Fatma'yı kısır diyerek hor görür. Yörük beyine, Fatma'nın üzerine kuma getirmesi için baskı yaparlar. Fatma'nın "yükü" olduğunun anlaşılması ile kısırlıkla ilgili sorunlar çözüme ulaşır. Yörüklerin göç tarihi de yaklaşmaktadır. Çocuk doğduktan sonra göç tarihi belirlenir. Çocuğun kırkını çıkarması ile göç başlar. Fatma ile be-beği, töreler gereğince göçün sonunda seyahat etmek zorunda kalır. Fırtınalı ve so-ğuk bir geceye rastlayan göçün konaklama yeri olan Çiçek dağında beşiğin boş ol-duğu görülür. Kara mayaya yüklenen beşikteki bebeğin kundağıyla çam dalına takıl-dığı⁽⁸⁹⁾ ve kuzgunlarca parçalandığı anlaşılır. Fatma çılgına döner, oğlu Murat'ın bir akkuş olduğunu zannederek onun peşinden gider. Çayda bulunan cepkeni ile çaya atlayıp boğulduğu haberi gelir.

(89) Muzaffer UYGUNER, "devenin üzerinden düşüp ölme" şeklinde verdiği özetle, bu kısmı gözden kaçırmış olmalıdır: "Cumalı'nın Tiyatro Yapıtları", *Türk Dili*, S.228, Eylül 1970, s. 491- 492.

Boş Beşik konusunu halk türküsünden alan gerçekçi bir oyundur. Trajik boyutu olan bir dramdır. Korku, acıma ve heyecan ile sevinç, mutluluk ve umut bir arada yer alır. Mutluluk ve felâketin bir arada yaşanması, oyunun trajik olarak bitmesi heyecan ve ilgiyi oyun sonuna kadar uyanık tutar. Gerçeğe bağlı olarak yansıtılan kişiler ve olay dizisi, dekor ve konuşma örgüsü eseri melodram tehlikesinden uzaklaştırır. Şiirsel bir atmosfere sahip olan *Boş Beşik*, "sahnede oynamak üzere, konuşmalar ve hareketlerle gelişen, karşıt oluşların çatışmasıyla sonuçlanan oyun"⁽⁹⁰⁾ diye tanımlanan dram biçiminde yazılmıştır.

Dekor

Necati CUMALI, Güney Doğu Anadolu yörükleri arasında Çiçek dağı eteklerinde yaşanan olayı anlatırken, dekoru titizlikle sergiler. Işığın illüzyon yaratan özelliğini kullanarak dekordan dekora geçişi sağlar. Dekor, yörük yaşantısını, kişilerin özelliklerini ve gelişecek olayları hissettirici niteliktedir. Bir tarafta dere, bir tarafta yörük beyinin çadırı, geride orman ve Çiçek dağında geçit yer alır. Bu üç bölümlü dekorda ışık kopmalarıyla dekorlar arası geçişler yapılır.

Girişte sahnenin üç bölümünde su, toprak ve güneşi simgeleyen mavi, sarı ve kırmızı renkli tüller (veya levhalar) yer alır. *Ağaç ile Rüzgâr*'ın ikili konuşmaları süresince ışık oyunları ile kırmızılar güçlenir zayıflar, maviler akar, sarılar kabırır ve akar. Böylece, daha oyunun başında renkli ışıklarla illüzyon yaratılır. Strowsky'nin işaret ettiği gibi "Kuvvetli ışıktaki hakikî bir hipnoz kuvveti vardır"⁽⁹¹⁾. Cumalı da bu hipnoz kuvvetinin ustaca kullanılmasını istemiş, renkli ışıklarla izleyende ortak bir ruhun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Tiyatroda "hayatın ilk unsuru"⁽⁹²⁾ olarak değerlendirilen ışık, oyun boyunca izleyicinin dimağını uyanık tutan ve uyaran özelliği ile vurgulanmıştır.

Oyun, yörük beyinin kıl keçiden üç direkli çadırının önünde, yörüklerin günlük işleri ile başlar. Ana yapağı tarar, Fatma mercimek ayıklar. Yörük beyinin töre baskısından uzaklaşmak için çıktığı av ortamı orman dekoru ile verilir. Çadırın önünde devam eden oyunda dere ve kaynak kenarı da Fatma'nın çocuk özleminin yoğunluğunu sergileyecek olaya sahne olur. Geride erguvan, mersin kümeleri arasında bir geçit, sağda yatık bir çam kütüğü, solda bir yalak vardır. Fatma, Hasan adlı çocuğun oyununu izler. Ona büyük bir sevgiyle yaklaşır. Aynı zamanda bu dekor, Fatma'nın "yükü" olduğunu anladığı mekândır.

İkinci perde dekorunda, kuyudan çadıra uzanan yol ışıklandırılır. Sonra çadır-daki telâş verilir. Fatma'nın yedi yılın sonunda bir oğlu dünyaya gelir. Çocuk kırkını doldurunca göç başlayacaktır. Çadırlar denk edilmiş, deve çanları ve çoban

(90) Özdemir NUTKU, *Dram Sanatı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., İzmir 1983, s.89.

(91) STROWSKY, *Tiyatro ve Bizler*, s.73.

(92) a.g.e., s.73.

sesleri göçün başladığını belirten dekor unsurlarıdır. Bir sonraki mekân her yıl bir can alan Çiçek dağının eteklerindeki konak yeridir. Bebeğin beşikte olmadığı burada anlaşılacaktır. Oyunun son tablosunda dekor, Çiçek dağında bir geçittir. Her taraf kayalıktır ve kayalıkların gerisi uçurum hissi verir. Ala kilimin sallandığı çam dalı da önemli bir dekor unsuru olarak belirir. Çocuğa ve Fatma'ya ait eşyalar, kan izleri ve ölüm haberleri ile birlikte söz konusu olur. Dekor, oyunun konusu, kişileri ve şartları ile büyük bir uyum içindedir.

Görüldüğü gibi yazar çevre unsurunun oyunun gelişimine, atmosferine katkıda bulunacak biçimde düzenlenmesini istemiştir.

Zaman

Necati Cumalı, oyunun iki perdesi ve sekiz tablosunda zamanı kesinlikle belirtir. Birinci perdede yaz başlarıdır. Ana, daha ilk konuşmada vakti şöyle belirtir:

"ANA: Nerden sardım bu yünü başıma?

(Güneşin bulunduğu yere bakarak, vakti kestirmeye çalışır).

Gün ikindiye geçti, neredeyse akşam olacak.."(s.11).

Güney Anadolu yörüklerinin yaşantısını da veren oyunda gelin Fatma'nın yedi yıl boyunca çocuksuzluğu her fırsatta vurgulanır. Ana, "yedi yıldır konduğumuz göçtüğümüz yerlerde danışmadığımız ebe mi kaldı?" diyerek Fatma'nın çocuksuz kaldığı süreyi verir (s.13).

Perde Fatma'nın "yüklü" olduğunun anlaşılması ile kapanır. İkinci perde başladığında "sekiz ay"lık bir süre geride bırakılmıştır. Fatma, bebeği dünyaya getirmek üzeredir. Ali'nin, eşi Fatma'ya bebeği kastederek söyledikleri bunu doğrular:

"ALİ: Eh, günü geldi! Bugün yarın kollarına da alır" (s.37).

Beklenen, özlenen an gelir. Ali'ye nur topu gibi bir oğlu olduğu "muştı"su verilir (s.41).

İkinci perdenin ikinci tablosunda da "kırk günlük" bir atlama söz konusu olur (s.42). Bunu da Fatma'nın sözleri destekler:

"FATMA: ... Kırklandı benim aslanım..." (s.43).

Çocuğun kırklanmasıyla oba göç eder. Üçüncü tabloda göç gününün ertesi sabahı yaşanılanlar verilir. Hem vak'anın hem de zamanın doruk noktası yaşanır: Fatma, kara mayayı ıhtırır, beşiğe atılır. Ancak bakmasıyla feryat etmesi bir olur. Beşik boş, bebek yerinde yoktur. *Ağaç ile Rüzgâr*'ın açıklamalarından gece çıkan fırtınada bebeğin kundağının çam dalına takıldığı anlaşılır (s.50). Fatma çılgına döner, çaya atladığı haberi duyulur. Eser akşama doğru son bulur:

"(Fonda akşam bulutları kızarmaktadır)" (s.55).

Kişiler

Necati Cumalı, geniş bir araştırma sonucu yazdığını belirttiği *Boş Beşik*'te yö-rükleri canlandırırken, gerçeğe dayanan bir yansılamayı esas alır. Kişileri: Düşünen, konuşan, dinleyen, söyleyen, tepki gösteren, sevinen, üzülen, pişmanlık duyan, ... yani kısaca, psikolojik yönü olan insanlardır. Ortak yönleri ve ayrılan özellikleri ile inandırıcı ve gerçeğe yakındırlar. Aksiyonu sağlayan düşünce ve davranışlarla oyun-da önemli roller üstlenirler.

Oyunun baş kişisi Fatma, kendisi ile ilgili bilgileri Gelince ile dertleşirken şöyle verir:

"FATMA: Dayanamam gayri! Bekliyemem! Obada yedi yıldır kısır dediler söz sırasına komadılar! Yedi yıldır herkesle bir gülp söylemedim! Herkesle bir oturup kalkmadım! Yedi yıldır Ali'den senden gayri tatlı sözünü duyduğum bir kimsem yok!

...

*FATMA: Dayanamıyorum. Düşünemiyorum!
Civan ömrüm çürüdü, tatlı canımdan usandım!
Sade dilsiz gibi yaşamak olsa neyse, çilemiş derim katlanırım!
Beni öldüren anamın, bütün obanın asık suratlı, iğneli sözleri!
Nerde iki kadın başbaşa verse beni çekiştiriyor!
Hangi iş ters gitse nedeni benden biliniyor!
Ben Ali'ye küçük yaştan gönül verdim, kendi başımı yaktım!
Yerimi yurdumu bıraktım, eller arasına karıştım!
Gelin geldim geleli, büyüğünü saydım, küçüğünü sevdim çadırda saçımı süpürge ettim, kimselere yaranamadım!
Bir kez elin ovalısı geldi, yörük beyini elimizden aldı dediler, bir daha bağışlamadılar!
Bir kusurum bin oldu, diken gibi gözlerine battı!
Bu akşam Ali dönsün, hepsini bir bir diyeceğim!
Üstüme kimi isterse alsın!
Beni dostlarımla dilinden, gözüne batmaktan kurtarsın!" (s.31-32).*

Dayanıklı, çalışkan, zor yaşama şartlarına boyun eğen, arlı, hakkını araması-nı bilmeyen⁽⁹³⁾, derdini içine atan özelliği ile Fatma, oyun boyunca takdir, he-yecanın, mutluluğun, acı ve korkunun kaynağı olarak aksiyona hız katar.

Ali, yörük beyidir. Yirmi beş yaşındadır. Katar katar develerin, sürü sürü davarla-rın sahibidir. Eşini çok sever, ondan ayrılınca mutlu olamayacağını vurgular. Törelere karşı direnmeye çalışır, ancak başarılı olamaz. Anasının ısrarlı tavırları karşısında fazla

(93) Prof.Dr. Sevdâ ŞENER, bu özellikteki kadınları Köylü Anası ve Karısı Tipi ara başlığı altında Evli Kadın tipi olarak değerlendirir: *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*, Ankara 1972, s.99.

direnmez. Çaresiz ve mutsuz bir hâlde Fatma'ya kuma getirilmesine rıza gösterir. Fatma'nın yüklü olması ile sıkıntılarından kurtulur. Ancak göç sırasında da törelerle karşı karşıya gelir ve sonra da pişmanlık duyacağı bir harekete zorlanır. Eşini ve çocuğunu göçün en sonunda yalnız bırakır. Çocuğundan çok eşini düşünen Ali, onların hazin sonu karşısında yıkılır. Üzerine evlenmeye kıyamadığı Fatma'sını ve kırk günlük oğlunu kaybedince bütün sevincini ve yaşama direncini yitirir.

Oyunda töre baskısını temsil eden en belirgin kişi Ana'dır. Ana obanın geleneklerini, töresini en iyi bilenlerdendir. Kararlı, otoriter, törelerin dışına çıkmayan dirençli bir kadındır. Elli beş yaşlarındadır. En büyük dileği kendisini "ellerin çenesinden" (s.23) kurtaracak bir torun sahibi olmaktır. Oğlunu yani yörük beyini yeniden evermek ve oğlunun çadırını şenlenmiş, soyunu yeşermiş görmek niyetindedir. Gelinini başta horlayan Ana, bebeğin doğması ile değişir. Gelini ile övünen, gurur duyan bir özellik sergiler. Oyun sonunda katı kuralların yarattığı hazin sondan herkesin bir pay çıkarmasını öğütler.

Dayı, Emmi ve Emeti yörük obasının yaşlılarıdır. Töreleri temsil ederler. Ancak, Dayı ile Emmi kundaklı bebeği ile genç bir kadının tek başına en gerilerde seyahatini uygun bulmazlar. Başta Fatma'ya kuma getirilmesi konusunda ısrarlı olan bu kişiler, ikinci töre baskısını onaylamazlar, Ana'ya da karşı çıkamazlar. Emeti, Fatma'nın karşısında yer alır. Ana'yı ona karşı kıskırtır. Fatma'nın yüzünün ifadesinde oğlan doğuracak bir mana bulamaz. Oyunun tek olumsuz kişisidir.

Gelince, Fatma'nın dert ortağıdır. Ali'nin küçük amcasının karısıdır. Orta yaşlıdır. Kâhya, Ali'nin kâhyası ve dert ortağıdır. O da orta yaşlıdır. Her ikisi de hoşgörülü, anlayışlı ve sevecen insanlardır. Fatma'nın çocuk sevgisinin somut olarak sergilenmesini sağlayan Hasan da obadan bir çobanın oğludur, on yaşındadır. I.Yörük ve II. Yörük de göç tarihinin belirlenmesi ile ilgili yorumlar yaparlar, felâketi sezdirci konuşmalarıyla belirirler. Bebeğin beşikte olmadığı ve Fatma'nın çaya kapıldığı haberini sahneye ulaştırırlar.

Ağaç ve Rüzgâr da serimin önemli açıklayıcı kahramanları olarak değer kazanırlar. Duyguları yorumlar, gelişmelerin sebebini açıklar ve oyuna büyük bir renk katarlar.

Ayrıca Elif, Fatma ile aynı zamanda evlenip dördüncü oğlunu dünyaya getirdiği için konuşmalarda geçer. Yeşil de Elif'in kardeşidir. Ana onu Ali'ye istemeyi, Fatma'nın üzerine kuma getirmeyi düşünür.

Murat da kırılanması, kuzgunlara yem olması ve Fatma'nın ölümünü hazırlaması ile oyunda değer kazanır.

Prof. Dr. Sevda Şener, oyundaki kişilerin "üç boyutlu" olmadıklarını "bu oyun kişilerine karakter değil, karakter uzantıları olan tipler" ⁽⁹⁴⁾ demenin daha doğru

(94) a.g.e, s.112.

olacağını belirtir. *Boş Beşik*'in kahramanları üç boyutlu değilse bile yine de gerçek hayattakinin bir yansımasıdır. Yani tek boyutlu da değildir.

Boş Beşik'in kahramanları, davranışlarının sebeplerini açıklar, düşüncelerini belirtirken konuşma ve diyalogdan faydalanırlar. Zaten oyun, konuşmalar yoluyla yörük obasındaki hayatın yansınmasıdır. Özellikle yöresel unsurlar eseri gerçekçi ve inandırıcı kılarken *Rüzgâr ile Ağaç*'in konuşması ruh tahlilleri ile kişilerin, ayrıntıları ile olayların daha anlaşılır olmasını sağlar. Mahir Canova, Necati Cumalı'nın *Boş Beşik*'i için "*Rüzgâr ve Ağaçları* konuşturmakla Ekspresyonizmi kullanırır"⁽⁹⁵⁾ derken oyunun bu yönünü kaseder. Ekspresyonist yani dışa vurumcu tiyatro, "bireyin öznel iç yaşantısını ve tinsel başkaldırısını tiyatronun odağına yerleştirir; zihinsel gerçekliği mutlaklaştırarak, zaman ve mekânın soyutlandığı bir düşünsel anlatım dramatiği yaratır..."⁽⁹⁶⁾

Olay Dizisi

Boş Beşik'te dramatik bir olay kurgusu vardır: Serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm.

Serimde olayın geçtiği yer, kişiler ve tema ile ilgili açıklamalar yer alır. Oyun boyunca devam eden serimde özellikle *Ağaç ile Rüzgâr* önemli roller üstlenir. Kişilerin ruh tahlilleri, olayların açıklanması ve insana ait değerlerin vurgulanması konusunda oyuna açıklık getirir. Oyuna giriş Ağaç'la Rüzgâr'ın hazırladığı serimle sağlanır. Oyunun felsefi teması olan insanların var olmak, ölüme karşı direnmek için çoğaldıkları ve bunu aşkla başardıkları vurgulanır (s.7-10).

Oyunun rejisörü Mahir Canova, *Boş Beşik*'i değerlendirirken Necati Cumalı'nın tarzı ile Schopenhauer'un düşüncesini karşılaştırmıştır: "Yazar, *Boş Beşik* oyununda insanların beşikleri boş bırakmamak tutkularını, ölümsüzlüğü sürdürme çabalarını dile getirmektedir. Düşünce bakımından ünlü düşünür Schopenhauer irade felsefesinde bu konuya değinmektedir. Erkek evlâda düşkün olmayı kuşaktan kuşağa yaşayarak ölümlü olmayı yenme direncine bağlar. Ama bizim değerli yazarımız Necati Cumalı bu düşüncenin temelini 'aşk' ile yoğurur..."⁽⁹⁷⁾

Schopenhauer, insan neslinin devamı için aşka ve çoğalmaya aynı ölçüde ihtiyaç olduğunu, aşksız çoğalmanın mümkün olmadığını, olsa bile istenilen özellikte bir nesli oluşturmayacağını vurgular⁽⁹⁸⁾.

(95) AKTER, s.188.

(96) Aziz ÇALIŞLAR, *Tiyatro Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s.164.*

(97) AKTER, s.187-188.

(98) Schopenhauer, *Aşkın Metafizigi*, (Çeviren: Selâhattin Hilav), Oluş Yayınları, İstanbul 1963.

Serim, bölüm başlarında ve tablo aralarında açıklayıcı ve tahlil edici özelliği ile oyun boyunca devam eder. İkinci perdenin ilk tablosunda Ağaç ile Rüzgâr doğacak çocuğun sevincini paylaşır. Fatma ile Ali'nin psikolojisini açıklar. Işıklar bir taraftan çadırdaki ve genç ana-babadaki çocuk telâşını aydınlatırken, diğer taraftan Ağaç ile Rüzgâr'ı, bu sevinci değerlendirmeleri için belirginleştirir (s.38-39). Oyunun son tablosunda beşiğin boş olması ile ilgili ayrıntıyı, yaşanan felâketi ve oba halkı ile Fatma'nın durumunu Rüzgâr ile Ağaç anlaşılır kılar (s.49-52).

AĞAÇ : Zavallı gelin!

RÜZGÂR : Ne kadar mutluydu! Artık hep üzülecek, hep ağlayacak!

AĞAÇ : Kimbilir? Belki de hiç ağlayamaz! Üzüntüden kaskatı kesilir! Ben çok üzuldüm mü ağlayamam! Gözlerim kurur!

RÜZGÂR : Belki de!

AĞAÇ:Gece bir ara bana olanı anladı gibi geldi,sana?

RÜZGÂR : Bana da!

AĞAÇ : Dallara önce devenin çanı takıldı, sonra da kundak!

RÜZGÂR: Hatırlamam mı? Çan kısık kısık bir iki vurdu..

Gelin kuşkulandı, dönüp yukarı baktı, ama öyle karanlıktı ki ...

AĞAÇ : Kabahat belki de karanlıkta! Ay o kadar erken kavuşmasaydı..

RÜZGÂR:Gözlerinin bir bakışı vardı ki unutmayacağım!."

(Son Tablo, s.50).

Her zaman ve her yerde bulunan Rüzgâr ile Ağaç hem duyguları yorumlar hem de olayları açıklar. Konuşmaları esnasında kabahatliyi ararlarken Rüzgâr, Ağaç'a şunları söyler:

"RÜZGÂR: Beyin ardından bütün oba halkı, birbirinin yüzüne bakıp, senin bana sorduğun gibi, 'Kabahat kimde?' diye soracaklar! Vaktiyle kısır diye Geline ömrünü zehir edenler, niye kabahatli olalım? ' diyecekler! Kundaklı bir kadını daha dünkü gecede geride bırakanlar, âdet böyle, kabahatimiz ne? ' diyecekler". (Son Tablo s.51).

Çoğalmanın gerekliliğini vurgulayan, dünyanın ölümlü olduğunu, hiç kimseye kalmadığını söyleyen Ağaç'la Rüzgâr'ın, oyunun özüne uygun sözleri ve iyi di-
lekleriyle perde kapanır.

Boş Beşik'te oyun boyunca gelişen ve oyunun aksiyonunu sağlayan çatışma noktası, kişisel arzuların karşısındaki töre baskısıdır. Yörük beyinin yedi yıl çocuk-suz kalması ve törelerin temsilcisi olan insanlarla çatışması söz konusudur. Oyunun başından itibaren töre baskısı hissettirilir. Ana, Dayı, Emmi, Emeti hep aynı görüştedir. Emmi'nin Ana'ya söylediği şu söz çevrenin isteğini belirtmesi açısından önemlidir: "Yalnız dayın, emmin, ben değil, bütün oba senden döl istiyor, evlât bekliyor dedin mi?" (s.14).

Ali, töre baskısı ile Fatma'nın üzerine kuma getirme fikrini dayanılmaz bulur. Törelerin baskısından bir an olsun kurtulmak için ava gitmekte teselli bulur. Avda Kâhya ile konuşan yörük beyi Ali, üzerindeki baskıyı şöyle ifade eder: " ... Anamın dileği bir oğlum, bir torunu olsun! Dayımın, Emmimin dileği bir oğlum olsun! Bütün obanın dileği o: Bir oğlum olsun! Bütün dertleri sıkıntıları bu! Bir oğlum olsun! Beni mutlu görmek değil!

Oğlum olmasını ben istemem mi? Bir oğlum olursa sevinmem mi? Ama oğlum olursa anası Fatma olsun isterim!"(s.17).

Konuşmalar tartışmaya, çatışmaya dönüşerek oyuna dinamizm kazandırır. Ali, Anası ve Emmisi ile hem duygu hem de düşünce yönünden çatışırken, oyun hareket kazanır. Zaten Fatma'ya kuma getirme fikri, merakı canlı tutan unsurdur. Fatma kısır olduğu için horlanır. Tartışma, üçüncü tablonun konusunu oluşturur. Dayısı, Ali'ye Fatma'nın üzerine evlenmesini söyler. Ali, evlilikle, Fatma'ya kuma getirmekle neyin değişeceğini sorunca Anası hem töre baskısını, hem de kısır kadına bakiş tarzını sergileyici şekilde şöyle konuşur:

"ANA:Ne değişiri var mı oğlum?

Oğlum, âdet böyle, Allahın emri böyle! Sen bana karşı değil Allahın emrine karşı geliyorsun! Ben kendimi bildim bileli böyle gördüm böyle işittim! Kadın kısır mı gelin oldu mu doğurana kadar söz sahibi bile değildir. Doğurursa söz sırasına geçer, itibar görür. Kısır kadını herkes hor görür! Tanrı Teâlâ hor görmüş kısır yaratmış, kul niye hor görmesin? Benim bildiğim kadın kısmı kısır çıktı mı ya boş düşer, ya ortağını kendi bulur, kocasını kendisi everir"(s.24).

Ali, çaresizdir. Severek aldığı Fatma'yı oba içinde küçük düşürmek istemediğini söyleyince bu defa çatışmanın bir başka yönü vurgulanır: Ovalı ile evlenen obalının onmayacağı⁽⁹⁹⁾. Ali'nin Fatma'yı savunan sözleri Ana'yı çileden çıkarır:

"ANA: Daha önce deseydin ya şunu! Fatma'yı küçük düşürmezsin de ak saçlı ananı mı ele güne karşı küçük düşürürsün! Dillerim kuruyaydı da Fatma'yı istediğim gün olur demeyeydim!... Ovalıya varanın, ovalıdan kız alanın onduğunu

(99) Bu konuda Sabahattin Ali'nin *Hasan Boğuldu* hikâyesi de obalı- ovalı çatışmasını değişik bir açıdan sergiler.

gören mi var? Soyumuz kuruyacak, kökümüz kesilecek dememizi duyman mı? Babanın atanın emeklerini ödemen bu mu? Bu yaştan sonra obanın içinde beni başı önünde mi gezdireceksin?" (s.25).

Ana, Emmi, Dayı ile karşı karşıya gelen konuşup tartışan Ali, onları fikirlerinden caydırmak ister. Başaramaz. Töreler ve obalılar karşısında yalnız kalan Ali, biraz daha zaman ister. Fakat Ana karardır ve Ali onu kıramaz:

"ANA: Olmaz! Bir gün desen olur demem! Ben gelinimi seçtim! Bu akşam Yeşil'le söz keseceğim.

ALİ: Anam, tatlı anam, etme!

ANA: Bitti! Ya sözüme boyun eğersin, ya da şimdiden tezi yok anam var demezsin.

ALİ: Seni kıramam Ana! Dediğin olsun..." (s.25-26).

Obalı yaşlıların kararlı tavrı olayların inandırıcı bir biçimde gelişmesini sağlar. Basamaklı bir çatışma esastır. Her davranışın nedeni açıklanır. Her olayın bir öncesi yani hazırlık devresi vardır. Fatma'nın çocuk özlemini sergilemeye yönelik bölümle başlayan dördüncü tabloda, hamileliğin belirtileri ile uyandırılan merak dolu habere kadar sürdürülür. Fatma'nın gözleri kararmakta, midesi bulanmaktadır. Hasan adlı çocukla kurmak istediği dostlukta Fatma'nın büyük bir çocuk özlemi ve sevgisi sergilenir. Sonra, Gelince ile konuşmalarında çocuksuzluğun dayanılmaz bir sıkıntı verdiğini belirten Fatma, kocasının evlenmesinde ısrar edeceğini belirtir. Gelince gittikten sonra eşi Ali gelir. Anasının kararını üstü kapalı bir şekilde açıklar. Fatma rıza gösterir. Bu sırada yine gözleri kararır, Fatma Ali'den Gelince'yi çağırmasını ister. Gelince ile Fatma bir süre jestlerle konuşurlar ve ilk perde Fatma'nın "yük-lü" olduğunun anlaşılması ile son bulur. Bu haberle büyük bir sorun olan Fatma'ya kuma getirme çözümlenir. Ancak, oyunun bitmeyişi merakı kamçılar ve tedirginlik dolu bir bekleyiş başlar.

İkinci perde, sekiz ay sonra bebeğin doğacağı günün sergilenmesi ile açılır. Serimin açıklayıcı kişileri konuşmaları ile bu duyguları paylaşır. Beklenen an gelir yörük beyi Ali'nin bir oğlu olur. Sevincin, coşku ve telâşın hâkim olduğu bu tabloda, obanın göç tarihi ile ilgili tahminler ileri sürülür. Sonraki tabloya hazırlık yapılır. Tahmin edildiği gibi göç bebeğin kırklanması ile mümkün olur. İkinci tabloda göç telâşı vardır. İlgi, heyecan ve merak uyanık tutulur. Yine toplum töresi ile kişisel arzular çatışır. Dayı, havanın iyice soğuduğunu belirtir ve göç sırasında değişiklik yapılmasını, bebeği taşıyan deve ile Fatma'nın arada seyahat etmesini teklif eder. Ana bu fikre ısrarla karşı çıkar. Bu karşı çıkış oyunun felâketle sonuçlanmasına sebep olacağı için bu diyalog oyunun dönemecini belirleyen en önemli konuşmadır. Daha sonra yaşanılacaklara zemin hazırlayan bu sahne şöyle gelişir⁽¹⁰⁰⁾:

(100) Koyu puntolar söz konusu konuşmaları dikkatlere sunmak için kullanılmıştır.

"DAYI: Bu sefer sıra değişecek! Yaylaya benim yükler Fatma'nın gerisinde yürüsün,Emmi'nin yükleri Fatma'nın önünden, sizi araya alalım...

ANA: Nedenmiş o?

EMMİ: Hava kışlayacak!

ANA: Kışlasın varsın! Bu kadar göç geçirdik,hiç kış görmedik mi?

DAYI: Çocuklusunuz! Olur da gece vakti bir ihtiyacınız çıkar, geride adam bulunmaz..

ANA: Dünyada olmaz! Obanın düzenini bozdurmam! Doğduk büyüduk, nasıl gördükse gene öyle! Önden obalılar ardından Emmi'nin Dayı'nın yükleri, en son Fatma ile ben...

FATMA: Eksik olmayın, siz benim için yolunuzdan olmayın Dayı!..

EMMİ: Ali, bari sen sizinkilerle kal! Bırak, konak yerini önden varıp Kâhya seçsin!.

ANA: O da olmaz! Bütün obayı kendime güldüremem! Ali beydir, beye düşeni yapar! Önden varır, konak yerini seçer, geride Fatma ile ben birbirimize yeteriz!

EMMİ: Dayatmasaydınız iyiydi...

ALİ: Anam dediğinden dönmez Emmi..." (s.44,45).

Törelere yine galip gelir. Fatma, anasının düğünde kendisine verdiği bir çevreyi beşiğı taşıyacak kara mayanın çılıbırına taksın diye, bir çığalı kilimi de hamutuna sersin diye Ali'ye verir.

Yukarıdaki aktarmada da görüleceğı gibi, göç esnasında bir sorunun çıkabileceğı ısrarla hissettirilir. Üçüncü tabloda Çiçek dağı eteklerinde konaklayan obalılar, havada dolaşan kuzgunlardan hareketle Çiçek dağının yine bir kurban aldığını vurgularlar. Hemen arkasından da kundaklı çocukla seyahat eden Fatma'yı geride bırakmakla hata edildiğini belirtirler. Ali de "... İçimde bir sıkıntı var.." (s.47) diyerek olanları sezinlemiş gibi konuşur. Önden gidip konak yerini belirlediğine pişman olmuştur. Havadaki kuzgunlar onu tedirgin eder. Anası bu tedirginliğı yersiz bulur. Kâhya, Ana'nın yanına gelir. Fatma'nın seyahat boyunca bir an olsun kara mayanın çılıbırını bırakmadığını "obalıları bastırđı"nı belirtir. Ana gelini ile övünür. Tam bu sırada Fatma'nın feryadı işitilir: "Murat! Muradım! Oğlum!...". Haber, II. yörük tarafından Ana'ya ulaştırılır. Büyük bir acı sarar oyunu. Dördüncü ve son tabloda serimin açıklayıcıları *Ağaç ile Rüzgâr*, olanları yorumlar. Bütün obalılar, Fatma'nın durumunu görmek için koşar, Fatma da bebeğini bulma umudu ile akkuşun peşine takılır. Bebek ağıdını söyler. Daha sonra haberciler vasıtasıyla Fatma'nın çaya atladı-

ğı haberi sahneye ulaşır. Çatışma toplum töresinin zaferi, obalıların ve özellikle çok sevdiği eşini ve oğlunu kaybeden Ali'nin hüsranı ile sonuçlanır. Acıklı biten oyunda ölümün kaçınılmazlığı vurgulanır. Böylece çoğalmanın gerekliliği de hissettirilir.

Oyunda iki asal düğüm noktası vardır: İlk asal düğüm noktası, Fatma'nın kısırlığı ve törelerin Fatma üzerine kuma getirilmesi ile ilgili baskısıdır. Son asal düğüm noktası da yine törelerin baskısı ile Fatma ve kundaktaki bebeğinin göç kervanının sonunda seyahat etmesidir. Bunu serimin her şeye hâkim olan kahramanı Rüzgâr'ın şu sözleriyle de desteklemek mümkündür:

"RÜZGÂR: ... Vaktiyle kısır diye Geline ömrünü zehir edenler, 'niye kaba-hatli olalım?' diyecekler! Kundaklı bir kadını dünkü gecede geride bırakanlar, ' âdet böyle, kabahatimiz ne?' diyecekler" (s.51).

İlk asal düğüm noktasında yer alan ara düğümler de hep Fatma'nın kısırlığı ve töre baskısı ile ilgilidir. Fatma'nın üzerine kuma getirilmesi fikri; Ana'nın Ali'yi yenden evlendirmek için baskı yapması; Ali'nin çaresizliği ve Fatma'nın büyük bir çocuk özlemi ara düğümler olarak sıralanabilir.

Son asal düğüm noktası çevresinde de çocuğun sağlıklı doğması; çocuğun cinsiyetinin merak edilmesi; göç tarihinin belirlenmesi; göç sırasında değişiklik yapma fikri ve törelerin baskısı; kundaktaki bebeğiyle Fatma'nın en geride seyahat etmesi ve konak yerine ulaşması; beşiğin boş olması ve Fatma'nın hazin sonu gibi ara düğümler vardır.

Düğümler oyun boyunca aksiyona hız katacak şekilde çözümlenir: Fatma'nın kısırlığı ve üzerine kuma getirilmesi fikri ile ilgili düğümler Fatma'nın yüklü olduğunun anlaşılması ile çözümlenir. Bebeğin sağlıklı doğması ve cinsiyetinin merakı konusundaki ara düğümler de Fatma'nın nur topu gibi bir oğlan dünyaya getirmesiyle çözülür. Göç tarihi bebeğin kırklanmasıyla, göç sırası törelerin baskısı ile sonuçlanır. Fatma ve kırk günlük bebeği kervanın sonunda seyahat edecektir. Kuzgunların ölümü hissettiren üşüşmeleri tedirginlik, korku ve heyecan dolu bekleyişi zirveye ulaştırır. Derinden derinden hissettirilen felâketlerin meydana gelmesi ile eser etkili ve çarpıcı bir şekilde son bulur.

Boş Beşik'in son dönemeç noktası, Fatma'nın feryadı ile belirir. Beşik boştur. Fatma çılgına döner. Geri dönüşü mümkün olmayan bir felâkete sürüklenir. Fatma toplumda kendine itibar veren çocuğu yitirince yaşamayı anlamsız bulur. Oyunun doruk noktası hem olay, hem zaman, hem de değişim bakımından burasıdır. Bebeğinin peşinden, akkuştan medet umarak koşar. Daha sonra Ağaç ile Rüzgâr'ın konuşmalarından olayın gece meydana geldiği anlaşılır.

Oyun hazin bir çözümle son bulur: Bebeğin çam dalına takılarak kuzgunlara yem olması ve Fatma'nın çılgına dönerek kendini çaya atması. Bunlar konuşmalar vasıtasıyla sahneye ulaşır.

Boş Beşik oyununda aksiyon bütünlüğü ve kesin sonuç vardır. Dramatik bir sistemde serim, çatışma, düğüm, doruk noktası ve çözüm şeklinde sergilenen oyunda, yörüklerin günlük yaşantısında, av merakı, göçebe kültürü, göç hazırlıkları ve töreleri de ustaca verilir.

Konuşma Örgüsü

Boş Beşik'te olay dizisini geliştiren, oyun kişilerinin özelliklerini belirten, çatışmaları ortaya çıkarmada büyük rol oynayan ve aksiyonu ilerleten konuşma örgüsü şiirsel bir atmosfere sahiptir. Oyunun gelişimine iki yönde katkıda bulunan konuşma örgüsünde aksiyon daha çok Ana'nın töreleri esas alan konuşmaları ile sağlanır. Olay sergilenirken, her türlü ses ve hareket aksiyona hizmet eder. Deve çanlarının ve çobanların sesi göçün telâşını verirken, Fatma'nın dışarıdan yankılanan feryatları ilgiyi doruk noktasına çıkarır. Sahne dışındaki gelişmelerden de yine konuşmalar vasıtasıyla haberdar olunur. II. Yörük koşarak gelir ve beşik boş diye haber verirken, Fatma'nın çaya kapıldığı da yine haberci sayılabilecek oyun kişisi tarafından açıklanır:

"(Çan seslerinin bir iki kez hızlı hızlı vurup kesilmesinden, kara mayanın çöktüğü anlaşılır)

GELİNCE: Yaman maşallah! Hemen de beşiğe atıldı...

ANA: Elbette...

FATMA'NIN SESİ: Murat! Muradım! Oğlum!...(Ses uzaklaşır.) Ah!

Muradım...

II. YÖRÜK: (Koşarak girer.) Ana koş! Yetiş!

ANA: Ne oldu? Nesi var Muradın?

II. YÖRÜK: Beşik boş! Murat yerinde yok! " (s.49).

"(I. Yörük, II. Yörük sahneye dönerler.)

II. YÖRÜK: Çaya kapılmış...

I. YÖRÜK: Tam karların erime zamanı.

...

ANA: Buldular mı?

EMETİ: Çayda, cepkenini buldular... Neredeyse gelini de bulurlar... Sular her yanda taşmış..." (s.56).

Trajik derinliği olan konuşmalar açık, anlaşılır, yalın bir özellik taşır. Göçebe kültürünü hissettirici tarzda atasözü, deyim ve ikilemelerle örülmüş; ninni, türkü, ağıt v.b. ile bezenmiş bir dil ve söyleyiş esastır. Doğal ve etkileyici bir konuşma tar-

zına dayanan oyun, folklorik unsurları en ince ayrıntısına kadar yansıtır. Dekor, oyun kişileri, konuşmalar, zamanın göçebe kültüründeki özelliği, eşyalar, çan sesleri... v.s. tam bir bütünlük hâlinde yörük obasındaki yaşantıyı sergiler. Necati Cumalı, bu başarısının kaynağını şöyle açıklar: "*Boş Beşik*'i yazarken tam bir araştırmaya girmiştim. Özellikle 'Halk Bilgisi Haberleri' dergilerinde evlenme, doğum, kısırlık âdetleri üstüne çıkan bütün yazıları okumuş notlar almıştım. Aldığım her not bana değerli görünüyordu. Kullanmak istiyordum. Bunun yanı sıra, Güney Doğu Anadolu yörükleri, Güney Doğu halkının etnografik yapısı üzerine bulabildiğim incelemeleri, P. N. Boratav, M. Halit Bayrı, Şakir Ülkütaşır'ın değişik araştırmalarını okumuştum. Bu çalışmalar sonucu, daha çok da folklorumuzun inceliklerine, şiirine duyduğum hayranlıkla, oyunum âdeti bir koleksiyoncunun vitrinine dönmüştü. Kısırlık üstüne söylenmiş türküler, atasözleri, deyimler, yörük yaşamını yansıtan bilgilerle dolmuştu."⁽¹⁰¹⁾

Boş Beşik'te ikilemeler, deyimler, atasözleri, halk inanmaları v.s. oyunun yapısında erimiştir. Şiirlerle başlayan oyun içten bir anlatımla, konuşma örgüsü ile devam eder. İfadeye zenginlik katan bu unsurlardan birkaç örnek verilebilir: Dügün demek, hır gür, boy bos, el etek, ses seda, kaş göz, kala kala, katar katar, sürü sürü, yer yurt, gelimli gidimli, doya doya, el gün, topu topu, açık açık, için için, sağ salım, iş güç, pırl pırl, içten içe... gibi ikilemeler kullanılır. İnsanın çeşitli hâllerini anlatmada ya da bir durumu açıklamada deyimler de bolca kullanılmıştır: Kolu kanadı kırılmak, günü gecesi kararmak, ömür çürütmek, eli eteği boş gezmek, ocağı şenlenmek, içi gitmek, benzi uçmak, gözünden sakınmak, boyun eğmek, soyunu yeşermiş görmek, kulak vermek, boynu bükük bırakmak, derdinden erimek, doya doya murat almak, küçük düşmek, yüreği taşmak, işi ters gitmek, gönül vermek, başını yakmak, saçını süpürge etmek, gözüne batmak, umut kesmek, bel bağlamak, dile düşmek, ödü kopmak, yüklü olmak, ağıt yakmak, güçsüz düşmek, ömrünü zehir etmek, baharına doyamadan gitmek... v.b. gibi. Deyimleri sırayla okuyanlar çocuksuz bir kadının hazin sona doğru giden dramını hissedebilir, diyebiliriz. Yazar, folklor unsurlarını dilin imkânları ile birleştirerek, metin içinde eritmeyi başarmıştır.

Hıdırellezde adak adama (s.25), uyuyan çocuğa nazar değer diye bakmama (s.43), Çiçek dağının her yıl bir kurban aldığına inanma gibi çeşitli halk inanmalarının de yer aldığı oyunda "Dibi görünmedik bardaktan su içme" (s.12), "Ağacın iyisi geç meyve verir" (s.31) gibi atasözlerine de yer verilir.

Mutluluk-hüzün, umut-çaresizlik ve hayat-ölüm gibi çatışmalar eserin estetik yönünü oluşturur. Her şey karşıtı ile gelir. Çocuk özlemi ile Allah'tan çocuk dileyen Fatma, bu dileğini hem türkü ile hem de yalvarış ile dile getirir (s. 35). Yedi yıllık hasretle kucığına alabildiği oğlunu ritmik sözlerle uyutan Fatma (s. 42-43), göç ile ilgili duygularını ninni ile dile getirir (s.43). Çocuğunu kaybettikten sonra, acısını ninni şeklinde ifade eder (s.52-53) ve oyuna kaynaklık eden Bebek Türküsü'nü söyler:

(101) CUMALI, "Oyunlarımızda Folklorun Yeri", s.52.

*Elmalıdan çıktım yayan
Bebek oy amman amman amman bebek oy!
Dayan hey dizlerim dayan
Nenni nenni nenni bebek oy
Emmim atlı dayım yayan
Bebek oy amman amman amman bebek oy!
Bebek beni deleyledi, nenni nenni nenni
Yaktı yaktı kül eyledi nenni nenni nenni
Ala kilime sardığım...
Yüksek mayaya koyduğum...
Yedi yılda bir bulduğum...
Bebek beni deleyledi
Yaktı yaktı kül eyledi
Kara haberler ulaşır...
Havada kuzgunlar dönüşür...
Çadırda düşman gülüşür...
Bebek beni deleyledi...
Yaktı yaktı kül eyledi...
Tabancamın ipek bağı...
Baban bir aşiret beyi...
Kanlı mı oldun Çiçek Dağı...
Bebek beni deleyledi...
Yaktı yaktı kül eyledi... (s.53-54).*

Güney Doğu Anadolu'daki yörüklerin yaşantısını, yörük beyinin soyunu sürdüreceğ erkek çocuk sorunu ile bir arada ele alan oyunda, evrensel tema aşk ve çoğalma, toplumsal tema aşk ve çoğalmada kişisel arzu ile töre baskısının çatışmasıdır. Kadınların doğacak çocuğun cinsiyetinden bile sorumlu tutulduğuna işaret edilen oyunda, ölüme karşı bir direnme olan hayat ile çoğalmanın gerekliliğini vurgulayan ölüm kavramları da çatışır. Hayat yeniden doğuş, canlanış, sevinç, umut ve ışık dolu iken ölüm bütün bunların sona ermesi anlamını taşır. Eserin dokusunda bütün bu unsurlar derinliğine hissettirilir.

Göçebe kültürünü ve bu kültür içinde ovalıya bakış tarzını da sergileyen *Boş Beşik* dramı, halkın çocuksuz kadın için söylediklerinden, törelerin çoğalma ve göç ile ilgili yaptırımlarına kadar uzanır. Her unsur bir halk motifinden hareketle oluşturulmuştur. Göçebe kültürünü yansıtan şiirli bir dilin esas olduğu dramda, öze uygun bir işleyiş tarzı, yer ve zaman kavramı, olay dizisi, kişileştirme ve konuşma örgüsü söz konusudur. Her unsur bir diğeri için açıklayıcı ve tamamlayıcı bir özellik taşır.

2. Mine ⁽¹⁰²⁾

Gerçek hayat sahnelerinden bazı kesitleri, sanatın etkileyici gücü ile büyüteç altına alan Cumalı, "*Mine*" adlı oyununda, dar bir mekânda, dedikoducu bir çevrenin baskısı altında bunalan ve yaşlı kocası yüzünden tahrik unsuru olarak görülen genç ve güzel bir kadının dramını sergiler.

İlk olarak 1959 yılında Varlık yayınları tarafından yayınlanan *Mine*, üç perde on bir tabloda oluşur. Bazı tablolar da sahneler şeklinde bölümlenmiştir. İlk perdenin ilk tablosu dokuz; ikinci tablosu altı; ikinci perdenin ikinci tablosu beş; üçüncü perdenin ikinci tablosu dört sahneden oluşmaktadır.

Öz ve Biçim

Necati Cumalı, ikinci oyunu olan *Mine*'de hedefini şu şekilde anlatır: "İkinci oyunum *MİNE*'de, bizde küçük yerleşim merkezlerinde yaşayanların gençliklerini, sağlıklı duygularını karartan baskıyı yansıtmaya çalıştım. Urla, Ezine, Çanakkale'de, gençliğimin geri gelmez yıllarını o baskılar altında tüketmişim. O baskının hüznünü acılarını yaşamış, başkalarıyla paylaşmışım" ⁽¹⁰³⁾.

Türk toplumunda kadının dramını, arzuları ile baskılar arasında bocalamasını, istediği şekilde yaşama fırsatı bulamamasını Cumalı, sadece "*Mine*"de değil, "*Derya Gülü*", "*Bir Sabah Gülerek Uyan*" gibi oyunlarında da sergileyecektir. Şiir, hikâye ve romanlarında da kadının sıkıntılarına ve cinsel sorunlarına yer veren yazar, ezilen ve horlanan kadının yanındadır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından 1959 ve 1960 yılında sahnelenen oyun, 1982 yılında Atıf Yılmaz yönetiminde filme de çekilir ⁽¹⁰⁴⁾. Cumalı'nın "beyazperdeye en iyi yansıyan" ⁽¹⁰⁵⁾ oyunlarından biri olarak değerlendirdiği *Mine*, gerçek bir olaydan ilhamla kaleme alınır ⁽¹⁰⁶⁾.

Ancak kendisinin de teferruatlı olarak anlattığı gibi bu ilham sadece *Mine*'nin adından ve çilesinin taşıdığı anlamdan ibarettir. *Mine*, kendisi ile kâhya arasında bir münasebetin olduğuna dair asılsız dedikodular yayan kayınpederini öldürmüştür. Yazar bu olayda, çevre baskısını ve baskıya isyanı, oyunu için temel almıştır. *Mine*'nin dramının ardındaki sosyal dramı, sanat gerçeği çerçevesinde farklı açıdan

(102) Necati Cumalı, *Bütün Oyunlar:1. Mine-Dün Neredeydiniz-Vur Emri*, Tekin Yayınevi, Ankara 1983, s.5-80.

(103) Cumalı, "Raik Alınçık'a Mektup", s.52.

(104) Kurtuluş Kayalı, "Türk Sineması", *Kültür*, S.101, Eylül-Ekim 1993, s.22.

(105) Yankı, "Necati Cumalı: Yazmak Yaşamaktır..", 7-13 Mayıs 1984.

(106) Necati Cumalı, "*Mine Üstüne*", *Varlık*, S.498, 15 Mart 1959, s.6-7 / *Türk Tiyatrosu 2*, S.320, Ekim 1959, s.24-25.

yeniden yorumlamıştır. Kendi yaşantısı ile de bağlantılar kuran yazar, Mine'nin hikâyesindeki etkilenmeyle oyununu yazarken, Mine'ye âdeta âşık olur. Bu konuda Mine'nin oyunlaştırılma hikâyesini şöyle aktarır:

"Mine'yi yazmak 1949 sonbaharında, ilk oyunum 'Boş Beşik' oynanırken aklıma düşmüştü. Kırıkkale köylerinden birinde, bir bıçak vuruşta kayınpederini öldüren genç güzel Mine'nin dramıydı. Şinasi Nahit Berker'in Ulus gazetesinde yayınlanan, Mine ile Kırıkkale cezaevinde yaptığı bir görüşmeden esinlenmiştim.

İlk okuduğum günden başlayarak yazmak için masa başına oturuncaya kadar, taşra gözlemlerimle yeniden kurdum geliştirdim olayı. Yazmaya oturduğum sırada neredeyse bazı sahnelerini ezberlemiş gibiydim.

On gün odamda yedim içtim. Üç gün içinde çalışmam öylesine bir hız aldı ki, geceleri uyku ile uyanıklık arası gördüğüm rüyalarda oyunu yazmayı sürdürüyordum. Rüyanın sonunda kalkıyor, unuturum diye masamın başına geçiyordum. Gerçekte ise doğru dürüst uyuyamadığımı anlıyordum. Beynim alttan alta çalışmasını sürdürüyordu.

Aklım Mine'deydi. Odamda beni bekliyor gibiydi... Üçüncü perdenin başına gelmiştim.

Âdeta âşıktım Mine'ye. Etten kemikten bir kadına dönüşmüştü şu son dört beş gün içinde." (107).

Tiyatro tekniğine uygun ustaca bir yapıyı esas alan yazar, izleyicide "mâşerî rûh" u oluşturacak bir konuyu ele alır. Genç ve güzel bir kadın olan Mine; yaşlı, sili ve pasif bir istasyon memuru ile evli olmanın, cinsî bakımdan tatminsiz erkeklerin bulunduğu dar bir çevrede yaşamının ıstırabını çeker. Çileli, sıkıntılı ve sevgisiz bir hayattan kaçıp kurtulma umuduyla anlayışlı bir erkeğe ilgi duyan Mine kasabalı erkeklerin kıskançlık dolu bakışları ve asılsız dedikoduları ile canından bezer. Kasabanın basık ve boğucu havasına hâkim olan tatminsizlik Mine'yi hedef olarak seçmiştir. Tatminsizlik ve arzu edilene ulaşamayışla ortaya çıkan rahatsız edici tavırlar ölümle cezalandırılırken, Mine, gençliğinin ve güzelliğinin bedelini kendisine ulaşımayan ve bu yüzden hakkında dedikodu yapan bir kasabalıyı öldürerek öder.

Oyunda, kadının dramı yanında cinsî tatminsizliğin açtığı sorunlar da sergilenir. Karşılıksız sevgilerin giderek ısrarlı bir cinsî arzuya dönüşmesi, ölüm felâketini de beraberinde getirir. Oyunda eleştirilen bir tavır da kasaba gibi küçük yerleşim merkezlerinde görev yapan memurların sorumsuzluklarıdır. Kasabalı gençleri olumlu yönde etkilemeleri beklenen memurlar, cahil insanlarla aynı görüşü paylaşırlar ve aynı davranışları sergilerler.

(107) Cumalı, "Yeşil Bir At Sırtında", s.46, 47.

Her dönemde güncelliğini koruyacak olan oyunda, Dikmen Gürün Uçarer'in de belirttiği gibi aşk, cinselliğin ötesinde saygın bir ilişki olarak yorumlanır: "Oyunda insan ilişkileri, kadın erkek ilişkileri hümanist bir açıdan irdelenir. 'Aşk'ın cinselliğin ötesinde tartışılması izlenir oyun süresince. Saygın bir biçimde aşkı yaşamak. Mine, aşkı en duyarlı, en uygar biçimde yaşamak istemesinin bedelini katil olarak öder" ⁽¹⁰⁸⁾.

Tatminsizlikle ilgili duyguların "ekspresyonist tiyatro" ya yakın bir üslûpla serimlendiği oyunda, içteki niyetleri, arzuları ve karşılıksız duygusal münasebeti farklı dedikodularla yansıtmaya ve dışa vurma esastır. Mahallî bir çerçevede ele alınan konu beşerî unsurları olan sosyal bir dramdır.

Mine adlı oyun, sahnede oynanmak üzere kaleme alınmış düğümlerle, çatışmalarla geliştirilen bir dramdır. Gerilimli, acıma ve korku duygularına hitap eden sahneleriyle izleyiciyi oyun kişisiyle özdeşleşmeye götürücü tarzdadır.

Oyunun aksiyonuna yön veren, dar bir çevrede, tatminsiz insanların arzularına hedef olan Mine'nin, onurlu yaşama çabası ve saygıya dayalı bir aşk arayışıdır. Mine, on yedi yaşında, annesinin başından savmak istemesi ile kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilir... Sadece nikâha bağlı olan ve klâsik anlayışla yürüyen evlilikte genç kadın, aradığını bulamaz. Kocasının silik ve pasif tavrı çevredeki erkekleri yüreklendirir, hepsi Mine için hayaller kurar. Gencinden yaşlısına kadar kasabanın hemen hemen bütün erkekleri genç ve güzel olan Mine'nin peşindedir. Onların bu tavrı Mine'yi saygın bir aşk arayışına sürükler. Mine, her şeyin farkındadır. Ancak direnmekten başka yapacağı bir şey yoktur. Saygın bir aşk arayışı, kasabadaki öğretmen Perihan'ın kardeşi İlhan'ın gelişi ile umuda dönüşür. İnce, düşünceli, saygılı ve olgun İlhan ile Mine arasında duygusal bir yakınlık başlar. Gözlerini Mine'nin üzerinden ayırmayan kasabanın erkekleri, kıskançlık ve hırs dolu bakışlarla, yalan yanlış dedikodularla genç kadını bunalırlar. İlhan ile aralarındaki ilişki aşka dönüşür. İlhan, Mine'yi boğuk, basık ve öldürücü dedikodu ortamından kaçırmayı ister. Ancak Mine, İlhan'ın duygularından emin olmadan onunla kaçmaya yanaşmaz. İlhan, İstanbul'a gider. Duygularından emin olunca dönecek ve Mine ile yeni bir hayata başlamak üzere kasabadan ayrılacaklardır. Kasabada arzularına ulaşamayan tatminsiz erkeklerden elebaşı Ofişçi, taşkınlıklarını artırır. İlhan'dan on gün boyunca haber alamayan Mine umudunu yitirir. Hayatı çekilmez bulur. Ofişçi'nin tacize varan taşkınlıkları, pencereye taş atmaya kadar varınca da Ofişçi'yi çiftyle öldürür. Bu sırada öğretmen gelir ve ağabeyi İlhan'ın gelmekte olduğunu söyler. Mine için artık çok geçtir.

(108) Dikmen Gürün Uçarer, "Cumalı'nın Oyunları Üstüne Kısa Saptamalar", *Varlık*, S.1065, Mayıs 1996, s.31.

Dekor

Gölköy takma adı verilen, küçük bir Batı Anadolu istasyonunda yaşananları sergileyen oyunda dekor, ayrıntıları ile sergilenir.

Sağda, istasyon parkı, bir sıra, ağaçlar, bir elektrik direği, parkla peronu ayrıran tahta parmaklıklar, parmaklıklardan perona geçilen küçük bir kapı, geride ofis ambarının yan cephesi yer alır.

Bu park Mine'nin kısıpaca alınmış, dört duvar arasına sıkıştırılmış hayatına açılan bir pencere gibidir. Mine, İlhan'la münasebeti bu dekorda duygusal yakınlığa dönüştürür. Mine ile İlhan'ın parkta oturması, kasabalı gençlerin asılsız dedikoduları için zemin olur. Mine'nin oturduğu ev bu parkla içiçedir.

Solda, sahne ağzından üç metre kadar içerde istasyon binası vardır. Binanın alt katı büro, yolcu salonu, üst katı ise lojmandır. Binanın parka bakan cephesinde, üst katta çift kanatlı bir pencere, pencerenin üstünde Gölköy levhası bulunur.

Lojman, Mine'nin hapishane hayatını sergileyen dört duvardan ibaret gibidir. Dış dünya ile irtibatını sağlayan pencereler de etraftaki erkeklerin göz hapsinde olduğu için, Mine boğuk, basık ve dış hayata kapalı bir mekânda yaşamak zorundadır.

Eserin ilk baskısında, ilk perdenin ikinci tablosunda mesire yerini ve göl kenarını dekor olarak seçen Cumalı, sonraki baskıda değıştirdiğı bu tavrının sebebini şöyle açıklar:

"Yurdumuzun doğal zenginlikleri içinde, yaşayışımızın iç yoksulluğunu belirtmek, bu aykırılığı belirterek de, elbette bu topraklar üzerinde daha insanca yaşanabileceğı kanısında olduğumu, o küçük kasabaları sevmiş, ömrünün en güzel yıllarını orada geçirmiş bir yazar olarak savunmak istedim." (109).

Yazar, sonraki baskıda, bu dekora yer vermez. Aynı sahneler istasyon parkında sergilenir. Gölde taş kaydırma sahnesinin yerini ayın doğuşunu görmeye gitme alır. Mine'nin oturduğu ev ile istasyon parkı eserin hâkim dekorudur.

Binanın içinde yer alan yolcu salonunda; solda gişe, gişenin solunda büroya geçilen kapı, sağında hareket levhaları, bir yazı tahtası, dipte perona açılan kapı, kapının sağında genişçe bir pencere bulunmaktadır. Cemil trenin geliş saatlerini bu salondaki yazı tahtasına yazarak zamanı somutlaştırır.

Üst katta, lojmanın iç dekoru da oturma odası olarak düzenlenmiştir. Ortada bir masa, dipte hat boyuna bakan bir pencere, pencerenin önünde bir minder, sağında duvara asılı bir çiftte, fişeklikler, solda ise çıkış kapısı vardır.

(109) Cumalı, "Mine Üstüne", s.6.

Yazar, teferruatlı olarak çizdiği dekorda, lüzumsuz tek unsura yer vermez. Lojmanın oturma odası, daracık dünyasında bunalılıp dört duvar arasına sıkıştırılan bir kadının dramını sergileyici tarzda düzenlenmiştir. Burası, karı-koca çatışmasının, huzursuzluğun ve anlayıştan uzak bir yaşayışın dekorudur. Art niyetli insanların, istasyon şefinin silik kişiliğinden yararlanıp karısı Mine'yle ilgi kurmayı denedikleri yerdir. Dışarıdakiler lojmanın çevresini kuşatırken, evin içine kadar sokulabilenlerden bazıları da Mine'yi aynı cinsî arzusunun boğucu baskısı ve ilgisi altına alırlar.

Oyunun başında av merakı münasebetiyle dekor unsuru olarak beliren çifte ve fişeklikler, sahne üzerinde yer alan bütün unsurların kesinlikle işlevsel olduğunu gösterir. Bu çifte oyunun finalinde Mine tarafından kullanılacak ve kötülüklerin, çirkinliklerin üzerine boşaltılacaktır.

İlhan'ın odası da oyunda yer alan dekorlardan biridir. Köşede İlhan'ın yattığı divan, geride pencere, ortada bir iskemle, sağda Perihan'ın odasına, solda dışarıya çıkan kapılar yer alır.

Karanlık ve ışık da önemli dekor unsurlarıdır. Mine ay ışığını sever. Sevgililerin ilk buluşması gündüz istasyon parkında, sonraki ciddi kararlarla kaçma teklifinin yer aldığı buluşma karanlıkta, ay ışığı altında gerçekleşir. Hayallerin ve umutların alevlendiği gece, uyuyamayan iki sevgili, birbirlerini görme arzusuyla tutuşurlar. Romantik bir atmosferde, korku, tedirginlik ve tehlikenin yoğunluğu ile duyguda doruğa yükselme söz konusudur. Oyuna hâkim olan zaman, daha çok akşamın loş, gecenin zifiri karanlığıdır.

Lojmanın karşısında mekân tutan ve her fırsatta Mine'yi rahatsız eden Ofişçi, tren sesi arasından Mine'nin parka bakan penceresine küçük taşlar fırlatır. Kocası ile tartışmasının da verdiği bunalımla Mine lojmanda, büyük bir isyan ve tükenmişlikle doğrulur ve pencereyi açar. Döner, hızla çiftiye kapıp Ofişçi'ye yöneltir. Oyun bu dekorda son bulur.

Zaman

Mine adlı oyunda zaman, bir buçuk aydan fazla bir süre olarak serimlenir. Ancak bu zamanın tamamının sergilenmesine imkân olmadığı için, yazar, uzun vak'a zamanlı olan oyunun, önemli anlarını sahneler. Aksiyon açısından daha az önem taşıyan gün ve saatler, zamanda atlama tekniği ile sunulur. Yazar, kişilerle ilgili geçmişe ait bilgileri de yine onlar vasıtasıyla aktarır. Kişilerin geleceğe dair beklenti ve umutları da zamanla ilgili unsurlar olarak değer kazanır.

Zaman, Mine'nin yaşadıklarına göre yorumlanırsa şöyle bir değerlendirme yapılabilir: İlhan'ın geldiği an, Mine'nin çaresizliğinin umuda dönüşeceğini sezdirici andır. Mine-İlhan münasebetinin başladığı an, Mine'nin dar çevreden ve kişisiz

kocadan kurtulma arzusunun sergilendiği zamandır. Mine'nin İlhan'la kaçmayı kabul etmediği zaman da Mine'nin, İlhan'ın duygularından emin olma arzusunu sergilediği andır. İlhan, İstanbul'a gider. Aradan geçen on gün içinde Mine'ye herhangi bir haber ulaşmaz. Ancak Mine, dedikodu çemberi içinde felâkete sürüklenir ve umudu isyana dönüşür.

Oyunda, trenin geliş saatine göre anlam kazanan bir zaman söz konusudur. Gazetesiyle, tanıdık simasıyla, kasabanın âdeta dünyaya açılan penceresi olan istasyonunda kasabadaki erkekler, trenin gelişini bahane ederek Mine'nin penceresinin etrafında dolaşmak imkânı bulurlar. Mine, devamlı suretle göz hapsindedir.

Oyunun başında vakit, saat olarak ifadesini bulur. İstasyon şefi Cemil'in, yazı tahtasına yazdığı açıklama bu konuda belirleyicidir:

"Sayın yolculara:

Bandırma-İzmir ekspresi 14 dakika gecikme ile 18.46'da gelecektir"(s.9).

Konuşmalardan hareketle zaman, ay ve mevsim olarak da belirtilir. Kaymakam, yazın sıcak ve uzun günlerinden söz eder. Nurten, tatili ile ilgili açıklama yaparken, yaşanan zamanın temmuz sonu olduğunu hissettirir: "... Daha eylül sonuna iki ay var. İstanbul'a dönünceye kadar iki ay ne yaparım ben burada?".. (s.18-19).

İlhan'ın kasabaya gelişi, aksiyonun hız kazanmasını sağlar. Oyunda gittikçe artan baskılara rağmen Mine, İlhan'la münasebetini kesmez.

Yazar, tiyatro tekniğinin şartlarına uygun olarak önemli zamanlar üzerinde yoğunlaşır. Aksiyon bakımından daha az önem taşıyan zamanlarda atlamalar esastır. Sahneye taşınması mümkün olmayan uzun zamanların sahnelenebilmesi, atlamalar ve konuşma vasıtasıyla özetlemeler sayesinde mümkün olur.

İlk perdenin ikinci tablosunda bir haftalık, ikinci perdeye geçilirken bir aylık, üçüncü perdeye geçilirken de on günlük bir atlama söz konusu olur. Bunun haricinde daha çok akşamüstü ve geceleyin yaşananlar üzerinde yoğunlaşılır. İlk perdenin ilk tablosu akşamüstü yaşananları, ikinci perdenin üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci tabloları aynı gece yaşananları sergiler. Üçüncü perdede yer alan tablolarda da aynı gün yaşananlar sahnelenir. Yaz bitmiş sonbahar başlamıştır. Oyun başladığı gibi yine akşamüstü trenin gelişi ile sona erer: "Bandırma-İzmir treni 6 dakika gecikme ile saat 18.38'de gelecektir" (s.73). Mine bu saatte Ofişçi'yi öldürür. Bu esnada beklediği haber de gelir. Perihan, ağabeyinin gelmekte olduğunu söyler. Mine için, geri dönüş yoktur.

Zamanda, geri bakış tekniğinin de kullanıldığı oyunda, oyun kişisi hem kendi şartlarını hem de çevredeki durumu inandırıcı bir zemine oturtacak açıklamalar yapar. Geçmişte yaşananlar, içinde bulunduğu şartların açıklayıcısı olarak değer kazanır.

Mine'nin dramı, geçmişini anlattığı zaman daha inandırıcı ve etkileyici bir zemine oturur:"

"MİNE: On yedi yaşında bile değildim. Liseye yeni başlamıştım. Annem gençti, güzeldi. Süsüne eğlencesine düşkün bir kadındı. Huylarımız hiç ben-zemez annemle. Babamla hiç geçinemezlerdi. Hemen hemen bütün evlilikle-rinde ayrı yaşadılar. Ben babamın yanında büyüdüm. Son zamanlarda barış-mışlardı. Babam çok geçmeden öldü. Annem üç dört ay sonra kendisinden küçük biriyle evlendi. Beni de evde fazla görmeye başladı. Cemil üvey baba-mın arkadaşıydı. Bir akşam eve misafir geldi. Ben içeriki odada, kitaplarımı topladım, saçlarımı çözdüm, yatmaya hazırlanıyordum. Annem çağırdı. Sıra-sı değilken Cemil Beye bir su ver dediler.. Hikâye bu...İki ay sonra karısıy-dım. Evlendiğimiz gecenin sabahı her kadının sevinçle uyandığı yatakta, o gerinirken, ben ağlıyordum.." (s.45).

Mine, yedi yıllık evliliği süresince yaşadıklarını da geri bakış yolu ile özetler. Mine'nin geleceğe dair plânları da vardır. İlhan, İstanbul'dan kararlı bir şekilde dö-nerse, Mine onunla gidecektir. Ancak, Ofişçi'nin yılışık, sırtışık çirkin davranışları Mine'yi felâkete sürükler. Mine, isyanını, feryâdını Ofişçi'nin üzerine boşalttığı çift-ile dile getirir. Mine'nin hazin sonu, İlhan'ın gelmekte olduğu haberi ile daha et-kileyici bir anlam kazanır. Oyun, 18.38'de son bulur.

Kişiler

Mine adlı oyunda yazar, Anadolu kadınının dramını Mine'nin şahsında somut-laştırır. Oyun boyunca, farklı kimlik ve kişiliği ile dikkati çeken birinci kişi Mine'dir. Kararlılığı, inandırıcılığı ve kendine özgü nitelikleri ile taktir ve sempati toplayan biridir.

Dramda yer alan esas oyuncu Mine'dir. Konuşmaları,davranışları ve içinde bulunduğu durum ile oyunun aksiyonunu yönlendirir. Mine, gençliği, güzelliği ve buna karşılık kocasının yaşlılığı ile âdeta bir tahrik unsuru olarak belirir. Kasabada-ki erkeklerin cinsî tatminsizliğini ortaya çıkaran, dışa vurduran sebep de bu olmalı-dır. On yedi yaşına varmadan kendisinden yaşça büyük bir adama verilir. İlk genç-lik yıllarından itibaren evliliği süresince yedi yıl büyük sıkıntılar yaşar. Çevresinde-ki erkeklerin aynı nitelikte oluşu, onu saygıya ve anlayışa dayalı bir aşk arayışına götürür. Aşk onun için, bir zaaf değildir. Her konuda mantıklı davranmaya özen gös-terir. Dürüst, açıksözlü ve ağırbaşlıdır. Dedikoducu çevrede arzularına ulaşamayan-ların kışkırtıcı tavırları onu felâkete sürükler.

Necati Cumalı, Mine'yi oyun kişisi olarak nasıl yeniden yorumladığını şu şe-kilde açıklar: "Mine; giderek düşüncelerimde Nora, Madam Bovary, Anna Karenina ile çeşitli yönlerden kıyasladığım bir kişilik kazanıyordu. Madam Bovary, Anna Ka-

renina arasındaki ayrılığı gördüğüm kadar; Mine ile Madam Bovary arasındaki ayrılığı da görüyordum. Mine gittikçe bir Türk Madam Bovary olarak tasarlanımda kişiliğini tamamladı." (110).

Bu açıklama, yazarın kişileri oluştururken, konularını seçerken, dayandığı ve kullandığı kaynakları sezdirmesi bakımından önemlidir. Cumalı, çevresindeki günlük olaylara ve kişilere karşı hassastır. Yaşanılan gerçeği edebî eserin buğulu atmosferine taşıırken tecrübelerinden de yararlanır. O, millî ve mahallî unsurlardan beşerî unsurlara ulaşma gerçeğinden hareket eder.

Bir Türk Madame Bovary'si şeklinde tasarlanan Mine, dengini bulamayan kadının isyankâr sesini duyurmakla Emma Bovary'le paralellik gösterse de yazarının da önemle işaret ettiği gibi Bovary'den farklıdır. Emma'nın en belirgin yanı lüks bir hayat tutkusu iken Mine'nin temel vasfı, çevre baskısından kurtulma çabasıdır.

İlhan da Mine'nin aradığı özellikleri üzerinde taşıyan kişi olarak değer kazanır. Olumlu kişiliği, anlayışlı, dürüst ve saygılı tavrı ile kasabadaki erkeklerden ayrılan İlhan, incelemeci-yazardır. Yazarın oyunda sözünü emanet ettiği kişi olarak değer kazanır. Kültürlü, aydın ve sorumluluk sahibi biridir. Kasabada öğretmen olan Perihan'ın ağabeyidir. Mine ile münasebeti kasabadaki erkekleri tahrik eder. Sahne- de yer alması ile oyuna canlılık kazandırır. Oyunun akışına yön veren kişilerdendir.

Oyunda olumsuz niteliğiyle sivrilen Ofişçi, kasabadaki tatminsiz erkeklerin temsilcisidir. Karşıt düşünceleri ve karşılıksız arzusu ile belirir. Tek hedefi Mine ile münasebet kurmaktır. Asılsız dedikodularla kasabalıları kışkırtan Ofişçi, oyun kahramanı ile çatışan kişidir. Yalancı, serseri, kişiliksiz, riyakâr bir tiptir. Mine'yi bualtmasının cezasını canıyla öder. Oyunun cezalandırılan tipi diye de değerlendirilebilir.

Kasabadaki öğretmen, Mine'nin çektiklerini somutlaştırmacı kişi olarak belirir. Vaktini okumakla, öğrencileriyle ilgilenmekle geçirir. Ağabeyine tutku derecesinde bağlı, aydın bir kadındır. Oyun sonunda ağabeyi ile ilgili haberi sahneye ulaştırması ile önem kazanır. Oyundaki tek olumlu memur tipi, öğretmendir. O da kadın olmanın çaresizliğini yazar.

Oyunda, İngiliz filolojisinde okumakla birlikte kendini geliştirememiş fikir olgunluğuna ulaşamamış Nurten de yan tip olarak yer alır. Prof.Dr.Sevda Şener, Nurten'i şu şekilde değerlendirir: "... Nurten, bir yüksek okul öğrencisi olduğu hâlde, duyguları ve düşüncesi gelişmemiş bir kızdır. Vaktini kumar oynamak ve flört etmekle geçirir" (111).

Kasabanın doktoru da Nurten'le simetri oluşturacak niteliktedir. Çevresindekileri olumlu yönde etkilemesi beklenirken o küçük hesaplar peşinde koşar. Kasaba-

(110) Necati Cumalı, "Mine Üstüne", s.6.

(111) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s.74-75.

lıların küçük sıkıntılarını gidererek rahatına bakan, hatta Mine'yi bunaltan erkekleri sempati ile takibeden silik, kişiliksiz biridir. Tek derdi kumar oynamak ve ucuz yoldan sempati toplamaktır.

Kasabanın kaymakamı da Mine'nin cazibesine kapılan kişilerdendir. Kırk beş-elli yaşlarında olan bu kişi, Nurten'in babasıdır. Mine ile evlenmeyi istese de karşılık göremez. Av merakı, kumar merakı ve yükselme merakı vardır. Sorumluluktan uzak, rahatına düşkün biridir.

Mine'ye karşı ilgileri ile beliren kasabadaki erkeklerden Servet ve Bahri gibi kişiler cinsî bakımdan sorunlu olmalarıyla oyuna konu olurlar.

Servet, kaymakamın kızı ile de ilgilenir. Kaymakamın kızı Nurten de İlhan'dan karşılık göremeyince vakit geçirmek için Servet'le buluşur.

Oyunda, silik ve kaba oluşu ile beliren koca Cemil de oyun kişilerinden biridir. Anlayışsız, kişiliksiz, kıskanç ve yaşlı oluşu ile Mine'nin arayışlara girmesine ve kasabasının yüreklenmesine sebep olur. Prof.Dr.Sevda Şener, bu tipi "orta hâlli kişiliksiz koca tipi" olarak değerlendirir.

Köylüler, gazete satıcısı, sucu çocuk ve iki jandarma da yaşananların inandırıcı bir zemine oturtulmasında dekoratif özellikte tamamlayıcı kişilerdir.

Atıla Sav, kasabalıları şu şekilde genelleştirir; "Cinsellikten, insanlığa geçememiş eksik bir eğitim yüzünden birbirlerinin mutsuzluk nedeni olan, mutsuzluk yükünü ağırlaştıran kasabalılar" ⁽¹¹²⁾.

Olay Dizisi

Klâsik ya da geleneksel bir yapılaşmanın esas olduğu oyunda, serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümden oluşan bir gelişme çizgisi takip edilir.

Mine'nin ekseninde gelişen oyunda, dar bir çevrede yaşamın zorluğu hissettirilir. Mine öncelikle yaşadığı çevre ile birlikte tanıtılır. İçinde bulunduğu durum, tabii bir akışla gelişen diyaloglar yoluyla sezdirilir. Oyunda, tanıtmaya, açıklama ve inandırıcı bir zemin oluşturma görevini serim yüklenir. Zaten dekor unsurları ile izleyici, oyunun içine çekilmiş ve dekor, oyunun konusuna ilişkin ipuçlarını sergilemiştir.

İlk perdenin ilk tablosunda sahneler, istasyon çevresini ve Cemil'in işini serimler.

Köylüler ve sucu çocuğun yer aldığı istasyon dekorunda olaya hazırlık yapılır. Başlangıçta kasabadan şehre inmek için trenin gelmesini bekleyen köylülerin

(112) Atıla Sav, "Mine", *Milliyet-Sanat*, S.88 (448) 15 Ocak 1984.

toprak davası ile ilgili konuşmaları verilir. Bu kişiler kasabadan şehre giden insanların sınırlılığını ve zorunlu olmadıkça kasabadan çıkmadıklarını da serimler. Yazar, bilinçli olarak istasyon dekorunda bu kişilere yer verir. Sucu çocuğun bile oyunda, önemli bir fonksiyonu vardır. Yazar bunu şu şekilde açıklar: "Sadece o sahneleri yazarken, o sucu çocuk, 'ben bütün Anadolu istasyonlarında varım, beni unutma' der gibi geldi bana" (113).

Oyunun inandırıcı olabilmesi için serimin ustalıklı yapılması gerekir. Yazar bu endişe ile oyuna başlar. Basamaklı çatışmaya zemin hazırlayıcı tarzda olayın öncesini ustaca serimler. Onun bu tavrını, değişik bir bakışla Muhtar Körükçü şöyle değerlendirir: "Oyuna bir çeşit koro gibi olaylar arasında fon yaparak tekrarlanan, asıl konu ile ilgisiz, iki köylünün konuşmasıyla giriyoruz. Köylünün derdi ne olur? Tarla davası, mahkeme falan. Ama küçük yerde bulunan herkes gibi onlar da kasabanın belli başlı dedikodusuna dokunan bir cümle kullanıyorlar ve bu cümle ile konumuza giriyoruz: İstasyon memurunun genç ve güzel bir hanımı vardır. Adam yaşlıcadır ve bu yüzden de karısına düşkündür. Zaten bütün kasabanın da şaştığı, kiminin umutla bekleyip kiminin de bir türlü çözümleyemediği hâl." (114)

Kasabadaki erkeklerin Mine'ye karşı ilgileri ile Mine'nin kocasına bakış tarzı verilir. Konuşmalardan hareketle çatışmalara, düğümlere zemin hazırlanır. Kasabadaki erkeklerin tren bekleme bahanesiyle Mine'nin evini gözetlemeleri serimlenir. Her diyalog yaşanılacaklara dair sezdirici cümlelerle doludur. Bahri, tutku ile Mine'ye bağlı olan ancak bunu gizlemeyi tercih eden Mehmet Ali'ye, çekinmemesini tavsiye ederken, kasabadaki Ofişçi'nin ve diğer erkeklerin ilgisini de vurgular:

"BAHRİ : Zamparalık böyle olur diyor ona sorarsan! Utanmakla olmaz diyor! Hem bunun utanması mı kalmış oğlum, kaymakamından, ofişçisinden tut, çöpçüsüne kadar bütün kasaba kadının peşinde! Senden başka utananı da görmedim" (s.12).

Serimde, gelecek olan incelemeci-yazar İlhan'la ilgili bilgiler de yer alır. Mine, kaç yıldan beri kasabada oturduğunu, Nurten hangi sebeple kasabada bulunduğunu, Perihan, öğretmenlikte zamanını nasıl geçirdiğini, açıklayıcı, tanıtıcı ve bilgi verici nitelikte açıklar. Kasabadaki erkeklerin iki tutkusu vurgulanır: Maç ve Mine ya da cinsi arzu. Mine her şeyin üstünde arzu edilen kişi olarak belirir. Kasabadaki diğer kişiler de tipik özellikleri ile tanıtılırlar. Tren sesi, yazı tahtası, iskâmbil kağıtları vs. de hem dekor, hem de serim unsurları olarak belirir.

Mine adlı oyunda birbirinin dengi olmayan kişilerin çatışması esastır. Genç bir kızın kendisinden yaşça büyük bir adama isteği dışında verilmiş olması huzursuzluğu ve çatışmayı beraberinde getirmiştir. Bir dengesizlik üzerine kurulmuş olan evlilikte kadının genç ve güzel, erkeğince silik ve kaba olması, dışarıdaki erkeklerin arzularını harekete geçirir.

(113) Cumalı, "Mine Üstüne", s.7.

(114) Muhtar Körükçü, "Mine", Varlık, S.517, Ocak 1960, s.16.

Dar bir çevrede kadın üzerindeki baskı ile, erkeğe tanınan ölçüsüz serbestlik arasında da önemli bir çatışma söz konusudur. Dar yerleşim merkezlerinde kadının dramı; ezilişi, arzulanışı ve horlanışı şeklinde serimlenir. Mine gibi bilinçli, seviyeli ve mücadeleci bir kadının bile yıldırıldığı küçük mekânlar, oyun kişilerinden İlhan'ın da belirttiği gibi "tuzaklar" a dönüşür. Gerçek ile asılsız dedikodu arasındaki ironik durum da oyuna gerginlik, çaresizlik ve isyan katar. Aynı şekilde arzu edile-ne ulaşma ümidine bağlı olan hoşgörü ile arzu edileni kaybetme durumuna dayanan öç alma arasında da çatışma yaşanır. Bu çatışmanın temelinde cinsî tatminsizlik yatmaktadır. Kadını av durumuna düşüren ve paylaşılmaz kılan aslında bu sorundur.

Evliliğinde aradığını bulamayan genç kadın, saygıya dayalı bir aşkın, bir sevginin peşindedir. Genç, güzel ve etkileyici olan ile yaşlı, çirkin ve silik olan arasındaki çatışma ince duygulu kadın ile kaba tavırlı erkek kişiliğinde somutlaşır. Kadın; ince düşünceli, seviyeli, saygılı ve ölçülü olan İlhan'la yani aradığı özellikleri taşıyan insanla karşılaşınca, ona bağlanır. Bu bağlılıkta da aşk ile güven duygusu çatışır. Mine, erkeklere olan güvenini yitirmiştir. Saygıya ve aşka önem veren insanların az oluşu onu tedbirli davranmaya yöneltir. İlhan'ın aşkından emin olmayı arzu-lar.

Mine'nin iç dünyasındaki fırtınalı yalnızlık, çaresizlik ile dışına yansıttığı di-rençli ve sessiz görünüşü de çatışır. Bu çatışma, içte bastırılan duyguların birer çığ-lığı gibi finali şekillendirecektir. Mine'nin beklediği, özlediği ve aradığı hayat ile ya-sadıkları da çatışır.

Oyunda görünen ile gerçek de çatışır. Görünürde kasabadaki erkekler trenin gelişini beklerler, ancak sergilenen gerçekte onlar Mine'nin peşindedir. Görünüşte kaymakam,istasyon şefi Cemil ile arkadaşdır. Ama gerçekte hedefi Mine'ye yakın ol-maktır. Mine olan biteni kavrar ancak kocası klâsik namus anlayışı ile sadece kadı-nı suçlar.

Oyunda, her davranışa karşıt bir davranış sergilenir. Basamaklı olarak gelişt-irilen bir çatışma esastır. Gerçek hayata bağlı bir yanılsama vardır. Kasabadaki bas-kı hissettirilir, Mine'nin dramı sergilenir. Mine'yi göz hapsine alan ve cinsî bakı-mdan iştah kabartan erkeklerin, onun bir başka erkekle, İlhan'la ilgilenmesini hazme-demeyecekleri hissettirilir. Dar çevredeki olumsuz kişilerin, söze dayalı tehdit unsu-ru olan dedikoduları ve asılsız haberleri kullanarak Mine'yi yıpratma yolunu seçe-cekleri, hatta taşkınlığa varan tavırlara girecekleri serimlenir. Hem kişilerin çeşitli yönleriyle çizilmiş olması, hem kasaba hayatının basık atmosferinin hissettirilmesi olayı inandırıcı ve etkileyici kılar. Kişiler kendilerinden beklenen tavrı sergiler. Böylece basamaklı olarak gelişen olay, arzu edenleri reddeden kadınla, tatminsizlik ve kıskançlıkla elde edemediği kadını (Mine'yi) toplum içine çıkamayacak hâle ge-tirmeyi tasarlayan adamı (Ofişçi'yi) karşı karşıya getirir. Çatışma Mine'yi felâkete sürükler.

Mine - İlhan münasebeti de basamaklı olarak gelişir. Mine'nin, aradığı nitelikleri taşıyan İlhan'la münasebeti kaçınılmazdır. Her ikisinin de hayata ve aşka bakış tarzı ortaktır. Bu bakımdan da kasabalı erkeklerle çatışırlar. Mine ile İlhan, saygıya dayanan sevgi ve aşkı önemserken, diğer erkekler genellikle cinsi arzularını tatmin amacını ön plana çıkarırlar. Bu anlayış farkı, kişilerin davranışlarını şekillendirir.

"Aşk sadece cinsel açıklıkla açıklanamaz. Toplumsal bir olgudur. Önemi buradan gelir"⁽¹¹⁵⁾ diyen Cumalı, aşka maddî değer biçenlerle, aşkı hümanist açıdan değerlendirenleri karşı karşıya getirerek toplumsal bir mesaj verir. İnsanın dramı ardında toplumun yanlış anlayışının eleştirisi yer alır.

Cumalı, oyunda sadece Mine'nin uğradığı haksızlığı sergilemez, "Aşk yoksunu... kasaba erkeklerinin zavallılığını" da ortaya çıkarmayı hedefler⁽¹¹⁶⁾.

Oyunun başından itibaren Mine'yi rahatsız eden Ofişçi, arzularının yoğunluğu ile hırçın ve saldırgandır. Hele Mine'nin İlhan'a ilgisi onu çileden çıkarır. Daha cüretkâr davranmaya başlar. Bu cüretkârlığı ona ölüm getirir.

Mine de İlhan'ın gitmesiyle her şeyin biteceğine inanır. Bu düşünce, onu yıkar. İlhan'dan haber alamayışı, kocası ile tartışması, pamuk ipliğine bağlı evliliğin kopma noktasına gelmesi, Ofişçi'nin davranışlarındaki taşkınlık ve tren gürültüsü ile birleşince Mine'nin felâkete sürüklenmesi kaçınılmaz olur.

Oyunda, merak, korku ve tedirginlik uyandıran unsurlar, düğüm olarak belirir. Kasabalı erkekler trenin geliş saatini niye merakla beklerler? Treni bahane edip görmeyi arzuladıkları kadın kimdir? Sarsağın, kartın biri olarak değerlendirilen koca nasıl biridir? Kadın, üzerine dikilen bu gözlerden rahatsız mıdır? Bu ve benzeri sorular olayın öncesine ait ve asal düğüme zemin hazırlayan ara düğümlerdir. İpucu niteliği taşıyan bu düğümlerin çözümü serim açısından açıklayıcı ve tanıtıcı özellikleriyle önemlidirler. Kasabalı erkekler tren bahanesiyle Mine'yi görmeye gelirler. Mine, genç ve güzel bir kadındır. Kocasının dengi olmayışı erkekleri ümitlendirir. Mine, durumdan rahatsızdır. Ancak çaresizdir de. Bu sırada, kasabadaki öğretmenin ağabeyinin geleceği söylenir. Kaymakamın kızının merak ettiği bu kişi, bekâr bir yazardır. İlk asal düğüm, bu kişinin yani İlhan'ın gelişi ve Mine ile karşılaşması etrafında gelişir. Mine-İlhan münasebeti merak uyandırır. Bu arada kaymakamın evlilik teklifi de düğüm olarak belirir. Mine, kaymakamı ciddiye alacak mıdır? Mine, kaymakamın teklifini reddeder. Nurten, İlhan'la ilgilenir. İlhan bu ilgiye karşılık verecek midir? Bu da merak unsuru olarak değer kazanır. İlhan, Nurten'e ilgi göstermez. Nurten'in de ima ettiği gibi o Mine'ye tutulacaktır.

Mine-İlhan münasebeti daha ilk hafta içinde gelişme gösterir. Onların saygıya dayalı bu görüşmeleri, arzu dolu insanlar tarafından nasıl karşılanacaktır? Mine,

(115) Necati Cumalı, "Aşk Toplumsal Bir Olgudur", *Gösteri*, S.19, Haziran 1982, s.66.

(116) Menemencioğlu, "Necati Cumalı Anlatıyor", *Konuşan*: s.11.

İlhan'la görüşmeyi kesecek midir? Aralarındaki duygu yoğunluğu nasıl sonuçlanacaktır? Mine, İlhan için her şeyi göze alacak mıdır? İlhan, Mine'yle kaçma fikrini uygulamaya koyacak mıdır? Bunlar duyguların doruğa çıkmasını sağlayan merak unsurlarıdır. Birbiri ardına çözümlenen bu düğümler yeni düğümler için zemin oluşturur. Mine ile İlhan'ın bir arada görülmesi dedikoduya sebep olur. Amaçlarına ulaşamayanların yalan yanlış bilgileri yaymaları Mine'yi etkilemez. O, İlhan'la görüşmekten yanadır. Aşk yoğunluğuna dönüşen sevgileri, onları bir kararın eşliğine doğru çeker. İlhan, Mine ile kaçma fikrindedir. Bunu uygulamaya sokar. Ancak Mine, İlhan'la gitmeyi reddeder. İlhan'a, İstanbul'a yalnız gitmesini ve duygularından emin olunca dönmesini söyler. Çünkü, Mine'ye göre bu bir acıma duygusu olabilir. İlhan, Mine'nin isteği üzerine duygularından emin olunca dönmek şartıyla gitme kararı alır.

İlhan'ın geri dönüp dönmeyeceği, Mine'nin dedikodulara ve taşkınlıklara direnip direnemeyeceği de son asal düğüm noktası olarak belirir. Mine, aç kurtlar gibi etrafını saranlara karşı ne yapacaktır? Kurtulma şansını geri çevirdiği için pişman mıdır? İlhan'dan haber alacak mıdır? Kasabadaki erkeklerin tavrı nasıldır? Mine'yi rahat bırakacaklar mıdır?

İlhan'ın dönmeyeceğine inanan Mine, öğretmenin umut dolu sözlerine inanmaz. Ona göre İlhan, İstanbul'a gidince kendisini unutacaktır. Bu sıkıntı üstüne kasabadaki dedikodular ve asılsız haberlerle bunaltılan Mine, umutlarını yitirir. Özellikle Ofişçi'nin çirkin tavırları Mine'yi çileden çıkartır. Ofişçi, Mine'yi insan içine çıkamaz hâle getirmeye niyetlidir. Yayıdığı, abartılı dedikodularla hedefine ulaşmaya çalışır. Dar, basık ve boğuk bir atmosferde çaresizlik ve umutsuzlukla yığılıp kalan Mine, isyanını, çılgınlığını, feryadını nasıl duyuracaktır?...

Mine, baskı altında boğulmak üzeredir. Yaşadığı yer bir hapis haneden farksızdır. Artık pencereye bile çıkamayan Mine, ısıkla, imâlî şarkılarla ve tacize varan davranışlarla rahatsız edilir. Bu an oyunun son dönemeç anıdır. Gazete satıcısı İlyas'ın tahrik edici sözleri ile de galeyana gelen gençler Ofişçi önderliğinde Mine'yi çığına döndürecek şarkılar söylerler. Daha sonra tren sesi duyulunca Ofişçi, arkadaşları Servet ile Bahri'yi gönderir, kendisi kalır.

Mine, duyulan tren sesi ile umutlarından, bekleyişinden vazgeçer. Bu esnada Ofişçi, küçük taşlar toplar ve Mine'nin penceresine atar. Mine doğrulur kulak verir. İkinci taş cama sert vurunca hızla koşar pencereyi açar. Ofişçi şaşırır. Mine'nin nefret dolu tavrına rağmen "sonra buluşalım" anlamında bir işaret yapar. Mine, geri dönmesi imkânsız bir kararla bütün kadınlar adına tacizi temsil eden Ofişçi'ye yönelir.

Mine'nin ani hareketiyle, oyun çözüme doğru ilerler. Korku, acıma ve tedirginlik duyguları, kötülüğü temsil eden karşı gücün yani Ofişçi'nin öldürülmesi ile arınmaya dönüşür. Felâketi jestlerle sergileyen yazar, oyunda etkileyici bir sonu yakalamayı başarır. Mine'nin beklediği kişi yani İlhan gelmektedir. Ancak, Mine için her şey bitmiştir:

"Mine hızla pencereden ayrılır. Duvardaki çiftiyi kapar. Pencereden Ofisçi'nin üstüne boşaltır. Ofisçi düşer..."

Perihan elinde bir telgrafla telâşla soldan ilçe yönünden girer. Lojmanın kapısını vurur. Mine lojmanın kapısını açar...

PERİHAN: (*Şaşkın*) A... Ağabeyim geliyor... (*Sözünü bitiremeden ağlayarak Mine'nin omuzlarına kapanır*).

MİNE: Geç... Çok geç..." (s.80).

Oyun Ofisçi'nin cezalandırılması ile son bulurken, Mine umutlarını, hayallerini, dar çevredeki mahpus hayatını yeni belirsizliklere sürükler. Yazar, izleyicilerde arınmayı gerçekleştirecek bir çözümü esas almıştır. Çiftiyi kötülüklerin, iğrençliklerin üzerine boşaltma daha sonraki eserlerinden Susuz Yaz'da, Bahar'a has bir tavır olarak sergilenir.

Oyunun dramatik yapısına uygun trajik bir son yaşanır. Açık, anlaşılır ve arzu edilen bir sondur. Kötünün cezalandırılması ile birlikte sürpriz haberin gelişini ilginç ve etkileyici kılar.

Konuşma Örgüsü

Tabii bir zeminde geliştirilen konuşmalar, soru üslubu ile ortaya çıkan ve karşılık gerektiren diyaloglara dönüşür. Daha çok komedi tarzının özelliği olan dedikodu üslubu, Mine adlı dramda yıpratıcı ve yaralayıcı niteliği ile yer alır.

Herkesin kendi seviyesine uygun konuşturulduğu oyunda, açık, anlaşılır ve sade bir dil kullanılır. Kasabalı gençlerin cinsi munasebet ve maç ile ilgili konuşmaları, Mine'nin hâl ve hareketlerini takibetmeleri, konuşma konusunu sınırlandırır. Tıpkı dar bir mekânda yaşamak gibi konuşma konusu da Mine etrafında şekillenir ve sınırlanır.

Mehmet Ali adlı oyun kişisi Mine için şiir yazmıştır:

"M.ALİ: (*Daima mahçup*)

İnci bir çiçek gibisin pencerede sen
Karanlıklardan soğuktan şikayet eden
Gel kaçalım buralardan beni dinlersen
Bu giden hatların sonu bahar değil mi?" (s.10).

Konuşmalar, kişilerin yapılarını sezdirici niteliktedir. Ofisçi'nin yalıtık, yapışkan tavrı daha oyunun başında söylediği şu sözlerle hissettirilir:

"OFİŞÇİ: Kaçmak yok oğlum: Asılacaksın. Kadın kırk defa hayır dese kırk birincide gene asılacaksın. Ta canından bezdirip de karşısındaki olur deyinceye kadar" (s.15),

Onun bu ısrarlı tavrı, jestleriyle de desteklenir. Oyuna hâkim olan dedikoducu, boğucu hava âdeti bir tuzağı andırır. Konuşma örgüsü sayesinde Ofişçi'nin niyeti kendi sözleriyle izleyiciye ulaşır. Kişilerin ve çevrenin tanıtılmasında, olayların gelişiminde en önemli etken konuşma örgüsüdür. Sadece sahne üzerindeki gelişmeyi sağlamakla kalmaz, sahne gerisinde yaşananları, atlama tekniğiyle geçilen zamanları da ulak veya haberci niteliğindeki kişiler vasıtasıyla sahneye ulaştırır. Mine'nin geçmişi ile ilgili içe bakışı, geriye bakışı hep kendine ifade imkânı sağlayan konuşma yoluyla mümkün olur.

Mine, İlhan münasebetinde yoğun bir aşkı sergileyen davranışlar ve büyük bir saygıyı sahneleyen konuşmalar yer alır. Romantik bir havanın hâkim olduğu bu tür sahnelerde Mine'nin konuşmaları akılcı ve gerçekçidir. Çatışmalar üslûbu da şekillendirir.

Oyun kişilerinin hayata bakış tarzları hem münasebetlerini hem de konuşmalarını yönlendirir. Kâğıt oyununa düşkün insanların bir araya gelmesi, kumardaki ifadelerin kullanılması için tabii bir zemin olur. Tabiatın, sanat ve aşktan hoşlanan insanların konuşmaları da kişiliklerine uygun tarzda geliştirilir. Davranış ile söz arasında derin bir uyum ve ahenk vardır. Aksiyonun iniş çıkışları, duyguların ve olayın doruğa ulaşması bu ahengin hazırladığı imkânlarla gerçeğe yakın ve inandırıcı bir nitelik kazanır.

B. KOMEDİ

1. Kristof Kolomb'un Yumurtası⁽¹¹⁷⁾

Tek perdeli bir komedi olan Kristof Kolomb'un Yumurtası, 1953 yılında yazılmıştır.

Yazar, tarihî bir telmihten hareketle çözümlenmesinin kolay olduğuna hükmedilen bir güçlüğü zekice ve kurnazca gayet basit bir şekilde halledilmesini oyunlaştırır. Oyuna kaynaklık eden tarihî olayda, Kristof Kolomb'un yumurtayı hafifçe tabağına vurarak dikine oturtması söz konusudur.

Öz ve Biçim

Menfaat düşkünü insanların taşıyıcı bir üslûpla sergilendiği oyunda, aslında halk arasında yaygın olan bir anlayışın eleştirisi de yer alır. Bu anlayışa göre, davayı kazanamayacak olan avukata para ödemek anlamsızdır. Para, davayı kazanması şartıyla ancak avukata verilir.

(117) Necati Cumalı, *Oyunlar 5. Gömü-Bakanı Bekliyoruz-Kristof Kolomb'un Yumurtası, İmbat Yayınları, İst. 1973, s.185-213.*

Konunun kendisi bile komik ve ironik görünmekle beraber, bu anlayış halk arasında yaygındır. Asıl mesleği avukatlık olan yazar, üç yönlü bir eleştiriyi esas alır. Avukatların tavrını, davacıların ve aracılarn tavrını dikkatlere sunar.

Bir miras davası münasebetiyle adalet sistemi, adalete bakış tarzı ve adaleti uygulayış tarzı iğneleyici tonda serimlenir. Avukat alacağı hisseyi, avukata müşteri getiren aracı kendi menfaatinin, dava açmayı düşünen adam da ölmüş olan kardeşinin mirasını, kardeşinin eşine kaptırmamayı hesaplar. Hepsini aynı noktaya getiren husus "menfaat"tir.

Oyunda vurgulanan konulardan biri de "insanlara güvenin kalmadığı" konusudur. Oyun kişileri tarafından ifade edilen bu husus, yine oyun kişilerinin menfaatçi tavırlarıyla sergilenmiş olur.

Avukat Selman Hakgüder'e, Nur Turizm Ortaklığı sahibi Kemal Özarı, miras davası açmak isteyen Hidayet Tanrıverdi'yi getirir. Tanrıverdi, dava ile ilgili açıklamalar yapar. Kendisinden beş yaş küçük kardeşini babalarının ölümünden sonra, on beş yıl boyunca himaye eden Hidayet, sözde iyilik adına kardeşinin hayatına devamlı müdahale eder. Evlenmesine bile müsaade etmez. Kardeşi İzmir'e, İstanbul'a gider, on-on bir yıl sonra kaptığı veremle geri döner. Bir süre Hidayet Tanrıverdi kardeşine evinde bakar, peşinden bir de kadın gelince nikâhsız oldukları için bir arada kalmalarına izin vermez. Kardeşi kadınla evlenmek ister. Hidayet buna da karşı çıkar, ancak kardeşi kadınla nikâhlanır ve ağabeyiyle malı bölüşerek yolunu ayırır. Hidayet, kardeşinin ölümüne kadar bir daha onunla görüşmez. Ölümünden önce senetle malı eşine bırakan kardeşinin mirasını, el kızına kaptırmamak için uğraşır.

Avukat, senedi 'ölünceye kadar bakma akdi' olarak değerlendirir. Çocuksuz olduğunu öğrendiği adamın bıraktığı senedi hükümsüz kılmak suretiyle mirasın dörtte üçünü Hidayet Tanrıverdi'ye kazandırabileceğini belirtir. Mirasın yüzde onu kadar bir ücret isteyen avukata Hidayet, davayı kazanması şartıyla para ödeyebileceğini belirtir. Aksi hâlde para ödemeyi lüzumsuz bulur.

İnsanların zaaflarını komedi tarzında sergileyen oyunda ikiyüzlülük, görünen ile gerçeğin çatışması esastır.

Hukukî bir konuyu esas alan oyunda dekor da sezdirici ve tamamlayıcı vasfı ile serimlenir. Zaman da hukuk açısından değer kazanır. Dava açabilmek için belli bir süreyi aşmamak gerekir. Konuşma örgüsüne hâkim olan üslûp da mirasla ilgili hukukî ifadelerle şekillenir.

Biçim olarak oyun, taşıyıcı yönü kuvvetli olan bir komedidir. "*Kristof Kolumb'un Yumurtası*" ile ilgili tarihi olaya telmihle düşünmenin önemi ve kurnazlık sergilenir.

Dekor

Oyunun dekoru, konu, olay dizisi ve kişiler ile derin bir münasebet içindedir. Bir avukat yazıhanesi olarak serimlenen dekor, konuyu sezdirici niteliğiyle değer kazanır.

Sağda, ceviz kaplama yazı masası, arkalıklı dönen koltuk, koltuğun gerisinde, duvarda "Danışma ücreti 15 liradır" yazılı bir levha, onun üstünde Atatürk'ün portresi yer alır. Solda, kahverengi marokenden bir kanepe ile iki koltuk, ortada sehpa; geride, kâtibin oturduğu yeri ayıran buzlu camdan bir bölme vardır. Bölmenin solunda giriş kapısı, bölmenin önünde kanunlar, hukuk kitapları ile dolu bir kitaplık, ... v.b. avukat yazıhanesinde bulunacak öte beri dekor unsuru olarak belirir.

Telefon da aksiyona hız katan ve ironik davranışların sergilenmesine zemin hazırlayan bir dekor unsuru olarak belirir. Dekor, oyundaki konuşma örgüsünü de sezdirici niteliktedir. Kişilerin kültür seviyelerini, meslekî durumlarını hissetirici tarzda bir dekor esastır.

Zaman

Oyunun başında zaman yıl olarak 1950 diye belirtilir, sonra saat olarak vurgulanır. Saat "on bir buçuğa" (s.188). gelmektedir. Öğlene doğru başlayan oyunda bir davanın konuşulma süresi kadar bir mesafe sahnelenir.

Konuşmalar yoluyla yıllar öncesine ait önemli zamanlar da sahneye taşınır. Davayla ilgili konuşma esnasında yaşanan zaman, ay ve gün olarak da belirtilir:

"K.ÖZARİ: Bugün martın on altısı. Demek üç ay dolmamış..." (s.203).

Zamanın da hukukî ölçülerde değer kazandığı oyunda kişilerin yaşanan dönemle ilgili şikâyetleri de vardır. Artık devir değişmiştir. Güvenilecek insan kalmamıştır. Eserde menfaat üçgeni olarak beliren Hakgüder, Özari ve Tanrıverdi'nin devirle ilgili bu şikâyetleri, kendi tavırlarıyla çatışma hâlinindedir. Sergiledikleri tavırda menfaat her şeyin üstünde tutulur.

Oyunda yaşanan zamanın bir özelliği de hac zamanı olmasıdır. Zâten Özari'yi, dava açan Hidayet Tanrıverdi'ye yardıma götüren düşüncenin temelinde bu konu yatmaktadır. Özari, Tanrıverdi'ye yardımlarının karşılığı olarak kendisine on-on beş, hatta daha fazla hacı adayı göndermesini ister.

Kişiler

Kristof Kolomb'un Yumurtası adlı oyun, Türk edebiyatına gerçekçi, canlı ve değişik nitelikte kişiler kazandırır. Tipik özellikleri ile sivrilsen de tip olmaktan öte karakter niteliği taşıyan bu kişiler, menfaatlerini her şeyin üstünde gören insanları temsil ederler.

Oyuna konu olan miras davasının kahramanı Hidayet Tanrıverdi, kendi doğrularına sıkı sıkıya bağlı, otoriter, dindar geleneksel namus ve ahlâk anlayışı olan bir insandır. Menfaatini ön plânda tutan, bencil ve uyanık bir tip olan Hidayet, kararlı ve inandırıcı tavrı ile karakter niteliği gösterir. Kardeşine, hayatını mahvedercesine müdahale eden bu adam, bir başkasının varlığını, kimlik ve kişiliğini hiç sayan sormusuzca tavrını iyi niyet olarak değerlendirir. Bunu bir hüner gibi anlatır. Mahkemeye düşmüş olmaktan ötürü de rahatsızlık duyar. Hidayet Tanrıverdi, sadece kendi menfaatini düşünen insanı ve her şartta kazanmayı gaye edinen yanlış anlayışı temsil eder.

Oyunda adaleti temsil eden avukat komik ve ironik durumlara yol açan konuşma ve davranışlarıyla oyuna renk katar. Zaafları ile sivrilir ve menfaatle paralel olarak değişikliğe uğrayan söz ve davranışları ile belirir. İçi ile dışı çatışır. Göründüğü gibi hissetmez, hissettiği gibi davranmaz. Davayı kazanacağına dair teminat verse de avukatların işini su arayan işçilerin çalışmalarına benzetir. Belki çalışmalar sonuçsuz kalacak su çıkmayacaktır, ama işçilerin emeğinin karşılığını alması gerekir. Kemal Özarı, avukatı, *Kristof Kolomb'un Yumurtası* ile somutlaştırdığı bir örnekle, davayı her şartta (kumazca zekâsı ile) kazanacak biri diye niteler.

Oyunun renkli kahramanlarından biri de Kemal Özarı'dır. Üç beş kuruşun hesabını yapan, karşılık beklemeksizin bir adım bile atmayan menfaatçi, fırsatçı ve yağcı bir kişidir. Oldukça iyi giyimli, şapkası, altın çerçeveli gözlüğü, ince bıyığı ve şişmanca yapısı ile benzeri nitelikleri taşıyanların temsilcisi durumundadır. Nur Turizm Ortaklığı sahibi olan Özarı, Hidâyet Tanrıverdi'yi avukata getirmesinin karşılığı olarak ondan, kendisine on-on beş hacı adayı göndermesini ister. Ona göre yapılan her işin bir karşılığı olmalıdır. Özarı, önce telefon vasıtasıyla oyuna dahil olur. Bu vesile ile avukat, kâtibine Özarı ile ilgili olarak şunları söyler:

"... Kazın biridir. Ama işleri yolunda maşallah!... Burnu paranın kokusunu iyi alıyor... (*İç çeker*) Hukuku daha birinci yılında üç ay okuyup bıraktı, bu işi kurdu. Şimdi altında kocaman kuyruklu bir Amerikan arabası var. Sözde o okumadı, biz okuduk..." (s.192).

Oyunda dekoratif kişi olarak değer kazanan, avukatın kâtibi Ömer Didin, oyundaki tanıtıcı ve açıklayıcı niteliğiyle serimin önemli kahramanıdır. Oyunun inandırıcı bir zemine oturtulmasında tamamlayıcı unsur olarak yer alır.

Olay Dizisi

Klâsik bir oyun yapısına sahip olan *Kristof Kolomb'un Yumurtası*'nda serim, avukatla kâtibinin konuşmaları ile şekillenir. Hem olayın öncesine ait bilgiler verilir, hem sonraki gelişmelere hazırlık yapılır hem de kişilerin tanıtılması ile ilgili açıklayıcı konuşma ve davranışlar serimlenir. Dekor da sezdirici niteliği ile olayın serimlenmesine katkıda bulunur.

Komedi tarzında gelişen ironilerle şekillenen oyun komik olduğu kadar taşıyıcıdır da.

Serimin hazırladığı bir zeminde önceden haber verilen bir çatışma esastır. Yazar, oyunun çatışmasını telefon konuşmasıyla sezdirmeyi başarır. Bir miras davası söz konusudur. Bu davayı açacak kişiye aracı olan adamın nitelikleriyle ilgili söylenenler de gelişmeleri hissettirici tarzdadır.

Selman Hakgüder'in "... Çok geçti elimden o türlü işler... Bakınız bir kolayına... Hele sen gel, iş sahibini de al getir, anlaşırız.." (s.191) sözleri de çatışmanın sezdirici yönü ile ilgilidir. Avukat davayı halledebileceği mesajını verir.

Ölen adamın, eşine bıraktığı mirastan hak uman ağabey Hidâyet Tanrıverdi, mirasın dörtte üçüncü almak için uğraşır. Ancak kadında, eşinin malları kendine bıraktığına dair senet vardır. Avukat bu senedi "ölünceye kadar bakma akdi" diye değerlendirir. Senedi hükümsüz kılarak davayı kazanabileceğini söyler.

Dava münasebetiyle eğitimsizliğin getirdiği yanlış bir anlayış eleştirilir. Asıl çatışma buradadır: Kişi olarak düşüncesini ve tavrını belirten Tanrıverdi, aslında bu konuda yaygın olan halkın anlayışını da sergiler. Ona göre avukata para, ancak davayı kazanırsa verilebilir. Haklı olarak avukatın görüşü ile de çatışan bu düşünce ve davranış, halkın adalet sisteminin önemli bir unsuru olan avukata bakışı ile gerçeğin çatışması şeklinde değerlendirilebilir.

Bu çatışmayı, su çıkarmak için uğraşan işçilerin, suyu bulamayınca ücret alıp alamayacakları ile ilgili bir örnekle açıklayan avukat, kurnazca bir yaklaşımla miras meselesini hâlledeceğini de vurgular. Kısaca bir nevi bu çatışmaya sebep olan tavrı da sergilemiş olur: Sadece kazanmak . Amaca ulaşmak için zeki ve kurnaz olmak gerektiği fikri sergilenir.

"*Kristof Kolomb'un Yumurtası*" nda ana düğüm, miras davasının ne olacağı konusudur? Bu düğüm etrafında hazırlık niteliğinde olan düğümlerden sonucu hazırlayan düğümlere uzanan ara düğümler de vardır.

Oyunun başında, telefonla arayan iki kişinin kim olduğu merak uyandırıcı tarzda serimlenir. Bu arada gelişen diyalog yoluyla ironiye hazırlık yapılır. Avukat, arayanlarla ilgili merakını, sorular yoluyla gidermeye çalışsa da gideremez. Bunun sonucunda hakarete uzanan bir üslûp söz konusu olur.

Bu tonda giderek şiddetlenen bir üslûpla söyledikleri ile telefonda konuşması arasında ironi oluşur:

"Amma da iş ha! Ne aylar var şu dünyada ! Yol bilmezler, yordam bilmezler, doğru dürüst telefon etmesini bilmezler! Adam mı bunlar yani? Eşşşşşşek. Hem de şeddeli eşek.

(*Telefon çalar.*)

Alıcıyı alır; Alo! Avukat Selman Hakgüder! Kemal mi? Hangi Kemal?...

Özari desene şuna!... Vallah az önce geldim. Kâtip, bir beyefendi telefon etti dedi ama, isim vermemişsin!..." (s.190-191).

Komediye sağlayan bu konuşmanın ardından avukatın K.Özari ile ilgili söyledikleri de komediye güç katar. Avukat, adamı kaz olarak, paranın kokusunu alan olumsuz bir tip olarak tanıtır. Oyunda sahnelenen bu konuşmalar, K.Özari tarafından, yani oyunculardan biri tarafından bilinmediği için, ironi olarak değer kazanır.

Kemal Özari'nin araması ile telefonlardan biri ile ilgili merak giderilir. Ancak bu çözüm ana düğümü beraberinde getirir. Telefonda bir miras meselesi ile ilgili dava konusundan söz edilir.

İkinci telefon da çapkınlığı hissettirilen avukatın bir bayan arkadaşından gelir.

Dava ile ilgili konuşmadan kısa bir süre sonra, Kemal Özari, yanında davayı açacak adamla gelir.

Dava konusu aktarılır. Sonuç merakla beklenir. Avukatın davayı alıp almaya-çağı alırsa davayı kazanma şansının olup olmadığı, varsa hissenin kaçta kaçının avukata verileceği, bu işte Özari'nin kazancının ne olacağı gibi konular düğüm olarak belirir. Bu düğümlerden ilki avukatın davayı alabileceğini söylemesi ile çözülür. Kazanma ümidi de vardır. Bu işte Özari'nin kazancı, Hacı Hidâyet Tanrıverdi'nin göndereceği on-on beş hacı adaydır.

Hidayet Tanrıverdi dava kazanılmadan mirasın yüzde onuna karşılık gelen parayı avukata vermeyi kabul etmez. Avukatın davayı kazanıp kazanmayacağı belli oluncaya kadar beklemeyi ister. Kazanılmayacak dava için para ödemeyi lüzumsuz bulur.

Avukat da ücretinin yarısını almadan davayı kabul etmek niyetinde değildir. Oyuna hâkim olan husus, bu yanlış anlayıştan kaynaklanan ironik durumdur. Dava kazanılmazsa para ödenmez. Bu anlayışın temsilcisi olan Tanrıverdi'nin, hukukî terimlerle ilgili yanlış anlamadan doğan komik hâlleri de oyuna canlılık katar:

"S.HAKGÜDER: Şöyle böyle ölmeden kırk beş gün önce anlaşıldı. (Hidâyet'e) O senetten malûmattar mısınız?

H.TANRIVERDİ: (*Kavrayamaz, şaşkın*) Aktar değilim bey, bakkalım. Ama Kemalpaşa'da kime sorsan beni tanır." (s.203.)

"S.HAKGÜDER: (*Mırıldanır.*) Tarlalar on beş bin, evle dükkân da on beş bin desek, etti otuz bin.. (*Hidayet'e*) Kardeşiniz bilâ velet mi vefat etti?

H.TANRIVERDİ: (*Kavrayamaz. Şaşkın*) Vilâyete gelmedi bey. Kazada öldü..." (s.204).

"S.HAKGÜDER: Evet, ölenle hasımlık var mıydı aranızda?

H.TANRIVERDİ: Daha ne hısımlık olacak bey, kardeşlik işte. Ana baba bir kardeş.

S.HAKGÜDER: Husumet yani düşmanlık var mıydı diye sordum." (s.205).

"S.HAKGÜDER: İşin orası bahsi diğer...

H.TANRIVERDİ: (*Aceleci*) Değmez olur mu bey. Bir ev, bir dükkân, üç parça tarla?..." (s.208).

Geleneksel tiyatro anlayışımızın dayandığı yanlış anlamadan kaynaklanan komedi, oyunda benzer kelimelerin farklı anlaşılması şeklinde sergilenir. Tanrıverdi'nin avukatın su ile ilgili örneğini yorumlaması da komiktir. O, davanın kazanılamayacağını düşünür ve telâşlanır. Bu düğümü, aracı rolündeki Özari, iknâ yoluyla çözmeye çalışır.

Kemal Özari'nin verdiği örnek, oyunun değişme ve çözüme giden karar noktası olarak değer kazanır. O, Selman Hakgüder'in her şartta, ince zekâsıyla davayı kazanabileceği mesajını verir. Oyunun doruk noktası ya da dönemeç noktası Kemal Özari'nin bu sözleriyle şekillenir:

"K.ÖZARI: Bu iş böyle Hidayet Efendi. Bu iş böyle. Kristof Kolomb'un Yumurtası gibi! Tıpkı yumurtayı dik oturtmaya benzer. Sen şu gördüğün masaya yumurtayı dik oturtabilir misin?

H.TANRIVERDİ: (*Şaşkın*) Ne diye?

K.ÖZARI: Sözüün gelişi. Ama Kristof Kolomb ne yapmış? Tık, vurmuş, düzleyi vermiş yumurtanın bir yanını, yumurtayı oturtuvermiş!

Oturturum diye bahse girdiği bin altını da kazanmış? Sen şimdi çok mu görüyorsun Selman Beye bin lirayı?" (s.210).

Kemal Özari'nin bu sözleriyle vurgulanan davanın her şartta kazanılması konusu, Tanrıverdi'yi tatmin etmese de Özari, ücreti dörtte bir azaltarak bin beş yüz liraya anlaşmayı sağlar. Tanrıverdi'ye de paranın hiç olmasa iki yüz elli lirasını, hemen ödemesini söyler. Bu esnada konuşmalar yolu ile karşı tarafın avukat tutacak parasının olmadığı da vurgulanır. Selman Hakgüder senedin hatalı olduğunu, kanuna uygun düzenlenmediğini söyleyerek davayı kesinlikle kazanacağını, belirtir. Oyun, kolay görünen güç bir işin zeki ve basit bir şekilde çözümlenebileceği mesajı ile son bulur. Oyun kişilerinde Kemal Özari, yardımına karşılık Tanrıverdi'den kendisine hacı adayları göndermesini ister.

Konuşma Örgüsü

Kristof Kolomb'un Yumurtası adlı oyun, tarihi bir olayı hatırlatma yolu ile avukatla davalı arasında yaşananları sergiler.

Konusu bakımından hukukî işlemlerle ilgili olan oyunda, aynı husus konuşma örgüsünde de serimlenir. Hem sahne üzerindeki aksiyon, hem sahne öncesinde yaşananlar, hem de güldürü için zemin olan söz ve davranış komikleri, konuşma örgüsü vasıtasıyla sergilenir.

Küfürlü sözlerden, hukukî ifadelere uzanan bir üslûp özelliği vardır. Yazarın avukatlık yıllarının ürünü olan eserde her unsur, bir diğeri için açıklayıcı niteliktedir. Olay, kişiler, dekor ve konuşma örgüsü arasında derin bir ilişki vardır. Oyun bir miras davasını konu aldığı için kişiler, oyun dizisi ve konuşma örgüsü de dava ile ilgilidir.

Komedi türüne uygun bir şekilde geliştirilen konuşmalarda, benzer kelimelerin yanlış anlaşılması gülünçlüğe zemin hazırlar: "bila veled, vilâyet; hasım, hısıım; malumâtta, aktar".

Jest ve mimiklerle desteklenen konuşmalarda söz komiği yanında davranışlarda da ironik durumlar sergilenir. Avukat, "kazın biri" diye nitelediği Özarı'yı büyük bir saygı ile ağırlar. Bu da önceden söylenilen ile sonradan sergilenen konuşma ve davranışın çatışması demektir. Önceden söylenilenler izleyici tarafından bilinirken sadece Özarı tarafından bilinmez. Bu sahne gülünç ironi olarak değer kazanır.

Konuşmalar kişilerin kültür seviyesine ve mesleğine uygun, açık, anlaşılır ve yer yer komik unsurlarla yüklüdür.

Oyunda "telefon melefona, yavaş yavaş, açık açık, kısık kısık..." gibi ikilemeler; "yuvarlanıp gitmek, aklına esmek, iç çekmek, dost canlısı olmak, aklı ise ermek, yolunu kesmek..." gibi deyimler; "Ne ekersen onu biçersin" gibi atasözü ve "yırtmak, fiti koymak" gibi argo ifadeler de oyun içindeki üslûp malzemelerinden bazılarıdır.

Oyunda büyük bir âhenk vardır. Dekor, kişiler için açıklayıcı, konu konuşma örgüsü için tamamlayıcıdır. Her unsur bir diğeri için vazgeçilmez niteliktedir.

2. Kaynana Ciğeri⁽¹¹⁸⁾

Bir halk türküsünden hareketle 1954 yılında kaleme alınan Kaynana Ciğeri, tek perde olarak düzenlenmiş bir oyundur. Oyuna temel olan türkü, düğünlerde söylenilen bir oyun havasıdır:

KAYNANA CİĞERİ

Bir sabah erken gelin hanım kalktı
Baktı ki ciğeri kediler yemiş
Biraz daha sonra kaynata geldi
Nedir bu hâlin gelin hanım dedi
- Kaynata ciğeri kediler yedi
-Sağlıklar olsun gelinciğim, dedi.

Biraz daha sonra kaynana geldi
Nedir bu hâlin gelin hanım dedi
-Kaynana ciğeri kediler yedi
-Sağlıklar olsun gelin hanım, dedi

Biraz daha sonra görümce geldi
Nedir bu hâlin yengeciğim dedi
-Görümce ciğeri kediler yedi
-Ağabeyim gelsin hâlleşin, dedi.
Biraz daha sonra efendi geldi.
Getirin ciğeri yiyelim dedi
-Efendi ciğeri kediler yedi
-Çağırın gelsin imamcığı, dedi.

Biraz daha sonra imamcık geldi
Nedir bu hâlin gelin hanım dedi
-İmamcık ciğeri kediler yedi
-İki kuruş on para nikâhınız, dedi.

O kediye kesivermeli
Darağaçlarına asıvermeli.

(118) Necati Cumalı, *Oyunlar 3. Nalınlar-Masayar-Kaynana Ciğeri* İmbat Yayınları, İst.1969, s.201-223. *İncelemede bu baskı esas alınmıştır. Bütün Oyunları 3. Boş Beşik-Yaralı Geyik-Kaynana Ciğeri, Tekin Yayınevi, İst. 1985, s.133-156.*

Zaman zaman folklor malzemelerinden hareketle oyunlar yazan Cumalı, *Kaynana Ciğeri*'ni yazmasında etkili olan oyun havası ile ilgili duygularını şu şekilde aktarır: "Çocukluğumdan beri, düğünlerde, ulusal bayramlarda oynandığını gördüğüm bazı oyun havaları, tiyatro öğeleriyle beni düşündürüyordu. Örneğin Arap havası, kasap havası gibi tiyatro yapısı taşıyorlardı... Kaynana Ciğeri de bu tür bir oyun havasıydı. Yedi sekiz yaşlarında iken bir düğünde bir kez görmüştüm. Belleğimde durulup bulanık bir görüntüsü vardı" ⁽¹¹⁹⁾.

Öz ve Biçim

Oyun, bir sabah vakti kedinin mutfak penceresinden atlaması ve gelinin buna şahit olmasıyla başlar. Tel dolabın kapısı açıktır, tabaktaki ciğer yoktur. Olay oyun havasının sözlerinden de anlaşılacağı gibi bu ciğer üstüne kurulur. Gelin, efendisinin bu yüzden kendisini boşayacağından korkar. Kaynata ve kaynanası gelinin hâline üzülürken, görünce ve efendi onu hoş karşılamaz. Böylece gelinin korktuğu başına gelir. Efendi, eşinin boş düşüp düşmeyeceğini anlamak üzere imam çağırır. İmanın gelmesi ile gerçeğin anlaşılması aynı zamana denk düşer. Kaynatanın gece yarısı baklava yedikten sonra dolabın kapısını açık bıraktığı, asıl suçlunun kaynata olduğu anlaşılır. Gelin de "boş düşmek" ten kurtulur.

Ciğer münasebetiyle türküde de görüleceği gibi gelin-görümce, ve gelin-efendi çatışması da sergilenir. Ataerkil aile düzeninde erkeğin otoriter tavrı güler yüzle eleştirilirken, asıl hedef eski usûlde kadın boşamanın kolaylığını taşlamaktır. Yüzeysel ve abartılı bir komedi olan Kaynana Ciğeri bu yönüyle töre komedyasını hatırlatmaktadır.

Olayın ve kişilerin abartılarak kalın çizgilerle verildiği oyunda, her şey gülme ve güldürme amacına hizmet eder. Bu bakımdan oyun biçim olarak yüzeysel komedi yani farştır.

Dekor ve Zaman

Bir tel dolap, bahçeye açılan kapı ile pencere, evin içine geçilen kapı dekoru oluşturur. Dekorda en önemli unsur tel dolap olarak belirir. Zaman olarak da sabahın ilk saatleri esastır. Vakanın zirvesi sayılan imanın çağrıldığı an en önemli zamandır. Olaya sebep olan durum ise gece yarısı yaşanmıştır.

(119) Cumalı, "Oyunlarımızda Folklorun Yeri", s.53.

Kişiler

Kaynana Ciğeri'nde yer alan kişiler karakter olmaktan uzak tiplerdir. Uyku mahmurluğu ile sahnede yerlerini alan kişiler, gerçek hayattaki benzerlerini tipik özelliklerini kalın çizgilerle üzerlerinde taşırlar. Gelin; görünmese ile anlaşılmayan tipik bir gelindir. "Uzun boylu, esmer, kara kaşlı, kara gözlü, ince belli " dir (s.212). Efendisinin kendisini boşamasından korkan bir tiptir.

Kaynana; gönlü kızından yana olan ancak gelin-görümce, gelin-efendi arasında köprü durumunda kalan tipik bir kaynanadır. Rüya yorumları ile dikkati çeken kaynana, halk inanışlarının temsilcisidir.

Kaynata; tansiyon hastası, yemeğe düşkün, tedbirsiz yaşlı bir adamdır. Ciğeri kedi tarafından yenmesine sebep olan tavır ona aittir.

Görümce; gelin ile atışan, evde kalmış kısmet bekleyen ve bu doğrultuda rüyalar yorumlatan tipik bir ev kızıdır. "Tombul ve sarışın" dır (s.212).

Efendi; eski usûlü ve otoriteyi temsil eder. Bir ciğer yüzünden eşini boşamayı düşünen abartılı bir tiptir.

İmam da eski usûlün karar mekanizması olarak yer alır.

Oyunda yer alan kişilerin tip olmaktan öte, özel ve ayrıntılı hiçbir vasfı yoktur.

Olay Dizisi

Oyunda derinliğine olmasa da serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm-den oluşan klâsik bir olay dizisi esastır. Ayrıca eski Yunan oyunlarının temel unsuru olan koro da oyunda yer alır. Serimin en önemli unsuru korodur. El çırparak oyuna katılan kişileri tanıtır ve perde kapanıncaya kadar da bu görevi sürdürür. Oyuna katılan her yeni kişi ile münasebet değişikliği söz konusu olur. Her kişi yeni çatışmalar demektir. Tek perdelik oyunda kişiler arasındaki münasebet koronun sesi ile değişir. Koro, oyunda kişileri esas alan bir sıralama ile kompozisyonu da düzenler. Kaynata, kaynana, olayın açıklayıcı bölümünde, görünce, efendi olayın çatışma kısmında, imam ise sonuç bölümünde sahneye girer.

Oyunda rüya motifi dikkat çekicidir. Halkın rüyaya bakış ve rüyayı yorumlayış tarzı da sergilenir. Kaynana gelinin sıkıntısını dinlemeden önce ona gördüğü rüyayı sorar. Halk inanışının temsilcisi olarak da dolaylı yoldan rüya ile ilgili inanmaları aktarır: Rüya anlatmadan işe başlamak iyi sayılmaz (s.209). Sağdan yatıp sağdan kalkmadıkça görülen rüya da geçerli olmaz (s.210).

Rüya yorumları da ilginçtir. Önce gelin, sonra kaynana ve daha sonra da görünce rüyalarını anlatır. Kaynana rüyalara çeşitli yorumlar getirir. Rüya da görülen karabiber acı söz, kuru çeşme talihsizlik olarak yorumlanır. Gelin rüyasında bu iki unsuru gördüğü için de tedirgin olur. Rüya da evden iki araba yükü eşya çıkartmak, evdeki kızın kısmetinin çıkacağına işaret olarak yorumlanır. Kaynananın gördüğü bu rüyayı gelin de kendine göre yorumlar. Gelin iki araba yükü eşya ile babasının evine gönderilmekten korkmakta ve rüyayı da buna işaret olarak değerlendirmektedir. Rüya da saçın taranması ve tarağın kırılması, talih ve kısmetin çiftleşmesi olarak yorumlanır. Görümceye ait bu rüya evde kalmış bir kızın psikolojisi ile yüklüdür. Zaten kaynana ile görünce'nin rüyaları aynı istek ve dileğin yansması olarak belirir. Kaynana kızına iyi bir kısmet arayışındadır. Kız da aynı arzu ile dolup taşmaktadır. Üstelik aradıkları kısmetin adı bile bellidir. Bu kısmet, gönüllerinde yatan Menekşelizadelerin oğludur. Ortada Menekşelizadelerin kıza talip olacağına dair söylentilerin olduğundan da söz edilir.

Eserde, gelin-görümce, gelin-efendi ve kısmen gelin-kaynana çatışması vardır. Ancak esere hâkim olan çatışma, gelin-efendi çatışmasıdır. Önceden haber verilen ve oyun boyunca beklenen bu çatışma karı-kocanın ciğer yüzünden boşanması ile ilgilidir. Gelin suçsuzluğunu kanıtlayamadığı, efendi de konuyla ilgili olarak herhangi bir soruşturmaya gerek duymadığı için korkulan çatışma gelişir. Görümce, efendiyi kışkırtıcı bir tavır sergiler. Oyundaki bu çatışma zayıf kadın-otoriter erkek çatışması olarak da değer kazanır. Kadın suçsuz olduğu hâlde bunu açıklayamamaktadır. Efendi ise otorite adına dinlemeden karar vermektedir.

Oyunda son anda ortaya çıkan sürpriz gelişme ve tesadüf ile gerçek anlaşılacak ve gelinin suçsuzluğu ortaya çıkacaktır. Aslında sürpriz gelişme ile ilgili olarak da daha önceden bazı ipuçları verilir. Gelinin durumu kaynatasına anlatmasıyla kaynatanın kararsız bir tavır sergilemesi, gece iki defa çişe kalktığını tel dolaba uğramadığını söylemesi ve suçluymuş gibi davranması ipuçları olarak değer kazanır. İzleyiciye sezdirilen bu gerçek, gelin açısından kaynatanın insafına kalmış bir durumdur. Kaynata gelinden yana olmakla birlikte suçun kendisinde olduğunu açıklamaz. Ancak bir tesadüf sonucu suçun kendisinde olduğu ortaya çıkar.

Kaynana Ciğeri'nde kişiler arasındaki ilişkiler komediye hız katacak şekilde geliştirilmiştir. Gelin-görümce, gelin-kaynana arasında geçen rüya ile ilgili konuşma ve bu vesile ile sataşmalar, efendinin otorite gösterisi, kaynana-kaynata-imam ve imam-efendi arasında gelişen çözüme ilişkin kararlar fars gülünçlemeleri olarak dikkati çeker.

Esere komiklik katan diğer bir özellik tersinleme, yani yanlış anlamadan doğan tersliktir. Oyun kişilerinden kaynata ile kaynananın, gelinin söz ve davranışını yanlış anlayıp değerlendirmesi ile tersinleme söz konusu olur. Hem ironik, hem de komik unsurlar taşıyan bu konuşmalar kaynata-kaynana-imam ve imam-efendi ara-

sında değişik bir biçim alır. Davranış komikleri ile birleşen konuşmalar, kaynana-kaynata-imam üçlüsü arasında baklava muhabbetine dönüşür. Efendi ile imam ise gelinin boş düşeceğine ilişkin kararı netleştirmektedir. Konuşmaların en kritik anında kaynananın konuşmayı bölmesi ile imamın kararına gerek kalmaz.

Oyunu gülünç kılan, aksiyona hız katan davranış ve konuşmaların ardında yergi de hissedilir. Bir ciğer yüzünden eşini boşamayı düşünen efendinin durumu yergisel gülünçleme olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle abartılı da olsa eski usûl ile çağdaşlık çatışmasından da söz etmek mümkündür.

Kaynana Ciğeri'nde tek asal düğüm vardır. O da kedinin ciğeri götürmesi ve gelinin duruma şahit olması ile ortaya çıkan "boş düşüp düşmeme" meselesidir. Oyunun başında atılan düğümü destekleyen ara düğümlerde vardır. Rüyalara ve yorumları ara düğümler olarak değer kazanır. Gelinin mi yoksa görümcenin mi iki araba yükü eşya ile evden çıkacağı merak konusu ve ara düğüm olarak belirir. Âdeta karikatürize edilmiş bir şekilde töre taşlaması olan oyunda evde kalmış kızın kısmet arayışı da sergilenir. Gelinin "boş düşme" durumunun netleşmesi, görümcenin kısmet bekleyişine de çözüm getirecektir. Çünkü rüyalara göre ya gelin baba evine dönecek ya da görümce Menekşelizadelere gelin gidecektir.

Oyunun doruk noktası, efendinin kararını açıkladığı andır. Çatışmaya kesin çözüm getirecek olan bu kararla efendi, ciğeri kediye kaptıran, sabah kahvesini geciktiren, itaatsiz bir kadının boş düşüp düşmeyeceğini anlamak için imamı çağırır. Oyunun başından itibaren beklenen ve korkulan karar budur: "EFENDİ: Hanım ! Gelin hanım! Biz kime koşuyoruz? Kime taban tepiyoruz. ? Ha? Kedilere mi? Senin keyfine mi? Bir okka ciğere de sahip olamazsan işin ne bu evde? Ha? Ne diye seni aldım? Ne diye seninle evlendim? Ha? (*Kaynanaya, Görümceye*) Çağırın imamı! Seslenin imama gelsin! Kahve isteriz pişmez, ciğer getiririz kediler yer! Kavganız görültünüz dinmez! Çağırın imamı da ne diyecekse desin!..." (s.218).

Bu konuşmanın ardından imam gelir. Gizlice baklava yemekte olan kaynata imama hazırlıksız yakalanır. Elindeki baklava tabağı ile ona dönmek zorunda kalır. İmamı içeri buyur eder. İmam da kaynatanın baklava ikram ettiğini sanır. Bu, durum komiği yaşanırken kaynana gelir. Kaynana olayın aydınlanması için yeterli delili bulmuştur. Efendi ile İmam gelinin boş düşüp düşmemesi konusunu konuşurken, kaynana gece tel dolabın kapısını açık bırakanın eşi yani kaynata olduğunu açıklar. Bu açıklama ile olay çözülür. Sürpriz sayılabilecek bir gelişme, tesadüf sonucu ortaya çıkar. Böylece oyun fars gülünçlemesinde de temel unsur olan "mutlu son" ile biter. Sadece bir konu tam anlamıyla sonuçlanmamıştır, o da ara düğüm olan kızın kısmeti meselesidir. Oyun, bu meselenin ve rüyalara dayalı umudun ifadesi ile gülünç ve etkili bir şekilde son bulur.

Konuşma Örgüsü

Kaynana Ciğeri'nin kişileri, fars gülünçlemesine uygun abartılı bir zeminde ve basit bir olay çerçevesinde konuşurlar. Eğlendirme esas olduğu için konuşmalar tersinleme yani yanlış anlama ile yüklüdür. Hem durum, hem davranış hem de söz komiği bir aradadır. Her söz, oyunun aksiyonuna hız katıcı özelliği ile belirginleşir. Sataşma niteliğinde konuşmaların da yer aldığı oyunda gelin-görümce atışması canlı, inandırıcı ve tabii bir şekilde sergiler. Konuşmalar kişilerin özelliklerini vermesi bakımından da önemlidir. Gelin hem kendi vasfını, hem de görümcesinin fizikî hâlini konuşma vasıtasıyla çizer. Zaten oyunun aksiyonu konuşmalarla sağlanır. Akıcı, kısa, ayrıntılı ve komik bir diyalog esastır.

Cumalı, halk inanmalarından beddualara uzanan bazı folklor malzemelerini *Kaynana Ciğeri*'ne de taşımıştır. Dilin en içten ve halktan olan bu malzemeleri oyun mahallî ve millî tarafını daha da belirginleştirir. "Gözü kör olasıca ! Yere bata-sıca! Olmaz olaydın!... Sürüm sürüm sürün inşallah!" gibi beddualar, "yüzsuyu dök-mek, kısmeti açılmak, ayak uydurmak, sözü ağzından almak, kısmeti çıkmak, öpüp başına koymak, aç gözlü olmak, kafayı şişirmek, yüreğini bozmak, günahını almak, kına yakmak, taban tepmek, aklını yormak" gibi deyimler ve "kedi medi, teker te-ker, sürüm sürüm, yavaş yavaş, sabah sabah gizli gizli..." gibi ikilemeler oyunda yer alan dil unsurlarıdır.

Cumalı'nın dilindeki akıcılık ve etkileycilik, kelimeleri şiirde olduğu gibi öl-çüyle kullanmasından ileri gelir. Bu ölçü fazlalık ve eksiklik kabul etmeyen ve öze yabancı olan unsurlara yer vermeyen bir dil anlayışından doğar. Oyunda, fazlalık sa-yılabilecek lüzumsuz bir konuşma veya davranışa rastlanmaz. Fars gülünçlemesi olarak sergilenen oyunda, abartılı söz ve davranışların ardında çağdaş değerlere sa-hip çıkma mesajı da saklıdır.

3. İş Karar Vermekte ⁽¹²⁰⁾

1955 yılında kaleme alınan oyunda, düşünmeden duygularına kapılarak çabu-cak karar vermenin getirdiği sorunlar ve paranın insan hayatındaki yeri üzerinde durulur.

İş Karar Vermekte adlı oyun iki sahneden oluşan tek perdelik bir oyundur. Komedi tarzında kaleme alınan oyun, gençlerin ani kararları ve romantik tavırları etrafında gelişir.

(120) Necati Cumalı, *Oyunlar 6. Mine-Yürüyen Geceyi Dinle-İş Karar Vermekte*, İmbat Yayınları İstanbul 1977, s.171-196.

Öz ve Biçim

Oyunun temel dokusu, tozpembe hayaller ile gerçeğin çatışmasına dayanır. Gençlik, toyluk ve tecrübesizlik aşkı her şeyin üstünde tutsa da parasız saadetin olmayacağı da açıktır. Oyunda serimlenen asıl düşünce budur.

Komediye sağlayan unsur gençlerin sonunu düşünmeden hayatî kararlar almaları ve bunu uygulamaya koymalarıdır. Ayrıca kızın ailesinin kız kaçırma (veya kaçma) olayına bakış tarzları da komediye sağlayan unsurlardır. Eserin dokusunda hoşgörülü bir hava sezilmektedir.

Duygu ile mantık, aşk ile para çatışır. Sonuç merakla beklenir.

Oya ile Doğan arasında duygusal bir ilişki vardır. Doğan İstanbul'a gitmektedir. Oya da eve bıraktığı bir pusula ile Doğan'ın peşine düşer. Doğan, bu kararı mantıklı bulmasa da Oya'ya karşı hissettikleri onu kırmasını engeller. İstanbul'da Doğan'ın arkadaşı Kaya'nın evine yerleşirler. Para sıkıntısı içinde bunalırlar. Bu sıralarda Ankara'dan Oya'nın arkadaşı Meral gelir. Oya, evden ayrıldıktan sonra yaşananları söylenenleri merak eder. Meral da ayrıntıları ile anlatır.

O esnada kapı çalınır. Gelen elektrik tahsildarıdır. Oya'nın borcu ödeyebilecek parası yoktur. Parayı Meral öder. Oya, paranın bu kadar önemli olabileceğini önceden düşünememiştir. Doğan'a yük olduğu için üzgündür. Meral'le Ankara'ya dönmeye karar verir. Meral'den ödünç para ister. Evden ayrılırken uyguladığı yöntemi İstanbul'dan ayrılırken de uygular. Doğan'a bir mektup bırakır.

Oyun klâsik bir yapıyla sahnelenir. Seyahat kararı ile başlayan oyunda geçmişe dair bilgiler sunulur. Gelişmelere hazırlık yapılır. Çatışma ve düğümlerden sonra oyun çözümle son bulur.

Dekor

Oyun istasyonun iç kısmında başlar. Tren düdükleri, manevra yapan lokomotiflerin uzaktan gelen gürültüsü, islim bırakmalarından çıkan sesler duyulur.

Oyunda ses unsuru önemlidir. Trenin kalkışı ile ilgili anonslar yük römorkörünün gürültüsü, zil sesi dekor ve serim unsuru olarak anlam kazanır.

Başlangıçta Ankara'da bir istasyonda yaşanan telâş serimlenir. Tren hareket etmeden Oya, Doğan'ı bulmak zorundadır. O esnada istasyonda bulunan Güngör kompartımanlara, Oya da büfeye bakar, Oya, Doğan'ı büfede yemek yerken bulur.

İkinci sahnenin dekoru İstanbul'da bir apartman dairesidir. Cihangir'de olan bu dairenin özelliklerini Oya'nın arkadaşı Meral konuşma esnasında belirtir:

"MERAL: ... Ah, evin ne kadar güzel!...

...

OYA: Neresi güzel Allahaşkına ! Bir oda, bir de gördüğün o daracık hol. Hepsi o kadar..." (s.187).

Meral bu şekilde evin perdesinden, tablosundan Kuzguncuk'a nazır oluşundan v.s. bahseder. Oya, meraklı arkadaşına eşyalarıyla birlikte evin Doğan'ın bir arkadaşına ait olduğunu, kendilerinin de evde misafir kaldıklarını belirtir (s.187).

Ankara'da istasyonda kurulan hayaller ile İstanbul'da yaşananlar çatışır. Oya "Boğazi görececek bir evde Doğan'la yaşamayı, Çamlıca'yı, adaları, Piyer Loti'nin Azade'sinin mezarına gitmeyi" v.s. düşünür. Kısacası romantik bir hava ile İstanbul'da yaşama arzusundadır. Oysa İstanbul'da bir odanın içine sıkışıp kalır.

Doğan'ın ayrılması ile gözüne ıstırap şehri gibi görünen Ankara'dan, Doğan'la birlikte ayrılan Oya, umutla baktığı İstanbul'da aşkın her şeyi halletmediğini iki gönül bir olunca samanlığın seyran olmadığını anlar.

Zaman

Yazarın avukatlık stajını tamamladığı yılların izlenimlerini hissettiren oyun 28 Ağustos 1955 tarihinde kaleme alınmıştır. Oyunda zaman bakımında bir telâş yaşanır. Akşamüzeri tren istasyonunda, Oya tren kalkmadan Doğan'a ulaşmak istemektedir.

Vakit hoporlordeki ses tarafından şöyle vurgulanır:

"HOPARLÖRDEKİ SES: (*Daha uzaktan gelir.*) Dikkat! Dikkat! Haydarpaşa'ya gidecek yolcu treni saat yirmiye yirmi beş geçe beşinci perondan hareket edecektir." (s.175).

Oya konuşma esnasında zamanın ay olarak belirmesine zemin hazırlar: "Bir ay sonra on yedi ekimde yirmi yaşına gireceğim..." (s.179).

Bu konuşmadan da anlaşılacağı gibi yaşanan zaman eylül ayı olarak netleşir. Oyunda geleceğe dair plânlar da söz konusudur. Oya romantik duygularla gelecek günleri plânlar. İkinci sahnenin zamanı sadece sonbahar olarak belirtilir. Oya ile Meral'in konuşmaları vasıtasıyla geçmişe ait gelişmeler serimlerin. Meral, Oya'nın kaçışından sonraki gelişmeleri özetler.

Sahnenin sonuna doğru Meral saatin on biri vurmasıyla irkilir. Oya, Meral'in Ankara'ya gidişini hayranlıkla karşılar. Kendisi de Ankara'yı özlemiştir: "OYA: Bayılıyorum Ankara'nın sonbaharına. Sıhhiye'ye giderken, otobüs garajının parmaklıklarından sarkan o yabanî sarmaşıklar var ya? Şimdi hafif bakıra çalmıştır. Bayılıyorum onların rengine..." (s.195).

Oya, Meral'le Ankara'ya gitme kararı alır. Oyun geleceğe dair umut ve sevinci ifade eden şu sözlerle son bulur:

"OYA: Düşün ne güzel olacak! Hele bir sene sonra! Doğan da gelince...

MERAL: Yaa! Çok güzel olacak..." (s.196).

Kişiler

Ani kararları ile oyunu şekillendiren Oya, önem derecesi bakımından diğer kişilerden önde gelir. Oyunun merkezindeki kişidir. On dokuz yaşındadır. Bir ay sonra yirmi yaşına girecektir. Telâşlı, aceleci, sitemli, nazlı ve uçarı bir kızdır. Duygusallığı mantıklı karar vermesine engel olsa da yaşadıkları kişiliğinde reformu ifade eden değişikliklere zemin olur. Başlangıçta mutluluk için aşkın yeterli olduğuna inanan, toz pembe hayallerle yola çıkan genç kız hayal ettiği ile gerçeğin çatıştığını görünce daha mantıklı düşünmeye başlar. Kendisi gibi olan genç kızların temsilcisidir. 1.64 boyunda 54 kilo olan Oya, güzel ve sempattir. Yaşama sevinci ve umudu ile gençliğin canlılığını sergiler.

Oya'nın sevdiği Doğan yirmi üç yaşındadır. Oya'ya nazaran daha mantıklıdır. Oya'yı sever, ancak yaşamak için öncelikle para kazanmak gerektiğini belirtir. Oya'nın telâşına, tezcanlılığına karşılık Doğan sakin ve ağırbaşlıdır. Askerliğini yeni bitirmiş, ne iş tutacağını kararlaştırmamıştır. Bu sebeple Oya'nın kararını değiştirmek ister, ancak sevgisi ısrar etmesine müsaade etmez. İstanbul'da bir yandan stajını tamamlar diğer yandan bir dergide çeviriler yapar.

Güngör ile Meral de diğer kişilerdir. Güngör oyunun başında Doğan'ı bulması için Oya'ya yardımcı olmasıyla söz konusu olur. Doğan'ın arkadaşıdır.

Meral de Oya'nın arkadaşıdır. Meraklı kişiliği ile komediye aksiyon kazandıran Meral, sahne gerisinde yaşananları sahneye ulaştırması açısından da önem kazanır. Oya onu kıskançlığı ile somutlaştırır. Meral'in en büyük arzusu âşık olabilmektir.

Ayrıca oyunda dekoratif nitelikte, hem dekoru hem de olayı tamamlayan kişiler de vardır. Elektrik idaresinden gelen tahsildar, garson, hamal, yük romorkörü nü idare eden adam gibi.

Olay Dizisi

Aşk her şeyi halletmez, para da lâzımdır, felsefesine uygun gelişen oyunda klâsik bir oyun dizisi esastır.

Serim telâşla başlayan oyunda konuşmalar yoluyla olay açık ve anlaşılır bir hâle getirilir. Serimin yüklendiği bu tanıtıcılık ve açıklayıcılık görevi sezdirilmeden tabîî bir akışla seyirciye sunulur. Oya, sevdiği adamla ve dolaştıktan sonra Ankara'da onsuz yaşayamayacağını anlamış, bu sebeple treni kalkmadan sevdiğine yetişip onunla gitme kararı almıştır.

Serim oyun boyunca varlığını sürdürür. Doğan'ın askerlik durumu, iş durumu, hayata bakışı ile Oya'nın İstanbul yaşantısı v.s. serim vasıtasıyla dikkatlere sunulur.

Oyunda ani karar ve telâş ile sakinlik, aşk ile para, romantik duygularla yaşanan gerçek çatışır. Çatışmaya sebep olan düşünülen ile yaşanan arasındaki mesafedir.

Ankara-İstanbul, hayal-gerçek, aşk ve romantizm-para ve geçim sıkıntısı, uçarıklık-ağırbaşlılık, genç kız-erkek arasında kurulabilecek paralellik çatışmanın niteliğini sergileyici tarzdadır. Duygusal ve romantik kısaca tozpembe bir bakış tarzı ile gerçekçi bakış çatışır.

Oyunda önceden haber verilen bir çatışma esastır. Gelişmeler konuşma yoluyla sezdirilir. Parasızlığın huzursuzluğu da beraberinde getireceği, aşkın da kendisine yabancı olan unsurlarla karıştırıldığında aşk olmaktan çıkacağı vurgulanır.

Doğan'ın mantıklı açıklamaları, geleceğe dair endişeleri, yaşanılacaklara zemin hazırlar. Ankara'dan İstanbul'a gelen çift, geçim sıkıntısı içinde bunalır. Oya, Doğan'ın para konusunda haklı olduğunu anlar. Hayal ettiği hayatı yaşamak şöyle dursun Ankara'daki rahatlığını özleyecek bir duruma düşer. Bu yaşantı Oya'nın daha mantıklı düşünmesini sağlar. Oya, aşkını sürdürebilmek için yeni umutlarla Ankara'ya dönmeye karar verir.

İş Karar Vermekte adlı oyunda parasızlığın aşkı ne kadar etkileyebildiği ana düğümü oluşturur. Aşk, yaşayabilmek için yeterli midir? Yoksa para da gerekli midir?

Ara düğümler komedi tarzındaki oyuna renk katar. Oya, ani kararını uygulayabilecek midir? Doğan'ı bulabilecek midir? Doğan, Oya'nın bu kararına nasıl tepki verecektir? Bunlar merak unsuru ile izleyicinin dikkatini uyanık tutan düğümler olarak belirir.

Oya, ani kararını uygulama niyetindedir. Doğan'ı koşturtmaları sonunda bulur. Doğan, onun kendisini yolcu etmeye geldiğini sanır. Burada gülünç bir ironi yaşanır. İzleyici ile Oya, işin aslını bilmekle beraber Doğan durumu farklı algılamıştır. Doğan'ın durumu gerçek şekli ile anlaması yeni bir ara düğümü ortaya çıkarır. Doğan, Oya'ya kendisiyle İstanbul'a gitme fırsatı verecek midir? Doğan, Oya'nın çocuksu ve romantik kararını engellemeyi dener. Parasız saadetin olmayacağını vurgular. Ailesinden habersiz evden ayrılmasını da uygun görmez, ancak Oya karardır. Doğan, onu daha fazla incitmek istemez. Sonunu bile bile kararını uygulamasına fırsat verir.

Oya, her tavrıyla oyunun aksiyonuna hız katar. Hayata bakışı, davranış ve konuşmaları ile çocuksu, romantik ve komiktir.

İstanbul'a Doğan'la birlikte gelen Oya'nın umduğunu bulup bulamayacağı yeni bir düğüm olarak şekillenir. Oya, evden ayrılışını ailesinin ve arkadaşlarının nasıl karşıladığını da merak eder. Bunlarla ilgili açıklamaları üç günlüğüne Ankara'dan İstanbul'a gelen arkadaşı Meral'in kendisini ziyareti vasıtasıyla öğrenir. Ailesi, kızlarının Doğan tarafından kaçırılmış olduğunu düşündükleri hâlde durumu göstermelik bir tepki ile karşılamışlardır. Bunda kızlarının uçarı yapısının da etkisi vardır. Her ne kadar kaçırıldı diye düşünseler de kızlarının Doğan'ın peşinden gitme kararını açıkladığı mektup ellerindedir. Arkadaşları da biraz kıskançlıkla dedikodu yapmışlardır.

Oya, İstanbul'da umduğu hayatı bulamaz. Parasızlıkla aşkın birlikte yürümediğini anlar. Bu anlayış ile ana düğümün çözümüne hazırlık sayılabilecek ara düğümler ortaya çıkar.

Oya, arkadaşı Meral ile otururken elektrik tahsildarı gelir. Borcu ödeyecek parası yoktur. Meral, ödemek için ısrar eder, öder. Bu Oya'nın yeni bir karar almasına vesile olur.

Oya'nın Ankara'ya, ailesi ve sevdiklerine duyduğu özlem onun karar değişikliğinin habercisidir. Onun Meral'den elli lira borç istemesi doruk nokta olarak belirir. Hem heyecanın, hem değişmenin yaşandığı bu sahnede Oya, Ankara'ya dönme kararı verir. Bu, ondaki değişmenin, mantıklılığın sergilendiği andır.

Hafif iç burkucu bir sahne ile oyun son bulur. Oya, parasızlıkla aşkın yanyana yürüyemeyeceğini anlamıştır. Gelecekte umutlu, yaşama sevinci ile dolu tavrını hiç kaybetmeden daha mantıklı bir kararla evden kaçarken uyguladığı metodu kullanarak İstanbul'dan ayrılır. Doğan'a durumu bildiren bir mektup bırakır. Oyun, umut, dilek ve özlem dolu cümlelerle son bulur.

Konuşma Örgüsü

İş Karar Vermekte adlı oyunda konuşmanın akışı sorularla hareketlenir. Günlünç unsurların çoğu konuşmalar yoluyla sergilenir. Davranış ve hareketin getirdiği çatışmalarla renklenmiş oyunda romantizmin yenilgisi serimlenir, bir bakıma. Bu, ifadelere de yansır. Oya'nın konuşmaları duygusal, aceleci, romantik niteliği ile belirirken, Doğan'ın konuşmaları daha mantıklı ve hayatın gerçekleriyle ilgilidir.

Oya'daki olumlu gelişme üslûbuna da yansır. Hatta özeleştirici gücüne bile ulaşır. Doğan'a yazdığı mektupta "Ben de seni ileride utandırmak için, şu boş kafamı doldurmaya çalışacağım" der. (s.196).

Oya ile Meral'in konuşmalarında komediye uygun bir dedikodu havası da hissedilir. Meral'in tek arzusu âşık olabilmektir. Uykusuz kalmaya, aşk yüzünden ısırap çekmeye razıdır. Kısaca onun üslûbu daha romantiktir.

Oyundaki aksiyon ile sahne gerisinde aksiyona hız katan gelişmeler hep konuşma yoluyla serimlenir. Meral, Oya'nın evden ayrılışından sonra yaşananları sahneye konuşmayla taşır. Kısa ve etkili cümleler, şaşkınlık belirten ifadeler Meral-Oya konuşmasının temel özellikleridir.

Sempatik, safça ve çocukça bir çöşkünün hâkim olduğu eserde, konuşma örgüsü, açık ve anlaşılır nitelikte, kişilerin kültür seviyelerine ve kişiliklerine uygun bir tarzda gelişir. Oyun, geleceğe dair umut ifade eden sözlerle son bulur.

Oyunda, "yük olmak, bir çuval inciri berbat etmek, canı sıkılmak, aklına getirmek, dile düşmek, içi sıkılmak, içi ezilmek, eli kolu bağlı kalmak, can atmak, aklına gelmek, aklından çıkmamak, iki yüzlü olmak, lâf yetiştirmek, aklından geçirmek..." gibi deyimler ve "meraklı meraklı, yemek memek, saçma sapan, ayrı ayrı, kambur kambur, el kol, bir iki, doğru dürüst, teker teker, tatlı tatlı..." gibi ikilemeler de anlatıma derinlik kazandırır.

II. OLGUNLUK DÖNEMİ

A. BİRİNCİ DEVRE

1. Dram

a. *DERYA GÜLÜ*⁽¹²¹⁾

Hayat şartları ile içgüdüleri arasında bocalayan kadının dramını yansıtan "*Derya Gülü*", yalnızlığın, çaresizlik ve yoksulluğun yanılsaması olarak belirir. Hayatını balıkçılıkla kazanan, hem kültür, hem de ekonomi bakımından alt seviyeyi temsil eden, deniz insanlarının sesini duyuran oyun, yazarın kadın sorunlarına karşı hassasiyetini sergiler.

Öz ve Biçim

"*Mine*" adlı oyunda, çevre baskısına isyan eden Mine'yi sergileyen yazar, ilk olarak Kent Yayınları tarafından 1963'te yayınlanan "*Derya Gülü*"nde⁽¹²²⁾ gençliğini yaşlı bir adamın kısıkcısından kurtarmaya çalışan Meryem'in dramını yansıtır. Her iki oyun kahramanını aynı noktada birleştiren unsurlar; dengini bulamama, istediği, özlediği hayatı yaşayamama ve çevre ile içgüdüleri arasında bocalamadır.

Mine, isyankârlığını, çaresiz ve umutsuz bir şekilde kendi dünyasında tek başına yaşarken, Meryem önüne çıkan erkeklerden yardım umarak isyanını haykırır.

Mine, kendisini kurtarmak isteyen adamın kaçma teklifini, sevgisinden emin olmadığı için reddederken, Meryem kaçmayı kurtuluş olarak görmez. Meryem için kurtuluş, gençliğini mahveden adamın ortadan kalkması ile mümkün olacaktır.

"*Mine*" de, içten gelen isyanı bastıran, ancak dıştan gelen baskıyı cezalandıran Mine sergilenirken, "*Derya Gülü*"nde çevre baskısına aldırmayan, ancak içten gelen öç alma duygusu ile kocasını öldürmeyi plânlayan Meryem somutlaştırılır.

Ortak kaderi paylaştan kadınlardan Mine, mantıkla, Meryem ise duyguyla hareket eder. Mine zaaflarına hâkim olabilen iradeli kadını, Meryem zaaflarını sergilemekten çekinmeyen duygusal kadını temsil eder.

(121) Necati Cumalı, *Oyunlar 4. Derya Gülü-Aşk Duvarı-Zorla İspanyol*, İmbat Yayınları, İstanbul 1969, s.5-84.

(122) *Derya Gülü'nün ilk baskısında perdelerde yer alan tablolar sahnelere bölünmüştür. İlk perdenin birinci tablosu üç, üçüncü tablosu iki ve dördüncü tablosu iki sahneden oluşur. İkinci perdenin ilk tablosu yedi sahne, ikinci tablosu bir, üçüncü tablosu iki sahneden oluşur. Üçüncü perdenin ilk tablosu üç sahnedir.*

İlk gençlik yıllarında, hayat şartlarının zorlaması ile kendilerinden yaşça büyük erkeklerle verilen bu kadınlar, içgüdüleri ile toplumsal şartlar arasında ezilirler. Trajik yönü ağır basan bu oyunlarda, toplumu ve insanı irdeleme esastır.

"Mine" kasaba hayatını, "Derya Gülü" deniz kıyısını sergiler.

Meryem'in iç hesaplaşmasını dışavurumcu bir tarzla yanılsayan Derya Gülü, mahallî renklerle evrensele ulaşmayı hedefleyen bir oyundur. İnsan, yapısı gereği içgüdülerinin tesiri altındadır. Tatminsizlik, içgüdü ile sosyal şartların yani iç ile dışın çatışmasını beraberinde getirir. İnsana özgü bu gerçeği yazar, kişinin hem kendi kendisiyle, hem de çevresiyle çatışması şeklinde yorumlar.

İlk olarak 24 Mayıs 1963 tarihinde, Kent Oyuncuları tarafından; Mahir Cano-va yönetiminde sahneye konulan *Derya Gülü*, ilgi ile karşılanır⁽¹²³⁾. Sonraki yıllarda, oyuncu kadrosu-Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Güngör -New-York Türk Amerikan Dostluk Derneği tarafından, New-York'ta iki, Washington'da bir oyun için Amerika'ya davet edilir⁽¹²⁴⁾.

1970 yılında Samsun Oda Tiyatrosu tarafından da oynanan⁽¹²⁵⁾ oyun için Yıldız Kenter, Avrupa'yı, Amerika'yı kapsayan gezisi esnasında yazara yazdığı mektup-ta, "Dünya tiyatrolarında 80 oyun gördüğünü Kim Korkar Hain Kurttan'dan başka *Derya Gülü* ile karşılaştırılabilecek ikinci bir oyun görmediğini" ⁽¹²⁶⁾ ifade eder.

Necati Cumalı, *Derya Gülü*'nün ilham kaynağı ve yazılış hikâyesi ile ilgili olarak, Rauf Mutluay'ın pek ikna edici bulmadığı ve "masum bir esin" ⁽¹²⁷⁾ olarak ni-telediği şu açıklamaları yapar:

"İzmir ile Urla arasında, deniz kenarı boyunca uzanan şosanın iki yanında, şimdi gittikçe sıklaşan köşkler yer alıyor. Yakın yıllara kadar o kıyı hemen hemen boştu. Şosa ile deniz arasında kalan kumsalda, ... balıkçı kayıkları, ... üç beş balıkçı kulübesi vardı.

... Bir defasında, kuma çekilmiş bir kayık, canlı renkleri, tentesi, duruşu ile diyebilirim ki beni büyüledi. Van Gogh'un deniz kıyısında yan yana iki kayığı veren çok sevdiğim bir tablosu vardır. O tabloyu resim sevgisinden de üstün bir sevgiyle sevmemin nedeni, Urla-İzmir kıyılarının bendeki anılarıyla ilgili olsa gerektir.

Kumsalda gördüğüm o kayığı, az ötesindeki balıkçı kulübesi, o kıyının insan-ları ile birlikte sahneye yerleştirmek, perdenin o görünüş üstüne açılması için önüne geçilmez bir istek duydum. *Derya Gülü* bu istekten doğdu.

(123) Kent Oyuncuları, "*Derya Gülü Basında*", S.13, Kasım 1963.

(124) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.104-105.

(125) A.Borcaklı- G.Koçer, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatro Bibliyografyası*, s.91.

(126) N.Cumalı, "*Karabataklar Uçuyor...*" *Gösteri*, S.16, Mart 1982, s.28.

(127) Rauf Mutluay, "*Derya Gülü'nün Etkisi*", *Yeni Ufuklar*, S.140, Ocak 1964. ("*NecatiCumalı'ya So-rular*", *Gösteri*, S.17, Nisan 1982, s.30).

... Derya Gülü'nü 1960 Ağustosunda yazmaya başladım, 1963 Martına kadar on defa yeni baştan yazdım. Kent Oyuncularının yaz turnelerinde oyunu İzmir, Ankara'da oynamalarından sonra da *Derya Gülü* ile ilgili bağlantımı kesemedim. Yurt dışında olduğum için oyunu sahnede göremedim. Fakat aldığım dost mektuplarındaki övgülere kapılmadan, tenkitçileri kırmadan, oyunun bana eksik görünen yönlerini bulmaya çalıştım. Diyebilirim ki bu yazımı da *Derya Gülü*'nün üçüncü perdesini yeniden yazmakla geçirdim" ⁽¹²⁸⁾.

Sanatçının hassasiyeti; herkesin görüp geçtiği, her gün karşı karşıya bulunduğu, hatta yaşayıp da ifade edemediği olayları, olay olamayacak anları sezme, hissetme ve ifade gücü ile sanat çerçevesinde yeniden yorumlamayı gerektirir. Bu bakımdan Cumalı'nın etkilenişini *Derya Gülü*'nün temeli olarak görmek gerekir.

Tiyatro eserini oluştururken, eseri sahneye koyabilecek kişileri de göz önünde bulundurduğunu ifade eden yazar, "*Derya Gülü*" nü Yıldız Kenter, Müşfik Kenter ve Şükran Güngör için yazdığını belirtir. Bunu, Kent Oyuncularına yazdığı mektubunda şu şekilde açıklar: "... *Derya Gülü*'nü, daha bundan üç yıl önce söyledim, sizin için yazmıştım. Sizin seslerinizi duyarak, fizik yapılarınızı, davranışlarınızı ölçerek yazmıştım.." ⁽¹²⁹⁾.

Aynı mektupta Cumalı, tiyatrodaki hedefini, tiyatrodaki derinlik anlayışını şu sözleriyle ifade eder:

"Bizim toplumumuz felsefeden çok dedikodu yapar. Bir yazar, soylu bir yarsa toplumunu yansıtır. Başka türlü özentî veya taklit olur.

Derine gitmek vuzûha, açıklığa gitmekle mümkündür. Derine gitmek, kişileri mümkün mertebe etten kemikten hâle getirmekle mümkündür. Bir edebî eserin derinliği kişilerin karşılıklı davranışlarındadır. Yoksa ağızlarından çıkacak herhangi sözde, fikir kırtısında değil".

Filme de konu olan ve Necati Cumalı tarafından "en sadık olarak sinemaya uyarlanmış" ⁽¹³⁰⁾ diye değerlendirilen *Derya Gülü*, Süreyya Duru yönetiminde filme çekilmiştir.

Fransız bir topluluğun, oyunu Paris'te sahnelediğini, İzmir, Marmaris, Bodrum ve İstanbul'da da sahnelemek üzere ülkemize geldiğini belirten Cumalı, Fransız yönetmenin *Derya Gülü*'yle ilgili şu sözlerini de aktarır:

"Eserde aşkla mizah içiçe geçer, gözyaşı ile birleşir. Deniz suyunun kumlarla birleşmesi gibi" ⁽¹³¹⁾.

(128) Necati Cumalı, "*Derya Gülü Üstüne*", *Kent Oyuncuları*, S.12, Ekim 1963.

(129) Necati Cumalı, "*İsrail'den Mektup*", *Kent Oyuncuları*, S.13, Kasım 1963.

(130) Orhan Durna Yönetiminde hazırlanan "*Yaşamla İççe*" programında- TRT2 15.08.1997, 20:45'te- Necati Cumalı ile Söyleşiden.

(131) Aynı Programdan.

Oyun, 20-22 Mart 1998'de İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından da sahnelenir ⁽¹³²⁾.

Trajik yönü ağır basan oyun, dram şeklinde kaleme alınmıştır. İnsanın uzun süre tasarladığı ve sabit fikir hâline getirdiği düşüncesini, birbiri ardına hücum eden düzenli bilinç akışı gibi söz ve davranışa dökmesi eserde, traji-komik unsurları kaçınılmaz kılar.

"DERYA GÜLÜ" sevdiğim Urla, genel olarak Ege kıyılarına, o bölgenin gönlü zengin deniz insanlarına selâmımdır benim" ⁽¹³³⁾ diyen yazar, acıma, korku, tedirginlik, üzüntü ve merak unsurlarını ustaca kullanarak izleyicinin dikkatini oyun üstüne yoğunlaştırmayı hedefler.

Derya Güllü, Haşim kaptanın genç kapatması ya da nikâhsız eşi Meryem'e taktığı addır. Aynı zamanda kayığının da adıdır. Meryem, on beş yaşlarında iken babasının ölümü ve anası ile altı kardeşinin yoksulluğun ortasında kalıvermesi sonucu kendilerine uzanan ele diyet olarak ödenen kurbandır. Meryem, babasının ölümü ile ortaya çıkan, un, yağ, balık getiren yaşlı kaptanın, anasını alacağını zanneder. Çünkü kendisi, kaptanın yanında çalışan kayıkçıya varmayı gönlünden geçirir. Ancak Haşim kaptan, Meryem'in anasıyla anlaşır "bir kilo yağ, yarım torba un" (s.50) karşılığında Meryem'i alır. Bodrum'dan, İzmir körfezinin güney kıyılarına getirir. Meryem, daha ilk günden itibaren gençliğini, umutlarını ve hayallerini elinden alan kaptandan intikam almayı düşünür. Tek hedefi, yaşlı ve ayyaş kocasından kurtulmaktır. Bu sebeple kocasının yanına aldığı tayfalarla münasebet kurar. Her birini ayrı bir kurtuluş ümidi olarak görür. Cinsî bakımdan tatminsizlik ve yaşadığı çileli, sıkıntılı hayat onu kesin çözümler aramaya iter. Sahildeki köşklere temizliğe giden Meryem'in alın terini içkiye yatıran Haşim, kurnazdır. Meryem, uzun süre onu öldürebilmek için plânlar yapmıştır. Bu plânlardan, bir iki kere zehirleme uygulaması boşça çıkınca, bir başkasının yardımı Meryem için kaçınılmaz olur. Bu sebeple Meryem, tayfalardan medet umar. Dursun adlı tayfaya Haşim kaptan, Meryem yüzünden yol verir. Sinan adlı tayfa da daha ilk günden Meryem'le münasebete girer. Cinsî münasebetin tutkulu, kin ve ihtiras dolu duyguları harekete geçirmesi ile Meryem Sinan-Haşim arasında karşılıklı çatışma başlar. Meryem, Sinan'dan Haşim'i öldürmesini ister. Sinan, arzularıyla mantığı arasında bocalasa da adam öldürmeye razı olmaz. Haşim ise olanları bilen biri edasıyla, onlara plânlarını gerçekleştirme fırsatı yaratır. Meryem, sonunda yıllarca düşünüp tasarladığı ancak bir türlü öldürme fırsatı bulamadığı kocasından kurtulur. Haşim kaptan geçirdiği kalp krizi sonucu eceleyle ölür. Kaptanın ölümü ile Meryem'in kini kaybolur. Meryem birden kendini arınmış hisseder. Ancak güvendiği, inandığı Sinan da bırakıp gider. Fakat o yine de kendini güvende hisseder. Hâşim kaptandan kurtulmuştur, kayıkla kulübe kendisine

(132) *Milliyet Sanat*, 1 Mart 1998.

(133) *Cumalı*, "Raik Alınışık'a Mektup", s.52.

kalmış, gençliği ve güzelliği yaşlı adamın tekelinden çıkmıştır. Meryem, Sinan'ın döneceğinden de emindir. Güveni biraz da bundan kaynaklanır. Dönme bile Meryem için önemli olan kaptandan kurtulmuş olmaktır. Ona göre Dursun gibi Sinan gibi erkek bulmak çok da zor değildir.

Dekor

İzmir körfezinin güney kıyılarında, Kilizman yakınlarında bir kumsalda geçen oyunun dekoru oyun boyunca değişmez. Oyunun serimi açısından önemli açıklayıcı ve sezdirici unsurlarıyla dekor, kişiler ve yaşanılacaklarla ilgili önemli ipuçları taşır. Balıkçı kulübesinin kırık dökük eşyaları, fakir fakat temiz ve düzenli insanların hayatını yansıtır tarzda düzenlenerek verilmiştir.

Solda, kıyıya çekilmiş balıkçı kayığı, oyunun deniz insanlarını konu aldığını serimler. Kayık takozlar üzerine oturtulmuş, bordalarından payandalarla desteklenmiştir. Üstü çadır şeklinde bir branda beziyle örtülüdür. Teknesi canlı renklerle boyanmıştır. Burun tarafında "ı" harfi ters olmak üzere acemi bir yazıyla yazılmış "DERYA GÜLÜ" okunur. Yazının altında primitif bir gül resmi vardır.

Sağda ise tek odalı balıkçı kulübesi yer alır. Kulübe boy kesitinden görünür. Yarım metre kadar taşla doldurularak yükseltilen bir kaide üzerine kurulmuştur. Bü-tünüyle bir gecekonduyu andırır. Kulübenin kayığa doğru gelen tarafında, iki basamaklı kaba, taş bir merdivenle çıkılan giriş kapısı bulunur. İçte, dipte bir duvardan bir duvara Haşim ile Meryem'in yatıp kalktıkları ranza, ranzanın baş tarafında dürü-lü bir yatak vardır. Duvarda bir gaz lambası, ötede beride balıkçı takımları, balık kasaları, ağlar, ... fakir bir balıkçı kulübesinin kırık dökük eşyaları yer alır.

Bu kulübe fakirlik, eskilik ve ucuzluk içinde bile temiz, titiz bir havayı yansıtır. Eşya düzenle yerleştirilmiştir.

Sahnenin ön tarafında kayıkla kulübe arasında, üç ayaklı bir ocak vardır ve ocakta tencere asılıdır. Ocağın etrafında sandalye yerine kullanılan iki balık kasası ile iri bir taş dekor unsuru olarak yer alır.

Zaman zaman etraftaki köşklardan söz eden oyun kişileri dekorla fakirlik arasındaki münasebeti de sezdirirler. Kulübenin dış duvarlarında kurutulan ağlar ve dip dekor olarak anlam kazanan gerideki deniz, balıkçılıkla uğraşan geçimini denizden sağlayan insanların hayatını sezdirici niteliktedir.

Kulübe, Meryem'in çileli ve sıkıntılı hayatını sergiler. Meryem, bu kulübede yaşadıklarıyla hınçlanır. Kendisine dünyayı dar eden kocasını öldürme plânlarını burada yapar. Kayık ve kulübenin dışı Meryem'in ihanetini serimler. Kayık, tayfaların barınağıdır. Tayfalar da Meryem'in avı.

Öldürme plânında yer alan odun parçası, fırtınalı rüzgârlı hava, geceyi aydınlatan ateş, fırtınalı gecede denize açılacak olan kayığa taşınan malzemeler de dekorun önemli unsurlarıdır.

Zaman

Oyunun hemen başında mevsim sonbahar başlangıcı, vakit de akşama yakın diye belirtilir. Orta uzunlukta bir olay zamanına sahip olan oyunda, yaklaşık olarak on yedi gün içinde yaşananlar sergilenir.

Oyunda, zamanda atlama ve geçen süre ile ilgili özet niteliğinde sezdirici bilgiler verme de söz konusu olur. Kişilerin içinde bulunduğu durumun daha inandırıcı bir zemine oturtulmasında da zamanda geriye bakış tekniği kullanılır. Kişiler yaşadıklarıyla ilgili olarak geçmiş hatırlarken ve ifade ederken bu tekniği kullanırlar. Ayrıca özellikle Meryem'in, kocasını öldürme konusunda düşüncelerini ifade eden sözleri, geleceğe dair ifadeler olarak değer kazanır.

İlk perdede akşam vakti ile gece yaşananlar, ikinci perdede on beş gün aradan sonra ikinci vakti başlayan ve gece boyunca devam eden gelişmeler ve üçüncü ve son perdede ise bir gün sonraki gece ve ertesi sabah sahnelenir.

Oyunda gizlilik, belirsizlik ve sessizliğin zamanı olan gecenin farklı bir anlamı vardır. Meryem'in yalnızlığı, çaresizliği ve çilesi daha çok bu vakitlerde belirginleşir. İnsanlara hayal kapılarını açan gece, arzuların yoğun olarak hissedilmesine sebep olur. Her şeyin uykuya daldığı saatlerde uyuyamayan insanın sıkıntıları somutlaşır. Yalnızlıkları, sessizliğin ortasında daha da artar. Gecenin ve soğuk havanın tesiri ile yakınlaşma ihtiyacı, arzuların harekete geçmesine ve tatminsizlikle çoğalmasına yol açar.

Sinan'ın geldiği günün gecesinde Meryem'in kaldığı kulübeyi dikkatle izlemesi, Meryem'in kararsız adımlarla Sinan'a gitme düşüncesi ve vazgeçmesi zamanla ilgilidir. Gece yarısı Meryem-Sinan münasebetinin hızlı seyri de zamandan kaynaklanır. Ayrıca gece ile ihanet arasında da ilgi kurulabilir.

Bu münasebetten sonra Meryem, kocasını öldürme fikrini Sinan'a açar ve ondan yardım ister. Sinan'ın zaafını bilinçli olarak yönlendirerek öldürme düşüncesini, leit-motif şeklinde kullanır. Sinan'la münasebetinden hemen sonra Haşim'i öldürme düşüncesi ortaya çıkar.

Haşim de onlara düşüncelerini gerçekleştirme fırsatları yaratır. Bu anlar heyecan, korku ve tedirginlik bakımından önemli zamanlardır.

Sinan'ın kaçma teklifi, sonra Meryem'i terkedit gidişi ve tekrar dönüşü de önemlidir. Meryem, Sinan'ın döneceğini bilir. Çünkü, tatminsizliğin erkekleri etkileyen gücünün farkındadır.

Dönüş ile yaşananlar, Meryem'in kocasını öldürme fikrini uygulamaya koymak için önemli bir an olur. Meryem'in beklediği, özlediği, plânlar kurarak gerçekleştirmeye çalıştığı son, zamanın normal seyri içinde hiçbir müdahaleye gerek kalmadan yaşanır. Meryem için en önemli zaman budur: Haşim Kaptan ölür. Yıllarca biriktirdiği kinin ani yok oluşu Meryem'i boşluğa düşürse de o, gelecekte umutludur.

Oyunun bütün tabloları akşamüstü, ikinci vakti ve gece yaşananları sergilerken, ölüm anının sahnelendiği tablo, aydınlığa, yeni bir güne ve umuda başlangıç olarak değerlendirilebilecek sabah saatlerini konu alır.

Derya Gülü, Meryem'in arzusunu gerçekleştirmek için zamanın seyrini kendi elleriyle değiştirme çabasını sergiler. Çabaları boşa çıksa da isteği kendi dışında gerçekleşir. "Cenabı Hak, eceli gelmedikçe verdiği canı kulundan geri almıyor. Kısmet ne günse ecel o gün.. " (s.71) diyen Haşim, bu sözleri söylediği gecenin sabahında eceliyle ölür. Oyunda zaman ile konu arasında derin bir münasebet vardır.

Kişiler

Yazar, gerçek hayattaki benzerleri kadar inandırıcı kişiler oluşturmuştur. Her duruma karşı, kişiliklerine uygun davranışlar sergileyen üç boyutlu karakterler çizer. Meryem, kendine mahsus özellikleri olan ancak, Anadolu kadınının tipik özelliklerini de üzerinde taşıyan kişilikli bir kadındır. Haşim de tipik özellikleri yanında hayata ve kader inancına sıkı sıkıya bağlı canlı bir kişiliktir. Sinan ise yaşlılarının temel özelliklerini üzerinde taşıyan, cesur, atak ve insancıl biridir. Ancak kadın karşısında zayıf iradesi onu Meryem'in avı ve aracı durumuna düşürür.

Oyunda esas kişi yani protagonist Meryem'dir. Olayın aksiyonunu yürüten davranış ve konuşmalar, ona aittir. Küçük yaşta babası yaşındaki adama verilen kadın, intikam hissiyle doludur. Bodrumlu olan Meryem ailesinden haber alamaz. Güzelliği ve gençliği ile görenin aklını başından alır. Bu konuda Haşim kaptanın Meryem'e söylediği şu söz açıklayıcıdır: "İnsan peygamber olsa senin karşında yüreğini bozar! Daha bu sabah senin yüzünden Dursun'a yol verdim" (s.11).

Meryem, köşklerde temizlik yapar, kazandığı parayı kocası alır içkiye verir. İçinde büyüttüğü hınçla, intikam hissi ile yaşayan kadın, kurtulma ümidi ile çeşitli plânlar kurar.

Oyunda cinsî bakımdan arzu edilen kişidir. Yaşlı kocasına kendince gizliden gizliye ihanet eder. Erkeklerin zaafını ustalıkla kullanır. Cesaretli, kararlı ve inandırıcıdır.

Cumalı, Meryem'le ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapar: "Meryem gerçekte kişilikli bir kadındır. Toplumun kendisini kısılcasına aldığı yaşam koşulları ile iç-

güdülerinde mutluluğunu bulmak için savaşıır. Bilinçli olarak algılayamadığı kişiliğini işgüdülerine dengeleyerek yaşamına yeteneklerine yaraşıır bir yön vermek ister" (134).

Oyunda, Meryem'in karşısında yer alan, kaba saba, yaşı ve ayyaş olan Karadenizli balıkçı Haşim, karşıt kişi yani antagonist olarak değeri kazanır. Tipik özellikleri yanında o, tamamıyla da kötü bir insan olarak çizilmez. Yalnızlığını, kimsesizliğini ve çaresizliğini, Fakir adını verdiği saka kuşuyla gidermeye çalışır. Yaşlılığının farkındadır ve karısının rahat durmayacağını da sezinler. Öldürölmek istendiğini sezinlemiş gibidir. Ancak eceli gelmeyen insanın ölmeyeceğı yolunda tevekköl sahibidir, bu da onun korkusuz ve cesur davranmasını sağlar. Oyunda nefret edilen kişiyi temsil eder. Oyun sonunda eceliyle ölür.

Prof. Dr. Sevda Şener, balıkçı tiplerini değerlendirirken, ayrıntıda farklılık göstermekle birlikte, bütün balıkçıların ortak bir özelliğı sahip olduklarını belirtir. Bu da "kandırılmağı yatkın oluşları"dır (135) *Derya Gülü*'ndeki kıskanç kocanın da kadının oyununa geldiğini belirtir.

Kadının oyununa gelir gibi davranısa da Haşim kaptan aslında, olanı biteni tahmin eder. Sadece karısını haklı bulduğı için fazla üstelemez. Onun Dursun'la, Sinan'la olan münasebetini sezinler, hatta karısını bu konuda açık açık uyarır. Dursun'la oynadığı gibi Sinan'la da oynamamasını söyler.

Oyunun üçüncü kişisi olan Sinan, karı-koca ve aşık üçgeninde genç, yakışıklı ve boylu poslu aşıkı temsil eder. Aslında o, Meryem'in, kocasını öldürmek için kullandığı zaafın temsilcisidir. Meryem'in elinde oynattığı delikanlılardandır. Cesur, atak, merhametli olan Sinan, arzularına ve merhametine yenik düşer. O, Meryem'i yaşı ve ayyaş kocanın elinden kurtarmak amacındadır. Ağabeyini bulmak için geldiğı kıyıda, geçimini sağlamak amacıyla kaptanın yanına gelmiştir. Meryem ise onu kocasını öldürtmek için araç olarak görür. Bekârlığı, yalnızlığı onu, Meryem'in güzelliğı ve tatminsizliği ile yakından ilgilenmeye iter. Marmarisli olan adam, Haşim'i kıskanmakla birlikte, kendisini de ona ihanet etmiş biri olarak görür. Haksız yere adam öldürmekten yana değildir. Meryem'e tutku ile bağlıdır. Ondan kaçmayı dene-se de ilk seferinde başarılı olamaz, ancak oyun sonunda Meryem'i, ölü ile bir arada bırakıp gider. Okuma yazmayı askerde öğrenmiştir.

Olay Dizisi

Oyunda serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümden oluşan bir "yapılaşırma" esastır. Gerçeğı bağı, yani mimesise dayalı bir yanılsamayı temel alan Cumalı, yaşanan olayların inandırıcı bir atmosferde sergilenmesi için ilk perdenin büyük bir bölümünü serime ayırır.

(134) a.g.y.

(135) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s.96.

Meryem'in yaşadığı hayat, çektiği sıkıntı, Haşim'in tavrı, Sinan'ın kişiliği, gelişmelere zemin niteliğinde açıklayıcı, tanıtıcı ve sezdirici biçimde serimlenir. Kişilerin münasebeti, hem kendilerini hem de oyundaki diğer kişileri tanıtıcı konuşmalarla başlar.

Meryem'in öç alma isteği sabit bir fikir olarak tekrarlanır. Onun, yaşlı kocasının yanına aldığı tayfalarla münasebet kurması da sergilenir.

Dekor unsurları da serimin açıklayıcı, tanıtıcı, sezdirici yönüne hizmet eder. İlk perde bu bakımdan serimin yoğunluk kazandığı perde olarak değer kazanır. Kişilerin inandırıcı bir zeminde olacakları sezdirici şekilde konuşmaları, izleyicinin merak ettiği bütün konulara açıklık getirir.

Meryem'in deniz kıyısında bulaşık yıkaması ile açılan oyunda önce davranışlar serimlenir. Meryem, sırtı seyircilere dönük kap kaçak yıkamaktadır. Meryem, günlük işlerle uğraşırken oyunun ikinci kişisi Haşim, oyuna dahil olur. Jest ve mimiklerle başlayan oyun, diyalogla, kendi kendine konuşma ile gelişir. Sözü edilen tayfanın gelişi ile oyunun üçgeni tamamlanmış olur. Meryem ile tayfa yani Sinan'ın konuşmaları oyunun anlaşılır kılınmasında, kişilerin somutlaşmasında önemli serim unsurları olarak belirir.

Cinsî bakımdan tatminsizliğini sergileyen kadın, bunu hissedenden erkeği kendisine doğru çeker. Meryem bunu tecrübesi ile bilir. Sinan'ın zaafını kullanarak kocasını öldürmede kendisine yardımcı olmasını sağlamak ister. Bu münasebet de serim vasıtasıyla sergilenir.

Hazırlanan zeminde Meryem'in içgüdüğü ile içinde bulunduğu şartlar arasında bocalaması ve kurtuluşu kocasını öldürmekte görmesi sergilenir. Oyunda basamaklı bir çatışma vardır. Oyunun başından itibaren Meryem'in çaresizliği ve arayışı sergilenir.

Meryem'in kurtulma arzusu, onu kocasını öldürme veya öldürtme fikrine götürürken, kocası Allah'ın verdiği canı yine Allah'ın alacağına dair tevekkül ile sakin ve korkusuzdur.

Yaşlı, ayyaş koca ile genç ve güzel karısı arasında amansız bir mücadele vardır. Gerginlikle hissettirilen bu çatışmayı özellikle Meryem sergiler. Gençliğini güzelliğini mahvettiğini belirttiği yaşlı kocasını ortadan kaldırmadıkça huzur bulamayacaktır.

Arzu edilen hayat ile yaşanan hayat çatışması sergilenir. Tatminsizlik ile arzular da çatışır. Zaten Meryem'i hırçın kılan arzularını tatmin edemeyişidir. Bu sebeple Meryem her gelen tayfadan iki türlü bir medet umar: Hem arzularını gidermek, hem de kocasını öldürtmek.

Eserde yaşlı genç, eski yeni çatışması, acemilik ile tecrübenin, sabırsızlıkla tevekkülün çatışması olarak da belirir. Meryemin çılgılığı ve çabası, Haşim'in durgunluğu ve kaderci tavrı ile çatışır. Evlendiği günden itibaren kocasını öldürmeyi plânlayan Meryem'in çabası sonuç vermez. Haşim, eceliyle ölür. Yaşamakla ölmek arasındaki derin münasebet de bu yolla hissettirilir. Meryem yeni doğan günle birlikte yeniden canlanacaktır.

Meryem, genç tayfa Sinan'ın kaçma ve evlenme teklifini kabul etmez. Onun için kocası sağ kaldığı sürece dünyada huzura kavuşmak mümkün değildir.

Meryem-Haşim ve Sinan'dan oluşan klâsik üçgen, kin, nefret ve intikam zemininde duygu, düşünce ve davranış bakımından çatışır. Yaşlı ve ayyaş balıkçı genç karısını tayfalarından kıskanır. Kadın, genç tayfayı kaybetme korkusu ile kıskanır. Amacını gerçekleştirmek için zaafını kullanacağı gencin evlendirilmesine razı olmaz. Sinan da birlikte olduğu genç kadını kocasından kıskanır.

Meryem, gençliğini ve güzelliğini kurtarmanın tek yolunu kocasının yok edilmesi olarak değerlendirirken, Sinan kurtuluşu birlikte kaçmakta görür. Çünkü yok yere adam öldürmekten yana değildir. Hâşim ise ölümden korkmaz. O, eceli gelmeyen insanın ölmeyeceğine inanır.

Bu düşünce farklılıkları davranışlara da yansır. Meryem ile Sinan'ın münasebeti ve Haşim'i öldürme fikrî onları telâşlı ve aceleci davranmaya iterken, Haşim ölümden korkmadığı için sakin davranır. Zaten çoğu zaman da içkilidir. Meryem fırsat kollarken, Haşim kendisini öldürmeleri için âdeta fırsatlar yaratır.

Basamaklı olarak gelişen çatışmada, her davranışın mantıklı ve inandırıcı bir temeli vardır. Kişiler, basamaklı çatışmaya uygun olarak kendilerinden beklenen tavrı sergilerler.

Meryem'in dramını yansıtan oyunda ana düğüm Meryem'in kocasından kurtulma arzusu ve çabasıdır. Kin, nefret, aşk ve intikam dolu bir oyun olan *Derya Güllü*'nde merak uyandıran, korku ve tedirginlik yüklü sahneler, oyun sonuna kadar ilgiyi uyanık tutar.

Meryem'in gelen tayfa ile birlikte olduktan sonra ondan kocasını öldürmesini istemesi, ilk asal düğüm noktası olarak belirir. Beklenen tayfanın gelişi, sezdirildiği şekilde tayfa ile Meryem arasında ilişkinin başlaması da hazırlık niteliğinde ara düğümler olarak asal düğümün ipuçları şeklinde değer kazanır. Meryem'in kocasını öldürtme plânlarından ilki Sinan'a verdiği odun parçası ile gerçekleştirilmek istenir. Meryem, Sinan'dan odun parçasını yaşlı kocasının başına vurmasını ister. Sinan, başta kabul eder gibi görünse de plâni uygulamaya yanaşmaz. Haşim ise Sinan'a odun parçasını vererek onu kırmasını ister. Bu bir nevi öldürme fırsatı yaratmak anlamını da taşır.

Sinan, Haşim'i öldürmeyince Meryem de onun ilgisine karşılık vermez. Meryem, türlü bahanelerle Sinan'ı oylar. Ona kocasını öldürmeden birlikte olmalarının imkânsız olduğunu söyler. Sinan, kadının niyetini anlar. Ancak ona bağlanmıştır. Üstelik artık Meryem'i kocasından da kıskanmaktadır. Kaptan'ın iyi niyeti karşısında da ezilir. Ne yapacağını bilemez.

Çareyi gitmekte bulur. Ancak bu gidiş uzun sürmez. Gece dönen Sinan, Meryem'i kendisini beklerken bulur. Yoğun duygularla birlikte olan Meryem'le Sinan, önceki birlikteliklerinin sonrasında olduğu gibi Haşim'i öldürme konusunu konuşurlar. Meryem, Sinan'a fırtınalı gecede balığa çıkıp Haşim kaptanı denize atmasını söyler. Onlar bu tarzda konuşurlarken Haşim kaptan gelir ve balığa çıkma isteğini ifade eder.

Haşim, âdeta ikinci kez kendisini öldürme fırsatı verir. Ancak Sinan o plâni da uygulamaya koyamaz. Bunun üzerine son asal düğüm noktası olarak beliren sahne yaşanır. Meryem, kocasını öldürtme plânları sonuçsuz kalınca, Sinan'ın başka bir zaafını kullanır. İçki sofrasında, içince kavgacı olduğunu söylemiş olan Sinan'la Haşim Kaptan'ı birbirine düşürmeye çalışır. İsteddiği gibi bir tartışma ve çekişme yaşanır. Daha sonra Haşim Kaptan kalp krizi geçirir. Kısa sürede kendine gelir. Sinan, Meryem'in kışkırtıcı hareketleri karşısında ertesi gün gideceğini söyler. Haşim, tevekkülle yaklaştığı ölüm fikrini, hatıralarını anlatarak kuvvetlendirir. İnsan eceli gelmeyince ölmez, sözünü tekrarlar.

Ertesi sabah yaşananlar, oyunun son dönemeç noktasını oluşturur: Haşim kaptan eceliyle ölmüştür. Oyunun ana düğümünün çözümü olarak da değer kazanan bu sahne, Meryem'in beklediği, özlediği ve hayalini kurduğu anı sergiler. Meryem şaşkındır, ne yapacağını bilemez. Sinan'ı çağırır. Ancak Sinan, Meryem'in kocasını öldürmüş olabileceği şüphesini ifade eder. Sonra, Meryem'in açıklaması ile Haşim kaptanın kalp kriziyle öldüğü anlaşılır.

Haşim kaptana "yarım torba un ve bir kilo yağ" karşılığında verilen Meryem, daha ilk günden itibaren kocasından kurtulmanın yollarını arar. Sonunda kendi çabalarıyla olmasa da Haşim kaptandan kurtulur. Kaptan, inandığı ve ısrarla belirttiği gibi eceliyle ölür. Sabahleyin sergilenen bu sahnede, sabahın aydınlığı Meryem'in hayatına da yansır. Meryem esaretten, zincirden ve kafesten kurtulmuş gibidir. Ancak yıllarca içinde büyüttüğü kin ve intikam hissinden beklenmeyen bir anda kurtulmanın boşluğunu yaşar.

"Derya Gül'nün Etkisi" (?) başlıklı yazısında "Hangi yol var aydınlığa uzanan?" diyerek Meryem için çıkar yolun kalmadığını vurgulayan Rauf Mutluay, "Eserin doğru yorumunu Yıldız Kenter'in oyununda buldum" der. Böylece final için umutsuz çaresiz haykırışın gerekliliğini savunur.

Oysa eserin bütünlüğüne ve derinliğine uygun umut ve aydınlık dolu bir bitiş esastır. Meryem'in tek amacı vardır: Yaşlı kocasından kurtulmak. Yalnız kalmaktan

da korkar, ancak intikam hissi daha kuvvetlidir. Ona göre Dursun da birdir aslında, Sinan da ⁽¹³⁶⁾. Üstelik Sinan'ın, kocasını öldürmeyeceğini anlayınca onları birbirine kırdırmak bile ister. Bu sebeple final sahnesinde Meryem için kendinden daha emin bir sesleniş söz konusudur. Oyunun mesajına uygun bu sonun trajik yorumu da farklı bir anlam taşıyabilir, ancak bu, oyunun özünü ve Meryem'in sabit fikir hâline getirdiği öldürme veya öldürtme maksadını gözardı etmek olur.

Meryem, ölü ile kendini tek başına bırakıp giden Sinan'ın ardından gittikçe artan bir güvenle seslenir. Çünkü Meryem, Sinan'ın geri döneceğinden de emindir. Bu, Sinan'ın ilk kaşısı değildir. İlk kaşısında onun döneceğinden emin olan Meryem, Sinan için bir kap yemek bile ayırmıştır. İmkânsızlıklar içinde Meryem'e sahip olmak için her çareye başvurmaya razı olan Sinan, şartların uygun olduğu bir ortamda daha uzaklara gidemeyecektir. Bunu Meryem'in şu sözleri açık bir şekilde ifade eder:

"MERYEM: (*Kulübenin kapısından çıkar, merdivenleri iner. Artan bir güvenle Sinan'ın arkasından bağırır.*) Hâlâ kışkırtıyorsun beni" Hâlâ başkasının olurum diye için gidiyor! Hâlâ kollarına almak için deli oluyorsun! Git bakalım, git, bu sefer nereye kadar gideceksin!..." (s.84).

Konuşma Örgüsü

Balıkçılıkla geçinen insanların dramını sergileyen oyunda aksiyonu sağlayan unsurlar konuşmalar yoluyla sergilenir. Kişilerin tanışmaları çerçevesinde kendilerini tanıtmalarına zemin hazırlayan kısa soru cümlelerinin yer aldığı oyunda, öldürme plânına ilişkin konuşmalarla korku, heyecan ve tedirginlik atmosferi oluşturulur.

Kişilerin hâtıralarını anlatmaları ile konuşmalarda uzama olur. Bilinçaltının su yüzüne çıkmasını sergileyen davranışlar ve sözler oyuna traji-komik bir hava da katar. Uzun yıllar düşünüle düşünüle sabit fikir hâline gelen öldürme plânları birbiri ardına sıralanır ve jestlerle de desteklenir.

Kişilerin psikolojik hâlini sergilemede kendi kendine konuşma ya da söylenme tekniğine başvurulur. Meryem'in hıncı, kin ve nefreti bu yolla sergilenir.

Sahne üzerindeki aksiyonu sağlayan konuşma örgüsü, sahnede canlandırılması mümkün olmayan, sahne gerisinde gelişen aksiyonu da sahneye taşır. Meryem'in kocasını öldürtme plânları sahnede sergilenirken, fırtınalı bir gecede onu denize atma fikrini uygulama fırsatı sahne gerisinde gelişir ve konuşma yoluyla sahneye ulaşır.

(136) Rauf Mutluay, "Derya Gülü'nün Etkisi", *Yeni Ufuklar*, S.140, Ocak 1964, s.30-32.

Açık, anlaşılır, sade ve duru bir üslûba sahip olan eserde cinsî tatminsizlik, gelecek güzel günlerin özlemiyle tutuşma, inişli çıkışlı duygu çalkantısı şeklinde kelimelere dökülür.

Eserin dokusunu oluşturan Meryem'in çılgılığıdır. Gençliğini, güzelliğini bir kısıkaçtan kurtarmaya çalışan Meryem, yalnızlığın, çaresizliğin ve kimsesizliğin sesini duyurur. İnandırıcı bir atmosferde gelişen konuşma örgüsü yeniden hayat bulma, canlanma arzusunun ışığı ile aydınlanır.

Balık ve balıkçılıkla ilgili kelimelerin yoğunlukta olduğu "*Derya Gülü*" adlı eserde, deyimlerden ikilemelere, halk inanmalarından yemine, argodan küfüre uzanan bir çeşitlilik esastır.

Deyimlerden bazılarını şu şekilde sıralamak mümkündür: "Yüreğini bozmak, akıl bırakmamak, avuç açmak, elini kana bulamak, ağzından baklayı çıkarmak, vurgun yemek, gözü korkmak, gözle görülür elle tutulur olmak, aklını başından almak, aklından geçirmek, burnunun ucunu görmemek, kuyruk sallamak, ayağını denk almak, hakkından gelmek, el kaldırmak, ne mal olduğunu anlamak, yüzüne vurmak, ayakları bağlanmak, el değdirmemek, denize açılmak..."

Necati Cumalı, dilin bütün imkânlarından yararlanır. Bolca ikileme de kullanır. Bunlardan bazıları şu şekilde sıralanabilir: "Açık açık, sağa sola, bir iki, baka baka, uzun uzun, kul köle, diz dize ağız ağıza, yavaş yavaş, çabuk çabuk, ev yurt, iki üç gün, el avuç, alt üst, el kol, el ayak, ağzını falan, doğru dürüst, öte beri, boydan boya, kötü kötü, abuk sabuk, çelik çomak..."

Cumalı, halk inanmalarından da yararlanır. Oyun kişilerinden Haşim, çocukluk yıllarına ait bir hatırayı anlatırken halk arasında yaygın olan bir inanışa da dikkati çeker:

"HAŞİM:... Bak Sinan, dinle, bir yaşındaymışım... (Bir cigara yakar.) Hastalanmışım. Anam anlatırdı. Nurlar içinde yatsın. O zaman doktor moktor bilen yok. O zamanın doktorları hocalarla kocakarılar! Kocakarı ilâçları, kocakarı lafı! Bir gün, iki gün, bakmış fakir anam, ateşim yangınım düşmez, koşmuş hocaya. Kundakla, götür, bir gece mezarlıkta bırak demiş hoca! Akla bak! Ne arar on iki aylık çocuk o soğuk mezarlıkta? He yapsın anam, götürmüş beni mezarlığa bırakmış! Ertesi sabah gelmiş bakmış gözlerim açık ağlarmışım..." (s.69).

"İki gözüm önüme aksın, vallahi de billahi de ekmek gözümü çarpsın ki, namussuzum ki, gençliğimin hayrını görmeyeyim..." gibi yeminlerin de kullanıldığı eserde, kişilerin kültür seviyelerini gösterici tarzda argo ve küfür de yer alır. "Diklenme (karşı çıkma), bunak (yaşlı), geber (ölmek), atlamak (bayılmak), patla (sıkılma!), devirmek (içmek), kart (ihtiyar), ziftlen, hır çıkarma..." gibi argo ifadeler yanında küfürlere de yer verir.

Dil unsurlarını ustalıkla kullanan yazar kişilerin düşüncelerini, leit motif olarak kullanır. Meryem'in kocasından kurtulma arzusu ile kocası Haşim'in tevekkülü karşılıklı olarak tekrarlanır:

"MERYEM: ... Bir kurtulduğumu görsem ondan " (s.32).

MERYEM: ... Bir elinden kurtulduğumu görsem onun" (s.32)

MERYEM: ... Sen onu öldürür müsün? (s.34)

MERYEM: (Ümitli) Öldürür müsün? Sahi öldürür müsün? (s.35).

MERYEM: Öyleyse öldür onu! (s.35).

MERYEM: Hah şöyle. Dinle en iyisi öldürmek onu!.. Başka türlü kurtuluş yok onun elinden!... (s.35).

MERYEM: ... Kaçarız diye hiç ümitlenme! En iyisi öldürmek gene... (s.36).

MERYEM: (Yalvarırcasına). Kurtar beni n'olursun! Onun elinden kurtar... (s.37). (s.41, 50, 61, 68)..

"HAŞİM: ... Dünyada kimin fazla kimin eksik olduğunu Allah'tan başka kimse bilmez... (s.28)

HAŞİM: Bütün canlıların hesabı yalnız Allahtan sorulur. Bu dünyada kimse-
nin kimseyi fazla görmeye hakkı yok. Her canlının canını Allah verir... Alırsa da yal-
nız Allah alır.. Bunu aklından çıkarma... (s.28).

HAŞİM: ... Demem, Cenabı Hak eceli gelmedikçe verdiği canı kulundan ge-
ri almıyor. Kısmet ne günse ecel o gün..." (s.71).

Konuşmalar jest ve mimiklerle de desteklenir. Hatta sadece jest ve mimikler-
le geçen sahneler de yer alır. Yazar, davranışları en ince ayrıntısına kadar belirtir.
Böylece konuşmalar daha içten, inandırıcı ve etkileyici olur.

b. *SUSUZ YAZ*⁽¹³⁷⁾

Su sorunu ve kardeş çatışması üzerine kurulan *Susuz Yaz*, yazarın aynı adı ta-
şıyan on iki bölümlük büyük hikâyesinden hareketle oluşturulmuştur.

Habil ile Kabil'e atıfta bulunulan oyunda, kardeşlerin çatışması ve farklılığı
sergilenir. Hem değerler arasında, hem kişiler ve kavramlar arasında esas olan bu ça-
tışma, su sorunu temeline dayanan bir olay dizisiyle serimlenir.

(137) Necati Cumalı, *Oyunlar 2. Susuz Yaz-Tehlikeli Güvercin-Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette*, İm-
bat Yay., İstanbul 1969, s.7-82.

İlk olarak 1967, 1968'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunun hikâyesi filme de konu olmuştur. Necati Cumalı'nın dergide karelerini gördüğü seyretme tahammülü gösteremediği film, Metin Erksan tarafından çekilmiştir ⁽¹³⁸⁾. 1964 yılında "Berlin Film Şenliği"nde en iyi film ödülü "Altın Ayı" yı alan "Susuz Yaz" için seçici kurul şu değerlendirmeyi yapar: "Dünyanın en eski konularından biri, Habil Kabil hikâyesini, çok çarpıcı ve modern bir şekilde anlatıyor" ⁽¹³⁹⁾.

Bazı oyunlarında Yunan tiyatrosunun destansı havasını yakalamayı hedefleyen Cumalı, *Susuz Yaz*'da klâsik tiyatronun koro unsurunu bilinçli olarak kullanır.

"*Susuz Yaz*'ı oluştururken yine Ege topraklarında kokusunu duyduğum destansı tiyatronun etkisindeydim. Oyuna Prolog, final olarak koronun okuyacağı şiirler ekledim. Ara sahnelere şiirler, manilerle gelişen ikili konuşmalar kattım bu etkiyle" ⁽¹⁴⁰⁾ diyen Cumalı, korodaki Parados, Stasiman ve Exodas ⁽¹⁴¹⁾ bölümlerine uygun bir tekniği esas alır. Parados'ta giriş ve yakınma ezgisi, Stasiman'da olanları saptayıcı dizeler ve Exodas'ta ise çıkış mesajı yer alır.

Oyun, Bahar, Osman, Hasan, Esma, Veli, Hüseyin ve Musa'nın hep bir ağızdan okuduğu "prolog"la başlar. İki sekiz, biri dokuz mısralı üç bentten oluşan prologda topraksızlık, yabanın bayırında unutulmuş olmak ve susuzluk vurgulanır:

"Boydan boya yüz adım atınca

Tükenirdi bütün toprağımız

...

Kim bizi bu yabanın bayırında unuttu?

...

Ayan oldu bize dilsiz yabanda saklı sır

Anladık meşeler neden bodur ahlatlar neden kısır

Anladık dağ taş boğuşur, nedeni su!

Ardıcı ağlatan su, çamı güldüren su!" (s.9).

Topraksızlık Anadolu insanının yüzyıllardan beri çektiği sıkıntılardan biridir. Bir karış toprak için mücadele veren insanların, toprağa sahip olmaları da sorunu halletmez. Toprağını susuzluk yüzünden işleyemeyen insanlar açlıkla, sefaletle karşı karşıya kalır. Anadolu'da su meselesi, toprak derdi nice canlar alır.

(138) Varlık, "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi", S.1060, Ocak 1996, s.11-12.

(139) Kurtuluş Kayalı, "Türk Sineması", *Kültür*, S.101, Eylül - Ekim 1993, s.17.

(140) Cumalı, "Raik Alınışık'a Mektup", s.53.

(141) Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, s.61.

Oyunda susuzluğun bir başka anlamı da cinsî münasebet ve arzularla ilgilidir. Kardeş karısına göz dikme şeklinde beliren sorunun temeli, cinsî tatminsizliktir. Kardeş çatışmasının ve ihanetin kaynağı da budur.

Oyun, Anadolu'daki kadının dramını da sergiler. Eşi ölen kadını, kaynının alması Anadolu'nun bazı bölgelerinin törelerindendir. Bu töreyi, hedefine uygun olarak kullanan adam tesadüfî bir isim benzerliğinden yararlanıp kardeşini öldü diye göstererek kardeşinin karısına sahip olur. Oyunda bu yönüyle yanlış töre de eleştirilir.

Yalanın, riyanın, ihanetin çirkinliklerini üzerinde toplayan ağabey Hasan ile mertliğin, dürüstlüğün ve efendiliğin temsilcisi olan Osman kişilik olarak çatışır. Bahçelerindeki havuz, su sorununun kaynağını oluşturur. Topraklarını sulamak zorunda olan köylüler, suyu tekeline almak isteyen Hasan'la çatışırlar.

Su sorunu bir kurban alır. Bu kurban, toprağına su isteyen köylülerden Veli'dir. Can alan Hasan, adalet önünde kendisini kurtarsa da ilahi adalet karşısında aklanamaz. Koro tarafından ifade edildiğı gibi "Hak yediveren bir sabır çiçeğidir" (s.82) ve herkes günün birinde ektiğini mutlaka biçer. Bu mesaj doğrultusunda Hasan, yaptıklarının cezasını canıyla ödeyecek, Veli'nin vurulduğu yerde can verecektir.

Oyun korku, merak ve heyecan dolu sahnelerden oluşur. İnsanın acıma duygusuna hitabeden unsurların da yer aldığı oyunda, gerçeğe bağılı bir yapı ve yansılama esastır.

Trajik yönü çok kuvvetli olan oyunda, çatışma ve düğümelerde korku, acıma ve öç alma duygularına hitabedilir. Dekor, oyunun serimlenmesinde ve gelişmesinde önemli bir unsur olarak düzenlenir.

Üç buçuk yıldan daha fazla bir vaka zamanını esas alan oyunda, şiirli bir dil kullanılır. Oyun, biçim olarak trajik yönü ağır basan bir dramdır.

İlginç, etkileyici konusu, ustaca kurgulaması ile *Susuz Yaz*, dramatik ironilerle gelişen ve izleyicide ortak bir ruh oluşturmayı hedefleyen bir oyundur. Muzaffer Uyguner, oyun için şu değerlendirmeyi yapar: "*Susuz Yaz*, bir yandan toprağına bağılı insanların su kavgasını, yaşama savaşını verirken öte yandan cinsel sorunlarını, yerine hapse giren kardeşin karısına sahip olan ağabeyin tutumunu anlatır bize. Aslında, bütün Anadolu insanının yaşamı ve sorunudur bu. *Susuz Yaz*, bu dramın öyküsüdür" (142).

Su sesini vurgulayan konuşmalarla başlayan oyunda Hasan, kardeşiyle yaptığı havuza biriken suları sadece kendi bahçeleri için kullanmak niyetindedir. Hedefi, komşularını yıldırıp kaçırtmak ve onların bahçelerine de sahip olmaktır. Bu hedef

(142) Muzaffer Uyguner, "Cumali'nin Tiyatro Yapıları", *Türk Dili*, S.228, Eylül 1970, s.492.

Osman'ın hoşuna gitmez. Yıllarca aynı suyu kullanan köylüler, Hasan'ın suyu teke-line almasını kabullenemezler. Hasan'la uzlaşmak için yaptıkları görüşme, tartışma-ya, hakaret ve kavgaya dönüşür. Birbirlerini tehdit ederler. Tartışmaya katılmayan Osman ve eşini köylüler, Hasan'ın ihaneti konusunda uyarırlar. Zaten Hasan, Os-man-Bahar münasebetini de kıskanmaktadır. Tehditlerle kesilen görüşmeden yirmi gün sonra, Kocabaşların köpeği kaybolur. Bu arada Bahar, her fırsatta Osman'a, ağa-beyi Hasan'ın kendilerini izleyen tavırlarını hatırlatır, rahatsızlığını dile getirir. Kö-peğin öldürüldüğü anlaşılır. Bu, tehlikenin yaklaştığını hissettirir.

Düşmanlığa dönüşen komşuluk ilişkilerinde gerginlik tırmanır. Osman ile Hasan tetikte bekler. Gece yarısı fidanları kırmaya bahçelerini bozmaya gelenlerle silâhlı olarak çatışırlar. Çatışmada Veli, Hasan'ın mavzerinden çıkan kurşunla ölür. Hasan, suçu kardeşi Osman'a yıkmak ister. Zorla başaramayacağını anlayınca, ken-disinin tutuklanmasının aile için olumsuz sonuçlar doğuracağını söyler. Bir yıl son-ra Osman'ın askere gitmesi gerekecek, hem bahçe, hem de doğacak çocuğu ile Ba-har sahipsiz kalacaktır. Bu gerekçe üzerine Osman, emanet olarak bıraktığı eşi Ba-har'a hıyanet etmemesi şartıyla suçu kabullenir. Yeminler eden Hasan, sözünü tut-maz. Osman'la birlikte kaldığı hapis haneden çıktıktan sonra, verdiği sözleri unuttur. İzmir'den Denizli'ye nakledilen Osman'ı ziyarete gitmez. Para da göndermez. Gaze-tede çıkan bir haberi, isim benzerliğinden ötürü kullanır. Isparta'daki olayı, kardeşi-nin vurulması şeklinde gösterir. Gerçeği bile herkesi Osman'ın öldüğüne inan-dırır. Ölüm haberinin Bahar'a ulaşmasından bir gün sonra, emeline ulaşır. Kaderine razı olmaktan başka bir şey yapamayan Bahar, Hasan'dan olan çocuğu ile igilenir-ken, aftan yararlanan Osman çıkagelir. Şaşkınlık, sevinç ve keder içinde ne yapaca-ğını şaşırان Bahar, ağabeyi ile hesaplaşmak isteyen Osman'a engel olmaya çalışır. Osman kararlıdır. Ağabeyi ile karşılaşır. Hasan, silâhını ateşler ilk kurşunu isabet et-tiremez, ikinci kez tetiğe basmasına fırsat bulamadan, Bahar tarafından çifte ile öl-dürölür. Hasan, Veli'yi vurduğu yere düşer ve ölür.

Dekor

Susuz Yaz'da dekor uzun uzadıya, ayrıntıları ile verilir. Olayların sahnesi durumunda olan dekor, daha çok Kocabaşların damı ve çevresi olarak belirir.

Sağda boy kesitinden görünen, tek katlı, iki gözlü dam yer alır. Bahar'la Osman'ın yattıkları göz sağda, Hasan Kocabaş'ın yattığı göz kapı tarafında kalır.

Odaların bu şekilde yakın olması, Bahar ile Osman'ın münasebetini duyan Hasan'ın cinsî arzularının uyanmasına sebep olur. Zaten yapı olarak sinsi ve fırsatçı olan Hasan, Bahar'a karşı daha oyunun başından itibaren iştah kabartır.

Damın ön cephesinde küçük bir çardak, duvara bitişik alçak ve tahta bir sedir yani peyke vardır. Solda, geride, Kocabaşların yeni yaptırdıkları havuz ve zeytin ağaçları vardır.

Havuz da önemli bir dekor unsurudur. Su meselesinin temeli, havuza dayanmaktadır. Havuz, Hasan'ın suyu tekeline alması, çatışmayı başlatması anlamına gelir.

Dam, Hasan'ın iç çatışmasını sergiler. O, gözünü kardeşinin karısına dikmiştir. Bunu dışa sezdirmemeye çalışır. Havuz da dış çatışmanın dekorudur.

Ses unsuru da önemli bir dekor ayrıntısıdır. Gecenin sessizliğini ve baskını sezdirir. Yaprak hışırtıları, dallara inen tara sesleri, mavzer ve çifte sesi çatışmanın sahneye yansıyan dekor unsurlarıdır.

Silâhlı çatışmadan sonra dekor, hapishanede dört kişilik bir koğuştur. Sağda solda, altı üstlü iki ranza vardır.

Arka duvarda, tavana yakın demir parmaklıklı küçük bir pencere yer alır. İki ranza arasında tahtadan bir sandalye, bir testi vardır. Tavandan sarkan 25 mumluk bir elektrik lâmbası ile aydınlanan koğuşta şahısların özel eşyaları da dekor unsuru olarak serimlenir. Âşığın bağlaması, Muhtar'ın kehribar tesbihi, cep saati, ceketi çizimleri, tahta bavulu bunlardır.

Hapishane avlu duvarının önü, Bahar ile Osman'ın tutukluluk öncesinde görüştükleri yer olması bakımından önemlidir. Bir baştan bir başa, bir metre yüksekliğinde taş bir duvar, duvarın üstünde, uçları avluya doğru kıvrık, demir parmaklıklar vardır. Solda, küçük demir parmaklıklı, avlu kapısı; kapının önünde nöbetçi candarmanın kulübesi yer alır. Bahar, umut ve hayallerinin çoğunu bu dekorda bırakır.

Üçüncü perdenin dekoru yine Kocabaşların damı ve çevresidir. Bahar, Hasan'ın alış veriş dönüşü getirdiği yazmayı büyük bir tepki ile karşılar. Yazma, Hasan'ın arzusunun ifadesidir. Önemli bir diğer unsur, Hasan'ın cebinden çıkarttığı gazetedir. Gazetede Osman Kocabaş'ın Isparta cezaevinde öldürüldüğü belirtilmektedir.

Kocabaşların damında, Hasan ayrı bir bölmede, Bahar ayrı bir bölmede kalmaktadır. Osman'ın ölümüyle ilgili ironik haber yayıldıktan bir gün sonra Hasan, Bahar'ı kendi bölmesinde alıkoyar.

Son tabloda, Bahar iç odada, duvardan duvara kurulmuş bir çocuk beşiğini sallar. Hasan, Süleyman'ın af haberiyle felâketin yaklaştığını önceden hisseder tabancasını yanına alır. Osman, sırtında çamaşır çıkınıyla sağdan girer. Damın kapısı önünde çıkını bırakır. Bahar'la karşılaşır. Ağabeyi ile hesaplaşacaktır. Bu sahnede en önemli dekor unsuru Hasan'ın elindeki silâh, Osman'ın ceketi ve Bahar'ın elindeki çiftedir. Oyunda her unsurun bir görevi ve anlamı vardır. Lüzumsuz tek bir eşyaya dahi yer verilmez. Bahar'ın elindeki çifte, bu bakımdan anlamlıdır. İhanetin cezalandırılması anlamını taşır.

Akşam vakti başlayan oyunda, uzun bir zaman söz konusudur. Vaka zamanı, üç buçuk yıldan fazla bir süreyi kapsadığı için, sahnenin kuralları ve imkânları çerçevesinde önemli anlar sergilenir. Zamanda atlama ve özetlemelerin olduğu oyunda zaman mevsim olarak da belirtilir.

1965 yılında yazılan oyunda vaka 1947-1950 yılları arasında geçer. Bunu yazar, eserin başında belirtir.

İlk perdede yaklaşık yirmi beş günlük; mahpushane hayatını serimleyen ikinci perdede iki günlük; Hasan'ın ihanetinin sergilendiği üçüncü perdede de kırk iki aylık bir vaka zamanı esastır. Bu vaka zamanında önemli anlar sahnelenir, geri kalan zamanda atlamalar olur. Atlanan zaman içindeki önemli gelişmeler, zaman zaman özetleme tarzında konuşmalarda yer alır. İlk perdenin dördüncü tablosuna geçişte yirmi günlük, üçüncü perdenin ilk tablosuna geçişte otuz aylık, üçüncü perdenin üçüncü tablosuna geçişte sekiz aylık ve dördüncü ve son tabloya geçişte dört aylık bir atlama söz konusu olur.

Oyun akşam vakti başlar. Yaşanılan mevsimin yaz olduğu konuşmalar yoluyla belirtilir: "HASAN: Yaz ortası, daha ne olsun?" (s.12). Uykü hâli ile sezdirilen gece vakti, ay ışığı ile vurgulanır: Gecenin sessizliğinde, akan suyun sesi, çekirge ötüşleri, kurbağa bağrıışmaları, arada bir uzaktan gelen köpek havlamaları duyulur.

Geçmiş zamanla ilgili açıklamalar ile geleceğe dair plânlar konuşma yoluyla serimlenir. Oyunda, vaka bakımından önemli zamanlar üzerinde yoğunlaşılır. Su meselesi için çatışan insanlar birbirlerine tehdit savururlar.

Tehditlerden yirmi gün sonra, kuşluk vakti Kocabaşların köpeği öldürülür. Üç gün süren korku, merak ve heyecan dolu bekleyiş, silâhlı çatışmaya dönüşür.

İkinci perdede silâhlı çatışmadan sonraki gün serimlenir. Vaktin akşam olduğu vurgulanır. Önceki gece yaşananlar, geriye bakış tarzında konuşmalar vasıtasıyla aktarılır. Çatışmada Veli, Hasan'ın mavzerinden çıkan kurşunla ölmüştür. Hasan ile Osman hapishaneye getirilmiştir. Hasan suçu Osman'a yüklemenin yolunu bulur.

Üçüncü perdeye geçişte otuz aylık bir atlama esastır. Konuşma esnasında geçmişe ait bilgiler verilir. Bahar, Osman'ın altı ay önce İzmir cezaevinden Denizli'ye nakledildiğini belirtir. Osman'ın daha "yedi yıl"ı vardır (s.65). Bahar, haber almadığı eşi için meraklanır. Bu esnada Hasan, Osman'dan gelen mektubu okur. Bu sahne zaman bakımından önemlidir. Dramatik ironiye zemin hazırlar:

"HASAN: Hâlâ kafa mı tutuyorsun len? Son mektubun ya ne sandın? Kasabada bugün herkes seni öldü diye duydu. Neredeyse köyde de duymayan kalmaz (Elindeki mektubu yırtar.)" (s.66).

Bu konuşmadan sonra Hasan, âdeta iç hesaplaşma tarzında konuşur. Kardeşi-
nin sesini duyar gibidir:

"SES: (*Daha hafif*) öldüğümü yayan, uyduran sensin. Herkes beni öldü bilse
sen ölmediğimi biliyorsun ! Ayağını denk al!"(s.66).

Kısa bir süre sonra Bahar, komşusu Şehnaz'ın sözleri ile yıkılır. Şehnaz, Os-
man'ın öldüğünü söylemektedir. Köye söz konusu yalanı yayan Hasan da onu des-
tekler. Bu haber Hasan'ın ihanetini hazırlar. Ölüm haberinden bir gün sonra Hasan,
Bahar'a sahip olur. Aradan sekiz ay geçer. Bahar hamiledir. Osman'ın mahpus arka-
daşı Süleyman gelir, birkaç ay sonra Osman'ın aftan yararlanarak çıkabileceğinden
söz eder.

Aradan dört ay geçer. Osman çıkagelir. Hesaplaşma zamanıdır. Oyunun vak'a
ve zaman zirvesi burasıdır. Hasan, ihanetinin cezasını çekecektir.

Kişiler

Susuz Yaz oyununda, aksiyonu sağlayan kişiler Hasan, Osman ve Bahar'dır.
Diğer kişiler çatışmaların şekillenmesi ve yaşanan çevrenin yansıtılması için ta-
mamlayıcı unsur niteliği ile belirirler. Osman, oyundaki olumlu gücü; Hasan, karşı
gücü ve Bahar da cinsî bakımdan arzu edileni temsil eder. Su sorununu netleştirmek
için oyunda yer alan kişiler de Hasan karşısında hakkını arayan olumlu kişilerdir.

Osman ile Hasan'ın kişilik yapıları birbirine zıttır. Osman ne kadar mert, yi-
ğit ve cesur ise Hasan o kadar namert, sinsi ve korkaktır. Osman ne kadar saf ve iyi
ise Hasan o kadar hain ve kötüdür. Biri hakkın, diğeri menfaatin temsilcisidir. Biri
fedakârlığı, diğeri ihaneti ile belirginleşir. Oyunda karakter niteliği taşırlar. Kararlı,
inandırıcı ve olaylar karşısında kişilikleri gereği tavır almasını bilen insanlardır.

Osman, oyunun harekete geçirici gücüdür. Az ve öz konuşan, saygılı, mert,
fedakâr ve sevdalı biridir. Adam vurmaktan yana değildir. Yufka yürekli, merhamet-
lidir. Hiçbir şeyden yılmaz, mücadelecidir. Bir yıl sonra askere gidecektir. Ağabeyi
gibi hasis ve bencil değil, kanaatkâr ve paylaşmasını bilen biridir. Kararlı tavrı, oyu-
nun belirleyici unsuru olarak değer kazanır. Habil ile Kâbil hikâyesindeki Habil'i ha-
tırlatır.

Oyunda olumsuz niteliği ile beliren karşı güç Hasan'dır. Osman'ın ağabeyidir.
Eşini kaybetmiştir. Kardeşi ile aynı damda kalmakta, onların cinsi münasebetlerini
kıskanmaktadır. Bencil, hain ve riyakâr bir kişiliğe sahiptir. Köylülerin topraklarına
sahip olmayı hedefler. Yıllarca köylünün ortaklaşa kullandığı suyu kendi bahçesin-
deki havuza toplar. Böylece çaresiz bıraktığı köylülerin toprağı satacağını düşünür.
Bodur bir adam olan Hasan, kardeşinin karısına göz diker. Su meselesi yüzünden
Veli'yi öldürür. Suçu Osman'a yükler. Osman'ın hapisanede olmasını fırsat bilir, ya-

lan dolanla, dalavere ile Bahar'a sahip olur. Hırçın, tamahın, ihanet ve artniyetin temsilcisidir. Oyunda cezalandırılan kişidir. Ölümle cezalandırılacaktır.

Oyundaki genç kadın Bahar, arzu edilen kişidir. Genç ve güzeldir. Dayanıklı, sabırlı, sadakatlidir. Eşi Osman'ı çok sever. Eşiyle ayrı bir evde yaşamak ister. Kaynının artniyetini sezinlediği için ondan uzak durmaya gayret eder. Acılara göğüs geren Bahar, Anadolu kadınının dramını sergiler. Mutlu aile hayatı, kocasının suçu kabullenmesi ile kâbusa döner. Osman'ın ölüm haberi ile yıkılır. Bu sırada kayınbiraderi emeline ulaşır. Osman'ın ölmediğini görünce, şaşırır. Osman'ın Hasan'ı öldürerek tekrar hapse düşmesini önlemek amacıyla Hasan'ı kendisi vurur.

Su meselesi ile oyunda yer alan Veli, Musa, Hüseyin, Esmâ, mücadele gücünü temsil ederler. Ortak sorunlarını çözmek için uzlaşma yolu ararlar. Veli'yi sözcü olarak seçerler. Ancak Hasan'ın suyu sahiplenmesi karşısında sinirlenirler. Tehditler savururlar. Sonradan Kocabaşların köpeğini öldürürler. Öldürenin Veli olduğu ihtimali kuvvetlidir. Kocabaşların bahçesini talan edip gözdağı verecekleri sırada silâhlı çatışma çıkar. Veli vurulur.

Oyundaki yaşlı kadın Esmâ, hakkın peşindedir. Cesur, aktif ve kararlıdır. Yılların tecrübesini taşır. Dayanıklı, sabırlı ve gözü pektir. Prof. Dr. Sevda Şener, "Yaşlı köylü kadın tipi" ⁽¹⁴³⁾ olarak değerlendirdiği Esmâ kadının özelliklerini şu şekilde vurgular:

"Yaşlı köylü kadın tipi, seyircinin, ezilmiş cinste özlediği direnmeyi gösterdiği için hoşâ giden masalımsı bir kahramandır".

Hüseyin de ezilmiş insanlardandır. Olacakları sezdiren sözleri ile oyunda merak ve şüphe uyandırır. Musa ve Veli de direnen ve hakkını arayan insanlardır.

Oyunun hâpishane dekorunda yer alan kişilerinden Muhtar ile Âşık da yardımcı oyuncular olarak değer kazanırlar. Muhtar siyasî bir sebepten ötürü tutuklanmıştır. Âşık da "goncayı koklayayım demiş, kızın babası istidâyı dayayınca, altı ay" ceza almıştır (s.47). Âşık her insanda bir cevherin olduğunu vurgular. Hayatın her şeye rağmen güzel olduğunu belirtir. Muhtarla iyi anlaşılır. Muhtar da hukuku iyi bilen bir kişidir.

Bahar'ın komşusu ve akranı Şehnâz ile Osman'ın mahpus arkadaşı Süleyman dekoratif kişilerdendir. Bahar'ın Osman'a gönderdiği mektupları yazan Şehnâz, Osman'ın ölüm haberini sahneye ulaştıran ve dramatik ironiyi hızlandıran kişidir. Süleyman Adıgüzel de Osman'ın aftan yararlanıp birkaç ay içinde çıkabileceği haberini sahneye ulaştırır.

On yaşlarında bir çocuk, bir gardiyan ve candarma da dekoratif kişilerdendir.

(143) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s.98.

Dramatik bir olay yapılaştırmasının esas olduğu oyunda, her unsur ustalıkla kullanılmıştır. Serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm şeklinde yapılaştırılan oyun, Anadolu insanının dramını sergiler.

Serimde, oyunun özünü oluşturan su meselesi ve cinsî arzular sezdirilir. Kişilerle ilgili bilgiler verilir. Dekorla, zamanla ve diğer unsurlarla ilgili hazırlık niteliğinde açıklamalar yer alır.

Tabii bir atmosferde konuşmalar yoluyla düğümlere çatışmalara zemin hazırlanır. Kişiler hem kendilerini, hem de başkalarını tanıtıcı konuşmalar yaparlar. Zaten dekor serime yardımcı olur. Havuz ile su meselesi, odaları bitişik olan dam ile de cinsî münasebet arzusu serimlenir.

Topraklarını işlemek isteyen insanlar suyu paylaşamazlar. Bu konuda Hasan'ın havuz yaptırıp suyu havuza toplaması, sıcakta kuruyan topraklarına su vermek isteyenlerle, suyu sahiplenmek isteyenler arasında bir çatışmaya sebep olur.

Oyunun önemli kişileri Osman, Bahar ve Hasan'dır. Bunların birbirleriyle münasebeti, gelişecek olan olayların zeminini hazırlayıcı niteliktedir. Geceleri Hasan'ın uykusuzluğunun sebebi hem su sorunu, hem de cinsî bakımdan susuzluk manasına gelen münasebet arzusu ve kıskançlığıdır. Hasan, Bahar'la Osman'ın odasını dinler. Kıskançlık ve arzusunu küfürle ifade eder.

Serimde kişiler, gerçeğe yakın nitelikleriyle inandırıcı bir şekilde, Anadolu insanının sıkıntılarını yansıtır. Hem yaşananların açıklanması, hem de yaşanılacaklara zemin hazırlanması bakımından ilk iki tabloda serim unsurları yoğunluktadır.

Daha sonraki tablolarda oyuna katılan kişiler ve dekorla ilgili tanıtıcı bilgiler serim vasıtasıyla verilir. Serim, oyun boyunca sezdirici, açıklayıcı ve zemin hazırlayıcı özelliği ile varlığını korur. Oyuncuların kılık kıyafetleri, davranış ve yaşama şekilleri hep serim vasıtasıyla dikkatlere sunulur.

İzleyicinin zihninde merak uyandırmayacak derecede, inandırıcı bir atmosferin hazırlanmasında serim ustalıkla kullanılmıştır.

"Susuz Yaz" adlı oyunda, hem önceden sezdirilen hem de üç boyutlu kişiler tarafından basamaklı olarak geliştirilen bir çatışma esastır. Duygular, değerler ve kavramlar arasında da çatışmalar vardır.

İyiliğin, güzelliğin ve mertliğin temsilcisi Osman ile kötülüğün, menfaatçilik ve fırsatçılığın temsilcisi Hasan çatışır.

Suyun havuza toplanması yüzünden kuruyan topraklarına su bulabilme çabası, suyu sahiplenmek isteyenle çatışmayı beraberinde getirir. Suyu tekeline almak is-

teyen Hasan'ın haksız tavrı serimlenir. Bu haksızlığı vurgulayan Esmâ, ovanın geçmişi ile ilgili açıklama yapar:

"ESMA: Sözümlü kesme de dinle, iyice kavra! Bu ova, vaktiyle adına Kosta derler bir rumundu. Bu bahçe, bunun altında Safi'nin , onun altında Halil'in, daha aşağıda, havuzun altında, benim, Veli'nin, Musa'nın, Hüseyin'in bahçelerinin sahibi hep Kosta'ydı. Rum gitti. Hükûmetten bu yerleri bizler aldık. Alırken havuzun alt başı pahalı, bu yer ucuz, bedavaydı. Rahmetli babanın eli kıttı, istedi, hatırını kırma-dık, bu yeri ona bıraktık! Ya! Rahmetli baban bunu hiç sana dedi miydi? Biz aşağıdaki yerlere avuç dolusu para ödedik de burayı babana bırakmakla hata mı ettik? Gün gelip de evlâtları bize hıyanet eder diye mi düşünecektik?" (s.25).

Köylüye bu şekilde "hıyanet" te bulunan Hasan'ın hain kimliği, köylülerden Hüseyin tarafından sonraki gelişmeleri de sezdirici nitelikte şöyle vurgulanır:

"HÜSEYİN: (*Osman'a*) Bırak ülen Osman, gelsin! Sen onu ağa gibi ağa, kardeş gibi kardeş mi belledin? Bugün komşusuna oyun eden yarın kardeşine eder..." (s.28).

Bu sözleri, Esmâ kadının Bahar'a söylediği söz de destekler: "ESMA: (*Bahar'a*) Kız, duydun mu? Kocanın gözünü aç!" (s.28).

Susuzluk sorunu, silâhlı çatışmayı kaçınılmaz kılar. Bu uğurda bir kurban verilir: Veli'yi öldüren Hasan'ın, hain kişiliği, bu olaydan sonra daha da belirginleşir. Bayağı ve iğrenç tavrılı Hasan'ın karşısında, asil ve yüce değerleri ile Osman yer alır. Osman, Veli'yi öldürmediği hâlde, ailenin geleceğini teminat altına almayı vadeden ağabeyini kurtarmak için, suçu kabullenir.

Önceden sezdirilmesine rağmen basamaklı olarak inandırıcı bir zeminde gelişen çatışmada, Osman'ın ağabeyine şart koştuğu husus da olacağını hissettirir:

"OSMAN: (*Keser.*) Yemin istemez. (*Düşünceli, kelimelerin üstüne basarak*)

Yalnız sana diyecek bir çift sözüm var, bir derim, bir daha da demem..

HASAN: De, her ne dersen kabul, başımla beraber...

OSMAN: Dinle, cevap da verme! Karım sütüne emanet!

Bir hıyanetini duyar iştirsem, çıkınca yanına bırakmam!

Bunu bil!" (s.56-57).

Osman'ın bu sözlerinde derin bir anlam saklıdır. "Süt" insanın doğuştan getirdiği özelliklere, yapıya ve kişiliğe dikkati çeker. "Sütü bozuk olmak" her türlü kötü müsaite olmak manasını taşır. Bu sebeple Osman eşini kardeşine bu şekilde emanet eder. Cumalı "kan" ve "süt" e büyük bir önem vererek ırsiyetin etkisini sezdirir. İnsan, içgüdü ve içdürtülerinin yönettiği bazı hususiyetleri ile ırsiyete bağlıdır. İçindeki ile dışındaki dünya bu sebeple çatışabilir. Hasan da kardeşi Osman'ın aksine kötülüğe eğilimli bir yapıya sahiptir. İhanet, onun için kaçınılmazdır.

Beklenildiği gibi Hasan, dava sonuçlanıncaya kadar bir yıl boyunca Osman'la birlikte kaldığı hapisshaneden çıktıktan sonra sözünü ve yeminini unutur. Gazetede-ki bir isim benzerliğini kullanarak kardeşinin öldüğü haberini yayar. Kardeşinin emanetine hıyanet eder. Görünen ile gerçeğin çatışması, Bahar'ın olup bitenden habersiz oluşu ile dramatik ironi şeklinde sergilenir.

Basamaklı gelişmeler, hesaplaşmayı zorunlu kılar. Merak, korku, acıma ve öç alma duygularıyla bekleyiş başlar. Sürpriz bir haberle Osman'ın aftan yararlanıp hapisten çıkacağı söylenir. Menfaat, fırsatçılık ve ihanet ile hak, adalet ve fedakarlık çarpışacaktır. Heyecan doruktadır. İzleyiciyi arındıran ve kötülüğü cezalandıran bir sona doğru gidilir.

"Susuz Yaz" adlı oyun Anadolu'daki su sorunu etrafında gelişir. Su problemi ve kardeş kavgası birbirini takibeden düğümler şeklinde belirir. İlk asal düğüm noktası, havuzla birlikte ortaya çıkan susuzluk ve köylülerle çatışma olarak belirirken, son asal düğüm ilk asal düğümün hazin çözümüyle hareket kazanır. Büyük bir merak, korku ve acıma esastır.

Kardeş çatışması ve ihanet etrafında şekillenen son asal düğüm noktası, sonuca giden gelişmelere de yön verir.

İlk perdede, kardeşlerin yaptırdığı havuz etrafında gelişen düğümler yer alır. Köylülerin, suyu tekeline alan Hasan'a tepkileri ne olacaktır? Haksızlığa boyun eğecekler midir? Merak unsurunu uyandıran bu soruların çözümü, yeni düğümlere zemin olur. Köylüler haklarını sonuna kadar savunacaklardır. Başta uzlaşma çabası içinde Hasan'la görüşmeye gelirler. Hasan'ın taviz vermeyen inatçı tavrı karşısında, mücadele edeceklerini vurgulayarak oradan ayrılırlar. Korku ve endişe dolu bir bekleyiş başlar. Aradan geçen yirmi günden sonra Kocabaşların köpeği kaybolur. Bu da bir ara düğüm olarak değer kazanır. Daha sonra köpeğin öldürtülmüş olması korku ve tedirginliği zirveye taşır. Kahramanlar gibi izleyiciler de bir baskın tedirginliği ile bekler. Üç gün sürdüğü belirtilen tedirgin bekleyiş nihayet çatışma ile sonuçlanır. Çatışmada neler olmuştur? Ölü var mıdır? Bu merak unsurları ile ilk perde sona erer.

Bu düğümler ikinci perdede çözümlenir. Çatışmada Hasan mavzerle Veli'yi öldürmüştür. Ancak bu çözüm yeni düğümü hazırlar. Hasan suçu üstlenecek midir? Osman'a yüklemeye çalıştığı suçu, Osman kabullenecek midir? Hasan, suçu kardeşine yüklemek için neyi koz olarak kullanacaktır? Bunlar ara ve belirleyici düğümlerdir. Sonraki asal düğüme zemin hazırlamaktadırlar. Hasan, önce suçu kabul etmek istemez, çiftenin kendi adına kayıtlı olmasının hiçbir anlam ifade etmediğini anlaşıncaya taktik değiştirir. Suçu Osman'a yüklemenin yolunu bulur. Osman'ın bir yıl sonra askere gidecek olmasını öne sürerek kendisi de tutuklanırsa Bahar'la doğacak çocuğun ve bahçenin, fidanlığın kimsesiz sahipsiz kalacağını belirtir. Bunun üzerine Osman suçu kabullenmeye razı olur. Ancak bir şart ileri sürer. Bu şart son asal düğüm noktasının belirleyici sözüdür: "Karım sütüne emanet".

Hasan'ın, Osman'ın fedakârlığına, kardeşliğine, mertliğine nasıl karşılık vereceği merak uyandırır. Bu konu son asal düğümü şekillendirir. Hasan'ın Bahar'a karşı tavrı, Osman'a verdiği sözleri tutup tutmayacağı da heyecanı dinamik tutan düğümledir. Hasan, hapishanedeki kardeşini başlangıçta arayıp sorsa da sonradan, Osman'ın Denizli'ye nakledilmesinden sonra onu arayıp sormaz. Kardeşi ile Bahar arasındaki mektuplaşmayı da gizlice engeller. Sonra, Bahar'la birlikte kasabalı ve köylülere de yalan söyler. Osman'ın öldüğü haberini yayar. Bu, ihanetin çok yakın olduğunu sezdirirken düğüm olarak belirir. Bahar'ın, Hasan'a karşı tavrı, ona inanması, Osman'ın ölüm haberi karşısında yıkılıp kalması oyuna dinamizm kazandırır. Hasan, onun bu çaresiz, perişan hâlini fırsat bilir. Bahar'a en zayıf anında sahip olur. Böylece kendi sonunu da hazırlamış olur.

Aradan sekiz ay geçer. Bahar hamiledir. Bu sırada Osman'ın yanından bir arkadaş gelır. Bahar'ın konuşulanları duymaması, olanı biteni anlamaması, oyunun trajik yapısına uygun olarak dramatik ironi şeklinde sergilenir.

Bahar, olan bitenden habersizdir. Onun gerçeğı anlayacağı zaman da merakla beklenir. Osman'ın aftan yararlanıp çıkabileceğı haberi, Hasan'ı tedirgin eder. Hasan habere inanmamış görünse de tedbirini alır. Silâhını belinde taşır. Hesaplaşma merakla beklenir. Oyunun doruk noktası, beklenilen durumun gerçekleşmesi ile şekillenir.

Susuz Yaz'ın doruk noktası, Osman'ın geldiğı andır. Yani son tablodur. Son dönemeç noktası olarak beliren bu sahnede Bahar donup kalır. Çeşitli duyguların hücumu ile yeniden yıkılır. Hem şaşkınlık, hem sevinç, hem de utanç içindedir. Herşeyi anlamıştır, ancak iş işten geçmiştir. Kaybettiklerini geri getirmesi imkânsızdır. Oyunda beklenilen hesaplaşma anı yakındır. Bahar ile Osman'ın konuşması oyunun karar sahnesi ve doruk noktasıdır:

"BAHAR: Gitme! Elini kirletme o rezille!

OSMAN: (*Bahar'ı yana çeker.*) Bırak dedim! Görülecek hesabım var!" (s.79).

Bu hesaplaşmanın gerçekleştiğı an, oyun çözüme ulaşacaktır. Ani bir gelişme ile hazin bir son yaşanır. Bu hazin son, ortak bir ruh oluşturmaya ve izleyiciyi arındırmaya hedefler. Osman ile Hasan yüzyüze gelir. Hasan'ın hesaplaşmaya yüzü yoktur, hemen silâhına sarılır. Bir el ateş eder. Osman, ceketi ile hedef şaşırtır. Hasan, ikinci kez silâhını ateşlemeye fırsat bulamaz. Bahar, elindeki çiftteyi Hasan'ın üstüne boşaltır. İhaneti, hainliği ve insafsızlığı cezalandırır Hasan, Veli'nin öldüğü yerde can verir. Bu ilahî bir adalet olarak değerlendirilir.

Haksız yere can alan ve suçunun cezasını masum bir insana yükleyen Hasan, oyunun sonunda hak ettiğı cezayı bulur. Kötülüğün ve ihanetin cezasını canıyla öder.

Oyuncular hak konusunu vurgular. "Kuşun hakkını kurttan alan Hak" (s.81) yüceltilir. Dizelere yüklenen duygular, etkileyici bir tarzda insanları düşünmeye

yöneltir. Adaletin er geç yerini bulacağı, bütün kişilerin hep bir ağızdan söylediği mısralarla vurgulanır:

"BÜTÜN KİŞİLER:

Dün önceki günler bugüne varan
Gündüzler gecelerin dizinde dinlenir.
Ey zulüm eken, mihnet eken, can yakan
Bil!
Hak kılıcı gece gün elinde bilenir
Hak tanığın dediği yargıcın bildiği değil!
Hak yediveren bir sabır çiçeğidir
Ezilenlere mutluluk kapıları açan!..."(s.81-82).

Konuşma Örgüsü

Hareket ve çatışmanın ortaya çıkmasını sağlayan konuşma örgüsü, kişilerin, dekorun ve olayın anlaşılır kılınmasında büyük görevler üstlenir.

Uzun bir olay zamanına sahip olan *Susuz Yaz*'da üç buçuk yıldan fazla bir zaman atlamalarla geçerken, önemli anlar konuşmalarla özetlenir. Akıcı, duru ve renkli bir konuşma üslûbunun hâkim olduğu eserde esrarlı bir hava hissedilir.

Sahnedeki aksiyonu sağlayan konuşma örgüsü, sahne gerisini de sahneye taşır. Köpeğin öldürülmesi, çatışmada Veli'nin vurulması, Osman'ın Denizli'ye nakledilmesi ve kasabada Osman'ın öldüğüne dair haberlerin yayılmış olması gibi aksiyona hız katan gelişmeler, konuşma yoluyla izleyiciye ulaştırılır.

Her türlü halk unsurunun yer aldığı oyunda yazar, bir tabloyu Ege bölgesinin şive özellikleriyle verir. Üçüncü perdenin ikinci tablosunda sergilediği bu tavrının sebebini, düştüğü dipnotta şu şekilde açıklar: "Oyunu bölge diliyle oynamak isteyen topluluklara bir ölçü olmak üzere bu tablodaki konuşmalar bölge diliyle yazılmıştır"(s.71).

Halk şiirimizin dilini yakalamaya çalışan Necati Cumalı, oyunda maniden tekerlemeye, şiirden mektuba uzanan bir çeşitlilik sergiler.

Susuz Yaz oyununda, folklor malzemelerinden nasıl yararlandığını belirten Cumalı eserde yer alan manilerden de örnekler verir:

"*Susuz Yaz*'da, Bahar ile Osman, maniler söyleyerek konuşurlar. Başlangıçta düz sözlerle başlayan konuşmaları, duyguları yoğunluk kazanınca maniler söyletir kendilerine. Bu karşılıklı maniden iki örnek alacağız:

Bahar : Aşır Osmanım aşır
Atını dağdan aşır
Kardeşin kardeş olsa
Sana kan mı bulaşır
Osman : Kuru yer sazlanır mı
Seven hiç nazlanır mı
Dokuz yıl hapis için
Kardeş gammazlanır mı⁽¹⁴⁴⁾."

Yazarın da işaret ettiği bu ve benzeri maniler yanında, bir de tekerleme vardır, oyunda:

"SESLER : Su! Su! Su*geliyor! (*Çocukların türküsü*)
Yağ yağ yağmur
Tarlada çamur
Teknede hamur
Ver Allahım ver
Sellice yağmur " (s.32).

Her oyuncunun kendi kültür seviyesi çerçevesinde konuşturulduğu oyunda, köylerdeki bir gelenek de serimlenir. Okuma yazma bilmeyen kişiler, sevdiklerine okuma yazma bilen kişiler vasıtasıyla mektuplar yazdırırlar. Bahar, mektubunu komşusu Şehnaz'a yazdırır. Oyunda yazdırılan mektup dili ve muhtevası bakımından, yazarın folklor malzemelerinden yararlanma tarzını sergiler:

"ŞEHNAZ: (*Yazdıklarını okur.*) Pek Kıymetli Osman'ım, altı ay var yüzünü görmedim. Senden bir haber, bir selâm olsun almadım. Beni sorarsan hâlini ahvalini merak eder, uçan kuştan, geçen buluttan imdat umarım. Günleri ayrı, geceleri ayrı sayar, gözüm yolda kulağım seste, kısmetse kavuşmamızı beklerim..." (s.62).

Kişilik yapılarına uygun tarzda konuşan insanlar yer yer küfürlere de başvurmurlar:

"HÜSEYİN: (*Atılır.*) Ülen adam gibi konuş! Adamı günaha sokma! Allahsız kancık!.

MUSA: (*Hüseyin'le birlikte*) Ülen rezil, ülen namussuz! Ülen hergele..."(s.27).

Konuşmalarda lüzumsuz bir söze rastlamak mümkün değildir. Yazar, konuşmalara jest ve mimiklerle samimiyet kazandırır. Bu yolla konuşma daha inandırıcı olur. Şiirli bir dil ve ahenk esastır. Konu ile uyumlu bir üslûp söz konusudur.

(144) Necati Cumalı, "Oyunlarımızda Folklorun Yeri", s.55.

c. VUR EMRİ

Cumalı'nın sevgiyi ve hoşgörüyü somutlaştıran, Anadolu insanının şehre kayan umutlarını sergileyen bu oyununda, derin bir gözlem ve psikoloji esastır. Bir perdelik dram olan *Vur Emri*'⁽¹⁴⁵⁾nde, topraksızlık ve geçim derdi şehrin bir umut kapısı olarak belirmesine sebep olur. Binbir umutla şehre kaçış, hayal kırıklıklarını da beraberinde getirir⁽¹⁴⁶⁾. Çarpıcı, etkileyici, korku ve merak uyandırıcı bir üslûpla sergilenen oyun, çaresizlikten umuda, umuttan çaresizliğe doğru bir seyir takip eder.

Öz ve Biçim

Vur Emri, 1969'da Altındağ Tiyatrosu'nda⁽¹⁴⁷⁾ 1970'te Devlet Tiyatrosunda, 1970'te İstanbul Şehir Tiyatrosunda⁽¹⁴⁸⁾ ve aynı yıl Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosunda sahnelenir⁽¹⁴⁹⁾. 1970 yılında da Sarayova radyosunda yayınlanır⁽¹⁵⁰⁾. Türk insanının dramından ilham alarak oyunlar yazan Cumalı, daha iyi bir hayat umuduyla şehre kaçan köylü Halil'in düştüğü durumu sergilerken, umudun peşinden koşan binlerce insanın yaşama kavgasını da somutlaştırır. *Vur Emri*'nde evrensel tema umudun, yaşama kavgasının ve evlât sevgisinin derin yorumudur. Bu tema mahallî ve millî unsurlarla içiçe işlenince toplumsal tema belirir: Anadolu insanının topraksızlık yüzünden şehri umut kapısı olarak görmesi ve kirli işlere bulaşması. En can alıcı unsur da Anadolu kadınının sevgi ve hoşgörülü sıcak yüreğinin sergilenmesi olarak belirir. Ana-oğul münasebeti, hakkında 'vur emri' çıkartılan Halil'in umutları, baba ile ağabeyin olumsuz tavırları ve kızkardeşin çaresizliği içiçe işlenir.

Prof.Dr.Sevda Şener'in de belirttiği gibi oyunda "toplumsal düzensizliğe, kötü yönetim ve adalet kurallarına, töreye ve ekonomik koşullara karşı ülküsel değerlere"⁽¹⁵¹⁾ bağlanma esastır.

Küçük bir köy evinin avlusunda başlayan dramda merak uyandıran davranışlarla, Halil'in saklanma çabası sergilenir. Halil üç yılını doldurmasına dört ay kala, ailesinin kayıtsızlığını ve kendisini sahipsiz bırakışını sorgulamak üzere hapisten kaçmıştır. Anası onu her hâliyle seven, ona anlayışla yaklaşan bir kadın iken, babası, köy içinde aile şerefini, itibarını düşürdüğü için Halil'e katı davranır. Halil, on dönümlük bir tarlanın, ailenin geçimine yetmeyeceğini daha çocuk yaşında iken anlar. Çareyi şehre kaçmakta bulur. Ancak şehirde açlık, kimsesizlik ve sefaletle yüzyüze

(145) Necati Cumalı, *Oyunlar 1. Boş Beşik-Ezik Otlar-Vur Emri*, İmbat Yayınları, 1969, s.126-150.

(146) *Yeni Türk Tiyatrosu Kısa Oyunlar Antolojisi 2. Hazırlayan: Ali Püsküllüoğlu, Nokta Yay., Ankara 1969, s.7-30.*

(147) Hisar, "Sanat Haberleri", S.70 (145), Ekim 1969, s.2.

(148) Ahmet Borcaklı-Gülter Koçer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Bibliyografyası*, s.91.

(149) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.104.

(150) Lamiya Hacıosmanoviç, "Bosna Hersek'te Çevirilen Türk Yazın Yapıtları" (Çev. N. Zekeriya), *Türk Dili*, S.354, Haziran 1981, s.889.

(151) Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları*, s.176.

gelir. Geri dönmektense aç insanı bekleyen işlerden birine, esrar işine bulaşır. Tutuklanır. Üç yıla hüküm giyer. Mahpusluk süresince ailesi tarafından aranıp sorulmaz. Cezasının bitmesine dört ay kala bu kayıtsızlığın sebebini öğrenmek üzere kaçır. Babası ve ağabeyi onu hırsızlık ve adam bıçaklamış olmakla suçlar. Ailenin şerefıyla oynadığını düşündükleri için Halil'e katı ve acımasız davranırlar. Halil'in hapisten kaçmasını da oldukça sert karşılarlar. Hapisten kaçtıktan sonra rastladığı bir bekçinin silâhını almış olması, hakkında 'vur emri' çıkartılmasına sebep olmuştur. Halil, hiç olmasa bir gecelik hasret giderme düşleri kurar. Ancak babası ve ağabeyi acımasız ve sevgisizdir. Onu ihbar ederler. Ev kuşatılır. Ananın yüreği oğlunun kelepçeli olarak tekrar dört duvar arasına girmesine razı değildir. Bu sebeple oğlunun, askerleri yanılarak kaçmasına yardımcı olur. Oyun bu kaçışın ardından ananın sevgi dolu dualarıyla son bulur.

Vur Emri, başarılı bir yapısı olan ciddi bir dramdır. Gerçekçi ve gözlemci bir anlayışla yazılmış olan oyunun romantik ve duygusal bir üslubu vardır. Hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği olan zıt unsurlar bir aradadır ve oyunun estetiği bu duygu, değer çatışmasından ileri gelir.

Dekor

Vur Emri'nde dekor, küçük bir köy evinin avlusudur. Yer izmir yakınlarında bir köydür. Geride avlunun sokak duvarı, bu duvardan sokağa açılan, tahtadan, tek kanatlı avlu kapısı vardır. Kapı ipi dışarıdan çekilen bir mandalla kapatılmıştır. Yanda demir kolu sarkar. Detaylı olarak oyunun başında sergilenen dekorda, davranışları inandırıcı kılan unsurlar yer alır. Halil'in eve gizlice girebilmesinde, kapının mandalla kapatılmış olmasının rolü büyüktür.

Avlunun sokak duvarı, oyunun finalinde önemli bir fonksiyon yüklenir. Halil yein dolu torbayı buradan atıp kovaya tekme vurunca onun duvardan atlayıp kaçtığı zannedilir.

Solda evin, kaba taştan örülmüş, sıvasız ön alnacı, öne doğru evin giriş kapısı vardır. Kapının yanında yetiştirilmiş bir asma, kapının üstünden başlayarak, geniş bir çardak hâlinde, boylu boyunca evin alnacını gölgeler.

Çardağın altında duvara bitişik, boş şeker sandıklarından yapılmış bir peyke, peykenin önünde ağaçtan, kaba bir masa vardır.

Sağda ahır ile samanlığın kapısı yer alır. Öne doğru bir ev fırını vardır. Oyunun en önemli dekor unsuru bu fırındır. Fırının önünde kuru bağ çubukları yığını bulunmaktadır. Ana bağ çubuklarından bir kucak fırına doldurur. Halil, bu çubukların bir kısmını çıkararak fırına girer, çubukların kalanını kendine siper eder. Onu, bu kurnazca fikri yakalanmaktan kurtarır.

Dekor, söz konusu mekânda yaşayan insanların yoksulluğunu sergileyici niteliktedir. Bekçinin evi ararken kullandığı şu ifade de yoksulluğun ölçüsünü gösterir: "BEKÇİ: Ne var ki neyi arayayım? Damın içi çırılçıplak! Baktın mı görölüyor" (s.132).

Zaman

Bir günlük bir olayın sergilendiği *Vur Emri*'nde zaman kişilerin konuşmaları ile vurgulanır. Tabîî bir zeminde geliştirilen diyalogla vakit daha oyunun başında iken netleştirilir:

"ANA: Bana bakma sen! Benim beklemediğim gün, yanılmadığım saat mı var? Benim ömrüm beklemekle geçer. Hep beklerim. Hep kapı açılır sen gelirsin, Veli gelir, Hacer gelir, Halil gelir sanırım...

BABA: Başlama gene şu akşam duasına " (s.128).

Akşam vaktinin esas olduğu oyunda, harman zamanı söz konusudur. Bu da konuşma yoluyla şöyle belirtilir: "ONBAŞI: Sen döndükten sonra gelen giden olmadı mı eve?

ANA: Kim olsun? Herkes işinde gücünde. Herkes yorgun. Harman zamanı, kimin kimi arayacak hâli var? "(s.130).

Ananın yüreğini yakan mesele, üç yılını doldurmasına dört ay kalan Halil'in tutukluluğudur. Serimde beklediği, özlediği Halil'le ilgili duygularını ana, şöyle ifade eder:

"ANA: Böyle böyle üç yılın günlerini saya saya tüketemedim....

...

ANA: Üç yılını doldurmasına dört ay kaldı. Bu kadar zaman ne aradın, ne sordun, ne de bıraktın ben arayıp sorayım..." (s.128-129).

Ananın, hasretle, özlemle, umutla gün gün yolunu gözlediği oğlu kaçak da olsa gelir. Oyunun zaman bakımından önemli sahneleri vardır. Bunların başında üç kaçış önemlidir. Biri geçmişte yaşanan, evden kaçma, ikincisi cezaevinden kaçma ve üçüncüsü de sığındığı evinden kaçmadır.

Merak, korku ve heyecan uyandıran anlar da vardır. İzleyicinin gözü önünde gelişen, ancak öteki oyun kişileri tarafından farkedilmeyen saklanma anı tedirgin edicidir. Askerlerin aramak maksadıyla eve gelmeleri heyecana hız katar. Hele fırın içindeki kıpırdanmayı gören ananın durumu farketmesi telâş ve korkuyu beraberinde getirir. Halil'in saklandığı yere doğru ilerleyen bekçi ile ananın aynı anda fırını ateşlemek üzere hareket etmesi oyunun korku, acıma ve heyecan yüklü anları olarak belirlir.

Halil'in anası ile hasret gidermesinden sonra babası, ağabeyi ve kızkardeşi ile karşılaştığı zaman da önemlidir. Bir de Veli'nin ihbarını farkettileri an oyun için önemli zamanlardandır. Zamanın zirvesi sayılan bu anda, kaçış da gerçekleşir.

Oyunda, Halil'in konuşmaları ile geçmişte yaşananlar da sahneye taşınmış olur. Otuz iki ay süreyle cezaevinde çıktıkları de yine konuşma yoluyla özetlenir.

Kişiler

Oyunun baş kişisi Halil Sargın'dır. Halil, çocukluk yıllarından itibaren kardeşlerinden ayrılan özellikleri ile belirir. On beş yaşında iken kadına, kıza rahat vermeyen çapkınlığı, muhtarın gelini ile yakalanmasına sebep olur. O şoför olma tutkusunu ile umudunu şehirde aramayı aklına koymuştur. Üstelik on dönüm tarlanın aileyi geçindiremeyeceği inancındadır. İçindeki sese kulak veren Halil, umudun peşinden gider, evi terkeder. Anasının ifadesi ile düşüncesi, babası ile ağabeyine uymaz. O, kendi başına buyruk yaşamayı arzulayan biridir". Umut, bir umut, şehirde dere gibi yüreğinin dibinden akar insanın..." diyen Halil, umduğunu bulamaz. Kirli işlere buluşturılır. Hapse düşer. Otuz iki ay boyunca aranıp sorulmaz. Büyük acılarla kimsesizliğinin sahipsizliğinin sebeplerini düşünür. Ailesinin tavrını anlamak ister, içindeki ses bu kez hapisten kaçmasını tembihler. Kaçar. Babası ve ağabeyinin katı tavrı ile karşılaşır. İhbar edilince tekrar kaçar.

Halil, karakter olarak çizilmiş, üç boyutlu bir kahramandır. Yazar, eserin başından itibaren Halil'in kendi kendisini somutlaştırmasına fırsat verir. Halil'in başından geçenleri başından itibaren sebepleriyle anlatması oyunu daha inandırıcı kılar. Halil, duygu ve düşüncelerini aktarırken, kişiliğine, psikolojik derinlik de kazandırır. Tutukluluktan sonra özgürlüğün insanı değişik özlemlere sevkettiği, sıcak ve samimi bir ifade ile hissettirilir. Halil anasının hazırladığı yatakta yatmayı, anasının pirdiği ekmeği yemeyi, kısacası ana şefkatini özlemiştir.

Halil, dört duvar görmeye de tahammül edemez. Anasından yatağını bahçede hazırlamasını isterken bunu hissettirir. Hakkında vur emri çıkartılan Halil, zeki, çevik ve atak biridir. Oyunun aksiyonunu sağlayan en önemli kişidir.

Oyuna evrensel değerler kazandıran ana, sevgi, hoşgörü ve doğruluğun temsilcisidir. Hem toplum baskısına hem törelere, hem de aile içi çatışmalara büyük ölçüde analık içgüdüsünden kaynaklanan sevgi ve hoşgörü ile yaklaşır. Yüreği insan sevgisi ile dolu, dirençli, kararlı ve cesur bir kadındır. Yavrusunu tehlikede gören bir ananın çabalarıyla, tek başına da olsa kendini oğluna siper eder. Kula kul olmamanın, mertliğin, cesaretin ve "ana"lığın timsali olan bu kahraman, çalışkanlığı ve özverisi ile tipik bir Anadolu kadınıdır. Ancak o, tipik olmaktan öte karaktere yaklaşan tavırları ile de değer kazanır. Yüce değerlerin temsilcisidir. Yangın yüreğinden gelen sesle söyledikleri oyuna derinlik kazandırır.

Oyunun olumsuz tiplerinden baba, yoksulların ortak özelliği olan onur, töre, toplum kuralları ve adalet fikri ile, oğlunu dinlemeden yargılayan bir insandır. Onu fikrinden caydırmak imkânsızdır. Hırsızlık yapan, adam bıçaklayan ve hem evden hem de hapisten kaçan bir evlâdı evinde barındırmak istemez. Otuz iki ay boyunca, burnunu sürtmek maksadıyla oğlunu arayıp sormaz. Aileden hiç kimsenin Halil'i ziyarete gitmesine müsaade etmez. Halil'in hapisten kaçmasını da sert karşılar ve oğlu Veli'nin onu ihbar etmesine fırsat yaratır.

Halil'in ağabeyi Veli de olumsuz ve silik bir tip olarak belirir. Bekçinin de ifade ettiği gibi "gölgesinden çekinen" (s.132) bir kişidir. Halil'in davranışlarını onaylamayan babasıyla aynı fikirdedir. Katı ve acımasızdır. Ahırın penceresinden gizlice kardeşini ihbar etmeye gider. Anası onun bu tavrına büyük bir tepki gösterir. Oyunda, ihbar sahnesi ile değer kazanır.

Kızkardeş Hacer ise ezilmiş Anadolu kadınının temsilcisidir. Söz hakkı yoktur. Eşinin baskısı ve korkusu ile yaşar. Halil'in kaçmasına sevinse de ona yardımcı olamaz. Bir oğlu vardır. Eserde tamamlayıcı unsur olarak değer kazanır.

Onbaşı ile bekçi de oyunda hükûmeti, adaleti ve devlet düzenini temsil ederler. Konuşma ve davranışları ile esere merak, heyecan ve korku salarlar.

İnsanların umutlarını, beklenti ve özlemlerini şiirsel bir dille sergileyen Cumalı, İzmir yakınlarında bir köyde geçen olayı somutlaştırırken sevgi ve hoşgörü gibi insanî değerlere dikkati çeker. Bu unsurlar ananın, Halil'i ; babanın, Veli'yi, tercihi ile şekillenir. Hem duygular hem de değerler çarpışır.

Olay Dizisi

Oyun tek perdelik olmasına rağmen serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümünden oluşan klâsik bir yapılaştırmaya sahiptir.

Serimde, ana ile babanın konuşmalarından önce kaçak birinin saklanma telâşy yer alır. Böylece konuşmalardan önce davranışlarla oyun başlar. Serimde, ana, üç yıl boyunca beklediği oğlundan sözeder. Baba ile atışır. Böylece olayla ilgili bilgiler verilmeye, kişiler tanıtılmaya başlar. Evin aranması sırasında da olayın kahramanı hakkında bilgiler verilir. Ananın beklediği oğlu hapisten kaçmıştır. Çatışmalar ve düğümler serimin hazırladığı zeminde inandırıcı olur. Daha çok ana ile babanın konuşmaları serimin tanıtıcı, açıklayıcı ve bilgi verici unsuru olarak belirir ve oyunun sonuna kadar varlığını sürdürür.

Serimdeki açıklayıcı konuşmalar vasıtasıyla aile içinde içten içe bir çatışmanın olduğu sezdirilir. Ana, hapiste olan oğlu için yanıp tutuşurken, baba acımasız ve katıdır. Oğlu Halil'i suçlu bulur, onu, cezasını çektiği hapisanede sahipsiz bırakmakla, arayıp sormamakla ayrıca cezalandırmayı uygun görür. Ana ile baba arasın-

daki bu çatışma sevgi ile katılığın, hoşgörü ile anlayışsızlığın çatışması olarak belirir. Ana ile baba arasındaki bu çatışma sonradan Halil ile babası ve ağabeyi arasında da yaşanır. Hem duygularda hem de değerlerde çatışma vardır.

Vur Emri'nde önceden haber verilen bir çatışma vardır. Fakat bu çatışma ile içiçe olan diğer bir çatışmadan da söz etmek gerekir. Bu da basamaklı çatışmadır. Ana babanın konuşmasından önce saklanmak isteyen delikanlı, istenmeyen bir durumun varlığını sezdirir. Ana ile babanın konuşmasından da Halil adlı oğullarının hapiste olduğu ve bu konuda bir çatışmanın varlığı sergilenir. Ana oğlu Halil'le aynı duygu ve değerleri temsil ederken baba ile Veli de karşı gücü oluşturur.

Çatışmaya sebep Halil'in evden kaçıp, kirli işlere bulaşması ve hapse düşmüş olmasıdır. Bu çatışma yanında ikinci bir çatışma sebebi de Halil'in haptisten kaçmış olmasıdır.

Babanın tavrı, katılığı ve acımasızlığı, Veli'nin sinsice davranması olacakları önceden hissettirir. Her davranışın her konuşmanın bir öncesi ve mantıklı bir sebebi vardır. Hiçbir konuşma ve tavır lüzumsuz değildir. Hep beklenen, olması gereken korkulan, merak duyulan gelişmeler yaşanır.

Halil'in durumunu açıklayan acı, ıstırap ve kimsesizlikle örülmüş konuşma ve duygu tahlilleri, baba ile Veli'yi fikrinden caydıramaz. Veli, hakkında 'vur emri' çıkarılmış eli silâhlı bir kardeşin, zararlı olacağını, evden kaçan insandan zarar geleceğini söylerken olayın çözümünü hazırlayan sinsice tavrının ipuçlarını verir.

Ana ile Halil, baba ile Veli bir aradadır. Ana ile Halil, sevgi ve hoşgörü adına hem baba ile Veli'nin acımasızlığına, katı yürekliliğine hem de tutsaklık demek olan adaletin temsilcisi Onbaşı ile Bekçiye karşı savaş verirler. Korku ile beklenen an gelir. Bunu ana farkeder. Veli, Halil'i ihbar etmiştir. Halil, umutları peşinden gitmekte direnen, tutsak yaşamaktansa ölümü tercih eden tavrı, ince zekâsı, çevik yapısı ile yine kaçmayı plânlar. Hep bir kaçışla şekillenen hayatında sadece anasının desteği ve duaları vardır. Çatışma baba ile Veli'nin sinsi tavırları ile şekillenirken, korkulan son, yani 'vurulma' gerçekleşmez.

Hakkında vur emri çıkartılmış olan Halil'in fırına saklanması ile ilk asal düğüm atılmış olur. Halil kaçaktır, ne kadar gizlenebilecektir? Halil'in arama esnasında, anasının da yardımı ile tesadüf eseri kurtulması sevindirici bir durumdur. Arama esnasında Halil'in fırında olduğunu farkedenden ananın tavrı da merak uyandırıcı, heyecan vericidir. Ananın sakin davranarak fırının ucundaki bağ çubuklarını tutuşturması merakı giderir. Halil kurtulur. Ancak, baba ile ağabeyin Halil'i nasıl karşılayacağı konusunda korku dolu bekleyiş başlar. Bu ara düğüm beklenildiği şekilde çözümlenir. Baba ile ağabey, Halil'i hoş karşılamaz. Bu hoş karşılamayış ile son asal düğüm atılır. Baba ile Veli, Halil'i saklıyor olmaktan dolayı huzursuzdur. Çünkü Halil, silâhlıdır ve hakkında 'vur emri' çıkarılmıştır. Bir suçluyu saklıyor olmaktan tedirginlik duyarlar. Nihayet Veli bir yolunu bulup gider. Dramatik bir ironi esastır.

Ancak bu kısa sürer. Anası da Halil de ihbardan kuşkulanırlar. Bu kuşku ananın durumu farketmesi ve Onbaşı'nın sesi ile kesinlik kazanır. Veli, samanlık penceresinden çıkmış. Kardeşi Halil'i ihbar etmiştir. Korku, merak ve heyecan doruktadır.

Vur Emri adlı oyunun doruk noktası, ana ile Halil'in ihbar edilme korku ve kuşkularının gerçekleşmesi ile belirginleşir. Halil için dönüm noktasıdır: Ya tutsaklık ya ölüm. Halil, çevik, uyanık ve zeki bir insandır. Etrafının çevrilmiş olması, kararlılığını davranış olarak sergilemesi açısından önemlidir. Halil, dört duvar arasına dönmeyecek, ellerine kelepçe vurdurmayacaktır. Sonu ölüm olsa bile kaçmaktan vazgeçmeyecektir. Halil bu düşüncelerini önceden ifade etmiştir, zaten:

"HALİL: Diri ele geçmem artık. Kaderimde ne yazılıysa olsun! Dönmem o dört duvara. O dört duvarlı kuyunun dibine inmem! yukardan biri ip atacak diye umutlanmadan, yaşanmaz orda! Nefes alamaz, boğulur insan ! Bugüne kadar mektuplarım elinize geçmemiştir diye, bile bile avuttum, aldattım kendimi! Ama artık gördüm, anladım öğrenmek istediğimi..." (s.146).

Tedirginlik dolu doruk noktanın hemen ardından, Halil ile anasının kurtulma çaresi aramaları sergilenir. Anası, Halil'in kaçmasına müsaade etmeyecek, ertesi gün de kendi eliyle adalete teslim edecektir. Ancak bu fikir ihbarla birlikte yerini "kaçma" düşüncesine bırakır. Anası da Halil gibi tek çare olarak kaçış görür. Halil, ince zekâsı ile anında çözüm üretir. Ahıra girer, yem dolu bir torba ile çıkar. Karanlıktan faydalanarak elindeki yem torbasını avlu duvarından dışarı atar. Kovaya bir tekme vurur. Onbaşı onun duvardan atlayarak aşağıya doğru kaçtığını düşünerek kaçış yönüne doğru ateş ettirir Halil de bu fırsattan yararlanarak kapıyı açar ve aksi yöne doğru kaçır. Böylece oyun kaçış ile son bulur. Serimin önemli kişisi olan ananın duvarlarıyla perde kapanır. Çözüm inandırıcı, mantıkî bir sıra ile sahnelenir. Umuda doğru koşan Halil'in dramı; yine bir kaçışla sonuçlanır. Ancak bu kaçışta umut ve irade henüz tükenmemiştir.

Konuşma Örgüsü

Oyunda bütün aksiyonu yüklenen konuşma örgüsüdür. Özellikle Halil'in konuşmaları, olayın öncesi ve sonrası hakkında, inandırıcı, gerçeğe uygun ve açıklayıcı bir özelliktedir. Cumalı, diyalogu kolay konuşulabilecek bir zeminden hareketle oluşturur. Ancak her kelime ve cümlenin ayrı bir fonksiyonu ve şiirsel bir anlamı vardır. Yani yalın ve etkileyici, aynı zamanda renkli bir konuşma tarzı esastır.

Olay dizisinin geliştirilmesinde, ana, baba, kızkardeş, Halil ve öteki kişilerin belirginleşmesinde, çatışmaların ortaya çıkartılmasında önemli bir vasıta olarak yer alan konuşma örgüsü, aksiyonu ilerletmede önemli fonksiyon yüklenen düğümlerin atılmasını da sağlar.

Vur Emri'nde sahne üzerindeki aksiyonu besleyen konuşma örgüsü, sahne dışındaki gelişmeleri de karşılıklı diyalog vasıtasıyla sahneye ulaştırır. Halil'in geçmişi ile ilgili ayrıntılar, başından geçen olaylar konuşma yoluyla sahnede yer alır. Yine Halil'in hapisteki durumu da konuşmalar yoluyla sergilenir. Veli'nin, kardeşini ihbar edişi ile ilgili sahne dışı aksiyondan da davranış ve konuşma vasıtasıyla haberdar olunur. Zaten konuşmalar, davranışlarla, jest ve mimiklerle hakiki manasını bulur.

Ciddî açıdan geliştirilen konuşma örgüsünde oyuna acıklı, duygusal, içten tavırlar ananın konuşmaları ile serpiştirilir. Halil'in sorgulayan üslûbu, bütün insanlar adına bazı değerlere ve fikirlere karşı eleştiri ve özeleştiriyi beraberinde getirir. Hem coşkulu, hem duygulu, hem de ciddî bir oyundur. Hayatın gerçeği gibi süreklilik taşıyan bir sonla Halil'in umuda kaçışı sergilenir. Ananın oyuna hümanist bir yaklaşım getiren konuşma ve duaları da önemlidir. Aynı zamanda Halil'in, tutuklu insanların duygu ve düşüncelerini somutlaştıran, hatta tahlil eden konuşmaları da eseri etkileyici ve derin kılar. İçerdeki insanla dışarıdaki insanın görüş farklılığı sergilenir. İçerdeki insanın, dört duvar içinde kısıp kaldığını, anlatan Halil, psikolojisini dışa vuran bir kişidir. Hapisten çıkmış bir insan tavrı ile duygularını davranışlarına şöyle yansıtır:

"HALİL: (*Evden çıkar.*) Dört duvar göremiyorum ana... Bahçeye ser yatağımı..

ANA: (*İçerden*) Nasıl gönlün olursa senin...

HALİL: (*Göğe bakarak*) Göğün bu kadar geniş, bu kadar derin olduğunu görmedim kaç gecedir. Bu kadar çok yıldız görmedim ne zamandır bir arada..." (s.148).

Konuşma örgüsüyle, Halil'in karakteri, belirtilir, nasıl hareket edeceği sezdirilir, yaşadığı çevrenin özellikleri, geldiği yerin şartları ve kaçmasına sebep olan durumlar açık ve anlaşılır bir üslûpla sergilenir.

Vur Emri'nde "günü dolmak, çile çekmek, doğru yola itmek, ciğeri yanmak, kendini zor tutmak, gücü yetmek, çiğneyip geçmek, kapıyı kollamak, gözünü ayırmamak, çile doldurmak, talihi yaver gitmek, yüzü gülmek, elinden tutmak, gölgesinden çekinmek, suya dalmak, başına iş açmak, başını yakmak, yüreği yerinden oynamak, gününü doldurmak, ter içinde kalmak, ne mal olduğunu anlamak toz kondurmamak, burnunu sürtmek, akı başına gelmek, dünyayı kana boyamak, dayaktan çürümek, kula kul olmak, boyun eğmek, basrını denemek, yüreği nasır tutmak, yüreğinin kandilinde bir damla yağ kalmamak, içini dökmek, çok görmek, kuyruk sallamak, yüreğinin dibinden akmak, belini bükme, yüzü gülmemek, acı göstermek" gibi deyimler yanında, "yiyip içmek, böyle böyle, saya saya, arayıp sormak, gelen giden, doğru yalan, hırsızlık uğursuzluk, ite kaka, kırıp dökmek, sağ salım, kana kana,

bir iki, ata ata, darala darala, şuna buna, ana baba, iyi kötü, kura kura, dönüp durmak, kılık kıyafet, ağır ağır, oğlu kızı, okşaya okşaya, " gibi ikilemeler de ifadeyi zenginleştiren unsurlar olarak değer kazanır. Ayrıca 'Bir kuduz köpeğin dokuz köye zararı dokunur" (s.137) atasözü de eserde yer almaktadır.

Vur Emri dramını içli, romantik ve şiirsel kılan unsurlardan biri ve önemlisi sevginin ve hoşgörünün temsilcisi "ana"nın konuşmalarıdır. Cumalı'nın şair yönünü hatırlatan bu konuşmalar, tiyatronun da tıpkı şiir gibi ölçülü olmayı gerektirdiğini gösterir. Bu konuşmalar eserin orijinal unsurları olarak değer kazanır:

"ANA: (*Arkasından atılır.*) Babasısın, Allahtan kork!"

(*Söylenerek geri döner.*)

Kes! Kes! Dile koñay... Ciğerim yanık benim! Ağzımdan çıkan söz ne ki ? Akşam olmaz mı? Akşam, bir görünmez düşman elinden bağırma sıkılan kuşun!

Tüfeğinden zalım avcının, pençesinden kapıcı kuşun, kurtulan yavru kuş dönmez mi yuvaya, kuzusuna kavuşmaz mı kuzulu koyun.

Yaramın acısından varıp köyün bayırına,

Aşağılara, tâ aşağılara

Halil'im diye bağtırmamak için zor tutuyorum kendimi!" (s.129).

Oyunun etkileyici son sözleri de anaya aittir. Serimin açıklayıcı bilgi verici görevini de üstlenen bu sözlerle ana, oğlunu dualarla uğurlar:

"ANA: (*Kapıdan bakar.*) Kayboldu. Karanlık, göz gözü görmüyor. (*Baba lâmbayı yakar.*)

Ay buluta girdi çok şükür! Karanlıkta, kayboldu...

(*Sahnenin ortasına doğru ilerler.*)

Onbaşı, Bekçi, aşağıya doğru kovaladılar. O yukarıya doğru kaçtı..

(*Diz çöker.*)

Avcıların peşine düştüğü bir geyik gibi kaçtı. Rüzgâra kapılmış kuru bir yaprak gibi karıştı karanlıklara ! Tanrım, sen verdiğin canı koru! Sen cümlemin hor gördüğü kimsesiz kulunu tut elinden, sen gecenin karanlığında adımlarına yol göster onun!... Sen analara acı göstermeden bırak o da çilesini doldursun!...

(*Kapı rüzgârla hafif hafif çarparken*)" (s.150).

Necati Cumalı, Türk köylüsünün şehre doğru akan umutlarını somutlaştırdığı *Vur Emri*'nde topraksızlıktan kaynaklanan yeni bir soruna parmak basar: Köyden kente kaçış. Hümanist bir yaklaşımla "ana"nın şahsında yüce değerleri ölümsüzleştiren Cumalı, tutsak yaşamaktansa ölümü göze alıp kaçmayı yeğleyen Halil'i derin-

den sarsan soruna da parmak basar: Mahpusta aranıp sorulmamak. Halil'in de ifade ettiği gibi tutukluluk değildir içeride insanı okerten, sahipsizlik ve kimsesizliktir. Anadolu insanının acımasız ve katı kurallarla yüklü namus ve onur anlayışının da sergilendiği *Vur Emri*'nde, ustaca düzenlenmiş bir oyun yapılaştırılması, gerçekçi bir yaklaşım ve romantik ve dramatik bir üslûp esastır.

d. TEHLİKELİ GÜVERCİN ⁽¹⁵²⁾

İlk perdesi yedi, ikinci perdesi beş tablodan oluşan *Tehlikeli Güvercin*, yergi ağırlıklı bir oyundur. 1970 yılında İstanbul şehir Tiyatrosu'nda sahneye konulan oyunda, menfaatçi kesimin her fırsatı kendi lehine kullanması; politik çatışmaları menfaatine siper etmesi; muhalif gördüklerini iftira yoluyla suçlaması taşlayıcı bir üslûpla sergilenir.

Hem güldüren, hem de acı acı düşündüren oyun aslında acıklı ile komik olanın bir arada bulunduğu traji-komik unsurlarla yüklü bir dramdır.

Hayalî bir ülkenin jandarma karakolunda başlayan oyun yaşanılan bir gerçekten hareketle oluşturulmuştur. 13 şubat 1970'te, İstanbul şehir Tiyatrolarının Zincirlikuyu'daki salonunda Engin Uludağ'ın sahnelediği oyunun galasına katılan Cumalı, oyununa kaynak olan olayı şu şekilde anlatır:

"Oyunun konusunu ellili yıllarda İzmir'de 'Yeni Asır' gazetesinin ikinci sayfasında okuduğum  satırlık bir haberden esinlenmiştim: Edremit'te ayağında Moskova plkası taşıyan bir güvercin yakalanmıştı. Güvercinin kime geldiği araştırılıyordu.

Savcılık, Edremit'te güvercinin kime geldiğini araştıradursun, olayın uluslararası bir yöntem olduğu anlaşıldı. Meteoroloji istasyonları g mevsimlerinde, göç eden kuşların nerelere kadar uçtuklarını saptıyordu bu yoldan." ⁽¹⁵³⁾

Yazar bu olaydan hareketle kasabada aydın çevrenin hedef seçilmesini, Urla'daki avukatlığı esnasında yaşadıklarıyla birleştirerek oyunlaştırır.

z ve Biçim

"*Tehlikeli Güvercin*" oyununda yazar, "politik kültür açısından gelişmemiş ülkemizde cadı kazanının hangi krklerle alevlendirildiğini" ⁽¹⁵⁴⁾ sergilemeyi amaçlamıştır.

(152) Necati Cumalı, *Oyunlar 2. Susuz Yaz-Tehlikeli Güvercin-Yeni çıkan şarkılar ya da Juliette*, İmbat Yay., İstanbul 1969, s.83-168.

(153) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.103., *Niçin Af*, s.29.

(154) Cumalı, "Raik Alıncık'a Mektup", s.53.

Karşılıklı kutuplaşmayı, sembolik olarak Allar ile Karalar şeklinde sergileyen Cumalı, Metin And'ın da belirttiği gibi "küçük kentin, kasabanın gerçeklerini bir yarpını ülkede ve çevrede soyutlamalarla veriyor" ⁽¹⁵⁵⁾.

Menfaatçi insanların iğrençliklerini sergileyen oyunda Avukat, Cumalı'nın sözünü emanet ettiği kişi olarak belirir. İnsanların, özellikle menfaatçi kesimin ironik davranışları ile sağlanan gülünçlükleri yanında; ikiyüzlü, riyakâr insanların hedefe ulaşmak için sergiledikleri iğrenç tavırlar da sergilenir.

Oyunun bu yönü ile ilgili olarak Muzaffer Uyguner, şu değerlendirmeyi yapar: "İnsanların ikiyüzlülüğü, o ana kadar dost görününlerin aykırı tutumları, çıkar karşısındaki durum, iğrençlikler, oyunun belirli akışı içinde ölçülü olarak verilir" ⁽¹⁵⁶⁾.

İyi ile kötünün, güzel ile çirkinin, doğru ile yalanın çatıştığı oyun, haritada yeri olmayan bir ülkede zaman zaman dar ve iç dekorda, zaman zaman da geniş ve dış dekorda serimlenir. Dekor, olay dizisine göre değişiklik gösterirken, zaman yaklaşıp olarak üç aylık bir süreyi kapsar. Oyunun merkezî kişisi olan Avukat, harekete geçirici güç olarak, menfaatçi kişiler de karşı güç olarak belirirler.

Oyun biçim olarak traji-komik unsurlarla yüklü bir dramdır, denilebilir. Hem gülünç hem de dramatik ironinin sergilendiği oyun, görünen ile gerçeğin çatışması üzerine kurulmuştur. Temelde gülünç olması beklenen ironi, merkezî kişinin haksız yere zarara uğratılması ile dramatik bir hâl alır. Taşlayıcı yönü ağır basan oyun, hazine bir şekilde son bulur.

Oyunun konusu ilginçtir. Yazarın gerçek hayata bağlı olarak geliştirdiği oyun, soruşturma ile başlar. Başçavuş, Köylü'ye ayağında plâka bulunan Güvercini ne zaman, nerede ve nasıl bulduğunu sorar. O da kuşluk vaktini müteakip Üçdeğirmenler mevkiinde, çift sürerken bulduğunu ve plâkayı okutmak için Avukat'a götürmeyi düşündüğünü, ancak daha önce karşılaştığı muhtarın "tehlikeli" bulduğu güvercinle ilgilendiğini, kendisinin karakola götürmesine fırsat kalmadan muhtarın ihbarı ile karakola getirildiklerini anlatır. Onun plâkayı Avukat'a okutma fikri, plâka ve Avukat arasında ilgi kurma fırsatını yaratır. Parti başkanı ve ona yaranmak isteyen kaymakam, menfaatlerine engel olarak gördükleri Avukat'tan kurtulma amacındadırlar. Bu sebeple her fırsatı değerlendirirler. Avukatı "alıcı" olarak değerlendirdikleri için de güvercinin ona gönderildiğini iddia ederler. Bu yolla Avukat'ı sıkı tâkibe alırlar. İki hafiye ile ona tuzak hazırlarlar. Ve iftira sonucu onu tutuklatırırlar. Bu arada meselelerin kaynağı olan güvercinin aslında tehlikesiz olduğu ortaya çıkar. Ancak işbirlikçiler yapacaklarını yapmış, Avukat'ı bir yıl hapse mahkum etmişlerdir. Bununla da kalmayıp eşini memleketin öte ucuna sürgün ettirmişlerdir. Kadın, istifa etmek zorunda kalır. Menfaatçilerin galibiyeti ile sonuçlanan oyunda, düzenleri alt üst olan aile, umut ve direnç dolu sözlerle birbirlerine güç verirler.

(155) Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, s.531.

(156) Muzaffer Uyguner, "Cumalı'nın Tiyatro Yapıtları", *Türk Dili*, S.228, Eylül 1970, s.492.

Dekor

Karalar ülkesi adlı, haritada yeri olmayan bir ülkede geçtiği belirtilen oyunda dekor fonksiyoneldir. Candarma karakolunda başlayan soruşturmada, çatışma ve düğümün kaynağı serimlenir.

Karakoldan sonra avukat yazıhanesi dekoru söz konusu olur. Telefon önemli bir dekor unsuru olarak belirir. Haksızlığa uğrayanların sığındıkları tek yer, Avukat'ın yazıhanesidir. Dönemin yönetiminden ve particilerin menfaatçi tavırlarından kaçanlar, hakkın ve adaletin sesini arayanlar bu dekorda yer alırlar. İyi, güzel ve doğru değerlerin serimlendiği dekordur. Oyunun ilk perdesinin ikinci tablosu ile ikinci perdesinin ilk tablosu bu dekorda sahnelenir.

Oyunda karşı gücün bir araya toplandığı dekor da kaymakamlık odası olarak sergilenir. Masa, telefon odadaki diğer dekor unsurlarıdır. Ayrıca kafesteki güvercin de önemli bir unsur olarak dekora renk katar.

Avukat'ın mutluluk dolu dakikaları, nişanlanma sevinci ve aile saadeti de ev dekorunda serimlenir. Saflığın, duruluğun, alın terinin mekânı olan bu evden sonra, tablo değişikliği ile birlikte Başkanın evi oyuna sahne olur. Başkanın evi, lüksün, yapmacıklığın ve bayağılığın dekoru olarak belirir. Her türlü düzenbazlığın, ikiyüzlülüğün serimlendiği bir dekordur.

Tablo ile birlikte değişen dekor, kişilerin varlığı ile anlam kazanır. Dekor kişileri sezdirirken kişiler de dekora olumlu veya olumsuz bir hava katarlar. Başkan'ın evi, kaymakamlık dalaverenin döndüğü dekorlar şeklinde yer alırken, Avukat'ın hem yazıhanesi hem de evi güven telkin edici niteliğiyle belirir.

Kasabadaki gelişmelerin konuşulduğu şehir kulübü de oyunun diğer bir dekorudur. Dedikodu üslûbunun hâkim olduğu bu dekor, kâğıt oyununun oynandığı, kayıtsız insanların vakit öldürdüğü bir mekândır. İlk perdenin altıncı, ikinci perdenin ikinci tablosu bu dekorda sahnelenir.

İlk perdenin son tablosu, açık bir mekânın, ilçe parkının dekorudur. Deli Kız'ın aydınlık arayışının vurgulandığı mekândır. İkinci perdede Avukatın yazıhanesi ile şehir kulübü ilk iki tablonun dekorunu oluşturur.

Avukatın yargılandığı sahnenin dekoru mahkemedir. Avukat sanık yerindedir. Daha sonraki tabloda ilçe parkı gelişmelere sahne olur. Oyun, hapishane dekorunda son bulur.

Zaman

Tehlikeli Güvercin oyununda yaklaşık olarak üç aylık bir süre söz konusudur. Daha çok önemli zamanların sergilendiği oyunda önemsiz görülen zamanlarda atlamalar söz konusu olur. Bazen da geçen süre ile ilgili özet niteliğinde açıklamalar yer alır.

Geçmiş zamana ait bir olayın sorgulanmasıyla başlayan oyunda, ayağında plâka olduğu için tehlikeli diye nitelendirilen güvercinin "kuşluğu müteakip" bulunduğu belirtilir. Oyunun ilk perdesi dört günlük gelişmeleri kapsar. Yedinci tabloya kadar bir gün içinde değişik dekorlarda yaşananlar serimlerin, yedinci tabloda üç günlük bir atlama olur. Bir pazar günü yaşananlar serimlenir. Avukat'ı yakın tâkibe almak için sigortacı kimliği ile sivil bir memurun geleceği belirtilir.

Yaklaşık üç aylık bir sürenin reel zaman olarak yer aldığı oyunda, konuşmalar yoluyla aradan geçen zamana işaret edilir. Oyunun başında nişanlanan Avukat, "on-on beş gün" içinde evleneceğini söyler (s.110). Oyunun sonunda "üçüncü ayın da olan evlilik" ten söz edilir. (s.167).

İkinci perdeye geçişte "beş haftalık" bir süre atlanmıştır. Bu, oyun kişilerinin konuşma seyri içinde şu şekilde vurgulanır:

"AVUKAT: (Sözü değiştirir.) Nasıl gidiyor sigorta işleriniz?

SİGORTACI: Pek parlak sayılmaz! Beş haftadır buradayım, ancak otuz sigorta yapabildim." (s.135).

Bu tabloda ikiyüzlü insanların Avukat'ı hedefleyen iğrenç ironileri de serimlenir.

Aynı şekilde, ikinci tabloya geçilirken arada belli bir süre daha atlanır. Bu süre yaklaşık olarak üç haftadır. Bu da tabii bir konuşma zemininde belirtilir. Güvercinle ilgili sohbet esnasında oyunculardan biri zamanı şöyle belirtir:

"BÖLGE ŞEFİ: Meraklanıyorum birader! Tutulalı iki ay olacak neredeyse, neyin nesidir anlaşılmadı..." (s.145).

Oyunda, Belediye Katibi ile Sigortacı'nın Avukat'a kurmak istedikleri pusuya dair konuşma anları da önemlidir. Zaten konuşmanın hemen ardından Avukat'la karşılaşır. Masalarına davet eder ve Avukat'ı iftira ile suçlu duruma düşürürler. Avukat yargılanır. Yargılanma esnasında hem geçmiş zamana ilişkin hatıralarından söz eder, hem de geleceğe dair umutlarından.

Yaşanılan günlerin "fesat" (s.158) günleri olduğu vurgulanırken Avukat, gelecekte insanların yalan, iftira, ikiyüzlülük, satılmışlık... v.b. gibi hastalıklarına da çarelerin bulunacağını vurgular. Sözlerine şöyle devam eder:

"... Gelecek kuşakların mutlu yaşayışında elbet küçük bir payım olacak benim de! Gecenin karanlığında ilerleyen bir toplum, tek tek ışıklarla bulur yolunu! Sabah olurken, o ışıklar sönse de güneş doğar..." (s.158).

İroninin ortaya çıktığı zaman dilimi de önemlidir. Komedi unsuru olarak belirse de iç burkucu bir atmosferi vardır. Cehâletin boyutu vurgulanır:

"BÖLGE ŞEFİ: Şu güvercin meselesi fos çıktı..."

ÖĞRETMEN: Nasıl fos çıktı?

BÖLGE ŞEFİ: Bugün saldılar kafesinden, uçurdular! Neymiş işin aslı duy-
dun mu Doktor?

DOKTOR: Hiç ilgilenmedim bile! Meraklısı ben değildim, sendin...

BÖLGE ŞEFİ: Söylesem gülersiniz! Hani bazı kuşlar mevsimine göre göç
ederler ya, göç zamanlarında nerelere kadar gittiklerini kontrol için takılmış
o plâkalar kuşların ayağına...

Güvercinin ayağına da o maksatla takılmış...

ÖĞRETMEN: Peki o plâkadaki sayı?

BÖLGE ŞEFİ: 2954'mü yani? 2 Eylül 1954 demekmiş. 2: Ayın ikisi,
9: Dokuzuncu ay, 54'de 1954 ... Güvercin'i o gün Alkent'ten salmışlar. Üste-
lik posta güvercini falan değil, düpedüz yaban güverciniymiş..." (s.159).

Güvercini bahane edenler hedefledikleri kişiyi tutuklatırlar. Güvercin mesele-
sinin aslı ortaya çıksa da Avukat, "Alcı"lık propagandası suçuyla bir yıl hapse mah-
kum edilmiştir. Sigortacı, mahkeme biter bitmez kasabadan ayrılır.

Avukat, bir yıllık ceza sonucunda meslekten men edilecektir. Eşi de sürgün
edilmiştir, fakat o da eşini yalnız bırakmamak için görevden istifa eder. Üçüncü
ayında olan evilikleri tutuklanma ile ayrılığa dönüşür.

Oyunda, geçmiş zamanla ilgili olaylar da özetlenir. Deli Kız'ın başına gelen-
lerin anlatılması, genç kızın yaşadığı felâketi hatırlaması ve bir ay süren tedaviden
sonra düzelmiş olması, geri bakış tekniği ile hatırlanır.

Oyun, umudunu yitirmeyen dirençli insanların aile dramını serimleyerek son
bulur. Menfaatçiler, Avukat'ın aile düzenini alt üst etmiş, meslekî geleceğini tehlike-
ye düşürmüşlerdir.

Kişiler

Necati Cumalı'nın kişileri kasaba çevresinde rastlanılan üst düzey yöneticiler-
le, particiler ve kasabalı halktır. Yaşadığı kasabanın sıkıntılarını eserlerine malzeme
yapan yazar, bu yolla ülkenin nabzını tutmayı başarır. O, eserlerinde biraz da kendi-
sini anlatır. Uzun yıllar avukatlık yapmış olan yazar, bazı özelliklerini oyun kişisine
yükler. Avukat, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak somutlaşır.

Tehlikeli Güvercin'de yer alan Karalar ülkesi ve bu ülkenin insanları ile Yü-
rüyen Geceyi Dinle oyununun kişisi tarafından anlatılan kasaba ve kasaba halkı ara-
sında derin bir münasebet vardır. Hem oyun kişileri, hem de yaşanan olaylar ara-
sındaki benzerliği sergileyen şu konuşma dikkate değerdir:

"ERKEK: Küçük bir kasabada yaşadık. İnsan sayısı on bini biraz aşardı. Küçük bir kasaba ama, memleketin tümünün özetiydi. Toplumumuzun her kesitinden derlenmiş, toparlanmış örneklerdi sanki halkı. Particiler, daha büyük kentlerde yaşayan daha ünlü particilerin kopyasıydı. Tüccarlar daha büyük tüccarların burnundan düşmüştü. Parti başkanı tam bir İstanbul velediydi. Meşrutiyet zamparası dedikleri hergelelerden. Karısı, metresi, boyunu aşan oğlu, kızı, kasabanın tıkr tıkr işleyen tek un fabrikası ile her işi yoluna koymuştu. Avuç içi kadar kasabada herkes bilirdi hükûmet doktorunun karısını sevdiğini, elini kolunu sallaya sallaya doktorun evine girip çıktığını. Ama ne doktordan ne karısından tıs çıkmazdı. Kasabanın işleri de özel işlerini andırırdı. Sanırsın çözümlenecek tek derdi yoktu halkın. Kurmuştu şebekesini. Belediye, hava kurumu, öbür dernekler, futbol takımı, temsil kolu hep elinin altındaydı. Partiden olmayanlar, geçmiş yaşayışlarında bir kez olsun ona karşı çıkanlar kapıların dışındaydılar. Babam da dışarıda kalanlardan biriydi. Bir fırını vardı. Onunla geçindirirdi bizi. Fırının bitişiğine bir yüznumara yaptırdı belediye. Fırının su kuyusuna yüznumaranın akıntılarının sızdığı söylentisi yayıldı kasabada. Babam yatıştıracağına daha çok bağırıp çağırıyordu. Parti başkanını döveceğim, öldüreceğim deyip duruyordu. Zor önlüyorduk. Sonunda fırını çıkardı elinden. Büyüyün, kurtarın memleketi bu zorbaların elinden diye diye yaşlandı. Büyüdük. Babamın başka malı mülkü yoktu zarar görecekti. Ama ben vardım. Çok okuyordum. Kasaba kitaplığında ne varsa elimden geçmişti. Hak üstüne, hukuk üstüne, sosyal adalet üstüne konuşuyordum. Dönem de değişmişti. Particiler de kırk yıllık particilerdi yine. Fakat tutumları, kendilerinden olmayanlarla uğraşma yolları değişti artık. Kurtuluş Savaşı temsilcilerini yenenlerin adamlarıydılar şimdi. Karaborsacılar odalarına girerken kapıda karşılayan kaymakamlar, neye uğradığını şaşırıp, artan pahalılığın ezdiği şaşkın memurlar emirlerindeydi. Birden damgalanmış buluverdim kendimi! Şiiri seviyordum, sanatları seviyordum, okumayı seviyordum, yoksullara acıyordum, sağda solda hâlâ söylenen, bağırıp çağıran babamı ikinci bir kez cezalandırmak fırsatı geçti ellerine. Tıpkı fırın gibi. Oğlu komünist dediler. Zavallı babam, meyhanelerde dertleşe dertleşe öldü kendi gibi kırgınlar öfkeliyle..." (Yürüyen Geceyi Dinle oyunundan s.123-124).

Konuşmada yer alan "particiler, kaymakamlar, fırın yanına yüznumara yapanlar"... v.s. ufak değişikliklerle *Tehlikeli Güvercin*'in kişileri olarak belirirler. Konuşmada kendisini anlatan kişinin özellikleri de Avukat'la benzerlik gösterir.

Oyunun merkezî kişisi Avukat'tır. Karakter niteliği ile belirginleşir. Kasaba halkının sevdiği, aydın, kültürlü, yardımsever, mücadeleci biridir. Kasabanın menfaatçi, seviyesiz insanlarına karşı halktan yana tavır koyar. Hiç kimsenin cesaret edemediği davaları o alır. Bu durum menfaatçi kesimi rahatsız eder. Ona pusu kurmaları ve onu iftira ile hapse attırmaları bundandır. Oyunda iyinin, güzelin, hak ve adaletin temsilcisidir. Haksız yere suçlanması karşısında yaptığı savunmada kendisiyle ilgili önemli bilgiler verir:

"Bütün yaşamım boyunca, bütün eylemlerimi, gizli kalmış sözlerimi, rüyalarımı, kendim için, ulusum için beslediğim ümitlerimi, niyetlerimi, hayallerimi anısdım. Bütün yaşamım dupduru bir su gibi önümde! Bütün yaşamıda, tek pişmanlık, tek düzeltmek istediğim hata yok benim! Elimden geldiği kadar yaşamımı güzelleştirmeye çalıştım yaşarken! Bütün geçmiş yaşayışım, sevgi, iyilik etmek için çırpınma, çevreme yararlı olmak için didinme, ezilenlerin, çaresizlerin yanında yer alarak, zalimlerin haksızlıklarına karşı koymalarla dolu benim! Neyimi savunacağım?" (s.156).

Geleceğe dair umut dolu olan "Avukat" ın tek hedefi, halkının önünde örnek bir vatandaş olarak yaşamaktır. Oyunun başında nişanlanır, oyun sonunda üç aylık evlidir. Anasıyla birlikte yaşarlar.

Oyunda Avukat'ın karşısında yer alan kişilerin başında parti başkanı ile kaymakam gelir. Başkan, menfaatçi ve seviyesizdir. Kaymakamın karısı ile münasebettedir. İki yüzlü, riyakâr bir adamdır. "Deli Kız"ı kandırarak hayatını alt üst etmiştir. Kasabadaki otobüs hatlarının hepsine sahip olamk isteyen "başkan" oyunda karşı gücü temsil eder. Kasabadaki gazinoyu satın alabilmek için her yola başvurur, sonunda gazinonun karşısına hela diktirir. Kaymakam da particilere yaranma kaygısı ve terfi arzusu ile oyunda yer alır. O da menfaatçilerdendir. Vatandaşın işini dürüstlükle yapmayan ilçe yöneticisi, Prof. Dr. Sevda Şener'in de belirttiği gibi "büyüklik kompleksine tutulmuş" ⁽¹⁵⁷⁾ memur tipidir.

Başkan ile Kaymakam'ın eşleri de yapmacık tavırları ve sosyete hayatına özenen tavırları ile olumsuz tipler olarak eşlerinin yanında yer alırlar. Necatî Cumalı, bu tip kadınların bayağılıklarını da sergiler. Prof.Dr.Şener bu tip kadınları "varlıklı ve züppe kadın tipi" ⁽¹⁵⁸⁾ olarak değerlendirir.

Bu kadınlara karşılık Avukat'ın eşi, kültürlü, seviyeli, ağırbaşlı ve dürüst bir öğretmen olarak çizilir. Avukat ile menfaatçiler birbirine ne kadar zıtsa, eşleri de aynı ölçüde farklıdır. Eşinin yanında ona destek olan kadın, eşinden dolayı sürgün edilir. O, eşinin yanında ona destek olabilmek için öğretmenlikten istifa eder. Prof.Dr.Şener bu tipi "aydın genç kız tipi" ⁽¹⁵⁹⁾ olarak değerlendirir.

Avukatın anası da yıllarca doğruluktan ayrılmamış, olgun, anlayışlı ve onurlu bir ana olarak oyunda yer alır.

İki farklı kutup olarak değer kazanan kişilerin hemen hepsi Avukat'ı belirginleştirme maksadı ile oyunda yer alırlar. Karşı gücün destekçileri Sigortacı ile Belediye Kâtibi olarak belirirken, olumlu ve harekete geçirici gücün destekçileri de halktan insanlardır. Bunlar odacı, şoför, Avukat Kâtibi ve Veteriner'dir.

(157) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s.86.

(158) a.g.e, s.66.

(159) a.g.e, s.72.

Sigortacı, iftiranın, yalan ve riyânın temsilcisidir. İkiyüzlü bir adamdır. Avukat'ı pusuya düşüren kişilerdendir. Sivil bir memurdur. Başkanla kaymakama yanlış bilgiler ulaştırır.

Belediye Katibi de aynı olumsuz niteliklere sahiptir. Kendisini Karacı olarak tanıtır. Dost görünerek ve yardım istemek bahanesiyle gibi Avukat'a yaklaşır. Ne biçim bir adam olduğu iftiracılığı ile birlikte ortaya çıkar. Bayağı bir adamdır. Prof.Dr.Şener Belediye katibini "fırsatçı tip" ⁽¹⁶⁰⁾ olarak değerlendirir.

Odacı, ilçe yöneticisinin konuşmalarını duyar ve Avukat'ın evinin aranılacağına dair duyduklarını çabucak Avukat'a iletir. Hak ve adaletten yana halkı temsil eder.

Şoför, olumlu tiplerdendir. Kabadayılığına rağmen sevecen, mert ve güvenilir bir kişidir. Prof.Dr. Şener şoförü "esnaf tipi" ⁽¹⁶¹⁾ olarak değerlendirir.

Açıksözlülüğü ile oyunda önemli bir yer tutan Veteriner de olumlu bir tiptir. Fazla içmesi ile dikkatleri çeker. Fesat, yalan ve riyaya başka türlü tahammül edemeyeceğini vurgular. Sadece sözle tepkilerini dile getirir.

Diğer kişiler de tipik memur tipleridir. Suya sabuna dokunmayan silik tiplerdir. Doktor, Bölge Şefi ve Öğretmen tembel, rahatına düşkün, kâğıt oyunuyla vakit öldüren insanlardır. Şener doktoru, "alaturka kasaba doktoru" ⁽¹⁶²⁾ diye niteler.

Deli Kız ve anası da oyunda belirli aralıklarla yer alan kişilerdir. Deli Kız biraz meczup niteliği ile belirir. Ortaokulu bitirmiştir. Başkanın sabun fabrikasında sekreterlik yaparken "Başkan" tarafından tuzağa düşürülür. Hamile kalan genç kız çocuğunu aldırınca aklı dengesini kaybeder. Değişik konuşmalarıyla oyuna farklı bir hava katar. Oyun sonunda görmüş olduğu bir ay tedavi ile kendine gelir. Anası, kızını kollayan tipik bir anadır.

Köylü, Yazıcı ve Başçavuş ile Ocakçı da dekoratif unsur niteliğindeki kişilerdir.

Olay Dizisi

Köylü ile Başçavuş'un diyalogu ile başlayan oyunda gelişmeler serim vasıtasıyla sezdirilir. Oyunda açıklanacak merak uyandıracak bütün unsurlarla ilgili tanıtıcı bilgiler verilir. Tabii bir akışla, oyunun öncesinde yaşanan gelişmeler "ifade alma" yolu ile serimlenir.

(160) a.g.e., s.90.

(161) a.g.e., s.96.

(162) a.g.e., s.94.

Serim hem dekorun, hem kişilerin, hem de gelişmelerin inandırıcı bir izlenim uyandırmasını sağlar. Güvercinle ilgili olayın öncesine ait olaylar, geçmiş zaman dili ile anlatılırken çatışmalara zemin hazırlanır. İlçedeki menfaat grubu somutlaştırılır. Hak ile menfaatin çatışması sezdirilir. Başçavuş'un Kaymakam ile telefon konuşması olabilecekleri hissettirici niteliği ile dikkati çeker. Serim oyunun hemen her tablosunda üzerine düşen açıklayıcılık görevini konuşma, davranış ve dekor yoluyla yerine getirir. Başlangıçtaki kadar yoğun olmasa da oyunun sonuna kadar varlığını sürdürür. Oyuna katılan kişilerin niyetleri, nitelikleri hep serim yoluyla açıklanır.

Oyunda önceden sezdirilen bir çatışma vardır. Daha ilk tabloda, Başçavuş ile Kaymakam'ın telefon konuşmaları yoluyla ipuçları verilir. Kaymakam güvercin vasıtasıyla yükselmeyi, vali, emniyet müdürü olmayı amaçlar. Casusları yakalatırsa yükselecektir.

Bu sebeple işi sıkı tutar. Çalışmalar bu yolda ilerler. Alıcılar ile Karacıların çatışması olarak değerlendirilen çatışmada kendilerini Karacılar olarak görenlerin sözde milliyetçiliği ile Alcı olarak değerlendirilen Avukat'ın samimi yurtseverliği çatışır. Yani gösterilen ile gerçek arasında çatışma yaşanır.

Önceden haber verilen ve basamaklı olarak gelişen çatışmada, ayağında plâka ile bulunan güvercinin Alkentten mesaj getirdiği söylenir. Güvercini tehlikeli olarak niteleyenlere göre Avukat, güvercin vasıtasıyla Alkent'ten haberler almaktadır.

Parti başkanı ve kaymakam işbirliği içinde, Avukat'ı hedef seçerler. Kasabada menfaatlerini engelleyici tek kişi olarak onu görürler. Haklıdan adaletten yana olması, cesaretli davranması menfaatçi insanları rahatsız eder.

Önce evini aratarak yasak yayın bulmayı amaçlarlar. Daha sonra Avukat'a tuzak hazırlarlar. Sigortacı kılığında sivil bir memur ile Belediye Katibi de menfaatçi kesimle işbirliği eder. Avukat'ı pusuya düşürürler. Onu, iftira yoluyla tutuklatmayı başarırlar. Güvercin meselesi ile başlayan oyun, değişik bir mahiyet kazanır. Amaç ile araç, gerçek ile sergilenen arasında tezat vardır.

Amaç güvercinle irtibatlı olanları tespit etmek iken, onu araç kılıp kendi hedeflerini amaç olarak devreye sokarlar.

İyi ile kötü, güzel ile çirkin, doğru ile yalan, hak ile menfaat, gerçek ile gösterilen arasındaki çatışma, riyâ ve iftira gibi iğrenç değerleri temsil edenlerle doğruluğu, hak ve adaleti temsil eden arasında söz konusu olur. Allar komünist, Karalar milliyetçileri sergiler. Avukat kendisini Alcı kabul etmez. O, Karacılardan farklı samimî bir milliyetçidir. Ülkesini herkesten çok sever.

Her davranışın inandırıcı bir sebebi vardır. Olacaklara zemin hazırlanır. Kişiler kendilerinden bekleneni sergileyici tarzda davranır. Eserde, hayat tarzları ve düşünce yapıları ile değişik iki bakış açısı yer alır: Biri milletinden ve haktan yana, diğeri şahsî menfaatinden yana.

Oyunda tek düğüm vardır. O da güvercin meselesiyle ellerine fırsat geçtiğini düşünen menfaatçi, seviyesiz insanların; hak ve adaletin savunucusu olan Avukat'a verecekleri zarar etrafında gelişir.

Avukat, olanları anlayabilecek midir? Menfaatçilerin plânlarından haberdar olacak mıdır? Başkan ile Kaymakam'ın dalaveresi anlaşılacak mıdır? Güvercinle ilgili bir gelişme olacak mıdır? Deli Kız'ı, o hâllere düşüren kimdir? Deli Kız'ın durumu düzelecek midir? Avukat cesaretli ve kararlı tavrını devam ettirecek midir? Sigortacı ile Belediye Kâtibi'nin hazırladığı tuzağa düşecek midir? Bütün bu sorular merak uyandırıcı düğümler olarak belirirler.

Merak, korku, traji-komik unsurlar, insanın içini burkan riyakârlık...v.b. olumsuzluklar oyunu canlı kılar.

Oyunun ilk asal düğüm noktası güvercin ile Avukat arasında kurulmaya çalışılan bağlantı etrafında gelişir. Son asal düğüm noktası ise menfaatçi insanların Avukat'ı pusuya düşürme çabaları etrafında şekillenir.

Oyundaki ara düğümler birbiri ardına çözümlenir. Avukat olanları kısmen de olsa sezinlemektedir. Menfaatçilerin kendisini hedef olarak seçtiğini, kaymakamın odacısı vasıtasıyla anlar. Başkan ile kaymakamın işbirliği hâlinde olduğu bütün kasabalılar tarafından bilinir. Deli Kız'ı da o duruma düşüren parti başkanıdır. Güvercinle ilgili iki ay süre içinde bir gelişme olmaz. Avukat cesur ve kararlı tavrından taviz vermez. Bu da karşı tarafı çileden çıkartır. Sigortacı ile Belediye Katibi onu pusuya düşürmek için çabalar. Ancak Avukat tedbirlidir. Buna rağmen bir iftira ile onu Alcı olarak suçlarlar. Avukat suçlu görülecek midir? Kendisini savunacak mıdır? Bu gibi sorular yeni düğümler olarak belirir.

Güvercinle ilgili sonuç ironik ve komiktir. Ancak bu komik unsurlar insanı acı acı güldürür. Yaşanılanlar acı verir. Haksızlıklar, hırsızlıklar, namussuzluklar galip gelmektedir. Güvercinin, ayağındaki plâka, göç mesafesini belirleyebilmek amacıyla takılmıştır. Onu haberci bir güvercin olarak değerlendirenlerin durumu, ironik ve komiktir. Avukat iftira sonucu zor anlar yaşayacaktır.

Yargılamanın yapıldığı sahne, merak unsurunu kamçılayıcı tarzda serimlenir. Avukat'ın konuşması derin mesajlarla yüklüdür. Onun geleceğe umutla bakışını sergilemesi bakımından bu an oyuna yön verir.

Oyun kişinin en fazla etkilendiği an, karar noktası, savunma sahnesinde yer alır. Avukat'ın savunmasını yaptığı an, oyunun doruk noktası olarak belirir. Korku, heyecan ve merak dolu bir bekleyiş vardır. Avukat, konuşmasında kendisini yargılayacak olanların nasıl karar vereceklerini bilemediğini belirtir ve şunları söyler: "Çünkü hakkını elde edenlerden çok, haksızlığa uğrayanların kat kat çoğunlukta olduğu bir çağı yaşıyoruz. Fakat, buradan aklanarak da ayrılısam, gün gelecek, gelecek kuşaklar, mahkeme dosyaları arasında bu davanın dosyasını okurken gülecekler!..."(s.157-158).

Güvercin meselesinin istedikleri şekilde çıkmayışı sonucunda güvercini salı vermek zorunda kalanlar, Avukat'ı tutuklatmışlardır. Menfaatin hakka galebe çalması ile çözümlenen oyunda menfaat grubu, sadece Avukat'ı tutuklatmakla kalmaz, eşini de memleketin öteki ucuna sürgün ettirirler. Vefalı ve anlayışlı kadın, eşini yalnız bırakmamak için öğretmenlikten istifa eder. Oyun, hapishane dekorunda, geleceğe umutla bakmaya çalışan ana-oğul ve gelinin dramı ile son bulur.

Konuşma Örgüsü

Jandarma karakolunda soruşturma üslubu ile başlayan *Tehlikeli Güvercin* oyununda aksiyon, Cumalı'nın bütün oyunlarında olduğu gibi hareket ve konuşmalarla sağlanır.

Geçmişe ait olaylar, yaşanan gelişmeler, geleceğe dair umutlar hep konuşma örgüsü yoluyla serimlenir. Sahneye taşınması mümkün olmayan unsurlar, bu yolla sahneye taşınır.

Aksiyonu başlatacak gelişmeler, konuşma vasıtasıyla belirginleştirilir. Güvercin, ne zaman, nerede, nasıl bulunmuştur? Bu konular konuşma yoluyla sahneye taşınır.

Hem sahne üzerindeki aksiyon, hem sahne gerisindeki aksiyon karşılıklı konuşmalarla serimlenir. Konuşmalar, tartışmaya, iftiraya doğru yönelir.

Kişiler kültür seviyelerini sezdirici tarzda konuşurlar. Avukat hak, adalet, doğruluk ve güzellikten söz ederken, Kaymakam terfiden, Başkan da menfaatten söz eder. Oyundaki davranış komiği menfaatçilerin zaaflarından kaynaklanır. Kaymakamın tek düşüncesi terfi etmektir. Bu doğrultuda hayal kurması gülünçtür.

İroniler, konuşma ve davranışlar yoluyla sergilenir. *Tehlikeli Güvercin* diye değerlendirilen güvercinin tehlikesiz oluşu gülünç ironi olarak değer kazanır. Avukat, Sigortacı ve Belediye Katibi'nin göstermelik saygısına inanır. Oysa izleyici onların Avukat'la ilgili küfürlü konuşmalarını bilir. Bu sahne de dramatik ironi olarak belirir.

Avukat'ın savunma niteliğindeki konuşması uzuncadır. Bu âdeta yazarın kendi savunması gibidir. Amaçtaki, duygu ve düşüncedeki paralellik şaşırtıcıdır.

Beddualardan hayırdualara, argodan felsefi sözlere uzanan bir üslup esastır. Akıcı, canlı ve anlaşılır bir dilin kullanıldığı oyunda Deli Kız vasıtasıyla insanların tabiatı dinleyerek, içlerindeki sese kulak vererek olacakları sezinlemeleri sergilenir. Benzetmelerle, hatırlatmalarla, dedikodu ve sohbetle yüklü oyun taşıyıcı, iğneleyici ve eleştirici bir üslûba sahiptir.

Necati Cumalı'nın Paris hayatının izlerini taşıyan oyunlarından biri de *Aşk Duvarı*'dir. Oyun, özellikle "çatı katında oturan şair" in aşkını konu alması ile Zorla İspanyol oyunuyla benzerlik gösterir.

Öz ve Biçim

Üçer tablolu iki perde hâlinde düzenlenen oyunda, aşk duvarını, kıskançlık ve acıyla aşmaya çalışan insanların münasebeti sergilenir.

Bir Türk erkeğinin Paris'te yabancı kadınlarla yaşadığı aşk sergilenirken, yabancı bir insanın, aşk şehri olan Paris'te yalnızlıktan kurtulma çabası da serimlenir. Evrensel tema "aşk"tır. Paris'te kadın-erkek ilişkilerini yönlendiren hızlı ruh değişikliği de sergilenir. Oyunun başında esas kişi olan Ali, birini beklediğini hissettirici tarzda hazırlıklar yapar. Bu telâşlı hazırlığı merak eden arkadaşı Sedat'la konuşurken, buluşacağı kızla ilgili bilgiler verir. Ali ile Colette tiyatrodan tanışmış arkadaş olmuşturlar. Kızla aralarında duygusal bir yakınlık doğmuştur.

Colette, on beş gün önce erkek arkadaşı Piere'den ayrılmış, Ali'ye gelmeden önce Piere ile son kez görüşerek ilişkisini bitirmiştir. Amacı Ali ile dürüst bir arkadaşlık ve aşk yaşamaktır. Bu esnada Ali'yi bir kadın telefonla arar. O da Ali'nin on gün boyunca görüşmediği Michele'dir. Colette, kıskanır. Hem Ali hem de Colette önceki ilişkilerini birbirleriyle rahat bir şekilde konuşurlar, tartışırlar. Colette hiç yok yere bırakıp gitmek ister. Ali izin vermez. Colette gitme düşüncesinde samimi olmadığından kalır.

Birlikteliklerinin sabahında Ali'nin kayıtsızlığı Colette'i derinden sarsar. Colette, Ali'ye "aşk duvarını aşamadıklarını" (s.120) söyler. Tartışır, yine birbirlerini kırıncı sözler sarfederler. Colette, kırgınlığının asıl sebebini açıklar, Önceki arkadaş güvenini sarsmıştır, bu sebeple başkalarına da güven duymamaktadır. Bir gecelik beraberlikten sonra birbirlerine karşı kırıncıdır.

Colette, Ali'ye kendisini aramamasını söyler ve ayrılır. Ali Sedat'la konuşurken Colette'i ne kadar sevdiğini anlatır.

Colette gittikten sonra, Ali'nin Amerikalı kız arkadaşı Michele gelir. Ali, Michele ile aşk dolu saatler geçirir. Colette'in yerini Michele almış gibidir. Ali, yine de durgundur. Onun durgunluğu, duvarda değişik resimlerin asılı olması, çiçekler, birini bekler gibi yapılmış olan hazırlık Michele'nin dikkatini çeker. Ali önce bu değişikliği inkâr etmeyi tercih eder. Michele ile Ali tartışmaya başlar. Hırçınlıklar, kavga varan sonradan barışla noktalanmış tartışmalar olur. Ali, kısmen bir başka kadının varlığını söyler.

(163) Cumalı, *Oyunlar 4. Derya Güllü-Aşk Duvarı-Zorla İspanyol*, İmbat Yayınları, İstanbul 1969, s.85-160.

Ali ile Michele'nin dostluğu, arkadaşlığı, aşk ve sevgi konusundaki konuşmaları sergilenir. Michele, Ali'yle Colette'nin birlikteliğini öğrenir, o doğrultuda konuşurlar. Ayrıca memleket özlemlerini de dile getirirler.

Oyunun sonuna doğru Colette'in gelmesi üzerine Michele ile Colette karşılaşır. Her ikisi de şaşkınlık içindedir. Bu sırada Ali gelir Colette'i görünce heyecanlanır. Biri diğerini Ali'yle bırakıp gitmek niyetindedir. Michele güçlü bir insandır. Ali'yle Colette'yi başbaşa bırakıp gider. Ali ile Colette çektikleri acı, ızdırıp ve ayrılıktan sonra aşk duvarını aşmak üzeredirler.

Paris'in başdöndürücü bir hızla değişen hayatı, bu hayat içinde yabancıların yalnızlıktan uzaklaşma arzusu ile aşka sarılmaları sergilenir. Oyunda memleket sevgisi de önemlidir.

Biçim olarak *Aşk Duvarı* çatışmalarla şekillenen, düğümlerle merak uyandırıcı tarzda gelişen bir dramdır. Oyunda, alışılmış aşk üçgeninden farklı bir yorum esastır.

Dekor

Paris'te Ode'on meydanına yakın bir otelin, çatı katında bir oda, dekor olarak yer alır. Oda, genel görünüşüyle, Paris'te çoğunlukla sanatçıların, öğrencilerin kaldığı, ucuz otel odalarının havasını taşır. Odanın hemen hemen bütün eşyası, bu türlü odalarda bulunması, yanyana gelmesi yadırganmayan, modası geçmiş, şuradan buradan toplanmış izlenimi uyandıran şeylerdir.

Bu dekor ile Zorla İspanyol'daki kahramanın oturduğu ev arasında benzerlik dikkati çeker.

Oyunun değişmeyen bu dekorunda, sağda giriş kapı yer alır. Şömine, lavabo, çatı terasına açılan pencere, geniş bir divanı andıran yatak, aynalı gardrop, bir gömme dolap, masa ve iki sandalye diğer dekor unsurlarıdır.

En ince ayrıntısına kadar çizilen dekor, içinde yaşayan kişinin özelliklerini sezdirici tarzdadır.

Ayrıca plâklar, çiçekler, tablolar (röpoduction), toka, İstanbul resimleri... v.s. de dekor unsuru olarak belirir. Yabancı bir mekânda memleket hasreti daha derinden hissedilir. Bu sebeple Ali, odasını İstanbul'un güzellikleriyle süslemiştir.

Dekorun özelliği Zorla İspanyol'da Görüntü'nün de vurguladığı gibi Parisli kadınların ilgisini çekecek nitelikte olmasıdır.

Zaman:

Aşk Duvarı kısa zamanlı bir oyundur. Yaşanılan iki günün önemli anları sergilenir. Oyunun daha ilk konuşmasında zamanla ilgili açıklama yer alır:

"ALİ: Sen misin canım? Günaydın... Saate bakıyorum, altıya on var!... Cluny'den buraya bilemedin on dakika sürer, on dakika sonra...

Dün akşamdan beri görüşmedik, çok özledim seni... Hadi" (s.88-89).

Ali, Paris'e gelesi beş ay olmuştur (s.90).

Zaman, çoğu kez dakikasına kadar belirtilir. Bazen günün bölümleri olarak değer kazanır.

16 Ağustos 1968'de kaleme alınmış olan oyun, nisan sonlarında bir akşamüstü başlar. İki gün gibi kısa bir vaka zamanını esas alır. Yine akşamüstü son bulur.

Ali ile Colette'in ilişkisi bir haftalık bir arkadaşlığa dayanır. Michele ile Ali'nin düşüncesine göre aşkta ilerleyebilmek için zamana ihtiyaç vardır.

Oyunda öğrenci olaylarından ve Vietnam için yapılan gösterilerden de söz edilir. Böylece tarihi zaman bakımından da oyuna bir açıklık getirilmek istenir.

Oyunun aksiyonu içinde önemli anlar vardır. Ali ile Colette'in buluştuğu, tartıştığı ve ayrıldığı zaman, Michele'nin Ali'yi ziyareti ve onunla birlikteliği ile ilgili saatler ve nihayetinde iki kadının karşılaştığı an bu bakımdan önemlidir. Oyunda yer alan kişiler, kendileriyle ilgili geçmişe ait bilgiler de verirler.

Kişiler

Aşk Duvarı'ndaki kişiler gerçek hayattan çıkarılmış kadar canlı ve farklıdır. Farklı milletten insanları aynı noktada birleştiren duygu "aşk"tır.

Tipten uzak olan bu insanlar karaktere yakın nitelikleriyle belirirler. Farklı, kendi içinde tutarlı ve kararlı davranışları vardır.

Oyunun esas kişisi Ali'dir. İstanbullu olan Ali, otuz yaşlarında bekâr bir adamdır. Paris'in başdöndürücü hızına yetişmeye çalışır. Hem şair hem de hikâyecidir. Memleket özlemi ile doludur. Beş ay önce Paris'e gelmiştir. Aşkla içiçe yaşar, aşksız yaşayamayacağını belirtir. Kıskançlığı, hırçınlığı ve hassaslığı ile dikkati çeker. Üst seviyede bir kültüre sahiptir. Resim, müzik, şiir, kısaca kültür ve sanat açısından seviyeli bir kişidir.

Colette, yirmi yaşında duygusal bir kızdır. Fransız olan Colette, aşka bakışı ve aşkı yorumlayışı ile dikkati çeker. Ona göre aşkın da ses gibi bir duvarı vardır.

Aşkı yaşayabilmek için aşk duvarını aşmak gerekir. Michele, Colette'i romantik ve toy olarak değerlendirir.

Michele, yirmi sekiz yaşında canlı, kararlı, ne istediğini bilen bir kızdır. Nişanlı olmasına rağmen Ali ile aşk yaşamaktan çekinmez. Mantıklı, gerçekçi ve dayanaklıdır. Colette ile karşılaşınca onu daha şanslı görür, Ali ile Colette'i başbaşa bırakır. Amerikalı olan Michele büyük bir memleket özlemi ile doludur. Aşkta çok sevgiden yanadır. Aşkın yeni zamandaki anlamının cinsî arzular olduğunu belirtir.

Olay Dizisi

Aşk Duvarı, oyununda klâsik bir dizi vardır. Zaten Cumalı'nın tarzı genellikle klâsik dizidir. Oyun Paris'te bir otel odasında başlar. Yazar hem sesin hem de jest, mimik ve davranışın açıklayıcılık, tanıtıcılık ve izleyiciyi oyuna çekiş özelliklerinden yararlanır.

Perde açılmadan önce izleyicinin kulağına hitâbeden "Sous les toits de Paris" şarkısı çalmaya başlar. Perde açılır. Sahne boştur. Dekor, izleyiciyi, sezdirici özelliği ile oyuna hazırlar. Telefon çalmaktadır. Bir iki çalışan sonra kapanır. Şarkı devam eder.

Ses unsuru, izleyiciyi oyuna çekebilmek için ustalıkla kullanılır. Kapının üstündeki anahtarın döndüğü duyulur. Ali, kolları yiyecek içecek paketleriyle dolu, ayrıca sol elinde zedelemeyen tutmaya çalıştığı bir buket çiçekle kapıyı iterek içeri girer. Masaya doğru ilerler, kollarındaki paketi masanın üstüne bırakır. Çiçek elinde döner, üstünden anahtarını alarak açık kalan kapıyı kapatır.

Ali'nin her tavn serim vasıtasıyla ayrıntıları ile belirtilir. Ali'nin hareketleri çabuk telâşlıdır. Şöminenin üstünde duran bir vazoyu alır, çiçeklerine bakarak, lavabonun perdesini aralar, kısa bir süre perdenin gerisinde kaybolur.

Oyunun başında yer alan bu telâşlı hazırlık esnasında telefon yine çalar. Şarkı sona erer. Telefon da serimin açıklayıcı vasıtası olarak değer kazanır. Tabii bir akış içinde Ali, telefonla konuşurken beklediğinin kim olduğu açıklık kazanır. Bu esnada Ali'nin komşusu Sedat girer odaya, konuşulanları duyar. Telefon sonrası Ali ile Sedat'ın konuşmaları oyunun açık ve anlaşır kılınmasını sağlar.

Konuşmalardan Ali'nin sevdiği kızın Fransız olduğu, aşkını Sedat'a anlatmaktan kaçındığı, bunu uğursuzluk saydığı anlaşılır (s.91). Serim yoğunluğunu azaltarak oyun boyunca varlığını sürdürür. Bu bazen bir telefon vasıtasıyla, bazen karşılıklı konuşmalarla bazen de jest ve mimiklerle söz konusu olur. Dekor da serimin en büyük yardımcısıdır.

Zorla İspanyol'da, Görüntü'nün, Paris'te çatı katında yaşayan şair ve sanatçılar için şart koştuğu dekor unsurlarından biri olan elektrofon da *Aşk Duvarı*'nın önemli eşyalarındandır. Çünkü Parisli kadınlar müzik dinlemekten hoşlanırlar.

Ali de arkadaşından plâklar alır. Bunlar Yves Montand, Mouloudji, Brassens, Guy Beart, Becaud.. gibi sanatçıların plâklarıdır.

Oyun boyunca çoğunlukla müzik sesi söz konusu olur. Elektrofondada Yves Montond'ın bir şarkısı vardır: "Il attendait san carosse /Il attendait ses chevaux...(s.94)"

Ali, kızların özelliklerine uygun plâklar çalar.

Serimin hazırladığı zeminde duygusal iniş çıkışların yer aldığı çatışmalar yaşanır. Öncelikli memlekēt ve millet farklılığı hissettirilir. Ali, İstanbulludur, memleketine hayrandır. Colette Fransızdır, İstanbul'u merak eder, resimleri dikkatle izler . Dili, dini ve ırkı ne olursa olsun insanları aynı noktada birleştiren evrensel nitelikler vurgulanır. İnsan her yerde insandır. Kıskançlıklar, hırçınlıklar, ruh değişiklikleri, aşklar, sevdalar... gibi ortak duygu tarzları vardır.

Oyunda, yerli-yabancı oluşun gizli çatışmasından da söz edilebilir. Paris aşk şehridir, yalnız yaşanmaz anlayışı yabancıları, yalnızlıktan ürkütür. Yalnızlık başlıbaşına bir sorun iken Paris'teki yalnızlık, aşk ülkesinde aşksızlık anlamını taşır. Bu sebeple kadın-erkek ilişkileri süratle gelişir.

Oyunda dikkati çeken önemli özellik, aşka bakış tarzında duygulardaki iniş çıkışlardır. Ali ile Colette, önceki ilişkilerini açıklıkla birbirlerine anlatırlar. Medeni insan olmanın vasfı olan bu açıksözlülük insanın doğasındaki eşini paylaşamama ile çatışma hâlinindedir. Hem insanların arzuladıkları ile yaşama serbestliği, hem de sevdiği insanı başkalarıyla paylaşamama içgüdüğü bir arada yer alır.

Hırçınlıkların, tartışma ve kavgaların asıl sebebi budur. Cinsî münasebeti tabî bir ihtiyaç olarak gören çağdaş toplumun çağdaş insanları, mantıklarıyla kabul ettikleri bu gerçeği duyguları ile kabullenemezler. Kadının kendisine rastlamadan önce sevdiği erkeği kıskanan adam ile; kendisini karşılaştığı adamın sevdiği ilk kadın olarak düşünen kadın arasında çatışmalar yaşanır. Bu, mantık ile duygunun çatışması demektir.

Oyunda aşkın değişik anlamları üzerinde durulurken, Colette aşkı ses duvarına benzetir. Ses duvarını aşabilmek için nasıl belli şartlar gerekiyorsa, aşkın duvarını aşabilmek için de belli bir zaman ve acıyı yaşamak gereklidir, diye düşünür.

Michele'in düşüncesi ise daha farklıdır. Sevgiyi, aşktan üstün tutar (s.153). Kadınların daha çok ana olmak için evlendiklerini belirtir. Aşk için şunları söyler: "...Aşkın anlamı çok değişti! çok değişti! Birbiriyle uyuşan, tutumları birbirine ters düşmeyen, beraberlikten hoşlanan iki kişi, karşılıklı cinsel bir istek duydukça aşk vardır aralarında! O da bugün var yarın yoktur!..." (s.151).

Oyundaki çatışmalardan biri de budur: Aşka bakıştaki farklılık. Colette aşka duygusal ve romantik yaklaşır. Michele ise aşkı gerçekçi bir anlayışla değerlendirir. Paris'in de insanda "aşk açlığı" (s.153) uyandırdığını bu sebeple suçun biraz da Paris'te olduğunu vurgular. Dünyanın dört bucağından gelen insanları karşılaştırdığı ve aşk açlığı uyandırdığı için biraz da Paris'i suçlar.

Oyunda önceden sezdirilen bir çatışma esastır. Ali, Colette ile birlikte olmaktan hoşlanır. Colette ile beraberken gelen telefon bir başka kadındandır. Bu iki sevgili arasında tartışmaya yol açsa da sonu tatlıya bağlanır. Ancak geçirdikleri gecenin sabahında yaşanan kayıtsızlık bağların kısa süreli de olsa kopmasına yol açar. Ali çok üzgündür. Sedat'la konuşmaları esnasında, Sedat olacakları önceden hissettirir: "Dediğim gibi zaten! Sık sık bozuşur barışırsınız. Şimdi.

İlerde daha seyrek bozuşur, daha güç barışırsınız. Günü gelince de bir bozuşur bir daha barışmazsınız. Yahut da bir selâm kalır aranızda..." (s.126).

Ali ile Colette birlikteyken gelen telefon sonraki gelişmelerin habercisidir. Colette'in ardından Michele gelir, üzgün olan Ali bunu sevinçle karşılar. Yalnızlıktan kurtulmuş olmanın sevincini yaşar. Michele ile ilişkisi de samimidir. Michele kendine güvenen gerçekçi bir kadındır. Ali'nin bir başkasıyla ilişkisi olduğunu sezinler. Mantıklı davranış ile duygular çatışır, kıskançlıklar yaşanır. Michele ile Ali birlikteyken yine telefon çalar. Ancak Ali telefonu açmaz. Bu da önceden haber verilen çatışmanın bir unsuru olarak değer kazanır.

Telfondan sonra Colette de gelir. Colette ile Michele karşılaşır. Her ikisi de şaşkındır. Michele olgun davranır. Ali gelip de her ikisini bir arada görünce nasıl davranacağını bilemez. Ancak Michele, Ali ile Colette'in arasındaki heyecanı hissederek ve onları başbaşa bırakır. Tıpkı Sedat'ın dediği gibi bazı ilişkiler gün gelir biter ve arada sadece belki bir selâm kalır. Michele ile biten beraberlik, Colette ile başlar.

Oyun, aşk üzerine kurulmuştur. Ali ile Colette'in aşkı, oyunun ana düğümü olarak değer kazanır. Onların aşk duvarını aşıp aşamayacakları merak unsuru olarak belirir. Ana düğüm etrafında ara düğümler de yer alır. İlk ara düğüm Ali'nin beklediği kişidir. Ali bu kızla ne zaman tanışmıştır? Kız öteki arkadaşı Piere ile ilişkisini bitirmiş midir? Ali'yi arayan kadın kimdir? Bunlar hep ara düğümler olarak değer kazanır.

Ali'nin beklediği kişi Colette'dir. Bir hafta kadar önce bir tiyatrodan tanışmışlardır. Colette, Piere ile ilişkisini bitirmiştir. Amacı Ali ile dürüstlüğe dayanan bir aşk yaşamaktır. Birliktelikleri esnasında çalan telefon Ali'nin önceki kız arkadaşı Michele'den gelir.

Her düğümün çözümü yeni bir düğüm demektir. Ali, Michele ile münasebetini, Colette'den gizleyecek midir? Merak uyandıran bu soru yeni bir düğümdür. Ali, Michele'den sözeder, tartışmaya, atışmaya varan konuşmalar olur. Colette gitmeye

karar verse de ısrarlara ve Ali'nin samimi davranışlarına dayanamaz. Geceyi birlikte geçirirler. Ali'nin sabahki kayıtsız tavrı, tartışmaların başlangıcı olur ve konuşma tatlıya bağlansa da Colette gitmeye karar verir. Kendisini aramamasını söyler.

Ali'ye göre Colette diğer kadınlardan farklıdır. Bu sebeple ondan ayrıldığı için üzgündür. Colette, Ali'ye dönecek midir? Ali ne yapacaktır?

Sedat, Ali'ye Amerikalı arkadaşını aramasını söyler. Çünkü çivi çiviye sökektir. Ali ise aynı düşüncede değildir. Colette'den gelecek telefonu beklerken Michele gelir. Michele ile yalnızlıktan ve üzüntüden sıyrılır. Colette ile yaşadıklarının benzerini yaşarlar. Tartışır, konuşurlar, aşk üzerine yorumlar yaparlar. Michele evdeki değişiklikten, bir başka kadının varlığından şüphelenir. Birlikte oldukları zaman telefon çalar. Açmazlar. Yeni bir düğüm olarak değer kazanan bu sahneden sonra Michele ile Ali, Colette hakkında konuşurlar.

Oyunun sonuna doğru her iki kadın da Ali'nin çatı katındaki evinde karşı karşıya gelir. Ali dışardadır. Karşılaşmanın uyandırdığı merak duygusu düğüm olarak belirir. Ali ne yapacaktır? Colette ile Michele'in tavrı ne olacaktır?

Oyunun doruk noktası, karar noktası burasıdır. Ali gelip de her ikisini bir arada görünce şaşırır. Ancak Colette'i gördüğü için de memnundur. Ali'nin en fazla etkilendiği bu anda, Michele kararlı, ne istediğini bilen tavrı ile olayı sonuçlandırır.

Oyun, Michele'nin yeni sevgilileri başbaşa bırakıp gitmesi ile çözülür. Ali ile Colette yalnız kalınca, duygularını çözümlerler. Aşk duvarını üzüntü ve sıkıntı ile aşmak üzere olduklarını vurgularlar. Oyun bu sahne ile son bulur:

"ALİ: (*Colette'i kollarına alır.*) İkimiz de daha çok değişeceğiz. Beraber oldukça daha çok yaklaşacağız..

COLETTE: Üzgün müsün?

ALİ: Sen?

COLETTE: Galiba...

ALİ: Ben de... Bu üzüntüler, bizi daha duygulu kılan, daha güçlü, daha derin sevgilere hazırlayan, ulaştıran... Ağaçlar bile budandıkça boy verir, çaylar ilk otları biçildikçe gürleşir... Hem üzülmelik desek yalan olmaz mı?..

COLETTE: Artık ikimiz de doğru konuşmaya başladık...

ALİ: Aşk duvarını aştık mı dersin?

COLETTE: Aşmadıksa bile aşıyoruz..." (s.160)

Oyun aşkla son bulur.

Konuşma Örgüsü

Oyuna tartışma ve felsefî konuşma üslûbu hâkimdir. Konuşulan konular aşkla kadın-erkek münasebetiyle sanat ve edebiyatla ilgilidir. Yazar, oyuncuların kimlik ve kişiliklerini konuşmalar yoluyla somutlaştırır. Jest ve mimiklerle anlam kazanan davranışlar da önemli ölçüde sezdirici nitelikleriyle serimlenirler.

Telefonun kullanıldığı sahnede izleyicinin merakta kalmasını önleyecek bilgiler verilir. Konuşma akışına uygun ve inandırıcı bir tarzda geliştirilen oyunda aksiyon tartışmalara kadar uzanan konuşma örgüsü ile sağlanır. Ruh hâllerinin iniş ve çıkışları konuşma yoluyla sergilenir. Önce kırıncı olan sözler daha sonra üzüntü ifade eden cümlelere, hatta sevgi ve aşk sözcüklerine dönüşür. Aşkın iki tarafta da yarattığı kıskançlığa dayalı hırçınlık, konuşmalar vasıtasıyla serimlenir. Seviye bakımından yüksek seviyeli kültür sahibi insanların konuşmaları esastır. Aşk üzerine felsefî konuşmalar yapılır. Aşkın gün geçtikçe yeni anlamlar kazanması, Paris'in insanı aşka davet eden yapısı...v.s. konuşmalarla vurgulanan konulardır.

Oyunda aksiyonu sağlayan unsur, önce konuşma, sonra sohbet, daha sonra da tartışma ve atışma şekline dönüşen konuşma örgüsüdür.

Müzik unsurlarından, röprodüksiyon resimlere, aşk sözcüklerinde şiire uzanan çeşitlilik esastır. Temiz, akıcı, duru ve şiirli bir dil kullanılmıştır. Colette, Verlaïne'den bir şiir okur:

"Gök öyle mavi öyle durgun

Damlar üzerinde

Yeşil bir dal sallanadursun

Damlar üzerinde " (s.100).

Yazar, şiirin Cahit Sıtkı Tarancı tarafından dilimize kazandırıldığını dipnot olarak da verir.

Aşkın esas olduğu bir eserde hüznün ve ayrılıklar, hırçınlık ve dargınlıklara dair sözcüklerin olması tabiidir. Deyimlerden ikilemelere uzanan ifade unsurları da anlama derinlik kazandırır. Aşkın felsefesinin de yapıldığı oyunda sözler duyguların aracı olarak kıymet kazanır. Duygu-mantık çatışması tartışmaları beraberinde getirir.

Konuşmalar açık, anlaşılır ve etkileyici niteliktedir. Kişilerin seviyesini yansıtır tarzdadır. Yazar sözleri, jest ve mimiklerle tamamlar. Böylece sözü "lâf olmaktan" çıkarır.

f. EZİK OTLAR

Evrensel bir tema olan aşkı millî ve mahallî bir sorunla sergileyen Ezik Otlar⁽¹⁶⁴⁾, Temmuz 1968, Ocak 1969 tarihleri arasında kaleme alınmış, 1969-1970 yıllarında da Devlet Tiyatroları tarafından sahneye konulmuştur.

Boş Beşik adlı eserinden itibaren Anadolu köylüsünün törelerini, inançlarını, aşklarını ve korkularını ele alan, Necati Cumalı, 17 Şubat 1970'ten itibaren Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosunda sahnelenen *Ezik Otlar* oyunu ile köylüler arasında yaşanan toprak darlığı veya otlak sorununa dikkati çeker. Oyun, Anadolu insanının dramını anlatan oyunlar yazma geleneğinin yerleşmesine katkıda bulunucu niteliktedir. Trajik yönü kuvvetli olan *Ezik Otlar*, yazarın hümanist anlayışını sergileyen etkileyici bir oyundur.

Anadolu köylüsünün göğüslemek zorunda olduğu çeşitli sorunlardan toprak veya otlak meselesini, kadınlara ve kızlara yapılan baskıyı, törelerin katılığına, Anadolu köylüsünün namus, onur anlayışındaki yanlışlığı ve insanlara yerini yurdunu bıraktıran kan davasını sergileyen *Ezik Otlar*, yöresel bir portre çizer. Bu portrede bölgecilik, yerli-yabancı karşıtlığı temel sorun olarak belirir. Bir yandan yörenin kendine özgü yaşantısı diğer taraftan başka bir bölgenin canlı, renkli ve atik insanların yaşama kavgası verilir.

Şiir âhengiyle yüklü bir dilin, duygusal ve psikolojik derinliği olan ifadelerle birleşmesi sonucu akıcı, etkileyici ve anlaşılır bir üslûp ortaya çıkar. Halkın yaratıcı gücünün ürünü olan türküden de yararlanır.

Öz ve Biçim

Necati Cumalı, on bir tablodan oluşan üç perdelik *Ezik Otlar*'da, trajedyanın klâsik temalarından olan "aşk"ı esas almıştır. Evrensel teması aşk olan eserin toplumsal temasında, Anadolu köylüsünün töresi, inancı, katı kuralları ve baskısı yer alır. Aşka da temel olan asıl sorun toprak darlığı veya otlak sorunudur. Bu soruna sebep olan unsur, yerli-yabancı çatışmasına zemin hazırlayan durum ise klâsik bir zengin-fakir çatışmasıdır. Âşıkların arzusu toplum töresi, toprak sorunu ile karşı karşıya kalır. Doğa ile töre, doğa ile kişisel hırslar arasında çatışma yaşanır.

Ezik Otlar'da Metin And'ın da işaret ettiği gibi "Romeo ile Julliet temasını andıran"⁽¹⁶⁵⁾ bir tema söz konusudur: Düşman aileler ve bu ailelerin çocukları arasında yaşanan fırtınalı aşk. Ancak, *Ezik Otlar* daha gerçekçi, inandırıcı ve güncel bir konu ile sergilenir. Egeli-Karadenizli düşmanlığının sebebi de Anadolu insanının yıllarca ıstırabını çektiği toprak sorunudur.

(164) Necati Cumalı, *Oyunlar 1. Boş Beşik-Ezik Otlar-Vur Emri*, İmbat Yayınları, İstanbul 1969, s.59-124.

(165) And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, s.513.

Günlük yaşantıdan bir kesitle başlayan oyunda, Urla yakınlarında yaşayan Ege-
li köylüler ile buraya sonradan yerleşen Karadenizliler arasındaki anlaşmazlık hisset-
tirilir. Duyulan çifte sesinden sonra lazlardan Fahri'nin Egeli Kadir tarafından vurul-
duğu konuşmalar yoluyla sahneye ulaşır. Düşmanlığın boyutlarını sergileyen bu baş-
langıçtan sonra düşman ailelerin çocukları arasında gelişen aşkın derinliği vurgulanır.
Gülsüm, Kenan'ı çocukluk yıllarından itibaren sever. Kenan da aynı duygular içinde-
dir. Buluşurlar. Buluşmayı Âdem adlı sığırtmacı görür. Durumu Gülsüm'ün ağabeyi
Mahmut'a bildirir. Mahmut, lazlara karşı kin, öfke ve nefret duygularıyla doludur.

Kızkardeşinin, düşman bildiği lazlardan Kenan'la mektuplaşması, onunla bu-
luşması Mahmut için onur meselesi olur. Annesi ile Bekçi Etem onu sakinleştirme-
ye çalışır. Kenan'ı hırpalayan Mahmut, onun dostça tavırlarına tokatla karşılık verir.
Kin, öfke tohumlarını saçan ve Kenan'da öç alma hissini uyandıran bu olaydan son-
ra çatışma, felâketi sezdirici niteliğe bürünür. Kenan, Mahmut'la hesaplaşmak niye-
tindedir. Gülsüm'den de haber alamaz, onun da ailesiyle birlik olup kendisine cephe
aldığına inanır. Binnaz'ın çabalarıyla gerçeği öğrenir. Gülsüm hastadır. Kenan'a bir
süre ortada görünmemesi haberini yollamıştır. Ancak Kenan için artık çok geçtir. O
kararını vermiştir. Buluşma yerlerinde otururken Âdem gelir. Kenan, Âdem'le Mah-
mut'a haber salar. Kenan-Mahmut hesaplaşması Mahmut'un ölümü ile sonuçlanır.
Mahmut ile Kenan'ın otlar üzerinde boğuştuğu, Kenan'ın Mahmut'u öldürmek zo-
runda kaldığı konuşmalar yoluyla açıklığa kavuşur. Otlar, boğuşmayı sergileyici
tarzda eziktir. Üstünde yaşadıkları toprağın birer parçası olan Kenan, Mahmut ve
Gülsüm gibi insanlar tıpkı otlar gibi ezilmekte, kurumakta ve sararmaktadır.

Engel görünürde yok olsa da Gülsüm ile Kenan'ın kavuşması da artık müm-
kün değildir. Oyun trajik bir şekilde verilen bir kurbanla son bulur. Hem oyunun ba-
şında hem de sonunda birer kurban yer alır: Biri Karadenizlilere diğeri Urla köylü-
lerine aittir.

Ezik Otlar, trajik yanı çok kuvvetli olan ciddî ve içli bir dramdır. Gerçek ha-
yatın içinden çekilip alınmış kadar canlı, etkileyici ve inandırıcı bir olayın, şiirsel bir
dille biraz da romantik bir tarzda anlatıldığı oyun, trajik bir başlangıç ve sonuca sa-
hiptir. Yazar, kin, nefret ve öfke dolu insanların yanılığını sergileyerek izleyicinin
acıma duygusunu harekete geçirir. Merak unsurunu da oyunun başından itibaren us-
talıkla kullanır.

Toprak sorunundan kaynaklanan bir düşmanlığa dayanan çatışma, Gülsüm ile
Kenan'ın durumunu daha gerçekçi ve inandırıcı kılar. Çünkü, toprak sorunu Anado-
lu insanının temel sorunlarının başında gelir. Bir karış toprağı olmayan insanların
feryatları, isyânları ve hırsları çeşitli türlerde ve çeşitli yönleriyle kaleme alınmıştır.

Egeli-Karadenizli, yerli-yabancı ayırımına sebep olan ve insanları birbirleri-
ne düşman kılan sorun otlak sorunudur. Bu sorunların yanında bir de Karadenizlile-
rin kan davası sorunu vardır. Onlar, Karadeniz bölgesindeki yerleşim yerlerinden
kan davası yüzünden kaçmışlardır. Ancak, Bekçi Etem'in ifadesi ile ecelden, kader-
den kaçmak mümkün olmamıştır.

Dekor

Ezik Otlar'da olay, Urla yakınlarında bir köyde geçer. Köylülerin yaşantısını ve özelliğini sergileyen bir dekor kullanılır. Sahnede İncelerin damı ve çevresi yer alır. Ev kule denilen iki katlı bağ evidir. Sahnenin sağında kulenin alt kesitinden görünen alt odası, sağda üst odaya çıkılan bir merdiven, geride minder, solda kulenin çıkış kapısı yer alır. Kulenin sol duvarı önünde, çatısı erguvan dallarından örülmüş bir sündürme vardır.

Sahnenin solunda ise kuyu, iri bir badem ağacı ve badem ağacından sallanan, urgandan kurulmuş bir salıncak bulunmaktadır.

Oyunun ilerleyen sahnelerinde sergilenen dekorlardan biri de kırdı, mersin, erguvan, defne, böğürtlen kümeleri arasında yer alan küçük bir alandır.

Gülsümlerin kulesi yani iki katlı bağ evi olayların konuşulduğu, merak uyandırıcı söz ve davranışların sergilendiği esas mekân olarak dikkati çeker. Kuyunun yanındaki badem ağacı, ve ağaca kurulan salıncak Gülsüm'ün aşkını açıkladığı, sırrını verdiği sahnenin sergilendiği dekor olarak, mersinlikler ise âşıkların bulunduğu, hasımların vuruştığı yer olarak değer kazanır.

*Ezik Otlar'*da bulgur çeken köylülerin eşyaları da dekor unsurları olarak dikkati çeker. Yere serilmiş hasırlar, örtüler, çekilen bulgurun elendiği bir çamaşır teknesi, elek, elenen bulgurların doldurulduğu beyaz torbalar, yarıya kadar dolu bir buğday çuvalı... Köy yaşantısını sergileyen unsurlardır.

Necati Cumalı'nın oyunda ölçüyü esas alması, lüzumsuz en ufak şeye yer vermemesi başarıyı beraberinde getirir. Çünkü Bertolt Brecht'in de belirttiği gibi "Sahnede yer alan her şeyin oyunda rolü olmalı, oyunda rolü olmayan hiçbir şeye sahne-
de yer verilmemelidir" (166)

Zaman

Oyun, Fahri'nin vurulduğu gün başlar. Yazar, ilk tabloda zamanı vermez. Ancak yaz aylarının yaşanmakta olduğu sezdirilir. İkinci tabloda aradan iki gün geçer. Vakit ikindidir. Tablo süresince ağustos böceklerinin ötüşü de zamanı bildirici bir başka unsur olarak belirir. Oyun kişilerinden Etem'in şu konuşması mevsimi belirtici niteliktedir:

"ETEM: (*Kovayı kuyunun taşına bırakır.*) Bugün dünden de sıcak. İyice sıcak! Şurdan, bademin gölgesinden dışarı adım atayım demeyin! Her taraf cayıır cayıır yanyıyor! Yere baksan toprak alev alev gözlerinin içini yakıyor adamın..."(s.70-71).

(166) Bertolt Brecht, *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*, Türkçesi: Kamuran Şipal, Say Yay, İstanbul 1982, s.100.

İlk perdenin üçüncü tablosunda üç hafta sonra yaşananlar, Gülsüm-Binnaz konuşması ve Gülsüm'ün aşkını, sırrını açıklaması esastır. Daha sonraki tabloda oyunun felâketle bitmesine sebep olacak gelişmeler yaşanır. Gülsüm ile Kenan buluşur. Buluşmaya Âdem de şahit olur.

İkinci perdenin ilk tablosu aynı gün yaşananları konu alır. Âdem olanları Gülsüm'ün ağabeyine anlatmıştır. Ağabeyi deli divane bir şekilde kardeşinin eşyaları arasında Kenan'ın mektuplarını arar. Anasına da aratır, nihayetinde bulurlar. Korku ve dehşet verici bu andan sonraki gelişmeler ikinci tabloya konu olur. Bu tabloda Gülsüm'ün konuşması vasıtasıyla zaman ay olarak netleşir: "GÜLSÜM: Karanfil aşısı! Yedi kök aşı! Ah anne, Binnazların bir karanfilleri var, öyle güzel öyle güzel ki! Her biri top top, yumruk gibi açıyor. Şimdi tam zamanı dedi Binnaz! Aşılar, ağustos sonunda dikilirmiş! Hemen dikelim anne, hemen dikelim n'olur!" (s.98). Bu aşkın, mutluluğun, âdeta yeniden doğuşun ifadesidir de.

Gülsüm eşyaların düzeninin bozulduğunu, mektuplarının arandığını anlar: Mektupları koyduğu yerde bulamaz. İsyan eder. Üçüncü tabloda aradan üç gün geçmiştir. Bu hem tablonun başında belirtilir, hem de Gülsüm'ün konuşmasıyla netleştirilir: "GÜLSÜM: Dört gün önce salıncakta, gideyim mi gitmeyeyim mi diyen ben miydim sana!"(s.107).

İkinci perdenin dördüncü tablosunda korku ile beklenen an yaşanır. Kenan-Mahmut çatışması, Mahmut'un oyunun sonunu hazırlayan felâkete sebep olan tokadı sergilenir (s.108-109).

Üçüncü, yani son perdenin ilk tablosunda önceki tablodan hemen sonra yaşananlar yer alırken ikinci tabloda üç gün sonrası sergilenir. Bu tabloda büyük bir korku hissedilir. Kenan, Mahmut'la hesaplaşmak ister ve Âdem vasıtasıyla Mahmut'a haber salar. Binnaz, Gülsüm'ün "bir süre ortalarda görünmesin" yolundaki isteğini ileterek onu fikrinden caydırmayı umar, ancak çabası kâr etmez. Kenan kararlıdır. Bu kararlılık son tabloda acı sonu beraberinde getirir. Hesaplaşma kanlı sonuçlanır. Vakanın ve zamanın zirvesi karar anıdır.

Yaklaşık olarak bir aylık süreyi esas alan oyunda en önemli an Kenan'ın kararlılığını sergilediği andır. Zaten oyun bu karardan sonra ölümle son bulur.

Kişiler

Necati Cumalı, oyunun özüne uygun olarak aksiyonu sağlamak ve olayı sergilemek için karakterler ve karakter uzantısı tipler oluşturmuştur. Karakter uzantısı tiplerde bile duygu derinliği ve davranış değişikliği dikkati çeker. Mesela: Mahmut, kin, öfke ve nefretle dolu olan kişiliğini oyun sonuna kadar devam ettirse de tipten öte dış dünyadaki benzerlerinin ustaca çizilmiş bir örneği olarak belirir.

Kısaca, gerçek hayattaki tek boyutlu insanların oyuna yansınması olarak değer kazanır. Âdem de öyle. Kıskançlığın, ezilmiştiğin ve kimsesizliğin yarattığı tek boyutlu bir insandır.

Necati Cumalı daha çok özel nitelikleri olan oyun kişilerine yer verir. Bu kişilerin her biri kendi başına özel davranışları ve düşünceleri, eğilim ve tepkileriyle belirirler. Üç boyutlu olmasa da dış dünyanın fazla derin olmayan insanların benzeri olarak ortaya çıkarlar. Zaten oyun içinde bazı kısıtlamalar gerekli ve zorunludur. Oyun, kişileri vasıtasıyla insancıl ilişkileri ve anlamları vermeyi hedefler.

Ezik Otlar'ın kadın kahramanı, Gülsüm İnce'dir. Gülsüm konuşmaları yoluyla davranışlarının nedenini açıklayan Kenan'a karşı duyduğu hisleri öncesi ile birlikte anlatan, duygu ve düşüncelerini net olarak ortaya koyan, inandırıcı, terferruatlı olarak tanıtılmış, özgün ve renkli bir kişidir. Duygularını tahlil ederken kullandığı ifadeler, samimiyeti ve aşkını itirafı onu karaktere yaklaştıran unsurlardır. Modern düşünen ve çağdaş ölçülerde severek evlenmeyi isteyen Gülsüm, on yedi yaşındadır. Küçük yaşta babasını kaybetmiş, ağabeyi ve annesi tarafından büyütülmüştür. Tâ çocukluktan yani ilkokul sıralarından beri Kenan'a ilgi duyar. Duygusaldır ancak düşüncelerini ve davranışlarını da kararlılıkla ortaya koyar. Asiliği uysallığa tercih eder. Bu konuda annesinin iyi kısmet diye tarif ettiği erkek için şunları söyler: "Yüreğimi tık ettiremez öyleleri! Bir kez olsun daha hızlı çarpıramaz! Dümdüz olur o senin iyi dediklerin! İnişsiz yokuşsuz, çöl gibi, sıkıcı, dümdüz! Ben erkek olsam içerdim, kâğıt da oynardım!" (s.64).

Yaşama sevinciyle dolu olan Gülsüm, atları, kuşları, çiçekleri çok sever. Hem ağabeyine düşkündür hem de Kenan'a. Oyunun sonunda her ikisini de kaybeder. Ağabeyi, Kenan'la boğuşurken Kenan tarafından öldürülür. Gülsüm yerli yani köylü halkın temsilcisidir.

Lazları temsil eden Kenan Gür, Gülsüm'ün sevdiği delikanlıdır. Atak, cesur ve iyiliksever biridir. Ağabeyi Fahri vurulduktan sonra onun yerini alır. At biner, bıçak taşır. On sekizinde toy bir âşıktır. Çocukça hayalleriyle aşkın insan üzerindeki tesirlerini netleştirir. Duygusaldır, büyüklerine hatta ağabeyini öldürenlerin ailelerine bile saygılıdır. Dostlukla her şeyin üstesinden gelmeyi ister. Ancak kendisine sözle ve davranışla hakaret edilince bunu onur meselesi yapar. Hiç istemediği hâlde Mahmut'u öldürmek zorunda kalır. Kenan'ın tek suçu başka bir bölgeden gelmiş olmasıdır. Varlıklı, gösterişli ve yakışıklı olması kıskançlık uyandırır. Kendisini bu yönü ile kıskanan Âdem'e bile yardım etmek ister, ancak Âdem hırsından bu teklifi geri çevirir. Kenan'ın sevgi dolu yüreğini çevre ve töre şartları katılaştıracaktır. Kenan istemese de katil olacaktır.

Kenan'ın karşısında yer alan Mahmut İnce köylülerin temsilcisidir. Aksiyona hız veren ve merak unsurunu kamçılایan söz ve davranışlar ona aittir. Kin, nefret ve öç kelimeleri onu tanımlamaktadır. Kardeşine düşkün olan, babasının ölümünden

sonra evin bütün sorumluluğunu üzerine alan Mahmut, otoriter ve baskıcı Anadolu erkeğini temsil etmektedir. Hem otlak sorunu hem de yanlış namus anlayışı onu ölüme sürükler. Aşk küçümseyen Mahmut, âşıkların arasına engel olarak girer. Hakarete varan davranışları ile hasmını kızdırır. Delikanlılığın verdiği asilik ve cesaretle düşman bildiği Kenan'la çatışır. Boğuşma esnasında Kenan tarafından öldürülür.

Oyunda yer alan olumsuz tiplerden biri de Âdem Demir'dir. Âdem, yoksulluğun, kimsesizliğin, hasedin ve kinin temsilcisidir. Olaylara sebep olan ve Kenan-Mahmut çatışmasını hızlandıran odur. Kenan'ı çekemeyen Âdem, onun kendisinden şanslı olmasını hazmedemez. On altı yaşlarında olan Âdem, sığırtmaçtır.

Oyunda, Gülsüm'ün duygularını anlattığı, dert ortağı Binnaz İnce de yer alır. Binnaz sevdiği gençle nişanlanmıştı ve nişanlısının askerden dönmesini beklemektedir. Aşk üzerine konuşmaları, aynı duyguları paylaşıyor olmaları oyuna romantik bir atmosfer getirir.

Oyunda Gülsüm ile Mahmut arasında köprü durumunda olan Ayşe İnce, tipik bir köylü anası olarak çizilir. Kızına çıkışarak onu yola getirmeye çalışan, başaramayınca yumuşak bir üslûpla nasihatlar veren ana, oğlunu kavgadan uzaklaştırmak için yalvar yakar olur. Kader inancı ile tevekkül eden elli yaşlarında bir kadındır.

Bekçi Etem Tırpan da sağduyulu, ârif insanları temsil eden yaşlıca bir kişidir. Olacakları önceden tahmin edebilen Etem, olacakları önlemek, kan dökülmesini engellemek için çaba sarfetse de sonuç alamaz. Ecelin insanı gittiği yerde de bulacağını ifade eden Etem, yaşlı köylü erkeğini temsil eder.

Bir de sadece anlatılanlar vasıtasıyla haberdar olunan ve kişileri çevreleriyle somutlaştırmada kullanılan insanlar yer alır. Bunlardan Fahri vurulup ölmesi ile Kadir de Fahri'yi vurması ile eserde yer alır. Konuşmalar vasıtasıyla bunlardan haberdar olunur. Binnaz'ın ağabeyi ve askerdeki nişanlısı da adı geçen şahıslar olarak belirtilebilir.

Oyunda yer alan kişiler tek boyutlu ve sığ olmaktan uzak üç boyutlu karaktere yakın insanlardır. Yer yer psikolojik derinlikle zenginleştirilmiş karakter uzantısı tipler de esastır. Bunlar duygu derinliği, kararlılık, değişkenlik yanında bazı tipik özellikleri de taşırlar.

Olay Dizisi

*Ezik Otlar'*da serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümden oluşan klâsik bir olay dizisi vardır. Yazar merak uyandıran öğelerden, korku ve acıma duygusuna, tedirginlik ve heyecana doğru bir sıra takip eder.

Serimde olaylara hazırlık sayılan gelişmeler yaşanır. Gülsüm şahid olduğu bir olayı anlatır: Kedi, bulgurdan kalan elek artıklarına atılan bir kırlangıcı kapmıştır.

Bu Gülsüm'ü çok etkilemiştir. Gülsüm, kediye engel olamadığı için kendisini suçlu hisseder. Bu giriş ile yaşanılacak olaylara zemin hazırlanır. Gülsüm ile anası konuşurlarken, ana Ayşe tabiatın düzeninden ve yaşama kavgasından söz ederek çatışmaları hissettirir:

"AYŞE: Nerede yaşıyoruz be kızım? Bu yerler! Yaban yerler! Dört yanına bir bak, yere göğe, cümle otlara, canlılara iyice bak! Bir boğuşmadır gider! Şahin serçeyi kovalar, avcı şahini! Sansar kümesi dağıtır, kurt sansarı paralar! Bu gidenlerde tohuma duran, dalında kuruyan ot göster bana! Rahat huzur kimde var? Rüzgâr bile bulutun izinde! Sensesen duyan kim?...” (s.63).

Ana-kızın konuşmaları vasıtasıyla olayın öncesi hakkında bilgi verilir. Toprak darlığı veya otlak sorunu yüzünden Egeli-Karadenizli, bölgecilik çatışmasının varlığı hissettirilir. Olayları baştan sona etkileyen bu çatışmayla ilgili bilgiler ayrıntılı olarak verilir. Konuşmalar esnasında bir el çifte sesinin duyulması ile oyuna heyecan, korku ve merak unsuru hâkim olur. Böylece izleyici oyunun içine çekilir.

İlk kurban ile oyundaki çatışmanın ciddiyeti vurgulanırken olayda yer alacak kişilerin duygu, düşünce ve davranışlarının da öncesi hakkında açıklayıcı, tanıtıcı bilgiler verilir. Konuşmalar vasıtasıyla oyundaki insanların eğilimleri, nasıl davranabilecekleri, neden çekindikleri ile ilgili serim yer alır.

Serimde ilk olay ve sonuçları üzerinde durulur, tanıtma esastır. Açıklayıcılık ve olaylara hazırlık bakımından serim hemen her tabloda yer alır. Oyun boyunca varlığını sürdüren serim, oyunun sonunda da kişilerin pişmanlıklarını sergilemesi olarak belirir.

Kişilerin özellikleri, aile ve arkadaş çevreleri, oturdukları yerin, yaşadıkları bölgenin özellikleri, kişilerin birbirleriyle münasebetleri, hayata bakış tarzları serimde sergilenir. Serimdeki açıklamalar vasıtasıyla olacaklar önceden hissettirilir. Egeli köylü Gülsüm ile Karadenizli Lazlardan Kenan'ın aşkıdan önce düşmanlığın öncesi ve boyutları hakkında hissettirilmeden bilgiler sunulur. Bu konuda, Kadir'in Fahri'yi öldürmesini değerlendiren bekçi Etem Tırpan'ın şu konuşması serimin önemli bir özelliğini yansıtır:

"ETEM: Otlak yüzünden !... Bunu bilmeyen kim?

(Kısa Sessizlik)

(Devamla) Üç ay oldu, Gözlemecilerin çayırını Lazlar satın aldı alalı, ortada görünmediler mi, Kadir, ineğini keçilerini çayıra salardı. Kaç kez gördüm tembihledim, iş büyümesin, çatallanmasın diye hep kapattım. -Bekçilik zor iş Ayşe yenge, çok zor iş! Sırasında gördüğünü sırasında görmeyeceksin, gözü kapalı geçeceksin! Fahri'yi vurup kaçtığına sağ malları gene çayırdıydı Kadir'in ! Anlaşılan, Fahri atıyla gelip durumu gördüyse, 'Ne arıyorsun bizim çayırdı?' dediyse, o yüzden her

ne ağız dalaşı geçtiyse aralarında, Kadir çiftesini doğrulttuğu gibi Fahri'yi vurdu! İşin doğrusu, nedeni bu! Bunca yıllık bekçiyim, bilmem mi? Sen doğrusunu benden sor!" (s.72-73).

Oyunun başından itibaren çatışmanın varlığı dikkati çeker. Bu çatışma, bölgeciliğe dayanan ve otlak sorunu çerçevesinde netleşen yerli köylü ile yabancı Laz arasındaki çatışmadır. Gülsüm'ün anası Ayşe bu çatışmayı daha oyunun başında şu şekilde vurgular: "AYŞE: Lazlar'dan sana ne olur mu? Biz bu yerlerin köklüsüyüz! Lazlar on yıl olmadı Karadeniz'den geleli, buraların otlağına, bağına sahip çıktılar! Ağabeyin bu ovanın erkeği! Kendine yaraşan yeri, yabancı elinde görmeyi nefesine yedirir mi? Dostunu düşmanını ayır gayrı! Çocuk değilsin!" (s.66).

Otlak sorunu dışında ikinci bir sorun daha vardır. O da Binnaz'ın söylentilerden birini nakletmesi ile belirir: Kadir, sevdiği Nazlı'nın Fahri'ye kaçmasına tahammül edemediği için Fahri'yi öldürmüştür. Köydeki erkeklerin sevdalandıkları köylü kızını Lazlara kaptırmaya tahammül edemeyişleri, yani kendilerine yaraşanı, yabancı elinde görmeyi nefislerine yediremeyişleri de çatışmanın sebeplerinden gösterilmektedir.

Gülsüm-Kenan aşkının ortaya çıkması ile Kenan-Âdem, Mahmut-Kenan, Gülsüm-Ayşe ve Gülsüm-Mahmut arasında çatışma yaşanır. Aşkın karşısında kişisel hırslar, toprak sorunu ve düşmanlık yer alır. Urlalı köylüler, Karadenizlilerin gelip de otlaklarına, kızlarına sahip çıkmasını hazmedemezler. Kavganın, çatışmanın temel sebebi budur. Kişilerin konuşmaları çatışmanın inandırıcılığına hizmet eder. Mahmut'un, Fahri'nin öldürülmesini değerlendirirken kullandığı ifadeler onun çatışmadaki rolünü belirleyici niteliktedir:

"MAHMUT: Kadir erkek çıktı hepimizden! Çalımından geçilmiyordu o Fahri denilen hergelenin! Ovada dalaşmadığı adam kalmadı. Kadir vurmasa ben vura-caktım günün birinde o iti..." (s.69).

"MAHMUT: Lazlar getirdi kavgayı gürültüyü bu ovaya!

Lazlar gelmeden önce kimin kime zararı dokunduğu vardı? Elin yavuklusunu kaçırmak onlarda! Efelik, kabadayılık taslamak onlarda! Ne işleri var onların buralarda? Ne demeye kalkıp başımıza geldiler?" (s.73).

*Ezik Otlar'*da basamaklı bir çatışma vardır. Her şey, en ince ayrıntısına kadar sebepleriyle birlikte, inandırıcı bir tarzda yer alır. Önceden haber verilen çatışmadan da söz etmek mümkündür. Kişileştirme düzeni, estetik denge bakımından gayet ustaca düzenlenmiş olan *Ezik Otlar'*da kişiler isteklerinde ısrarlı, duygu ve düşüncelerinde kararlı, direnen karakterlerdir. Basamaklı çatışmanın başarısında bu karakterlerin rolü büyüktür. Kişilerin davranışı baştan sona hesaplanmış, her durum baştan sona incelikle düzenlenmiştir. Üç boyutlu olmasa da üç boyutluya yakın karakterlerin

inandırıcı ve birbirini destekleyen, hatta oyunun ilerleyen aksiyonu için ipuçları veren davranışları vardır. Bu özellikleri bakımından ustaca düzenlenmiş basamaklı bir çatışma esastır.

Bir de önceden belirtilen çatışma vardır. Kadir'in Fahri'yi öldürmüş olması, köylü-laz düşmanlığının ilk patlaması olarak değerlendirildiğinde, Gülsüm-Kenan aşkı ile birlikte Mahmut-Kenan kapışması ve çatışmasının olacağı haberi de önceden verilmiş sayılır. Çünkü, oyunun başından itibaren Mahmut'un Lazlardan birini öldürebileceği sezdirilir hatta vurgulanır. Nitekim oyunun başında bir el çifte sesi ile irkilen ana-kızın ilk korkusu, Mahmut'un Karadenizlilerden birini vurduğuna ilişkindir. Aşkın ortaya çıkması, Mahmut'un hazır olarak beklediği bir çatışmaya zemin hazırlar. Mahmut Karadenizli Kenan ile kapışır, sonunda hayatından olur.

Ezik Otlar'da hem basamaklı çatışma açısından hem de önceden haber verilen çatışma açısından önemli bir unsur da rüya motifinin kullanılmasıdır. Gülsüm, ağabeyi ile sevdiği adamın hesaplaşmasından önce, ağabeyinin öldürüldüğüne dair bir rüya görür. Acıya, korku ve merak unsuruna hız katan bu motif ile çatışma, daha gerçekçi bir tarzda günlük hayatın, bilinçaltına işleyen psikolojisine kadar uzanır.

Ezik Otlar'da konuşmalar vasıtasıyla gündeme gelen bir başka sorun daha vardır. O da Anadolu insanının asırlardan beri kurtulmak için çabaladığı, ancak bir türlü başaramadığı kan davasıdır. Karadenizlileri yerlerinden yurtlarından eden bu meseledir: Ancak ölüm onları yabancı elde de bulur.

Oyunda, eski-yeni, yaşlı-geç çatışması da vardır. Gülsüm ile anası arasında, Gülsüm ile oğlu arasında, Mahmut ile bekçi Etem Tırpan arasında bu türden bir çatışma vardır. Gülsüm çağdaş evlenme usûlünden yanadır, anası görücü usûlü, Gülsüm insanın iradesinin önemine inanır, anası her şeyi nasip kısmet olarak değerlendirir. Mahmut, acelecî, toy, kin ve nefret dolu, anası ile bekçi Etem, tecrübeli, arif insanlardır. Kin ve nefretin aleyhindedirler. Toyluk-tecrübe ile, acelecilik-sakinlik ile, asilik de sağduyulu davranış ile çatışır.

Ezik Otlar'da ilk asal düğüm Uralı köylüler ile Karadenizli lazlar arasındaki çatışmanın sergilenmesiyle atılmış olur. Zaten Fahri-Kadir çatışması, serimin bir parçası olarak belirttiği için, asal düğümün ara düğümü konumundadır.

Serimde yer alan ara düğümde önce öldürmenin gerçekleştiği haberi ulaşır. Sonra öldürmeye sebep olan durum, otlak sorunu ile kız meselesi olarak değerlendirilir. Ana düğüm, Gülsüm'ün aşkını anlatması ile atılır. Ana düğümün içinde çeşitli ara düğümler de yer alır. Gülsüm'ün Kenan'la buluşmaya gidip gitmeyeceği konusu, Âdem'in buluşmaya şahid oluşu ve tehdidi, Mahmut'un Âdem'den öğrendikleri ile eve gelip mektup araması, hem korku, hem heyecan, hem de acıma duygusunu harekete geçirici unsurlardır. Bu ara düğümlerin çoğu çözümlerin hemen ardından ye-

niden atılır. Gülsüm ile Kenan'ın buluşma konusundaki kararlılıklarını uygulamaya koymaları ile yeni bir ara düğüm atılır: Âdem'in kendilerini görmesi ve tehdidi. Âdem'in sözünü tutarak, gördüklerini Gülsüm'ün ağabeyine ulaştırması tehditle ilgili düğümü çözerken, yeni bir düğüme daha zemin olur. Mahmut öğrendiklerinden hareketle kızkardeşinin eşyaları arasında Kenan'ın mektuplarını arar. Anasından da yardım isteyen Mahmut anasının tavırlarından hareketle mektupları bulduğunu anlar. Her çözüm daha büyük düğümleri basamaklı olarak getirir. Mektupların bulunması ile Mahmut, hem kızkardeşine hem de Kenan'a ateş püskürür. Kızkardeşi ile küskünlüğe yol açan aşk, Kenan'la hesaplaşmaya kadar uzanır. Kenan'a haddini bildirmek isteyen Mahmut, onu hakaret dolu sözlerle incitmekle kalmaz, tokatlar da... İşte bu sahne son asal düğüm noktası olarak değer kazanır. Mahmut'un Kenan'ı hırpalaması, araya hesaplaşmanın gireceğinin habercisidir. Merak, korku, acıma ve tedirginlik bir aradadır. Mahmut'un hasta olan kardeşi Gülsüm'le barışıp barışmaması, anası ve bekçi Etem'in uyarılarına uyup uymaması, Gülsüm'ün rüyasında ağabeyini öldürülmüş görmesi ve rüyanın neye işaret olduğu konusu, Gülsüm ile Kenan'ı ayırmak için çareler düşünülmesi, Kenan'ın Âdem ile Mahmut'a haber göndermesi, Binnaz'ın Kenan'a Gülsüm'ün mesajını iletmesi, Kenan'ın kararından dönmemesi son asal düğümün ara düğümleri olarak sergilenir.

*Ezik Otlar'*ın değişme ve doruk noktası Kenan'ın kararlılıkla hesaplaşma isteğini sergileyip Âdem'le Mahmut'a haber göndermesi ile belirir. Heyecanın doruğa yükseldiği, nefeslerin tutulup tedirginlik ve korku dolu bekleyişin son haddine ulaştığı bu an üçüncü perdenin ikinci tablosunda sergilenir.

Heyecanın doruk noktası olarak beliren bu sahnenin en önemli konuşmaları şu şekilde gelişir:

"KENAN: Hadi git söyle Mahmut ağabeyine de duysun! Kenan mersinlerin yanında de!

Âdem: Mahmut ağabey gelene kadar nasıl olsa kaçarsın...

KENAN: Kaçmayacağım." (s.119-120).

Kenan'ın kararlılığı, Mahmut'la hesaplaşma isteği yanında, konuşarak anlaşma ümidi de vardır:

"KENAN: Gelsin! Gayret ederim, alttan alırım, vurmazsa vurmam, sövmezse sövmem. Konuşmaya, anlaşmaya çalışırım! Ama kaçamam, arkamdan kimseyi kendime güldüremem"(s.122).

Oyun, ikinci kurbanının verilmesiyle trajik bir şekilde son bulur. Hesaplaşma kanlı sonuçlanmıştır. Mahmut öldürülmüştür. İnandırıcı bir zeminde çatışmalar, hasımlardan birine ölüm getirmiştir. Böylece eserin dengesi de sağlanmıştır. Oyunun

başında Lazlardan Fahri, oyunun sonunda ise köylülerden Mahmut kurban gider. Her iki taraf da ölüm acısı ile irkilir.

Oyunun başından itibaren çeşitli düğümler atılır. Ara düğümler çözümlerle zincirleme olarak gelişir. Her çözüm yeni bir düğümün atılmasına zemin olur. Serimdeki gelişmeler çatışmaların boyutunu sergilerken Gülsüm'ün Kenan'la buluşabilme arzusu gündeme gelir. Bu düğüm, Kenan-Gülsüm buluşması ile mersinliklerde çözüme ulaşırken, Âdem'in olaya şahid olması yeni bir düğümü oluşturur. Tehditler savuran Âdem'in gördüklerini Gülsüm'ün ağabeyine ulaştırmış olması ile merak ve bekleyiş çözüme ulaşırken daha önemli düğümler atılır. Aksiyon hızlanır. Korku, tedirginlik, üzüntü ve merak dolu bekleyiş başlar. Mektuplaşmayı kanıtlayacak mektupların aranması ve bulunması, daha sonra Mahmut'un kızkardeşi ve Kenan'la hesaplaşma isteği sergilenir. Mahmut, anasının ısrarı ile kızkardeşine dokunmaz, sadece küskünlükle hiddetini ifade eder. Kenan'a ise haddini bildirme kararındadır. Kararını uygular. Kenan'ı tokatlar, kızkardeşinden hatta semtlerinden uzak durmasını, aksi hâlde daha büyük olaylara sebep olacağını belirtir.

Bütün bu olaylardan habersiz mektuplarının bulunduğu anlamasıyla yatağa düşen Gülsüm, Kenan-Mahmut çatışmasını önlemek ister. Kenan'a, bir süre ortalarda görünmemesi yolunda haber gönderir. Ancak haberi götüren Binnaz, Kenan'a ulaşmadan Mahmut, Kenan'la karşılaşır ve böylece haber ulaştırılamaz. Bunun üzerine Kenan, Gülsüm'ün kendisini oyaladığı fikrine kapılır. Tokatla birlikte "kinin tohumları" serpilmiş olur. Gülsüm'ün ağabeyiyle barışma isteği başlangıçta sonuçsuz kalır. Mahmut büyük bir kin, nefret ve öfke içindedir. Büyüklerinin nasihatlerini dikkate almaz. Gülsüm'ün de rüyasında gördüğü gibi kin Mahmut'u ölüme kadar sürükler. Ölmeden az evvel kızkardeşinin ısrarlı tavırlarıyla kucaklaşarak barışan Mahmut, içinde biriktirdiği kin ve öfkeyi Kenan'a yöneltir. Dostça yaşama teklifinde bulunan Kenan'ı hakaretleriyle kışkırtır. Sonuçta Kenan istemediği hâlde Mahmut'u öldürür. Trajik yönü çok kuvvetli olan bu son ile perde kapanır.

Aşk, toprak darlığına yani otlak sorununa dayanan köylü-laz çatışmasına kurban verilir. Ağaçlar otlar gibi toprağa bağımlı yaşayan insanlar, tıpkı otlar gibi kurumaya fırsat bulamadan ezilir, sararıp solar ve çürürler. Mahmut gencecik yaşta Fahri gibi toprağa, Kenan baharında, Kadir gibi hapse giderken Gülsüm de sevdiklerinin ölümüne sebep olduğu inancı ile hüzne sürüklenir. Dünya ölümlüdür. Ancak kişilerin ölümü ile doğanın kılı bile kıpırdamaz. Bir anlık suskunluktan sonra hayat yine eskisi gibi devam eder. Oyun, bekçi Etem'in bu mesajı içeren konuşmasıyla sona erer.

Klâsik oyun geleneğine bağlı olarak vuruşmalar ve ölümler sahnenin dışında gelişir. Sadece tokat atma sahnesi sergilenir. Öldürme, sadece sonuç olarak verilir. Vuruşma ve öldürme anı sergilenmez.

Konuşma Örgüsü

Ezik Otlar'da aksiyonu ilerleten, oyun kişilerinin ve olayların serimini yapan, çatışmalar ve düğümlere zemin hazırlayan unsur konuşma örgüsüdür. Mehmet Kaplan'ın "tiyatronun ruhu" olarak değerlendirdiği "konuşma" ⁽¹⁶⁷⁾, *Ezik Otlar* oyununda iki ayrı görevi üstlenir. Hem sahne gerisinde aksiyonu ilerleten gelişmelerin sahneye ulaştırılmasını, hem de sahnedeki gelişmelerin inandırıcı bir zemine oturtulmasını sağlar. Sahne gerisinde yaşanan vuruşma ve boğuşma olayı, konuşma vasıtasıyla sahneye ulaşır.

Zaten, olayın öncesine ait gelişmeler, olup bitmiş olaylar da serim vasıtasıyla ve konuşma yoluyla aktarılır. Kişilerin hem kendilerini tanıtmalarına hem de başkaları ile ilgili düşüncelerini aktarmalarına fırsat veren konuşma örgüsü, tabii bir zeminde şiirsel bir dille gelişir.

Konuşmalar, kişilerin özelliklerini vermekle kalmaz, onların nasıl hareket edeceklerini de hissettirir. Hem yaşanan çevrenin, hem de sorunların niteliği konuşmalarla sergilenir. Güncel, inandırıcı ve renkli bir üslup esastır. Yer yer felsefi ifadeler, romantik konuşmalar da oyunu canlı ve etkileyici kılar. Ciddi açıdan geliştirilen diyaloglar, çöşku dolu konuşmalarla renklenir. Acı, hüznün, tedirginlik ve felâket içiçedir. Her konuşma, jest ve mimiklerle inandırıcılık kazanır.

Gerçek hayattan alınan bir sahnenin sanat gücü ile sergilenmesi olarak değer kazanan *Ezik Otlar*'da çeşitli halk unsurları ve tekerlemeler de yer alır.

Gülsüm'ün aşk konusundaki samimi itiraflarından sonra söyledikleri ile yazının hatıralarında naklettiği satırlar arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Gülsüm aşkını Binnaz'a anlattıktan sonra pişmanlığa benzer bir tavır sergiler. Binnaz, bu durumu kırıngılıkla karşılar ve aralarında şöyle bir konuşma geçer: "BİNNAZ: Neden güvenin yok mu bana? Ben sana anlatmadım mı her derdimi?

GÜLSÜM: Ondan değil! Eksildim gibime geliyor! Azaldım! Sanki üstümden bir şeyler düşürdüm, tarağımı, başörtümü, kuşağımı kaybettim anlattıkça sanki! Eğilip aramak gibi bir şey geliyor içimden..." (s.81).

Bu duygularla ilgili olarak Cumalı da çocukluk yıllarına ait bir hatıradan hareketle şunları söyler: "Yabancı bir elin kokusu değdi mi tehlike başlamıştır. Aşkta da böyledir. Gizlerinizi, yalnız sizinle sevdiğinizin bilmesi gereken şeyleri, başkalarına açmayın! Çok sürmez boşalmış görürsünüz yaşamınızı" ⁽¹⁶⁸⁾.

Ölümlle, kaderle, hayatla ilgili çeşitli felsefi sözlerin de yer aldığı eserde, halk inanmalarından tekerlemelere uzanan bir dil zenginliği görülür. Telli böceğin uğur getireceğine inanma ve böceği tekerleme ile uçurma sahnesi bu bakımdan ilgi çekicidir (s.81-82).

(167) Mehmet Kaplan, "Tiyatro Sanatı", *Hisar*, S.149 Mayıs 1976, s.6-7.

(168) Cumalı, *Yeşil Bir At Sirtında*, s.282.

Cumalı'nın oyunlarında dikkati çeken temel özelliklerden biri rüya motifidir. Haberci rüya olarak yer alan ve çözümle ilgili ipuçları veren bu motif, *Nalınlar*'da, *Kaynana Ciğeri*'nde ve *Ezik Otlar*'da ortak bir unsur olarak belirir. *Nalınlar*'da Seher'in kaçırılmasından önce, kaçırılışı ile ilgili rüya *Kaynana Ciğeri*'nde gelinin boş düşüp düşmemesi, görümceye kısmet çıkması ile ilgili rüyalar yer alır. Rüyalar merak uyandırıcı, heyecanı kamçılayıcı niteliği ile değer kazanır. *Ezik Otlar*'da da Mahmut'un öldürülmesi ile ilgili rüya çözümünden önce ipucu niteliği ile dikkati çeker.

İkilemeler, deyimler, kısa ve özlü konuşmalar yanında oyuna renk katan unsurlardan biri de Gülsüm'ün söylediği türküdür:

"GÜLSÜM:Uzun kavak ne uzarsın engine?

Yapraklar benzemiyor rengine.

Anne beni verecek misin dengime?

Ah, yanıma gel yanıma gel yanıma

Yar dola-dola dolanıyor boynuma

Uzun kavak gıcım gıcım gıcılar

Anne benim sol böğrümde sancı var

Ben ölürsem benden daha genci var " (s.76).

Oyunu romantik kılan, oyuna evrensel nitelik kazandıran "aşk" Gülsüm'ün duygulu, coşkulu, taşkın tavır ve konuşmaları ile somutlaşır. Âşık bir genç kızın hisleri etkileyici, inandırıcı ve coşkulu bir üslûpla, şiirsel bir tonla sergilenir. Gülsüm'ün psikolojik yönünü derinliğine sergileyen konuşmaları, oyuna üç boyutluluk getiren unsurlardandır. Şiirsel, romantik ve içten ifadelerle yüklü konuşmalardan birini örnek olmak üzere şu şekilde aktarabiliriz: "GÜLSÜM: Üç haftada nasıl böyle oldum anlayamıyorum! Nereye baksam onu görüyorum! Hep atıyla üstüme üstüme geliyor! Dama girsem hemen dışarı atıyorum kendimi! Sanki nal sesleri duymuş gibi oluyorum! Demin sallanırken, dama doğru havalanırken, sanki atıyla damın üstünde durur gibiydi! Ne yana baksam o ! Hep o! Bekliyor beni! Büyüyor, büyüyor, baktığım her yerde, gözümün alabildiği her alanda karşımda o! Yerde o, gökte o! Kapıdan girerken, kapıdan çıkarken yolumu kesen o! Kuyudan su çeksem, inanır mısın, kuyunun dibinde o! Başım dönüyor, dönüyor, ayaklarım hep ona doğru gidiyor..." (s.77-78).

Hümanist bir yaklaşımın esas olduğu oyunda acı ve hüznle başlayan gelişmeler yavaş yavaş coşkulu aşka yönelir, mutluluk, aşk ve coşku trajik sonu daha etkili kılar. Cumalı, Anadolu insanının toprak darlığından kaynaklanan otlak sorununu, evrensel bir tema olan "aşk" la iç içe verir. Mahallî ve millî bir zeminde gelişen evrensel unsur başarı ile sergilenir. Bu başarıda, Cumalı'nın ölçü ve ahenge dayanan şairliğinin rolü büyüktür.

2. Komedi

a. *NALINLAR*

Necati Cumalı'nın Urla dolaylarında kız kaçırma olayını ele aldığı ve komedi tarzında işlediği *Nalınlar* adlı eseri, 1962 yılında Kent Yayınları tarafından iki perde ve dört tablo hâlinde sunulur. Aynı yıl Mahir Canova yönetiminde, Kent Oyuncuları tarafından oynanan *Nalınlar*, sonradan İmbat Yayınları ve Tekin Yayınevi tarafından da yayınlanır⁽¹⁶⁹⁾.

1960 yılında tamamlanan eser iki yıl süreyle sahnelenmeyi bekler. Bu bekle-yişi Cumalı, Kent Oyuncuları'nın başarısını da vurgulayan bir eda ile şu şekilde ifade eder: "*NALINLAR*, yazıldıktan sonra seyirci önüne çıkıncaya kadar iki yıl bekledi. Hangi tiyatroya versem oyunu sahnelenecek değerde bulmayarak geri çeviriyordu. Bu iki yıl içinde önce 'Bunun neresi komedi, gıdıklasan kimse gülmez!' diye İstanbul Şehir Tiyatroları, ardından kadrosuna uymadığı gerekçesiyle Haldun Dormen Tiyatrosu, ilk başvurumda bazı düzeltmeler isteyerek Devlet Tiyatroları, o küçük düzeltmeleri gerçekleştirmemden sonra, 'Bu oyun olmamış' diyerek yine Devlet Tiyatroları, bu arada rahmetli Ulvi Uraz hep geri çevirdiler. Kent oyuncularına başvurmak ise aklımdan geçmiyordu. Sonunda kendileri sordular istediler. 1962 yılında bir akşam saat dokuzda verdim oyunu, ertesi sabah telefonla muştusunu aldım. Allaha ki öbür tiyatrolar geri çevirmişler. *Nalınlar*, hakkı olan özen, hakkı olan güçlü kadroyla sahnelendi, tiyatro seyircisi için bayram oldu"⁽¹⁷⁰⁾.

Üsküp Türk ve Arnavut Halkları Tiyatrosu da 1968'de *Nalınlar*'ı Türkçe olarak sahneler⁽¹⁷¹⁾. Daha sonra Altındağ Tiyatrosu sahneler.

Köy yaşantısını ve töreleri yumuşak bir üslûpla komedi tarzında sergileyen Cumalı, *Nalınlar*'da kız kaçırarak törelere karşı çıkmayı, iki âşğın birleşmesi için tek çare olarak ortaya koyunca izleyicinin desteğini kazanmış olur. Böylece "kız kaçırmayı" veya "kaçma"yı hoşgören ortak bir ruh oluşturup izleyenleri gevşetme ve rahatlatmayı hedefler. Komedinin önemli bir unsuru olan bu gevşetme ve rahatlatma işlevine yani "katastasis"e⁽¹⁷²⁾ de ulaşmayı hedefler.

Daha ilk oyunu ile "halk imgeleminin yarattığı mit"e dayandığını gösteren ve başarısının temelini halka ulaşmakta bulan yazar, bu oyununda da halk arasında yaygın olan bir uygulamayı sergiler: Sevgililerin önlerine çıkan başlık parası, baba bas-kısı gibi engelleri aşmak için başvurdukları kız kaçırma olayı. İster komedi olsun

(169) Necati Cumalı, *Oyunlar 3. Nalınlar-Masalar-Kaynana Çiğeri*, İmbat Yayınları, İstanbul 1969, s.7- 93. İncelemede bu baskı esas alınmıştır.

Necati Cumalı, *Bütün Oyunları 2. Nalınlar-Yürüyen Geceyi Dinle-Yeni Çıkan Şarkılar*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1983, s.7- 91.

(170) Cumalı, "Raik Alınçık'a Mektup", s.53.

(171) Hisar, "Sanat Haberleri", S.55, Temmuz 1968, s.2.

(172) Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s.21.

isterse dram Cumalı'nın kaynağı ve hedefi bellidir: Halk. Bu kaynağı seçmesinde en etkili unsur Eski Yunan tragedyalarıdır. *Nalınlar*'la ilgili şu sözlerinde bu etkileniş de ifade edilir: "*Nalınlar*, folklor tutkumun kazandırdığı şiirsel dil zenginliği ile yazılmıştı. Evlenmelerde halkımızın seçtiği kız kaçırma gibi yaygın bir olaya dayanıyordu. Eski Yunan tragedyalarının da dayanağı hep böyle yaygın bir yaşam olayıdır"⁽¹⁷³⁾.

Kent Oyuncuları'ndan sonra, Üsküdar Sunar Tiyatrosunun Şubat 1972'de sahnelediği *Nalınlar*⁽¹⁷⁴⁾, Necati Cumalı'nın en çok sahnelenen oyunudur. Türkiye'ye konuk olarak gelen Üsküp Tiyatrosunun Büyük Tiyatro sahnesinde oynadığı *Nalınlar*, Nisan 1974'te "103. temsilini"doldurur⁽¹⁷⁵⁾. Ömer Atıla Sav temsil sayısını 169 olarak belirtir⁽¹⁷⁶⁾.

İlgi ile izlenen oyun, İngiltere'de düzenlenen ve 22- 29 Mayıs 1978 tarihlerini kapsayan "Türk Haftası" münasebetiyle Newcastle'de, Haldun Dormen yönetiminde İngilizce olarak sahnelenir⁽¹⁷⁷⁾. Newcastle Festivalinde bir hafta süre ile temsil edilen "Turkish Clogs" yani *Nalınlar*, Londra'nın ünlü Old Vic Tiyatrosu'nda da oynanır⁽¹⁷⁸⁾.

Necati Cumalı, tiyatro metnini değiştirerek araya türküler, danslar yerleştiren yönetmenlere kızar. İngiltere'deki temsili izlediğini belirten Cumalı, metnin dışına çıkıldığında aksiyonun durduğunu, metne sadık kalınan sahnelerde izleyicinin coştuğunu gözlemlediğini ısrarla vurgular⁽¹⁷⁹⁾. Üstelik bu değişikliklerin orijinal metne ait olmadığını sezildiğini de belirtir.

Oyunu İngiltere'ye gitmeden önce İngilizce olarak izleme imkânı bulan Prof. Dr. İnci Enginün de Cumalı'yla hemen hemen aynı duyguları yaşar. Enginün, "Zengin bir sanatkar kadrosunun başarısını, oyun dışı el sanatları, folklor gösterileri ile bozmamak"⁽¹⁸⁰⁾ gerektiğini vurgular.

Türkiye'nin çeşitli illerinde de sahnelenen oyun⁽¹⁸¹⁾, 1988'de Yunanistan'ın Corintos kentinde de sahnelenir. Raik Alınacıık'ın "Folklorumuzun doruk noktaları"ndan biri olarak değerlendirdiği oyunun bu temsiline ilgi ve coşku çok büyüktür⁽¹⁸²⁾.

(173) Cumalı, "*Raik Alınacıık'a Mektup*", s.53.

(174) Varlık, "Ayın Olayları", S. 774, Mart 1972, s.2.

(175) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.169, 175.

(176) Ömer Atıla Sav, "*Nalınlar*", *Milliyet-Sanat* s.13.

(177) *Ulusal Kültür*, "Olaylar ve Değışiniler", S. 1, Temmuz 1978 s.184 Ekran g, "Nalınlar' İngiliz Kraliyet Tiyatrosunda Oynayacak", 24.2.1978 (Hacettepe Üniv. Atatürkçü Düşünce Derneği Topluluğu Yayını, *Yaşlanmaz Şair Çocuk Necati Cumalı'ya Selam Seçkisi*, Ankara 6 Mayıs 1996, s.101).

(178) Nuyan Yiğit, "Ve *Nalınlar* Londra'da Büyük Başarı Kazandı", *Hürriyet*, 7 Haziran 1978 (*Yaşlanmaz Şair Çocuk* Necati Cumalı'ya Selam Seçkisi, s.100).

(179) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s. 267, 269, 272.

(180) İnci Enginün, "*Nalınlar*", *Hisar*, S. 251(176), Ağustos 1978, s.16.

(181) Akter, *Tiyatroda Yaşam: Anılar*. Mahir Canova, s.277, 278.

(182) Raik Alınacıık, "*Necati Cumalı Üstüne Konuşma*", *Türk Dili Dergisi*, S.30, Mayıs- Haziran 1992, s.48.

Yöresel bir tema olan kız kaçırmanın arkasında evrensel tema yatmaktadır: Aşk. Bu sebeple oyun ilgi ile karşılanır. Mahallî ve yöresel unsurlardan evrensele uzanan coşkulu bir üslûp esastır. Törelere karşı kırsal kesim insanının sağduyusu işlenir. Doğanın zaferi, insanın arzularını ön plâna almasını sağlar.

Öz ve Biçim

Ege bölgesinin Urla dolaylarında bir köyde yaygın bir uygulama olan kız kaçırma'yı komedi tarzında işleyen Nalınlar, dayandığı toplumsal tema ile bir töre komedyasıdır.

Oyun eğlendirici olduğu kadar, törelere karşı hoşgörölü anlayışlı bir tavrı sergilemesi ile eğitici de.

Nalınlar, Osman-Seher aşkı etrafında gelişir. Osman'ın Seherlerin avlusuna ayna tutması ile başlayan oyunda Muhtar, on beş yıl önce bir davada kendi lehine ifade vermediği için hınçlandığı adamdan oğluna zarar vererek öç almak ister. Öç almayı plânladığı kişi Osman Yavaş'tır. Bu sebeple Osman'la Seher'i birbirinden ayırmaya çalışır. Komşu kadın Döndü Bacı'dan yardım ister. Dul ve genç bir kadın olan Döndü Bacı, Osman'ın ilgisini önce kendisine zanneder. Böyle olmadığını öğrenince hınçlanır. Muhtar'a yardım eder. Osman'ın yine dolaşmaya başladığını Seher'in ağabeyi Ömer'e duyurur. Ömer babasından kalan mirası kardeşiyle bölüşmeyi ve ona çeyiz vermeyi istemediği için onun Osman'la münasebetine şiddetle karşı çıkar. Annesine sık sık Seher'e göz kulak olmasını tembihler.

Döndü Bacı, Osman'la karşılaşınca onu tersler. Osman da Döndü Bacı'ya, Ali Kınalı'nın kendisi için deli divane olduğu yalanını uydurur. Bunun üzerine Döndü Bacı yumuşar ve Osman'la konuşur. Onlara yardımcı olmaya karar verir. Osman'a, çamaşır günü bir fırsatını bulup Seher'i kaçırmasını söyler. Osman, Ali ve Döndü'nün yardımıyla Seher'i kaçıır. Nalınların sürüklenmeyi sergileyen şekli kaçırılışın delili sayılır. Bir hafta sonra yakalanırlar. Osman tutuklanır. Ömer, bu fırsatı değerlendirip kızkardeşini yaşlı fakat çeyiz istemeyen zengin taliplerinden birine vermeyi plânlar. Muhtar da yıllar öncesinin acısını çıkarmayı düşünür.

Yine de korkarlar. Muhtar, bu korkularını Döndü Bacı ile paylaşır. Ona, Seher'in on sekiz yaşını geçtiğinin farkına varmasından korktuğunu söyleyince, Döndü bunu Seher'e ulaştırır. Seher, Döndü aracılığıyla Osman'ın ailesiyle haberleşir ve anlaşıp. Osman'ı kurtarmak için kaçır. Elindeki havanı da Döndü'ye verir dövmesini söyler. Annesiyle ağabeyi farkeder, ancak iş işten geçmiştir. Üstelik de nalınlar Seher'in gönlüyle gidişini sergileyici tarzda düzenli olarak bırakılmıştır.

Oyunun biçimi, çeşitli dolantılarla geliştirilen davranış komiği, karakter komiği ve ironik durumlarla zenginleştirilen bir töre komedyasıdır. Klâsik tarzda gelişen oyunda kız kaçırma konusu işlenir.

Necati Cumalı, dekora ait en küçük ayrıntıyı bile işaret eder. Oyun, Ege Bölgesi'nde Urla dolaylarında bir köyde geçer. Oyunda sahne paravanlarla bölümlere ayrılmıştır. Küçük bir köy meydanı, sağda Seher'in, solda Döndü'nün, ortada Muhtar'ın evinin duvarları vardır. Muhtar'ın evinin sağından solundan köyün içine doğru ilerleyen iki sokak, yine Muhtar'ın evinin avlu duvarı önünde bir dut ağacı, küçük bir çeşme bulunmaktadır.

Cumalı, dekorun nasıl düzenleneceğini de açıklar: "Oyunun yazılışında dekorun üçer kanatlı paravanlarla kurulması düşünülmüştür. Paravanlardan biri Seher'in, biri Döndü'nün, biri de Muhtar'ın evi olacaktır.

Paravanların orta kanatlarında açılan kapılardan Seher ile Döndü'nün evlerine girilir.

Muhtarın avlu kapısı, sağ yan kattadır. Oyunun evlerin içinde geçen sahnelerinde, Seher'in, Döndü'nün evlerini temsil eden paravanların, seyirciye olan kanatları 180 derece sahne içine doğru döndürülür. İç sahneler paravanların iç yüzleri önünde, sahnenin bütününe taşarak oynanır" (s.9).

Perde, sol taraftaki sokaktan gelen Osman'ın çeşme yakınında durup Seherlerin avlusuna ayna tutması ile açılır. Işığın ağacın yapraklarında dolaşması dikkati oyun üzerinde yoğunlaştırır. Muhtar, kendi avlu duvarının üstünde olanları izlerken, sağ taraftan Döndü evine doğru gelir. Daha oyunun başından itibaren izleyici, dekor ve ışık vasıtasıyla oyuna çekilir.

Çeşitli sahnelerin yer aldığı birinci tabloda Seherlerin oturma odası (s.17), çeşme başı (s.32), köy meydanı (s.46), Döndü'nün evi (s.49), Seherlerin kapısının önü (s.51), yine çeşme başı (s.53), yine Döndü'nün evi dekor olarak belirir. Dekor da geçişler paravan sayesinde mümkün olur.

İkinci tabloda yer, çeşmenin önüdür. Çeşme başı köylerin önemli bir mekânıdır. Seher, ailesinin yasağından önce Osman'ı görme umuduyla sık sık su testisini doldurmaya çıkar, Döndü ile Ali çeşme başında buluşma saatlerini tespit eder. Çamaşır günleri yine çeşme başında toplanılır. Köyün nabzının attığı yer olan çeşme başı oyunun önemli mekânıdır. Ali ile Osman, Döndü'nün yardımı ile Seher'i çeşme başında çamaşıra oturdukları sırada kaçırlılar. Kızın kaçırılması ile ilgili sahne bu dekorda geçer. En coşkulu, heyecan ve merak dolu sahneler çeşme başında sergilenir.

İkinci perdenin ilk tablosunda dekor, Seherlerin kapısının önüdür. Muhtar ile Döndü merakla Seherlerin kapısını dinlemektedirler. Çeşmeye doğru ilerleyen Döndü ile Muhtar gelişmeleri konuşurlar. Yine kapıya yaklaşıp dinlerler. Sonra gelişme ve konuşmalar hep Seherlerin evinin önünde sahnelenir.

İkinci perdenin ikinci tablosunda, Ömer ile Muhtar evlerinin önünde konuşurlar. Sonra, Döndü'nün evi (s.82), Akkuzuluların evi (s.84), köy meydanı (s.85), yine Akkuzuluların evi (s.87), köy meydanı (s.90), Akkuzuluların evi (s.91) ve evlerinin önü dekoru oluşturur.

İkinci perdenin en önemli mekânı da köy meydanıdır. Seher burada havanı Döndü'ye verir ve kaçır.

Dekorda Döndü'nün evi, olayların plânlandığı ve çözüme bağlandığı yer olarak kıymet kazanırken, Akkuzuluların evi miras hırsı ve aile baskısının sergilendiği dekor olarak yer alır. Çeşme başı ve köy meydanı da olayların meydana geldiği dekor olarak belirir. Başta bohça ve nalınlar olmak üzere, eşyalar da dekor unsuru olarak belirir. Süpürge, yayık, havan, dibek özellikle çıkardıkları ses itibarıyla; soda ve sabun da kaçırılma işini kolaylaştırmaya imkân vermeleri ile değer kazanırlar.

Zaman

Cumalı, *Nalınlar*'da zamanı bazen perde başında bazen de oyuncuların konuşmaları vasıtasıyla dikkatlere sunar.

Seher Osman münasebetinin geçmişi ile ilgili bilgiler Döndü ile Muhtar'ın konuşmaları vasıtasıyla şu şekilde verilir:

“DÖNDÜ : Emin misin? Seher de ona kuyruk sallamasın?

MUHTAR: Eminim. Bir ay önce Seher'in de onda gönlü vardı, ama geçti...

DÖNDÜ : Bak hayırsıza! Bu hikâye bir aydan da eski demek...

MUHTAR: Hikâye, bir aydan da, iki aydan da eski... Dedikodu benim kulağıma geleli üç ayı geçti...Seher'in bir acemilik ettiğini, Osman'ın o veresiye aldığı çizmelerine, çalımına kapıldığını, Osman'la mektuplaştığını duydum, üstüme düşen komşuluk vazifesini yerine getirdim. Seher'in anasının kulağına haberi ulaştırdım..”(s.14).

Muhtar'ın durumu aileye bildirmesinden sonra, ana oğul Seher'i, Osman'dan soğutmaya, uzaklaştırmaya çalışır. Bir ay süreyle baskıya boyun eğen Seher, anasının rüyası ile heyecanlanır. Anası rüyasında Osman'ın Seher'i bıçak zoru ile kaçırdığını görmüştür. Seher, Osman'ın rüyadaki gibi davranmayışına kızar. Yine de sevinçlidir ve Osman'a mektup yazar, her zamanki yerine bırakır. Osman'la münasebetinin tekrar başlamasını sağlayan bu mektuptan sonra Osman, Döndü'den yardım ister. Döndü, Seher'i kaçırmayı için en uygun fırsatın çamaşır günü olduğunu söyler: "DÖNDÜ: Fırsatı yarın sabah hazır sana! Yarın çeşmenin başında anasıyla çamaşıra oturacaklar..."(s.56).

İkinci tablo "ertesi sabah" (s.59) çeşmenin önünde başlar. Osman'la Ali, Döndü'nün de yardımıyla Seher'i bu dekorda kaçırlar. Oyunun en heyecan verici gelişmelerinden olan "kaçırılma" çamaşır günü gerçekleştirilir. Kızın zorla götürüldüğü, bohçasının yerinde olmasından ve nalinlerinin sürüklenirken düşmüş izlenimi veren düzensiz hâlden anlaşılr.

İkinci perdenin ikinci tablosu, Seher'in kaçırılmasından bir hafta sonra yaşananları konu alır. Yazar bunu tablonun başında açıklar. Bir hafta süre ile yaşananlar "serim"in önemli kahramanları, Döndü ile Muhtar'ın konuşmaları vasıtasıyla açıklanır. Daha sonra Döndü, Seher ile konuşurken gün gün yaşadıkları hakkında bilgiler ister. Böylece hem zamanla ilgili belirsizlik ortadan kalkmış olur, hem de Seher'in Osman tarafından zorla kaçırılmış olmayı memnunlukla karşıladığı sergilenir.

Döndü ile Seher'in konuşmaları vasıtasıyla vakit şu şekilde verilir:

"SEHER: Ah Döndü Bacı ne iyisin! (*Esner.*) Bugün günlerden ne?

DÖNDÜ : Cuma...

SEHER : Görüşmeyeli bir haftayı geçti desene!...

SEHER : ...(*Havaya bakar.*) Neredeyse kuşluk olmuş! Hani bıraksalar daha da uyurdum. Ah Döndü Bacı, bir haftadır gözümü kırpmamıştım..." (s.73).

Seher, Döndü'nün sorularına karşılık verirken bir hafta boyunca dağda, ağl-da, bayırda nasıl dolaştıklarını ve nasıl yakalandıklarını anlatır. Osman'ın zorla kız kaçırmaktan dolayı suçlu bulunduğu, Seher'in de Osman'a yardımcı olmadığı konuşulur. İkinci tablo, "bir ay sonrası"nı (s.79) konu alır. Muhtar, Osman'ın en az üç yıl la hüküm giyeceğini söyler. Ömer, kızkardeşini, Muhtar'ın kışkırtmalarının da etkisiyle zengin ve çeyiz istemeyen ağalardan birine vermeyi kararlaştırır. Annesi de oğlunun baskısı ile bu fikri kabul eder. Seher, Osman'ın hapse düşmesinde etkili olan ifadesinden dolayı pişmandır. Osman'ı sevdiğini, ondan ayrı kalamayacağını anlar. Döndü'den on sekizini aşmış kızların dilediğine varabileceğini, kendi rızasıyla kaçtığını söyleyip âşığını hapisten kurtarabileceğini öğrenince harekete geçer. Döndü'den yardım ister. Onun her işi hâlden ince zekâsı sayesinde, Osman'ı kurtarmak için kaçır.

Oyunda beş haftalık bir zaman söz konusudur. Ancak, yaşanan ve sergilenen zaman dört gün olarak belirir. Her tabloda önemli gelişmelerin yaşandığı bir gün sergilenir. İlk gün Osman, Döndü'nün verdiği fikirle Seher'i kaçırmaya karar verir. İkinci gün Seher kaçırlır. Aradan bir haftalık süre atlanır. Cuma günü kuşluk vaktinde yaşananlar sergilenir. Son tablo bir aylık bir aradan sonra Seher'in kaçması ile son bulur.

Nalınlar'da oyunun özüne uygun, aksiyonu sağlayan tipler, tip ve karakter arasında bir yerde olan kişiler yer alır. Bazıları tip vasfı taşısa da psikolojik bazı ayrıntılara da sahiptir. Oyun boyunca değişmeyen tipler yanında, oyun süresince şartlar karşısında değişen ve kendine özgü duygu ve düşünceleri ile hareket eden kişiler de vardır. Kişiler arasında bir simetri esastır. Osman ile Ali, Seher ile Döndü dertleşir. Osman-Seher, Döndü-Ali duygusal bakımdan birbirleriyle ilgilenirler. Muhtar ile Ömer de birbirine benzer.

İnce zekâsı, aksiyona yön veren konuşma ve davranışları ile Döndü, şartlara ayak uyduran, her işi bir yolunu bulup düzene koyan uyanık bir kadındır. Sevgililer arasında arabuluculuk yapan Döndü, tabîî jestleri ile sözü 'laf olmak'tan kurtarır. Jestin en önemli özelliği olan "söze, hakikî haysiyetini iade etme" ⁽¹⁸³⁾ vasfını büyük bir başarı ile kullanmıştır. Döndü, orta yaşlı dul bir kadındır. Osman'ın ilgisini önce kendisine sanır, Muhtar'ı bir kendi evine doğru, bir de Seher'in evine doğru döndürerek Osman'ın hangi eve ayna tuttuğunu sorar. Osman'ın Seher'le ilgisini öğrenince Muhtar'a yardımcı olmaya karar verir. Sonra Osman'ın, Ali Kınalı'nın kendisine sevdalı olduğu yalanı üzerine Osman'a yardım eder. Komik davranışları ve konuşmaları ile aksiyonu hızlandıran en önemli kişidir. Osman'a "kaçırma", Seher'e "kaçma" fikrini veren odur.

Döndü ile birlikte olayların açıklanmasını, kişilerin tanıtılmasını ve geçmişe ait bilgilerin hissettirilmeden aktarılmasını sağlayan Muhtar oyunun olumsuz tiplerindendir. Tek düşüncesi vardır, o da on beş yıl önce kendi lehine ifade vermeyen Yavaşıardan intikam almaktır. Bunun için Osman'ın aşkına engel olma, onu ağabeyi ve babası ile birlikte tutuklatırma çareleri arar. Konuşma ve davranışlarıyla komedinin aksiyonuna hız katar. Oyunun başından sonuna kadar aynı kalır. Prof.Dr. Sevdâ Şener, Muhtar'ı "genç sevgililerin birleşmesine engel olan, kişisel öfkesi, kini yüzünden suçsuz insanlara mutsuzluk getiren bir muhtar tipi" ⁽¹⁸⁴⁾ olarak niteler. Sevinç Sokullu da ağabeyin yardımcısı olarak değerlendirdiği Muhtar'ın "otoritenin ve kulların baskısını simgelediği"ni ⁽¹⁸⁵⁾ belirtir.

Seher Akkuzulu, tipik bir aile kızıdır. Beş yıl önce babasını kaybetmiştir. Anası ve ağabeyi ile yaşar. Osman'a sevdalıdır. Osman'ın daha sert ve girişken olmayışına sitem eder. Anası ile ağabeyi Osman'la görüşmesini ve mektuplaşmasını yasaklar. Ailesine boyun eğen Seher, Osman'ın kendisini kaçırmasından sonra değişir. Kararlı, istediğini bilen ve harekete geçen biri olur. Geçirdiği bir haftadan sonra, Osman'dan ayrı kalamayacağını anlar. Anasının kendisini gözaltında tutmak için

(183) Strowsky, *Tiyatro ve Bizler*, s.101-102.

(184) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları*, s.128.

(185) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.282.

kullandığı yöntemi başından itibaren bilen ancak saf görünmeyi yeğleyen Seher, Döndü'nün de yardımıyla sevdiğini kurtarmak için kaçır. Prof.Dr. Sevdâ Şener, Seher'i "köylü kızı tipi" ⁽¹⁸⁶⁾ olarak değerlendirir. Direnmeyi beceremeyen, hırpalanan ve baskı altında tutulan bir genç kız olarak nitelenen Seher, aslında uyanık, dirençli ve kararlıdır.

Oyunun kahramanlarından Osman Yavaş, Döndü'nün verdiği akılla sevdiğine kavuşmak için törelere karşı çıkan ve kız kaçıran yoksul bir delikanlıdır. Başlangıçta Seher tarafından soyadı gibi yavaş, pasif ve korkak olarak değerlendirilen Osman, Seher'i kaçırma fikri ile kararlı ve cesur bir kişi olur. Seher için her şeyi göze alır. Hem Seher'in ağabeyi hem de Muhtar onu düşman gibi görür. Körüklü çizimleri, candarma başçavuşu gibi külot pantolonu ile oyunda yer alır.

Oyunun olumsuz bir kişisi de Seher'in ağabeyi Ömer'dir. Babasının ölümünden sonra aile reisi olarak mirasa sahip çıkar. Mal ve para tutkusu ile doludur. Oyun boyunca bu niteliğinde hiçbir değişiklik olmaz. Mirası paylaşmamak için kızkardeşini yaşlı ve zengin bir ağaya vermeyi uygun görür. Onun para tutkusunu sergileyen konuşma ve davranışları da komediye hız katar. Seher'in kaçırılma ve kaçma işini zorunlu hâle getiren kişidir.

Seher ve Ömer'in annesi Esmâ da oyuna renk katan kişilerdendir. Kızı ile oğlu arasında köprü durumundadır. Kızını sesli işler gördürerek kurnazca gözaltında tutan Esmâ, oğlunun kararlarını uygun bulmasa da ona karşı çıkmaz. Kızının kaçmasından ve kaçırılmasından korkar. Onu, Osman'dan soğutmak için ne gerekirse yapar. Prof.Dr.Sevdâ Şener, Esmâ'yı "köylü anası tipi" ⁽¹⁸⁷⁾ şeklinde niteler.

Oyunda en az görünen kişi Ali Kınalı'dır. Oyunun ilk perdesinde yer alan Ali, Osman'ın yakın arkadaşıdır. Osman için Döndü ile münasebeti kabul eder. Seher'i kaçırmada Osman'a Döndü ile birlikte yardımcı olur.

Olay Dizisi

Nalınlar'da, serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümünden oluşan bir olay dizisi vardır.

Serimde kişilerin birbirleriyle münasebeti, özellikleri, oyunda sergilenen esas temanın geçmişi ile ilgili açıklamalar yer alır. Serim yoğunluğunu azaltarak oyun boyunca devam eder ve sonuçta yine belirginleşir.

Serimin açıklayıcı konuşmalarını Muhtar ile Döndü sarfeder. Gayet tabii bir tarzda meraklı iki komşunun diyalogu şeklinde Osman-Seher aşkının geçmişi, ailelerinin özellikleri hakkında bilgiler verilir.

(186) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s.99.

(187) a.g.e., s.99.

Yazar, ustaca bir girişle konuşmalara zemin hazırlar. Osman'ın Seherlerin avlusuna ayna tutması, Muhtar'ın bunu görerek Döndü ile komşuluk adına çareler araması, gayet tabîî ve olağan bir şekilde sergilenir. Bu tabîî diyalogla, Osman-Seher münasebetinin boyutları hakkında açıklamalar yapılır.

Döndü ile Muhtar, sadece açıklayıcı konuşmalarıyla değil, aksiyonu sağlayan komik ve ironik durum ve davranışları ile de oyuna renk katarlar.

Birinci perdenin başında olduğu gibi, ikinci perdenin başında da serimin yoğunluğu hissedilir. Döndü ile Muhtar bir haftalık kaçışın ardından, yakalanan âşık-
ların durumunu konuşmalar yoluyla sezdirir. Yine komşuluk hakkı ve merakı ile de tabîî bir zeminde konuşulur. Gelişmeler farkettilmeden komediye hız katacak tarzda sunulur. Aksiyonu hızlandırmada Döndü'nün ince zekâsını sergileyen konuşmalar büyük bir önem taşır.

İlk perde, Seher'in zorla kaçırılışını sergileyen dekorla kapanır. Nalınların her biri bir yerdedir. İkinci perde kızın kendi rızasıyla kaçtığını sergiler şekilde biter. Nalınlar düzenli olarak bırakılmıştır. Her iki durumda da Döndü ile Muhtar'ın davranış komikleri ve ironik durumları oyunu canlı kılar. Oyun büyük bir etki ile ve Döndü'nün çok çarpıcı ifadeleri ile son bulur.

Serimde nalınlar başta olmak üzere, süpürgenin sesi, dibek, havan ve yayık sesi de önemli unsurlar olarak dikkati çeker. Ana, kızını bu sesli işlerle sıkı bir denetim altında tutar. Kız da başından itibaren bunu bildiğini, kaçmak üzere giderken havanı dövmesi için Döndü'ye vermesi ile sergiler. Komediye ve özellikle son perdedeki ironiği yaratan unsurlardan biri de bu "ses"lerdir.

Oyunla ilgili ayrıntılar, açıklanan olaylar, kişilerin ve değerlerin çatışma halinde olduğunu gösterir. Seher Osman aşkı mirasa düşkün ağabey ile yılların kinini üzerinde taşıyan ve öcünü almak için sabırsızlanan Muhtar'ın engellemesi ile karşılaşırlar. Baskı ile âşıklar birbirlerinden uzaklaştırılır.

Ömer'in paraya ve mala olan tutkusu, kardeşinin aşkına engel oluştururken, oyunun davranış ve karakter komiğini de yaratır. Ömer, annesi Esma ile miras konusunu konuşurken töre ve dolantı komedyasının önemli bir yönünü sergiler. Ana ne söylerse Ömer ona karşı çıkar. Doğruları kendi lehine çevirerek istediği şekle sokar (s.19-21).

Muhtar, Osman Yavaş'ın babası ile çatışma hâlinindedir. Bu çatışmayı aileye yansıtır. Osman ile Seher'in birleşmesini engelleyerek yıllar öncesine ait bir davanın öcünü almayı amaçlar. Kısaca, aşk ve evlenme arzusu ile para ve miras meselesi çatışır. Bu çatışmalar, Seher'in kaçırılmasını zorunlu kılar. Seher'in kaçırılması ile yeni çatışma ve sorunlar belirir: Törelerle kız kaçırma çatışması ve namus meselesi. Ancak, Prof. Dr. Sevda Şener'in de belirttiği gibi "oyuna göre kız kaçırma işi töreye rağmen köy halkının içten içe desteklediği bir davranıştır" ⁽¹⁸⁸⁾.

(188) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak-Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, s.91.

Aşk, bir haftalık birliktelikle Seher'in aklını başından almış ve onu daha kararlı kılmıştır. Seher'in kaçırılmış olması, ağabeyi Ömer'i de kesin çözümler aramaya itmiştir. Ömer, Seher'i, mirası bölmeyecek, çeyiz istemeyecek yaşlı bir ağaya vermeyi kararlaştırır. Muhtar sevinçlidir. Yılların hincını, hasmının oğlundan çıkarmak üzere Osman'ın hapse düşmesi için elinden geleni yapar. Döndü ile konuşmaları esnasında ona korkularından söz eder. Seher'in nikâhlanması veya yaşının ortaya çıkması ile işlerin bozulabileceği endişesini taşır. Döndü bu sırrı zamanında Seher'e ulaştırır. Ancak ulaştırmadan önce, Seher'in nabzını yoklar. Onun da Osman'a tutkun olduğunu sergiler.

Her davranışın bir kaynağı vardır. Sebepsiz bir davranış veya lüzumsuz bir konuşma söz konusu değildir. Muhtar, on beş yıl önce kendi lehine ifade vermeyen adamdan, oğlunun işini bozarak öç alacaktır. Döndü, Ali Kınalı gibi bir âşık bulduğu ve yıllar önce sevdiği tarafından kaçırılma zevkini tattığı için âşıklara yardımcı olur. Seher-Osman aşkı çocukluk yıllarına kadar uzanır. Ömer para ve mal tutkusu ile hareket eder. Bu yönüyle oyunda basamaklı bir çatışma esastır denilebilir. Ancak önceden haber verilen çatışmadan da söz etmek mümkündür. Oyunun başından itibaren dile getirilen bir "kaçırılma" ve "kaçma" endişesi vardır. Aşkın engellere üstün geleceğinin müjdecisi gibi olan bu endişeler merak duygusu uyandırır. Özellikle Esma'nın kızı ile ilgili rüyası, kaçırılma işini önceden haber vermesi bakımından önemlidir.

Oyunun başında kız kaçırılacak olsa izleyicinin tepkisi büyük ve olumsuz olacaktır. Bu sebeple kaçırılmanın son çare olduğu, Ömer'in para sevdası ile Muhtar'ın kininin Seher-Osman aşkını mahvedeceği sergilenir. Yine aynı şekilde Seher daha oyunun başında kaçmayı düşünse fazla etkili ve inandırıcı olmayacaktır. Sevdiği ile bir hafta birlikte kalması ve zengin ağalardan birine satılma tehlikesi onu kaçmaya zorlar. Bu kaçma işi de kaçırılma işinde olduğu gibi son çaredir. İzleyicinin duygu ortaklığı, ruh ortaklığı da aynı çareden kaynaklanır.

Güldürürken düşündüren ve bazı değerler konusunda hissettirmeden güzel mesajlar veren oyunda iki asal düğüm noktası vardır. Birinci asal düğüm noktası, Seher-Osman aşkında birleşme çarelerinin aranması ile ilgilidir. Kaçma ve kaçırılma ile ilgili endişeler hâkimdir. Ara düğümler de vardır: Seher-Osman münasebetinin bir ay süre ile kesilmiş olması, mektuplar vasıtasıyla yeniden başlaması; Döndü-Ali Kınalı münasebeti ile ilgili gelişmeler; Muhtar'ın aşka engel olma çabaları, Osman'ın kız kaçırma fikri gibi.

Son asal düğüm noktası, Seher'in törelere ve yasalara karşı "zorla kız kaçırma" suçundan hapse düşen Osman'ı kurtarma çabası ile şekillenir. Seher'in kaçırıldıktan bir hafta sonra bulunması, kaçırılması karşısındaki tutumu, zengin ve yaşlı bir ağaya verilmek istenmesi, Osman'ı kurtarmak için Döndü'den fikir ve akıl sorması, ses unsurunu ustalıkla kullanması ve anasını yanıltması son asal düğüm noktasının ara düğümleri olarak belirir.

Oyunun doruk noktası, Seher'in kaçma kararını uygulamaya koymak üzere elindeki havanı Döndü'ye vermesi ile şekillenir.

Çözümün bulunduğu son bölümde yer alan doruk nokta, Seher'in kaçmasıyla ilgilidir. Seher, annesinin kendisini kontrol etmek için "ses"li işler yaptırdığının farkındadır. Kaçarken karabiberi dövmesi için havanı Döndü'ye veren Seher böylece zaman kazanır, ailesine farketirmeden kaçabilir. Oyunun en üst noktası olan bu sahne değişimi ve çözüme giden yolu sergiler. Olayın yönelişini belirleyen bu nokta heyecanın da doruk noktasıdır. Cumalı, oyunda bu noktayı bilinçli olarak kullanır. İngiltere'de oynanan *Nalınlar*'da bu sahnenin çıkarılmış olmasını değerlendirirken, kullandığı şu ifadeler oyun tekniğine hakim olduğunu gösterir: "Finalde Seher'in önemli sözü, Döndü Bacı'ya havanı verip 'Döndü Bacı al şunu döv. Hızlı hızlı vur anam içerden sesini duysun!' sözleri kırılmıştı.

Nedenini sordum. 'Gerekli miydi?' karşılığını aldım.

Moliere'in *'Kadınlar Okulu'*nda, Agnes'in Arnolphe'in bütün dolaplarını daha başlangıçta anladığının anlaşılması gibi, Seher'in de annesinin bütün oyunlarını, kendisini gözaltında tutmak için başvurduğu hileleri anladığını belirten bir açıklamadır, bu sözler. Oyunun düğümü bu sözlerle çözülür." (189)

İlk asal düğüm, Osman'ın Ali ve Döndü yardımı ile Seher'i kaçırmayı sonucunda çözülür. Seher ile Osman'ın uzun süren ayrılık ve dargınlıkları tekrar mektuplaşmaya başlamaları ve kaçırılma işi ile belli bir süre son bulur.

Döndü ile Ali Kınalı birbirlerine kur yapar ve buluşurlar. Böylece Osman'ın ortaya attığı yalan, kimseye zarar vermeden gerçeğe dönüşür.

İlk asal düğümün çözümü, son asal düğümün zeminini oluşturur. Seher'i kaçıran Osman bir hafta sonra yakalanır. Zorla kız kaçırma suçundan hapse düşer. Seher de ifadesinde "zorla kaçırıldığı" nı söylemiştir. Ancak pişmanlık duyar. Bu pişmanlıkla Osman'ı kurtarmaya karar verir. Döndü'den on sekizini aşan kızların isteğine varabileceğini ve kendi isteğiyle kaçtığını söyleyerek Osman'ı kurtarabileceğini öğrenince kaçır. Kaçmasında kendisini yaşlı ve zengin bir ağaya vermek istemelerinin de etkisi olur. Seher'in "kaçması" ile son asal düğüm de çözülür. Belirgin, anlaşılır ve ilginç olan *Nalınlar*, inandırıcı ve mantıksal bir yolla çözüme ulaşır. Komedi tarzına uygun olarak mutlu bir sonla verilir.

Merak öğesi gayet ustaca kullanılır. Seher, dövmesi için havanı Döndü'ye verir. Annesi ile ağabeyine farketirmeden kaçma zamanı kazanır. Annesi ile ağabeyi kaçtığını farketmediği anda bir otomobil gürültüsü duyulur. İzleyici de bu sürpriz mutlu sonla rahatlar.

(189) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.270.

Oyunda, "kaçırılma" ve "kaçma" konusu, nalinların düzeni ile somutlaştırılır. İlk asal düğümün çözümünde nalinlar farklı yerlerde, kaçırılmayı sergiler tarzda dururken; son asal düğümün çözümünde kendi isteğiyle kararlı olarak gitme, yani kaçmayı gösterir tarzda düzenli bırakılır. Oyun komedi tarzının gerektirdiği şekilde çarpıcı ve etkileyici şu konuşmayla son bulur: "Döndü: Hak yerini buldu Muhtar! Hiç ümide kapılma! Sen de hiç telâşlanma Esmâ Yenge! Bu sefer şahit gene benim! Nalinlarını böyle kapının eşiğinde kendi eliyle düzeltip de giden bir daha geri gelmez... Unutma Muhtar, nalinların yerini iyi belle!..." (s.93).

Komedi tarzına uygun bu mutlu son, sevgililerin konuşması ile aşkın zaferi, Döndü'nün kurnazlığının ve halkın sağduyusunun zaferi olarak değerlendirilebilir.

Konuşma Örgüsü

Nalinlar'da olayların geliştirilmesinde, oyun kişilerinin tanıtılmasında ve çatışmaların sergilenmesinde en önemli araç diyalog tarzındaki konuşmalardır. Kişiler, konuşmaları ile somutlaşırlar.

Başarılı ve tabii bir şekilde başlayan konuşmalar aksiyonu hızlandıran söz ve davranış komikleri ve ironi ile bir arada olunca izleyiciyi ilk anda oyunun içine çeker.

Oyun kişileri, konuşma vasıtasıyla oyun başlamadan olup bitmiş olaylar hakkında bilgi verip Osman-Seher aşkının boyutlarını sergilerken, bir hafta ve bir aylık bir süre içinde sahne dışında gelişen ve aksiyonun ilerlemesi için gerekli olan olayları da aktarırlar. Ustaca hazırlanan konuşma zemininde farkettilmeden, merak edilen bütün konular açıklığa kavuşur. Yazar şive taklidine yer vermemekle beraber oyunun sahnelenmesi sırasında gerekirse esnek davranılacağını da dipnot halinde belirtir (s.33).

Nalinlar'daki kişilerin konuşmaları inandırıcı, davranışları ve kişilikleri uyum içindedir. Konuşmalar vasıtasıyla kimin ne şekilde davranacağı hissettirilir. Üstelik konuşmalar kişilerin yaşadığı çevreyi ve kültür düzeyini de sergiler niteliktedir.

Ömer'in para ve miras konusunda söyledikleri, onun kız kardeşini yoksul birine vermektense yaşlı ve zengin, çeyiz istemeyen birine vereceğinin habercisidir.

Esmâ'nın konuşmaları, kızını kontrol etmek için kullandığı yöntemleri açıklarken, oyunun sonunda ortaya çıkacak olan ses unsurunu kullanarak "kaçma zamanı kazanma" durumuna da açıklık kazandırır.

Muhtar'la Döndü'nün konuşmaları açıklayıcı, merak uyandırıcı, çözüm önerici ve komik bir tarzda gelişir.

Konuşmalar vasıtasıyla gelişen ironik ve komik durumlar, jestler ve davranışlarla da desteklenince orijinal bir töre dolantı komedyası çıkar ortaya.

Türk köylüsünün ince zekâsını sergileyen oyunda, konuşma yoluyla Esmâ, kızının Osman'dan soğuduğunu ispatlamaya çalışırken şu özellikleri sıralar: Artık Seher hangi taraftan yatarsa o taraftan kalkıyor; bütün gece bir sağına bir soluna dönüp durmuyor; sabahları kalkınca rüya anlatmıyor, yorumlatmıyor; ikide bir su dolurma, Muhtar'ın kızından bir şeyler alma bahanesiyle dışarı çıkmıyor; iştahsız değil; eskisi gibi göğüs geçirmiyor, dalıp gitmiyor (s.18-19).

Derin bir gözlem gücünü gösteren bu tespitler, komedi unsurları olarak da belirlirler. Ayrıca Seher'le annesinin rüya konusundaki tavırları da ironik ve komiktir. Annesinin gördüğü bazı rüyaları akşam yediği turşuya bağlayan Seher, Osman'la ilgili rüya anlatılınca bu sefer söylediklerinden vazgeçer. Bu kez annesi turşunun etkisiyle kötü rüyalar gördüğünü söyler.

Oyunda komediye uygun olarak özellikle dedikoduya fikir ve davranış canbazlığına ve yer yer atışmalara da yer verilir. Ancak yer yer ciddi konular da konuşulur ve olayın sonunu hazırlayan durum sergilenir.

Yalın bir dille kaleme alınan *Nalınlar*'da, ana kızın konuşmaları, rüya yorumları Seher'in kaçırılma arzusunu da sergiler şekilde, ironik bir tarzda şöyle verilir:

"ESMA: Uyandım, baktım sen yanımdasın, rahatladım... Anladın ya o yüzüsün ne mal olduğunu? Söyle, anladın mı?

SEHER: (*Dalgın*) Neyi?

ESMA: O yüzüsüz, o salak, o haydut Osman Yavaş'ın kaç paralık adam olduğunu..

SEHER: (*Göğüs geçirir.*) Ah, ah...

ESMA: (*Rahatlar.*) Anladınsa mesele yok..

SEHER: Keşki Osman Yavaş senin rüyada gördüğün gibi olsa.

ESMA: (*Birden irkilir.*) Ne olacaktı?

SEHER O zaman varırdım ona! Bu kadar ardımda dölänmasına sıra bırakmazdım!

ESMA: Hoppala! Kızım, ben bunları sana onun ne çirkef olduğunu anlayasın diye anlattım! O hırsız, o katil, o eli bıçaklı zorba! Gözünü açsana!...

SEHER: Ah, keşki öyle olsa, ama değil!

ESMA: (*Tutumunu değiştirir.*) Ya nasıl?

SEHER: Onda o yürek nerede? Ben ondan boşuna mı soğudum? Yoksa ben onu daha önce çokook denedim!

ESMA: İsabet etmişsin!

SEHER: Onda o yürek olsa, akranlarımın hepsi kocaya vardıktan sonra ben hâlâ evde durur muydum? Öyle ağzıma mendil tıkayıp belime bıçak dayayacak adam mı o!

ESMA: Tevekkeli değil, hayatta korkak olanlar rüyada hep atak olur derler...

SEHER: Onun beni gördüğü yerde eli ayağına dolanır! Yüzünü gözünü ateş basar! Gözleri yerden kalkmaz. Lâfını sözünü şaşırır.

ESMA: Zaten rüyada onu öyle eli bıçaklı görünce ben de şaşıtm. Ne bileyim, önüne bakan yürek yakan, öylesinden kork derler!...

SEHER: Yok öyle onun korkulacak tarafı! Öylesine varacağıma, kırk yıl evde kalırım daha iyi!"(s.29-30).

Annesi, Seher'i Osman'dan soğuttuğunu zannederken Seher, Osman'ın kendisini zorla kaçırmamasını hayalle konuşur. Aynı "gülünç ironi"⁽¹⁹⁰⁾ Seher'in kaçırıldıktan sonraki hâli ile ilgili olarak da yaşanır. Anası kızının zorla alıkondüğünü düşünür, bunun için üzüldüğünü zanneder. Oysa Seher kaçırıldığı için değil, Osman'dan ayrı kaldığı için üzgündür:

"SEHER: Ben de başka bir şey söylemedim ki! Senin gördüğünü söyledim! Ama şimdi hapis yatarsa üzülürüm! Osman'cığa günah! Günah olur Osman'cığa... Hem...

DÖNDÜ: Hem?

SEHER: Hem ben ne olurum bilmem ki? Bana da günah! Ah ben dün karakolda ne eşeklik ettim bilmem (*Eliyle başına vurur.*).

Muhtar'la Esmâ sağdan geriden girerler, dururlar.

Ah nasıl aptallık ettim! Ölsem bir daha affetmem kendimi... Sen bana bir akıl öğret ne olursun.

ESMA: Bak gör zavallıyı nasıl üzgün...

MUHTAR: Vah yavrucak vah!

ESMA: Üzüntüsünden kendini yiyip bitiriyor. Neredeyse saçını başını yola-cak...

MUHTAR: Görmezlikten gel, hiç oralı olma" (s.76).

İki perde, dört tabloda oluşan oyunun her iki perdesinin sonu da komedi tarzının en güzel örneklerini oluşturur. Oyuna ad olan nalınlar da bu iki yerde önemle dikkatlere sunulur:

(190) Şener, zaafı gösteren ironiyi gülünç olarak değerlendirir: *Karaların Memetleri Üzerine Bir İnceleme*, s.17.

“MUHTAR: (*Etrafa bakılır. Seher'in nalinlarını görür.*) Bu nalinlar kimin?

Biri çeşmenin başında, öbürü üç beş adım ötede kalan nalinları alır, gösterir.

ESMA: Seher'imın Cığerimin! Elmasımın...

MUHTAR: Aliyyülalâ! Bohçası yerinde, nalinlarının biri burda, biri de burda... Görür onlar! Yavaş'ların sülâlesi görür...

ESMA: Perişan etmişler kızımı! Reziller! Haydutlar! Yalınayak baş açık sürüklemişler yavrumu! Muhtar, kızımı o haydutların elinden kurtar...

MUHTAR: Sen o işi bana bırak Esmâ Yenge, bana bırak! Bohçası yerinde, nalinlarının biri orda biri burda ya merak etme! Ben şimdi karakola telefon ettim mi, yarım saate varmaz, kızını kimsenin eli değmeden buldurur getiririm! Köyde de deliğe girmedik Yavaş kalmaz! Besbelli kızını zorla sürüklemişler.. (*Döndü'ye*) Döndü Bacı, nalinların yerini iyi belle! Gördün ya, biri ordaydı, biri burda! Nalinların yerini iyi aklında tut!..." (İlk Perde, s.65).

"ESMA: O haydutlar Seher'imi kaçırdılar! Seher'imi kurtar Muhtar! Seher'imi kurtar...

DÖNDÜ: (*Seher'in kapının içinde duran nalinlarını gösterir.*) Nalinları burda...

MUHTAR: (*Yanyana duran nalinları alır.*) Bu nalinlar Seher'in mi?

ESMA: Ah Seher'imın nalinları! Daha demin ayağındaydı...

MUHTAR: Emin misin?

DÖNDÜ: Hak yerini buldu Muhtar! Hiç ümide kapılma! Sen de hiç telâşlanma Esmâ Yenge! Bu sefer şahit gene benim! Nalinlarını böyle kapının eşiğinde kendi eliyle düzeltip de giden bir daha geri gelmez... Unutma Muhtar, nalinların yerini iyi belle!..." (Son Perde s.93)

"Gerçek ve görünüş, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki karşıtlığa dayanan" ⁽¹⁹¹⁾ ironiyi ustalıkla kullanan Cumalı, davranış komiklerine de yer verir. Seher'in mektubu almak isterken, hem Muhtar hem de Döndü ile karşılaşması, Muhtar'ın her seferinde aynı şeyleri sorması güldüren sahneler komik davranış ve konuşmalardır. Ayrıca kişilerin jest ve mimikleri de davranış komiklerine zemin hazırlar.

Küfürle ifadelerle insanların öfkelerini de sergileyen oyunda bolca deyim ve yer yer anlatımı renklendiren ikilemeler de kullanılır: Emeği geçmek, göz kulak olmak, boynunun borcu olmak, kuyruk sallamak, boş bulunmak, yolunu gözlemek, göz dikmek, aklından silip çıkarmak, dalıp gitmek, göğüs geçirmek, başına kakmak, içi titremek, sözünden çıkmak, hakkını yedirmemek, ağrılar girmek, malında gözü kalmak, adam etmek, dişini sıkmak, kendine gelmek, canını çıkarmak, dert etmek,

(191) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.23.

ateşi başına vurmak, ödü patlamak, âlemi kör kendini şaşkınlıkla bellemek gibi daha birçok deyim ile hızlı mı hızlı, üç beş parça, konu-komşu, dolanıp durma, güle güle, doğru dürüst, bütün bütün, sabah akşam, doya doya, açık açık gibi ikilemeler de yer alır.

Köy hayatını canlandıran *Nalınlar*'da "keklik idim vurdular" türküsü de yer alır (s.60-61).

Oyun kişilerinin ince bir zekâyla dolantılar oluşturması, söz ve davranışlarıyla komik durumlara, ironik hallere zemin hazırlamaları oyunu canlı ve dinamik tutar. Her sahnenin özel ve güzel bir anlamı vardır. Türk köylüsünün aşıkta son çare olarak kız kaçırmaya olayını destekleyici tavrı ve engeller karşısında ince zekâsının galibiyeti sergilenir. Hem güldüren hem eğlendiren hem de hümanist bir dünya görüşünü sergileyen ve âşıkların kavuşmaları ile biten oyun, büyük bir çalışmanın ürünü olduğunu hissettirir. İzleyiciyi ortak bir ruha götürerek arındırma ve rahatlatma işlevini yerine getirmeyi hedefler.

Yaşanılan gerçeklerden yola çıkarak halkın nabzını tutmayı hedefleyen oyun, eğendirici, eğitici olmasına rağmen didaktik üsluptan uzaktır. Yöre tavrını iyi belirleyen yazar, yöre ağzını da iyi kullanır. *Nalınlar*, Türk edebiyatına tipik özellikleriyle Döndü Bacı'yı kazandırmıştır. Durum ve töre komedyası nadir olarak yazılır. *Nalınlar* bu türün başarılı bir örneğidir.

Yazarı Necati Cumalı, *Nalınlar* için "oyun yazarlığımın bu güne dek, eksiksiz tek başarısı da o oldu" ⁽¹⁹²⁾ der.

b. MASALAR ⁽¹⁹³⁾

Taşlayıcı yönü ağır basan, sosyal ve siyasal eleştiriyi mizah unsurlarıyla içiçe sunan *Masalar* adlı komedide yazar, yergiyi esas alır. Üç perde, dokuz tabloda oluşan eser, ilk olarak 28 Eylül 1967 tarihinde Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Öz ve Biçim

Devlet dairelerinde yaşananları eleştirel bir bakışla sergileyen Cumalı, masaların yerlerinin değiştirilmesi ile sembolik anlamda bir taşlamaya da yer verir. Masa düzeninin değiştirilmesi, yönetimdeki bazı değişikliklere paralel olarak söz konusu olur. Ayrıca masa düzeni bürokrasideki çarpıklığı ve gizli işsizliği de sergiler.

(192) Cumalı, "Başarı", *Milliyet Sanat*, S.231, 13 Mayıs 1977, s.17.

(193) Cumalı, *Nalınlar-Masalar-Kaynana Çiğeri*, İmbat Yayınları İstanbul 1969, s.95-200.

Cumalı oyundaki her tabloya, konu ile ilgili belirleyici bir başlık vermiştir. Bu tablolar oyunun gelişme şeklini sezdirici tarzdadır:

İlk Perde

- I. Tablo : Dalgacı Bekir Efendi
II. Tablo : Selim Beyin Dayısı
III. Tablo : Hoş Geldiniz Selim Bey

İkinci Perde

- I. Tablo : Mavi Boncuk Kimdedir?
II. Tablo : Ayağınızı Denk Alın Selim Bey Çağrılmaya Başladınız...
III. Tablo : Kadınlar Kara Gün Dostudurlar

Üçüncü Perde

- I. Tablo : Selim Bey Kızakta...
III. Tablo : Selim Beyi Ancak Hızır Kurtarır
III. Tablo : Hızır.

Bürokrasinin kendi içinde kuralları vardır. Yazar, bu kuralların aksayan taraflarını sergiler. Gülünç, ironik ve traji-komik sahnelerle yüklü olan oyunda, bazı değer yargıları eleştirilirken ideal olan sezdirilir.

"Yönetime yakınlık" ile "itibar görme" arasında derin bir münasebet vardır. Zaten komediyi sağlayan ve taşlamaları beraberinde getiren unsurların başında da bu münasebete dayalı davranış değişiklikleri gelir. Yönetime yakınlık ile gelen itibar, yönetimdekilerin değişmesi ile kaybedilir.

Gelenek hâlini almış yanlış bir uygulamanın eleştirisini konu alan *Masalar*'da İçişleri Bakanlığına bağlı bir yayın müdürlüğünde yaşananlar canlandırılır. Toplumumuzda yaygın olan "nüfuzlu insanlara ve onların yakınlarına farklı davranma" durumu çarpıcı olarak somutlaştırılır. Hem gerçek hem de sembolik unsurlar komedinin taşıyıcı yönüne hizmet eder.

Aynı şekilde taşıyıcı tonda sergilenen bir başka durum da "önemli mevkilere çoğunlukla yönetimdekilerin yakınları veya akrabalarının atanması"dır. Bu durum da "yönetime hoş görünme" kaygısında olan mevkii sahiplerinin traji-komik davranışlarını beraberinde getirir.

Menfaat ve bencillik, dalkavukluğa zemin hazırlar. Sadece "yönetime yakınlığı", itibar için ölçü alan müdürlerin veya genel anlamda amirlerin mevkii telâş, onları dalkavukça davranmaya sürükler. Devletin üst kademesine hoş görünme sevdası ile dalkavukluk arasında büyük bir bağ vardır. Amir-sıradan memur; amir-bakan yeğeni zannedilen memur münasebeti zaten bu dalkavukluğu sergileyici tarzdadır.

Oyunda taşlanan bir taraf da memur sıfatıyla dairede çalışanların bazılarının gizli işsiz durumunda olmalarıdır. İşini ciddiye alan insan çok azdır. Zaten ağır-aksak yürüyen işler, bir de bürokrasi zinciri ile kesilir. Emir-komuta zincirinde çoğunlukla verilen emir, neden sorulmaksızın yerine getirilir. Sürekli olarak masaların yerlerini değiştirme ile yönetimdeki değişiklik vurgulandığı gibi bürokrasideki bu anlamsız kuralcılık ve emir-komuta zinciri de eleştirilir.

Oyunda görünenle gerçek, gerçekten görünen arasında zincirleme bir çatışma vardır. Oyun ironi üzerine kurulmuştur. İzleyiciye sezdirilen bu ironik durum kahramanlar tarafından sonradan anlaşılacaktır. Selim, bakan yeğeni değildir, bakan yeğeni sanıldığı için itibar görür. Bakanın değişmesi üzerine bakan yeğeni zannedilen Selim de itibardan düşer. Yeni bakan, Selim'in arkadaşıdır. Ancak bu, amirleri tarafından bilinmez. Aşağılayıcı davranışlarla yüzyüze gelen Selim'i bakanlıktan gelen antetli bir mektup kurtaracaktır. Bu mektup, görünen ile gerçeğin yüzyüze gelmesi anlamını taşır.

Masalar oyununda bürokraside menfaate bağlı davranış değişikliğinin insanı gülünçleştireceği fikri işlenir. Evrensel tema da budur.

İnsanımızın zaafı ve devlet dairelerinin trajik durumu sergilenir. Oyun kişisi Selim'in yaşadıklarından, yani özel bir durumdan hareketle topluma ait genel aksaklıkların eleştirisi yapılır.

Oyun, biçim olarak görünüşle gerçeğin ve değer yargılarının çatışmasını temel alan yergisel bir komedidir. Farsta esas olan "hareket" unsuru, *Masalar* adlı oyunda da önemli bir görev üstlenir. Bu konuda Sevinç Sokullu'nun şu değerlendirmesi dikkat çekicidir: "Necati Cumalı bürokrasi eleştirisini *Masalar* adlı oyununda hiç durmadan yeri değiştirilen masalarla vurgulamayı tercih etmiştir. Alliterasyonlu kelimelerin birbirini izlemesinin yerini masaların birbiri ardısıra bir odadan diğerine, bir köşeden ötekine geçmesi alır." (194).

Masalar adlı oyunda dekor, oyunun konusunu sezdirici tarzda aksiyona katkıda bulunur. En önemli dekor unsuru masalardır.

Oyunda açık, anlaşılır ve sade bir dil esastır. Deyim ve ikilemelerin bolca kullanıldığı oyunda, Rumeli şivesine de yer verilir.

Dekor

Oyun, Ankara'da Bakanlığı Yayın Müdürlüğünde yanyana iki odada geçer. Bir, ara kapıyla birleşen odalarda ikişer masa, devlet dairelerinde bulunması gereken eşyalar vardır. Soldaki odadan yine bir ara kapıyla sahnenin dışında kalan üçüncü bir odaya geçilir. Geride her iki odanın koridora açılan kapıları yer alır.

(194) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ank. 1993, s.329.

Dekorun en önemli unsuru sürekli yerleri değiştirilen masalardır. Onlar sembolik anlamda düzen değişikliği yani yönetim değişikliği demektir.

Ayrıca odaların düzeni ve memurlara verilen demirbaşların niteliği de itibar edilen kişiye ayrıcalık gösterildiğini sergiler. Bakanın yeğeni sanılan genç için dış hatlı telefon, yeni bir sümen, çöp sepeti, bol miktarda kırtasiye malzemesi, döner-yatar koltuk... getirilir. Bu maddî malzemeler hoş görünme endişesinin somut tarafıdır. Devlet dairelerinde devlete ait malzemelerin dağıtılmasında bile ayırım yapılır. Nüfuzlu yakınları olanlara bu konuda da ayrıcalık tanınır.

Verilen itibarın geri alınması ile birlikte maddî malzemeler de bir bir geri alınır. Selim'in yakın akrabası zannedilen bakan görevinden ayrılınca, Selim de itibardan düşer. Kendisine tanınan ayrıcalığın ölçüsü oranında bir değersizlikle karşı karşıya gelir. Verilen her şey geri alınır. Bu durum Selim'in yeni bakan ile arkadaşlığını ortaya çıkaran mektubun gelişine kadar devam eder. Dalkavukluğu görev hâline getiren kişiler, bakana yakınlığı olan Selim'e tekrar aynı itibarı göstermek için çaba sarfederler. Bu işe de öncelikli "masa değişikliği" ile başlarlar.

Zaman

Masalar, görünmeyen bir saatin dokuzu vurması ile başlar. Konuşmalarda geçen "günaydın" kelimesi vaktin sabah olduğunu gösterir. Zaten kişilerin uyku mahmurluğu da vakti sezdirici niteliktedir. 29 Eylül'de başlayan oyun 3 Haziran'da son bulur.

Dokuzda işe gelen memurlar günlük işlerine başlamak üzere iken, odacı Hüseyin gelir ve masaların değişeceği haberini verir:

HÜSEYİN: Bırak şimdi imza kâğıdını! Hadi, gel, sıva kolları...

BEKİR: Geç kaldım, dokuzu çeyrek geçer...

HÜSEYİN: Bırak şimdi saati, fazla lâfı!...

...

BEKİR: Ne var? Nereye geleyim?...

HÜSEYİN: Uzatma! Masalar değişecek!... Bırak elindekileri..." (s.107-108).

Bu haber üzerine memurlar şaşkınlıklarını ifade ederler. Çünkü masaların düzeni daha bir hafta önce değiştirilmiştir.

Yeni şef gelecektir. Hazırlık ve düzen değişikliği bu sebeptir. Boşaltılan odaya taşınan masa vasıtasıyla geçmişe ait bilgiler verilir. Masa, eski şef Günay Beyin masasıdır. Günay Bey, dayısı Maliye Bakanlığında Bütçe Dairesi Genel Müdürü olduğu için itibar görmüştür. Dayısının emekliliği ile birlikte itibardan düşmüştür. Müdür ve yardımcısının bezdirici tavırları sonucunda istifa etmiştir.

Zamanı gün ve ay olarak belirten konuşmalar da vardır. Akif, terfi ile ilgili konuşmasında zamanı şu şekilde netleştirir: "Bugün eylülün 29'u. Geçen ekimin 22'sinde terfi etmem lâzımdı, tam on bir ay yedi gün oldu, bana hâlâ kadro verecekler!..."(s.117).

İkinci tabloda görünmeyen saat "on"u vurur. Müdür ile yardımcısı, yeni şef için düzenlenen odayı gözden geçirir. Konuşma esnasında yeni şefin soyadı üzerinde durulur. Bu önemli bir andır. İronik durum bu sözlerle hissettirilir. Şefin soyadı İçişleri Bakanının soyadıyla aynıdır. Şef, bakanın yeğeni olarak değerlendirilir. Bu düşünceyle birlikte davranış değişikliği belirir.

Üçüncü tablo saatin on biri vurmasıyla başlar. Bu tablo, beklenen şefin gelmesi ile hareketlenir. Ve bu tablo saatin on ikisi vurmasıyla biter.

İkinci perdenin ilk tablosu üç ay sonraki gelişmeleri sergiler. Zaten ilk tablonun başında Şaziye-Esin konuşması vasıtasıyla zaman saat ve dakika olarak ifade edilir:

"ŞAZİYE: *(Esner saatine bakar, ardından saatini kulağına götürür, dinler. Soldaki odaya doğru eğilerek.)* Esin hanım, saatiniz kaç?

ESİN: *(Esin saatine acele bir göz atar)* On buçuğa geliyor... *(Makinada yazısına devam eder.)*

ŞAZİYE: Tam söyleyin, benimkisi geri kalmış galiba...

ESİN: *(Bıkkın)* Onu yirmi bir geçiyor" (s.145).

Memuriyet hayatı anlatıldığı için hafta içi çalışma saatleri sergilenir. Bu saatler dışında zamanda atlamalar olur. Aksiyona güç katan ancak sahneye taşınması mümkün olmayan zamanlar da konuşmalar yoluyla özet hâlinde sahneye ulaşır.

Aradan geçen zamanı, kişiler yeri geldikçe somutlaştırır. Ertan, Selim'in işe başladığı günden itibaren geçen zamanı şöyle vurgular: "ERTAN: Beğenmez miyim ağabey? Aslansın vallaha, ay başından iki gün önce dergi hazır dört ay içinde şu dairenin işlerini yoluna koydun..." (s.150).

Günlerden perşembe olduğunu da Şaziye Hanım konuşmasında ifade eder (s.160).

İkinci perdenin ikinci tablosunda iki aylık bir atlama söz konusudur. Seçim sonuçlarından söz edilir. Müdür yardımcısı ve Şaziye Hanım yeni bakanın kim olacağını merak eder. Bakanların değişmesi müdür ve yardımcısı Server için önemlidir. Bakanın yeğeni olarak gördükleri Selim'e karşı anında tavır değiştireceklerdir.

Masa değişikliği yönetimdeki değişmeye paralel olarak yeniden söz konusu olur (s.168-169).

İkinci perdenin üçüncü tablosunda iki gün sonra yaşananlar sergilenir. Oyunda ironiye kaynaklık eden görünüşle gerçeğin çatışması sürpriz bir şekilde sonuçlanır... Gerçek Selim tarafından açıklanır:

"ŞAZİYE: Ederim. O kolay. Oysaki iki ay önce büsbütün aksineydi. Tülin nihâyet emekli bir başkonsolosun kızıydı o zaman, siz ise koskoca İçişleri Bakanının yeğeniydiniz.

SELİM: Ben mi? Hayırdır inşallah! Hangi İçişleri Bakanının?

ŞAZİYE: Aaaa! Nasıl olur? Biz sizi işe başladığınız günden beri İçişleri Bakanının yeğeni biliyorduk!" (s.170).

O güne kadar Selim'e gösterilen itibarın hangi sebeplere dayandığı taşlama tonuyla vurgulanır. Çalışma arkadaşlarından Ertan'ın şu sözleri bu bakımdan önemlidir:

"ERTAN: Bugüne kadar sana kuyruk sallamalarının sebebi, bilgine, çalışkanlığına değildi ağabey, soyadınaydı" (s.179).

Üçüncü perdenin ilk tablosunda zamanda kırk beş günlük bir atlama olur. Haziranın ilk günü yaşananlar sahnelenir. İkinci tabloda haziranın ikinci günü söz konusudur. Selim'in masası alınmıştır. Selim, kendisini zor durumlara düşüren müdür yardımcısı ile hesaplaşır. Bu sahne önemlidir. (s.190-191). Çünkü Selim'in bu tavrından sonra dairede kalması imkânsızdır. Onu ancak, arkadaşlarının da ifadesi ile "Hızır" kurtarabilir. Selim, yeni bakanın yakın bir arkadaşı olduğunu söyler. Bu bir umut ışığıdır. Ayrıca bu tabloda sevindirici iki karar da açıklanır: Güler-Selim, Ertan-Esin evlenmeye karar vermişlerdir.

Üçüncü perdenin son tablosu ertesi gün yaşananlarla şekillenir. Selim'i kurtaracak olan "mektup" Hızır gibi yetişir. Mektup İçişleri Bakanından gelmektedir. Bu mektup, müdür ve yardımcısı için yeni bir masa düzeni ve yeniden dalkavukluk anlamına gelir. Nitekim, müdür ile yardımcısı bu telâş sergilerken oyun, komik ve taşlayıcı bu sahne ile son bulur. Oyun öğle tatilinde biter.

Masalar adlı oyun 29 eylül günü dokuzda başlar, 3-haziran günü öğlen vaktinde son bulur. Yazar dalkavuk olan insanları komik duruma düşürmek için eserin sonunda özellikle öğlen vaktini seçmiş gibidir. Herkes yemek tatilinde iken amir konumundaki bu iki kişi masaları kendileri düzenlemeye başlarlar.

Kişiler

Necati Cumalı, *Masalar*'da kişileri derinliğine çizmemiştir. Genel anlamda tanıtıcı bilgiler vermekle yetinmiştir. Daha çok tipe yakın insanlar söz konusudur. Oyunun birinci dereceden önemli kahramanı Selim tip uzantısı bir karakter olarak değerlendirilebilir. Diğerleri amir, memur ve odacı tipi olarak değer kazanırlar.

Selim, bakanlığa bağlı bir yayının müdürlüğüne şef olarak çalışmak üzere atanmıştır. Soyadının-Meriçten- aynı dönemin bakanlarından biriyle aynı olması ile başlayan ve özel kalemin telefonu ile süren tesadüfler, bakan yeğeni olarak düşünülmesine zemin olur. Görünenle gerçeğin çatışma kaynağıdır. Asıl görevi gazeteciliktir, yeni işinde de dergi çıkarır. Otuz beş yaşlarında ve bekârdır. Cesur, atak ve çalışkan biridir. Dairede yaşadığı değişiklikler karşısında kişisel üslûbunu değiştirmez. Nüfuzlu kimselere yakın olan kişilerin ne derece itibar gördüğünü farkında olmadan sergiler. Bu itibarın üst düzey yöneticilere yakınlıkla orantılı olduğu vurgulanır.

Aksiyona hız katan durum ve davranışlar Selim'e aittir. Bakanın görevden ayrılması ve bakan yeğeni olmadığının anlaşılması ile Selim sıradan memur muamelesi görür. Yeni bakandan gelen mektup ona amirleri nazarındaki eski itibarı geri getirecektir. Bundan habersiz olan Selim hareketli, sevimli, çapkın ve kararlı kişiliğiyle belirir.

Oyunda, müdür ve yardımcısı Server Bey, olumsuz özellikleriyle eserin karşı gücünü oluştururlar. Dalkavuklukla, iktidara yaranma kaygısıyla ve menfaatlerini ön plâna çıkarmalarıyla komik ve ironiktirler. Bürokrasideki çürümüşlüğü ve yanlış değer yargılarının sembolü gibidirler. İktidara yakın olanlara gösterdikleri itibar ile menfaatleri ve koltuk sevdaları arasında bir paralellik vardır. Yönetime yakın olanlara gösterdikleri itibar bile sınırlıdır. Şöyle ki, yönetime yakın olan kişiye, yakın olduğu üst düzey yöneticinin görevi süresince itibar gösterirler. Prof.Dr.Sevda Şener⁽¹⁹⁵⁾, bunları yaranma kaygısıyla dolu "memur tipi" diye niteler.

Memuriyet hayatını canlandıran eserde yer alan diğer kişileri de şöylece sıralayabiliriz:

GÜLEN: Selim'le benzer özellikler taşıyan, çalışkan, disiplin sahibi bir genç kızdır. Çevirmenlik yapan Gülen ne istediğini bilen, gururlu ve duygulu bir insandır. Selim'in daireye gelmesi ile harekete geçer. Sonunda Selim'le evliliğe karar verirler.

ERTAN: Neşeli, konuşkan, sevimli ancak tembel bir memur tipidir. Müdür yardımcısının memurlardan Esin'e sarkıntılığa varan tavırlarına dayanamaz. Fakülteyi bitirinceye dek çalışacaktır. Esin'e yardımcı olur. Oyunun sonuna doğru Esin'le nişanlanırlar.

ESİN: Ézik, karamsar ve güçsüz bir genç kızdır. Psikolojik derinliği olmayan alışıldık memur tipidir. Yün örür, gevezelik eder.

MERAL: Zengin bir eş buluncaya kadar çalışan, nişanlısından Selim için ayrılan, aşkı eğlence olarak değerlendiren bir kızdır. Oyunun sonuna doğru evlenerek memurluktan ayrılır.

AKİF: Yirmi yıllık memurdur. Memuriyetteki terfi işlerini ve çocuklu memurların geçim sıkıntılarını sergiler.

(195) Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s.86.

Ertan ile Akif, Meral ile Esin iyi anlaşırlar. Gülen onlardan farklıdır. Bir de Şaziye Hanım vardır, memur olarak. O da nüfuzlu yakınına sırtını dayayan, sık sık rapor alan ve işe geç gelen memurları temsil eder. Tek işi gevezeliktir. Telefonda uzun uzadıya sohbet eder. Selim'i bakan yeğeni zannettiği için bir tanıdığının kızıyla evlendirmeyi düşünür ancak başaramaz. Selim'in bakan yeğeni olmadığını açıklaması ile şaşkınlığa uğrar.

Memuriyetteki hayatı canlandırmada tamamlayıcı diğer kişiler odacı Bekir Efendi ile Hüseyin'dir. Odacı Bekir Efendi, Rumeli Göçmeni yaşlı bir adamdır. Hem temizlik işlerine bakar, hem çaycılık yapar. Odacı Hüseyin ise uyanık, fırsatçı biridir. Okuma yazma bilmez. Bekir Efendi ile dalaşır.

Kişiler durumu netleştirecek özellikleriyle belirir. Memuriyet ve bürokrasi, memurlar arasındaki ilişki, amir-memur ilişkisi, masalarla birlikte değiştirilen tavırlar, yönetim değişikliği ile değişen masalar v.s., çoğu tip olan kişilerle sergilenir.

Olay Dizisi

Masalar adlı oyunda klâsik anlamda bir dizi vardır. Başlangıçta olayın anlaşılır kılınması için, serim vasıtasıyla açıklamalar yapılır. Hem olaya zemin hazırlanır, hem de kişiler tanıtılır.

Masaların yer aldığı bir dekorda başlayan oyunda, dekor unsurları oyun sonuna kadar aynı kalmakla birlikte masaların düzeninde değişiklikler olur.

Yazar, oyuna konu olacak olayın öyküsünü, kişilerin konuşmaları vasıtasıyla ustaca sezdirir. Öncelikle devlet dairesinde çalışanların günlük düzeni sergilenir. Sonra, konuşmalar yolu ile insan ilişkileri somutlaşır. Kişiler hem kendilerini hem de diğer kişileri tanıtıcı şekilde konuşurlar.

Tabiî bir zeminde geliştirilen konuşmalardan hareketle daireye yeni bir şefin geleceği vurgulanır. Daha öncesine ait gelişmeler serimin açıklayıcılık ve tanıtıcılık görevi yüklediği memurlar tarafından aktarılır.

Yönetim değişikliğine paralel olarak düzen değiştiren masaların sembol olarak da anlam ifade etmesi oyunu renklendirir.

Oyunda menfaatçi insanların eleştirisi yer alır. Ayrıca eleştirilen bir diğer konu memurların çoğunun gizli işsiz durumunda olmalarıdır. Kimi çalışıyor görünmek için masasını dağıtır, kimi çeşitli sebeplerle izin alır, kimi vakit geçirmek için örgü örür v.s. Bu aksaklıklar oyunun diğer taşıyıcı unsurlarıdır. Serim yoğunluğunu azaltarak oyun boyunca varlığını sürdürür.

Oyunda, sezdirilen yani önceden haber verilen bir çatışma esastır. Her davranışın sebebi abartılı da olsa açıklanır. Masalarla sembolize edilen değişiklik ve abar-

tılı bürokrasi eleştirisi oyunun önemli unsurlarıdır. Yazar komik unsurlarla ördüğü, taşlamalarla şekillendirdiği *Masalar* adlı oyununda insanlık adına özeleştiriyi yapar. İnsanların menfaate ayarlı davranışlarını sorgular.

Eser, toplum adına aksaklıklara, eksikliklere karşı bir çözüm arayışıdır. Abar-tılı tonda harekete yansıyan taşlama hem menfaatçi insana, hem de devlet daireleri-nin durumuna yöneliktir.

Daha önce de belirtildiği gibi, oyunda önceden haber verilen bir çatışma esas-tır. Masa değişikliği ile hissettirilen yönetimdeki değişiklik memurların konuşmala-rın ile açık ve anlaşılır bir hâl alır. Oyun boyunca yaşanılacak olan olaylara, önceden bir hazırlık sayılacak olan konuşmaların yer aldığı sahne bu bakımdan önemlidir:

"Akif, Ertan, Esin, Meral sağdaki odada yeni gelen masanın başında toplanır-lar.

ERTAN: Bu giden Günay Beyin masası! (*Akife*) Tanıdın mı ağabey?

AKİF: Evet...

ESİN: Ne olacak, döndü dolaştı gene ilk yerine geldi...

MERAL: Bakalım bu sefer yerinde kalacak mı?

AKİF: Orası, yeni gelenin durumuna bağlı...

ERTAN: Ne gibi?

AKİF: Arkasında hôt diyecek bir dayısı varsa, ne âlâ, masası yerinde durur, kımıldamaz! Dayısı yoksa görürüz onun da hâlini! Ya, kolay mı sandın dayısız am-casız memuriyeti?

ESİN: Öyle vallahi, Günay Beyin dayısı emekliye ayrıldı, ondan sonra da ma-sasını bir hafta bir yerde tutmadılar! Canından bezdirip, istifa ettirinceye kadar kö-şe kapmacı oynattılar adama..

ERTAN: Hep Server Beyin çelmeleriyle o oyunlar...

MERAL: Sahi, şimdi hatırlıyorum ben de!...

Neydi, ilk aylarında Server Beyin Günay Beye gösterdiği o saygı o itibar?

ESİN: Odasından çıkmazdı ayol...

ERTAN: Bir şey soracak olsa Günay Beyin ayağına gelirdi...

AKİF: Tabî Günay Beyin dayısı Maliye Bakanlığında Bütçe Dairesi Genel Müdürüydü o zaman! Soldaki odaya geçer.

ERTAN: (*Akif'in arkasından ilerler.*) Adam şöyle kaleminin ucuyla bizim büt-çeye bir taktı mıydı!... Değil mi Ağabey?..." (s.115-116).

Göreve başlayacak olan yeni şefin (Selim'in) de bir bakan yeğeni olduğu düşünülür. Tesadüfler de bu düşüncüyü destekleyici niteliktedir. Bu tesadüfler komedinin ironik tarafının oluşmasına zemin hazırlar. İzleyicide şüphe uyandırılır, ancak oyun kişileri gelen kişinin bakan yeğeni olmayacağını akıllarına bile getirmezler.

Dış görünüşle gerçeğin çatışmasına dayanan ironik durumu hazırlayan tesadüfler ve durumlar şu şekilde sıralanabilir:

Selim ile İçişleri Bakanının aynı soyadına (Meriçten) sahip olması:

İşe başlamadan önce bakanın özel kaleminin telefon açmış olması, Selim'in hemen işe başlatılmasını istemesi.

Bakanlığa bağlı bir daireye şef olarak atanan kişilerin çoğunun bakana veya üst düzey yöneticilerine yakın olması

Selim'den önceki şefin de bakan yeğeni olması.

Selim'in de bir bakan yeğeni gibi emir alandan çok emir verici gibi davranması.

Bu zemin üzerine kurulan ve abartılı da olsa gerçeği sergileyen sözkonusu tesadüfler, Selim'in bakan yeğeni olarak düşünülmesi için yeterlidir.

Selim'in bu konu ile ilgili hiç bir açıklama yapmamış olması, izleyicinin zekâsına güven duyan bir üslûpla ironiyi-kısmen de olsa-hissettirir. İzleyicide Selim'in bakan yeğeni olmayacağına ilişkin bir şüphe belirir. İşte traji-komik durum ve ironi buradan kaynaklanır.

Başlangıçta Selim'le ilgili bilgiler ve bekleyiş vardır.

Masa düzenindeki değişiklik olayın gelişmesini hissettirici tarzdadır. Önceki şef Günay Beyle ilgili konuşmalar Selim'in sonunu önceden somutlaştırır. Ancak Selim Bey'in Günay Beyden ayrılan tarafları da vardır. Kendisine gösterilen itibar ve ilgiden yararlanan Selim, aslında bir bakan yeğeni değildir. Ayrıca Selim, Günay Bey'le aynı sonu paylaşırsa da silik davranmaz, müdür yardımcısı ile hesaplaşmayı bilir. Selim'i bir 'sürpriz mektup' kurtaracaktır.

Oyunda mevcut durum görünen ile gerçeğin çatışması iki şekilde söz konusu olur: Selim bakan yeğeni değildir, bakan yeğeni zannedilir. İtibar gösterilir. Selim yeni bakanın yakın arkadaşıdır. Dalkavuk amirler bunu bilmez, onu canından bezdirmeye çalışırlar. Bakandan gelen mektupla masalarla birlikte davranışlar da yeni baştan düzenlenir.

Masalar adlı oyunda heyecan ve merak konusu olan çeşitli düğümler atılır. Her düğümün çözümü yeni bir düğüm demektir. İlk asal düğüm noktası masa düzeni ile de sergilenen yeni şefin beklenmesi ile şekillenir. Yeni şefin bakan yeğeni olup olmadığı ve dairede ne zamana kadar kalacağı merak konusudur. Yeni şefle idare

arasında nasıl bir ilişki olacaktır? Yeni şef nasıl davranacaktır? Bunlar merak uyandıran düğümler olarak belirir.

Yeni şef yönetim değişikliği ve soyadı benzerliği ile bakan yeğeni olarak düşünülür. Memurların ifade ettiği gibi müdür ve yardımcısı hem maddi (kırtasiye, masa-koltuk v.s.) hem de manevi bakımdan bakan yeğenine büyük bir itibar gösterirler.

Yeni gelen şefin dairedaki kızların ilgisine ayrı ayrı karşılıklar vermesi de ara düğümler olarak değer kazanır. Oyunun ana düğümü bakan yeğeni olarak düşünülen Selim'in dairedaki durumuyla ilgilidir.

İlk asal düğüm noktası Selim'in amcası veya dayısı olarak düşünülen bakanın seçimi kaybetmesi ile çözüme ulaşır. Bu, Selim'in idare nazarında bütün itibarını yitirmesi anlamını taşır. Selim özel durumdan sıradanlığa, itibardan hakarete doğru sürüklenir. İtibar görme süresi bakan yeğeni olma süresi ile eştir.

Son asal düğüm noktası da Selim'in seçimlerle birlikte itibardan düşmesi, bakan yeğeni olmadığını açıklaması ile şekillenir. Selim'in durumu ne olacaktır? Hem maddi hem manevi bakımdan verilen itibar geri alınacak mıdır? Selim ile amirleri arasında neler değişecektir? Bu ve benzeri sorular son asal düğüm noktasının ara düğümleri olarak değer kazanır. Selim, kendisinden önceki şef Günay Bey gibi istifaya zorlanır. Kendisine verilen her türlü itibar geri alınır. Hatta geri alınmakla da kalmaz Selim canından bezdirilir. Selim, kendisini defalarca gereksiz yere odasına çağırta n müdür yardımcısı Server Bey'e rest çeker. Bu da merakı kamçılayan yeni bir ara düğümü oluşturur. Selim, amirlerinin olumsuz tavrı karşısında mücadele edecek midir? Mücadeleci ve cesur olan Selim, Server Bey'le hesaplaşır.

Eserin son dönemeci olan bu hesaplaşmada Selim, bütün memurlar adına, dalkavukluk eden ve kendini bir şey zanneden amirleri Server Bey şahsında hırpalır. Artık Selim için dairede kalma imkanı ortadan kalkar. Fakat bir sürpriz gelişme olur. Selim, seçimle gelen yeni bakanın, yakın arkadaşı olduğunu söyler. Bu da yeni bir heyecanı beraberinde getirir.

Selim, dairede kalamayacağını kendine yeni bir iş bulması gerektiğini belirtir, istifasını verir. Ancak bakandan gelen mektup her şeyi değiştirecektir. Bu defa mektubun amirler tarafından farkedilip farkedilmeyeceği merak konusu olur.

Sonunda müdür ile yardımcısı mektubu farkedir. Önce Meral Hanım'a gelen bir mektup zannederler. Ancak Selim Bey'e geldiğini görürler. Selim Bey'le ilgili olumsuz düşüncelerini ifade ederlerken mektubun bakanlıktan geldiğini farkedirler. Komik, ironik ve taşlayıcı bu sahne oyunun doruk noktasıdır:

"MÜDÜR: (Zarfi okur.) Sayın Selim Meriçten... (Zarfi bırakır. Alaylı) Sayın bir arkadaş ama ne yapalım ki bizden ayrılıyor.

SERVER: Evet, sayın. Dün, ben kendisine üstlerini nasıl sayması gerektiğini öğrettim! (Zarfi yerine doğru iter.)

MÜDÜR: Çıkalım mı?

SERVER: Yapacak başka işimiz kalmadı!

MÜDÜR: Buyurun!...

SERVER: Rica ederim!...

Koridor kapısına doğru ilerlerler.

MÜDÜR: (*Duraklar.*) Kimden geliyor?

SERVER: Ne?

MÜDÜR: Mektup

SERVER: Kimden olabilir? Seviyesi ne ki? (*Kapıyı gösterir.*) Buyurun...

MÜDÜR: Bir dakika ! Zarf antetliydi galiba?...

Geri dönerler. Server, mektubu alır.

SERVER: Evet, antetli (*Bozular.*) İçişleri Bakanı, özel... (*Zarfı bırakır.*)

Önemli değil...

MÜDÜR: (*Zarfı bırakır.*) Önemli değil...

MÜDÜR: (*Zarfı alır, okur.*) İçişleri Bakanı, özel. Nasıl önemli değil?" (s.196-197).

Bu doruk noktanın hemen ardından çözüm gelir. Müdür ile yardımcısı mektubun özel olarak bakandan Selim'e gönderilmiş olmasını, şaşkınlıkla karşılar. Mektubu ışığa tutarak okumaya çalışırlar. Bu defa baştaki gibi yorulmak istemezler. Ancak "iki gözüm" diye başlayan mektupla aniden tavır değiştirirler. Çareler düşünürler. Selim Bey'in istifasını kabul etmemeye karar verirler. Davranışlarda olduğu gibi masaların düzeninde de değişme olacaktır. Gelişmeler öğle tatiline rastladığı için dairede masaların düzenini değiştirecek kimse kalmamıştır. Müdür ile yardımcısı masa düzenini değiştirmek üzere kolları sıvarlar. Oyun komik, komik olduğu kadar da taşlayıcı olan bu sahne ile son bulur.

Dalkavukluk eden insanları gülünç hallere düşüren oyunda, müdür ile yardımcısı zaafalarının cezasını çekerler.

Oyunda üç sürpriz nokta vardır. Selim'in bakan yeğeni olmadığını açıkladığı an, Selim'in yeni bakan ile arkadaş olduğunu açıkladığı an ve bakanlıktan mektubun geldiği an.

Konuşma Örgüsü

Oyunun sahne üzerindeki aksiyonunu sağlayan ve sahne gerisindeki aksiyonu sahneye taşıyan konuşma örgüsü, taşlayıcı tona uygun bir tarzda geliştirilir. Kısa cümleler, komik ve ironik konuşmalar, ses tekrarları söz konusudur.

Komedinin unsurlarından biri olan dedikoduya kadar uzanan konuşma örgüsü, vak'anın gelişmesine göre akıcılık kazanır. Selim'in bakan yeğeni olarak düşünülmesine zemin olacak konuşmalar, itibar gösterisi esnasında nezaketli ve saygılı iken, sıradan memura karşı hakaret doludur. Vak'adaki ironi kelimeler arasında da söz konusudur.

Üst düzey yöneticilere yakın olmayı hüner sayanların ikili üslûbu oyuna renk katar. Aynı kişiye önce yanlıgı ile itibar gösteren, abartılı saygı kelimeleri ile onu göklere çıkaran kişiler daha sonradan sıradan memura karşı takındıkları tavırdan daha saygısız, hakarete varan sözler sarfederler.

Davranış ile konuşma birbirini destekler. Yalın, açık, anlaşılır, komik ve ironik bir üslûp vardır. Deyimlerin bolca kullanıldığı eserde ikilemeler, halk söyleyişleri ve atasözlerine de yer verilir.

Deyimlerden bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz: Elini çabuk tutmak, boş bulunmak, üstüne varmak, burun buruna gelmek, ödü kopmak, canı yanmak, dalga geçmek, kolları sıvamak, (masalarla köşe kapmaca oynamak) canı sıkılmak, içi geçmek, olduğu yerde saymak, kıyameti koparmak, çene yapmak, adamdan saymak, lâf taşımak, ağzının payını almak (!), yüz vermek, adamdan saymak, ayağına gelmek, sırtını dayamak, sözünü kesmek, kuyusunu kazmak, gözden geçirmek, yüzü gülmek, ağzı sıkı olmak, dillere düşmek, başı dertte olmak, kulakları çınlamak, göz kulak olmak, göz atmak, gözden geçirmek...

Necati Cumalı, dilin bütün imkânlarından yararlanır. Tabîî bir zeminde gelişen konuşmalarda ikilemeler, argo ve halk ifadelerinden de yararlanılmıştır. İkilemelerden bazıları şunlardır: Üst baş, fırça mırça, sabah sabah, şöyle böyle, istemeye istemeye, sabahtan akşama, doğru dürüst, çay kahve, gelen giden, yavaş yavaş, kırılmak gücenmek, topu topu, bağırıp çağırarak, tövbe tövbe, açık açık, eciş bücüş, ufak tefek, uzun uzun, diri diri, cayır cayır, neler neler, güle güle, yavaş yavaş, kelli felli, yalan yanlış, ağır ağır, için için....

Yazar ayrıca 'koymak, patlamak, kaytarmak' gibi argo ifadelerle de yer verir.

Memuriyet hayatının kendi içinde bir sistemi vardır. Bu sistemde amir-memur ile memur-memur üslûbu farklılık taşır. Bunun yanında eserde amir ile imtiyazlı memur üslûbunda da alışılan amir-memur ilişkisi dışında bir ilişki vardır. Müdür ile yardımcısının konuşmaları dalkavukluklarını netleştirir. Sözleri, lâf olmaktan çıkartan jestlerle de oyun canlılık kazanır.

Eserleri üzerinde titizlikle çalışan Necati Cumalı üslûba büyük bir önem verir. Kelime ve cümleleri seçerken gösterdiği itina eserini orijinal kılar. Masalar adlı eserinin üçüncü perdesinin ilk tablosuna ait bir sayfayı "on sekiz defa" ⁽¹⁹⁶⁾ yeni baştan yazmak suretiyle oluşturduğunu ifade etmesi de onun dili kullanma konusundaki hassasiyetini gösterir.

(196) TRT 2'de 29 Ekim 1997 saat 20:30'daki Akşama Doğru programındaki konuşmasından.

c. YENİ ÇIKAN ŞARKILAR-YA DA JULIETTE

YA DA JULIETTE ⁽¹⁹⁷⁾

Tek perdeli bir komedi olan oyunda, yirmi-yirmi bir yaşlarında, sahne sanatçısı bir kızın ruh hali sergilenir. 1968 yılında Devlet Tiyatrosunda oynanan oyun tek kişilik bir komedidir. Psikodram niteliği de taşıyan "*Yeni Çıkan Şarkılar*" 1970 yılında Sarayova radyosunda yayımlanır ⁽¹⁹⁸⁾.

Öz ve Biçim

İstanbul'da Beşiktaş sırtlarında geçen ve bir ev dekorunda sahnelenen oyun, monodram ve kısmen psikodram özelliği taşır. İç hesaplaşmaların düzenli bir konuşma edasıyla serimlendiği oyunda komedi unsurları oyunu canlı, çekici ve etkileyici kılar.

Baştan sona kadar oyuna hâkim olan iç çatışmanın jest, mimik ve hareketlerle desteklenen konuşmaya, monoloğa dönüşmesi aksiyona hız katar.

Şarkıların renklendirdiği oyunda ses unsuru önemlidir. Juliette rolü için hazırlıklar yapan genç kızın dış dünya ile bağlantısını bu sesler sağlar. Ayrıca bu sesler canlılığı ve hareketi de simgeler.

Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette, bir bekleyişin ıstırabı ve huzursuzluğu ile şekillenir. İnsanın iç dünyasının süratle değişmesi, umutsuzlukların umuda, hüznün sevince dönüşmesi an meselesidir. Beklenen zamanın, normal zamanlardan daha uzun bir mesafeden sonra gelmesi, insanın iç dünyasındaki zamanın süratinin sezilmesi manasını taşır. Düşünceye dalan insan, düşündüklerini çoğaltır. Juliette rolü için endişelenen sahne sanatçısı da endişesini çoğaltarak yaşanan zamanı ağırlaştırır. İçteki zaman süratle ilerlerken dıştaki zaman bir türlü geçmek bilmez.

Oyunda, gerçekleşmesi arzu edilen ile ihtimallerin çatışması, rol beklentisi çerçevesinde düğümlenir. Çocukça hırçınlıkları ve kıskançlıkları olan bir tiyatro sanatçısının komediye uygun bir sonla hedefine ulaşması sergilenir.

Biçim olarak komedi olan oyun bir monodramdır ve psikodramdır. İnsanların kaygıları, umutları, beklenti ve korkuları sergilenirken evrensel olana ulaşılır. Oyun kişinin genç kız olarak adlandırılması da insanlara ait bir genellenmenin sonucudur, diyebiliriz.

(197) Necati Cumalı, *Oyunlar 2. Susuz Yaz-Tehlikeli Güvercin-Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette*, İmbat Yayınları, İst. 1969, s.169-183.

(198) Lamia Hacıosmanoviç, "*Bosna Hersek'te Çevirilen Türk Yazın Yapıtları*", *Türk Dili*, S.354, Haziran 1981, s.889.

Dekor

Oyunun dekoru genç kızın sıkıntısına uygun kapalı bir oda olarak serimlenir. En önemli dekor unsurları dış dünyaya açılan pencere ve telefondur. Yalnızlığın, sessizliğin, durgunluğun ve umutsuzca, sabırsızca bekleyişin dekoru olan bu ev, bir divan, bir pencere ve bir kapıdan ibarettir.

Telefon, el aynası, bakır bir tabak içinde deniz kıyısından toplanmış taşlar, sinema-tiyatro dergisi, Romeo ile Juliette kitabı da dekorun tamamlayıcı unsurlarıdır. Genç kızın zevkleri ve tabiat sevgisi dekorla da sezdirilir.

Genç kız bir sığınak olarak gördüğü evini çok sever: "Ben evimi seviyorum doğrusu! Bu odayı seviyorum! Düzgün, her şey yerli yerinde olursa daha çok seviyorum!"(s.179).

Evi sevmesi yalnızlığını sergilemesi açısından da önemlidir. Genç kız arkadaşı Sevim kadar sosyal olmadığını, özellikle erkek arkadaş konusunda âşık olmaktan korktuğunu ifade eder. İçine çekilen insanın ruh hâli gereği o da evine çekilir.

Zaman

Oyun, bir ikindi üstü yaşananların sergilendiği kısa bir zaman dilimini esas alır. Oyuncu konuşma esnasında gayet tabîi bir zeminde zamanı saat olarak vurgular: "... Üç buçuk!" (s.172).

Daha sonra mevsim olarak ifade edilen zaman, ay ve gün olarak da belirtilir: "Uyumanın sırası mı? Yaz geçiyor, güzelim yaz geçiyor! Ne geçiyor ? (Omuz silker.) Geçti bile! Ağustosun on sekizi..." (s.173).

Oyuncu, yazın ikindi üstlerinin uzamasından şikâyet eder. Zamana duygularıyla felsefî bir anlam yükleyen genç kız için mevsim olarak kış daha güzeldir: "... Açık kalmış bir musluk bu öğleden sonraları sanki... Tıp, tıp, tıp... Kış daha güzel! Saatler akar kışın, damlamaz! Hızlı yağmurlarıyla akar... Sıcak giyinirim, sinemaların insan nefesi ile ısınmış, yalnızlığı unutturan havası..." (s.180).

Genç kızın kışı sevmesindeki asıl sebep, sevdiği gençle geçirdiği günleri hatırlatıyor olmasıdır.

Oyunda bekleyiş esastır. Yazın uzayan saatleri, bekleyişi daha sıkıntılı kılar. Genç kız, İstanbul'da yaşanan öğle vaktini benzetme yoluyla şöyle değerlendirir:

"Off! Bu öğleleri, bir vapor yaklaşıyor sanki günün iskelesine! Kim varsa alıp götürüyor! Boş, kıyısız bir denizde yüzen bir uyku vaporuna benziyor koca İstanbul! "(s.175).

Oyun boyunca beklenen an oyunun finalini şekillendirir. Karamsarlıktan umuda doğru bir gidiş esastır . Zaman sevince doğru ilerler.

Kişiler

Bir sahne sanatçısı olan genç kız, sinema-tiyatro dergisini karıştırırken, sanatla ilgili haberlerden çok lüzumsuz haber ve resimlerin yer almasını yüksek sesle eleştirir. Her tavrında bir hırçınlık, bir öfke ve çocukça bir kıskançlık vardır. Sebebi de Romeo ve Juliette oyunu için rol dağılımının belirsizliğidir. Genç kız Juliette rolünü oynamayı istemekte ancak yetenek mi yoksa iltimas mı kazanacaktır, o konuda endişelenmektedir. Bu endişe ile uzayan zamanda aşksızlığı ve yalnızlığı, hayata bakışı sevgiyi yorumlayışı da sergilenir. Mevsimlere bakışı önemlidir. Kış ve melekşe genç kıza sevdiği genci hatırlatır. Ancak o aşktan korkmakta ve duygularını bastırmayı yeğlemektedir. Rol dağılımı belirleninceye kadar kararsızlıkla odanın içinde döner durur.

Genç kız, aşktan korkan, yaşamayı seven, sanata gönül veren çocuksu tavırları ve açık sözlüğü ile beliren bir kişidir. Konuşması, jest, mimik ve hareketleri ile sempatik ve sevimli bir kızdır. Karakter niteliğiyle inandırıcı, gerçek hayattaki benzerleri kadar üç boyutludur. Sevinci, hüznü gençliğin verdiği tezcanlılıkla değişik durur.

Oyun onun ruh halini ve konuşmalarını sergiler.

Monodram yani tek kişilik oyunda bu kadar münasebet, kişinin içi ile dışının çatışması, güzellik ile çirkinliğin, yetenek ile iltimasın, yaşama sevinci ile hüznün, aşk ile ayrılığın, uyku ile uyanıklığın... v.b. çatışması şeklinde serimlenir. Bir psikodram olarak değerlendirilebilecek oyunda duygular, kişiler ve dış dünya, oyunun üç temel unsurudur, tek kişinin bakışıyla oyuna konu olur.

Olay Dizisi

"Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette" adlı oyunda klâsik bir yapılandırma esastır. Genç kız, sinema-tiyatro dergisi vasıtasıyla olaya zemin hazırlar. Serimde, tiyatro ile ilgili açıklamalar yer alır. Sanat ve sanatçı kavramlarında yaşanan erozyon, komedi üslûbuyla taşlanır. Sabırsızlıkla, bekleyiş ve yalnızlık durumu serimlenir. Genç kızın ruh hâli, sıkıntısı, öfke dolu sözlerle sergilenir.

Tek kişilik oyunun kahramanı olan genç kız, iç dünyasındaki çatışmayı sergiler. İç dünyası ile dış dünya çatışma hâlidir. İsteddiği rolü alma isteği ile ihtimaller arasındaki çatışma, genç kızın çalkantılı saatler yaşamasına sebep olur. Ruh hâlinde alçalıp yükselen bir değişme söz konusu olur. Bu, yalnızlıktan kaynaklanan bir duygu yoğunluğunun yansımasıdır. Oyundaki kavramlar arasında derin bir çatışma vardır: İç yalnızlık ve oda ile; dış, kalabalık ve pencere tezat hâlidir. Kalabalık,

ses ve hareket olarak, yalnızlık da sükûnet olarak ifadesini bulur. Oyunda çatışan unsurlardan biri de uyku ile uyanık olma hâlidir.

Esere hâkim olan rol endişesi, önceden haber verilen bir çatışma olarak şekillenir. Genç kız, Romeo ve Juliette oyunundaki Juliette rolünü alıp alamayacağı konusunda değerlendirmeler yapar. Çok istediği rolü, iltimas yüzünden alamayacağı üzerinde durur. Kararsızlık, bekleyiş ve merak dolu saatler telefon sesiyle sonuca doğru ilerler.

Genç kız ayrıca, güzel ile çirkin arasındaki çatışmayı da vurgular. İstanbul'un güzelliklerini sorumsuzca çirkinleştirenleri eleştirir.

Yeni Çıkan Şarkılar adlı oyunda ana düğüm genç kızın Juliette rolünü alıp alamayacağı ile ilgilidir. Oyuncu ile izleyicinin bu merak ekseninde ortak bir ruha gitmesi hedeflenir. Ana düğüm etrafında genç kızın ruh hâli ile ilgili ara düğümler de söz konusu olur. Genç kızın hırçınlığının sebebi merak uyandırır. Sebep, ana düğüm olan rol endişesi şeklinde serimlenir. Yalnız ve aşksız bir insanın karamsar ruh hâli ile genç kız, sıkıntılarının kaynağını sözcüklerle dışa vurur. Acaba rol, rejisörün eşi olduğu için kabiliyetsiz kıza mı verilecektir? Genç kız bu sıkıntısını birisiyle paylaşacak mıdır? Vaktini nasıl geçirecektir? Ne kadar sabredecektir? Bu ve benzeri sorular merakı oyun sonuna kadar uyanık tutar.

Bekleyiş esnasında sarfedilen sözler komik unsurlar olarak belirir. Ayrıca davranışa dayalı komiklikler de söz konusu olur. Genç kızın saf ve samimi olan kısmen de kıskançlıktan kaynaklanan öfke dolu sözleri oyunun aksiyonunu hızlandırır. Sevimli, sempatik tavırlar ince bir yergiye de serimler:

"GENÇ KIZ: (*Dergide okuduğu yazıyı küçümseyerek*) Hıh!

Aptal, sana da tutmuş bu kadar yer ayırmışlar! Bu saçmaları yazdırmak için kimbilir ne haltlar karıştırdın!..

Fakat gene de yazıyla ilgilenir.

Yatmıştır yüzde yüz gazeteciyle... Oğlan da doğru dürüst gazeteciye benzese bari..." (s.171).

Genç kızın uyuyanları uyandırma ile ilgili düşüncesi söz ve davranış komiğini de içine alan öykünmelerle sergilenir. O, bir fıçıyı devirmek suretiyle insanları uyandırmayı düşünür. Düşüncesini hayalî olarak gerçekleştirir. Sonuçlarını da öykünme yoluyla değerlendirir.

Sıkıntısını gidermek için her yolu deneyen kız, bir kaç kere telefona uzansa da hiç kimseyi arayamaz. Sevdiğini ve aşkı düşünür. Aşka bakış tarzını sergiler. Aşkın, insanı peşinden sürükleyen cazibesinden korkar, ancak aşksız yaşamayı da istemez. Bu düşüncesinde Romeo ve Juliette eserinin de rolü vardır.

Dışarıdan gelen şarkı sesi ile iç dünyasının sıkıntılarından sıyrılan genç kız, pencere vasıtasıyla aydınlığa, sevince ve umuda yönelir. Önce yeni şarkılar satan adamın, sonra dondurmamacının sesi canlılığın, uyanışın işareti olarak değer kazanır.

Oyunun karar değişme ve etkilenme anı, genç kızın ruh hâlinin olumlu gelişmesiyle ilgilidir. Bu, genç kızın sevdiği adamla ilgili bir anı hatırlamasıyla söz konusu olur. Hayatın canlılığı ve aşk hatırası genç kıza yalnızlığın ve sıkıntının çemberinden çekip alır.

Telefonun çalışması ile merak doruğa ulaşır. Beklenen an gelmiştir. Hırçınlık ve huzursuzluklara sebep olan endişe ortadan kalkacaktır.

Genç kızın sevinç dolu sözcükleri ile oyun çözüme ulaşır. Karamsarlık ve umutsuzluk silinir, yaşama sevinci ve aşk coşkusu esere hâkim olur. Telefondaki ses, Juliette rolünün genç kıza verildiğini müjdelir. Oyun, bu haber ile komediye uygun bir tarzda sona erer. Kızın hayata bakış tarzında köklü değişimler olur.

Konuşma Örgüsü

Necati Cumalı, *Juliette* adlı oyununda psikodrama uygun bir konuşma tarzı geliştirmiştir. Bu tarzda, iç hesaplaşmanın yüksek sesle ve konuşma seyrinde sergilenmesi esastır. İç dünyadaki çatışmalar konuşma yoluyla serimlenir. Kıskançlık, öfke, sitem, isyan, hırçınlık, ... kısacası hüznün ile sevinç çatışması kelimelere de yansır.

Sahnedeki aksiyonu tek başına üstlenen kişi, söz ve davranışı ile oyuna hız kazandırır. Hem oyun kişisi, hem de çevresi konuşma yoluyla somutlaşır. Sahne gerisinde aksiyona hız katan gelişmeler de telefon vasıtasıyla sahneye ulaşır.

Akıcı, anlaşılır, sade ve duru bir dilin esas olduğu oyunda yazar, edebî alıntı yoluyla Romeo ve Juliette adlı oyundan parçalar aktarır, şarkı sözlerine yer verir.

Oyuncu konuşmasının bir bölümünü seyirciye yönelerek yapar. Oyun boyunca kültür seviyesini sezdirici nitelikte konuşur. Zevkiyle, arzuları ve beklentisiyle genç bir sahne sanatçısının tavırlarını sergiler. Konuşmalarını hareketleriyle bütünleştirir. Öykümleri de sahne sanatçısı olmasından kaynaklanır.

Komedi tarzının özelliklerine uygun olarak dedikodu niteliğinde konuşmaların da yer aldığı oyunda, endişeden kaynaklanan huzursuzluk kelime ve cümlelerin yapısına da yansır. Korku, heyecan, tedirginlik ve kararsızlık ifade eden cümleler yer alır. Sona doğru canlanma da ses unsuru ile sağlanır. Bu defa cümlelere yaşama sevinci ve aşk unsuru hâkim olur. Kısacası konuşma örgüsüne gittikçe yükselen ve güzelleşen bir coşku hâkimdir, denilebilir.

Necati Cumalı'nın Paris'te yaşadıklarından hareketle yazdığı bir perdelik komedidir.

Fantastik unsurlarla yüklü oyunun, yazar-eser münasebeti bakımından önemli bir özelliği vardır. Cumalı, hatıralarında Paris'te yaşadığı bir olayı anlatır. Ellisine yakın bir kadın yazarın milliyeti ile ilgilenir. Yazarın cevap vermesine fırsat bırakmadan Macar olduğu kararına varır. Sonraki gelişmeleri yazar şöyle anlatır: "Kapının dışında bakışlarımız karşılaştı, selamlaştık.

Yabancısınız herhalde?"

"Evet."

"Macar mısınız?"

Birden anlayamadım. Dediğini iyi duymadığımı sandım. Bir şey dememe sırası kalmadan konuşmasını sürdürdü:

"Yeni mi geldiniz Paris'e?"

"Evet" en doğru karşılıktı.

"Select'e geliyor musunuz?"

Bir 'evet' daha dedim.

'Ben de sık gelirim. Yine karşılaşacağız. Sizi evime çağıracağım bir daha karşılaşmamızda, yalnızlığınızı unutmanıza yardımcı olacağım. Hikâyenizi anlatırsınız bana.'

Geçen bir taksiyi durdurdu:

'Bu akşam bir yere gitmem gerekiyor, allahaismarladık'.

Ayrılrı ayrılrılmaz değilse bile oteline dönünceye kadar unuttum bu karşılaşmayı. Sonra aklıma gelince anladım kadının ilgisini çekenin ne olduğunu: 1956 Macar ayaklanmasının kurbanlarından biri sanmıştı beni! Sovyet tanklarına karşı duran gözüpek Macar aydınlarından biri., ⁽²⁰⁰⁾.

Bu hatıra ile oyunun konusu arasında büyük bir benzerlik vardır.

Öz ve Biçim

Yazar, diğer bazı oyunlarında olduğu gibi ışığın illüzyon gücünden yararlanır, izleyiciyi oyunun içine çekmeyi hedefler. Kapıda asılı olan Hamlet afişi dikkatlere sunulur. Işıkların azalması ile Görüntü-Erkek arasında geçen konuşmalar sahnelenir.

(199) Cumalı, *Oyunlar 4. Derya Güllü-Aşk Duvarı-Zorla İspanyol*, 2. Baskı İmbat Yayınları, İstanbul 1969, s.161-180. Zorla İspanyol, Türk Dili. *Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.435-442.

(200) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.79.

Oyunda, yazar, Parisli kadınların zevklerini, aşksız yaşayamayacaklarını, Paris'e sığınan halk kahramanlarına özel ilgi gösterdiklerini, hele hele otellerin çekme katında oturan şairlere ve resamlara düşkün olduklarını sergiler. Elektrofona da düşkün olan bu kadınlar romantik yaradılışlı kimselerdir.

Paris'in sanat ve kültür merkezi olduğu kadar, aşk cenneti olduğu da sergilenir.

Oyun bir ironi üzerine kurulur. Biçim olarak güldürüdür. Paris kadınlarının anaç kuşlar gibi, savaşıardan kaçıp ülkelerine sığındığını sandıkları sanatkar ruhlu insanlarla yakından ilgilenmeleri komedi tarzında sergilenir.

Paris'te bir Türk'ün macerasını serimleyen Zorla İspanyol'da evrensel tema, yalnızlığın çekilmezliğidir. Özellikle de Paris'te.

Dekor

Oyunun dekoru VI. Arrondissement 'da bir kahvenin terasıdır. Bir kaç masa ile iskemleler vardır. Kahve kapısının camında bir "Hamlet" afişi yer alır. Bu afiş ile oyunun konusu arasında derin bir bağ vardır. Hamlet'teki Görüntü, oyunun mesajlarını belirtirken aksiyonu şekillendirir.

Erkek masada yalnızdır. "Le Monde" okur. Okuduklarıyla ilgili olmadığı, sık sık daldığı gözlenir.

Erkek'in yaşadığı mekân Paris'tir. Görüntü'nün ifadesiyle "Muhabbet kuşlarının kafesi, daha doğrusu ormanıdır, Paris!" (s.165).

Erkek , Odeon meydanına çıkan sokaklardan birinde bir otelin çatı katında oturur.

Bu, şair için bir fırsattır. Çünkü Fransız kadınlar Görüntü'nün ifadesiyle çatı katında oturan şairlere bayılırlar. Dekor unsurlarından biri de elektrofondur. Kadınlar müzik dinlemeyi de severler. Bu sebeple Paris'te erkeklerin mutlaka bir elektronu olmalıdır. Kadınları müzik dinlemeğe davet etmek, arkadaşlığı başlatmak için bu bir vasıtaadır.

Alkol ocağı, kahve, cezve, çakmak da önemli eşyalar olarak yer alır. Bunlar ilk tanışma anı için gerekli malzemelerdir. Kadınları bir kahve içmeye davet etmek, onların sigaralarını yakmak bir başlangıç olarak değerlendirilir.

Zaman

Bahara doğru güneşli bir ikindi üstü yaşanılanlarla başlayan oyun, 1957 yılında Paris'te geçen bir olayı sergiler. Zaman, Görüntü'nün konuşmalarıyla netleşir.

Geçmişe ait bilgileri de kapsayan bu konuşma ile Erkek'in yalnızlık süresi vurgulanır: "GÖRÜNTÜ: Oğlum! madem tiyatrodan Hamlet'e görünüyorum, canım isterse sana niye görünmeyeyim? Kuşkuyu bırak da sorduklarıma karşılık ver. Durumun içime dokunuyor. Belki iki aydır seni hep böyle düşünceli görüyorum. Ağını kurmuş örümcek gibi bekliyorsun, nafile!...

ERKEK: Hamlet başlayalı on gün oldu...

GÖRÜNTÜ: Daha önce provalar vardı..." (s.164).

Görüntü, Erkek'e on gün önce tanıştığı kadınla münasebetini sorar. Erkek, adını bir daha göremediğini söyleyince, Görüntü fırsatı değerlendiremeyişi sebebini açıklar. Bu açıklama, zamanı hem yıl hem de tarihi olay bakımından netleştirir:

"ERKEK: Neden? Macar olsam ne değişirdi ? Macar olmak bir üstünlük mü?

GÖRÜNTÜ: Bu ara üstünlük! Kaç yılındayız?

ERKEK: 1957.

GÖRÜNTÜ: Gördün mü? Daha Macar ayaklanmasının üstünden ne kadar geçti ki? Dergilere, gazetelere baksana, tümü Macar ayaklanması üstüne yorumlar, haberler, protestolarla dolu! Ayaklanma henüz heyecanını sürdürüyor..." (s.167).

Oyunda gülünç ironinin yaşandığı ve kahramanın yalnızlıktan kurtulduğu an da önemlidir. Erkek, tanıştığı kadına kendisini İspanyol diye tanıtır. Kadın, Erkek'i 1938 sonlarında Paris'e sığınan bir İspanyol Cumhuriyetçisi sandığı için ilgi gösterir (s.175). Saat yedideki randevusunu iptal ederek Erkek'le kalmaya karar verir (s.178).

Kişiler

Zorla İspanyol'da Kadın, Erkek ve Görüntü olmak üzere üç kişi yer alır.

Oyunda en çarpıcı unsur Görüntü'dür. Hemen her şey hakkında bilgisi vardır. Olayın serimlenmesinde büyük bir rol oynar. İstediklerine görünür istediklerine görünmez. Özellikle sıkıntılı olanlara görünür, Erkeğin sıkıntılı olduğunu, görünce ona sıkıntısını gidermede yol gösterir. Oyuna fantastik bir hava katar.

Yazarın hayâl gücünün ürünü olan Görüntü, maddi unsurlarla da var olduğunu sergiler. Bu fantezi ve hayâl gücünün esere renk katması şeklinde yorumlanabilir.

Oyunun mesajını GÖRÜNTÜ verir: "GÖRÜNTÜ: Dinle! Her insan dünyanın bir yerinde, bir köşesinde doğar. Kendi seçmez doğduğu yeri. Ama kendine kendi biçim verir. İnançlarını, kanılarını, düşüncelerini, beğenilerini kendi seçer. O bakımdan elmanın iki yarısı gibi uygunsunuz birbirinize. Sakın kendine güvenini yitireyim deme... Tut şu davetiye... " (s.179).

Oyunun esas kahramanı olan Erkek, Paris'te yaşayan bir Türk'tür. Paris gibi bir aşk şehrinde yalnızlık acısıyla kıvrılır. Şairdir. Görüntü'nün soruları ile hayat felsefesini anlatır. Kültürlüdür. Sinemadan, tiyatrodan, edebiyat ve şiirden hoşlanır. Paris'te çatı katında oturan adam, yalan söylemekten hoşlanmasa da yalnızlıktan kurtulmak için Görüntü'nün öğütlerini dinleyerek İspanyol olduğu konusunda yalan söyler.

Oyunda Parisli kadınları temsil eden Kadın, 'duygulu, anlayışlı, tatlı bir kadın' olarak tanıtılır. Görüntü'nün tarif ettiği tipik bir Parisli kadındır. Jest ve mimikleriyle bile daha ilk anda serçe, kuş gibi bir izlenim uyandırır. Serimde kadın şöyle verilir: "... Bütün hareketleri, âdeta araya konmuş bir kuşu, bir serçeyi andırır. Çabuk, kısa, kesik baş hareketleriyle sağına soluna bir kez daha bakar." (s.169).

Kadın, kültürlü, sanat ve edebiyata meraklı güzel bir Fransızdır. Kahramanlık hikâyelerinden etkilenir. Resimi, şiiri, ... v.s. sever. Politikayı dikkatle izler. Meraklıdır. Güneşi ve sıcaklığı sever.

Oyunda çizilen kişiler, gerçek hayattan alınmış izlenimi uyandırıcı tarzda canlı, etkileyici ve değişiktirler. Fransız kadının tipik özellikleri de olsa o karakter uzantısı bir tip olarak değer kazanır.

Oyunda, Görüntü tarafından çizilen kadın portresi klişe ve tipik özellikleri olan bir kadındır. Kadınlardan Parisli kadına uzanan bu tanım kadına bakış tarzını verirken, eserde yer alan kadını da somutlaştırır:

"ERKEK: Hoş moda doğrusu! Karşılaşacağım kadının merakına göre uyruk değiştirmem gerekiyor, değil mi?

GÖRÜNTÜ: Yalnızlıktan kurtulmak istersen öyle! Ne yaparsın? Kadınlarla tartışılmaz. Mantıkla çözümlenecek sorunlar değildir. Akıllarının takıldıkları! Kadınların böyle yerli yersiz hevesleri, abuk sabuk merakları olmasaydı bu dünya göründüğünden daha çekilmez, çok daha tek düze olurdu! Niye iki üç yılda bir eteklerini uzatır kısaltırlar? Bu ara, Macar bir âşık, pahalı bir kürk edinmek gibi bir şeydir Parisli kadınlar için!... " (s.168-169).

Oyun olay yapılaşması bakımından serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümden oluşur.

Serimde Görüntü'nün rolü büyüktür. Erkek'in Paris'teki yaşantısı, Parisli kadınların tavrı hep onun vasıtasıyla serimlenir. Her şeyi gören, bilen ve anlayan bir tanıtıcı, açıklayıcı, yol gösterici ve gelişmeleri sezdirici sözleri vardır. Oyuna fantastik bir hava da katan serimin bu kahramanı kişilerin ve olayların anlaşılır kılınmasını sağladığı gibi aksiyonu ilerleten açıklamalarıyla da çatışmalara zemin hazırlar. Oyun boyunca yoğunluğunu azaltarak varlığını sürdüren serim, oyunun sonuna kadar gelişmelerle ilgili sezdirici tavrını korur.

Oyunda ironi esastır. Görünen ile gerçeğin çatışması, gerçekte görülmek istenilenin çatışması söz konusudur. Buna doğru ile yalanın çatışması da denilebilir. Hatta içgüdü ile yalnızlığın çatışması olarak da değerlendirilebilir. Sosyal bir varlık olan insanın yalnızlığı başlıbaşına bir çatışmadır.

Oyunda önceden haber verilen bir çatışma esastır. Görüntü, Erkek'in daha önce tanıştığı kadınla münasebet kuramayışını açıklarken, yaşanacaklarla ilgili sezdirici açıklamalar yapar. Oyunun kendi bütünlüğü ve gerçeği içinde düşünülecek olursa ironinin basamaklı bir çatışma ile şekillendirildiğini de söylemek mümkündür. Çünkü bütün gelişmeler birbirini takibeden inandırıcı bir zeminde ortaya çıkar. Öncelikle moda niteliği taşıyan tarihî olaylar ve kahramanlıklar titizlikle takibedilir. Parisli kadınlar "moda gibi, dünya olaylarını da çok yakından izlerler" (s.16854). Öncelikle dikkatlerini çekecek kahramanlıklarla ilgi kurulacaktır. Sonra sohbet edebiyat ve sanata yöneltilecektir. Gerisi kendiliğinden gelecektir. Üstelik Erkek, çatı altında oturmaktadır ve şairdir. Yani Paris'in kadınlarının istediği niteliktedir.

Erkek, kadının sigarasını yakarak onunla tanışır. Sohbet ederler. Politika, sanat ve edebiyat üzerine konuşurlar. Sonra Kadın, Erkek'in uyruğunu merak eder. Erkek de İspanyol olduğunu, hatta 1938'lerde yurdundan kaçıp Paris'e sığındığını anlatır. Gülünç bir ironi olan bu durum, izleyici ve kahraman tarafından bilinmekle beraber, Kadın, Türk Erkek'in İspanyol olduğuna inanır. Erkek söylediği yalan için üzgündür. Ancak Görüntü ona bunun fena bir durum olmadığını açıklar. İşte bu tarzda hem önceden sezdirilen hem de oyun bütünlüğü içinde inandırıcı olan basamaklı bir çatışma eserin dokusunu oluşturur.

Görüntü'nün kadınlara dair söylediği sözler de komedinin bir parçasıdır. Ayrıca davranışları netleştirmesi, her söylediğinin kısa sürede gerçeğe dönüşmesi de gülünçlüğü beraberinde getirir.

Oyunda bahar, güneş ve aşk arasındaki yakın münasebet ile kış, soğuk ve yalnızlık arasında da bir tezat söz konusudur. Kadın da Erkek de güneş ve sıcaktan, dolayısıyla aşktan yanadır.

Oyunun temelindeki ana düğüm Paris'te bir Türk Erkek'inin yalnızlığıdır. Yalnızlık, başlı başına bir dert olmakla beraber Paris gibi bir aşk şehrinde daha zordur. Bunu Erkek ile Görüntü konuşmalarında şöyle vurgularlar:

"GÖRÜNTÜ: Hadi söyle, derdin ne? Ne düşünüyorsun?

ERKEK: Yalnızım!

GÖRÜNTÜ: Anlaşıldı! Paris'te tutulunabilecek hastalıkların en kötüsü! Tek başına okyanusu kayıkla aşmaya kalksan, Himalayalara tırmanayım desen, ne bileyim? Afrika'da eski sömürgelerden birinde beş yıllık bir iş bulsan yalnızlık çekilir de Paris'te çekilmez! Paris'te yalnızlık acısından inletir insanı... Muhabbet kuşlarının kafesi, daha doğrusu ormanıdır Paris! Bilirsin, muhabbet kuşları hep çift yaşar, eşini yitiren muhabbet kuşu hemen ölür..."(s.164-165).

Erkek, Görüntü'nün sözüne uyacak mıdır? Ona güvenecek midir? Bu merak uyandırıcı durumlar da düğüm niteliği taşırlar. Erkek, her şeyi bilen Görüntü'yü önce başından savmak istese de sonradan söylediklerine inanır. Görüntü, Erkek'in evet, hayır derken başını arkaya ve öne doğru sallamasından onun Türk olduğunu anlar.

Parisli kadınların arzusuna göre uyruk değiştirme fikri de bir düğümdür. Erkek yalan söyleyebilecek midir? Bu yolla bir kadınla münasebet kurabilecek midir? Görüntü'nün tavsiyeleri doğrultusunda davranan Erkek, kadınla her türlü zevk hususunda anlaşmayı başarır. Evet hayır derken batılı bir tarzda başını yana sallayışı da önemlidir. Zorla da olsa İspanyol kimliğiyle kadının ilgisini çeker. Daha doğrusu kadında Parisli kadınlara has "vefalı peri" veya "anaç kuş" vasfını ortaya çıkartmayı başarır.

Oyunun heyecan ve değişim bakımından en önemli noktası yani doruk nokta, Kadın ile Erkek'in milliyet konusundaki konuşmaları ile şekillenir. Erkek, her ne kadar yalan söylediği için pişmanlık duysa da yalnızlıktan kurtulma isteği baskın çıkar. Sonraki günlerde, münasebet ilerleyince, kadının kendisini anlayışla karşılayacağına inandırılır. Ki bunu yine Görüntü sağlar.

Zorla İspanyol, komedinin yapılaşmasına uygun olarak mutlu sonla biter. Erkek, Paris'in en kötü hastalığı olan yalnızlıktan aşkla kurtulmak için ilk adımları at-

mıştır ve gidiş hiç de fena değildir. Kadın bir İspanyol Cumhuriyetçisi sandığı adamın şair olduğunu da öğrenince ona hayran kalır. Daha önceki randevusunu iptal ederek Erkek'in kahramanlık hikâyesini ve şiirlerini dinlemek üzere onunla kalmayı yeğler. Erkek, endişeli de olsa Görüntü'nün umut dolu sözleriyle teselli bulur ve onun verdiği biletle Kadın'a Hamlet oyununa gitmeyi teklif eder. Birlikte önce yemeğe sonra tiyatroya gitmeye karar verirler.

Konuşma Örgüsü

Zorla İspanyol oyununda konuşma örgüsüne hâkim olan cümle yapısı çoğunlukla soru-cevap tarzıdır. Görüntü ile Erkek arasındaki konuşmaların çoğu sorular yoluyla gelişir. Aynı şekilde Kadın ile Erkek'in tanışmalarında da soru üslubunun büyük bir rolü vardır.

Görüntü, konuşma yoluyla Erkek'in geçmişine ait sıkıntı ve dertlerini de sahneye taşır. Erkek'in yalnızlık derdinin iki aylık bir geçmişinin olduğunu vurgular.

Sahne üzerindeki gelişmeler konuşma örgüsüyle serimlenir. Çatışmalar ve düğümler yine konuşmalarla sergilenir. Komedi tarzına uygun bir tarzda, görünen ile gerçeğin çatışması gülünçlüklere zemin hazırlarken, sanat, edebiyat, politika ve tarihe dair konuşmalar da esere canlılık ve güzellik katar. Konuşmalarda özellikle İstanbul, İspanya ve Macaristan'ın güzellikleri vurgulanır.

Kültür seviyesi yüksek olan insanların yer aldığı oyunda resim ve ressamlar, şiir ve şairler de konuşmaların konusu olarak belirir. Kadın ile Erkek karşılıklı olarak Lorca'nın şiirini okurlar. Bu da oyuna şiirsel bir atmosfer kazandırır.

Konuşmalarda, özellikle Kadın ile Erkek'in konuşmalarında şiir yüklü cümleler dikkati çeker. Ağaçlar, çiçekler, güneş, sıcaklık, ıslıl ıslıl gökyüzü v.s. hep bir bahar canlılığıyla aşkı çağrıştırır. Cumalı'nın diğer oyunlarında olduğu gibi Zorla İspanyol'da da deyimler ve ikilemeler ifadeyi zenginleştiren unsurlardandır." Alnı ak, adı deliye çıkmak, içine dokunmak, yalnızlık çekmek, sözün sanata dökülmesi,..." gibi deyimler, "olsa olsa, topu topu, üç beş, yerli yersiz, abuk sabuk, iki üç yılda bir, arada sırada, sağ sol, gelen geçen..." gibi ikilemeler yanında "bayılmak, tapmak" gibi argo sözcükler de yer alır.

Oyun üslûba da yansıyan bir aşk coşkusu ile son bulur.

B. İKİNCİ DEVRE

1. Dram

a. *YÜRÜYEN GECEYİ DİNLE* ⁽²⁰¹⁾

İkişer tablolu iki perdeden oluşan oyunda yazar, fikrî mücadelede aklın yolu dışındaki yolları kabul etmediğini sergiler. 8 Temmuz 1974 tarihinde bitirdiği *Yürüyen Geceyi Dinle* adlı oyunun, adını nasıl koyduğunu şu sözlerle ifade eder:

"12 Mart dönemini yansıtmayı düşündüğüm oyunun adını koydum: *Yürüyen Geceyi Dinle!* Baudelaire'nin ünlü dizesinden: 'Yürüyen Geceyi Dinle / Kimine huzur getiriyor, keder kimine...' ⁽²⁰²⁾ Bu dize oyunun başında orijinal şekliyle yer alır: 'Entends ma chere entends la douce nuit qui marche'".

Oyun, ilk olarak 18 Ocak 1978 gecesı, Kent Oyuncuları Tiyatrosu'nda Müşfik Kenter tarafından sahneye konulmuştur. Yazar oyunun temsilinden sonra, mücadele için yasal yolları işaret eden tavrından ötürü, kendisini ihanetle suçlayan bazı gençlere, oyunun özü ile ilgili mesajı vurgulama ihtiyacını duyar: "Kim ihanet ediyor? İhanet neresinde söylediklerimin? İlericilik mahalle kabadayılığı değildir. Provakatörlerin oltasında yem olmak safdilliliği de değildir. Öfke ile çözümlenecek bir sorun hiç değildir. Sabır sebat, akıl yoluyla bağlılık ister" ⁽²⁰³⁾.

Öz ve Biçim

Yazar gerçek hayattan hareketle oluşturduğu bu eserinde kendi fikirlerini açık ve anlaşılır bir biçimde oyun kişisine söyletmiştir, denilebilir. Duygu, düşünce ve anlayış bakımından yazarla oyundaki Erkek arasında derin bir münasebet vardır.

Necati Cumalı, bu oyunuyla ilgili olarak düşüncelerini belirtirken şunları söyler: "... çağın gerisinde kalan toplumumuzda, aydınlarla, kendileriyle yaşamlarını birleştiren eşlerinin, analarının dramını duyurmak isterim, yan tema olarak da sosyalizm ile anarşizmin yönlendirdiği eylemler çatışır oyunda." ⁽²⁰⁴⁾.

Yazarın da belirttiği gibi oyunda ana tema anarşi ortamının aileleri ne şekilde etkilediğini esas alır. Bu temadan hareketle yazar fikir mücadelesinde aklın yolunu tercih etmenin şart olduğunu vurgular. Bir fikir savunurken silahlı çatışmaya yönelen insanların huzur bozmaktan başka hiç bir işe yaramadıklarını sergiler. Bu yolla anarşi ile toplum düzeni arasındaki çatışmaya da yer verir.

(201) Necati Cumalı, *Bütün Oyunları 2. Nalınlar-Yürüyen Geceyi Dinle-Yeni Çıkan Şarkılar*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1983, s.93-176.

(202) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, İstanbul. s.146.

(203) a.g.e., s.264.

(204) Cumalı, "Raik Alınışık'a Mektup", s.53.

Mevcut düzen ile çatışma hâlinde olan oyun kahramanı, kalem ile mücadeleyi tercih eder. Aklın, sağduyunun ve sabrın olmadığı mücadelelerin iflâs edeceğine inanır. Evine sığınan silâhlı eylemin temsilcisi delikanlı ile tartışmasında, hayata heyecanla bakan insan ve hayatı tecrübeleriyle tartan insan çatışır. Gençler her işin görüldüğü kadar kolay olacağına inanır ve hayal kırıklıklarıyla karşılaşırken, tecrübeli insan her düzenin mutlaka bir sürece ihtiyaç duyduğunu bildiğinden olabileceklere hazırlıklıdır.

12 Mart döneminde ana babaların ve eşlerin tedirgin ve sıkıntılı bekleyişlerini serimleyen oyunda, önce bir iç hesaplaşma daha sonra ise bir fikir çatışması esastır. Oyundaki Erkek, âdeta yazarın sözcüsü durumundadır. Onun hayata ve mücadeleye bakışı, hoşgörüsü, sanata ve edebiyata olan aşkı, insanı amaç diğer unsurları araç olarak değerlendiren anlayışı... ister istemez Cumalı'yı akla getirir.

Tabiat kuralları çerçevesinde, zamana bağlı olan değişmelerin, sürecini dolurmadan gerçekleşemeyeceğini vurgulayan oyunda evrensel tema, anarşizmin aile ve toplum saadetini yok ettiği fikridir.

Oyun biçim olarak çatışmalarla gelişen düğümlerle merak uyandıran, korku, heyecan ve bekleyiş dolu tezli bir dramdır. Hayatın gerçeği ile sanatın gerçeğini buluşturan oyunda lirik bir atmosfer zemini oluşturur. Bu lirizmi sağlayan unsur eşlerin birbirlerine duydukları derin sevgi ve ananın oğluna duyduğu büyük özlemdir.

Oyun, radyoda sıkıyönetim komutanlığının yayınladığı bir bildirinin okunması ile başlar. Bildiride, anarşistlerle güvenlik güçleri arasında çıkan çatışmada ölen ve yaralananlardan söz edilir. Anarşist olarak belirtilen gençler, yasa dışı yollarla düzeni değiştirmeyi hedefleyen biri kız olmak üzere üç kişidir. Çatışmada bir delikanlı ölmüş, genç kız yara almadan diğer delikanlı ise yaralı olarak kaçmayı başarmıştır. Komutanlık, kaçanların yakalanması için halkın da yardımını ister, kaçakları gizleyenlerin suça ortaklıktan aynı cezayı görecekları vurgulanır. Perde açıldığında sıkıntılı günlerin ruh halinde yarattığı gerginlik, eşlerin münasebeti ile sergilenir. Birbirlerini çok seven ancak tutuklamaların arttığı bir dönemde, her an tutuklanma ihtimali ile karşı karşıya olan insanların sıkıntılı bekleyişleri serimlenir. Kadının, eşinin tutuklanacak olmasından ötürü çok sinirlidir. Bekleyiş esnasında adamın avukatından gelen pusula tedirginliği artırır. Ortağı tutuklanmıştır, avukat kendisinden de tedbirli olmasını istemektedir. Bir akşam boyunca yazar, yaşarken yaptıklarını sorgular. Eşiyle birlikte yaptıklarında suça dair ufak bir şey göremezler. Bu sırada gelen komşu kadın vasıtasıyla, olaylarda yer alan gençlerin analarının durumları da sergilenir. Kadın yalnız, ürkek ve tedirgindir. Gençlerle ilgili her ölüm haberi onu sarsar.

Komşu kadının kısa süren ziyaretinden sonra kadın, erkeğin tutuklanma ihtimaline karşılık valizini hazırlar. Hayatlarını sorgulayıcı konuşmaları esnasında, cadedeki sesler dikkatlerini çeker. Karşı bina güvenlik güçleri tarafından sarılmıştır.

Birden elektrikler söner. Mutfaktan sesler işitilir. Yardım isteyen delikanlı içeri alınır. Delikanlı oyunun başında bildiride belirtilen yaralı gençtir. Erkek ile delikanlı mücadele tarzı konusunda konuşur, çatışırlar. Bu çatışma oyunun yönünü belirler. Tutuklanma ihtimali olan Erkek, delikanlının geceyi evinde geçirmesini istemez. Delikanlı kılık değiştirerek geldiği yoldan çıkıp gider. Erkek, düşüncelerini tartma ve tartışma imkânından sonra, güvenlik güçlerinin kendisini tutuklayabilecekleri konusunda yaşadığı tedirginlikleri bırakır gelecek günlerin güzel olacağına, acıların yerini sevinçlerin alacağına dair umut doludur.

Yürüyen Geceyi Dinle adlı oyunda Cumalı'nın kendi kendisiyle hesaplaşmasını, Metin And da şu şekilde değerlendirir: "Yasal yolları bırakarak şiddete başvuran eylemci gençlere karşı gene şiddetle karşılık veren baskı ortamında, Necati Cumalı, *'Yürüyen Geceyi Dinle'* adlı oyununda, yasal yollardan ayrılmamış bir solcu yazarın tutuklanacağı gece, evine sığınan eylemci bir gençle hesaplaşırken, kendini yargılamaktadır" ⁽²⁰⁵⁾.

Dekor

Orta hâlli bir aydının evi dekoru oluşturur. Geride, boydan boya sokağa bakan pencereler dizisi; solda, hole çıkan kapı, camlı bölme ve telefon masası vardır.

Sağda büyük bir kitaplık ile bar, solda yemek odası takımı ve geride, pencerelere yakın, oturma odası takımı yer alır. Oyun boyunca değişmeyecek olan bu dekorda yemek masasının üzerindeki radyonun, telefon ve gazetenin de önemi büyüktür.

Pencereler, dışarıdaki gelişmelerin içeriye yansımaya vasıta olur. Vakit akşam olduğu için ışığın da önemli bir dekor unsuru olarak belirlediğini söylemek gerekir. Dışarıdaki baskın kamyon farları ve sesleri ile sezdirilir. Başlangıçta ışıklarını söndürerek dışarıdaki gelişmeleri takibeden karı-koca, sonradan ışıklarını yakarlar. Ancak kısa bir süre sonra elektrikler kesilir. Bu sırada mutfak camı vurulur.

Önemli dekor unsurlarından biri de telefondur.

Belirli aralıklarla çalan telefon sesi sıkıntı vericidir. Telefonu açan kişiler ses vermezler. Bu, evde olup olmadıklarının kontrol edildiği anlamına gelir. Doktor arkadaşları da yazara telefon vasıtasıyla, kaçmasını telkin edecektir. Makinalı tüfek sesleri de anarşi ortamını sezdirmek için kullanılır.

Oyunda, kapı önündeki valiz de dekor unsuru olarak değer kazanır. Delikanlının gelişi ile silâh, kaçma kararı ile pardesü ve şapka da dekor unsuru olarak belirir.

(205) And, *Türk Tiyatro Evreleri*, s.534.

Geldiği kasabadan söz eden Erkek, Cumalı'nın oyunlarına kaynak olarak seçtiği Urla'yı anlatır gibidir:

"ERKEK: Küçük bir kasabada yaşadık. İnsan sayısı on bini biraz aşardı. Küçük bir kasaba ama memleketin tümünün özeti idi. Toplumumuzun her kesiminden derlenmiş toparlanmış örneklerdi sanki halkı..." (s.123).

Kapalı, dar veya iç mekân dekoru, yaşanan dönemin sıkıntılı basık ve kasvetli havasına uygun yapıda, konuyla derin bir münasebet içinde serimlenir.

Zaman

12 Mart dönemini konu olan oyun, öğrencilerin güvenlik güçleri ile çatışmasını bildiren radyo haberi ile başlar. Anarşinin kol gezdiği bir dönem sergilenir. Kadının sıkıntılı, sinirli ruh hâline sonra biraz sükûnet bulur. Bu sırada zamanı şu şekilde belirtir: "KADIN: Günün en güzel saati başlıyor. Bulaşığı yıkamadan önce kendimi bırakayım şöyle... Öyle seviyorum ki evimizi!... Sen?

ERKEK: Biliyorsun..

...

KADIN: (*Sorusunu unutmuş gibi*) Günün en güzel saati akşam yemeğinden sonraki bu bir iki saat benim için. Her şey yerli yerinde, sen, ben, günün patırtısı dindikten sonra başbaşa geçirdiğimiz şu bir iki saat... Geri kalan sanki hep bunun hazzırlığı... Evimizin bu sessizliği ne güzel..." (s.102-103).

Bu konuşmadan sonra, evlerde sevinç diye mutluluk diye bir şeyin kalmadığı vurgulanır. Her gün bir çatışma, bir ölüm haberi duyulur. Dönemin gençleri, Erkek tarafından, avcılarının kuşattığı geyiklere, ceylanlara benzetilir.

Uzun, sıkıntılı, korku ve heyecan dolu bir vakit esastır. Karanlık, dönemin vasfını da belirtmesi açısından önemli bir unsur olarak belirir. Akşam yemeğinden sonra karanlığı ve sessizliği bozan kapı zili ile oyun hareketlenir. Gelen pusula ile tedirgin bekleyiş zirveye ulaşır. Daha sonra Komşu gelir, silâhlı mücadele için evden ayrılan ve üç ay boyunca eve hiç uğramayan oğlundan söz eder. Yaşlı kadın yalnızlıktan sıkılır, ancak her an oğlunun dönebileceği umudu ile evde bekler.

Oyunda hep bir bekleme esastır. Yaşlı kadın gider. İkinci tablo, bir saatlik bir atlamadan sonraki gelişmeleri konu alır. Oyun kişilerinden yazar ile eşi, geçmişe dair hatıralar üzerinde konuşurlar. Sanatçı, kendi hayatının muhasebesini yapar. Kadın, eşinin tutuklanma ihtimali karşısında hazırlık yapmıştır. Eşinin eşyalarını bir valize yerleştirmiştir.

Oyunun önemli zamanlarından biri de dışarıdaki gelişmelerin farkedildiği anıdır. Farların aydınlatıldığı, yalayıp geçtiği pencereden dışarıda olup bitenler konuşma

yoluyla sahneye ulaştırılır. Karşı apartmanda oturan öğrencilerin evlerine baskın yapılmıştır. Bu esnada evin mutfak balkonundan sesler gelir. Yazar sesin sebebinin araştırması için balkona yönelir. Silâhlı çatışmanın kahramanlarından Delikanlı ile silâhsız çatışmayı destekleyen yazar karşılaşır. Bu an da önemlidir. Tartışmalar esnasında zaman saat olarak belirtilir:

"DELİKANLI: Saat ona geliyor. (Yeniden saatine bakar):

Beş var.

ERKEK: (*Saatine bakar.*) Evet.

DELİKANLI: Benim için zor. Geç kalıyorum. On birde sokağa çıkma yasağı başlıyor... (Kapının yanındaki çantayı gösterir). Bir yere gidecekseniz sizin de vakitiniz daralıyor" (s.152-153).

Delikanlı, arkadaşlarına sığınmak için gelmiştir, ancak baskını anlayınca, önceden eserlerini okuduğu yazarın evine sığınmaya karar vermiştir. Niyeti geceyi burada geçirmektir. Gelen telefon her şeyi açıklar. Bu an da çok önemli anlardandır. Telefondaki ses yazara, tutuklanmaktansa kaçmayı telkin eder. Yazar karardır, kalacaktır. Delikanlı kaçmayışı da olumsuz değerlendirir. Bir an önce gitmesi gerektiğini de anlar.

Uzun, korkutucu, merak ve heyecan uyandırıcı gece, delikanlının gitmesinden sonra, yazarın kararlılığı ile umut ve aydınlık dolu gelecek gün özlemine doğru yürür. Yazar, Baudelaire'den yürüyen geceyi dinle dizesini okur. Geleceğe inanan sanat ve fikir adamının, yaşama sevinci dolu sözleriyle oyun son bulur.

Kişiler

Oyunda dört kişi yer alır. Bunlar hayattan çekilip alınmış kadar canlı, inandırıcı ve değişikler. Hepsini aynı noktada birleştiren husus, yaşadıkları dönemin gerginliğidir.

Erkek, Kadın, Komşu ve Delikanlı adlarıyla oyunda yer alan bu kişiler, karakter niteliği taşıyan insanlardır. Ülkedeki ana-babaların, eş ve çocukların durumlarını somutlaştıran tipik özellikleri de söz konusudur. Erkek, yasalar çerçevesinde mücadele edenleri; Kadın, eşinin yanında ona destek olan anlayışlı kadınları; komşu, üniversiteye okumaya gönderdiği oğlunu silâhlı çatışmalara katılmış gören çaresiz anaları ve Delikanlı da toplum düzenini değiştirmenin silâhlı çatışmayla olacağına inanan gençleri temsil eder. Özel adlar verilmeyişinin sebebi de bu kişilerin aynı durumda olan bütün insanları temsil etmeleridir.

Anarşi, ölüm ve tutuklamaların yaşandığı, gergin, sıkıntılı ve basık bir atmosferin hüküm sürdüğü bir zamanda kendi evine ve kendi dünyasına kapanan insanların dramı sergilenir.

Oyun kişilerinden merkezî nitelik taşıyan Erkek, kırk beş yaşlarında bir yazardır. Otuz yıl boyunca kalemi elinden bırakmamıştır. Her tavrında açık, dürüst ve anlayışlı olmaya özen gösterir. İnsanları iyi tanıyan, aydın bir sanatçıdır. Ülkenin ve gençlerin yaşadığı acımasız ve korkunç olaylar karşısında sarsılır. Toplumun hayat seviyesini yükseltmek için kalemiyle mücadele eder. Düşünce yani akıl yoluyla mücadele taraftardır. Toplum düzeninin, sürecini tamamlayınca doğal olarak değişeceğinden söz eder. İdeolojiyi amaç değil, insanlığa hizmet veren araç olarak değerlendirir. Yargısız ölüme ve silâhlı mücadeleye karşıdır. Büyük bir vatan sevgisiyle doludur. Ülkenin küçük bir görüntüsü olan doğup büyüdüğü kasabasını, oradaki menfaatçi çevrenin çalışmalarını anlatır. Hayata bağlılığı, güzele ve güzelliğe tutkusu, açıklıksızlığı ve hoşgörüsü ile tam bir sanat adamıdır. Mutlu bir aile hayatı vardır. Delikanlı ile çatışan fikirleri vardır. Yasal yollardan verdiği mücadeleye rağmen tutuklanacak olması yeni bir karar beraberinde getirir. Ona, arkadaşlarının da tedbir diye telkin ettiği bu karar "kaçma" fikridir. Fakat o, kaçmayı kesinlikle düşünmez. Gelecek günlerin aydınlığına inanır. Bu tavır fikir namusundan ödün vermeyen büyük filozof Sokrates'in zehir içerek ölmeyi kaçırmaya tercih etmesini hatırlatır.

Oyunda, eşinin yanında yer almasıyla belirginleşen Kadın, duygusal, romantik, iyiniyetli, güzel ve etkileyici bir kadındır. Her şartta eşinin yanında olan kadın, sanata ve edebiyata düşkündür. Tedirgin ve ürkek tavırları, özellikle oyuna lirik bir hava katan aşk ve seveda dolu sözleri ile dikkatleri çeker. Tedirginlik dolu bekleyiş sınırlarını yıpratmıştır. Eşinin tutuklanma ihtimali onu yıpratır. Erkek'in mutluluk ve huzur dolu aile hayatını serimleyen kadın, kültürlü, hoşgörülü ve samimi bir kadındır. Eserin başında yer alan tanıtım cümlesinde otuz üç yaşında diye belirtilse de yirmi yıllık evlilik süresi düşünülünce yaşın hatalı yazılmış olabileceği akla gelmektedir.

Ülkenin dört bir yanında, anarşiden olumsuz yönde etkilenen insanları temsil edenlerden biri de Komşu'dur. Saygın, dürüst, ana şefkatini temsil eden yaşlıca bir kadındır. Eşini genç yaşta kaybetmiş, oğlunu küçük yaştan itibaren tek başına büyütmek zorunda kalmıştır. Üniversiteye gönderdiği oğlu, okulu bırakıp silâhlı mücadeleye katılmıştır. Üç ay süreyle oğlundan bir haber alamamıştır. Erkek ile Kadın'ın komşusu olan kadın, çocuksuz oldukları için onlara imrense de sadece oğlu için kaygılanmaz. Bütün gençler için üzüntü duyar. Gerçek hayata bağlı olarak yaratılmış bir inandırıcılığı, etkileyiciliği vardır.

Oyunun genç, toy, dinamik ve silâhlı mücadelecisi de Delikanlı'dır. Oyunun merkez kişisi olan sanatçıyı, üç beş ay öncesine kadar dikkatle okuyup beğendiğini söyleyen genç, sığınmak zorunda olduğu evi bilinçli olarak seçmiştir. Komşu'nun oğluyla aynı üniversitede okudukları için önceleri bir iki kez arkadaşının evine gelmiştir. Sanatçının oturduğu evi de öğrenmiştir. Sığınma amacından biri de merak ettiği bir davranışı gözlemektir: Sanatçı kalemiyle verdiği mücadeleyi davranışlarıyla destekleyecek midir? Delikanlı'ya göre, kalemle mücadele silahlı çatışmayı destek-

lemiyorsa mücadeleden kopmuş demektir. Bu sebeple sanatçıya karşı hakarete varan sözler sarfeder. Sosyalizmi amaç olarak görür. Silâhlı çatışmayı zorunlu bulur. Hoşgöründen yoksun, tek taraflı düşünen, cesareti aklından fazla olan genç yirmi yaşındadır, üniversite öğrencilerini temsil eder. Oyunun merkez kişisi olan Erkek, Delikanlı'nın hırçın tavırlarını tatminsizlik, mutsuzluk ve eğitimsizliğe bağlar. Oyunun başında radyoda duyurulan haberde sözü edilen yaralı genç, Delikanlı'dır. Oyunun aksiyonuna, heyecanına hız katar.

Oyun kişilerinin hepsi karakter olma özellikleriyle belirirler. Oyunun basamaklı ve inandırıcı bir zeminde gelişmesi onların kararlı tavırları ile mümkün olur.

Olay Dizisi

Yazar bu oyununda da klâsik bir yapılaştırmayı esas alır. Radyo vasıtasıyla yaşanan zaman ve olaylar hakkında sezdirici, açıklayıcı ve tanıtıcı bilgiler serimlenir: Yazar, siyasî olayların yaşandığı anarşinin kol gezdiği, sıkıyönetimin uygulandığı bir atmosfere çeker, izleyicileri.

Spiker 1 numaralı Sıkıyönetim Komutanlığından bildirilen 114 sayılı bildiri-yi okur. Bu vesile ile olacaklara, yaşanacaklara zemin hazırlanır. Dışarıdaki silâhlı çatışmalar radyoyla duyurulurken, içindeki sessiz çatışma perdenin açılışı ile dikkatlere sunulur.

Sinirli ve gergin bir konuşma ile tedirginlik sergilenir. Kadın ile Erkek devrin karmaşasını, gençlerin ölümünü, aydınların tutuklanmasını büyük bir üzüntü ile ifade ederler. Her kapı sesi, her telefon zili korku, heyecan ve ürpertiye beraberinde getirir. Kapı sesi ile birlikte dışarı çıkan kadın, dönüşte kapıyı çalanın kapıcı olduğunu söylese de adam eşinin dalgınlığından bir şeyler sezinler. Eşinin durumu saklamasına rağmen kapıcının bir pusula getirdiğini öğrenir. Pusulada tutuklamalara ortağının da katıldığı, tedbirli olması gerektiği yazılıdır.

Güven ortamından uzak bir devir anlatılır. Kişiler, zaman ve olayla ilgili her türlü açıklama serim vasıtasıyla sunulur. Serim yoğunluğunu azaltsa da her tablo başında ve oyun boyunca varlığını sürdürür.

Yürüyen Geceyi Dinle oyununda önceden sezdirilen ama kişilerin kararlı davranışları ile basamaklı ve inandırıcı olarak gelişen bir çatışma sahnelenir.

Baştaki gerginlik olacakları hissettirir. Kadın, eşinin tutuklanma ihtimali ile sinirli ve üzgündür. Herkes Erkek'e, tutuklanmadan kaçmasını tavsiye etse de o kaçmasını gerektirecek bir durumun olmadığını vurgular. Evine sığınan gençle yaptığı fikir tartışması, kararlılığını bir kez daha sergiler.

Olayların inandırıcı bir şekilde gelişmesinde kişilerin üç boyutlu olmaları yanında, tüm toplumu derinden sarsan anarşi ortamını sergiliyor olması da etkilidir.

Oyunda simetri tarzında çatışmalar sıralanır. Önce dışardaki silâhlı çatışma duyurulur, sonra içerdeki sessiz çatışma vurgulanır. Bu sessiz çatışmada aydınlar tek tek tutuklanmakta ve iç hesaplaşmalar yoluyla suçluluğu gerektirecek bir durumun olup olmadığı sorgulanmaktadır.

Oyunun temelinde düzen ile çatışma yatar. Yazar, mevcut düzenle çatışan fikirlerini düşünce plânında kalemle ifade ederken, silahlı çatışmaya karşıdır. Kısacası o, hem mevcut düzene karşıdır hem de mevcut düzeni silâhlı olarak değiştirmek isteyenlere karşıdır. Ona göre mevcut düzen sürecini doldurunca toplum yeni bir düzeni yaşayacaktır. Hoşgörülü oluşu onun "dönek" ya da ılımlı manâsında "revizyonist" olarak değerlendirilmesine sebep olur.

Oyunda, Erkek ile Delikanlı'nın tartışması şeklinde ortaya çıkan çatışmalar, iki farklı anlayışın somutlaşmasını sağlar.

Erkek, yaşlı, tecrübeli ve eskiyi temsil eder, Delikanlı genç, tecrübesiz ve yeni; Erkek kalemle mücadeleyi tercih eder, Delikanlı silâhlı çatışmayı; Erkek sabır sebat ve direnci, Delikanlı sabırsızlıkla aceleciliği; Erkek her şeyin kanunlar çerçevesinde olmasını, Delikanlı kanun dışı davranmayı; Erkek şüpheli ve akılcı olmayı, Delikanlı önyargıyı; Erkek hoşgörüyü ve anlayışı, Delikanlı anlayışsızlığı ve katılığı temsil eder. Erkek her düzenin bir süreci olduğuna inanır, Delikanlı bozuk düzeni değiştirmek için zora başvurmaya; Erkek insanları değil koşulları yargılamaktan yanadır. Delikanlı koşullardan öte insanları yargılamaktan yana; Erkek ideolojiyi insana hizmet için bir araç olarak görür, Delikanlı ise başlı başına bir amaç olarak değerlendirir.

Hem davranış hem de fikir olarak birbiriyle çatışan bu kişiler birbirlerini sert sözlerle eleştirirler. Ancak yine de aralarında içten içe bir dostluk bağı oluşur.

Oyunda ana düğüm, anarşi ortamında ailelerin huzursuzluğu ve tedirginliği etrafında gelişir. Yazarın hangi sebeple tutuklanacağı, iç ve dış çatışmanın sebebi, sessiz telefonların manâsı, avukattan gelen pusulada yazılanlar, tutuklanmaya razı oluşun sebebi, huzur ve sinir bozucu ortamın değişip değişmeyeceği ... ve benzeri konular, merak, korku ve heyecan uyandırıcı tarzda düğüm olarak ortaya çıkar.

Yasalar çerçevesinde kalemle mücadele eden yazar, sadece mevcut düzene karşı olduğu için suçlanacaktır. İç ve dış çatışmaya sebep olanlar düzeni zorla değiştirmek için silâha sarılanlardır. Sessiz telefonlar da kişileri kontrol anlamını taşır. Tutuklanmaya razı oluş da fikir olarak dönemin adamlarıyla çatışmaktan kaynaklanır.

Dışarıdaki farlar da merak uyandırır. Karşı apartmanın etrafını kuşatmışlardır. Öğrencilerin kaldığı apartmandan üç kişiyi götürürler. Bu esnada dışarıdan cama vurulur. Korku ve tedirginlik doruktadır. Radyoda belirtilen delikanlı gelir. Silâhlı eylemi temsil eden gençle Erkek tartışır. Erkek ile Delikanlı'nın içinde bulunduğu durum, ara düğümler olarak belirir. Delikanlı kimseye görünmeden kaçmaya çalışır. Bu esnada kapı çalınır. Aynı zamanda telefon çalar.

Merak ve heyecan uyandırıcı düğümler birer birer çözülür. Delikanlı, kılık değiştirerek kaçmayı plânlar ve kaçır. Yazar ile Delikanlı duygu, düşünce ve davranış bakımından farklıdır. Kapıyı belirli aralıklarla çalan kişi yaşlı kadındır. Telefon da çoğunlukla tedirgin etmek maksadıyla çaldırılır. Bir de yazarın arkadaşlarından bir doktor arar. Yazara kaçmasını tavsiye eder.

Yazarın kararı merak uyandırır. Oyunun doruk noktası, bu merak etrafında şekillenir. Yazar, Delikanlı ile konuşmaları, tartışmaları esnasında da belirttiği gibi kesinlikle kaçmaktan yana değildir. Düşüncelerini sonuna kadar savunacak ve kalemle mücadelesini devam ettirecektir. Tutuklanmayı kaçmaya tercih eder.

Bu kararlılık oyunu romantik bir atmosfere doğru götürür. Yazarla eşi, bir iç huzura ulaşır. Aydınlık dolu, umut dolu bir ruh hali ile yürüyen geceyi dinlerler. Acıların yerini almaya hazırlanan sevinçler vardır gecenin içinde. Duygu, düşünce ve davranışlarını tahlil etmiş olan yazar kendisini arı, temiz ve hafiflemiş bulur. Düşüncelerinden ötürü kaçacak değildir. Oyun etkileyici bir konuşma ile son bulur. Kendisini büyük bir buğday tanesini taşımaya çalışan, milyonlar içinde bir karıncaya benzeten yazar, ömrünü inandığı değerler uğruna harcar. "Yürüyen geceyi dinle/ Kimine huzur getirir, keder kimine" dizesi ile duygularını dinlendiren yazar, bir nevi "Gün doğmadan meşime-i şebden neler doğar" ⁽²⁰⁶⁾ mısraının mânâsına benzer bir mânâ ile huzur bulur.

Konuşma Örgüsü

İç hesaplaşma ile tartışma üslûbunun hâkim olduğu konuşma örgüsü, aksiyona iki yoldan hizmet eder. Sahne üzerinde tahlile dayalı konuşmalarla içtekini dışa yansıtmada aracı durumundadır. Konuşma örgüsü sahnedeki aksiyonu, tartışma ve çatışma yoluyla hızlandırır. Sahnede sergilenmesi mümkün olmayan olayların, tabîî bir akış içinde radyo, gazete veya haberciler vasıtasıyla sahneye taşınması mümkün olur.

Ciddî açıdan geliştirilen konuşmalar derin fikirlerle yüklüdür. Her fikir beraberinde karşı fikri getirir. Konuşmalar, tartışmaya hatta hakarete varan çatışmaya dönüşür.

(206) Kırmızı Rahmi'ye ait bir mısra: Nejat Muallimoğlu, *Deyimler, Atasözleri, Beyitler ve Anlamdaş Kelimeler*, Muallimoğlu Yay., İst. 1983, s.305.

Sözcüklere hâkim olan duygu başlangıçta karamsarlık ve tedirgin edici bekleyiş iken, sonradan kararlılık ve gittikçe aydınlanan bir umut şekline dönüşür.

Eserde derinliğine bir felsefe ve ideoloji çatışması yer alır. Yazar, hayatla, mücadeleyle, insanla, insanlıkla, bilimle, eğitimle, gençlikle ve tatminsizlikle ilgili düşüncelerini konuşma yoluyla aktarır.

Dış dünyanın bütün çatışması konuşma örgüsüne yansır. Konuşma her unsurun zeminini hazırlar. Serim, çatışma, düğüm... hep konuşma örgüsüyle aksiyon kazanır. Hareket ve çatışma tiyatronun temelini oluşturur.

Kadın'la Erkek'in aşk dolu, sevgi dolu davranışları, konuşmaya lirik, duygusal ve samimî bir şiir atmosferi kazandırır. Yazar hatıraları ve yaşama sevincini çağrıştıran mısralara da yer verir:

"ERKEK: (*Okur.*)

Virane olacak güneş sarayım

Ya aşkım umutlarım n'olacak?" (s.125).

"ERKEK:...

Evinizin önünde dolaşsam

Seni bulamazdım

Sen gözlerinde bahçeler olan

Şimdi evimdeki karım

Senin kadar güzel olsun çocuklarım

Gökyüzü bugün ne kadar da çok

Yıldızlarla dolu avuçların.." (s.126).

Her şeyi insana sunulan hizmet ölçüsünde değerlendiren Cumalı eserinde ideolojilerin bir amaç değil araç olduğunu ısrarla vurgular. İnsanı esas alan ve onu amaç olarak değerlendiren anlayışı yüceltir.

b. YARALI GEYİK ⁽²⁰⁷⁾

İki bölüm on altı tablodan oluşan oyun, "Alageyik" efsânesi olarak bilinen, halk balladından esinlenerek yazılmıştır. 1978 yılında açılan Ertuğrul Muhsin Oyun Yarışması'nı kazanan eser, ilk olarak 9 Mayıs 1980 tarihinde İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Raik Alniaçık tarafından sahnelenmiştir. Aynı yıl Devlet Tiyatroları tarafından yayınlanmıştır.

(207) *Cumalı, Bütün Oyunlar 3. Boş Beşik-Yaralı Geyik-Kaynana Ciğeri, Tekin Yayınevi İst. 1985, s.61-131.*

Cumalı, Boş Beşik adlı oyunuyla birlikte sahneye aktarmayı düşündüğü oyunu ancak "otuz yıl" ⁽²⁰⁸⁾ aradan sonra yazar. Bu konudaki tavrını yazar şu şekilde ifade eder: "*Boş Beşik*'i yazmaya hazırlandığım günlerde karar verip de otuz yıl aradan sonra oyunlaştırdığım ikinci bir dram, *Yaralı Geyik* oldu. Onun da konusu bir halk balladına dayanır: Öyküsü kısaca şöyledir:

Üç kardeş geyik avına çıkarlar. Geyik, avcılarını aldatır. Dağdan dağa sekerek kendi dağına çeker. Bir görünür bir kaybolur. Avcılar geyiğe erişmeye çalışırken, içlerinden biri uçuruma yuvarlanır, ölür" ⁽²⁰⁹⁾.

Oyunda evrensel tema ideal peşinde koşan insanların dramıdır. Toplumsal tema ise Aladağ'da avlanan Duran'ın av tutkusudur. Sembolik tarzda mesajlarla yüklü olan oyunda avcı ile sanatçı arasında sembolik bir bağ vardır. *Yaralı Geyik* bir bakıma Cumalı'nın da hikâyesidir. Bir tutku, bir hayal peşinde koşan ve maddî bütün imkânlara ideallerini yeğleyen avcı gibi, Cumalı da avukatlıkla rahat bir hayat sürme imkânını reddederek sanatı tercih eder.

Alageyik efsânesi olarak bilinen halk balladından esinlenilerek yazılan *Yaralı Geyik*'te yazar "Türkünün özüne inmeye, insancıl anlamını bulup oyunlaştırmaya, oyunda bu özü geliştirmeye çaba" ⁽²¹⁰⁾ gösterdiğini ifade eder.

Geyiğin aslında bir sembol olduğunu ideali temsil ettiğini yazarın kendisi de vurgular: "Bence geyik bir simgeydi bu türküde. Yaşamda ulaşılması güç olanı simgeliyordu. Geyik güç bir avdı. Geyik avcısının zahmetlerinin karşılığını alması söz konusu değildi. Avın tehlikesi, dağların büyüğü, güç olana erişmenin kişiyi soylu, ayrıcalıklı kılan çekiciliği onu çeken. Tutkulu bir kişiydi o! Bir şair, bir yaratıcı gibi anlaşılmalıydı. İdeal bildiği bir düşüncenin ardında koşan kişiydi. Oyunumdaki Duran avcı, bu uğurda sevdiği kızı yitiriyor, babadan kalan tarlasını yüzüstü bırakıyordu. Sonunda türküdeki gibi yaşamından oluyordu. Ama son nefesini vermeden yaşamının hesaplaşmasını yaparken mutlu duyuyordu kendini. 'Hiç değilse yaraladım boşuna yaşamadım', diyordu. Düşünülürse o en büyük eserinin ardında ömür tüketen bir sanatçı gibidir. Diyelim bir şair bir oyun yazarıdır. Hamlet'i aşacak bir oyun yazmak istemiştir, bu amacına erişememiştir ama yine de bir yerlere kadar uzanabilmiş, Hamlet'ten üstün olmasa da ona yaklaşan oyunlar yazabilmiştir" ⁽²¹¹⁾.

(208) Cumalı, "Raik Alınışık'a Mektup", s.52.

(209) Necati Cumalı, "Oyunumuzda Folklorun Yeri", s.54. Halk balladının değişik hikâyeleri vardır: Mehmet Özbek, *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Yay. İst. 1975, s.309-310/ Salih Turhan-Kubilay Dökmetaş-Levent Çelik, *Notalarıyla Türkülerimiz*, Ankara 1996, s.46.

(210) a.g.y.,

(211) a.g.y.,

Eser, derin mesajları olan bir oyundur. Özellikle ideal peşinde koşanlar ile para peşinde koşanların hayatları arasındaki tezat oyuna anlam kazandırır.

Sekizer tablodan oluşan iki perdelik oyunda, ana düğüm Duran'ın koca geyiği vurma idealidir.

Oyunda her tablonun muhtevayla yakından ilgili bir başlığı vardır:

I. Bölüm

I. Tablo: Nişan

II. Tablo: Duran'ın Dönüşü

III. Tablo: Yükseklerde Uçanlar

IV. Tablo: Gece Yarısı

V. Tablo: Ertesi Sabah

VI. Tablo: Döğüş

VII. Tablo: Şenlik

VIII. Tablo: Şenlik Alayı

II. Bölüm

IX. Tablo: Eski Dostlar

X. Tablo : Âşık Ayı Restoranı

XI. Tablo: Bahar

XII. Tablo: Dağ yolu

XIII. Tablo: Ormanda Uyku

XIV. Tablo Pazar Yeri

XV. Tablo: Kokusuz Çiçekler

XVI. Tablo: Koca Geyik

Pastoral bir oyun olan *Yaralı Geyik*, alageyik türküsüne dayanır. Bu türkü, geyik avlamanın "özellikle geyik yavrusu avlamanın sonucunun musibetle biteceğine dair Anadolu'daki yaygın inancı işleyen" ⁽²¹²⁾ öykülü türküdür. Cumalı'nın kısaca aktardığı öyküden farklı diğer bir öyküsü de şu şekildedir: "Gâvurdağı civarında Kızılhaç köyünden bir delikanlının başından geçenler hikâye edilir. Geyik avına son derece düşkün delikanlı, annesinin sıkı tenbihine rağmen, bir bahar günü dağlarda geyik izine düşer. Peşine düştüğü geyik onu dibi bucağı görünmeyen bir uçuruma

(212) *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler-İsimler-Eserler-Terimler, C.I, Dergâh Yay., s.100.*

çeker. Urganla sarkarken düşen delikanlının bir ayağı kayaya takılı kalır. Kovaladığı geyiğin, daha önce vurduğu yavru geyiğin anası olduğunu anlar. Annesinin sözleri hatırlına gelir. Civardan geçen avcılar, kayalardan akseden bir türkü duyarlar:

*Ben de gittim bir geyiğin avına
Geyik beni çekti kendi dağına
Tövbeler tövbesi geyik avına
Siz gidin kardeşler kaldım kayada*

*Ben giderken kayabaşı kar idi
Yel vurdu da ılıkım ılıkım eridi
Ak bilekler taş üstünde çürüdü
Siz gidin avcılar kaldım kayada*

*Urganım kayada asılı kaldı
Esvabım sandıkta basılı kaldı
Sılada nişanlım küsülü kaldı
Siz gidin kardeşler kaldım kayada*

*Kayanın başına çadır kursunlar
Çifte davul çifte zurna vursunlar
Nişanlımı istedine versinler
Siz gidin avcılar kaldım kayada"⁽²¹³⁾.*

Bu öykülü türkünün ikinci dörtlüğü dışında bütün dörtlükleri bazı değişikliklerle eserin başında yer alır. Oyunda yer yer iç hesaplaşma tarzında geyikle konuşma, hayvanlarla çiçeklerle konuşma esastır. Sembolik bir oyun olan Yaralı Geyik'te şiirli bir dil esastır. Hem zamanla ilgili unsurlar hem de dekorla ilgili unsurlar fonksiyonel bir tarzda kullanılmıştır.

Oyun bir nişan hazırlığı ile başlar. Duran, av merakı dolayısıyla kırk gün dağlarda dolaşır. Avdan döndüğü gün sevdiği kızın nişanlandığını öğrenir. Duran, "Koca Geyik" in peşinden koşarken, sevdiği kızı yani Güldü'yü, on yıl önce kapıcı olmak için büyük şehre giden, sonra inşaatçılık işine atılarak milyoner olan bir adamla evlendirmeye karar verirler. Bu hadise Duran'ı ideali ile aşkı arasında bir tercihe zorlar. Yaralı bir yürekle ideal peşinden koşmaya karar verir. Bu kararlar evden, kasabadan, sevdiklerinden ve sorumluluklarından uzaklaşır. Herkes para ve alelâde duygular peşinde iken, o hedefine ulaşmaya çalışır. Usta bir avcı olan Duran, kasabada bir kadına âşık olan ayıyı öldürünce takdirle karşılaşır. Belediye başkanlığı ve nişanı ile ödüllendirilmek istenir. Duran, yine yüreğinin sesini dinler, maddî ödülleri reddeder. Aradan yirmi yıllık bir süre geçer. Eski şeyler yerini yeniliklere

(213) a.g.e, s.100-101.

bırakmış, değişikliğe uğramıştır. Duran hâlâ tutku ve hayal peşindedir. Aşksız ve idealsiz yaşayamayan Duran, Güldü'yü unutmamakla birlikte, genç bir kıza âşık olmuştur. Bu genç kız adı gibi Bahar'ı ve gençliği simgeler. Duran'ın eski aşk yarasını saracak kadar coşkuludur. Sevdığının av tutkusu onu gururlandırır. Duran'la evlenmeye karar verirler. Ancak Duran çıktığı avdan dönemeyecektir. Tıpkı türküdeki gibi dağlarda kalacaktır. Duran "Koca Geyik" le karşılaşır. Onu vurur, kendisi de kalyalardan yuvarlanır. Her şeye rağmen mutludur. Çünkü bir ömrü boşuna yaşamamıştır.

Çoşkulu bir atmosferde sergilenen oyunda görülen ve serimlenen av merakının ardında millî ve evrensel tema vurgulanır: İdeal uğruna tutkuyla koşmak ve zorlu başarmaya çalışmak hayatı anlamlı kılar.

Yaralı Geyik biçim olarak pastoral bir dram, bir karakter oyunudur.

Dekor

Yaralı Geyik, tutkulu bir avcının hayatını yansıtan unsurlarla örülmüştür. Dekor bu unsurları sergilemeye yönelik fonksiyonel olarak kullanılmıştır.

Oyun davul-zurna sesleriyle açılır. Şenlik havasında başlayan oyunda yer alan dekorlar sırasıyla şunlardır: Kasabanın alanı; Duran'ın evinin oturma odası, arabalığı; Sefer'in aşevi, meyhanesi; Hatice'nin evi; kırdan Hatice'nin bağına giden yol; İlyas'ın saraç dükkânı, Sefer'in restoranı ve istasyonu; Bahar'ın penceresi ; dağ yolu; pazaryeri; dağlar, kırlar...

İlk tablolarla ayı böğürmesi ses unsuru olarak değer kazanır.

Kasaba alanı şenliklerin yaşandığı, sevinçlerin sergilendiği dekordur. Güldü'nün nişan hediyeleri bu alanda taşınır. Duran ilk bölümde-avdan dönünce coşku ile karşılanır. Bu da aynı dekorda sahnelenir.

Dekor şahsiyetin hayat tarzını, özelliklerini sezdirdiği gibi olayın aksiyonuna da hizmet eder.

Duran'ın evinde oturma odası, avlu ve arabalık önemlidir. Evin her yanında, bir avcının yaşadığını gösteren eşyalar yer alır. Oturma odasında doldurulmuş bir şahin, duvarlarda yaban keçisi, geyik başları, hayvan postları... v.s. yer alır. Arabalıkta kuruyan hayvan derileri, bir kafes, kafeste saksığan vardır.

İkinci bölümde bu dekora Bahar'ın penceresi de eklenir.

Dekor farklılığı zamana bağlı olarak söz konusu olacaktır. İlk bölümde Sefer Ürkmez'in aş evi ve meyhanesi sefaleti, yoksulluğu sergileyici tarzda bitpazarından alınmış izlenimi veren kırık dökük masalarıyla dikkatlere sunulur. Duran'ın aşk acısını üzerinden atmak, efkâr dağıtmak için seçtiği yer olması açısından oyuna dekor olur.

Duran'ın teselli arayışı yeni bir dekorun, Hatice Çakır'ın evinin de oyunda sergilenmesini gerekli kılar. Duran içindeki acıyı hafifletmek için teselliye burada arar. Hatice Çakır'ın bağına giden yol da önemli bir dekor unsurudur: Burası Duran'ın âşık ayıyı öldürme sahnesinin dekorudur. Ayının öldürülmesi şenliklerin habercisidir. Şenlikler de dekoru kasaba alanı olarak belirler. Davul zurna sesleri, sevinç çığlıkları ve havai fişek gösterileri sergilenir.

Oyunun önemli bir dekor unsuru da bir direğe asılı olarak dolaştırılan ayı postudur. Bu post ikinci bölümde bir restoran önünde yer alacaktır.

İkinci bölümde aradan geçen yirmi yıl dekorda da değişiklikler yaratmıştır. Tutkuları peşinde koşanlar ile paraya kıymet verenlerin yaşadığı mekânlarda farklılaşma olmuştur.

Tutku peşinde koşan İlyas'ın saraç dükkânı eskimiştir. Zamanla üretilen malların türleri de değişmiş, eski koşum takımlarının at başlıklarının yerini, deri kemeler, mavi boncuklu deri kolyeler, askılı çantalar, yazlık sandallar almıştır.

Sefer Ürkmez'in bitpazarından alınmış hissi uyandıran eşyalarla işlettiği aş evinin yerini onuncu tabloda bir benzin istasyonu ile Âşık Ayı adını verdiği bir restoran almıştır. İstasyon alanında; dikili, camlatılmış kalın çerçeveli bir kasa içinde Duran'ın öldürdüğü ayının postu, benzin pompaları vardır.

Derin bir koyakta döne döne yükselen dağ yolu Duran'ın şahsiyetine ve tutkusuna uygun bir dekor olarak belirir. Orman da hayvanlarla bitkilerin konuşup dans ettikleri dekor olarak değer kazanır.

Önceleri şenliklerle karşılanan Duran, İkinci bölümde kayıtsızlıkla karşılaşır. Kırklar, dağlar oyunun final dekorudur. Dağda bir düzlükte "Koca Geyik" ile Duran karşılaşır. Yazar, ışığın illüzyon gücünden yararlanarak karşılaşmanın önemini vurgular. Sahnenin gerilerinde bir iki kez ışıkla geyiği gösterir ve sonra ışık Duran'a döner. Bu bir iki defa tekrarlanır. Duran'ın hedefine ulaşip kayalardan düşmesi ile oyun bu dekorda son bulur.

Dekor-insan, dekor-olay dizisi ve dekor-zaman arasında derin bir münasebet vardır.

Zaman

Oyunun ilk tablosunda Duran'ın kırk gün boyunca dağlarda kaldığı vurgulanır. Duran'ın sevdiği kız nişanlanır, Duran avdan döndüğü gün bunu öğrenir. Av tutkusu baskın çıkar, sevdiğini bir başkasının almasına göz yumar.

Duran'ın âşık ayıyı öldürdüğü zaman da önemlidir. Bu olay, avcının tanınmasını sağlayan bir olaydır. Aynı zamanda onun şanı şöhreti reddedip kararlılığını sergilediği andır.

İlk bölümün tablolarında kısa bir süre içinde yaşananlar sergilenir. Konuşmalar yoluyla geçmişe ait bilgiler de sunulur. Geleceğe dair umutlar sergilenir.

Duran yirmi yedi yaşındadır. On yedi yaşından itibaren avcılık yapar. Dağlarda karşılaştığı andan itibaren Koca Geyik'i vurma arzusu ve umudu ile vaktini avda geçirir.

İkinci bölümde yirmi yıllık bir atlama söz konusu olur. Zamana karşı direnen, umut ve hayallerini saklı tutan Duran, ömrünü ideal uğruna harcamaya karardır. Zamandaki bu atlama eski-yeni çatışmasını da beraberinde getirir. Yirmi yılda kasabada her şey değişir. Bu değişiklik hayatın her alanında kendini hissettirir. Bu yıllarda menfaat ve paraya öncelik veren insanlar servet sahibi olurken, tutkuları peşinde olanlar haklı şöhretlere ulaşmışlardır.

Yirmi yıl içindeki gelişmelerden bazıları özet hâlinde izleyicinin merakını giderici tarzda sezdirilmeden açıklanır. Duran'ın annesi ölmüştür. Yeğeni Yiğit babası ile yurt dışındadır. Hatice Çakır yurt dışına işçi olarak gitmiştir.

Oyunun önemli anlarından biri de canlıların alegorik tarzda düşüncelerini sergiledikleri "Ormanda Uyku" tablosundaki sahnedir. Vurgulanmak istenilen düşünce şudur: Her canlıya belli bir süre yaşama hakkı tanınmıştır, önemli olan o süre içinde anlamlı yaşayabilmektir. Hayat ile ölüm çatışması, insanların ölüme bakış tarzları üzerinde durulur.

Oyunda Bahar ile Duran geçmişe dair konuşurlar. Duran aşklarından söz eder. Bu vesile ile Güldü ile Bahar arasındaki farklılık da vurgulanır.

Oyun boyunca merakla beklenen an nihâyet gelir: Duran-Koca Geyik karşılaşması. Duran bir ömür harcadığı, bir görüp bir kaybettiği Koca Geyik'i vurur. Vurmasıyla uçurumlardan yuvarlanması bir olur. Oyun hayalî bir anın yaşanması ile son bulur. Bu hayalî zamanda Duran, ölmeden önce hayatıyla ilgili hesaplaşmayı yapar.

Kişiler

Yaralı Geyik'te yer alan kişiler gerçeğe uygun, canlı, renkli insanlardır. Acıların, sevinçleri, sıkıntı ve dertleri ile karaktere yakın olan bu kişiler arasında başkahrâman Duran, tutkusu ile belirginleşir. Kararlı, inandırıcı ve samimi kişilik özellikleriyle karakter diyebileceğimiz nitelikte bir insandır.

Duran, her şeyden önce avcıdır. Çocukluk yıllarından itibaren ava merak duyan Duran, on yedi yaşında başladığı avlanma işini kırk yedi yaşına kadar, yani ölü-

müne kadar sürdürür. Tıpkı ilk gençlik yıllarından itibaren sanata ilgi duyanlar gibi. Avın tadı, duygulu ve tutkulu bir bağlılığı da beraberinde getirir.

Duran; cesur, yiğit, yürekli, mütevazı, şana şöhrete itibar etmeyen, iyi kalpli, dürüst, paylaşmasını bilen, içli, sevdalı, tutkulu ve kararlı bir insandır. Onun hayatına şekil veren alelâde duygular, para ve menfaat değil, tutku ve hayallerdir. Duran aşk acısı ile olgunlaşırken, aşk coşkusu ile gençleşmesini de bilir. Aşk ve ayrılık Duran'ı olgun ve asil kılar.

Oyuna hâkim olan kişi Duran olmakla beraber, yazar, eserinde alelâde duygular, menfaat ve parayı temsil eden insanlara da yer vermiştir. Onlar, Duran'ın bütün yönleri ile sergilenmesine katkıda bulunan renkli, zengin bir çevre oluştururlar. Duran kararlı ve kuvvetli bir karakter olmakla beraber yalnız değildir. Annesi Fatma, kız kardeşi Seyran, yeğeni Yiğit, arkadaşları İlyas ve Hüseyin, sevgilileri Güldü ve Bahar ile anlam kazanır, somutlaşır. Kısaca o çeşitli bağlarla çevresine bağlıdır. Cumalı, kasabanın renkli hayatını kişilerin bolluğu ve çeşitliliği ile sergiler.

Oyuna pastoral bir nitelikte alegorik bir hava katan tavşan, katır, sincap, tilki ve çiğdem de kişi olarak ya da kahraman olarak oyunda yer alır. Bahar ile Duran'ın aşkını, rüya vasıtasıyla somutlaştırır, ölüm-hayat çatışmasını vurgularlar. Kişileştirilen ve konuşturulan hayvanlar esastır.

Ayrıca jandarma, köylü, kasap, oduncu, kaçak, çocuk v.s. de dekoratif kişiler olarak değeri kazanırlar

Olay Dizisi

Klâsik bir oyun dizisinin esas olduğu Yaralı Geyik'te pastoral oyun gereği kır, dağ, av ve avcılıkla ilgili unsurlar dikkati çeker.

Serimde Duran ve çevresiyle ilgili olarak açıklamalar yapılır. İzleyiciye sezdirilmeden oyunun akışı içinde verilen bilgiler Duran'ın somutlaşmasına ve olayların gelişmesine zemin hazırlar. Oyun öncesindeki gelişmeler de konuşmalar yoluyla hissettirilir.

Oyun boyunca varlığını sürdüren serime, dekor da sezdirici özelliği ile katkıda bulunur. Duran'ın farklılığını ortaya koyabilmek için alelâde duyguları temsil eden insanların münasebetleri de serimlenir. Özellikle hayata bakış tarzındaki farklılıklar hissettirilir. Aradan geçen yılların değerlere bakışı değiştirmesi de serim vasıtasıyla dikkatlere sunulur.

Av ve avcılıkla ilgili dekor unsurlarını serim içinde de değerlendirmek mümkündür.

Serimin hazırladığı zeminde ilk çatışma Duran'ın ideali ile aşkı arasında ter-
cihini konu alır. Duran önce kendisiyle çatışır. Arkadaşlarının yardımı ile kararını
verir. Sevdığı kızı alsa bile ertesi gün dağların, geyik ve avın kendisini yamacına çe-
keceğinin farkındadır.

Oyunun temel felsefesini oluşturan zoru başarma sevdası ile hayal içinde ya-
şama fikri, günlük aleâde duygularla yaşayan insanların para ve menfaat tutkusu ile
çatışma halindedir. Biri hayallerle yüceltilmiş ideale yönelik anlamlı bir mücadele-
yi, diğeri sadece maddî unsurlar uğruna yaşamayı esas alır. Bu farklılığı oyunun ba-
şında İlyas şu cümle ile somutlaştırır: "Böyledir, yükseklerde uçanlar yalnız uçarlar"
(s.66).

Oyunda madde ile mana çatışır aslında. Duran, mana uğruna, evini, tarlasını
ve aşkını ihmal ederken, diğerleri madde peşinde koşmayı tercih eder. Bu farklılık
Duran'ı asil ve olgun kılar.

Duran'ın bu şekilde davranmasında "maya" , "kan" ve "alın yazısı" nın da et-
kili olduğu vurgulanır. İlyas, tutkulu insan ile alelâde duygular peşinde koşan insanı
değerlendirirken "maya" unsuruna dikkati çeker: "İLYAS: Bizim mayamız bu. Bak
şu karşıdaki masada oturanlara. Yiyor içiyor karılarıyla yatıyorlar. Uykularını kaçı-
ran tek tasaları yok. Onlara göre işler..." (s.79).

Duran da şan, şöhret ve paraya itibar etmeyişini, Koca Geyik'le iç hesaplaş-
ma tarzında konuşurken "alın yazısı" na dayandırır: "Alnımda yazılı bu benim!"
(s.94).

Oyunun finalinde de Duran bu tutkunun "kan" la ilgisi üzerinde durur: "DU-
RAN: İnsanın kanında var bu. Kayalardan kayalara uçan geyiklere erişmek. Dünya-
ları buyruğuna almak. Bütün açlıklar insanın kanında var." (s.130).

Böylece insanın biyolojik yapısı ile sosyal çevresi arasındaki çatışmaya da
dikkat çekilmiş olur. Dış dünya ne kadar cazip olursa olsun insan içinden gelen se-
se kulak verir. Kısaca insanın içi ile dışı arasında bir çatışma yaşanır. Mehmet Kap-
lan'ın da belirttiği gibi: "Sosyal hayat ne kadar değişirse değişsin, insanoğlu dünya-
da tabiatın kendisine verdiği kan, duygu, içgüdü ve tutkularla doğar" ⁽²¹⁴⁾.

Yaralı Geyik'te önceden sezdirilen veya haber verilen çatışma ile beraber ba-
samaklı çatışma da kullanılır. Daha oyunun başında İlyas'ın şu konuşması çatışma-
yı sezdirir: "İLYAS: Apaçık! Kırk gündür ortalarda yok. Kızın elinden uçup gitmesi
için elinden geleni yapıyor neredeyse. Hiç âşık olan öyle mi davranır? Duran dağla-
ra bayırlara tutkun... Koca geyiğin ardında! Koca Geyiği vurmadan ömrünün sonu-
na kadar artık rahat yok ona... Kendinden ölç, seni atlardan koparan kadın oldu mu
hayatında?" (s.66).

(214) Mehmet Kaplan, "Yaralı Geyik," *Milli Kültür*, S.3, Ağustos 1981, s.55.

Oyun boyunca geyik avının, avcıya ölüm getirdiği, avcılarının kayalardan yuvarlanıp öldüğü vurgulanır. Âdeta Duran'ın sonu hissettirilir. Bu yönü ile önceden haber verilen çatışmada, gelişmeler Duran'ın kararlı ve inandırıcı karakteri ile basamaklı çatışmayı da beraberinde getirir.

Koca geyiğin avcılarını kayadan aşağılara çektiği fikri, her fırsatta tekrarlanır. Ancak Duran'ın bunlara aldırmadığı sergilenir. Duran'ın koca geyik tutkusunu gösteren aşağıdaki sahne gelişmeleri sezdirenen özelliği ile de değer kazanır. Sevinç ile hüznün birarada bulunduğu bu sahnede dramatik ironiden de yararlanılır:

"FATMA: Avın iyi geçti mi? (*Uzaktan davul zurna sesi naralar gelir.*)

DURAN: (*Kulak verir.*) Bu davul zurna sesi ne? (Seyran'la Fatma bakışırlar.)

FATMA: Sünnet düğünü falan olmalı...

DURAN: (*Üzerinde durmaz. Çoşkulu*) Çook! Çok güzel geçti avım... Bil ne oldu?

FATMA: Sen söyle ne oldu? Anlat!

DURAN: Geyiği gördüm! Koca geyiği...

YİĞİT: Nerede?

DURAN: (*Av yüklerini indirir.*) Batık manastırı geçince, Aladağ'a varmadan...

Hey Allahım!

YİĞİT: Sonra? Anlatsana...

DURAN: Öyle güzeldi ki! Anlatılır gibi değil! Görünce sarhoşa döndüm.

YİĞİT: Sonra?

DURAN: Orada dağ ikiye bölünür. Bir kolu bir yana gider, bir kolu öbür yana. İki derin koyak açılır. Mor kayalar büyür. Her yandan çamlar fışkırır. Gürgenler, meşeler... Yol dağ eteğinden, kayalar arasından gider... Aladağ'ı geçtim, karşıda yarın ucunda durmuştum. Göğe çizilmiş gibi. Aşağısı belki bir kulaç derin...

FATMA: Ah oğlum! Onun oyunu o...

DURAN: Bana mı?

FATMA: Kaç avcıyı o yarlardan aşağıya çekti ardından...

DURAN: Beni çekemez! Ben kaç avcı değilim! Duran Sarıca'yım... (Güler)."(s.74).

...

"FATMA: Kahve, ayran ne içersin?

DURAN: Acelesi yok. Ben yokken neler oldu? Anlatsana...

FATMA: Yavaş yavaş hepsini öğrenirsin.

DURAN: Keyifsiz gördüm seni...

FATMA: Dinle, gelir gelmez keyfini bozmak istemedim. Ama nasıl olsa so-
kağa çıkar çıkmaz duyacaksın.

DURAN: Sakın bu davullar?.. *(Dinler.)* Öyle mi?

FATMA: Aklına geldiği gibi...

DURAN: Nişan mı düğün mü? *(Bütün sevinci söner. Eli ayağı kırık, araba-
lıktaki bir semerin üstüne çöker oturur.)*

FATMA: Nişan.." (s.76).

Duran'ın koca geyikle konuşması esnasında da önceden sezdirilen çatışma
söz konusudur:

"GEYİK: Senden önce çok avcılar geldi geçti bu dağlardan. Hiçbiri yaklaşa-
madı yanıma. Ya çabuk döndüler senin kapıldığın bu hevesten, ya da...

DURAN: Biliyorum ! Hep o hikâye: Kayalardan düştüler öldüler.

GEYİK: Senin de sonun o!

DURAN: Göreceğiz! Bütün kurtlar kuşlar tanık olsun! Dikildiğin o kayalar-
dan omuzlarıma vurup ben indireceğim seni! Ben!" (s.94).

Aktarmalardan da anlaşılacağı üzere hem sezdirilen çatışma, hem de basa-
maklı çatışma esastır. Duran kararlı, inatçı ve inandırıcıdır. Oyunda bir de aradan ge-
çen yirmi yılın getirdiği eski-yeni, el emeği-makina ve itibar ile para çatışması ser-
gilenir (s.105).

Düğün dernekle başlayan, davul zurna sesleriyle açılan oyunda sevinçle hü-
zün, hayat ile ölüm tezadı da esere estetik bir değer kazandırır.

Oyunun ana düğümü, Duran'ın av tutkusu ile koca geyiği vurma amacı çev-
resinde şekillenir.

İlk asal düğüm Duran'ın ideal, hayal peşinden koştuğunu vurgulayarak koca
geyiği görmüş olması ile atılır.

Asal düğüm içinde yer alan ara düğümlerden ilki Güldü'nün nişanlanmasıdır.
Duran bundan habersizdir. Avdan döner. Şenlikle karşılaşılır. Güldü'nün nişanlandığı-
nı öğrenir. İlk ara düğüm çözümlenirken yeni bir düğüm atılır. Duran ne yapacaktır?

Gidip sevdiği kızın kapısına mı dayanacaktır, yoksa acısını içine mi gömecektir? Teselliye önce içkide sonra da arkadaşlarının tavsiyesi ile başka bir kadında arayacaktır. Bu ara düğümün çözümü yeni bir düğümü beraberinde getirir. Duran, Hatice adlı kadında teselli arar, Hatice de Duran'dan kendisini âşık ayı Kocoğlan'dan kurtarmasını ister. Duran, bütün kasabalıyı rahatsız eden âşık ayıyı öldürür. Böylece şöhetle maddî itibarın kapıları açılır. Kasabalı, Duran'ı belediye başkanlığı ve nişanı ile ödüllendirmek ister. Duran'ın bu teklifi nasıl karşılayacağı da bir düğüm olarak değer kazanır.

Duran, kararsız adımlarla şenlik alanına doğru ilerlerken, idealinin yani koca geyiğin sesini duyar. Bu sahne karar anı olduğu için önemlidir. Geyik, fırsatı değerlendirmesini söylese de Duran hedefini belirler ve dağlara döner.

Duran ideali uğruna alelâde fakat rahat bir yaşayıştan, mevki ve paradan, aile saadeti ve tarlasından vazgeçer. Duran'ın dağları ve avı tercih ana düğümü hareketlendirir.

İkinci bölüm yirmi yıl aradan sonraki gelişmelerle şekillenir. Yirmi yıl neleri değiştirmiştir? Farklı duygular peşinde koşanlara hayat neler kazandırıp neler kaybettirmiştir?

Alelâde duygular peşinde koşanlar servet sahibi olmuşlardır. İdeal uğruna ömür tüketenler sadece tanınmışlardır. Hatta Duran, parasızlıkla karşı karşıya kalmış, parasızlığa isyan eder bir hale gelmiştir.

Hızlı bir gelişme gösteren kasabada el emeğine ilgi azalmış makina ürünleri rağbet kazanmıştır.

İkinci bölümün düğümlerinden biri de Duran-Bahar aşkıdır. Duran kendisinden otuz yaş küçük bir kıza âşık olmuştur. Niyeti bu kızla, yani Bahar'la evlenmektir. Acaba Bahar, Duran'a karşı neler hissetmektedir? Duran idealini gerçekleştirecek midir? Bahar, Duran'ı sonuna kadar destekleyecek midir?

Her ava çıkışında aynı umudu taşıyan Duran, bu umudunu hiç kaybetmez. Ormandaki uyku vasıtasıyla diğer canlıların yaşamak ve ölmek ile ilgili düşünceleri de sergilenir.

Bir sırtlan tarafından parçalanmaktansa bir avcının hedefi olmayı yeğleyen hayvanlar, bir hayvana yem olmaktansa bir sevgiliye sunulmayı tercih eden bitkiler anlamlı yaşamayı ve o uğurda ölmeyi vurgularlar.

Bahar, Duran'a karşı derin bir bağlılık gösterir. Duran'ı tutkusuyla kabul eden Bahar, daha genç olmadığı için hayıflanana Duran'a gençlerin kokusuz çiçeklere benzediğini söyler. Bahar, Duran'a büyük bir aşkla bağlıdır. Onu sonuna kadar destekleyecek ve bekleyecektir. Hatta Bahar, Duran'a av dönüşü kendisiyle evleneceğini söyler.

Her düğümün çözümü yeni bir düğümün başlangıcı olur. Son asal düğüm, Duran'ın yıllarca izini sürdüğü koca geyikle karşılaşması ile şekillenir.

Oyunun doruk noktası da bu karşılaşmanın sonunu hazırlayacak olan sahnedir. Duran'ın koca geyiği vurması son dönemeç noktası olarak değer kazanır. Duran idealini gerçekleştirmiştir. Koca geyiği ağır bir şekilde yaralamıştır. Ancak kendisi de kayalardan yuvarlanmıştır.

Oyun, Duran'ın yaşadıklarının muhasebesi ile çözümlenir. Hedefi vurmayı başaran, idealini geyiği yaralayarak gerçekleştiren Duran, ölmeden önce anlamlı mesajlar verir. Duran "kendine sadık" yaşamıştır. Kendine "ihanet" etmemiştir. Duran "kanın"daki sese kulak vermiştir. "Alın yazısını" yaşamıştır.

Duran'ın ölüm hâli, ölmüş olan annesi Fatma ile konuşması yoluyla sezdirilir. Oyun bu sahne ile etkili bir tarzda son bulur.

Konuşma Örgüsü

Yaralı Geyik'te şairâne, coşkulu bir atmosfer hâkimdir. Kahramanlık, cesaret ve asalet yüklü olan oyunda, pastoral unsurlar, av ve avcılıkla ilgili kelimeler yoğunluktadır.

Oyunun bütün aksiyonunu yüklenen konuşma örgüsü kişilerin hem kendilerini tanıtmalarına, hem de başkaları hakkında tanıtıcı açıklamalar yapmasına zemin hazırlar. Oyun öncesi ile ilgili açıklamalar da konuşma yoluyla sezdirilir.

Oyunun ilk konuşması izleyiciyi efsanevi, coşkulu bir havaya, şiirli bir atmosfere doğru çeker:

"İLYAS: Hep yem bunlar, cici bici tüllerin altında avuç avuç yem. Kız şimdi, kuş gibi, dalından inecek, bu yemlerin başına konacak, galeyayacak. Gümüşlü aynalar taraklar, çeşit çeşit güzel kokular, şekerlemeler, incik boncuk, aman ne güzel ne güzel derken dört duvarın arasında kafese girmiş bulacak kendini." (s.65).

Hem sahne üzerindeki aksiyon, hem de sahne gerisindeki aksiyon konuşmalar yoluyla sergilenir. Sahne üzerinde sergilenmesi mümkün olmayan gelişmeler, tabii bir konuşma akışı içinde sahneye ulaşır. Duran'ın kırlarda avlanması, koca geyikle ilk karşılaşması, yirmi yıllık değişme ve gelişmelerin sahneye ulaşması konuşmayla mümkün olur.

Şenliklerle, davul-zurna ile başlayan oyuna aşk ayrılığı hüznü bir hava getirir. Aşk ve ayrılık; sevinç ve hüznü oyuna bir derinlik kazandırır. İkinci bölümdeki aşk ise büyük bir çöküşü beraberinde getirir.

Yaralı Geyik'te çevrenin hayata bakışı ile Duran'ın hayata bakışı arasındaki farklılık konuşmalar yoluyla vurgulanır.

Zaman zaman her kafadan bir ses niteliğinde olan koro tekniğinden de yararlanır. Duran'ın av dönüşünde karşılaşış şekli bu yolla sergilenir:

"SESLER: Yaşa sen!

Kurt vurdun mu?

Ya sırtlan?

Çakal?

Kalacaksın değil mi?

Tilkileri hep sen mi vurdun?

Geyiği gördün mü? Koca geyiği?

(Duran'ın kahkahası duyulur.)

Kırk gün oldu

Kırk bir.

Ben otuz dokuz saydım" (s.72-73).

Felsefi ağırlıklı cümlelerin de yer aldığı oyunda geyik, hayatta zor olanı temsil eder. Oyunda, halkın konuşma üslûbu esas alınmıştır.

Şair Cumalı'nın *Yaralı Geyik* oyunundaki üslûbu Mehmet Kaplan'ın da işaret ettiği gibi "Türkçenin o Anadolu kırları kadar berrak ve temiz havasını" ⁽²¹⁵⁾ hissettirici güzelliktedir.

(215) a.g.y., s.55.

Kaçırılan fırsatların, geciken mutlulukların ve hoyratça geçirilen gençlik yıllarının nostaljik bir üslûpla sorgulandığı oyunda, bekleyişler, arzu ve umutlar sergilenir.

Öz ve Biçim

Kişilerin kendi hayatlarına eleştirel bir gözle bakmaları etrafında şekillenen "*Dün Neredeydiniz*", Cumalı'nın klâsik oyun yapısından farklı bir tekniğin izlerini taşır. Üç birlik kuralı başka olmak üzere bazı unsurlarını ihmâl etmekle birlikte daha çok Aristotelesçi, kapalı, dramatik ve benzetmeci tiyatro tekniğine uygun eserler veren yazar, bu oyunda kısmen, "yabancılaştırma etmeni" nin esas olduğu Brechtçi, açık, dramatik olmayan ve epik tiyatro tekniğini de hissettirir. Zaman zaman izleyiciye, sahnelenen olayın bir tiyatro oyunu olduğu hissettirilir. İzleyicinin oyun karşısında etkin kılınması için oyuncularından biri oyunla ilgili açıklamalar yapar.

Ancak oyunda dikkati çeken hususlardan biri, epik tiyatro unsurlarının, benzetmeci tiyatro unsurlarıyla içiçe verilmesidir. Farklı hikâyelerin anlatıldığı *Dün Neredeydiniz*'de benzetmeci tiyatronun konuda birlik esasına uygun olarak "aşta kaçırılan fırsatlar" sergilenir.

Belli yaşlarda ve farklı durumlarda sergilenen "aşk fırsatları" çeşitlemeler hâlinde sunulur, kapı, pencere sesini bekleyen, her zaman birilerini özleyen insanlar zamanda yolculuk yaparlar. Hatıra yoluyla yapılan bu yolculukta hatırlanan en önemli ve anlamlı unsur "aşk" tır. Bu sergilemede yer yer anlatma ve hikâye etme üslûbu ile oyun kişisi açıklayıcı olurken yer yer de geçmiş zamana dönüş şeklinde bir sahneleme esastır.

Hem epik hem de benzetmeci tiyatronun unsurlarını bünyesinde taşıyan oyun, diyalektik tiyatro şeklinde de değerlendirilebilir.

"*DÜN NEREDEYDİNİZ*'de mutluluklarımızı yakalamakta gecikmelerimizin hüsnünü yansıtmaya çalıştım bazı çeşitlemelerle." ⁽²¹⁷⁾ diyen Necati Cumalı, bu oyunu ile 1981 yılında "Kültür Bakanlığı Tiyatro Ödülü" nü kazanır.

İlk olarak 23 Mart 1982 tarihinde Asuman Korad yönetiminde Devlet Tiyatrolarında sahnelenen oyunun, nasıl kaleme aldığını Cumalı şöyle ifade eder: "*Dün Neredeydiniz*' ilk notlarını 1965'te almaya başladığım bir oyun. Yazılabilecek duruma gelmesi uzun sürdü. Oyunumun esin kaynakları arasında bazı çocuk oyunları ile

(216) Necati Cumalı, *Bütün Oyunları I. Mine-Dün Neredeydiniz-Vur Emri*, Tekin Yayınevi, İst. 1983, s.81-156.

(217) Cumalı, "*Raik Alınacak'a Mektup*", s.54.

Andre Ady'nin bir şiiri aklıma geliyor. Ady, geç kalarak kaçırdığımız mutluluklardan yakınır bir şiirinde. Sürekli geç kalıyoruz, sözleri nakaratıdır şiirin oyunumda bu düşünce '*Dün Neredeydiniz*'e dönüştü. Yine, çocuk oyunlarının belirgin özelliği, yaşamın önemli gerçeklerini simgelemeleridir. Körebe, saklambaç, taştayım topraktayım, yağ satarım bal satarım gibi oyunlardan her birini yaşamın gerçekleri ile karşılaştırarak yorumlayabiliriz. Yağ satarım bal satarım oyununda ebenin elindeki mendil simgedir . Ebe mendili seçtiği oyuncunun arkasına bırakmakla, bir anlamda o oyuncuya bir fırsat verir. Yakala beni der. Oynamak istediği oyuncu odur. Yaşam bize her gün bu tür fırsatlar bağışlar" ⁽²¹⁸⁾.

Biri yedi, diğeri altı tablodan oluşan iki perdelik oyunda Dikmen Gürün Uçar'ın de belirttiği gibi oyun kişileri "yaşamayı, duygularının sesini dinlemeyi öğrenemedikleri, yaşamalarını çoğu kez gereksiz bir koşuşturma içinde harcadıkları için" ⁽²¹⁹⁾ mutluluk fırsatını kaçırmazlar.

Çatışmalar ve düğümlerle şekillenen, kaçırılan fırsatlara dair açıklamalarla sergilenen *Dün Neredeydiniz*, hayatın aşka dair kısmından örnekler sunan bir dramdır. Ekspresyonist bir tiyatro özelliği de taşır. İnsanların unutamadığı hatıraları daha çok, yaşayamadıkları ya da yaşama fırsatını değerlendiremedikleri anlara aittir. Bunu oyuncularından II. ERKEK şu şekilde ifade eder: "... Hatırda kalan hep açlıklardır" (s.93). "... Gemişte özlediklerim, hatırladıklarım, aklımdan çıkmayanlar hep doyum-suzluklarım. Yaşayamadığım aşklar, teptiğim kaçırdığım fırsatlar. Öbürleri unutuluyor..." (s.93-94).

Oyun, fantastik bir atmosferde, her şeyi bilen ve oyun kişilerini kaçırdıkları fırsatlar konusunda düşünmeye sevkeden Hızır'ın hazırladığı zeminde sergilenir. Oyundaki bütün kişileri kapı ve pencerelerini çalarak sahne üstüne toplar. Onlara, '*Dün Neredeydiniz*' oyununu oynamaları konusunda teklifte bulunur.

I. Kadın'a atmış olduğu gül, yıllar önce on altı yaşında bir kızın ilgisine, otuz yaşında olduğu için karşılık vermeyen II. Erkek'in hatıralarını canlandırır. III. Kadın da benzeri durumu üç yıl önce yaşamış, on altı yaşında iken arkadaşının kırk yaşlarındaki dayısına âşık olmuştur. Ancak karşılık görememiştir. Her iki hatırada da erkekler yaş konusunu farklı değerlendirdikleri için daha sonra pişmanlık duymuşlardır. Çünkü kendi bahçelerindeki ağacın meyvesini başkalarının aşırmasına göz yummuşlardır.

I. Kadın'ın kırk gün süren ilkyaz aşkı da gül münasebetiyle dikkatlere sunulur. Kadın on iki yıl önce, doya doya yaşadığı aşka dair ayrıntıları hatırlamaz. Bu da sindirilerek yaşanan mutlulukların unutulduğunu gösterir.

(218) *Cumhuriyet*, "Necati Cumalı: Ödül, Yerini Bulursa Yaşıyor", 26 Ocak 1982.

(219) Dikmen Gürün Uçar, "Cumalı'nın Oyunları Üstüne Kısa Saptamalar", *Varlık*, S.1064, Mayıs 1996, s.32.

Koşuşturma, iş telâşi ve okunacak raporlar dolayısıyla, karşılarına çıkan aşk fırsatlarını değerlendiremeyen insanlar sonradan pişmanlık duyarlar. I. Erkek de bunlardan önceki gün uçakla Viyana'ya giderken karşılaştığı hostesten hoşlanmıştır. Ancak kendini, yetmiş sayfalık raporunu okumak zorunda hissettiği için kadınla ilgilenememiştir. Kaçırıldığı fırsata yanan I. Erkek'i, II. Erkek teselli eder. Ona göre aynı fırsat bir daha karşısına çıkacaktır. Çünkü hayat her zaman insanlara yeni fırsatlar sunar.

Yaşlı insanlar için dünler hem azalmış, hem de uzamıştır. İnsanlar ömürlerinin baharını yani gençliklerini tekrar yaşayabilme arzusu ile doludur.

Dün Neredeydiniz'in ilk tablosunda sunulan bu çeşitlemeyi sonraki tablolarla üç ayrı hikâyenin sahnelenişi takibeder. İlk hikâyede I. Kadın iki yıl önce yaşadığı aşkı anlatır. Önemli bazı anların sahnede canlandırıldığı bu aşk hikâyesinde, oyuncu Gülten'in yaşadıkları sergilenir. Gülten, evli bir adamla münasebetin sıkıntılarını yaşar. On beş gün süre ile haber alamadığı Halim'i beklemekten usanır. Sıkıntısını atmak için çıktığı evinden ayaklarının götürdüğü yere doğru ilerler. Kendisini bir sinemanın önünde bulur. Sinemada yanına oturduğu adamdan etkilenir. Tanışılar, birlikte yemeğe çıkarlar, dansa giderler. Kısa sürede gelişen bu münasebet, ertesi güne de taşınır. Ancak ertesi gün yeni sevgili Mehmet ile Halim karşı karşıya gelir. Halim, Gülten'den ayrılamayacağını söyler. Ancak Gülten'in tercihi Mehmet'tir. Sonraki gelişmeler Hızır tarafından özetlenir. Halim, Gülten ile Mehmet'i yalnız bırakmaz. Gittikleri her yerde onları bulur. Altı ay bu şekilde süren münasebeti Gülten, her ikisinden de kurtulmak için bitirir. Çünkü Mehmet'i dilediğince sevmesi Halim'in gözetiminde imkânsızdır. Gülten, Mehmet ile doyuya yaşayabileceği bir aşkı tepmenin hüznü içindedir. İkinci hikâyenin sahnelenmesi için de Hızır hatırlatıcı rolü ve zemin hazırlayıcı fonksiyonu ile oyunda yer alır. I. Erkek'ten, kaçırıldığı fırsatlardan birini anlatmasını ister. O önce 32.000 frank kazanabileceği bir at yarışına yatırdığı kupondan söz eder. Hızır ise fırsatlardan "aşk" ı kastedtiğini ifade edince I. Erkek yani Ergun, Paris'te bir ilan kulesi altında tanıştığı ve aşk şehri Paris'te akan hayata uygun bir hızla münasebet kurduğu Helga 'yla yaşadığı aşkı anlatır. Bu ilişki de sahnelenir. Helga ile Ergun tanıştıktan sonra buluşmaya karar verirler. Birlikte sinemaya gitmek için buluşurlar. Ancak her ikisinin de fazla zamanı olmadığı için görüşmeler arasındaki mesafeler uzar. Koşuşturmalar bir araya gelmelerine engel olur. Paris'te doktora yapan Ergun ile hayatını kendi başına kazanmayı arzulayan Helga'nın aşkları platonik bir seviyeden öteye geçemez. Zaten Ergun'un aşkı hatırlıyor olmasında bu yaşanmamışlık da etkilidir.

Son hikâyenin oyuncularını da iki yaşlı insandır. II. Kadın ile II. Erkek yetmiş yaşından sonra parkta karşılaşırlar. Geçmiş yıllara ait söylenmeyen bir aşkın muhabesebesi yapılır. Bir kadına bağlanmaktan korkan II. Erkek, II. Kadın'ın bir başkasıyla evlenmesine razı olmuştur. Ancak onu bir ömür unutmamıştır. Gençken birbirlerine

söyleyemedikleri aşklarını uzun yıllar sonra bir parkta açıklamak her iki insanı da duygulandırır. Aşk, vuslat olmayınca unutulmaz izler bırakır. Yaşlı insanların hikâyesinde bu daha derin hissedilir.

Oyun bu çeşitlemelerden sonra mezarlık dekorunda son bulur. Yaşanılama-yan, kaçırılan fırsatların mezarı başındadırlar. Bütün oyuncular yas içindedir. Hızır, herkesi geçmişi ile ilgili olarak kaçırdığı fırsatları hatırlamaya çağırır. Kaçırılan fırsatlar hatırlanınca yeni çıkacak olan fırsatlar daha dikkatle kullanılacaktır.

Çeşitli yaşlarda değişik ortamlarda yaşananları kopuk kopuk dikkatlere sunmuş olsa da oyun öz bakımından bir bütündür. Yaşanılan hayatın kıymetini takdir etme fikri telkin edilir.

Dekor

Oyun empresyonist tiyatro dekorunu hatırlatıcı tarzda düzenlenmiştir. Sade ve gösterişsiz bir dekor vardır. Sokak, sinema, restoran, gece kulübü, I. Kadın'ın evi gibi çeşitli mekânların dekoru oyunun aksiyonuna hizmet için bir kaç eşya ile sergilenmiştir.

Oyun başlarken perde açık, sahne karanlıktır. Hızır, salonun dip kapısından girer. Hızlı adımlarla sahneye doğru ilerler. Elinde orkestra şefindekileri hatırlatan ince bir değnek vardır.

Sahneye çıkar değneğiyle üç kez sol avucuna vurur. Sonra cebinden düdüğü-nü çıkarır, üfler. Işıklıya seslenir. Sahnenin gerisinde kırmızı bir ışık yanar. Hazır olduğunu belirtmek için kısa sinyaller verir.

Cumalı, oyunlarında yer yer ışığın illüzyon gücünden yararlanır. Bu oyunun-da da ışık önemli bir dekor unsurudur.

Sahnede iki kapı ile üç percereden oluşan bir sokak dekoru aydınlanır. Herkes maskelidir. Dekor oyundaki öykülerin niteliğine göre değişir. İlk öykü sahnele-nirken solda yukarıda sarı, kırmızı, mavi, yeşil renkli ampuller, neonlu ışıklarla Sİ-NEMA yazısı, filmin ve artistlerin adı yazılıdır.

Sinema salonu, kadife perdeler ve yanyana iki koltuktan ibarettir. Ayrıca fil-me ait efektler ve fon müziği de dekoru tamamlayan ses unsurları olarak anlam ka-zanır.

Kadının kürkü, el çantası, şemsiyesi ve eşarby da dekorda yer alan eşyalardan-dır.

Oyun kişilerinden Gülten ile Mehmet'in tanışma ve konuşması restoranda de-vam eder. Restoran, iki kişilik masa ile temsil edilir. Dans için gidilen gece kulübü

de saksafonda bir caz parçası eşliğinde dans eden sevgililerle temsil edilir. Yazar bu dekorda da ışığın etkileyici niteliğinden yararlanır.

Daha sonra sokağa taşınan oyunda şemsiye iki sevgilinin yakınlaşmasında paravan olarak kullanılır.

Oyunda yer alan dekorlardan biri de çiçek evidir. Güller ve karanfillerle temsil edilir. I. Kadın'a hem yeni, hem de eski sevgilisi buradan çiçek temin ederler. Çiçeklerin gittiği yer I. Kadın yani Gülten'in evidir. Dekor yazar tarafından şu şekilde ifade edilir: "Oyunun oynanmasına yetecek kadar eşya" (s.113).

Bir kanepe, bir koltuk, bir masa ve küçük bir bardan oluşan evde dikkati çeken kristal bir vazodur. Vazoda Mehmet'in gönderdiği bakara gülleri yer alır. Daha sonra diğer bir vazoda karanfiller yer alacaktır. O da Halim'in ilgisini ifade eder.

Oyun kişisi Gülten'in her iki aşışını da terketme kararı öncelikle bu dekor unsurlarından gül ve karanfillerden kurtulma isteğiyle hissettirilir.

Gülten'in özel eşyası da rol dosyası, el çantası, kürkü ve eşarbıdır.

İkinci perdede dekor, Paris'de bir ilân kulesi olarak değer kazanır. Üstünde tiyatro ve konser afişleri bulunan kulenin yanında bir sıra vardır. Ergun ile Helga bu sırada oturur, buluşmak üzere gün belirlerler.

Afişçi olarak oyuna katılan Hızır'ın elindeki tutkal kovası, fırçası ve boynundan geçirdiği askıya asılı afişler de dekor unsurları olarak yer alır. Kişilerin buluşmak üzere sözleştikleri yerler dekor unsuru olarak değer kazanır. İkinci perdenin ikinci tablosunda Paris'te bir kahve, bir masa ve sandalye dekoru ile temsil edilir. Sonraki tabloda dekor, Boulevard Saint Michel'den nehre doğru uzanan yolda, küçük Cluny müzesinin önüdür. Gezici bir çiçekçinin arabası önünde karşılaşılan sevgililerin duyguları sergilenir. Bu dekorda Hızır, mavi iş tulumu, boyundan geçme önlüğü, lacivert kasketi ve kalın eldivenleriyle bir sokak çiçekçisidir.

Işıkların kararip aydınlanması sahne değişikliğinin habercisi olarak belirir. Yazar, ışığın illüzyon gücünü önemli bir dekor unsuru olarak kullanır.

Dördüncü tablonun dekoru Paris'te George V. Otelinin barıdır. Bar, bir kaç tabure ve masadan oluşur. Helga, omuzundaki yol çantası ve hostes üniformasıyla oyuna dahil olur. Ergun'un bekleyişi bu dekorda umutsuzluğa dönüşür.

Beşinci tablonun dekoru bir parktır. Çocuklar ve daha çok yaşlıların oyalandığı mekân olan park, birbirinden uzakta iki sıra ile temsil edilir. Sahnenin önünde, solda bir el arabası vardır. Sıralardan birinde, elinde resimli bir dergi ile yaşlı bir kadın; diğerinde gazetesini okuyan yaşlı bir adam vardır.

Bu dekorda da Hızır, parkın bahçıvanıdır. Küçük bahçe çapasını, tırmığını, çim makasını el arabasına bırakır. Arabayı kaldırıp götürmek suretiyle, parktaki insanların birbirleriyle igilenmesini sağlar.

Oyunun altıncı ve son tablosunda dekor mezarlıktır. Önde düz beyaz mermerden bir mezar, geride selviler yer alır. Hızır bu dekoru şu şekilde tanıtır:

"HIZIR: (*Siyahlar içinde*) Serin selvileriyle mezarlık! Bütün hikâyelerin bitiği, bar tutmuş söylemez olmuş dudakların sustuğu yer! Sessiz taşlar, ağız dil veremeyen ak mermer..." (s.155-156).

Oyun kişileri, siyahlara bürünmüş bir şekilde, ellerinde küçük çiçek demetleri ile mezara yaklaşır. Oyun, dünya yüzündeki yolculuğun sonu olan bu dekorda son bulur. Mezar, umutların, arzu ve beklentilerin kaçırılan fırsatların da temsilcisidir. Yazar, ekspresyonist bir tavırla dekoru, yaşanılan mekânın sade ve gösterişsiz bir unsuru olarak fonksiyonel olarak kullanır.

Zaman

Geçmişte yaşanılanların sorgulandığı oyunda zaman, belirleyici unsurdur. Oyunun daha ilk konuşmasında Hızır zamanı saat olarak belirtir:

"HIZIR: (*Saatine bakar.*) Evet, saat sekiz buçuk.

Her zamanki gibi tam vaktinde yetiştim. Hemen başlayabiliriz" (s.83).

Dün Neredeydiniz bekleyişlerin, özleyişlerin oyunudur. Herkesin birilerini beklediği bir haber gözlediği belirtilir. Dün, yıllar öncesine ait olayları da içine alır. Oyun kişileri geçmişe ait unutamadıkları hatıralarını hikâye ederler.

Oyunda gençlikle bahar mevsimi ve aşk arasında derin bir anlam ilişkisi söz konusudur.

Anıların ağustos böcekleri olarak değer kazandığı oyunda herkes unutamadığı, kaçırdığı fırsatları ifade eder. Dün nerede olduğunu belirtir. Dün ile kastedilen zaman Hızır tarafından şu şekilde ifade edilir: "Anlatacaklarınızın ille de dün geçmiş olması gerekmez. Dün, yani geride kalmış günlerden biri. İçten içe pişmanlıklarıyla içimizi yakan günlerden biri? Aklınız neredeydi, siz neredeydiniz? Nerede olmalıydınız, oysa nerelerde takıldınız kaldınız? " (s.96).

Kahramanlardan bazısı gençlik yıllarından, otuz yaşındaki hâllerinden, bazısı on altı yaşlarında iken yaşadıklarından bazısı da on iki yıl öncesine ait aşktan söz eder.

Yaşlıların zaman değerlendirişi farklıdır. Onlar için dünler az ve uzundur:

"II. KADIN: Dün? Benim için dünler ne kadar azaldı? Ne kadar uzun sürüyor? Üç ay, altı ay, bazan bir yıl!. Koca bir yıl, günler hep birbirine benziyor. Dün deyince ne kadar gerilere gitmem gerekiyor kestiremiyorum birden. Eskiden, daha gençken dünler ne kadar çoktu? Ne kadar sıkı? Sabah, öğle, akşam geceler, bir günün içinde yaşıyışım değişir dururdu. Rüyalarım da bile.

Her gece sayısız rüyalar görürdüm. Her rüya başka bir yerde geçerdi Hızlı bir trendeydim sanki. Her değişiklik, geride kalan küçük büyük her istasyon bir dündü. Şimdi yolun kıyısında oturmuş geçen trenlere bakıyorum. O hızın dışındayım. Yaşlandıkça dünler uzadı. Dün deyince ne kadar gerilere gitmem gerekiyor, biraz düşünmeliyim." (s.97).

I. Kadın'ın iki yıl kadar öncesinde yaşadıklarını anlatmaya başlaması ile, zamanda geri dönüş söz konusu olur. Zamanın doğal akışı kesilir ve anakronik bir zaman sahnelenir. Kadın öncelikle zamanı belirtir:

"I.KADININ SESİ: Mart sonlarında güneşli bir gündü. Hani o kışın, tasaları-nın çekip gittiğine, bir daha geri gelmeyeceğine inandığınız günlerden biri..." (s.99).

Daha sonra otuz yaşlarında iken yaşadığı, fakat sürdüremediği aşkını anlatır. Altı ay süren münasebette, sevdiği adamla kendisini yalnız bırakmayan eski sevgili Halim'e inat, aşkına son verir.

Bir-iki günlük önemli olaylar sahnelendikten sonra Hızır zamanda özetleme tekniği vasıtasıyla, geçen altı ay süresince yaşananları hikâye eder. Tekrar sahneleme esas olur. I. Kadın yani Gülten, hem Mehmet'ten hem de Halim'den kurtulmaya karar verir. Halim'i telefonda geri çevirirken Mehmet'e de kapıyı açmaz.

İkinci olayın kahramanı I. Erkek akıp giden mutluluklarından birini anlatır. "Ekim başları"nda yaşanan aşk geri dönüş yoluyla sahnelenir. Paris'te hayat akar. Bu akış içinde insan ilişkileri de hızla gelişir. Ergun ile Helga münasabeti de bu türdendir. Pazartesi günü başlayan arkadaşlık hafta sonu sinemaya gitme kararı ile gelişir.

O buluşmadan sonra yaşananlar zamanda özetleme yoluyla aktarılır. Ergun, Paris sabahlarında Helga'nın izini sürer. Bir gün perona doğru giderken, elinde vali-ziyle Helga'yı görür. Ancak ona yetişemez. Bir araya gelmeleri mümkün olmaz. Tesadüflerin getirdiği birliktelikler dışında özel bir kaç gün bile yaşayamazlar. Araya giren mesafeler aşklarını ayrılığa doğru götürür. Mart sonlarında buluşma hayalleri de sonuçsuz kalır. Ergun, boş yere Helga'nın dönmesini bekler. Yaşanılamayan aşk, hafızada derin bir iz bırakmıştır.

Oyunun son öyküsünde, yetmiş yaşını geçmiş iki insanın yıllarca sır gibi sakladığı aşklarını itirafı sahnelenir. Çocukluk, ilk gençlik ve gençlik dönemini bir arada geçiren bu iki insan, aşklarını arkadaşlıklarının ardına gizlerler. Elli yıl sonra ancak, hissettiklerini birbirlerine açıklarlar. Bu aşk, "yaşanmadan yaşanan" bir düş gibidir⁽²²⁰⁾.

Hatıralarla şekillenen oyun, çeşitli zamanlarda çeşitli kişiler tarafından kıymeti bilinmeden geçirilen, bazan sorumluluklara bazan da koşuşturmalara feda

(220) Gülşen Karakadıoğlu, "Daha Önceleri Neredeydiniz?", *Türk Dili*, S.366, Haziran 1982. s.276

edilen fırsatları sergiler. Her şeyin sonu ölümdür. Henüz vakit varken geçmişî düşünüp geleceği düzenleme mesajı sezdirilir. Oyun bu mesajla son bulur.

Oyunda reel zaman bir gün olarak belirtilebilir. Hatıralarla genişleyen ve yıllar öncesine uzanan zaman, kronolojik akışın tersine seyredir. Bu geri dönüş tekniği, geçmişî canlandırma maksadıyla kullanılır.

Kişiler

"Dün Neredeydiniz" adlı eserde kişiler, önce ekspresyonist bir yaklaşımla bütün insanların ortak niteliklerini sergileyici tarzda adlandırılmıştır. Bu, bütün insanlarda ortak özelliklerin bulunduğunu ifade eder. Sonra bu genel adlar özel adlara dönüşecektir. Bu da her insanda bütün insanların hâllerinin bulunduğunu sezdirir.

İnsanları birbirinden ayıran tek unsur rolleridir. Bu, oyun boyunca aynı kişilerin farklı rolleriyle sergilenir.

Günlük hayatın küçük insanlarını kaçırdığı fırsatlarıyla sevinçleri, hüznüleri ve aşklarıyla sahneye taşıyan Cumalı, ölümlü dünyada yaşanan anın ve duyguların kıymetini bilmeyi telkin eder.

Fantastik kişiliği ile oyuna renk katan Hızır, oyunda sözcü rolünü üstlenir. İlk perdenin ilk tablosunda, kapı ve pencerelerini çalarak dışarıya çıkardığı insanlar maskelidir. Genel nitelikleriyle insanı temsil eden bu kişilerin ortak yanları, çeşitli sebeplerle kaçırmış oldukları fırsatlardır.

Hızır dışında altı kişinin yer aldığı oyunda üç erkek, üç kadın vardır. I. Kadın ile I. Erkek orta yaşlı; II. Kadın ile II. Erkek yaşlı; III. Kadın ile III. Erkek genç insanlardır.

Şartlara göre tavır belirleyen bu insanlar, "karakter uzantısı tip"lerdir.

Hızır, insanları geçmişte yaşadıklarını gözden geçirmeye davet eden, hemen her öykünün anlatılması için zemin hazırlayan, açıklayıcı, bilgi ve öğüt verici tavrı ile belirginleşir. Her olayda farklı bir rol ve kimlik taşıyan Hızır, insanları birbirinden ayıran en önemli unsuru dikkatlere sunar: Değişen sadece rollerdir, insan her yerde insandır. Koşuşturmalar, raporlar, gecikmeler, iş toplantıları ve sorumluluklardan önce yüreğinin sesini dinlemeyi tavsiye eder. Sahnelenen olaylar hakkında izleyiciyi düşünmeye sevkeden Hızır, epik tiyatronun oyuncularının özellikleriyle yüküldür. İzleyicilere bir oyun izlemekte olduklarını sezdirir.

I. Kadın, on iki yıl öncesine ait bir hatırayı yaklaşık kırk günlük bir aşkı doya doya yaşayan ve o günlere ait ayrıntıları hatırlamayan biridir. Sadece gülleri unutamamıştır.

İlk hikâyenin sahnelenmesiyle I. Kadın, tiyatrocu Gülten'in yaşadıklarını sergiler. Tiyatro tutkusu ile dolu olan Gülten, on sekiz yaşında evlenmek zorunda kalmıştır. Çünkü babası, onun tiyatrocu olmasına şiddetle karşı çıkmış ve evlendikten sonra istediğini yapabileceğini söylemiştir. Tiyatro tutkusuna bağlı olan evlilik ancak iki yıl sürmüştür. Ayrılmışlardır. Aradan geçen on yıl içinde bir kaç münasebeti olmuşsa da o aşkın, tiyatro tutkusunun önüne geçmesine fırsat vermemiştir. Farkında olmadan evli bir adamla münasebet kurmuştur. Günlerce ondan bir haber beklemiştir, ancak beklediği haber bir türlü gelmiştir. İçindeki sesin götürdüğü sinemada yeni bir aşkla karşılaşır. Ancak bu aşkı eski sevgilisinin sorumsuz ilgisi yüzünden birtirmek zorunda kalır.

I. Erkek, önceki gün Viyana'ya gidişinden söz ederek o gün uçakta karşılaştığı hostesten hoşlandığını fakat vakit darlığından onunla ilgilenemediğini anlatır. Orta yaşlı olan bu adam farklı rollerle oyunda yer alır. I. Kadın'ın anlattığı aşk hikâyesinde sevilen kişiyi, Mehmet'i canlandırır. İnce ruhlu, duygulu ve anlayışlıdır. İkinci hikâyenin baş kahramanı olan Ergun'u da canlandıran I. Erkek, kadınları etkileyen bir tiptir. Ergun, *Bir Sabah Gülerек Uyan*'daki Ergun'u hatırlatır. Hem yaşları, hem sevmeye yetenekleri ve etkileme tarzları ortaktır. Ergun, Paris'te yaşadığı aşkı anlatır. Helga ile seviyeli bir dostlukları vardır. Aşk duvarını aşma fırsatını bulamazlar. İşleri, aşklarına üstün gelir.

II. Erkek, yaşlı ve tecrübeli insanları temsil eder. Hayatın insanlara sunduğu sonsuz ve sayısız fırsatlar sunduğundan söz eder. Anıları, ağustos böceklerine benzetir. Yıllar öncesine ait bir hatırayı anlatır. Otuz yaşlarında iken on altı yaşındaki bir kızın ilgisine karşılık vermemiştir. Onu çocuk olarak değerlendirmiştir. Ancak kısa bir süre sonra onu bir başkasının arabasında hırpalanmış görünce, onun çocuk olmadığını anlamıştır.

Üçüncü hikâyenin kahramanı olan II. Erkek, yetmiş yaşını aşmıştır. Gençlik yıllarında, sevdiği kadına bağlanma korkusu ile duygularını gizlemeyi yeğleyen adam, yaşadığı çeşitli münasebetlere rağmen ilk aşkını unutamamıştır. Ancak yetmiş yaşından sonra parkta rastladığı anda, duygularını itiraf etme cesaretini kendinde bulmuştur.

II. Kadın da oyunun başında, yaşlı insanların zamana bakış açısını somutlaştırır. Kendileri için dünlerin azaldığını ve uzadığını ifade eder. Oyunun sonuna doğru sahnelenen üçüncü hikâyenin kahramanı da II. Kadın dır. Sevdiği gencin duygularından emin olamadığı için bir başkasıyla evlenir. Evlendiği adamın seviyesiz davranışı karşısında ondan ayrılır. Beş altı ay sonra tekrar evlenir. Yıllar sonra eşini kaybeder. Bekâr yaşayan ve çeşitli aşklarla adından söz ettiren ilk aşkı ile bir araya gelme şansını bulamaz. Yetmiş yaşından sonra ancak, aşklarını birbirlerine söyleme fırsatı bulurlar. Vakıit çok geçtir.

Oyunun diğerk bir kişisi III. Erkek'tir. Oyunun başında ukalâlığı ile belirir. Gençliğini büyük bir avantaj olarak değerlendirik. III. Kadın'la münasebetini evliliğe dönüştürmek ister. III. Kadın kendinden on beş yaş büyük biriyle nişanlıdır. III. Erkek'le münasebetini arkadaşlık olarak değerlendirik. Oyun boyunca farklı karakterleri canlandırır. İlk hikâyede, Gülten'in turnede tanıdığı ve evli olduğunu bilmediğı Halim'i canlandırır. Daha sonra ikinci hikâyede fon şahıs olan pilotu canlandırır.

Kadınların en genci de III. Kadın'dır. Oyunun başında III. Erkek'in ilgilendiğı kadın olarak belirir. Üç yıl önce yaşadığı bir aşkı anlatır. Arkadaşının kırk yaşlarındaki dayısına âşık olmuştur. On altı yaşında olduğu için ilgi görmemiştir. İki yıl sonra aynı kişiyle bir gece kulübünde karşılaşır. Yanında erkek arkadaşı ile dansını gören adam, görmezlikten gelip sessizce kulübü terketmiştir. III. Kadın, genç kadınların genel özelliklerini taşır. İkinci hikâyede, Ergun'un sevdiği Helga'yı canlandırarak özel bir nitelik kazanır. Helga, Alman bir genç kızdır. Paris'te kendi hayatını kazanmaya çalışır. İş telâşı ile sevdiği insana zaman ayıramaz. Sanattan, edebiyattan hoşlanır. Modern, duygulu ve sempatik bir genç kızdır.

Kişilerin temelde birleştikleri nokta, önce genel insanı canlandırmaları, sonra özel adlarla somutlaşmaları olarak belirtilebilir. Hepsi içimizden birilerini canlandırır.

Epik bir tiyatro anlayışına göre düzenlenmiş gibi görünen ve kopuk kopuk hikâyelerin sahnelenmesinden oluşan oyunda benzetmeci bir olay dizisi vardır. Her ne kadar değişik hayat hikâyeleri yer alıyorsa da özde, konuda ve amaçta birlik esastır. Oyun kaçırılan fırsatlar üzerine kurulmuştur. Oyunda erkspresyonist bir yaklaşımla insanlığı temsil eden I. Kadın, II. Erkek... gibi genel adlar ve maskeli insanlar sonraki tablolarla özele doğru değişiklik gösterir.

I.II.III. Kadın ve Erkek şimdiki zamana ait kişiler. Gülten, Mehmet, Ergun, Halim, Helga, Pilot v.s. geçmiş zamana ait kişiler, Hızır zamanda yolculuğun temsilcisi.

Hem epik tiyatronun izleyiciye oyun izlediğini sezdirici niteliğı kullanılır, insanlar hayatları hakkında düşünmeye sevk edilir. Hem de benzetmeci tiyatronun hayatı yanılısayan ve herkeste ortak olan duygulara seslenen tekniğı ile özdeşleşmeye gidilir.

Epik tiyatronun parçalanmışlığı sergileyen özelliğı ile benzetmeci tiyatronun bütünlüğü esas alan tekniğı bir arada, genel anlamda evrene, topluma ve insana bakışa dayalı diyalektik tiyatroyu hatırlatan bir üslûpla sahnelenir. Yazar, ilk tabloda bir araya getirdiğı insanlara, kendilerini ifade etme imkânı tanır. Onları, fantastik bir kahraman aracılığı ile kaçırdıkları fırsatlar konusunda düşünmeye çağırır. Bu çağırn izleyici için de geçerlidir, aslında.

Oyunda serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümden oluşan bir diziden söz etmek mümkündür. Oyunun ilk perdesinin ilk tablosu serim unsurlarıyla yüklüdür. Oyunda rol alan bütün oyuncular, hem kendileriyle hem de birbirleriyle ilgili tanıtıcı, açıklayıcı ve bilgi verici nitelikte konuşurlar. Oyunun konusu nedir? Daha sonraki gelişmeler nasıl olacaktır? Bu ve benzeri sorulara açıklık getirici bir serim esastır. Fantastik kahraman Hızır'ın zamana ve mekâna hâkim olan tavrı sezdirilir. Zaten oyun boyunca serim unsurları Hızır aracılığı ile değer kazanır. Her hikâyenin açıklanması gereken yönünü tatlı ve etkileyici bir üslûpla serimler. Olaylara zemin hazırlayıcı rolü, ilk perdedeki kadar yoğun olmasa da oyun boyunca devam eder. Oyunda canlandırılan olayların dekor unsurları, ses unsurları da serimin açıklayıcıları olarak değer kazanır.

Oyunda, arzulanan hayat ile yaşanan hayatın çatışması temel çatışma noktası olarak belirir. Değişik hayat hikâyeleriyle sergilenen çatışma, gecikmelerden kaynaklanan mutsuzluklar, kaçırılan fırsatlar ve koşuşturmalara feda edilen aşklar etrafında belirginleşir.

Oyunda sondan başa doğru bir anlatım ve sergileyiş esastır. Kaçırılan fırsatlar konusunda, şimdiki zamanın atmosferinde, geride kalmış değişmeyen zamana "hatıra"lara yolculuk başlar. Kişiler sezdirilen bir çatışma ile hayat hikâyelerini anlatırlar. Her oyun kişisine ait kaçırılan bir fırsat vardır. Önceden bilinen çatışmanın özel şekli, kişiye ait durumu merak edilir. Her hikâye inandırıcı bir zeminde sahnelenir.

İlk hikâyenin sahnelenmesine geçilmeden önce oyunun kişisi serim unsurlarıyla yüklü açıklamalar yapar. Daha sonra yaşadıkları belli bir düzen içinde gelişir. Gülten ile Mehmet tanışır. Diledikleri aşkı Halim yüzünden yaşayamazlar. Gülten arzuladığı hayat ile tutkusu olan tiyatro arasında seçim yapar. O, aşkı ihmal edip tiyatroyu seçer. Sahnelenen olayın gelişmelerini serimin açıklayıcısı Hızır anlatır.

İkinci hikâyenin kahramanları Ergun ile Helga'nın büyük platonik aşkları da arzuları ile işlerinin çatışması sonucu ayrılıkla noktalanır.

Son hikâyenin oyuncularını yaşlı sevgililer olarak yer alır. Onlar büyük bir gecikmenin acısını paylaşır. Söylenmeyen duygular, kaçırılan fırsatlar somutlaştırılır. Arzuların ikinci plâna itilmesiyle yaşanan hayat, anlamsız bir koşuşturmaya dönüşür. Geçmişle muhasebe yapılırken zamanı geri çevirmenin imkânsızlığı da sezdirilir.

Önceden bilinen çatışmanın, zamanda geri dönüş tekniği ile sergilendiği "*Dün Neredeydiniz*" de ana düğüm kişilerin kaçırmış olduğu, koşuşturmalar yüzünden bir türlü yaşayamadığı arzuları etrafında şekillenir.

Oyun kişilerinin her birinin kaçırdığı fırsatla ilgili merak unsurunu kamçılayan düğümler oluşur. Genel olarak insanın kaçırdığı fırsatlar, ilk olayın sahnelenmesinde özel olarak Gülten'in kaçırdığı; ikincide Ergun'un kaçırdığı fırsat şekline dönüşür. Üçüncü hikâye yine II. Erkek ve II. Kadın şeklinde genel bir nitelik taşıyan isimlerle yaşlı insanların gecikmiş mutluluğunu sergiler.

Ana düğüm etrafında Gülten'in, Ergun'un ve yaşlı insanların hayatına, aşklarına dair ara düğümler yer alır. Bu düğümleri daha alt seviyedeki düğümlere ayırmak, Gülten-Mehmet, Gülten-Halim münasebeti, Ergun-Helga birlikteliği ve geciken buluşmaları, yaşlı insanların gençliklerine ait ayrıntılar şeklinde ifade etmek de mümkündür.

Her hikâyenin bir doruk noktası da vardır. Bu, karar anıdır. Oyun kişileri aşk karşısında tercihlerini yapar, kararlarını uygulamaya koyarlar. Gülten, eski sevgilisinin yapışkanlığı yüzünden Mehmet ile istediği aşkı yaşayamaz. Zaten tiyatro tutkusu her şeyin üstündedir. O, tercihini tiyatrodan yana kullanır. Ergun-Helga ilişkisinde "aşk", "iş" karşısında ihmal edilir. Ergun'un Helga'yı bekleyişi umutsuzluğa dönüşür. Yaşlı insanların aşklarını itiraf etmeleri de doruk olarak değerlendirilebilir. Her şeye rağmen hâlâ eski duyguların etkisindedirler.

Oyunun çözümü, kaçırdığı söylenen ve koşuşturmalarla ihmal edilen "aşk"ı ön plâna alma mesajı ile yüklüdür. Zâten oyunun ilk tablosunda çözümde yola çıkılarak geçmişin irdelenmesi söz konusu edilir. İnsanlar, hayatın her gün yeni baştan sunduğu fırsatları, koşuşturmalara fedâ ederler. Geri dönüşü imkânsız olan gençliklerini hoyratça yaşarlar. Oyunun başında "Dün Neredeydiniz" şeklinde anlamını bulan, geçmişin muhasebesini yapma, oyunun son tablosunda bir çağrıya dönüşür. İnsanların unutamadıkları hatıralarının hep manevi "açlık" larla ilgili olduğu gösterilir.

Çözüm, son pişmanlıkların fayda etmeyeceği fikrini sezdirir. Hızır'ın konuşması, hayatın hazin sonunu somutlaştıran mezarlık dekoru ile derin mesajlar verir. Herkes, umutlarının, arzu ve aşklarının mezar taşında geçmişi hatırlamaya çağırılır. Etkileyici, sarsıcı bir son, kişiyi kendi hayatı üzerinde düşünmeye sevkeder. Yazar, bu etkili sonu Hızır'ın konuşması aracılığı ve insanlarda ortak olan "ölüm" fikri ile yakalar.

Konuşma Örgüsü

"Dün Neredeydiniz" adlı oyunda, sahneleme ve anlatma bir arada, içiçe kullanılır. Oyuncular, oyun içinde hatıralarını anlatırken, sahne değişir ve geçmiş zamana dönüş tarzına bir sahneleme esas olur. Konuşma örgüsü, geçmiş ile şimdiki zamanı birbirine bağlar. Kişilerin, olayların, zaman ve mekânın belirlenmesi hep konuşma / diyalog vasıtasıyla mümkün olur.

Oyunda, konuşmanın akışına yön veren unsur, aşk ve aşta kaçırılan fırsatlardır. Oyun kişilerinden II. Erkek bu konuda şunları söyler:

"II.ERKEK: Aşkın en güzeli böylesi belki de. İyi sindirilmiş. En lezzetli yemekler iyice sindirilince hiç yenmemiş gibi olur. Hatırda kalan hep açlıklardır." (s.93).

Oyun boyunca bu açıklıklar konuşmalara ve olaylara yön verecektir. Eserin üslûbuna hâkim olan tarz hikâye etme ve geçmişi hatırlamadır. Değişik, çeşitli ve renkli ifadelerin yer aldığı oyunda, orijinal bir üslûp vardır. Yazar, müzik unsurlarından, ses kaydından, sinema efektlerinden ustaca yararlanır. Brechtçi epik tiyatrodan, "yabancılaştırma etmeni" olarak kullanılan bu unsurlar, burada oyunu ilgi çekici kılan ve izleyiciyi oyunla bütünleştirmeye çalışan benzetmecî tiyatroya hizmet eder.

Necati Cumalı, oyundaki konuşmalar yoluyla insanların aldanmaya yatkın olan özelliklerine ilişkin düşüncelerini de ifade eder. "*Bir Sabah Gülerek Uyan*" adlı oyunun baş tarafında açıklama ihtiyacı duyduğu "aldanma" konusunu, oyun kişilerinin konuşmalarıyla şöyle ifade eder:

"II. ERKEK: Doğru da ondan. Doğruyu beğenen kim? Çağımızda herkes aldanmak için kuyruğa giriyor neredeyse.

II.KADIN: Güzel olmayan doğru neye yarar?

I.KADIN: Ben de o düşüncedeyim. Çirkin doğrularla üzmekten düş kırıklığına uğramaktansa güzel yalanlara aldanayım daha iyi" (s.93).

Aşk ve ayrılıklar, oyunu romantik bir atmosfere taşır. Bu romantizmi şiirsel dil de destekler. Bir daha dönmeyecek gençlik aşklarına duyulan özlem, hatıralar vasıtasıyla yeniden canlandırılır. Bu, dönmeyecek olana duyulan özlem, hüznü de beraberinde getirir. Aşk, ayrılık, hüznün ve hatıra birbirini tamamlayan unsurlar olarak belirir.

Oyunun aksiyonunu sağlayan, sahne gerisindeki aksiyonu tabîî bir akışla sahneye taşıyan, hatta oyun kişilerine hikâye üslûbunu kullanarak gelişmeleri özetleme fırsatı veren konuşma örgüsü sade, duru ve akıcıdır.

Şairliğini ön plânda tutan Cumalı, oyun kişilerinin konuşmaları yoluyla şiire duyduğu sevgiyi ve şiirin anlamını şu şekilde değerlendirir:

"II.ERKEK: ... Söylenmeyen yanlar, söylenmeyen mutluluklar, özlemler sanki yoktur, sevgiler yaşanmamıştır. Ancak söylendikçe var olurlar. Söylendikçe güzelleşir yaşadıklarımız, kanatlanır uçar. Şiiri neden bu kadar çok seviyoruz?

I.KADIN: Bu yüzden mi dersiniz?

II.ERKEK: İnanın bana. Biraz düşünün. Yaşadıklarımız da yaşamadıklarımız da söylendikçe tamdır ya da söylene söylene tamamlanır eksikleri. Şairler neden çok sevilirler? Çünkü okuyucularla paylaşırlar aşklarını. Kimseden gizlemezler.Örnek

mi istiyorsunuz, ben Paris'e, Londra'ya, San Fransisco'ya gittim demekle, Marie'yi, Nancy'i, Elizabeth'i sevdim demek arasında ayrı olan ne? Güzel kentlerde yaşamak gibidir aşk da..." (s.96).

Oyunda sergilenen ve ısrarla belirtilen konu hatırdaki kalanın sadece "açlık"lar olduğudur. Bu konu ile ilgili olarak II. ERKEK'in söylediği şu sözler oyunun mesajına da anlam katar:

"II.ERKEK: Bildiğim yaşıyorum. Geçmişte özlediklerim, hatırladıklarım, aklımdan çıkmayanlar hep doyumsuzluklarım. Yaşayamadığım aşklar, teptiğim kaçırduğum fırsatlar. Öbürleri unutuluyor." (s.93-94).

"*Dün Neredeydiniz*" de Hızır'ın final sözleri etkileyicidir.

"HIZIR: (Siyahlar içinde) Serin selvileriyle mezarlık! Bütün hikâyelerin bitiği, bar tutmuş söylemez olmuş dudakların sustuğu yer!..." (s.155).

Necati Cumalı, diğer oyunlarında olduğu gibi "*Dün Neredeydiniz*"de de ikileme ve deyimleri bolca kullanır. Deyimlerden birkaçını şu şekilde sıralamak mümkündür: "Eli ayağı tutmak, ayağa kaldırmak, gülünç düşmek, tadı tuzu kalmamak, vakit kaybetmek, başı dönmek, düş kırıklığına uğramak, aklımdan çıkmak, canı sıkılmak, midesine oturmak, donup kalmak, ..." İkilemelerden bazıları ise; "bir bir, el ayak, doğru dürüst, kolay kolay, allak bullak, tadı tuzu, yer yer, doya doya, söylene söylene, yeni yeni, güle güle, senli benli, yerli yerinde, üst baş, üç beş, hızlı hızlı, gelen geçen, sabah akşam, âşık mâşık..." şeklinde sıralanabilir.

Oyunda orijinal bazı ifadeler de yer alır. Bunlardan bazıları şunlardır: "Anılar ağustos böcekleridir. Hep birden öterler... Ya da susarlar..." (s.90); "Meyveleri hoyratça çırpılmış körpe ağaçlara benziyordu" (s.92); "Bahçenizdeki ağacın meyvelerini siz toplamazsanız başkaları duvardan atlar, toplar " (s.92) "Hatırdaki kalan hep açlıklardır" (s.93); "Söylendikçe güzelleşir yaşadıklarımız, kanatlanır uçar" (s.96); "Güzel kentlerde yaşamak gibidir aşklar da..." (s.96); "Hatırlamak için biraz durup dinlenmek, geriye bakmak gerekir." (s.97); "Köprülerimi attığım çaylardan eteklerimi toplayıp yaya geçmeye kalkmam..."(s.108); "Kokuların da dili var. Bilmiyoruz ki... Dedikleri hüznü " (s.139). "Kokularına doyamadığınız çiçeklerinizi, umutlarınızın mezar taşına koyun!" (s.156).

Kültür seviyesi bakımından üst tabakanın insanların yer aldığı oyunda, klâsik Batı müziğinden, çağdaş Batı müziğinden, sanat, edebiyat, sinema...v.s. den de söz edilir.

Yazar, konuşma örgüsünü tabîî bir zeminde akıcı ve etkileyici bir şekilde kullanır. Oyunun bütün unsurları konuşma örgüsü ile anlam kazanırken, konuşma örgüsü de samimi jest ve mimiklerle "lâf olmak"tan kurtulur, sıcaklık ve inandırıcılık kazanır. Gençliğin, bahar ve aşkın birbirine paralel düşünüldüğü ve sergilendiği oyunda, geçmişe duyulan özlem, yazarın eseri yazma dönemi ile de ilgilidir. Yaşlanma telaşı gençlik yıllarını ve dünleri sorgulayıcı bir üslûbu da beraberinde getirmiştir, denebilir.

d. BİR SABAH GÜLEREK UYAN⁽²²¹⁾

"Mine" ve "Derya Gülü"nden sonra "Bir Sabah Gülerек Uyan" adlı oyunuyla Cumalı, kadının dramını konu alan bir üçleme oluşturur: Bu üçlemede sırasıyla, dar bir çevrede genç ve güzel olmanın cezasını çeken Mine'nin; yoksulluğun ve kimsesizliğin bedelini yaşlı ve ayyaş bir kocaya satılarak ödeyen Meryem'in ve şehirde genç ve güzel dul bir kadın olmanın sıkıntılarını yaşayan Suna'nın mutluluk arayışları sergilenir.

Temel sorun, kendisini anlamayan, varlığına saygı duymayan ve her şeyi maddî zevkle tartan bir çevrede "kadın" olmaktır. Bu üçlemede yazar, kadının sesini duyurur. Arzuladığı gibi yaşayamayan kadın, kişiliğinin ve kimliğinin arayışı içindedir.

Necati Cumalı, oyunu şu şekilde değerlendirir: "...BİR SABAH GÜLEREK UYAN' aydınlık kesiminde geçer. Kent soylu sınıfının kendi yaşam düzenine boyun eğmek zorunda bıraktığı, elini kolunu bağladığı Suna'nın dramıdır." ⁽²²²⁾.

Cumalı da kadınlarla ilgili oyunlarını bir üçlü olarak değerlendirir: "Bu üç oyunum bir üçlü niteliği taşır: MİNE, MERYEM, SUNA adında üç kadının üçlüsü. Mine kasaba, Suna kentsoylu kesiminin Meryem alt kültür ortamının kurbanlarıdır, bağlı oldukları ortamın yaşam koşullarını yansıtırılar yaşam öyküleriyle." ⁽²²³⁾.

Öz ve Biçim

İlk kez 1 Ekim 1985 tarihinde Ankara Altındağ Tiyatrosu'nda Mahir Canova yönetiminde sahnelenen oyun, Atıf Yılmaz tarafından "Dul Bir Kadın" adıyla filme çekilmiştir ⁽²²⁴⁾.

Mutluluğun peşinde olan insanların tutunacak bir dal arayışları sergilenir. Ana tema mutluluk arayışıdır. Toplum baskısı ve kişi arzusu ile, maddî sıkıntı ve aşk arasındaki çatışma oyunu şekillendirir. Türk kadınının dramından hareketle insanların temel vasıflarına ilişkin gözlemlerin sergilendiği oyunda "aşk", oyunu anlamlı, hayatı yaşanılır kılan unsur olarak değer kazanır.

Ankara'da Çankaya'da oturan Suna, üniversiteyi yarıda bırakıp evlenen ya da evliliğe zorlanan genç ve güzel kızların temsilcisidir. O, toplumumuzda sıkça rastlanan yanlış bir evliliğin kurbanıdır: Güzellikleriyle göz kamaştıran genç kızların parlak kismetler gibi görünen taliplerine verilmesi ve öğrenimlerini yarıda bırakmaları.

(221) Necati Cumalı, *Bir Sabah Gülerек Uyan*, Kültür Bak. Yay., Ankara 1990, IX+ 133 s.

(222) Cumalı, "Raik Alınca'ya Mektup", s.53.

(223) a.g.y.

(224) Varlık, "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi", s.1060, Ocak 1996, s.15.

Suna, genç yaşta evlenmiş olmanın, okulu yarıda bırakmanın pişmanlığını sergiler. Mutluluk arayışı, aşkı bulup tekrar yitirmesi, başlangıçta yanlış atılan adımların sonucudur.

Bir Sabah Gülererek Uyan, genç yaşta güzelliklerinin kurbanı olarak okuldan koparılan genç kızların dramını sergiler. Hayatın gerçeğini yanılsayan ve hüznle biten oyunda akıl duyguların önüne geçer.

Oyun, Suna'nın etrafında şekillenir. Kırk yaşlarında olan Suna'nın doğum gününde başlayan oyunda, geçmişle ilgili ayrıntılar, Suna'nın üniversiteden arkadaşları Gönül Eren ve Feriha Tokbay'ın konuşmaları ve hizmetçi Nazife Işık'ın açıklamaları ile serimlenir. İki yıl önce, kendisinden yirmi üç yaş büyük olan kocası Hulki'yi bir kalp krizi sonucu kaybeden Suna, yalnız kalmıştır. On altı yıl süren bu evlilikten on altı yaşında kolejde okuyan İnci adında bir kızı vardır. Kocasından geriye sorunlu bir ortaklığın borçları kalmıştır. Sıkıntılar içinde bunalan Suna, genç bir şair olan Ergun ile tanışınca mutluluğu yakalama fırsatı bulur. Ancak kocasının arkadaşları Suna'yla yakından ilgilidir. Hepsi de Suna'ya hayrandır ve onunla evlenme niyetindedir. Bunlar arasından Sadri Fincancıbaşı tuttuğunu koparır niteliktedir. Suna, Ergun'dan başkasına fırsat tanımasa da çevre baskısı ve geçim sıkıntısı oyunu farklı bir yöne taşır. Ergun'la mutluluğu yakalayan Suna, geçim sıkıntısı sonucu ev eşyalarını bile satmak zorunda kalır. Ergun'la evlenme düşüncesi, arkadaşı Gönül'ün mantıklı açıklamalarıyla suya düşünce çareyi zengin işadamı S.Fincancıbaşı'nın teklifini kabul etmekte bulur. Suna'nın bu kararında Ergun'un sanatçı kişiliğine zarar vermeme düşüncesi de etkilidir.

Oyundaki Ergun, Atilla Sav'ın yazısında işaret ettiği gibi Orhan Veli midir acaba? Suna Say'ın dramı da "edebiyat tarihçileri bulsun" dediği sevgilisinin dramı mı? ⁽²²⁵⁾ Ergun, "*Aşk da Gezer*" adlı romandaki Ergun'la ortak özelliklere sahiptir. Onun hukuk öğrenimi görüyor olması, çevirmenlik işiyle uğraşmayı düşünmesi, gelecekle ilgili plânları ve Orhan Veli'yi anarak onun şiirinden bir mısraı okuması, Orhan Veli olmadığını gösteriyor. Ergun, Cumalı'nın gençlik yıllarının izlerini taşıyor demek yanlış olmayacaktır.

Dekor

Suna'nın lüks döşemeli evinin dekor olarak yer aldığı oyunda şehir Ankara, semt Çankaya'dır. Oyun boyunca değişmeyen dekor, Suna'nın geçim sıkıntısını sezdiren nitelikte zamanla eksilen unsurlarıyla fonksiyoneldir.

Oldukça lüks döşenmiş ve kültürlü insanların zevkine uygun düzenlenmiş bir evdir. Yazar, dekoru ayrıntıları ile çizmiştir.

(225) Atilla Sav, "*Bir Sabah Gülererek Uyan*", *Milliyet Sanat*, S.134 (484), 15 Aralık 1985, s.44.

Solda giriş holü yer alır. Holü soldan ayıran duvar bir kanepenin arkasını açacak yükseklikte düşünülmüştür. Etajer demir çubuklarla tavana bağlıdır. Etajerde çeşitli bakırlar, vazolar vardır. Önde holü salona, geride yemek odasına bağlayan kapılar... Kısaca zengin bir ev, pahalı eşyalarla yüklü bir dekor esastır.

Duvarlarda Courbet'yi aşmayan bir dönemden seçilmiş altın yaldızlı kalın çerçeveli tablolar, reproductionlar.

Sağda ortadaki bir kapıdan yatak odaları bölümüne geçilir. Sahnede yer almayan Suna'nın yatak odası geride kalmakta, bahçeye baktığı anlaşılmaktadır. Yatak odasının verandaya açılan ikinci bir kapısı vardır.

Dekor unsurlarındaki eksilmeler, Suna'nın içine düştüğü geçim sıkıntısını sergilemesi açısından önemlidir. Ayrıca oyunun başında etrafı kaplayan çiçekler oyunun sonuna doğru görülmez. Bu da Suna'nın etrafını saran erkekleri reddetmesinin yansıması olarak belirir.

Suna'nın evi Ergun'la birlikte mutlulukların paylaşıldığı bir aşk yuvasına dönüşür. Suna oyun sonunda bu dekordan da ayrılır, tıpkı Ergun'dan ayrıldığı gibi. Yıllar yılı uyurgezer gibi dolaştığı evi, Ergun'la canlanır, yaşama sevinci ile dolup taşar.

Dekor unsurlarından bazıları da kişilerin kasıtlı unuttuğu eşyalardır. Sadri Bey piposunu, Faruk Bey çakmağını, Bülent Bey eldivenlerini ve Halim Bey de Freud'un kitabını Suna'nın evinde bırakır. Gayeleri Suna'yı tekrar görebilmektir.

Zaman

Mayıs başlarında bir öğle vakti başlayan oyunda zaman saat olarak belirtilir:

"G.EREN-(*Kol saatine bakar.*) Neredeyse bir olacak..." (s.4)

Suna'nın doğum günü olmasıyla değer kazanan zaman ilk perdenin üç tablosuna da konu olur. Serim niteliği de taşıyan bu tablolarda Suna'nın doğum günü için hazırlık yapması, aynı gece dostların bir araya gelmesi ve konuşmaları serimlenir.

İkinci perdenin ilk tablosu ertesi gün yaşananları sergiler. İkinci tabloda on günlük bir atlama ile gece yaşananlar sahnelenir. Yazar orijinal bir dekor unsuru olan fotoğraf albümü ile hem kişileri tanıtmaya, hem de geçmişe ait bilgileri verme bakımından tabii bir atmosfer yaratır. Suna fotoğraflarla ilgili açıklamalarında belli yaşlarda birlikte olduğu arkadaşlarına dair bilgiler verir. Kendisinden yirmi üç yaş büyük olan Hulki ile evlenmek için üniversiteyi altıncı sınıfta bıraktığını anlatır. On altı yıl evli kaldığı kocasını iki yıl önce kaybettiğini belirtir. Kendisinden on yaş küçük bir şairle yoğun bir aşk yaşar. Bu yaş farkı Suna için önemlidir. Ergun ise aşkın yaşla ilgisi olmadığını düşünür.

Yıllarca uyurgezer gibi yaşayan Suna'nın doğum gününde Ergun'la başlayan münasebetinin bir ay öncesine dayanan bir tanışma ve etkilenme dönemi vardır (s.15). Suna, Ergun'la yaşadığı "on gün içinde" (s.64) hayata döndüğünü hisseder. Yoğun bir sevgi alış verişi Suna'yı da Ergun'u da sarhoşa döndürür. Ergun'un Suna'dan istediği tek şey: "Bir sabah gülerek uyanmasıdır" (s.66).

Üçüncü tabloya geçişte de on günlük bir atlama söz konusu olur. Suna'nın S.Fincancıbaşı'nı reddetmesini sergiler.

Dördüncü tablo bir gün sonrasında yaşanılanları sergiler. Henüz" mayıs sonları" (s.76) yaşanmaktadır. Suna, B.Tunalı'nın teklifini de reddeder.

Beşinci tablo, ertesi gün akşam vakti Faruk Bey'in gelişi ile renklenir.

Altıncı tablo, iki gün sonra gece Suna ile profesör Halim Soyköse arasında yaşanılanları sergiler.

Bütün taliplerini bir bir reddeden Suna dört beş gece sonra Ergun ile gece yarısı evine döner. Yedinci tabloda sergilenen bu sahnede Suna on yıldan sonra ilk kez dans edip şarkı söylediğini ifade eder. Ergun da mutluluklarının bozulmasından korktuğunu söyler.

Üçüncü perde üç aylık bir atlamadan sonra yaşanılanları konu alır. Geçim sıkıntısı çeken Suna, çalışma arzusundadır. Onun bu fikrine Gönül, şiddetle karşı çıkar. Suna'ya evlenmesinin en mantıklı yol olduğunu söyler. Ergun'la evliliği düşünen Suna'yı fikrinden caydırır.

Üçüncü perdenin ikinci tablosu on beş gün sonra, akşam üzeri yaşanılanları konu alır. Suna'dan ayrı kalınca zamanın bir türlü geçmek bilmediğini ifade eden Ergun, evlilik hazırlığındadır.

İş bulmuştur. Bulduğu iş ve işe ne zaman başlayacağı ile ilgili konuşması, zamanı ay ve gün olarak somutlaştırır. "E.URAN- Bir çeviri bürosunda. Dört gün sonra, yani bir kasımda başlayorum." (s.111).

Suna'nın evlilik düşüncesinden vazgeçmesi ile yıkılan Ergun, geleceğin güzel düşlerini Suna ile yaşamayı arzular. Suna kararlardır. Genç şairin sanat hayatını karmak onu evliliğin monotonluğuna çekmek niyetinde değildir.

Üçüncü tablo bir hafta sonraki gelişmelerle şekillenir. Bir ikinci üstü Sadri Bey'in telefonu ile oyunun akışı son dönemecine girer. Telefona çıkmak istemeyen Suna, aniden fikrini değiştirir. Sadri Bey'le konuşur ve buluşmaya karar verir. Daha sonra Ergun'un aradığını bile bile telefonu açmaz. Ergun'a ayrılık kararını bildiren bir mektup bırakır.

Dördüncü tabloda bir saat sonra Ergun'un yaşadıkları sergilenir.

Beşinci ve son tablo, ertesi gün Suna'nın Ankara'dan ayrılışını konu alır. Suna çok sevdiği Ergun'un aşkını kalbine gömerek S.Fincancıbaşı'nın evlenme teklifi- ni kabul eder. Suna "iki evlilik arasında bu beş ay sadece" (s.129), mutluluğu yaşa- dığını ifade eder. Tekrar uyurgezer haline dönen Suna, mutlu olmayı beceremedik- lerini ifade eder.

Mayıs başlarında mutluluğa açılan perde, kasım başlarında ayrılıkla kapanır. Gerçekçi bir bakışla sergilenen oyun hüznü dolu bir atmosferde son bulur.

Kişiler

"*Bir Sabah Gülerek Uyan*" adlı oyunda yer alan kişiler, karaktere yakın nite- likleriyle belirginleşen ve tipik bazı özellikleri de sergileyen inandırıcı kimselerdir. Suna, şartlar karşısında tavır belirleyen ve sergileyen yönü ile karaktere yakın, mut- luluk arayışı ile tipik olan bir kadındır. Aradığını bulamamış olmak, toplum baskısı ile kişisel arzusu arasında bocalamak ve ekonomik bağımlılıkla aşk yerine parayı tercih etmek bakımından "kentsoylu kadınlar" ın temsilcisidir.

Aydın, kültürlü ve bilinçli bir kadın olan Suna, kırk yaşlarındadır. İki yıl ön- ce kaybettiği eşinden sonra büsbütün yalnız kalır. Eşi ile arasındaki yaş farkı bir du- var gibi yükselmiş ve iki yabancı gibi yaşamalarına sebep olmuştur. Üniversite yıl- larında sevdiği gençle münasebetleri yarıda kalır.

Yirmi yıl uyurgezer gibi yaşadığı hayatı Ergun'a rastlayınca canlanır. Genç- liği ve güzelliği ile herkesi büyüleyen Suna, bir nevi güzelliğinin kurbanı olur. İl- kokulu Turgutlu'da bitirmiş koleji Mudanya'da tamamlamış İstanbul Edebiyat Fakül- tesi öğrencisi iken okulu bırakmıştır. Okulu bırakıp evlenmesinde güzelliği etkilidir. Kocasının arkadaşları kendisine büyük bir yakınlık gösterir. Bir ablası bir de ağabeyi vardır. Annesi ablasının yanındadır. Ablası Batman'da, ağabeyi Almanya'dadır.

Suna, kültür seviyesi bakımından üst düzeyi temsil eder. Okumayı seven, şi- ire düşkün piyano çalan ve sekiz yıl müzik eğitimi almış olan aydın bir kadındır. Sevdalı, şefkatli ve fedakâr yapısı ile de tipik bir Türk kadınıdır.

Oyunda aksiyonu yönlendiren esas kişidir.

Suna'nın yeniden canlanmasını sağlayan Ergun da önemli kişilerdendir. Aşk, canlılığı ve yaşama sevincini oyuna taşıyan Ergun yirmi dokuz yaşında üne kavuş- muş genç bir şairdir. Hayatını sanata adayan Ergun, samimiyeti ve canlılığı ile ilgi- yi üzerine çekmeyi başaran biridir. Geleceğe dair umut dolu sözleri, sanatında iler- leme arzusu ile belirginleşir. Suna'nın hayatına aşkla birlikte mutluluğu getiren Er- gun, duygusal bir yapıdadır. Sevimli, sempatik ve atak bir kişiliğe sahiptir. Suna'ya olan aşkını evliliğe dönüştürme kararındadır. Bu sebeple çevirmenlik yapmaya ka- rar verir. Ancak Suna onu kolu kanadı kırık bir vaziyette bırakır. Suna'nın çevresin- deki en parasız kişidir.

Oyunda Suna'nın arkadaşlarından Gönül Eren ile Feriha Tokbay da önemli kişilerdendir. Gönül ile Feriha okuyarak meslek sahibi olmuşlardır. Ekonomik özgürlüklerini kazanmış olmaları mutlu olmaları anlamını taşımaz. Gönül Eren mantığıyla hareket eden, iradeli, kararlı ve güçlü bir kadındır. Lisede İngilizce öğretmenidir. Suna'nın ve Feriha'nın evlilik kararlarında etkili olur.

Feriha Tokbay, turist rehberidir. Evli bir erkeği sevmenin diyetini öder. On bir yıl süren ilişkisini evliliğe dönüştüremeyen Feriha, sevdiği adamın sekreteriyle evlilik kararı üzerine Bülent Tunalı ile evlenir. Mutluluk arayışı bakımından diğer oyuncularla ortak bir özelliğe sahiptir.

Oyunda Suna'nın etkileyici güzelliğini somutlaştıran ve çevre baskısını temsil eden erkekler de söz konusudur. Bunlar Suna'nın ölen kocasının arkadaşlarıdır. Bunlar arkadaşlarının ölümünden sonra genç ve güzel karısını elde edebilmek için âdeta birbirleriyle yarışır.

Mesleklerinde başarıya ulaşan bu kişiler de mutluluk arayışındadırlar. Onlar, Suna'nın evliliğini ideal bir münasebet olarak değerlendirir ve Suna ile evlenince mutluluğu yakalayacaklarına inanırlar. Bunlar; büyük bir işadamı ve tuttuğunu koparan bir tip olan Sadri Fincancıbaşı; evliliğini sürdüremeyen büyükelçi Bülent Tunalı; taşralı bir kadınla evliliği talihsizlik olarak gören profesör Halim Soyköse; tanınmış bir avukat olan Faruk Karlıdağ'dır.

Hepsinin niyeti ortaktır. Suna ile evlenmek. Bu niyeti gerçekleştiren kişi Sadri Fincancıbaşı'dır.

Bu kadar mutsuz insan içinde kendi ölçüsünde mutluluğu yakalayan tek kişi Nazife Işık'tır. Evliliği aşkın bitişi gibi yorumlayan Nazife hizmetçi olmasına rağmen başarılı ve zengin insanlardan daha mutludur. O gönülünün dilediği şekilde yaşamayı başarabilen biridir. Oyunun sonuna doğru Suna, Nazife'nin yerinde olmayı arzuladığını ifade eder.

Mutluluk, başarıda, parada ve şöhrette değil, aşkta ve gönül rahatlığındadır. Nazife bu ikisini de gönlünce dengeleyerek yaşar.

Olay Dizisi

Klâsik bir oyun dizisinde yer alan serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözümden oluşan *Bir Sabah Gülerек Uyan*'da romantik ve dramatik bir havanın ardında realist bir bakış açısı dikkati çeker.

Oyunun üç tabloda oluşan ilk perdesi serimin yoğunlukta olduğu sahnelerdir. Oyunda yer alan kişiler tanıtılır. Oyunun konusuyla ilgili açıklamalar sergilenir. Olacaklara dair sezdirici unsurlar serimlenir.

Suna'nın esas kişi olarak değer kazandığı oyunda Gönöl ile Feriha'nın sohbeti yaşanılanları somutlaştırıcı niteliktedir. Suna'nın içinde bulunduğu sıkıntıyı ifade etmesi, sosyal, psikolojik ve ekonomik durumu açıklayıcı ifadeler kullanması serim unsurları olarak belirir.

Suna'nın kim olduğu, hangi şartlarda yaşadığı, dekor unsurlarının da sezdirici niteliği ile serimlenir. Suna, kendinden yirmi üç yaş büyük bir adamla evlenmiştir. Kocası Hulki iki yıl önce ölmüş, eşinin arkadaşları Suna'nın etrafında dolanmaya başlamıştır. Suna'nın on altı yaşında kolejde okuyan İnci adında bir kızı vardır.

Suna, kendisi gibi güzel olan kızının genç yaşta, meslek sahibi olmadan evlenmesi ile ilgili düşüncelerini belirtirken ekonomik özgürlüğün kadın için ne kadar önemli olduğunu ifade eder. Bu da Suna'nın yaşadıklarının mutsuzluğunun serimi, açıklayıcısı durumundadır.

Gönöl, mutsuzluklar içinde kıvranan Suna'nın yalnızlığını dağıtacak bir arkadaş bulmuştur bile: Ergun ile Suna'nın bir ay önceki karşılaşmasından bahseden Gönöl, yaşanılabaklara zemin hazırlar.

Doğum günü partisinde oyunda yer alan bütün kişilerin bir araya gelmesi sağlanır. Böylece tanıtmı, açıklama ve bilgi verme bakımından yoğun olan ilk perdede serim, çatışma ve düğümler için de zemin hazırlar.

Suna'nın etrafını saran erkekler işlerinde başarıya ulaşmış, zengin ve kültürlü kimselerdir. Ortak dertleri mutsuz olmaları ve mutluluğu Suna ile yakalamaya çalışmalarıdır. Kişilerin kültür seviyeleri de konuşma ve dekor yoluyla hissettirilir.

"Bir Sabah Gülererek Uyan" adlı oyunda, basamaklı olarak gelişen ve önceden hissettirilen bir çatışma esastır. Suna'nın içinde bulunduğu maddi sıkıntılar serimlenirken çatışmaya da zemin hazırlanır. Ekonomik özörlüğü olmayan Suna, ölen kocasının borçlarıyla uğraşır durur. Durgun, monoton ve sıkıntılı hayatını Ergun'la münasebet kurarak canlandırması için arkadaşı Gönöl yardımcı olur. Ancak genç şair Ergun'un da parasız oluşu yaşanacak çatışmayı sezdirici niteliktedir. Aşk ve para çatışacaktır. Bu da insanın iç dünyası ve arzuları ile dış dünyası ve yaşama şartlarının çatışmasını beraberinde getirecektir.

Suna çevresindeki zengin insanların ilgisine kayıtsız kalır. Sadece kendisinden on yaş küçük Ergun'la ilgilenir. Ergun-Suna münasebeti kısa sürede yoğun yaşanılan bir aşka dönüşür.

Suna yüreğinin sesini dinler ve zengin taliplerinin evlilik tekliflerini reddeder. Ancak Suna ile Ergun münasebeti ve yaş farkı çevrenin dedikodusuna sebep olur. Dedikodulara aldırmayan Suna mutluluğu bulduğu Ergun'la evlenme düşüncesindedir. Ancak bu konuda Ergun'un, Gönöl'ün münasebetlerini bozacağı yolundaki söz-

leri gerçekleşir. Gönül mantıklı ve gerçekçi yaklaşımı ile Suna-Ergun evliliğinin her iki tarafa da mutsuzluk getireceğini söyler. Arzuları ile gerçekler arasında bir tercih yapmak zorunda kalan Suna, genç şairi de sanatından uzaklaştırabileceği korkusu ile evlilik fikrinden vazgeçer.

Başlangıçta konuşmalar esnasında Nazife IŞIK'ın sezdirdiği sona yaklaşılr. Suna'nın etrafını saran erkeklerden hangisinin şansı olduğu konusunda Gönül'ün sorduğu sorulara karşılık veren Nazife, Sadri Fincancıbaşı ile ilgili olarak şunları söyler:

"G.EREN Ya Sadri Bey?

N.İŞIK- (*İç çeker.*)

G.EREN- Ne oldu, niye iç çektin?

N.İŞIK- Ondan korkulur!

G.EREN- Niye?

N.İŞIK- Tuttuğunu koparır gibime geliyor! (s.12-13).

Aşk karşısında para galip gelir. Suna, içine düştüğü geçim sıkıntısından kurtulmanın yolunu bulur. Önceden reddettiği Sadri Fincancıbaşının evlilik teklifini kabul eder. Duygularıyla mantığının çatışması böylece sona erer. Hayat şartları insanın davranışlarını şekillendirir.

Oyunda inandırıcı bir basamaklı çatışma söz konusudur. Kişilerin her davranışının gerçeğe uygun bir zemini vardır. Karaktere yakın insanların kendilerine uygun kişilikleriyle ahenkli davranışları olacakları sezdirici ve yönlendirici niteliktedir.

Oyunda kişiler de simetrik olarak yer alır. Suna'nın hiç kimseye göstermediği ilgiyi üzerine çekmeyi başaran Ergun ile diğer erkeklerin özellikleri de çatışır. Ergun işsiz ve parasızdır ancak sanatkârdır, şair ruhludur. Diğer erkekler iyi birer iş sahibi, paralı ancak kaba ve ruhsuzdurlar. Ergun ne kadar canlı, neşeli ve aşk dolu ise onlar o kadar durgun, mutsuz ve dingindirler. Ergun gençliği ve aşkı, diğerleri yaşlılığı ve parayı temsil eder.

Yıllarca aradığı mutluluğu Ergun'da bulan Suna'nın bu aşkı devam ettirip ettiremeyeceği ana düğüm olarak belirir. Oyunun ilk asal düğüm noktası Gönül'ün, Suna-Ergun münasebetine zemin hazırlama arzusunu gerçekleştirmesiyle şekillenir. Suna'nın, etrafını saran erkeklere karşı davranışı da merak unsurunu harekete geçirir. Her gün kendisine çiçek gönderen bu insanların ilgisi de Suna'yı sıkıntıya sokar. Hoşlanmadığı bu insanlara katlanmak zorundadır.

İlk asal düğüm çerçevesinde ara düğümler de yer alır: Suna'nın doğum gününü kutlayıp kutlayamayacağı merak edilir. Suna, arkadaşlarının da ısrarı ile akşam

küçük bir kutlama yapar. Orada, kendisini ilgi çemberine alan eşinin arkadaşlarına mesafeli davranır. Sadece Ergun'un ilgisinden rahatsız olmaz. Ergun'la sinemaya gitmeye karar verir. Bu onun Ergun'dan hoşlandığı anlamını taşır.

Kısa sürede büyük bir aşka dönüşen Suna-Ergun münasebeti, diğer erkekleri rahatsız eder. Onların nasıl davranacakları da merak uyandırıcıdır. Her biri ayrı ayrı Suna'yı Ergun'dan uzaklaştırmak ister ve Suna'ya evlilik teklif ederek şanslarını denirler. Ancak Suna, hepsini reddeder. Suna'yı rahatsız eden durum geçim sıkıntısıdır. Yavaş yavaş evdeki eşyaları da satmaya başlar. Etrafında o kadar zengin erkek varken onun Ergun'u tercih ederek sıkıntılar çekmesi, aşkının büyüklüğünü sergilese de çevre şartlarının hayatını yönlendirmesine engel olamaz.

Suna'nın, çevresindeki insanların değer yargılarına karşı takınacağı tavır ve kendisinden on yaş küçük olan Ergun'la aşkını devam ettirip ettirmeyeceği de merak unsurunu kamçılar. Suna çevresindeki insanların yargılarına göğüs gerse de en yakın arkadaşı Gönül'ün sözlerinden etkilenecektir. Ergun, Suna'ya mutluluklarını Gönül'ün bozabileceğine dair korkusunu söyler. Suna ise kimseden etkilenmeyeceğini belirtir. Suna'nın bu konudaki tavrı da merak uyandırıcıdır.

Ergun'un daha önceden tahmin ettiği gibi Gönül, Suna'nın Ergun'la evlenme fikrine şiddetle karşı çıkar. Suna'ya hayatın para ile ilgili kısmını gösterir. Sonra bir de genç şairin sanatını devam ettirebilmek için serbest yaşaması gerektiği üzerinde durur. Bu durum Suna'nın evlilik kararından vazgeçmesine sebep olacaktır. Bu sahne oyunun son asal düğüm noktası olarak belirir. Evlilik Ergun'un hayatını alt üst edecektir. Lükse alışan Suna geçim sıkıntısına fazla tahammül edemeyecektir. Suna için artık en mantıklı yol ayrılık olarak değer kazanacaktır. Bu fikri Ergun'la da paylaşan Suna oyunun sonunu hissettirici şekilde davranır.

Oyunda evli bir erkekle on bir yıl boyunca münasebet içinde olan Feriha'nın durumu da ara düğüm olarak yer alır. Oyun sonunda Feriha'nın münasebette bulunduğu adamın, sekreteriyle evlenme kararı üzerine Feriha da büyük elçi Bülent Bey'le ilgilenir. Onunla evlenecektir.

Ayrılık kararını uygulamaya koyan Suna'nın değişme anı oyunun doruk noktası olarak belirir. Oyunu sona doğru ilerleten bu sahne Suna'nın kararlılığı ile geri dönüşüme imkânsız bir yola girer. Suna, ani bir kararla Sadri Fincancıbaşı'nın görüşme teklifini kabul eder. Bunu Ergun'a ayrılık notu yazması takip eder. Ergun'un telefonunu bile bile açmayan Suna, "beş ay" süren mutluluğu ayrılıkla tamamlar.

Gerçekçi bir yaklaşımla, benzetmeci bir teknikle oyunu sergileyen yazar, hüznü bir sonla perdeyi kapatır. Bu son, hayatın gerçeğini yansıtıcı ve inandırıcıdır. Zaten esere estetik boyutu kazandıran da bu "ayrılık" düşüncesi ve kararıdır. Ayrılıklar, mutluluklar karşısında daha derin ve daha kalıcıdır. Her bitiş gibi hüznü veren ve romantik atmosferi tamamlayan aslî unsurdur.

Yazar, böyle bir sonu hazırlarken kahramanlarına boyun eğdiğini de göstermiştir. Kişi kendi kaderini kişiliği çerçevesinde kendisi çizer.

Suna, Ergun'u terkeder ve Sadri Fincancıbaşı'nın evlilik teklifini kabul eder. Ergun, ayrılık notu ile yıkılsa da gerçekleri değiştiremez. Oyun, Suna'nın Anka-ra'dan ayrılışı ile son bulur.

Yazar, eserinin başında, izleyicinin gerçeklerden hoşlanmadığını, aldanmayı oyalanmayı sevdiğini ve bu sebeple oyunun sonunu umduğu gibi bulamayacağını belirterek şu açıklamayı yapar: "Suna Say'ın mutluluğunu sürdürmemesi bu açıdan beni korkutan bir durum. Biliyorum ki kimi seyirci, yalan da olsa Suna Say'ı mutluluğa kavuşturmamı bekleyecek benden. Ne yazık ki yaşam gözlemlerim bu sonuca ulaştırmıyor beni. Herkesin övdüğü, hayranı olduğu güzelliği belki de Suna'nın mutsuzluğunu hazırlayan en önemli etkene dönüşüyor oyunumda. Bakın çevrenize, henüz okul sıralarında iken güzellikleriyle göz alan, bu yüzden parlak diye nitelenen evlenme önerileriyle okuldan koparılan yüzlerce kadın göreceksiniz. Suna gibi. Sa-dece varlık içinde rahat yaşamının mutlu edebildikleri için söylenebilecek sözüm yok. Ya ötekiler, duygularını, kalplerinin çağırısını susturamayanlar?... Oyunumun konusunu seçerken olsun yaşadığım hüznü onlarla paylaşacağımı umuyorum." (s.VI-VII.).

Oyunlarını gerçekçi anlayışla gözlemlerine dayalı olarak bitirmeyi tercih eden Cumalı, okuyucunun duygularını dikkate alan bir sanatçıdır. "*Yağmurlar ile Topraklar*" adlı romanın sonunu belirlerken hem okuyucunun tepkisinden hem de kahramanların niteliğinden etkilendiğini şöyle ifade eder: "*Yağmurlar ile Topraklar*'da Perihan ile Nihat'ın evlenmelerini düşünmüyordum başlangıçta. Nihat kasabaya bırakıp gidecekti. Perihan yalnız kalacaktı taşrada...

Gazetede tefrika edildiği günlerde sona doğru yaklaştıkça okuyanlar arasında Perihan'la Nihat'ın sonlarını sormaya başlayanlar oldu. Ayrılacaklar! dediğim zaman bir dostumun neredeyse öfkeli olduğunu hatırlarım: 'Ne !' demişti. 'Vallahi selamı keserim seninle! O güzel kızı kasabada tek başına bırakamazsın! Bırakırsan gaddarlık edersin!...

Doğrusu benim de gönlüm razı olmuyordu. Henüz son sayfaları vermemiştim. Yayınlandığı İstanbul gazetesine. Son sayfalara yaklaştıkça ayrılmayacakları kendiliğinden belli oldu" (226)

Konuşma Örgüsü

Oyunun aksiyonunu yönlendiren konuşma örgüsü, kişilerin kültür seviyelerini yansıtır niteliği yanında tanıtma, bilgi verme ve açıklama bakımından da ustaca geliştirilmiştir.

(226) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.242-243.

Ekonomi ve kültür düzeyi bakımından üst seviyeyi temsil eden insanlar konuşmalarında, aşk, sanat, para, tatil yerleri, defileler, sinema, kitaplar v.s... gibi konulara da yer verirler. Oyunda, mutluluğu arayan insanların dramı sergilenir.

Serimin açıklayıcı rolünde, çatışma ve düğümlerin anlaşılır kılınmasında konuşma örgüsünün fonksiyonel niteliği dikkati çeker. Her kahraman kendi kişiliğini sezdirici konuşma ve davranışı ile oyuna katılır. Sadece kendisini somutlaştırmakla da kalmaz başkalarıyla ilgili bilgi verici tarzda da konuşur.

Sahne üzerindeki çatışma ve düğümleri sergileyerek oyunun aksiyonunu aktif olarak etkileyen konuşma örgüsü sahne gerisindeki gelişmelerin sahneye taşınmasında da önemli bir vasıta olarak dikkati çeker. Zamanda atlama tekniği ile geçilen zamana dair gelişmeler, konuşmalar yoluyla özetlenir. Sahnede yer almayan kişiler sadece konuşma yoluyla anlam kazanırlar. Suna'nın kızı İnci bunlardandır. İnci'nin on altı yaşında olduğu, kolejde öğrenim gördüğü, Almanya'daki dayısının yanına okumaya gittiği ... v.s. hep konuşmanın tabii akışı içinde okuyucu veya genel anlamda izleyicinin dikkatine sunulur.

Açık, sade, duru ve anlaşılır bir dilin kullanıldığı oyunda, kültür seviyesi ve hayata bakış tarzları bakımından kişilerin konuşmaları sezdirici özelliktedir.

Doğum günü "Hoppy birthday to you!" (s.36) larla kutlanır. Suna, piyanoda Chopin'den bir vals çalar. Frank Sinatra'nın şarkısı "The moon is yellow / And the night is calm" (s.93) sözleriyle yer alır.

Defile, opera ve sinema ile ilgili davetler, sanat ve edebiyat sohbetleri oyuna renk katar. Betthooven'den Chapin'den klâsik Batı müziği, Frank Sinatra'dan çağdaş batı müziği eserlerinin de söz konusu olduğu oyunda Freud'un "cinsel öğretileri", profesör Halim Soyköse'nin ilgi alanı olarak belirir.

Edebî eserler ve sanatçılardan da söz edilir. Kırmızı ve Siyah (Stendhal), Anna Karenine (Tolstoy), Sönmüş Hayaller (Balzac) gibi eserler ile Moliere, Shakespeare gibi sanatçılar da yer yer konuşmalara konu olur.

Ergun, şairlikten başka iş yapıp yapmadığı sorulduğunda, "Gökyüzünü boyarım her sabah" diyerek Orhan Veli'yle ilgili sözlere zemin hazırlar.

Hemen her oyununda olduğu gibi "*Bir Sabah Gülererek Uyan*"da da ikileme, deyim ve argo ifadeleri kullanan Cumalı, aşkı şiirli, romantik bir atmosferde sevdâ sözcükleriyle derinden hissettirir. Konuşmalar jest, mimik ve davranışlarla da desteklenince inandırıcı, sarıcı ve etkileyici bir samimiyet sergilenir. Yoğun bir aşktan sonra gelen realite yani "geçim sıkıntısı ve zorunlu ayrılık" oyunu etkili kılar.

Gönül'ün aşklarına engel olacağına dair haklı endişesini ifade eden Ergun, Gönül'ü Mefisto'ya benzetir. Mefisto, Goethe'nin "Faust" adlı eserinde Tanrı ile iddiaya tutuşan ve insanları kötülöklere çekmek için uğraşan bir yaratıktır. Bazı kaynaklarda şeytan diye geçer.

Oyunda hem gülünç ironi, hem de dramatik ironi yer alır. Faruk Karlıdağ adlı avukat, Suna'nın evde olmadığına inanıp hizmetçi Nazife'yi kovalamaya başlar. Suna, yatak odasına saklanmışır. Nazife'nin feryadı üzerine çıkar ve Faruk Karlıdağ'ı evinden kovar. Görünüşte kibar geçinen Faruk Bey'in küstah ve seviyesiz tavır gülünçlüğün kaynağı olarak belirir.

Dramatik ironi ise Ergun'un, sevgilisiyle buluşmak üzere gelişi etrafında şekillenir. Suna ayrılık kararını vermiştir. Ergun, olan bitenden habersiz onu arar. İzleyicinin de bildiği durumu sadece Ergun bilmez. Bu durum dramatik ironi olarak değer kazanır. Ergun kendisine bırakılan mektuplarla olanları anlar.

Konuşmaların davranışları tamamladığı, davranışların konuşmayı inandırıcı kıldığı oyunda, aşk-ayrılık, mutluluk-mutsuzluk, yaşama sevinci ve hüznün arasındaki çatışma ifadelerine de yansır.

Oyunda kullanılan deyimlerden bazılarını şu şekilde sıralamak mümkündür: "Göğüs geçirmek, eli açık olmak, omuz silkmek, dudak bükmek, oyuncak olmak, ince eleyip sık dokumak, kulakların pasını silmek, dört ayağı üstüne düşmek, kolu kanadı kırılmak..."

İkilemelerden bazıları da şöyle sıralanabilir: "İçli dışlı, gel git, genç yaşlı, doğru dürüst, kemire kemire, var yok, yeni yeni, sık sık, rahat rahat, kolay kolay, küçük küçük, dizi dizi, söve saya, kim kim, sabah sabah, doya doya, güle güle, olur olmaz, ister istemez..."

Mutluluk arayışı ile şekillenen oyunda Suna, beş ay süren aşkını ayrılıkla tamamlar. O, genç ve ünlü şairi evliliğin monotonluğuna çekmekten, onun özgürlüğünü ve sanat gücünü kısıtlamaktan korkar. Zaten geçim sıkıntısı da onun bu kararı almasında en büyük etken olarak belirir. Böylece para aşka üstün gelir. Hayat şartları insanı şekillendirir.

e. VATAN DİYE DİYE⁽²²⁷⁾

Necati Cumalı, vatan şairi Namık Kemal'in bazı hayat sahnelerini oyununa konu olarak seçer. "Vatan Diye Diye" adını taşıyan bu oyunda, ömrünü vatani uğruna harcayan, toplumumuzu aydınlanma, batılılaşma ve millîleşme sürecine doğru yönlendirmeye çalışan "büyük vatan tutkunu" (s.7) Namık Kemal'i yeni nesle tanıtmayı hedefler.

Tarihî bir şahsiyetin merkezinde gelişen oyunda, konu, tema, kişiler, zaman, dekor... kısaca bütün unsurlar tarihî gerçeklik esasına uygun bir şekilde sergilenir.

(227) Necati Cumalı, *Vatan Diye Diye*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1990, 143 s.

Oyunun başında vatan şairi Namık Kemal'in "Anılsın mesleğimde çektiğim cevri ü meşakkatler /Ki edna zevki alâdır vezaretten sedaretten "mısraları yer alır. Bunu Cumalı'nın "Niçin Namık Kemal?" başlıklı yazısı takip eder.

Cumalı, bu yazısında, her yeni gelen kuşağın geçmişinden habersiz oluşu ile ilgili düşüncelerini aktararak Namık Kemal'i gençlere tanıtmaya arzusundan söz eder.

Geçmişini bilmeyen insanın geleceğini yönlendiremeyeceğini belirtir ve bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder. "Bizden önce gelen kuşaklar bizim çektiğimiz acıları yaşamış. sorunlara çözümler aramış, çözümler denemiştir. Biz bu çabaların tümünden habersiz, onların yola çıktıkları yerden yola çıkıyor, onların soluklarının tükendiği yerde tükeniyoruz. Bilmediğimiz, ilgilenmediğimiz için onların çabalarını değerlendiremiyor, sürdüremiyoruz. Yaptığımız iş, daha önce onların açtıkları temellere ilgisizliğimiz yüzünden dolan toprağı dışarı atmak gibi bir şey!"(s.7).

Necati Cumalı, bu yazısında Namık Kemal ile ilgili çalışmalarına nasıl başladığını da anlatır: "Namık Kemal ile ilgili çalışmalarına 1967 yılında başladım. O arada beni çok çeken bir trilogia oluşturacak üç konum vardı. Adlarını koymuştum: 'Vatan Diye Diye', 'Millet Şarkısı', 'Sivasta On Gün: İlkinde Namık Kemal'in vatan tutkusu ile özdeşleşen yaşamıydı tema. İkincisinde Tevfik Fikret'in çürümüş bütün toplumsal değerlendirmelere, boşınanlara başkaldıran erdemli direncini belirtmeye çalışacaktım. Üçüncü konum Sivas Kongresinin yalnız adamı Mustafa Kemal'in, Sivas'ta verdiği on günlük düşünce savaşı!" (s.13).

Cumalı, sözünü ettiği trilogianın sadece ilkinin oluşturma fırsatı bulabilir. Onu da 1967 baharında üç ay süren bir hazırlık çalışması sonunda senaryo taslağı olarak yazar. Ancak taslak ilgi görmez. Konuyu roman olarak yazmayı düşünür. Onu da göze alamaz. En sonunda konuyu oyun olarak işlemeye karar verir. 1984'te yazdığı eserin bazı sahnelerini 1990 yılında yayınlanan eserinden çıkarır.

Namık Kemal'in hayatından sahneler sergilerken belgelere bağlı kaldığını ifade eden yazar, vatan şairini sanatın gerçekliği çerçevesinde sahneye taşımıştır.

Öz ve Biçim

Dram biçiminde kaleme alınan "Vatan Diye Diye" ilk ve son perdelerde on ikişer, ikinci perdede sekiz olmak üzere toplam üç perde ve otuz iki tablodan oluşur. Tablolar da sahneler halinde düzenlenmiştir.

Evrensel anlamda vatan sevgisi ve vatan uğruna mücadele temasını ele alan oyunda, millî tema, vatan şairi Namık Kemal'in mücadelesiyle şekillenir.

Kalabalık bir oyuncu kadrosuna sahip olan oyunda, esas kişi, Türk fikir ve edebiyat hayatına damgasını vuran vatan ve hürriyet şairidir. Cumalı, "Namık Ke-

mal'in yaşamının sahneye yansması" diye değerlendirdiği oyunu ile ilgili olarak Ra-ik Alniaçık'a yazdığı mektupta, Namık Kemal'i tanımak konusunda şunları söyler: "Gerçekte bizim ulus olma çabalarımızın ilk tohumlarını vatan tutkusu ile Namık Kemal atar. Mustafa Kemal'in çıkış noktası Namık Kemal'in yaşadığı özlemlerdir. Kurmaya çalıştığımız demokratik düzenin temellerini hangi özverili çalışmalar acılarla günümüze ulaştığını aşama aşama istiyorsak Namık Kemal'i tanımakla işe başlamalıyız" (228).

Konu, tarihi gerçeklikler olunca zaman da dekor da bu gerçekliğe uygun bir şekilde ifade edilir. Şubat 1862'de başlayan oyun, önemli zamanlar üzerinde yoğunlaşma yoluyla sahnelenir. Dekor da kahramanın yaşayışını sezdirici mahiyette fonksiyoneldir.

Benzetmeci tiyatronun yanılsama tekniği geçmiş zamanı sahneye taşıma imkânı sunar. Oyun bu bakımdan Aristotelesçi yaklaşımla kaleme alınmıştır, denilebilir.

Hem fikirleriyle, hem de davranışlarıyla saray çevresine ters düşen, bu sebeple ömrünü sürgünlerde geçiren Namık Kemal'in eziyetli sıkıntılı hayatı oyun yayınlanmadan önce Mahir Canova yönetiminde sahnelenir. 13 Kasım 1988 tarihinde oynanılan oyun 1989 yılında da çeşitli illerde sahnelenir. (229)

Çatışmalarla düğümlerle yürüyen oyun, biçim olarak belgesel bir dramdır. Gerçeği yansıtmaya arzusu ile belgelere dayanan Cumalı, tarihî bir dram oluşturur. Belgesel niteliği ile beliren oyunda diyalog ve hareket esastır.

Oyun, İstanbul'da sahaflar çarşısında başlar. Çarşıda dolaşırken Şinasi'nin Münacaat'ını, satın alan N.Kemal, şiirden çok etkilenir, Şinasi ile tanışmayı ister ve tanışır. Şinasi'nin çıkardığı gazetede yazılar yayınlamaya başlar. Saray çevresi ile çatışan fikirleri vardır. Osmanlı devletini kurtarmak amacıyla bir araya gelen arkadaşlarıyla Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni kurarlar. Cemiyetin gizli faaliyetinin jurnali ve yazdığı yazılar yüzünden 1867'de ülkeyi terketmek zorunda kalır. Yurda döndüğünde belli bir süre yazılarını gizlice yayınlar. Ali Paşa'nın ölümünden sonra İbret gazetesini çıkarır. Yazıları yüzünden sürgün edilir. Tekrar İstanbul'a döner. Bu defa "*Vatan yahut Silistre*" oyunu yüzünden tutuklanır, Magosa'ya sürülür. Kalebend olarak otuz sekiz ay Magosa'da kalır. Vaktini yazarak geçirir. Abdülaziz'in tahttan indirilmesi sonucu İstanbul'a döner. V. Murad'ın padişahlığını sevinçle karşılayan Namık Kemal, onun aklî dengesini yitirmesi ile hüsrana uğrar. V. Murad'ın yerine gelen II. Abdulhamid, Kemal'e önemli görevler verir. Ancak kısa süre sonra Kemal II. Abdülhamid'i tahtan indirme çabaları gerekçesiyle tutuklanır.

(228) Cumalı, "*Raik Alniaçık'a Mektup*", s.54.

(229) Akter, a.g.e, s.278.

Savunma sonucunda suçsuzluğuna karar verilir. Sürgünden sürgüne gönderilen şair, son günlerini Sakız adasındaki evinde geçirir. Yaşadığı sürece İstanbul'dan uzaklaştırılan Kemal'in eserlerinin yayını da çeşitli sebeplerle durdurulur. Büyük bir umutla yayınlanmasını beklediğı *Osmanlı Tarihi*'nin yayını durdurulunca zaten hasta olan şair, sarsılır. Kısa bir süre sonra 2 Aralık 1888 tarihinde de vatan diye diye son nefesini verir.

Dekor

Namık Kemal'in hayatını konu alan oyunda dekor da tabii olarak tarihî nitelikleriyle belirir. İstanbul'da sahaflar çarşısında başlayan oyun Sakız adasında şairin yatak odasında son bulur.

Kalabalık bir çarşı dekoru ile açılan oyunda Namık Kemal'in baba evi Hubyar, Tercüme Odası Kalemi, Tasvir-i Efkâr'da yazı odası, V. Murad'ın köşkündeki salon, Belgrad ormanlarındaki Valide Bendi, Sadrazam Ali Paşa'nın odası, Courier d'orient gazetesinin deposu, Jean Pietri'nin odası, ilk perdenin dekorları olarak belirir.

Oyunun açık mekân dekoru olarak beliren Valide Bendi, aydınlığa, hürriyete ve umuda açılan kapı gibidir.

İkinci perdede Hubyar, Namık Kemal'in memlekete dönüşünü sergileyen dekor olarak belirir. Ali Paşa'nın konağı, Diyojen gazetesi, İbret gazetesi yazı odası, Gedikpaşa Güllü Agop Tiyatrosu ve tiyatronun müdür odası ile Sultanahmet Cezaevi de önemli dekorlar olarak oyunun aksiyonu içinde yer alır.

Güllü Agop Tiyatrosu'nda "*Vatan yahut Silistre*" nin temsili canlandırılır. Bu vesileyle kulis, fuaye, sokak da dekor olarak belirir.

Sultanahmet ceza evi dekorunda kapanan ikinci perdeden sonra dekor daha çok sürgünlerle şekillenir. Magosa'da yargıcın evi, Kemal'in hücresi ve yeni odası, yine Hubyar, Dolmabahçe sarayı, Hayal gazetesi, Sultanahmet ceza evi cinayet mahkemesi, mahkeme başkanının evi ve nihayet Sakız adasındaki ev üçüncü perdenin dekorları olarak sergilenir.

Yazar, dekorları belirgin unsurlarıyla dikkatlere sunar. Magosa'daki hücre dekoru özellikle ayrıntılarıyla belirtilir. "İki adım eninde, üç adım boyunda, taş duvarları rutubet kusan bir oda" diye nitelenen bu hücre Kemal'in dört duvar arasındaki yaşayışını, çektiğı eziyeti sergiler.

Oyunun finali, İstanbul'dan uzakta Sakız adasındaki gelişmelerle şekillenir. Namık Kemal, evinin yatak odasında son yolculuğuna çıkar.

Yirmi altı yıllık bir zaman dilimini konu alan "Vatan Diye Diye " Şubat 1862'de başlar ve vatan şairi Namık Kemal'in ölümü ile 2 Aralık 1888'de son bulur.

Üç perdeden oluşan oyunda ilk perde Şubat 1862 ile 17 Mayıs 1867 yılları arasında yaşananları; ikinci perde 25 Kasım 1870'ten 9 Nisan 1873'e uzanan zamanı; üçüncü ve son perde ise 1876 yılından 2 Aralık 1888 tarihine kadarki gelişmeleri konu alır. Perdeler arasında ve tablolaradaki geçişlerde büyük ölçüde zamanda atlama tekniğinden yararlanılır.

Namık Kemal'in yirmi iki yaşından kırk sekiz yaşına, yani ölümüne kadar yaşadıkları, kesitler halinde sahnelenir.

Oyuncular konuşma esnasında zamanı belirtici ifadeler de kullanırlar. İlk perdenin başında Şubat 1862 yılının ramazan ayı söz konusudur. İlk perdenin ikinci tablosunda Namık Kemal'in babası M.Asım Bey vakti oruç açma münasebetiyle şu şekilde belirtir:

"M.Asım-(Cep saatine bakar.) Topun atılmasına dört dakika var." (s.27).

Üçüncü tabloda üç gün sonraki gelişmeler sergilenir. Namık Kemal, ilk tabloda Münacat adlı şiirini okuyup da etkilendiği Şinasi ile tanışır.

Önemli zamanları sergileme esas olduğu için, zamanda atlamalar söz konusudur. Üç yıllık bir atlamadan sonra gelişmeler sahnelenir. Namık Kemal'in V. Murat'la münasebeti sergilenir. Sonra Türk tarihi için de önemli olan bir zaman sahneye taşınır: 1865 Haziranı ortaları Meşrutiyet'i kurma amacıyla bir araya gelen topluluk, Erbab-ı Hamiyet Yeni Osmanlılar olarak eyleme geçme kararı alır.

İki yıllık bir atlamadan sonra Kemal'in yazılarının saray çevresini rahatsız ettiği belirtilir. Şair yazı yazmaması konusunda uyarılır. Bu uyarının ardından gazete kapatma kararı uygulanır. Gazetenin yazar kadrosu atamalarla İstanbul'dan uzaklaştırılmak istenir. Bu sırada Paris'te M.Fazıl Paşa'nın gençleri destekleyici çabaları söz konusu olur. 13 Mayıs 1867'de Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin mensupları Paris'e kaçma kararı alır. 17 Mayıs'ta kaçışın gerçekleşmesi ile ilk perde kapanır.

İkinci perde üç buçuk yıl aradan sonra yaşananların sergilenmesiyle açılır. Tarih 25 Kasım 1870 olarak belirir. Namık Kemal'in yurtdışından İstanbul'a döndüğü gecedir. Aradan geçen zamanı şair şu şekilde ifade eder:

"KEMAL: Üç buçuk yıl bir hafta vatanımdan uzak yaşadım! Avrupa sürgün oldu bana! Neler umarak gittim, nasıl dönüyorum! Bu gidiş tam bir bozgun oldu." (s.69).

Yazı yayınlamamak şartıyla yurda dönmesine izin verildiği için Kemal, imzasız yazılar yayınladı. Yasağı koyan Ali Paşa'nın ölümü ile kiraladığı ibret gazetesinde

faaliyet gösterir. Saray çevresiyle ters düşen bazı yazıları yüzünden gazete 10 Temmuz 1872 tarihinde dört ay süreyle kapatılır.

Gazetenin yazar kadrosu da sürgün edilir. Gelibolu mutasarrıflığına sürgün edilen Namık Kemal, 2 Ocak 1873'de Gelibolu'dan döner. 1 Nisan 1873 tarihinde piyesi sahnelenir. Bu tarih Namık Kemal'in vatan şairi sıfatını kazanmasında zamanın zirvesi sayılabilir. "*Vatan yahut Silistre*" piyesinin sahnelenmesiyle Namık Kemal, ani bir yükseliş gösterir. Halk piyesin yazarını görmek ister. Bu coşku ve tezahüratın ardından Namık Kemal ve arkadaşları bir bir tutuklanır, sonra sürgün edilirler. Oyunun ikinci perdesi, 9 Nisan 1873 tarihinde Namık Kemal'in Magosa'ya sürülmesi ile kapanır.

Üçüncü perde, Magosa'daki gelişmelerle açılır. Namık Kemal, kalebind de olsa zamanını yazarak geçirme imkanını bulur. Onun Magosa'da bulunduğu süreyi oyun kişilerinden Nefî şu şekilde ifade eder:

"NEFÎ: Yetmiş üç Nisan'ın ortalarında gelmişti, bugün 30 Mayıs 76. Otuz yedi ayı doldurdu, otuz sekizinci ayı sürüyor. Çekmediği kalmadı." (s.17).

Bu sırada, top sesleriyle birlikte V. Murad'ın padişah olduğu müjdesi sahneye ulaşır. Sevinçle karşılanan bu haberin üzerinden yirmi gün geçer. V. Murad'ın rahatsız olduğu belirtilir. Aklî dengesini kaybetmiş olan V. Murad'ın yerine II. Abdulhamid geçer.

II. Abdulhamid zamanında önemli görevlere getirilen Namık Kemal, hazırlanan yasada 113. maddeyi tehlikeli görür. Kısa bir süre sonra padişaha istediği kişiyi sürebilme yetkisi tanıyan 113. madde işlemeye başlar.

Namık Kemal, II. Abdulhamid aleyhine faaliyet gösterdiği gerekçesiyle tutuklanır. 10 Temmuz 1877'de sonuçlanan mahkemede aklanır.

Bu sahneden sonra kasım 1888'e atlanır. Kemal, Sakız adasındadır. Eşi ile akşam gezisinden dönen vatan şairi, rahatsızdır. Rahatsızlığının on yıl öncesinden kaynaklandığını ifade eder.

Osmanlı Tarihi adlı eserinin ikinci fasikülünün yayınlanmasını bekleyen şair yayının yasaklandığını bildiren telgrafla sarsılır. Bu sarsıntıyı sezdirmek istemez 2 Aralık 1888'de saat sekizi vurduğunda vatan diye diye atan kalbi durur.

Oyun, tarihî şahsiyetin ölümü ile sona erer.

Kişiler

Oyunda geniş bir şahıs kadrosu yer almakla birlikte oyun tek kişi etrafında gelişir. Vatan şairinin hareket tarzı oyunu yönlendirir.

Kararlı, cesur ve atak bir kişiliğe sahip olan Namık Kemal, vatanı uğruna her şeyi göze alan bir kahramandır. Fikirlerinden taviz vermeyen tavrı ile hayranlık uyandıran şairi tutuklamalar, sürgünler yıldırılmaz. Aksine daha mücadeleci daha kararlı ve cesur kılar. O, yazı yazmakla teselli bulur. Kalemıyla verdiği mücadeleyi Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nde aktif roller alarak sürdürmeye çalışır. Ülkesini daha çağdaş bir seviyeye taşımayı hedeflese de mevcut yönetim onu hareketsiz kılabilme için bütün fırsatları değerlendirir. Ancak o dört duvar arasında geçen zamanını da sanat ve edebiyat çalışmalarıyla değerlendirir. Sürgünler ve tutukluluk şairin sağlığının bozulmasına yol açar. Çeşitli hastalıklar geçirir. Ahmet Nafiz takma adını da kullanan N.Kemal, gösterişi sevmeyen, sade, rind ve alçakgönüllü bir kişiliğe sahiptir. Vatan diye diye geçirdiği hayatını vatan uğruna feda eder.

Cumalı, Türk edebiyat ve fikir hayatında yaptıkları ile hayranlık uyandıran bir şahsiyeti oyununa taşırken onun bu vasfını sergilemeyi ihmal etmez. Kişileri gerçek hayattan çekilip alınmış kadar canlı ve tabii bir şekilde oluşturur. Namık Kemal'i çevresiyle birlikte sahneye taşıma fikri kalabalık bir oyuncu kadrosunu da beraberinde getirir.

Çağdaş bir bakış açısıyla tarihi bir şahsiyeti yorumlayışın ürünü olan "*Vatan Diye Diye*" de kadroyu oluşturan kişiler de tarihî gerçekliğe uygun olarak sergilenirler.

Önce N.Kemal'in dış dünyada umut vaadedici kişiliği dikkatlere sunulur. Sonra yakın çevresi olan ailesi sergilenir. Namık Kemal'in aile çevresi babası Mustafa Asım Bey, üvey annesi Maide Hanım, eşi Nesime Hanım, kızı Feride olarak belirlir. Bu kadroya oyunun sonlarında geçici bir süre Ali Ekrem de dahil olur.

Namık Kemal'in arkadaş çevresini de Menapirzâde Nuri Bey, Sağır Ahmet Paşazade Mehmet Emin Bey, Kayazade Reşat Bey, Ebuzziya Tevfik Bey gibi yeni Osmanlılar oluşturur.

Namık Kemal'in gazetecilik devresi, sürgünler ve aile çevresi dekor değişikliği ile birlikte kişi değişikliğini de gerektirir. Tasvir-i Efkâr'da çalışırken Kalavasi Usta, Karabet Usta, Yusuf Ağa gibi ustabaşı, dizgici ve dağıtıcı kişiler söz konusu olur. Yönetim ve saray çevresi ile görüşmelerde Lala Topal Süleyman Ağa, V. Murat, Ali Paşa oyun kişileri olarak belirirler.

Dönemin edebiyat ve sanat adamlarına karşı tavrını sergileyen tutuklamalar ve sürgünler, Ziya Paşa, Teodor Kasap Efendi ve Ahmet Mithat Efendi gibi tarihî şahsiyetler için de söz konusudur.

Namık Kemal'in Magosa'ya sürgünü ile Magosa yargıcının eşi Rabia Hanım, yeğeni şair Hasan Nefi, Magosa kalesi yazıcısı Teğmen Zeki, Magosa'da N.Kemal'in sağlığı ile ilgilenen Dr.Mehmet Aziz de sahneye dahil olur. Sakız adasında da sağlığı ile Dr.Onştayn ilgilenir.

Oyunda fon şahıslar diyebileceğimiz nitelikte bol bir kadro vardır. Bu kişiler Namık Kemal'in belirginleşmesi ve yaşanan çevrenin canlandırılması bakımından dekoratif roller üstlenirler. Hepsi de şair ile ilgileri münasebetinde değer kazanır. Sokak dekorunda yer alan kişileri de buna eklemek mümkündür. Onlar da yaşanan zamanı somutlaştırmada fonksiyoneldir. Sayıları otuzdan fazladır.

Namık Kemal'in vatan konulu piyesinin sahnelemesiyle Güllü Agop Efendi, Piranuhi Hanım (Zekiye Rolünde), İslam Bey de oyuna dahil olur.

Necati Cumalı, baş kişiyi ayrıntıları ile bir karakter olarak çizer. Diğer kişiler de aksiyonun hızı içinde yerlerini birbirlerine terk ederek fonksiyonel bir biçimde değişirler. Onlar da en az Namık Kemal kadar canlı ve renkli çizilmişlerdir.

Olay Dizisi

Necati Cumalı, oyunda klâsik bir yapılandırmayı esas alır: Serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm.

Kişilerin ve yaşanan çevrenin tanıtıldığı kısımlar, Namık Kemal'in somutlaşmasına zemin hazırlayan serim unsurları olarak belirir. Öncelikle toplumun genç Kemal'den bekledikleri, ona bakış açıları sezdirilir. Sıradan vasıfları aşmış olan genç Kemal'in edebiyat alanındaki yeteneği ve merakı, fikirleri, üstatları tanıma arzusu... sergilenir.

İstanbul'da sahaflar çarşısında başlayan oyunda tarihî atmosfer canlandırılmaya çalışılır. Çarşının kalabalığı içinde Namık Kemal, Şinasi'nin Münacaat'ını satın alır.

Şiirden etkilenişi ve Şinasi'yle tanışma arzusu ile aile çevresi bir arada serimlenir. Kadronun kalabalık oluşu ve onlarla ilgili tanıtıcı bilgilerin verilişi konusunda serim açıklayıcı ve tanıtıcı vasfını oyun boyunca sürdürür. Kalabalık bir kadro da olsa esas olan Namık Kemal'i somutlaştırmaktır. Kemal'in aile çevresinden sonra çalıştığı Tercüme Odası Kalemî ve arkadaşları da tanıtılır.

Üç yıllık bir atlamadan sonra Namık Kemal, Tasvir-i Efkâr'daki çalışmalarıyla serimlenir. Kemal, kadının eğitimi ile ilgili yazılar yazmakta, o devre göre yenilikçi düşünceler yaymaktadır.

Namık Kemal'in V. Murat ile dostluğu da serimlenir. Kemal, V. Murat'a edebiyat dersleri verir, hukukî işlerinde yazışmalara yardımcı olur.

Osmanlı devleti maliyesi, ekonomisi, siyaseti ile tam bir çöküş içindedir. Ülkesini seven gençlerden Namık Kemal ve arkadaşları bu gidişi durdurabilmek ve Osmanlı İmparatorluğu'na eski gücünü kazandırabilmek için çaba sarfederler. Mev-

cut yönetim şeklinin değiştirilmesi gerektiği inancındadırlar. Bu yolda mücadele etmek için Belgrad Ormanlarında Valide Bendi'nde Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni kurarlar.

Böylece çatışma noktası da belirir: Mevcut düzene yani tek başına padişahın ülkeyi yönetmesine karşı meşrutiyet fikrini savunmak. Bâb-ı Âli çevresi ile çatışma esastır.

Namık Kemal'in yazdıkları, saray çevresini huzursuz eder. Sadrazam Ali Paşa, Namık Kemal'in çalıştığı Kalem'in müdürüyle görüşür. Ondan N.Kemal'i uyarmasını ister. Ali Paşa "Devletin güçsüzlüğünü halkına duyurmak onurlu bir davranış değildir" (s.53) der. N.Kemal'in yazı yazmasını engelleme istekleri ters teper. Kemal, yazmaktan vazgeçmez.

Bu sırada Paris'te bulunan M.Fazıl Paşa da genç Osmanlılara destek olur. Fazıl Paşa da meşrutiyeti getirme düşüncesindedir. Paris'ten gönderdiği mektubu bu ve benzeri düşünceleri konu alır. Mektup Türkçeye tercüme edilerek çoğaltılır ve gizlice şehrin her köşesine dağıtılır.

Mustafa Fazıl Paşa, gençleri Paris'e çağırır. Courier d'Oriend'in sahibi Jean Pietri onlara yardımcı olur. Saray çevresi, Yeni Osmanlılar Cemiyeti ile ilgisi olanları tutuklamaya başlar. Böylece mevcut düzen yanlıları ile düzeni değiştirmek isteyenler resmî anlamda da çatışırlar.

Gençleri ihbar eden yine kendi arkadaşları Ayetullah'tır. Veliefendi çayırında yapılan son toplantıda M.Emin silâhlı eyleme geçilmesini, Ali Paşa'nın bazı bakanlarının öldürülmesini önerince, Ayetullah ihbar etme gereği duymuştur.

Yeni Osmanlı Cemiyeti mensupları Paris'e kaçmaya karar verirler. 17 Mayıs sabahı vapurla İstanbul'dan ayrılırlar.

Oyunun başından itibaren basamaklı olarak gelişen bir çatışma esastır. Duygu, düşünce ve değer bakımından farklı olan Namık Kemal, yaşadığı dönemin mevcut düzeni ile çatışır. Bu çatışma tarihî nitelikleriyle gerçekçi, inandırıcı ve etkileyicidir. Namık Kemal, vatan uğruna sürgünlerle, tutuklamalarla geçireceği ömrünü fikir mücadelesinden taviz vermeden, ülkesini aydınlığa taşıma yolunda çabalarla yine vatan diye diye tamamlar.

Namık Kemal yaşadıkça çatışma da sürer. Yöneten-yönetilen, emreden-emri yerine getiren çatışması olarak da şekillenen bu çatışma, Kemal'i aile ocağına hasret bırakır. Karakterin kararlılığı basamaklı çatışmayla gerçekçi bir havayı beraberinde getirir.

Halkın vatan yolunda bilinçlenmesine katkıda bulunan oyunu ile Kemal, yine mevcut düzenin hedefi olur. Kısa süreli yönetim değişikliği ile sürgünlerden kurulan Kemal mücadelesini verdiği Meşrutiyet'in sevinci ile anayasayı hazırlama ku-

rulunda verilen görevleri kabul etse de sonuçtan memnun kalmaz. Padişah 113. maddeyi anayasaya sokarak, sürgün etme yetkisini elinde bulundurur.

Geçici bir süreyle dinmiş gibi görünse de çatışma şiddetlenerek devam eder. Kemal'in kültür hizmetleri bile yasaklarla engellenir.

Oyunda, Namık Kemal ve arkadaşlarının mevcut düzeni değiştirip yerine meşrutiyeti getirme mücadeleleri ana düğüm olarak belirir. Tam bir bozgun dönemi olan bu yıllarda Osmanlı devleti maliyesi, ordusu, eğitimi ve yönetimi ile çökmek üzeredir. Hedef, devleti çökmekten toplumu karamsarlıktan kurtarmaktır.

Namık Kemal'in Şinasi ile tanışma arzusu bir ara düğüm olarak belirir. Bu düğüm kısa sürede tanışma ile çözüme ulaşır. N.Kemal'in gazeteye yazı yazmasının engellenmesi ile ilgili düşünce de ara düğüm olarak belirir. Namık Kemal'in yazı yazmayı sürdürme arzusu saray çevresiyle çatışması anlamını taşısa da o, bu fikrin-den taviz vermez. Böylece ara düğüm çözülür. Meşrutiyet uğruna aktif mücadele istekleri Yeni Osmanlılar Cemiyetinin kurulması ve gizli çalışmaları ile çözüm-lense de her çözüm yeni bir ara düğüme zemin hazırlar. Gizli çalışmaların ne zama-na kadar devam edeceği meçhuldür. Sonunda arkadaşlarından Ayetullah, cemiyetin çalışmalarını ihbar eder. Bu ihbarla tutuklamalar başlar. Ancak daha öncesinde Paris'e kaçma fikri vardır.

İlk asal düğüm noktası, Yeni Osmanlılar Cemiyetinin ihbar edilmesi ve genç-lerin Paris'e kaçma kararı ile şekillenir. Paris'e kaçmak çözüm müdür? Bu konuda merak unsuru harekete geçirilir.

Namık Kemal, ailesine mektup bırakarak gittiği Paris'ten üç buçuk yıl sonra hayal kırıklıklarıyla döner. Kendilerini Paris'e çağıran M.Fazıl Paşa'dan arkadaşları-na kadar bir çok insanı nefretle anar. Menfaatçi davranışlarından tiksindiğini belir-tir.

Namık Kemal, gizlice yazı yazma faaliyetini sürdürmek zorunda kalır. Hem memuriyet hem de yazı faaliyeti yasaktır. Namık Kemal, çalışmalarını yasaklayan Ali Paşa ölünceye kadar gizliden gizliye yazı yazar. Ali Paşa öldükten sonra İstikbal adlı bir gazete kurma düşüncesi ortaya çıkar. Fakat bu sefer Hüsnü Paşa'nın muha-lefetinden çekinirler. Bunun üzerine N.Kemal, İbret gazetesinin sahibiyle anlaşp ga-zeteyi kiralamaya karar verir.

İbret gazetesindeki yazılarında devlet meseleleriyle ilgili ifadelere yer verme-si bazı çevreleri rahatsız eder. Mısırlı Hıdiv İsmail Paşa, adamı vasıtasıyla gazetede Mısır'la ilgili haberleri susturmak üzere yüklü miktarda rüşvet gönderir. Namık Ke-mal kabul etmez. Ancak adam gazeteyi kapattırabileceğini söyleyip gider. Ara dü-ğüm olarak değer kazanan bu sorun, kısa süre sonra gazetenin dört ay süreyle kapa-tılması şeklinde çözüme ulaşır. Gazete çalışanları da sürgüne yollanır. Namık Ke-mal, Gelibolu mutasarrıflığına atanır.

Bu görev 2 Ocak 1873'e kadar sürer. 1 Nisan 1873 tarihi Namık Kemal ve Türk fikir hayatı için önemli bir gün olur. Namık Kemal'in "Vatan yahut Silistre" oyunu Gedikpaşa Güllü Agop tiyatrosunda sahnelenir.

Halk galeyana gelir. Eserin yazarını görmek ister. Namık Kemal halkın kahramanı olur. Halkın coşkusu günden güne artarak devam eder. İbret gazetesinde halkın ilgisini değerlendiren yazılar yayınlanır. Mevcut düzenin buna kayıtsız kalmayacağı ortadadır. Nitekim 6 Nisan 1873'te İbret gazetesi sınırsız bir süreyle kapatılır. Kapatma kararının ardından tutuklama başlar.

N.Kemal 9 Nisan 1873'te Sultanahmet ceza evinde iken Magosa'ya sürgün edilir. Sebep de Meşrutiyet'i kurmaya çalışmaları ve V. Murat'ı padişahlığa getirme arzularıdır.

Magosa'ya sürgün son asal düğüm noktası olarak şekillenir. Kemal, Magosa kaymakamı ve yargıcı sayesinde kalebend olarak yaşadığı dört duvar arasında bile yazı yazma faaliyetini aksatmaz. Ancak hastalıklardan da bir türlü kurtulamaz. Gözünden rahatsızdır. Ameliyat olması gerekir. Ameliyat geçirir.

Bu sıralarda eşi, devlet tarafından yapılan yardımın da kesilmesiyle maddî sıkıntılar çeker.

Aradan yirmi ay geçer. Kemal, otuz sekiz ay boyunca Magosa'da kalır. Sıtma nöbeti geçirdiği bir gün V.Murat'ın padişah olduğunu öğrenir. Hasta yatağından kalkar. Herkes sevinç içindedir. Duygu yoğunluğu zirvededir.

Ancak V.Murat'ın hasta olduğuna dair bir haber sevinçlerin yarım kalmasına sebep olur. Namık Kemal, yirmi gün bile sürmeyen sevinci ile V. Murat'ı görmek ister. Gördükleri onu üzüntüye boğar. V. Murat aklî dengesini yitirmiştir.

N.Kemal de kurulan yeni anayasanın komisyon üyesidir. Ayrıca Şurâ-yı Devlet (bugünkü danıştay) üyesi olarak da görevlendirilir. Namık Kemal'in korktuğu ve anayasada yer almasına karşı çıktığı 113. madde, padişaha yargısız sürgün etme yetkisi verir.

Ülkenin durumu içler acısıdır. Kendini bilen ve ülkesini seven herkes sıkıntı içindedir.

Namık Kemal'in korktuğu 113. madde, kısa süre içinde işlemeye başlar. Vatanperver bütün aydınlar tek tek sürülür. Namık Kemal bir toplantıda okuduğu "Esse-i lâyussena / İlle vekad yüselles" ⁽²³⁰⁾ mısraları yüzünden tutukludur "İki defa tekrarlanan bir şey üçüncü defa da tekrarlanır" anlamına gelen bu şiirde II. Abdulhamit'in de düşürüleceği ima edilmiştir denilir. Mahkeme on gün sonrasına ertelenir.

(230) Önder Göçgün, bunu tek mısra "Eş'şey'ülâ yüssenâ illâ vekad yüselles" olarak gösterir. Namık Kemal, K.T.Bk.Yay., Ank. 1987, s.15. Aldığı kaynağı da Mahmut Celâleddin, "Mir'ât-i Hakikat", İst. 1326, C.I, s.266 v.d. şeklinde belirtir.

Halk ve aydın kesim Namık Kemal'in vatan tutkusu ile çalıştığından emindir. Her şartta onu desteklemek ister. Mahkeme heyeti başkanı A.Suphi Paşa'nın kızı da Kemal'in davasında haklı olduğuna inanır. Babasıyla konuşur. İkinci duruşmada suçsuz bulunsa da sürgünler Kemal'in peşini bırakmaz. Kasım 1888 sonlarında Kemal Sakız adasındadır. Karısı ve oğlu ile bir aradadır. Birinci fasikülü 7.500 basılarak bir haftada tükenen *Osmanlı Tarihi* adlı eserini on dört cilt olarak tasarlayan Namık Kemal, sabırsızlıkla eserin ikinci fasikülünün yayınlanmasını bekler.

İstanbul'dan gelen telgraf oyunun sonunu hazırlayıcı mahiyette bir doruk nokta olarak değer kazanır. Namık Kemal'in hayatı için son değişme ve etkilenme noktası bu sahnede canlandırılır. Zaten sağlık sorunlarıyla uğraşan Kemal, *Osmanlı Tarihi*'nin yayınlanmasının yasaklandığını bildiren telgrafla son darbeyi alır. Ancak o, umudunu asla yitirmez.

Eşi ile oğlunu, kızı Feride'nin yanına İstanbul'a uğurlayan Kemal, 2 Aralık 1888 tarihinde, hasta yatağında yine edebiyattan, yine vatandan söz eder. *Sefiller* adlı eseri okur, doktora kitapla ilgili düşüncelerini söyler. Sonra üzgün bir anında yazdığı "Ölürsem görmeden millette ümmid ettiğim feyzi /Yazılsın seng-i kabrimde vatan mahzun ben mahzun!" mısralarını okur (s.140). Ardından saat sekizi vururken vatan tutkunu Namık Kemal son nefesini verir. Böylece perde, hüznü bir atmosferle kapanır. Çatışmalar, düğümler, krizler Kemal'in hayatı ile birlikte tarihe gömülür.

Konuşma Örgüsü

Oyunun aksiyonunu yürüten, bütün unsurların ahenkle sergilenmesine imkân tanıyan konuşma örgüsü, hem sahne üzerinde sergilenen hem de sahne üzerinde sergilenmesi imkânsız olan ve sahne gerisinde gelişen olayların anlaşılır kılınmasını sağlar.

Tarihî gerçekleri konu alan oyun, yansıttığı devrin dilinden çok, anlaşılır, sade ve duru bir Türkçe ile sunulur. Ancak bu muhtevayı olumsuz yönde etkilemez, aksine herkesin anlayabileceği bir üslûba zemin hazırlar.

Osmanlı devletinin zor ve sıkıntılı günlerine rastlayan oyunda konuşmalar, bu sıkıntıları ifade edici nitelikte gelişir. Mücadele, devleti kurtarma, meşrutiyeti kurma, halkı bilinçlendirme gibi unsurlar dile hâkim olur. Vatan ve millet kelimesi anahtar kelimeler olarak belirir.

Yazar, konuşma örgüsünü geliştirirken büyük bir titizlik gösterir. Namık Kemal'in mektuplarını ve eserlerini temel kaynak olarak kullanır. Canlı, akıcı ve etkileyici bir dille coşkulu bir atmosfer yaratmayı başarır. Hayatın canlılığını sahneye taşıma ustalık ve becerisini gösterir.

Açıklama, tanııtma ve bilgi verme amacına yönelik ifadeler yanında Namık Kemal'in şairliğini ve fikrî yönünü ortaya çıkaran konuşmalar da geliştirilir.

Konuşma örgüsü, uzun zaman atlamalarıyla geçilen sahnelerin kopukluğa sebep olmaması için özet tekniğiyle de kullanılır. Geçmişe ait gelişmeleri, ülkenin gi-dişatını hep konuşma yoluyla sezmek mümkündür.

Oyundaki her kişi, kendi niteliklerini sezdirici tarzda ve oyunun aksiyonuna hizmet edici seviyede konuşur. Namık Kemal'in vatan tutkusu, hem konuşma hem de davranış bakımından uyumlu bir şekilde sergilenir. Jestler ve mimikler konuşma-ların inandırıcı ve içten olmalarını sağlayıcı tarzda ölçülü olarak kullanılır.

Cumalı konuşma örgüsünü geliştirirken tarihî belgeleri kaynak olarak seçer. Ayrıntıyı belirlerken bile belgeleri esas alır. Üçüncü perdenin ilk tablosundaki altın-cı sahne Namık Kemal'in kızı Feride'ye yazdığı mektuplardan hareketle oluşturul-muştur ⁽²³¹⁾.

Cumalı, Namık Kemal'in "*Vatan yahut Silistre*" oyunundan kısa sahnelere de yer verir. Halkın oyunu ne kadar benimsediğini sahneleme arzusuna yönelik oyun içinde oyun sayılabilecek bu teknikte Cumalı, piyesin önemli sahnelerinden hatırlat-malar yapar. İlk faslın dördüncü ve altıncı meclisinden ikinci faslın birinci, ikinci ve üçüncü meclisinden parçalar sahnelenir ⁽²³²⁾. Bu vesileyle vatan şairinin "vatan şarkı-sı" da oyunda yer alır.

Konuşma örgüsü içinde temaya uygun mısralara da yer verilir. Oyunun başın-da Şinasi'nin Münacaat'ından beyitler yer alır. Namık Kemal'i derinden etkileyen bu şiir, gerçeğe uygun bir atmosfer içinde şu şekilde dikkatlere sunulur:

"Satıcı - Hak taalâ azamet aleminin padişehi

Lâ-mekândır olamaz devletin taht gehi" (s.21)

Yine satıcı tarafından "Bi nihaye keremi âleme şamil mi değil / Yoksa âlem-de kulu âleme dahil mi değil? " (s.23) mısraları okunur.

Şiirden çok etkilenen Namık Kemal, hayranlığını ifade ederken şu mısraları okur: "Beni affeylemeye fazl-ı ilahisi yeter / Sanma hâşâ kerem-i nâmutenahisi bi-ter" (s.26).

Babası da daha önceleri Leskofçalı Galib'in "Demâdem hûn akar çeşmim gi-bi şehbal-i milletten" mısraını dilinden düşürmeyen oğluna, bu hayranlığın da geçi-ci olabileceğini söyler (s.25).

(231) Fevziye Abdullah Tansel, *Namık Kemal'in Mektupları C.I (İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları)*, TTK Yay.,Ankara 1967, s.467, 185 ve 186. mektuplar.

(232) Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre*, Tertib eden: Mustafa Nihat Özön, 4.b.,Remzi Kitabevi, İstan-bul 1968.

Namık Kemal'in şiirlerinden aktarımlar da konuşma örgüsünü canlandıran unsurlardandır. Paris'ten döndüğünde hayal kırıklıkları yaşayan Namık Kemal'i ailesi onun mısralarıyla teskin etmeye çalışır. Maide "Yere düşmekle cevher sâkıt olmaz kadr ü kıymetten" mısraını; M.Asım "Ne mümkün zulm ile bidâd ile imhayı hürriyet / Çalış idraki kaldır muktedirsen âdemiyetten!" mısralarını, Maide'nin kardeşi Mahir de "Kilâb-ı zulme kaldı gezdiğin nazende sahrâlar / Uyan ey yâreli şir-i jiyan bu hab-ı gafletten!" mısralarını hatırlatırlar (s.70).

Namık Kemal de kendi şiirlerinden parçalar okur. Magosa'ya sürüldüğünü öğrendikten sonra yazdığı dörtlüğü şöyle aktarır: "Zâlim olsa ne rûtbeye bîperva

Yine bünyadı zulmü biz yıkarız

Merkezi hâke atsalar da bizi

Kûrre-i arzı patlatır da çıkarız!" (s.101).

Necati Cumalı'nın eserin başına aldığı beyiti de kaldığı zindanda okur: "Anıl-sın mesleğimde çektiğim cevri ü cefalar /Ki edna zevki alâdır vezaretten sedaretten" (s.104).

Ölmeden evvel de vatan tutkusuyla yazmış olduğu şu ünlü mısraları hatırlar: "Ölürsem görmeden millete ümmid ettiğim feyzi / Yazılsın seng-i kabrimde vatan mahzun ben mahzun " (s.140).

Oyun içinde yer yer Fransızca ifadeler de söz konusu olur. Azınlıkların konuşmaları verilirken de özellikle "y" sesini yutarak konuşmaları dikkatlere sunulur: Geliorum, görüyorsunuz, söylüyorum, anlamıyorsunuz... gibi. Bu daha çok Ermeni kökenlilerin konuşması olarak belirir. "*Vatan yahut Silistre*" de Zekiye'yi oynayan Piranuhi, Türk değildir.

Oyunda ayrıca Akif Bey adlı oyunun tasarlanması sergilenirken, baleden de yararlanılır. Ritmik hareketlerle sözsüz olarak sergilenen oyun, Namık Kemal'in tasarısı olarak değer kazanır.

Oyunda, dönemin çeşitli gazetelerinden, aydınların okudukları eserler ve örnek aldıkları sanatçılardan da söz edilir. Cumalı dilin her türlü imkânından yararlanır. Yer yer eski usulü hatırlatıcı hitaplar ve konuşmalar da kullanılır.

Oyunda deyimler ve ikilemelerden de yararlanır. "Gönlünü kırmak, kopardığını kâr saymak, gözü yolda kalmak, altüst olmak, bentlerini yıkmak, içini dökmek, gönlü geçmek, yüreklenmek, gözlerinin önünden akmak, el etek öpmek, dolap çevirmek, ekmeğine yağ sürmek, yüreği yanmak, sırtı yere gelmemek, dört ayak üstüne düşmek, avuç açmak, dili tutulmak, göz açtırmamak, boyun eğmek, sözünü tutmak, yolunu beklemek, aklından geçmek..." gibi deyimler, anlamı kuvvetlendirici tarzda konuşma içinde yer alır.

Tabîî bir zeminde geliştirilen konuşmalarda ikilemeler de önemli dil malzemesi olarak belirir: "İrili ufaklı, sabah akşam, dalgın dalgın, açık saçık, sık sık, tadı tuzu, gece gündüz, üç beş, değışe değışe, ufak tefek, halis muhlis, güle güle, avaz avaz, bağıra çağıra, tıklım tıklım, el kol, arsız arsız, açık açık, doya doya, hemen hemen, diye diye..."

Oyunda benzetme maksatlı bir çok cümle yer alır. Bunlardan birini fikir vermesi açısından aktarmak mümkündür: Şinası'nın durgun kişiliğı için oyun kişilerinden Mehmet şu değerlendirmeyi yapar: "Sönmüş yanardağlar da karşıdan öyle görünür. Ağızlarında alev görünmez ama derileri kızgın lav kaynar" (s.30).

Namık Kemal de "akan bir yıldız" olarak değerlendirilir: "Alnında yıldızı var", "Geçtiğı yerden bir ışık çizgisi çekerek geçer", "Akan bir yıldız gibi iz bırakır" derler (s.24).

"Yağ parası mum parası / Akşam oldu kandil parası" (s.23) tekerlemesinin de yer aldığı oyunda "*Vatan yahut Silistre*" nin uyandırdığı coşkunluğu ifade edebilmek için her kafadan bir ses şeklinde, koro tekniğinden de yararlanılır. Tezahürat ve vatan şairine sevgi sözcükleri bu teknikle sahnelenir.

Tarih sayfalarından sahneye yansıyan gerçekler, sanat gücü ile günümüze taşınır. Oyunda anlaşılabilirlik ilkesi esas alınmıştır.

2. Komedi

a. GÖMÜ⁽²³³⁾

Gönlü zengin kişiler vasıtasıyla, para tutkusunu gülünçleştiren oyun, üçer tablolu iki perdeden oluşur. İlk olarak 1 Şubat 1972 tarihinde⁽²³⁴⁾, Mahir Canova tarafından "*Bir Küp Altın*" adıyla sahnelenir⁽²³⁵⁾.

Öz ve Biçim

İsteklerin, dilek ve özlemlerin sergilendiğı oyunda fal, harekete geçirici güç olarak değer kazanır. İnsanların, kolay yoldan zengin olma hayalleri komedi yoluyla taşlanır. İnsanların fala karşı gösterdikleri ilginin nedeni, bilinmeyen geleceğı karşı duyulan meraktır. Para, aşk ve kısmet ile ilgili yorumların ağırlıklı olarak yer aldığı kahve falı, oyunun başından itibaren izleyicide ortak ruhu oluşturmayı hedefler.

(233) Necati Cumalı, *Oyunlar 5. Gömü-Bakanı Bekliyoruz-Kristof Kolomb'un Yumurtası*, İmbat Yay., İst., 1973, s.5-85.

(234) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.137-138.

(235) *Hisar*, "Sanat Haberleri", S.97, Ocak 1972, s.32.

Yazar, ustaca bir yöntemle izleyicinin dikkatini çekmeyi başarır. Oyun sonuna kadar canlı tutulacak bir merak uyandırır. Kahve falında söylenenlerin gerçekleştiremeyeceği hem oyuncuların, hem de izleyicilerin merakını aynı noktada toplar.

Urla kasabasında yaşananları sergileyen Gömü'de evrensel tema, insanların paraya, servete düşkünlüklerinin eleştirilmesidir. Ayrıca insanların yalnız yaşamaktan kurtulma çabaları da serimlenir. Hatta para tutkusunun ardındaki asıl mesele, insanların aşk ve eş arayışlarıdır.

Oyun biçim olarak komedi tarzında kaleme alınmıştır. İnsanların çeşitli yönlerden zaafı sivriltilerek gülünçlükler yaratılır. Söz ve davranış komiğinin esas olduğu Gömü'de sevimli ve sempatik kişiler oyunu canlı ve renkli kılar.

Dekor, oyunun yapısına uygun tarzda fonksiyonel olarak serimlenir. Önemli anlar sahnede sergilenirken, atlanılan zaman konuşma yoluyla özet halinde serimlenir.

Oyun içinde gömü iki farklı anlamda kullanılır. Biri maddî açıdan hazine arışıdır, diğeri ise hazine bahanesiyle aşk ve eş arayışıdır. Dul kadın ve onun kızı kasabalı tarafından asıl servet olarak değerlendirilir. Hatta kadını küp, kızını çömlek gibi niteleyenler de vardır.

Sıdika, genç yaşta dul kalmış kırk yaşlarında bir kadındır. Kızı da gelinlik çağındadır. Fala baktıran ana-kız falda çıkan bol paradan çok üç erkek için heyecanlanırlar. Falcı Letafet, meraklı ana-kıza falda çıkanları tarif ederken, tanıdık simalardan söz eder gibidir. Bir nev'i arabulucu olarak değer kazanan Letafet, kahveye gelir, konuşulan gömü meselesine kulak kabartır. Gömünün eskiden Rumların oturduğu evlerden birinin bahçesinde olduğu söylenir. Bu konuda Atina'dan gelen mektupta gömünün hangi Rumun evinde saklı olduğu da yazılıdır. Letafet, o evde Sıdika ile kızının oturduğunu söyler. Gömü için onların evine giderler. Gömüden çok kadınlarla ilgilenen Arif ile Hamdi, ilgilerine karşılık görürler. Onlar karşılıklı olarak asıl gömüyü, hazineyi bulmuş sayılırlar. Gömü yerine antika eşyaların çıktığı kazıların aslında boşuna yapıldığı anlaşılır. Çünkü kazının sonunda Sıdika bahçelerinde gömünün olmadığını kocasının da ölmeden evvel bahçeyi didik didik aradığını ifade eder. Bu arada Hamdi, kızı ile evlenmek ister. Başlangıçta vermeyecek gibi de olsa Hamdi'nin taksi aldığını öğrenince, evliliğe rıza gösterir.

Dekor

Fal bakma ile başlayan oyunun dekoru Sıdika Beyaz'ın evidir. Letafet'in söylediğine göre evin altı olduğu gibi servettir. Sıdıkların yalnızlığının mekânı olan bu dekor, falda çıkan erkekler sayesinde ana-kızın meraklı, sevinçli hareketlerine sahne olur.

İkinci tablonun dekoru, canlı, renkli ve tantanalı insanların kâğıt oynadıkları, sohbet ettikleri mahalle kahvesidir. İlk tablo, kadınların mekânı olan ev dekorunda serimlenirken, bu tabloda erkeklerin mekânı kahvehane dekor olarak değer kazanır.

Gömülü bir küp arayışı, dekoru, Sıdıkların evinin avlusu olarak belirler. Ayrıntıları ile belirtilen dekorda özellikle avluya açılan pencere önem kazanır. Gülsen, kendini her fırsatta bu pencereden gösterir.

Solda avlu kapısı, üç basamaklık taş bir merdivenle çıkılan küçük bir sahanlıktan geçilen servis kapısı, kapının sağında mutfak, solunda oturma odasının pencereleri vardır.

Geride ise çamaşırlık kapısı, onun sağında çamaşırlık penceresi, ahır kapısı vardır. Sağ tarafta ise avluyu komşu bahçeden ayıran duvar vardır. Ahır kapısına yakın köşede kümes yer alır.

Geri tarafta ayrıca iki badem ağacı da yeralır. Gömünün aranılacağı bu dekor ikinci perdede kazı çalışmalarına sahne olur. Ayrıca çiftlerin birbirleriyle münasebetleri de bu dekorda söz konusu olur.

Toprak yığınının üstünde kazıdan çıkan testi, çanak, çömlek, mermer, porselen parçaları, porselen lâmba, demir, pirinç eşya, ... yeralır. Bunların yanında şamdan, ütü, akik ve firuze taşı gibi unsurlar da dekor unsuru olarak belirir.

İkinci tabloda kazının yapıldığı yerde bir yatak yorgan yığını yer alır. Bu nöbet tutulacağı mesajını da taşır, ama maksat farklıdır. Ana da kız da aynı dekorda sevdiği ile buluşur.

Son tabloda artık kazılan çukur kapatılmış, solda yeni bir kazı başlatılmıştır. Ancak gömünün burada olmadığı da anlaşılınca, gömü için bir başka yer aranır. Oyun bu dekorda mutlulukla son bulur.

Zaman

Gömü'deki gelişmeler on beş günlük bir zamanı kapsar. Mevsim, havanın aşırı sıcaklığı ile vurgulanır. Cehennem sıcağı diye belirtilen bu zamanın bir de tarihi yönüne işaret edilir. İsmet İnönü'den söz edilir:

"SEYFİ: İnönü henüz sözünü söylemedi.

MUSA: O bilir konuşacak zamanı..." (s.19).

Urla'nın eski dönemlerinden söz edilir. Sotiriadis'in kâtibi Yani'nin bahçesinde gömülü bir küp olduğu söylenilir. İki Yani vardır; biri Sarı diğeri Kara Yani.

Letafet falda, üç gün içinde yaşanılacak gelişmelerden söz eder. Üç gün içinde önemli gelişmeler olur. Gömü vasıtası ile ana-kıza kısmet gelir.

Urlahlılar, gömülü küpü bulunca yapacaklarını da bir bir sıralarlar. Geleceğe dair umutlarını ifade eden konuşmalar da serimlenir.

Üçüncü tabloya aradan bir haftalık süre atlanmış olarak geçilir. Sıdıkların bahçesinde kazı yapılacaktır. Sıdık önce razı olmaz. Bu sırada Seyfi ile Arif'in konuşmaları kanaatkâr insanların bakışını sergiler. Okşayıcı sözler bekleyen Sıdık'a iltifatlar edilir ve kazı başlar. Bu sırada saat da "onu on" geçmektedir (s.42).

İkinci perdeye geçişte de üç günlük bir zamanda atlama söz konusu olur. Önemli anların sergilendiği oyunda, atlanan zaman içindeki gelişmeler konuşma ve dekor yoluyla sezdirilir. Gömü çalışmaları hızla sürmektedir. Bu sırada Gülsen-Hamdi, Sıdık-Arif münasebeti de başlamıştır.

İkinci perdenin ikinci tablosunda aynı günün gecesi yaşananlar sergilenir. Ana da kız da ayrı ayrı gece sevdikleriyle buluşur konuşurlar. Konuşma esnasında zaman ay olarak da değerlendirilir: "Ağustos" (s.63).

Son tablo beş gün sonraki gelişmeleri konu alır. Oyun kuşluk vakti sona erer. Bu tabloda Hamdi, Gülsen'le evlenme arzusunu Sıdık'a açar. Hamdi ile Gülsen gömüden daha değerli duygularla birbirlerini bulmuşlardır. Sıdık ile Arif de gençlerden sonra sıranın kendilerine gelmesini bekleyeceklerdir. Oyun bu atmosferde son bulur.

Kişiler

Gömü'deki kişiler sevimli, sempatik kişilikleri ile karakter uzantısı niteliğinde tiplerdir. Bütün kişileri aynı noktaya çeken husus "para" dır. Kısa yoldan zengin olma hayaline kapılan bu insanlar aslında kanaatkârdırlar. Para tutkusunu ince alayla hicvederler, onların aradığı asıl hazine aşk ve duygusal ilişkidir.

Oyunun en renkli siması Sıdık Beyaz'dır. Kırk yaşında olan Sıdık, her fırsatta genç yaşta dul kaldığını iyi bir kısmet bulamadığını tekrarlar durur. Gelinlik çağında bir kızı da olan Sıdık, fala meraklıdır. Falı tıpkı kader çizgisi gibi kabul eder. Falcının her söylediğine inanır. Konuşma tarzı ile komik durumlara zemin hazırlar. Meraklıdır, cilvesi ile kısa sürede Arif'le münasebeti ilerletir. Uyanıktır. Bahçesinde gömü olmadığını bildiği halde oyun sonuna kadar bunu gizlemeyi başarır.

Sıdık'ın kızı Gülsen de oyunun aksiyonuna hız katan kişilerdendir. Onun da anası gibi tipik bazı özellikleri vardır. O da meraklıdır. Fala kaderiymiş gibi inanır, heyecanla kısmetine çıkacak erkeği bekler. Her fırsatta kendisini göstermeye çalışan Gülsen, gömü vasıtasıyla Hamdi denilen gençle tanışır, münasebetleri evliliğe kadar uzanır.

Oyunun erkek kahramanlarından Hamdi Bülbül, soyadının tersine kekemedir. Askerlik   ağında olan Hamdi, heyecanlandığı zaman, çabuk konuşmak istediği zaman kekeler. Bu sebeple arkadaşları ona "Tutuk" der. Gülsen'e sevdalanır. Babasından kalma arsayı satarlar, payına düşen hisse ile taksi alır. Askere      k diye almazlar. Gülsen'le evlenmek ister. Önceleri Almanya'ya veya İstanbul'a gitme hevesi olan Hamdi, Gülsen'i tanıdıktan sonra bu fikrinden vazgeçer.

Sıdık'a'nın duygusal münasebette bulunduğu Arif Efegil de önemli oyun kişilerindendir. Altmışlık, din   görünüşlü bu adam, kanaatkâr insanların temsilcisidir. Kendisini Urla'nın topografyası olarak değerlendirir. Yargıca toprakla ilgili davalarda yardımcı olur, bilirkişi olarak çalışır, ava meraklıdır. Gençlik arkadaşlarından Rum biri, ona gömünün yerini tarif eden bir mektupla harita yollar. G  m   peşinde görünse de g  nl   zengin bir insandır. Sıdık'a ile ciddi bir münasebete başlar.

Seyfi Gümüş de g  m   meraklılarındandır. O da Arif gibi kanaatk  rdır. G  l yetiştirir, g  m   arayışı içinde umutlara dalar. Hedefi Urla'dan Ege'ye uzanan bir boru hattı yaptırabilmektir.

Oyunun seriminde yer alan açıklayıcı, tanıtıcı ve oyuna ilk hareketi verici kişi olan Letafet, falcıdır. Yalnız kadınlar ile erkeklerin bir araya gelebilmesi için falı ile âdeta arabuluculuk yapar. Urla'nın nüfus kütüğü gibidir.

Tamamlayıcı ya da dekoratif unsur niteliğinde kişiler de söz konusudur. Kasaba hayatını canlandıran oyunda, bekçi Kamber Gecekuşu, garson Ali Zemzem ve tombalacı Musa Cansız oyunun komik dokusunu oluşturan kahvehane sahnesinde özellikle oyuna renk katarlar.

Her ne kadar g  m   etrafında birleşseler de bu insanlar fazla paradan da korkarlar. Paranın esiri olup da tutkulardan uzaklaşma onların yüreğine göre değildir. Görünürde yer alan para tutkusu ile gerçekte yaşanılan kanaatkâr bakış çatışır.

Olay Dizisi

İnsanların zaaflarını sivrilten G  m  'de, klâsik bir oyun yapılaştırması esastır.

Serimde Letafet fal vasıtasıyla oyunu heyecanlı bir zeminde başlatır. Sıdık'a ile Gülsen'in somutlaşmasını sağlayıcı konuşma zeminleri hazırlar. Falda büyük kışmetler, para ve aşk görünmektedir. Sıdık'a ile kızı paradan çok, aşk üzerinde yoğunlaşırlar. Falda çıkan erkekleri o kadar ciddiye alırlar ki merak içinde kalırlar. Bu merak ve heyecanları izleyiciyi de meraklandırır.

Kahvedeki konuşmaların sergilendiği tabloda da tanıtıcı, açıklayıcı unsurlar yer alır. Her oyun kişisi konuşmasıyla kendisini ve   vresindekileri tanıtıcı bilgiler verir. Tabii bir akışla geliştirilen konuşmalardan hareketle söz ve davranış komikleri arasında açıklayıcı bilgiler de serimlenir. Oyun boyunca, varlığını sürdüren serim, olayın anlaşılır kılınması için zemin hazırlar.

Oyunda gösterilen ile gerçeğin çatışması esastır. Bu ironik durum gülünçlüğüne kaynağını oluşturur. Hayatın gerçeği ile falın gerçeği arasındaki mesafe de gülünç unsurlara zemin hazırlar. Görünürde Sıdika ile kızı falda çıkan paraya sevinirler. Ancak onlar, hissettirilen bir tavırla faldaki erkekler için sevinir, heyecanlanırlar.

Oyunda önceden hissettirilen bir çatışma esastır. Falcı Letâfet'in söyledikleri, olacakları komik bir zeminde hissettirir. Hatta falcı, falda çıkan erkekleri bulabilmek için kalkıp kahvehaneye gider. Kahvedeki konuşmalar da falı destekleyici tarzdadır. Kahvedekiler gömülü olan bir küpün peşindedir. Bu küp eskiden Rumların oturduğu bir evin bahçesindedir. Bu evle ilgili olarak Arife, Yunanistan'daki arkadaşı gömü haritası yollamıştır. Urla'nın âdeta nüfus kütüğü gibi olan falcı Letâfet onlara, tarif edilen yerin, Sıdikaların evi olduğunu söyler. Böylece sonu merakla beklenen ve önceden haber verilen bir çatışma belirir: Gömü arayışı ile başlayan içle dışın çatışması. Gömü arayışı kadın ile kızı için uygun bir kısmet arayışına dönüşür. Ancak bu dışta ve görünürde küp arayışı, içte ve gerçekte ise karşı cinsle münasebet arayışı şeklinde sergilenir.

Oyunda ayrıca, kısa yoldan zengin olma hayali ile zengin olunca paranın esiri olma korkusu da çatışma halindedir. Buna kanaatkâr insanın maddeye hükmetme arzusu da denilebilir. Paranın araç olma vasfını kabullenen kanaatkâr insan, onun, bolluğu ile amaç durumuna gelmesinden korkar. Kısaca paranın insana hükmetmesini korkutucu bulur. Kanaatkâr insanın en önemli vasfı gönül zenginliğidir.

Bütün oyuncularını aynı noktada birleştiren para ve servet konusu, yine hepsinin mümkün olduğunca uzak durmaya çalıştığı bir konudur da. Bulunacak gömüyü Urla'yı kaldırmak için kullanacaklarına dair hayalleri ile kasabalılar, zengin-fakir çatışmasını da vurgular.

Gömü'de çatışan değerlerden aşk üstün gelir. Sıdika'nın açıklaması, gösterilen ile gerçeğin çatışmasındaki büyük ironi, oyunu sarıcı tarzda gülünçlüğü pekiştirir. Falda söylenenlerle hayatın gerçeği kesişir: Baht, talih ve eş anlamında kişiler asıl serveti bulmuş sayılırlar.

Gömü'de ana düğüm falda söylenenlerin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine dair servete ulaşıp ulaşılmayacağı ve kadınların kendilerine uygun eşler bulup bulamayacağı ile ilgilidir. Ana düğüm etrafında ara düğümler de yer alır. Ana-kız servet üstüne oturacak mıdır, faldaki erkeklerle tanışacak mıdır, falcı onlara bu konuda yardımcı olacak mıdır? Bunlar merak uyandırıcı düğümler olduğu kadar komiktir de. Ana-kızın fala, sanki kaderleriymiş gibi inanmaları, meraklanmaları gülünçtür. Letâfet'in falda çıkan kişileri görünce tanıyabileceğini söylemesi de gülünçtür.

Kahvedeki konuşmalarla ortaya çıkan gömü arayışında, Yunanistan'dan gönderilen gömü haritası da önemlidir. Bu, falda söylenenlerin gerçekleşeceğine dair ipuçları taşır. Gömü nerededir? Haritaya göre kimin evi gömünün bulunduğu evdir?

Letafet bu konularda onlara yardımcı olur. G6m6n6n bulunduğu yeri belirler. B6y-
lece bir merak unsuru 6z6mlenirken yeni bir d6ę6m atılır. G6m6, Sıdıkaların evin-
de mi çıkacaktır? Bu vesile ile ana d6ę6m6n 6z6m6n6 hazırlayan gelişmeler mi ya-
şanacaktır?

G6m6 bulmak için çalışılırken, Hamdi ile evin kızı G6lsen arasında başlayan m6nasebet, faldaki yorumları destekleyici olarak gelişir. Aynı şekilde kızın anası Sı-
dıkla ile de Arif arasında aynı doğrultuda bir m6nasebet başlar. M6nasebetlerin so-
nuna ilişkin duyulan merak yeni d6ę6mleri beraberinde getirir.

G6m6y6 arama çalışmalarında farklı bir takım antik eşyalar, değerli taşlar ık-
sa da k6p bulunamaz. Bu olumsuz ve umutsuz gelişmeler yanında duygusal m6-
nasebetlerde ilerlemeler yaşanır.

Bu arada kişilerin zaaflarından kaynaklanan komik unsurlar oyunu canlı kı-
lar. G6lsen her fırsatta kendini g6stermenin bir yolunu bulur. Arif'in, Sıdıkla'yla m6-
nasebetinde s6z ve davranış komiği sergilenir. Hamdi'nin kekeme olması da g6l6n-
l6ęe zemin hazırlayıcı konuşmaları beraberinde getirir. Sıdıkla'nın tıpkı bir pl6k gibi
konuşması, hatta yer yer durup kaldığı yerden aynı tonla devam etmesi de komiktir.
Her fırsatta geçen yaşta dul kaldığını vurgulaması da erkeğe karşı zaafını sivirttiği
için komiktir.

G6m6 arayışı için Sıdıkaların evinde bulunan Arif için aranılan k6p aslında
Sıdıkla'nın kendisidir. Bunu Seyfi'yle konuşmaları esnasında şekillerle de vurgular.
Eliyle çizdiği k6p şekli, 6detla Sıdıkla'nın fizik6 yapısı gibidir. Ayrıca G6lsen'i de
6mlek olarak nitelendirir. O da aranılan bir g6m6 olarak değerlendirilir.

G6m6 çıkarsa kim, ne yapacaktır? Herkesin umutlarını sıralamasıyla 6z6m-
lenen bu d6ę6m yanında, g6m6 işi ile ilgilenenlerin g6nden g6ne değişen ve zengin-
liğe doğru giden ekonomik durumları da merak uyandırıcı d6ę6mler olarak değer
kazanır. Tutuk yani Hamdi'nin bol para harcamasının nedeni nedir? Acaba g6m6y6
bulmuş da gizlemekte midir? Sonra Arif de sigarasını değiştirmiş, Seyfi bir pilli ra-
yo almıştır... Bunların kaynağı nereden gelir?

Konuşmalarla vurgulanan bu durumlara açıklık kazandırılır. Hamdi satılan
arsadan payına d6şeni harcamakta olduğunu belirtir. 6tekiler de kendi kazançların-
dan başka bir para kaynaklarının olmadığını vurgular.

Hamdi'nin askerlik durumu da k66k bir d6ę6m olarak belirir. Askere "6-
r6k" olduğu için alınmayan "Tutuk" Hamdi, G6lsen'le evlenmek niyetindedir. Ancak
askere alınmadığı için G6lsen'in kendisine varmayacağını d6ř6n6r. Bu anlık d6ę6m
de G6lsen'in evlenmeye razı olması ile 6z6mlenirken, anası Sıdıkla'nın bunu nasıl
karşılayacağı d6ę6m olarak şekillenir. Bu d6ę6m6n 6z6m6 ile ilgili konuşmalar
doruk noktayı belirginleştirecektir.

Oyunun en etkili sahnesi, oyunun son dönemeci Sıdika'nın sözleri ile şekillenir. Sıdika, oyunun başından itibaren gömüyü bulamayacaklarını bilir, fakat bunu ancak oyunun sonunda ifade eder. Bu, oyunun en komik sahnesidir. Gömüyü başka bir yerde aramaları gerektiği hissettirilirken, aşkla birlikte paranın gerekliliği de vurgulanmaktadır. Kızını isteyen Hamdi'ye karşılık verirken söyledikleri bu bakımdan önemlidir:

"SIDIKA: (*Hamdi'ye*) Uzun lâfı bırakalım. Kız istemek kolay, bakıp beslemek güç. Neyle ev geçindireceksin? Şunun bunun bahçesinde gömü aramakla mı? Rahmetli kocam az mı kazma salladı? Az mı bu bahçenin altını üstüne getirdi? Sizin on gündür aradığınızı o on yıl aradı yine de bulamadı.

(*Arif ile Seyfi'nin şaşkın bakışları*)" (s.82).

Sıdikalar, asıl gömüyü yani kısmetlerini bulurlar. Onları yalnızlıktan kurtaracak bu talih, oyunda özü, aşkı ve manayı temsil eder.

Gömü'de, komedi tarzına uygun bir mutlu son esastır. Gömüyü toprak altında bulamayan insanlar, umutlarını başka bir yerde aramaya karar verirken, gömüyü aşk olarak değerlendirenler, arzularına ulaşırlar.

Sıdika'nın kızını vermeden önce şart koştuğu geçindirme hususunda Hamdi, arsadan payına düşen para ile taksi aldığını söyleyince, Sıdika kızını vermeye razı olur. Oyun, sırasını bekleyen Sıdika ile Arif'in konuşmaları, Letafet'in sevincini ifade etmesi ile son bulur. Letafet, falda söylediklerinin gerçekleştiğini de belirtir.

Konuşma Örgüsü

Oyunun dokusuna uygun bir tarzda mutlu bir şekilde çözüme ulaşan oyunun konuşma örgüsü, jest, mimik ve davranışlarla desteklenir.

Fal bakma ile başlayan oyunda, davranış ve söz komiği sergilenir. Oyun öncesi ile ilgili açıklamalar konuşma vasıtasıyla sahneye ulaşır. Tanıtıcı, açıklayıcı bilgilerin de yer aldığı konuşma örgüsünde ironik ve komik sahneler zemin hazırlanır. Sahne üzerindeki aksiyon konuşma yoluyla serimlenirken, jest ve mimiklerle desteklenen konuşma daha etkili ve komik olur. Kahvedeki konuşma üslûbu inandırıcı bir zeminde gelişir.

Komedi tarzının gerektirdiği dedikodu üslûbuna, lâf kalabalığına da bilinçli olarak yer verilir. Para tutkusunu gülünçleştiren bir reklâm üslûbu da müzik eşliğinde sahnelenir.

Konuşmalara, jest ve mimikler derinlik kazandırır. Sözlerle geliştirilen komedi yanında davranışlarla geliştirilen komik ve ironik sahneler de vardır. Kahvedeki kâğıt oyunu sahnesinde bu tür bir komedi esastır:

"Musa, Seyfi'nin elini işaretlerle açıklar. Kızı saç, papazı sakal, voleyı bıyık işareti yaparak, sayılar parmaklarıyla anlatır" (s.17).

İronik ve komik unsurlarla yüklü oyunda konuşmalar, kişilerin özelliklerini sergileyici niteliktedir. Açık anlaşılır, yalın bir üslûbun esas olduğu eserde, zaman zaman küfürlü konuşmalar, yer yer müstehçen davranışlar da yer alır.

Deyimler, ikilemeler ve argo ifadeler yanında atasözlerinden de yararlanır. Deyimlerden birkaçını şöyle sıralamak mümkündür: "Yüzyüze gelmek, kanı ısını-vermek, gözü tok olmak, yüzü gülmek, kaş göz etmek, yüreğini bozmak, aklını karıştırmak, ezberini şaşırmaq, kuş uçurtmamak, para canlısı olmak, içine doğmak, haddini bilmek, dili dönmek..."

"Kürek kürek, torba torba, tepe tepe, sürü sürü, tümen tümen, ak pak, kaş göz, fıkır fıkır..." gibi ikilemeler, "Bayılmak, pırelenmek, kaynatmak, işi pişirmek..." gibi argo ifadeler ve "Sütten ağzı yanan, yoğurdu üfleyerek yer ile cimrinin parası havardaya nasip olur..." atasözleri de konuşma örgüsünü açık, anlaşılır ve etkileyici kılan unsurlardır.

Gömmü'de, izleyiciye açıklama niteliğinde mısralar da yer alır. İlk perdenin sonunda bütün oyuncular birer ikişer mısra ile oyun hakkında açıklama yaparlar. Sıdika ile Arif'in tıpkı Türk filmlerindeki gibi melankolik duruşları, aşk dolu mısralarla tamamlanır (s.66-68). Oyun da izleyiciye veda niteliğinde yine mısralarla son bulur.

b. BAKANİ BEKLİYORUZ⁽²³⁶⁾

"*Bakanı Bekliyoruz*" adlı oyun, iki bölüm on bir tabloda oluşmaktadır. Taşlayıcı ve iğneleyici yönü ağır basan oyunda teftiş adı altında tatil yapan ve kendi zevkine dalarak halkın sorunlarını unutan devlet büyükleri eleştirilir.

Oyun ilk olarak 5 Mayıs 1976'da Bakırköy Özel Bilim Koleji tarafından Fatih Tiyatrosu'nda sahnelenir. "Oyunun dünyadaki ilk temsili" olarak değerlendirdiği bu temsili izleyen Cumalı, oyunu ile ilgili olarak şunları söyler:

"Tiyatrolar bu oyunumu oynamazlar. Gördüğümüz temsil bir bakıma dünya premiere'iydi oyunun!... Hayıflanmamak elden gelmiyor." ⁽²³⁷⁾

Öz ve Biçim

Görünen ile gerçek arasındaki çatışma üzerine kurulan ve bir sağlık merkezi dekorunda serimlenen oyun, bir gün içinde yaşananları konu alır. Bir bekleyişin

(236) Necati Cumalı, *Oyunlar 5. Gömmü-Bakanı Bekliyoruz-Kristof Kolomb'un Yumurtası*, İmbat Yay., İstanbul 1973, s.87-183.

(237) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.232.

oyunu olan *"Bakanı Bekliyoruz"* da, bakanın tavrı yanında bakanı bekleyenlerin devlet büyüklerine karşı hoş görünme kaygı ve telâş da eleştirilir. Bu arada halkın, devlet büyüklerine ulaşarak sorunlarını iletme arzusunun hüsrarla sonuçlanması da sergilenir. Halk, merkeziyetçiliğin hiyerarşisi ile sorunlarının halledilebileceğine inanmaz. Bu sebeple sorunlarını bakana iletme fırsatını değerlendirmeyi bekler.

Oyunda taşlanan konulardan biri de teftiş sebebiyle yapılan temizlik ve hazırlıklardır. Ayrıca komedi yoluyla hasta-doktor arasındaki diyalog kopukluğu da dikkatlere sunulur.

Necati Cumalı, toplumda aksayan yönleri incelikle tespit ederken, ülke sorunlarının altını çizer. Bütün izleyicilerde ortak bir ruh oluşturmaya hedefleyen konuları ile o, halka ve devlet büyüklerine, memleket sevgisiyle yüklü birer ayna tutar. Onun taşlayıcı üslûbunun ardında, ideal olanı sezdirme maksadı vardır.

Halk tarafından seçilerek iktidara gönderilen vekillerin halktan uzak tavırları, yergi komedyası tarzında kaleme alınmıştır. Teftiş gelmesi beklenen bir sağlık bakanı, teftiş adı altında güzel beldelerde dinlenir, eğlenir ve halkı boşuna bekletir. Hem komik, hem de ironik sahnelerin yer aldığı oyunda bakanı bekleyenlerin dal-kavuklukları da taşlanır.

Kişilerin zaaflarından kaynaklanan, kusurlarıyla ortaya çıkan gülünç durumlar sergilenir, yanlış anlaşılan konuşma ve davranışlar komediye zemin hazırlar.

Oyunda, bakanı bekleyiş yanında aşk da ele alınır. Hemşire ile avukatın aşk-ları, Safinaz ile Mehmet Efendi'nin duygusal münasebetleri de oyuna canlı ve değişik bir hava katar.

Avukat Erkan'ın bekleyiş ile ilgili sözleri olacakları önceden sezdirir. Ona göre bakan, Çeşme'nin güzelliklerini ve denizi bırakıp da teftiş için zaman kaybetmez. Gelişmeler söylediklerini doğrulayacaktır.

Dekor

Oyun süresince, olayların sahnesi durumunda olan dekor bir sağlık merkezidir. Bu dekorda en önemli unsur, büyükçe bir saattir. Daha oyunun başında zamanın önemini vurgulayan saat, her tablonun hareketlenmesi için âdeta başlangıç gongu vurur.

Oyun, sahnenin gerisini kaplayan çok büyük bir saatin önünde; bir yazı masası, üç dört iskemle, bir radyo, bir telefon, bir de hasta bakım yatağı ile oynanır.

Perde radyodaki yemek tarifi ile açılır. Solda bir pencere, sağda bir kapı vardır. Ayrıca saatin gerisinden de çıkılabilir.

Dekor, Urla'da bir hastane olarak belirse de ülkedeki benzer kurumları temsil eder. Tansiyon ölçme aleti, kalp dinleme aleti de dekorun tamamlayıcı unsurlarındandır.

Kapalı, sıcak ve bakım bir dekorun esas olduğu oyunda, bakanın açık, serin ve geniş bir plâjda denize girdiği haberi taşılayıcı ve iğneleyici bir eda ile vurgulanır.

Devlet büyüklerinin, teftiş görüntüsü altında tatil yapanlarını eleştiren oyunda radyo da önemli bir dekor unsurudur. Oyunun sonunda, ironiyi vurgulayan ve yergiyi esas alan haber, radyo vasıtasıyla izleyiciye ulaşır. Ulaşan bu haberle oyun etkili ve düşündürücü bir tarzda bu dekorda son bulur.

Dekorun sezdirici özelliğinden büyük ölçüde yararlanan yazar, sahne gerisindeki mekânı da konuşmalarla sahneye taşır. Hem yaşanılacak olayla, hem zamanı vurgulayan unsuru ile derin bir dekor-olay, dekor-zaman ve dekor-kışı münasebeti söz konusudur.

Zaman

1972 yılında kaleme alınan oyun 1950 yılında yaşananları konu alır. Perde açıldığı sırada saat "9:00"u gösterir. Bir pazar günü, saat 9:00 ile 19.00 arasında yaşananları sergileyen oyunda, bekleyiş vurgulanır.

Konuşmalar yoluyla yaşanan zamanın öncesi ile ilgili bilgiler verilir. Doktor, gece yarısı gelen telefonla başlayan teftiş koşuşturmasını ayrıntıları ile anlatır.

Oyunun başlamasından önce yaşananlar, ayrıntıları ile doktor tarafından anlatılır. Yaşanılan zamandan itibaren oyuna bekleme durumu hâkim olur. Doktor teftişten önce hastahaneye hasta bulmaya çalışır. Yazın hastahane kalan insan bulunmaz. Sadece yaşlıca bir kadın kalır. O da teftişin yapılacağı söylenen pazar günü hastahaneden çıkmak ister. Gönül ile Erkan'ın yardımıyla doktor, yaşlı kadının ilgilendiği adamı da hastahane yatırmaya karar verir. Bu karar, kadının hastahaneden ayrılmasını engeller.

Sabah dokuzda yaşananlardan biri de Erkan-Gönül münasebetidir. Erkan, Gönül'ün isteği üzerine hastalık bahanesiyle hastanede kalır.

Her tabloda bir saatlik ara ile gelişmeler yer alır. Dokuzda başlayan oyun, sekiz-dokuz saatlik gelişmeleri konu alır. Erkan, bakanın akşam yediden önce dönmeceği ile ilgili yorumlar yapsa da doktor ve arkadaşları buna inanmaz. Her saat başı kumandana, bakanın ne yaptığına dair haberler getiren onbaşı, sahne gerisinde yaşananları sahneye ulaştırır.

Vakit geçmek bilmeyince can sıkıntısını giderici yollar aranır. Hemen hemen her tabloda zaman, bakanın yaptıklarına göre değer kazanır. Bu sahneler, komik ve

taşılayıcı niteliktedir. Bakanın saat onda plâjda olduğu, on birde kuma yattığı, on iki-
de plâj gazinosunda bezik oynadığı, on üçte yemeğe oturduğu, on dörtte uyuduğu,
on altıda uyanıp kahve içtiği, on yedide yine plâjda ve denizde olduğu, on dokuzda
"ilçe sınırına girdiği" haberci vasıtasıyla sahneye ulaşır.

Bakanla ilgili haberler, simetrik bir şekilde teftiş için bekleyenlerin tavrını da
belirler. Bakan bezik oynarken, onlar aynı anda prafa oynarlar: bakan yemeğe otu-
runca onlar da bir şeyler yer; bakan uyuyunca onlar da uyurlar, bakan uyanıp kahve
içer onlar da bu haber doğrultusunda kahve içmeye karar verirler.

Bekleyiş, özellikle sekizinci tabloda bir işkence hâlini alır. Erkan'ın daha oy-
nun başında ısrarla vurguladığı gibi, bakan on dokuzdan yani akşam yediden önce
Çeşme'den ayrılmaz. Saatlerce süren teftiş heyecanı bakanın makam arabasından el
sallayarak geçişi ile son bulur. Oyun radyoda on dokuz haberlerinin okunması esna-
sında son bulur.

Oyunda, aynı zamanda, ayrı mekânlarda yaşananlar, konuşmalar yoluyla
sezdirilir. Erkan-Gönül için teftişin önemi yoktur. Onlar âdeta bir cennet havasında
aşk yaşarlar. Oyunun sonunda da ilişkilerini evlilikle tamamlamaya karar verirler.

Mehmet Efendi ile Safinaz da tası tencereyi birleştirmeye karar verecek bir
gün yaşarlar.

Kaymakam, kumandan ve doktorun ailesi de kırlarda güzel bir gün geçirir.

Bakan, zaten denizin ve tabiatın keyfini çıkarır.

Sadece kaymakam, doktor ve kumandan, yazın o terletici sıcağında, resmî kı-
yafetleriyle, teftiş sıkıntısı içinde basık ve kapalı bir gün geçirirler. Zaman da kome-
di unsuruna hizmet eder. Umutlu bekleyiş umutsuzluğa doğru ilerlerken, bakanın el
sallayarak geçişinin teftiş sayılması ve bunun radyo haberlerine farklı yansımaları iro-
nik, komik ve taşılayıcı bir tonla sergilenir.

Kişiler

"*Bakanı Bekliyoruz*" daki kişilerin çoğu tipik özellikleri ile belirirler. Doktor,
kaymakam ve kumandan benzer özelliklere sahip kişilerdir. Devlet büyüğüne toz
kondurmayan tavırları ortaktır. Erkan ile Gönül, tip dışında karaktere uzanan kişiler-
dir. Topatan halkın sözcüsü durumundadır. Safinaz, Mehmet Efendi, Hatice ve On-
başı da oyunun fon kişileri ya da tamamlayıcı unsurları olarak değer kazanırlar.

Doktor: Kurallara bağlılığın temsilcisidir. İlçe sağlık merkezinde başhekim-
dir. Kırk yaşlarındadır. Bakana hoş görünme sevdasıdır. Hastahaneye hasta bul-
ma telâşi içindedir. Büyük bir sabırla bir pazar günü bakanı bekler. Silik, korkak ve
sıradan bir memurdur. Tikleri ile oyunda aksiyona hız kazandırır. Sıkıntısı rüyasına

bile girer. Bakanın teftişine hazırlıksız yakalandığı yolundaki rüyasından kan ter içinde uyanır. Tedirgin bir yapıya sahiptir.

Kaymakam: İlçenin kaymakamıdır. Kırk yaşlarındadır. O da üst düzey yöneticilere yaranma kaygısındadır. Bakanla ilgili her haberi ciddi bir teftiş gibi yorumlar. Sonunda sadece el sallayarak geçen bakanın, zamanının olmadığı vurgulanır. Doktor gibi sıradan özelliklere sahiptir.

Kumandan: Otuz beş yaşlarındadır. Jandarma yüzbaşısıdır. Teftişle ilgili olarak bakanın bulunduğu Çeşme, Ilıca karakolu ile irtibat kurmuştur. Bakanla ilgili gelişmeleri onbaşı aracılığı ile sahneye taşır.

Erkan: Oyunun en renkli kişisi olan avukat, otuz yaşlarındadır. Hayat dolu, cıvıl cıvıl bir insandır. Oyunun başından itibaren bakanın teftiş için Çeşme'den gelmeceğini vurgular. Haklı da çıkar. Gönül hemşire ile münasebet kurar. Onu çok beğenir ve onun isteği ile hastalığı bahane ederek hastahane kalır. Oyun sonunda nişanlanırlar. Zevk bakımından birbirlerine uygun olan Erkan ile Gönül, söz ve davranışları ile komediye hız katarlar.

Gönül: Genç, güzel, zeki ve sempatik bir hemşiredir. Erkan'dan hoşlanır. Erkan'ın ifadeleriyle o "bülbul gibi şakıyan, ay gibi, güneş gibi etrafı aydınlatan, insanın başını döndüren "birdir.

Topatan: Sıkıntılı ve ve dertli halkın sözcüsü durumunda olan Ramazan Topatan, haber alma gücü ve merakı ile tanınır. Ayaklı gazete gibidir. Soyadı, babasının ramazan orucunda top atan kişi olmasından kaynaklanır. Topatan, bakanı şikâyetlerini iletmek için bekler. Elli yaşlarında bir Arnavut göçmenidir.

Safnaz: Yaşlıca bir kadındır. Hastahanenin tek hastasıdır. Mehmet Efendi'den hoşlanır. Ağır işiten tavrı ile oyunda komik unsurlara zemin hazırlar.

Mehmet Efendi: Avcıdır. Yaşlıca bir adamdır. Avla ilgili abartılı, komik ve ironik hikâyesiyle oyuna renk katar.

Hatice: Yaşlı odacıdır. Hastahane dekorunun tamamlayıcı kişilerindendir. Safnaz'la didişir durur.

Onbaşı: Hemen hemen her saat başı kumandana bakanla ilgili haber ulaştıran, bir nevi dışardaki aksiyonu sahneye taşıyan haberci kişidir.

Oyunda adı sıklıkla geçen sağlık bakanı, sahnede görünmese de doktor onu genç, temiz giyimli birisi olarak tanıtır.

Olay Dizisi

"Bakanı Bekliyoruz" adlı oyunda klâsik bir yapılaştırma esastır. Teftiş için gelecek olan sağlık bakanını bekleyenlerin gülünç halleri ile serimlenen oyunda, halkın sorunlarından uzak bakanların eleştirisi yapılır.

Gülmece temeline oturtulan oyunun seriminde doktor, avukat ile konuşurken hem kişilere, hem de gelişmenin öncesine ait tanıtıcı, açıklayıcı ve sezdirici bilgiler verir.

Doktor, sabah bir buçuk iki sularında, hemşirenin telefonuyla sağlık bakanının teftişe geleceğini öğrendiğini, o saatten itibaren hazırlıklara başladığını, ilçedeki diğer devlet yetkilerine haber ulaştırdığını anlatır. Sağlık bakanının sabah sekizde, ilçeden geçerken durduğunu dönüşte uğrayacağını belirterek Çeşme'ye gittiğini de vurgular.

Serimde, kişilerin konuşmaları ve davranışları da açıklayıcı ve sezdirici niteliği ile yer alır. Doktor, kuralcı, telâşlı ve tedirgin yapısını; avukat, rahat, hayatı seven, güzele ve güzelliğe hayranlıkla bakan tavrını serim vasıtasıyla dikkatlere sunar.

Oyundaki çatışma ve düğümlere zemin hazırlayan serimde, bir dekor unsuru olan saatin de fonksiyonu büyüktür. Bu unsurla beklemenin ıstırapı ile komikliği sergilenir.

Oyunun inandırıcı ilişkilerle yürümesini sağlayan serimin hazırladığı zeminde, önceden haber verilen ve basamaklı olarak gelişen çatışmalar söz konusudur. Yazar çoğunlukla bu iki çatışmayı bir arada kullanır. Başta Erkan'ın "Çeşme'ye giden bakan akşam yediden önce dönmez" anlamındaki sözleriyle sezdirilen çatışma, beklenen ile bir türlü gelmeyen komik ve ironik yapısı üzerine kurulur.

Erkan, her fırsatta bakanın teftişi unutup Çeşme'de güzel bir gün geçireceğini, dinlenip eğleneceğini vurgular. Doktor ise bakanın en geç on ikide Urla'da olacağını savunur. Telâşlı, tedirgin insan ile rahat ve sakin insanın çatışması şeklinde beliren bu davranışların temelinde, bakana yaranma endişesi ile, bu endişeden uzak olma hâli yer alır. Bu durum devlet memurunun sıkıntısı ile serbest çalışanın rahatlığını da sergileyici niteliktedir.

Önceden haber verilen çatışmanın saat saat, inandırıcı bir atmosferde traji-komik bir şekilde sergilenmesi ile basamaklı çatışmanın özelliği belirir. Doktor, kaymakam ve kumandan bakanın teftişini ciddiye alsa da avukat bakanın gününü gün edeceğinden emindir. Bekleyenlerin, başlangıçta gelen haberi umutla ve heyecanla karşılayışları daha sonradan yavaş yavaş umutsuzluğa dönüşür. Hatta gelmeyeceğine dair şüpheleri artar. Sona doğru "ölme eşeğim ölme" diyerek bekleyişin ıstırapı vurgulanır.

Böylece yazar, bakanların teftiş adı altında tatil yapmaları, görünen ile gerçeğin çatışması şeklinde serimlenir. İroni de durumun halka farklı yansıtılmasından kaynaklanır.

"*Bakanı Bekliyoruz*" adlı oyunda ana düğüm, bakanın teftişe gelip gelmeyeceği etrafında gelişir. Sabahleyin geçerken uğrayan ve dönüşte uğrayacağını söyleyen bakan, Çeşme'den teftiş için dönecek midir?

Oyunda ana düğümü destekleyen ara düğümler de yer alır. Merak ve heyecan ögesi ile içiçe olan düğümler teftiş etrafında gelişir. Doktor, teftiştten önce hastahane- neye hasta bulmak için çabalar. Hastahane- de sadece yaşlı bir kadın vardır. O da git- mek için mücadele eder. Doktor şaşırır kalır. Ona, Erkan ile Gönül yardımcı olur. Er- kan, yaşlı kadının zaafını anlayınca, doktordan Mehmet Efendi'yi hastahane- ye yatır- masını ister. Yaşlı kadın, Mehmet Efendi'nin hastahane- ye yatacağını duyunca hasta- haneden çıkmaktan vazgeçer. Gönül de Erkan'dan hastalık bahanesiyle hastahane- de kalmasını ister. Böylece doktorun hasta bulma telâşi komediye uygun bir şekilde çö- zümленir. Erkan ile Gönül'ün, yaşlı kadın Safinaz ile Mehmet Efendi'nin münasebet- leri de düğüm olarak belirir.

Ayrıca kaymakam, doktor ve kumandanın pikniğe gitme hazırlıkları yapmış olan ailelerinin teftiş meselesinden sonra neye karar verecekleri de merak uyandırır.

Doktor, kaymakam ve kumandan teftiş biter bitmez aileleriyle pikniğe gide- ceklerdir. Ancak bakanın plâjda denize girdiği haberi ile teftişin uzayabileceğini dü- şünerek ailelerine, pikniğe gitmelerini söylerler.

Uzun bir bekleyiş başlar. Teftiş için bekleyenler zamanı nasıl geçirecektir? Bakan teftiş işlemlerine başlamış mıdır? Ne zaman Urla'ya dönecektir? Teftiş işlemi Erkan'ın dediği gibi tatile dönüşecek midir? Bakan yediden önce dönecek midir?

Ara düğümleri oluşturan bu sorular, komik ve ironik sahnelerle dolu bir tarz- da çözümlenirler. Teftiş için bekleyenler öncelikle bakanın yaptıklarıyla ilgili haber alırlar, sonra benzeri davranışlarla vakit geçirirler. Bakanın bezik oynadığı haberi- yle teftiş bekleyenler de fal bakar, prafa oynar, bakanın dönüp dönmeyeceğine dair yazı tura atarlar. Bakanın yemek yediği, uyuduğu, kahve içtiği haberleri de bekle- yenlerin benzeri tavırlara girmesine zemin olur.

Oyunda komediyi sağlayan en önemli unsur, bekleyişin sonuç vermemesi, buna karşılık kişilerin hâlâ kısmen umutlu davranmaları, direnmeleri, devlet büyüğü- nü savunmalarıdır.

Hemen her düğüm komik unsurlarla örülmüştür. Gönül'ün Erkan ile işaretle- şirken doktor tarafından yakalanması, Erkan'ın Gönül çağırıyor diye hastahane- ye gelip doktorla karşılaşması, Safinaz ile Mehmet Efendi'nin hastalıkla ilgili tavırları, Erkan'ın doktor numarası yapması, Erkan'ın hasta numarası yapması, doktorun bu- na inanmış görünmesi bakanın denize girme durumunun bile teftiş diye adlandırıl- ması, bakandan ve teftiştten yavaş yavaş umudun kesilmesi... komik ve ironik du- rumlar olarak değer kazanır.

Oyunun bekleyiş açısından en önemli noktası umudun sönmeye yüz tuttuğu, sabrın tükenmekte olduğu ve Erkan'ın belirttiği saatin dolduğu andır. Saat on dokuz- dur. Erkan ile Gönül evlenme kararı ile hastahane- den ayrılacaklardır. Doktor, buna izin vermez. Gönül istifa eder, doktor teftiştten önce hiç bir değişikliği kabul etmez.

Safınaz ile Mehmet Efendi de "tası tencereyi birleştirmeye" karar vermiştir. Onlar da hastahaneden ayrılmak niyetindedir. Bu karışıklık esnasında beklenen an gelir. On-başı, bakanın yola çıktığı, kısa bir süre sonra Urla'da olacağı haberini verir. Telâşla sokağa çıkılır. Bakanın teftiş için geldiği zannedilir.

Dışarıdan gelen klâkson sesi, otomobil görüldüsü ve alkışlarla serimlenen bu sahneden sonraki konuşmalar, oyunun taşıyıcı, iğneleyici ve traji-komik doruk noktası olarak şekillenir:

"DOKTOR: Şöyle bir dakika olsun durmadı bile...

KUMANDAN: El salladı.

KAYMAKAM: Geç oldu, ne de olsa geç kaldı da ondan..."(s.182).

Komik olduğu ölçüde iç burkucu olan bu sahneden sonraki gelişmeler, ironi-yi vurgulayıcı tonda çözümü getirir. Teftiş diyerek geldiği beldede tatil yaparak dö-nen bakanın tavrı, halka farklı olarak yansıtılır. Oyun bu ironik haberle son bulur:

"(Gönül radyoyu açar.)

SPIKER: Sayın dinleyiciler, haberlerimizi okumaya devam ediyoruz...

Çeşme:

KAYMAKAM: Dinleyin...

DOKTOR: Susalım.

SPIKER: Bu sabah erken saatlerde ilçemize gelen sağlık bakanı Dr.Nevzat Doz.

DOKTOR: Eeee?

TOPATAN: Dinle...

SPIKER: Çeşitli sağlık kuruluşlarında bütün gün süren incelemelerde bulun-
duktan sonra

TOPATAN: Peh peh peh..

SPIKER: Saat on dokuza doğru İzmir'e dönmek üzere ilçemizden ayrılmış-
tır..." (s.183).

Derin bir yergiyi esas alan oyunda gösterilen ile gerçeğin farklılığı izleyiciyi acı acı güldürür. Halkın sağduyusunun temsilcisi olan Topatan, gerçeği bilmeden dinleyenlerin bu habere inanabileceklerini belirtir ve oyun Topatan'ın bu sözleriyle son bulur.

Konuşma Örgüsü

Hem sahnedeki aksiyonu sağlayan, hem de sahne gerisinde veya oyun öncesinde yaşanan ve aksiyona hız katan gelişmeleri sahneye taşıyan konuşma örgüsü komik ve ironik unsurlarla yüklüdür.

Konuşmalar, jest, mimik ve davranışlarla desteklenir. Böylece söz ve davranış komikleri oluşur. Erkan'ın, yaşlı kadına kendini doktor diye tanıtması, söz ve davranış komiğini beraberinde getirir.

Kişilerin seviyelerine göre geliştirilen konuşmalar, açık, anlaşılır, yer yer taşıyıcı ve iğneleyicidir. Doktorların anlaşılmaz bir top dili ile konuşmaları da sezdirilmeden komedi yoluyla hicvedilir.

Çoğunlukla kısa cümlelerle oluşturulan konuşma örgüsünde, komedi tarzının bir özelliği olan dedikoduya ve tartışmaya da yer verilir. Özellikle Safinaz ile Hatice'nin didişmeleri, Mehmet Efendi'nin inandırıcılıktan uzak av hikâyesi bu niteliktedir. Âşıkların birbirlerine kur yapmaları da komedi tarzına uygun bir şekilde geliştirilen konuşmalarla serimlenir.

Konuşmalarda anlamı güçlendiren deyim, ikileme ve atasözüne de yer verilir. Zaman zaman argo ifadeler de yeralır. Oyunda "kancayı atmak, keyfi kaçmak, başını döndürmek, canına değmek, soluk aldırmmamak, açığöz olmak, lâf yetiştirmek, adam çekiştirmek, gözünü kırpmamak, çenesi düşük olmak, dilini tutmak, surat asmak..." gibi daha nice deyim, ifadeyi anlaşılır kılmak maksadıyla konuşma içine serpiştirilmiştir. Ayrıca, "şöyle böyle, bol bol, yavaş yavaş, pırıl pırıl, rahat rahat, şaka maka, Allah Allah, ayrı gayrı..." gibi ikilemeler, "başını serin ayağını sıcak tut; tencere yuvarlanıp kapağını bulmuş" şeklinde atasözleri ve "kafa ütölemek, dalgası olmak ve kafadan sallamak..." gibi argo ifadeler de konuşma örgüsü içinde yer alır.

Kültür bakımından çoğunlukla üst seviyeye mensup olan oyun kişileri tiyatro, sanat, edebiyat, hatta bulmaca vasıtasıyla coğrafya ile de ilgilidirler. Bekleyişin sıkıntısını mısralarla da dile getirirler. Doktor sıkıntısını "Ne gelen var, ne haber, Aydan imdat bekledim kaç geceler. Bekledim ta fecre kadar" (s.176) mısralarıyla dile getirir. Kaymakam da kime ait olduğunu hatırlamadığı bir şiirden söz eder:

"KAYMAKAM: Doktor, asıl bir şiir vardı onu biliyor musun sen?

DOKTOR: Hangisi?

KAYMAKAM: Ne hasta bekler yatağında? Ölümü mü doktoru mu?

DOKTOR: Eee?

KAYMAKAM: Ne mahkûm af gününü? Falan filân... Benim seni beklediğim kadar..

KUMANDAN: Sahi vardı öyle bir şiir ama..

DOKTOR: Faruk Nafiz'in mi? Ahmet Muhib'in mi? " (s.176-177).

Bu, Necip Fazıl'a ait "beklenen" şiir olmalıdır: "Ne hasta bekler sabahı, ! Ne taze ölüyü mezar! Ne de şeytan, bir günahı, / Seni beklediğim kadar..."

"*Bakanı Bekliyoruz*" adlı oyunda, önce yemek tarifi ile dikkatleri sahneye çeken radyo, oyun sonunda ironiyi vurgulayan haberler ile söz konusu olur. Oyunda üslûp açısından bir çeşitlilik esastır. Her unsur konuşma örgüsü vasıtasıyla anlam kazanır. Teftiş, bekleyiş ve haber etrafında geliştirilen oyunda, bekleyiş uzayınca can sıkıntısına yol açar, can sıkıntısı da klâsik vakit geçirme yöntemlerini beraberinde getirir. Bu nedenle oyunda yer alan fal bakma, yazı tura atma, bulmaca çözme gibi durumlar da kendi ifade kalıplarıyla konuşma örgüsü içinde yer alır.

c. *DEVETABANI* ⁽²³⁸⁾

Necati Cumalı'nın 1983 yılında kaleme aldığı 1992'de kitap halinde yayınlandığı *Devetabanı* oyunu ilk olarak 3 Kasım 1986 tarihinde İzmir Devlet Tiyatrosu Konak Sahnesi'nde temsil edilir. Herkesin her an içiçe bulunduğu ancak somut olarak adlandıramadığı, sıkıntısını ifade edemediği bir sorunu, "yayılma hastalığı" nı sergiler. Konuyu, toplum ve insan açısından ele alıp değerlendiren yazar, tabiat unsurları ile de ilgiler kurarak söz konusu hastalığı somutlaştırır.

Türk insanından hareketle bütün insanlığa ait temel bir sorun, yani evrensel bir tema sahnelenir. İnsanların, başkalarının hayatında lüzumundan fazla yer alması, teklifsizce yaşaması eleştirilir. Kendi dünyasında istediği gibi yaşama hayalinde olan insanlar, bu teklifsiz davranışlarla bunalırlar.

Öz ve Biçim

Cumalı iki perde yedi tablodan oluşan *Devetabanı* oyununda insan psikolojisinden toplum psikolojisine uzanan bir "yayılma" durumunu devetabanı ile somutlaştırır. Birbirine paralel yürüyen, hem gerçekçi, hem sembolik açıdan sorunu somutlaştıran bu insan-tabiat münasebeti, evrensel mesajlar içerir. İnsanların sağlığını yaşama ve çalışma düzenini bozan teklifsiz tavırlar; iyilik, dostluk ve hoşgörü adını yapıldığı sanılan rahatsız edici durumlar komedi yoluyla taşlanır.

Sanatın yumuşak zemininde, tatlı sert bir üslûpla insanlık adına özeleştirici yapan Cumalı, *Devetabanı* oyununda anlatmak istediği konuyla ilgili olarak eserin önsözünde açıklamalarda bulunur. Eserin kapağı da bu açıklamalarla ve muhteva ile

(238) Necati Cumalı, *Devetabanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992, 130 s.

yakından ilgili ve anlamlıdır. *Devetabanı* bütün kapağı sarmıştır: Ön yüzde devetabanını farklı renkle gösteren bir çerçeve de vardır. Önsözde yazar şunları söyler: "İnsanların bazı hastalıkları var ki ateş, sancı, uykusuzluk, iştahsızlık gibi belirtiler göstermiyor; bu nedenle tıp biliminin saptadığı, iyileştirilmesini üstlendiği hastalıkların dışında kalıyor. *Devetabanı*'nın konusu bu türlü hastalıklardan birine dayanıyor; yayılma hastalığı!

Yayılma hastalığı içgüdüsel bir itiden kaynaklanıyor. Sonunda ortak yaşamı dayanılmaz duruma getiren boyutlara ulaşıyor. Doğada daha açık gözlemlemek olanı bu hastalığı. Bitkiler dünyasında daha arsız, kökleri daha derine ulaşanlar, aralarında üredikleri bitkilerin yok olmasına vardırıyorlar yayılmalarını...

Oyunumda doğa ile toplumda yan yana yansıtmaya çalıştım bu hastalığı. Devetabanı geliştikçe kendisini yetiştirenlerin yaşama alanını daraltan, kısıtlayan bir bitki" (s.VII, VIII).

Devetabanı, yıllarca kirada oturan ve ev sahibi olmak için uğraşıp didinen İlder'in gürültüden uzak yaşayabileceği, istediği gibi okuyup yazabileceği bir mekâna sahip olması yani ev sahibi olması ile başlayan sıkıntılarını sergiler. Yer yer traji-komik unsurlarla yüklü olan oyunda İlder, ev sahibi olmanın sevincini sergiler. Geleceğe dair güzel günleri hayal eder. Konuşması, "bırakırlarsa" diye âdeta realitenin sesiyle bölünür. İşte bu sestten hemen sonra eserin temelini oluşturan yayılma hastalığının sembolü devetabanı ve onu getiren Serdar oyuna girer. İnsanların ortak sorunundan kesitler sunduğu için daha içten ve komik olan oyunda, İlder'in düşüncesiz insanlar karşısında çaresiz kalması ve evi terkedecek duruma gelmesi sergilenir. Eser komedi tarzına uygun mutlu sonla kapanır. İlder döndüğünde her şeyi yerli yerinde istediği şekilde değişmiş olarak bulur. Devetabanı da çürümüştür.

Oyun içine serpiştirilmiş mesajlarda kişilerin düşüncesiz ve sorumsuz davranışları, başkalarının hayat düzeni içinde sere serpe yaşamaları eleştirilir.

Oyunda, Serdar tarafından getirilen devetabanının gün geçtikçe yayılması ile Serdar'ın rahat tavırları, peşinden Güzin'i İlder'in evine getirmesi, Güzin'in de evlilik bağı ve aile çevresi ile İlder'i kuşatması arasında derin bir münasebet vardır.

Komedi tarzına uygun olarak kaleme alınan *Devetabanı*, bir durum ve davranış komedyası özelliği gösterir. Merak uyandırıcı, güldürerek düşündüren, gerilimi yumuşak, sürükleyici, mesaj verici ve yer yer ince tonda taşıyıcıdır.

Dekor

İstanbul'un Etiler semtinde geçen oyunun dekoru, detaylı olarak sergilenmiştir. Giriş kapısından merdivenlere, mutfaktan servis kapısına kadar her şey ayrıntılarıyla belirtilmiştir. Çağdaş bir evin dekoru esastır. Başlangıçta henüz yeni

taşınmış yerleştirilmemiş bir ev izlenimi verilir. Daha sonra ev Güzin vasıtasıyla düzene sokulmuş bir hâlde yer alır.

Evin oyunda rolü büyüktür. Yılların özlemi ile ev sahibi olan İlter, Serdar'la konuşmaları esnasında hangi şartlarda ev sahibi olduğunu ve evin özelliklerini şu şekilde belirtir: "SERDAR: ... (Evi inceler) Evin harika! Kaç metrekafe?

İLTER: Altı üstü 140

SERDAR: Bahçesi?

İLTER: Bahçesi de bir o kadar...

SERDAR: Konak desene şuna! Köşk! Borcun çok mu?

İLTER: Kalmadı. On bir yıldır taksit ödüyorum. Şimdi iş eksiklerini tamamlamakta..." (s.7).

Söz konusu özellikleriyle ev yayılma hastalarına cazip gelir. Serdar burayı kaçamak ilişkileri için mükemmel bir mekân, Güliz ise disko için uygun bir yer olarak düşünür. Oyunun tümü bu dekor içinde geçer. Bazı yan sahneler, sırası gelince banyo sahanlığının, mutfak kesitinin önüne indirilen panolar önünde oynanır.

Dekoron teferruatlı olarak sergilenmesinde kişilerin evden etkilenişi ve evi kullanım tarzları önemli rol oynar. Çünkü İlter'i, güzel ve modern evi yayılma hastalarıyla karşı karşıya getirir. Evi gören evle ilgili hayâller kuran evi kendi zevk ve arzusuna göre kullanmayı teklif eder. Zaten Güzin'i etkileyen de büyük ölçüde evdir. Serdar'la buluşmayı daha çok evi merak ettiği için kabul etmiştir. Bunu şu sözleriyle açıklar: "GÜZİN (*Alaycı*) Ay senin de mi ödün koptu! (*Değiştir*). Doğrusunu istersen gelmeyecektim!... Oldu teşekkür ederim! (*Ayak değiştirir. Sol ayağını uzatır.*) Bunu da lütfen!

SERDAR: Gelmeyecek miydin, neden?

GÜZİN: (*Evi inceleyerek*) Gelmemem daha doğru olurdu da ondan! Böyle, hiç bilmediğim, bir eve... (*Ayakkabısının silinmesini izler.*) Burnunu... Dikiş aralarını çamurlu

SERDAR: Görüyorum.

GÜZİN: Aferin! (*İncelemesini sürdürür.*) Doğrusunu istersen evi... Biraz da evi merak ettiğim için geldim... (*Ayağını çeker.*) Teşekkür ederim." (s.32).

Serdar'a karşı bu tavrı ile İlter'e karşı nazik ve hanımefendi tavrı, maddî zevkle, evliliğe giden ulvî duyguların çatışmasını da sezdirir.

İlter'in sessiz sakin bir hayat sürmeyi tasarladığı bu mekân, yayılma hastası olarak beliren kişilerin iştahını kabartacak niteliktedir. İlter'in zevkini ve bazı özelliklerini yansıtıcı tarzda düzenlenmiştir. Evde sırttan tek şey vardır; o da devetaba-

nıdır. Dekor, kişiler hakkında fikir verici tarzdadır. Eşarp, temizlik bezi, önlük ve elektrik süpürgesi de dekorun unsurlarındandır. Güzin'i temsil ederler. Kitaplar, plâklar, çalışma masası ve roman müsveddeleri de İlder'in şahsına ait dekor unsurlarıdır. Kitara, kuş kafesi, kitap Güliz'e, tekerlekli sandalye babaanne Müzeyyen'e ait dekor unsurlarıdır.

Oyunda sadece tiyatroya has unsurlar yoktur. Tablolar, şiir kitapları, romanlar, Batı müziği klâsikleri kısaca resim, müzik ve edebiyat içiçedir.

Zaman

Yaklaşık olarak bir buçuk yıllık bir süreyi konu alan *Devetabanı*'nda zaman her tablonun başında gün ve ay olarak belirtilir. Konuşma esnasında da yer yer dakika ve saat olarak ifade edilir.

Oyunun yazılışı ile ilgili kitabın başında yer alan bilgiler de yazma zamanı bakımından dikkate değerdir.

"İlk yazılış: 4 Ağustos 1983-Tuzla

İkinci yazılış: 18 Ağustos 1985-Etiler

Son düzeltmeler: 6 Mart 1986-Etiler"

Oyunda önemli zamanlar üzerinde yoğunlaşma esas olduğu için önemsiz sayılabilecek süreler zamanda atlama tekniği ile geçilir. İlk perdede birbirini takibeden iki gün, iki ayrı tabloda işlenirken, ikinci perdede, bir yıllık atlamadan sonra, beş ayı tablo halinde yaklaşık altı aylık bir süre içinde belli tarihlerde yaşanılanlar sergilenir. İlk perdenin birinci tablosunda 3 mart, ikinci tablosunda 4 mart günü yaşanılanlar verilir. 3 mart, İlder'in kiracılıktan kurtulup ev sahibi olduğu gündür. Bu bakımdan İlder için beklenen, özlenilen bir zamandır. Oyunun ilk konuşmasında İlder, bunu şu şekilde ifade eder: "İLTER: (*Seyirciye*) Ohh! Hele şükür, ben de ev sahibiyim artık! Neredeyse inanamayacağım! Kiracılık kanıma işlemiş! Sanki, birinin kulağımın dibinde durup iki üç dakikada bir, İlder, bu ev senin diye hatırlatması gerekiyor! (*Derin bir soluk alır.*) Evet, bu ev benim! Daha bu sabah taşındım. (*Elindeki saate bakar.*) Üç saat kadar önce. Gördüğünüz gibi yerleşmeye çalışıyorum. Artık göçebelik dönemi bitti! Niyetim bundan sonra, evimde okuyarak yazarak, patırtısız, gürültüsüz bir yaşam sürmek, bu yaşa kadar boşa yitirdiğim günlerimin zararlarını gidermeye çalışmak..." (s.1).

Evine taşındığı gün arkadaşı Serdar gelir, Devetabanını da getirir. Ertesi gün bir kız arkadaşını getirmek üzere evin anahtarını ister, İlder'in zaafından yararlanarak almayı da başarır. İkinci tabloda 4 mart günü yaşanılanlar sergilenir. Bu gün Serdar için önemlidir. Kaçamağı ile buluşacaktır. Üçte buluşma kararı aldıkları halde Güzin geç gelir. Serdar dakika dakika yol gözler. Altıda evi terketmeleri gerekmek-

tedir. Güzin saat beşte gelir. Serdar'ın sevmek istemesi üzerine aralarında çıkan tartışma sonucunda Güzin evini beğendiği İlder'le tanışmak için bekler. Serdar sinirlenir. Güzin'in niyetini anlamıştır. Tek başına çıkıp gider. İlder-Güzin karşılaşması da önemli anlardandır. İlder büyülenir âdetâ. Zaten Güzin de evlenme kararlarını Serdar'ın kendisini götürmek üzere geldiği zaman açıklar.

İkinci perde ertesi yılın 20 nisan'ında açılır. İlder-Güzin on bir aylık evlilikleri içinde sergilenir. İlder bu süre içinde her aya ikişer sayfa düşecek şekilde romanının yirmi iki sayfasını ancak yazabilmiştir. Bu sırada ilk perdenin ilk tablosunda Serdar'ın getirdiği devetabanı gelişmiş bir ağaç görünümü almıştır. Güzin temizlik hastalığı, yakınları da yayılma hastalığı ile İlder'i sık boğaz etmektedirler. Güzin'in kızkardeşi, babaannesi dört ay sürecek olan misafirliklerine Hakan'ı da eklemişlerdir.

28 temmuz, 10 ağustos ve 15 ağustos'ta yaşananlar yayılmanın arsızlığa varan sınırsızlığını sergiler. 15 ağustos İlder'in evden kaçtığı gündür. Gitmek üzere iken kararsız davranan İlder'e baldızı Güliz destek verir. İlder, Bolu'da bir dağ oteline gider. Onun gitmesi ile evde ani ve olumlu gelişme ve değişimler yaşanır. Kalabalık çekilir. 20 eylül de her şeyin yerli yerine oturtulduğu, mutlu sonun yaşandığı gündür. İlder romanını bitirip dönmüştür. Devetabanı da çürümüştür.

Oyunun en önemli zamanı; İlder'in isyan ederek evden uzaklaştığı andır. Sanat eseri, ancak uygun zaman ve mekânda yaratılabildiği için İlder, kaçmaktan başka çare bulamaz. Bu davranışla birlikte aksiyon hızlanır ve değişimler yaşanır.

Kişiler

Olay, günümüzde, İlder Tezcan'ın İstanbul'da Etiler'deki evinde geçer. İlder Tezcan, 38 yaşında, kültürlü, ağırbaşlı ve olgun bir insandır. Roman yazmaya çalışan İlder'in mesleği gazeteciliktir. İlder, Batı müziğini seven, okumaya ve yazmaya düşkün, ince, kibar ve hoşgörülü biridir. Oyunun başında evlilik ile ilgili olumsuz düşüncesine rağmen, Serdar vasıtasıyla evine gelen Güzin'le karşılaşınca fikrini değiştirir. Bu değişiklikte birlikte gürültüsüz, sade bir hayat ümidi de suya düşer. Hoşgörüsü uzun süre tepkisizliği beraberinde getirirse de oyunun sonuna doğru isyan eder.

İlder'in durumu, Necati Cumalı'nın hayatından bir kesitin sanatçı duyarlığı ile yeniden yorumlanmasıdır⁽²³⁹⁾. Necati Cumalı, arkadaşlarıyla espri konusu ettiği bir durumu genişleterek oyun haline getirir.

Devetabanı, oyunda en az İlder kadar önemli bir fonksiyon üstlenir. İnsan ilişkilerinde teklifsizliğe doğru gidiş ne kadar süratli gerçekleşirse, devetabanı da o kadar hızla bulunduğu yeri kaplamaya başlar. Işığı, sıcaklığı seven devetabanı rahatına düşkün insanlar gibidir. Ağaç bir fıçı içinde gün geçtikçe ağaç görünümü alır.

(239) Necati Cumalı ile 2 Ağustos 1996 tarihinde yapılan görüşme.

Devetabanı ile İlder'in arkadaşı Serdar arasında bir benzerlik söz konusudur. Serdar, hediye ettiği devetabanı gibi çevresine bulunduğu ortama çabuk uyum sağlayan ve yerleşen bir kişidir. Devetabanı, boy verip yayıldıkça Serdar da İlder'in hayatına yeni insanlar sokar.

Birbirine paralel yürüyen bu bitki-insan münasebeti çeşitli vesilelerle söz konusu olur.

Devetabanı, oyunun sonuna doğru sorunların halledildiği mesajını taşıyan çürüme belirtileri gösterir. İlder ile karısı, kalabalığın çekilmesi, yayılma hastalığının kökünden yok edilmesi anlamını taşıyan bu çürüme işini sevinçle karşılar.

Oyunun önemli kişilerinden Serdar Gönübol, İlder'in yakın arkadaşıdır. Evlidir, ancak kaçamak ilişkiler peşinden koşar. Oyuna bu yönü ile renk katar. Sadece isteğine ulaşmak için ısrarlıdır. Okumayı sevmey. Menfaati için insanların zaafını kullanır. Ancak kızlara olan zaafı yüzünden de komik durumlara düşer. Oyun boyunca hep yılışık, teklifsiz davranan Serdar, oyunun aksiyonuna hız katar. Menfaati doğrultusunda değişiklik gösteren davranışları ve sözleri komik unsurlardır.

İlder'in evlendiği Güzin de oyuna, Serdar'ın evlilik dışı münasebette bulunmayı tasarladığı kız olarak girer. Serdar'dan çok evin durumu ve evin sahibi ile ilgilenen Güzin, kısa sürede İlder'le evlenir. Temizlik hastası olan Güzin, eşarbi, eldiveni ve önlüğü ile belirginleşir. Edebiyatla ilgilenmeyi, okumayı ve müzik dinlemeyi sever. Fransız filolojisini bitirmiştir. Mimarî ve iç dekorasyonla ilgilenir. Yirmi beş yaşındadır. Güzel ve etkileyicidir. Ancak İlder'in çalışmalarını engelleyecek kadar da titizdir. Babaannesi, kızkardeşi, kardeşinin erkek arkadaşı evlerine konuk olur. Akra-ba çevresi ile İlder'in hayatını ve çalışma düzenini altüst eder. Oyunun sonuna doğru iç dünyasında gelişmeler olur. Eşi İlder'in habersiz olarak Bolu'ya bir dağ oteline gidişi, kızkardeşi Güliz'in bazı tavsiyeleri onu değiştirir. Anlayışlı, sevecen, düşünceli biri olur. Temizliğe düşkünlüğünden, aşırı titizliğinden de büyük ölçüde vazgeçer.

Güzin'in kızkardeşi Güliz Subaşı da oyunda, yayılma hastalığını netleştiren tiplerdendir. On sekiz yaşlarında, uçarı, şımarık ve yaşamayı seven bir genç kızdır. Canının istediğini yapan Güliz, oldukça rahat tavırları ve konuşmaları ile komediye hız katan kişidir. Kitap okumayı, müzik dinlemeyi sever. Kitarası, kedisi, kuşu, kitara hocası ve elinden düşürmediğı, üç ay boyunca da okuyamadığı Aşkın Metafiz-içi (Schopenhauer) kitabı ile belirginleşir. Serdar'ı daha ilk tanışmalarında etkileyecek kadar güzeldir. Arkadaşı ve kitara hocası Hakan ile Serdar'a oyun oynar. Kızlara düşkün olan Serdar'ı komik hâllere düşürür. Oyunun renkli, hareketli ve sempatik komiklikleri Güzin'in davranış ve konuşmalarıyla söz konusu olur. Argo konuşmak ve genç neslin zevkleri Güliz'de somutlaşır.

Güliz ile Güzin'in babaannesi Müzeyyen Subaşı, yaşlı, tekerlekli sandalyeye bağlı bir kadındır. O da İlder'in evinde kalır. Kulağının ağır işitiyor olması ile oyun-

da gülünç durumlara zemin hazırlar. Oyunun ilk perdesinin ikinci tablosunda Serdar'ın Güzinleri aramasıyla Güliz'le birlikte sahnede görünür. İkinci perdede daha yoğun yer alır.

Devetabanı oyununda Güliz'in arkadaşı Hakan Eraslan da dekoratif kişi olarak değer kazanır. Güliz'le paralel olan duygu, düşünce ve zevkleri ile genç nesli temsil eder.

Cumalı, kişilerini oluştururken gerçeğe bağlı bir yaratma tarzını esas alır. Kişilerin ilişkilerini somutlaştırmada derin bir gözlem gücü hissedilir. Kişilerin her davranışı kaynağı ile sergilenir. Zevkleri, arzuları, kültür seviyeleri... yani kişilik özellikleri konuşmalar ve davranışlar yoluyla sergilenir. Psikolojik derinliği olan bir konuyu karaktere yakın kişilerle komik ve ironik durumlar yaratarak somutlaştırır. Sözlerini, davranış, jest ve mimikleri ile pekiştiren oyun kişileri, renkli, canlı ve sempattir.

Olay Dizisi

Devetabanı'nda klâsik bir oyun dizisi esastır. Serimde İlder'le ilgili geçmişe ait bilinmeyenler konuşma vasıtasıyla aktarılır. Uzun yıllar kiracı olarak oradan oraya taşınan İlder'in çatı katlarından bakımsız odalara uzanan sıkıntısı, ev sahibi olmakla sona ermiştir. İlder geleceğe dair hülyalar kurar. Bu arada bir ses 'Bırakırlarsa' der, ardından da aynı ses başta Serdar'ın, kendisini rahat bırakmayacağını söyler. Bu sırada Serdar gelir, kendisiyle aynı özelliği taşıyan, yayılma hastalığının tabiattaki temsilcisi olan devetabanını da hediye olarak getirir. Serdar'ın İlder'i sıkboğaz eden tavırları ve evi kullanma isteği ile gelişmelere hazırlık yapılır. Serim vasıtasıyla geçmişe ait olan ve sahne gerisinde gelişen bütün aksiyon, konuşma ve davranışlarla sahneye ulaşır. Tablodan bitkiye, kitaplardan plâklara uzanan dekor unsurları esastır.

Bu unsurlar oyuna renkli, değişik ve dinamik bir hava katar. Her kapı sesi yeni bir konuk veya yeni bir istek manasına gelir.

İlk perdenin birinci tablosunda oyunun önemli kişileri serimlenir: İlder ve Serdar. İkinci tabloda İlder'in hayatına girecek diğer insanlar tanıtılır. Önce telefon vasıtasıyla Güliz ve babaannesi Müzeyyen Subaşı çıkar sahneye, sonra İlder'in evine Serdar'ın konuğu olarak gelen ve İlder'in eşi olan Güzin.

İlk tabloda Serdar'ın devetabanını getirmesi, evle, ev-kadın münasebetiyle ilgili sözleri ikinci tablonun hazırlayıcısı durumundadır.

İkinci tabloda Serdar-Güzin münasebeti ve Güzin'in eve karşı hayranlığının ev sahibine yansması esastır.

Serim, oyun boyunca, sahne dışında gelişen aksiyon bakımından ya da geçen süre zarfındaki gelişmeler açısından açıklayıcı, tanıtıcı ve bilgilendirici fonksiyonunu azaltarak devam ettirir.

Yazar, oyunun öyküsünü anlaşılır kılabilmek için konuşmalar vasıtasıyla ek bilgi verir. Bunu hissettirmeden doğal bir konuşma akışıyla gerçekleştirir. Özellikle devetabanı sembol olması bakımından oyunu renklendirir.

Oyundaki çatışma ve düğümlere yine serim vasıtasıyla zemin hazırlanır.

Necati Cumalı, *Devetabanı* oyununda da birden fazla çatışmayı bir arada kullanır. Hem önceden haber verilen çatışma esastır, hem basamaklı çatışma, hem de aksiyona ani bir hız katan ve kısmen kopukluk yaratan atlamalı çatışma.

Oyunun başında İlder'in ev sahibi olma sevinciyle seyirciye hitaben yaptığı konuşma bilinmeyen bir ses tarafından kesilir. Bu ses insanın dilediği gibi yaşamak fırsatını bulamayacağını, başkalarının buna izin vermeyeceğini vurgular:

"SES: Bırakılırsa!

İLTER: (*Sese doğru*) Bırakılırsa mı?

SES: Evet, bırakılırsa çalışırsın!

İLTER: Ne demek bırakılırsa ? Ev benim evim!

SES: Öyle sanırsın!

İLTER: Kimlermiş o bırakmayacak?

SES: En başta Serdar!" (s.1-2).

Böylece daha oyunun başında çatışmalar izleyiciye ima edilir. Hatta açık açık söylenir. Böylelikle olacaklar merakla beklenir. Yani 'bırakılırsa' sözü ile önceden haber verilen bir çatışma söz konusu olur.

Ayrıca basamaklı bir çatışmadan da söz edilebilir. Güzin'le İlder'in evlilik meselesi dışında olayların zemini hazırlanır. Her ne kadar Güzin'le İlder'in evlenme kararlarından önce Serdar, genç kızların ev sahibi erkeklere olan ilgilerini vurgulasa da, bu hazırlık Güzin'in açıkladığı evlenme kararının kısmen boşlukta kalmasını engellemez. Basamaklı çatışmanın aksayan bu yanında zeminsiz atlamalı bir çatışma hissedilir. Oyunda geçici bir süre de olsa bir kopukluk hissedilir. Ancak bu oyunun cazibesi içinde unutulup gider.

Evlenme kararı dışında inandırıcı, etkileyici ve beklenen çatışmalar sergilenir. Kişiler isteklerinde kararlı, davranış ve sözlerini jest ve mimikleriyle pekiştiren gerçek hayattan alınmış inandırıcı insanlardır. Her tavır önceden hesaplanmış, her konuşma aksiyona hız katacak şekilde düzenlenmiştir.

Yayılma hastalığını devetabanı ile somutlaştırma, oyunun kişilerini daha iyi anlama ve sergilenen durumu daha iyi yorumlama açısından önemlidir.

Serdar'ın yapışkan, rahat ve yılışık tavırları; İlder'in ağırbaşlı, saygılı ve düşünceli davranışları ile çatışma hâlinindedir. Aynı şekilde İlder'in huzurlu bir ortamda çalışma isteği ile çevresindekilerin şahsî zevk ve istekleri çatışır. Serdar tıpkı, devetabanı gibi İlder'in etrafını kuşatır. İstemese de Güzin'i İlder'in hayatına sokmuş olur.

Hemen her davranışın inandırıcı bir zemini varken, sadece Güzin'in evlilik kararını açıklaması biraz kopukluk yaratır. İlder ile Güzin'in tanıştıkları ilk gün evlenmeye karar vermiş olmaları inandırıcılığı zorlar. Daha öncesinden Serdar'ın hazırladığı zeminler bile kararın açıklanmasında inandırıcılığa katkıda bulunamaz. Serdar hem İlder'le ev-evlilik ve kadın konusunu konuşurken hem de Güzin'le tartışırken gelişmelere zemin olabilecek açıklamalar yapar:

"GÜZİN: (*Kızgın*) yani?

SERDAR: Yani İlder'in karısı olarak!

GÜZİN: Biliyor musun sadece anlayışsız değil çok da fesat yüreklisin! Ben daha İlder'in yüzünü bile görmedim!

SERDAR: Evini görmek yeter! "(s.47)

Ancak bütün bu hazırlığa rağmen bir gün içinde evlenme kararı vermek inandırıcı değildir.

Oyunda aksiyona hız katan, merak ögesini kamçılayan ilk asal düğüm, İlder'in rahat bırakılmayacağı mesajını veren sesle başlar. İlder'in amacı sessiz bir ortamda roman yazmaktır. Serdar'ın gelmesi ve devetabanını getirmesi, oyunun iki yönlü olarak gelişeceğini gösterir. Bunlardan ilki, rahatına düşkün insanların düşüncesizliği ikincisi de bulunduğu yeri kaplayan devetabanının gelişmesi etrafında şekillenir.

Devetabanı bir yıl süreyle ne kadar çabuk yayılırsa insanlar da İlder'in çevresinde o kadar hızla çoğalır. Devetabanının yaprakları gibi Güzin'in ailesi de evi kuşatır. Güzin'in kızkardeşi, babaannesesi, kızkardeşinin arkadaşı evi kendi arzuları doğrultusunda kullanırlar. Dört ay sürecek olan sorumsuzca yerleşme durumu, Güzin'in babasının da geleceğine dair haberle son haddine ulaşır. İlder çalışacak ortamı bulamaz, çareyi kaçmakta görse de Güzin'den habersiz gitmeyi istemez. Son asal düğüm noktası olan bu kaçış tavrını baldızı Güliz destekleyince, Bolu'da bir dağ oteline gitmek üzere evden ayrılır.

Düşüncesizce bulundukları ortama yerleşen, ev sahibinin dilediği şekilde sanat ve edebiyatla içiçe yaşamasına fırsat vermeyen insanlar, onun gidişinden sonra farklılaşır.

Bir durum ve davranış komedisi olan *Devetabanı*'nda güldürtü çeşitli yollarla sağlanır. Yer yer oyun kişilerinin zaafı sivriltilerek, bazı özellikleri de âdeta karikatürleştirilerek verilir.

İlter'in zaafı yazmakta olduğu romanın müsveddelerini okutmaktır. Serdar'a evin anahtarını vermesinde, Güzin'le evlenmesinde bu zaafın rolü büyüktür. Serdar evin anahtarını alamayacağını anlayınca, son çare olarak İlter'in yazdığı roman müsveddelerine iltifat etmeye başlar. Bu sahnede hem söz, hem de jest ve mimiklerle tamamlanmış davranış komiği içiçedir:

“(Roman dosyasını alır. Ağır adımlarla limonluğa doğruca ilerler. Artan bir ilgiyle okur görünür.)

Çok güzel!

(İlter onun hareketiyle ilgilenir. O ise İlter'i unutmuş görünür.)

Müthiş

İLTER: Romanı mı okuyorsun?

(Serdar, evet anlamına hafif bir baş işaretleriyle karşılık verdikten sonra, boş elinin parmaklarını açarak kolunu gerer, İlter'in konuşmasını durdurmasını ister. Her hâliyle kendini zamana kaptırmış görünür.)

SERDAR: Harika

İLTER: Neden söz ediyorsun?

SERDAR: Giriş harika..."(s.17-18).

Bu diyalog ve davranışlar, İlter'in traji-komik bir duruma düşmesine yol açar. İlter, Serdar'ın ilgisini samimi zanneder, oysa Serdar'ın sadece bir düşüncesi vardır o da evin anahtarını alabilmektir. Okuyucu veya izleyici durumun farkındadır. Sadece İlter olanları farkedemez. Böylece komik ironi ile karışık bir dramatik ironi ortaya çıkar. İlter'in aptal durumuna düşürülmesi hem komiktir, hem acı.

Serdar'ın zaafı da, evli olduğu halde, genç kızlarla ilişki kurmaktır. Bu zaaf onu komik durumlara düşürür. Evi kullanmak için harcadığı enerji, Güzin'e ulaşabilmek için sergilediği tavır, Güzin'den sonra Güliz'e kur yapması, Güliz'le buluşmayı istemesi ve iki defa üst üste Güliz'in oyununa gelmesi hep bu zaafı yüzündendir.

Biraz da karikatürize edilen bu zaafı gülünç ironi de ortaya çıkar. Serdar, Güliz'e buluşma teklif eder. Güliz, kabul etmiş gibi davranır. Serdar buluşmaya gittiğinde Güliz'in arkadaşı Hakan'la karşılaşır. Fakat yine de bunun bir oyun olduğunu anlayamaz. Bunun üzerine Güliz ikinci kez buluşma oyunu oynar. Gülünç ironi olarak değer kazanan bu sahneler, oyun sonunda Güliz'in üçüncü teklifi ile son bulur. Serdar buluşmanın bir oyun olduğunu anlamıştır.

Güzin'in zaafı ise temizliktir. İlter'e, roman yazma konusunda kendisini destekleyeceğini söyleyen Güzin, temizlik ve düzen yüzünden İlter'e rahat vermez. Eldiven'i önlüğü, temizlik bezi ve elektrik süpürgesi ile somutlaştır. O, bu temizlik tut-

kusu ile İlder'e yardımcı olduğunu düşünür. Oysa İlder, elektrik süpürgesinin sesinden, masanın sandalyenin her gün silinmesinden memnun değildir. Bunu seyirciye veya okuyucuya hissetirse de Güzin bunu farketmez. Söz konusu durum dramatik ironidir. Okuyucu veya seyirci gülmekten çok İlder'in içine düştüğü bunalımı paylaşır.

Oyunda gülünçlüğü sağlayan unsurlardan biri de "ağır işitmekten kaynaklanan yanlış anlama"dır. Babaanne Müzeyyen Subaşı, ağır işiten yaşlıca bir kadındır. Onun diyaloga katılması, hatta sahnede yer alması ile komedi dinamizm kazanır. Müzeyyen Subaşı, önce Serdar'ın telefonu vasıtasıyla ilk perdenin ikinci tablosunda yer alır:

"MÜZEYYEN : Kapı galiba? *(Telefon çalar.)* Yoksa telefon mu? *(Seslenir.)*

Güliz, kapıya bakar mısın? *(Telefon çalar.)* Galiba telefon! *(Seslenir.)* Güliz, telefon! *(Alıcıyı alır.)*

SERDAR: Alo?

MÜZEYYEN: Alo?

SERDAR: Alo, Güzin Hanımla...

MÜZEYYEN: Alo?

SERDAR: Güzin Hanımla....

MÜZEYYEN: *(Keser.)* Sesiniz iyi gelmiyor?

SERDAR: Güzin Hanımla konuşmak...

MÜZEYYEN: *(Keser.)* İbrahim evde yok!

SERDAR: Hayır, İbrahim Beyle değil...

MÜZEYYEN: *(Keser.)* Akşam telefon edin. Saat altıda evde olur!

SERDAR: *(Bağırır.)* Güzin diyorum, Güzin! " (s.27-28).

Müzeyyen Subaşı'nın ikinci perdenin ilk tabosunda İlder'le karşılaşmasında da ağır işitmekten kaynaklanan yanlış anlamalar gülünçlükleri beraberinde getirir:

"İLTER: Evet, kapıda kaldınız ! *(Müzeyyen'e gülümser.)*

Hoş geldiniz babaanne!

MÜZEYYEN: Galiba değil adamakıllı nezleyim oğlum, elimi vermeyeyim. *(Mendiline aksırır.)*

İLTER: Siz bilirsiniz.

MÜZEYYEN: İbrahim'i uğurladık oğlum! İbrahim'i aniden Rize'ye tayin ettiler. Evladım, bu yaşta tek başına oralara gitti!

GÜLİZ: Oh oh oh! Ne de güzel anlaşıyorsunuz! Sen kapıda diyorsun o galiba anlıyor, bi dedin mi İbrahim...

İLTER: (*Müzeyyen'e*) Allah kavuştursun! (Güliz'e) Ne çıkar?

MÜZEYYEN: Allahtan ki açıldı oğlum. Yollar iyice açıldı. Çok rahat geldik. Sağolsun, Hakkı getirdi bizi...

GÜLİZ: (*Sesini yükseltir.*) Hakkı değil. Hakan! Öğren artık!" (s.79-80).

Bir başka yerde yine Müzeyyen Subaşı vasıtasıyla geleneksel tiyatromuzda sıkça rastlanan yanlış anlama yoluyla gülünçlük sağlanır. Biraz da kafiye düşürme esası dikkate alınmış gibidir:

"MÜZEYYEN: (*İlter'e*) Ne yapıyor? Emel Sayın mı?

İLTER: Laura Brengin.

MÜZEYYEN: Leyla Engin mi? Tanıyamadım. Yenilerden olacak...

GÜZİN: Evet yenilerden! " (s.105).

Güldürüyü sağlayan öğelerden biri de argo ifadeler, yer yer küfürlü sözler ve çeşitli benzetmelerdir. Oyunda komediyi sağlayan unsurlar çoğu zaman içiçedir. Aşağıda verilen sahnede hem söz ve davranış komiği, hem de gülünç ironi esastır:

"İLTER: Anahtarı kapının üzerinde unutma!

SERDAR:Unutmam! (*Saatine bakar.*) Üç! Neredeyse gelir...

İLTER: Unutursan kapıda kalırım...

SERDAR: (*İlter'i kapıya sürükler.*) Unutmam dedim!

İLTER: (*Kapıdan çıkarken geri döner.*) En iyisi anahtarı yemek masasının üstüne bırak. (*Anahtarı kapının kilidinden çıkarır.*)

SERDAR: Anlaşıldı! (*Anahtarı İlter'in elinden kapar. Yemek masasının üstüne bırakır.*) İşte, gözünle gör! İçin rahat etti mi?

İLTER: Etti! Allahasımarladık, iyi eğlenceler!

SERDAR: (*Kapıyı açar. Dışarıyı denetler.*) Dur az bekle, karşılaşılabirsiniz! (*İlter'e döner.*) Evet, güle güle!

İLTER: (*Çıkarken yine geri döner.*) En iyisi anahtarı bana ver! Giderken kapıyı çeker çıkarsınız...

(*Serdar, bir koşu anahtarı masanın üstünden alır getirir.*)

SERDAR: A!

İLTER: Hadi eyvallah; altıda evdeyim!...

SERDAR: Altı olmadan damlama!

(İlter çıkar, Serdar kapıyı kapatır. Döner.)

Hay anahtarına da sana da !...

(Mutfağa girer. Bardakları çıkarır. Buzdolabını açar bakar. Bir şarkı mırıldanmaya başlar. Şarkıyı keser. Islık çalarak dolanır. Gözü pencerede, kulağı kapıdadır. Kapı çalınır.)

SERDAR: Geldi!

(Seslenir. Kapıya koşar.) Geliyorum sevgilim!

(Kapı çalınır.) İşte geldim birtanem!

(Kapıyı açar karşısında İlter'i görür.)

Yine mi? (Saatine bakar.) Üçü on geçiyor!

İLTER: Gözlüğümü unutmuşum! (Eve dalmak ister.)

SERDAR: (Önler.) Yerini söyle, ben veririm!

İLTER: Lütfen! Kitaplığın önünde

SERDAR: (Bir koşu kitaplığa atılır.) Buldum! (geri döner) Al!

İLTER: Seni yordum!

SERDAR: Başka bir şey unutmadın ya?

İLTER: (Duraklar) Sanmıyorum!

SERDAR: Hadi öyleyse, bas, bir daha da görünme!

(Kapıyı İlter'in üstüne kapatır. Sırtını kapıya verir. Derin bir soluk alır.)

Offf! çattık yahu! Bu kadar hıyar olduğunu bilmezdim!... (s.24-25).

Büyük bir dikkatle ve özlemle Güzin'i bekleyen Serdar ona sitemini küfürli sözlerle dile getirir:

"SERDAR: (Saatine bakar.) Dört! Kaltağa bak! Suadiye'den Etiler'e gelecek yarım saat önce evden çıkıyor! Alacağın olsun senin! Namussuz! (Öfkeyle dolanır.) Lanet!" (s.29).

Yer yer kahkahalar attıran ve derin mesajları komedi vasıtasıyla sezdiren *Devetabanı*'nda doruk nokta, büyük bir değişme noktası olan İlter'in evi terketmesi ile şekillenir. İlter'in sabrı tükenmiştir. Evden kısa süreli de olsa ayrılmayı istemektedir. Fakat yine de kararsızlık içindedir. Onu bu kararsızlıktan baldızı Güliz kurtarır:

"GÜLİZ: Hayrola, bir yere mi gidiyorsun?

İLTER: Karar veremiyorum!

...

İLTER: Öyle doluyum ki başımı alıp çalışabileceğim bir yere gitsem diyorum..

GÜLİZ: Niye gitmiyorsun?

İLTER: Ablan ne der?

GÜLİZ: (*Omuz silker*) Niye diyecek ? Hiç!

İLTER: Kırılmaz mı?

GÜLİZ: Aksine, çalışacağına inanırsa güle güle der!

İLTER: Emin misin?

GÜLİZ: Ben ablamı onun beni tanıdığından daha iyi tanırım.

Nereye gitmeyi düşünüyorsun?

İLTER: Bolu'ya... Bir dağ oteline..

GÜLİZ: (*Kalkar*) Hemen git!

İLTER: Ablana söyleyemedim bir türlü...

GÜLİZ: Sen o işi bana bırak... Hadi...

...

İLTER: Hoşça kal, cesaretlendirdin beni...! " (s.119).

Bu tavırla, kalabalıktan bunaldığını anlar bir dağ oteline kaçmayı isteyen Necati Cumalı'nın düşünceleri arasında derin bir ilişki vardır:"Gitmek istiyorum. Bir dağ oteline mi, uzaklarda deniz kıyısı bir yere mi? ... Öyle bir yere!...Telefonlu, radyolu, TV'li bir evde yaşamak azaptır. İstemediğin konuklarla dolar evin." (240).

İlter'in gidişi ile değişimler birbirini takip eder. Ev kısa süre içinde boşalır. Babaanne Müzeyyen kızına; Güliz, Hakan'la Kuşadası'na tatile gider. Güzin, yalnız kalınca, kızkardeşi Güliz'in tavsiyelerinin de etkisiyle değişir. Karakterde reformu ifade eden bu değişme ile Güzin, hem davranış hem de düşünce bakımından farklılaşır. Anlayışsız ve titiz Güzin yerine, anlayışlı ve herkes kadar düzenli Güzin vardır.

(240) Cumalı, *Yeşil Bir At Sırtında*, s.229-230.

Evinde bulamadığı sessiz sakin çalışma ortamını Bolu'da bir dağ otelinde bulan İlder'in bir aylık ayrılığı süresince her şey değişir. Oyunun çözümünde komedinin özelliklerine uygun bir tarzda mutlu sona yaklaşılr. Devetabanı bitkisinin yayılması ile paralel yürüyen insan ilişkilerinde ani ve köklü değişiklikler yaşanır. Devetabanının çürümesi vasıtasıyla simgelenen bu gelişme, yayılma hastalığına sahip insanların çekilişi anlamına gelir. İlder Bolu'dan döner. Güzin'deki değişiklikten etkilenir. Oyun sürprizli ve mutlu bir şekilde son bulur. Hem kalabalık çekilmiştir, hem "heyûla" diye nitelenen devetabanı çürümüştür, hem de İlder, bir türlü vakit bulup üzerinde çalışmadığı romanını otuz dört günde bitirmiştir. Kısaca insanın yaşam alanını daraltan unsurlar yok olmuştur.

Konuşma Örgüsü

Devetabanı'ndaki bütün aksiyonu yüklenen konuşma örgüsü, jest ve mimiklerle desteklenince içten ve inandırıcı bir anlam kazanır. Kahramanlar kendilerini konuşma yoluyla tanıtır. Hayattan beklediklerini, geçmişle ilgili bilinmesi gereken yaşantıları konuşma vasıtasıyla dile getirirler. Psikolojik hallerinin sergilenmesinde de konuşmanın fonksiyonu tartışılmaz.

Devetabanı'nda hem sahnedeki aksiyon konuşmayla sağlanır, hem de sahne dışındaki gelişmeler konuşma yoluyla sahneye ulaşır. İlder-Güzin evliliği, Serdar'ın saatlerce buluşma yerinde beklemesi, İlder'in bir aydan fazla süren ayrılığı hep konuşma yolu ile sahneye ulaşır.

İlder, ev sahibi olmak için nasıl çabaladığını, nelere katlandığını, ev sahibi olduktan sonra gelecekte beklediklerini, umut ve hayallerini konuşma yoluyla aktarır. Ayrıca telefon vasıtası ile de sahnede yer alacak diğer kişilerle ilgili âdeta bir parantez açılır. Söz konusu kişiler tanıtılır.

Günlük hayatta rastlanılabilecek nitelikte kolay anlaşılabilir, yalın ve kısa olan cümlelerin gerçek hayattaki konuşmalardan ayrılan yanı, mesajı daha kısa ve öz olarak vermesi, oyunun sınırları içinde lüzumsuz bir cümleye yer vermemesidir.

Oyunda günümüz insanının konuşmasından, hayat tarzına, zevkinden kültür seviyesine uzanan bir renklilik, canlılık ve akıcılık esastır. Cumalı'nın dilindeki akıcılık, şair yönünden gelir. Çekici, etkileyici bir şiir dili ve ahengi hissedilir. Oyunda hem ciddi açıdan geliştirilen konuşmalar vardır, hem de, gülmeceye yönelik komik unsurlarla yüklü konuşmalar. Oyunda yer alan kişiler vasıtasıyla felsefî bazı düşünceler de ifade edilir. İlder yazmakta olduğu "*Ada*" adlı eseri ile her insanın bir ada olduğu düşüncesini sergilemeyi ister ve bunu ifade eder. Güzin için sevgi sadece istemek ve istediğini almak olmamalıdır; zevkte, duygu ve düşüncede karşılıklı ahenk sağlamaktır. Serdar ile bu konuda çatışırlar. Güliz için önemli olan yaşamaktır ve mekânları yaşanılır kılmaktır.

Kişilerin kültür seviyelerini gösteren unsurlar da konuşma vasıtasıyla dikkatlere sunulur. Mozart, Beethooven... vb. gibi klâsik Batı müziği üstatları, Laura Brengin gibi çağdaş Batı müziği sanatçısı, Aşkın Metafiziği (Shopenhauer) ve Lolita gibi kitaplar kişileri somutlaştırmada önemli unsurlar olarak belirir.

Deyimlerin, ikilemelerin bolca kullanıldığı eserde yer yer argo ifadeler ve küfürler de söz konusu olur. Karakterlerin nasıl hareket edeceklerini hissettiren, yaşadıkları çağdaş toplumu açıklayabilen bu konuşma örgüsü, insanın farklı kimliklerde kendi kendisiyle hesaplaşmasına da imkân sağlar.

Oyunda yer alan, konuşmalara canlılık derinlik ve akıcılık kazandıran bazı ikileme ve deyimleri şu şekilde sıralayabiliriz:

İkilemeler: "Doya doya, candan gönülden, güle güle, çok çok, baştan başa, olur olmaz, doğru dürüst, atıp tutmak, çıtı pıtı, tatsız tuzsuz, bir bir, topu topu, sık sık, ufak tefek, batıp çıkmak, seve seve, kendi kendine, gelin güvey, açık açık, sağda solda, pırlıl pırlıl, rahat rahat, iş güç, karı kız, havadan sudan, çabuk çabuk, el ayak, abur cubur, yapış yapış, üst baş, sabahtan akşama, küçük küçük, güle söyleye, döke saça, yavaş yavaş, kolay kolay..."

Deyimler: "Avucunun içi gibi bilmek, doğaya tapmak, yeşile çiçeklere bayılmak, soluğu kesilmek, akıl vermek, içi rahat etmek, kafayı çekmek, elini çabuk tutmak, dizlerine kapanmak, başbaşa kalmak, elden geçirmek, tadını çıkarmak, yanıp kül olmak, ödü kopmak, içinden gelmek, gözden düşmek, söz hakkı tanımak, gözü-nü uyku tutmamak, gelin güvey olmak, çeki düzen vermek, ayağına üşenmemek, lâfa tutmak, yüzü gülmek, ayak bağı olmak, eli ayağına dolaşmak, kendini sıkmak, hava almak, içi ısınmak".

Gülünç durumlara zemin hazırlayan davranış ve konuşmalarla ilgili örnek metin parçacıklarında da görülebileceği gibi Cumalı, halk arasında kullanılan argo ve yer yer küfürlü konuşmalara da yer verir. Argo ifadelerden bazıları "Zokayı yutmaya hazır olmak, yaylanmak, basmak (bas git!), hıyar, tıs yok, mat olmak, sepetlemeye kalkmak, palavra sıkmak, damlamak, toz olmak, teklemek, kıro..." şeklinde sıralanabilir.

Türk toplum hayatından hareketle gayet ustaca saptanmış, insanlığa ait gizli ve psikolojik bir hastalığı sergileyen *Devetabanı*, gülünç haller arasından ciddi mesajlar ileten bir durum ve davranış komedyasıdır. Sessizlikle gürültü, yalnız kalma arzusu ile kalabalık, istenilenle istenmeyen ve içle dışın çatışmasını bir arada işleyen oyun, ince bir gözlem gücünün eseridir. Yer yer taşlayıcı, iğneleyici ve traji-komik unsurlarla yüklü olan *Devetabanı*, insanlık adına bir özeleştirici ve yayılma hastalığından kurtulma çağrısıdır.

UYARLAMA BİR DRAM : ÇALI KUŞU⁽²⁴¹⁾

Reşat Nuri Güntekin'in önce "İstanbul Kızı" adıyla oyun olarak kaleme aldığı söylenen Çalı Kuşu adlı roman, ulus olma bilincine katkısından ve Anadolu'ya açılışın önemli bir eseri olmasından dolayı Cumalı tarafından oyunlaştırılmıştır.

İlk olarak 1 Ekim 1962 tarihinde İstanbul Belediyesi Şehir tiyatrolarından "Yeni Tiyatro" sahnesinde Nüvit Özdoğru tarafından sahneye konulan eser, Mahir Canova'ya ithaf edilmiştir. Canova, oyunu belirli aralıklarla sahneler⁽²⁴²⁾.

Yazar, hareket ve diyaloga dayalı bir oyun sergiler. Feride'nin romanı olan Çalı Kuşu, oyunlaştırıldığında da aynı sıcaklığı korur. Üç perde yirmi dokuz tablo halinde düzenlenen *Çalıkıuşu*, Anadolu'nun destanını duyurmakla kalmaz, genç kızların yeri geldiğinde zorluklarla başa çıkabileceğini de sergiler. Bir dram olarak sergilenen oyunda, Müjgan adlı oyun kişisi anlatıcılık vasfını yüklenir.

Önceden sezdirilen çatışma çerçevesinde yaşanılacaklar sezdirilir. On dört yıllık bir vak'a zamanı esastır. Dekor da Anadolu'nun köhne mektepleri ve köyleridir.

Aşk etrafında şekillenen oyunda, en önemli sahne duyguların ifşası anlamını taşıyan mektup ve hatıra defterinin okunduğu andır.

Perde, mutlu bir sonla kapanır. Sevgililerin kavuşması sergilenir. Cumalı eleştirilere karşı yazdığı yazısında oyunlaştırdığı *Çalı Kuşu* ile ilgili olarak duygu ve düşüncelerini dile getirir.⁽²⁴³⁾

Yazar, hayranlık duyduğu R.Nuri Güntekin'in eserini oyunlaştırmadaki maksadını da ısrarla belirtir. Ulus olma bilincini uyandırmaya katkısı, eseri önemli kılar.

(241) Necati Cumalı, *Çalı Kuşu, Piyes. Reşat Nuri Güntekin'in Romanından, İnkılâp ve Aka Kitabevleri*, İst. 1963, 143.s.

(242) Akter, a.g.e, s.271-275.

(243) Hüsametdin Bozok'un "Çalı Kuşu" (Yeditepe, S.73, 16-31 Ekim 1962, s.7) adlı yazısına karşılık olarak "Çalıkıuşu' Üzerine Bir Mektup", *Yeditepe*, S.74, 1-15 Kasım 1962, s.10-11.

GENEL DEĞERLENDİRME

Anadolu insanının göğüslemek zorunda olduğu soruları yanılsama yolu ile sahneye taşıyan Necati Cumalı, halk gerçeklerine ışık tutarken yörenin kendine özgü renklerinden, hayat tarzından, konuşma ve davranış şekillerinden de yararlanır. Bu unsurlar oyunlara canlılık, inandırıcılık, etkileyicilik ve derinlik katar. Sözlü ifadeyi etkileyici ve lirik kılan şiirli dil, benzetmeler, orijinal ifadeler de oyunlara içtenlik getirir.

Halkın gelenek ve görenekleri, araç ve gereçleri, hayat şartlarının ve ezilmişliklerinin eşyaya yansıyan unsurları, oyunları farklı ve orijinal kılar. Eleştirel gerçekçi, gözlemci ve romantik unsurlarla yüklü oyunlarda, bazen isyankâr bir ses gibi yükselen dışavurumcu bir üslûp da söz konusu olur.

Uyarlama olan "*Çalı Kuşu*" eserini dışta tutmak kaydıyla hazırlık devresinde üç komedi, iki dram; olgunluk döneminin ilk devresinde dört komedi, altı dram; olgunluk döneminin ikinci ve son devresinde üç komedi, beş dram kaleme alan yazar, on komedi, on üç dram yayınlar.

Bu oyunlardan beşi komedi, biri dram olmak üzere altısı (*Kristof Kolomb'un Yumurtası*, *Kaynana Ciğeri*, *İş Karar Vermekte*, *Yeni Çıkan Şarkılar*, *Zorla İspanyol*; *Vur Emri*) tek perdeli; dördü komedi, altısı dram olmak üzere onu (*Nalınlar*, *Gözü*, *Bakan Bekliyoruz*, *Devetabanı*; *Boş Beşik*, *Aşk Duvarı*, *Tehlikeli Güvercin*, *Yürüyen Geceyi Dinle*, *Yaralı Geyik*, *Dün Neredeydiniz*) iki perdeli; biri komedi, altısı dram olmak üzere yedisi (*Masalar*; *Derya Güllü*, *Susuz Yaz*, *Ezik Otlar*, *Bir Sabah Gülecek Uyan*, *Vatan Diye Diye*) üç perdeli olarak düzenlenmiştir.

Kristof Kolomb'un Yumurtası, *Kaynana Ciğeri*, *İş Karar Vermekte*, *Aşk Duvarı* ve *Zorla İspanyol* dışında, *Çalı Kuşu*'nda dahil toplam on dokuz oyunu sahnelenir.

Konu

Cumalı'nın oyunları özellikle konu bakımından sağlam bir muhtevâyâ sahiptir. Yazar, ilginç konuları etkili bir biçimde izleyiciye iletir. Konuyu sadece toplumsal ve mahallî nitelikte ele almayan evrensel tema ile birleştiren yazar, başarıyı kendi kaynaklarımıza yöneltmekte bulur.

Yerli nitelikleriyle dikkati çeken oyunlarda kişisel sorunlardan toplumsal sorunlara gidiş esastır. Kadının kısırlığı, töre baskısı, çoğalma arzusu, kadının çevre

şartları karşısında bunaltılması, aşk, ihtiras, ihanet, geçim sıkıntısı, şehri umut kapısı olarak görme; siyasî çatışmaların iftiraya uzanan seviyesizliği; geçmiş sorgulama, kaçırılan fırsatlara eleştirel bir bakış, geçmişe özlem; evlilikte yaş farkı, zorla evlendirme, sevenleri ayırma, cinsî tatminsizlik; bir ideal uğruna ömür tüketme, vatan millet uğruna inançla mücadele; kız kaçırma, toplumun aksayan yönleri, bürok-rasi taşlaması; mala rağbet, paraya düşkünlük; çağdaş değerlere sahip çıkma, eski usûlde boşanmanın eleştirisi, kişi psikolojisinden toplum psikolojisine uzanan sorunlar... gibi çok değişik ve orijinal konuları ele alan yazar, Türk tiyatrosunun ilgi alanını genişletir. Canlı, renkli ve farklı kişilerle tiyatroya yeni bir renk ve soluk getirir.

Oyunları, hâkim olan konuları bakımından şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

Konusunu halk türküsünden ve folklor unsurlarından alan oyunlar: "*Boş Beşik*", bebek ağdından, "*Kaynana Ciğeri*" halk oyunundan, "*Nalınlar*" folklorik unsurlardan, "*Yaralı Geyik*", alageyik efsanesinden hareketle oluşturulmuştur.

Anadolu insanının suyu paylaşamaması, otlak sorunu ve geçim sıkıntısını konu alan oyunlar: *Susuz Yaz*, *Ezik Otlar*, *Vur Emri*. Kadının dramını sergileyen oyunlar: *Mine*, *Derya Gülü*, *Bir Sabah Gülerек Uyan*.

Siyasî nitelikte taşıyıcı oyunlar; *Masalar*, *Bakanı Bekliyoruz*, *Tehlikeli Güvercin*.

Aşk ve gençlik konulu, psikolojik ağırlıklı oyunlar; *İş Karar Vermekte*, *Zorla İspanyol*, *Aşk Duvarı*, *Yeni Çıkan Şarkılar* ya da Juliette.

İnsandan toplum psikolojisine uzanan zaafıların eleştirisi; *Kristof Kolomb'un Yumurtası*, *Gözü*, *Devetabanı*. Zamanı somutlaştıran, sorgulayıcı nitelikte oyunlar; *Yürüyen Geceyi Dinle*, *Dün Neredeydiniz*.

Vatan şairi Namık Kemal'i konu olan; *Vatan Diye Diye*.

Bunların dışında Reşat Nuri'nin romanından uyarlanan *Çalı Kuşu* da ulusal bilince katkısından ötürü sahneye taşınmıştır.

Öz ve Biçim

Trajik yönü ağır basan dramlarda, korku, acıma ve merak unsuru bilinçli olarak oyunun aksiyonunu hızlandırıcı nitelikte kullanılır. Şiirli bir dilin esas olduğu dramlarda, izleyicide ortak ruhu oluşturma hedeflenir.

"Asıl komedi insanı düşündürür ve ciddînin bittiği yerde başlar" ⁽²⁴⁴⁾ diyen Cumalı, ince bir yergi ve derin bir taşlamanın söz konusu olduğu komedilerde, güldürürken düşündürür de. Kişilerin zaafı sivriltilerek, karakter uzantısı tipler karika-

(244) *Renault Magazin*, "Cumalı ile Söyleşi", S.3, Temmuz 1985, s.7.

türleştirilir. Yöresel özellikler ve halk ifadeleri, benzetmeler, yer yer argo ve küfürler ile eğlenceli bir konuşma/ diyalog oluşturulur. Davranışlar, jest ve mimiklerle hareket komiği yaratılır. Yanlış anlamadan kaynaklanan söz komikleri ve kafiye düşürme gibi komedi unsurları ustaca kullanılır.

Yazar, dramlarında ve komedilerinde büyük ölçüde, oyun kişilerinden biri veya bir kaçının bir sözü, bir durumu veya bir olayı yanlış anlayıp değerlendirmesinden doğan tersliklerden yararlanır. Tiyatro sanatında bu yöntem "tersinleme"⁽²⁴⁵⁾ olarak değer kazanır. Seyirci önceden kendine sunulmuş olan doğru bilginin ışığında, oyun kişinin yanlışlığını görür. Yanılgı, oyun kişinin zaaflarını sergilediğinde, "gülünç"⁽²⁴⁶⁾ ironi olarak, oyun kişinin yanlışlığının izleyiciyi duygulandırıcı nitelikte sergilenmesi ise "dramatik"⁽²⁴⁷⁾ ironi olarak anlam kazanır.

Dekor

Necati Cumalı, Anadolu insanını sergilerken dekor olarak daha çok dar mekânın yani kapalı yerin dekorunu esas alır. İlk eserlerinde ülkemizin doğal güzelliklerine işaret etme arzusuyla denizi ve kumsalı sahneye taşımaya çalışsa da sonradan sahne tekniğinin sınırlarını zorlayan bu tür tercihlerden vazgeçer. Realist bir gözlemci olarak çoğunlukla titiz bir şekilde sergilediği dekoru, zaman zaman sembolik bazı eşyalarla düzenler.

Sahnede yer alan her şeyin fonksiyonel olmasına dikkat eden yazar, oyunda rolü olmayan hiç bir şeye sahnede yer vermez. Bir ruh hâlinin yansıması gibi sergilenen dekorda, zaman zaman sembolik bazı unsurlar da yer alır (*Masalar*'da masa, *Devetabanı*'nda devetabanı.. gibi.). Tarihî bir şahsiyeti sahneye taşıma söz konusu olunca dönemin atmosferini hissettiren bir mazi realizmi söz konusu olur. Yazar tarihî gerçeklere uygun bir dekoru sahneye taşır (*Vatan Diye Diye*).

Gerçeği esas alarak oluşturduğu dekorlarda yazar, tiyatrodaki "hayatın ilk unsuru"⁽²⁴⁸⁾ olarak değerlendirilen ışık unsurunu da bilinçli olarak kullanır.

Zaman

Oyunlarında daha çok uzun vaka zamanını esas alan yazar, sahne, tablo ve perdelere geçişte, zamanda atlama tekniğini kullanır. Geçen süre ile ilgili gelişmeler konuşma esnasında özetleme yolu ile sahneye ulaşır. Sekiz oyunda zaman bir günün yani yirmi dört saatin dışına taşmaz. Sadece "*Dün Neredeydiniz*"de hatırlama yolu

(245) *Sevda Şener, Karaların Memetleri Üzerine Bir İnceleme, Ankara 1972, s.17.*

(246) *a.g.y.*

(247) *a.g.y.*

(248) *Strowsky, Tiyatro ve Bizler, s.73.*

ile geçmişe dönülür ve hatıradaki zaman günler, aylar, yıllar şeklinde uzar. Bunun dışındaki kısa zamanlı, yani yirmi dört saatten daha az bir zamanın esas olduğu oyunları şu şekilde sıralamak mümkündür: *Kristof Kolomb'un Yumurtası*, *Kaynana Ciğeri*, *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette*, *Zorla İspanyol*; *Vur Emri*, *Yürüyen Geceyi Dinle*.

Özellikle son dönem oyunlarında zamanla ilgili bir hesaplaşma, kaçırılan fırsatları sergileyerek yaşanan anın önemine dikkati çekme, ölümlü dünyada yaşanan zamanın kıymetini bilme gibi, yazarın yaşlılığı ile paralellik gösteren bir "zamanda yoğunlaşma" da dikkati çeker.

Kişiler

Oyunları geliştirmede, kişi münasebetlerini sergilemede ustalık gösteren Necati Cumalı, kişilerini daha çok; tanıdığı, özelliklerini bildiği yakın çevresinden, okuduğu ve etkilendiği eserlerden, yaşadığı "ulus olma süreci"nden, güncel olaylar ve sorunlardan hareketle oluşturur. Kalabalığın içinden çıkarılmış kadar gerçekçi tabii olan bu kişiler, mensup oldukları çevrenin bütün unsurlarını üzerlerinde taşırlar. Gerçeğe yakın bir yanılısma ile oluşturulan bu kişiler gerçek hayattaki benzerlerinin tipik unsurlarını da sergilerler.

Kişi bakımından oyunlarda töre ve çevre baskısı altında çaresiz kalan insandan, mücadele eden umudunu yitirmeyen kararlı insana, köylüsünden şehirlisine, cahilinden aydınına, kadınından erkeğine, yaşlısından gencine, ... uzanan bir çeşitlilik dikkati çeker.

Oyunların baş kişileri çoğunlukla karakter olarak çizilirken, baş kişinin belirginleşmesini sağlayan diğer kişiler, "karakter uzantıları olan tipler" ⁽²⁴⁹⁾ yani tipik özellikleriyle sahneye taşınan ancak kısmen psikolojik derinlikleri olan kişiler şeklinde anlam kazanır. Dekoratif nitelikte tamamlayıcı ve fon kişiler de söz konusudur. Bunlar da çoğunlukla tip olarak belirirler.

Cumalı, bazı oyunlarında genel adlarla oluşturduğu kişilere de yer verir. Böylelikle aynı durumda olan benzerlerinin sorunlarını özel ad kullanmaksızın sergilemeyi hedefler. *Kaynana Ciğeri*, *Zorla İspanyol* komedilerinde ve *Tehlikeli Güvercin* ile *Yürüyen Geceyi Dinle* dramlarında yer alan kişiler, bu şekilde oluşturulmuştur. Ayrıca *Dün Neredeydiniz* adlı oyunda ise genelden öze doğru özelden yine genele doğru bir gidiş esastır. Önce genel ad ile belirtilen bu kişiler, aksiyon içinde farklı hikâyeleri ile özel isimler alırlar.

(249) *Sevda Şener, Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*, Ankara Üniversitesi DTCF. Yayınları, Ankara 1972, s.112.

Cumalı Türk tiyatrosuna unutulmaz kişiler getirir. Derin hoşgörüsü, ince zekâsı, iç ve dış yapısı ile Türk insanını sahneye taşır. İnsancıl ilişkileri ve anlamları verebilmek için psikolojik yönü olan ve kesin hatlarla belirtilen karakterlere yer verir.

Töre baskısı altında ezilen Fatma (*Boş Beşik*), çevre baskısıyla felâkete sürüklenen Mine (Mine), kadınlığın isyankâr sesi Meryem (*Derya Güllü*), Akdeniz ikliminin sıcak kanlı, kıvrak zekâlı Döndü Bacısı (*Nalınlar*), fedakârlığın ve mertliğin temsilcisi Osman, ihanetiyle beliren ve ustaca çizilen Hasan (*Susuz Yaz*), umuda kaçışın felâkete sürüklediği Halil (*Vur Emri*), mücadeleci kimliğiyle beliren ve yazının sözünü emanet ettiği kişiler olarak anlam kazanan Avukat (*Tehlikeli Güvercin*) ve Erkek (*Yürüyen Geceyi Dinle*), tutku peşinde bir ömür tüketmenin derin yorumcusu avcı Duran (*Yaralı Geyik*), sadece güzelliğinin kurbanı olan Suna (*Bir Sabah Gülecek Uyan*), kalabalık içinde bunalan İlder (*Devetabanı*) gibi oyun kişilerini, Türk tiyatrosu edebiyatının unutulmaz kişilerinden saymak gerekir.

Ayrıca vatan şairi Namık Kemal de Necati Cumalı tarafından sahne dünyasına taşınan kişilerdendir.

Olay Dizisi

Gerçekçi hayatın yansımasını temel alan Aristotelesçi yaklaşımı ile Cumalı, klâsik bir olay dizisine yer verir: Serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm.

Serimde yazar, oyunu anlaşılır kılabilmek için yer yer dekor unsurlarıyla, çoğunlukla da konuşma /diyalog vasıtasıyla açıklayıcı bilgiler verir. Aksiyonun gelişimi içinde hissettirilmeden verilen bilgiler izleyiciyi oyunun içine çeker. Aksiyonun gelişiminde, oyunun bütünlüğüne uygun bir şekilde yoğunluğunu azaltarak devam eden açıklayıcı unsur, özellikle oyunun başında izleyiciyi merakta bırakmayacak ölçüde, kişi, olay, dekor ve zaman ile ilgili tanıtıcı bilgiler verir.

Yazar, yer yer eski Yunan tragediyalarında kullanılan koro vasıtasıyla, yer yer de allegorik unsurlar vasıtasıyla açıklayıcı, tanıtıcı bilgiler verir. Aksiyonun ayrılmaz bir parçası olan serim oyun boyunca varlığını sürdürür. Yazar mahallî unsurlarla, kişilerin özelliklerini yansıtan, olay-dekor münasebetini şekillendiren eşyaları da serimde fonksiyonel olarak kullanır.

Serimin hazırladığı zeminde olayların gelişmesini sağlayan çatışmalar ve düğümler yer alır. Yazar karşıtların dengesi ile sağlanan estetik unsurunu daha çok, önceden haber verilen çatışma ile basamaklı olarak gelişen çatışmayı bir arada kullanarak sergiler, geliştirir. Yazar, kişilerin söz ve davranışlarıyla önceden sezdirilen bir çatışmayı, kişilerin isteklerinde ısrarlı, duygu ve düşüncelerinde kararlı olmaları ile

basamaklı olarak gelişen bir çatışmaya doğru götürür. Oyun kişilerinin her davranışı başından itibaren hesaplanmıştır. Kişiler olayı inandırıcı kılabilcek seviyede karakter niteliğiyle geliştirilmiştir. Her davranışları bir karşıt davranışla karşılanır.

Hem önceden sezdirilen hem de basamaklı olarak gelişen çatışmanın bir arada kullanıldığı oyunları tür ve yazılış tarihi esasına uygun olarak şu şekilde sıralamak mümkün: *Nalınlar, Bakanı Bekliyoruz, Devatabanı; Susuz Yaz, Vur Emri, Tehlikeli Güvercin, Ezik Otlar, Yürüyen Geceyi Dinle, Yaralı Geyik, Bir Sabah Gülerek Uyan.*

Bu oyunları, önceden sezdirilen çatışma ile şekillenen oyunlar takip eder. Oyunun başından itibaren olacakları hissettiren, ima eden ve her an gerçekleşmesi merakla beklenen bu çatışmanın esas olduğu eserler ise şunlardır:

"Kristof Kolomb'un Yumurtası, Kaynana Ciğeri, İş Karar Vermekte, Masalar, Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette, Zorla İspanyol, Gömü; Aşk Duvarı, Dün Nere-deydiniz.

Üç boyutlu, kesin çizgilerle yaratılmış karakterlerin kararlı davranışlarıyla ortaya çıkan basamaklı çatışmayla geliştirilen oyunlar ise, *Boş Beşik, Mine, Derya Güllü ve Vatan Diye Diye* olarak belirtilebilir.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun gerçekçi yapıdaki genel görünüşüne uygun eserler veren yazar çoğunlukla madde ile mananın çatışmasını sergiler. Bu değerler arasında bocalayan insanın tercihini somutlaştırır. Toplum-insan, töre-içgüdü, çevre şartları-arzular; eski-yeni, yaşlı-geç, sabır-acelecilik; tevekkül inancı-hayata müdahale; aşk-para, duygu-mantık, hayal-hakikat; insafsızlık-merhamet; umut-çaresizlik; yerli-yabancı; obalı-ovalı;... ve yaşamak ile ölmek gibi unsurlar arasında bitmek bilmeyen çatışmalar söz konusudur.

Özellikle yaşamak, ölümün soğuk nefesiyle daha bir anlam kazanırken, çoğalmak, ölüme karşı direnmenin tek yolu olarak değer bulur. Bir amaç, bir tutku, bir ideal uğruna harcanmayan ömrü anlamsız ve boş bulan yazar, çalışmayı ve eser bırakmayı da ölüme karşı direnme olarak görür. Bu onun, çoğalma arzusunun bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

Aksiyonu doruğa doğru sürükleyen çatışmalar, baş oyun kişinin yönelişine göre, çeşitli engellerle izleyiciyi, korku, merak, endişe, heyecan ve bekleyişe sürükler. Bu engeller ana ve ara düğümler şeklinde belirir. Yazar oyunun orta kısmına doğru attığı düğümleri oyunun sonuna doğru çözümlere ulaştırır. İzleyicinin ilgisini oyunun sonuna kadar uyanık tutan ara düğümlerin çözümü, birbiriyle bağlantılı yeni düğümleri de beraberinde getirir. Ana düğüm oyunun sonuna kadar varlığını sürdürür.

Cumalı'nın bütün oyunlarının bir "doruk noktası" vardır. Daha çok çözüme yakın olan son bölümde yer alan doruk nokta, kahramanların karar anı ya da deği-

şim anı olarak belirir. Kısacası, son dönemeç noktası ya da çözümü hazırlayan zirve olarak anlam kazanır. Çoğunlukla en heyecan verici nokta olarak beliren bu sahne- de yazar, oyunun baş kişinin kararlı yönelişini, değişimini sergilerken, oyunun çö- züme giden akışını da sezdirir.

Cumalı, komedilerinde daha çok sürprizli ve mutlu sonu esas alırken, dram- larında hazin, sarsıcı ve etkileyici bir çözüme yer verir. Belirgin, anlaşılır ve ilginç çözümler, izleyicinin inanabileceği hayatın gerçeğine yakın bir gerçekliği yansıtar. Mantıkî bir çizgide izleyicileri arınmaya götürmeyi hedefleyen yazar, özellikle oyu- nun son sözlerini şair hassasiyeti ve inceliği ile oluşturur.

Konuşma Örgüsü

Cumalı'nın oyunlarını farklı, etkileyici ve derin kılan temel unsur zaten, dili- nin şiirsel olmasıdır. Gerçekleri daha romantik ve lirik bir atmosferde sergilemesi, estetik üslûbuna zemin hazırlar. Yazarın bu konudaki başarısının kaynağı şairliğine dayanır. "Benim Türkçemi geliştirmekte folklor tutkum çok yararlı oldu. Halk tür- külerinin dilinde, deyiş özelliklerinde kendime özgü özümlediğim bir kaynak bul- dum." ⁽²⁵⁰⁾ diyen yazar, estetiğin zıtlar prensibini temel alır. Her şeyi zıddı ile birlik- te işleyen yazar, gerçekliği bir şair hassasiyeti ile sergiler. Yalınlığı esas alan Cuma- lı, bu üslûp tarzının "ulus olma süreci"ni yaşamasıyla ilgili olduğunu şu şekilde açık- lar: "Ulus olma sürecinin özelliklerinden biridir (yalınlık). O dönemde kim varsa ya- lındır. Atatürk'ün dönemi yalınlıkla özdeşir. Bu yalınlık, kendiliğinden o eğitimi verdi bize" ⁽²⁵¹⁾.

Yazar halk unsurlarıyla ördüğü oyunlarında deyimlerden argoya, ikilemeler- den halk inanmalarına, atasözlerinden tekerlemelere uzanan bir çeşitliliği sergiler. Aksiyonu yüklenen konuşma / diyalog, jest ve mimiklerle desteklenir. Böylece söz "lâf olmak" tan ⁽²⁵²⁾ çıkar. Samimî bir anlam kazanır.

Yazar sahnedeki aksiyonu sağlamak için kullandığı konuşma/diyalog yönte- mini iki türlü geliştirir: Komedide, dedikoduya kadar uzanan, fikir cambazlığına, taşlamalara yönelen bir konuşma esas iken, dramlarda felsefî ağırlıklı, ciddi nitelik- te düşüncelerin ifadesi esastır. Fakat bu, bir tür içinde sadece komik veya dramatik konuşmaların yapılması anlamını taşımaz. Yazar her iki türde de konuşmanın tabîî akışını yakalar. Hem ciddi, hem de eğlenceli konuşmalar mesaja, konu ve kişilerin davranışlarına ters düşmeyecek tonda oyunları şekillendirir.

Konuşma ile davranış arasında derin bir denge ve uyum oluşturan yazar, be- denî bir ifade olan jestlerle mesajı daha anlaşılır bir şekilde sergiler.

(250) Cumalı, "Bir Konunun Ardında", *Türk Dili Dergisi*, S.7, Temmuz- Ağustos 1988.s.21

(251) Cumalı, Akbal, Gürpınar, "Konuşmalar", s.42.

(252) Strowsky, *Tiyatro ve Bizler*, s.101.

Başarılı bir konuşma örgüsü geliştiren Cumalı, sahnedeki aksiyonu sağlayan konuşma diyalog yöntemini, sahne dışında aksiyona hız katan olayları ve durumları sahneye taşımada da ustalıkla hissettirmeden kullanır. Konuşma örgüsü kişilerin kendileri ve çevreleri hakkında tanıtıcı, açıklayıcı bilgiler vermesini sağlayacak şekilde oluşturulur. Olay dizisinde kişilerin ısrarlı ve kararlı davranışlarını sezdiren konuşmalar söz konusudur.

Açık, anlaşılır, sade ve duru bir dil kullanan Cumalı, Türkçenin zenginliğini, kıvraklığını, derinliğini ve esnekliğini sergileyici tarzda yaşayan dili bütün güzelliğiyle sahneye taşır.

Hümanist bir yaklaşımla Anadolu insanını konu alan Cumalı, ana hatlarıyla değerlendirdiğimiz ulusal tiyatronun yaratılmasına katkıda bulunan oyunları için şu yorumu yapar: "Benim oyun anlayışım şiir anlayışıyla bütünleşir. Şiirlerimde olduğu gibi yalınlıktır ilk özellikleri. İnsancıl olan değerlerin altı çizilmiştir diyaloglarda. Şiirlerimde nasıl duygu sömürsünden, parlak sözlerden kaçınmışsam, oyunlarımda da bağlı kalırım bu tutumuma. Hançeresini bir müzik enstrümanı gibi, söz gelişi, keman, viyolonsel, kontrbas gibi kullanabilen oyunculara gereksinim gösterir oyunlarım, jestlerde sadelik korunur. Yönetmenlerin özellikle (Humaine) öze, dil açısından doğru tonlamalara önem vermesi oyunlarımın başarısını artırır. Görsellik hiç bir zaman kulağın önüne geçirilmemelidir" ⁽²⁵³⁾.

(253) Cumalı, "Raik Alınacak'a Mektup", s.54.

SONUÇ

Edebiyat dünyasına şiirle giren Necati Cumalı, oyun yazarlığında daha ilk oyunu "*Boş Beşik*" (1949) ile Anadolu gerçeklerine yönelen sanat çizgisini müjdeliler. İnsanı ve gerçekleriyle Anadolu, Cumalı için sonsuz bir kaynak olarak belirir. Yazar, dertleri, sıkıntı ve hasretleriyle kendi insanımızı yani "biz"i, hareket ve çatışmanın esas olduğu bir zeminde tiyatro dünyasına taşır.

Elli beş yılı aşkın sanat hayatında yetmişten fazla esere imza atan Cumalı, Reşat Nuri Güntekin'in romanından uyarladığı "*Çalı Kuşu*" dışında on komedi, on üç dram olmak üzere toplam yirmi üç tiyatro eseri yayımlar. Hem dram, hem de komedi sahasında eserler veren Cumalı, "ulusal tiyatro"nun yaratılmasına katkısıyla tiyatro edebiyatımızın öncülerinden sayılır.

Türk tiyatro edebiyatının "*Arayışlar*" devrinden "*İlk Kıvıltılar*" devrine geçtiği yıllarda ilk eserlerini veren yazar, daha bu ilk oyunları ile seviyeli imzalar arasına girmeyi başarır. Tiyatro edebiyatının gelişme çizgisine paralel bir gelişme gösteren Cumalı, tiyatronun ilgi alanını genişleten oyunlar kaleme alır.

Başlangıçta tiyatro tekniğini ilk defa deniyor olmaktan kaynaklanan bir geçiş dönemi üslûbu ile eserler veren Cumalı, bu sahada geleneksel tiyatromuzun temel unsurları ile Batılı tiyatro tekniğini ustaca birleştirir. Cumalı'nın oyun yazarlığı, hazırlık dönemi ve olgunluk döneminin iki devresi olmak üzere üç devre halinde incelenebilir: Hazırlık dönemi (1949-1960), Cumalı'nın tiyatro sahasında kimlik ve üslûp arayışı olarak şekillenir. Tiyatro tekniğinde bazı aksamalar ve zorlamaların görüldüğü bu dönemin son iki eserinde hem dram, hem de komedide olgunluk döneminin yaklaşmakta olduğu mesajını verir. Olgunluk döneminin birinci devresinde yani 1960 ile 1970 yılları arasında yazdığı oyunları ile Türk tiyatro edebiyatının ilgi alanını genişleten, Türk insanının hayatına ve törelerine reformcu bir anlayışla yaklaşan tavrı ile belirginleşir. Olgunluk döneminin ikinci devresinde (1970-2001) ise kişisel üslûplu en olgun eserlerini verir. Daha yumuşak ve derin, daha iyimser ancak sorgulayıcı ve "zamanın kıymetini bilme" mesajı taşıyıcı eserleriyle dikkati çeker. Hayatın gerçeğini derinliğine kavrayış, realiteyi estetik ölçülere taşıyan şiirli üslûp, eserleri etkileyici ve orijinal kılar.

Daha ilk oyunu ile adından söz ettiren Cumalı, köy, kasaba, kadın ve cinsellik konularıyla Türk tiyatro edebiyatına farklı bir soluk getirir. Eserlerini titizlikle işleyen yazar, başarıyı halkın hayal gücüyle yarattığı unsurlara inmekte bulur. Cumalı için halk unsurları ve folklor malzemeleri vazgeçilmez kaynaklardır.

Mensup olduğu nesli "kısmeti kapalı gençlik" diye nitelendiren yazar, ulus olma aşamasını yaşamanın getirdiği bilinçle yalınlığı esas alır. Daha çocuk denilebilecek yaşta edebiyata ve özellikle tiyatroya büyük bir ilgi duyan Cumalı, hayatı elle tutulur, gözle görülür kılabilmek için çaba sarfeder. "Uçucu" olarak değerlendirdiği hayatı, eserleriyle kalıcı kılmak amacına hizmet eder.

Tiyatronun etkileyici gücünü bilinçle kullanan yazar, hayatı bütün canlılığı ve ahengiyle sanat dünyasına taşımayı hedefler. İnsandan topluma toplumdan evrensele uzanan yazar, kalabalık içindeki sıradan insanın sıkıntılarını, dertlerini ve hasretlerini konu alır.

Cumalı'nın oyunlarında mitolojik unsurlardan tarihî konulara kadar uzanan bir kültür zenginliği esastır. Ulus olma sürecini yaşamış olmak yazarı daha duyarlı davranmaya yönlendirir. Bu sürecin temel vasfı olan yalınlığı şiirli bir anlatımla bütünleştiren Cumalı, halk ezgilerinin derin yorumcusu haline gelir. Yaşadıklarını gözlemleriyle birleştiren, bilgi, birikim ve tecrübeleriyle yeniden yorumlayan yazar, oyunlarının dokusunu çatışma ve hareketle oluşturur. Aristotelesçi bir yapıya sahip olan oyunlarında serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüme yer veren yazar, bu tekniği kendine göre yorumlar. Bazı unsurlarını ihmal etmekle birlikte genel itibarıyla Aristotelesçi, benzetmecî, yanılsamacı bir anlayışı benimser ve bütünlüğü esas alan kapalı biçime yer verir. Eleştirel gerçekçi, romantik ve ekspresyonist bir üslûpla oluşturduğu eserlerinde sert gerçeği, sanat dünyasının estetik zemininde büyüteç altına alır. Aksayan yönlerimizi sergilemekle, ideal olanı hissettirmeyi hedefler.

Mahallî ve millî değerlerden insanlığa ait ortak değerlere uzanan Cumalı'nın oyunlarında sergilediği temel özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Fikrî temelde, "ulus olma" bilinciyle Atatürkçü, çağdaş ve laik bir toplum anlayışı esastır. Bu anlayışla ve hümanist bir yaklaşımla madde ile mana arasında bocalayan Anadolu insanının sorunları ve toplumun aksayan yönleri sergilenir.

İnsanî temelde, çevre şartlarının insanı şekillendirmesi, içgüdü ile çevre şartları ve törelerin çatışması esastır.

Sosyolojik temelde, anlayışların, değerlerin, fikirlerin ve duyguların çatışması sergilenir. Bölgesel sorunlar, farklı düşünce ve âdetler, toplum düzenindeki ve devlet çarkındaki aksamalar sahnelenir.

Psikolojik temelde ise kişinin hem kendi "ben" i ile çatışması, hem de "üst ben" i yani çevresi ve toplumla çatışması söz konusudur.

Atatürkçü fikir yapısı ile Anadolu gerçeğini temel alan Cumalı, kadının isyankâr sesini duyuran eserleriyle, tiyatro edebiyatımıza arzuları, ihtiras ve acıları ile gerçek kadını getirir. Kadın ve cinsellik konusunu bir arada ele alan yazar, kadın üzerindeki baskıları dile getirir. Cumalı'nın, kadının sesini duyurmayı hedeflediği bu

eserler, edebiyatı, kadın ve erkek edebiyatı olarak değerdendiren Feminist edebiyat kuramcıları için orijinal nitelikte bir araştırma malzemesi olabilir.

Ege insanını ve özellikle Urla'yı yaygın bir şekilde Türk edebiyatına sokan Cumalı, cinsî tatminsizliğin insanları felâkete sürükleyen seyrini de estetik ölçüler içerisinde sergiler. Konu, kişi ve malzeme bakımından orijinal unsurlarla yüklü eserlerinde kişi psikolojisinden toplum psikolojisine uzanan bir gerçekliğin peşindedir. Farklı canlı ve etkileyici kişileriyle Türk tiyatro edebiyatına unutulmaz kişiler kazandırır. Bazı oyunlarıyla ödülleri kazanan Cumalı'nın sadece ülke sınırları içinde kalmayan şöhreti ve başarısı, yerli unsurları evrenselliğin zemini olarak görmesinden kaynaklanır.

"Yüreğinin yandığı" hemen her konuyu sağlam bir muhteva ile oyun dünyasına taşıyan Cumalı'yı başarılı kılan taraflarından en önemlisi de dilindeki zenginlik ve üslûbundaki yalınlıktır. Şair hassasiyeti oyunlara derinlik kazandırırken şiirli anlatım da oyunları estetik kılar.

Türk tiyatro edebiyatının gelişmesine, yenilenmesine ve ilgi alanını genişletmesine katkıda bulunan Cumalı'yı "ulusal tiyatro"nun yaratılmasını gaye edinen öncülerden saymak gerekir. Elli beş yılı aşkın sanat hayatını edebiyata, özellikle de tiyatroya ayıran Cumalı, sadece şair yönüyle değil oyun yazarlığıyla da Türk edebiyatına damgasını vuran bir sanatçıdır.

KULLANILAN TİYATRO TERİMLERİ⁽²⁵⁴⁾

aksiyon: 1. Eylem: Bir iş, hareket yapmak, bir davranışta bulunmak. 2. Davranış: Bir değişiklik getirebilecek etki uyandırabilecek düşünce ya da hareket. 3. Bir oyun-
cunun sahne üzerindeki hareketi; bu hareketten ortaya çıkan gelişim. 4. Baş olgu: Oyunun temasını geliştiren başlıca olay, öykü, gelişim. 5. Sıra olaylar: Bir oyunun metninde yer alan arka arkaya sıralanmış durumlar ve olaylar. 6. İç aksiyon: Oyunun havasını kuran gelişim. 7. Dış aksiyon: Oyunun olaylarında var olan hareket ve durumların gelişimi. 8. Konuşma aksiyonu: Oyunun konuşmalarında var olan devir-
genlik. Oyunu ileriye götüren anlatımdaki itici güç.

antagonist: Oyun kahramanı ile çatışan, karşı yanı tutan kişi (karşıt kişi).

Aristocu olmayan tiyatro: 1. Aristoteles'in önerdiği kurallara ters bir yolda davranılarak ortaya çıkarılan tiyatro türü. Bertold Brecht'in Anlatımcı Tiyatrosuna (Epik Tiy.) ve kendi aralarında bağlantısız tablolar zinciri kullanan başka akımlara verilen ad. Bu tiyatroda, Aristoteles'in arınım (katharsis), psikolojik gelişim ve trajik akım, bulgu anlayışına karşı durulur.

Aristocu tiyatro: Üç birlik kuralı (yer, zaman, olay) ile kurulu, dinsel niteliği olan tiyatro. Seyirciye acıma ve dehşet duyguları vererek ruhu tutkulardan arıtma (katharsis) yolunu öngören tür. Bunlar, daha çok tragedya türündeki oyunlar konusunda düşünülür.

Benzetmeci tiyatro: Başlıca iki tiyatro anlayışından biri. Gerçek bir yaşantı vermek isteyen yanılsamacı tiyatro. Bunun tersi göstermeci tiyatro.

Brechtçi tiyatro: Epik tiyatro. Aristocu yaklaşımın tersine izleyiciye oyun izlemek-
te olduğunu hissettiren ve bu yabancılaştırma etmenini esas alan tiyatro.

(254) Çalışmada, terimlerin hangi anlamına ağırlık verildiğini göstermek için hazırladığım bu bölümde öncelikle aşağıdaki kaynaklardan yararlandım:

Aziz ÇALIŞLAR, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.

Özdemir NUTKU, *Dram Sanatı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1983.

Fortunat STROWSKY, *Tiyatro ve Bizler*. Çeviren: Sabri Esat Siyavuşgil, MEB. Yayınları, İstanbul 1990.

Sevda ŞENER, *Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri*, Ankara 1972.

-----, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* (1923- 1972), Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1972.

-----, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları* (1923-1970), DTCF Yayınları, Ankara 1971.

Haldun TANER- Metin AND- Özdemir NUTKU, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1966.

çatışma: 1. Oyun kişileri arasındaki çatışma. 2.İç Çatışma: tinsel olan çatışma. Bir kişinin kendi kendisiyle olan çatışması. 3.Dış çatışma: hareketlerle ve sözlerle olan çatışma. Karşıt güçlerin ve duyguların çatışması.

atlamalı çatışma: Sorunun çözümüne gitmek için atlamalı olarak geliştirilen çatışma.

basamaklı çatışma: Kişilerin isteklerinde ısrarlı, duygu ve düşüncelerinde kararlı olmaları ile gelişen çatışma.

dural çatışma: Aksiyonu az olan kişi ve olayı değiştirmeyen çatışma.

önceden sezdirilen çatışma: Kişilerin söz ve davranışlarıyla önceden sezdirilen çatışma

dekor: Bir oyunun geçtiği yeri, renk, kalıp ve ışık öğeleri ile canlandıran araç.

dolantı: Oyun yazarınca bilinerek düzenlenen karışıklıklar. Tragedyada kişileri yıkıma, komedyada ise gülünçlü bir çözümlüğe götüren çatallaşmalar.

dolantı komedyası: bkz. entrika komedyası.

doruk: Bir oyunun geriliminde en üst, keskin nokta. Son dönemeç noktası ya da çözümlü hazırlayan zirve.

dram: 1. Lirik ve epik yanında üçüncü bir edebiyat türü. Genel olarak tiyatro yapıtlarının konuşma düzeni için kullanılır. 2. Sahnede oynamak üzere konuşmalı olarak yazılmış karşıt oluşların çatışmasıyla gelişen oyun. 3. Halk dilinde ciddi oyun.

düğüm: Oyunda serimden sonra, olayın ilk çapraştığı, çatallaştığı yer. Olayların düğümlenmesi oyunda gerilimi sağlar.

ana düğüm: Oyunun temelini oluşturan asal düğüm.

ara düğüm: Oyunu canlı kılan, ana düğümü besleyen merak uyandırıcı düğümler.

asal düğüm: Ana düğüm.

ilk asal düğüm: Çatışmayı başlatan düğümdür, genellikle orta bölümün başlangıcında yer alır.

son asal düğüm: Çatışmayı sonuca yönelten düğümdür, genellikle orta bölümün bitişinde yer alır.

dünyada ilk oynanış (Premiere): Bir oyunun, bütün dünyada, ilk kez oynanması.

eksodas: Antik koronun orkestradan çıkarken oyun bitiminde söylediği şiirli ezgi.

ekspresyonist tiyatro: Naturalizmin aşırı doğa kopyacılığına ve empresyonizmin dış izlenim düzenine karşı bir tepki olarak doğmuş ve 1910'dan 1924'e kadar sürmüş

bir tiyatro akımıdır. Tiyatro alanında ekspresyonizm, ilk olarak Almanya'da uygulanmıştır. Alman ekspresyonist yazarları, naturalist çevre oyunlarına, empresyonist atmosfer ve duygu oyunlarına ve simgeli düşünce oyunlarına karşı, iç gerçeği, salt insanı eksen olarak alan oyunlar yazmışlardır. Baba, çocuk, karı, koca, öğretmen, asker gibi çok genel tiplerden hareket eder, bunlara özel nitelikler vermezler. Konuyu tektonik bir örgü yerine kopuk kopuk ancak tüm anlam bakımından ortak bağı olan tablolar sistemi ile işlerler. Naturalizmin, gerçeğe uymuyor sakıncasıyla oyundan çıkıp attığı monologu, ekspresyonistler, iç dünyanın doğrudan doğruya anlatımı sayarak yeniden kullanırlar. Ekspresyonist tiyatro, yönetim, dekor ve ışıkta yalınlık arar.

epik tiyatro: İllüzyoncu tiyatronun seyirciyi saran yaşantısı yerine, anlatıcı, belgeleyici, göstermecî ve üslûp ile seyirciyi uçul yoldan bir gözlemci olmaya zorlayan ve seyirciye olayı yaşatmak yerine onu olayın dışında bırakıp yargı vermesini sağlamak ereğini güden tiyatro türü (Kökleri Orta çağda ve Çin Tiyatrosunda). Önce de-neysel yönden Erwin Piscator sonra da geniş anlamıyla Bertold Brecht'ce kuralları saptanan tür. (bkz. Aristocu olmayan tiyatro).

entrika komedyası: Birtakım dolapların dönmesiyle gelişen komedy türü.

fars: İlkel, yalnız güldürme öğelerinden yararlanan, kimi kez inanırlığın sınırını aşan, gülümsemeyle yetinmeyip güldürmeyi erek edinen hafif komik oyun.

geleneksel tiyatro: Aristoteles'in tanımlamasına uyan, başı, ortası, sonu (serimi, düğümü, çözümü) bulunan, tek olayı dağılmadan anlatan, gerekçe-sonuç ilkesi ile yürüyen, gerilimi ve ilgiyi tutan olaylar ve durumlarla kurulmuş oyunlara verilen genel ad.

gerçek yanılma: Gerçeğin sahne üzerindeki görüntüsünden ortaya çıkan değişme, yanılma.

grotesk: Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren, söylemek istediğini usculuğa karşı, us'a aykırı yadırgatmalarla veren güldürü biçimi.

iç konuşma: Bir oyuncunun sahnede konuşmadığı halde, düşündüklerini seyirciye duyurması.

ironi(tersinleme): Tiyatro sanatında oyun kişilerinden birinin veya birkaçının bir sözü, durumu veya bir olayı yanlış anlayıp değerlendirmesinden doğan terslikler.

dramatik ironi: Oyun kişinin yanılışının izleyiciyi duygulandırıcı nitelikte sergilenmesi.

gülünç ironi: Yanılışın, oyun kişinin zaaflarını sergileyici nitelikte ve komik olması.

jest: Çoğu kez alışlagelmiş ve kalıplaşmış vücut hareketi. Oyuncunun ya da hatibin kullandığı hareketler.

karakter: İnandırıcı, kararlı, her davranışa karşı bir davranış geliştiren ve psikolojik derinliği olan kişi.

karakter uzantısı tipler: Tipik özellikleriyle sahneye taşınan, ancak kısmen de olsa psikolojik derinlikleri olan kişiler.

karşıt kişi: Oyun kahramanı ile çatışan, karşı tarafı tutan kişi (antagonist).

kasastasis: Komedinin gevşetme ve rahatlatma işlevi olan önemli unsuru.

katarsis: Seyircilerin olmayacak tutkularından arınmaları. Bu da ancak duyulan korku ve acıma duygusunun uyandırılması ile olabilir. Aristoteles'in "Poetica" adlı eserinde kullandığı bir terimdir. Dehşet ve acıma duygularının seyirciyi içsel bir arınmaya götürdüğünü önerir.

leitmotiv: Konuyu ve olayları yürüten motif.

mâşeri ruh: Aristocu tiyatronun izleyicide uyandırmak istediği ortak duygu ve ruh.

melodram: Pek acıklı rastlantılar üzerine kurulmuş, kolay etki olanaklarına baş vuran aşırı duygulu acıklı oyun.

mimesis: Sözlük anlamıyla öykünme (taklit). Platon (Eflatun) ile Aristoteles'in kullandıkları bir terimdir. Eflatun "Devlet" adlı yapıtında bu sözcüğü daha çok genel anlamda, yani "öykünme" anlamında kullanır.

mimik: Yunanca "mimos" sözcüğünden gelir. Düşünceleri, duyguları yüz ve gövde anlatımı ile vermek sanatı.

monodram: Tek oyun kişisi olan oyun.

monolog: Tiyatro oyununda kendi kendine konuşması, söylenme tekniği.

pastoral oyun: Konusunu mitolojilerden ve çoban masallarından alan oyun.

prolog: Antik Yunan tragedyasında başlangıç bölümü, koronun ortaya çıkmasından önceki konuşmayı kapsayan bölüm.

protagonist: Kahraman. Oyunun baş kişisi.

psikolojik oyun: Düşünce, duygu ve tutkuları inceleyen, bu öğelerin çözümlenmesine büyük yer veren oyun çeşidi.

serim: Oyunun başlangıç bölümü. Seyircilere kişilerin durumlarını, oyunun anlaşılması için geçmişteki olayları sahnedeki olay içine kaynaşmış olarak veren önemli bölüm.

stasiman: Eski Yunan tiyatrosunda iki epejzodia arasında sahne boşken, koronun orkestra alanında ayakta durarak söylediği ezgi.

tezli oyun: Aksiyonun, düşüncelerle geliştirildiği oyun türü.

tip: İnsanları genellemesine yansıtan, kendine özgü kişiliği olmayan, daha çok bilinen kalıplardaki insanları gösteren oyun kişisi.

tirad: Oyun kişilerinin uzun soluklu konuşmalarına verilen ad.

tritagonist: Üçüncü oyuncu. Eski Yunan tiyatrosundaki üç oyuncudan üçüncüsü. Antik tiyatroya bu üçüncü oyuncuyu getiren Sophokles'tir.

uyarıcı oyun: Kişisel, daha çok toplumsal duruma dikkati çekmek, seyirciyi bu konuda uyarmak ve uyandırmak ereği ile yazılı oyunlara verilen ad.

üç birlik kuralı: Klâsik oyunların özelliği olan yer-zaman-olay birliğini getiren kuram.

varoluşçu tiyatro: İnsanın dışı ve kendine olan yabancılığı, yalnızlığı, kişinin davranışlarıyla var olduğunu, karar zorunluğu ve sorumluluğuyla kendini gerçekleştirdiğini savunan tiyatro türü.

vodvil: Tanıma yanılmalarına ve olguların tuhaflığına dayanan kaba çizgili güldürü türü.

yanılsama: Göz bağlama.

Yanılsamacı Tiyatro: Seyircinin oyunla özdeşleşmesini isteyen Benzetmeci (Aristocu) tiyatro.

BİBLİYOGRAFYA

I. İNCELENEN ESERLER

Boş Beşik, İzmir Halkevi Dil ve Edebiyat Kolu Yayınları, İzmir 1949.

Mine, Varlık Yayınları, İstanbul 1959.

Bütün Oyunları I (Mine- Dün Neredeydiniz- Vur Emri), Tekin Yayınevi, İstanbul 1983.

Nalınlar, Kent Yayınları, İstanbul 1962.

Çalıkuşu (Reşat Nuri Güntekin), Oyunlaştıran: Necati Cumalı, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1963.

Derya Gülü, Kent Yayınları, İstanbul 1963.

Oyunlar 1 (Boş Beşik, Ezik Otlar, Vur Emri) İmbat Yayınları, İstanbul 1969.

Oyunlar 2 (Susuz Yaz, Tehlikeli Güvercin, Yeni Çıkan Şarkılara ya da Juliette), İmbat Yayınları, İstanbul 1969.

Oyunlar 3 (Nalınlar, Masalar, Kaynana Ciğeri) İmbat Yayınları, İstanbul 1969.

Oyunlar 4 (Derya Gülü, Aşk Duvarı, Zorla İspanyol) İmbat Yayınları İstanbul 1969.

Oyunlar 5 (Gözü, Bakanı Bekliyoruz, Kristof Kolomb'un Yumurtası) İmbat Yayınevi, İstanbul 1973.

Oyunlar 6 (Mine, Yürüyen Geceyi Dinle, İş Karar Vermekte) İmbat Yayınları, İstanbul 1977.

Yaralı Geyik, Devlet Tiyatroları Yayınları, 1980.

Boş Beşik- Yaralı Geyik- Kaynana Ciğeri, Tekin Yayınevi, İstanbul 1985.

Mine-Dün Neredeydiniz- Vur Emri, Tekin Yayınevi, İstanbul 1983.

Bir Sabah Gülerek Uyan, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

Vatan Diye Diye, İnkılâp Kitabevi İstanbul 1990.

Devetabanı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

II. YARARLANILAN KAYNAKLAR

A. YAZARIN DİĞER ESERLERİ

1. Şiir Kitapları

Aç Güneş, Karacan Yayınları, İstanbul 1980.

Başaklar Gebe, Bilgi Yayınları, Ankara 1970.

Bozkırda Bir Atlı, Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri, İstanbul 1981.

Bütün Şiirleri 1.Tufandan Önce, Bozkırda Bir Atlı, Aç Güneş, Huri ile Süleyman, Yazko Yayınları, İstanbul 1983.

Ceylan Ağdı, Sander Yayınları, İstanbul 1974.

Denizin İlk Yükselişi, Yenilik Yayınları, İstanbul 1954.

Güneş Çizgisi, Varlık Yayınları, İstanbul 1957.

Güzel Aydınlik, Kader Basımevi, İstanbul 1951.

Güzel Aydınlik, Varlık Yayınları, İstanbul 1959.

Güzel Aydınlik, Cem Yayınevi, İstanbul 1971.

Harbe Gidenin Şarkıları, Marifet Basımevi, İstanbul 1945.

İmbatla Gelen, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1955.

Kızılçullu Yolu, Ahmet İhsan Basımevi, İstanbul 1943.

Mayıs Ayı Notları, Milli Mecmua Basımevi, İstanbul 1947.

Yağmurlu Deniz, Varlık Yayınları, İstanbul 1968.

Yarasın Beyler, Adam Yayınları, İstanbul 1982.

Aşklar Yalnızlıklar (Toplu Şiirler 1), Can Yayınları, İstanbul 1986.

Kısmeti Kapalı Gençlik (Toplu Şiirler), Can Yayınları, İstanbul, 1986.

2.Hikâyeler

Ay Büyürken Uyuyamam, İmbat Yayınları, İstanbul 1969.

Ay Büyürken Uyuyamam, Çağdaş Yayınları, 8.b., İstanbul 1995.

Aylı Bıçak, Tekin Yayınevi, İstanbul 1981.

Uzun Bir Gece, Can Yayınları, İstanbul 1992.

Değişik Gözle, Varlık Yayınları, İstanbul 1956.

Değişik Gözle, İnkılâp Kitabevi, 5.b., İstanbul 1987.
Dilâ Hanım. Makedonya 1900, E Yayınları, İstanbul 1978.
Kente İnen Kaplanlar, Sander Yayınları, İstanbul 1976.
Kente İnen Kaplanlar, İnkılâp Kitabevi, 2.b., İstanbul 1991.
Makedonya 1900, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1976.
Makedonya 1900. Dilâ Hanım, Çağdaş Yayınları, 7.b., İstanbul 1995.
Revizyonist, Tekin Yayınevi, İstanbul 1979.
Revizyonist, Tekin Yayınevi, İstanbul 1980.
Susuz Yaz, Ataç Kitabevi, İstanbul 1962.
Susuz Yaz, Çağdaş Yayınları, 10.b., İstanbul 1995.
Yakubun Koyunları, Tekin Yayınevi, İstanbul 1979.
Yakubun Koyunları, Tekin Yayınevi, İstanbul 1984.
Yalnız Kadın, Varlık Yayınları, İstanbul 1955.
Yalnız Kadın, İmbat Yayınları, İstanbul 1970.
Yalnız Kadın, İnkılâp Kitabevi, 4b., İstanbul 1991.

3.Romanlar

Tütün Zamanı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1959.
Zeliş (Tütün Zamanı), 13.b., Çağdaş Yayınları, İstanbul 1996.
Yağmurlar ve Topraklar, Cem Yayınevi, İstanbul 1973.
Yağmurlarla Toprak, 4.b., Çağdaş Yayınları, İstanbul 1995.
Acı Tütün, Cem Yayınevi, İstanbul 1974.
Acı Tütün (Tütün Zamanı), İnkılâp Kitabevi, 7.b., İstanbul, 1991.
Aşk da Gezer, Sander Yayınları, İstanbul 1975.
Aşk da Gezer, İnkılâp Kitabevi, 3.b., İstanbul 1990.
Uç Minik Serçem, Bilgi Yayınevi, Ankara 1990.
Uç Minik Serçem, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1992.
Viran Dağlar, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1994.
Viran Dağlar, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1995.

4. Denemeler

Etiler Mektupları, Tekin Yayınevi, İstanbul 1982.

Niçin Af, Bilgi Yayınları, Ankara 1989.

Niçin Aşk, İmbat Yayınları, İstanbul 1971.

Senin İçin Ey Demokrasi, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976.

Senin İçin Ey Demokrasi, Tekin Yayınevi, İstanbul 1980.

Şiddet Ruh, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1990.

Ulus Olmak: Atatürk Denemeleri, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1995.

5. Çeviriler

Apollinaire'den Şiirler, Varlık Yayınları, İstanbul 1965.

Hughes, Langston. Memleket Özlemi, Ataç Kitabevi, İstanbul 1961.

Keller, Gottfried. Yedi Efsane, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1946 (Dara Güney ile birlikte).

Lamoris- Prevert. Cin Sıpa, Arkadaş Kitaplar, İstanbul 1981.

Merınee, Prosper. Altın Araba, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1963.

Storm, Theodor. Meşe Ağaçlı Köşk, M.E.B. Yayınları, Ankara 1946 (Dara Güney ile birlikte).

6.İnceleme

Apollinaire, Guillaume. Yaşamı- Sanatı ve Şiirleri, Alaz Yayıncılık, 1986.

Muzaffer Tayyip Uslu (Şiirleri, Yazıları, Kendisi İçin Yazılanlar), Yeditepe Yayınları, İstanbul 1956.

7.Senaryo

Bağımsızlık ya da Ölüm, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

8.Anılar

Yeşil Bir At Sırtında, Can Yayınları, İstanbul 1990.

9. Süreli Yayınlarda Çıkan Yazılar

- "Aşk Toplumsal Bir Olgudur", Gösteri, S.19, Haziran 1982, s.66.
- "Bir Konunun Ardında", Türk Dili Dergisi, S.7, Temmuz- Ağustos1988.s.21
- "Dediler ki", Varlık, S.1000, Ocak 1991, s.43.
- "Denek Taşı", Varlık, S. 837, Haziran 1977, s.9-10.
- "Büyük Kitaplar", Varlık, S. 857, Şubat 1979, s.4.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 858, Mart 1979, s.4.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 859, Nisan 1979, s.3.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 860, Mayıs 1979, s.3-4.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 861, Haziran 1979.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 862, Temmuz 1979, s.4-5.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 863, Ağustos 1979, s.5-6.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 864, Eylül 1979, s.3-4.
- "Etiler Mektupları", Varlık, S. 865, Ekim 1979, s.6-7.
- "İsrail'den Mektup" Kent Oyuncuları, S.13, Kasım 1963, s.
- "Karabataklar Uçuyor", Gösteri, S. 16, Mart 1982, s.28-30.
- "Karşılaştırmalar", Kooperatif Dünyası, Şubat 1979, S.95, s.15-17.
- "Kendimle Konuşma", Türk Dili, S. 350, Şubat 1981, s.490-493.
- "Kükürt Dumanları", Varlık, S.762, Mart 1971, s.6.
- "Mine Sahnede", Türk Tiyatrosu, S.321, Kasım 1959, s.11.
- "Mine Üstüne", Türk Tiyatrosu, S.320, Ekim 1959, s.24-25.
- "---- -----", Varlık, S.498, Mart 1959. s.6-7.
- "Oyunlarımızda Folklorun Yeri", Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler I, Hazırlayan: Feyzi Halıcı, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları,Ankara 1985, s.50.
- "Raik Alınacak'a Mektup", Türk Dili , S. 30, Mayıs-Haziran 1992, s.51-54.
- "Sait Faik Bizim İlk Klasiklerimizden Biridir", Milliyet Sanat, S.234, 3 Haziran 1977, s.9.
- "Şiddet Ruhu", Varlık, S.998, Kasım 1990, s.48.

- "Şiir Ölüyor mu?", Varlık, S.761, Şubat 1971, s.3-4.
- "Şiirin Attıkları", Varlık, S.798, Mart 1976, s.6.
- "Şiirin Yaranı", Varlık, S.763, Nisan 1971, s.4-5,31.
- "Şiirsiz Bir Dünya Yaşamaya da Değmez", Poesium I, Varlık, S.1004, Mayıs 1991,s.11.
- "Tiyatro Tekniği Üzerine", Varlık, S.524, 15 Nisan 1960, s.
- "Yalın Şiirin Ardında", Türk Dili , S.350, Şubat 1981, s.493.
- "Yenilik Adına", Dost, S.6, Eylül 1961, s.3-4.
- "Ziya Osman Saba'yı Anıyoruz", Varlık, S.834, Mart 1977, s.7, (Varlık, S.448'den aktarma).

B. HAKKINDA YAZILANLAR

1. Kitaplarda

- AKYÜZ, Kenan**, "Türk Edebiyatı- Yeni",Türk Ansiklopedisi C.32, Fas:257.
- ALANGU, Tahir**, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman. Antoloji. C.3, s. 825- 859.
- AND, Metin**, Cumhuriyetin 60. Yılına Armağan. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- , ----, **Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.
- ATAÇ, Nurullah**, Diyelim Söz Arasında (Güzel Aydınlık), Varlık Yayınları,İstanbul 1970, s.108-109.
- BAYDAR, Mustafa**, Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık, İstanbul 1960, s.54 -59.
- , -----, **Yeni Türk Hikâyecileri Antolojisi**, Varlık Yayınları, İstanbul 1956, s.86- 95.
- BORCAKLI, Ahmet- Gülter KOÇER**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatro Bibliyografyası, Ankara 1973.
- ÇALIŞLAR, Aziz**, Tiyatro Oyunları Sözlüğü, (Türk Tiyatrosu 2), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1994, s.52-54,211-212, 257-259.
- EDİBOĞLU, Baki Süha**, Bizim Kuşak ve Ötekiler, Varlık Yayınları, İstanbul 1968, s.220-226.

Hacettepe Üniversitesi, Atatürkçü Düşünce Topluluğu Yayını, "Yaşlanmaz Şair Çocuk" Necati Cumalı'ya Selam Seçkisi, Ankara 6 Mayıs 1996 (Yaseri ŞAHBUDAK, "Şair Çocuğun Yaşlanmazlığı Üzerine Küçük Bir Deneme"; Tahsin YÜCEL, "Cumalı'nın 1996 Görüntüsü" ; Talip APAYDIN, "Necati Cumalı" ; Konur ERTOP, "Necati Cumalı'nın Tütün Üçlemesi" ; Sennur SEZER, "Buğdaydan Öğrenilen Bir Şiir" ; Şükran KURDAKUL, "Bir Sürecin Edebiyat Adamı Necati Cumalı- 15 Nisan 1996, Cumhuriyet" ; Server TANILLI, "Edebiyatımızın Genel Aydınlığı- 12 Nisan 1996. Cumhuriyet" ; İlhan SELÇUK, "Cumalı...- 10 Nisan 1996. Cumhuriyet; Burhan GÜNEL, "Necati Cumalı ile Söyleşi- Nisan 1986. Karşı Dergisi" ; Tuncer UÇAROL, " 'Tufandan Önce' Necati Cumalı'nın Şiirleri. Çağımız İnsanın Şiiri ve Biçim" ; Tuncer UÇAROL, " 'Tufandan Önce'den Yola Çıkarak Necati Cumalı ile Söyleşi. Kokuşan Çağımızın Şiirleri" ; Celâl ÜSTER, "1984 Yeditepe Şiir Armağanı'nı Alan Necati Cumalı: Sağır Bir Toplumdayız, Ödül Yazara Güven Veriyor- 12 Mayıs 1984. Cumhuriyet" ; Sennur SEZER, "Necati Cumalı'ya Yeni Kitabı 'Tufandan Önce' Üstüne Sorular- 25 Kasım 1983. Sonmüt Gazetesi"; Konur ERTOP, "Necati Cumalı Öykücülüğünü Anlatıyor- Nisan 1982. Varlık " ; Hayati ASILYAZICI, "1977 Sait Faik Ödülü'nü Kazanan Necati Cumalı ile Bir Konuşma- 19 Mayıs 1977. Vatan" ; Recep BİLGİNER, "Şimdi Ne Yapıyorlar. Necati Cumalı- 20 Ağustos 1976. Politika"; Kemal ÖZER, "Necati Cumalı ile Makedonya 1900 Üzerine Bir Söyleşi- 24 Kasım 1975. Cumhuriyet" ; "Cumalı'nın Toplu Şiirleri- 6 Ocak 1986. İstanbul Postası" : "Şiir, Roman, Hikâye ve Oyun... İşte Necati Cumalı- 18 Kasım 1984." ; "Necati Cumalı: Yazmak, Yaşamaktır...- 7- 13 Mayıs 1984. Yankı " ; "Necati Cumalı: 'Ödül Yerini Bulursa Yaşıyor'- 26 Ocak 1982. Cumhuriyet"; Kemal ÖZER, " 'Sait Faik Armağanı'nı Cumalı Aldı- 1977. Cumhuriyet"; Rauf MUTLUAY, "Acı Tütün" ; Rauf MUTLUAY, "Güzel Hikâyeler Haftası. Makedonya 1900" ; Oktay AKBAL, "Bütün Kötülükler Geçer, Yaşar İyi ve Güzel Olan" ; Necati CUMALI, "Yaşamın Diyeti"; Turkish Clogs (Nalınlar); Nuyan YİĞİT, "Ve Nalınlar Londra'da Büyük Başarı Kazandı- 7 Haziran 1978. Hürriyet"; "'Nalınlar' İngiliz Kraliyet Tiyatrosu'nda Oynayacak- 24 Şubat 1978. Ekran"; "Kent Oyuncuları Amerika'da- 2 Mayıs 1970. Ses" ; ve beş okuyucu mektubu).

İslâm Ansiklopedisi C.12/2 (Türk Edebiyatı Maddesi), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1988, s.602.

KAPLAN, Mehmet, Hikâye Tahlilleri, Dergâh Yayınları, İstanbul 1984, (Necati Cumalı Aklım Arkada Kalacak), s.260- 270.

KURDAKUL, Şükran, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Cem Yayınevi, İstanbul 1985, s.177- 178.

KURDAKUL, Şükran, Çağdaş Türk Edebiyatı. Cumhuriyet Dönemi(1923-1950), Broy Yayınları, 1987, s.341-347.

NECATİGİL, Behçet, Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü, Varlık Yayınları, İstanbul 1989, s. 13 (Acı Tütün), 38 (Ay Büyürken Uyuyamam), 78 (Boş Beşik), 115 (Değişik Gözle), 117 (Derya Gülü), 227 (Kente İnlen Kaplanlar), 264 (Makedonya 1900), 266 (Masalar), 274 (Mine), 281 (Nalınlar), 349- 350 (Susuz Yaz), 374 (Tütün Zamanı).

-----, -----, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Varlık Yayınları, İstanbul 1985, s.93- 94.**

OKTAY, Ahmet, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923- 1950, Kültür Bakanlığı Yayınları,Ankara 1993, s.519- 535 (yazar), 535- 547 (eserlerinden örnekler).

ÖNERTOY, Olcay, Cumhuriyetin 60. Yılına Armağan Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984, s.134- 137 (öykücülüğü), 261- 263 (romancılığı).

ÖZDEMİR, Emin, Düşüncenin Toprağı, Türk ve Dünya Yazınından Denemeler, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1979, s.217- 223.

ÖZKIRIMLI, Atilla, Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, C: I, Cem Yayınevi, İstanbul 1987, s.302- 303.

SOKULLU, Sevinç, Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

ŞENER, Sevda, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970), DTCF Yayınları, Ankara 1971.

-----, -----, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923- 1972), Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1972.**

-----,-----, **Karaların Memetleri Üzerine Bir İnceleme, Ankara 1972.**

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/ İsimler/ Eserler/ Terimler, Der-gâh Yayınları, 1977, (Boş Beşik ve Akkuş), s. 459.

NAYIR, Naşar Nabi, Dünkü ve Bugünkü Edebiyatçılarımız Konuşuyor, Varlık Yayınları, İstanbul 1976, s.169- 173.

Varlık Yayınları, Dünkü ve Bugünkü Edebiyatçılarımız Konuşuyor, İstanbul 1976, s.169- 173.

- ADA, Ahmet**, "Yıllarca Bir Geyiğin Ardından", **Türk Dili**, S.350, Şubat 1981, s.448- 488.
- AKBAL, Oktay**, "Aşktan Yana"(Niçin Aşk), **Cumhuriyet**, 16 Mayıs 1971, s.2.
- , -----, "Bir Sanatçının 24 Saati", **Cumhuriyet**, 19 Şubat 1977, s.5.
- , -----, "Günlerde", **Varlık**, S. 745, Ekim 1969, s.5.
- , -----, "Neredeysen Uzat Ellerini"(Yağmurlar ve Topraklar), **Cumhuriyet**, 22 Mayıs 1973, s.2.
- , -----, "Şair Dostlarım", **Varlık**, S.340, Kasım 1948,s.7, (Şair Dostlarım, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990, s.104-108).
- , -----, "Şiire Adanan Yaşam", **Cumhuriyet**, 30 Aralık 1980,s.2.
- , -----, "Şiirlerde Barış ve Savaş", **Milliyet**, 8 Eylül 1996.
- AKTAŞ, Şerif**, "Necati Cumalı", **Türk Dili**, S. 454, Ekim 1989,s.197-202.
- ALNIAÇIK, Raik**, "Necati Cumalı Üstüne Konuşma", **Türk Dili**, S. 30, Mayıs-Haziran 1992, s. 46- 49.
- ANDAÇ, Feridun**, "Yazınsal ve Kültürel Birikimin Değerlendirmesini Önceleyen Ürünler (Şiddet Ruh)", **Milliyet Sanat**, S.254, Aralık 1990, s.15.
- ANDAY, Melih Cevdet**, "Necati Cumalı'nın Yeni Kitabı Üstüne" (Ay Büyürken Uyuyamam), **Yeni Edebiyat**, S. 4, Şubat 1970, s.24-25.
- ARTAM, Nurettin**, "Şiir: Güzel Aydınlik", **Türk Dili**, S. 5, Şubat 1952, s.47- 49.
- ATAÇ, Nurullah**, "Okuruma Mektuplar. Gün Dönümü", **Pazar Postası**, 30 Aralık 1951, s.2.
- , -----, "Okuruma Mektuplar. Şiirin Sesi", **Pazar Postası**, 13 Ocak 1952, s.2.
- AYTAÇ, Gürsel**, "Viran Dağlar", **Cumhuriyet Kitap Eki**, S. 262, ?! s.8-9.
- BATU, Selâhattin**, "Yağmurlu Deniz", **Varlık**, S. 718, Mayıs 1968, s.12-13.
- BAYDAR, Mustafa**, "Necati Cumalı Anlatıyor", **Varlık**, S.456, Haziran 1957, s.8-9.
- BERKÖZ, Egemen**, "Duru Bir Hayretle. Necati Cumalı", **Papirüs**, S. 13, Haziran 1967, s.50- 56.
- BİNYAZAR, Adnan**, "Ağıt Toplumu", **Varlık**, S. 811, Nisan 1975, s.6.
- , -----, "1977'nin Ödülleri", **Türk Dili**, S.316, Ocak 1978, s.32.
- , -----, "Cumalı'nın Kadınları", **Papirüs**, S. 44, Nisan 1970, s.15-19.

BİNYAZAR, Adnan, "Cumalı'nın Şiiri", **Türk Dili**, S. 350, Şubat 1981, s.484-487.

-----, -----, "Edebiyat Evleri", **Varlık**, S. 751, Nisan 1970, s.8.

-----, -----, "Makedonya 1900", **Özgür İnsan**, S. 44, Haziran 1977, s.65- 68.

-----, -----, "Yağmurlar ve Topraklar", **Türk Dili**, S. 265, Ekim 1973, s.51-54.

CEYHUN, Demirtaş, "Makedonya 1900", **Vatan**, 15 Mayıs 1977, s.4.

CUMHURİYET, "Ezik Otlar", 24 Kasım 1988.

-----, "Necati Cumalı, **Ödül Yerini Bulursa Yaşıyor**", 26 Ocak 1982.

ÇETİN, Güney, "Ay Büyürken Uyuyamam", **Türk Dili**, S. 221, Şubat 1970, s.429.

-----, -----, "Niçin Aşk", (Kitap Tanıtımı), **Türk Dili**, S.236, Mayıs 1971, s.168.

-----, -----, "Oyunlar 1- Oyunlar 2", **Türk Dili**, S. 214, Temmuz 1969, s. 598-599.

-----, -----, "Oyunlar 3", **Türk Dili**, S. 215, Ağustos 1969, s.685.

-----, -----, "Oyunlar 4", **Türk Dili**, S. 220, Ocak 1970, s.335.

-----, -----, "Susuz Yaz", **Türk Dili**, S. 208, Ocak 1969, s.641.

-----, -----, "Yalnız Kadın ve Başaklar Gebe", **Türk Dili**, S. 225, Haziran 1970, s.250.

-----, -----, "Zeliş" (Kitap Tanıtımı), **Türk Dili**, S.243, 1 Aralık 1971, s.228.

DARA, Ramis, "Necati Cumalı'nın Şiirlerinde Cinsellik (Cinsel Aşk)", **Yazko Edebiyat**, S. 23, Eylül 1982, s. 90-98.

DİZDAROĞLU, Hikmet, "Ceylan Ağdı", **Varlık**, S. 810, Mart 1975, s.13.

-----, -----, "Değişik Türde Öyküler (Yakubun Kuyonları ve Revizyonist)", **Türk Dili**, S. 340, Ocak 1980, s.53-56.

-----, -----, "Güneş Çizgisi", **Varlık**, S. 472, 15 Şubat 1958, s.16- 17.

-----, -----, "Kente İnen Kaplanlar", **Varlık**, S. 835, Nisan 1977, s.12- 13.

-----, -----, "Kitaplar. Denizin İlk Yükselişi", **Türk Dili**, S. 41, Şubat 1955, s.318-319.

-----, -----, "Kitaplar. İzmirli İki Şair (İmbatla Gelen)", **Türk Dili**, S. 48, Eylül 1955, s.736- 739.

-----, -----, "Kitaplar ve Şahıslar: 'Güzel Aydınlıklar'", **Hisar**, S.23, Mart 1952, s.15- 16.

-----, -----, "Mine ile İshak", **Türk Dili**, S.110, Kasım 1960, s.98-100.

-----, -----, "Necati Cumalı ve Aylı Bıçak", **Türk Dili**, S.360, Aralık 1981, s.417- 420.

- DİZDAROĞLU, Hikmet**, "Öykülerde Cinsel İlişkiler", **Türk Dili**, S.223, Nisan 1970, s.32-36.
- , -----, "Susuz Yaz", **Türk Dili**, S.130, Temmuz 1962, s.819-821.
- , -----, "Tütün Zamanı", **Türk Dili**, S.103, Nisan 1960, s.380- 384.
- EDİBOĞLU, Baki Süha**, "Ahmet Necati Cumalı ve Şiirleri", **Varlık**, S. 262- 263, 1-15 Haziran 1944, s.371- 373.
- EMRE, Abidin**, "Sait Faik Hikâye Armağanı Törenle Verildi", **Türk Dili**, S.310, Temmuz 1977, s.75.
- ENGİNÜN, İnci**, "Nalınlar", **Hisar**, S. 251, Ağustos 1978, s.16.
- ERDOĞAN, Mustafa**, "Tiyatro Eleştirisi: Ahmetlerim", **Pınar**, S. 64, Nisan 1977, s.46-48.
- ERGÜN, Mehmet**, "Ben'in Ozanı: Necati Cumalı", **Yeni Dergi**, S. 93, Haziran 1972, s.285-291.
- ERTOP, Konur**, "Eski Bir Söylenceyi Cumalı'nın Yorumlayışı", **Gösteri**, C.I, S.1, Aralık 1980, s.56,78.
- , -----, "Gönlünün Kapılarını Açan Necati Cumalı", **Gösteri**, S.125, Nisan 1991, s.10-11.
- , -----, "Necati Cumalı Denince", **Yeni Edebiyat**, S.1, Kasım 1969, s.12-14.
- , -----, "Necati Cumalı. Viran Dağlar", **Varlık Kitap Eki**, S. 38, Temmuz 1995,s.6.
- ERTOP, Konur**, "Necati Cumalı'nın Şiirinde Urla'dan İzler", **Türk Dili**, S.30, Mayıs-Haziran 1992, s.43- 45.
- , -----, "Ozanın Romanı Geçmiş Zamanda, Uzak Bir Ülkede Bizim İnsanlarımız", **Cumhuriyet Kitap Eki**, S. 256, !., s.10- 11.
- , -----, "75. Doğum Yıldönümünde Necati Cumalı'yı Kutlar-ken," **Varlık**, S.1064, Mayıs 1996, s.30.
- , -----, "Yeni Yayınlar. Susuz Yaz", **Dost**, S. 15, Haziran 1962, s.14.
- , -----, "100 Yıllık Gelişim İçinde 10 Aşk Öyküsü", **Milliyet Sanat**, S.262, 15 Nisan 1991, s.4-7.
- GEÇER, İlhan**, "Aç Güneş", **Milli Kültür**, S. 11, Nisan 1981, s.47- 48.
- GİRGİNSOY, Naci**, "Aşk da Var (Yağmurlar ve Topraklar)", **Varlık**, S.792, Eylül 1973, s.10.
- , ----, "Şairler Durağı", **Varlık**, S. 772, Ocak 1972, s.8.
- GÜNYOL, Vedat**, "İyi Niyetli Okurlar Önünde", **Gösteri**, S. 17, Nisan 1982, s.32.

- HACIOSMANOVIÇ, Lamia**, "Bosna Hersek'te Çevirilen Türk Yazın Yapıtları", (Çev: N.Zekeriya), **Türk Dili**, S.354, Haziran 1981, s.889.
- HALICI, Feyzi**, "Bir Şiirin Hikâyesi. Necati Cumalı", **Türk Dili**, S. 475, Temmuz 1991, s.11- 17.
- HIZLAN, Doğan**, "Coşkulu Bir Şiir Yılı 1980", **Gösteri**, S.2, Ocak 1981, s.66.
- , ----, "Necati Cumalı ile Söyleşi", **Gösteri**, S.24, Mart 1981, s.6- 8.
- , ----, "Yağmurlu Deniz", **Yeni Gazete**, 15 Mart 1958, s.5.
- Hisar**, "Necati Cumalı ile Konuşma", S.65, Şubat 1956, s.10.
- , "Sanat Haberleri(Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette)", S. 53, Mayıs 1968, s.2.
- , "Sanat Haberleri (Nalınlar)", S.55, Temmuz 1968, s.2.
- , "Sanat Haberleri (Ezik Otlar, Vur Emri)", S. 70, Ekim 1969, s.2.
- , "Sanat Haberleri (Bir Küp Altın)", S. 97, Ocak 1972, s.32.
- , "Sanat Haberleri (Susuz Yaz)", S. 130, Ekim 1974, s.38.
- , "Sanat Haberleri (Susuz Yaz)", S. 131, Kasım 1974, s.38.
- İNAM, Ahmet**, "Ay Büyürken Uyuyamam", **Dost**, S.65, Mart 1970, s.26-27.
- KANSU, Ceyhun Atuf**, "Avukat Nihat (Yağmurlar ve Topraklar)", **Varlık**, S.800, Mayıs 1974, s.4-5.
- KANTÜRK, Turgay**, "Yarasın Beyler", **Yazko Edebiyat**, S.34, Ağustos 1983, s.136- 138.
- KAPLAN, Mehmet**, "Yaralı Geyik", **Milli Kültür**, S. 3, Ağustos 1981, s.54- 55.
- KARAKADIOĞLU, Gülşen**, "Daha Önceleri Neredeydiniz", **Türk Dili**, S.134 (484), 15 Aralık 1985, s.44.
- KARAÖREN, Sami**, " 'Denizin İlk Yükselişi' Dolayısıyla Cumalı'nın Şiiri", **Yenilik**, S.27, Mart 1955, s.30- 31.
- , ----, "Güneş Çizgisi", **Dünya**, 21 Haziran 1958, s.2.
- KAYALI, Kurtuluş**, "Türk Sinaması", **Kültür**, S. 101, Eylül- Ekim 1993, s. 13- 23.
- KOCAGÖZ, Samim**, "Biz Bin Dokuz Yüz Kırklılar", **Varlık**, S. 845, Şubat 1978, s.3-4.
- KOCAGÖZ, Samim**, "Kitaplar Kitaplar. Acı Tütün", **Varlık**, S. 807, Aralık 1974, s.8-9.
- KÖKSAL, Ahmet**, "Cumalı'nın Yeni Şiirleri. Yağmurlu Deniz", **Papirüs**, S. 25, Temmuz 1968, s. 65- 66.

KÖRÜKÇÜ, Muhtar, "Boş Beşik", **Varlık**, S.361, Ağustos 1950, s.14.

-----, -----, "Kitaplar. Susuz Yaz", **Varlık**, S. 576, Haziran 1962, s.17.

-----, -----, "Mine", **Varlık**, S. 517, 1 Ocak 1960, s.16.

-----, -----, "Yağmurlu Deniz", **Varlık**, S. 716, 15 Nisan 1968, s.11.

KURDAKUL, Şükran, "Acı Tütün", **Milliyet Sanat**, S. 141, Aralık 1975, s.14-15.

MENEMENCİOĞLU, Muazzez, "Sanatçılarla Konuşmalar 'Necati Cumalı Anlatıyor'", **Varlık**, S. 523, 1 Nisan 1960, s.10-11.

Milli Kültür, "T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları 1990-1991 Mevsimi Ekim Ayı Genel Oyun Düzeni", S. 77, Ekim 1990, s.80- 81.

MİLLİYET, "Üç-beş klişe sözle şiir toplumsal olmaz", (Ayça Atikoğlu konuştu), 1 Kasım 1986.

Milliyet Sanat, "Necati Cumalı", S.232, Mayıs 1977, s.3, 28.

-----, -----, "Sanat Dergisi'nin Soruşturması: Sait Faik Hikâye Armağanı'na Katılan Kitaplar ve Armağanı Kazanan 'Makedonya 1900' Üstüne", S.232, Mayıs 1977, s.4- 6, 16.

-----, -----, "Soruşturma (Necati Cumalı, H. İzzet Dinamo. v.s.)", **Yeni Dizi**, S.103, 1 Eylül 1984, s.9.

-----, -----, "Türk Şiirinde Gençler-Ustalar Ne Diyor? (Necati Cumalı)", **Yeni Dizi**: 18, 15 Şubat 1981, s.20.

-----, -----, "Ustaların İlk Şiirleri, Necati Cumalı (Ahmet Necati) Gece Hülyası (Yeni İnsanlık, Mayıs 1940)", S. 91, 1 Mart 1984, s.10.

-----, -----, **Yeni Dizi** 91/1, Mart 1984, s. 16.

MUTLUAY, Rauf, "Acı Tütün", **Cumhuriyet**, 24 Ekim 1974, s.5.

-----, ----, "Derya Gülü'nün Etkisi", **Yeni Ufuklar**, C.12,S.140, Ocak 1964, s.30-32

-----, ----, "Gece Bir Yolculuk (Makedonya 1900)", **Cumhuriyet**, 25 Temmuz 1976, s.8.

-----, ----, "Güzel Hikâyeler Haftası. Makedonya 1900", **Cumhuriyet**, 29 Temmuz 1976, s.5.

-----, ----, "Karabatak'lar Nerede?", **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s.29- 30.

-----, ----, "Kasabada Son Yıl (Yağmurlar ve Topraklar)", **Cumhuriyet**, 12 Temmuz 1973,s.6.

-----, ----, "Necati Cumalı'ya Bazı Sorular...", **Gösteri**, S.17, Nisan 1982, s.29-30.

-----, ----, "Susuz Yaz", **Varlık**, S. 713, 1 Mart 1968, s.5.

MUTLUAY, Rauf, "Türk Dil Kurumu Ödülü: Cumalı'nın Şiiri", **Cumhuriyet Pazar İlavesi**, 9 Kasım 1969, s.2.

NECATİGİL, Behçet, "Moderne Türkische Lyrik. Almancada Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi", **Varlık**, S. 771, Aralık 1971, s.8.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976, "Soruşturma. Necati Cumalı", Tekin Yayınevi, İstanbul 1976, s.441- 442.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977, "Öykü Kitapları. Kente İnen Kaplanlar", Tekin Yayınevi, İstanbul 1977, s.59.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1978, " Makedonya 1900", İstanbul 1978, s.72.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1978, "Sait Faik Hikâye Armağanı'na Katılan Kitaplar ve Armağan Kazanan 'Makedonya 1900' Üstüne", (Sanat Dergisi'nin Soruşturması), Demirtaş Ceyhun, İstanbul 1978, s.105-214.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1978, İstanbul 1978, s.151-153 (Kemal ÖZER, Sait Faik Armağanı'nı Cumalı Aldı).

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1978, İstanbul 1978, s.153-156 (Necati Cumalı ile Söyleşi).

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1980, "Yakubun Koyunları. Revizyonist", İstanbul 1980, s.71- 72.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1981, "Aç Güneş", Oktay Akbal, İstanbul 1981, s.126.

ONGER, Fahri, "Tenkid: 'Harbe Gidenin Şarkıları", **Varlık**, S. 306, 1-15 Nisan 1946, s.271- 272.

ONARAN, M. Ş., "Bir Sanatçının 24 Saati", **Türk Dili**, S.307, Nisan 1977, s.399.

-----, -----, "Pay Kavgası", **Türk Dili**, S.336, Eylül 1979, s.189.

-----, -----, "Tuğla Gibi Romanlar", **Türk Dili**, S.305, Şubat 1977, s.207.

ORAL, Zeynep, "Necati Cumalı İle Söyleşi", **Milliyet Sanat**, S.19, 9 Şubat 1973, s.3.

ÖZ, Erdal, "Yeni Yağmurlar Geliyor", **Dost**, S. 7, Ekim 1961, s.12- 13.

ÖZÇELİK, Tahir, "Karadeniz Kıyılarında Açılan Perdeler", -Boş Beşik-, **Milliyet Sanat**, S.180 (sıra 530), s.46.

ÖZDEMİR, Emin, "Dergiler Arasında", **Varlık**, S. 739, 1 Nisan 1969, s.18.

-----, -----, "Dergiler Arasında", **Varlık**, S. 747, Aralık 1969, s.18.

-----, -----, "Dergiler Arasında", **Varlık**, S. 752, 1 Mayıs 1970, s.18.

-----, -----, "Dergiler Arasında", **Varlık**, S. 753, Haziran 1970, s.18.

ÖZDEMİR, Emin, "Dergiler Arasında", **Varlık**, S. 760, 1 Ocak 1971, s.18.

-----, ----, "Gazete ve Dergilerde ", **Varlık**, S. 835, Nisan 1977, s.20.

ÖZER, Kemal, " 'Aşk da Gezer' Bir Yolculukta Bir Vitrin Önünde Sokuluverir İnsana", **Cumhuriyet**, 15 Aralık 1974, s.1,5.

----, -----, "Sait Faik Armağanı'nı Cumalı Aldı", **Cumhuriyet**, 14 Mayıs 1977, s.5.

ÖZGÜÇ, Agâh, "Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", **Varlık**, S. 1060, Ocak 1996, s.6- 10.

ÖZKIRIMLI, Atilla, "Ay Büyürken Uyuyamayanlar", **Türk Dili**, S. 225, Haziran 1970, s.246-248.

ÖZLÜ, Demir, "Acı Tütün", **Türk Dili**, S.284, Mayıs 1975, s.394- 395.

ÖZÖN, Nijat, "Beyaz Perdede Türk Yazını", **Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977**, İstanbul 1977, s.301-333.

RENAULT MAGAZİN, "Bizde Refah Arttıkça Okuma Oranı Düşüyor", Temmuz 1985,S.3, s.6-7.

SALİHOĞLU, Mehmet, "Yeni Şiirimiz ve Necati Cumalı", **Türk Dili**, S. 203,Ağustos 1968, s.503- 508.

SAV, Atilla, "Bir Sabah Gülerek Uyan", **Milliyet Sanat**, C.36, S.134(sıra 484), 15 Aralık 1985, s.43-44.

-----, -----, "Mine", **Milliyet Sanat**, S.88 (sıra 448), 15 Ocak 1984, s.

-----, -----, "Nalınlar", **Milliyet Sanat**, 8 Şubat 1974, s.66.

-----, -----, "Susuz Yaz", **Milliyet Sanat**, S.104, 1 Kasım 1974, s.24-25.

SEREN, Cenap Sıtkı, "Bir Gerçekçi Şair", **Varlık**, S. 288- 289, 1- 15 Temmuz 1945, s. 14- 17.

SEREN, Şahap Sıtkı, " Ahmet Necati Cumalı. İki Harp Şiiri ve Bir 'Kızılçullu Yolu'", **Varlık**, S. 252- 253, 1- 15 II.Kanun 1944, s.235- 237.

-----, -----, "Mayıs Ayı Notları", **Varlık**, S.322, 1 Mayıs 1947, s.9.

SEZER, Sennur, "40 Yazı Yılıının Ardından Necati Cumalı'ya Sorular", **Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı**, İstanbul 1982, s.1002-1003.

-----, -----, " 'Kızılçullu Yolu'ndan 'Bozkırda Bir Atlı'ya Necati Cumalı'yla Konuşma", **Yazko Edebiyat**, S. 21, Temmuz 1982, s.120-124.

-----, -----, "Kitapların Söyledikleri", **Gösteri**, S.37, Aralık 1983, s.74.

-----, -----, "Necati Cumalı: Uslanmaz Şair Çocuk", **Cumhuriyet Kitap**, S. 251, 8 Aralık 1994, s.1, 4-6.

- Tarık Dursun K.**, "Ey Kırgın Kişi" Yağmurlu Deniz, **Milliyet**, 16 Nisan 1968, s.8.
- TARUS, İlhan**, "Necati Cumalı Üzerine Deneme", **Varlık**, S. 421, 1 Ağustos 1955, s.10.
- TELLİ, Ahmet**, "Eleştiri Yarışması: Kerkenez Üstüne", **Varlık**, S.782, Kasım 1972, s.14.
- TEOMAN, Sabahattin**, "Biten Yazın Yüreğimde kalan Beş Şiiri: V.Kar Aydınlığında" **Varlık**, S. 751, 1 Nisan 1970, s.4-5.
- TURGUT, A.**, "Kültür ve Sanat Kitapları Arasında Gereksiz Güneşin Çizgisi", **Forum**, S.90, Aralık 1957, s.21-22.
- TÜRKAN, T.**, "Mine", Sinema- **Tiyatro**, S.3, s.28-29.
- Türk Dili**, "Cumalı İçin", S. 350, Şubat 1981, s.488- 490.
- , "Dil Bayramının 37. Yıldönümü Dolayısıyla. Necati Cumalı'nın Konuşması", S.218, Kasım 1969, s.155-157.
- , "Türkolog Radi Fiş'in Konuşması", S.30, Mayıs- Haziran 1992, s.55-56.
- , "Konuşmalar: Necati Cumalı, Oktay Akbal, Melisa Gürpınar", S. 30, Mayıs- Haziran 1992, 38-42.
- Türk Tiyatrosu**, "Tepebaşı'nda Mine", S.322, Aralık 1959, s.18-19.
- UÇARER, Dikmen Gürün**, "Cumalı'nın Oyunları Üstüne Kısa Saptamalar", **Varlık**, S.1064, Mayıs 1996, s.31- 32.
- Ulusal Kültür**, "Olaylar ve Değıniler. İsviçre'deki Türk Sanat ve Kültür Topluluğu Temsiller Veriyor", S. 4, Nisan 1979, s.252.
- , "Olaylar ve Değıniler. 'Nalınlar' İngiltere'de", S.1, Temmuz 1978, s.184.
- , "Olaylar ve Değıniler. Necati Cumalı'nın Yeni Tiyatro Oyunu", S. 2, Ekim 1978, s.280.
- , "Olaylar ve Değıniler. Sanat Sevenler Demeği-Tiyatro Ödülleri", S. 1, Temmuz 1978, s.173.
- Ulusal Kültür**, "Olaylar ve Değıniler. SSCB'de 'Türk Tiyatro Antolojisi' Basıldı", S.3, Ocak 1979, s.172.
- UYGUNER, Muzaffer**, "Acı Tütün", **Varlık**, S. 805, Ekim 1974, s.13, 17.
- , "Aç Güneş", **Yazko Edebiyat**, S. 4, Şubat 1981, s.145- 147.
- , "Aşk da Gezer", **Varlık**, S. 815, Ağustos 1975, s.13.
- , "Aşk İmiş...(Niçin Aşk)", **Yeni Edebiyat**, S.8, Haziran 1971, s.23.
- , "Ay Büyürken Uyuyamam", **Varlık**, S.751, Nisan 1970, s.17.

- UYGUNER, Muzaffer**, "Aylı Bıçak Üstüne", **Yazko Edebiyat**, S.16, Şubat 1982, s.118-122.
- , -----, "Başaklar Gebe", **Varlık**, S.755, 1 Ağustos 1970, s.18.
- , -----, "Ceylan Ağdı", **Türk Dili**, S.282, Mart 1975, s.238-239.
- , -----, "Cumalı'nın Tiyatro Yapıtları", **Türk Dili**, S.228, Eylül 1970, s.91-93.
- , -----, "Çobanlı Şiirler 'Kente İnən Kaplanlar'", **Varlık**, S.835, Nisan 1977, s.14.
- , -----, "İki Hikâye Kitabı (Değişik Gözle)", **Türk Dili**, S.68, Mayıs 1957, s.461-462.
- , -----, "Kitaplar Arasında. Cumalı'nın Son Hikâye Kitabı (Değişik Gözle)", **Varlık**, S. 451, 1 Nisan 1957, s.20-21.
- , -----, "Makedonya 1900", **Varlık**, S.825, Haziran 1976, s.11-12.
- , -----, "Necati Cumalı'nın Şiiri", **Türk Dili**, S.30, Mayıs- Haziran 1992, s.57-60.
- , -----, "Yalnız Kadın", **Varlık**, S.761, Şubat 1971, s.17.
- Varlık**, "Ayın Olayları. Türk Dil Kurumu Ödülü", S.745, Ekim 1969, s.2.
- , "Ayın Olayları", S. 751, 1 Nisan 1970, s.2.
- , "Ayın Olayları", S. 774, Mart 1972, s.2.
- , "Ayın Olayları", S. 819, Aralık 1975, s.2.
- , "Harbe Gidenin Şarkıları", S.298-299, 1-15 Aralık 1945, s.168.
- , "Necati Cumalı ile Bir Konuşma", S.380, 1 Mart 1952, s.9.
- , "15 Günün Olayları", S.453, 1 Mayıs 1957, s.2.
- , "Soruşturma", (Garip Hareketi ile İlgili), S. 1010, Kasım 1991, s.48.
- , "Toplu Soruşturmamız", (Edebiyatımızın Gelişmesi ile İlgili), S.789, Haziran 1973, s.8, 13.
- , "Toplu Soruşturmamız" (Şiirle İlgili), S.790, Temmuz 1973, s.9.
- , "Toplu Soruşturmamız" (Roman Hakkında), S.791, Ağustos 1973, s.13.
- , "Toplu Soruşturmamız" (Deneme Türü ile İlgili), -Panel-, S.792, Eylül 1973, s.9.
- , "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi", S.1060, Ocak 1996 s.11-12.
- , "Ziya Osman Saba'yı Anıyoruz", S.834, Mart 1977, s.6- 7.

Varlık Yıllığı 1966, "Soruşturma", Varlık Yayınları, İstanbul 1965, s.160-163. **Varlık Yıllığı 1972**, Anadili Hakkında, Varlık Yayınları, İstanbul 1972, s.228-260.

Varlık Yıllığı 1978, Hikâye ve Roman Olaylarıyla 1977 (Makedonya 1900), Varlık Yayınları, İstanbul 1978, s.27- 28.

VATAN, "Devlet Tiyatrosu Mevsiminin 20-21. Eserine Başlıyor", 6 Nisan 1968.

YALIM, Özcan, "Yazın Olayları" (Acı Tütün Üzerine), **Türk Dili**, S.342, Mart 1980, s.191-192.

YANKI, "Necati Cumalı, Yazmak Yaşamaktır", 7-13 Mayıs 1984, s.

Yeni Edebiyat, "Necati Cumalı Özeleştirisini Yapıyor", S.7, Mayıs 1971, s.4-8.

Yeni Şafak, "Cumalı İzmir'e Kızgın", 24. Eylül 1996, s.11.

YILDIRMAZ, M., "Necati Cumalı ve Boş Beşik", **Edebiyat Dünyası**, S.264, Şubat 1950, s.2.

3. Diğer Kaynaklar

AKI, Niyazi, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923- 1967)**, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1968.

---, ---, **XIX.. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı - Sosyo Psikolojik Deneme-**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1974.

ALAIN, **Edebiyat Üstüne Söyleşiler**, Çeviren: Asım Bezirci, SAY Kitap Pazarlama, İstanbul 1985.

AND, Metin, **Ataç Tiyatroda**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara 1982.

---, ---, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923- 1983)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

---, ---, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul 1985.

---, ---, **Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s.119-161.

---, ---, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara 1983.

---, ---, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970.

ATIL, Ömer, "Bizim Tiyatro", **Hisar**, S. 73, Ocak 1970, s.26-27

BRECHT, Bertolt, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, Türkçesi: Kâmuran Şipal, Say Kitap Pazarlama, İstanbul 1982.

BUĞRA, Tarık, "Tiyatro", **Hisar**, S. 65, Mayıs 1969, s.10-11.

- CANOVA, Mahir**, "Sahne Dilimiz", **Milli Kùltùr**, S. 3, Mart 1977, s.60- 64.
- ÇALIŞLAR, Aziz**, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kùltùr Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.
- , ----, **20. Yùzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993.
- ÇORBACIOĞLU, Fazıl Hayati**, **Radyo Tiyatrosu ve Piyes**, Mikrofon Yayınları, İstanbul.
- DEMİRAY, Mehmet Güner**, "Anadolu", **Varlık**, S. 832, Ocak 1977, s.11- 12.
- ENGİN, Sabahattin**, "Çağımız Tiyatro Akımları: I. Varoluşçu Tiyatro", **Hisar**, S.67, Temmuz 1969, s.22- 23.
- , -----, "Çağdaş Tiyatro Akımları: III. Anlamsız Tiyatro: II.", **Hisar**, S.74, Şubat 1970, s.23- 24.
- , -----, "Eugene Ionesco Amede'e ve 'Us Dışı' Tiyatro", **Hisar**, S.54, Haziran 1968, s.22-23.
- , -----, "Günümüz Tiyatro Akımları: II. Anlamsız Tiyatro", **Hisar**, S.72, Aralık 1969, s.26- 27.
- ENGİN, Sabahattin**, "Günümüz Tiyatro Akımları: IV.Epik Tiyatro", **Hisar**, S.77, Mayıs 1970, s.12- 13.
- ENGİNÜN, İnci**, "Televizyonda Tiyatro", **Hisar**, S.161, Mayıs 1977, s.22.
- GÖÇGÜN, Önder**, **Namık Kemal**, Kùltùr Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.15
- GÖKMEN, Muzaffer**, **Tiyatro Tahlilleri**, Ankara 1948.
- GRUDA, Yılmaz**, "Tiyatro Üstüne Yörüklemeler", **Varlık**, S.780, Eylül 1972, s.10-11.
- , -----, "Tiyatro Üstüne Yörüklemeler", **Varlık**, S. 783, Aralık 1972, s.15.
- , -----, "Tiyatro Üstüne Yörüklemeler", **Varlık**, S. 789, Haziran 1973, s.7.
- , -----, "Tiyatro Üstüne Yörüklemeler", **Varlık**, S. 792, Eylül 1973, s.15.
- , -----, "Tiyatro Üstüne Yörüklemeler", **Varlık**, S. 797, Şubat 1974, s.8.
- HACİEMİNOĞLU, M. Necmettin**, "Tiyatroyu Bekleyen Tehlike", **Hisar**, S.48, Aralık 1967, s.9-10.
- IONESCU, Eugene**, "Bulunmuş Notlar. Yeni Sanat Durmuştur", Çeviren: İnci Gürel, **Varlık**, S.768, Eylül 1971, s.17-18.
- KANDAŞ, Kemal**, "Toplum ve Sanat. Tiyatro Konusunda Somutlamalar", **Varlık**, S.762, Mart 1971, s.16-17.
- KAPLAN, Mehmet**, "Okulda Tiyatro", **Hisar**, S. 42, Haziran 1967, s.6-7.

- KAPLAN, Mehmet**, "Tiyatro Sanatı", **Hisar**, S. 149, Mayıs 1976, s.6- 7.
- KAVCAR, Cahit**, **Edebiyat ve Eğitim**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ankara 1994, s.112- 116.
- KOCAGÖZ, Samim**, "Tiyatromuz Nereye Gidiyor", **Varlık**, S.847, Nisan 1978, s.25.
- MEYER, Jean**, "Tiyatronun Kültürdeki Rolü", Çeviren: Dr. Necdet Bingöl, **Hisar**, S. 102, Haziran 1972, s.14- 16.
- , ----, "Tiyatronun Kültürdeki Rolü II", Çeviren: Dr. Necdet Bingöl, **Hisar**, S.103, Temmuz 1972, s.12- 14.
- , ----, "Tiyatronun Kültürdeki Rolü III", Çeviren: Dr. Necdet Bingöl, **Hisar**, S.104, Ağustos 1972, s.16- 17.
- , ----, "Tiyatronun Kültürdeki Rolü IV", Çeviren: Dr. Necdet Bingöl, **Hisar**, S.105, Eylül 1972, s.14- 16.
- Milli Kültür**, "Devlet Tiyatroları Sezonu Açtı", S. 77, Ekim 1990, s.76.
- MUALLİMOĞLU, Nejat**, **Deyimler, Atasözleri, Beyitler ve Anlamdaş Kelimeler**, Muallimoğlu Yayınları, İstanbul 1983, s.301
- MUNGAN, Murathan**, "Çağdaş Tiyatroda Dramaturginin İşlevi", **Ulusal Kültür**, S.5, Temmuz 1979, s.174- 180.
- MUTLUAY, Rauf**, **100 Soruda Türk Edebiyatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1981, s.161.
- NAMIK, Kemal**, **Vatan Yahut Silistre**, Tertib Eden: Mustafa Nihat Özön, 4.b., Remzi Kitabevi, İstanbul 1968.
- Nesin Vakfı Yıllığı 1977**, "Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Yurt Dışında", Tekin Yayınevi, İstanbul 1977, s.893.
- NUTKU, Özdemir**, "Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosunu Geliştiren İlk Adımlar", **Cumhuriyet'in 50. Yıldönümünü Anma Kitabı**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1974, s.111- 147.
- , -----, **Dram Sanatı**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1983.
- , -----, "Sevgisiz Toplumların Eleştirisini Getiren Bir Oyun", **Ulusal Kültür**, S.3, Ocak 1979, s.110- 119.
- , -----, "Tiyatro Bunalımında Çözüm Noktaları", **Ulusal Kültür**, S. 1, Temmuz 1978, s.123- 125.

- OFLAZOĞLU, A.Turan**, "Dil ve Tiyatro", **Türk Dili**, S.408, Aralık 1985, s.407-413.
- , -- -----, "Tiyatroda Düşüncenin Yeri I", **Varlık**, S.764, Mayıs 1971, s.8- 32.
- , -- -----, "Tiyatroda Düşüncenin Yeri II. Rönesansta", **Varlık**, S.765, Haziran 1971, s.12- 13.
- , -- -----, "Tiyatroda Düşüncenin Yeri III.Çağımızda", **Varlık**, S. 766, Temmuz 1971, s.7.
- , -- -----, "Tiyatroda Evrensellik", **Varlık**, S. 773, Şubat 1972, s.12- 13.
- ORAL, Ünver**, " 'Türk Halk Tiyatrosu Enstitüsü' Kurulmalıdır", **Milli Kültür**, S.47, Aralık 1984, s.50. -
- ÖZBEK, Mehmet**, **Folklor ve Türkülerimiz**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1975, s.309-310.
- ÖZGÜ, Melahat**, Atatürk'ün Tiyatro Anlayışı, **50.Yıl Konferansları**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1976.
- , -----, "Çağdaş Dünya Tiyatrosu Karşısında Türk Tiyatrosu", **Ulusal Kültür**, S.3, Ocak 1979, s.100- 109.
- PİTOEFF, Georges**, **Bizim Tiyatro**, MEB. Yayınları, İstanbul 1991.
- PUZYNA, Konstanty**, "Üniversite Öğrenci Tiyatrolarının Toplumsal Rolü", **Varlık**, S. 806, Kasım 1974, s.23- 24.
- SABAİS, Heinz Winfried**, "Kültür Özgürlüğünün Limanı: Tiyatro", Çeviren: İnci Gürel, **Varlık**, S. 800, Mayıs 1974, s.23.
- SAV, Ergun**, "Bizim Tiyatromuz", **Hisar**, S. 42, Haziran 1967, s.8.
- , -----, "Tiyatro. 1971'den Alınması Gereken Ders", **Hisar**, S. 98, Şubat 1972, s.20-21.
- SERGEN, Semih**, "Tiyatro Sorunlarımız", **Milli Kültür**, S. 2, Şubat 1977, s.66- 69.
- , -----, "Tiyatro Sorunlarımız", **Milli Kültür**, S. 3, Mart 1977, s.58- 59.
- SEYLER, Athene- Stephen HAGGARD**, **Komedi Sanatı**, Çeviren: Suat Taşer, Ataç Kitabevi Yayınları, İstanbul 1964.
- SHOPENHAUER, Aşkın Metafizigi**, Çeviren: Selâhattin Hilav, Oluş Yayınları, İstanbul 1963.
- SOKULLU, Sevinç**, "Cumhuriyet'in 70. Yıldönümünde Türk Tiyatrosu'na Bir Bakış", **Kültür**, S. 101, Eylül- Ekim 1993, s.59- 60.

STROWSKY, Fortunat, Tiyatro ve Bizler. Çeviren: Sabri Esat Siyavuşgil, MEB. Yayınları, İstanbul 1990.

ŞENER, Sevdâ, Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri, Ankara 1972.

-----, -----, "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", **Cumhuriyet'in 50. Yıldönümünü Anma Kitabı**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1974, s.147- 171.

-----, -----, "Çağdaş Tiyatronun Bocalayan İnsanı", **Türk Dili**, S. 381, Eylül 1983, s.325-327.

-----, -----, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982.

-----, -----, "Güngör Dilmen'in Midas Üçlemesi", **Ulusal Kültür**, S. 1, Temmuz 1978, s.65- 94.

-----, -----, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993.

-----, -----, Tiyatro Sanatının İşlevi, **50. Yıl Konferansları**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1976.

-----, -----, "Türk Tiyatrosunda Aile", **Türkiye'de Ailenin Değişimi**, Yayına Hazırlayan: Türköz Erder, Türk Sosyal Bilimler Derneği, Ankara 1984, s.19- 30.

TANER, Haldun-Metin, AND-Özdemir NUTKU, Tiyatro Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara 1966.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, "Tiyatro Üzerine Düşünceler", Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992, s.523- 524.

TECER, Ahmet Kutsi, Köşebaşı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

TANSEL, Fevziye Abdullah, Namık Kemal'in Mektupları, Cilt 1, (İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1967, s.467.

TEVFİKOĞLU, Muhtar, "Oyunlar Üzerine", **Hisar**, S. 172, Nisan 1978, s.10- 11.

TÖR, Vedat Nedim, "Karagöz ve Ortaoyunu", **Varlık**, S. 794, Kasım 1973, s.14. **Türk Dili**, Tiyatro Özel Sayısı, S. 178, Temmuz 1966.

TURHAN, Salih, Kubilay DÖKMETAŞ, Levent ÇELİK, Notalarıyla Türkçümüz, Ankara 1996, s.46.

YAVUZ, Kemal, Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976.

YÜKSEL, Ayşegül, Haldun Taner Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986.

-----, -----, "Tiyatro ve Devlet", **Ulusal Kültür**, S. 1, Temmuz 1978, s.137- 146.

EKLER

EK.I

NECATİ CUMALI İLE GÖRÜŞME

2 Ağustos 1996/ Etiler- İSTANBUL

– Sayın Cumalı, öncelikle hazırlamış olduğum eserlerinizin listesine bakmanızı isteyeceğim. Eksik olan, yanlış yazılan bir eser olabilir.

– Buraya "*Uç Minik Serçem*"i koyacaksın. "*Roman*" çocuk romanı. Kimse kabul etmedi onu çocuk romanı diye. Bunu her yaştan insan okur, ben de zaten öyle olsun istedim. Çocuk romanı diye birşey olmaz.

– Sayın Cumalı, soy kütüğünüzden söz edebilir misiniz?

– Bu çok önemli değil. Şu onun babası, bu onun bilmem nesi... Büyük babam 1927'de öldü. Ben altı yaşındayken, yediyi sürerken. Gün geçtikçe sayarak severek hatırlıyorum. Büyükbabam ilginç adamdı, Kur'anları var. Maalesef onların bir kısmı kayboldu. Buna karşılık gizli İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin plânlı kurucusu ve başkanı... Büyükbabam, babamın müsbet ilimler okumasını çok istemiş. İstanbul Lisesi'ne göndermiş, yatılı... Babam okumuş sonra... gitmemiş, canı istememiş. Babam şeydi, nasıl desem, babasına benzemezdi bir kere. Çapkın, kumarbaz, yakışıklı ve çok tatlı bir adamdı. Annemden çok şey almışımıdır. Annem üstün zekâlı bir kadındı, çalışkandı...

– Hikâyelerinizden "*Kayalar Rehberim*"de anne tarafınızın Kayalar'a dayandığını anlatıyorsunuz. Hatta aynı yerde soyadınıza kaynaklık eden Cuma köyünden de söz ediyorsunuz. Bunları gerçek kabul edebilir miyiz?

– Kayalar değil 'Kaylar' "a" yok arada. Onu bizim Türkler ilave etmiş. Doğru adı "Kaylar Rehberim". Soyadım Kaylar köyünden Cuma'ya dayanır. Cuma'da tarlaları filân var, çiftlikleri filân var annemin, annemin ailesinin ... Kaylar'ın toprağı üç kişi arasında bölünmüş. Birisi annemin ailesi Topallar, birisi Cumalı Akif Beylerin.. Onlar Merzifon'a yerleşmiş bir de Cemal Beyler var. Onlar da Bursa'ya yerleşti.

– Mustafa-Fıtnat çiftçinin altı çocuğundan en büyüğü müsünüz?

– Evet!

– Öteki kardeşlerinizden yazarlıkla ilgilenen var mı?

– Yok! Küçük kardeşimin resim galerisi vardır, çok tanınmıştır, İstanbul'da. Cumalı Sanat Galerisi küçük kardeşimin. Müfide Çalık, seramikçidir. Tanınmış bir seramikçidir.

– Doğum tarihinizi dedeniz, yazdığı Kur'an nüshalarından birinin arkasına not ediyor, değil mi?

– Evet... Kayıp o Kur'an... Ben Fransa'dan dönüşte bulamadım. "Ahmet doğdu. 31 Kanunuevvel 1336" diye yazar. Benim küçük adım Ahmet. Dedem Ahmet koymuş ilk önce, sonra babam Necati'yi ilave etmiş.

– Makedonya 1900'de anlattığınız o Florinadaki ahşap kapılı evde mi doğdunuz?

– Evet! Makedonya'nın yeni baskısında vardır. Kapağına onu (evin resmini) koyduk. O benim doğduğum evdir. Resmi, evi alan bana gönderdi. Büyüttü O resmi, "sizinle kardeşiz" dedi. "Siz bu evde doğdunuz, ben bu evde büyüdüm" dedi.

– Bir sanatçı olarak nelerden etkilenip yazıyorsunuz?

– Hemen herşey etkiler beni. Bir kere kalbimin kanamadığı bir şey var mı bilmiyorum. Şu anda şuradan çıkayım haksızlığa şahit olayım, unuturum yaşıma başımı karışmak gelir içimden.

– Eserlerinizde Urla önemli bir yer tutuyor....

– Urla'nın eski evlerini görseniz "bu nasıl kasaba" dersiniz... Konak gibi evler... Nasıl yeşildi biliyor musunuz, nasıl yeşildi oralar?... Şimdi ne yaptık? Kızım, Orta Asya'dan çıkmışız her yeri kuruta kuruta gelmişiz. Şimdi gidin görün şeyi... Ben dünyayı gezdim. Urla kadar güzel yer çok azdır. Urla burdan o karşıya kadar düz gitmez, dalgalanır, tepelenir bir tepeye çıkarsın başka bir Urla, bir başka tepeye çıkarsın başka. Baktın mı geneline, burdan adalara kadar yeşil bağ görünür. Bağ, bağ, bağ, zeytinlik, bademlik... Bilmem nelik. Ağaç, ağaç, ağaç.. Böyle... O güzel memleketi şimdi villa yapıyorlar, kooperatif yapıyorlar. Romalılardan kalma bir zeytin ağaçları vardı burda.

Bir gün bana bir ziraat mühendisi söyledi, "Ayvalık zeytinyağı meşhurdur", diye. "Ayvalık, Urla'nın yanında ikinci gelir" dedim. Altı bin ton zeytinyağı çıkar burda senede. İki bin beş yüz yaşında ağaçlar. O ağaçları kesiyorlar. İki bin beş yüz-lük ağaç kesilir mi? O evden kıymetli o ağaç,kıymetini bilene...Eee.Şimdi gidemi-yorum, Urla'ya... Bak şimdi bunu söylerken şuramda bir şey kanıyor içim boğulur gibi oluyor. Oraları benim olsun diye sevmedim ki... Sonra bir şey daha söyleyeyim bir kez daha benim oralar... İlle tapusunun cebimde olması lâzım değil... Benim memleketimin ağacı. Ben onu Rize'de de görsem sevinirim. O da benim Bu kadar. Her şey benim olmaz. Ama bütün bu Türkiye hepimizin değil mi? Bunu gönendir-mek, onarmak, yaşatmak gerek.

– Yurt dışında yaşadığınız yılların da eserlerinizi etkilediğini söyleyebilir miyiz?

– Az çok.

– **Tel- Aviv meselâ.**

– Karımla gittik... Evet onun görevi işi dolayısıyla.

– Eserlerinizde İsrail ve Tevrat da önemli bir yer işgal ediyor. Meselâ Ya-kup'un Koyunları'nda..

– Hayatta her gün her şey etkiler beni. Dünkü olaylar da etkiliyor. Azı çoğu etkiliyor. Orda şey şu: Bizim için bilinmeyen bir diyar. Büyük bir deney yaptıkları, kolay başarılan bir şey değil. Sen Allah'ın çölünü yeşillendir biz burda bağı bahçeyi kurutuyoruz. Şimdi onu okuduğunuzda görüyorsunuz. Şose boyu gidiyoruz. Bir ta-rafı altı-yedi metre kalınlığında çöl tabakası, bir taraf portakal bahçesi. Havadan top-lu iğne atsan portakalların dalına takılır yere düşmez. Burda portakal kokuları geli-yor, çiçeklerinin kokuları geliyor. Ondan sonra diyorlar ki size, "bu taraf da bunun gibi yedi metre kum idi. Biz bunu ekime elverişli hale getirdik". Biz kendimiz eki-lebilir topraklarımızın canını okuyoruz. Onlar bizim Osmanlının bıraktığı kumu el-verişli hale getiriyor.

– Kendi neslinizi Cumhuriyet devrinin geçiş döneminde yer alan "dere-deki taşlar" olarak değerlendiriyorsunuz. Bunu açıklar mısınız?

– Evet öyleyim. Çok çok kişi öyle. Deredeki taş olmayan kim? Kim ki birşey katmak istemiştir bu memlekete. İşte deredeki taşların üstüne basarsınız öbür tara-fa geçersiniz ya, bizim kuşak öyle. Tabiatıyla başka şartlar içinde daha huzurla eser-ler verebilirdik. Biz itile kakıla böyle olduk.

– Sayın Cumalı şairliğinize ve diğer yönlerinize geçmeden önce oyunlarınızdan söz edebilir misiniz? Sizi oyun yazmaya götüren unsurlar nelerdi?

– Tiyatroya sevgim benim, beş yaşında başlar. Urla'da evimiz büyüktü oyun arkadaşlarımla çıkar, ahıra giderdik. Hayvan beslemiyorduk artık. Ahır boş kalmıştı. Orayı bir Karagöz odası yapmıştım. Yalağın üstüne birtakım çuvallar sarkıttım. Bir de çerçeveye şey çaktık, perde... Arkasına giren iki arkadaş Karagöz oynatırdı. Öbür arkadaşlarım dışarıdan ne bulurlarsa oturlardı üstlerine. Biz orada Karagöz oynatırdık. İlk tiyatroyu gördüğüm zaman büyüledim. Beş yaşında gözlerim böyle açıldı. Tiyatro ruhu varsa özünde insanın, haber verir. O tiyatro tutkusu için çok şey yaptım. Bir şey söyleyeyim. Çok önemli şey yaptım ben tiyatroya . Bugün Türkiye'de şiir nedir bilinmiyor, hikâye nedir bilinmiyor, edebiyat nedir bilinmiyor, tiyatro nedir. Bütün kavramların hakkında eksik bilgi var. Türk tiyatrosu diyorlar, Türk tiyatrosu Türk tiyatrosunun kurucusu kim? Muhsin Ertuğrul. Muhsin Ertuğrul'un adı Türk tiyatro kurucusu değildir. Ben de gençliğimde çok hayrandım, çok... Çünkü dokunulmaz bir kişiliği vardı. Ne yaptı Muhsin Ertuğrul? Tiyatro sayılarını arttırdı. İyi bir organizatör, ama Türk tiyatrosuna aşağılık duygusunu aşıladı. Türkiye'de tiyatro piyes yazacak adam yok gibi, Avrupa'dan oyun çevirtir. Cüneyt Gökçer onu takip etti. Bunların Türk tiyatrosuna büyük zararları olmuştur. Geriye döndüğüm zaman meselâ Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey ondan sonra İbnürrefik Ahmed Nuri, Reşat Nuri bunlar Türk tiyatrosunun ilk yazarları. Hisse– i Şaiya diye bir piyes herkes bilir. Bedia Muvahhit'le Vasfi Rıza başrollerini oynamıştı. Bunun aslı bir Fransız vodvili. O Fransız vodvilini İbnürrefik Ahmet Nuri almış, Hisse– i Şaiya diye bir uyarlama yapmış Türkçeye. Şimdi Fransız vodvilini bilen yok, unutuldu. Türk edebiyatında bu piyes yaşıyor, okuduğunuz zaman Fransa kokusu gelmez. Şimdi bu oyun Türkçeleşti. Evvelâ Türk tiyatrosunun temelinde Türkçe vardır. Sen şimdi alacaksın... Bundan daha budalaca birşey olmaz. Aaa New– york'ta şunlar oynuyor, şunu alalım da bizimkilerden birine verelim çevirsin....

Televizyonu açıyorsun Woody Allen çıkıyor. Türk devlet tiyatrosuna gidiyorsun Woody Allen piyesi. Şimdi bu adamın piyesindeki kişiler kim? Sana yabancı... Onlar bir şey söylüyorlar, ne gülüyorsun ne gülmüyorsun, ... ne de sahnedeki kişilerle kendi aranda yakınlık kuruyorsun. Onu alıp adam Türkleştirecek. Türk tiyatrosu budur. Benden sonra gelenler öğreysin. Avukatlığımı bıraktım, Paris'e gittim. Ne bileyim iyi para kazanan bir avukattım. Açlığa katlandım, kıtlığa katlandım. Bilmem nettim, kendimi yetiştirmek için. Döndüm umutlarla... Çıktı katiller başıma. Ne bekliyor adam benden biliyor musunuz? "Hocam, Paris'teki başka bir yazarın hemen taktidini yapacağım" dememi. Ne kadar onur kırıcı.. O yazarlarla ne işim var, değil mi? Benim işim Türkiye'de. Türkiye'de yazılacak konular var. Kendi piyeslerim var.

Türkiye kokar hepsi buram buram... Türkçe kokar. Tiyatro dildir. Tiyatro nasıl diye-
yim, çok söylerim bu misali. Bir kere de söze söyleyeyim. Siz de kırsal kesimden
geliyorsunuz. Koyun ile kuzu ilişkisi gibi, Türkiye'de seyirciyle oyunun ilişkisi.
Şimdi Güneydoğu'da, Urfa'da yaz günü koyunları çıkarırlar. Kuzular kalır ağılda.
Adamın üç yüz koyunu var, ya da iki yüz koyunu. İki yüz koyunu alır çıkarır. Üç yüz
kuzu ağılda kalır. Akşam, gelir koyunlar, sayılacak. Bunların üzerinde damga, işaret
yok. Kuzu anasından başkasına gidip emmez. Anası da kendi yavrusundan başkası-
nı emzirmez. İşte şimdi seyirci kendinden olanı görüyor, tanıyor; ister kaliteli deyin
isterseniz kalitesiz... Ferhan Şensoy, Levent Kırca... gibi tiyatrocuların mütemadiyen
halkın ilgisini çekmesi nedendir? Gittiğiniz zaman seyirci bütünleşiyor tiyatroyla.
Sahneye taşınan kişileri tanıyor.. Deyimlerin güzelliğini tanıyor. Kendisi gibi konu-
şuyor sahnedeki adam. Tercüme lisanla değil.

– Folklordan yararlanmaya sıcak bakmanızda İrlandalı Sygne'in tesiri var mıdır?

– Bu kişi de halkı kaynak olarak eserler veriyor. Herkes öyle yazıyor. Batıda herkes böyle yazar. O, İrlandalı çok sevdiğim bir tiyatro yazarı...

– Çocukluk ve ilk gençlik yıllarınızda şiir ve hikâyeye ilgileniyorsunuz.

– Evet o yıllarda başladım. Ben hiç kendimi zorlamadım yazmak için, yazma beni zorladı. Edebiyatçı olacağım diye edebiyatçı olmadım. Edebiyatçı olduğum için edebiyatçı oldum.

– Siz öncelikle bir şairsiniz. Sizce ülkemizde şiir hangi konumdadır?

– Türkiye kadar kötü şairin bulunduğu hiçbir memleket yoktur. Bütün geri kalmış ülkelerin ortak isyanıdır bu. Geri kalmış ülkelerde herkes kendini şair zanne-
diyor. İleri ülkelerde Fransa'da, Almanya'da bunun ihtisas işi olduğu bilinir. Şiir öy-
le kolay yazılacak şey değildir. Beş altı sene uğraştığımı bilirim bir şiirle. Şimdi, ba-
na Mehmet Kaplan sakla dediği için müsveddelerini saklıyorum. Bir şiirin en az
otuz sayfa müsveddesi var. Tutmadı bir daha, tutmadı bir daha, o kelimeler tuttu mu
birbirinden ayıramazsınız. Şiir odur.

– Yahya Kemal de öyle çalışmış.

– Her iyi şair öyle çalışıyor. Şair olan öyle çalışır. Şiir ciddî iştir. İstersen şa-
ir olma da ne bileyim avukat ol, semerci ol, sarraf ol.. Kolay iş midir şiir? Bir adam
şairim demekle şair olmaz. Ben bunu övünmek için söylemem ama bıktım bu kötü
şairler akşam sabah geliyorlar, övgü bekliyorlar. Ben kimseden övgü beklemedim
hayatımda. Ün peşinde koşmadım hiç. İki sene yedek subaylığında ağzımdan şiir lâ-
fı duyan yoktu. Çevremde anlayan adam yoktu. Yedi sene İzmir barosunda avukat-
lık yaptım, bir gün şiir okumamıştım.

– Orhan Veli'nin şiirlerinden etkilendiniz mi?

– Nedir Orhan Veli tarzı? Orhan Veli'nin kendi şiiri böyle redifsiz, kafiyesiz, ölçsüz, uysız şiir... Orhan Veli'den evvel de vardı bu.

– Bu cevabı etkilenmediğiniz şeklinde değerlendirebilir miyiz?

– Bende bu etkiyi kanıtlamak lâzım. Bulduğunuz zaman tamam... Var mı etkileri sanmıyorum, öyle bir etkisi olduğunu. 1940 senesi sonunda etkiler sonucunda yazdığım şiirlerin hepsini yırttım. Neden yırttım? İşte onlarda etki vardı. Yalnız Orhan Veli'nin değil, her sevdiğim şairden birşey kokuyor gibi geliyordu bana. O dönemi herkes geçirir. "Sonuç" diye bir şiirim var yırtmadığım, ötekilerin hepsini yırttım. Bir kısmını meraklıları alır bulur diye, bazen endişe duyarım. Beş altısı dergilerde çıktı. Çektiğim sıkıntıları ben bilirim. Zor işçiliktir şiir. Kendini tekrarlamayacak, şekil yönünden bir aksar tarafı kalmayacak. İşte böyle böyle. Kızılçullu'dan bu yana kimsenin etkisi yoktur bende. Şimdi söylemem benim var akranlarım üzerinde tesirim.

– Sayın Cumalı hikâye ve daha sonra romana geçişinizde bir etkilenme söz konusu mu?

– Kimseden etkilenmedim. Ben hikâye ve şiire birden başladım. Bak evladım dünya edebiyatında sen bana iyi bir şair, büyük bir şair göster ki yalnız şiirle kalmış. Bir adam şiir yazıyorsa gerisi araba yoludur. Roman nedir? Roman masanın başında günde beş saat oturma enerjisini harcayan adamın yazdığı yazılardır. Artık her budala yazar demek istemedim. Ama günde üç sayfa yazı yazsan yüz günde üç yüz sayfa, günde bir sayfa yazsan üç yüz gün sonra bir roman eder. Roman nedir? Bazı güzel, tatlı konuşan insanlar vardır ağzının içine baktırır insanı. Romanlardan daha güzel, önüne koy makineyi yazsın. Biraz hatıralarını anlatır, biraz uydurur, biraz katar. Kahvelerde görürsünüz, köylüdür, anlatma yeteneği vardır. Bu gün şiiri iyi becereceksiniz, bak size birşey söyleyeyim. Nurullah Ataç bir gün dedi ki "Necati Bey'in her şiiri bir romandır", bir başkasının yanında. Gerçekten de her iyi yazılmış şiir bir romandır. Misal veriyorum bazen, bırakın kendiminkileri ispat edeyim. Herhangi bir şiirimi alsam, uzunlu kısalı bir roman çıkarırım ondan. Şimdi Ahmet Muhip'ten misal gösteririm. Ahmet Haşim'den, Yahya Kemal'den. Ahmet Muhip'ten Fahriye abla da bir romandır, meselâ.

Ben romanlarımın dördünü sipariş üzerine yazdım. Bana "Bir roman yazar mısınız?" dediler, yazdım. "*Zeliş*" sipariştir, "*Acı Tütün*" sipariştir. Gittim Hürriyet gazetesinden çağırdılar "Bir roman yazar mısın?" "Yazarım!" dedim, iyi para elli bin

lira vereceklerdi. Ondan sonra oturdum üç konu anlattım. Onlar "*Acı Tütün*"ü seçtiler. Şey "*Yağmurlarla Topraklar*" Yeni İstanbul gazetesinin siparişi üstüne yazıldı. "*Aşk da Gezer*" Cumhuriyet gazetesinin siparişinden çıktı ..."*Viran Dağlar*".. "*Uç Minik Serçem*" ayrı, onu yeğenlerim için yazdım.

– **Viran Dağlar** yıllar önce yazdığınız "**Uçanalı Zülfikar Bey'e Ağıt**" şiirinizin romanıdır zaten. Değil mi?

– Şimdi efendim o zaman böyle hazırlıklı değildim. Uçanalı yanlış oldu. *Viran Dağlar*'da düzelttim onu. Babam oraları çok güzel anlatır.. Babam böyle başladım mı biz doyamazdık "Haydi anlat baba!" diye. Annem de güzel anlatırdı. Zülfikar Bey babamın dayısının oğlu. Makedonya 1900'ü yazarken iş ciddiye bindi. Daha evvelden uzun zaman düşündüm. Eşimle kalktık gittik. Oraları gezdik, jeolojisini gördüm, insanların gördüm. Oraların derelerini, tepelerini -biraz kaldım- gördüm. İki defa üç defa gittim. Bir defa da kültür ve sanat festivaline çağırılmışlardı.

– Akımlara önem vermediğinizi söylüyorsunuz, ama eserlerinizde gerçekçi bir hava hâkim. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

– Tabiî gerçekçi... Şimdi bir şey söyleyeyim. Akımlara önem veririm vermem.... Romantizm yaşanmış, realizm yaşanmış... Bunlar bütün edebiyat dünyasının ortak tecrübeleri. Bunları yok mu sayacağım. Tabiî okuyorum. Bunlara da bağlı kalmayıp bütün bunların çalışmalarından yararlanmak lâzım.

– Edebiyat dünyasına şiirle giriyorsunuz. Şiiri matematik denklemi olarak değerlendiriyorsunuz. Denklemden birşey çıkarılırsa şiir bozulur diyorsunuz. Hikâyelerinizde, romanlarınızda ve oyunlarınızda da böyle bir denklemden söz edebilir miyiz?

– Bak kızım şimdi kaç yaşındasın bilmiyorum. Türk romanını doğru değerlendirdiğin zaman görürsün. Ben alnını karışlarım "*Viran Dağlar*" 497 sayfa, beş satır çıkarsın birisi... Beş satır. Şu beş satır olmasaydı bu roman birşey kaybetmezdi diye. Ben size ne kaybettiğini söyleyeyim. O anda gereksiz tek lâf etmem, uzatırken. Şimdi Türk romancılarından çok kişiyi okuyamam. İsimlerini vermeyeyim. Roman başlar. Ooohoo girdik ki orada çeviriyorsan bir şeyi... vidayı, su akıyor yukarıdan, yıkanıyorsun. Dört sayfa anlatıyor bunu Fakir Baykurt. Okunmaz bu roman. Senin konun bu, bunu kime anlatıyorsun. Bana anlatıyorsan, beni ilgilendirmez. Ben çoktan beri yıkanıyorum onunla. Senin köylüne anlatıyorsan bunu o da bir yerde görmüştür tabiî, bu güne kadar. Değil mi? Kasabanın bilmem ne musluğuna gitse suların aktığını görür. Bunun roman olarak anlatılacak nesi var? "Duşa girdi, duştan

çıkı" diye biter bu. Ondan sonra abuk sabuk uzat uzattığın kadar, sakız gibi çiğne, adam terliklerini giyecek, kapı açıldı içeriden takunyalar duyuldu. Kapı açılmakta geçikti. Kızı "nerde kaldın" dedi. Üç sayfada terlik giyiyor.

– Siz Tevrat'ı bu bakımdan, özlü anlatımı için seviyorsunuz zaten, yanılıyor muyum?

– Yanılmıyorsunuz. Evet ya, bir sayfada neler olmaz. Bakın beş bin yıllık bir kitap bu, şimdi alsam elime, gene bırakamam... Sodom nasıl yıkılır? Bir sayfa, küçük küçük harflerdir ama.

– Sayın Cumalı, Sodom'u da görmeye gitmiştiniz değil mi?

– Gittik gittik... Hiç bir şey yok Sodom'da. Beş bin yılda ne kalsın.

– Sayın Cumalı, bütün eserlerinizi "ulus olma inancı" yönlendirir diyebilir miyiz?

– Bütün eserleri böyle mi aldım, almadım mı bilmiyorum ama, bu bizim için çok olağandır. Bu şartlar içinde yetiştik. Böyle bulduk kendimizi, çünkü ulus olma sürecindeydik. Atatürkçülüğün tek manası budur. Atatürkçülük Atatürkçülük derler, kimse ne olduğunu bilmez. Sanıyorum ki adını ben koydum: Türkiye'nin ümmî bir topluluk olmaktan çıkıp, ulus olmasıdır. Atatürk bir ulus yaratıyor. Eşit fertlerden oluşan bir ulus dayanışması istiyor.

– Atatürk'e olan bağlılığınızda "ulus olma" aşamasını yaşamamanızın da etkisi var tabii?

– Olmaz olur mu? Tabii ki var. Onurlu bir adamın Atatürk'e dil uzatması olmaz. Çünkü Atatürk sana onurunu veriyor. Kurtuluş Savaşı nasıl kazanıldı? Bir mucizedir nasıl kazanıldığı, kolay anlaşılmaz. Ne cesaret bu, neye güveniyorsun değil mi? Top tüfek hiçbir şey yok.

– Siz Atatürk'ü beş yaşında iken yakından görmüşsünüz. Bundan da biraz söz edebilir misiniz?

– Evet koştum bacaklarına sarıldım. Hâle bak ilk defa sokağa yalnız çıkmışım ben. Bizim sokaktan öteye gitmeme izin yoktu, gitmeye gidemezdim. Zaten beş yaşındaki bir çocuk için "gidersen kaybolursun, seni Yahudiler alır, ... atarlar" derlerdi, inanırdık, biz. O tehlikeyi göze almış olduk.

– Sayın Cumalı, bir yazınızda tasarlamak "şakalaşmak", yazmak "işkence"dir diyorsunuz. Size en çok işkence eden eseriniz hangisidir?

– Hepsi galiba... Çalışkan bir insanım. Benim üstüme güneş doğmamıştır. Şimdi bakın, saat dört buçuk beşte uyanırım. Sonra jimnastik yapar saat dokuza kadar yazarım. Sonra oturur dinlenirim. Bazan akşama kadar yazarım... Bir ara baktım İstanbul'da olmuyor. Gelenim gidenim, telefonum çok oluyor. Kaçtım, İzmir'de bir otele, doksan gün kapandım oraya.

– **Devetabanı'ndaki İlter gibi...**

– Ya çok severim ben o oyunu. Şakalaşmalarımızdan oluştu.

– **Sayın Cumalı, görüşmeyi kabul ettiğiniz, bana bu fırsatı verdiğiniz için size çok teşekkür ederim. Son olarak vermek istediğiniz bir mesajınız var mı?**

– Bir şey değil, kızım! Başka bir mesajım yok, ben mesajlarımı eserlerimle veriyorum zaten.

EK.II

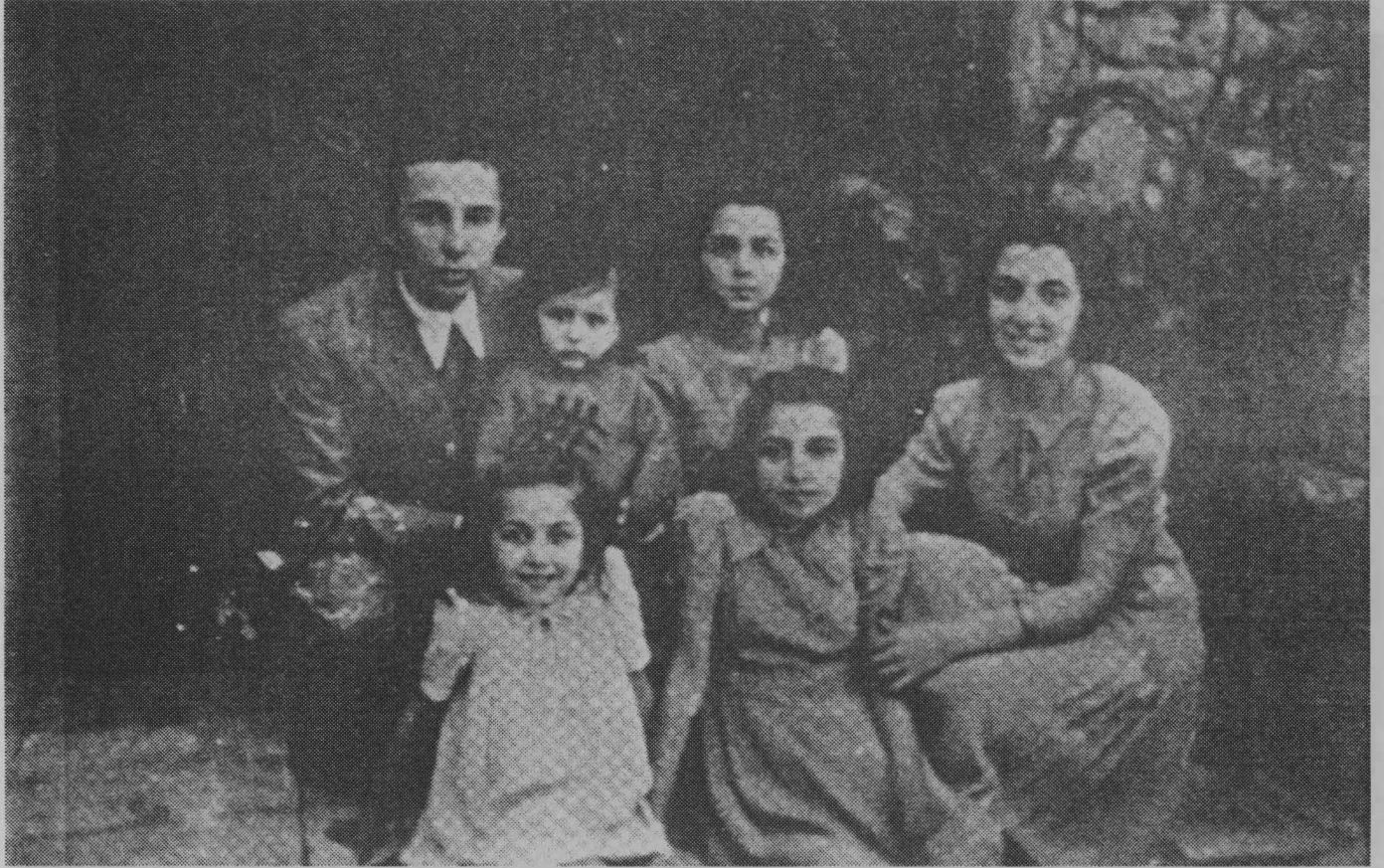
YAZARLA İLGİLİ ÖZEL EVRAK



Cumalı 5 yaşında bahriyeli giysisiyle (1926-İZMİR)



Cumalı'nın okul yıllarından



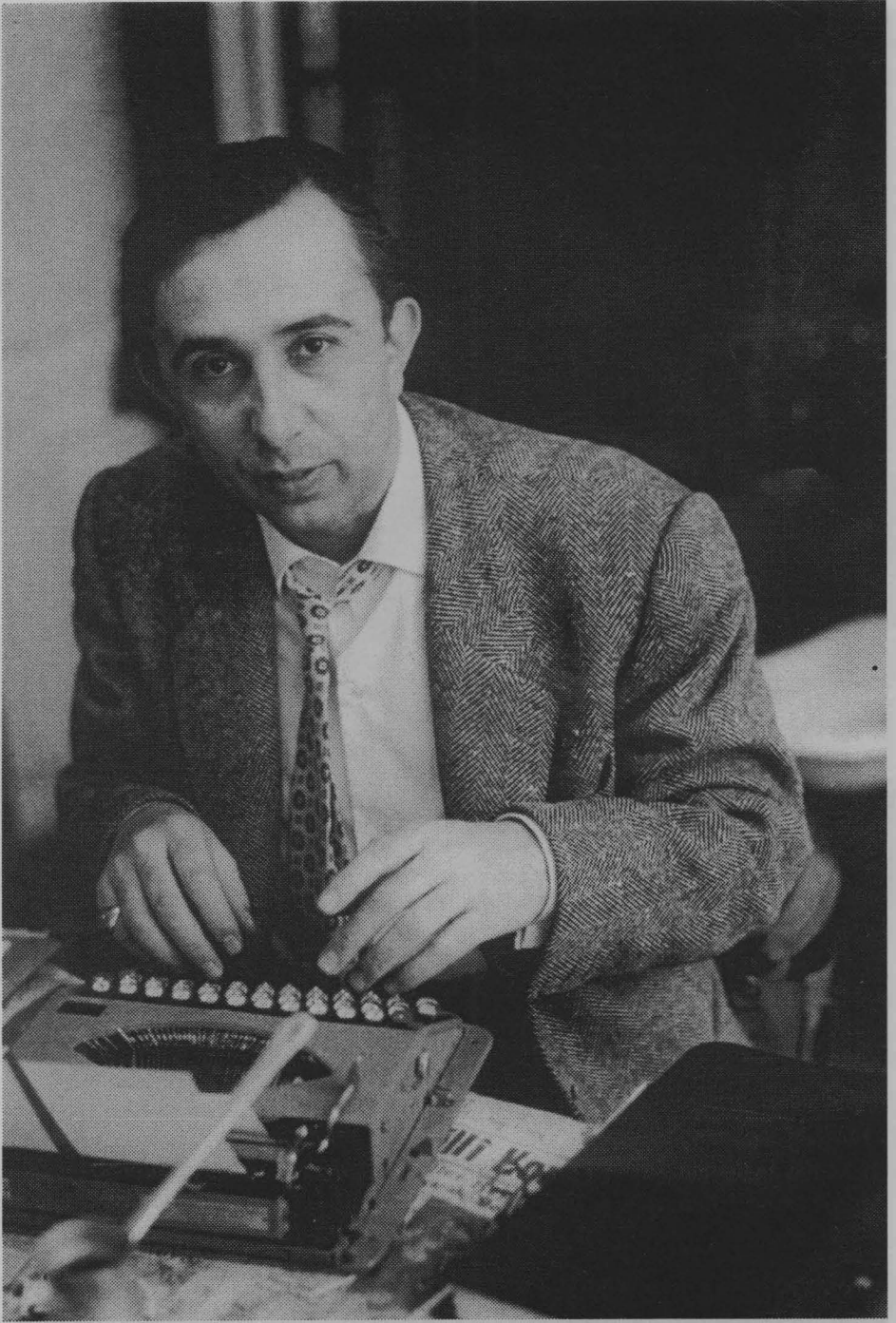
Cumalı kardeşleri ile bir arada (Hukuk son sınıf öğrencisi iken. 1940)



Cumalı Buca Sanatoryumu'nda /1965-1955)



Cumalı'nın avukatlık yıllarına ait bir fotoğraf



Cumalı Paris'te "Mine" oyununu yazdığı otel odasında



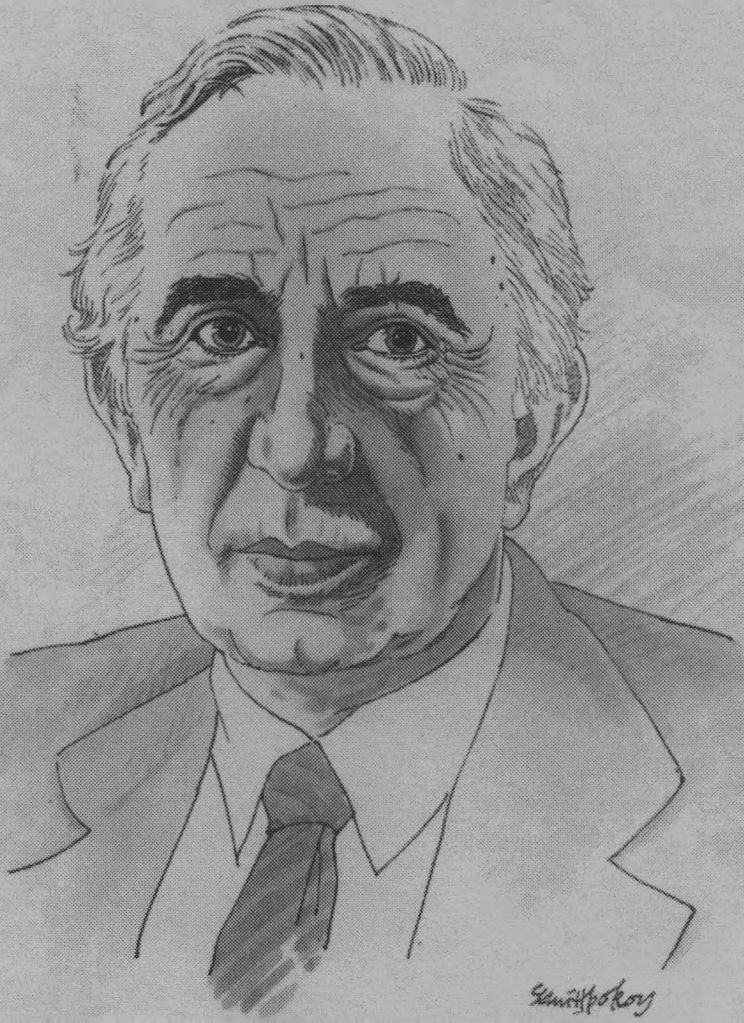
Cumhuriyetçi Parti'de Lüksemburg Parkında



Cumalı'nın gençliğine ait bir fotoğraf



Necati Cumalı eşi Berin Hanımla



"Yaşlanmaz Sair Çocuk"

Necati Cumali'ya Selam

Hacettepe Üniversitesi Atatürkçü Düşünce Topluluğu'nun hazırladığı seçkinin kapağı

Programa Katılan Sanatçılar

Türkan Şoray

Fikret Hakan

Olca Poyraz

Meral Oğuz

Rüştü Asyalı

Semur Sezer

Emin Özdemir

İlhan Şeşen

Yeni Türkü (3 kişi)

Özel Oyun

Mersin Devlet Opera ve Balesi

"Boş Beşik"

Hacettepe Üniversitesi
Atatürkçü Düşünce Topluluğu Danışmanı
Prof. Dr. Veysel Sönmez

Hacettepe Üniversitesi Atatürkçü Düşünce
Topluluğu'nun hazırladığı
Necati Cumalı'nın 75. yaş ve
60. Sanat yılı nedeniyle düzenlenen
"Necati Cumalı'ya Selam"
gecesini onurlandırmanızı saygıyla rica eder.

Tarih: 06 Mayıs 1996

Saat : 19.00

Yer : Ankara Şinasi Sahnesi Tunus Cad. No:92 Ankara

Hacettepe Üniversitesi Atatürkçü Düşünce Topluluğu'nun Necati Cumalı için hazırladığı programın davetiyesi

★ Newcastle'da 22-29 Mayıs tarihleri
arasında düzenlenen Türk Haftasında

«NALINLAR» İNGİLİZ KRALİYET TİYATROSU'NDAN OYNAYACAK

Nesretti Cumali'nin ünlü eseri Nalinlar 22-29 Mayıs tarihleri arasında İngiltere'de Newcastle'da gerçekleştirilen "Türk Haftası"nda İngilizce olarak temsil edilecek.

Türk Haftası için Newcastle Belediye'si 1500 kişilik Kraliyet Tiyatrosu'nu tahsis etmiştir... Hakkun Dormen'in başkanlığında Türkiye Tiyatro Ekibi'nde bulunan sanatçılar iki özellikleri gözönüne alınarak seçilmiştir... Birincisi Türk Tiyatrosu'nun ünlü isimlerinden olması... İkincisi ise iyi İngilizce bilmeleri... Nalinlar'da bagrafil Yildiz Kenter oynuyor... Bu oyunda yıllarca perdelerini açan Kenter, "Nalinlar yerli oyunlar içinde en sevdiğilerimden biridir... Bu oyunu İngiltere'de İngilizce olarak oynamak benim için çok güzel birşey" diyor.

Ekibte bulunan diğer oyuncular ise Yüksel Gözen, Göksal Korkay, Kerem Yilmaz, Nevra Sererli, Nüket Özdoğan, Erol Erkan ve dekoratör Osman Şengazer...

İngiliz Kraliyet Tiyatrosu'nun Nalinlar oyunu için kiralanan amaç ile Newcastle Belediye'si yaklaşık olarak 250 bin Türk Lirası ödemiştir...



Yildiz Kenter, "Nalinlar oyunumu çok beğeniyor... Uzun yıllar perdeleri ardına açmıyordum. Aynı eseri şimdi İngilizlere, hem de kendi dilleri ile sergilemek benim için ayrı bir mutluluk ve sevinç kaynağı olacaktır" diyor...

24.2.1978 Ekran

"Nalinlar" ile ilgili bir haber



Londra'nın en büyük tiyatrosunda konuşan İngilizce olarak yayınlanan Nalınlar programında Sir John Mills, en başarılı olanlar hakkında bilgi veriyor. Sir John Mills'in Türk oyuncularını böyle İngilizce ile programı telaffuzları takdir ediyor. İngilizce'nin bu konuda en önemli rolü olan John Mills'ın ardından sonra Yildız Kenter'i belirtmek için İngilizce konuşuyor. Bu arada...

Sir John Mills "Bizim yapamayacağımızı siz yaptınız" diyerek Türk topluluğuna teşekkür etti

Ve Nalınlar Londra'da büyük başarı kazandı

Nayan YIGİT bildiriyor

LONDRA - Tiyatronun Beklenilirdi bugün bütün dünyada Londra'da da deniyor. Londra'da da yayın deniyor. Sonuçta Sir John Mills... Sahnedeki izlenim ve sadre Shakespeare eserlerini sunan Old Vic Tiyatrosu sonunda sadece iki hafta "Nalınlar" sahnesini yapıyor.

Bu seneye de bir başarıyla Türk'te yayın Old Vic'te yayınlanıyor "Nalınlar" adı. Nalınlar Cumartesi günü The Turkish Stage diye Haldun Dormen yönetiminde Old Vic Tiyatrosu tarafından sahneye kondu.

Newcastle Festivalinde bir hafta önce de temsil edilen "Nalınlar" bu gece yine Old Vic'te geldi. Old Vic Tiyatrosu'nun temsil ettiği "Nalınlar" Haldun

le'de Amerikan deneyimlerinden sonra, İngilizce ve hatıra kılıfı ile televizyon yayın.

Açık temalından sonra Londra Büyükşehirliği Turgut Mamonopolis'te Türk temsilcileri arasında bir yarışmada bir yarışma vardı. Burada İngiliz tiyatrosu, sinema ve televizyonunda pek çok kral vardı. Gracia Kenter'in kışkırttığı bir Sir John Mills idi. Sir John Mills, İngiliz İngiliz tiyatrosu ve sinema dünyasındaki bir "Sir"den bir Yildız Kenter'in eline sarılmış. "Harika bir film. Düşünüyorum, İngilizce'de bir tiyatro topluluğuna Türkçeye gelip Türkçe temsil vermeleri. Bu anlamda, birer film. Ama sizler gerçekleştirdiniz" diye İngilizce duyuruları ile geçti.

Gece yayın toplantısında İngiliz Televizyonunun büyük bir emeli vardı. Donald Sinden, Haldun Dormen'in "Sindil Shaftesbury'deki Apollo Tiyatrosunda bir temsilde oynamazın. Bu gün daha Londra'da kalmak ve İngiliz dilini öğrenmeniz de ayrılmazdır. Diğer rol arkadaşlarınız için bir fırsat olur, sizleri tanımaklarda" diye sanki yarıştırdı.

Görüşmelerden sonra, pek çok tiyatro ve sinemanın büyük bir niyetlerinden Anthony Quayle, İngilizce dilini de "En güzel konuşan"lardan biri olarak da tanıdılar. Anthony Quayle Gökse Kenter'a "İngilizceyi hayran aldım" diye ilahı söylüyor.



BÜYÜK BAŞARI: Newcastle'da yapılan Türk nüfus Old Vic Tiyatrosunda sahneye konulan Nalınlar programı büyük bir başarıyla Old Vic Tiyatrosu'nda sahneye konulduktan sonra İngilizce büyük bir başarıyla Old Vic Tiyatrosu'nda sahneye konuldu...

7 Haziran 1978 Hürriyet

"Nalınlar" ile ilgili bir haber



“Nalınlar” oyunundan bir sahne (Kent Oyuncuları)



“Nalınlar” oyunundan bir sahne (Kent Oyuncuları)



“Derya Gülü” oyunundan bir sahne (Kent Oyuncuları)



“Derya Gülü” oyunundan bir sahne (Kent Oyuncuları)

Susuz Yaz' yetim kaldı

Türk edebiyatının "toplumcu - gerçekçi" ismi Necati Cumalı, 79 yaşında aramızdan ayrıldı

Kültür Servisi

Edebiyatın hemen her türünde eser vermiş olan Necati Cumalı, yazın serüvenine şiirle başladığında yıl 1939'du; kendisi de henüz "Cumalı" değil, Ahmet Necati Acar'dı.

"Önce adından başlamalı şiire" diyerek soyadını değiştirmiş, sonra da serüvenine kaldığı yerden, fakat bu kez deneme, günce, öykü ve romanı da katarak devam etmişti. Bir söyleşide "ben tek kelimeyle edebiyat adamıyım" diyen Cumalı, tiyatro ve sinemaya da yer yer doğrudan katkıları olmuş, yer yer esin vermiş bir isim.

1950 - 1957 arasında avukatlık yapan Cumalı, 1960'da yayınlanan "Susuz Yaz"ı, bu dönemde edindiği gözlemlerden yararlanarak yazmıştı. Metin Erksan'ın filme uyarladığı romanda, kırsal kesimlerde yaşanan şiddet anlatılıyordu. "Susuz Yaz" gibi "Mine", "Dila Hanım", "Boş Beşik" de yazarın filme uyarlanan yapıtları arasında yer alıyor.

1921'de Makedonya'da doğan Cumalı, 1976'da Makedonya öykülerini "Makedonya 1900" adıyla yayımladı. Bu eser ile 1977 Sait Faik Hikaye Ödülü'nü alan Cumalı, kitabında 11 öyküyü bir araya getirmişti.

"En büyük çabalarından biri duygu avcılığına sapmamaya çalışmam oldu" diyen Cumalı, zaman zaman öfkelense de, yazın serüveninden hiç vazgeçmedi. 13 Mayıs 1977 tarihli Milliyet Sanat Dergisi'nde yazdığı bir yazıyla bunu kendisi de ifade etmişti: "1949'dan bu yana bir tiyatro deneyimim var benim. Şiirde, romanda araya başka kimse girmeden, doğrudan doğruya okuyucusuyla baş başa kalabilir, okuyucusunu bulabilir bir yazar. Tiyatroda başarının nelere bağlı olduğunu gördükçe kırıldığım, oyun yazmaktan vazgeçmek istediğim çok oldu. Yapamadım."



Liderler başsağlığı diledi

Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, eski Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, Başbakan Bülent Ecevit, Başbakan Yardımcısı Mesut Yılmaz, Kültür Bakanı İsmetihan Talay ve TBMM Başkan Vekili Ali İliksoy, Cumalı'nın ölümü nedeniyle birer başsağlığı mesajı yayımladılar.

'Yaprak dökümü devam ediyor'

Fethi Naci: Necati Cumalı'yı üniversitede okuduğum yıllarda tanıdım. O zamanlar iyi bir genç şairdi. Zamanla romanlar, hikayeler de yazdı. Bütün hayatını okuma ve yazmaya adanmış, iyi bir yazardı. Ölümüne çok üzıldüm.

Atıf Yılmaz: Necati Cumalı: şiiri, romanı, tiyatrosu ile Türk edebiyatının en önemli yazarlarından. Halkın duyarlılığını tanıyan, kendine has üslubu olan biriydi. Üç öyküsünden yola çıkarak beraber film yapmıştık. Çok değer verdiğim bir insandı.

Refik Erduran: Necati Cumalı yazılı sanat kesiminizin her dalında çok değerli ürünler vermiş bir yaratıcıydı. Özellikle oyun yazarlığı konusunda birlikte çok çalışma ve girişimlerimiz oldu. O dalda bizim kuşakta yaprak dökümü sürüyor. Görevimiz boşlukların doldurulmasına çalışmaktır.

Recep Bilginer: Necati Cumalı'nın en belirgin özelliği, çok iyi niyetli, adeta çocuk denecek kadar saf ve temiz olmasıydı. Birçok edebiyat adamına gösterilen vefasızlık Cumalı'ya da gösterildi ve Cumalı yaşamı boyunca bu vefasızlıktan şikayetçi oldu. Eserleri uzun süre yaşayacak.

Milliyet Gazetesi , 11-01-2001 (www.milliyet.com.tr)

2001.06.Y.0001-2707

№ 1956

Dr. Songül TAŞ: 02.09.1967 tarihinde Malatya'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Malatya'da tamamladı. Daha sonra 1988'de İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. Aynı yıl başladığı yüksek lisans programını 12 Eylül 1990 tarihinde, Sait Faik'in Hikâyelerinde Başlıca Konular başlıklı tezi ile tamamladı. 18 Ocak 1994 tarihinde Samim KOCAGÖZ Yazar Eser Üslûp başlıklı tezi ile doktor unvanı almaya hak kazandı. Tezden hareketle oluşturduğu Samim Kocagöz Yazar- Eser- Üslûp (Kültür Bakanlığı Yayınları, ANKARA 1998, XIII + 271 s.) kitabı yayınlandı. Türk edebiyatı ile ilgili çeşitli araştırmaları bulunan ve Hisarcılar'dan İlhan Geçer ve Şiiri (X +340s.) konulu bilimsel çalışmasını 2001 yılı başında tamamlayan TAŞ, halen İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

NECATİ CUMALI (1917- 2001), Ege insanını ve özellikle Urla'yı yaygın bir şekilde Türk edebiyatına sokan Cumalı, konu, kişi ve malzeme bakımından orijinal unsurlarla yüklü eserlerinde kişi psikolojisinden, toplum psikolojisine uzanan bir gerçekliğin peşindedir. Farklı canlı ve etkileyici kişileriyle Türk tiyatro edebiyatına unutulmaz kişiler kazandırır. Bazı oyunlarıyla ödüller kazanan Cumalı'nın sadece ülke sınırları içinde kalmayan şöhreti ve başarısı, yerli unsurları, evrenselliğin zemini olarak görmesinden kaynaklanır. "Yüreğinin yandığı" hemen her konuyu sağlam bir muhteva ile oyun dünyasına taşıyan Cumalı'yı başarılı kılan taraflarından en önemlisi de dilindeki zenginlik ve üslûbundaki yalınlıktır. Şair hassasiyeti oyunlara derinlik kazandırırken şiirli anlatım da oyunları estetik kılar.

Türk tiyatro edebiyatının gelişmesine, yenilenmesine ve ilgi alanını genişletmesine katkıda bulunan Cumalı'yı "ulusal tiyatro"nun yaratılmasını gaye edinen öncülerden saymak gerekir. Elli beş yılı aşkın sanat hayatını edebiyata, özellikle de tiyatroya ayıran Cumalı, sadece şair yönüyle değil oyun yazarlığıyla da Türk edebiyatına damgasını vuran bir sanatçıdır.