

Yılmaz Onay'la dn, bugün ve geleceğe dair...

Röportaj

- Sayın Yılmaz Onay, bildiğim kadarıyla bir ğretmen ailesi içinde yetişmişsiniz... İlkeli, tutarlı ve disiplinli sanatçı duruşunuzda yetişme koşullarının etkisi oldu mu, eğer olduysa nasıl oldu? Cumhuriyet ğretmeni niteliklerine sahip bir anne-babanın çocuğu olarak merak ediyorum.

- Evet, Gaziantep'in Oğuzeli ilçesine bağlı bir sınır köyü olan kubbe'de babam ilkokul ğretmeni olarak bulunurken doğmuşum, yıl 1937. Dört kız çocuğunun ardından – annem bu da kız olursa diye beni düşürmek için bir şeyler yapmayı bile düşünmüş, ama o yillarda bir şey yapamamış tabii – ben sonuncu ve erkek ocuk olarak dünyaya gelmişim. Fena halde şımartılmış olacağım akla gelir hemen değil mi? Oysa hayır, geri köy çevresi falan bana ayrıcalıklı davranmışlar, ama babam – ğretmenliğin verdiği deneyimle olsa gerek – bana en yakın yaştaki (iki yaş büyük) kızkardeşime ilgisini yoğunlaştırarak durumu dengelemiş. Hatta bu denge biraz terse bile kaymış denebilir, öyle ki, hepimiz ders çalışmaya oturduğumuzda, kim su isteyecek olsa benim kalkıp getirmem gerekirdi, ama ben susayınca benim su isteyecek kğm yoktu. Ne var ki, ben o dengenin de sonradan çok yararını gördüm. Hiç şikyeti değilim.

Babamın Cumhuriyet ğretmeni niteliği, her şeyden önce bir tek ğretmen maaşıyla da olsa beş çocuğu birden okutma sorumluluğunu üstlenmesi olmuştur ki, burada kız-erkek ayrımı yapmaması, -hatta belirttiğim gibi çevrenin yapma ihtimaline karşı, kendisinin pozitif ayrımcılıkla bu aykırı etkiyi dengelemesi – başlı başına önemliydi sanırım. Bu sayede en azından, bugün birçok sosyalist arkadaşta bile karşılaşabildiğimiz, henüz kendi özel yaşamlarında kadın erkek ilişkisindeki alaturka erkek egemen alışkanlık kalıntılarını aşamamışlık sıkıntısı, bende hiç yoktur örneğin. Öyle ki, bu yaklaşım eserlerime de yansımış herhalde: "Karagöz'n Muamması"nı Amsterdam'da sahnelerken, dekorcu Hollanda'lı bayan arkadaş, " *Oh, ne güzel, Karagöz'n Karısı, her seferinde bütün erkekleri hizaya getiriyor, en çok bu yanını sevdim oyunun* ", deyince onun keskin feministlerden olduğunu öğrenmiş ve çok keyiflenmiştim, hem o sayede dekor yapımında bize torpil geçileceği için, hem de asıl oyunun o yanının fark edilmiş olması nedeniyle... (nk söz konusu niteliğin zaten geleneğin kendisinde var olduğunu görüyor ve ortaya çıkmasını istiyordum).

Öte yandan, örneğin daha ilkokulda, tuhaf derecede bir adalet duygusu oluşmuştu bende: Pek çok ocuk, bir kahramanın herkesi yere sermesinden özel bir zevk alırken, ben öyle bir filmi seyredemezdim, geceleri hep rüyamda o akıl dışı "kahraman"la hesaplaşmaya çalışırdım. Bütün bunlar, tabii yalnız babamdan da değil, babamla annemin birbiriyle örtüşen etkilerinden kaynaklıydı.

- Sizi 70'li yıllardan bu yana biliyor ve tanıyorum. Özel tiyatro yaparken sizin birkaç oyununuzu da çalıştık. Ayrıca bölgelerde oyun ynettiğinizi de biliyorum. Anadolu'daki tiyatro koşullarıyla, şimdilerde yaşadığınız İstanbul'un tiyatro koşullarını karşılaştırdığınızda neler söyleyebilirsiniz? Özellikle seyirci, oyun yerleri ve oyuncu bağlamında...

- Bu sorunuzun yanıtına, derseniz öncelikle bence yanlış olan iki önyargıyı düzeltmekle gireyim. İlki, Anadolu'nun, daha ziyade yerli geleneksel oyunlar, sulu gözlü dram ya da ucuz komediler istediği, şeklinde yerleşmiş önyargı, ki tam tersine Anadolu seyircisi, o tür oyunlara bu nedenle de karşı çıkıp öfkeleniyor. Kaliteli geleneksel oyunu, öteki kaliteli oyunlar gibi takdir etmesini elbet onlar da biliyor, ama gelenekler sanki Anadolu'da yaşıyor da o nedenle geleneksel tiyatronun izleyicisi oradadır zannetmek temel bir hata. Çünkü öyle bir şey maalesef Anadolu'da da artık söz konusu değil. Ama Anadolu, kaliteli tiyatroya hasret. İkincisi ise, eğer Ankara'yı da Anadolu sayıyorsak, ki bugün haydi haydi o duruma getirildi, o zaman şunu söyleyeyim: Aynı Ankara, fazla değil, kırk yıl öncesine kadar, Türkiye'de sanat alanında belirleyici olan bir başkent konumundaydı. Şiir alanında bile akımların Ankara'dan çıktığını anımsamak yeter sanırım. Nasıl ki, tiyatro alanında en fazla devlet tiyatrosu Ankara'da bulunmasına karşın, örneğin AST ile, HO ile ve Ankara Birliği Sahnesi ile, altmışların, yetmişlerin ilerici özel tiyatroları ilk önce Ankara'da Ankara seyircisi ile kendilerini sınamayı yeğlemişlerdir. Hatta merkezi İstanbul olan sinemamız bile, örneğin yıllar önce "Karacaoğlan" filminde yapıldığı gibi, Adana'ya gidecek kopyalara yer yer göbek sahneleri ekleyerek, " *Anadolu'da halk bunu ister* " ahkâmı keserdi. Ama işte bir Yılmaz Güney'in Umut filmi gelip o aptal burunları yerlere sürtüverdi. Hemen ardından, " *halkımız sosyal içerikli film istiyor* " demeye başladılar. Kapasiteleri olayı ancak böyle tercüme etmeye el veriyordu çünkü.

Yalnız, bugünün İstanbul'unu işgal etmiş (ya da fethetmiş mi desek?) olan iktidar vandallığı karşısında onları mumla arar duruma geldik tabii!

- ADS'de Nihat Asyalı'nın Yaşar Kemal'in "Yer Demir Gök Bakır" romanından uyarladığı Uzun Dere adlı oyun ile 1966'da Nancy Uluslar arası Tiyatro Ödülü'nü Brezilya ile paylaşmışsınız. Brezilya ve Türkiye'nin yan yana ödül alması bana ilginç geldi. Neydi bu iki ülkeyi bir ödülde buluşturan, anımsayabiliyor musunuz?

- Anımsamaz olur muyum? Her dakikası bugün gibi gözümün önündedir. Biliyorsunuz Nancy'nin o uluslararası festivale katılım için şartı şöyleydi: Her topluluk, yarım saati geçmeyen bir esas oyun ve bir de yanında kendilerinin verdiği bir tema üstüne ekibin kendi yazıp oynayacağı 20 dakikalık bir Thème impozé sunacaktır. Bizimse verilen konuya çok iyi uyan ve ekibimizden Münip Senyücel'in, Güngör Dilmen'in – *nasıl özledim şu an kendisini?* – yayınladığı "Ayak Parmakları" adlı kısa öyküsünden esinlenerek sahneye uyarlayıp yönettiği aynı adlı oyunumuz zaten vardı. Üstelik biz ekip kolektivizmini, üstelik biraz da abartarak, esasen tüm çalışmalarımızda ilke edinmiştik; öyle ki, eğer yazarın, ekipten bir arkadaşımızsa, yazarın adını bile vermiyorduk oyunlarımızda. Her şeyi Ankara Deneme Sahnesi topluluğu anonim olarak benimser'di. Nitekim esas oyunumuz da, o yıl Yaşar Kemal'in "Yer Demir Gök Bakır" romanını yine ekibimizden Nihat Asyalı'nın, – *biliyor musunuz, o değerli yazarımızı da geçen yıl kaybetmiştik, ışıklar içinde yatsınlar tüm kayıplarımız* – yine ekip adına tabii, sahneye uyarladığı " Uzun Dere " oyunuydu. Yani biz, festivalin istediği –ekip olarak kolektif oyun üretme- niteliğini, zaten tüm oyunlarımızda taşıyorduk, sahneye koyan olarak benim adım da olmadığı gibi, aynı zamanda Taşbaşı'ı oynayan Nihat Asyalı'nın oyuncu olarak da adı yoktu. (Bunları anlatmamın nedeni ileride anlaşılacak)

Festivale bin bir güçlkle gidebilmiştik. İyi Fransızca bilenimiz olmadığı için, slayt yapılmak üzere bizden istenen, oyundan ipucu olabilecek repliklerin Fransızcasını, isteği anlamadığımız için gönderememiştik. Oyunun özetini bizim için Fransızca'ya başka bir değerli yazarımız Yıldırım

Keskin çevirmişti – *ne acı değil mi, onu da geçen yıl bu ay içinde yitirdik* – ama teksirle çoğaltmak için teksir kâğıdına yazan arkadaş tiyatrunun daktilosunda q ve x harfleri bulunmadığından(?) onları p ve ks olarak geçirmiş. Nancy’de bunu tam oyun öncesi özetler fuayeye konurken fark eden Fransa’daki bize yardımcı öğrenci arkadaş, “*hiç koymayın daha iyi*”, deyip kaldırtınca, biz bir de üstelik, “*oyun kendini anlatır, özete bile ihtiyaç yok*” demişçesine bir süper iddialı duruma girdik mi? Sonuçtan hiç umutlu değiliz tabii. Buna karşılık örneğin Brezilya ekibini görüyoruz, yemek kuyruklarında bile söyledikleri şarkılarla çevredekileri neredeyse büyülüyorlar. Oysa biz, Ahmet Yürür’ün yaptığı harika final şarkımızı, başta doğru ton alamamaktan, ekibimizin sonuna aynı kuvvette erdirememesinin kompleksi içindeyiz...

Ama oyunları izliyoruz, bütün halinde bizimkiler düzeyinde olanını göremiyoruz doğrusu. Örneğin Brezilya ekibi, o harika müzikaliteli ile yazık ki düz bir hıristiyan öyküsü anlatıyordu. Thème Imposé olarak ne yaptıklarını ise anımsamıyorum bile. Oysa, - esas oyunumuz pek fazla alkış almamıştı, tamam, ama “Ayak Parmakları”, dillere destan olmuştu bile. Küçük ihmaller ve sahipsizliğimiz nedeniyle böyle güzel bir şans kaçırıyor olmamıza fena halde hayıflanıyorduk. Bize, ancak oyunlarımızı oynadıktan sonra Paris’ten gelebilen, önce Ömer arkadaş, açık oturumlara katılarak, sonra ise o günler Paris’te - galiba henüz öğrenciydi - bulunan Zeynep Birsel (bugünkü Zeynep Oral), toplantılar, kokteyller vb. ilişkilerde, yardıma koştular. Hatta Zeynep, Paris’e döner dönmez oyunlarımızı orada sergilememiz için girişimlerde bulunmuş sağ olsun ve başarmıştı da, ama biz çoktan dönüş yolundaydık. Ömer arkadaşın ise, bir süre sonra intihar ettiğini duyduğumda, öylesine gelişkin, öylesine gelecek vaad eden bir gencimizin neden intihar ettiğine bir türlü akıl erdiremeyip ülkemiz koşullarına kahretmişim.

Derken son gece geldi. O altmışlı yılları anımsayın. Yalnız bizde değil, batıda da sol’un yükselişe geçtiği yıllar; biz Nancy’deyken Vietnam savaşı karşıtı miting yapıldığını duyunca nasıl imrenmiştik, öyle ya, bizde ABD kuyrukçuluğu, had safhada, Behice Boran, Türkiye İşçi Partisi adına konuşurken, ancak bilimsel sosyalizm deyimini kullanabiliyor, 141-142. Maddelerin egemen olduğu bir ortamda sınıf mücadelesi veriliyor, Fransa’da ise FKP özgürce faaliyet gösteriyordu!

Gece bir de balo düzenlenmişti, sonuçların açıklanacağı yer orasıydı. Fakat jürinin toplantısı uzadıkça uzuyordu. Bu uzama, içimizde “*acaba*” umutlarını beslemeye başlamıştı bile. Derken içeriden bir haber geldi: Jüri, sağ kanat ve sol kanat olarak ikiye ayrılmış, sol kanat bizi, sağ kanat ise Brezilya’yı savunuyormuş. Çünkü bir kez bizim “Ayak Parmakları”nı her iki kanat da enfes bulmakla birlikte, sağ kanat, bizim o oyunda Güngör Dilmen’in öyküsünden esinlendiğimizi belirtmemiz nedeniyle (ki bunda benim doğrucu Davut’luğumun payı vardı), Thème Imposé’nin koşuluna aykırılık iddiasıyla karşı çıkıyormuş; başlarda bizim genel tutumumuzu neden öyle ayrıntılıca açıkladığım, anlaşılıyor değil mi? Sonuç olarak jüri, büyük ödülü Brezilya ekibinin ve bizim esas oyunlarımız arasında paylaşırma ve Ayak Parmakları’na ise yine de Jüri Özel Ödülü verme kararında uzlaşmıştı.

Yani gördüğünüz gibi Brezilya ile aramızda (beklenebilecek) bir yakınlıktan ziyade, o günkü jüriyi ikiye bölen bir karşıtlık vardı. Verilen ödüllerin aynı zamanda para ödülü de olması ise bizim dönüş bütçemizi karşılayarak perişanlıktan kurtarmıştı bizi.

-Devletin ve Kültür Bakanlığı’nın o yıllarda, festival öncesi, festival sırasında ve ödül aldıktan sonra size ve ADS’ye karşı tutumu ya da yaklaşımı nasıl oldu?

- Önce, anlattığım gibi sahipsiz biçimde gittik. En büyük sıkıntımız da dil sorunuymuştu, çünkü Fransa’da ne hikmetse uluslararası bir buluşmada bile Fransızca’dan başka dil geçmiyordu. Biz giderken rahmetli Niyazi Ağırnaslı bize Abidin Dino’nun telefonunu vermişti. Orada önce Büyükelçiliği bir arayalım dedik; öyle ya, Habib Burgiba bile uçağıyla geçerken aşağıda tiyatro ekibine başarılar dileyen mesaj gönderiyordu. Büyük elçilik, ilgilenemeyeceğini bildirince, arayan arkadaşımız, Dino’dan söz etmiş. O anda ilgi birden yoğunlaşmış, “ *siz sakın onu aramayın, biz size bir tercüman gönderiyoruz* ”, demişler. Gerçekten de bir tercüman geldi, fakat askerî ataşelikten bir bayandı bu. Bizi pek zararlı bulmadı herhalde ki, az kalarak döndü ve gelmesi, bize yardım etmekte olan öğrenci arkadaşın, kaygılanarak o arada ilişkiyi kesmek durumunda kalmasıyla sonuçlandı. Yalnız -bugünle karşılaştırılabilmesi için- hemen şunu eklemeliyim: Aynı elçiliğin bağlı olduğu Dışişleri Bakanlığımızda bir bölüm, Nancy’ye gidecek ekip konusunda tercihini, üstelik Yaşar Kemal’den uyarılma olduğunu bilerek ve oyunu da izleyerek gayet özerkçe bizden yana yapmıştı ve biz o sayede gidebilmiştik. Dönüşte de, evet devlet kurumları pek ilgi göstermediler, - *o sırada Fransa’da bir güreş takımı vardı, tüm ilgi onlara idi* - ama biz, ilgilenip de üstümüze gelmemelerinden dolayı yeterince memnunduk doğrusu. Bugünse bir defa gidişte bizi tercih edecek bir “ *özerk* ” kesim bırakılmamıştır bakanlıkta, kazara kalmış bile olsa dönüşte bizimle birlikte o bölümdekilerin de hesabı görülürdü herhalde.

-İTÜ, İnşaat Mühendisliği mezuniyetinin ardından tiyatroya yönelişiniz nasıl oldu? Daha doğrusu mühendislik gibi son derece nesnel bir bilim alanıyla, genellikle “öznel” olarak nitelenen tiyatro ve sanatı nasıl yan yana götürebildiniz? İki farklı alanın birbirine katkısı oldu mu?

-Önce şunu söyleyeyim, benim tiyatrodaki ve sanatta gerçekçiliği (ama “gerçekten” gerçekçilik, diye ayırarak) böylesine özümleyip benimsememde, sanırım mühendislik eğitimi ve pratiğinin katkısı büyük olmuştur. Kaldı ki mühendisliği de ben, sizin değil ama pek çok mühendisin, verilen rakamları, verilen formülde yerlerine koyarak hesap cetveliyle hesaplayıvermekten ibaret, bu derece basit nesnel bir meslek olarak görmesine karşıyım. Nitekim unutmayalım, örneğin “ *dramaturg* ” luğu da, önüne gelen tiyatro eserini, elindeki hazır “ nesnel ” kalıba vurarak, kısa yoldan değerlendirmekten ibaret zanneden meslektaşlarımız yok mudur? Hatta ne yazık ki en çok da “ *gerçekçilik* ” dediğimiz tutuma böyle düz kalıpcılıkmış gibi yaklaşılmaz mı? *Oysa, mühendislikte de, eğer kolaycı kaçamaklar yapan biri değilseniz, mesleğinizin gereği açıktır: Evet verili doğa koşullarını, evet yine verili olan hedefler için, ama mümkün olan sayısız çözüm içinde en ekonomik, en güvenilir, en estetik, en kullanışlı olanına ulaşmak yönünde değerlendireceksiniz.* Bunun için kullanacağınız formüllerin bile tek olmadığını, sizin seçiminize bağlı ve sizin sorumluluğunuzda olduğunu göreceksiniz o zaman. Yani uygulama alanında her iş, bir telif meselesidir ve o anlamda öznel niteliği vardır. O kadar ki, verili koşulları ya da verili hedefleri bile, aynen kabullenmenin yine sizin sorumluluğunuzda olduğunu unutmamalısınız. Sanırım böylesi, aslında mühendisliğe de gerçekçi bakışın gereği oluyor.

Bakınız size, Almanya’dan bizzat tanık olduğum bir “ *mühendislik* ” örneği anlatayım: Karlsruhe’ye bursla gittiğimde, bir yandan da bir yapı kontrol bürosunda saat hesabı çalışıyordum. Biliyorsunuz oraların arazisi düz ama altı çok sulu olduğu için, az katlı binaların bile kazık temele (yani zemine çakılarak derindeki sağlam zemine gidip oturmuş kazıklar üstüne) dayanmaları gerekir. İşte böyle bir binanın proje ve inşaat kontrolünü bizim büro üstlenmişti. Bina daha temel inşaatındayken sorun çıkmış. Kazıklar çakılıyor, fakat, bir zemin mekaniği hocasının firmasına yaptırılan zemin etüdü sonucu raporda derinliği saptanmış olan sağlam zemine, bir türlü

ulaşılamıyormuş. Bunun üzerine bizim büro şefi firmaya yazarak sordu: “ sayın profesör, kazıklar, raporunuzda verilen derinlikten çok daha fazla çakıldığı halde hâlâ oturmamış durumda. Ne diyorsunuz?” Soru, gayet açık olarak, bir açıklama ve “ insanlar ne yapsınlar ”a yanıt olacak bir öneri, bir çözüm isterken, gelen yanıt aynen şöyleydi: “ Zemin mekaniği alanındaki deneyimlerimize göre, kazıkların verilen derinlikte oturması gerekir! ”

Nasıl ama? Mühendis olarak, “ psikopati ”ye varan düzeyde bir sorumsuzluk örneği, değil mi? Şimdi Brecht uzmanlığı ile ünlü Alman hoca Manfred Weckwert’in, İskandinav ülkelerinin birinde (hangisi olduğu aklımda değil) yaptırdığı bir atölye çalışması deneyini anlatacağım: Hoca sınıftan bir öğrenciyi çağırarak ona, on dakika kadar sahnede bir sandalye üzerinde oturarak mümkün olduğunca hiçbir şey düşünmemeye çalışmasını söylüyor. Sınıfa ise, arkadaşlarının on dakika kadar, bir oyun sunacağını, bildirerek, onlardan: verili süre sonunda, oyunun kendilerine neyi sergilediğini anlatmalarını istemiş. “ Oyun ” başlamış. Sahnedeki oyuncu, hiçbir şey düşünmemeyi ancak sabit bir yere öylece bakarak başarmaya çalışıyormuş, dolayısıyla yaptığı da, on dakika boyunca hiçbir şey yapmaksızın ve düşünmeksizin öylece oturmak olmuş. Önce büyük bir sessizlik kaplamış sınıfı. 2-3 dakika sonra bir kahkaha kopmuş. Sonra ise, hiç etkilenmeyen oyun’ u dikkatle izleme belirtilerinden başka bir tepki gelmemiş. Süre bitince oyuncu kenara çekilmiş, hoca, öğrencilerin anlattıklarını dinlemeye başlamış. Neler neler anlatılmamış ki: İsyân kuruyor olma yorumlarından, topluma duyulan öfkeye, kenara çekilip insanları alayla izliyor olmaya dek, hatta, ilk suskunluk süresi ile ardından gelen kahkaha ve sonrasına ayrı ayrı anlam yükleyen daha zengin hikâyeler dahil, her izleyen öğrenci kendince bir “ oyun yazmış ”, ama bir kişi bile çıkıp, hiçbir oyun yoktu ortada, dememiş! Burada Weckwert’in yorumu önemli: Sahne, seyirciye bıraktığı her boşluğun sorumluluğunu da taşımak durumundadır, yoksa: “ Seyirci ne anlarsa anlansın, beni ilgilendirmez ”, deme sorumsuzluğuna, “ seyircinin kendi fantazisini çalıştırıyor olma ” erdemini yüklemenin, tiyatro sanatı için anlamsızlığını, uygulanan deney limit düzeyde gösteriyor işte.

Sonuç olarak ben, yukarıdaki zemin mekanikçi profesörün tartışılmaz saçmalaması ile, sanat alanında deneyde son kertesini gördüğümüz, sorumsuzca seyirciye bırakma, sanatta veya tiyatrodaki anlam çabasını bile tümünden terk etme türünden iddialarda bir de üstelik sanatsal üstünlük vehmetmek gibi maalesef hâlâ tartışılabilirliğini koruyan saçmalığı, gerçekçi açıdan aynı kefedeyim tartıyorum.

-Kültür ve tiyatro alanında Alman Kültürü ve Brecht’i tercih etmenizin belli bir nedeni var mı?

- Kültür alanında Alman kültürünü – ya da başka herhangi bir ulus kültürünü – tercih etmiyorum ben. Eğer yabancı dilimin – tesadüfen - Almanca olmasından, veya Brecht’e olan ilgimden dolayı böyle anlaşıyorsam, üzülürüm doğrusu. Çünkü Brecht’e bağlılığım, onun Alman oluşu ile hiç ilgili değildir. Evet, yabancı dilimin Almanca olması, onu belki daha erken veya daha yakından tanıma imkânı sağlamıştır bana, ama işte o da, sırf İTÜ’deyken, karşılıklı öğrenci mübadelesi kanalı ile yurt dışına gitme olanağının – henüz o yıllarda Alman dili ülkemizde yeni olduğundan ve buna karşılık o dili konuşan ülkelerden gelen işyeri sayısı başkalarından çok daha fazla olduğundan – bizim gibi devlet lisesi mezunları için olsa olsa o ülkelerden birinde söz konusu olmasındandı. Yoksa örneğin ben İngilizce’yi epey geliştirmiştim, ama o dili konuşan okulların mezunlarıyla yarışmam mümkün değildi. Dolayısıyla, başlayacağım bir yabancı dili onun ülkesine de giderek

geliştirme şansım sadece Almanca'daydı. Oysa örneğin en sevdiğim yabancı dil, müziği ile, fonetik ahengi ile hâlâ daha Fransızca'dır.

Brecht'e ilgimin giderek yükselmesi ise, sosyalist olarak onun dünya görüşüne ortak olmam ve o yönde geliştirdiği "*yabancılaştırma*" kuramını, kendi uygulamamızda da çok severek kullanabilir olmamız ve nihayet zaten dünya görüşüm nedeniyle bağlı olduğum gerçekçi tutumu en iyi kuramlaştırmış bir sanat adamı olduğunu görmemdir, diyebilirim.

- Fischer Sanatın Gerekliliği kitabında günümüzün tuhaf çelişmesini ürkütücü olarak niteler ve şöyle ortaya koyar: "*Bir yanda, yeni gerçekleri dile getirebilecek anlatım yolları için gerekli araştırma, 'sanatın anlatım olanaklarının eskidiğinin ve yozlaştığının, bunlardan sıkılıp yeni yeni olanaklar aradığımızın bilinci; öbür yanda, eski sanatın bile onlar için yeni olduğu, iyiyile kötüyü ayırmasını henüz bilmeyen, beğenilerinin incelenmesi gereken, güzel olanı beğenme yeteneği geliştirilmemiş yığınlarla insan.*" Siz günümüzde sanat, özellikle tiyatro sanatı ve gerçekçilik konusunda neler düşünüyorsunuz? Gerçeklik, gerçekçilik, yenilikçilik ve kitleler, seyirci arasındaki ilişki üzerine neler söylersiniz?

- Gerçi, son iki cümlemin yanıtı o kadar kapsamlı ki, ben o yanıtı ancak "Gerçekçilik-Yeniden" adlı kitabımda bir miktar verebildim ama Fischer'in sözünü "gerçekçilik"le bağlantılı getirdiğiniz için size özellikle teşekkür ederek o söz üzerinde birazcık durmak isterim. Fischer'in, sanatta içerik ve toplumsal koşullar değiştiği için (yoksa burada söylendiği gibi eski'den sıkılma ile ilgili değil) zorunlu yenilik ile, geniş kitlelerin henüz sanatla tanışma süreci, arasında varlığından söz ettiği "*ürkütücü*" çelişki, bildiğimiz gibi ancak sosyalist toplumlar için söz konusu olabiliyor, yoksa hiçbir zaman kapitalist toplumun sorunu olmamış. Çünkü kapitalizm için, kitlelerin sanatla tanışma süreci ancak ticari bir kâr getirecekse ilgiye değer bulunuyor. Öyle olunca da, tanışılacak şey zaten sanat olmaktan çıkıyor. Dolayısıyla burada söz konusu olan husus, ancak Sovyetler Birliği'nde ciddiyetle ele alınabilmiş olan, kitlelerin gerçekten edebiyat, müzik, tiyatro, gibi sanatlarla haşır neşir olmalarını sağlamaktı ki, bunda savaş içinde bile ilerleme sağlama başarısı gösterilmişti. Ama işte, bu yönde niyeti ciddî olan bir sosyalist toplumun büyük özveriyle kitlelere sağladığı bu sanat yatırımını, biçim deneyleriyle heba etmek istememesi anlamında sözü edilen gerçekten ürkütücü çelişki ile, kapitalist toplumda "*yüksek*" sanatın, eski'den "*sıkılma*" savıyla sırf yeni için yeni adına giriştiği "*yeni*" lik, yani Lukacs'ın deyimiyile *burjuva dekadans sanatı* yanında, kitlelerin henüz daha sanatın kendisine yabancı olmaları arasındaki (*aslında kapitalizm bu sorunla ilgilenmediği için, "ürkütücülük" şöyle dursun, çelişki bile denemez*) zıtlık, birbirinden temelde farklı şeyler. *Ama Fischer, daha başta, yenileştirme'yi söylerken ikisini birbirine karıştırıyor ve giderek kapitalist toplum ile sosyalist toplumun sanat yaklaşımlarını da çorba ediyor ki böylece, Lukacs'ın, Brecht'i de, salt sosyalist gerçekçilikte özellikle önemli gördüğü ve eserlerinde uyguladığı yabancılaştırma teknikleri nedeniyle kafadan burjuva dekadansına sokuvermesi benzeri bir eleştiriye, kendisi de batı toplumunda kendince zemin hazırlamış oluyor.* Fischer'in Brecht'e yönelik eleştirilerindeki tutarsızlığın izleri bu sözlerinde de kendini gösterdiği için, izinizle üstünde durmak istedim biraz. Kitapta bu konuyu, Brecht-Lukacs çatışması çerçevesinde ayrıntılıca ele almaya çalıştım.

- Jüri üyesi olarak katıldığım bir yarışmada belediye başkanının biz sanatçılara –ucube heykel tartışmasının yapıldığı ve ne trajiktir ki ardından heykelin yok edildiği bir dönemde- şöyle bir nasihatı oldu: - Sanatçılar sanatını, politikacılar politikayı yapsın, herkes kendi işini yapsın! Oysa sanat ve politika Antik Yunan'dan bu yana iç içe... Aristoteles'in mimesis, katharsis ve iyi yurttaş kavramları, kilise-mimus çelişkisi, Rönesans-uluslaşma süreci- Shakespeare, Nazi

Dönemi- Yakılan kitaplar- Wagner, Ekonomik Bunalımlar- Kaçış Sanatı ve Toplumcu Gerçekçi Tiyatro, Ajit-prop Tiyatrolar, Globalizm- Postmodernite göz önüne alındığında sanat ve politika iç içe değil mi? Siz ne düşünüyorsunuz?

- Ne düşüneceğim, Ermenistan sınırında her iki yöne görünecek büyüklükte ve uluslararası üne sahip bir heykelimizin elinden çıkma bir heykelin, batının Ermeni yalakalığına meydan okurcasına ama onların da gık diyemeyecekleri bir insanî yaklaşımla ilk kez dostluk temelinde boy gösterecek olmasını, en başta şoven Ermeni yönetimi istemezdi besbelli. *Bizim bir anda sanat uzmanı kesiliveren "yönetimimiz" in de ne hikmetse en sert biçimde tutup o heykele saldırması ve iki taşın arasında heykelin boynunu vurdurması -hiç gözümün önünden gitmeyecek bir vahşetti o-, politika değil, öyle mi?* Bal gibi politika işte, hem de ulusal bir sanatçımızın uluslararası misyon taşıyacak düzeydeki bir eserini feda ederek "düşman"ın dümen suyuna giren bir politika. Dikkat ettiyseniz sorunun bu yanına pek değinilmemişti.

Sanatla politika her zaman iç içe olmuştur, söylediğiniz gibi. Hatta politikacının böylesine sanata saldırdığı dönemlerde en apolitik olmaya çalışan sanat, bence tam tersine bile isteye en çirkin politikaya bulaşan sanat olmuştur hep. Aynen, o belediyecinin, tam da o dönemde, nice sahte olduğunu bile bile ettiği söz gibi!

- Ülkemizde tiyatro-seyirci ilişkisi üzerine neler söylenebilir? Ödenekli tiyatroların genelde seyircisinin olduğunu gözlemliyorum. Belli birkaç özel tiyatronun dışında yeni oluşumların seyirci açısından –ben de dahil olmak üzere- sıkıntı yaşadığını biliyorum. Bu saptamaya siz katılıyor musunuz? Neler söyleyebilirsiniz?

- Ben, biraz şaka, biraz ciddî, şöyle diyordum: " *Tiyatromuzda, tiyatro yapanların sayısı, seyredenlerin sayısını geçti galiba!* "

Bu, bir bakıma tiyatro sanatımız açısından iyi bir gelişme sayılmalı, ama gerçekte öyle mi? Bilmiyorum. Çok sağlıklı bir gelişme değil bir defa. Ödenekli tiyatrolara gösterilen ilgi, bugün onlara yönelen düşmanlıklara karşı özellikle sahip çıkılması gereken bir şey belki, ama öbür yanda oynanan oyuna yönelik bilinçli tercih içermeksizin yine televizyon dizilerinin etkisi altında sürdüğü için belli bir tehlikeyi de taşımakta: İyi ile kötüyü, kaliteli ile kalitesizi ayırma olanağını yok ediyor. Ama tiyatro sanatı, böylesi iktidarların hiç sevmedikleri ve sevemeyecekleri bir alan olduğu için, nasıl olsa sahip çıkıp kendilerine benzetemeyeceklerinden dolayı, seyircimizin ilgisi yine de devam etmeli bence; iyi ile kötü, süreç içinde nasıl ola billurlaşır. Esas sorun, belirttiğiniz gibi, ödenekli tiyatrolar dışındaki çok zengin ve cıvıl cıvıl hareketli potansiyelde. Ona da, seyirci ilgisi yaratmak için, acaba önce uluslararası arenaya yönlendirmek mümkün olsa, nasıl olur? Ne dersiniz? Ama bunun için de en başta iş biz yazarlara düşüyor galiba!!!

- Ülkemizdeki ödenekli tiyatrolar ve devlet ilişkileri üzerine, özellikle devletin tiyatroya ve oyunculara desteği ya da kösteği konusunda neler söylersiniz?

- Bu konuda bir süre önce yapılmış bir çalışmaya gönderdiğim tebliğ var hazır. Onu ekte sunuyorum size. (Bkz: Ekler Bölümü)

- Oyun Yazarlığı ve Çevirmenlik bir meslek midir? Eğer meslek ise, sizce bu alanda uğraşanlar neden yazma eylemiyle hayatlarını sanata ve insana yakışır biçimde sürdürememektedirler – Burada kast ettiğim insan ilişkileriyle ve çevresel faktörlerle, en kısa deyişle çıkar ilişkileriyle, adeta bir pazarlamacı edasıyla var olanlar değil elbette- ?

- Birinci nedeni, yeterince gelir sağlamaması bu mesleğin. Fakat bence ikinci ve asıl nedeni, tam da yazarlığını, “ *sanata ve insana yakışır bir biçimde* ” yapmayı ilke edinmiş olanların, özellikle ödenekli tiyatrolara ödün vermeme tutumlarıdır ki, bu da o tiyatrolarımızın gün gelip özerkliklerine ve özgürlüklerine kavuşmalarına bağlı kalacaktır hep. Bu anlamda ben, mesleği, amatörce asıl işi olarak görmek, yani esas iş edinmek, ama bağımsızlığını koruyabilmek için, ekmeğini gerekirse başka bir yoldan kazanmaya bakmak, şeklinde bir çözümü benimsiyorum.

- Geçen günlerde Amatör Tiyatro ve Telif konusu üzerine Tiyatro Boğaziçi'nin başlattığı bir tartışma yaşandı ve hâlâ da devam etmekte. Amatör Tiyatro, Yazar ve Telif konusunda siz ne düşünüyorsunuz?

- Telif konusu ancak yakın dönemde ciddiyet kazandığı için, amatör tiyatrolar tarafından konunun tartışılma ihtiyacı pek doğmuyordu. Tersine biz amatör çalışmada anonim yaratış meselesini biraz fazla abartmıştık, belki bu abartı tartışma konusu oluyordu haklı olarak. Düşünebiliyor musunuz, örneğin Ankara Deneme Sahnesi'nin o dönem en büyük başarısı sayılan, Yaşar Kemal'in “*Yer Demir Gök Bakır*” romanından “*Uzun Dere*” adıyla uyarladığımız ve Nancy uluslararası “*Dünya Tiyatro Festivali*”nde büyük ödülü paylaşan oyunumuz için, ne uyarlayıcının (Nihat Aysalı), ne sahneye koyanın (ben), ne de oyuncuların adlarını, kolektif yaratışa aykırı bularak, vermemiştik, öyle ki, oyun metni yayınlandığında da, romanın yazarı Yaşar Kemal ile Ankara Deneme Sahnesi'nden başka bir isim bulunmuyordu kitabın üstünde. Bu abartıya karşılık, yararlandığımız eserlerin yazarlarını belirtmeyi öyle titizlikle korumuştuk ki, festivalin katılımcı topluluklara iletildiği bir konu üstüne kendi yapacakları oyun olarak bizim Güngör Dilmen'in aynı adlı öyküsünden sahneye uyarladığımız “*Ayak Parmakları*” oyunumuz için, uyarlayıcımız ve sahneye koyucumuz olan Münip Senyücel'in adı gene yoktu kuşkusuz, ama Dilmen'in adını verdik diye, oyun, “*Uzun Dere*”yi de aşan müthiş bir beğeni topladığı halde, sırf ekipten olmayan bir yazarın adının da katıldığı gerekçesiyle ancak özel ödül alabilmişti.

Dolayısıyla benim bugün sözünü ettiğim “*anonimlik*” yalnızca telif ücreti anlamındadır; nitekim o günlerde ne sevgili Güngör Dilmen, ne de ağabeyimiz Yaşar Kemal telif istemeyi akıllarından bile geçirmedi, hepimizin ortak kaygımız, ortaya çıkan tiyatronun başarısına yoğunlaşmıştı.

Burada “amatörlük”ün ölçüsü nedir öyleyse? Başarıya eğer, uluslararası düzeyde, dahası, aldığımız ödüller, hiç de az olmayan belli bir para olarak da verilmişti. Ama bizden bir kişinin bile o paradan kendisine tek kuruş ayırmadığından kimse kuşku duymuyordu. Buna karşılık, gerek Yaşar Kemal ve Güngör Dilmen adları, gerekse yaptığımız oyunlar açıkça sol tandanslı olduğu için yeterli kamu desteği alamamıştık. O para ödülleri bizi yurt dışında ve yollarda perişan olmaktan kurtarmıştı. O perişanlık kaygısı o düzeydeydi ki, o sırada Paris'te eğitimde olan sevgili Zeynep Birsal (Oral), ekibi ve oyunları Paris'e götürmeyi organize ettiğinde, öylesine güzel bir olanağı bekleyecek halimiz olmadığından dönüş yoluna çoktan girmiştik bile biz.

Görüleceği gibi, amatörülüğün ölçüsü, bilet satmamak, festivallere katılmamak, ya da oynanan oyun karşılığında hiç para almamak, filan değil, o yollarla sağlanan paranın kimlere gittiği ve neye kullanıldığıdır. Örneğin, telif yasasında amatörülüğün şartı olarak “*kâr amacı gütmemek*” varmış. Oysa bu şart, kimi ilerici özel tiyatrolar için bile geçerli değildir, yani ilerici özel tiyatrolarımızın, (örneğin, AST'ın, DOSTLAR'ın, HO'nun, Ankara Birliği Sahnesi'nin, Çağdaş Sahne'nin vbg. kâr amacıyla tiyatro yaptığı söylenemez, ama pekâlâ profesyoneldirler, çünkü bu işi, geçimini de oradan sağlayacak yoğunlukta iş edinmiş elemanlarca yürütmektedirler. Amaç ise seyirciye yönelik hedefledikleri işlevde yatmaktadır. Öyle ki, bu kurumların sahipleri, patron olarak belki iyi bir oyuncularına ödedikleri para kadar bile alamamaktadırlar, çünkü kurumun ayakta kalmasının sorumluluğunu taşıyan onlardır, yerine göre tam tersine ceplerinden sürekli para bulup

koymaları bile gerekebilir, vbg. Bu ise, kapitalizmin tariflediği patronluğa, şirket yapısına ve işleyişine hiç mi hiç uymaz.

Benzer şekilde “amatörlük” de, kapitalizmin tariflediği “heveskârlık” la en ufak bir yakınlık göstermez. Seyirciye yönelik işleve dayalı bir amaçla yapılan tiyatrodaki amatörlük, bu işi bir o kadar iş edinmiş – yani bu anlamda profesyonel ve en az o düzeyde olmaya çalışan – ama ekmeğini başka bir alandan kazanarak “tam bağımsız” bir tiyatro yapabilmek adına amatörlüğü sürdüren kişilerin üstlendiği bir iştir. Tabii böyle bakıldığında yazarın da amatörü, profesyoneli vardır ve o meslekte de amatörlük, asla acemilik, heveskârlık anlamında değildir, ama örneğin en usta işi eserini bile, bir amatör tiyatro hareketinin kullanımına amatörce vermekte tereddüt etmemek anlamındadır.

- Yeni bir tiyatro insanına, bir tiyatro gönüllüsüne neler tavsiye edersiniz?

- Benim yapacağım tavsiyelerin bugünkü koşullarda pek yararlı olmamasından korkarım. Ne dersiniz? O nedenle kendisinin, benim ettiğim lâflara bakıp, uygun gördüğünü benimsemesini öneririm daha iyisi. Yalnız, belki bu söylediklerimden çıkmaz, sosyalist olmak için önerdiğimi tiyatrocunun için de önerebilirim galiba, o da şöyle: *Taşıyamayacağın kadar yüklenme ki, sonuna kadar tiyatrocunun olarak kalabilesin. Çünkü, en iyi tiyatrocunun, yaşamının sonuna kadar tiyatrocunun ve gerçekçi olarak kalabilendir.*

Tabii sosyalistlik için geçerli olan şu son kriterler, tiyatrocunun için geçerli değildir herhalde : Sosyalist olmayan, gerçekçi olamaz; ama bunun tersi belki daha önemlidir ki: Gerçekçi olmadan da sosyalist olunamaz!

-Sevgiyle ve dostlukla..

-Çok teşekkür ederim.

Ernst FICHER, “ Sanatın Gerekliliği”, Çeviren: Cevat ÇAPAN, Payel Yayınevi, 10.B.,İst. 2005, s. 202.

Yılmaz ONAY, “Gerçekçilik Yeniden”, Yordam Kitap, İstanbul 2012.

Yılmaz Onay’ın yönlendirmesiyle Amatör Tiyatrolar ve Telif İlişkisi Üstüne Mimesis’ten Volkan MANTU ile söyleşiden alınmıştır.

Yazan : Prof. Dr. Nurhan TEKEREK

Tarih : -

Yazı kaynak linki: -